# الدراسة الأدبية

رئيف خوري

# الدراسة الأدبية

تأليف
رئيف خوري

هنـــداوي

# الدراسة الأدبية

رئيف خوري

**الناشر مؤسسة هنداوي**
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
**تليفون:** ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
**البريد الإلكتروني:** hindawi@hindawi.org
**الموقع الإلكتروني:** https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

---

تصميم الغلاف: ليلى يسري

الترقيم الدولي: ٥ ٢٠٣٤ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر هذا الكتاب عام ١٩٤٥.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٠.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف مُرَخَّصة بموجب رخصة المشاع الإبداعي: نَسْبُ المُصنَّف، الإصدار ٤,٠. جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي خاضعة للملكية العامة.

# المحتويات


| | |
|---|---|
| تمهيد | ٧ |
| **القسم الأول: النقد الأدبي** | ٩ |
| المبنى: مادته وقوالبها | ١١ |
| طُرق الأداء | ٣٥ |
| المعاني | ٤٧ |
| الأنواع الأدبية والمواضيع والأساليب | ٥٧ |
| **القسم الثاني: التاريخ الأدبي** | ٩٧ |
| مادة التاريخ الأدبي | ٩٩ |
| الدراسة الأدبية | ١١٩ |

# تمهيد

في السنة ١٩٣٩ صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب بعنوان «النقد والدراسة الأدبية». أما في هذه الطبعة فقد اكتفيت بتسميته «الدراسة الأدبية» وهي وافية بغرض الكتاب الذي يُعالج موضوع النظر الأدبي.

وقد رأيت أن النظر الأدبي، على الجملة، ينفرع إلى قسمين أساسيين: قسم أول يتناول دراسة الآثار الأدبية من حيث هي مبانٍ ومعانٍ، وقسم آخر يتناول دراسة الآثار الأدبية من حيث هي نتاج أشخاص وعصور. أما القسم الأول فهو النقد الأدبي بالذات، وغرضه معرفة الأصول اللغوية والفنية التي بها يتثقف الذوق فتعينه أن يحكم على الآثار الأدبية بالتوفيق والجودة، أو بالتقصير والرداءة، وأما القسم الآخر فهو التاريخ الأدبي، وغايته تصوير التفاعل الذي يقع في زمان ومكان بين شتى المؤثرات فيترك طابعه على مشاعر الأدباء ومداركهم، وعلى آثارهم الأدبية.

وصحيح أن النقد الأدبي لا يتيسر عزله كل العزل عن التاريخ الأدبي، إلا أنهما مع ذلك عملان مستقلان، وما أكثر ما نُهمل هذه الحقيقة في تعليمنا الأدب، ما أكثر ما نلقِّن الطالب أحوال هذا العصر أو ذاك، وأوضاع هذه البيئة أو تلك، وسيرة هذا الأديب أو ذاك، ونعتقد أننا لقَّناه النقد الأدبي، والواقع أننا إنما لقناه تاريخ الأدب لا النقد الذي هو بالنتيجة مران على الذوق والحكم الفني.

ولنضرب مثلًا، قال عروة بن حزام:

يكلفني عمي ثمانين ناقة  وما لي والرحمن غير ثمان

فقد نعلم أن عروة بن حزام — قائل هذا البيت — شاعر بدوي من شعراء الغزل عهدَ بني أمية. بل قد نجادل في أن عروة هذا شخص حقيقي أو اصطنعته مخيلة القصاصين للإمتاع أو للتعزية، وقد نعلم أن هذا البيت من قصيدة طويلة قالها عروة قبيل مصرعه. كذلك قد نعلم أن عروة أحب عفراء ابنة عمه منذ الصغر، على أنه كان فقيرًا لا يملك إلا ثماني نياق، فلما طلب يدها للزواج أباها عليه عمه وامرأة عمه إلا إذا أدى مهرها ثمانين ناقة؛ فسافر في طلب المهر، وحين عاد غانمًا موفقًا وجد قبرًا قيل له عفراء ماتت ودُفِنت فيه؛ فأحس لوعة محرقة وطفق ينتحب على القبر حتى أتيحت له عجوز بشَّرته أن عفراء حية وأنها زُوِّجت أميرًا شاميًّا ورحلت معه إلى بلده؛ فخف عروة إلى الشام ولقيه زوجها فدعاه إلى داره فأكبر عروة هذا السماح من خصمه ونكص راجعًا، وفي الطريق نظم قصيدته ولفظ أنفاسه. ثم ما لبثت أن أدركته ابنة عمه فسقطت إلى جانبه جثة هامدة.

أقول قد نعلم هذه الحقائق كلها فيما يتعلق بعروة، وقد نستنتج ما نستنتج عن فواجع الحب والوفاء في البادية وعبث المال والجاه بعواطف القلوب في المجتمع، إلا أننا لا نزال في نطاق التاريخ الأدبي، ولن ندخل نطاق النقد الأدبي حتى نستحضر أصولنا اللغوية الفنية ونتساءل: هل أحسن عروة في هذا البيت من حيث هو كلام شعري يجري على وزن ويؤدي معنى موافقًا بليغ الوقع في النفس؟

وإذن فهذا الكتاب يتألف من بابين كبيرين: باب النقد الأدبي وباب التاريخ الأدبي، وهو يجتهد أن يعوِّد الطالب صحة النظر الأدبي بفرعيه: النقد والتاريخ، ولا سبيل إلى الجدال أن صحة النظر الأدبي جانب جليل من جوانب الثقافة العامة التي تسعى، فيما تسعى، أن يحس الناس الجمال ويدركوا القيمة في جميع الأشياء ومنها هذه العبارة المرسلة نثرًا أو قصيدًا موزونًا، والتي نسميها أدبًا.

القسم الأول

# النقد الأدبي

# المبنى: مادته وقوالبها

## (١) عنصرا المبنى والمعنى

ورد في الحديث النبوي: «من رأى منكم منكرًا فليغيره بيده، فإن لم يستطع فبلسانه، فإن لم يستطع فبقلبه، وذلك أضعف الإيمان.»
وجاء لبشَّار:

حوراء إن نظرت إليك  سقتك بالعينين خمرا

وهما قولان أدبيان يكفينا أن نلمحهما لمحة حتى نتبين أن كلًّا منهما يتألف من عنصرين أساسيين: يتألف من هذه الألفاظ الظاهرة المسبوكة، ومما تشتمل عليه من فكرة طي الألفاظ.

ومنذ القِدم والنقاد يفكون العمل الأدبي — كل عمل أدبي — إلى عنصرين أساسيين يسمونهما المبنى والمعنى، وبكلمة أخرى: الشكل والجوهر، أو القالب ومضمونه، ولا يزال هذا التحليل الأولي البدهي ساريًا في اعتبارات النقد الأدبي إلى اليوم. لكن النقاد لم يستطيعوا إلا أن يتساءلوا فورًا: ما العلاقة في العمل الأدبي بين المبنى والمعنى، أو الشكل والجوهر، أو القالب ومضمونه؟ ومن أهل النقد جماعة شاءت أن تتبسط فزعمت أن هذه العلاقة إنما هي صلة اللابس بملبوسه أو الوعاء بما يوضع فيه. وظاهرٌ ما في هذا التبسيط من خطأ؛ فاللابس إذا خلع ملبوسه بقي له وجوده المستقل، والمادة المفرغة في الوعاء إذا أُخِذت من وعائها لم تضمحل، لكن العمل الأدبي يزول معناه إذا أزيل مبناه، ويختفي جوهره إذا مُحِي شكله، ويذهب مضمونه إذا سلخ عنه قالبه. إلا أن فريقًا آخر من النقاد كان أكثر توفيقًا حين قال إن العلاقة في العمل الأدبي بين المبنى والمعنى إنما

هي علاقة الجسد بالروح، وصحيح أن هذا رأي لا يحل المشكلة إلا بمشكلة؛ إذ ما هي علاقة الجسد بالروح؟ لكنه أقرب إلى تمثيل الحقيقة ما دام تلاحم المبنى والمعنى ضروريًّا لتقويم العمل الأدبي، كما أن قران الجسد والروح ضروري لتقويم وجودنا الحي الظاهر، وقد بلغ مِن توثُّق الصلة بين المعاني والمباني أننا نعجز في الواقع عن الإتيان بمبنى جُرِّد من كل معنى إلا إذا هذينا هذيانًا، أو الإتيان بمعنى لا يرتكز على عماده من المبنى.

فإذا أدركنا ذلك سهل علينا أن نرى رأيًا رشيدًا في المسألة الأخرى التي كثر فيها جِدال النقاد، ونقصد مسألة الأفضلية بين عنصري الأدب من مبنًى ومعنًى، ومعلوم أن من أهل النقد من يُؤثِر العنصر المعنوي ويُوصي بتوجيه أوفر الجهد إلى تجويده، ومن أهل النقد من يُؤثِر العنصر المبنوي ويدعو إلى إنفاق أعظم الجهد في إتقانه، وعُرف عن الجاحظ أنه كان ممن يرفعون قدر المبنى فوق قدر المعنى، واستُشهد على ذلك بقوله: «المعاني مطروحة في الطرقات ...» قال ابن الأثير في المثل السائر: «العبارة عن المعاني هي التي تخلب بها العقول ... الناس كلهم مشتركون في استخراج المعاني.» وبالطبع لنا أن نشك في أن المعاني مطروحة في الطرقات وأن الناس كلهم مشتركون في استخراجها، إلا ما كان منها بسيطًا قريب المتناول، وأبو هلال العسكري صاحب كتاب «الصناعتين» جاء بالكلمة الفصل حين قال: «الألفاظ خدم المعاني والمصرَّفة في حكمها، وكانت المعاني هي المالكة سياستها المستحقة طاعتها.» وعلى هذا فلا سبيل إلى الجدال في أن المعنى هو الغاية المقصودة أصلًا، لكن ما دامت تلك الغاية لا تتم إلا بتلاحم المبنى والمعنى — كما قلنا — فوجه القضية إذن ليس اهتمامًا بالمبنى على حساب المعنى أو بالمعنى على حساب المبنى، بل توفية كل عنصر حقه من العناية من الملاءمة بينهما.

وهنا ننتقل إلى النظر، على حدة، في نواحي المبنى الأدبي.

## (٢) المفردات أو الألفاظ

كتب الجاحظ هذا الدعاء البديع، قال: «جنَّبك الله الشبهة وعصمك من الحيرة، وجعل بينك وبين المعرفة نسبًا وبين الصدق سببًا، وحبَّب إليك التثبت وزين في عينك الإنصاف، وأذاقك حلاوة التقوى وأشعر قلبك عز الحق، وأودع صدرك برد اليقين وطرد عنك ذل الطمع، وعرَّفك ما في الباطل من الذلة وما في الجهل من القلة.»

ونتأمل المبنى في هذا الدعاء فلا يفوتنا بالبديهة أن نلتفت إلى أصغر الأجزاء التي صيغ منها، نقصد المفردات أو الألفاظ، ولئن كان المبنى ينزل منزلة العِقد المنظوم في

سلك ما؛ فالألفاظ تقع موقع حبات اللؤلؤ التي منها يتألف العِقد، وواضح أن الشرط البدائي في جمال العِقد ونفاسته أن تكون لآلئه جميلة نفيسة، ومن هنا كان على الأديب أن يعنى أولًا، من جهة المبنى، بمفرداته، وكان على الناقد أن ينصرف إلى تقدير هذه المفردات على ضوء أصول تهديه.

فما تلك الأصول؟

## (٣) الألفاظ أصوات

قال ابن الأثير في «المثل السائر»: «إن الألفاظ داخلة في حيز الأصوات لأنها مركبة من مخارج الحروف، فما استلذه السمع منها فهو الحسن، وما كرهه ونبا عنه فهو القبيح.» وهذا رأي مجمل يوشك أن لا يكون للناقد ما يضيفه إليه من الجهة السمعية؛ فالمفردات اللغوية[١] إنما هي بالفعل أصوات، وكل صوت لفظي إنما يتعلَّق أولًا بالفم الذي ينطق به وبالأذن التي تتلقاه، فإذا كان الصوت سهلًا في النطق على الفم سائغًا في السمع قلنا هذا صوت لفظي له رونق، واعتبرنا اللفظ الذي يمثله حسنًا، فالهواء، والحب، والمدنية، والطلاقة، كلها ألفاظ حسنة لأنها ألفاظ هينة على اللسان لا تنبو بها الأذن.

ولا شك أن الأصوات اللفظية التي يعسر النطق بها على الفم وتَمجُّها آلة السمع تمثل ألفاظًا غير حسنة؛ فلفظة «أجشع» التي يستعملها الشنفرى في بيته من لامية العرب:

وإن مدَّت الأيدي إلى الزاد لم أكن  بأعجلهم، إذ أجشع القوم أعجل

هي لفظة غير حسنة؛ لأن مخرجًا من مخارج حروفها «الجيم» لا يتلاءم مع «الشين» حتى ليستدعي ذلك وقفة عند «الجيم» في النطق وإلا التبست «أجشع» على السامع بـ «أشجع»، ولو أن الشنفرى استعمل «أشره» أو «أنْهم» في مكانها لَتلافَى هذه الشوهة العارضة.

ولفظة «بعاق»، بمعنى المطر، غير حسنة أيضًا لأن صوتها اللفظي لا يطيب للأذن ولعله يوحي صورة رجل يعالج القيء. والخلاصة أن الجرس الموسيقى الجميل شرط ضروري في مفردات الكاتب والشاعر.

---

[١] ورد لابن جني في كتاب «الخصائص»: «ذهب بعضهم إلى أن أصل اللغات كلها إنما هو من الأصوات والمسموعات.»

## (٤) الألفاظ بين واضحة وعويصة

غير أننا نركب شططًا إذا اعتبرنا الألفاظ أصواتًا ووقفنا عند هذا الحد؛ فالألفاظ أصوات معبرة لها مدلولات، ولها أعمار، فمن الألفاظ ما تكون مدلولاتها معروفة لدى المطلع، ومنها ما لا تكون معروفة، فالصنف الأول من الألفاظ هو الواضح المأنوس، والصنف الثاني هو العويص المستوحش، فالنفس مثلًا لفظة واضحة مأنوسة لدينا بعكس لفظة «الجِرِشَّى» (وهي تعني النفس أيضًا)؛ فإنها عويصة مستوحشة.

ولا حاجة بنا إلى القول إن الواضح المأنوس من الألفاظ هو خير من العويص المستوحش، والأديب الذي يستعمل الجرشى بدلًا من النفس، والتكأكؤ بدلًا من التجمع، والافرنقاع بدلًا من التفرق، إنما هو متَّهم في ذوقه إن كان جادًّا غير هازل.

## (٥) الألفاظ وفق العصر

على أن الناقد يجب أن يذكر ما قدمناه من أن للألفاظ أعمارًا؛ فهي تعيش وتروج في عصر ثم تندفن في عصر آخر، فلا يجوز لنا مثلًا أن نتَّهم الجاهليين في ذوقهم الأدبي؛ لأنهم جاءوا بألفاظ نعتبرها نحن عويصة مستوحشة، فتأبط شرًّا فوق الملامة إذا قال:

يظل بموماة ويمسي بغيرها  جحيشًا ويعروري ظهور المهالك

(الموماة: القفرة الكبيرة؛ جحيشًا: وحيدًا؛ يعروري: يركب)، بل المنتظر من تأبط شرًّا الجاهلي أن ينحو مثل هذا النحو. لكن أبا تمام مؤاخذٌ حقًّا حين يقول:

الواردين حياض الموت مُتأقة  ثُبًا ثُبًا وكراديسًا كراديسًا

(متأقة: ملأى، ثبًا ثبًا: جماعات جماعات)؛ فأبو تمام ابن العصر العباسي الذي أصبحت فيه مثل هذه الألفاظ مستهجنة، ونقص أبي تمام أنه حفظ كثيرًا من الشعر الجاهلي ووعى حشدًا كبيرًا من مفرداته، ثم لم يتخيَّر منها ما يلائم عصره، ولعل المنية عاجلته فلم يُتح له ذلك.

### (٦) عيب الابتذال

وهناك عيب قد يعرض للمفردات الواضحة المأنوسة، إذا أغرقت في الوضوح والأُنس، هو عيب الابتذال، وينشأ الابتذال من أن الألفاظ قد لاكتها الألسنة طويلًا، ويمر القارئ بألفاظ كثيرة من قبيل «جناب الأجل الأمجد» ذهبت منها الحصانة والرفعة بتكرار الاستعمال.

### (٧) الاختصاص في الألفاظ

والمفردات، بعد هذا، ينساق لها مع الاستعمال نوع من الاختصاص؛ لذلك قيل مثلًا لفظة شعرية، ولفظة علمية: فلفظتا «أيضًا» و«مطلقًا» غير شعريتين، ويتَّفق أن يتمكن الناقد من استشفاف اختصاص الشاعر أو الكاتب من لفظة يسوقها كما أدرك أحد النقاد أن صاحب هذا البيت:

لم أدرِ حين وقفت بالأطلالِ ما الفرق بين جديدها والبالي

فقيهٌ؛ لأن «ما الفرق» من ألفاظ الفقهاء.

### (٨) جو الألفاظ

وينساق للألفاظ مع الاستعمال شيء أوسع من الاختصاص، وإن كان قريبًا منه، هو جوٌّ توحيه الألفاظ لدى مطالعتها، وقد تفي لفظتان بغرضٍ مماثل، لكن إحداهما ينبثق منها المعنى مصحوبًا بجوٍّ غير جو أختها على صورة أقوى أو أضعف، أكثر جدًّا أو أكثر هزلًا، فلنضرب مثلًا قول البحتري:

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكًا من الحُسن حتى كاد أن يتكلما

ولنتأمل لفظة «طلْق» فإنها معادلة لفظة «هش» أو «بش» وهي تنوب منابها في الوزن، فهل كانت إحدى هاتين اللفظتين، لو استعملها البحتري، توحي المعنى بقوةِ ما

أوحته لفظة «طلق»؟ كلا، وكم يفقد البيت من روعته لو قلنا: أتاك الربيع الهش أو البش! ولنضرب مثلًا آخر قول أبي نواس:

وما الغبن إلا أن تراني صاحيًا وما الغنم إلا أن يتعتعني السُّكر

ولنتأمل لفظة «يتعتعني» فإنها لا تبعد عن لفظة «يلعثمني» التي يستقيم معها الوزن أيضًا، لكن هل تفي بعمل أختها في البيت؟ كلا.

## (٩) الاختيار بين الألفاظ المتشابهة معنًى

وفي الواقع إن جانبًا عظيمًا من تفوُّق أديب على أديب يرتكز على البراعة في الاختيار بين لفظة ولفظة متقاربتَي المعنى، ومفهوم أن حسن الاختيار هذا لا يتأتى تحديد مقياس له يستخدمه القارئ كما يستخدم الكَيل والذراع؛ فإنه في جوهره حاسة مميزة يربيها حذق الممارسة. على أن في اللغة العربية بعض أصول نستنير بها في المفاضلة بين لفظة ولفظة من معنًى متقارب، فبعض الألفاظ مثلًا تُشخِّص بمخارج حروفها، لدى النطق بها، الأصواتَ أو الحركات التي تنطوي عليها معانيها، أو قل إن هذه الألفاظ منقولة نقلًا عن تلك الأصوات أو الحركات؛ فالحفيف للأوراق منقولة عن الصوت الذي ينطوي عليه اختلاجها، والرفرفة للطائر منقولة عن الحركة التي يقوم بها جناحاه، ولا شك أن مثل هذه الألفاظ في معارض الوصف والتصوير لا تزاحم أبدًا، فأي ألفاظ، بهذه المعاني أو بما يدانيها، تزاحم الحفيف للأوراق والرفرفة للطائر واللعلعة للبرق والتلألؤ للأنوار والترقرق لصفحة المياه الجارية؟[٢]

[٢] وقد أورد ابن جني في «خصائصه» فذلكة بديعة في هذا الصدد رأينا إثباتها، قال: «إن كثيرًا من هذه اللغة (يقصد العربية) وجدته مضاهيًا بأجراس حروفه أصوات الأفعال التي عبر بها عنه. ألا تراهم قالوا «قضم» في اليابس و«خضم» في الرطب وذلك لقوة القاف وضعف الخاء، فجعلوا الصوت الأقوى للفعل الأقوى والصوت الأضعف للفعل الأضعف. وكذلك قالوا «صرَّ» الجندب فكرروا الراء لما هناك من استطالة صوته، وقالوا «صرصر» البازي فقطعوه لما هناك من تقطيع صوته. وسموا الغراب «غاق» حكايةً لصوته، والبط بطًّا حكايةً لأصواتها. وقالوا «قط» الشيء إذا قطعه عرضًا و«قده» إذا قطعه طولًا وذلك لأن منقطع الطاء أقصر مدةً من منقطع الدال. وكذلك قالوا «مدَّ» الحبل و«متَّ» إليه بقرابة فجعلوا الدال لأنها

## (١٠) الألفاظ وأوزانها

على الناقد أن يتنبَّه إلى ناحية الأوزان في الألفاظ، لا أوزانها الصرفية من حيث الصحة والخطأ وحسب،[٣] لكن من حيث المعنى أيضًا، فإن كل وزن يؤدي لونًا من المعنى غير الوزن الآخر وإن لاح لنا أن المقصد في أساسه لم يحوَّر: فـ «اخشوشن» مثلًا لون من المعنى غير «خشُن»، ففيما تفيد لفظة «خشن» أن خشونة ما قد حصلت، تفيد لفظة «اخشوشن» شدة ومبالغة، وكذلك القول في «أعشبت» الأرض و«اعشوشبت»، فالأديب الذي يقدر حق ألفاظه يحرص على استعمالها بالأوزان التي تعطي معانيها ألوانًا تطابق مراده، والناقد الذي يريد أن يتحسس الدقة والبراعة لدى كاتب أو شاعر ينبغي له أن يُعير أوزان ألفاظه التفاتًا وعنايةً، قال المتنبي:

ولا تحسبنَّ المجد زقًّا وقينة ... فما المجد إلا السيف والفتكة البكرُ
وتضريب أعناق الملوك وأن ترى ... لك الهبوات السود والعسكر المجرُ
وتركك في الدنيا دويًّا كأنما ... تداول سمع المرء أنمله العشرُ

فلمَ عمد المتنبي في بيته الثاني إلى مصدر «فعَّل» من «ضرب» فاستعمله، ولم يقُل مثلًا «وضربك أعناق الملوك» كما قال في البيت الثالث «وتركك في الدنيا دويًّا»؟ أصدفة

---

مجهورة لما فيه علاج وجعلوا التاء لأنها مهموسة لما لا علاج فيه. وقالوا «الخذأ» بالهمز في ضعف النفس و«الخذا» غير مهموز في استرخاء الأذن، أُذن خذواء وآذان خذو، ومعلوم أن الواو لا تبلغ قوة الهمزة فجعلوا الواو لضعفها للعيب في الأذن والهمزة لقوتها للعيب في النفس، من حيث كان عيب النفس أفحش من عيب الأُذن ...»

[٣] ربما اتَّفق أن يهفو أديب أو تتحكم به ضرورة شعرية فيخالف القاعدة الصرفية، كما صنع الشاعر في فك الإدغام حيث يجب الإدغام، فقال: «الحمد لله العلي الأجلل.» وهو عيب لفظي واضح إلا أنه نادر الوقوع. ومن تحصيل الحاصل أن القواعد الصرفية واجبة الرعاية والاحترام، لكن ربما اتَّفق للأدباء أن يخرجوا عليها خروجًا موفَّقًا كما وقع للمتنبي حين قال:

مضى بعدما التف الرماحان ساعة ... كما يتلقى الهدب في الرقدة الهدبا

فثنَّى «الرماح» وهي فوق التثنية لأنها جمع. على أن للمتنبي وجهًا عقليًّا في هذا التدبير؛ فقد أنزل رماح كلٍّ من الجيشين المتحاربين منزلة المفرد، فكانت إحدى عجائب توفيقاته واختراعات عبقريته.

صنع ذلك؟ كلا؛ لأن «ضربًا» مصدر الثلاثي، لا تفيد القوة والكثرة التي تفيدها «تضريب» وإن يكن أصل المعنى واحدًا، وقال الجاحظ في مساق حكاية له يصف رجلًا هاربًا من الخوف والدهشة: «فانطلق نجيح مسرعًا قد استطير فؤاده حتى وصل إلى قومه.» فهل استعمل الجاحظ «استطير» عرَضًا؟ ولمَ لم يقل «طار»؟ ذلك أن «استطير» تدل على أن سببًا ما قد دفع فؤاد الرجل إلى الطيران، والجاحظ إنما أراد أذهاننا أن تبقى ملتفتة التفاتًا ضمنيًّا إلى هذا السبب، ولو أنه قال «طار فؤاده» لجاء الفعل لازمًا ولما بقي نصب أذهاننا دافع الخوف والدهشة الذي حمل فؤاد الرجل أن يطير.

حتى هذا الحد يلحظ القارئ، ولا شك، أننا كنا نعالج المفردات أو الألفاظ من حيث هي منفرطة قائمة بذواتها.

غير أن الألفاظ لا تؤلِّف أدبًا، نثرًا أو شعرًا، إلا إذا انتظمت في مُركَّب محكم من البيت إلى القصيدة أو من الجملة الصغيرة إلى الرسالة الكبيرة، ومتى انتظمت الألفاظ هذا الانتظام تبدَّل اسمها فأصبحت كلامًا أو عبارة وتحوَّل أساس النظر فيها فبتنا ننقدها لا باعتبارها وحدها، لكن باعتبار رفيقاتها أيضًا، وبذلك يتحول أساس نظرنا في المبنى.

## (١١) جودة التزويج بين الألفاظ

يتحول أساس نظرنا في المبنى، ففيما كنا نلتمس جودة انتقاء اللفظة على حدة إذا بنا مدفوعين إلى التماس ما نسمِّيه جودة التزويج بين الألفاظ، والفرق واضح، فربما كانت كل لفظة بنفسها صالحة لا غبار عليها ثم كانت غير منسجمة وسائر الألفاظ، فاختيار موقع اللفظة من المركَّب إذن عظيم الأهمية كاختيار اللفظة نفسها، إن لم يكن أعظم أهمية، ولعل كل قارئ قد سمع بهذا الرجز الشهير:

وقبر حرب بمكان قفر  وليس قرب قبر حرب قبر

فظاهر أن مفرداته، واحدة واحدة، مرضية لا بأس بها. إلا أن التزويج بينها ليس صالحًا البتة؛ بسبب هذه الأصوات المتكررة التي تردد فيها فتجعلها متنافرة ثقيلة على السمع واللسان.

فأول ما تقتضيه إذن جودة التزويج بين الألفاظ جمال التوقيع الموسيقي لا سيما في الشعر، الشعر العربي على الخصوص. غير أن السر كله لا ينحصر في هذا الشرط الواحد، بل يتجاوزه إلى اعتبار آخر هو حرص الكاتب أو الشاعر أن تكون الألفاظ التي يزوج بينها جارية على مستوى متماثل من جهة وضوحها ورفعتها واختصاصها وجوِّها وسائر الصفات اللفظية الحميدة. قال، مثلًا، أحد الناظمين يتغزل:

تعلمت علم الكيمياء بحبه غزال بجسمي ما بجفنيه من سُقمِ
وصعَّدت أنفاسي وقطَّرت أدمعي فصحَّ من التدبير تصفيرة الجسمِ

أفلا يلوح لنا فورًا أن التزويج غير موفق، على الأقل بين علم الكيمياء وألفاظ البيت الأول، وبين الـ «تصفيرة» وألفاظ البيت الثاني؟ أما علة عدم التوفيق فهي أن علم الكيمياء والتصفيرة ليست من المفردات الجارية بطبيعتها مع مادة الغزل، وخلاصة الرأي في هذا الباب وصية ابن الأثير في «مثله السائر»، قال: «إذا لم تجد اللفظة واقعة موقعها صائرة إلى مستقرها حالَّة في مركزها متصلة بسلكها، بل وجدتها قلقة في موضعها نافرة عن مكانها، فلا تُكرهها على اغتصاب الأماكن والنزول في غير أوطانها.»

## (١٢) صحة الإعراب والترتيب

ومما لا يكاد يحتاج إلى ذكر أننا حين ننظر في جودة التزويج بين الألفاظ ينبغي لنا أولًا أن نحاسب الكاتب أو الشاعر على ترتيب مفرداته وإعرابها وفق قواعد اللغة المرسومة في علم النحو، فلا يكون مثلًا خبر «أن» منصوبًا، ولا يرفع المجرور، ولا يعترض معترض بين المبتدأ والخبر كما في بيت المتنبي:

أنَّى يكون أبا البرية آدم وأبوك — والثقلان أنت — محمد؟

وكان صواب الترتيب أن يقول: «وأبوك محمد والثقلان أنت.» لكن أشباه هذه المحظورات البسيطة كمخالفات القياس الصرفي يندر أن يقع فيها من أعدُّوا أنفسهم لممارسة الإنتاج الأدبي إعدادًا صالحًا.

وقد أدخل النحاة في هذا الحُكم مسألة تقديم الضمير على الاسم الظاهر الذي يرجع إليه، فقضوا بأن هذا التقديم لا يجوز، فلا يستقيم مثلًا قول القائل: «فتح كتابه التلميذ.» غير أن الشعراء على الخصوص عبثوا بهذه القاعدة فقال قائلهم:

إن الغصون إذا قوَّمتها اعتدلت ولا يلين إذا قومته الخشب

وفي رأينا أن تقديم الضمير لا غبار عليه إذا امتنع اللبس فجاء الاسم الذي يعود إليه الضمير مباشرةً بعده كما يبدو من البيت السابق. بل كثيرًا ما تحوج الأغراض البلاغية إلى مثل هذا التدبير فنقول: «إلى نفسه أحسن فاعل الخير، وعلى نفسه جنى فاعل الشر.» وهو أقوى من قولنا: «أحسن فاعل الخير إلى نفسه وجنى فاعل الشر على نفسه.»

## (١٣) الزخرف

وربما عرض للأدباء خلال تزويج الألفاظ أن يعنوا بضروب شكلية من الزينة نستطيع أن نسميها على الجملة الزخرف الخارجي. أما القدماء فسموها البديع اللفظي، وهو صناعة حظيت باهتمام كبير في عهد من عهود الأدب العربي، إلا أن هذا العهد كان انحطاطيًّا؛ لذلك حكم بصراء النقاد بأن البديع اللفظي له قيمته في تزيين المبنى شرط أن يأتي عفوًا وبمقدار يسير، وإلا كان عنوان الزيف ودليلًا على أن الكاتب أو الشاعر قلَّت مادته من المعنى فأراد أن يغطي هذا النقص بإسباغ التزاويق التي تُبهر العين ولا تغذي فكرًا أو عاطفةً.

قال أبو هلال العسكري صاحب «الصناعتين»: «فقد تبيَّن لك أن ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لا يتم إلا بنُصرة المعنى؛ إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن ولما وجد فيه إلا معيب مستهجن؛ ولذلك ذُم الاستكثار منه والولوع به، وذلك أن المعاني لا تدين في كل موضع لما يجذبها التجنيس إليه؛ إذ الألفاظ خدم المعاني والمصرفة في حكمها، وكانت المعاني هي المالكة سياستها المستحقة طاعتها، فمن نصر اللفظ على المعنى كان كمن أزال الشيء عن جهته وأحاله عن طبيعته، وذلك مظنة الاستكراه وفيه فتح أبواب العيب والتعرض للشين، ولهذه الحالة كان كلام المتقدمين، الذين تركوا فضل العناية بالسجع ولزموا سجية الطبع، أمكن في العقول وأبعد من القلق وأوضح للمراد وأفضل عند ذوي التحصيل وأسلم من التفاوت وأكشف عن الأغراض وأنصر للجهة التي تنحو

نحو العقل وأبعد من التعمد الذي هو ضرب من الخداع بالتزويق، والرضى بأن تقع النقيصة في نفس الصورة وذات الخلقة إذا أكثر فيها من الوشم والنقش وأثقل صاحبها بالحلي والوشي ...»

وليس ثمة سبيل إلى الخلاف أن هذا الرأي في البديع اللفظي عدل وصواب؛ فإننا لو التفتنا إلى الحكمة: «دوام الحال من المُحال.» لوجدنا ما في السجعتين من التجنيس قد زاد العبارة رونقًا وخفةً على النطق والذاكرة فضلًا عن أنه انقاد من غير تعمُّل ولا تصنُّع. لكننا لو التفتنا إلى قول الشاعر:

قرعت الباب حتى كَلَّ متني  فلما كلَّمتني كلَمتني

لأحسسنا فورًا أنه قد ركب مركب التعسُّف ليسوق هذا التجنيس بين «كلَّ متني» و«كلمتني» بمعنى خاطبتني و«كلمتني» بمعنى جرحتني، فضلًا عن أن محصل البيت كله ليس بشيء ذي بال.

وقد فتن حب البديع اللفظي بعض الأدباء حتى أصبح هوسًا وذهب بهم أعجب المذاهب حتى اعتبروا فيه النقط، فزعموا في هذا البيت:

فتنتني بجبين  كهلال السعد لاح

أنه يشتمل على ضرب من البديع اللفظي لأن حروف صدره كلها منقوط وحروف عجزه خالية من النقط، وسموه الملمَّع.

وصناعة السجع، وهي تقييد النثر بالقوافي، لا تخرج على كونها زخرفًا من زخارف المبنى، والسجع إذا أقبل سهلًا ولم يتجاوز الحد في مقداره، كان مُرضِيًا وأكسب العبارة توقيعًا موسيقيًّا. إلا أنه إذا سيق غصبًا وكثر كثرةً زائدة، تأذَّى به الإنشاء، وثقل على النفس. قال حكيم: «إن الحق أصعب محملًا وأصعب مركبًا، فإن أُشكل عليك أمران فاجتنب أحبهما إليك، واترك أسهلهما عليك.» فواضح أن التقفية بين «إليك» و«عليك» سائغة في الذوق تضيف إلى الكلام حسنًا لا سيما وقد أتت ساعة الوقف في العبارة. وقال الحريري في المقامة الصنعانية على لسان الحارث بن همام: «لما اقتعدت غارب الاغتراب وأنأتني المتربة عن الأتراب، طوحت بي طوائح الزمن إلى صنعاء اليمن، فدخلتها خاوي الوفاض بادي الإنفاض ...» إلخ، وهذا من السجع الذي يبدو عليه فورًا طابع التكلف

وأثر الكد؛ فقد شاء الحريري أن يبين أن راويته الحارث بن همام تغرَّب لفقره مسافرًا عن معاشره، فقال إنه اقتعد غارب الاغتراب وأنأته المتربة عن الأتراب، وشاء الحريري أن يبين أن راويته دخل صنعاء اليمن وجرابه فارغ وإفلاسه من كل شيء ظاهر، فقال إنه دخلها خاوي الوفاض بادي الإنفاض!

على أن السجع موضوع لا بدَّ لنا فيما بعد من العودة إليه.

## (١٤) الغنى في اللفظ

وحتمٌ أن يدفعنا البحث في المبنى الأدبي والتزويج بين الألفاظ إلى الإلمام بصفة من ألزم الصفات التي بها يميز الأدباء الكبار، فإذا كان الكاتب أو الشاعر يحتاج إلى المهارة في اختيار ألفاظه، وفي تأليفها؛ فقد أصبح من الضروري أن يكون له خزانة لفظية غنية طيِّعة، تستطيع أن تلبيه في يسر وسهولة، ويستطيع أن يتصرَّف بما يتناوله منها تصرفًا وافيًا بأغراضه، وطبيعي أن لا يتم له ذلك إلا بمطالعة الآثار الأدبية النفيسة التي ورَّثها السابقون من الكتَّاب والشعراء، وقد أدرك العلماء حاجة الأديب إلى الثروة اللفظية فدرجوا على تأليف مجلدات أثبتوا فيها مقادير ضخمة من الألفاظ التي تطلق في شتى المواضيع كطلوع الصبح، والوقوع في المرض وما أشبه. من هذه المجلدات: «أدب الكاتب» لابن قتيبة و«الألفاظ الكتابية» للهمذاني و«سحر البلاغة» للثعالبي، وآخرها «نجعة الرائد» لليازجي إبراهيم.

على أن هذه الطريقة في جمع الثروة اللفظية تشتمل على أخطار: لأن الفرق بعيد بين أن يتعرف الأديب المتدرج إلى اللفظة وهي منفردة، ويتعرف إليها وهي نازلة حق منزلتها في الجملة. يضاف إلى ذلك أن هذه الطريقة في حيازة الغنى اللفظي خليقة أن تملأ أذهان الأدباء بتعابير متماثلة يكررونها جميعًا كلما عالجوا مواضيع متماثلة، من هذا القبيل قولهم إذا قصدوا التعبير عن نهاية الحرب: «وضعت الحرب أوزارها.» وقولهم إذا قصدوا التعبير عن تفوق شاعر: «لا يُشق غباره.» وبعد، فالأديب المتدرج حين يحمل دفعة على حفظ الألفاظ التي تقال في موضوع من المواضيع لا يأمن في إنشائه أن يتعود الدوران حول المعنى الواحد بما قد وعاه من الألفاظ، وتلك خطة تنتهي إلى التطويل الممل بل الثرثرة، ومخطئ من يظن أن الثروة اللفظية إنما تعني فيض المترادفات، وما أكثر ما نصادف لدى الأدباء جملًا مكدَّسة على النحو التالي: «أكل حتى امتلأ وانتفخ وكظه الطعام وبات لا يطيق النفس.» أو «فلما حضرته الوفاة وأشرف على الموت وبلغت

روحه التراقي، طفقت الأم تنتحب وتعول وقد انحلَّ عقد دموعها وتناثرت لآلئ جفنيها.» فالظاهر من الصورتين هاتين أن الكاتب حفظ مقدارًا من المترادفات التي تقال في وصف التخمة والاحتضار والبكاء، فما سنحت له الفرصة حتى قذف بها قذفًا، وفي زعمه أنه كشف عن منجم لفظي وافر الذخر، لكنه في الواقع لم يكشف عن غير ثرثرة.

قال إبراهيم اليازجي من مقالته «اللغة والعصر»:

> ويا ليت شعري ما يصنع أحدنا لو دخل أحد المعارض الطبيعية أو الصناعية ورأى ما ثمة من المسميات العضوية وغير العضوية من أنواع الحيوان وضروب النبات وصنوف المعادن، وعاين ما هناك من الآلات والأدوات وسائر أجناس المصنوعات وما تتألف منه من القطع والأجزاء بما لها من الهيئات المختلفة والمنافع المتباينة، وأراد العبارة عن شيء من هذه المذكورات؟ ثم ما هو فاعل لو أراد الكلام فيما يحدث كل يوم من المخترعات العلمية والصناعية والمكتشفات الطبيعية والكيماوية والفنون العقلية واليدوية، وما لكل ذلك من الأوضاع والحدود والمصالحات التي لا تغادر جليلًا ولا دقيقًا لا تدل عليه، بلفظه المخصوص؟

فهذا إنشاء إذا تأملناه لم يلبث أن يشفَّ لنا عن غنًى كبير في مادة اللفظ من غير ما دوران بالمترادفات حول المعنى الواحد، ولسنا نتبين في هذا الإنشاء مقدار الغنى اللفظي الذي أعان اليازجي على تشعيب معانيه وتمثيلها تشعيبًا وتمثيلًا دقيقًا إلا إذا حاولنا أن نورده على نمط ما قد يورده كاتب محدود المادة من اللفظ فيقول: «ويا ليت شعري ما يصنع أحدنا لو دخل أحد المعارض العصرية ورأى ما فيه من موجودات عالم الحيوان والنبات والمعدن، أو رأى ما فيه من الآلات الكثيرة المختلفة، وأراد العبارة عنها؟ ثم ما يصنع أحدنا لو رأى ما يحدث كل يوم من المخترعات والمكتشفات في أبواب العلم والفن وأراد العبارة عن كل ذلك بلفظه المخصوص؟»

والفرق بين النصين يهجم على الذهن هجومًا لوضوحه، فالنص اليازجي بما أوتي منشئه من الثروة اللفظية قادر على تفصيل أغراضه، بينما النص الآخر محمول على الاكتفاء بالتعميم لفقر مُنشئه في الألفاظ، لا المعاني؛ لأن مثل هذه المعاني مفتوحة للجميع.

## (١٥) الجُمل وصيغها

وهنا ينتهي بنا المطاف في نقد المبنى الأدبي إلى النظر في ناحية لعلها أجلُّ نواحي هذا البحث، فقد علمنا أن الألفاظ في صناعة الأدب لا بدَّ لها من تزويج، فإذا زُوج بينها أصبحت عبارة. على أننا لم نذكر حتى الآن أن العبارة تتركب من أجزاء مؤلفة من الألفاظ ندعوها الجمل، وحدُّ الجملة أنها جزء الكلام الذي يحمل معنًى تامًّا، فإذا قلنا: خسيء، على حدة، وقلنا: الظالم، على حدة، لم يكمل لدينا معنًى. غير أننا حين نجمع بين اللفظتين فنقول: خسيء الظالم، يكمل لدينا معنًى تام من المعاني، وهذا شرح لمسألة تبدو بدهية إلا أن معرفتها حيوية، ومن الآفات التي تؤذي اللغة العربية أن قواعدها في الصميم مبنية على المنطق، فيتلقنها الطالب عهدَ الحداثة ويعي النتائج الشكلية التي رسمتها تلك القواعد، إلا أنه لا يدرك وجهها المنطقي، ومن هنا كنا لا نستغني عن هذه الفذلكة القصيرة في ماهية الجملة وأنواعها وما يدخل في تركيبها وما تتقلب عليه من الصيغ.

سبق لدينا أن الجملة هي جزء من الكلام الذي يحمل معنًى تامًّا، والجملة في اللسان العربي تقع على أصناف تبعًا لأساس النظر فيها، فإذا تأملناها من جهة التركيب، مثلًا، أو جهة النحو وجدناها إما اسمية وإما فعلية.

فالاسمية تتألف أصلًا من مبتدأ وخبر، ظاهرين أو مُؤوَّلين، فالظاهران كقولنا: «الطمع ذلٌّ.» والمبتدأ المُؤوَّل كقولنا: «أن تعفَّ أجمل بك» (تأويله: العفة أجمل بك)، و«إن المتنبي شاعر أروع في باب الحكمة من البحتري، حكمٌ جرى عليه الإجماع» (تأويله: كون المتنبي شاعرًا أروع في باب الحكمة من البحتري حكمٌ جرى عليه الإجماع). والخبر المُؤوَّل كقولنا: «أفضل الصبر أن تطيق ما يؤلمك وامتناعك مما يلذك» (تأويله: أفضل الصبر إطاقتك ما يؤلمك وامتناعك مما يلذك)، و«آفة العلم أن تنزل الظن منزلة اليقين» (تأويله: آفة العلم إنزالك الظن منزلة اليقين).

والجملة الفعلية تتألف أصلًا من: فعل (أو ما ينوب منابه)، وفاعل أو نائب فاعل ظاهرَين أو مُؤوَّلين، فالظاهران كقولنا: «خاب العجول وكوفئ المتأني.» والفاعل المُؤوَّل كقولنا: «ما زيَّنك في رأي الحق أنك شريف النسب» (تأويله: ما زيَّنك في رأي الحق شرف نسبك). ونائب الفاعل المُؤوَّل كقولنا: «كُتب على الظلم أنه حلو الأول مُر الآخر» (تأويله: كُتب على الظلم حلاوة أوله ومرارة آخره). أما ما ينوب مناب الفعل فكالصفة في قولنا: «هذا القادم البهية طلعته بشير فأل.»

ويسمى المبتدأ والفاعل ونائب الفعل في علم المعاني «مسندًا إليه» أيضًا كما يُسمى الخبر والفعل (أو ما ينوب منابه) «مسندًا» والعلاقة بينهما الإسناد.

وطبيعي أن الجمل لا تقتصر دائمًا على مجرد المسند إليه والمسند، ولا يسوغ أن تقتصر هذا الاقتصار، بل يدخل في تركيبها عناصر أخرى: كأشباه الجمل[٤] والمعطوفات والنعوت والإضافات والمفاعيل والتأكيدات والأبدال، وشتى الحروف التي هي أدوات ضرورية، وكل أديب مطالب بمعرفة هذه الأبواب وأحكامها ووجوه استعمالها، وأحكامها مفصلة في مألوف كتب النحو. أما وجوه استعمالها فلا بدَّ في سبيلها من الرجوع إلى أمهات الكتب البلاغية وعلى رأسها «دلائل الإعجاز» لعبد القاهر الجرجاني.[٥] ويحسن بالأديب المتدرج أن يتناول أولًا كتابًا ككتاب «الأقصى القريب» لزين الدين التنوخي.[٦]

عند هذا الحد يصبح لزامًا لنا، في نقد المبنى، أن ننصرف إلى النظر في صناعة عالية المرتبة، هي صناعة صوغ الجملة أو تركيبها من عناصرها، فتعرض لنا مسائل هامة: كالتقديم والتأخير في موضع التقديم أو التأخير، والذكر والحذف حيث يجب الذكر أو الحذف، ومعلوم أن القاعدة العامة هي تقديم المسند إليه في الجملة على المسند مع تعريف الأول وتنكير الثاني. إلا أن هذه القاعدة العامة لا تفي دائمًا بالمراد، وهي على الأغلب ديدن بسطاء المنشئين، وإذا تجاوزنا الحدود الوضعية التي توجب تقديم هذا أو ذاك من المسند إليه، أو المسند، وتقضي بذكر هذا أو ذاك أو حذفه من عناصر الجملة، رأينا أن المنشئ الرفيع يراعي فيما يقدمه عامل التأكيد، ويحرص فيما يؤخره أن لا يوصل القارئ إلى غاية الجملة قبل نهايتها لئلا يفتر نشاطه. أما من جهة الذكر والحذف فيجتهد أن يستغني إلا عما يقع الخلل عند تركه.

قال المعرِّي:

واللبيب اللبيب من ليس يغتـ ـر بكونٍ مصيرُه للفساد

فقدم المسند إليه «اللبيب» لقصد التأكيد، وقال شاعر:

ترابٌ أنت في الأصل وترتدُّ ترابا

---

[٤] شبه الجملة إما جار ومجرور به، وإما ظرف ومضاف إليه، كقولنا: «أشرفت على الوادي عند الصباح.»

[٥] طبعته مجلة المنار، مصر، ١٣٣١هـ.

[٦] طبعته مطبعة السعادة، مصر، ١٣٢٧هـ.

فقدم المسند «تراب» للقصد نفسه، وربما ظُن أن ضرورة الوزن حكمت على الشاعرين، لكن لو اختار المعرِّي لغيَّر صيغة النظم فقال مثلًا:

ليس يغتر من تناهى له اللُّب بكونٍ مصيره للفساد

ولو أراد الآخر لقال:

أنت في الأصل تراب ثم ترتدُّ ترابا

وقالت الحكمة الطبية: «كُلْ على الجوع طعامك.» وقال المثل العربي: «إنك لا تجني من الشوك العنب.» «الظلم مرتعه وخيم.» فجعلت الحكمة الطبية «على الجوع» في قلب الجملة ولم تؤخرها لئلا يفوتها حقها من انتباه السامع الذي ربما توهم أن الجملة انتهت بـ: «كلْ طعامك.» كذلك جعل المثل العربي «من الشوك» و«مرتعه» في وسط الجملة للسبب نفسه.

وقال المثل الدارج: «درهم وقاية ولا قنطار علاج.» فاستغنى عن المسند في الجملتين ولم يقل: يفيدك درهم وقاية ولا يفيدك قنطار علاج، أو درهم وقاية تتعاطاه ولا قنطار علاج تتلقاه.

على أن النظر في الجملة على أساس تركيبها وحسب، لا يكفي إلا في النماذج البسيطة، وليست الجمل كلها بسيطة، بل منها المركبة التي هي جملة واحدة يدخل في تأليفها جمل عدة يكون لها محل من الإعراب النحوي أو لا يكون، ويحسن بنا أن نضرب مثلًا للإيضاح:

«قال بعض الحكماء: شر المال ما لزمك إثم مكسبه، وحُرمت أجر إنفاقه.» فالجملة الأولى: «قال بعض الحكماء» فعلية بسيطة تتألف من فعل وفاعل، لا محل لها من الإعراب لأنها ابتدائية. أما الجملة الثانية: «شر المال ما لزمك إثم مكسبه، وحرمت أجر إنفاقه» فليست بسيطة لأنها تتألف من جمل عدة: فهي كلها جملة، وفي كيانها جملتان فعليتان، الأولى: «لزمك إثم مكسبه»، والثانية: «حُرمت أجر إنفاقه» والجملتان كلتاهما لا محل لهما من الإعراب لأنهما صلتا الموصل «ما»، والجملة كلها، أو الجملة الأم، في محل نصب مفعول به من «قال».

وهكذا ينكشف لنا أن الجمل بسيطة ومركبة، ولا يلبث أن ينكشف لنا أننا نواجه في الجمل المركبة المسائل نفسها التي واجهناها في صوغ الجمل البسيطة، نعني: أيُّ الجمل

نقدم وأيهما نؤخر، ومتى نذكر ومتى نحذف؟ والجواب هنا لا يختلف عن الجواب هناك، وخلاصته: أن نرعى في اعتباراتنا عامل التأكيد وانتباه القارئ، وأن نستغني عما يمكن الاستغناء عنه، فلنضرب مثلًا بيت المتنبي:

ومن نكد الدنيا على الحرِّ أن يرى  عدوًّا له ما من صداقته بدُّ

فهذا البيت كله جملة اسمية مركبة، ومبتدأها مصدر مُؤوَّل من الجملة الفعلية «أن يرى»، وخبرها مقدَّر يتعلق به شبه الجملة «من نكد الدنيا»، والجملة الاسمية «ما من صداقته بدٌّ» في محل نصب نعت «عدوًّا»، وقد نسَّق المتنبي الجمل في كيان هذه الجملة الكبيرة تنسيقًا محكمًا؛ فقدَّم الخبر وشبه الجملة المتعلق به، كما قدم شبه الجملة التالي أي «على الحر» ليكون قريبًا من لفظة «نكد» التي يتعلق بها، وواضح أن افتتاح البيت بقوله: «ومن نكد الدنيا على الحر» استهلال لا يهجم بالقارئ على الغاية لكن يوقظ اهتمامه وشوقه. ثم ذكر المبتدأ وقرن به على سبيل المفعولية لفظة «عدوًّا»، ونعت العدو بجملة اسمية قدم فيها الخبر على المبتدأ، فلم يُتح للقارئ طرفة عين يستطيع فيها أن يغفل ذهنه قبل النهاية التي بدونها لا تتم غاية البيت، وظاهر أن المتنبي قد حذف في بيته ثلاث كلمات لا موجب لإثباتها، فلم يقل: مصيبة من نكد الدنيا على الحر أن يرى عدوًّا له ما يوجد من صداقته بد.

ومما يتعلق بهذا الباب، باب النظر في الجمل المركبة من حيث صلاتها الإعرابية بعضها ببعض، موضوع جليل لا مندوحة عن معرفته لأنه يبحث أحوال الربط والقطع بين الجمل. ذلك هو الوصل والفصل، والربط بين الجمل يكون بعطفها (بأداة الواو)، والقطع يكون بإسقاط العطف، فمتى نعطف في السياق جملة على جملة، ومتى لا نعطف؟ هذه هي القضية التي يعالجها الوصل والفصل. على أن هذا الباب يضطرنا، زيادةً إلى معرفة إعراب الجمل، أن نعلم أنها تنقسم إلى خبرية وإنشائية تبعًا لإمكان صدقها أو كذبها، أو لاستحالة الصدق والكذب فيها، فالجملة التي تحتمل الصدق والكذب هي الخبرية، كقولنا: «الربيع خير فصول السنة.» والجملة التي يمتنع فيها صدق أو كذب هي الإنشائية، كقولنا في الاستفهام: «ما يصنع الأعمى بنور الصباح؟» أو قول أبي العتاهية في التمني:

ألا ليت الشباب يعود يومًا  فأخبره بما فعل المشيب!

وباب الوصل والفصل، كما أسلفنا، باب جليل بلغ من جلال قدره أن حدد أحدهم البلاغة فقال: هي معرفة الفصل من الوصل، وخلاصة الأمر أن الجملتين إذا كانت بينهما جهة جامعة[٧] واشتركتا في المحل الواحد من الإعراب، أو في الخبرية، أو في الإنشائية، أو كان لإحداهما حكم يُراد إعطاؤه للثانية، وجب الوصل. كقولنا: «أقبل الورد يبسم ثغره ويفوح عطره» (وقع الوصل بين جملتي: يبسم ثغره ويفوح عطره، لاشتراكهما في محل واحد من الإعراب هو النصب على الحالية، أو لاشتراكهما في الخبرية)، وكقولنا: «أنعم وأسلم» (وجب الوصل لاشتراكهما في الإنشائية)، وكقولنا: «إنما الدنيا حلم والممات خاتمة الحلم» (وقع الوصل لاشتراكهما في حكم القصر بإنما).

أما الفصل فيكون إذا تباينت الجملتان في الإعراب، أو اختلفتا بين إنشائية وخبرية، أو كانت الثانية بدلًا من الأولى، أو بيانًا لها، أو جوابًا عن سؤال استوجبته الأولى ضمنًا، أو كان للأولى حكم لا يراد إعطاؤه للثانية. كقولنا: قال علي بن أبي طالب: «مصارع الرجال تحت بروق المطامع» (وجب الفصل بين الجملتين لأن الأولى لا محل لها من الإعراب والثانية في محل نصب على المفعولية من قال)، وكقولنا: «مات أبو تمام في ريعان شبابه، ليته عاش حتى استكمل نضجه الشعري» (وقع الفصل لاختلاف الجملتين خبرًا وإنشاءً)، وكقول القرآن: ﴿مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ﴾ (وقع الفصل لأن الجملة الثانية بيان للأولى)، وكقولنا: «لقي المتآمر حتفه، أكل السم الذي طبخه» (وجب الفصل لأن الجملة الثانية بدل من الأولى)، وكقول شوقي:

سألتني عن النهار عيوني  رحم الله يا عيوني النهارا

(وجب الفصل بين الجملة في صدر البيت والجملة في عجزه لأن السؤال الأول اقتضى سؤالًا آخر ضمنيًّا، فكأن الشاعر قال: سألتني عن النهار عيوني، فبمَ أجبتها؟ أجبتها: رحم الله يا عيوني النهارا)، وكقولنا: «يحسب الناس أن الشعر سهل، الشعر صعب المراس» (وقع الفصل لأن جملة «أن الشعر سهل» داخلة في حكم المفعولية من فعل الظن «يحسب»، لكن جملة «الشعر صعب المراس» لم يقصد إدخالها في هذا الحكم)،

[٧] من حيث المعنى، إذ لا يصح مثلًا أن يقال: البازي من جوارح الطير وأبو نواس من شعراء الخمرة؛ لانعدام الجهة الجامعة منطقيًّا بينهما.

وكقولنا: «إنما الجهل داء، العلم دواؤه» (وقع الفصل لأننا قصرنا الجهل في الجملة الأولى على كونه داء، ولم نشأ أن نقصر العلم على كونه دواء الجهل، فللعلم منافع أخرى، وهكذا اختلف الحكم بين الجملتين).

وهنا نلفت القارئ إلى أن باب الوصل والفصل لا يحيط بنطاق هذا الموضوع الواسع الذي نعالجه، نعني ربط الجمل وقطعها؛ فكثيرًا ما تعرض في الصنع الأدبي ضروب من الجمل لا يسري إليها من الفصل أو الوصل أحكام، كالجمل التي ترد مثلًا جوابًا للشرط أو حالًا أو استدراكًا أو إثباتًا بعد نفي أو نفيًا بعد إثبات أو دالة على المفاجأة أو الحدوث الفوري أو الوقوع بعد فترة، ولكن من هذه الجمل وسيلة للربط بسابقتها. قال المتنبي:

لولا العقول لكان أدنى ضيغم  أدنى إلى شرف من الإنسان

فالجملة الثانية: «لكان أدنى ضيغم» (وهي جواب لولا) مربوطة بالجملة الأولى «لولا العقول (موجودة)» باللام، وقال أبو تمام:

لاقى الكريهة وهو مغمد روعه  فيها ولكن سيفه مسلول

وفي هذا البيت شاهدان: فالجملة الثانية بعد «لاقى الكريهة» حالية ربطتها بالأولى واو الحال والضمير، وجملة «سيفه مسلول» استدراكية ربطتها بما قبلها «لكن»، والواو لا وجه لوجودها هنا وقد حكم بها الوزن على أبي تمام فهي عاهة صغيرة من عاهات المبنى في هذا البيت لأن القاعدة المبنوية العامة تشير بالاستغناء عن كل ما يمكن الاستغناء عنه في الكلام، وقال شاعر:

ما عظم المغرور سمنًا  م بل أراه ورمًا

وقال آخر:

فاز بالغايات طالبها  لا كسول عاش منتظرًا

فالجملة في عجُز البيت الأول إثبات بعد نفي ربطت بينها وبين أختها «بل»، وعكسها الجملة في عجز البيت الثاني؛ أي أنها نفي بعد إثبات، فربطت بينها وبين أختها «لا»، وقال لبيد:

ودعوت ربي بالسلامة جاهدًا ليصحَّني فإذا السلامة داء

فالجملة في العجز مربوطة بـ «إذا» الفجائية لأنها تحمل معنى المفاجأة.
وقال شاعر:

تمزق بالصبح ستر الدجى ولاح الهدى فانجلى الباطل

وقال آخر:

يطلب الجار ثم تلتمس الدار فبالجار طابت الدار دارًا

فالجملة في خاتمة البيت الأول مقرونة إلى سابقتها بالفاء للدلالة على الحدوث الفوري. أما الجملة الثانية في البيت الثاني فمقرونة إلى سابقتها بـ «ثم» لأنها تدل على حصول الشيء بعد انقضاء فترة بينه وبين الشيء الآنف.[٨]

ونحسب الوقت آن للانتقال إلى ناحية أخرى مبنوية من نواحي الصنع الأدبي، تلك ناحية النظر في صيغ الجمل، ولا شك أننا لحظنا أن أصناف الجمل التي تأتَّى لنا ذكرها، لها أنماط من الصيغ أو القوالب مخصوصة بها؛ فالجملة الفعلية المجهولية تختلف صيغتها عن المعلومية، وكلتاهما تختلف صيغةً عن الاسمية، والجملة الخبرية

---

[٨] ومن هنا نظر النقاد في بيت شوقي:

نظرة فابتسامة فسلام فكلام فموعد فلقاء

فعابوا عليه استعمال الفاء في قوله: موعد فلقاء؛ فالفاء إنما تدل على الحدوث الفوري، أي حدوث اللقاء فورًا بعد الموعد دون انقضاء مدة، فيكون الموعد لا معنى له. وكان الصواب أن يقول شوقي: موعد ثم لقاء، أو موعد ولقاء مراعاةً للوزن.

المنفية يغاير قالبها الجملة الخبرية الإيجابية، وكلتاهما تغاير في شكل القالب الجملة الإنشائية، والجملة الإنشائية الاستفهامية تختلف صورتها عن الجملة الإنشائية أو الطلبية أو الندائية وهلمَّ …

ومما يُلحظ لدى المنشئين العرب جمود هذه الصيغ والقوالب فيما يجري على سن قلمهم وكثرة تكرارها حتى لتأتي القطعة والقطع وقد ضربت جملها على غِرار واحد، وهذا من المآخذ التي قد تتجاوز صغار المنشئين إلى كبارهم. قال ابن المقفع من «كليلة ودمنة»:

> فإنَّا قد نرى الزمان مدبرًا بكل مكان، فكأن أمور الصدق قد نُزعت من الناس، فأصبح ما كان عزيزًا فقده مفقودًا، وموجودًا ما كان ضائرًا وجوده، وكأن الخير أصبح ذابلًا، والشر ناضرًا، وكأن الفهم قد زالت سبله، وكأن الحق ولَّى كسيرًا، وأقبل الباطل تابعه، وكأن اتِّباع الهوى وإضاعة الحكم أصبح بالحكام موكلًا، وأصبح المظلوم بالحيف مُقرًّا، والظالم بنفسه مستطيلًا، وكأن الحرص أصبح فاغرًا فاه من كل جهة، يتلقف ما قرب منه وما بعد، وكأن الرضى أصبح مجهولًا، وكأن الأشرار يسامون السماء، وكأن الأخيار يريدون بطن الأرض، وأصبحت المروءة مقذوفًا بها من أعلى شرف إلى أسفل درك، وأصبحت الدناءة مكرمة ممكنة، وأصبح السلطان منتقلًا من أهل الفضل إلى أهل النقص، وكأن الدنيا جذلة مسرورة تقول: قد غُيِّبت الخيرات، وأُظهرت السيئات.

ومتأمل هذا الإنشاء لا يسعه — وإن أُعجب بذخيرة اللفظ عند ابن المقفع — إلا أن يشهد أن الجمل في القطعة مضروبة على غرار واحد؛ فهي كلها جمل خبرية إيجابية. ثم إن كثرتها الغالبة تتركب من الحرف المشبه بالفعل «كأن» أو الفعل الناقص «أصبح» يتلوهما اسمهما وخبرهما، مما أدى إلى انسياق الكلام على نغم موسيقي رتيب، ومثل هذا التكرار في صيغ الجمل لا يخلو من إفادة التأكيد، على أنه في أغلب الأحيان دليل افتقار إلى التنويع وعلامة قصور عن التفنُّن.

وقال الجاحظ: «الكتاب نعمَ الذُّخر والعقدة والجليس والعمدة، ونعمَ النشوة، ونعم النزهة، ونعم المشتغل والحرفة، ونعم الأنيس ساعة الوحدة، ونعم المعرفة ببلاد الغربة، ونعم القرين والدخيل والزميل، ونعم الوزير والنزيل، والكتاب وعاء مليء علمًا، وظرف حشي ظُرفًا، وإناء شُحن مزاحًا. إن شئت كان أعيا من باقل، وإن شئت كان أبلغ من

سحبان وائل، وإن شئت سرَّتك نوادره وشجتك مواعظه، ومن لك بواعظ ملهٍ وبناسك فاتك وناطق أخرس؟»

فمتأمل هذا الكلام يتبين — ولا ريب — أن الجاحظ قد عمد إلى تكرار قوالبه، إلا أنه كررها في أجزاء أجزاء من جمله ولم ينسَ أن يُحدث فيها تغييرًا وتنويعًا؛ فالجملة الأولى تتألف من مبتدأ «الكتاب» ومن أخبار عدة ركبت من فعل المدح «نِعم» ومن فاعله، وعطف بعضها على بعض في نسق واحد. إلا أن الجملة الثانية يطرأ عليها انتقال محسوس عن الجملة الأولى، فأخبارها أسماء منعوتة بجمل فعلية مجهولة، ولا تستهل الجملة الثالثة حتى نشهد فورًا أنها اختلفت بقالبها كل الاختلاف عن سابقتيها فإذا هي إنشائية استفهامية لا خبرية، ومن هنا كانت هذه القطعة الجاحظية في مبناها أقل استقرارًا على نغم موسيقي رتيب من قطعة ابن المقفع وأدل على التفنن في الصيغة الإنشائية.

قال أبو تمام:

الحق أبلج والسيوف عوار  فحذارِ من أسد العرين حذارِ

وقال المتنبي:

لا خيلَ عندك تُهديها ولا مال  فليسعد النطق إن لم تسعد الحال

ففي البيتين، بين الصدر والعجز، عبور من صيغة الخبر إلى صيغة إنشاء الطلب مما زاد مبنى البيتين رونقًا وبراعةً.

وقال شاعر:

لا تعجبوا رجل أودى وهل سلمت  قبلُ الرجال وساقي الموت دوَّار؟
بالجسم للمرء عمر واحد وله  بما أتى من جميل الصنع أعمار!

فلننظر كيف افتتح البيت الأول بالطلب نهيًا، ثم عكف على الصيغة الخبرية في قوله: «رجل أودى»، ثم انتقل إلى الاستفهام، ثم عاد فساق البيت الثاني على صورة الخبر، فكان له في مبنى بيتين حظ مرموق من غنى القوالب.

ولعلنا نحسن صنعًا إذا ألمنا على سبيل التطبيق بفكرةٍ ما فأفرغناها في صيغة من المبنى بسيطة، ثم اجتهدنا أن نسمو بمبناها، ولتكن هذه الفكرة مقابلة بين البخيل بعلمه والبخيل بماله، أيهما ألأم؟ ولمَ؟

قد نقول: يبخل ممول بماله ويبخل عالم بعلمه، فيكون الثاني ألأم من الأول. يحرص الباخل بماله على متاع يفنى مع الإنفاق، فيصح له وجه من العذر، ويحرص الباخل بعلمه على ذخرٍ لا يفنى، بل يزداد، فلا يصح له وجه من العذر.

فهذا في مبناه من بسيط الإنشاء؛ لأن الجمل، اسمية وفعلية، واردة كلها مورد الخبرية على نحو واحد، والفعلية كلها عمادها فعل مضارع بني للمعلوم لا تختل صيغته.

وقد نقول: إذا بخل العالم بعلمه كان ألأم من الممول الذي يبخل بماله، فهل حرصت نفس الممول، حين حرصت، إلا على متاع يفنى مع الإنفاق؟ فلها في ذلك وجه من العذر. أما العالم الشحيح بعلمه فقد منعت نفسه ذخرًا لا ينقص، بل يزداد، كلما أنفق منه، فأي عذر له؟

وليس يحتاج تنوع القوالب في مبنى هذه العبارة إلى دلالة.

وبعد، فما أحوجنا إلى تذكير القارئ في هذا المقام بأن جميع الأصول التي سبق لنا بحثها، إن أعانته على إدراك المحاسن في المبنى الأدبي، فلا تُجدي في تربية الذوق النقدي والإنشائي إلا مع التلقح بآثار الكتَّاب والشعراء الأفذاذ ومع طول العهد بالممارسة حتى تستقر لدى الناقد والمنشئ ملكة طبيعية يخفى معها أثر التكلف والكد، فالتكلف والكد إذا لحقا بالصنع الأدبي كسفا رونقه وأضعفا من قوته.

# طُرق الأداء

دار بنا الكلام في الفصل السابق على المبنى الأدبي من جهة مادته العبارية وما تتصور فيه هذه المادة من قوالب، فبحثنا اللفظ مفردًا ومسبوكًا في جمل، وبحثنا أصناف الجمل مفردة ومنتظمة في كلام مترابط متسلسل، ولا شك أن القارئ أحس أننا كنا نحاول النظر في مادة المبنى وقوالبها بالاستقلال عن المعنى، لكننا لم نستطع إلا أن نظل ملتفتين في حديثنا ولو التفاتًا ضمنيًّا إلى الاعتبارات المعنوية التي هي غاية للمباني لا تنفك عنها؛ فمستحيل أن يتكون مبنًى لا تتكون معه في الأصل نواته من المعنى الذي قُصد له، وفي هذا الفصل، الذي هو وسط بين بحث مادة المبنى وقوالبها وبحث المعاني، سيكون همُّنا أن ننظر في طرق الأداء، أي: أن نعالج المباني من حيث هي رأسًا ببيان عن المعاني فنلم بما يجب الإلمام به من الوسائل البيانية التي يكتسب بها المبنى وضوحًا وقوةً في أداء المعنى.

## (١) التشبيه

فمن هذه الوسائل البيانية التشبيه، ومرد الأمر فيه إلى أن الناثر أو الشاعر قد يعرض له الخوض في أشياء لا يستطيع تقريب حقيقتها من الإدراك، أو إبراز زينتها، ما لم يمثلها بأشياء أخرى تشاركها في الصفة وتكون أعظم شهرةً لدى القارئ.

وعلى ذلك كان لا بد للشبيه في أصل قالبه من ذكر أربعة أركان: ركن أول هو المشبه، وثانٍ هو المشبه به، وثالث هو أداة التشبيه، ورابع هو وجه الشبه. إلا أن هذا أبسط قوالب التشبيه وأدناها رتبة، وليس يرتفع التشبيه حتى يبلغ قمته، إلا إذا عمل فيه الحذف عمله فأمحت صورته التقليدية من الكلام وأصبح ضمنيًّا لا يُحصَّل إلا بالنظر العقلي، فإذا قلنا

مع الشاعر: «وخدٍّ كوجه الرياض احمرارًا» كان التشبيه في أدنى رتبه لأن قالبه محصَّل فورًا بمجرد الالتفات إلى شكل الجملة. لكن إذا قلنا مع الطغرائي:

فإن علاني من دوني فلا عجب  لي أسوة بانحطاط الشمس عن زُحل

احتجنا إلى التأمل العقلي حتى نستخرج التشبيه المضمَّن في هذا البيت، فعلمنا أن الشاعر قد شبه نفسه بالشمس ثم شبه من دونه بالكوكب زحل، وجعل لنفسه في انحطاطها عمَّن دونها أسوةً بانحطاط الشمس عن زحل.

ومن ضروب التشبيه العالية عند العرب ما سمُّوه القصصي، وهو أن يشبه الشاعر أو الناثر حالة شيء بحالة شيء آخر يقص عنه قصة كاملة، وإذا رجع القارئ إلى معلقة لبيد مثلًا وجده في موضع منها يمثل ناقته المنطلقة ببقرة فقدت صغيرها، فحكى حكايتها وهي شاردة في ليلة ماطرة مبرقة تلتمس ابنها في القفار، وكان النابغة ينزع إلى هذا القالب من التشبيه، القالب القصصي، وفي داليته: «يا دار ميَّة بالعلياء فالسند» تشبيهان من هذا النوع: أولًا حيث يشبه ناقته المسرعة بالثور الوحشي الذي عرض له الصيادون والكلاب، وثانيًا حيث يشبه النعمان بنهر الفرات وقت زخره وجيشانه.

غير أن للتشبيه ناحية أخرى غير ناحية القالب يجب الالتفات إليها، وهنا لا مندوحة لنا أن نفصِّل أن الألفاظ من حيث مدلولاتها تقع على صنفين: فألفاظ تدل على اسم يعين جسمًا ظاهرًا، ويسمى اسم ذات، أو فعل يسجل حركة منظورة ويسمى فعلًا حسيًّا، كقولنا: طاولة، حجر، أكَل، لبِس، وألفاظ تدل على اسم أو فعل يقيِّد معقولًا من المعقولات، وكلاهما يسمى معنويًّا، كقولنا: رحمة، بغض، يئِس، أَحب. وقد كان ضروريًّا تفصيل هذين الصنفين من الألفاظ لأن التشبيه تختلف قيمته من حيث هو تشبيه اسم ذات أو فعل حسي، باسم ذات أو فعل حسي، ومن حيث هو تشبيه اسم معنى وفعل معنوي، باسم أو فعل معنوي، أو من حيث هو تنقُّل بين هذين الصنفين، فإذا قلنا: «قامة كغصن البان»، «نفرت هند كما ينفر الغزال» كنا نشبه اسم ذات باسم ذات وفعلًا حسيًّا بفعل حسي، وكنا من هذه الجهة في أشد درجات التشبيه سطحيةً وأبعدها عن عمق الغوص، وإنما يقع سموُّ التشبيه في التنقل بين الذاتي والحسي والمعنوي. قال الشاعر:

المستجير بعمرو عند كربته  كالمستجير من الرمضاء بالنار

ففي هذا البيت عبور من المعنوي إلى الذاتي الحسي: فالاستجارة عند الكربة بعمرو معنوية، أما حمل هذه الاستجارة محمل الهرب من الرمضاء إلى النار فتمثيل حسي، ولا شك أن عمل القوة المخيلة في هذا التشبيه أعظم من عمل القوة المخيلة في قولنا: قامة كغصن البان؛ لذلك كان التشبيه في بيت الشاعر أنفس وأعلى قدرًا.

وقال الناثر: «كلامك من الحقيقة كلمع الحباحب من النار.» ففي هذا التشبيه توفيق بديع عبَّر فيه الكاتب من المعنوي إلى الحسي فاستطاع أن يمثل تمثيلًا جميلًا شيئًا معنويًّا صعب التمثيل، وهو كون الكلام له مظهر الحقيقة وليس فيه حقيقة، كالحباحب له لمع النار وليس فيه نار.

وبعد، فالتشبيه سواء أكان من المرتبة الذاتية الحسية أو ارتفع إلى المرتبة المعنوية، فحاجته عظيمة إلى تحاشي الابتذال وتطلُّب ما لا يخطر بالبال. قال الشاعر:

ليل وبدر وغصن  شعر ووجه وقد
خمر ودر وورد  ريق وثغر وخد

فالتشابيه كلها في هذين البيتين مبتذلة مدروسة، وقد حاول الشاعر تقويتها بتقديم المشبه به على المشبه، لكنه لم يصنع شيئًا، وقال أبو النجم العجلي:

والشمس كالمرآة في كف الأشل

فشبه الشمس بالمرآة، وهو عادي جدًّا، لكنه حسنه باختراع عجيب إذ جعل المرآة في كف الأشل، ومفهوم أن كف الأشل ترعش رعشًا دائمًا فيخف فيها بريق المرآة أو يشتد، وبهذا استطاع الراجز أن يمثل لمعان الشمس قوةً وضعفًا تمثيلًا دقيقًا غريبًا.

## (٢) الكناية

ومن الوسائل التي يستعان بها على براعة الأداء الكناية، ومعنى الكناية في أصل اللغة التستير، وقد لجأ الأدباء إلى استخدامها عدولًا عن التصريح بما لا يريدون التصريح به لياقةً أو لغرض آخر؛ فقالوا: «المكوكب» فيمن غشيت مقلته غشاوة من بياض. ثم أصبحت الكناية فنًّا بيانيًّا مطلوبًا؛ لأن إيصال المعنى دون التصريح به أدخلُ في باب البلاغة وأوسع على الأديب في مجال الاختراع، كما أنه أوسع على عقل القارئ في لذة الفهم،

وتعريف الكناية باختصار: أنها لفظ قد يُستفاد منه مدلوله الأصلي فلا تكون ثمة كناية، وقد يُستفاد منه مدلول آخر استوجبه المدلول الأصلي وهنا الكناية. قال الشاعر:

بيض المطابخ لا تشكو إماؤهم  طبخ القدور ولا غسل المناديل

فإذا حملنا هذا البيت على أصل مدلوله اللفظي تحصَّل لدينا أن الشاعر إنما أراد أن يقرر — لا أكثر ولا أقل — أن مطابخ القوم بيضاء وأن إماءَهم لا تشكو طبخ القدور ولا تغسل المناديل. غير أننا إذا حملنا البيت محمل الكناية علمنا أن بياض المطابخ وأن راحة الإماء من عناء طبخ القدور وغسل المناديل أمور تستلزم بالنتيجة أن يكون القوم بخلاء لا يُهيئون طعامًا لأنفسهم ولا لضيوفهم.

وقال المتنبي:

الضاربين بكل أبيض مخذم  والطاعنين مجامع الأضغان

ففي تعبيره: «مجامع الأضغان» كناية رائعة عن الصدور أو القلوب، وعليها ارتكاز البيت كله، فلو أن المتنبي قال: «والطاعنين الصدور أو القلوب» لفرغ بيته وسخف.

## (٣) الاستعارة

ذكرنا عند الكلام على التشبيه أنه لا بدَّ له من أربعة أركان: مشبه ومشبه به وأداة ووجه شبه. ثم ذكرنا أن التشبيه لا يأخذ في السمو إلا إذا عمل الحذف عمله في أركانه، وهنا يحين لنا أن نذكر أن التشبيه قد تحذف أداته ووجه شبهه فيبقى تشبيهًا. لكن متى حُذف منه المشبه أيضًا أو المشبه به تحول إلى ما نسمِّيه استعارة. نقول مثلًا: «شاهدت فتيات كالبدور حُسنًا.» فالتشبيه في هذا الكلام صريح ومعروف، فإذا حذفنا «الكاف» و«حسنًا» و«فتيات» بقي لدنيا من العبارة: «شاهدت بدورًا.» لكن سرعان ما نتعرض للالتباس، فكيف يؤخذ من قولنا: «شاهدت بدورًا» أننا نقصد الفتيات الحسان لا الأجرام المشهودة في السماء ليلًا؟ وعلى ذلك كان لا بد لنا أن نُلحق بكلامنا ما يوجب فهمه على وجه الاستعارة ويمنع من فهمه على وجه الحقيقة، فنقول مثلًا: «شاهدت بدورًا ترقص في مرقص»، فلا يصح عقلًا عندئذٍ أن يحمل كلامنا غير محمل الاستعارة.

وإذن، فالاستعارة أصلًا تشبيه حُذفت جميع أركانه إلا المشبه أو المشبه به، وألحقت به قرينة تدل على أن المقصود هو المعنى المستعار لا الحقيقي.

قال الحجاج من خطبته الأولى في أهل العراق: «إني أرى رءوسًا قد أينعت وحان قطافها وإني لصاحبها.» فقوله: «أينعت» استعارة، والمانع من فهم اللفظ على الوجه الحقيقي قوله: «رءوسًا»، فالرءوس البشرية لا يُطلق عليها الإيناع لولا أن الخطيب شبهها تشبيهًا مقدرًا بالثمار، فهذه استعارة حذف منها المشبه به.

ولنسرع إلى القول إن الاستعارة وإن كانت في الأصل تشبيهًا فهي على العموم أنفس من التشبيه؛ لأنها تقوم مقامه مع استغنائها في تركيبها عما لا يستغني عنه التشبيه.

والاستعارة كالتشبيه تزداد جودةً وروعةً كلما تنقلت بين الحِسيات والمعنويات فلم تقتصر على عالم الحس، وكان مسلم بن الوليد الشاعر العباسي في طليعة مَن أبدع في هذا الباب، ومن توفيقاته فيه قوله من «داليته» يمثِّل صليل السيوف في المعركة:

غنَّى الحديد غناءً غير تغريد

والاستعارة في «غنَّى» دلنا عليها الحديد الذي لا يغنِّي أصلًا لولا أن الشاعر شبه هذا الجماد بشيء حي، فاستطاع أن يسند إليه الغناء، ثم زاد بأن استدرك استدراكًا رائعًا في هذا المقام إذ جعل الغناء غير تغريد.

وتلا مسلم بن الوليد أبو تمام ففاقه في هذا الفن، والحق أننا إذا تركنا لأبي تمام ما أصابه فيه التكلف وانصرفنا إلى تأمل محاسنه — ومحاسنه لا تنقاد إلا مع التأمل — وجدنا العجائب، وقد كانت الاستعارة عنده طريقًا من أنفذ الطرق التي استطاع بها أن يتنقل في الوجود بين الحسيات والمعنويات تنقلًا وصل فيه عالم الجماد بالحياة الإنسانية، فدلَّ على استيعاب عقلٍ وحِدَّة إحساس وبُعد خيال، كما طوَّر الشعر العربي فجعل له نصيبًا أوفى من العمل العقلي، فلننظر مثلًا في قوله يصف قلعة عمورية:

من عهد إسكندر أو قبل ذلك قد  شابت نواصي الليالي وهي لم تشب

أنزل الليالي منزلة البشر، ومن ثم صح أن يستعير لها النواصي، وجعلها تشيب وتهرم على طول القدم بينما ظلت القلعة بمأمن من الشيب، وفي ذلك تفنُّن شعري رائع في تمثيل طول الأجل والبقاء على كرور الدهر.

ولنلتفت إلى قوله يرثي صديقه الشاعر علي بن الجهم:

لا تهلكنْ أبدًا ولا تبعد فما أخلاقك الخضر الربى بأباعد

فهل أجمل من الاستعارة في هذه «الخضر الربى» التي استوحاها الشاعر من الطبيعة وأضافها إلى أخلاق صديقه المرثي فمثل بها العلو الذي يكون في الربى، وصفة الطيب والأنس والبهجة التي تكون في الخضرة؟

## (٤) المجاز

والحديث عن الاستعارة يسوق حتمًا إلى الحديث عن المجاز، بل الاستعارة نوع من أنواعه، والمجاز مشتق من جاز، أي: عبر وانتقل؛ فهو إذن العبور أو الانتقال في اللغة من المعنى الحقيقي إلى معنى آخر، فإذا كان هذا العبور أو الانتقال مبنيًّا على علاقة المشابهة كان المجاز استعارة، كقولنا: «بدور» في الفتيات الحسان، عبرنا أو انتقلنا من معنى البدور الحقيقي أي الأجرام المعروفة في السماء، إلى معنى الفتيات الحسان لعلاقة مشابهة هي الاستدارة والوضاءة.

لكن إذا كان العبور أو الانتقال في اللغة مبنيًّا على غير علاقة المشابهة لم يكن المجاز استعارة، ونحن نعلم أن العبور أو الانتقال في اللغة من المعنى الحقيقي إلى معنًى آخر قد يكون لوجوه وتخريجات كثيرة تختلف عن المشابهة: قد يكون عن طريق الرمز إلى الشيء كله بذكر جزئه، أو إلى جزء الشيء بذكر كله، كقول القرآن: ﴿وَمَنْ قَتَلَ مُؤْمِنًا خَطَأً فَتَحْرِيرُ رَقَبَةٍ مُؤْمِنَةٍ﴾ (قصد عبدًا مؤمنًا ورمز إليه بالرقبة التي هي جزء منه يمثل إمساكها العبودية)، وكقولنا: «شربت ماء لبنان» (نقصد طبعًا جزءًا من ماء لبنان لا كله)، وقد يكون العبور أو الانتقال المجازي رمزًا إلى الشيء بذكر فاعله أو مفعوله، كقولنا: «تبعنا نفوسنا» (أي شهواتنا، والنفوس فاعلة لها). وكقول الشاعر: «شربت كأسًا من الحميَّا» (أي الخمر، والحميا فعل الخمر). وربما كان العبور أو الانتقال المجازي رمزًا إلى الشيء بذكر علته أو نتيجته كقول الشاعر: «اخضرت الأرض بالسحاب» (نعني بالمطر، والسحاب علته). وكقولنا: «أنبتت الأرض ثمرًا» (نعني شجرًا، والثمر نتيجة للشجر). وربما كان العبور أو الانتقال المجازي رمزًا إلى الحالِّ بذكر محله أو إلى المحلِّ بذكر

الحال فيه، كقولنا: «هجمت اليابان على الصين» (نريد اليابانيين)، وكقولنا: «افتتح العرب الإسبان» (نريد إسبانيا). وقد يكون هذا العبور أو الانتقال المجازي رمزًا إلى الشيء بذكر آلته أو بذكر أصله أو مصيره، كقولنا: «قتله بين أعين الناس وآذانهم» (نقصد بين بصر الناس وسمعهم). وكقول إيليا أبي ماضي:

نسي الطين ساعة أنه طيـ ـنٌ حقير فصال تيهًا وعربدْ

(قصد بالطين الإنسان، وأصله حسب الاعتقاد طين)، وكقولنا: «أم الإسكندر ولدت فاتحًا عظيمًا» (نقصد أنه صار فاتحًا فيما بعد، أما يوم ولدته أمه فكان طفلًا من الأطفال).

وأكبر الظن أن القارئ لحظ أننا اقتصرنا حتى هذا الحد على المجاز في المفرد. لكن لعل هذا النوع من المجاز أقل قيمة بالقياس إلى النوع الآخر، أي: المجاز في المركَّب، ويسمى التمثيل، وهو فن بياني رحب الساحة، قد يكون بناء الأمر على تصوير هيئة خارجية تحمل معها قصدًا معنويًّا آخر كقولنا: «فلان يقدم رجلًا ويؤخر أخرى» (أردنا بهذا التصوير أن نظهر تردده وحيرته). لكن بناء الأمر في مجاز التمثيل أكثر ما يكون استنتاجًا من ناموس طبيعي، أو إشارة إلى حادثة تاريخية أو حكاية من عالم الحيوان أو أسطورة، كقولنا: «ما خلا الورد من الشوك» (نخاطب به من يطلب الخير محضًا)، وكقولنا: «لا تلوِّح بقميص عثمان» (نخاطب به من يستغل أمرًا في سبيل مأرب آخر، كما استغل معاوية للوصول إلى الخلافة مقتلَ عثمان بن عفان إذ راح يظهر الجزع عليه وينشر قميصه الملطخ بالدم ويخطب على المنابر مهيِّجًا الناس إلى نصرته)، وكقولنا: «عدل كعدل القرد في قسمة الجبن» (نمثل به حال من يتظاهر بالغيرة على العدل في قضية وغايته كسب القضية لنفسه، كالقرد الذي حكمته القطتان إذ اختلفتا على قالب من جبن، فنصب الميزان وقسم القالب نصفين غير متساويين، فقضم قضمة من الحصة الكبرى ليساوي بينها وبين الصغرى، فوجدها قد نقصت عنها؛ فقضم من الحصة الصغرى، وهكذا دواليك حتى كاد يأتي على قالب الجبن كله، وكلما قالت له القطتان: رضينا بالقسمة على عِلاتها، قال: لكن العدل لا يرضى).

وللدلالة على ما في مجاز التمثيل من اتساع للاختراعات البيانية نورد الشاهد الآتي: ما أكثر ما يخطر للشاعر أو الناثر أن يعبِّر عمن يسعى إلى بلوغ الشيء من غير طريقه، ولولا مجاز التمثيل لما كان للأديب في بيان هذا المعنى إلا قوله: إنك تطلب هذا الشيء،

الذي تطلبه، من غير أوجهه ولن تصل إليه. لكن مجاز التمثيل أتاح للأديب أن يقول: «لا تضرب في حديد بارد»، وأتاح لثانٍ أن يقول: «إنك تنفخ في رماد»، وأتاح لثالث أن يقول: «إنك لا تجني من الشوك العنب»، وأتاح لرابع أن يقول: «طال ظمأك يا وارد السراب»، وكلها تحويم ووقوع على معنًى واحد.

ولا ينبغي للقارئ أن يفوته أن مجاز التمثيل المبني على الحكاية من عالم الحيوان قد أعطى ثمارًا قيمة، فولَّد في الأدب العربي وآداب الأمم مقادير من الخرافات الحكمية الجميلة؛ ففي الأدب العربي — عدا كتاب «كليلة ودمنة» الذي نقله ابن المقفع إلى العربية منقولًا عن «السنسكريتية» — كثير من الخرافات الجاهلية وغيرها مما يندرج تحت هذا اللون، وفي أدب الإغريق الخرافات المنسوبة إلى إيزوب، ويظهر أن الأدب الخرافي المشتق من مجاز التمثيل يروج عند الأمم، إما في أطوار السذاجة، وإما في عهود الجور حين لا يمكن التصريح بالشكوى والانتقاد خوف عقاب السلطة.

## (٥) الترديد وغيره من طرق التأكيد

ومن الطرق المتبعة في تقوية الأداء الترديد، ترديد اللفظ بنصه أو ترديد المعنى الواحد بلفظ مختلف، وهدفه الأساسي التأكيد وزيادة التقرير في الذهن، وأغلب ما يقع الترديد للأديب — لا سيما الخطيب والشاعر — في حال الهياج، كقول المهلهل يخاطب بني بكر: «ذهب الصلح أو تردوا كليبًا.» رددها في عدد كبير من الأبيات المتعاقبة، وكقول الحارث بن عباد لما همَّ بدخول حرب البسوس: «قرِّبا مربط النعامة مني.» والنعامة فرسه، ويحتاج الترديد بوجه مخصوص إلى حذق في اختيار مواقعه لأنه معرَّض للفساد وسرعان ما يتحول من محسِّن إلى ضده، وكان ابن الرومي في العصر العباسي يعمد إلى الترديد اللفظي موفقًا أحسن التوفيق، كقوله:

ضلةً ضلة لمن وعظته  غيرُ الشيب وهو غير منيب

أو كقوله:

أبرموا أمرهم وأنتم نيام  سوءةً سوءةً لنوم النيام

وفي النثر كثير من الشواهد الطيبة على براعة الترديد المعنوي كقول كتاب «كليلة ودمنة» يصف دبشليم الملك: «طغى وبغى وتجبر وتكبر.» ترسيخًا في الذهن لشدة عتوه وظلمه. لكن الترديد يعدم وجهًا يبرره إن لم يزد في المعنى كقول عنترة:

حييت من طللٍ تقادم عهده أقوى وأقفر بعد أم الهيثم

فـ «أقوى وأقفر» بمعنًى واحد، وقد عُدَّ هذا الترديد لغوًا فعيب على عنترة، وربما سخف الترديد حتى أصبح تفاهة ممجوجة كقول القائل:

سادتي رفقًا فقلبي موجع موجع قلبي فرفقًا سادتي
دمعتي تجري عليكم دائمًا دائمًا تجري عليكم دمعتي
مهجتي ذابت غرامًا فيكم فيكمُ ذابت غرامًا مهجتي

على أن الترديد ليس إلا طريقة واحدة من الطرق التي يتبعها البلغاء في تقوية الأداء، ويروى عن الفيلسوف الكندي أنه قال مرة: «إني لأجد في كلام العرب حشوًا. يقولون: عبد الله قائم، وإن عبد الله قائم، وإن عبد الله لقائم، والمعنى واحد.» فتصدى له عالم من علماء اللغة مجيبًا: «عبد الله قائم تخبر بها من هو خالي الذهن من قيام زيد، وإن عبد الله قائم تخبر بها من هو متردد في تصديق قيام زيد، وإن عبد الله لقائم تخبر بها من هو منكر قيام زيد.» وهذه هي الأضرُب المعروفة في علم المعاني بأضرُب الخبر الثلاثة، تختلف عليها صورة الأداء باختلاف درجة التأكيد المطلوبة نسبةً إلى حالة المخاطب الذهنية: هل هي حالة خلوٍّ تامٍّ من الخبر، أم حالة تردد، أم حالة إنكار، وقد سميت «اللام» التي تدخل على خبر إنَّ لام الجحود؛ لأنها تأتي في توجيه الخطاب إلى منكر الخبر أو جاحده.

ومن طرق التأكيد: تقديم ما حكمه التأخير في الأصل، واستعمال المفعول المطلق، والقصْر، كقول الراجز:

برجًا بنى كسرى فهل أغناه وصدَّ طيف الموت عن مغناه

(قدم المفعول به على الفعل)، وكقول زهير:

بكرن بكورًا واستحرن بسحرة  فهن ووادي الرس كاليد للفم

(استعمل المفعول المطلق «بكورًا» لتأكيد «بكرن»)، وكقول الشاعر:

ليس من مات فاستراح بميتٍ  إنما المَيْت مَيِّت الأحياء

(قصر الموت على الذين يُحسبون في الأموات وهم أحياء).

**(٦) المبالغة**

وهي فنٌّ آخرٌ من فنون تقوية الأداء، ومدارها على تضخيم المعنى طلبًا لبعد التأثير وعمقه، كقول المتنبي يصف حيش الروم الزاحف لملاقاة سيف الدولة في معركة الحدث الحمراء:

خميس بشرق الأرض والغرب زحفه  وفي أذن الجوزاء منه زمازم

والمبالغة مستحبة بمقدار، ولكنها ربما تجاوزت المدى فأصبحت إغراقًا وغلوًّا وانقلبت من غرض الجد إلى الإضحاك كقول المتنبي:

فخذا ماءَ رجله وانضحا في  المدن تأمنُ بوائقَ الزلزال

وقول شوقي:

ومذ شام هذا البدرُ فيك رجاحة  عليه بميزان البها إذ تأملك
هوت كفةُ الميزان فيك إلى الثرى  وخفت به الأخرى فعُلق بالفلك

وتبدو على الشعراء في أدوارهم الباكرة نزعة إلى مثل هذا الإغراق والغلو، يحاولون بها قبل نضجهم تستير فقرهم المعنوي.

## (٧) الطباق

باب أدرجه العلماء فيما سموه البديع المعنوي، وفحوى الطباق أنه بيان بمقابلة الأضداد بعضها ببعض، وسر جماله أنه يعبر عبارة قوية عن الفاجع والمضحك وعن الروابط المكنونة والتحولات العجيبة بين النقائض، سواء أكان ذلك في جماد الطبيعة أو حيِّها أو المعقولات والأخلاق من رذائل وفضائل، وكان أبو تمام من أسياد هذا الفن وله فيه التوفيقات البديعة، قال في بائيَّته في فتح عمورية:

بصرتَ بالراحة الكبرى فلم ترها  تنال إلا على جسر من التعب

الطباق بين الراحة والتعب، وجماله في هذا الجسر الذي مثل به الشاعر طريق الوصول من الضد إلى ضده، وقال الشاعر:

على رأسِ عبدٍ تاج عز يزينه  وفي رجل حر قيد ذل يشينه

استطاع بهذه الطباقات أن يصور الواقع الفاجع الذي يتوج العبد ويقيد الحر.
ولجبران خليل جبران في خطاب الأرض قطعة رائعة يتجلَّى فيها ما للطباق من أثر في تجويد البيان، فتأملها. قال:

> نحن نكلم صدركِ بالسيوف والرماح، وأنتِ تغمرين كلومنا بالزيت والبلسم. نحن نزرع واحاتك بالعظام والجماجم، وأنتِ تستنبتينها حورًا وصفصافًا. نحن نستودعكِ الجيف، وأنت تَملئين بيادرنا بالأغمار ومعاصرنا بالعناقيد. نحن نصبغ وجهك بالدم، وأنت تغسلين وجوهنا بالكوثر. نحن نتناول عناصرك لنصنع منها المدافع والقذائف، وأنت تتناولين عناصرنا وتكوِّنين منها الورود والزنابق.

## (٨) البيان بتحميل الكلام غير ظاهره

ونحسب القارئ أصبح مما سبق على شيء من العلم بهذا الباب البياني الذي يشتمل على أبواب، وهل الكناية والاستعارة والمجاز سوى ضروب من تحميل الكلام غير ظاهره؟ لكن الذي نقصده هنا يختلف عما أثبتناه هناك، فقد نحمِّل الكلام غير ظاهره مع خلوه

خلوًّا مطلقًا من دالٍّ سوى التحصيل العقلي يدل على أننا أردنا به غير ظاهره، فإذا قلنا مثلًا: ﴿عِيشَةٍ رَاضِيَةٍ﴾ فلا شيء سوى العقل يدل على أننا أردنا عيشة مرضية؛ لأن العيشة لا تَرضى بل يُرضى عنها؛ ولذلك سُمي هذا المجاز عقليًّا.

وإذا قال ابن أبي ربيعة في مطلع رائيته:

أمن آل نعم أنت غاد فمبكر  غداة غد أم رائح فمهجِّر

فلا شيء سوى العقل يدلنا أن الشاعر لم يقصد بقوله: «أنت» شخصًا ماثلًا أمامه يخاطبه، بل جرَّد من ذات نفسه شخصًا وجَّه إليه الاستهلال والتفت من ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب.

على أن البيان بتحميل الكلام غير ظاهره لا ينحصر في اللفظ المفرد، بل يقع أيضًا في المركَّب سواء أكان خبرًا أم إنشاءً، فإذا قلنا: شُلت يد الظالم، فنحن لا نخبر أن يد الظالم شلت بل ندعو عليها بالشلل، وإذا قال بشار:

إذا أنت لم تشرب مرارًا على القذى  ظمئت وأي الناس تصفو مشاربه؟

فهو لم يرد بالسؤال: «أي الناس تصفو مشاربه؟» أن يستفهم في سبيل جواب يتلقاه، بل أراد أن ينكر بهذا الاستفهام وجود إنسان تصفو مشاربه، وإذا قال المتنبي:

ليت الحوادث باعتني الذي أخذت  مني بعلمي الذي أعطت وتجريبي

فهو لم يقصد أن يتمنَّى على الحوادث تمنيًّا جديًّا يعيد إليه شبابه، بل قصد إظهار الحسرة.

وللجاحظ رسالة بليغة اشتملت على استفهامات كثيرة هي رسالة «التربيع والتدوير» وجَّه بها إلى رجل اسمه أحمد بن عبد الوهاب، ومؤكد أن الجاحظ لم يوجه بها إلى هذا الرجل على سبيل طلب الجواب، بل على وجه التهكم والاستخفاف بقلة علمه وكثرة ادعائه.

# المعاني

في الفصلين السابقين بحثنا المبنى الأدبي: مادته وقوالبها، ثم بحثنا طرق الأداء، فبقي علينا أن ننتقل إلى بحث المعاني التي هي غاية المبنى الأدبي وطرق الأداء.

## (١) المعاني لا يمكن حصرها

والمعاني معادن يعجز الناقد عن حدها أو حصرها، ويجدها الشاعر أو الكاتب في عالم نفسه وفي ظواهر الطبيعة وبواطنها وفي الاجتماع البشري. أما عمدة الشاعر أو الكاتب في إثارة المعاني فهي الخيال والعقل والعاطفة، تؤازرها ثقافة شاملة، ومن هنا أيَّد ابن الأثير في «المثل السائر» رأي القائلين: «ينبغي للكاتب أن يتعلق بكل علم حتى قيل: كل ذي علم يسوغ له أن ينسب نفسَه إليه فيقول: فلان النحوي وفلان المتكلم، ولا يسوغ له أن ينسب نفسه إلى الكتابة فيقول: فلان الكاتب؛ لما يفتقر إليه من الخوض في كل فن.»

وكما أن المعاني لا يمكن حصرها كذلك لا يمكن تبويبها، وقد حاول قدامة بن جعفر، الناقد العربي القديم، أن يبوب المعاني فقال حين أقبل على ذكر النسيب في كتابه «نقد الشعر»:

> يجب أن يكون النسيب الذي يتم به الغرض هو ما كثرت فيه الأدلة على التهالك واللوعة، وما كان فيه من التصابي والرقة أكثر مما يكون من الخشن والجلادة، ومن الخشوع والذلة أكثر مما يكون فيه من الإباء والعز، وأن يكون جماع الأمر فيه ما ضاد التحافظ والعزيمة ووافق الانحلال والرخاوة.

فإذا سلمنا بهذا الرأي امتنع علينا أن ننسب إلى الغزل كل شعر غير خَنِث ولا مائع ولا مجبول بالدموع، وتحتم أن نضرب عُرْض الحائط بأشباه هذين البيتين الغزليين الضاحكين لإبراهيم بن المهدي:

أنت تفاحتي وفيك مع التفـ ـاح رمانتان في غصن بانِ
وإذا كنت لي وفيك الذي فيـ ـك فما حاجتي إلى البستان؟

فالسر إذن ليس في تبويب المعاني وفق صفات معينة، بل في قدرة الشاعر أو الكاتب على التأليف بينها لتخدم غرضه. قال أحد الشعراء يهجو وزيرًا:

هو الوزير ولا أزر يشد به مثل العروض له بحر لا ماء

فواضح أن العروض (وهو علم وزن الشعر)، وما للعروض من أبحر، بعيد عن أن يدخل في معاني الهجاء. لكن الشاعر، لما رأى أن وزيره المهجو لا يُشد به الأزر، فطن إلى أن أبحر العروض تسمى أبحرًا ولا ماء فيها، فألَّفَ بين المعنيين عن طريق التشبيه تأليفًا موفقًا جاء دليلًا على مهارته في إثارة المعاني من شتى معادنها وبرهانًا على حسن تصرفه بها في سبيل الغاية المقصودة.

## (٢) موافقة المعاني للمقام

على أن المعاني لا بدَّ لها، وإن لم تخضع لحصر ولا لتبويب، أن تفي بشرط أساسي هو الموافقة للمقام أو لما يسميه البلاغيون مقتضى الحال، فربما كان المعنى في حدِّ ذاته سليمًا، ولكنه يُعاب بالقياس إلى المقام الذي قيل فيه، وسواء أكان المقام وضعًا خارجيًّا يواجهه الشاعر أو الكاتب، أم حالة داخلية تطرأ عليه، فالشاعر الذي حُكي أنه دخل على الرشيد، وهو في قصر جديد ابتناه، فأنشده في المطلع:

يا دار غيَّرك البلى ومحاك ... ... ... ... ... ...

إنما كان غير بليغ البتة؛ لأن المسافة بين المعنى والمقام جاءت بعيدة جدًّا، بل جاء المقام والمعنى ناشزين على خط مستقيم.

وكثيرًا ما يجد الشاعر أو الكاتب نفسه محمولًا على الكلام في موقف حرج يتطلب منه مهارة خاصة في الملاءمة بين المعنى ومقتضى الحال، فعندئذٍ يتبين مقدار حظ الشاعر أو الكاتب من البلاغة، ولا شك أن ابن نباتة كان بارعًا حقًّا حين قال لابن صلاح الدين مهنئًا إياه بالمُلك ومعزيًّا بأبيه:

هناءٌ محا ذاك العذاءَ المقدَّما  فما عبسَ المحزونُ حتى تبسما

وأحمد شوقي كان في براعته متفوقًا حين قال في «أيا صوفيا» وكانت كنيسة فأُحِيلت إلى مسجد:

كنيسةٌ صارت إلى مسجد  هديةُ السيد للسيد

وهذا الباب، نقصد مطابقة المعاني لمقتضى الحال، باب واسع لا يحيط به نطاق، وإنما اشترط النقاد في المعاني أن توافق المقام لأنه لا بد من تجاوب بين نفس الأديب وقُرَّائه أو سامعيه، فإذا فاجأهم الأديب بما لم يهيئهم المقام لانتظاره لم تبلغ معانيه غايتها من الاتصال بعقولهم أو عواطفهم.

## (٣) وضوحها

وبديهي أن المعاني إذا احتاجت إلى مطابقة مقتضى الحال احتاجت كذلك إلى الوضوح، ومطابقتها لمقتضى الحال هي وجه البلاغة فيها. أما وضوحها فهو الفصاحة، وليس المقصود بوضوح المعاني أن تكون سطحية، أو مبسَّطة مفصلة تبسيطًا وتفصيلًا يبيحها للأذهان القاصرة، فمعلوم أن عمق المعاني فضيلة فيها، كما أن التلميح والإيحاء أجود من التبسيط وكثرة التفصيل، على ما سنرى في آخر الفصل. لكن المراد بوضوح المعاني أن لا تكون مغلقة أو غامضة، وأغلب ما يأتيها هذان العيبان من أن الشاعر أو الكاتب لم يتمهل ليتمكن من معانيه، ثم لم يسأل نفسه هل يفي أداؤه حق الوفاء بالهدف الذي يرمي إليه. قال الشاعر:

والعيش خير في ظلا  ل الجهل ممن عاش كدًّا

قصد أن العيش مع الراحة في ظلال الجهل خير من العيش مع الكد في ظلال العلم، فظاهر أن أداء البيت مخلٌّ بمعناه.

وقال أبو تمام:

لو لم تَفُتَّ مُسِنَّ المجد مذ زمن  بالجود والبأس كان المجد قد خرفا

وهذا البيت على صيغته الواردة هو من الصناديق المحكمة الإقفال التي يصعب أن تنفتح عن معنى من المعاني، فلو نثرناه لوجدنا أبا تمام يقول لممدوحه أبي دلف العجلي: لولا أنك فتتَّ — أي دققت — بجودك وبأسك المجدَ الذي طالت به السن لكان المجد قد خرف، وهذا كلام لا محصل له، فماذا أراد بقوله: دققت المجد بجودك وبأسك؟ ماذا أراد بقوله: كان المجد قد خرف؟ على أن الذي يقرأ القصيدة ويستأنس بلهجتها يقدِّر أن أبا تمام إنما قصد أن يقول لأبي دلف: تداركت بجودك وبأسك المجدَ بعد أن شاخ، ولولا أنك تداركته لكان قد أصابه الخرف مع الشيخوخة، وبعبارة أخرى: أنك أنقذت المجد وحفظته.

ومثل هذا الإغلاق أو الغموض ربما استهوى فتيان الشعراء الناشئين فقالوا وزعموا أن على القارئ أن يفهم من قولهم ما يريد!

## (٤) اقتران المعاني وتسلسلها

ومن شروط المعاني، التي تتمشى مع شرط وضوحها وموافقتها للمقام، شرط الاقتران والتسلسل، ولما كان من المفروض أن للشاعر أو الكاتب غرضًا رئيسيًّا فيما ينظم أو يكتب، فالمعاني ينبغي لها أن تكون متدرجة بالقارئ نحو ذلك الغرض الرئيسي، وقد جعل ابن الأثير ثاني ركن من أركان الكتابة: «أن يكون خروج الكاتب من معنًى إلى معنًى برابطة لتكون رقاب المعاني آخذة بعضها ببعض ولا تكون مقتضبة.»

وهنا لزام في عنقنا أن نعترف أن الشعراء العرب، على وجه الإجمال، لم يكونوا ممن يتقيدون بغرضهم الرئيسي، فيقتصروا من المعاني على ما له صلة بقصدهم لتأتي قصائدهم ذات وحدة، وإذا نحن فتحنا ديوانًا ما وقرأنا قصيدة مدح مثلًا، فالراجح أننا نجد فيها مقدارًا من أبيات الغزل أو غيرها لا تمتُّ إلى صلب الموضوع، والكتَّابُ العرب

أيضًا ميَّالون في تآليفهم إلى الشرود من غرضٍ إلى غرض، وهكذا رأينا كثرة من التآليف الأدبية العربية لا تجري على نظام، تفاجئنا حين نقرأها بمواضيع شتى لا نتوقع العثور عليها هناك، وتُعرَف هذه الطريقة بـ «الاستطراد» والجاحظ أشهر ممثليها، تجعل المطالعة متنوعة مريحة إلا أنها تُضحِّي بالتسلسل الفكري، والتأليف الحديث لا يتبناها على كل حال.

## (٥) الصدق

ومن أعظم شروط المعاني الصدق. لكن يجب أن لا نخلط بين نوعين من الصدق: العلمي والأدبي، فالصدق العلمي هو ما طابق الوقائع والحقائق المجردة كقولنا: «الشمس تشرق نهارًا وتغيب ليلًا.» بينما يعني الصدق الأدبي صدق إحساس واعتقاد من الكاتب أو الشاعر بمعانيه، وليس من الضروري أن تكون تلك المعاني صادقة بالنسبة إلى الوقائع والحقائق المجردة. قال أبو تمام في الرثاء:

مضى طاهر الأثواب لم تبقَ روضة غداة ثوى إلا اشتهت أنها قبرُ

فنحن على يقين، من حيث الواقع والحقيقة المجردة، أن ليس في الدنيا روضة اشتهت أن تكون قبرًا للمرثي أو شعرت بموته، لكننا مع ذلك لا ندَّعي أن هذا معنًى كاذب، لأننا نتصور أبا تمام نفسه أحس واعتقد لدى موت الفقيد أن كل روضة اشتهت أن تكون قبرًا يضم رفاته، وبالطبع، هذا لا يعني أن الشاعر أو الكاتب يستطيع أن يذهب كل مذهب في المغالاة فيقول مع المتنبي:

فخذا ماء رجله وانضحا في الـ ـمدن تأمن بوائق الزلزال

ثم يدَّعي أن الأمر صادق بالنسبة إليه، فالمغالاة، كما مر بنا، من العيوب الناشئة.

وليس ضروريًّا أن تكون المعاني الأدبية صادقة بالنسبة إلى كل إنسان، فالأصل أن تكون صادقة، أولًا، من جهة كاتبها أو شاعرها. على أننا نعلم أن المعاني تعظم قيمتها

كلما اتسع نطاق صدقها بالنسبة إلى الناس؛ لأن الكاتب أو الشاعر عندئذٍ يكون ممثلًا في شخصه إما فئة وإما أمة وإما الإنسانية بأسرها. قال المتنبي:

إذا ساء فعلُ المرء ساءت ظنونُه وصدَّق ما يَعتاده من توهمِ
وعادى مُحبيه بقول عداته وأصبح في ليلٍ من الشك مُظلمِ

فهذه المعاني ليست صادقة بالقياس إلى المتنبي وحده، بل بالقياس إلى الناس كلهم، ومن هنا قال القائل: «كأن أبا الطيب يتكلم بألسنة جميع الناس.» ولا تكاد مزية في المعاني تعدل صفة الصدق الأدبي، فإن المعنى وإن كان جيدًا ثم علمنا أن صاحبه منافق أو متملق فيه، هبطت جودته. من ذلك أننا نقرأ قول المتنبي في كافور:

أنت الحبيب ولكني أعوذ به من أن أكون محبًّا غير محبوب!

وهو معنًى جيد، ثم ندرك أن المتنبي لم يكن حقًّا يحب كافور هذا الحب، بل إنما كان في دخيلة نفسه يزدريه ويطمع منه بولاية، حتى إذا عجز عن الظفر منه بمطمعه نهشه بالهجاء أبشع نهش. أفلا تهبط عندنا قيمة معنى المتنبي بعد أن ندرك هذا الإدراك؟

## (٦) المعاني بين الابتذال والتقليد والابتكار

والمعاني تتفاوت قيمُها من حيث هي مبتذلة شاع ورخص استعمالها، أو من حيث هي تقليد ونقل عن معانٍ سبقتها، أو من حيث هي جديدة فيها توليد وابتكار.

فمن المعاني المبتذلة قول القائل:

الليل ليلٌ والنهار نهار والأرض فيها الماءُ والأشجار

وقول الآخر:

كأننا والماء من حولنا قومٌ جلوس حولهم ماء

وتعتبر المعاني مبتذلة لا لسخفها وحسب، بل لأن الألسنة لاكتها طويلًا، وفي الشعر العربي وفرة من هذه المعاني نراها في كثير من أبوابه كالمدح والرثاء والغزل، منها مثلًا: تكرار التشبيه بالأسد والقمر والورد والدر.

ولعيب الابتذال في المعاني شقيق لا يقلُّ عنه هو عيب التقليد، ويوم قال الصاحب ابن عباد:

لبسن برود الوشي لا لتجملٍ ولكن لصون الحسن بين برود

كان ينسح نسخًا مفضوحًا قول المتنبي:

لبسن الوشي لا متجملات ولكن كي يصنَّ به الجمالا

على أن انتفاع الكتَّاب والشعراء بعضهم بمعاني بعض أمرٌ لا مناص منه ما دامت العقول والعواطف البشرية تتماسُّ وتتلاقح.[1] لكن من الأخذ ما يرافقه تقصيرٌ عن الأصل ومنه ما يرافقه تحسين. قال المتنبي وهو يقصد سيف الدولة:

رَمَى واتقى رَمْيي ومن دون ما اتقى هوًى كاسر كَفي وقوسي وأسهمي

أتى بعده إسماعيل صبري فقال:

إذا خانني خِلٌّ قديمٌ وعَقَّني وفوَّقت يومًا في مقاتله سهمي
تعرَّض طيفُ الود بيني وبينه فكسَّرت سهمي وانثنيتُ ولم أرْمِ

يكاد المعنيان لا يختلفان؛ فالمتنبي يقول: إن حبيبه رماه وخاف أن يرميه هو ردًّا على فعلته، لكن هوى المتنبي كسر كفه وقوسه وأسهمه وحال بينه وبين الرماية، وكذلك إسماعيل صبري يقول: إنه إذا أراد أن يرمي خِلًّا قديمًا خانه، تعرَّض طيف الصداقة بينه وبين خِله فحمله على تكسير سهمه وأعاده دون ما رماية، فالراجح أن إسماعيل صبري أخذ معناه عن المتنبي، غير أنه قصَّر عن مستواه؛ فجوهر المعنى الذي ساقه المتنبي في

[1] في خزانة النقد الأدبي عند العرب أثران جليلان في هذا الموضوع، موضوع دبيب الشعراء بعضهم إلى معاني بعض، قصدنا كتاب الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي، والرسالة الحاتمية في اقتباسات المتنبي من أرسطوطاليس، وكلاهما مطبوع سهل المتناول.

بيت واحد استغرق إسماعيل صبري بيتين حتى ألمَّ به، وهذه المعطوفات التي وقع عليها الكسر: «كفي وقوسي وأسهمي» أكسبت معنى المتنبي قوةً وتأكيدًا خاصًّا.

وقال بشار بن برد:

من راقب الناس لم يظفر بحاجته وفاز بالطيِّبات الفاتك اللهج

فقال سَلْم الخاسر:

من راقب الناسَ ماتَ همًّا وفاز باللذة الجسورُ

فهتف بشار: خمل بيتنا وسار بيت سلم! وهذا ما وقع بالفعل.

وبين البيتين معنًى مشترك متماثل؛ فبشار يقول: إن مراقب الناس فاشل، وإن الفاتك اللهج هو الحاظي بالطيبات، وسلم يوافقه، ولكن «مات همًّا» من قول سلم أقوى من قول بشار: «لم يظفر بحاجته»، وكلمة «الجسور» أسرع إلى الفهم من «الفاتك اللهج»، و«فاز باللذة الجسور» أخفُّ في المداولة من «وفاز بالطيبات الفاتك اللهج»، فإن كان سلم قَبَس المعنى من بشار فقد جوَّده.

وقال الشاعر القديم:

ترى الفتى يُنكر فضل الفتى في عمره حتى إذا ما ذهب
جدَّ به الحرص على نكتة يكتبها عنه بماء الذهب

فجاء بعده من قال:

يعيش على الغبن أهل النبوغ ويرمون بالحسد المنكرِ
فإن تخفت الأرض أصواتهم تعالى صداهم مع الأعصرِ
فقالت بهم كتبٌ مُذْهبات وقامت تماثيل من مرمرِ
فهل كانت العبقرية ذنبًا وغفرانها مصرع العبقري؟

فجليٌّ أن الشاعر اللاحق قد استند إلى معنى الشاعر القديم ودار عليه. غير أنه استطاع أن يشتق منه معاني لم تخطر للشاعر القديم ببال، فكان آخذًا إلا أنه كان مجددًا مولدًا.

أما الابتكار في المعاني، أي: استنباطها من أصول معادنها في النفس والطبيعة والمجتمع دون ما التفات إلى شاعر أو كاتب آخر، فهو شيء نادر الوقوع، وممن أتيح لهم الابتكار أبو نواس مثلًا في موضوع الخمر، اتكأ قليلًا على سابقيه كالأخطل والوليد بن يزيد الأموي، إلا أنه انفرد باختراعات معنوية جديدة كل الجدة.

وخليل مطران في العصر الحديث قد وفق إلى ابتداعات استوحاها في عالم الاجتماع كقوله في الجماهير المصرية التي كانت تسجد قديمًا لدى تمثال رعمسيس المنحوت من المرمر الأحمر:

فبجلت تحت تاج الملك مدميها وقبلت دمها في المرمر القاني

قصد أن رعمسيس، الفرعون الفرد، لم تقم له هذه العظمة إلا على استنزاف الشعب؛ فحين كانت الجماهير تقبِّل مرمر تمثاله لم تكن في الحقيقة تُقبل إلا دمه الذي بذل في سبيل نحت المرمر النفيس المورَّد.

## (٧) تذييل

### (٧-١) نظرة في المبنى والمعنى متلازمين

سبق لنا أن قلنا إن اعتبار المبنى والمعنى باستقلال واحدهما عن الآخر هو اعتبار محض اصطلاحي، وقد اتَّضح لنا تطبيقًا أن الكلام في المبنى لا يستقيم دون التفات صريح أو ضمني إلى المعنى، كما أن الكلام في المعنى لا يصح بالانقطاع عن المبنى، فهذا موضوع لا نعود إليه الساعة. لكن لا بدَّ لنا أن نذكر أن العمل الأدبي من حيث هو مبنًى ومعنًى متلازمان، قد يكون مبناه مختصرًا عن معناه أو مساويًّا له أو فضفاضًا عليه، فالحالة الأولى تعرف بالإيجاز، والثانية بالمساواة، والثالثة بالإطناب.

والإيجاز على وجه عام هو أفضل هذه الحالات؛ لأنه يقوم على الإيماء والتلميح ويفسح مجالًا لحظ القارئ أو السامع من القدرة على التحصيل العقلي، والإيجاز نوعان: حذف وقصر، فإيجاز الحذف ما بُني على إسقاط جزء من الكلام يستطيع القارئ أو السامع استنتاجه بنفسه. من ذلك أن معاوية بن أبي سفيان سأل مرة صحار العبدي: ما البلاغة؟ فأجابه: «أن تقول فلا تبطئ، وتصيب فلا تخطئ.» فأنَّبه معاوية: أكذا قلتَ يا صحار؟ فأجابه: «البلاغة أن لا تخطئ ولا تبطئ.» فأسقط من كلامه الأول الجزء الذي لا حاجة إليه.

وإيجاز القصَر، وهو أرفع نوعي الإيجاز، سِره القدرة على الإشارة باللمحة اللفظية القصيرة إلى المعنى الذي لا يلبث أن يستدعي معاني أخرى متصلة به. كقول امرئ القيس في وصف فرسه: «قيدَ الأوابد.» فقد أفرغ في هذين اللفظين نشاطَ الفرس وسرعة لحاقه بالصيد وعجز الحيوان الوحشي الشَّرود عن الهرب والخلاص منه.

أما المساواة فهي عمدة الإنشاء الوسط، تُعطي مع اللفظ مقدارًا من المعنى لا يزيد عليه ولا ينقص، كقول المتنبي:

ووضعُ الندى في موضع السيف بالعلى  مضرٌّ كوضع السيف في موضع الندى

وأما الإطناب فهو مركب خطر قد ينزلق صاحبه إلى حشو الكلام ولغوه. قال أبو العتاهية:

بكيت على الشباب بدمع عيني  فما نفع البكاء ولا النحيب

فذكْر الدمع بعد البكاء ثم ذكر العين بعد الدمع ثم ذكر النحيب بعد البكاء لا يكاد يكون له وجه هنا سوى الحرص على إكمال الوزن، ولو قال أبو العتاهية: «بكيت على الشباب فما نفع البكاء» لما فقد الكلام سوى رنينه الموسيقي ولبقي المعنى وافيًا.

لكن للإطناب مواطنه التي يحسن فيها بل يجب استعماله. قال القرآن في خطاب الله لموسى: ﴿وَأَدْخِلْ يَدَكَ فِي جَيْبِكَ تَخْرُجْ بَيْضَاءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ﴾، فقوله «من غير سوء» مضمن في قوله «بيضاء». لكن لما كان البياض قد يعني البرص احترس القرآن بقوله: ﴿مِنْ غَيْرِ سُوءٍ﴾؛ فكان للإطناب في هذا الموضع سببه الموجب.

# الأنواع الأدبية والمواضيع والأساليب

يأتي العمل الأدبي على نوعين أساسيين: الشعر والنثر.

### (١) الشعر، الوزن والقافية

أما الشعر فقد حدده القدماء بأنه الكلام الموزون المقفى، وظاهر أن هذا التحديد إنما جاء مقصورًا على النظر في الشعر من حيث الشكل، فلو التفتنا إلى قول أبي تمام:

همم الفتى في الأرض أغصان المنى  غُرست وليست كلَّ حين تُورقُ

ثم إلى قولنا: «يتمنى الإنسان ويسعى، لكنه لا يُوفَّق دائمًا إلى بلوغ الرغائب.» لوجدنا الفرق بين القولين أن كلام أبي تمام يجري على وزن، هو الكامل، ويحط على روي القاف المضمومة في «تورق». غير أننا ندرك لدى التأمل أن هذا الفرق أبسط الفروق؛ ففي كلام أبي تمام رنين موسيقي ليس في كلامنا صدر عن الوزن، وعند أبي تمام تصوير ليس عندنا هو تمثيل همم الفتى في الأرض بأنها أغصان أمانيه، غرسها، فتورق أحيانًا وأحيانًا لا تورق. شاء بذلك أن يمثل ما يصيب الإنسان من الخيبة والنجاح في مساعيه.

فيتبيَّن إذن أن الشعر يخالف النثر في الوزن والقافية من حيث الشكل، ويخالفه في الأداء أيضًا، فشرط الشعر أن يكون أوفر حظًّا من النغم وسحر العبارة، عدا اتقاد العاطفة وشبوب المخيلة.[١]

---

[١] يقول ابن رشيق في «العمدة»: «سُمِّي الشاعر شاعرًا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره.» والشعور هنا الانفعال العاطفي والإدراك العقلي معًا.

والشعر، لا سيما العربي، حريص أعظم الحرص على عنصر الرنين الموسيقي؛ فهو موقوف قبل كل شيء على طرب الأذن، وتلاوته لا تطيب إلا صائتة، ومن هنا قيل إنشاد الشعر.

ولحرص الشعر العربي على الرنين الموسيقي تقيد بالقافية الواحدة في القصيدة كلها، بل عمد إلى التقفية في داخل البيت الواحد كقول مسلم بن الوليد:

تمشي الرياح به حَسْرَى مولهة  حَيْرى تلوذ بأطراف الجلاميد!

ولعل مقصدنا يصبح أجلى إذا كتبنا البيت على الوجه الآتي:

تمشي الرياح به حسرى
مــولــهــة حــيــرى
تلوذ بأطراف الجلاميد!

وكذلك ارتبط الشعر العربي في القصيدة كلها بالوزن الواحد — تامًّا جاء أو مجزوءًا — وبالعروض الواحدة والضرب الواحد (العروض هي صورة ختام الوزن في صدر البيت، والضرب هو صورة ختام الوزن في عجُزه).

ومعلوم أن في اللغة العربية، أصلًا، ستة عشر بحرًا[٢] تتألف من التفاعيل، والتفاعيل عبارة عن متحركات وسواكن تسمى أسبابًا وأوتادًا وفواصل مجموعها ستة: متحرك فساكن، متحركان، متحركان يليهما ساكن، متحركان بينهما ساكن، ثلاثة متحركات يليها ساكن، أربعة متحركات يليها ساكن.

ومن التفاعيل تتألف الأجزاء وتكون صنفين: خماسية (ذات خمسة أحرف) وهي: فعولُن، فاعلُن، وسباعية (ذات سبعة أحرف) وهي: مفاعيلُن، مُستفعلُن، مفاعلتُن، متفاعلُن، فاعلاتُن، مفعولاتُ.

وما لا جدال فيه أن هذه البحور الستة عشر تكفل للشعر العربي رنينًا موسيقيًّا مضبوطًا أحسن ضبط. بل لو تأملنا كل وزن لعرفنا من تفاعيله — وأحيانًا من اسمه —

[٢] ينبغي للطالب أن يكون على معرفة بها من كتب العروض.

أن له لونًا مقصودًا من النغم ينساق مع مواضيع مخصوصة؛ فبحر «الخبب»[٣] مثلًا، كاسمه، شبيه بتوقيع حوافر الخيل على الأرض وهي تخب، ورنينه الموسيقي صالح لتمثيل الحركة المتكررة الرشيقة كانصباب قطرات المطر الشديد، وقد تنبَّه سليمان البستاني إلى هذه الناحية في الأوزان العربية فألمَّ بذكرها في المقدمة الرائعة التي كتبها لتعريبه إلياذة هوميروس.

لكن مع ذلك لا بدَّ من القول إن الأوزان العربية، لفقرها في التفاعيل، تُعرِّض القصيدة رغم ضبط الرنين الموسيقي لعيب الوتيرة الواحدة؛ فالأذن بعد أن تسمع من القصيدة البيتين والثلاثة تصبح على علم بالنغم، وتوقن أنه لن يتنوع ولو طال الإنشاد حتى استغرق مائة بيت، ولعل أقبل الأوزان العربية لتنوع النغم «الرجز»[٤] لكثرة ما يسوغ فيه من الجوازات، إلا أن القدماء سموه «حمار الشعر» ونحَّوْه لنظم الخرافات أو لأغراض الشعر التعليمي، ويلي الرجز «المديد»[٥] وقد نعته القدماء بالعنيد، وندر استعمالهم له برغم طواعيته لتنوع النغم.

على أن المشكلة تبقى أمامنا، وهي: كيف السبيل إلى جعل الشعر العربي أغنى في تنوع النغم مع حفظ الرنين الموسيقي؟ ويقيننا أن العلة أصلًا ليست في الأوزان العربية بمقدار ما هي في النظرة إلى هذه الأوزان وفي طريقة استخدامها، والمعلوم أن في علم العروض — عدا ذكر المجزوءات[٦] من شتى البحور — ذكرًا لطائفة من الأبحر، منها

---

[٣] ويقال له «المتدارك» أيضًا؛ لأن الأخفش تداركه بعد أن لم يفطن له الخليل وهو واضع علم العروض. ووزن الخبب: «فعلن» مكررة أربعًا في الصدر وأربعًا في العجز. وعليه نظم شوقي نشيده في النيل:

النيل العذب هو الكوثر والجنة شاطئه الأخضر

[٤] وزنه التام: «مستفعلن» مكررة ثلاثًا في الصدر وثلاثًا في العجز.

[٥] وزنه التام: «فاعلاتن فاعلن فاعلاتن» في الصدر ومثلها في العجز. وعليه نظم تأبط شرًّا قصيدته المشهورة في الأخذ بالثأر:

إن بالشعب الذي دون سلع لقتيلًا دمه ما يطل

[٦] لأغلب البحور مجزوءات هي اختصار لها، ووزن الكامل أكثر البحور مجزوءات. أصل وزنه: «متفاعلن» مكررة ثلاثًا في الصدر وثلاثًا في العجز، وقد يصير عند الجزء: «متفاعلن متفاعلن فعلن» (للصدر والعجز)، أو «متفاعلن متفاعلن» (للصدر والعجز).

الطويل[٧] والبسيط،[٨] تسمى الممتزجة، سميت ممتزجة لأنها تتركب من الجمع بين الأجزاء الخماسية والسباعية.

وهكذا يكون باب جزء البحور وباب الامتزاج بين الأجزاء مفتوحًا في أصل علم العروض، فلمَ لا يسوغ للشاعر إذن أن ينتفع بهذا الباب فيقف عند الحد الذي يختاره من أجزاء الوزن، ثم لا يقتصر على وزن واحد في القصيدة؛ فينتقل من بحر إلى بحر مستلهمًا ذوقه حتى تتألف لديه قطعة شعرية منوَّعة الرنين الموسيقي، ولقد صنع الوشَّاحون في الأندلس شيئًا من ذلك،[٩] فقال أبو بكر بن زهير:

لازمة

ما للمولَّهْ
من سكره لا يفيق
يا له سكران
من غير خمر
ما للكئيب المشوق
ينـدب الأوطان

دور

هل تستعاد
أيامنا بالخليج
وليالينا
أو يستفاد
من النسيم الأريج
مسك دارينا

[٧] وزنه التام: «فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن» في الصدر ومثلها في العجز.

[٨] سيأتي ذكر وزنه.

[٩] وللشعراء من الجيل اللبناني الطالع اشتقاقات واختراعات في هذا السبيل لها نفاستها وأهميتها.

أو هـــل يـــكـــاد
حسن المكان البهيج
أن يـــحـــيـــيـــنـــا

عود إلى اللازمة

روض أظـــــلَّـــــه
دوح عـلـيـه أنـيـق
مـــورَّق الأفـــنـــان
والـــمـــاء يـــجـــري
وعـــائـــمٌ وغـــريـــقٌ
مـن جَـنَـى الـريـحـان!

فإذا نظرنا إلى ما فعل هذا الوشَّاح رأيناه قد اكتفى في الشطر الأول بـ «مستفعلانْ» وفي الثاني بـ «مستفعلن فاعلان» وفي الثالث بـ «فاعلن مفعول»، وعاد فجرى على هذا النسق في الأشطر الثلاثة الأخرى من اللازمة إلا أنه حرك فيها نون «مستفعلان»، وعلى هذا النسق أيضًا تابع جريه في الدور الأول من اللازمة غير أنه جعل الشطر الثالث منها على «فاعلن فعلن» لا «فاعلن مفعول».

ويكاد لا يحتاج إلى ذكر أن الشاعر في هذا النظم الذي اتبعه قد أجاز لنفسه أن يقف عند الحد الذي اختاره من أجزاء شتى الأبحر، فركَّب منها نمطًا استنبطه ووفق فيه إلى رنين موسيقي مضبوط أغنى تنوعًا من أيٍّ من الأوزان الأصلية. على أن الشاعر بعد أن استنبط هذا النمط تقيد به في الموشح كله، ورأينا أن ذلك قد عاد فعرَّض النظم للانسياق على وتيرة واحدة.

فأي مانع يمنع لو أن الشاعر تحرر حتى من النمط الواحد فأثبت كلامه كما يأتي شرط أن يكون موزونًا على وزن ما، وشرط أن يأتلف له بالنتيجة رنين موسيقي ما، فالقدماء حين قالوا: الشعر هو الكلام الموزون، لم يشترطوا فيه الوزن الواحد، وليأذن لنا القارئ أن نقدم له مثلًا من شعر عرَّبناه:

أمسافرًا
سربله الليل البهيم،
تطفأت فوقك النجوم

بعيد بعيد إياب الصباح،
وشعلة المصباح
مر عليها عاصف مجتاح،
ما أوحش الطريق
ولا رفيق!
وما أقل الزاد
وأكثر الصخر وشوك القتاد!
أمن طعام الناس والشرابِ
حملت في القرية والجراب!
الأرض تحتك ظمأى
فاسكب عليها الماء،
وفتت الخبز لطير السماء،
وروحك ساعَ تعطش أو تجوعُ،
فقل كفاها الحب خبزًا وماء،
وحين تطمس الظلمْ
عنك مواقع القدم،
فقل بنور العين نور الرجاء!

فكل شطرة من هذا الشعر موزونة، إلا أننا وقفنا عند الحد الذي اخترناه من كل بحر شأن الوشَّاحين، وأبحنا لأنفسنا أن نتنقل من وزن إلى وزن، ويقيننا أن النغم جاء منوَّعًا دون تفريط في الرنين الموسيقي.

ولا ريب أن مثل هذا التحرر يسعف الشاعر العربي، لا على تنويع النغم وحسب، بل على ملاحقة سلكِ المعنى وعلى إهمال التحشيات والجوازات التي كثيرًا ما يفرضُها التقيد بالوزنِ الواحد حتى على أسياد النظام ومَن بلغوا الغاية في تطويع البحور الشعرية وترويض اللغة. لكن ضرورية هنا الإشارة إلى أن هذا التحرر، الذي يجعل جل الاعتماد على حس الشاعر الموسيقي، يجب أن تصحبه معرفة بالموسيقى، فالنظم الشعري شقيق الصنع الموسيقي، ووشاحو الأندلس إنما وفقوا توفيقهم في تحرير الشعر العربي بعض التحرير لأنهم كانوا موسيقيين.

وهذا ينتهي بنا إلى القول إن البيت، وهو الوحدة التي منها يتألف الشعر العربي، يحب أن يزول فيحل محله المقطع، والواقع أن البيت، لا سيما ما كان على الأبحر الممتزجة كالطويل والبسيط، ممطوط جدًّا؛ فوزن البسيط وهو:

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن  مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

يمكن بيسر وسهولة تقسيمه إلى مقطع من أربعة أشطر على الصورة الآتية:

مستفعلن فعلن
مستفعلن فعلن
مستفعلن فعلن
مستفعلن فعلن

فبدل أن نكتب هذا البيت لأبي تمام على هذا الشكل:

تدبير معتصم بالله منتقم  لله مرتقب في الله مرتهب

نكتبه هكذا:

تدبير معتصم
بالله منتقم
لله مرتقب
في الله مرتهب

والغربيون لما قبسوا البيت الشعري عن العرب وسموه «ستانزا» (Stanza ومعناها البيت)، حولوا شكله إلى مقطع.

بقيت القافية، وتكون في اللفظة التي ترد في ختام البيت، وتنتهي بحرف يقال له الروي وبحركة يقال لها المجرى، فإن سبق الروي حرف لين، وكان ذلك الحرف ألفًا وجب التقيد به في كل الأبيات. لكن إذا كان حرف اللين واوًا أو ياءً جاز التنقل بينهما مع ما يسبقهما من كسر أو ضم، فأما الفتح فيجب التزامه، فـ «سنون» تأتي قافية مع «بنين»، غير أنها لا تأتي قافية مع «الأدنون» أو «الأدنين»، وأسلفنا أن القدماء فرضوا على الشاعر التقيد بالقافية الواحدة مدى القصيدة، كما فرضوا عليه التقيد بالوزن الواحد،

فكان ذلك عبئًا فوق عبء، وأرسل الرواة النوادرَ في سلطة القافية وتحكمها فرووا مثلًا أن قاضي قم، من بلاد فارس، عزلته من منصبه قافية إذ قال له الخليفة: «أيها القاضي بقم.» ثم لم يجد ما يصرِّع[١٠] به البيت إلا أن يقول له: «قد عزلناك فقم.»

وبلغ من تشبث الشعراء العرب بالقافية أنْ نظَم المعري ديوانًا ضخمًا حمل فيه نفسه على التزام رويين لا روي واحد، وسماه «لزوم ما لا يلزم» كقوله:

تداولني صبح ومسي وحندس ومر علي اليوم والغد والأمس
يضيء نهار ثم يخدر مظلم ويطلع بدر ثم تعقبه شمس
أسير عن الدنيا وما أنا ذاكر لها بسلامٍ إن أحداثها حمس

وأمر مفروغ منه أن القافية الواحدة على مدى القصيدة قيد يحدُّ من حرية الشاعر، والحق أن التعريف القديم للشعر بأنه الكلام الموزون المقفى لم يشترط فيه أن يستقر على القافية الواحدة. لكن لا شك أن القافية عنصر ضروري في الشعر كالوزن، وقد احتفظ بها وشَّاحو الأندلس، غير أنهم نوَّعوها وأكثروا من إدخال السكون عليها، وكل الظن أن هذه هي الطريقة الفضلى، واللغة العربية غنية بالألفاظ التي تنتهي بالروي الواحد وتصلح قوافي.

## (١-١) الأشكال الشعرية القديمة

رأس الأشكال الشعرية عند العرب القصيدة، ظهرت مع الشعر الجاهلي، أقدم الشعر العربي الموروث، وظلت إلى يومنا هذا لم يتغير شكلها، مما يدعو إلى الاعتقاد أن الشعر الجاهلي مرحلة مترقية من الشعر العربي.

تتألف القصيدة من أبيات مشطورة شطرين: صدرًا وعجزًا، وتتتابع الأبيات على وزن واحد وقافية واحدة حتى تتجاوز السبعة، فإذا كانت دون السبعة فهي النتفة أو

[١٠] التصريع هو تقفية صدر البيت وعجزه بقافية واحدة. وأكثر ما يكون في المطالع.

المقطوعة، وليست بالقصيدة، ويسمى النظم إذا جاء بيتين بيتين: دوبيت، أو رباعية، بناءً على الأشطر الأربعة.[١١]

ويعنى الشعراء عناية خاص بمطلع القصيدة أو الاستهلال، وفي أغلب الأحيان يصرِّعونه، أي: يجعلون الصدر والعجز على قافية واحدة، وممن اشتهر بروعة المطلع أبو تمام كقوله في حريق الأفشين:

الحق أبلج والسيوف عوار  فحذارِ من أسد العرين حذار

وكان الجاهليون، والأمويون من بعدهم، يؤثرون في المطالع — مهما كان غرض القصيدة الأساسي — أن يقفوا بديار الأحبة الراحلين ويخاطبوها ويصفوا وحشتها وينصرفوا عنها بالبكاء، وسرت هذه العادة إلى الشعراء العباسيين حتى تلاشت — ولم تكد — في عصرنا الحديث.

وفي هذا شاهد على أن القصيدة العربية نُدَر أن عرفت وحدة الغرض؛ فالشاعر ينتقل خلالها من موضوع إلى آخر منقطع عنه كلَّ الانقطاع. بل لقد غلبت — خصوصًا على قصائد المدح — طريقة واضحة هي أن يبدأ الشاعر بالوقوف على ديار الأحبة الراحلين وذكر اجتيازه الصحاري على مطية يصفها ويصف الفلوات (وقد يستعيض عن ذلك بالاقتصار على الغزل وحسب)؛ ومن ثَم يكون الانتقال إلى ذ كر الممدوح، وشدَّ ما اهتم النقاد لحسن الأسلوب في هذا الانتقال وسموه براعة التخلُّص وجعلوه فضيلة فنية، وكان المتنبي يأتي أحيانًا بالعجب العجاب في هذا الباب كقوله:

لو أستطيع ركبت الناسَ كلهم  إلى سعيد بن عبد الله بُعرانا

---

[١١] «الدوبيت» كما يدل لفظه، أثر فارسي في الأدب العربي، ولم يظهر إلا في وقت لاحق على ألسنة الشعراء المتأخرين كالحِلي والفارض. ووزنه: «فعلن متفاعلن فعولن فعلن» في الصدر ومثلها في العجز، كقول القائل يصف وردًا منقطًّا بالندى:

فتحت على تبسمات الفجر  أجفانك يا مملكا في الزهر
عيناك لمحت فيهما رقرقة  هل كنت حلمت في الكرى بالهجر؟

وسعيد بن عبد الله هو ممدوحه جاء أبو الطيب راكبًا بعيرًا من الحيوان ولو أتيح له لجاءه راكبًا الناس كلهم على اعتبارهم من البعران.

وترى طائفة من النقاد الحديثين أن السبب في تفكك القصيدة العربية وعدم تركزها على موضوع واحد إنما هو البيت الذي تتألف منه القصيدة والذي اشترط فيه القدماء أن يكون تامًّا بذاته مستقلًّا عما قبله وبعده من أبيات، فإذا اتصل، وكان اتصاله لفظيًّا، عُد ذلك عيبًا كبيرًا سموه عيب التضمين.[١٢] لكن مع هذا فلا بدَّ من القول إن الشعراء بعد أن أصبحت مادتهم في العصور العباسية أغنى من أسلافهم ظهرت في بعض أشعارهم مظاهر من التسلسل المعنوي حلت محل التقطع الذهني القديم وطبعت القصيدة بطابع من وحدة الموضوع لم يكن لها من قبل، ولابن الرومي، خصوصًا، توفيقات من هذا القبيل كقصيدته في وحيد المغنية:

يا خليلي تيَّمتني وحيد ففؤادي بها مُعنًّى عميدُ

أو في ثورة الزنج واحتلالهم البصرة:

ذاد عن مقلتي لذيذ المنام شغلها عنه بالدموع السجام

فقد جال مدة هاتين القصيدتين، على طولهما، جولانًا محصورًا في نطاق الموضوع الواحد ومتعلقاته.[١٣]

أما الوحدة الأخرى، وحدة الأجزاء في التركيب، فيمكن القول إن القصيدة العربية لم تعرفها لاعتمادها على البيت.

---

[١٢] كقول النابغة:

وهم وردوا الجفار على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ إني
شهدت لهم مواطن صادقات شهدن لهم بصدق الود مني

[١٣] لخليل مطران في العصر الحديث جهود مثمرة من أجل وحدة الموضوع في القصيدة العربية.

وهنا تحسُن الإشارة إلى أن البيت الذي منه تتألف القصيدة لم يبقَ دائمًا شطرين من صدر وعجز، بل تحوَّل أحيانًا إلى خمسة أشطر فأصبحت القصيدة مخمسة، وأصل التخميس أن يعمد شاعر إلى قصيدة آخر فيسبق شطري كل بيت منها بثلاثة أشطر من نظمه توافق المقام. قال السموءل مثلًا في لاميَّته:

تعيرنا أنَّا قليل عديدنا  فقلت لها: إن الكرام قليل

فقال صفي الدين الحلي:

وعصبة غدر أرغمتها جدودنا  وباتت ومنها ضدنا وحسودنا
إذا عجزت عن فعل كيد يكيدنا  تعيرنا أنَّا قليل عديدنا
فقلت لها: إن الكرام قليل!

لكن الشعراء، لا سيما المحدثين، استعملوا التخميس على غير وجهه الأصلي، خصوصًا في القصائد القصصية، فأصبحوا يأتون بالمخمسات من نظمهم دون أن يبنوها على قصائد شعراء آخرين.

ومن قبيل التخميس التشطير، وهو أن يعمد الشاعر إلى أبيات غيره فيضيف إلى صدورها أعجازًا وإلى أعجازها صدورًا من عنده. على أن شكل القصيدة يبقى بعد التشطير كما كان، وربما أضاف الشاعر صدرًا إلى الصدر وصدرًا إلى العجز كما فعل أحد الظرفاء بمطلع معلقة امرئ القيس:

رأى فرسي إسطبل عيسى فقال لي  قفا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ
به لم أذق طعم الشعير كأنني  بسقط اللوى بين الدخول فحوملِ

## (١-٢) الموشح

لم يصبح التجديد ملحوظًا في شكل الشعر العربي إلا مع ظهور الموشح الأندلسي، وقد سبق أن أثبتنا قسمًا من موشح أبي بكر بن زهير، فبيَّنا كيف أن كلامه موزون إلا أنه لا يستقر على وزن واحد، ومقفًى إلا أنه لا يستمر على قافية واحدة، وأرجح الرأي أن التوشيح نشأ أصلًا من محاولة الشعراء والموسيقيين والمغنين أن يزاوجوا بين الألفاظ والألحان متقيدين

حينًا بالوزن الواحد، كما فعل ابن الخطيب في موشحه «جادك الغيث»،[١٤] ومنطلقين أكثر الأحيان مع طوائف من أجزاء الأوزان المختلفة.

ويتَّضح من الصورة التي كتبنا بها موشح أبي بكر بن زهير أن شكل التوشيح كان مطلعًا يسمى «اللازمة» ثم مقطعًا يسمى «الدور»، ينتهي بعودة إلى اللازمة تسمى «القفلة»، وهكذا حتى الختام، وبين أشهر الموشحات موشح ابن الخطيب «جادك الغيث» وموشح ابن سناء المُلك «كلِّلي يا سحب تيجان الرُّبى» لكن لا بأس بأن نثبت هنا موشحًا غير مشهور لعله لابن سناء المُلك:

لازمة

حمَّلت مذ سارت الحمول وجدًا مضى العمر وهو باقِ

دور

ساروا وسار الفؤاد لكن
جسمي مقيم على المساكن
وعني الحب صار ظاعن

قفلة

ما لي إلى وصله وصول
لو سرت بالبرق والبراق

دور

وغادة كالقضيب قدًّا
والورد والياسمين خدًّا
كأنها البدر إذ تبدَّى

قفلة

وشعرها أسود طويل

[١٤] على وزن الرمل.

كـأنـه لـيـلـة الـفـراق

دور

هـونًـا أتـتـنـا تـمـيـل مـيـلا
سـحـابـة كـالـسـحـاب ذيـلا
فـقـلـت شـمـس تـزور لـيـلا!

قفلة

ومـا درى كـاشـح عـذولْ
فـذاك مـن أعـجـب اتـفـاقِ

دور

وسـدتـهـا سـاعـدي لـسـعـدي
وبـت أرعـى ريـاض ورد
وخـمـر ريـق كـذوب شـهـد

قفلة

لـو ذاقـهـا مـدنـف عـلـيـلْ
لعاش والروح في التراقي!

## (١-٣) الزجل

قال ابن خلدون في المقدمة المشهورة:

لما شاع فن التوشيح في أهل الأندلس، وأخذ به الجمهور لسلاسته وتنميق كلامه وترصيع أجزائه، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله، ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيه إعرابًا، واستحدثوه فنًّا سموه بالزجل والتزموا النظم فيه على مناحيهم إلى هذا العهد، فجاءوا فيه بالغرائب واتَّسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة، وأول من أبدع في هذه الطريقة الزجلية أبو بكر بن قزمان من قرطبة، وإن كانت قيلت قبله بالأندلس، لكن لم يظهر حُلاها ولا انسبكت معانيها واشتهرت رشاقتها إلا في زمانه. كان لعهد الملثمين وهو إمام الزجالين على الإطلاق.

ومن هذا يظهر أن الزجل إن هو إلا ضرب من التوشيح لكن لغته عامية لا تُراعي في صيغ ألفاظها قوانين الصرف، ولا في تراكيبها قواعد النحو، وإنما العبرة فيها بما يتخاطب به الناس في منازلهم وأسواقهم. أما أوزان الزجل فبناؤها على النبر Accent لا التفعيل Syllabe والعمدة فيها على الحس الموسيقي في السمع وعلى موافقة الغناء، ولا شك أن بين التوشيح الفصيح والزجل منزلة بين بين لم يكد فيها الشاعر يخرج على قواعد الصرف والنحو إلا خروجًا قليلًا فيسكِّن مثلًا حيث يجب التحريك، ويتبع مع ذلك وزنًا ما من الأوزان المدوَّنة، لا سيما الرمل تامًّا أو مجزوءًا، وهو أقرب الأوزان إلى الفطرة والطبع، وقد راج في قطر اليمن نحو من هذا الشعر يسمى «الحميني»، ومن أيمته الفاضل البكري، قال:

فرشى من بعد صدِّهْ وسمحْ بالقبلتينْ
ولصقْ خدي بخده وقطفت الوردتين!

وهو قريب جدًّا من الفصيح، والزجل أبعد منه، وحسبنا هذا المثل البديع نضربه من قول أحد الزجالين المتقدمين، يصف العنب وتحوله إلى خمر:

أقطع القطفْ أسودْ يحاكي الليلْ
شَـفَـقْ أحـمـرْ يـصـيـرْ
يـا تـرى ذا الـسـر فـي كَـرْمـهْ
أو يـكـونْ فـي الـعـصـيـرْ؟

## (١-٤) الأرجوزة

هي ما كان شعرًا على وزن الرجز، وشكلها شكل القصيدة، أي: أنها تتألف من بيت بيت، فإذا كانت القافية المتبعة تأتي فقط في آخر كل بيت، كالمقصورة الدريدية، فلا يكون إذن فرق في الشكل بين الأرجوزة والقصيدة. لكن كثيرًا ما يجيء كل بيت من الأرجوزة مصرعًا بنفسه مع اختلاف القافية في البيت الذي يليه، كقول أبي العتاهية:

إن الفراغ والشباب والجدة مفسدة للمرء أي مفسدة
يا للشباب المرح التصابي روائح الجنة في الشباب!

وكثيرًا ما يحافظ الشعراء على القافية الواحدة في الأرجوزة: صدورها وأعجازها، كالقول المنسوب إلى حاتم الطائي:

أوقد فإن الليل ليل قر والريح يا واقد ريح صر
عسى يرى نارك من يمر إن جلبت ضيفًا فأنت حر!

وقد اختُصت طائفة من الشعراء العرب بنظم الأراجيز في شتى الأغراض فسموا الرجاز، كرؤبة بن العجاج عصر بني أمية، ومن ثم وقف الشعراء الأراجيز على الحِكميات كما فعل أبو العتاهية، أو على الطَّرديات — وهي وصف الصيد وآلته — كما فعل أبو نواس، أو على التلخيصات والشروح كما فعل ابن مالك في بسط النحو تسهيلًا لحفظه، وهذا هو الشعر المعروف بـ التعليمي Didactique، وليس فيه من الشعر شيء.

وعدا ذلك شاعت مقطعات من الرجز في الجاهلية والإسلام على ألسنة الفرسان قبل خوض مبارزة أو معركة، كما شاعت على ألسنة الأمهات غناءً لأطفالهن فسميت شعر الترقيص، كقول أعرابية:

يا حبذا ريح الولدْ ريح الخزامى في البلد
أهكذا كل ولد، أم لم يلد قبلي أحد؟

## (١-٥) أنواع الشعر

درج النقاد الغربيون الأصلاء على تصنيف العمل الشعري إلى ثلاثة أنواع كبرى باعتبار موضوع الشعر وصورة بنائه، فإن كان الشعر مستمدًّا مما يجد الشاعر في نفسه من ألوان العواطف، في شتى المواقف، كالحب والكره والأمل واليأس والابتهاج والحزن، فهو النوع الوجداني أو الغنائي. سمي وجدانيًّا لكونه، كما قلنا، مستمدًّا مما يجد — أي يحس — الشاعر في نفسه، وسُمي غنائيًّا لأنه نشأ مع الغناء، ورأس خصائصه الرنين الموسيقي الرقيق فرِحًا كان أو كئيبًا مما يأتلف مع نفس قائله في إحدى الحالات، ومن هنا كان الشعر الغنائي قريب متناول المعاني قصير النفس لا يجري الأشواط الطويلة.

أما النوع الثاني من الشعر فهو الملحمي نسبةً إلى الملحمة،[١٥] أي: مشتبك المعركة، يدور على الحروب ويصور مشاهد القتال وأخلاق الأبطال ومغامراتهم ويرسم ألواحًا من المحيط الطبيعي ويعرض حوادث الحب والمؤامرات والمنازعات ويصف تدخل الآلهة في مصائر البشر ويلوِّح تلويحات من قبيل النبوءات بما سوف يكون، كل ذلك مفرغًا في نطاق قصة كبيرة مسلسلة الحلقات أكثر ما يقبسها الشاعر من تاريخ أمته العريق وتجارب قومه ومآسيهم، وهكذا يتضح أن الشعر الملحمي مطالب أولًا بالحديث عن غير نفسه، أو هو مطالب أن تكون نفسه عظيمة الاستيعاب واسعة المطلات على عوالم التاريخ السحيق والطبيعة والغيبيات، كما يتضح أن الشعر الملحمي طويل الشوط وأن الجو الذي يجول فيه جليل قديم، بل أسطوري في الأعم الأغلب، فلا بدَّ للهجته من أن تكون جليلة أكثر منها رقيقة.

فأما النوع الثالث من الشعر فهو المسرحي. يشارك الملحمي في عدد من الصفات؛ فشاعره مطالب بالحديث عن غير نفسه، ومطالب بأن يكون عمله قصة تاريخية أو أسطورية أو مخترعة، تحمل اختبارًا بشريًّا وتقدُّ تمثال بطولة أو نذالة. على أن طريقة الشعر المسرحي هي الحوار والتمثيل بينما تكون طريقة الشعر الملحمي السرد والرواية.

قلنا: درج النقاد الغربيون الأصلاء على تصنيف الشعر إلى هذه الثلاثة الأنواع الكبرى، فأما النقاد العرب فلا نعلم أنهم فطنوا إلى هذا التصنيف، والسبب في ذلك أن الشعر العربي لم يعرف الملحمة، وكثيرًا ما سأل الحديثون من مؤرخي الأدب كيف اهتم العرب القدماء اهتمامهم بالفلسفة الإغريقية ثم لم يعبئوا بإلياذة هوميروس ولا الأوديسة، حتى جاء سليمان البستاني في عصر النهضة الأخيرة فنقل الإلياذة، باذلًا بمفرده هذا الجهد العظيم؟ وقد قدمت في الجواب على هذا السؤال نظريات: منها شدة إعجاب العرب بأدبهم، لا سيما شعرهم، ومنها انصرافهم إلى القرآن، ومنها ذكر الآلهة المتعددة في الشعر الملحمي مما يناقض التوحيد، ومنها أن الملحمة ليست في المزاج السامي، فالآداب السامية كلها لا تنزع إلى الملاحم. غير أن الحق أن هذه النظريات لا تزال تحتاج إلى درس، كما أن السؤال لا يزال يحتاج إلى تصفية.

---

[١٥] المَلحمة (بفتح الميم الأولى)، لا المُلحمة (بضم الميم الأولى)، وهي صفة عُرفت بها طائفة من القصائد العربية القديمة للدلالة على لحمة نسجها. وقد شاع في كتاباتنا المحدثة استعمال لفظة الملحمة (بفتح الميم) للدلالة على كل قصيدة طويلة، وليس هذا صحيحًا.

إن الغالب على الشعر العربي هو الغناء، شاعره أبدًا في قميص نفسه يتحدث عنها، ينقر على عودها وكثيرًا ما يكون ذا وتر واحد نغمةً ومعنًى، وتسري الصفة الغنائية في جميع أبواب الشعر العربي من الغزل إلى الرثاء إلى المدح إلى الهجاء إلى الخمر إلى شتى ضروب الوصف، بل لم يسلك الشعر العربي القديم مسلك القصة أصلًا إلا في شواهد مقطعة كالقصيدة القصيرة المنسوبة إلى الحطيئة:

وطاوي ثلاث عاصب البطن مرمل  بيهماء لم يعرف بها ساكن رسمًا

وكالأبيات التي ذكر فيها الأعشى حادثة وفاء السموءل:

كن كالسموءل إذ طاف الهمام به  في جحفل كهزيع الليل جرَّار

أو كالقصائد التي يصف بها عمر بن أبي ربيعة مغامرات حبه أو يصف بها أبو نواس خروجه إلى الحانات، على أن أكثر هذه النماذج لا تعدو أن تكون شعرًا غنائيًّا جاء في قالب قصصي، وكان من المتوقع جدًّا أن تحوي خزانة الشعر العربي القديمة ذُخرًا وافرًا في باب القصة من الخرافات المحكية على لسان الحيوان.[١٦] غير أن هذا الحظ بقي للنثر على الأعم الأغلب، حتى كان عصر النهضة الأخيرة فنظم رزق الله حسون طائفة من الخرافات، ومثله محمد عثمان جلال، ثم أحمد شوقي فخص بتوفيقات جيدة في هذا الفن كخرافة: «الحمار الوزير» و«سليمان والهدهد» و«الحمار الواقع من السفينة» ... إلخ.

وقد راجت في العصر الحديث معالجة القصص بالشعر،[١٧] فقلَّ شاعر من المعاصرين ليست له قصة أو طائفة من القصص المنظومة تاريخية أو غير تاريخية. إلا أن الطابع الغنائي لا يزال ظاهرًا عليها ولا تنفك بعيدة عن أن تكون قصة إلا من حيث هي سرد حادثة، كما أنها لا تفتأ قصيَّة جدًّا عن الملحمة.

إذن فليس في الشعر العربي قديمه أو حديثه ملحمة، ومع ذلك فالواقع أن الشعر العربي القديم لا يخلو من مقاطع هي من معدن الشعر الملحمي جلال لهجة وروعة

---

[١٦] يذكر أن أبان بن عبد الحميد اللاحقي، في أواخر القرن الثاني للهجرة، نظم أمثال «كليلة ودمنة» رجزًا، إلا أن هذا الأثر ضائع.

[١٧] «الجنين الشهيد» و«فتاة الجبل الأسود» لخليل مطران، «عروة وعفراء» لبشارة الخوري، «أم البنين» لشبلي ملاط، «أم اليتيم» للرصافي.

صورة واتصالًا بموضوع البطولة والحرب، والمتنبي أغنى الشعراء العرب في هذا المعدن على الإطلاق، ويقيننا أن شاعرًا عصريًّا، يكون ناقدًا خبيرًا بأصول الملاحم، لو أقام هيكل قصة ملحمية من أجزاء القصص العربية الكثيرة التي تصلح لهذا الغرض، كقصة عنترة وغيرها، وحشد لها أبطالًا يمثلون ما شاء من أخلاق وقيم، وافترض لهذه الأخلاق والقيم آلهة ميتولوجية تتقمصها وتتدخل في سير وقائع القصة، لاستطاع أن يجد لدى الشعراء العرب، وفي طليعتهم المتنبي، مقدارًا عظيمًا من القطع الشعرية العالية التي يستعملها مادة يكسو بها هيكل الملحمة إما تصويرًا لحادث أو لوحة طبيعية وإما وضعًا على أفواه الأبطال والآلهة.

ولا بأس بأن نسوق مثلًا مقطعًا للمتنبي في وصف الهجوم والصدام، وهو أمر يكثر وروده في الملاحم. قال يصور الزحف ثم المعركة، بين سيف الدولة والبيزنطيين في «تل بطريق» و«الدرب»:

اندفاع سيف الدولة بجيشه عبر سَروج وحران:

... الشمس يَعنون إلا أنهم جهلوا ... والموت يدعون إلا أنهم وهموا
فلم تتم «سروج» فتح ناظرها ... إلا وجيشك في جفنيه مزدحمُ
والنقع يأخذ «حرانًا» وبقعتها ... والشمس تُسفر أحيانًا وتلتثم
سحب تمر «بحصن الران» ممسكة ... وما بها البخل إلا أنهم نقمُ
جيش كأنك في أرض تطاوله ... فالأرض لا أمم والجيش لا أمم
إذا مضى علم منها بدا علم ... وإن مضى علم منه بدا علمُ

عبور بحيرة سمنين والإيقاع بهنريط:

وشُزَّبٌ أحمت الشعرى شكائمها ... ووسمتها على آنافها الحكمُ
حتى وردن «بسمنين» بحيرتها ... تنش بالماء في أشداقها اللجم
وأصبحت بقرى «هنريط» جائلة ... ترعى الظبى في خصيب نبته اللممُ
فما تركن بها خلدًا له بصر ... تحت التراب ولا بازًا له قدم
ولا هزبرًا له من درعه لبد ... ولا مهاةً لها من شبهها حشمُ
ترمي على شفرات الباترات بهم ... مكامن الأرض والغيطان والأكمُ

العدو يعبر نهر أرسناس موليًا:

وجاوزوا أرسناسًا معصمين به ... وكيف يعصمهم ما ليس ينعصمُ
وما يصدك عن بحر لهم سعة ... وما يردك عن طود لهم شممُ

سيف الدولة يلاحق العدو ويوقع بتل بطريق:

ضربته بصدور الخيل حاملة ... قومًا إذا تلفوا قدمًا فقد سلموا
تجفل الموج عن لبات خيلهم ... كما تجفَّلُ تحت الغارة النعمُ
عبرت تقدمهم فيه وفي بلد ... سكانها رمم مسكونها حمم
وفي أكفهم النار التي عبدت ... قبل المجوس إلى ذا اليوم تضطرم
هندية إن تصغر معشرًا صغروا ... بحدها أو تعظم معشرًا عظموا
قاسمتها تل بطريق فكان لها ... أبطالها، ولك الأطفال والحرم

إرسال الأسرى النساء والأطفال بالسفينة إلى المؤخرة:

تلقى بهم زبد التيار مقربة ... على جحافلها من نضحه رثم
دهمٌ فوارسها، رُكاب أبطنها ... مكدودة وبقوم لا بها الألم
من الجياد التي كدت العدو بها ... وما لها خلق منها ولا شيم
نتاج رأيك في وقت على عجلٍ ... كلفظ حرف وعاه سامع فهم

المعركة في الدرب:

وقد تمنوا غداة الدرب في لجب ... أن يبصروك فلما أبصروك عموا
صدمتهم بخميس أنت غرته ... وسمهريته في وجهه غمم
فكان أثبت ما فيهم جسومهم ... يسقطن حولك والأرواح تنهزم
والأعوجية ملء الطرق خلفهم ... والمشرفية ملء اليوم فوقهم
إذا توافقت الضربات صاعدة ... توافقت قلل في الجو تصطدم
وأسلم ابن شمشقيق أليته ... ألا انثنى، فهو ينأى وهي تبتسم

وصف قائد الأعداء ووقاية الدرع والشجر له:

لا يأمل النفَس الأقصى لمهجته فيسرق النفَس الأدنى ويغتنم
ترد عنه قنا الفرسان سابغة صوب الأسنة في أثنائها ديم
تخط فيها العوالي ليس تنفذها كأن كل سنان فوقها قلم
فلا سقى الغيث ما واراه من شجر لو زلَّ عنه لوارت شخصه الرخم!

فهذا قصيد فيه الكثير من مقومات الشعر الملحمي كجلال اللهجة وروعة الصورة والاتصال بموضوع البطولة والحرب. لكن ربما أُخذت عليه سرعة الوصف بحيث أتت بعض المشاهد وقد خُطفت خطفًا، فضلًا عن أن لون البطولة فيه لون شجاعة في الإقدام على القتال والقتل دون إيضاح ما يبرر هذا الإقدام من سبب عاطفي أو عقلي مشتق من قيمة معنوية ممثلة — إذا شئت — في إلهٍ سامٍ يؤيد هذا البطل الفارس.

لكن مع ذلك يبقى هذا الشعر صالحًا للاستعمال في ملحمة إذا أحسن الشاعر، صانع الملحمة، أن يختار له موقعه ويستعين بموهبته الشعرية على تعديله وتوسيعه وفق المقتضى.

ولم يكن الشعر العربي أفقر في الملاحم منه في المسرحيات، بل هو في معدن الشعر الملحمي أغنى منه في معدن الشعر المسرحي بما لا يقاس، ولعل الانتقال من الطبع الغنائي، الذي محوره نفس الشاعر، إلى الطبع الملحمي، الذي محوره الإخبار بنفسه عن نفوس غيره، أسهل من الانتقال إلى الطبع المسرحي، الذي يضطر الشاعر أن ينسى نفسه البتة ويعيش فنيًّا في نفوس أشخاص أُخر يطابقهم جميعًا في وقت واحد كاذبًا مع الكاذب كأنه هو، صادقًا مع الصادق كأنه هو، وهلمَّ.

وقد وردت في الشعر العربي القديم مقاطع فيها شكل الحوار فظن بعضٌ أن ذلك هو الشعر المسرحي. من هذا القبيل ما صنعه أحد الأدباء بالأبيات المنسوبة إلى وضاح اليمن، غيَّر سياقها من «قالت فقلت» إلى حوار مباشر، فأصبحت على الصورة الآتية:

**سلمى:**[١٨]

وضاح لا، لا تلجن دارنا إن أبانا رجل غائر

[١٨] افترض هذا الاسم افتراضًا.

**وضاح:**

سلماي إني طالب غرة  منه وسيفي صارم باتر

**سلمى:**

لكن حولي إخوة سبعة

**وضاح:**

نسيت أني أسد خادر

**سلمى:**

والقصر؟ إن القصر عالي الذرى

**وضاح:**

فليعلُ، إني فوقه طائر!

**سلمى:**

وغمرات الماء من حوله

**وضاح:**

فلتطغ، إني سابح ماهر!

**سلمى:**

ويحك! إن الله من فوقنا

**وضاح:**

مهلًا، فربِّي راحم غافر!

**سلمى:**

وضاح قد أعييتنا حجة فائت إذا ما هجع السامر
واسقط علينا كسقوط الندى لـيـلـة لا نـاهٍ ولا زاجـر!

ولا بأس بهذا. إلا أنه لا يعدو أن يكون موقفًا حواريًّا؛ فالحوار شيء في الشعر التمثيلي غير أنه ليس الشعر التمثيلي كله، والمسرحية، شعرية كانت أو نثرية، مخترعة كانت أو مستمدة من التاريخ أو الأسطورة، إنما هي مشاهد وفصول تتتابع متسلسلة في نطاق حادثة محدودة المكان والزمان والعمل. المسرحية قصة تنبني على عقدة وتطرح مشاكل من الحياة توصل إلى أزمة، هي أُوجها، وتنتهي بحلٍّ من الحلول، والتأليف المسرحي، شعرًا كان أو نثرًا، إنما هو صنع من قبيل النحت يقدُّ فيه المؤلف خلال سير المسرحية — عدا الشخصيات الثانوية — تمثالًا لبطل رئيسي يبقى قائمًا قيامًا معنويًّا في الأذهان ورامزًا رمزًا قويًّا إلى فكرة أو نزعة من الفكر والنزعات، كهملت ومكبث عند شكسبير.

ومعلوم أن أحمد شوقي انصرف في آخر عمره إلى إنشاء المسرحيات الشعرية؛ فنظم «مصرع كليوباطرة» و«قمبيز» و«مجنون ليلى» و«عنترة» وغيرها فخطا خطوة إلى أمام بفنٍّ سبقت فيه محاولات حديثة. إلا أن مسرحيات شوقي لا يمكن اعتبارها ولادة تامة للمسرحية العربية الشعرية، فما زالت على الجملة ناقصة من ناحية الحبك القصصي، فيها بعض الفضول والحواشي التي يجب ويمكن اقتطاعها أو اختصارها، وما زالت ناقصة من ناحية إبداع الشخصيات وجودة تصويرها، فبرغم أن شوقي اقترض الأبطال والقصص لمسرحياته من التاريخ فقد عجز عن أن ينحت شخصية واحدة بحيث يظهر عليها طابعه وتعلق بالذهن لقوتها.

## (٢) النثر

سلف أن قلنا في مطلع هذا الفصل أن العمل الأدبي يأتي على نوعين أساسيين: الشعر والنثر. لكن هذا لا يعني — كما يخال بعض — أن النثر نقيض الشعر على خط مستقيم،

فالنثر في الحقيقة ليس نقيض الشعر، بل ليس نقيض النظم، وللنثر والشعر، باعتبارهما كلامًا، نظام ينظمان عليه وفق أصول مرعية نحوية وبلاغية، فتقديمنا حرف الجر على مجروره ضرورةً في قولنا: «العلم بالتعلم» قاعدة نحوية من أصول ترتيب الكلام، وبالتالي نظمه؛ لأن الترتيب داخل في النظم، وتقديمنا الخبر على المبتدأ النكرة في قولنا: «على الكنز رصد» قاعدة نحوية أخرى من أصول ترتيب الكلام شعرًا ونثرًا. كذلك تقديمنا المسند على المسند إليه قصدَ التفاؤل في قولنا للمريض: «على خير أنت إن شاء الله» قاعدة بلاغية من قواعد نظم الكلام إطلاقًا.

وهكذا لا يكون النثر نقيض النظم بل نقيض الوزن وحسب، والمناقضة بين الشعر والنثر منحصرة شكلًا في الوزن وحده، وعدا هذه المناقضة التي تنحصر في وجود الوزن أو انعدامه، يمكن أن لا يكون حاجز بين الشعر والنثر سواء من حيث الشكل أم من حيث الجوهر؛ فالنثر قد يُقفَّى كالشعر، والنثر قد يتعاطى المعاني والألفاظ الشعرية، ومن هنا — يغلب الظن — نشأت فكرة ما يسمونه الشعر المنثور أو الشعر الطليق، وقد عُني بهذه الفكرة أمين الريحاني وظنها نمطًا يستحدث في الأدب العربي؛ فكتب نثرًا اطَّرح منه الوزن وأكثر التوكؤ على القوافي للاحتفاظ بسيماء الشعر، فلم يزد أن صنع سجعًا كقوله:

صوت صارخ من وراء الغيوم،
صوت ريح سموم
أي شيء يدوم؟

وكان جبران أكثر توفقًا منه حين أعرض عن الشكل الشعري وزنًا وقافيةً، واستبقى لنثره ألفاظ الشعر ومعانيه؛ فصنع نثرًا شعريًّا أفضل من الشعر المنثور.

وما دمنا قد أتينا على ذكر السجع فيحسن بنا أن نقف هنا وقفة عنده:

## (٢-١) أنواع النثر

### السجع

يجمع مؤرخو الأدب على أن الشعر عمل أدبي سابق للنثر في حياة الشعوب، ومنها العرب، فطبيعي أن ترث اللغة العربية، العدنانية القرشية، من جاهليتها مقدار شعر أكثر كثيرًا

من مقدار النثر. على أننا إذا تأملنا هذا النثر الجاهلي الباقي، وضربنا صفحًا عن صحة نصه التاريخي، وجدناه في الأعم الأغلب سجعًا، منه سجع الكهان، ومنه الخطب كخطبة قس بن ساعدة: «أيها الناس اسمعوا واعوا، وإذا سمعتم شيئًا فانتفعوا. إنه من عاش مات، ومن مات فات، وكل ما هو آتٍ آت!» وهنا نتساءل: كيف نشأ هذا السجع مع تقسيمه إلى فواصل مقفَّاة؟ أليس من المرجَّح أنه الشعر يتدرج نحو النثر، وقد بدأ بالانعتاق من ربقة الوزن؟

وتلك قضية من القضايا التي يبدو أنها شغلت عقل أبي العلاء المعري شغلًا حادًّا. كان أبو العلاء يرى، في طرَف، شكل الشعر العربي بما يخضع له من وزن واحد وقافية واحدة، ويرى، في طرف آخر، شكل النثر المرسل وتحرره التام من كل وزن وقافية، فيحس أن بين الطرفين حلقة ضائعة يجب أن يلتمسها فلعله يجدها أطوع لأغراضه من الشعر المقيد بالوزن الواحد والقافية الواحدة وأوقع في النفس رنينًا موسيقيًّا من هذا النثر المرسل، وأكبر الظن أنا أبا العلاء وقف عند السجع وآنس فيه هذه الحلقة الضائعة؛ لذلك أكثر منه إكثارًا وعليه بنى جميع رسائله بل نظم كتابه «الفصول والغايات».

والأصل في السجع[١٩] أن يكون الكلام مُقسَّمًا فواصل فواصل، أو قرائن قرائن، كل فاصلتين أو أكثر تتقارب أو تتباعد طولًا، لكن مردَّها إلى قافية واحدة على نحو ما شهدنا في خطبة قس بن ساعدة، وعلى نحو ما نشهد في «أطواق الذهب» للزمخشري، ومنه: «ما المرء بأصغريه، قلبه ولسانه. المرء بأكبريه، عمله وإيمانه، وما يغني عنه أصغراه إذا خانه أكبراه؟»

غير أن أبا العلاء نوَّع أنواعًا من السجع، لا سيما في الفصول والغايات، لسنا نستطيع الإحاطة بها، إلا أننا نضرب منها مثلًا. قال: «أجل. غاق غاق، أصبح الغراب، يرتاد أين همت بواكر السحاب. الطيور ناطقات بالسبح، ورجال ما تقر بالبعث. بلى! جلَّ القادر عن ارتياب. أإن جرى ظبي فسنح، وهفا طائر فبرح، كمد آلف لفراق الأحباب؟ سبَّح الله ومجَّده، وعظَّم الخالق وحمده، طائر لا يحفل بفراق زينب والرباب. هذه منازل القطين، وتلك منازل الأنس المقيم، اختلف عليهم الجديدان فأرواحهم عند الله وجسومهم في التراب.»

[١٩] السجع، لغة، مصدر سجع ويستعمل لأصوات الحمام.

ولا بأس بأن نكتب هذا السجع على الصورة الآتية:

أجل. غاق غاق، أصبح الغراب
يرتاد أين همت بواكر السحاب.
الطيور ناطقات بالسبح،
ورجال ما تقر بالبعث[٢٠]
بلى! جلَّ القادر عن ارتياب،
أإن جرى ظبي فسنح
وهفا طائر فبرح
كمد آلف لفراق الأحباب؟
سبَّح الله ومجَّده،
وعظَّم الخالق وحمَّده
طائر لا يحفل بفراق زينب والرباب،
هذه منازل القطين،
وتلك منازل الأنس المقيم
اختلف عليهم الجديدان فأرواحهم عند الله وجسومهم في التراب!

وهكذا يتضح لنا كيف أن المعري أراد بكل طائفة من الفواصل أن تكون مقطعًا شعريًّا، تنتهي فاصلته الأخيرة بقافية يُرجع إليها في «الشعر» كله، مع تعدد القوافي في داخل المقاطع.

وهذا يؤدي بنا إلى القول إن السجع أداة شعر، ولا يجوز استعماله إلا في المعاني التي تليق شعرًا، فإن ابتُذل فيما يمكن أن يؤدى بالنثر المرسل على أحسن وجه، خرج عن مقصد الجد إلى مقصد الهزل، كقول القائل يأمر خادمه بإحضار الغداء: «دع الكلام وجيء بالطعام، عظمت الحاجة إلى فرخ دجاجة، وخُذ الإناء وهات الماء، ولا تنسَ النبيذ فإنه لذيذ.»

[٢٠] بين «السبح» و«البعث» نوع من السجع يقال له المتوازن؛ لأن اللفظتين على وزن واحد هو «فعل».

كذلك إذا سُخِّر السجع، كما سخَّره بعض السجَّاع، لمجرد التقصير في اللفظ والتجنيس، غلبت عليه الكلفة وثقل عليه الطبع وأصبح مثل صانعه مثل الذي يزخرف القماش الرخيص بالنقوش لإغواء النظَّار.

## النثر المتوازن

هو شقيق السجع، ثم هو خطوة بعد السجع في تدرج الشعر نحو النثر المرسل، وقد عرفنا أن السجع، شكلًا، يقوم على تقسيم الكلام فواصل فواصل، كل فاصلتين أو أكثر تتقارب أو تتباعد طولًا، لكن مردَّها إلى قافية واحدة، فالنثر المتوازن يحتفظ بهذا التقسيم للكلام فواصل فواصل، إلا أنه لا يعتمد على التقفية بل ينشئ الفواصل متقاربة في الطول، متشابهة في تفعيلاتها، أي: في الحركة والسكون، وهو ما يسمونه الازدواج، والجاحظ إمام هذه الطريقة، ومن أحسن شواهده عليها قطعته في الكتاب، نجتزئ منها هذا السطر للتمثيل:

الكتاب وعاءٌ مليء علمًا، وظرف حُشي ظُرفًا، وإناء شحن مزاحًا.

فظاهر أن الفواصل ليست مقفاة، لكن بينها ازدواجًا نشأ من تقاربها في الطول وتناسبها في التفعيلات، فقوله: «وعاء مليء علمًا» فيه من التحريك والتسكين عين ما في قوله: «وظرف حشي ظرفًا.»

والنثر المتوازن كثيرًا ما يصادف في الخطب والرسائل والأدعية والتحميدات ومطالع المؤلفات القديمة.

## النثر المرسل

وهو النثر بالمعنى التام. لا تضبطه قافية ولا ازدواج. سمي بهذا الاسم لأنه يرسل إرسالًا، دون ما التفات إلى قيد إلا ما استلزمه المعنى أو أوجبه صرف اللغة ونحوها، أو استدعته قوانين الفصاحة والبلاغة، ولسنا نُغالي إذا قلنا إن ابن المقفع هو أول من اشتَّق وسلك سبيل النثر المرسل في الأدب العربي، وقد سمَّى الأدباء إنشاءه: «السهل الممتنع»؛ ذلك أنهم على ما نُرجِّح لم يروا فيه تقسيم فواصل، ولا سجعًا، ولا ازدواجًا، فقالوا هو سهل لا مشقة فيه، غير أنهم مع هذا لم يروا شبيهه منقادًا ممكنًا لكل كاتب، فقالوا هو سهل لكنه ممتنع،

وكان ابن المقفع، وفاقًا لمذهبه في الإنشاء، يُعرِّف البلاغة بأنها الكلام الذي يسمعه الجاهل فيظن أنه يحسن مثله حتى إذا عالجه لم يجده ميسورًا له، كضوء الشمس قريب بعيد.

وقد سلف أن عرضنا لقطعة من إنشاء ابن المقفع فدلَّلنا على قلة ما فيها من تنوع قوالب الجمل، ولعل هذا هو أبرز المآخذ التي يمكن أخذها على ابن المقفع، تليه مآخذ أخرى كبعض الإطناب والاضطراب في ترتيب الجملة الواحدة، أو ربط الجمل بعضها ببعض. لكن لا يجوز لنا أن ننسى أن ابن المقفع إنما كان مبتدعًا، وأن الطريقة التي ابتدعها — نعني طريقة النثر المرسل — يسَّرت على الإنشاء العربي أن يتناول بالتأليف والبحث التفصيلي آفاقًا أدبية وفلسفية وعلمية واسعة، ليس من الميسور تناولها مع التزام السجع والازدواج.

وإلى القارئ هذا الشاهد على النثر المرسل استخرجناه من باب «غرض الكتاب»، وهو التقديم الذي به قدَّم ابن المقفع تعريبه لكلية ودمنة:

> وكذلك من قرأ هذا الكتاب ولم يفهم ما فيه، ولم يعلم غرضه ظاهرًا أو باطنًا، لم ينتفع بما بدا له من خطِّه ونقشه، كما لو أن رجلًا قُدِّم له جَوز صحيح لم ينتفع به إلا أن يكسره، وكان أيضًا كالرجل الذي طلب علم الفصيح من كلام الناس، فأتى صديقًا له من العلماء له علم بالفصاحة، فأعلمه حاجته إلى علم الفصيح؛ فرسم له صديقه في صحيفة صفراء فصيح الكلام وتصاريفه ووجوهه؛ فانصرف المتعلم إلى منزله، فجعل يُكثر قراءتها ولا يقف على معانيها، ثم إنه جلس ذات يوم في محفل من أهل العلم والأدب، فأخذ في محاورتهم فجَّرَت له كلمة أخطأ فيها، فقال له بعض الجماعة: إنك قد أخطأت والوجه غير ما تكلمت به، فقال: وكيف أخطئ وقد قرأت الصحيفة الصفراء وهي في منزلي؟ فكانت مقالته لهم أوجب للحجة عليه، وزاده ذلك قربًا من الجهل وبعدًا من الأدب.

ويكفي أن نتصوَّر الجهد الذي يضيع سدًى لو أن ابن المقفع وطَّن نفسه في هذا النثر على السجع أو الازدواج، ولعل السجع والازدواج ما كانا ليطاوعاه على أداء القصد واستيفائه مطاوعة النثر المرسل. لكن لا بأس بأن نشير إلى الاضطراب والإطناب في القسم الأول من هذه القطعة، وكان الأفضل أن يأتي على هذه الصورة مثلًا:

> وكذلك من قرأ هذا الكتاب ولم يفهم ما فيه، ولم يعلم غرضه ظاهرًا أو باطنًا، لم ينتفع بما بدا له من نقشه وخطِّه، كرجل قُدِّم له جَوز صحيح فلما لم

يكسره لم ينتفع به، أو كرجل طلب علم الفصيح من كلام الناس، فأتى صديقًا له صاحب علم بالفصاحة، فأطلعه على حاجته؛ فرسم له صديقه في صحيفة صفراء فصيح الكلام وتصاريفه، ... إلخ.

وربما خُيِّل إلينا أن النثر المرسل، حين اطَّرح السجع والازدواج، اطرح معهما الموسيقى الصوتية، فالنثر المرسل حقًّا لا يتأتى له بسهولة حظ النثر المسجوع أو المتوازن من إطراب الأذن، لكن الموسيقى ليست كلها صوتية موقوفة على الإطراب من سبيل الأذن، بل منها الموسيقى الصمتية التي تطرب من طريق استغراق الحس والفهم، وهي تنشأ من رشاقة اللفظ وائتلاف الكلام وكرِّه واسترساله كأنه شلال ينسكب وينغم في أغوار النفس. ذلك فضلًا عن أن النثر المرسل لا يعدم كل العدم حظًّا من الموسيقى الصوتية، بينما يكاد يعدم النثر المسجوع أو المتوازن — لا سيما المسجوع — حظًّا من الموسيقى الصمتية، ومن هنا كان النثر المسجوع لا يطيب إلا قراءة صائتة، بينما يطيب النثر المرسل قراءة صامتة وصائتة، وما دمنا في ذكر ابن المقفع، فلنضرب من إنشائه شاهدًا على النثر المرسل الذي يطرب بموسيقاه من طريق الحس والفهم، ولا يعدم إطرابًا من سبيل الأذن:

... ليس شيء من شهوات الدنيا ولذاتها إلا وهو متحول إلى الأذى، ومولد للحزن؛ فالدنيا كالماء الملح الذي لا يزداد شاربه منه شربًا إلا ازداد عطشًا، وهي كالعظم الذي يصيبه الكلب فيجد فيه ريح اللحم فلا يزال يطلب ذلك اللحم حتى يدمي فاه، وكالحدأة التي تظفر بقطعة من اللحم فيجتمع عليها الطير فلا تزال تدور وتدأب حتى تعيا وتتعب فإذا تعبت ألقت ما معها، وكالكوز من العسل الذي في أسفله السم تذاق منه حلاوة عاجلة وآخره موت زعاف، وكأحلام النائم التي يفرح بها الرائي في نومه فإذا استيقظ ذهب الفرح.

## (٢-٢) الأبواب التي طرقها النثر

لما كان النثر أقل قيودًا من الشعر، وأصبر على الشرح والتحليل، وأقدر على الإسهاب والاستيعاب، كانت الأبواب أو المواضيع التي طرقها ويطرقها النثر كثيرة جدًّا، وهي تكثر، ولا تزال تكثر وتتسع عند الأمم، كلما تطورت حياتها من بسيط إلى مُركب، وتنوعت ورحبت أمامها آفاق السعي العقلي، وتقلبت عليها مواقف الحياة التي تشعِّب مجاري العاطفة، وتعدِّد وتلوِّن مسالك الخيال.

وليس في نيتنا هنا أن نُفصِّل جميع الأبواب أو المواضيع التي ألمَّ بها النثر العربي وإن يكن كل هذا النثر أو جله يتمتع بمقدار من جودة العبارة يدخله في حيز الصنع الأدبي، فـ «رسائل إخوان الصفاء» مثلًا أدبية النثر وإن كانت مادتها فلسفية، ومثلها مجلدات الطبري ومقدمة ابن خلدون وإن كانت مادتها سردًا تاريخيًّا أو بحثًا في قوانين التاريخ.

وعلى هذا فسنكتفي بعرض موجز (موجز جدًّا) للأبواب التي ولجها النثر العربي وهي تعتبر فنونًا صرف أدبية، ومن ثم ننتقل إلى نظرة مجملة في الأساليب.

يبدو أن النثر الأدبي العربي عرف أول ما عرف الخُطب والأمثال، وأكثر ما نصادف هذه الخُطب في الجاهلية على ألسنة الفرسان والزعماء في مواقف الحرب والسياسة، أو على ألسنة الشيوخ المحنَّكين في موطن يتطلب درايةً وإرشادًا، أو على ألسنة وفد من الوفود، أو على ألسنة الكُهان، ونظل نصادف هذه الخطب خلال عصور الآداب العربية تلازمها ظاهرة هي وفرة السجع والازدواج طلبًا لإطراب السامع وتهييجه وإيقاد شعوره. على أن السجع والازدواج قد اضمحلا، أو كادا، من الخطب في عصرنا الحاضر.

أما الأمثال فأكثر ما كانت حكمًا قصيرة، أو أقوالًا مجتزأة تُشير إلى حادثة تحمل العِبرة المقصودة، كقولهم: «مجير أم عامر.» أرادوا به من يجعل الإحسان في غير موضعه، وأم عامر هي كنية الضبع أجارها أحدهم من الصيادين فلما اطمأن بها المقام آذته بدافع غريزتها الوحشية. لكن الأمثال التي هي حكايات خرافية كاملة على ألسنة الحيوان، كحكايات كليلة ودمنة، لم تكن موفورة.

ثم عرف النثر العربي الرسائل. ظهرت منها نماذج أولًا على لسان النبي ثم الخلفاء الراشدين من بعده، لا سيما الإمام علي بن أبي طالب أعظمهم حظًّا من الأدب، وكان بعد ذلك أن نقل الخليفة عبد الملك بن مروان الدواوين من الرومية والفارسية والقبطية إلى العربية، وجُوِّدت في أيامه القراطيس، فدعا الأمر إلى نشأة كتَّاب ينقطعون إلى صناعة الترسل وتولي الدواوين، واتسع لهم مجال الإسهاب، فطلع عبد الحميد الكاتب الذي قيل إن الكتابة بُدئت وقيل إنه فتق أكمام البلاغة.

ومعنى الرسالة أصلًا: كلام مكتوب يبعث به إنسان إلى آخر في غرض أغلب ما يكون محض شخصي. إلا أن الرسائل الأدبية لم تنحصر يومًا في حيِّز هذا المفهوم الضيق،

فآثار عبد الحميد الباقية في هذا الفن، كرسالته إلى الكتَّاب ورسالته إلى ولي العهد، هي في حقيقتها تحليل في شئون عامة وتوجيه في قضايا تهم الدولة كمسلك الكتَّاب الموظفين في الدواوين وأمور تجييش الجيوش وبث الجواسيس وما أشبه، وعلى هذا، فالرسالة قد تكون هي المقالة أو الكتاب الصغير في عُرفنا العصري، ولنُشر إلى أن بواكير الرسائل في الآداب العربية، كما نجدها لدى عبد الحميد وقبله وبعده، في شباب الأعصر العباسية، لم تكن مقيَّدة بخطة سجع أو تجنيس كما أصبحت في الأدوار اللاحقة. كذلك فلنُشر إلى أن الرسائل كانت تنحصر في نطاق موضوعها، تجول فيه ولا تتعداه، ولو أن جميع القدماء، لا سيما الجاحظ، نظروا إلى الرسالة من هذا الوجه فاعتبروها نموذجًا درجوا عليه في تأليف الكتب، لانقطع السبيل على الاستطراد الذي جعل من الكتاب العربي (الأدبي) في القديم «كشكولًا» سرى تقليده إلى عصرنا الحاضر حتى غلبت على كتبنا الأدبية الحديثة صفة «المجموعة» من مقالات أو قصص أو خطب.

ثم عرف النثر العربي الحكاية. عرفها خُرافة منقولة على قلم ابن المقفع معرب كليلة ودمنة، ويمكن القول بلا مغالاة أن النثر المرسل في الآداب العربية وُلد حق الولادة في هذا العهد. بل يمكن القول إن الأدب الذي يمس مشاكل الناس في مجتمعهم، ويثير الفكر لمعالجة السياسة ونقد الحكام، من سبيل الأخلاق، وُلد في هذا العهد أيضًا، وُلد خائفًا متسترًا مقبوسًا عن أمة بعيدة مهموسًا على ألسنة البهائم والطير، وقد اقتفى أثر ابن المقفع كثيرون لا بدَّ لنا أن نخص منهم بالذكر إخوان الصفاء في حكاية اجتماع الحيوان والإنسان في مجلس الملك بيراست الحكيم،[٢١] وإنها لحكاية رائعة في تلميحاتها ودلالاتها الفكرية، ولا بدَّ لنا أيضًا أن نخص بالذكر ابن عربشاه في كتابه «فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء» إلا أنه عدل بالخرافة عن طريقة النثر المرسل إلى طريقة السجع فكلَّف نفسه وقارئه عناء يستغنيان عنه كقوله: «ترافق في المسير، عير من بعير، فكان الحمار، كثير العثار، مع أن عينيه، تراقبان مواطئ قدميه، وكان الجمل على عظم هامته، وعلو قامته، وبعد عينيه، عن مواطئ يديه ورجليه، ولا تزلُّ له قدم، ولا يصل إليه ألم ...»

[٢١] رسائل إخوان الصفاء، الرسالة الثامنة من الجسمانيات والطبيعيات.

وواجب أن نلحظ في الخرافات التي حوتها خزائن الأدب العربي أنها اقتصرت على عالم الحيوان إنسانًا أو طيرًا أو بهيمة، غير أنها لم تتوسَّع في الطبيعة فتُنطِق أو تمنح عقلًا نباتًا أو جمادًا،[٢٢] على نحوِ ما جاء في سِفر القضاة من التوراة مثلًا:

> ذهبت الشجر ليمسحن عليهن ملكًا، فقلن لشجرة الزيتون: كوني علينا ملكة، فقالت لهن الزيتونة: أأدع زيتي الذي لأجله تُكرمني الآلهة والناس وأذهب لأستعلي على الشجر؟ فقالت الشجر للتينة: تعالي أنت فكوني علينا ملكة، فقالت لهن التينة: أأدع حلاوتي وثمرتي الطيبة وأذهب لأستعلي على الشجر؟ فقالت الشجر للجفنة: تعالي أنت فكوني علينا ملكة، فقالت الجفنة: أأدع مسطاري الذي يسر الله والناس وأذهب لأستعلي على الشجر؟ فقالت الشجر كلها للعوسجة: تعالي أنت فكوني علينا ملكة، فقالت العوسجة للشجر: إن كنتن حقًّا تمسحنني ملكة عليكن فتعالين استظللن بظلي وإلا فلتخرج نار من العوسجة وتحرق أَرز لبنان.

ثم ظهر في النثر العربي النقد الأدبي، والنقد الأدبي أدب أيضًا، وأسبق المحاولات المدونة في هذا الباب ما جاء في كتاب «البيان والتبيين» ألَّفه الجاحظ بأسلوبه الاستطرادي — يفارق سلك الموضوع بغية تنشيط القارئ ثم يعود إليه — وجمع في نهج نثره بين المتوازن والمرسل، وما لبث النقد الأدبي أن أصبح غرضًا متشعبًا، فأنشأ الأدباء التآليف في أصوله النظرية، أي: قواعد البلاغة وقوانين العبارة المنثورة والموزونة. كذلك أنشئوا فيه التآليف التطبيقية كما فعل الآمدي في الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ودستور الكتابة في هذا الفن أن تكون نثرًا مرسلًا.

وقد تحدَّر مع النقد الأدبي سيل غزير من أخبار الكتَّاب والشعراء خلال شتى العصور؛ فظهرت الكتب الفنية في موضوع التاريخ الأدبي وأعظمها إطلاقًا كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، وقاعدة الكتابة في هذا الفن أيضًا أن تكون من النثر المرسل.

---

[٢٢] بلى، في الأدب العربي فنٌّ جرى فيه الكتاب على إنطاق النبات والجماد، سموه فن المناظرة، وهو مجادلة ومفاخرة تقع مثلًا بين الورد والنرجس، أو الزيت والسمن، أو الخل والخمر، وليس فيه كبير طائل.

ولم يكن شيء أقرب إلى المعقول في هذه الحال من أن تكثر الرواية كثرة هائلة، والواقع أن الرواية عريقة في تاريخ الأدب العربي، إلا أنها بدأت، كالمنتظر، شفهية تحكى في سوق أو مجلس منادمة، وتتناقلها الذواكر. ثم رأى الأدباء فيها موردًا من موارد التأليف فملئوا بها كتبهم، وكان الجاحظ في طليعة هؤلاء الأدباء، غير أنه لم يكتفِ بإعادة الروايات القديمة بل فطن إلى تدوين الروايات الجديدة مما يسمع أو يشهد في عصره بين شتى طبقات الناس، وقد أتى بالبدائع في هذا الباب، وانتهى إلى اشتقاق أدب جديد هو أدب تصوير المعايش والعادات والطبائع بالروايات، تصويرًا قوامه دقة لحظ، وحرارة نكتة، ونعومة سخر، دون ما مجاهرة بغاية تهذيبية إرشادية، إن كان له مثل هذه الغاية، وأنفس ما بقي من آثار الجاحظ في هذا الباب كتابه «البخلاء» وبعض أشلاء من كتاب «المعلمين»، وإذا رحنا نلتمس النماذج الباكرة للرواية الفنية في الأدب العربي، فمن الحق أن نعترف للجاحظ بأنه مُنشئها الأول. إلا أن الرواية لم تصبح على قلمه رواية طويلة، أو عصرية بالمعنى الذي نفهمه اليوم؛ فقد كان الجاحظ، على رغم ما يظهر من طول نفَسه في بعض مجلداته الضخمة الملأى بالاستطرادات، قليل الثبات على ملاحقة عمل فني واحد؛ لذلك كانت النتيجة أن ترك لنا متحفًا لا حدَّ لما فيه من صور الأشخاص المنوعين وتماثيلهم. على أننا ما نكاد نُلقي نظرة حتى نرى أن هذا المُعلم العظيم قد خطَّ بريشته خطوطًا رائعة على هذه اللوحة، أو ضرب بمنقاشه ضربات بارعة في هذا الحجر، لكنه ما لبث أن غادر الصورة غير كاملة، والتمثال غير تام، إلى صورة وتمثال مختلفين، أو هما من النوع نفسه، وعلى هذا نجد في كتاب البخلاء بخلاء كُثرًا يحملون في الوجوه والأخلاق سمات وومضات دالة، قوية في دلالتها، غير أننا لا نجد بخيلًا واحدًا منتهيَ الصورة أو التمثال، في قصة أو رواية طويلة.

وقلَّ بعد الجاحظ، من الأدباء الأقدمين، من جاءت الرواية على قلمه ولها مثل هذا الحظ من جهد الكاتب في تناولها أو استنباطها من الحياة، فضلًا عن حسن عبارتها، فقد نُقلت «ألف ليلة وليلة» نقلًا في الأصل، ثم ما لبثت أن أصبحت بمثابة نهر كبير في الأدب العربي ترفده شتى الروافد مما يتولَّد من قصص في أوساط الشعب، على مدى العصور، فيستحسن أن يضيفه إليها النساخ أو مؤلفون أشباه النساخ، ولسنا نُغالي إذا قلنا إن الأوساط الشعبية، وسير الأعلام من الناس، هي التي ظلت تُهيئ الروايات للكتَّاب، فينقلونها ويدونونها تارةً بلغة مقبولة، وطورًا بلغة الشعب العامية، كقصة الزير (المهلهل، بطل حرب البسوس)، أو قصة عنتر (عنترة بن شداد العبسي، بطل حرب

داحس والغبراء)، ويكاد لا يحتاج إلى ذِكر أن هذه الروايات مبنية بطبيعتها لا على الغوص في قرارات النفس وتشريح الأذهان وتحليل العواطف في بيئة ما، بل على غرابة الحادثة وعنصر المفاجأة والمبالغة، مما يستلذه الذوق الشعبي الفطري، على نحوِ ما نشاهد اليوم في الروايات البوليسية. لكن لا شك أن هذه القصص القديمة ثروة أدبية نفيسة، على أنها تحتاج إلى إنشاء من جديد يحملها فيه الروائي الحديث ما تتحمل من معنويات وينهض بمستوى عبارتها، فلو أننا أخذنا مثلًا قصة عنترة القديمة لوجدناها تقوم على بطل تجابهه عقبة من لونه الأسود في محيط يحتقر هذا اللون، وتجابهه عقبة من أم سوداء سبيَّة ولدته سفاحًا ليكون عبدًا غير معترف به، ثم تجابهه عقبة من حبٍّ مصدوم، فيطلب الغلبة على هذه العقبات. يفرض حريته فرضًا بما أدت شجاعته من خدمة لقومه، ويوجب احترامه إيجابًا بشِعره وكرم خلقه وفروسيته، وإن في ذلك كله لمادة وفسحة لقصة حديثة رائعة، تثير طائفة من مشاكل خطيرة، وتقدُّ شخصية بطولية فذة.

لكن قولنا إن الأدباء القدماء كانوا يتناولون الروايات، وقد هيأتها لهم الأوساط الشعبية أو سِير الأعلام من الناس، لا يصدق في شأن المقامة، والمقامة، لغةً، هي المحلة التي يقام فيها، ثم حُولت إلى معنى الحلقة التي يجتمع فيها الناس لاستماع الحديث، وخصصت بين الأسماء الأدبية بمعنى القصة التي تجري في مجلس من المجالس، والقاعدة في المقامة أن تكون من اختراع كاتبها لا من محفوظه أو منقوله، وبناؤها على راوية واحد وبطل واحد يردد المؤلف اسميهما في مجموع مقاماته كلها، فأما الراوية فهو رجل ترحال وسفر، يقص في كل مقامة قصة من مغامرات البطل، وقد يكون صحبه وشاركه حوادث القصة، أو صادفه في بلد على غير ميعاد ولم يهتدِ إلى معرفته إلا عند خاتمة الحادثة، وأما البطل فشخصية متشردة، تجمع إلى التشرد فصاحة وبلاغة في الخطابة والشعر وعلمًا بالأخبار والفقه، وتتصف بقدرة خارقة على الاحتيال والتمثيل؛ فتتظاهر بالورع وليس لها من الورع كثير أو قليل، وتشكو البؤس والفقر وهي في يسر، تتعامى أو تتعارج، كل ذلك استدرارًا للشفقة والصدقة، وحجتها أن الزمان يقضي بهذا النفاق والتدجيل، وواضح أن شخصية بطل المقامات مصبوبة في قالب شخصية الشحاذ، الذكي الخبيث، الذي يتمسكن ويستغل سذاجة الناس وشعورهم بالعطف على المصابين. لكننا نخطئ إذا وقفنا عند هذا الحد، فلم نعِ أن مؤلف المقامات كان إلى ذلك يريد من وجه غير مباشر أن يكشف عن مفاسد عصره، ويعرِّض بما يجري تحت تأثير النطق المنمق والتظاهرات الكاذبة بالدين من مهازل تجوز على الناس لجهلهم وطيبتهم.

غير أن نقص المقامات، إجمالًا، هو هذا التقيد بشكل واحد للقصة، وهذا التشبث بالسجع والحرص على إعلان المقدرة اللغوية، وقد بدأت الكلفة يسيرة في مقامات الهمذاني، الذي اشتق هذا الفن، ثم ازدادت في مقامات الحريري، واستمرت على ازدياد حتى سخف محتوى المقامة في سبيل زخرفها اللفظي.

وأخيرًا لا بدَّ لنا أن نذكر، ولو ذِكرًا، بابًا له أهميته من الأبواب التي طرقها النثر الأدبي العربي، نقصد الرحلات، وأشهرها رحلة ابن بطوطة، إنشاؤها مرسل إلا أن به انحرافًا نحو الركاكة.

وبهذا نكون قد استوفينا ما أردنا الإلمام به من شتى المواضيع التي عالجها النثر الأدبي العربي القديم، وقد اتَّضح لنا أن القصة والرواية الطويلة لم تكونا فيه موجودتين على نحوِ ما أصبحنا نفهمهما اليوم. أما المسرحية فكانت معدومة تمامًا، ولا ريب أن أدباء العصر الحديث سدُّوا هذه الثلم بما حاولوا من محاولات في سبيل القصص والروايات الطويلة والمسرحيات. غير أن عملهم كان باكورة الموسم، ولم يكن هو الموسم، ولا تزال تعترض دون تجديد هذه الفنون واستكمالها صعوبات، منها أن فصيح اللغة لم يطوَّع بعد حق التطويع للسرد الطبيعي والحوار الطبيعي اللذين هما عمدة القصة والرواية الطويلة والمسرحية، ومنها أيضًا أن الحياة الحديثة، في الأوطان الناطقة بالعربية، لم تبلغ بعد درجة من التطور والتعقد تجعلها قادرة على تزويد هذه الفنون بمادة غنية ملونة.

## (٢-٣) الأساليب

خلاصة تعريف الأسلوب أنه السمة التي يتجلَّى طابعها على الأديب في منهاجه التي يسلكها لأداء مقاصده، ولا يصح مبدأ بحث الأسلوب في المطلق؛ أي: لا يصح بحثه غير مقترن بشخص كاتب أو شاعر معين؛ فإن الأسلوب خاصة ذاتية جدًّا في كل أديب، بل في كل إنسان، حتى قيل: الأسلوب هو الرجل.

لكن مع ذلك فقد عرفنا أن النقاد نظروا في الصنع الأدبي فصنفوه أقسامًا وأنواعًا وأبوابًا؛ فقالوا: الشعر والنثر، ثم قالوا: النثر المسجوع والمرسل، وغير ذلك مما سبق لنا الوقوف عليه، ومن ثم نظر النقاد في أقسام العمل الأدبي وأنواعه وأبوابه، فرأوا أن كل قسم ونوع وباب، وإن شارك غيره في صفات وشروط عامة، فله مع ذلك صفات وشروط

يستقل بها أو تكون عمدته عليها أكثر من سواها، كالهجاء مثلًا من أبواب الشعر عمدته على إجادة التهكم والتجريح، وهكذا استطاع النقاد أن يستنبطوا تصنيفًا للأساليب يصدق بمقدار ما تصدق التصنيفات؛ فقالوا: الأسلوب الأدبي تمييزًا له من الأسلوب العلمي، ثم قالوا: الأسلوب الشعري والأسلوب النثري، ثم نوَّعوا فقالوا مثلًا: الأسلوب الشعري الملحمي، والأسلوب الشعري الغنائي، والأسلوب النثري الخطابي أو القصصي ...، ويمكن القول إن كل ما سبق لنا النظر فيه خلال هذا الكتاب داخل في بحث الأساليب، فطرق انتقاد الألفاظ، وصب الجمل في قوالبها، والأداء بالتشابيه وفنون المجاز، ونظم الكلام على وزن وقافية، أو فقط على قافية، أو تأليفه مرسلًا، وكذلك طُرق إخراج الكلام على شكل قصيدة أو رواية، وتصريفه في وصف الطبيعة أو تحليل النفس أو النقد الاجتماعي على وجه الجد أو السخر، كل ذلك مادة تتعلق بالنظر في الأساليب.

ولسنا نستطيع هنا أن نُفصِّل بحث الأساليب تفصيلًا فننساق إلى تكرير ما قلناه، لكننا نكتفي بلمحة دالة في الأسلوبين الأساسيين: الأدبي والعلمي، وهو مما لم نتعرض له حتى الآن.

## (٢-٤) بين الأسلوبين الأدبي والعلمي

لما كان غرض الأسلوب العلمي أن يؤدي الوقائع العلمية، كان أول طابع يجب أن يتحلَّى به طابع المباشرة، والمقصود بالمباشرة هنا الانطلاق رأسًا إلى الغرض على أقوم طريق توصل إليه، دون ما عناية فنية بالطريق للتأثير في نفس القارئ، ولما كان سالك الأسلوب العلمي (أي العالم) إنما يتوخَّى كشف الوقائع لذاتها، كانت حالته النفسية أفضل ما تكون حالة اطلاع وحياد.

فأما الأسلوب الأدبي فليست غايته مجرد إيصال الحقائق العلمية، بل يرمي إلى إثارة حب أو كره أو أمل أو يأس، ويسعى إلى إقرار موقف ذهني موافق أو منافر أو حائر إزاء موضوع من المواضيع؛ لذلك كان الأسلوب الأدبي من شرطه أن يعنى بالطريق التي توصل إلى الغاية عناية فنية، فيجعلها مباشرة أو ملتفة ويجوِّدها لتكون أفعل في عاطفة القارئ وفكره؛ ولذلك أيضًا كان سالك الأسلوب الأدبي (أي الأديب) لا يستطيع ولا يحسن به أن يصدر عن حالة حيادية تجاه موضوعه.

إذا رأى العالم شقائق النعمان مثلًا قال:

هذه أزهار تُعرف في عالم النبات بشقائق النعمان. معدومة الرائحة في الأنف. الأصل الطبيعي في لونها أن تكون حمراء. تنبت آخر فصل الشتاء سوقًا[٢٣] خضراء، وتحمل في الربيع أكمامًا تتفتح أوراقًا رقيقة منظمة على استدارة في شكل كشكل الكأس الصغيرة، وتكون في وسطها بذورها التي إذا جفت الزهرة تساقطت واندفنت في الأرض حتى آخر فصل الشتاء القادم.

أما الأديب فيقول مثلًا:

أقبل الربيع حبيب الأرض؛ فانشرح له صدرها وساقت في ركابه موكب الزهر، تذهب معه العين حتى منقطع النظر، وكأن راية الموكب عقدت لشقائق النعمان؛ فتوقدت حماسةً وحبورًا. نهضت على سوقها جمرًا يتوهج فوق خضرة تبهج.

لكن مهلًا، مهلًا! ما بال الشقائق؟ إني ألمح في كئوسها القانية قطرات لؤلؤية صافية، أخشى أنها الدموع. أتبكين يا شقائق النعمان؟ كل صباح تُقبِّلك الشمس وترشف دموعك، ثم يعود الليل فتعودين إلى البكاء، وإذا بالشمس تجد في كئوسك وعلى حفافيها الدموع الأولى!

أهو شبح الموت يتراءى لكِ؟ أجل، ستذبلين. ستنتثر أوراقكِ الأرجوانية وتندثر في التراب.

غير أني أقول لكِ: رويدك في البكاء والجزع! تلك بذورك ستنتثر مع أوراقك على الأرض، في الهنيهة التي تموتين فيها ستستعدين لحياة جديدة. يأكل التراب أوراقك وتبقى بذورك حية في قلب التراب، وتدوي الرعود وتهطل الأمطار، وبذورك راقدة حالمة، يأتيها صدى الرعد، ووقْع المطر، من بعيد بعيد، خلال حجب السبات العميق، فترى الرؤيا المبشرة. تعي في مدفنها غناء البلابل وترنُّم الجداول وهينمة النسيم، وتعلم أن الربيع سيعود، فتعود هي وتسيِّرها الأرض في ركابه.

لا تبكي يا شقائق النعمان. الفَناء لن يقوى على الحياة ما دام ربيع، وما دامت بذور لا تموت إلا لتحيا.

---

[٢٣] جمع ساق.

ولا نخال الفرق بين الأسلوبين في هاتين القطعتين يحتاج إلى إغراق في الشرح، فالعلم إنما قرر وقائع أو معلومات عن شقائق النعمان، واكتفى من الكلام بما يبلِّغ هذه الوقائع والمعلومات على وجه بسيط لا حظَّ فيه لتنميق العبارة أو العاطفة أو الخيال أو الانتقال الفكري. لكن الأديب، لما عرض له مرأى الشقائق، أحس بالبهجة، فاجتهد أن يعطي منها صورة في لوحة فنية، ولم يلبث أن نقله منظر الندى على أوراقها إلى ذكر الدمع فزعمها تبكي لما سيصيبها من ذبول، ثم أحضر منها شخصًا عاقلًا ذا إحساس راح يناجيه ويؤاسيه بذكر البذور التي ستعيد سيرة الشقائق في ربيع العام القادم، وخلص أخيرًا إلى ذكر الحياة التي تقهر الموت ما دامت تتجدد، أي: أنه خلص إلى ذِكر العِبرة.

وهذا يفرغ بنا إلى طرح مشكلة في الأدب اشتد عليها الجدال، فهل للأدب عِبر أخلاقية وفطرية يؤديها، هل للأدب — بكلمة أخرى — رسالة، أم هو وفاقًا لنظرية الفن للفن يكفيه الجمال في ذاته؟ ولنسرع إلى القول إن لفظة أدب في اللغة العربية لها في أساس مدلولها صلة بالتثقيف والتهذيب، وقد سمَّى العرب الأدب أدبًا لأنهم فهموه وأرادوه مقترنًا بغاية تثقيفية تهذيبية، تُضاف إلى عنصر الفن فيه أو الصنعة، كما كانوا يسمونها، أو البيان وبراعة الأسلوب، والواقع أن الأدب لما كان عبارة وجب أن يكون جميلًا صقيلًا، لكن وجب كذلك أن يكون عبارة عن غاية ما تلامس أفكار الناس وتلابس عواطفهم، وكلما كانت هذه الملامسة والملابسة معناها إنارة الأفكار وإذكاء العواطف وتشريفها، كانت الرسالة أسمى، ونظرية الأدب، لما في ذات عبارته من جمال ولذة، كنظرية الفن للفن، تشيع أكثر ما تشيع في عهود تفسُّخ الأوضاع وانحلالها حين يلتبس المخرج على الأديب، أو حين يرى أن كل تعرض بأدبه لما له تعلق بقضايا الحياة المباشرة خليق أن يوقعه في الاضطهاد، فيجعل الأديب عندئذٍ من فنه صومعة يعتزل فيها الدنيا ومشاكلها، أو يظن أنه اعتزل فيها الدنيا ومشاكلها، وإن كان في الواقع لا يصنع أكثر من أن يُعزِّي نفسه بإيهامها أو يعزي من يكتب لهم ويضللهم.

وبالطبع هذا لا يعني البتة أن الأدب إذا كان لا بدَّ له من رسالة تثقيفية تهذيبية، فهو يجب أن ينقلب في سبيلها وعظًا، فخير أسلوب ينهجه الأدب لأداء رسالته إنما هو الأسلوب الإيحائي أو الإيمائي الذي لا يُصرِّح بل يلمِّح، ولا يُعلن بل يُلهم.

كان أبو العلاء المعري ينزع إلى السِّلم ويشمئز من الحرب، وكان تحبيب الناس بالسلم وتكريههم بالحرب جزءًا من رسالته، فلنقرأ نبذة من نبذه في الموضوع، قال في «الفصول والغايات»:

> ويقول فرخ النسر لأبيه: رأيت فيما يرى النائم سنانًا يركب على قناة فحدثتني الكذوب (يعني النفس) بالشبع، فهل لك بهذه الرؤيا عِلم؟ فيقول: قرَّت عينك، يقع كيد بين القوم فآتيك باللحم غريضًا يقطر منه عبيط الدم.

ولننظر كيف سلك المعرِّي هذا الأسلوب الإيمائي في تأدية ما شاء أن يؤديه من رسالته ضد الحرب؛ فجعل فرخ النسر يرى في نومه الرماح، ويرى أنه شبع، فيسأل أباه عن هذه الرؤيا فيجيبه: ستقع الفتنة والمعركة بين القوم فآتيك باللحم طريئًا لم ينشف دمه. أراد المعري أن يقول إن البشر حمقى حين يتذابحون في الحروب، فهم لا يفعلون أكثر من أن يطعموا لحومهم النسور وفراخها.

وهذا الأسلوب الإيمائي، في تبليغ الأدب رسالته التي يختارها، ليس سوى مشتق من مشتقات القاعدة الأدبية العامة التي تؤثر سلوك الطريق غير المباشر في أداء المعنى، والواقع أن كثيرًا من وجود الأدب مدين لهذا الطريق غير المباشر. قال المعرِّي:

تشتاق أيار نفوس الورى  وإنما الشوق إلى ورده!

قصد أن يبيِّن أن الناس في حبهم لشيء يصدرون في الحقيقة عن حبٍّ لذاتهم، ولو أنه أدى هذا المعنى مباشرة لما كان له إلا أن يقول: الناس أنانيون، إن رغبوا في شيء فإنما يرغبون فيما اشتمل عليه من منفعة أو لذة لأنفسهم. ثم لو رامَ غيره أن يؤدي هذا المعنى مباشرة لما وجد أمامه إلا أن يقول القول نفسه.

وأخيرًا لا بدَّ من كلمة في الصفة العليا التي هي جماع الصفات الحميدة في الأساليب، فقد ينعت الأسلوب بأنه سهل واضح رائع أخَّاذ مطبوع، إلى آخر النعوت، لكن هذه الصفات الحميدة كلها مردَّها إلى أمر واحد هو قدرة الأديب، كاتبًا أو شاعرًا، على تذليل التناقض القائم في صميم العمل الأدبي: التناقض بين شكل الأدب وجوهره، أو روحه وجسمه، فهل استطاع الأديب في أدبه أن يطوِّع الشكل للجوهر أو الجسم للروح، تطويعًا ظهرت عليه المؤالفة والمزاوجة التامة، من كل الوجوه، بين المبنى والمعنى والقصد ومقتضى الحال، واختفت منه علامات الجهد والتكلف؟ وطبعًا ليس المراد باختفاء علامات الجهد

والتكلف ألا يكابد الأديب مشقة في إبان عمله الأدبي، فهذه خرافة عظيمة الضرر؛ لأن كل أديب مهما بلغت ملَكته لا بد له من الحشد لعمله، غير أنه مطالَب ألا يعفي قريحته من العمل إلا بعد أن يكون محا آثار المشقة، وطوى عن قارئه قصة طويلة مضنية من الحذف والتبديل والهدم وإعادة البناء، بحيث يتصور قارئه أنه إنما تناوله عفو الخاطر وفيض الطبع.

وما أكثر ما يُزعم أن الجاهليين كانوا في شعرهم رضاعيين لا صناعيين، فهذه — كما أسلفنا — خرافة من الخرافات، ولسنا نستند في تفنيدها إلى ما رواه الرواة عن زهير وحولياته، بل إلى الشعر الجاهلي نفسه. قال امرؤ القيس مثلًا يصف جواده:

مكرٍّ مفرٍّ مقبلٍ مدبرٍ معًا  كجلمود صخرٍ حطَّه السيل من عِلِ

فمن زعم أن الصورة في هذه اللوحة لم تتطلب يقظة ذهن للجمع بين انطلاق الجواد وتدحرج الصخر عن القمة، ثم لم تستغرق جهدًا لانتقاء الألفاظ وتنسيق الطباق بين مكرٍّ ومفر ومقبل ومدبر، مع ضبط الكلام على عيار الوزن، فقد وهِمَ.

القسم الثاني

# التاريخ الأدبي

# مادة التاريخ الأدبي

## (١) النقص في تاريخ الأدب

في التمهيد لهذا الكتاب قلنا: إن التاريخ الأدبي هو دراسة الآداب باعتبارها ثمرة أشخاص وعصور، وقد أصبحنا الآن أقدر على تفصيل ما تتضمن هذه الجملة، فالتاريخ الأدبي هو دراسة الكتَّاب والشعراء الذين أنجبتهم اللغة على ممر الزمان واختلاف المكان، وهو أيضًا دراسة ما عولج واستحدث في هذا الزمان أو المكان من أشكال أدبية — شعرية أو نثرية — ومن مواضيع وأساليب.

والحق أن الأدب العربي لم يُكتب تاريخه على هذا الوجه بعدُ؛ فالقدماء عامةً اكتفوا بتقسيم تاريخه على أساس البيئة، لا سيما الجغرافية، مع التفات إلى جزالة المبنى أو لينه، فقالوا الأدب القديم، أرادوا به الأدب الناشئ نشأة بدوية صحراوية، وجعلوا أجله من الجاهلية إلى صدر الإسلام أو أواخر العهد الأموي. ثم قالوا الأدب المولَّد، أرادوا به الأدب الناشئ نشأة حضرية عمرانية في المدن والقرى العباسية. ثم قالوا الأدب المُحدث وهو آخر ما انتهوا إليه، يقصدون به الأدب الذي تمَّ فيه انقطاع صلة الجوار أو الزيارة بين الأدباء والصحراء.

أما المعاصرون فقد بنوا جلَّ التاريخ الأدبي على تقسيمات التاريخ السياسي، فقالوا: أدب العصر الجاهلي، والراشدي، والأموي، والعباسي الأول، والثاني، وهلمَّ ... وواضح أن هذا الترتيب مضلل؛ لأنه نظرة إلى الأدب من خلال التبدلات السياسية في الهيئات الحاكمة مباشرةً، مع العلم أن هذه التبدلات قد تقع دون أن تؤثر في مجرى الأدب.

إن تاريخ الأدب العربي، الذي لم يُكتَب بعد، يجب أن يقوم أولًا على إحصاء تام للمخلفات الأدبية العربية في جميع البقاع والأدوار، ومن ثَم يجب تصنيفه حسب أشكاله الشعرية والنثرية وحسب مواضيعه التي طرقها وحسب الأساليب التي تقلَّب عليها، فإذا تمَّ هذا العمل أمكن عندئذٍ أن يُسجَّل تاريخ هذا الأدب من جاهليته إلى يومنا الحاضر وفق تطوراته المخصوصة به، فيقال مثلًا عصر الخطابة أو القصة أو السجع وهلمَّ …

ولا إنكار أن التاريخ الأدبي تدخل فيه مواد موفورة بحيث يمكن أن يكون له أكثر من تقسيم واحد، ذلك حسب القاعدة التي تُتَّخَذ أساسًا لهذا التقسيم. لكن لا بدَّ للمؤرخ الأدبي من أن يذكر، على الأقل، تلك القاعدة التي يتخذها أساسًا لتقسيمه، وهذا ما لم يدرج عليه مؤرخو الأدب العربي حتى اليوم؛ لأنهم اكتفوا بالتقسيم على أساس التبدلات السياسية.

وضروري جدًّا إخراج تاريخ الأدب العربي هذا المخرج الجديد على أساس أشكاله الشعرية والنثرية ومواضيعه وأساليبه التي مارسها. نقول ضروري جدًّا لأسباب عدة: أولها أنه يكشف كشفًا واضحًا عما انتاب الأدب العربي، إلى جانب فضائله، من نقائص كقلة التنوع وانعدام بعض الفنون فيه انعدامًا تامًّا كالملحمة والمسرحية، وإن في ذلك لَحَثًّا وتحريضًا للقرائح على الابتكار.

## (٢) تبويب مواد التاريخ الأدبي

تجيء في رأس هذه المواد دراسة البيئة، والبيئة تتعلق بالإقليم الذي ينشأ فيه الأدب وما يتصف به هذا الإقليم من خصب أو جدب في تربته، ولطف أو غلظ في سمائه وهوائه، وغزارة أو شُح في مائه، وجمال أو وحشة في جباله وسهوله وأوديته، وهذه هي البيئة الطبيعية، وكذلك تتعلق البيئة بالمجتمع الذي ينشأ فيه الأدب وما يكون عليه هذا المجتمع من درجة في التطور، أبدويٌّ هو أم حضري؟ وما يتركب منه من طبقات، ثم ما يصحبه من عادات وتقاليد وقيم خلقية وأنظمة وأحوال سياسية واقتصادية، وما يقارنه من نشاط ذهني في نواحي الفلسفة أو الدين أو المذاهب الأدبية؛ وهذه هي البيئة الوضعية.

ولسنا نحتاج إلى برهان على أهمية البيئة الطبيعية والوضعية في فهم الأدب ودراسة التاريخ الأدبي، فلولا أننا نعلم أن الأدب الجاهلي نشأ في صحراء وفي مجتمع بدوي، ولولا أننا نعلم أن مدار الحياة في الصحراء إلى إقبال فصل الربيع؛ إذ تكتسي الأرض خضرةً ترعاها الماشية فتدرُّ ألبانها وتسمن لحومها، ثم لولا أننا نعلم أن المجتمع البدوي ينشقُّ قبائل يكثر بينها الغزو ويعز الأمن، لما استطعنا أن ندرك لمَ قال النابغة في الثناء على الملك النعمان:

فإن يهلك أبو قابوس يهلك ربيع الناس والبلد الحرام

فأنزل ممدوحه منزلة الربيع لأن في الربيع رزقًا للناس، وأنزله منزلة البلد الحرام لأن البلد الحرام أمن لا نهب فيه ولا سفك.

وكذلك لولا أننا نعلم أن ظروف الحياة في الأعصر العباسية تحولت في الأوساط الأرستقراطية، على الأقل، تحوُّلًا واسعًا من البداوة وشظفها إلى الحضارة وترفها، ولولا أننا نعلم أن هذا التحول وغيره من الأسباب أدى إلى اقتناع بعض العقول أن الطريقة القديمة التي تستلزم الوقوف على الأطلال في مطالع القصائد أصبحت واجبة التبديل، لما فهمنا لمَ أنشد أبو نواس متهكمًا بامرئ القيس وأصحابه الجاهليين:

قل لمن يبكي على رسم درسْ واقفًا، ما ضرَّ لو كان جلسْ؟

ومن مواد التاريخ الأدبي دراسة سيَر الكتَّاب والشعراء، وليس المقصود بسيَرهم أن نروي ما يطيب لنا من نوادرهم ونتف أخبارهم، بل أن نكون على علم منظم بمدى ثقافتهم وتطورات حياتهم وما تأتَّى لهم من اختبارات واتصالات وما تهيأ لهم من أمزجة ورثوها أو اكتسبوها.

فلولا دراستنا مثلًا لسيرة أبي العتاهية، وعلمنا بحبه لعتبة، جارية الخيزران أم المهدي، حبًّا لم يُرزَق فيه التوفيق ولا السعادة، حتى اشتركت حسرة الحرمان ومرارة اليأس في صرفه عن مسلك المجون إلى مسلك الزهد، لَانْحجَبَ عنا كثير من الضوء الذي نبصر فيه ونفهم شعر أبي العتاهية الزهدي.

ومن مواد التاريخ الأدبي أيضًا دراسة التفاعلات الذوقية والفكرية بين الأفراد فردٍ وفرد، وبين الشعوب شعبٍ وشعب، وهو باب من أنفس أبواب التاريخ الأدبي سبق في تاريخ الأدب العربي فتحه فيما يتعلق بالتفاعل بين أديب وأديب أو مدرسة ومدرسة من الأدباء، لكن لم يكد يُفتح فيما يتعلق بالتفاعل بين الشعوب.[1] وأكثر ما في أيدينا من كتب تاريخ الأدب مبنيٌّ شعورًا أو لا شعورًا على تأريخ الأدب العربي معزولًا بنفسه عن سائر الآداب، وبديهي أن الأدب العربي، مهما قيل في تقلصه على ذاته، لم يخلُ قديمًا من تأثر مباشر أو غير مباشر، بآداب الشعوب الأخرى كالفرس والهنود، كما أنه أثر في الآداب الغربية، ثم عاد في عهوده الحديثة فتأثر بها، ولنأخذ مثلًا كتاب كليلة ودمنة، فوجوده في خزانة الأدب العربي دليلُ تأثُّر بالأدب الهندي عن طريق الفرس، وقد أثَّر هذا الكتاب في الشاعر الفرنسي لافونتين. ثم أتى يوم رجع فيه الشاعر العربي أحمد شوقي فتأثر فيما نظم من خرافات بلافونتين الشاعر الفرنسي.

ومن الغرائب التي اتفق لنا الوقوع عليها هذا التماثل العجيب بين حكايتين من حكايات الحمقى وردتا في خزائن الأدب العربي والأدب الإنكليزي؛ فقد جاء في مستطرف الأبشيهي في باب العقل والذكاء والحمق ما يلي:

> إن أحمقين اصطحبا في طريق فقال أحدهما للآخر: تعال نتمنَّ على الله، فإن الطريق تُقطع بالحديث. فقال أحدهما: أنا أتمنى قطائع غنم أنتفع بلبنها ولحمها وصوفها. وقال الآخر: أنا أتمنى قطائع ذئاب أرسلها على غنمك حتى لا تترك منها شيئًا. قال: ويحك، أهذا من حق الصحبة وحرمة العشرة؟ فتصايحا وتخاصما، واشتدت الخصومة بينهما حتى تماسكا بالأطواق. ثم تراضيا على أن أول من يطلع عليهما يكون حكمًا بينهما، وطلع عليهما شيخ بحمار عليه زقان من عسل فحدثاه بحديثهما، فنزَّل الزقين وفتحهما حتى سال العسل على التراب، ثم قال: صب الله دمي مثل هذا العسل إن لم تكونا أحمقين!

[1] يعد من نماذج هذا النوع في التاريخ الأدبي كتاب المستشرق الإسباني ميكال آسين بلاسيوس «الكوميديا الإلهية والإسلام».

وشبه هذه الحكاية نصادفه في كتاب من كتب القراءة الإنكليزية اسمه «خمسون قصة مشهورة».[٢] يتهم الإنكليز بالحمق أهل «غوتام»، وهي قرية من قراهم؛ فيروون عنهم النادرة الآتية:

تلاقى غوتاميان على جسر فوق نهر، فسأل أحدهما الآخر: أين تذهب؟ أجابه: إني ماضٍ لأبتاع غنمًا.

– أمن هنا ترجع بعد قضاء حاجتك؟

– نعم من هنا.

– وكيف تعبر بغنمك النهر؟

– أمشي على الجسر.

– ها! ها! كنت أقدِّر ذلك. لكني لن أسمح لك بالعبور فالجسر لي.

– أعبر قسرًا.

– أقسرًا تعبر؟ وكيف تصنع إذا أدخلتُ إصبعي في حلقك فخنقتك؟

ثم شاهدا رجلًا مقبلًا من طاحونة قريبة ومعه دابة محملة كيسًا، فقالا: نُحكِّم هذا الرجل الغوتامي فيما شجر بيننا من خلاف.

فما سمع الغوتامي الثالث حكايتهما حتى أمرهما أن يعيناه في إنزال الكيس عن ظهر الدابة. ثم فتحه وأمرهما أن يعيناه في حمله إلى حافة الجسر، حيث جعل يحدِّر منه الطحين في ماء النهر، فلما فرغ الكيس نفضه وسألهما: أفيه طحين بعد؟ قالا: لا! قال: وهكذا ليس في رأسيكما دماغ!

فكيف حدث أن تشابهت هاتان الحكايتان في أدبين مختلفين هذا التشابه؟ أكان ذلك اتفاقًا أم اقتباسًا لأدب من أدب؟ إن البتَّ في هذه القضية عمل من أعمال التاريخ الأدبي، أو مادة من مواده هي دراسة التفاعلات وإجراء المقارنات بين آداب الشعوب.

وفيما يلي نُخَبٌ من مقالات في بعض نواحي التاريخ الأدبي، نثبتها نماذج من هذا الفن.[٣]

---

[٢] Fifty famous stories.

[٣] كل مقالة لغير المؤلف مذيلة بتوقيع كاتبها.

## (٢-١) حب وشرب وحرب (خطوط صورة أدبية للعصر الجاهلي ومحيطه الطبيعي ومزاج أهله)

حدد لنا طَرفة، قاصدًا أو غير قاصد، غاية الحياة العربية البدوية بقوله:

ولولا ثلاث هن من لذَّة الفتى وجدِّك لم أحفل متى قام عوَّدي
فمنهن سبقي العاذلات بشربة كُمَيْتٍ متى ما تُعل بالماء تزبدِ
وكرِّي، إذا نادى المضاف محنبًا، كسيد الغضا نبهته المتوردِ
وتقصير يوم الدجن والدجن معجب ببهكنة تحت الخباء المعمدِ

هذه صورة «السيد» الجاهلي، فهو يرى أن الحياة تنتهي عند باب القبر، وأن الموت نهاية كل حي:

فإن كنت لا تسطيع دفع منيتي فدعني أبادرها بما ملكت يدي

يريد العربي أن يأكل خيراته في حياته، ولا عاش كل بخيل.

وإذا فتشنا عن الملامح الأخرى وجدنا أكثرها عند هذا الشاب. أما ما ينقصنا من خطوط فهو عند السيد زهيرَ في «مَن ومَن ومَن» التي أطراها عمر بن الخطاب، الإمام العادل والخبير بكلام العرب.

إن طبيعة المكان القاسي كيَّفت هذا الإنسان الذي نسميه عربيًّا، فانفراده في تلك الصحراء الحمراء السمراء جعل لونه نحاسيًّا وعزيمته فولاذية ودفاعه غريبًا عجيبًا. إن ذلك المناخ العنيد جعل الرأس العربي رأسًا فريدًا؛ إذ أفنى الضعيف منه ولم يبقَ من هذا الرأس الأسمر إلا الصالح للحياة.

إن انفراد العربي في صحرائه جعل منه هذا الرجل الذي نعرفه، فالشجاعة العربية هي من هبات المحيط وعطاياه السنية؛ فالذي يعيش في بيت من الوبر فلا بد من أن يكون شجاعًا، حاضر البديهة والجنان واليد، ليقابل عدويه: الإنسان والحيوان، والإباء العربي يدعو إليه أسلوب العيش؛ فمن لا يستقر في مكان ما يأبى كل ما يذله ويستعبده، فالعربي البدوي سائح دائم، وعن هذا أيضًا نتجت قلة صبره، وضعف تعمقه في التفكير، وارتجاله في كل شيء، فالمبادرة سمة عربية. إن المجد مبتدر، كما يقول جرير. إن الإقامة الدائمة في مكان ما تحمل الإنسان على إطالة التفكير بما حوله، أما المسافر الدائم، سليل

الشيخ يعرُب، فلا ينظر إلا إلى مظاهر الأشياء؛ ولهذا لا يتعمق العربي في موضوعه. لقد شبهته بالنحلة تأخذ حاجتها من الزهرة وتظل الزهرة زهرة، لا ينقص شيء من عرفها وجمالها وطراوتها.

ومن خواص العربي الإيجاز، وهذا مقتبس من شكل الحياة؛ فبيته وجيز، ولباسه وجيز، وطعامه وجيز. لا تلمه إن تغزل بعباءته:

ولبس عباءة وتقر عيني  أحب إليَّ من لبس الشفوف

فهي كل شيء، تصلح لكل ما له من مآرب؛ فهي الجبة والرداء، والقميص واللحاف، والبُرنس، والمشمع، والطراحة، وهي خيمته تقيه الهجير، متى أركز عصاه في الرمل ونشرها عليها وقعد يتفيأ ليستريح أو ينام. اعذره، ولا تملَّ، متى قرأت وصفه الناقة، فهي مستودع البقاء، هي سيارته الخاصة، وهي سيارة الشحن، وهي مطبخه وأهراؤه. هي مصدر جميع المواد اللازمة له، ومن وبرها يكتسي، ولله درها؛ فكل ما فيها نافع حتى زبلها، فإنه كالفحم الحجري.

أما الكرم فأسلوب الحياة دعا إليه. العربي يسوق ثروته أمامه وهي معرضة للهلاك؛ ولهذا لا يدخرها. إنه وهَّاب نهَّاب، اشتراكي متطرف، يغزو إذا جاع أو احتاج، ويكفُّ يده عن جيرانه ما دام بخير. أما الغزو فهو سُنَّة أوجبتها الحال؛ فالكفاح لحفظ البقاء تبرره جميع النظم دينية ومدنية. كان الغزو عندهم كحرب اليوم المقيدة بنظم تجب مراعاتها وإلا كانت الحرب ظالمة وغير مشروعة، وكذلك الغزو، وقد ضل من عدَّ الغزو سرقة أو كالسرقة.

والعربي متقلب في آرائه، وقد أكسبه محيطه هذه الخاصة. هو غير عنيد، غفور رحيم كربِّه، لا يصر ولا يثبت، ككل من يحب الفصاحة واللسن، إلا إذا كان له ثأر فإنه لا يهنأ له عيش حتى يأخذه.

والعربي يغويه الطريف، ويعجبه الذكي الظريف، وإننا لنظلم الجاهلي إذا خلطناه بالبرابرة والمتوحشين، فهو ابن مدنية، ووارث حضارة. شهيم أبيٌّ ذو شمم، توحي إليك طلعته كل هذا إذا تأملت. يثرثر العربي حينًا، ويتكلم صامتًا أحيانًا. ذكي نجيب لبيب تكفيه الإشارة ليفهم، حاضر الذهن، حذِر؛ لأنه يواجه الأخطار في كل لحظة من حياته.

اختباراته محدودة، وتحديده لجميع الشئون يكاد يكون عامًّا؛ لأنه سطحي في كل أعماله. يحب الامتزاج بالناس إلى حدٍّ ما، ثم يعود إلى عزلته. يعشق العدالة والحرية

والمساواة وينتصر لجاره، والجار عندنا قبل الدار لأنه عوننا في الملمات؛ ولهذا نقول: جارك القريب خير من أخيك البعيد.

إن العزلة العربية خلقت في الرجل العربي كل هذه الخصائص التي يُترجم عنها شعره وأدبه.

العربي تيَّاه فخور، وهذا ما يحمله على التبرج والتطوس والتطيُّب والتجمل؛ فهو رجل مظاهر، يباهي بكل شيء ويغالي جدًّا بالتبجح بأصله وفصله. من هنا جاء العرب التقعُّر في حوادث تاريخهم وسردها على عواهنها دون تمحيص، وانكماش العرب في جزيرتهم جرَّهم إلى حب ذاتهم، حبًّا لا هوادة فيه؛ فرأوا أنفسهم فوق العالمين أجمعين، وحسبوا دمهم أسمى من دم الآخرين، ومن هذه الناحية جاءهم التشدد بالمصاهرة. ثم جرَّهم تصنيف أنفسهم وتأصيلها إلى تصنيف خيلهم وتأصيلها.

والعربي مزواج مطلاق؛ ولذلك أسباب: أولًا لأنه يحب النسل، وشعاره: إنما العزة للكاثر، فهو مجنون بحب العِزة. ثانيًا لأنه شهواني، وهذه الشهوة توقظها طبيعة المحيط الحار. يكثر العربي من الزوجات لأنه مطبوع على التنقل، حتى في الحب، ناهيك أن المرأة البدوية هي عضد زوجها وعونه، فهو لا يخدمها، كما هي الحالة اليوم، وإفراط العربي في المحبة الجنسية حمله على المغالاة في صون المرأة والغيرة منها وعليها، وهو الذي حمله أيضًا على وأد البنات، ومن أسباب وأد البنات أن كثرة الزوجات تؤدي إلى كثرة النسل، فشاء العربي أن يظل خفيف الظهر فلم يبقِ من بناته إلا اللازم «للتوريد».

قال ابن كلثوم:

على آثارنا بيض حِسان نحاذر أن تقسم أو تهونا
يقتن جيادنا ويقلن لستم بعولتنا إذا لم تمنعونا

إن للمرأة في الشعر كله أدوارًا خطيرة وأخطر هذه الأدوار في الأدب العربي، وفي الحياة العربية البدوية، وهذه هند وغيرها ماذا فعلن عندما قاتل المشركون النبي محمدًا؟ وهذه ليلى وغيرها كم لهن من يد على تفتيق القرائح وخلق الشعر الطيب!

ومن خصال البدوي الحماسة، فهو متحمس حتى التهور؛ ولذلك قلَّت الأحلام في شعره فجاء قليل الإيحاء؛ فأخفق في الفنون المستوحاة، وبرع فيما بعد، في الفنون اليدوية كالعمارة.

أظهر نبوغًا في الدروس العملية والذهنية، يحلم بالحسيات لا بالمعنويات، يؤثر الحياة الجسدية على الروحية؛ فالروح أمرها لخالقها. يكره التصوف والزهد. يُقبل على

الدنيا إقباله على الصلاة، ويتمتع ويعمل لدنياه كأنه يعيش أبدًا، كما يعمل لآخرته كأنه يموت غدًا. يسَّر دينه ولم يُعسِّر فأخذ من دنياه ما استطاع وترجَّى الآخرة رجاءً قويًّا.

البدوي لم يتقن عمله ولم يتوخَّ الغايات البعيدة؛ فهو سطحي في هذا، كما هو سطحي في شِعره، وكذلك هو سطحي في أعماله الأولى، وكلَّ ذلك ناتج عن نشأته الأولى، وعن وحدته وانفراده، فكما لا تتقصى أغنامه مراعيها فتقضم وتخضم، تأخذ المتيسر ولا تطالب بالمتعسر، كذلك صاحبها في أعماله حتى بعد حضارته.

إن العربي كراكب البحر، يستعرض ما يمر به من مناظر فتَّانة خلَّابة أكثر ما يعنيه ما في البحر من أسرار.

يتخيل العربي، إنما بوجه عام، فيحكم على الأمور حكمًا قاطعًا دون برهان، يعتمد على ذكائه فلا يبالي باكتساب ما عند غيره، وهذا شأن كل معتدٍّ بنفسه كالعربي، فهو في العموم أقدر منه على الخصوص.

أحلامنا تزن الجبال رزانة  وتخالنا جِنًّا إذا ما نجهل

لم يصدق الفرزدق؛ فالعربي يثور لأقل سبب، ولا يهدأ إن لم يشفِ نفسه ويثأر.

العربي مغامر إذا دفع، والبيان يهيِّجه أكثر من الموسيقي؛ فهو يفكر بقلبه لا بعقله. يفي إذا صادق، إن لِذتَ به أمنِت، فإما أن يصونك وإما أن يموت دونك. إن هذا ميراث دهور أصبح دين العرب الأمثل وعقيدتهم الغالية؛ فالعربي لا ينام على ضَيم، يقابل السيف بالسيف، ويأخذ بثأره بعد أربعين عامًا، يصبو إلى الآداب أكثر من العلم، يعيش بقلبه لا بعقله، وهو مع ذلك يحب العدل، وإباؤه وعزته يبغضان الرحمة إليه. يرضى البدوي بالحالة الراهنة إذا كان في سعة، ولم تمس حريته، ولا يضج منها ويطلب غيرها إلا في الضيق. يحب حرية القول ولكنه لا يكافح دونها مكافحته ضد قيود حريته. يؤثر العافية إلا إذا أُهين ونيل مما يقدسه.

يتَّحد إذا واجه خطرًا أجنبيًّا، وإذا أمن عاد إلى التنازع الداخلي. لا يُذعن إلا للتقاليد، ولا يُغيِّرها إلى مرغمًا، كما أنه لا يُطيع إلا مكرهًا، وهذا عائد إلى أسلوب حياته الأصلية الذي عوده ذلك. ينشد الاستقلال أبدًا، يؤثر بيتًا تخفق الأرياح فيه على قصر منيف يحبس فيه حواسه الخمس ضمن جدران أربعة ولو رفعت من ذهب.

لا يقلد، ولا ينزل عن قيافته. يريد أن يكون متبوعًا لا تابعًا، وسيدًا لا مسودًا. يحب الخشونة، واخشوشنوا فإن النعم لا تدوم، ويفضل اللذات على الثروة. يجمع لينفق ويحسن، لا ليمنع ويثري. قليل التفكير بالعواقب، يؤمن ويصدق، ولكنه لا يدع معتقداته ولو تبين له فسادها. قلما يأخذ بالنظريات «الفلسفية» فحسه متسلط على فكره.

كل شيء وجيز ومتعب وصعب في المحيط العربي؛ فما الصحراء إلا بحر يابس جاف، ولو كنت مكان عمر حين سأله أحدهم: صِف لي البحر، لقلت له: صف لي الصحراء، فالصحراء جافَّة كهوائها، وكونها على نمط واحد جعل كل شيء عند العربي، حتى شعره، على نمط واحد، فهي التي صيَّرت البدوي فظًّا، غليظ القلب. إن محيطًا كله جفاف ويبوسة يجعل كل شيء ينشأ فيه يابسًا.

فظواهر الجزيرة الجوية قاسية، وألوان مناظرها وطباع سكانها وبنيتهم جاءت من نوعها. ندر المطر عندهم واشتدت الحرارة فقالوا: برَّد الله ضريحه، وإذا انهل المطر سقط بغزارة فأفسد؛ ولهذا قال الشاعر:

وسقى ديارك غير مفسدها صوب الغمام وديمة تهمي

وفي الحديث: اللهم حوالينا لا علينا، ووصف طوفان امرئ القيس دليل قاطع، فانظر كيف ابتُدئت نزهته وكيف اختُتمت.

إن حالة كهذه تضيق الصدر، ومع ذلك لم تبلغ بالعربي حد التطرف، فقد رأينا حلمًا، ولكن الحلم ليس أولى خصال العرب، وإن ادعوه، فمن لا يَظلم الناس يُظلَم.

إن قلة الماء تجفف حتى أخلاق الرجال، ومتى جفت الطباع وقست، تبعها الشعر، فإذا رأيتهم يقتتلون على ماء ويستعيرون الحوض في كلامهم للتعبير عن مقاصدهم، فاعذرهم. كل ما لهم ناطق، والناطق يقتضي له الماء، ولولا مناخ الصحراء القاسي لما صبرت الناقة على الشرب، وضربوا أخماسًا لأسداس.

لا يُؤمن العربي إلا بذاته، وهذه الذات فنيت في القبيلة؛ فالقبيلة — قبل الإسلام — كانت الذاتية العربية، فكان العربي لا ينظر إلا إليها، وهي التي جعلت شعرنا كله ذاتيًّا؛ فالقبيلة كانت الإله المعبود، ثم صارت بعد الإسلام قبيلة أعظم وأعز، فالبدوي لا يبالي

كثيرًا أو قليلًا بما وراء الكون، وقد حسب الدين عرضًا يزول بزوال النبي، وفي هذا قال الحطيئة:

أطعنا رسول الله إذ كان بيننا فيا ويلتي ما بال دين أبي بكر
أيورثها بكرًا إذا مات بعده وتلك، لعمر الله، قاصمة الظهر

ولذلك قلَّ ذكر الله في الشعر الجاهلي، وأقل من ذلك ذكر الثواب والعقاب؛ فهو في نظر البدوي حديث خرافة يسمعه ويبتسم ابتسامة مُرة.

حكى لي أحدهم أن أحد أيمة الدين البيروتيين، أو الدمشقيين، ذهب إلى قبائل شرق الأردن واعظًا؛ فقعد يُحدث بني صخر ذات ليلة عن الدينونة، وكيف يكون الحساب عسيرًا جدًّا فيعاقب الإنسان على ما جنت يداه، وأطال الشيخ الإمام الحديث، فانبرى له أخيرًا أحد مشايخ بني صخر فقال له: يا شيخ، في هذه «الغوشة» سيدنا موسى ما يكون؟

فأجابه الشيخ: بل يكون.

– وسيدنا عيسى؟

– وكيف لا يكون؟!

– والنبي ﷺ؟

– قبلهم كلهم.

فضحك البدوي ضحكة ازدراء وصاح بالشيخ: قُم عنا، رعبتنا يا شيخ، هؤلاء ثلاثة أجاويد، بوجودهم لا يصير شيء.

وإعجاب العربي بنفسه جعله لا يؤثر أدبًا على أدبه، وفي هذا تاه أيضًا الجاحظ العظيم حين قال: وفضيلة الشعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلم بلسان العرب.

ويتخطَّى من هذا إلى أن يرى في لغته كل شيء، فسدَّ منافذها وصانها، واللغة كالكائنات تأخذ وتعطي لتحيا؛ ولهذا الاعتداد بالذات أصيبت لغتنا بما أصيبت من جمود، مع أنها أرحب اللغات صدرًا، وألينهن قدًّا، تتثنى كأن عظامها من خيزران. إنها أوفر اللغات موسيقى لو أحسنَّا استعمالها، ولكننا غرتنا ذاتيتنا وحسبنا الفن الشعري كله في العروض والقافية. مع أن لغتنا لينة مطواع كالذهب، تطرق وترقق وتمدد كما نشاء، فمهما خشن الحرف فإنه يسترخي متى جاوره حرف لين.

إن اعتداد الجاهلي بنفسه واعتزاله غيره من الناس حالَ دون تطور الشعر. جاء خياله سطحيًّا حسيًّا لأن مروره في صحرائه سطحي أيضًا، يتبع مواشيه إلى المراعي، ينتقل ويلتفت فيرى كل شيء في محيطه متشابهًا، ومن أين يأتيه الوحي؟ وشعره ذاتي غنائي كله لأنه لا يدرك غير الساعة التي هو فيها:

ما مضى فات والمؤمل غيب ولك الساعة التي أنت فيها
إذا هبَّت رياحك فاغتنمها فإن الخافقات لها سكون
وإن ولدت نياقك فاحتلبها فلا تدري الفصيل لمن يكون

ولهذا لا يعرف الاقتصاد والادخار. هو كالحجل لا يبارح محيطه، ومن كان هذا شأنه فمن أين يأتيه الجديد؟ ولكن هذا لا يعني أن نصمهم بالجهل ونعدهم من البربر. إن العربي خلاصة إنسانية، صهرته شمس الصحراء فلم تُبقِ منه إلا عروق الرجولة الحق وخطوطها.

والشعر الجاهلي هو صورة صادقة لمحيطه وعصره ولون بلاده. أوحى إليه الحل والترحال شعرًا غراميًّا وتحرقًا وتشوقًا؛ فبكى على الطلول. يقول بعضهم: لا وحدة في القصيدة العربية أو الجاهلية خصوصًا، والحقيقة غير ذلك: فما وَصف العربي — خذ مثلًا امرأ القيس، إن صح ما زعم لنا من حكاية دارة جلجل — غير حوادث نهاره، فهي موضوعه المستقل. لست ممن يشكون بوجود امرئ القيس ولا غيره، فإذا لم يصف لنا قصور القسطنطينية فلأنه مات ولم يصلنا شعره، وأغلب الظن لأنه كان مشغول البال بالمُلك الذي ضاع، فليعذره منكر وجوده، ناهيك أن زيَّ وصف القصور لم يكن في تلك الأيام.

مارون عبود
من كتابه «الرءوس»

## (٢-٢) حياة «الشاب القتيل» (سيرة لطَرفة بن العبد)

شاعر جاهلي من أصحاب المعلقات، من قبيلة بكر شقيقة تغلب، وهما اللتان نشبت بينهما حرب البسوس. أبوه العبد بن سفيان، وأمه وردة أخت المتلمس، فالمتلمس خاله. له أخ يُدعى معبدًا، وأخت لأمه فقط تعرف بالخرنق شاعرة وزوجة رجل غني يُدعى

عبد عمرو بن بشر، وله عم يلقب بالمرقش الأصغر شاعر، والمرقش هذا أخو أو ابن عم أخي المرقش الأكبر، شاعر آخر، وله ابن عم يُسمَّى مالكًا، وابن عم قيس بن خالد، وابن عم عمرو بن مرثد.

أول ما نلتقي صاحبنا صبيًّا في البحرين على الشاطئ الغربي من الخليج الفارسي. لكنه صبي غير سائر الصبية؛ لقد وُلد معه الشعر وراضعه في المهد، وهذه شفتاه تختلجان به في حداثته، ثم هو يتوقَّد ويتفجر ذكاء.

ونحن هنا في غنًى عن سوق الروايات التي تدل على شاعريته المبكرة وذكائه المتفوق، ولعلها لا تثبت للتحقيق.

غير أن خبرين عن صباه حريَّان بالاعتبار والتصديق لبعدهما من الكلفة وحب التزويق، ولشفوف سيرته عنهما: الأول موت أبيه ونشأته يتيمًا، والثاني احتكاكه بالأدب والأدباء.

فأما الأمر الأول فوسَّع عليه في مجال الحرية حين كان التوسيع خطرًا على الأخلاق، ولا غرابة إذ إن الأبوة نوع من القيد للبنوة تسيطر على أعمالها، فتقوِّم من اعوجاجها وتخفف من نزقها حتى تنضج وتتزن ويكون لها من حنكتها ودربتها وازع يردعها إذا اشتطت ونور يهديها. أما طرفة فقد عدِم هذا الوازع، وإذا لم نقل إنه عدم الاتزان والحنكة والدربة، فنقول إنه أضاع الهدوء وامتلاك الأعصاب وحسن السياسة والاعتدال، وفقد النظرة الجدية إلى الحياة فلم تكن سيرته إلا ثورةً وكبرياءً وتطرفًا.

ثم إن هذا اليُتم في الصغر عرَّضه لما يتعرض له الكثرة من صغار الأيتام، عرَّضه لمطامع أقربائه، ويلوح أنهم تطاولوا على ميراثه واستحلوا بعض حقوقه مما لم يكم من شأنه إلا أن ينمي حدته ويزيد في تهوره ويضيف إلى استهتاره بالحياة وسوء ظن بها وبأهلها.

وأما الأمر الثاني فشحذ قريحته وصقل استعداده وهيأ طبعه، والمتلمس والمرقشان والمسيَّب بن علس الذين نشأ على اتصال بهم كلهم شعراء مجيدون، والذي يخلق بنا أن نلاحظه هو أن هؤلاء جميعًا لم يكونوا على جانب من التعفف والرزانة كبير، بل كانوا يرون الحياة فرصة يغتنمها الإنسان للمتعة قبل أن ينزل التراب الذي هو نهاية النهايات.

وندرج مع شاعرنا من عهد الحداثة فإذا هذا المجال الطليق الذي فسحه له اليتم الباكر، وهذه الأُسوة غير المضبوطة التي رآها في عشرائه من الشعراء تعمل عملها

الطبيعي؛ فينصب على اللهو والشراب مبدِّدًا في انصبابه ما سقط إليه من ثروة عن أبيه، وإذا ذوو قرباه تتحلب أفواههم لشيء من هذه الثروة على نحوٍ ما قدمنا فتسوء علائقه بهم، وليس طرفة ممن يحسنون السياسة ويزيلون العراقيل بالحسنى، وكأن ذوي قرباه ليسوا ممن يعفون إذا ألحف داعي الطمع، فما زال سوء العلائق يشتد حتى أفضى به إلى هجائهم، وما زال هذا الفتى الحمي مرسل العنان لا يقمع جماح نفسه، لا في تبديد ماله ولا في هجاء ذوي قُرباه، حتى قلَّ أصحابه ووجد نفسه مفردًا إفراد البعير الأجرب على حدِّ قوله في معلقته، فماذا بعد هذا إلا أن يغادر قومه ويمضي على وجهه؟

شرد طرفة في الآفاق وبعدَ في شروده حتى روي أنه وصل إلى النجاشي صاحب الحبشة ورويت له أبيات في ذلك، ولسنا نعتقد أنه بلغ هذا الشوط، على أنه كيف كان الأمر يحسن بنا أن نذكر أن صاحبنا انتقل من عيش خفضٍ ولين ودعة إلى ما هو الشظف والشدة والغلاظة؛ فذاق المرارة بعد الحلاوة وإننا لنجد الطعمَين في شعره.

وتستمر الرواية فإذا الشاعر يعود إلى الحظيرة التي شرد منها مطوي النفس على السخط وسوء الظن، وإذا قومه يتلقونه بكبرياء العاذر على المعتذر والغافر على المستغفر، فلا يجدون له عملًا أليق به من رعاية الإبل، ومن هو هذا الذي سخَّره هذا التسخير وأزرى به هذا الإزراء؟ هو أخوه معبد!

ولكن لم يكن من المعقول أن يجيد طرفة رعاية الإبل اليوم، وهو الناعم المترف بالأمس؛ فانصرف عنها إلى استهتاره القديم فعنَّفه أخوه ونبَّهه إلى سوء العاقبة وتهكَّم عليه بأن شِعره لن يرد الإبل إذا أُخذت. قالوا: فلم يكترث لشيء من هذا ... بلى! ثار ثائره لمرارة التهكم وآلى أن يسرِّح الإبل وحدها لا يخرج فيها رجاء أن تؤخذ ورجاء أن يردها بشعره، وفي الحق أن أُخذت؛ فصار الشاعر هدفًا للتقريع المضاض، وبات أخوه يلحُّ عليه في طلبها؛ فالتجأ إلى ابن عمه مالك يستعينه على استرجاعها من آخذيها وهم مضربون، فلم يكن منه إلا أن انتهره، وبأية قسوة وغلظة: «فرطتم في إبلكم وجئتم تتعبونني في طلبها.» هنا تسوق الرواية أن نفس الشاعر جاشت جيشانًا فنظم شعرًا حارًّا نقرأه في معلقته منه هذان البيتان:

فلو شاء ربي كنت قيس بن خالد ولو شاء ربي كنت عمرو بن مرثدِ
فأصبحتُ ذا مال كثير وزارني بنون كرام سادة لمسوَّدِ

فاستدعاه عمرو بن مرثد وأمر وُلْده السبعة، فدفع له كلٌّ منهم عشرًا من النياق، ثم أمر ثلاثة من بني بنيه فدفعوا له مثل ذلك، فرد إبل أخيه. أما الباقي فقد لا نحتاج أن نذكر كيف أنفقه شاعر كطرفة وقف حياته على اللهو في عشق وشراب.

ويرى الفتى نفسه مضطرًّا إلى مغادرة قبيلته للمرة الثانية. لكن إلى أين؟ تسوق الرواية أن المتلمس خاله وعبد عمرو بن بشر صِهره أوصلاه إلى بلاط الحيرة، وكانا ينادمان عمرو بن هند وأخاه قابوسًا فهشَّ له الملك واستخف منادمته ونفق عنده شعره. غير أن النعمة لم تدم وسبب هذا التبدل مُختلَف فيه.

فمنهم من يذكر أن الخرنق أخت طرفة شكت زوجها عبد عمرو بن بشر إليه فهجاه هجاءً مرًّا:

ولا خير فيه غير أن له غنًى  وأن له كشحًا إذا قام أهضما

فبلغ ذلك عمرو بن هند؛ فخرج يتصيد ومعه عبد عمرو، فرمى حمارًا فعقره، فقال لعبد عمرو: انزل فاذبحه، فعالجه فأعياه؛ فضحك الملك وقال: لقد أبصرك طرفة حيث يقول، وأنشده: «ولا خير فيه»، وكان طرفة قد هجا عمرو بن هند وأخاه قبل ذلك هجاءً مرًّا:

فليت لنا مكان الملك عمرو  رغوثًا حول قبتنا تخور
لعمرك إن قابوس بن هند  ليخلط ملكه حمق كثيرُ!

فلما أنشد عمرو بن هند لعبد عمرو ما قاله طرفة أجابه: أبيت اللعن، ما قال فيك أشد مما قال فيَّ، وأنشده: «فليت لنا مكان الملك عمرو»؛ فانقلب عليه وأخذ يعمل على التخلص منه، وتروى الرواية هذه بألوان شتى إلا أن مفضاها واحد.

ومنهم من يذكر غير ذلك، فيزعم أن عمرو بن هند كان يومًا على الشراب وطرفة نديمه فأشرفت أخت الملك فرأى طرفة ظلها في الجام الذي في يده فأنشد:

ألا ياثاني الظبي الذي يبرق شنفاه
ولولا الملك القاعد قد ألثمني فاه!

فنظر إليه نظرة كادت تقتلعه من مجلسه.

على كل حال، غضب عليه الملك وآثر إبعاده عنه فألحقه مع المتلمس بأخيه قابوس وكان يرشحه للمُلك بعده، فلم تطب صحبة ولي العهد لأحد من الشاعرَين. ذلك أن قابوسًا كان مولعًا بالصيد يخرج بهما في الصباح فلا يعودان إلا في المساء مجهدَين منهوكَين، ثم يغدو في الصباح الثاني على الشراب وينساهما ببابه نهارهما، فما كان منهما إلا أن هجواه وكان هجاء طرفة: «فليت لنا مكان الملك عمرو» وقد سبق ذكره، ومن ثَم تأخذ الرواية مجراها الأول.

وبعدُ فقد حقَّ لنا أن نسأل كيف تخلص عمرو بن هند من هذا الفتى المدلُّ التيَّاه الذي لا يرعى حرمة؟ هنا رواية أخرى شتى الألوان أيضًا، لكن مفضاها كذلك واحد. قالوا: أمر ملك الحيرة أن يُكتب كتاب إلى عامله بالبحرين ليقتل طرفة في مسقط رأسه؛ فنبَّهه بعض جلسائه إلى أنه لن يسلم من هجاء المتلمس خال طرفة وحليفه، فاستحضر الشاعرَين وأعطى كلًّا منهما كتابًا مختومًا إلى عامل البلاد المذكورة وأوهمهما أنه أمر لهما بجائزة، فمضيا إلى حيث بُعثا. غير أن المتلمس ما لبث أن داخله الشك في صدق الملك ففضَّ ختم الكتاب وأتى غلامًا من أهل الحيرة يسأله أن يقرأه له، فتلمحه، وإذا بالغلام يصيح: «ثكلت المتلمس أمه!» فعرف الشاعر أن حتفه في الكتاب وأنذر طرفة من سوء المصير فلم يأبه لإنذاره؛ فألقى هو صحيفته في شعبة من الفرات ولحق بالشام حيث الغساسنة أعداء المناذرة.

وبلغ طرفة البحرين وأتى عاملها. قالوا: وكان العامل يمت إليه بنسب، فلما اطَّلع على أمر الملك أخبر طرفة اليقين، وفسح له في مجال الهرب. غير أن الشاعر ظنه يكذب وخال جائزته قد عظمت عليه فأبى وأصر على الإقامة؛ فزجه العامل في الحبس وبعث إلى عمرو بن هند أن يرسل من يتولى عمله مكانه لأنه لن يقتل الرجل، ولبث منتظرًا قدوم العامل الجديد، حتى إذا قدم قتله وقتل طرفة معه.

ومن ألوان الرواية التي تُلائم شخصية شاعرنا أنه خُيِّر في القتلة التي يؤثرها فطلب أن يسقى خمرًا ثم تُفصد أكحله فيموت سكران.

تلك هي سيرة طرفة بن العبد الذي لُقِّب بالشاب القتيل لموته الباكر. شاعر غنَّى أعذب غنائه على كأس خمر وطلعة امرأة. يسخر بالبخيل الذي يحبس ماله فيقول له: ستعلم إن متنا غدًا أينا الصدي؟ لا يتهيَّب ملكًا فيصدق فيه ما يُحكى أن خاله المتلمس قال له وقد رأى لسانه الممدود: ويل لهذا من هذا! ويقضي نحبه في ميعة العمر فيصح عليه حكم الهمذاني: مات ولم تظهر أسرار دفائنه ولم تُفتح أغلاق خزائنه!

## (٢-٣) الشعر الأندلسي مرآة لجمال الأندلس (أثر المحيط الطبيعي في الأدب)

إذا شئت أن تلتمس إبداع شعراء الأندلس وافتنانهم، ودقة وصفهم، وجمال تصويرهم، وحلاوة معانيهم، وخصب خيالهم، فاسمعهم يذكرون الطبيعة الناعمة الناضرة، وينعتون زينتها وحلاها، وأصباغها وألوانها، ويصورون حضارتها وعمرانها؛ فترى شعرهم حافلًا بذكر الرياض والأزهار، والطيور والأشجار، والجداول والأنهار، والنجوم والأقمار، والغيوم والأمطار، والقصور وحدائقها، والبرك ودوافقها، والصور والتماثيل، والنقوش والتهاويل، وما إلى ذلك من مفاتن في الطبيعة والعمران، والأندلسي أشغف الناس بالطبيعة، وألصقهم بها، لا يفتأ يتغنى بمحاسنها سواء كان جادًّا أو لاهيًا، ضاحكًا أو باكيًا.

وإذا شئت أن تلتمس حب الوطن في الشعر العربي، فاطلبه عند شعراء الأندلس؛ فإنه ممتزج بكل علقة من دمائهم، مصور في كل جارحة من جوارحهم، والأندلس قِبلة شاعرها، كيف اتجه، وأنَّى اغترب، لا ينقطع عن ذكرها، ولا يرى بلدًا في الدنيا يضاهيها، فجمالها فوق كل جمال، وعمرانها فوق كل عمران، وهي جنة الخُلد بحُورها وولدانها، ورحيقها وكوثرها.

وليس بينه وبين الشاعر العباسي شبه من هذه الناحية؛ لأن العاطفة الوطنية ضعيفة في شعر المشارقة، لا تكاد تلمح لها خيالًا إلا في الندرى، والظاهر أن وجود المسلمين في بقعة تحيط بها دول نصرانية، لا تألو تجاهدهم لتخرجهم منها ذودًا عن الدين والوطن، مكَّن هذه العاطفة فيهم وجعلهم يقابلون أعداءهم بالمثل حتى أصبح حب الوطن مالكًا على نفوسهم.

وحُقَّ لأهل الأندلس أن يتعبدوا لوطنهم؛ فإن هذا الصقع الجميل المخصاب جدير بأن يمتلك القلوب ويستهويها، ولا سيما قلوب الشعراء فإنها أسرع من غيرها إلى تعشُّق الجمال والخضوع لسلطانه، واستشفاف سحره، والفَناء في ماديته وروحانيته، وقد استحثت الأندلس قرائح الشعراء بوحي طبيعتها وغذتها أفضل غذاء، وحبتها بخيال جميل لم يظفر بمثله من شعراء الشرق إلا الأقلون؛ فإن قرطبة وإشبيلية وغرناطة كانت أبلغ أثرًا في مخيلات الشعراء من الشام والعراق ومصر، فإذا هم والطبيعة إلفان لا يفترقان وروحان متصلان، وإذا الطبيعة لديهم نفس هيولانية تقبل جميع الصور

وتتقمص جميع الأجسام، لا يخلو منها غرض من أغراضهم، ولا يتخلى عنها خاطر من خواطرهم، فإن مدحوا خصوها بنصيب من مدحتهم، فجعلوا صورها بالأشياء المعنوية:

هصرت يدي غصن الندى من كفه وجنت به روض السرور منورا

أو بالأشياء المادية:

أثمرت رمحك من رءوس كماتهم لما رأيت الغصن يعشق مثمرا

ويهدي شاعرهم قصيدته إلى ممدوحه فيما يرى غير الروض شبيهًا لها:

وإليكها كالروض زارته الصبا وحنا عليه الطلُّ حتى نوَّرا

وربما أراد التخلص إلى المدح فيستخدم الطبيعة سبيلًا إلى ممدوحه كما فعل أبو عامر بن شُهيد في مدح المؤتمن بن عامر فإنه استهل مدحته بذكر الخمر والساقي، وانتهى إلى وصف سحاب ماطر:

وغمام باكرتنا غيمه تترع الأفق بدمع صيبِ
مثل بحر جاءنا من فوقنا جرمه من لؤلؤ لم يثقبِ

وإن تغزَّلوا متشوقين إلى أحبتهم عنت لهم أيام اللقاء بالأندلس؛ فينقطعون عن الغزل منصرفين إلى وصف موضع اللقاء كأن لذة الاتصال بالطبيعة كافية أن تؤدي شرح أحوالهم إلى أحبائهم الهاجرين. قال ابن زيدون يذكر ولَّادة وهو بالزهراء، وهي في قرطبة:

إني ذكرتك بالزهراء مشتاقا والأفق طلقٌ ووجه الأرض قد راقا
وللنسيم اعتلال في أصائله كأنما رقَّ لي فاعتلَّ إشفاقا
والروض عن مائه الفضي مبتسمٌ كما حللت عن اللبَّات أطواقا
يوم كأيام لذات لنا انصرمت بتنا لها حين نام الدهر سُرَّاقا

ويصف عاشقهم حبيبه فيجعله جنة مختلفة الأزهار، وربما تعفف فيما يرى غير الطبيعة صورة لعفته كقول أبي عمر بن فرج:

وطائعة الوصال عففت عنها وما الشيطان فيها بالمطاعِ
وما من لحظة إلا وفيها إلى فتن القلوب بها دواعِ
كذاك الروض ما فيه لمثلي سوى نظر وشم من متاعِ
ولست من السوائم مهملات فاتخذ الرياض من المراعي

ويطول بنا الأمر أن تتبعنا صور الطبيعة في مختلف أنواع الشعر الأندلسي، فحسبنا القول إنها حديثهم في جميع أغراضهم، والرجوع إلى أشعارهم يؤيد صحة ما نقول.

وكان من إمعانهم في إبراز صور الطبيعة وتشخيصها أن شغلوا عن وصف إحساسهم بجمالها، وتذوقهم أسرارها، والتذاذهم بالاتحاد بها، فخلا شعرهم أو كاد يخلو من تصوير اختلاجات نفوسهم نحوها، وانجذاب عواطفهم إليها. مثال ذلك قول ابن خفاجة وهو أشعر من وصف الطبيعة عندهم، وشغف بمحاسنها، واتصل بها. قال يصف نهرًا:

متعطف مثل السوار كأنه والزهر يكنفه مجرٌّ سماء
قد رقَّ حتى ظن قرصًا مفرغًا من فضة في بردة خضراء
وغدت تحف به الغصون كأنها هدب يحف بمقلة زرقاء
والماء أسرع جريه متحدِّرًا متلويًا كالحية الرقطاء
والريح تعبث بالغصون وقد جرى ذهب الأصيل على لُجين الماء

ولكنهم أبدعوا في بث الحياة بها، ودرس نفسانيتها على ما يوحي إليهم خيالهم الخصب، فعلَ ابن زيدون في قافيته التي أرسلها إلى ولَّادة، وفعل ابن شهيد في وصف السحاب الماطر، وكثير من معاني الأندلسيين في الطبيعة مطروق، سبقهم إليه المشارقة، ولكنهم تلطفوا في إخراجه، وتفنَّنوا في تصويره؛ فظهرت عليه الجدة والطرافة كقول ابن الزقاق:

ورياض من الشقائق أضحت يتهادى بها نسيم الرياحِ

زرتها والغمام يجلد منها زهرات تفوق لون الراحِ
قلت: «ما ذنبها؟» فقال مجيبًا: «سرقت حمرة الخدود الملاح!»

وشغفُ الأندلسيين بالطبيعة منحهم خيالًا جميلًا، وتشابيه حلوة، فكانت الرقة والنعومة ميزة أشعارهم، والفضل في ذلك للأندلس وما لربوعها من تأثير في نفوسهم، حتى كان حبهم لها عبادة. قال ابن خفاجة:

يا أهل أندلس لله دركم ماء وظل وأشجار وأنهار
ما جنة الخلد إلا في دياركم ولو تخيرت، هذا كنت أختار

وكان للأندلس وطبيعتها القسط الأوفر في موشحاتهم الشهيرة.

بطرس البستاني
في كتابه «أدباء العرب» الجزء الثالث

# الدراسة الأدبية

## (١) تعريفها

الدراسة الأدبية تزويج بين النقد والتاريخ الأدبي. يعني هذا أن الدارس الأدبي إذا استقبل موضوعه حشد له جميع ما يتعلق به من أصول النقد ومادة التاريخ الأدبي وانصرف إلى تطبيقها عليه.

لكن يجب التنويه ببعض وصايا مبدئية ربما ظهرت غاية في البساطة إلا أنها جديرة، مع ذلك، أن تقيم أمام الدارس، حين يضرب عنها صفحًا، عقبات جدِّية.

لا بدَّ أولًا من إنعام النظر في الموضوع المعروض للدراسة. لا بد من ضبط الغاية المقصودة من هذا الموضوع، على وجه دقيق، فإذا كان الموضوع — وكثيرًا ما يكون — قطعة شعرية أو نثرية وجبت قراءتها في أناة وضبط لغوي وتفهم لمعاني مفرداتها وتراكيبها، وما أكثر ما نصادف طلابًا يسرعون إلى التعليق على شعر امرئ القيس مثلًا وهم لا يحسنون قراءة نص من نصوص هذا الشعر مع إقامة إعرابه وشرح مفرداته وتراكيبه. ثم يجب إدراك الغرض الرئيسي الذي تهدف إليه القطعة الشعرية أو النثرية، ويستحسن أن يضع الدارس عنوانًا أو عناوين للقطعة تعبر عما تنطوي عليه من غرض رئيسي. كذلك يُستحسن أن يحاول الدارس فك القطعة إلى ما نسميه رءوس أقلامها؛ فينكشف كيف تدرَّج كاتبها أو شاعرها في الوصول إلى غرضه الرئيسي.

من ثم ينبغي للدارس أن يلتفت إلى معرفة مناسبة القطعة، متى كتبها كاتبها أو نظمها شاعرها، وفي أية ظروف أحاطت به، وعلى أية حال نفسية، وهكذا يمكن — من جهة — الربط بين القطعة ومزاج عصرها، والقطعة ومزاج كاتبها أو شاعرها.

وأخيرًا يكون للدارس أن ينصرف إلى تحكيم الذوق في القطعة فينظر في نوعها الأدبي، وفي شكلها النثري إن كانت نثرًا وفي شكلها الشعري إن كانت شعرًا، ينظر في مفرداتها وفاقًا لأصول نقد اللفظ، وفي جُملها وفاقًا لأصول نقد التركيب، وفي طرق أدائها من حيث هي وافية بالمعاني، وفي معانيها من حيث هي مطابقة لمقتضى الحال، وفي أسلوبها عامةً، حتى يفرغ من ذلك كله إلى الرأي في قيمتها من جهة أثرها في النفس وحظها من عمق الفكر وضيق الرسالة أو سعتها.

وفيما يلي فصل وجيز عقدناه تطبيقًا لما سبق على قطعة شعرية لأبي فراس الحمداني.

## (١-١) أبو فراس في سجنه والحمامة النائحة

أقول وقد ناحت بقربي حمامةٌ ... أيا جارتا! لو تعلمين بحالي
معاذ الهوى ما ذقت طارقة النوى ... ولا خطرت منك الهموم ببالِ
أيا جارتا! ما أنصف الدهر بيننا ... تعالي أُقاسمك الهموم تعالي
تعالي تري روحًا لديَّ ضعيفة ... تردد في جسم يعذَّب بالِ
أيضحك مأسور وتبكي طليقة ... ويسكت محزون ويندب سالِ؟
لقد كنت أولى منك بالدمع مقلة ... ولكن دمعي في الحوادث غالِ

هو ذا أبو فراس الأمير الحمداني، الشاعر الفارس، يسمع صوت حمامة فيناجيها بهذه القطعة من الشعر الغنائي.

والحمامة طائر وديع تتغلب عليه الرقة والكآبة، ومن عادته أن يقوم منفردًا على غصن فيبعث من حنجرته نبرات خافتة، تمتُّ إلى الأنين بصلة وتشف عن لاعج الحنين. قيل في الأسطورة إن الحمامة في قديم الزمان أضاعت ذَكرها — واسمه الهديل — فهي لا تنفك تدعوه وتندبه؛ لذلك كانت الحمامة مورد وحي لكثيرين من شعراء العرب، وهم في حالة نفسية حزينة، فناجوها بقِطع من أشعارهم جد ناعمة ورقيقة.

وقد ناجى أبو فراس الحمامة وهو في الأسر لدى الروم، وكان الأمير الشاعر قد خاض معارك كثيرة في قتال الروم تحت راية ابن عمه سيف الدولة الحمداني؛ فأبلى بلاءً حسنًا حتى وقع في الأسر، والمزعوم أنه أُسر مرتين، ويقال بل مرة، وتلك مسألة لا تهمنا.

إنما يهمنا أن الأمير الشاعر كان سجينًا، سواء في قلعة خرشنة أو في القسطنطينية، عندما نظم أبياته التي نعالج النظر فيها.

فلنتصوره إذن وراء قضبان الحديد. لنتصور «زين الشباب» كما نعت نفسه مهينًا في قبضة الغرباء الأعداء بعد أن كان عزيزًا في إمارة بني حمدان، لا يرى وجه السماء بعد أن كان يمرح في حلب ومنبج، أمه التي حضنته وربته بعيدة عنه، وإخوانه قد كادت تنقطع بينه وبينهم الأسباب لولا ذكريات تطيف.

ولا أمل له باسترجاع حريته ما لم يدفع الفدية، والفدية لن تجيئه إلا من ابن عمه. لكن لأمر ما يتردد ابن عمه في أداء الفدية عنه، وذلك هو الجرح الذي لا ينفك يقطر دمًا في دخيلة أبي فراس، جرح عميق عسير الاندمال. لمَ لا يفديه ابن عمه؟ أيرى كثيرًا عليه مقدارًا من الدنانير الذهبية، وهو الذي عاش جنديًّا لسيف الدولة لا يتقاعس عن بذل دمه في سبيله، وشتَّان بين الذهب والدم؟

وإذا ذكرنا أن أبا فراس شاعر وفارس وأمير في آنٍ، أدركنا كم يجب أن يكون رهيف الإحساس، يسري إليه الإحساس من شاعريته وفروسيته وتربيته الأرستقراطية غير الخنثة ولا المائعة، ولعله لو لم يكن رهيف الإحساس لم يشعر بالثورة من جرَّاء تهاون ابن عمه في أمره تهاونًا لا يفرق عن إنكار الجميل، ولم يجد لذلك مس ألم كحز السكين.

فما عسانا أن ننتظر منه وهو في هذه الحالة النفسية الثائرة المتألمة، حين يسمع من سجنه نوح حمامة على شجرة في الفضاء الطلق؟

ألا ننتظر منه أن يعجب لبكاء تلك الحمامة وهي لم تذق مرارة الفراق ولا ملأت نفسها الهموم، وهي إلى ذلك حرة لا تكتنفها الجدران السميكة القاتمة؟ ألا ننتظر منه أن يقارن بين حالته وحالة الحمامة؟ بلى! وهذا ما فعله أبو فراس. أما مبنى القطعة فلا غبار عليه: الألفاظ واضحة مأنوسة لا عيب فيها سوى المخالفة الصرفية في «تعالي» من البيت الثالث؛ فالقافية تحتم كسرها وهي، حسب ما ترجح الأصول، ينبغي لها الفتح.

ويعجبنا لدى أبي فراس نداء الندبة: أيا جارتا! وقد كان باستطاعته أن يقول: أيا جارتي، فلم يفعل لأن نداء الندبة يثير في الذهن الحسرة والكآبة مما يلائم الموقف.

والتركيب أيضًا جيد؛ فلا مأخذ على التزويج بين الألفاظ في الأبيات، إلا أن تركيب البيت الرابع «تعالي تري روحًا» لا يخلو من إطناب يعيبه لأنه أقرب إلى الحشو؛ فكلمة «لدي» يستغنى عنها، و«يعذَّب» التي هي جملة فعلية في محل النعت لجسم، لا تتساوق

مع النعت المفرد «بال»، وقد كان أصلح للمساوقة أن يقول: «معذَّب»، لكن الوزن عندئذٍ يختل مع التنوين.

على أن هذه النقيصة البسيطة تغطيها حسنات جمة في تركيب القطعة، فهذا الشرط المحذوف الجواب: «لو تعلمين بحالي» بليغ بإيجازه لأنه يطوف بذهن القارئ في مدى واسع من تأويل ما كان يقع لو علمت الحمامة بحال الشاعر، ولعل أعظم لذة يغنمها القارئ من قراءة الأدب هي هذه اللحظات التي يثيره الأديب في خلالها إلى التأويل.

فأما معاني القطعة فلا حاجة إلى تكرير أنها مطابقة لما ننتظر من أبي فراس في مثل موقفه، وكم يعجبنا البيت الخامس: «أيضحك مأسور ...» باستفهاماته التعجبية، وبطباقاته: مأسور وطليقة، ومحزون وسالٍ، ولا شك أن هذا البيت قمة القطعة، تدرج إليه أبو فراس في نجوى الحمامة، وبثَّ في بيت واحد جملة ما أراد أن يقول، ثم ألحق به بيتًا آخر يشف عن نفسية الفارس، فيه يعلن حاجته إلى البكاء وإباءه أن يرخِّص دموعه، وهو القائل في غير موضع يصف ذاته: «أراك عصي الدمع شيمتك الصبر.»

وليس في معاني القطعة إلا ما يدل أنها صادرة عن صدق شعور، ولا نلبث ونحن نقرأها — إذا كنا نفهم ظروفها — أن يتصل بنا الشعور الذي كان مستوليًا على الشاعر حين نظمها. غير أننا مع ذلك لا نستطيع إلا أن نحس أن أبا فراس ترك غير مقولٍ كثيرًا مما كان يحسن، بل يجب، أن يقوله في مثل موقفه، ومعنى هذا أنه من حيث هو فنان لم ينتفع بموضوعه حق الانتفاع، فالمفهوم بطبيعة الحال أن أبا فراس لا يناجي الحمامة لذاتها، وهي لا تعقل عنه، بل إنما وجه إليها الخطاب والمقصود غيرها، وقد كان ميسورًا للشاعر أن يقول للحمامة مثلًا: ولمَ تنوحين وما أحسبك ذقت مرارة الجحود التي ذقتها من أقرب الناس إليَّ؟

## (٢) من فنون الدارسة الأدبية

وللدراسة الأدبية طبعًا فنون موفورة تتنوع بتنوع المواضيع وباختلاف النواحي المراد تأكيدها من البحث، وليس إلى حصر فنون الدراسة الأدبية سبيل، فنكتفي إذن بأكثرها شهرةً، نعني: تصوير شخصية أديب وإظهار ميزته، والموازنة بين قطعتين، والكشف عن صاحب قطعة مجهول، والتعليق على رأي من الآراء الأدبية، ولا شك أن خير ما نصنعه هو إثبات نموذج تطبيقي على كل فن من الفنون المذكورة.

## (٢-١) الصاحب ابن عباد في غروره (صورة لشخصية أديب)

إن الرجل كثير المحفوظ حاضر الجواب فصيح اللسان، قد نتف من كل أدب خفيف أشياء وأخذ من كل فن أطرافًا، والغالب عليه كلام المتكلمين المعتزلة[١] وكتابته مهجَّنة بطرائقهم، ومناظرته مشوبة بعبارة الكتَّاب.[٢] وهو شديد التعصب على أهل الحكمة والناظرين في أجزائها كالهندسة والطب والتنجيم والموسيقى والمنطق والعدد، وليس عنده بالجزء الإلهي خبر، ولا له فيه عين ولا أثر، وهو حسن القيام بالعروض والقوافي ويقول الشعر، وليس بذاك، وفي بديهته غزارة، وأما رويَّته فخوَّارة، وطالعه الجوزاء، والشعرى قريبة منه، ويتشيع لمذهب أبي حنيفة ومقالة الزيدية.[٣] ولا يرجع إلى الرقة والرأفة والرحمة، والناس كلهم محجمون عنه لجرأته وسلاطته واقتداره وبسطته. شديد العقاب، طفيف الثواب، طويل العتاب، بليغ اللسان، يعطي كثيرًا قليلًا (أعني يعطي الكثيرَ القليلَ)، مغلوب بحرارة الرأس، سريع الغضب، بعيد الفيئة، قريب الطيرة، حسود حقود حديد، وحسده وقف على أهل الفضل، وحقده سارٍ إلى أهل الكفاية. أما الكتَّاب والمتصرفون فيخافون سطوته، وأما المنتجعون فيخافون جفوته، وقد قتل خلقًا، وأهلك ناسًا، ونفى أمةً، نخوةً وتعنتًا وتجبرًا وزهوًا، وهو مع هذا يخدعه الصبي، ويخلبه الغبي؛ لأن المدخل عليه واسع، والمأتى إليه سهل، وذلك بأن يقال: «مولانا يتقدم بأن أعار شيئًا من كلامه، ورسائل منثوره ومنظومه، فما جبت الأرض إليه من فرغانة ومصر وتفليس إلا لأستفيد كلامه وأفصح به، وأتعلم البلاغة منه، لكأنما رسائل مولانا سور قرآن، وفِقره فيها آيات فرقان، واحتجاجه من ابتدائها إلى انتهائها برهان فوق برهان، فسبحان من جمع العالم في واحد، وأبرز جميع قدرته في شخص!» فيلين عند ذلك ويذوب، ويلهى عن كل مهمٍّ له، وينسى كل فريضة عليه، ويتقدم إلى الخازن بأن يخرج إليه رسائله مع الورق والورِق ويسهل له الإذن عليه والوصول إليه والتمكن من مجلسه، فهذا هذا.

ثم يعمل في أوقات كالعيد والفصل شعرًا، ويدفعه إلى أبي عيسى بن المنجم، ويقول: قد نحلتك هذه القصيدة، امدحني بها في جملة الشعراء، وكن الثالث من الهمج المنشدين،

---

[١] إحدى الفرق الفكرية الدينية في الإسلام.

[٢] يقصد كتَّاب دواوين الدولة.

[٣] من فِرق المذهب الشيعي.

فيفعل أبو عيسى — وهو بغدادي محكك قد شاخ على الخدائع وتحنك — ويُنشد، فيقول له عند سماعه شعره في نفسه ووصفه بلسانه، ومدحه من تحبيره: أعد يا أبا عيسى فإنك — والله — مجيد! زه يا أبا عيسى والله، قد صفا ذهنك، وزادت قريحتك، وتنقحت قوافيك، ليس هذا من الطراز الأول حين أنشدتنا في العيد الماضي، مجالسنا تخرج الناس وتهب لهم الذكاء، وتزيد لهم الفطنة، وتحول الكودن عتيقًا، والمحمر[٤] جوادًا. ثم لا يصرفه عن مجلسه إلا بجائزة سنية، وعطية هنية، ويغيظ الجماعة من الشعراء وغيرهم؛ لأنهم يعلمون أن أبا عيسى لا يقرض مصراعًا ولا يزن بيتًا ولا يذوق عروضًا.

قال يومًا: «من في الدار؟» فقيل له: «أبو القاسم الكاتب وابن ثابت.» فعمل في الحال بيتين، وقال لإنسان بين يديه: إذا أذنت لهذين فادخل بعدهما بساعة وقل: «قد قلت بيتين، فإن رسمت لي إنشادهما أنشدت.» وازعم أنك بدهت بهما، ولا تجزع من تأففي بك، ولا تفزع من نُكري عليك، ودفع البيتين إليه وأمره بالخروج إلى الصحن، وأذن للرجلين حتى وصلا، فلما جلسا وأنسا دخل الآخر على تفيئتهما، ووقف للخدمة، وأخذ يتلمظ يري أنه يقرض شعرًا. ثم قال: يا مولانا، قد حضرني بيتان، فإن أنت أذنت لي أنشدت. قال: أنت إنسان أخرق سخيف، لا تقول شيئًا فيه خير، اكفني أمرك وشعرك. قال: يا مولانا، هي بديهتي، فإن نكرتني ظلمتني، وعلى كل حال فاسمع، فإن كانا بارعين وإلا فعاملني بما تحب. قال: أنت لجوج، هات، فأنشد:

يأيها الصاحب تاج العلا　　لا تجعلنِّي نهزة الشامت
بملحد يكنى أبا قاسم　　ومجبر يعزى إلى ثابت

قال: قاتلك الله، لقد أحسنت وأنت مسيء. قال لي أبو القاسم: فكدت أتفقأ غيظًا؛ لأني علمت أنها من فعلاته المعروفة، وكان ذلك الجاهل لا يقرض بيتًا، ثم حدثني الخادم الحديث بنصه.

والذي غلَّطه في نفسه وحمله على الإعجاب بفضله والاستبداد برأيه، أنه لم يجبه قط بتخطئة، ولا قوبل بتسوئة، ولا قيل له أخطأت أو قصرت أو لحنت أو غلطت أو أخللت؛

[٤] الكودن والمحمر الفرس غير الأصيل.

لأنه نشأ على أن يقال: أصاب سيدنا، وصدق مولانا، ولله درُّه، ولله بلاؤه، وما رأينا مثله، ولا سمعنا من يقاربه، من «ابن عبد كان» مضافًا إليه؟ ومن «ابن ثوابة» مقيسًا عليه؟ ومن «إبراهيم بن العباس الوصلي» إذا جماع بينهما؟ من «صريع الغواني»، من «أشجع السلمي» إذا سلك طريقهما، ومتح برشائهما، وقدح بزندهما؟ قد استدرك مولانا على «الخليل» في العروض، وعلى «أبي عمرو بن العلاء» في اللغة، وعلى «أبي يوسف» في القضاء. هو والله أولى بقول: «أبي شريح أوس بن حجر التميمي» في «فضالة بن كلدة»:

الألمعي الذي يظن بك الظن  كأن قد رأى وقد سمعا

قد يسبق المدح إلى من لا يستحقه، ويصير المال إلى من لا يليق به أن يكون ميِّلًا حتى إذا وجد من كان لذلك مستحقًّا منحه ووفر عليه.

فتراه عند هذا الهذر وأشباهه يتلوَّى ويتبسم، ويطير فرحًا ويتقسم ويقول: ولا كذا، وثمرة السبق لهم، وقصرنا أن نلحقهم، أو نقفو أثرهم ونشق غبارهم أو نرد غمارهم. وهو في كل ذلك يتشاكى ويتحايل، ويلوي شدقه، ويبتلع ريقه، ويرد كالآخذ، ويأخذ كالمتمنع، ويغضب في عرض الرضى، ويرضى في لبوس الغضب، ويتهالك ويتمالك، ويتقابل ويتمايل، ويحاكي المومسات،[٥] ويخرج في أصحاب السماجات، ومع هذا كله يظن أن هذا خافٍ على نقَّاد الأخلاق وجهابذة الأحوال، والذين قد فرغهم الله لتتبع الأمور، واستخراج ما في الصدور، واعتبار الأسباب، وذلك أنه ليس بجيد العقل، ولا خالص الحُمق، وكل كدِر بالتركيب فقلما يصفو، وكل مركب على الكدر فقلما يعتدل. إلا أن الانحراف متى كان إلى جانب العقل كان أصلح من أن يكون إلى طرف الحمق، والكامل عزيز، والبريء من الآفات معدوم، إلا أن العليل إذا قيَّض الله له طبيبًا حاذقًا رفيقًا ناصحًا كان إلى العافية أقرب، وللشفاء أرجى، ومن العطب أبعد، وبالاحتياط أعلق، أعني أن العاقل إذا عرف من نفسه عيوبًا معدودة، وأخلاقًا مدخولة، استطب لها عقله، وتطبب فيها بعقله، وتولى تدبيرها برأيه ورأي خلصانه، فنفى ما أمكن نفيه، وأصلح ما

[٥] كان أبو حيان التوحيدي مظلومًا من جهة الصاحب ابن عباد، لذلك قسا عليه، إلا أن مجمل الصورة التي صوره بها قريبة من الحقيقة.

قبل إصلاحه، وقلل ما استطاع تقليله، فقد يجد الإنسان الرمص في عينه فينحيه، ويبتلى بالبرص في بدنه فيخفيه.

وقد أفسده أيضًا ثقة صاحبه[٦] به، وتعويله عليه، وقلة سماعه من الناصح فيه، فعذر بازدهاء المال والعلم والاقتدار والأمر والكفاية وطاعة الرجال وتصديق الجلساء والعادة الغالبة، وهو في الأصل مجدود[٧] لا جرم ليس يقله مكان دلالًا وترفًا، وعجبًا وتيهًا وصلفًا، واندراءً على الناس، وازدراءً للصغار والكبار، وجبهًا للصادر والوارد، وفي الجملة، صغار آفاته كبيرة، وذنوبه جمة «ولكن الغنى رب غفور»!

أبو حيان التوحيدي

في كتابه الإمتاع والمؤانسة، الجزء الأول

## (٢-٢) طريقة أبي تمام (دراسة في ميزة شاعر)

لنقل منذ اللحظة الأولى أن ميزة هذا الشاعر الكبير ليست باليسيرة على الفهم، لكنها ذات طابع قوي، وليس أبو تمام سريعًا إلى الذوق والقلب، فقد لا يكون في الأدب العربي شاعر مثله يحتاج إلى طول معاشرة، لكن القارئ يحبه بعد أن يألفه، ويجد فيه من اللذة والمتعة ما يكافئه على هذا الحب، ونحن طبعًا لا نريد بميزة أبي تمام نعت شخصه أو صفة أخلاقه، بل إنما نريد بيانه ومعانيه.

وقد أشار قدماء النقاد إلى مذهب شعري جعلوا ابتداءه بمسلم بن الوليد، صريع الغواني، وجعلوا أبا تمام عَلمًا من أعلامه غالى فيه أحيانًا حتى أفسده.

أما خصائص هذا المذهب فهي وفرة استخدام المحسنات البديعية من لفظية ومعنوية، وكثرة الاعتماد على التشابيه والاستعارات والكنايات في أداء الأغراض المقصودة. لا ريب أن في هذا كله احتيالًا على تجميل المعنى، وسلوك طريق غير الطريق المباشر إليه. ثم لا ريب أن في هذا كله صناعة ظاهرة.

---

[٦] يقصد الملك الذي استوزر ابن عباد وهو مؤيد الدولة أو فخر الدولة.

[٧] محظوظ.

ومن هنا حكم القدماء حكمهم على هذا المذهب الشعري؛ فخصُّوا أبا تمام من بين أتباعه جميعًا، بصناعة تظهر وتشتد عليه حتى تزيل منه أثر العفوية والطبعية، وتسربله بالغموض والإبهام.

ونحن وإن كنا لا ننكر ما في حكم القدماء على هذا المذهب الشعري، وعلى أبي تمام، من صحة، نرى أن الشعر كله لا يخلو من صناعة، ولا يمكنه أن يخلو، ونرى كذلك أن في هذا المذهب الشعري عمقًا يوجب علينا أن لا نكتفي بالنظر إليه من خلال المحسنات البديعية والتشابيه والاستعارات والكنايات، فهذه ليست سوى الذرائع التي تذرَّع بها.

وهنا نجد أنفسنا مضطرين ولو إلى بحث وجيز في حقيقة بعض المحسنات البديعية، وفي المنشأ الذي تصدر عنه التشابيه والاستعارات والكنايات.

ومفهوم أن المحسنات البديعية منها اللفظي ومنها المعنوي. أما اللفظي فأقلها قيمة، وهو أشبه بالأزهار المتقنة المصنوعة من ورق يحسن مرآها، ولا رائحة لها، وأما المعنوي فتتفاوت قيمته، ومن أرقى أنواعه الطباق، وقد شغف به أبو تمام شغفًا خاصًّا، والطباق هو أن تسوق الشيء وضده، والمعجب أن أبا تمام كثير الالتفات إلى اجتماع الأضداد في الحياة، بل إنه ليلحظ تولُّد الضد من ضده، وهذا عمق عميق في التفكير:

رب خفض تحت السرى، وغناء  من عناء، ونضرة من شحوب

* * *

ما ابيض وجه المرء في طلب العلى  حتى يسوَّد وجهه في البيدِ!

وأما المنشأ الذي تصدر عنه التشابيه والاستعارات والكنايات فنخاله في الأصل شعور الشاعر باقتران، أو تقارض، أو وحدة بين أشياء الكون من جماد وحي، وما القصد من التشبيه في الأصل، إلا إبراز علاقة من مشابهة بين طرفين، والاستعارة مبنية على سبب من القرابة بين المستعار له والمستعار منه، وكذلك الكناية لا تخلو من وجه للدلالة على المكني عنه.

وحين نتحدث عن الكون في نظر الإنسان — لا سيما الشاعر — فإننا نعني في الحقيقة أكوانًا، فهناك الكون الخارجي، نقصد الطبيعة المحيطة بالإنسان من كون جمادٍ وكون حي. ثم هناك الكون الحسي، والكون المعنوي، وهي كلها أكوان متشابكة مؤثر

بعضها في بعض، والشاعر ميَّال إلى رؤيتها كونًا من خلال كون، وكونًا مرآة لكون، وهذا لا يخلو من الغموض، فلنمثل. قال مسلم بن الوليد، صريع الغواني:

تمشي الرياح به حسرى مولهة  حيرى تلوذ بأطراف الجلاميد

فواضح من هذا البيت أن الشاعر قد رأى كونًا من خلال كون، أو كونًا مرآة لكون، فالرياح الهابة وصدى صوتها الكئيب وتعرجها في هبوبها أسباب حملت مسلم بن الوليد على أن يُنزل الرياح منزلة البشر العاقلين ويُضفي عليها ما يضفي على الإنسان من القلق والجزع والحيرة والتشبث بأطراف الصخور عند تسلق الجبل الوعر.

وإننا لا نجد شاعرًا عربيًّا كأبي تمام استطاع أن يرى الأكوان بعضها من خلال بعض، أو بعضها مرآة لبعض، وما لم نفهمه في هذا الضوء فاتنا الكثير من سحره وروعة فنه؛ فأبو تمام لم يلجأ إلى الطباق ألهوة يتلهى بها، لكنه عمد إلى ذريعة بيانية جلا بها حقائق هي وقائع لا مهرب منها على بروز التناقض فيها، فلنقرأ له هذه الأبيات:

ولكنني لم أحوِ وفرًا مجمعًا  ففزت به إلا بشمل مبدد
ولم تعطني الأيام نومًا مسكنًا  ألذُّ به إلا بنوم مشرد
وطول مقام المرء في الحي مخلق  لديباجتيه فاغترب تتجدد

وقد يأتي بما هو أعمق وأبقى على الدهر:

مستحسن وجه الردى في معرك  وجه الحياة بحومتيه جميل!

كذلك لم يلجا أبو تمام إلى التشابيه والاستعارات والكنايات ألاعيب يكشف بها عن مهارة، لكنه اخترق بإحساسه وفهمه مظاهر الأكوان فتناول بعضها من خلال بعض وشهد بعضها مرآة لبعض، كما أسلفنا، وإلى القارئ قوله في رثاء صديقه الشاعر علي بن الجهم:

أعلي يا ابن الجهم أنك ذفت لي  سمًّا وجمرًا في الزلال البارِدِ

لا تهلكن أبدًا ولا تبعد فما  أخلاقك الخضر الربى بأباعدِ

فما أبرع الطباق وأروع — على التناقض — هذا السم والجمر الذي وضعه في الزلال البارد صديق مات لصديق يعيش بعده مفجوعًا به! ثم ما أجمل نعت «الخضر» للأخلاق، وما أبدع استعارة «الربى» لها! وأبو تمام موفق جدًّا، في أغلب الأحيان؛ إذ يرى «الإنسانيات» من خلال مشاهد الطبيعة، على نحوِ ما رأى الأخلاق العالية الزكية من خلال الربى الخضر في البيت السابق.

ولو أن أحدنا شاء أن يمثل وجهًا وقحًا صفيقًا دنيئًا لوجد نفسه حائرًا لدى ابتكار صورة جديدة يعبر بها عن غرضه. إلا أن أبا تمام وقع على صورة هي حقًّا جديدة مبتكرة لهذا المعنى؛ فرأى الوجه القبيح الصفيق الدنيء من خلال مستنقع نتن كساه الطحلب، قال:

من كل مهراق الحياء كأنما  غطى غديري وجنتيه الطحلب!

والأمثال من هذا القبيل موفورة لدى شاعرنا؛ فقد أراد أن يصف بالصراحة نسب قوم، فمثَّله بالفجر المشرق على الجنة الناضرة:

لهم نسب كالفجر ما فيه مسلك  خفي ولا وادٍ عنود ولا شعب
هو الأضحيان الطلق رفت فروعه  وطاب الثرى من تحته وزكا الترب

ومن هنا كان أبو تمام يسلك إلى المعاني الطريق غير المباشر، فإذا وفق — وكثيرًا ما يوفق — استطاع أن ينهض بالمعنى المألوف إلى مستوًى رفيع، كما في قوله:

ويوم التل تل البذ أبنا  ونحن قصار أعمار الحقود

فما قصد أن يقول سوى أنهم شفوا غليلهم من الأعداء بعد موقعة البذ، ولو أنه قال: أبنا وقد شفينا الغليل، لما جاء بشيء، لكنه كنَّى عن هذا المعنى بقوله: ونحن قصار أعمار الحقود، فكساه حلة جديدة طريفة.

وليتأمل القارئ هذا البيت الآخر من شعره في الخمر:

صعبت وراض المزجُ سيئ خلقها فتعلمت من حسن خلق الماءِ

فكل ما أراد أن يقوله أبو تمام أن الخمر لانت بلين الماء بعد حدة مذاقها وشراسة فعلها. إلا أنه سلك إلى تقرير المعنى سبيلًا نهض به ورفع مستواه.

ثم فليتأمل القارئ بيته في الغمامة والبرق:

سيقت ببرق ضارم الزناد كأنه ضمائر الأغماد

وضمائر الأغماد هي السيوف، وما أبرعها كناية سلكت بالكلام سبيلًا غير مباشر إلى المعنى، فنضهت به؛ إذ لو قال: كأنها السيوف، لما أتى بما استرعى انتباهًا.

كذلك، فليتأمل القارئ قوله المبتكر في وصف البغي وعاقبته الوخيمة:

لا تركبوا البغي ظهرًا إنه جمل من القطيعة يرعى وادي النقم

فقد جسَّد الظلم في بعير من التنابذ والتفرقة ينزل بأصحابه واديًا نبته المصائب والبلايا!

وأخيرًا لا بد من دعوة القارئ إلى تأمل هذا البيت الرائع في وصف الفرس:

ضمخ من لونه فجاء كأنْ قد كسفت في أديمه الشمس

وهذا البيت الفذ في وصف ممدوحه الحسن بن وهب:

يشتاقه من جماله غده ويُكثر الوجد نحوه الأمس

أراد في البيت الأول أن يصوِّر لون جواد أحمر يضرب إلى صفرة شديدة، ولو أنه قال: جواد أحمر اللون مموه بالأصفر لكان قوله تافهًا قليل الحظ من الشاعرية. على أنه حين أبصر لون الجواد رجع إلى مشهد الشمس التي عراها الكسوف، ثم خَيَّل لنا أن الشمس منساحة على جلد هذا الجواد وأنها مكسوفة فيه، وذلك من بدائع التخييل.

وشاء في البيت الآخر أن يصوِّر ما للممدوح من جمال فائق يدوم على الأيام، فجعل غده يشتاق لُقياه وجعل أمسه يكثر الحنين إليه، وذلك أيضًا من بدائع التلطف في إخراج المعنى.

عند هذا الحد نقف، ونعتقد أننا، إن لم نكن وفَّينا ميزة أبي تمام حقها؛ فقد رسمنا سبيلًا إلى تفهمها، وهي ميزة تبدو للناظر السطحي محصورة في التهالك على الطباقات والتشبيهات والاستعارات والكنايات، غير أنها في الحق أعمق جدًّا؛ فهي ميزة الشاعر الذي يسرع به خياله وحظه من الثقافة إلى الانتقال بين الأكوان جميعها يقترض منها مادة لإبراز معانيه إيماءً وتخييلًا على الوجه غير المباشر؛ لذلك كان فهم أبي تمام غير ميسور للقارئ الذي لا يتمتع بثقافة وبنصيب من القدرة على التحصيل العقلي، وربما قيل إن أبا تمام نحا هذا النحو تأثرًا بالأغارقة. غير أن التفسير لا موجب له، لأننا نشاهد لُمَعًا من الطريقة التمامية في الشعر العربي في العهد المخضرم، كقول الحطيئة للخليفة عمر بن الخطاب:

أهلي فداؤك كم دوني ودونهم  من عرض داوية يعمى بها الخبر

وقد أثبت بعضهم ختام البيت على أنه «تعمى بها الخُبُر» (جمع خبير أي دليل)، والواقع أن الحطيئة استعمل الخَبَر، مجازًا، بمعنى الخبير ثم جعل الخبر نفسه يعمى لدى اجتيازه الفلاة الواسعة التي تفصل الشاعر عن أهله، ومن أبيات جرير:

وأعور من نبهان أمَّا نهاره  فأعمى وأما ليله فبصير

فتح بعضهم «نهاره» و«ليله» على أنهما ظرفان مفعولان فيه، والواقع أن جريرًا أرادهما مضمومين على الابتداء، فليس أعور نبهان هو الأعمى البصير، بل نهاره هو الأعمى، أي: أنه يستتر فيه حياءً من الظهور، وليله هو البصير، أي: أنه يخرج فيه لغاياته الدنيئة آمنًا تحت سجوف ظلمته.

وفي هذين البيتين، كما قلنا، لمع من الطريقة التمامية في تشخيص غير الأشخاص، فالحطيئة قد جعل الخبر إنسانًا يعمى، وجرير قد جعل الليل والنهار إنسانين يعميان ويبصران. هذا من أسلوب أبي تمام.

أما المحسنات البديعية اللفظية، والكثرة من المفردات الجاهلية العويصة، فكانت سمات اتَّسم بها شعر أبي تمام إلا أنها لا تؤلف ميزته، ولعل أبا تمام، لو رُزق طول العمر، لصفَّى طريقته مما كدرها من الشوائب.

## (٢-٣) المتنبي والبحتري وصراع الأسد (في الموازنة بين القصيدتين)

إن شاعرين من أكبر شعراء العرب نظما قصيدتين في موضوع واحد، هو وصف الأسد، فلنحاول أن نعين قيمة كلٍّ من القصيدتين. قال البحتري يمدح الفتح بن خاقان، ويذكر مبارزته الأسد:

وقد جربوا بالأمس منك عزيمة ... فضلت بها السيف الحسام المجربا
غداة لقيت الليث والليث مخدر ... يحدد نابًا للقاء ومخلبا
يحصنه من نهر نيزك معقل ... منيع تسامى روضه وتأشبا
يرود مُغارًا بالظواهر مكثبًا ... ويحتل روضًا بالأباطح معشبا
يلاعب فيه أقحوانًا مفضضًا ... يبص، وحوذانًا على الماء مذهبا
إذا شاء غادى عانة أو غدا على ... عقائل سرب أو تقنص ربربا
يجر إلى أشباله كل شارق ... عبيطًا مدمى أو رميلًا مخضبا

* * *

فلم أرَ ضرغامَين أصدق منكما ... عراكًا إذا الهيابة النكس كذَّبا
هزبر مشى يبغي هزبرًا وأغلب ... من القوم يغشى باسل الوجه أغلبا
أدل بشغب ثم هالته صولة ... رآك لها أمضى جنانًا وأشغبا
فأحجم لما لم يجد فيك مطمعًا ... وأقدم لما لم يجد عنك مهربا
فلم يغنه أن كر نحوك مقبلًا ... ولم ينجه أن حاد عنك منكَّبا
حملت عليه السيف لا عزمك انثنى ... ولا يدك ارتدت ولا حده نبا

وقال المتنبي يمدح بدر بن عمار، ويذكر مبارزته الأسد:

أمعفر الليث الهزبر بسوطه ... لمن ادخرت الصارم المصقولا

وقعت على الأردنِّ منه بلية نضدت بها هام الرفاق تلولا
ورد إذا ورد البحيرة شاربًا ورد الفرات زئيره والنيلا
متخضب بدم الفوارس لابس في غيله، من لبدتيه، غيلا
ما قوبلت عيناه إلا ظنتا تحت الدجى نار الفريق حلولا
في وحدة الرهبان إلا أنه لا يعرف التحريم والتحليلا

* * *

قصرت مخافته الخطى فكأنما ركب الكمي جواده مشكولًا
ألقى فريسته وبربر دونها وقربت قربًا خاله تطفيلًا
ما زال يجمع نفسه في زوره حتى حسبت العرض منه الطولا
ويدق بالصدر الحجار كأنه يبغي إلى ما في الحضيض سبيلا
وكأنه غرته عين فادَّنى لا يبصر الخطب الجليل جليلا
أنف الكريم من الدنيئة تارك في عينه العدد الكثير قليلا
سبق التقاءكه بوثبة هاجم لو لم تصادمه لجازك ميلا
خذلته قوته وقد كافحته فاستنصر التسليم والتجديلا

ونحن مضطرون، للمقابلة بين القصيدتين، أن نفكك أجزاءهما، ثم نعيدها إلى وحدتها مرة أخرى. ولنتحرَّ الآن الصور، والأفكار، والأصوات، والإحساسات في كلٍّ منهما:

**الصور:** ليث البحتري: (أ) واحد من ليوث كثيرة لا تكاد تميزه من غيره، بلون أو وصف. (ب) في روض أشب، يرود التلال تارة، ويحتل الأباطح أخرى، ويحدد للقاء نابه ومخلبه.

ليث المتنبي: (أ) هو ذلك الليث النادر الذي تتعب نفسك في التفتيش عنه، وقد لا تجده إلا في محترف الفنان. يضرب لونه إلى الحمرة، عظيم اللبدة، ثخين العفرة، خضابه دم الفرسان، صوته في أذني الفرات والنيل، النار في عينيه، تياه، مزهو، مغيظ.

**الأفكار:** البحتري: توسل إلى الإبانة عن شجاعة الأسد بأنه جعل طعامه على حمر الوحش وبقره، وأنه أدل بشغبه على الممدوح، فإذا عاين صولته أحجم، وإن لم يرَ سبيلًا للنجاة أقدم.

المتنبي: طعام ليثه الفرسان، وهو أسد شجاع يترفع عن الهرب، ويؤثر الموت الكريم عليه، وقد تحدى صاحبه بالوثبة.

**الإحساس:** إن شعور الرهبة الذي يثيره فينا أسد المتنبي العريق في أسديته، يقتنص الفوارس ويسيل الدم من شدقيه، لا يثيره فينا أسد البحتري، بين الأقحوان والحوذان يعتدي على ضعيف الوحش، وبالتالي فإن شعور اللذة والراحة الذي نجده لانتصار ممدوح المتنبي، لا نحسه لممدوح البحتري.

**الأصوات:** قد تكون الأصوات أسلس عند البحتري وأصفى منها عند المتنبي، ولكنها أقل إيحاءً.

فأنت ترى، من بعد هذا، التفاوتَ العظيم بين القصيدتين، وترى أن الموضوع وهو واحد لم يعين قيمة كلٍّ منهما، بل هي أشياء أخرى، ولكنك لا تقبل بأن الموضوع غير ذي قيمة وأنت تشعر بوجوده في الفكرة والصوت والصورة والإحساس، وعلى هذا فإن عملية التجزئة التي قمنا بها غير صحيحة وما هي إلا من قبيل عملية التشريح التي يقوم بها أستاذ الجراحة لإفهام تلاميذه، هي للإفهام لا غير.

لا بدَّ لنا أن نأخذ القصيدة تامة، فنحكم عليها كوحدة غير متجزئة، فليست القصيدة الموضوع، ولا الصوت، ولا الصور، ولا الفكرة، ولا الحس، بل هي كل ذلك، متحدًا ببعضه اتحادًا لا ينفصم، كاتحاد الدم بالحياة، وهي فوق ذلك شيء مستقل بذاته، هي قصيدة.

لطفي حيدر
في كتابه «محاولات في فهم الأدب»

## (٢-٤) «ذاك عيش لو دام لي» (نظر في قطعة وكشف عن صاحبها المجهول)

أدرِ الكأس حان أن تسقينا — وانقر الدف إنه يلهينا
ودع الوصف للطلول إذا ما — دارت الكأس يسرةً ويمينا
من سلاف كأنها كل شيء — يتمنى مخيَّر أن يكونا
درس الدهر ما تجسم منها — وتبقَّى لبابها المكنونا
فإذا ما اجتليتها فهباء — تمنع الكف ما تبيح العيونا
ثم شجت فاستضحكت عن لآل — لو تجمعن في يد لاقتنينا
ذاك عيش لو دام لي غير أني — عفته مكرهًا وخفت الأمينا!

واضح أن هذه قطعة شعرية في التغزل بالخمر، لكنها كما نواجهها يتيمة، أي: أن أباها أو شاعرها مفقود. على أن اسم الشاعر العربي الذي يتبادر إلى الذهن حين يعرض ذكر الخمر هو أبو نواس، ومع ذلك فلسنا نستطيع أن نجزم أن هذه الأبيات لأبي نواس؛ لأن كثرة من شعراء العرب في الجاهلية، وعهد بني أمية وبني العباس، وفي مصر والأندلس، قد تغزلوا بالخمر.

لكن أليس في هذه الأبيات دليل معيَّن يساعدنا على الاهتداء إلى صاحبها بصورة أضبط؟

أجل! هناك معنى البيت الثاني منها:

ودع الوصف للطلول إذا ما  دارت الكأس يسرةً ويمينا

فنحن نعرف أن اختلافًا في الرأي برز في العصر العباسي الأول حول القديم والجديد في الشعر، فزعم نفر من علماء النقد أن الشعر الجاهلي هو أفضل الشعر وأن طريقته هي أفضل الطرق، فليس للشعراء الجدد إلا أن يضربوا على غرار الجاهليين، فزعم نفر من الشعراء الجدد أن ذلك بعيد عن المعقول، فالجاهليون نظموا في محيط غير محيطهم وبتأثير دوافع غير دوافعهم، ومن المستنكر، وهم في العصر العباسي الأول بجميع حضارته الزاخرة، أن يستوحوا الصحراء وحياتها البدوية الجافة، وقام على رأس أولئك الشعراء الجدد شاعر جعل ديدنه أن يسخر بطريقة الشعر القديمة وأبين خصائصها وصف الطلول الدارسة ومناجاتها. ذلك هو أبو نواس، وما القول الذي ورد في البيت الثاني: «ودع الوصف للطلول» إلا أنملة تومئ لنا إليه.

ونقرأ البيت الأخير فإذا الشاعر يورد اسم الأمين، وهو الخليفة العباسي المعروف، ويذكر أنه يخافه، وأن خوفه إياه حمله على التنازل عن حياة الشرب الممتعة، وأبو نواس عاصر الأمين ونادمه ووادَّه، وقد اتفق للأمين أن أمر شاعرنا بالامتناع عن الخمر لإفراطه فيها وتعريضه إياه للفضيحة؛ فقد قال أبو نواس مرة في الخمر:

أأكرهها والله لم يكره اسمها  وهذا أمير المؤمنين صديقها

فزعم جهارًا أن الخليفة — يعني الأمين — صديق الشراب، وزعمٌ كهذا، مع تحريم الدين الإسلامي للسُّكر، ومع كثرة أعداء الأمين؛ حريٌّ أن يستغله الدعاة السياسيون بين الرعية لمآربهم، فحجز الخليفة بين شاعرنا والخمر؛ فقاسى من جرَّاء ذلك ألمًا قويًّا، ولبث فترة يتحسر على صفيَّته التي حيل بينه وبينها، ولا شك أن الأبيات التي ننظر فيها الآن قد نظمها في فترة التحسر تلك، ونظم غيرها أيضًا فقال:

أيها الرائحان باللوم لوما ... لا أذوق المدام إلا شميما
نالني بالملام فيها إمام ... لا أرى لي خلافه مستقيما
فاصرفاها إلى سواي فإني ... لست إلا على الحديث نديما
كبر حظي منها إذا هي دارت ... أن أراها وأن أشم النسيما

وإذن فهذه الطائفة من الأبيات المجهول صاحبها هي لأبي نواس، وإذا التفتنا إلى ألفاظها السلسة ومعانيها وجدناها به حَرِيَّة؛ فهو أبرع شعراء العرب على الإطلاق في التغزل بالخمر، وهذه المعاني: كرور الدهر على الخمر حتى لا يُبقي إلا لبابها، وترقيقه لها حتى تصبح هباءً تدركها العيون ولا تلمسها الأكف، واستضحاكها لدى شجها عن لآلٍ تُقتنى لو أمكن تجميعها في الأيدي؛ كل هذه المعاني أبو نواس أستاذها ورافع لوائها.

## (٢-٥) المطالعة والحفظ في تكوين الأديب (تعليق على رأي أدبي)

ينصح صاحب المثل السائر متعلم الكتابة بحفظ القرآن الكريم والأحاديث النبوية وعدة من دواوين فحول الشعراء، و«الحفظ» هذا كان له في ثقافة العصور السالفة شأن عظيم، وقد وجد أيضًا في علماء البيان المتقدمين من أشاروا على متعلم الكتابة بأن ينسى ما حفظه لئلا يغلب عليه التقليد؛ فلا يظهر طبعه ولا يُعرف إبداعه.

وربَّ قائلٍ إن العبقرية هبة من الطبيعة، لا يجدي المحروم منها حفظه مهما اتسع، ودرسه مهما عمق. بل إن كثرة الحفظ والدرس قد تقتل عنده مَلَكة الابتكار والتوليد، وتجعل منه رجلًا من حبر وورق، لا من لحم ودم.

هذا قول حق لا نجادل فيه، فإن كثيرًا من كتَّابنا هم ذلك الرجل المسيخ الذي لو قطعت شراييه لما أخرجت إلا حبرًا، ولو مزقت لحمه لما أخذت إلا ورقًا، ولكن ليس بالفنان العبقري كل من أراد أن يكون كذلك، والعبقري نفسه مدين للذين تقدموه

أجمعين، بل لعله أكثر الناس دَيْنًا كما أنه أكثرهم غنًى، وهو ما عناه أحد كتَّاب الفرنسيس بقوله، ناظرًا من هذه الناحية: «النبوغ أو العبقرية صبر طويل.»

بيد أن هذا لا يمنع من أن الكتابة فن له قواعد وأصول وضعت بعد الاختبار الطويل، ينبغي أن تُدرَس وتُجاد معرفتها للعمل بمقتضاها، ومن أن للكتابة نماذج باقية على الزمان، ينبغي أن يُنظر فيها بتذوق وروية وإمعان.

والشرط الأساسي أولًا، وآخرًا، هو أن يستمد المرء عناصر فنه وأدبه من الينبوعَين اللذين لا يشح سلسبيلهما أبدًا، أعني الكون والحياة: كونٌ لا تنفد روائعه ولا تُحدُّ صوره، وحياةٌ لن تزال متطورة متحولة، فكأنه بعث مستمر في خلق جديد.

يقول أناتول فرانس: «لا ينبغي للصغار أن يقرءوا في الكتب. توجد أشياء كثيرة جديرة بأن يروها ولم يروها: البحيرات والجبال والأنهار، والمدن والأرياف، والبحر ومراكبه، والسماء وكواكبها.» وليست نصيحته هذه للصغار وحدهم بل للكبار أيضًا. مَن منا يستطيع أن يقول: «لقد كبرتُ على هذا الكون وعلى هذه الحياة، هما كتابان لا بأس بهما، لكن انتهيت من قراءتهما. ماذا تريد؟ إني «ختمت».» من يستطيع — بالله عليك — أن يقول هذا، إلا رجل من ورق وحبر!

أكثر أدبائنا — ولا أغالي — حقيقون أن يبيتوا كشافة قبل أن يصبحوا أدباء، الكتَّاب منهم والشعراء. بل إني أذهب إلى أبعد من هذا فأقول: من الواجب عليهم، إذا أرادوا حقًّا أن يكونا كتَّابًا وشعراء، أن يجتازوا أولًا مدرسة الكشاف، فإنهم في هذه المدرسة قد يكتسبون الصفات والمزايا اللازمة لكل أهل الفنون، أو ينمون هذه الصفات والمزايا إن تكُ كامنة فيهم.

لو شئت يومًا أن أتمثل الأديب في بلادنا، أو أن أتخيل أنموذجًا وسطًا لأدبائنا، لما قامت في ذهني إلا صورة واحدة، هي صورة رجل من ورق وحبر، ولا تكاد تجد فرقًا إلا في لون الحبر ونوع الورق. سلْ هذا «الآدمي» الآن عن حواسه الخمس وعن يقظتها، وعن نهمها وعن ظمَئِها، وسط مجالي الطبيعة وأحداث الحياة، يَقُلْ لك بسذاجة لا حد لها: «هل غادر الشعراء؟» أو هو، في الأغلب، لا يُجيبك بشيء؛ لأنه لم يفهم ما أردت، والسعيد السعيد من وجد تحت إبطه بيتًا من الشعر أو مثلًا سائرًا، فتناوله بخفة ورشاقة، فلا يسعك إلا أن تقول معجبًا رغم أنفك: «لله، ما أسرع خاطره وما أجود حافظته!» ثم تصافحه مودعًا، فلا يسعك إلا أن تقول: «أُفٍّ له! لقد ترك في يدي أثرًا من حبره وريحًا من ورقه.» بيد أنه غدًا — ومن يجيرنا من الغد؟ — سيطلع علينا بقصيدة من نظمه، أو يهبط بمقالة من نثره، فيطعننا بها طعنة مميتة، لولا لطف الله بعباده.

إن الكاتب أو الشاعر الحقيقي يستمد من الطبيعة والحياة، أولًا وآخرًا، فإذا كان ثمة معينٌ لا يشحُّ ماؤه ولا تنفد مادته، فذلك هو، لا مراء. أما الأديب أو المتأدب الذي يحسب أن في دراسة الكتب وسعة الرواية ما يكفي لجعله شاعرًا مفلقًا وكاتبًا مبدعًا، فقد ضلَّ سبيلًا؛ إذ إن هذا دون الكفاية، والأديب حقًّا من كان على اتصال دائم يقظ بهذا الوجود الذي يحدِّث عنه، وبهؤلاء الناس الذين يتحدث عنهم/إليهم، وهل الأدب إلا حديث عن الناس وعن الوجود؟ ذلك هو الأديب حقًّا وصدقًا، لا كما عرَّفته عصور الصناعة بأنه راوية للشعر، حافظة للأمثال، محيط بالأخبار، آخذ من كل فن بطرف، وهلم جرًّا. ليكن في إحاطته بالأخبار كالأوقيانوس، وفي روايته الشعر كألف ديوان، وفي حفظه الأمثال كمجموعة الميداني، وفي أخذه بأطراف الفنون كشبكة الصياد، فهو وشأنه؛ لكن هذا كله لا يساوي عندي قليلًا من الخبرة المباشرة الشخصية بالحياة والناس، وشيئًا من الاتصال الحقيقي الحي بالطبيعة والوجود.

ومن هنا رأي عامة الناس في الأديب واستخفافهم به حتى ليكادوا ينظرون إليه نظرهم إلى طفل لا يعرف من الحياة قليلًا أو كثيرًا، فإذا قذفت به الأقدار يومًا في ذلك البحر الزاخر كان، لا محالة، من المغرقين، وهو رأي عامة الناس، لا سيما أولئك الذين تستغرقهم حياة الكسب والعمل، كالتجار وأرباب الصناعات، فإن هؤلاء لا يتحدثون إلى شاعر، بل لا ينظرون إليه، إلا أزهرت على شفاههم بأسرع من لمح البصر، ابتسامة ذات مغزى: «هذا مخلوق عجيب يعيش في قافية كما تعيش دودة الحرير في شرنقتها!»

في مدرسة الكشاف يتعلم الأديب — إن شاء الله — أن الطبيعة والحياة والناس أشياء لها وجود حقيقي، ولها قيمة، فلا تُعدُّ العناية بها عبثًا ولهوًا وإنفاقًا للعمر في غير طائل، وفيها يتعلم أن الحياة في الطبيعة ومع الناس — على الأقل بقدر ما يعيش في الكتب — حياة جديرة بأن يحياها؛ حسبه منها أنها تحول دون مسخه رجلًا قرطاسيًّا، بل حسبه منها أنه إذا لم يقدَّر له أن ينفع بأدبه، فقد انتفع هو بعمره.

لا بأس، لا بأس بأن يظل «الأديب» رجلًا من لحم ودم!

عمر فاخوري

في كتابه: الفصول الأربعة

هنـــداوي