النقد المنهجي عند العرب

ومنهج البحث في الأدب واللغة

محمد مندور

النقد المنهجي عند العرب

ومنهج البحث في الأدب واللغة

تأليف
محمد مندور

هنـــداوي

النقد المنهجي عند العرب

محمد مندور

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: ٧ ٣٠٦٢ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر هذا الكتاب عام ١٩٤٦.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٣.

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

إيضاح	٧
تقديم للنقد المنهجي	٩
الجزء الأول: تاريخ النقد من ابن سلَّام إلى ابن الأثير	١٣
تمهيد	١٥
١- النقد الأدبي والتاريخ الأدبي	١٧
٢- مذهبُ البديع ونشأةُ النقد المنهجي	٥٣
٣- الخصومة بين القدماء والمحدثين	٧٧
٤- الآمدي والموازنة بين الطائيَّينِ	١٠١
٥- الخصومة حول المتنبي	١٦٥
٦- النقد المنهجي حول المتنبي	٢٥٧
٧- تحول النقد إلى بلاغة	٣٢٩
الجزء الثاني: موضوعات النقد ومقاييسه	٣٤٩
تمهيد	٣٥١
١- الموازنة بين الشعراء	٣٥٥
٢- السرقات	٣٦٩
٣- مقاييس النقد	٣٨٧

الجزء الثالث: منهج البحث في الأدب واللغة ٤٠٣
مقدمة ٤٠٥
١- منهج البحث في تاريخ الآداب ٤١١
٢- علم اللسان ٤٤١
المراجع ٤٧٥

إيضاح

لقد رأيتُ عند إصدار هذه الطبعة الجديدة من كتاب «النَّقد المنهجي عند العرب» أن أُضيفَ إليه كتاب «منهج البحث في اللغة والأدب»، الذي كنتُ قد ترجَمْتُه إلى اللغة العربية منذ سنين عن الأستاذَين العالَميَّين لانسون ومايبه، ونشرَتْه لأول مرة «دار العلم للملايين» ببيروت سنة ١٩٤٦.

وأسبابُ جمع هذين الكتابَين في مجلدٍ واحد متعددة؛ منها الشكليُّ ومنها الموضوعيُّ الجوهري.

أما الأسباب الشكلية، فترجع إلى أن طبعة بيروت من كتاب «منهج البحث في اللغة والأدب» لم يكن من السهل العثورُ عليها دائمًا في القاهرة، كما أنها نَفِدَت منذ أمدٍ طويل، وأنا حريصٌ على أن يكون الكتابان معًا في متناول يدِ الباحثين والدارسين من أساتذة الجامعات والمعاهد العليا، وطلابها، وجميع المشتغِلين بشئون الأدب واللغة، ولم يكن من الميسور إعادةُ طبع الكتابَين معًا دائمًا.

وأما الأسباب الموضوعية الجوهرية، فترجع إلى اعتقادي الراسخِ بضرورة استفادتنا من تجارِب الغير، ومن التقدم المنهجيِّ الكبير الذي أحرزه الباحثون الأوروبيون في مجال الأدب واللغة، وعندي أن هذه الاستفادة لن تكون صحيحةً وسليمة وعميقة واعية إلا بعد دراسةِ تُراثنا العربي القديم في الأدب والنقد، وعلومِ البلاغة المختلفة؛ حتى تقومَ استفادتنا على أساسٍ من المعرفة بنواحي تلك الاستفادة؛ استكمالًا لما يَنقُصنا. والجمعُ بين كتاب «النقد المنهجي عند العرب» و«منهج البحث في اللغة والأدب» أرجو أن يُحقق ما هدفتُ إليه، وما أوضحتُه في الأسطر السابقة.

هذا، ولقد حرَصتُ على أن أحتفظ لكلٍّ من الكتابَين بوضعِه الذي كرَّسه الزمنُ دون أي تغييرٍ يمكن أن يكون قد طرَأ مع الزمن على نظرتي الخاصةِ للأدب والفن واللغة؛ وذلك بحكم أن هذين الكتابَين يُمثلان مرحلةً محددة في حياتي العلمية، ومن الممكن أن يُتابع مَن يشاء ما طرأ على آرائي من تطورٍ في مؤلفاتي الأخرى، التي حرَصتُ على تحريرِ ثَبتٍ بها في الصفحات الأخيرة من هذا الكتاب، مع العلم بأنني لم أتنكَّر قطُّ لأيٍّ من آرائي الكبيرة في الأدب والنقد واللغة ومنهج البحث فيها؛ فهي لا تزال في اعتقادي قائمةً وصحيحة لا تَناقُض بينها وبين ما انتهيتُ إليه من آراء في السنينَ اللاحقةِ على تلك المرحلة.

محمد مندور

تقديم للنقد المنهجي

لقد كان موضوعُ هذا الكتاب عند بدءِ التفكير فيه «تيارات النقد العربي في القرن الرابع الهجري»، ولكننا لم نكَدْ نأخذ في جمعِ ما كُتب في ذلك القرن حتى أحسَسْنا بأنه قد كانت هناك لذلك القرن أصولٌ سابقة، كما أنه قد امتدَّت له فروع، ولا غرابةَ في ذلك عند قومٍ كالعرب ثبتَ امتدادُ التقاليد لديهم، وبخاصةٍ في الأدب، حتى ليمكن القولُ بأن كبار الأحداث التي زلزلَت حياتهم الفكريةَ والروحية؛ كالإسلام أولًا، ثم الاتصالِ بالثقافات الأجنبية وبخاصةٍ اليونانية ثانيًا؛ لم تقطع تلك التقاليد.

لاحظَنا إذن أن نقد القرن الرابع قد كانت له أصولٌ كما كانت له فروع، فوسَّعْنا من مجال البحث، ولكن مع حصره في المتخصصين من النقَّاد ومؤرخي الأدب، بحيث لم نقف وقفاتٍ خاصةً عند نقد الشعراء أو المحكمين في أسواق الأدب وما شاكَل ذلك، مما نجده في تضاعيف كتب الأدب والرواية القديمة؛ وذلك لكي نظل في حدود الفكرة الأساسية التي يقوم عليها هذا الكتاب؛ وهي معالجة النقد المنهجي عند العرب.

والذي نقصده بعبارة النقد المنهجي هو ذلك النقد الذي يقوم على منهجٍ تدعمه أسسٌ نظريةٌ أو تطبيقيةٌ عامة، ويتناول بالدَّرس مدارسَ أدبيةً أو شعراءَ أو خُصومات، يُفصِّل القولَ فيها، ويَبسط عناصرها، ويُبصِّر بمواضع الجمال والقُبح فيها.

ولقد اتخذنا مركزًا لهذا البحث الناقدَين الكبيرَين: أبا القاسم الحسنَ بن بِشرِ بن يحيى الآمِديَّ، صاحبَ كتاب «الموازَنة بين الطائيَّين»، والقاضيَ أبا الحسن عليَّ بن عبد العزيز بن الحسن بن علي بن إسماعيل الجُرجانيَّ، صاحبَ كتاب «الوَساطة بين المتنبِّي وخصومه»، ولكننا مع ذلك تتبَّعنا موضوعَ بحثنا منذ أول كتابٍ وصَل إلينا في النقد وتاريخ الأدب، وهو كتاب «طبقات الشعراء»، الذي كتَبه ابنُ سَلامٍ الجُمَحيُّ في القرن الثالث الهجري، كما

تتبَّعناه إلى أن تحوَّل النقدُ إلى بلاغةٍ على أيدي أبي هلالٍ العسكري مؤلِّف «سِر الصناعتَين» في القرن الخامس، بل وانحدرنا به قرنَين آخَرَين حتى لاقَينا ابن الأثير في «المثَل السائر».

وفي خلال هذه الرحلة الطويلة عَرَض لنا الكثيرُ من أمَّهات المسائل التي لم يكن بدٌّ من إيضاحها؛ لكي نتبينَ معالم الطريق، ونُدرِك تسلسلَ علوم اللغة العربية المختلفة وتاريخَ نشأتها؛ كالبلاغة والبديع والمعاني والبيان، كما عرَضَت جملةٌ من النظريات العامة في الأدب، فضلًا عن عددٍ كبير من المناقشات الموضعية في النقد التطبيقي، فتناولنا كلَّ ذلك بالغربَلة والتمحيص.

وفي الحق، إنَّ في الكتب العربية القديمة كنوزًا نستطيع — إذ عُدنا إليها وتناوَلْناها بعقولنا المثقفة ثقافةً أوروبية حديثة — أن نستخرجَ منها الكثيرَ من الحقائق التي لا تزال قائمةً حتى اليوم، وإن كنَّا حريصين على ألا يُستفاد من دعوتنا إلى تناول التراث القديم بعقولنا الحديثة أي إسراف بإقحامِ ما لم يخطر بعقول أولئك المؤلِّفين القدماء من نظرياتٍ أو آراء، كما أننا حريصون على ألا نجهلَ أو نتجاهل الفروقَ الأساسية الموجودةَ بين الأدب العربي وغيره من الآداب الأوروبية، بما يستتبعه ذلك من تفاوُتٍ كبير في مناهج النقد وموضوعاتِه ووسائله.

وعلى ضوء هذه الحقائق، وفي حدود تلك التحفُّظات؛ تناولنا موضوعَ بحثِنا، مُحاولين أن نستفيدَ من الثقافة الأوروبية في استخراج المكنون، وإيضاح الغامض المجمَل من موضوعاتِ بحثنا، وآمِلين أن نكون قد خرَجنا في النهاية ببعض نتائجَ يمكن الاطمئنانُ إليها.

ولما كنَّا في مجال الأدب ونقده، فإنه لم يكن مَفرٌّ من أن نُفصِّل في الكثير من الخصومات والمجادَلات والمناقشات برأينا الخاص، الذي يستندُ — فضلًا عن الفكر النظريِّ — إلى الطريقة الخاصة لكلِّ باحث في تذوُّق الأدب، ولَسوف يرى القارئُ إيضاحًا لتلك الحقيقة التي لا تُنكر؛ وهي أن الذَّوق لا بدَّ أن يكون من مَراجع الحكم النهائي في الأدب ونقدِه، ما دام يستند إلى أسبابٍ تجعله — في حدود الممكن — وسيلةً مشروعة من وسائل المعرفة التي تصحُّ لدى الغير.

هذا، ولقد كان الموضوعُ حقلًا بِكرًا، فسِرْنا فيه — وَفقًا لما استقرَّ في نفسنا من خطوط — بعد مراجعة المؤلفات المختلفة وإقامة التسلسُل بينها، وإنَّنا لَنرجو أن نكون قد سدَدْنا بتأليفِ هذا الكتاب ثغرةً في تاريخ التراث العربي، ووضَعنا حجرًا متواضعًا في ذلك الصَّرح الذي يجب أن تُقيمه الشعوبُ العربية لحضارتها التليدة، كما نرجو أن يجدَ الأدباءُ

ودارسو الأدب ومحبُّوه في تضاعيف بحثنا نوعًا من التوجيه، الذي نعتقد أنه خليقٌ بأن يُبصِّر ببعض الحقائق عن الأدب ونقده، بل وإنشائه؛ وذلك حتى لا تظلَّ السبُل مختلطة، والقيمُ ملتبسة غامضة.

محمد مندور

الجزء الأول

تاريخ النقد من ابن سلَّام إلى ابن الأثير

تمهيد

منهج البحث «المنهج التقريري والمنهج التاريخي»

ليس مِن شكٍّ في أن تحديد مدلول الاصطلاحات العِلمية يكون جانبًا من بناء العلم ذاتِه.

والناظر إلى المعنى الذي يُقصَد إليه من النقد الأدبي؛ سواءٌ عندنا أو عند الأوروبيين، لا يكاد يتبيَّن حدودَه على وجهٍ دقيق.

وعلةُ ذلك — فيما يظهر — فسادُ المنهج الذي نُحدد به الأشياء، ولقد كان في سيطرة أرسطو على العقل البشري قرونًا طويلة ما ثبَّتَ في النفوس تلك النزعةَ التقريرية، التي تستندُ إلى أصول المنطق، فتتَّخذ من التقسيم أساسًا للمعرفة.

وهذا هو مصدرُ ما يُثار من مشاكل حول النقد.

فلقد تساءل قومٌ عن الفرق بين النقد وبين علوم اللغة المختلفة؛ مِن نحوٍ وبلاغةٍ وعَروض ... إلخ؛ وذلك لأنه عندما نشأتْ تلك العلومُ رأينا الناظرين في الأدب العربي، وبخاصةٍ في الشعر، يستخدمونها في فَهْم النصوص، وتعليل أحكامهم فيها.

ولقد تساءل آخَرون عن مَنْحى النقد عندما تَكوَّن ابتداءً من القرن الثالث: أهو عربيُّ النزعة أم إغريقي؟[1] ورأَوا فيه تيَّارَين مختلفين: تيار قُدامة بن جعفر الذي حاول وضْعَ

---

[1] طه حسين: مقدمة «نقد النثر»، لقُدامة بن جعفر.

«علم للشعر» و«علم للنثر»، يقومان على الفُروق الشكلية التي مكَّن لها أرسطو بمنطقِه في كل ميادين المعرفة. وتيار أدباء العرب الذين صمَدوا لذلك المذهب،[٢] فنحَّوْه عن الأدب ونقدِ الأدب، بحيث لم يكن له كَبيرُ أثرٍ لديهم، وإنما أثَرُ قدامة وأثرُ أرسطو «بِخَطابته» و«شعره» و«منطقه» بأكمله في نشأة علوم اللغة، وبخاصةٍ البلاغة، وهذه من أدوات النقد، ولكنها ليست إيَّاه.

فالنقد الأدبي نشأ عربيًّا، وظل عربيًّا صِرفًا؛ وذلك لأن أساس كلِّ نقد هو الذَّوق الشخصي، تَدْعمه ملَكةٌ تَحصُل في النفس بطول ممارسةِ الآثار الأدبية. والنقدُ ليس عِلمًا، ولا يمكن أن يكون علمًا، وإنْ وجَب أن نأخذ فيه برُوح العلم. بل لو فرَضْنا جدَلًا إمكانَ وضعِ علمٍ له؛ لوجب أن يقوم ذلك العلمُ بذاته. ومن المعروف أن العلوم المختلفة لا تنمو وتُثمر إلا بفضلِ استقلال مَناهجها ومبادئها التي تُستقَى من موضوع دراستها.

والذي حدَث عند العرب تاريخيًّا هو أن النقد قد تأثَّر في «منهجه» بالعقلية الجديدة التي كوَّنَتها فلسفةُ اليونان، والتي اتخذَها المعتزلة وعلماءُ الكلام أساسًا لمجادلاتهم في التوحيد والفقه. وهذا يُفسِّر تغيُّرَه من نقدٍ ذَوقي غيرِ مُسبَّب، يقفُ عند الجزئيات، ويقفز إلى تعميماتٍ خاطئة، تجعل من شاعرٍ أشعرَ الناس؛ لبيتٍ قاله، إلى نقدٍ ذوقي مُسبَّب، يُحاول أن يَقصُر أحكامه على الجزئية التي ينظر فيها، فإنْ سعى إلى تعميمٍ لجأ إلى الاستقصاء، واحتاط في الحكم، على نحوِ ما نرى عند الآمديِّ في «موازنته».

وإذن، فمن الخطأ أن ننظر إلى النقد في جُملته، ونصرفَ النظرَ عن مراحله التاريخية، ونرى فيه عِلمًا كاملَ التكوين نُحاول أن نُميِّز بينه وبين علوم اللغة الأخرى، بعد أن تحجَّرَت تلك العلوم؛ لأن في ذلك ما يخلق مشاكلَ باطلة، كما أنه لن يؤدِّيَ إلى نتائجَ يُعتدُّ بها في فَهم حقائق الأشياء فهمًا تاريخيًّا، بل ولا فهمًا تقريريًّا، ومن الثابت أننا لا نستطيع فهم شيءٍ فهمًا صحيحًا بالنظر فيه عند آخرِ مراحله.

ومعنى هذا هو أننا نُفضل الأخذ بالمنهج التاريخي حتى عندما نُحاول أن نضعَ للنقد حَدَّه. وهذا هو المنهج الذي استقرَّ الباحثون على جَدْواه منذ أوائل القرن التاسع عشر إلى اليوم، وبفضله جدَّدَت الإنسانية من معرفتها بتُراثنا الروحي وزادَته خِصبًا.

[٢] مقدمة «أدب الكاتب»، لابن قتيبة.

الفصل الأول

النقد الأدبي والتاريخ الأدبي

(١) الجمحي وابن قتيبة

إذا كان النقد قد أخذ يستخدم علومَ اللغة المختلفة لتوضيح أحكامه وتعليلها، وذلك عندما تكوَّنَت تلك العلوم؛ فهو بدَوره قد اتخذ أساسًا من أُسُس التاريخ الأدبي، بل كان أساسَه الجوهري، في أول كتابٍ أُلِّف في تاريخ الأدب العربي؛ وهو «طبقات الشعراء» لابن سلَّامٍ الجمحي (م ٢٣٢هـ)؛ وذلك لما هو واضحٌ في منهجِ تبويبِه للأدب مِن اتخاذ أحكام النقد فيصلًا في النهاية.

قسَّم ابنُ سلَّامٍ الشعراءَ تبعًا للمبادئ الآتية:

(١) الزمان: فجعل منهم مجموعتَين: جاهليِّين وإسلاميين. وهذا تقسيمٌ لم يكن منه مَفر؛ لأن الأمر لا يقف عند مجرد سَير الزمان، بل يَعْدوه إلى مَضمونه، وقد جاء الإسلامُ فأحدثَ في حياة العرب ثورةً روحية ومادية، كانت لها آثارُها البعيدة في كل مَظاهر نشاطهم. وإذن فاتخاذُ الزمن أساسًا للتقسيم أمرٌ لم يكن منه بُد، بل إن في ألفاظ ابن سلَّام نفسِه ما يدلُّ على أنه لم يَقصد إلى هذا التقسيم ولم يُفكر فيه، بل أمْلَته طبائعُ الأشياء، وإنما كان تفكيره منصرفًا إلى توزيع شعراء العهدَين في طبقاتٍ تبعًا لجودة شِعرهم وكثرته، «ففصَّلنا الشعراءَ من أهل الجاهلية والإسلام والمخضرمين، فنَزَّلناهم مَنازلَهم، واحتجَجْنا لكلِّ شاعر بما وجدنا له من حُجة وما قال فيه العلماء، وقد اختلف الرواةُ فيهم؛ فنظر قومٌ من أهل الشعر والنَّفَاذ في كلام العرب والعلم بالعربية، إذا اختلف الرواةُ وقالوا بآرائهم، وقالت العشائرُ بأهوائها، فلا يُقنِعُ الناسَ في ذلك

إلا الروايةُ عمَّن تقدم.» وإذن فقد كان هناك نقدٌ سابق لمحاولة تاريخ الأدب وتبويبه وتفصيله، وقد اتُّخِذ هذا النقدُ فَيصلًا، وبخاصةٍ عندما «قالت العشائر بأهوائها.»[١]

(٢) المكان: وذلك لأن ابن سلَّام عندما وزَّع الشعراءَ بين الجاهلية والإسلام، وقسَّم هؤلاء وأولئك إلى طبَقات، نظرَ فوجد أن هناك شعراءَ لم يُصبحوا شعراء للعرب كافة، بل ظلوا متَّصلين كلٌّ بقريته، وهم ما يُمكن أن نُسميهم «بالشعراء الإقليميين»، فجمعهم في باب شعراء القرى: مكة والمدينة والطائف واليمامة والبحرين، هذه الظاهرة من مُخلَّفات الروح الجاهلية؛ روح الإقليم والقبيلة التي لم يستطع الإسلامُ أن يمحُوَها، فظلَّت مصدرًا للفتن والقلاقل في تاريخ العرب السياسي، وللمفارقات والتلوين في تاريخهم الأدبي. ومع هذا، فابنُ سلَّام يُفاضل بين شعراء كلِّ قرية، فيجعل من حسَّان أشعرَ المدَنيِّين،[٢] ومن عبد الله بن الزِّبَعْرَى أبرعَ المكيِّين[٣] ... إلخ.

(٣) الفن الأدبي: ضمن الشعراء الإقليميِّين مَن انفرد بفنٍّ بذاته، وهم لم يقصدوا إلى ذلك الفن، بل سِيقوا إليه بدوافعَ من حياتهم. وهؤلاء هم أصحاب المراثي:

مُتمِّم بن نُوَيرة، والخَنْساء، وأَعْشى باهِلة، وكعبُ بن سعدٍ الغَنَوي.

ولقد فَطِن ابنُ سلَّام بذَوقه الأدبي السليم إلى أن هؤلاء الشعراء ليسوا كغيرهم ممن صدَروا عن فن، بل هم إنسانيُّون، قالوا الشعر لشفاءِ نفوسهم مما تجد، فلم تأتِ مراثيهم مدحًا للميت فحسب، بل عبارة عن ألمهم هم لفقدِ ذَويهم، حتى إن المديح نفسه ليُلوِّنه الأسى؛ ولذلك أفردَهم — فيما نظن — ببابٍ خاص[٤] وإن لم يذكر السبب. ثم إنه لم يكتفِ بهذا، بل فاضَلَ بينهم كما فاضلَ بين شعراء القُرى، فقال: «والمفضَّل عندنا متممُ بن نُوَيرة.»

وإذن، فابن سلَّام وإن يكن قد أمْلت عليه طبائعُ الأشياء اتخاذَ الزمان والمكان أساسَين لمحاولته وضْعَ تاريخ الشعر العربي، فإن هذين الفصلَين لم يكونا عنده إلا إطارَين كبيرين أدخل فيهما تقسيمَه للشعراء على أساسٍ من النقد الأدبي.

---

[١] طبقات الشعراء، لابن سلَّام، ص١٦.

[٢] طبقات الشعراء، لابن سلَّام، ص٤٨.

[٣] نفس المصدر، ص٩٩.

[٤] نفس المصدر، ص٧٨ وما بعدها.

ولو أننا أَضَفْنا إلى فكرة الطبقات فكرته عن الفن الأدبي، كما تظهر في إفراده أصحاب المرافق ببابٍ خاص، لوضحَ لدينا بما لا يترك مجالًا للشكِّ أن النقد الأدبي سابقٌ للتاريخ الأدبي عند العرب وأساسٌ له.

وهكذا تنتهي بنا النظرةُ التاريخية إلى التمييز بين النقد الأدبي والتاريخ الأدبي، وهذه حقيقةٌ تُؤيدها الدراسات الأدبية الحديثة كما يؤيدها التاريخ، وهي من مُقتضيات كلِّ منهج صحيح.

(٢) التاريخ الأدبي في الدراسات الحديثة غير النقد الأدبي

النقد في أدقِّ معانيه هو «فنُّ دراسة النصوص والتمييز بين الأساليب المختلفة»، وهو روح كلِّ دراسة أدبية إذا صحَّ أن الأدبَ هو كل المؤلَّفات التي تُكتَب لكافة المثقفين؛ «لتثيرَ لديهم بفضلِ خصائصِ صياغتها صورًا خيالية، أو انفعالاتٍ شعورية، أو إحساسات فنية.»[٥] والنقد هو الذي يُظهر تلك الخصائصَ ويُحلِّلها. ويأتي التاريخُ الأدبي «فيجمع تلك المؤلفاتِ تبعًا لما بينها من وشائجَ في الموضوع والصياغة. وبفضلِ تسلسل تلك الصياغات يضع تاريخَ الفنون الأدبية، وبتسلسُل الأفكار والإحساسات يضع تاريخَ التيارات العقلية والأخلاقية، وبالمشاركة في بعض الألوان وبعض المناحي الفنِّية المتشابهة في الكتب التي من نوعٍ أدبي واحد، ومن تأليف نفوسٍ مختلفة يضع تاريخ عصور الذَّوق.»[٦]

وعلى هذا يدرس النقد رثاء المهلهل لأخيه كليب، والخنساء لصخر، وابن الروميِّ لابنه، والمتنبي لأختِ سيف الدولة، كلٌّ منهم منفردًا. ثم يأتي تاريخ الأدب فيؤرخ للمَراثي عند العرب، فيكون عمله تأريخًا لفنٍّ أدبي، ويدرس غزَل جَميل وكُثيِّر، أو غزَل العَرْجي وعُمر بن أبي ربيعة، ويأتي التاريخ الأدبيُّ فيؤرخ للنَّسيب العُذري أو لغزَل اللذة الحِسية، ويكون عمله تأريخًا لتيارٍ فني أخلاقي. وأخيرًا، يدرس النقدُ شِعرَ مُسلم بن الوليد، وشعرَ أبي تمَّام، أو شعر الحُطَيئة وشعر زُهير، ثم يأتي التاريخ الأدبي فيؤرخ لتذوُّق الصِّناعة في الشعر أو تذوق الخيال الحسِّي، ويكون عمله تأريخًا لعصرٍ من عصور الذَّوق المختلفة.

---

[٥] ج. لانسون: منهج البحث في تاريخ الآداب، ص٢١ (في كتاب: منهج البحث في الأدب واللغة، ترجمة دار العلم للملايين ببيروت سنة ١٩٤٦).

[٦] ج. لانسون: منهج البحث في تاريخ الآداب (كتاب: منهج البحث في الأدب واللغة، ص٣٩–٤٠).

والتاريخ يؤيِّد نفس الحقيقة — فالنقدُ الأدبي سابقٌ عند العرب للتاريخ الأدبي؛ وذلك لما هو واضحٌ في تاريخ كلِّ الأمم القديمة من أن الدراسات التاريخية المنظمة لم تنشأ إلا بعد أن اجتمع لدى كلِّ أمة تراثٌ شعَرَت بالحاجةِ إلى مراجعته، وهذا لم يحدث في الأدب إلا بعد أن تراخى الزمنُ بعهد الإنتاج الحقيقي، فعندئذٍ تكون العقول قد اتَّسع إدراكُها، ونمَت لديها قوةُ التفكير النظري الذي يستطيع أن يصل إلى الكليات. وهذه العهود من الملاحَظ أنها كانت في الغالب عهودَ انحلالٍ في الأدب، وفقرٍ في أصالته. وهذا واضحٌ في تاريخ اليونان؛ حيث لم تبدأ دراساتُ التاريخ الأدبي إلا في عصر الإسكندرية، وعند اللاتين؛ حيث لا نرى تلك الدراساتِ إلا ابتداءً من عصر الإمبراطورية بعد انقضاء حكم أغسطس. وكذلك عند العرب؛ فهي لم تظهر إلا في العصر العباسي؛ حيث غلَبَت الصَّنعة على الطبع، والتقليدُ على الأصالة، وهذا صحيحٌ عن الشعوب القديمة.

أما الشعوب الحديثة فأمرها أمرٌ آخر؛ لتمشيَ كلُّ ملَكات البشر فيها جنبًا إلى جنبٍ خلقًا ونقدًا وتاريخًا.

ولكن إذا صحَّ ذلك عن التاريخ الأدبي، فهل يصح أيضًا عن النقد الأدبي؟

ذلك ما لا يراه نظرٌ ولا يؤيده تاريخ، فما دمنا قد عرَّفنا الأدبَ بأنه: كلُّ ما يُثير فينا بفضل خصائص صياغته أنواعًا خاصةً من الانفعال؛ فمن الضروريِّ أن تكون هناك استجابات، وأن يَصدُر عنها النقد، والذي لم يزلَّ فيه أن استجابات العرب لم تكن فاترة، وفي أخلاقهم عُنف البداوة، كما أن في شعرهم ما يُحرك ضُروبًا من الانفعال الشخصي والقَبَلي، وهذا ما كان؛ فقد وُجد النقد الأدبي عند العرب مُلازمًا للشعر.

وكان نقدهم كما نتوقع نقدًا ذوقيًّا في نشأته. ونحن هنا لا نرى داعيًا لأن نجمع لمحاتهم الخاطفةَ في هذا السبيل؛ فكتب الأدب غاصَّةٌ بها، وبخاصة «الأغاني»، كما أن المرحوم الأستاذ طه إبراهيم قد جمَع ورتَّب طائفةً صالحة منها في الفصول الأولى من كتابه عن تاريخ «النقد عند العرب»، وإنما نريد أن نبحث: هل من الممكن أن نُسمِّيَ هذا نقدًا دون أن يكون في ذلك إفسادٌ لحقائق التاريخ أو إخلالٌ بأصول البحث؟

ليس مِن شكٍّ في أننا لا نستطيع أن ندرك طعم شراب أو طعام ما لم نتذوَّقْه بأنفسنا، ولا يمكن أن يُغنِيَنا عن هذا التذوق الشخصيِّ أيُّ تحليلٍ كيماوي أو تقريرِ خُبراء، كذلك الأمر في كافة الفنون؛ فأي وصف لِلَوحةٍ زيتية أو تمثالٍ من الرخام لا يمكن أن يُغني عن الرؤية المباشرة، وكذلك الأمر في الأدب؛ فذَوْقنا الخاصُّ هو أساس كلِّ فهم له، بحيث يبدو النقدُ الذَّوقي أمرًا مشروعًا، وهو بعدُ حقيقةٌ واقعة حتى عند العلماء من النقاد المحدَثين.

فالتأثُّرية قائمةٌ في أساس كلِّ نقد، حتى لَنرى ناقدًا عالمًا كَلانسون يقول: «إذا كانت أُولى قواعد المنهج العلميِّ هي إخضاعَ نفوسنا لموضوع دراستنا؛ لكي نُنظم وسائلَ المعرفة وَفقًا لطبيعة الشيء الذي نريد معرفتَه؛ فإننا نكونُ أكثرَ تمشِّيًا مع الروح العِلمية بإقرارنا بوجود التأثُّرية في دراستنا، وتنظيم الدَّور الذي تلعبه فيها، وذلك لأنه لما كان إنكارُ الحقيقة الواقعةِ لا يمحوها؛ فإن هذا العنصر الشخصيَّ الذي نُحاول تنحيتَه سيتسلَّل في خبثٍ إلى أعمالنا، ويعمل غيرَ خاضع لقاعدة. وما دامت التأثريةُ هي المنهجَ الوحيد الذي يُمكِّننا من الإحساس بقوة المؤلفات وجَمالها؛ فلْنستخدِمه في ذلك صَراحة، ولكن لِنَقصُره على ذلك في عزم، ولْنعرف — مع احتفاظنا به — كيف نُميزه ونُقدِّره ونراجعُه ونحدُّه؛ وهذه هي الشروط الأربعة لاستخدامه، ومرجعُ الكل هو عدم الخلط بين المعرفة والإحساس، واصطناع الحذَر حتى يُصبح الإحساس وسيلةً مشروعة للمعرفة.»[٧]

وإذن، فالنقد الذَّوقي نقدٌ مشروع وحقيقة واقعة.

ولكننا نتساءل عن توفُّرِ الشروط اللازمة في الذوق ليُصبح أداةً صالحة للنقد، ثم نبحث: هل توفَّرَت تلك الشروطُ لدى العرب عندئذٍ أم لا؟

والواقع أنه قد وُجد عند الجاهليِّين والأُمويِّين نقدٌ ذَوقي يقوم على إحساس فني صادق، ولقد تركَّزَت بعض أحكامهم في جُملٍ سارت على كافة الألسن؛ كقولهم: «أشعر الناس امرُؤ القيس إذا ركب، وزُهير إذا رَغِب، والنابغة إذا رَهِب، والأعشى إذا طرب.» وأمثال ذلك ممَّا نعرفه جميعًا.

ولكن هذا النَّقد الذوقي يَعيبه أمران:

(١) **عدم وجود منهج:** وهذا أمرٌ طبيعي في حالة البداوة التي كانت تُسيطر على العرب، والرجلُ الفِطري يستطيع بإحساسه أن يخلق أجملَ الشعر؛ يَصوغه من مشاعره ومُعطيات حواسِّه، وهو ليس في حاجةٍ إلى عقل مكون ناضج يرى جوانبَ الأشياء كلها، ولا يحكم إلا عن استقصاء. ومن الثابت أن الشعر لا يحتاج إلى معرفةٍ كبيرة بالحياة ونظرٍ فيها، بل ربما كان الجهلُ أكثرَ مواتاةً له، وكثيرًا ما يكون أجودُه أشدَّه سذاجة.

والنقد المنهجيُّ لا يكون إلا لرجلٍ نما تفكيرُه فاستطاع أن يُخضِع ذوقَه لنظر العقل، وهذا ما لم يكن عند قدماء العرب وما لا يمكن أن يكون؛ ومن ثَمَّ جاء نقدُهم جزئيًّا

[٧] ج. لانسون: منهج البحث في تاريخ الآداب (كتاب منهج البحث في الأدب واللغة، ص١٩).

مُسرفًا في التعميم، يُحسُّ أحدهم بجمال بيتٍ من الشعر، وتنفعل به نفسُه فلا يرى غيره، ولا يذكر سِواهُ كَدَأبِه في كل أمور حياته؛ إذ تجتمع نفسه في الحاضر الماثلِ أمامه. وفي هذا ما يُفسِّر ما نجده في كتب الأدب من أحكام مسرفة كقولهم: «هذا أجودُ ما قالت العرب.» و«هذا الرجلُ أشعرُ العرب.» وما إلى ذلك.

(٢) **عدم التعليل المفصل:** وهذا أيضًا شرطٌ لم يكن من الممكن أن يتوفَّر لعرب البداوة؛ فالتعليل أمرٌ عقلي لا يستطيعه إلا تفكيرٌ مكون، وكل تعليل لا بدَّ من استناده إلى مبادئَ عامة، والعرب لم يكونوا قد وضَعوا بعدُ شيئًا من مبادئ العلوم اللغوية المختلفة التي لم تُدوَّن إلا في العصر العباسي. ومن الواضح أن الاتجاه إلى التعليل خليقٌ بذاته أن يَسوق — حتى في النقد الذوقي — إلى التمييز والتقدير والمراجعة والتحديد؛ ليصبح إحساسُنا أداةً مشروعة للمعرفة.

إذن، فقد ظل النقد في هذه المرحلة إحساسًا خالصًا، ولم يستطع أن يُصبح معرفةً تصح لدى الغير بفضلِ ما تستند إليه من تعليل.

وهذان العيبان واضحانِ في الكثير من الأحكام التقليدية المرويَّة في كتب الأدب؛ فهي لا تستندُ إلى تحليلٍ للنصوص أو إلى نظرٍ شامل فيما قال هذا الشاعرُ أو ذاك. وأما عن ناقدٍ متخصص كابن سلام؛ فالأمر يحتاج إلى تفصيل.

(٣) ابنُ سلَّامٍ الجُمَحي

لقد فطن ابنُ سلَّام إلى كثيرٍ من الشروط التي يجب أن تتوافر في الناقد وفي النقد.

(٣-١) الدُّرْبة والممارَسة

فقال: «قال قائلٌ لخلَفٍ: إذا سمعتُ أنا بالشعر واستحسنتُه فما أبالي ما قلتَ فيه أنت وأصحابُك. فقال له: إذا أخذتَ درهمًا فاستحسنتَه فقال لك الصرَّاف: إنه رديء؛ هل ينفعك استحسانُك له؟»[٨] وإذن فابنُ سلَّام يرى أنه لكي يصحَّ النقد الذوقيُّ؛ لا بدَّ له من دُربة، وفي هذا يقول أيضًا: «للشعر صناعةٌ وثقافة يعرفها أهلُ العلم كسائر أصناف

[٨] ابن سلام، ص١٧.

العلم والصناعات؛ منها ما تُثقِّفه اليد، ومنها ما يُثقِّفه اللسان، ومن ذلك اللؤلؤ والياقوت لا يُعرَف بصفةٍ أو وزن دون المُعايَنة ممَّن يُبصره، ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم، لا تُعرَف جودتُهما بلونٍ ولا مسٍّ ولا طِراز ولا حسٍّ ولا صفة، ويعرفه الناقدُ عند المعاينة، فيعرف بَهْرجَها وزائفها، وسَتُّوقَها ومُفرغَها، ومنه البصر بغريب النخل، والبصرُ بأنواع المتاع وضُروبه، واختلاف بلاده، وتَشابُه لونِه ومَسِّه وزَرْعه، حتى يُضاف كلُّ صِنف منها إلى البلد الذي خرج منه، وكذلك بصرُ الرقيق، فتوصَف الجارية فيُقال: ناصعة اللون، جيِّدة الشَّطْب، نقيةُ الثَّغْر، حسَنة العين والأنف، جيدة النُّهود، ظريفة اللسان، واردة الشِّعر، فتكون بهذه الصفة بمائة دينارٍ وبمائتَي دينار، وتكون أخرى بألفِ دينار وأكثرَ لا يجد واصفُها مزيدًا على هذه الصفة.» ويُضيف هذه الحقيقةَ الرائعة: «إن كثرة المدارَسة لتعدي على العلم.»

وإذن، فالنقد الذوقيُّ الذي يُعتدُّ به عند ابن سلَّام هو نقد ذَوي البصر بالشعر المنصرفين إليه، وهؤلاء لم يظهروا في تاريخ الأدب العربي إلا بعد أن استقرَّ الأمر للإسلام؛ «قال أبو عمرِو بنُ العلاء: كان الشعر عِلمَ قوم لم يكن لهم علمٌ أصحُّ منه، فجاء الإسلام فتشاغلَت عنه العرب، وتشاغَلوا بالجهاد وغزوِ الفُرس والروم، ولُهِيَت عن الشعر وروايتِه، فلما كثر الإسلام وجاءت الفتوح، واطمأنَّت العرب بالأمصار، راجَعوا رواية الشعر، فلم يَئُولوا إلى ديوانٍ مُدوَّن ولا مكتوب، فألْفَوا ذلك وقد هلكَ من العرب مَن هلك بالموت والقتل؛ فحَفِظوا أقلَّ ذلك وذهب عنهم منه أكثرُه.»[٩] ومنذ ذلك الحينِ فقط وُجد نقَّاد الشعر الخبيرون؛ كالضبِّي وخلَفٍ ويونُس بن حبيب ثم الجُمَحي.

(٣-٢) تحقيق النصوص

وكما فَطِن الجمحيُّ إلى ضرورة الدُّرْبة والممارسة عند الناقد؛ فَطِن أيضًا إلى أهميةِ تحقيق صحة النصوص وصحةِ نسبتها. وهذه أُولى عمليات النقد وأساسُه المتين، قال: «فلما راجعَت العربُ رواية الشعر وذِكْر أيامها ومآثرها، استقلَّ بعضُ العشائر شعر شعرائهم، وما ذهب من ذكرِ وقائعهم وأشعارهم، وأرادوا أن يلحقوا بمَن له الوقائعُ

[٩] ابن سلام، ص٢٣.

والأشعار، فقالوا على ألسُن شعرائهم، ثم كانت الرواةُ فزادوا في الأشعار. وليس يُشْكِل على أهل العلم زيادةُ ذلك، ولا ما وضَع المولَّدون، وإنما عَضَّل بهم أن يقول الرجلُ من أهل البادية مِن ولَدِ الشعراء، أو الرجلُ ليس مِن ولَدِهم، فيُشكِل ذلك بعضَ الإشكال.»[١٠]

وفي موضعٍ آخرَ يقول عن حسَّان بنِ ثابت: «وقد حُمل عليه ما لا يُحمَل على أحدٍ لما تعاضَهَت قريشٌ واستَبَّت، وضَعوا عليه أشعارًا كثيرةً لا تليق به.»[١١] ولم يقف الأمر — فيما يُخبرنا ابنُ سلَّام — عند انتحالِ الأشعار وإلصاقها بشعراءِ القبائل المختلفة، بل تعدَّاه إلى نسبةِ هؤلاء الشعراء أنفسِهم؛ إذ كان الشائع عند العرب «أن شعر الجاهلية كان في ربيعة، ثم تحوَّل في قيس، ثم آلَ ذلك إلى تَميمٍ فلم يزَلْ فيهم.»[١٢] ويُعدِّد ابنُ سلام شعراءَ كل شِعْب، فيقول عند تَعْداده لشعراءِ قيس: «وهم يَعُدُّون زُهيرَ بنَ أبي سُلْمى من عبد الله بنِ غَطَفان، وابنَه كعبًا.» وإيراد النسَب على هذا النحو يدلُّ على ما يَحوطه من شكٍّ معروف.

وإذا كانت الروح القَبَلية قد أفسَدَت نسبة الشعر والشعراء على هذا النحو؛ فقد كان من الطبيعيِّ أن تفسد نقد الشعر أيضًا. وفي هذا يقول ابن سلَّام: «إن العشائرَ قد قالت بأهوائها.»[١٣]

ولا تقف الرُّوح العِلمية لابن سلَّام عند ملاحظةِ تلك الظواهر، بل تمتدُّ إلى تفسيرها حتى لَنراه يُفصِّل الأدلة العقلية والنقلية على انتحال الشعر.[١٤]

(٣-٣) تفسير الظواهر الأدبية

وتتضح نفس الروح العِلمية في محاولته تفسيرَ بعض الظواهر الأدبية؛ كقوله في صددِ الحديث عن شُعراء القرى؛ تعليلًا لقلة الشعر في الطائف ومكةَ وعمان، وكثرته بالمدينة: «وبالطائف شعراءُ وليس بالكثير، وإنما كان يكثر الشعرُ بالحروب التي تكون

---

[١٠] ابن سلام، ص٢٣.

[١١] ابن سلام، ص٨٤.

[١٢] ابن سلام، ص٢٢.

[١٣] ابن سلام، ص١٦.

[١٤] وقد عرَضها المرحوم طه إبراهيم في كتابه عن تاريخ النقد، ص٧٥.

بين الأحياء؛ نحو حرب الأوس والخزرج، أو قوم يُغيرون ويُغار عليهم. والذي قلَّل شعر قريش أنه لم يكن بينهم ثائرةٌ ولم يُحاربوا، وذلك قلَّل شِعر عمان.» أو قولِه تفسيرًا لِلين شعر عديِّ بن زيدٍ ووضْعِ الشعر عليه: «كان يَسكن الحِيرة ومراكز الريف؛ فلانَ لِسانه، وسَهُل منطقه، فحُمل عليه شيءٌ كثير، وتخليصُه شديد.»

(٣-٤) أسس المفاضلة

وهو أخيرًا قد صدَر في تقسيمه الشعراءَ إلى طبقاتٍ عن مبادئَ عامة، اتخذَها سبيلًا للحُكم عليهم، وهذه المبادئ هي: (١) كثرة شعر الشاعر. (٢) تعدُّد أغراضه. (٣) جودتُه. وإن كان قد غلَبَ الكثرةُ على الجودة؛ إذ يقول: «الأسود بن يَعْفر: وله واحدةٌ طويلة رائعة، لاحقةٌ بأول الشعر، لو كان شفَّعَها بِمثلها قدَّمناه على أهل مَرتبتِه.»[١٥] وهو أيضًا يُفضل تعدُّدَ الأغراضِ على الإجادة في بابٍ واحد، حتى ولو كان ذلك البابُ صادقًا إنسانيًّا صادرًا عن حقيقةٍ نفسية، لا مجرد مهارة فنِّية. وهذا واضحٌ من وضعه لِكُثَيِّر في الطبقة الثانية، وجَميلٍ في السادسة؛ «وكان لِكُثَيِّر من التشبيب نصيبٌ وافر، وجَميل تقدَّم عليه في النَّسيب، وله في فنون الشعر ما ليس لجميل، وكان جميلٌ صادقَ الصَّبابة، وكان كُثَيِّر يقول ولم يكن عاشقًا.»[١٦]

والواقع أنه إذا كان ابن سلَّام مُصيبًا في نظرته إلى انتحال الشعر، فإنه أقلُّ إصابةً فيما عدا ذلك؛ فتفسيره لِنُدرة شعر بعض القُرى مردود؛ لأن الشعر ليس كلُّه في الحرب ولا هو قاصرٌ عليها، بل إن فيه مُصادَرةً على المطلوب، فليس بصحيحٍ أن الشعر كان نادرًا في مكة مثلًا خصوصًا بعد الإسلام، وإنما أسقط ابنُ سلام من حسابه — لسببٍ لا نعرفه — الكثيرَ من الغزَليِّين، وعلى رأسهم عمرُ بن أبي ربيعة الذي لم يذكره أصلًا، ولِينُ شِعر عديِّ بن زيد لا يكفي لتعليلِه قولُه: «إنه سكَن الحيرة ومراكز الريف.» وإلَّا حِرْنا في تعليل: «نحت الفرَزْدق من صخر.» و«اغتراف جَرير من بحر.» وأما عن تفضيله الكثرةَ على الجودة، وتعدُّد الأغراض الشعرية على التوفُّر على الفن الذي تحزَّبْنا إليه مُلابسات

[١٥] ابن سلام، ص٥٤.

[١٦] ابن سلام، ص٢٨.

حياتنا؛ ففي ظنِّنا أنه من الواضح أن الكمَّ ليس مقياسًا صحيحًا لِقِيَم الشعراء، وإلى هذا فطن ابنُ قتيبة، كما سنرى.

ثم إننا نلاحظ أنه يُورد ما يختاره للشعراء المختلفين أو يورد مَطالعه، ولكنه لا يُحلله ولا ينقده، ولا يُظهر ما فيه من جمالٍ أو قُبح. وإن حكَم على بعض القصائد أو بعض الشعراء فأحكامُه في الغالب هي الأحكام التقليدية التي كانت الألسُن تتداولُها عن السابقين «حسَّان بن ثابت يقول: أشعرُ الناسِ حيًّا هُذَيل. والفرزدقُ يقول في النابغة الجَعْدي: مَثله مثلُ صاحب الخُلْقان؛ ترى عنده ثوبَ عَصب وثوبَ خَزٍّ وإلى جانبه سَمَل كِساء. وأبو عَمْرِو بنُ العلاء يقول في خِدَاش بن زُهير بن رَبيعة: هو أشعرُ في قَريحة الشعر من لَبِيد، وأبى الناسُ إلا تَقْدِمةَ لَبيد.» وهو إنْ أورد حُكمًا لنفسه؛ كقوله عن أصحابِ المراثي: «والمقدَّمُ عندنا مُتمَّم بن نُويرة.» أو: «ومن الناس مَن يُفضل قيسَ بن الحطيم على حسَّان، ولا أقول ذلك.» لم يُسبب أحكامَه بتحليلٍ لنصٍّ أو ذِكرٍ لِصفات مميزة. وإن أوردَ خصائصَ جاءت عامةً غامضة غيرَ دقيقة؛ كقوله عن أبي ذُؤَيبٍ الهُذَلي: «إنه شاعرٌ فحل، لا غَميزة فيه ولا وهن.» وعن عُبيد بنِ الحَسْحاس إنه «حُلو الشعر، رقيقُ حَواشي الكلام.» وعن البعيث إنه «فاخر الكلام، حرُّ اللفظ.» وأمثالِ ذلك مما لا تحديدَ فيه ولا تفصيل.

وإذن، فابنُ سلَّام لم يتقدَّمْ بالنقد الفنيِّ إلى الأمام شيئًا كبيرًا، وإن كان قد صدَر في تحقيقه للنصوص عن مذهبٍ صحيح، وحاوَل أن يُدخِل في تاريخ الأدب العربيِّ اتجاهًا نحو التفسير، ومحاولةً للتبويب تقوم على أحكامٍ فنية؛ ولهذا نستطيع أن نظلَّ عند مُلاحظتَينا السابقتَين من عدم صدور النقد — كفنٍّ لدراسة النصوص وتمييزِ الأساليب — عن منهجٍ مستقيم ورُوح عِلمية في تعليل الأحكام، وذلك حتى أواخرِ القرن الثالث، وإنما أصبح النقدُ نقدًا منهجيًّا في القرن الرابع فقط، عند الآمِديِّ وعبد العزيز الجُرجاني، كما سنرى.

(٤) ابن قتيبة

وظهورُ ابنِ قُتيبة (٢١٣–٢٧٦هـ) في هذا القرن لا يُغيِّر شيئًا من هذه الحقيقة.

فهو يقول في مقدمةِ كتابه «الشعر والشعراء»: «وهذا كتابٌ ألَّفتُه في الشعراء، أخبرتُ فيه عن الشعراء وأزمانهم، وأقدارهم وأحوالهم، في شِعرهم وقبائلهم .. وأخبَرتُ فيه عن أقسام الشعر وطبَقاته، وعن الوجوه التي يُختار الشعر عليها ويُستحسَن لها.»

وهذا كلامٌ قد يفيد أن المؤلف قد جمَع بين التاريخ والنقد، ولكن الواقع بخلافِ ذلك؛ فابنُ قتيبة لم يتناول النصوصَ ولا الشعر بنقدٍ فني تطبيقي، وإنما اكتفى بأنْ عرَضَ في مقدمته (من ٢–٣٦) لبعض المسائل العامة يحاول أن يضَع لها مبادئ، ثم أخذ في سردِ سِيَر الشعراء وبعضِ أشعارهم على غيرِ منهجٍ واضح، ولا مبدأٍ في التأليف.

ولقد رأينا فيما سبق أن ابن سلَّام قد صدَر في تأريخِه للأدب العربي عن مبادئ، وأنه قد أضاف إلى فِكرتَي الزمان والمكان مقاييسَ فنيةً كان يؤمن بها هو، أو البيئة التي تحوطه، واتخذها أساسًا لتوزيع الشعراء في طبقات، والمفاضَلةِ بين شعراءِ كل طبقة، فهل صدر ابنُ قتيبة عن شيء من ذلك؟

الواقع أن ابن قتيبة كان رجلًا مستقلَّ الرأي غيرَ خاضعٍ لتقاليد العرب الأدبية، ولا مؤمنٍ بأحكامهم، ولا مطمئنٍّ إلى المعتقَدات الأدبية التي كانت منتشرةً في عصره، ولكنه لسوء الحظ لم يَعْدُ تقريرَ هذه النزعة والخروج على المألوف دون أن يُحِلَّ محلَّه غيرَه.

فهو لا يأخذ بفِكرة الطبقات كما أخذ ابن سلَّام — وهذا واضحٌ منذ الصفحات الأولى من كتابه — فهو إذا كان قد بدأ بامرِئ القيس، فإنه قد ثلَّث بكعبِ بن زُهير، ولم يقل أحدٌ إن كعبًا من الطبقة الأولى، ولا قدَّمَه أحدٌ على النابغة والأعشى اللذَين يُورِدُهما بعد ذلك بكثير.

والذي يبدو لنا هو أن ابن قتيبة لم يأخذ بتقسيمات ابن سلَّام؛ لأنه لم يؤمن بمقاييسه؛ كمبدأ الكمِّ مثلًا؛ فهو يقول: «ولا أحسب أحدًا من أهل التمييز والنظر نظَر بعينِ العدل، وترَك طريق التقليد، يستطيع أن يُقدم أحدًا من المتقدمين المكثِرين على أحدٍ، إلا بأن يرى الجيدَ في شعره أكثرَ من الجيد في شعر غيره.»[١٧] وهذا تفكيرٌ سليم ونظرٌ صائب.

ولكن ثورة ابنِ قتيبة على المقلِّدين من أنصار القديم وأخذه برأيه هو مستقلًّا به، إنما كانت ثورةً صادرة عن نظرٍ فلسفي أكثرَ من صدورها عن حكمٍ استقراهُ من طبيعةِ الشعر القديم والحديث، ونِسبة الجودة في كلٍّ منهما، أو قُربِهما من مَثلٍ أعلى في الشعر؛ فهو يقول: «ولم أسلك — فيما ذكرتُه من شعرِ كلِّ شاعرٍ مختارًا له — سبيلَ مَن قلَّد أو استحسَن باستحسانِ غيره، ولا نظرتُ إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدُّمه، وإلى المتأخِّرِ

[١٧] الشعر والشعراء، ص١٩–٢٠.

بعين الاحتقار لتأخُّره، بل نظرتُ بعين العدل على الفريقَين، وأعطيتُ كلًّا حظَّه، ووفرتُ عليه حقَّه، فإني رأيتُ من علمائنا مَن يستجيد الشعر السخيف لتقدُّمِ قائله، ويضعه في مُتخيَّرِه، ويُرذِّل الشعر الرصين ولا عيبَ له عنده إلا أنه قيل في زمانه، أو أنه رأى قائلَه، ولم يَقصُرِ اللهُ العلمَ والشعرَ والبلاغة على زمنٍ دون زمن، ولا خَصَّ به قومًا دون قوم، بل جعل ذلك مشتركًا مقسومًا بين عباده في كلِّ دهر، وجعل كلَّ قديمٍ حديثًا في عصره، وكلَّ شرفٍ خارجيًّا في أوله؛ فقد كان جَريرٌ والفرزدقُ والأخطلُ وأمثالهم يُعَدُّون مُحدَثين. وكان أبو عمرِو بنُ العلاء يقول: «لقد كثر هذا المُحدَثُ وحَسُن حتى لقد همَمتُ بروايته.» ثم صار هؤلاء قُدماءَ عندما بَعُد العهدُ منهم، وكذلك يكون مَن بعدهم لِمَن بعدنا؛ كالخريمي والعتَّابي والحسنِ بن هانئ وأشباهِهم. فكلُّ من أتى بحَسَن من قولٍ أو فعل ذكرناه له، وأثنينا به عليه، ولم يضَعْه عندنا تأخرُ قائله أو فاعله، ولا حداثةُ سنِّه، كما أن الرديء إذا أُورد علينا للمتقدِّم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرفُ صاحبه ولا تقدُّمُه.»[١٨]

وهذه النظرة المجرَّدة إن صحَّت أمام العقل، فهي لا تصحُّ أمام الواقع كما يُبصِّرنا به تاريخُ الأدب العربي، وإنما كانت تصحُّ لو أن الشعر العربي استطاع أن يُفلت من تأثير الشعر القديم، ولو أنَّ نزعة ابنِ هانئ ومدرسته استطاعت أن تغلب فتنجوَ بالشعر عن التقليد؛ لَظلَّ حيًّا إنسانيًّا بعيدًا عن الصنعة والتجويد الفني، يقتصر عليهما جيدُه، ويسقط الباقي في التصنُّع المعيب الفاسد، فأمَّا وقد انتصَر مذهبُ القدماء، فمن الواضح لكل ذي بصرٍ بالشعر أن قديمَ الشعر العربي — أعني الشعر الجاهلي والأموي — خيرٌ من الشعر العباسي وما تلاه إلى يومنا هذا.

ولقد يكون في طبيعة الشعر ذاتِه ما يُفسر هذه الحقيقةَ التي لا تقتصر على الشعر العربي، بل تَصدُق على أشعار الأمم كافَّة؛ فمِن الثابت لدى معظم النقاد أن خيرَ أشعار الشعوب هو ما قالته أيامَ بَداوتها الأولى، حتى لَيُخيَّل إلينا أن الشعر الجيد لا تستطيعه إلا النفوسُ الوحشية الغُفْل القوية، وإذا استطاعه أحَدٌ من المتحضِّرين فهو في الغالب رجلٌ أقرب إلى الفطرة منه إلى المدَنيَّة العقلية المعقَّدة. ولقد يكون في عُنف الرجل البدائي وقِصَر مُدرَكاته على مُعطَيات الحس وصوره ما يُفسر تلك الظاهرة.

[١٨] الشعر والشعراء، ص٥–٦.

وفي تاريخ الأدب العربي كما قلنا ما يَزيد من رُجحان كِفة قديم الشعر على حديثه، وهو صدور القديم عن طبعٍ وحياة، وصدورُ أغلبِ الحديث عن تقليدٍ وفن. ومن العجيب أن ابن قُتيبة لم يفطن إلى هذه الحقيقة ولم يُلاحظها في شِعر مُعاصريه أو سابقيه بقليل؛ كشِعر مُسلمٍ وأبي تمَّام ومَن نحا نحوَهما. ويبلغ العجبُ غايتَه عندما نراه يحظر على المحْدَثين أن يَخرجوا على مذاهب القدماء؛ إذ يقول: «وليس لمتأخِّر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدِّمين؛ فيقف على منزلٍ عامرٍ أو يبكي عند مشيد البُنيان؛ لأن المتقدمين وقَفوا على المنزل الداثِر والرَّسْم العافي، أو يرحل على حِمار أو بغل أو يصفهما؛ لأن المتقدِّمين رحَلوا على الناقة والبعير، أو يَرِد المياهَ العِذاب الجواريَ لأن المتقدمين ورَدُوا على الأواجنِ الطَّوامي، أو يقطع إلى الممدوح مَنابتَ النرجس والآسِ والورد؛ لأن المتقدمين جرَوْا على قطعِ مَنابت الشِّيح والحَنْوةِ والعَرَارة.» فإننا وإن كنا نُسلِّم معه بأن البكاء على الأطلال، واستيفاءَ الصحب، وذِكر مشقَّات السفر موضوعاتٌ شعرية بطبيعتها، وبخاصةٍ إذا اتصلَت بحياة القائلين لها، كما نسلِّم بأنه من السخف أن يُحاول المحْدَثون تجديدَ ديباجة شعرِهم ومداخل قصائدهم باستبدال المنزل العامر بالدِّمَن، والبكاء عند الرَّسم الدارس بالبكاء على مشيد البُنيان ... إلخ.

نقول: مع أننا نُسلِّم له بكل ذلك، إلا أننا لا نرى ما يمنع من أن يبدأ الشعراءُ مدائحَهم بوصف القصور، كما فعل أشجعُ السُّلَميُّ مثلًا عندما أتى الرشيدَ مادحًا في قصرٍ له بالرَّقة، فقال:

قصرٌ عليه تحيةٌ وسلامُ ... أَلْقَت عليه جَمالَها الأيامُ
قَصُرَت سُقوفُ المُزْن دونَ سُقوفهِ ... فيهِ لِأعلام الهدى أعلامُ

(الأغاني، ج١٧، ص٣١)

وإنما الذي كنا نستطيع أن نفهمه من ابن قتيبة هو أن يُجارِيَ نظرةَ العقل السليم إلى النهاية، فيَدْعوَ الشعراء إلى الصدور عن طبعِهم ومُلابسات حياتهم، ما دام يرى «أن الله لم يَقصُر العلم والشعرَ والبلاغة على زمنٍ دون زمن، ولا خصَّ به قومًا دون قوم، بل جعل ذلك مُشتركًا مقسومًا بين عباده في كلِّ دهر، وجعل كلَّ قديم حديثًا في عصره.»

ولو أنه قال كما قال أبو نُوَاس:

صِفةُ الطُّلولِ بَلاغةُ الفَدْمِ ... فاجعَلْ صفاتِك لابْنةِ الكَرْمِ
لا تُخدَعنَّ عن التي جُعِلَت ... سُقمَ الصحيحِ وصِحةَ السُّقْمِ
تصفُ الطُّلولَ على السماعِ بها ... أَفَذُو العِيان كأَنْتَ في الحُكْمِ
وإذا وصَفتَ الشيءَ مُتَّبعًا ... لم تَخْلُ مِن غلَطٍ ومِن وَهْمِ[١٩]

كان هذا أكثرَ تَمشِّيًا مع نظرته وأخلقَ بأن يؤدِّيَ بالمُحدَثين إلى قولِ شعرٍ يصحُّ أن يُقارَن بالشعر القديم؛ لصدوره عن الحياة، كما كان يَصدُر ذلك الشعر.

لكان هذا أكثرَ تمشِّيًا مع نظرته وأخلقَ بأن يؤدي بالمحْدَثين إلى قول حقيقةِ الشعر، وفَهْم طبيعته هو الذي قاده إلى تلك النظرة التي تبدو عادلةً عِلمية، ولكنها لا تستندُ إلى نظرةٍ متجانسة في طبيعة الشعر، وما يجب أن ينحو في العصر الجديد من منحًى يُقرِّبه من الحياة.

وفي الحق، إن ابن قتيبة بعيدٌ عن اتجاه ابن سلَّام الأدبي، وإنما هو فقيهٌ في الدين وعالم باللغة، ألَّف كتابًا عن الشعراء، وكان قصده كما يقول: «للمشهورين من الشعراء الذين يعرفهم جُلُّ أهل الأدب، والذين يقع الاحتجاجُ بأشعارهم في الغريب وفي النحو وفي كتاب الله.»

ولكنه إذ كان لم يأخذ بفكرةِ الطبقات لثورته «العقلية» على المقلِّدين، وعدم اطمئنانه إلى أحكامِ سابقيه، فهل أخذ بمبدأٍ آخر؟

من الواضح أنه لم يأخذ بفِكرة المكان، بل ولا بفكرة الزمان؛ لأنه وإن كان قد ابتدأ بالجاهليِّين لينتهيَ بالإسلاميين، فإنه لم يُرتبهم في كل عهدٍ وَفقًا لما كان معروفًا عند العرب — إنْ حقًّا وإنْ باطلًا في ذلك الوقت — عن أسبقيةِ بعضهم لبعض. ولو أنه فعَل لَابتدأ بالمُهَلهَل الذي يقول عنه ابنُ سلَّام: «إنه أولُ مَن قصَّد القصائدَ وذكَر الوقائع.»[٢٠]

الواقع أن ابن قتيبة لم يَصدُر في كتابه عن منهجٍ في التأليف كما سبق أنْ قرَّرنا، بل إن كل مؤرخي الأدب العربي من القدماء لم يَصدُروا عن منهج، بحيث نستطيع أن

---

[١٩] العمدة، لابن رشيق، ص٧٥.

[٢٠] الطبقات، ص٣٢.

نُقرر أنه إذ كان النقدُ قد انتهى به الأمرُ إلى النضوج والأخذِ بمذاهبَ صحيحةٍ في التأليف والمناقشة والعرض؛ فإن تاريخ الأدب ظلَّ متخلفًا، شأنُه شأنُ التاريخ العامِّ كما دوَّنه مؤرخو العرب، فهو أقربُ إلى المادة الأولية ومصادر التاريخ منه إلى التاريخ بالمعنى الذي نفهمه اليوم.

تاريخُ ابنِ قُتيبة قصصٌ ونوادرُ وأخبارٌ وحكايات، وأما محاولة جمع الشعراء في مدارسَ وفقًا لمذاهبهم الفنية، وأما محاولة دراسة فنون الأدب كوحدات، وأما محاولة تتبُّع التيارات المختلفة؛ فهذه الأشياء لم تخطر له على بال.

وابن قتيبة ليس الوحيدَ في ذلك؛ فنحن حتى اليومِ لا نزال في انتظارِ وضعِ تاريخ للأدب العربيِّ على هذا النحو العِلمي. وفي كتب مؤرِّخي الأدب من العرب إشاراتٌ عابرة، ولكنها عظيمةُ القيمة لمن يريد أن يستغلَّها، فثَمة مدرسةُ زُهير والحُطيئة، ومدرسة مُسلم وأبي تمَّام، ومدرسة عُمر بن أبي ربيعة والعَرْجي، ومدرسة جَميل وكُثيِّر، وثَمة مدرسة البديع في العصر العباسي، وجماعة من بقي في عَمود الشعر … إلخ، ثم هناك فنون الشعر المختلفة من غزَلٍ ورثاء ومديح وما إليها، وهناك تياراتُ العبَث الخُلقي عند بشَّارٍ وأبي نُوَاس، وتياراتُ الزهد والتقشُّف عند أبي العَتاهية ومَن نحا نحوَه. وهناك الشعر الفنيُّ كشِعر ابن الرُّومي ومدرستِه، وشعر الفكرة كشِعر أبي العلاء، ولكن كل هذا لا يمكن أن يُنظَم ويوضَّح إلا بعد أن تتوافر لدينا الدراساتُ الخاصة عن كل واحدٍ من هؤلاء الشعراء بمفرده؛ فعندئذٍ تتَّضح الحقائق المشتركة، ويُصبح التاريخ العامُّ للأدب العربي ممكنًا.

ومع هذا فما يجوز أن نطمَع في دراساتٍ تُشبه دراساتِ نُقَّاد الغرب لآدابهم؛ فثَمة فوارقُ كبيرة بين أدبِنا وآدابهم. أصلُ كلِّ تلك الفوارق هو غلَبةُ التقليد على شعرنا؛ ابتداءً من العصر العباسي وطُغيان المديح عليه تكسُّبًا به، فهذه الظاهرة المشئومة قد ذهبَت أحيانًا كثيرةً بأصالة الشاعر، وقطعَت العلاقةَ بين شِعره وحياته، بحيث يصعب أن نجدَ نفوس الشعراء في دَواوينهم، وإن وجَدْنا بعضًا من خَصائصهم الفنية أو بعضًا من أعداء بيئتهم.

وإذن، فليس لنا أن نطلب إلى ابنِ قُتيبة أن يفعل في تاريخ الأدب العربي ما لم نفعله حتى اليوم، وما نزال نجدُ صعوبةً في عمله، ومُجازفة يُخشى أن تُفسد الحقائقَ إذا أخذنا بمناهجَ ولَّدَتها دراسةُ آدابٍ مغايرة بطبيعتها التاريخية لأدبنا، وخصوصًا إذا ذكَرْنا أن فكرة الدعوة إلى مَدارس بعينها والاقتتال في سبيلها لم تكَدْ تظهر في الأدب

العربي حتى كانت دولتُه قد دالت وأخذَت في الانحلال. ومِن المعلوم أنه لا الأدبُ الجاهلي ولا الأدب الأمويُّ قد شهدا معاركَ فنِّية كتلك التي نشأَت حول البديع وعمود الشعر بين أنصار أبي تمَّام وأنصار البُحتري في القرن الرابع، وإنما كانوا يقتتلون في تفضيلِ شاعرٍ على آخَر لأسبابٍ كثيرًا ما كانت غريبةً عن الأدب والفن. وأين هذا من الخصومات الفنية التي قامت حول مذاهبِ الأدب المختلفة بأوروبا فمهَّدَت لها وأوضحَت من مبادئها؟!

ولهذا قد نستطيع أن نلتمسَ لابن قُتيبة بعضَ العذر، وإن كنا نراه دون ابن سلَّام في ذَوقه ومنهج تأليفه.

والآن نتساءل: إذا كان ابنُ قتيبة لم يُظهِر أصالةً خاصة في التاريخ الأدبي، فهل كان له شيءٌ من الفضل في السَّير بالنقد الأدبي إلى الأمام خطوةً تُدْنيه مما صار إليه عند رجلٍ كالآمدي من نضوج؟

(٤-١) الروح العلمية والذَّوق الأدبي

والواقع أن ابن قُتيبة عنده ناحيتان: ناحية الرُّوح العِلمية التي صدَر عنها، وهذه روحٌ صائبة في دعوتها إلى تحكيم النظر الشخصي، والاستقلال بالرأي، وتقدير الأشياء في ذاتِها، على نحوِ ما رأينا هذا الناقدَ يتحدَّث عن الشعر القديم والمحْدَث، ويرفض أن يُفضل القديم لِقِدَمه، ويُرذِّل الحديث لِحَداثته، ثم ناحية الذوق الأدبي ونقد الشعر، وهذه أضعفُ نواحيه.

والغريب أننا نرى ابنَ قتيبة حتى في اتجاهه النقديِّ أكثرَ توفيقًا في النزعة منه في النقد ذاتِه، وفي المذهب الفني أكثرَ منه في الذَّوق الذي يعمله في النصوص. ولعل هذا لِغلبة تفكيره على حسِّه الأدبي، فهو موجِّهًا خيرٌ منه ناقدًا.

وأوضحُ ما تكون نزعتُه الصائبة في سخريته من مذهبِ الفلاسفة في النقد، ومحاولتِهم زجَّ المنطقِ الشكلي في فَهم اللغة وتذوُّقِها والكتابة فيها، وحرصه على أن يظلَّ النظرُ في مسائل اللغة والأدب خاضعًا للتقاليد العربية الصحيحة، ولممارسة النصوص الموروثة، وهو في هذا مُحافظ يريد أن ينجوَ بسلامة الذَّوق الأدبي، ونَفاذه من الجمود والسطحية اللذَين كان يخشى أن ينتهيَ المنطق بإنزالهما بالسَّليقة العربية. ومن البيِّن أنه لا تَناقض بين هذا الاتجاه وبين ما سبق أن قرَّرناه عنه من نزوع إلى طرحِ الأحكام القيمية التقليدية، ودعوته إلى الأخذ بالرأي الفردي، والصدور عن النظر الخاص، فهو

يريد أن تظلَّ التربية الأدبية قائمةً على دراسة النصوص القديمة الجيدة، دينيةً كانت أو غيرَ دينية، حتى إذا تكوَّن الذوق الشخصيُّ بطول الممارسة حكَّمْناه فيما نقرأ وصدَرْنا عنه.

يقول ابنُ قتيبة في مقدمة كتابه «أدب الكاتب»: «ولو أن هذا المعجَب بنفسه، الزَّاري على الإسلام برأيِه، نظر من وجهة النظر؛ لأحياه الله بنور الهدى وثلجِ اليقين، ولكنه طال عليه أن ينظر في عِلم الكتاب، وفي أخبار الرسول ﷺ وصَحابته، وفي علوم العرَب ولُغاتها وآدابها، فنَصَب لذلك وعاداه، وانحرَف عنه إلى علمٍ قد سلَّمه له ولأمثاله المسلِّمون، وقلَّ فيه المناظِرون له، ترجمةٌ تَروق بلا معنًى، واسمٌ يَهول بلا جسم، فإذا سَمع الغُمْرُ والحدَثُ الغِرُّ قولَه: الكون والفساد، وسمع الكِيان والأسماء المفرَدة، والكيفيَّة والكمية، والزمان والدليل، والأخبار المؤلَّفة، راعَه ما سمع، وظنَّ أن تحت هذه الألقابِ كلَّ فائدةٍ وكلَّ لطيفة، فإذا طالعَها لم يَحْلَ منها بطائل، إنما هو الجوهر يقوم بنفسه، والعَرَض لا يقوم بنفسِه، ورأس الخطِّ النقطة، والنقطة لا تُقسم، والكلام أربعة: أمرٌ وخبر واستخبارٌ ورغبة؛ ثلاثةٌ لا يدخلها الصدقُ والكذب، وهي: الأمر والاستخبار والرغبة، وواحدٌ يدخله الصدقُ والكذب؛ وهو الخبر. والآنُ حدُّ الزمانَين، مع هذَيان كثير. والخبر ينقسم إلى تسعةِ آلافٍ وكذا كذا مائة من الوجوه، فإذا أراد المتكلمُ أن يَستعمل بعض تلك الوجوهِ في كلامه كانت وبالًا على لفظه، وقيدًا لِسانه، وعَيًّا في المحافل، وغفلةً عند المتناظرين.»

وقد أثبت تاريخُ الأدب العربي وعلوم اللغة العربية صِدقَ رأي ابن قُتيبة؛ فإن النظر الفلسفي الشكليَّ الجافَّ كما انتهى إلى قُدامة (٢٧٥–٣٣٧هـ)، وإن لم يستطع — لحُسن الحظ — أن يعمَّ في القرن الرابع، لم يلبث أن أخذ يُسيطر ببُعد العرب شيئًا فشيئًا من مَنابع أدبهم القويَّة، وغلَبة الصَّنعة الشكلية، وتقهقُر الذَّوق العربي الخالص. وكانت بَوادر سيطرته عند أبي هلالٍ العسكري (المتوفَّى سنة ٣٩٥هـ)، وسار الزمنُ فإذا به يُجفِّف منابع الذوق، وينتهي بالبلاغة إلى التحرُّر والعُقم عند الخفاجيِّ والسكَّاكيِّ والخطيب القَزْوينيِّ ومَن إليهم.

وكان هذا التأثير المدمِّر في البلاغة فقط؛ أما النقد بمعناه الدقيق فقد ظلَّ عربيًّا خالصًا، لا في القرن الرابع عند الآمِدي وعلي بن عبد العزيز الجُرجانيِّ فحَسْب، بل وفي القرن الخامس عند رجلٍ كأبي العَلاء المَعَري، الذي ضمَّنَ «رسالة الغُفران» الكثيرَ من النقدِ العربيِّ الذوقِ، السَّليمِ المَنْهجِ.

وليس مِن شكٍّ في أن ابن قُتيبة كان ذا فضلٍ في مقاومة التيَّار الجديد، وحمايةِ الدراسات الأدبية من طغيانه، وسوف نرى أن نَزْعته هي نزعةُ الآمديِّ وعلي بن عبد العزيز الجرجاني: ذَوْق عربي، واستقلالٌ في الرأي، وتنحيةٌ للفلسفة عن مجال الأدب، إلا أن يكون ذلك في طرُق العرض، وتنظيم المناقشة، واتخاذ منهج في التأليف، وإن كان رَجلٌ كالآمدي يَجنَحُ إلى التقيد بالقديم، وإخضاع المحدَث لما أَلِف ذلك القديمَ من قِيَم ومَناحٍ، حتى لَنراه يقول غيرَ مرة: «إن اللغة لا يُقاس عليها.» و«وإنَّ هذا ليس مِن مذاهب الأوَّلين.» وإن قول أبي تمَّام: «لا أنت أنتَ ولا الزمانُ زمان» غيرُ مقبول؛ لأن السابقين لم يقولوا: «لا أنتَ أنت»، وإنما هو توليدُ المحْدَثين، وأمثال ذلك مما سنراه بالتفصيل.

وإنما يهمُّنا الآن أن نُسجل موقفَ ابن قُتيبة من هذين التيارَين اللذين كانا يتقاذَفان الدراسات الأدبية واللُّغوية في ذلك الحين، وأن نُقِرَّ له بفضل الوقوف دون طُغيان المنطق على الأدب طُغيانَه على الكلام عند المعتزلة وغيرهم.

ولكننا لا نكاد نترك نزعةَ ابن قُتيبة الصائبة لِننظر في ذلك الذَّوق الأدبي والحُكم المستقل، اللذَين أراد أن يَصدُر عنهما حتى نُلاحظ أنهما — لسوء الحظ — لم يتَوفَّرا لديه.

وأول ما نَلفِتُ إليه النظرَ هو أن ابن قُتيبة لم يَنقُد النصوصَ نقدًا موضوعيًّا تحليليًّا كما فعَل الآمديُّ مثلًا في «مُوازَنته» بين البُحتريِّ وأبي تمام، وإنما أورَد في كتابه «الشعر والشعراء» أخبارًا وقصصًا عن الشعراء المختلفين، ثم بعضًا من أشعارهم دون مناقشةٍ ولا حُكم، إلا أن يكون حُكمًا تقليديًّا يرويه عن الغير ولا فضلَ له فيه، وإنما عرَض لنقد الشعر في مقدمته؛ حيث نجد بعضَ المسائل الأدبية العامة وبعض المقاييس في الحُكم على الشعر.

والعيب الواضح في نظَرات ابن قُتيبة يرجع إلى منهجه العقلي؛ فهو تقريريُّ النزعة في كل شيء، وهو أحَدُّ تفكيرًا منه إحساسًا أدبيًّا، وهو لا ينظر إلى الظواهر نظرةً تاريخية، بل نظرة منطقيَّة تتناول الأشياءَ كما تُعرَض في آخرِ مراحلها.

يقول: «سمعتُ أهل الأدب يذكرون أن مقصد القَصيد إنما ابتدأ فيها بذِكر الديار والدِّمَن والآثار، فبكى وشَكا وخاطب الرَّبْع واستوقفَ الرفيق؛ ليجعل ذلك سببًا لذِكر أهلها الظاعنين عنها؛ إذ كان نازلةَ العمد في الحلول والظَّعن على خلافِ ما عليه نازلةُ المدَر؛ لانتقالهم عن ماءٍ إلى ماء، وانتجاعِهم الكلَأ، وتتبُّعهم مساقطَ الغيث حيث كان،

ثم وصل ذلك بالنَّسيب، فشكا شِدة الوَجْد وألمَ الفراق وفَرْطَ الصَّبابة والشوق؛ لِيُميل نحوَه القلوب، ويصرفَ إليه الوجوه، وليستدعيَ إصغاءَ الأسماع؛ لأن التشبيب قريبٌ من النفوس لائطٌ بالقلوب؛ لِما جعل الله في تركيب العباد من مَحبة الغزَل، وإلْفِ النساء، فليس يَكاد أحدٌ يخلو من أن يكون متعلقًا منه بسبب، وضاربًا فيه بسهمٍ، حلالٍ أو حرام، فإذا استوثَق من الإصغاء إليه والاستماع له؛ عقَّب بإيجاب الحقوق، فرحَل في شعره وشكا النصَب والسهر وسُرَى الليل، وحرَّ الهجيرة، وإنضاءَ الراحلةِ والبعير، فلما علم أنه أوجبَ على صاحبه حقَّ الرجاء وذِمامة التأميل، وقرَّر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعَثه على المكافأة، وهزَّه للسماح، وفضَّله على الأشباه، وصغَّر في قدره الجزيل.»

وهذه هي النظرية التقريرية النظامية Statiqu في تفسير تأليف القصيدة العربية، فليس صحيحًا أن الشاعر المادحَ هو الذي فكَّر في أن يبدأ بذِكر الديار والحبيبة والسفر وما إلى ذلك؛ ليُمهِّد لمديحه، وإنما هي تقاليدُ الشعر الجاهلي التي استمرَّت حيةً مسيطِرة بعد أن دخَل التكسُّب في الشعر، فأصبحَت المدائحُ تتكون من جُزأَين منفصلَين تمامَ الانفصال: القصيدة القديمة كما نجدها عند الجاهليِّين القدماء، ثم المدح. ولا أدَلَّ على ذلك من أن نُفكر فيما كان من الممكن أن تكون عليه تلك المدائحُ لو لم يوجد الشِّعر الجاهليُّ الذي لا مديحَ فيه، ولو لم يَطْغَ سُلطانه على الشعراء اللاحقين، أتُراهم كانوا يبدَءون بذِكر الديار ليُمهدوا للحديث عن النساء؛ «لِيُميلوا نحوَهم القلوب، ويَصرِفوا إليهم الوجوه، ويستدعوا إصغاءَ الأسماع ... إلخ» من الأغراض التي قصَد إليها الأوَّلون لِذاتها بلا ريب؟

واتجاهُ ابنِ قتيبة التقريريُّ أشدُّ وضوحًا في تقاسيمه للشعر.

فهو يقول في تقسيمه الأول: «إن الشعر على أربعة أضرُب: ضربٌ حَسُن لفظُه وجاد معناه، وضرب منه حَسُن لفظه وحَلا، فإذا أنت فتَّشتَه لم تجد هناك فائدةً في المعنى، وضربٌ جاد معناه وقَصُرَت ألفاظُه عنه، وضربٌ تأخَّر معناه وتأخر لفظُه.»[٢١] وفي تلك التقاسيم والألفاظ ما يدلُّ على أن أحكامه قيميةٌ ذَوقية، بدليلِ قوله: «حَسُن» و«جاد» و«حلا» و«قَصُر» و«تأخَّر»، وهي أحكامٌ مطلقة؛ إذ لم يُعلِّقها على توافقٍ بين

[٢١] الشعر والشعراء، ص٧ وما بعدها.

لفظٍ ومعنًى، أو بين قائلٍ ومَقول، أو بين الشاعر وعصرِه حتى يلوح أن نظرته هذه هي نظرة النقد الذاتيِّ الذَّوق، إذا صحَّ أن ذلك النقدَ هو ما يعتمد على أحكام قيميةٍ مطلقة.

ومع ذلك ما نكاد نُمعِن البصرَ حتى نرى أن أحكامه القيميةَ هذه تستند إلى حُكمَين تقريريَّين سابقَين هما اللذان أمْلَياها:

(١) أوَّلُهما: أن اللفظ في خدمة المعنى، وأن المعنى الواحدَ يمكن أن يُعبَّر عنه بألفاظٍ مختلفة يحلو بعضُها ويَقصُر الآخر.

(٢) وثانيهما: أنه لا بدَّ لكل بيتٍ من الشعر من معنًى.

وفي هذين المبدأَين من القصور ما سوف يُفسر لنا ضعف ذَوق ابن قُتيبة القائمِ عليهما؛ ومن ثَم فهما جديران بالمناقشة.

فأما أن اللفظ في خدمة المعنى أو للعبارة عنه، فنظرٌ جزئي قد أتلف ذوقه؛ وذلك لوجوب التمييز بين نوعين من الأساليب:

(١) الأسلوب العقلي: الذي نستخدمه في العلم والتاريخ والفلسفة وأدبِ الفكرة؛ إنْ صحَّ أن يُسمى هذا أدبًا. وعلى هذا الأسلوب تَصدُق وجهة نظرِ ابن قتيبة؛ إذ اللفظ عندئذٍ لا يُقصَد منه إلى غير العبارة عن المعنى، بل نحن نذهب إلى أبعدَ من ذلك فنقول: إن المعنى الواحد لا يمكن أن يُعبَّر عنه إلا بلفظٍ واحد؛ فاللغات لا تَعرف — ولا يجبُ أن تعرفَ — الترادُف، وأمرُ الألفاظ كأمر الجُمَل؛ فالكاتب الحقُّ هو الذي لا يطمئنُّ حتى يقعَ على الجملة الدقيقة التي تحمل ما في نفسه حَملًا أمينًا كاملًا، بحيث تُصبح عبارتُه كجسمٍ حيٍّ لا يمكن أن يُنتقَص منه أو يُزاد عليه شيء. والتحدُّث عندئذٍ عن العلاقة بين اللفظ والمعنى كالتحدُّث عن شفرتَي مِقص، والتساؤل عن جودةِ أحدهما كالتساؤل عن أيُّ الشفرتَين أقطَع، وإنما لك أن تحكم على المعنى المُعبَّرِ عنه، فتقبَلَه كرأيٍ مُصيب أو ترفُضَه كرأي باطل.

(٢) الأسلوب الفني: وهذا أسلوبُ الأدب الجيِّد بمعناه الضيِّق، بل هو الأدب ذاتُه إذا سلَّمنا بأن الأدب هو «العبارة الفنية عن موقفٍ إنساني عبارةً موحِيَة.» واللفظ عندئذٍ لا يُستخدم للعبارة عن المعنى، بل يُقصَد لِذاته؛ إذ هو في نفسه خَلْقٌ فنِّي، فمن اليسير مثلًا أن نقول: «إن وقت الظهيرة قد حان.» فنؤدِّيَ المعنى الذي نريد أن ننقلَه إلى السامع، ومع ذلك يقول الأعشى: «إذا انتَعَل المَطيَّ ظِلالها.» للعبارة عن نفس المعنى، فنُحِسَّ لساعتنا

أن عبارته فنيةٌ قصد منها إلى خلقِ صورة رائعة لا إلى أداء فكرة. وكذلك نستطيع أن نقول «وسارت الإبلُ في الصحراء» عائدةً من الحج، كما يقول ابنُ قتيبة، وكما يريد أن يُفهَم من قول الشاعر: «وسالَت بأعناقِ المطيِّ الأباطحُ»، ولكنَّ عبارة الشاعر عبارةٌ فنية قُصِد منها إلى نشر ذلك المنظر الجميل أمامَ أبصارنا؛ منظر الإبل قافِلةً من مكة، مُتَراصَّةً متتابعة في مَفاوز الصحراء وكأنَّ أعناقها أمواجُ سيل يتدفَّق، وكذلك يستطيع أن يقول: «إن العرب أنهَكوا الفرسَ»، وأما الأعشى فيقول: «إنهم ترَكوهم وقد حسوا من أنفاسهم جزعًا». ولقد تصفُ الصحراء بأنها جرداءُ تَملُّ عابريها، أما الشاعر فيقول: «وغبراءَ يَقْتات الأحاديثَ رَكْبُها.» وفي هذه الأمثلة الأربعة أربعةُ أفعال: «انتعَل» و«سال» و«حَسا» و«اقتات» هي أمارةُ الفنِّ في العبارة.

إلى شيءٍ من ذلك لم يَفطِن ابنُ قتيبة، فجاء ينقد الشعرَ في ألفاظه ومعانيه بما يبدو ذَوقًا، وهو في حقيقته رأيٌ سابق مقرَّر عن خدمة اللفظ للمعنى، وإمكانِ العبارة عن المعنى الواحد بألفاظٍ مختلفة يحلو بعضُها ويَقصُر البعض، كما يقول، دون فَهمٍ منه ولا تفصيلٍ لأنواع الأساليب وطرق العبارة؛ مما أفسد أحكامَه.

وكما يرجع ذَوقه إلى رأيٍ في العلاقة بين اللفظ والمعنى، فهو كذلك يستند إلى إحدى المسلَّمات الأخرى، وهي ضرورةُ حمل البيت لمعنًى من المعاني.

وبمراجعة الأمثلة التي أوردَها يظهر أنه يقصد بالمعنى إلى أحدِ أمرَين:

(١) فكرة.
(٢) معنًى أخلاقي.

فأما الفكرة فبدليلِ أنه ينتقد الأبياتَ الآتية لخُلوِّها، فيما يقول، من كلِّ معنًى مفيد:

ولَمَّا قضَينا مِن مِنًى كلَّ حاجةٍ ومَسَّحَ بالأركان مَن هو ماسحُ
وشُدَّت على حدْبِ المَطايا رِحالُنا ولا يَنظُر الغادي الذي هو رائحُ
أخَذْنا بأطراف الأحاديث بينَنا وسالت بأعناقِ المَطيِّ الأباطحُ

إذ من الواضِح أن هذه الأبياتَ الجميلة التي نثَرها ابنُ قتيبة بقوله: «ولما قطَعْنا أيامَ مِنًى، واستلمنا الأركانَ، وعالَيْنا إبِلَنا الأنْضاء، ومضى الناسُ لا ينظرُ الغادي الرائحَ، ابتدَأْنا في الحديث، وسارت المطيُّ في الأباطح.» لا تحمل أية فكرة، وإنما هي تصويرٌ فني

رائع استطاع عبدُ القاهر الجرجاني[٢٢] أن يُدرك جماله فيما بعدُ، ويدلُّ على ما فيه من صورٍ أخَّاذة، وخصوصًا في الشطر الأخير: «وسالت بأعناق المطيِّ الأباطح.»

أما تطلُّبُه لِمعنًى أخلاقي، فواضحٌ من إعجابه بمِثل قولِ أبي ذُؤَيب:

والنفسُ راغبةٌ إذا رغَّبتَها وإذا تُرَدُّ إلى قليلٍ تَقْنَعُ

وهذه نظرة الفقيه ابنِ قتيبة، وهي بدَورها نظرةٌ ضيِّقة؛ إذ من الواضح أن مادةَ الشعر ليست المعانيَ الأخلاقية، كما أنها ليست الأفكارَ، وأنَّ مِن أجوَدِه ما يمكن أن يكون مجردَ تصوير فني، كما أنَّ منه ما لا يَعْدو مجردَ الرمز لحالةٍ نفسية رمزًا بالِغَ الأثر قويَّ الإيحاء؛ لأنه عميقُ الصدق على سَذاجته. ولعل مِن خير الأمثلة على ذلك قولَ ذي الرُّمَّة، الشاعرِ الدقيقِ الحسِّ، وقد حطَّ رحالَه بمنزل الحبيبة وتفقَّدها فلم يجدها:

عَشيَّةَ ما لي حيلةٌ غيرَ أنني بلَقْطِ الحصى والخطِّ في التُّرْبِ مُولَعُ
أخُطُّ وأمحو الخطَّ ثم أُعيدُهُ بكفِّيَ والغِربانُ في الدار وُقَّعُ

فأي معنًى يريد ابنُ قتيبة من مِثل هذه الصورة الجميلة الصادقة؛ صورة شاعر أصابه الحزنُ بالذهول فجلس إلى الأرض منهكًا يائسًا يخطُّ ويمحو الخطَّ بأصابعَ شَرَد عنها اللُّب، فأخذَت تعبث بالرمال، وفي الغِربان الواقعة بالدار ما يملأ الجوَّ أسًى ولوعة؟ وهل أصدَقُ من هذا وصفًا؟ وهل أقوى منه على إيحاء؟ ثم مَن يُدرينا لعلَّ جمالَه في خُلوِّه من كل فكرة، ولعلَّ صِدقه في تناهي بساطته!

وهكذا يظهر لنا ما في نظرة ابن قتيبة من ضيقٍ عندما يتطلب «معنًى» في كل بيتٍ من الشعر، كما ظهر لنا فسادُ رأيه في العلاقة بين اللفظ والمعنى.

وليس هذا بغريبٍ من رجل يريد أن يجمع ما يقعُ الاحتجاج به في النحو في كتاب الله عزَّ وجل، وحديثِ رسول الله، غافلًا عن قيمة الشعر الذاتية أو منزلتِها المنزلة الثانية.

ونحن بعدُ لا نُطالبه بأن يفطنَ إلى ما نراه نحن اليومَ في حقيقة الأدب، وإن كانت هذه الآراءُ لا تعدو إيضاحَ ما يُحسُّ به الأديبُ دون أن يستطيع تحليله، ولكننا نرى أنه

[٢٢] أسرار البلاغة، ص١٥–١٧.

لم يكن يملكُ حِسًّا أدبيًّا صادقًا، وأنه كان يُفكر أكثرَ مما يتذوَّق، وأن نقدَه التقريريَّ لا غَناء فيه.

ولو أننا ترَكْنا هذا التقسيمَ وتركنا مقاييسَ الجودة عنده لِننظر في تقسيمه الآخَر للشعراء إلى مطبوعين ومتكلِّفين؛ لانتهَينا إلى نفس الرأي عن ضعفِ ذَوقه، وعن تخبُّطه في المسائل الأدبية الخالصة؛ فهو يقول:

ومن الشعراء المتكلِّفُ والمطبوع؛ فالمتكلفُ هو الذي قوَّم شِعرَه بالثِّقاف، ونقَّحه بطول التفتيش، وأعاد فيه النظرَ بعد النظر؛ كزُهَير والحُطَيئة، وكان الأصمعيُّ يقول: زُهيرٌ والحُطيئة وأشباهُهما عَبيد الشعراء؛ لأنهم نقَّحوه ولم يذهبوا فيه مذهبَ المطبوعين. وكان الحُطيئة يقول: خيرُ الشعر الحوليُّ المنقَّح المحكَّك. وكان زُهير يُسمِّي كُبرى قصائده «الحوليَّات»، وقال سُوَيد بنُ كُراع:

أُكالِئُها حتى أُعرِّسَ بعدما	أُصادِي بها سِربًا من الوَحْش نُزَّعَا
أبيتُ بأبوابِ القوافي كأنَّما	يَكون سُحَيرًا أو بُعَيدًا فأهْجَعَا
إذا خِفتُ أن تُروى عليَّ ردَدتُها	وراء التَّراقي خشيةً أن تطلَّعَا

وقال عَديُّ بن الرِّقاع:

وقصيدةٍ قد بِتُّ أجمَعُ بيتَها	حتى أُقوِّم مَيلَها وسِنادَها
نظرَ المثقِّف في كُعوب قَناتِه	حتى يُقيمَ ثِقافُه مُنْآدَها

ويُضيف:

«وللشعر دَواعٍ تحثُّ البطيء وتبعث المتكلِّف؛ منها الطَّمع، ومنها الشرف، ومنها الشراب، ومنها الطرَب، ومنها الغضب. وقيل للحُطَيئة: أيُّ الناس أشعَر؟ فأخرج لِسانًا دقيقًا كأنه لسانُ حية فقال: هذا إذا طَمِع. وقال أحمدُ بن يوسف الكاتبُ لأبي يعقوب الخزيمي: مدائحك لمحمد بن منصورِ بن زيادٍ — يعني كاتبَ البرامكة — أشعَرُ من مراثيك فيه وأجود! فقال: كنا يومَئذٍ نعمل على الرخاء، ونحن اليوم نعمل على الوفاء، وبينَهما بَوْنٌ بعيد. وهذه عندي قصةُ الكُمَيت في مدحِه بني أمية وآلَ أبي طالب؛ فإنه كان يتشيَّع وينحرفُ عن بني أمية بالرأي والهوى، وشعره في بني أمية أجودُ منه في الطالبيِّين، ولا أرى

علةَ ذلك إلا قوةَ أسباب الطمع، وإيثارَ النفس لعاجلِ الدنيا على آجِل الآخرة. وقيل لكُثَيِّر: يا أبا صخر، كيف تصنع إذا عَسُر عليك قولُ الشعر؟ قال: أطوف في الرِّباع المُخْلية والرياضِ المُعشِبة؛ فيسهل عليَّ أرصَنُه، ويُسرِعُ إليَّ أحسنُه. ويقال أيضًا: إنه لم يستدعِ شاردَ الشعر مثلُ الماء الجاري، والشَّرَف العالي، والمكان الخَضِر.»

وقال الأحوص:

وأشرَفتُ في نَشْزٍ من الأرض يافِعٍ وقد تَشْعَفُ الأيفاعُ مَن كان مُقصَدَا

وإذا شعَفَته الأيفاعُ مَرتْه واستَدرَّته. وقال عبد الملك بن مروان لأرطأةَ بنِ سهيَّة: هل تقول الآن شعرًا؟ فقال: كيف أقول وأنا ما أشربُ ولا أطربُ ولا أغضب؟! وإنما يكون الشعر بواحدةٍ من هذه. وقيل للشَّنْفَرَى حين أُسِر: أنشِد، فقال: الإنشادُ على حين المَسرَّة، ثم قال:

فلا تَدْفنوني إنَّ دَفْني مُحرَّمٌ عليكم ولكنْ خامِري أُمَّ عامرِ
إذا حمَلوا رأسي وفي الرأسِ أكثَري وغودِرُ عند الملتقَى ثَمَّ سائري
هنالِك لا أرجو حياةً تَسُرُّني سميرَ الليالي مُبسَلًا بالجرائرِ

ثم يقول:

«وللشعر تاراتٌ يبعد فيها قريبُه، ويُستصعَب ريِّضُه، ولا يُعرَف لذلك سبب، إلا أن يكون مِن عارض يعترض على الغريزة من سوءِ غِذاء أو خاطرِ غَمٍّ، وكان الفرزدقُ يقول: أنا أشعرُ تميم، وربما أتت عليَّ ساعةٌ ونَزْعُ ضَرسٍ أسهلُ عليَّ من قولِ بيت. وللشعر أوقاتٌ يُسرِع فيها أتيُّه، ويَسمحُ أبيُّه، منها أوَّل الليل قبل تَغشِّي الكَرَى، ومنها الخَلْوة في المحبس والمسير، ولهذه العللِ تختلف أشعارُ الشاعر.»

وفي هذا النص خلطٌ بين الأشياء وعدمُ تمييز أدبي بين التقاليد التي انتهَت إلى ابن قُتيبة، والتي أراد أن يستخدمَها في وضع تقسيمٍ عام للشعر، فلم يُحسن الاستخدام، وعيبُه دائمًا هو الأخذ بالمنطقِ السميك؛ حيث كان الواجبُ أن يأخذ بالحسِّ الأدبي؛ ليُقيم المفارقات ويَفصِل بين الأحكام.

ونستطيع أن نُلخِّص مضمونَ النص في أنه يرى:

(١) أنَّ مِن الشعر المتكلَّفَ ومنه المطبوع.
(٢) أنَّ هناك دواعيَ تحثُّ البطيء وتدفع المتكلِّف، كما أن هناك تاراتٍ يَبعد فيها قريبُه ويُستصعب ريِّضُه.

فأمَّا أن الشعر إذا توفَّرَت دَواعيه أو مُلابساته جاء مطبوعًا فقولٌ يبدو ظاهرَ الصحة، وإن لم يكن ثَمة تلازُمٌ حتميٌّ بين الأمْرَين. وهذا على فُرِض أن ابن قتيبة قد فهم معنى التكلُّف والطبع في الشعر، وهو لم يفعل.

ولإيضاحِ ما في النص من خلطٍ؛ يجب أن ننظر في حقيقة الخلقِ الأدبي ومراحِلِه وضُروبه. والثابت أن الشراب والطرَب والغضب والطمع وكافَّة المشاعر والانفعالات لا تخلق شعرًا ساعةَ احتدامها؛ فالانفعال القويُّ يعقد اللسان، ويشلُّ التفكير، ويَشغَلُنا عمَّا عداه؛ فالشاعر لا يقول الشعر إلا بعد أن يصحوَ من الشراب، ويهدأَ بعد الغضب؛ إذ تصفو عندئذٍ قريحتُه، ويستطيع الخلق، وقد استقرَّت انفعالاتُه رواسبَ عقلية محتفظةً بحرارة الشعور كامنة — وإذن فهو لا يقول إلا عن رَويَّة. والشعر بعدُ صياغةٌ يكون فيها المتكلَّفُ والمطبوع. وإذا صحَّ ما قدَّمناه يكون لدى الشاعر دائمًا — ومهما كانت دوافعُه؛ من حرية النفس واطمئنانِ التفكير — ما يستطيع معه أن يتكلَّف إذا كان فاسدًا أو سيِّئ المذهب.

هذا، والدوافعُ إلى الشعر لا تكفي لنَقُولَه؛ إذ لا بدَّ من طَبْع مُوَاتٍ، بل إنه لا يكفي توفُّرُ الطبع. وكلُّ خَلْقٍ عملٌ إرادي؛ فالطبع الشعري لا يتفجَّر شعرًا بذاته، وليس هو الشعر، ويا بُعدَ ما بين الطائر الذي يُغرد والشاعرِ الذي يَخلق! ونصل بالشعر إلى شَرْطِه الأخير الذي لا يقلُّ عمَّا سبق أهمية، فنقول: إن الإرادة نفسَها لا تكفي، ونحن لا نستطيع كلَّ ما نريد ولو توفَّرَت في نفوسنا سبُلُه، بل لا بدَّ من الجهد؛ فالشعر — كما قلنا — صياغةٌ لفظية، وليس أشقَّ من إخضاع الإحساس أو الفكرةِ للَّفظ، وفي هذا يقول ديهامل، الشاعرُ الكاتب، عن تجرِبةٍ طويلة: «كم من مرةٍ أستمع إلى رجالٍ أو نساء يتحدَّثون وسطَ الجموع في عرَبة قطارٍ أو أثناء وجبةِ طعام، فتُحدِّثني نفسي كلَّ مرة: ها قد وقعتُ على صفةٍ نفسية، أو تسقُّطِ علاقة، أو لمحتُ دافعًا خفيًّا. ولكني عاجزٌ عن أن أصوغ ما اكتشفتُ ألفاظًا، ربما أستطيع فيما بعدُ أن أُصوِّر ما أحسستُ

به، أمَّا الآن فلا. وأنا أعلم أني إن لم أُصِب التوفيقَ فسيأتي مِن بعدي غيري يُفيد مِن تَجارِبنا، وتُساعده عبقريتُه فينجح في العبارة عمَّا لَمَحْناه نحن.» وهذا لا بدَّ صحيحٌ حتى في الشعر العربي، رغم ما نعرفه عنه من صدوره عن لغةٍ شعرية تقليدية مستقرَّة؛ فهو ككُلِّ شعرٍ إحساساتٌ وصور وخواطرُ تُصاغ ألفاظًا، ولو لم يكن في هذه الصياغة إلا صعوبةُ الاختيار لَكفى لتأييدِ ما نقول من أن الشعر صناعةٌ ككلِّ الصناعات، ولا بدَّ في كل صناعةٍ من مِرانٍ وجهد.

وإذن فالشعر طبعٌ ودافع وإرادة وصناعة وجهد، وهذه هي المراحل التي لم يَفطن لها ابنُ قتيبة.

ونحن لا نُطالبه بذلك، ولكنا نلاحظ أنه قد خلَط في كلٍّ قسم من القسمَين اللذَين يَردُّ الشعرَ إليهما بين أمرَين مختلفَين كلَّ الاختلاف:

(١) بين التكلُّف وبين تقويم الشعر وتثقيفِه بطول التفتيش وإعادةِ النظر بعد النظر، كما كان يفعل زُهيرٌ والحُطَيئة.

(٢) بين الطبع والارتجال، حتى لَكأنه يظنُّ أن الشعر المطبوع هو الشعر المرتجَل. وفي الأمثلة التي يُورِدُها ما يدلُّ على ذلك.

يقول الأديب الصادقُ النظر، الدقيقُ الذوق، المرحوم طه إبراهيم: «إن صاحب البديع يُفكر مرتين؛ مرةً للفكرة ومرةً لتحويرها والتكلُّفِ بها حتى تَسكُن للبديع، ومِن المعلوم أن الصياغة حركةٌ ذهنية عند الكاتب والشاعر، فإنْ تعقَّدَت هذه الحركة لم يكن لنا أن ننتظر إلا عباراتٍ معقَّدة، وإلا نفسًا فاترًا، كلما همَّ بالاطِّراد وقَف به الحرص على الزُّخرف، وحالَ بينه وبين الجيَشان والاسترسال تلمُّسُ المحسِّنات؛ ولذلك فإنَّ التكلُّف أولُ ظاهرةٍ في شعر المحدَثين.»[٢٣] وفي هذه الجُمَل الرائعة خيرُ مقياسٍ للتمييز بين صناعة الشعر وتكلُّفِه، فالصناعة حركةٌ ذهنية واحدة؛ إذ يُدرك الشاعرُ الصورةَ أو يُخضِع الإحساس لِلَّفظ فيكون الخلقُ الفني، وقد ولدت الصورة مجسَّمة وصدر الإحساس مكونًا. أما قبل ذلك فلم يكن بنفس الشاعر شيء، وإن كان؛ فهذا لا يُفيدنا ولا علاقة له بالأدب، وما نظنُّه إلا أشباحًا أو حالاتٍ نفسية ممحوَّةَ المعالم، لا

[٢٣] تاريخ النقد عند العرب، ص٩.

يستطيع مَن تضطربُ بنفسه أن يتبيَّن لها حقيقةً أو يُميز حدودًا، ولا بدَّ له من الجهد حتى يستطيعَ خلقها. وهذا ما كان يفعله زُهير والحُطَيئة، وما يفعله أو يجبُ أن يفعله كلُّ شاعر مُجيد؛ فالفنُّ لا يَحيا بغير الجهد والقيود والصناعة، وليس بصحيحٍ أن الطبعَ يكفي دون ذلك، ولا أن الشعر الجيد ارتجال، وإنما الصحيحُ أنَّ أخذ الشعراء أنفُسَهم بتجويدِ صناعتهم يختلفُ قسوةً ولينًا، وأنهم يجدون في هذا الجهد مشقةً تختلف حسَب طَبائعهم عُسرًا ويُسرًا، وهم سواءٌ قسَوْا على أنفسهم أو لانوا، وسواءٌ أكانت مشقتُهم عسرًا أو يسرًا، لا يخرجون لذلك بشِعرهم عن الطبع إلى التكلُّف، وما نظن أحدًا يستطيع أو استطاع أن يصفَ شعر زُهير والحطيئة بالتكلُّف غير ابن قتيبة، بل نحن لا نستطيع أن نصفَ أيَّ شعر جاهلي أو أموي بهذه الصفة. والتكلُّف في آداب العالم أجمعَ لم يظهر عادةً إلا في عصورها المتأخرة، عندما يطغى التقليدُ على الطبع. ويعجز التقليد بطبيعته عن مُحاكاة الروح واللباب، فيأخذ بالهياكل والقشور. وهذا هو شعر التوليد، يُحاول أصحابه أن يُعْطوا فَقْرَه بصورٍ مقتسرة أو مُحسِّنات زائفة.

وفَيصل التكلُّف هو أن يُفكر صاحبُه مرتَين: مرةً للفكرة ومرةً لتحويرها والتلطُّف بها حتى تَسكُن للبديع. وفي هذه الحالة يَغلِبُ أن تكون مادةُ الشعر نفسِه متكلَّفةً كاذبة، بل وطبعُ الشاعر فاسدًا؛ إذ نُحس بزَيف الإحساس، وعدمِ أصالة الخاطر، وقَسْر الصورة، فيأتي الشعر أجوفَ متنافرَ النغمات، يقفُ عند الأذن وقد نفَضه الإحساس وردَّه الذَّوق كالبَهْرج المرذول. وهذه صفةٌ كثيرًا ما نجدها عند أبي تمام، وأما زُهير والحُطيئة فلا، وإنما هو التجويد والتثقيف والصَّقْل، حَسِبَها ابنُ قتيبة تكلفًا.

ويعود فقيهُنا فيُحاول أن يَعرف المتكلَّفَ من الشعر فيقول: «والمتكلَّف من الشعر وإن كان جيدًا مُحكَمًا فليس به خَفاءٌ على ذَوي العلم؛ لِتَبيُّنهم فيه ما نزَل بصاحبِه من طول التفكير، وشدة العناء، ورَشْح الجبين، وكثرة الضرورات، وحذفِ ما بالمعاني حاجةٌ إليه، وزيادةِ ما بالمعاني غِنًى عنه؛ كقول الفرزدق في عُمَر بنِ هُبيرة لبعض الخلفاء:

أوَلَّيتَ العِراقَ ورافِدَيهِ فَزاريًّا أخَذَّ يدِ القميصِ؟

يريد أوَلَّيتَها خفيفَ اليد، يعني في الخيانة، فاضطرَّته القافيةُ إلى ذِكر القميص، وكقول الآخر:

مِن اللَّواتي والتي واللاتي زعَمْنَ أنْ قد كَبِرَت لِدَاتي

وكقول الفرزدق:

وعضُّ زمانٍ يا ابنَ مَرْوانَ لم يَدَعْ من المالِ إلا مُسحَتًا أو مُجلَّفُ»[٢٤]

وهنا نرى ابنَ قتيبة كعادته يضعُ المبدأ، ثم لا يُحسن النظرَ ولا الذَّوق، كما رأيناه يُقسم الشعر حسَب اللفظِ والمعنى، ثم لا يُجيد التطبيقَ ولا يَصدُق في الحس، فقد أورَد حُكمًا صحيحًا، وشرطًا يجب أن يتوفَّر في الشعر الجيد المطبوع؛ وهو: «ألَّا نُحِسَّ بما نزَل بصاحبه من طول التفكير، وشدة العناء، ورَشْح الجبين»؛ إذ من المُسلَّم به عند ذَوي البصر بالشعر، بل والأدب، أن الشاعرَ أو الكاتب إذا نجَح في جهده وواتاه الطبعُ جاء ما يكتب ولا أثرَ فيه لشِدة العَناء ورَشْح الجبين، وإنما نلمحُ ذلك عن بُعدٍ دَفينًا في جَودة السَّبك، والصِّلات المحْكَمة بين الجُمل وبين الصوَر والإحساسات. الجهد في الشعر الجيد ضوءٌ داخلي رقيق يُنير، ولكنه لا يُعشي الأبصارَ، والجهدُ إذا ظهر في «كثرة الضرورات، وحذف ما بالمعاني حاجةٌ إليه، وزيادة ما بالمعاني غِنًى عنه» لم يكن تكلفًا، وإنما كان قُصورًا أو عجزًا عن السيطرة على المادة. ونحن بعدُ لا نرى إسرافًا في اللفظ، ولا ضعفًا في الصياغة في قول الفرزدق:

أوَّلَيتَ العِراقَ ورافِدَيهِ فَزاريًّا أخَذَّ يدِ القميصِ؟

(خَذَّ الجُرحُ خذيذًا: سال صديدُه)

فالرافِدان يَزيدان العراق جَمالًا وشعرًا ونبلًا، وليس من الحشوِ في شيء، وإنما هو الفرزدق الشاعر الدقيق، الخبيرُ بطبيعة الشعر ولغة الشعر، قد عرَف كيف يرفع من قدرِ العراق، ويُضفي عليه جلالَ الشعر بهذَين «الرافدين»، وعجز ابنُ قتيبة عن إدراكِ ذلك فحَسِبَه حشوًا. وهي بعدُ ظاهرةٌ يعرفها أجودُ الشعر وأخلدُه؛ فالشعر لا يقصد إلى مجرَّد تحديد المعنى حتى يُقال: إن الرافدين جزءٌ من العراق أو هما العراق، فوجَب حذفُهما؛ لأنهما لا يُضيفان إلى المعنى تحديدًا، وإنما الشعر نشرُ روح، وتحريكُ خيال، وبعثُ إحساس، وكم فيه من صيغ جميلةٍ لا تسعى إلى غيرِ هذا «كغُربة النَّوى»، أو ككلِّ

[٢٤] تاريخ النقد عند العرب، ص٢٣-٢٤.

تلك الصفات المعروفة عند شاعرٍ كبير كهوميروس باسم الصفات الطبيعية Epithetés de Nature التي يورِدُها لا للتمييز بين الموصوف وغيرِه، كما يقصد عادةً من استعمال الصفات، بل لأنها ملازمةٌ لطبيعة الموصوف، ومن شأنها أن تُظهِر ما فيه من شاعريةٍ وجمال؛ كقوله عن البحر: «سهل المياه»، بل قولنا نحن كل يوم: «الله الخالد الباقي»؛ فتلك صفاتٌ لا تُميز بين ربٍّ خالد باقٍ، وربٍّ غيرِ خالد ولا باقٍ، وإنما هي صفاتٌ طبيعية تحوطه بجَلاله، وكذلك الأمر في قول الفرزدق: «العراقَ ورافديه»، وأما «أخذَ يدَ القميص» فكنايةٌ جميلة، لم يَفطن إلى روعتِها ابنُ قتيبة. وهل أدَلُّ على الخيانة من أن نَكْنيَ عنها بيدِ قميص يَقطُر صديدًا؟ وهل أقوى من هذه عبارةً؟ ومع ذلك يقول ابن قتيبة إنها حشو.

بقي البيتان:

مِن اللَّواتي والتي واللاتي …

وهذا سُخْف لا علاقة له بالشعر مطبوعِه أو مُتكلَّفِه.

وبيت الفرزدق:

وعضُّ زمانٍ …

به خطأٌ نحوي لم يزلَّ فيه برفعِه «مُجلَّف»؛ حيث وجَب النصب، ولكن الخطأ غير التكلُّف والطبع. والدليل على ذلك أن هذا البيت قويٌّ جميل مطبوع برغمِ الإقواء.

ويقول بعد ذلك: «التكلُّف في الشعر أيضًا بأن نرى البيتَ فيه مقرونًا بغير جارِه، ومضمومًا إلى غيرِ لِفْقِه؛ ولذلك قال عمرُ بنُ لجَأَ لبعضِ الشعراء: أنا أشعرُ منك، قال: ولِمَ ذلك؟ قال: لأني أقول البيتَ وأخاه، ولأنك تقول البيتَ وابنَ عمِّه. وقال عبد الله بنُ سالم لِرُؤبة: مُتْ يا أبا الجحاف إذا شئت، فقال رُؤبة: وكيف ذلك؟ قال: رأيتُ اليوم ابنَك عُقبة يُنشد شعرًا له أعجبَني، قال رؤبة: نعم، ولكن ليس لِشعره «قِران». يريد أن لا يُقارن البيتَ بشبهِه. وبعضُ أصحابنا يقول: «قُرآن» بالضم، ولا أرى الصحيحَ إلا الكسر وترْكَ الهمزة على ما بيَّنت.»

وإنه وإن يكن الأرجحُ — في بداهة القول — أن ابن قتيبة قد أخرَج لفظة رؤبة مخرجًا متصنعًا فيه، وأن بعض أصحابه قد أصابوا شاكلةَ الصواب عندما قالوا: «قرآن»

بمعنى الشُّيوع والذيوع والتناقل والسَّير بين الناس، لا «قِران» التي يتَعسَّفُها ابنُ قتيبة تأييدًا لتعريفه، فإننا رغم ذلك نُسلِّم بأنه هنا أيضًا قد وُفِّق بعقله إلى صياغةِ مبدأٍ سليم؛ وهو انتفاءُ وَحدة النسيج وسلامة المعدن في القصيدة المتكلَّفة، ولكنه لحُسن الحظ لم يُحاول تطبيقَ هذا المبدأ ولا أورَد له أمثلة، ولو أنه فعل لَتخبَّط — فيما نُرجِّح — على عادته التي أَلِفْناها.

وهو كذلك يحاول أن يُعرِّف المطبوع فيقول:

«والمطبوع من الشعراء مَن سمَحَ بالشعر واقتدَر على القوافي، وأراك في صدرِ بيته عَجُزَه، وفي فاتحتِه قافيتَه، وتبيَّنتَ على شعره رونقَ الطبع، ووشْيَ الغريزة، وإذا امتُحِن لم يتلعثم ولم يتزحَّر.

وقال الرياشي: حدَّثني أبو العالية عن ابن عُمر أن المخزوميَّ قال: أتيتُ مع أبي واليًا على المدينة من قُريش وعنده ابنُ مُطير، وإذا مطر جود، فقال له الوالي: صِفْه. فقال: دعني أُشرِف وأنظُر، فأشرَف ونظَر، ثم نزل وقال:

كَثُرَت لكثرةِ قَطرِه أطْبَاؤهُ ... فإذا تحلَّبَ فاضَت الأطْبَاءُ
وكجَوفِ ضَرَّتِه التي في جوفِه ... جوفُ السماء سِبَحْلةٌ جَوفاءُ
وله رَبابٌ هَيْدبٌ لِرَفيفِه ... قبل التبعُّقِ دِيمةٌ وَطْفاءُ
وكأنَّ بارِقَه حريقٌ يلتقي ... ريحٌ عليه وعَرْفَجٌ وَأْلاءُ
وكأنَّ رَيِّقَه ولَمَّا يحتفل ... وَدْقُ السماء عَجَاجةٌ كَدْراءُ
مُستضحِكٌ بِلَوامعٍ مُستعبِرٌ ... بمَدامعٍ لم تُمْرِها الأقْذاءُ
فله بلا حزنٍ ولا بِمَسرَّةٍ ... ضحكٌ يؤلِّفُ بينه وبُكاءُ
حيرانُ مُتَّبعٌ صِباه تَقودهُ ... وجُنوبه كنَفٌ لهُ ووِعاءُ
ودنَتْ له نَكْباؤه حتى إذا ... مِن طولِ ما لَعِبَت به النكباء
ذاب السحابُ فهْو بحرٌ كلُّهُ ... وعلى البُحور من السَّحاب سَماءُ
ثَقُلَت كُلاهُ فنهرَت أصلابُه ... وتبعَّجَت من مائه الأحشاءُ
غدَقٌ ينتج بالأباطح فرقًا ... تلِدُ السُّيول وما لها أَسْلاءُ
غُرٌّ محجَّلةٌ دوالحُ ضُمِّنَت ... حملَ اللِّقاح وكلُّها عَذْراءُ
سُحمٌ فهن إذا كظَمْن فَواحمٌ ... سُودٌ وهنَّ إذ ضَحِكن وَضَاءُ
لو كان في لُجَجِ السواحلِ ماؤهُ ... لم يبقَ من لُجج السواحلِ ماءُ

وهذا الشعر مع إسراعه فيه — كما ترى — كثيرُ الوَشْي، لطيفُ المعاني.
وكان الشمَّاخ في سفر مع أصحابٍ له، فنزل يَحْدو بالقوم فقال:

لم يبقَ إلا مِنطَقٌ وأطرافْ ورَيْطتانِ وقميصٌ هَفْهافْ
وشُعبَتا ميسٍ بَرَاها إسكافْ يا رُبَّ غازٍ كارهٌ للإيجافْ
أغدرُ في الحيِّ برودُ الأصيافْ مُرتجَّة البُوصِ خَضيبُ الأطرافْ

ثم قطَع هذا الرَّويَّ وتعذَّر عليه، فترَكه وسمَح بغيره على أثَرِه فقال:

لما رأتنا واقِفي المَطيَّاتْ قامت تبَدَّى لي بأصلتيَّاتْ
غُرٍّ أضاء ظُلْمَها الثَّنيَّاتْ خُودٌ من الظعائنِ الضَّمْريَّاتْ

قال أبو عُبيدة: اجتمع ثلاثةٌ من بني سعدٍ يُراجزون بني جَعْدة، فقيل لشيخٍ من بني سعد: ما عندك؟ قال: أرجزُ بهم يومًا إلى الليل ولا أفتج، وقيل لآخَر: ما عندك؟ قال: أرجز بهم يومًا إلى الليل ولا أنكش، وقيل للثالث: ما عندك؟ قال: أرجز بهم يومًا إلى الليل ولا أنكف، فلما سمعَت بنو جَعْدة كلامَهم انصرفوا ولم يُراجزوهم.»

ويُضيف: «والشعراء أيضًا في الطَّبْع مختلفون؛ منهم مَن يسهل عليه المديحُ ويَعسُر عليه الهجاء، ومنهم من تتَيسَّر له المراثي ويتعذَّر عليه الغزَل. وقيل للعَجَّاج: إنك لا تُحسن الهجاء! فقال: إنَّ لنا أحلامًا تمنعُنا من أن نظلم، وهل رأيتَ بانيًا لا يُحسِن أن يَهدم؟! وليس هذا كما ذكَر العجَّاج، ولا المثَلُ الذي ضربه للهجاء والمديح بشكل؛ لأن المديح بناءٌ والهجاء بناء، وليس كلُّ بانٍ يضرب بانيًا بغيره. ونحن نجدُ هذا بعينِه في أشعارهم كثيرًا؛ فهذا ذو الرُّمَّة أحسنُ الناس تشبيبًا، وأجوَدُهم تشبيهًا، وأوصَفُهم لرملٍ وهاجرة، وفَلاةٍ وماء، وقُرادٍ وحيَّة، فإذا صار إلى المديح والهجاء خانه الطبع، وذاك أخَّره عن الفُحول، فقالوا: في شعره أبعارُ غِزلان ونقطُ عَروس. وكان الفرزدقُ زيرَ نساء وصاحبَ غزَل، ومع ذلك لا يُجيد التشبيب، وكان جَريرٌ عفيفًا عِزْهاةً عن النساء، وهو مع ذلك أحسنُ الناس تشبيبًا. وكان الفرزدقُ يقول: ما أحوجَه مع عِفَّته إلى صَلابة

شعري! وما أحوجَني إلى رِقة شعره لِما ترَون!» وفي هذه النصوص أشياءُ مختلفة يجب للحكم عليها أن نَفصِل بينها؛ منها:

(١) صفة الشعر المطبوع.
(٢) خلطٌ بين الطبع والارتجال.
(٣) ذَهاب بعض الشعراء بضروبٍ خاصة من الشعر وَفقًا لطبائعهم.

أما عن «صفة الشعر المطبوع»، فالظاهر أن ابن قُتيبة أصاب التعريفَ كعادته، ثم أخطأ التطبيقَ والاختيار؛ ففي قوله: «المطبوع من الشعراء مَن سمَح بالشعر واقتدَر على القوافي، وأراك في صَدر بيته عجُزَه، وفي فاتحتِه قافيتَه، وتبيَّنْتَ على شعره رونق الطبع ووشْيَ الغريزة»؛ تحديدٌ لصفاتٍ صادقة تلحق بما سبَق أنْ كرَّره عن وحدةِ النسج في القصيدة، ومشابهة الأبيات بعضِها لبعضٍ في مَعدِن الفن الذي تُصاغ منه، وخيرُ ذلك قولُه: «وأراك في صدرِ بيته عجُزَه وفي فاتحتِه قافيتَه.» إذ دلَّ على أمارةٍ حقيقية في الشعر المطبوع؛ حيث لا تأتي المعاني مقهورة، بل يأخذ بعضُها بحُجَزِ بعض، وكذلك الألفاظ والصور يقوم بينها من التداعي الطبيعيِّ ما نُحس معه أن عَجُز البيت قد أتى بعد صدره على نحوٍ يُخيِّل إلينا أننا كنا نتوقَّعُه.

إلى هنا أصاب الناقد، ولكنه لا يلبث أن يُضيف: «والمطبوع من الشعراء إذا امتُحِن لم يتلعثَم ولم يتَزحَّر.» أي إن الشاعر المطبوع هو القادرُ على الارتجال دون تلعثمٍ ولا بهر. ويضرب ابنُ قتيبة لذلك الأمثلةَ بشِعر ابن مُطير في المطر، ثم برجَزِ الشمَّاخ، ويحكم على شعرِ ابن مطير بأنه «مع إسراع قائلِه فيه كثيرُ الوشي لطيفُ المعاني.» أي إن فيه صفاتِ الشعر المطبوع.

ونحن نخرج من بادئ الأمر الرجَز؛ فالرجز شيءٌ والقصيد شيء آخر. ومن الثابتِ أن الرجَز فنٌّ لم يَزدهر إلا في القرن الثاني على يدِ العجَّاج وابنِه رُؤبة وعُقبةَ بن رؤبة، «وإنما كان الرجلُ يقول منه البيتين أو الثلاثةَ إذا خاصَم أو شاتَم أو فاخَر، حتى جاء الأغلبُ العِجْليُّ المخضرِمُ فشبَّهَه بالقصيد وأطاله.»[٢٥]

[٢٥] الشعر والشعراء، ص٢٨٩.

الرجَز مجالُ الارتجال، والرُّجَّاز قومٌ توفَّروا على وزنٍ بعينه حتى أَلِفُوه، بل وتوارَثوه ابنًا عن أبٍ، فأصبَح الارتجالُ فيه ممكنًا. وهو بعدُ بحرٌ قصيرٌ سهلُ البناء والمأخَذ، ولا كذلك القصيد المتعدِّد البحور، المتعدد الأغراض.

وأما الشعر، فمِن غريب الأمر أن يَرى ابنُ قتيبة أن الارتجال فيه دليلُ الطبع، وأنَّ شعرًا كالذي أوردَه لابن مُطير شعرٌ مطبوع، مع أنه لم يَصدُر عن دافعٍ من تلك التي عدَّدها الناقدُ نفسُه فيما سبق. والأصحُّ أن يوصَف بالطبع مَن يَصدُر عن نزوعٍ أو إرادةٍ ذاتيَّين، لا مَن يُطلَب إليه قولُ الشعر فيقول على الهاجس؛ فهنا يكون التكلُّف، وهنا يخلو ما يُقال من «رونق الطبع ووَشْي الغريزة»، بل يَخْلو من كلِّ صياغة حقيقية ما يُغني عنها في الشعر شيء.

ولننظُرْ في أبياتِ ابن مطير لِنرى صحةَ هذا الحكم.

انظر إلى قوله:

وكجِوفِ ضرَّتِه التي في جوفِهِ جوفُ السماء سِبَحلةٌ جَوفاءُ

فأيُّ شعر أقبحُ من هذا! وفيه مِن ثِقل الأصوات ونُبوِّها عن السمع ما يكفي للدلالة عليه أن نلتفتَ إلى: «جوف ضرته .. جوف .. جوفه .. جوفاء» بما فيها من جيماتٍ مرذولة غليظة متكرِّرة! وقد زادت مُجاورة الضاد للجيم الأولى من سَماجتها، ثم انظر إلى سخافة المعنى وتَعقُّد العبارة عنه؛ فهو يريد أن يقول إن «جوف السماء كجوفِ ضرَّةِ المطر الواسعة الجوفاء التي في جوفه»، فلم يستطع بغير هذا التعقيد الواضح الذي هو التكلفُ بعينه. والصورةُ بعدُ قبيحةٌ لا معنى لها؛ «فالضرَّة التي في جوف المطر» مرذولةٌ ضعيفة، فالسماء ليست ناقة، وضرة الناقة بعيدةٌ عن أن توحيَ بغزارة المطر مهما كان سِبَحلةً واسعة.

وكأنَّ بارِقَه حريقٌ يلتقي ريحٌ عليه وعَرْفجٌ وَأْلاءُ

وما فيه من تكلُّف وضعف، فالبريقُ حريقٌ اجتمع له ريحٌ وبترول وخشب جلف ... إلخ، ومع ذلك لا يُعطي هذا الحريقُ — رغم كل ما اجتمع له — شيئًا من صورة

البرق الخاطف الذي رآه امرُؤ القيس، الشاعر المطبوع حقًّا، يُومض كيدَين تبدُوان ثم تختفيان وسط السحاب، أو كمصابيحِ راهبٍ يُميل صاحبُه ذُبالتَه المفتَّلة:

أصاحِ ترى برقًا أُريكَ وَميضَه كلَمع اليدَينِ في حَبِيٍّ مُكلَّلِ
يُضيء سَناهُ أو مَصابيحُ راهبٍ أمالَ السَّليطَ بالذُّبالِ المفتَّلِ

وأيُّ ابتذالٍ في رؤية البرق ضاحكًا والمطرِ دموعًا لم تُجْرِها الأَقْذاء في قوله:

مُستضحكٌ بلَوامعٍ مُستعبرٌ بمدامعٍ لم تُجرِها الأقذاءُ

فهذه المطابَقات السهلة بين مُستضحِك ومُستعبِر، واللوامع والمدامع؛ هي التكلُّف الهيِّن القريبُ المنال، هي أَمارات الشعر الضعيف لا الشعر المطبوع، وما نظن الارتجالَ بقادرٍ في معظم الأحيان إلا على مثلِ هذه السخافات، ثم:

ذاب السحابُ فهو بحرٌ كلُّه وعلى البحور من السحابِ سماءُ
ثَقُلَت كُلاهُ فنهَّرت أصلابه وتبعَّجَت من مائه الأحشاءُ

ونحن لا ندري بأيِّ ذوق يستسيغ ابنُ قتيبة هذا الاستقصاءَ السخيف في الشعر، وهذه الصورَ المرذولة المتلاحقة! ولنتصوَّر السحابَ وقد ثقلت كُليَتاه فجَرَت أنهارًا في أصلابه، وانبعجَت أحشاؤه، فخرَّ السحابُ بحرًا كله، ومن فوق بحور السحاب سماء. أيُّ سخفٍ أبلغُ من هذا، وأي قبح؟!

ووَلَد المطرُ سيولًا مع أنه ليس للمطر «أَسْلاء» ولا «بيتُ رَحِم»، وحمَلَت السحبُ الغرُّ الدوالح الغزيرة المياهِ اللقاحَ وكلُّها عذراء، فيا عجبًا! عذراءُ تحمل اللقاح! ونزل المطر.

لو كان مِن لُجَج السواحلِ ماؤه لم يبقَ من لُجج السواحلِ ماءُ

أليس هذا الشعرُ أشبهَ بأشعار الفقهاء المتكلِّفين الذين لا ذوق لهم ولا حسَّ ولا دراية بالشعر، وإنما هو كدُّ الذهن فيما لا شعر فيه، والتكلُّفُ في توليدِ معانٍ وصور

قبيحة نابية؟! ومع ذلك يقول ابنُ قتيبة إنه كلام «كثير الوَشْي لطيف المعاني.» ويرى في ارتجاله دليلَ الطبع في الشعر.

وهكذا يتضح لنا الحكمُ العام على ابن قتيبة.

فهو رجلٌ تفكيره خيرٌ من ذَوقه، ونزعتُه خيرٌ من عمله. دعا إلى تحكيم الرأي الشخصي فأصاب، وعرَّف الشعر المتكلَّف في أحد المواضع بأنه «ما خلا نسجُه من الوحدة» فأصاب، وعرَّف المطبوعَ بأنه «ما يُنبئ صدرُه عن عجُزِه» فأصاب، وحاول أن يُقسِّم الشعر تبعًا لجودة ألفاظه ومعانيه فتخبَّط في الحكم والذوق، وقسَّمه إلى مطبوعٍ ومتكلَّف فخلَط بين الارتجال والطبع، وبين التثقيف والتكلُّف، وحاول أن يُورِدَ عن غيرِه بعض المقاييس، فلم يتَبصَّر ولم يُعمِل حسَّه ولا عقَله ليضعَها وضعها الحقيقي.

ومع ذلك يبقى له فضلُ وقوفه في سبيلِ طغيان منطق اليونان على أدب العرب، وفضلُ التخلُّص من التعصب للقديم لِقِدَمه أو الحديثِ لحداثته، وذلك رغم أنه لم يستطع أن يُقيم محلَّ ما رفَضه أسسًا صحيحة، أو نظريةً متماسكة.

وابن قتيبة بعد كل هذا ليس ناقدًا، وإنما الناقد هو الرجلُ الذي يتناول النصوص؛ يدرسها ويُميز بين أساليبها، كما فعل الآمدي، الذي أصبح النقدُ بفضله نقدًا منهجيًّا ولم يَعُد مجردَ خواطر كما كان من قبلُ، ولا أحكامًا تُستقَى من جزئيةٍ ثم تُعمَّم. ولسوف نراه يتناول البحتُريَّ وأبا تمام فيُفصل القولَ فيهما، ويستقصي كلَّ أخطائهما وسرقاتهما، ومحاسنهما وعيوبهما، ثم يُوازن بينهما في المعاني التي طرَقاها، والأغراض التي اتجها إليها، قاصرًا أحكامه على ما أمامه؛ فطَورًا يُفضِّل هذا وطورًا يُفضِّل ذاك، معللًا آراءه، موردًا حججه.

وبعدُ، فقد ظهر النقد عند العرب نقدًا ذوقيًّا، ولكنه كان جزئيًّا؛ نَقْد خواطرَ دون تعليل، ثم سار الزمن سيرتَه فاتَّسعَت الأذهان، ونمَت روحُ العلم والحرص على التعليل بفضلِ فلسفة اليونان وأقوال المتكلِّمين. ووُضِعَت العلوم المختلفة، فاستطاع النقدُ أن يُصبح كما قلنا نقدًا منهجيًّا، يتناول النصوصَ باستقصاءٍ ودراسة وإمعان، وتحليلٍ وتعليل، وإنْ ظل الذَّوق عربيًّا، وكان الفضل في ذلك لنقَّاد القرن الرابع. وأما مَن سبَقهم كابنِ سلَّام وابن قُتيبة، فقد كانوا مؤرِّخي أدبٍ أكثرَ منهم نقَّادًا، وهم إنْ عرَضوا لبعض المسائل الأدبية والمقاييس العامة، لم يكن في نظرتِهم استقصاءٌ ولا دراسةٌ للنصوص. والنقد كما قلنا ليس تلك التعميماتِ التي لا طائلَ تحتها، وإنما هو تحليلُ النصوصِ والتمييزُ بين الأساليب. والذي يمكن أن يُصبح علمًا هو منهجُ التحليل والدراسة والتمييز،

لا النقد ذاتُه. نحاول أن نضَع له نظرياتٍ عامةً عن اللفظ والمعنى، والطبعِ والتكلُّف وأمثالِ ذلك، كما سنرى عندما نَعرِض لهذا الاتجاه.

لم يظهر إذن النقدُ الموضعي المنهجي قبل القرن الرابع، وفي دراسة هذا النقد نريد الآن أن نأخذ.

الفصل الثاني

مذهبُ البديع ونشأةُ النقد المنهجي

(١) ابن المعتزِّ وقُدامة

«قال عبد الله بنُ المعتز رحمه الله: قد قدَّمنا في أبوابِ كتابنا هذا بعضَ ما وجَدْنا في القرآنِ واللغة وأحاديثِ رسول الله ﷺ، وكلامِ الصحابة والأعراب وغيرِهم، وأشعارِ المتقدمين، من الكلام الذي سمَّاه المحْدَثون البديع؛ ليعلم أن بشَّارًا ومُسلمًا وأبا نُوَاس ومَن تقيَّلَهم وسلَك سبيلهم لم يَسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كَثُر في أشعارهم فعُرِف في زمانهم حتى سُمي بهذا الاسم، فأعرَب عنه ودلَّ عليه. ثم إن حبيبَ بنَ أوسٍ الطائيَّ مِن بعدهم شُغِف به حتى غلَب عليه، وتفرَّع فيه، وأكثَر منه، فأحسَن في بعضِ ذلك وأساء في بعض، وتلك عُقبى الإفراطِ وثمرةُ الإسراف، وإنما كان يقول الشاعرُ من هذا الفن البيتَ والبيتين في القصيدة، وربما قُرنَت من شِعر أحدهم قصائدُ من غير أن يوجد فيها بيتُ بديع. وكان يُستحسَن ذلك منهم إذا أتى نادرًا، ويزداد حظوةً بين الكلام المرسَل، وقد كان بعضُ العلماء يُشبِّه الطائيَّ في البديع بصالحِ بن عبد القدُّوس في الأمثال، ويقول: لو أن صالحًا نثَر أمثاله في شِعره، وجعل بينها فُصولًا من كلامه؛ لَسبق أهلَ زمانِه، وغلَب على مدِّ مَيدانِه. وهذا أعدلُ كلام سمعتُه في هذا المعنى.»

في هذا النص الهام حقيقتان؛ أولهما: أن البديع لم يخترعْه أبو تمام، بل سبَقه إليه القرآنُ والحديثُ وشعرُ المتقدمين، وثانيهما: أن أبا تمام قد شُغِف بالبديع حتى غلَب عليه وتفرَّع فيه.

فأما أن البديع شيءٌ قديم اهتدى إليه الشعراءُ بقَريحتهم، وبحُكم طبيعة الشعر ذاتِه، فأمرٌ يحتاج إلى تفصيل؛ وذلك لأن الشعر إلى حدٍّ كبيرٍ صياغة، وفي طريق هذه

الصياغة تتركَّز عادةً أصالةُ الشاعر؛ إذ بفضلها يُقيم علاقاتٍ بين الأشياء، وكلما ازدادت كميةُ تلك العلاقات ودقَّتها وجِدَّتها وقوةُ إيحائها ازداد شعرُه جودة؛ فالليل «كالجمل تَمطَّى بصُلبِه ... إلخ»، والبرق «كمصابيحِ راهب أمال السليط»، والحرب «تَهُرُّ الناسَ أنيابُها عُصْلُ» والرجل الشجاع «تسدُّ به لهَواتُ ثَغْر»، والصدرُ «يُريح الليلُ عازبَ همِّه»، كما يُريح الراعي الإبلَ إلى مَباءتِها، وفوارس تَغلِبَ «يُطعِمون الموتَ كلَّ هُمام»، وما إلى ذلك ممَّا يجده القارئُ في باب الاستعارة من كتاب ابن المعتزِّ السابقِ ذِكرُه.[١]

وإذن فالاستعارة أمرٌ أصيل في الشعر، بل نكاد نقول: إنها خيوطُ نَسجِه، وهي منه كالنحوِ من اللغة، وكما اطَّردَت اللغاتُ قبل أن يعرف متكلِّموها القواعدَ ويفطنوا إلى وجودها، كذلك صدَر الشعراء عن الاستعارة بفِطرتهم دون معرفةٍ نظرية ولا وعيٍ تحليلي لطرق استعمالها؛ ولهذا جاءت معظمُ الاستعارات القديمة صادقة؛ لأن ملَكةَ الشعر انتزعَتها من طبائع الأشياء، أو على الأصحِّ لأن الأشياء أمْلَتها على الشعراء دون أن «يصنعوا» هم شيئًا.

ولكننا إذا تركنا الاستعارةَ إلى وسائل مذهبِ البديع الأخرى تغيَّر الحكم؛ فالاستعارة كما قلنا هي لُباب الشعر، ولا كذلك «التجنيس» و«المطابقة» ورَدُّ «أعجازِ الكلام على ما تقدَّمَها» و«المذهبُ الكلامي»، وتلك هي — مع الاستعارة — الوسائلُ الخمس التي يُعدِّدها ابن المعتز، ويَقصُر عليها مميزاتِ مذهب «البديع»؛ أي المذهب «الجديد» الذي اتخَذه أبو تمامٍ مدرسةً له عن نظرٍ ووعيٍ وصَنعة.

فالتجنيس إما عبثٌ لفظي يعتمد على الاشتقاق ولا يستند إلى غير التداعي الشكلي؛ كقول الشاعر: «يومٌ خلَجْت على الخليج نُفوسهم»، وإما لعبٌ بالمعاني ومهارةٌ في استخدام مفردات اللغة المتَّحدة، أو المتقاربة في اللفظ والمختلفة في المعنى؛ كقول الآخَر: «إن لوم العاشق اللوم»، أو «جَلا ظُلماتِ الظُّلْم عن وجهِ أمَّة.»[٢]

والطِّباق مجردُ مقابَلاتٍ بين المعاني كأحداث الزمن التي «تردُ الشعور السُّود بِيضًا، والوجوه البيض سُودًا.»[٣]

---

[١] كتاب البديع، لعبد الله بن المعتز، كرتفوفسكي، سنة ١٩٣٥، ص٢–٥.

[٢] البديع، ص٢٥–٣٦.

[٣] نفس المصدر، ٣٦–٤٧.

وردُّ أعجاز الكلام على ما تَقدَّمها هو الآخَر حِلْيةٌ لفظية ولبقةٌ في طرق الأداء؛ كقول الشاعر:

سريعٌ إلى ابنِ العمِّ يشتمُ عِرضَهُ وليس إلى داعي النَّدى بسَريعِ

وأمثالِ ذلك مما تتقابلُ فيه الألفاظ على اختلافِ موضعها، وفي مطلع البيت أو عَروضه أو حشْوِه.[٤]

والمذهب الكلاميُّ نوعٌ من الجدل العقلي، والقدرة على توليد المعاني، والدقة في المفارَقات، لم يرَ ابنُ المعتز بُدًّا من ذِكره كمَيزةٍ من مميزات الشعر الجديد، الذي يرى إمامُه أبو تمام أن «الشعر صَوْب العقول»، وهو فيما نعتقد ليس من جوهرِ الشعر، بل ولا من جوهر التفكير المنتج.

ومع هذا، فإن تلك الوسائل الأربعة لم يحظرها أحدٌ على الشعراء، ونحن لا نقول إنها غريبةٌ عن الشعراء، أو يجب أن تكون غريبة؛ فهي من طرُق الأداء التي للشاعر الحقُّ في استخدامها، ولكننا نرى أنها ليست كالاستعارة، وما هي إلا مُحسِّنات لفظية أو طريقة من طرق التفكير الذي يَغلِبُ عليه العُقم. إنها أشياءُ ليست من جوهر الشعر ولا هي حتميَّةٌ فيه، وإنه وإن تكن هناك مجانَساتٌ ومطابقات جميلة موفَّقة دالة، فالذي لا ريب فيه أن الشعراء القدماء، وهم أساتذة الشعر العربي، لم يقصدوا إليها، ولا بحَثوا عنها، ولا اتخَذوا منها مذهبًا.

ونخلص من هذا إلى أن ابن المعتز في كتابه «البديع»، عندما أراد أن يُحصِيَ مميزاتِ المذهب «الجديد»، قد جمَع بين ثلاثة أشياء مختلفة بطبيعتها:

(١) الاستعارة التي هي عنصرٌ أصيل في الشعر.

(٢) طرقُ أداء تتعلَّق بالشكل ولا تمسُّ جوهر الشعر في كثير؛ وهي: التجنيس، والطِّباق، وردُّ العَجُز على الصدر.

(٣) مذهبٌ عقلي، هو المذهب الكلامي.

والآن لنتساءل: كيف أصبحَت هذه الوسائلُ خصائصَ للمذهب الجديد؟

[٤] نفس المصدر، ٤٢–٥٣.

للجواب على هذا السؤال، لا بدَّ من أن ننظر في حقيقةٍ عامة اشتركَت فيها كلُّ الآداب على السواء، هي مشكلةُ التقليد. نُعالجها علاجًا مختصرًا، مُرجِئين تفاصيلَها إلى باب السرقات.

وأول ما نُلاحظه هو أن الإسلام لم يُحدِث تغيُّرًا كبيرًا في تقاليد الشعر العربي؛ فنحن مثلًا نُلاحظ أن المسيحية قد حطَّمَت الأدب القديم خلال القرون الوُسطى تحطيمًا شِبهَ تام؛ وذلك لأنه كان نِتاجًا مباشرًا للديانة الوثنية، فلم تقبله المسيحية، كما لم يقبله الإسلام. ومن المعلوم أن القرون الوسطى لم تَعرف — في الشرق أو الغرب، عند المسيحيين أو عند المسلمين — من التفكير اليوناني إلا المستقلَّ عن المعتقَداتِ الدينية، أو الذي أمكَن فصلُه عنها، ولكن الأدب الجاهلي لم يكن كذلك؛ فهو — كما وصَلَنا — لا نكاد نجد فيه أثرًا لدِيانة العرب الوثنية؛ ولهذا نرى أن الإسلام لم يُحاربه، ولا تزال كتب الأدب التي بين أيدينا تحمل أصداءً لاختلاف المسلمين الأوائل في الحكم على الشعر ووجوبِ محاربته أو التسامُح فيه. وإذا كان من الثابت أن كلمةَ المسلمين قد اجتمعَت على محاربة الشعر الذي كان صادرًا عن روحٍ قبَلية تبعث الخصوماتِ القديمة، فإن هذا قد كان لأغراضٍ سياسية أكثرَ منها دينية. والسياسة لم تُحرك الشعوب، خصوصًا القديمة منها، ولا كان لها قطُّ ما للدين من تأثير؛ ولهذا نرى أن تلك المحاربة نفسَها لم تنجح إلا نجاحًا محدودًا، بحيث نستطيع أن نُقرر أن التقاليد الشعرية قد اطَّردَت عند العرب برغم ظهور الإسلام.

وجاء العصرُ العباسيُّ وقد اتَّسعَت آفاق العرب بفضل احتكاكِهم بالشعوب الأخرى، وبفضلِ ترجمة الثقافات الأجنبية، فظهَر أناسٌ ينزعون إلى التجديد.

والواقع أن التجديد ممكنٌ على أساس القديم، وهذا ما يُثبته تاريخُ الآداب المختلفة؛ فالفَرنسيُّون مثلًا يعودون في القرن السابعَ عشر إلى التراث اليوناني يأخذون منه هياكلَ لأدبهم، وأحيانًا مادةً لذلك الأدب؛ فيتخذ راسين من أسطورة «فدر» وحُبِّها لابن زوجِها «هيبوليت» موضوعًا لإحدى مسرحيَّاته. ولما كان هذا العصرُ عصرَ الإنسانيات، فقد غيَّر الشاعرُ دوافعَ شخصياته مستبدلًا بإرادة الآلهة شهواتِ البشر، وبفكرة القضاء فكرةَ الجبر النفسي، وبذلك تخلَّصَ من الوثنية. وهذا هو المذهب الكلاسيكي المعروف.

ولكن هذا النوع من التجديد، بل الخَلْق، لم يعرفه العربُ لأنهم لم يتَّجِهوا هذه الوِجْهة، وأدبهم أدبُ جزئياتٍ وَحْدتُها البيت لا الفكرةُ ولا الأسطورة ولا الموقعة

التاريخية. ولقد كان من هذا الشيءُ الكثيرُ الجميل؛ كأيام العرب القدماء وخُرافاتهم، ولكنهم لم يَستغلُّوا شيئًا منه، بل ولم نستغلَّه نحن حتى اليوم.

ولو أننا تركنا هذا الاتجاهَ في أدب الكليات، ونظرنا في الشعر الغنائيِّ الذي يُشبه الشعر العربي، لَوجَدنا في القرن الثامنَ عشر في فرنسا مذهبَ شينييه، الذي دعا إلى تجديدِ الشعر الفرنسي، فقال بيته المشهور: «لِنَقُل أفكارًا جديدةً في صياغةٍ قديمة»، وهو يريد بذلك أن نَصدُر في شِعرنا عن إحساسنا نحن وأفكارِنا، بل وما وصل إليه العلم الحديث، ولكن على أن تكون الصياغةُ على غِرار الصياغة القديمة. وتلك عنده هي الصياغةُ اليونانية التي تمتاز بالبساطة، والقَصْدِ إلى المعنى، والسهولةِ في التعبير، والخلوِّ من المُحسِّنات اللفظية التي شاعت فيما بعدُ عند اللاتين.

ولكن أمثال هذه المحاولةِ أيضًا لم يعرفها الشعرُ العربي؛ فأبو نُواس عندما كان يَسخر من تقليد مُعاصريه للقدماء بالبكاء على الديار التي لم يعودوا يرَونها، والتشبيب بهند أو دَعْد، لم يَدْعُ إلى التمسُّك بالصياغة القديمة كما فعَل شينييه، بل قصد إلى التجديد في المعنى والتجديد في العبارة على السواء. وها نحن نرى ابنَ المعتز يردُّ إليه تنميةَ الاتجاه نحو مذهبِ البديع الذي انتهى إلى أبي تمام.

ثم إن محاولتَه لم تنجح، وهو — فيما يظهر — لم يكن مؤمنًا بها، ولا جادًّا فيها، ولا قادرًا عليها، بدليلِ أنه لم يَصدُر عنها هو نفسُه إلا في بعض الأحيان، كما فعل في الخَمريَّات مثلًا. وأما مدائحه فقد قالها على نمطِ المدائح التقليدية؛ من بُكاء الديار، إلى وصف الرحلة. وهي على أيِّ حال لم تُكوِّن مذهبًا ثابتًا.

وإذن فالظاهرة التي سادت عند أصحاب مذهب البديع لم تكن الظاهرةَ التي يتحدثُ عنها شينييه؛ فهم لم يقولوا أفكارًا جديدة في صياغة قديمة، بل حاوَلوا بوجهٍ عامٍّ أن يقولوا الأفكارَ القديمة في صياغةٍ جديدة، وبخاصةٍ عند أبي تمام الذي لم يكَد يُجدد شيئًا في موضوعات الشعر، وإنما تجدَّدَت المعاني في القرن الرابع والخامس عند المتنبِّي وأبي العلاء.

يقول الآمِديُّ في الموازنة: «كان أبو تمامٍ مشتهرًا بالشعر، مَشغوفًا به، مشغولًا مدةَ عمره بتخميره ودراسته، وله كتبُ اختياراتٍ فيه مشهورةٌ معروفة، فمنها الاختيارُ «القبائلي الأكبر»، اختار فيه من كلِّ قصيدة. وقد مرَّ على يدَي هذا الاختيار، ومنها اختيارٌ آخَر ترجمته «القبائلي»، اختار فيه قِطَعًا من مَحاسن أشعار القبائل، ولم يورد فيه

كبيرَ شيءٍ للمشهورين، ومنها الاختيار الذي تلَقَّط فيه محاسنَ شِعر الجاهلية والإسلام، أخَذ من كل قصيدة شيئًا، حتى انتهى إلى إبراهيم بن هرمة، وهو اختيارٌ مشهور معروفٌ باختيار «شُعراء الفحول»، ومنها اختيارٌ تلقَّطَ فيه أشياءَ من الشعراء المُقلِّين والشعراء المغمورين غيرِ المشهورين، وبوَّبَه أبوابًا وصدَّره بما قيل في الشجاعة، وهو أشهرُ اختياراته وأكثرُها في أيدي الناس، ويُلقَّب «بالحماسة»، ومنها اختيارُ المقطَّعات، وهو مبوَّبٌ على ترتيب الحماسة، إلا أنه يذكر فيه أشعار المشهورين وغيرِهم، والقدماءِ والمتأخِّرين، وصدَّره بذِكر الغزَل. وقد قرأتُ هذا الاختيار وتلقَّطتُ منه نُتَفًا وأبياتًا كثيرة، وليس بمشهورٍ شهرةَ غيره. ومنها اختيارٌ مجرَّد في أشعار المحدثين، وهو موجود في أيدي الناس. وهذه الاختيارات تدلُّ على عِنايته بالشعر؛ فإنه اشتغَل به وجعَله وُكْدَه، واقتصر في كلِّ الآداب والعلوم عليه، فإنه ما من شيءٍ كبير من شِعر جاهلي ولا إسلاميٍّ ولا مُحدَث إلا قرَأَه واطَّلع عليه.»[٥]

في هذا النصِّ ما يوجِّهنا نحوَ طريقة أبي تمام في التجديد وسبيله إليه.

فقد توفَّر هذا الشاعرُ على النظر في شِعر السابقين، وأراد أن يُجدد دون أن يستطيع الإفلاتَ من التقاليد الشِّعرية الثابتة، فكان موقفُه شبيهًا بما نراه في كافةِ الآداب في عصورها المتأخِّرة، عندما تستمرُّ الحياة العقلية لشعبٍ ما على اطِّرادها دون أن تجدَّ أحداثٌ فِكرية أو دينية أو سياسية أو اجتماعية من القوة بحيث تستطيع أن تُغير المناهج وتوقف الاتجاهات أو تقلبَها. وهذا واضحٌ في الآداب القديمة؛ حيث لم يكن النقدُ والتفكير النظريُّ قد تَكوَّنا بعدُ. وأما في الآداب الحديثة، فمن المعلوم أن مناهج الأدب وتياراته ومدارسَه قد تغيَّرَت أكثرَ من مرة تغيرًا قويًّا بحركاتِ تجديد ذاتية تدعو إليها أجيالُ الشعراء والأدباء المتلاحقة، صادِرين عن نظرٍ عقلي في تيارات الأدب عند سابِقيهم، ورغبتهم في تحويل تلك التيارات إلى نَواحٍ أخرى أقربَ إلى إحساسهم، أو أكثرَ تمشيًا مع مُلابسات حياتهم. وعلى هذا النحو خلفَت الرومانتيكية المذهبَ الكلاسيكي، وخلف الرمزيُّون الرومانتيكية وهكذا. بينما الآداب القديمة لم يحدث فيها شيءٌ من ذلك؛ لأن النقد كما قلنا لم يلعب فيها دورًا هامًّا؛ ولهذا سارت سَيرها المحتوم، وكلما تراخى بها

[٥] الموازنة، ص٢٣.

الزمنُ ضعُفَت حيويتُها وازداد اعتمادُها على التقليد. ومن الثابت أن التقليد لا يمكن أن يتناول العناصرَ الأصلية بعصرٍ ما أو شاعرٍ ما، وإنما يتناول الأشياءَ الخارجية، وبهذا ينتهي إلى الصَّنعة اللفظية؛ يُسرِف فيها المجدِّدون ظانِّين أنهم يأتون بشيء «بديع». وهذا ما كان في تاريخ الآداب اليونانية واللاتينية؛ حيث انتهى الأدبُ اليونانيُّ في عهد الإسكندرية إلى الصَّنعة المتكلَّفة، فأسرَفوا في تجميل الأسلوب وحشوِه بأسماء الآلهة وأساطير الأقدمين دون أن يَستطيعوا إيداعها معانيَ إنسانيةً تُعطيها قيمةً حقيقية، فأصبح الشاعرُ منهم يتحدث عن الريف وعن الرُّعاة، وهو لم يرَ الريف ولا رعى شيئًا، وتخبَّطوا في وصفِ غرام السُّذَّج، وهم أعقدُ من ذنَبِ الضَّب؛ ومن ثَم جاء شعرهم في الغالب باردًا متكلَّفًا على نحوٍ ما نرى عند كاليماكس مثلًا. وكذلك اللاتين في عصر الإمبراطورية المتأخِّر، فهؤلاء قد أرادوا تقليدَ الشعر اليوناني، فلم يأخذوا عن المتقدمين أمثالِ هوميروس وبُنْدار، بل أخذوا في الغالب عن شُعراء الإسكندرية، فجاء شعرهم تقليدًا لشعرٍ متكلَّفٍ لا أصالةَ فيه ولا صدق؛ ومن ثَم لم تكن له قيمةٌ كبيرة على نحوِ ما هو واضحٌ عند أوفيد وتيبيل وبروبرس وغيرِهم.

وتلك هي الظاهرة التي حدَثَت في القرن الثالثِ العباسي؛ إذ كان الزمنُ قد طال بالشعرِ العربي، وكانت الحضارة قد دعَمَت عملها في إضعاف قوة البداوة وأصالةِ الطبع عند العرب، وكان الاختلاطُ بالشعوب الأخرى قد أضعَف من حيويَّتِهم، فأضاف كلُّ هذا إلى فعلِ الزمن والتطور الذاتي لكلِّ ما في الحياة. وساعد على أن يصلَ بالأدب العربي إلى مرحلةِ الهَرَم. ولم تكن الثقافاتُ الأجنبية قد اختمَرَت بعدُ في النفوس، ولا استطاعت أن تهزَّها فتُجدِّد حياتها، ولو في تلك الحدود التي تستطيع فيها العناصرُ الدَّخيلة على حياة الشعوب الروحيَّة أن تُغير من عقليَّتِها. وإنما كان هذا الاختمار وتلك الهزَّة في القرن الرابع والخامس؛ حيث ظهَر المتنبِّي وأبو العلاء، فهما الثمرة الحقيقية لحركة الانتعاش الروحيِّ التي قامت على الثقافات الأجنبية، عندما تم امتزاجُها بالتراث العربي. ومن البيِّن أن حركة الخلق في هذين القرنَين كانت مؤقَّتةً عارضة، فلم يلبث تيَّار الدَّرْس والتحليل ووضع القواعد والعلوم أنْ طغى على كلِّ خلق، بل أفسده وانتهَت الحياة الروحية كلُّها إلى النُّضوب والتحجُّر فالموت.

وإذن فمذهب أبي تمام يعتبر مرحلةً ذاتية طبيعية في تاريخ الأدب العربي، والنقَّاد قد أصابوا بلا ريبٍ فاصلةَ الحق عندما أجمَعوا على إرجاع أصول هذا المذهب إلى بشار بنِ برد (م ١٦٧هـ)، فأبي نُوَاسٍ (م ١٩٨هـ)، فمُسلمِ بن الوليد (م ٢٠٨هـ)، ثم أبي تمامٍ

(م ٢٣١هـ). وفي هذا يقول أبو بكرٍ الصُّولي، وهو من كبار المتحمِّسين للمذهب الجديد: «اعلم أعزَّك الله أن ألفاظ المحْدَثين منذ عهد بشارٍ إلى وقتِنا هذا كالمتنقِّلة إلى مَعانٍ أبدع، وألفاظٍ أقرب، وكلامٍ أرقَّ، وإن كان السبقُ للأوائل بحقِّ الاختراع والابتداء، والطبعِ والاكتفاء.»[٦] وفي موضعٍ آخر: «ومَن تبَحَّر شعر أبي تمام وجد كلَّ مُحسِن بعده لائذًا به، كما أن كل مُحسن بعد بشار لائذٌ ببشارٍ ومنتسبٌ إليه في أكثرِ إحسانه.»[٧] وفي موضعٍ ثالث قال أبو بكر: «وكنتُ يومًا في مجلسٍ فيه جماعةٌ من أهل الأدب والعصبية لأبي نُواس حتى يُفرِطوا، فقال بعضُهم: أبو نواس أشعرُ من بشار. فرَدَدتُ ذلك عليه وعرَّفتُه ما جَهِله من فضلِ بشار وتقدُّمه، وأخْذِ جميعِ المُحدَثينَ عنه وأتباعِهم.»[٨]

السلسلة إذن متصلة، وبشارٌ هو أصلُ المذهب في رأي أنصار البديع، ومع ذلك فيُخيَّل إلينا أن أبا تمام قد أحدث تغييرًا كبيرًا؛ وذلك بأنْ جعل من هذا الاتجاه مذهبًا عامًّا.

ومن المعلوم أن كل مذهب عام ينتهي دائمًا إلى التكلُّف والغلوِّ والفساد. وهذا ما أحسَّه عن ذوقٍ صادقٍ كبارُ أدباء العصر؛ كابن المعتزِّ ثم الآمِدي، اللذَين أورَدْنا رأيَهما فيما سبق. ومن الواضح أن شعر أبي تمام صادرٌ عن صنعةٍ ووعي بما يفعل، وأن الطبع فيه ضعيفُ الحظ. وهو رجلٌ خَبَرَ الشِّعرَ ودرَسَه في كافة عصوره منذ الجاهلية إلى عصره، كما تدلُّ مختاراتُه الست. وعندما تقوم في الشعر مذاهبُ نظرية، نرى دائمًا أنها لا تطغى إلا على الشعراء غيرِ الموهوبين، فهي «عكَّاز الأعمى». وأما الشاعر الأصيل، فإن المذهب لا يمكن أن يكون عنده إلا مجردَ اتجاهٍ عام؛ فالرومانتيكية أو الكلاسيكية مثلًا غيرُ موجودتَين بمبادِئهما المُحكَمة إلا عند الضعفاء من الشعراء والأدباء، وأما كِبارُهم فقد صدَر كلٌّ منهم عن طبعِه هو، ولم يكن للمذهب تأثيرٌ عليه إلا في التوجيه العام؛ لهذا نجد الكلاسيكيةَ الشكلية عند برادرون أكثرَ مما نجدها عند راسين، وكذلك الأمر في الرومانتيكية؛ فهي أوضحُ — كمذهبٍ — عند بريزيه Brizeux مثلًا منها عند موسيه.

---

[٦] أخبار أبي تمام، ص٢٦.

[٧] نفس المصدر، ص٧٦.

[٨] نفس المصدر، ص١٤٢.

وأبو تمامٍ قد طغى المذهبُ على طبعه إلى حدٍّ كبير؛ ولذلك كثر سقطُه وإن لم يخلُ شعرُه من الجميل الرائع في بعض الأحيان، بحيث يبدو لنا أن مذهبه كان أقوى من طبعِه، وأن صنعته كثيرًا ما أفسدَت ذوقه.

نظر أبو تمامٍ في الشعر القديم والحديث، وأراد أن يُجدد فلم يستطع إلا في الصياغة؛ وذلك لأنه كان مغلولًا بالتقاليد، والصياغةُ خيرُها أصيلٌ لا يمكن تقليدُه؛ لِغلَبة العناصر الشخصية العميقة الدفينة في لغةِ كل كاتبٍ أو شاعر، كطريقة نسجِه للعبارة، ومَنْحاه في الأداء، ثم نوعِ أسلوبه؛ حِسِّي أو مجرد، قوي أو رقيق، طويل النفَس أو قصيره. وفي هذا يقول بوفون: «إن أسلوب الرجل هو الرجل نفسُه.» ويقول علي بن عبد العزيز الجُرجاني فيُصيب شاكلةَ الصواب: «وقد كان القوم يختلفون في ذلك، وتتباينُ فيه أحوالهم، فيرقُّ شِعر أحدِهم ويَصلُب شعر الآخَر، ويسهل لفظُ أحدهم ويتوعَّر منطقُ غيره، وإنما ذلك بحسَب اختلافِ الطبائع وتركيب الخَلق، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامةَ الطبع، ودماثة الكلام بقدرِ دماثة الخلق.»[٩] كما يقول عن المحدَثين: «فإن رام أحدُهم الإغراب والاقتداء بمن مضى مِن القدماء لم يتمكَّن من بعضِ ما يرومه إلا بأشدِّ تكلف، وأتمِّ تصنُّع. ومع التكلفِ المقت، وللنفسِ عن التصنُّع نُفرة. وفي مفارقة الطبع قلةُ الحلاوة، وذَهاب الرَّونق، وإخلاقُ الدِّيباجة، وربما كان ذلك سببًا لطمس المحاسن، كالذي نجده كثيرًا في شِعر أبي تمام، فإنه حاوَل مِن بين المحدَثين الاقتداءَ بالأوائل في كثيرٍ من ألفاظه، فحصل منه على توعير اللفظ، وتبجَّح في غيرِ موضع من شعره، فقال:

فكأنما هي في السماع جَنادلٌ وكأنما هي في القلوب كواكبُ

فتعسَّفَ ما أمكن، وتغلغَل في التعصُّب كيف قَدَر، ثم لم يرضَ بذلك حتى أضاف إليه طلبَ البديع، فتحمَّله من كلِّ وجه، وتوصل إليه بكل سبب، ولم يرضَ بهاتين الخَلَّتَين حتى اجتلبَ المعانيَ الغامضة، وقصَدَ الأغراضَ الخفية، فاحتمل فيها كلَّ غثٍّ ثقيل، وأرصَد لها الأفكارَ بكل سبيل، فصار هذا الجنسُ من شعره إذا قرَع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعابِ الفكر، وكدِّ الخاطر، والحمل على القريحة، فإن ظَفِر به

[٩] الوساطة، ص٤٣.

فمِن بعد العناء والمشقة، وحين حسَرَه الإعياءُ وأوهن قوتَه الكَلال. وتلك حالٌ لا تَهشُّ فيها النفسُ للاستماع لِحسَنٍ أو الالتذاذِ بمُستظرَف. وهذه جريرةُ التكلُّف. ولستُ أقول هذا غضًّا من أبي تمام، ولا تهجينًا لشعره، ولا عصبيةً عليه لغيره، فكيف وأنا أَدين بفضلِه وتقديمِه، وأنتحلُ موالاتَه وتعظيمه، وأراه قِبلةَ أصحاب المعاني وقُدوةَ البديع؟! لكن ما سمعتَني أشترطُه في صدر هذه الرسالة أنه يحظر إلا اتباع الحق، وتحرِّي العدل، والحكم به لي أو عليَّ، وما عدَوتُ في هذا الفصل قضيةَ أبي تمام، ولا خرجتُ عن شرطه.»

ونحن نستطيع أن نعتمد على أقوال هؤلاء النُّقاد: ابن المعتزِّ والآمِدي وعلي بن عبد العزيز الجُرجاني في تحديدِ مذهب أبي تمام ومذهب أصحاب البديع كلِّهم، وهذا التحديد هو أهمُّ مشكلةٍ في بحثنا؛ وذلك لأن النقد العربيَّ قد قام في القرنَين الرابع والخامس حول تلك الخصومة الشديدة بين أنصار الحديث وأنصار القديم، ووَفقًا لعناصرها تحدَّدَت وسائلُه واتجاهاته. وتلك حقيقة واضحة؛ إذ لو أن أبا تمام كان قد جدَّد الشعر العربيَّ كلَّه لَما رأينا النقَّاد جميعًا يتَّخذون من تقاليد الشعر القديم مَقاييسَهم. وهم في ذلك يتَّفقون، سواءٌ أكانوا من أنصار القديم أم من أنصار الحديث؛ فالصولي يَرجع إلى القدماء ليستشهدَ بهم كما يرجع الآمدي، فاختلافهم ليس في المعاني الجديدة — وهم جميعًا يَقبلونها — وإنما هو في تحوير المعنى القديم، أو في تغيير طريقة العبارة عنه، وجواز هذا أو عدم جوازه، وانحطاطه في الجودة عمَّا سبَق أو تفوُّقه.

ومع هذا، فنُقَّادنا الثلاثة لا يكتَفون بالحديث عن محاولةِ أبي تمام تجديدَ الصياغة، بل يُضيفون إلى ذلك «اجتلابه للمعاني الغامضة، وقصده إلى المعاني الخفيَّة»، فهل هذا صحيح؟ وهل جدَّد أبو تمام في المعاني؟

الواقع أن أبا تمامٍ — كما قلنا — قد سار باتجاهِ بشار وأبي نُواس ومُسلمٍ إلى درجةِ المذهب، فأحسَّ الشعراءُ والنقاد بأنَّ شيئًا جديدًا قد حدَث، ولكنهم — كما يقول ابنُ المعتز[١٠] — لم يعرفوا خصائصَ هذا المذهب معرفةً نظرية تحليلية، وإن أحسُّوا بأن شيئًا جديدًا قد طرَأ على الشعر.

[١٠] البديع، ص٥٨.

وجاء ابنُ المعتز فكتب كتابه عن «البديع»، فكان عملُه هذا حدثًا عظيمَ الأهمية في تاريخ النقد العربي؛ وذلك لأمرين:

(١) تحديدُه لخصائصِ مذهب البديع.
(٢) تأثيره في النقادِ اللاحقين له.

ومن الواضح أن كل مذهبٍ شعري أو أدبي لا يستقرُّ ويأخذ الأدباءُ في مناقشته والتحمُّسِ له أو ضده حتى يُصاغ في مبادئَ نظرية؛ وذلك لأنه لا يكفي أن يصدر عنه الشعراءُ أو الكتَّاب ليتميزَ كمذهب. وهذه حقيقةٌ بيِّنة في تاريخ كلِّ المذاهب الأدبية؛ فهي لم تُصبح مدارسَ لها أنصارٌ وتلاميذ ولها خصوم، إلا عندما وضَحَت أصولها وحُلِّلت وعُرِضَت. ونحن نُلاحظ أن الأدباء أنفُسَهم كثيرًا ما يتولَّون هم — في العصور الحديثة — بسْطَ مذاهبهم في كتبٍ أو مقالات أو مقدِّمات لمؤلفاتهم. وأما القدماء فلم يكونوا يفعلون ذلك، وإنما تولَّاه النقاد، وكانت أولُ محاولة من هذا النوع في تاريخ الأدب العربيِّ هي محاولةَ ابن المعتز؛ فقد أخَذ يبحث عن خصائصِ مذهب البديع، وحاول أن يُحصيَها في الجزء الأول من كتبه (من ١–٥٨)، وكان هذا — فيما يبدو — من أكبرِ الأسباب التي مكَّنَت للخصومة بين أنصار القديم وأنصار الحديث؛ إذ أصبحَت مبادئُ المذهب معروفةً محدَّدة. والناظر في موازنة الآمدي، أو في «أخبار أبي تمَّام» للصُّولي، أو في «وساطة» الجرجاني، أو في غيرِها من كتبِ الأدب؛ يجد أن ابن المعتزِّ قد أثَّر على هؤلاء جميعًا، ولو لم يكن له من فضلٍ غيرُ تحديد الاصطلاحات، لَكفاه ذلك ليتمتَّع في تاريخ النقد العربي بمكانة هامة.

وذلك لأن كل دراسةٍ لا بدَّ لها من اصطلاحات. وهذه ليست مسألةَ ألفاظٍ أو مسألةً ثانوية؛ ففي الاصطلاحات عادةً تتركز مبادئُ كل علمٍ أو فن. ولكَمْ من مرة في التاريخ البشري نشأَت علومٌ جديدة بفضل خلقِ اسم لها يدل على موضوعها ومناهجها! ونحن لسنا في حاجةٍ إلى الإكثار من الأمثلة على ذلك؛ فعلم الاجتماع — في نشأته الحديثة — مبنيٌّ إلى حدٍّ بعيد على تحديد الاصطلاحات، وكذلك علم الدلالة Semantique في الدراسات اللُّغوية؛ فقد استقلَّ هذا النوع من البحث، وأخذ موضوعُه يتحدد ومِنهاجه يتَّضح منذ أن خَلَق العالِمُ الفرنسي بريال Breal هذا اللفظَ في أواخر القرن التاسعَ عشر.

وإذن فابنُ المعتز قد ساعد على خلق النقد المنهجيِّ بتحديده لخصائصِ مذهب البديع، ووضعِه اصطلاحاتٍ لتلك الخصائص، وعنه أخذ مَنْ جاء بعده.

خَلْقُ هذه الاصطلاحات حادثٌ جديد في القرن الثالث الهجري، وهو حادثٌ له أهميته كما رأينا، فمِن أين أتى ابنُ المعتز بتلك الاصطلاحات؟

يقول ابن المعتزِّ إنه لم يسبقه إلى ذلك أحد، وإنه قد ألَّف كتابه سنة ٢٧٤ هجرية، ولكننا نعلم أن حنين بن إسحاق (م ٢٩٦هـ) قد ترجم كتاب «الخطابة» لأرسطو؛ مما يدلُّ على أن هذا الكتاب قد عرَفه العرب، وليس بغريبٍ أن يكونوا قد أحاطوا بموضوعه قبل ترجمة حنين.[١١]

ومع ذلك نستطيع أن نَرجع إلى نصِّ أرسطو نفسِه، فنجدَه في الجزء الثالث من كتابه يتحدَّث عن «العبارة»، وفيه يذكر الاستعارةَ والطِّباق والجِناس، وردَّ الأعجازِ على ما تقدَّمَها. وهذه أربعةٌ من الخمسة التي ميَّز بها ابنُ المعتز مذهبَ المحْدَثين، وأما الخامس، وهو المذهب الكلامي، فذكَر ابن المعتز نفسُه أنه قد أخذه عن الجاحظ. وهو في الواقع ليس مِن خصائص الصياغة الجديدة، بل هو منهج عقلي.

فأما الاستعارة metaphora فقد تحدث عنها أرسطو في أكثرَ من موضع من «الخَطابة»، كما أنه يُحيل على ما قاله عنها في كتابه «الشعر» فيقول (ج٣، باب٤): «التشبيه استعارة؛ وذلك أنه قليلُ الاختلاف عنها، فعندما يقول الشاعرُ عن رجل «انطلَق كالأسد» يكون هذا تشبيهًا، وأما عندما يقول: «انطلقَ هذا الأسدُ» فيكون هذا استعارة». ويقول في موضعٍ آخَر: «لقد شرَحنا في الشعر — كما قلنا — قيمةَ كلِّ هذه الاصطلاحات، وفصَّلْنا أنواع الاستعارة، وقلنا إنها أهمُّ شيء في الشعر والنثر.» (ج٣، باب٢)، وبالرجوع إلى كتاب الشعر نجده يقول: «الاستعارة هي نقلُ اسم شيءٍ إلى غيره، فتنقل من الجنس إلى النوع، أو من النوع إلى الجنس، أو من النوع إلى النوع، أو تنقل بحُكم المشابهة. فالنقل من الجنس إلى النوع أقصد به أن تقول مثلًا: ها هي سفينةٌ واقفة؛ وذلك لأن الرُّسوَّ نوعٌ من أنواع الوقوف. ومن النوع إلى الجنس كأن تقول: حقًّا لقد أتى أوليس بآلافٍ من الأعمال الجميلة؛ وذلك لأن «آلاف» معناها «كثير»، وقد استعملها الشاعرُ محلَّ «كثير». ومن النوع إلى النوع مثل: «وقد استنفد حياته بحد السيف» ... وذلك لأن استنفد هنا معناها «قطع»، و«قطع» معناها «استنفد»، وكِلا الفعلَين يدلُّ على طريقةٍ مختلفة للإزالة.

[١١] لدينا من هذه الترجمة نسخةٌ بالمكتبة الأهلية بباريس، وقد حصَلَت مكتبة جامعة القاهرة على صورةٍ فوتوغرافية منها، وإن تكن غيرَ واضحة.

وأنا أقصد بـ «علاقة المشابهة» كلَّ الحالات التي يكون فيها اللفظُ الثاني بالنسبة إلى الأول كالرابع بالنسبةِ إلى الثالث؛ لأن الشاعر يستخدم الرابعَ بدل الثاني، والثانيَ بدل الرابع. ولْنضرِبْ أمثلة: فالرابطة التي بين الكأس وديونيزوس هي نفس الرابطة بين الدرع وأريس؛ ولهذا يقول الشاعر عن الكأس إنها درع ديونيزوس. وعن الدرع إنها كأس أريس» (الشعر، ٢١–١٤٥٧٨).[١٢]

وابن المعتز يُعرِّف الاستعارة (ص٢) بقوله: إنها «استعارة الكلمة لشيءٍ يُعرَف بها من شيء قد عُرِف بها.» وهذا التعريف يكاد يكون تعريفَ أرسطو السابقَ ذِكرُه: «الاستعارة هي نقلُ اسم شيءٍ إلى غيره.»

ويقول أرسطو في تحليل الجمل: «أجزاء الجملة إما تتكون من التقسيم أو من المطابقة، فهناك تقسيمٌ في مثلِ قولنا: «كم أدهشني أولئك الذي قرَّروا هذه المجتمعات الرسمية، وأولئك الذين أنشَئوا هذه الألعابَ الرياضية ... إلخ!» وهناك مطابقة عندما نضع الضدَّ في مقابلة ضدِّه، أو عندما تجمع بين الضدَّين في جملةٍ واحدة مثل: «لقد نفعوا هؤلاء وأولئك، مَن بقي ومَن تبِعَهم، وأعطَوْا هؤلاء من الممتلكات أكثرَ مما كان لديهم، وتركوا لأولئك في بلادهم ما يكفيهم»، فـ «بقي» و«تبع» «وممتلكات أكثر» و«ممتلكات كافية» أضداد. أو عندما تقول: «كثيرًا ما يُخطئ الحكماء ويُصيب الحمقى».» (ج٣، باب٤).

وابن المعتز عندما يتحدث عن الطِّباق يقول: قال الخليل رحمه الله: طابَقْت بين الشيئَين إذا جعلتَهما على حَذْوٍ واحد، وكذلك قال أبو سعيد؛ فالقائل لصاحبِه: «أتيناك لتسلك بنا سبيلَ التوسع فأدخلتَنا في ضِيق الضمان» قد طابَقَ بين السَّعة والضِّيق في هذا الخطاب ... إلخ. ومن الواضح أن هذا مثَلٌ عربي لنفس المبدأ الذي حلَّله أرسطو، بحيث يلوحُ لنا أن ابن المعتزِّ — على الأرجح — كان يعرف تحليلَ أرسطو لهذا الوجه من البديع، وأنَّ لفظة طِباق ما هي إلا ترجمةٌ لِلَّفظة اليونانية.

والذي يبدو لنا هو أن العرب قد فهموا تعاريفَ أرسطو لتلك الأوجُه، ثم اختلفوا في ترجمة الاصطلاحات أو وضعِها للدلالة على ما فهموا. وهذا ما يُفسر اضطرابَ تلك الاصطلاحات، وعدمَ اتفاقهم عليها في العصر الذي نتحدث عنه؛ أي في أوائل عهدِهم بتلك العلوم، والشواهد على ذلك كثيرة؛ نورد منها ما ذكَره الآمديُّ في الموازَنة (ص١١٧)؛ إذ

[١٢] ديونيزوس = إله الخمر، وأريس = إله الحرب.

يقول بعد أنْ عرَّف الطباق: «وهذا باب، أعني المطابق، لقَّبه أبو الفرَج قُدامة بن جعفرٍ في كتابه المؤلَّف في نقد الشعر «المتكافئ»، وسمَّى ضربًا من المجانس «المطابق»، وهو أن تأتيَ الكلمة سواءً في تأليفها واتفاق حروفها، ويكون معناها مخالفًا؛ نحو قول الأفوَهِ الأزدي:

وأقطع الهَوْجَلَ مُستأنسًا بِهَوجلٍ عَيرانةٍ عَنْتريس

و«الهوجل الأول» الأرض البعيدة، و«الهوجل الثاني» الناقة العظيمةُ الخلقِ «الموثَقة» ... وما علمتُ أن أحدًا فعَل هذا غير أبي الفرَج؛ فإنه وإن كان هذا اللقبُ يصحُّ لموافقتِه معنى الملقَّبات، وكانت الألفاظ غيرَ محظورة، فإني لم أكن أحبُّ له أن يخالف مَن تقدَّمه، مثل أبي العباس عبد الله بن المعتزِّ وغيره ممن تكلم في هذه الأنواع وألَّف فيها؛ إذ قد سبَقوه إلى اللقب وكفَوْه المئونة. وقد رأيتُ قومًا من البغداديِّين يُسمون هذا النوع من المجانس «المماثل»، ويُلحِقون به الكلمة إذا تكررَت وترددَت؛ نحوُ قولِ جَرير:

تزَوَّد مثلَ زادِ أبيك فينا فنِعم الزادُ زادُ أبيك زادَا

(وبابه قليل).»

وفي مِثل هذا النصِّ ما يدلُّ على أن العلماء والنقَّاد لم يكونوا قد استقروا بعدُ على تحديد معاني تلك الألفاظ، وإن تكن الاصطلاحات التي ذكَرها ابنُ المعتز هي التي قُبِلَت في الغالب عندما استقرَّ علماء البلاغة على تحديداتهم.

والجناس تامًّا وناقصًا هو ما يُسميه أرسطو بالمشابهة Paromoiwsis، والتام عنده ما يكون في الكلمتين كِلتيهما، وذلك عندما تكون الكلمة في أول الجملة؛ كقولنا: argon gar elaben argon rar'autou (أعطاه أرضًا أرضاء)، فاللفظان argon اتفقا لفظًا واختلفا معنًى «أرض وجدباء». والجناس الناقص يكون بين أواخر الجمل، وهو أشبهُ بما يُسميه العرب «السجع». ومن الواضح أن ردَّ الأعجاز على ما تقدَّمَها هو نوعٌ من الجناس (راجع: ج٣، باب٩).

وإذن فأرسطو قد تحدث عن هذه الأوجُه الأربعة التي رأى فيها ابنُ المعتز مميزاتٍ لمذهب البديع. وإن يكن هذا لا يسلب ابنَ المعتز فضْلَه؛ وذلك لأنه لم يأخذ عن أرسطو إلا مجردَ التوجيه العام، والفطنة إلى طريقة تحليل هذه الظواهر التي طبَّقَها على اللغة العربية، باحثًا عن الأمثلة في القرآن والحديث وشعر المتقدمين والمتأخرين.

ثم إن ابن المعتز لم يقتصر على التعريفات والتقاسيم، بل عدَّاها إلى نقد المعيب من كلِّ وجهٍ من أوجه البديع التي ذكَرها. وهو في هذا أيضًا يُشبه أرسطو الذي نجده في نفسِ الفصل الثالث من «خَطابته» ينتقد ما في بعض الأمثلة من عيوب.

وأخيرًا نرى ابن المعتز يُضيف إلى هذه الأوجه الأربعة خاصيةً خامسة، فيقول (ص٥٣): الباب الخامس من البديع، وهو مذهبٌ سمَّاه أبو عمرٍو الجاحظُ المذهبَ الكلامي. وهذا بابٌ ما أعلم أني وجدتُ في القرآن منه شيئًا، وهو يُنسَب إلى التكلُّف — تعالى الله عن ذلك عُلوًّا كبيرًا — ويضرب لذلك من الشعر أمثلة:

لكلِّ امرِئٍ نفسان نفسٌ كريمةٌ وأخرى يُعاصيها الفتى ويُطيعُها
ونفسك من نفسَيْك تشفعُ للنَّدى إذا قَلَّ مِن أحرارهنَّ شفيعُها

ثم قول أبي تمام:

المجدُ لا يَرضى بأن تَرضى بأن يَرضى المؤمِّلُ منك إلا بالرِّضى

ويقول: «وبلَغَنا أن إسحاق بن إبراهيم رأى حبيبًا الطائيَّ يُنشد هذا وأمثالَه عند الحسن بن وهبٍ فقال: يا هذا، شدَّدتَ على نفسك.»

وهذه الخاصية تُلقي ضوءًا قويًّا على مذهب أبي تمام؛ فلقد قلنا فيما سبق: إن تجديده كان في الصياغة، وإنه لم يُجدد في المعاني. وهذه حقيقةٌ فطن لها ابنُ المعتز؛ وذلك لأننا نستطيع أن نقسم المميزات الخمس — كما أشَرنا فيما سبق — إلى ثلاثةِ أنواع:

(١) **الاستعارة:** وهذه أصيلةٌ في الشعر كما يقول أرسطو؛ ولهذا جعَلها البلاغيون من البيان.

(٢) **الطباق والجناس وردُّ الأعجاز على تقدُّمِها:** وهذه مُحسِّنات لفظية وضَعها البلاغيون فيما بعدُ في باب البديع عندما أصبح البديع عِلمًا قائمًا بذاته.

(٣) **المذهب الكلامي:** وهذا مأخوذٌ باعتراف ابن المعتز عن الجاحظ، أي عن المعتزلة وعلماء الكلام.

فهل «المذهب الكلامي» هذا قد استطاع أو يستطيع أن يُجدد معانيَ الشعر؟ ذلك ما لا نظنُّه، وإنما هو تكلُّف في التفكير كما يقول ابنُ المعتز بحق، بل هو أدنى إلى أن

يكون تكلفًا في العبارة ذاتِها، وإن ساق هذا التكلُّفُ إلى تخريج المعاني المعروفة إلى ما يُشبه الجِدَّة.

والواقع أن أبا تمام لم يكن غريبًا عن مَباحث المتكلِّمين ومَناهجهم في التفكير، ولدينا في كتاب «أخبار أبي تمام» للصُّولي فصلٌ هام بعنوان «ما رواه أبو تمام» (ص٢٤٩–٢٥٨) يُثبت ذلك. وهو فصل عظيم الأهمية؛ وذلك لأنه يجمع طائفةً من الأقوال التي هي أقربُ إلى التفكير الفلسفي الذي يعتمد على العبارة أكثرَ من اعتماده على الفكرة في ذاتها. وأبو تمام هو الذي ينقل هذه الأقوال؛ مما يدلُّ على حِرصه على أمثالها. من ذلك مثلًا ما يرويه عن الوليد بن يزيدَ إذ حدَّثه رجلٌ فكَذَبَه، فعلم يزيدُ أنه قد كذَبَه، فقال له: «يا هذا، إنك تَكذِبُ نفسَك قبل أن تَكذِب جليسَك.» وقوله: حدثني شيخٌ من الحي قال: كان فينا رجلٌ شريف فأتلف مالَه في الجود، فصار يَعِدُ ولا يَفي، فقيل له: أصِرتَ كذابًا؟ فقال: «نُصرة الصِّدق أفضَت بي إلى الكذب.» وقوله: وصف ابن لسان الحمرة قومًا بالعِيِّ فقال: «منهم مَن ينقطع كلامه قبل أن يصل إلى لسانه، ومنهم مَن لا يبلغ كلامه أُذُنَ جليسه، ومنهم من يقتسر الآذانَ فيحملها إلى الأذهان عبئًا ثقيلًا.» وكذلك: تكلم رجلٌ في مجلس الهيثم بن صالح فهذر ولم يُصب، فقال: «يا هذا، بكلام أمثالك رُزِق الصمتُ المَحبَّة.» وسمعتُ أعرابيًّا يصف قومًا لبسوا النعمة ثم عَرُوا منها، فقال: «ما كانت نعمة آل فلان إلا طيفًا ولَّى مع انتباههم.» وقال رجل يومًا لرقْبة بن مَصْقلة العبدي: ومن أيِّ شيء كثر شكُّك؟ فقال: «من محاماتي عن اليقين.» و«إن الصبر عن المحبوب أشدُّ من الصبر على المكروه.» و«إنما تَمدح السكوتَ بالكلام، ولا تمدح الكلامَ بالسكوت، وما أنبأ عن شيء فهو أكثرُ منه.» و«الصمت مَنامُ العقل، والنطق يقظتُه، ولا منام إلا بيقظة، ولا يقظة إلا بمنام.»

وهذه كلها أقوالٌ تدلُّ على المهارة في التعبير واللعب على الأفكار، أكثرَ من دلالتِها على أصالة الفكر، أو القدرة على الخلق، أو إصابةِ الحق، أو الحرص عليه. وهي قريبةٌ الشبَه بأقوال المتكلمين وفلاسفة المنطق الشكلي.

والناظر في شعر أبي تمام قد يعثر بأثرٍ للفلسفة اليونانية؛ كاستخدامه لبعض الاصطلاحات في قوله:

صاغَهم ذو الجلالِ من جوهر المجْـ ـدِ وصاغ الأنامَ مِن عرَضِهْ

فالجوهر والعرَضُ أخذهما طبعًا من أرسطو.

وإلى جانب هذا، نجد عددًا كبيرًا من المعاني الكلامية التي رأى النقادُ فيها ضُروبًا من الإحالة والتعسُّف، وهي بعدُ لا تتم إلا عن تفكيرٍ لفظي سقيم، بحيث نستطيع أن نُقرر أن مذهب أبي تمام كان قبل كلِّ شيء مذهبَ صياغة، وأنه لم يكَدْ يخرجُ على المعاني والأغراض المعروفة المتوارَثة. وكان لهذه الحقيقة أثرٌ كبير في بقاء النقد عربيًّا يقوم على تقاليد الشعر واللغة، ولا يأخذ عن العلوم البلاغية الجديدة غيرَ المصطلحات.

وإذن فأبو تمام لم ينقل الشعر العربيَّ تلك النقلة التي تمَّت فيما بعدُ عندَ رجلٍ كأبي العَلاء، وهذا أمر يمكن فَهمُه بسهولة؛ فالفلسفة الإغريقية لم تكن بعدُ قد هُضِمَت، وكان العربُ حديثي عهدٍ بها، وقد استخدموها أولَ الأمر في مناقشة حقائق الدين وتدعيمها والمحاجَّة فيها. وكان من الطبيعي أن لا تمتدَّ إلى الشعر إلا فيما بعدُ عندما دخلَت في تيارات التفكير العام.

وهذه الحقائق تُفسر لنا نموَّ العلوم البلاغية؛ فقد جاء أبو تمام ومدرسته بنوعٍ جديد من الصياغة الفنية، وقد تُرجِمَت كتب أرسطو عن الخَطابة ثم عن الشعر، فوجَدوا فيها منهجًا لدراسة مذهب البديع، الذي هو ألصقُ بالشكل منه بالموضوع، وكانت في هذا محنةُ تلك الدراسات، وإن تكن لحُسن الحظ لم تمتدَّ إلى النقد الأدبي الذي ظلَّ — كما قلنا — يعتمد على الذوق، وإن أصبح ذوقًا مُسبَّبًا قائمًا على دراسةٍ واستقصاءٍ ومنهج.

(٢) قُدامة بن جعفر

والناظر في كتاب قُدامة (٢٧٥–٣٣٧هـ) يجدُ الاتجاه البلاغيَّ الشكلي الذي انتهى بذلك العلم إلى التحجُّر.

وتأليفُ هذا الكتابِ في ذاته هو بناءُ هيكل منطقي، تَصوَّره قدامةُ بعقلِه المجرَّد. ولقد جارى قُدامةُ هذا العقلَ الشكلي إلى نهاية شوطه، غيرَ ناظرٍ إلى حقائق الشعر ولا متقيِّدٍ بها. وليس كذلك ابنُ المعتز؛ فكتاب البديع ينقسم إلى قسمَين كبيرين؛ الأول (من ١–٥٨): وفيه يُحصي المؤلفُ خصائصَ المذهب الجديد الخمسَ التي ناقَشناها فيما سبق، وفي الجزء الأخير (من ٥٨–٧٧): يذكر «بعض محاسن الكلام والشعر، ومَحاسنها كثيرةٌ لا ينبغي للعالِم أن يدَّعيَ الإحاطة بها حتى يتبرَّأ من شذوذِ بعضِها عن عِلمه وذِكره، وأحبَبنا لذلك أن تكثرَ فوائدُ كتابنا للمتأدِّبين. ويعلم الناظر أنَّا اقتصَرْنا بالبديع على الفنون الخمسة اختيارًا من غيرِ جهل بمحاسنِ الكلام، ولا ضيقٍ في المعرفة.» أي إنه يورد محاسنَ الكلام الأخرى التي لم يلجأ إليها أصحابُ البديع بنوعٍ خاص، ولا

اتخَذوا منها مبادئَ لمذهبهم. وهو يذكر من ذلك: (١) الالتفات. (٢) الاعتراض. (٣) الرجوع. (٤) الخروج من معنًى إلى معنًى. (٥) تأكيد المدح بما يُشبه الذمَّ. (٦) تجاهُل العارف. (٧) هَزْل يُراد به جِد. (٨) حُسن التضمين. (٩) التعريض والكناية. (١٠) الإفراط في الصفة. (١١) حُسن التشبيه. (١٢) إعنات الشاعر نفسَه في القوافي. (١٣) حُسن الابتداءات.

وهو وإن كان قد أخذ في كتابه بمنهج في التأليف، فقسَّم الكتابَ كما رأينا إلى قسمَين، وتتبَّع في الكلام على كل وجهٍ من الأوجُه التي ذكَرها خُطةً ثابتة على نحوِ ما نراه يفعل عند الكلام على خصائص مذهبِ البديع الخمس؛ إذ يبدأ بذِكر الخاصية، ثم يُورد أمثلةً لها من القرآن، يُتبِعُها بأمثلةٍ من الحديث الشريف وأقوال المتقدِّمين، ثم من الشعر القديم، وينتهي بالشعراء المحْدَثين، ويُعقب كلَّ ذلك بذِكر ما عِيبَ من استعمالاتِ كل وجه؛ أقول برغم وضوحِ المنهج عنده والخُطة المنطقية في التفكير، فإن ابن المعتزِّ غيرُ قُدامة.

ابن المعتز يبدأ تفكيرَه من الوقائع والنظر فيها، وهو عربيٌّ صميمٌ سليمُ الذوق، يعرف الشعرَ العربي ويتذوقه. وإذا كان للفلسفة تأثيرٌ عليه، فإنها لم تستعبِدْه ولا أفسدَت نظرتَه إلى الشعر كما لم تَبعد به عن الحقائق؛ فمنطقه منهجٌ في التأليف، ومنهج في التفكير. وأما قُدامة فعقليته شكليةٌ صِرفة، وهو لا يبدأ بالنظر في الشِّعر، بل يُكوِّن أولًا هيكلًا لدراسته ويُحدد تقاسيمه، أو إن شئتَ فقل: إنه يصنع قطعةَ أثاثٍ هندسيةَ التركيب، ثم يأخذ في مَلْء أدراجها.

يبدأ بتعريف الشِّعر فيقول: «إنه قولٌ موزون مقفًّى يدلُّ على معنًى؛ فقولنا: «قول» دالٌّ على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر، وقولنا: «موزون» يفصله ممَّا ليس بموزون؛ إذ كان من القول موزونٌ وغيرُ موزون، وقولنا: «مُقفًّى» فصلٌ بين ما له من الكلام الموزون قَوافٍ وبين ما لا قوافيَ له ولا مَقاطع، وقولنا: «يدلُّ على معنًى» يفصل ما جرى من القول على قافيةٍ ووزن مع دلالةٍ على معنًى، مما جرى على ذلك من غيرِ دلالة على معنًى» (ص٣).

وهذا القول وإن لم تكن له علاقةٌ بنظرية أرسطو في «الشعر» وتعريفه له بأنه «محاكاةُ الطبيعة»، إلا أنه تطبيقٌ واضح لتعريفاته الشكلية التي تعتمد على المقولات.

وإذ فرَغ قُدامة من تعريف الشعر على هذا النحو الذي لا يدلُّ على الشعر في شيء؛ يقول: إنه ليس من الاضطرار أن يكون ما هذا سبيلُه جيدًا أبدًا، ولا رديئًا أبدًا، بل

يحتملُ أن يتعاقَبه الأمران؛ أي إن القول الموزون المقفَّى الدالَّ على معنًى فيه الجيدُ وفيه الرديء، بل وفيه المتوسط، كما يقول المؤلف، وإذن فلا بدَّ من النظر في أسباب الجَودة والرداءة؛ ليكونَ الكتاب «نقدًا للشعر» كما عنْوَنه المؤلف. وهنا يضع المؤلفُ خُطةَ الكتاب، فيذكر أن عناصر الشعر أربعة:

(١) اللفظ.
(٢) الوزن.
(٣) القافية.
(٤) المعنى.

وهذا كله موجودٌ في تعريفه؛ «فالقول» هو «اللفظ»، والموزون هو «الوزن»، و«المقفَّى» هو «القافية»، و«الدال على معنًى» هو «المعنى»، ولكنه يعرف التحليل والتركيب، وإذن فلا بدَّ له أيضًا من الكلام عن ائتلافِ بعض هذه الأسباب (العناصر) إلى بعض. وهذه المعادلة تُعطيه أربعة ائتلافات:

(١) ائتلاف اللفظ مع المعنى.
(٢) ائتلاف اللفظِ مع الوزن.
(٣) ائتلاف المعنى مع الوزن.
(٤) ائتلاف المعنى مع القافية (ص٧). وهذا هو كل الكتاب، هو قطعة الأثاث التي أشَرنا إليها.

ويأخذ المؤلف في مَلء الأدراج فيبدأ بالأربعة المفردات:

(١) نعت اللفظ بأن يكون سهلَ المخارج من مواضعها، عليه رونقُ الفصاحة مع الخلوِّ من البشاعة، مثل أشعار يوجد فيها ذلك وإنْ خلَت من سائر النُّعوت للشعر، ويُورد أمثلة.

وهنا يظهر لنا حُمقُ هذه النظرة؛ فهو لكي يدلَّ على جمال اللفظ يأبى أن يكون في الأبيات التي يُورِدُها شيءٌ من نُعوت الشعر غير «سهولة المخارج من موضعِها ورونق الفَصاحة.» وإنما هو المنطق الشكلي، وحرصُه على التقاسيم المصطنَعة، وانصرافه عن مُعالجة الأشياء كوَحْدة.

(٢) ونعت الوزن بأن يكون سهلَ العَروض من أشعار يوجد فيها، وإن خلَت من أكثرِ نعوت الشعر، مع ذكر أمثلة.

(٣) ونعت القوافي بأن تكون عَذْبة الحرف سَلِسة المخرَج، وأن تقصد ليصير مقطعُ المِصْراع الأول من البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها، مع أمثلةٍ للتصريع.

(٤) وأخيرًا ينتهي إلى المعاني. وهنا يرى جودةَ المعنى في أن يكون موجَّهًا للغرض المقصود غيرَ عادٍ عن الأمر المطلوب. ولما كانت المعاني لا عداد لها، فإنه يردُّها كلَّها إلى المديح والهجاء والنَّسيب والمراثي والوصف والتشبيه. ويأخذ في الحديث عن هذه الأغراض المختلفة، فيتحدَّث عن المدح مُجيزًا فيه المبالغة، مؤكدًا أنها من جَمال الشعر. وهو يَرجع المدح إلى الإشادة بصفاتٍ أربع هي: العقل والشجاعة، والعدل والعفَّة. ولكلٍّ من هذه أقسام؛ فمن أقسام العقل: ثقافة المعرفة والحياء والبيان والسياسة والكفاية والصَّدْع بالحُجة والعلم والحِلم عن سَفاهة الجهَلة، وغير ذلك مما يَجري مَجراه. ومن أقسام العفَّة: القناعة وقلة الشرَهِ وطهارة الإزار وغير ذلك مما يجري مجراه. ومن أقسام الشجاعة: الحماية والدفاع والأخذ بالثأر، والنكاية في العدو، والمهابة، وقتل الأقران، والسَّير في المَهامِهِ الموحِشة وما أشبهَ ذلك. ومن أقسام العدل: السماحة، ويُرادف السماحةَ التغابُن، وهو من أنواعها، والانظلام، والتبرُّع بالنائل، وإجابة السائل، وقِرى الأضياف وما جانسَ ذلك. وهذه الصفاتُ الأربع تأتلفُ طبعًا بعضُها مع بعض، فيحدث من ذلك ستةُ أقسام: فمِن تركيب العقل مع الشجاعة يحدث الصبرُ على الملمَّات، ونوازلُ الخطوب، والوفاءُ بالإيعاد. وعن تركيب العقل مع السخاء: إنجازُ الوعد وما أشبهَ ذلك. وعن تركيب الشجاعة مع السخاء: الإتلافُ والإخلاف وما أشبهَ ذلك. وعن تركيب الشجاعة مع العفَّة: إنكارُ الفواحش، والغَيرة على الحُرَم. وعن السخاء مع العفة: الإسعافُ والإيثار على النفس وما شاكلَه. ثم يوردُ الأمثلةَ لكل ذلك. وفي هذا الكلام الطويل المملِّ ما يدلُّ على طريقة قدامة في نقدِ الشعر وبُعده عمَّا ادَّعاه؛ فهذه فلسفة أرسطاليسية ومزيجٌ من المنطق والأخلاق المعروفة عند المعلِّم الأول. ثم ينتقل من المدح إلى الهجاء — وأمر الهجاء سهل؛ فهو ضدُّ المديح، وكذلك الرثاء؛ فهو مدحُ الميت واستبدالُ كان بيكون. ثم يتحدَّث عن التشبيه، وهنا يأخذ عن خَطابة أرسطو (الجزء الثالث) قولَه: «إنما يقع التشبيهُ بين شيئين بينهما اشتراكٌ في معانٍ تعمُّهما ويوصَفان بها، وافتراقٌ في أشياءَ ينفرد كلٌّ منهما بصِفتها. وإذا كان الأمر كذلك، فأحسنُ التشبيه هو ما وقَع بين الشيئين اشتراكُهما في الصفات أكثرُ من انفرادهما فيها حتى يُدنَى بهما إلى حال الاتحاد» (ص٢٧). وهذا مأخوذٌ من مثل قول

أرسطو: «يجب أن تكون الاستعارة والتشبيه — لأنه يُسوِّي بينهما في هذا الحكم — قائمةً على التناسب، وأن تكون متبادَلةً مأخوذةً من الأشياء التي من نوعٍ واحد» (ج٢، باب٤). وهو كلامٌ مبتذَل لا يَعْدو مدلولَ اللفظ. وهو كذلك ينعت الوصف بأنه: «ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات. ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركَّبة من ضُروب المعاني؛ كان أحسنهم مَن أتى شعرُه بأكثر المعاني التي الموصوفُ مركَّبٌ منها، ثم بأظهَرِها فيه وأولاها حتى يَحكيَه بشِعره، ويُمثله للحِسِّ بنعتِه.» وكذلك النسيب «ذكر خَلق النساء وأخلاقهن، وتصرُّف أحوالِ الهوى به معهن.» ويُفرِّق بين الغزل والنسيب بأن: «الغزَل هو المعنى الذي إذا اعتقده الإنسانُ في الصَّبْوة إلى النساء نسَبَ بهن من أجله، فكأنَّ النسيب ذِكرُ الغزَل، والغزلُ المعنى نفسُه، والغزل إنما هو التصابي والاستهتار بمَودَّات النساء.» وبذلك ينتهي قُدامة من الكلام على المعنى كما ينتهي من المفردات الأربع.

وهو قبل أن ينتقل إلى الحديث عن المركَّبات الأربع يورِدُ «ما يعمُّ جميعَ المعاني الشعرية من مُحسنات»، وهو يُحصيها في سبعة أوجُه:

(١) التقسيم.
(٢) صحة المقابلة.
(٣) صحة التفسير.
(٤) التتميم.
(٥) المبالغة.
(٦) التكافؤ.
(٧) الالتفات.

والتقسيمُ والمقابلة سبق أن أورَدْنا النصَّ الذي يتحدث فيه أرسطو عنهما عند دراسته لبناء الجملة في باب «العبارة». والمبالغة هي hyperbole اليونانية، والتكافؤ هو ما يُسميه ابن المعتزِّ بالطباق، وقد فَطِن الآمديُّ إلى ذلك في النص الذي أورَدْناه فيما سبَق، والالتفاتُ تحدَّث عنه ابنُ المعتز أيضًا.

وينتهي قدامةُ إلى الحديث عن المركَّبات لِينعتَ ائتلاف اللفظ مع المعنى، ويُعدِّد أنواعَه، فيذكر:

(١) المساواة.
(٢) الإشارة.

(٣) الإرداف.
(٤) التمثيل.

وينعت ائتلافَ المعنى والوزنِ كما ينعت ائتلافَ القافية.

وإذ فرَغ من ذِكر محاسن المفردات والمركبات يأخذ في ذكرِ مَعايب كلٍّ، فيذكر عيوبَ اللفظِ والوزنِ والقافية والمعاني بأنواعها، ثم يفصل بين المفردات والمركَّبات بذِكر العيوب العامة للمعاني، وبذلك يأتي هذا الفصلُ مقابلًا لمُحسِّنات المعاني العامة. فيتحدث عن «فساد الأقسام، وفساد المقابلات، وفساد التفسير والاستحالة والتناقض، ومخالفة العُرف، والإتيان بما ليس في العادة والطبع، وأن ينسب إلى الشيء ما ليس له.» وأخيرًا ينتهي إلى عيوب المركَّبات فيذكر عيوبَ ائتلاف اللفظ والمعنى؛ ومنها: «الإخلال، والزيادة في اللفظ مما يُفسد المعنى، وهو عكس الإخلال»، وعيوب ائتلاف اللفظ والوزن: «كالحشو والتثليم والتذنيب والتغير والتعطيل»، وعيوب ائتلاف المعنى والوزن: «ومنها المقلوب والمبتور»، وعيوب ائتلاف المعنى والقافية: «منها أن تكون القافية مُستدعاةً قد تُكلِّف في طلبها، وأن يُؤتى بالقافية لتكون نظيرةً لأخواتها في السجع، لا لأن لها فائدةً في معنى البيت.» وبذلك ينتهي الكتاب.

وإذن فنقد الشعر مكوَّن — كما هو واضح في الكتاب الذي لا فِهْرِسْت له لسوءِ الحظ — من ثلاثةِ فصول:

(١) الفصل الأول: من ص٣ إلى ص٢٨، وفيه يُعرِّف قدامةُ الشعر ويرسم خُطةَ الكتاب.

(٢) الفصل الثاني: من ص٢٨ إلى ٦٤، وفيه يذكر مُحسنات الشعر في مفرَداتِه ومركَّباته.

(٣) الفصل الثالث: من ص٦٤ إلى آخر الكتاب، أي ص٨٩، وفيه عيوب الشعر مُفرَداتِه ومركَّباته.

ولقد حرَصْنا على تلخيص الكتاب ليرى القارئُ إلى أي حدٍّ لم نَعْدُ الحقيقة عندما قلنا إن كتاب قُدامة لم يؤثِّر لحُسن الحظ تأثيرًا كبيرًا في النقد، وكل ما له من فضلٍ هو وضعُ عددٍ من الاصطلاحات وتحديدُ بعض الظواهر. ومع هذا، فالذين أخَذوا بأقوال قدامة وتقاسيمِه التعليمية الشكلية ليسوا النقَّادَ كالآمدي والجرجاني، وإنما علماء البلاغة في القرون التالية.

وإذن فمُحاولة قدامة ظلت شكلية عميقة، وهي لم تدخل يومًا ما في تيار النقد العربي. ولئن كان النقادُ لم يَجهلوه بدليلِ ورود اسمه غيرَ مرةٍ في كتبهم؛ فإنهم لم يكادوا يتأثَّرون به، وإنما تأثروا بكتاب «البديع» لابن المعتز؛ فهذا الكتاب هو كما ذكرنا مبدأُ حركة النقد في أواخر القرن الثالث وخلال القرن الرابع كلِّه، وهو الذي وجَّه النقد الوجهةَ التي سنراها.

كتاب ابن المعتز هو الذي حدَّد خصائص مذهب البديع وفصَلَها عمَّا عداها من الطرُق البلاغية كما قلنا، وبذلك فطن النقادُ إلى هذا الاتجاه الجديد في الشعر، وعرَفوا بطريقةٍ تحليلية ما فيه من جديد. وكان لهذا أثرٌ بعيد في مؤلفاتهم وطريقةِ تناولهم للنقد على نحوٍ منهجي. ولا أدلَّ على ذلك من أن نرى رجلًا كالآمديِّ يتكلم في أبوابٍ منفصلة من الموازنة عمَّا لدى أبي تمامٍ والبُحتُريِّ من استعارات وجِناس وطِباق، وكذلك فعَل علي بن عبد العزيز الجرجاني، كما سنرى.

ثم إن ابن المعتز قد ردَّ هذه الأوجُهَ البديعية إلى أصول التراث العربي؛ فهو يبدأ — كما رأينا — بذكر الاستعارات والجناس والطباق التي ورَدَت في القرآن والحديث وأقوالِ المتقدمين وشعرائهم، ثم يربط أبا تمام بسلسلة بشارٍ ومسلمٍ وأبي نُوَاس الذين أخَذوا يجنَحون إلى الإكثار من استخدام هذه الوسائل. وكان لهذا أعظمُ الأثر في توجيه النقد وجهةً تاريخية، وحملِ النقاد على اتِّخاذ التقاليد في الشعر مقاييسَ لهم. وكان مِن أثر ذلك أنْ عظُمَت عنايتهم بدراسةِ مسألةٍ تَشغل الجانب الأكبر من كتبهم، وهي مسألة (السرقات) وأخْذِ السابق عن اللاحق، وما زاد هذا على ذاك أو انحطَّ فيه عنه. وهذه كلُّها اتجاهات، وإن كنَّا لا نُنكر أنها طبيعية بحكم نوع الشعر العربي نفسِه ومنهجه الذي طغى عليه التقليدُ حتى بين يدَي أبي تمام وأصحابه، إلا أننا لم يزلَّ لا نَعدو الحقيقةَ التاريخية عندما نُقر لابن المعتز بفضل توجيه النقد تلك الوجهات، وإيضاح سبُله أمام النقاد.

والآن وقد اتضح أمامنا منهجُ أصحاب البديع وتأثير ذلك في نشأة النقد. هل نستطيع أن نقول: إن كتاب «البديع» لابن المعتز وكتاب «نقد الشعر» لقدامة قد خطَوَا بالنقد خطوةً إلى الأمام، أو إنهما من كتب النقد العربي؟

ذلك ما لا يمكن القول به؛ فالنقد كما عرَفْنا هو «فنُّ دراسة الأساليب»، ومن الواضح أن هذين الكتابَين لا يتناولان نقْدَ الشعر نقدًا موضوعيًّا، وإنما هما كتابان عِلميان قصَدا إلى إيضاح مبادئَ ووضعِ تقسيمات؛ فهما خِلْوٌ من النقد الذي يتناول

الأبياتَ ذاتَها، فينظرُ فيها من جميع نواحيها لفظًا ومعنًى، ووزنًا وشاعريَّة، على نحوِ ما نرى الآمديَّ يفعل في مُوازَنته. وفي الحقِّ إن النقد العربي لم يُخلف غيرَ كتابَي «الموازنة» و«الوساطة»؛ ففيهما نجد النقدَ بأدقِّ مَعاني الكلمة؛ إذ يتناول الكتابُ الأول شِعرَ أبي تمام وشِعر البحتريِّ ينقدهما نقدًا دقيقًا مفصَّلًا؛ نقدًا منهجيًّا، كما يتناول الثاني المتنبِّيَ بالنظر في شعره، وتفصيلِ ما له من فضل، والردِّ على خصومه أو التماسِ الأعذار له.

ومع ذلك، فإن قولنا هذا لا يذهب بما سبق أنْ قرَّرنا لابن المعتز من فضلٍ في تحريك النقد وتوجيهه. ويكفيه أنه بكتابه هذا قد حدَّد للخصومة بين القدماء والمحدَثين أهدافَها؛ إذ وضح خصائص ذلك المذهب الجديد الذي اقتتل حوله أدباءُ القرن الرابع كلُّهم.

الفصل الثالث

الخصومة بين القدماء والمحدثين

إن في تلك الخصومة ما يدعو إلى النظر؛ فهي لم تكن بين مذهبِ أبي نُواس وبين أنصارِ التقاليد الشعرية. ولو أنها كانت لأَخذَت اتجاهًا غيرَ الذي أخذته، وإنما قامت بين أبي تمام وبين خُصومه، كأنَّ هذا الشاعر قد جدَّد الشعر العربي تجديدًا حقيقيًّا، وكأنه قد خرج على ما عَهِده الجاهليون والأمويُّون من شعر، مع أنه كما قلنا لم يُغير شيئًا في الأصول الفنية للشعر العربي، ولم يخرج إلا على عموده كما يقولون. ومعنى العَمود عندهم — فيما يبدو — هو الصياغة؛ فأغراضه الشعرية هي أغراض القدماء، وطريقةُ بنائه للقصيدة هي طريقة القدماء، ومعاني شعره هي معاني القدماء. إنه كما يقولون في النقد الأوروبي «كلاسيكي جديد».

ولقد سبَق أن شرَحْنا لماذا ظلَّت تقاليدُ الشعر عند العرب مطَّرِدةً رغم ظهور الإسلام، مفسِّرين ذلك بخلوِّ القديم من الوثنية، وعدم صدوره عنها — على الأقل ما وصَلَنا منه — وهو الذي اتُّخِذ نموذجًا يُحتذى.

ولكننا لا نريد بذلك إلى القول بأنه لم يطرأ على الشعر العربي أيُّ تغيير بعد ظهور الإسلام؛ إذ من المعلوم أن الحوادث السياسية والاجتماعية والدينية التي طرأَتْ على حياة العرب قد غيَّرَت من روح الشعر وأساليبِه وآفاقِه، فنرى الرفاهيةَ والحرمان من المساهمة في الحياة السياسية العامة يقودان الحجازيِّين إلى غزَلٍ ماجنٍ أو عفيفٍ مختلِف المعاني عمَّا عهده الجاهليُّون، ونرى الشعر السياسيَّ يظهر في العراق، وتتَّخذه الأحزابُ السياسية والفِرقُ الدينية من وسائلِ جهدِها، كما أن تنظيم الدولة السياسيَّ وتركيز السُّلطة قد نَمَّيا المدحَ حتى كاد يُسيطر على غيره من فنون الشعر، وحتى أصبح الشعراءُ يحطُّ من قدرهم ألَّا يُجيدوا المدح والهجاء، كما نراهم يقولون عن ذي الرُّمة.

وجاء العصر العباسي، وانتقلَت الخلافة من دمشق إلى بغداد، فجاور العربُ الفُرسَ، وأخذوا بحضارتهم الناعمة المرهفة، فجدَّت في الشعر فنونٌ لم يألفها الجاهليُّون إلا بمقدار؛ كأشعار المجون والخمر، أو لم يألَفوها أصلًا؛ كالغزَل بالمذكَّر.

(١) لماذا لم تنشأ خصومةٌ حول مذهب أبي نواس؟

ظهر أبو نواس فدعا إلى تجديد الشعر، ومع ذلك لم تَحتدِم الخصومة حول دعوته؛ فهل ذلك لأن النقد لم يكن قد نما بعدُ، ولا وُضِعَت فيه أصولٌ ومؤلَّفات، أم كان لأن تجديده لم يكن بعيدَ المدى فكان نصيبُه الإهمال، أم كان لأنَّ أبا نُواس رغم أنه مولَّدٌ أعجمي كان يُجيد اللغة العربية ويَحذق الكتابة فيها، فجاء شعره عربيًّا أصيلًا لم يخرج في شيء عن عمود الشعر؟ لا ريب أن في كلٍّ من هذه الأسئلة شيئًا من الصحة، ولعل في اجتماعها ما يُساعد على تفسير تلك الظاهرة.

ومع ذلك، فلنستعرضْ في إيجازٍ السَّيرَ العام للحركة الشعرية عند العرب، والطرقَ التي كان من الممكن أن تتطوَّر بواسطتها، لنرى لماذا لم يُنتج مذهبُ أبي نُواس من الخصومات مثلما أنتج مذهبُ أبي تمام.

لقد جاء العصر العباسي وأخذ العرب يَجِدُّون في جمع تراثهم الروحي. وكان من الطبيعي أن ينصرف أولُ جهدهم إلى المحافظة على لُغتهم من العُجْمة التي أخذَت تتسرَّب إليها بعد الفتوحات، وعلى سلامة تلك اللغة يتوقفُ فَهمهم لمصادرِ دينهم، وهو أعزُّ ما يملكون؛ ولذا حرَص علماؤهم على تدوين الشعر القديم يتَّخذونه حُجَّة في تفسير القرآن والحديث. ولم يكن يَشغَلهم إذ ذاك جَمالُ ذلك الشعر قدْرَ ما شغَلَتهم صلاحيتُه للاستشهاد؛ فاتصال الشعر بالدين هو السببُ الأكبر في الانتصار للقديم. ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل امتدَّ إلى الشعراء أنفسِهم؛ إذ لم يرَوا بُدًّا — لكي يُروى عنهم شعرهم وينتشر — من أن يُحاكوا الشعر القديم، لا في أسلوبه فحسب، بل وفي بنائه الفني.

ولكننا كما قلنا نُلاحظ أن الحياة كانت قد تغيَّرَت، والجاهلي كان يقول الشعرَ تعبيرًا عن حياته هو، فكيف يستطيع المحدَثُ أن يصل إلى ذلك مع تقيُّده بمحاكاة القدماء في مواضيع القول عندهم؟

الواقع أنه قد كانت هناك عدةُ سبُل للخروج من هذه المشكلة؛ فقد كان القدماء يُمهدون مثلًا لموضوع قصائدهم ببكاء الديار الدَّارسة، وترديد ذِكرى الحبيبة. وهذا شعورٌ صادَقَ حياةَ البدو الدائمي الرحلة، ولكنَّ المحْدَثين قد استقرُّوا بالمدن وسكَنوا

القصور، فهل يبدَءون بوصفِ تلك البيوت العالية؟ وهَبْهُم فعَلوا، هل يستطيعون أن يصلوا من ذلك إلى شيء يُذكَر، والأطلال جديرةٌ بأن تكون موضوعًا للشعر، وهجرُ المنازل والمرور بها بعدَ حينٍ خليقٌ بأن يوقف الشاعرَ ويُحرِّك قلبه ويُذكِّره بالأيام الخوالي؟ ولقد حدَث في عصرنا أنْ قصَد بعضُ الشعراء إلى وصف القطار أو الطائرة بدلًا من الجمَل أو الناقة، فجاء شِعرهم مضحكًا؛ وذلك لأن القاطرة والطائرة آلاتٌ لا شِعر فيها، ولا كذلك الناقةُ أو الجملُ الذي يُصاحبك فتألَفُه وتُحسُّ بآلامه … إلخ.

وللشاعر الفرنسي ألفريد دي فني قصيدةُ «بيت الراعي» يعبر فيها عن هذه المعاني، ويأسَفُ فيها لاختراع وسائلِ المواصلات الحديثة التي حلَّت محل الوسائل القديمة، عندما كان المسافر يسير رويدًا، فيجد الوقت للتأمل في الناس والأشياء تأملًا يحرك الإلهامَ الذي لم نعد نجد له أثرًا وسطَ ما في حياتنا الحديثة من تلك الآلية، التي قد تُفسر الظاهرة التي نُلاحظها اليوم في أوروبا كلِّها؛ ظاهرة قلة الشعر إن لم يكن وشْك انقراضه.

وإذن فهذا الاتجاه لم يكن مُواتيًا، ولو أنه حدث لما عدا أن يكون إحلالًا لديباجةٍ محلَّ أخرى؛ ديباجةٍ نثريةِ الرُّوح محلَّ ديباجةٍ شعرية، وليس هذا بالتجديد الصحيح، وهَبْ أن التغنِّيَ بالخمر أو التغزُّلَ بالمذكَّر كانا خَليقَين بأن يحلَّا محل وصف الديار وذِكرى الحبيبة، فهل من الثابت أن موضوعاتٍ شاذةً كهذه تستطيع أن تُحرِّك كافة النفوس كما كانت تفعل موضوعاتُ القدماء؟ ووصف الخمر قد يُشجينا لجمال الوصف وروعة التصوير، وكذلك الغزَل بالمذكر، ولكنهما بعدُ لا يستطيعان أن يبعَثا في النفوس تلك الأصداءَ الإنسانية الواسعة التي لا بدَّ منها. موضوعات القدماء كانت إذن شِعريةً بطبيعتها، ولكن هل كان العبَّاسيون يستطيعون — رغم تغيُّر حياتهم واختفاء الأطلال مثلًا عن أبصارهم — أن يَصِفوا تلك الديار، ولا يكون شعرهم مجردَ صنعةٍ فنية لا صِدق في نغماته؟

هذا السؤال يُحرك مسألةً عامة في الفن؛ هي: هل الشعر لا يمكن أن يكون صادقًا إلا إذا صدَر عن التجربة الذاتية المباشرة؟ يُجيب النظرُ السريع على هذا السؤال بالإيجاب؛ فأنت لا تُجيد وصْفَ الشوق إلا إذا كابَدتَه، أو وصف الخمر إلا إذا شربتَها، وأنت لا تقف على الأطلال إلا إذا مررتَ بها. وبهذا قال أبو نواس، ولكنه قولٌ لا يمكن قَبوله على إطلاقه، وإلا لَوجَب أن يعيش الروائيُّ أو الشاعر ألوانًا من التجارِب لا تتَّسع لها حياة. ونحن وإن كنَّا لا نقول بأن الأدب كله وصفٌ لما نحياه، أو ما نأمُل أن نحياه، أو ما عجزنا عن أن نحياه، إلا أننا ننظرُ في حقيقة الخلق الفني، فنجد أنه كثيرًا ما يكون قدرةً على خلق الواقع بدلًا من الاقتصار على تصويره.

يُلخص جورج ديهامل في كتابه «دفاعٌ عن الأدب» قصةً لبيير لويس عُنوانها «الرجل الأرجواني»، وموضوعها فنانٌ إغريقي يأخذ بعَبدٍ ويَكوي صدره بالنار ليراه يتألم، فيستطيع أن يلتقطَ ملامحه المتقلِّصة ويُودِعَها لوحةً زيتية كان يرسمها للشخصية الخرافية؛ شخصية بورمتيوس الذي عذَّبته الآلهة لأنه سرَق النار من السماء وأتى بها إلى البشر، وكان عذابه نَسْرًا ضاريًا ينهش كبدَه بالنهار ويتركه ليعودَ فينمو بالليل، وعند الصباح يستأنف النهش. ورسَم الفنان اللوحة، ولكن الشعب علم بتعذيبه لهذا العبد المسكين فثار. وأتت الجموعُ إلى منزل الفنان لتنتقمَ منه، ولكن الفنان أطلَّ على الشعب من النافذة وأراه اللوحة، فنَسي الشعبُ العبدَ المُعذَّب وهلَّل للفن. ومع ذلك، يُعلق ديهامل على تلك القصة بقوله: «ما أفقرَها عبقريةً تلك التي تشعر بالحاجة إلى أن تُثير الألم بالفعل لكي تُصوِّره!»

وفي هذا ما يُلقي كثيرًا من الضوء على مشكلة التقليد وإفادةِ الشعر العربي منه أو عدم إفادته؛ فالأمر ليس أمرَ تقليدٍ أو أمر موضوع يُقال فيه الشعر، وإنما هو أمر الشاعر نفسه؛ فهو إذا كان موهوبًا استطاع أن يصل بقوة خياله إلى أن يخلق في نفسه الجوَّ الشعري الذي يريده، ومتى خلَق هذا الجوَّ استطاع أن ينقل إحساساته إلى أيِّ موضوع، وهذا ما يُسمونه بنقل القيم؛ فهو إذا كان حزينًا استطاع أن يُعبر عن حزنه بوصف أطلالٍ لم يرَها، ويأتي هذا الوصف صادقًا مؤثرًا جميلًا. وعلى العكس من ذلك، قد يرى شاعرٌ آخرُ مئاتٍ من الأطلال يحاول وصفها فلا يصل إلى شيء؛ لأنه غيرُ موهوب، ولأنه لا يملك القدرة على الانفعال، ثم على التعبير عن انفعاله في صيغة شعرية.

وإذن، فدعوة أبي نُواس لم تكن من الناحية الفنية ضرورةً حتمية، وبخاصة وأنها لم تعْدُ أن تكون محاذاةً للشعر القديم. والمحاذاة أخطرُ من التقليد؛ وذلك لأننا كنا نفهم أن يدعوَ إلى نوعٍ جديد من الشعر، وأما أن يحافظ على الهياكل القديمة للقصيدة مستبدلًا ديباجةً بأخرى، وأن يدعوَ إلى الحديث في موضوعات لا تستطيع أن تُحرك نفوسَ الجميع؛ فذلك ما لا يمكن أن يُعتبر خلقًا لشعرٍ جديد.

ولو أننا أضفنا إلى ذلك أن دعوته كانت مَشوبةً بروح الشعوبية والغضِّ من شأن العرب وتقاليد العرب، وأن معظم الأغراض التي طرَقَها كان العرب قد سبقوا إليها، وأن ما لم يسبقوا إليه كان شيئًا تافهًا؛ كالغزل بالمذكر، كما أنه هو نفسُه لم يُساير مذهبَه إلى النهاية، بل كان يعود في مدائحه إلى مذاهب القدماء ترضيةً لممدوحيه وضمانًا لنوالهم. نقول: إننا لو أضفنا كلَّ هذا إلى ما سبق أنْ بسَطْناه عن حقائق الخلق الفني؛

لَفهِمنا أسبابَ إخفاق تلك المحاولة وعدم مُسايرة الشعراء له، فيما عدا بعضَ صغار الأعاجم؛ ومِن ثَم عدم قيام خُصومة قوية حول هذا المذهب على نحوِ ما قامت حول مذهب أبي تمام الذي سننظر فيه الآن.

(٢) مذهب أبي تمامٍ والخصومةُ حوله

قلنا: إن الشعراء كانوا يستطيعون — رغم خُضوعهم لتقليد الشعر الجاهلي — أن يقولوا شعرًا أصيلًا جميلًا صادقًا، وذلك ما واتاهم وحيُ الشعر، وتملَّكوا القدرةَ على خلق الصور والتعبير عن إحساسهم. وأما الموضوعات، فتلك قوالبُ يُصَبُّ فيها الشعر. ولقد كان باستطاعتِهم أن يُشكِّلوا تلك القوالبَ كما يريدون، ولكنهم لسوء الحظ لم يفعلوا، بل حبَسوا أنفسهم في تفاصيلِ الصور والمعاني من وصف للدِّمَن والأثافي والوحش، ومحو الرياح للآثار، وسؤال الدار، واستِعجامها عن الجواب، واستيقاف الصَّحب، والبكاء على الظاعنين وما إلى ذلك، فضيَّقوا على أنفسِهم حتى لم يَعُد أمامهم مجالٌ للتجديد غير «التجويد الفني»، وحتى جاء شِعرهم أدلَّ على المهارة في الصياغة منه على أصالة الطبع والعُمق في الإنسانية. هو إن أردتَ شعرٌ فني.

لم تأتِ المحنة إذن من التقيُّد بالأصول الفنِّية للقصيدة القديمة، ولا من الأخذ في نفس الموضوعات التي أخذ فيها الجاهليُّون والأُمويُّون، وكلها موضوعاتٌ إنسانية شغَلَت الشعراءَ منذ الأزل وستَشغَلُهم إلى الأبد، وإنما أتتهم من تقيُّدِهم بالتفاصيل.

وفي هذا ما يُفسر نزعةَ أبي تمام إلى التجديد في الصياغة، واتخاذه من البديع مذهبًا بما يجرُّ إليه مذهبٌ كهذا من التكلُّف والإحالة والإسراف والإغراب في المعاني المألوفة. وكان من نتيجة ذلك أنْ رأينا ابنَ المعتز يؤلِّف كتابًا ليُثبت أن أصحاب البديع لم يأتوا بجديد، وإنما أسرَفوا فيما كان يقعُ عليه القدماء بطبعِهم الأصيل دون صنعةٍ ولا تكلُّف. وبهذا الرأي قال كافة النقاد، فأخذوا يبحثون في الشعر القديم عن أمثالٍ لما قال أبو تمام؛ بعضهم لِيَغُضَّ منه متهمًا إياه إما بالسرقة، وإما بإفساد التراث الموروث، والبعض الآخر ليُشيد به مدَّعيًا أنه قد بذَّ القدماءَ في معانيهم، وفي العبارة عن تلك المعاني، مع تسليم الكلِّ بأنه لم يخرج عن الدائرة التقليدية.

ونظر النُّقاد فرأَوا البحتريَّ يأتي بالشعر السهل دون أن يُكِدَّ خاطرَه في مخالفة عمود الشعر، فتعصَّب له أنصارُ القديم. وكان هذا عنصرًا قويًّا في تلك الخصومة العنيفة التي وصَلتْنا عنها أصداءُ عديدة.

(٣) القديم والحديث

الخصومة بين أنصار القديم وأنصار الحديث لم تحتدم إذن إلا حول أبي تمام. ونحن نقصد بذلك الخصومةَ الفنية التي أثارت حركةَ النقد في القرن الرابع. وأما تعصب اللُّغويِّين للشعر الجاهلي، وعدمُ أخذِهم بغيره، فهذه مسألةٌ لم تكن تقوم على النقد الأدبي؛ إذ من الواضح أن رجلًا كأبي عَمرِو بن العلاء لم يكن يُفضل الشعرَ الجاهليَّ لأسباب فنية؛ من صدقِ إحساس أو جودةِ عبارة أو غيرِ ذلك مما يَعنينا الآن، وإنما لمجردِ سبقِه كما يقول ابن قُتيبة: «كان أبو عمرِو بنُ العلاء يقول: لقد كَثُر هذا المُحدَث وحَسُن حتى لقد همَمتُ بروايته.» والمُحدَث في قوله هذا هو شعرُ الفرزدَق وجريرٍ وأمثالِهما، كما كان يقول: «لو أدرَك الأخطلُ يومًا واحدًا من الجاهلية ما قدَّمتُ عليه أحدًا.» ويقول ابنُ رشيق:[١] «هذا مذهبُ أبي عمرٍو وأصحابه كالأصمعيِّ وابن الأعرابي، أعني أن كلَّ واحد منهم يذهب في أهل عصره هذا المذهبَ ويُقدِّم مَن قبلهم. وليس ذلك بشيء إلا لحاجتِهم في الشعر إلى الشاهد، وقلةِ ثقتهم بما يأتي به المولَّدون، ثم صارت لجاجة». وهم يرْوُون عن ابن الأعرابي وقد أنشد شعرًا لأبي تمام: «إن كان هذا شعرًا فما قالته العربُ باطل.»[٢] ومع ذلك، يروي الصولي في نفس المرجع عن رجلٍ اسمه أبو عُمر بن أبي الحسن الطُّوسي أنه قال: «وجَّه بي أبي إلى ابنِ الأعرابي لأقرأ عليه أشعارًا، وكنتُ معجبًا بشِعر أبي تمام؛ فقرأتُ عليه من أشعار هُذيل، ثم قرأتُ أرجوزةَ أبي تمام على أنها لبعض شعراءِ هذيل:

وعاذلٍ عذَلتُه في عذْلِه فظنَّ أني جاهلٌ مِن جهلِه

حتى أتممتُها، فقال: اكتب لي هذه، فكتبتُها له، ثم قلت: أحسَنةٌ هي؟ قال: ما سمعتُ بأحسنَ منها، قلت: إنها لأبي تمام، فقال: خَرْق خَرق.»[٣] ونحن وإن كنا قَليلي الثقة بأقوال الصولي التي يَغلِب عليها الغرورُ والإسراف، وبخاصةٍ لأنه قد أورَد هذه

[١] العمدة، ج١، ص٧٣.
[٢] أخبار أبي تمام، الصولي، ص٢٤٤.
[٣] ص١٧٥–١٨٦.

القصةَ كمَثلٍ لتعصُّب العلماء كما يقول؛ إننا رغم ذلك نقبل دلالتها؛ لأنها تتمشَّى مع كل ما ورَد عن اللُّغويين من تَحزُّبهم للقديم لِقِدَمه، ورفضهم الحديث لحداثته.

(٤) تهمة الكفر والخصومة حول أبي تمام

وكما نطرح التعصُّب للقديم كسببٍ لتلك الخصومة الفنية، كذلك من الواجب أن نُهمل ما يرويه الصوليُّ من أن «قومًا قد ادَّعَوا على أبي تمام الكُفر، بل حَقَّقوه، وجعَلوا ذلك سببًا للطعن على شِعره وتقبيح حسَنِه.»[٤] وعلى هذه التهمة يردُّ الصولي نفسُه بقوله: «وما ظننتُ أن كفرًا يَنقصُ من شعر، ولا أن إيمانًا يَزيد فيه.» وكتبُ النقد التي بأيدينا لا تحمل أيَّ صدًى لهذه التهمة التي لم نجدها إلا عند الصولي، الذي يريد أن ينتصرَ لأبي تمام بكلِّ الوسائل، وأن يجرح خُصومه بكافة السُّبل. وإذا كان الصولي يروي أن أحمدَ بن طاهر قال له: دخلتُ على أبي تمام وهو يعمل شعرًا، وبين يدَيه شعر أبي نُواس ومُسلم، فقلت: ما هذا؟ قال: اللات والعُزى، وأنا أعبدهما من دون الله منذ ثلاثين سنة.[٥] فمن الراجح ألا يخرج معنى هذه القصة عما نعرفه من أخذِ أبي تمامٍ عن أبي نُواس ومسلمٍ في المذهب الشعري وإعجابِه بهما.

تهمة الكفر لم تؤثر إذن في الحكم على شِعر أبي تمام من الناحية الفنية، وإنما أثَّرتْ — فيما يبدو — في حياته.

قال الصولي: «وقال قومٌ هو حبيب بن تدوس النَّصراني فغير فصار أوسًا.» ونحن عندما ننظر في الشعر الذي هُجي به أبو تمام نجده يدور دائمًا حول اتِّهامه في نَسَبِه، فمُخلَّد بن بكارٍ الموصليُّ يقول:

أنت عِندي عرَبيُّ الـ ـأصلِ ما فيك كَلامُ
عـربـيٌّ عـربـيٌّ أجـنـيٌّ مـا تُـرامُ
أنا ما ذنبيَ إن خا لَـفَـنـي فـيك الأنـامُ

[٤] ص١٧٢.
[٥] ص١٧٣.

وأتَتْ منك سَجايا نـبَـطـيَّـاتٌ لِـئـامُ
ثم قالوا جاسميٌّ مِن بني الأنباطِ خامُ
كذَبوا ما أنت إلَّا عـربـيٌّ مـا تُـضـامُ
أنت عـنـدي عـربـيٌّ عـربـيٌّ والـسـلامُ

وكان أبو تمَّام لا يُجيب هاجيًا له، وقد سُئل يومًا أن يردَّ على الموصليِّ فقال: «إن جوابي يرفع منه، وأَستدِرُّ به سَبَّه، وإذا أمسكتُ عنه سكَنَت شَقْشقتُه، وما في فضلٍ عن مدحِ مَن أجتديه.»[٦] وفي هذا ما قد يُشعر بأن أبا تمامٍ قد كانت فيه مواضعُ ضعفٍ لعلَّ منها نسَبُه.

ويقول شاعرٌ آخر في هجائه:[٧]

واذكُرْ حبيبَ ابن أوشونا ودعوتَهُ فإنَّ طيًّا إذا سُمُّوا به جَزِعوا
لو أنَّ عبْدَ مَنافٍ في أَرُومتِهِمْ تَقبَّلوك لَما ضَرُّوا ولا نفَعوا

وإذن فأبو تمامٍ كان يُتَّهم بأنه نبَطيٌّ، وأنه وُلِد لأبٍ نَصراني. ولَربما كان في ذلك ما يُفسر اتهامَه بالكفر، ولكن هذه التهمة كما قلنا لم تَرِد في كتب النُّقاد الذين ناقَشوا شِعره ودرَسوه، وإذن فهي ليست ذاتَ أثر في النقد الفني المنهجي الذي يُهمُّنا في هذا البحث.

(٥) مَزاعم الصولي عن صعوبة شِعر أبي تمام والخصومة حوله

وكذلك نُسقِط من الخصومة ما يدَّعيه الصوليُّ عندما يقول في رسالته إلى أبي الليث مُزاحِم بنِ فاتِك، الذي وضَع له «أخبار أبي تمام»: «فإنك جاريتَني آخِرَ عهد التِقائنا فيما أفَضْنا فيه من العلوم؛ أمْرَ أبي تمامٍ حبيبِ بن أوسٍ الطائيِّ، وعَجِبتَ من افتراق آخِر الناس فيه، حتى ترى أكثرَهم والمتقدِّمَ في علم الشعر وتمييزِ الكلام منهم، والكاملَ من أهلِ النَّظْم والنثر فيهم يُوفِّيه حقَّه في المدح، ويُعطيه موضعَه من الرتبة، ثم يَكبُر

[٦] ص٢٤١.
[٧] الصولي، ص٢٤٢.

بإحسانه في عينه، ويَقْوى بإبداعه في نفسه حتى يُلحِقَه بعضُهم بمن يتقدَّمه، ويُفرِط بعضٌ فيجعله نسيجَ وَحْدِه وسابقًا لا مُساويَ له. وترى بعد ذلك قومًا يَعيبونه ويَطعنون في كثيرٍ من شِعره، ويُسنِدون ذلك إلى بعض العلماء، ويقولونه بالتقليد والادِّعاء؛ إذ لم يصحَّ فيه دليل ولا أجابَتهم إليه حُجَّة. ورأيتَ مع ذلك الصِّنفين جميعًا، وما يتضمن أحدٌ منهم القيامَ بشعره والتبيينَ لمراده، بل لا يَجسُر على إنشادِ قصيدةٍ واحدة له؛ إذ كانت تهجم — لا بدَّ به — على خَبَر لم يَرْوِه، ومَثَلٍ لم يسمعه، ومعنًى لم يَعرِف مِثلَه.»

وإذن فلم يكن يَقْوى على إنشادِ قصائده غيرُ الصولي؛ لأنه هو العليمُ بكلِّ خبر، الفهيمُ لكلِّ معنًى، كما لم يكن لأحدٍ غِنًى عنه ليُمكن الاحتجاجُ لأبي تمام أو عليه، وتلك هي روحُ الصولي الثقيلة في كتابه «أخبار أبي تمام». وفي هذا ما يَدْعونا إلى الاحتياط في قَبول أقواله؛ لأن الغرور قد أفسَد عليه أمره، ومِن ثم كنَّا أمْيلَ إلى ألا نُعلِّق قيمةً كبيرة على تحمسه لأبي تمام، وقدحِه في خصومه.

وعنده أن هؤلاء الخصومَ طائفتان؛ يقول عن الأولى: «أما ما حكي عن بعض العلماء في اجتناب شِعره وعيبه — ولا أُسمي منهم أحدًا؛ لصِيانتي لأهل العلم جميعًا، وإبقائي عليهم، وحِياطتي لهم — فلا نُنكر أن يقع ذلك منهم؛ لأن أشعار الأوائل قد ذُلِّلَت لهم، وكَثُرَت لها روايتُهم، ووجَدوا أئمةً قد ماشَوْها لهم ورَاضُوا معانيَها، ويَقرءونها سالكين سبيلَ غيرهم في تفاسيرها، واستجادةِ جيِّدها، وعيبِ رديئها. وألفاظُ القدماء وإن تفاضَلَت فإنها تتشابه، وبعضها آخذٌ برِقاب بعض، فيستدلُّون مما عرَفوه منها على ما أنكَروه، ويَقْوَون على صعبِها بما ذلَّلوه. ولم يجدوا في شِعر المحْدَثين منذ عهد بشارٍ أئمةً كأئمَّتهم، ولا رُواةً كرُواتهم الذين تجتمع فيهم شرائطُهم، ولم يعرفوا ما كان يَضبطه ويقوم به، وقصَّروا فيه؛ فجهلوه فعادَوه.»[٨] وعذرُ الجهل من السهل أن نرميَ به مَن نريد، وهو بعدُ دليلُ غرورٍ وإفلاسٍ في المُحاجَّة. والذي لم يزل فيه أن هؤلاء العلماءَ لم يكونوا في حاجةٍ إلى الصوليِّ ليشرحَ لهم شعر أبي تمام، أو على الأقل كان منهم مَن ليس في حاجةٍ إلى مِثل هذا الشرح. ولئن كان الصوليُّ هو أولَ مَن شرح ديوان أبي تمام، فقد خلَفَه في ذلك مَن شرحه — فيما يظهر — خيرًا من شرحه؛ كالمرزوقيِّ وأبي العَلاء المعري وابن المستوفي والخطيب التبريزي الذين لا تزال شروحُهم مخطوطة. وأخيرًا لدينا الآمدي

[٨] أخبار أبي تمام، ص١٤.

الذي يشرح وينقد شعر أبي تمام شرحًا أصيلًا، ونقدًا بالِغَ الدقَّة والصواب، دون حاجةٍ إلى الصولي أو رجوعٍ إليه إلا نادرًا، مع أن الصولي سابقٌ عليه (تُوفي الصولي سنة ٣٣٦هـ، والآمدي سنة ٣٧١هـ). وإذن فعنصر الجهل يجب أيضًا أن يُحذف من الخصومة.

ولقد وجدتُ في رسالة الأستاذ عبده عزام التي قدَّمَها للماجستير عن «الشرح والرواية في شعر أبي تمام»، عند حديثه عن شرح الصولي لديوان أبي تمام[٩] مثلَين يُصحح فيهما ابنُ المستوفي والمرزوقيُّ أخطاءً واضحةً للصولي، وفيهما ما يدلُّ على سُقم فَهمِه وتفاهةِ شرحه.

قال الصولي عند شرحه للبيت:

فسَقاه مِسكَ الطَّل كافورَ الصَّبا وانْحلَّ فيهِ خيطُ كلِّ سماءِ

«طِيب الصَّبا يجمع الغَيم ويجلب الطَّل، فاستعار المِسك والكافورَ لطِيبهما واختلافهما في شدة الحرارة. ولا أعرف في وصف المطر أحسنَ من قوله هذا، وتشبيهه المطر بخيوطٍ متصلة من السماء إلى الأرض.»

فقال ابن المستوفي ردًّا عليه: «ولا معنى لقول الصولي: «وتشبيهه المطر بخيوط متصلة من السماء إلى الأرض.» وإنما أراد أبو تمام حُسن الاستعارة، فجعل لكلِّ مطر خيطًا معقودًا، ثم جعَله مُنحلًّا فيه، يعني سقاه كلَّ مطر، كما يُقال: حلَّ السحابُ عِزَالَيه. والعزلاءُ فمُ المزادة السُّفلى، وإنما تكون مشدودةً بخيط ... وهذا توهُّم من الصولي.»

وقال في شرحِه للبيت:

حتى ترَكتَ عَمود الشرك مُنقعِرًا ولم تُعرِّجْ على الأوتادِ والطنُبِ

«ويقول: حطَطتَ عمود الشرك فألصقتَه بالعفر، وهو وجه الأرض. وهذه استعارة. ولم تُعرِّج على الأوتاد والطنُب، يقول: سافرتَ بارزًا لم تَكْنن بالخيام، وقيل: إن المعنى لم تلتفت إلى الغَنائم.»

[٩] ص٧٥، ٧٧.

فقال المرزوقي — وأورَدَ ما قاله الصولي: «هذا لفظُه. ما أظن صَحِبَه التوفيقُ في هذا التفسير، ولا أدري كيف استجاز من طريقِ العُرف والعادة أن يكون المعتصمُ مضى من مقرِّه غازيًا عَمُّورية ولم يكنن بالخيام! ومرادُ أبي تمام في هذا: أنك من بيتِ الشرك قصدتَ عَمودَه وما كان قِوامَه، فزَعْزتَه ونزَعتَه ولم تعطف على جوانبِه وما أخذ أخذه دونه؛ وذلك أن العمود إذا نُزِع من البيت المضروبِ هُدِم ولم يَثبُت، ولو قُطع كثيرٌ من أطنابه أو قُلِع عدةٌ من أوتاده لكان لا يسقط، وكذلك يريد أبو تمام أنك قصدتَ قصَبة الكفر دون الرَّساتيق، وأثَّرت في المعظَم منه دون الأتباع والأذناب. وهذا ظاهر.»[١٠]

(٦) التماسُ الشهرة والخصومة حول أبي تمام

ويقول الصوليُّ عن الطائفة الأخرى: «فأما الصِّنف الثاني ممن يَعيب أبا تمام، فمَن يجعل ذلك سببًا لنَباهةٍ واستجلابًا لمعرفة؛ إذ كان ساقطًا خاملًا فألَّفَ في الطعن عليه كُتبًا، واستعدى عليه قومًا ليُعرَف بخلاف الناس، وليجري له ذِكْر النقصِ؛ إذ لم يقع له حظٌّ في الزيادة، ومكسبٌ بالخطأ؛ إذ حرَمه من جهة الصواب، وقد قيل: «خالِف تُذكر».» فهذا أيضًا عنصرٌ يتبرع به الصولي تمهيدًا لإظهار عِلمه ونباهةِ ذِكره، ومن الواجب أن نُسقِطَه كذلك.

ونحن إذ نُهمل التعصب للقديم لقِدَمه، والتحزُّبَ ضد أبي تمام لأصلِه النصرانيِّ الذي لا نستطيع أن نجزم فيه بشيء، كما نُهمل الانصراف عن شِعره لصعوبته، ومحاولات الغضِّ من قدره التماسًا للشهرة؛ نستطيع أن نرى الخصومة في عناصرها الحقيقية.

(٧) عناصر الخصومة الحقيقية

في كتاب الصولي جِماعُ الرأي عند أنصار المحْدَثين، وهو شيخهم؛ لأن تعصُّبه لأبي تمَّام وانتصارَه لمذهبه لا حدَّ له، وهو يقول (ص١٧): «إن المتأخِّرين إنما يَجْرون بريح المتقدِّمين، ويصبُّون على قَوالبهم، ويستمدُّون بلُبابهم، وينتجعون كلامهم، وقلَّما أخَذ أحدٌ

[١٠] شرح ابن المستوفي، ج١، ص١١٣.

منهم معنًى من متقدمٍ إلا أجاده، وقد وجَدْنا منِ شعر هؤلاء معانيَ لم يتكلَّم القُدماء بها، ومعانيَ أُومِئ إليها فأتى بها هؤلاء وأحسَنوا فيها. وشعرهم مع ذلك أشبهُ بالزمان، والناس له أكثرُ استعمالًا في مجالسهم وكتبهم وتمثُّلهم ومَطالبهم.» وهذا يؤيد ما سبق أنْ قرَّرناه من أن الخصومة كانت دائرةً حول تجديد المحْدَثين لمعاني القدماء، وإصابتهم في ذلك أو إخفاقهم. وفي الأمثلة التي يوردها الصوليُّ أكبرُ إيضاح لهذه الحقيقة؛ فهو يقول مثلًا: «وقد استحسن الناسُ — أعزك الله — لامرئ القيس تشبيهَ شيئَين بشيئَين في بيتٍ واحد.» قالوا: لا يَقدر أحدٌ بعده على أن يأتيَ بمثله، وهو قوله في وصفِ عُقَاب:

كأنَّ قُلوبَ الطَّير رَطْبًا ويابسًا　　لدى وَكْرِها العُنَّابُ والحشَفُ البالي

ولقد أحسنَ فيه وأجمَل، فقال بشار:

كأنَّ مُثارَ النَّقْع فوق رءوسِنا　　وأسيافنا ليلٌ تَهاوَى كَواكِبُهْ

وهذا أعمى أكمَهُ لم يرَ هذا بعينه قط، فشبَّه حَدْسًا فأحسنَ وأجمل، وشبَّه شيئَين بشيئَين في بيت.

واستحسَنوا قول النابغةِ يعتذرُ إلى النعمان:

فإنَّك كاللَّيلِ الذي هو مُدْرِكي　　وإنْ خِلْتُ أنَّ المنْتأَى عنك واسِعُ
خَطاطيفُ حُجْنٍ في حِبالٍ مَتينةٍ　　تُمَدُّ بهـا أيـدٍ إلـيـك نَـوازعُ

فقال سَلْمٌ الخاسرُ يعتذر إلى المهديِّ في أبيات:

إني أعوذُ بخير الناسِ كُلِّهمُ　　وأنت ذاك بما تأتي وتجتنبُ
وأنت كالدَّهر مبثوثًا حَبائلُهُ　　والدهرُ لا مَلْجأٌ منهُ ولا هرَبُ
ولو ملَكتُ عِنانَ الرِّيح أصْرفُهُ　　في كلِّ ناحيةٍ ما فاتَك الطلَبُ

وهذا البيت من قول الفرزدقِ للحجَّاج:

ولو حمَلَتْني الرِّيحُ ثم طلَبتَني　　لكنتُ كشيءٍ أدرَكتْه المقادرُ

فجعَل حِيال «وإنَّك كالليل»: «وأنتَ كالدَّهر»، وجعل حِيال «خَطاطيف حُجْن»: «ولو ملَكتُ عِنان الرِّيح» وأحسَن. على أن ابنَ جبلة قد مدَح — بمِثل معنى النابغة — حُمَيدًا فقال:

وما لِامرِئٍ حاوَلْتَه عنك مَهربٌ ولو رفَعتْه في السماءِ المَطالعُ
بلى هاربٌ لا يَهْتدي لمكانِه ظَلامٌ ولا ضوءٌ من الصُّبح ساطعُ

فلابن جبلةَ أنه زاد في المعنى وأشبَعَه، وعليه أنه جاء به في بيتَين، والنابغة جاء به في بيت، وله السَّبق.

وهذه الأمثلة تستحقُّ أن نقفَ عندها، وأن نُحلِّلها لِنلمَس موضعَ الخصومة بأيدينا؛ فهي كلُّها من أجوَدِ القديم وأجودِ الحديث، ومع ذلك فهناك فرقٌ واضح في مَعدِن الشعر بكلٍّ منها. ولقد كان من الطبيعيِّ أن يُفضِّل رجلٌ سطحيُّ الذَّوق كالصولي الحديثَ على القديم، وإنْ رأى — في سَذاجة — تخلفًا من الشاعر اللاحق أن يقول في بيتين ما قاله السابقُ في بيت واحد.

لِننظرْ في تشبيه امرِئ القيس وتشبيهِ بشَّار؛ لنرى كيف أنَّ امرَأ القيس لم يذهَب بعيدًا، وإنما طلب إلى حواسِّه المألوفة وإلى حياته الراهنة أن تأتيَه بهذا التشبيه الصادق القريب؛ تشبيهِ قلوب الطير التي افترَسَتها العُقَابُ بالعُنَّابِ والحشَفِ البالي: العُناب للقلوب الرَّطْبة، والحشَف للجافَّة، ثم ننظرْ في تشبيه بشارٍ التمثيلي، كما يقولون، فنراه يُشبِّه النَّقْع وقد انعقَد فوق الرءوس، والسيوفُ تضرب، بالليل تتهاوى كواكبُه، وبشَّارٌ لم يرَ الليلَ تتهاوى كواكبُه ولا رآه حتى المبصِرون؛ فهو تشبيهٌ بعيدٌ ليست له في النفس صورةٌ ما، ونحن لا نكاد نتصوَّر ليلًا تسقط نجومُه فيُشبه ذلك معركة ترتفع فيها السيوفُ ثم تسقط مُبرِقةً وسط النقع المُثار، ولا كذلك تشبيهُ امرِئ القيس. وهذا هو موضوع الخصومة؛ فأنصارُ القديم يرَون بحقٍّ أن الشعراء الجاهليِّين كانوا أصدقَ شعرًا، وأقربَ إلى المألوف من المحْدَثين الذين يُغْرِبون ويَبْعدون بنا عن مُعطَيات الحواسِّ المباشرة التي هي مادة الشعر، وسبيلُه إلى إثارة الصور في نفوس السامعين، وبعثِ الأصداء المُلازمة للواقع.

والأمر في المثل الثاني أوضح؛ فالنابغة لم يذهب بعيدًا لِيَدلَّ على قدرة النعمان، بل نظر إلى الليل الذي يُدركنا جميعًا أينما كنَّا فشبَّهه به، فجاء تشبيهًا صادقًا قريبًا قويًّا، وهو يُحس بظلام الليل وما فيه من هولٍ يُعبر عما في نفسه من خوفٍ فوق تعبيره عن

سَطْوة النعمان، وهو يعود فيُجسِّم وقوعَه المحتوم في يدِ الملك الذي أوعده، وقد نظر حوله فرأى الدَّلْو معلقةً بالخطاطيف الحُجْن لا تستطيع منها إفلاتًا، وما على الماتح إلا أن يَجذبها إليه لتأتيَه، فخفَّت قريحتُه الأصيلة إلى تشبيهِ موقفه من النعمان بهذه الدلو. وتلك صورةٌ حسِّية واضحة مألوفة لكلِّ عربي، وهي بسبب الألفة قويةِ الدلالة مثيرةٌ لكثيرٍ من المعاني والإحساسات. ويأتي الفرزدق، وهو يُمثل مرحلةً وسطًا بين الجاهليِّين والمحْدَثين، فيُعبر عن خوفه من الحجَّاج بفرضٍ بعيد التحقيق «ولو حمَلَتْني الريح.» وهذا طبعًا أضعفُ من قول النابغة: «فإنَّك كالليل الذي هو مُدرِكي.» وكلُّ فرض أضعفُ من التقرير، كما أن إدراك المقادير ليس فيه مِن الشاعرية ما في الليل، وليس له في النفس ذلك المعنى المُحَسُّ الذي نُدركه جميعًا بتَجارِبنا اليومية عندما تُحيط بنا ظلمةُ الليل. الليل شيء حِسي مباشر، وأما المقادير فمَعنًى مجرَّدٌ بعيد، ومع هذا فبيت الفرزدق لا يزال قريبًا. وأما الخاسر فقد أمعَن في التجريد فاستبدل الليلَ بالدهر، والليل شيء نعرفه جميعًا، وأما الدهر فشيء مجردٌ غامض لا يُثير في نفوسنا شيئًا محددًا، وكذلك استبداله «خطاطيف حجن» بـ «ولو ملَكتُ عِنان الريح.» فهذا فرضٌ لا يمكن أن ينهض «للخطاطيف» التي يعرفها السامع، ويرى صورتَها، ويُدرك دلالتها.

وعلى هذا النحو نرى الفارقَ بين المذهبين: مذهب القدماء العريق في حقيقة الشعر من حيث إنه يُصاغ من مُعطَيات الحواسِّ المباشرة بعيدًا عن التجريد والإغراب، ومذهب المحْدَثين الذين يُسرِفون ويقتسرون ويضربون في عالم المجرَّدات. وفي أبيات عليِّ بن جبلة أكبرُ تعزيزٍ لما نقول. لقد ذهَبَت مُبالغتُه بصِدق إحساسه.

ولقد قال دِعْبل عن أبي تمام: «لم يكن أبو تمام شاعرًا، إنما كان خطيبًا، وشعره بالكلام أشبهُ منه بالشعر.» ولكنَّ دِعْبلًا كان يُحيل عليه، ولم يُدخِله في كتابه «كتاب الشعراء» (الصولي، ص٢٢٤). وللآمدي في الجزء المخطوط من موازنته حكمٌ على البحتريِّ وأبي تمام، يوردُه بعد أنْ ذكَر ما قالاه في وصف الديار وساكنيها:

«وأقول الآن في الموازنة بينهما: إن أهل الصَّنْعة يُفضلون كلَّ ما قاله أبو تمام على أكثرِ ما قاله البحتريُّ في هذا الباب، ويقولون: إن أبا تمام استقصى الوصفَ في نُعوت الوصف وأحسَنَ وأجاد. وقد لَعَمْري كان ذلك، مع ما فيه من الإساءات والألفاظ الرديئة التي ذكَرتُها. والمطبوعون وأهلُ البلاغة لا يكون الفضلُ عندهم من جهة استقصاء المعاني والإغراقِ في الوصف، وإنما يكون الفضل عندهم في الإلمام بالمعاني وأخذ العفوِ منها، كما كانت الأوائلُ تقول، مع جودة السَّبْك وقُرب المأتى. والقول في هذه قولُهم، وإليه أذهب، إلا أني أجعلُهما في هذا الباب مُتكافئَين؛ لكثرةِ إحسان أبي تمام.»

وفي هذه الأقوال ما يدلُّ على ذَوق أنصار القديم ومَنْحاهم في تفضيلِ الشعر؛ فهم يَكرهون النَّغْمة الخِطابية والصياغة النثرية، كما يَنفرون من الإغراق والصَّنعة المسرِفة التي عُرِفَت بالبديع. ومن غريب الأمر أن يرى رجلٌ من أنصار الحديث، كالصولي، في تَعمُّل المعاني والصياغةِ فضلًا للشاعر، فيقول عن أبي تمام (ص٥٣): «وليس أحدٌ من الشعراء — أعزَّك الله — يُعمل المعانيَ ويخترعها ويتَّكئ على نفسه فيها أكثرَ من أبي تمام، ومتى أخَذ معنًى زاد عليه، ووشَّحه ببديعِه، وأتمَّ معناه؛ فكان أحقَّ به» (ص٥٣). مع أن هذا إن دلَّ على شيء فهو يدل على ما قاله كاتبُ الحسَن بن رجاء: «قدم أبو تمام مادحًا للحسنِ بن رجاء، فرأيتُ رجلًا عِلْمُه وعقلُه فوق شِعره» (ص١٦٧).

ومع ذلك، فالذي لم يزلَّ فيه أنَّ أبا تمام قد هزَّ العقولَ في عصره، وأثار مِن حوله ضجةً كبيرة؛ إذ خرَج على مألوف العرب في الصياغة، وفي التماس المعاني التي تُعبر عمَّا يريد قولَه، وفي هذا يقول الآمديُّ (ص٥٥): «وجَدتُهم يَنْعُون عليه كثرةَ غلَطِه وإحالتِه، وأغاليطه في المعاني والألفاظ، وتأمَّلتُ الأسبابَ التي أدَّتْه إلى ذلك، فإذا هي ما رواه أبو عبد الله محمدُ بن داود بن الجرَّاح في كتابه «الورقة»، عن محمد بن القاسم بن مهرويه، عن حُذيفةَ بنِ أحمد، أنَّ أبا تمام يُريد البديعَ فيخرج إلى المحال. وهذا نحوُ ما قاله أبو العباس عبدُ الله بن المعتزِّ بالله في كتابه الذي ذكَر فيه البديع. وكذلك ما رواه محمدُ بن داود، عن محمدِ بن القاسم بن مَهْرويه، عن أبيه، أن أول من أفسَد الشِّعر مسلمُ بن الوليد، وأن أبا تمام تَبِعه فسلَك في البديع مذهبَه فتحيَّر فيه. كأنهم يريدون إسرافه في طلب الطِّباق والتجنيس والاستعارات، وإسرافَه في التماس هذه الأبواب وتوشيحِ شِعره بها، حتى صار كثيرٌ مما أتى من معانٍ لا يُعرَف ولا يُعلم غرَضُه فيها، إلا مع الكَدِّ والفِكر وطُول التأمُّل، ومنه ما لا يُعرَف معناه إلا بالظنِّ والحَدْس. ولو كان أخَذَ عفْوَ هذه الأشياء، ولم يوغِل فيها، ولم يُجاذب الألفاظ والمعانيَ مُجاذَبة، ويقتسِرْها مُكارهة، وتناوَل ما يسمح به الخاطر، وهو بجَمَامِه غير متعبٍ ولا مكدود، وأورَد من الاستعارات ما قَرُب في حُسنٍ ولم يفحش، واقتصَر من القول على ما كان محذوًّا حذْوَ الشعراء المحسِنين — لِيَسلَم من هذه الأشياء التي تهجن الشعرَ وتُذهِب ماءه ورونقَه، ولعلَّ ذلك أن يكون ثُلث شعرِه أو أكثرَ منه — لَظننتُه كان يتقدَّم عند أهلِ العلم بالشعر أكثرَ الشعراء المتأخِّرين، وكان قليلُه حينئذٍ يقومُ مقام كثيرِ غيرِه؛ لما فيه من لطيفِ المعاني ومُستغرَب الألفاظ، ولكنْ شَرِهَ إلى إيراد كلِّ ما جاش به خاطرُه ولجْلَجَه

فِكرُه، فخلَط الجيد بالرديء، والعين النادرَ بالرَّذْل الساقط، والصوابَ بالخطأ. وأفرط المتعصبون في تفضيله، وقدَّموه على مَن هو فوقه من أجلِ جيده، وسامَحوه في رديئه، وتجاوَزوا له عن خطئه، وتأوَّلوا له التأويلَ البعيد فيه، وقابَل المنحرفون عنه إفراطًا فبخَسوه حقَّه، واطَّرَحوا إحسانَه، ونعَوْا سيئاته، وقدَّموا عليه مَن هو دونه، وتجاوَز ذلك بعضُهم إلى القدح في الجيد من شعره، وطعَنَ فيما لا يُطعَن عليه، واحتجَّ بما لا تقوم حجَّةٌ به، ولم يَقنع بذلك مذاكرةً ولا قولًا حتى ألَّف في ذلك كتابًا، وهو أبو العباس أحمد بن عبد الله بن محمد بن عمار القُطْرُبُّلي المعروفُ بالفريد، ثم ما علمتُه وضَع يده من غلطِه وخُطته إلا على أبياتٍ يسيرة، ولم يُقِم على ذلك الحجَّة، ولم يهتدِ لشرح العلة، ولم يتجاوَزْ فيما نعاه بعدَها عليه الأبياتَ التي تتضمَّنُ بُعد الاستعارة وهجينَ اللفظ. وقد بيَّنتُ خطَأَه فيما أنكرَ من الصواب في «جزء مفرد»، إنْ أحبَّ القارئ أن يجعله من جملة هذا الكتاب، ويَصِلَه بأجزائه، فعَل ذلك إن شاء الله تعالى» (ص٥٥ و٥٦).

ولو أننا أضَفْنا إلى ذلك ما أخذ فيه النقَّاد عندئذٍ من الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ومن التأليف في سَرِقات كلٍّ منهما لكَمُلَت عناصر المعركة.

(٨) مظاهر الخصومة

أراد إذن أبو تمام البديعَ فخرَج إلى المحال، فعابه قومٌ وأيَّده آخَرون، وحَمِيَت المناقشة حول مذهبه في مجالس الأدب وبين النقَّاد، ولم يقف الأمر عند حدِّ المناقشات، بل تعدَّاه إلى التأليف، فكتب القُطربُّلي كتابًا في أخطاء أبي تمام، كما تناوله ابنُ المعتز في كتاب «البديع»، وابنُ الجرَّاح في كتاب «الورقة». وهذا إلى ما لم نسمع عنه من مؤلَّفات أخرى. وقد ضاع كتاب القُطرُبُّليِّ وكتابُ الجرَّاح، وألَّف أبو بكرٍ الصولي «أخبار أبي تمام»، وفيه يتعصبُ للشاعر ويُناضل عن مذهبه. وعاد المرزوقي سنة ٤٢١هـ إلى هذه الخصومة، فكتب «الانتصار من ظلمة أبي تمام»، ولكن الكتاب مفقود. كما كتب كتابًا آخَر عن «معاني شِعر أبي تمام»، وهو مفقودٌ أيضًا. وأخيرًا كتاب «الأبيات المفردة»، الذي لدينا منه نسخةٌ مخطوطة بمكتبة الآستانة. وفي مكتبة الجامعة المصرية صورةٌ فوتوغرافية منه (٢٤٠٨).

ونظر النقاد إلى شعر البُحتري وسهولتِه وجرَيانه على عمود الشعر، فقارَنوه بأبي تمام، وكثرَت في ذلك الأقوالُ والحُجج. وقد اقتصر كلُّ فريق — فيما يبدو — على الأحكام

العامة. إلى أن وضع الآمدي، شيخُ النقاد، كتابَه العظيم في المُوازَنة بين الطائيَّين، الذي لا يقتصر فيه على إيراد حُججِ كلِّ فريق، بل يأخذ في دراسة الشاعرَين والمقارنة بينهما وَفْق منهجٍ تفصيلي لا مثيل له في كتب النقد عند العرب.

وكذلك مسألة السرقات؛ فقد أُلِّفتْ فيها كتبٌ اعتمَد عليها الآمديُّ في موازنتِه، وأورد لنا أسماءَ مؤلِّفيها، فهو يقول (ص٥٧): «وجدتُ ابن أبي طاهرٍ (أحمد بن أبي طاهر طَيْفور المتوفَّ سنة ٢٨٠هـ) أخرج سَرِقات أبي تمَّام فأصاب في بعضها وأخطأ في البعضِ الآخر؛ لأنه خلَط الخاصَّ من المعاني بالمشترك بين الناس.» وفي موضعٍ آخَر: «وحكى عبد الله داود بن الجراح في كتابه أنَّ ابن أبي طاهرٍ أعلمه أنه أخرج أيضًا سرقات البُحتري، ومن بينِها سرقاتُه من أبي تمام.» وذكر ياقوت في معجم الأدباء (ج٣، ص٩١، ط رفاعي) كتابًا لابن أبي طاهرٍ باسم «سرقات البُحتري من أبي تمام»، مما قد يُفيد أن ابن أبي طاهر أَلَّف كتابَين؛ أحدهما عن سرقات أبي تمام خاصة، كما يمكن أن تكون بعضُ هذه السرقات قد وردَت كفصولٍ في الكتاب الآخَر لابن أبي طاهرٍ عن «سرقات الشعراء عامَّة» (ياقوت، ج٣، ص٦٠، ط رفاعي).

ويُحدِّثنا الآمديُّ في موضعَين من الموازنة عن كتابٍ لأبي الضياء بِشر بن تميم في «سرقات البُحتري من أبي تمام»، وهو كتابٌ مفقود كذلك.

نحن نعرف لأبي العلاء المعرِّي «ذِكرى حبيب» ثم «عبَث الوليد»، كما يذكر ابن النَّديم (الفهرست، ص٢٤١، ط مصطفى محمد) اسم كتاب الخالديَّين صاحبَي «المختار من شعر بشار» عن «أخبار أبي تمام ومحاسن شعره».

ولو أننا أضفنا إلى كلِّ هذه الكتب ما وُضع على شعره من شروحٍ للصولي والمرزوقي وأبي العلاء وابنِ المستوفي والخطيب التَّبْريزي وغيرِهم؛ لأدركنا مدى الدراسات التي أثارَها هذا الشاعر.

ونحن الآن لا تَعنينا تلك الشروح؛ لأنها وإن لم تخْلُ من نقدٍ فهي ليست كتبَ نقد، وإنما هي ترمي إلى تقريبِ شِعر أبي تمام إلى فَهْم القراء. والنقدُ مرحلةٌ تلي الفهم.

وأما الكتب الأخرى، فقد ضاع معظمُها كما قلنا، وإن كان الآمديُّ قد نقل إلينا منها جانبًا هامًّا، ودلَّنا على موضوعها ومنهجِها. وذلك ما سوف نراه فيما بعدُ.

وأهمُّ ما بقي لدينا هو كتابا الصوليِّ والآمدي.

(٩) الصولي والآمدي

ونحن لا نريد أن نُدخِل الآمديَّ في تلك الخصومة بين القُدماء والمحدَثين؛ وذلك لأنه قد تناولَها كحكم، وصدَر عن روحٍ عادلة ومنهجٍ صحيح. والعدلُ في الأدب ليس معناه إهمالَ الذَّوق الشخصي، وعدمَ الحكم على الرديء برَداءته والجيدِ بجودته، وإنما معناه الخلوُّ من التعصب الذي لا يقوم على حُجةٍ فنِّية، ولا ينظر إلى الأشياء نظرةً فاحصة مستقصِية.

وهذا عيبٌ لا نجده عند الآمدي، رغم ما أذاعه عنه المتأخِّرون؛ كياقوت وغيره، مِن تحامُلِه على أبي تمام وانحيازِه إلى البُحتري. والآمديُّ بعد ذلك هو — فيما نرى — أكبرُ ناقدٍ عرَفه الأدبُ العربي، وهو لهذا خَليقٌ بأن يدرس في فصلٍ خاص، وأن لا يُدرَج في الخصومة التي نعالجها الآن.

أما الصولي، فهو في الحقِّ المتعصبُ المغرِض. وإنه وإن يكن في كتابه ما يدلُّ على انحيازه للشِّعر الحديث عن ذَوقٍ فني خاص، فإن الذي يبدو هو أن مناصرتَه لأبي تمام كانت أقربَ إلى اللَّجاجة والإسراف منها إلى النقدِ الموضوعي الدقيق. ويَزيد الحكمَ عليه قسوةً إفراطُه في الغرور والتبجُّح بعلمه، ثم فسادُ ذوقه وصدورُه عن نظرةٍ شكلية يغرُّها البَهرجُ، وتطربِ للغريب.

(١٠) أخبار أبي تمام

وكتاب الصولي أخبار أبي تمام الذي بين أيدينا كتابٌ إخباري في معظمه؛ فالفصل الأول منه (من ص٥٩–١٤١) عمَّا جاء في تفضيل أبي تمام، وهو عبارةٌ عن جملةِ أحكامٍ ينقلها عن الأدباء الذين تحزَّبوا لأبي تمام أو حكَموا له، وبقية الكتاب سردٌ لأخبار أبي تمام مع خالدِ بن يزيدَ الشيباني، والحسن بن رجاء، والحسن بن وهب ... إلخ، مع فصلٍ صغير (من ص٢٤٤–٢٤٩) عمَّا رُوي من مَعايب أبي تمام. وفي كِلا الفصلَين الخاصَّين بتفضيل الشاعر وذِكر معانيه، لا نجد إلا أحكامًا عامة خاليةً من كل نقدٍ موضوعي، وفصلُ المعايب مقتضَبٌ بنوعٍ خاص. وإلى هذا قد قصَد الصولي بلا ريب؛ لتعصُّبه المفرِط لأبي تمام، كما قلنا.

وأما رأيُ الصولي نفسه، ودفاعُه عن أبي تمام، وحُججه في ذلك الدفاع، فنجده في رسالته إلى أبي الليث مُزاحِم بن فاتكٍ الذي أَلَّف من أجله كتابَه. والرسالة منشورة كتصديرٍ «للأخبار» (ص١–٥٩).

(١١) تعصُّب الصولي لأبي تمام

لقد سبق أنْ ذكَرنا أن الصولي يرى في خُصوم أبي تمام أحدَ رجلَين: رجل جاهل عجز عن فَهمه فعابه، ورجل مُعاند ساقط يريد أن يتَّخذ من تجريحه لأبي تمام سبيلًا إلى المجد. وأما أن ينتقد أديبٌ أبا تمام من اعتقادٍ فني أو بصرٍ صحيح بالشعر الجيد؛ فذلك ما لا يقبله الصولي، ولا يستطيع أن يُسيغَه، فهو يقول: «وليتَ أبا تمام مُنِيَ بعيبِ مَن يجلُّ في علم الشعر قدرُه أو يَحسُن به علمه، ولكنه مُني بمَن لا يعرف جيدًا ولا يُنكر رديئًا إلا بالادِّعاء» (ص٣٨).

وإذا سمع بأنَّ أحد النقاد قد عاب على أبي تمامٍ لفظًا أو معنًى كان جوابه: «ولو عرَف هؤلاء ما أنكره الناسُ على الشعراء الحذَّاق من القدماء والمحدَثين لكثُر حتى يقلَّ عندهم ما عابوه على أبي تمام إذا اعتقَدوا الإنصاف ونظَروا بعينه. ومنزلةُ عائب أبي تمام — وهو رأسٌ في الشعر، مبتدئٌ لمذهبٍ سلَكه كلُّ مُحسن بعده، فلم يبلغ فيه حتى قيل مذهب الطائي، وكل حاذقٍ بعده يُنسَب إليه ويقتفي أثرَه — منزلةٌ حقيرة يُصان عن ذكرها الذَّم، ويرتفع عنها الوهد.»

وسبيله إلى الدفاع عن شاعره هو سبيلُ القياس بالقدماء أو السابقين على أبي تمام، قياسًا يدلُّ على فساد ذَوق الصولي، وعدم فطنته للمفارَقات الأدبية الدقيقة، ثم على مباهاةٍ ثقيلة بحِفظه لأشعار السابقين ومعرفتِه بأخبارهم.

والأمثلة على ذلك كثيرة؛ فهو يقول (ص٣٢): وعابوا قوله وأسقطوه عند أنفسهم:

ما زال يَهْذي بالمواهبِ دائبًا حتى ظَننَّا أنه محمومُ

فكيف لم يُسقِطوا أبا نُواسٍ بقوله في العباس بن عبد الله بن جعفر:

جُدتَ بالأموال حتى قيل ما هذا صحيحُ

والمحموم أحسنُ حالًا من المجنون؛ لأن هذا يَبْرأ فيعودُ صحيحًا كما كان، والمجنون قلَّما يتخلَّص. فأبو تمام في تشبيه الإفراط في الإعطاء والبذلِ بإكثار المحموم أعذَرُ من أبي نُواسٍ إذ شبَّهه بفعل المجنون.

فانظر إلى هذا الحِجَاج السخيف، وتلك الموازَنة العقيمة بين المحموم والمجنون. وكِلا البيتَين ثقيلٌ مرذول غيرُ مقبول، وخطأ أبي نُواس في الذوق لا يُصحح خطأَ أبي تمام، وكلاهما يُعدُّ من المحْدَثين الذين لا يَعدِلُهم أنصارُ الشعر القديم بشعراء الجاهلية أو شعراءِ بني أميَّة، وهم قلَّما يستطيعون المعانيَ الإنسانية القريبة الصادقة التي في مدحِ الكرم؛ كقول زُهير:

تَراهُ إذا ما جئتَه مُتهلِلًا كأنك تُعطيه الذي أنت سائلُهْ

وأين هذا من تكلفِ أبي نواسٍ وأبي تمام وغيرِهما من المحْدَثين عندما يُسرِفون ويُغربون فلا يأتون بغير السُّخف المصنوع؟ وإن كان أبو نُواس أقلَّ إحالةً وحمقًا من أبي تمام؛ فهو يقول «جُدت بالأموال» بينما يأبى أبو تمام إلا أن يجعل ممدوحَه «يهذي بالمواهب». وهذا أسخفُ الشعر وأشدُّه تكلفًا وسَماجة.

وثَمة مثلٌ آخَر أثار نقاشًا طويلًا:

يقول المؤلف (ص٢٣ وما بعدها): وعابوا قوله:

لا تسقِني ماء الملام فإنَّني صبٌّ قد استَعْذبتُ ماءَ بكائي

فقالوا: ما معنى ماء الملام، وهم يقولون: كلامٌ كثير الماء، وما أكثرَ ماءَ شعر الأخطل! قال يونُس بن حبيب: ويقولون: ماءُ الصبابة، وماء الهوى: يريد الدمع، قال ذو الرُّمَّة:

أئِنْ ترسَّمْت من خرقاءَ منزلة ماء الصبابة من عينَيك مسجومُ؟

وقال أيضًا:

أدارًا بحُزوَى هِجتَ للعين عَبرةً فماء الهوى يَرْفضُّ أو يتَرقرقُ

وقال عبد الصمد وهو مُحسن عند مَن يَطعن على أبي تمام وغيرهم:

أيُّ ماءٍ لماء وجهك يَبْقى بعد ذلِّ الهوى وذل السؤالِ؟

فصيَّر لماء الوجه ماءً. وقالوا: ماء الشباب، قال أبو العتاهية:

ظبْيٌ عليه من الملاحَة حُلَّةٌ ماءُ الشباب يجول في وجَناتِه

وهو من قول ابنِ أبي ربيعة:

وَهْي مكنونةٌ تَحيَّر منها في أديمِ الخَدَّين ماءُ الشبابِ

وقال أحمد بن إبراهيم بن إسماعيل:

أهْيَف ماءِ الشباب يرعدُ في خدَّيه لولا أديمُه قطرا!

وأنشد محمدُ بن عبدٍ التميميُّ قال: أنشدَني ابنُ السِّكِّيت:

قد قلتُ إذ ماءُ صِباك يرعشُ وإذ أهاضيبُ الشبابِ تبغشُ

فما يكون إن استعار أبو تمام من هذا كلِّه حرفًا فجاء به في صدرِ بيته؛ لما قال في آخِره: «فإنني صَبٌّ قد استَعْذبتُ ماءَ بكائي»، قال في أوله: «لا تسقِني ماءَ المَلام»، قد تَحِمل العربُ اللفظَ على اللفظ فيما لا يستوي معناه؛ قال الله عز وجل: ﴿وَجَزَاءُ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِثْلُهَا﴾، والسيئةُ الثانية ليسَت بسيئة؛ لأنها مُجازاة، ولكنه لما قال: «وجزاءُ سيئة» قال: «سيئة»، فحَمل اللفظَ على اللفظ، وكذلك: ﴿وَمَكَرُوا وَمَكَرَ اللهُ﴾، وكذلك: ﴿فَبَشِّرْهُمْ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ﴾؛ لما قال: بَشِّر هؤلاء بالجنة، قال: بشِّر هؤلاء بالعذاب، والبِشارة إنما تكون في الخير لا في الشر، فحمَل اللفظَ على اللفظ.

ومن غريبِ الأمر أن يأخذ الناقدُ الصادقُ الذوقِ الآمديُّ برأي الصوليِّ في هذا البيت، وإن لم يورِد اسم الصولي، بل نسَب القول إلى «محتجٍّ لأبي تمام»، فيقول (الموازنة، ص١١٣):

«وأما قوله:

لا تَسْقِني ماءَ المَلام ... (البيت).

فقد عِيبَ — وليس بعيبٍ عندي — بأنه لما أراد أن يقول قد استعذبتُ ماءَ بكائي جعَل للمَلام ماءً ليُقابِل ما أراد، وإن لم يكن للمَلام ماءٌ على الحقيقة؛ كما قال الله عز وجل: ﴿وَجَزَاءُ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِثْلُهَا﴾، ومعلومٌ أن الثانيةَ ليست بسيئة، وإنما هي جزاءٌ على السيئة، وكذلك: ﴿إِنْ تَسْخَرُوا مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنْكُمْ﴾، والفعلُ الثاني ليس بسخرية. ومِثلُ هذا في الشعر والكلام مُستعمَل، فلما كان مَجْرى العادة أن يقولَ قائل: أغلَظتُ لفلانٍ القولَ وجرَّعتُه منه كأسًا مُرَّة، وسقَيتُه منه أمرَّ من العلقم، وكان الملام ممَّا يُستعمل فيه التجرُّع على الاستعارة؛ جعَل له ماءً على الاستعارة. ومِثلُ هذا كثيرٌ موجود، وقد احتجَّ محتجٌّ لأبي تمام في هذا بقول ذي الرُّمَّة:

أدارًا بِحُزْوَى هِجْت للعينِ عَبرةً فماء الهوى يَرْفضُّ أو يترَقْرقُ

وقولِ آخَر:

وكأسٍ سَباها التَّجْر من أرضِ بابلٍ كرِقَّة ماءِ العين في الأعيُنِ النُّجْلِ

وهذا لا يُشبه ماءَ المَلام؛ لأن ماء الملام استعارة، وماء الهوى ليس باستعارة؛ لأنَّ الهوى يُبكي، فتلك الدموع هي ماءُ الهوى على الحقيقة، وكذلك البَيْن يُبكي. فتلك الدموع هي ماءُ البين على الحقيقة، فإن قيل: فإنَّ أبا تمام أبكاه المَلام، والملام قد يُبكي على الحقيقة، قيل: لو أراد أبو تمام ذلك لما قال قد استعذبتُ ماءَ بكائي؛ لأنه لو بكى من المَلام لكان ماءُ الملام هو ماءَ بكاءٍ أيضًا، ولم يكن يستعفي منه.»

ونحن نلاحظ أن الآمديَّ وإن يكن قد قَبِل استعارةَ أبي تمام، كما أخذ فيما يبدو بعضِ حُجَج الصولي، فإنه بعدُ أصدَقُ نظرًا من الصولي وأدقُّ نقدًا؛ فهو يُميز بين الاستعارة والحقيقة، ويُدرك أن «ماء الهوى» غيرُ «ماء الملام»، ولكنَّنا مع ذلك لا ندري كيف نسي هنا مَبْدأه الثابتَ الذي عبَّر عنه في أكثرَ من موضعٍ من الموازنة بقوله: «اللغة لا يُقاس عليها.» ولقد رأيناه يَعيب قولَ أبي تمام نفسَه:

لا أنت أنت ولا الديارُ ديارُ خَفَّ الهوى وتَولَّت الأوطارُ

لأنَّ قوله: «لا أنت أنت» لفظٌ من ألفاظ أهل الحضَر مستهجَن وليس بجيِّد، لكن قوله: «لا الديار ديار» كلامٌ معروف من كلام العرب، مُستعمَل حسَن؛ أي ليست الديارُ

ديارًا كما عَهِدت، مثلما يُقال في الإيجاب: «إذ الناسُ ناسٌ والزمانُ زمان»؛ أي كما عَهِدت (ص٣٨ من المخطوط)، مع أن القياس هنا سليمٌ جميل صادق، والبيت لا غُبار عليه، ومع ذلك نراه يُجيز «ماء الملام» قياسًا على «كأسًا مُرَّة من غليظ الكلام». وهذا قياسٌ لا ينعقد.

ولو أننا راجَعْنا الأمثلةَ التي أوردها الصولي وأحصَينا استعمالاتِ الماء لوجدناها: «ماء الصَّبابة» و«ماء الهَوى» عند ذي الرُّمة، ومعناها في بيتَيْ هذا الشاعرِ العظيم هو «الدموع»، فهو استعمالٌ على سبيل الحقيقة، ثم «أيُّ ماءٍ لماء وجهِك يَبقى»، والماءُ الأول معناه الرَّونَق، وماء الوجه معناه الحياء، كما تقول: «أراق ماءَ وجهِه». وهاتان استعارتان جميلتان. وأخيرًا «ماء الشباب»، ومعناه رونقُه وجماله الذي يتحيَّر في أَديم الخَدَّين، كما يقول عمرُ بن أبي ربيعة في بيته الرائع، وكذلك «ماء الصبا». وفي كل هذه الأمثلة نجد أن الماء قد استُعمل:

(١) إما على حقيقة المعنى؛ ليدلَّ على الدموع.

(٢) وإما على سبيل الاستعارة؛ ليدل على شيءٍ جميل كماء الشباب وماء الكلام؛ أي الرونق. ونحن لا نجد في أيٍّ استعمال من هذه استعارةً للماء للدلالة على شيءٍ كريه كالمَلام، ونحن بعدُ لا نريد أن نحتجَّ بقول الآمدي: «إن اللُّغة لا يُقاس عليها.» فهذا قولٌ مسرف، ولكننا نطلب على الأقل ألا يكون هناك تنافرٌ بين الشيء المستعار والشيء المُستعار له، فكيف يُعبر عن الشيء المرِّ بالماء العذب حتى ولو استعذَب أبو تمامٍ «ماء بكائه»؟! وأبو تمام لا يتصوَّر من كلِّ ذلك شيئًا، ولا يُحس بشيء، وإنما هي صنعةٌ باطلة، ثم كيف يُقاس ماءُ المَلام بالكأس المرَّة؟ بل كيف يكون للمَلام ماء؟!

واحتجَّ الصوليُّ والآمدي بالآية: ﴿وَجَزَاءُ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِثْلُهَا﴾، وبالآية: ﴿إِنْ تَسْخَرُوا مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنْكُمْ﴾. وقولُهما: إن السيئة الثانية ليست بسيئةٍ بل جَزاء، والسخرية الأخرى ليست سخرية؛ تخريجٌ باطل، القرآنُ في غِنًى عنه، والله جلَّت قدرته ليس في حاجةٍ إلى أن يدافع عنه الفقهاءُ هذا الدفاعَ السخيف؛ فالسيئةُ هي السيئة، والسخريةُ هي السخرية، على الأقل في نظرنا نحن البشر، وأما اعتبارُ الله لها فذلك ما لا شأن لنا به، وليس علينا أن نطمحَ إلى معرفته. وهَبْ أنَّ تفسير الفقهاء صحيح، فهو لا يُبرر «ماء الملام» ولا علاقة له به.

وإنما النقدُ الصحيح هو أن أبا تمام «قد أراد البديعَ فخرَج إلى المُحال»، وقد ذكَر «ماء البكاء» فكان لا بد له وفاءً للبديع، وردًّا للأعجاز على الصُّدور، أو ردًّا للصدور على

الأعجاز مِن أن يَذكر «ماء الملام». وهذا سُخفٌ يدلُّ على الإسراف وصَفاقةِ الذَّوق عند أبي تمام وعند ناقِديه.

وهكذا يتَّضح لنا منهجُ الصولي في النقد؛ فهو تعصب، ولَجاجةٌ عقلية، وفسادُ ذَوق، وإسرافٌ في الغرور، والتماسٌ للفرص يُظهر فيها علمَه.

ونحن بعدُ لسنا في حاجةٍ إلى أن نقف عند الصولي وقفةً أطولَ من هذه؛ فقد رأينا منهجه، وكلُّ ما أورده دون ذلك أثناء سردِه لأخبار أبي تمام ليس إلا أحكامًا عامة سنَلقاها عندما نُناقش موضوعاتِ النقد في الجزء الثاني من بحثنا.

وبانتهائنا من الصولي، زعيمِ المتعصبين للحديث، نكون قد أَلَمْنا بتلك الخُصومة القوية التي حرَّكَت النقد، والتي كانت سببًا في تأليف الآمديِّ كتابَه الفريدَ في النقد العربي «الموازَنة بين الطائيَّين»؛ ففيه نجد خُلاصة كلِّ ما أُلِّف في النقد قبل الآمدي، كما نجد منهجًا للنقد ومقدرةً عليه، واستقصاءً للأحكام، وتقيدًا بالموضوع، وقصدًا في التعميمات، وبُعدًا عن التعصُّب. وكل هذه صفاتٌ تجعل من الآمدي زعيمَ النقد العربي الذي لا يُدافَع.

الفصل الرابع

الآمدي والموازنة بين الطائيَّينِ

(١) منهجه في النقد وذَوقه الأدبي

يقول الآمديُّ عندما يصل في كتابه إلى باب الموازَنة التفصيلية بين الشاعرَين: «أنا أذكر — بإذن الله الآن في هذا الجزء — المعانيَ التي يتفقُ فيها الطائيَّان، فأُوازِن بين معنًى ومعنًى، وأقول أيُّهما أشعرُ في ذلك المعنى بعَينه، فلا تطلبني أن أتعدَّى هذا إلى أن أُفصِحَ لك بأيِّهما أشعَرُ عندي على الإطلاق؛ فإني غيرُ فاعلٍ ذلك.»[١] وهذه بلا ريبٍ نَغْماتٌ جديدة في تاريخ النقد العربي؛ فالذي أَلِفْناه هو ألَّا يقف ذَوو البصر بالشعر عند تفضيلِ طبقاتٍ من الشعراء على طبقاتٍ أخرى، على نحوِ ما رأيناهم يجعلون من امرِئ القيس والنابغة وزُهير والأعشى الطبقةَ الأولى من الجاهليِّين، ومن جَريرٍ والفرزدَقِ والأخطَلِ الطبقةَ الأولى من الأُمويِّين وهكذا، بل يَعْدُون ذلك إلى المُفاضلة بين أفرادِ كلِّ طبقة. وفي مقدمة «جَمْهرة أشعار العرب»، لأبي زيدٍ محمد بن أبي الخطَّاب القُرشي، وغيرِها من كتب الأدب، كثيرٌ من تلك المفاضَلات التي أقاموها على تعميماتٍ لا استقصاءَ فيها ولا تحديد. وأما الآمدي فوِجهتُه وجهةٌ أخرى؛ فهو يبدأ الموازنةَ بين البُحتُريِّ وأبي تمامٍ بأن يُورِدَ حُجج أنصارِ كلِّ شاعر وأسبابَ تفضيلِهم له، ثم يأخذ في دراسةِ سَرِقات أبي تمام وأخطائه وعُيوبه البلاغية. ويفعل مِثلَ ذلك مع البُحتُري مُورِدًا سرقاته، خصوصًا سرقاته من أبي تمام، ثم أخطاءَه وعيوبَه. وأخيرًا ينتهي إلى الموازَنة التفصيليةِ

---

[١] الموازنة، ص١٧٦.

بين ما قاله كلٌّ منهما في كلٍّ معنًى من معاني الشعر؛ يقول: «وأنا أبتدئُ بما سمعتُه من احتجاج كلِّ فرقة من أصحاب هذين الشاعرَين على الفرقة الأخرى، عند تَخاصُمِهم في تفضيلِ أحدهما على الآخر، وما يَنْعاه بعضٌ على بعض؛ لتتأمَّلَ ذلك وتزدادَ بصيرةً وقوة في حُكمك، إن شئتَ أن تحكم، واعتقادِك فيما لعلك تعتقدُ احتجاجَ الخَصمَين به.» (ص٣)، ويورِدُ فعلًا حُججَ كلِّ فريق، وردَّ الفريقِ الآخَر عليه. وسوف نرى في الباب الذي سنَعقدُه لتلك الموازنة كيف أن الآمديَّ قد أورد تلك الحُجج كما انتهت إليه، وأنها لم تكن مِن وضعِه هو، وأن كلَّ فضله فيها هو فضلُ الجمع والعرض والربط. وعندما انتهى من هذا الفصل قال: «تم احتجاجُ الخَصمَين بحمد الله، وأنا أبتدئُ بذِكر مَساوئ هذين الشاعرَين لأختمَ بذكرِ مَحاسنِهما، وأذكر طرَفًا من سرقات أبي تمام وإحالتِه وغلَطِه وساقطِ شِعره، ومساوئ البحتريِّ في أخذِ ما أخَذه من معاني أبي تمام، وغير ذلك مِن غلطٍ في بعض معانيه، ثم أُوازن من شِعرَيهما بين قصيدتين إذا اتفَقَتا في الوزن والقافية وإعرابِ القافية، ثم بين معنًى ومعنًى؛ فإنَّ مَحاسنهما تظهر في تضاعيفِ ذلك وتنكشف، ثم أذكر ما انفرد به كلُّ واحدٍ منهما فجوَّد مِن معنًى سلَكَه ولم يسلُكْه صاحبُه. وأُفردُ بابًا لما وقع في شِعرَيهما من التشبيه وبابًا للأمثال أختمُ بهما الرسالة، وأضعُ ذلك بالاختيار المجرَّد من شِعرَيهما، وأجعله مؤلَّفًا على حروف المعجم لِيَقرب مُتناوَلُه، ويَسهلَ حِفظُه، وتقعَ الإحاطةُ به.» (ص٢٢).

ونحن وإن كنَّا نحتفظ بالنظر في تنفيذ الآمديِّ لهذا المنهج أو عدم تنفيذه كاملًا، إلا أننا نستطيع أن نستخلصَ من أقواله هذه روحَه في الدراسة، فهي روحٌ ناضجة، روحٌ منهجية حَذِرة يَقِظة. وهو يتناول الخصومةَ كرجلٍ بعيد عنها يريد أن يجمعَ عناصرها ويَعرِضَها ويدرُسَها، فإنْ قصَرَ حُكمَه على الجزئيات التي ينظر فيها، فقد يكون البحتريُّ أشعرَ في بابٍ من أبواب الشعر أو معنًى من معانيه، وقد يكون أبو تمام أشعرَ في ناحيةٍ أخرى، كما سنرى. وأما إطلاق الحكم وتفضيلُ أحدِهما على الآخَر، فهذا ما يرفضُه الآمدي؛ «ولستُ أُحب أن أُطلِقَ القول بأيِّهما أشعرُ عندي؛ لِتَبايُن الناس في العلم، واختلافِ مذاهبهم في الشعر، ولا أرى لأحدٍ أن يفعل ذلك فيستهدفَ لذمِّ أحد الفريقين؛ لأن الناس لم يتَّفقوا على أيٍّ الأربعة أشعَر: امرِئ القيس والنابغةِ وزُهيرٍ والأعشى، ولا في جريرٍ والفرزدَق والأخطل، ولا بشَّارٍ ومَرْوان، ولا في أبي نُواسٍ وأبي العَتاهِيَة ومُسلِم؛ لاختلاطِ آراء الناس في الشعر، وتبايُنِ مَذاهبهم فيه. فإن كنتَ — أدام اللهُ سلامتَك —

ممَّن يُفضل سهلَ الكلام وقريبَه، ويُؤثِر صحةَ السَّبْك، وحُسن العبارة، وحُلو اللفظ، وكثرةَ الماء والرَّونق؛ فالبحتريُّ أشعرُ عندك ضرورةً، وإن كنتَ تميل إلى الصَّنعة والمعاني الغامضة التي تُستخرَج بالغَوص والفكرةِ ولا تَلْوي على غيرِ ذلك، فأبو تمام عندك أشعرُ لا محالة. فأمَّا أنا فلستُ أُفصِحُ بتفضيل أحدهما على الآخَر، ولكني أُقارِن بين قصيدتَين من شعرهما إذا اتفَقَتا في الوزن والقافية وإعرابِ القافية، وبين معنًى ومعنًى، فأقول أيُّهما أشعَرُ في تلك القصيدةِ وفي تلك، ثم احكُمْ أنت حينَئذٍ على جملةِ ما لكلٍّ واحد منهما إذا أحَطتَ علمًا بالجيِّد والرديء.» (ص٣). وإذن فالآمديُّ لا يريد أن يتحيَّز لأيِّهما على غيرِ بيِّنةٍ أو عن هوًى، وإنما يُلاحظ أن مَن ينتصر لهذا الشاعر أو ذاك إنما يفعل ذلك لِمَيله إلى اتجاهٍ خاصٍّ في الشعر، وأمَّا هو فلا يريد أن يُفصِح بتفضيلِ أحدِهما على الآخَر تفضيلًا مطلقًا، ولكنه يُقارن بينهما مقارناتٍ مَوضعيةً ويترك الحكمَ الكُليَّ للقارئ. وهذا بلا ريبٍ منهجٌ عِلمي سليم؛ منهجُ رجلٍ يرى المذاهب المختلفة ويَقبلها ويُسجِّلها، ثم منهجُ ناقدٍ يرفض كلَّ تعميم مُخِلٍّ، ويَقصُر أحكامَه على ما يَعرِض له من تفاصيل.

وإذن فنستطيع أن نُقرر أن الآمديَّ لم يقصد إلى التحيُّز لأحدِ الشاعرَين ضدَّ الآخَر، وذلك إذا أخذنا بأقواله السابقة، ولكننا لا نستطيع أن نكتفيَ بتلك الأقوال؛ فقد تكونُ روحُ الناقد الفعلية مخالفةً للخُطَّة التي يُعلنها، وقد يكون في نقدِه ما يتعارض مع تلك الخُطة. وفي دراستنا للآمديِّ بنوع خاص يجب أن نفترضَ فرضًا كهذا؛ وذلك لأن كلَّ تلك الأقوالِ لم تمنع النقَّادَ اللاحقين من أن يتَّهموا الآمديَّ بالتعصُّب على أبي تمام، حتى بلغ الأمرُ أنْ رأى فيه الباحثون المُحْدَثون مقابلًا للصوليِّ في تعصبه لذلك الشاعر (راجع مقدمة أخبار أبي تمام، للصولي، بقلم الأستاذ أحمد بك أمين)، فمن أين أتَت هذه التهمة؟ وهل في كتاب الآمديِّ ما يُؤيدها؟

(٢) الذَّوق والتعصب

للفصلِ في هذه المشكلة الهامة يجب أن نُقرر أولًا أن التعصبَ معناه النفسيُّ هو الانحيازُ كُليةً إلى ما نتعصبُ له، فلا ترى فيه إلا الخير، ونقلبُ سيئاته حسَناتٍ مَسُوقين بالهوى، مُتمَحِّلين الأسبابَ لتجميل القبيح والمبالغةِ في قيمة الحسَن، وهذه حالةٌ نفسية لا وجودَ لها في كتاب الآمدي، لا صَراحةً ولا من وراءِ حجاب؛ فهو رجلٌ يتبع في النقد منهجًا مُحكَمًا، فيدرس ما أمامه مُورِدًا حُججَه، مُعلِلًا أحكامَه، قاصرًا لها على التفاصيل التي ينظر فيها، رافضًا إطلاقَ التفضيل. وكلُّ هذا ضد التعصب. وأما أن يُفضِّل — تمشيًا مع

ذَوقه الخاص — الشعرَ الطبيعيَّ السهلَ على الشعر المتكلَّف المقتسَر، فهذا ليس تعصبًا، وهو من حقِّ كل ناقد. والذَّوق هو المرجعُ النهائي في كل نقد. وإنما يأتي خطرُ تحكيم الذَّوق عندما نتَّخذه سِتارًا لعمل الأهواء التحكُّمية التي لا تَصدُر في أحكامها عن نظرٍ في العناصر الفنِّية، وإحساسٍ صادق بما فيها من جمالٍ أو قُبح، أو عندما يكون ذوقًا غُفْلًا لم تجتمع فيه «الدُّرْبة إلى الطبع»، كما يقول الآمديُّ نفسُه. فالذوق الذي يُعتَدُّ به هو ذوقُ ذَوي البصَر بالشعر، وهؤلاء يستطيعون عادةً أن يُعلِّلوا الكثيرَ من أحكامهم، وفي التعليل ما يجعل الذوقَ وسيلةً مشروعة من وسائل المعرفة، وإن كنا لا نُنكر «أنَّ من الأشياء أشياءَ تُحيط بها المعرفةُ ولا تؤدِّيها الصفة.» على حدِّ قول إسحاقَ الموصلي، كما نؤمن «بأنه ليس في وُسْع كلِّ أحدٍ أن يَجعلك، أيها السائلُ المتعنِّت والمسترشِدُ المتعلِّم، في العلم بصناعته كنفسِه، ولا يجدُ إلى قذفِ ذلك في نفسك ولا في نفسِ ولَدِه ومَن هو أخصُّ الناس به سبيلًا، ولا أن يأتيَك بعِلةٍ قاطعة ولا حُجةٍ باهرة، وإن كان ما اعترضتَ فيه اعتراضًا صحيحًا، وما سألتَ عنه سؤالًا مستقيمًا؛ لأن ما لا يُدرَك إلا على طول الزمان ومرور الأيام لا يجوز أن يُحيط به في ساعةِ نهار.» وأخيرًا نؤمن بأنه «لن ينتفعَ بالنظر إلَّا مَن يُحسِن أن يتأمَّل، ومن إذا تأمَّل عَلِم، ومن إذا علمَ أنصَف.»[٢]

إلى كل تلك الحقائق فَطِن الآمديُّ على نحوٍ يدعو إلى الإعجاب، وهو في هذا يعود بنا إلى التقاليد الأدبية الجميلة الصادقةِ النظر؛ تقاليدِ ابنِ سَلَّام الذي تحدَّث عن الذوقِ المثقَّف أصدقَ الحديث.

وبالرجوع إلى كتاب الموازنة نفسِه، نجد أن المؤلفَ لم يتعصَّب للبُحتري كما لم يتعصب ضدَّ أبي تمام، وإنما هذه تُهمةٌ اتهمَه بها النقادُ اللاحقون عندما فسَد الذوقُ وغلَبَت الصنعةُ والتكلفُ على الأدب العربي، ونظر هؤلاء الأدباءُ المتأخرون في بعض انتقادات الآمدي لسخافاتِ أبي تمام «ووَساوسه»، ولم يُوافقوا على تلك الانتقادات لمرضِ أذواقهم، فقالوا: إن الرجل متعصبٌ ضد أبي تمام. وهذا ظلمٌ يجب أن نُصلِحَه، والتهمة لا تقوم بعدُ على استقصاءٍ لأقواله، ولا تَصدُر عن نظرٍ شامل في كل ما قاله، وإلا لَرأَوا أنه قد أُعجب بأبي تمام في غيرِ موضع، ودافعَ عنه أكثرَ من مرة، كما أنه لم يُحجِم عن أن يَنقُدَ البحتريَّ نقدًا مُرًّا كلما وجَد فيه مَغمَزًا، وأن يُفضِّل عليه أبا تمام. وهذه وقائعُ

[٢] راجِع كلَّ هذه الحقائق وتفاصيلها في الموازنة، من ص١٧٦–١٨٠.

يجب أن نُظهِرَها؛ لأنه لا يكفي لكي نتَّهم الآمديَّ بالتعصُّب أن نوردَ مَثَلًا أو مثَلَين نُخالفه فيهما، ثم نستنتجَ أنه ضدُّ أبي تمام أو تعصَّبَ للبحتري.

والذي لم يزل فيه أن الآمديَّ لم يكتب كتابه أيامَ عنفِ الخصومة بين أنصار أبي تمام والبحتري؛ وذلك لأن أبا تمَّام تُوفِّي سنة ٢٣١هـ، والبحتريَّ سنة ٢٨٤هـ، والمعركة قد احتدَمَت — فيما يَظهر — بعد موتِهما مباشرة، حتى بلَغَت أقصاها في أواخرِ القرن الثالث وأوائلِ القرن الرابع. ونحن وإن كنَّا لا نملك من الكتب التي أُلِّفَت في تلك الفترة غيرَ «أخبار أبي تمام» للصولي (تُوفي سنة ٣٣٥هـ)، إلا أننا نجد في هذا الكتاب ما يكفي للدَّلالة على مبلَغِ الإسرافِ والعنف، اللذَين صَحِبا تلك المنازعاتِ حول الشاعرَين؛ فالصولي كما رأينا هو الذي يجب أن يُتَّهم بالتعصُّب لأبي تمام، وهو الذي يجب أن نرفض الكثيرَ من أحكامه، بل ومن أخباره؛ لوضوح هَواه، وفسادِ ذَوقه، وكثرةِ ادِّعائه. وأما الآمديُّ (تُوفي سنة ٣٧١هـ) فقد جاء بعد أنْ كان الزمن قد هدَّأ مِن حِدة الخصومة، وكان الأدباء قد أخَذوا في الاقتتال حول رجلٍ آخَر، هو المتنبِّي.

جاء الآمديُّ إذن بعد تراخي الزمن، فوجد عدةَ رسائل في التعصُّب لهذا الشاعر أو ذاك، كما وجد ديوانَيْهما قد جُمِعا، وتعدَّدَت منهما النسخُ قديمةً وحديثة، ونظر في كلِّ تلك الكتب فوجَد فيها إسرافًا في الأحكام، وعدمَ دراسةٍ تحقيقيَّة، وضعفًا في التعليل أو قُصورًا، فتناوَل الخصومةَ بمنهج عِلمي أشبهَ ما يكونُ بمناهجنا اليوم، بحيث نعتقد أن هذا الكتابَ خيرُ ما نستطيع أن نضَعَه بين أيدي الدارسين كمَثلٍ يُحتذَى للمنهج الصحيح.

(٣) تحقيق النصوص ونسبتها

فالمؤلفُ يرجع إلى النُّسخ القديمة ويُحقق الأبيات. وإلى هذا يُشير غيرَ مرةٍ في كتابه فيقول (ص٨٩): «حتى رجَعتُ إلى النسخة العتيقة التي لم تقَع في يد الصولي وأضرابِه.» وذلك عند نظره في قول أبي تمَّام:

دارٌ أُجِلُّ الهوَى عن أن ألمَّ بها في الرَّكْب إلا وعيني مِن مَنائحِها

وفي صفحة ١٦٥ يقول: «وما رأيتُ شيئًا ممَّا عيبَ به أبو تمام إلا وجدتُ في شعر البحتريِّ مثلَه، إلا أنه في شعر أبي تمام كثير، وفي شِعر البُحتري قليل. ومن ذلك

اضطرابُ الأوزان في شعر أبي تمام، وقد جاء في شعر البحتري بيتٌ هو عندي أقبحُ من كل ما عِيبَ به أبو تمام في هذا الباب، وهو قوله:

ولماذا تتَّبعُ النفسُ شيئًا جعَل الله الفردوسَ منه بَواء؟»

ثم يُضيف: «وكذلك وجدتُه في أكثر النسخ، وهذا خارجٌ عن الوزن ... وقد رأيتُ في بعض النسخ «جعَل اللهُ الخُلدَ منه بَواء.» فإن يكن هذا فقد تخلَّص من العيب.»

وهكذا نراه يرجع إلى النسخ الأخرى لتحقيق النصِّ قبل الحُكم عليه؛ وذلك سواءٌ أكان الشعرُ من أبي تمامٍ كما رأينا في البيت الأول، أم من البحتريِّ كما رأينا في البيت الثاني. وهذه أُولى مراحل النقد المنهجيِّ المستقيم.

والآمديُّ يملك كذلك روحَ النقد العلميِّ الذي ينظر في صحة نسبة الشعر، وهو في ذلك تلميذٌ لابن سلَّام؛ ومِن ثمَّ نراه لا يَقبل ما يُنسَب إلى الأعراب انتحالًا. ولدينا في الجزء الذي لا يزال مخطوطًا من الموازنة (اللوحة ١٣١) مثَل دالٌّ في هذا؛ يتحدث المؤلفُ بمناسبةِ أبياتٍ يَدرُسها عن التقسيم فيقول: كان بعض شيوخ الأدب تُعجبه التقسيماتُ في الشعر، وكان مما يُعجبه قولُ عبَّاس بن الأحنف:

وِصالُكمُ هَجْرٌ وحُبُّكمُ قِلًى وعَطفُكمُ صدٌّ وسِلمُكمُ حربُ

ويقول: هذا أحسنُ من تقسيمات إقليدس. وقال أبو العباس ثعلب: سمعتُ سيدَ العلماء يستحسنُه؛ يعني ابنَ الأعرابي. ونحو هذا ما أنشده المبرِّد لأعرابي، وليس هو عندي من كلام الأعراب، وهو بكلام المولَّدين أشبه:

وأَدْنو فتُقصيني وأبعَدُ طالبًا رِضاها فتعتدُّ التباعُدَ من ذنبي
وشَكْواي تُؤذيها وصبري يَسوءُها وتجزعُ مِن بُعدي وتَنْفرُ من قُربي

(٤) مراجعة السابقين

وهو لا يكتفي بمَلَكاته الخاصةِ في دراسة هذين الشاعرين والموازنةِ بينهما، كما لا يكتفي بنسخِ آراء السابقين على نحوِ ما فعل غيرُه ممَّن يَرْوون أحكامَ الغير، أو ينقلون عن السابقين مع إغفال ذِكر أسمائهم. لم يفعل الآمديُّ شيئًا من هذا، وإنما فعل كما نفعل

نحن اليوم عندما نريد دَرْسَ مسألةٍ من المسائل؛ فنجمع الكتبَ التي وُضِعَت في تلك المسألة، وننظر فيها فنُقرُّ ما نقبله منها، ونعتمد ما نعتبره كَسبًا نهائيًّا، ثم نراجع ما يراه خطأً، ونكشف عمَّا ترك من الظلال.

ولقد جاء الآمديُّ — كما قلنا — بعد أن كانت الخصومة حول البُحتري كممثِّل لعمود الشعر، وبين أبي تمام كرأسٍ لمذهب البديع، قد أسالت مدادًا كبيرًا، وكانت الكتب العديدة قد أُلِّفَت في كل ناحيةٍ من نواحيها، فكان من مقتضَيات المنهج الصحيح أن يجمع كلَّ تلك الكتبِ ويدرُسَها قبل أن يأخذ هو في الموازنة بينهما. وهذا ما فعله.

نظر فوجدَ «أكثر مَن شاهَده ورآه مِن رواة الأشعار المتأخرين يزعمون أن شعر أبي تمام حبيبِ بن أوسٍ الطائي لا يتعلق بجيدِه جيدٌ مثله، ورديئُه مطروحٌ ومرذول؛ فلهذا كان مختلفًا لا يتشابه، وأن شِعر الوليد بن عُبَيد الله البُحتريِّ صحيحُ السَّبْك، حسَنُ الديباجة، ليس فيه سَفاسفُ ولا رديء ولا مطروح؛ ولهذا صار مستويًا يُشبه بعضه بعضًا.» ووجدهم «فاضَلوا بينهما لغزارةِ شِعرَيهما، وكثرة جيِّدهما وبدائعهما، ولم يتَّفقوا على أيُّهما أشعَرُ، كما لم يتفقوا على أحدٍ ممَّن وقع التفضيلُ بينهم من شعراء الجاهلية والإسلام والمتأخرين، وذلك كمَن فضَّل البحتريَّ ونسَبَه إلى حلاوة النفس، وحُسن التخلص، ووضع الكلام في مواضعه، وصحة العبارة، وقُرب المأتى، وانكشافِ المعنى، وهم الكُتَّاب والأعراب والشعراء المطبوعون وأهلُ البلاغة، ومثل مَن فضَّل أبا تمام ونسَبه إلى غُموض المعاني ودقَّتها، وكثرة ما يورد ممَّا يحتاج إلى استنباطٍ وشرح واستخراج، وهؤلاء أهل المعاني والشعراءُ أصحاب الصَّنعة ومَن يميل إلى التدقيق وفلسفيِّ الكلام، وإن كان كثيرٌ من الناس قد جعلهما طبقة. وذهب قومٌ إلى المساواة بينهما، فإنهما لَمختلفان؛ لأن البحتري أعرابيُّ الشعر مطبوعٌ على مذهب الأوائل، وما فارق عمودَ الشعر المعروف، وكان يتجنَّب التعقيدَ ومستكرَه الألفاظ ووحشيَّ الكلام، فهو بأن يُقاس بأشجعَ السُّلَمي ومنصورٍ وأبي يعقوبَ المكفوف وأمثالهم من المطبوعين أَولى، ولأن أبا تمام شديدُ التكلف صاحبُ صَنعة، مُستكرِهُ الألفاظ والمعاني، وشِعره لا يُشبه أشعارَ الأوائل، ولا هو على حدِّ طريقهم؛ لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولَّدة؛ فهو بأن يكون في حيِّز مسلمِ بن الوليد ومَن حذا حَذْوه أحقُّ وأشبَه. وعلى أني لا أجد مَن أقرنه به؛ لأنه ينحطُّ عن درجة مُسلم؛ لسلامة شعر مسلمٍ وحُسن سَبكه وصحةِ معانيه، ويرتفع عن سائر مَن ذهب هذا المذهبَ، وسلك هذا الأسلوب؛ لكثرة مَحاسنه وبدائعه واختراعاته، ولستُ أحب أن أطْلِقَ الحكم بأيِّهما أشعر ...» (ص٣).

وهذا كلامُ ناقدٍ مؤرِّخ يرى الخصائص، ويُفسر الظواهر، ويُحاول أن يُقيم التسلسلَ بين المذاهب المختلفة؛ فهو يُخبرنا عمَّن يُفضِّلون البحتريَّ «الكتَّاب والأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة»، وعمَّن يُفضلون أبا تمام «أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة ومَن يميل إلى التدقيق وفلسفيِّ الكلام»، أو هو يُحدثنا عن مذهب كلٍّ منهما: «عمود الشعر عند البحتري، والبديع عند أبي تمام»، وهو يربط بين الشعراء المعاصرين؛ «فالبحتريُّ من مذهب أشجعَ السُّلمي ومنصورٍ وأبي يعقوبَ المكفوف»، وأبو تمام «بأن يكون في حيِّز مسلم بن الوليد ومَن حذا حذْوَه أحقُّ وأشبه.» وهذا «ليس تعصبًا، وهو وإن فضَّل شعر مسلم على شعر أبي تمام، فإنه لم يُنكر على هذا الأخيرِ أكثرَ مَحاسنه وبدائعِه واختراعاته»، كما يرفض «أن يُطلِق الحكم بأيهما أفضل».

(٥) كيف عالج القضايا العامة؟

(٥-١) المحاجَّة بين الفريقين

وإذن فقد كان لكلِّ شاعر أنصارُه، وقد أورد كلُّ فريق حُججَه، وجاء الآمديُّ — كرجل محقِّق — في «موازنته» بأقوال كلِّ فريق؛ قولِ أصحاب أبي تمام بأن البحتريَّ تلميذٌ لأبي تمام، وردِّ الفريق الآخر بأن التلمذة لا تُفيد التخلفَ عن الأستاذ. وقولهم: إن أبا تمام انفرد بمذهبٍ اخترعه وصار فيه أولًا وإمامًا متبوعًا، وشُهر به حتى قيل: هذا مذهب أبي تمام وطريقة أبي تمام، وسلك الناسُ نهجَه واقتفَوْا أثرَه. ورد أصحاب البحتري بأن أبا تمام لم يخترع هذا المذهب، ولا هو أولٌ فيه ولا سابقٌ إليه، بل سلك في ذلك سبيل مسلم، واحتذى حَذْوه، وأفرط وأسرف وزال عن المنهج المعروف، والسَّنَن المألوف، بل إن مُسلمًا نفسه غيرُ مبتدع لهذا المذهب ولا هو أولٌ فيه، ولكنه رأى هذه الأنواعَ التي وقع عليها اسمُ البديع، وهي: الاستعارة والطِّباق والتجنيس؛ منثورةً متفرقة في أشعار المتقدمين، فقصَدها وأكثرَ في شعره منها، وهي في كتاب الله عز وجل موجودة. وهنا يورد الآمديُّ الأمثلةَ التي أوردها ابنُ المعتز في كتابه البديع، وينتقل من القرآن إلى أحاديثِ النبي ﷺ وإلى الشعر القديم فالشعرِ الأموي، ثم يقول: «فتبع مسلمُ بن الوليد هذه الأنواعَ واعتدَّها، ووشَّح شعره بها، ووضَعها في موضعها، ثم لم يَسْلم مع ذلك من الطَّعن حتى قيل: إنه أولُ مَن أفسد الشعر، ثم اتبعَه أبو تمام واستحسَن مذهبه، وأحبَّ أن يجعل كلَّ بيت من شعره غيرَ خالٍ من بعضِ هذه الأصناف، فسلَك طريقًا

وَعْرًا، واستكرهَ الألفاظَ والمعاني، ففسَد شعرُه، وذهبَت طَلاوته، ونشف ماؤه. وقد حكى عبد الله بن المعتزِّ هذا الكتابَ الذي لقبه «البديع» أن بشارًا وأبا نُواس ومُسلمَ بن الوليد ومَن تقبَّلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كَثُر في أشعارهم فعُرف في زمانهم، ثم إن الطائيَّ تفرَّع فيه وأكثَر منه، وأحسَن في بعضِ ذلك وأساء في بعض. وتلك عُقبى الإفراطِ وثمرةُ الإسراف، قال: وإنما كان الشاعر يقول في هذا الفنِّ البيتَ والبيتين في القصيدة، وربما قُرئ في شعر أحدهم قصائدُ من غيرِ أن يوجد فيها بيتٌ واحد بديع. وكان يُستحسَن ذلك منهم إن أتى قدرًا، ويزداد حظوةً من الكلام المرسَل. وقد كان بعضُهم يُشبِّه الطائيَّ في البديع بصالح بن عبد القدُّوس في الأمثال، ويقول: لو كان صالحٌ نثر أمثاله في تضاعيفِ شعره وجعل منها فصولًا في أبياته؛ لسبق أهلَ زمانِه، وغلَب على مدِّ مَيدانِه. قال ابنُ المعتز: وهذا أعدلُ كلام سمعتُه.» (الموازنة، ص٦–٨).

وهنا يظهر لنا منهجُ الآمدي بوضوح؛ فهو يعتمد على ما أُلف قبلَه ويحسن استخدامه، ناسبًا كلامَ ابنِ المعتز إلى صاحبه. وأما سكوته عن ذِكر أسماء أنصارِ أبي تمام، فليس في ذلك دليلٌ على تعصب؛ لأنه يسكت أيضًا عن ذِكر أسماء المتعصبين للبحتري، وإنما يورِدُ أسماء المؤلفين الذين يأخذ عنهم. ونحن وإن كنَّا نعلم اليوم أن كثيرًا من أقوال أنصار أبي تمام ما هي إلا تلخيصٌ لأقوال الصولي في أخبار أبي تمام، فإننا لا نَعجَب من عدم إفصاح الآمديِّ عن اسمه؛ فالصولي في الحق رجلُ ادِّعاء، وأوضحُ ما يكون ذلك فيما أورَدْناه، في الفصل السابق، من زعمِه أن الأدباء قد اختصَموا أبا تمام لجهلِهم وعجزِهم عن فهمه، أو لرغبتهم في المخالفة ليُعرَفوا. وها هو الآمدي يشير إلى هذه الادعاءات فيقول: «وقال صاحبُ أبي تمام: إنما أَعرَض عن شعرِ أبي تمام مَن لم يفهمه؛ لدقةِ معانيه وقُصور فَهمه عنه، وفَهِمه العلماءُ والنقادُ في علم الشعر، وإذا عرَفَت هذه الطبقةُ فضيلتَه لم يَضِرْه طعْنُ مَن طعَن بعدها عليه.» ويردُّ الآمديُّ على هذا الادِّعاء بقوله: «قال صاحبُ البحتري: إن ابنَ الأعرابي وأحمد بن يحيى الشيباني، وقبلهما دِعْبل الخزاعي، قد كانوا علماءَ بالشعر وكلامِ العرب، وقد علمتم مذاهبَهم في أبي تمام وازدراءهم بشعره، وطعن دعبل عليه، وقولهم: إن ثُلث شعره مُحال، وثلثه مسروق، وثلثه صالح. وروى أبو عبد الله محمد بن داود الجرَّاح في كتاب الشعراء عن محمد بن القاسم بن مهرويه، عن الهيثم بن داود، عن دعبل أنه قال: ما جعله الله من الشعراء، بل شعره بالخُطباء والكلام المنثور أشبهُ منه بالشعر. ولم يُدخِلْه في كتابه المؤلَّف في الشعراء. وقال ابنُ الأعرابي في شعر أبي تمام: إن كان هذا شعرًا فكلام العرب

باطل؛ روى ذلك أبو عبد الله محمدُ بن داود عن البحتري عن ابن الأعرابي. وحكى محمد بن داود أيضًا، عن محمد بن القاسم بن مهروَيه، عن حُذيفة بن محمد — وكان عالمًا بالشعر — أنه قال: أبو تمام يريد البديعَ فيخرج إلى المحال. ورُوي عنه أنه قال: دخل إسحاقُ بن إبراهيم الموصليُّ على الحسَن بن وهبٍ وأبو تمام يُنشده، فقال إسحاق: يا هذا، لقد شدَّدتَ على نفسك. وذكر أيضًا أبو العباس عبدُ الله بن المعتزِّ في كتاب البديع غيرَ هؤلاء العلماء ممَّن أفسدوا شعره ... وهذا أبو العباس محمدُ بن يزيد المبرد ما علمناه دوَّن له كبيرَ شيءٍ، وهذه كتبه وأماليه وإنشاداته تدلُّ على ذلك، وكان يُفضِّل البحتريَّ ويستجيد شعرَه، ويُكثر إنشادَه ولا يستمليه؛ لأن البحتريَّ كان باقيًا في زمانه. وأخبرنا أبو الحسن الأخفشُ قال: سمعتُ أبا العباس محمدَ بن يزيد المبرِّد يقول: ما رأيت أشعرَ من هذا الرجل، يعني البحتري، لولا أنه يُنشدني كما أنشدكم لملأتُ كتبي من أمالي شعرِه.»

وفي هذا الردِّ ما يدلُّ على مَبلغ معرفة الآمدي لما قيل قبله، ورجوعه إلى الكتب المؤلَّفة؛ ككتبِ ابن المعتز ودعبل وابن الجرَّاح والمبرد، كما يشهد بوقوفه على التيارات المختلفة، وتَفهُّمِه لها، وعدلِه بينها.

(٥-٢) السرقات

ونحن لا نترك هذا البابَ إلى بابِ السرقات حتى نجدَ هذا المنهجَ الدقيق والمعرفةَ التامة؛ فهو يُمهد لدراسةِ سرقاتِ أبي تمام بتفسيرِ الظاهرة التي يَرجِعُها إلى كثرة ما حفظه أبو تمام من شعر القُدماء والمحْدَثين، وكثرةِ ما دوَّنه منه في مُختاراته العديدة، ثم يأخذ في استعراض الموضوع معتمدًا على ما أُلِّف في ذلك؛ ينظر فيه ويُناقشه، فيَقبل ما يراه صحيحًا، ويرفض ما يراه باطلًا، ويُكمل ما يجدُه ناقصًا.

يقول (ص٣٢) عند بدءِ حديثِه عن سَرِقات أبي تمام: «وأنا أذكرُ ما وقَع إليَّ في كتب الناس من سرقاته، وما استنبطتُه أنا منها واستخرجتُه، فإن ظهَرتُ بعد ذلك منها على شيءٍ ألحقتُه بها، إن شاء الله.» ويأخذ في إيراد تلك السرقات ورَدِّها إلى أصولها التي يراها، حتى إذا انتهى من ذلك عاد في صفحة ٤٧ يقول: «وجدتُ ابنَ أبي طاهرٍ خرَّج سرقاتِ أبي تمام، فأصاب في بعضها وأخطأ في البعض؛ لأنه خلَط الخاصَّ من المعاني بالمشترَك ممَّا لا يكون مِثلُه مسروقًا.» وهنا يُراجع ما أورده أحمدُ بن أبي طاهر. وفي هذا ما يدلُّ على منهج الآمديِّ ونزوعه إلى التحقيق وبراءته من التعصُّب، ولَكَم من مرةٍ يردُّ

اتهاماتِ ابن أبي طاهر عن أبي تمام؛ لأن المعنى الذي قصد إليه أبو تمام غيرُ المعنى الموصوفِ بالسرقة، أو لأنه معنًى شائعٌ تتواردُه الخواطر، أو لأنه قد قصد منه إلى غرضٍ مُباين. وهذا ليس مَنْحى التعصُّب، وإنما هو المنهجُ الصحيح، والنظر العادل المدقق.

وهل أدَلَّ على إنصافه من أن يقول (ص٥٥): «وقد سمعتُ أبا عليٍّ محمدَ بن العلاء السِّجِستانيَّ يقول: إنه ليس لأبي تمام معنًى انفرد به فاخترَعه إلا ثلاثةُ معانٍ، وهي:

تأبى على التَّصريد إلا نائلًا ... إلَّا يَكُن ماءً قُراحًا يُمذَقِ
نَزْرٌ كما استَكرَهتَ عابِر نَفحةٍ ... مِن فأرةِ المِسْك التي لم تُفْتَقِ

وقولُه:

بَني مالكٍ قد نبَّهَت خامِلَ الثَّرى ... قبورٌ لكم مُستشرِفاتُ المَعالمِ
رواكدُ قيسِ الكفِّ[٣] من متناوِلٍ ... وفيها عُلًى لا تُرتقى بالسَّلالمِ

وقولُه:

وإذا أراد اللهُ نشْرَ فضيلةٍ ... طُوِيَت أتاح لها لِسانَ حَسودِ
لولا اشتعالُ النارِ فيما جاوَرَت ... ما كان يُعرَفُ طِيبُ عَرْفِ العُودِ

ولستُ أرى الأمر على ما ذكَره أبو علي، بل أرى أن له — على كثرة ما أخَذه من أشعار الناس ومعانيهم — مُخترَعاتٍ كثيرةً، وبدائعَ مشهورة، أذكرها عند ذِكر مَحاسنه، إن شاء الله تعالى.»

وكما فعل في سرقات أبي تمام، فعَل في دراسته لسرقات البحتري، فيقول (ص١٢٤): «وحكى أبو عبد الله بنُ الجرَّاح في كتابه، أن ابن أبي طاهرٍ أعلَمَه أنه أخرَج للبحتريِّ سِتَّمائةِ بيتٍ مسروق، منها ما أخَذه من أبي تمام، خاصةً مائة بيت، فكان ينبغي ألَّا أذكر السرقات فيما أُخرِجُه من مَساوئ هذَين الشاعرَين؛ لأنني قدَّمتُ القولَ في أن مَن أدركتُه من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرَون سرقاتِ المعاني من كبيرِ مَساوئ الشعراء،

[٣] وفي رواية: «قيد الشِّبر.»

وخاصةً المتأخرين؛ إذ كان هذا بابًا ما تعرَّى منه متقدمٌ ولا متأخِّر، ولكن أصحاب أبي تمام ادَّعَوا أنه أولُ سابق، وأنه أصلُ الابتداع والاختراع، فوجَب إخراجُ ما استعاره من معاني الناس، ووجَب من أجل ذلك إخراجُ ما أخذه البحتريُّ أيضًا من معاني الشعراء. ولم أستقصِ البحتريَّ ولا قصَدتُ الاهتمامَ إلى تتبُّعه؛ لأن أصحاب البحتري ما ادَّعَوا ما ادَّعاه أصحابُ أبي تمام، بل استقصيتُ ما أخذه من أبي تمام خاصة؛ إذ كان من أقبح المساوئ أن يتَعمَّد الشاعرُ ديوانَ رجلٍ واحد من الشعراء، فيأخذَ من معانيه ما أخذه البحتريُّ من أبي تمام، ولو كان عشَرةَ أبيات. فكيف والذي أخذه منه يَزيد على مائة بيت؟» وهنا ينمُّ كلام الآمدي عن منهجٍ صحيح، وروحٍ عادلة؛ فهو يُنزل السرقات منزلَها الحقيقي في النَّيل من الشاعر، وبخاصةٍ في عصرٍ متأخر من عصور الشعر العربي الذي غلَب عليه التقليد، وأخذ اللاحقُ عن السابق. وهو يُعلل اهتمامَ النقاد بهذه المسألة تعليلًا تاريخيًّا صحيحًا، ويرجعُه إلى تلك الخصومة التي دفعَت أنصارَ الحديث إلى التعصب لأبي تمام كرأسِ مذهبٍ جديد؛ ممَّا دفع أنصار الشعر التقليدي إلى البحث عن مصادر هذا المجدِّد، وإرجاعِ الكثير من مَعانيه وصُوَره واستعاراته ومُحسِّناته إلى القُدماء الذين درَسَهم وجمَع لهم مختارات. وكان هذا بدْءَ إسرافٍ في الاتهام بالسرقة، ومُحاولةِ إثباتها، واستقصاء أوجُهِها الصريحة والملتوية، كما سنرى.

وهو إذ درَس سرقاتِ أبي تمام لم يكن له بدٌّ من دراسةِ سَرِقات البُحتري، وإن لم يكن لهذه المسألة في صدرِ البُحتريِّ ما لها من أهميةٍ في صدرِ أبي تمام؛ لأن أصحاب البُحتري لم يدَّعوا أن شاعرَهم مبدعٌ ولا رأسُ مذهب. وهذا حقٌّ لا نستطيع إلا أن نُقِرَّ الآمديَّ عليه، وهو على عكس ذلك يُعلق أهميةً كبيرة على ما اتُّهِم به البحتري من سرقةِ معاني أبي تمام، وهو يقول على لسان أنصارِ البحتري في باب حُجج الفريقَين (ص٣٢): «وأما ادِّعاؤكم كثرةَ الأخذ منه فقد قُلنا: إنه غير مُنكَر أن يكون أخَذ منه كثرةَ ما كان يَرِد على سمعِ البحتري من شعر أبي تمام، فيَعْتلقُ معناه قاصدًا الأخذَ أو غيرَ قاصد، لكن ليس كما ادَّعيتم وادَّعاه أبو الضياءِ بِشرُ بن تميم في كتابه؛ لأنَّا وجَدْناه قد ذكَر ما يشترك الناسُ فيه، وتجري طبائعُ الشعراء عليه، فجعَله مسروقًا، وإنما السرق يكون في البديع الذي ليس للناس فيه اشتراك. فما كان من هذا الباب فهو الذي أخَذه البحتريُّ من أبي تمام، لا ما ذكَره أبو الضياء وحشَا به كتابَه.» ويضيف الآمديُّ: «وأنا أذكر هذين الشيئَين في موضعِهما من الكتاب، وأُبيِّن ما أخذه البحتريُّ من أبي تمامٍ

على الصحة دون ما اشترَكا فيه؛ إذ كان غيرَ مُنكَرٍ لشاعرَين متناسبَين من أهل بلدَين متقاربين أن يتَّفقا في كثيرٍ من المعاني؛ لا سيما ما تقدم الناسُ فيه وتردَّد في الأشعار ذِكرُه، وجرى في الطِّباع والاعتياد من الشاعر وغير الشاعر استعمالُه.» وهذا ما فعَله الآمديُّ في باب سرقات البحتري؛ فقد أورَد في عدة صفحات (ص١٢٠–١٣٩) ما رآه مسروقًا من الشعراء السابقين، ثم أفرَد لسرقاتِه من أبي تمام حديثًا خاصًّا ابتدَأه بقولِه (ص١٣٩): «ولعل قائلًا يقول: قد تجاوزتَ في هذا الباب وقصَّرْت، ولم تستقصِ جميعَ ما خرَّجه أبو الضياء بشرُ بن تميم من المسروقات. وليس الأمرُ كذلك، بل قد استوفيتُ جميعَه، فأوضحتُ، وسامحتُ بأن ذكَرت ما لعلَّه لا يكون مسروقًا، وإن اتفق المعنَيان أو تَقاربا، غيرَ أني اطَّرحتُ سائرَ ما ذكَره أبو الضياء بعد ذلك؛ لأنه لم يَقْنع بالمسروق الذي يَشهد التأمُّلُ الصحيح بصحتِه، حتى تعدَّى ذلك إلى الكثير، وإلى أن أدخَل في الباب ما ليس منه، بعد أن قدَّم مقدمةً افتتح بها كلامَه، وقال: ينبغي لمن نظَر في هذا الكتاب ألا يَعْجل بأن يقول: ما هذا مأخوذٌ من هذا، حتى يتأمَّل المعنى دون اللفظ، ويُعمِل الفِكر فيما خفي. وإنما السرقُ في الشعر ما نُقِل معناه دون لفظه وأُبعِد آخِذُه. قال: ومن الناس مَن بَعُد ذهنُه إلا عن مِثل بيتِ امرئ القيس وطَرْفة حين لم يختلفا إلا في القافية، فقال أحدُهما: «وتجمَّل»، وقال الآخَر: «وتجلَّد». قال: وفي الناس طبقةٌ أخرى يحتاجون إلى دليلٍ في اللفظ مع المعنى، وطبقةٌ يكون الغامضُ عندهم بمنزلة الظاهر، وهم قليل. فجعَل هذه المقدمةَ توطئةً لما اعتمده من الإطالة والحشد، وأن يقبل منه كل ما يُورده، ولم يستعمل مما وصَّى به من التأمل وإعمال الفكر شيئًا. ولو فعَل لرَجَوتُ أن يُوفَّق لطريق الصواب، فيعلم أن السرق إنما هو في البديع المخترَع الذي يختصُّ به الشاعر، لا في المعاني المشترَكة بين الناس التي هي جاريةٌ في عاداتهم، ومستعمَلةٌ في أمثالهم ومُحاوَراتهم؛ مما ترتفع الظِّنَّة فيه عن الذي يورده أن يُقال أخَذه من غيره، غير أن أبا الضياء استكثر في هذا الباب، وخلَط به ما ليس من السرق في شيء، ولا بين المعنيَين تناسُب ولا تقارُب، وأتى بضربٍ آخَر ادَّعى فيه أيضًا السرقَ والمعاني مختلفةٌ، وليس فيه إلا اتفاقُ ألفاظٍ ليس مِثلُها ما يحتاج واحدٌ أن يأخذه من آخر؛ إذ كانت الألفاظ مباحةً غيرَ محظورة، فبلغ غرَضَه في توفير الورق، وتعظيمِ حجم الكتاب. وأنا أذكر في هذه الأبواب أمثلةً تدلُّ على صحةِ ما ذكرناه، وتجعلها قياسًا على ما لم نذكره، فإن في البعض غِنًى عن الإطالة بذِكر الكل.» وهنا يورد الآمديُّ الأمثلةَ ويناقشها ويُحللها، كما

فعَل في مناقشته لأحمدَ بنِ أبي طاهرٍ طيفور، الذي أسرف فرأى عند أبي تمام سرقاتٍ يمكن أن تكون مجردَ توارُدِ أفكار، أو اشتراكًا في المعاني الشائعة ... إلخ.

وهكذا تتَّضح لنا روحُ الآمديِّ العلميةُ الدقيقة العادلة في دراسة هذَين الشاعرَين.

فهو يرجع إلى النسخ، كما يملك ملَكةً ناقدة لا تقبل الشعرَ إلا عن نظر، فما لاح له حضَريًّا يرفض نسبته إلى البدو. وهو قبل أن يدرس مسألةً يجمع المؤلفاتِ التي كُتبَت قبله في الموضوع ويدرسها ويناقشها. والنظرُ المنصِف لا يستطيع إلا أن يشهَد له بالاعتدال والدقَّة واستقامةِ الرأي؛ فهو لا يتعصب لأحدٍ ضد أحد، وإنما يتأمَّل ويدرس ويُناقش، وإذا كان هناك مَن تعصب فهم في الحقيقة سابِقوه الذين يُناقش آراءهم؛ كالصولي والسِّجِستاني وابن تميم وابن أبي طاهر ودِعْبل الخزاعيِّ وغيرِهم، ممن كانوا لا يزالون قَريبي عهدٍ بتلك الخصومة متأثِّرين بحرارتها.

(٦) دراسات النقد الموضعي

بعد أن فرَغ الآمديُّ من عرض الحُجج التي كان يحتجُّ بها أنصارُ الشاعرَين، ومن السرقاتِ التي نُسِبَت إلى كلٍّ منهما؛ أخذ في دراسات النقد الموضعي، فتحدَّث عن:

(١) أخطاء أبي تمامٍ وعيوبه، وأخطاءِ البحتريِّ وعيوبه.
(٢) مَحاسن أبي تمام ومَحاسن البحتري.
(٣) الموازَنة التفصيلية بين الشاعرَين بتتبُّع مَعانيهما معنًى معنًى.

وهذه الأبواب ليست متساويةً في القيمة ولا في الكمية؛ فباب الأخطاء والعيوب يَشغَل جانبًا كبيرًا من الكتاب (أخطاء أبي تمام وعيوبه من ص٥٤ إلى ١٢٤، وأخطاء البحتريِّ وعيوبه من ص١٥٠ إلى ١٦٦)، وأما باب مَحاسنهما فلا يَعْدو عدةَ صفحات (من ص١٦٥ إلى ١٧٤). وعلى العكس من ذلك باب الموازَنة التفصيلية واستقصاء المعاني؛ فهذا هو الجزء الأساسيُّ من الكتاب، ولقد نُشِر منه بعضه (من ص١٧٤ إلى ١٩٧ من الكتاب المطبوع)، وأما الباقي فلا يزال مخطوطًا. وقد استخدَمْنا صورةً فوتوغرافية لهذا الجزءِ موجودةً بدار الكتب المصرية ضِمن صورةٍ كاملة للكتاب من أربعةِ مجلدات: المجدان الأوَّلان يشتملان على الجزء المنشور من ص١ إلى ١٧٤، والمجلدان الأخيران يبدآن من ص١٧٤ من الجزء المنشور ثم يستمرَّان إلى أن ينتهيا عند باب المديح.

ومن الواضح أن الكتاب رغم هذا الجزءِ المخطوط ناقص؛ إذ إننا لا نجد فيه غيرَ الابتداءات والمعاني المختلفة التي تطرقها، ثم بابُ المديح، وحتى هذا البابُ الأخير ناقص؛ إذ يقف عند مدح الخلفاء، الذي أراد المؤلفُ فيما يقول أن يبتدئَ به ليَمُرَّ إلى غيره، فيقول في اللوحة ٢٠٢: «أول ما أبدأ به من مدائحِهما ذكرُ السُّؤْدد والمجد وعلُو القدر، ثم ما يخصُّ الخلفاءَ من ذلك دون غيرِهم. منه ذِكْر الخلافة وما يتصرَّف عليه القولُ من مَعانيها، ذكر الملك والدولة، ذكر ما يختصُّ أهلُ بيت النبوَّة من المدح دون سِواهم. من ذلك ذِكر طاعتهم، والمحبَّةِ لهم، والمعرفة لحقِّهم، ذكر الآلة التي كانت للنبيِّ عليه السلام فصارت إليهم، ذكر الآثار بالحرم، ذكر علوِّ القدر وعِظَم الفضل، ذكر تأييد الدين وتقوية أمرِه، ذكر الرأفة والرحمة، ذكر إضافة العدل وإقامة الحق، ذكر سَداد الرأي وحُسن السياسة والتدبير والهِبَة، ذكر كرم الأخلاق ولينها، ذكر ما ينبغي أن يُمدَح به الخلفاءُ من الجود والاضطلاع بالأمور والحِلم والعقل، ذِكر الجلال والجمال وما إليها، والجهارة والكرم، ذِكر ما ينبغي أن يُمدَح به من الشجاعة والبأس.»

وبالفعل يستعرض الآمديُّ كلَّ هذه المعاني بشأن الخلفاء إلى أن ينتهيَ المخطوطُ عند «الجلال والجمال وما إليها، والجهارة والهيبة. ذكر كرَم الأخلاق ولينها، وذكر ما ينبغي أن يُمدَح به الخلفاء من الجود والكرم، وذكر ما ينبغي أن يُمدح به من الشجاعة والبأس.» وهذه هي المعاني التي أكثَر فيها الشاعران، بل كلُّ شعراء العرب، كما لا نجد مدْحَ مَن هم دون الخلفاءِ من وُلاةٍ وأمراء ووزراء وغيرِهم ممَّن مدَح الشاعران، كما نرى في ديوانَيهما.

وإنها حقًّا لَخسارة كبيرة ألَّا نستطيع أن نعثرَ على بقية الكتاب، خصوصًا وأن الباقيَ منه يلوح جزءًا كبيرًا جدًّا. وفي الجزء الذي لدينا أدلةٌ وإشارةٌ واضحة للجزء المفقود؛ منها قولُ المؤلف في اللوحة ٢٤: وقال أبو تمامٍ في خالدِ بن يزيدَ بن مَزْيد (الشَّيباني):

وقد كان ممَّا يُضيء السريـ ـرَ والبَهْو يملؤُه بالبهاءِ
مضى خالدُ بنُ يزيدَ بنِ مَزْ يدٍ قمَرُ الليلِ شمسُ الضَّحاءِ

ويُضيف: «وهذا يمرُّ في المراثي.» وإذن فهناك بابٌ في المراثي التي قالاها والموازنةِ بينها لم يَصِلنا. وهنا ما هو أكثرُ من ذلك؛ فالمؤلف يقول (ص٢٣): «وأُفرِدُ بابًا لِما

وقَع في شِعرَيهما من التشبيه وبابًا للأمثال أختم بهما الرسالة، وأضع ذلك بالاختيار المجرَّد من شِعرَيهما، وأجعله مؤلفًا على حروف المعجم؛ ليقربَ مُتناوَلُه، ويسهل حفظه، وتقعَ الإحاطةُ به إن شاء الله ...» وليس لدينا لا في الجزء المنشور ولا في المخطوط هذان البابان عن التشبيهِ والأمثال؛ فهما لا ريبَ ضمن الجزءِ المفقود. وهذه كلُّها مسائلُ شائكةٌ نُرجئها إلى الحديث عن تأليف الكتاب وأجزائه التي قال عنها ياقوت الحموي: إنها عشَرة. وإنما أشَرنا إليها هنا لتدلَّ على أن الكتاب — مطبوعَه ومخطوطه — ناقص، وذلك إذا كانت هذه الحقيقةُ، التي يؤسَفُ لها، تحتاج إلى أدلةٍ من النصوص الموجودة.

(٧) دراسة الأخطاء

والناظر في دراسته للأخطاء والعيوب، وبخاصةٍ عند أبي تمَّام، يجد أن منهج الناقد هو رغبةٌ في الإنصاف، وحرصٌ على التحقيق، وإحاطةٌ بما كتب في الموضوع، ومناقشةٌ لآراء السابقين؛ فهو يقول (ص٥٥): «الذي وجَدتُهم ينعَوْنه عليه هو كثرة غلَطِه وإحالته وأغاليطه في المعاني والألفاظ. وتأمَّلتُ الأسبابَ التي أدَّته إلى ذلك، فإذا هي ما رواه أبو عُبيد الله بنُ داود بن الجرَّاح في كتابه «الورقة» عن محمد بن القاسم بن مهْرَوَيه عن حُذيفةَ بنِ أحمد: «إن أبا تمَّام يريد البديعَ فيخرج إلى المحال.» وهذا نحوُ ما قاله أبو العباس عبدُ الله بن المعتزِّ بالله في كتابه الذي ذكَر فيه البديع، وكذلك ما رواه محمدُ بن القاسم بن مهرويه عن أبيه: «إن أول مَن أفسَد الشعر مسلمُ بن الوليد، وإن أبا تمام تبعه فسَلَك في البديع مذهبَه فتحيَّر فيه.» كأنهم يريدون إسرافه في طلب الطِّباق والتجنيس والاستعارات، وإسرافَه في التماسِ هذه الأبواب وتوشيحِ شعره بها، حتى صار كثيرٌ ممَّا أتى من المعاني لا يُعرف ولا يُعلم غرَضُه فيها إلا مع الكدِّ والفكر وطول التأمُّل، ومنه ما لا يُعرَف معناه إلا بالظنِّ والحَدْس. ولو كان أخَذَ عفْوَ هذه الأشياء ولم يتوغَّل فيها، ولم يُجاذب الألفاظَ والمعانيَ مجاذَبةً، ويَقسُرْها مُكارهة، وتناولَ ما يسمح به خاطره وهو بِجَهامِه غيرَ متعصبٍ ولا مكدود، وأورَد من الاستعارات ما قَرُب في حُسن ولم يفحش، واقتصَر من القول على ما كان مَحذوًّا حذْوَ الشعراء المحسِنين؛ لِيَسلَم من هذه الأشياء التي تهجن الشعر وتُذهب ماءه ورونقَه — ولعل ذلك أن يكون ثُلثَ شعرِه أو أكبرَ منه — لَظننتُه كان يتقدَّم عند أهل العلم بالشعر أكثرَ الشعراءِ المتأخرين، وكان قليلُه حينئذٍ يقوم مقام كثيرِ غيرِه؛ لما فيه من لطيفِ المعاني ومستغرَبِ الألفاظ،

لكنْ شَرِهَ إلى إيراد كلِّ ما جاش به خاطرُه، ولجلَجَه فِكرُه، فخلَط الجيدَ بالرديء، والعيِّنَ النادرَ بالرَّذْل الساقط، والصوابَ بالخطأ، وأفرط المتعصبون في تفضيله، وقدَّموه على مَن هو فوقه من أجلِ جيِّده، وسامَحوه في رديئه، وتجاوَزوا له عن خطئه، وتأوَّلوا له التأويلَ البعيد فيه، وقابَل المنحرفون عنه إفراطًا بإفراط، فبخَسوه حقَّه، واطَّرَحوا إحسانه، ونفَوْا سيئاته، وقدَّموا عليه مَن هو دونه.

وتجاوَز ذلك بعضُهم إلى القدح في الجيدِ من شعره، وطعن فيما لا يُطعَن عليه، واحتجَّ بما لا تقوم الحُجة به، ولم يَقنع بذلك مُذاكرةً ولا قولًا، حتى ألَّف في ذلك كتابًا، وهو أبو العباسِ أحمدُ بن عُبيد الله بنِ محمد بن عمارٍ القُطْرُبُّلي المعروفُ بالفريد. ثم ما علمتُه وضَعَ يدَه من غلطه وخطئه إلا على أبياتٍ يسيرة، ولم يُقِم على ذلك الحُجةَ، ولم يَهتدِ لشرحِ العلة، ولم يتجاوز فيما نعاه بعدها عليه الأبياتَ التي تتضمَّن بعضَ الاستعارة وهجين اللفظ. وقد بيَّنتُ خطأه فيما أنكَر من الصواب في جزءٍ مفرد — إن أحبَّ القارئ أن يجعله في جملةِ هذا الكتاب ويَصِله بأجزائه فعَل ذلك، إن شاء الله تعالى — فالذي تضمَّن يدخل محاسنَ أبي تمام التي ذكرتُ أني أختم كتابي هذا بها وبمحاسنِ البحتري.

وأنا الآن أذكر ما غلط فيه أبو تمام من المعاني والألفاظ ممَّا أخذتُه من أفواه الرجال وأهلِ العلم بالشعر عند المفاوَضة والمذاكَرة، وما استخرجتُه أنا من ذلك واستنبطتُه بعد أن أسقطتُ منه كلَّ ما احتمَل التأويل، ودخَل تحت المجاز، ولاحت له أدنى علَّة. وأنا أبتدئُ بالأبيات التي ذكرتُ أن أبا العباس أنكرَها ولم يُقِم الحُجة على تبيين عيبِها وإظهار الخطأ فيها، ثم أستقصي الاحتجاجَ في جميعِ ذلك؛ لعِلمي بكثرةِ مَن لا يُجوِّزه على الشاعر، ويوقع له التأويل، ويُورِد الشُّبَه والتمويه.»

وهذه أقوالٌ تُؤيد ما قرَّرناه — فيما سبَق — من أنه ناقدٌ نزيه، يتناول دراسةَ الشاعر ونقْدَ شعرِه بروحٍ عِلمية صادقة؛ فهو يُحدثنا عن كتاب محمد بن عمار القُطربُّلي، ويرى أن هذا المؤلفَ قد تجاوز إلى القدحِ في الجيِّد من شِعر أبي تمام، وطعَن فيما لا يُطعَن عليه، واحتجَّ بما لا تقوم الحُجة به. وهو في نظر الآمديِّ لم يضَع يده من غلطه وخطئه إلا على أبياتٍ يسيرة، ولم يُقم على ذلك الحُجة، ولم يهتدِ إلى شرح العلة. وقد بيَّن الآمديُّ نفسُه خطأه فيما أنكَر من الصواب في جزءٍ مفرَد، يدعونا إلى أن نعتبره في جُملة كتاب الموازنة، وأن نصِلَه بأجزائه؛ لأن الذي تضمَّنه يدخل في محاسن أبي تمام.

وكلُّ هذا لا يمنع الناقدَ من أن يذكر في الموازنة ما غلط فيه أبو تمَّام من المعاني والألفاظ، سواءٌ في ذلك ما استخرَجه غيرُه من العلماء أو ما استخرجه هو. وهو يفعل ذلك بروحٍ منصِفة؛ إذ يُخبرنا أنه قد أسقط ممَّا عِيبَ على الشاعر كلَّ ما احتمَل التأويلَ، ودخل تحت المجاز، ولاحت له أدنى علَّة، وهو يستقصي الاحتجاجَ؛ لِعلمه بكثرةِ مَن لا يُجوِّز الخطأَ أو العيبَ على الشاعر، ويوقِعُ له التأويلَ البعيد، ويورِدُ الشُّبَهَ والتمويه. فهو إذن لا يريد أن يترك لأحدٍ سبيلًا إلى اتهامه بأنه يعيبُ بغير دليل، ويحرص على أن يقطع على المتعصِّبين لأبي تمام سبيلَ التأويل البعيدِ والتمويه، والتماسِ الأشباه الباطلة. وهو في ذلك مُحِق؛ فما يجوز أن يدفعنا التعصبُ إلى تبرير المعيب، وتَمحُّل الأوجُه للقبيح، وإلا فسَدَ النقد.

وهكذا يتَّضح لنا هنا أيضًا نفسُ المنهج؛ فهو يردُّ ما أملاه التعصُّب، ولا يقبل من ابن عمار إلا ما يراه مُصيبًا فيه غيرَ مُكتفٍ بقَبوله، بل يورد الحُجج، ويُمعِن النظر، ويستقصي المناقشة، ولكنه في مناقشاته قد صدَر طبعًا عن مبادئَ وآراء. وهنا يقع الخلافُ بينه وبين النقَّاد الآخَرين الذين اتهَموه بالتعصُّب للبُحتري على أبي تمام.

ولكي نجْلُوَ تلك التهمة، لا بدَّ من أن ننظر في ثقافة الآمدي، وفي ذَوقه الأدبي؛ فهُما مصدرُ أحكامه؛ وذلك لما هو واضحٌ من أن كل نقدٍ يقوم على أمرَين:

(١) معلومات.
(٢) ذَوق أدبي.

فأما المعلومات فنستطيع أن نعرف نوعَها، وأما الذَّوق فهذه مسألةٌ شاقَّة، وما دام الناقد يُحاول أن يعلِّل ذوقَه، ويُمكِّن الغير من مراجعته؛ فقد أدَّى واجبَه. وهذا ما فعله الآمديُّ على نحوٍ يستحقُّ كلَّ إعجاب.

ولمعرفة ثقافة الآمدي، نستطيع أن نرجع إلى كتب التَّراجم، فنرى ياقوت يُحدثنا عنه فيقول: «أبو القاسم صاحبُ كتاب الموازنة بين الطائيَّين كان حسَنَ الفَهم، جيِّدَ الدراية والرواية، سريعَ الإدراك ... وله شِعرٌ حسَن، واتساعٌ تام في الأدب، ودرايةٌ وحفظ وكتب مصنَّفة .. منها كتابُ «المختلف والمؤتلف في أسماء الشعراء»، كتاب «نَثْر المنظوم»، كتاب «الموازَنة بين أبي تمَّام والبحتري»، كتاب «في أن الشاعرَين لا تتفق خواطرهما»، كتاب «ما في عيار الشعر لابن طباطبا من الخطأ»، كتاب «تفضيل امرِئ القيس على الجاهليِّين»، كتاب «في شدة حاجةِ الإنسان إلى أن يعرف نفسَه»، كتاب «تبيين غلَط

قدامةَ بنِ جعفرٍ في كتاب نقد الشعر»، كتاب «معاني شِعر البُحتري»، كتاب «الرد على ابن عمَّار فيما خطَّأ فيه أبا تمَّام»، كتاب «فعلت وأفعلت»، وهو غايةٌ لم يُصنَّف مثلُه، كتاب «الحروف من الأصول في الأضداد»، وقد رأيتُه بخطِّه في نحوِ مائة ورقة، كتاب ديوان شعره في نحوِ مائة ورقة ...

وكان مولدُه بالبصرة، ولكنه قَدِم على بغداد يَحملُ عن الأخفش والحامض والزجَّاج وابن دُرَيد وابن سرَّاج وغيرِهم؛ اللغةَ والنحو، وروى الأخبارَ في آخِر عمره ... وكان يكتب بمدينة السلام لأبي جعفرٍ هارونَ بن محمد الضبِّي؛ خليفةِ أحمد بنِ هلالٍ صاحب عمَّان، بحضرة المقتدِر بالله ووزارته، ولغيره مِن بعده، وكتَب بالبصرة لأبي الحسن أحمد وأبي أحمد طلحةَ بنِ الحسن بن المثنَّى، وبعدهما لقاضي البلد أبي جعفرِ بن عبد الواحد الهاشمي على الوقوفِ التي تليها القُضاة، ويحضر به في مجلس حكمه، ثم لأخيه أبي الحسن محمد بن عبد الواحد لما وَلِي قضاءَ البصرة، ثم لزم بيتَه إلى أن مات. وكان كثيرَ الشعر، حسَنَ الطبع، جيِّد الصَّنعة ... وكان عالمًا فاضلًا، ولكنه كان تمتامًا ... مات ٣٧١هـ» (ج٣، ص٥٤ إلى ٦١).

ومن هذه المعلومات القليلة، نستطيع أن نستخلصَ أن الآمديَّ كان شاعرًا، وإن تكن الأمثلةُ التي أوردَها ياقوت من شِعره لا جودةَ فيها غيرَ اليسير، وهي بالنثر أشبَهُ، وكان كاتبًا من كُتاب الدواوين وكُتاب القُضاة — وهو في الحق ناثرٌ دقيق، قويُّ العبارة، متينُ الأسلوب، ناثرٌ من كِبار الكتَّاب الذين عرَفَهم العربُ — ثم عالمًا ناقدًا. وهذا ما يجبُ أن ننظرَ فيه عن قُرب.

وعِلْم الآمديِّ أوسعُ مما تنطق به أقوالُ ياقوت أو مَن تلاه من أصحاب الطبقات؛ كالسيوطي في «البُغية»، فهو لم يكن نَحْويًّا لُغويًّا حمَل على الأخفش والحامض والزجَّاج ومَن إليهم فحسب، بل كان أديبًا يُحيط بالأدب العربيِّ إحاطةً تكاد تكون تامة. والذي لم يزل فيه أنه قد أطال النظر في شعر الشعراء حتى تَكوَّن ذوقُه، وصَقَل طبعَه السليم. وفي قائمةِ كتبه التي فُقد معظمُها، والتي لا نملك منها اليوم غيرَ جزء من «الموازنة»، ثم «المؤتلف والمختلف»، ما يدلُّ على أنه شغَل نفسه بالنقد حتى لَكأنه تخصَّص فيه.

ولو أننا دقَّقنا في كتاب الموازنة لاستطعنا أن نستخلصَ — على نحوٍ دقيق — آراءه في الشعر ومقاييسه. ونحن وإن كنا سنعود بالتفصيل، في الجزء الثاني من هذا البحث، إلى مبادئ النقدِ عنده، إلا أننا نحرص في هذا الفصل على أن ندلَّ على منهجِه العام.

(٨) وسائل نقده

كلُّ منهجٍ روحٌ ووسائل، وروح الآمديِّ أظنُّها قد اتضحَت لنا ممَّا سبق؛ فهو رجلٌ منصف دارسٌ محقِّق لا يقبل شيئًا بغير بيِّنة، ولا يُقدم حكمًا بغير دليل. وأما وسائله فهي المعرفة ثم الذَّوق.

وهو فيما يبدو لم يكن يجهل شيئًا لا من علوم اللغة العربية وآدابِها التقليدية فحَسْب، بل ولا من العلوم الفلسفية المستحدَثة، وإن تكن العلومُ لم تُبهره ولا ضلَّلَت أحكامَه عن الأدب والشعر. وعنده — كما رأينا — أن أساس كلِّ نقدٍ صحيح هو الذوق، فمن حُرِمَه لا يمكن أن يَستعيض عنه بأيِّ شيء آخر: «لعلك — أكرمك الله — اغترتَ بأنْ شارفتَ شيئًا من تقسيمات المنطق من الكلام والجدال، أو علمتَ أبوابًا من الحلال، أو حفظتَ صورًا من اللغة، أو اطلعتَ على بعض مقاييس العربية، وأنك لما أخذت بطرَفٍ نوعٍ من هذه الأنواع بمعاناةٍ ومزاولة، ومتصلِ عنايةٍ فتوحَّدتَ فيه وميَّزت؛ ظننت أن كل ما لم تُلابسه من العلوم ولم تُزاوله يجري ذلك المجرى، وأنك متى تعرَّضتَ له وأمررتَ قَريحتَك عليه نفذتَ فيه وكشفتَ عن معانيه.

هيهات! لقد ظننتَ باطلًا ورُمتَ عسيرًا؛ لأن العلم — أيَّ نوع كان — لا يُدركه طالبُه إلا بالانقطاع إليه، والإكباب عليه، والجِدِّ فيه، والحرص على معرفة أسراره وغوامضه، ثم قد يتأتَّى جنسٌ من العلوم لطالبه ويسهل، ويمتنع عليه جنسٌ آخَرُ ويتعذَّر؛ لأن كل امرِئ إنما يتيسَّر له ما في طبعه قَبوله، وما في طاقته تعلُّمه؛ فينبغي — أصلحك الله — أن تقف حيث وُقِف بك، وتَقْنع بما قُسم لك، ولا تتعدَّى إلى ما ليس من شأنك ولا من صِناعتك» (ص١٧٠). ومن الواضح أنه في هذه الفقرة يريد أن يُقرر الحقيقةَ الثابتة من أن النقد ملَكةٌ مستقلَّة لا بدَّ من أن تُدرَّبَ على تلك الصناعة، وأنه لا يكفي أن يحفَظ المرءُ القصائد أو يعي أصول اللغة ليكونَ ناقدًا، كما وَهِم الصُّولي، أو أن يُردِّد أقوالَ أرسطو ليكتب كتابًا في «نقد الشعر»، كما فعَل قدامة. النقد ملَكةٌ تُدرَّب، بل هو أشقُّ من ذلك؛ لأن في الأدب أشياءَ «لا تَحْويها الصفةُ وإن أحاطت بها المعرفة»، أو على الأوضح وإن نفَذَ إليها الإحساس.

والشعر عند الآمديِّ غيرُ العلم، وقد ورَدَت في محاجَّة أنصارِ أبي تمام وأنصار البُحتري فقرةٌ توضح ذلك نوردُها فيما يلي: «قال صاحبُ أبي تمام: فقد أقرَرتم

لأبي تمام بالعلم والشعر والرواية، ولا مَحالة أن العلم في شِعره أظهرُ منه في شعر البحتري، والشاعر العالم أفضلُ من الشاعر غيرِ العالم، قال صاحبُ البحتري: فقد كان الخليلُ بن أحمد عالمًا شاعرًا، وكان الأصمعيُّ شاعرًا عالمًا، وكان الكسائيُّ كذلك، وكان خلَفُ بن حيان الأحمرُ أشعرَ العلماء، وما بلغ بهم العلمُ طبقةَ مَن كان في زمانهم من الشعراء غيرِ العلماء؛ فقد كان التجويدُ في الشعر ليست عِلَّتُه العلم. ولو كانت علتُه العلمَ لكان مَن يتعاطاه من العلماء أشعرَ ممَّن ليس بعالم؛ فقد سقَط فضلُ أبي تمام في هذا الوجه على البحتري، وصار أفضلَ وأولى بالسبق؛ إذ كان معلومًا شائعًا أن شعر العلماء دون شعر الشعراء، ومع ذلك فإن أبا تمام يعمل أن يدلَّ في شعره على علمه باللغة وكلامِ العرب، فيعمد لإدخال ألفاظٍ غريبة في مواضعَ كثيرةٍ من شعره، وذلك نحوُ قوله: «هنَّ البجاريُّ يا بُجَير» و«أهدى لها الأبْؤُس الغُوَير»، وقوله: «قدْكَ اتَّئِدْ أرْبَيتَ في الغُلَواء» وقوله: «أقدر بدر تُباري أيها الخَفَض» وهذا في شعره كثيرٌ موجود.

والبحتري لم يقصد هذا ولا اعتمَده، ولا كان له عنده فضيلة، ولا رأى أنه علم؛ لأنه نشأ ببادية مَنْبِج، وكان يتعمَّد حذف الغريب والحوشيِّ من شعره؛ ليُقربه من فَهم مَن يمتدحه، إلا أن يأتيَه طبعُه باللفظة بعد اللفظة في موضعِها من غير طلبٍ لها، ويرى أن ذلك أنفَقُ له، فنفقَ وبلغ المرادَ والغرَض، ويدلُّك على ذلك أنه كان يُكْنى «أبا عُبَادة». ولما دخَل العراق تَكنَّى «أبا الحسَن»؛ ليُزيل العُنْجهيَّة والأعرابية، ويساويَ في مذاهبه أهلَ الحاضرة، ويُقرِّب الكنيةَ إلى أهل النَّباهة والكتَّاب من الشيعة. وقد ذكر بعضُهم أنه كان يُكْنى «أبا الحسن»، وأنه لما اتصل بالمتوكِّل وعرَف مذاهبه عدَل إلى «أبي عُبادة»، والأولُ أثبت. وقد حكى أبو عبد الله بن داود بن الجرَّاح أن «أبا عُبادة» كُنية البحتريِّ القديمة، فشتَّان ما بينهما من حضريٍّ تَشبَّه بأهل البدو، فلم يَنْفَق بالبادية ولا عند أكثرِ الحاضرة، وبدويٍّ تحضَّر فنفق في البدوِ والحضَر» (ص١١ و١٢).

هذا عن العلم باللغة، وهو بَعدُ أمرٌ يقبل المناقشة، فإنه وإن يَكُن التكلفُ بغيضًا إلى النفس، إلا أن المقياس لا يصحُّ أن يكون بدويةَ الأسلوب أو حضَريته، وإنما دقَّته. وإذا لم يكن بُدٌّ من استعمال الألفاظ البدوية، فمن الواجب استعمالُها، وإن قَبُحَت أمثال تلك الألفاظ عندما يعدل إليها قصدًا ورغبة في الإغراب، كما كان يفعل أبو تمام أحيانًا؛ فالمعرفة باللغة — أكبر معرفة — مصدرُ يسرٍ وقوةٍ للشاعر، وإن كان من الصحيح أيضًا أن تلك المعرفة لا تجعل من غيرِ الشاعر شاعرًا، وأن العبرة في أغلبِ الأحيان ليست بكَثرة

المفرَدات، بل بحُسن التصرُّف فيها، والقدرةِ على إدخالها في يسرٍ في الجمل، وإخضاعها للعبارة التامة الدقيقة عمَّا نُحِس به أو نُفكر فيه.

ونحن إذا كنا قد ناقَشْنا مبدأَ العلم باللُّغة، ولم نُوافق الآمديَّ على حذف الغريب لأنه غريب — وبخاصةٍ إذا كان أدلَّ من المألوف — إلا أننا لا نستطيع إلا أن نُوافقه معجَبين بما قاله عن علاقة الشعر بالفلسفة (ص١٧٣): «ووجدتُ أكثرَ أصحاب أبي تمام لا يدفعون البحتريَّ عن حُلو اللفظ، وجودةِ الوصف، وحُسن الدِّيباجة، وكثرة الماء؛ فإنه أقربُ مأخذًا وأسلمُ طريقةً من أبي تمام، ويحكمون — مع هذا — بأن أبا تمام أشعرُ منه. وقد شاهدتُ وخاطبتُ منهم على ذلك عددًا كثيرًا. وهذا مذهبُ جلِّ مَن يُراعي ممَّا يُراعيه من أمر الشعر دقيق المعاني، ودقيق المعاني موجودٌ في كلامه، وليس الشعرُ عند أهل العلم به إلا حُسنَ التأتِّي، وقُربَ المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورِدَ المعنى باللفظ المعتادِ فيه، المستعمَل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقةً بما استُعيرَت له، وغير منافرةٍ لمعناه؛ فإن الكلام لا يكتسي البهاءَ والرونَق إلا إذا كان بهذا الوصف. وتلك طريقةُ البحتري.

قالوا: وهذا أصلٌ يحتاج إليه الشاعرُ والخطيب صاحبُ النثر؛ لأن الشعر أجوَدُه أبلغُه. والبلاغة إنما هي إصابةُ المعنى، وإدراك الغرض بألفاظٍ سهلة عَذْبة مستعمَلة سليمةٍ من التكلُّف، لا تبلغ الهذر الزائدَ على قدر الحاجة، ولا تنقص نقصًا يقفُ دون الغاية. وذلك كما قال البحتري:

والشعر لمحٌ تكفي إشارتُهُ وليس بالهَذْر طُوِّلَت خُطبُهْ

فإن اتفَق — مع هذا — معنًى لطيف، أو حكمةٍ غريبة، أو أدبٍ حسَن؛ فذلك زائدٌ في بهاء الكلام، وإن لم يتَّفق فقد قام الكلامُ بنفسه واستغنى عمَّا سواه. قالوا: وإذا كانت طريقةُ الشاعر غيرَ هذه الطريقة، وكانت عبارتُه مقصِّرةً عنها، ولسانُه غيرَ مدرِك لما يعتمد دقيقَ المعاني من فلسفةِ يونان، وحكمة الهند أو أدب الفُرس، ويكون أكثرُ ما يورده منها بألفاظ متعسَّفة ونسجٍ مضطرب، وإن اتفق في تضاعيفِ ذلك شيءٌ من صحيح الوصف وسليمه؛ قلنا له: قد جئتَ بحكمةٍ وفلسفة ومعانٍ لطيفة حسَنة، فإن شئتَ دعوناك حكيمًا، أو سمَّيناك فيلسوفًا، ولكن لا نُسميك شاعرًا، ولا ندعوك بليغًا؛

لأن طريقتك ليست على طريقة العرب ولا على مذاهبهم، فإن سمَّيناك بذلك لم نُلحِقْك بدرجةِ البُلَغاء، ولا المحسِنين الفصحاء، وينبغي أن تعلم أن سوء التأليف ورديءَ اللفظ يَذهب بطَلاوة المعنى الدقيقِ ويُفسده ويُعميه، حتى يحتاجَ مستمِعُه إلى تأمُّل، وهذا مذهبُ أبي تمام في معظم شعره. وحُسن التأليف وبراعة اللفظ يَزيد المعنى المكشوفَ بهاءً وحُسنًا ورونقًا، حتى كأنه قد أحدَث فيه غرابةً لم تكن، وزيادةً لم تُعهَد. وذلك مذهبُ البحتري؛ ولذلك قال الناسُ لشعره ديباجة، ولم يقولوا ذلك في شِعر أبي تمام. وإذا جاء لطيفَ المعاني في غير غرابة، ولا سَبْكٍ جيد، ولا لفظٍ حسَن، كان مِثلَ الطِّراز الجيِّد على الثوبِ الخَلَق، ونفثِ العَبير على خدِّ الجارية القبيحة.»

والناظر في هذه الصفحة يجدُ عدة حقائق بالغةِ الأهمية؛ فالآمديُّ قد فطن إلى أن الشِّعر غيرُ الفلسفة، وإنما يرفع الفلسفةَ إلى مستوى الشعر جمالُ الصياغة، وإلا فقائلها لا يعتبر شاعرًا، بل إن شئتَ حكيمًا أو فيلسوفًا، والمعنى اللطيف الذي لا تحسن صياغته يكون «مثل الطراز الجيد على الثوب الخلَق، أو نفثِ العبير على خدِّ الجارية القبيحة الوجه»، كما فَطِن إلى مبدأٍ آخَر في النقد الحديث؛ وذلك حيث قال: «إن حُسن التأليف وبراعةَ اللفظ يَزيد المعنى المكشوفَ بهاءً وحُسنًا ورونقًا، حتى كأنه قد أحدث فيه غرابةً لم تكن، وزيادةً لم تُعهَد»؛ فهذا هو رأيُ معظم نقاد أوروبا اليوم، الذين يرَون أن أمر المعاني في الشعر ثانويٌّ بالنسبة إلى الصياغة. ونستطيع أن نضربَ لذلك عدة أمثلةٍ لا من شعر البحتريِّ فحسب، بل من شعر أبي تمام نفسِه؛ فهو عندما يقول:

رعَتْه الفيافي بعدَما كان حقبةً رعاها وماءُ الرَّوض ينهلُّ ساكبُهْ

قد رفَع من هذا المعنى المكشوف القريب الدارج، وخلَق منه قيمةً فنية شِعرية جميلة باستعماله للفعل «رعَتْه» بمعنى حطَّمَت قُواه، بعد أن رعى كلَأَها، وماءُ الرَّوض ينهلُّ ساكبُه؛ أي: أيامَ الخِصْب.

ومرَدُّ كلِّ هذه الحقائق التي تجعل من الآمديِّ ناقدًا منقطعَ النظير بين العرب هو فِطنته إلى الأهمية الكبرى التي نُعلقها على الصياغة في الأدب.

فاللغة في الأدب ليست وسيلةً خادمة للفِكر والإحساس فحَسْب، بل هي إلى جانب هذه الوظيفة الأساسية غايةٌ في ذاتها، والكاتب أو الشاعر الماهر هو مَن فَطِن إلى هذه الحقيقة، ويكون من حُسن الذوق وسلامةِ الحس بحيث يُقيم النِّسَب الدقيقة بين اللغة كوسيلةٍ واللغة كغايةٍ في الأدب، فلا يُسرِف في اعتبارها وسيلة؛ لأنه يَحرم نفسَه من

عناصرَ هامةٍ في التأثير؛ عناصر التصوير وعناصر الموسيقى، وكذلك يَحْذر من أن ينظر إليها كغاية؛ فيأتي أدبُه أو شعره وقد غلَبَت عليه اللفظية، وخلا من كلِّ مادة إنسانية فكرًا أو إحساسًا. والناقد لا يستطيع أن يدلَّ في مسألةٍ كهذه على حدود. وليس في قدرة أحدٍ أن يُعلِّم الآخرَ متى ينتهي عملُ الوسيلة في اللغة ومتى يبدأ عملُ الغاية. ومشكلةٌ كهذه لا يمكن أن تُحَلَّ نظريًّا، وإنما يكتسب الإنسانُ إحساسًا صادقًا بحدودها بكثرةِ المِران على النقد، والنظرِ في مؤلَّفات كِبار الكتَّاب والشعراء الذين نجَحوا في هذا السبيل. ولعل الدَّور الذي يلعبُه الذَّوق فيما «تُحيط به المعرفة ولا تؤدِّيه الصفة» أن يكون مستقرًّا في الإحساس بمسألةٍ فنيَّة كهذه. ولنضرب لذلك مثلًا بقول أبي تمام:

بيضاء تَسري في الظلام فيَكْتسي نورًا وتبدو في الضياءِ فيُظلِمُ
ملطومة بالورد أطلقَ طَرْفها في الخلق فَهْو مع المَنون مُحكَّمُ

فالآمديُّ يُعلق على البيت الأخير بقوله: «وقوله: ملطومة بالورد؛ يُريد حُمرة خدِّها، فلِمَ لَمْ يَقُل مصفوعة بالقار، يُريد سوادَ شعرها، ومخبوطة بالشحم، يريد امتلاءَ جِسمها، ومضروبة بالقُطن، يريد بياضَها؟! إن هذا لَأحمقُ ما يكون من اللفظ وأسخَفُه وأوسخه! وقد جاء مثلُ هذا في كلام العرب، ولكن على وجهٍ حسَن؛ قال النابغة: «مقذوفة بدخيس اللحم» يريد أنها قُذِفَت بالشحم؛ أي كأنه رُمِي على جسمها رميًا، وإنما ذهب أبو تمام إلى قول أبي نُواس «وتلطم الورد بعُنَّاب»، وهذه كانت تلطم في الحقيقة في مأتمٍ على ميت بأناملَ مخضوبةِ الأطراف، فجعَلها عُنابًا تلطم به وردًا، فأتى بالظُّرف كلِّه، والحُسن أجمَعِه، والتشبيهُ على حقيقته، وجاء أبو تمام بالجهل على وجهِه، والحُمق بأسره، والخطأ بعينِه» (المخطوط، اللوحة ٧٤). وهنا يَظهر الذَّوق في استعمال اللغة وصياغةِ ما نريد العبارةَ عنه من معنًى، وهذا شيءٌ لا يمكن أن يُعلَّل، وإنما نستطيع أن نُحِسَّ به؛ فقول أبي تمام «ملطومة بالورد»، أي حمراء الخد، قولٌ يَمجُّه كلُّ ذوقٍ سليم.

وإذن فالآمديُّ قد فطن إلى مُعظم الحقائق الهامَّة عن الشعر، فقرَّر أنه غيرُ العلم، وأنه غيرُ الفلسفة، كما حدَّد العلاقة بين كلٍّ منهما، ولكن هل معنى هذا أنه لم يكن يُقيم وزنًا لعُلوم اللغة أو حكمة اليونان وغيرهم، أو كان يجهلُها أو يرفض الاستعانةَ بها في نقده؟

الواقع أن الذي يُراجع كتابَه يجد أنه قد استخدم المعارفَ المختلِفة التي انتهى إليها عصرُه خيرَ استخدام؛ كل نوع منها في بابه. ولْنأخذ لذلك مثلًا دراستَه لأخطاءِ أبي تمام وعيوبه، فنرى أنه يقسمها إلى ثلاثة أقسام:

(١) أخطاؤه في الألفاظ والمعاني.
(٢) ما في بديعه من إسرافٍ وقُبح.
(٣) ما كثر في شعره من الزحاف واضطرابِ الوزن.

(٩) دراسة الأخطاء في الألفاظ والمعاني

(٩-١) الرِّواية

وهو في دراسته للأخطاء يعتمد على تقاليدِ اللغة والأدب، فما خرَج عنها يراه خطأً. ومِن الواضح أنَّ نقدًا كهذا يقوم على المعرفة والرواية، فيقول مثلًا: ومِن خطئه في وصف الرَّبْع وساكنِه قولُه:

قد كنت معهودًا بأحسنِ ساكنٍ ثاوٍ وأحسَنِ دِمْنةٍ ورُسومِ

ويشرح هذا الخطأَ فيقول: «والرَّبْع لا يكون رسمًا إلا إذا فارقَه ساكِنوه؛ لأن الرسم يكون دارسًا وغيرَ دارس» (ص٨٩). فهذا إذن خطأٌ في استعمال اللفظ.

يا مَغاني الأحبابِ صِرتَ رُسومَا وغدَا الدَّهرُ فيك عِندي مَلومَا

وقال امرُؤ القيس: «وهل عند رسمٍ دارس مِن مُعوَّلِ؟» فقال: «ذلك لأن الرسم يكون دارسًا وغيرَ دارس» (ص٨٩). فهذا إذن خطأٌ في استعمال اللفظ «رسم» يوضِّحُه الناقدُ ويستشهد بما يَرويه من أشعار السابقين.

(٩-٢) الفطنة النفسيَّة

ولقد يرى الناقدُ خطأَ الشاعر في المعاني، وهنا لا يعتمد على ما يرويه فحَسْب، بل يعود إلى نفسه يستجلي حقائقها، فيتَّخذها سبيلًا للحُكم على إصابة الشاعر أو عدمِ إصابته

فيما يذكر من حقائقَ نفسية. وهنا يُظهر الآمديُّ فِطنةً صادقة، ومعرفةً بالنفوس تستحقُّ الإعجاب. خُذ لذلك مثلًا قولَه: «ومِن خطئه في باب الفراق:

دعا شوقُه يا ناصرَ الشوق دعوةً فلبَّاه طَلُّ الدمعِ يَجري ووابِلُهْ»

ويشرح الخطأَ فيقول: «أراد أن الشوق دَعا ناصرًا ينصرُه فلبَّاه الدمع؛ بمعنى أنه يُخفف لاعِجَ الشوق ويُطْفي حرارتَه. وهذا إنما هو نُصرة للمشتاق على الشوق، والدمع إنما هو حربٌ للشوق؛ لأنه يَثْلمه ويتخوَّنه ويكسر من حدِّه؛ كما قال البحتري:

وبكاءُ الدِّيار مما يردُّ الشـ ـوقَ ذِكرًا والحُبَّ نضْوًا ضئيلَا

قوله: «يردُّ الشوق ذكرًا»، أي يُخفِّفه ويَثلمه حتى يصيرَ ذكرًا لا يُقلق ولا يُزعج كإقلاق الشوق، وقوله: «والحب نضوًا»، أي يُصغِّره ويَمحَقُه؛ فلو كان الدمعُ ناصرًا للشوق لَكان يُقويه ويَزيد فيه. ألا ترى أنك تقول: قد ذبحَني الشوقُ إليك؟ فالشوق عدوُّ المشتاق وحربُه، والدمع سلمٌ لتخفيفه عنه، وهو حربٌ للشوق. وليس بهذا الخطأ خَفاء، وقد تَبِعه في هذا الخطأ البُحتريُّ، فقال يَنْعَى الديارَ التي وقف عليها:

نصَرتُ لها الشوقَ اللَّجوجَ بأدمُعٍ تَلاحَقْنَ في أعقابِ وصلٍ تَصرَّما»

(ص٩١)

وفي الحق، إن الكثير من نقد الآمديِّ يقوم على مَعانٍ إنسانية، وذوقٍ دقيق، وإدراكٍ لنزعات النفوس، وهذه هي التي تقودُه أولَ الأمر إلى النقد، ثم تأتي الشواهدُ التي يرويها فتُعزز إحساسه. انظر مثلًا إلى نقده لقولِ أبي تمام:

لمَّا استَحرَّ الوداعُ المَحضُ وانصرمَت أواخِر السَّير إلا كاظمًا وَجِمَا
رأيت أحسنَ مرئيٍّ وأقبحَه مُستجمِعين لي التوديعَ والعنَمَا

إذ يقول: «كأنه استحسَن إصبَعَها واستقبَح إشارتها إليه بالوداع. وهذا خطأٌ في المعنى. أتُراه ما سمع قولَ جَرير:

أتنسى إذ تُودِّعنا سُلَيمى بفرعِ بشامةٍ سُقِيَ البشامُ؟

فدعا للبشام بالسُّقْيا؛ لأنها ودَّعَته به، فسُرَّ بتوديعها، وأبو تمام استحسَن إصبعَها واستقبَح إشارتَها. ولَعَمري، إن منظر الفراق منظرٌ قبيح (لو أنصَف الآمديُّ بدَوره لقال مُؤلم)، ولكن إشارة المحبوبة بالوداع لا يستقبحُها إلا أجهلُ الناس بالحب، وأقلُّهم معرفةً بالغزَل، وأغلظُهم طبعًا، وأبعدُهم فهمًا» (ص٩٤ و٩٥). وهذا نقدٌ إنساني سليم لا نرى فيه إلا الصدق. والآمدي رجلٌ يَعيب العيب حيث يجدُه. ولقد رأيناه ينتقدُ البحتريَّ أيضًا في المثَل السابق؛ إذ جارَى أبا تمامٍ في نظرته إلى الدمع كناصرٍ للشوق، وهو هنا ينتقد أبا تمام لِما في قوله من سخافةٍ وصَنعة كاذبة.

(٩-٣) الخبرة بالأشياء

وخبرة الآمديِّ لا تقف عند نفوس البشر، بل تعْدُوها إلى خصائص الحيوانات ذاتِها. وها هو مثلٌ واضح دقيق يشهد بذلك، فينقد قولَ أبي تمام:

واكْتَست ضُمَّرُ الجِيادِ المذاكي من لِباس الهَيْجا دَمًا وحَميمَا
في مَكَرٍّ تَلوكُها الحربُ فيهِ وَهْي مُقْوَرَّةٌ تَلوكُ الشَّكيمَا

فيقول: فهذا معنًى قبيحٌ جدًّا؛ إذ جعل الحربَ تلوك الخيلَ من أجل قولِه: «تلوك الشكيما»، وتلوك الشكيما أيضًا هنا خطأ؛ لأن الخيل لا تَلوك الشكيمَ في المكرِّ وحَومةِ الحرب، وإنما تفعل ذلك واقفةً لا مكرَّ لها. فإن قيل: إنما أراد أن الحرب تلوكُها كما تلوك هي الشكيمَ، قيل: هذا تشبيهٌ وليس في لفظِ البيت عليه دليلٌ، وألفاظ التشبيه معروفة. وإنما طرَح أبا تمامٍ في هذا قلةُ خبرةٍ بأمر الخيل. ألا ترى إلى قول النابغة:

خيلٌ صِيامٌ وخيلٌ غيرُ صائمةٍ تحتَ العَجَاجِ وخيلٌ تَعلُكُ اللُّجُمَا

والصيام هنا النِّيام؛ أي: خيلٌ واقفة مُستغنًى عنها لكثرةِ خيلهم، فهي واقفة، وخيلٌ تحت العَجَاجِ في الحرب، وخيلٌ تَعلكُ اللُّجُما قد أُسرِجَت وأُلجِمَت وأُعِدَّت للحرب. والشاعر الحصيني كان أحذقَ من أبي تمام وأعلمَ بالخيل؛ قال:

وإذا احتبى قَرَبوسَه بعنايةٍ علَكَ الشَّكيمَ إلى انصرافِ الزائرِ

وإلا فمتى رأى فرسًا يجري وهو يلوكُ شَكيمة، فأما قولُ أنَس بن الريَّان:

أقودُ الجيادَ إلى عامرٍ عَوالك لجمٍ تَمُج الدِّماء

فإن القَود قد يكون في خلالِه تلبُّثٌ وتوقُّف تلوك فيه الخيلُ لُجمَها، والمكرُّ لا يستقيم ذلك فيه.

(٩-٤) معرفته النحوية

والآمديُّ ليس فقط لُغويًّا راويةً خبيرًا بالنفوس وبالأشياء، بل هو أيضًا نَحْوي منطقي دقيقُ التفكير والمُحاجَّة. ولْنستمعْ إليه يُناقش استعمالاتِ «هل» بمناسبة البيت:

رضيتُ وهل أرضى إذا كان مُسخِطي من الأمر ما فيهِ رِضَا مَن له الأمرُ؟

فيقول: «فمعنى هذا البيتِ التقرير، والتقرير على ضربين:

(١) تقريرٌ للمخاطَب على فعلٍ قد مضى ووقَع، أو على فعلٍ هو في الحال ليوجب المقررَ بذلك ويُحققه، ويقتضي مِن المخاطب في الجواب الاعترافَ به؛ نحوُ قوله: هل أكرمتُك؟ هل أحسنتُ إليك؟ هل أوَدُّك وأوثرك وأقضي حاجتك؟

(٢) وتقريرٌ على فعلٍ يدفعه المقرِّر، وينبغي أن يكون قد وقع؛ نحو قوله: هل كان قطُّ إليك شيءٌ كرهتَه؟ هل عرَفتَ مني غير الجميل؟ فقولُه في البيت: «وهل أرضى» تقريرٌ لفعلٍ يَنفيه عن نفسه، وهو الرِّضى، كما يقول القائل: وهل يُمكنني المقامُ على هذه الحال؟ أي لا يُمكنني، وهل يصبر الحرُّ على الذل؟ وهل يروى زيدٌ ويشبع عمر؟ وهذه أفعالٌ معناها النفي، فقوله: «وهل أرضى» إنما هو نفيٌ للرِّضا، فصار المعنى: ولستُ أرضى إذا كان الذي يُسخطني ما فيه رِضَا مَن له الأمر، أي: رِضا اللهِ تعالى. وهذا خطأٌ منه فاحش، فإنْ قال قائل: فلِمَ لا يكون قولُه: «وهل أرضى» تقريرًا على فعلٍ هو في الحال ليؤكِّدَه من نفسه؛ نحو قوله: هل أوَدُّك؟ ونحو قولِ الشاعر:

هَلُ اكْرِمُ مَثْوى الضيفِ إنْ جاء طارقًا وأبْذُلُ معروفي له دون مُنكَري؟

قيل له: ليس قولُ القائل لمن يُخاطبه: هل أودُّك؟ هل أوثرُك؟ وقوله: سَلْ عني هل أصلُحُ للخير، أو هل أكتم السر، أو هل أقنعُ بالميسور؟ مثلَ قولِ أبي تمام: «رضيتُ وهل

أرضى»؛ فإنَّ صيغة هذا الكلام دالةٌ على أنه قد نفى الرِّضا عن نفسه بإدخاله الواوَ على هل، وإنما يُشبه قولَ القائل: وهل أوَدُّك إذا كانت أفعالُك كذا؟ أو هل أصلح للخير عندك إذا كنتَ تعتقد غيرَ ذلك؟ وهل ينفع في زيد العتاب؟ كقول الشاعر: «وهل يُصلِح العطَّارُ ما أفسَد الدهرُ؟» وقولِ ذي الرُّمَّة:

وهل يَرجع التسليمَ أو يَكشفُ العَمى ثلاثُ الأثافي والرسومُ البلاقعُ؟

لأن الواو هنا كأنها عطفَت جوابًا على قولِ قائل: إن فلانًا سيَصلح ويرجع إلى الجميل، فقال آخَرُ: «وهل يُصلح العطَّارُ ما أفسَد الدهر؟» وقول ذي الرُّمة:

أمُنْزِلتي ميٌّ سلامٌ عليكما هل الأزمُنُ اللائي مضَيْن رَواجِعُ؟

لما علم أن التسليم غيرُ نافع، عاد على نفسه فقال: «وهل يَرجع التسليمَ»، وكما قال امرُؤ القيس: «وإن شفائي عَبْرةٌ مُهَراقةٌ»، ثم قال: «وهل عند رسمٍ دارس من معوَّل»، وكذا قول أبي تمام: «رضيت»، ثم قال: «وهل أرضى إذا كان مُسخطي ما فيه رِضا اللهِ تعالى»، وكذا أراد فأخطأ في اللفظ، وأحال المعنى عن جهته إلى ضدِّه؛ فإن «هل» هنا بمعنى «قد»، وإنما أراد الطائيُّ «رضيت وقد أرضى» كما قال الله تعالى: ﴿هَلْ أَتَى عَلَى الْإِنْسَانِ حِينٌ مِنَ الدَّهْرِ﴾؛ أي: قد أتى. قيل: هذا إنما قاله قومٌ من أهل التفسير وتَبِعَهم قومٌ من النَّحْويين، وأهلُ اللغة جميعًا على خلافِ ذلك؛ إذ لم يأتِ في كلام العرب وأشعارهم «هل قام زيد» بمعنى «قد قام زيد». وإذا كان ذلك معدومًا في كلام العرب ولُغاتها، فكيف يجوز أن يؤخَذ به أو يعوَّلَ عليه؟! وقد قال أبو إسحاقَ الزجَّاجُ وجماعةٌ من أهل العربية في قوله عز وجل: ﴿هَلْ أَتَى عَلَى الْإِنْسَانِ حِينٌ مِنَ الدَّهْرِ﴾، معناه: «لم يأت» على سبيل التقرير. وهَبِ الأمرَ في هذا كما ذكَروا — والخلافُ ساقطٌ فيه — فإن بيت أبي تمام لا يَحتمل من التأويل ما احتمَلَته الآية؛ لأن هل شبَهُها بقد إذا وَلِيَت لفظ الماضي خاصَّة، وأبو تمام إنما أوقَعَها على الفعل المستقبل، فسقَط عنها أن تُضارعَ قد؛ لأن قد حينئذٍ قد تكون بمعنى ربما، وهل ليس فيها ذلك.

وبعدُ، فإن كان الرجلُ إنما أراد بهل معنى قد، فلِمَ لَم يَقُل: «رضيتُ وقد أرضى»؟ فيأتي بلفظةٍ قد نفسِها؛ إذ إنما يريد الخبر، ولا يأتي بهل فيلتبس الخبرُ الذي إيَّاه قصَد بالاستفهام؛ فإن البيت كان يستقيم بها ويُغنينا عن الاحتجاج الطويل. وقد استقصيتُ

القولَ في هذا البيت، وما ذكَره النحْويُّون وسيبويه وغيرُه في معنى قد وهل، ولخَّصتُه في جزءٍ مفرَد، وإنما فعلتُ ذلك لكثرة مَن عارضَني فيه، وادَّعى الدعاوى الباطلةَ في الاحتجاج لصحته» (ص٨٧ و٨٨).

وهذا مثلٌ يدل على فَهمٍ عميق دقيق لوسائل الأداء في اللغة، بل وأوجُه المعاني المختلفة. وأمر الاستفهام وخروجه إلى غير مقصوده مِن أرهف المشاكل في كلِّ اللغات، وباستطاعة القارئ أن يتَمعَّن في وظيفة «الواو» التي تسبق الاستفهامَ فتُخرجه من التقرير إلى النفي؛ فهذه ملاحظةٌ بالغةُ الدقة.

ثم انظر إلى تفريقه بين دلالة «هل» عند أبي تمام، ودلالتها في الآية: ﴿هَلْ أَتَى عَلَى الْإِنْسَانِ حِينٌ مِنَ الدَّهْرِ﴾، فهو يقول: إنه لو جاز أن تكون «هل» في الآية بمعنى «قد»، فإنها لا يمكن أن تُفيد ذلك المعنى في بيتِ أبي تمَّام؛ لأنها في الآية مستعمَلةٌ مع فعل ماضٍ «أتى»، والفعل الماضي بدلالةِ صيغته ذاتِها يوجِّه الاستفهامَ نحو التقرير؛ إذ ينصبُّ على حدثٍ مضى، و«هل أرضى» في البيت تُفيد الاستقبال، ونقلُ الاستفهام عن أمرٍ مستقبل إلى التقرير ليس كنقل الاستفهام عن أمرٍ ماضٍ، فالقياس لا ينعقد لمخالفته لخصائصِ اللغة.

هذه هي الوسائل التي يعتمد عليها الناقدُ في إظهار أخطاء أبي تمَّام في الألفاظ والمعاني: مزيجٌ موفَّق من الذَّوق والمعرفة؛ المعرفة بكافة أنواعها: إنسانية مباشرة وتقليدية مقررة، معرفة لُغوية ومعرفة أدبية، إحساسٌ ومنطق، بَداهةٌ ومُحاجَّة. وهذه هي الصفات التي تجعل من الآمديِّ أكبرَ نقَّاد العرب؛ نقده جامعٌ دقيق، ليست فيه سَفْسطةُ المناطقة، ولا تَفَيهُقُ اللُّغويِّين، ولا حشوُ الرواة، ولا فساد ذوق العلماء والفلاسفة؛ نقدٌ كخيرِ ما نعرف اليوم مِن نقد.

(٩-٥) اللغة لا يُقاس عليها

وإن يكن ثمة مَغْمزٌ في نقده — وهو لم يَخلُ من مَغامز — فإننا نراه في الباب الذي نُعالجه الآن — باب نقد الأخطاء — في نظرته إلى اللغة كشيء لا يُقاس عليه، ولا ينبغي التجديدُ فيه. وهذا فيما نرى وجهُ ضعف، كما سبق أن أشرنا. ويزداد الضعفُ وضوحًا عندما نذكر أن هذا الناقد المحافظ الذي يَعيب على الشاعر قولَه: «لا أنتَ أنت ولا الزمانُ زمان»، ويرى في قوله: «لا أنت أنت» تعبيرًا شَعبيًّا، وينكر عليه أن يَقيسه على

«ولا العقيق عقيق»؛ لم يخلُ من التأثُّر بشقشقة أصحاب البديع، فجرَفَه التيَّارُ حتى أخذ يتمحَّلُ لاستعارة الشاعر في قوله: «ماء الملام» أوجهًا لا تصحُّ أمام عقلٍ ولا ذوق، كما سبق أن قرَّرنا.

وفي نقدِه لأخطاءِ أبي تمام أمثلةٌ أخرى تدلُّ على ما تورَّط فيه من تعنُّتٍ عندما تمسَّك بمذهبِه الضيق «اللغة لا يُقاس عليها». ولننظر في أحد تلك الأمثلة كنقدِه لقول هذا الشاعر:

هل فُرقةٌ مِن صاحبٍ لك ماجدِ فغدًا إذابةُ كلِّ دمعٍ جامدِ؟
فافْزَع إلى ذخر الشئون وغربِه فالدمع يُذهب بعضَ جهدِ الجاهدِ
وإذا فقدتَ أخًا فلم تفقد لهُ دمعًا ولا صبرًا فلستَ بفاقدِ

إذ يقول: «قوله: يذهب بعضَ جهد الجاهد؛ أي بعضَ جهد الحزن الجاهد، أي الحزن الذي جَهِدَك فهو الجاهدُ بك، ولو كان استقام له بعضُ جهد المجهود لكان أحسنَ وأليق. وهذا أغربُ وأظرف. وقد جاء أيضًا فاعل بمعنى مفعول؛ قالوا: عيشة راضية بمعنى مَرضيَّة، ولمح باصر، وإنما هو مُبصَرٌ فيه، وأشباهُ ذلك كثيرةٌ معروفة، ولكن ليس في كل حالٍ يُقال، وإنما ينبغي أن يُنتَهى في اللغة إلى حيث انتهَوا، ولا يُتَعدَّى إلى غيره؛ فإن اللغة لا يُقاس عليها» (ص٩٣). وهذا تعنُّتٌ من الآمدي؛ فهو ليس بحاجةٍ إلى أن يفترض «الحزن الجاهد»، وإنما الجاهد هنا هو الشاعرُ نفسُه؛ فهو الذي يُجاهد الألمَ لفراق صديقه المزمع السفر (الديوان، طبعة محمد جمال، ص٨٦). وأما أن الجاهد تُفيد المجهود أيضًا، فهو أمر لا يُسِيغه القياسُ فحَسْب، على نحوِ ما تفيد راضية مرضيَّة، بل يُجيزه العقل أيضًا، الذي هو أصلُ كلِّ قياس؛ فالشخص الجاهد لا بدَّ أن يكون مجهودًا أيضًا، أو على الأقل احتمال أن يكون «مجهودًا» أمرٌ طبيعي. فلماذا يُنكر الناقدُ على الشاعر استعمالًا كهذا؟ لم يزلَّ أن نظرته الضيقة في تقيُّدِه بما ورد عن القُدماء أو لم يَرِد، ورفْضَه الأخذَ بالقياس هو الذي أفسَد حُكمه هنا.

ومن غريب الأمر أنه يلوح أن الناقد قد تخبَّط في فَهم معنى البيت:

وإذا فقدتَ أخًا فلم تفقِدْ لهُ دمعًا ولا صبرًا فلستَ بفاقدِ

أساسُ هذا التخبُّطِ هو فَهمُه لدلالة اللام في «له»؛ فقد ظنَّ أنها تُفيد التعلُّق، ففَهِم البيت على أن معناه: وإذا فقدتَ أخًا فلم تفقد دمعًا له؛ أي دمعَه الذي يُريقه من أجلك، ولم تفقد صبرًا له؛ أي صبره الذي يأخذ نفسَه به عند فِراقك، فإنك في الواقع لم تفقده. وإذ فهم الفهم الخاطئ راح يفترض الفروضَ ويُفصل النقدَ فيقول: «لم تفقد له دمعًا ولا صبرًا» من أفحش الخطأ؛ لأن الصابر لا يكون باكيًا، والباكيَ لا يكون صابرًا، فقد نسَقَ بلفظةٍ على لفظة، وهما نعتان متضادَّان، ولا يجوز أن يكونا مجتمِعَين، ومعناه أنك إذا فقدتَ أخًا فأدام البكاءَ عليك فلستَ بفاقدٍ وُدَّه ولا أُخوَّته، وهو مُحصَّلٌ لك غيرُ مفقود وإن كان غائبًا عنك. وإلى هذا ذهب، إلَّا أنه أفسده بذِكرِه الصبرَ مع البكاء، وذلك خطأٌ ظاهر. ولو كان قال: فلم تفقد له دمعًا ولا جزعًا، أو دمعًا ولا شوقًا ولا قلقًا؛ لكان المعنى مستقيمًا. وظننتُه قال غيرَ هذا، وأنَّ خلطًا وقَع في كتابة البيت عند النقل، حتى رجعتُ إلى أصل أبي سعيدٍ الكرديِّ وغيرِه من الأصول القديمة، فلم أرَ دمعًا ولا صبرًا، وذلك غفلةٌ منه عجيبة. وقد لاح لي معنًى أظنُّه — والله أعلم — إليه قَصَد، وهو أن يكون أراد إذا فقدتَ أخًا فلم تفقد له دمعًا، أي يُواصل البكاءَ عليك؛ فلستَ بفاقدِه، على ما ذكَره، أي فقد حصَل لك وصار ذُخرًا من ذخائرك وإن غاب عنك وغِبتَ عنه. وإن لم تفقد له صبرًا؛ أي وإنْ صبر عنك فلستَ بفاقده؛ لأنه إن صبر وسلَاك فليس ذلك بأخٍ يُعوَّل عليه، فلستَ أيضًا بفاقده؛ لأنك لا تعتدُّ به موجودًا ولا مفقودًا. ولكن ذهب على أبي تمام أن هذا غيرُ جائز؛ لأنه وصَف رجلًا واحدًا بالوصفَين جميعًا، وهما متضادان. ولو كان جعَلهما وصفَين لرجلين فقال:

وإذا فقدتَ أخًا لفقدِك باكيًا أو صابرًا جادًا فلستَ بفاقدِ

أي لستَ بفاقدٍ ذاك لأنه مُحصَّلٌ لك، أو لستَ بفاقد هذا لأنه ناسٍ مودَّتَك؛ لكان المعنى سائغًا واضحًا. أو لو جعله شخصًا واحدًا وجعل له أحدَ الوصفين فقال:

وإذا فقدتَ أخًا فأسبَلَ دمْعَهُ أو ظلَّ مصطبِرًا فلستَ بفاقدِ

لكان أيضًا سائغًا على هذا المذهب، أو كان استوى له في ذلك اللفظِ بعينه أن يقول: «فلم تفقد له دمعًا ولا صبرًا»؛ حتى لا يجعلَ له إلا أحدَهما لساغ ذلك، لكنه نسق بالصبر على الدمع فجعَلهما جميعًا له؛ ففَسَد المعنى. فهذا وأشباهُه الذي قال

الشيوخُ فيه: «إنه يريد البديعَ فيخرج إلى المحال» (ص٩٤). والذي أخطأ وخرَج إلى المحال هنا هو الآمدي؛ فقد راح يُجهد نفسَه ويفترض الفروض؛ لأنه لم يَفطِن إلى المعنى القريب، وكان فَهمُه لمعنى اللام هو سببَ كلِّ هذا الكلام الطويل الذي لا داعيَ له؛ فاللام من الواضح هنا أنها للسببية، وأن الدمع الذي سيُفقَد والصبر الذي سيُفقَد هما دمع المخاطَب وصبرُه، لا دمع الشاعر وصبره؛ فالمعنى هو فيما نرى: «وإذا لم يفقد الإنسان دمعه وصبره على صديقٍ له، فكأنه لم يفقد صديقًا؛ لأن الصديق هو من ينفَدُ صبرك لفراقه فتبكي». وعلى هذا النحو لا يكون هناك تعارضٌ بين نَفاد الصبر وفقدان الدموع؛ أي انهمارها.

وإذن فنحن لا نستطيع أن نبرِّئ الآمديَّ من الخطأ أو ضيقِ النظرة إلى اللغة، ولكن الذي نُنكره هو أن يُتَّهم بالتعصُّب والهوى.

(١٠) نقده للبديع عند أبي تمام

الآن وقد فرَغنا من دراسة الآمدي لأخطاء أبي تمام، فلننتقل إلى مناقشة نقدِه لما أتى به الشاعرُ من استعارةٍ وجِناس وطِباق ومُعاظَلة. وهذه هي المرحلة الثانية في نقدِه للشاعر، كما وضَّحنا فيما سبق.

(١٠-١) معرفته للنقد القائم على فلسفة أرسطو

وأول ما نُلاحظه هو أن الآمديَّ لم يكن يجهلُ ذلك النوعَ مِن النقد الذي أراد أمثالُ قُدامة أن يأخذوا به الشعر، أعني النقد العلميَّ الذي حاول أن يقوم على فلسفةِ أرسطو. لم يجهل هذا النقد، ولكنه كان أدقَّ ذوقًا وأفطنَ لحقيقة الشعر من أن يصدر عنه. وهل أدلَّ على معرفته لسفسطة هؤلاء النقاد الفلاسفة من قوله عند الكلام عن العلاقة بين المعاني والصياغة، وفي صدد الحديث عن فضل البُحتري (ص١٧٣): «وأنا أجمع لك معانيَ هذا الباب في كلماتٍ سمعتُها من شيوخ أهل العلم بالشعر؛ زعَموا أن صناعة الشعر وغيرَها من سائر الصناعات لا تجود وتستحكم إلا بأربعةِ أشياء: جَودة الآلة، وإصابة الغرَض المقصود، وصحة التأليف، والانتهاء إلى نهاية الصنعة من غير نقصٍ فيها ولا زيادةٍ عليها. وهذه الخِلال الأربع ليست في الصناعات وحدها، بل هي موجودةٌ

في جميع الحيوان والنبات. ذكرَت الأوائلُ أن كل مُحدَث مصنوع مُحتاجٌ إلى أربعة أشياء: علة هَيُولانية، وهي الأصل، وعلةٌ صورية، وعلة فاعلة، وعلة تمامية. وأما الهيُولَى فإنهم يَعْنون الطِّينة متى يبتدعها الباري تبارك وتعالى ويخترعها؛ ليُصوِّر ما يشاء تصويرَه من رجلٍ أو فرَس أو جَمَل أو غيرِها من الحيوان، أو بُرَّة أو كَرْمة أو نخلة أو سِدْرة أو غيرِها من سائر أنواع النبات. والعلة الفاعلة هي تأليفُ الباري جلَّ جلاله لتلك الصورة. والعلة التمامية هي أن يُتِمَّها تعالى ذِكرُه، ويَفرُغَ من تصويرها من غيرِ انتقاصٍ منها. وكذلك الصانع المخلوق في مصنوعاته التي علَّمه الله عزَّ وجلَّ إياها، لا تستقيم له وتجود إلا بهذه الأربعة؛ وهي آلَةٌ يستجيدها ويتخيَّرها مثل خشب النجَّار، وفِضَّةِ الصائغ، وآجُرِّ البنَّاء، وألفاظ الشاعر الخطيب. وهذه هي العلة الهيولانية التي قدَّموا ذِكرها وجعلوها الأصل. ثم إصابة الغرض فيما يقصد الصانعُ صنعتَه، وهي العلة الصوريَّة التي ذكَرتُها. ثم صحة التأليف حتى لا يقعَ فيه خللٌ ولا اضطراب، وهي العلة الفاعلة، ثم أن ينتهيَ الصانع إلى تمام صنعته من غيرِ نقصٍ منها ولا زيادةٍ عليها، وهي العلة التمامية. فهذا قولٌ جامع لكل الصناعات والمخلوقات، فإن اتفَق الآن لكلِّ صانع بعدَ هذه الدعائم الأربع أن يُحدِثَ في صنعته معنًى لطيفًا مستغرَبًا، كما قلنا في الشعر من حيث لا يخرج عن الغرض، فذلك زائدٌ في حُسن صنعتِه وجودتِها، وإلا فالصَّنعة قائمةٌ بنفسها مستغنيةٌ عمَّا سِواها.» وهذا نصٌّ بالغُ الأهمية؛ لأنه يدلُّنا على طريقة فَهْم ناقدٍ عربي أصيل لفلسفة أرسطو في الخلق، وعلى النحوِ الذي حاوَل به أن يستخدمها في نقد الشعر؛ فالعللُ الأربع التي يذكرها هي عِللُ أرسطو الشهيرة: المادة والصورة والعلة الفاعلة ثم العلة الغائية. وهذه الأخيرة لم يفهَمْها الآمديُّ على وجهها، أو حوَّرها عامدًا ليستخدمَها في فَهم الشعر؛ ولذلك سمَّاها بالعلة التمامية، وحوَّل معناها إلى معنًى مُغاير، فلم تَعُد تُفيد الغايةَ التي يُصنع الشيء من أجل تحقيقها، بل كمال الصنعة وتمام الإجادة في صياغة المادةِ صورة.

(١٠-٢) معرفته لحِكمة الفُرس

والآمدي يحرص أيضًا على أن يدلَّنا على أنه عالمٌ بحِكمة الفُرس عِلمَه بحِكمة اليونان، فيُضيف في نفس الموضع من كتابه (ص١٧٣ و١٧٤): «وقد ذكَر بُزُرْجمهْر فضائلَ الكلام ورذائلَه، وبعض ذلك دليلٌ في الشعر، فقال: «إن فضائل الكلام خمس، إنْ نقَص

منها فضيلةٌ واحدة سقط فضلُ سائرها؛ وهي: أن يكون الكلام صدقًا، وأن يوقع موقعَ الانتفاع به، وأن يتكلَّم به في حينه، وأن يَحسُن تأليفه، وأن يستعمل منه مقدار الحاجة. وقال: ورذائله بالضد، فإنه إن كان صادقًا ولم يُوقَع موقعَ الانتفاع به بطَل فضلُ الصدق منه، وإن كان صادقًا وأوقِعَ موقعَ الانتفاع به وتُكلِّم به في حينه ولم يحسن تأليفه؛ لم يستقرَّ في قلبِ مستمِعه، وبطل فضلُ الخِلال الثلاث منه. وإن كان صادقًا ووقع موقعَ الانتفاع به، وتكلم به في حينه، وأحسن تأليفه، ثم استعمل منه فوق الحاجة خرَج إلى الهذر، أو نقَص عن التمام؛ صار مبتورًا وسقط منه فضل الخلال كلها.»

وهذا إنما أراد به بزرجمهر الكلامَ المنثور الذي يُخاطَب به الملوك، ويقدِّمه المتكلم أمام حاجته. والشاعر لا يُطالَب بأن يكون قولُه صادقًا، ولا أن يوقِعَه موقعَ الانتفاع به؛ لأنه قد يقصد إلى أن يوقِعَه موقعَ الضرر، ولا أن يجعل له وقتًا دون وقت. وبقيَت الخَلَّتان الأُخرَيان، وهُما واجبتان في كل شاعر؛ أن يُحسن تأليفه، ولا يَزيد فيه شيئًا على قدرِ حاجته؛ فقيمة التأليف في الشعر وكلِّ صناعة هي أقوى دعائمِه بعد صحة المعنى، وكلما كان أصحَّ تأليفًا كان أقْومَ بتلك الصناعة ممَّا اضطرب تأليفُه.»

وهنا نرى الآمديَّ لا يستبقي من هذه الفضائل الخمسِ إلا اثنتَين؛ هما: صحة المعنى وصحة التأليف، وإن كنَّا لم نعرف ماذا يقصد بقوله: «والشاعر لا يُطالَب بأن يكون قولُه صدقًا»، ثم تمسُّكه بعد ذلك بصحةِ المعنى. والذي يبدو لنا هو أنه يقصد بالصدق صدورَه عمَّا وقع فعلًا؛ فالشعر كما هو معلومٌ ليس من الضروريِّ أن يكون صادرًا عن الواقع لكي لا يُتَّهَم بالكذب، وإنما يكفي أن يكون صادرًا عن واقعٍ نفسي. ولعل هذا هو المقصود بصحةِ المعنى؛ فالمعنى يصحُّ إذا استجابَت له النفس، أو أمكَنَها الاستجابةُ له عندما تتهيَّأ لذلك، وهو يصحُّ حتى ولو كان مجردَ احتمال أو إمكان.

(١٠-٣) عدمُ تأثُّره بفلسفة اليونان أو الفُرس

ومع هذا، فكلُّ هذه النظريات لم تكَد تُؤثر في الآمديِّ شيئًا. وقد كان هذا من حُسن حظِّ الأدب العربي؛ إذ لو أنه صدَر عن هذه التقاسيم الشكليَّة لَذهبَت قيمةُ كتابه كما ذهبَت قيمةُ كتاب قدامة. ومصدر الخطر كما دلَّت القرون اللاحقة لم يكن من فلسفةِ الفُرس، بل من فلسفة اليونان؛ فهي التي انتهَت بأنْ جفَّفَت ماء النقد وجعلَته علمًا — علم البلاغة — الذي لم يلبث أن تَحجَّر وأفسَد العقولَ والأذواق.

(١٠-٤) ردودُه على قُدامة بن جعفر

لقد كان الآمديُّ سليمَ النظرة، صادقَ الذوق، واسعَ الخبرة بالأدب والشعر؛ ولهذا لم يَصدُر في نقدِه إلا عن الذَّوق المستنير بالمعرفة الموضعية الدقيقة، ولا أدَلَّ على ذلك من أنه قد أخذ نفسَه بعناء الردِّ على قدامة في كتابٍ سمَّاه «تبيين غلَط قُدامة بن جعفر في كتاب نقد الشعر»، وإنه وإن يكن هذا الكتابُ مفقودًا لسوء الحظ، إلا أننا نستطيع أن نُدرك روحَه العامَّة بفضلِ ما نجدُه من إشاراتٍ إليه في كتاب الموازَنة.

فممَّا يأخذه على قدامة مخالفتُه مَن تقدَّمه كابن المعتزِّ في وضع الاصطلاحات، فيقول في الكلام على المطابق (ص١١٦ و١١٨): «وهو مقابلة الحرف بضدِّه أو ما يُقارب الضدَّ، وإنما قيل مُطابق لمساواة أحدِ القسمَين صاحبَه وإن تضادَّا أو اختلَفا في المعنى. وما علمتُ أن أحدًا فعل غيرَ أبي الفرَج؛ فإنه وإن كان هذا اللقبُ يصحُّ لِمُوافقته معنى الملقَّبات، وكانت الألفاظُ غيرَ محظورة، فإني لم أكن أحبُّ له أن يخالف مَن تقدَّمه مثلَ أبي العباس عبدِ الله بن المعتزِّ وغيرِه ممَّن تكلَّم في هذه الأنواع وألَّف فيها؛ إذ سبَقوه إلى اللقَب وكفَوْه المئونة. وهذا بابٌ — أعني غير المطابق — لقَّبه أبو الفرَج قدامةُ بن جعفر في كتابه المؤلَّف في نقدِ الشعر «المتكافئ»، وسمَّى ضربًا من المجانس «المطابق»، وهو أن تأتيَ الكلمةُ مثلَ الكلمة سواءً في تأليفها واتفاقِ حروفها، ويكون معناها مُخالفًا؛ نحو قول الأفْوَه:

وأقطَعُ الهَوْجلَ مستأنسًا بهَوْجلٍ عَيْرانةٍ عَنْتريس

والهوجل الأولى الأرضُ البعيدة، والهوجل الثانية الناقةُ العظيمة الخلقِ الموثَقة.»[٤]

فإشارةُ الآمدي هذه لها دلالتها من حيث إنه قد درَس ما كتبه قدامةُ وما كتبه ابنُ المعتز، وأمعَن في كلِّ ذلك حتى أقام المقابَلاتِ بين اصطلاحات الرجلَين، وانتقد عدمَ أخذِ قدامة بما سُبِق إليه مِن تعاريف.

والآمديُّ في تبيينِه أخطاءَ قدامة لم يقف طبعًا عند مناقشة الاصطلاحات، بل عرَض لغير ذلك من أقوال المؤلف. وفي الجزء المخطوط من الموازنة (ص١٧)، نراه يردُّ على ما

[٤] قارن قدامة، ص٦٠.

زعَمه قدامةُ من أن المدح لا يكون إلا بالفضائل النفسية، وأن المدح بالحُسن والجمال عيبٌ في الشعر، فيقول: «فأما الجلال والبهاء والهيبة وسائرُ ما مضى من ذلك في هذا الباب، فإنه واجبٌ في مدح الخلفاء والملوك والعظماء؛ لأنه من الأوصاف التي تخصُّهم، ويَحسُن موقعُ ذِكرها عندهم، وكذلك جمال الوجهِ وحُسنه ممَّا يجب المدحُ فيه؛ فإن الوجه الجميل يَزيد في الهيبة، ويَتيمَّنُ به العرب؛ فإنه يدلُّ على الخِصال المحمودة، كما أن قُبح الوجه والدمامة يُسقِط الهيبة، ويدلُّ على الخصال المذمومة. وذلك ما تكرهه العرب وتتشاءم، بل أول ما نلقاه من الإنسان ونُعاينه وجهُه.

وقد غلط بعضُ المتأخرين في هذا الباب ممَّن ألَّف في نقد الشعر كتابًا غلطًا فاحشًا، فذكَر أن المدح بالحُسن والجمال، والذمَّ بالقُبح والدمامة ليس بمدحٍ على الحقيقة، ولا ذمٍّ على الصحة، وخطَّأ كلَّ مَن يمدح بهذا أو يذمُّ بذلك، فعَدَل بهذا المعنى عن مذاهب الأمم عرَبِها وعجَمِها، وأسقط أكثرَ مدْحِ العرب وهجائها. وقد بيَّنتُ قُبح غلَطِه في هذا تبيينًا شافيًا مُستقصًى في كتابٍ مفرَد.»

ومن الواضح أن الإشارة هنا إلى قدامة الذي يقول في عيب المدح: «لما كنا قدَّمنا من حال المديح الجاري على الصواب ما أنبأنا أنه الذي يُقصَد فيه المدحُ للشيء بفضائله الخاصة به، لا بما هو عرَضيٌّ فيه، وجعَلْنا مديحَ الرجال مثالًا في ذلك، وذكَرنا أن مَن قصد لمدحهم بالفضائل النفسيَّة كان مُصيبًا، وجَب أن يكون ما يأتي به من المدح على خِلاف الجهة التي ذكَرْناها في النُّعوت مَعيبًا. ومن الأمثلة في هذا الموضوع ما قاله عبد الملك بن مروان لعُبيد بن قَيس الرُّقيَّات؛ حيث عتَب عليه في مدحِه إيَّاه فقال له: إنك قلتَ في مُصعبِ بن الزبير:

إنما مُصعبٌ شِهابٌ من اللهِ تجلَّتْ عن وجهِه الظَّلْماءُ

وقلتَ فيَّ:

يأتلقُ التاجُ فوقَ مَفْرِقِهِ على جَبينٍ كأنَّه الذهَبُ

فوَجْهُ عتب عبد الملك إنما هو من أجل أن هذا المادح عدَل به عن بعض الفضائل النفسية، التي هي العقل والعفة والعدل والشجاعة إلى ما يليقُ بأوصاف الجسم في البهاء

والزينة، وقد كنا قدَّمنا أن ذلك غلطٌ وعيب.»[٥] وهذا مثلٌ واضح لغباءِ قُدامة، وفسادِ ذَوقه، وفَهاهة نقدِه؛ فهو لم يفهم شيئًا من نقدِ عبد الملك بن مروان، ولا فَهِم شيئًا من بيتَي عُبيد الله، وإنما هي رغبةٌ باطلة في أن يُقيم نفسَه ناقدًا للشعر، مع أنه لا يفهم في الشعر شيئًا، وقد وَهِم أن ترديدَه لتقاسيم أرسطو كافيةٌ لتجعلَ منه ناقدًا. ونحن لا نستطيع إلا أن نغتبط باحتقارِ الآمدي لناقدٍ كهذا، وتبييِنه لأخطائه وإن كانت من الحُمق والسخف بحيث لا تحتاج إلى تبيين. ومَن مِنَّا لا يُحِس بالفرق القويِّ في نغمات عُبيد الله عندما مدَح مصعبَ بنَ الزبير، الذي جاهد الشاعرُ إلى جواره عن إيمانٍ ومَحبة، ومدحِه لعبد الملك الذي ساقته إلى جواره مِحنُ الأيام، وأين «الشهاب من الله الذي تتجلَّى عن وجهه الظَّلْماء» من «الجَبين الذي كأنه الذهب والتاج يتألَّق فوقه»؟ أين تلك الحاسةُ الدينية التي تجري في الصورة الرائعة؛ صورةِ الشهاب المقدَّس تتبدَّد عنه الظلمات؟ أين هذا من «الجبين الذي كأنه الذهَب»، وما في التشبيه من ابتذالٍ ورَكاكة وكذب؟ وهل يظنُّ الأحمق قدامةُ أن عبد الملك قد عتب على عبد الله؛ لأنه مدَحه بالجمال ولم يمدحه بالعقلِ والعدل والعفَّة وما إلى ذلك من تقاسيمِه المضحِكة التي يريد أن يَقصُر عليها المدح؟

(١٠-٥) تحديده لبعضِ الاصطلاحات البلاغية

ولكن نقد الآمديِّ لأقوال قُدامة لم يمنَعْه من أن ينظر في علم البلاغة نفسِه، وأن يُحاول تحديد بعضٍ من اصطلاحاته التي لم يكن له بدٌّ من استعمالها في دراسته لمذهبِ رجلٍ كأبي تمام يُعتبر رأسًا للبديع. ولعله حدَّد الكثيرَ من هذه المبادئ في كتابه الذي وضعه ردًّا على قدامة. ولو أننا استطعنا أن نعثر عليه لاهتدَينا إلى كثيرٍ من الآراء المصيبة التي يَصدُر عنها هذا الناقدُ الكبير. وفي «الموازنة» ما يُشير إلى ذلك؛ فهو يقول (ص١١٨): إن من المعاظلة التي لخَّصتُ معناها في الكتاب الذي ردَدتُ فيه على قدامة؛ شِدةَ تعليقِ الشاعر ألفاظَ البيت بعضَها ببعض، وأن يُداخل لفظةً من أجل لفظةٍ تُشبهها أو تُجانسها، وإن اختلَّ المعنى بعضَ الاختلال؛ وذلك كقولِ أبي تمام:

خان الصفا أخٌ خان الزمان أخًا عنهُ فلم يتَخوَّنْ جِسمَه الكمَدُ

[٥] نقد الشعر، ص٧٢.

فانظر إلى أكثرِ ألفاظ هذا البيت، وهي سبعُ كلمات ... ما أشدَّ تشبُّثَ بعضِها ببعض! وما أقبحَ ما اعتمده من إدخال ألفاظٍ في البيت من أجل ما يُشبهها! وهو خان، خان، ويتخوَّن، وقوله أخٌ وأخًا. فإذا تأمَّلتَ المعنى مع ما أفسده من اللفظ لم تجد له حلاوة، ولا فيه كبيرَ فائدة؛ لأنه يُريد خان الصفا أخٌ خان الزمان أخًا من أجله؛ إذ لم يتخون جسمَه الكمَد ... إلخ. وبالرجوع إلى كتاب قُدامة، نجد أنه قد تحدَّث عن المُعاظَلة، ولكنه لم يفهم معناها ولا حدَّد مدلولها؛ ولعلَّ ذلك لأن أرسطو لم يتحدث عنها، فيقول:[٦] «ومن عيوب اللفظِ المعاظلة، وهي التي وصَف عمرُ بن الخطاب زهيرًا بمُجانبتِه لها أيضًا؛ حيث قال: وكان لا يتَعاظلُ بين الكلام. وسألتُ أحمد بن يحيى عن المعاظلة فقال: مُداخَلة الشيءِ في الشيء، يقال: تعاظَلَت الجرادتان، وعاظَل الرجلُ المرأة؛ إذ رَكِب أحدُهما الآخَر. وإذا كان الأمر كذلك؛ فمن المحال أن نُنكر مداخلةَ بعض الكلام فيما يُشبهه من وجه، أو ما كان من جنسه. وبقي «النكير»، وإنما هو في أن يدخل بعضه فيما ليس من جنسه وما هو غيرُ لائق به. وما أعرف ذلك إلا فاحشَ الاستعارة؛ مثل قولِ أوس:

وذاتِ هدمٍ عارٍ نَواشِرُها تُصْمِتُ بالماءِ تَوْلبًا جَدِعَا

فسمَّى الصَّبي تَوْلبًا؛ وهو ولَدُ الحِمار، مثل قولِ الآخر:

وما رقَد الوِلْدانُ حتى رأيتُه على البَكْر يُمْريه بساقٍ وحافرِ

فسمَّى رِجْل الإنسان حافرًا. فإن ما جرى هذا المجرى من الاستعارة قبيحٌ لا عذرَ فيه.» وهذه التعريفات تُظهِرُنا على مَبلغ خَلْط قُدامة وعدمِ قدرتِه على فَهْم شيء بنفسِه، أو تحديد معنى لفظ؛ فهو يخلط بين «المعاظَلة والنَّكير» الذي سمع أنهما من «عيوب اللفظ»، وبين «الاستعارة القبيحة» التي تخصُّ المعانيَ وما يُداخلها من مجاز.

ومن الواضح أن اللاحِقين لم يأخذوا بخَلطِ قُدامة، بل أخذوا بأقوالِ الناقد العالم ذي الذَّوق العربي السليم ابن المعتز، ثم بأقوالِ مَن خلَفَه مِن نقَّاد العرب أمثالِ الآمديِّ والجُرجاني، كما سنرى في آخِر بحثنا عند نظرنا في تحوُّل النقد إلى بلاغة.

[٦] ص٦٩ من كتابه.

وبالرغم من أن الآمديَّ كان رجلًا يأخذ بما يجدُّ من حقٍّ عند كل كاتب، كما فعل في مناقشته لكتبِ سابقيه الذين أَلَّفوا في أخطاءِ أبي تمام وسَرِقاته أو سرقات البُحتري، بل يأخذ ببعض حُجج الصوليِّ نفسِه، كما فعَل في مناقشته لقول أبي تمام «ماء المَلام»؛ نقول: إننا بالرغم من ذلك لا نجدُ في كتابه أثرًا لتأثُّرِه بقدامة.

(١٠-٦) تأثره بابن المعتز

وأما الذي لم يزلَّ فيه، فهو تأثرُه بأقوال ابن المعتز، وهو لا يذكر اسمَه في كتابه إلا ويُردِفُه بصفاتٍ تدلُّ على عظيمِ ثقته بأقواله؛ ومن ذلك قوله (ص١٤) على لسان صاحب البُحتري:

«فأما ما عِبْتم به البحتريَّ في قوله:

يُخْفي الزجاجةَ لونُها فكأنها في الكفِّ قائمةٌ بغيرِ إناءِ

فما زالت الرواة والشيوخ من أهل الأدب والعلم يستحسنون هذا البيتَ ويستجيدونه.»

ثم يضيف: «وذكَره عبدُ الله بن المعتز — وقد علمتم فضلَه وعِلمه بالشعر — في بابِ ما اختاره من التشبيه من كتابه الذي نسَبَه إلى البديع.» ومن الواضح أنه قد أخذ في كل هذا الجزء من كتابه الذي يتحدَّث فيه عن البديع بأقوال ابنِ المعتز؛ فهو يتكلَّم عن الاستعارة والتجنيس والمطابق. وهذه هي أهمُّ الخصائص التي ميَّز بها ابنُ المعتز مذهبَ البديع، كما رأينا في الفصول السابقة، بل إنه لم يأخذ عنه مجردَ الاصطلاحات أو حَصْر المميِّزات فحسب، وإنما أخذ أيضًا أساسَ نقده ذاته في هذا الباب. والأدلة على ذلك كثيرة؛ كقوله: «وأنا أذكر في هذا الجزء الرَّذْل من ألفاظه، والساقطَ من معانيه، والقبيحَ من استعاراته، والمستنكَر المتعقِّد من نَسْجه ونظمِه، على ما رأيتُ في أشعار المتأخرين يتذاكرونه وينعَوْنه عليه ويَعيبونه. وعلى أني وجدتُ لبعض ذلك نظائرَ في أشعار المتقدِّمين، فعلمتُ أنه بذلك اغترَّ، وعليه في العذر اعتمد؛ طلبًا منه للإغراقِ والإبداع، ومَيلًا إلى وحشيِّ المعاني والألفاظ، وإنما كان يبدو مِن هذه الأنواع المستكرَهة على لسانِ الشاعر المحسِن البيتُ والبيتان، لا يتَجاوز عن ذلك؛ لأن العربيَّ لا يقول إلا على قريحتِه،

ولا يعتصمُ إلا بخاطره، ولا يستقي إلا من قلبِه ... فإن الشاعر قد يُعاب أشدَّ العيب إذا قصَد بالصَّنْعة سائرَ شعرِه، وبالإبداع جميعَ فنونه .. كما عِيبَ صالحُ بن عبد القدوس وغيرُه ممَّن سلك هذه الطريقة حتى سقط شعره» (ص١٠٥). وهذه الآراء قد أورَدها كلَّها أو مُعظمَها ابنُ المعتزِّ في الصفحة الأولى من كتابه «البديع»؛ إذ نبَّه إلى أن أبا تمام قد اتخَذ مما ورَد في بعض أشعار السابقين من استعارةٍ ومطابق وتجنيس مذهبًا غلا فيه وتصنَّعَه تصنُّعًا، بل هو يَقيسه بصالحِ بن عبد القُدُّوس. وكل هذا لا يترك مجالًا للشكِّ في عِظَم تأثير ابن المعتز في الآمديِّ فيما يختصُّ بالبديع. ولقد سبق أن أوضَحنا أهميةَ ابن المعتز في تاريخ النقد، وإنما أردنا هنا أن نُدلِّل على دخوله كعنصرٍ هام في نقد الآمدي.

ولو أننا نظَرْنا فيما عابه ناقدُنا على بديع أبي تمَّام، لَوجدناه معتدلًا كلَّ الاعتدال؛ بحيث لا نستطيع إلا أن نُقِرَّه على معظمِ ما عابه، بل قد نكون أقسى منه حُكمًا، كما رأينا في تبريره لـ «ماء الملام». والذي يلوح لنا — كما أشرنا فيما سبق — أنه هو نفسُه قد تأثَّر بالبديع إلى حدٍّ ما، فأخذ يَستسيغ منه ما قد لا نستسيغُه اليوم.

بل إن الآمديَّ أكثرُ تسامحًا من ابن المعتزِّ نفسِه؛ ففي كتاب البديع نجدُ المؤلِّف يذكر من بينِ أمثلة الاستعارة المعيبة قولَ أبي تمام (ص٢٤):

فضَرْبتُ الشتاءَ في أخْدَعَيهِ ضربةً غادَرَتْه عودًا ركوبَا

ويأتي الآمديُّ فيقول في الموازَنة (ص١١٠): «فأما قولُه: فضربت الشتاء في أخدعَيه، فإنَّ ذِكر الأخدعين على قُبحِهما أسوغ؛ لأنه قال: ضربةً غادَرَته. وذلك أن العود المسنَّ من الإبل يُضرَب على صفحَتَي عُنقه فيَذِل، فقرَّبَت الاستعارةُ هنا من الصواب قليلًا.» وهكذا يلتمس الآمديُّ لأبي تمام كلَّ وجهٍ ممكن.

والواقع أن الحدَّ بين الاستعارة الجميلة والاستعارة القبيحة دقيق، وابن المعتز لم يُعِد في كتابه تعريفَها بقوله: «هي استعارة الكلمة لشيءٍ لم يُعرَف بها من شيء قد عُرِف بها.» ثم أورَد أمثلةً للاستعارات الحسَنة وأمثلةً للقبيحة دون أن يُحلِّلها، أو يُظهِر قبحَها أو جمالها، ثم جاء الآمديُّ من بعدِه فأشار (ص١١٢) إلى أن: «للاستعارة حدٌّ تصلح فيه، فإذا جاوَزَته فسَدَت وقَبُحَت.» وبعد ذلك بأسطرٍ يقول: «فإنَّ حدود الاستعارة معلومة.» ولكنَّا لا ندري مَن عَلِم بتلك الحدود. كلُّ ما نجده في كتابه لا يعدو الإشاراتِ العامةَ؛ كقوله (ص١١٧): «وإنما استعارت العربُ المعنى لما ليس له إذا كان يُقاربه أو

يُشبهه في بعض أحواله، أو كان سببًا من أسبابه، فتكون اللفظةُ المستعارَة حينئذٍ لائقةً بالشيء الذي استُعيرت له وملائمةً لمعناه.» في الحق، إن مُشكلةً كهذه لا يمكن أن توضَع لها قواعد، ولا أدلَّ على ذلك من أنه برغم محاولات علماء البيان لا يزال المرجعُ النهائيُّ حتى اليوم هو الذَّوقَ الذي طال مِرانُه بالنظر في أقوال الشعراء المجيدين، وفي نقد النقاد الصادقي الذوقِ لهؤلاء الشعراء نقدًا موضوعيًّا. ونحن إذا استطعنا أن نُعلل ما نراه من جمالٍ وعيب في هذا البيت أو ذاك، فإننا لن نستطيعَ أن نضعَ قواعدَ عامة؛ لأن العبرة بموضع اللفظ من المعنى المعبَّر عنه وقصدِ الشاعر. ولهذا كان نقدُ رجلٍ كالآمدي أجْدى في تعريفنا بالجمال والقُبح في الاستعارة من كثيرٍ من مجلَّدات البيانيِّين؛ فهو تدريبٌ للذوق، وتبصيرٌ بمواضعه.

والملاحَظ على أقوال الآمدي في هذا الباب (باب ما عِيبَ من الاستعارة عند أبي تمام) أنه متأثرٌ إلى حدٍّ كبير بابن المعتز؛ فهو يقول: «وعلى هذا جاءت الاستعاراتُ في كتاب الله تعالى اسمُه؛ نحوُ قولِه عز وجل: ﴿وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾، لما كان يأخذ في الرأس ويسعى فيه شيئًا فشيئًا حتى يُحيلَه إلى غيرِ حالته، كالنار الأولى التي تشتعل في الجسم من الأجسام فتُحيله إلى النقصان والاحتراق، وكذلك قوله تعالى: ﴿وَآيَةٌ لَهُمُ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ﴾، لما كان انسلاخُ الشيء من الشيء، وهو أن يتبرَّأ منه ويتذيَّل منه حالًا فحالًا؛ كالجِلد من اللحم وما شاكَلَهما، جعل انفصال النهار عن الليل شيئًا فشيئًا حتى يتكاملَ الظلامُ انسلاخًا، وكذلك قولُه عز وجل: ﴿فَصَبَّ عَلَيْهِمْ رَبُّكَ سَوْطَ عَذَابٍ﴾، لما كان العذاب بالسَّوط من العذاب استُعير للعذاب سَوْط؛ فهذا مَجْرى الاستعارات في كلام العرب.» فنحن نجد في كتاب البديع (ص٣) الأمثلةَ الآتية: وقال ﴿وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾. قال: ﴿أَوْ يَأْتِيَهُمْ عَذَابُ يَوْمٍ عَقِيمٍ﴾، وقال: ﴿وَآيَةٌ لَهُمُ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ﴾. وإذن فالآمديُّ قد أخذ من ابنِ المعتز مثالَين، واستبدلَ بالثالث مثالًا في نفس المعنى، وإن تكن الاستعارةُ فيه أوضح؛ استبدل ﴿فَصَبَّ عَلَيْهِمْ رَبُّكَ سَوْطَ عَذَابٍ﴾ بـ ﴿يَأْتِيَهُمْ عَذَابُ يَوْمٍ عَقِيمٍ﴾. ثم شرَحها مُوضِّحًا وجْهَها. وكذلك أخذ عن نفس المؤلف الكثيرَ من أمثلته في الشعر؛ أخذ قولَ زُهير: «وعُرِّيَ أفراسُ الصِّبا ورَواحلُه» (ص١٠٨ من الموازنة، وص٨ من البديع)، وقول طُفيل:

وجَعَلتُ كُوري فوقَ ناجيةٍ يَقْتاتُ شَحْمَ سَنامِها الرَّحْلُ

(ص١٠٨ من الموازنة، و١٠ من البديع)، وأضاف إليهما أمثلةً أخرى، وشرَح الجميعَ شرحًا واضحًا دقيقًا.

وكذلك تأثَّر بكتابٍ آخَر لابن المعتزِّ عن «سرقات الشعراء»، وإليه يُشير (ص١١٠) في صدَدِ نقدِه لقول أبي تمَّام:

يا دهرُ قَوِّمْ أخدَعَيك فقد أضجَجْتَ هذا الأنامَ من خَرْقِكْ

فيتساءل: أيُّ ضرورةٍ دعَته إلى الأخدعَين، وكان يُمكنه أن يقول: مِن اعوِجاجك أو قوِّم مِن تعوُّجِ صنعتِك؛ أي يا دهرُ أحسِنْ بنا الصنيع؛ لأن الأخرَق هو الذي لا يُحسن العمل، وضدُّه الصَّنَع؟! وكذلك قوله:

تحمَّلتُ ما لو حُمِّل الدهرُ شَطْرَه لَفكَّر دهرًا أيُّ عِبْأَيه أثقَلُ

فجعل للدهرِ عقلًا وجعله مُفكرًا في أيُّ العِبأَيْن أثقَل. وما معنًى أبعد من الصواب من هذه الاستعارة، وكان الأشبهُ والأَلْيقُ بهذا المعنى لما قال: «تحمَّلتُ ما لو حُمِّل الدهر شطره» أن يقول: لتَضعضَع أو لانْهَدَّ، أو لَأَمِن الناسُ صُروفَه ونوازلَه، ونحو هذا ممَّا يعتمده أهلُ المعاني في البلاغة. وإنما رأى أبو تمام أشياءَ يسيرةً من بعيد الاستعارات، متفرِّقةً في أشعار القدماء، كما عرَّفتُك، لا تنتهي في البُعد إلى هذه المنزلة، فاحتذاها وأحبَّ الإبداعَ والإغراقَ في إيرادِ أمثالها، واحتطَب واستكثَر منها؛ فمِن ذلك قولُ ذي الرُّمة:

تيمَّمنَ يافُوخَ الدُّجى فصَدَعْنَهُ وجَوْزُ الفَلا صَدْع السيوفِ القواطعِ

فجعل للدُّجى يافوخًا. وقولُ تأبَّطَ شرًّا:

نحزُّ رقابَهمْ حتى نزَعْنا وأنفُ الموتِ مِنخَرُه رَئيمُ

فجعل للموتِ أنفًا. وقولُ ذي الرُّمة:

يعزُّ ضِعاف القوم عزةَ نفسِه ويقطع أنفَ الكِبرياء عن الكِبْرِ

فجعل للكبرياء أنفًا. وقال مَعقِل بن خُوَيلد الهُذَليُّ أو غيرُه:

تُخاصِم قومًا لا تَلَقَّى جوابهم وقد أخذَتْ من أنفِ لِحْيتِك اليدُ

فجعل لِلِّحية أنفًا؛ أي قبَضتَ يدَك على طرَفِ لحيتك كما يفعل النادمُ أو المهموم. وما أظنُّ ذا الرُّمة أراد بالأنف إلا أولَ الشيء والمتقدِّمَ منه، كما قال يصفُ الحمار:

إذا شمَّ أنفَ الصيف ألحقَ بطنَه مِراسَ الأواسي وامتحانَ الكرائمِ

قال أبو العباس عبد الله بن المعتز في كتاب سرقات الشعراء: «هذا البيتُ غرَّ الطائيَّ حتى أتى بما أتى به، وإنما أراد ذو الرُّمة بقوله أنف الصيف كقولهم: أنف النهار؛ أي أوله ... ومثل هذا قليلٌ جدًّا مما يعتمد ويُجعل أصلًا يُحتذى عليه ويُستكثَر منه.»

(١٠-٧) الذَّوق والتعليل في نقد الآمدي

فهو إذن يستندُ إلى آراء ابن المعتز، ولكن بإمعان النظر في هذا المثَل نستطيع أن نَنفُذَ إلى حقيقةِ منهج الآمدي؛ ومِن ثَم وجب أن نتمهَّل عنده؛ لنرى أمُتعصِّبٌ هو على أبي تمام في نقدِه لِمثل قوله: «يا دهر قوِّمْ أخدَعَيك» وأنه قد أخذ يتخبَّط ليُبرر تعصبه، أم أن هناك حقيقةً أخرى تُفسر هذا التخبُّط والتماسَ الحجج؟

ولو أننا سمَوْنا إلى أعلى الصفحة التي نُناقشها (ص١١٠)، لوجدناه يبتدئُ بقوله: ولو أنه أتى به (أي بهذا القول أو التشبيه) في غيرِ هذا الموضع، أو أتى به حقيقةً ووضَعه في موضعِه ما قَبُح؛ نحو قول البُحتري: وأعتَقتُ من ذُلِّ المطامع أخْدَعي، ونحو قولِه: ولا مالت بأخدَعِك الضِّباعُ.

وممَّا يَزيد على كل جيدٍ قولُ الفرزدق:

وكُنَّا إذا الجَبَّارُ صَعَّر خدَّهُ ضرَبْناه حتى تستقيمَ الأخادعُ

وهذه هي أولُ محاولة لتفسير نقدِه لاستعارة أبي تمامٍ هذه؛ فهو يرى أنه لو استعمل الأخدعَين على الحقيقة لاستُسيغ قولُه. وهذا فرضٌ لا محلَّ لإيراده. وفرضٌ آخَرُ هو أن يأتيَ بالاستعارة في موضعها، ولكنه لا يُبين سبب قَبولها هنا، بل يُورد أمثلةً من

البحتريِّ ومن الفرزدق دون أن يوضِّح الفروق بين هذه الاستعارات المختلفة، مع أن الأمر واضح؛ فالأخادع عند هذين الشاعرَين تفيد معنى الكبرياء، والاستعارة قائمة على هذا المعنى؛ فالفرزدق «يفتخر بأن قومه يضربون الجبَّار إذا صعَّر خدَّه حتى تستقيمَ أخادعه»، والبحتريُّ يزهو «بأنه قد نجا بكِبريائه من ذلِّ المطامع»، والأخدع عنده هو رمزُ هذه الكبرياء، وكذلك في دعائه للممدوح «بأن لا تَميل الضِّباع بأخادعه»، أي لا تَذلَّ كبرياؤه على الحقيقة أو المجاز. واستعارةُ أبي تمام لا تحملُ شيئًا من هذا المعنى؛ فهو يدعو الدهرَ إلى أن يقوم من أخدعَيه؛ لأن الأنام قد ضجُّوا من خرقِه، «ولم يقُل من كبريائه»؛ فالأخدعان هنا رمزٌ لسوء التصرف وتَعوُّج الصُّنع. وهذه إحالةٌ وخروج بالألفاظ عمَّا توحي من معنًى تخصَّصَت به. هذا تكلفٌ من أبي تمام وصنعةٌ فاسدة.

ولكن هل معنى هذا أن الآمديَّ ما دام قد عجز عن إعطائنا التفسيرَ الصحيح لما في الاستعارة من عيب، هل معناه أنه متعصبٌ ضد أبي تمام، وأنه يتمَحَّل له العيوب؟ ذلك ما لا نراه. والذي يبدو لنا هو أن الرجل كان صادقَ الذوق، وأن أساس نقده هو هذا الذوق الصادق، وأن تخبُّطه في التعليل إنما كان لمحاولتِه تبريرَ ذوقه. وهو أحيانًا يُصيب في تبريره، وأحيانًا لا يصل إلى ما يريد.

ويعود ناقدُنا فيلتمس وجهًا آخَر لنُفوره من «يا دهرُ قوِّمْ أخدَعَيك»، فيُحاول أن يجدَ ذلك في تشخيص الشاعر للدهر، ويَقيس ذلك ببيته الآخَر:

تحمَّلتُ ما لو حُمِّل الدهرُ شطْرَهُ لَفكَّر دهرًا أيُّ عِبأَيْه أثقلُ

وقد جعل للدهر عقلًا، وجعله مُفكرًا في أيُّ العِبأَين أثقل. ونحن وإن كنَّا لا ننكر ما في أمثالِ هذه الاستعارات من تكلُّفٍ وإسراف، إلا أننا لا نرى العيب في تشخيص المعنويَّات؛ بدليل أن قول ذي الرُّمة: «تيمَّمْن يافوخَ الدُّجى فصدَعْنه» استعارةٌ جميلة دالَّة؛ استعارةٌ من صميم الشعر. وإنما نرى الفارقَ في قوةِ دلالةِ استعارة ذي الرمَّة، ولا كذلك تفكيرُ الدهر، أو «تقويمه خرقه بتقويمه أخدَعَيه». وتفكير الدهر فلسفةٌ باطلة، وتقويمُه خرْقَه بتقويمه أخدعَيه استعارةٌ لا تؤدِّي المعنى، ولا ينسجمُ جُزآها، ومع ذلك فالآمديُّ لم يُخطئ هنا إلا في التعليل، وأما ذَوقه فسليم.

ومحاولته الثالثة هي قياسه الأخادعَ بغيرها من أعضاء الجسم كالأنف. وهذا خطأٌ صريح؛ فللأنفِ دلالته، وهو وإن اتفق مع الأخادع في الدلالة على الكبرياء، فإن له معانيَ

أخرى؛ فهو يُعبر عن الموت في قولنا: «حَتْف أنفه» وهو في قول الشاعر: «وقد أَخَذَت من أنفِ لحيتِك اليدُ» يدلُّ في وضوحٍ على طرَف اللحية، وفي قول ذي الرُّمة: «أنف الصيف» يرمزُ لأوله، وأما في الشطر: «ويقطع أنفَ الكبرياءِ عن الكِبْر»، فمِن البيِّن أن الآمديَّ قد أخطأ إذ فسَّره بأنه «أول الشيء ومقدمته»، وهنا الأنف بمعناه، والشاعر يقصد بـ «قطعِ أنف الكبرياء»: «قطعَ أنف المتكبِّر»، وهذا استعمالٌ شائع في اللغة العربية، فلا محلَّ إذن لقياسه بغيره «كأنف اللِّحية» أو «أنف الصيف»، وهنا أيضًا نرى تعليلَ الآمديِّ ومحاجَّتَه لا يُصيبان الهدف، ولكن حُكمه الذَّوقي يبقى دائمًا.

وينتقل الآمديُّ إلى دراسةِ ما في شعر أبي تمام من تجنيسٍ قبيح، ومُطابق مَعيب، ومُعاظلة يَدرُسها في صفحاتٍ قليلة (من ص١١٤–١٢٢).

(١١) دراسته للزحاف والأوزان

ثم يتحدَّث في ثلاث صفحات عمَّا كَثُر في شعره من الزحاف واضطرابِ الوزن، فيُورِد أمثلةً تؤيد قولَ دعبل وغيرِه من المطبوعين من «أن شعر أبي تمام بالخُطَب وبالكلام المنثورِ أشبهُ منه بالكلام المنظوم»؛ كقوله:

وأنت بِمِصْر غايَتي وقَرابتي بها وبَنو أبيك فيها بَنو أبي

ويُفسر الآمديُّ نثريَّة هذا البيت من الناحية الموسيقية بقوله (ص١٢٤٢): «وهذا من أبيات النوع الثاني من الطويل، ووزنه: فَعُولُن مَفاعيلُن، وعَروضُه وضَرْبه مَفاعِل، فحذَفَ نون فَعولُن من الأجزاء الثلاثة الأُوَل، وحذَف الياء من مفاعيلن التي هي المِصْراع الثاني. وذلك كلُّه يُسمى مقبورًا؛ لأنه حذَف خامِسَه.»

ونحن وإن كنَّا نقبل ملاحظةَ الآمدي على ضَعْف الموسيقى في هذا البيت، إلا أننا نظنُّ أن العيب أوضحُ في هَلْهلة النَّسج وسوءِ الصياغة.

(١٢) هل تعصَّب للبحتريِّ ضد أبي تمام؟

والآن وقد رأينا في شيءٍ من التفصيل أوجُهَ نقدِه لأبي تمام، نستطيع أن نعود فننظر فيما اتُّهم به من تعصُّبٍ للبحتري ضد أبي تمام. وهذا رأيٌ سبَق لنا أن قُلنا بشُيوعه عند معظم

النقَّاد والعلماء والمؤرِّخين اللاحقين. وها هو ياقوت يقول في معجمه (ج٣، ص٩٥): «ولأبي القاسم تصانيفُ كثيرةٌ جيدة مرغوب فيها، منها كتاب الموازنة بين البحتريِّ وأبي تمام في عشَرة أجزاء. وهو كتابٌ حسن، وإن كان قد عِيبَ عليه في مواضعَ منه، ونُسِب إلى الميل مع البحتري فيما أوردَه، والتعصبِ على أبي تمام فيما ذكَره. والناسُ بعدُ فيه على فريقَين: فرقة قالت برأيه حسَب رأيهم في البحتري وغلَبةِ حبِّهم لشعره، وطائفةٌ أسرفَت في التقبيح لتعصُّبِه؛ فإنه جَدَّ واجتهد في طمسِ مَحاسن أبي تمام وتزيينِ مرذول البحتري. ولَعَمْري إن الأمر كذلك، وحسبُك أنه بلَغ في كتابه إلى قول أبي تمام: «أصمَّ بك الناعي وإن كان أسمَعا» وشرَع في إقامة البراهين على تزييفِ هذا الجوهر الثمين، فتارةً يقول: هو مسروق، وتارةً يقول: هو مَرْذول. ولا يحتاج المنصِفُ إلى أكثرَ من ذلك، إلى غير ذلك من تعصُّباته. ولو أنصفَ وقال في كلِّ واحد بقدرِ فضائله لكان في مَحاسن البحتري كفايةٌ عن التعصب بالوضع من أبي تمام.» وإذن فياقوت يتَّهمُه بالتعصُّب، ودليله على ذلك هو ما يقول من اتهامه لأبي تمامٍ بسرقة «أصمَّ بك الناعي» وإرذالِه. وبالرجوع إلى كتاب الآمدي، نجدُه يقول فعلًا (ص٤٣): إن أبا تمام أخذ بيته:

أصمَّ بك الناعي وإنْ كان أسْمَعا وأصبح مَغْنَى الجُودِ بعدَك بَلْقَعَا

مِن قول سفيانَ بنِ عبد يَغوث النَّصري:

صمَّت له أُذنايَ حين نعَيتُه ووجدتُ حزنًا دائمًا لم يذهَبِ

ومن الواضح اتحادُ المعنيَين (أن نعي الممدوح قد صعق الشاعرَ أو الناسَ فأصابه أو أصابهم الصمَم)، فأيُّ تعصب في أنْ دلَّ على ذلك، وقد رأيناه في السرقات يحتاط ويردُّ عن أبي تمام وعن البحتري سواءً بسواء ادِّعاءاتِ خُصومهما؟ وإذا كان هذا المعنى بالذات قد يقعُ لأي شاعرٍ بغير حاجةٍ إلى تأثُّره بسِواه، فإن هذه الطريقة، طريقةَ اعتبارِ المعنى مسروقًا لمجرد التوارُد، كانت شائعةً في النقد العربي، سواءٌ عند الآمديِّ أو سِواه، بل لعل الآمديَّ كان أقلَّ إسرافًا من غيره. وأما إرذالُه للبيت فذلك ما لا وجودَ له في الموازنة؛ لا في الجزء المطبوع ولا في الجزء الذي لا زال مخطوطًا، ولكنه قد يكون في الجزء المفقود. وقد سبَق أن ذكَرْنا أن الجزء الخاصَّ بالمراثي لم يصل إلينا حتى اليوم رغم أن المؤلِّف أنبأَنا بوجوده.

والواقع أن ياقوتًا هو الذي يدَّعي مع غيره على الآمديِّ هذه الدعوى الباطلة؛ دعوى التعصُّب. ولقد سبَق أن فسَّرنا ذلك بفساد ذَوق اللاحقين وإعجابِهم بالصَّنعة والمبالغات والإحالات. وفي ياقوت نصٌّ آخر يفيد ذلك؛ هو قولُه (ج٢، ص٥٧): «قال لي أبو الفرَج: كان الآمديُّ صاحبُ كتاب الموازنة يدَّعي المبالغات على أبي تمام ويُحيلها استطرادًا لِعَيبه؛ إذ ضاق عليه المجالُ في ذمِّه، وأورد في كتابه قولَه من قصيدته التي أولها «من سجايا الطُّلول ألا تُجيبا»:

خضَبَت خدَّها إلى لُؤلؤِ العِقْـ ـدِ دمًا أنْ رأتْ شَوَاتي خَضيبَا
كلُّ داءٍ يُرجى الدواءُ له إ لَّا الفظيعَين مِيتةً ومَشيبَا

ثم قال: هذه من المبالَغات المسرفة. ثم قال أبو الفرَج: هذه واللهِ المبالغةُ التي يبلغ بها السماء.»

وما ذكره أبو الفرج هذا صحيحٌ من حيث ما رآه الآمديُّ في أبيات أبي تمام من إسراف، ولكننا نستطيع أن نرجع إلى المخطوط (لوحَتَي ١٤٩ و١٩٥٠)، فنجد إلى جانب ملاحظةِ الناقد عن الإسراف دفاعًا عن الشاعر ضدَّ اتهاماتٍ أخرى. وإليك السياق: وقال أبو تمام:

لعب الشَّيب بالمفارق بل جدَّ فأبكى تُمَاضرًا ولَعوبَا
خضبَت خدَّها إلى لؤلؤ العِقـ ـدِ دمًا أنْ رأت شَواتي خَضيبَا
كل داءٍ يُرجى الدواءُ له إلَّا الفظيعَين مِيتةً ومَشيبَا
يا نسيبَ الثَّغام ذنبُك أبقى حسَناتي عند الغَواني ذُنوبَا
ولئن عِبْن ما رأينَ لقد أنـ ـكرنَ مستنكَرًا وعِبْن مَعيبَا
أو تصدَّعنَ عن قِلًى لَكفى بالشَّـ ـيْبِ بيني وبينَهن حَسيبَا
لو رأى الله أنَّ في الشيب خيرًا جاورَتْه الأبرارُ في الخُلد شِيبَا

ويُعلِّق الآمديُّ على هذه الأبيات بقوله: «وهذا البيتُ الأخير من شعره الجيد المشهور، ومَن تعصَّب عليه يقول: إنه ناقَضَ في هذه الأبياتِ قولَه: «فأبكى تُماضرًا ولَعوبَا»، وقولَه: «خضبَتْ خدَّها إلى لؤلؤ العِقْد دمًا»، ثم قال: «يا نَسيب الثَّغام ذنبُك أبقى حسناتي عند الحِسان ذنوبًا»، وقولَه: «ولئن عِبْن ما رأينَ»، وقالوا كيف يَبْكين دمًا على مَشيبِه

ثم يَعِبْنه! وليس هنا تناقض؛ لأن الشيب إنما يبكي تُماضرَ ولَعوبًا أسفًا على شبابه، والحِسان اللواتي عِبْنه غيرُ هاتين المرأتَين.

لما رأتْ بدَلَ الشبابِ بكَت له إنَّ المشيب لَأرذلُ الأبدالِ

ومَن لم تكن هذه حاله عابه وهو مستقيمٌ صحيح، وقول الأخطل: بكت له؛ أي الشيب، ولكن أبا تمام لم يرضَ أن يقول: بكت، فيكون أمرًا قريبًا مشبهًا، حتى قال: «بكت الدم» على مذهبه في الخروج عن الحدِّ في كل شيء.»

وهذا نقدٌ أشبهُ بالصدق، بل بالمحاباة، منه بالتعصب؛ فالناقد قد يُقرر ما يراه ويراه الجميعُ من أن البيت: «لو رأى الله أنَّ في الشَّيب خيرًا جاوَرَته الأبرارُ في الخُلد شِيبَا» فيه معنًى مبتكَر، له جماله، وإن كان بعيدًا عن حياتنا الراهنة وإحساسِنا المباشر، بحيث يُعجبنا، ولكنه لا يهزُّنا. والآمدي بعدُ يَلفت النظرَ إلى أنه من «شعره الجيِّد المشهور»، لا يكتفي بذلك، بل يأخذ في الدفاع عن الشاعر محاولًا التوفيقَ بين ما في شعره هذا من تناقض وتنافر وانتقالات وتخبُّط لا يمكن اليوم أن نستسيغَها. والذي لم يزل فيه أن مَن عابه كان مُحقًّا. ودَعْك من أشخاص النساء، ثم انظر في تفاوُت النَّغمات والنسب؛ أين بكاء الدم من العيب الفاتر؟! ثم أيُّ مبالغة سخيفة في هذا الدم، وفي الجمع بين الموت والمشيب؟!

وبالرغم من دفاع الآمدي، يأتي ياقوت فيتَّهمه بالتعصُّب! ونحن بعدُ نتَّهم الآمديَّ بالتهاوُن والتماسِ الأعذار لِما هو واضح! ولكن ألم نَقُل: إن فَساد الأذواق التي ترى في بكاء الدم على المشيب «المبالغة التي يرتفع بها الشاعرُ إلى السماء» هو سببَ هذه التهمة الباطلة؟!

وبعدُ، فالذي لم يزل فيه هو أن الآمديَّ كان له ذَوقه الخاصُّ في الشعر، وهذه مسألةٌ غيرُ التعصب، وإنه لَمن العبث أن ندعوَ النُّقاد إلى أن يكونوا علماء فيتجرَّدوا عن كل ذَوقٍ شخصي؛ وذلك لأنه ليس في الأدب قواعدُ عامةٌ نستطيع أن نُطبقها آليًّا، كما وضَّحنا في الفصل الأول من بحثنا، وإنما هناك ذَوق هو أساسُ كلِّ نقدٍ أدبي، وهناك خِبرة بالشعر ومعرفةٌ بالأدب وباللغة نُحاول أن نُعزِّز بها أذواقنا ونُعللها، كلما وجَدْنا إلى ذلك سبيلًا. ولقد حدَّثَنا الآمديُّ عن ذَوقه في كل موضع؛ سواءٌ بطريقة غير مباشرة — أعني بنقده ذاتِه ومَنْحاهُ في ذلك النقد — أو بصريح العبارة؛ كقوله (ص٢٢): «المطبوع الذي هو المستوي قليلُ السَّقط لا يتبيَّن جيده من سائر شعره بينونةً شديدة.

ومن أجل ذلك، صار جيدُ أبي تمام معلومًا، وعددُه محصورًا. وهذا عندي هو الصحيح؛ لأني نظرتُ في شعر أبي تمامٍ والبحتريِّ وتلَقَّطتُ مَحاسِنَهما، ثم تصفَّحتُ شِعرَيهما بعد ذلك على مَرِّ الأوقات، فما من مرةٍ إلَّا وأنا أُلحِقُ في اختيار شعر البحتري ما لم أكن اخترتُه من قبل، وما أعلم أني زدتُ في اختيار شِعر أبي تمام ثلاثين بيتًا على ما كنتُ اخترتُه قديمًا.»

فهو إذن يُفضِّل الشعر المطبوع، ولكنَّ ذلك لم يمنعه من أن يُقِرَّ بما وُفِّق إليه أبو تمام من إصابة معنًى أو عبارة، بل لم يَدْعُه إلى الجهر بأي الشاعرَين أفضل إطلاقًا. وقد رفَض صراحةً أن يقول بشيءٍ كهذا. وهو إذا كان قد درَس سرقات أبي تمام وسرقات البحتري، فإنه قد عمد في كلٍّ دراسة إلى موضع القَصيد؛ فأنصارُ أبي تمام قد ادَّعَوا أنه رأسُ مذهب؛ ولذلك اتجه النقادُ إلى النظر في هذه الدعوى، فوجدوا أنهم قد سُبِقوا إلى ذلك، وكان ابنُ المعتز هو البادئَ في هذا الاتجاه، وتتبَّعه مَن ذكَرنا، حتى إذا جاء الآمديُّ تناول كلَّ الدعاوى بالتمحيص، فردَّ من إسراف المسرفين في التهمة، ولم يَصدُر إلا عن بينة. وقد وضَع للسرقات أحكامًا عامة منصِفة، سنراها في الجزء الثاني من بحثنا. وأما سرقاتُ البحتري فلم يتمهَّل عندها؛ لأن الجميع كانوا يعرفون أنه قد سار على عَمود الشعر، وأنه لم يدَّعِ التجديد. وهو على العكس من ذلك قد أمعَن النظر فيما اتُّهم بأخذه عن أبي تمام؛ لأن هذا يَعيبه. والآمدي منصفٌ في كل ذلك، وهو إذ تناول أخطاءَ أبي تمام وعيوبَه فقد شفعَها بأخطاء البحتري وعيوبِه، كما سنرى في باب الموازنة في الجزء الثاني من بحثنا، وإذا كان أبو تمام قد شغَله أكثرَ ممَّا شغله البحتري؛ فذلك لكثرة سقطِ أبي تمام كما يُسلِّم جميعُ النقاد.

وأخيرًا انتهى إلى محاسن كلٍّ منهما، فكتب عن كل شاعرٍ صفحتَين أو ثلاثًا يُلخص فيها حُججَ أنصار كلِّ شاعر.

وإلى هنا ينتهي جزءٌ من الكتاب، ثم يبدأ الجزء الهام؛ جزءُ الموازَنة التفصيليَّة بين الشاعرَين معنًى معنًى.

(١٣) الموازنة التفصيلية بين الشاعرَين

ومعظم هذا الجانب لم يُنشَر حتى اليوم، كما قلنا، ولكننا لا نستطيع — مهما قُلنا — أن نُوفِيَ هذا الجزء حقَّه؛ ففيه خيرُ نقدٍ نجده في كتب العرب، كما أنه مُرتَّب وَفْق منهجٍ دقيق محكَم.

(١٣-١) خُطَّته في الموازنة

لقد رأينا الناقدَ يُحدثنا في أوائل كتابه (ص٢٣) في صدد رسم خُطته عن تلك الموازنة فيقول: «ثم أُوازِن من شِعرَيهما بين قصيدتَين إذا اتفَقتا في الوزن والقافية وإعرابِ القافية، ثم بين معنًى ومعنًى؛ فإن مَحاسنهما تَظهر في تضاعيفِ ذلك وتنكشف.» وإذن فقد كانت فكرتُه الأولى أن يعقد نوعَين من الموازنة: (١) نوعًا من القصيدتَين إذا اتفَقتا في الوزن والقافية وإعرابِ القافية، وذلك طبعًا بصرف النظر عن موضوع القصيدتين ومعانيهما. (٢) الموازنة بين المعاني معنًى معنًى.» ونحن ندرك طبعًا أن الموازنة الثانية هي المعقولة، وأما الموازنة الأولى فلا يمكن أن تنعقدَ وأن تأتيَ بفائدة، أو تُبصِّرنا بشيء عن الشاعرَين؛ لأن الوزن والقافية وإعرابَ القافية ليست إلا ثوبًا خارجيًّا لما في الشعر من فكرٍ أو إحساس أو تصوير. ولقد فَطِن الآمديُّ نفسُه إلى هذه الحقيقة، فلم يكَد ينتهي إلى تنفيذ خُطته حتى أحسَّ بخطئه فقال (ص١٤٧): «وقد انتهيتُ الآن إلى الموازنة، وكان الأحسن أن أُوازن بين البيتين أو القطعتين إذا اتفَقتا في الوزن والقافية وإعرابِ القافية، ولكن هذا لا يتَّفق مع اتفاق المعاني التي إليها المقصد، وهي المرمى والغرَض. وبالله أستعينُ على مجاهدة النفس، ومخالفة الهوى، وترك التحامُل، فإنه جلَّ اسمُه حسبي ونعم الوكيل. وأنا أبتدئ بإذن الله من ذلك بما افتتَحا به القولَ من ذِكر الوقوف على الديار والآثار، ووصفِ الدِّمَن والأطلال والسلام عليها، وتَعْفيةِ الدهور والأزمان والرياح والأمطار إياها، والدُّعاء بالسُّقيا لها والبكاء فيها، وذِكر استعجامها عن جواب سائلها، وما يخلف قَطِينها الذين كانوا حَلُّوا بها من الوحش، وفي تعنيف الصِّحاب ولومهم على الوقوف بها، ونحو هذا مما يتَّصل به من أوصافها ونُعوتها، وأُقدِّم في ذلك ابتداءاتِ قصائدهم في هذه المعاني.» ويأخذ المؤلفُ في استعراض المعاني المختلفة: ما قيل في الابتداءات أولًا، ثم ما قيل في وسط الكلام، ثم ينتقل إلى طرُق خروجهما من مقدمة القصيدة إلى المدح. وأخيرًا يتناول المدحَ أو جزءًا منه. وهنا ينتهي المخطوط؛ لأنه كما قلنا غيرُ كامل.

(١٣-٢) نزاهته

وإنه لمن الواضح منذ الصفحات الأولى المطبوعةِ من هذه الموازنة التفصيليةِ أن الناقدَ غيرُ متعصب لأحدٍ من الشاعرين ضدَّ الآخر؛ فهو يُورد أبياتَ كلٍّ منهما، بل أبيات غيرهما من الشعراء القدماء أو المحْدَثين، ويُقارن بين الكل مُظهرًا إصابةَ هذا وضعفَ أو خطأَ ذلك،

والمقياس عنده هو الذَّوق، وتقاليدُ العرب، والحقائق النفسيَّة، وأصول اللغة، ووسائلُ الأداء.

خذ لذلك مثلًا المعنى الأولَ وهو «الابتداءات بذِكر الوقوف على الديار»، فتراه أورد لأبي تمام الأبياتَ الآتية (ص١٧١ وما بعدها):

ما في وقوفِك ساعةً من باسِ ... نَقْضي حقوقَ الأربُعِ الأدْراسِ
قِفوا جدِّدوا مِن عَهدِكم بالمعاهدِ ... وإن هي لم تَسمع لِنِشْدان ناشدِ
قِفْ بالطُّلول الدَّارِسات عُلاثَا ... أضحت حِبالُ قَطينِهنَّ رِثَاثَا
قفْ نُؤبِّن كِناسَ هذا الغزالِ ... إن فيها لَمسرحًا لِمقالِ
ليس الوقوف يكفُّ شوقَك فانزلِ ... وابلُلْ غليلك بالمدامعِ يَبلُلِ

ويرى الناقد أن كل هذه المطالع إما جيدةٌ أو صالحة أو ظريفة، وهو لا ينقد منها شيئًا.

ويُورِد للبحتري:

ما على الرَّكْب من وُقوفِ الرِّكابِ ... في مَغاني الصِّبا ورَسْم التَّصابي
ذاك وادي الأراكِ فاحبِسْ قَليلَا ... مُقْصِرًا من مَلامتي أو مُطيلَا

ويرى أن هذين الابتداءين في غايةِ الجودة.

ثم يورد للبحتريِّ أيضًا قوله:

قِفِ العِيسَ قد أدنى خُطاها كَلالُها ... وسَلْ دارَ سُعدى إنْ شَفاك سُؤالُها

ولا يمنعه كونُه للبحتريِّ من أن ينتقدَه، وأن يستقصيَ في ذلك الحِجَاج على ضوءِ ما قاله الشعراءُ في ذلك، وما جرَت عليه تقاليدُهم، فيقول: «وهذا لفظٌ حسن، ومعنًى ليس بالجيِّد؛ لأنه قال: أدنى خُطاها كَلالُها؛ أي قارَب مِن خَطوِها الكَلالُ، وهذا كأنه لم يقف لسؤال الدِّيار التي تَعرِض لأن الوقوف يشفيه؛ وإنما وقَف لإعياء المَطِي.

والجيدُ قولُ عنترة:

فوقَفتُ فيها ناقتي وكأنَّها ... فَدَنٌ لِأقضِيَ حاجةَ المتلوِّمِ

فإنه لما أراد ذِكرَ الوقوف احتال بأنْ شبَّه ناقته بالفدَن، وهو القصر؛ ليُعلِم أنه لم يَقِفْها لِيُريحَها.» وهذا نقدٌ دقيق يدلُّ على فطنةٍ وذوق. ولا يقف الناقدُ عند هذا الحد، بل يستعرض كلَّ الردود الممكِنة فيقول: «فإن قيل: إنما قال: أدنى خُطاها كَلالُها؛ ليُعلم أنه قصَد الدارَ من شُقةٍ بعيدة، قيل: العرب لا تقصد الديارَ للوقوف عليها، وإنما تجتاز بها، فإن كانت على سَنن الطريق قال الذي له أربٌ في الوقوف لصاحبه أو أصحابه: قِفْ، وقِفَا، وقِفُوا، وإن لم تكن على سَنن الطريق قال: عُوجَا، وعرِّجَا؛ وعُوجوا، كما قال امرُؤ القيس:

عُوجا على الطلَل المحيلِ لعلَّنا نبكي الديارَ كما بكى ابنُ حِزامِ

وإذا عرَّجوا كان التعريج أشقَّ على الرَّكْب والركاب؛ لأن لهما في الوقوف حيث انتهت راحة، والتعريج فيه زيادة في تعبها وكَلالها وإن قلَّت المسافة.» ونحن وإن كنَّا لا نوافق الآمديَّ دائمًا على أخذه الشعراءَ المحْدَثين؛ كأبي تمام والبحتري، بتقاليد القدماء في تفاصيل المعاني، إلا أننا لا نستطيع إلا أن نُقِرَّه على نقده هنا؛ فالعرب لم تَقُل بالسير إلى الديار عمدًا، بل قالت بالوقوف أو التعريج؛ لأن هذا هو المعقول الجميل، وأما السَّير إليها فمُبالغةٌ كاذبة سَما عنها ذوقُهم. ويأبى الآمديُّ — الناقد القوي الدقيق — إلَّا أن يَسُد على المعترض كلَّ وجه، فيقول بعد ذلك (١٧٨): «فمن زعم أن البحتريَّ بهذا القول كان قاصدًا للدار وغيرَ مجتاز، احتاج إلى دليلٍ من لفظ البيت يدلُّ عليه.» ويأبى ذَوق الناقد الذي يُحس بكل ما في هذا البيت من جمال إلا أن يُحاول التماس وجهٍ له، فيقول في النهاية (ص١٧٩): «ولم أقل: إنه خطأ، وإنما قلت: إن المعنى غيرُ جيد، فإن التمست العذر للبحتري قلنا: إنه وصف حقيقةَ أمر العيس عند الوصول إلى الدار، وهذا مذهبٌ من مذاهب العرب عامة في أن يصفوا الشيءَ على ما هو، وعلى ما شوهد، من غير اعتمادٍ لإغرابٍ ولا إبداع، وإنما وقع فيه مثلُ هذا الخلل لقلة التجوُّز.»

ويورد أبياتًا للبُحتري، وينتقد من بينها قولَه:

قِفا في مَغاني الدار نسأَلْ طُلولَها عن النفَر اللائين كانوا حُلولَها

قائلًا (ص١٧٩): «وهذا الابتداء ليس بالجيِّد من أجل قوله اللائين؛ لأنها لفظةٌ ليست بالحُلوة، وليست مشهورة.» ويختتم الفصل بقوله: «واجعلهما فيه مُتكافئَين من أجل براعة بيتَي البحتري الأوَّلين، وأنهما أجودُ من سائر أبيات أبي تمام.» هو يقول

ذلك عن إيمان؛ لأنه لو كان يعتقد أن أبا تمام أشعرُ لقال ذلك، كما فعل في غيرِ موضع؛ ومن ذلك ما حكم به في باب «التسليم على الديار»؛ إذ أورد بيتَ أبي تمام:

دِمَنٌ ألمَّ بها فقال سَلامُ كم حلَّ عُقدةَ صبرِه الآلامُ!

وأورَد أبياتًا للبحتري أغلبُها جميلٌ جيد، ومع ذلك يختتم الباب بقوله: «وأبو تمام عندي في قوله: «دِمَنٌ ألمَّ بها فقال سلامُ» أشعرُ من البحتريِّ في سائر أبياته.» وهكذا يستمرُّ الناقد مُفضِّلًا هذا الشاعرَ في معنًى، ومفضلًا الثانيَ في معنًى آخَر، أو مُقررًا تكافؤهما بعد إظهارِ حسَنات كلٍّ وعيوبِه. وهذا ليس من التعصُّب في شيء، وإنما هو النقد الصحيح، والمنهج المستقيم، والذَّوق المرهَف.

(١٣-٣) دراسة مقارنة

ونحن وإن كنا لا نريد أن نستقصيَ هنا القول في منهج الموازنة عند الآمدي؛ لأن ذلك سيأتي في مكانه، إنما نودُّ أن نُشير إلى أن هذا الناقد العظيم لم ينظر إلى الموازنة نظرةَ مُفاضلةٍ وحُكمٍ لهذا وذاك فحسب، بل جعل منها قبل كل شيء دراسةً مقارنةً للشاعرَين. وكثيرًا ما تتَّسع المناقشةُ فتشمل كلَّ ما قاله العرب في معنًى من المعاني؛ يوضِّح مناهجَه وتفاصيله، بحيث نخرج من كتابه بمحصولٍ أدبي لا حدَّ لِغناه.

(١٣-٤) اقتصاده في الحكم

ولقد سبق أن رأيناه يرفض الحكم بأفضلية أيِّ الشاعرَين على الآخر أفضليةً مُطلقة. أين هذا مما نراه عند النُّقاد الأوائل، شعراء كانوا أم علماء، عندما كانوا يُفضلون هذا الشاعرَ أو ذلك لبيتٍ قاله. بل لقد بلغ من دقةِ هذا الرجل أن يتجنب نفسَ الألفاظ التي تُفيد الإطلاق؛ فنراه مثلًا (لوحة ٨٩) يعرض لما كانوا يُسمُّونه أحسنَ بيت لهذا الشاعر أو ذاك، فلا يُورِدُها على هذا النحو، بل على أن قائلها كان يعتزُّ بها، فيقول:

كان أبو تمام يقول: أنا آتٍ قولي:

نقِّلْ فؤادك حيث شئتَ من الهوى ما الحبُّ إلا للحبيب الأوَّلِ
كم مَنزلٍ في الأرض يألفُه الفتى وحنينُه أبدًا لأولِ منزلِ

كما كان أبو نُواس يقول: أنا آتٍ:

إذا امتَحَن الدنيا لبيبٌ تكشَّفَت لهُ عن عدوٍّ في ثيابِ صديقِ

وكان مُسلم بن الوليد يقول: أنا آتٍ:

يجود بالنفس إذْ ضنَّ الجَوادُ بها والجُود بالنفس أقصى غايةِ الجُودِ

وكما كان دِعبل يقول: أنا آتٍ:

لا تَعجَبي يا سَلْم من رجلٍ ضَحِك المشيبُ برأسِه فبكى

وهذا يدلُّ على روحٍ جديدة؛ روح عِلمية لم يعرفها النقدُ من قبل.

(١٣-٥) الموازنة سبيلٌ لتحديد الخصائص

وأوضحُ من ذلك في الدلالة أن نرى الناقد يتخذ من تلك الموازنة سبيلًا إلى تحديد خصائص كلٍّ من الشاعرَين، وتوضيح مَنْحاه، فنراه مثلًا يستقصي موقفَ الصاحب من الشاعر عند بكاء الديار، وينتهي إلى ملاحظة أن مذهبَ أبي تمامٍ في الغالب هو أن يجعل الصاحبَ لائمًا، بينما البحتري يجعل صاحبَه مُسعِدًا؛ أي: شريكًا في البكاء، وذلك مع استثناءاتٍ قليلة. وكذلك يُلاحظ انفراد البحتري بكثرة ذِكر الطيف، سواءٌ في أوائل قصائده، أو في أثناء الكلام، ويُعدِّد له أربعًا وعشرين قصيدةً يبتدئها بذِكر الطيف ابتداءً جميلًا، بينما أبو تمام ليس له في ذلك إلا القليل، وهكذا ممَّا سنراه بالتفصيل فيما بعدُ.

وكلُّ هذا ينتهي بنا إلى نتيجةٍ هامة، هي أن الآمدي ناقدٌ لا يَصدُر إلا عن ذوقه ومعرفته، وأن التعصب لا أثرَ له في أقواله، روحه روحٌ علمية؛ بمعنى أنه لا يحكم إلا على ما أمامه، وقد خلَت نفسُه من كل مَيلٍ أو هوًى، وهو يقصر أحكامه على التفاصيل التي يعرض لها، ويحاول دائمًا أن يُعلِّل ما يُدركه أولًا بذوقه. وأما أن في مقاييسه أو تعليلاته ما يُناقَش، فهذا أمرٌ آخر، وهو غير التعصب.

ولو أردنا أن ندلَّ على النزعة التي يجب أن تظلَّ بعيدةً عن كل نشاط روحي، سواءٌ في علم أو في أدب، لوجدناها عند رجلٍ كالصولي.

(١٣-٦) مقارنة بالصولي

في كتاب «الموشَّح في مآخذ العلماء على الشعراء»، لأبي عبد الله محمد بن عمران المرزباني، المتوفَّ سنة ٣٨٤هـ (طبع جمعية نشر الكتب العربية سنة ١٣٤٣هـ)، فصلان هامَّان بالنسبة لموضوعنا: أحدُهما عن أبي تمام (٣٠٣-٣٢٩هـ)، والآخرُ عن البحتري (٣٣٠-٣٤٣هـ)، والذي نقصد إليه منهما هو أقوالُ الصولي التي تدلُّ على ضعف الروح العلمية، بل وعلى التعصب ضدَّ البحتري، كما رأينا تعصُّبَه لأبي تمام، فنرى عندئذٍ الفارقَ الواضح بين منهج الإطلاق والتعصب، وبين منهج النقد الصحيح الذي أخذ الآمديُّ به نفسَه.

ففي ص٣٣٥ و٣٣٦ من الموشح نجد ما يأتي:

قال الصولي: وله (أي: للبحتري) يهجو المستعينَ من قصيدة:

أعاذِلَتي على أسماءَ ظلمًا وإجراءِ الدموع لها الغِزارِ؟

ثم تعليق الصولي: «وهذه الأبيات من أقبح الهجاء وأضعفِه لفظًا، وأسمَجِه معنًى، وهي أيضًا خارجةٌ عن طريقة هجاء الخلفاء والملوك المألوفة، وهي بهِجاء سِفْلة الناس ورَعاعِهم أشبه، بما جمعَت من سخافة اللفظ، وهلهلة النَّسج، والبُعد من الصواب. وكثير من أهل الأدب مَن ينكر خبثَ لسان عليِّ بن عباس الرومي، ويطعن عليه بكثرة هجائه، حتى جعلوه في ذلك أوحدَ لا نظير له، ويُضرِبون عن إضافة البحتري إليه وإلحاقِه به، مع إحسان ابنِ الرومي في إساءته وقصورِ البحتري عن مَداه فيه، وأنه لم يبلغه في دقَّة معانيه، وجودةِ ألفاظه، وبدائع اختراعاته، أعني في الهجاء خاصة؛ لأن البحتري قد هجا نحوًا من أربعين رئيسًا ممَّن مدحَهم، منهم خليفتان؛ وهما المنتصر والمستعين، وساق بعدهما الوزراءَ والرؤساء والقوَّاد ومَن جرى مَجراهم من جِلَّة الكُتاب والعمَّال ووجوهِ القضاة والكبراء، بعد أن مدَحهم وأخذ جوائزَهم. وحاله في ذلك تُنبئ عن سوء العهد، وخُبث الطريقة. وممَّا قَبح فيه أيضًا، وعدَل عن طريق الشعراء المدوحة أني وجدتُه قد نقل نحوًا من عشرين قصيدةً من مدائحه لجماعةٍ توفَّر حظُّه منهم عليها إلى مدحِ غيرهم، وأماتَ أسماءَ مَن مدَحَهم أولًا، مع سَعة ذَرعِه بقول الشعر واقتدارِه على التوسُّع فيه. ولم أذكر حالَه في ذلك عن طريق التحامل، مع اعتقادي فضلَه وتقديمه، ولكنني أحببتُ أن أُبيِّن أمره لمن لعلَّه استتَر عنه. وحسبُنا الله ونعم الوكيل.»

ونحن لا نُنكر أن القصيدة المنقودة من أقبح الهجاء وأشدِّه إسفافًا، وأنها سوقيةٌ مرذولة، ويكفي للحكم عليها أن تراه يدعوَ فيها «المستعين» «بالمستعار»، ويُسمِّيَه «بالحمار»، وأنه يبول في ثياب المُلك! وما شاكلَ ذلك مما يَمجُّه كلُّ ذوق، ومتى كانت المعاني في هذه السماجة بدَت الألفاظ قبيحةً ضعيفة لتفاهتها. وإذن فنحن نُسلم للصولي بنقده لهذه القصيدة، ولكن الروح التي نلومها هي تلك التي أَمْلَتْ أحكامَه الأخرى؛ كتفضيله ابن الرومي إطلاقًا في الهجاء على البحتري؛ فهذا إنْ صحَّ في جملته، فهو لا يمكن أن يكون استقصاءً، ولربما كانت للبحتري في ذلك أبياتٌ تَفضُل أبياتًا لابن الرومي في جزئيةٍ من الجزئيات، وعن إطلاقٍ كهذا يتورَّع الآمدي. ثم إنه يعيب البحتريَّ بأخلاقه وهجائه لمن سبَق أنْ مدَحَهم، ونقلِ قصائده من شخصٍ إلى شخص بعد تغيير أسماء الممدوحين. وهذه التُّهَم إن صحَّت — وبعضها صحيح — لا تدخل في النقد الفني؛ بدليل قول الصولي نفسِه في «أخبار أبي تمام» (ص١٧٢): «وقد ادَّعى قومٌ عليه الكفر (يعني على أبي تمام)، بل حقَّقوه وجعَلوا ذلك سببًا للطعن على شعره، وتقبيحِ حسَنِه. وما ظننتُ أنَّ كفرًا ينقص من شعر، ولا أن إيمانًا يَزيد فيه.» فكيف لا ينقص الكفرُ من شعر أبي تمام بينما ينقص انحطاطُ الخُلق شِعرَ البحتري؟! أمَا كان أجدرَ بالصولي أن يوحِّد حُكمه في الحالتَين، فينظرَ إلى الشعر في ذاته، أو يُضيف إلى الشعر قائلَه ويحكم عليهما معًا؟! وأمَّا أن يُفرق بين الحالتَين ويتناقضَ في أقواله، فهذا هو التعصُّب البغيض.

ومن البيِّن أن هذا غيرُ منهج الآمدي العلمي الحذِر الدقيق المنصِف.

وأوضحُ ما تكون روح الآمدي العلميةُ في طريقة تأليفه لكتابه، وتبويبه لأقسامه؛ فهي فريدةٌ بين الكتب العربية التي أُلِّفَت في الأدب. الآمديُّ رجلٌ يعرف كيف يدرس المسائلَ ويجمع المؤلفاتِ التي كُتِبَت في الموضوع، ثم هو فوق ذلك يعرف كيف يبني كتابه، لا بناءً منطقيًّا مقتسَرًا كما فعل رجلٌ كقُدامة، بل وَفْقًا لموضوعات دَرسِه. ولننظر في هذا؛ فهو يستحقُّ النظر، كما أنه سيُعِيننا على إدراك خُطتِه العامة ومنهجِه التفصيلي.

(١٤) منهج تأليف الكتاب وأجزاؤه

يبتدئ المؤلِّف باحتجاج الخَصمَين فيما يُشبه مُناظرةً بين صاحب أبي تمام وصاحب البحتريِّ (١–٢١)، ويختتمُها بقوله: «تم احتجاج الخَصمين بحمد الله.» ثم يقول: «وأنا أبتدئ بذكرِ مساوئ الشاعرَين لأختتمَ بذِكر مَحاسنهما، وأذكر طرَفًا من سرقات

أبي تمَّام، وإحالاته، وغلطِه، وساقطِ شعره، ومساوئِ البحتري فيما أخذه من معاني أبي تمام، وغير ذلك من غلطٍ في بعض معانيه، ثم أُوازن بين شِعرَيهما ... وأُفرِد بابًا لما وقع في شعريهما من التشبيه، وبابًا للأمثال.»

وإذن فمُحاجَّة الخَصمَين بمثابةِ مقدمةٍ نعرف منها أنَّ لأبي تمام أنصارًا، وأن للبحتريِّ أنصارًا، وأن كلًّا من الفريقين يُفضل صاحبَه على الآخَر، ويورِدُ في ذلك حُججَه كما يوردُ حُجج خَصمِه. أما الآمديُّ فمنهجه منهجٌ آخَر. وما له يقف عند تلك اللَّجاجة! إنه يريد أن يدرس الشاعرَين، وأن يتَّخذ من هذا الدرس سبيلًا للموازنة بينهما. وهو يتناول كلًّا منهما ليرى ما في شعره من مَغامز؛ وَفْقًا لما كان النقاد قد استقرُّوا عليه في ذلك الحين. ومن البيِّن أن المسائل التي كان الشعراء يُهاجَمون من أجلها هي: السرقات والأخطاء والعيوب. وهذا ما فعَله الآمديُّ مع الشاعرَين مبتدئًا بأبي تمام، ومُعقبًا بالبحتري. حتى إذا انتهى من مَساوئهما ذكَر محاسنهما مُجمَلة؛ وبذلك يَفرُغ من هذه الموازنة التي اعتمد فيها على المساوئ والمحاسن. وهذا المنهج — بلا ريب — خيرٌ من منهج المحاجَّة القائمِ على التعصب، ولكنه مع ذلك لا يُجْدي في المقارنة بين الشاعرَين؛ لأن المقارنة إنما تنعقد فيما يتفقانِ فيه؛ ومن ثَم كتَب المؤلف ذلك الجزء الهام الذي يبتدئ من ص١٧٤ إلى آخر الكتاب المطبوع، ثم يستمرُّ في المخطوط الذي ينتهي دون أن تنتهيَ المقارنة؛ لأن الكتاب ناقصٌ — كما قلنا سابقًا — والمقارنة التي بين أيدينا لا تشمل إلا على المطالع والخروج وجزءٍ من المدح. وأما بقية أغراض الشعر فغيرُ موجودة، مع أن المؤلف قد أشار إلى بعضِها — كما قلنا — مثل المراثي. والظاهر أن المؤلف قد رأى أن التشبيهات والأمثال لا تختصُّ بمعنًى من المعاني التي قارن بينها، ولا تدخل في غرضٍ بذاته من أغراض الشعر، بل تأتي — كما جرَت عادةُ الشعراء — في سياق المعاني والأغراض الأخرى؛ ولذلك خصَّهما ببابَين مُنفردَين. وهما أيضًا مفقودان.

ودراسة المؤلف في هذا الجزء أشبهُ بالمقارنة وتوضيح الخصائص منها بالموازنة وإصدارِ الأحكام، أو قُل: إنها من الأمرَين.

هذه هي خُطة الكتاب العامَّة، وهي خطةٌ كما نرى سليمةٌ واضحة؛ إذ يتناول المؤلفُ موضوعَ درسِه في مراحلَ ثلاث، لكلِّ مرحلة منهجُها: مُحاجَّة فمُوازنة فمُقارنة.

خطة الكتاب واضحة، ولكن توزيعه في أجزاء مضطرب؛ فياقوت قد نصَّ في معجم الأدباء (جزء ٣، ص٥٩) على أن الكتاب في عشَرة أجزاء، ولكننا لا نتبيَّن أساس التقسيم: أهو عدد الأوراق أم وحدة الموضوع؟ وآثارُ ذلك واضحة في الكتاب؛ فالمؤلف نفسُه قد

وقف بالأجزاء عند مواضع لا ندري سرَّ اختياره لها. وننظر في تلك الأجزاء فنرى أن المؤلف قد جعل الجزءَ الأول مكوَّنًا من مُحاجَّة الخصمَين ثم سرقات أبي تمام. وهذا الجزء ينتهي عند ص٥٤ من الكتاب المطبوع؛ بدليل أن المؤلف في تلك الصفحة يستأنفُ الحديث بقوله: «بسم الله الرحمن الرحيم، وصلى الله على سيدنا محمدٍ وآله وصحبِه وسلم. قال أبو القاسم الحسنُ بن بِشرٍ الآمدي عفا الله عنه: قد ذكرتُ في الجزء الأول احتجاجَ كلِّ فرقة من أصحاب أبي تمام حبيبِ بن أوسٍ الطائيِّ وأبي عُبَادة الوليدِ بن عبد الله البُحتري على الأخرى في تفضيلِ أحدِهما على الآخَر، وقلتُ إني أبتدئ هذا البابَ بذكر معايبهما لأختم الكتاب بوصف محاسنهما، فأتبعتُ ذلك بما خرَّجتُه من سرقات أبي تمام، وبيَّضت آخرَ الجزء لأُلحِق به ما وجدتُه منها في دواوين الشعراء، فعلَّمت عليه، وما أجده بعد ذلك.» وهذا نصٌّ يُستفاد منه أنه قد أضاف سرقات أبي تمام (ص٢٣–٥٤) إلى احتجاج الخصمَين، وجعل منهما الجزءَ الأول. وهذا لا يتمشَّى مع منطق التأليف؛ إذ إن سرقات أبي تمام كان من المنتظر أن تُضاف إلى أخطائه وعيوبه، لا أن تُفصَل لتُضاف إلى فصل احتجاج الخصمين.

وفي ص١٠٥، يعود المؤلف فيستأنفُ من جديدٍ بقوله: «قال أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي: قد ذكرتُ في الجزء الثاني من الموازنة بين شعرِ حبيبٍ الطائي وشعر أبي عُبادة الوليد بن عبيد الله البحتري؛ خطأَ أبي تمام في الألفاظ والمعاني، وبيَّنتُ آخِرَ الجزء لأُلحِقَ به ما يمرُّ من ذلك في شعره، وأستدركَه من بعدُ في قصائده. وأنا أذكر في هذا الجزء الرَّذْلَ من ألفاظه، والساقطَ من معانيه، والقبيحَ من استعاراته، والمستكرَهَ المتعقد من نسجِه ونظمه.»

وإذن فالجزء الثاني هو ما يشتمل على أخطاء أبي تمام (٥٥–١٠٥) في الكتاب المطبوع، والجزء الثالث هو ما يشتمل على عيوب أبي تمام (ص١٠٥–١٢٢) من المطبوع.

وفي ص١٢٤، يستأنف المؤلف مرةً ثالثة فيقول: «بسم الله الرحمن الرحيم، وصلى الله على سيدنا محمدٍ وآله وصحبِه أجمعين. قال أبو القاسم الحسنُ بن بشر الآمدي: لما كنتُ خرجتُ مساوئَ أبي تمام وابتدأتُ بسرقاته، وجَب أن أبتدئ من مساوئ البحتريِّ بسرقاته. فأمَّا مساوئ البحتريِّ من غير السرقات، فقد دقَّقتُ أن أظفر له بشيءٍ يكون إزاء ما أخرَجتُه من مساوئ أبي تمام من سائر الأنواع، فلم أجد في شعره — لشدة تحرُّزه، وجودةِ طبعه، وتهذيبِه ألفاظَه — إلا أبياتًا يسيرةً أنا أذكرُها عند الفراغ من سرقاته، فإنْ مرَّ بي شيءٌ منها ألحقتُه بها إن شاء الله تعالى.»

والظاهر من هذا النصِّ أن المؤلف قد جمَع دراسته للبحتري في جزءٍ واحد، يذهب من ص١٢٤ إلى ص١٦٦، وفيه يدرس سرقاته، وبخاصةٍ ما كان منها من أبي تمام، ثم أخطاءه في الألفاظ والمعاني، وما عِيبَ عليه من أوجُه البديع واضطرابِ الأوزان. ويكون هذا الجزء الرابع، يُضمِّنه كلَّ انتقاداته على البُحتري، بينما رأيناه يوزع انتقاداته لأبي تمام في الثلاثة الأجزاء السابقة. وليس لهذا وجهٌ سوى أن ما وجده من المآخذ على أبي تمام كثير، بينما مآخذُه على البحتري محصورةٌ كما قال هو نفسُه، وإن كنَّا نرى أنه كان من الأصحِّ أن يجمع ما يختصُّ بكل شاعر في جزءٍ بمفرده، رغم طول هذا وقِصَر ذاك.

وفي ص١٦٦، يعود المؤلف فيستأنف: «قال أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي: «وأنا أذكرُ في هذا الجزء المعانيَ التي يتفق فيها الطائيَّان، فأُوازِنُ بين معنًى ومعنًى، وأقول أيُّهما أشعر».» ولكنه لا يفعل شيئًا من ذلك، بل يأخذ في الحديث عن النقد وأصوله في بضع صفحات، ثم يتحدث عن فضلِ أبي تمام وفضل البحتري، وكل هذا لا يَشغَل إلا ثمانيَ صفحات (من ص١٦٦–١٧٤)؛ حيث يستأنفُ من جديد: «بسم الله الرحمن الرحيم، وصلَّى الله على سيدنا محمدٍ وآلِه وسلَّم. وقد انتهيتُ الآن إلى الموازنة، وكان الأحسنُ أن أوازنَ بين البيتين ...» وهنا يأخذ فعلًا في الموازنة التي تستمرُّ إلى آخر الجزء المطبوع والمخطوط معًا.

وننظر في هذه النصوص، فنرى أن الأجزاء الأربعة الأولى معروفةٌ لدينا على وجهٍ نظنُّه ثابتًا؛ إذ دلَّنَا المؤلفُ نفسُه عليها، وهي:

(١) ص١–٥٤ في المطبوع، ويشمل الخُصومةَ وسرقات أبي تمام.
(٢) ص٥٤–١٠٥ في المطبوع، وبه أخطاءُ أبي تمام.
(٣) ص١٠٥–١٢٤ في المطبوع، وبه عيوبُ أبي تمام.
(٤) ص١٢٤–١٦٦ في المطبوع، وهو خاصٌّ بالبحتري: سرقاته وأخطائه وعيوبه.

وأما بعدَ هذه الأجزاء فالأمرُ مضطرب، وليس لدينا أيُّ نصٍّ يوجِّهنا بعد ذلك إلا ما نجده على غلاف الجزء المخطوط الذي يبتدئ بالموازنة، التي نُشر جزءٌ منها في المطبوع ابتداءً من ص١٧٤؛ إذ نجد «الكتاب الثامن من الموازنة»، فإذا صحَّ أن الموازنة تبتدئ من الجزء الثامن، وجب علينا أن نتساءل عن الأجزاء الخامس والسادس والسابع. والذي نراه للجواب على هذا السؤال هو أن الجزء الخامس هو ذلك الذي يذهب من ص١٦٦ إلى ص١٧٤. وقد كانت خُطة المؤلف الأصلية، كما رأينا، أن يذكر في هذا الموضع محاسنَ

الشاعرَين بعد أن فرَغ من ذِكر مساوئهما، ولكنه عندما وصل إلى التنفيذ لم يجد ما يقوله بعد أن استنفَد خصومُ الشاعرَين في المحاجَّة ذِكرَ ما لكلٍّ منهما من فضل؛ ولهذا أخذ المؤلف في مَلْء هذا الجزء بالحديث عن النقد عامَّة، كما يراه هو، وكما يراه اليونانيون والهنود، مُردِفًا ذلك ببعض عباراتٍ عامة مختصَرة عن فضل أبي تمام وفضل البحتري. ويُعزز هذا الفرضَ ما نراه في منهج الآمدي بوجهٍ عام من تفاوُتٍ بين الخطة الأولى والخطة التي نفَّذها فعلًا.

وهو نفسُه يُنبِّهنا إلى ذلك عندما يقول ص١٧٤ عند بَدْئه للموازنة التفصيلية: «وكان الأحسن أن أوازنَ بين البيتين أو القطعتين إذا اتفَقتا في الوزن أو القافية وإعراب القافية، ولكن هذا لا يكاد يتَّفق مع اتفاق المعاني التي إليها المَقْصَد، وهي المرمى والغرَض.» وإذا ذكرنا أن خطته الأولى كانت المقارنةَ بين القصائد والمقطوعات إذا اتفقت في الوزن والقافية وإعراب القافية؛ وضَح لنا أنه قد غيَّر عند التنفيذ منهجَه، وإذن فلا غرابةَ في أن يختصر الحديثَ عن مساوئ الشاعرَين عندما لم يرَ داعيًا للإطالة، وأن يجعل من ذلك الباب رغم إيجازه جزءًا مفردًا. وفي استئنافه ص١٦٦ وص١٧٤ ما يدلُّ على ذلك. وهذا إذن هو الجزءُ الخامس.

وأما الجزءان السادس والسابع، فالذي نُرجحه هو أن أحدَهما عبارةٌ عن ردِّ الآمدي على القطربُّلي في كتابه عن أغلاط أبي تمام وخطئه. والآمديُّ نفسُه هو الذي يدعونا إلى اعتبار هذا الردِّ جزءًا من الموازنة يدخل في باب مَحاسن أبي تمام؛ إذ يقول: «وقد بيَّنتُ خطأه (خطأ القُطْربلي) فيما أنكره من الصواب في جزءٍ مفرد — إن أحب القارئ أن يجعله من جملةِ هذا الكتاب ويصِلَه بأجزائه فعَل ذلك إن شاء الله تعالى — فالذي تضمَّنَه يدخل في محاسن أبي تمام الذي ذكرتُ أني أختتم كتابي هذا بها وبمحاسن البحتري» (ص٥٦).

وأما الجزء السابع فالأمر فيه أشق، وإن كنا نميل إلى الاعتقاد بأنه كان يشتمل على مناقشة المؤلف لمعاني «هل» و«قد» بمناسبة بيت أبي تمام:

رضيتُ وهل أرضى إذا كان مُسخطي من الأمر ما فيه رِضَا مَن له الأمرُ؟

وإلى هذا الجزء يشير المؤلف نفسُه بقوله (ص٧٨ مطبوع): «وقد استقصيتُ القولَ في هذا البيت وما ذكَره النَّحْويون وسيبويه وغيرُه في معنى قد وهل، ولخَّصتُه في جزءٍ مفرد.»

وتعبيره (بجزء مفرد) يدلُّ على أنه يعتبره جزءًا من الموازنة لا كتابًا منفصلًا، وهو لم يكتبه إلا تعليقًا على بيتٍ لأبي تمام؛ أحد أطراف الموازنة، كما أنَّ أحدًا من أصحاب التراجم أو الفهارس لم يذكر هذا (الجزء) ككتابٍ للمؤلف. وإذن فمن المعقول أن نعتبرَه جزءًا يُقابل السابع مثلًا، وإن كنا لا نستطيع أن نجزم بمكانه في التسلسل.

على هذا النحو نستطيع أن نُسلِّم بأن عبارة «الكتاب الثامن» الموجودةَ على غلاف المخطوط الذي يبتدئ بالموازنة التفصيلية صحيحة.

وأما الجزءان التاسع والعاشر، فنظن أنهما كانا يشملان بابَي التشبيه والأمثال اللذَين تحدث عنهما المؤلف، وبذلك تكون إشارة «ياقوت» إلى أن الكتاب في عشَرة أجزاء صحيحة.

ونُلخص الأجزاء الستة الأخيرة:

(٥) من ص١٦٦ إلى ١٧٤ من الكتاب المطبوع، وهو باب محاسن الشاعرين.

(٦) دراسة الآمدي لمعاني «هل» و«قد».

(٧) رد الآمديِّ على القُطربلي.

(٨) الموازنة التفصيلية تبدأ من ص١٩٤ من الكتاب المطبوع، وتستمرُّ في المخطوط دون أن تنتهي. وهذه تقع فيما يقرب من ٢٠٠ صفحة من حجم الكتاب المطبوع.

(٩) باب التشبيه، وهو مفقود.

(١٠) باب الأمثال، وهو مفقود أيضًا.

والذي نريد أن نَلفِت إليه النظرَ هو أن الكتاب — كما وصل إلينا — مستقيمٌ لا نقص فيه غير البقية الضائعة من آخره؛ وذلك لأن ردَّ الآمدي على القطربلي ودراسته لمعاني «قد» و«هل» لا دخل لهما بصُلب الكتاب.

وإنه وإن يكن التقسيم إلى أجزاء غيرَ محكَم ولا واضح؛ لأنه لا يستند إلى أساسٍ حتى ولا من عدد الورقات — بدليل أنها تتفاوتُ من مائتي صفحة أو يزيد (جزء الموازنة التفصيلية) إلى ثماني صفحات (الجزء الخاص بتفضيل الشاعرَين) — أقول: إنه برغم ذلك يتَّضح لنا منهج المؤلف في بناء كتابه بناءً محكمًا. وأما مسألة الأجزاء فمسألةٌ شكلية لا تؤثر على سياق الحديث في شيء. ونحن لم نقف عندها إلا لتوضيح إشارة ياقوت.

هذا هو الآمديُّ الناقد، بحَثْنا في منهجه وروحه وثقافته، وعلاقته بالنقَّاد السابقين له، وحدَّدنا أهميتَه من الناحية التاريخية، وفصَّلنا القول في كتابه الهام. وأما موضوعات نقدِه والنظريات التي نستطيع أن نستخلِصَها من دراسته لهذين الشاعرين ومن مقارنته لهما بغيرهما من الشعراء القدماء والمعاصرين؛ فذلك ما سوف نراه في الجزء الثاني من بحثنا عندما نَعرِض للسرقات والموازنة والمقاييس التي انتهى إليها النقاد. وقد أصبح النقدُ منهجيًّا — كما رأينا عند الآمدي، وكما سنرى عند علي بن عبد العزيز الجُرجاني. فهذان الرجلان — على تفاوُتٍ في النسَب — هما ناقدا العرب اللذان لا نظير لهما.

وقبل الكلام على الجُرجاني، لا بدَّ من استعراض الخصومة التي نشأَت حول المتنبي، والتمييزِ بين ما فيها من عناصرَ شخصية وعناصر فنِّية؛ لنستطيع أن نفهمَ موقفَ صاحب الوساطة منها. وكتابه الهامُّ لم يُكتب إلا بعدَ أن اتضح الموقف وهدَأَت حِدةُ النقاد بموت المتنبي. وهو في هذا كلِّه كالموازنة؛ ومن ثَم عَظُمَت قيمة هذين الكتابين. ولئن كان كتاب الجرجاني (تُوفِّي سنة ٣٦٦هـ) قد كُتب في زمنٍ قريب من الخصومة (تُوفي المتنبي سنة ٣٥٥هـ)، إلا أن هذا القاضيَ النبيلَ قد وجد في هدوء طبعه، وسلامة حكمه، وخبرته بالعدل، ما أمكنه من أن ينظر في شعر الشاعر وآراء النقاد فيه نظرةً نزيهة، نجَتْ بدفاعه عن المتنبي من كلِّ تعصُّب أو مُغالطة.

الفصل الخامس

الخصومة حول المتنبي

(١) دواعي الخصومة حول الشعراء

ليس من شكٍّ في أن الخصومات التي نشأَت حول الشعراء قبل المتنبي لم تخلُ من عناصرَ شخصية، وإن كنا — فيما سبق — قد نحَّينا تلك العناصرَ عن التأثير في نقدِ شعرهم؛ فأبو نُوَاس قد تحامَل عليه خلقٌ كثير لشعوبيَّته وفسادِ خلقه، كما تحامَلوا على أبي تمام لحسَدِهم له وإخماله لذِكرهم. وفي أخبار أبي تمام للصولي فصل (ص٢٣٤–٢٤٣) ذكَر فيه هجاءَ الشعراء لأبي تمام. والناظر في هجائهم يرى آثارَ الحسد واضحة، ومِن بينها ما لا يدعُ مجالًا للشك في أن بعض أسباب الخصومة كان التنافُسَ على صِلات الممدوحين. وإليك مثالًا لذلك: «عزَم أبو تمام على الانحدار إلى البصرة والأهواز لمدح مَن بهما، فبلغ ذلك عبد الصمد ابن المُعذَّل، فكتب إليه:

أنتَ بين اثنتَين تغدو مع النا … سِ وكِلتاهما بوجهٍ مُذالِ
لستَ تنفكُّ طالبًا لِوصالٍ … من حبيبٍ أو طالبًا لِنوالِ
أيُّ ماءٍ لماءِ وجهِك يبقى … بعدَ ذلِّ الهوى وذلِّ السؤالِ

فلما قرأ الشعرَ قال: «قد شغَل هذا ما يليه، فلا أرَبَ لنا فيه، وأضربَ عن عزمه» (ص٢٤١-٢٤٢).

وفي جملة أبي تمام «قد شَغَل هذا ما يليه» ما يدلُّ على أن الأمر كان قد وصل إلى ما يمكن أن نُسمِّيَه «مناطق النفوذ» يقتسمُها الشعراء؛ فهو يرى أن شعر عبد الصمد من الجودة والقوة بحيث يستطيع أن يَشغل به ما يليه من أمراءٍ وسادة، وأن مُنافسته على صِلاتهم ليست مُمكنة.

والذي لم يزل فيه أن المنافسات كانت من العنف بحيث إن الموت نفسَه لم يستطع دائمًا أن يخمد نارها. وهذا مَخْلد بن بكَّار الموصليُّ لا يكتفي بهجوِ أبي تمامٍ حيًّا، بل يَرثيه عند موته بهجاءٍ مُقذع فاحش (ص٢٤٠).

وقد كان الشعراء أنفسُهم يَغارون على شعرهم، ويَدفعون عنه، ويختصمون في سبيله. وها هي أبياتٌ لأبي تمام يهجو فيها شاعرًا سرَق شعره:

مَن بَنو بَحْدلٍ مِن ابنِ الحُبابِ ... مَن بنو تَغلِبٍ غداة الكلابِ
مَن طُفيلٌ مَن عامرٌ ومَن الحا ... رِثُ أَمْ مَن عُتَيبةُ بنُ شهابِ
إنَّما الضَّيغمُ الهَصور أبو الأَشْـ ... ـبالِ مَنَّاعُ كلِّ خيسٍ وغابِ
مَن عَدَتْ خيلُه على سَرْح شِعْري ... وَهْو للحِينِ راتعٌ في كتابي
غارةٌ أسخَنَت عُيونَ القوافي ... واستَحلَّت مَحارمَ الآدابِ
لو ترى منطقي أسيرًا لأصبَحْـ ... ـتُ أسيرًا ذا عَبْرةٍ واكتئابِ
يا عَذارى الكلامِ صِرْتنَّ مِن بعـ ... ـدي سَبايا تُبَعنَ في الأعرابِ
عبقاتٍ بالسمع تُبْدي وجوهًا ... كوجوهِ الكواكب الأترابِ
قد جرى في مُتونهنَّ من الإفـ ... ـرِنْدِ ماءٌ نَظير ماءِ الشبابِ
إن ذمِّي محمدَ بنَ يزيدٍ ... في الذي قاله لَغيرُ صوابِ
دَعْه يحظى عند الوَرى باختياري ... في قَصيدي فذاك أيسرُ بابِ
طال رُعْبي يا ربُّ ممَّا أُلاقيـ ... ـهِ ورُهْبي إليك فاحفَظْ ثيابي

فهو يرى أن هذا الشاعر المجهول قد بزَّ بَني بَحْدل وتَغلِبَ ومَن إليهم في الجُرأة عندما أغار على أشعاره «النَّضرة كوجوهِ الكواعب»، واستحلَّها لنفسه، وهو يفزع لهذه السرقة ويستشعر منها الهولَ في سخريةٍ جميلة نافذة.

والملاحَظ أن تلك الخصومات لا تدوم مع تراخي الزمن إلا إذا كان لأصحابها مَناحٍ خاصةٌ، وأبقى الخصوماتِ في تاريخ الشعر العربي قد قامت حول ثلاثةٍ من الشعراء يُمثلون اتجاهاتٍ قوية؛ إما لأنهم قد أتَوا بمذاهبَ جديدة، أو تُشبه الجديدة، أو لأنهم قد صدَروا عن طبعٍ أصيل؛ فأبو نُواس وأبو تمَّام قد أحدَث كلٌّ منهما في الشعر العربي حدثًا: جدَّد أبو نواس من روح الشعر ومِن بناء القصائد أحيانًا، وخرَج أو حاوَل الخروجَ على تقاليد العرب الفنِّية والخُلقية، فأثار ضجَّةً نسبية، واتخذ أبو تمام من البديع مذهبًا أصبَح رأسًا له، وإن ظلَّ «يرقص في السلاسل القديمة»، كما يقول ناقدٌ

غربي، أو «يطرز على ثيابٍ خَلِقة»، كما قال الآمدي. وجاء المتنبي فسار في أول حياته على نهج أبي تمَّام، وأخذ بمذهبه، وتتلمَذ له، كما لاحظ الجرجانيُّ نفسُه في الوساطة (ص٥٥)، حتى إذا استوت ملَكَتُه الشعرية صدَر عنها، فإذا به يأتي بنَغماتٍ جديدة، فيها من القوة والقدرة على التصوير والإيحاء ما يجعله شاعرًا أصيلًا، وكان له حتى اليوم في الأدب العربي أبلغُ الأثر.

(٢) الخصومة حول المتنبي ليست حولَ مذهب

والخصومة حول المتنبي تختلف عن الخصومة حول أبي تمام بحُكم ما قرَّرناه من اختلافِ مكانةِ كلٍّ منهما في تاريخ الشعر العربي، فأبو تمام صاحبُ مذهب رأى فيه الكثيرون — بحقٍّ — إفسادًا للشعر، وخروجًا به إلى الصَّنعة التي تُميت الروح؛ ولهذا كان القتالُ حول طبيعة هذا المذهب، فانقسم النقَّاد — كما رأينا — إلى أنصار القديم وأنصار الحديث، وانتهى البحثُ إلى ربطِ كلِّ فريقٍ أصولَ الرأي عنده بتقاليد العرَب. وتمخَّضَت المعركةُ عن نتيجةٍ لم يزل فيها؛ هي أن أبا تمام لم يأتِ بجديد، وإنما أسرف فيما ورَد عن القدماء من بديعٍ أتاهم عفوًا، فعَمد إليه هو وأسرف فيه حتى أحال وتعسَّف.

والخصومة حول المتنبي لم تكن خصومةً حول مذهبٍ شعري، وإنما كانت خصومةً حول شاعرٍ أصيل. وهي ليست في شيء استمرارًا للخصومة حول أبي تمام. ودليلنا النقليُّ على ذلك هو ما نجده في أقوال صاحب الوساطة؛ إذ يقول (ص١٣): «وما زلتُ أرى أهلَ الأدب — منذ ألحقَتْني الرغبةُ بجُملتهم، ووصَلَت العنايةُ بيني وبينهم، في أبي الطيب أحمد بن الحسين المتنبِّي — فئتَين: مِن مُطْنبٍ في تقريظِه منقطعٍ إليه بجُملته، مُنحطٍّ في هواه بلسانه وقلبه، ويتلقَّى مَناقبه إذا ذُكِرَت بالتعظيم، ويُشبِع محاسنَه إذا حُكِيَت بالتفخيم، ويعجب ويُعيد ويُكرر، ويميل على مَن عابه بالزراية والتقصير، ويتناول مَن ينقصه بالاستحقار والتجهيل، فإذا عثر على بيتٍ مختلِّ النظام، أو نبَّه على لفظٍ ناقص عن التمام، التزَم من نُصرة خطئه وتحسين زَلَلِـه ما يُزيله عن موقف المعتذر، ويتجاوز به مقامَ المنتصر.

وعائبٍ يرومُ إزالتَه عن رُتبته فلم يُسلِّمْ له فضلَه، ويحاولُ أن يحطَّه عن منزلةٍ بوَّأه إيَّاها أدبُه، فهو يجتهد في إخفاء فضائله وإظهار مَعايبه، وتتبُّع سقطاته، وإذاعةِ غفلاته.

وكِلا الفريقَين إما ظالمٌ له أو للأدب فيه.» ونحن إذا حاولنا أن نتبيَّن في موقف هؤلاء الخصوم مبدأً عامًّا لم نجده؛ وذلك لأن المعاصرين للمتنبي نفسِه لم يُلحقوه بالقدماء ولا بالمحْدَثين؛ ومن ثَم قلنا: إننا لا نستطيع أن نَرجع بهذه الخصومة إلى المعركة التي دارت حول مذهب البديع. وهذا واضحٌ من قول الجرجاني (ص٤٩): «إن خَصْمَ هذا الرجل فريقان: أحدهما يعمُّ بالنقص كلَّ مُحدَث، ولا يرى الشعرَ إلا القديمَ الجاهليَّ وما سُلك به ذلك المنهج وأُجري على تلك الطريقة، ويزعم أن ساقة الشعراء رُؤْبة وابن هَرِمة وابن ميَّادة والحكَم الخضري، فإذا ما انتهى إلى مَن بعدهم كبشَّارٍ وأبي نُواس وطبَقتِهم، سمَّى شعرهم مِلحًا وطُرفًا، واستحسَن منه البيتَ استحسانَ البادرة، وأجراه مجرَى الفُكاهة، فإذا نزلْتَ به إلى أبي تمامٍ وأضرابه نفَض يدَه، وأقسم واجتهد أن القوم لم يَقرِضوا بيتًا قط، ولم يقفوا من الشعر إلا بالبعد. ومَن هذا رأيُه ومذهبه، وهذه دَعْواه ونحلتُه، فقد أعطاك ما أردتَ من وجهٍ وإن مانِعَك سِواه، وسمح لك بما التمستَ وإن التوى عليك في غيره؛ لأن الذي انتصبتَ له وشَغَلتَ عنايتك به إلحاقُ أبي الطيب بهذه الطبقة، وإضافتُه إلى هذه الجملة، وقد بذَل ذلك وقرَّبَ مطلبَه عليك. فإن كانت تلك الجماعةُ منسلخةً من الشعر، موسومةً بالنقص، مستحقَّةً للنفي؛ فصاحبُك أوَّلُهم، وإن تكن قد علقتَ منه بسبب، وحظيتَ منه بطائل، وكان لها فيه قدَم، ومنه حظٌّ وموقع؛ فهو كأحدهم. وليس الحكم بين القدماء والمولَّدين من التوسُّط بين المحدَث والمحدَث بسبيل، كما لا نسَب بينه وبين تفضيلِ قديمٍ على قديم. وإنما يستعيب لك هذه المخاطبةَ مَن وافقك على فضل أبي تمام وحزبه، وسلم محل مسلم ومن بعده، فتجعل هؤلاء شهودَك وحُججَك، وتُقيم شعرهم حَكمًا بينه وبينك، فإنك لا تدَّعي لأبي الطيب طريقةَ بشارٍ وأبي نُواس، ولا منهاج أشجعَ والخزيمي، ولو ادَّعيتَه إنما كنتَ تخادع نفسك أو تُباهت عقلك.

وإنما أنت أحدُ رجلين: إما أن تدَّعيَ له الصنعة المحضة فتُلحِقَه بأبي تمام وتجعلَه من حزبه، أو تدَّعيَ له فيه شِركًا، وفي الطبع حظًّا، فإن مِلْتَ به نحو الصنعة فَضْلَ مَيْلٍ صيَّرتَه في جَنْبة مسلم، وإن وفرتَ قسطه من الطبع عدَلتَ به قليلًا نحو البُحتري. وأنا أرى لك إذا كنتَ متوخِّيًا للعدل، مؤثرًا للإنصاف، أن تُقسِّم شعره فتجعلَه في الصدر الأول تابعًا لأبي تمام، وفيما بعده واسطةً بينه وبين مسلم.» ومعنى هذا هو أن أنصار القديم كانوا لا يزالون نَشِطين، وهذه طائفةٌ كانت تُفضل القدماء لِقدَمهم وتردُّ المحْدَثين لحداثتهم جملة واحدة. وأما أنصار الحديث فهؤلاء هم الذين كانوا يقبلون شعر المولَّدين

والمحدَثين. ومع ذلك، فإن هذه الطائفة لم تتعصَّب للمتنبي كما تعصبَت لأبي تمام؛ وذلك لأن شعر المتنبي لم يصدر كلُّه عن مذهبِ أصحاب البديع، وإنما كان كذلك — فيما يرى الجُرجاني — في صدر حياته. وأما بعدَ ذلك فإن النقاد لم يستطيعوا أن ينسبوه إلى مذهبٍ بعينه؛ فمال به البعضُ إلى صَنْعة مُسلم وأبي تمام، وعدَلَ به آخَرون إلى طبع البحتري، ورأى الجرجانيُّ أنه وسطٌ بين المذهبَين.

والواقع أن المتنبِّيَ لم يَصدُر إلا عن طبعِه هو؛ فشعرُه ليس شعرًا مصنوعًا، وهو قد خلا إلا في القليل من تكلُّفِ أبي تمام ومُسلم، بل ومن سهولة البحتري التي هي الأخرى وليدةُ فنٍّ شعري بعينه. كما سنرى شعرَ المتنبي أصداءً لحياته ونغماتِ نفسه … شعرٌ أصيل قد حطَّم المذاهبَ واستقلَّ دونها جميعًا.

وثَمة أقوالٌ لصاحب الوساطة تدلُّ على أن أصحاب الحديث أنفسَهم كانوا يَغمِطون المتنبيَ حقَّه؛ فهو يقول (ص٥٢): «ومخالِفُك المعاند الذي صمَدتَ لمحاكمته، وابتدأتَ بمُنازعته ومُحاجَّته، مَن استحسن رأيك في إنصافِ شاعر، ثم ألزمَك الحيفَ على غيره، وساعدَك على تقديم رجل ثم كلَّفك تأخيرَ مثلِه، فهو يُسابقك إلى مدح أبي تمام والبحتري، ويُسوغ لك تقريظَ ابنِ المعتزِّ وابن الرُّومي، حتى إذا ذكرتَ أبا الطيب ببعض فضائله، وأسميتَه في عِداد مَن يَقصُر عن رُتبه، امتعض امتعاضَ الموتور، ونفر نِفار المضيم، فغضَّ طرْفَه، وثَنَى عِطْفَه، وصعَّر خدَّه، وأخَذَته العزةُ بالإثم.»

وأمثالُ مَن يشير إليهم الجرجانيُّ في هذه الفقرة هم الناقدون عن هوًى في نفوسِهم؛ فهُم ليسوا من المتعصبين للشعر القديم، وهم يقبلون الشعرَ الحديث ويتعصَّبون له، ومع ذلك يَجْرحون المتنبيَ وينفرون منه.

(٣) الخصومة حول شخص المتنبي ودواعيها

والواقع أن الخصومة قد نشأت حول هذا الشاعر منذ اتصاله بسيف الدولة، وذُيوع صيته، وإخماله ذِكرَ الشعراءِ الآخَرين. ولقد وصف الأستاذ بلاشير الحركةَ التي قامت حول المتنبي في بلاد الحَمْدانيِّين، فقال في كتابه عن المتنبي (١٤١ وما بعدها): «وأخذت تتكوَّن حول المتنبي شيئًا فشيئًا حَلْقةٌ من المعجَبين به، ووجد الشاعرُ في تكوينها رِضًا لكبريائه، ولربما اطمأنَّ إليها ليتَّخذ منها دِرعًا ضد خُصومه؛ فالشاعر عليُّ بن دينار والزاهدُ والفقيه ابن نُباتة قد درَسوا — كما تشهد المصادر — شِعرَه تحت إشرافِه. كما يلوح أن الخوارزميَّ كاتبَ الرسائل قد تأثر به أيضًا، وإليه يرجعُ ما في قصائد الشاعر

ابنِ نُباتة السعديِّ من تشاؤم وبعض خصائص في الأسلوب. ولم يكن الأدباء فقط هم الذين أُعجِبوا به؛ فإن ابنَ جني النَّحْويَّ الذي جاء إلى حلب في سنة ٣٤١هـ قد أخذ — في شيءٍ من التحفُّظ أولَ الأمر — في مناقشة الشاعر مناقشاتٍ عديدةً في فقه اللغة وفي النحو. ولم يكن الجيلُ الناهض هو كلَّ من التفَّ حول المتنبِّي، بل انضمَّ إليهم رجالٌ ناضجون، كالبَبْغاء، مشَوا في أعقاب مُغني سيف الدولة. وأبلغُ من ذلك في الدلالة أن نرى مُنافسي المتنبي أنفسهم يتأثَّرون به. وإنه لمن السهل أن نجد في أشعار النامي والرفاء أبياتًا أوحى بها إليهم شعرُ المتنبي خَصْمِهم.»

وما أجملَه بلاشير في هذه الفِقرة يحتاج إلى تفصيل؛ لأنه في الواقع مبدأُ دراسة شعر المتنبي ونقده. والذي يبدو هو أن خصوم المتنبي كانوا قد سَبقوا إلى جمعِ قُواهم ضد الشاعر، وذلك قبل أن يلتفَّ حوله أتباعُه، بل وقبل أن يكون له أتباع، وإلى هذا أيضًا قد فَطِن بلاشير فقال (ص١٤٢): «كثيرٌ من الأدباء والشعراء ودارسي الأدب ورجال البلاط لم يستطيعوا أن ينظروا في غيرِ حقدٍ إلى ما كان يتمتَّع به المتنبي من حَظْوةٍ عند سيف الدولة، ومن اعتزازٍ عند المعجَبين به، وكان في أخلاق أبي الطيب بنوع خاصٍّ ما لم يستطيعوا قَبولَه. وقد زاده كِبرًا ما لاقى من نجاح. ومنذ وصوله عند سيف الدولة، وحتى قبل أن يكون أتباعُه حلقةً أدبية، اجتمع خُصومه في عُصبة تكوَّنَت ممَّن كانت تصرفاتُ الشاعر تُثيرهم، وممَّن كانوا يخشَونه على ما لهم من امتيازات. وكان أبو فِراس ابنُ عمِّ سيف الدولة روحَ تلك العُصبة. وكُرهُ هذا الرجل للمتنبي يرجع إلى كراهيةٍ مفطورة؛ كراهيةِ الأرستقراطي الكبير لرجلٍ من الدَّهماء، كراهيةِ إنسانٍ حسَّاس لآخَر يتمنطقُ في بُرود. وحول أبي فِراس اجتمع أبو العشائر الذي لم يغتفر للمتنبي عدمَ اهتمامه به بعد أن أسدى إليه فضله، ومعهما رجالُ البلاط؛ مثل القاضي أبي حُصين، والأميرَين أبي محمدٍ وأبي أحمد بن ورقاء، وابن خالَوَيه النَّحْوي الذي لم ينسَ للمتنبي قطُّ احتقارَه لغير العرب، وانتصارَه عليه في المناقشات اللُّغوية. ولم تلبث أن اتَّحدَت كراهيةُ كلِّ هؤلاء الرجال ضد المتنبي، وساعد على ذلك عدةُ علاقات: جاءت أُولاها عن طريق النساء؛ إذ تزوج أبو العشائر بأختِ سيف الدولة، ثم الغرور؛ فقد كان هؤلاء الرجال يتبادلون أبياتًا من الشعر، فيها ما يُرضي كبرياءَ كلٍّ منهم، وكذلك المنفعة؛ فقد كان ابن خالويه مُربِّيًا لأبناء الأمير، وكان مَدينًا لهم بكل ما يملك. وأخيرًا الألفة التي تنشأ بين أناسٍ يشربون ويولِمون ويَمرحون معًا.»

(٤) الخصومة حول شخصه تنتهي إلى تجريح شعره

ونحن لا يُهمُّنا أن نستقصيَ ما كان لهذه الخصومات من أثرٍ في حياة الشاعر قدْرَ ما نحرص على إيضاحِ أثرها في شعره. والذي لم يزل فيه أن خصوم المتنبي عندما لم يجدوا سبيلًا إلى إيغار صدرِ سيف الدولة ضدَّه بوِشاياتهم، لم يرَوا بُدًّا من تجريح شعره ذاته، ذلك الشعر الذي حمل سيفَ الدولة على أن يحميَ صاحبه، وقد رأى فيه أخلدَ سِجلٍّ لمجده.

يُحدِّثنا صاحبُ «الصبح المُنْبي» يوسف البديعي المتوفَّى سنة ١٠٧٣هـ — نقلًا عن مصادرَ مفقودةٍ اليوم — عن كثيرٍ من هؤلاء الشعراء والأدباء، ويورد أحداثًا كانت لهم مع المتنبي عظيمةَ الدلالة في نشأة النقد الذي أخَذ به شعره، فيقول عن السريِّ الرفَّاء (ص٤٠): «لما قال المتنبي في إحدى سَيفيَّاته:

وخصرٍ تثبتُ الأبصارُ فيهِ كأنَّ عليه مِن حدَقٍ نِطاقَا

قال السَّريُّ: هذا والله معنًى ما قدَر عليه المتقدمون.»

يُضيف المؤلف: «وممَّا يُقال: إنه حُمَّ في الحال جَسدًا، وتحامل إلى منزله ومات بعد ثلاثة أيام.» ولكن البديعيَّ يرفض هذه الدعوى قائلًا: ولا صحةَ لهذا؛ لأن السريَّ قد استعمل هذا المعنى بقوله:

أحاطت عيونُ العاشقينَ بِخَصرهِ فهنَّ له دون النِّطاقِ نِطاقُ

ويقول عن النامي (٤٠): «وحكى صاحبُ المفاوضة قال: كان سيف الدولة يميل إلى العباس النامي الشاعر ميلًا شديدًا، إلى أن جاءه المتنبِّي فمال عليه إليه، فلما كان ذات يوم خلا بسيف الدولة وعاتبه، وقال للأمير: لِمَ تُفضل عليَّ ابن عبدان السقَّا؟ فأمسك سيف الدولة عن جوابه، فألحَّ عليه وطالبه بالجواب، فقال: لأنك لا تُحسن أن تقول كقوله:

يعودُ من كلِّ فتحٍ غيرَ مفتخرٍ وقد أغذَّ إليهِ غيرَ مُحتفِلِ

فنهض من بين يدَيه مُغضَبًا واعتقد ألا يَمدحه أبدًا. وأبو العباس هذا هو القائل: «كان قد بقي في الشِّعر زاوية، دخلَها المتنبي، وكنتُ أشتهي أن أكون سبَقتُه إلى معنَيَين قالهما ما سُبق إليهما؛ أما أحدهما فقوله:

رَماني الدهرُ بالأرزاءِ حتى فؤادي في غشاءٍ من نبالِ
فصرتُ إذا أصابَتْني سِهامٌ تكسَّرَت النِّصالُ على النصالِ

والآخَرُ قولُه:

في جَحْفلٍ ستَرَ العُيونَ غُبارُهُ فُكأنَّما يُبصِرن بالآذانِ»

في هذين الخبرَين ما يشهد بأن خصوم المتنبِّي كانوا يأخذون أنفُسَهم بنقدِ شعره، وتمييز جيدِه من رديئه، كما أنهم لم يُغلِتوا من تأثيره، بَلْهَ مُحاكاتَه وسرقةَ معانيه. ولقد عقد صاحبُ اليتيمة فصلًا لسرقات الشعراء من المتنبي، سواءٌ منهم أتباعُه وخصومه. وإليك أمثلةً تنطق بذلك؛ قال أبو الطيب:

وقد أخذ التَّمامُ البدْرَ منهم وأعطاني من السقم المحَاقا

أخذه أبو الفرَج الببغاء؛ أحدُ أصدقاء المتنبي والمعجَبين به، فلطَّفه وقال:

أوَليس من أحدِ العجائب أنَّني فارَقتُه وحَييتُ بعد فِراقِه؟
يا مَن يُحاكي البدْرَ عند تمامِه ارحم فتًى يَحْكيه عند محاقِهِ

وقال أبو الطيب:

يخدْنَ بنا في جوزِه وكأنَّنا على كرةٍ أو أرضه معَنا سَفْر

أخذه السريُّ فقال:

وخرقٍ طال فيه السَّيرُ حتى حسبناه يسيرُ مع الرِّكابِ

وقال أبو الطيِّب:

ليت الغمامَ الذي عندي صواعقُه يُزيلهنَّ إلى مَن عنده الدِّيَمُ

أخذه السريُّ فقال:

وأنا الفِداءُ لمن مَخِيلةُ بَرقِه عندي وعند سِواي مِن أنوائِه

وقال أبو الطيب:

هام الفؤادُ بأعرابيَّةٍ سكَنَت بيتًا من القلبِ لم تمدُدْ له طنبَا

أخذه السري فقال:

وأَحَلَّها من قلبِ عاشِقِها الهوى بيتًا بلا عَمَدٍ ولا أطنابِ

ولم يقف تأثيرُ المتنبي عند الشعراء، بل تَعدَّاه إلى الكُتَّاب؛ ممَّا يدلُّ على أن الجميع كانوا يتدارسون شِعره ويتدبَّرون معانيَه. ومن ذلك فصلٌ لأبي بكرٍ الخوارزميِّ يقول فيه: «وكيف أمدح الأمير بخلقٍ ضنَّ به الهواء، وامتلأتْ به الأرضُ والسماء، وأبصره الأعمى بلا عين، وسَمِعه الأصمُّ بلا آذان؟!» وهو مِن قول أبي الطيب:

تُنشِدُ أثوابُنا مَدائحَهُ بألسُنٍ ما لهنَّ أفواهُ
إذا مرَرْنا على الأصمِّ بها أغنَتْه عن مسمَعَيه عيناهُ

ولأبي بكرٍ الخوارزميِّ من رسالةٍ أخرى: «ولقد تساوَت الألسنُ حتى حُسِد الأبكم، وأُفسِد الشعرُ حتى أحمد الصَّمَم.» وهو من قولِ أبي الطيب:

ولا تُبال بشعرٍ بعد شاعرِه قد أُفسِد القول حتى أُحمِدَ الصَّمَمُ

وإذا أضَفْنا إلى ذلك ما أخذه الخوارزميُّ في شعره عن المتنبي ممَّا أورده صاحبُ اليتيمة في الباب الذي أشَرْنا إليه سابقًا، أدركنا مبلغَ تأثير المتنبي في مُعاصريه.

(٥) مجالس سيف الدولة والنقد الأدبي

ولقد كانت مجالسُ سيف الدولة ندواتٍ أدبيةً يتناقش فيها الأدباء، ويتناولون الشعراءَ بالنقد، ويختصمون من أجلهم؛ «قال ابن بابك: حضر المتنبي مجلسَ أبي أحمد بن نصرٍ البازيار؛ وزير سيف الدولة، وهناك أبو عبد الله بن خالويه النَّحْوي، فتمارَيا في أشجعَ

السلميِّ وأبي نُواس البصري، فقال ابن خالويه: أشجَعُ أشعرُ؛ إذ قال في هارون الرشيد رحمه الله تعالى:

وعلى عدوِّك يا ابنَ عمِّ محمدٍ رصدانِ ضوءُ الصبحِ والإظلامُ
فإذا تنبَّه رُعْتَهُ وإذا غفا سَلَّتْ عليه سُيوفَك الأحلامُ

فقال المتنبي: لأبي نُواسٍ ما هو أحسنُ في بني بَرْمك؛ وهو:

لم يَظلم الدَّهرُ إذ توالَتْ فيهم مُصيباتُه دِراكًا
كانوا يُجيرون مَن يُعادي منهُ فعاداهمُ لِذاكا»

(الصبح، ص٤٤)

مجالسُ كهذه لم يكن بدٌّ من أن يُتناول فيها شعر المتنبي نفسه بالنقد، وأحيانًا بالتجريح، من خُصومه. وهم يُحدِّثوننا أن أبا فِراس قال لسيف الدولة: «إن هذا المتشدِّقَ كثيرُ الإدلال عليك، وأنت تُعطيه كلَّ سنة ثلاثة آلاف دينار على ثلاث قصائد، ويمكن أن تُفرق مائتي دينارٍ على عِشرين شاعرًا يأتون بما هو خيرٌ من شعره. فتأثَّر سيف الدولة من هذا الكلام وعمل فيه. وكان المتنبي غائبًا وبلَغَته القصة، فدخل على سيف الدولة وأنشده قصيدتَه:

أَلَا ما لِسَيف الدَّولة اليومَ عاتبَا فَداهُ الوَرى أَمْضى السُّيوفِ مَضَارِبَا؟

حتى إذا انتهى أطرقَ سيفُ الدولة ولم ينظر إليه، فخرج المتنبي من عنده متغيرًا، وحضَر أبو فِراسٍ وجماعةٌ من الشعراء فبالَغوا في الوقيعة بحقِّ المتنبي، وانقطع أبو الطيِّب بعد ذلك فنظم القصيدةَ التي أولها:

وا حَرَّ قَلْباهُ ممَّن قلبُه شَبَمُ ومَن بجِسْمي وحالي عِندَهُ سَقَمُ!

فلما وصَل في إنشاده إلى قوله:

يا أعدلَ الناسِ إلا في مُعامَلتي فيك الخِصامُ وأنت الخَصْمُ والحَكَمُ!

قال أبو فِراس:
مسَختَ قولَ دِعْبل وادَّعيتَه، وهو:

ولستُ أرجو انتِصافًا منك ما ذَرِفَت عَيني دُموعًا وأنت الخَصمُ والحكَمُ

فقال المتنبي:

أُعيذُها نظَراتٍ منك صادقةً أنْ تَحسَبَ الشَّحمَ فيمَن شَحمُه ورَمُ

فعلم أبو فِراس أنه يَعنيه فقال: ومن أنت يا دَعِيَّ كِنْدةَ حتى تأخذ أعراضَ الأمير في مجلسه؟ فاستمرَّ المتنبِّي في إنشاده ولم يردَّ عليه، إلى أن قال:

سيَعلمُ القومُ ممَّن ضمَّ مَجلِسُنا بأنَّني خيرُ مَن تسعى به قدَمُ
أنا الذي نظَر الأعمى إلى أدَبي وأسمَعَت كَلِماتي مَن به صَممُ

فزاد ذلك أبا فِراسٍ غيظًا وقال: قد سرقتَ هذا من عَمرِو بن عُروةَ بن العبدِ في قولِه:

أوضحتُ مِن طُرقِ الآدابِ ما اشتَكَلَت دهرًا وأظهرتُ إغرابًا وإبداعَا
حتى فتَحتُ بإعجازٍ خُصِصتُ بهِ للعُمْيِ والصُّمِّ أبصارًا وأسماعَا

ولما وصل إلى قوله:

الخَيلُ واللَّيلُ والبَيْداءُ تَعرِفُني والسَّيفُ والرُّمح والقِرْطاسُ والقلَمُ

قال أبو فِراس: وماذا أبقيتَ للأمير إذا وصفتَ نفسك بالشجاعة والفصاحة والرياسة والسماحة؟ تمدح نفسك بما سرَقتَه من كلامِ غيرك وتأخذ جوائزَ الأمير؟! أمَا سرقتَ هذا من قول الهيثم بن الأسود النَّجفي الكوفي المعروفِ بابن عُريان العُثماني:

أعاذِلَتي كَم مَهْمَهٍ قد قطَعتُهُ أليفَ وُحوشٍ ساكنًا غيرَ هائبِ
أنا ابنُ العلا والطَّعنِ والضَّربِ والسُّرَى وجُود المذاكي والقَنا والقَواضبِ
حليمٌ وَقورٌ في بلادٍ رهيبةٍ لها في قلوبِ الناس بطشُ الكتائبِ

فقال المتنبي:

وما انتفاعُ أخي الدُّنيا بِناظِرِهِ إذا استوَتْ عنده الأنوارُ والظُّلَمُ؟!

قال أبو فراس: وهذا سَرِقتُه من قولِ مَعملٍ العِجلي:

إذا لم أُمَيِّز بين نورٍ وظُلمةٍ بعينيَ فالعينانِ زورٌ وباطلُ

وغضب سيفُ الدولة من كثرةِ مُناقشته في هذه القصيدة وكثرةِ دَعاويه فيها، فضرَبه بالدَّواة التي بين يدَيه، فقال المتنبي في الحال:

إن كان سَرَّكمُ ما قال حاسِدُنا فما لِجُرحٍ إذا أرضاكمُ أَلَمُ

فقال أبو فراس: أخذتَ هذا من قولِ بشَّار:

إذا رَضيتُم بأن نُجْفى وسَرَّكمُ قولُ الوُشاةِ فلا شَكْوى ولا ضجَرُ

فلم يَلتفت سيفُ الدولة إلى ما قاله أبو فِراس، وأعجبه بيتُ المتنبي، ورضيَ عنه في الحال، وأدناه إليه، وقبَّل رأسَه، وأجازه بألفِ دينار، ثم أردفه بألفٍ أخرى.»

وهذه القصة تبدو لنا موضوعة؛ لِما فيها من ترتيبٍ لمناسبة الأبيات والتمهيدِ بها لتلك الأحداث التي لا نكاد نُصدِّقها؛ كرميِ سيفِ الدولة المتنبِّيَ بالدواة التي كانت بين يدَيه. فهذه واقعةٌ لا نعلم كيف نُوفِّق بينها وبين ما يَرْوونه من أن المتنبيَ قد أخذَته العزةُ عندما انتصَر على ابنِ خالويه في مناقشةٍ لُغوية، فأخرج من كمِّه مِفتاحًا حديدًا لِيَلكُم به المتنبِّي، فقال له: «ويحك! إنك أعجميٌّ وأصلُك خوزي، فما لك والعربيَّة؟!» فضرب وجهَ المتنبي بذلك المفتاح فأسال دمَه على وجهه وثيابه، فغضب المتنبي إذ لم ينتصر له سيفُ الدولة لا قولًا ولا فعلًا، فكان ذلك أحدَ أسبابِ فِراقه له.» (الصبح، ص٤٥).

فإذا صحَّ أن المتنبِّيَ قد غضب لأنَّ الأمير لم ينتصف له من ابن خالويه، فكيف به لو صدَق ما ورَد في الحكاية السابقة من ضربِ الأمير نفسِه له بالدَّواة؟ وهل يُعقَل أن يستمرَّ بعد ذلك في الإنشاد؟ ثم إن اتهامه الشاعرَ بأنه دَعيٌّ كِنْدة أمرٌ مشكوك فيه؛ وذلك لأن المتنبيَ لم يدَّعِ قطُّ ولا ادَّعى له أحدٌ من معاصريه بأنه من كِنْدة، وإنما هذه نسبةٌ قال بها المتأخرون؛ إذ خلَطوا بين قبيلةِ كِندة ومحلَّة كِندة؛ أحدِ أحياء الكوفة. وبهذا

الحيِّ وُلد المتنبي، كما يقول أبو القاسم عبدُ الله بن عبد الرحمن الأصفهانيُّ في مقدمةِ كتابه «إيضاح المشكِل من شعر المتنبِّي»، التي نقَلها صاحبُ خِزانة الأدب؛ قال: «إن مولد المتنبِّي كان بالكوفة في مَحِلَّةٍ تعرَف بكِنْدة، بها ثلاثةُ آلافِ بيتٍ من بينِ روَّاءٍ ونَسَّاج.»

هذه الحكاية إذن موضوعة، ولكنها مع ذلك تحتفظ بدلالتها العامَّة التي تُعزز كلَّ ما سبق أنْ رأيناه من أماراتِ نشاط النقد ببلاط سيف الدولة، ونقد شعر المتنبي بوجهٍ خاص.

ولقد كان الأمير نفسُه رجلًا مثقفًا بصيرًا بالشعر؛ يَقوله وينقدُه، والظاهر أنه لم يكتفِ بالثقافة العربية التقليدية، بل ضمَّ إليها الثقافة الأجنبية التي كانت قد نُقِلَت إلى اللغة العربية. والرواة يُحدِّثوننا بأن الفيلسوف أبا نصرٍ الفارابيَّ قد لجأ إليه وعاش في كنَفِه. والذي يُهمنا الآن هو تذوُّقُه للشعر ونقدُه له. وقد قال الواحديُّ (ص٥٥) عند شرحه للبيتين:

وقَفتُ وما في الموتِ شكٌّ لواقفٍ كأنك في جَفْنِ الرَّدَى وهْو نائمُ
تمرُّ بك الأبطالُ كَلْمَى هزيمةً ووجهُك وَضَّاحٌ وثَغْرُك باسمُ

«وسمعتُ الشيخ أبا مَعْمر المفضَّلَ بن إسماعيل يقول: سمعتُ القاضيَ أبا الحسنِ عليَّ بن عبد العزيز يقول: لما أنشد المتنبي سيفَ الدولة قولَه: «وقفتُ وما في الموت» والبيتَ الذي بعده، أنكر عليه سيفُ الدولة تطبيقَ عَجُزَي البيتَين على صدرَيهما، وقال له: كان ينبغي أن تقول:

وقفتُ وما في الموت شكٌّ لواقفٍ ووجهُك وضَّاحٌ وثَغرُك باسمُ
تمرُّ بك الأبطالُ كَلْمَى هزيمةً كأنَّك في جَفْن الرَّدى وهْوَ نائمُ

قال: وأنت في هذا مثلُ امرئ القيس في قولِه:

كأنِّيَ لم أركَبْ جَوادًا لِلَذَّةٍ ولم أتبَطَّنْ كاعبًا ذاتَ خَلْخالِ
ولم أسبَأِ الزِّقَّ الرَّويَّ ولم أقُلْ لخيليَ كُرِّي كَرَّةً بعدَ إجفالِ

قال: ووجهُ الكلام في البيتين — على ما قاله العلماءُ بالشعر — أن يكون عَجُز البيت الأول مع الثاني، وعجزُ الثاني مع الأول؛ ليستقيمَ الكلام، فيكونَ ركوبُ الخيل مع الأمرِ للخيل بالكَرِّ، ويكونَ سِباءُ الخمر مع تبطُّنِ الكاعب.

كأنِّيَ لم أركَبْ جوادًا ولم أقُلْ لخيلي كرِّي كرةً بعدَ إجفالِ
ولم أسبَأِ الزقَّ الرويَّ للذةٍ ولم أتبطَّنْ كاعبًا ذاتَ خلخالِ

فقال أبو الطيب: أدام اللهُ عزَّ مولانا سيفِ الدولة «إنْ صحَّ أن الذي استدرَك على امرِئ القيس هذا أعلمُ منه بالشعر؛ فقد أخطأ امرُؤ القيس وأخطأتُ أنا، ومولانا يعرف أن الثوب لا يعرفه البزَّاز معرفةَ الحائك؛ لأن البَزاز يعرفُ جُملتَه، والحائك يعرف جُملتَه وتفصيلَه؛ لأنه أخرَجه من الغَزْليَّةِ إلى الثَّوبية. وإنما قرَن امرُؤ القيس لذةَ النساء بلذةِ الركوب للصيد، وقرَن السماحةَ في شراء الخمر للأضياف بالشجاعةِ في مُنازَلة الأعداء. وأنا لما ذكَرتُ الموتَ في أول البيت أتبَعتُه بذِكْري السُّرَى لِتُجانِسَه. ولما كان وجهُ المنهزِم لا يخلو من أن يكونَ عَبوسًا، وعينُه من أن تكون باكية، قلتُ: ووجهُك وضَّاحٌ وثَغرُك باسم؛ لأجمعَ بين الأضداد في المعنى؛ فأُعجِب سيفُ الدولة بقوله، ووصَلَه بخمسين دينارًا من دنانير الصِّلات، وفيها خَمسُمائة دينار».» ويُضيف الواحدي رأيَه هو، فيقول: «ولا تطبيقَ بين الصدر والعجُز أحسنَ من بيت المتنبي؛ لأن قوله: «كأنك في جَفْن الردى وهْو نائم» معنى قولِه: «وقفتُ وما في الموت شكٌّ لواقف»، فلا مَعْدِلَ لهذا العجُزِ عن هذا الصدر؛ لأن النائم إذا أطبَق جَفْنَه أحاط بما تحتَه وكأنَّ الموت قد أظلَّه من كل مكان، كما يحدق الجفن بما يتضمَّنُه مع جميع جِهاته، وجعله نائمًا لسلامته من الهلاك؛ لأنه لم يُبصره وغفل عنه بالنوم فسَلِم ولم يَهلِك.

تمرُّ بك الأبطالُ كَلْمى هزيمةً ووجهُك وضَّاحٌ وثغرُك باسمُ

هذا هو النهاية في التشبيه؛ لأنه يقول: المكانُ الذي تُكْلَمُ فيه الأبطالُ فتَكْلحُ وتَعبَس، ثمَّ وجهُك وضَّاح لاحتقارِك الأمرَ العظيم ... وهذا كما قال مُسلم:

يَفْترُّ عندَ افترارِ الحرب مُبتسمًا إذا تغيَّر وجهُ الفارسِ البطلِ»

ونَخلُص من كلِّ ما سبق بأنَّ حلَبَ كانت أولَ وسطٍ أدبي انتُقِد فيه شعرُ المتنبي؛ فالأميرُ ناقد واللُّغويون نُقَّاد، والشعراء يُنافسون المتنبيَ فيَجْرحون شخصَه ويَنقُدون شعرَه، وإن لم يُفلِتوا من التأثُّر به، بل والأخذِ عنه. وللشاعر بعد كلِّ ذلك أنصارُه وتلاميذُه، يشرح لهم شعره، ويَرويهم قصائدَه.

(٦) البيئة الأدبية في الفُسْطاط

وغادر المتنبي حلبَ إلى الفُسطاط، فاستبدل بيئةً مثقَّفة بمِثلها. ولقد أجمل الأستاذ بلاشير في كتابه عن المتنبي وصْفَ الحالة العِلمية والأدبية في الفسطاط في فقراتٍ قليلة، نوردُها قبل أن ننظر في حركة النقد التي أحاطت بالشاعر وشِعره في مصر؛ قال: «لقد كانت الفسطاط في عصرِ كافور صورةً مصغَّرة لحلب أو بغداد، وكان الولَعُ برعاية الآداب سائدًا فيها، وإن كان ثمة اختلافٌ بين حلب وعاصمةِ الإخشيديِّين؛ ففي الفُسطاط لم توجد حلقةٌ واحدة وعدةُ ندوات صغيرةٍ منثورةٌ حولها، بل وُجِدت عدةُ حلقات كبيرة يختلف إليها الأدباءُ والشعراء والعلماء في نفس الوقت. نعَم، إن أهمَّها كانت حَلْقة كافور؛ ذلك الخَصِي الذي كان يبدو جوَادًا أريحيًّا إن لم يكن مستنيرًا. ولقد كان على أيَّة حال رجلًا فخمًا، ولكن إلى جواره كُنَّا نجد ندواتِ كبار الضباط وكبار رجال الدولة. ولقد كان الإقبالُ على ندوةِ ابن حِنْزَابة كبيرًا، فكنتَ تجد بها الشعراء والعلماء، وبخاصةٍ علماء الحديث؛ إذ إن هذا السيد كان يتمتَّع بثقافةٍ واسعة في هذا العلم الذي أَلَّف فيه كتبًا. وكانت ندوةُ صالح بن رشيد، أحدِ رجال الدولة، ذاتَ صَبغةٍ أدبيةٍ أكثرَ وضوحًا، وكان صاحبُها يتعهَّد علاقاته مع معظم أدباء الفُسطاط وشُعرائها، وكذلك كانت ندوة حاكم دمشق القديم علي بن صالح الرزباري الذي سبق للمتنبِّي أنْ مدَحَه.

وفي هذه البيئة كما في حلب أرسَلَت الثقافةُ الإسلامية فروعها المختلفة في قوة.

فدراسةُ التاريخ قد ازدهَرَت من قبلُ في عصر الطُّولونيِّين، كما أن النزعة المحليَّة دفَعَت إلى تخصيص كتبٍ لتاريخ مصر. وكان أجوادُ الإخشيديِّين يَحْمون العلماءَ أمثال الكِنْدي الذي أَلَّف في التاريخ عدةَ مُصنَّفات.

وكذلك الدراسات اللُّغوية والنَّحوية، فإنها منذ أنْ حرَّكَها ابنُ النحَّاس (أبو جعفر ابن النحَّاس) لم تفقد حُظْوتَها. ولقد شجَّعَها كافور ببسطِ حمايته على أحد رجال مدرسة البصرة إبراهيم النجيرمي ... ولقد وُجِد في نفس الزمن بالفسطاط علماء اللغة النُّحاة؛ عبد الله بن أبي الجوع، وعليُّ بن أحمد المهلَّبي تلميذُ إبراهيمَ النجيرمي، ثم ابن الجبيِّ البصري، وهو رجلٌ كَلْبي المزاج، ما فتئ يرعد ويُبْرق ضدَّ انحطاط عصره وبذَخ الكبراء. ولقد بلَغَت شهرةُ هذا الرجل العِلميةُ حدًّا سمَّوه معه سيبويهِ مصر.

وكان الأدبُ الخالص، وبخاصةٍ الشعر، في ذروة الشرَف في الأوساط الإخشيدية. ولقد كان كلُّ إنسان إلى حدٍّ ما شاعرًا، حتى العلماء الذين سبَق أن أورَدْنا أسماءهم

لم يُفلتوا من هذه القاعدة، بل إن كُتَّاب الدواوين أنفُسَهم ونُسَّاخه كانوا يَنْظِمون في هوَسٍ، وكان حُماتُهم كابن حِنْزابة وصالحِ بن رِشْدين يضربون لهم في ذلك المثل، ولكن هذا الإنتاج المسرِف قد نُسي نسيانًا تامًّا، ولم يصل إلينا منه إلا فِقراتٌ صغيرة موزَّعة في مجموعات الشعر، ومع ذلك فثَمة أسماءٌ تَبرُز وسطَ هذه الرَّداءة العامة، نذكر منهم الموقفي الذي نرى أشعارَه في الوصف والمُجون تُغاير ببساطتها وتلوينها طنطنةَ العصر، وتُذكرنا بأبي نُواس، ومنهم الشاعر المدَّاح الأنصاري. وأخيرًا العقيلي الذي نعرف جانبًا كبيرًا دقيقًا من شعره، وهو يتكوَّن — فيما يبدو — من أغاني غرام ومجونٍ ووصف، وفي نغمات هذا الشاعر ما يجعل منه شخصيةً جذَّابة في ذلك العهد من تاريخ مصر.

ومع ذلك، فيجبُ أن نعترف بأن هؤلاء الشعراء — حتى الموهوبين منهم — إذا كانوا يُمثِّلون استمرارَ تقاليد الشعر الغرامي وشعر المجون في القرن الثالث أو الرابع، فإنهم لم يأتوا بأيِّ مبدأٍ جديد، ولم يُظهِروا أيَّ ميل أو محاولةٍ لأن يأتوا بجديد. وهم بعدَ ذلك — وهذا كان عيبًا خطيرًا في ذلك الزمن — لم يكونوا مادحين ذَوِي نفَسٍ مُنطلِق؛ ومن ثَم استطاع المتنبي بمجرد وصوله إلى الفسطاط أن يَظهر كرجلٍ فريد ... هبةً من القدَر.

وعلى هذا النحو استطاع المتنبي أن يُمْليَ نفسَه في غيرِ مَشقَّة، فقد لَزِم خُصومُه أمثالُ الشاعر المدَّاح الأنصاري والوزيرِ ابن حِنزابة جانبَ التحفُّظ، أو جهَروا بالاعتراف بمواهبِه أمام الجماهير وإن دَسُّوا له في الخَفاء، كذلك ابنُ الجبي النَّحْوي فإنه — رغم هجائه الجارح الذي لم يُفلِت منه أحدٌ حتى ولا كافور نفسُه — قد ناقش شِعرَ المتنبي في غيرِ عنف. وفي الحق، إن ردَّ الفعل ضدَّ المتنبي لم يَظهر في مصر إلا بعد أن تكوَّنَت مدرسةٌ شعرية تحت رعاية الفاطميِّين.

لقد كان جمهورُ الكُتَّاب والأدباء من أنصاره، فاستطاع أن يلعبَ دورَه كرئيس لمدرسةٍ على نحوٍ أكثرَ سيطرةً منه في حلب، فدرَس النَّحْويُّون على أحمدَ بنِ المهلبي، وعبدِ الله بن أبي الجوع، وكاتم السرِّ الجواد صالح بن رِشْدين ديوانه تحتَ إرشاده. وهكذا تكوَّنَت في مصر حلقةٌ ثانية لدراسة شِعر المتنبي، وبلَغَت شهرةُ الشاعر من العظَمة أنْ رأينا مُسافرين يمرُّون بالفسطاط فيقفون بتلك المدينة لِيرَوه ويستمعوا إليه يشرحُ أشعارَه؛ فالأندلسيُّ عبدُ الواحد بن عيال، وهو عائدٌ من الحج بمكَّة، والمغربيُّ ابن الأشاج كانا من المستمِعين إليه. ولقد حمَلا معهما ديوانَه إلى إسبانيا. وأخيرًا نرى جماعةً كبيرة من المعجَبين به ومن الأصدقاء يُخلصون له، ويَمُدُّون إليه يدَ المساعدة وقتَ الخطر بأن يُساعدوه على الخروج من مصر» (ص١٩٥ وما بعدها).

(٧) ما أثاره شعرُه من نقدٍ في مصر

هذا مُجمَل الحالة الأدبية في الفسطاط عندما سار إليها المتنبِّي، وهذه هي المكانة التي تمتَّع بها بين شعراء مصر وأدبائها في ذلك الحين، ولكِنَّا نُحاول أن نصل إلى ما أثار شعرُه من نقدٍ فلا نجد إلا القليلَ موزَّعًا في بطون الكتب، كما لم نجد ممَّا أثاره من نقدٍ بحلب إلا إشاراتٍ أو مناقشات جُزئية؛ فصاحبُ الصبح يُنبئنا عن نادرةٍ وقَعَت بين المتنبي وسيبويه السابقِ الذِّكر فيقول: «حدَّث محمدُ بن الحسن الخُوارَزميُّ قال: مرَرتُ بحمدِ بن موسى الملقَّبِ بسيبويهِ وهو يقول: مدَح الناسُ المتنبيَ على قوله:

ومِن نكَدِ الدُّنيا على الحُرِّ أن يرى عَدُوًّا له ما مِن صَداقتِه بُدُّ

ولو قال: «مُداراتِه أو مُداجَاته بُدٌّ؛ لكان أحسَنَ وأجوَد».» قال: «واجتاز المتنبِّي به وقال: أيها الشيخ، أحبُّ أن أراك، فقال له: رعاك الله وحيَّاك، فقال له: بلَغَني أنك أنكرتَ عليَّ قولي: عدوًّا له ما من صَداقتِه بدٌّ، فما كان الصوابُ عندك؟ فقال له: إن الصداقة مُشتقةٌ من الصِّدق في المودَّة، ولا يُسمى الصديق صديقًا وهو كاذبٌ في مودته؛ فالصداقة إذن ضدُّ العداوة، ولا موقعَ لها في هذا الموضع، ولو قلتَ ما من مُداراته لأصَبْت. هذا رجلٌ منا — يريد نفسَه — قال:

أتاني في قميصِ اللَّاذ يَسْعى عدوٌّ لي يُلقَّبُ بالحبيبِ

فقال المتنبي: أمَا مع هذا غيرُه؟ قال: نعم:

وقد عَبِث الشرابُ بوَجنتَيهِ فصَيَّر خدَّهُ كَسَنا اللَّهيبِ
فقلتُ له: متى استعمَلتَ هذا؟ لقد أقبلتَ في زيٍّ عجيبِ
فقال: الشمسُ أهْدَتْ لي قميصًا مَليحَ اللَّونِ من نَسْج المغيبِ
فثَوْبي والمُدامُ ولَونُ خدِّي قريبٌ من قريبٍ من قريبِ

فتبسَّم المتنبي وسيبويه يَصيحُ عليه: أُبكِمَ الرجلُ وجلائلِ الله» (الصبح المُنْبي، ص٦٣).

وهذا قد يَلوح لنا — كما يقول الأستاذ بلاشير — خاليًا من العنف، إذا ذكَرْنا أن سيبويه هذا كان يُسمَّى الموسوَس، وأنه كان — فيما يقول صاحبُ اليتيمة — مصابًا بِلُوثةٍ، وقال يومًا للمِصريِّين: «يا أهلَ مصر، أصحابُنا البغداديُّون أحزمُ منكم؛ لا يقولون باتخاذ الولَد حتى يتَّخذوا له العِقْد والعدَد، فهم أبدًا يعزبون، ولا يقولون باتخاذ العقار خوفًا أن يملكَهم شرُّ الجار، فهم أبدًا يَكنِزون، ولا يقولون بإظهار الغِنى في موضعٍ عُرِفوا فيه بالفقر، فهم أبدًا يُسافرون.» ووقف يومًا بالجامع وقد أخذَت الحِلَقُ مأخذها فقال: «يا أهل مصر، حيطانُ المقابر أنفعُ منكم؛ يُستنَد إليها ويُستدرَى بها من الريح، ويُستظَلُّ بها من الشمس، والبهائمُ خيرٌ منكم؛ تُمتطَى ظهورُها، وتؤكَل لحومُها، وتُحْتذَى جلودُها.» وكان ابنُ حِنزابة الوزير ربما رفَع أنفه تِيهًا، فقال له سيبويه وقد رآه فعَل ذلك: «أشمَّ الوزيرُ رائحةً كريهة فيُشمر أنفه؟» فأطْرقَ واستعجل النهوض، فخرج سيبويه، فقال له رجلٌ: «من أين أقبلتَ؟» قال: «من عند هذا الزاهي بنفسِه، المُدِلِّ بعرسِه، المستطيلِ على أبناء جنسه.»

ورجل كلبيُّ الطبع على هذا النحو يَدهَشُنا أن نراه يستعملُ الرِّفق في نقده للمتنبِّي الذي لم يَصطنِعْ معه الجِد.

(٨) المتنبي وابن حِنزابة

وأبلغُ منه في نقد الشاعر، وأنفذُ وأشدُّ كيدًا، كان ابن حِنزابة جعفرُ بن الفضل بن جعفر بن موسى بن الحسن بن الفُرات؛ وزير كافور. والظاهر أن المتنبيَ عندما وصل إلى مصر كان يعتزمُ أن يختصَّه هو بمدائحه دون كافورٍ الخَصي؛ ولهذا تردَّد في أول الأمر. ولقد نقَل ابنُ خلِّكان عن التبريزيِّ أن أولَ قصيدة قالها الشاعرُ في مصر كانت موجَّهةً إلى ابن حِنزابة، ولكن الشاعر لم يُنشِدها، بل احتفظ بها في أوراقه حتى عاد إلى العراق، وسار من العراق إلى ابن العَميد بأرض فارس فغيَّر قليلًا من القصيدة، وكانت هي أولى قصائده في ابن العميد. ولم يغتفر ابنُ حنزابة للشاعر إهمالَه له. ويقول صاحبُ الصبح: «قال التوحيدي: كنتُ بمصر وبها أبو الطيِّب، ووقفتُ من أمره أنه على شَفا الهلاك، ودعَتْني نفسي لحبِّ أهل الأدب إلى أن أحمله على الخروج من مصر، فخشيتُ على نفسي أن يَشيع ذلك عني. وكان مُستعدًّا للهرَب، وإنما فات أظافير الموت ومخالب المنية من قرب. وهو جنى ذلك على نفسه؛ لأنه ترك مدْحَ ابنِ حنزابة، وهو وزير كافور والمقرَّب

منه، وهو مع ذلك من بيتٍ شريف أهل وزارةٍ ورئاسة، ومن العلم والأدب بموضعٍ جليل، وهو بابُ الملك، فأتى من غيرِ باب، وأنشده القصيدةَ التالية، وأولُها ما يُتطيَّر منه:

كفى بك داءً أنْ ترى الموتَ شافيَا وحسْبُ المَنايا أن يَكُنَّ أمانيَا
تمنَّيتُها لما تمَّنيت أن ترى صديقًا فأعْيا أو عدوًّا مُداجيَا

ووراءه مَن نبَّه على عيوبه كقولِه من قصيدته التي أولها:

إنَّما التَّهنِئاتُ للأكْفاءِ ولِمَن يَدَّني من البُعداءِ

إلى أن قال:

إنَّما يفخر الكريمُ أبو المسـ ـكِ بما يَجْتني من العَلْياءِ
وبأيَّامِه التي انسلَخَت عَنْـ ـهُ وما دارُه سِوى الهيجاءِ
وبما أثَّرَت صوارمُه البِيـ ـضُ له في جَماجم الأعداءِ
وبمسكٍ يُكْنى به ليس بالمِسْـ ـك ولكنَّه أريجُ الثناءِ

ومنها:

نزلَت إذ نزَلْتها الدارَ في أحـ ـسَنَ منها من السَّنا والسَّناءِ
حلَّ في مَنبتِ الرَّياحينِ منها مَنبتُ المَكْرُماتِ واللَّأْلاءِ
يَفْضحُ الشمسَ كلَّما ذرَّت الشَّمـ ـسُ بشمسٍ مُنيرةٍ سوداءِ
إنَّ في ثوبِك الذي المجدُ فيهِ لَضياءً يُزْري بكلِّ ضياءِ
إنَّما الجلدُ ملبسٌ وابْيِضاضُ النَّـ ـفْسِ خيرٌ مِن ابْيِضاض القِباءِ
كرَمٌ في شجاعةٍ، وذكاءٌ في بهاءٍ، وقدرةٌ في وفاءِ
مَن لِبِيض الملوك أن تُبْدلَ اللَّو نَ بلونِ الأستاذِ والسَّحناءِ
يا رجاءَ العيونِ في كل أرضٍ لم يكن غيرَ أنْ أراك رَجائي

فكان يقولُ ابنُ جِنزابة: إنه هَزِئَ بكافور في هذه الأبيات، ويُسهِّل على الناس في أمر لونه ويُحسِّنه لهم. قال التوحيدي: كان المتنبِّي يعلم أن ذِكْر السواد على مَسْمَع كافور أمرٌ من الموت، فإذا ذكر لون السواد بعد ذلك فقد أساء إلى نفسِه، وعرَّضها للقتل

والحِرمان. وكان من إحسان الصَّنعة وإجمالِ الطلب ألَّا يَذكر لونَه وله عنه مَنْدوحة، ولكن الرجل كان سيِّئَ الرأي، وسُوءُ رأيه أخرجَه من حضرة سيف الدولة وعرَّضَه لعداوة الناس. وقد ذكَر سواد كافور في عدةِ مواضع، وكان اللائق ألَّا يذكرَه إلا كقولِه:

فجاءت بنا إنسانَ عينِ زمانِه وخلَّتْ بياضًا خلْفَها ومَآقيَا

وهذا في أسمى طبقاتِ الإحسان؛ لكونه كَنَى عن سوادِه بإنسانِ عينِ الزمان» (الصبح، ص٦٢، ٦٥).

وهذا نقدٌ لا ينمُّ عن خبثِ ابن حنزابة ورغبةٍ في الكيد للمتنبي فحَسْب، بل يشهد بذَوقٍ صادقٍ وحسٍّ مرهَف، والذي يبدو لنا هو أن ابن حنزابة والتوحيديَّ قد وُفِّقا في فَهْم ما كان في شعر أبي الطيب من خروجٍ على اللياقة. ونحن وإن كنَّا قد تعوَّدْنا ذلك من المتنبي في غيرِ موضع، وفي أكثرَ من موقفٍ له مع مَمْدوحيه، إلا أننا لا ندري بعدُ، أصَدَر الشاعر في هذا اللون من المدح عن غفلةٍ أم عن سخريةٍ خبيثة، وهم يُحدِّثوننا عن أبي الفتح بن جنِّي أنه قال: «لما قرأتُ على أبي الطيب قولَه في كافور:

وما طرَبي لَمَّا رأيتُكَ بدعةً لقد كنتُ أرجو أن أراك فأطْرَبَا

قلتُ له: «لم تَزِد على أن جعَلتَه أبا زنة (كُنْية القرد)، فضحك أبو الطيِّب؛ فإنه بالذمِّ أشبهُ منه بالمدح».»

والناظر في شرح ابن جني لديوان المتنبِّي — ولدينا من هذا الشرح نسخةٌ في المكتبة الملَكيَّة — يجدُ أن هذا الشارح، الذي قرأ على المتنبي الديوانَ وناقشه في مَعانيه وأخذ عنه شروحَه، قد جنَح دائمًا إلى تخريج مدحِ المتنبي في كافور مخرجَ الهجاء المستتِر المقلوب. وهذه مسألةٌ نُرجئ الفصلَ فيها إلى الحديث عن ابن جنِّي. والواقع أن المتنبيَ لم يُجِدِ المدح إلا في سيف الدولة، حيث جاء المدحُ صدًى لنفسه ونَجْوى فؤادِه، امتزجَت به روحه فجاء شعرًا صادقًا جميلًا.

ولقد سُئل المتنبي نفسُه عن السبب في ذلك، فقال: «قد تجوَّزتُ في قولي، وأعفيتُ طبعي، واغتنمتُ الراحة منذ فارقتُ آل حَمْدان» (الصبح، ص٥٢). وهذا أصدقُ تفسيرٍ لتلك الظاهرة.

(٩) المتنبي وابنُ وكيع

ومن ثَم كان من الممكن لخصوم المتنبي في مِصر وفي العراق وفارس — لو أنهم أُوتوا القدرة — أن يَجرحوا شعرَه تجريحًا قويًّا، ومع ذلك فإننا إذا التمَسْنا نقدًا لشعر الشاعر في مصر غير الإشارات السابقة؛ لم نكَدْ نعثرُ إلا على كتابَين لم يتناولا إلا أسهلَ أنواع النقد وأقربَها إلى التجريح الميسور؛ أعني مسألةَ السرقات. كتَبَ أوَّلَهما الشاعرُ ابن وكيع (تُوفي سنة ٣٩٣هـ) باسم: «المنصِف للسارق والمسروق من المتنبي». ومِن هذا الكتاب لدينا نسخةٌ خَطِّية ببرلين، فيما يقول الأستاذ بلاشير، كما أن العُكْبَري قد أورَد عدة أمثلةٍ لما ذكر من سرقات.

وابنُ وكيع هذا هو أبو محمدِ بن الحسن بن وكيع التنيسي، يقول صاحبُ اليتيمة في ترجمته: «شاعرٌ بارع، وعالمٌ جامع، قد برَع في إبَّانِه على أهلِ زمانه، فلم يتقدَّمْه أحدٌ في أوانه، وله كلٌّ بديعةٍ تَسحَر الأوهام، وتستعيدُ الأفهام.»

ومن ثَم كان من الطبيعيِّ أن يحسد المتنبيَ ويحمل عليه، مُحاولًا تجريحَه بكل سبيل. وفي ذلك يقول ابنُ رشيق (الجزء الثاني، ص٢٢٥): «وأما ابنُ وكيع فقد قدَّم في صدر كتابه عن أبي الطيِّب مقدمةً لا يصحُّ لأحدٍ معها شعرٌ إلا الصدر الأول، إنْ سلَّم ذلك لهم! وسمَّاه كتاب المنصِف؛ مثل ما سُمِّيَ اللَّديغُ سليمًا، وما أبعدَ الإنصافَ منه!»

وأورد صاحب الصبح (١٥٨): «قال عليُّ بن منصور الحلبيُّ المعروفُ بابن القارح: كان محمدُ بن وكيع متأدبًا ظريفًا ويقول الشعر، وعمل كتابًا في سرقات المتنبِّي وحاف عليه كثيرًا. وسألني يومًا أن أخرجَ معه واستصحبَ مُغنِّيًا، وأمَره ألا يُغنيَ غيرَ شعرِه، فقال:

لو كان كلُّ عليلٍ يَزْدادُ مِثلَك حُسنَا
لكان كلُّ صحيحٍ يَودُّ لو كان مُضْنَى
غَنِيتَ عني وما لي وجهٌ به عنك أغْنَى

فقلتُ له: أتَثقُل عليك المؤاخَذة؟ قال: لا، فقلت: إن أبياتَك مسروقة؛ الأولُ من قول بعضِهم:

فلو كان المريضُ يَزيد حُسنًا كما تزدادُ أنت على السقامِ
لَمَا عِيدَ المريضُ إذن وعُدَّت شِكايتُه من النِّعَم الجِسامِ

والثاني من قولِ رُؤْبة:

مُسلِمُ ما أنساكَ ما حَيِيتُ لو أشرَبُ السُّلْوانَ ما سَلِيتُ
ما لي غِنًى عنك ولو غَنِيتُ

فقال: والله ما سمعتُ بهذا، فقلت: إذا كان الأمر على هذا، فاعذر المتنبِّيَ على مثله، ولا تُبادر إلى الحطِّ عليه ولا المؤاخذةِ له، والمعاني يستدعي بعضُها بعضًا.»

وإذن فالنقَّادُ القدماء مُجمِعون على أنَّ ابن وكيع قد تحامَل على المتنبي، ولكنَّنا لا نعلم بعدُ أكتَبَ هذا الشاعرُ كتابه والمتنبي حيٌّ أم كتَبَه بعد وفاته، وإن كان الراجح أنه قد كتبه بعد موته؛ وذلك لأننا وإن كنَّا لا نعلم تاريخَ ميلاد ابنِ وكيع إلا أننا نعرف أنه تُوفِّي سنة ٣٩٣هـ؛ أي: بعد وفاة المتنبِّي بما يقرب من أربعين عامًا.

ولو أن مخطوط ابن وكيع كان بين أيدينا، لاستطعنا أن ننظرَ فيه عن قُرب، ونُفصِّل مواضعَ إصابتِه أو تَحامُلِه؛ وذلك لأنه — بلا ريبٍ — قد استطاع أن يقع على ما يُشبه السرقةَ في شعر المتنبِّي؛ كقوله مثلًا:

أتخفر كلَّ مَن رمَتِ الليالي وتنشُر كلَّ مَن دفَن الخُمولُ؟

فهو يرى أنه منقولٌ من قول ابن الرومي:

نشَرتُك مِن دفنِ الخُمولِ بقدرةٍ لما هو أَدْهى لو عَلِمتَ وأَنكَرُ

(العُكبري، ج٢، ص٢١)

إذن من الواضح أنه رغم اختلافِ غرَض الشاعرَين — المتنبي يمدح وابنُ الروميِّ يهجو — فإن النشر مِن دفن الخمول شيءٌ ما أظن أننا نستطيع أن نقولَ فيه ما قال المتنبي (خِزانة الأدب، ج١، ص٣٨٥، ص٣٨٩): «الشعر جادة، وربما وقَع الحافرُ على الحافر.» ومع ذلك، فالذي نُرجِّحه هو أنَّ ابن وكيع قد أسرف فرأى السرقةَ حيث لا سرقة؛ وذلك نحوُ اتِّهامه المتنبِّيَ بأنه قد أخذ قولَه:

ونرتبطُ السوابقَ مَقرُباتٍ وما يُنْجين مِن خبَبِ الليالي

من قول عبدِ الله بن طاهر:

كأنَّنا في حروبٍ مِن حوادثِه فنحنُ ما بين مجروحٍ ومطعونِ

فمعنى بيتِ المتنبي أننا نرتبطُ الخيول الكريمةَ العِتاق، ومع هذا لا تُنجينا ولا تعصمنا من طلبِ الدهر وخَببِ لياليه في آثارنا، ومعنى بيتِ عبد الله بن طاهر أننا ما نزال نُحارب الدهرَ ويُحاربنا حتى يتركَنا بين جَريح ومطعون. فإذا كان هناك اتفاقٌ نهائي في تنكيل الأيام بنا، فالبَوْن شاسعٌ بين طرق الأداء: المتنبِّي يرى الليالِيَ مُخِبَّةً نحوَنا وجياد الخيل واقفة لا تستطيع أن تنجوَ بنا منها، وابنُ طاهر يُصور معركةً بين البشر والأيام، فما أبعدَ صورةَ هذا عن صورةِ ذاك!

وثَمَّة غيرَ كتابِ ابن وكيع، كتابُ العميدي المسمَّى «الإبانة عن سَرِقات المتنبي لفظًا ومعنًى»، ولكن هذا المؤلِّف قد تُوفِّي سنة ٤٣٣، فليس هناك أدنى احتمالٍ في أن يكون قد كتب كتابَه والمتنبي حي. ونحن الآن في صدد الحديث عن الخصومة حولَ المتنبي حيًّا؛ ولذلك نترك الحديثَ عنه هنا.

(١٠) تأثيرُه في تلاميذه بمِصر

ولو أننا ترَكْنا خصومَ المتنبِّي لِننظرَ في تأثيره في تلاميذه والمعجَبين به، لم نستطِعْ — لسوءِ الحظ — أن نعثرَ على مثلِ ما عثَرنا عليه من تأثيره في شعراءِ وأدباء حلب، ومع هذا فثَمة إشاراتٌ نجدها في شروحِ ديوانه تدلُّ على أن شعراء مِصر كانوا يُناقشون الشاعرَ وشِعرَه، ويتَدارسونه معه. من ذلك ما نجدُه في العُكْبَري (ج١، ص٣٧٧) عند شرحِه للبيت:

إذا سارَت الأحداجِ فوق نباتِه تفاوَحَ مِسكُ الغانياتِ ورُنْدُهُ

إذ يقول: «قال أبو الفتح (ابن جني): قال لي المتنبِّي: لما قلتُ هذه القصيدةَ وقلت تَفاوح، أخذ الشعراءُ هذه اللفظة وتداوَلوها بينهم.» ولكن أمثال هذا الشاهد التاريخيِّ قليلة.

(١١) البيئات الأدبية وأثرُها في فنِّه

ونَخلُص من كلِّ ما سبق إلى أن المتنبِّيَ قد وجَد في مِصر بيئةً أدبية عِلمية بصيرةً بالشعر ونقدِه، فساقَه ذلك إلى أن يُحافظ على مستوى شِعرِه الفنِّي. والواقعُ أنه إذا صحَّ أن مدْحَه لكافور أغلَبُه متكلَّفٌ سقيم، فإنه — رغم ذلك — قد قال في مصرَ أروعَ ما قال من شِعر، وقد انتهى إلى تلك البلاد وفي نفسِه من الأيام جُروح، فعاوَدَ البصرَ في حياته، وثقب الحزن خلال نَغماتِه، فجاء شِعرًا إنسانيًّا يهزُّ النفوس. وإنك لتقرأ قصائدَه في كافور فتجدُ أن مدْحَه للأمير لا يكاد يَعْدو الأبياتَ، وما بقي يدورُ إما حول نفسِه، وإما حول مُقامه بحلب وحنينِه إلى سيفِ الدولة وأيامِه الكريمة. وقد تخلَّلَت كلَّ ذلك فلسفةٌ حزينة متشائمة لم يقصد إليها، وإنما أمْلَتها مُلابساتُ حياته، فأتت في موضعِها من قصائده مُلوَّنةً بإحساسه، وإنك لَتقرَؤُها في سياق الحديث فلا تُنكر منها ما تُنكره عندما تُروى إليك مُجرَّدةً من مُلابَساتها. إن فلسفتَه فلسفةُ حياة، لا فلسفةُ عقلٍ مجرَّد.

ذلك عن مَعانيه، وأما صياغة شعره وصَنعتُه الفنية فممَّا لم يزلَّ فيه أن الوسط الأدبيَّ بمصر قد حمَله على تجويدها كما حمله وسَطُ حلَب؛ يقول العُكْبَريُّ: «سألتُ شيخي أبا الحرم مكِّيَّ بنَ ريَّان الماكسَ عند قراءتي عليه الديوانَ سنة ٥٩٩هـ: ما بالُ شعر المتنبِّي في كافورٍ أجودُ من شعره في عَضُد الدولة وأبي الفضل بنِ العميد؟ فقال: كان المتنبِّي يعمل الشعرَ للناس لا للممدوح، وكان أبو الفضل بنُ العميد وعضدُ الدولة في بلادٍ خالية من الفُضَلاء والشعراء، فكان يعمل الشعرَ لأجلهم، وكذلك كان عند سيف الدولة بنِ حَمْدان جماعةٌ من الفُضلاء والأدباء، وكان يعمل الشعرَ لأجلهم ولا يُبالي بالممدوح. والدليل على هذا ما قال أبو الفتح عنه في قوله «تَفاوَح»؛ لأنه لما قالها أنكرَها عليه قومٌ حتى حقَّقوها، فدلَّ أنه كان يعمل الشِّعرَ الجيد لمن يكون بالمكان الأول من الفُضلاء» (العكبري، ج١١، ص٢٧٧).

ونحن وإن كنَّا لا نُسلِّم بعمومِ هذه الأحكام، ونعتقد أن المتنبِّيَ لم يُجِد مدْحَ أحدٍ غيرِ سيفِ الدولة، وإنما أجاد في كافوريَّاته غِناءَه نجوى نفسِه، أو حنينَه إلى سيفِ الدولة، وأنه في عَضُديَّاته لم يُوفَّق إلا في قصيدته التي يصفُ فيها شعبَ بوان، ثم في أرجوزته الطردية، وأنَّ نجاحه في تلك الموضوعات لم يكن لوجود الفضلاء أو عدمِ وجودهم، بل لاتِّصالها بنفسِه وصدورِها عن طبعِه؛ أقول: إننا رغم كلِّ ذلك نُسلِّم بأن البيئة الأدبية في مصر وفي حلَب لم تخلُ بلا ريبٍ من تأثيرٍ على صياغة المتنبي لشعره،

ولدينا في الوساطة أدلةٌ على أن المتنبِّيَ كان يُصلِح من شعره إذا نُوقش فيه ووضحَ له خطؤه. ومن ذلك أنه عندما قال:

فأرحامُ شِعرٍ يتَّصلنَ لَدُنَّهُ وأرحامُ مالٍ ما تَنِي تتَقطَّعُ

أنكَروا تشديدَ النون من لَدُنَّه، وإنما هو لَدُنْ، وأما التشديد فغيرُ معروف في لغة العرب، ويقول الجُرجاني: وقد كان أبو الطيب خُوطبَ في ذلك فجعل مكان «لدنَّه» «بِبابِه» (الوساطة، ص٣٤١، ط صبيح). وكذلك في قوله:

ليس التعلُّلُ بالآمالِ من أرَبِي ولا القُنوع بضَنْك العيش من شِيَمي

يقول الجرجانيُّ أيضًا في صفحة ٣٥٢: «قالوا القُنوع خطأ، وإنما هي القَناعة، وأما القنوع فالمسألة.» يقال: قنع يقنع وقُنوعًا إذا سأل، والفاعل فيهما قانِع. قال المحتجُّ (أي نصيرُ المتنبي) الرواية المسموعة هي: ولا القناعة بالإقلال مِن شِيَمي. ويُضيف المؤلف: ولقد سمعتُ رُواة الشاميِّين يذكرون أنه أنشدَهم قديمًا «القنوع» ثم غيَّر الإنشادَ ورجَع إلى القناعة.

وهذان الشاهدان واضحان في الدلالة على ما أفاد الشاعرُ من تلك البيئة العِلمية، وبخاصةٍ في الشام؛ حيث اجتمَع بحلَب شعراءُ وأدباءُ وعلماء، لم يزلَّ أنهم كانوا أعظمَ خطرًا ممَّن وُجِد بمصر.

ومع ذلك، فإذا كان الشاعر لم يعثر بالفسطاط بأمثالِ أبي فِراس أو ابن خالَوَيه، فإنه لم يفقد كثيرًا، بل ربما كان في ذلك ما هوَّن عليه الإقامةَ بمِصر أربعَ سنوات، مع أنه لم يأتِ إليها إلا على مضَض، ومع أن شبح الخيبة لم يزل يتهيَّأ أمام ناظره، حتى استوى حقيقةً مُرَّة بالغَت في تشاؤمه وضيقه بالحياة.

(١٢) الخصومة حول المتنبِّي في بغداد

(١٢-١) شهرة المتنبي

وصل المتنبي وهو في مصر إلى درجةٍ من الشهرة طبَّقَت الآفاق، وصار شعرُه يُدوِّي في أنحاء العالم، وكأنَّ الريح تنقله بكلِّ فج. وفي «التميمة» عن ابن جنِّي قال: «وحدَّثني

المتنبي قال: حدثني فلانٌ الهاشميُّ من أهل حَرَّان بِمصر قال: أُحدِّثُك بطريفة؛ كتبتُ إلى امرأتي وهي بحرَّان كتابًا تمثَّلتُ فيه بيتك:

فيمَ التعلُّل لا أهلٌ ولا وطنٌ ولا نديمٌ ولا كأسٌ ولا سكنُ

فأجابتني عن الكتاب وقالت: ما أنت واللهِ كما ذكرتَ في هذا، بل أنت كما قال الشاعرُ في هذه القصيدة:

سهرتُ بعد رحيلي وحشةً لَكمُ ثم استمرَّ مَريري وارْعَوى الوسَنُ»

وإذا ذكَرنا أن هذه الأبيات من إحدى كافوريَّاته، وأنه قد قالها سنة ٣٤٨هـ، وذكَرنا أنها وصَلَت إلى حران قبل خروج الشاعر من مصر؛ أدرَكْنا مبلغَ المجد الذي كان المتنبي قد وصل إليه في ذلك الحين.

وفي «الصبح» (ص٩٠) حكايةٌ أخرى لا تقلُّ دلالةً عن السابقة، وإن تكن حقيقتُها التاريخية كحقيقةِ سابقتها موضعَ نظر: «نقل بعضُ أئمة الأدب أن رجلًا من مدينة السلام كان يكره أبا الطيب المتنبِّي، فآلَى على نفسه ألَّا يَسكن مدينةً يُذكر بها أبو الطيب ويُنشَد كلامُه، فهاجر من مدينة السلام، وكان كلما وصل بلدًا سمع بها ذِكرَه يرحل عنها، حتى وصل إلى أقصى بلاد التُّرك، فسأل أهلَها عنه فلم يعرفوه فتوطَّنَها، فلما كان يوم الجمعة ذهَب إلى صلاتها بالجامع فسمع الخطيب يُنشد بعد ذكر أسماء الله الحسنى:

أسامِيًا لم تَزِدْه معرفةً وإنما لذَّةً ذكَرْناها

فعاد إلى دار السلام.»

ورجلٌ هذا شأنُه في ذُيوع الصيت وانتشارِ الشعر، لم يكن بُدٌّ من أن يكثر خُصومُه وحسَّاده، وبخاصة إذا ذكرنا ما كان في طبعِه من كِبر وزَهْو وترفُّع، بل واحتقارٍ لغيره من الشعراء؛ ومن ثمَّ لم يكن غريبًا أن نرى أنه لم يكَد يترك مصر ويعود إلى العراق سنة ٣٥٠هـ حتى وجد الخصومَ والمنافسين في أهبةٍ لملاقاته، وساعدَ هو على تأجيج الخصومة بترفُّعه عن مدحِ رجالٍ ذَوي خطر؛ كالوزير المهلبي والصاحبِ بن عبَّاد، ثم بهجائه ضبةَ هجاءً مقذعًا فاحشًا اغتِيل بسببه، فيما يقولون.

بل لقد أكل الحسَدُ له قلوبَ رجال شهد لهم مُعاصروهم بالفضل، كما تمتَّعوا بسُلطانٍ واسع يبسطونه على الكتَّاب والشعراء؛ كأتباعٍ لهم، وأبواقٍ لمجدهم. وهذا في الحقِّ شعورٌ غريب لا نستطيع فَهمَه إلا إذا افترضنا أن المتنبيَ كان قد وصل في ذلك الحين إلى نوعٍ من النفوذ يَبُزُّ نفوذَ الوزراء أنفسهم، «قال الرَّبعيُّ: قال لي بعضُ أصحاب ابن العميد، قال: دخلتُ عليه يومًا قبل دخول المتنبي فوجدتُه واجمًا — وكانت قد ماتت أختُه على قريب — فظننتُه واجدًا من أجلِها، فقلت: لا يحزن الله الوزير، فما الخبر؟ قال: إنه ليَغيظني هذا المتنبي واجتهادي في أن أُخمِد ذِكْرَه، وقد ورَد عليَّ نيِّفٌ وسِتون كتابًا في التعزية، ما منها إلا وقد استُصدِر بقوله:

طوى الجَزيرةَ حتى جاءني خبرٌ فَزِعتُ فيه بآمالي إلى الكذبِ
حتى إذا لم يدَعْ لي صِدقُه أمَلًا شَرِقتُ بالدمع حتى كاد يَشْرقُ بي

فكيف السبيلُ إلى إخماد ذكره؟ فقلت: القدَرُ لا يُغالَب، والرجلُ ذو حظٍّ من إشاعة الذكر واشتهار الاسم؛ فالأولى أن لا تَشغل فِكرك بهذا الأمر» (الصبح، ص٨٢–٨٣). ولئن صحَّت هذه الحكايةُ لَدلَّت على أن الشاعر كان قد أصبح يُنظَر إليه كقوةٍ من قُوى الطبيعة، وقضاءٍ من أقْضِية القدَر. وهذه حالةٌ قد تُلقي في قلوب خُصومه اليأسَ فيُسلموا بتفوُّقه فيُريحوا ويستريحوا، ولكنه يأسٌ لا يخلو من استعدادٍ للوثوب إذا لاح في الخَصم موضعُ ضعف.

والذي لا ريب فيه أن الخصومة حول المتنبي في بغداد كانت أقوى منها في أي مكان آخر. وهذا أمرٌ نستطيع فهمه؛ ففي حلب كان تأييدُ سيف الدولة له يَحميه من هجمات مُنافسيه، وفي مصر كانت أغلبية رجال الأدب معه، وأما في العراق فقد كانت النفوس موغَرةً ضدَّه؛ الخليفة ومعزُّ الدولة ووزيره المهلَّبي؛ لأنه مدَح خَصمهم اللدود سيفَ الدولة وخلَّد ذِكره دونهم، ورجال العلم والأدب؛ لحسدهم له، ولاحتقاره لأمرهم.

(١٢-٢) المتنبي والمهلَّبي

ولقد حاول الشاعرُ فيما يظهر أن يجد له من رجال الحُكم سندًا، فزار المهلبيَّ فيما تقول المصادرُ مرتين، وكان يودُّ أنْ لو مدَحه ليتَّخذه وسيلةً للوصول إلى معزِّ الدولة، كما مدح من قبلُ أبا العشائر ليتخذَه سبيلًا إلى سيف الدولة، ومن بعدُ ابنَ العميد

ليجعلَه سُلَّمًا إلى عَضُد الدولة، ولكنه لم يفعل في مجالس المهلبيِّ وحياته من سخفٍ واستهتارٍ وتبذُّل. وهذه رواية أبي القاسم؛ إما لأنه أراد أن يَقصُر مدحه على الملوك، كما يقول صاحبُ اليتيمة، أو لما رآه عبد الله بن عبد الرحمن الأصفهاني صاحبُ «الإيضاح».

ومهما يكن من أسباب عدم مدح المتنبِّي للمهلَّبي، فالذي يَعنينا من تلك الحقيقة التاريخية هو أثرُها في الخصومة التي نشَأَت حول الشاعر وحرَّكَت نقْدَ البغداديِّين لشعره.

وفي ذلك يقولُ صاحب اليتيمة: «ولما استقرَّ بدار السلام وترفَّع عن مدح الوزير المهلبيِّ ذاهبًا بنفسه عن مدحِ غير الملوك، شقَّ ذلك على المهلبيِّ فأغرى به شعراءَ العراق حتى نالوا من عِرْضه، وتبارَوْا في هجائه، فلم يُجِبهم ولم يُفكر فيهم، فقيل له في ذلك فقال: إني فرَغتُ من إجابتهم بقولي لمن هو أرفعُ طبقةً في الشعر منهم:

أرى المتشاعِرينَ غَرُوا بذمِّي ومن ذا يَحمدُ الداءَ العُضالا؟!
ومن يكُ ذا فمٍ مُرٍّ مريضٍ يَجِدْ مُرًّا بـه المـاءَ الزُّلالَا

وقولي:

أفي كلِّ يوم تحت ضِبْني شُويعِرٌ ضعيفٌ يُقاويني قصيرٌ يُطاولُ؟
لساني بنُطقي صامتٌ عنه عادلٌ وقلبي بصمتي ضاحكٌ منه هازلُ
وأتعَبُ مَن ناداك مَن لا تُجيبهُ وأغيظُ مَن عاداك مَن لا تُشاكِلُ
وما التِّيه طَبْعي فيهِمُ غيرَ أنني بغيضٌ إليَّ الـجاهلُ المتعـاقلُ

وقولي:

وإذا أتَتْك مَذمَّتي من ناقصٍ فهي الشهادةُ لي بأني كاملُ»

وقال أبو القاسم الأصفهاني في «إيضاحه»: «ولما حصَل المتنبي ببغداد نزل ربَض حُميد، فركب إلى المهلَّبي فأذن له فدخل وجلس إلى جنبه، وصاعد خليفته دونَه، وأبو الفرَج الأصفهاني، صاحبُ كتاب الأغاني، فأنشدوا هذا البيت:

سقى اللهُ أمواهًا عرَفتُ مَكانَها جُرامًا ومَلْكومًا وبَذَّرَ فالغَمْرَا

وقال المتنبِّي: هو جُرَابًا. وهذه أمكنةٌ قتَلتُها عِلمًا، وإنما الخطأ وقَع من النقَلة، فأنكره أبو الفرَج وتفرَّق المجلس عند هذه الجملة، ثم عاودَه في اليوم الثاني وانتظر المهلبيُّ إنشاده فلم يفعل، وإنما صدَّه ما سمعه من تماديه في السخف، واستهتاره بالهَزْل، واستيلاءِ أهل الخلاعة والسخافة عليه. كان المتنبي مُرَّ النفْس، صعبَ الشَّكيمة، حادًّا مُجِدًّا، فخرج. فلما كان اليوم الثالث أغرَوْا به ابن الحَجَّاج حتى عَلق لجامُ دابته في صينية الكَرْخ، وقد تكابسَ الناسُ عليه من الجوانب، وابتدأ يُنشد:

يا شيخَ أهلِ العلم فينا ومَن يَلْزم أهْلَ العلم توقيرُهُ

فصبَر عليه المتنبي ساكنًا ساكتًا إلى أن أنجزها، ثم حلَّ عِنان دابته، وانصرف المتنبي إلى منزله.»

(١٢-٣) المتنبي وابن لَنْكَك

ولما بلغ الحسنَ بنَ لَنْكك بالبصرة ما جرى على المتنبي من وقيعةِ شعراء العراق فيه واستخفافهم به؛ كقولِهم فيه:

أيُّ فضلٍ لشاعرٍ يطلب الفَضْـ ـلَ من الناس بُكرةً وعشيًّا؟
عاشَ حينًا يبيعُ بالكوفةِ الما ءَ وحينًا يبيع ماءَ المحيَّا

وكان ابنُ لَنْكك حاسدًا له، طاعنًا عليه، هاجيًا إياه، زاعمًا أن أباه كان يَسقي الماءَ بالكوفة، فشَمِتَ به وقال:

قولوا لأهلِ زمانٍ لا خَلاق لهمْ ضَلُّوا عن الرُّشد من جهلٍ بِهِمْ وعَمُوا
أعطيتمُ المتنبِّي فوق مُنْيَتِهِ فزوِّجوه برغْمِ أمَّهاتِكُمُ
لكنَّ بغدادَ — جاد الغيثُ ساكِنَها — نِعالُهم في قَفا السَّقاءِ تَزدحمُ

ومن قوله:

مُتنبِّيكُمُ ابنُ سقَّاءِ كُوفا نَ ويُوحَى مِن الكَنيف إليهِ
كان مِن فِيه يَسْلحُ الشعرَ حتى سلَحَت فقحةُ الزَّمان عليهِ

وقوله فيه:

ما أوقحَ المتنبِّي فيما حكَى وادَّعاهُ!
أُبيحَ مالًا عظيمًا لَمَّا أباح قَفاهُ
يا سائلي عن غِناهُ مِن ذاك كان غناهُ
إن كانْ ذاك نبيًّا فالجاثليقُ إلهُ

وهذا هجاءٌ يشهد بعُنف الخصومة التي قامت بين المتنبي ومَن كان بالعراق من حكَّامٍ وشعراء، خصومة لم يكن بدٌّ من أن تؤدِّيَ إلى تجريح الشاعر في أعزِّ ما يملك؛ وهو شِعره. ونحن وإن كنَّا لا نجدُ في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصبهانيِّ ذِكرًا للمتنبي — مع أن أبا الفرج كما رأينا قد جالسَ المتنبِّيَ وخاصمَه؛ ممَّا قد يُفسر بأن أبا الفرج كان قد انتهى في ذلك الوقت من تأليف كتابه، أو أنه قد عَمد إلى الصمت عن ذِكر هذا الشاعر حتى لا يُساهم في نشر ذكره — أقول: إذا كنا لم نجد في هذا الكتاب شيئًا عن المتنبي؛ فقد حفظَت لنا المصادرُ نبأَ مناظرةٍ كانت بين الشاعر وبين رجلٍ لا يقلُّ عنه غرورًا واعتزازًا بالنفس؛ هو أبو عليٍّ الحاتمي، الذي يقول عنه ياقوت (ج١٨، ص١٥٤، الرفاعي): «إنه كان مُبغَّضًا إلى أهل العلم فهجاه ابنُ الحجاج وغيرُه بأهاجٍ مُرَّة.»

(١٢-٤) المتنبي والحاتمي

ونحن لا ندري كيف وصلَت إلينا هذه المناظَرة؛ إذ إنَّ ياقوت يورِدُ (ص١٥٦) عند ذِكر مؤلَّفات الحاتميِّ اسمَ كتابٍ له بعُنوان «الموضحة في مَساوئ المتنبي»، كما أنَّ لدينا للحاتمي هذا رسالةً أخرى منشورةً في التحفة البهيَّة (ص١٤٤–١٥٩) باسم الرسالة الحاتمية، وفيها يُحصي الحاتميُّ أبياتَ المتنبي التي أخذ معانيَها من أرسطو، فيوردُ البيتَ ومعه قولُ أرسطو. ولقد نشَرها أيضًا المستشرقُ الألماني O. Rescher Islamica سنة ١٩٢٦، ص٤٣٩ وما بعدها، وترجمتها للألمانية، وأحصى إشاراتِ العكبريِّ والواحدي لنفس تلك الأبيات عندما كانا يُردِفانها بأقوال «الحكيم»، ولكن هناك اختلافات يسيرة بين نص التُّحفة ونصِّ إسلاميكا، وكذلك أوردها البستانيُّ في مجلة المشرق سنة ١٩٣١.

والآن يمكن أن نتساءل: هل هذه المناظرة كانت مقدمةً لكتاب الحاتمي «الموضحة في مساوئ المتنبي»؟ والأستاذ بلاشير يُشير في كتابه عن المتنبي (ص٢٦٨، هامش ٥) إلى

مخطوط الأسكوريال بعُنوان: «الموضحة في ذكر سَرِقات المتنبي والساقِط من شعره»، وليس في المخطوط على ما يظهر شيءٌ غير مقدِّمة الكتاب، وفيها يُحدد الحاتميُّ موقفه من المتنبي عندما كتَب تلك الرسالة، وهو موقفُ عَدَاء، بحيث يمكن أن نُرجِّح أن المناظرة التي لدينا نصُّها (في ياقوت ص١٥٩ وما بعدها من الجزء الرابع، وفي الصبح المنبي ص٧١ وما بعدها) كانت جزءًا من تلك «الموضحة».

والآن نقف عند هذا النصِّ قليلًا لنرى ما فيه.

يمكن تقسيم هذه المناظرة قسمَين: في القسم الأول يقصُّ أبو عليٍّ الحاتميُّ كيف أنه «عندما جاء المتنبي مدينةَ السلام كان الْتحَف بِرداء الكِبْر والعظَمة، يُخيَّل إليه أن العلم مقصورٌ عليه، وأن الشعر لا يَغترِفُ عَذْبَه غيرُه، ولا يرى أحدًا إلا ويرى لنفسه مَزيَّةً عليه، حتى ثُقُلَت وطأتُه على أهل الأدب بمدينة السلام، وطأطأ كثيرٌ منهم رأسَه، وخَفَض جَناحَه، واطمأنَّ على التسليم جأشُه. وتخيَّل أبو محمدٍ المهلبيُّ أنْ لا يتمكَّن أحدٌ من مُساجَلتِه، ولا يقوم لمجادلته والتعلُّق بشيءٍ من مَطاعنه. وساء مُعزَّ الدولة أن يرِدَ على حضرته رجلٌ صدَر عن حضرة عدوِّه، ولم يكن بمملكته أحدٌ يُماثله فيما هو فيه، ولا يُساويه في منزلته، يُبدي لهم عَوارَه، ويهتك أستارَه، ويمزِّق جلابيبَ مَساويه.» ورأى أبو عليٍّ أنه هو ذلك الرجل الذي يستطيع أن يجرحَ المتنبيَ، وأن يحطَّ من قدره، فسار إلى الشاعر سيرَ الظافر حتى انتهى إليه، وهو بمنزل عليِّ بن حمزة البصري في ربَضِ حُميد، أحدِ أحياء بغداد؛ حيث كان المتنبي نازلًا، وحيث كان تلاميذه والمعجَبون به يُنشدونه شِعرَه، ويُفسِّره لهم. وهنا يبدأ القسم الثاني من نصِّ المناظرة كما انتهت إلينا، وفيه نرى كيف ناظر الحاتميُّ أبا الطيب وعابه.

بدأ الحاتميُّ بقوله: خبِّرني عن قولك:

فإن كان بعضُ الناس سيفًا لدولةٍ ففي الناس بُوقاتٌ لها وطُبولُ

أهكذا تُمدَح الملوك؟

وعن قولك:

ولا مَن في جنازتِها تجارٌ يكون وَداعُهمْ نفْضَ النِّعالِ

أهكذا تؤبَّنُ أخَواتُ الملوك؟ والله لو كان هذا في أدنى عبيدِها لكان قبيحًا! وأخبرني عن قولك:

خفِ الله واستُرْ ذا الجمالَ ببُرقعٍ فإنْ لُحتَ حاضَت في الخُدور العواتقُ

أهكذا تَنْسب بالمحبوبين؟
وعن قولك في هجاء ابنِ كيغلغ:

وإذا أشار مُحدِّثًا فكأنَّه قردٌ يُقهقه أو عجوزٌ تَلطِمُ

الكلام الرَّذْل الذي ينفر عنه كلُّ طبع ويَمجُّه كلُّ سمع.
وعن قولك:

وضاقت الأرضُ حتى كان هاربُهمْ إذا رأى غيرَ شيءٍ ظنَّه رجلَا

أفتعلم مرئيًّا يتناولُه النظر لا يقع عليه اسمُ شيء؟ وما أراك نظرتَ إلا إلى قولِ جَرير:

ما زلتَ تحسبُ كلَّ شيءٍ بعدَهمْ خيلًا تكرُّ عليكمُ ورِجالَا

فأحلتَ المعنى عن جهته، وعبَّرتَ عنه بغير عبارته.
وعن قولك:

أليس عجيبًا أنَّ وصْفَك مُعجِزٌ وأنَّ ظُنوني في مَعاليك تظلعُ؟

فاستعرتَ الظلَعَ لظنونِك وهي استعارةٌ قبيحة، وتعجبتَ في غيرِ مُتعجَّب؛ لأن مَن أعجز وصفُه لم يستنكر قصورَ الظنون وتحيُّرَها في معاليه، وإنما نقلتَه وأفسدتَه عن قول أبي تمام:

ترَقَّت مُناهُ طَوْدَ عزٍّ لوِ ارتقَتْ به الرِّيحُ فتْرًا لانْثنَت وهْي ظالعُ

وعن قولك تمدحُ كافورًا:

فإنْ نِلتُ ما أمَّلتُ منك فربَّما شربت بماءٍ يُعجِز الطيرَ وِرْدُهُ

مدحٌ أم ذم؟ قال: مدح، فقلت: إنك جعلتَه بخيلًا لا يوصلك إلى خيره من جهته، وشبَّهت نفسَك في وصولك إلى ما وصلتَ إليه منه بشُربك من ماءٍ يعجز الطيرَ وِردُه لبُعده وتَرامي موضعِه.

وأخبِرْني أيضًا عن قولك في صفةِ كلبٍ وظَبْي:

فصار ما في جلدِه في المِرْجَلِ فلم يَضِرْنا منه فقْدُ الأجْدَلِ

فأيُّ شيءٍ أعجبَك من هذا الوصف؟ أعذوبةُ عبارته أم لُطفُ معناه؟ أمَا قرأتَ رجَزَ هانئٍ وطرْدَ ابنِ المعتز؟ أما كان هناك من المعاني التي ابتدَعها هذان الشاعران، وغُرَر المعاني التي اقتضباها؛ ما تتشاغلُ به عن بَنات صدرك هذه؟ وإلا اقتصرتَ على ما في أرجوزتك هذه من الكلام السليم، ولم تَسفُل إلى هذه الألفاظ القلقة والأوصاف المختلفة.

ولقد كنا نتوقَّع أن نرى المتنبيَ يُناقش نقد الحاتمي هذا فيردُّه، ولقد كان من السهل أن يفعل ذلك في بعض المواضع.

فالبيت الأول: «فإن كان بعضُ الناس ... إلخ» لا محلَّ لتجريحه؛ على أن يُفهَم منه أنَّ مَن عدا سيف الدولة من أمراء ليسوا إلا بوقاتٍ وطبولًا، وهذا مدحٌ فيه ما يَفخر به الملوك؛ إذ المقابلةُ بين السيف من جهةٍ والبوقات النابحة والطبول الخاوية من جهةٍ أخرى فيها ما يَسْمو «بالسيف»، ويُظهِر فَهاهةَ مَن دونه.

وأما قوله في رثاء أخت سيف الدولة: «ولا مَن في جنازتها ... إلخ» بمعنى أنَّ أخت الأمير ليست من السُّوقة التي يسير في جنازتها التجارُ إلى أن تُوارَى التراب، فينفضون غبارَ نِعالهم ويعودون أدراجَهم، فقولٌ مُبتذَل لا نُبل فيه، بل ولا تخصيص، كما أنه لا يعدو تقريرَ أمرٍ معروف؛ فإن أحدًا لم يقل إن بنت الحَمْدانيِّين كانت من السوقة، كما لم يزعم شاعرٌ أن مُشيِّعي بنات الأشراف لا ينفضون نعالهم ثم يعودون كما يفعل السوقة سواءً بسواء. ولعل المتنبيَ قد أحسن صنعًا بلزوم الصمت هنا.

أما البيت الثالث: «خَفِ الله واستُر ذا الجمالَ ...» فإنه مرويٌّ في الديوان بلفظة «ذابت» بدلًا من «حاضت»، وهذا اللفظ هو فيما يبدو موضعُ نقد الحاتمي، فكيف نُفسر

هذا الاستبدال؟ أكان في الأصل حاضت فلما انتقدَه الحاتميُّ غيَّره المتنبي بذابت، أم كان في الأصل ذابت ولكن الحاتميَّ هو الذي استبدله بحاضت لِيَجرَح الشاعرَ في المناظَرة أو أمام الخَلْق، إن كانت هذه الحكايةُ قد رتَّبها الحاتميُّ بعد الانصراف من حضرة الشاعر؟ ذلك ما لا نستطيع أن نجزمَ فيه برأي. ولقد سبق أنْ رأينا المتنبيَ يُنتقَد فيَستبدل «لَدُنَّه» «ببابه»، «والقنوع» «بالقناعة»، ولكن الحاتمي رجلٌ يمكن أن يُظنَّ به هذا التحيُّف وقد وصلَت إلينا المناظرة بلسانه هو، وليس لدينا ما نستطيع أن نُناقش به صحةَ نصِّها.

والبيتان: «وإذا أشار مُحدِّثًا ثم ...»، «وضاقت الأرض حتى ...» من أجملِ ما كتَبَ المتنبي، فيما نرى؛ فأولهما هجاءٌ موفَّق يُثير الضحك، ويصوِّر المهجوَّ في صورةٍ دالَّة؛ صورة القِرد الذي يُقهقه والعجوزِ التي تلطم. وما نظنه يقلُّ جودةً عن خبرِ ما ورَد عن القدماء من هجاء. والبيت الثاني بيتٌ قوي صادق معبِّر، وهل بلغ في تصوير الرعب الذي أخذ بقلب الهارب من أن يرى «غير شيء رجلًا»، وغير شيء هي — فيما يظهر — اللفظةُ التي نفَّرَت الحاتمي. وهذا غريبٌ من رجل يعرف أرسطو معرفةً حمَلَتْه على أن يستخرجَ من أقوال الحكيم كل ما ظن أن الشاعر قد أخذه عنه. ولكنها الرغبة في المغالطة والتجريح هي التي دفَعَته إلى أن يستنكرَ تسمية الشبح بغير شيء. ولو صحَّ نقد الحاتمي لَوجب أن يحذف اللفظ «شبح» من اللغة؛ فهو شيءٌ يُرى وهو غيرُ شيء.

وأما نقدُه للبيت: «أليس عجيبًا أنَّ وصْفَك مُعجز ...» فنقدٌ صحيح مقبول. وفي الحق إنَّ ظلع الظنون استعارةٌ قبيحة، وتعجبٌ من غير متعجَّب، وبيت أبي تمام أفضلُ بلا ريبٍ من بيت المتنبي؛ إذ إن وصف الريح بالظلع وإن لم يكن رائعًا فهو مُستساغ.

ثم إن اتهامه بسرقةِ أحد بيتَيه من جَرير والآخَر من أبي تمام اتهامٌ سهل كَثُر استخدامُه في الخصومات الأدبية في ذلك الحين. وتلك مسألةٌ نتركها لما بعدُ.

وأما عن قوله في كافور: «فإنْ نلتُ ما أمَّلتُ منك فربما ...» فنقد الحاتميِّ له يُثير مشكلةً خطيرة في تفسير كافوريات المتنبي، وإن في جواب المتنبي للحاتمي، عندما سأله عن مَقصدِه من هذا البيت أمَدحٌ أم ذم، بأنه قد قصد إلى المدح؛ أقول: إن في هذا الجواب ما يَدْعونا إلى الدهشة؛ لأن المتنبيَ في ذلك الحين كان — فيما يظهر — قد أخذ يوحي إلى ابن جني وغيرِه من تلاميذه المعجَبين به، الذين كانوا يجتمعون حوله في بيت البصري، بتأويلِ مدحِه في كافور بالهجاء أو التعريض أو بالسخرية الخفيَّة. وهذا البيت بنوعٍ خاص من السهل أن يقبل تخريجًا كهذا، وهو حينئذٍ يشهد ببراعة المتنبي في أن يسخرَ من كافور مع إيهامه أنه يمدحه. وهذا دليلُ قدرةٍ لا ضعفٍ من الناحية الفنية الخالصة.

ومع ذلك، فمن الممكن أن نفترض ما تقضي به ظواهرُ الأمور ومألوفُ الشعراء من أنه قصَد به إلى المدح، وعندئذٍ كنا نتوقَّع أن يردَّ المتنبي على الحاتمي بمثلِ ما قاله الواحديُّ في شرحه لهذا البيت: «وإنما ضرب هذا المثَلَ لأمله فيه؛ لبُعد الطريق إليه» أي إن المتنبيَ قد تكلفَ المشاق في سيره من حلب إلى مصر حتى وصل إلى ما أمَّل من لقاء كافور، والقرب من نَواله. وفي هذا ما قد تعجز عنه الطير. ومن يُدرينا لعلَّ الشاعر عندما جاشت نفسُه بهذا البيت كان مُقدِّرًا ما في سَيره من حلب إلى خَصْم أمير حلب من مجازفة، كما كان مدركًا لِمبلَغ الصعوبة التي لم يكن بدٌّ من أن يُلاقيَها في كسبِ داهية ككافور كان يَحْذر المتنبي، ويعلم أنه لا يؤمَنُ جانبُ رجلٍ طموح مثله. وهم يَرْوون أنه عندما سمع قوله:

إذا لم تُنِطْ بي ضَيْعةً أو ولايةً فجُودك يَكْسوني وشغْلُك يَسلبُ

أجابه: «لستُ أجسر على توليتِك صيدا؛ لأنك على ما أنت عليه تُحدِّث نفسك بما تحدث، فإن ولَّيتُك صيدا فمَن يُطيقك؟»

كان المتنبي إذن يستطيع أن يردَّ على الحاتمي بأيِّ وجهٍ أراد؛ فإمَّا المدحُ وإيضاح ما في البيت من معنى المدح، وإما الذمُّ المستترُ خلف المدح الظاهر، ولكن المدهش هو صمتُ الشاعر، الذي لم يجد سبيلًا للردِّ على الحاتمي إلا بإيراد أبياتٍ أخرى يعتزُّ بها، وكأنه يسوقها شفاعةً لما انتقَد خَصمُه. وفي هذا معنى التسليم؛ ممَّا يُرجح تحريفَ الحاتميِّ لحقيقة ما حدث.

وأعجبُ من ذلك أن ننظر في الأبيات التي ساقها المتنبي فلا نراها من خيرِ ما قال. وهذا سببٌ آخرُ يسوقنا إلى الشكِّ في صدق الحاتمي، اللهم إلا أن نُفسر هذا الاختيارَ بذَوق المتنبي نفسِه، وعُمق تأثره بأبي تمام في التماس المعاني البعيدة التي تقرب من الإحالة، وتبلغ في الإسراف حدًّا يكاد ينقلها عمَّا قصد منها؛ فالمدح المبالَغُ فيه لا يُمكن أن يُفلت من مجاورة الذم أو الانقلاب إليه على نحوِ ما هو واضحٌ في الكثير من شعره في كافور.

والأبيات التي يختارها المتنبي كنماذجَ لِشعره الجيد قويةٌ، ولكنها مُسرفة.

ردَّ الشاعر بقوله: أين أنت من قولي:

كأنَّ الهام في الهَيْجا عيونٌ وقد طُبِعَت سيوفُك من رُقادِ
وقد صَغَتِ الأسنَّةُ من همومٍ فما يَخْطرنَ إلا في فؤادِ

وأين أنت من قولي في صفة جيش:

في فَيْلَقٍ من حديدٍ لو رميت بِهِ صرفَ الزمان لما دارَت دوائرُهُ

وأين أنت من قولي:

لو تعقلُ الشجرُ التي قابلتَها مدَّتْ مُحيِّيةً إليك الأغصُنَا

وأين أنت من قولي:

أيقدحُ في الخَيمة العُذَّلُ وتشملُ مَن دهرُه يشملُ
وما اعتمَد الله تقويضَها ولكنْ أشار بما تفعلُ

وفيها أصفُ كتيبة:

وملمومةٌ زَرَدٌ ثوبُها ولكنَّهُ بالقَنا مُخْمَلُ

وأين أنت من قولي:

الناس ما لم يرَوْك أشباهُ والدهر لفظٌ وأنت معناهُ
والجودُ عينٌ وأنت ناظِرُها والبأسُ باعٌ وفيك يُمناهُ

أما يُلْهيك إحساني في هذا عن إساءتي في تلك؟

وهنا لم ينتقد الحاتميُّ تلك الأبياتَ كما لم يردَّ المتنبي على انتقاده للأبيات السابقة، بل أخذ يُنكر على الشاعر ابتكارَه لهذه المعاني، ويتَّهمه بالتهمة المعروفة؛ تهمة السرقة: «ما أعرف لك إحسانًا في جميع ما ذكرتَه، إنما أنت سارقٌ متبع وآخذٌ مقصِّر، وفيما تقدم من هذه المعاني التي ابتكرَها أصحابُها مندوحةٌ عن التشاغُل بقولك. فأما قولك: «كأنَّ الهام في الهيجا عيون ...» (البيت) فهو منقولٌ من بيتِ منصورٍ النُّميري:

فكأنَّما وقع الحسامُ بهامِهِ خدَر المنيَّة أو نُعاس الهاجعِ

وأما قولك: «فيلق ...» (البيت) فنقلتَه نقلًا لم تُحسِن فيه من قول الناجم:

ولي في حامدٍ أمَدٌ بعيدٌ ومدحٌ قد مدحت به طريفُ
مديحٌ لو مدَحتُ به الليالي لَما دارت عليَّ لها صُروفُ

والناجم إنما نظَمه من قولِ أرسطاطاليس: وقد تكلَّمتُ بكلامٍ لو مدَحتُ به الدهرَ لما دارت عليَّ صُروفه. وأما قولك: «لو تعقل الشجرُ التي قابلتَها ...» (البيت)، فهذا معنًى مُتداوَل قد تساجلَتْه الشعراء وأكثرَت فيه، فمن ذلك قولُ الفرزدق:

يكاد يُمسِكُه عِرْفانَ راحتِه ركنُ الحَطيم إذا ما جاء يَستلمُ

ثم تكرَّر في أفواه الشعراء، إلى أن قال أبو تمام:

لو سَعَت بُقعةٌ لإعظامِ أخرى لَسعى نحوَها المكانُ الجَديبُ

وأخذه البحتريُّ فقال:

لو أنَّ مشتاقًا تكلَّفَ غيرَ ما في وُسعِه لَمشى إليك المِنبرُ

وأما قولك: «وما اعتمد اللهُ تقويضَها»، فقد نظرتَ فيه إلى قول رجلٍ مدَح بعضَ الأمراء بالموصل؛ فقد كان عزم على السير فاندقَّ لواؤه فقال:

ما كان مُندقُّ اللواءِ لِريبةٍ تُخشى ولا أمرٍ يكون مرتَّلَا
لكنْ لأنَّ العودَ صغَّر متْنَهُ صِغرُ الولاية فاستقلَّ الموصلَا

وأما قولك: «وملمومةٌ زَرَدٌ ثَوبُها» فمِن قول أبي نُواس:

أمامَ خميسٍ أرجوانٍ كأنَّهُ قميصٌ مَحوكٌ من قنًا وجِيادِ

وأما قولك: «الناسُ ما لم يرَوْك أشباهُ»، فمِن قول عليِّ بن نصر بن بسَّام في عبد الله بن سليمان يَرثيه:

قد استوى الناسُ ومات الكَمالْ وصاح صَرْفُ الدهر: أين الرجالْ؟
هذا أبو القاسمِ في نَعْشِهِ قوموا انظُروا كيف تزولُ الجبالْ

فقوله: «قد استوى الناسُ ومات الكمال» هو قولُك «الناس ما لم يرَوْك أشباه».

ثم قلتُ له: وأما قولك: «والدهر لفظٌ وأنت معناهُ» فمنقولٌ من قول الأخطل — إن كان البيتُ له — في عبد الملك بن مَرْوان:

وإنَّ أميرَ المؤمنين وفِعلهُ لَكالدَّهْر لا عار بما فعَل الدهرُ

وقد قال جريرٌ حين قال له الفرزدق:

فإنِّي أنا الموتُ الذي هو نازلٌ بنفسك فانظُرْ كيف أنت تُحاوِلُهْ

وقال جَرير:

أنا الدهرُ يُفْني الموتَ والدهرُ خالدٌ فجِئْني بمِثْل الدَّهر شيئًا تُطاوِلُه»

ثم يأخذ الحاتميُّ في شيء يُشبه الامتحان، فيسأل الشاعرَ عن مأخذِ بيت جرير السابقِ فلا يدري المتنبي، وإذا بالحاتمي يُخبره بأنه مأخوذٌ من بيت فلان، وبيت فلانٍ هذا من بيت علَّان. ويأتي اسمُ أبي تمام فإذا المتنبي يَصيح صيحةَ الجاهل أو المتجاهل به: ومَن أبو تمام؟ فيُجيبه الحاتمي: الذي سرَقتَ شعره فأنشدتَه! قال: أقسمتُ غيرَ مُحرِّجٍ في قسَمي إنني لم أقرأ شعرًا قطُّ لأبي تمَّامِكم هذا، فقلت: هذه سَوءة لو سترتَها كان أولى، قال: السَّوءةُ قراءة شعر مِثلِه، أليس هو الذي يقول ... وهنا يذكر المتنبي عدةَ أبيات لأبي تمام يراها ضعيفةً سخيفة، وتكون فرصةً للحاتمي يُذكِّر فيها المتنبيَ فيقول: يا هذا، مِن أدلِّ الدليل على أنك قرأتَ شعرَ هذا الرجل تتبُّعُك مَساويَه، فهل في الدلالة على اختلاقك إنكارَه أوضحُ ممَّا ذكرتَه؟ وهل يَصِمُ أبا تمام أو يَسِمُه بميسمِ النَّقيصة ما عدَدتَه من سَقطاته، وتخوَّنتَه من أبياته، وهو الذي يقول في النونيَّة:

نوالُك ردَّ حُسَّادي فُلولًا وأصلَحَ بين أيَّامي وبَيْني

فهلَّا اغتفرتَ الأول لهذا البيت الذي لا يستطيع أحدٌ أن يأتيَ بمثله! وأما قوله:

تِسْعون ألفًا كآسادِ الشَّرى نَضِجَت أعمارُهمْ قبل نُضج التِّينِ والعِنَبِ

فلهذا البيت خبرٌ لو استقريتَ صحَّتَه لأقصرتَ عمَّا تناولتَه بالطعن فيه ... إلخ. وهذا كلامٌ واضحُ الاختلاق؛ فالمتنبي لم يكن من الحمق بحيث يتجاهل أبا تمام ثم يأخذُ في نقدِ أبياته، وإنما الأحمق هو مَن كتبَ هذا الكلام، سواءٌ أكان الحاتميَّ أم غيرَه. والغريب أن هذه التهمة؛ تُهمة المتنبي بالسرقة من أبي تمام مع تجاهُله، قد وصلتنا في أكثرَ من نصٍّ؛ ففي «إيضاح المشكِل» يقول المؤلف: «وكان المتنبي يحفظ ديوانَ الطائيَّين ويستصحبهما في أسفاره ويجحدُهما، فلما قُتل توزَّعَت دفاترُه فوقع ديوانُ البحتري إلى بعض مَن درس عليَّ، وذكر أنه رأى خطَّ المتنبي وتصحيحَه فيه.» ولكن أبا القاسم الأصفهانيَّ كالحاتمي، كِلاهما يتحامل على الشاعر.

ويورد الحاتمي عدةَ أبيات من بائية أبي تمام في فتح عمُّورية، وبائيتَه الأخرى في مدح أبي دُلَف العِجلي، مؤكدًا أن فيها من المعاني الرائعة، والتشبيهات الواقعة، والاستعارات البارعة ما تُغتفر معه الأبياتُ الأخرى. وأخيرًا يأخذ الحاتميُّ في امتحان المتنبي في اللغة، فيسأله عن الفرق بين التقديس والقداس، والقداس والقادس، فيُجيب المتنبي جوابًا لا يُرضي الحاتمي. ويأخذ أبو عليٍّ في إظهار علمه الغزير في شرح معاني هذه الألفاظ الأربعة، وهنا يُسلِّم المتنبي لِخَصمه بالتفوق في اللغة. وهذا غريبٌ من رجلٍ يدل شعرُه وتدلُّ أخباره على أنه كان حجةً في اللغة.

(١٢-٥) الرأي في مناظرة الحاتمي

قال الخالديَّان: «كان أبو الطيب المتنبي كثيرَ الرواية، جيد النقد، ولقد حكى بعضُ مَن كان يحسده أنه كان يضع من الشعراء المحدَثين وبعض البلغاء المفْلِقين، وربما قال: أنشِدوني لأبي تمَّامكم شيئًا حتى أعرفَ منزلته من الشعر، فتذاكَرْنا ليلةً في مجلس سيف الدولة بميافارقين وهو معنا، فأنشد أحدُنا لمولانا أيَّده الله شِعرًا له قد ألمَّ فيه بمعنًى لأبي تمامٍ استحسَنه مولانا أدام الله تأييدَه، فاستجاده واستعاده، فقال أبو الطيب: هذا يُشبه قولَ أبي تمام. وأتى بالبيت المأخوذِ عنه المعنى، فقلنا: قد سُرِرنا لأبي تمام إذ عرَفتَ شِعره، فقال: أوَيجوز للأديب ألا يعرف أبا تمام وهو أستاذُ كلِّ مَن قال الشعر؟ فقلنا: قد قيل: إنك تقول كَيْتَ وكَيت، فأنكَر ذلك، وما زال بعد ذلك إذا التقينا يُنشِدنا بدائعَ أبي تمام، وكان يروي جميعَ شعره، وكان من المكثِرين في نقلِ اللغة والمطَّلِعين في غريبها، ولا يُسأل عن شيء إلا استشهد بكلام العرَب النظْمِ والنثر، حتى قيل: إن الشيخ أبا علي الفارسيَّ قال له يومًا: كم لنا في الجُموع على وزن فِعْلَى؟

فقال في الحال: حِجْلى وظِرْبى، قال الشيخ أبو عليٍّ الفارسي: فطالعتُ كتب اللغة ثلاثَ ليالٍ على أن أجد ثالثًا فلم أجد. وحسبُك مَن يقولُ مثلُ أبي عليٍّ في حقه ذلك» (الصبح، ص٨٠–٨١). وفي هذه الأقوال ما يردُّ مَزاعم الحاتميِّ وأكاذيبَه؛ فالمتنبي لم يكن يجحدُ أبا تمام، وإنما خُصومه هم الذين رمَوْه بهذه التهمة، وهو لم يكن جاهلًا باللغة، وعلمُه بها — إن لم يكن فوق علم الحاتمي — فإنه على الأقل لم يكن دونَه.

وإذا سلَّم المتنبي لأبي علي بالسَّبْق في اللغة — فيما يزعم الراوي — فقد هدَأَت نفسُه واطمأنَّت كبرياؤه، قال: «وكنتُ قد بلَغتُ شفاءَ نفسي، وعلمتُ أن الزيادة على الحدِّ الذي انتهت إليه ضربٌ من الغيِّ لا أراه في مذهبي، ورأيت له حقَّ التقْدِمة في صناعته، فطأطأتُ له كنَفي، واستأنفتُ جميلًا من وصفه، ونهضت فنهض لي مُشيِّعًا إلى الباب حتى ركبت، وأقسمتُ عليه أن يعود إلى مكانه، وتشاغلتُ بقيَّةَ يومي بشغلٍ عنَّ لي تأخَّرتُ معه عن حضرة الوزير المهلبي. وانتهى إليه الخبر، وأتتني رسلُه ليلًا، فأتيته فأخبرتُه بالقصة على الحال، فكان من سروره وابتهاجه بما جرى ما بعثه على مُباكَرة معزِّ الدولة قائلًا له: أعَلِمتَ ما كان من فلانٍ والمتنبي؟ قال: نعم، قد شفا منه صدورَنا.»

ومن تحليل هذه المناظرة ومناقشتها، يتضح تحاملُ الحاتمي فيها على أبي الطيب تملقًا للمُهلبي ومعزِّ الدولة. ومن الواضح أن كاتبَها قد أظهر نفسَه في كل موقفٍ بمظهر المنتصِر، ولكننا لا نستطيع أن نقبل كلَّ أقواله، وإن كنَّا عاجزين على أن نجزم فيها بشيء؛ لأن المتنبيَ لم يروِ لنا هو الآخَرُ ما حدث كما لم يروِه غيرُه.

وأما عن قيمة هذه المناظرة في النقد فمحدودة؛ إذ إن الخَصمَين لم يُناقشا جمالَ الأبيات أو قُبحَها، فإذا عاب الحاتميُّ بعضَ أبيات المتنبي، لم يناقشه الشاعرُ فيما ادعى، بل أسمَعَه أبياتًا جيدةً لتشفعَ لما عابه، وإذا عاد الحاتميُّ فاتهمه بسرقةِ هذه الأبيات الجيدة لم ينفِ عن نفسه تلك السرقةَ مع أنه القائل: «الشعر جادَّةٌ وقد يقع الحافرُ على الحافر» وتنتهي المناظرةُ بتلك الامتحانات السخيفة في السرقات، ورواية الشعر، ومعرفة مفرَدات اللغة.

(١٢-٦) الرسالة الحاتميَّة

ترك الحاتميُّ المتنبيَ وهما أهدأُ خصومةً من ذي قبل، والظاهر أن العلاقة بينهما أخذَت تتحسَّن؛ إذ يقول أبو علي: «وشاهدتُ من فضيلته وصفاء ذهنه وجودة حذقه ما حداني

على عمل الحاتمية.» والواقع أن ظاهرَ القول في مقدمة الرسالة الحاتمية يشهد بأن صاحبها غيرُ متحاملٍ على المتنبي؛ فهو يقول: «ووجدنا أبا الطيِّب أحمدَ بن الحسينِ المتنبِّيَ قد أتى في شعره بأغراضٍ فلسفية ومَعانٍ منطقية، فإنْ كان ذلك منه عن فحصٍ ونظر وبحث فقد أغرَق في دَرْس العلوم، وإن يكن ذلك منه على سبيل الاتفاق فقد زاد على الفلاسفة بالإيجاز والبلاغة والألفاظ العربية، وهو على الحالتَين على غايةٍ من الفضل، وسبيلِ نهايةٍ من النُّبل. قد أوردتُ من ذلك ما يُستدلُّ به على فضله في نفسه، وفضل علمه وأدبه، وإغراقه في طلب الحكمة ممَّا أتى في شعره موافقًا لقول أرسطاطاليس في حِكمتِه.»

(١٢-٧) رأي الأستاذ أحمد أمين

ومشكلةُ أخذ المتنبي عن أرسطو مشكلةٌ شاقَّة، والرأي الغالب عند النقَّاد المحدَثين هو أن أبا الطيب لم يكن فيلسوفًا، وأنه لم يأخذ حِكمتَه عن أحد، وإنما أمْلَتها عليه الحياة. ولعل الأستاذ أحمد أمين قد استطاع أن يُدافع عن هذا الرأي دفاعًا دقيقًا في مقاله: «هل كان المتنبي فيلسوفًا؟» المنشورِ بعدد الهلال الخاصِّ بالمتنبي (أول أغسطس سنة ١٩٣٥، ص١١٣٦ وما بعدها)، وفيه يقول: «يُخطئ من يظنُّ أن لأبي الطيب فلسفةً تشمل العالم، وتحلُّ مشاكلَ الكون؛ فتلك بالفيلسوف أشبَه، وربما قاربَ هذه المنزلةَ أبو العلاء لا أبو الطيِّب؛ فلئن كان أبو العلاء فيلسوفًا يتشاعر، فإن أبا الطيب شاعرٌ يتفلسَف. إنما لأبي الطيب خطَراتٌ في الحياة من هنا ومن هناك، لا تجمعها جامعةٌ إلا نفس أبي الطيب والمحيط الذي يسبح ويتشرَّب منه.

وكذلك يُخطئ من ظنَّ أن أبا الطيب عمد إلى ما أُثر من الحِكَم عن أفلاطون وأرسطو وأبيقور وأمثالهم من فلاسفة اليونان فأخذَها ونظَمَها، ولم يكن له في ذلك إلا أن حوَّل النثرَ شِعرًا، كما رأى ذلك مَن تتبَّعوا سرقات المتنبي وأفرَطوا في اتهامه، فأخذوا يبحثون عن كل حكمةٍ نطَق بها، ويردُّونها إلى قائلها مِن هؤلاء الفلاسفة، فلسنا نرى هذا الرأي؛ فإن كان قد وصل إلى أبي الطيب قليلٌ من حِكَم اليونان ونظَمَها، فإنَّ أكثر حِكَمه منبَعُها نفسُه وتجارِبُه وإلهامه، لا الفلسفةُ اليونانية وحِكَمُها؛ ذلك لأن الحِكَم ليست وقفًا على الفلاسفة ولا على مَن تبحَّروا في العلوم والمعارف، إنما هي قدْرٌ مُشاع بين الناس، يستطيعها العامةُ كما يستطيعها الخاصة. ونحن نرى فيما بيننا أن بعض العامة ومَن لم يأخذوا بحظٍّ من العلم قد يستطيعون من ضرب الأمثال والنطق

بالحِكَم الصائبة ما لا يستطيعه الفيلسوف والعالِمُ المتبحِّر. وهذا الذي بين أيدينا من أمثالٍ إنما هو نِتاجُ عامة الشعب أكثرَ ممَّا هو نتاجُ الفلاسفة، وكلنا رأى بعض عجائز النساء ممَّن لم تقرأ في كتابٍ أو تخطَّ بيمينِها حرفًا تنطق بالحكمة تِلْو الحكمة، فيقف أمامها الفيلسوفُ حائرًا دَهِشًا، يعجز عن مثلِها، ويَحارُ في تفسيرها، ومرجع ذلك إلى يَنبوعَين؛ هما: التجرِبة والإلهام. فإذا اجتمَعا في امرِئٍ تفجَّرَت منه الحكمةُ ولو لم يتعلَّمْ ويتفلسَف، فكيف إذا اجتمعا لامرِئ كأبي الطيب مُلِئ قلبه شعورًا، ومُلِئَت حياته تجارِبَ، وكان أميرَ البيان وملكَ الفصاحة. فنحن إذا التمسنا له مثالًا في حِكَمه فلسنا نجدُه في أفلاطون وأرسطو وأبيقور، وإنما نجده في زُهير بن أبي سُلمى وقد نطَق في الجاهلية بالحِكَم الرائعة ممَّا دلَّته عليها تَجارِبُه، وأوحى بها إلهامُه، كما نجده في شِعر أبي العَتاهية وقد ملأ عالَه حِكمًا وأمثالًا خالدةً على الدهر. وكلُّ ما بين أبي الطيب وهؤلاء الحُكماء من فروقٍ يرجع إلى أشياء المحيط الذي يُحيط بكلِّ شاعر، وقدرةِ نفس الشاعر على تشرُّب محيطه، والقدرة البيانية على أداء مَشاعره. لقد ألمَّ زهيرٌ من الحرب ورأى وَيْلاتِها، فشعَر فيها ونطَق بالحِكَم الرائعة يصفُ شرورها ومصائبها، وفشل أبو العتاهية في الحياة فزَهِد، وملك الزهدُ عليه نفْسَه فملأ به ديوانَه، وكان لأبي الطيب موقفٌ غير هذين فاختلفَت حِكَمُه عنهما وإن نبَعَت من منبعِهما.

ودليلنا على ذلك أن أبا الطيب — فيما نعلم — لم يُثقَّف ثقافةً فلسفية، إنما تثقَّف ثقافةً عربية خالصة. قرأ بعضَ دواوين الشعراء، ولقي كثيرًا من علماء الأدب واللغة كالزجَّاج وابنِ السرَّاج والأخفش وابنِ دُرَيد. وكلُّ هؤلاء لا شأن لهم بالفلسفة ومناحيها.

وما لنا ولهذا؛ فإننا لو رجَعْنا إلى حِكَمِه لَوجدناها منطبقةً تمام الانطباق على مُحيطه ونفسه، وليس فيها أثرٌ من تقليد ولا شَبهٌ من تصنُّع؛ فهو ينظم ما يجول في نفسه، وما دلَّته عليه تجارِبُه، لا ما نُقِل إليه من حِكَمِ غيره إلا في القليل النادر.» ثم يأخذ الناقدُ في استعراض مُلابَسات حياة الشاعر، ويوردُ ما أوحَتْ إليه من شِعر.

والذي يبدو لنا هو أن هذا الجزء التطبيقيَّ من نظرية الأستاذ العامَّة، التي تُعتبر ردًّا قويًّا على رسالة الحاتمي التي نحن بصَدِدِها، لا غُبار عليه؛ فالعلاقة واضحة بين شعر المتنبي وحياته، ولكننا لا نكاد نتركُ هذا التطبيقَ لنعود إلى النظرية العامة حتى يظهرَ لنا أن نظرة الناقد كانت ضيقةً وسريعة، وأنَّ فيها أشياءَ كثيرةً تقبل المناقشة، ولربما كان من الواجب أن تُرَد.

فالأبيات التي وضَّح الناقدُ موحِيَاتِها في حياة الشاعر ليست في الحقيقة ما يقصد بفلسفة المتنبي، ويستطيع القارئُ أن يُراجعها في مقاله ليرى أنها كلَّها أقربُ إلى شِعر الإحساس منها إلى شِعر الفكرة؛ فهي تنطق إما بآمالِ الشاعر أو بآلامِه، أو بسُخطِه على الحياة وتبرُّمه بالأحياء، ولكنَّ ثَمة أشعارًا أخرى للمتنبي فَطِن القدماءُ إلى أنها أفكارٌ يمكن أن تُفصَل عن حياة الرجل، ولقد فُصِلَت فعلًا وأصبحَت من «الشرد السائرات»، كما يقولون. وهذه هي التي نريد أن نعلم من أين أتَت للمتنبِّي؛ أصَدَرَت هي الأخرى عن طبعٍ غُفْل؟ وهل من الصحيح أن المتنبيَ لم تكن له ثقافةٌ فلسفية؟ وهل من الممكن أن يصلَ إلى كل هذه الآراء في الحياة والناس بنفسه دون ثقافةٍ سابقة في هذا الاتجاه؟ ثم — وهذه أهمُّ مسألة — هَبْه انتزَع من الحياة هذه الآراءَ، فهل كان يستطيع أن يَصوغها تلك الصياغةَ الفلسفية التي صاغها فيها دون ثقافةٍ فلسفية؟

هذه كلُّها مسائلُ نعتقد أن الناقد قد عالجَها في سهولةٍ فرفَضها، كما أسرف الحاتميُّ في إرجاع مائة بيت تقريبًا من أبيات الشاعر إلى حِكَمٍ قالها أرسطو بنصِّها.

والذي نراه هو أن رأي الأستاذ أحمد أمين ورأْيَ أبي عليٍّ الحاتمي كِلَيهما فيه جانبٌ كبير من الصحة، ولكنَّ كِلَيهما مُسرِف.

ولحلِّ هذه المشكلة الهامة؛ يَحسُن أن نُميز بين نوعَين من التفكير الفلسفي؛ فهناك التفكير الأخلاقي، وإن شئتَ فسَمِّه التفكيرَ العِلمي، وهناك التفكير المجرَّد؛ التفكير النظري.

التفكير الأخلاقي يَصدُق عليه ما رآه الأستاذ أحمد أمين؛ إذ من الممكن أن يصدر فيه الشاعرُ عن تَجارِب الحياة، بل ويصدر عامةُ الناس، كما قال الناقد. والأمثلة التي وردَت في هذا المقال تُكوِّن بلا ريب جزءًا من هذا التفكير؛ فهي أفكارٌ أخلاقية كوَّنَتها عاطفةُ الشاعر، وهي آراء في الحياة والأحياء، لها نظائرُها في الشعر العربي، وإن كنا لا نُوافق على أن المتنبيَ قد تأثَّر بزُهير؛ وذلك لأننا راجَعْنا كتب السرقات التي لم يُفرِّط فيها أمثالُ صاحب اليتيمة وصاحب الإبانة من شيء، فوجدنا أنَّ تأثُّر المتنبي بمعاني الجاهليِّين جملةً — وزهيرٌ من بينهم — نادرٌ جدًّا، إن لم يكن منعدمًا. وأما تأثره بأبي العتاهية فواضح، والأمثلة على ذلك كثيرةٌ جدًّا في الكتب التي أشَرنا إليها.

وإذن فنحن نُسلِّم في هذا الجانب برأي الأستاذ أحمد أمين فيما ذكره من أمثلةٍ وفيما لم يذكره، مع تحفُّظٍ له قيمتُه؛ وهو أن المتنبيَ إذا كان في حِكمته العَملية لم

يتأثر بأحدٍ من العرب قدْرَ تأثُّره بأبي العتاهية، فإن هذا يُفيد أن طرق صياغته لم تكن عربيةً صريحة، بل دخَلَت فيها لغةُ الفلسفة كما دخلَت في لغة أبي العتاهية. وللتدليل على ذلك نكتفي أن نُورِد أنصافَ الأبيات التي جرَتْ كأمثال، وقد جمَعها صاحبُ اليتيمة، ونقلها عنه صاحبُ الصبح (ص٢٧٠)؛ فمنها: «مصائبُ قومٍ عند قوم فوائدُ، ومَن قصد البحر استقلَّ السواقيَا، وربما صحَّت الأجسام بالعِلَل، وخيرُ جليسٍ في الزمان كتابُ، إن المعارفَ في أهل النهى ذِمَم، وفي الماضي لمن بقيَ اعتبارُ، وتأبى الطِّباعُ على الناقلِ، ومنفعةُ الغوثِ قبلَ العَطَبْ، هيهاتَ تُكتَمُ في الظلام مَشاعلُ، وما خيرُ الحياة بلا سرور، ولا رأيَ في الحبِّ للعاقل، ولكنَّ طبْعَ النفسِ للنفس قائد، وليس تأكل إلا الميتَ الضبُعُ، كلُّ ما يَمنح الشريفُ شريف، والجوع يُرضي الأسودَ بالجِيَف، ومِن فرَحِ النفس ما يَقتل، ويستصحبُ الإنسانُ مَن لا يُلائمه، إن الذليل غريبٌ حيثما كانا، ومن الرديف وقد ركبتُ غضنفرًا، إذا عظم المطلوبُ قلَّ المساعد، ومَن يسدُّ طريقَ العاطلِ الهَطِل، وأدنى الشِّرك في نسَبٍ جِوارُ، وفي عُنق الحسناء يُستحسَن العِقْد، لا تخرج الأقمارُ عن هالاتِها، إن النفوس عِدادُها الآجال، ولكنَّ حَسْم الشرِّ بالشر أحزمُ، أنا الغريقُ فما خوفي من البَلَل، أشدُّ من السُّقْم الذي أذهبَ السُّقْما، فإن الرِّفق بالجاني عِتابُ، إن القليلَ من الحبيب كثير، بغيضٌ إليَّ الجاهلُ المتعاقِل، وليس كلُّ ذواتِ المخلب السبُع، وللسيوف كما للناسِ آجال، في طلعةِ الشمس ما يُغنيك عن زُحَلِ، فأوَّلُ قُرَّحِ الخيلِ المهَارُ، والبرُّ أوسعُ والدنيا لِمَن غَلَبا، ليس التكحُّل في العينَين كالكُحل، ويَبين عِتقُ الخيل في أصواتِها.» هذه هي أنصافُ الأبيات التي أصبحت أمثالًا، وثمة الأبياتُ المفردة المتعددة التي جرَت أيضًا مَجرى الأمثال، وهي كثيرةٌ يجدها القارئُ في الصبح (مِن ص٢٧١ وما بعدها)، ومنها الذائع المشهور؛ كقوله:

لا يَسلمُ الشرفُ الرَّفيع من الأذى حتى يُراقَ على جوانبِه الدَّمُ

وقولِه:

وكلُّ امرِئٍ يُولي الجميلَ مُحبَّبُ وكلُّ مكانٍ يُنبِتُ العِزُّ طيِّبُ

وأمثال ذلك مما يُعدُّ بالمئات. والناظرُ في أنصاف الأبيات التي ذكَرنا يجدُ أن من بينها ما هو عربيٌّ خالص؛ كقوله: «فأول قُرَّح الخيلِ المهار» «يُبين عتق الخيل في

أصواتها»، ومنها مَعانٍ عُرِفَت عند العرب من قديم؛ كقوله: «ولكنَّ حَسْم الشرِّ بالشرِّ أحزمُ»؛ إذ من المعروف أن العرب في الجاهلية كانت تقول: «القتلُ أنفى للقتل»، وأنَّ القرآن جاء فعبَّر عن نفس المعنى بالآية القوية: ﴿وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ يَا أُولِي الْأَلْبَابِ﴾. وكذلك منها ما يُشبه الحِكَم الشَّعبية، كما لاحظ الأستاذ أحمد أمين؛ كقوله: «وليس تأكلُ إلا الميتَ الضبُعُ»، وقولِه: «إن الذليل غريبٌ حيثما كانا»، و«في عُنق الحسناء يُستحسَن العِقدُ» وأمثالِ ذلك. وكذلك منها ما توحي به حياةُ المتنبِّي وكأنها دروسٌ تَعلَّمها؛ كقوله: «ويستصحب الإنسانُ مَن لا يُلائمُهْ» كمُصاحَبته لكافور، و«إذا عظم المطلوب قلَّ المساعدُ»، وهذه مأساةُ الولاية التي كان يريدها، وهكذا. ولكنْ إلى جوارِ كلِّ هذا أمثالٌ أثرُ العبارة الفلسفية فيها واضح. انظر مثلًا إلى قوله: «وتأبى الطِّباع على الناقلِ». أليس هذا تعبيرًا فلسفيًّا معروفًا؟ أو قوله: «ولكنَّ طبع النفسِ للنفس قائد»، أو: «إنَّ المعارف في أهل النُّهى ذِمَم»، أو: «فإن الرِّفق بالجاني عِتاب». أليست هذه أفكارًا أثرُ الفلسفة فيها واضحٌ في المعنى أو في اللفظ؟

ونحن لا نترك الفلسفة العمَلية إلى الفلسفة النظرية حتى يبدوَ تأثيرُ الفلسفة على نحوٍ لا يُدفَع. ولقد فطن القدماءُ أنفسُهم إلى هذه الحقيقة، فعَدُّوا من عيوبه «الخروج عن رسم الشعراء إلى الفلسفة»؛ كقوله:

ولَجُدْتَ حتى كِدْتَ تَبخلُ حائلًا للمُنتهى ومن السرورِ بُكاءُ

فهذا المعنى من معاني الفلاسفة، وما نظن أن المتنبيَ كان يستطيع أن يصل إليه لو أنه لم يكن مثقَّفًا تثقيفًا فلسفيًّا؛ فهو يعتمد على قول الفلاسفة: «إذا زاد الشيءُ عن حدِّه انقلَب إلى ضدِّه»، فالجُود إذا وصَل إلى منتهاه كاد أن ينقلبَ بخلًا كما ينقلب السرورُ بكاءً. ولئن كان هجومُ السرور حتى ينقلب بكاءً معنًى تُمليه تَجارِبُنا، فإن استخدام هذه الحقيقة وتعميمَها حتى تشملَ الكرَم والبخل وأمثالَهما لم يزلَّ رجوعٌ إلى المبدأ الفلسفي العام.

وقوله:

إلْفُ هذا الهواءِ أوقعَ في الأنْـ ـفُسِ أنَّ الحِمَامَ مُرُّ المذاقِ

وقوله:

والأسى قبل فُرْقة الرُّوح عجزٌ والأسى لا يكونُ بعد الفراقِ

وكقوله:

تَخالفَ الناسُ حتَّى لا اتفاقَ لهمْ إلا على شجَبٍ والخُلفُ في الشجَبِ
فقيل تخلصُ نفسُ المرءِ سالمةً وقيل تَشْرَكُ جِسمَ المرءِ في العطَبِ

وقوله:

تمتَّعْ من سُهادٍ أو رُقادِ ولا تأمُلْ كَرًى تحت الرِّجَامِ
فإنَّ لثالثِ الحالَين معنًى سِوى مَعنى انتباهِك والمنامِ

ومِن البيِّن أن كلَّ هذه الأبيات أشبهُ ما تكون بفلسفةِ أبي العلاء، وهي وأمثالها التي حمَلَت أبا العلاء على الإعجاب بالمتنبِّي وتفضيله على غيره من الشعراء. ومن المعروف أن شاعرَ المعرَّة قد فسَّر شعر أبي الطيب في «اللامع العزيزي»، كما فسَّره في «معجز أحمد». وياقوت يُحدثنا أن أبا العلاء كان يتعصَّب للمتنبي، ويزعم أنه أشعرُ المحْدَثين، ويُفضله على بشار ومن بعده؛ مثل أبي نواس وأبي تمام. وهذا يدلُّ على أن أبا العلاء قد تتلمذ للمتنبي في هذه الناحية الفلسفية تتلمُذًا لم يزلَّ فيه.

(١٢-٨) رأي الدكتور طه حسين

ولقد فطن الدكتور طه حسين في كتابه «مع المتنبي» إلى بُذور الفلسفة العلائية الموجودة في شِعر المتنبي في غيرِ موضعٍ من كتابه (ج٢، ص٢٧٨ و٣٩١ و٣٩٧ و٤٠٧)، ولقد أورد بيتَي المتنبِّي (ص٢٨٦):

يُدفِّنُ بعضُنا بعضًا ويمشي أواخِرُنا على هامِ الأوَالي
وكم عينٍ مُقبَّلةِ النَّواحي كَحيلٌ بالجَنادلِ والرِّمالِ

ثم قال: «وما أُراني في حاجةٍ إلى أن أنبِّهَك إلى أن هذين البيتَين قد أثَّرا في التشاؤم العلائيِّ وما نشأ عنه من فلسفةٍ تأثيرًا بعيدًا عميقًا. ولكن أيُّ فرقٍ في الأداء؟ فاقرأ هذين البيتين ثم اقرأ داليَّةَ أبي العلاء، وانظر كيف استطاع شاعرُ المَعَرَّة أن يستغلَّ هذا المعنى ويُصوِّره في أروع الشعر:

صاحِ هذي قُبورُنا تملأُ الرُّحْـ ـبَ فأين القبورُ من عهدِ عادِ
خَفِّفِ الوَطْءَ ما أظنُّ أديمَ الـ أرضِ إلا مِن هذه الأجسادِ
وقبيحٌ بنا وإن قَدُمَ العَهْـ ـدُ هوانُ الآباءِ والأجدادِ»

ويقول نفسُ الناقد في صددِ تحليلِ رثاء المتنبِّي لابن سيف الدولة: «وأمَّا البيتان الآخَران فقد وثب فيهما إلى معنًى فلسفيٍّ رائع، فتح به لأبي العلاء بابًا في الشعر أتى فيه بالأعاجيب. وأكبرُ الظنِّ أن المتنبيَ قد ظفر بهذا المعنى في بعضِ قراءاته الفلسفية؛ وذلك حيث يقول:

إذا ما تأمَّلتَ الزمانَ وصَرْفَهُ تيقَّنتَ أن الموتَ ضربٌ من القتلِ
وما الدهرُ أهلٌ أن تُؤمَّل عنده حياةٌ وأن يُشتاقَ فيهِ إلى النَّسلِ»

(ج٢، ص٢٨٨)

وعند تحليلِ نفس الناقد لرثاء الشاعر لأختِ سيف الدولة الصغيرة يقول: «لا ندَعُ هذه القصيدة دون أن نُلاحظ أنها مِن أجزل ما قال المتنبي لسيف الدولة في الرثاء، ودون أن نرى هذه الأبياتَ التي تُصوِّر أحسنَ تصوير عِلمَ المتنبي بطبائع الناس وحِرصِهم على الحياة، وتفتح لأبي العلاء بابًا من أبواب الفلسفة والتفكير؛ وذلك قوله:

ولذيذُ الحياة أنفَسُ في النفْـ ـسِ وأشهى من أن يُملَّ وأحلى
وإذا الشيخُ قال أفٍّ فما مَـ ـلَّ حياةً وإنما الضَّعفَ مَلَّا
آلةُ العيش صحةٌ وشبابٌ فإذا ولَّيَا عن المرءِ ولَّى
أبدًا تَستردُّ ما تهَبُ الدُّنـ ـيَا فيا ليتَ جُودَها كان بُخلَا
فكَفَت كونَ فرحةٍ تُورِثُ الغَـ ـمَّ وخِلٍّ يُغادر الوَجْدَ خِلَّا

وَهْي معشوقةٌ على الغَدْر لا تَحـ ـفظُ عهدًا ولا تُتمِّمُ وَصْلَا
كلُّ دمعٍ يَسيل منها عليها وبفكِّ اليدَين عنها تَحلَّى
شِيَمُ الغانياتِ فيها فما أدْ ري لِذَا أنَّث اسْمَها الناسُ أمْ لا»

(ج٢، ص٣٩١)

وأخيرًا يُحلل نفسُ الناقد رثاءَ الشاعر لِخَولة فيقول: «ثم ينتهي المتنبِّي بهذه القصيدة إلى فلسفةٍ مُظلمة حزينةٍ، أقلُّ ما يُقال فيها: إنها تُصور شكَّه في خلود النفس، وانحرافه بهذا الشكِّ عن طريق المسلمين. وإحساسه التعبَ في هذا الشك والارتياب، وتفتح بابًا فلسفيًّا آخَر لشِعر أبي العلاء.

وأحبُّ أن نلاحظ أن المتنبيَ يصطنع في هذه الأبيات لغةَ النُّظار وأصحاب الكلام أكثرَ مما يصطنع لغةَ الشعراء، وسيُقلده أبو العلاء في هذا النحوِ من التفكير.

وأحبُّ أن أُلاحظ آخِرَ الأمر أن البيت الذي يختم المتنبي به قصيدتَه صورة رائعة مظلمة لليأس الفلسفيِّ المهلك، الذي يُؤْذِن بالشيخوخة وما يتبعها من العجز والإعياء. وهذا كلُّه حيث يقول:

تَخالف الناسُ حتَّى لا اتفاقَ لهُمْ إلا على شجَبٍ والخُلْف في الشجَبِ
فقيل تَخْلُص نفسُ المرء سالمةً وقيل تَشْركُ جسْمَ المرءِ في العطَبِ
ومَن تفكَّر في الدنيا ومُهْجته أقامه الفِكرُ بين العَجْز والتعبِ»

وهنا يَلْحق الدكتور طه حسين بالقُدماء فيما لاحَظوه من صدور المتنبي عن الفلسفة، كما يدلُّنا في وضوح على مدى تأثير تلك الإلمامات الفلسفية التي أتت في شِعره في فلسفة أبي العلاء المتشائمة.

وكلُّ هذا يقطع — فيما أظنُّ — بأن المتنبيَ كانت له ثقافةٌ فلسفية، وأن هذه الثقافةَ ملموسةٌ في حِكمته النظرية.

ونحبُّ أن نُشير هنا إلى منهجٍ عام نعتقد أنه الفيصلُ في أمثال تلك المسائل العَويصة؛ مسائل تأثُّر الشعراء بثقافاتٍ خاصة، أو بشُعراء، أو كُتَّابٍ بعَينهم. وأقصد بذلك إلى المنهج اللُّغَوي؛ فالذي لم يزلَّ فيه أن لكلِّ ثقافةٍ مُعجمَها، وأن لكل شاعرٍ أصيلٍ في

الغالب مُعجمَه، وإذن فدراسةُ معجم الشاعر — أي الألفاظ التي يستخدمُها — هي التي تُعيننا على معرفةِ ألوان ثقافته.

وهذا المنهج ألزَمُ ما يكون عندما نَدرُس رجلًا كالمتنبِّي، كُتب عنه أكثرَ مما كُتب عن أيِّ شاعر عربي آخَر. ومع ذلك، لم يُحدِّثنا أحدٌ عن ثقافته حديثًا كافيًا، بل اقتتل النُّقادُ له أو ضدَّه مُجرِّحين شِعرَه أو مُظهِرين جمالَه، وباحثين في ابتكاراته وسرقاته. وهذه كلُّها دراساتٌ روحُ التقديرِ والحُكمِ أوضحُ فيها من روحِ التفسير والفَهم.

ولو أننا استخدمنا هذا المنهجَ لَوجَدنا مع ذلك بعضَ ملاحظاتٍ للقدماء تُعيننا في هذا السبيل، ونحن بعد ذلك نستطيع أن نُكملها بالنظَر في ديوانه.

فمِن مُلاحظات القدماء ما أورده صاحبُ الصُّبح بين عيوب الشاعر من «امتثال ألفاظ المتصوِّفة، واستعمال كلماتهم المعقَّدة ومَعانيهم في مِثل وصفِ فرَس «سَبُوح لها منها عليها شَواهدُ»، وقولِه:

إذا ما الكأسُ أرعشَتَ اليدَينِ صحَوتُ فلم تَحُلْ بيني وبيني

وقولِه:

أفيكُمْ فَتًى حيٌّ يُخبِّرُني عني بما شَرِبَت مشروبةُ الرَّاحِ مِن ذِهني

وقولِه:

نال الذي نلتُ منهُ منِّي لله ما تَصنعُ الخمورُ

وقولِه:

كَبِر العِيانُ عليَّ حتَّى إنَّهُ صار اليقينُ على العِيَانِ تَوهُّمَا

وقولِه:

وبِهِ يَضِنُّ على البَريَّةِ لا بها وعليهِ منها لا عَليها يَرْتشي

وقوله:

ولولا أنني في غيرِ نومٍ لكنتُ أظنُّني منِّي خَيالَا

وقال الصاحبُ: ولو وقَع قولُه:

نحنُ مَن ضايقَ الزمانُ له فيـ ـك وخانته قُربَك الأيَّامُ

في عبارات الجُنَيد والشِّبلي؛ لَتنازَعه المتصوِّفةُ دهرًا بعيدًا.
ومن أشدَّ ما قاله في هذا المعنى:

ولكنَّكِ الدُّنيا إليَّ حبيبةٌ فما عنكِ لي إلَّا إليكِ ذَهابُ»

وبالنظر في ديوانه، نجد أنه كان يستعمل لغةَ الفلسفة، ويورِدُ أسماءَ الفلاسفة والعلماءِ الأجانب؛ كقوله:

لَمَّا وجَدتُ دواءَ دائي عندَها هانت عليَّ صفاتُ جالينوسَا

(١٢-٩) رأيُ الدكتور عزَّام

ولقد أحصى الدكتور عبد الوهَّاب عزَّام في كتابه ذِكْرى أبي الطيب (ص٣١٢ وما بعدها) عدَّة أبيات يُصدِّر لها بقوله: «وأما معرفته بما عدا اللغةَ والأدب، فظَنُّنا بأمثالِه من رجالِ عصره ونظرُنا في شعره يدلَّان على أنه قد سمع وقرأ فحصَّل كثيرًا من المعارف الشائعة في القرن الرابع.
نجده يمدحُ محمدَ بن زُرَيق الطَّرَسوسيَّ، فيذكر أمثلةً متتالية من القصص الدِّينية:

لو كان ذو القَرنَين أعملَ رأيَهُ لَمَّا أتى الظُّلماتِ صِرنَ شُموسَا
أو كان صادَفَ رأسَ عازَرَ سيفُهُ في يومِ معركةٍ لَأحْيا عيسى
أو كان لجُّ البحر مِثلَ يمينِه ما انشقَّ حتى خاض فيهِ موسى
أو كان للنِّيرانِ ضوءُ جبينِه عُبِدَت فكان العالَمون مَجوسَا

ويقول:

وكم لِظلام الليل عندَك مِن يدٍ تُخبِّر أنَّ المانَويَّةَ تَكذبُ!

ويقول في هجاءِ كافور:

أَلَا فَتًى يورِدُ الهِنديَّ هامَتَهُ كيما تَزولُ شُكوكُ النَّاسِ والتُّهَمُ؟
فإنَّه حُجةٌ يُؤذي القلوبَ بها مَن دينُه الدَّهرُ والتَّعطيلُ والقِدَمُ

يُشير إلى آراء الدهريِّين والمعطِّلة والقائلين بقِدَم العالم.
ويقول في مدح دلير:

فتمليكُ دِلَّيرٍ وتعظيمُ قدرِه شهيدٌ بوَحدانيةِ الله والعدلِ

يُشير إلى قول المعتزِلة في التوحيد والعدل، وفعل الصالح والأصلح.» ويُضيف الدكتور عزَّام: ولا ريب أنه أكملَ دروسَه في اللغة واستفاد فُنونًا أخرى من مُطالَعة الكتب، وقد روى أنه كان يُطالع الكتبَ كلَّ ليلةٍ قبل أن يَهجَع. وقد مرَّ في الكلام على نشأته أنه كان مُولَعًا بملازمة الورَّاقين يستفيد من دفاترهم. وفي رواية أبي النصر الجبليِّ قيل عن أبي الطيب إنه كان يحمل كتبَه معه في أسفاره ويحرص عليها، وكان قد أحكمَها قراءةً وتصحيحًا. وقد أعرَب هو عن شغَفِه بالقراءة، وأُنْسِه بالكتب في قوله:

أعزُّ مكانٍ في الدُّنَى ظهرُ سابحٍ وخيرُ جليسٍ في الزَّمان كتابُ

ونُضيف إلى أقوال الدكتور عزام أنه من الثابت أن الفارابيَّ قد أوى إلى كنَف أمير حلب وعاش في بلاطه، ولم يزلَّ أن المتنبيَ قد تأثَّر بما نشَر المعلم الثاني (تُوفي سنة ٢٣٩) في تلك البيئة من مبادئ الفلسفة.

وإذن فالأدلَّة مُتضافرةٌ على أن المتنبيَ لم يكن غريبًا عن الثقافة الفلسفية، وأنه لم يقتصر على الأدب واللغة؛ فهو لم يزلَّ قد خالط الكثيرين من المشتغِلين بالفلسفة، ولربما كان الفارابيُّ من بينهم، وهو قد أكثرَ من القراءة، كما أنه قد تأثَّر بأبي العَتاهِيَة، وسوف يؤثِّر في أبي العلاء. ومعنى هذا أنه يدخل في سلسلةِ التفكير الفلسفي في الشعر

العربي؛ ومن ثَم — وإن كان كما قال بحقٍّ الأستاذ أحمد أمين — «شاعر يتفلسف» بينما المعريُّ «فيلسوف يتشاعر»؛ إلا أنه رغم ذلك لم يكن غريبًا عن الفلسفة. وقد وجدنا في شعره الفلسفي — حتى ما كان منه عَمليًّا ووليدَ التجارِب — آثارًا للصياغة الفلسفية، وفي فلسفته النظرية لَمَسْنا تفكيرًا فلسفيًّا لم يزلَّ فيه. كذلك الأمر عندما نُحاول دراسة معجمه.

(١٢-١٠) الرأي في الرسالة الحاتمية

وكلُّ هذا ينتهي بنا إلى نتيجةٍ هي أن الأستاذ أحمد أمين قد ظلَم الرجل عندما نفى عنه الصِّبغة الفلسفية والثقافةَ الفلسفية. وإذا صحَّت هذه النتيجة يكون من واجبنا أن ننظر في الرسالة الحاتمية مع شيءٍ من الحذر، فلا نرفضها كُليةً كما يَدْعونا الأستاذ أحمد أمين، بل نفحصها بيتًا بيتًا لنرى صحةَ دعوى الحاتميِّ من باطلها. ومن البَيِّن أنه من الواجب أن نُميز بين الأفكار العَملية التي يمكن أن تكون قد أتَت إلى الشاعر مباشرة، أو نتيجةً لِتَجارِبِ حياته، وبين الآراء النظرية التي تظهر فيها الروحُ الفلسفية على نحوٍ واضح، كما يجب أن نُميز بين المعاني في ذاتها وبين طرق الصياغة، ذاكِرين ما سبق أن قرَّرناه من أن معجم الشاعر وطرُقَ تعبيره قد تكون — في مسائل الأخذ عن الغير أو التأثُّر بهم — أهدى سبيلٍ إلى الحقيقة.

والرواة يُحدثوننا بعدُ عن مقدرة المتنبِّي الخارقة على الحفظ، حتى لَيرْوُون أنه حفظ في صدر حياته كتابًا من عشَرات الورقات بمجردِ تصفُّحه. ونحن نعلم أن كتب أرسطو كانت إذ ذاك قد تُرجِمَت وانتشرَت بين أيدي الناس، فهل لنا أن نستنتجَ من ذلك أن المتنبيَ قد صدَر في المائة بيت تقريبًا التي عدَّدها الحاتميُّ عن جُمَلٍ علِقَت بذِهن الشاعر أثناء مُطالَعاته، أو على الأقلِّ صدَر في بعضِها على تلك الجمل بالذات؟

في الحق، إننا بمراجعة حُكم أرسطو وأبيات المتنبي نرى ردَّ بعضها؛ إذ يتَّضح أن معنى الحكمة ومعنى البيت أو البيتين مُختلفان، حتى لَتلوح المقاربةُ بينهما تعسُّفيةً، وكذلك الأمر في بعض الأبيات الأخرى التي نرى أن معانيَها قريبة، وصياغتها عربيةٌ عادية، فهي وإن اتفقَت مع جملة أرسطو في المعنى، إلا أن ذلك قد يكون وليدَ المصادَفة البحتة. ولقد «يقع الحافرُ على الحافر»، كما يقول المتنبي نفسُه، والمعاني — بعدُ — مِلكٌ شائعٌ بين البشر، وإنه لَمِن الممكن أن تُوحِيَ ملابساتٌ بعينها إلى شخصين مختلفين بنفس المعنى دون أن يعلم أحدُهما بوجود الآخر.

وأما ما دون ذلك، فإننا لا نستبعد أصلًا أن يكون المتنبي قد تأثَّر فيه بأرسطو، وبخاصةٍ عندما تشهد الصياغةُ بذلك، ويكون البيت تعبيرًا عن فكرةٍ نظرية فلسفية. وهنا نميل إلى الاعتقاد بأن الأمر لم يكن أمْرَ سرقة Plagiat، بل أمرُ استيحاء Reminiscence، بمعنى أن المتنبيَ لم يأخذ حِكمةً بذاتها لِيَصوغها بيتَ شعرٍ، وإنما بقِيَت في نفسه من قراءةٍ لا يستطيع أن يُخصِّصها بمكان معيَّن أو زمن معين، وعادت إليه الحِكَم كذكرياتٍ ممحوَّةِ المعالم، فصاغها شعرًا، في وعيٍ أحيانًا، وفي غيرِ وعيٍ أغلبَ الأحيان.

هذا هو الرأي الذي نُرجِّحه، وإن يكن الجزم في أمر كهذا غيرَ ممكن. ولنضرب لذلك بعضَ الأمثلة نأخذها بترتيبِ ورودها في التحفة البهيَّة ونُناقشها، حتى إذا اتَّضح المنهج تركنا للقارئ مهمةَ الاستمرار في المناقشة إن أراد.

قال أرسطو: «إذا كانت الشهوةُ فوق القدرة كان هلاكُ الجسم دون بلوغِ الشهوة.»

وقال المتنبِّي:

وإذا كانت النُّفوسُ كِبارًا تَعِبَت في مُرادِها الأجسامُ

وهنا من الواضح أن المتنبِّيَ لم يكن في حاجةٍ إلى أن يعرف جملة أرسطو ليقولَ بيتَه، كما أن بين المعنيَين فرقًا كبيرًا؛ فأرسطو يُورِد حُكمًا عامًّا، وأما المتنبي فيألم ممَّا يُقاسي من جرَّاء طموحه هو.

وقال أرسطو: «نفوسُ الحيوان أغراضٌ لحوادث الزمان.»

وقال المتنبي:

والمرءُ مِن حدَثِ الزَّمان كأنَّهُ عُودٌ تَداوَلُه الرُّعاةُ رُكوبَا
غرَضٌ لكلِّ مَنيَّةٍ يُرمى بها حتى يُصابَ سَوادُه مَنصوبَا

والمعنى العامُّ هنا قريبٌ مُتداوَل، وهو أننا عُرضةٌ لضربات الزمن. وقد صاغه المتنبي صياغةً فنِّية شعرية في صور؛ فنحن كالعود الذي يركبه الرعاةُ الواحدُ بعد الآخر، ونحن إذا انتصَبْنا على أقدامنا لم يلبَث الزمنُ أن يُصيبَنا، وما نظنُّ أن المتنبيَ قد تَلمَّس معنًى كهذا في قول أرسطو العامِّ المجرد.

وقال أرسطو: «مَن استمرَّت عليه الحوادثُ لم يألم لحلولها.»

فقال المتنبي:

إذا اعتاد الفتى خوضَ المنايا فأهوَنُ ما يمرُّ به الوحولُ

ونحن لا نرى جامعًا بين المعنيَين ولا مُشابهةً في الصياغة؛ فالمتنبي يقول: إن المرء إذا تَعوَّد الشاقَّ من الأمور لم يُخِفْه ما هو أقلُّ منها مَشقةً، بينما أرسطو يُقرر حقيقةً هي أننا إذا اعتَدْنا الألمَ هان حملُه. وهو قولٌ قد لا يكون صحيحًا، وأما المتنبي فكلامُه مُكابَرةٌ ودعوة إلى الاقتحام، وأين هذا من ذلك؟

وقال أرسطو: «رَومُ نقل الطِّباع من رديء الأطماع شديدُ الامتناع.»

فقال المتنبي:

يُراد من القلبِ نِسيانُكمْ وتأبى الطِّباعُ على الناقلِ

وفي قوله: «وتأبى الطِّباع على الناقل» ما يُرجِّح أنه أخَذه فعلًا عن قولِ أرسطو، والمهمُّ هنا هو التعبير «بنَقْل الطِّباع»، ولو أننا كنا نملك تراجمَ كتُبِ أرسطو إلى العربية لَاستطعنا أن نُحقق هل ورَد هذا اللفظُ فيها أم لا، ولكن — لسوء الحظِّ — هذه التراجم إمَّا مفقودة ككتب الأخلاق (إلى نيقوماخوس وكتاب الأخلاق الكبير)، أو لا تزال مخطوطةً تنتظر مَن ينشرها «كالأرجانون»، الذي لدينا منه بمكتبة الجامعة صورةٌ فوتوغرافية عن المخطوط الوحيد الموجود بالمكتبة الأهليَّة بباريس. ومع هذا، يلوح لنا أن هذا التعبيرَ فلسفي، وأن المتنبيَ قد أخذه فعلًا عن أرسطو. وهذا يُظهر لنا أهميةَ المعجم في هذه المسائل.

وقال أرسطو: «إذا تجرَّدَت اللطائفُ من الشكوك كسَت الصورةَ رونقًا وبهاءً.»

فقال المتنبي:

إذا خلَعْتَ على عرْضٍ له حُلَلًا وجَدتَها منه في أبهى مِن الحُلَلِ

ومن البيِّن أنه لا علاقة أصلًا بين المعنيَين؛ فالحكيم يتحدَّث عن جمال الصورة عندما تخلو اللطائفُ من الشكوك وتنقى النفس، والشاعر يمدح مَمدوحه بأنه يُزين شِعرَه ويَزيده بهاءً.

وقال أرسطو: «تعاقبُ أيامِ الزمان مُفسدةٌ لأحوال الحيوان.»
فقال المتنبي:

فما تُرجِّي النفوسُ من زمَنٍ أحمدُ حالَيهِ غيرُ محمودِ

وأين تقريرُ الحكيم لتأثير الزمن المدمِّر من تشاؤم الشاعرِ تشاؤمًا عَلائيًّا؟ هذا يتَبرَّم بالزمان وذاك يُقرِّر ما له من أثر، سواءٌ أشرقَت نظرتُنا إليه أم أظلمَت.

وعلى هذا النحو يستطيع القارئُ أن يستمرَّ في المناقشة ليرى أن المبادئ العامة — التي قرَّرناها فيما سبَق — كفيلةٌ بأن تُفصَل في معظم الحالات التي ستُعرَض فصلًا، إن لم يكن هو الحقيقةَ التاريخية العزيزةَ المثالِ في هذا المجال، فهو فصلٌ معقول يُماشي حقائقَ التفكير.

ونحن بعدُ لا نعلم إلامَ قصَد الحاتميُّ بوضع هذه الرسالة؛ أحقًّا أرادَ أن يُدلِّل على فضل المتنبِّي، أم هو تجريحٌ خفيٌّ يريد به أن يسلبَه فضْلَه في الوقوع على كثيرٍ من آرائه في حِكمة أرسطو؟ وهنا تكون الرسالة الحاتمية من نوع الكتب الكثيرة التي أُلِّفَت في السرقات، ثم إن الأستاذ بلاشير يُرجِّح أن يكون الحاتميُّ قد أراد بهذه الرسالة تعزيزَ تهمة المرُوق عن الدين التي كان خصومُ المتنبي يتَّهمونه بها. وهذا ترجيحٌ لا نرى له وجهًا؛ فأَخْذ المتنبي عن أرسطو — لو صح — لا كُفر فيه، ولقد كان الفيلسوف اليوناني مرجعَ الكثيرين من علماء الدين والمتكلِّمين، يأخذون عنه ولا يتَّهمُهم أحدٌ بالكفر من أجل ذلك.

والذي يبدو لنا هو أن الحاتمي قد كتب رسالته هذه بعد مُناظرته للشاعر بزمن، ولربما يكون كتبها بعد موت المتنبي. ونحن بعدُ لا نرى موجبًا للشكِّ في حُسن نيته التي يُعلن عنها في المقدِّمة التي أورَدْناها.

ثم إن هذه الرسالة — مهما يَكُن قصدُ مؤلفها — قد خدَمَت مجْدَ المتنبي؛ إذ لفَتَت النظر إلى ما في شعره من آراءٍ فلسفية. وهذا ما رأته الأجيالُ المتعاقبة ميزةً خاصة للمتنبي. ومن المعلوم أن العقلية السامية، بوجهٍ عام، تميل إلى الحِكَم المركَّزة. وفي هذا ما يُفسر جانبًا من تأثير المتنبي في الأدب العربي وأدباء العرب منذ حياته إلى اليوم. ونحن ننظر في شروح ديوانه؛ كشرح العُكبَري وشرح الواحدي، فنجد أن المؤلِّفين لا يُغفِلون الإشارةَ إلى ما أخَذ الشاعرُ عن الحكيم أو شبَّه فيه أقوالَ الحكيم.

وإذن الحاتميُّ لم يُسِئ إلى المتنبي، بل ساهم في مجدِه، رغم ما كان بينهما أولَ الأمر من خصومةٍ شديدة نُحِسُّ بها في أخبار المناظرة.

(١٢-١١) ندوة البصري وأثرُها في مصير شعره

ثم إن المتنبيَ إذا كان قد شقي أثناء إقامته ببغداد بعَداوةِ رجال الحكم كمُعزِّ الدولة والوزير المهلَّبي، ومَن كان حول هذين من شعراءَ وأدباء وعلماء؛ فإنه قد التَفَّتْ حوله طائفةٌ أخرى من المعجَبين به كانوا يجتمعون معه في دار البصري الذي تحدَّثنا عنه فيما سبق.

ولقد لخَّص الأستاذ بلاشير أنباءَ تلك الاجتماعات تلخيصًا جامعًا لما نجدُه مبعثرًا في مصادرنا، فقال (ص٢٢٦ وما بعدها): «إذا كانت الأوساط في بغداد قد أساءت استقبالَ المتنبي؛ وذلك لِخطَئه هو إلى حدٍّ بعيد، فإن بعضًا من رجال الطبَقة الوُسطى المثقَّفين قد احتفَلوا به منذ قُدومه إلى المدينة، ولم يلبث منزلُ عليٍّ البصري في ربَض حُميد أنْ أصبح ندوةً أدبية مُزدهِرة. ولما كانت شخصيةُ المتنبي قد جذَبَت الشبَّان قبل كل شيء، فإن خصومه قد رأَوا في ذلك فرصةً ليُذيعوا أن المستمعين إليه كانوا من غير المميزين.

ولقد كنتَ ترى في تلك الندوة أولًا ربَّ الدار علي البصري الذي لم يكن حدٌّ لإعجابه بالشاعر وحماستِه له، ثم ابن جِنِّي النَّحْوي الذي كان قد سبق أن لاقاه بحلب، والذي أصبح اليوم لا يُخفي تقديرَه لمادح الحَمْدانيِّين القديم، وكان يخفُّ إلى هناك أيضًا نفرٌ من الشُّبان؛ كأبي القاسم بن حنك الحِمْصي، وكامل بن أحمد العزائمي، والحسن بن عليٍّ الكوفي العَلوي، وعبد الله بن باكويه الشِّيرازي، ومحمد المحاملي، أحد أبناء أسرةٍ من المحدِّثين والفقهاء الشهيرَين ببغداد، والعلماء: محمد المغربي، وعلي الكومي، وأخيرًا خادمه أبو بكرٍ الشَّعراني. هؤلاء هم المستمِعون المنتظمون، ولكن كثيرًا ما كان يحدث أن ينضمَّ إليهم أدباءُ عارِضون ممن تجذبُهم شهرة المتنبي.

ولقد كان لهذه الاجتماعات من الأهمية الحاسمةِ في مصير شعر المتنبي أكثرُ مما كان لاجتماعاتِ حَلَب والفُسطاط، وعندما كان ينعقد أحدُ هذه الاجتماعات التي كانت كثيرةَ الانعقاد، كان يأخذ أحدُ الحضور في قراءةِ شيء من الديوان، وذلك بلا ريب في مخطوط الشاعر، أو نسخة مأخوذة عن ذلك المخطوط، فإذا عرَضَت صعوبةٌ أو ارتكبَ القارئُ خطأً غيرَ إرادي قدَّم لهم الشاعرُ التفسيرَ اللازم، مضيفًا أحيانًا بعضَ التفاصيل

عن الملابسات التي قيل فيها الشعر، أو عن الأثر الذي أحدَثه البيت. وبالجملة فقد كان ذلك تطبيقًا لمنهج التعليم الذي كان يُستخدَم عندئذٍ في كل فروع المعرفة.

ولقد كان إحصاءُ القصائد المعتمَدُ في تلك القراءة الجمعية، هو ذلك الذي عمل في حلب مضافًا إليه ما قاله الشاعرُ بعد ذلك. ويظهر أن الشاعرَ كان يرى أن تلك المجموعةَ هي وحدها الجديرةُ بأن تمرَّ إلى الخلف. ولقد حذف عدة مقطوعات رآها — لأسبابٍ مختلفة — غيرَ جديرة بأن تبقى في المجموعة، ولكنه أحيانًا كان يُلقي شفهيًّا بعضَ أشعار صِباه التي حذَفها من المجموعة النهائية. وتلك كانت مجازفةً خطيرة؛ إذ يسمعها مُعجَبون عاقدو العزمِ على ألَّا يتركوا شيئًا مما قال أستاذهم، فيلتقطونها في ورَع، ويُدخلونها في الديوان حسبَما اتفق.

من هذه الندوة بنوعٍ خاص انتشرَت الدراساتُ حول المتنبي في العالم الإسلامي كلِّه؛ فمنذ ذلك الحين أخذَت شهرةُ الشاعر تمتدُّ شيئًا فشيئًا، حتى لقد كسب تقديرَ بعضٍ من خصومه أنفُسِهم؛ فالحاتميُّ مثلًا قد عَدَل عن كُرهه له، وأخذ يحضر بعضَ تلك الاجتماعات عند عليٍّ البصري، وكذلك ابن البقَّال مادحُ المهلَّبي، يظهر أنه قد أخذ يُقدِّر المتنبيَ تقديرًا صادقًا. وهم يَرْوون أن الصابيَ كاتبَ الإنشاء قد عرَض على الشاعر خمسةَ آلاف درهم مقابل قصيدتَين، ونسمع أنهم كانوا يتحدَّثون عن المتنبي في ندوات الأدب بفارس، وأن كاتب الدولة الصاحبَ بن عبَّاد قد كتب له من الريِّ يسأله أن يحضر إليه. ولقد كان هذا الرجل عاليَ الثقافة وإن يكن مُسرِفًا في الكِبْر والطموح رغم حداثة سنِّه. وأهمل أبو الطيب خِطابَه ولم يُجِبْه أصلًا، وبذلك خلَق لنفسه خَصمًا جديدًا لَدودَ الخُصومة. وحول ذلك الوقت، نرى الوزيرَ البويهي، الشهيرَ بابن العميد، يُعطي ألفَي درهم إلى صعلوكٍ أنشده من قِبَل المتنبي قصيدةَ مدحٍ مُهداةً إلى كافور.»

(١٢-١٢) الصابي وتأثُّره بالمتنبي

هذا ملخَّص الحركة التي قامت حول المتنبِّي في ذلك الحين، وننظر فيما خلَّفَت فنجد أن الصابي لم يحقد على المتنبي لعدم قَبوله ما طلب إليه من مدحه؛ وذلك لأن الشاعر قد اعتذر بعُذرٍ رقيق مقبول؛ إذ قال لرسول الصابي: «وقل له: واللهِ ما رأيتُ بالعراق مَن يستحقُّ المدحَ غيرك، ولا أوجبَ عليَّ في هذه البلاد أحدٌ من الحق ما أوجَبْتَ، وأنا وإن مدَحتُك تَنكَّر لك الوزيرُ وتغيَّر عليك؛ لأني لم أمدَحْه، فإن كنتَ لا تُبالي هذه الحال، فأنا

أُجيبك إلى ما التمستَ، ولا أريد منك مالًا، ولا عن شِعري عِوَضًا.» ويقول الحسنُ بن إبراهيم بن هلالٍ الصابي بن أبي إسحاق، الذي يروي لنا عن أبيه هذا الخبرَ في ياقوت: «قال والدي: فتنبَّهتُ على موضع الخطأ، وعلمتُ أنه قد نصح، فلم أعاوده.»

وإذن فالصابي لم يكن من خُصوم المتنبي، بل لقد تأثَّر به في رسائله، فمِن ذلك ما كتب في تقريظ شابٍّ مُقتبل الشبيبة، مُكتمِل الفضيلة: «ولقد آتاه الله في اقتبال العمر جوامعَ الفضل، وسوَّغه في عُنفوان الشباب مَحامدَ الاستكمال، فلا تجد الكهولةُ خَلَّةً تتلافاها بتطاوُل المدَّة، وثُلْمةً تسدُّها بمزايا الحُنْكة.» وهذا من قول أبي الطيب:

لا تَجِد الخمرُ في مَكارِمِه إذا انتشى خَلَّةً تَلافاها

ومن ذلك ما كتبه إلى ابنِ معروف يُهنِّئه بقضاء القُضاة: «منزلةُ قاضي القضاة تجلُّ عن التهنئة بالولاية؛ لأن ما يكتسبُه الوُلاة من الصِّيت والذِّكر، ويدَّعونه فيها من الجمال والفخر، سابقٌ لها عنده، وحاصلٌ قبلها له، وإذا مدَّ أحدُهم إليها يدًا تجذبها إلى أسفل، جذبَتها يدُه إلى المحلِّ العالي.» فكأنَّ أبا الطيب عَناه أو حَكاه بقوله:

فوقَ السماءِ وفوقَ ما طلَبوا فـإذا أرادوا غـايـةً نـزَلـوا

ومنه ما كتب: «وعاد مولانا إلى مستقَرِّ عزِّه عَوْدَ الحُليِّ إلى العاطل، والغيثِ إلى الرَّوضِ الماحِل.» وإنما هو من قول أبي الطيِّب:

وعُدتَ إلى حلَبٍ ظافرًا كعَوْدِ الحُليِّ إلى العاطِلِ»

(اليتيمة، ج١، ص٩٠)

(١٢-١٣) تأثُّر الصاحب بن عبَّاد

«وأما الصاحب بن عبَّاد، فهم يُحدِّثوننا أنه طمع في زيارة المتنبي إيَّاه بأصفَهان، وإجرائه مَجرى مقصوديه من رؤساء الزمان — وهو إذ ذاك شابٌّ والحال حُوَيلة، والبحرُ دُجَيلة، ولم يكن استُوزِر — فكتب يُلاطفه في استدعائه، ويضمن له مُشاطرةَ جميعِ ماله، فلم يُقِم له المتنبي وزنًا ولم يُجِبه عن كِتابه. وقيل إن المتنبيَ قال لأصحابه: إن غُلَيمًا مِعطاءً بالريِّ يريد أن أزورَه وأمدحَه ولا سبيلَ إلى ذلك. فصيَّره الصاحبُ غرَضًا يرشقه بسهام

الوَقيعة، ويتتبَّع عليه سَقطاتِه في شِعره وهفَواته، ويَنْعَى عليه سيئاته، وهو أعرفُ الناس بحسَناته، وأحفظُهم وأكثرُهم استعمالًا لها وتمثُّلًا بها في مُحاضراته ومُكاتَباته» (الصبح، ص٨٢).

والواقع أن هذا الصاحبَ — مع بُغضِه له وتعصُّبه عليه — أكثرُ الناس استعمالًا لكلماته في مُحاضراته ومكاتباته؛ فمِن ذلك فصلٌ له من رسالةٍ في وصف قلعةٍ افتتَحها عَضُدُ الدولة: «وأما قلعةُ كذا فقد كانت بقيةَ الدهر المديد والأمد البعيد، تُعطي بأنفٍ شامخ من المنَعة، وتَنْبو بعطفٍ جامح على الخطيَّة، وترى أن الأيام قد صالحَتْها على الإعفاء من القوارع، وعاهدَتها على التسليم من الحوادث، فلما أتاح الله للدنيا ابنَ بَجْدتِها، وأبا بأسِها ونَجْدتِها، جَهِلوا بَوْنَ ما بين البحور والأنهار، وظنُّوا الأقدارَ تأتيهم على مِقدار، فما لَبِثوا أنْ رأَوْا مَعقِلَهم الحصين، ومَثْواهم القديم نُهْزةَ الحوادث، وفرصةَ البوائق، ومَجَرَّ العوالي، ومَجْرى السَّوابق.» وإنما ألمَّ بألفاظِ بيتَين لأبي الطيِّب؛ أحدهما:

حتى أتى الدُّنيا ابنُ بَجْدتِها فشَكا إليه السهلُ والجبَلُ

والثاني قولُه الآخر:

تذكَّرتُ ما بين العُذَيبِ وبارِقِ مَجَرَّ عَوالينا ومَجْرى السَّوابقِ

ومن ذلك فصلٌ له أيضًا: «لئن كان الفتحُ جليلَ الخطر، حميدَ الأثر، فإن سعادة مولانا لَتُبشر بشوافعَ له، يعلم معها أنَّ لله أسرارًا في عُلاه لا يَزال يُبْديها، ويَصِل أوائلَها بتواليها.»

ولله سِرٌّ في عُلاك وإنما كلامُ العِدا ضربٌ من الهذَيانِ

وفصل: «ولو كان ما أُحسه شظيةً في قلمِ كاتبٍ لما غيَّرتُ خطَّه، أو قذًى في عينِ نائم لما انتبهَ جَفنُه.» وهو من قول أبي الطيب:

ولو قلمٌ ألقيتُ في شقِّ رأسِهِ من السُّقْم ما غيَّرتُ من خطِّ كاتبِ

ومن ذلك في التعزية: «إذا كان الشيخُ القدوةَ في العِلم وما يقتضيه، والأُسوةَ في الدين وما يجبُ فيه؛ لزم أن يتأدَّب في حالات الصبر والشكر بأدَبِه، ويأخُذَ في تاراتِ الأسى بمذهبه، فكيف لنا بتعزيته عند حادثِ رَزيَّتِه، إلا إذا رَوينا له بعضَ ما أخَذْناه عنه، وأعَدْنا له طائفةً مما استفدناه منه.» وإنما حلَّ من قول أبي الطيب:

أنت يا فوقَ أن يُعزَّى عن الأَحْبا ... بِ فوقَ الذي يُعزِّيك عقْلَا
وبألفاظِك اهتدى فإذا عـ ... ـزَّاك قال الذي له قُلتَ قبْلَا

ومن ذلك: «وقد أثنى عليه ثناءَ لسانِ الزَّهر على راحةِ المطر.» وهو من قول أبي الطيب:

وزكيُّ رائحةِ الرِّياض كلامُها ... تَبغي الثَّناءَ على الحَيا فيَفوحُ

ومما أورَده من أبيات أبي الطيب كما هي: قولُه في كتابٍ أجاب به ابنَ العميد عن كتابه الصادر إليه عن شاطئِ بحرٍ في وصفِ مَراكبه وعجائبه: «وقد علمتُ أن سيدنا كتَب، وما أخطر بفِكْره سَعة صدرِه، ولو فعَل ذلك لرأى البحرَ وَشَلًا لا يَفضُل عن التبرُّض، وثَمَدًا لا يَكثر على الترشُّف.

وكم مِن جبالٍ جُبْت تشهد أنك الـ ... ـجبالُ وبحرٍ شاهدٌ أنَّك البحرُ!»

وله من رسالةٍ في التهنئة ببنتٍ أولُها: «أهلًا بعَقيلة الأمراء، وكَريمة الآباء، وأمِّ الأبناء، وجالبةِ الأصهار، والأولادِ الأطهار.» ثم يقول فيها:

ولو كان النِّساءُ كَمِثل هذي ... لَفُضِّلَت النساءُ على الرجالِ
وما التأنيثُ لاسمِ الشمس عيبٌ ... ولا التذكيرُ فخرٌ للهلالِ

وهما من قصيدةٍ في مَرثيَّة والدةِ سيف الدولة، إلا أنه يقول: ولو كان النساءُ كمَنْ فقَدْنا ... إلخ.

وله من كتابِ تعزية: «وقلنا: قد أخذ الزمانُ مَن أخذ وترَك من ترك، فهو لم يزلَّ يعفو عن القمر وقد أسلمَ الشمسَ للطفل، ولا يصلُ الصُّروفَ بالصروف، ولا يجمع الكسوفَ إلى الخُسوف، فأبى حُكمُ المَلَوَين، وقد غبَنَك إذ قاسَمَك الأخَوَين، إلا أن يعودَ فيُلحِقَ الباقيَ بالفاني، والغابرَ بالماضي.

وعاد في طلَبِ المتروكِ تاركُهُ إنَّا لنَغفلُ والأيامُ في الطلبِ
ما كان أقْصرَ وقتًا كان بينَهما كأنَّه الوقتُ بين الوِرْد والغَرَبِ

أقول هذا كعادةِ المصدور في النَّفْثِ، وشَكْوى الحزن والبثِّ، وإلا فما يعجب السَّفْرُ مِن تقدُّم بعضٍ، وكلٌّ بين الراحلة والرَّحْل، يترك الموتُ ساعيًا على وجه الأرض، حتى ينقُلَه إلى بطنِ التُّرْب.

نحن بَنو الموتى فما بالُنا نَعافُ ما لا بُدَّ من شُربِهِ
تَبخلُ أيدينا بأرواحِنا على زَمانٍ هُنَّ مِن كَسْبِهِ
فهذه الأرواحُ من جَوِّهِ وهذه الأجسامُ من تُربِهِ

وهذا غيضٌ من فيض، مما اغترَفه الصاحبُ من بحر المتنبِّي، وتَمثَّل به من شعره.»[1]

(١٢-١٤) رسالة الصاحب في نقد المتنبي

ومع ذلك، فهذا الدَّين الذي استدانه الصاحبُ من المتنبي لم يمنَعْه من أن يتحامَل عليه عندما رفَض مدْحَه، فيَكتُبَ رسالةً صغيرة في الكشف عن مساوئ شِعر المتنبي (طبع مكتبة القدس بالقاهرة، سنة ١٣٤٦هـ، ٢٦ صفحة).

ولقد كان لهذه الرسالة تأثيرٌ واضح على النقَّاد اللاحقين. كما أخذ كاتبُها — فيما يظهر — ببعضِ انتقادات الحاتميِّ في مُناظرته، فالناقدان يُجمِعان مثلًا على تسخيفِ قول المتنبِّي:

إذا كان بعضُ الناس سيفًا لدولةٍ ففي الناس بُوقاتٌ لها وطُبولُ

[1] اليتيمة، ج١، ص٨٧ وما بعدها.

وفي اليتيمة، نرى الثعالبيَّ يورد أكثرَ من مرةٍ انتقاداتِ صاحب الكشف.

يبدأ الصاحبُ نفسُه بتبريرِه نقْدَه، وإيضاحِ ما دفعه إليه، مدَّعيًا الإنصافَ والبُعدَ عن الهوى فيقول: «أما بعد، أطال الله مُدَّتَك، وأدام في العُلوم رغبتَك؛ فالهوى مَركبٌ يَهْوي بصاحبه، وظهرٌ يَعبُر براكبه، وليس من الحزم أن يُزْرِيَ على نفسه بالمعصية، ويضعَ مِن عِلمه بالحَميَّة؛ فالناس على اختلافهم وتبايُنِ أصنافهم متَّفِقون على أن الأهواءَ طمسُ أعيُنِ الآراء، وأن الميل عن الحق يُبهم سُبل الصدق.

وكنتُ ذاكَرتُ بعضَ مَن يُوسَم بالأدب والأشعار وقائليها والموجودين فيها، فسألني عن المتنبِّي فقلتُ: إنه بعيدُ المرمى في شِعره، كثيرُ الإصابة في نظْمِه، إلا أنه ربما يأتي بالفِقرة الغرَّاء مشفوعةً بالكلمة العَوراء. فرأيتُه قد هاج وانزعج وحَمِي وتأجَّج، وادعى أنَّ شعره مستمرُّ النظام، متناسبُ الأقسام، ولم يرضَ حتى تحدَّاني فقال: إن كان الأمر كما زعمتَ فأثبِتْ في ورقةٍ ما تُنكره، وقيِّدْ الخطبةَ ما تذكره؛ لِتتصفَّحَه العيون، وتَسبكَه العقول، ففعلتُ وإن لم يكن تَطلُّبُ العثَرات من شيمتي، ولا تتبُّعُ الزلَّات من طريقتي. وقد قيل: أيُّ عالمٍ لا يهفو، وأيُّ صارم لا يَنْبو، وأيُّ جَوَاد لا يَكْبو؟! وإنما فعلتُ لئلَّا يُقدِّر هذا المعترضُ أني ممَّن يروي قبل أن يُروَى، ويُخبِرُ قبل أن يُخبَر. فاسمَعْ واعدِلْ وأنصِفْ؛ فما أوردتُ فيه إلا قليلًا، ولا ذكرتُ مِن عِظَم عيوبه إلا يسيرًا. وقد بُلِينا بزمنٍ المنسمُ فيه يَعْلو الغارب، ومُنِينا بأعيارٍ أغمارٍ اغتَرُّوا بمادح الجهَّال، لا يَضْرعون لمن حلب الأدبُ أفاويقَه، والعلمُ أشْطُرَه، لا سيَّما على الشعر، فهو فريقُ الثُّريا دون الثرى. وقد يوهمون أنهم يعرفون، فإذا حكَموا رأيتَ بهائمَ مُرسَنة، وأنعامًا مُخبَّلة.»

وهذا كلامُ رجل واضحِ الكِبْر، حظُّ طبعِه من الإنصاف أقلُّ مما يدَّعي لسانُه.

وهو بعد هذه المقدمة يبدأ فيُقرِّر أن نقد الشعر ليس في مقدور كلِّ إنسان. وهذا صحيح. وعنده أنه لا يستطيع أحدٌ أن ينقدَ الشعرَ كما يستطيع ابنُ العميد؛ فإنه يتجاوز نقْدَ الأبيات إلى نقدِ الحروف والكلمات، ولا يرضى بتهذيبِ المعنى حتى يُطالِبَ بتخيُّر القافية والوزن. ويُخبرنا الصاحب أنه تتلمذَ في النقد لابنِ العميد.

ثم يَسْمو إلى فكرةٍ عامة لها أهميَّتُها في تاريخ النقد عند العرب، هي أنَّ للنقد رجالَه، وهم يكونون طائفةً خاصة مختلفة عن علماء اللغة أو النحو أو الأنساب أو التاريخ. هذا كلامٌ يدلُّ على أن النقد عند العرب كان في ذلك الحين قد أخذ يصلُ إلى مرتبة الاستقلال عن غيره من العلوم والأبحاث، يقول: «قال أبو عُثمان الجاحظ: طلبتُ عِلم الشعر عند الأصمعيِّ فوجَدتُه لا يعرف إلا غريبَه، فرجعتُ إلى الأخفش فألفيتُه لا يُتقن

إلا إعرابَه، فعطفتُ على أبي عُبيدة فرأيته لا ينقد إلا ما اتَّصل بالأخبار، وتعلَّق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردتُ إلا عند أدباء الكُتَّاب؛ كالحسَنِ بن وهب بن عبد الملك الزيَّات. فلله دَرُّ أبي عثمان! لقد غاص على سرِّ الشِّعر، واستخرَج أدقَّ من الشَّعر.

وفي هذا النمَط ما حدَّثني به محمدُ بن يوسف الحماري قال: حضرتُ مجلسَ عبدِ الله بن طاهر وقد حضَرَه البحتري، فقال: يا أبا عُبادة، مُسلمٌ أشعرُ أم أبو نُوَاس؟ فقال: أبو نُواس؛ لأنه يتصرَّفُ في كلِّ طريق، ويتنوَّع في كل مذهب؛ إنْ شاء جَدَّ وإن شاء هزَل، ومسلمٌ يلزم طريقًا واحدًا لا يتَعدَّاه، ويتحقَّق بمذهبٍ لا يتَخطَّاه، فقال له عبد الله: إن أحمد بن يحيى ثعلبًا لا يُوافقك على هذا، فقال: أيها الأمير، ليس هذا مِن علم ثعلبٍ وأضرابه ممَّن يحفظ الشعرَ ولا يقوله، وإنما يعرف الشعرَ مَن دُفع إلى مَضايِقه، فقال: ورَّيتُ بك زِنادي يا أبا عُبادة، إنَّ حُكمك في عمَّيك أبي نُواس ومُسلم وافقَ حُكم أبي نُواس في عمَّيه جَريرٍ والفرزدَق؛ فإنه سُئل عنهما ففضَّل جَريرًا، فقيل له: إن أبا عُبيدة لا يُوافقك على هذا، فقال: ليس هذا مِن عِلم أبي عُبيدة؛ إنما يعرف الشعرَ مَن دُفع إلى مَضايقه.»

(١٢-١٥) مَنْحى الصاحبِ في النقد

وإذن فالنقد الذي يَعتدُّ به الصاحبُ هو نقدُ الشعراء والأدباء، ونقدٌ كهذا هو في الغالب نقدٌ ذَوْقي بحت؛ ولذلك نرى الصاحبَ ينقد بعضَ أبياتِ المتنبي بروحٍ تغلب عليها السُّخرية، ويقلُّ فيها التعليل، وتكاد تنعدمُ المناقشة. وهو بعدُ نقدٌ جزئي، ولا غرابةَ في ذلك؛ فالمؤلفُ لا يَعيب على الشاعر خاصيةً من خواصِّ شعره أو مذهبًا فنيًّا بعينِه، وإنما يَعيبه لأنه يأتي بالفِقرة الغرَّاء مشفوعةً بالكلمة العوراء، يَعيبُه لعدم استواءِ نَسْجِه أو تَساوي شِعره؛ ومِن ثَم لم يكن له بُدٌّ من أن يبحث في ديوان الشاعر عن الأبيات التي يراها ساقطةً لفهاهة المعنى، أو عدمِ اللياقة، أو هَلْهلة العبارة، وهو يَسخر من أمثالِ تلك الأبيات أو يُظهِر سخفها بتجريح الشاعر نفسِه.

والصاحبُ يريد أن يكون في نقدِه أديبًا؛ ومن ثَم فهو لا يعمد إلى السَّرِقات كما كان يفعل علماءُ الشعر عندما يُريدون تجريحَ شاعر، بل هو لا يرى في السرقة عيبًا؛ وذلك لاتفاق شِعر الجاهلية والإسلام عليها، وإنما يُعاب أن يأخذ من الشعراء المحْدَثين كالبُحتريِّ وغيره جلَّ المعاني، ثم يقولَ: لا أعرفُهم ولم أسمع بهم، ثم يُنشِد أشعارَهم

فيقول: هذا شعرٌ عليه أثرُ التوليد. وهذه تهمةٌ سبق أن رأينا الحاتميَّ وأبا القاسم الأصفهانيَّ يتَّهمانه بها، كما رأينا الخالديَّين يردَّانِها عنه. وإنه لَمِن الخير أن نُهمِل أمثالَ تلك التهم الباطلة؛ لننظر فيما عابه الصاحبُ على أبيات الشاعر التي أوردها.

وهو يبدأ فيُقرر (ص١١) أنه سيُخرج «بعض الأبيات يستوي الرَّيِّض والمرتاضُ في المعرفة بسُقوطها، دون المواضع التي تَخفى على كثيرٍ من الناس لِغُموضها.» وننظر فيما يُخرج الصاحب، فلا نرى إلا ملاحظاتٍ مُقتضَبةً ساخرة، إن أصابت حينًا فهي تُخطئ حينًا آخَر؛ يقول مثلًا: «وأولُ حديث المتنبِّي أنْ لا أدلَّ على تفاوت الطبع من جمع الإحسان والإساءة في بيت؛ كقوله: «بَلِيت بِلَى الأطلالِ إن لم أَقِفْ بها»، وهذا كلامٌ مستقيم لو لم يُعقِبه ويُعاقبه بقوله: «وقوف لئيمٍ ضاع في التُّرب خاتَمُهْ»؛ فإنَّ الكلام إذا استشفَّ جيدُه ووسطه ورديئه، كان هذا الكلامُ من أرذلِ ما يقعُ لِصبيان الشعراء وِولْدان الأدباء. وأعجبُ من هذا هجومُه على بابٍ قد تداوَلتْه الألسنة، وتناولتْه القرائح، واعتوَرَته الطِّباع، وهو النَّسيب، بإساءةٍ لا إساءةَ بعدها؛ سقوطُ لفظٍ وتهافت معنًى. فلَيْت شِعري ما الذي أعجبه من هذا النظم، وراقَه من هذا السَّبْك، لولا اضطرابٌ في النقد وإعجابٌ بالنفس.» وفي الحق، إن المتنبيَ كان معجبًا بنفسِه، وإنَّ اضطراب النقد وضعف السَّبك قد يظهر في شعره أحيانًا، ولكننا لا نرى للعجَب أو الاضطراب أو الضعف أثرًا في هذا البيت، وبخاصةٍ إذا ذكَرْنا أن الشطر الأخير لم يكن «وقوف لئيمٍ ضاع في التُّرب خاتَمُه»، بل «وقوف شحيحٍ ضاع في الترب خاتمه»، وهذا على الأقل هو ما نجده في الديوان، فأيَّة صِبيانيَّةٍ في هذا وأيُّ ضعف؟! قيل: كان أبو العَلاء المعَرِّي إذا ذكر الشعراء قال: قال أبو نُواس كذا، وقال البُحتريُّ كذا، قال أبو تمامٍ كذا، فإذا أراد المتنبي قال: قال الشاعرُ كذا؛ تعظيمًا له، فقيل له يومًا: أسرفتَ في وصفِك المتنبِّيَ، قال: أليس هو القائل:

بليت بِلَى الأطلال إن لم أَقِفْ بها[٢] وقوفَ شحيحٍ ضاع في التُّرب خاتَمُهْ»

وإذا صحَّت هذه الحكاية، أفَما يكون المعري أقربَ إلى الإصابة في إعجابه بهذا البيت من الصاحبِ في تهجينه له؟!

[٢] الصبح، ص٢٥.

ولكن إلى جانبِ هذا النقد الظالم، نجد ملاحظاتٍ أخرى مُصيبةً؛ كالذي سبق أن أَشَرْنا إليه عن استعماله لغةَ المتصوِّفة، أو قولِه في رثاء أمِّ سيف الدولة: «رِواق العزِّ فوقَك مُسبطِرٌّ.» فالناقد يُلاحظ أن استعمال لفظة الاسبطرار في مَراثي النساء من الخِذْلان الصَّفيق الدقيق المغير، كما يرى أن مُخاطبةَ ملكٍ بهذه اللُّغة يدلُّ على فساد الحسِّ وسوءِ أدبِ النفس (ص١٣). ونحن نستطيع أن نُهمل عنفَ ألفاظ الناقد لنرى في كلامه هذا حقيقةً واحدة هي ثقل «مُسبطر» على السمع، سواءٌ أكان استخدامها في الرِّثاء أم المدح، وسواءٌ أكان ذلك في الشعر أم في النثر.

وأحيانًا يأتي نقدُ الصاحبِ الذوقيُّ نقدًا صحيحًا؛ كقوله: «ولما أبدع في هذه المرثيَّة واخترَع قال:

صلاة الله خالِقنا حَنوطٌ على الوجهِ المكفَّنِ بالجَمالِ

وقد قال بعضُ مَن يغلو فيه: هذه استعارة، فقلتُ: صدقت، ولكنها استعارةُ حِداد في عُرس.»[٣]

والذي لم يزلَّ فيه أن تشبيه صلاة الله على الميتة بالبخور، ووصف الوجه بأنه مُكفَّنٌ بالجمال شعرٌ مُتكلَّف مرذول يَمجُّه الذوق.

والصاحب ماهرٌ في اختيار الأبيات المشرِقة الجَمال، يضَعُها إلى جوار أبيات المتنبي التي يَنقُدها. انظر إليه مثلًا يقول: «ولما أحب تقريظ المتوفَّاة والإفصاحَ عن أنها مِن الكريمات أعملَ دقائقَ فكرِه، واستخرَج زُبدَ شعره فقال:

ولا مَن في جنازتِها تِجارٌ يكون وَداعهم خفْقَ النِّعالِ»

[٣] بمناسبة الجملة استعارة «حداد في عرس»، أُصحِّح خطأً وقع فيه الأستاذ بلاشير في كتابه عن المتنبي (ص١٦٨)؛ إذ قرأ لفظة «حدَّاد» بمعنى صانع الحديد، فترجم العبارةَ كلَّها بقوله:

Des metaphores qui sont d'un forgeron dans une noce.

ونحن نُصحِّح هذه الغلطة لكي يستطيع القارئُ العربي أن يردَّ النصَّ إلى أصله؛ لا غضًّا من فضل الأستاذ بلاشير الذي يدلُّ كتابه على استقصاءٍ في البحث العلمي، وإن كان الفَهمُ الأدبي ضعيفًا صادرًا عن هوًى.

ثم يقول: «ولعلَّ هذا البيت عنده وعند كثيرٍ ممن يقولون بإمامته أحسنُ من قولِ الشاعر:

أرادوا لِيُخْفوا قبْرَه عن عدوِّهِ فطِيبُ تُراب القبر دلَّ على القبرِ»

وهو على العكس من ذلك قد يَستخدم المقارنةَ بين بيتَين مرذولَين ليدلَّ على أن المتنبيَ أمعَنُ في السُّخف من غيره، فيقول مثلًا: «وكان الناس يستبشعون قولَ مُسلم: «سلَّت وسلَّت ثم سلَّ سليلها.» حتى جاء هذا المبدِعُ بقوله:

وأفجَعُ مَن فقَدْنا مَن وجَدْنا قُبَيل الفقدِ مفقودُ المثالِ

فالمصيبةُ في الرَّاثي أعظمُ منها في المرثي.»

ويستمرُّ الناقد في هذا النقدِ معتمِدًا حينًا على ذَوقه الذي لا يُعلِّله إلا في لفظٍ مُقتضَب، ومُعوِّلًا على المقارنات أحيانًا أخرى، فينقد ما «يتعاطاه المتنبِّي من التفاصُح بالألفاظ النافرة والكلماتِ الشاذَّة، حتى كأنه وليدُ خِباء أو غذيُّ لبن، ولم يطَأِ الحضَر ولم يَعرف المدَر.» كاستعمالِه للفظة «التوراب» بدلًا من «التراب»، التي كانت — فيما يظهر — إحدى لهجاتِ البادية، ثم سخافته في بعض استعمالاته؛ كقوله عن «لذَّة البَنين»: «حلواء البنين» (ص١٤).

والصاحبُ فيما يظهر كان مُطَّلِعًا على كتب النقَّاد السابقين؛ فهو يعجب مثلًا من قول أبي تمام: «لا تَسقِني ماء المَلام»، ومن المعلوم لنا الآن أنَّ نُقادًا قد أُعجِبوا من ذلك قبله، ثم يُردِف ذلك بأن المتنبيَ قد جاوز الجميعَ عندما قال:

إن كان مِثْلُك كان أو هو كائنٌ فبَرِئتُ حينَئذٍ من الإسلامِ

ومع هذا لا ينتقد من هذا البيت إلا لفظةَ حينئذٍ التي يراها هنا نافرة. وأما الرَّكاكة الفلسفية التي نراها في «كان أو هو كائن»، فلا يفطن إلى ما فيها من ثِقلٍ وسماجة.

وأخيرًا ثَمة عيبٌ التفت إليه الحاتميُّ من قبلُ، ولاحظَه الصاحبُ في غيرِ موضع من رسالته، هو عدم سلامة ذَوق المتنبِّي في مُخاطَبة مَمدوحيه، وتكبُّره وغروره، فيقول: «ومن ابتداءاته العجيبة في التسلية عن المصيبة:

لا يُحزن اللهُ الأميرَ فإنني سآخُذُ من حالاته بنصيبِ

هو يُعلق على هذا البيت بقوله: لا أدري لِمَ لا يحزن سيفُ الدولة إذا أخذ أبو الطيب بنصيبٍ من القلق، أترى هذه التسلية أحسنَ عند أمَّته أم قول أوس؟

أيتها النفسُ أجْمِلي جزَعَا إن الذي تَحذرين قد وقَعَا»

ويستطيع القارئ أن يرجع إلى هذه الرسالة ليُناقش نقْدَ الصاحب؛ فهو نقدٌ جزئي لا تُسيطر عليه أيُّ فكرة عامة: من ردِّ لفظ، إلى تسفيهِ عبارةٍ، إلى التماسِ خطأ في وزنٍ أو نقدٍ لاستعارة. ولئن كان التحامُل واضحًا في أقواله، فالكثير من مُلاحَظاته صحيح، وإنما يقدح في المؤلف أنه لم يُشِر إلى أي حسَنة للمتنبي، ولا أورد له أيَّ بيت من أبياته الجميلة الكثيرة العدد.

والذي يدهشنا من أمر الصاحب هو أن نراه ينقد المتنبيَ هذا النقد المُر، مع أنه قد تأثر به وأخذ عنه، كما سبق أن أشَرنا، ويَزيدنا دهشةً أن بِدار الكتب المصرية رسالةً منسوبةً إلى الصاحب بعنوان «كتاب الأمثال السائرة من شعر المتنبي»، وفي مقدمتها يقول المؤلف: إنه قد وضَعها لفخر الدولة بن بُوَيه، وفيها زُهاء ثَلاثمائةٍ وسبعين بيتًا تجري مَجرى الأمثال (الدكتور عزام، ذكرى أبي الطيب، ص٤١٨). وإليك نصَّ أقوالِه: «وهذا الشاعر مع تميُّزه وبراعته، وتبريزه في صناعته، له في الأمثال خصوصًا مذهبٌ يسبق به أمثالَه.» ولكننا لم نعثر في الكتب التي بين أيدينا على أيِّ إشارة إلى هذه الرسالة، فهل نستطيع رغم ذلك أن نُسلِّم بأنها حقًّا للصاحب؟ هذا ممكن. ولقد رأينا الحاتميَّ ينتهي في آخِر الأمر بأن يكتب «الحاتمية» ويُصدِّرَها بمقدمةٍ تدلُّ — على الأقلِّ في الظاهر — على أن المؤلف لم يَعُد يحقد على المتنبي، وربما دلَّت على الإعجاب. ولقد يكون الصاحبُ في ذلك كالحاتمي، ويكون قد عاد عن تحامُلِه إلى الإنصاف، ولكنه لا سبيل إلى الجزم في نِسبة ذلك الكتاب.

(١٢-١٦) أبو هلالٍ العسكريُّ بين المتنبِّي والصاحب

ولقد أثار الدكتور زكي مبارك في كتابه «النثر الفني» (ج٢، ص٩٦) حول الصاحب مشكلةً، عاد فنقَلها إلى مجلة «الهلال»، في العدد الخاصِّ بالمتنبي، ضاربًا بها المثلَ للدسائس الأدبية. وفيها يدَّعي أن «أبا هلالٍ قد انضمَّ إلى النقَّاد المغْرِضين الذين كُلِّفوا بالبحث عن عيوب المتنبي ابتغاءَ مرضاة الوزير ابن عبَّاد.» ولكن الثابت أن الصاحب قد تُوفِّي سنة ٣٨٥هـ، وأبو هلال يُخبرنا بنفسه «أنه قد فرَغ من تأليف كتابه ووصفِه

وتصنيفه في شهر رمضان سنة ٣٩٤هـ.» وإذا صحَّ ذلك، فكيف نستطيع أن ندَّعيَ أن أبا هلال قد حمَل في «الصناعتين» على المتنبي إرضاءً للصاحب، مع أن الصاحب كان قد تُوفي، اللهم إلَّا أن يكون أبو هلال قد فعل ذلك إرضاءً لروح الصاحب؟! والدكتور زكي مبارك نفسُه يُخبرنا «أنه ليس في كتب التراجم ما يشرح لنا صلةَ أبي هلال بذلك الوزير الذي استبعد مُعاصريه من الكُتَّاب والشعراء.» ومع ذلك يدَّعي دَعْواه السابقة. وهو يرى أن لتلك الدعوى مظهرَين: (١) إشادة العسكريِّ بأدب الصاحب، ثم (٢) تحامله على المتنبي. وهو يستنتج إشادتَه بأدب الصاحب من استشهاده ببعض رسائله في باب «السَّجع والازدواج» وباب «الفصل والوصل»، وشهادته له بسُرعة الخاطر، وأنه «يقطع كلماته على كل معنًى بديع ولفظٍ شريف.» وأما تحامُله على المتنبي فيراه صاحبُ «النثر الفني» في أن أبا هلال لا يذكر اسمَ المتنبي، ولا يتحدَّث عن شعره إلا حين يريد التمثيلَ للشعر القبيح.

ولكنَّ القضية الأخيرة تحتاج إلى تفصيل؛ وذلك لأنه إذا كان أبو هلالٍ لم يُصرح باسم المتنبي إلا عندما أراد التمثيلَ للشعر القبيح، فإنه مع ذلك قد استشهَد ببعض أبياته كأمثلةٍ لبعض أوجُهِ البديع التي يعجب بها؛ فمِن ذلك قوله: «وقد استُحسن لبعض المتأخِّرين ابتداؤه:

أريقُكِ أم ماءُ الغَمامةِ أم خمرُ بِفِيَّ بَرودٌ وهو في كَبِدي جمْرُ»

(ص٤٢١ و٤٢٢، طبعة صبيح)

وقوله في باب المضاعفة: «ومن المضاعفة قولُ الآخَر:

نَهبْتَ من الأعمارِ ما لو حَويتَهُ لَهُنِّئَت الدُّنيا بأنَّك خالدُ»

ومن سياق الحديث يُدرك القارئُ أن أبا هلالٍ مُعجَب بهذا البيت.

وقد لاحظ الدكتور زكي مبارك نفسُه (ج٣، ص١٠٦) «أن أبا هلالٍ يُكثِر من كلمة قال الشاعر وقال الآخَر من غيرِ تعيين. وهذا عيبٌ لم ينفرد به، وإنما هو عيبٌ غالبٌ على أكثرِ المؤلفين في اللغة العربية، وصَلْنا به إلى الجهل المطبَق بتمييزِ العصور بعضِها عن بعض، ولو نُسِبَت كلُّ كلمة إلى قائلها لَعرَفنا كثيرًا من تطورات المعاني والألفاظ والأساليب.» ومع ذلك يرى الدكتور زكي في سكوتِ أبي هلال عن إيراد اسم المتنبي

والاستعاضة عنه بقوله: «وقال الآخر» أو «قال بعضُ المتأخِّرين» دليلًا يستند إليه في دعوى تحامُل أبي هلالٍ على المتنبي.

والآن يبقى من كلام الدكتور زكي مبارك حقيقةٌ أظنُّ أنه لم يزلَّ فيها؛ هي أن أبا هلال قد انتقد المتنبيَ في غيرِ موضع من كتابه، وأنه لم يكَدْ يذكر من مَحاسنه شيئًا، اللهم إلا أن تكون إشاراتٍ كالتي أورَدْناها، وهو إذا كان قد ذكر استحسانَ الناس لأحدِ مَطالعه، فإنه قد أتبعَها بستةَ عشَر مطلعًا ينتقدُها مُرَّ الانتقاد، بل ويصفُها بأنها: «ابتداءات المصايب وفراق الحبايب»، وأنها: «لا خَلاق لها» (ص٤٢١ وما بعدها). وهو كذلك يُبدي إعجابه بنَثرِ الصاحب، بل وبالصاحب، فكيف نُفسر ذلك؟

الأمر فيما يبدو بسيطٌ بالنسبة للمتنبي؛ فنحن لا نرى تحاملًا من أبي هلالٍ على هذا الشاعر إلا في إغفاله لذِكر مَحاسنه، كما نراه يفعل عند الكلام على ابتداءات القصائد؛ إذ لا يورِدُ له مَطلعًا واحدًا يستحسنُه له الناس، بينما يورد ١٦ مطلعًا رديئًا. وسوف نرى علي بن عبد العزيز الجرجاني يورد للمتنبِّي عشَرات المطالع الجيدة جودةً حقيقية يُقيمها إلى جوار ما انتقَد من ابتداءاته. وهذا هو النقد النزيه الذي يبدو نقدُ أبي هلال إلى جواره غيرَ عادل. وأما نقده لما أوردَه من أبيات، فقد راجَعْناه بيتًا بيتًا، ولا نستطيع مُنصِفين إلا أن نُقِرَّه على معظم ما قال؛ فهو ينتقد قوله: «جفَخْت بهم وهُمْ لا يجفخون بها»، وفي فصل الكناية يقول: «ومن شَنيع الكناية قولُ بعضِ المتأخِّرين:

إنِّي على شغَفي بما في خَمرِها ... لَأَعَفُّ عمَّا في سَراويلاتها

وسمعتُ بعضَ الشيوخ يقول: الفجور أحسنُ من عفافٍ يُعبَّر عنه بهذا اللفظ.» وفي فصل التَّرصيع: «ومِن مَعيب هذا الباب قولُ بعض المتأخِّرين:

عَجِب الوُشاةُ من اللحاة وقولِهم ... دَعْ ما نراك ضَعُفتَ عن إخفائِهِ

هذا رديءٌ لتعميةِ معناه.»

كما أنَّ الابتداءات التي يَعيبها كلَّها تستحقُّ أن تُعاب. وإليك نصَّها:

كُفِّي أراني وَيْك لومَكِ ألْوَما ... همٌّ أقام على فؤادٍ أنْجَما
أبا عبدِ الإلهِ مُعاذُ إنِّي ... خفيٌّ عنك في الهَيْجا مَقامي
هذي برَزْت لنا فهِجْت رَسيسَا ... ثم انصرَفْت وما شفَيْت نَسيسَا

جلَلًا كما بي فيك ذا التَّبريحُ أغِذاءُ ذا الرشَأِ الأغَنِّ الشِّيحُ
أُحادٌ أم سُداسٌ في أُحادِ لُيَيْلَتُنا المنوطةُ بالتَّنادي
لِجنِّيةٍ أم غادةٍ رُفِع السَّجْفُ لِوَحشيَّةٍ لا ما لِوَحشيةٍ شَنْفُ
بقائي شاءَ ليس هُم ارتحالَا وحُسْنَ الصَّبرِ زَمُّوا لا الجِمالَا
في الخدِّ إنْ عزَم الخليطُ رَحيلَا مطرٌ تَزيد به الخدودُ مُحولَا
تُهنَّا بصُورٍ أم نُهنِّئها بِكَا وقَلَّ الذي صُورٌ وأنت لهُ لَكا
عَذيري مِن عَذارَى في صُدوري سَكَنَّ جَوانحي بدَلَ الصُّدورِ
سِرْبٌ مَحاسِنُه حُرِمتُ ذَواتِها دانى الصِّفات بَعيدُ موصوفاتِها
أنا لائِمي إن كنتُ وقتَ اللَّوائمِ عَلِمتُ بما بي بين تلك المعَالمِ
ووَقْتٍ وفَى بالدَّهرِ لي عندَ واحدٍ وَفى لي بأَهْلِيهِ وزادَ كَثيرَا
شديدُ البُعْد مِن شُرب الشُّمولِ تُرُنْجُ الهِندِ أو طَلْعُ النَّخيلِ
أراعَ كَذا كُلَّ الأنامِ هُمامُ وسَحَّ له رُسْلَ المُلوكِ غَمامُ
أَوْهِ بَديلٌ مِن قَوْلتي وَاهًا لِمَن نأَتْ والبَديلُ ذِكْراها

فهذه كلُّها — كما نرى — أثرُ التكلُّفِ والجهد والإغراب فيها واضح. وفي الحق إن المتنبيَ لم يكن مُوفَّقًا في كثيرٍ من مَطالعه، وكأني به لا يُسلسَلُ له الشعر إلا عندما يتوغَّل في القصيدة، ويحمي نفسَه، ويصلُ إلى الموضوعات التي تُهمه. وأما المطالع التقليدية التي يتَكلَّف فيها الغزَلَ أو بُكاء الديار، فهو يقولها وكأنه يخلع أضراسَه. ومعظم المطالع التي يُحسُّ فيها تلك التي يتحدث فيها عن نفسه وهمومه وآلامه وآماله، أو يهجم بها على موضوعه مباشرة.

وإذن فأبو هلالٍ مُصيب في تلك الانتقادات، ولولا عنفُ عباراته لما أحسَسْنا في أقواله تحاملًا، ومع ذلك فهو لم يَقصُر نقْدَه على المتنبي، وإذا كان قد عاب عليه «الغُلوَّ الغَثَّ»، فإنه يَعيب أيضًا على أبي تمام «رَديء المبالغة» في قوله (ص٣٥٩):

ما زال يَهْذي بالمكارِم والعُلى حتى ظنَنَّا أنه مَحمومُ

مضيفًا: «أراد أن يُبالغ في ذِكر الممدوح باللَّهَج بذِكْر الجُود فقال: «ما زال يهذي» «فجاء بلفظٍ مذموم»، والجيِّد في معناه قولُ الآخَر:

ما كان يُعطي مِثلَها في مِثلِهِ إلا كريمُ الخيمِ أو مجنونُ

قسَم الكرمَ قِسمَين: ممدوحًا ومذمومًا؛ ليُخرج الممدوحَ من المذموم إلى الممدوح المحمود.»

وهو في باب الاستعارات ينقل عن الآمديِّ الكثيرَ مما عابه صاحبُ الموازنة على أبي تمام ثم يقول: «وقد جنى أبو تمام على نفسه بالإكثار من هذه الاستعارات، وأطلق لسانَ عايبه، وأكَّد له الحُجَّة على نفسه» (ص٢٩٨). وفي ص٤٢١ يقول: «إن لأبي تمام ابتداءاتٍ كثيرةً رديئة.» ويُورِدُ لذلك أمثلة.

ومع ذلك، فإننا نُحسُّ بأن عباراته في نقد أبي تمام أقلُّ عنفًا منها في نقدِ المتنبي. ونحن نرى تفسيرَ ذلك في ذَوق أبي هلالٍ العسكري نفسِه ومَنْحاه في الحكم على الشعر، بل الأدب بوجهٍ عام.

(١٢-١٧) أبو هلالٍ والبلاغة

فأبو هلال العسكريُّ فيما نحسب نقطةُ البدء في فَساد الذَّوق في النقد، كما هو بدءُ تحوُّلِ النقدِ إلى بلاغة. وفي هذا أوضحُ تفسيرٍ لإعجابه بسَجْع الصاحب وازدواجِه، وترفُّقه بأبي تمام؛ فالصاحبُ في النثر كأبي تمامٍ في الشعر، كلاهما صاحبُ صناعةٍ لفظية، وكلُّ إعجابِ أبي هلال في كتابه منصرفٌ إلى هذا النوع من الأدب، حتى لَنراه يُعدِّد خمسةً وثلاثين نوعًا من أنواع البديع، ويفتخر بأنه قد أضاف إلى ما كان معروفًا من تلك الأنواع ستةً جديدة.

والواقعُ أن كتاب الصناعتين ليس كتابًا في النقد، وإنما هو في البلاغة، جمَع فيه مؤلفُه ما قاله ابنُ المعتز في كتاب البديع إلى ما قاله قُدامة، ثم أخذ يتَمحَّلُ ويخرج ويُفصِّل إلى أنْ وضَع هذا الكتابَ الذي استَطار شرَرُه على اللاحقين. أما النقد العربي الصحيح فلم يوضَع فيه غيرُ كتابَين؛ هما: «الموازنة» و«الوساطة»، وقد وُضِعا لأنَّ خُصومةً نشَأَت حول أبي تمامٍ والبُحتري، وأخرى حول المتنبِّي، وتحمَّس لكلٍّ من الطائيَّين نفرٌ من الأدباء، كما تحمَّس للمتنبي أو ضدَّه نفر، على نحوِ ما يتحمَّس الأدباءُ اليوم في أوروبا لهذا المذهب الأدبيِّ أو ذاك. وتلك هي الظاهرةُ التي تُولِّد النقد.

«كتاب الصناعتين» كتابُ رجلٍ لا يُعْنَى بغيرِ الصَّنعة، ولا يَدرُس في الأدب غيرَها. وهذا ما سنُوضِّحه عند الكلام على تحوُّل النقدِ إلى بلاغة، وإنما الذي يُهِمنا الآن هو التدليلُ على فَساد ذَوق أبي هلال؛ لنُفسِّر بذلك موقفَه من المتنبي وأبي تمام والصاحبِ وغيرهم.

(١٢-١٨) فَسادُ ذَوقِه وسببُه

وفسادُ ذوقه مَردُّه إلى فرْطِ إعجابه بالبديع وأوجُهه؛ فهو يورد مثلًا (ص١٣٣) البيت:

طرَقَتْك عزَّةُ مِن مَزارٍ نازحِ يا حُسنَ زائرةٍ وبُعدَ مَزارِ

ثم يقول: «قال أبو بكرِ بنُ دُرَيد: لو قال يا قُربَ زائرةٍ وبُعدَ مَزار لكان أجوَد.» ويؤمِّن أبو هلال على رأيِ أبي بكرٍ بقوله: «وكذلك هو؛ لِتَضمُّنِه الطِّباق.» والفَهاهةُ في هذا النقد بل والسُّخف واضحان.

وهو في باب التشبيه يوردُ (ص٢٢٩) قولَ الوَأْواء:

وأسبَلَتْ لؤلؤًا من نَرْجسٍ وسَقَتْ وردًا وعضَّتْ على العُنَّابِ بالبَرَدِ

ويُعلِّق عليه بقوله: «فشبَّه خمسةَ أشياء بخمسةِ أشياء في بيتٍ واحد: الدمعَ باللؤلؤ، والعين بالنَّرجس، والخدَّ بالورد، والأناملَ بالعُنَّاب؛ لما فيهن من خِضَاب، والثَّغْرَ بالبَرَد.» ويُضيف: «ولا أعرف لهذا البيت ثانيًا في أشعارهم.» وفي موضع آخر (ص٣٣٨) يُعلِّق على قول امرئ القيس:

له أيْطَلَا ظبْيٍ وسَاقَا نَعامةٍ وإرخاءُ سِرْحانٍ وتَقْريبُ تَتْفُلِ

بقوله: «وهذا من بديعِ التشبيه؛ لأنه شبَّه أربعةَ أشياءَ في بيت واحد.» وما نظنُّنا بحاجةٍ إلى التدليل على فَساد ذَوق هذا البلاغي بأكثرَ من أن نراه يُفضل هذه الأبيات، ويرى أنْ لا مثيلَ لها لِكثرة ما جمعَت من تشبيهات؛ فهذا تفكيرٌ شكليٌّ عدديٌّ سقيم. ومن البيِّن أنه قلَّ أن نجد في الشعر العربي أسخفَ من «وأسبَلَت لؤلؤًا ... إلخ» الذي لا يعرف العسكريُّ له مثيلًا في الجودة.

ولو أننا نظرنا فيما ينتقده لَوجَدْنا نفس الذوق الفاسد، نُفسره بنفس نزعتِه إلى الإعجاب بالبديع وقواعدِ البديع الشكليَّة المنطقية الحمقاء. خُذْ لذلك مثلًا قولَه في باب التقسيم عن بيتِ جميل:

لو كان في قلبي كَقَدرِ قِلامةٍ حبِّ وصَلتُكِ أو أتَتكِ رسائلي

«فإتيان الرسائل داخلٌ في الوصل.» وإذن فهو يَعيب هذا البيتَ الحسَن؛ لأن التقسيم فيه غيرُ مُحكَم فيما يرى، حتى لَكأنَّ الوصل لا يُمكن أن يفيد شيئًا غيرَ المراسَلة، أو كأنَّ تخصيص المراسَلة بعد ذِكر الوصل شيءٌ لا يستسيغُه الشعر.

ونحن لا نريد أن نستقصيَ القولَ في منهج العسكري؛ فهذا سيأتي في موضعه، وإنما أرَدْنا أن ندلَّ على أنه رجلُ البديع، والصاحبُ وأبو تمَّام من رجاله. وإذن فإعجابه بالصاحب قد يكون لصدوره عن المذهب الذي يُعجَب به.

والناظر في شِعر أبي هلال ونثره يرى المحسِّنات واضحةً. انظر إليه مثلًا يوردُ مثالًا لِتجاهُل العارف ومزجِ الشكِّ باليقين: قوله هو في إحدى رسائله (ص٣٨٧): «سمعتُ بورود كتابك فاستفزَّني الفرح قبل رؤيته، وهز عِطْفي المرحُ أمام مُشاهدته، فما أدري أسمعتُ بوُرود كتاب، أم ظفرتُ برجوعِ شَباب، ولم أدْرِ ما رأيتُ أخطُّ مسطور أم روضٌ ممطور، وكلامٌ منثور أم وشيٌ منشور، ولم أدْرِ ما أبصرتُ في أثنائه أأبياتَ شعر أم عقودَ دُر، ولم أدْرِ ما حملتُه أغيثٌ حلَّ بوادٍ ظمآن أم غوثٌ سِيق إلى لَهْفان.» وهذا قولٌ واضح التكلُّف والسُّخف، كلامٌ لا طائل ولا فائدة فيه من معنًى أو إحساسٍ أو أسلوب، وإنما هو السَّجع المرذول والصناعةُ العقيمة.

فأيُّ غرابة في أن يُعجب رجلٌ كهذا بنثر الصاحب، أو يترفَّقَ في نقدِه لأبي تمام، بينما يقسو على المتنبِّي الذي لم يكَدْ يَكمُل نُضجُه حتى تحرَّر من أبي تمام وصنعته لِيَصدُر في شعره عن طبعٍ عربي قوي؟!

والعسكريُّ يوردُ في باب التشبيه قولَ صاحب كَليلة ودِمْنة (ص٢٣١): «من لا يَشكر له كان كمن نثَر بَذْره في السِّباخ، ومن أشار على مُعجَب كان كمَن سارَّ الأصم.» ثم يُخبرنا أنه قد نظَم هذا المعنى فقال:

أَلَا إنما النُّعْمى تُجازَى بمِثلِها	إذا كان مَسْداها إلى ماجدٍ حُرِّ
فأمَّا إذا كانت إلى غيرِ ماجدٍ	فقد ذهَبَت في غيرِ أجرٍ ولا شُكرِ
إذا المرءُ ألقى في السِّباخ بُذورَهُ	أضاع فلم تَرجِع بزَرعٍ ولا بَذْرِ

وهذا شعرٌ نثريُّ الصياغة لا رونقَ له ولا ماء، وهو أشبهُ بكلام الفقهاء منه بشِعر الشعراء. ومن البيِّن أن عبارة ابنِ المقفَّع في أسلوبه القويِّ الجميل الدالِّ خيرٌ من هذا الشعر.

والقرابة بين منهج العسكري في الأدب ومنهج الصاحب واضحة؛ فجُمل الصاحب التي يُعجب بها العسكريُّ من نوع نثره. انظر مثلًا إلى قول ابنِ عبَّاد: «وأنا متوقِّعٌ لكتابك توقُّعَ الظَّمْآن للماء الزُّلال، والصوَّام لهلال شوَّال.» وأمثال ذلك مما نجدُه في «الصناعتين»؛ أليس واضحَ الشبَهِ «بالخط المسطور والرَّوض الممطور، والكلام المنثور والوشْيِ المنشور»، وما إليه من كلامٍ مُبتذَل كالذي أورَدْناه لأبي هلال؟!

وإذن فالذي يتمشَّى مع النظر الصحيح هو أن أبا هلالٍ قد أُعجب بالصاحب وأدبِ الصاحب؛ لفساد ذَوقه هو، واتحادِه في ذلك مع ابنِ عبَّاد. وأما تحامُله على المتنبي، فقد رأينا أنه لم يكن إلى الحدِّ الذي زعَمه الدكتور زكي مبارك، وإنما هو نقدٌ سبق إليه صاحبُ الصناعتين، وهو نقدٌ صحيح. وأما التحامل فلا نُحسُّه إلا في عنف عباراته، وفي إهماله لذكر مَحاسن ذلك الشاعر العظيم، وهذا يمكن تفسيره باختلاف الأذواق. والعسكري رجلُ بديعٍ وصَنْعة، والمتنبي في خير شِعره بعيدٌ عن هذا المذهب. ونحن على أيِّ حال لا نقبل ما ادَّعاه الدكتور زكي مبارك مِن تحامل العسكريِّ على المتنبي لإرضاء الصاحب؛ لأن الصاحب كان من بين خُصوم المتنبي والشاعرُ حي، بل نحن لا ندري في أيِّ سنٍّ كان أبو هلال عندما مات المتنبي سنة ٣٥٥هـ، وهل كانت مَلَكاتُه قد نَضِجَت أم لا.

ثم إنه لو صحَّت نسبةُ كتاب «الأمثال السائرة من شعر المتنبي» للصاحب بن عباد، لكان في مقدمة ذلك الكتابِ وما فيها من إعجابٍ بالشاعر دليلٌ قويٌّ على أن الصاحب كان قد رجَع عن تحامُلِه على الشاعر كما رجَع الحاتمي، ولَرُبما كان ذلك بعد موت المتنبِّي، فيكون كتاب الأمثال قد كُتِب بعد وفاة الشاعر كما كُتِبَت «الرسالة الحاتمية». وعندئذٍ لا نرى ما يدعو الصاحبَ إلى حمل أبي هلالٍ على تجريح المتنبِّي، أو إلى الرِّضا عن ذلك التجريح.

(١٣) المتنبِّي وأنصاره

(١٣-١) المتنبي وابنُ جنِّي

ولو أننا ترَكْنا خصومَ المتنبي لِنَنظر فيما عَمِله أنصارُه والمعجبون به الذين كانوا يجتمعون حوله بمنزلِ أبي عليٍّ البصري؛ لَبرَز من بين الجميع رجلٌ كان له أعظمُ الأثر عند اللاحقين؛ ذلك هو أبو الفتح عُثمان بن جني الموصليُّ اليونانيُّ الأصلِ (وُلد بالموصل قبل سنة ٢٣٠هـ، وتوفي في سنة ٢٩٢هـ ببغداد).

لقي ابن جني المتنبيَ لأول مرة فيما يظهر بحلب. لقيه بتحفُّظٍ ثم لم يلبث أن أُعجب به. ونعود فنرى ذِكرَه في العراق بعد عودة الشاعر من مِصر، فمنذ ذلك الحينِ لم يُفارقه. لزمه في الكوفة ثم في بغداد، وعندما عاد المتنبي إلى الكوفة عاد معه. وأخيرًا لازمَه في سفره إلى ابن العميد وعَضُد الدولة. والظاهر أنه كان معه ليلةَ قتلِه. صحب ابنُ جني المتنبيَ يقرأ عليه شِعرَه، ويسأله عن شرح الأبيات ويكتبُ عنه، وبذلك استطاع أن يُؤلِّف شرحَين لديوانِ الشاعر: أحدهما سمَّاه «الفَسْر»، والآخر «كتاب معاني أبيات المتنبِّي»، وهو فيهما متعصبٌ للشاعر مُدافعٌ عنه. ومنذ ذلك الحينِ اعتُبِرَت شروحُ ابن جني المرجعَ الأساسي لكل شرح، وذلك منذ حياة الشاعر. وهم يُحدثوننا أن المتنبيَ كان إذا سُئل عن معنى بيتٍ قال: «اسألوا الشارح.» يعني ابنَ جنِّي.

(١٣-٢) ما أثارته شروحُ ابن جني من نقد

والواقع أنَّ شرح ابن جني لم يكن مجردَ شرح، بل فيه كما قلنا دفاعٌ عن الشاعر، وإذن فهو لا يَخلو من نقد، وإنه لأمرٌ هام أن نستوضحَ مذهب ابن جني في فَهْم الشاعر ونقدِه؛ لأنه كان مرجعَ جميع اللاحقين، كما أن آراءه قد أثارَت مُعارضاتٍ كثيرة، فأُلِّفَت عدة كتب في الردِّ عليه؛ أولُها — فيما يظهر — كتاب «إيضاح المشكِل في شعر المتنبي» لأبي القاسم بن عبد الرحمن الأصفهاني المعاصِر للشاعر (وكان لا يزال حيًّا سنة ٣٧٩هـ)، وفيه يتحامل على المتنبي، كما يُبين أخطاءَ ابنِ جني. وفي «خِزانة الأدب» مقدمة هذا الكتاب عن حياة المتنبِّي، كما سبق أن قُلنا، ثم إن أحمد بن محمد العَروضي (وُلد سنة ٣٣٤هـ، ومات بعد سنة ٤١٦هـ) الذي درَس الديوان على الشَّعراني؛ خادم المتنبي، ثم على أبي بكرٍ الخُوارَزمي، أخذ يشرح لتلاميذ الشاعر ويُمْلي في ذلك أماليَ يظهر أن تلاميذه قد احتفَظوا بها؛ لأن صاحب الصُّبح (ص٢٦١) يذكرها ككتاب. ولقد كان في هذه الأمالي التي يُورد بعضَها الواحديُّ في تفسيره نقدٌ لاذع لبعض شُروح ابن جني وتخريجاته.

وكذلك فعَل أحمد بن فُورَّجَهْ (وُلد سنة ٣٣٠هـ بالقرب من أصفهان، وأما تاريخ وفاته فغيرُ محقَّق)؛ إذ كتب كتابَين في الرد على ابن جني؛ أحدهما «التجنِّي على ابن جِني»، والآخر «الفتح على أبي الفتح». كما ألَّف الفيلسوف أبو حيَّانَ التوحيديُّ

«الرد على ابن جنِّي في شعر المتنبِّي»، وكذلك الشريف المرتضَى فيما بعدُ كتَب «تتبُّع أبيات المعاني للمتنبي التي تكلَّم عليها ابنُ جني»، وفيه يتحاملُ على المتنبي.

والأمر لا يقفُ عند هذا الحد؛ إذ مِن الثابت أن الشروح المتداوَلةَ الآن كالواحديِّ والعُكبَري هي الأخرى قد أُخِذَت على ابن جني، وعمَّن ردَّ على ابن جني، بحيث يُعتبر هذا النَّحْوي مصدرَ فَهمِنا لشعرِ هذا الشاعر الذي لم يكن من السهل فَهمُه بدون شرح.

والذي بقي لنا من كلِّ تلك الكتب هو شرحُ ابن جني «الفَسْر»، الذي لدينا منه نسخةٌ بدار الكتب، ثم «التَّجنِّي على ابن جنِّي» الموجود مخطوطًا بمكتبة الأسكوريال بإسبانيا. وأما «أمالي العَروض» و«الفتح» لابن فُورَّجَه وردًّا التوحيديِّ والمرتضَى؛ فمفقودة، وإن كنا لا نَعدِمُ العثورَ على مُقتبَسات منها في كتب الأدب التي بين أيدينا، وبخاصةٍ في شرح الواحدي.

والذي لاحظه الشرَّاح والناقد على شرح ابن جني؛ هو أنه مُثقَلٌ بالشواهد التي يأخذها من الشعر القديم؛ للتدليل على المسائل اللُّغوية والنَّحْوية التي يُثيرها، حتى إذا وصل إلى فَهم معاني المتنبِّي نفسِه لم يُوفَّق. وفي ذلك يقول الواحدي (ص٤): «وأما ابن جني فإنه مِن الكبار في صَنعة الإعراب والتصريف، والمحسنين في كلِّ واحدٍ منها بالتصنيف، غيرَ أنه إذا تكلم في المعاني تَبلَّد حِمارُه، ولجَّ به عِثارُه. ولقد استهدف في كتاب «الفَسْر» غرضًا للمَطاعن، ونُهزةً للغامز والطاعن؛ إذ حشَاه بالشواهد الكثيرة التي لا حاجةَ له إليها في الكتاب، والمسائلِ الدقيقة المستغنَى عنها في صَنعة الإعراب. ومِن حقِّ المصنِّف أن يكون كلامُه مقصورًا على المقصود بكتابه، وما يتعلَّق به من أسبابه، غيرَ عادلٍ إلى ما لا يُحتاج إليه ولا يُعرَّج عليه، ثم إذا انتهى الكلامُ إلى بيان المعاني، عاد طويلُ كلامه قصيرًا، وأتى بالمحال هُزؤًا وتقصيرًا.»

والنقَّاد من البلاغيين كابن الأثير في «المثَل السائر» لا يقلُّون قسوةً عن الواحديِّ في الحكم على ابن جني؛ فقد أورَد صاحبُ المثل قولَ المتنبي (ص٢٢٩):

كلُّ جَريحٍ تُرجى سَلامتُهُ إلا جَريحًا دهَتْه عَيناها
تبلُّ خَدِّيَّ كلَّما إبتسَمَت مِن مَطرٍ بَرْقُه ثَناياها

ثم قال: «والبيت الثاني من الأبيات الحِسان التي تتواصف، وقد أحسنَ الاستعارةَ التي فيه؛ إذ جاء ذكرُ المطر مع البرق. وبلَغَني عن ابن جني رحمه الله أنه شرَح ذلك في كتابه الموسوم بالفَسْر، الذي ألَّفه في شرح شِعر أبي الطيب، فقال: إنها كانت تُبرق

في وجهه، فظن أن أبا الطيِّب أراد أنها كانت تبسم، فيخرج الرِّيق من فمها ويقعُ على وجهه، فشبَّهه بالمطر، وما كنتُ أظن أن أحدًا من الناس يذهب وهمُه وخاطره حيث ذهَب وَهْمُ هذا الرجلِ وخاطِرُه. وإذا كان هذا قولَ إمام من أئمة العربية تُشير إليه الرجال، فما يُقال في غيره؟ لكنَّ فنَّ الفصاحة والبلاغة غيرُ فنِّ النحو والإعراب.»

ذلك ما يقوله الواحديُّ وابنُ الأثير، ولكننا بالرجوع إلى شرح ابنِ جني نفسِه، نجد أنَّ هذين الرجُلَين قد أسرَفا في تَنقُّص ابنِ جني، على عادة المؤلفين العرب، الذين لا يجدون عادةً سبيلًا إلى تبرير تأليفهم في أشياءَ سُبِقوا إليها، غيرَ اتهام السابقين بالخطأ أو التقصير أو العجز، مع أنهم يأخذون عنهم دائمًا، بل ويأخذون دون أن ينصُّوا على أسماءِ مَن أخذوا عنهم في أغلب الأحيان، فإنْ ذكَروهم كان ذلك لردِّ أقوالهم أو تجريحهم. وتلك ظاهرةٌ عامة نُلاحظها في أكثرِ المؤلفات العربية. وأما أن يفطن المؤلفُ الحديث إلى أن السابقين له لم يقولوا كلَّ شيء، وأن ما قالوه يحتاج إلى مراجعةٍ لِيُؤخذ منه الثابت، ويُقوَّم المعوجُّ، ويُكمَل الناقصُ مع النص على كل ذلك؛ فتلك روحٌ عِلمية لا نجدها لسوء الحظ عند مؤلِّفي العرب. خُذ مثلًا البيت:

تَبُلُّ خدِّي كلَّما إبتسَمَت من مطرٍ برقُه ثَناياها

وارجع إلى شرح ابن جني له ورد ابن فُورَّجه على هذا الشرح، كما أوردَهما المرحوم عبد الرحمن البرقوقيُّ نقلًا عن الواحدي، وذلك في كتابه «شرح المتنبي» (ج٤، ص٥١٤)، تجد: قال ابن جني: دلَّ بهذا البيت على أنها كانت مُكِبَّةً عليه وعلى غايةِ القرب منه. قال ابن فُورَّجه: أيظنُّها وقَعَت عليه تبكي حتى سال دمعُها عليه؟ ومعنى البيت أن دموعي كالمطر تبلُّ خدِّي، أي كلما ابتسمَت بكيتُ، فكأنَّ دمعي برقُه بريقُ ثَناياها؛ إذ كان بكائي في حال ابتسامها كقوله: «ظللتُ أبكي وتبتسم». وإنه إن يكن تفسيرُ ابن فُورَّجَه أصحَّ فيما يبدو وأشكلَ بالمعول، إلا أن تفسير ابن جني هو الآخَر ليس من الحُمق بحيث ظنَّ ابن الأثير المدِلُّ بنفسه، وابن جني لم يقل إنها كانت «تبرق في وجهِ الشاعر، وإنها كانت تبتسم فيخرج الريقُ من فمها، فهذا سخفٌ لا ندري من أين سمعه ابنُ الأثير، ونعجب كيف استطاع أن ينسبَه إلى عالِمٍ ثَبتٍ كابن جنِّي. ونحن بعدُ نرى في فَهْم ابن جني للبيت أصالةً جميلة؛ فالمرأة التي تبكي وهي مُكبة على حبيبها، وتتظاهر رغم ذلك بالابتسام؛ معنًى جميل، بل صورةٌ مؤثرة. وتفسير ابن فورَّجه لا ميزة له إلا

قُربه، وإن يكن في شروح ابن جني عيبٌ فهو في الغالب تَلمُّسُه للمعاني البعيدة، بدلًا من المعاني المباشرة. وأما اتهامُه بالخطأ أو السخف، وتبلُّد الحمار، واللَّجاج في العِثار؛ فتَجنٍّ على ابن جنِّي، كما قالوا. وفي البيت السابق بالذات، يُخيَّل إلينا أن ابن جني، اليونانيَّ الأصل، ربما يكون قد استوحاه من كلمةِ هوميروس الشهيرةِ في الإلياذة، عندما قال عن أندروماك: إنها تَلَقَّتْ من زوجها ولدَها «بابتسامةٍ تُبللها الدموع.» هذا ممكن، ولكننا لا نجزم بشيء.

(١٣-٣) طريقة فَهم ابنِ جنِّي لمعاني المتنبي

وننظر فيما أُخذ على ابن جنِّي من أخطاء، فنراه في الغالب من هذا النحو؛ أعني التماسَه للمعاني البعيدة دون المعاني القريبة المباشرة. وفي هذا ما يُخرج بعضَ شروحه إلى المبالغة التي تُفسد الشعر، وهو لا يفعل ذلك إلا عندما يكون المعنى القريبُ غامضًا. والكثيرُ من تفاسيره لها وجه، بحيث يبدو أن اتِّهامه بالخطأ إسرافٌ لم يزل فيه.

ففي شرحِ البيت:

لَقِينَنا والحُمولُ سائرةٌ وهُنَّ دُرٌّ فذُبْنَ أمْواهَا

قال ابنُ جني: معنى «فذُبْن أمْواهَا» أجْرَين دُموعَهنَّ أسفًا علينا، وبعبارة: بكَيْن لِفراقنا بدمعٍ كثير حتى كأنَّ أبدانَهن قد ذابت وسالت دموعًا. وقال غيرُهما: إن المعنى نزَلْن في الوادي سائراتٍ فاستَحْيَين منَّا فذُبن أمواهًا. (البرقوقي، ج٤، ص٥١٥). ومن الواضح أن كلَّ هذه المعاني مُمكنةٌ بحيث لا يمكن أن يُتَّهَم ابنُ جني بالخطأ في فَهمِه للبيت، وإن كان في ذلك الفَهم عيب؛ فهو إخراجه المعنى إلى المبالغة التي تذهب بجَمال البيت. والذي لم يزل فيه أن تفسير «الذوَبان» «بالاستحياء» فيه أرقُّ فَهمٍ وأجملُه، وكذلك في تفسير البيت:

والخيلُ مطرودةٌ وطاردةٌ تَجرُّ طُولَى القَنا وقُصْراها
يُعجِبُها قُتْلُها الكُماةَ ولا يُنظِرُها الدهرُ بعدَ قَتْلاها

قال ابنُ جني: أما قوله: «ولا يُنظِرُها الدهرُ بعد قَتْلاها» فالمعنى أنه إذا قتَل الفارسَ عقرت بعده فرَسه، وردَّ فُورَّجه على ابن جني قال: «ليس هذا بشيء؛ لأنه يريد بقتلاها مَن قتَلَته وقتَله أصحابُها، فهو يريد خَيل القاتلين لا خيلَ المقتولين. والمعنى أن أصحابها يُهلِكونها بالتعب، وكثرة الرَّكض بعد الذين قتَلوهم، فلا بقاءَ لها بعدهم» (البرقوقي، ج٤، ص٥١). وهنا يظهر أن تفسير ابنِ فورَّجه أكثرُ تمشِّيًا مع النص؛ فنحن في صدد المديح وليس بمعقولٍ أن يُشير الشاعر إلى قتل الأبطال الذين يُشيدون بهم، كما أن إرجاع الضمير في «قَتْلاها» إلى أصحاب تلك الخيل غيرُ مقبول، وإنما هو تخريجٌ بعيد غريب للنَّحْوي ابنِ جني.

وكذلك الأمرُ في شرحه للأبيات:

تَجمَّعَت في فؤادِه هِممٌ ... مِلءُ فؤادِ الزمانِ إحداها
فإنْ أتى حظُّها بأزمنةٍ ... أوسعَ مِن ذا الزَّمانِ أبْداها
وصارَتِ الفَيْلقانِ واحدةً ... تَعثُرُ أحياؤُها بِمَوتاها

وقال ابن جني في شرح البيت الأخير: أي شنَّ الغارةَ على جميع الأرض عند إظهار تلك الهِمَم، فصار الجيشان لاختلاطهما كالجيش الواحد، وتعثر الأحياء منهم بالموتى، قال ابنُ فورجه يردُّ على ابن جني: ليس أبو الطيب مَن ذكَر الغارة وشنَّها في شيء، وإنما هو يقول قبل هذا البيت: في فؤاده همٌّ إحداها أعظمُ من فؤاد الزمان، فهو لا يُبْديها؛ لأنه لا يجد زمانًا يسَعُها، فإن قضى لها وجاء حظُّها وبختها بأزمنةٍ أوسعَ من هذا، فحينئذٍ يُظهِر تلك الهمم، ويجتمع أهلُ الزمان وأهلُ تلك الأزمنة ويَصيران شيئًا واحدًا، وتضيق الأرضُ بهم حتى يعثر حيُّهم بميتهم للزحمةِ وكثرةِ الناس. ومثلُ هذا في الزحمة قولُه أيضًا:

سُبِقنا إلى الدنيا فلو عاش أهلُها ... مُنِعنا بها من جَيئةٍ وذُهوبِ

فإنه وإن يكن المعنَيان غامِضَين رغم جهدِ ابن جنِّي وابن فُورَّجه، فإن سياق الحديث يرجح فهم ابن فورَّجه؛ وذلك لأن الشاعر لا يُشير أصلًا في هذا الموضع من قصيدته إلى مَعارك الجند؛ بدليل أن البيت الذي يأتي بعد تلك المقطوعة هو:

ودارَت النَّيِّراتُ في فلَكٍ ... تسجدُ أقمارُها لِأَبهاها

ومع ذلك فنحن لا نستطيع أن نجزم بخطأ ابن جني؛ لأن تفسيره رغم كلِّ شيء ممكن.

وفي شرح البيت:

تحلُّ به على قلبٍ شُجاعٍ وترجعُ منه عن قلبٍ جَبانِ

قال ابن جني: المعنى يسرُّ بأضيافه فتَقْوى نفسُه بالسرور، فإذا ارتحَلوا عنه اغتمَّ فضَعُفَت نفسُه. وقال ابن فورَّجه: كأنه — أي ابنُ جني — يظنُّ أنهما قَلْبا عضُد الدولة، ولو أراد المتنبي ما قال لقال: تحل به على قلبٍ مسرور، وترحل عنه عن قلبٍ مغموم، فأما الشجاعة والجُبن فلهما معنًى غيرُ ما ذهب إليه، وإنما يريد إذا حللتَ به كنتَ ضيفًا له وفي ذِمامه، فأنت شجاعُ القلب لا تُبالي بأحد، وتُفارقه ولا ذِمامَ لك، فأنت جبانٌ تخشى مَن لَقِيَك. ومِثْلُه له: «وإنَّ نُفوسًا أَمَّمتْك مَنيعةٌ»، وهنا أيضًا يلوح أن ابن فورجه هو المصيب، وبخاصةٍ إذا ذكرنا أن المتنبيَ قد امتدح غيرَ مرة عضد الدولة بتحقيقه الأمنَ في منطقة نفوذه، ثم إن التكلُّف في «جعل السرورِ بالأضياف شجاعةً، وانصرافِهم جبنًا»؛ أمرٌ سخيف. ولكن البيت غامضٌ لعدم وضوح التعلُّق فيه.

وننظر في تفسيره للبيت:

دَعْته بِمَفزعِ الأعضاءِ منهُ ليومِ الحربِ بِكرٌ أو عَوانُ

رواه ابنُ جني بموضِع الأعضاء، وقال: أي دعَتْه السيوفُ بمَقابضِها والرِّماحُ بأعقابها؛ لأنها مواضعُ الأعضاء منها، وحيث يُمسك الطاعنُ والضارب، قال: ويحتمل أنه يريد دعَتْه الدولة، بمواضع الأعضاء من السيوف والرماح، أي اجتذبَته واستمالته. قال ابنُ فورجه: «هذا ما ذهب إليه ابنُ جني، مسحٌ للشعر لا شرح له. وما قال الشاعر إلا بمفزع الأعضاء، يعني دعَتْه الدولة عضدًا، والعَضُد مفزع — ملجأ — الأعضاء، وكأنه شرَح قوله: بعَضُد الدولة امتنعَت وعزَّت. قال الواحدي: وهو على ما قال ابنُ فورجه يريد أن الدولة سمَّته بعضدِها، وهي — العضد — مفزعُ الأعضاء؛ لأن الأعضاء عند الحرب تَفزع إلى العضد، والعضدُ هي الدافعة عنها الحامية لسائر الأعضاء، وحاصلُ المعنى: أن الدولة دعَتْه بعضدها، وهو ملجؤها الذي تدَّخره لأيام الحروب» (البرقوقي، ج٤، ص٤٩٤). ورأيُ ابنِ فورجه واضحُ الوَجاهة.

وأخيرًا عند البيت:

والقومُ في أعيانِهم خزَرٌ والخيلُ في أعيانِها قبلُ

«قال ابن جني: يقول: القوم تُرْك، وخيلهم عزيزةُ الأنفس، أي أتَوْك عليها. قال ابن فورَّجه: كيف خصَّ ابن جني التُّرك بالذكر دون سائر أجناس العسكَر، سيَّما وأكثرهم دَيْلَمٌ والمدوحُ دَيْلميٌّ، وذهب عليه أن الغَضْبان يتَخازر، وقد سمع مِن ذِكر خزَرِ الغَضْبان ما لا يُحصى، فكقوله: خزَرٌ عيونُهمُ إلى أعدائِهم.»

هذه أمثلةٌ لِما أخطأ فيه ابنُ جني أو اتُّهِم فيه بالخطأ، ولها نظائرُها في شرحه، يُورِدُها الواحديُّ مع ردودِ ابن فُورَّجه، ولكن ذلك لا يمنع من أن يظلَّ هذا النحْويُّ أهمَّ مصدرٍ لفهم شعر المتنبي.

(١٣-٤) دفاع ابن جني عن المتنبي

وموقفُ ابن جني من شِعر المتنبي لا يقف — كما قلنا — عند مجردِ الشرح، بل يَعْدوه إلى النقد والدفاع عن الشاعر. وأوضحُ ما يكون هذا الدفاع في أمرَين: أولهما ردُّ تهمة السرقة عن المتنبي كلَّما استطاع سبيلًا، وثانيهما محاولتُه تصحيحَ موقفِ الشاعر عن مبادئ الأخلاق. ولننظر في هذين الأمرين.

فأما عن السرقات فمن المعلوم أن ابن جني قد كتَب كتابًا يردُّ فيه على الشاعر المصري ابن وكيع صاحب «المصنَّف في السارق والمسروق من شعر المتنبي». وهذا الردُّ وإن يكن لسوء الحظِّ مفقودًا، إلا أننا نستطيع أن نستنتجَ منهجه وروحه من بعض الإشارات التي وصلَت إلينا. ومن ذلك ما أورده صاحبُ الصبح نقلًا عن اليتيمة قال: «وأخَذ قوله، وهو مِن قلائده، قيل: ولعلَّه أمير شعره:

أزُورُهمْ وسَوادُ الليل يَشفعُ لي وأَنْثَني وبياضُ الصُّبح يُغْري بي

من مِصْراع لابن المعتز. ذكَر ابن جني قال: حدثني المتنبي وقتَ القراءة عليه قال: قال لي ابنُ حنزابة وزيرُ كافور: أعَلمتَ أني أحضرتُ كتبي كلَّها وجماعةٌ من أهل الأدب

يطلبون لي من أين أخذتُ هذا المعنى، فلم يظفروا بذلك. وكان أكثر ما رأيتُ كتبًا. قال ابن جني: ثم إني عثرت بالموضوع الذي أَخَذه منه؛ إذ وجدتُ لابن المعتزِّ مِصراعًا بلفظٍ ليِّن صغير جدًّا فيه معنى بيتِ المتنبي كلُّه، على جلالةِ لفظه وحُسن تقسيمه، وهو قوله: «فالشمس نمَّامةٌ والليل قوَّادُ»، ولن يَخلُوَ المتنبي من إحدى ثلاث: إما أن يكون قد ألمَّ بهذا المِصراع فحسَّنَه وزيَّنَه وصار أوْلى به، وإما أن يكون قد عثَر بالموضوع الذي عثر به ابنُ المعتز فأربى عليه في جودة الأخذ، وإما أنه قد اخترَع المعنى وابتدَعه وتفرَّد به، ولله دَرُّه! وناهيك بشَرفِ لفظِه، وبراعةِ نَسجِه. وما أحسنَ ما جمع أربع مُطابقات في بيتٍ واحد، وما أراه سُبِق إلى مِثلها» (الصبح، ص١٧٣).

وواضحٌ من كلام ابنِ جني أنه يحرص كلَّ الحرص على أن يُظهر أصالةَ المتنبي، ويستعرضَ كلَّ الممكِنات، مُخرِجًا منها السرقةَ التي بالغ النقادُ في استخدامها لتجريح الشعراء؛ فهو يرى الأمرَ إن كان مجرَّدَ توافُق فبيتُ المتنبِّي أجود، وإن كان «إلمامًا» فالمتنبي قد حسَّن المِصراع حتى صار به أولى، وإن كان اختراعًا فقد تفرَّد به شاعرُه. وهذه روحٌ إن لم تكن روح المحاباة، فهي على الأقل روحُ الإنصاف التي لم تتوفَّر لكثيرين من نقاد المتنبي.

ومَيلُ ابن جني إلى أبي الطيِّب واضحٌ في دفاعه عنه من الناحية الأخلاقية. خذ لذلك مثلًا قولَه تعليقًا على بيت المتنبي:

تمتَّعْ من سهادٍ أو رُقادِ ولا تأمُلْ كَرًى تحت الرِّجامِ
فإنَّ لِثالث الحالَين مَعنًى سِوى معنى انتباهِك والمَنامِ

«أرجو أن لا يكون أراد بذلك أنَّ نومة القبر لا انتباهَ لها» (الصبح، ص٢٣٤). فهذا يدلُّ على أن الشارح حريصٌ على سُمعة الشاعر الدينية، بل وعلى سلامة عقيدته.

(١٣-٥) موقف ابن جنِّي من كافوريات المتنبِّي

وأهمُّ من ذلك كلِّه موقفُ ابن جني من «كافوريَّات أبي الطيِّب»، وهذه مسألةٌ تدخل في صميم النقد؛ لأنها تَغْدو الفَهم الظاهر للأبيات إلى مَراميها الخفيَّة، والحُكم على مقدرة الشاعر في الهجاء بظاهر المدح.

هذه مسألةٌ يميل النقادُ المحْدَثون إلى رفض محاولات ابن جنِّي فيها، وهم يُفسرونها بإيعاز المتنبِّي لشارحه بأن يُخرج كلَّ ما يستطيع إخراجَه من مدحه لكافور مخرجَ الهجاء؛ وذلك لِما أحسَّه الشاعرُ من الخزي عندما رأى أنه قد أسَفَّ بمدح عبدٍ خصيٍّ بسبب الطمع في ولايةٍ لم يستطع أن ينالها.

ونحن قد سبق لنا أن ناقَشْنا تلك المسألة. ومِن أبيات الشعر العربي ما يحتمل معنيَين؛ كقول الشاعر:

إذا جعفرٌ مرَّت على هَضْبة الحِمَى فقد أخْزَت الأحياءَ منها قبورُها

إذ من الواضح أن هذا البيتَ قد يكون ذمًّا للأموات كما قد يكون مدحًا. وهذا طبعًا إذا جُرِّد البيتُ من سياقه ومُلابَساته، وكذلك الأمرُ في قول المتنبِّي نفسِه:

وأظلَمُ أهلِ الظلم مَن بات حاسدًا لمن بات في نَعْمائه يتقلَّبُ

فإن الحاسدَ الظالم هنا قد يكون المادحَ وقد يكون الممدوح.

ولكننا نُبادر فنُقرِّر أن هذا المنهجَ في فَهم الأبيات منهجٌ فاسد؛ لأن البيت مهما قيل عن استقلالِه في القصيدة العربية، لا يُمكن ولا يجب أن يُفهَم إلا في سياقه، على ضوءِ ملابساته.

ولكن موقف المتنبي من كافور كله يدعو إلى النظر؛ وذلك لأنَّ التدقيق في فهم كافوريَّاته يدعونا إلى الإحساس بشيءٍ من احتقارِ الشاعر لممدوحه، أو على الأقل من السخرية منه والعجَب من وصوله إلى الملك، بل وسَلْبه فضلَ الوصول إليه بعمله وشجاعته واستحقاقه.

انظر مثلًا إلى قوله:

فما لك تختارُ القِسيَّ وإنما عن السعدِ يَرمي دونَك الثَقَلانِ
وما لك تُعْنى بالأَسِنَّة والقَنَا وجَدُّك طعَّانٌ بغيرِ سِنانِ
ولم تَحمل السيفَ الطويلَ نِجادُهُ وأنت غنيٌّ عنه بالحدَثانِ

هل مِن التعسُّف أن نرى في هذا المدح — مدحِ المتنبي الذي يفخر دائمًا بالطَّعنة البكر وتضريبِ أعناق الأبطال — هجاءً مستترًا، أو على الأقل سلْبَ الممدوح كلَّ فضل في

الوصول إلى المُلك، وهو لم يُجرِّد من أجله سيفًا ولا أشرَع رُمحًا، وإنما هو القضاء الذي مكَّنه مما لم يُجاهد في سبيله؟

وابن جني لم يكن الوحيدَ من بين الشُّراح في إحساسه بما خلف ألفاظِ المتنبي من مَرامٍ بعيدة، فها هو الواحدي يقول تعليقًا على أحدِ أبيات هذه القصيدة ذاتِها:

ولله سِرٌّ في عُلاك وإنما كلامُ العِدا ضربٌ من الهذَيانِ

«وهذا إلى الهجاء أقرب؛ لأنه نسَب علوَّه على الناس إلى قدَرٍ جرى به من غير استحقاق. والقدَرُ قد يوافق بعضَ الناس فيعلو ويرتفع على الأقران، وإن كان ساقطًا باتفاقٍ من القضاء» (البرقوقي، ج٣، ص٤٧٢).

وإذن فابن جني في تخريجاته في بعض أبيات المتنبي في كافور لم يَهْرف دائمًا ولا تَمحَّل دائمًا. إنه وإن تكن بعضُ تخريجاته متعسَّفةً غيرَ معقولة، وإن يكن من التجنِّي أن نظنَّ بكافور الغفلةَ إلى الدرجة التي يفترضُها المتنبي وشارحُه، إلا أننا رغم ذلك لا نرى أننا نَعْدو الحقَّ عندما نُقرر أنه من بين أبيات أبي الطيب ما ينمُّ عن آراء وإحساسات عميقة للشاعر، تُخالف ما يدلُّ عليه ظاهرُ ألفاظه. ونحن بعدُ لا نريد أن نرى في ذلك مجردَ غفلةٍ من الشاعر، أو تَهافُتًا في الذَّوق وعدمَ فطنةٍ للِّياقة في المدح بما يُناسب المقام؛ فهذا الفهمُ وإن يكن له ما يُعززه في مدائح المتنبي الأخرى، وإن يكن نقادُ الشاعر كالصاحب مثلًا قد أظهَروا ما في شِعره من هذا القبيل، أقول: إننا رغم ذلك لا نكادُ نتصوَّر أن المتنبيَ لم يكن في قرارة نفسه محتقرًا لكافور، ساخرًا منه، بل ساخطًا على القضاء لِما حَباه من مُلك لا يراه الشاعرُ أهلًا له. ولقد ظهرَت هذه المشاعر في شِعر الشاعر، سواءٌ أكان قد أراد ذلك أم لم يُرِدْه.

ولننظر في تلك التخريجات لنرى تفصيلَ ما أجمَلْنا؛ فمن ذلك قولُ الشاعر:

وما طرَبي لَمَّا رأيتُك بدعةً لقد كنتُ أرجو أن أراك فأطرَبُ

قال ابن جني: «لما قرأتُ هذا البيتَ على أبي الطيب قلتُ له: ما زدتَ على أن جعلتَ الرجلَ أبا زنة (كُنية القرد)، فضحك.» وقال الواحدي: «هذا البيت يُشبه الاستهزاء؛ لأنه يقول: طربتُ على رؤيتك كما يطربُ الإنسان على رؤية القُرود، وكلِّ ما يُستملَح ويُضحَك منه.»

وفي الحقِّ، ما هذا الطربُ الذي استشعره المتنبي برؤية كافور؟ وما مصدرُ الدهشة الكامنة في رؤيته له؟ ألسنا نجد تفسيرَ ذلك في هجائه له فيما بعدُ بقوله:

فإن كنتُ لا خيرًا أَفَدتُ فإنني أَفَدتُ بِلَحْظي مشفَرَيك الملاهيَا
ومثلُك يُؤتى من بلادٍ بعيدةٍ لِيُضحك ربَّاتِ الجمالِ البَواكيَا

وإذَن فهذا البيتُ يحمل بلا ريبٍ سخريةً خفيفة، وابنُ جني والواحدي قد صدَق حسُّهما عندما أشارا إلى تلك السخرية.

وإنما يَعيب تخريجاتِ ابن جني وغيرِه تخطِّي هذه الحالة النفسية إلى الكثير من الأبيات الأخرى يتعسَّفون في إخراجها إلى الهجاء، كما فعَل الواحديُّ مثلًا عند شرحِه البيت:

وتَعذِلُني فيك القوافي وهِمَّتي كأنِّي بمدحٍ قبل مدحِك مُذنِبُ

إذ قال: «المِصراعُ الأول هجاءٌ صريح لولا التالي.»

ولقد كفانا الخطيبُ التبريزيُّ مئونةَ الردِّ على الواحدي؛ إذ قال: «ليس في البيت هجاء، ومعناه أن همَّته عذَلتْه كيف قَنع بغيره، والقوافي لِمَ صرَفها في مدح غيره، وشهد بذلك بقيةُ البيت» (البرقوقي، ج٤، ص٢١٤).

وكذلك قول ابن جني عن البيت:

تَجاوَزَ قدْرَ المدحِ حتى كأنَّهُ بأحسنِ ما يُثنَى عليه يُعابُ

هذا من المدح الذي كاد أن ينقلبَ لإفراطِه هَجْوًا، وهذا ضد قولِ أبي نُواس:

وكلُّهمْ أثنَوْا ولم يَعلموا عليك عندي بالَّذي عابوا

(البرقوقي، ج١، ص٣٣٣)

فالبيتُ مدحٌ على النحو الذي أَلِفَه العرب، بل لقد قال البحتريُّ نفسَ المعنى في بيته:

جَلَّ عن مذهبِ المديح فقد كا د يكونُ المديحُ فيه هجاءَ

ومن التعسُّف البيِّن تفسيرُ ابن جني للبيت الآتي تفسيرًا يذهب بما فيه من مدح:

وأوسَعُ ما تلقاه صدرًا وخلْفَهُ رُماةٌ وطعنٌ والأمام ضِرابُ

إذ قال: «المعنى أنه أوسعُ ما يكون صدرًا إذا تقدَّمَ في أول الكتيبة يضربُ بالسيف وأصحابُه من ورائه بين طاعن ورامٍ، فجعل الرُّماةَ من أصحاب الممدوح، وليس في هذا مدح؛ لأن كلَّ أحد إذا كان خلفه مَن يرمي ويطعن مِن أصحابه فصدرُه واسع وقلبُه مطمئن، وإنما أراد: خلفه رماةٌ وأمامَه طعنٌ من أعدائه. يعني إذا كان في مأزقٍ مُتضايق في الحرب، وقد أحاط به العدوُّ من كل جانب لم يَضِق صدرُه، وإنما تراه أوسعَ ما يكون صدرًا» (البرقوقي، ج١، ص٢٢٥).

وهو كذلك متعسفٌ في قوله عن البيت:

وغيرُ كثيرٍ أن يزورَك راجلٌ فيَرجِعَ مَلْكًا للعِراقَينِ والِيَا

«هذا ظاهرُه أنَّ من رآك استفاد منك كسْبَه المعاليَ، وباطنُه أنَّ من رآك على ما بك من النقص وقد صِرتَ إلى هذا العلوِّ ضاق ذَرعُه أن يَقصُر عمَّا بلَغتَه، ولا يتجاوز ذلك إلى كَسْب المكارم، وكذلك إذا رآك راجلٌ لا يستكثر لنفسه أن يرجع واليًا على العراق؛ لأنه لا يوجد أحدٌ دونك وقد بلغتَ هذا» (البرقوقي، ج٤، ص٥١). ومن البيِّن أن هذا تَمحُّل سخيفٌ تورَّط فيه الشارح.

ومن أمثلة تعسُّفِه أيضًا شرحُه للبيت:

لقد شبَّ في هذا الزمان كُهولُهُ لديك وشابَت عند غيرِك مُرْدُهُ

«هذا تعريضٌ بسيف الدولة؛ أي صاروا عند غيرك بظُلمه وسوءِ سيرته شِيبًا. يجوز أن يكون هذا من المقلوب هَجْوًا؛ يريد أن الكُهول عندك لِما ينالهم من الذلِّ والظلم والاحتقار كحال الصِّبيان، وأن المُرْد — وهم الشُّبَّان — عند غيرك بالاحترامِ لهم ورَفْعِ أقدارهم صاروا شِيبًا، أي موقَّرين توقيرَ الشيوخ. فالمعنى المقبول الواضح هنا هو أنه يُعرِّض بسيف الدولة الذي شابَ الشاعرُ ببلاطه لكثرةِ ما قاسى من عدوان.»

أخيرًا يظهر سُخْف ابن جني في قوله عن البيت:

عدوُّك مذمومٌ بكلِّ لسانِ ولو كان مِن أعدائك القمَرانِ

«هذا المدحُ ينعكس هجاءً؛ يقول: أنت رَذْلٌ ساقط، والساقط لا يُضاهيه إلا مِثلُه، وإذا كان مُعاديك مِثلَك؛ فهو مذمومٌ بكل لسان كما أنك كذلك ولو عاداكَ القمَران.» فهذا تمحُّلٌ سخيف، والمتنبي لم يخطر بباله أن يقولَ لكافور «إنه رَذْل ساقط»، وإن كان هناك ما يُلاحَظ على هذا البيت فهو السخرية الخفيَّة في جعلِ «القمران» من أعداء كافور «الأسودِ الوجه».

ونَخلُص من تخريجات ابن جني بأنَّ منها المتعسَّفَ ومنها السخيف، ولكن يبقى من محاولاته ما ينمُّ عن نفسيةِ المتنبي وشعوره الحقيقيِّ نحو كافور، واستخراجُ ذلك من عمل النقد، وهو ما وُفِّق إليه ابنُ جنِّي أحيانًا، ومن الواجب أن نُقِرَّه عليه مع الاحتياط اللازم عن استغراق المتنبي نفسِه وعدم فِطنته دائمًا للِّياقة، ككثرة ذِكره لِلَون كافورٍ وما شابهَ ذلك مما فصَّلنا فيه القولَ عند حديثنا عن اختصام ابن حنزابة للشاعر.

هذا هو الدور الهام الذي لعبه ابن جني في الخصومة حول المتنبي؛ شرَح ديوانَه فقرَّبَه من الناس وإن لم يُوفَّق دائمًا إلى أصوبِ المعاني، وردَّ على ابن وكيع في اتهامِه للشاعر بالسَّرقة، ودافع عن المتنبي ضدَّ تُهمة الكفر، وحاوَل أن يُخرِج الكثير من مدحه لكافور مخرجَ الهجاء حتى ينجوَ بالشاعر مما هوجم من أجله، وكان لأقوال ابن جني أكبرُ الأثرِ على اللاحقين إلى يومنا هذا.

(١٤) الخصومة حول المتنبي في فارس

والآن لم يبقَ علينا في استعراض أنباء تلك الخُصومة وما أثارَت من نقدٍ إلا النظرُ في آخِر مراحل حياة الشاعر عند ابن العميد وعَضُد الدولة.

(١٤-١) المتنبي وابنُ العميد

ونحن نعلم أنَّ ابن العميد «وإن لم يكن قائدًا ممتازًا، فقد كان ذا ذكاءٍ فَذٍّ، وكانت ثقافته — التي تفوق ثقافةَ سيف الدولة بكثير — تتناولُ العلومَ والفلسفة والأدب، وكان مُعاصروه يعتبرونه خيرَ كُتَّاب الرسائل في عصره، كما كانوا يُشيدون في فارس

بسهولته في قَرْض الشعر، ويرَون في تلك السهولة أمارةَ الشاعر الموهوب» (بلاشير، المتنبي، ص٢٢٣).

وقد حدَّثنا الصاحبُ بن عباد في أول رسالة «الكشف عن مساوئ المتنبي» عن مَلَكة ابن العميد في نقد الشعر، وأورد لذلك عدةَ أمثلة ثم قال: «ولو تتبَّعت ما علقتُ وحفظتُ عن الأستاذ الرئيس في هذا الباب؛ لاحتَجْتُ إلى عَقْدِ كتابٍ مفرَد.» وبالنظر في الخطَرات التي أورَدَها الصاحب، نجد أن ابن العميد كان نافذَ الحِسِّ في نقد الشعر، وأنه قد فَطِن إلى أمورٍ نعتبرها اليوم أساسيةً في كلِّ شعر جيد؛ كجَرْس الحروف ووقْعِها، وانسجامِ نَغْماتها، ومُلاءمة الأوزان والقوافي لمعاني الشاعر، وحُسن المطالع والمقاطع.

وأما البيئة الأدبية التي كانت تُحيط بابن العميد، فلم تكن في ازدهارِ تلك التي أحاطت بسيف الدولة أو بكافور، بل ولا في ازدهارِ تلك التي سيَجِدُها الشاعرُ عند عضد الدولة. والذي لم يزلَّ فيه أن المتنبيَ لم يجد مَشقَّةً في أن يَظهر بمواهبه وعلمه في تلك الحلقة الضيِّقة، وسرعان ما أخجَل شعراءَ صِغارًا؛ كأبي الحسَن البديهي وأبي محمدٍ هندو، بل والقاضي ابن خلَّاد نفسه. ومع ذلك فإن حركة النقد لم تكن معدومةً في تلك البيئة، وهم يُحدثوننا أن المتنبيَ لم يكد يصلُ إلى أرَّجان ويُلقي قصيدتَه الأولى بين يدَي ابنِ العميد حتى انهالَ عليها النقد. والقصيدة في الحقِّ واضحةُ الضعف، حتى لَيزعمون — كما أَشَرْنا سابقًا — أن الشاعر لم يضَعْها لابن العميد خاصة، وإنما كانت قصيدةً قديمة ترجع إلى زمنِ إقامته بمِصر، قالها الشاعرُ إذ ذاك في ابن حنزابة، ولكنه لم يُنشِدها وظلَّ محتفظًا بها إلى أن كان قدومُه على ابن العميد، فحَوَّر فيها قليلًا وخصَّ بها الأستاذ الرئيس.

يبتدئُ الشاعر قصيدتَه بقوله:

بادٍ هواك صبرتَ أم لم تَصبِرا وبُكَاك إنْ لم يَجرِ دمعُك أو جرَى

وإلى هذا المطلع وُجِّهَت عدةُ انتقادات وصلَتْنا أصداؤها؛ فلقد انتقدوا قولَه: «تَصْبرا»، قيل: سُئل أبو الطيب عن نَصْب تَصبرا، فقال: سَلوا الشارح. يعني ابنَ جني (الصبح، ص٨٣). ويُفسر العكبريُّ هذا النصب بأنه تخفيفٌ عن نون التوكيد، ويورِدُ لذلك أمثلةً من القرآن ومن النثر ومن الشعر (البرقوقي، ج٢، ص٣١٧).

وكذلك يَرْوون أنه قد قيل للمتنبي: خالفتَ في هذا البيت بين سَبْك المِصراعَين، فوضعتَ في المصراع الأول إيجابًا بعده نفي، وفي الثاني نفيًا بعده إيجاب؟ فقال: لئنْ

كنتُ خالفتُ بينهما من حيث اللفظ، فقد وفَّقتُ بينهما من حيث المعنى؛ وذلك أنَّ مَن صبَر لم يجْرِ دمعُه، ومن لم يصبر جرى دمعه. يعني أنه أراد صبرتَ فلم يَجرِ دمعُك أو لم تصبر فيَجْري (البرقوقي، ج٢، ص٣١٧).

وعندما قال بيته الثاني:

كم غرَّ صبْرُك وابتسامُك صاحبًا لمَّا رآك وفي الحَشا ما لا يُرى

قالوا: إن ابن العميد الذي كان — فيما يُحدِّثوننا — كثيرَ الانتقاد على أبي الطيِّب قال: «يا أبا الطيب، تقول بادٍ هواك، ثم تقول بعده: غرَّ صبرُك! ما أسرعَ ما نقَضتَ ما ابتدأتَ به، قال: تلك حالٌ وهذه حال.»

هذه أمثلة تدلُّ على الدقة في الفَهم، ومُناقشة المعاني، والإمعانِ في الصياغة. وليس ذلك بغريبٍ على رجل كابن العميد ومَن حوله. وقد سبق أن أورَدْنا خبرًا يشهدُ بمَبلَغ اهتمامِ الأستاذ الرئيس بما أصاب المتنبيَ من مَجْد، وحُزنه لعدم مقدرتِه على إخماد ذكره، وثمة إشاراتٌ أخرى في الكتب التي بين أيدينا تُحدثنا عن مناقشة ابن العميد ونُدمائه لمعاني الشاعر، ومحاولتهم إظهارَ غامضِها؛ فهُم يقولون: إنَّ نُدماءه تنازَعوا في البيت:

وترى الفضيلةَ لا تردُّ فضيلةً الشمس تُشرِق والسحابُ كنَهْورَا

فقال ابن العميد: أثبِتوه حتى أتأمَّلَه، فأُثْبِت البيت ووُضِع بين يدَيه، فأطْرَق مَليًّا ثم قال: هذا يُعطلنا عن المهم، وما كان الرجلُ يدري ما يقول (الصبح).

وقد أشار المتنبي نفسُه إلى أن ابن العميد قد انتقَد شِعرَه، وذلك في قصيدته في عيد النيروز حيث يقول:

هل لِعُذرى عند الهُمَامِ أبي الفضـ ـلِ قَبولٌ سَوادُ عيني مِدادُهْ
ما كَفاني تقصيرُ ما قلتُ فيهِ عن عُلاه حتى ثَنَاه انتقادُهْ
إنَّني أصْيَدُ البُزاةِ ولَكِـ ـنَّ أجَلَّ النجومِ لا أصطادُهْ
رُبَّ ما لا يُعبِّر اللفظُ عنهُ والذي يُضمِرُ الفؤادُ اعتقادُهْ
ما تعوَّدتُ أنْ أرى كأبي الفَضـ ـلِ وهذا الذي أتاه اعتيادُهْ
إنَّ في الموجِ للغريق لَعُذرًا واضحًا أن يَفوتَه تَعْدادُهْ

وهذا — فيما يبدو — اعتذارٌ من الشاعر عمَّا أَخَذ ابنُ العميد على قصيدته الأولى من ضعفٍ يقعدُ بها عن أن تصلَ إلى مستوى السيفيَّات، التي كان يطمع في مثلها كلُّ مَمدوحي الشاعر.

(١٤-٢) المتنبي وعضد الدولة

«وأما عضدُ الدولة فإنه لم يتميَّز كرجلٍ من كبار رجالِ الدولة فحسب، بل كأميرٍ عالي الثقافة. ولقد تناوَلَت ثقافتُه فِقهَ اللغة ونحْوَها وأدبَها، كما امتدَّت إلى الفقهِ والطبِّ والعلوم المختلفة، ثم إنه كان يقول الشعرَ إذا هجَسَت بذلك نفسُه، والأشعار التي بقيَت لنا من شعره لا تقلُّ جودةً عن شِعر الكثيرين من المحترفين. وهو في سخائه على الشعراء إن لم يكن قد بذَّ سيفَ الدولة فإنه على الأقل قد ساواه، حتى لقد كان بلاطه أشبهَ ما يكون ببلاط حلَب والفسطاط، وبذلك أصبحَت شيراز في عهده بيئةً عِلمية أدبية، إن لم تصل في الأهمية إلى مرتبة حلب، فإنها بلا ريبٍ قد سبقَت الفسطاط.

ففي شيراز اجتمع عددٌ كبير من الشخصيات الممتازة، من بينهم العلماءُ مثل الصوفي المنجِّم، الذي كان لمؤلفاته في علم الفلك تأثيرٌ كبير خلال القرون الوسطى، وابنِ المجوسيِّ الطبيب، الذي ظلَّ كتابُه في الطبِّ المرجِعَ الأساسيَّ إلى أنْ كتب ابنُ رشد «قانونه»، ثم النَّحْوي أبو عليٍّ الفارسي، الذي سبق للمتنبي أنْ لاقاه في حلب، ثم تلميذاه ابن جني والرباعي. ومن بينهم كِبار موظَّفي ديوان البويهيِّين، رجالٌ واسعو الثقافة الأدبية، وكتَّابُ رسائل ممتازون وفقًا للذَّوق السائد في ذلك الوقت، وأحيانًا نُظَّام ماهرون. ولعله من الخير أن نخصَّ بالذكر عبدَ العزيز بن يوسف؛ حاميَ الأدباء، وكاتبَ الرسائل المبجَّل من أقرانه، والمادحَ الموفَّق لسلطان البويهيين.

وكذلك كنتَ ترى في شيراز مثلما ترى في حلب رجلًا كابنِ العلَّاف يجمع كافةَ أنواع المعرفة، بحيث يصعب أن نخصَّه بأيٍّ منها؛ فهو عالمُ القوانين، وهو نَحْوي، وهو شاعرٌ مُسرِفُ السهولة. وأخيرًا كنتَ تلقى في ظل عضد الدولة أولئك الضيوفَ المعتادين الذين يَغْشَون قصورَ الأمراء، وأعني بهم الشعراءَ الفقراء الذين يجذبهم بذَخُ الأمير فيأتونه مادحين. ومن بين هؤلاء نذكر ابنَ بابَك مثال الشاعر المتجوِّل في الشرق، ثم السلمي بنوعٍ خاص، وهو شاعرٌ نضج في سنٍّ مبكر نضوجًا رائعًا، وتمتع بحظوة كبيرة في شيراز حتى اعتبر شاعر تلك المدينة» (بلاشير، المتنبي، ص٢٤٠ وما بعدها).

وصل المتنبي إلى شيراز فاعتُبر قدومُه إليها كحدثٍ خطير، وقد أحسَنوا وِفادته، وتقبَّلوه راضينَ كأستاذٍ لا يُنازَع في مملكة الشعر، وحتى خصومه القدماء كأبي عليٍّ الفارسيِّ لم يلبثوا أن غيَّروا رأيهم فيه، وأصبحوا من المعجَبين به. يقول صاحبُ الصبح (ص٩١): وكان أبو عليٍّ الفارسيُّ إذ ذاك بشيراز، وكان ممرُّ المتنبي إلى دار عضد الدولة على دار أبي عليٍّ الفارسي، وكان إذا مرَّ به أبو الطيب يستثقلُه على قُبح زيِّه وما يأخذ به نفسَه من الكبرياء. وكان لابن جنِّي هوًى في أبي الطيب، كثيرَ الإعجاب بشعره، لا يُبالي بأحدٍ يذمُّه أو يحطُّ منه، وكان يسوءُه إطنابُ أبي علي في ذمِّه. واتفق أنْ قال أبو عليٍّ يومًا: اذكُروا لنا بيتًا من الشعر نبحث فيه، فبدأ ابنُ جني وأنشد:

حُلْت دون المزارِ فاليوم لو زُرْ ت لحال النُّحولُ دون العناقِ

فاستحسنه أبو عليٍّ واستعاده، وقال: لِمَن هذا البيت فإنه غريبُ المعنى؟ فقال ابنُ جني: للذي يقول:

أزورُهمْ وسَوادُ الليلِ يشفعُ لي وأنثني وبياضُ الصُّبحِ يُغْري بي

فقال: والله هذا حسنٌ بديع جدًّا، فلِمَن هما؟! قال: للذي يقول:

أمضى إرادتَه فسوفَ له قَدْ واستقرَب الأقصى فثُمَّ له هُنا

فكثر إعجابُ أبي عليٍّ واستغرب معناه، وقال: لِمَن هذا؟ قال ابنُ جني: للذي يقول:

ووضعُ الندى في موضع السيفِ بالعُلا مُضِرٌّ كوضعِ السيفِ في موضع النَّدى

فقال: وهذا أحسن، والله لقد أطلتَ يا أبا الفتح، فأخبِرْنا مَن القائل؟ فقال: هو الذي لا يزالُ الشيخ يستثقلُه ويستقبحُ زيَّه وفِعلَه، وما علينا من القشور إذا استقام اللُّب! قال أبو علي: أظنُّك تقصد المتنبي، قلتُ: نعم، قال: واللهِ لقد حبَّبتَه إليَّ. ونهض ودخَل على عضد الدولة فأطال في الثناء على أبي الطيِّب. ولما جاز به استنزله واستنشدَه وكتب عنه أبياتًا من الشعر.

وغادر المتنبي شيراز عائدًا إلى العراق فقُتل في الطريق.

هذا مُلخصٌ للخصومة التي أثارها المتنبي حيثما سار، ولِمَا حرَّكَت تلك الخصومةُ من نقد، رأينا أن الأهواء قد لعبَت فيها دورًا كبيرًا، سواءٌ في حلب أو في بغداد، ومع ذلك فإن هذه الحركة القوية التي لا أظنُّ أنه قد قام مِثلَها حول شاعرٍ آخر من شعراءِ العرب، قد مدَّت من آفاق النقد، وبسَطَت من مواضعه، وأوضحَت الكثيرَ من مناهجه ومقاييسه، بحيث مهَّدَت السبيلَ إلى النقد المنهجي، الذي لا يقلُّ إنصافًا ودقَّةً عن نقدنا نحن اليوم. وهذا ما قد حان الحينُ لننظرَ فيه عند الجُرجاني (تُوفي سنة ٣٩٢هـ) صاحب الوساطة، ثم عند الثعالبي مؤلف يتيمة الدهر (توفي سنة ٤٢٩هـ).

الفصل السادس

النقد المنهجي حول المتنبي

الوَساطة واليتيمة

(١) كتاب الوساطة بين المتنبِّي وخصومه للجُرجاني

يقول الثعالبيُّ في اليتيمة (ج٣، ص٢٣٩): «ولما عمل الصاحبُ رسالتَه المعروفةَ في إظهار مَساوئ المتنبي، عمل القاضي أبو الحسن كتابَ الوساطة بين المتنبي وخصومه في شعره، فأحسنَ وأبدع وأطال، وأصاب شاكلةَ الصواب، واستولى على الأَمَدِ في فصل الخِطاب، وأعرب عن تبحُّره في الأدب وعلم العرب، وتمكُّنه من جودة الحفظ وقوة النقد، فسار الكتابُ سَير الرياح، وطار في البلاد بغيرِ جَناح.»

(١-١) حياته وكتبُه

وأبو الحسن مؤلفُ هذا الكتاب الهام هو عليُّ بن عبد العزيز بن الحسن بن علي بن إسماعيل الجُرجاني. وُلد في جُرْجان سنة ٢٩٠هـ، «وكان في صِباه خلف الخضر في قطع عرض الأرض، وتدويخ بلاد العراق والشام وغيرها، واقتبَس من أنواع العلوم والآداب ما صار به في العلوم عَلمًا، وفي الكلام عالمًا، ثم عرَّج على حضرة الصاحب، وألقى بها عصا المسافر، فاشتدَّ اختصاصُه به، وحلَّ منه محلًّا بعيدًا في رِفعته، قريبًا في أسرته. وسيَّر فيه قصائدَ أخلصَت على قصد، وفرائدَ أتت من فَرْد، وما منها إلا صَوْب العقل وذَوْب الفضل، وتقلَّد قضاء جُرجان من يده. ثم تصرَّفَت به أحوالٌ في حياة الصاحب وبعد

وفاته، بين الولاية والعطلة، وأفضى مَحله إلى قضاء القُضاة، فلم يعزله عنه إلا موتُه رحمه الله.» مات بالريِّ سنة ٣٩٢هـ، وحُمل تابوته إلى جُرجان فدُفن بها في حفلٍ مهيب.

وللقاضي عدةُ تصانيف غير «الوساطة»، منها تفسير القرآن المجيد، وكتاب «تهذيب التاريخ»، كما جاء في طبقات الشافعية أنه صنَّف كتابًا في «الوكالة» فيه أربعةُ آلاف مسألة، ولكن هذه الكتب لسوء الحظِّ مفقودة، وكل ما نعلمه عنها هو ما أوردَه صاحب اليتيمة؛ إذ قال (ج٣، ص٣٤٣) عن «تهذيب التاريخ»: «إنه تاريخٌ في بلاغة الألفاظ، وصحَّة الروايات، وحُسن التصرُّف في الانتقادات.» ويورد الثعالبيُّ فصلَين من هذا الكتاب كأنموذجٍ لتأليف الجُرجاني في التاريخ، ولكنه لم يُوفَّق في الاختيار؛ إذ جاء الفصلان من خُطَّة الكتاب كما هو واضح. ومن الفصلَين نعلمُ أن المؤلِّفَ قد قصد من كتابه إلى غايتين؛ أولاهما: دينية، وهي أن يُبين ما ينطق به تاريخُ النبي من مجد، والثانية: دنيوية، وهي أن يترك بفِناء الصاحب «مَن يَخلُفه في تجديد ذِكره بحضرته.»

(١-٢) روح القضاء في كتاب الجرجاني

هذا مُجملُ ما نعرفه عن الجُرجاني ومؤلَّفاته، وهو شيءٌ قليل، ولكنه مع ذلك يُمكِّننا من فَهْم منهج هذا القاضي الفقيهِ المؤرِّخ في النقد الأدبي.

علي بن عبد العزيز الجرجاني في نقده قاضٍ فقيهٌ كما هو مؤرخٌ أديب.

وروحُ القضاء واضحةٌ في كتاب الوساطة، واضحةٌ في المنهج، وواضحةٌ في الأسلوب.

روح القضاء هي العدلُ والتواضع والتثبُّت، روحٌ قريبةُ النسب إلى الرُّوح العِلمية، بل نحن لا نرى بين الروحَين فرقًا؛ فهما مِن مَعدِنٍ واحد، كما أنَّ مظاهرهما واحدة.

وما نفتح كتابَ هذا القاضي العادل حتى نجدَه يرفض أن يؤدِّيَ التنافسُ بين الناس إلى التحاسُد الذي يُفسد الأحكام، وهو يرى في ذلك البلاء على الأدب والعلم؛ «لأن العلوم لم تزَلْ — أيَّدك الله — لأهلها أنسابًا تتَناصرُ بها، والآداب لأبنائها أرحامًا تتواصلُ عليها. وأدنى الشِّرك في نسَبٍ جِوار، وأولُ حقوق الجار الامتعاضُ له، والمحاماةُ دونه، وما مَن حفظ دمَه أن يُسفَك بأولى ممَّن رعى حريمَه أن يُهتَك، ولا حرمة أَولى بالعناية وأحقَّ بالحماية، وأجدرَ أن يبذل الكريمُ دونها عِرضَه، ويَمتهن في إعزازها مالَه ونفسَه، مِن حُرمة العلم الذي هو رَونقُ وجهِه، ووقايةُ قدْره، ومَنارُ اسمه، ومَطيةُ ذِكره، وبحسَبِ عِظَم مزيَّتِه وعُلو مرتبتِه يعظمُ التشارُك فيه، وكما تجبُ حياطته تجبُ حياطةُ

المتصلِ به ومنه وبسببِه، وما عقوقُ الوالدِ البَر، وقطيعةُ الأخ المشفِق بأشنعَ ذِكرًا، ولا أقبحَ رسمًا، من عقوقِ مَن ناسبَك إلى أكرمِ آبائك، وشارَكَك في أفخرِ أنسابك، وقاسمَك في أزينِ أوصافك، ومَتَّ إليك بما هو حظُّك من الشرف، وذريعتُك إلى الفخر. وكما ليس مِن شرط صلةِ رحمك أن تَحيف لها على الحق، أو تميلَ في نصرها عن القصد، فكذلك ليس مِن حُكم مراعاة الآداب أن تعدل لأجله عن الإنصاف، أو تخرج في بابه إلى الإسراف، بل تتصرَّف على حُكم العدل كيف صرَّفَك، وتقفُ على رَسمِه كيف وقَفَك، فتُنصِف تارةً وتعتذر أخرى، وتجعل الإقرار بالحق عليك شاهدًا لك إذا أنكرت، وتُقيم الاستسلام للحجة إذا قامت محتجًّا عنك إذا خالفت، فإنه لا حال أشد استعطافًا للقلوب المنحرفة، وأكثر استمالةً للنفوس المشمئزَّة من توقُّفك عند الشبهة إذا عرَضَت، واسترسالك للحُجة إذا قهَرَت، والحكم على نفسك إذا تحقَّقَت الدعوى عليها، وتنبيه خَصمِك على مَكامن حِيَلك إذا ذهَب عنها.

ومتى عُرِفتَ بذلك صار قولك برهانًا مُسلَّمًا، ورأيك دليلًا قاطعًا، واتَّهم خَصمُك ما عَلِمه وتيقَّنَه، وشكَّ فيما حفظه وأتقنَه، وارتاب بشهوده وإن عدَّلَتهم المحنة، وجَبُن عن إظهار حُججِه وإن لم تكن فيها عثرة، وتحامتك الخواطر فلم تُقدم عليك إلا بعد الثقة، وهابتك الألسُن فلم تَعرِض لك إلا في الفرَطِ والنُّدْرة» (الوساطة، ص١٢، ١٣، طبعة صبيح). فهذا كما ترى رجلٌ يُقدِّس العلم، ويرى فيه نُبلَ الإنسان، ويدعو إلى البُعد به عن الهوى والتعصُّب، وهو يقول بالمحاجَّة النزيهة التي تُذعن للحُجة تقيمها.

(١-٣) حذَرُ العلماء في نقدِه

ورجلٌ تلك روحه ليس بغريبٍ أن يَصدُر في بحثه عن حذَرِ العلماء وحرصِهم على اليقين، ونُفورهم من كلِّ تعميم، وقَصْر أحكامهم على ما يعرفونه معرفةً يقينية. وفي كتابه صفحاتٌ لا يستطيع العلماءُ المعاصرون أن يكتبوا خيرًا منها. انظر مثلًا وهو يردُّ على مَن انتقد مطالعَ المتنبي بأنَّ للشاعر مطالعَ أخرى جيدةً تشفع للرديئة؛ إذ يورد لتلك الابتداءات الجميلة عدةَ أمثلة، ثم يقول (الوساطة، ص١٤٣، طبعة صبيح): «وأمثال ذلك إنْ طلبتَه هداك إلى موضعه، وإذا التمستَه دلَّك على نفسه. وهذه أفرادُ أبيات، منها أمثالٌ سائرة، ومنها معانٍ مُستوفاة. لم نجد في أخَواتها وجاراتِ جنبها ما يصلح لمصاحبتها. ولعلَّ أكثرَها أو مُعظمَ ما أثبت منها. وكثيرًا مما ذُكر في درَجِ ما تقدَّمَها

من اللُّمَع المختارة؛ مختارةُ المعاني، مفترعةُ المذاهب.[1] وليس لك أن تُلزِمَني تمييزَ ذلك وإفرادَه، والتنبيهَ عليه بأعبائه، كما فعل كثيرٌ ممن استهدَف للألسُن ولم يحترز من جِناية التهجُّم، فقال: معنًى فريدٌ وبيتٌ بديع، ولم يسبق فلانٌ إلى كذا أو انفرد فلانٌ بذا؛ لأني لم أدَّعِ الإحاطةَ بشعر الأوائل والأواخر، بل لم أزعم أني نصفته سماعًا وقراءة، فدَع الحفظَ والرِّواية. ولعل المعنى الذي أَسِمُه بهذه السِّمة والبيتَ الذي أُضيفه إلى هذه الجملة، في صدر ديوان لم أتصفَّحْه أو تصفَّحتُه ولم أعثر بذلك السطرِ منه، أو عَساني أن أكون رويتُه ثم نسيته، أو حفظتُه لكني أغفلتُ وجْهَ الأخذِ منه وطريقةَ الاحتذاء به، وإنما أجسر في الوقتِ بعد الوقت، فأُقدِم على هذا الحكم انقيادًا للظن، واستنامةً إلى ما يَغلِب على النفس، فأما اليقين والثقة والعلمُ والإحاطة، فمَعاذَ الله أن أدَّعِيَه، ولو ادَّعيتُه لوجب ألَّا تقبَله مع عِلمك بكثرة الشعراء، واختلافِ الحظوظ، وخمولِ أكثرِ ما قيل، وضياع جلِّ ما نُقِل. وأظنُّك قد سمعتَ وانتهى إليك أن البُحتريَّ أسقطَ خَمسمائة شاعرٍ في عصره، فما يؤمِّنُني من وقوع بعضِ أشعارهم إلى غيري، وما يُدريني ما فيها، وهل هذا المستغرَب المستحسَن مَقولٌ عنها ومقتبَسٌ منها أم لا، وهؤلاء المحْدَثون قد شارَكونا في الدار والبلد، وجاوَرونا في العصر، فكيف بمن بَعُد عهدُه، وتقدَّم زمانه، وتناسخَت الأمم بيننا وبينه؟!» هذه لغةٌ نادرةُ المثال عند المؤلفين من قُدماء العرب. أين هي مثلًا من لغةِ رجلٍ كالصولي، أو قُدامة، أو أبي هلال، أو ابنِ الأثير، أو غيرهم من المُدِلِّين المعجَبين المسرِفين في الثقة بأنفسهم؟ هذه لغةُ عالِمٍ ثبت متواضع حَذِر دقيق، لغةٌ جديدة بين النقاد، لغةُ رجل اتَّسعَت معرفته فأدرك حدودَها.

وهو لذلك ينفر من تبجُّح الصولي وغرورِه، ويسخر منه فيقول (ص٣٦٤) عند كلامه عن السرقات: «زعم الصوليُّ أن قولَ البحتري:

عليَّ نَحْت القوافي من مَقاطعِها وما عليَّ إذا لم تَفهم البقرُ

مأخوذٌ من قول أبي تمام:

لا يَدْهَمنَّك من دَهْمائِهِمْ نَفَرُ فإنَّ جُلَّهمُ بل كلُّهمْ بقَرُ

[1] أي إن المتنبيَ قد سُبق إليها، وأنه قد اختارها من بين معاني الشعراء السابقين.

هذا مع اتِّساعه في الدعاوى وتَحقُّقِه عند نفسه بنقدِ الشعر، وادِّعائه أن أحدًا لم يسبقه إلى هذا العلم، وأنه طريقٌ لم تُسلَك قبله، وبابٌ لم يزَل مُستغلقًا حتى افتتَحه، كأنْ لم يعلم أن العقلاء منذ كانوا يُسمُّون البليد الغبيَّ حمارًا أو بقرة، وإذا استبعَدوا ذِهن مخاطَبٍ واستخفُّوا فِطنةَ منازِع قالوا: هذا ثورٌ وتيس، حتى شاع ذلك على أفواه العامة وألسُن النساء والصِّبيان، وكيف يدَّعي في هذا السَّرَق؟ ومَن جعل بعضَ الناس أولى به من بعض وهُم فيه شرعٌ واحد؟ وأيُّ ذهن يغيب عنه ذلك حتى يفتقرَ إلى الاعتمادِ فيه على غيره، والاستمدادِ ممَّن تقدَّم قبله؟ وإنما يصحُّ في مِثل هذا الأخذُ إذا أُضيفت إليه صَنعةُ لفظ، أو وُصِل بزيادةِ معنًى؛ كبيتِ البُحتري، فإنه لم يرضَ أن يقول: القومُ بهائم، كما قال أبو تمام، حتى قال: «عليَّ نحتُ القوافي من مَقاطعها»؛ أي عليَّ أن أُجيد وأُبدِع وأتأنَّق في شعري، وما عليَّ إفهامُ البقر.»

هذه الروح الجميلة الحبيبة إلى النفس لم يكن بُدٌّ من أن تظهرَ في أسلوب رجلٍ يرى أن أسلوب الرجل هو الرجل نفسُه، فيقول: «إن القوم يختلفون في الأسلوب، وتتباين فيه أحوالُهم، فيرقُّ شعر أحدِهم ويَصلُب شِعر الآخَر، ويسهل لفظُ أحدهم، ويتوعَّر منطق غيره، وإنما ذلك بحسَب اختلاف الطبائع، وتركيبِ الخلق، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامةَ الطبع، ودماثةُ الكلام بقدرِ دماثة الخِلْقة، وأنت تجد ذلك ظاهرًا في أهل عصرك وأبناء زمانك، وترى الجافيَ الجلفَ منهم كزَّ الألفاظ، مُعقَّد الكلام، وَعْر الخطاب، حتى إنك ربما وجدتَ ألفاظه في صوته ونَغْمته، وفي جَرْسه ولهجته.»

(١-٤) لغة الفقه في نقده

وهو رجلٌ تُطالعنا روحُه العادلة المتواضعة المثبتة في كلِّ ما كتَب، وهو بعدُ قد اشتغل بالقضاء طولَ حياته، فأُشرِبَت نفسُه لغةَ الفقه التشريعيِّ فضلًا عن روحه ونزعته. ولقد نراه يُورد أمثالَ المتنبي مجموعةً في عدة صفحات (ص١٣٧–١٤٣) ومن بينها ما يعجب به في غيرِ تحفُّظ، كما أنَّ منها ما يسوقه حِرصًا على الاستقصاء ما أمكَنه ذلك، ثم يقول: «وقد وفَيْنا لك بما اقتضاه شرطُ الضمان وزِدْنا، وبَرِئنا إليك ممَّا يوجبه عقدُ الكفالة وأفضَلْنا، ولم تكن بُغْيتُنا استيفاءَ الاختيار واستقصاءَ الانتقاد، فيُقالَ: هلَّا ذكَرتَ هذا فهو خيرٌ مما ذكرت، وكيف أغلفتَ ذلك وهو مُقدَّمٌ على ما أثبَتَّ، وإنما دعَوْناك إلى المقاصَّة، وسُمْناك في ابتداءِ خِطابك المحاجَّةَ والمحاكمة، فلَزِمنا طريقةَ العدل

فيها، والتقَطْنا من عُروض الديوان أبياتًا لم نذهب — إن شاء الله — في أكثَرِها عن جِهة الإصابة، فإنْ وقع في خلالها البيتُ والبيتان، فلأنَّ الكلام معقودٌ به، والمعنى لا يتمُّ بدون ما يتقدَّمُه، وما يليه مُفتقرٌ إليه، أو لغرضٍ لا تعظم الفائدةُ بذِكْره، ويضيقُ هذا القَدْر من الخطاب عن استقصاءِ شرحه، أو لسهوٍ عارَضَ التمييز، وغفلةٍ لابَسَت الاختيار، وقد جعَلنا لك أن تحذفَ منه ما أحببتَ، وأبَحْنا لك أن تُسقِط ما أردتَ، فإنَّ الذي يفضل نقدُك منه، ويُوافقنا رأيُك عليه، يُنجز وعدَك ويبلغ غايتك، وبقي ما وقعَت الموافقةُ عليه بيننا وبينك، ثم طالِع بقيةَ شعره، وتَصفَّح فضالةَ ديوانه، فتعلم أنَّا لم نقصد استيعابَ عيوبه، وأخذ صفوته ولُبابه، وأن فيما غادَرْنا منه لم نَعرِض له، وما يُمكن فيه مُحاكمتك، ولا تضعف معه مُحاجَّتك. ولعلك إذا رأيت هذا الجدَّ في السعي، والعنف في القول تقول: إنما وقَفتَ موقفَ الحاكم المسدَّد وقد صِرتَ خَصمًا مجادِلًا، وشرَعتَ شُروع القاضي المتوسِّط، ثم أراك حِزبًا مُنازعًا. فإنْ خطَر ذلك ببالك، وحدَّثَتك به نفسُك، فأشعِرْنا الثقةَ بصدقي، وقرِّر عندها إنصافي وعدلي، واعلم أني رسولٌ مُبلِّغ، وسامعٌ مُؤدٍّ، وإني كما أناظرك أناظرُ عنك، وكما أُخاصمك أخاصمُ لك، فإن رأيتَني جاوزتُ لك موضعَ حُجة فرُدَّني إليها، ونبِّهني عليها، فما أبرِّئ نفسي من الغفلة، ولا أدَّعي السلامةَ من الخطأ، والمدَّعي أشدُّ اهتمامًا بما يُحقِّق دَعْواه من التوسُّط، وعناية الخصم بشُهوده أتمُّ من عناية الحاكم.»

والناظرُ في تلك الأقوال لم يزلَّ يُحِس بما في نَغْماتها من تواضُع لم نألَفْه في لغةِ الأدباء، وهي أشبهُ باللغة التي لم نَعُد نسمعُها اليوم إلا من الرُّهبان الذين يُنفقون حياتهم بالأَثَرة في خدمة العلم، بل قل: إنها لغة القُضاة، خير القضاة. وهذا واضحٌ لا في الروح فحَسْب، بل وفي الأسلوب وطرُق العبارة، فهو قد «وفَى بما اقتضاه شرطُ الضمان، وبَرِئَ ممَّا يوجبه عقدُ الكفالة» وهو يلزم «طريقةَ العدل في المحاكَمة»؛ تلك كلُّها اصطلاحاتٌ قانونية، وهو يعتبر نفسه مُوكَّلًا بالفصل في الخصومة، وهو ينتهج منهجَ القضاة عندما يأخذون بالمُقاصَّة «فيُسقِطون ما على الخَصْم مقابلَ ما له»، وهذا هو منهجه في كلِّ كتاب؛ فهو يُورِدُ عيوبَ المتنبي ثم يُشفعها بمَحاسنه ليعمل المقاصَّة في الجانبَين. والجُرجاني يُعد رجلًا قويَّ النفس، ثابتَ الثقة؛ فهو لا يخشى أن يعترفَ بخطأ، أو أن يُرَدَّ إلى صواب ما دام يقول ما يعتقدُه الحقَّ، وهو بعدُ لا يدَّعي العصمة، ولا يريد أن يرى رأيًا، وإنما يُبصِّر بما يَرى من مواضِع الجودة والضعف، ثم يترك لنا

الخيارَ في أن نأخذ برأيه أو نرفُضَه. وهذه هي رُوح العلم أيضًا، ولكن ألم نَقُل فيما سبق إن روح العلم هي روحُ القضاء، وإن مَعدِنَها واحد؟

ولم يقف تأثُّره بتلك الروح عند توجيهِ المنهج، بل امتدَّ إلى النقد التفصيلي؛ فهو يُورِدُ قولَ ابنِ جبَلة:

وما سوَّدَت عِجلًا مَآثرُ عَزمِهمْ ولكنْ به سادَت على غيرِها عِجلُ

ثم ينتقدُ هذا المعنى فيقول: وهذا معنى سَوءٍ يَقصُر بالممدوح، ويغضُّ من حسَبِه، ويحقرُ من شأن سلفه، وإنما طريقةُ المدحِ أن يجعل الممدوحَ يَشرُف بآبائه، والآباء تزدادُ شرفًا به، فيجعل لكلٍّ منهم في الفخر حظًّا، وفي المدح نصيبًا. فإذا حصَلَت الحقائق كان النَّصيبان مقسومَين عليهم، بل كان لكلِّ فريق منهم؛ لأن شرف الوالد جزءٌ من ميراثه، ومُنتقلٌ إلى ولده كانتقالِ ماله، فإن روعي وحُرِس ثبَت وازداد، وإنْ أُهمل وأُضيع هلَك وباد، وكذلك شرف الولد يعمُّ القبيلة، وللولد منه القسمُ الأوفر. ولو اقتصر على قوله: به سادت على غيرِها عِجل؛ لوجد العُذرُ إليه مسلكًا، وأمكَن أن يُقال: إنَّ عجلًا تَسُود به وبأفعالها أيضًا، فقد تسود القبيلةُ بخِصال. وقد يجتمع للإنسان وجوهٌ من الشرف كلُّها تُقدِّمه وتُشيد مجدَه وتُسوِّدُه، فكأنه مَفاخرُ عجل التي تَسُود بها، لكنه وعَّر هذه الطريقةَ بقوله: وما سوَّدَت عِجلًا مآثرُ عزمهم، فجعل الرجلَ خارجيًّا بائنًا لا حظَّ له في حسَب آبائه وشرَفِهم، وإنما الجيدُ ما قال زهير:

وما يكُ من خيرٍ أتَوْه فإنَّما توارَثه آباءُ آبائِهمْ قبْلُ

وجرى أبو الطيب على مِنهاج ابن جبلةَ فقال:

ما بقومي شَرُفتُ بل شَرُفوا بي وبنَفْسي فخَرتُ لا بجُدودي

فختَم القولَ بأنه لا شرفَ له بآبائه. وهذا هجوٌ صريح، وقد رأيتُ مَن يعتذر له فيزعمُ أنه أراد: ما شَرُفتُ فقط بآبائي؛ أي لي مَفاخرُ غير الأبُوَّة، ولي مناقبُ سوى الحسَب. وبابُ التأويل واسع، والمقاصدُ مُغيَّبة، وإنما يُستشهَد بالظاهر، ويُتَّبع موقعُ اللفظ. فأما قوله: «وبنفسي فخَرتُ لا بجدودي»، فهو صالح؛ لأنه لم ينفِ أن يكون له

فيهم وبهم رُتبةٌ في الفخر، لكنه قال: أكتفي في افتخاري عليكم بنفسي فأَفضلُكم ولا أفتقرُ إلى مفاخر.

وإنما يَذكرُ الجدود لهم مَن نَفروه وأنفَذوا حِيَلَهْ

فالجُرجاني هنا لم يَصدُر عن نزعةِ العرب عامةً في الحرص على مَفاخر الآباء والأجداد، والاعتزاز بها فحسب، بل كشف أيضًا عن نفسيَّته هو ونظرِه إلى القيم المعنويَّة التي يحرصُ عليها ويُفارق بينها. ومن البيِّن في أسلوبه أنه رجلُ تقاليد كما هو رجلُ قضاء، بل لقد عبَّر عمَّا أراد بلُغةِ القُضاة، فرأى في شرَف الوالد جُزءًا من الميراث ينمو بالتعهُّد والصيانة.

الجرجانيُّ إذن قاضٍ عالمٌ في روحه وأسلوبه، وأهمُّ من ذلك أنه قاضٍ في منهجه النقدي. وتلك مسألةٌ لا بدَّ من تفصيلها؛ لأنها تُميزه عن غيره من النقَّاد المجيدين كالآمديِّ مثلًا.

(٢) منهجُه في النقد

(٢-١) قياسُ الأشباه والنظائر

أساسُ منهج الجرجاني في النقد يمكن أن نُلخِّصه في جملةٍ واحدة؛ هي أنه رجلٌ «يقيس الأشباهَ والنظائر»، وعلى هذا الأساس بنى معظمَ «وساطته» بين المتنبي وخصومه؛ فهو يبدأ كتابه بتعزيز الحقيقة التي لمسها بنفسه من تعصُّب الناس للمتنبِّي أو عليه عن هوًى، ويُلاحظ أن خُصوم الشاعر قد عابوه مثلًا بالخطأ؛ فيُحاول أن يُنصف الشاعر فلا يُناقش ما خطَّئُوه فيه، بل يقيسه بأشباهِه ونظائره عند الشعراء المتقدمين. وعنده أنهم لم يَسْلَموا هم أيضًا من الخطأ، فيقول: «ودونَك هذه الدواوينَ الجاهليَّة والإسلامية، فانظر هل تجدُ فيها قصيدةً تَسْلم من بيتٍ أو أكثر لا يُمكن لعائبٍ القدحُ فيه؛ إما في لفظه ونظمه، أو ترتيبه وتقسيمه، أو معناه أو إعرابه؟ ولولا أن أهل الجاهلية جَدُّوا بالتقدم، واعتُقد فيهم أنهم القدوة والأعلام والحجة، لوجدتَ كثيرًا من أشعارهم مَعيبةً مُسترذَلة، ومردودةً مَنفيَّة، ولكن هذا الظن الجميل والاعتقاد الحسَن ستَر عليهم، ونفى الظِّنَّة عنهم، فذهبَت الخواطرُ في الذبِّ عنهم كلَّ مذهب، وقامت بالاحتجاج لهم كلَّ مقام.» ثم يورد أمثلة لما يعتقدُه خطأً عند القدماء، أغلبُه ينحصر في التسكين حيث يجبُ التحريك؛

وَفْقًا لقواعد النحو بعد أن استقرَّت وقُنِّن لها (راجع: الجزء الأول، الفصل الأول، التاريخ الأدبي في الدراسات الحديثة غير النقد الأدبي)، كما أنَّ من بينها ما يراه خطأً في إصابة صفات الأشياء وفسادِ معنًى، وهو يرى: «أن النَّحْويين قد تكلَّفوا من الاحتجاج لهم إذا أمكَن؛ تارةً بطلب التخفيف عند توالي الحركات، ومرةً بالإتْباع والمجاورة، وما شاكَل ذلك من المعاذير المتمحَّلة، وتغيير الرواية إذا ضاقت الحُجة، وتثبيت ما راموه في ذلك من المرامي البعيدة. وارتكَبوا من أجله من المراكب الصعبة، التي يشهد القلبُ أن المحرِّك لها والباعثَ عليها شدةُ إعظام المتقدِّم، والكُلْف بنُصرة ما سبَق إليه الاعتقادُ وأَلِفَته النفس.» ونحن لا يَعنينا هنا أن نقضيَ فيما اعتبره الجُرجاني أخطاء، وبخاصةٍ النَّحْوي منها؛ فتلك ظواهرُ بالغةُ الأهمية في تاريخ اللغة ووضعِ قواعدها، وأكبرُ الظن أنها لم تُفهَم إلا عندما نأخذ بالمنهج التاريخي في دراسة لُغتِنا؛ فالأمر ليس أمرَ خطأٍ وصواب، وإنما هو أمرُ تطورٍ، خليقٌ لو تتبَّعْنا مراحلَه أن يُزعزع بعضًا من القواعد العامة التي وضعها النُّحاة، عندما دفَعهم المنطقُ إلى تعميم القواعد. أقول: إن هذه المسألة لا سبيل إلى علاجها الآن، فَلْنترُكْها لِنَلفِتَ النظرَ إلى ما نحن بصَددِه من منهج الجرجانيِّ في النقد، فهو كما قلنا لا يُناقش الأخطاء، وإنما يَعتذر لها. الجرجانيُّ مُدافعٌ يَذود عن مُوكِّله، لا ناقدٌ يُناقش ما أُخِذ على الشاعر من أخطاءٍ أو عيوب فنِّية. والفرق هنا لا يحتاج إلى تدليلٍ بينه وبين ناقدٍ أديب كالآمدي: يصبُّ القول على النقد الموضعي، فيقلب المعانيَ، وينظر في الصياغة، ويُفصِّل الأوجُهَ في كل بيت أو معنًى يَعرِض له. والناظر في كتاب الجرجاني لن يجدَ فيه من النقد الموضعي المفصَّل غيرَ الصفحات الأخيرة (من ٣١٥ إلى ٣٦٥، باب ما عابه العلماءُ على شعر المتنبي)، فهو في تلك الصفحات فقط يُشبِه الآمديَّ في «موازنته»، وأما في بقية الكتاب فمنهجُه هو ما ذكَرتُ من «قياس الأشباه والنظائر».

ولذلك نراه إذا فرَغ من مسألة الأخطاء، وأخذ في مناقشة المسألة الهامة التي تعتبر مفصل الخصومة، وأعني بها تفاوُتَ الشاعر جودةً ورَداءة، ثم اختلافه عن شعر السابقين، لم يتخلَّ الناقدُ عن منهجه، وإن يكن قد وسَّع منه فأضاف إلى القياس النظرةَ التاريخية. وهنا تكمل شخصية الجرجانيِّ الذي مهَّدنا للحديث عنه بأنه لم يكن قاضيًا عالمًا فحسب، بل مؤرخًا أيضًا. ولقد استطاع هذا الرجلُ بنَفاذِ بصيرته، ونظرتِه التاريخية الشاملة أن يُخطِّط تطوُّر الشعر العربي، وأن يُفسر المفارَقاتِ الموجودةَ فيه.

(٢-٢) رأيه في الخلق الفني

وللجُرجاني في ذلك صفحاتٌ عظيمة، بحيث نرى من واجبنا أن نُثبِتَها هنا قبل أن نأخذ في مناقَشتِها واستخلاصِ ما بها من مبادئ، قال (ص٢١ وما بعدها): «أنا أقول — أيَّدَك الله: إن الشعر علمٌ من علوم العرب، يشترك فيه الطبعُ والرِّواية والذكاء، ثم تكون الدُّربة مادةً له، وقوةً لكل واحدٍ من أسبابه، فمَن اجتمعَت له هذه الخِصالُ فهو المحسن المبرَّز، وبقدرِ نصيبه منها تكون مرتبتُه من الإحسان، ولستُ أَفصِلُ في هذه القضية بين القديم والمحدَث، والجاهليِّ والمخضرم، والأعرابيِّ والمولَّد، إلا أنني أرى حاجةَ المحْدَث إلى الرواية أمَسَّ، وأجدُه إلى كثرة الحفظ أفقرَ، فإذا استكشفتُ عن هذه الحالة وجدتُ سببَها والعلةَ فيها أن المطبوع الذكيَّ لا يمكنه تناولُ ألفاظ العرب إلا رِواية، ولا طريقَ للرواية إلا السمع. ومِلَاكُ الرواية الحفظ، وقد كانت العرب تَروي وتحفظ، ويُعرَف بعضُها بروايةِ شعر بعض، كما قيل: إن زهيرًا كان راويةَ أوس، وإن الحُطيئة راويةُ زهير، وإن أبا ذؤيب راويةُ ساعدةَ بنِ جُوَيرية؛ فبلغ هؤلاء في الشعر حيث تراهم. وكان عُبيد راويةَ الأعشى، ولم تُسمَع له كلمةٌ تامَّة، كما لم يُسمع لِحُسين راويةِ جرير، ومحمد بن سهل راويةِ الكُمَيت، والسائب راويةِ كُثَيِّر؛ غير أنها كانت بالطبع أشدَّ ثقة، وإليه أكثرَ استئناسًا. وأنت تعلم أن العرب مشتركةٌ في اللغة واللسان، وأنها سواءٌ في المنطق والعبارة، وإنما تَفضُل القبيلةُ أختَها بشيء من الفصاحة، ثم قد نجد الرجلَ منها شاعرًا مُفلِقًا، وابنَ عمِّه وجارَ جنابِه ولصيقَ طِنْبِه بكيًّا مُفحمًا، ونجد فيها الشاعرَ أشعرَ من الشاعر، والخطيبَ أبلغَ من الخطيب، فهل ذلك إلا من جهة الطبع والذكاء، وحِدَّة القريحة والفطنة؟! وهذه أمورٌ عامة في جنس البشر لا تخصيصَ لها بالأعصار، ولا يتصف بها دهر دون دهر.»

وهو في هذه الفقرة يَعرِض للخَلْق الفني، فيرجعه إلى الطبع والذكاء والدُّرْبة والرواية. وقد فَطِن إلى أن الرواية عند العرب بمثابة التَّلْمذة؛ فمِن الشعراء مَن تتلمذ لغيره بأن صار راويةً له، فبَرَّز في الشعر سائرًا على نهج أستاذه؛ حتى لَتتكون أحيانًا مدارسُ بعينها كتلك التي قامت على أَوْس بن حجر وزُهير والحُطَيئة. وقد أخذ هؤلاء الثلاثة بعضُهم عن بعض، وحدَّثنا عن ذلك القدماء، فاستطاع ناقدٌ حديث كالدكتور طه حسين أن يستنبط الخصائصَ الفنية التي تُميز تلك المدرسة، وأن يردَّها إلى تثقيفِ الشعر، ثم إلى الاعتماد على الخيال الحسِّي، وفصَّل في ذلك القولَ في كتابه عن الشعر الجاهلي.

الجرجاني يُلاحظ بعد ذلك ملاحظةً مُسلَّمًا بها هي تفاوُت الناس في القدرة على الشعر والفصاحة، حتى ولو اتَّحدَت قبائلهم بل وبيوتهم.

(٢-٣) تطوُّر الشعر ولغته

وإذ تقرَّرَت هذه الحقائقُ العامة عن طبيعة الخَلْق الفنِّي ومُلابساته، ينتقل الناقدُ إلى استعراضٍ عام لتطورِ الشعر العربي ولغته، فيُقرر (ص٢٣): «كانت العرب ومَن تبعها من السلف تجري على عادةٍ في تفخيم اللفظ وجمال المنطق لم تَألَفْ غيرَه، ولا آنسَها سِواه. وكان الشعر أحدَ أقسام منطقها، ومن حقِّه أن يختصَّ بفضلِ تهذيب، ويُفرَد بزيادةِ عناية، فإذا اجتمعَت تلك العادة والطبيعة، وانضاف إليهما التعمُّلُ والصنعة، خرَج كما تراه فجًّا جَزْلًا قويًّا متينًا. ومِن شأن البداوة أن تُحدِث بعضَ التوعر؛ ولأجله قال النبيُّ ﷺ: «مَن بدا جفا.» وكان شِعرُ عدي، وهو جاهلي، أسلسَ من شعرِ الفرزدق، ورجَزِ رؤبة، وهما آهِلان؛ لملازمة عديٍّ الحاضرةَ، وإيطانِه الريف، وبُعدِه عن جَلافة البدو وجَفاءِ الأعراب. وترى رقَّة الشعر أكثرَ ما تأتيك من قِبَل العاشق المتيَّم، والغزَل المتهالك، فإن اتفقَت لك الدماثة والصَّبابة وانصرافُ الطبع إلى الغزَل، فقد جُمِعَت لك الرقةُ من أطرافها.

فلما ضرَب الإسلام بجِرَانِه، واتسعَت ممالك العرب، وكثرَت الحواضر، ونزعَت البوادي إلى القرية، وفشا التأدُّب والتظرُّف؛ اختار الناس من الكلام ألينَه وأسهله، وعمَدوا إلى كل شيء ذي أسماءٍ كثيرة، فاختاروا أحسنَها سمعًا، وألطفَها من القلب موقعًا، وإلى ما للعرب فيه لُغاتٌ، فاقتصروا على أسلَسِها وأشرفِها. كما رأيتهم يختصرون «الطويل»، فإنهم وجَدوا للعرب فيه نحوًا من ستِّين لفظةً أكثرُها نشعٌ شنع؛ كالفشط والفيطنط، والعشنو والجشرب، والشوقب والسهلب، والشؤذب، والطاط والطوط، والقاق والقوق، فنبَذوا جميعَ ذلك وترَكوه، واكتفَوْا «بالطويل» لِخفَّته على اللسان، وقلةِ نُبوِّ السمع عنه.

وتجاوزوا الحدَّ في طلب التسهيل حتى تسَمَّحوا ببعض اللحن، وحتى خالطَتهم الركاكة والعُجمة، وأعانهم على ذلك لينُ الحضارة، وسهولةُ طِباع الأخلاق، فانتقلَت العادة، وتغيَّر الرسم، وانتسَخَت هذه السُّنة، واحتذَوْا بشعرهم هذا المثالَ وترقَّقوا ما أمكَن، وكسَوْا معانيَهم ألطفَ ما سنح من الألفاظ، وصارت إذا قيست بذلك الكلام الأول تبيَّن فيها اللِّين فيُظن ضعفًا، فإذا أُفرد عاد ذلك اللِّين صفاءً ورونقًا، وصار ما تخيَّلتَه ضعفًا: رشاقةً ولطفًا. فإذا رام أحدُهم الإغرابَ والاقتداء بمن مضى من القدماء، لم

يتمكَّن مِن بعض ما يرويه إلا بأشدِّ تكلُّف وأتمِّ تصنُّع؛ ومع التكلُّف المقت، وللنفس عن التصنُّع نُفرة، وفي مُفارقة الطبع قلةُ الحلاوة، وذَهاب الرونق، وإخلاق الديباجة. وربما كان ذلك سببًا لطمس المحاسن، كالذي تجده كثيرًا في شِعر أبي تمام، فإنه حاول مِن بين المحدَثين الاقتداءَ بالأوائل في كثيرٍ من ألفاظه، فحصل منه توعيرُ اللفظ، وتبجَّح في غيرِ موضع من شعره، فقال:

فكأنما هي في السَّماع جَنادلٌ وكأنما هي في القلوبِ كواكبُ

فتعسَّف ما أمكَن، وتغلغَل في التصعب كيف قدَر، ثم لم يرضَ بذلك حتى أضاف إليه طلبَ البديع، فتحمَّله من كلِّ وجه، وتوصَّل إليه بكلِّ سبب، ولم يرضَ بهاتين الخَلَّتَين حتى اجتلب المعانيَ الغامضة، وقصَد الأغراضَ الخفية، فاحتمل فيها كلَّ غثٍّ ثقيل، وأرصد لها الأفكارَ بكل سبيل، فصار هذا الجنسُ من شعره إذا قرَع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعدَ إتعاب الفكر، وكدِّ الخاطر، والحمل على القريحة، فإن ظفر فمِن بعد العناء والمشقَّة، وحين حسَره الإعياء، وأوهن قوتَه الكَلال. وتلك حالٌ لا تهشُّ فيها النفسُ للاستماع بحسَن، أو الالتذاذ بمُستظرَف. وهذه جريرة التكلُّف. ولستُ أقول هذا غضًّا من أبي تمام، ولا تهجينًا لشعره، ولا عصبيةً عليه لغيره، فكيف وأنا أومنُ بتفضيله وتقديمه، وأنتحلُ موالاتَه وتعظيمه، وأراه قِبلةَ أصحاب المعاني وقدوةَ أهل البديع! لكن ما سمعتَني أشترطُه في صدر هذه الرسالة أنه يحظر إلا اتِّباع الحق، وتحرِّي العدل، والحكم به لي أو عليَّ. وما عدَوتُ في هذا الفصل قضيةَ أبي تمام ولا خرَجتُ عن شرطه.» ثم يأخذ في إيرادِ بعض ما عِيبَ من شعرِ أبي تمام، وهو يفعل ذلك تمهيدًا لالتماس العذر لأبي الطيِّب فيما سقَط فيه بعضُ شعره من تكلُّفٍ وإسراف، والجرجانيُّ نفسُه قد فطن إلى أن المتنبيَ قد تتلمذ لأبي تمامٍ في صدر حياته.

وبالنظر في النصِّ السابق، نُلاحظ أن الناقدَ لم يقتصر على استعراض تطورِ ملَكة الشعر ولُغتِه، وسَيرها من البداوة إلى التحضُّر، ومن الوعورة إلى السهولة حتى كان مذهبُ البديع، فحاول أن «يطرز على ثوبٍ خلَق»، وأخذ يُغرِب في صياغة المعاني القديمة المعروفة؛ أقول: إن الناقد لم يفعل هذا فحسب، بل أخذ ذوقُه الأدبي الخاص يظهر رغمًا منه، وهو يُخبرنا أنه لا يَصدر في هذا الذَّوق عن هوًى، ولا ينحرف فيه عن العدل، وإنما هي الحقيقةُ كما يراها … وهنا يُلحَق الجرجانيُّ كأديبٍ ناقدٍ بالآمدي؛ فكلاهما يُفضل

الشعرَ المطبوع على الصناعة، وإن يكن الآمديُّ أميلَ من الجرجاني إلى إعزازِ القديم، وتحكيمه في الشعر الحديث. ولْنفصِّل ذلك.

(٣) ذَوقه الأدبي

يقول الجرجانيُّ عن لغة الشعر: «ومتى سمعتَني أختار للمُحدَث هذا الاختيار، وأبعثه على التطبُّع، وأُحسِّن له التسهيل؛ فلا تظنَّ أني أريد بالسَّمحِ السهلِ الضعيفَ الرَّكيك، ولا باللطيفِ الرشيقِ الخُنَثَ المؤنَّث، بل أريد اللفظَ الأوسط؛ ما ارتفع عن الساقط السُّوقي، وانحطَّ عن البدويِّ الوحشي، وما جاوز سَفْسفةَ نصرٍ ونُظرائه، ولم يبلغ تعجرُفَ هِمْيان بن قُحافة وأضرابِه. نعم، ولا آمرُك بإجراء أنواع الشعر كلِّه مجرًى واحدًا، ولا أن تذهب بجميعِه مذهبَ بعضِه، بل أرى لك أن تقسم الألفاظ على رُتَب المعاني، فلا يكون غزلُك كافتخارك، ولا مديحُك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستبكائك، ولا هزلُك بمنزلِ جِدِّك، ولا تعريضُك مثلَ تصريحك، بل تُرتب كلامَك مرتبتَه، وتُوفِّيه حقَّه، فتُلطف إذا تغزَّلت، وتُفخِّم إذا افتخَرت، وتصرف للمديح تصرُّفَ مواقعه؛ فإن المدحَ بالشجاعة والبأسِ يتميَّز عن المدحِ باللباقة والظُّرف، ووصف الحرب والسلاح ليس كوصفِ المجلس والمُدام؛ فلكلِّ واحد من الأمرين نهجٌ هو أملَكُ به، وطريقٌ لا يشاركه الآخرُ فيه.

وليس ما رسمتُه لك في هذا الباب بمقصورٍ على الشعر دون الكتابة، ولا بمختصٍّ بالنظم دون النثر، بل يجب أن يكون كتابُك في الفتح أو الوعيدِ خلافَ كتابك في التشوُّق والتهنئة واقتضاء المواصلة، وخطابُك إذا حذَّرتَ وزجرتَ أفخمَ منه إذا وعدتَ ومنَّيت. فأما الهجوُ فأبلغه ما جرى مجرى الهَزْل والتهافُت، وما اعترض بين التصريح والتعريض، وما قَرُبَت معانيه، وسَهُل حفظه، وأسرَع عُلوقه بالقلب، ولُصوقه بالنفس، فأما القذف والإفحاش فسِبابٌ محض، وليس للشاعر فيه إلا إقامةُ الوزن وتصحيحُ القافية.

وإذا أردتَ أن تعرف موقعَ اللفظ الرشيق من القلب، وعِظمَ غَنائه في تحسين الشعر؛ فتصفَّحْ شعر جريرٍ وذي الرُّمة في القدماء، والبُحتريِّ في المتأخرين، وتتبَّعْ نسيبَ متيَّمي العرب ومُتغزلي أهل الحجاز، كعُمرَ وكُثيِّرٍ وجميلٍ ونَصيبٍ وأضرابِهم، وقِسْهم بمن هو أجودُ منهم شعرًا، وأفصحُ لفظًا وسَبْكًا، ثم انظر واحكُم وأنصِف، ودَعْني من قولك: هل زاد على كذا، وهل قال إلا ما قاله فلان؛ فإن روعة اللفظ تسبقُ بك إلى الحكم، وإنما تُفْضي إلى المعنى عند التفتيشِ والكشف. ومِلاكُ الأمر في هذا الباب خاصةً تركُ

التكلُّف، ورفضُ التعمُّل، والاسترسالُ للطبع، وتجنبُ الحمل عليه، والعنفِ به. ولستُ أعني بهذا كلَّ طبع، بل المهذَّبَ الذي قد صقَله الأدب، وشحذته الرواية، وحلَّتْه الفطنة، وأُلهم الفصلَ بين الرديء والجيد، وتصور أمثلة الحسَن والقبيح.

ومتى أردتَ أن تعرف ذلك عيانًا، وتستثبِتَه مُواجهة، فتعرفَ فرْقَ ما بين المصنوع والمطبوع، وفصْلَ ما بين السَّمْح المنقاد والغَصْب المستكرَه؛ فاعمِدْ إلى شعر البحتري، ودَعْ ما يصدرُ به الاختيار، ويُعد في أولِ مراتب الجودة، ويتبين فيه أثرُ الاحتفال، وعليك بما قاله عن عفوِ خاطره، وأولِ فكرته» (ص٣١ و٣٢).

ومن هذا النصِّ نستطيع أن نستنتجَ اللغةَ التي يُفضلها الجرجانيُّ في الشعر؛ فهي تلك التي تسمو عن السوقيِّ ولا تصل إلى الوحشي. وهذا هو المستوى العامُّ وإن تكن ثَمة مفارقاتٌ تظهر في تلك اللغة العامة؛ تبعًا لنوع الموضوع الذي يُعالجه الشاعرُ أو الكاتب. وفي اختيار الجرجانيِّ للبحتري وجريرٍ وذي الرُّمة ومُتغزِّلي أهل الحجاز؛ ما يدلُّ على سلامةِ ذَوق هذا الناقدِ ودقته، فهو يعجب بروعة اللفظ كما يعجب بصِدق الطبع، ويمقتُ التكلُّف والصنعةَ الثقيلة حتى لَيُخرِج من شِعر البحتري نفسِه كلَّ ما فيه «أثرُ الاحتفال».

(٣-١) بين الجرجانيِّ والآمدي

ونحن بعدُ نُحسُّ أن الجرجانيَّ أقربُ إلى محبة السهولة الرَّصينة من الآمدي، ولقد رأينا صاحبَ الموازنة يرفض قولَ أبي تمام: «لا أنت أنت ولا الزمانُ زمان»؛ بحُجَّة أن «أنت أنت» من كلام العوام، ويُردف ذلك باستنادِه إلى قاعدةِ «أن اللغة لا يُقاس عليها»، وأنه إذا كان الشاعر الأموي قد قال: «ولا العقيقُ عقيق» وأمثالَ ذلك، «فليس للمُحدَث أن يقول: لا أنتَ أنت». وهذا نقدٌ ما نظنُّ رجلًا كالجرجانيِّ يُقِرُّه عليه. الجرجاني أكثرُ تسامحًا من الآمدي، بل قل: إنه أقربُ إلى نزعة المحْدَثين من الآمدي، ولعلَّ لِما بينهما من زمنٍ يقرب من ربعِ قرن تأثيرُه في هذا التفاوت.

ومع ذلك فالجرجانيُّ والآمدي متفقان في حكمِهما على جوهر الشعر ذاتِه، ولقد سبق أن رأينا الآمديَّ ينفر مما تكلَّفه أصحابُ البديع، بل ويُسخفه في عنف، وكذلك يفعل الجرجانيُّ مع ملاحظةِ ما بين الرجلين من اختلافٍ في الطبع؛ فالآمدي أديبُ الذَّوق، حارُّ النفس، سريع الانفعال، يتعصب ككلِّ أديب لما يراه جميلًا، ويثور ضدَّ ما يبدو له قبيحًا، ولَكَم من مرةٍ رأيناه يتَّهم أبا تمام بالحمق والسخف، بل ويجزم بذلك في أقوى لفظ! ونحن لا نستطيع أن ننسى قولَه عن زعيم مذهب البديع أنه قد أتى بالحمق أجمَعِه

عندما قال: «ملطومة بالورد». وتلك لغةٌ لا يعرفها الجرجاني القاضي المتَّزن، الهادئُ النفس، السمحُ الطبع، الرَّحب الصدر.

الجرجانيُّ كالآمدي، يُفضل الشعرَ المطبوع، ولكنه لا يتعصَّب له. انظر إليه يوردُ لهذا النوع من الشعر مثلًا قصيدةَ البحتري التي مطلعها:

أُلام على هواكِ وليس عدلًا إذا أحببتُ مِثلَكِ أن أُلاما

حتى إذا انتهى من إيرادها قال (ص٣٢): «ثم انظر هل تجد معنًى مبتذلًا، ولفظًا مشتهرًا مستعملًا؟ وهل ترى صنعةً وإبداعًا أو تدقيقًا أو إغرابًا؟ ثم تأمَّل كيف تجد نفسَك عند إنشاده، وتفقَّدْ ما يتداخلُك من الارتياح، ويستخفُّك من الطرَب إذا سمعتَه، وتذكر صَبْوة إن كانت لك تراها ممثلةً لضميرك، ومصورة تلقاء ناظرِك.»

(٣-٢) الجرجاني ناقدٌ إنساني

وهنا نجد جماعَ مقاييس الجودة عند الجرجاني، وهي الخلوُّ من الابتذال قدْرَ البُعد عن الصنعة والإغراب، ثم التأثير في نفس السامع وهزُّها. وهذا لا يكون إلا بما في الشعر من عناصرَ إنسانيةٍ صادقة تجعلنا نُشارك قائله في إحساسه، ونعود إلى أنفسنا فنجد لشِعره صدًى فيها. وهذا اتجاهٌ نفسي في النقد قلَّ أن تجدَ له مثيلًا عند النقَّاد الآخرين. الجرجاني هنا ليس ناقدًا فنيًّا، بل ناقدٌ إنساني، وفي الحق إن صفة الإنسانية واضحةٌ عند هذا الناقد في الكثير من اتجاهاته، وإلى تلك الإنسانيةِ نستطيع أن نردَّ الكثيرَ من آرائه في النقد، وهو في ذلك يختلف عن الآمديِّ الذي يغلب عليه النقدُ الفني الخالص، نقد الصياغة والمعاني في ذاتها، وفي علاقاتها بطرقِ أدائها. ولعلَّ للآمدي في ذلك عُذرَه؛ فهو قد تناول بالدَّرس شاعرَين ثارت الخصومةُ حولهما بسبب اختلافهما في طرق الصياغة فحسب، وهما معًا يُمثلان الكلاسيكيةَ الحديثة، بينما الجرجاني لم يتقيَّد بقيدٍ كهذا؛ فالمتنبي لم يختصم فيه الناسُ من أجل مذهبٍ فني، وإنما اختصموا في الرجل وطبعِه وفنه الأصيل الذي لم يَجْرِ على مذهبٍ بعينه، ولا اصطنع وسائلَ خاصة.

وإذا جاز لنا إذن أن نُسمِّيَ الآمديَّ ناقدًا فنانًا، استطعنا أن نصفَ الجرجانيَّ بأنه ناقدٌ إنساني. ولعل تلك الصفة أوضحُ ما تكون في حرصه على أن يكسب مُناظرَه؛ فهو لا يُبدي رأيه فحسب، بل ولا يكتفي بأن يُعلِّله كما يفعل الآمدي، بل يسلك إلى إيمانِ مَن يُحاجُّه كلَّ السبل؛ ولهذا تراه لا يكتفي بالقصيدة السابقة التي أوردَها للبحتري كمثَلٍ

للشعر السهل الجميل في رصانة، بل يستدركُ مخاطبًا القارئَ: «فإن قلت: هذا نسيب، والنفس تهشُّ له، والقلب يعلق به، والهوى يُسرع إليه، فأنشَد له في المديح:

بلَوْنا ضرايبَ مَن قد نرى فما إن وجدنا لِفتحٍ ضَريبَا»

(ص٢٢)

ويورد الناقدُ تلك القصيدةَ الجميلة التي قالها البحتريُّ في مدح الفتح بن خاقان، حتى انتهى منها لم يقف في مُحاجَّته عند ذلك الحدِّ أيضًا، بل عاد إلى القارئ يُمعن في محاولتِه كسْبَه فيقول: «وإنما أحلتُك على البحتري؛ لأنه أقربُ بنا عهدًا، ونحن به أشدُّ أنسًا، وكلامه أليقُ بطباعنا، وأشبهُ بعاداتنا، وإنما تألف النفسُ ما جانسَها، وتقبلُ الأقربَ فالأقرب إليها، فإن شئتَ أن تعرف ذلك في شعر غيره كما عرَفتَه في شعره، وأن تعتبر القديمَ كاعتبار المولَّد، فأنشد قولَ جرير:

ألا أيها الوادي الذي ضمَّ سيلُه إلينا نوى ظَمْياء حُيِّيتَ واديَا»

ويُنشد تلك القصيدة التي تُعتبر بحقٍّ من عيون الشعر العربي حتى نهايتها. ونحن وإن كنا غيرَ غافلين عمَّا في طبيعة التأليف من حِيَلٍ يستعين بها كلُّ مؤلف على ربطِ أجزاء كلامه بعضِها ببعض، إلا أننا لا نرى في طريقة عرضِ الجرجاني لآرائه مجردَ حيلٍ في التأليف، بل دلائل على طبعه ومنهجه واتجاهِ نفسه.

(٣-٣) الجرجاني والبديع

وناقدُنا بعد كل ذلك لا يريد أن يُمْلي على قارئه آراءَه، وهو رجلٌ لا يعرف التعصُّب، حتى ولا تعصب الأدباء لما يرَونه جميلًا — تعصُّب الآمدي مثلًا — وإنما يُفسح المجالَ لكل ذوق، ويحاول مخلصًا أن يوضِّح ما في بعض الشعر المصنوع من جودة؛ وذلك طبعًا دون أن يتخلَّى عن ذوقه الخالص وعمَّا يُفضله من شعر. وهنا يظهر لنا ذوقه الدفين، ذوقه اللصيق بقلبه إلى جوارِ ذوقه العقلي. وثَمة صفحةٌ من كتابه تكشف لنا عن كل ذلك؛ فقال (ص٣٧): «وقد تغزَّل أبو تمام فقال:

دعني وشُربَ الهوى يا شاربَ الكاسِ فـإنَّـنـي لـلـذي حُـسِّـيـتُـه حـاسـي
لا يوحِشنَّك ما استَسْمجتَ من سقَمي فـإنَّ مـنـزلـه مـن أحـسـنِ الـنـاسِ

مِن قطعِ أوصاله توصيلُ مهلكتي ووصلِ ألحاظه تقطيعُ أنفاسي
متى أعيش بتأميلِ الرَّجاء إذا ما كان قطعُ رجائي في يدَيْ باسي

فلم يخلُ بيتٌ منها من معنًى بديع وصفةٍ لطيفة: طابَق وجانَس، واستعارَ فأحسن، وهي معدودةٌ من المختار من غزَله — وحقَّ لها — فقد جمَعَت على قِصَرِها فنونًا في الحُسن، وأصنافًا من البديع، ثم فيها من الإحكام والمتانة والقوة ما تراه، ولكن ما أظنك تجد له من صورة الطرب وارتياحِ النفس ما تجدُه لقول بعضِ الأعراب:

أقولُ لصاحبي والعِيسُ تَهْوِي بنا بين المُنيفةِ فالضِّمَارِ
تمتَّعْ من شَميمِ عَرارِ نجْدٍ فما بعد العشيَّةِ مِن عَرارِ
ألَا يا حبَّذا نفَحاتُ نجدٍ وريَّا روضِه غِبَّ القِطارِ
وعيشِك إذ يَحُلُّ القومُ نجدًا وأنت على زمانِك غيرُ زارِ
شهورٌ ينقضينَ وما شعَرْنا بأنصافٍ لهنَّ ولا سِرارِ
فأمَّا ليلُهنَّ فخيرُ ليلٍ وأقصرُ ما يكون من النهارِ

فهو كما تراه بعيدٌ عن الصنعة، فارغُ الألفاظ، سهلُ المأخذ، قريب التناول. وكانت العرب إنما تُفاضل بين الشعراء في الجودة والحُسن بشرَفِ المعنى وصحَّته، وجَزالة اللفظ واستقامتِه، وتُسلم السبق فيه لمن وصَف فأصاب، وشبَّه فقارب، وبدَهَ فأغزَر، ولمن كثرَت سوائرُ أمثاله، وشواردُ أبياته. ولم تكن تعبأُ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة؛ إذا حصَل لها عمودُ الشعر ونظامُ القريض. وقد كان يقع ذلك في خلالِ قصائدها، ويتَّفق لها في البيت بعد البيت على غيرِ تعمُّدٍ وقصد. فلما أفضى الشعرُ إلى المحْدَثين ورأَوا مواقعَ تلك الأبيات من الغرابة والحسن، وتميُّزَها عن أخَواتها في الرشاقة واللطف؛ تكلَّفوا الاحتذاءَ عليها، فسمَّوه البديع؛ فمِن محسنٍ ومسيء، ومحمودٍ ومذموم، ومقتصِدٍ ومُفْرِط.» وهنا يأخذ الجرجانيُّ في إيراد أمثلةٍ للاستعارة الحسنة والقبيحة، وللتجنيس المطلَق والتجنيس المستوفى، وللتجنيس الناقص والتجنيس المضاف، ثم للتصحيف والتقسيم. وبذلك تنتهي المقدمة (ص٤٩)، فيأخذ المؤلف في الحديث عن المتنبي.

ونحن وإن كنا لا نقول بأنه كان يمقتُ البديع، إلا أننا لا نظننا نَعْدو الحقَّ إذا جزَمْنا بأن الجرجاني لم يكن يعجب بأوجه البديع إلا إعجابًا عقليًّا، وذلك طبعًا عندما

يكون في تلك الأوجُه ما يمكن الإعجابُ به على نحوٍ ما. وأما إعجابه الحقيقي، إعجابه القلبي الذي يَصدُر عن ذَوقه العميق، فهو ذلك الذي أبداه عند الكلام على شعر البحتريِّ وجرير، ثم عن مقطوعةِ ذلك الأعرابي الحارِّ النفحات، الصادقِ الحس.

(٣-٤) الجرجانيُّ بين النقاد

هذه هي الروحُ العامة للجرجاني، وذلك منهجُه؛ فهو قاضٍ عالمٌ مؤرخٌ أديب. وأما آراؤه التي أوردناها في طبيعة الخلق الفني، وتأثُّر ذلك الخلق بالبيئة وبالطبع وبالموضوع، وأما استعراضه لتاريخ الأدب العربي وتطوره؛ فتلك أشياءُ سبق أن عرَضَت لنا عند الكلام على النقاد الآخرين.

فعدم التعصب للقديم لِقِدَمه وللحديث لحداثته؛ سبَق إلى القول به ابنُ قتيبة، كما أن سَلَّام الجُمَحي قد سبق أن لاحظ تأثُّر الشعر بالبيئة، وكان من بين الأمثلة التي ضربها لذلك مثَلُ عَديِّ بن زيد، الذي يورده الجرجانيُّ أيضًا. وعن طبيعة الخلق الأدبي أورَد الآمديُّ ما يُشبه رأي صاحبِ الوساطة في كثيرٍ من تفاصيله، فضلًا عن فكرته العامة. وأخيرًا كان لابن المعتز فضلُ السبق إلى البحث عن أصول مذهب البديع، ومقارنته بشعر الأوَّلين، وإيضاح نشأته التاريخية. ولكن هذا لا يمكن أن ينالَ من فضل الجرجاني؛ فالشيء المهمُّ في الناقد ليس آراءه، وإنما هو روحُه ومنهجه، ثم ذَوقه في النقد. ومن هنا يأتي تأثيرُه كما تأتي مكانته في تسلسُل النقاد في التاريخ.

(٣-٥) اتجاهه العِلمي العقلي

والذي نَحرص على إيضاحه هو أن صاحب الوساطة — مع صدق ذَوقه وسَداد أحكامه — قد مهَّد السبيلَ إلى تحوُّلِ النقد إلى بلاغة؛ وذلك لأنه لم يعتمد على النقد الموضعيِّ قدْرَ اعتمادِه على المبادئ العامة التي حاوَل أن يستخلصَها، أو أن يُنمِّيَها إن كان قد سُبق إليها، ثم إن الروح التعليمية قد أخذَت تظهر في كتابه.

ونحن وإن كنا سنُعالج تلك المسألةَ الهامة؛ مسألةَ تحوُّل النقد إلى بلاغةٍ في فصل خاص، إلا أننا نُشير إلى بَدْء ظهورها منذ الآن حتى نرى كيف كان هذا التحولُ طبيعيًّا. ولقد سبق أن تحدثنا عن الآمديِّ مثلًا، فلم نرَه يعدو النقدَ الموضعي، نقد ما أمامه من النصوص إلى إعطاءِ نصائح في الكتابة. وأما الجرجانيُّ فلا يخلو من تلك النزعة

التعليمية التي ستزدهر في «الصناعتين». انظر إليه مثلًا وهو يقول (ص٢٩): «يجب أن يكون كتابك في الفتح أو الوعيد خلافَ كتابك في التشويق والتهنئة واقتضاءِ المواصلة، وخطابُك إذا حذَّرتَ وزجَرتَ أفخمَ منه إذا وعدتَ ومنَّيتَ ... إلخ.»

ثم إنه عند ظهور الجرجانيِّ كانت أصولُ اللغة قد استقرَّت، وكذلك قواعد العَروض والنحو؛ ولهذا نراه يرجع إلى تلك الأصول والقواعد ليردَّ إليها ما اختلف الناسُ في الحكم عليه من شِعر المتنبي وغيره. ومن المعروف أن أبا الطيب لم يكن يتقيَّد دائمًا بالقواعد، وأنه كما استعمَل ألفاظًا شاذة، كذلك قلَبَ من بناء الكلمات وغيَّر من إعرابها، واستباح لنفسه ما لم يستَبِحْه غيرُه. وإلى هذا يَعرِض الجرجاني، ثم لا يجد لذلك حلًّا إلا بالرجوع إلى القاعدة العامة التي إن أباحت للشاعر ما لا تُبيحه للناثر، فإنها تُقيده بأنْ لا يَعْدو «ردَّ الكلمةِ إلى أصلها، وإلى ما أوجب القياسُ الأعمُّ لها.» فتلك هي القاعدة العامة. وإليك رأيَ المؤلف بنصِّه (ص٣٤٣): «وهذه القضية — قضية الإباحة الشعرية — إن سيقَت على اطِّراد قياسها زال نظامُ الإعراب، وجاز للشاعر أن يقول ما شاء، وأن يتناول ما أراد عن قُرب، فيُثقِّل كلَّ مخفَّف، ويُخفِّف كل مثقَّل، ويحذف ويَزيد، ويُغير الجموع، ويتحكَّم في التصريف، ويتعدى ذلك إلى حركات الإعراب، ويتجاوزه إلى ترتيب الحروف. فإذا كان هذا ممتنعًا محظورًا، ومتعذِّرًا محجورًا، فلا بدَّ من حدٍّ يقف عنده الشاعر، وينتهي إليه الفرقُ بين النظم والنثر، فيزول هذا الأساس الذي مهَّده، والأصلُ الذي قرَّره، ويرجع إلى ما قالت العلماءُ فيه، وما أُجيز للمضطر من التسهُّل، وفضل به النظم من التسامح، وهو أبوابٌ معروفة، ووجوهٌ محصورٌ أكثرُها. ومعظم ما يوجد فيها ردُّ الكلمة إلى أصلها، وإلى ما أوجب القياسُ الأعمُّ لها، مثل صرفِ ما لا ينصرف؛ لأن ترك الصرف لعلةٍ، فأزيلت، وأُلحِق الاسمُ بأصل الأسماء، ومثل قَصْر ما يُمد؛ لأن المدة زيادةٌ عارضة فحُذِفت، ومثل إظهار التضعيف كقوله: «إني أجودُ لأقوامٍ وإن ضَنِنُوا»؛ لأنه الأصل، ونحوِ هذا وشبهه.

وقد يجيء عن العرب شواذُّ لا تُجعل أصولًا، ولا يلزم لها قياس؛ لأن ذلك لو ساغ واستمرَّ لانقلبَت اللغة وانتقضَت الحقائق، وهم إلى الحذفِ فيه أميل، وبالتخفيف أولَع.» ونحن لا نُناقش الأصل والشذوذ؛ فهذه نظرةٌ نظامية قد أثبتَ المنهجُ التاريخي في دراسة اللغات عدمَ صحتها. ومن المعروف الآن أن ما يُعتبر شاذًّا عن القياس — كالمنع من الصرف والمدِّ وأشباهِ ذلك — أصولٌ في اللغة؛ كالصرف والقَصْر، بحيث لا يمكن ردُّ أحدِهما إلى الآخَر. أقول: إننا لا نناقش تلك المسألة اللُّغوية الهامة، وإنما نستخلص من

هذه الأقوال جانبًا من منهج الجرجاني؛ هو ردُّ الأشياء إلى قواعدها العامة، وفي هذا ما يُمهد السبيلَ للبلاغة التي لم تلبث أن تكوَّنَت في عدةِ قواعد، كما تكوَّن النحوُ وكما تكوَّن العروضُ من قبلها، وكان في ذلك كارثةٌ على الأدب العربي؛ لما هو معروف من أن للنحو — وقد يكون للعَروض — ما يُبرر صياغتَها في قواعدَ لازمة؛ لتستقيمَ اللغة، وتستقيمَ الأوزان. وأما البلاغة فهذه تتناول مسائلَ تعدو الصحةَ إلى خلقِ الجمال، والجمالُ أدقُّ من أن يخضع إلى قواعدَ جامدة.

ويظهر خطرُ هذا الاتجاه عند الجرجاني في بعض المسائل التي عرَض لها، ولنوضِّح ذلك بما قاله عن استعمال الضمائر بمناسبة النقد الذي وُجِّه إلى قول المتنبي (ص٣٤٠ و٣٤١):

وإني لَمِن قومٍ كأنَّ نفوسَنا بها أنَفٌ أن تسكُنَ اللحمَ والعَظْمَا

فهو يُناقش هذا البيتَ بقوله: «فقالوا: قطَع الكلام الأولَ قبل استيفاءِ الكلام وإتمام الخبر، وإنما كان يجب أن يقول: كأنَّ نفوسهم؛ لِيَرجع الضميرُ إلى القوم فيتمَّ به الكلام. وهذا من شنيعِ ما وُجد في شعره. وقد اعتذر له بأمورٍ سنذكرها على ما فيها، بمشيئة الله تعالى. زعم بعضُ المحتجِّين عنه أن العرب تحمل الكلامَ على المعنى، فتصرف الضميرَ عن وجهه، وتترك ردَّه مع الحاجة إليه؛ لأن المرادَ بالضمير الثاني هو الأولُ في الحقيقة وإن اختلفَت العلامتان. قالوا: وقد جاء ذلك عن العرب في الأسماء الناقصة التي تتمُّ بصِلاتِها، وهي أحوجُ إلى الضمير الراجع إليها؛ لأنها كالحرف المفرَد، لا يتمُّ إلا بالحروف التي تُضاف إليه. فصِلتُه بما فيه من الضمير كبقية حروف الاسم، فهو أمسُّ حاجةً وأشدُّ افتقارًا إلى ردِّ الضمير إليه، وتكميلِ ذلك النقص به؛ فممَّا جاء في ذلك قولُ المُهلهَل:

وأنا الذي قتَّلتُ بَكْرًا بالقَنا وترَكتُ تَغلِبَ غيرَ ذاتِ سَنامِ

وإنما وجهُ الكلام: وأنا الذي قتَل. ويكون في قَتَلَ ضميرٌ تقديره: وأنا الذي قتَلَ هو؛ فحمل على المعنى، قالوا: وقد جاء في القرآن العزيز: ﴿إِنَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ إِنَّا لَا نُضِيعُ أَجْرَ مَنْ أَحْسَنَ عَمَلًا﴾. وليس في الخبر ما يرجع إلى الأول، ولو ردَّ الضمير إلى الأول لقيل: إنا لا نُضيع أجرَهم، ولكنه لما كان مَن أحسنَ عملًا هم المضمَرون الذين في أجرهم، جاز أن ينوب أحدُهما عن الآخر؛ لأن مَن أحسن عملًا هو مَن آمن، ومِثلُ هذا

قوله تعالى: ﴿وَالَّذِينَ يُمَسِّكُونَ بِالْكِتَابِ وَأَقَامُوا الصَّلَاةَ إِنَّا لَا نُضِيعُ أَجْرَ الْمُصْلِحِينَ﴾. لما كان معنى المصلِحين معنى الذين يُمسِّكون بالكتاب جاز أن يُقام مقامه، فيعود الذِّكْر إليه في المعنى، فكأنه قال: إنا لا نُضيع أجرهم. وشبيهٌ بهذا قولُ الله تعالى: ﴿حَتَّى إِذَا كُنْتُمْ فِي الْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِمْ بِرِيحٍ طَيِّبَةٍ﴾، عدَلَ عن ضميرِ المخاطَب الغائب؛ اعتمادًا على ظهور المعنى. وأنشدوا لعبدِ الله بن قيسِ الرُّقيَّات:

فَتاتانِ أمَّا منهما فشبيهةٌ هلالًا وأخرى مِنهما تُشبه الشَّمْسَا
فتاتان بالنجمِ السعيد وُلِدتُما ولم تَلْقيا يومًا هَوانًا ولا نَحسَا

فلم يقل فتاتان وُلِدَتا، وهو حقُّ الكلام، لكنه عدَل إليهما مُخاطبًا، ولم يحفل بتغيير الكنايات والضمائر، فصار قولُه: فتاتان؛ كالمنقطع من الكلام قبل استقلالِه بفائدة، والكلامُ الثاني كالمبتور قبل تمامه، إلا أن يُحمل على ما حملنا عليه بيتَ أبي الطيب. ونحوُ بيتِ ابن قيس الرُّقيات قولُ أبي الطيب:

قومٌ تفرَّسَت المنايا فيكمُ فرأَتْ لكم في الحربِ صبْرَ كرامِ

كأنَّه قال: أنتم قومٌ هذه حالكم، وقوله:

كريمٌ متى استوهبتَ ما أنت راكبٌ وقد لَقِحَت حربٌ فإنك باذلُ»

فهذه كلها أمثلةٌ لما يُسمونه اليوم في علم الأساليب «بكسر البناء Rupture de syntaxe»، وهو عبارةٌ عن الخروج على قواعد اللغة التماسًا لجمالِ الأداء وروعتِه، وإنما يُباح هذا لكبار الكتَّاب، بل يُحمَدون من أجله، وهم لا يأتونه عن جهلٍ بالقواعد أو عن غفلةٍ في العبارة، وإنما يقصدون إليه لأغراضٍ لا حصر لها، وإن استطعنا أن نُحسَّها في كل حالةٍ بذاتها ... وقد ضرب القرآنُ لذلك أجملَ الأمثلة، ومن بينِها ما أورده الجرجاني، وهي بعدُ لا حصرَ لها في أسلوبِ كِتابنا المعجز. وكان جديرًا بالجرجانيِّ أن يقبل من المتنبي قولَه: «وإني لَمِن قومٍ كأنَّ نفوسَنا»، بل وأن يبحثَ عمَّا في الكسر من جمال، وعمَّا قصَد إليه الشاعرُ من مَرامٍ بخروجه عن القاعدة. ومع ذلك لا يفعل ناقدُنا شيئًا من هذا، بل ويكتفي بالحكم على تلك الظاهرة من ناحية القواعد. وهنا يظهر ما أخذناه على

منهجِه من الجُنوح إلى المبادئ العامة والاحتكامِ إليها، سواءٌ أكان ذلك في العَروض، أم في النحو، أم في النقد. الجرجاني رجلُ أصول في كل شيء. وإليك حُكمَه في هذه المشكلة التي أثارها حول الضمائر واستخدامها في كسر البناء:

> «وأقول: إن هذه القضية إذا استمرَّت على ظاهرها، واقتُصِر على القدرِ المذكور منها؛ اختلطَت الكناياتُ وتداخلَت الضمائر، ولم ينفصل غائبٌ عن حاضر، ولم يتميَّز مخاطب. وله مواضعُ تختص بالجواز، وأخرى تبعد عنه، وبينهما فصولٌ تدقُّ وتغمض، ولذِكْرها موضعٌ هو أملَكُ بها، وأبياتُ أبي الطيب عندي غيرُ منكَرة في قسم الجواز. وقد بلغ هذا المحتجُّ منه مبلغًا، غير أن أبا الطيب عندي غيرُ معذور بتركِه الأمرَ القوي الصحيح إلى المشكِل الضعيف الواهي لغير ضرورةٍ داعية، ولا حاجةٍ ماسة؛ إذ موقعُ اللفظين من الوزن واحد، ولو قال نفوسهم لأزال الشُّبهة، ودفَع القالة، وأسقط عنه الشَّغب وعناء التعب.»

نعم، إن البيت كان يستقيم لو أنَّ الشاعر قال: «وإني لمن قوم كأنَّ نفوسَهم ...» كما يزول ما به من خروجٍ على الضمائر. وفي هذا ما يُرضي الجرجانيَّ ومَن يرى رأيه من التمسُّك باطِّرادِ القواعد. ولكن المتنبيَ غيرُ الجرجاني؛ المتنبي شاعرٌ كبير له طبعُه وروحه، وهو أحرصُ على أن يؤدِّيَ ما في نفسه من أن يحترم القواعد، وهو بعدُ أفطنُ لمصادر الجمال من ناقدِه. المتنبي شاعرٌ، وناقدُه قاضٍ منطقي؛ ولذلك آثَر الشاعر: «وإني لَمن قومٍ كأنَّ نفوسنا»، وكان لهذا الإيثارِ دلالتُه النفسية لنا نحن نُقَّادَ اليوم، فهو يُشعِرُنا بامتلاء الشاعر بنفسِه، وإيثاره للضمير «نا» ضميرِ المتكلم الذي يستحضر قائلَه. الشاعر يَفْخر، وهل أبلَغُ في هذا من الضمير «أنا» و«نحن» و«نا» ويشدُّون أزْرَه، فزاد إحساسُه بشرف الانتماء إليهم، فلم يجد للتعبير عن هذا الإحساس خيرًا من أن يجمع بينهم وبين نفسه في الضمير «نا».

(٣-٦) احتكامُه إلى الذوق

ونخلص من كلِّ ذلك إلى أن الجرجانيَّ رجلُ مبادئ، ولكنا نُسارع فنُقرر أن ذلك لم يمنَعْه من الاحتكام إلى الذَّوق واتخاذِه المرجعَ النهائي لكل نقد، وهو في ذلك يُشبه الآمديَّ أقوى شَبهٍ، بحيث يكون من الظلم أن يظنَّ القارئُ أن هذا الناقدَ العظيم قد أتلف النقد؛ لأننا وجَدْنا في بعض أقواله ما نعتبره تمهيدًا للروح البلاغية؛ روح القواعد والتعليم التي

ستظهر في «الصناعتَين». بل إن الجرجانيَّ أقربُ النقاد إلى الروح العربية وعلمِ اللغة العربية. ونحن بعدُ لا نظن أنه كان ذا صلةٍ قوية بالفلسفة اليونانية كما كان الآمدي، الذي رأيناه في بعضِ صفحات «مُوازَنته» يُلخص نظريات اليونان والهند في البلاغة.

الجرجاني عربيُّ الذوق خالِصُه، وإنك لَتقرأ كتابه فلا تكاد تُحسُّ أثرَ الفلسفة في كل ما قال، وهو رجلٌ سليم الفطرة، سديدُ النظر، بصيرٌ بأسرار الشعر، وثَمة في كتابه صفحاتٌ تكاد تَعدِل تلك التي صدَّرْنا بها للكلام على الآمدي، كتبها تمهيدًا للفصل الأخير من «وساطته»، وجعَلها وسيلةً لمناقشة «ما عِيبَ على أبي الطيب من مَعانيه وألفاظه»، ولعل ذلك الفصل مِن خيرِ ما في الكتاب.

قال (ص٣١٠ وما بعدها): «وأنا أعدلُ إلى ذِكر ما رأيتُك تُنكر من معانيه وألفاظِه، وتَعيب من مذاهبه وأغراضه، وتُحيل في ذلك الإنكارِ على حُجةٍ أو شبهة، وتعتمد فيما تَعيبه على بيِّنةٍ أو تهمة؛ إذ كان ما قدَّمتُ حكايتَه عنك، وما عددتَه من مَطاعنك، وأثبتُّه من الأبيات التي استسقطتَها ومِلتَ على هذا الرجل لأجلها، من بابِ ما يُمتحَن بالطبع لا بالفكر، ومن القِسم الذي لا حظَّ فيه لمحاجَّة، ولا طريقَ له إلى المحاكمة، وإنما أقصى ما عند عائبه، وأكثرُ ما يمكن مُعارِضَه أن يقول: فيه جَهامةٌ سلبَته القَبول، وكزازةٌ نفَّرَت عنه النفوس، وهو خالٍ من بهاء الرونق، وحلاوة المنظر، وعُذوبة المَسْمع، ودَماثة النثر، ورَشاقة العرض، قد حمل التعسُّف على ديباجته، واحتكم التعمُّل في طلاوته، وخالف التكلُّف بين أطرافه، وظهرَت فجاجةُ التصنُّع في أعطافه، واستهلك التعقيد معناه، وقيَّد التعويص مُراده. وهذا أمرٌ تستخبره النفوسُ المهذَّبة، وتستشهد عليه الأذهانُ المثقَّفة. وإنما الكلام أصواتٌ محلُّها من الأسماع محلُّ النواظر من الأبصار، وأنت قد ترى الصورةَ تستكمل شرائطَ الحسن، وتستوفي أوصافَ الكمال، وتقف من التمام بكلِّ طريق، ثم تجدُ أخرى دونها في انتظام المحاسن، والتئامِ الخلقة، وتناسُب الأجزاء، وتقابُل الأقسام، وهي أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القَبول، وأعلقُ بالنفس، وأسرعُ ممازجةً للقلب، ثم لا تعلم — إن قايستَ واعتبرت، ونظرتَ وفكَّرت — لهذه المزيَّةِ سببًا، ولِما خصصتَ به مُقتضِيًا، ولو قيل لك: كيف صارت هذه الصورةُ وهي مقصرةٌ عن الأولى في الإحكام والصنعة، وفي الترتيب والصِّبغة، فيما يَجمع أوصافَ الكمال، وينتظم أسبابَ الاختيار؛ أحلى وأرشقَ وأحظى وأوقَع، لأقمتَ السائلَ مقام المتعنِّت المتجانف، ورَدَدتَه ردَّ المستبهِم الجاهل، ولكن أقصى ما في وُسعك، وغاية ما عندك أن تقول: موقعُه في القلب ألطف، وهو بالطبع أليق. ولم تعدم مع هذه الحال مُعارضًا يقول لك: فما عبتَ من هذه

الأخرى؟ وأيُّ وجه عدَلَ بك عنها؟ ألم يجتمع لها كيتَ وكيت، وتكامَل فيها ذيه وذيه؟ وهل للطاعن إليها طريق؟ وهل فيها لغامزٍ مَغمز؟ يُحاجُّك بظاهرٍ تُحسُّه النواظر وأنت تُحيله على باطنٍ تُحصله الضمائر. كذلك الكلام منثورُه ومنظومه، ومُجمله ومفصَّله؛ تجد لفؤادك عنه نَبْوة، وترى بينه وبين ضميرِك فجوة، فإن خلَص إليهما فبأنْ قد هُذِّب كلَّ التهذيب، وثُقِّف غايةَ التثقيف، وجهد فيه الفكر، وأُتعِب لأجله الخاطر، حتى احتمى ببراءته عن المعايب، واحتجَز بصحته عن المطاعن، ثم تجد لفؤادك عنه نبوة، وترى بينه وبين ضميرك فجوة، فإن خلص إليهما فبأنْ يسهل ببعض الوسائل إذنه، ويمهد عندهما حاله، فأمَّا بنفسه وجوهره وبمكانه وموقعِه فلا. هذا قولي فيما صُفِّي وخُلِّص، وهُذِّب ونُقِّح، فلم يوجد في معناه خلل، ولا في لفظِه دخَل.

فأما المختلُّ أو الفاسد المضطرب، فله وجهان؛ أحدهما: ظاهرٌ، يشترك في معرفته، ويقلُّ التفاضل في علمه، وهو ما كان اختلالُه وفساده في باب اللحن والخطأ من ناحية الإعراب واللغة. وأظهر من هذا ما عرَض له ذلك من قِبَل الوزنِ والذَّوق؛ فإن العاميَّ قد يُميز بذوقِه الأعاويصَ والأضرُب، ويُفضل بطبعه بين الأجناس والأبحُر، ويظهر له الانكسارُ البيِّن والزحافُ السائغ. والآخرُ غامضٌ يوصَل إلى بعضه بالرِّواية، ويوقَف على بعضه بالدُّربة، ويحتاج في كثيرٍ منه إلى دقةِ الفطنة، وصفاء القريحة، ولطفِ الفكر، وبُعد الغَوص. ومِلاكُ ذلك كلِّه، وتمامُه الجامع له، والزمام عليه: صحةُ الطبع وإدمانُ الرياضة؛ فإنهما أمران ما اجتمعا في شخصٍ فقَصُر في إيصالِ صاحبهما عن غايته، ورضيا له بدون نهايته.

وأقلُّ الناس حظًّا في هذه الصناعة مَن اقتصر في اختياره ونفيه، وفي استجادتِه واستسقاطِه، على سلامة الوزن، وإقامة الإعراب، وأداءِ اللغة، ثم كان همُّه وبُغيته أن يجد لفظًا مُروَّقًا، وكلامًا مزوقًا، قد حُشي تجنيسًا وترصيعًا، وشُحن مطابقةً وبديعًا، أو معنًى غامضًا قد تعمَّق فيه مُستخرِجُه، وتغلغَل إليه مستنبطُه، ثم لا يعبأ باختلاف الترتيب، واضطراب النظم، وسوءِ التأليف، وهلهلةِ النسج، ولا يُقابل بين الألفاظ ومعانيها، ولا يسبر ما بينها من نسَب، ولا يمتحن ما يجتمعان فيه من سبب، ولا يرى اللفظ إلا ما أدَّى المعنى، ولا الكلامَ إلا ما صوَّر له الغرض، ولا الحسَن إلا ما أفاده البديع، ولا الرونق إلا ما كساه التصنيع. وقد حمَلني حبُّ الإفصاح عن هذا المعنى على تكرير القول فيه، وإعادةِ الذكر له، ولو احتمل مقدارُ هذه الرسالة استقصاءه، واتسَع حجمُها للاستيفاء له؛ لاسترسلتُ فيه، ولأشرفت بك على معظمه.»

وفي هذا النص العميق مفارقاتٌ توضح حقيقةَ النقد وأُسُسَه؛ فلا بد من الوقوف عنده وتحليله، والنظرِ فيه عن قُرب.

يُفرق الناقد بين أشياء: فهناك المختلُّ والفاسد والمضطرب. وهذا له وجهان:

(١) ظاهرٌ يعرفه جميع الناس.
(٢) خفيٌّ لا يُدرَك إلا بالطبع والدُّربة.

وهناك في مقابلة ذلك:

(١) الشعر السليمُ اللغةِ والإعرابِ والوزن.
(٢) ما حُشي تجنيسًا وترصيعًا، وشُحن مطابقة وبديعًا، ومعانيَ غامضة. وهو الشعر المصنوع.
(٣) ما حَسُن تأليفه، وراق نظمُه، وقَوِي نسجه، وقابلت ألفاظُه معانيَه في بهاءِ رونق، وحلاوةِ منظر، وعذوبةِ مَسمع، ودماثةِ نثر، ورشاقة مَعرِض. وهو الشعر المطبوع.

فأما الظاهر الفسادِ فأمره هيِّن، وما كان اختلاله من باب اللحن والخطأ من ناحية الإعراب واللغة والوزن، فإن العاميَّ يستطيع أن يُدرك موضع الفساد فيه، ويدلَّ على مصدر الاختلال. وهذا لا مجال للنقد فيه؛ لأنه مجالُ المعرفة باللغة والعَروض وقوانينِهما. في حينِ أن الخفيَّ الغامض لا يوصَل إليه إلا بالرواية والدُّربة، واستخراجُه يحتاج إلى دقة الفطنة، وصفاءِ القريحة، ولطفِ الفكر، وبُعد الغَوص. ومِلَاكُ ذلك كلِّه صحة الطبع وإدمانُ الرياضة. ولقد سبق أن رأينا الجمحيَّ يُقرر أن للشعر صناعةً كسائر العلوم والصناعات، وكذلك فعل الآمدي عندما قرَّر أن للنقد رجالَه، وأنه «ليس في وُسع كلِّ واحد أن يجعلك أيها السائل المتعنِّت، والمسترشدُ المتعلم في العلم بصناعته كنفسه، ولا يجد إلى قذف ذلك في نفسه سبيلًا.» وجاء الصاحب فروى أنه لا يستطيع نقد الشعر إلا مَن دُفع في مَضايقِه، وهؤلاء هم الشعراء والأدباء، وأما العلماء واللُّغويون فإنهم يدركون الخطأَ والصواب والصحيحَ والمعتل، وأما البصرُ بمواضع القبح والجمال، وأما تخطِّي استقامة الكلام إلى نقدِ جودته؛ فذلك ليس مِن عملهم. فهذه إذن فكرةٌ أساسية في النقد العربي كلِّه.

وأما عن الشعر الذي لا خطأ فيه، فالجرجانيُّ يرى مُحقًّا أنه ليس من الشعر أو الأدب ذلك النظمُ أو الكلام الذي يقتصر فيه اللفظُ على أداء المعنى وتصوير الغرض.

وهذا رأيٌ مفروغ منه اليوم؛ فالأدب فنٌّ جميل، مادته الأوَّلية هي اللغة التي لا تُعتبر بالنسبة إليه وسيلة، كما هو الحال في حياتنا العادية، أو في التعبير عن آرائنا العلمية أو الفلسفية. والذي لم يزل فيه أنه إذا فُقد جمال الأسلوب في الأدب، لم يستطع شيءٌ أن يُعوضه؛ فالإحساس والفكر والخيال لا تستطيع أن تخلق أدبًا حتى تُصاغ صياغةً فنية. والصياغة الفنية غيرُ اللفظية في الأدب، كما أنها غيرُ التكلُّفِ الممقوت. ومَردُّ ذلك كلِّه إلى إحساس الشاعر الفني؛ إذ لا قواعدَ لذلك. وهنا تصدق كلمةُ الموصلي، كما رواها الآمديُّ في الموازنة: «إنَّ من الأشياء أشياءَ تُحيط بها المعرفةُ ولا تؤدِّيها الصفة.» وإذا لم يكن بدٌّ من تحديدٍ عامٍّ للصياغة الفنية التي تُغاير اللفظية، قلنا: إنها تلك التي تستجيب لها النفوس؛ لأنها تُحرك فيها انفعالاتٍ فنيةً أو عاطفية.

والجرجانيُّ بعد ذلك يُفرق بين نوعَين من الجمال في الشعر والأدب؛ أحدهما ظاهرٌ شكلي تخطيطيٌّ سقيم، وهو يَصدُر عن البديع بما فيه من تجنيسٍ وترصيع ومطابقة. وهذا هو — لسوء الحظ — ما غلَب على الشعر العربي المتأخر، منذ أن أُعجب به المُحدَثون في الخصومة التي رأيناها فيما مضى، وهو ما توفَّرَت على دراسته البلاغةُ العربية في معظم أجزائها، فأفسدَت الذَّوق، وردَّت الجمال إلى أوجهٍ بديعية سقيمة. ويا ليتَهم استطاعوا أن يُدركوا ما في بعض تلك الأوجُه من عِلَل، أو ما تحمل من مَعانٍ نفسية؛ ليدلُّوا على الدور الذي تلعبه في الخلق الفني من حيث إنها تربطُ بين الإنسان والأشياء، فتوسِّع من آفاقه، وتُعمق من حياته. وكلُّ همِّهم كان — لسوء الحظ — في التقسيم والتبويب والتخريج، حتى أصبح طالبُ البلاغة يَقْنع بأن يقعَ على اسم الوجه الذي يَعرِض له ويُحلله أو «يُجْريه»، كما يقولون. والناظر في هذا النوع من الشعر لا يستطيع إلا أن يُقِرَّ الجرجانيَّ، والآمديَّ من قبله، على النفور منه، وقد غلبَت عليه الصنعة حتى ضعفَت قيمته الإنسانية الفنية.

وأعمقُ من ذلك في الشاعرية، وأصدقُ وألصق بالقلوب؛ الشعرُ الذي «تُحصِّل جمالَه الصدورُ ولا تُحسُّه النواظر»، ذلك «الذي تُحيط به المعرفةُ ولا تؤديه الصفة.» وإدراك روعةِ مثلِ هذا الشعر هو مجالُ الناقد الممتاز من أمثال الآمديِّ والجرجاني، اللذَين لم يطْغَ فسادُ ذوقِ الكثير من معاصريهم على طبعهم السليم، وذوقهم الصادق، وإن لم يستطيعوا أن يُعلِّلوا إعجابَهم بغير الألفاظ العامة؛ «كبهاء الرونق، وحلاوة المنظر، وعذوبة المسمَع، وكثرة الماء»، أو «الوصول إلى القلب» وما شاكلَ ذلك. وها هو الجرجانيُّ يُشبه الشعر بالصور، ويرى أنَّ منها ما يجتمع له «انتظامُ المحاسن، والتئام الخِلقة،

وتقابل الأقسام»، ومع ذلك لا تروق النظرَ ولا تُحرك النفس، بينما تستطيع ذلك صورةٌ أخرى، على قلةِ ما توفَّر لها من إتقانِ الصناعة ومسايرة الأصول الفنية.

وهنا تلوح لنا أسرارٌ، ما أظن أننا سنهتدي يومًا إلى استجلائها كاملة، وإن اهتدينا أحيانًا كثيرةً إلى الكشف عن بعض جوانبها عندما نَعرِض لبيتِ شعر بعينه أو قصيدةٍ بذاتها. والصعوبة بل الاستحالة إنما تأتي عندما نريد التعميم مع اختلافِ نفوس الشعراء ومَناحيهم وطرق احتيالهم في هزِّنا، وإيقاظ الحاسَّة الفنية فينا. وأسلمُ المناهج في ذلك هو ما سبَق أنْ قرَّرناه من وضع المشاكل باستمرار، والدُّربة على وضعها ثم حلِّها. والنقدُ الصحيح ليس إلا هذا، وأما التعميمات وأما مبادئ علم الجمال وعلم النفس وغيرها، فهذه أشياءُ قد تفتح آفاقًا للتفكير، ولكنها لن تستطيعَ أن تُبصِّرنا بجمالٍ موضعي نطمح إلى إدراكه في هذا البيت أو ذلك.

والآن نستطيع أن نفهم كيف أن الجرجانيَّ وإن اعتمد على التفكير والمبادئ، فإنه لم يُغفِل الذوق، بل اتخذه المرجعَ النهائي في كل نقدٍ يطمح إلى إدراكِ مواضع القبح أو الجمال الخفيَّة البعيدة. وهو بذلك يُظهِرنا على الناحية الأدبية التي اجتمعَت في نفسه مع الناحية العقلية الصِّرفة. وهاتان الناحيتان سنجدهما في «وَساطته» بين المتنبِّي وخصومِه، التي نستطيع الآن — وقد فرَغْنا من تحليل روحه ومنهجه وأسلوبه بوجهٍ عام — أن نأخذ فيها.

(٤) كتاب الوساطة

(٤-١) أقسامه

ونحن نستطيع أن نقسم كتاب الجرجاني إلى ثلاثة أقسام:

(١) القسم الأول (من ١ إلى ٤٩ في طبعة صبيح)، وهو بمثابةِ مقدمةٍ يوضح فيها المؤلفُ منهجه العام في النقد؛ تمهيدًا للدفاع عن المتنبي، فيعرض لأخطاء الجاهليِّين حتى يلتمسَ لشاعره العذر فيما أخطأ فيه، ثم يتناول مشكلة تفاوت شعرِ الشعراء تبعًا لأزمنتهم وبيئتهم وموضوعِ شعرهم، بل وتفاوُتِ شعر الشاعر الواحد واختلافه رداءةً وجودة، كما نرى عند أبي تمام. وهنا يستعرض تاريخَ الشعر العربي وانتهاءه إلى البديع، وأوجُه البديع التي يُفضلها بعد أن أظهَر تفضيله للشعر المطبوع: شعر البحتري وجرير وذي الرمة وغزليي الحجاز.

(٢) القسم الثاني (من ٤٩ إلى ٣١٠، صبيح). وهنا لا نرى وساطةً بين المتنبي وخصومه، بل دفاعًا عن الشاعر. ومنهجُ الناقد المدافع هنا هو ما فصَّلناه في أول هذا الفصل، منهج مَن يقيس الأشباهَ والنظائر، فإن كان المتنبي قد أخطأ أو أحال أو سرَق، فقد فعل ذلك غيرُه، كما أنَّ له إلى جانب ذلك الشعرَ الجيد المطبوع الأصيل.

(٣) القسم الثالث (من ٣١٠ إلى ٣٦٥، صبيح)، وهذا هو القسم الذي تصدقُ تسميته بالوساطة؛ وذلك لأن الناقد يتناول فيه ما عِيبَ على أبي الطيب في شعره، وما أخذه عليه العلماءُ من مَآخذ، يُناقشه ويُحلله ويُفصل القولَ فيه. وهذا هو الجزء الذي نجد فيه النقدَ الموضعي الدقيق، وربما كان خيرَ ما في الكتاب.

فأما المقدمة فقد سبَق أن استعرضنا ما فيها؛ إذ كان جلُّ اعتمادِنا عليها في تعليلِ منهج الجرجاني؛ ولذلك لا نعود إليها، وإنما نتناول الآن القسمَين الآخرين الخاصَّين بالمتنبي.

(٥) دفاع الجرجاني عن المتنبي

(٥-١) منهجه في الدفاع

يبدأ المؤلفُ دفاعَه بأن يُحدد الخصوم ويقسمهم قسمين: أولئك الذين لا يرَون فضلًا إلا للمتقدمين؛ جاهليِّين وأُمويِّين. وهؤلاء إذ يرفضون الشعرَ الحديث، كان من الطبيعيِّ أن يَجرحوا المتنبيَ، ويُهجنوا شعره؛ لأنه لاحقٌ بالمحدَثين. ثم أولئك الذين يُسلمون بفضلِ أبي تمام وحزبه، ومع ذلك يُهاجمون المتنبي، وهؤلاء قومٌ مغرِضون أفسد الهوى أحكامَهم، وأتلف الحسدُ نظراتهم.

والمؤلف يرى أن المتعصِّبين للقديم يُسرفون في ذمِّ المحدَثين، ويظلمونهم عندما يرفضون شعرهم بجملته، مع أن هؤلاء المحدَثين أجدرُ بأن يترفَّق في الحكم عليهم، «ولو أنصَف أصحابنا هؤلاء لَوجدوا يسيرهم أحقَّ بالاستكثار، وصغيرَهم أولى بالإكبار؛ لأن أحدَهم يقف محصورًا بين لفظٍ ضُيِّق مجاله، وحُذِف أكثره، وقلَّ عدده، وحظر معظمه، ومعانٍ قد أُخذ عفوُها، وسُبق إلى جيِّدها، فأفكاره تنبثُّ في كل وجه، وخواطره تستفتح كلَّ باب. فإن وافق بعضَ ما قيل أو احتاز منه بأبعدِ طَرْف، قيل: سرق بيتَ فلان وأغارَ على قولِ فلان. ولعل ذلك البيتَ لم يَقْرع قط سمعَه ولا مرَّ بخلَدِه؛ كأنَّ التوارُد عندهم ممتنع، واتفاقَ الهواجس غيرُ ممكن، وإن افترَع معنًى بكرًا، أو افتتح طريقًا مُبهمًا، لم

يرضَ منه إلا بأعذبِ لفظ، وأقربِه من القلب، وألذِّه في السمع. فإنْ دعاه حبُّ الإغراب وشهوةُ التنوُّق إلى تزيينِ شعره، وتحسين كلامه، فوشَّحه بشيءٍ من البديع، وحلَّاه ببعض الاستعارة؛ قيل: هذا ظاهر التكلُّف، بيِّن التعسف، ناشفُ الماء، قليلُ الرَّونق، وإن قال ما سمَح به الهاجس، قيل: لفظٌ فارغ، وكلامٌ غسيل. فإحسانه يُتأوَّل، وعُيوبه تُتمَحَّل، وزَلتُه تتضاعف، وعذرُه يُكذَّب.» وهذه الطائفة لا يريد الناقدُ أن يَشغل بها نفسَه ما دام ينظر بين المتنبي وأهل عصره، ولا يوازن بينه وبين القدماء.

«وإنما خَصمُك الألدُّ ومُخالفك المعاند الذي صمَدتَ لمحاكمته، وابتدأتَ بمنازعته ومُحاجَّته، ومَن استحسن رأيك في إنصافِ شاعر ثم ألزمك الحيفَ على غيره، وساعَد على تقديمِ رجلٍ ثم كلَّفك تأخيرَ مثله؛ فهو يُسابقك إلى مدحِ أبي تمام والبحتري، ويُسوِّغ لك تقريظَ ابنِ المعتز وابن الرومي، حتى إذا ذكرتَ أبا الطيب ببعضِ فضائله، وأسمَيتَه في عِداد من يَقصُر عن رتبته، امتعَض امتعاضَ الموتور، ونَفِر نِفارَ المضيم، فغضَّ طرْفَه، وثَنى عِطفَه، وصعَّر خدَّه، وأخذَتْه العزة بالإثم، وكأنما زوَّى بين عينَيه عليك المحاجم» (ص٥٢ و٥٣).

وهذه هي الطائفة التي يُحاجُّها الجرجانيُّ بنوعٍ خاص؛ إذ لا يرى وجهًا لمن يعجب بالمحدَثين ثم يحمل على المتنبي، ومع أننا لا نستطيع أن نحكم على المتنبي إلا بأحدِ أمرين: «فإما أن ندَّعيَ له الصنعة المحضة فنُلحِقَه بأبي تمام ونجعلَه من حزبه، أو ندَّعيَ له فيه شركًا، وفي الطبع حظًّا، فإنْ مِلْنا به نحوَ الصنعة فضْلَ مَيلٍ صيَّرناه في جهةِ مسلم، وإن وفَرْنا قِسطَه من الطبع عدَلْنا به قليلًا نحو البحتري.» والرأي عند الجرجاني «أننا إذا توخينا العدل، وآثرنا الإنصاف؛ قسَمْنا شعره فجعلناه في الصدر الأول تابعًا لأبي تمام، وفيما بعده واسطةً بينه وبين مسلم.» ففيمَ يتحاملُ إذن أنصارُ الحديث على المتنبي، مع أن شعره من نوع الشعر الذي يروقهم، بل من أجوده؟

يحاجُّ الجرجانيُّ هؤلاء الخصومَ فيقول: «وأُقبل عليك أيها الراوي المتعنِّت فأقول لك: خبِّرني عمَّن تُعظمه من أوائل الشعراء، ومَن تفتتح به طبقات المحْدَثين، هل خلَصَ شعرُ أحدهم من شائبة، وصفا من كدرٍ ومَعابة؟ فإن ادَّعيتَ ذلك وجدتَ العِيَان في حَجيجك، والمشاهدةَ في خَصمِك، وعُدنا بك إلى أضعافِ ما صدَّرنا به مُخاطبتَك، واستعرضنا الدواوينَ فأريناك فيها ما يَحول بينك وبين دَعْواك، ويحجزك إن كان بك أدنى مُسكةٍ عن قولك، فإن قلت: قد أعثرُ بالبيت بعد البيت أُنكره، وأجدُ اللفظَ بعد اللفظ لا أستحسنُه، وليس كلُّ معانيهم عندي مرضيَّة، ولا جميعُ مقاصدهم صحيحة

مستقيمة، قلنا لك: فأبو الطيب واحدٌ من الجملة، فكيف خُصَّ بالظلم من بينها، ورجل من الجماعة، فلِمَ أُفرد بالحيف دونها؟ فإن قلتَ: كثر زَلَلُــهُ، وقلَّ إحسانه، واتَّسعَت معايبه، وضاقت مَحاسنه، قلنا لك: هذا ديوانُه حاضرًا، وشعرُه موجودًا ممكنًا، هل نستبرئه ونتصفَّحه، ثم لك بكل سيئةٍ عشرُ حسنات، وبكل نقيصة عشرُ فضائل؟ فإذا أكمَلْنا لك ذلك واستوفيتَه، وقادك الاضطرارُ إلى القَبول أو البَهْت، ووقفت بين التسليم والعناد؛ عُدنا بك إلى بقيةِ شعره فحاجَجْناك به، وإلى ما فضَل بعد المقاصَّة فحاكمناك إليه.

وقد نجد كثيرًا من أصحابك ينتحلُ تفضيلَ ابن الرومي، ويغلو في تقديمه. ونحن نستقرئ القصيدةَ من شعره، وهي تُناهز المائة أو تُرْبي أو تُضعِف؛ فلا نعثر فيها إلا بالبيت الذي يروق أو البيتَين، ثم قد تنسلخ قصائدُ منه وهي واقفةٌ تحت ظلها، جاريةٌ على رَسْلِها، لا يحصل منها السامعُ إلا على عددِ القوافي وانتظار الفراغ. وأنت لا تجد لأبي الطيب قصيدةً تخلو من أبياتٍ تُختار، ومعانٍ تُستفاد، وألفاظٍ تروق وتَعذُب، وإبداعٍ يدلُّ على الفطنة والذكاء، وتصرُّفٍ لا يصدر إلا عن غزارةٍ واقتدار.

ولو تأمَّلتَ شعر أبي نُواس حقَّ التأمل ثم وازنتَ بين انحطاطه وارتفاعه، وعددتَ مَنفيَّه ومختارَه؛ لعظمتَ من قدرِ صاحبنا ما صغَّرتَ، ولأكْبَرتَ من شأنه ما استحقَرت، ولعلمتَ أنك لا ترى لقديمٍ ولا لمحدَثٍ شعرًا أعمَّ اختلالًا، وأقبحَ تفاوتًا، وأبينَ اضطرابًا، وأكثرَ سفسفةً، وأشدَّ سقوطًا من شعره. وهذا هو الشيخ المقدَّم والإمام المفضَّل الذي شهد له خلفٌ وأبو عُبيدةَ والأصمعي، وفسَّر ديوانَه ابنُ السِّكِّيت، فهل طمَسَت معايبُه محاسنَه؟ وهل نقَص رَديُّه من قدرِ جيِّده؟» وهذا منهج الدفاع لا النقد، منهجُ «قياس الأشباه والنظائر»؛ فالجرجانيُّ لا يُميز للمتنبي خصائصَ ولا يردُّ هجمات، وإنما يُسلِّم بما عِيب عليه، ثم يلتمس لذلك العذرَ بأن يدعُوَنا إلى المقاصَّة بين جيدِه ورديئه، ثم إلى قياسِه بغيره من الشعراء، ولِكُلِّهم الجيدُ والرديء، بل منهم مَن يغلب رديئُه جيدَه؛ كابن الرُّومي وأبي نُواس.

وهنا نُحس أن الجرجانيَّ لم يكن يُدرك ما في شعر هذين الشاعرَين من جمال، ولا غرابةَ في ذلك؛ فالجرجانيُّ رجلُ أخلاق، رجلُ مبادئ، وذوقُه أقربُ إلى الذَّوق العربي الكلاسيكي منه إلى الذَّوق الذي يستطيع أن يُعجَب بهذين الشاعرين، اللذين ينفردان بين الشعراء العرب بنزعتهما الفنيَّة الخالصة.

(٥-٢) تطبيق المنهج

هذا هو منهج الناقد في الدفاع عن أبي الطيب، وبقية هذا القسم الذي يَشغل الجزء الأكبر من كتابه ليس إلا تنميةً له، وهو يتبع في ذلك سَيْر التاريخ؛ فيبدأ بأبي نُواس، يورِدُ ما يراه جميلًا في شعره، ثم يُعقبه بالسخيف منه والخطأ، سواءٌ من ناحية اللغة أو ناحية الأوزان، حتى يصلَ إلى فساد عقيدته في الشرع، فيستشهدَ لذلك بأبياتٍ واضحةِ الدلالة على الكفر؛ كقوله (ينسبها البعضُ إلى ديك الجن):

أأتركُ لذَّةَ الصهباءِ نقدًا ... لِما وعَدوه من لبَنٍ وخمرِ؟
حياةٌ ثم موت ثم بعثٌ ... حديثُ خُرافةٍ يا أمَّ عمرِو

وقوله:

فدَعِ المَلام فقد أطعتُ غِوايتي ... ونبَذتُ موعظتي وراءَ جِداري
ورأَيتُ إيثارَ اللَّذاذة والهوى ... وتمتعًا من طِيب هذي الدارِ
أحرى وأحزمَ مِن تَنظُّرِ آجِلٍ ... ظنِّي به رجْمٌ من الأخبارِ
إني بعاجِلِ ما ترَين مُوكَّلٌ ... وسواه إرجافٌ من الآثارِ
ما جاءنا أحدٌ يُخبِّر أنهُ ... في جنةٍ مُذْ مات أو في نارِ

وقوله بالدهرية:

يا عاذلي في الدَّهر ذا هُجْرُ ... لا قدَرٌ صحَّ ولا جَبْرُ
ما صحَّ عندي مِن جميع الذي ... يُذكَر إلا الموتُ والقبرُ
فاشرَبْ على الدهرِ وأيامِهِ ... فإنما يُهلِكُنا الدهرُ

وهذه أشعارٌ يحقُّ للجرجاني أن يعجب معها ممَّن ينتقص أبا الطيب، ويغضُّ من شعره؛ لأبياتٍ وجدناها تدلُّ على ضعفِ العقيدة وفسادِ المذهب في الديانة؛ كقوله:

يتَرشَّفْن مِن فمي رشَفاتٍ ... هنَّ فيهِ أحلى من التوحيدِ

وقولِه:

وأبهرُ آياتِ التهاميِّ أنهُ ... أبوك وإحدى ما لكم مِن مَناقبِ

والجرجانيُّ يرى كما رأى الصولي من قبلُ أنه «لو كانت الديانةُ عارًا على الشعر، وكان سوءُ الاعتقاد سببًا لتأخُّر الشاعر؛ لوجَب أن يُمحى اسمُ أبي نواس من الدواوين، ويُحذَف ذِكره إذا عُدَّت الطبقات، ولكان أَوْلاهم بذلك أهلَ الجاهلية ومن تشهدُ الأمةُ عليه بالكفر، ولَوجب أن يكون كعبُ بن زهير وابنُ الزِّبَعْرى وأضرابُهما ممن تناول رسولَ الله ﷺ وعاب من أصحابه بُكمًا خرسًا، وبِكاءً مفحَمين، ولكنَّ الأمرَين متباينان، والدِّين بمعزلٍ عن الشعر» (ص٦٢). وهذا قولٌ يدهشنا من قاضي القضاة الشافعيِّ الراسخِ القدَمِ في الإسلام، وها نحن اليوم قد لا يستطيع أحدُنا أن يجهر برأيٍ كهذا.

وإذن فما عيب على المتنبي من تفاوتِ شعره ومن فسادِ عقيدته له نظائرُه عند أبي نُواس. ويستمرُّ الناقد في قياس الأشباه والنظائر، فيترك أبا نواس ليتحدثَ عن أبي تمام، مفتتِحًا حديثه بقوله: «ولو لزمت هذا المثال (مثالَ شعر أبي نُواس وما فيه من تفاوُت) لَتظاهرَت عليك الحُجَج، وكثرَت عندك الشواهد، فقَوِيَ في نفسك رأيي واعتقادي، وتصوُّر صِدقي وإصابتي.» ويأخذ في إيراد الجيدِ من شعر أبي تمامٍ ثم السخيفِ قائلًا: إنه لا تكاد تسلمُ قصيدةٌ من شعره من أبياتٍ ضعيفة وأخرى غثَّة، ولا سيما إذا طلب البديعَ وتتبَّعَ العويص. وبالنظر في الأمثلة التي يوردها نجد أنه قد أخذ عن الآمديِّ الكثيرَ منها وإن لم يذكر ذلك، بل قد نراه يردُّ على صاحب الموازنة في تفسيرٍ لمعنى «الأيِّم» التي وردَت في بيت أبي تمام:

حلَّت محلَّ البكرِ من مُعطًى وقد زُفَّت من المعطي زفافَ الأيِّمِ

وذلك لأن الآمديَّ قد جمع بين الشافعيِّ وأبي تمام في نقدِه للمقابلة بين البِكر والأيِّم (قارن بين الموازنة ص٦٨، والوساطة ص٧٤ وما بعدها)، وهو يردُّ دون أن يوردَ اسمَ الآمدي، وإنما يصفُه «ببعضِ مَن اعترض على أبي تمام»، وهذا يقطع بأن الجرجانيَّ قد اعتمد على الموازنة في نقدِه لأبي تمام.

ومع ذلك فقد يتَّفق للجرجانيِّ أن ينقد بعضَ أبيات أبي تمام وَفقًا لمنهجه هو؛ المنهج العقلي الذي يخالف منهجَ الآمدي الفني الخالص، وذلك عندما يوردُ مثلًا قولَ الطائي:

ورُحْبَ صدرٍ لوَ انَّ الأرض واسعةٌ كوُسْعِه لم يَضِقْ عن أهلهِ بلَدُ

إذ ينقد هذا البيتَ بقوله: «وهذا المعنى فاسد؛ لأنه جعل البلادَ إنما تضيق بأهلها لضيق الأرض، وأنها لو اتسعَت اتساعَ صدره لم تَضِق البلاد. ونحن نعلم أن البلاد لم تُخطَّط في الأصل على قدرِ سَعة الأرض وضيقها، وأن الأرض تتَّسعُ لبلاد كثيرة، ولاتِّساع ما فيها من المدن أيضًا وهي على حالها، وإنما تؤسَّس وتمتدُّ على قدرِ الحاجة إليها، فإذا استمر الزمان وكثرت العمارة، وظهر فيها ما يستدعي الناسَ إليها ضاقت، فإنْ جاوَرتها فُسَح وعِراصٌ وَسِعَت، وإلا احتمل بها بعض الضيق، فلو اتسعَت الأرض حتى امتدَّت إلى غيرِ نهاية وأمكنَ ذلك؛ لم تزد البلادُ التي تنشأ فيها على مقاديرها.» وهذا كما ترى نقدٌ منطقي لا علاقة له بحقائق الشعر.

وأيًّا ما يكُن الأمر، وسواءٌ أكان نقدُ الجرجاني لأبي تمام نقدًا أصيلًا أم مأخوذًا عن الغير، وسواءٌ أكان موفقًا دائمًا أم لم يكن؛ فإن صاحب الوساطة قد بسَط القولَ فيه، وهو ينصُّ بصريح العبارة على أنه لم ينقده لنفسه، بل تمهيدًا للدفاع عن المتنبي، كما يُعلل اختيارَه لأبي نواس وأبي تمام بأن أحدهما سيدُ المطبوعين، والآخَر إمامُ أهل الصنعة. وإذا كان شعرهما لا يخلو من سقط، وسقطٍ كثير، فكيف يُلام المتنبي لما جاء في بعضِ شعره من عيوب؟!

يقول الجرجانيُّ (ص٧٦) بعد أن فرَغ من نقده لشعر أبي تمامٍ جيدِه ورديئه: «ثم أعود إلى نسَق الكتاب وأكتفي بما قدَّمتُه من هفواتِ أبي تمام، وإن كان ما أغفلتُه أضعافَ ما أثبتُّه؛ إذ البُغْية فيه الاعتذارُ لأبي الطيب، لا النعيُ على أبي تمام، وإنما خصَصتُ أبا نُواس وأبا تمام لأجمعَ لك بين سيدِ المطبوعين وإمام أهلِ الصنعة، وأُرِيَك أن فضلهما لم يَحْمِهما مِن زَلل، وإحسانهما لم يصْفُ مِن كدر، فإن أنصفتَ فلك فيها عبرةٌ ومَقْنَع، وإن لجَجْتَ فما تُغني الآياتُ والنذُر عن قومٍ لا يؤمنون. وقد رأيتُك وفقك الله لما احتفلتَ وتعلمت، وجمعتَ أعوانك واحتشدت، وتصفَّحت هذا الديوانَ حرفًا حرفًا، واستعرضته بيتًا بيتًا، وقلَّبتَه ظهرًا وبطنًا؛ لم تَزِد على أحرفٍ تلقَّفتَها وألفاظٍ تمَحَّلتَها، ادَّعيتَ في بعضها الغلَط واللحن، وفي أخرى الاختلالَ والإحالة، ووصفتَ بعضها بالتعسُّف والغثاثة، وبعضَها بالضعف والركاكة، وبعضَها بالتعدي في الاستعارة. ثم تعدَّيتَ بهذه السمعة إلى جملةِ شعره، فأسقطتَ القصيدةَ من أجل البيت، ونفيتَ الديوان لأجل القصيدة، وعجلتَ بالحكم قبل استيفاء الحجَّة، وأبرمتَ القضاء قبل امتحان الشهادة.» وهنا يأخذ الناقد في إيراد الأبيات التي عِيبَت على أبي الطيب دون أن يُبين ما عيب فيها أو أُخذ عليها، حتى إذا انتهى من سردها أجملَ ما وُجِّه إليه من نقدٍ بقوله

(ص٨٢): «وقلت: قد جمَع في هذه الأبيات وفي غيرها مما احتذى به حَذْوَها بين البرد والغثاثةِ والوخامة، فأبعدَ الاستعارة، وعوَّصَ اللفظ، وعقَّدَ الكلام، وأساءَ الترتيب، وبالغَ في التكلف، وزاد على التعمُّق، حتى خرَج إلى السُّخف في بعض، وإلى الإحالة في بعض.» ثم يورد السخيف من شعره، وكل الأبيات التي يختارها لذلك ليست اختيارَه هو، وإنما سبقه إليها خصومُ الشاعر؛ أمثال الصاحبِ والحاتميِّ وغيرِهما.

يُسلِّم الجرجاني إذن بما في شعر المتنبِّي من عيوب، ولكنه يُردِف ذلك بالروائع من ديوانه، وإذا كانت الأولى تَشغل من كتابه اثنتَي عشرة صفحة (من٧٦ إلى ٨٨)، فإن الثانية تَشغل خمسًا وخمسين (من ٨٨ إلى ١٤٣). وهو يُمهد لإيراد جيدِه بقوله: «فإن توسَّعتَ في الدعاوى فضْلَ توسُّع، ومِلتَ مع الحيف بعضَ الميل حتى تناولتَ طائفةً من المختار فجعلتَه في المنفي، وأخذتَ صدرًا من الجيد فجعلتَه من الرديء؛ فلسنا نُنازعك في هذا الباب، هو بابٌ يَضيق مجالُ الحجَّة فيه، ويصعب وصولُ البرهان إليه، وإنما مَداره على استشهاد القرائح الصافية، والطبائع السليمة التي طالت مُمارستها للشعر فحذَقَت نقده، وأثبتَت عيارَه، وقويَت على تمييزه، وعرَفَت خلاصه، وإنما نُقابل دعواك بإنكار خَصمِك، ونُعارض حُجتك بإلزام مُخالفك، إذا صِرنا إلى ما جعلتَه من باب الغلَط واللحن، ونسبتَه إلى الإجابة والمناقضة.

فأمَّا وأنت تقول هذا غثٌّ مستبرد، وهذا متكلَّفٌ متعسَّف، فإنما تُخبر عن نبوِّ النفس عنه، وقلةِ ارتياح القلب إليه. والشعر لا يُحبَّب إلى النفوس بالنظر والمحاجَّة، ولا يحلى في الصدور بالجدَل والمقايَسة، وإنما يعطفها عليه القولُ والطلاوة، ويُقربه منها الرونقُ والحلاوة. وقد يكون الشيء متقنًا مُحكمًا ولا يكون حلوًا مقبولًا، ويكون جيدًا وثيقًا وإن لم يكن رشيقًا لطيفًا. وقد يجد الصورةَ الحسنة والخِلقة التامة مقليَّةً ممقوتة، وأخرى دونها مُستحلاة مرموقة. ولكل صناعة أهلٌ يُرجع إليهم في خصائصها، ويُستظهَر بمعرفتهم عند اشتباهِ أحوالها.

وما أُنكِر أن يكون كثيرًا مما عددتُه من هذه الأبيات ساقطة عن الاختيار، غير لاحقة بالإحسان، وأنَّ منها ما غلب عليه الضعف، ومنها ما أثَّر فيه التعسُّف، ومنها ما خانه السَّبك فساء ترتيبه، واختلَّ نظمُه، ومنها ما حمل عليه التعمُّق فخرج به إلى الغثاثة والبرد، وإن كان أكثرها لم يأتِ من قِبَل المعنى وشرفه. وكنا نجد لكلِّ واحد منها مثلًا يُحسُّه، وشبيهًا يُعضده ويسدده، ولكن الذي أطالبُك به وألزمك إياه أن لا تستعجل بالسيئة قبل الحسنة، ولا تُقدم السخط على الرحمة، وإن فعلت، فلا تُهمل الإنصافَ

جملة، وتخرج عن العدل صفرًا؛ فإن الأديب الفاضل لا يستحسن أن يعقدَ بالعَثرة على الذنبِ اليسير مَن يحمد منه الإحسان الكثير.

وليس من شرائط النَّصَفة أن تنعى على أبي الطيب بيتًا شذَّ وكلمةً ندرَت، وقصيدةً لم يُسعِده فيها طبعُه، ولفظةً قصُرَت عنها عنايتُه، وتنسى محاسنَه وقد ملأَت الأسماع، وروائعه وقد بهرَت، ولا من العدل أن تُؤخِّره للهفوة المفرَدة، ولا تُقدمه للفضائل المجتمِعة، وأن تحطَّه الزلَّة العابرة، ولا تنفعه المناقبُ الباهرة، وكيف أسقطتَه من طبقات الفحول، وأخرجتَه من ديوان المحسِنين لهذه الأبيات التي أنكرتَها، ولم تُسلم له قصَبَ السبق، وخِصال الفضل، وتُعنونُ باسمه صحيفةَ الاختيار لقوله ...»

(٥-٣) المقارنة

وهنا يأخذ الناقدُ في إيرادِ ما اختار من جيدِ الشاعر بدون تعليقٍ ولا شرح، وإن كان قد لجأ بعضَ الأحيان إلى المقارنة، وإن لم يفصلها ولم يحكم فيها دائمًا؛ فهو يورِدُ مثلًا قصيدةَ المتنبي التي قالها في مِصر ووصَف فيها الحُمَّى التي كانت تعتادُه عندئذٍ:

وزائرتي كأنَّ بها حياءً فليس تزورُ إلا في الظلامِ

... إلخ.

ثم يقول: «وهذه القصيدة كلُّها مختارة لا يُعلَم لأحدٍ في معناها مثلُها، والأبيات التي وصَف بها الحمى قد اخترَع أكثرَ معانيها، وسهَّل في ألفاظها، فجاءت مطبوعةً مصنوعة. وهذا القسم من الشعر هو المطمَعُ الموئِس، وقد أحسن عبد الصمد بن المعذَّل في قصيدته الرائية التي وصَف فيها الحمَّى، وقصر في الضادية وفي مقاطعَ له في وصفِها، وكأنَّ أبا الطيب قد تنكَّب معانيَه فلم يُلمَّ بشيء منها، قال عبد الصمد:

وبِنْت المَنيَّة تنتابُني هُدوًّا وتطرقُني سُحْرةْ

فأحسنَ وأجاد وملَّح واتسَع. وأنت إذا قِستَ أبياتَ أبي الطيب بها، على قِصَرها، وقابلتَ اللفظ باللفظ والمعنى بالمعنى، وكنتَ من أهل البصر، وكان لك حظٌّ في النقد؛ تبيَّنتَ الفاضل من المفضول. فأما أنا فأكره أن أُبتَّ حكمًا، أو أفصلَ قضاء، أو أدخل بين هذين الفاضلَين وكلاهما محسنٌ مصيب.» وكذلك يورد للمتنبي قصيدتَه في بدرِ بن عمَّار،

وفيها يصفُ الشاعرُ أسدًا لقيه ابنُ عمار فهاجه عن بقرة افترسها، فوثب الأسدُ إلى كفَلِ فرسه فأعجله عن استلال سيفه، فضربه بالسَّوط ودار به الجيش (ص١١٤).

ثم يقول: «ولولا أبياتُ البحتري في هذا المعنى لعدَدتُ هذه من أفراد أبي الطيب، لكنَّ البحتريَّ قال يصف قتل الفتحِ بن خاقان أسدًا عرَض له:

غداةَ لقيتَ الليثَ والليثُ مخْدَرٌ يُحدِّد نابًا باللقاء ومِخلبَا»

(الأبيات ص١١٥)

ويُعلق الناقد على أبيات البحتريِّ بقوله: «إنه قد استوفى المعنى وأجادَ الصَّنعة ووصَل إلى المراد، وأما أبو الطيب فإنما وصَف خلق الأسد وزئيرَه وجُرأتَه وإقدامه، وكأنما هو مرعوبٌ أو مخدَّر، والفضل له على كل حال، لكن هذا غرضٌ لم يَرُمه، ومذهبٌ لم يَسْلكه.» ومعنى هذا أن الجرجانيَّ يُفضل وصف البحتري؛ إذ إنه قد أجاد وصف المعركة، وأظهر ممدوحَه بمظهر الشجاع الذي غلَب الأسد على أمره. وأما أبو الطيب فقد وصف خَلْق الأسد وزئيرَه وجُرأته وإقدامه دون أن يصف المعركة، أو أن يُظهر شجاعةَ ممدوحه، وهو بعدُ يعتذر عن المتنبي بأنه لم يقصد إلى وصفِ المعركة. والواقع أنه لم تكن هناك معركة، وإنما ضرَب ابنُ عمار الأسدَ بسَوطه فارتدَّ عن كفَلِ الحصان، ثم دار الجيش بالأسد وقتَله الجُند، ومع ذلك فقد استطاع المتنبي أن يتخذَ من تلك الواقعة سبيلًا للمدح الرائع حيث قال:

أمُعفِّر الليثِ الهِزَبْر بسَوطهِ لمن ادَّخرتَ الصارمَ المصقولَا؟

وما أظن قولَ الشاعر:

قبضَت منيَّتُه يدَيه وعُنْقَهُ فكأنَّما صادَفْته مغلولَا

يستطيع أن يذهب بما في البيت الأول من مدح، ثم ما حيلةُ الشاعر وقد قيَّدَته الوقائع؛ أيخترع معركةً لم تكن حتى يتجنَّب «فكأنما صادفته مغلولًا»؟

وأما وصف البحتري، فوصفٌ لمعركةٍ حامية، وفيها قوله الرائع:

فأحجمَ لَمَّا لم يجد فيه مَطمعًا وأقدَم لما لم يجد عنه مَهربَا
حملتَ عليه السيفَ لا عزمُك انثَنى ولا يدُك ارتدَّت ولا حدُّه نبَا

وهذان البيتان هما — فيما نُرجح — مصدرُ تفضيل الجرجاني للبحتري، وإن لم يُفصح هو عن ذلك، بل أجمل القول.

ولقد جاء أساسُ المقارنة عند الجرجاني — فيما يبدو لنا — مُسرفَ الضيق؛ فهو لا ينظر إلى القصيدتين إلا من ناحية الممدوح، وبلوغِ الشاعر في ذلك إلى ما يريد أو عدمِ بلوغه، مع أنَّ في القصيدتين أبياتًا تصفُ الأسد في ذاته، وكان الأصحُّ أن يعقد الناقدُ موازنةً بين تلك الأوصاف. ولو أنه فعل لظننَّاه يُفضل أبياتَ المتنبي الذي أجاد الوصفَ إذ قال:

يطَأُ الثَّرى مُترفقًا من تِيهِهِ فكأنَّه آسٍ يَجُسُّ عليلَا

وما نظنُّ أنه باستطاعةِ شاعرٍ أو ناثر أن يصفَ تِيه الأسد، ومِشيته المدلَّة المترفِّقة المستوثقة بأحسنَ من هذا الوصف. وقد جاء تشبيهه بالآسي الذي يجسُّ عليلًا؛ موضحًا لما أراد العبارةَ عنه، معززًا له، موحيًا به أروعَ إيحاء.

ثم:

قَصُرَت مَخافتَه الخُطى فكأنَّما ركب الكميُّ جوَادَه مَشكولَا

فهل ترى وصفًا لهيبة ذلك الأسد وإيحائه بالخوف أبلغَ من أن تَقصُر دونه الخُطى، ويسير إليه الكميُّ ثانيًا عِنانَ جَوادِه، فيُقدِمُ الجوادُ وكأنه مقيَّد الأرجُل.

وأما البحتريُّ فدونك قصيدتَه؛ فإنك لن تجد فيها شيئًا يُشبه هذا الوصفَ الرائع، وإنما تجد المدحَ الجيد، وتغليبَ ذلك المدح على الوصف.

إلى شيءٍ من هذا لم يفطن الجرجاني؛ لتقيدِه بالغرض الذي قيلت فيه القصيدتان، وتحققِه أو عدم تحقُّقِه. وأما النقد الفني، نقد الشعر لذاته وما فيه من جمالِ الوصف ودقَّتِه وقوته، فذلك ما لم يلتفت إليه ولا تمهَّل في مناقشته.

ويستمرُّ ناقدنا في سردِ ما يختاره للمتنبي دون أيِّ تعليق أو شرح، كما قلنا، حتى ينتهيَ إلى «حسن التخلُّص والخروج» عنده، فيورد لذلك عدةَ أمثلة يرى أنها وإن لم تكن حسَنةً مختارة، فليست من المستهجَن الساقط (ص٣٢)، ويُردف ذلك بإيراد مطالعه التي عِيبت، ثم مَطالعه الجيدة؛ لتشفعَ هذه لتلك. وهنا يتمهَّل قليلًا ليردَّ على ما اتُّهم به المتنبي من أخذِ مطالعه الجيدة عن الشعراء السابقين، ويتحرَّج الجرجاني من أن يفصل

في تلك الدعوى، معترفًا في تواضعٍ — يُحمَد له — أنه لم يُحِط بكل ما قالت العرب قبل المتنبي، وأنه لا يستطيع أن يجزم في مسألةٍ كالأخذ عن الغير؛ لما تستلزمه من الإحاطة والحذر، والشعر قد ضاع أكثرُه، وما بقي لا سبيل إلى استيعابه كلِّه، «وهل يمكن مع هذه الأحوال إحصاءُ المقرر المتوسِّع، فضلًا عن المقلِّ المتطرِّف، أفتستجيز لي على ما تراه أن أتسرَّع ولا أتحرَّز، وأعجلَ ولا أتثبَّت؟ كلا، بل أفضِّل لك بين المراتب والمقاوم، وأعزل لك المقدَّم عن المؤخَّر، وأميِّز ما يقرب عندي من الإبداع عمَّا أشهد عليه بالأخذ، فإن ألحقتُ به المأخوذَ المسترَق، فلبعضِ الأغراض المتقدمة، أو لزيادةٍ فيه مستحسَنة، فأسلَم من تورُّط المسترسل، ولا أقف موقفَ المتكلِّف.» وهنا يأخذ في إيراد الأمثال التي جاءت في شعر المتنبي، يوردها في صمتٍ حتى إذا انتهى اعتذر عمَّا يمكن أن يكون بينها من شعرٍ رديء ساق إليه سهوٌ عارَضَ التمييز، أو غفلةٌ لابسَت الاختيار، وهو يترك للقارئ الحريةَ في أن يحذف من بينِها ما يريد؛ لأن ما يبقى كافٍ لنحكمَ للشاعر بالتبريز في الجودة.

والذي لم يزلَّ فيه أن احتفاظ الجرجاني بالأمثال إلى آخِر ما يورد من جيد شعر المتنبي؛ دليلٌ على أنه كان يرى في تلك الأمثال موضعَ أصالة الشاعر. وهذه ناحيةٌ من شاعريَّته التفَت إليها القدماء، ووضع عنها الحاتميُّ رسالته كما رأينا. وإلى اليوم ما يزال الناسُ يردِّدون تلك الأبياتَ التي لاقَت من الانتشار والشهرة ما لم يَلْقه ما قال الشاعرُ نفسه في الأغراض الأخرى.

ونحن إذا ذكرنا كيف أسرَف نقادُ ذلك العهدِ في استخدام السرقات كوسيلةٍ لتجريح الشعراء؛ أدرَكْنا أن دفاع الجرجاني عن الشاعر لم يكن يستطيع أن يغفل مسألةً هامة كهذه. ولقد سبق أن رأينا الحاتميَّ يتَّهم أبا الطيب في مُناظرته الشهيرة بأنه لم يخلص له إلا الغثُّ الرديء، وأما الجيد فقد سرقه عن غيره، وولج ذلك الباب كثيرون غير الحاتمي، وكان ابنُ وكيع الشاعرُ المصري — فيما يظهر — من أشدِّ الناس إسرافًا في ذلك.

لم يكن إذن للجرجانيِّ بدٌّ من الكلام في السرقات، ولقد تكلم فأطال حتى شغَل في ذلك مائةً وخمسًا وستِّين صفحةً من كتابه (من ص١٤٤ إلى ٣٠٩).

وهو يبدأ كلامه لا بما يُشبه دعوى الحاتميِّ التي أشرنا إليها، فيقول عن خَصمِه: «ورأيتُك وأصحابَك أنحيتم في مُنازعة خَصمِكم على ادِّعاء السرق، فقال قائلُكم: ما يَسلَم له بيت، ولا يَخلُص من مَعانيه معنًى، أو ما هو إلا ليثٌ مُغير، وسارقٌ مختلس، وقلت: إنما عمد إلى شعرِ أبي تمام فغيَّر ألفاظه وأبدَل نَظْمه، فأما المعاني فهي تلك بأعيانها،

أو ما سرقه من غيرها، فإن اعتمد على قريحته، وحصَل على فكره وخاطره؛ جاء بمثل قوله:

إن كان لا يُدْعى الفَتى إلا كذا رَجُلًا فسَمِّ الناسَ طرًّا إصبَعَا

... إلخ» (ص١٤٥).

«فهذا مقدارُ اختراعه، وهذه طريقةُ ابتداعه، فإن زاد عليه وتجاوزَه قليلًا اضطُرَّ إلى تعقيد اللفظ، وفساد الترتيب، واضطراب النَّسج، فصار خيرُه لا يفي بشرِّه، وجُرمه يزيد على عُذره، ثم لم يظفر فيه بمعنًى شريف، وإنما هو الإفراط والإغراق، والمبالغة والإحالة ... وإنما تجد له المعنى الذي لم يسبقه الشعراءُ إليه إذا دفق، فخرج عن رَسْم الشعر إلى طريق الفلسفة، فقال:

ولَجُدت حتى كدتَ تبخل حائلًا للمنتهى ومن السرور بُكاءُ

... إلخ» (ص١٤٧).

(٥-٤) الجرجاني والسرقات

ثم يقول مُعلقًا على هذه الدعاوى، ومُمهدًا للكلام على السرقات (ص١٤٧ وما بعدها): «وقد أنصَفْناك في الاستيفاء لك، والتبليغِ عنك، ولسنا نُنكر كثيرًا مما قلتَه، ولا نردُّ اليسير ممَّا ادعيته، غير أنَّ لخصمك حُججًا تقابل حُججَك، ومقالًا لا يقصر عن مقالك، وزعم خَصمُك أنك وأصحابَك وكثيرًا منكم لا يعرف عن الذَّوق إلا اسمه، فإنْ تجاوزَه حصَل على ظاهره، ووقف عند أوائله، فإن استثبتَ فيه وكشف عنه؛ وُجد عاريًا من معرفةٍ واضحة، فضلًا عن غامضه، وبعيدًا من جليِّه قبل الوصول إلى مشكِله. وهذا بابٌ لا ينهض به إلا الناقدُ البصير والعالم المبرَّز. وليس كلٌّ من تعرَّض له أدركَه، ولا كلٌّ من أدركه استوفاه واستكمله.

ولستَ تعدُّ من جهابذة الكلام ونقاد الشعر حتى تُميز بين أصنافه وأقسامه، وتُحيط علمًا برُتَبه ومنازله، فتفصل بين السرق والغصب، وبين الإعارة والاختلاس، وتَعرف الإلمامَ من الملاحقة، وتُفرق بين المشترك الذي لا يجوز ادعاءُ السرق فيه، والمبتذَل الذي ليس أحدٌ أولى به، وبين المتخصِّص الذي حازه المبتدئُ فملَكَه، وأحياه السابقُ فاقتطعه، فصار المعتدي مختلسًا سارقًا، والمشاركُ له محتذيًا تابعًا. وتعرف اللفظ الذي

يجوز أن يُقال فيه: أَخَذ ونقل، والكلمة التي يصحُّ أن يُقال فيها: هي لفلانٍ دون فلان، فمتى نظرتَ فرأيت أن تشبيه الحُسن بالشمس والبَدْر، والجوَاد بالغيث والبحر، والبليدِ البطيء بالحجَر والحمار، والشجاعِ الماضي بالسيف والنار، والصبِّ المستهام بالمخبول في حيرته، والسليم في سهره، والسقيم في أنينه وتألُّمه؛ أمورٌ متقرِّرة في النفوس، متصوَّرةٌ للعقول، يشترك فيها الناطقُ والأبكم، والفصيحُ والأعجم، والشاعرُ والمفحَم؛ حكمتَ بأن السرقة عنها منفيَّة، والأخذ بالاتباع مستحيلٌ ممتنع. وفصَلتَ بين ما يُشبه هذا ويُباينُه، وما يلحق به وما يتميز عنه، ثم اعتبرتَ ما يصحُّ فيه الاختراعُ والابتداع، فوجدتَ منه مستفيضًا متداوَلًا متناقلًا لا يُعد في عصرنا مسروقًا، ولا يُحسَب مأخوذًا، وإن كان الأصل فيه لمن انفرد به، وأوَّله للذي سبَق إليه، كتشبيه الطلَل المُحِيل بالخطِّ الدارس، وبالمُرْد النَّهج، والوَشْم في المِعصَم، والظُّعُن المتحمِّلة بالنَّخل، وعلائقها بأعذاق البُسْر، والفحل بالفَدَن المَشِيد، والظَّليم المهيج بأحقبَ يسوق أُتنَه، وكوصف الحَمول ومورَان الآل بها، وذم الغراب والصُّرَد، والسانح والبارح، وسؤال المنزل عن أهله، والتفجُّع لمن استبدل بعد ساكنه، ولوم النفس على بكاء الدار، واستعطافِ العقل، واستبطاءِ الصبر، وتحسينِه تارةً وتقبيحه أخرى، وتشبيه الفرَس باللَّقْوة، والظبي بشهاب قُذُف، والعُقابِ بالدَّلو التي خانها الرِّشاء، وكوصف الغيث بالعموم والتطبيق، واقتلاع الدَّوح، وتفريق الوَحْش، وتشبيه دَفْعه بعَطِّ المزاد وحلِّ العَزَالي، ووصفِ البرق بخطف الأبصار وسرعة اللمح، وأنه كالقبَس من النار، وكالحريق المتضرِّم، وكمصباح الراهب.

ولم أُرِد هذه بأعيانها دون غيرها، ولم أورِدْها إلا دليلًا على أمثالها، فإذا اعتبرتَها تصنَّفَت لك صِنفَين: إما مشترك عامُّ الشركة، لا ينفرد أحدٌ منهم بسهم لا يُساهم عليه، ولا يختصُّ بقسم لا يُنازع فيه، فإنَّ حسن الشمس والقمر، ومَضاء السيف، وبَلادة الحمار، وجود الغَيث، وحيرة المخبول ونحو ذلك؛ مقرَّرٌ في البداية، وهو مركبٌ في النفس تركيبَ الخِلقة. وصِنفٌ سبق المتقدمُ إليه ففاز به، ثم تُدُوول بعده فكثر واستُعمل، فصار كالأول في الجِلاء والاستشهاد، والاستفاضةِ على ألسُن الشعراء، فحمى نفسَه عن السَّرَق، وأزال عن صاحبه مذمَّة الأخذ. كما يُشاهَد ذلك في تمثُّل الطَّلَل بالكتاب والبُرْد، والفتاة بالغزال في جِيدها وعينَيها، والمهَاة في حُسنها وصَفائها ... ولو سمعتَ قائلًا يقول: إن فلانًا الشاعرَ أخذ عن فلانٍ قوله: لا مرحبًا بالشَّيب، وحبَّذا الشباب! وكيف لو عاد، ويا أسفَى لفراق الأحبة! وما لَذاذات العيش بعدهم، وفاضت عيني صبابةً لذكرهم؛ لحَكمتَ بجهله ولم تشكَّ في غفلته.»

وإذن فالجرجاني يرى أنه من السخف أن تتَّهم شاعرًا بسرقةِ معنًى مما يُسميه «العام المشترك»، أو الأصيل الذي شاع حتى لحق بذلك العامِّ المشترك. ومُحاجَّة الناقد على هذا النحو تبدو واضحةَ الصحة، ولكننا في الحق لا نُسلم له بكل ما قال، بل هو نفسُه لا يُسلم به في الصفحات التالية من كتابه؛ وذلك لأن المهم في الشعر ليس معناه وإنما صياغته. وفي الصياغة تكون السرقةُ عادةً مهما كان المعنى مشتركًا أو مُبتذَلًا. وقد سبق أن عالجنا هذه المشكلةَ عند الكلام على آراءِ ابن قُتيبة في اللفظ والمعنى. وأوضحُ مثلٍ للمعنى المبتذَل الذي تجعله الصياغةُ مِلكًا لقائله هو قول الأعشى عن وقت الظهيرة: «وقد انتعَلَت المَطيُّ ظلالَها»، وقولُ آخَر عن هُزال الناقة من كثرة السَّير: «يقتاتُ شحمَ سَنامها الرَّحْلُ»، وأمثالُ ذلك مما يتميَّز به الشعرُ الجيد.

إلى مثلِ هذا الاعتراف يُخيَّل إلينا أن الجرجاني قد فطن بحسِّه الأدبي الصادق؛ ومن ثم قال: «وقد يكون في هذا الباب ما تتَّسع له أمةٌ وتضيق عنه أخرى، ويسبق إليه قومٌ دون قوم؛ لعادةٍ أو عهد، أو مشاهدةٍ أو مِراس؛ كتشبيه العرب الفتاةَ الحسناء بتَريكةِ النعامة، ولعلَّ من الأمم مَن لم يرَها، وحُمرةَ الخدود بالوردِ والتفاح، وكثيرٌ من الأعراب مَن لم يعرفها، وكأوصافِ الفلاة وفي الناس من لم يُصْحِر، وسَيرَ الإبل وكثيرٌ منهم مَن لم يركب. وقد يتفاضل مُتنازعو هذه المعاني — بحسَب مراتبهم من العلم — بصنعةِ الشعر، فتشتركُ الجماعة في الشيء المتداوَل، وينفرد أحدُهم بلفظةٍ تُستعذَب، أو ترتيبٍ يُستحسَن، أو تأكيدٍ يوضَع موضِعَه، أو زيادةٍ اهتدى لها دون غيره، فيُريك المشتركَ المبتذَل في صورة المبتدَع» (ص١٥٠).

«كما قال لَبيد:

وجَلا السُّيولُ عن الطُّلولِ كأنَّها زُبُرٌ تُـجِـدُّ مُـتـونَـهـا أقـلامُـهـا

فأدَّى إليك المعنى الذي تَداولته الشعراء، وقال امرُؤ القيس:

لِمَن طَلَلٌ أبصَرتُه فشَجَاني كخَطِّ زَبُورٍ في عَسيبِ يَماني

وقال حاتمٌ:

أتعرفُ أطلالًا ونؤيًا مهدَّمَا كخَطِّك في رَقٍّ كِتابًا مُنَمنَمَا؟

وقال الهذليُّ:

عرَفتُ الدِّيار كرَسْم الكتا بِ يَزْبُره الكاتبُ الحِمْيَري

وأمثال ذلك ممَّا لا يُحصى كثرةً ولا يَخفى شهرة. وبين بيتِ لَبيدٍ وبينها ما تراه من الفضل، وله عليها ما تُشاهده من الزيادة والشِّف ... إلخ.» ممَّا قد نعرض له عند الكلام على السرقات.

وكما يدعو الجرجانيُّ إلى عدم الإفراط في ادِّعاء السرقة؛ كذلك يَدْعونا إلى عدم التفريط فيقول (ص١٥٥): «ولم يبقَ عليك إلا أن تحترسَ من التفريط كما احترستَ من الإفراط. فلا تكن كمَن يرى السرَق لا يتمُّ إلا باجتماع اللفظ والمعنى، ونقلِ البيت جملةً والمصراعِ تامًّا.» «وأولُ ما يلزمُك في هذا الباب ألا تَقصُر السرقةَ على ما ظهر ودعا إلى نفسه دون ما كمَنَ ونضَح عن صاحبه، وألا يكون همُّك في تتبُّع الأبيات المتشابهةِ والمعاني المتناسخة طلبَ الألفاظ والظواهرِ دون الأغراض والمقاصد، وأن تكمل ذلك حتى تعرفَ في تناسُب قول لبيد:

وما المالُ والأَهْلونَ إلا ودائعٌ ولا بدَّ يومًا أن تُردَّ الودائعُ

وقولِ الأزدي:

إنَّما نعمةُ قومٍ متعةٌ وحياةُ المرءِ ثوبٌ مُستعار

وإن كان هذا ذكر الحياة، وذلك المال والولد، وكان أحدهما جُعل وديعة والآخَر عاريَّة.» وأمثال ذلك ممَّا نرى أن الجرجانيَّ قد وقع معه في الإفراط خوفًا من التفريط.

وفي الحق، إن الجرجاني في هذا الموضع لم يستطع أن يُفلِت مما تورَّط فيه غيرُه من إظهارِ المهارة الكاذبة في تتبُّع سرقاتٍ موهومة، والكشفِ عنها كشفًا لا يدلُّ إلا على أنهم يحفظون الكثيرَ من الشعر في الفنون المختلفة. ونضرب لذلك مثلًا قولَه (ص١٦٣ وما بعدها): «ولا يغرَّك من البيتين المتشابهَين أن يكون أحدُهما نَسيبًا والآخرُ مديحًا، وأن يكون هذا هجاءً وذلك افتخارًا؛ فإن الشاعر الحاذق إذ عَلق المعنى المختلَس عدَل به من نوعه وصفته، وعن وزنِه ونَظْمه، وعن رَويِّه وقافيته. فإذا مرَّ بالغبي الغُفْل

وجدَهما أجنبيَّين متباعدَين، وإذا تأمَّلَهما الفطنُ الذكي عرَف قرابةَ ما بينهما، والصلةَ التي تجمعهما؛ قال كُثَيِّر:

أريدُ لِأنسى ذِكرَها فكأنَّما تُمثَّل لي ليلى بكلِّ سبيلِ

وقال أبو نُواس:

ملكٌ تصوَّر في القلوب مثالُه فكأنَّه لم يخلُ منه مكانُ

فلم يشكَّ عالمٌ في أن أحدَهما من الآخَر، وإن كان الأولُ نَسيبًا والثاني مديحًا.» ولكن الفرق واضحٌ بين البيتين؛ فالأول حقيقةٌ نفسية حارَّة، بينما الثاني معنًى عقليٌّ متكلَّف. فكُثَيِّرٌ لانشغاله الدائم بصاحبته لا يستطيع أن ينساها كأنما هي أمامه دائمًا، بينما أبو نُواس يفترض قضيةً ثم يبني عليها نتيجة؛ فهو يُعبر عن حبِّ الناس لمدوحه بأنَّ مثاله مُصوَّر في القلوب، فلذلك كأنه في كل مكان؛ لأن الناس منتشرون في كل مكان، فمن الإسراف إذن تقريرُ السرقة بين البيتين.

ومن غريب الأمر أن الجرجانيَّ نفسه لم يغفل عن وجوب الحذر في هذا الباب، ولكنه لا يكاد يصلُ إلى التطبيق حتى ينسى الحذَر ويتورَّط فيما تورَّط فيه غيره، والسليم عند الجرجاني هو دائمًا مبادئُ منهجه. ومن تلك المبادئ قولُه (ص١٦): «وهذا بابٌ يحتاج إلى إنعام الفكر، وشدةِ البحث، وحُسن النظر، والتحرُّز من الإقدام قبل التَّبَيُّن، والحكم إلا بعد الثقة. وقد يَغمض حتى يَخفى، وقد يذهبُ منه الواضح الجليُّ على مَن لم يكن مُرتاضًا بالصناعة، متدربًا بالنقد. وقد تحملُ العصبيةُ فيه العالمَ على دفع العِيان وجَحْدِ المشاهَدة، فلا يَزيد على التعرُّض للفضيحة، والاشتهار بالجسور والتحامُل. ومتى طالعتَ ما أخرجه أحمدُ بن أبي طاهر وأحمد بن عمار من سرقاتِ أبي تمَّام، وما تتبَّعه بِشرُ بن يحيى على البُحتري، ومُهلهلُ بن يموتَ على أبي نُواس؛ عرَفتَ قُبح آثارِ الهوى، وازداد الإنصافُ في عينك حُسنًا.» وهو يورد أمثلةً لما عدَّه المهلهلُ بن يموتَ مسروقًا في شعر أبي نُواس، بسبب استعمال ألفاظٍ استعملها غيرُه من قبلُ استعمالًا مشابهًا. والجرجاني يرفض أن يُسميَ أمثال ذلك سرقة؛ لأن: «الألفاظ منقولةٌ متداوَلة، وإنما يُدَّعى ذلك في اللفظ المستعار أو الموضوع؛ كقول أبي نواس:

إليك أبا العبَّاس من بينِ مَن مشى عليها امتطَينا الحضرميَّ الملسَّنَا

إذ زعم المهلهلُ أنه مأخوذٌ من قول كُثَيِّر:

لهم أزُرٌ حُمْر الحواشي يَطَؤْنها بأقدامهم في الحضرميِّ الملسَّنِ

والحضرميُّ الملسَّن أشهرُ عند العرب من أن يفتقرَ إلى قولِ كُثيرٍ أو غيرِه، وإنما هو صنفٌ من نعالهم كان مُستحسَنًا عندهم، فما ذِكرُ أبي نُواس له من السرقة المعروفة في شيء. ثم لو ذكَر بعضُ شعرائنا اليمانيَ المخصَّر والكنانيَّ المطبق، ثم وجدناه في شعر غيرِه أكنَّا نقول: إنه مأخوذ منه؟ أو كنا نعدُّه سرقة؟ وليس بين البيتين اتصالٌ ولا تناسبٌ إلا في هذه اللفظة؛ لأن كُثَيِّرًا مدح قومًا فوصفَهم بالمرح والنَّعْمة والخُيَلاء، وذكر سُبوغ أُزُرهم، وأنهم يطَئونها بنعالهم الحضرمية الملسَّنة هَوانًا بها، وقصَد أبو نُواس معنًى آخَر، فذكر أنه قصَد ممدوحه ماشيًا وامتطى نعلَه الحضرمية الملسنة، فما أرى بينها غير ما ذكرت.»

وإذن فالجرجاني يرفض أن يرى سرقةً في الألفاظ والاصطلاحات المشتركة العامة، كما رفض أن يراها في المعاني المشتركة العامة؛ لأن الألفاظ منقولةٌ متداوَلة، وإنما يُدَّعى ذلك في اللفظ المستعار أو الموضوع؛ كقول أبي نواس:

طوى الموتُ ما بيني وبين محمدٍ وليس لما تَطوي المنيةُ ناشرُ

وقول البَطينِ البجَليِّ:

طَوى الموتُ ما بيني وبين أحبَّةٍ بِهِمْ كنتُ أُعطي ما أشاءُ وأمنعُ

وكقوله: «سقَتْه كفُّ الليل أكؤُسَ الكَرى.»
وقول الآخَر:

سقاه الكَرى كأسَ النُّعاسِ فرأسُه لِدِين الكَرى في آخِرِ الليلِ ساجدُ

... إلخ» (ص١٦١ وما بعدها).

بذا يفرغ الجرجانيُّ من تقرير منهجه العامِّ في دراسة السرقات معانيَ وألفاظًا، ثم ينتقل إلى سرقات المتنبِّي بنوعٍ خاص، فيُمهد لذلك بتلخيصِ ما قاله من قبل، واستعراضِ تاريخ السرقات في جملةٍ أسطر فيقول (ص١٧٠): «والسرَق — أيدك الله — داءٌ قديم، وعيبٌ عتيق، وما زال الشاعر يستعين بخاطرِ الآخَر، ويستمدُّ من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظِه، وكان أكثرُه ظاهرًا كالتوارُد الذي صدَّرنا بذِكره الكلام، وإن تجاوَز ذلك قليلًا في الغموض لم يكن فيه اختلافُ الألفاظ، ثم تسبَّب المحدَثون إلى إخفائه بالنقل والتأكيد، والتعريض في حالٍ والتصريح في أخرى، والاحتجاج والتعليل، فصار أحدهم إذا أخذ معنًى أضاف إليه من هذه الأمور ما لا يَقصُر معه عن اختراعه وإبداعِ مِثله، وقد ادَّعى جريرٌ على الفرزدق، فقال:

سيعلم مَن يكونُ أبوه فينا ومَن عُرِفَت قصائدُه اجتلابَا

وادَّعى الفرزدق على جرير فقال:

إنَّ استراقَك يا جريرُ قصائدي مِثلُ ادِّعاك سوى أبيك تنَقُّلُ

ومتى أنصفتَ علمتَ أن أهل عصرنا ثم العصرِ الذي بعدنا أقربُ فيه إلى المعذرة، وأبعدُ من المذمة؛ لأن مَن تقدَّمَنا قد استغرق المعانيَ وسبَق إليها، وأتى على معظمِها، وإنما يحصل على بقايا؛ إما أن تكون تُرِكَت رغبةً عنها واستهانةً بها، أو لبُعد مطلبها، واعتياص مَرامها، وتعذُّرِ الوصول إليها. ومتى أجهَد أحدُنا نفسه، وأعمَل فِكره، وأتعَب خاطرَه وذهنه في تحصيلِ معنًى يظنُّه غريبًا مبتدَعًا، ونظْمِ بيتٍ يحسبه فردًا مخترعًا، ثم تصفَّح عنه الدواوين؛ لم يُخطِئه أن يجدَه بعينِه أو يجدَ له مثالًا من جنسه؛ ولهذا السبب أحظُر على نفسي، ولا أرى لغيري، بتَّ الحكمِ على شاعرٍ بالسرقة. وقد أحسن أحمدُ بن أبي طاهر في مُحاجَّة البحتري لما ادَّعى عليه السرَق قولَه:

والشِّعرُ ظهرُ طريقٍ أنت راكبُهُ فمِنه مُنشعِبٌ أو غيرُ مُنشعبِ
وربما ضمَّ بين الرَّكْب منهجُه وألصَق الطُّنُبَ العالي على الطنُبِ

إلا أني وجدتُ في شعره معانيَ كثيرةً أجدها لغيره، وحكمتُ بأن فيها مأخوذًا لا أُثبته بعينه، ومسروقًا لا يتميَّز من غيره. وإنما أقول: قال فلان كذا، وقد سبقَه إليه فلانٌ فقال كذا، فأغتنم به فضيلةَ الصدق، وأسلمُ من اقتحام التهوُّر. وهذا ما ادُّعي على أبي الطيِّب فيه بالسرقة، وما أُضيف إليه ممَّا عثرت به.» ويسرد الجرجانيُّ أبياتَ أبي الطيب وما شابهها من شِعر السابقين؛ وذلك فيما يَنيف على مائةٍ وثلاثين صفحة (من ١٧١ إلى ٣٠٩). وقد أسرف في ذلك أيَّما إسراف، وكأنه قد نسي كلَّ مبادئه ولم يَعُد له إلا إظهارُ المعرفة بالشعر، والقدرةِ على ردِّ بعضه لبعض. وهو لا يكتفي برد بعضِ أبيات الشاعر إلى أبياتِ مَن سبقه من الشعراء، بل يردُّ بعضًا آخر إلى جملٍ نثرية؛ لما بينها من شَبهٍ في المعنى؛ من ذلك قوله (ص٣٧٦): «حُكي عن بعض الحكماء أنه سُئل عن أسوأ الناس حالًا فقال: مَن قوِيَت شهوتُه، وبعدَت همتُه، واتسعَت معرفته، وضاقت مقدرتُه، قال أبو الطيب:

وأتعَبُ خلقِ الله مَن زاد همُّه وقصَّر عمَّا تشتهي النفسُ وجْدُه»

وهذا أشبهُ ما يكون بما ورَد في الرسالة الحاتمية.

وفي موضعٍ آخَر يورد قولَ النبي ﷺ (ص٣٧٦): «لقد نُصِرتُ بالرعب.» ثم يُعدد أبياتَ المتنبي وغيرِ المتنبي التي تُعبر عن معنًى يُقارب هذا؛ كقول أبي الطيب:

بعَثوا الرعب في قلوب الأعادي فكأنَّ القتال قبل التلاقي

وقولِه:

لو لم يُزاحِفْهم لزاحفَهم لهُ ما في صدورِهمُ من الأوجالِ

وأمثالِ ذلك.

وأخيرًا يختتم الجرجاني هذه القوائمَ بقوله: «وقد أتينا على ما حضرَنا في هذا الكتاب، ونُبنا عنك في جمعه، واستحضارِ لفظه، وتصفُّح الدواوين، ولقاء العلماء فيه، وبيَّضنا أوراقًا لِما لعله شذَّ عنا من غريبه، وما عسانا نظفر على مرور الأوقات به. ما نأبى أن يكون عندك أو عند أحدِ أصحابك فيه زياداتٌ لم نعثر بها، أو لطائفُ لم نفطن

إليها. وإن كنتَ على ثقةٍ من علمك وبصيرةٍ بما عندك، وعرَفت من طرق السرَق ووجوه النقل ما يسوغ فيه حُكمك، ويعدل فيه شهادتك، فلا بأس أن تُلحِق به ما أصبتَه، وأن تُضيف إليه ما وجدته، بعد أن تتجنبَ الحيف وتتنكَّب الجَور، وتعلم أن وراءك من النقاد مَن يعتبر عليك نقدك، ومَن لا يستسلم للعصبية استسلامك.»

بذا ينتهي الدفاع عن المتنبي. وهو كما نرى أشبهُ بالدفاع القضائي منه بالنقد، وقوامه — كما لاحظنا — قياسُ الأشباه والنظائر، أو اعتمادٌ على المقاصة. فإن يكن المتنبي قد قال شعرًا رديئًا فقد قال مِثلَه سيدُ المطبوعين وسيدُ أهل الصنعة، وإن يكن قد اتُّهم بفساد العقيدة، فقد بلغ في ذلك الجاهليُّون وكعبُ بن زهير وابنُ الزِّبَعْرى، بل وأبو نُواس، ما لم يبلغ إلى مثلِه أبو الطيب، والشعر بعدُ غيرُ الدين. وإن تكن للمتنبي مخارجُ أو ابتداءاتٌ رديئة، فله الجيدة، ومن الواجب أن نُعمل المقاصة بين النوعين. وأما السرقات فالجرجانيُّ بعد أن بسَط فيها كثيرًا من المبادئ السليمة لم يأخذ بها، بل اكتفى بأن استبعد اللفظ، ثم راح يجمع كلَّ ما قيل مشابهًا لمعاني الشاعر، سواءٌ في ذلك الشعر والنثر، دون أن يدلَّ على أخذٍ أو يرفض دعوى في هذا السبيل، حتى جاء هذا الجزء الخاص بالسرقات خاليًا من كل درس أو تحقيق أو تطبيق للمبادئ، وإن يكن لصاحبه فيه فضل، فهو فضل الجمع لا أكثر ولا أقل.

وأما القسم الثالث من كتابه، فهو — كما قلنا — خيرُ ما كتب؛ وذلك لما فيه من مناقشاتٍ تفصيلية ونقدٍ موضعي دقيق، وهو جديرٌ بأن يُسمى الوساطة بين المتنبي وخصومه. ولنأخذ الآن في دراسته وتحليله.

(٦) مناقشة الجرجاني لما عابه النُّقادُ على المتنبي

قبل أن يبدأ المؤلفُ مناقشتَه يُحدِّد — كما اعتاد — موضعَ الخصومة ومنهج حلِّها. ولقد سبق أن أوردنا ذلك النصَّ الهام الذي يُصدر به هذا القسم، والذي حلَّلناه فرأينا المؤلفَ يُفرق في عيوب الشعر بين خطأٍ ظاهرٍ يعرفه الجميع، وعيبٍ خفي لا يُدرك إلا بالطبع والدُّربة، كما فرَّق بين شعرٍ مستقيم لا تكفي صحتُه ليحكم بجودته، وشعرٍ واضحِ المحسِّنات البديعية تعجب به الأذواقُ السميكة، ثم الشعر المطبوع الكثير الماء. وهذا يُمتحن بالطبع لا بالفكر، ولا سبيل معه إلى المحاجَّة أو المحاكمة.

ويصل إلى ما عابه النقادُ من شعر أبي الطيب فيقول (ص٣١٣): «وقد تفقدتُ ما أنكَره أصحابُك من هذا الديوان بعد الأبيات التي حالها من امتناع المحاجَّة فيها، وتعذُّر

المخاصمة عليها ما وصَفْت، فوجدتُه أصنافًا؛ منها ألفاظ نُسبت إلى اللحن في الإعراب، وادُّعِي فيها الخروج عن اللغة، ومعانٍ وُصفت بالفساد والإحالة والاختلال والتناقض واستهلاك المعنى، وأخرى أنكر منها التقصير عن الغرض، والوقوع دون القصد، وعيب فيها ما عيبه من باب التعقيد والتعويص، واستهلاك المعنى، وغموض المراد، ومن جهة بُعد الاستعارة والإفراط في الصنعة.»

وإذن الجرجاني لن يُناقش إلا ما يمكن مناقشته من العيوب التي أُخذت على بعض أبيات الشاعر، وأما ما تتعذَّر المخاصمةُ فيه ويُمتحن بالطبع دون الفكر فلا سبيل إلى المفاضلة دونه. وانتقاداتُ الخصوم لذلك النوع من الشعر الممتاز ليست إلا وليدةَ الهوى؛ وذلك لأن «العصبية ربما كدَّرَت صفو الطبع، وفلَّت حدَّ الذهن، ولبَّسَت العلم بالشك، وحصَّلَت للمُنصف الميل. ومتى استحكمَت ورسخَت صوَّرَت لك الشيءَ بغير صورته، وحالت بينك وبين تأمُّله، وتخطَّت بك الإحسانَ الظاهر إلى العيب الغامض، وما ملكَت العصبيةُ قلبًا فتركَت فيه للتثبُّت موضعًا، أو أبقت منه للإنصاف نصيبًا.»

والجرجاني بعدُ لم ينسَ منهجه العام، ولعله اضطُرَّ إليه حتى في هذا الباب؛ وذلك لأنه من بين أشعار المتنبي ما لا يمكن الدفاعُ عنه لوضوح عيبه. وهذا ما يُسلم به الجرجاني المنصف، المبغِض للمحاجَّة بالباطل؛ فهو يقول: «وجملة القول في هذه الأبيات وأشباهها: أنه (المتنبي) لو وفَّى فيها التهذيبَ حقَّه، ولم يبخس التثقيفَ شرطه، لانقطعَت عنها ألسنُ العيب، وأفسدت دونها مارق الطعن، ولدخلت في جملة أخواتها، ولجرَت مَجرى أغيارها، ولاستغنت عن تكلفِ البحث والتنقيب، واستغنى خصمك عن تمحُّل الحجج والمعاذير.» ولكن التسليم بعيبِ تلك الأبيات لا يجوز أن يُنزل الشاعرَ عن مرتبته، أو أن يحطَّه دون أقرانه؛ لأننا لم نجد شاعرًا شمل الإحسانُ والإصابة والتنقيحُ والإجادة شِعرَه أجمع، «بل قلَّما تجد ذلك في القصيدة الواحدة والخطبة المفردة، ولا بدَّ لكل صانع من فترة، والخاطر لا تستمرُّ به الأوقات على حال، ولا يدوم في الأحوال على نهج. وقدَّمنا لك في صدر هذه الرسالة من شعر أبي نُواس وأبي تمام وغيرهما ما مهَّدنا به الطريق إلى هذا القول، وأقمنا عَلَمًا يُرجَع إليه في هذا الحكم، وأعلمناك أنه ليس بُغيتنا الشهادة لأبي الطيب بالعصمة، ولا مُرادنا أن نُبرئه من مقارفةِ زَلَّة، وأن غايتنا فيما قصدناه أن نُلحقه بأهلِ طبقته، ولا نُقصِّر به عن رُتبته، وأن نجعله رجلًا من فحول الشعراء، ونمنعك عن إحباط حسناته بسيئاته، ولا نُسوِّغ لك التحامُلَ على تقدمه في الأكثر بتقصيره في الأقل، والغضَّ من عامٍّ تبريزه بخاصٍّ تعذيره.»

(٦-١) التعقيد والغموض

وهو يبدأ بمناقشة التعقيد والغموض، فيرى أن أبا تمام قد بلغ ما لم يبلغه المتنبي، ومع هذا لم يُسقط ذلك شعره، فيقول (ص٣١٥): «ولو كان التعقيد وغموض المعنى يُسقطان شاعرًا لَوجب أن لا يُرى لأبي تمام بيتٌ واحد؛ فإنا لا نعلم له قصيدةً تسلم من بيتٍ أو بيتين قد وفَرَ من التعقيد حظُّهما، وأُفسِد به لفظُهما؛ ولذلك كثر الاختلاف في معانيه، وصار استخراجها بابًا مفردًا ينتسب إليه طائفةٌ من أهل الأدب، وصارت تتطارحُ في المجالس مطارحةَ أبيات المعاني وألغاز المعنى، وليس في الأرض بيتٌ من أبيات المعاني قديمٌ أو مُحدَث إلا ومعناه غامضٌ مستتر، ولولا ذلك لم تكن إلا كغيرها من الشعر، ولم تُفرَد فيها الكتب المصنَّفة، وتُشغَل باستخراجها الأفكار الفارغة. وأنت لا تجد في شعر أبي الطيب بيتًا يَزيد معناه على هذا الغموض، أو تتعقَّد ألفاظه تعقُّدَ أبيات الفرزدق، فأما ديوان أبي تمام فهو مشحونٌ بهذين القسمين: التعقيد والغموض، ومَن أنصف حجزه حضورُ البينة عن المنازعة» (ص٣١٧).

(٦-٢) الإفراط

ويترك الناقدُ التعقيد والغموض ليتحدَّث عن الإفراط، فيرى (ص٣١٧) أنه «مذهبٌ عام في المحدَثين، وموجودٌ كثير في الأوائل، والناس فيه مختلفون؛ فمُستحسن قابلٌ ومستقبِح رادٌّ، وله رسومٌ متى وقف الشاعر عندها ولم يتجاوز الوصفُ حدَّها، جمع بين القصد والاستيفاء، وسَلِم من النقص والاعتداء، فإذا تجاوزها اتسعَت له الغاية، وأدَّته الحالُ إلى الإحالة. وإنما الإحالة نتيجةُ الإفراط، وشُعبةٌ من الإغراق، والباب واحد، ولكن له درَجٌ ومراتب. فإذا سمع المحدَثُ قول الأول:

ألا إنَّما غادَرتِ يا أمَّ مالكٍ صدًى أينما تذهَبْ به الريحُ يذهبِ

وقولَ آخَر من المتقدمين:

ولو أنَّ ما أبقيتِ مني مُعلَّقٌ بعودِ ثمام ما تأوَّد عُودُها

جسَر على أن يقول:

أُسَرُّ إذا نَحِلتُ وذاب جِسمي لعلَّ الرِّيح تَسْفي بي إليهِ

وسَهل لأبي الطيِّب الطريق فقال:

ولو قَلمٌ أُلقِيتُ في شقِّ رأسهِ من السُّقْم ما غيَّرتُ مِن خطِّ كاتبِ

وقال:

رُوحٌ تَردَّدُ في مِثل الخِلال إذا أطارت الرِّيحُ عنه الثوبَ لم يَبِنِ
كفى بجِسْمي نحولًا أنني رجلٌ لولا مُخاطبتي إياك لم ترَني

وأمثالَ ذلك مما لو قصدنا جمعه لم يُعوِز الاستكثارُ منه، ووجد مَن بعدهم سبيلًا مسلوكًا، وطريقًا موطَّأً، فقصَدوا وجاروا، واقتصَدوا وأسرفوا، وطلب المتأخرُ الزيادة، واشتاق إلى الفضل فتجاوز غايةَ الأول، ولم يقف عند حدِّ المتقدم، فاجتذبه الإفراطُ إلى النقص، وعدَل به الإسرافُ نحو الذم. ولما سمع أبو الطيب قولَ قيسِ بن الحَطيم في الطَّعنة:

ملَكتُ بها كفِّي فأنهَرْتُ فَتْقَها يرى قائمٌ مِن دونها ما وراءَها

نافسَه فقال:

إذا ما ضرَبتَ القِرْنَ ثم أجزتَني فكِلْ ذَهَبًا لي مرةً منه بالكَلْمِ

فلم يحفل بسوءِ النظم وهلهلة النَّسج لَّما حصل له الغرضُ في إنهاء الطعنةِ وتوسيع الجُرح.»

وهذا اعتذارٌ ضعيف؛ لأن بيت المتنبي ليس سيئَ النظم مهلهل النسج فحسب، بل وساقط المعنى مُسفًّا، وليس هناك وجهٌ للمقارنة بين بيت ابنِ الحطيم وبيتِ أبي الطيب السخيف. وأين الجرحُ النافذ حتى لَنرى ما وراءه من الجرح يريد الشاعر أن يَكيل له الممدوحُ فيه الذهب؟!

ومع هذا، فإن الجرجاني قد أدخل في الإفراط المعيب أشياءَ لا تدخل فيه، واعتذر عمَّا لا يوجب الاعتذار. من ذلك قول المتنبي نفسه:

وضاقت الأرض حتى كاد هاربهم إذا رأى غيرَ شيءٍ ظنَّه رجُلَا

وناقدنا يرى «أن الشاعر لم يكترث في هذا البيت بالإحالة، ولم يستقبح أنْ جعَل غيرَ شيء مرئيًّا لما استوفى عند نفسه الغايةَ ولم يبقَ وراءها مرمًى لشاعر، وشجَّعه على ذلك قولُ أبي تمام:

أفيَّ تَنظِم قولَ الزُّور والفنَدِ وأنت أنزرُ مِن لا شيء في العددِ

فقال: وقد أجاز هذا أن يكون لا شيء أحدًا. وهذا أن يكون معدودًا.»

والقارئ لم يزلَّ يذكر أن الحاتميَّ في مناظرته قد انتقد بيتَ المتنبي قائلًا: «أفتعلم مرئيًّا يتناوله النظرُ لا يقع عليه اسم شيء، وما أراك نظرتَ إلا إلى قولِ جرير:

ما زلتَ تحسب كلَّ شيء بعدهمْ خيلًا تكرُّ عليكمُ ورِجالَا

فأحَلْتَ المعنى عن جهته، وعبَّرتَ عنه بغير عبارته.»

وهذا القول قد يُفهم من رجلٍ كالحاتمي أفسَد الهوى أحكامَه، وأما الجرجانيُّ فتسليمه بهذا النقد والتماسُه العذر للبيت يدلُّ على انحرافٍ عن فهم المعنى الصادق في هذا البيت، كما يدلُّ على أنه لم يدرك السخرية المرَّة الكامنة في بيت أبي تمام. ومِثل هذين البيتين لا إفراط فيهما، وهما من عيون الشعر.

وكذلك الأمر في معظم الأبيات التي ساقها الناقدُ كأمثلةٍ للإفراط. ويستطيع القارئُ أن يرجع إليها (٣١٨ إلى ٣٢٣) ليرى أن من بينها ما يُعتبر من أجودِ الشعر، وأن الجرجاني مخطئٌ في تسليمه بعيبها. ولو أن أمرها كان بين يدَي ناقدٍ آخَر كالآمدي؛ لَعرَف كيف يذود عنها بدلًا من التماس أشباهٍ لها ونظائر.

(٦-٣) الاستعارة

وينتقل الناقد إلى الاستعارة فيقول (ص٣٢٣): «أما الاستعارة فهي أحد أعمدة الكلام، وعليها المعوَّل في التوسُّع والتصرف، وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ، وتحسين النَّظم والنثر. وقد كانت الشعراء تجري على نهجٍ منها قريبٍ من الاقتصاد، حتى استرسل فيه أبو تمام ومال إلى الرخصةِ فأخرجه إلى التعدي، وتبعه أكثرُ المحْدَثين بعده، فوقَفوا عند مراتبهم من الإحسان والإساءة، والتقصير والإصابة. وهذا مما يُميز بقَبول النفس ونُفورها، وينتقد بسكون القلب ونبوِّه، وربما تمكَّنَت الحجج من إظهار بعضه، واهتدَت

إلى الكشف عن صوابه وغلطه.» وإذن فالجرجاني لا يعرف مقياسًا لجودة الاستعارة أو رداءتها، والحكم عنده هو قَبول النفس أو نفورها، والتعليل في هذا الأمر غيرُ مستطاع دائمًا، وهو يُناقش بيتَ المتنبي:

مَسرَّةٌ في قلوب الطِّيب مَفْرِقُها وحسرةٌ في قلوب البِيض واليَلَبِ

وقوله:

تجمَّعَت في فؤاده همٌم مِلْء فؤادِ الزمانِ إحداها

وهذان البيتان قد انتقدهما النقاد، ورأوا أن الاستعارة فيهما «لم تجرِ على شبهٍ قريب ولا بعيد، وإنما تصح الاستعارة وتَحسُن على وجهٍ من المناسبة، وطرفٍ من الشبَه والمقاربة.» وهذا نقدٌ صحيح لا يُدفَع، ومع ذلك يحاول الجرجاني أن يعتذرَ عمَّا في هذين البيتين من سخفٍ وإحالةٍ وإغراب؛ بأن يلتمس لهما النظائر، كقول ابنِ أحمد:

ولَّت عليهِ كلُّ عاصفةٍ هوجاءَ ليس للُبِّها زَبْرُ

وقول أبي رميلة:

همُ ساعدُ الدهر الذي يُتَّقى بهِ وما خيرُ كفٍّ لا تنوءُ بساعدِ

وقول الكميت:

ولما رأيتُ الدهر يقلب ظهرَهُ على بطنِه فِعلَ الممعَّكِ بالرملِ

ويأخذ كعادته في القياس، فيريد أن يُساوي بين سخف أبي الطيب عندما قال: إن مفرق رأسِ أخت سيف الدولة كان مَسرةً في قلوب الطِّيب الذي تتضمَّخ به، كما كان حسرةً في قلوب الخوذات التي حُرِمَت من أن تلبسها الفتاة؛ لأن لبس الخوذات من خصائص الرجال لا النساء؛ أقول: أراد أن يساوي بين هذا الكلام وبين قول الكُمَيت: «إن الدهر قلبَ ظهره على بطنه كالممعَّك.» أو قولِ أبي رميلة: «همُ ساعدُ الدهر.» وقول أبي أحمد: «إن الريح التي تهبُّ دون أن يزجرها لبُّها قد ولهت عليه.» وحُجته في ذلك

«أن هؤلاء قد جعَلوا الدهر شخصًا متكامل الأعضاء تامَّ الجوارح، فكيف أنكرتَ على أبي الطيب أنْ جعل له فؤادًا في قوله: تجمَّعت في فؤاده (البيت) وهو لا يرى فارقًا بين مَن جعل للريح لبًّا، ومن جعل للطبيب والبيض قلبًا.»

وموضع الضعف عند الجرجاني في هذه المحاجَّة هو منهجه الذي يعتمد على المنطق والقياس، وهو يفعل ذلك بالرغم من أنه قد عثر على المقياس الصحيح عندما قال: «إن المميز هنا هو قَبول النفس ونفورها.» والنفس لا تقبل ولا تنفر جريًا وراءَ قياس، والأمثلة التي أوردها لا يمكن أن يُقاس بعضُها على بعض، فوصف الكميت للزمن «بأنه يقلب ظهره على بطنه كالممعَّك» ليس للاستعارة فيه قيمةٌ ذاتية، وإنما يأتيه الجمالُ والقوة والإيحاء من الصور المتحركة التي يُعبر عنها. والاستعارة كغيرها من طرق الأداء يُحكم على جودتها ورداءتها بقدرتها على التصوير، أما قول أبي رميلة: إنهم ساعد الدهر، والدهر كف، وأيُّ كف لا تستطيع شيئًا بغير الساعد الذي يستقلُّ بها؛ فبالرغم مما فيه من بُعدٍ وغرابة، إلا أنه يؤدي ما يريد الشاعرُ أداءه من إشعارنا بقوة الممدوحين. وفي بيت أبي أحمد، ليس السخفُ في وصف الريح بأن لبَّها لا يزجرها، بل تركها تهبُّ هوجاء معصفة — فهذا وصفٌ قوي واستعارة دالَّة — وإنما السخف يأتيه من المبالغة الكاذبة التي نُحِسُّها في ادعاء الشاعر أن الريح المعصفة قد ولهَت على المرثي. وننتهي إلى بيتَي المتنبي فنرى التكلُّف والإحالة والكذب التي جرَّ إليها الحرصُ على المطابقة. ولئن جاز أن تُقبل حسرة البيض واليلَب، فما أظن نفسًا تقبل «مسرة قلب الطِّيب»، ثم أيُّ مبالغة وإسراف ينبو عنهما الذَّوق السليم في قوله: «إن إحدى هِمم ممدوحه ملء فؤاد الزمن.»

(٦-٤) الزلَل في اللغة

وأخيرًا يصل إلى «ما وقع الطعنُ عليه من جهة الإعراب واللُّكْنة في ناحية الزلل في اللغة، وما ألحق بذلك من النقص الظاهر، والإحالة المبينة، والتقصير الفاحش، فلا بدَّ من تعديده والحكم على كلِّ واحد بعينه؛ لاختلاف مأخذِ حُججه، وتشعُّب القول في قَبوله أو ردِّه» (ص٧٣٢). والناقد يخبرنا أنه لن يُناقش من ذلك إلا «ما يقع عليه الاعتراضُ من أهل العلم، وما يجري التنازعُ فيه بين أهل التحصيل والفَهم»، وأما ما «يُشكِل منه على الشادي والمتوسط» فأمر لا تتَّسع لشرحه الصفحات.

وهو يرى أن المعترضين على الشاعر أحدُ رجلين: إما:

(١) نَحْوي أو لُغوي لا بصر له بصناعة الشعر، فهو يتعرَّض مِن انتقاد المعاني لما يدلُّ على نقصه، ويكشف عن استحكام جهله، كما بلغَني عن بعضهم أنه أنكر قوله:

تخطُّ فيها العوالي ليس تَنفذُها كأنَّ كلَّ سِنانٍ فوقها قلَمُ

فزعم أنه أخطأ في وصفِ درع عدوِّه بالحصانة، وأسنَّة أصحابه بالكَلال، ومن كان هذا قدر معرفته ونهاية علمه، فمناظرته في تصحيح المعاني وإقامة الأغراض عناءٌ لا يُجدي، وتعبٌ لا ينفع، كأنه لم يسمع ما شحَنَت به العربُ أشعارها من وصف ركض المنهزم، وإسراع الهارب، وتقصير الطالب، وقولهم: إن الذي نجَّى فلانًا كرمُ فرسه، والذي ثبَّطني عنه سرعةُ طرْفِه، ولم يعلم أن مذاهب العرب المحمودة عندهم، المدوحَ بها شجاعتهم: التفضُّل عند اللقاء، وترك التحصُّن في الحرب، وأنهم يرون الاستظهار بالجنَن ضربًا من الجُبن، وكثرة الاحتفال والتأهب دليلًا على الوهن، ولم يسمع قولَ الأعشى:

وإذا تكونُ كتيبةٌ ملمومةٌ خرساءُ يَخشى الدَّاعرون نِزالَها
كنتَ المقدَّمَ غيرَ لابسِ جُنَّةٍ بالسيف تضربُ معلمًا أبطالَها

(٢) أو معنويٌّ مدقِّق لا علم له بالإعراب ولا اتباعَ له في اللغة، فهو يُنكر الشيء الظاهر وينقم الأمر البيِّن، كما فعل بعضُهم في قوله: لأنت أسودُ في عيني من الظُّلَم، فإنه أنكَر أسودَ من الظلم، ولم يعلم أنه قد يتحمَّل هذا الكلامُ وجوهًا يصح عليها، وأن الرجل لم يُرِد أفعَل التي للمبالغة. وكإنكارِ آخرَ قولَه: فالغيث أبخلُ مَن سعى. فزعم أن «مَن» لا تكون إلا لما يعقل. وهذا الاعتراف يدلُّ على تقصيرٍ شديد في العلم بكلام العرب؛ لأن العرب إذا وصفَت الشيء بصفةِ غيره استعارت له ألفاظه، وأجْرَته في العبارة مجراه؛ فمِن ذلك قول الله تعالى: ﴿وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ﴾، وقوله: ﴿قَالَتَا أَتَيْنَا طَائِعِينَ﴾. حاكيًا عن السموات والأرض. وقوله: ﴿وَكُلٌّ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُونَ﴾. وهو كثيرٌ في القرآن وفي الشعر. وتلك الظاهرة التي لم يستطع هؤلاء المعنويُّون فَهمها، والتي يشرحها هنا الجرجاني؛ هي المعروفة في علم الأسلوب بالتشخيص Personnification.

وإذن، فالذين يتَّهمون المتنبيَ بالخطأ، إما لغويٌّ نَحْوي لا خبرة له بالمعاني، وإما رجلٌ خبير بالمعاني ولكنه لا يُجيد معرفة اللغة وقواعدِها، وسبيلُ الجرجانيِّ إلى مُحاجة كلِّ طائفة هو أن يُبصرها بما غاب عنها من معنًى، أو ما أخطأَت فيه من تفسيرِ لفظ أو تطبيقِ قاعدة، وهذه مناقشاتٌ جزئية يستطيع أن يرجع إليها القارئُ في الكتاب، ومن أمثلتها: جمع بوق على بوقات بدلًا من أبواق، والانتقالُ بالضمائر، وهو ما رأينا عند كلامنا على كسر البناء، وتشديد النون في «لدن». وهي مناقشات تدلُّ على سَعة علم الجرجاني وتبحُّره في معرفة المعاني التي أوردها الشعراءُ قدْرَ تمكُّنه من اللغة وقواعدها.

وانتقادنا على الجرجاني في هذه المناقشات هو ما سبق أن قرَّرناه من حرصه على القواعد وردِّ كل شيء إليها، كما فعَل في مسألة «كسر البناء»، وكما فعَل في تحديده «للإباحات في الشعر» بما يكود رد إلى الأصل، فهذه كلها أصولٌ غير مسلَّم بها من كبار الشعراء الموهوبين الذين يُملي عليهم حسُّهم الفنيُّ ما لا يستطيع أن يُدرك سرَّه ناقدُنا، الذي جنَح إلى المنطق — لسوء الحظ — غيرَ مرة.

وإذن فالجرجانيُّ ناقدٌ عالم صاحبُ أصول، ومع ذلك فإن العلم في الأدب لا يمكن أن يستغنيَ عن الذوق، ولا أن يكفي عن الحس، والنقد الأدبي بابٌ تختلط فيه الثقافةُ بصِدق الحدس. وليس أدلَّ على ذلك من مناقشة المؤلف لمعاني التصغير بمناسبة تصغير أبي الطيب «لُيَيْلة» في بيته الذي أثار جميعَ النقاد:

أُحَادٌ أم سُداسٌ في أحادِ لُيَيلتَنا المنوطةَ بالتنادِ؟

إذ معنى الشطر الأول أن الليلة كانت طويلةً حتى خُيِّل للشاعر أنها لم تكن ليلةً واحدة، بل سبعًا؛ أي: أسبوعًا كاملًا، وإذا كان هذا طولها فكيف يُصغرها فيقول لُيَيلتنا؟ ولقد سُئل المتنبي في ذلك فقال (ص٣٤٩): «هذا تصغير التعظيم.» والعربُ تفعله كثيرًا، قال لَبيد:

وكلُّ أناسٍ سوف تدخل بينهم دُوَيهِيَةٌ تصفرُّ منها الأناملُ

أراد لُطفَ مدخلها فصغَّرها. وقال الأنصاري: أنا عُذَيقُها المرجَّب، وجُذَيلها المُحكَّك. فصغَّر وهو يريد التعظيم. وقال آخَر:

يا سَلْم أسْقاك البُرَيقُ الوامضُ والدِّيَمُ الغاديةُ الفُضافِضُ

ويأبى الجرجاني أن يُسلم بردِّ المتنبي، فيروح يتحدث عن التصغير حديثًا لا يَعْدو الأشياءَ المعروفة، أو حديثًا يدلُّ على أنه لم يستطع أن يتشرَّب لطائفَ التعبير، فيقول:

«أما تصغير اللفظ على تكثير المعنى فغيرُ مُنكَر، وهو كثيرٌ في كلام العرب، لكنْ في احتجاج أبي الطيِّب خلل، من قِبَل أن دُوَيهيَة في هذا الموضع تصغيرٌ في المعنى واللفظ، وكذلك جُذَيلها المحكَّك؛ لأن هذا الجُذيل لا يكون إلا لطيفَ الجِرْم، وإنما هو جذمٌ من النخلة تحتكُّ به الإبل، وكلما زاد تحكُّك الإبل به زاد لطفًا وصِغرًا وضئولة، وإنما وجه القول في هذا أن مِن التصغير ما يكون جاريًا على طريق الاستهانة والتحقير، ومنه ما يُراد به الصغر واللطافة، فأنت إذا قلت: جاءني رُجيلٌ لم تُبالِ بصِغر جسمه، وتفاوُت خلقه، وقِصَر قامته، إذا أردتَ تحقير شأنه والإهوانَ به، ومتى أردتَ الإخبار عن ضئولته ودَمامة خلقه لم تُعرج على حاله ولم تفكر في محلِّه. وقد تقول ذلك لملكٍ على هذا الوجه، وتقول للرجل العادي على الوجه الأول، وقد تفعل ذلك وأنت تريد ذمَّه وإن كان قويَّ الخلق عظيم الشأن. وذكر لَبيد الدويهية على لفظ التصغير من باب اللطافة دون النكاية، فقول أبي الطيب لُيَيلتنا خارجٌ مخرج الذمِّ والهجو، ثم قد أزال الالتباسَ وأفصح عن المراد بقوله المنوطةَ بالتناد؛ إذ قد بيَّن أنه لم يُرد قِصَر مدتها.» وفي هذا الكلام خلط، بل وأخطاء.

فهل المتنبي حقيقةً قد أخطأ في تفسيره دويهية بأنها تصغيرٌ للتعظيم، وهل الجُذيل والعُذيق في قول الأنصاري مقصودٌ بهما التصغير في اللفظ والمعنى؟

وأول ما يبدو لبداهة العقول هو أن الجرجاني قد تخبَّط في شرحه معنى الجُذَيل المحكَّك، والذي أوقعه في هذا التخبُّط هو لفظ «المحكَّك»؛ فقد ظن أن المقصود بالجُذيل هنا العود الذي يُنصَب للإبل الجَرْبَى لتحكك به «وكلما زاد تحكُّك الإبل زاد لطفًا وصغرًا وضئولة»، وإذن فالتصغير مقصودٌ بمعناه. ولو أن الجرجانيَّ احتكم إلى ذوقه لشكَّ في استقامة مِثل هذا الشرح. ومن البيِّن أن الإنسان لا يمكن أن يفتخر بأنه كالجُذيل الذي تتحكَّك به الإبل، وإنما معنى الجُذيل هنا ومعنى مُكبَّره هو ما عَظُم من أصول الشجر، وهو معنًى تورده المعاجمُ إلى جانب المعنى الأول. والتحكُّك هنا ليس معناه تحكُّكَ الإبلِ الجربَى، بل تحكك أصول النخل عندما تَقْوى وتشتدُّ فتُزال عنها أصول الأعناق؛ أي تحكَّك. وهذا دليل القوة والصلابة، فالرجل يفخر بأنه العُذيق المرجَّب؛ أي ضم إلى الخوص وحمى بالأشواك، وأنه الجذيل المحكَّك؛ أي الجذع القوي، وإذن فلا وجه هنا (للَّطافة والصِّغر والضُّئولة)، وإنما هو تصغير التعظيم الذي أدركه المتنبي بحسِّه الصادق، ومعرفتِه المستنيرة.

وكذلك الأمر في دُويهية؛ فالتصغير هنا ليس في المعنى واللفظ كما يقول الجرجاني، وإنما هو تصغيرٌ عاطفي فيه من التعظيم والقوة ما ليس في «الداهية»، ولتقريب ما نُحسُّه في هذه اللفظة ليس لنا بدٌّ من أن نَقيس على جُمل التصغير في لغتنا العاميَّة؛ أمثال قولنا: «حتَّة نتفة راجل»؛ «فحتة نتفة» تُعبِّر عن أمثالِ هذا التصغير العاطفي، وهي لم يزل توحي بما يحمل قائلُها للرجل الذي يتحدث عنه من إكبارٍ وإعجابٍ ورهبة، أو غيرها من المشاعر التي يُحددها الموقف ولا يمكن حصرُها، وكذلك الأمر في «لُيَيلتنا»، فهي تحمل نفس التلوين العاطفي الذي يدلُّ على التهويلُ الذي سمَّاه المتنبي تعظيمًا. وأما الذمُّ والهجو فلا نرى لهما هنا معنًى، والشاعر في صدد الحديث عن ليلة الفراق التي تَشيب لهولِها النواصي، والتي طالت حتى حسبها أسبوعًا، بل الدهر كله.

بقي ما يقوله الجرجانيُّ عن معنى التصغير في قولنا: «جاءني رُجَيل»، وأننا نقصد به أحيانًا تصغيرَ جسمه، وأحيانًا انحطاطَ خلقِه. وهذا كلام مبتذَل لا أصالة فيه.

ونخلص من هذه المناقشة إلى أن التصغير لا يُفيد في لغتنا كما لا يفيد في غيرها من اللغات التحقيرَ دائمًا، ولا التلميحَ فحسب، وإنما قد يفيد ضُروبًا لا حصر لها من العواطف التي نُحسُّ أحيانًا بأنها الفخر، وأحيانًا بأنها الهول، وأخرى بأنها الإكبار والتعظيم، وما إلى ذلك.

إلى شيء] من هذا لم يفطن الجرجاني الذي راح يُخطِّئ المتنبيَ وهو المخطئ. ومن الغريب أن نرى ناقدًا حديثًا كالأستاذ عباس العقاد يفترض أن المتنبيَ قد استعمل التصغير دائمًا للتحقير، ثم يرى فيه مظهرًا نفسيًّا لحقيقةٍ معروفة عن أخلاق المتنبي، وهي الكِبر والتعالي، وتقرأ كلامه في «المطالعات» فتأخذك المغالطةُ الدقيقة، مع أنك لو أمعنتَ النظر لوجدتَ أن مُحاجة هذا الناقد الحديث لا تستقيم؛ وذلك لأنه وإن يكن من الثابت أن المتنبيَ كان رجلًا صَلفًا مغرورًا، إلا أن استعماله للتصغير لا علاقة له بهذا الخُلق، والشاعر لا يستعمل التحقير إلا في الهجاء؛ كقوله: «كُوَيفير» و«الخُويدم» و«الأُحيمق» و«الشُّويعر» و«أُهَيل عصره». والتصغير يعدُّ من أدوات الهجاء الفنية، ونحن لا نرى في استخدامه في هذا الغرض أيَّ دليلٍ على الكبر، وإلا لكان الهجاء نفسُه أدلَّ على تلك الصفة.

ثم إن المتنبيَ — كما رأينا — لم يستخدم التصغيرَ دائمًا للتحقير، وهو نفسُه يقول: إنه قد قصَد منه إلى التعظيم في بيته الذي ناقشناه. ولقد كان من مقتضيات المنهج الصحيح أن يُحصي الأستاذ العقاد أولًا كلَّ ما قصد إليه الشاعرُ من التصغير، وأن يُميز

بين مراميه منه، وأن يفصل بين ما يجب أن نعتبره مجردَ أداة فنية، وبين ما يمكن أن تكون له دلالةٌ نفسية، ولو أنه فعل ذلك لكان أقربَ إلى الصواب منه عندما يأخذ حقيقةً نفسية معروفة عن المتنبي، ثم يحاول أن يُفسر بها التصغير، فيأتيَ بمغالطةٍ خطرة يصعب إدراكُها؛ لاستنادها إلى صفات خلقية ثابتة عند الشاعر، والمغالطة تعدُّ كامنةً في إيجاد علاقة بين الأمرين. وهو لا يكتفي بالمغالطة، بل يضيف إلى ذلك المصادَرةَ على المطلوب، فيزعم أن كلَّ تصغيرات المتنبي مقصودٌ بها التحقير.

وتُسلمنا تلك الملاحظات إلى تأييدِ ما سبق أن قلناه، وما سبق أن قاله الجرجاني نفسُه وقاله مِن قبله الآمدي، من أن المرجع النهائيَّ في النقد هو الذَّوق، وأنه لازمٌ حتى لتسديد خُطى العلم والمعرفة المقرَّرة. وها هو الجرجاني يعرف تلك الحقيقة، ويملك من المعلومات اللُّغوية والنحوية قدرًا ضخمًا، ثم يأتي إلى التطبيق فتزلُّ قدمه في بعض الأحيان، وإن يكن قد وُفِّق في أحيان أخرى كثيرة فأتى بالردود المفحِمة، أو أظهر من أسرار الأدب ما خفي على غيره.

وبانتهاء الجرجاني من هذا القسم الذي لم يورد إلا بعضَ الأمثلة الدالة على منهجه؛ ينتهي الكتاب.

ومجمل الرأي في هذا الناقد العظيم هو أنه قد أخذ بمنهجٍ قضائي في معظم كتابه، وأن القسم الذي يحتوي على نقدٍ حقيقي؛ أي موضعيٍّ، هو الجزء الأخير، وناقدنا رغم ذلك قد أورد في الجزأَين الأوَّلَين من كتابه الكثيرَ من الحقائق الهامة عن الأدب، وعن تاريخ الأدب العربي، كما كتب عدة صفحات يجدر بنا أن نتدبَّرها.

ونحن بعدُ نضعه في المرتبة الثانية بعد الآمدي؛ وذلك لأن معظم آرائه العامة عن الحقائق الأدبية قد سبقه إليها صاحبُ الموازنة، الذي نظنُّه قد أثَّر في الجرجاني تأثيرًا قويًّا، ثم إن الآمديَّ قد كتب كتابه كلَّه في النقد الموضعي الدقيق المفصَّل، بينما صاحبُ الوساطة يكتفي بالدفاع المنطقي عن شاعره، ويورد له الأشعارَ الجيدة في مقابل الرديئة، ولكنه لا يُبصِّرنا بمواضع الجودة أو الرداءة، حتى إذا انتهى إلى مناقشة خُصوم الشاعر مناقشةً تفصيلية لم يوفَّق دائمًا في نظراته، وأخيرًا نُفضل الآمدي؛ لأن الجرجانيَّ كان أمْيلَ إلى المنطق والقياس منه إلى تحكيم الذوق والحسِّ الفني، وصاحب الموازنة ربما كان مِن أبعد الناس عن هذا الاتجاه. ولقد سبق أن أشرنا إلى تمهيدِ الجرجاني لكتاب «الصناعتين»، الذي نعتبره نقطةَ تحولٍ مدمرة في تاريخ الأدب العربي والنقد العربي.

وأما الصفات التي نُكْبِرها في الجرجاني، فهي صفات العلماء التي تتميَّز بالتواضع والحذر، والنزاهة وعدم التحيُّز، والعدل. وتلك صفاتٌ تعظم بها قيمةُ كلِّ نقد صحيح.

(٧) اليتيمة

(٧-١) صاحب اليتيمة

يقول ابن خلِّكان عن أبي منصورٍ عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبيِّ النَّيسابوريِّ، وصاحبِ يتيمة الدهر: قال ابنُ بسَّام، صاحبُ الذخيرة، في حقه: «كان وقته راعيَ تَلَعات العلم، وجامعَ أشتات النثر والنَّظم، رأسَ المؤلِّفين في زمانه، وإمامَ المصنِّفين بحكم أقرانه. سار ذِكره سَيرَ المثَل، وضُرِبت له آباطُ الإبل، وطلعَت دواوينه في المشارق والمغارب طلوعَ النجم في الغياهب. تواليفُه أشهرُ مواضعَ، وأبهرُ مَطالع، وأكثرُ راويًا لها وجامعًا من أن يستوفيَها حدٌّ أو وصفٌ، أو يوفي حقوقَها نَظْم أو رَصْف.» وذكَر له طرفًا من النثر، وأورَد شيئًا من نظمه.

وله من التواليف: «يتيمة الدَّهر في مَحاسن أهل العصر»، وهو أكبرُ كتبه وأحسنُها وأجمعها، وله أيضًا كتاب فقه اللغة، وسحر البلاغة، وسرُّ البراعة، ومَن غاب عنه المطرب، ومؤنس الوحيد، وشيءٌ كثير جمع فيها أشعارَ الناس ورسائلهم وأخبارهم وأحوالهم، وفيها دلالةٌ على كثرة اطِّلاعه. وكانت ولادته سنة ٣٥٠هـ، وتُوفي سنة ٤٣٩هـ، والثعالبيُّ نسبةٌ إلى خياطةِ جلودِ الثعالب وعملها؛ قيل له ذلك لأنه كان فَرَّاءً.

وفي الحق، إن الثعالبي حتى في كتبه «فَرَّاء» يَخيط آراءَ غيره بعضَها إلى بعض، فهو جامعٌ أكثرَ منه ناقدًا أو مؤلفًا. وإنما نقف عند اليتيمة؛ لأن صاحبها قد جمَع في فصلٍ طويل (ج١، من ٨٧ إلى ١٦٤) طائفةً من أخبار المتنبي، وما أُخِذ على شعره من مآخذَ أو رُئِي فيه من محاسن. وهذا الفصل هو الذي يُهمنا الآن؛ لأنه يُمثل الرأيَ الوسط في شعر المتنبي، وينقل إلينا مختصرًا لما ثار حوله من انتقادات. والثعالبي رجلٌ ضعيف الشخصية حتى لَنكاد نجزمُ بأنه لا رأي له في شيء، وإنما هي انتقاداتُ الصاحب والحاتمي، وآراءُ علي بن عبد العزيز الجرجانيِّ وغيرِهم، تخيَّر من بينِها ونظَمَها. ومن الواجب أن نُشير إلى أن الكتاب الصغير المعنوَن «أبو الطيب ما له وما عليه»، الذي نشره محمد علي عطية بمصر سنة ١٩١٥، ليس إلا فصلَ اليتيمة هذا، طُبع بمفردِه.

يبدأ المؤلف فصله بقوله: «هذا المتنبي وإن كان كوفيَّ المولد إلا أنه شاميُّ المنشأ، بها تخرَّج ومنها خرَج، نادرةُ الفلك، وواسطةُ عِقد الدهر في صناعة الشعر، ثم هو شاعرُ سيف الدولة المنسوبُ إليه، المشهورُ به؛ إذ هو الذي جذب بضَبْعِه، ورفع من قدره، ونفَّق سِعر شعره، وألقى عليه شعاعَ سعادته حتى سار ذكرُه سَير الشمس والقمر، وسافر كلامه في البدو والحضَر، وكادت الليالي تُنشده والأيامُ تحفظه ... فليست اليومَ مجالسُ الدَّرس بأعمرَ بشِعر أبي الطيب من مجالس الأنس، ولا أقلامُ كتاب الرسائل أجرى به من ألسُن الخطباء في المحافل، ولا لحون المغنِّين والقوَّالين أشغلَ به من كتب المؤلفين والمصنفين. وقد أُلِّفت الكتبُ في تفسيره، وحلِّ مُشكِله وعويصه، وكثرَت الدفاتر على ذِكر جيده ورديئه، وتكلم الأفاضلُ في الوساطة بينه وبين خُصومه، والإفصاح عن أبكارِ كلامه وعيونِه، وتفرقوا فِرَقًا في مدحه، والقدح فيه، والنضحِ عنه، والتعصُّب له وعليه، وذلك أولُ دليلٍ دلَّ على وفور فضله، وتقدُّم قَدمِه، وتفرُّده عن أهل زمانه بملْكِ رقاب القوافي، ورقِّ المعاني، فالكامل مَن عُدَّت سقَطاته، والسعيد من حُسِبَت هفَواته، وما زالت الأملاك تُهجَى وتُمدَح.» وإنه وإن يكن الثعالبي قد أبدى إعجابَه بكلِّ مَن تحدث عنهم في اليتيمة، إلا أننا نستطيع أن نثقَ بكلامه عن المتنبي عندما يُحدثنا عمَّا وصل إليه من مجد؛ وذلك لأن الأدلة كثيرةٌ متوافقة على هذه الحقيقة.

منهجه

ويتبع المؤلفُ هذه المقدمة بذِكر خُطته فيقول (ص٧٩): «وأنا موردٌ في هذا الباب ذِكرَ محاسنه ومَقابحه، وما يُرتضى وما يُستهجن من مذاهبه في الشعر وطرائقه، وتفصيل الكلام في نقدِ شعره، والتنبيه على عيونه وعيوبه، والإشارة إلى غُرَره وعُرَره، وترتيب المختار من قلائده وبدائعه، بعد الأخذ بطرَفٍ من طرُق أخباره ومتصرِّفات أحواله، وما تكثر فوائده وتحلو ثمرتُه. ويتميَّز هذا الباب به عن سائر أبواب الكتاب؛ لتميُّزه عن أصحابها بعلوِّ الشأن في شعراء الزمان، والقَبول التام عند أكثر الخاصِّ والعام.»

وبالنظر في ترتيب موضوعاته نجدُه ترتيبًا واضحًا مستقيمًا. والباب يشتمل على سبع مسائل:

(١) ذِكر ابتداء أمرِه ومولده ونُبَذ عن أخباره (من ٧٨ إلى ٨٧)، وفيها يقصُّ أمر مولد الشاعر وتجوُّله في شمال الشام وخروجه في السماوي واتصاله بسيف الدولة. وهذا

القسم لا منهج فيه ولا دقة، وإنما قوامه عدةُ حكايات جزئية وقعَت للشاعر عند أمير حلب، أو في العراق وفارس. والغريبُ أننا لا نجد في هذا القسم ذكرًا لإقامة الشاعر في مصر غيرَ إشارةٍ واحدة هي: «ولما قدم أبو الطيب من مصر إلى بغداد وترفَّع عن مدح المهلبي ...» (ص٨٥).

(٢) عدة أمثلة لما أخَذ الكُتَّاب كالصاحب وغيرِه من معاني المتنبي يحلُّونها ليأتوا بها في نثرهم أو شعرهم، ثم ما أخذه عنه الشعراءُ المعاصرون؛ كأبي الفرَج الببغاء، والسري، وأبي القاسم الزعفراني، وغيرهم من (ص٨٧ إلى ٩٥).

(٣) سرقات المتنبِّي من غيره، وذلك «سوى ما أورده القاضي أبو الحسن عليُّ بن العزيز في كتاب الوساطة، فشَفى وكفى، وبالغ فأوفى، وسِوى ما مرَّ ويمرُّ في أماكنها من فصول هذا الكتاب» (من ص٩٥ إلى ١٠٠).

(٤) بعض ما تكرر في شعره من معانيه. وهذا بابٌ لم نجد له مثيلًا عند النُّقاد، وهو عظيم الأهمية لأن تَكرار الشاعر لبعض المعاني قد يدل على امتلائه بها وانشغالِه بأمرها، حتى لنستطيع أن نرى فيها أفكارَه الأساسية (من ص١٠٠ إلى ١٥٠).

(٥) ما يُنعى على أبي الطيب من معايبِ شعره ومقابحه (من ١٠٥ إلى ١٢٦)، وفيها يتحدث عن قُبح المطالع، وإتباع الفقرةِ الغرَّاء بالكلمة العوراء، واستكراه اللفظ وتعقيد المعنى، وعسف اللغة والإغراب، والخروج على الوزن، واستعمال الغريب الوحشي، والركاكة والسَّفسفة بألفاظ العامة ومعانيهم، وإبعادِ الاستعارة والخروجِ بها عن حدِّها، والاستكثارِ من قول ذا، والإفراط في المبالغة، والخروج إلى الإحالة، وتكرير اللفظ في البيت الواحد، وإساءة الأدب بالأدب، والإيضاح عن ضَعف العقيدة الدينية، والغلط بوضعِ الكلام في غير موضعه، وامتثال ألفاظ المتصوِّفة، والخروج عن طريق الشعر إلى طريق الفلسفة، واستكراه التخلُّص، وقُبح المطالع. وهذه كلها انتقاداتٌ تلَقَّطها الثعالبي عن النقاد الذين تحدثنا عنهم فيما سبق، ففضلُه فيها فضلُ الجامع فحسب.

(٦) المحاسن والروائع، والبدائع والقلائد، ومنها حُسن المطلع، وحسن الخروج والتخلُّص، والتشبيبُ بالأعرابيات، وحُسن التصرف في سائر الغزل، وحسن التشبيه بغير أداته، والإبداع والتمثيل بما هو جنسُ صناعته، والمدح المُوجَّه، وحسنُ التصرف في مدح سيف الدولة، والإبداع في سائر مدائحه، ومخاطبة الممدوح من الملوك بمِثل مخاطبة المحبوب والصديق، واستعمالُ ألفاظ الغزل والنسيب في أوصاف الحرب والجِد، وحُسن التقسيم، وحسن سياقة الأعداد، وإرسال المثَل في أنصاف الأبيات، وإرسال المثَلَين في

مِصراعَي البيت الواحد وإرسال المثل، والاستملاء والموعظة وشكوى الدهر وما يجري مجراها، وافتضاضُه أبكارَ المعاني في المراثي، والإيجاعُ في الهجاء، وإبراز المعاني اللطيفة في ألفاظٍ رشيقة، والرمز بالطُّرَف والمُلَح، وحُسن المقطع (ص١٣٦ إلى ١٦٣). ولعل هذا القسم هو خيرُ ما في الباب كلِّه، أو لعل فضل المؤلف فيه أوضح؛ لأن كثيرًا ممَّا ذكره لم تَلْقه عند النقاد السابقين، وإن كان هذا لا يكفي لكي ننسبه إلى الثعالبي؛ لأنه ربما يكون قد أخذه عن نُقادٍ ضاعت كتبهم.

(٧) وأخيرًا يأتي بذِكر آخِر شعره وأمره في صفحتين (ص١٦٣ و١٦٤). يُحدثنا فيهما عن المرحلة الأخيرة من حياة الشاعر وقتلِه، ثم يختتم بقوله: «هذا، وقد جمَح بي القلمُ في إشباع هذا الباب وتذييله، وتصييره كتابًا برأسه في أخبار أبي الطيِّب، والاختيار من شعره، والتنبيه على مَحاسنه ومساويه. وقد كان بعض الأصدقاء سألني عمل ذلك، وله الآن فيه كفاية، وبه غُنْية.» وهذا — كما نرى — منهجٌ واضح في التأليف، يبدأ ببعض أخبار الشاعر، ثم يورد سرقاتِ الغير منه وسرقاتِه من غيره، ثم ما تكرَّر في شعره من معانٍ، وينتقل إلى ما عِيب على شعره، وما رُئِي فيه من محاسن، ويختتم بآخر أخبار الشاعر وقتله.

ونحن نترك جانبًا ما نقَله من أخبار الشاعر؛ لأنه ليس نقدًا، وكذلك نترك مسألةَ السرقات؛ لأننا قد تكلمنا عنها فيما سبق، وسنتكلم عنها فيما بعدُ، وبذلك لا يتبقى لنا غيرُ ثلاث مسائل نُناقشها مناقشة سريعة؛ وهي:

(١) تكرير الشاعر لبعض المعاني في أبياته المختلفة.
(٢) مَساوئ شعره.
(٣) مَحاسنه.

(٧-٢) المعاني المتكررة في شعر المتنبي

قلنا: إن تَكرار الشاعر لبعض المعاني قد يدلُّ على امتلائه بها وانشغاله بأمرها، حتى لتستطيع أن ترى فيها أفكارَه الأساسية، وإذن فلهذا التَّكرار دلالتُه. ومع ذلك نرى الثعالبيَّ لا يفطن إلى شيءٍ من تلك الدلالة، أو على الأقل لا يشير إلى شيء منها، وإنما يورد الأبياتَ المتحدة المعنى أو المتقاربة في صمت، بحيث لا ندري ماذا يقصد بذلك، بل

لا نُحس بحُكمه على هذا التَّكرار: أهو عيبٌ في الشاعر أم حسَنة له؟ وفي هذا تعزيزٌ لما قلنا عن هذا المؤلف من ضعف الشخصية وفقر التفكير.

تَكرار بعض المعاني قد يدلُّ على اهتمام الشاعر بها أو لُصوقها بنفسه، ونحن نحتاط في التعبير «بقد» و«بعض»؛ لأننا ننظر فيما أورده الثعالبي فنرى من بينها معانيَ مشتركةً عامة تصرفَت فيها الشعراء حتى أصبحَت من تقاليد الشعر عند العرب. ومن هذا النوع الكثيرُ من معاني المدح؛ كوصفهم الممدوحَ بالكرم والشجاعة معًا، والمقابلة بين الصفتين.

هو الشجاعُ يعدُّ البخل من جُبُنٍ وَهْو الجوَاد يعدُّ الجُبْن من بَخَلِ

فهذا معنًى شائعٌ سبَق إليه الشعراءُ في لفظٍ خيرٍ من لفظ المتنبي، فقال أحدهم:

يجود بالنفس إنْ ضنَّ الجوادُ بها والجودُ بالنفس أقصى غايةِ الجودِ

وقال أبو تمام:

أيقنتُ أنَّ من السماح شجاعةً تُدْمي وأنَّ من الشجاعةِ جُودَا

وإذن، فلا غرابة في أن يُكرر المتنبي هذا المعنى فيقول في قصيدة أخرى:

فقلتُ إنَّ الفتى شجاعتُه تُريه في الشحِّ صورةَ الفرَقِ

وكذلك القول بأن الممدوح يجلُّ عن كل وصف، أو أنه عندما برَأ من سقمه بَرَأت الأرض كلها، أو أن كل مدحٍ له لا يوفيه حقَّه، أو أن الناس قد جُمعوا في رجلٍ واحد هو الممدوح؛ فكلُّ هذه المعاني إما مشتركةٌ عامة أو في حكم المشتركة العامة، كما هو الحال بالنسبة لبيت أبي نُوَاس:

ليس على الله بمُستنكَرٍ أن يجمَع العالمَ في واحدِ

فقد شاع هذا المعنى بين الشعراء حتى أصبح كالمشترك العامِّ سواء؛ ولهذا لم يكن في تكرير المتنبي لكلِّ تلك المعاني أيُّ دلالة.

وإنما يدل التَّكرار على تأصُّل المعاني في الشاعر واتصالها بنفسه عندما تكون معانيه هو، أو العبارة عن حالاته النفسية؛ كقوله:

وأنت المرءُ تُمرِضه الحشايا لِهمَّتِه وتَشْفيه الحروبُ

فهو يُكرر هذا المعنى؛ لأنه يعبر بذلك عن معنى نفسِه فيقول:

وما في طِبِّه أنِّي جوَادٌ أضرَّ بجِسمه طولُ الجَمامِ

وكلنا يعلم طبيعةَ هذا الشاعر التي كانت «كأمواج البحر إن تستَرِح تَمُت»؛ ومن ثَم كان من الطبيعي أن يشكوَ الخمول والدَّعَة، وتصبوَ نفسُه إلى المغامرة والحرب. ولكم من مرةٍ أحسَّ الشاعر بالملل، وبخاصة أيام إقامته بمصر! فكان هذا المعنى معنى نفسِه، أو إن شئتَ فقل: إنه يُمثل في نفس الشاعر مثَلًا أعلى يُضنيه فقدانه.
وكذلك قوله:

جرَحَت مجرَّحًا لم يبقَ منهُ مكانٌ للسيوفِ وللسهامِ

فهذا أيضًا معنًى كان من الطبيعي أن يُكرره الشاعر فيقول:

رماني الدهرُ بالأرزاء حتى فؤادي في غشاءٍ من نِبالِ
فصِرتُ إذا أصابتني سهامٌ تكسَّرَت النِّصالُ على النصالِ

نظرة تشاؤم أمْلَتها حياةُ الشاعر وما كان فيها من عجزٍ عن تحقيقِ ما يطمح إليه من ملكٍ وولاية. ولكَم من مرةٍ تُحس بهذا الحزن وذلك التشاؤم في شعره، وبخاصةٍ في شعره الذي قاله في مصر عندما نظر فرأى نفسَه يمدح العبد كافورًا واقفًا، بعد أن كان لا يمدح سيفَ الدولة نفسَه إلا جالسًا! وكل ذلك من أجل أملٍ لم يتحقَّق.
ومن هذه المعاني النفسية أيضًا قوله:

ذلَّ مَن يغبطُ الذليلَ بعيشٍ رُبَّ عيشٍ أخفُّ منه الحِمامُ

إذ يُكرره فيقول:

عِشْ عزيزًا أو مُتْ وأنت كريمٌ بين طَعْن القَنا وخَفْقِ البُنودِ

فهذا أيضًا مثلٌ أعلى للمتنبي البدوي الشجاع العزيز النفس، وفي تَكراره له دليلٌ على انشغاله به، ومثل ذلك شَكْواه من الألم الذي يجده ذَوو الطموح لبُعد الشُّقة بين ما يرجون وما يصلون إليه. وهذا ألمٌ قد استشعره أبو الطيب غيرَ مرة حتى لازم نفسه، وكان من الطبيعي أن يرِدَ على لسانه في أكثرَ من موضع؛ قال:

وأتعبُ خلقِ الله مَن زاد همُّه وقصَّر عمَّا تشتهي النفسُ وجْدُه

ثم قال في موضع آخر:

لحى اللهُ ذي الدنيا مَناخًا لراكبٍ فكلُّ بعيد الهمِّ فيها معذَّبُ

ولربما استطعنا أن نُلحق بهذا التَّكرار ذي الدلالة النفسية ترديدَه للاعتزاز بالخلق وقَصْر الجمال عليه؛ كقوله:

وما الحُسنُ في وجه الفتى شرفًا له ولكنَّه في فعله والخلائقِ

وقريبٌ منه قوله:

يحبُّ العاقلون على التصافي وحبُّ الجاهلين على الوسامِ

ثم قوله في وصف الخيل:

إذا لم تُشاهد غيرَ حُسن شِيَاتِها وأعضائها فالحُسن عنك مَغيبُ

فهذا أيضًا معنًى ربما كان وثيقَ الصلة بنفسِ المتنبي الذي لم يكن يعتزُّ بغير خُلُقه وشِعره ومواهبه.

وأخيرًا، قد يكون للتَّكرار دلالةٌ فنية؛ فعندما تروق الشاعرَ الصورةُ التي يقع عليها تُعاوده في موضعٍ آخر؛ وذلك كقوله:

إذا ضوءُها لاقى مِن الطير فُرجةً تَدوَّر فوق البيض مثل الدَّراهمِ

إذ عاد إلى نفس الصورة في بيته:

وألقى الشَّرق منها في ثيابي دَنانيرًا تفرُّ من البَنانِ

وأخيرًا قد يكون للتَّكرار دلالةٌ تاريخية؛ إذ يُبصرنا بصفةٍ تميز بها أحدُ الممدوحَين فكرَّرها الشاعر في مدائحه المختلفة، وذلك كوصفِ المتنبي لكافور بأنه عِصامي، أو أنه ذكيٌّ نافذ البصيرة.

وإذن فالتَّكرار الذي لا يدل على شيء عندما يتناول معانيَ مشتركة عامة قد يكون عظيمَ الأهمية في تبصيرنا بنفسية الشاعر أو مُثلِه العليا، كما قد يدلُّ على إعجابه ببعض الصور الفنية، وأخيرًا قد يكون وسيلةً لمعرفة بعض صفات الممدوحين الحقيقية.

هذا بعض ما يمكن استنباطه من تَكرار المتنبي لبعض معانيه. وأما الثعالبي فقد جمَع تلك المعانيَ دون أن يدرسها أو أن يوضِّح لجمعها حكمة.

(٧-٣) مساوئ المتنبي ومحاسنه

قلنا: إن المساوئ التي عدَّدها الثعالبي لم يَجدها بنفسه، وإنما تلقَّطها من رسالة الصاحب في الكشف عن مساوئ المتنبي، أو من وساطة الجرجاني، أو من كتب النقد الأخرى. ونحن لا نريد أن نعود إليها بعد أن عرَضْنا لها في فصل «الخصومة»، وورودُها في اليتيمة لا يُفيدنا جديدًا، اللهم إلا أن نستنتجَ أنها كانت في ذلك الحين قد قُبِلَت وسلَّم بها الجميع؛ لأن الثعالبيَّ كما قلنا يُمثل الرأي المتوسط في كل شيء. وهنا يكون لقوله «الخروج عن طريق الشعر إلى طريق الفلسفة» — كإحدى المساوئ — دلالة تاريخية لها قيمتها؛ إذ يشهد بأن الرأي الغالب في ذلك العصر (أواخِر القرن الثالث وأوائل القرن الرابع) كان لا يزال يَفصل الشعرَ عن الفلسفة، ويرى في الخروج عن «طريق الشعر إلى الفلسفة» عيبًا يحطُّ من قيمة الشعر. ولا يظن القارئ أن ما يعيبه الثعالبي هو

استعمال المصطلحات الفلسفية في الشعر فحسب؛ فإنه يعيب أيضًا الأفكار الفلسفية حتى ولو كانت مستقيمةَ الصياغة، عادية الألفاظ؛ كقول المتنبي:

والأسى قبل فُرْقة الروح عجزٌ والأسى لا يكون بعد الفراقِ

وقوله:

إلْفُ هذا الهواءِ أوقَعَ في الأنـ ـفُسِ أن الحِمامَ مُرُّ المذاقِ

وأمثال ذلك من المعاني العلائية النغمة. وأما المحاسن فقد جمع فيها الثعالبيُّ بين المحاسن والخصائص، كما خلط بين المعاني وتجويد العبارة عنها؛ ولهذا نراه يتحدث عن الإبداع في المدح إلى جوار «مخاطبة الممدوح بمثل مخاطبة المحبوب»، مع أن الإبداع إن كان من محاسن الشاعر، فإن استعمال لُغة الحب في المدح من خصائصه العظيمة الأهمية في دلالتها على نفسيته، وكذلك نراه يعدُّ «التشبيب بالأعرابيات» من محاسنه، مع أن هذا من معانيه التي تدلُّ على اتجاهٍ خاص في ذوق الشاعر، الذي فضَّل الجمال المطبوع على الجمال المصنوع، والتشبيب بالأعرابيات بعدُ شيءٌ، وتجويد ذلك التشبيبِ شيءٌ آخر.

ونحن لا نريد أن نستعرض كلَّ ما عدَّده الثعالبي؛ فهذا أشبهُ بالنقط التي يضعها المدرسون لطلبة المدارس منه بالنقد المفصَّل المعلل. ومن السهل على القارئ أن يعود إلى ذلك في اليتيمة، وإنما نقف عند ملاحظةٍ واحدة لأهميتها وجِدَّتها، وهي قوله: «إن المتنبيَ يخاطب الممدوح من الملوك بمثلِ مخاطبة المحبوب، ثم استعمال ألفاظ الغزَل والنسيب في أوصاف الحرب والجد.»

يقول الثعالبي عن مخاطبة الممدوح بمِثل مخاطبة المحبوب: إن هذا مذهبٌ تفرَّد به المتنبي، واستكثر من سلوكه؛ اقتدارًا منه وتبحرًا في الألفاظ والمعاني، ورفعًا لنفسه عن درجة الشعراء، وتدريجًا لها إلى مُماثلة الملوك، في مثل قوله لكافور:

وما أنا بالباغي على الحبِّ رِشوةً ضعيف هوًى يبغي عليه ثوابُ
وما شئتُ إلا أن أدلَّ عواذلي على أن رأيي في هواكَ صوابُ
وأُعلِمَ قومًا خالَفوني فشَرَّقوا وغرَّبتُ أنِّي قد ظفرتُ وخابوا
إذا نلتُ منك الوُدَّ فالمالُ هيِّنٌ وكلُّ الذي فوق التراب ترابُ

وقوله له:

ولو لم تكن في مصرَ ما سِرتُ نحوَها بقلبِ المَشوقِ المستهام المتيَّمِ

وقوله لابن العميد:

تفضَّلَت الأيامُ بالجمعِ بيننا فلمَّا حَمِدنا لم تُدِمنا على الحمدِ
فجُدْ لي بقلبٍ إن رحلتَ فإنني مُخلفُ قلبي عند مَن فضلُه عندي

وقوله لِعَضُد الدولة:

أروحُ وقد ختمتُ على فؤادي بحبِّك أن يحلَّ به سِواكا
فلو أني استطعتُ حفظتُ طَرْفي فلم أُبصِرْ به حتى أراكا

وكقوله لسيف الدولة:

ما لي أُكتِّم حبًّا قد بَرى جسَدي وتدَّعي حُبَّ سيفِ الدولة الأممُ
إن كان يجمعُنا حبٌّ لغُرَّتِه فليتَ أنَّا بقَدْر الحُب نقتسمُ
يا أعدلَ الناس إلا في مُعاملتي فيك الخِصامُ وأنت الخَصمُ والحكَمُ
يا مَن يعزُّ علينا أن نُفارقهم وِجْدانُنا كلَّ شيء بعدَكم عدَمُ

... إلخ (٣٩ وما بعدها).

ويقول عن «استعمال» ألفاظ الغزل والنسيب في أوصاف الحرب والجِد (ص١٤١ وما بعدها): إن هذا أيضًا مذهبٌ لم يُسبَق إليه، وتفرَّد به، وأظهر فيه الحَذْق بحُسن النقل، وأعرَب عن جودة التصرُّف والتلعُّب بالكلام؛ كقوله:

أعلى الممالكِ ما يُبنى على الأسَلِ والطعنُ عند مُحبِّيهنَّ كالقُبَلِ

وقوله، وهو مِن فرائده:

شجاعٌ كأنَّ الحرب عاشقةٌ لهُ إذا زارها فدَّتْه بالخيلِ والرَّجْلِ

ويورد المؤلف أمثلةً أخرى غيرَ قريبةِ الدلالة على ما يريد.

هذا ما يقوله صاحبُ اليتيمة، والذي لم يزلَّ فيه أن له فضْلَ ملاحظة الظاهرة ثم فضلَ تعليمها. وفي الأمثلة التي يوردها ما يقطع بصحةِ ما يقول. وأما التعليل فواضحُ النقص؛ وذلك لأنه لا يكفي أن نرى في ذلك مهارةً فنية، ورغبةً من الشاعر في رفع نفسه إلى مرتبة ممدوحه؛ فتلك ظاهرةٌ أعمق في تاريخ الشاعر وطبيعته النفسية ممَّا ظنَّ الثعالبي.

وأول ما نَلفت النظرَ إليه هو ما لاحظه صاحبُ اليتيمة نفسُه من أن استخدام لغة الحبِّ في المدح والحرب مذهبٌ انفرد به المتنبي. وهذا حق؛ لأننا لم نعهد ذلك من شعراء العرب، جاهليِّين كانوا أو إسلاميين، وإذن فتفسيره لا يمكن أن نجدَه إلا في حياة الشاعر وطبيعته النفسية، كما قلنا.

والذي نراه في حياة المتنبي وشعره أنه قد أخلص لسيف الدولة المودَّة، وأنَّ نغمات الحب في مدحه له صادقة، وأن تلك المودة التي دامت تسعَ سنوات قد انتهت بأن جعلَت استخدام لغة الحبِّ في المدح إحدى خصائص الشاعر. ثم إن أبا الطيب كان رجلًا قويَّ الانفعال، سريعَ التأثر، عنيفَ الإحساس. زخَرَت نفسُه ففاضت. ولغة الحب من الناحية النفسية هي منفذُ كلِّ شعور حار.

ومن ثَم جاء مدحه أشبهَ بالغزَل، كما جاء حديثه عن الحرب عشقًا؛ فالطعن كالقُبَل، والحرب «كأنها عاشقة للشجاع». وأخيرًا كان شاعرُنا رجلًا طَموحًا، والطَّموح من طبيعته أن يخلط بين الغايات والوسائل، وإذا اجتمعَت السذاجةُ إلى الطموح كما حدث عند المتنبي، لم يكن غريبًا أن يحبَّ الرجال الذين رأى فيهم وسائلَ إلى غايته، وأن يُسرف في هذا الحب عندما تُخيِّل إليه سذاجتُه أن تلك الغايات المحبوبة قد تحقَّقَت أو أصبحَت في حكم المتحققة.

وأما عن رغبته في أن يرفع نفسه إلى مرتبةِ ممدوحيه بمخاطبته لهم بلغة الحب، فأمرٌ قد يكون صحيحًا في مدحه لكافور وابن العميد وعضد الدولة. وأما مدحُه لسيف الدولة فقد كان مدحًا صادقًا لا تَكلُّف فيه ولا التواء، وهو صادرٌ حقًّا عن قلب الشاعر الذي رأى في أمير حلب رجلًا شهمًا كريمًا. وقد زاده حبًّا له كونُه عربيًّا شجاعًا في زمنٍ غلب فيه الأعاجم، وسيطَروا على العرب في كل مكان، إلا في حلب حيث كان يُرابض سيف الدولة يحمي الثغور ضدَّ الروم، ثم يُخضع القبائل الثائرة، ويُتبع النُّصرة بالعفو ليضمَّهم إلى جانبه في دفاعه المجيد ضد أمراء بيزنطة أعداء العرب جميعًا. ولقد ترك المتنبي أميرَ حلب مُغضبًا، ومكَث في مصر عند أعداء بني حمدان أربعَ سنوات، وعاد

الشاعر إلى العراق، ومع ذلك لم يهجُ قط صديقَه ولا عدا في ذكره له حدَّ التعاتُب الذي تفاوَت لينًا وعنفًا بتفاوُت حالات الشاعر النفسية، بل لقد رأيناه يرثي خولةَ رثاءً مؤثرًا يدلُّ على حزنٍ حقيقي ومشاطرةٍ لأخيها في ألمه، ودعاه سيفُ الدولة إلى أن يعود إلى جواره فاعتذر، ومع ذلك لم يكتم فرحَه بخطابِ تلك الدعوة الكريمة التي أتته من صديقه القديم. ولقد عبَّر عن حزنه لفراق ذلك الصديق غيرَ مرة في شعرٍ صادق جميل مؤثر، وبخاصة أثناء إقامته بمصر؛ كقوله:

كفى بك داءً أن ترى الموتَ شافيَا وحسْبُ المَنايا أن يكُنَّ أمانيَا
حبَبتُك قلبي قبلَ حبِّك مَن نأى وقد كان غدَّارًا فكُن أنت وافيَا
خُلِقتُ أَلوفًا لو رجعتُ إلى الصِّبا لفارقتُ شَيبي مُوجَع القلب باكيَا

وقولِه في قصيدة أخرى:

أغالبُ فيك الشوقَ والشوقُ أغلَبُ وأعجبُ من ذا الهَجْرِ والوَصلُ أعجَبُ
أما تغلطُ الأيامُ فيَّ بأن أرى بَغيضًا تُنائي أو حبيبًا تُقرِّبُ

وأخيرًا قوله:

أودُّ من الأيام ما لا تودُّه وأشكو إليها بيننا وهي جُندُه
أبى خُلق الدنيا حبيبًا تُديمهُ فما طلبي منها حبيبًا تردُّه

وإذن، فقد كان حبُّه لسيف الدولة حبًّا مخلصًا فاضت به نفسُه، وإنما تكلُّف وساقَتْه الدوافع الخفية عند مدحه لغيرِ هذا الأمير العظيم، كما ذكرنا. وهنا تصحُّ أيضًا ملاحظةُ الثعالبي الأخرى عن مقدرة الشاعر الفنية في تصريف المعاني، وإجادة النقل، والتلاعُب بالكلام.

وهذه الملاحظات تحلُّ — بعدُ — الكثيرَ من المشاكل التي نُثيرها اليوم حول الشاعر؛ فلقد رأينا الأستاذ محمود شاكر في كتابه، الذي نشَره عن المتنبي كعددٍ خاص من أعداد المقتطف، يزعم أن المتنبيَ كان يُحب خولة حبَّ رجلٍ لامرأة، وهو يستدل على ذلك بشعر الشاعر، وبالقصيدة التي قالها في رثائها بنوعٍ في الرثاء العادي، وها نحن نرى الثعالبي يُنبهنا إلى استخدام المتنبي للغة الحب لا في رثاء خولةَ فحسب، بل وفي مدح سيف الدولة

وكافورٍ وابن العَميد وعَضُد الدولة، فهل كان المتنبي يحبُّ كل هؤلاء أيضًا حبًّا شبه حبِّه لخولة؟ والثعالبي لا يقف عند هذا الحد، بل يُنبهنا فوق ذلك إلى وصف الشاعر للحرب والطعن بلغة العشق، والشاعر لم يكن طبعًا يحبُّ الحرب حبًّا من نوعِ ذلك الحب الذي يزعم الأستاذ شاكر أنه قد وجد بين المتنبي وأخت الأمير.

ثم إن صدور المتنبي عن هذا المذهب في المدح وانفرادَه به يدلُّ على أن الرجل لم يكن شاعرًا مرتزقًا خسيسًا، كما يزعم البعض. والناظر في مدائحه يرى أن شخصية الشاعر لم تخلُ منها قط، وأن مدحه الجيد هو ما قاله في سيف الدولة، وهو مدحٌ أشبه بالحب منه بالتملُّق، وأما مدائحه الأخرى، وبخاصةٍ كافورياته، فخيرُ ما فيها ليس مدْحَ كافور، وإنما هو شعر المتنبي الشخصي، أو إشاراته إلى سيف الدولة.

هذه بعض النتائج التي نستطيع أن نستخلصها من ملاحظات الثعالبي القيِّمة، نكتفي بها وإن كنَّا نظن أن فيها مِفتاحَ فهمِنا لنفسية هذا الشاعر العظيم الذي ملأ الأرض وشغَل الرجال.

وبانتهائنا من الحديث عن «اليتيمة» ننتهي من الحديث عن النقد المنهجي، الذي قدَّم لنا الثعالبيُّ في فصله هذا عن المتنبي نموذجًا له، عندما يختصر ويجمع ويُبوِّب في نقطٍ موجزة وإشارات عابرة.

هذه خاتمة النقد المنهجي، نتركه لنرى كيف طغَت روحُ العلم بعد ذلك عند أبي هلالٍ العسكري، فحولت النقد إلى بلاغة، وعاد بنا إلى منهج قُدامة العقيم، وكان في ذلك الكارثةُ التي لم تقف أضرارُها عند حد، والتي أتلفَت الذَّوق الأدبي، وأماتت الأدب إلى أيامنا هذه.

الفصل السابع

تحول النقد إلى بلاغة

(١) سرُّ الصناعتين لأبي هلالٍ العسكري

رأينا في الفصول السابقة كيف سبق النقدُ التاريخَ الأدبي واتُّخذ أساسًا له، حتى إذا ظهر مذهبُ البديع ووضح لابن المعتز خصائصه؛ قامت المعركةُ حوله. وقد انقسم العلماء والأدباء فريقين: فريقٍ يتعصب له، وفريقٍ يتعصب ضده؛ ممَّا مهَّد السبيل للنقد المنهجي الذي عثرنا به في الموازنة، ثم ظهر المتنبي وشغَل الناس، فقامت عاصفةٌ أخرى انتهت «بالوساطة»، وهاتان الحركتان هما الوحيدتان في تاريخ الأدبي العربي، وبفضلهما تكوَّن النقد. ولقد لاحظنا كذلك أننا بالمرور من الآمديِّ لعلي بن عبد العزيز الجرجاني نجد أن المنهج قد تغيَّر؛ إذ أصبحت النزعة العقلية هي المسيطرة، وإن احتفظ الذوقُ ببعض دوره.

وإلى جانب هذا التيار، رأينا محاولةَ قدامة بن جعفر وضع «علمٍ للشعر» يصدر فيه عن منطقٍ شكليٍّ مجرد، وقلنا إن هذه المحاولة لم تؤثر في النقد الذي ظل عربيًّا خالصًا، اللهم إلا أن يكون ذلك في إمداده بالاصطلاحات الجديدة، وحتى في هذه المسألة لاحظنا أن النقادَ كالآمديِّ وعلي بن عبد العزيز الجرجاني وغيرِهما قد أخذوا بالاصطلاحات التي وضَعها ابن المعتز كلما تعارَض قدامةُ معه.

لم يلقَ إذن كتاب «نقد الشعر» نجاحًا كبيرًا، بل لقد تصدَّى له نقادٌ كالآمدي فألفوا في إيضاحِ ما فيه من خطأ، ومحاربةِ ما قصد إليه من توجيه الأدب نحو الفلسفة النظرية المنطقية. ولكن الزمن سار سيرته، وأخذَت فلسفة اليونان تغلغل شيئًا فشيئًا في البيئات الأدبية، كما أخذ الأدب يتطور نحو الصنعة البديعية، فوُجد مجالٌ واسع لدراسة تلك الأوجه الجديدة والمحسنات المبتكَرة. وقد عزَّزَت تلك الدراسةُ فسادَ الذوق وفقره،

وإذا بالنقد ينصرف عن النظر في الموازنة بين الشعراء والوساطة بينهم وبين خُصومهم، إلى تقسيمِ أوجه البديع وشرحِ الطرق البلاغية. وكان علي بن عبد العزيز الجرجاني آخِرَ النقَّاد، والباب الذي يُسلمنا إلى كتب البلاغيين.

وأخيرًا، ظهر أبو هلال العسكري الذي فرَغ من تأليف كتابه «سر الصناعتين» في شهر رمضان سنة أربعٍ وتسعين وثلاثمائة. وكان هذا الكتاب فيما نرى نقطةَ تحولِ النقد إلى بلاغة.

(١-١) إلمام العسكري بما قاله النقادُ السابقون

والذي لم يزلَّ فيه أن أبا هلال كان مُلمًّا بمعظمِ ما قاله النقادُ قبله، وهذا واضحٌ في كتابه؛ فهو مثلًا متأثرٌ بابن قُتيبة في «تمييز الكلام»؛ إذ يأخذ بنظرية اللفظ والمعنى التي عرَضْنا لها فيما سبق، وهو يأخذ عن الآمدي أمثلةً كثيرة لما أخطأ فيه أبو تمام (ص١١٤ وما بعدها، طبعة صبيح)، وعن علي بن عبد العزيز الجرجاني يأخذ الرأيَ القائل بأن لغة الشعر يجب ألا يكون اللفظ فيها «وحشيًّا بدويًّا، ولا مبتذَلًا سوقيًّا» (ص١٤٣، طبعة صبيح)، كما يستعير منه أمثلةً لما ينتقده من شعر المتنبي (ص١١٩ مثلًا).

والذي لم يزل فيه أيضًا هو أن أبا هلال قد أعلن في غيرِ موضع من كتابه نفورَه من مذهب الكلاميِّين، فقال (ص١١): «وليس الغرضُ من هذا الكتاب مذهبَ المتكلمين، وإنما قصدتُ به مقصدَ صُنَّاع الكلام من الشعراء والكتاب.» وقال (ص١٣٩) في باب «كيفية نظم الكلام وفضيلة الشعر وما ينبغي لتأليفه»: «تخط ألفاظ المتكلمين من الجسم والعرَض، والكون والتأليف والجوهر؛ فإن ذلك هجنة.»

ونضيف إلى ذلك أنه عندما يتعارض قدامةُ مع غيره من النقاد العرب الذين اعتمَدوا مصطلحات ابن المعتز وآراءه في البديع، يأخذ العسكريُّ برأي النقاد، ويردُّ رأي قدامة، فيقول مثلًا (ص١٥٦): «وقال قدامة: لا أعرف المعاظلة إلا فاحشَ الاستعارة، مثل قول أوسٍ:

وذاتِ هدمٍ عارٍ نواشرُها تصمتُ بالماء تَوْلبًا جدعَا

فسمَّى الصبيَّ تولبًا. والتَّولَب ولَدُ الحمار. وقولِ الآخر:

وما رقَدَ الوِلْدانُ حتى رأيتُه على البِكْر يَمْريهِ بساقٍ وحافرِ

فسمى قدمَ الإنسان حافرًا ... وهذا غلطٌ كبير؛ لأن المعاظلة في أصل الكلام إنما هي ركوبُ الشيء بعضِه بعضًا، وسُمي الكلام به إذا لم يُنضد نضَدًا مستويًا، وأُركب بعضُ ألفاظه رقابَ بعض، وتداخَلَت أجزاؤه، تشبيهًا بتعاظل الكلام والجراد على ما ذكرناه. وتسمية القدم بحافرٍ ليست بمداخلة، وإنما هي بُعدٌ في الاستعارة ...» إلخ. وإذن فهو يرى أن المعاظلة غيرُ فاحش الاستعارة، وهو يُعطي اللفظ معناه الاشتقاقي. وهذا هو رأي الآمدي (الموازنة، ص١١٨).

وفي (ص٢٩٧) يقول: «قد أجمع الناسُ أن المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضدِّه في جزءٍ من أجزاء الرسالة، أو الخطبة، أو البيت من بيوت القصيدة، مثل الجمع بين البياض والسواد، والليل والنهار، والحرِّ والبرد، وخالفهم قُدامة بن جعفر الكاتب فقال: المطابقة إيرادُ لفظتَين متشابهتين في البناء والصيغة، مختلفتَين في المعنى؛ كقول زيادٍ الأعجم:

ونُبِّيتُهم يستنصرونَ بكاهلٍ ولِلَّوم فيهم كاهلٌ وسَنامُ

وسمَّى الجنس الأول التكافؤ، وأهل الصناعة يُسمون النوع الذي سمَّاه المطابقةَ التعطُّف ...» إلخ. وهذا أيضًا هو رأي الآمدي (الموازنة، ص١١٧) مع فارقٍ بسيط؛ هو أن صاحب الموازنة لم يُشِر إلى «التعطُّف»، وإنما رأى فيه ضربًا من الجناس، والآمديُّ في ذلك يأخذ هو الآخَر برأي ابن المعتز.

أخذ أبو هلالٍ إذن عن النقاد الأدباء ونفرٍ من مذهب الكلاميِّين، وفضَّل ابن المعتز ومَن اعتمد آراءه على قدامة عندما تعارضوا، وفي هذا ما يوهم أن الرجلَ قد ظلَّ ناقدًا أدبيًّا، وأنه قد سار على نهجِ أولئك الأدباء الكبار أمثال الآمديِّ وعلي بن عبد العزيز الجرجاني، ولكن هذا — لسوء الحظ — ليس صحيحًا. وإذا كان العسكريُّ قد رفض أن يأخذ ببعضِ تعاريفِ قدامة، فإنه قد أخذ عنه كلَّ ما عدا ذلك، حتى ليُخيل إلينا أنه لم يرفض إلا مُحاكاةً للسابقين الذين أجمَعوا على خطأ صاحب «نقد الشعر» في تحديده للمعاظلة والطباق وما شاكلَ ذلك.

(١-٢) منهجه التقريري

أبو هلالٍ استمرارٌ لقدامة، بل بعثٌ له، وذلك واضح في كتابه كلِّه؛ واضح في منهجه التقريري، وفي غايته التعليمية. ولولا هذا الرجل لماتت مدرسة «نقد الشعر» موتًا نهائيًّا. وقد كان من سوء الطالَع أن استطاع صاحبُ الصناعتين بما له من درايةٍ بالأدب العربي شعره ونثره، أن يُفصل آراء قدامة ويُعززها بالأمثلة، بل وأن يُضيف إلى تقاسيم صاحب «النقد» وأمثاله تقاسيمَ جديدة، وأن يفخر بذلك فيقول (ص٢٥٨) عن البديع: «وقد شرحتُ في هذا الباب فنونَه، وأوضحتُ طرقه، وزدتُ على ما أورده المتقدمون ستةَ أنواع: التشطير والمحاورة، والتطريز والمضاعف، والاستشهاد والتلطُّف. وشذَّبتُ على ذلك فضلَ تشذيب، وهذَّبتُه زيادةَ تهذيب.» وبذلك أوصل المؤلفُ أوجه البديع إلى خمسةٍ وثلاثين وجهًا.

وهذه التقاسيم قد لا تكون ضارةً في ذاتها. ولكن الملاحظ أنها لم تلبث أن جفَّفَت ينابيعَ الأدب، وخرجَت به إلى الصنعة العقيمة؛ إذ أخذ الأدباءُ والشعراء يستخدمون تلك الأوجُه ليُحلُّوا بها أسلوبهم، وكانت النتيجة أن ضاع مِن الأدب كلُّ إحساس أو فكرٍ أو فنٍّ صحيح، وغلبَت اللفظية والتكلفُ حتى أماتت الأدب، وظلت تلك الكارثة مستمرةً إلى أن ظهرَت نهضتُنا الحديثة، فاستطعنا بفضل تأثرنا بالأدب الغربي أن نرفع من وقرها، وإن كنَّا لا نزال إلى اليوم ندرس البلاغة، ولَربما كنَّا في ذلك الشَّعبَ الوحيد في بلاد العالم المتحضر كلِّه.

(١-٣) منهج العسكري منهجٌ تقريري

ومن أخصِّ وسائل هذا المنهج الاعتمادُ على التعاريف والتقاسيم. انظر إليه مثلًا وهو يقول عن المعاني (ص٦٩): «والمعاني على ضربَين: ضربٌ يبتدعه صاحبُ الصناعة من غير أن يكون له إمامٌ يقتدي به فيه، أو رسومٌ قائمة في أمثلةٍ مماثلة يعمل عليها، وهذا ضربٌ ربما يقع عليه عند الخطوب الحادثة، ويُتنبَّه له عند الأمور الطارئة. والآخَر ما يحتذيه على مثالٍ تقدَّم، ورسمٍ فرَط.» وهذا كلامٌ مبتذَلٌ لا جِدَّة فيه، ولا دافعَ إليه غير الحرص على التقاسيم. وأعجبُ من ذلك ألا يكتفيَ العسكري بما درَجَت عليه العربُ في أساليبها يُحصيه ويُبوبه، بل يخترع أمثلةً سخيفة مفتعلة ليُجاريَ تقاسيمَه المنطقية إلى النهاية، فيقول في نفس الموضع: «والمعاني منها ما هو مستقيمٌ حسن، نحو قولك: قد

رأيتُ زيدًا، ومنها ما هو مستقيمٌ قبيح، نحو قولك: قد زيدًا رأيت، ومنها ما هو مستقيم النظم، وهو كذب؛ مثل قولك: حملتُ الجبل، وشربتُ ماءَ البحر، ومنها ما هو مُحال؛ كقولك: آتيك أمس، وأتيتُك غدًا. وكلُّ محالٍ فاسد، وليس كلُّ فاسد محالًا، ألا ترى قولك: قام زيد، فاسد وليس بمُحال، والمحال لا يجوز كونُه البتة كقولك: الدنيا في بيضة، وأما قولك: حملتُ الجبل وأشباهه فكذب، وليس بمُحالٍ إن جاز أن يَزيد الله في قدرتك فتحملَه، ويجوز أن يكون الكلام الواحد كذبًا محالًا، وهو قولك: رأيتُ قائمًا قاعدًا، ومررتُ بيقظانَ نائم. فتصل كذبًا بمحال، فصار الذي هو الكذبُ هو المحالَ بالجمع بينهما، وإن كان لكلٍّ واحد منهما معنًى على حياله، وذاك لما عقَد بعضَها ببعض حتى صار كلامًا واحدًا. ومنها الغلط، وهو أن تقول: ضربني زيد، وأنت تريد: ضربتُ زيدًا، فغلطت، فإن تعمَّدتَ ذلك كان كذبًا.» وأمثال ذلك من الكلام الرقيع الذي طغى خلال القرون الوسطى. وأين هذا من نقدِ الآمديِّ أو علي بن عبد العزيز الجرجاني اللذَين تناوَلا ما قاله الشعراءُ فعلًا بالدَّرْس والنقدِ والموازنة، دون أن يتسكَّعا هذا التسكُّع المنطقي السقيم.

ويا ليت الأمر قد وقف عند حدِّ افتراض التراكيب الخيالية ولم يَعْدُه إلى معاني الشعر ذاتها! فإن أبا هلال قد عاد إلى قُدامة ليأخذ عنه قواعدَ في كل غرضٍ من أغراض الشعر، يحاول أن يغلَّ بها الشعراء، ويحصر ميادينَ قولهم، فيقول في المدح (ص٩٥): «ومن عيوب المديح عدولُ المادح عن الفضائل التي تختصُّ بالنفس من العقل والعفة، والعدل والشجاعة، إلى ما يليق بأوصاف الجسم من الحُسن والبهاء والزينة، كما قال قيس الرقيَّات في عبد الملك بن مروان:

يأتلقُ التاج فوق مَفرِقِهِ على جَبينٍ كأنه الذهبُ

فغضب عبد الملك وقال: قد قلتَ في مصعب:

إنما مصعبٌ شهابٌ من الله تجلَّت عن وجهِه الظَّلماءُ

فأعطيتَه المدح بكشفِ الغُمم وجلاء الظُّلَم، وأعطيتَني من المدح ما لا فخر فيه، وهو اعتدال التاج فوق جبيني الذي هو كالذهب في النضارة.» وهذا هو رأيُ قدامة بنصِّه ومثالِه. وقد سبق أن رأينا الآمديَّ يُسفِّه هذا الرأي، ومع ذلك يُؤثِر العسكريُّ سخفَ

هذا الأعجمي على ذَوق الآمدي الصادق، ونظراته الشعرية الجميلة، فيقول عن الهجاء (ص١٠١): «والهجاء أيضًا إذا لم يكن مختارًا، والاختيار أن يُنسَب المهجوُّ إلى اللؤم والبخل والشَّرَه وما شابه ذلك ... وليس بالمختار في الهجاء أن ينسبه إلى قبح الوجه، وصِغَر الحجم، وضآلة الجسم.» وهذا كلامٌ نقله أيضًا عن قدامة، وفيه ما يدلُّ على أن العسكريَّ وأستاذه لم يفهما شيئًا عن روح الهجاء العربي، الذي كثيرًا ما يعتمد على الصور الجسمية لإثارة الضحك أو السخرية من المهجو. وفي هذا تظهر عادةً مهارةُ الشاعر الفنية.

وهو يرى من قواعد النسيب «أن التجلُّد من العاشق مذموم» (ص١١١)، وأن الناسب ينبغي «أن يُظهر الرغبة في الحب، وألَّا يُظهر التبرُّم به» (ص١٢٥)، كما ينبغي «أن يكون في النسيب دليلُ التدلُّه والتحيُّز» (ص١٣٥)، وأما أن يقول الناسب ما يجده من تدلُّهٍ أو ثورة، ومن رغبةٍ في الحب أو ألم لاستشعاره، ومن استرسالٍ أو كبتٍ، فذلك ما لا يُجيزه العسكري ولا يُجيزه قدامة. وكذلك الأمر في الوصف؛ إذ «ينبغي أن تعرف أن أجودَ الوصف ما يستوعب أكثرَ معاني الموصوف، حتى كأنه يُصور الموصوف لك فتراه نُصب عينَيك.» ويختتم العسكريُّ ذلك الفصلَ الذي عنوانه «في التنبيه على خطأ المعاني وصوابها؛ ليتبع مَن يريد العمل برَسْمنا مواقعَ الصواب فيترسَّمها، ويقف على مواقع الخطأ فيتجنَّبها»، يختتمه بقوله (ص١٢٥ و١٢٦): «ولما كانت أغراض الشعر كثيرة، ومعانيه متشعِّبة جملة لا يبلغها الإحصاء، كان من الوجه أن نذكر ما هو أكثرُ استعمالها، وهو المدح والهجاء، والوصف والنسيب، والمراثي والفخر. وقد ذكرتُ قبل هذا المديحَ والهجاء، وما ينبغي استعمالُه فيهما، ثم ذكرتُ الآن الوصف والنسيب، وتركتُ المراثيَ والفخر لأنهما داخلان في المديح؛ وذلك أن الفخر هو مدحُك نفسك بالطهارة والعفاف، والحلم والعلم والحسَب، وما يجري مَجرى ذلك، والمرثيَّة مديحُ الميت، والفرق بينها وبين المديح أن تقول: كان كذا وكذا، وتقول في المديح: هو كذا وكذا، وأنت كذا، فينبغي أن تتوخَّى في المرثيَّة مما تتوخَّى في المديح، إلا أنك إذا أردتَ أن تذكر الميتَ بالجود والشجاعة تقول: مات الجُود وهلكَت الشجاعة، ولا تقول: كان فلان جَوادًا شجاعًا، فإن ذلك باردٌ غير مستحسَن. فهذه جملةٌ إذا تدبَّرَها صانعُ الكلام استغنى بها عن غيرها.» وما نظنُّنا في حاجةٍ إلى أن نعود فنُظهر ما في هذه الآراء من سخف. وقد سبق أن وضَّحنا ذلك عند الكلام على قدامة، وأبو هلال لم يُعِدْ هنا ترديدَ أقوال صاحب «نقد الشعر».

ثم هل نحن في حاجةٍ إلى إظهار الروح التعليمية عند العسكري، وفي عنوانِ فصلٍ كالذي أشرنا إليه ما لا حاجة معه إلى بيان أنه قصد من كتابه إلى دعوة الشعراء والكتاب أن يتَّبعوا مواقعَ الصواب، ويتجنَّبوا مواقع الخطأ؟

ونحن بعدُ لا نُنكر أن النقاد الأدباء قد تحدَّثوا عن الخطأ والصواب عند أبي تمام والبحتريِّ والمتنبي، بل وعند الجاهليِّين والأمويين وغيرِهم. ومع ذلك فنحن الآن أمام ظاهرةٍ مخالفةٍ كلَّ المخالفة لما رأيناه عند الآمدي والجرجاني وغيرِهما ممَّن تحدثنا عنهم فيما سبق. ولْنُفصل هذا الفارق العظيم بين المنهجين: منهج النقد ومنهج البلاغة؛ لأنه أوضحُ دليل على ذلك التحول الذي عقَدْنا هذا الفصل للتدليل عليه.

الآمديُّ والجرجاني يتخذان من تقاليد العرب مقياسًا للخطأ والصواب في الشعر. وهذه بلا ريب نظرةٌ تقليدية تُضيق على الشعراء مجالَ القول، وتُلزمهم بالتقليد بمعاني السابقين، وبذلك تمنع كلَّ تجديد، بل قد تمنع كلَّ صدق، وتخرج بالشعر كلِّه إلى تجديد الصياغة فحسب. ومع ذلك، فهما لم يفعلا ما فعَله قدامةُ وأبو هلال من بعدِه عندما أرادا أن يُملِيَا على الشعراء طريقةَ معالجة موضوعاتهم، وأن يُحددا لهم المعانيَ التي يُنشِد فيها الشاعرُ شعره، ومن ثَم رأيناهما يُقرران أن المدح مثلًا لا يجوز أن يكون بغير الصفات النفسية، بل ويحصران تلك الصفات في العقل والعفة، والعدل والشجاعة، ثم يحرمان المدحَ بجمال الوجه أو الجسم. وهما يقصران الهجاءَ أيضًا على الصفات المعنوية، وما أشبهَ ذلك من سخافاتٍ لا تمتُّ إلى منهج صاحبَي الموازنة والوساطة بسبب. ولْنأخذ لذلك أمثلة:

من الهِيفِ لو أنَّ الخَلاخيلَ صُوِّرَت لها وُشُحًا جالتْ عليها الخَلاخلُ

فيقول: «وهذا الذي وصفَه أبو تمام ضد ما نطقَت به العرب، وهو أقبحُ ما وُصِفَت به النساء؛ لأن مِن شأن الخلاخيل والبرين أن توصف بأنها تعضُّ في الأعضاد والسواعد، وتضيق في السُّوق، فإذا جعل خلاخيلها وشُحًا تجول عليها فقد أخطأ الوصف؛ لأنه لا يجوز أن يكون الخلخالُ الذي من شأنه أن يعضَّ بالساق وشاحًا على جسدها ... ومن عادة العرب أنها لا تكاد تذكر الهيف على الكَشْح ودقَّة الخَصْر، إلا إذا ذكرَت معه من الأعضاء ما يستحبُّ فيه الامتلاء والرِّيُّ والغِلَظ؛ كما قال ذو الرُّمة:

عَجْزاءُ ممكورةٌ خُمْصانةٌ قَلِقٌ منها الوِشاحُ وتمَّ الجسمُ والقصَبُ

وكما قال أيضًا:

أَنَاةٌ تَلُوثُ المِرْطَ منها بِدِعْصةٍ رُكَامٍ وتَجتابُ الوِشاحَ فيَقْلَقُ

وكما قال:

ترى خَلْقَها نصفًا قناةً قويمةً ونصفًا نَقًا يرتجُّ أو يتمَرْمرُ

وكما قال الشَّنْفرَى:

فدقَّت وجلَّت واسبكرَّت وأكملَت فلو جُنَّ إنسانٌ من الحُسن جنَّتِ

أي: دقَّ منها ما ينبغي أن يَدِق، وجلَّ منها ما ينبغي أن يجلَّ، فهذا هو تمامُ الوصف.»

وإذن فالآمديُّ لا يطلب إلى الشاعر أن يتقيَّد بطرقِ الأداء التقليدية فحسب، بل وأن يَصدُر في وصفه لا عن امرأةٍ بعينها، ولكن عن مثال المرأة كما تصوَّرَها الشعراء السابقون؛ ولهذا لا يكتفي بنقدِ استعمال الخلاخيل كوشاح، بل يُضيف أن الوصف لا يكمل إلا إذا جمَع الشاعر إلى نُحول الخصر امتلاءَ الأعضاء التي يستجبُّ فيها الرِّي والغِلَظ. وكان من نتيجة أمثالِ هذا النقد أن الشعراء لم يُصوِّروا الواقع، بل صوَّروا مُثُلًا عُليا عربية، وصوَّروها بصفاتٍ حُصِرَت حصرًا شلَّ الابتكار. وبالرغم من كل ذلك لم يفعل الآمديُّ ما فعله قدامةُ وأبو هلال؛ وذلك لأن صاحب الموازنة يأخذ مقاييسَه عمَّا قاله العربُ فعلًا، وهو لا يُنحِّي منه شيئًا، بينما صاحبا «نقد الشعر» و«الصناعتين» لا يُريدان أن يَقبلا ما قاله الشعراءُ مثلًا في المدح بوصف جمالِ الوجه، أو في الهجاء بقُبحه، ويأبَيان إلا أن يَزيدا مجالَ الشعر ضِيقًا وقواعدَه تحكمًا.

والأمر عند علي بن عبد العزيز الجرجاني مثلُه عند الآمدي، فهو الآخَر يُحصي طرق وصفِ العرب للسلاح والخيل، ويعتذر عن المتنبي ضد خصومه، مستندًا إلى تقاليد الشعراء السابقين، فيوردُ البيت (ص٢٣٨):

تخطُّ فيها العوالي ليس تَنفذُها كأنَّ كلَّ سِنانٍ فوقها قَلَمُ

ويُخطِّئ مَن انتقد المتنبيَ بأنه قد وصف دِرع عدوه بالحصانة، ويوضح كيف أن وصف درعِ العدو بالحصانة هجاء؛ لأن الرجل الشجاع هو من يَلقى خَصمَه «غيرَ لابسِ جُنة»، كما قال الأعشى. ويَقيس الجرجانيُّ وصف الدرع بوصف الخيل التي يمتدح الشعراءُ سرعتها، «فيكون ذلك هجوًا إن كانت الخيلُ خيلَ الأعداء الذين ولَّوا الأدبار، ويكون فخرًا إن كانت الخيلُ خيل الشاعر وقبيلتِه عندما يُغيرون على أعدائهم، بل لقد يعتذر الشاعرُ عن إدراك الخَصم بظلع الفرَس، كما قال طارقٌ التَّغلِبي:[1]

فأدرَك إبقاءَ العَرادةِ ظَلْعُها وقد ترَكَتني من حَزِيمةَ إصبَعَا
ونادى مُنادي القومِ أنْ قد أتيتمُ وقد شَرِبَت ماءَ المَزادةِ أجمعَا

وأما سلمةُ بن الخرشب، فيُذكر أن عامرَ بن الطفيل قد نجا هاربًا بسرعةِ فرسه، وذلك في قوله:

نجَوتُ بنصلِ السيف لا غِمدَ فوقَهُ وسرجٍ على ظَهْر الحمالة مائرِ
فأثْنِ عليها بالذي هي أهلُه ولا تَكْفُرنْها لا فلاحَ لكافرِ
فلو أنَّها تجري على الأرض أدركَت ولكنها تهفو بتمثالِ طائرِ

... إلخ.»

ويجمع الناقدُ تلك التقاليدَ في قوله: «للعرب في وصف السلاح والخيل مذهبان، فإذا وصَف شاعرُهم خيلَ قومه، وأداةَ رهطه، وسلاحَ عشيرته، وما ادَّخره هو من عتادٍ واقتناه من رِباط، فإنما يريد أننا أهلُ حروب ومَغارات، ولنا النَّجدة والمنَعة، وفينا العزُّ والقهر، ولنا الغلَبة والفضل، وإذا وصف بذلك عدوَّه ومُحاربه، فإنما يطلب الغضَّ منه والنعي عليه. وليس يفعل ذلك إلا وقد حاد ذلك العدوُّ عنه في ملتقًى، أو حاجزه في معترك، أو دعاه إلى البِراز فلم يُجِبه، أو أجابه فلم يثبت له، فهو إذا وصف سلاحه فإنما يقول له: إنك هربتَ وأنت شاكي السلاح، تامُّ الآلة، حديد السيف، ماضي السِّنان، فهو أثلمُ لعرضك، وأدلُّ على عجزك، وأبلغُ في ذمِّك، وإذا وصف فرسَه فإنما يعتذر من بقائه بعد لقائه، ومن خَلاصه بعد تورُّطِه، ويريد أن الفرس نجَّته وأطلقَته، وأنها منَّت عليه

[1] ورد في المفضليات للضبي منسوبًا للكَلْحَبةِ العُرَني.

وأنقذَته، فهو طليقُها وأسيرُ مَنِّها ورقيقها، كما قال: لا تَكفرَنْها فلا فلاحَ لكافر. فهذا أيضًا تشريعٌ للشعراء، ولكنه صادرٌ عن استقراءٍ لما جرى عليه العربُ في كلامهم، وهو بلا ريب غيرُ منهج قدامة وأبي هلال اللذَين يريدان ألَّا يتوخى في المرثية مثلًا إلا ما يتوخى في المدح.

منهج الآمدي والجُرجاني إذن يقوم على ملاحظةِ ما درَج عليه الشعراء، واتخاذِه مقياسًا للدَّرْس والحكم، وأما قدامةُ وأبو هلال فمنهجُهما منهجٌ عقلي يصدر عن آراءَ سابقةٍ في أغراض الشعر ومعانيه ووسائله. وهذا هو أحدُ الفوارق الجوهرية التي تُميز النقدَ عن البلاغة؛ النقد يدرس ما قيل فعلًا، بينما البلاغة تضع قواعدَ تُحاول أن تُخضع لها الشعراء، وأن تُحكمها فيهم.

ونحن بعدُ نذهب إلى أبعدَ من ذلك؛ إذ نرى أن مذهب قُدامة والعسكريِّ يختلف عن مذهب ابن المعتز في البديع، بل وعن مذهبِ أرسطو نفسه؛ فابن المعتز عندما حاوَل أن يستخلص مميزات مذهب البديع، وأن ينتقد بعضَ ما في أوجُهه من عيوب، لم يُعِد استقراءَ ما سبق إليه الشعراءُ القدماء، وما أخذه عنهم المحْدَثون. وهذا غيرُ منهج العسكريِّ الذي يريد أن يقسم الكلامَ إلى كذبٍ ومُحال وفاسد، فيتبرع بأن يضع لكل نوع أمثلةً لم يُسمَع مثلُها من أحدٍ في زمانه، ولا في الأزمنة السابقة عليه، بل ولا اللاحقة، وإنما هي — كما قلنا — فروضٌ منطقية عقيمة، وأرسطو كذلك عندما حاول وضْعَ أصولٍ للشعر والخَطابة، رجع إلى الخطباء والشعراء يستقرئ ما درَجوا عليه، ثم صاغه في مبادئَ نظرية، ولو أن قدامة والعسكريَّ سلَكا نفس المسلك لرأَيا من الشعراء مَن قال:

أيَّتها النفسُ أجْمِلي جزَعَا إن الذي تحذَرين قد وقَعَا

أو:

يُذكِّرُني طلوعُ الشمسِ صخرًا وأذكرُه لكلِّ غروبِ شمسِ

بل لقد قال المتنبي في نفس القرن الذي عاش فيه العسكري:

طوَى الجزيرةَ حتى جاءني خبرٌ فَزِعتُ منه بآمالي إلى الكذبِ
أرى العراقَ طويلَ الليل مذ نُعِيَت فكيف حالُ فتى الفتيان في حلَبِ؟
يظنُّ أن فؤادي غيرُ ملتهبٍ وأنَّ دمع جُفوني غيرُ مُنسكبِ

إلى غير ذلك ممَّا هو أمعنُ في الرثاء وألصقُ بمعناه من المدح بـ «كان».

التقنين ليس خطرًا على معاني الشعر وأغراضِه والابتكار فيه فحسب، بل إنه لَكذلك أيضًا عندما يتناول طرقَ البيان ذاتَها. ولنضرِبْ لذلك مثلًا ببابٍ من خير أبواب الصناعتَين، وهو التشبيه (ص٢٢٦ وما بعدها).

يرى المؤلفُ «أن أجوَد التشبيه ما يقعُ على أربعة أوجه:

(١) أحدها: إخراجُ ما لا تقع عليه الحاسَّة، وهو قول الله عزَّ وجلَّ: ﴿وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً﴾. فأخرَج ما لا يُحسُّ إلى ما يُحس، والمعنى الذي يجمعهما بطلانُ المتوهَّم مع شدةِ الحاجة وعِظَم الفاقة ... إلخ.

(٢) والوجه الآخر: إخراجُ ما لم تجرِ به العادة إلى ما جرَت به العادة، ومن هذا قولُه تعالى: ﴿إِنَّمَا مَثَلُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أَنْزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ﴾، إلى قوله: ﴿كَأَنْ لَمْ تَغْنَ بِالْأَمْسِ﴾؛ هو بيانُ ما جرت به العادة إلى ما لم تجرِ به ... إلخ.

(٣) والوجه الثالث: إخراجُ ما لا يُعرف بالبديهة إلى ما يُعرف بها؛ من هذا قوله عزَّ وجلَّ: ﴿وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا السَّمَوَاتُ وَالْأَرْضُ﴾؛ قد أخرج ما لا يُعلم بالبديهة إلى ما يُعلم بها، والجامع بين الأمرين العِظَم، والفائدة فيه التشويقُ إلى الجنة بحُسن الصفة ... إلخ.

(٤) والوجه الرابع: ما لا قوةَ له في الصفة على ما له قوةٌ فيها؛ كقوله عزَّ وجلَّ: ﴿وَلَهُ الْجَوَارِ الْمُنْشَآتُ فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلَامِ﴾، والجامع بين الأمرين العِظم، والفائدة البيانُ عن القدرة في تسخير الأجسام العِظام في أعظمِ ما يكون من ماء، وعلى هذا الوجه أكثرُ تشبيهات القرآن، وهي الغاية في الجودة، والنهايةُ في الحسن.»

ويكون من نتيجة هذا الحصرِ التحكُّميِّ أن يرى المؤلفُ أنه «قد جاء في أشعار المحدَثين تشبيهُ ما يرى العيان بما يُنال بالفكر وهو رديء، وإن كان بعض الناس يستحسنه لما فيه من اللطافة والدِّقة.» ويورد العسكريُّ من بين الأمثلة التي يختارها لتلك التشبيهات — التي لا تجري وَفْق قواعده، بل تُشبه الحسيَّ بالمعنوي — هذين البيتَين:

ونَدْمانًا سقيتُ الراحَ صِرفًا وأُفْق الليل مرتفعُ السُّجوفِ
صفَتْ وصفَتْ زجاجتُها عليها كمعنًى دقَّ في ذهنٍ لطيفِ

وأبو هلالٍ يرى أنهما رديئان ولا يستصوبُ مَن يصفُهما بالحسن، وعنده أن الطريقة المسلوكة في التشبيه، والنَّهج القاصد في التمثيل عند القُدماء والمحْدَثين هما تشبيهُ الجواد بالبحر والمطر، والشجاع بالأسد، والحسن بالشمس والقمر، والسهم الماضي بالسيف، وعالي الرتبة بالنجم، والحليم الرَّزين بالجبل ... إلخ، من هذه التشبيهات المبتذَلة التي فشَت في الأدب العربي كداءٍ عُضال.

هذا هو خطر التقنين في مسائل الجمال وخلقِه، وتلك روحٌ إن صحَّت في النحو أو العَروض أو غيرِهما من العلوم التي تحكم اللغةَ أو الشعر من ناحية الصحة؛ فإنها لا يمكن أن تمتدَّ إلى الفن دون أن تقتله، ويَزيدها خطرًا صدورُها عن رجلٍ سقيم الذَّوق كالعسكري.

(١-٤) العسكري ومشكلة السرقات

ومن غريب الأمر أن أبا هلالٍ عندما يترك المسائلَ البلاغية ليتحدَّث في المشاكل الأدبية الخالصة كمشكلة السرقات؛ تستقيم أحكامه. ولعل ذلك لأنه لم يتأثَّر فيها بأحدٍ من مَناطقة البيان أمثالِ قدامة، الذين لم يتحدَّثوا عن هذه المشاكل. وكلٌّ من سبَقه إليها كانوا عادةً إما أدباءَ أفسد الهوى أحكامَهم، أو نقادًا منصفين أوضَحوا سُبل الأخذ، وحاولوا أن يضَعوا للحكم فيها قواعدَ عادلة صائبة.

والذي يدهشنا هو أن نرى العسكريَّ يضع لهذه المشكلة أصدقَ حل، فيقول (ص١٨٩): «إن المعانيَ مشتركةٌ بين العقلاء، فربما وقع المعنى الجيدُ للسوقيِّ والنبطي والزنجي، وإنما تتفاضل الناسُ في الألفاظ ورصفِها وتأليفها ونظمِها، وقد يقع متأخرٌ على معنًى سبَقه إليه المتقدمُ من غير أن يُلِمَّ به، ولكن كما وقع للأول وقَع للآخِر.» ومعنى هذا أنه يميل إلى رفضِ القول بالسرقة في المعاني، وإلى أن يحصر ذلك في الصياغة وطُرق الأداء التي تُخصص المعنى العامَّ بشاعرٍ بعينه. وهو يعود في موضعٍ آخر فيؤكد هذا الرأيَ بقوله (ص٢١٨): «والمعنى إنما يحسن بكسوته، أخبرنا بعضُ أصحابنا قال: قيل للشعبي: إنَّا إذا سمعنا الحديثَ منك نسمعه بخلافِ ما نسمعه من غيرك؟ فقال: إني أجده عاريًا فأكسوه من غيرِ أن أزيدَ فيه حرفًا؛ أي من غيرِ أن أزيد في معناه شيئًا ... كما سُئل أبو عمرِو بنُ العلاء عن الشاعرَين يتَّفقان في لفظٍ واحد ومعنًى واحد، فقال: عقول رجالٍ توافَت على ألسنتها.» ويبني العسكريُّ على هذا الرأي نتائجَ مستقيمة، فيقسم الأخذَ إلى أخذٍ حسن وأخذٍ قبيح؛ والأخذ الحسن هو أن تأخذ

المعنى فتكسُوَه بألفاظٍ من عندك فيُصبح مِلكًا لك، والأخذ القبيح أن «تعمد إلى المعنى فتتناوله بلفظه كلِّه أو أكثره، أو تُخرجه في مَعرِضٍ مستهجَن.» وإذن فمقياس السرقة عنده هو الصياغة. وهذه فيما نرى أصدقُ نظرة.

ونخلص من كلِّ ما سبق بأن أبا هلال، وإن يكن قد أخذ عن النقَّاد بعض آرائهم، فإن روحه ومنهجه هما روحُ البلاغيِّين ومنهجهم، وبخاصةٍ قدامة بن جعفر في كتابه «نقد الشعر». ولقد كان في هذا سببُ فساد الكثير من أحكامه؛ بدليل أنه في مسألةٍ أدبية صِرفة كمسألة السرقات قد وُفِّق إلى خيرِ فَيصل.

وإذن فكتاب «الصناعتين» هو نقطةُ تحوُّل النقد إلى بلاغة، وفي طريقة تأليف هذا الكتاب وموضوعاته — فضلًا عن روحه ومنهجه — أوضحُ دليلٍ على ذلك.

يبدأ المؤلف في الباب الأول بالإبانة عن موضوع البلاغة لغةً وحَدًّا، وفي الباب الثاني يتكلَّم عن المعاني ويشرع لها، وفي الثالث عن الألفاظ وقواعد التأليف بينها، وفي الرابع يُقنن لحُسن النظم وجودة الرَّصف، وفي الخامس يتحدث عن الإيجاز والإطناب، وفي السادس عن حُسن الأخذ وحلِّ المنظوم (السرقات)، وفي السابع عن التشبيه، وفي الثامن عن السَّجع والازدواج، وفي التاسع عن أوجُه البديع الخمسة والثلاثين، وفي العاشر عن مبادئ الكلام ومَقاطعه والخروج.

وهذه أبواب البلاغة التقليديةُ في الشعر والنثر. وأوضحُ ما يكون فسادُ ذوق أبي هلال في عنايته المفرِطة ببابَي «السجع والازدواج»، و«أوجُه البديع»، ثم أحكامه فيها؛ مما يدلُّ على أن الرجل كان من المعجَبين بمذهب الصنعة الذي أفسد الأدبَ العربي في عصوره المتأخرة، كما سبق أن أوضحنا.

(٢) بعد أبي هلال عبدُ القاهر الجرجاني

بانتهائنا من أبي هلالٍ ينتهي القرنُ الرابع، كما ننتقل من النقد المنهجي إلى البلاغة التعليمية. والذي يبدو لنا هو أن كتاب الصناعتين يُمثل الأوجَ الذي وصل إليه مذهبُ البديع؛ وذلك لأن مؤلفه من أنصار هذا المذهب، إن لم يكن أكثرَ إسرافًا ممن تشيَّع له فيما سبق. وقد رأيناه يُعدد ويُفصل الأوجُه، كما يورد الأمثلة من نثرِ الصاحب بن عبَّادٍ المسجوعِ السقيم، ومن نثره هو نفسه الذي لا يقلُّ سقمًا عن نثر الصاحب، حتى لَيُمكن اعتباره رأسًا في البديع، بل البلاغة عامة، وإن كان ابن خَلدون يُرجِع إلى السكَّاكيِّ تأسيسَ هذه العلوم.

ومع ذلك، فإن تيار أبي هلال لم ينجح في القرن الخامس نجاحًا يُذكر؛ وذلك لأن الأدب نفسَه لم تطْغَ عليه الصياغة اللفظية والمحسنات البديعية طغيانًا تامًّا. وكان الفضل في إرجاء الكارثة لظهور شاعرٍ فيلسوف لُغوي قوي؛ هو أبو العلاء المَعَريُّ (٣٦٣ إلى ٤٤٩هـ). لقد كان أبو العلاء رجلًا موهوبًا، فلم تُفسِد الصنعةُ طبعه، بالرغم من لزومه ما لا يلزم، وأخذِه بالفصول والغايات.

(٢-١) عبد القاهر وفلسفته اللغوية

وظهر في القرن الخامس نحْويٌّ مفكر عظيمُ الخطر؛ هو أبو بكرٍ عبدُ القاهر بن عبد الرحمن الجرجانيُّ (المتوفَّى سنة ٤٧١هـ)، وكان هذا الرجل سليمَ الذوق، فقاوم تيارَ اللفظية أشدَّ مقاومة، وقال بأن «الألفاظ خدَمُ المعاني» (أسرار البلاغة، ص٥)، ورأى «أن في كلام المتأخرين كلامًا حمَل صاحبَه فرْطُ شغفه بأمورٍ ترجع إلى ما له اسمٌ في البديع، أن ينسى أنه يتكلَّم لِيُفهم، ويقول ليُبين، ويُخيَّل إليه أنه إذا جمع بين أقسام البديع في بيت، فلا ضير أن يقع ما عناه في عمياء، وأن يوقِعَ السامعَ من طلبه خبْطَ عشواء، وربما طمَس بكثرةِ ما يتكلفه على المعنى وأفسده، كمن يُثقِل العَروس بأصناف الحُليِّ حتى ينالها من ذلك مكروهٌ في نفسها» (أسرار البلاغة، ص٦).

وعنده أن المثل الذي يجب أن يُحتذى ليس أصحابَ السجع، بل أبا عمرٍو الجاحظَ في مقدِّمات كتبه، وهو يُلاحظ «أنك لا تجد تجنيسًا مقبولًا، ولا سجعًا حسنًا، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوَه، وحتى تجده لا تبتغي به بديلًا، ولا تجد عنه حِوَلًا. ومن هنا كان أحلى تجنيسٍ تسمعه وأعلاه، وأحقَّه بالحسن وأولاه؛ ما وقع من غيرِ قصدٍ من المتكلم إلى اجتلابه، وتأهُّبٍ لطلبه، أو ما هو لحُسن ملاءمته — وإن كان مطلوبًا — بهذه المنزلة وفي هذه الصورة» (أسرار البلاغة، ص٧)، بل إنه ليذهب إلى أبعدَ من ذلك، فيرى أن الجاحظ قد علق على فصاحة الألفاظ قيمةً تفوق قيمتها الحقيقية؛ وذلك لأنه من السهل أن تتجنَّب الألفاظ الثقيلة، وإنما الشاقُّ هو أن تصل إلى «وضوح الدلالة، وصواب الإشارة، وتصحيح الأقسام، وحُسن الترتيب والنظام والإبداع، في طريقة التشبيه والتمثيل، والإجمال ثم التفصيل، ووضع الفصل والوصل موضِعَهما، وتوفية الحذف والتأكيد والتقديم والتأخير شروطَهما.»

وفي الحق، إن عبد القاهر قد اهتدى في العلوم اللُّغوية كلِّها إلى مذهب لا يمكن أن نُبالغ في أهميته، مذهبٍ يشهد لصاحبه بعبقريةٍ لُغوية منقطعة النظير، وعلى أساس هذا المذهب كوَّن مبادئه في إدراك «دلائل الإعجاز».

مذهب عبد القاهر هو أصحُّ وأحدثُ ما وصل إليه علم اللغة في أوروبا لأيامنا هذه؛ هو مذهب العالِم السويسري الثبت فردناند دي سوسير Ferdinand de Saussure، الذي تُوفي سنة ١٩١٣م. ونحن لا يُهمنا الآن من هذا المذهب الخطير إلا طريقةُ استخدامه كأسٍّ لمنهجٍ لُغوي «فيولوجي» في نقد النصوص.[٢]

لقد فطن عبد القاهر إلى أن اللغة ليست مجموعةً من الألفاظ، بل مجموعة من العلاقات Systeme de rapports فقال: «اعلم أنَّ هنا أصلًا أنت ترى الناسَ فيه في صورةِ مَن يعرف من جانب، ويُنكر من آخَر، وهو أن الألفاظ المفرَدة التي من أوضاع اللغة لم توضع لتُعرف معانيها في أنفسها، ولكن لأن يُضمَّ بعضُها إلى بعض فيُعرف فيما بينها فوائد. وهذا علمٌ شريف، وأصل عظيم، والدليل على ذلك أنَّا إنْ زعمنا أن الألفاظ التي هي أوضاعُ اللغة إنما وُضعت ليُعرف بها معانيها في أنفسها؛ لأدَّى ذلك إلى ما لا يشك عاقلٌ في استحالته، وهو أن يكونوا قد وضَعوا للأجناس الأسماءَ التي وضعوها لها لتعرفها بها، حتى كأنهم لو لم يكونوا قالوا: فعل ويفعل، لما كنا نعرف الخبرَ في نفسه ومن أصله، ولو لم يكونوا قد قالوا: أفعل، لما كنا نعرف الأمرَ من أصله، ولا نجده في نفوسنا، وحتى لو لم يكونوا قد وصَفوا الحروف لكنا نجهل معانيَها، فلا نعقل نفيًا ولا نهيًا ولا استفهامًا ولا استثناءً. كيف والمواضَعةُ لا تكون ولا تُتصوَّر إلا على معلوم؟ فمُحالٌ أن يوضع اسم أو غيرُ اسم لغيرِ معلوم، ولأن المواضعة كالإشارة، فكما أنك إذا قلتَ خُذ ذاك لم تكن هذه الإشارة لتُعرِّف السامعَ المشارَ إليه في نفسه، ولكن ليعلم أنه المقصود من بين سائر الأشياء التي تراها وتُبصرها. كذلك حكم اللفظ مع ما وُضع له، ومَن هذا الذي يشكُّ أنَّا لم نعرف الرجلَ والفرَس والضرب والقتل إلا من أساميها؟ لو كان ذلك مُساغًا في العقل لكان ينبغي إذا قيل: زيد، أن تعرف المسمَّى بهذا الاسم من غيرِ أن تكون قد شاهدتَه أو ذُكر ذلك بصفة ... وإذ قد عرَفتَ هذه

[٢] في استطاعتك أن تعود إلى كتاب «في الميزان» للدكتور محمد مندور؛ حيث تجد عدة مقالات عن مذهب عبد القاهر الجرجاني.

الجملة، فاعلم أن معانيَ الكلام كلها معانٍ لا تُتصوَّر إلا فيما بين شيئين. والأصل والأول هو الخبر، وإذا أحكمتَ العلم بهذا المعنى فيه عرَفتَه في الجميع. ومن الثابت في العقول، والقائم في النفوس أنه لا يكون خبرٌ حتى يكونَ مُخبَرٌ به ومخبَرٌ عنه؛ ومن ذلك امتنع أن يكون لك قصدٌ إلى فعلٍ من غير أن تريد إسنادَه إلى شيء، وكنتَ إذا قلتَ «اضرب» لم تستطع أن تريد منه معنًى في نفسك من غير أن تريد الخبرَ به عن شيءٍ مُظهَر أو مقدَّر، وكان لفظُك به — إذا أنت لم تُرد ذلك — وصوتٌ تَصوتُه سواءً» (دلائل الإعجاز، ص٢٨٧ و٢٨٨). في هذا النصِّ البالغ الأهمية، نجد فلسفةَ عبد القاهر اللغويةَ العميقة، وعن هذه الفلسفة صدَرَت كلُّ آرائه في نقد النصوص؛ فهو يرى أن الألفاظ لم توضع لتعيينِ الأشياء المتعيِّنة بذواتِها. وإنما وُضِعت لتُستعمَل في الإخبار عن تلك الأشياء بصفةٍ أو حدَثٍ أو علاقة؛ فنحن لا نقول «زيد» إلا إذا أردنا أن نُخبر عنه بشيء.

وإذن فالمهم في اللغة ليس الألفاظ، بل مجموعةُ الروابط التي نُقيمها بين الأشياء بفضل الأدوات اللُّغوية، وتلك الروابط هي المعاني المختلفة التي نُعبر عنها؛ ومن ثَم كانت أهميتها وما لها من صدارةٍ على الألفاظ. ونحن «إذا نظرنا في ذلك عَلِمنا أن لا محصولَ لها غير أن تعمد إلى اسمٍ فتجعله فاعلًا لفعلٍ أو مفعولًا، أو تعمدُ إلى اسمين فتجعل أحدَهما خبرًا عن الآخَر، أو تُتبع الاسم اسمًا على أن يكون الثاني صفةً للأول، أو تأكيدًا له، أو بدلًا منه، أو تجيء باسمٍ بعد تمام كلامك على أن يكون الثاني صفة، أو حالًا، أو تمييزًا، أو تتوخَّى في كلامٍ هو لإثبات معنًى أن يصير نفيًا أو استفهامًا أو تمنيًا، فتدخل عليه الحروف الموضوعة لذلك، أو تريد في فعلَين أن تجعل أحدَهما شرطًا في الآخَر، فتجيء بهما بعد الحرف الموضوع لهذا المعنى، أو بعد اسمٍ من الأسماء التي ضُمِّنَت معنى ذلك الحرف وعلى هذا القياس» (دلائل، ص٢٦).

(٢-٢) منهج النقد اللُّغوي

ونحن عندما نتدبَّر هذه الآراءَ نستطيع أن نفهم كيف أن مقياس النقد عند عبد القاهر هو نظمُ الكلام؛ لأن هذا النظم هو الذي يُقيم الروابط بين الأشياء، تلك الروابط التي لم توضع اللغاتُ إلا للعبارة عنها. «واعلم أنه ليس النظم إلا أن تضعَ كلامك الوضْعَ الذي يقتضيه علمُ النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت» (دلائل، ص٤٨). «هذا هو السبيل، فلستَ بواجدٍ شيئًا يرجع صوابُه إن كان صوابًا، وخطؤه إن

كان خطأً إلى النظم، ويدخل تحت هذا الاسم؛ إلا وهو معنًى من معاني النحو قد أُصيب به موضعُه، ووُضِع في حقِّه، أو عومل بخلافِ هذه المعاملة، فأزيلَ عن موضعه واستُعمل في غيرِ ما ينبغي له. فلا ترى كلامًا قد وُصف بصحةِ نظم أو فساده، أو وُصف بمزيَّةٍ وفضل فيه، إلا وأنت تجد مرجعَ تلك الصحة وذلك الفساد، وتلك المزيَّةِ وذلك الفضل؛ إلى معاني النحو وأحكامه، ووجدتَه يدخل في أصلٍ من أصوله، ويتصل ببابٍ من أبوابه» (دلائل، ص٤٩).

وإذن فمنهج هذا المفكر العميق الدقيق هو منهج النقد اللغوي، منهج النحو؛ على أن نفهمَ من النحو أنه العلمُ الذي يبحث في العلاقات التي تُقيمها اللغةُ بين الأشياء.

ولكي نوضح هذه الفكرة؛ دعنا نأخذ مثلًا عن عبد القاهر نفسِه، يقول (ص٥١ من دلائل الإعجاز): «انظر إلى قول إبراهيم بن العباس:

فلو إذْ نبا دهرٌ وأنكَر صاحبٌ ... وسُلِّط أعداءٌ وغاب نَصيرُ
تكون على الأهوازِ داري بنَجْوةٍ ... ولكنْ مقاديرٌ جرَتْ وأمورُ
وإنِّي لأرجو بعدَ هذا محمدًا ... لِأفضلِ ما يُرجى أخٌ ووزيرُ

فإنك ترى ما ترى من الرَّونق والطلاوة، ومن الحُسن والحلاوة، ثم تتفقَّد السبب في ذلك، فتجدُه إنما كان من أجل تقديمِه الظرفَ الذي هو «إذ نبا» على عامله الذي هو «تكون»، ولم يَقُل «كان»، ثم أنْ نكَّر الدهر ولم يقل «فلو إذ نبا الدهر»، ثم أنْ ساق هذا التنكير في جميعِ ما أتى به من بعدِه، ثم أنْ قال «وأنكَر صاحب»، ولم يقل «وأنكرتُ صاحبًا» لا ترى في البيتين الأوَّلين شيئًا غير الذي عددتُه لك يجعله حسَنًا في النظم، وكلُّه من معاني النحو كما ترى. وهكذا السبيل أبدًا في كل حُسن ومزيَّةٍ رأيتَهما قد نُسبا إلى النظم، وفضلٍ وشرف أُحيل فيهما عليه.»

هذا هو منهج عبد القاهر وطريقةُ فَهمه للنحو، ومنه ترى أنه لا يقف بالنحو عند الحُكم في الصحة والخطأ، بل يَعْدوه إلى تعليل الجَودة وعدَمِها، حتى ليُدخل في ذلك أشياءَ استقر فيما بعدُ أن يجعلوها من «المعاني»؛ كمسألة التقديم والتأخير في قوله: «فلو إذ نبا دهرٌ ... تكون على الأهواز داري بنَجْوة ... إلخ.»

والواقع أن منهج هذا الرجلِ الموهوب مزيجٌ من النحو والمعاني، وهو يرى أن مردَّ كلِّ نقد هو طريقة نظم الكلام، فيقول (دلائل، ص٦١): «وإذ قد عرَفتَ أن مدار أمرِ

النظم على معاني النحو، وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه؛ فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرةٌ ليس لها غايةٌ تقف عندها، وشأنها لا تجد لها ازديادًا بعدها، ثم اعلم أن ليست المزيَّة بواجبةٍ لها في أنفسها، ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تُعرَض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسَب موقع بعضِها من بعض، واستعمال بعضِها مع بعض، وإنما سبيل هذه المعاني سبيلُ الأصباغ التي تعمل منها الصورُ والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد اهتدى في الأصباغ التي عمل منها الصور، والنقش في ثوبه الذي نسَج، إلى ضربٍ من التخيُّر والتدبُّر في أنفُس الأصباغ، وفي مواضعها ومقاديرها، وكيفيةِ مزْجِه لها وترتيبه إياها، إلى ما لم يهتدِ إليه صاحبُه، فجاء نقشُه من أجل ذلك أعجبَ وصورتُه أغرب؛ كذلك حال الكاتب والشاعر في توخِّيهما معانيَ النحو ووجوهَه التي علمتَ أنها محصولُ النظم» (دلائل، ص٦٢).

(٢-٣) الذَّوق عند عبد القاهر

وهذا ينتهي بنا إلى ما نراه اليوم من أن النقد وضعٌ مستمر للمشاكل، وأن لكلِّ جملة أو بيت مشكلتَه التي يجب أن نعرف كيف نراها ونضعها ونحكم فيها. وهذا هو النقد المنهجي الذي تحدَّثنا عنه فيما سبق، وهو خيرُ نقد. ومن البيِّن أن الذوق هو الفيصل الأخير في هذه المسائل الدقيقة. وإلى كل هذه الحقائق فطن عبدُ القاهر بحسِّه الأدبي الرائع فقال (دلائل، ص٢٩٠): «اعلم أنك لن ترى عجبًا أعجبَ من الذي عليه الناسُ في أمر النظم؛ وذلك لأنه ما من أحدٍ له أدنى معرفةٍ إلا وهو يعلم أن ها هنا نظمًا أحسنَ مِن نظم، ثم تراهم إذا أنت أردتَ أن تُبصرهم ذلك، تَسدر أعينُهم، وتضلُّ عنهم أفهامُهم. وسبب ذلك أنهم أول شيء عدموا العلم به نفسه من حيث حسبوه شيئًا غيرَ توخِّي معاني النحو، وجعلوه يكون في الألفاظ دون المعاني، فأنت تلقى الجهدَ حتى تُميلهم عن رأيهم؛ لأنك تُعالج مرضًا مُزمنًا وداءً متمكنًا، ثم إذا أنت قُدتَهم بالخزائم إلى الاعتراف بأنْ لا معنى له غيرَ توخي معاني النحو، عرَض لهم من بعدُ خاطرٌ يدهشهم، حتى يكادوا يعودون إلى رأسِ أمرهم؛ وذلك أنهم يرَوننا ندَّعي المزية والحسن لنظمِ كلام من غير أن يكون فيه من معاني النحو شيءٌ يُتصوَّر أن يتفاضل الناسُ في العلم به، ويرَوننا لا نستطيع أن نضع اليدَ من معاني النحو ووجوهه على شيء، نزعم أنَّ من شأن هذا أن يوجب المزيةَ لكلِّ كلام يكون فيه، بل يروننا ندَّعي المزيةَ لكلِّ ما ندَّعيها له من معاني النحو ووجوهه وفروقه في موضعٍ دون موضع، وفي كلامٍ دون كلام ...

والداء في هذا ليس بالهيِّن، ولا هو بحيث إذا رُمتَ العلاج منه وجدتَ الإمكان فيه مع كل أحدٍ مُسعفًا، والسعيَ مُنجِحًا؛ لأن المزايا التي تحتاج أن تُعلمهم مكانها، وتُصور لهم شأنها أمورٌ خفية، ومعانٍ روحانية أنت لا تستطيع أن تُنبه السامعَ لها، وتُحدِث له علمًا بها حتى يكون مهيَّئًا لإدراكها، وتكون فيه طبيعةٌ قابلة لها، ويكون له ذوقٌ وقريحة يجد لهما في نفسه إحساسًا بأنَّ من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة. ومن إذا تصفَّح الكلام وتدبَّر الشعر فرَّق بين موقع شيء منها وشيء، ومن إذا أنشدتَه قولَ أبي نواس:

رَكْب تساقَوْا على الأكوارِ بينَهمُ كأسَ الكَرى فانتشى المَسْقيُّ والساقي
كأنَّ أعناقَهمْ والنومُ واضعُها على المناكبِ لم تَعْمد بأعناقِ

أمن لها وأخذته الأريحية عندها ... وأنت تقولُ في محاجَّتك على استشهاد القرائح وسَبْر النفوس وفَلْيِها.» وبهذا يعود عبد القاهر إلى النقَّاد الكبار أمثال: ابنِ سلَّام والآمديِّ وعلي بن عبد العزيز الجرجاني، الذين يرَون في الذوق «واستشهاد القرائح وسَبْر النفوس» المرجعَ النهائي في كل نقدٍ أدبي صحيح.

هذا هو منهج عبد القاهر؛ فلسفةٌ لُغوية ترى في اللغة مجموعةً من العلاقات، ونقدٌ يقوم على تلك الفلسفة فيرى «أن الألفاظ لا تفيد حتى تؤلَّف ضربًا خاصًّا من التأليف، ويُعمَد بها إلى وجهٍ دون وجه من التركيب والترتيب» (أسرار البلاغة، ص٢)؛ ومن ثم فالأساس هو النحو، على أن يشمل النحوُ علم المعاني، وأن يعْدُوَ الصحة اللُّغوية إلى الجودة الفنية. وفي النهاية تحكيمٌ للذوق فيما «تحيط به المعرفة ولا تؤدِّيه الصفة» من إحساسٍ بجمالِ لفظ في موضع خاص، أو فطنةٍ إلى قوة رابطة، أو أداة في جملة، أو بيت شعر دون غيرهما. وأما ما دون ذلك من بديعٍ فعبد القاهر يرفضه، ولا يقبل منه إلا ما يكون فيه تقويةٌ للمعنى أو إيضاح.

ومنهج عبد القاهر هو المنهج المعتَبر اليوم في العالم الغربي. ولقد جددَت الإنسانية معرفتها بتُراثها الروحيِّ منذ أن أخذَت به في أوائل القرن التاسع عشر، والمنهج اللغوي (الفيلولوجي) هو أكثرُ المناهج خِصبًا لا في الأدب فحَسْب، بل وفي كافة العلوم التاريخية.

ولكن — لسوء الحظ — لم يُفهَم منهج عبد القاهر على وجهه، ولا استُغلَّ كما ينبغي، ولقد قامت اليوم في أوروبا نظرياتٌ وأصول على فكرة أن «اللغة مجموعةٌ من العلاقات»، واستُخدِمت تلك الأصولُ في فلسفة اللغات وفي نقد الآداب.

وأما عندنا، فقد غلَب تيارُ البديع تيارَ المعاني عند السكاكيِّ ومَن تلاه، وكانت في ذلك محنةُ الأدب العربي.

المنهج اللُّغوي الذي يضمُّ إلى النحو — كما نفهمه — علمَ التراكيب Syntaxe الذي يشبه ما نسميه اليوم علم المعاني؛ هذا المنهج الذي وضعه عبد القاهر الجرجاني؛ خليقٌ بأن يُجدد فهمنا لتراثنا الأدبي كلِّه. وإذا لم يكن بدٌّ من تدريسِ شيءٍ نُسميه البلاغة، فلتكن بلاغة «دلائل الإعجاز».

إنه لتراثٌ عظيم أن نمتلك في النقد الأدبي المنهجي كتابَين كالموازنة والوساطة، وفي المنهج اللُّغوي كتابًا كالدلائل، نجد فيه أدقَّ نقدٍ موضوعي تطبيقيٍّ وأعمقَه.

وتلا عبدَ القاهر مؤلفون، بل وعاصره مؤلفون؛ كأبي عليٍّ الحسَن بن رشيقٍ القَيروانيِّ (المتوفَّى سنة ٤٦٣هـ، أو سنة ٤٥٦هـ) صاحب «العُمدة»، الذي جمَع في كتابه الكثيرَ من أخبار الأدب العربي والنقد وعلوم اللغة العربية، دون أن يتَّضح للمؤلف منهجٌ خاص وشخصيةٌ متميزة، ثم ضياءِ الدين أبي الفتح محمد بن الكريم الموصليِّ (المتوفَّى سنة ٦٣٧هـ) صاحبِ «المثَل السائر في أدب الكاتب والشاعر»، وهو المعروف بابنِ الأثير، شقيق عزِّ الدين المؤرِّخ المشهور، وفي كتابه تغلب الروحُ البلاغية النظريةُ روحَ التعليمِ والتقنين. ونحن لا يَعنينا في هذا البحث أن نقف عند هؤلاء الكتَّاب؛ لأنهم خارجون عن مجالنا، وإن كنا سنَعرِض ما ذكره ابنُ رشيق وابنُ الأثير في الجزء الثاني من هذا الكتاب، عند الكلام عن موضوعات النقد التي حان الحينُ لأن نأخذ في دَرْسها.

الجزء الثاني

موضوعات النقد ومقاييسه

تمهيد

استعرضنا في الجزء الأول من هذا الكتاب تاريخَ نشأة النقد المنهجي عند العرب، ووصلنا به إلى أن تحوَّل إلى بلاغة أو فقهٍ لُغوي، وأنه وإن يكن بحثنا بحثًا تاريخيًّا نقصد منه إلى تعرُّفِ أصول ذلك النشاط الأدبي، وكيفيةِ تكوُّنه مرحلةً بعد أخرى، إلا أننا نرى من موجبات الاستقصاء أن ننظر نظرةً تقريرية في الموضوعات التي تناولها ذلك النقد، وفي المقاييس التي أخذ بها؛ لنرى النتائجَ النهائية التي وصلوا إليها، ثم نُناقش تلك النتائج فنُقدر ما كان لها من أثرٍ على مصائر الأدب العربي، وما بقي لها من قيمةٍ حتى يومنا هذا.

والذي نحرص على إيضاحه هو أننا عندما نُحاول أن ندرُسَ النقد العربي دراسةً تقريرية لن نخرج لذلك عن المجال التاريخي، بل سنظلُّ مقيَّدين بآراء النقَّاد الذين عرَضنا لهم فيما سبق؛ نَبسُطها ونُناقشها. وإذن فلن نُغير في هذا الجزء شيئًا من منهجنا، وإنما نحاول هنا أن نستعرض تاريخَ مسائل النقد، بعد أن استعرضنا في الجزء السابق تاريخَ النقاد ومناهجَهم.

وتنتج عن ذلك نتيجةٌ هامة؛ هي أننا عندما نتحدث عن الموازنة بين الشعراء، أو عن مشكلة السرقات أو مقاييس النقد، لن نتناولَ تلك المسائلَ الخطيرة في ذاتها، وإلا انفصل جُزءَا هذا البحث، ولم تَعُد هناك رابطة بينهما.

والواقع أن الموضوعات التي شغَلَت عناية النقاد العرب لا تزال إلى اليوم موضوعَ بحث الأدباء والنقاد في عالمنا الحاضر في كافة البلاد، وإن يكن هناك تغييرٌ فهو في المناهج لا الأهداف.

فنحن اليوم مثلًا نتناول بالدرس المقارن أسطورةً أو شخصية روائية، أو فكرةً أدبية وإحساسًا بشريًّا، أو مذهبًا في الصياغة، ويكون في عملنا هذا ما يُشبه الموازنة.

ندرس مثلًا أسطورةَ بروميثيوس عند هزيودس وأسكيلوس وشلي وجيته وأندريه جيد؛ لنرى كيف استخدم كلٌّ منهم نفس الأسطورة وحوَّر فيها حتى حمَلها على أداء المعاني والإحساسات التي يريد أداءها، ونحن نتتبع شخصيةً روائية كشخصية «أوليس» عند هوميروس وسوفوكليس ودانتي ودي بللي وتنيسون؛ لنرى كيف تطورَت تلك الشخصية تبعًا لطبيعة الشاعر الذي صوَّرها، والحقائقِ النفسية التي نفَثها فيها. ولقد ندرس التغنيَ بما في الأطلال من شعرٍ فنتناوله في أوروبا منذ ظهوره في أواخر القرن الثامنَ عشر وخلال القرن التاسع عشر؛ لنتبين كيف توجَّه إليه الشعراءُ بعد أن كشَف علماء الآثار عن هركيولانم وعلى مدينة بومبي بإيطاليا، وكيف أولع الرومانتيكيون بهذا التغنِّي عندما رأَوا في الأطلال صورًا لنفوسهم المضناة. ولكَم من كتابٍ كُتب عن جمال الطبيعة! يُقارن فيه مؤلفه بين مواقف الشعراء من ذلك الجمال، فيجد من بينهم مَن يعجب به، ويرى فيه عزاءً عن كل محنة، بينما لا يرى آخَرون في الطبيعة كلِّها إلا ما يؤلم البشر ويُذكرهم بفَنائهم؛ فالجبال والغابات والأنهار والأودية ستظل أبدَ السنين. وأما نحن فكائناتٌ فانية عابرة لا تَزيدنا مشاهدُ الطبيعة إلا إحساسًا بحقارتنا وبؤسِنا. وأخيرًا نستطيع أن نقارن مذهبًا فنيًّا كالرمزية بمذهبٍ آخر كالواقعية، أو نتتبَّع نفس المذهب في مراحلِ نموه، ويكون عملنا في كل ما سبق داخلًا فيما نُسميه اليوم بالأدب المقارن. ولكن هذا وإن شابهَ الموازنة عند العرب إلى حدٍّ ما، إلا أنه يخالفها — كما قلنا — في المنهج والأهداف.

وكذلك الأمر في السرقات؛ فهناك اليوم دراساتٌ أدبية من أشقِّ ما نعرف، وهي دراسة التأثُّرات: بمن تأثر هذا الشاعر أو ذاك الكاتب، وهناك دراسة المدارس المختلفة وانطواء هذه الجماعة أو تلك تحت مبادئِ مدرسةٍ ما في الشعر أو القصة. وأما مسائل الأخذ عن الغير والسرقة، فالعناية بها اليوم لا تُذكر؛ لأن النقاد المحْدَثين لا يكادون يرَون لها أثرًا عند كبار الأدباء، وهؤلاء هم موضعُ عنايتهم، وإنما الأمر قد يكون أمرَ استيحاءٍ أو استعارةِ هيكل أو فكرة، وكلُّنا يعلم أن الأدب الكلاسيكي كلَّه قائمٌ على موضوعات أو أساطير أو وقائعَ تاريخية أُخِذَت عن اليونان أو اللاتين. وإنه لَمن الحمق مثلًا أن نقول: إن راسين قد سرَق من أربيدس، أو إن شكسبير قد سرق من بلوتارخ ... إلخ.

وأما مقاييس النقد، فتلك مسائلُ لا حصر لما كُتب فيها. ولقد رأينا من المذاهب المختلفة ما لا يمكن أن يردَّ إلى أيِّ وحدة؛ فهناك النقد الذَّوقي، والنقد الموضوعي، والنقد

الوصفي، والنقد الإنشائي وما إلى ذلك. والعرب بلا ريبٍ قد كانت لهم مقاييسُهم. وهذه هي التي تُهمنا معرفتُها.

وإذن فنحن لن نتكلم عن الموازنة أو السرقات على نحوٍ مطلق، بل مقيَّدون بالنحو الذي عولجَت به عند العرب. والذي يُهمنا أن نَلفت إليه الأنظار هو أن الاتجاه الذي أخذَته تلك الدراسات عند العرب الجاهليِّين والأمويين ومعظم العباسيِّين، بل وإلى أيامنا هذه أحيانًا كثيرة؛ هو الاتجاه القيمي. والموازنة عند نشأتِها كانت مفاضلةً بين شاعرٍ وشاعر، أو بين شعرٍ وآخَر. وهذه كانت — كما أشرنا في الجزء السابق — كلَّ مظاهر النقد، ولكن الزمن سار سيرتَه، وظهر الآمديُّ فوضع للموازنة مناهجَ، وحدَّد لها أهدافًا تدنو بها مما نفهمه اليوم من المقارنات الأدبية. وكذلك الأمر في السرقات؛ فسوف نرى أنها وإن نشأت لتجريح الشعراء إلا أن النقاد لم يلبثوا أن فَطِنوا إلى وجوب التفرقة بين السرقة والاستيحاء والتأثُّر.

والمقاييس هي الأخرى لم تظلَّ كما هي. ولقد رأينا فيما سبق كيف أن منهج النقد تغيَّر بانتقالنا من الآمديِّ إلى علي بن عبد العزيز الجرجاني، بل وحلَّت مقاييسُ البلاغة التعليمية محلَّ مقاييس النقد، إلى أن ظهر عبد القاهر الجرجاني، فأرجع أحكامَه إلى فلسفةٍ لُغوية عظيمة الخطر، وعلى أساس تلك الفلسفة وضع منهجه في النقد.

هذا مجملٌ لتطور موضوعات النقد ومقاييسه، وعلى تفصيلِ ما أجملناه نريد الآن أن نوفِّر القول.

الفصل الأول

الموازنة بين الشعراء

(١) المنهج العام

لا نظنُّ كبيرَ فائدة في أن نتمهَّل في الحديث عن المراحل الأولى في الموازنة كما ظهرَت في تاريخ النقد العربي، وإنما نُجمل القول فيها، مشيرين إلى أنها كانت في أول أمرها أحكامًا جزئية خاليةً من كل تعليل، وأن الأهواء وخواطرَ الساعة ومناسَبات القول كانت من مصادرها، وأنها لم تستقرَّ إلا بتراخي الزمن، بل إن استقرارها لم يكن يومًا نهائيًّا إلا في المسائل الكلية، وأما التفاصيل فظلَّت موضعَ اختلاف بين الأدباء والنُّقاد والعلماء؛ كانوا يفضلون هذا الشاعرَ على ذاك، إلى أن انتهَوا إلى فكرة للطبقات، فأنفَقوا تقريبًا على بعضها، ووضعوا امرأَ القيس وزُهيرًا والأعشى والنابغة في الطبقة الأولى بين الجاهليِّين، والفرزدقَ وجريرًا والأخطل في الطبقة الأولى من الإسلاميين، ثم اختلفوا في الطبقات التالية، كما نشاهد في طبقات ابن سلَّام وغيرها من كتب الأدب، بل لقد اختلفوا في المفاضلة بين شعراء الطبقة الأولى أنفسِهم وشعراء الطبقات التالية، وكانت مقاييسُ ابن سلام — كما رأينا — الجودةَ والكثرة وتعدُّدَ الأغراض. وجاء ابنُ قتيبة فحاول أن يُفرق بين الشعر حسَب لفظه ومعناه، أو حسَب الطبع والصناعة، وما إلى ذلك مما تحدَّثنا عنه بإسهابٍ في الجزء الأول.

ظهرت الموازنة إذن كمُفاضلة، ثم طبقات تقوم على مقاييسَ فنية، أو وفقًا للأهواء وعصَبيات العشائر. وهذا النوع من النقد لا طائلَ تحته؛ لأن الأحكام فيه مقتضَبة غيرُ مفصَّلة ولا صادرةٍ عن مناهجَ مستقيمة، وهو يدلُّ على روحٍ بدائية ساذجة هي روح البداوة، البعيدة طبعًا عن الروح العلمية كلَّ البعد.

وأما الموازنة التي نريد أن ندرسها هنا؛ فهي الموازنة المنهجية، وتلك لا نجدها إلا عند الآمديِّ الذي كتب فيها كتابًا نعتبره — كما قلنا — من أهم ما خلَّف العرب من تراث.

وأول ما نَلفت إليه النظرَ هو أن هذا الناقد العظيم كان مقيدًا بموضوع موازنته نفسها، وبطبيعة شعر أبي تمام والبحتري.

وهذان الشاعران يُمثلان في الشعر العربي ما يمكن أن نُسمِّيَه بالكلاسيكية الجديدة Neo classique، والناظر في شعرهما يجد أنهما لم يَعْدُوَا تناول المعاني الشعرية القديمة؛ يحاولان صياغتَهما صياغة جديدة.

ليس إذن ثمة علاقةٌ واضحة بين حياة هذين الرجلين وبين شِعرَيهما، كتلك التي نجدها مثلًا بين حياة أبي نُواس وشعره، أو بين حياة المتنبي وأبي العلاء وشعرهما، وكلُّ ما هناك هو أننا نرى اختلافًا بين شعر هذين الشاعرين تبعًا لطبيعة كلٍّ منهما الفنيةِ ومذهبه في الشعر. وأما موضوعات شعرهما فواحدة.

ولذلك لم تكن الموازنة بينهما ممكنةً إلا في الناحية الفنية. وأما محاولة تفسير معانيهما بحياةِ كلٍّ منهما والمؤثرات التي أَثَّرَت فيهما، أو تحويلهما لمادة شعرهما وَفقًا لطبائعهما، فتلك أشياءُ لم يكن لدراستها محل.

موازنة الآمدي إذن موازنةٌ فنية. وللناقد عذره؛ لأن موضوع حديثه لم يكن يحتمل المنهجَ التاريخي أو المنهج النفسي. ومع ذلك فقد استطاع الناقدُ أن يجعل لموازنته قيمةً حقيقية؛ وذلك بأمرين:

(١) أنه لم يَقصُرها على أبي تمامٍ والبحتري، بل أحاط بكل معنًى عرَضَ له عند الشعراء المختلفين، فإذا تكلم عن التسليم على الديار مثلًا لم يورد ما قاله الشاعران فحسب، وإنما يورد ما قاله غيرهما، ويُقارن بين الجميع، حتى لتعتبر موازنته موسوعةً في المعاني الشعرية التي تناولها شعراء العرب في كافة العصور.

(٢) أنه لا يقف فيها عند مجرَّد المفاضلة بين الشاعرَين، بل يتعدَّاها إلى إيضاحِ خصائصِ كلٍّ منهما وما انفرد به دون صاحبه أو دون غيره من الشعراء.

يكشف لنا الآمديُّ إذن عن خصائصِ كل شاعر، ويُبين عمَّا خالف فيه غيرَه من الشعراء، ولكنه لا يُفسر سبب ما يُلاحظه، وإنما يكتفي بأن يناقشه من الناحية الشعرية أو الإنسانية. وذلك ما يمكننا فهمُه إذا ذكرنا أن المعانيَ التي عالجها هذان الشاعران لم تكن لها علاقةٌ مباشرة بحياتهما؛ ومن ثَم لم يكن من الممكن أن نردَّها إلى نوع حياة كل شاعر لنُعلل الفروق، وإن كان لهذا التفاوت معنًى أو لتلك الخصائص دلالة، فإنما

تأتيها عن طريقٍ غير مباشر؛ طريق اتصال الأسلوب بنفسيةِ صاحبه وتعبيره عنها. ولنضرب لذلك أمثلةً توضح هذه الحقائق الهامة.

يتحدث الناقد «عمَّا لاقاه في سؤال الديار، واستعجامها عن الجواب، والبكاء عليها، فيورد لأبي تمام:

من سجايا الطُّلولِ ألَّا تُجيبَا فصوابٌ من مُقلةٍ أن تَصُوبَا
فاسألَنْها واجعل بُكاك جوابًا تجدِ الشوق سائلًا ومُجيبَا»

ثم يقول: وقوله «فاسألْنها واجعل بُكاك جوابًا»؛ لأنه قد قال: «مِن سجاياها ألا تُجيبا»، فليكن بكاك الجواب؛ لأنها لو أجابت أجابت بما يُبكيك، أو لأنها لما لم تُجِب علمت أن مَن كان يُجيب قد رحل عنها فأوجب ذلك بُكاك. وقوله: «تجد الشوق سائلًا ومجيبًا»؛ أي إنك وقفتَ على الدار وسألتَها لشدة شوقك إلى مَن كان بها، ثم بكيتَ شوقًا أيضًا إليهم، فكان الشوق سببًا للسؤال وسببًا للبكاء، وهذه فلسفةٌ حسَنة، ومذهبٌ من مذاهب أبي تمام، ليس على مذاهب الشعراء ولا طريقتهم.»

وإذن، فالناقد يُبصِّرنا بأن هذا المعنى من ابتكارات أبي تمام، ولكنه طبعًا لا يُفسر عثورَه به ولا اختياره له، وإنما هو توليدٌ شعري ومذهب فني انفرَد به. ولو أنك حاولتَ أن تردَّ ذلك إلى حقيقةٍ نفسية لضربتَ في غيرِ مضرب؛ لأن الأمر كلَّه أمرُ صناعة تقليدية، وأبو تمام لم يُسلم على الديار ولم يقف بها ويبكِ عليها لأن شيئًا من ذلك قد حدث فعلًا في حياته؛ وإنما فعل ذلك القدماءُ وجاء هو فسلك سبيلَهم. ونحن بعدُ لا ننكر أنه هو أو غيره من المقلدين قد يكون صادقَ الحزن. ولكَم من مرةٍ يحمل المرء حزنه على موضوعٍ لا علاقة له بمصدرِ ذلك الحزن، وإنما هو نقلٌ للقيم، والتماس مَنافذ للنفس، ولكن ذلك تأويلٌ وافتراض لا سبيل إلى الجزم به.

ويستمرُّ الناقد في حديثه فيُقارن أبا تمام في ذلك بالبحتريِّ قائلًا: ولم يسلك البحتريُّ هذه الطريق، بل جرى في هذا الباب على مذاهب الناس فقال:

فلم يَدْرِ رسمُ الدار كيف يُجيبنا ولا نحن من فرطِ البكا كيف نسألُ

ثم يحكم بينهما فيقول: «وقول أبي تمام وإن كان فيه دقةٌ وصنعة، فهذا عندي أولى بالجودة، وأحلى في النفس، وأنوَطُ بالقلب، وأشبهُ بمذاهب الشعراء.»

وهذا هو منهج ناقدنا؛ يدلُّنا على عمود الشعر؛ أي على ما جرت عليه عادةُ الشعراء كلما كانت عادةً مقررة، ثم يُبصرنا بما أخذ به كلُّ شاعر في داخل ذلك المعنى، فإن وافق التقاليد دلَّ على ذلك، وإن خرج عنها بصَّرَنا بذلك، ثم يحكم على تجديد المجدِّد، وأساس حكمه هو الذَّوق والإحساس الإنساني المباشر. وهو هنا يحسُّ بما في جمال قول البحتري من أنه قد اختنق بالبكاء، فلم يستطع أن يسأل الطلَل، كما لم يدْرِ الطللُ كيف يجيب، ويفضل هذا النحو النفسي على إغراب أبي تمام الذي يجعل من الشوق سائلًا ومجيبًا، والسؤال والجواب كلها بكاءً في بكاء. ونحن بمقارنة أسلوب الرجلين في معالجة المعنى الواحد، نستطيع أن نلمح سهولةَ طبع البحتري ورقته، وطبيعته الشعرية، ونزعته الإنسانية المباشرة، فنُقارنها بتوليد أبي تمام العقلي، وإبعاده في المعنى إبعادًا يَشغلنا عن الإحساس المؤثِّر القريب.

ويتحدث الناقد عن وصف النساء المفارقات (مخطوط، لوحة ٨١ من الكتاب الثامن)، فيستنبط مذهبَ كلٍّ من الشاعرَين، ويُقارنه بمذهب الشعراء الآخرين.

يوردُ للبحتري قوله:

عَجِلَت إلى فضلِ الخِمار فأثَّرَت ... عذَباتُه بمواضع التَّقبيلِ
وتبسَّمَت عند الوداع فأشرقَت ... إشراقةً عن عارضٍ مصقولِ
أأخيبُ عندكِ والصِّبا لي شافعٌ ... وأُردُّ دونكِ والشبابُ رسولي

وقوله:

إذا ما نهى الناهي فلَجَّ بيَ الهوى ... أصاخَت إلى الواشي فلجَّ بها الهَجْرُ
ويومَ تثنَّت للوداع وسلَّمَت ... بعينينِ موصولٍ بلَحْظِهما السِّحرُ
توهَّمتُها ألْوى بأجفانها الكَرى ... كرى النومِ أو مالت بأعطافِها الخَمرُ

ثم يقول: «فهذا المذهب الذي سلكه البحتريُّ أَولى بالصواب في وصف النساء المفارقات، وأشبهُ بأحوالهن من مذهب أبي تمام في وصفه إياهنَّ بشدة الجزَع والولَه، وبكاء الدم، ولطمِ الوجه، والإشفاء على الهلَكة، وإظهاره التجلُّد وقلة الاحتفال بهن، وذلك قوله:

وقالت أتنسى البدْرَ قلتُ تجلُّدًا ... إذ الشمسُ لم تغرب فلا طلَع البدرُ

وقوله:

وما الدمع ثانٍ عَزْمتي ولوَ انَّها سقى خدَّها من كل عينٍ لها نهرُ»

وينتقد الآمديُّ هذه المعانيَ بقوله: «ولو كان وصَف بهذا زوجته وابنته لكان معذورًا، ولكنه إنما وصف حبائبَه؛ لأنه ذكرهنَّ بالجمال والحسن، والزوجات لا يوصَفن بذلك.» ويقارن بينه وبين عُمر بن أبي ربيعة فيقول: «وما انتهى عمرُ بن أبي ربيعة — معشقًا يَنذر أشرافُ النساء النذورَ في رؤيته ومجالسته — من ذكر صَبْوتِهن به إلى مثلِ هذه الأوصاف ولا قريبٍ منها. وقد عِيب عمرُ بذلك واستُقبِح منه، على أنه قد صدَق في أكثرِ ما قال ولم يكذب، وأتى بالأخبار على وجوهِها، فلم يَقْنع أبو تمام إلا بالزيادة عليه، والتناهي فيما يخرج عن العادة.»

ونحن وإن كنا لا نستطيع أن نَقبل ما يراه الآمديُّ من أن إظهار التولُّه في الغزَل أجْدى بالشعراء من إظهار التجلُّد، وذلك على نحوٍ مطلق؛ لأننا لا نكاد نتصور أن نُخضع الشعرَ لقاعدةٍ غير قاعدة الصدق في العبارة عمَّا تستشعره النفس؛ أقول: إننا إذا كنا لا نستطيع أن نقبل تلك القاعدةَ السقيمة التي أخذ بها العسكريُّ فيما بعد، كما أشرنا سابقًا، إلا أننا نُوافقه كلَّ الموافقة عندما يرى في صدق عمر بن أبي ربيعة عذرًا، وإن كان ذلك — لسوء الحظ — لم يمنعه من التأمينِ على ما رآه غيرُه من عيبٍ في مذهب ذلك الشاعر الغزَلي الكبير.

وفي الحق، إن الآمديَّ لم يغب عنه بُعدُ شعر أبي تمام عن حياته، وصدورُه عن صنعةٍ فنية فحسب، ولناقدنا في ذلك ملاحظةٌ قوية؛ وذلك حيث يورد قوله (المخطوط، لوحة ٨٢ من الكتاب الثامن):

لما استحرَّ الوداعُ المحض وانصرمَت أواخِرُ الصبر إلا كاظمًا وجِمَا
رأيتُ أحسنَ مرئيٍّ وأقبحَهُ مستجمِعَين لي التوديعَ والعنمَا

ثم يقول: استحسن إصبعَها واستقبح إشارتها مودِّعة. وهذا خطأٌ منه أن يستقبح إشارتَها إليه بالوداع. أتراه لم يسمع قول جرير:

أتنسى إذا تُودِّعُنا سُليمى بفرعِ بَشامةٍ سُقِي البَشامُ

فدعا للبَشام بالسُّقيا؛ لأنها ودَّعَته به فسُرَّ بتوديعها، وأبو تمام إنما استحسن إصبعَها واستقبَح إشارتها، فما ظنك بمن استقبح إشارةَ معشوقه إليه عند توديعه؟! ويُفسر الناقد فسادَ ذَوق الشاعر بقوله: «وهذا يدل على أنه ما عرَف شيئًا من هذا ولا شاهَده ولا بُلِي به.» وهذا يُعزز ما سبق أن قلناه من عدم وجود علاقةٍ حقيقية بين تجارِب الشاعر في الحياة وما قال من شعر.

هذا هو منهج الآمديِّ في الموازنة التفصيلية بين الشاعرَين؛ توضيحٌ لمذاهب الشعر العربي، واستنباطٌ لأصالة كلٍّ منهما في كل معنًى عبَّرا عنه، ثم مقارنةُ ما قالاه بما قاله غيرُهما من الشعراء، مع الحكم على تلك الأصالة حكمًا يقوم على الذَّوق والحقائق الإنسانية العامة، وإن لم يخلُ الأمر من تحكُّم، ثم الوقوفُ في تفسير التفاوُت عند النزعة الفنية، دون أيِّ محاولة ليردَّ ذلك إلى الطبيعة النفسية لكل شاعر؛ وذلك لفطنة الناقد إلى أنه لا علاقة بين شعر هذين الشاعرين وتجارِب حياتهما.

والآن وقد أوضحنا منهجَ الناقد والضروراتِ التي أمْلَت عليه ذلك المنهج، نستطيع أن ننظر في خُطته العامة نظرة شاملة؛ لنرى كيف أدرك موضوعَه وقسم دراسته إلى مراحل.

موازنة الآمديِّ — كما ذكرنا عند الكلام على هذا الناقد — تنقسم إلى أربعة أقسام:

(١) مُحاجَّة بين خصوم أبي تمام وخصوم البحتري.
(٢) دراسة الناقد لسرقات كلٍّ شاعر منهما.
(٣) نقده لأخطاءِ ومعايب كلٍّ ثم لمحاسنه.
(٤) موازنةٌ تفصيلية بين المعاني المختلفة التي تكلَّما عنها.

ونحن نترك بابَي السرقات ونقد المساوئ والمحاسن؛ لأننا سنُفرد للسرقات فصلًا خاصًّا، كما سنتكلم عن المساوئ والمحاسن في فصلِ مقاييس النقد.

أما البابان الآخَران فهما في الواقع موضوع الموازنة، وهما اللذان نريد أن نقف عندهما الآن؛ لأنهما مثالٌ قوي لمنهج الموازنة، كما يمكن أن تكون بين شاعرَين كالبحتريِّ وأبي تمام.

تنقسم تلك الموازنة إذن إلى موضوعين؛ الأول: محاجة نظرية يجمع فيها الناقد حججَ أنصار كلِّ شاعر فيما يُشبه المناظرة. وهذه، فضلُ الناقد فيها محصور، وإن لم يخلُ الحال من توجيهه لطرق المحاجَّة وَفقًا لآرائه عن الشاعرَين. وهذه المناظرة بعدُ

ليستْ نقدًا بمعنى اللفظ؛ إذ تغلب عليها روحُ اللَّجاجة والحرص على الانتصار لأحد الشاعرَين بحججٍ كثيرة؛ منها — كما سنرى — ما لا يمتُّ إلى حقائق الشعر بشيء، وإنما هي مسائلُ تاريخية لها قيمتها كوثائق، ولكنها لا تميل الميزان. وأما الموضوع الثاني، وهو الموازنة التفصيلية، فإنه المَيدانُ الذي أظهر فيه الناقدُ مقدرةً وعلمًا وذوقًا واستقصاءً، لا نظير لها في كتب النقد العربي. ولنتحدث الآن عن كل موضوع بمفرده.

(١-١) المحاجة

يقف الناقد من تلك المحاجة موقفَ المحايد، وإن كان ذوقه الخاص يُطالعنا من حينٍ إلى حين. وهذا أمر طبيعي كما قلنا؛ لأننا لا نستطيع أن نتجرَّد من مَيلنا في المسائل الأدبية، وإن ادَّعَينا ذلك كنا مُغالطين أو جاهلين بحقيقة الأدب.

وهو يبدأ فيُقرر أن أصحاب البحتري هم الميَّالون إلى الشعر المطبوع المتمسكون بعمود الشعر، بينما أصحاب أبي تمام هم أهل الصنعة وتوليد المعاني. وأما عن نفسه فهو يرفض أن يُفضل أحدَهما على الآخر تفضيلًا مطلقًا. وبفراغه من وصف طرَفَي الخصومة، يورد مناظرتَهم في إحدى عشرة نقطة؛ نُلخصها قبل أن نأخذ في مناقشتها، والذي يبدأ المناظرةَ هو صاحب أبي تمام يوردُ الحجة، وصاحب البحتري يرد عليها.

(١) البحتريُّ أخذ عن أبي تمامٍ وتتلمذَ له، ومن معانيه استقى، حتى قيل الطائيُّ الأصغر والطائيُّ الأكبر. واعترف البحتريُّ نفسه بأنَّ جيِّد أبي تمام خيرٌ من جيده، على كثرة جيد أبي تمام.

يردُّ صاحب البحتري بإيراد بَدْءِ تعارفهما: «ويظهر أن البحتريَّ كان إذ ذاك يقول الشعر الجيد، وإذن فهو لم ينتظر حتى يُعلمه أبو تمام صناعةَ الشعر. وإذا كان البحتري قد استعار بعضَ معاني أبي تمام، فهذا غيرُ منكر؛ لقرب بلدَيهما، وكثرةِ ما كان يطرق سمْعَ البحتري من شعر أبي تمام. ولهذا نظائرُه؛ فكُثيِّر أخذ عن جميل، ومع ذلك يُفضل الناس كُثيِّرًا. ثم إن استواء شعرِ البحتري مزيَّةٌ يفضل بها أبا تمام الذي تفاوَت شعرُه تفاوتًا يقدح في صحةِ طبعه. وتفضيلُ البحتري لجيد أبي تمام على جيده هو ليس إلا تواضعًا يُحمد عليه، لا حجة تُساق ضده.»

(٢) إن أبا تمام رأسُ مذهب عُرِف به. وهذه فضيلةٌ عَرِي عن مثلها البحتري.

لم يخترع أبو تمام شيئًا، وإنما أسرف فيما سبق إليه من أوجُه البديع. ورأس المذهب ليس أبا تمام، بل مُسلم بن الوليد، الذي قيل عنه: إنه أولُ مَن أفسد الشعر، وتبعه في ذلك أبو تمام؛ يطلب البديع فيخرج إلى المحال.

(٣) لم يُعرض عن أبي تمام إلا مَن لم يفهمه، وأما من فهمه فقد أُعجب به، والعبرة برأي الخواص.

إن هؤلاء الخواصَّ هم الذين يُرذلون شعر أبي تمام؛ كابن الأعرابي، وأحمد بن يحيى الشَّيباني، ودعبل، وأبي عبد الله محمد بن الجراح، وعبد الله بن المعتز، كما أهمله المبردُ فلم يتحدث عنه في أماليه، مع أنه كان قد مات، ومذهبُ المبرد هو أن يتحدث عن الأموات؛ ولذا لا يُعتبر سكوته عن البحتريِّ كسكوته عن أبي تمام؛ لأن البحتريَّ كان معاصرًا له. ولقد أعلن هو نفسُه عن إعجابه بشعر البحتري، وإن اعتذر عن عدم الحديث عنه في أماليه لمعاصرتِه له.

(٤) دعبل كان حاسدًا لأبي تمام، وابنُ الأعرابي كان شديدَ التعصب عليه؛ لغرابة مذهبه، ولأنه لم يفهمه.

ليس الذنبُ ذنبَ ابن الأعرابي، وإنما هو ذنب أبي تمام الذي يُغرِب ويتكلَّف.

(٥) ليس هذا إغرابًا، وإنما هو تبريزٌ في العلم الذي يظهر في شعره أكثرَ مما يظهر في شعر البحتري.

الشعر غيرُ العلم، ولم يقل إن العلماء كالأصمعيِّ والكسائي وخلَفِ بن حيان الأحمرِ قد أجادوا الشعر، وإدخالُ أبي تمام للألفاظ الغريبة في الشعر تكلفٌ لا علم فيه.

(٦) إن أبا تمام قد أتى في شعره بمعانٍ فلسفية وألفاظ غريبة لم يفهمها الأعرابُ فعابوه، حتى إذا فُسِّرَت لهم استحسنوها.

هذه دعوى تدَّعونها، وإنما أساء شاعرُكم أحيانًا، وأحسن أحيانًا، وإحسانه دون الإساءة.

(٧) إن للبحتريِّ أيضًا إساءاتِه وأخطاءه.

ولكن أخطاء أبي تمام أكثر، ونحن لا نُنكر أن القدماء أنفُسَهم قد أخطَئوا، ولكننا لا نعيب شاعرَكم بأخطائه فحسب، بل وبفساد مذهبه الشعري، وإحالته في استعارته، وسوء سَبكِه، ورداءة طبعه، وسخافة لفظه.

(٨) إن حسنات أبي تمام تشفع لمساوئه، ومن المعلوم أن لكل الشعراء مساوئَهم إلى جانب حسناتهم، فلم تختصُّون أبا تمام بالطعن؟

لأن سهو القدماء وغلطَهم نادر، وصاحبكم لا ندري مواضعَ زَلَلِـه.

(٩) إن البحتريَّ قد رثى أبا تمام، وأظهر إعجابه به، ورأى فيه هو ودعبلٌ خيرَ شعراء عصره.

هذا ليس دليلًا؛ لأن الرجلَين كانا من قبيلةٍ واحدة وكانا متصافيَين، ثم إن العادة جرَت بتقريظ الأموات بأكثرَ مما يستحقونه.

(١٠) إن جيِّد أبي تمام لا يلحق به.

إن جودة هذا الجيد لم تظهر إلا لمجاورتها الرديءَ من جميع النواحي، وشعر البحتري مستوٍ؛ ولهذا لم يَبرُز جيده، ومع ذلك فجيده لا حصر له.

(١١) إن البحتري قد أخذ بمذهب أبي تمام فأغربَ هو الآخر في الاستعارة في غير موضع.

ادِّعاء الأخذ والسرقة مردود، والكثير مما اتهمتم البحتريَّ بسرقته معانٍ مشتركة لا أصالةَ فيها حتى يُقال بسرقتها، وخير ما قال البحتري هو ما صدر عن طبعه هو.

وبالنظر في هذه الحجج، نجد أنَّ من بينها ما لا موضعَ للمحاجة به؛ كرثاء البحتري لأبي تمام، ومنها ما يقوم على ما لبعض الآراء من وزن، لا لقيمة تلك الآراء في ذاتها، بل لقيمة القائلين بها؛ كآراء دعبل وابن الأعرابي وغيرهما. ومن البيِّن أن العبرة ليست بالرأي أو بقائله، بل بالحُجج التي تدعم ذلك الرأي.

ومع ذلك، فنستطيع أن نستخلص منها حقيقةً هامة، هي تتلمُذ البحتري لأبي تمام وأخذُه عنه، واتفاقه معه في المذهب. وهذه مسألة يُسلِّم بها الفريقان.

والواقع أن كِلا الشاعرين «كلاسيكي جديد»، كما أن شعر كلٍّ منهما شعر مصنوع، وليس ثمة فرقٌ بينهما غير أن أحدهما قد أتقن الصنعة وأحكمَها حتى اختفت، وأصبح كلامُه كالمطبوع الصادرِ عن النفس دون قصدٍ إليه، بينما الآخر قد توعَّر وأسرف حتى ظهرَت صناعته وبدا تكلُّفُه. ونحن إذا قصدنا بالطبع الطبْعَ النفسي لا الطبع الفني، لم نستطع أن نصف شعر البحتري به.

وأبلغُ من ذلك أن شعره — حتى من الناحية الفنية — لم يخلُ من قبحٍ وتكلف ورداءة، وإلى هذا فطن النقاد، فالآمديُّ مثلًا يورد قوله:

دَعْ دموعي في ذلك الإشتياقِ تتناجى بذِكر يوم الفِراقِ

ويُعلق عليه بقوله (المخطوط): «وهذا بيتٌ رديء قد عابه ابنُ المعتز وقال: ما أقبحَ قولَه «ذلك الاشتياق»! وهو لَعمري قبيح، ولا أعرف له مثلَه.»

ثم إنهم قد أحصَوا المعانيَ التي أخذها البحتريُّ عن أبي تمام، وقبل الآمدي منها ما يزيد على المائة بيت. وإن صحَّ ذلك كان فيه دليلُ تأثرِ أحدهما بالآخر. وفي الفصول التي كتبها صاحبُ الموازنة عن أخطاء البحتري، وقُبح استعاراته وطِباقه وجناسه؛ ما يُظهرنا على مبلغ ذلك التأثر؛ إذ نُلاحظ أن العيوب مشتركة بينها.

وإذن فالشاعران متَّحدان في موضوعات شعرهما، وفي طبيعة ذلك الشعر من ناحية عدم علاقته بنفسَيهما، وكلُّ ما بينهما من خلافٍ لا يعدو نوع الصناعة.

هذه هي الحقيقة الوحيدة التي نستخلصها من «المحاجة»، وأما الموازنة التفصيلية ففيها نجد من الحقائق الأدبية والإنسانية ما يُعطي الكتابَ كلَّ قيمة.

(٢) الموازنة

الناظر في هذه الموازنة التي تبدأ في الجزء المطبوع من صفحة ١٧٤، وتستمرُّ في الجزء المخطوط إلى نهايته، يجد أن المؤلف قد تتبَّع فيها ترتيبَ المعاني في القصيدة العربية التقليدية، فقسمها ثلاثة أقسام:

(١) الديباجة: أعني مَطالعَ القصائد.

(٢) الخروج: وهو عبارةٌ عن الأبيات التي يربط بها الشاعرُ بين مقدمته وموضوعه التي تكون غالبًا في المدح.

(٣) معاني المدح: وعند الجزء الأول من تلك المعاني يقف المخطوط.

والناقد لا يكتفي بأن يُجمِل المعانيَ المختلفة التي تردُ في القصائد، بل يُفارق بينها أدقَّ مفارقة وأمْعنَها استقصاءً. وإليك الدليل:

يبدأ بإيراد ما لاقاه في ذكر «الوقوف على الديار» آخذًا في دَرسِه بمذهب المقارنة الذي وضَّحناه فيما سبق، ثم ينتقل إلى «التسليم على الديار، فذِكْر تعفية الدهور والأزمان للديار»، «فتعفية الرياحِ للديار»، «فالبكاء على الديار»، «فسؤال الديار واستعجامها»، ثم «ما يخلف الظاعنين في الدار من الوحش وما يُقارب معناه»، و«ما تُهيجه الديار وتبعثه من جَوى الواقفين بها»، و«الدعاء للدار بالسُّقيا»، و«لوم الأصحاب في الوقوف على الديار». وهو يورد كلَّ ذلك سواءٌ أكانت الأبيات مطالعَ أم أتت بعد المطالع؛

أعني في حشو الديباجة. وينتهي الجزء المطبوع، ولكننا نجده يُتابع نفس التفصيل في المخطوط، فيتحدث عن «ما جاء في ترك البكاء على الديار والنهي عنه»، و«ذكر الفراق والوداع والترحُّل عن الديار والبكاء على الظاعنين»، و«ما ذِكْراه في استيلاء النوى على الأحباب المفارقين»، و«ذكر الأنفاس والحرق والزفرات عند الفراق»، و«زوال الصبر وقلة التجلُّد»، و«ما قالاه في قتل الفراق للمُفارق وسفكِ دمه»، و«ما قالاه في الغزَل وأوصاف النساء ونُعوتهن وشدة الشوق والتذكر والوَجد والغرام»، و«باب نَوح الحمام» و«ما جاء عنهما في طروق الخيال»، و«ما قالاه في الشِّيب والشباب»، و«كره النساء للمَشيب»، «ونزول الشَّيب قبل حينه» و«البكاء على الشباب»، و«الاعتذار عن الشَّيب»، و«مدح الشَّيب والتعزِّي عنه»، و«ذكر الكبر وشكوى الدهر وتغيُّر الحال»، و«ذكر ظلمه واعوجاجه وتعذُّر الرزق على ذَوي الحزم والفهم، وتيسُّره لذوي الجهل والعجز»، وفي «التعزي والصبر والقناعة وما قالاه في ضد ذلك»، وما قالاه «في النهوض لطلب الرزق» و«في الصبر والقناعة»، و«ذم ذَوي الغنى على البخل، وذكر مساعدة الدهر لذوي الجهل وتحامُلِه على أهل الفضل والعقل»، و«ما ذكَرا فيه سرى الليل»، «وباب الشحوب والتغيُّر من الأسفار». وهنا ينتهي الناقد من تفصيل المعاني التي يتواردها الشاعران وغيرهما من الشعراء في مطالع قصائدهم، ثم يأخذ في دراسة المخارج.

ومن العناوين التي عددناها، نلاحظ مبلغَ دقة المؤلف وتمييزه بين الدقائق. وهو يرى فيما يُسميه جملةً ببكاءِ الديار معانيَ شتى، ثم ينتقل إلى النَّسيب فيُفصل معانيَه كذلك، ويورد كلَّ ما يتصل بتلك المعاني، ويتدرَّج من ذلك إلى شكوى الزمن فذِكْرِ الأسفار. وهنا يصل الشاعر عادةً إلى المديح ويحتال كي يُحسِنَ التخلص. وهذا ما يُنبهنا إليه الآمديُّ فيقول (لوحة ١٨٦):

> «ومضت أنواعُ التشبيب كلها. وهذا بابٌ أرسم فيه الأبوابَ التي خرَجا فيها من النسيب إلى المدح.»

ويبدأ المؤلف دراسته للخروج بتبصيرنا بتقاليد الشعراء في هذا السبيل، وما طرأ على تلك التقاليد من تغيُّرات، فيقول: اعلم أنهما جميعًا (البحتريَّ وأبا تمام) تعَمَّلا في بعض قصائدهما النسيب، ووصَلا النسيبَ بالمدح، وأعرَضا في كثيرٍ من أشعارهما عن هذا المعنى، وابتدَآ بالمدح منقطعًا عمَّا قبله. وكلا الوجهين قد فعله شعراءُ الجاهلية والإسلام، وكانوا كثيرًا ما يقولون إذا فرَغوا من النسيب وأرادوا المدح أو غيره من الأغراض: «دَع ذا»،

فتجنَّبها المتأخرون واستقبَحوها، وكذلك قولهم «فعد عن ذا»، وهي عندهم أحسن، ويأخذ في إيراد الأمثلة لما جاء منقطعًا؛ كقول أبي تمام:

هنَّ الحَمَامُ فإنْ كسَرتَ عِيافةً من حائهنَّ فإنهنَّ حِمامُ

إذ خرج بعد ذلك مباشرةً بقوله:

اللهُ أكبرُ جاء أكبر مَن جرَتْ فتبعثرَت في كُنهِه الأوهامُ

ليورد لنفس النوع أربعةَ عشَر مثلًا؛ «فهذا الجنس من الخروج إلى المدح هو الأعمُّ في شعرهما.» ومن هذا نرى أن الناقد يُميز في الشعر العربي كله بين نوعين من الخروج:

(١) خروجٌ منقطع، وهو أن يترك الشاعرُ المعنى الأخير في ديباجةٍ ليدلف إلى المدح، والقدماءُ كانوا يفعلون ذلك بقولهم «دَعْ ذا» أو «فعَدِّ عن ذا»، وأما المحدَثون فإنهم يستقبحون هذه الألفاظ، ويُفضلون الانتقالَ بغير رباطٍ واهٍ كهذا.

(٢) والطريقة الأخرى فيما يُلاحظ الناقد «هي تلك التي يجعلون فيها سببًا يصلُ النسيبَ بالمدح. وهذا السبب على معانٍ شتى؛ منها الخروج بذكر وصف الإبل والمهامِهِ إلى الممدوح. وهذا المعنى عامٌّ كثيرٌ في أشعار الناس؛ فمِن ذلك يقول أبو تمام:

يُعنِّفُني أنْ ضِقتُ ذَرعًا بحبِّهِ ويَجزعُ أنْ ضاقت عليه خَلاخِلُهْ

ثم يخرج إلى مدح المعتصِم فيقول:

أتَتْك أميرَ المؤمنين وقد أتى عليها المدى أدْماثُه وجَراوِلُهْ
نصَرْنَ السُّرَى بالوَخْدِ في كل صَحْصحٍ وبالسُّهُد الموصولِ والنومُ خاذِلُهْ
رواحِلُنا قد بزَّنا الهمُّ أمرَها إلى أن حَسِبنا أنهنَّ رَواحِلُهْ
إذا خلَع الليلُ النهارَ حَسِبْنَها بإرْقالِها من كلِّ وجهٍ تُقاتِلُهْ
إلى قطُبِ الدُّنيا الذي لو بفضلِه مدَحتُ بَني الدُّنيا كَفَتْهم فَضائلُهْ»

ويُورد لذلك عدةَ أمثلة، ثم يقول: «وقد خرَج أبو تمام إلى المدح بوصفِ الخيل أيضًا»، ويضرب الأمثلةَ لذلك، ثم يورد ما وجَده في شعر البحتريِّ «من جعله السفينة بمكان الناقة»، ويختم هذا النوع من الخروج بقوله: «وللبحتريِّ في الخروج إلى المدح

بذكر الإبل غيرُ شيء، لو استقصيتُه وأتيتُ بجميعِ ما لأبي تمام فيه لطال الباب. وما تركتُ لهما إلا وسطًا ليس بجيدٍ ولا رديء، ولا خفاءَ بفضل البحتريِّ في سائر ما أوردتُه على أبي تمام».

ويأخذ الناقد في إحصاءِ وسائل الخروج المتصل الأخرى، «فيُحدث عن خروجهما إلى المدح بمخاطبة النساء (لوحة ١٩٧)، ويذكر قسوة الدهر ولينه بفضل الممدوح ...» إلخ، وبذلك ينتهي باب الخروج؛ المنقطع منه والمتَّصل. وهو — كما رأينا — لا يكتفي بالموازنة بين ما ورَد عن الشاعرَين في كل نوع، بل يُبصرنا بتقاليد الشعر عامة.

وأخيرًا يصل إلى باب المديح فيضع الخُطةَ بقوله: «أولُ ما أبدأ به من مدائحهما ذِكر السُّؤدد والمجد وعلوِّ القدر، ثم ما يخصُّ الخلفاء من ذِكر دون غيرهم؛ منه ذكر الخلافة وما ينصرف عليه القولُ من معانيها، ذكر الملك والدولة، ذكر ما يخصُّ أهلَ بيت النبوة من المدح دون سواهم من ذِكر طاعتهم، والمحبة لهم، والمعرفة لحقِّهم، ذكر الآلة التي كانت للنبيِّ عليه السلامُ فصارت إليهم، ذكر الآثار بالحرَم، ذكر علوِّ القَدْر وعِظم الفضل، ذكر تأييد الدين وتقويةِ أمره، ذكر الرأفة والرحمة، ذكر إفاضة العدل وإقامة الحق، ذكر سداد الرأي وحُسن السياسة والتدبير والاضطلاع بالأمور والحِلم والعقل، ذكر الجلال والجمال وما إليها والجهارة والهيبة، ذكر كرَم الأخلاق ولينها، ذكر ما ينبغي أن يُمدح به الخلفاء من الجود والكرم، ذكر ما ينبغي من الشجاعة والبأس.» ثم يُفصل القولَ في هذه المعاني، وبانتهائه منها ينتهي المخطوط الذي سبق أن أثبتنا أنه ناقص.

هذا هو التخطيط العامُّ لتلك الموازنة التفصيلية التي لم يُكتَب مثلها في النقد العربي، ومنه نرى منهج المؤلف المستقيم؛ إذ يُتبِع سيرَ القصيدة ديباجةً فخروجًا فمديحًا، وهو في كل جزءٍ من هذه الأجزاء الثلاثة يُفصل المعانيَ ويميز بينها، بحيث لا نظننا كنا مُبالغين في شيءٍ عندما قلنا: إن هذه الموازنة يمكن اعتبارُها موسوعةً في معاني الشعر العربي منقطعةَ النظير.

أما طبيعة تلك الموازنة، فهي في الواقع مزدوجة؛ إذ إنها تفضيليةٌ ووصفية معًا؛ تفضيلية لأن الناقد وإن كان قد رفض في أول كتابه أن يُفاضل بين الشاعرين مفاضلةً مطلقة، إلا أنه يحكم بينهما في كل معنًى عرَضَا له، فيُفضل البحتريَّ أحيانًا ويفضل أبا تمام أحيانًا أخرى، ويرى أنهما متكافئان مراتٍ كثيرة. وهي وصفيةٌ لأن المؤلف لا يقف عند المفاضلة، بل يصفُ خصائصَ كلِّ واحد منهما ويُظهرها. ولقد مرَّت لذلك أمثلةٌ عند كلامنا عن الآمدي، ثم في أوائل هذا الفصل.

والآن لم يبقَ لدينا للإحاطة بالموضوع إلا أن ننظر في الأسس التي يُفاضل بها بين الشاعرَين، ولكن أليست هذه الأسسُ هي بعينها المقاييسَ التي تُستخدم في النقد كله؟ وحيث إننا سنُفرِد فصلًا لتلك المقاييس، فإننا نتركها إلى أن نصل إليها.

هذه موازنة الآمدي وسُبله إليها، وهي — كما يرى — موازنةٌ منهجية في ناحيتَيها المختلفتين: ناحية المفاضَلة وناحية استنباط الخصائص. والمُشاهَد في تاريخ النقد العربي أنها ظلَّت الوحيدةَ من نوعها؛ إذ إن المؤلفين اللاحقين قد اكتفَوا:

(١) إما أن ينقلوا إلينا آراء السابقين في المفاضلة بين الشعراء. وهذا ما نجده في العُمدة لابن رَشيق.

(٢) وإما أن يأتوا بموازنةٍ وصْفيَّة عامة، كتلك التي يوردُها ابن الأثير عندما يُوازن بين أبي تمامٍ والبُحتري والمتنبي، ويحدد فيها خصائصَ كلٍّ منهم.

(٣) وإما أن يضَعوا مقاييسَ للحكم على جودة الشعر ورداءته كما يفعل عبد القاهر الجرجاني.

ولقد سبق أن رأينا علي بن عبد العزيز الجرجاني نفسَه يُقارن بين المتنبي وغيره من الشعراء؛ كما فعل في وصفه للحمَّى ووصفه للأسد، ولكن مقارنته جاءت مقتضَبةً لا غَناء فيها.

موازنة الآمدي إذن فريدةٌ في النقد العربي، ونحن لم نقصد من هذا الفصل إلى إظهارِ كل ما فيها من غنًى، وإنما وضَّحنا موضوعاتها ومناهجها، تاركين للقارئ أن يتمهَّل عند ما فيها من تفاصيل، وهو لا ريب واجدٌ عندئذٍ ثروةً لا حدَّ لقيمتها.

الفصل الثاني

السرقات

هذه مسألةٌ خطيرة، لا لأنها شغَلَت النقادَ من العرب أكثرَ مما شغلَتهم أيةُ مسألة أخرى فحسب، وخاصة منذ ظهور أبي تمام وقيامِ الخصومة حوله؛ بل لأنها أيضًا تتناول أهمَّ ما تسعى إلى معرفته الدراساتُ الأدبية، ألا وهو أصالةُ كلِّ شاعر أو كاتب، ومبلَغُ دينه نحوَ من سبقه أو عاصَره من الشعراء والكتَّاب.

ونحن لا نريد أن نقف عند الملاحظات الجزئية التي نجدها في كتب الأدب، أمثال «الشعر والشعراء» و«الأغاني»، أو عند ما اتُّهم به الشعراءُ كجريرٍ والفرزدق، أو بشَّارٍ وسَلْمٍ الخاسر، أو أبي تمام ومعاصريه بعضهم لبعض من سرقة؛ فتلك أخبارٌ تاريخية حظُّ النقد فيها ضعيف؛ ولذلك نغادرها إلى النظر في دراسة السرقات دراسةً منهجية. وهنا لن نجد كما وجدنا في مسألة الموازنة كتابًا واحدًا، بل عدة كتب، وإن كان بعضُها قد ضاع فإن لدينا ما يكفي لاستنباط بعضِ المبادئ العامة التي اتُّخذت أساسًا لدراسة تلك المعضلة الشائكة، وبخاصةٍ إذا ذكَرنا أن الكتب التي بين أيدينا الآن كالموازنة والوساطة وغيرهما قد أشارت إلى الكتب المفقودة، فناقشَت ما ورَد فيها من مبادئ.

والذي نظنُّه هو أن دراسة السرقات دراسةً منهجية لم تظهر إلا عندما ظهر أبو تمام؛ وذلك لأمرَين:

(١) قيام خصومةٍ عنيفة حول هذا الشاعر. ومن الثابت أن مسألة السرقات قد اتخذَت سلاحًا قويًّا للتجريح. ونحن نعلم الآن أنه قد كُتبَت عدة كتب لإخراج سرقات أبي تمام وسرقات البحتري، وكان المؤلِّفون متعصِّبين لأبي تمام ومذهب البديع، أو للبحتريِّ وعمود الشعر؛ أي منقسمين إلى أنصار الحديث وأنصار القديم.

(٢) ثم لأنه عندما قال أصحابُ أبي تمام: إن شاعرهم قد اخترع مذهبًا جديدًا وأصبح إمامًا فيه، لم يجد خصومُ هذا المذهب سبيلًا إلى ردِّ ذلك الادِّعاء خيرًا من أن يبحثوا للشاعر عن سرقاته؛ ليدلُّوا على أنه لم يُجدد شيئًا، وإنما أخذ عن السابقين ثم بالغَ وأفرَط. وبهذا قد حدَّثنا الآمدي نفسُه عندما قال إنه لم يتتبع سرقات البحتري بنفس الاهتمام الذي تتبَّع به سرقات أبي تمام؛ لأن أحدًا لم يدَّعِ أن البحتريَّ رأسُ مذهبٍ جديد.

وأكبرُ دليل على أن دراسة السرقات دراسةً منهجية قد نشأَت عن تلك الخصومة؛ هو استعمال ذلك اللفظ «سرقات»؛ إذ استعمل النقَّاد المجرَّدون عن الهوى ألفاظًا أخرى؛ «كالأخذ»[١] التي نجدُها عند ابن قُتيبة في غيرِ موضع من الشعر والشعراء، و«السلخ»[٢] التي استعملها أبو الفرَج في الأغاني. وأما لفظة «سرقات» فقد ذاعت وسط الخصومة حول أبي تمام بين أنصار القديم وأنصار الحديث. وكان أول كتاب أُلِّف بهذا العنوان فيما نعلم كتاب عبد الله بن المعتز «سرقات الشعراء»، ثم تلَت ذلك كتُب، فألَّف أحمد بن أبي طاهر وأحمد بن عمار في سرقات أبي تمام، وكتب أبو الضياء بشرُ بن تميم كتابًا في سرقات البحتري من أبي تمام، كما رأينا أبا علي محمدَ بن العلاء السجستانيَّ يزعم أنه لم يخلص لأبي تمام من معانيه كلِّها إلا ثلاثة، وكذلك كتَب مهلهلُ بن يموت في سرقات أبي نُواس. ولقد تناول الآمديُّ نفسُه تلك المشكلة في «الموازنة»، وفي كتابَيه المفقودَين «الخاص والمشترك» و«في أن الشاعرَين لا تتفق خواطرهما».

وظهر المتنبي وقامت حوله خصومةٌ جديدة، فحاول أعداؤه تجريحَه بإظهار سرقاته أيضًا، وقد سبَق أن أشرنا إلى تأليف الشاعر المصري ابنِ وكيع كتابًا في ذلك، وكذلك كتَب أبو سعيد محمدُ بن أحمد العميدي (المتوفَّى سنة ٤٣٣هـ) كتابَه «الإبانة عن سرقات المتنبي لفظًا ومعنًى»، هذا إلى ما نجده في رسالة الصاحب ومناظرة الحاتميِّ وغيرهما من اتهاماتٍ من هذا النوع. ولقد قلنا كذلك إن ابن جنِّي قد كتب كتابًا ليردَّ على ابن وكيع، الذي أجمع النقادُ بما فيهم ابن رشيق على أنه قد تعصَّب على المتنبي تعصبًا مَعيبًا. وإلى جانب هذه الدراسات التي لعبَت فيها الأهواء، تناولت كتبٌ منصفة «كالوساطة» و«اليتيمة» نفس المشكلة.

---

[١] راجِع أمثلةً لذلك في كتاب «تاريخ النقد عند العرب» للمرحوم طه إبراهيم.

[٢] راجع أمثلةً لذلك في كتاب «تاريخ النقد عند العرب» للمرحوم طه إبراهيم.

ولقد كان لنشأة تلك الدراسات وسطَ الخصومات أثرٌ سيئ في توجيهها، فرأيناها تسعى قبل كل شيء إلى تجريح الشعراء؛ ولهذا لم تستقم المبادئ التي اتخذَت فيصلًا فيها، كما أنهم لم يُفرقوا بين السرقة وغيرها.

والواقع أنه من الواجب أن نُميز بين أشياء؛ فهناك:

(١) الاستيحاء: وهو أن يأتيَ الشاعر أو الكاتب بمعانٍ جديدة تستدعيها مطالعاتُه فيما كتَب الغير.

(٢) استعارة الهياكل: كأن يأخذ الشاعرُ أو الكاتبُ موضوع قصيدته أو قصته عن أسطورةٍ شعبية أو خبرٍ تاريخي، وينفُثَ الحياةَ في هذا الهيكل حتى ليكاد يخلقه من العدم.

(٣) التأثُّر: وهو أن يأخذ شاعرٌ أو كاتب بمذهب غيره في الفن أو الأسلوب. ولقد يكون هذا التأثر تتلمذًا، كما قد يكون من غيرِ وعي، وإنما النقد هو الذي يكشف عنه.

(٤) وأخيرًا هناك السرقات. وهذه لا تُطلق اليوم إلا على أخذِ جُمل أو أفكار أصلية وانتحالها بنصِّها دون الإشارة إلى مأخذها. وهذا قليل الحدوث في العصر الحديث، وبخاصةٍ في البلاد المستنيرة.

لم يُفرق النقاد العرب في دراستهم للسرقات بين كل هذه الأشياء، وإنما راحوا يُرددون أبياتَ الشاعر الذي يريدون تجريحه إلى أبياتٍ تُشبهها شبهًا قريبًا أو بعيدًا في المعنى، أو في اللفظ، أو فيهما معًا، بل لقد افتنُّوا في ذلك فردُّوا الكثيرَ من الشعر إلى جملٍ نثرية من القرآن والحديث وأقوال السابقين واللاحقين من خُطباء وحكماء، واستقصَوا ذلك أبعدَ استقصاءٍ حتى تمحَّلوا في إظهار سرقات مستترةٍ يدَّعونها، ثم يُجهدون أنفسهم في التفنُّن للتدليل عليها، وساعدهم على ذلك خضوعُ الشعر العربي للتقاليد الشعرية المتوارثة، وانحصارُ أغراضه ومعانيه، بل وطرق أدائه.

وفي الحق، إنه وإن يكن العمودُ الفقري لكل دراسة أدبية هو إظهارَ ما عند كل شاعر أو كاتبٍ من أصالة، إلا أن ذلك ليس من اليُسر بحيث افترض نقاد العرب. وإلى اليوم لا نزال حَيارى في تحديدِ ما أتى به كلُّ أديب من جديد لم يُسبَق إليه، ونحن بعدُ خلاصة الثقافات المختلفة التي توارثَتها الإنسانية. وإنه وإن تكن هناك عمليةُ تفاعل تزداد عمقًا كلما ازدادت النفسُ التي تحدث فيها خِصبًا؛ إلا أننا لا يمكننا أن نجزم بأصالةِ ما ينتج عن ذلك التفاعل. وللناقد العظيم جوستاف لانسون في مقاله عن منهج

دراسة الأدب فقراتٌ في هذا المعنى يجب أن نتدبرها؛ قال: «نحن نسعى إلى تحديد أصالة الأفراد؛ أي الظواهر الفردية التي لا شبيهَ لها ولا تحديد. ولكنْ مهما يكُن للأفراد من العظَمة والجمال، فإن دراستنا لا يمكن أن تقتصر عليهم؛ وذلك أولًا لأننا لن نعرفهم إذا لم نُرِد أن نعرف غيرهم، فأمعنُ الكُتاب أصالةً إنما هو إلى حدٍّ بعيدٍ راسبٌ من الأجيال السابقة، وبؤرةٌ للتيارات المعاصرة، وثلاثة أرباعه مكوَّن من غير ذاته، فلكي نجده — نجده هو، في نفسه — لا بدَّ أن نفصل عنه كميةً كبيرة من العناصر الغريبة؛ يجب أن نعرف ذلك الماضيَ الممتدَّ فيه، وذلك الحاضرَ الذي تسرَّب إليه، فعندئذٍ نستطيع أن نستخلص أصالته الحقيقية، وأن نقدرها ونُحددها. ومع ذلك فلن نعرفه عند تلك المرحلة إلا معرفةً احتمالية.

ثم إن الخصائص التي تُميز العبقرية الفردية ليست أجملَ ما في تلك العبقرية وأعظمَها لذاتها؛ بل لأنها تحمل في حناياها الحياةَ الجماعية لعصرٍ أو هيئة، وترمز لها؛ أي تُمثلها. ومن ثَم وجب علينا أن نحاول معرفة كل تلك الإنسانية التي أفصحَت عن نفسها خلال كِبار الكتاب؛ كل تلك التضاريس الفكرية أو العاطفية الإنسانية أو القومية التي يُرشدوننا إلى اتجاهاتها وقيمها.

وهكذا نُضطرُّ إلى أن نسير في اتجاهَين متضادَّين؛ نستخلص الأصالة ونوضِّحها في مظهرها الفريد المستقل الموحَّد، ثم ندخل المؤلف الأدبي في سلسلةٍ ونظهر أن الرجل العبقري ناتجٌ لبيئة وممثل لجماعة.»

هذا هو منهجنا اليوم، أو على الأصح منهجُ الدراسة في الآداب الأوروبية، ولكننا نُسارع إلى تقرير حقيقة هامة؛ هي أن كل منهج لا بدَّ خاضعٌ في تكوينه لطبيعة الشيء الذي وُضع لدراسته. والأدب العربي غيرُ الآداب الأوروبية؛ الأدب العربي — كما قلنا — أدبُ جزئيات، ومن ثَم لا يمكن أن نتحدث عن «استعارة الهياكل» مثلًا؛ لأن ذلك إنما يكون في الأعمال الأدبية ذاتِ الوَحدة كقصيدةٍ تُقال عن أسطول أو عن حادثة تاريخية، ونحن لا نجد في الشعر العربي شيئًا كهذا. ولئن قال الشعراء في بعضِ ما وقع في أيامهم من معاركَ أو أحداث، فإن ذلك لم يكن لخلقِ قيمٍ فنِّية أو إنسانية تكتفي بذاتها، وإنما كان لمدحٍ أو هجاء أو ما شاكَل ذلك من أغراض؛ ولهذا كان هدفُهم الأول شيئًا آخَر غيرَ الواقع وتصويره، أو إظهار ما فيه من عناصر إنسانية في ثوبٍ فني، بل لقد تقرأ القصيدة فلا تجد فيها غيرَ صفاتٍ عامة تقليدية أبْلاها الاستعمالُ حتى لم تَعُد تهزُّ

أحدًا، وكل هذا طبعًا غير «استعارة الهياكل» التي تستمدُّ عادةً من الماضي. كذلك الأمر في الاستحياء والتأثُّر، فالاستحياء أمرٌ ليس من السهل أن نُدركه في أدبٍ كالأدب العربي قلَّما يُحدثنا أحدٌ من رجاله عن مصدر فكرةٍ تردُ فيه أو تعبير.

نحن نعتمد اليوم في دراستنا لمسألةٍ كهذه على اعترافات الشعراء والكتاب أنفسِهم، اللهم إلا أن يكون الاستيحاء واضحًا قريبَ الإدراك. وأما التأثُّر فإنه وإن يكن نقادُ العرب قد فطنوا إلى شيء من هذا عندما حدَّثونا عن الرواية، وبخاصةٍ عندما تكون من شاعرٍ لشاعر — وإن يكن ناقدٌ كعبد العزيز الجرجاني قد أدرك أن شاعرًا كالمتنبي مثلًا قد صدَر في أوائل شعره عن مذهب أبي تمام — أقول: إنه بالرغم من كل ذلك، فإن هذه الملاحظات ظلَّت موجزة. وهذا أيضًا شيءٌ نفهمه في الشعر العربي الذي لم تتميَّز فيه مدارسُ إلا نادرًا، وفي عصرٍ متأخر، كما حدث عند نشأة مذهب البديع.

وإذن فقد كان من الطبيعي في شعرٍ جزئي غلَب عليه التقليدُ أن يتوفر النقادُ على دراسة المعاني التفصيلية يردُّونها إلى مآخِذها. وهنا تظهر الصعوبةُ في تطبيق ما قاله «لانسون» عن الأصالة؛ لأننا قد نجد في الشعر الجاهلي أو الأموي مثلًا ذلك «الحاضر الذي تسرَّب إليه»، أو «الماضي الممتد فيه»، كما قد نجد علاقةً بين شعر الشاعر وحياته، كما هو الحال في شعر أبي نُوَاس والمتنبي وأبي العلاء، أو شعر الصعاليك؛ أولئك الشعراء الكبار أمثال الشنفَرى وتأبَّط شرًّا وعُروة بن الوَرد. وقد نجد العلاقة مع شيءٍ كثير من الحذر في شعر الغزَليِّين. وأما شعرٌ كشعر أبي تمام والبحتري الذي نُسميه بالكلاسيكي الجديد، فمن البيِّن أن العلاقة فيه واهية، وإنما هي معانٍ تقليديةٌ يصوغونها صياغةً جديدة، والذي حدث هو أن مسألة السرقات لم تنشط إلا حولهما؛ ولهذا جاء البحثُ عن أصالتهما بحثًا لا يكاد يُتصوَّر، وإن تُصُوِّر لم يكن من السهل إدراكُه.

كان من الطبيعي إذن أن تتخذ مسألةُ السرقات الوجهةَ التي اتخذَتها، وأن لا تجد آراؤنا الحديثة ومناهجنا ومفارقاتنا لها محلًّا. ونحن لهذه الأسباب لا نريد أن نَبسُط القولَ في علاج مشكلة الأصالة والأخذ علاجًا تقريريًّا عامًّا، بل نحصر القولَ في المجال التاريخي الذي قيَّدَته طبيعةُ الأدب العربي ذاتها.

ونحن عندما نحاول دراسةَ السرقات عند نقَّاد العرب لا نرى نفعًا في التمهُّل عند الكتب التي وُضِعت في ذلك صادرةً عن هوًى. ولقد حكم الزمن نفسُه عليها فأغرقَها، بحيث لا نعلم عنها اليوم إلا ما أوردَه النقَّاد المنصفون أمثال الآمديِّ وعلي بن عبد العزيز

الجرجاني عند مناقشتهم لما ورَد فيها من تحامُل. والذي نريد أن نصل إليه هو معرفة المبادئ المنهجية التي وُضِعَت للفصل في هذه المسألة الهامة.

ولننظر مثلًا إلى ما فعَله أبو الضياء بِشرُ بن تميم في إخراجه لسرقات البُحتري من معاني أبي تمام؛ فالآمدي يُحدثنا عنه (الموازنة، ص١٢٩) فيقول: إنه «قد استقصى ذلك استقصاءً بالَغ فيه حتى تجاوَز إلى ما ليس بمسروق.» «وإنه لم يقنع بالمسروق الذي يشهد التأمُّل الصحيح بصحته، حتى تعدى ذلك إلى الكثير، وإلى أن أدخل في بابٍ ما ليس منه، بعد أن قدَّم مقدمة افتتح بها كلامه وقال: ينبغي لمن نظر في هذا الكتاب أن لا يعجل بأن يقول ما هذا مأخوذٌ من هذا حتى يتأمَّل المعنى دون اللفظ، ويُعمِل الفكر فيما خفي، وإنما السرَقُ في الشعر ما نُقِل معناه دون لفظه، وبعد آخذُه في أخذه» (ص١٣٩).

وإذن فالآمديُّ لا يُقر أبا الضياء على كل ما أخرجه، وأبو الضياء يريد أن يبحث عن السرقات في المعاني، وعنده — فيما يظهر — أن الصياغة ليست هي التي تُخصص المعانيَ بشاعر بعينه؛ ولهذا لم يرَ من الضروريِّ أخْذَ الصياغة لنقول بالسرقة، بل يكفي اتحادُ المعنى، ولربما كفى تشابهه تشابهًا قريبًا أو بعيدًا. وهذا مبدأٌ ظالم، بل غيرُ صحيح، كما رأينا فيما سبق، وكما سنرى عمَّا قريب.

وأبو الضياء يُسرف في مذهبه، ويدَّعي أنه يستطيع أن يفطن إلى السرقات الخفية. وأما الغير «فمن الناس مَن يبعد ذهنه إلا عن مثلِ بيت امرِئ القيس وطَرفة حين لم يختلفا إلا في القافية، فقال أحدهما: «وتجمَّلِ»، وقال الآخرُ: «وتجلَّدِ»[٣] وفي الناس طبقةٌ أخرى يحتاجون إلى دليلٍ من اللفظ مع المعنى، وطبقةٌ يكون الغامض عندهم بمنزلة الظاهر وهم قليل» (ص١٣٩). وعند الآمديِّ أن أبا الضياء قد جعل هذه المقدمةَ توطئةً لما اعتمَده من الإطالة والحشد، وأن يقبل منه كلَّ ما يورده، ولم يستعمل ممَّا وصَّى به من التأمُّل وإعمال الفكر شيئًا.

---

[٣] إشارةً إلى البيتين: بيت امرِئ القيس:

وقوفًا بها صَحْبي عليَّ مَطِيَّهم يقولون لا تَهلِكْ أسًى وتَجمَّلِ

وبيتِ طرفة:

وقوفًا بها صحبي عليَّ مَطيهم يقولون لا تَهلِكْ أسًى وتجلَّدِ

ثم يقول: «ولو فعل ذلك لرجَوتُ أن يُوفَّق لطريق الصواب، فيعلم أنَّما السرَق هو في البديع المخترَع الذي يختصُّ به شاعر، لا في المعاني المشتركة بين الناس، والتي هي جاريةٌ في عاداتهم، ومستعمَلةٌ في أمثالهم ومُحاوراتهم، مما ترتفع الظِّنة فيه عن الذي يُورده أن يُقال: أخذه عن غيره.»

ومن الغريب أن أبا الضياء الذي يرى «أن السرق في الشعر ما أُخذ معناه دون لفظه، قد أتى — فيما يقول الآمديُّ — بضربٍ آخَر ادَّعى فيه أيضًا السرَق والمعاني مختلفة، وليس فيه إلا اتفاقُ ألفاظٍ ليس مثلُها ممَّا يحتاج واحدٌ أن يأخذه من آخَر؛ إذ كانت الألفاظ مباحةً غيرَ محظورة» (ص١٤٠).

وإذن فأبو الضياء يقول بالسرَق لمجردِ اتفاقٍ في المعنى أو اتحادٍ في اللفظ، حتى ولو كان المعنى عامًّا مشتركًا، وكان اللفظ مباحًا سائرًا. وهذا دليلُ الهوى أو التمحُّل أو الرغبةِ في إظهار علمٍ باطل.

وأما الآمدي فلا يريد أن يرى سرَقًا في المعاني المشتركة، وعنده «أن ذلك لا يكون إلا في البديع المخترَع الذي يختصُّ به الشاعر»؛ ومن ثَم فهو لا يرى سرقًا في:

(١) الاتفاق Coincidence، وهو يورد لذلك عدةَ أمثلة نذكر منها (ص١٤٠) قولَ البحتري:

جَرى الجودُ مَجرى النوم منهُ فلم يكن بغير سَماحٍ أو طِعانٍ بحالِمِ

الذي يرى أبو الضِّياء أنه قد أخذه من قول أبي تمام:

ويَبيت يحلمُ بالمكارِم والعُلى حتى يكون المجدُ جلَّ مَنامِهِ

وأما الآمديُّ فيرى «أن هذا الكلام موجودٌ في عادات الناس، ومعروفٌ في معاني كلامهم، وجارٍ كالمثل على ألسنتهم بأن يقولوا لمن أحبَّ شيئًا أو استكثر منه: فلان لا يحلم إلا بالطعام، وفلان لا يحلم إلا بفلانة من شدة وَجْده بها، وهذا الزنجيُّ ما حُلمه إلا بالنمر. ولا يقال لمن كانت هذه سبيله: سرَق، وإنما يُقال له: اتفاق، فإن كان واحدٌ قد سمع هذا المعنى أو مِثلَه من الآخَر فاحتذاه، فإنما ذكَر معنًى قد عُرِف واستعمله، لا لأنه أخذه أَخْذَ سرقة.»

(٢) التقاليد الشعرية Tradition poetiques: ومن أمثلةِ ذلك قولُ البحتري:

ومن يكُن فاخرًا بالشِّعر يذكرُ في أضعافه فبِكَ الأشعارُ تفتخرُ

فأبو الضياء يرى أنه قد سرقه من بيت أبي تمام:

إذا القصائدُ كانت من مدائحِهمْ يومًا فأنت لَعَمري من مَدائحِها

وأما الآمدي فيقول: «إن هذا غلطٌ على البحتري؛ لأن الناس لا يزالون يقولون فلان يَزين الثيابَ ولا تَزينُه، ويجمل الولايةَ ولا تجمله، وفلانة تَزيد في حُسن الحليِّ ولا يَزيد في حُسنها، وفلان تفتخر به الأنسابُ ولا يفتخر بها. وهذا ليس من المعاني التي لا يجوز أن يدَّعيَ أحدٌ من الناس أنه ابتدعها واخترعها أو سُبق إليها. ولا يجوز أن يكون مثلُ هذا إذا اتفق فيه شاعران أن يُقال: إن أحدهما أخَذه عن الآخر.»

ومن البيِّن أن هذا المثل والأمثلةَ المشابهة التي أوردها الآمديُّ تدخل فيما يمكن أن نُسميَه بالتقاليد الشعرية، أو المعاني المتداوَلة في الشعر العربي.

(٣) الأقوال السائرة: وهو يورد لذلك عدةَ أمثلة؛ نحو قول البحتري:

خُلقٌ مُمثَّلةٌ بغيرِ خلائقٍ تُرجى وأجسامٌ بلا أرواحِ

الذي يرى أبو الضياء أنه مسروقٌ من أبي تمام:

لهم نشَبٌ وليس لهم سَماحٌ وأجسامٌ وليس لهم قلوبُ

وعند الآمدي «أن هذا المعنى أشهرُ من أن يحتاج شاعرٌ أن يأخذه من الآخر، وهم دائمًا يقولون ما فلانٌ إلا شبحٌ من الأشباح، وما هو إلا صورةٌ من حائط، أو جسدٌ فارغ، ونحو هذا القول الشائع المشتهر» (ص١٤٢).

(٤) اختلاف الغرَض ينفي السرقة، وإن كان جنس المعنيَين واحدًا، فيقول البحتري:

ما لشيءٍ بَشاشةٌ بعد شيءٍ كتَلاقٍ مُواشكٍ بعد بَينِ

يرى أبو الضياء أنه مأخوذٌ من قول أبي تمام:

وليست فرحةُ الأَوْبات إلَّا لموقوفٍ على ترَحِ الوداعِ

وأما الآمدي فلا يرى هنا إلا معنًى مشتركًا، ثم يضيف أن غرض الشاعرَين مختلف، فيقول: «وغرض كلٍّ واحد من هذين الشاعرين في هذين البيتين مخالفٌ لغرض صاحبه؛ لأن أبا تمام ذكر أنه لا يفرح بالقُدوم إلا مَن شَجاه وأحزنه التوديع، وأراد البحتريُّ أنه ليس شيءٌ من المسرَّة والجَذَل إذا جاء في أثرِ شيء ما كالتلاقي بعد التفرُّق، فليس — وإن كان جنس المعنيَين واحدًا — يصحُّ أن يُقال: إن أحدهما أُخذ من الآخر» (ص١٤٣).

«ووجدتُ ابن أبي طاهرٍ خرَّج سرقات أبي تمام فأصاب في بعضها وأخطأ في البعض؛ لأنه خلَط الخاصَّ من المعاني بالمشترك بين الناس ممَّا لا يكون مثلُه مسروقًا.»

ويطبق الآمديُّ مبدأه فيقول (ص٥٠): «ومما نسَبه فيه ابنُ أبي طاهر إلى السرَق وليس بمسروق؛ لأنه مما يشترك فيه الناسُ من المعاني والجريِ على ألسنتهم، ومنه ما نسَبه إلى السرق والمعنيان مختلفان؛ قولُ أبي تمام:

ألم تَمُت يا شقيقَ الجود مذْ زمَنٍ فقال لي: لم يمُت مَن لم يمت كرَمُهْ

وقال: أخذه من العتَّابي:

ردَّت صنائعُه إليه حياتَهُ فكأنَّه من نشرِها منشورُ

ومثل هذا لا يُقال له مسروق؛ لأنه قد جرى في عادات الناس إذا مات الرجلُ من أهل الخير والفضل وأُثني عليه بالجميل، أن يقولوا: ما مات مَن خلف مثلَ هذا الثناء، ولا من ذُكر بهذا الذكر. وذلك شائعٌ في كل أمة وفي كل لسان.»

وكذلك الأمر في العبارات الشائعة، فهذه لا سرقة فيها؛ لأن «الألفاظ غيرُ محظورة»، ومن الأمثلة التي يوردها الآمديُّ قول أبي تمام:

إذا عُنِيت بشيءٍ خِلْت أنِّيَ قد أدركتُه؛ أدركَتْني حِرفةُ الأدبِ[٤]

وقال: أخَذه من الخُرَيمي:

أدركَتْني بذاك أول دائي بسجِسْتان حِرفة الآدابِ

[٤] يُلاحظ أن الآمديَّ قد صحَّح رواية هذا البيت بـ «حرفة العرب» بدلًا من «حرفة الأدب» في رواية ابن أبي طاهر، ولكنه مع ذلك يُناقش السرقة المدَّعاة فيه.

وحرفة الأدب لفظةٌ قد اشترك الناسُ فيها، وكثرَت على الأفواه حتى قد سقط أنَّ واحدًا يستمليها من آخَر (ص١٥).

وإذن فنظرية الآمدي في السرقات هي أن السرَق لا يكون إلا «في البديع المخترع الذي يختصُّ به الشاعر»، وأنه لا سرقة في:

(١) العام المشترك من المعاني.
(٢) الألفاظ المباحة الشائعة.

هذا هو اتجاهه العام، ولكنه في الواقع لم يُحدد ولا حاولَ أن يضع مقاييسَ دقيقة، ومنهجه في هذه المسألة هو منهجه في غيرها، أعني منهجًا موضعيًّا؛ إذ لكل حالة حكمها، والأمر عنده لا يَعْدو من الناحية النظرية حدودَ التوجيه العام، الآمديُّ يضع باستمرار المشاكل ويحلها وفقًا لطبيعة المشكلة التي تعرض.

ونحن إذا نظرنا في طبيعةِ ما يُسميه صاحبُ الموازنة بـ «العام المشترك» لم نستطع أن نطمئنَّ إلى هذا المقياس المجمل؛ لأنه إلى جانب العام المشترك نجد شيئين قد فطن لهما نقادُ العرب اللاحقون أنفسُهم؛ وهما:

(١) عامٌّ مشترك يُعبر عنه الشاعر تعبيرًا أصيلًا فيتملَّكه، وقد سبق أن ضربنا لذلك مثلًا بقول الأعشى: «وقد انتعَلَت المطيُّ ظلالها»؛ تعبيرًا عن المعنى العامِّ المشترك، بل المبتذَل: «جاء وقت الظهيرة»؛ إذ إن تصوير الأعشى له قد خصَّصه بحيث يمكن أن نقولَ بالسرق إذا أخذه عنه شاعرٌ آخَر. ولقد فطن أبو هلالٍ العسكري إلى هذه الحقيقة فقال: إن العبرة بالكِساء الذي يكسو به الشاعرُ أو الكاتبُ معناه؛ ومن ثم اتخذ من الصياغة دليلَ السرق. وهذا مقياسٌ يتمشَّى مع نظرية العسكري العامة التي تهتمُّ بالألفاظ. ومع ذلك، فنظرته هنا نظرةٌ صائبة كما سبق أن وضَّحنا. وجاء عبد القاهر فوضَّح هذا التحفُّظَ الذي نأخذه على الآمدي أتمَّ إيضاح؛ حيث قال في أسرار البلاغة (ص٢٧٧): «واعلم أن المشترك العامَّ والظاهر الجلي، والذي قلت: إن التفاضل لا يدخله والتفاوت لا يصحُّ فيه، إنما يكون كذلك ما كان صريحًا ظاهرًا لم تلحَقْه صنعة، وساذَجًا لم يعمل فيه نقش، فإذا ركب عليه معنًى، ووصل به لطيفة، ودخل إليه من باب الكناية والتعريض، والرمز والتلويح، فقد صار بما غُيِّر من طريقته، واستُؤنف من صورته، واستُجِد له من المعرض، وكُسِي من ذلك التعرُّض؛ داخلًا في قبيل الخاص الذي يُملَك

بالفكرة والتعمُّل، ويُتوصَّل إليه بالتدبُّر والتأمُّل، وذلك كقولهم وهم يريدون التشبيه: «سلَبْن الظِّباءُ العيون ... إلخ.» ومن البيِّن أن «سلَبن الظباءُ العيون» ليس إلا تعبيرًا أصيلًا عن تشبيه عيونَهن بعيون الظباء. وقد خصَّصت تلك الصياغة هذا المعنى العامَّ المشترك بقائله.»

(٢) ثم إنه إلى جانب «العام المشترك»، نجد «الخاص الذي شاع حتى أصبح في حكم العام المشترك»، وهذا على عكس النوع السابق لا يكون فيه سرق. وإلى هذا فطن علي بن عبد العزيز الجرجاني كما رأينا، وأنزل تشبيهَهم الحُسن بالشمس والبدر، والجُودَ بالغَيث والبحر ... إلخ؛ منزلةَ تشبيههم الطلَل المُحِيل بالخطِّ الدارس، وبالبرَد النهْج والوشم في المعصم ... إلخ، من حيث إن السرق لم يعد يُتصوَّر في كليهما.

وعلى هذا النحو، نرى النظرية قد أخذَت تَكمُل شيئًا فشيئًا، ونُحكم أصولها التي نستطيع أن نُجمِلها الآن في المبادئ الآتية:

(١) لا سرقة في المعنى العام ولا في الخاص الذي أصبح كالعام المشترك لكثرة شيوعه.

(٢) لا سرَق في الألفاظ المباحة المتداوَلة، وإنما يكون السرق في اللفظ المستعمل استعمالًا أصيلًا؛ كاستعمال لفظة «طي» في البيتين اللذَين ورَد ذكرُهما عند علي بن عبد العزيز الجرجاني، وذكرناهما عند الكلام عنه (ص٢٨٧).

ثم إن هؤلاء النقَّاد المدقِّقين لم يقفوا عند هذه المفارقات، بل دلُّوا على أن العامَّ المشترك قد يُستجاد من شاعرٍ دون شاعر، فقال علي بن عبد العزيز الجرجاني: «قد تشترك الجماعةُ في الشيء المتداوَل، وينفرد أحدهم بلفظةٍ تُستعذب، أو ترتيبٍ يُستحسن، أو تأكيدٍ يوضع موضعه، أو زيادةٍ اهتدى لها دون غيره، فيُريك المشترَك المبتذَل في صورة المبتدَع المخترع.» وهنا نُحسُّ أن الناقد قد أدرك أن المعنى الساذَج المبتذَل قد يُعبَّر عنه تعبيرًا لا إبداع فيه، تعبيرًا ساذَجًا مباشرًا، ومع ذلك يروقنا لعناصره الشعرية، وسحر ألفاظه، أو موسيقاه، أو طريقةِ نظمه ووسائل أدائه.

وأخيرًا، حاول عبد القاهر الجرجاني أن يُحدد تحديدًا فلسفيًّا معنى «العام المشترك» ومعنى «الخاص»، فعقَد لذلك فصلَين في «أسرار البلاغة» (ص٢١٣ و٢٧٤)، وهو يسمِّي النوع الأولَ «عقليًّا»، والثاني «تخييليًّا»؛ فالعقليُّ هو ما كان وليدَ التجارِب اليومية، وهو

ما يمكن أن نُسمِّيَه بالحِكمة العمَلية Common places، والثاني هو تلك المعاني التي يُولدها الشعراء دون أن تُلاقيَ حقيقةً أو تُصوِّر واقعًا؛ فالنوع الأول كقوله (ص٣١٥):

لا يَسْلم الشرفُ الرفيعُ من الأذى حتى يُراقَ على جوانبِه الدمُ

فهو «معنًى معقولٌ لم يزَل العقلاءُ يقضون بصحته، ويرى العارفون بالسياسة الأخذَ بسُنته، وبه جاءت أوامرُ الله سبحانه، وعليه جرَت الأحكام الشرعية والسنن النبوية، وبه استقام لأهل الدين دينُهم، وانتفى عنهم أذى مَن يفتنهم ويضرُّهم ... إلخ.» والنوع الثاني كقول أبي تمام (ص٣١٦):

لا تُنكري عطَلَ الكريمِ من الغِنى فالسيل حربٌ للمكان العالي

«فهذا قد خيَّل إلى السامع أن الكريم إذا كان موصوفًا بالعلوِّ والرِّفعة في قدره، وكان الغِنى كالغيث في حاجةِ الخلق إليه وعِظَم نفعه، وجَب بالقياس أن يَنزل عن الكريم نزولَ ذلك السَّيل عن الطَّود العظيم. ومعلومٌ أنه قياسُ تخييلٍ وإيهام لا تحصيلٍ وإحكام؛ فالعلة في أن السَّيل لا يستقرُّ على الأمكنة العالية أن الماء سيَّال لا يَثبت إلا إذا حصَل في موضعٍ له جوانبُ تدفعه عن الانصباب، وتمنعه عن الانسياب. وليس في الكريم والماء شيءٌ من هذه الخِلال.»

المعنى العقليُّ إذن لا يكون فيه سرق، وإنما يكون ذلك في المعنى التخييلي. وهذه هي تقريبًا التفرِقةُ بين العامِّ المشترك والخاص، صِيغَت صياغةً فلسفية حدَّدَتها.

وإذ تمت النظرية العامة فحدِّد ما يمكن فيه سرَقٌ وما لا يُمكن، فقد أخذوا يقسمون السرقات إلى أنواع، ويحاولون أن يُميزوا بين السرق والغصب والإغارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة (الوساطة، ص١٥٨)، والسرقة والاستمداد والاستعارة (أسرار، ص٢٧٤)، وتعدَّدَت الأنواع وحُددت تحديدًا تحكُّميًّا لا غَناء فيه ولا نفع. وقد أحصى ابنُ رشيق (العمدة، ج٢، ص٢٦٥ وما بعدها) تلك الأنواعَ نقلًا عن الحاتمي في «حِلْية المحاضرة»، فقال: «وقد أتى الحاتميُّ في حلية المحاضرة بألقابٍ مُحدَثة تدبَّرتها ليس لها محصولٌ إذا حققت؛ كالاصطراف والاجتلاب والانتحال والاهتدام والإغارة والمرافدة والاستلحاق، وكلُّها قريبٌ قد استُعمل بعضها في مكانِ بعض.»

ويورد ابنُ رشيقٍ تعاريفَ كلِّ تلك الاصطلاحات فيقول: «الاصطرافُ أن يعجب الشاعرُ ببيتٍ من الشعر فيصرفه إلى نفسه، فإنْ صرَفه إليه على جهة المثل فهو اختلابٌ واستلحاق، وإن ادَّعاه جملةً فهو انتحال، ولا يُقال «منتحل» إلا لمن ادَّعى شعرًا لغيره وهو يقول الشعر، وأما إن كان لا يقول الشعر فهو مدَّعٍ غير منتحل، وإن كان الشعر لشاعرٍ أُخذ منه غلَبة، فتلك الإغارة والغصب، فإن أُخذ هبةً فتلك المرافَدة، ويقال الاسترفاد، فإن كانت السرقة فيما دون البيت فذلك هو الاهتدام، ويُسمى أيضًا النَّسخ، فإنْ تساوى المعنَيان دون اللفظ وخفي الأخذ، فذلك النظر والملاحظة، وكذلك إن تضادَّا ودلَّ أحدهما على الآخر، ومنهم من جعل هذا هو الإلمام، فإن حوَّل المعنى من نسيبٍ إلى مدح فذلك الاختلاس، ويُسمى أيضًا نقل المعنى، فإن أخذ بِنْية الكلام فقط فتلك الموازنة، فإن جعل مكان كلِّ لفظة ضدَّها فذلك هو العكس، فإن صح أن الشاعر لم يسمع بقول الآخَر وكانا في عصرٍ واحد فتلك الموارَدة، وإن أُلِّف البيتُ من أبيات قد رُكِّب بعضها من بعض، فذلك هو الالتقاط والتعليق، وبعضهم يُسميه الاجتذاب والتركيب. ومن هذا الباب كشف المعنى والمحدود من الشعر، وسوء الاتباع، وتقصير الأخذ عن المأخوذ منه.» ويورد ابنُ رشيق أمثلةً لكل ذلك يستطيع القارئُ أن يجدها في كتابه. وأما نحن فلا نرى أية فائدةٍ في التمهُّل عندها؛ لأنها لم تُبصِّر بجديد، وإنما هي تقسيماتٌ تتمحَّل للمبادئ التي سبق أن أوضحناها، وهي أشبهُ ما تكون بأوجُه البديع الخمسة والثلاثين التي أوردها العسكري، كما أنها صادرةٌ عن نفس الروح.

هذه التقسيمات هي خلاصة النَّزعة الشكلية في النقد الذي انتهى إلى البلاغة كما رأينا، ونحن نجد عند أبي هلال بذورَها؛ فهو يقول مثلًا (ص١٩١): «وأحد أسباب إخفاء السرَق أن يأخذ معنًى من نظمٍ فيورده في نثر، أو من نثرٍ فيورده في نظم، أو ينقل المعنى المستعمل في صفة خمر فيجعله في مديح، أو مديح فينقله إلى وصف، إلا أنه لا يكمل لهذا إلا المبرَّز والكامل المقدَّم.» وأبو هلال كعادته يتكلم عن «حلِّ المنظوم» (ص٢٠٧) فيقسمه إلى أقسام: «والمحلول من الشعر على أربعة أضرُب: فضربٌ منه يكون بإدخال لفظةٍ بين ألفاظ، وضربٌ ينحلُّ بتأخير لفظةٍ منه وتقديم أخرى فيحسن محلوله ويستقيم، وضربٌ منه ينحلُّ على هذا الوجه ولا يحسن ولا يستقيم، وضربٌ تكسو ما تحمله من المعاني ألفاظٌ من عندك، وهذا أرفع درجاته.»

كل هذه الأبواب — سواءٌ في سرقات الشعراء بعضِهم من بعض، أو في سرقات الكتَّاب الذين يحلُّون في نثرهم أبياتَ الشعراء — لم تتقدم شيئًا بالنظرية العامة

التي استخلصنا من أقوال النقاد الكبار أمثال الآمديِّ وعلي بن عبد العزيز الجرجاني وعبد القاهر الجرجاني.

وكتَب ابن الأثير في المثل السائر فصلًا طويلًا عن السرقات (ص٤٦٦ إلى آخر الكتاب)، ولكنه هو الآخر لم يُناقش المبادئَ مناقشةً مُجدية، بل اعتمد على التقاسيم يُبدع فيها ويدقِّق ويقارن كيفما شاء. ولقد كتب كتابًا خاصًّا بالسرقات[٥] ثم عاد في المثل السائر فأكمل تقاسيمَه الشكلية القليلةَ الغَناء (ص٢٦٨)، فقال: «إن علماء البيان قد تكلَّموا في السرقات الشعرية فأكثروا، وكنتُ ألَّفت فيها كتابًا، وقسمتُه ثلاثة أقسام نسخًا وسلخًا ومسخًا. أما النَّسخ فهو أخذُ اللفظ والمعنى برُمَّته من غيرِ زيادة عليه، مأخوذًا ذلك من نَسْخ الكتاب، وأما السَّلخ فهو أخذُ بعض المعنى، مأخوذًا ذلك من سَلْخ الجلد الذي هو بعضُ الجسم المسلوخ، وأما المسخ فهو إحالة المعنى إلى ما دونه، مأخوذًا ذلك من مَسْخ الآدَميِّين قِرَدة. وهنا قسمان آخران أخللتُ بذِكرهما في الكتاب الذي ألَّفته؛ أحدهما أخذُ المعنى مع الزيادة عليه، والآخَرُ عكسُ المعنى إلى ضدِّه. وهذان القسمان ليسا بنسخٍ ولا سلخ ولا مسخ. وكلُّ قسم من هذه الأقسام يتنوَّع ويتفرع وتخرج منه القسمة إلى مسالكَ دقيقة، وقد استأنفتُ ما فاتني من ذلك في هذا الكتاب، والله الموفِّق للصواب.»

ويأخذ المؤلف في ذكر انقسام كل نوع، فيقسم قسمين: يُسمِّي أولهما وقوع الحافر على الحافر، ويضرب لذلك مثلًا ببيتَي امرِئ القيس وطَرفة المشهورَين اللذين لا يختلفان إلا في القافية «تجمَّل» و«تجلَّد»، وهو يرى أن الفرزدق وجريرًا قد أكثرا من هذا في شعرهما، فقال الفرزدق:

أتَعدِلُ أحسابًا لِئامًا حُماتُها بأحسابنا إنِّي إلى الله راجعُ

وقول جرير:

بأحسابكم إني إلى الله راجعٌ أتعدل أحسابًا كرامًا حُماتُها

[٥] لابن الأثير كتاب «الوَشْي المرقوم في حلِّ المنظوم»، طبع بيروت سنة ١٢٨٩هـ، ولكن الإشارة هنا لكتابٍ مفقود عن السرقات الشعرية؛ لأن الوَشْي المرقوم لم يتحدث عن نسخٍ أو مَسخ أو سَلخ.

ومن البيِّن أن هذا النوع لا علاقة له بالسرقات؛ فبيتا امرِئ القيس وطرفة لم يزل أنهما لا يمكن أن يُفسَّرا بالسرقة، ومن الواضح أن التفسير الصحيح هو الرِّواية، ونسبة البيت إلى كلٍّ من الشاعرَين وإدخاله في قصيدة كلٍّ منهما بما استتبع ذلك من تغيير القافية.

وأما ما نسَبه إلى جريرٍ والفرزدق من سرقة أحدهما لشعر الآخر، فالأمر فيه أدقُّ وأجملُ من أن يُدركه ابنُ الأثير، وهو أشقُّ من أن ينطويَ تحت أحد تقاسيمه؛ هذا فنٌّ رائع في الهجاء أشبهُ بما يُسمونه في الآداب الأوروبية بالقلب Parodie؛ إذ يأخذ الشاعرُ قولَ الآخر فيُحاكيه أو يُغير منه تغييرًا طفيفًا؛ كالكرة يتقاذفها اللاعبان، أو كالسهم يُغير اتجاهه فيرتدُّ إلى نَحْرِ مُطلِقه.

والنوع الثاني هو الذي يؤخَذ فيه المعنى وأكثرُ اللفظ؛ كقول بعض المتقدمين يمدح مَعبدًا صاحب الغناء:

أجاد سُريجٌ والطُّويسيُّ بعدَهُ وما قصَباتُ السَّبْقِ إلا لِمَعبدِ

وقال أبو تمام:

مَحاسنُ أصنافِ المغنِّين جَمةٌ وما قصَباتُ السَّبْق إلا لمعبدِ

أما السلخ فإنه ينقسم إلى اثنَي عشَر ضربًا؛ الأول: أن يؤخذ المعنى ويُستخرَج منه ما يُشبهه ولا يكون هو إيَّاه، والثاني: أن يؤخذ المعنى مجردًا عن اللفظ، والثالث: هو أخذُ المعنى ويسيرٍ من اللفظ، والرابع: أن يؤخذ المعنى ويُعكَس، والخامس: أن يؤخذ بعضُ المعنى، والسادس: أن يؤخذ المعنى فيُزاد عليه معنًى آخَرُ، والسابع: أن يؤخذ المعنى فيُكْسى عبارةً أحسنَ من العبارة الأولى، والثامن: أن يؤخذ المعنى ويُسبَك سَبْكًا موجزًا، والتاسع: أن يكون المعنى عامًّا فيُجعَلَ خاصًّا، أو خاصًّا فيُجعَل عامًّا، والعاشر: هو زيادة البيان مع المساواة في المعنى، والحادي عشر: هو اتحاد الطريق واختلافُ المقصد، وأخيرًا: ما يتواردُ عليه الشعراءُ كأبي عُبادة البحتريِّ وأبي الطيِّب في وصف الأسد.

والمسخ هو قلبُ الصورة الحسنة إلى صورةٍ قبيحة، والقسمة تقتضي — في نظر ابنِ الأثير — أن يُقرَن إليه ضدُّه، وهو قلبُ الصورة القبيحة إلى صورةٍ حسنة. وهو يورد للنوعَين أمثلةً كما أورد لكل الأنواع السابقة، وبذلك تنتهي تقسيماتُ ابن الأثير الستةَ

عشر؛ إذ إن النوعَين اللذين سمَّاهما أَخْذَ المعنى مع الزيادة عليه، وعكْسَ المعنى إلى ضدِّه — بالرغم من أنه قد خصَّهما بالذكر في أول فصله وأعلن عن رغبته في فصلهما — إلا أنه لم يُفرِدهما بالقول، بل تكلم عنهما في تضاعيف الأقسام السابقة.

والناظرُ في تقاسيم ابن الأثير والأمثلة التي يوردها يحسُّ أنه لم يُعْنَ في شيءٍ بتحقيق وجود السرَقِ أو عدمِ وجوده، وإنما كان همُّه الأول أن يُفارق ويُظهر البراعة في التبويب. وكم بيتٍ يرى فيه أنه يُعبر عن معنًى مشترك أو في حكم المشترك، أو يصور تصويرًا مألوفًا أو ينظم ألفاظًا مباحة غيرَ محظورة، وهو وإن يكن قد أورد بعضَ ما أشرنا إليه من آراء النُّقاد السابقين في أول فصله، إلا أنه سرعان ما نسيها وأخذ في تقاسيمه.

ولم يقف ابنُ الأثير عند هذا الحدِّ في منهجه، بل تعدَّاه إلى النزعة التعليمية المعهودة، ومن ثَم لا يكتفي بأنواع السرقات، بل يُشير إلى ما يُعتبر منها حسنًا وما يعتبر قبيحًا؛ ليرشد الشعراءَ إلى طريق السرَق وخيرِ تلك الطرق. وهو يبدأ فصله «بأن الفائدة منه أنك تعلم أين تضعُ يدك في أخذ المعاني؛ إذ لا يستغني الآخَرُ عن الاستعارة من الأول، لكن لا ينبغي لك أن تعجل في سَبْك اللفظ على المعنى المسروق، فتُنادي على نفسك بالسرقة؛ فكثيرًا ما رأينا مَن عَجِل في ذلك فعثَر، وتعاطى فيه البديهة فعَقَر. والأصلُ المعتمَد عليه في هذا الباب التوريةُ والاختفاء، بحيث يكون أخفى من سِفَاد الغُراب، وأظرفَ من عَنْقاء مُغربٍ في الإغراب» (٤٦٦ و٤٦٧).

وإذن فصاحب «المثل السائر» يريد أن يُعلم الشعراء السرقةَ وطرقَ إخفائها؛ وذلك لأننا قد صِرنا في القرن السابع إلى حالةٍ لم يَعُد العلم يُقصَد فيها لذاته، بل لفائدته. وكل دراسة لا بدَّ لها من فائدة، ولو كانت تلك الفائدةُ تعلُّمَ السرقة. وأما النظرة العلمية النقدية التي تدرس ما قاله الشعراء والكتَّاب لا لغايةٍ غيرِ الفهم والكشف عن الأسرار، فتلك روحٌ كانت قد ماتت.

ومن هنا نرى مؤلفنا يحكم على نوعٍ من أنواع السرقات، ويدلُّ على مبلغ سهولته وصعوبته لمن يريد أن يرتكبَه، فيقول عن النوع الأول من السَّلخ: «وهذا من أدقِّ السرقات مذهبًا، وأحسنِها صورةً، ولا يأتي إلا قليلًا» (ص٤٧٤)، ويقول عن النوع الثاني: «وذلك مما يصعب جدًّا ولا يكاد يأتي إلا قليلًا»، وعن الثالث: «وذلك من أقبح السرقات وأظهرِها شناعةً على السارق»، وعن الرابع: «وذلك حسَنٌ يكاد يُخرجه حُسنه عن حد السرقة»، ويقول عن السابع: «وهذا هو المحمود الذي يخرج به حُسنُه عن باب السرقة»، وعن

الثامن: «إنه من السرقات التي يُسامَح صاحبها»، وأما النوعان الأحدَ عشر والثاني عشر من باب السلخ، فلا علاقة لهما في الواقع بالسرقات، وهما في باب الموازنة والمقارنة أدخَلُ، والمؤلف نفسُه قد أورد للنوع الحادي عشر (اتحادِ الطريق واختلاف المقصد) رثاءَ أبي تمام لولدَين صغيرين:

مجدٌ تأوَّب طارقًا حتى إذا قلنا أقام الدهرُ أصبح راحلَا

... إلخ.

ومرثيَّةَ أبي الطيب لطفلٍ صغير:

فإن تكُ في قبرٍ فإنَّك في الحَشا وإن تكُ طفلًا فالأسى ليس بالطِّفلِ

... إلخ.

ثم يأخذ في دراسةِ «ما صنع هذان الشاعران في هذا المقصد الواحد، وكيف هام كلٌّ منهما في وادٍ منه، مع اتفاقِهما في بعض معانيه»، ثم يُخبرنا بأنه «سيُبيِّن ما اتفقا فيه وما اختلفا، وأنه سيذكر الفاضلَ من المفضول.» وهذا ما فعل. ومنه نرى أنْ لا علاقة لهذا النوع بالسرقات، وإنما أدخَله ابنُ الأثير في هذا الباب لأن الشاعرين «قد اتفقا فيه في المقصد أو توارَدا بعضَ المعاني.» وهذا كلُّه لا علاقة له في نظرنا بالسرقة، بل ولا بالتأثر أو الاستيحاء. وأكبرُ دليل على ذلك هو أن المؤلف نفسَه قد استطرد منه إلى ذِكر المفاضلة بين الشعراء، وأورَد في ذلك عدةَ أقوال ينقلها عن علماء الأدب والشعر، أو تجود بها قريحتُه هو. وأما النوع الثاني عشر الذي يُسميه بالتوارد فمِن البيِّن أنه يدخل أيضًا في الموازنة والمفاضلة. والمثل الذي أوردَه هو وصفُ البحتريِّ والمتنبي للأسد. وقد سبق أن تحدثنا في ذلك عند الكلام على علي بن عبد العزيز الجرجاني الذي أورد نفس المقارنة.

وهكذا يتَّضح لنا منهجُ ابن الأثير في دراسة السرقات؛ منهجٌ يقوم على التقاسيم، منهج تعليمي، منهج يخلط بين السرقات والموازنات؛ حرصًا على كثرة الأبواب واستقصائها.

وإذن فنظرية السرقات لم تتقدَّم شيئًا بعد أن وضع الآمديُّ وعلي بن عبد العزيز الجرجاني والعسكري وعبد القاهر أصولها. ولم يكن لابن رشيق وابن الأثير في التقاسيم التي أورَداها أيُّ فضل؛ لأنها لم توضح شيئًا من المبادئ النقدية التي تقوم عليها النظرية.

الفصل الثالث

مقاييس النقد

لقد حاولنا في بحثنا كلِّه أن نَفصل عن النقد ما ليس منه، فميَّزْنا بينه وبين تاريخ الأدب، ثم قلنا: إن العلوم اللُّغوية المختلفة عند نشأتها كانت تُستخدم كأدوات للنقد، وقد أشرنا إلى نشأة كل علم؛ فالفصاحة رأينا عبد القاهر ينسب الكلامَ عنها إلى الجاحظ، مما نستطيع أن نستنتج معه أن أبا عمرٍو هو واضعُ أسسِها في «البيان والتبيين». والبديع شرحنا كيف أن معناه كان في الأصل «الجديد»، وأنهم سمَّوا بذلك مذهبَ أبي تمام، حتى إذا كتب ابن المعتز كتابه «البديع» ووضح خصائص ذلك المذهب، لم تلبث الخصائص أن أصبحَت فصولًا في علمٍ اسمه «البديع»، وقد تغير معنى اللفظ فأفاد علمًا بعينه، وجاء عبد القاهر فميَّز في أسرار البلاغة بين التشبيه والاستعارة والتمثيل والمجاز اللُّغوي والعقلي من جهة، وبين المحسنات البديعية من جهة أخرى. وقد رأى في الأولى وسائلَ «لبيان» ما نريد العبارةَ عنه، وإذا به يُمهد السبيل لتخصص لفظة «البيان» بعلم بذاته.

وفي «دلائل الإعجاز» حمل على الألفاظ ورأى الإعجاز في طرق النظم التي نُعبر بها عن «المعاني» المختلفة، وإذا بتلك الطرق تكون هي الأخرى «علم المعاني» الذي جعله صاحبُ «الدلائل» جزءًا من النحو حتى فصل فيما بعد. وتعدَّدت الآراء والانتقادات في مطابقة الكلام لمقتضى الحال في الشعر وغير الشعر، وإذا بهم يُخصصون لفظة «البلاغة» بهذا المعنى.

هذه إشاراتٌ تعيننا على فهم الطريقة التي نشأت بها تلك العلوم المختلفة، نشير إليها عرَضًا؛ لأن تكوينها النهائي والفصل بينها وتحديدها على نحوٍ دقيق لم يتمَّ إلا في العصور المتأخرة. وهذا ليس مجالَنا لا من حيث التاريخُ ولا من حيث طبيعةُ تلك العلوم، والذي يَعنينا إنما هو النقد.

ونحن إذ نريد الكلام على مقاييس النقد؛ لا بدَّ من أن نميز بين عدة أشياء: فهناك ما نستطيع أن نُسمِّيَه بالنقد القيمي، وهناك ما يمكن أن نُطلق عليه النقد الوصفي؛ وذلك لأننا قد ننقد قصيدةً أو قصة لنحكم على جودتها أو رداءتها، فيكون نقدنا نقدًا قيميًّا، وقد ننقدها لندلَّ على خصائصها دون أن نحكمَ عليها، فيكون ذلك نقدًا وصفيًّا، وإنه وإن يكن هذان النوعان قد ظهرا دائمًا متلازمَين، حتى لنحسَّ بذلك في الجمل التي سارت في تاريخ الأدب العربي؛ كقولهم: أشعر الناس امرُؤ القيس إذا ركب، والنابغة إذا رَهب، والأعشى إذا طَرِب، وزهير إذا رَغِب، وأمثال ذلك، إلا أنه مما لم يزل فيه أن إحدى النزعتين كانت تغلب الأخرى دائمًا. ومن البيِّن أن فكرة المفاضلة بين الشعراء، بل وبين الأبيات هي التي سادت عند العرب منذ أقدم الأزمنة.

عن هذه التفرِقة تنتج نتيجةٌ هامة؛ هي أن النقد الوصفيَّ لا يستخدم مقاييس، وإنما يستخدم مناهج. ومَردُّ تلك المناهج هو المقارنة؛ فأنت تعرف أن ذِكر الطيف في مَطالع القصائد مثلًا من خصائص البحتري بمقارنة مَطالعه بمطالع غيره، وعندما تراه قد انفرد بذلك تحكم بأن هذه خاصيةٌ يتميز بها. وأما النقد القيمي فهو الذي يصطنع المقاييس، وذلك عندما يكون نقدًا معلَّلًا. ولقد سبق لنا أن قلنا إن النقد العربي في أول نشأته كان نَقْدَ خواطر، يقوم على الذَّوق أو الهوى، دون احتياطٍ أو استقصاء، أو تفصيلٍ في التعليل. ومع ذلك نستطيع من الناحية الفنية أن نطمئنَّ إلى ما أجمله علي بن عبد العزيز الجرجاني عن مقاييسهم الأولى، عندما قال في «الوساطة»: «وكانت العرب إنما تُفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحتِه، وجزالةِ اللفظ واستقامته، وتُسلم السَّبق لمن وصف فأصاب، وشبَّه فقارَب، وبدَهَ فأغزَر، ولمن كثرت أمثاله وشواردُ أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمودُ الشعر ونظام القريض.» ومن هذا النصِّ نستطيع أن نحكم على الأقلِّ بأن مقاييس القدماء لم تكن شكلية، ولا كانت أوجهُ البديع قد أفسدَتها.

ونحن كما نُميز بين النقد القيمي والنقد الوصفي، كذلك نحرص على أن نذكر أن النظرياتِ العامةَ في النقد غير النقد الموضوعي. ولقد سبق أن درسنا نظريات ابن سلَّام التي اتخذها فيصلًا في تقسيم الشعراء إلى طبقات، كما درسنا نظريات ابن قُتيبة في اللفظ والمعنى والطبع والصنعة، ووفينا الكلامَ في ذلك حقه، بحيث لا نرى داعيًا إلى إعادة القول فيه، وأما النقد الموضعي فهو — كما قلنا — ذلك الذي يرى المشاكل عند كل بيت يعرض، ثم يُحلل تلك المشاكل وَفقًا لطبيعتها. وهذا هو ما فعله الآمدي دائمًا، ثم علي بن عبد العزيز الجرجاني في الجزء الأخير من كتابه.

مقاييس النقد التي نريد أن نوضحها هنا هي تلك التي استُخدمت في النقد الموضعي. وهذه لا يتحدث عنها النقاد حديثًا نظريًّا ولا يوضحونها، وإنما يصطنعونها؛ لأن المشكلة التي تَعرِض هي التي تُمليها. وفي الحق، إن كل تلك المقاييس إنما تأتي لتعليلِ ذَوق الناقد، وفي خدمة ذلك الذوق — أرَدْنا أم لم نُرد — المصدرُ النهائي لكل أحكامنا الأدبية. وهذه الحقيقة تمنعنا من أن نُدخِل في النقد — بمعناه الصحيح — كتبًا ككِتاب «قواعد الشعر» لعلي بن أبي العباس أحمد بن يحيى، ثعلب (المتوفَّى سنة ٢٩١هـ)، وهو ذلك الكتاب الصغير (٢٨ صفحة) الذي رواه أبو عبد الله محمد بن موسى المرزباني، ونُشر في «أعمال مؤتمر المستشرقين» الذي انعقد في استوكهلم سنة ١٨٨٨م عن النسخة الخطية الوحيدة التي وُجدت بالفاتيكان؛ وذلك لأن الناظر في هذا الكتاب لا يجد إلا تقاسيمَ وتعاريفَ كتلك التي عهدها النحْويُّون أمثالُ ثعلب. وأما الذوق الذي ينقد ويلتمس التعليل لما ينقده، فذلك ما لا وجود له في الكتاب. وإليك الدليل: يبدأ الكتاب بقوله: «بسم الله الرحمن الرحيم ... قواعد الشعر أربع: أمر ونهي وخبر واستخبار؛ فأما الأول فكقول الحُطَيئة:

أَقِلُّوا عليهم لا أبَا لأبيكمُ ... من اللوم أو سُدُّوا المكانَ الذي سَدُّوا
أولئك قومٌ إن بنَوْا أحسنوا البِنَا ... وإن عاهَدوا أوفَوْا وإن عقَدوا شدُّوا

والنهي كقولِ ليلى الأخيلية:

لا تقرَبنَّ الدهرَ آل مُطرِّفٍ ... لا ظالمًا أبدًا ولا مظلومَا
قومٌ رِباطُ الخيل وسْطَ بيوتِهِمْ ... وأسِنَّةٌ زُرْق يحلنَ نُجومَا

والخبر كقول القطامي:

ثقَّلتنا بحديثٍ ليس يعلمُه ... مَن يتَّقين ولا مَكنونُه بادي
فهنَّ يَنبِذْن من قولٍ يصبنَ بهِ ... مواضعَ الماء من ذي الغُلَّةِ الصادي

واستخبار كقولِ قيس بن الحطيم:

أنَّى سرَبتِ وكنتِ غيرَ سَروبِ ... وتُقرِّبُ الأحلامُ غيرَ قريبِ
ما تَمْنعي يَقْظَى فقد تُؤتِينَهُ ... في النومِ غيرَ مُصرَّدٍ محسوبِ»

ثم يقول: «وتتفرَّع هذه الأصولُ إلى مدحٍ وهجاء، ومَراثٍ واعتذار، وتشبيبٍ وتشبيه، واقتصاصِ أخبار.» ويأخذ في إيراد أمثلةٍ لكل غرض من هذه الأغراض، مع استطرادٍ لذكر «محاورة الأضداد» و«المطابق». ونحن لا ندري كيف اتخذ هذا النَّحْويُّ من «الأمر والنهي والخبر والاستخبار» قواعدَ للشعر، ولا كيف تتفرَّع «هذه الأصول» إلى الأغراض التي أورَدها. وبعد أن يتكلم عن عيوب القافية في قسمٍ مضطرب منقطع من المخطوط؛ يقسم الشعر إلى خمسة أقسام:

(١) المعدل من أبيات الشعر: وهو ما اعتَدل شَطْراه وتكافأَت حاشيتاه، وتمَّ بأيِّهما وقف عليه معناه ... وهو أقربُ الأشعار من البلاغة، وأحمدُها عند أهل الرواية، وأشبهُها بالأمثال السائرة؛ كقول زُهَير:

ومَن يغتربْ يحسَبْ عدوًّا صديقَهُ ومن لا يُكرِّمْ نفسَه لا يُكرَّمِ

... إلخ.

(٢) الأبيات الغُر، واحدها أَغَرُّ، وهو ما نجَم من صدر البيت بتمامِ معناه دون عَجُزه. وكان لو طُرِح آخِرُه لأغنى أولُه بوضوح دلالته، وإنما أَلِفْنا هذه الأبياتَ مصلية، وجعلناها بالسوابق لاحقة؛ لملاءمتها إياها ومُمازجتها لها في أوائلها وإن افترقَت عن أواخرها ... كقول الخنساء:

وإنَّ صخرًا لتأتمُّ الهداةُ بِهِ كأنَّهُ علَمٌ في رأسه نارُ

... إلخ.

(٣) الأبيات المحجلة: وهي ما نتَج قافية البيت عن عَروضه، وأبان عجُزُه بُغيةَ قائله، وكان كتحجيل الخيل، والنورِ يعقب الليل. وإنما رتَّبنا هذه في الطبقة الثالثة، وجعلناها للمصلية تالية؛ لشبهِها بها، ومقاربتها لها وانتظامها ... كقول امرِئ القيس:

مِن ذِكْر ليلى وأين ليلى وخيرُ ما رمتُ لا يُنالُ

... إلخ.

(٤) الأبيات الموضحة: وهي ما استقلَّت أجزاؤها، وتعاضدَت فُصولها، وكثرَت فقرُها، واعتدلَت فصولها، فهي كالخيل الموضحة، والفصوص المجزعة، والبرود المحبرة، ليس يحتاج واضعُها إلى «لو كان فيها سوى ما فيها ...» كقول امرئ القيس:

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقبلٍ مُدبر معًا كجُلمودِ صخرٍ حطَّه السيلُ من عَلِ

وقول الخنساء:

المجدُ حُلَّتُه والجودُ عِلَّتهُ والصدقُ حَوزتُه إنْ قِرْنُه هابا

... إلخ.

(٥) الأبيات المرجلة: التي يَكمُل معنى كلِّ بيت منها بتمامه، ولا ينفصل الكلام منه ببعضٍ يَحسُن الوقوف عليه غير قافيته، فهو أبعدُها من عمود البلاغة، وأذمُّها عند أهل الرواية؛ إذ كان فَهمُ الابتداء مقرونًا بآخِره، وصدرُه مَنوطًا بعَجُزه، فلو طُرِحت قافية البيت وجبَت استحالته ونُسب إلى التخليط قائلُه ... كقولِ جَرير:

لو كنتُ أعلم أنَّ آخِرَ عهدِكمْ يومُ الرحيل فعَلتُ ما لم أفعَلِ

وقول الخنساء تَرثي صخرًا:

يُهين النفوسَ وهَوْن النفو سِ يومَ الكريهة أبقى لها

وهذا التقسيم كما ترى ليس تقسيمَ ناقدٍ، بل تقسيمٌ نَحْوي أساسه تمامُ المعنى، فأجوَدُ الشعر عنده وخيرُ أقسامه هو ما أفاد كلُّ شطر منه معنًى تامًّا، ويليه ذلك النوعُ الذي يتمُّ معناه بتمام الشطر الأول، والثالث ما يُنبئ صدرُه عن عجُزه، وهذا النوع سبق أن رأينا ابنَ قُتيبة يدلُّ عليه ويتخذه دليلًا على الجودة، والرابع ما حمل عدةَ معانٍ مُقسَّمة، والخامس ما لا يتمُّ معناه إلا بتمام البيت.

وكما أن قواعد الشعر لا علاقة لها بالأمر والنهي والخبرِ والاستخبار، التي هي ظواهرُ لغوية؛ كذلك الأمر في هذا التقسيم الذي يرى الجودةَ فيما لا يستتبعُها ضرورة. وكلُّها بعدُ تقاسيمُ غير جامعة ولا مانعة، كما أنها لا تمسُّ عناصر الشعر الفنيةَ في

شيء؛ ولهذا إن كان لهذا الكتاب قيمة، فإنها تأتيه كوثيقةٍ تاريخية تدلُّنا على محاولات النحْويين في دراسة الشعر ووضعِ قواعدَ له. ولقد سبق أن رأينا النقاد والشعراء يُنكرون على هؤلاء مقدرتهم على النقد؛ لأنهم ليسوا من رجاله، وإنما يستطيع نقدَ الشعر «مَن دُفع إلى مضايقه».

ثم إن الاصطلاحات التي يحاول ثعلب تحديدها هنا كالمعدل والأعز والمحجل والموضح والمرجل؛ اصطلاحاتٌ مُتمحَّلة، لا نرى علاقةً بين معناها الاشتقاقيِّ والمعنى الاصطلاحي الذي يريد المؤلفُ أن يُلصقه بها إلصاقًا، ولعل هذا هو السبب في أنها لم تلقَ نجاحًا.

نُخرِج إذن أمثالَ هذا الكتاب من النقد القائم على الذوق المعلَّل، ونَقصُر الكلامَ على مقاييس النقد الموضعي، نحاول استخراجها من تضاعيف أقوال النقاد.

ولكنَّا نُبادر إلى تقريرِ احتياط آخر يَزيد موضوعَنا حصرًا؛ وذلك أننا نقصد بالنقد الموضعي ما كُتب في نقد الشعر لِذاته، وما كتبه نقادٌ مختصون ألَّفوا كتبهم لهذه الغاية. وأما نقدُ الشعر للاستدلال من ذلك على إعجاز القرآن مثلًا عن طريق الدليل العكسي؛ فذلك نقدٌ لا غَناء فيه ولا استقامةَ لمقاييسه.

هذا التحفُّظ يُخرج نقد القاضي أبي بكرٍ الباقلَّاني (المتوفَّ سنة ٤٠٣هـ) في كتابه «إعجاز القرآن»؛ حيث يتناول المؤلفُ الشعر بالنقد ليجرحه، فيظهر بذلك أن القرآن أبلغُ وأفصح وأبدع منه. وتلك هي الخُطة العامة للباقلاني الذي لا يُدلل على إعجاز القرآن في ذاته قدْرَ تدليله على ذلك بتسخيفِ ما عداه من قول.

ولدينا في كتاب الباقلَّاني نقدٌ لقصيدتين اختار الأولى لكبير الجاهليِّين؛ وهو امرُؤ القيس، واختار الثانية لخيرِ المحْدَثين في نظره؛ وهو البُحتري. فقصيدةُ امرئ القيس هي معلقته:

قِفا نبكِ من ذِكْرى حبيبٍ ومنزلِ بِسقْطِ اللِّوى بين الدَّخُولِ فحَومَلِ

وقصيدةُ البحتريِّ هي:

أهلًا بذلكم الخيالِ المُقبلِ فعَل الذي تَهْواه أو لم يَفعلِ

والناظر في هذا النقد يرى التمحُّل والفَهاهة وتكلُّفَ العيب، مع عجزٍ عن إدراك جمال الشعر، ونزوعٍ إلى الإعجاب بالبديع وانتقادِ خُلوِّ الشعر منه.

ولننظر في نقده لمعلقة امرئ القيس (من ص٧٢ إلى ٨٦)، فنراه يبتدئ بالمطلع:

قفا نبكِ من ذِكرى حبيبٍ ومنزلِ بِسقط اللِّوى بين الدَّخول فحَومِلِ
فتُوضِحَ فالمِقْراة لم يعفُ رسمُها لما نسَجَتها من جَنوبٍ وشمْأَلِ

يقول عنه: «الذين يتعصَّبون له أو يدَّعون له محاسنَ يقولون: هذا من البديع؛ لأنه وقَف واستوقَف، وبكى واستبكى، وذكَر العهود والمنزلَ والحبيب، وتوجَّع واستوجع، كلُّه في بيت واحد، ونحو ذلك، وإنما بينَّا هذا لئلا يقع لك ذَهابنا عن مواضع المحاسن إن كانت، ولا غفلتُنا من مواضع الصناعة إن وُجِدت. تأمَّل، أرشدك الله، وانظر، هداك الله. أنت تعلم أنه ليس في البيتين شيءٌ قد سبق مَيدانه شاعرًا، ولا تقدَّم به صانعًا، وفي لفظه ومعناه خلَل؛ فأولُ ذلك أنه استوقف مَن يبكي لذِكر الحبيب، وذِكْراه لا تقتضي بكاءَ الخلي، وإنما يصحُّ طلب الإسعاد في مثلِ هذا على أن يبكيَ لبكائه، ويرقَّ لصديقه في شدةِ بُرَحائه، فأما أن يبكيَ على حبيبِ صديقه وعشيقِ رفيقه فأمرٌ محال، فإن كان المطلوب وقوفَه وبكاءه أيضًا عاشقًا صحَّ الكلام وفسد المعنى من وجهٍ آخر؛ لأنه من السخف ألا يَغار على حبيبه، وأن يدعوَ غيره إلى التغازُل والتواجُد معه فيه. ثم في البيتين ما لا يفيد من ذِكر هذه المواضع وتسميةِ هذه الأماكن من الدَّخول وحَوْمَل وتُوضِحَ والمِقْراة وسِقْط اللِّوى، وقد كان يكفيه أن يذكر في التعريف بعضَ هذا. وهذا التطويل إن لم يُفِد كان ضربًا من العي.

ثم إن قوله: لم يعفُ رسمها، ذكر الأصمعيُّ من محاسنه أنه باقٍ، فنحن نحزن على مشاهدته، فلو عفَا لاسترَحْنا، وهذا بأن يكون من مساويه أَولى؛ لأنه إن كان صادقَ الودِّ فلا يَزيده عَفاءُ الرُّسوم إلا جِدَّةَ عهد، وشدةَ وَجْد، ثم في هذه الكلمة خلل؛ لأنه عقَّب البيتَ بأن قال: فهل عند رسمٍ دارسٍ من مُعوَّل؛ لأن معنى عفا ودرَس واحد ... وقوله: لِمَا نسجَتها، كان ينبغي أن يقول: لِما نسَجها، ولكنه تعسَّف فجعل ما في تأويل التأنُّث؛ لأنها في معنى الريح، والأَولى التذكيرُ دون التأنيث، وضرورة الشعر قد دلَّته على هذا التعسُّف. وقوله: لم يعفُ رسمها، كان الأَولى أن يقول لم يعفُ رسمُه؛ لأنه ذكر المنزل، فإن كان ردَّ ذلك إلى هذه البقاع والأماكن التي المنزل واقعٌ بينها فذلك خلل؛ لأنه

إنما يريد صفة المنزل الذي نزله حبيبُه بعَفائه، أو بأنه لم يعفُ دون ما جاوره، وإن أراد بالمنزل الدارَ حتى أنَّث، فذلك أيضًا خلل.»

ونحن نستطيع أن نُجمِل ما عابه الباقلانيُّ على هذين البيتين في أربعة أشياء:

(١) انتقاده للإسعاد من الناحية النفسية، وهو نقدٌ تافه لا حقيقة له، وهو أقربُ إلى العبَث منه إلى النقد؛ لأن الأمر أمرُ خيالٍ شعري، والذي لم يزل فيه أن الحُزن يُعْدي، ولقد يبكي الصديقان كلٌّ ليلاه في أيِّ مكانٍ وقفا.

(٢) ذِكر الأمكنة. والباقلاني لا يستطيع أن يُدرك مبلغَ الإيحاء الذي يشعُّ من الأمكنة، وللأمكنة أرواحٌ تَعْلق بالنفوس فتحملها على المحبة، والعرب قومٌ رحَّل موزَّعون بين الأمكنة، ومن يُدرينا لعلَّ كل ذكريات الشاعر كانت بتلك الأمكنة أو نحوها.

(٣) عدم عَفاء الرسم. ولقد أصاب الأصمعيُّ في ملاحظة أن ذلك أدْعى لِلَّوعة وأمعنُ تشخيصًا. وأما تَمحُّل الباقلاني في شدة الوَجد وعدم حاجته لقيام الرسم، وقوله بتناقض الشاعر؛ فكلامٌ لا قيمة له، والدروس بعدُ غيرُ العفاء ومرحلةٌ إليه.

(٤) وأخيرًا، الخلل النحوي. وهذا نقدٌ واضح البطلان؛ لاستقامة النحو، بل وجماله.

هذا مثالٌ لنقد الباقلاني لامرئ القيس، وطريقته في نقد البحتري لا تختلف في شيءٍ عن هذه الطريقة، وإن يكن أكثرَ توفيقًا؛ لأن قصيدة البحتري فيها ما يُعاب؛ كضعف الخروج، وابتذالِ المدح، «وأنه لا يهتدي لوصل الكلام ونظامِ بعضه إلى بعض» (ص١٠٨)، ومع ذلك، فتمحُّل الناقد واضح. ولنأخذ لذلك مثالًا نقده لمطلع القصيدة (ص١٠٣ وما بعدها):

أهلًا بذلِكم الخيالِ المقبلِ فعَل الذي تَهْواه أو لم يفعلِ
برقٌ سَرى في بطن وَجْرة فاهتدَت بسَناه أعناقُ الرِّكاب الضُّلَّلِ

«البيت الأول في قوله: ذلكم الخيال، ثقلُ روحٍ وتطويلٌ وحشو، وغيره أصلحُ له، وأخفُّ منه قولُ الصَّنَوبري:

أهلًا بذاك الزورِ من زورِ شمسٌ بدَت في فلَك الدورِ

وعذوبة الشعر تَذهب بزيادة حرفٍ أو نقصانِ حرف فيصير إلى الكزازة، وتعود مَلاحته بذلك ملوحة، وفصاحتُه عيًّا، وبراعته تكلفًا، وسلاسته تعسفًا، ومَلاسته تلوِّيًا

وتقعرًا، فهذا فصل. وفيه شيءٌ آخر، وهو أن هذا الخطاب إنما يستقيم مهما خوطب به الخيال حالَ إقباله، فأما أن يحكيَ الحال التي كانت وسلَفَت على هذه العيادة ففيه عُهدة، وفي تركيب الكلام على هذا المعنى عُقدة. وهو لبراعته وحَذْقه في هذه الصَّنعة يعلق نحو هذا الكلام ولا ينظر في عواقبه؛ لأن ملاحة قوله تُغطي على عيون الناظرين فيه نحوَ هذه الأمور. ثم قوله: فعَل الذي تهواه أو لم يفعل؛ ليست بكلمةٍ رشيقة، ولا لفظةٍ ظريفة، وإن كانت كسائر الكلام. فأما بيته الثاني فهو عظيم الموقع في البهجة، وبديعُ المأخذ، حسَنُ الرُّواء، أنيقُ المنظر والمسمع، ويملأ القلبَ والفهم، ويُفرح الخاطر، وتُرى بشاشتُه في العروق.

وكان البحتري يُسمي نحو هذه الأبياتِ عروقَ الذهب. وفي نحوه ما يدلُّ على براعته في الصناعة، وحذقه في البلاغة. ومع هذا كله فيه ما نشرحه من الخلل، مع الدِّيباجة الحسنة، والرونق المليح؛ وذلك أنه جعل الخيالَ كالبرق لإشراقه في سُراه، كما يقول: إنه يسري كنسيم الصَّبا فيطيب ما مرَّ به، كذلك يُضيء ما حوله وينور ما مرَّ به. وهذا غلوٌّ في الصنعة، إلا أن ذكر بطن وجرة حشو، وفي ذِكره خلل؛ لأن النور القليل لا يؤثر في بطون الأرض وما اطمأنَّ منها، بخلاف ما يؤثر في غيره، فلم يكن من سبيله أن يربطَ ذلك ببطن وجرة، وتحديده المكانَ على الحشو أحمدُ من تحديد امرئ القيس من ذكر سِقط اللِّوى بين الدَّخول فحَومل فتُوضِح فالمقراة؛ لم يَقْنع بذكره حتى حدَّه بأربعةِ حدود، كأنه يريد بيع المنزل فيخشى إن أخلَّ بحدٍّ أن يكون بيعه فاسدًا، أو شرطُه باطلًا. فهذا باب.

ثم إنه يذكر الخيال بخفاء الأثر، ودقة المطلب، ولطف المسلك. وهذا الذي ذكر يُضادُّ هذا الوجه، ويخالف ما يوضع عليه أصل الباب، ولا يجوز أن يُقدر مقدِّرٌ أن البحتري قطع الكلام الأول وابتدأ بذكر برقٍ لمع من ناحية حبيبه من جهةِ بطن وجرة؛ لأن هذا القطع إن كان فعَله كان خارجًا به عن النَّظم المحمود، ولم يكن مُبدعًا، ثم كان لا تكون فيه فائدة؛ لأن كل برق شعل وتكرَّر وقعُ الاهتداء به في الظلام، وكان لا يكون بما نظمه مفيدًا ولا متقدمًا، وهو على ما كان من مقصده، فهو ذو لفظ محمود، ومعنًى مستحَقٍّ غير مقصود، ويُعلم بمثله أنه طلب العبارات وتعليقَ القول بالإشارات. وهذا من جنس الشعر الذي يحلو لفظُه وتقلُّ فوائده؛ كقول القائل:

ولما قضَيْنا من مِنًى كلَّ حاجةٍ ومسَّح بالأركان مَن هو ماسحُ
وشُدَّت على حُدْبِ المهَارِي رِحالُنا ولا ينظر الغادي الذي هو رائحُ
أخَذْنا بأطرافِ الأحاديثِ بينَنا وسالت بأعناقِ المَطِيِّ الأباطحُ

هذه ألفاظٌ بعيدة المطالع، وحُلوة المجاني والمواقع، قليلةُ المعاني والفوائد.» وهنا أيضًا نستطيع أن نُجمِل انتقاداته في:

(١) ثِقَل الروح في قوله: ذلكم الخيال ... إلخ. ونحن لا نحسُّ هنا بما أحسَّه الباقلاني؛ فاللفظةُ لا ثقل فيها، بل إنها جميلة؛ لأن توجيه الخطاب قد أشرك السامعين في إحساس الشاعر.

(٢) انتقاده لتحديد سرَيان البرق ببطنِ وجرة؛ فهو لا يريد أسماء الأمكنة، مع أن تحديد المكان هنا قد ركَّز القول وأعطى الشعرَ ما يُشبه الواقع، وكأني به قد خرَج بالمبالغة إلى الحقيقة، فنسينا أن هذا البرقَ ليس إلا خيالَ الحبيبة.

(٣) الغلوُّ في الصنعة؛ لأنه ذكر أن الخيال قد سرى فأضاء كالبرق، ونحن لا نحسُّ بقُبحٍ في هذا الغُلو، بل نراه من معدِنِ الشعر الجميل، الذي إن لم يصدر عن الواقع الخارجي فقد صدر عن واقعٍ نفسي لم يزل فيه.

(٤) أن الخيال لم يأتِ في السر، بل أتى كالبرق. وهذا انتقادٌ تافه؛ لأن البرق لم يرَه غيرُ الشاعر.

(٥) أن بيتَي البحتري مما حلا لفظُه وقلَّت معانيه وفوائده. وهذا نقدٌ سبق أن سمعناه من ابن قتيبة وناقشناه في مكانه.

وهذه الأمثلة من نقد الباقلاني أردنا أن نُدلِّل بها على أن النقد الذَّوقي المستقيم لم يتوفَّر له، وإنما توفر ذلك لنقاد الشعر المنهجيِّين أمثالِ الآمدي وعلي بن عبد العزيز الجرجاني. وعند هذين نريد الآن أن نوضح المقاييس.

أساس النقد عندهما — كما وضَّحنا — هو الذَّوق المدرَّب، وهو المقياس الأول، ولكن الذوق — كما قلنا — لا يمكن أن يُصبح وسيلةً مشروعة لمعرفةٍ تصحُّ لدى الغير إلا إذا عُلِّل، وهو عندئذٍ ينزل منزلة العلم الموضوعي. والتعليل بعدُ ليس ممكنًا في كل حالة؛ لأن «من الأشياء أشياء تُحيط بها المعرفة ولا تؤدِّيها الصفة»، وهناك «ظاهر تُحسه النواظر، وباطن تُحصِّله الصدور»، وأكثر ما تكون تلك الدقائقُ في مواضع الجمال، فتلك قد نُحسها، وأما أن نُعللها فذلك ما قد لا نستطيعه بغير الألفاظ العامة التي لا تُميز جمالًا عن جمال. وأما التعليق الدقيق الذي نستطيعه، فإنما يكون فيما نراه من قُبح أو ضعف، بَلْه الخطأ.

هذه الحقيقة تُفسر لنا السرَّ في عدم تحديد الألفاظ التي تستعمل في العبارة عن إعجاب النقَّاد، وها هو الآمدي مثلًا يورد قول البحتريِّ في محو الرياح للديار:

أَصَبا الأصائلِ إنَّ بَرْقة منشدٌ تشكو اختلافَك بالهبوبِ السَّرمدِ
لا تَتْبعي عرَصاتِها إنَّ الهوى مُلقًى على تلك الرُّسوم الهمَّدِ
دمنٌ مَواثلُ كالنجوم فإن عفَتْ فبأيِّ نَجمٍ في الصَّبابة نهتدي

ثم لا يجد في تعليل إعجابه بهذه الأبيات الجميلة غيرَ قوله: «وقد قرأتُ شعرًا كثيرًا في وصف الرياح وتعفيتها للدار لشعراء الجاهلية والإسلام، فما سمعتُ بأحسنَ من هذا ولا أعرف ولا أبدع.»

ويُعلق على قول أبي تمام:

والنُّؤْيُ أُهمِدَ شَطْرُه فكأنَّهُ تحت الحوادثِ حاجبٌ مقرونُ

بقوله: «وهذا حسن، ولستُ أعرف للبحتريِّ في مثله شيئًا.»

وكذلك يفعل علي بن عبد العزيز الجرجاني عندما يورد مثلًا قصيدةَ البحتري:

أُلام على هواك وليس عَدْلًا إذا أحببتُ مِثلَك أن أُلاما

ثم يُعلق عليها بقوله: «ثم انظر هل تجد معنًى مبتذَلًا ولفظًا مُشتهِرًا مستعملًا؟ وهل ترى صنعةً وإبداعًا، أو تدقيقًا أو إغرابًا؟ ثم تأمَّل كيف تجد نفسَك عند إنشاده، وتفقَّدْ ما يتداخلُك من الارتياح، ويستخفُّك من الطرَب إذا سمعتَه، وتذكَّر صَبْوةً إن كانت لك تراها ممثلةً لضميرك ومصوَّرةً تِلقاء ناظرك.» فهذا أيضًا نقدٌ عام وإن كان يرتكز في الواقع على أساسين:

(١) أساس فني: هو خلوُّ القصيدة من الصنعة المتكلَّفة.
(٢) أساس نفسي: هو تحريك مشاعرنا وذكرياتنا.

ومع ذلك، فالأساسان عامَّان لا تخصيص فيهما بنوع النَّسْج الفني أو بطبيعة الإحساس المثار ولونِه.

مقاييس الجمال إذن قليلةُ التحديد، ومنها ما لا سبيل إلى إدراكِه؛ كقولهم: «حلاوة اللفظ» و«كثرة الماء والرَّونق» وما إلى ذلك، ولكننا عندما نترك الجمال إلى ما ليس منه، نجد المقاييسَ التي لا تخلو من دقة.

وبالنظر في الموازنة والوساطة، نجد أن الناقدَين متَّفقان على كثيرٍ من المقاييس التي نستطيع أن نُجمِلَها فيما يأتي:

(١) مقاييسُ شعرية تقليدية: ولقد سبق أن وضَّحنا نشأة تلك المقاييس، وميَّزنا بينها وبين المقاييس البلاغية عند كلامنا على أبي هلال؛ فالآمديُّ ينقد أبا تمام؛ لأنه لم يصف المرأةَ بالصفات التي درَج عليها الشعراءُ القدماء؛ من ضمور الخَصر ورِيِّ الأطراف. وكذلك يفعل علي بن عبد العزيز الجرجاني عندما يُحصي طرقَ وصفِ السلاح عند الشعراء، والغايات التي يرمون إليها من هذا الوصف، وأمثلة ذلك كثيرة (راجع: [تمهيد الجزء الثاني]). وهي بعدُ غير مقاييس قدامة وأبي هلال اللذَين يريدان أن يُمليا على الشعراء معانيَهم، غيرَ مقيَّدَين في هذا الإملاء بالتقاليد الشعرية كلِّها، بل بما يروقهم منها؛ كالمدح بالصفات النفسية دون الصفات الجسمية ... إلخ.

(٢) مقاييسُ لُغوية: ونحن لا نقصد بتلك المقاييس قواعدَ النحو، فهذه لا شأنَ لها بالنقد؛ لأن النقد لا ينظر في الصحة والخطأ كما يفعل النحو، وإنما يَعْدو ذلك إلى الجودة وعدمِها؛ وذلك طبعًا على أن نعطيَ النحو معناه المعروفَ لنا اليوم، لا ذلك المعنى الواسعَ الذي أعطاه إياه عبدُ القاهر الجرجاني عندما جعل علمَ المعاني جزءًا منه. ونستطيع أن نضرب مثالًا لتلك المقاييس القاعدةَ التي عبَّر عنها الآمديُّ غيرَ مرة بقوله: «إن اللغة لا يُقاس عليها.» وقد سبق أن رأينا أن هذا المقياس ضيقٌ ظالم؛ لأنه ينتهي بالناقد إلى أن يعيب أبياتًا جميلة كقول أبي تمام «لا أنت أنت ولا الديارُ ديار»؛ بحجةِ أن هذا من أقوال العوام، وأنه لا يجوز أن نَقيسه بقول البُحتري: «ولا العقيقُ عقيق ... إلخ.» ومنها الحكم على الشاعر بعدم الدقة في استعمال ألفاظ اللغة؛ كنقد الآمديِّ لقول أبي تمام:

قد كنتَ معمورًا بأحسنِ ساكنٍ ثاوٍ وأحسَنِ دِمْنةٍ ورُسومِ

إذ يرى أن الدار لا تُصبح رُسومًا وساكنها لا يزال ثاويًا فيها.
وانتقاده لقوله:

حُيِّيتَ مِن طلَلٍ لم يبقَ لي طلَلًا إلا وفيه أسًى ترشيحُه الذكَرُ
قالوا أتبكي على رسمٍ فقلتُ لهم مَن فاته العينُ أدنى شوقِه الأثرُ

إذ يقول: «الطَلَلُ ما شَخَص من آثارِ الديار، والطللُ شخصُ الإنسان وقامته، يقال: ما أحسنَ طللَه! ولا يجوز أن يريد بالطلل جملةَ شخصِه وقامته؛ لأن ذلك يكون مثلَ قولك: ما لزيد جسدٌ إلا وفيه أثر، وما له رأسٌ إلا وفيه شجَّة. وهذا خطأ؛ إذ ليس له إلا رأسٌ واحد وجسد واحد.»

(٣) مقاييسُ بيانيَّة: وهذه تتعلق بلُباب الشعر؛ لأنها تتناول الاستعاراتِ والتشبيهات التي بفضلها تُصوَّر الصور، والشعر إلى حدٍّ بعيد تصويرٌ ناطق. ولقد شغَلَت الحدود التي تُعرف بها الاستعارات والتشبيهات الجيدة كافة النقاد في كل الآداب. والناظر عند الآمدي الذي كان يعجب بالشعر المطبوع؛ يحسُّ أن مقياس جودة الاستعارة عنده هو القُرب، وعدم الإغراب، وصدق الدلالة، فهو مثلًا ينقد قول أبي تمام:

وكأنَّ أقْيدةَ النَّوى مصدوعةٌ حتى تصدَّع بالفراق فُؤادي

بقوله: «وما أظنُّ أحدًا انتهى في الجهل والعيِّ واللُّكنة وضيق الحيلة في الاستعارة إلى أن جعَل لصُروف النَّوى قيدًا وأقيدةً مصدوعة غيرَ أبي تمام.»

وفي الباب الذي عقده الناقدُ لبيان ما عِيبَ من استعارات أبي تمام أمثلةٌ لا تُحصى لهذا النوع من النقد. وقد سبق لنا أن أوردنا نقده لـ «أخادع الدهر» ولوصفه لمعشوقته بأنها: «ملطومةٌ بالورد». وأما علي بن عبد العزيز الجرجاني فهو يحاول أن يضعَ مقاييسه وضعًا نظريًّا. ولقد سبق أن قلنا: إنه مهَّد لظهور العسكري؛ ومن ثَم نراه يَقيس جودة الاستعارات بقوله: «أما الاستعارات فهي أحدُ أعمدة الكلام، وعليها المأمولُ في التوسع والتصرُّف، وبها يُتوصَّل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر، ومنها المستحسَن والمستقبَح، والمقتصِد والمفرِط ... وهذا إنما يميز بقَبول النفس ونفورها بسكون القلب ونُبوِّه» (ص٣٢٣). وهنا يعود الذَّوق فيُطالعنا كمرجعٍ نهائي للنقد، ولكن صاحب الوساطة يعود في موضعٍ آخَر فيضع للاستعارة حدًّا يُشبه حدَّ الآمدي فيقول: «إنما تصح الاستعارة وتحسن على وجهٍ من المناسبة، وطرفٍ من الشبه والمقاربة» (ص٣٢٤).

وكذلك الأمر في التشبيه؛ إذ نرى علي بن عبد العزيز الجرجاني يُفصل القول فيه بمناسبة بيت المتنبي:

بَليتُ بِلى الأطلالِ إن لم أَقِفْ بها وقوفَ شحيحٍ ضاع في التُّربِ خاتَمُهْ

وذلك لأنه يورد ما عابه النقادُ على تشبيه المتنبي وقوفَه على الأطلال بوقوف الشحيح ضاع في الترب خاتمُه، ثم يحاول أن يُدافع عن الشاعر فيقول: «إن التشبيه والتمثيل قد يقع تارةً بالصورة والصفة، وأخرى بالحال والطريقة، فإذا كان الشاعر وهو يريد إطالةَ وقوفه قد قال: إني أقفُ وقوفَ شحيح ضاع خاتمه، فإنه لم يُرد التسويةَ بين الوقوفَين في القدر والزمان والصورة، وإنما يريد: لأقفنَّ وقوفًا زائدًا على القدر المعتاد خارجًا عن حدِّ الاعتدال، كما أن وقوف الشحيح يَزيد على ما يُعرف في أمثاله وما جرَت به العادةُ في أضرابه.» وهكذا يتَّخذ الناقدُ من التقرير الفلسفي لأهداف التشبيه مِقياسًا لتصحيح ما عِيبَ على المتنبي.

(٤) مقاييسُ إنسانية: وتلك هي التي ينتزعها النقَّاد من حقائق النفوس، فيقبلون من أقوال الشعراء ما يُماشيها، ويردُّون ما لا يَصدُق عليها. ومن أمثلة ذلك ما عابه الآمديُّ على أبي تمام والبحتريِّ في قول أبي تمام:

دعا شوقُه يا ناصرَ الشوق دعوةً فلَبَّاه طَلُّ الدمعِ يَجري ووابِلُه

وقولِ البحتري:

نصَرتُ لها الشوقَ اللَّجوجَ بأدمُعٍ تَلاحَقْن في أعقابِ وصْلٍ تصرَّما

فهو يرى أن الدموع لا تُقوِّي الشوق، بل تَشفي منه، وأمثال ذلك مما نجده في الموازنة والوساطة.

(٥) مقاييس عقلية: وهذه مَردُّها إلى تَجارِبنا اليومية وملاحظاتنا في الحياة؛ أي إلى ما يُسمونه بالإنجليزية Common Sense، والأمثلة على ذلك كثيرة، نذكر منها ردَّ الآمديِّ على ما أخذه النقادُ على أبي تمام عندما قال:

تَعجَّبُ أنْ رأت جسمي نحيفًا كأنَّ المجد يُدرَك بالصُّواعِ

إذ يقول: «وعابه ابنُ عمار وغيره ... قالوا: إن الصواع ليس من النَّحالة والجَسامة في شيء، ولو قلت كأنَّ المجد يُدرَك بحرفٍ في معنى الجسامة كنت قد أصبت. وكلٌّ من عاب هذا البيتَ عندي غالط، ولِمَ كان الصُّواع ليس عنده من النحافة في شيء؟ وهل تجد القوةَ أبدًا إلا في العَبالة وغِلَظ الألواح؟ وهل الضعف أبدًا إلا في الدقَّة والنحافة؟ وهذا هو

الأعمُّ الأكثر، وإلا لِمَ صار الفيلُ يحمل ما لا يحمل الجمل، والجملُ يحمل ما لا يحمل البغل، والبغل يحمل ما لا يحمل الحمار؟ فأراد أبو تمام أن المجد لا يُدرَك بالصواع الذي مَن كان فيه أغلظَ وأعبل كان أولى بالغلبة؛ فهذا هو الأعم الأكثر في هذا الباب. ولستُ أنكر أن تكون القوة قد توجد مع الدقة والنحافة، كما قال بعضهم: «إنا على دقَّتنا صلابُ»، وأن يكون الخدر والرَّخاوة قد يوجدان مع الغِلَظ والعَبالة في بعض الأشياء. فأما الشجاعة والجُرأة فقد توجدان في النحيف الجسم الضعيف، وفي العبل، وهذا إنما يرجع إلى القلب لا إلى الجسم. وقد جعل أبو تمام معناه على الوجه الأعمِّ الأكثر، وقد أحسَن عندي ولم يُسئ.»

ومن البيِّن أن الآمديَّ لم يستقِ كلَّ تلك الملاحظات إلا من تجارِب الحياة العادية.

هذا مُجمل مقاييسِ النقد عند هذين الناقدين العظيمين. ونحن لا ندَّعي أننا قد أتينا بها على سبيل الحصر؛ لأن نقدهما — كما قلنا — كان نقدًا موضعيًّا، يضع المشاكلَ باستمرارٍ ويحل تلك المشاكل وفقًا لطبيعتها، وإنما أردنا أن ندلَّ على نوع تلك المقاييس.

وبمراجعة هذه الأنواع المختلفة نجد أنَّ منها ما يختصُّ بمادة الشعر وهي المقاييس التقليدية، ومنها ما يرجع إلى اللغة، ومنها ما يتناول الصورَ وطرقَ البيان، وأخيرًا منها ما هو نفسيٌّ أو عقلي. وهذه تُناقش الإحساسات والمعاني، وبذلك يكون الناقدان الكبيران قد ألَمَّا بكافة العناصر الداخلة في الشعر.

تلك بعضُ مقاييس النقد المنهجي الموضعي، ولكننا رأينا أن ذلك النقد لم يلبث أن حلَّ محلَّه غيرُه بانقضاء الخصومات التي ولَّدَته: ظهر علم البديع بنقده الشكلي، كما ظهرت فلسفةُ عبد العزيز الجرجاني اللغوية.

فأما عن مقاييس البديع فتلك — كما رأينا — لا تكاد تمسُّ جوهر الشعر في شيء؛ لأنها تعتمد على التقاسيم والألفاظ.

وأما فلسفة عبد القاهر فتلك قد وضَعَت أساسًا عامًّا للنقد؛ هو الأساس الوحيد الذي نستطيع أن نطمئنَّ إلى تعميمه في عصرنا الحالي؛ لأنه أساسٌ لُغوي فقهي، وتلك هي أصحُّ نظرةٍ في نقد النصوص. ولقد فرَّع عبد القاهر عن فلسفته مقياسًا عامًّا في النقد؛ هو النظر في نظم الكلام نظرًا يؤدي ما نريد من معانٍ على خيرِ وجهٍ وأجمله.

هذا هو المقياس العام عند عبد القاهر، ولكنه لا يقف عنده، بل يأخذ في تطبيقه تطبيقًا موضعيًّا، فيضع هو الآخَرُ المشاكلَ ثم يحلُّها، وإن تكن هناك وحدةٌ في نقده، فهي في ركونه إلى فلسفته اللغوية العامة.

الجزء الثالث

منهج البحث في الأدب واللغة

مقدمة

منذ سنتين وقبل أن أترك الجامعة المصرية للاشتغال بالمسائل العامة؛ كانت وزارة المعارف المصرية عندئذٍ قد فكَّرَت في ترجمة كتابٍ نفيس يُعالج مناهج البحث في العلوم المختلفة؛ هو كتاب De la methode des scinces المؤلَّفُ من جزأَين، يقع كلٌّ منهما في نحوِ خَمسِمائة صفحةٍ من الحجم المتوسط، نشَرهما في باريس بيتُ النشر الشهير «فليكس ألكان».

وأُلِّفت بالفعل لجنةٌ من أساتذة الجامعة — كان كاتبُ هذه السطور من بين أعضائها — وتوزَّعَت اللجنة أبوابَ الكتاب، كلٌّ حسَب اختصاصه، ولكنني لم أدرِ إلى اليوم ماذا أنجز زملائي، بل لا أعلم هل ابتدَءوا العمل أم لا.

وهذا الكتاب يُعتبر فريدًا في بابه، لا لأن مناهج البحث في العلوم لم يسبق التأليف فيها، ولكن لأنَّ له ميزةً جسيمة على ما يُكتب عادةً في هذا الموضوع الهام.

ومناهج البحث إنما يتناولها عادةً الفلاسفة؛ إذ يُفرِدون لها في مؤلفاتهم بابًا أو جزءًا باسم Methodologie، وفيه يتناولون الأسسَ الفلسفية لكل منهج في كل علم بعد الفراغ من تحليلهم لعمليات التفكير العامة. وإنه وإن تكن لتلك الأبحاث قيمتُها إلا أنها في الغالب قيمةٌ نظرية؛ وذلك لأن كاتبيها فلاسفةٌ لم يتخصَّصوا في تلك العلوم المختلفة التي يتحدثون عن مناهجها. ولما كانت الممارسة الشخصية شيئًا لا غنًى عنه لتسديد الفكر النظري وإحكام مأخذه على الواقع، فإن كتابتهم يمكن القولُ عنها بأنها ثقافةٌ عقلية، ورياضةٌ للفكر أكثرَ منها قيادةً عَملية وتوجيهًا لخُطى البحث.

وعلى العكس من ذلك الكتاب الذي نتحدث عنه، فقد طلب ناشرُه إلى أكبر العلماء في فرنسا أن يكتب كلٌّ منهم فصلًا عن منهج البحث في العلم الذي تخصَّص فيه، وأفنى حياته في الكشف عن حقائقه، حتى أصبح يتحدث في علمه وكأنه يروي ذكرياتٍ خاصة.

ويكفينا أن نُشير من بين هؤلاء العلماء إلى أسماء خالدة؛ كأسماء «دور كايم» في علم الاجتماع، و«مونو» في علم التاريخ، و«ريبو» في علم النفس، و«سالمون ريناخ» في علم الآثار، وأخيرًا «لانسون» في الأدب، و«مايبه» في علم اللغة. وهذان الأخيران هما العالمان اللذان كان لنا شرفُ ترجمة بحَثيهما وتقديمهما إلى القراء العرب في هذا الكتاب.

أما «لانسون» فأستاذٌ للأدب الفرنسي، تخرَّجَت على يديه أجيالٌ من الأدباء والباحثين الذين يُكوِّنون اليوم في فرنسا مدرسةً عظيمة الخطر؛ لأنها تجمع بين الاتجاه الفلسفي في النقد والدقة العلمية في البحث، حتى ليأتي ما يكتبه أفرادُ هذه المدرسة مزيجًا قويًّا من التفكير والمعرفة الصحيحة. وُلد هذا الأستاذ الكبير في مدينة أولينا سنة ١٨٥٧، ومات سنة ١٩٣٤، وإنه وإن يكن معروفًا قبل كل شيء بكتابه الضخم عن تاريخ الآداب الفرنسية منذ نشأتها إلى القرن العشرين، إلا أنه لم يُقدم على تأليف هذا الكتاب، ولم يجمع دفَّتَي الأدب الفرنسي في مجلد، إلا بعد أن تناول بالبحث المنفرد كثيرًا من المؤلفين أمثال بوسويه وبوالو وكورناي وفولتير، كما تناول طائفةً من تيارات الأدب وفنونه، وكان آخرُ ما كتب مجلَّدَه القديم عن المثل الأعلى الفرنسي في الأدب منذ عصر النهضة إلى الثورة الفرنسية، كما أن كتابه عن فن النثر يُعتبر فتحًا جديدًا في تحليل عناصر الصياغة، وموسيقى الإيقاع في النثر، الذي يظنُّ عامة الناس أنه يخلو من الوزن بعد أن انفرَد به الشعر.

وأما أنطوان مايبه، فهو عالمٌ لم تقتصر شهرتُه على فرنسا، بل طبَّقَت آفاقَ العالم، ولا نبالغ إذا وصَفنا هذا الرجلَ بأنه ظاهرةٌ بشرية خارقة للمألوف؛ فقد درس وكتب في فقه اللغة ما يَنيف على أربعين لغةً «هندو أوروبية» من الأرمنية إلى الفارسية إلى اللغات الجرمانية واللغات الصقلبية، بل والرومانية، وذلك فضلًا عما كتبه في فلسفة اللغات العمَلية، وبخاصة من الناحية الاجتماعية؛ إذ كان يَعتبر اللغةَ ظاهرةً اجتماعية قبل كل شيء، ولا تزال مؤلفاته مرجعًا للدارسين، وسنجتزئ هنا بذِكر بعضها؛ من مثل «لغات العالم» الذي أشرف على تأليفه مع الأستاذ كوهين، و«اللغات في أوروبا الحديثة»، و«اللهجات الهندو أوروبية»، ثم مؤلفه الراسخ كالطَّود المسمَّى «مقدمة لدراسة اللغات الهندو أوروبية دراسة مقارنة»، وأخيرًا مجموعة أبحاثه التي نشرها تلاميذه، بعد وفاته، في مجلَّدَين بالغَي الفائدة والإيحاء باسم «علم اللسان العام وعلم اللسان التاريخي». أضف إلى ذلك مؤلفاته الخاصةَ عن كلِّ لغة من لغات العالم؛ مثل «بحث في تاريخ اللغة الإغريقية»، و«بحث في تاريخ اللغة اللاتينية»، و«نحو اللغة الفارسية» ... إلخ.

وقد وُلد هذا العالم الكبير في سنة ١٨٦٦، وتُوفي عام ١٩٣٦.

وإذا كانت مناهج البحث العَملية موضعَ اهتمام الغربيين بوجهٍ عام، فإننا نحن الشرقيِّين أشدُّ منهم حاجةً إليها لعدة أسباب؛ منها: ما يرجع إلى مِزاجنا القومي، ومنها ما يرجع إلى نُظم التعليم في بلادنا؛ فالشرقيون عاطفيون، كثيرًا ما تنشر مشاعرُ الجذب والنفور على تفكيرهم ضبابًا قد يعمي معالم الحق. وفي كثيرٍ — إن لم يكن في كافة البلاد العربية — لم تستقم بعدُ نظُم التعليم، بحيث تُسفر عن عقلٍ مكون يحتاط في التأكيد ويحرص على ملابسة الواقع، كما أن التحصيل لا يزال طاغيًا فيها على الفهم. وفي هاتين الحقيقتين القاسيتين ما يظهر حاجتنا إلى دراسة المناهج؛ لعلنا نخرج منها بقيادةٍ فكرية ضرورية.

ومناهج البحث ليست قيادةً للفكر فحسب، بل هي أيضًا وقبل كل شيء قيادةٌ أخلاقية؛ لأن روح العلم روحٌ أخلاقية، وكما يخشى على الفرد الذي يُزاول الحياة العملية من الانحراف عن مبادئ الشرف، كذلك يخشى من الخطر نفسِه على من يُزاولون أعمال الفكر، بل ربما كان الخطر أعظمَ هنا؛ لأن وقائع الحياة قد ينبعث منها الجزاء.

أما الفكر فإنه وإن يكن ضررُ الانحراف فيه أقلَّ، وخطرُه أوسعَ انتشارًا، إلا أن الجزاء فيه قد لا يكون سريعًا ولا فعَّالًا ولا أكيدًا؛ لأنه لا يعدو أن يكون فَقْد المؤلِّف ثقةَ القُرَّاء. وتلك مسألة هروب.

والمنهجان اللذان ننشرهما اليوم، فضلًا عن قيادتهما للفكر، وتسديدهما للخُلق العلمي، يفتحان في مادتَي اللغة والأدب أبوابًا للتفكير، بل أبوابًا للبحث لم نطرقها بعدُ لا في دراستنا لتراثنا العربي، ولا في محاولتنا لخلق تراثٍ جديد.

فنحن إلى اليوم لا نزال في دراستنا للأدب العربي لا ندخل فيه غير الشعر والنثر الفني؛ أي الحِكَم والأمثال والمقامات والرسائل، مع أن هذا ليس خيرَ ما في التراث العربي؛ إذ اللفظية طاغيةٌ عليه، ومادة الفكر والإحساس ناضبةٌ فيه، وعلى العكس من ذلك كتابات المؤرِّخين والفلاسفة وعلماء الأخلاق والاجتماع والمتصوِّفين والمتكلمين الذين لا نُدخلهم في تاريخ الأدب، في حينِ لا يخلو مؤلفٌ في تاريخ الآداب الغربية من الوقوف عند أمثالهم وقتلهم بحثًا. وبهذا يخرج دارسُ الأدب في أوروبا بمحصولٍ عقلي وعاطفي يُسلِّحه للحياة، عملية كانت أو نظرية.

ونحن في نقدنا للمؤلفات الأدبية بين أمرين: إما أن ننسخ طائفةً من المعلومات المتناقضة غير المحقَّقة، التي جمَعها الرواة والمتحدِّثون بين دَفَّتي الكتب القديمة، نُعيد

كتابتها أو ننقلها كما هي، ثم نُقدمها للطلاب والدارسين فلا يجدون فيها غَناءً ولا لذة، وإما أن نُحاول التجديد فيُسرف بعضها في المدح أو القدح. ويسوق طائفةً من التأكيدات التي لا تستقيم في فكرٍ ولا تستند إلى معرفة. وإما أن نُقحِم على الأدب العلوم والنظريات الأوروبية الحديثة، محاولين أن نُلبسه إياها حتى ولو تمزَّقَت من حورٍ أو ضاقت عنه، فمنا من يأتيه بنظرياته علم النفس وعلم الاجتماع وعلم التطور حتى يُحمله ما يُطيق وما لا يطيق.

ومنهج الأستاذ لانسون يَقينا هذه الأخطارَ جميعًا، ولو لم يكن له من فضل إلا أنه قد دلَّل على أصالة المنهج الأدبي وتميزه من غيره من المناهج، ومدى الضوء الذي يستطيع أن يستمدَّه من العلوم الأخرى لكَفاه فائدة. انظر اليوم كيف يدعونا إلى أن لا نأخذ من العلوم الرياضية خُططها ومعادلاتها، بل روحها التي هي كما يقال روحٌ أخلاقية بحتة. انظر إليه كيف ينتقد بحقٍّ محاولة الأستاذ الجبار برونتيير عندما طبَّق نظرية التطور على الأدب، التي طبقها من قبله سبنسر على الأخلاق والاجتماع، بعد أن وضع داروين أسسَها العامة في عالم الطبيعيات. انظر إليه كيف يقول: إن الأدب ظلالٌ ومفارقات قد لا تحتويها الألفاظُ بغير الإيماءة الخفيفة والإيحاء البعيد. تأمل كلَّ قضية من قضايا هذا العقل المشرق تجد فيضًا من الضياء الذي ينير لك حقائقَ الأدب، بل حقائق الحياة الإنسانية والتفكير البشري.

واللغة التي هي مستودَعُ تراث الأمم لا نزال نحن بعيدين عن استخراجِ ما في حَناياها من حقائقَ إنسانية عامة، وحقائق خاصة للشعب العربي والعقلية العربية، كما رسبت بها خلال القرون المليئة بالأحداث، حتى ليصحَّ القول بأننا لا نزال نعيش على ما خلفه علماءُ النحو والصرف والبلاغة الأقدمون، وعندما يدَّعي بعضنا التجديد لا يعدو في الحقيقة التطريزَ على ثوبٍ خلَقٍ، حتى أصبحنا أشبهَ بمن يرقص في السلاسل. وكم يذكرني سادتنا الباحثون في اللغة بفقيرٍ يصرف قرشًا إلى مليمات ليُقرقع بها!

لقد تقدَّمَت الدراسات اللغوية في الغرب، وازداد الاهتمام باللهجات الحديثة التي نُسميها عِلمية، ونظن أنها لا تطَّرِد على قاعدة ولا تستندُ إلى نحو، وأخذت الأبحاث تنهض على التاريخ من جهة والمقارنة من جهة أخرى. أما نحن فلا نزال جامدين عند اللغة الفصيحة، ولا تزال أبحاثنا تقوم على المنطق المجرَّد أو التأكيدات المسرفة، ولا تزال مسألة الصحة والخطأ محورَ مجادَلاتنا اللغوية.

والمنهج الذي يُقدمه لنا الأستاذ مايه خليقٌ بأن يُبدد من العقول كلَّ هذه الأوهام، وأن يفتح للدراسات مجالاتٍ لم تكن تخطر لنا ببال، وقد خطَّط فيه بعد طول مِراس

طريقًا كاملًا لتناوُل اللغة منذ عناصرها الصوتية الأولى إلى حقائقها المركبة جُملًا وفقرات.

هذه فكرةٌ عابرة عن النفع الذي نرجوه من نشر هذين المنهجين في العالم العربي، وقد أوضحنا قدر كاتبيهما، وقيمةَ ما كتبا، ووجه الاستفادة منهما لدى القرَّاء العرب، فلم يبقَ إلا أن يُحقق الله ذلك النفع الذي نرجوه.

محمد مندور

الفصل الأول

منهج البحث في تاريخ الآداب

بقلم لانسون
الأستاذ في السربون

ليس[1] المنهج الذي أحاول أن أعطيَ فكرةً عنه من ابتكاري، وما هو إلا نتيجةً لتفكيري في الخُطة التي جرى عليها عددٌ من سابقيَّ ومُعاصريَّ، بل واللاحقين من الناشئين.

وهو بعدُ ليس خاصًّا بالأدب الفرنسي الحديث؛ فقد أخذ بهذا المنهج — في روحه ومبادئه العامة — ألفريد وموريس كروازيه Alfred et Maurice Croset عندما وضَعا تاريخَ الآداب الإغريقية، كما أخذ به جاستون بواسييه Gaston Boissier في دراسته للأدب اللاتيني، وجاستون باري Gaston Paris وجوزيف بدييه Bedier عندما أوضحا من معالم الأدب الفرنسيِّ خلال القرون الوسطى،[2] وبفضله وضع في فرنسا الكثير من الكتب الجيدة عن آداب أوروبا كلِّها، بل وآداب العالم.

---

[1] كُتب هذا المقال سنة ١٩٠٩، ورُوجع في مايو ويونيه سنة ١٩١٠. أما الهوامش فأحدثُ من ذلك بكثير.

[2] وباستطاعتي أن أُضيف فردنان برونتيير Brunetière لولا أن اتجاهه المنطقي الخطابي، واعتقاده بمبدأ النشوء والارتقاء، ومذهبه في النقد الأدبي والسياسي والاجتماعي والديني، قد قادت أكثرَ من مرة هذه النفس القوية بعيدًا عن المنهج التاريخي النقدي، فحاد عن الاستقراء المشروع. ومع ذلك، ففي الكثير من مقالاته أمثلةٌ تُحتذَى نستطيع أن نتعلم منها كيف نبني الفكرة على أساس البحث العِلمي الدقيق. وفي الحق، إن هذا الرجل كان أستاذًا كبيرًا خطرًا على البعض نافعًا للكثيرين. لقد علم المواهب الصبر على العمل، ولم يحتقر قط المعرفة الدقيقة.

وإذا كانت ملاحظاتي تنصبُّ بنوعٍ خاص على الأدب الفرنسي منذ عهد النهضة؛ فذلك لأن معرفتي به أتم، وتفكيري فيه مستمر، ثم لأنه بينما لا يُنكر أحدٌ فائدة المناهج الدقيقة في كل المجالات الأخرى؛ نرى الأدب الفرنسي الحديث مسرحًا لكل الأهواء، وميدانًا لمعارك الشهوات، بل نستطيع أن نهمس بأنه ملجأٌ للكُسالى؛ فكل إنسان يعتقد في نفسه الكفاية للحديث عنه، ما توهم أنه من ذوي الذكاء، وما أحسَّ بقدرته على الإعجاب والكراهية. ولكَم من أديب يرى في «المنهج» شبحًا مخيفًا، وعنده أن لا بدَّ من الدفاع عن لذته الخاصة وميله الشخصي ضد سطوته المميتة. وفي الحق، إن تلك المخاوف وهمٌ وباطل.

نحن لا ننال من لذة القارئ الذي لا يطلب من الأدب غير تسلية رفيعة تتغذى بها نفسُه وترهف؛ إذ من الواجب أن نكون نحن في بادئ الأمر ذلك القارئَ، وأن نعود فنكونَه في كل حين؛ لأن البحث المنظم يُكمل هذا النشاط، ولكنه لا يحلُّ محله.

هذا ونحن لا نريد أن نمحوَ أيَّ نوع من أنواع النقد الأدبي.

فالنقد التأثُّري Critique impressioniste نقدٌ مشروع لا غبار عليه، ما ظلَّ في حدودِ مدلوله، ولكن موضع الخطر هو أنه لا يقف قطُّ عند تلك الحدود؛ فالرجل الذي يصف ما يشعر به عندما يقرأ كتابًا مكتفيًا بتقريرِ الأثر الذي تُخلفه تلك القراءةُ في نفسه، يُقدم بلا ريب للتاريخ الأدبي وثيقةً قيِّمة نحن في حاجةٍ ماسة إلى أمثالها مهما كثرت، ولكن مثل هذا الناقد قلَّما يُمسك عن أن يزجَّ بأحكام تاريخية خلال وصفه لأثر الكتاب في نفسه، أو أن يتخذَ من ذلك الأثر وصفًا لحقيقة الكتاب الذي يقرؤه.

وكما يندر أن يجيء النقد التأثريُّ خالصًا، كذلك يندر أن يُمحى كُلية؛ فهو يتنكَّر في ثياب التاريخ والقضايا المنطقية، وهو يوحي بمذاهبَ عامةٍ تتخطى المعرفة الدقيقة، بل وتُتلفها.

ولذا كان من أهم وظائف المنهج أن يُطارد هذا النقدَ التأثري الذي يظل جاهلًا بما يفعل، وأن نُظهر منه أبحاثنا. وأما النقد التأثري الصريح كمقياسٍ للأثر الذي يخلفه كتابٌ ما في نفسٍ ما، فنحن نقبله ونستفيد منه.

وكذلك نحن لا نُضمر للنقد التقريري Critique dogmatique سُوءًا، وهو عندنا وثيقة؛ وذلك لأن المعتقدات الفنية والأخلاقية والسياسية والاجتماعية والدينية ليست مَظهرًا لإحساسٍ شخصي أو وعيٍ اجتماعي، وكل حكم تقريري على كتابٍ أدبي يُبصِّرنا بنوع الأثر الذي خلَّفه ذلك الكتابُ في شخصٍ ما أو في جماعةٍ ما. ونحن — مع الحذر

الواجب — نتَّخذ من هذا الأثر مصدرًا من مصادر تاريخ ذلك الكتاب، وكل ما نطلبه هو ألا ينتحلَ هذا النقدُ لنفسه صفة التاريخ، وألا يقبله الجمهور كتاريخ، بينما هو في الغالب نقدُ أهواء وتحيُّز يتَّخذ من المذهب الذي يؤمن به مقياسًا يفسد حقائقَ الأفكار، بل وحقائق الوقائع. نريد من كلِّ ناقد يريد أن يحكم على بوسويه Bossuet أو فولتير Voltaire باسم مذهبٍ ما أو دين ما أن يأخذ نفسه بمعرفتهما، غيرَ ناظرٍ إلا إلى أكبرِ ما يستطيع أن يجمع عنهما من معلومات، وأن يُحقق من علاقات. ومثلنا الأعلى هو أن نصل إلى أن نعرض من بوسيه أو فولتير شخصية لا يُنكرها كاثوليكي ولا خَصمٌ لرجال الكنيسة، وأن نُصورهما في صورةٍ يُسلم الجميعُ بأنها حقيقية، ولكلٍّ بعد ذلك أن يخلع عليهما من الصفات ما يريد تبعًا لهواه.

(١) التاريخ العام وتاريخ الأدب

تاريخ الأدب جزءٌ من تاريخ الحضارة؛ فالأدب الفرنسي مظهرٌ لحياتنا القومية، نجد في سجلِّه الطويل الفني كلَّ تيارات الأفكار والمشاعر التي امتدت إلى الأحداث السياسية والاجتماعية، أو تركَّزت في النُّظم، بل ونجد كلَّ هذه الحياة النفسية الدفينة التي لم تستطع — بما فيها من آلامٍ وأحلام — أن تتحقَّق عملًا.

وهمُّنا الأسمى هو أن نهديَ أولئك الذين يقرءون إلى العثور في صفحة لمونتين Montaigne، أو مسرحية لكورني Corneille أو سونتا Sonnet لفولتير، إلى مرحلةٍ من الثقافة الإنسانية الأوروبية أو الفرنسية.

والتاريخ الأدبي يُحاول أن يصل إلى الوقائع العامة، وأن يُميز الوقائع الدالَّة، ثم يوضح العلاقةَ بين الوقائع العامة والوقائع الدالة.

وإذن فمنهجُنا هو في صميمه المنهجُ التاريخي، وخيرُ إعدادٍ لطالب الآداب هو أن يُطيل التفكير في الـ «مقدمة للدراسات التاريخية» التي وضعها «لانجلوا» و«سينيوبوس» Langlois et Seignobos، أو في الفصل الذي كتبه جبرييل مونو G. Monod في المجلد الآخر من المجموعة التي أكتب لها الآن.

ومع هذا، فثَمة فروقٌ هامة بين المادة العادية للتاريخ بمعناه الدقيق ومادتنا، وعن تلك الفروق تنشأ فروقٌ في المنهج.

موضوع التاريخ هو الماضي، ماضٍ لم تبقَ منه إلا أماراتٌ أو أنقاض، بواسطتها يُعاد بعثُه، وموضوعنا نحن أيضًا هو الماضي، ولكنه ماضٍ باقٍ؛ فالأدب من الماضي

والحاضر معًا، فالنظام الإقطاعي وسياسة ريشيليو Richeelieu و ضريبة المرور gabelle وموقعة أوسترلتز، كل أولئك ماضٍ نُعيد بناءه. وأما «السيد» Le Cid و«كانديد» Candide فلا يزالان موجودَين كما كانا في سنتَي ١٦٣٦ و١٧٥٩، وهما موجودان لا كوثائق محفوظات أو أوامر ملكية أو حسابات مبانٍ في حالةِ تحجُّر ميتة باردة لا تمتُّ إلى الحياة في أيامنا بسبب، بل كلوحات «رامبرانت» Rembrandt و«روبانس» Rubens حية دائمًا متمتعة بخصائص إيجابية، تحمل للإنسانية المتحضِّرة مُمكنات لا تَنفُذ في إثارة الإحساس بالجمال الفني أو الخلقي.

نحن في موقفِ مؤرِّخي الفن، مادتنا هي المؤلفاتُ التي أمامنا، والتي تؤثر فينا كما كانت تؤثر في أولِ جمهورٍ عرَفها. وفي هذه ميزةٌ لنا وخطر علينا، وهي بعدُ حالة خاصة يجب أن تُلاقيَها وسائلُ خاصة في منهجنا.

نحن بلا ريب نتناول كالمؤرخين كميةً كبيرة من الوثائق محفوظة ومطبوعة ليست لها قيمةٌ إلا كوثائق، ولكنها — كوثائق — نستخدمها للإحاطة بالمؤلفات الأدبية موضوعِ دراستنا المباشر، ولإلقاء الضوء عليها.

إنه لَأمرٌ دقيق أن نعرف «العمل الأدبي»، ومع ذلك فمن الواجب أن نُحاول ذلك التعريف، ومن الممكن أن نقف عند تعريفين لا يكفي أيُّهما منفردًا، ولكن كل واحد منهما يُكمل الآخَر بحيث ينشأ عن اجتماعهما تعريفٌ يشمل كل مادة دراستنا.

يمكن تعريف الأدب بالنسبة إلى الجمهور؛ فالكتاب الأدبي هو ذلك الذي لا يُقصَد منه إلى قارئٍ متخصص، ولا إلى تعليمٍ أو منفعة خاصة، أو هو ذلك الذي يَعْدو ما قصد منه أولًا إن كان قد قُصد منه شيءٌ مما ذكرت، ويخلد بعده فيقرؤه جماهيرُ من الناس لا تلتمس فيه غيرَ التسلية أو الثقافة العقلية.

ثم إن الكتاب الأدبي يُعرَف على الخصوص بطبيعته الذاتية. هناك قصائدُ مقصورة بحكم فنها على جمهورٍ محدود جدًّا، ولن يتذوقها قط عددٌ كبير من الناس، فهل نُخرجها من الأدب؟ وأمارةُ العمل الأدبي هي القصد منه أو التأثير الفني، هو جمال الصياغة وسحرها، والمؤلفات الخاصة تُصبح أدبيةً بفضل صياغتها التي توسع من قوة فعلها، وتمدُّ منها. والأدب يتكون من كل المؤلفات التي لا يُدرَك معناها وتأثيرُها كاملَين إلا بالتحليل الفني لصياغتها.

ومن ثَم ينتج أننا نذهب من بين الكميات الكبيرة من النصوص المطبوعة بكل ما يثير لدى القارئ، بفضلِ خصائص صياغتها، صورًا خيالية أو انفعالاتٍ شعوريةً

أو إحساساتٍ فنية. وبهذا تتميز دراستنا عن الدراسات التاريخية الأخرى، ويتضح أن التاريخ الأدبي ليس علمًا صغيرًا من العلوم المساعدة للتاريخ.

نحن ندرس تاريخ النفس الإنسانية والحضارة القومية في مظاهرها الأدبية، وفي تلك المظاهر قبل كل شيء، ونحن إنما نحاول دائمًا أن نصل إلى حركة الأفكار والحياة خلالَ الأسلوب.

وإذن، فعيونُ المؤلفات (روائعُها) هي محورُ دراستنا، أو بعبارةٍ أخرى: إن كلًّا منها مركزٌ من مراكز دراستنا، ولكن لا ينبغي أن نُعطي كلمة «عيون المؤلفات» معناها الحاضرَ أو الشخصي؛ إذ لا يجوز أن نَقصُرَ دراستنا على ما نعتبره اليوم نحن ومعاصرونا «عيونًا»، بل كل ما كان يعتبر كذلك في يومٍ ما؛ أي كل تلك المؤلَّفات التي رأى فيها جمهورٌ فرنسي مثلَه الأعلى في الجمال والخير أو في الحيوية. ولِمَ فقدَت بعضُ تلك المؤلفات خصائصَها الفعالة؟ أهي نجوم خبَتْ؟ أم أن أعيُنَنا هي التي لم تَعُد تستجيب لبعض أنواع الإشعاع؟ إن مِن عمَلنا أن نفهم تلك المؤلفاتِ الميتةَ ذاتَها، ومن أجل ذلك يجب أن نتناولها على نحوٍ يُغاير تناوُلَنا لوثائقِ المحفوظات، يجب أن نجعل أنفسنا قادرين على الإحساس بمزايا صياغتها، وذلك بما نبذل من جهدٍ في فَهمِها فهمًا يُقربها إلى نفوسنا.

(٢) بعض صعوبات المنهج

هذه الخصائص الحسِّية والفنية التي تُميز المؤلفات الأدبية هي «وقائعنا الخاصة»، ونحن لا نستطيع دراستَها دون أن نُحرِّك قلبنا وخيالنا وذَوقنا. وإنه لَيستحيل علينا أن نُنحِّيَ طريقةَ استجابتنا الشخصية، كما أنه من الخطر أن نحتفظ بها، وهذه أُولى صعوبات المنهج.

المؤرِّخ عندما يتناول وثيقةً يُحاول أن يقدر العناصر الشخصية فيها ليُنحيها، ولكن هذه العناصر الشخصية هي التي تحمل القوة العاطفية والفنية في المؤلَّف الأدبي، وإذن فمِن الواجب أن نحتفظ بها؛ لكي يستخدمَ المؤرخُ شهادةً لـ «سان سيمون» Saint-Simon يأخذ نفسه بتصحيح تلك الشهادة؛ أي بحذفِ سان سيمون منها. وأما نحن فنحذف منها كلَّ ما ليس بسان سيمون. وبينما يبحث المؤرخ عن الوقائع العامة ولا يُعنى بالأفراد إلا في الحدود التي يُمثل فيها هؤلاء الأفرادُ جماعات، أو يُغيرون

اتجاهات؛ نقف نحن عند الأفراد أولًا؛ لأن الإحساس والانفعال والذوق والجمال أشياءُ فردية، و«راسين» Racine لا يهمنا فقط؛ لأنه يتمثَّل «كينو» Quinault ويحتوي على «برادون» Pradon، ويولد «كامبسترون» Campistron، بل لأنه قبل كل شيء «راسين»؛ مزيجٌ فريد من المشاعر التي أفصحَت عن جمال.

يقولون: إن الحسَّ التاريخي هو حسُّ الفروق، وعلى هذا النحو نكون نحن أمعنَ في التاريخ من كل المؤرخين؛ فالفروق التي يتسلَّمُها المؤرخُ بين الوقائع العامة نُمعن نحن فنلتمسها بين الأفراد. نحن نسعى إلى تحديدِ أصالة الأفراد؛ أي الظواهر الفردية التي لا شبيهَ لها ولا تحديد. وهذه هي الصعوبةُ الثانية في المنهج.

ولكن مهما يكُن الأفراد من العظَمة والجمال، فإن دراستنا لا يمكن أن تقتصرَ عليهم؛ وذلك أولًا لأننا لن نعرفهم إذا لم نُرِد أن نعرف غيرهم، فأكثرُ الكتاب أصالةً هو إلى حدٍّ بعيد راسبٌ من الأجيال السابقة، وبؤرةٌ للتيارات المعاصرة، وثلاثةُ أرباعه مُكوَّن من غيرِ ذاته، فلكي نُميزه — أي نجدَه هو نفسه — لا بدَّ من أن نفصل عنه كميةً كبيرة من العناصر الغريبة. يجب أن نعرف ذلك الماضيَ الممتدَّ فيه، وذلك الحاضرَ الذي تسرَّب إليه، فعندئذٍ نستطيع أن نستخلصَ أصالته الحقيقية، وأن نقدرها ونُحددها، ومع ذلك فلن نعرفه عند تلك المرحلة إلا معرفةً احتمالية؛ إذ لا بدَّ لكي نُدرك كيفَه وعُمقه الحقيقيَّين من أن نراه يعمل ويُنمي نشاطه؛ أي لا بدَّ من أن نتتبَّع تأثير الكاتب في الحياة الأدبية والاجتماعية؛ ومن ثَم تأتي دراسة الوقائع العامة وفنون الأدب وتيارات الأفكار وحالات الذَّوق والإحساس التي تُملي نفسَها علينا وقد أحاطت بكبار الكتب وعيونِ المؤلفات.

ثم إن الخصائص التي تُميز العبقريةَ الفردية ليست أجملَ ما في تلك العبقرية وأعظمَها لذاتها، بل لأنها تشمل في حَناياها الحياةَ الجماعية لعصرٍ أو هيئة، وترمز لها؛ أي تُمثلها. ومن ثَم وجب علينا أن نحاول معرفةَ كلِّ تلك الإنسانية التي أفصحَت عن نفسها خلال كبار الكتاب. كل تلك التضاريس الفكرية أو العاطفية الإنسانية أو القومية التي يُرشدوننا إلى اتجاهاتها وقممِها.

وهكذا نُضطَرُّ إلى أن نسير في اتجاهَين متضادَّين. نستخلص الأصالةَ ونوضحها في مظهرها الفريد المستقلِّ الموحَّد، ثم نُدخل المؤلف الأدبي في سلسلةٍ ونُظهر كيف أن الرجل العبقري نِتاجٌ لبيئةٍ وممثلٌ لجماعة. وهذه هي الصعوبةُ الثالثة في المنهج.

إن روح النقد عِلمية مستنيرة، فهي لا تطمئنُّ في بحثها عن الحقيقة إلى سَداد مَلكاتِنا الطبيعية، بل تُنظم خُطاها تبعًا للأخطاء التي عليها أن تتجنَّبها. وفي الملاحظات السابقة ما يُساعدنا على تكوينِ مناهج التاريخ الأدبي؛ إذ توضِّح النقط الأساسية التي نتعرض فيها للخطأ، وَفقًا لطبيعة موضوعنا وملابسات دراستنا.

وخاصية المؤلَّف الأدبي هي أن يُثير لدى القارئ استجاباتٍ في ذوقه وإحساسه وخياله، ولكنه كلَّما كانت تلك الاستجاباتُ أعمقَ وأوفر، كنَّا أقلَّ استعدادًا لأن نَفصل أنفسَنا عن ذلك المؤلف؛ فالأثر الأدبي الذي تُحدثه فينا (إفيجينيا) Iphigenie ماذا يرجع منه إلى «راسين»؟ وماذا يرجع إلينا؟ وكيف نستخلصُ من الأثر الشخصي الذي نتلقَّاه معرفةً تصحُّ عند الغير؟ أليس في تعريف الأدب نفسِه ما يحصرنا في التأثُّرية؟

وإذا كان علينا أن نُحاول وصف العبقريات الأصلية، فكيف نستطيع أن نثقَ من الوصول بها إلى «ما لن يُرى مرتين»؟ وهل يمكن قطُّ أن نُدرك «الفردي»؟ هل نستطيع أن نصل إلى المعرفة بغيرِ المقارنة؟ وأن نعرف إلا ما نجد له شبيهًا في أنفسنا أو خارجًا عنَّا. وأمَّا ما دون ذلك، فمن الممكن أن نلمحه وأن نُشير إلى وجوده، ولكنه لن يكون بالنسبة إلينا إلا «شيئًا ما»، نقول: إننا نعرفه عندما نصفُ بعض آثاره التي نُحس بها في أنفسِنا أو يُحس بها الغير، ولكن مَن يضمن لنا صحةَ تلك المعرفة وتمامها؟ من يضمن لنا أننا لا نصفُ تين Taine وأنفسنا بدلًا من راسين عندما نتحدَّث عن تأثير راسين في تين وفينا؟

وأخيرًا، لكي نردَّ الخاصَّ إلى العام، ونُحدد نسب العنصر الفردي إلى العنصر الجماعي في مؤلَّفٍ أدبي، ونُرجِعَ العبقرية إلى مصادرها دون أن نحطَّ منها، ونرى فيها مركبًا لا نقف به عند الجمع، ونجعلها تُعبر عن الجمهور المتَّضِع دون أن نردَّها إليه؛ كم في كل هذا من صعوبات! وكم فيه من شكوك! ثم كم من دراساتٍ دقيقة لا بدَّ من القيام بها! وفي تضاعيفها يمكن أن تنسابَ أهواؤنا الخاصة.

وعلى أيِّ حال، فموضع الخطر بالنسبة إلينا هو أن نتخيل بدلًا من أن نلاحظ، وأن نعتقدَ أننا نعلمُ عندما نُحس. والمؤرخون ليسوا في أمانٍ من هذا الخطر، ولكن وثائقهم لا تُعرضهم له بنفس النسبة؛ وذلك لأن الأثر الطبيعيَّ العادي للمؤلفات الأدبية هو أن تُحدِث في القارئ تغييرات، وإذن فمن الواجب أن يُعدَّ منهجنا بحيث يُصحَّح من المعرفة ويُنقيها من العناصر الشخصية.

(٣) ضرورة التذوق الشخصي

ولكنه لا يجوز أن نبلغ بتلك التنقية إلى أبعدَ ممَّا يجب.

وإذا كان النصُّ الأدبي يختلف عن الوثيقة التاريخية بما يُثير لدينا من استجابات فنية وعاطفية، فإنه يكون من الغرابة والتناقض أن ندلَّ على هذا الفارق في تعريف الأدب، ثم لا نحسب له حسابًا في المنهج. لن نعرفَ قط نبيذًا بتحليله تحليلًا كيماويًّا، أو بتقرير الخبراء دون أن نذوقَه بأنفسنا، وكذلك الأمر في الأدب، فلا يمكن أن يحلَّ شيءٌ محل «التذوُّق»، وإذا كان من النافع لمؤرِّخ الفن أن يقف أمام لوحاتٍ زيتية مثل «يوم الحساب» Jugement dernier، أو «حلقة الليل» Ronde de unit، وإذا لم يكن ثَمة وصفٌ في قائمةِ متحفٍ أو تحليلٌ فني يستطيع أن يحل محلَّ إحساس العين، فكذلك نحن لا نستطيع أن نتطلَّع إلى تعريفٍ أو تقديرٍ لصفاتِ مؤلف أدبي أو قوته؛ ما لم نُعرِّض أنفسنا أولًا لتأثيره تعريضًا مباشرًا، تعريضًا ساذَجًا.

وإذن فمحو العنصر الذاتي محوًا تامًّا أمرٌ غير مرغوب فيه ولا هو ممكن، و«التأثرية» أساس عملنا. وإذا كنا نرفض أن نعتدَّ باستجاباتنا الخاصة، فإننا لا نفعل ذلك إلا لكي نُسجل استجابات الغير. وهذه الأخيرة وإن تكن موضوعيةً بالنسبة إلينا، فهي شخصيةٌ بالنسبة للمؤلف الذي نريد معرفته.

لِنحذر جيدًا من أن نتصوَّر — كما نفعل عادة — أننا نعمل عملًا علميًّا موضوعيًّا، عندما نأخذ في بساطةٍ بتأثُّرات زميلٍ كبير بدلًا من تأثراتنا نحن؛ فتأثري موجودٌ مهما كانت قيمتي في نظري، تأثري حقيقةٌ واقعة يجب أن أحسب لها حسابًا كما أحسب لتأثير أي قارئ آخر، ولو كان ذلك القارئ «برونتيير» Brunetére أو «تين» Taine، بل إنني لن أستطيع فهم الألفاظ التي يستخدمونها في التعبير عن تأثُّرهم ما لم أكن قد أدركتُ تأثري الخاص؛ فإحساسي أنا هو الذي يُعطي لغتَهم معنًى بالنسبة لي.

أنا موجود ككلِّ قارئ آخر، ووجودي كوجوده لا أكبر؛ فتأثري يدخل في مجال التاريخ الأدبي، ولكنه لا يجوز أن يتمتَّع بامتيازٍ خاص هو حقيقةٌ واقعة، ولكنه ليس إلا حقيقةً ذاتَ قيمةٍ نسبية ننظر إليها نظرةً تاريخية؛ فهو يُعبر عن العلاقة بين المؤلف وبين رجلٍ ذي إحساس خاص وثقافةٍ خاصة في عصرٍ خاص؛ ومن ثَم يمكن أن يساعد على تحديدِ هذا المؤلف بآثاره في النفوس.

بل من الممكن استخدام كلِّ الشهوات الدينية والسياسية، وكلُّ ميلٍ ونفور مردُّه إلى الطبع؛ فالبُغض والحماسة، بل والتعصُّب، التي يُثيرها في نفسي كتابٌ قيِّم يمكن أن

تتَّخذ أمارات تهديني في تحليله؛ وذلك بشرطِ أن لا أجعل منها مقياسًا للحكم على قيمته وجماله، ونوع الانفجار يدلُّ أحيانًا على المادة التي تفرقعت.

والشيء الأساسي هو أن لا أتخذ من نفسي محورًا، وأن لا أجعل لمشاعري الخاصة؛ ذَوقي أو معتقَداتي، قيمة مطلقة. أراجع تأثراتي وأحدُّ منها بدراسة أغراض المؤلف وتحليل كتابِه تحليلًا داخليًّا موضوعيًّا. وبالنظر في التأثرات التي أحدثَها الكتاب عند أكبر عددٍ من القراء، أستطيع أن أصل إليه في الحاضر أو الماضي؛ فتلك تأثراتٌ لها من الدلالة والاعتبار ما لتأثراتي، وبفضلها أضعُ الكتاب في مكانه. إن اهتزازات نفسي ستنصهر مع خيرِ الاهتزازات التي ولَّدها كتابا «الأفكار» Pensées لباسكال، أو «إميل» Emile لجان جاك روسو عند الإنسانية المتحضرة منذ نشرهما، ومن انسجامهما الكُلي المليء بالنشاز سيتكوَّن ما نُسميه «تأثير الكتاب».

ثم إننا سنحرص على أن لا نطلبَ إلى حساسيتنا أن تُجيب إلا عمَّا تستطيع، ولكن العمل أمرٌ دقيق وإن كان المبدأ واضحًا. يجب أن نحاول الوصولَ إلى معرفة كل ما تُمكن معرفته بمناهج البحث الموضوعية النقدية، يجب أن نجمع كلَّ ما نستطيع من معلومات دقيقة شيئيةٍ يمكن التأكُّد من صحتها، ولا نطلب إلى الحَدْس intuition أو إلى العاطفة إلا ما لا يمكن الوصولُ إليه بأية طريقة أخرى. ومع ذلك، أليس في هذا إسراف؟ إنه من الأفضل أن نجهل مِن أن نعتقد أننا نعلمُ ونحن في الواقع نجهل. وإذن فلا ينبغي أن نطلب إلى الحدس والعاطفة إلا ما يقعُ بطبيعته في مُتناوَلِهما، ويكون إدراكه بأي طريقة أخرى أقلَّ كمالًا. ومعنى هذا هو أن نختبر في أنفسنا الخصائصَ الفعالة للمؤلف الأدبي، وقوةَ إثارته، وجمالَ صياغته، ونقارن نتيجةَ هذه التجرِبة بالنتائج التي تتمخَّض عنها تجاربُ الغير.

وإذا كانت أولى قواعد المنهج العلمي هي إخضاعُ نفوسنا لموضوع دراستنا؛ لكي ننظم وسائلَ المعرفة وفقًا لطبيعة الشيء الذي نريد معرفته، فإننا نكون أكثرَ تمشيًا مع الروح العلمية بإقرارنا بوجود التأثرية في دراستنا، وتنظيم الدور الذي تلعبه فيها؛ وذلك لأنه لما كان إنكار الحقيقة الواقعة لا يُمحوها، فإن هذا العنصرَ الشخصي الذي نحاول تنحيته سيتسلَّل في خبثٍ إلى أعمالنا، ويعمل غيرَ خاضعٍ لقاعدة. وما دامت التأثرية هي المنهجَ الوحيد الذي يُمكِّننا من الإحساس بقوة المؤلفات وجمالها، فلنستخدمه في ذلك صراحة، ولكن لنقصُرْه على ذلك في عزم، ولنعرف — مع احتفاظنا به — كيف نميِّزه ونقدِّره ونُراجعه ونحدُّه؛ وهذه هي الشروط الأربعة لاستخدامه. ومرجع الكل هو عدم الخلط بين المعرفة والإحساس، واصطناعُ الحذر حتى يصبح الإحساس وسيلةً مشروعة للمعرفة.

(٤) يجب أن يكون لنا ذوقان

النظرة التاريخية تضع العنصرَ الشخصي في موضعه، وتُجرد الناقدَ من أهوائه، فاستجابتي التي هي كل شيء بالنسبة إليَّ ما دمتُ محتفظًا بها لنفسي لا تلبث عندما تصدرُ عني، وتستقرُّ في مجال التاريخ أن تُصبح واقعةً من الوقائع؛ واقعة لا امتياز لها. وهي إذا كانت تُنير تلك الوقائع الأخرى؛ فهذه بالتالي تَحدُّ منها.

ولكن المجال التاريخي ليس في الغالب إلا خدعة؛ فهو يُغطي كلَّ ألاعيب التأثرية ومحاولات النزعة التقريرية، هو حيلةٌ أو تمويه.

ولما كان التاريخ يُمكننا من أن لا نرجع كلَّ شيء إلى أنفسنا، وأن ندرس كلَّ قرن وكل كاتبٍ في ذاته؛ فإنه بذلك يفتح أمام حساسيتنا الفنية اتجاهًا جديدًا، وممكنات للنشاط لا حدَّ لها، ولا حظرَ فيها؛ فنحن عندما نقرأ لا تكون استجاباتنا الفنية في العادة تامة النقاء؛ إذ إن ما نسميه ذوقًا ليس إلا مزيجًا من المشاعر والعادات والأهواء التي تساهم فيها كل عناصر شخصيتنا المعنوية بشيء، ومن ثَمَّ يدخل في تأثراتنا الأدبية شيء من أخلاقنا ومعتقداتنا وشهواتنا.

ولكن التاريخ يستطيع أن يفصل عنَّا حساسيتنا الفنية، أو على الأقل يُخضعها لحكم الصور التي نُكوِّنها عن الماضي؛ ومن ثَم يكون نشاطها الفني عبارةً عن إدراك العلاقات التي تربط العملَ الأدبي بمثلٍ أعلى خاص، أو بمنحًى في الصياغة معلوم، ثم ربط هذين الأخيرَين بروح الكاتب أو حياة الجماعة؛ أي إننا نأخذ أنفسنا بأن نحسَّ تاريخيًّا، فنُقيم سُلَّم القيم — لا تبعًا لميولنا الخاصة — بل وفقًا لقوة ودقة ما أمكنَ التعبيرُ عنه، فنحاول أن نُحس عند «بوسويه» ما كان يستطيع أن يُحسه الرجال الذين بنَوا أعمدةَ «اللوفر»، وعند «فولتير» الرجال الذين كان يعمل لهم، أو مرتان Martin، ثم إننا لن نتخلى عن أنفسنا، بل سنُسجل استجاباتنا الخاصة عندما نقرأ ونُصغي إليها كرمزيِّين أو إنسانيين، كمفكرين أحرار أو كاثوليك، يعيشون في سنة ١٩١٠، ولكنه من الواجب أن نعرف كيف نقطعُ في أوقات أخرى العلاقةَ بين حساسيتنا الفنية وبقية شخصيتنا الحاضرة. يجب أن يكون لنا في الأدب وفي الفن ذوقان: ذوقٌ شخصي يتخيَّر المتع والكتب واللوحات التي نُحيط بها أنفُسَنا، وذوق تاريخي نستخدمه في دراستنا، وهو ما يمكن أن نعرفه بأنه «فنُّ تمييز الأساليب» وتذوُّق كل مؤلف في أسلوبه بنسبة ما في ذلك الأسلوب من كمال.

(٥) حذار المعادلات العِلمية والتراكيب الكيميائية

لقد كان تقدُّم علوم الطبيعة خلال القرن التاسعَ عشر سببًا في محاولة استخدام مناهجها في التاريخ الأدبي غيرَ مرة؛ وذلك أملًا في إكسابه ثباتَ المعرفة العِلمية، وتجنيبِه ما في تأثرات الذوق مِن تحكُّم، وما في الأحكام الاعتقادية من مُسلَّمات غير مؤيدة، ولكن التجرِبة قد حكَمت بإخفاق تلك المحاولات.

وأقوى العقول هي التي انزلقَت إلى الثمل باكتشافات العلم الكبيرة، أقول هذا وأنا أفكِّر في تين وبرونتيير[٣] اللذين لن آخُذَ مرة أخرى في نقد مذهبهما؛ فلقد أصبح من الواضح اليوم أن قصدهما إلى مُحاكاة عمليات العلوم الطبيعية والعضوية واستخدام معادلاتها، قد انتهى بهما إلى مسخِ التاريخ الأدبي وتشويهه،[٤] لا يمكن أن يُبنى أيُّ علم على أنموذجِ غيره، وإنما تتقدم العلوم المختلفة بفضلِ استقلال كلٍّ واحد منها عن الآخَر استقلالًا يُمكِّنه من الخضوع لموضوعه. ولكي يكون في التاريخ الأدبي شيءٌ من العلم، يجب عليه أن يبدأ فيحظر على نفسه محاكاةَ العلوم الأخرى مهما كان نوعها.

واستخدامُ المعادلات العلمية في أعمالنا بعيدٌ عن أن يَزيد من قيمتها العلمية. هو على العكس يَنقص منها؛ إذ إن تلك المعادلات ليست في الحقيقة إلا سرابًا باطلًا عندما تُعبر في دقة حاسمة عن معارفَ غير دقيقة بطبيعتها، ومِن ثمَّ تُفسدها.

لنحذر الأرقام؛ الرقم لا يمحو الفَضْفاض والعائم في تأثُّرنا، بل يستره، وكلُّ من له أقلُّ درايةٍ بفن الكتابة يستطيع أن يجد في اللغة العادية الوسائلَ التي يوضح بها المفارقات الدقيقة التي بدونها لا نصل في دراستنا إلى صواب. وتلك المفارقات لا تخضع للأرقام.

لنفطن إلى خِداع الخطوط البيانية التي نستخدمها للرمز إلى نموِّ الآراء الأدبية؛ فهي تفترض: (١) الوحدة. (٢) الاستمرار. وتدخلهما في دراسة تلك الآراء. ولكن ثَمة حركات تنفجر كالأوبئة في عدةِ أماكن في وقتٍ واحد، وأنواع من الأدب تولَد مرتين أو ثلاثًا قبل أن تعيش؛ ولذا كثيرًا ما تُصور تلك الخطوط البيانية الحقائقَ تصويرًا غيرَ صحيح. لنصمد لغرورنا التافه في استخدام معادلات التكوين؛ فنحن لا نعرف قطُّ كلَّ

---

[٣] أذكر هذين الناقدَين لأن أحدًا لم يملك ما ملَكَا من موهبة، وأخطاءُ الضعاف لا تُبصِّر بشيء. المؤلف.

[٤] وليُسمح لي بالإحالة للمحاضرة التي ألقيتُها ببروكسل في ٢١ نوفمبر ١٩٠٩، وطبعت في «مجلة جامعة بروكسل» ديسمبر-يناير ١٩١٠. المؤلف.

العناصر التي تدخل في تكوين العبقرية، ولا نسبةَ كل عنصر في المركب، كما لا نستطيع أن نتنبَّأ بالناتج الذي سيصدر عن ذلك التركيب، فأولئك الذين يكونون لافونتين La Fontaine من «شمبانيا»، والروح الغالية، وملَكة الشعر، أو إفيجينيا من آداب البلاط والتربية الكلاسيكية والحساسية؛ ليسوا إلا دجالين أو سُذَّجًا، والمقاربات التي نصل إليها في تحديداتنا لا تكاد تدنو من العبقرية. نحن نعرف بناء التراجيديا الكلاسيكية، وبيدِنا معادلاتها، وبذلك نستطيع أن نكون «كورني»، ولكن أيُّ كورني؛ «بير» أم «توما»؟ ها هي مكنونات تراجيديا البلاط، ولكن من سنكونه؛ راسين أو كينو: Quinault. إن تنبؤاتنا لا تخلق الفرد على سبيل الجبر. كل الكلمات التي نستخدمها للدلالة على المكونات، من ملكة شعرية إلى حساسية إلى ... تحمل مجهولًا مخيفًا؛ ومن ثم وجب أن نَقنع بأن نُحلل الذي أمامنا في تواضع، وأن نقص الوقائع، ولنمسك عن أن ندَّعي العلم فنحاول تأليف رواية (فدر): phédre و«روح القوانين» L’Esaprit des Lois بتركيبٍ كيماوي.

الاصطلاح العلمي عندما ننقله عندنا لا يُلقي غيرَ ضوء كاذب، بل قد يحدث أن يُلقي ظلمة، «لقد تطورت الخطابة الدينية في القرن التاسع عشر إلى شعرٍ غنائي.» هذه العبارة لا معنى لها إلا عند من يعرفون الوقائع، وأما عند أولئك الذين يجهلونها فإن معناها خطأ؛ وذلك لأنه ليس في الوقائع ذاتِها ما يدلُّ على تطور نوعٍ أدبي إلى نوع آخر. وإنما هو المذهب الذي يرى ذلك بحيث يكون من الخير أن نُسقط هذا الاصطلاح العلمي، ونقول في لغة جميع الناس: «إن الشعر الغنائي في القرن التاسع عشر قد اتخذ مادةً له تلك المشاعرَ التي لم يكن يُعبر عنها في فرنسا خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر إلا بواسطة الخَطابة الدينية.» وهذه عبارةٌ لم يزل أقلُّ إشراقًا من السابقة، ولكنها أوضح وأصدق.

(٦) نحن بحاجةٍ إلى روح العلم

وأمعَنُ في الروح العلمية موقفُ أولئك الأدباء الذين لا يدَّعون بناءَ أي شيء على أنموذج غيرِه، بل يقصرون همَّهم على رؤية الوثائق الداخلة في مجال بحثهم، والعثور على العبارات التي لا تُخلف شيئًا خارجًا عنها، ولا تُضيف إليها إلا أقلَّ ما يمكن؛ ولذلك كان أساتذتنا الحقيقيون هم سان بيف وجاستون باري.

الشيء الذي يجب أن نأخذه عن العلم ليس كما قال فردريك رو Frédèric Rauh: «هذه الوسيلة أو تلك ... بل روحه ... ذلك لأنه يلوح لنا أنْ ليس هناك علمٌ عام أو منهج

عام، وإنما هناك منحًى عِلمي عام. لقد خلط الناس لزمنٍ طويل بين الروح العلمية في ذاتها وبين منهج هذا العلم أو ذاك؛ بسبب النتائج الدقيقة التي انتهى إليها، وبذلك أصبحَت علوم العالم الخارجي الأنموذجَ الوحيد للعلم، ولكن وحدة العلوم الطبيعية والعلوم الأخلاقية ليست إلا فرضًا أوليًّا Postulat، ومع ذلك فهناك منحًى نفسيٌّ نُواجه به الطبيعة، وهو منحًى مشتركٌ بين العلماء.»

«منحًى نفسي نواجه به الطبيعة»؛ هذا هو ما نستطيع أن نأخذه عن العلماء، فننقل إلينا النُّزوعَ إلى استطلاع المعرفة، والأمانة العقلية القاسية، والصبر الدَّءوب، والخضوع للواقع، والاستعصاء على التصديق، تصديقنا لأنفسنا وتصديقنا للغير، ثم الحاجة المستمرَّة إلى النقد والمراجعة والتحقيق، وأنا لا أدري أهو علمٌ ما سنعمله عندئذٍ أم لا، ولكني على ثقةٍ من أننا سنعمل خيرَ تاريخ أدبي.

إذا فكَّرنا في مناهج علوم الطبيعة، فيجب أن يكون تفكيرنا في أكثرها عمومًا، في الوسائل المشتركة بين كل الأبحاث التي تتناول وقائع، وليكن ذلك لإثارة ضمائرنا أكثرَ من أن يكون لبناء معارفنا. لننظر إلى مناهج «التوافيق والتباديل» وإلى مناهج «البقايا والتغييرات»؛ ولكن على أن يكون ذلك للمغزى الذي تتضمَّنه، لا للإطارات والجبهات التي تُخططها. ولنستخلص من التفكير في مناهج العلوم قبل كل شيء حذرَ العلماء، ومعنى الدليل عندهم، ثم معنى المعرفة؛ حتى نصبح أقلَّ ميلًا مع أهوائنا، وأقلَّ إسراعًا إلى التأكيد.

(٧) المنهج العمَلي

إن عملياتنا الأساسية تتلخَّص في معرفة النصوص الأدبية ومقارنتها بعضِها ببعض؛ لنميز الفرديَّ من الجماعي، والأصيلَ من التقليدي، وجمعها في أنواعٍ ومدارسَ وحركات، ثم تحديد العلاقة بين هذه المجموعات، وبين الحياة العقلية والأخلاقية والاجتماعية في بلادنا وخارج بلادنا، بالنسبة لنموِّ الآداب والحضارة الأوروبية.

وللنهوض بهذا العمل لدينا عدةُ وسائل ومناهج؛ فالتأثُّر التلقائي والتحليل المتروِّي وسائلُ مشروعة ولازمة، ولكنها غيرُ كافية، فلكي ننظمَ ونراجع عمل نفوسنا عندما تستجيب لنصٍّ أدبي، ولكي نُقلل مما في أحكامنا من تحكُّم؛ لا بدَّ لنا من مساعدات أخرى. ونحن واجدون خيرَ تلك المساعدات في استخدام العلوم المساعدة؛ كمعرفة المخطوطات والمراجع والتواريخ وحياة الكتاب ونقد النصوص، ثم في استخدامِ العلوم

الأخرى، وبخاصة تاريخَ اللغة والنحو وتاريخ الفلسفة وتاريخ العلوم وتاريخ الأخلاق. والمنهج هو أن نجمع في كل دراسة خاصة بين التأثر والتحليل من جهة، والوسائل الدقيقة للبحث والمراجع من جهة أخرى؛ وذلك وفقًا لما يقتضيه الموضوع، فنستعين عند الحاجة بعدة علوم مساعدة نستخدمُها حسَب ما أُعدَّت له في تهيئة المعرفة الدقيقة.

إن معرفة نصٍّ ما هي أولًا العلمُ بوجوده، وفي المعلومات التقليدية مصحَّحةً ومُكمَّلةً بالفهارس ما يدلُّنا على المؤلفات التي نريد أن ندرسها.

ثم هي أن نتساءل بالنسبة لذلك النصِّ عدةَ أسئلة، وأن نُخضع تأثراتنا وآرائنا لسلسلةٍ من العمليات المختلفة التي تُغير منها وتُحددها:

(١) هل نسبة النصِّ صحيحة؟ وإذا لم تكن صحيحةً فهل النصُّ منسوبٌ خطأً إلى غير صاحبه، أم أنه نصٌّ منتحَل بأكمله؟

(٢) هل النص نقيٌّ كامل خالٍ من التغيير أو التشويه أو النقص؟

وهاتان المسألتان من الواجب النظرُ فيهما عن قربٍ بالنسبة للخطابات والمذكرات والخُطب. وفي الجملة بالنسبة لكلِّ الطبعات التي صدرَت بعد موتِ المؤلفين. والمسألة الثانية تُعرض دائمًا كلَّما كانت النسخة التي بين أيدينا طبعةً حديثة غير الطبعة التي أشرف عليها المؤلف.

(٣) ما هو تاريخ النص؟ تاريخ تأليفه لا تاريخ نشره فحسب، تاريخ أجزائه لا تاريخُه جملةً فحسب.[٥]

(٤) كيف تغيَّر النص منذ الطبعة الأولى إلى الطبعة الأخيرة التي طبعها المؤلف؟ وعلامَ تدلُّ التعديلات التي أحدثها المؤلفُ من حيث تطويرُ ذَوقه وأفكاره؟[٦]

---

[٥] انظر إلى عمل Villey عند نشره لكتاب مونتين، وإلى الطرق الماهرة التي استخدمها في حذر ودقة. المؤلف.

[٦] ليس من الممكن أن نُسرف في الإعجاب بمقدرةِ بعض أولئك الأدباء الذين يُقدرون أنفسهم بما يستشعرون من اشمئزاز، فنراهم يَنفرون من الألفاظ دون أن يعرفوا معناها. ولقد دقَّ صحفيون، بل وأساتذةٌ ممن ينهضون للدفاع عن الآداب، ناقوسَ الفضيحة باسم «التعديلات» variantes؛ لأنهم يمقتون الدراسة الجافة المقفِرة التي تتناولها، ولكنهم لم يفكروا في أن «التعديلات» التي تتعلق بنصٍّ

(٥) كيف تكوَّن النص من أول تسويدةٍ إلى الطبعة الأولى؟ وعلامَ تدلُّ التسويدات إن وُجِدت؛ من حيث ذوقُ الكاتب ومبادئُه الفنية ونشاطه النفسي؟

(٦) ثم نُقيم المعنى الحرفيَّ للنص، معنى الألفاظ والتراكيب، مستعينين بتاريخ اللغة وبالنحو وبعلم التركيب التاريخي،[٧] ثم معنى الجمل بإيضاح العلاقات الغامضة، والإشارات التاريخية، أو الإشارات التي تتعلق بحياة الكاتب نفسِه.

(٧) وبعد ذلك نُقيم المعنى الأدبيَّ للنص؛ أي نُحدد ما فيه من قيمٍ عقلية وعاطفية وفنية، ونُميز استعمال الكاتب الشخصيَّ للُّغة من الاستعمال السائد بين معاصريه، والحالات النفسية التي ينفرد بها من الصيغ العامة للإحساس والتفكير، كما نستخلص ما يرقد تحت التعبير العامِّ المنطقي من أفكارٍ وصور وآراء أخلاقية واجتماعية وفلسفية ودينية، لم يشعر المؤلفُ بالحاجة إلى العبارة عنها، وإن كانت الأساسَ الدفين لحياته العقلية؛ وذلك لأنه كان يفهمها في نفسه كما كان الغير يفهمونها عنه، دون حاجةٍ إلى التصريح بها.

سوف ندرك في نبرة أو ومضة أو تركيب الأغراض العميقة الخفية التي كثيرًا ما تُصحح وتُغني، بل قد تُعارض المعنى الظاهر للنص.

وفي هذا بنوع خاص يجب أن نستخدم الإحساس والذَّوق الشخصيَّين، ولكن في هذا أيضًا يجب أن نحذرهما ونُراجعهما حتى لا نعرض أنفسنا تحت ستار وصفنا «لمونتين» أو «فني». يجب أن يدرك المؤلف الأدبي أولًا في الزمن الذي وُلد فيه بالنسبة إلى مؤلفه، وإلى ذلك الزمن يجب أن يُعالج التاريخ الأدبي على نحوٍ تاريخي. وهذه حقيقة معروفة، ولكنها لم تصبح بعدُ حقيقة مبتذَلة.

(٨) كيف تكوَّن المؤلف الأدبي؟ أيُّ نوع من الأمزجة استجاب لأيِّ نوع من الملابسات فخلَقه؟ حياة المؤلف هي التي تُنبئنا عن ذلك، ثم من أيِّ المواد تكون؟ هذا ما يُخبرنا به البحث عن المصادر؛ على أن نقصد من هذا اللفظ إلى معناه الواسع، فلا

فرنسي ليست كتلك التي تتعلق بنصٍّ لاتيني أو يوناني، وأنها ليست أخطاء مادية من الناسخين، بل دلائلُ حالات متتابعة في تعبير الكاتب؛ ومِن ثم شواهد نشاطه النفسي وتطور ذوقه؛ مما يجعل تلك الدراسة أثمنَ الدراسات في الأدب. المؤلف.

[٧] هذه نصيحة مبتذَلة نظريًّا، ولكنها قليلة الانتشار عمليًّا. المؤلف.

نقتصرَ على البحث عن المحاكاة الواضحة، أو المسخ المفضوح، بل نَعْدوها إلى كل آثار التقاليد ومخلفاتها الشفوية والكتابية. ومن الواجب أن نصل في هذا الاتجاه إلى أقصى غايات الإيحاء والمسايرة التي يمكن أن نُدركها.

(٩) أيَّ نجاحٍ لاقى المؤلف؟ وأيُّ تأثير كان له؟ والتأثير لا يتفق دائمًا مع النجاح، وتحديد التأثير الأدبي ليس إلا دراسةً عكسية للمصادر؛ فمنهج البحث فيهما واحد، وتحديد التأثير الاجتماعي أكثرُ أهميةً وأكثر مشقةً في ملاحظته، وفهارس عدد الطبعات الأولى والطبعات التالية يُبين نسبة انتشار الكتاب منذ خروجه من يد الناشر. وفهارس المكتبات الخاصة وقوائم تَركات الكتب وقاعات المطالعة تدلُّنا على ما صار إليه، فنعرف الأشخاص والطبقات الاجتماعية والمقاطعات التي انتشر فيها الكتاب. وأخيرًا نجد في تعليقات الصحف والخطابات الخاصة، وفي المذكرات الشخصية، وأحيانًا في التعليقات التي يكتبها القرَّاء على الهوامش، وفي المناقشات التشريعية وخصومات الصحف، وفي القضايا؛ معلوماتٍ عن الطريقة التي قُرئ بها الكتاب، وعن الرواسب التي خلَّفها بالنفوس.

هذه هي العمليات الأساسية التي تؤدي بنا إلى المعرفة الدقيقة الكاملة بالكتاب، وإن كانت تلك المعرفة في الواقع لا يمكن أن تبلغ درجةَ الكمال، وكل ما تستطيع أن تصل إليه هو أن يكون النقصُ فيها أقلَّ ما يمكن، ثم نطبق تلك العمليات على الكتب الأخرى للمؤلف، وعلى كتب المؤلفين الآخَرين، ونجمع الكتب تبعًا لما بينها من وشائجَ في الموضوع وفي الصياغة. وبفضل تسلسلِ الصياغات نضع تاريخ الفنون الأدبية، وبتسلسلِ الأفكار والإحساسات نضع تاريخَ التيارات العقلية والأخلاقية، وبالمشاركة في بعض الألوان وبعض المناحي الفنية المشتركة بين الكتب التي من نوعٍ أدبي واحد، ومن نفوس مختلفة؛ نضع تاريخ عصور الذوق.

وفي هذا التاريخ الثلاثي لا نستطيع أن نسير إلا إذا أفسحنا المجال وأفسحناه واسعًا للمؤلفات الضعيفة والمنسية؛[٨] فهي تحيط بعيون المؤلفات، وتُمهد لها السبيل، وتخطط اتجاهاتها، وتعلق على متونها، وتكوِّن مراحل الانتقال بينها، كما توضح مصادرها ومدى

[٨] لا أستطيع أن أَصدِفَ عمَّا أجد من سرورٍ في الإحالة على بِضع صفحات من بيجي Péguy (الكراسات الخمس عشرية، السلسلة الحادية عشرة، الكراس الثاني عشر، شبابنا، ٨–١٠)، نجد فيها الإبانة عن فائدة الوثائق التي لا تُمثل «الأدوار الرئيسية، اللعبة الكبرى، الطراز الممتاز»، بل تمثل الأفراد العاديين المتوسطين المغمورين الذين تنسج منهم الشعوب. تلك الصفحات تُدافع ضد أولئك الذين يمكن أن

تأثيرها، والعبقريةُ بنت زمانها، ولكنها دائمًا تَعْدوه، وصغار الكتَّاب حَبيسو عصرهم في كل شيء، فحرارتهم في درجة حرارته، ومستواهم في مستوى الجمهور؛ ومن ثم تتضح ضرورة المؤلفات الميتة لتمييز أصالة الكاتب الكبير وتحديدها؛ تلك الأصالة التي لا ترجع إلى مصدر ولا يمكن أن تنتقل إلى الغير، وهي لازمةٌ لإيضاح المبادئ الفنية المتواضَعِ عليها في مدرسةٍ ما، وطرق الصياغة المألوفة في نوعٍ ما، والأغراض المطَّردة والعادات المألوفة في جانبٍ ما من الأدب. وأخيرًا ينتهي التاريخ الأدبي بإيضاح العلاقات التي تقوم بين الأدب والحياة. وهنا يتصل الأدب بالاجتماع؛ فالأدب مرآةُ الجماعة. تلك حقيقة لم يزل فيها، وإن صدر عنها كثيرٌ من الأخطاء. الأدب يكمل صورة الهيئة الاجتماعية؛ إذ يعبر عن كل ما لم يمكن تحقيقه من حسرةٍ وقلق وآمال للرجال، وهو بهذا لا يزال تعبيرًا عن الهيئة الاجتماعية، ولكن على أن نُعطيَ هذا اللفظ معنًى لا يقتصر على النُّظم والأخلاق الاجتماعية، بل يمتدُّ إلى ما لم يوجد بالفعل، إلى الخفايا التي لا تُفصح عنها الوقائع ولا وثائقُ التاريخ.

ثم إنه لا يكفي أن نتبيَّن العلاقة العامة بين الأدب والهيئة الاجتماعية؛ فنحن لا نَقنع بأن نرى صورة أو مرآة، بل نريد أن نعرف الأثر والاستجابة المتبادَلَين بينهما: أيُّهما يسبق؟ وأيهما يتبع؟ وفي أي حين يُقدم أحدهما النموذج ويقلده الآخر؟ وفي الحق إنه لا شيء أدقَّ من البحث عن تلك المبادلات.

وليس من الشاقِّ إدراكُ أنه من الواجب أن نقسم تلك المشكلة العامة إلى مشكلات جزئية، وأنه لا بدَّ أن نصل إلى عددٍ لا حصر له من الحلول الخاصة قبل العثور على حل لا أقول عامًّا، بل تخطيطًا لحل عام يصدق بنحوٍ مقارب على عصر ما أو حركة ما.

وإنه لوهمٌ بعيدٌ أن نعرض دَفعةً واحدة لتأثير مجموعة من المؤلفات على مجموعة من الوقائع؛ فتأثير الأدب في الثورة لا يمكن أن يُدرَك إلا عندما نكون قد رصدنا في صبر المبادلات العديدة التي حدثَت بلا انقطاع بين الأدب والحياة منذ سنة ١٧١٥، بل منذ سنة ١٦٨٠ إلى سنة ١٧٨٩، وإذا كان للأدب تأثيرٌ فيها، فإن ذلك لم يكن منه ككتلة واحدة، ولا على كتلة من الوقائع، وإنما كان بعدد لا حصر له من التأثيرات الجزئية في

يحملوا مع بيجي نفسه (السلسلة الثانية عشرة، الكراسة الأولى، فيكتور ماري كنت هيجر، ص٢٢٥) على لومنا؛ إذ لا تقتصر على عيون الأدب، بل تجمع حولها أنواعًا مختلفة من النصوص الأقلِّ جمالًا، نبحث فيها عن الأفكار العادية لعصرٍ ما؛ الأفكار التي تتكون منها التربةُ التي تُرسل فيها عيونُ الأدب أعراقَها.

عدد لا حصر له من النفوس الفردية خلال أكثرَ من قرن، حتى انتهى الأمر في سنة ١٧٨٩ بأن رأينا أن قرنًا كاملًا من الأدب قد تسرَّب ورسب في طبقات مختلفة على نسبٍ متباينة في الوعي الجماعي للأمة الفرنسية، وظهر في طريقة استجابتها للوقائع.

(٨) المنهج والأخطاء

ونحن عرضةٌ في كل العمليات التي وصفتُها إلى الخطأ دائمًا. وخشيةُ الخطأ باستمرار هي طريقتُنا الحقيقية، بل هي طريقتنا في القيام بعملٍ علمي. وهذا الاتجاه في المنهج الذي عرَضتُه هو الذي يُضايق ما أَلِف «النقادُ العبقريون»[٩] من عادات أدبية. ونحن دائمًا في خوفٍ من أن نُخطئ، ونحن نحذر باستمرار آراءنا، بينما هم يعتزُّون بها ويريدونها جديدةً شيِّقة نافعة. نريدها صادقة وهم يسيرونها ويزينونها في مهارة. نحن نحتاط كي لا تعدوَ آراؤنا الحقائقَ الثابتة. إن مونتين وروسو ليسا إلا الثقلَ الذي يلعبون به، ولا يَعنيهم إلا أن يحملوا الناسَ على الإعجاب بقوتهم ومهارتهم. نحن نريد أن ننسى حتى لا يرى أحدٌ غير مونتين وروسو، يراهما كما كانا، وكما يستطيع أن يراهما كلُّ إنسان يُعمل فهمَه في النصوص بأمانةٍ وصبر. والنقد الذاتيُّ لا يجد كلَّ هؤلاء الهواة إلا لأنه أسهلُ مجال يستطيعون فيه حمل الناس على تقديرهم هم، بدلًا من تقدير الكتاب الذي يتظاهرون بدراسته.

منهجنا كلُّه — كما قلت — يقوم على الفصل بين التأثُّر الشخصي والمعرفة الموضوعية التي تحدُّ من ذلك التأثُّر وتُراجعه وتُفسره لصالحها.

ولكن الأخطاء تتربَّص بنا في كل حين وفي كل ناحية أثناء إعدادنا لتلك المعرفة الموضوعية. ومن بينِ تلك الأخطاء أميز الأنواعَ الأساسية الآتية:

(١) معرفتنا بالوقائع التي نعمل فيها ناقصةٌ أو كاذبة؛ فنحن لم نُحصل في يقظة كلَّ النصوص التي نريد دراستها، ونحن نجهل عملَ سابقينا والنتائجَ التي وصلوا إليها.

---

[٩] من الواضح أنني باستخدامي هذه العبارةَ لا أقصد إلى أن هؤلاء النقاد قد احتكَروا العبقرية، ولكني أريد أن أقول: إنه لا غنى لهم عنها، وإنه لِمن الأفضل أن نعمل فِهرسًا «للسنة الأدبية» Année Littérairé لا أن نكتب كما يكتب «فاجيه» و«ليمتر» عندما لا نكون نحن «فاجيه» أو «ليمتر». ومن الواجب أن نُدرك تمام الإدراك أنه لا عن العبقرية يمكن أن نعتاض، بل ولا عن الذكاء بادِّعائنا تملُّكَهما. وهذه حقيقةٌ قاسية، ولكنها صحيحة عندما يَحسُن فهمها. المؤلف.

وعلمُ المراجع هو العلاج، وهذا علمٌ جافٌّ لا طعم له إذا اتخذنا منه غايةً في ذاته، ولكنه أداةٌ ضرورية قوية لإعداد المادة التي سنصوغها أفكارًا صادقة.[١٠]

وقد يكون العيب في كسلنا؛ فنحن نُسجل في سهولةٍ ما انتهى إليه سابقونا كنتائج نهائية إذا كانت تلك النتائجُ لا تصدم معتقداتنا أو مشاعرَنا. وكثيرًا ما تكون نظرتنا فيها نظرةٌ منطقية فحسب لا نظرة نقدية، فلا نختبر أعماقَ الكتاب، ولا نفحص في حذرٍ كافٍ قيمةَ أدلته. يجب أن نُقدر أولًا الطريقة التي أُلِّف بها الكتاب، وأن نرى بوضوح ماذا استُخدم وماذا أهمل، ثم نستوثقَ من أن تأكيداته لا تعدو الوسائلَ التي تقوم عليها، وأخيرًا يجب أن نزنَ في دقةٍ ما أتى الكتابُ من معرفة جديدة صحيحة نَدين بها له.

(٢) نحن نُقيم علاقات غيرَ صحيحة؛ إما لجهلنا، وهذا يلحق بالخطأ السابق، وإما لعدم صبرنا. وعلاج هذا أن نخضع لنظامٍ عقلي، وأن نأخذ أنفسَنا بالعمل البطيء الذي تنضج معه الفكرة. وأخيرًا قد يكون لأننا نثقُ بالتفكير ثقةً هوجاء، والتفكير خدَّاع في العلوم التاريخية؛ حيث لا نكاد نملك وقائعَ فيها من البساطة والدقة ما يحكم التفكير، فلا أقلَّ من أن نَقصُره على العمليات القصيرة كاستخلاص نتيجةٍ مباشرة عندما يلوح بدقةٍ أنها النتيجة الوحيدة الممكنة. وأما سلاسلُ التفكير فمن الواجب التخلِّي عنها؛ إذ إنها كلما ازدادت طولًا ازدادت ضَعفًا؛ فاليقين الذي ينتج عند أول خطوة في اتصالنا بالوقائع يأخذ في التهافُت عند كلِّ خطوة تُبعدنا عن تلك الوقائع، ومهما كان حِرصنا

[١٠] كلمة «المراجع» أيضًا من تلك الكلمات التي لا تنطق بها بعضُ النفوس المشرقة إلا باشمئزاز، وكأنه لا يخطر لهم ببالٍ أنهم لا يكادون يتحدثون عن حياة موليير وراسين حتى يحتاجوا إلى معرفةٍ بالمراجع؛ وذلك لأنهم بلا ريبٍ لا يطمحون إلى اختراع حياة المؤلِّفين، ولا ينجحون في الاستغناء عن كل المراجع إلا عندما يكتفون بتزيين معلوماتهم، التي حصَّلوها في المدارس الثانوية بلباقتهم العقلية، وقدرتهم على «الإنشاء»، أو عندما يقعون بمصادفةٍ سعيدة على كتابٍ لأحد الباحثين فيمسخونه. إننا بمجرد أن نخرج من التأثُّرية لا نستطيع بدون علم المراجع أن نعرف المظانَّ التي أُعدَّت فيها المواد اللازمة لدراستنا، ثم إن تحرير فهارسَ للمراجع ليس عملًا آليًّا لا دخل للذكاءِ أو للذَّوق فيه؛ إذ يجب أن نمتلك الموضوع ونردَّه إلى أفكار لنستطيع أن نضع ثبتًا للمراجع يقود الطالبَ إلى الكتب المفيدة، ويوجهه خلال أدغال الكتب؛ وذلك لأنَّ بين المراجعِ الجيدَ والرديء، كما أن بين كتب أولئك الأدباء الذين لا يهتمُّون بالبحث أيَّ اهتمام؛ كتبًا تدل على ذكاء، وأخرى خاليةً منه.

على الدقة في التفكير، فإنه كلما تقدَّم بنا الاستنباطُ زاد عددُ الممكنات، وأصبح كلُّ اختيار تحكُّمًا؛ ومن ثَم وجَب عقب كل عملية من عمليات المنطق الشكلي أن نعود إلى الوقائع فنستقيَ منها ما يكفي لإجراء العملية التالية. يجب ألا نستخلص نتيجةً من نتيجةٍ أخرى إلا بمنتهى الحذر والتحرُّج.

ومن ثم يجب أن نُفسر النصوص تفسيرًا مباشرًا، فلا نُحِل قط نصًّا محلَّ نصٍّ آخَر كما نفعل على غيرِ وعي في الكثير من الأحيان؛ إذ ننقل الوثائقَ التي ندرسها إلى لغتِنا العقلية. وهذا النقل يفقر الأصول أو يُحورها، بل يطردها كلَّها من عقلنا. «م كتب أ، ولكن أ هو نفس ب، وإذا كان م قد ألَّف ب فإذن ...» ثم لا نعود نذكر أ الذي هو النصُّ الحقيقي، ونقصر عملَنا في ب النص المزيف الذي كوَّنَّاه بثقةٍ مُسرفة سهلة في حُكمنا على الذاتية.

(٣) نحن نُسرف على نحوٍ غير مشروع في تقديرِ مدى الوقائع التي لاحظناها. نُلاحظ شبهًا فنجعله مصدرًا: «م يشبه د» تصبح «م ينسخ أو يُقلد د». نلاحظ مصدرًا فنقرر أنه مباشرٌ بدون واسطة: «م يستوحي د»، ولكننا ننسى أنه قد كان هناك أو من الممكن أن يكون هناك «هـ»، وأن هذا الأخيرَ هو الذي استوحى «د»، وهو الذي أوحى إلى «م». نلاحظ علاقةً دقيقة محدَّدة جزئية فنستخلص منها نتيجةً رَحْبة عامة. هذه الجملة يمكن تأريخُها بفضل الإشارات التاريخية، وإذن فكلُّ الكتاب قد كتب في ذلك التاريخ. والمبدأ أن كل فقرة لا تُؤرِّخ إلا نفسها، وليس من المسلَّم به أن تُؤرخ قطعة كبيرة.

كل واقعة ندرسها، أو كلُّ مجموعة من الوقائع، تحجب مؤقتًا الوقائع الأخرى. ندرس الأصول الإنكليزية أو الألمانية لمذهب الرومانتزم، فتدخل التقاليد الفرنسية في الظلام. ندرس تأثيرَ لامنيه Lamennais في هيجو أو لامارتين فنحذف من عقولنا كلَّ القنوات التي قد تكون نفس الأفكار ونفس الحالات العقلية قد تسرَّبَت خلالها إليها معًا، وفي نفس الوقت. وليس من الهيِّن أن نحتفظ دائمًا أمام بصيرتنا بخريطةٍ كاملة لتيارات الفكر والفن العديدة مع تحديد مواقف الكُتاب الأساسيِّين منها، وإدراك المبادلات التي تجمع بينهم على نحوٍ كثيرًا ما يكون غامضًا مُلتويًا. ومع ذلك، فمن الواجب ألا تغيبَ عنا قطُّ تلك الخريطةُ مهما كان الركن، ومهما كان الممرُّ الذي ندرس. وإخواننا الباحثون عن التأثيرات، المنقِّبون عن المصادر مقتنعون في سهولةٍ مسرفة بأنه ليس ثَمة إلى روما غيرُ طريق واحدة.

نحن نمدُّ دائمًا من معنى الوقائع والنصوص، والواجب على العكس من ذلك أن نضيق منه في أمانة. لا يجوز أن نُبالغ مُضحِّين بالإصابة. نعم إن الناقد لا يستطيع أن يدهش إلا بمقدرته على أن يحمل الأدلة على أن تُعطيَ أكثرَ ممَّا يبدو أنها تحمله، ولكن لنقبل العدل على أن ندهش، ولنكتفِ باستقصاء الحقيقة المحسوسة التي لا تقبل الشك؛ الحقيقة «الجلف» كما يقول بسكال عن الحقيقة الهندسية.

الوقائع يحدُّ بعضُها بعضًا؛ فلنبحث دائمًا عن تلك التي تذهب بشيء من المعنى الذي أدهشنا في غيرنا، ولا ننسى قطُّ أن نُدخل «الوقائع السلبية» في حسابنا، ولنعدَّ أنفسنا لخَسارةِ كثيرٍ من النقط؛ فنحن لا نعلم قط كلَّ ملابساتِ واقعةٍ ما ولا كل أفكارِ كاتبٍ ما. وفي أوضح تفسيراتنا قلَّما يخلو الأمر من الخطأ؛ فلْنُكثر إذن من الملاحظات على نحوٍ تتعادلُ معه الأخطاء في التفاصيل، ويمحو بعضُها بعضًا، ولننثُر في طريقنا أكبرَ عددٍ ممكن من الأمارات، ولنضيق من المسافات التي لا بدَّ لإدراكنا من عبورها بين واقعةٍ ثابتة وأخرى.

(٤) نحن نخطئ في استخدام المناهج الخاصة، فنطلب إلى أحدها نتيجةً لا يستطيع أن يُعطيها إلا سواه. نحن نؤكد وقائعَ معتمدين على استنباطٍ أوَّلي أو تأثرٍ شخصي. وهذه حالاتٌ مفضوحة، ولكننا نستخدم حياةَ الكاتب مثلًا لنُحدد القيمة العقلية أو الأخلاقية لمؤلفٍ ما. وهذا حسنٌ إذا كنا نريد أن نحكم على الكاتب وإن تكن أهدافه وقتَ تأليف كتابٍ ما غيرَ خاضعة على نحوٍ جبري لأحداثٍ ماضية. فالأطفال الخمسة المودَعون في ملجأ اللقطاء وشريط «ماريون» Marion لا تدلُّنا على الاتجاه الأخلاقي لجان جاك روسو في سنة ١٧٦٠، وهي أقلُّ دلالةً على الفضيلة الأخلاقية، على ما يمكن أن نُسميَه الذكاء في «إميل». هذه المشكلة لا تحلُّها حياة الكاتب، بل استجابةُ الجمهور؛ ففي تلك الاستجابة لا تظهر حياةُ روسو وخُلقه كما كانا في الواقع، بل كما تصوَّرهما القراء في صورٍ صادقة أو كاذبة. وهذه الصور هي التي يمكن أن تدخل إلى حدٍّ قريب أو بعيد في الأثر الذي أحدثه الكتاب.

ونُخطئ عادةً في اختيار الوقائع الدالة؛ إذ إننا فضلًا عن التحيُّز والمحاباة اللذَين يُضلِّلان، كثيرًا ما يأخذنا الوهم فنرى من الوقائع المتطرفة وقائعَ دالَّة، ولكن الوقائع شاذةٌ بحكم تطرُّفها ذاته؛ ومن ثَم فهي ليست دالةً إلى نهايةٍ قُصوى في الدقة، وهي تحمل دائمًا في دراستنا جانبًا كبيرًا من الفردية يجعل قيمةَ دلالتها غامضةً غير ثابتة.

إن عيون المؤلفات وقائعُ متطرفة، وإن «فدر» لدالة على التراجيديا الفرنسية، لكن ربما كان فيها من راسين أكثرُ ممَّا فيها من التراجيديا الفرنسية.

والوقائع التي تعتبر دالةً في وضوح هي الوقائع المتوسطة. نجمع عددًا كبيرًا منها فيخلص لنا محمولها المشترك؛ وبذلك يُصبح من السهل أن نختار أكثرَها دلالة، أعني تلك التي تُمثل أنقى الصور وأقربَها للنموذج العام، ويكون هذا ما يُنير عيون المؤلفات التي تعتبرها وقائعَ متطرفة. وبالمقابلة بين النوعين؛ الممتاز والمتوسط، يظهر كلُّ ما يحمل الممتاز من معنًى دالٍّ، وبذلك نرى بوضوحٍ كيف وإلى أيِّ حدٍّ يعتبر هذا النوع الممتاز دالًّا، وإن ظل فريدًا لا شبهَ له.

ولكن الوقائع المتوسطة لا يُمكن — في الأعم — أن تنطويَ تحت مجموعة متجانسة وهي تذهب في اتجاهاتٍ شتَّى. لقد نظم المسيو مورنيه Mornet في دراسته الجميلة «الإحساس بالطبيعة في القرن الثامن عشر» Le sentiment de la nature au 18ème siècle، منهجًا أصيلًا يتبيَّن بفضله اتجاه الحركات الفكرية وسط التيارات المتعارضة والدوَّامات Tourbillon؛ فهو ينظم الوقائع المتعارضة في سلاسلَ متوازيةٍ مرتِّبًا كلَّ سلسلة ترتيبًا تاريخيًّا؛ فالسلسلة التي تأخذ في التزايُد تُمثل الاتجاه الجديد، والسلسلة التي تأخذ في التناقص تُمثل المخلفات التي تعتبر امتدادًا للماضي، والاكتفاء بقطاعٍ واحد نقطعه في برهةٍ واحدة من التاريخ الأدبي يتركنا في حيرةٍ إزاءَ مجموعاتٍ من الوقائع المتعارضة يكاد يُوازن بعضُها البعض.

ونجد عند مورنيه Mornet أيضًا وعند كازميان Casamian في بحثه عن الرواية الاجتماعية في إنكلترا مناهجَ لحلِّ المشاكل الدقيقة التي تتعلق بتأثيرِ كاتب أو كتاب، ونحن غالبًا نحلُّ تلك المشاكلَ صادرين عن ميلٍ سابق في نفوسنا لتقدير العبقرية، نوفر عليها فضلَ الابتداع والتأثير دون أن ننظرَ في الفروض الأخرى الأربعة أو الخمسة التي يمكن أن نضعها الواحدَ بعد الآخَر، بعيدًا عن الفرض المألوف الذي يردُّ كلَّ شيء إلى العبقرية:

(أ) من الممكن أن يكون الكتاب الممتاز قد دقَّ ناقوس النصر الذي أحرزَه آخرون.

(ب) وقد يكون استولى على الحصن بعد أن ضعف، وقام بالهجوم الأخير للاستيلاء عليه.

(جـ) أو نفَخ في البوق الذي دعا إلى الهجوم.

(د) وقد يكون جمَع الرجال المشتَّتين في مهامِّ الحياة وحدَّد للرأي الشائع هدفًا.

ومردُّ كل هذه الفروض إلى أن الكتاب الممتاز يأتي بعد كتبٍ أخرى من الواجب أن نُدخِلَها في حسابنا.

(٥) وأخيرًا، لما كنا لا نحب أن يذهب جُهدنا سدًى، فإننا نبالغ في قيمةِ ما نصل إليه من يقين، مع أن الوثائق والمناهج التي تُوصل إلى يقينٍ حقيقي قليلةٌ جدًّا. واليقين بوجهٍ عام يطَّرِد اطِّرادًا عكسيًّا مع عمومية المعرفة، وهذا ما يجب أن نذكره، ولكن الاحتمالات والمقاربات جديرةٌ بأن لا تُحتقَر، ولن يَضيع سدًى جهدٌ يُدْنينا بضعَ خطوات من المعرفة التامة الوضوح، ومن الواجب أن نعرف لِما نصل إليه من نتائج قدْرَه؛ حتى لا يأخذنا اليأس، وألَّا نُسرف في ذلك التقدير حتى نثملَ برِضًى أحمق. والنسبية هنا — كدأبها في كلِّ مجال — هي مبدأ المنهج كما هي قِوامُ صحة الخلق.

إن عيبنا المألوفَ هو رفعُ ما تنتهي إليه دراستنا من حقائقَ ناقصةٍ درجاتٍ في مراتب اليقين، بل رفعُها أحيانًا إلى مستوى اليقين المطلَق. وهكذا تصبح الممكناتُ احتمالات، والاحتمالاتُ ترجيحات، والترجيحات وقائعَ واضحة، والفروض حقائقَ ثابتة، ويمتزج الاستنباط والاستقراء بالوقائع التي صدَر عنها، فإذا بهما في قوة الملاحظات المباشرة.

ومع ذلك فمنذ عشرين أو ثلاثين سنة، أصبح المؤرخون والنقادُ الذين يستخدمون المناهجَ التاريخية والنقدية أكثرَ حذرًا وقسوةً على أنفسهم، وحالة سان بيف النفسيةُ الدائمةُ الحذرِ واليقظة إن لم تكن قد صارت عامة؛ فهي لم تَعُد شاذة. ومصدر التقدُّم هو أن الأساتذة يجدون بعد ممارسة الدراسة زمانًا تلاميذَ يَبزُّونهم وكأنهم يملكون بطبيعتهم ذلك الضميرَ العلمي الذي لم يَصِلوا إليه هم إلا متأخرين وبعد مَشقة.

(٩) تقسيم العمل وأخطاره

قد يكون في المنهج الذي وصفتُه ما يبعث الرهبة. ولقد يتساءل المرء: أيُّ حياة إنسانية تتَّسع لدراسة الأدب الفرنسي إذا كانت مقتضياتُ المنهج على هذا النحو من التعدُّد والقسوة؟ والذي لا ريب فيه هو أنه لا يمكن أن تكفيَ حياةٌ واحدة للمعرفة الكاملة، ولكن ما يعجز عنه عمرٌ تستطيع أعمارٌ أن تعمله. إن تاريخ الأدب الفرنسي مشروعٌ جماعي؛ فليحمل كلٌّ حَجرَه وقد أحسنَ تسويتَه. وهذا لن يمنع أيَّ إنسان من أن يقرأ ما يريد للذَّتِه الخاصة.

بل إن المرء لا يستطيع فيما عدا مسائلَ البحث الصغيرة أن يُعالج علاجًا كاملًا موضوعًا خاصًّا، مع انفراده بكل الأعمال التي يتطلبها ذلك العلاج؛ ولهذا كان من الواجب أن نعرف كلَّ ما سبقَنا الغيرُ إلى عمله، وأن نبدأ من النتائج التي انتهَوا إليها؛ ومن ثَم يتضح أنه من المستحيل أن نصل إلى شيء بدون معرفة جيدة بالمراجع.

إن تقسيم العمل في الدراسات الأدبية هو وحده التنظيمُ العقلي المنتِج، فيتعهَّد كلُّ فرد بالعمل الذي يتناسب مع قُواه وذَوقِه، فيكون هناك باحثون ينصرفون إلى تهيئة المواد الأولية، والكشفِ عن الوثائق ونقدها وإعداد وسائل العمل. ويُخصِّص آخَرون للمؤلفين ولأنواع الأدب المختلفة أبحاثًا منفردة، كما يحاول البعضُ التأليفَ في المسائل الكلية. وأخيرًا يتولى نفرٌ أمرَ تبسيط النتائج التي تصل إليها الأبحاثُ الأصيلة وإذاعتها.

وأنا بعدُ لا أرى ما يراه «لانجلوا» من أنه من الخير أن نَفصل فصلًا تامًّا بين المبتكِرين والمبسِّطين، بين الباحثين عن التفاصيل والذين يتولَّون التعميم؛ ذلك لأن الإنسان لا يفهم الجزئياتِ إلا بالكل، ولا يعرف الكلَّ إلا بالجزئيات. والمرء يُسيء التبسيط إذا لم يعرف كيف تصنع المعرفةُ وما قيمة النتائج المكتسَبة. وإذن فلتقسيم العمل أخطارُه، ثم إن الحياة قصيرة، والإنسان لا يُحسن إلا ما يعمله بميلٍ خاص واستعداد طبيعي؛ ولذا كان تقسيم العمل ضرورةً بالنسبة إلى البناء الذي نريد إقامته، وبالنسبة للعمَّال الذين يعملون فيه.

ومع ذلك، فهناك زمنٌ لا يكون فيه هذا التقسيم ضروريًّا ولا مرغوبًا فيه، هو زمنُ التمرين. وإنه لمن الخير أن يُمرَّن طلبة الأدب في الجامعة على كل العمليات التي يُبنى بها التاريخ الأدبي، وأن يألَفوا كلَّ المناهج الواحدَ تلو الآخَر، فيتعلَّمون كيف يُعِدُّون ثبتًا بالمراجع، ويبحثون عن تاريخ، ويُعارضون طبعات متعددة، ويستغلُّون التسويدات المختلفة لكتابٍ ممتاز، ويبحثون عن مصدر، ويُتابعون تأثيرًا، ويوضحون أصولَ حركة أدبية، ويُميزون العناصر التي تدخل في مركبٍ مختلط. ولْيُحاولوا التأليفات الجزئية، ولْيَعرضوا بعضَ المسائل عرضًا لا يذهب فيه التبسيطُ بما في المعرفة من دقةٍ وثبات، وبعد ذلك فلْيعمَلوا في الحياة ما يريدون وما يستطيعون؛ فإنهم سيكونون عندئذٍ قد مرُّوا بكل «الأقسام»، وسيكونون قد عَلِموا كيف تُصنع المعرفة الأدبية وكيف تُستخدم. وإذا كانوا لا يعلمون هذين، وخصوصًا أوَّلهما، في الجامعة؛ فأين ومتى سيتعلَّمونها؟

بل لربما كان من الخير أن يحتفظ فيما بعد مَن يتولَّون التبسيط والتعميم بما أَلِفوا، فيحلُّوا من حينٍ إلى آخَر بعضَ مشاكل البحث الدقيقة، ولو كانت تلك المشاكلُ نقدًا

للوثائق أو إعدادَ كتابٍ للنشر. وعلى العكس يستفيد الباحثُ من محاولة التأليف العام والحديث إلى الجمهور في بعض الأحيان، ومُبادَلة الاختصاص على هذا النحو تحتفظ للنفوس بمرونتها وقوتها، وتقي البعضَ من الهُزال والآخَرين من التقلُّص، كما تحول دون ذلك الجفافِ الذي يولِّده تقسيم العمل حتى في النشاط العقلي. والجفاف داءٌ لا يُفلت منه متخصصٌ ولو كان تخصصُه في الخفة والاستهتار.

(١٠) لن نترك العبقريات بلا عمل …

يخشى بعضُ النقاد أن يكتم المنهج أنفاس العبقرية، ثم يتحمَّسون في دفاعهم كأنَّ لهم في ذلك مصلحةً خاصة. يُهاجمون آلية الجهد في عمل «الفيشات» (البطاقات) وعقم البحث. إنهم يريدون أفكارًا.

ألا فليطمئنُّوا؛ فالبحث ليس غايةً بل وسيلة، و«الفيشات» أدواتٌ للمد من المعرفة، ووقاية من أخطاء الذاكرة. إن غايتهما أبعدُ منهما. ليس هناك منهجٌ يُبرر آلية الجهد، وقيمة المناهج تتناسب وذكاءَ مَن يستخدمونها، نحن أيضًا نريد أفكارًا، ولكننا نريدها صادقة.

وإذن فكل النشاط الروحي الأصيل، من إحساسٍ إلى تحليلٍ إلى تفكير، باقٍ مع المنهج الدقيق، وللقدرة على اختراع الأفكار أن تعمل في حرية؛ فنحن لا نحدُّ من قوة الذكاء ولا من خُصوبته، ولكننا نريد أفكارًا صادقة؛ ولذلك نريد أدلةً وتحقيقات. نحن نطلب أن تكون الوثائقُ ذاتَ قيمة حقيقية، وأن يأخذ المرء نفسه بفهم ما يريد تفسيرَه، وعندما لا نجد أدلةً ولا تحقيقات، ولا نقدًا للموادِّ الأولية ولا معرفةً دقيقة، فإننا رغم كل ذلك لا نطرح ومضات العبقرية، بل نقبلها كفروض، نعمل في مُراجعتها والتمييز بين ما فيها من زيفٍ ومعدِن جيد. وهكذا يُنفق بعضُ الباحثين أعمارَهم في استخلاص الحقيقة من ألاعيب العبقرية المهمة.[١١]

[١١] ومع ذلك، فمن الواجب ألا تُسرف العبقريةُ في الإهمال. وإنه لمن المحزن أن نرى أحيانًا الموهوبين يكتبون عن كبارِ أدبائنا كتبًا لا يضعون فيها إلا بعضَ محسِّنات بلاغية، بحيث لا يستطيع طالبُ الليسانس المتوسطُ الثقافةِ أن يعلم منها أيَّ شيء على أيِّ نحو كان. إن القدرة أساسُ التكليف، والعبقرية والمواهب وسائل، ولكنها ليست إعفاءات.

نحن لا نحدُّ من مجال الابتكار، بل نُضاعفه؛ إذ نُقدم إليه حقلًا جديدًا غيرَ محدود؛ فخلقُ الأفكار ليس كلَّ شيء، بل من الواجب أن نُحقق مناهج. ليست هناك مناهجُ تصلح لكل شيء، وإنما هناك مبادئُ عامة، وفيما عدا ذلك فكلُّ مشكلة خاصة لا تُحل إلا بمنهجٍ خاص يوضَع لها، تبعًا لطبيعة وقائعها والصعوبات التي تُثيرها، بل إن المشاكل لا تضع نفسها. وفكرة السؤال تتطلَّب من العبقرية قدْرَ ما يتطلب الجواب، بحيث يكون في دعوتنا الخيالَ الخالق إلى العمل في اختراع المشاكل والمناهج ما يمدُّ من نفوذه، ويفتح أمام نشاطه أبوابًا من الممكِنات لا حدَّ لها؛ فليطمئنَّ إذن رجالُنا ذَوو العبقرية، فلن نتركها بغير عمل.

(١١) يكفي المنهجَ أن يُثبت ويُحقَّق

ولكن هل تستحقُّ الحقيقة التي نصل إليها من دراساتنا الأدبية ما يُبذَل في سبيلها من جهد؟ هذا شكٌّ يعرفه الكثيرون، وفي جواب مونتين ما يكفيني. وإذا لم نكن قد خُلقنا على نحوٍ يُمكِّننا من معرفة الحقيقة، فلا أقلَّ من أن نبحث عنها، ولكن مهنة التحدُّث عن مؤلفات الغير لن يكون لها أيُّ نُبل إذا لم يُسفِر جهدُنا عن قليلٍ من الحقيقة نُقدمه للغير إلى جانبِ ما نجده من لذةٍ شخصية. والتعليم بالنسبة لأستاذ الأدب بنوعٍ خاص لن يكون إلا دجَلًا أو نفاقًا، إذا كان كلٌّ منا لا يدرُسَ إلا أهواءه ومعتقداتِه. هناك جانبٌ كبير من الأدب لا يمكن أن يُدرَس؛ فنحن لا نستطيع إلا أن نقول لتلاميذنا: «اقرَءوا وأحِسُّوا، استجيبوا للمؤلف. نحن لا نريد أن نحلَّ طرق انفعالنا محلَّ طرقِكم، لكننا نُعلمكم ما هو مادةٌ للعلم؛ أي: مادةٌ للتدريس. نحن نقدِّم إليكم كلَّ هذه المجموعة من الحقائق التي — وإن تكن نسبيةً ناقصةً — فهي مُحقَّقة دقيقة: التاريخ، وفقه اللغة، وعلم الجمال، وفن الأساليب، وقواعد العَروض؛ كل تلك الأفكار المرتبطةِ بالمعرفة الدقيقة، والتي يمكن أن تكون واحدةً في كل النفوس، وبفضلها ستستطيعون إرهافَ تأثُّراتِكم، وتصحيحَها وإثراءَها، بل سترَون في عيون الكتب أكثرَ مما رأيتم، وستكون نظرتُكم أعمق. ونحن سنُبصِّركم بكيفية الحصول على هذه المعرفة كما نُعِدُّكم للعمل على تنميتها إذا دفعَكم الميلُ إلى ذلك، فإن لم يكن، فلا أقلَّ من أنكم ستعرفون قيمتها، وستستخدمونها دون حطٍّ من قدرها، ولا إسرافٍ في ذلك القدر.»

ثم إنه لَمن الواضح اليوم أن كل أولئك الذين حاوَلوا منذ قرنٍ أن يُعطوا الأفكار الأدبية شيئًا من ثبات المعرفة العِلمية لم يذهب عملُهم سُدًى، بالرغم مما تورَّط فيه الكثيرون من ضلالٍ وأوهام، فسان بيف تين وبرونتير وكثيرون غيرهم من واضعي الأبحاث الخاصة ورسائل الدكتوراه[١٢] ومقالات المجلَّات النقدية والعلمية لم يُضيعوا وقتَهم عبثًا؛ فأسُس المعرفة الأدبية قد أخذَت تثبت. كم من حياةِ كاتب قد نقبت، ومن تاريخٍ قد حقق، وكم من مشاكل عن المصادر والتأثير والعروض … إلخ قد حُلَّت أو — على الأقل — قد وضَحَت، كما أن أصولَ التيارات الكبيرة في الأدب والإحساس والأساليب والأنواع، وتكوين تلك التيارات واتجاهاتها قد وضحَت على نحوٍ أدق. ونحن لم ننتهِ بعدُ من أي شيء؛ فالعمل لا يزال مستمرًّا، وفي كل عام يُحقق الباحثون موادَّ أولية جديدة، ويُحررون قوائمَ جيدة يضعونها تحت تصرُّفِ مخترعي الأفكار، بحيث لن يبقى عذرٌ لذلك الجهل الكسول الذي يلوحون به كقرينةٍ على المواهب.[١٣]

ليس مِن شكٍّ في أننا لا نصل إلى أثبتِ النتائج إلا في أضيق المسائل، وأن اليقين — كما قلنا — يأخذ في التناقص كلما أخَذ التعميم في التزايد. وهذه حقيقةٌ تَصدُق على

[١٢] لننظر إلى سلسلة الرسائل التي قُدِّمت في الأدب الفرنسي منذ ثلاثين عامًا، فسوف نرى أنها تكون — كرسائل التاريخ والجغرافيا والآداب القديمة والأجنبية وفقه اللغة والفلسفة — مجموعة يحقُّ لكلية الآداب بجامعة باريس أن تفخر بها. وفي اعتقادي أنه لا توجد في أيٍّ من بلاد العالم مجموعةٌ تُشبهها بما فيها من بحثٍ متين، ومن استخدام لذلك البحث في خلق الأفكار، مع الحرص على فن الكتابة الأدبية في التأليف، وفي العبارة عن النتائج. وسنرى عندئذٍ في غير مشقة أنه قلَّ أن احتفظَت إحدى رسائل الأدب لزمنٍ ما بشيء من قيمتها، إذا لم تكن تطبيقًا للمنهج الذي وضعته، وأنَّ بعضًا من أولئك الذين يهاجمونه اليوم قد استطاعوا بفضله أن يصلوا إلى ما في كتبهم من غَناء، وأن أكثر النفوس إشراقًا ممن اعتقدوا أنهم ليسوا في حاجة إليه قد ظلُّوا متخلفين — من حيث غِنى الأفكار وجِدَّتها — عن بعض النفوس المتوسطة التي تعرف كيف تعمل.

[١٣] أنا أصر على تأكيد ذلك؛ فنحن لا نصدف عن قراءة النصوص، ولا أن نملك أفكارًا وذوقًا، وأن نكون أذكياء، بل إننا ندعو إلى هذا، فنطلب كلَّ ما يمكن من المَلَكات التي ذكرتها؛ فهي كلما ازدادت وَفرةً ازداد المنهجُ إنتاجًا، وكل مقاومة توجَّه إلينا مصدرها الكسل. نحن نطلب العمل، وكلما ازدادت المواهب وجَب أن يزداد العمل. وهناك مقاوماتٌ مصدرها الغرور. نريد أن نعمل عملًا نافعًا، أعني أن نبحث عن الحقيقة بدلًا من أن نحاول إدهاش الناس، نريد أن نقف أنفسَنا على تَجْلية موضوعنا، لا أن نستخدمه في التماس الشهرة؛ ومن هنا يأتي الحنق.

كل العلوم، ثم إنه لم يكن بدٌّ من أن نبدأَ البيت من أساسه، وأخذَت المعرفة الدقيقة تنمو وترتفع شيئًا فشيئًا، حتى وصلَت إلى أوسع المشاكل.

ها هي تحديداتُ خصائص الكتاب، وها هي الآراء التي تتناول تكوينَ عيون الكتب وتأثيرها قد أخذَت تتعيَّن وتثبت. سنظل دائمًا نجهل أشياءَ في مونتين وبسكال، في بوسويه وروسو، في فولتير وشاتوبريان وفي كثيرٍ غيرهم، كما ستظلُّ هناك متناقضات بنسبة ذلك المجهول. ومع ذلك فكلُّ متتبعٍ لحركة الدراسات الأدبية في السنوات الأخيرة لا يستطيع إلا أن يُلاحظ أن ميدان الاختلافات قد أخذ يضيق، وأن مجال العلم والمعرفة اليقينية قد أخذ يتَّسع حتى لم يعد للحرية مكانٌ كبير، اللهم إلا أن نستثنيَ أولئك الذين يُخفون جهلَهم بأن يلعبوا لعبةَ الهواء المتعطِّلين، أو يحتموا بالتعصُّب لمعتقداتهم؛ ولهذا لا نكون واهمين إذا تنبَّأنا بمجيء يوم يتَّفق فيه الناس على تعاريفِ عيون المؤلفات وموضوعاتها ومعانيها، ولا يختلفون إلا في خيرِها وشرها؛ أي في أوصافها العاطفية، ولكنهم فيما أظنُّ سيختلفون دائمًا حول هذه الأوصاف.

(١٢) الروح التاريخية أداةُ سلام

إن عددًا من العاملين اليوم لا يُهمُّهم إلا أن يرَوا الماضيَ كما كان، ولكنَّ آخَرين لا يستطيعون أن يُنحُّوا ميولهم الشخصية تنحيةً تامة، وذلك إما لأنهم أحمى من الأوَّلين طبعًا، أو لأن موضوعاتهم حارَّة، ومع ذلك يُنجزون كمؤرخين ونقادٍ أعمالًا جيدة، وهناك مفكِّرون أحرار وبروتستانت وكاثوليك وأناس من كل الديانات يزداد عددهم يومًا بعد يوم، يُدركون أنْ لا بدَّ للعمل في الأدب من نظامٍ ومناهج دقيقة. وهم يأخذون أنفسهم باستخدامها، وإذا كانت كتاباتهم تحتفظ رغم ذلك بآثارٍ من مشاعرهم الخاصة، فإننا — على الأقل — نجد إلى جوارِ هذه الآثار معلوماتٍ موضوعيةً محقَّقة، وفي طريقةِ عرضهم من الأمانة ما لا يصعب معه أن نُميز — في أغلب الأحيان — بين ما يعتقدونه وما يُدللون عليه.

وأخيرًا نقول: إن الروح التاريخية والمنهج النقدي أدواتُ سلام. وهذه نقطةٌ أخرى تُساهم بها مزايا النشاط العلمي؛ ذلك النشاط الذي يتضمَّن — كما نعلم — مبدأ الوحدة العقلية؛ فليس هناك علمٌ قومي، وإنما هناك علمٌ إنساني. وكما أن العلم يُحقق الوحدة العقلية في الإنسانية، فهو كذلك يُحققها في الأمم المختلفة؛ وذلك لأنه إذا لم يكن هناك علمٌ ألماني وعلم فرنسي، بل هناك العلم إطلاقًا، العلم الموحَّد المشترك بين كافة الأمم، فكذلك

ليس هناك علمٌ حزبي، علم ملَكي أو جمهوري، كاثوليكي أو اشتراكي. وكل الرجال الذين يشتركون في الروح العلمية في الأمة الواحدة يؤيِّدون بعمَلهم هذه الوحدة العقلية لوطنهم؛ وذلك لأنه في الخضوع لنظامٍ عقلي واحد ما يربط بين الرجال مهما اختلفَت أحزابهم أو دياناتهم، كما أن التسليم بالنتائج التي يؤدي إليها ذلك النظامُ خليقٌ بأن يُهيئ من الحقائق المكتسَبة مجالًا متينًا يتلاقى فيه الرجالُ الذين يأتون من كل الآفاق. هذا، وقَبول قواعد المنهج كحكمٍ مطلق في الخصومات من شأنه أن يُجردها من مرارتها، وأن يضَع لها حدًّا. وهكذا نستطيع بفضله أن نتفاهم وأن نتفقَ وأن نتعاون، وذلك دون أن نتخلَّى عن مُثلِنا الشخصية. وفي هذا ما يؤدي إلى التقدير والمحبة المتبادَلَين. إن النقد التقريري نقد الأهواء والشهوات؛ يُفرِّق، أما التاريخ الأدبي فيُجمع، كما يفعل العلمُ الذي يستوحي روحه، وبذلك يصبح وسيلةً للتقريب بين المواطنين الذين يُباعد بينهم كلُّ ما عداه؛ ولهذا أستطيع أن أقول: إننا إذا كنا لا نعمل للحقيقة وللإنسانية فحسب؛ فإننا نعمل للوطن.

الفصل الثاني

علم اللسان

بقلم أنطوان ماييه
الأستاذ في الكوليج دي فرانس

اللغة شيء مركَّب تتصل دراستُه بعدة علوم: بعلم الطبيعة؛ لأن اللغة تتكوَّن من أصوات، وبعلم وظائف الأعضاء؛ لأن تلك الحركات وإعطاء الأصوات دلالتها يرجع إلى حقائقَ نفسية. إن علم اللسان يستفيد من النتائج التي يصلُ إليها علمُ الأصوات وعلم وظائف الأعضاء وعلم النفس، ولكنه ليس مجردَ جمعٍ للنتائج التي تُقدمها تلك العلوم، وموضوعه الأصلي هو دراسة اللغة لا كظاهرةٍ صوتية، أو ظاهرة عضَلية أو حسِّية تخضع للحركات، أو للإدراك الحسي، أو لفهم الأصوات الصادرة، ولكن كوسيلةٍ للاتصال بين كائناتٍ تجتمع في جماعات؛ أعني كظاهرةٍ اجتماعية. إن علم اللسان Lingu stique جزءٌ من علم الاجتماع. واللغة البشرية — وهي وحدها موضعُ نظرِنا هنا — تستند ككلٍّ ظاهرة اجتماعية إلى سلسلةٍ لا نهاية لها من وقائع الماضي؛ ومن ثم كان علم اللسان كغيره من العلوم الاجتماعية الأخرى علمًا تاريخيًّا على نحوٍ ما. وهذا الموقف الذي يقفه علمُ اللسان في ملتقى علوم مختلفة يُملي عليه مناهجَ خاصة.

(١) الأصوات في اللغة

إذا لاحظنا حديثَ شخص يتكلم وأخَذنا في تحليله؛ أمكنَنا أن نُواجه الأمر من ناحيتين؛ فإما أن ندرس النطق الصوتي بصرف النظر عن المعنى الذي يحمله الحديث، فتكون

دراستنا متعلقةً بعلم الأصوات العام Phonologie، وإما أن ندرس ذلك النطق كوظيفةٍ للمعنى المُعبَّر عنه. وهنا تدخل دراستنا بابَ النحو أو المعاجم Grammaire ou Lexicologe. إن الأصوات لا تهمُّ الباحثَ في علم اللسان إلا من حيث دلالتُها على معنًى، ومع ذلك فثمة مجالٌ للنظر في أصوات اللغة كأصوات، وبصرف النظر عن قيمة دلالتها؛ فالجملة التي نسمعها من لغةٍ لا نفهمها تُولِّد — لأول وهلة — إحساسًا بشيء مستمر لا نُميز منه أيَّ عنصر يمكن فصله، ولكنَّنا عند الفحص نُدرك — حتى دون أن نفهم شيئًا من المعنى المعبَّر عنه — أن في كل نطق لغوي سلسلةً من المسافات تفصل بينها عناصرُ الانتقال. والوحدات المركبة التي تتكون على هذا النحو هي ما يُسمى بالمقاطع. وتلك أول وحدة صوتية نجحنا في فصلِها. وأقدمُ حروف الهجاء الصوتية كانت مقطعية. وعندما نُمعن في الفحص، نجد أن المقاطع تتكون من عناصرَ نلقاها بذاتها في المقاطع المختلفة. خذ لذلك مثلًا قولَنا: لقد حمل الأطفال عَشاءهم، نجد أن تلك الجملة تتكوَّن من المقاطع لَ، قدْ، ح، م، لَلْ، أط، فا، لُ، عَ، شَا، أ، همْ (وذلك مع المحافظة على طريقة الكتابة المألوفة في حدود الممكن)، ونجد أن المسافات الزمنية تكاد تكون متساويةً في قد، لَل، هم، وكذلك في ل، ح، م، كما تجد أن المقطعَين ل، ل، يبتدئان باللام، والمقطعين أط، أ، يبتدئان بالهمزة (وهذه العناصر البسيطة هي ما نُسميه أصواتَ اللغة: phonèmes). وهذه قد ميزَت منذ زمنٍ بعيد. ولقد تناول الإغريقُ الكتابةَ المعروفة بالفينيقية وأحكَموا رسم الحروف «الصائتة» Voyelles وأضافوها إلى الحروف الصامتة: Consonnes التي كان الفينيقيون قد سبقوا إلى رسمِها مُهمِلين الصائتة. وبذلك كوَّن اليونانُ الرسم الهجائي، وعنهم أخذَته معظمُ الشعوب المتحضرة. وكان تحديد الأصوات — في الكتابة الفينيقية والإغريقية وفي الكتابات العديدة التي أخذَت عنهما — الاكتشافَ الأساسيَّ في علم الأصوات؛ وذلك لأن الصوت اللُّغوي — فيما يبدو — هو الوحدة الأخيرة في علم الأصوات.

وليس معنى هذا أن الصوت اللغوي شيءٌ موحَّد من ناحية السمع أو النطق، فمثلًا في الجملة السابقة لو أخذنا اللام الأولى في المقطع لل، لوجَدْناها تتطلب في نطقها ثلاثَ مراحل متواليات: أُولاها توقُّف اهتزاز الأحبال الصوتية بعد نطق الحرف الصائت في المقطع السابق م، ثم التصاقُ أسَلةِ اللسان بالنِّطْع، وهذه هي المرحلة الأولى. وارتخاء جانبَي مقدَّم اللسان مع تقوُّسِه إلى أسفل، واندفاع جانبٍ من الهواء الذي يمرُّ من هذين الجانبين المرتخيَين، وهذه هي المرحلة الثانية. وأخيرًا انفصال الأسَلة عن النطع وفتحُ

مجرى النطق. وهذه الأزمنة الثلاثة متميزةٌ بعضُها عن بعض، ومن السهل إدراكها؛ إما بملاحظة حركات النطق العضلية ملاحظةً مباشرة، وإما بطريقةٍ ميكانيكية؛ وذلك بتسجيل موجات الهواء التي تنتج عن تلك الحركات.

ولكن في حديث الشخص موضعِ ملاحظتنا تتَّحد الأزمنة الثلاثة اتحادًا لا انفصام له، بل إن هناك حالاتٍ لا يُمكننا فيها أن نميز بين الصوت البسيط ومجموعة من الأصوات؛ فالحرف الصائت مثلًا الذي يطول نطقُنا له لا تستمرُّ طبيعته هي هي، ونحن لا نُواجه هنا مسألةَ الشدة Intensité أو الدرجة Hauteur التي ليست إلا عناصرَ ثانوية. وإنما نقصد إلى التغيُّر الذي يطرأ على نوع الصوت نفسِه ensité، فإذا كان هذا التغير ممتدًّا قلنا بوجود صوت مزدوج Diphlongue، ومع ذلك فليس هناك حدٌّ فاصل بين الصوت المزدوج "ao" في كلمة «يوم» (عامية)، وبين الصوت البسيط «أ» عندما تليه «و» فتوجهه نحو نطقها.

ولتكون العلم الذي يدرس أصوات اللغة ومجموعات تلك الأصوات، وهو ما يُسمى بعلم الأصوات Phonétique أو Phonologie، لدينا وسيلتان: أُولاها الملاحظة العادية بواسطة الأُذن، والثانية التسجيل بالوسائل الميكانيكية.

ولقد استطاعت الملاحظة بالأذن وحدها أن تنتهيَ إلى تكوين الكتابة الهجائية التي تحمل في نفسها نظريةً صوتية كاملة. ولا بدَّ أن تكون تلك الملاحظات قد أدركَت كلَّ ما هو أساسي في اللغة ما دامت اللغاتُ تنتقل بالسماع من جيلٍ إلى جيل. والأذن لا ريب قادرة على إدراك كلِّ ما باللُّغة من عناصر، وذلك بصرف النظر عن الكتابة التي تُعتبر شيئًا حديثًا بعيدًا عن أن يكون عامَّ الاستعمال لدى الشعوب كافة، وهي بعدُ أداةٌ ناقصة تُهمل عددًا لا حصر له من الفروق الدقيقة.

وأما التسجيل الميكانيكي فله نوعان؛ فمن الممكن أن نُسجل إما تموُّجات الهواء التي تولِّد النطق، وإما حركات النطق ذاتها. ولقد استُخدمت الطريقتان، ومع ذلك لم ينجحا بعدُ في دراسةِ كل الأصوات على نحو مُرضٍ. ومجموع تلك الوسائل يُكوِّن ما يُسمى بعلم الأصوات التجريبي Phonétiquss expenmental، أو على الأصح علم الأصوات الميكانيكي Phonétique instrumental؛ وذلك لما هو واضحٌ من أن هذا العلم يكتفي بأن يُسجل حركات النطق والأصوات الصادرة عنها، دون أن يُخضعها إلى تغيراتٍ يمكن أن تُسمَّى تجارِبَ عظيمة؛ فهو يُمكننا من أن نتجنب الأخطاء التي تقع فيها الملاحظة المباشرة، إما نتيجةً لتراخي الانتباه بسبب العادة إذا كنا ندرس لُغتَنا التي أَلِفْناها، وإما

بسبب عدم الإلْف إذا كنا ندرس لغةً أجنبية. وهو يصل إلى درجةٍ من الدقة لا تستطيع الأذنُ وحدها أن تصل إليها، وبخاصةٍ عندما نريد تقدير «كمِّ الأصوات» Quantité شدتها Hauteur ... كما أنه الطريقة الوحيدة لتحليل الأصوات وردِّها إلى عناصرها ردًّا يُمكِّننا من تعريفها على نحوٍ يجمع بين الدقة والموضوعية.

وبجمع النتائج التي لدينا عن نُطق اللغات المختلفة القديمة والحديثة، القريبة والبعيدة؛ نلاحظ أنه إذا كان النطق يختلف عند النظرة الأولى اختلافًا كبيرًا، فإن أصواتَ اللغات المعروفة كلها تنتظم في عددٍ محدود من الأنواع، وهي تتولَّد بعددٍ من الطرق قليلةِ الاختلاف من لغةٍ إلى لغة؛ ففي كل اللغات هناك حروفٌ صائتة وأخرى صامتة، وفي كل اللغات تكون الحروف الصائتة سلسلةً يمتدُّ أحد طرفَيها من حرفٍ فتحتُه أكبر ما تكون، يُشبه إلى حدٍّ ما الحرفَ a في اللغة الفرنسية (الفتحة في اللغة العربية)، والطرَف الآخر ينتهي إلى حرفٍ إغلاقُه أكبر ما يكون يشبه إلى حدٍّ ما الحرف i أو u أو ou في الفرنسية (في العربية الياء في سين، والواو في بوق).

وفي كل اللغات تنقسم الحروف الصامتةُ إلى منفجرة Occlusives تتطلب وقفًا تامًّا لمرور الهواء الملفوظ، ومتمادَّة Continues تصطحبُ بحفيفٍ الهواء في مجرًى محصورٍ ينتج عن تصفيق أعضاء النطق عند أحد المخارج. ومن بين المنفجرة، نُميز مثلًا السنِّية بأن الأغلاق يحدث بواسطةِ حافَة اللسان الأمامية، والحَلْقية بواسطة حافَتِه الخلفية وهكذا. وأما الأصواتُ ذات الطبيعة الخاصة كاللام الجانبية (النوع الأكثر انتشارًا هو ذلك الذي ينطبق بإسنادِ طرَف اللسان إلى النِّطع، وبجانبي اللسان أو بإرخاء أحدِ الجانبين)، فإنها موجودةٌ في كل مكان وفي كافة الأزمنة.

وإذن فهناك علمُ أصواتٍ عامٌّ منهجه التقسيم، والوسائل المستخدَمة في ذلك العلم لا تختلف عن تلك التي تُستعمَل في العلوم الطبيعية والعضوية. وفي الحق إن علم الأصوات اللُّغوية ليس جزءًا من علم الأصوات الطبيعية ومن علم وظائف الأعضاء التي تُستخدَم في النطق. إنه مزيجٌ من هذين العِلمَين مع فارقٍ واحد؛ هو اقتصاره على الأصوات التي لها دلالة.

(٢) اللفظة وعامل الصيغة

وأما إذا درَسْنا النطق اللغويَّ كوظيفةٍ لمعنًى يُعبر عنه؛ فإن الموقف يتغير، وعندئذٍ لا نلقى قسمًا واحدًا، بل قسمَين متميزين؛ فهناك من ناحيةٍ العناصرُ التي تُعبر عن الأشياء،

وهناك من ناحيةٍ أخرى العلاقات التي تقوم بين العناصر المكوِّنة للجملة؛ وتلك العلاقات يُعبَّر عنها بواسطة الصيغ النحْوية مع إعطاء هذا الاصطلاح الأخير أوسعَ معانيه. وإذن فهناك دراسة المفردات؛ أعني المعاجم، تُقابلها دراسة الصيغ؛ أي النحو. ولتعيينِ كل ما يُعتبر صيغة نحوية — وذلك بصرف النظر عن العناصر التي تُميز المعنى الحقيقيَّ لهذا الاصطلاح — استعمال كلمة «عامل الصيغة» Morphème. وثَمة فائدةٌ في استعمال هذه الكلمة؛ هي أنها لا توحي بالمعنى المجسَّم الضيِّق الذي علق بالاصطلاح «الصيغة النحوية».

واللفظة المفرَدة وعامل الصيغة دائمًا منفصلان في الكلام؛ ففي بعض اللغات التي تُسمى لغات إعراب Langues flexionnelles، نجد اللفظة وعاملَ الصيغة متَّحدَين اتحادًا وثيقًا، بحيث يكونان كلًّا لا يتجزَّأ إلا بالتحليل، فمثلًا في قولنا باللاتينية: mors fabri (بالعربية موت الحداد) أو قولنا: mors patris (موت الأب)، نجد في patris (الأب) وفي feber (الحداد) عناصرَ تدلُّ على معنى الأبِ ومعنى الحداد، ومعها عناصرُ أخرى تدل على علاقة التبَعية القائمة بين «الأب» و«الحداد» وبين «الموت». وهيئة عامل الصيغة تتوقَّف على اللفظة المفردة إلى حدٍّ ما؛ ففي المثل اللاتيني السابق نجد أن هذا العامل ليس واحدًا في: Fabri patris (وفي اللغة العربية نجد أن الجرَّ يكون أحيانًا بالكسرة وأحيانًا بالفتحة أو غيرها)، ومع ذلك فإنه رغم هذا التداخل الوثيق بين اللفظة المفردة وعامل الصيغة، ورغم توقُّف أحدهما على الآخر؛ يجب أن نفصل في الدراسة بين هذين النوعين من الموضوعات.

وثمة خاصية مشتركة بين اللفظة وعامل الصيغة، هي أنه ليس لوحدة كلٍّ منهما حتمًا حدٌّ صوتي؛ فالجملة التي تحتوي على عدة ألفاظ وعدة عوامل، تترك عند السامع الذي لا يفهمها أثَر النطق المستمر؛ ومن ثَم نرى أولئك النفرَ من علماء اللسان الذين هم قبل كل شيء علماءُ أصوات، نرى أنهم ينكرون غالبًا حقيقةَ اللفظة المفردة، وهم إلى حدٍّ ما مصيبون من وجهة النظر الصوتية، ولكن علم الأصوات ليس كلَّ شيء في علم اللسان، واللفظة المفردة وعامل الصيغة كِلاهما حقائقُ من حيث إنهما يُعبِّران بالأصوات على نحوٍ مستقل؛ الأول عن معنًى، والثاني عن وظيفةٍ نَحْوية. اللفظة حقيقةً بلغَت من الثبات أن نرى الطفل الذي يتعلم الكلام يبتدئ أو يُلوح أنه يبتدئ بألفاظٍ مفردة منفصلة، وكل الناس يعرفون أنه لكي نتمثَّل لغةً أجنبية؛ يجب أن نصلَ إلى أن نعزل في الجمل التي نُسميها اسمَ كلِّ شيء.

وتُعرف الكلمة بالعلاقة بين معنًى ومجموعةٍ من الظواهر، وذلك مع اعتبارنا للتغيُّرات التي يمكن أن تنتج عن الصيغ النحْوية المختلفة.

واختلاف الصيغة النحوية يُعقِّد التعريف دون أن يَسلبَه شيئًا من دقته؛ فكلمة حِصان لا يمكن أن تُعرف ما لم نعلم أنها في بعض الأحوال تأخذ الصيغةَ أحصِنة. وكلمةُ جميل كذلك، ما لم نعرف الصيغ جميلة وجميلان وجميلون وجميلات. وكلمة راح، ما لم نُلاحظ التغييرات التي تطرأ عليها في قولنا: يروح ورح ... إلخ. وكذلك الأمر في اللغة اللاتينية؛ فليست هناك كلمة (أب) pater وكلمة (حداد) Faber، وإنما هناك من ناحية المجموعة pater patris patre ... إلخ (الأبُ الأبِ ... إلخ)، ومن الناحية الأخرى fabro faber fabri ... إلخ (حدادٌ حدادٍ ... إلخ).

وفي لغة البانتو Bantu ليست هناك كلمة muntu (الرجل)، بل مجموعة مونتو (رجل)، وبنتو buntu (رجال)، وهكذا في عددٍ كبير من الحالات. وإنه لَمن الصعب أن نُحدد هذه الوجوهَ في كل حالة، وإن يكن مؤلِّفو المعاجم على خطأٍ في عدم قيامهم بذلك دائمًا على نحوٍ كامل.

(٣) معاجمنا بعيدةٌ عن الكمال

والجزء الآخَر من تعريف اللفظة؛ أعني ذلك الذي يتعلق بالمعنى جزءٌ شاق. ولقد سخر الناس كثيرًا من تعريفات معجم الأكاديمية، وهي غالبًا تعريفاتٌ رديئة، ولكن من المستحيل أن نضع تعريفاتٍ جيدة، وبخاصةٍ فيما يتعلق بالألفاظ العامة في اللغة الدارجة؛ فالمعنى العاميُّ اللصيق بكلٍّ من تلك الكلمات في العادة غامض، وهو على أي حال لا يحمل تعريفًا دقيقًا، بل يأبى ذلك التعريف، وإنما الاصطلاحات الفنية هي التي تقبل التعاريفَ الدقيقة، ولكن لا قيمة لها إلا عند أرباب المهنة، وهي عادةً تخلو من كل معنًى بالنسبة للأفراد العاديِّين الذين يُسمُّونها، فإن كان لها معنًى عندهم جاء معنًى غامضًا. والشيء الأساسي في اللغة هو الألفاظ الدارجة التي لها قيمةٌ تكاد تكون واحدة عند مجموعة الأفراد الذين يتكلمون لغةً ما؛ ومن ثَم فمؤلف المعجم الذي يُحِلَّ تعريفاتٍ عِلمية محلَّ التعريفات الغامضة التي تُعطى عادةً للكلمات غيرِ الفنية المستعمَلة، يرتكب شرَّ الأخطاء؛ إذ يعطي تلك الكلماتِ قيمةً لا تَصدُق إلا عند بعض الأخصائيين. والذي يهمُّ الباحثَ في علم اللسان ليس الحقيقةَ الموضوعية التي تلحق بالاسم، بل الفكرة الدارجة عن تلك الحقيقة. ومن الواجب أن نُضيف أن ما يحدث عادةً عندما ننطق أو نسمع

كلمةً ما، هو أن الخيال لا يُدرك المعنى اللصيق بها، وأننا نكتفي بالذكرى الغامضة التي تُثيرها تلك الكلمة. واللفظةُ بعدُ لا تحمل معنًى عقليًّا فحسب، بل تحمل أيضًا في الغالب لونًا من الإحساس؛ فكلمة jardinet[1] «جُنَينة» ليست فقط حديقةً صغيرة، ولكنها حديقةٌ صغيرة لها في النفس حُنوٌّ، وكلمة cnâteau (قصر) ليست فقط منزلًا واسعًا، بل يُضاف إلى ذلك إحساسُ إعجابٍ نشعر به نحو مقرِّ الأمراء. ولِلَّفظة كذلك قيمةٌ اجتماعية؛ فعند بعض الطبقات التي تتكلم الفرنسية لا تستعمل لفظة Gueule (بوز) إلا عند الكلام على الحيوانات، ولا تقال عن كل الحيوانات،[2] بينما تستعملها طبقاتٌ أخرى باستمرار في الكلام عن الإنسان.

وأخيرًا، إن اللفظة من اللغة الدارجة لا تُعرف إلا بالنسبة لمجموعةِ الجمل التي تُسمع فيها، والتي من الممكن أن تُستخدم فيها؛ ومن ثم فالمعجم لا يمكن أن ينزع إلى الدقة ما لم يحتوِ على أمثلةٍ كثيرة، وكلما ازدادت تلك الأمثلة عددًا وتنوعًا ازداد المعجم قربًا من الحقيقة. والرسم، والكتابة الموسيقية، والإحالة على شيء يعرفه القارئ، يُعرِّف الألفاظَ غالبًا خيرًا مما تُعرِّفها التفسيراتُ اللفظية الطويلة. وأما فيما يختص بالاصطلاحات الفنية فالمشكلة بسيطة؛ إذ تتعلق المسألة عادةً بأشياءَ أو أعمالٍ تحمل أو تتطلَّب تصويرًا تخطيطيًّا، أو على الأقل تقبل تعريفاتٍ دقيقة. والمعاجم في هذه الناحية ناقصةٌ نقصًا مبينًا، ولكن من الممكن تكميلها بالرجوع إلى القواميس الخاصة Lexiques أو الموسوعات الفنية.

ولقد فَطِنَّا منذ بضع سنين إلى ما يجب أن يتوفر في دراسةٍ جيدة للألفاظ، ولكن المعاجم الموجودة — حتى أحدَثها وخيرها — لا تُحقق إلا جزءًا يسيرًا مما يجب أن يكون. وفي الحق إن الصعوبة شاسعة؛ وذلك لأن اللغة تُلابس الواقع كلَّه بواسطة الألفاظ، بحيث إن دراسة المفردات دراسةً كاملة تكون بمثابة دراسة انعكاس الواقع كلِّه في نفوس الأفراد المختلفين الذين يستعملون تلك المفردات ويُكوِّنون منها لغتَهم. وهذا عملٌ لا يعرف حدودًا.

[1] قارِن ذلك بتصغير التمليح في اللغة العربية.

[2] تُقال بنوعٍ خاص عن الكلاب.

الألفاظ منفصلة بعضُها عن بعض؛ وذلك بحكم اتصالها بمظاهر الواقع المحسوس التي لا حصرَ لها، والمجموعات الاشتقاقية[٣] للألفاظ محصورة في قليل من المفردات، بل إننا لنجدُ في داخل كل مجموعة أن لكل لفظٍ منها تقريبًا استقلالَه، فكلمة Chanter (يصلح للغناء) لم توجد إلا بفضلِ وجود الفعل Chanter (يُغني)، ولكن كلمة Chanteur (مُغنٍّ) قد تم استقلالها عن الفعل Chanter. وكلمتا Chantre (مغنٍّ في الكنيسة، وعلى سبيل المجاز شاعر يُغني أو طير يُغرد) وChanson (أغنية) لم نعد نحسُّ تقريبًا بأنهما يكونان جزءًا من مجموعة Chantable.[٤]

وأما عن الألفاظ التي تُعبر عن معانٍ يجاوز بعضُها البعض، فإنه من المهم أن نحدد قيمة كلٍّ منها؛ أي أن نضع على نحوٍ ما معاجمَ للأفكار في كل لغة، ولكن جمع تلك الألفاظ بعضها إلى جانب بعض هو — في أغلب الأحيان — خارجٌ عن دراسة اللغة، مستقلٌّ عن طرق الأداء فيها؛ ومن ثَم فهو تَحكُّمي، ثم إنه لا يَحتمل غيرَ تحديدات تقريبية، ومن ثم فالألفاظ لا تقبل أيَّ تقسيم عقلي صِرف. ودراسة المعجم تشمل عددًا من الأدوات المستقلة مساويًا لعدد الألفاظ، والنظام الوحيد الذي يُمكن أن نوزِّعها تبعًا له هو ذلك الذي يُمكِّننا من العثور على الأشياء (نظام فيشات المكاتب. وهذا ما يُعبر عنه ترتيب المعاجم ترتيبًا هجائيًّا).

ولكن اللغة البشرية العادية لا تقف عند استعمال الألفاظ المفرَدة؛ إذ تنتظم تلك الألفاظ مجموعاتٍ تختلف تبعًا للمعنى الذي نريد العبارةَ عنه، وهي ما نُسميه بالجمل. والكثير من الحيوانات الثديية والطيور قادرةٌ على أن تفوه بعددٍ من الأصوات تفهمها الحيوانات التي من جنسها، وتُثير عندها حركاتٍ محدَّدة. وتلك الحيوانات ذاتُها تفهم أيضًا أحيانًا كثيرة ما يوجِّهه الإنسان إليها من أصواتٍ وتُطيع. وإنه لمن الممكن أن نقود حِصانًا دون أن نستخدم تقريبًا أيَّ شيء آخر سوى الصوت، ولكن كل كلمة — وذلك لأننا إزاء كلمات حقيقية — كل كلمة يفهمها الحيوان منفردةً حتى ولو نطقناها في جملة. وأما جمع الكلمات في جُمَل فتلك خاصة الإنسان، ومن الواجب أن تؤلَّف تلك الجمل تبعًا لطرقٍ تُحددها طبيعةُ كل لغة، وتلك الطرق هي ما سمَّيناه سابقًا بعوامل الصيغة.

---

[٣] Familles de mots.

[٤] إن العلاقة بين «قاضي» و«القضاء والقدَر»، «وقضينا في الكتاب» لم تعد تُحَس.

(٤) علم الصيغ وعلم النظم

وعوامل الصيغة يمكن أن تكون إمَّا صوتًا خاصًّا، وإما نظمًا محددًا للكلمات، وهاتان الوسيلتان مختلفتان من ناحية الشكل.

ونحن نُسمي دراسة النوع الأول بعلم الصيغ Morphologie، والنوع الثاني بعلم النظم «التراكيب» Syntaxe، ولكنهما في النهاية يؤدِّيان نفس الخدمات؛ ومن ثَم كان هناك مجالٌ لجمعهما في باب واحد من علم اللسان، هو باب النحو Grammaire، وبتعبيرٍ أدق: علم الصيغ. خُذ لذلك مثلًا الجُمل الفرنسية:

(بيير يضرب بول) Pierre frappe paul، (بول يضرب بيير) Paul frappe Pierre، والجُمل اللاتينية المقابِلة: (بطرس بولس يضرب) Petrus Paulum Caedit أو إذا أردتَ بولس بطرس يضربه Paulum Petrus Caedit، أو بولس يضربه بطرس Paulum Caedit Petrus، أو بطرس يضرب بولس Petrus Caedit Paulum، وبولس بطرس يضرب Paulus Petrum Caedit (مع الحرية في ترتيب الألفاظ على نفسِ النحو الذي رأيناه في الحالة السابقة)؛ فالفرق بين الفاعل والمفعول الذي ندلُّ عليه في الفرنسية بالترتيب الخاص بكلٍّ من الألفاظ الثلاثة في الجملة يُعبَّر عنه في اللاتينية بالاختلاف في تغيير أواخر الكلمات من s إلى m في الكلمتين Paulus وPaulum، ثم Petrus وpetrum (في اللغة العربية بتغييرِ الإعراب من رفعٍ إلى نصب). وإنه لمن الممكن أن تجتمع الوسيلتان؛ فالألمانيُّ عادةً يقول: (الأسد يرى الأرنب البري) Lowe Sicht den Hassen (الأرنب البري يرى الأسد) Lowen der Hasse sicht den مع ترتيب الألفاظ ترتيبًا ثابتًا، تقريبًا، مضافًا إلى علامةٍ صوتية تُميز الفاعلَ من المفعول. وليس ثَمة وسائلُ يملكها علمُ الصيغ غير الوسيلتين اللتين ذكرناهما.

والتعبير بصوتٍ خاص يمكن أن يتَّخذ صِيغًا كثيرة التفرُّع؛ فأحيانًا يتكون من عنصرٍ صوتي له بعضُ الطول وبعض الاستقلال، بحيث يمكن أن نعتبره كلمةً متميزة إذا كان له معنًى متميز؛ وذلك مثل de في قولنا بالفرَنسية: «كتاب بيير» le livre de Pierre وهنا نرى ترتيب الألفاظ المحدد يُعزز مدلولَ عامل الصيغة مع ذلك العامل الذي تُسميه كتب النحو الفرنسية تسميةً غير موفَّقة بحرف الجر Preposition، وأحيانًا أخرى يكون عبارةً عن تغييرٍ داخلي في الكلمة، كما هو الحال في قولنا باللاتينية: «كتاب بطرس» liber Pétri. وذلك التغيير يتناول بوجهٍ خاص أولَ الكلمة أو آخِرَها، وإن لم يكن مقصورًا على هذين الموضعَين؛ إذ نراه أحيانًا كثيرة يدخل في حشو الكلمة؛ فكلمة

«أب» لها في اللغة الألمانية صيغتان: أُولاهما Vater للعبارة عن المفرد، والأُخرى Vater للعبارة عن الجمع. ومعنى هذا هو أن عاملَ الصيغة يتكوَّن من تغييرٍ في نوع الحرف الصائت في المقطع الأول الذي هو a في المفرد، و e (التي تُكتَب ä) في الجمع. وعامل الصيغة الذي يتكوَّن من عنصرٍ صوتي يمكن أن يكون كُلًّا واحدًا مع الكلمة التي يدخل عليها، فيكون هذا إعرابًا Flexion، كما يمكن أن يُلحَق مجردَ إلحاق باللفظة دون أن يتَّحد معها اتحادًا وثيقًا، ويكون هذا إلصاقًا agglutination، والفارق بين النوعين هروب، وهو بعدُ أمر نسب.

وإذن فعندما نُميز بين علم الصيغ وعلم النظم جاعِلين موضوعَ أحدهما صيغَ الألفاظ، وموضوعَ الآخر بناءَ الجُمل؛ يكون تمييزنا مصطنَعًا لا يمكن أن نتابعه في التفاصيل. ولكَم من مرةٍ يميزون فيها بين علم الصيغ morphologie باعتباره العلمَ الذي يدرس بناءَ الصيغ النحوية، وعلم النظم syntaxe باعتباره ذلك الذي يتناول وظيفةَ تلك الصيغ. وهذا تمييزٌ أحمق، ثم إن ما يُعتبر في لغةٍ ما داخلًا في علم الصيغ كثيرًا ما يكون في لغةٍ أخرى من موضوعات علم النظم. ومن ذلك أن وظيفة الإعراب في اللغة اللاتينية عند قولنا: Paulus caedit Petrum هي نفس الوظيفة التي يؤدِّيها ترتيبُ الكلمات في اللغة الفرنسية عند قولنا: Paul frappe pierre.

وعوامل الصيغة، عندما تكون قواعدَ لموضع الكلمات المختلفة، لا تُستخدم كما نتوقع إلا في بناء الجملة. ولكن العوامل التي تتميَّز بأصوات، فيُعطيها استقلالُها الصوتيُّ قيمةً ذاتية، يمكن أن يكون لها — علاوةً على وظيفتها في بناء الجملة — معنًى محسوس، وللألفاظ غالبًا صيغٌ مختلفة حسبما تدلُّ عليه من شيء مفرد أو أشياءَ متعددة؛ فالأعداد مثلًا تُكوِّن مقولةً نحوية نجد آثارَها في عددٍ جمٍّ من اللغات. وكثيرًا ما يكون للألفاظ التي تُعبر عن الحدث صيغٌ مختلفة حسَبما يكون الحدث حاضرًا، أو يكون ماضيًا تامًّا، أو غيرَ تام، حتى ليُسمي الألمانُ الفعل Zeitwort؛ أي الكلمة التي تدلُّ على الزمن، وليس من بين تلك المقولات المحسوسة catégories concrétes ما هو عالميٌّ تمامًا، فإحدى المقولاتِ التي تحتلُّ مكانًا أساسيًّا في لغةٍ ما، نكاد لا نجد لها وجودًا في لغةٍ أخرى، أو لا نجد لها إلا وجودًا محدودًا. وفي لغةٍ كاللغة الصينية، نجد أن كل المقولات ذاتِ القيمة المحسوسة مجهولةٌ تقريبًا، ومع ذلك صلحَت تلك اللغة لأن تُستخدم كأداة لحضارة كبيرة. ولزمن طويل كانت إحدى غلطات النَّحْويين الكبيرةِ هي محاولةَ العثور في كل

اللغات على نفس المقولات أو ما يُقابلها. ولقد دلَّت التجرِبة في هذا الصدد على أن التفاوُت كبير.

ومع ذلك، فإنه رغم اختلاف المقولات النحوية اختلافًا شديدًا، نجد أنه من الممكن أن نجمعها في أقسامٍ تُشبه تلك التي تجتمع فيها الأصواتُ المختلفة، وبذلك يُصبح تقسيم الجمل إلى أنواعٍ هو الآخَر ممكنًا، بل لقد ابتدأنا نَلمح كيف أننا عندما نجدُ في لغةٍ ما طريقةً ما من طرق الأداء، نتوقَّع أن يتْبَعها حتمًا غيرُها من نوعها؛ فمثلًا عندما تستخدم لغةٌ ما عواملَ صيغة مستقلة، توضع في آخِر الكلمة أو في أولها، نجد في تلك اللغة ذاتِها اتجاهًا نحو وضع الألفاظ التي تتعلَّق بتلك الصيغ على نفس النحو؛ أي قبلها أو بعدها.

ووجود إعرابٍ غنيٍّ بالحالات بحيث يكفي للعبارة عما هو ضروريٌّ لبناء الجملة؛ يُعْفي من الاعتماد على قواعد الترتيب. وعلى العكس من ذلك، يجب أن تكون هناك قواعدُ دقيقة لترتيب الكلمات عندما لا يوجد أيُّ عنصر من عناصر الإعراب، كما هو الحال في اللغة الصينية، أو عندما لا يوجد إلا عددٌ محدود، كما هو الحال في الفرنسية، فإنه وإن تكن قواعدُ الترتيب ليست واحدةً في كل اللغات، إلا أننا نلاحظ أنها تخضع لاتجاهاتٍ مسيطِرةٍ تتشابهُ في اللغات المختلفة. وبالاختصار، فإنه توجد مبادئُ لعلم الصيغ العام الذي لم يوضَع بعدُ، والذي لم يعدُ أن لَمَحْنا خطوطه العامة وإن كان من الممكن أن يتكوَّن.

بقي أن نُحدد كيف نستطيع في مجموعةٍ من الألفاظ اللُّغوية من لغةٍ واحدة أن نصل إلى الفصل بين الألفاظ المفرَدة من جهة، وبين عوامل الصيغة من الجهة الأخرى، وذلك طبعًا بفرضِ أن تلك اللغة معروفةٌ منا، مفهومة لنا. وللوصول إلى ذلك؛ نلاحظ العناصرَ التي يمكن أن يحلَّ بعضُها محلَّ بعضٍ في الجمل المتشابهة البناء. خذ لذلك جملًا معروفةَ المعنى مثل: (لقد بعت حِصانًا) J’ai vendu un cheval، (لقد بعت حِمارًا) J’ai vendu un âne (لقد بعت ثَورًا) J’ai vendu un boeuf ... إلخ، (لقد شرب الحصان) Les ânes ont bu، (لقد شرب الحمار) L’âne a bu، (لقد شرب الثور) Le boeuf a bu ... إلخ، (لقد بعتُ أحصنة) J’ai vendu des chevaux (لقد بعت حَميرًا) J’ai vendu des ânes، (لقد بعت ثيرانًا) J’ai vendu desboeufs ... إلخ، (لقد شرِبَت الأحصنة) Les chevaux ont bu (لقد شربَت الحمير) Les ânes aot bu (لقد شربت الثيران) Les boeufs ont bu ... إلخ. نجد أننا قد عبَّرنا عن الكائنات المقصودة في هذه الجمل على التناوب cheval chevaux، حصان وأحصنة ân,s, ânes (نطقها واحد وإن زادت في

الجمع كتابةً لا نطقًا) حِمار وحَمير boeuf boeufs، ثور وثيران (الـ F ناطقةٌ في المفرد. أما في المجمع فـ fs صامتة)، وأما الأجزاء الأخرى من الجملة فقد ظلَّت كما هي. إن لدينا هنا أسماءَ الحيوانات، ونحن نُلاحظ أن اسمين من أسمائها قد أَخَذا صيغةً خاصة تبعًا لتعبيرها عن مفردٍ أو جمع. وعلى هذا النحو حدَّدْنا ثلاثةَ ألفاظ كما حدَّدنا صيغًا نَحْوية، وبمقارنة هاتين السلسلتَين من الجمل، يسهل أن نلاحظ أن اسم الشيء الذي يقع عليه الحدَثُ يوضع في الفرنسية بعد الكلمة التي تدلُّ على ذلك الحدث. وبالعكس نجد أن اسم فاعل الحدث يوضع قبل الكلمة التي تدلُّ على ذلك الحدث، وتلك إحدى قواعدِ الترتيب الأساسية في اللغة الفرنسية. ولكي نُحدد الكلمات التي تدل على الحدث يكفي أن نُغير من صيغها هي الأخرى؛ نقول مثلًا: (ستبيع حصانًا) Tu vendras un cheval، (كانوا يبيعون حصانًا) lls vendaient un cheval، (بعْ حصانًا) vends un chaval ... إلخ. وبذلك نحدد كلمةً متعددة الصيغ (أبيع) je vends (كنت أبيع) je vendia (لقد بعت) j’ai vendu، (أن يبيع) vendre ... إلخ. ولكي نُحدد عوامل الصيغة نغير من الكلمات، فنحصل على: (كان يبيع حصانًا) ll vendait un cheval (كان الحِصان يشرب) Le cheval buvait (كان يحب هذا) ll aimait cela؛ وبذلك نحصل على عامل الصيغة ait الذي تتحدد قيمته ووظيفته بملاحظة العوامل الأخرى التي تحلُّ محله. وعندما يكون الأمر متعلقًا بلغةٍ لم يوضع نحوُها بعدُ ولا أُحصيَت مفرداتها؛ تبدو هذه الطريقة — مهما بسَّطناها — بطيئةً مُضْنية، ولكننا في الحق لا نملك غيرها؛ وذلك لأن من الواضح أننا لن نحصل على شيء بأن نسأل مباشرةً الشخصَ الذي يتكلم اللغة. والنحوُ والمفردات لا يُستخرَجان إلا من الجمل المركَّبة، والجملة وحدها هي الحقيقة المحسوسة التي ينصرف إليها جهدُ الباحث في علم اللسان، ولكنها حقيقةٌ عابرة؛ إذ إنها بحكم طبيعتها لا تتكرَّر على نفس النسَق. والصوت والكلمة وعامل الصيغة هي التي تكون أنواعًا محددة؛ وذلك لأنها تتردَّد في صورةٍ شبهِ ثابتة في عددٍ من الجمل لا حدَّ له.

ونُلخص ما مضى في أن التحليل اللُّغوي ينتهي بنا إلى التمييز بين ثلاثة أنواع من العناصر؛ الأصوات، وتلك عناصرُ علم الأصوات. والمفردات، وتلك عناصرُ المعاجم. وعوامل الصيغة، وتلك عناصر النحو بمعناه الدقيق.

ولكلٍّ من هذه الأنواع الثلاثة في علم اللغات وسائلُه، كما أنَّ لكلٍّ منها موضوعَه. وإنه لَوضعٌ شاذ يتميز به علم اللسان؛ إذ نراه يعمل باستمرارٍ في عناصرَ ثلاثة مختلفة. ومع ذلك، فهي شديدةُ الاتصال بعضها ببعض حتى لَيُمكن اعتبارها دراسةً لشيء واحد

من جهات ثلاث، وذلك الشيء هو اللفظ الصوتي مستعملًا في الحديث. ومع ذلك فإن صعوبات المنهج اللُّغوي لا تنتهي عند تعرُّفنا على هذه الأنواع الثلاثة التي هي الوحدات الأساسية في اللغة؛ نَعني بها الصوتَ واللفظة المفرَدة وعامل الصيغة.

ومن واجب الباحث في علم اللسان أن يواجه — علاوةً على العناصر التي تكون اللغة البشرية — نوعًا آخَر من الوحدات، ونَعني به اللغاتِ المختلفةَ التي تعتبر بالنسبة إليه موضوعاتٍ متميزةً للدرس. وهنا تظهر الطبيعة الاجتماعية لحقائق اللغة.

في وسطٍ اجتماعي متجانسِ السكان، نجد عادةً أن لِلُّغة شيئًا من الوحدة، بل إنه لَشرطٌ أساسي لوجودِ اللغة أن يَحرِص من يتكلَّمونها على استخدام نفس الوسائل للتعبير. وهذا ما يدركه أفرادُ كل جماعة محددة؛ فالخروج عن جادَّة اللغة يُثير من يسمعونها، ويُعرِّض الخارج إلى السخرية على الأقل. وإذن فهناك بالنسبة لكل جماعة جادَّةٌ لُغوية محددة يحميها المجموع بردِّ فعله، هذه الجادة هي ما يمكن أن نُسميه لغة. وعالم اللغة لا بدَّ له من أن يُحدد ما تتكوَّن منه تلك الجادةُ ليرى إلى أيِّ حد يقترب منها مَن يتكلمها، وإلى أيِّ مدًى يمتدُّ سلطان كل لغة.

(٥) اللغوة المحلية

وَحدة اللغة تحكمها وحدةُ الجماعة، وكل جماعة موحَّدة متجانسة تسعى لأن يكون لها أيضًا لغةٌ موحَّدة متجانسة. وكل قسم في تلك الجماعة ينزع إلى أن تكون له لغةٌ خاصة في حدود ما يتمتَّع به من استقلال. وهذا المبدأ مع ذلك لا يُسجل إلا الممكِنات، ولكنه لا يسمح بتوقُّع ما يحدث في كل حالة خاصة.

لقد أظهرَت التجرِبة أنه كلما وجدَت مجموعات محلية، اتَّجه أفرادها إلى أن تكون لهم «لغوات» متميزة. والرجال المتجاورون هم بحكم الطبيعة أولئك الذين يتكلمون على نحوٍ واحد. وإذن «فاللغوة الإقليمية» تكون وحدةً أولية لا بدَّ للباحث في علم اللسان من النظر فيها.

ولكن هذه الظاهرة ليست مطلقة؛ فالاختلاف في عناصر السكَّان قد يؤدي إلى اختلافٍ في لغتهم ولو كانوا يسكنون مكانًا واحدًا. وهذا ما يحدث بوجهٍ خاص في تلك الأمكِنة التي يتجاوَرُ فيها جنسان مختلفان دون أن يمتزجا؛ كاليهود والبولونيِّين في بولونيا، وكالأجناس المختلفة في بلاد المشرق والقوقاز. وإنه لمن الممكن أن نجد في مكانٍ واحد من بلاد الإمبراطورية العثمانية القديمة مسلمين يتكلمون اللغةَ التركية، وإغريقًا

يتكلمون الإغريقية، وأرمنًا يتكلمون الأرمنية، ويهودًا يتكلمون لغةً يهودية إسبانية، وكل ذلك دون أن نتكلم عن الجاليات الأجنبية التي تستخدم لغاتها القومية. وفي الجزائر أو تِلِمْسان نجد أن العربية التي يتكلمها اليهودُ ليست بعينها تلك التي يتكلمها المسلمون، وإنه لمن الممكن أن يولِّد التفاوتُ الاجتماعي بين الطبقات آثارًا مشابهة لما ذكَرنا رغم تجانس الوسط إلى حدٍّ ما.

ففي إحدى الجهات الفرَنسية مثلًا، تختلف اللغة حسبما يكون مَن يستعملها من طبقة البورجوازية الغنية التي تملك ثقافةً عالية، وتتكلم في كل مكان اللغة الفرنسية العامة، وإن تكن هناك عادةً خصائصُ إقليمية، وبخاصة في النطق ومفردات اللغة، أو يكون من الريفيين — فلَّاحين وعمالًا — الذين يتكلمون إلى حدٍّ بعيد لغوتهم المحلية Patois Local، ولكلِّ مهنة أو حِرفة خصائصها اللغوية. ونحن نعلم لغات المهن والمدارس المختلفة واللصوص … إلخ؛ وتلك اللغات الجزئية لا تختلف عادةً عن لغة الإقليم العامة إلا في مفرداتها، وأما النطق والصيغ النحوية فلا تتميز بخصائصَ ذاتية. وأخيرًا هناك لغاتٌ خاصة ببعض الوظائف؛ فالرجل الذي يؤدي الطقوس الدينية، والذي انضمَّ إلى طائفة رجال الدين لا يمكن أن يتحدث باللغة العادية؛ ومن ثَم وُجدت اللغات الدينية. وعند المتدينين المحْدَثين حيث لم يَعُد للدين وظيفةٌ خاصة، ولا محلٌّ متميز في الحياة الجارية، لم تعد للُّغات الدينية إلا أهميةٌ ثانوية. وأما عند الشعوب البدائية الحضارة حيث يتدخل الدين في حياتهم في كل حين، فإن لتلك اللغة مكانًا كبيرًا.

وعبارة لغوة محلية إذن في حاجةٍ إلى أن تُحدَّد بذكر الجماعة التي تتكلمها؛ ففي أوروبا الغربية يُطلق هذا اللفظ على طبقاتٍ من السكان فقيرة إلى حدٍّ ما، ضعيفة الحظ من الثقافة. وبمجرد أن يبتدئ السكان في الإثراء وفي التثقُّف يأخذون غالبًا في هجْر لغوتهم المحلية، وتبدأ لغاتٌ عامة في التكوُّن والانتشار في أقاليمَ واسعة، وتلك هي اللغات الإنجليزية والألمانية والفرنسية مثلًا.

وحتى في اللغة الأكثرِ شيوعًا والأكثرِ توحيدًا وبُعدًا عن اختلاف الأجناس وعن اللغات الخاصة، نجد نوعًا من التفاوُت لا يمكن إهماله، وهو ذلك الذي ينشأ عن اختلاف السنِّ بين الأفراد الذين يتكلمون تلك اللغة. ولسنا نَعني بذلك الخصائص التي تتميز بها لغةُ الأطفال عندما لا يكون تعلُّمهم للكلام قد انتهى، أو لغة الشيوخ الذين تتغيَّر بحكم السنِّ أعضاءُ النطق عندهم؛ لسنا نَعني شيئًا من هذا، وإنما نشير إلى أن كل جيل يأتي بتجديدات، وأن الأشخاص العاديِّين عندما تتفاوت أسنانُهم يَتْبع ذلك تفاوتٌ ملحوظ في لغتهم.

(٦) اللهجة واللغة العامة

وفي مقابلة اللغوة المحلية، نجد نوعين من الوحدات الأكثرِ انتشارًا؛ هما: اللهجة واللغة العامة dialecte et langue commune، ومعنى اللهجة دقيقٌ مختلَف فيه. ونحن لا نريد أن ندخل هنا في تفاصيل المناقشة، ولكننا نكتفي بتقرير المبدأ العام؛ فسكَّان الإقليم الواحد الذين يتكلمون عدةَ لغوات ومع ذلك يتفاهمون فيما بينهم؛ يمكن أن يُقال: إنهم يتكلمون لغةً واحدة. ومن الممكن أن نتوسَّع في هذه الفكرة فنقول: إن الرجل من «نورماندیا» والرجل من «الفرنش كونتيه» لا يفهم كلٌّ منهما لغوةَ الآخَر، ولكننا عندما نجوب الأماكنَ التي تقع بين نورماندیا والفرنش كونتيه، نجد سلسلةً مستمرَّة من اللغوات يفهم أصحابُ كلٍّ منها جيرانَهم المباشرين، وليس ثَمة نقطةٌ يمكن أن نتخذَها حدًّا فاصلًا، وكذلك الرجل مِن برن Berne والرجل من سيليزيا لا يتفاهمان، ولكننا نمرُّ من لغوات برن إلى لغوات سيليزيا بسلسلةٍ من الانتقالات. وهذه الانتقالات قد تكون غيرَ محسوسة في الأقاليم الواسعة، وعلى العكس من ذلك قد تكون فجائيةً إلى حدٍّ ما. وكلما كانت الفروق بين تلك اللغوات عديدةً، وكانت في بقعةٍ محدودة؛ كنا إزاءَ حدٍّ من حدود اللهجات. ولكن حدود الخصائص المختلفة التي تتميز بها اللغواتُ بعضُها عن بعض لا تقع مع حدود تلك اللغوات عادة؛ ولهذا فالحدُّ بين لهجتين لا يُقيمه خط، بل شريطٌ من الأرض يتفاوت ضِيقًا وسَعة. وفي مثلِ هذه الحالات تعتبر كلُّ تلك اللغوات المختلفة أجزاءً من لغةٍ واحدة كالفرنسية والألمانية، وإن لم يكن من الضروري أن يفهم كلُّ الأشخاص الذين يتكلمونها بعضهم بعضًا؛ فاللغة بهذا المعنى الواسع تضمُّ وحداتٍ لها خصائصُ يُميزها مَن يتكلمونها، وهذه الوحدات هي ما يُسمى باللهجات. وبديهيٌّ أن وجود هذه الوحدات يُفسَّر بوجود علاقات مطَّردة بين الرجال الذين يستخدمون اللغوات التي تجتمع في كلٍّ من تلك الوحدات؛ ففكرة اللهجة فكرةٌ غامضة كما نرى، بينما فكرة اللغوة محدودةٌ إلى حدٍّ ما، وذلك بتحديد المجموعة الاجتماعية التي تستخدمها، وإقصاء كلِّ ما هو دخيلٌ على تلك المجموعة.

وفكرة اللغة العامة ليست أقلَّ تحديدًا من ذلك؛ فكل إقليم كبير يتعهَّد سكانُه فيما بينهم علاقاتٍ عديدةً مطَّردة، ويعتبرون أنهم يُكوِّنون مجموعةً متحدة؛ إقليم كهذا ينزع إلى أن تكون له لغةٌ موحدة حتى ولو تفاوتَت لغواته تفاوتًا كبيرًا. وعلى هذا النحو تتكون لغةٌ عامة هي في الغالب اللغةُ الرسمية للمجموعة، وهي التي تُستخدم في مظاهر الحياة الجماعية، وفي العلاقات بين البلدان المختلفة. وليس لِلُغةٍ عامة كهذه من الوحدة ما للُّغة

المحلية؛ وذلك لأن الأسباب التي تُولِّد التفاوتَ في اللغوات نراها وقد تضخَّمَت في اللغات العامة، وبخاصة إذا ذكَرنا أنه في داخل كلٍّ مجموعة تتكلم لغةً عامة، نجد مجموعات صغيرة لكلٍّ منها خصائصُها اللغوية.

ففي المدن الأوروبية، نجد فروقًا محسوسة، وأحيانًا فروقًا قوية؛ تبعًا للمراكز الاجتماعية وللمِهَن وللمجموعات العارضة (مدارس، معسكرات ... إلخ)، وموقف الأفراد يمكن أن يتعقَّد؛ فالشخص الواحد قد يُضطَر إلى أن يتكلم على نحوٍ يختلف باختلافِ من يوجِّه إليه الحديث. ثم إن اللغة العامة — بحكم تعريفها ذاتِه — تمتدُّ إلى إقليمٍ واسع توجد فيه عادةً، أو قد وُجِدت في الماضي، لغواتٌ متميزة. وبعضٌ من عناصر تلك اللغوات يؤثر في اللغة العامة بحيث تأخذ تلك اللغةُ في كل مكان لونًا خاصًّا؛ فاللغة الفرنسية العامة ليست واحدةً في المقاطعات الفرنسية المختلفة، واللغة الإنكليزية ليست هي هي في لندن وإيدنبره، في نيويورك وملبورن. ولقد يحدث أن يحتفظ بطرق النطق المحلية، أو على الأقل الإقليمية، احتفاظًا شِبهَ تام مع استعمالِ مفرداتٍ واحدة وقواعدَ نحويةٍ واحدة. ولا تزال اللغة الألمانية العامة حتى اليوم تُنطق نطقًا متباينًا تبعًا للأقاليم التي تُستخدم فيها. ولكي نكتب لغةً عامة على نحوٍ دقيق؛ يجب أن نُحدد النقط التي يوجد فيها تفاوتٌ مشروع. وتحديد الإباحات المقبولة يكون، أو يجب أن يكون جزءًا من وصفنا لِلُّغة.

(٧) بين اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة

وكل اللغات العامة التي يستطيع الباحثُ في علم اللسان أن يُلاحظها لغاتٌ لها صيغة مكتوبة، ومعظم الاختلافات في النطق التي تتميَّز بها الجهات المختلفة والطبقات الاجتماعية المتباينة لا تظهر في الكتابة؛ فالحرف في اللغة الفرنسية ينطق بطرقٍ مختلفة تبعًا للأشخاص الذين ينطقونه. وإذن فلهذا الرسم قيمةٌ نوعية، ولكنه لا يُعبر عن المفارقات.

وفي اللغة المكتوبة تميل الاختلافاتُ إلى الاختفاء مع أن تلك اللغة هي التي تحمل الصيغةَ العامة على أتمِّ وجه. إن اللغة المكتوبة الثابتة بطبيعتها تؤدي إلى تثبيتِ اللغة العامة، وتعمل فيها كعنصرِ محافظة.

واللغة المكتوبة تتميَّز عن اللغة المنطوقة بعددٍ من الخصائص، وذلك طبعًا بصرف النظر عن الخصائص المحلية والإقليمية التي تهملها الكتابة، إما لعدم دقتها أو قصدًا إلى

ذلك الإهمال، وخصائص اللغة المكتوبة التي نشير إليها هي المحافظة على الاستعمالات القديمة، والتخلُّف عن مجاراة اللغة المنطوقة؛ هذا من جهة. ومن الجهة الأخرى فإنه لما كانت الكتابة لا تملك ما يملكه المتكلمون من مناسبةٍ وحركات ونغمة في الصوت توضح الكلامَ الملفوظ؛ فإنه لا بدَّ لها من أن تُستخدم في دقةِ قواعد النحو ومفردات اللغة استخدامًا محكمًا، وإلا جاءت غامضةً غير مفهومة؛ ومن ثَم فاللغة المكتوبة توضح الصيغَ النحوية كما توضح قيمَ المفردات، وهي من هذه الناحية عظيمةُ القيمة بالنسبة للباحث في علم اللسان. وتظهر قيمتها عندما تحاول وصف لغةٍ لا كتابةَ لها، ولكننا مع ذلك نُكوِّن فكرة خاطئة عن لغةٍ ملفوظة عندما نحكم عليها بصيغتها المكتوبة فقط. والشخص الذي اعتاد الكتابةَ تأخذه الدهشة عندما يطَّلع على الأقوال التي تفوَّه بها في محادثةٍ عادية، أو في خطبةٍ مرتجَلة إذا دُوِّنَت تلك الأقوال بالاختزال.

وفضلًا عن ذلك نُلاحظ أن اللغة المكتوبة كثيرًا ما تكون لغةً خاصة، لا علاقة لها باللغة المنطوقة؛ وذلك بسبب الملابسات التي تحدَّثنا عنها سابقًا، ثم لأن تلك اللغة المكتوبة فقد تكون لغةً دينية، أو لغة أجنبية، أو شبه أجنبية.

ومن ثم فالدراسة اللُّغوية دراسةٌ شديدة التعقُّد والتنوع، وهناك بَون شاسع بين بساطة القواعد النحوية بساطةً نسبية — أعني تلك القواعد التي تصف اللغات العامة — وبين تنوُّع الحقائق اللغوية الذي أشرنا إليه فيما سبق، وعلماء اللسان أنفسهم كثيرًا ما ينسَون ذلك.

إنه لمن المستحيل أن ندخل هنا في فحص الصعوبات التي نلقاها عندما نريد أن نُحدد الظواهر على وجهٍ دقيق، فإذا كان الأمر يتعلق بلغة محلية نجد أن الأشخاص الذين يستخدمونها محرومون عادةً من كل ثقافة لُغوية لازمة لوصفها، وأما الأجانب ففضلًا عن أنهم يفهمونها فهمًا غيرَ كامل مع تفاوتهم في ذلك، فإنهم يجدون مشقةً في تمييز الأشخاص الذين يتكلمونها على نحوٍ عادي، بل إنهم عندما يعثرون على هؤلاء الأشخاص لا يستطيعون بسهولة أن يأخذوا عنهم المعلومات اللازمة؛ وذلك لأن هؤلاء الأشخاص أنفسهم لا يَعُون على وجهٍ دقيق الطريقةَ التي يتكلمون بها. بل إن مجردَ محادثةِ شخص يتكلم لغوةً ما لشخصٍ آخر لا يتكلم نفس هذه اللغوة عادة؛ لَيكفي لإلقاء الاضطراب في استعمال تلك اللغوة والحَيدة بها عن الدقة. وعرضُ النتائج في ذاته صعب؛ لأننا إذا قدَّمناه عن اللغة نفسها جاء مُسرِفَ الطول؛ فالوصف الكامل للغواتِ مقاطعةٍ ما سيكون من الضخامة بحيث لا يستطيع أحدٌ أن يستخدمه، وإذا اتخذنا

أساسًا لذلك العرضِ المقارنةَ بلهجةٍ أخرى أو بلغةٍ عامةٍ ما؛ جاء فاسدًا في مبدئه. ونحن لا نجد نفس تلك الصعوبة بالنسبة للُّغات العامة؛ وذلك لأن وجودها ذاتَه يفترض أن قواعدها قد وضعَت إلى حدٍّ ما، وإن كنَّا نجد أنفسنا عندئذٍ أمام مُواضَعات مصطنَعة بعض الشيء، بحيث لا تعطي فكرة دقيقة عن طريقة تطور اللغة تطورًا يتم دون وعيٍ ممن يتكلمونها، واللغات المكتوبة هي أسهلُ اللغات دراسةً، ولكننا قد رأينا إلى أي حدٍّ لا يجوز لنا أن نعتقد أن اللغة المكتوبة تطابق اللغة المنطوقة فعلًا.

(٨) لغة النصوص

وفيما يختصُّ باللغة القديمة لا نملك إلا نصوصًا مكتوبة؛ ومن ثَم وجب ألا ننسى قطُّ أنه لا يجوز أن ندرسها كما لو كانت لدينا اللغةُ المنطوقة، إلا أننا رغم هذه الحقيقة نجد أن مؤرِّخ اللغة في موقفٍ خيرٍ من موقف المؤرخين العاديين؛ وذلك لأن الشهود الذين يُدوِّنون الحوادث تكون لهم فيها عادةً مصلحةٌ؛ ومن ثم تتطرَّق الأغراض إلى ما يُدونون، وهم قد يقصدون إلى إحداثِ أثرٍ ما فيُشوهون الحوادث، ثم إن الوقائع التي لا تُعرض لذاتها لا تُذكر إلا مجزَّأةً أو تلميحًا. وعلى العكس من ذلك النصوص التي يستخدمها علماء اللسان، فإنها قد كُتبت لتُفهَم، وهي تُمثِّل — إلا في الشاذ — نماذجَ من اللغة التي كان يكتبها أصحابُ تلك النصوص، وإذا كان مُحررها قد كتبها ليخدعَ القارئ عن وقائعَ بعينها، فإنه مع ذلك قد استخدم اللغة دون غرضٍ خاص فيما يختص بتلك اللغة. والنص — ما دام طويلًا طولًا كافيًا — يعطي فكرةً تامة عن بِنْية اللغة المستعمَلة. وإذن فتاريخ اللغة يعمل بشواهدَ يمكن للمؤرخين العاديين أن يحسدوه على ما فيها من أمانةٍ وإخلاص. وعلى العكس من ذلك؛ إذا كانت النصوص المستعمَلة لم تُحفظ في محفوظات أو على آثار معاصرة لتحريرها، فإن واجب الباحث في علم اللسان أن يحذر فوق حذَر المؤرخين؛ وذلك لأن لغة النصوص كثيرًا ما يُغيرها النسَّاخ والناشرون تبعًا لتغيُّر اللغة الملفوظة والمكتوبة، وبخاصة في الأزمنة التي تلي تحريرَها مباشرة؛ ومن ثَم كان من واجب الباحث في علم اللسان أن يُطبق في دقةٍ قواعدَ النقد التاريخي على كل نصٍّ قد مرَّ بوسائطَ لاحقةٍ لتحريره الأول.

وأيًّا ما يكُن الأمر، فإن الشواهد لا قيمة لها في أغلب الأحيان إلا بالنسبة للُّغة المكتوبة؛ فنحن لا نستطيع حتى في أكثرِ الحالات مواتاةً أن نُكوِّن عن نطقِ لغةٍ قديمة

إلا فكرةً ناقصة جزئية. وسوف نرى فيما بعدُ عند كلامنا على علم اللسان التاريخي؛ بأيِّ حيلة مدهشة استطاع علمُ النحو المقارن أن يتغلَّب على تلك الصعوبة.

(٩) اللغة كحقيقة اجتماعية

الباحث في علم اللسان لا يلاحظ اللغة نفسَها، بل مجرد مظاهرها الخارجية التي هي مظهرُ وجود تلك اللغة، وسبيلُ انتقالها والمحافظةِ عليها. وهذا صحيحٌ سواءٌ أكان موضوع درسه لغوةً أو لغةً عامة أو مكتوبة، اللغة كائنٌ مثالي لا سبيل إلى إدراكه إدراكًا مباشرًا، وهي توجد عندما يتكون لعددٍ من الأفراد عاداتٌ متشابهة في النطق، وعلاقاتٌ تقوم بين أصوات معينة وبين معانٍ معينة. وكل فرد يتكلم لغةً ما، يملك على نحوٍ ما كلَّ هذه الحقيقة التي هي حقيقةٌ نفسية صِرفة، ولكننا لا نستطيع أن نتحدث عن اللغة إلا إذا وازَت تلك الحقيقةُ الموجودة عند الفرد حقائقَ أخرى عند أفراد آخرين، أو على الأقل إذا كانت قد وازت أو كان من الممكن أن تكون وازت. واللغة ليست لغةً إلا باعتبارها أداةً للاتصال تستخدم لكي تثير عند الأفراد الآخرين استجاباتٍ محددة.

والباحث في علم اللسان حتى عندما يُفكر في نفسه لا يستطيع أن يلاحظ غيرَ حقائق لغويةٍ خاصة، جملًا ومفردات، ولكنه عادةً لا يُلاحظ تلك الملَكة التي يستطيع بواسطتها أن يُكوِّن صيغًا، ولا تلك الآلية التي ينطق بها تلك الصيغ، ويُفكر فيها ويفهمها، الحقيقة الداخلية لِلُّغة تُفلت من الباحث في علم اللسان كما تُفلت من غيره من المتكلمين. وإنه لَمن الممكن أن نلاحظ بكل الوسائل المعروفة صوتًا، أو كلمةً مفردة، أو عامل صيغة، ولكن هذه ليست إلا حقائقَ عابرة، وهي لا تتحقَّق بذاتها مرتين، كما أنها عاريةٌ عن كل قيمة ثابتة. الكائن الحي في التاريخ الطبيعي ليس إلا ممثلًا عابرًا لجنسٍ هو الحقيقة الثابتة، ولكنه يتمتَّع لوقتٍ ما بوجود مستقل؛ ومن ثَم كانت له إلى حدٍّ ما حقيقةٌ ذاتية. وأما الظاهرة اللغوية فعلى العكس من ذلك، نجد أنها تختفي مباشرة بمجرد إدراكنا لها، أو نطقِها، أو فهمها، فلا بقاء لها إلا أن تحتفظ الكتابةُ أو يحتفظ التسجيل الميكانيكي بذِكراها، ومع ذلك فذِكرى ظاهرةٍ ما — رغم ثباتها — لا تكون حقيقةً مستقلة.

والباحث في علم اللسان يُسجلها لكي يحتفظ بالكلام الملفوظ ماثلًا أمام عينيه، ولكن موضع دراسته ليس ذلك الشيءَ المثبت الميت، وإنما هو حقيقةٌ لا تُلمس؛ حقيقة

ليس ثمة وسيلةٌ للوصول إليها مباشرة. حقيقة اللغة الداخلية هي مجموعة العلاقات التي توجد في نفسِ كل مَن يتكلمها من أفراد مجموعةٍ ما. وهي في نفس الوقت ذلك الالتزام الذي يَضطر الفردَ إلى أن يحافظ على الموازنة الدقيقة بين تلك العلاقات كحقيقة اجتماعية صِرفة وشيء معلق immanente خارج عن الأفراد.

كل ملفوظ يُتاح للباحث في علم اللسان ملاحظتُه في نفسه هو، أو في نفس غيره، ليس إلا مظهرًا خارجيًّا لتلك الحقيقة، ولكنه لا يُمثِّل قط صورةً تامة لها. وفي كل مرة تُعطيه الملابسات الخاصة هيئةً ذاتية، ثم إن اللغة تحلُّ ممكناتٍ لم تتحقَّق قط، وإن كان من الممكن تحققُها إذا واتتها الملابسات؛ فالفعل (يطير) voler لم يُستعمل من قبل مع ضميرِ المتكلم، حتى جاء يومٌ دعت الحاجة إلى استعماله، فلم يتردَّد أحدٌ في أن يقول: j’ai vole; je volerai; je volerais، أطير وطرت وسأطير ولكنت أطير. وعندما خلق الفعل télégraphier أو الفعل téléphoner «يرسل برقية» أو «يتحدث بالتلفون» لم يجد أحدٌ مشقة في أن يقول: je télégraphierai «سأرسل برقية» أو j’ai téléphone (لقد تحدثت بالتلفون). اللغة لا تعرف التحجُّر، وهي قدرةٌ على العمل؛ قدرة كامنة. وإذن فما على الباحث وصفه ليس مجموعةً من الحقائق الفعلية، بل مجموعةٌ من الممكنات التي يمكن أن تتحقق عندما تدعو الحاجة. بل إن الحقائق الفعلية ليست هنا موضوعَ البحث، وما هي إلا وسائلُ نستطيع بفضلها أن نُكوِّن بطريق مباشر فكرةً عن الموضوع الحقيقي.

وتحديدُ هذا الموضوع المثالي أمرٌ هين نسبيًّا، عندما يتعلق كما رأينا بلُغاتٍ مكتوبة أو لغاتٍ عامة. وهذان النوعان شيءٌ واحد إلى حدٍّ بعيد؛ وذلك لأن الأنموذج المثالي في هذه الحالات محددٌ بحكم تعريفه ذاته تحديدًا دقيقًا أحيانًا، ومُمعنًا في الدقة أحيانًا أخرى. وعددٌ كبير من الأفراد المختلفين يسعَون إلى احتذاءِ نمطه، واعين لما يفعلون وعيًا متفاوتَ الدرجات.

أما في دراسة اللغوات فالصعوبة على العكس كبيرة؛ إذ يجب أن نستقرئ الأنموذج العاديَّ بالملاحظة. ونحن نصل إلى ذلك بتقييد عددٍ متفاوت الكثرة من المنطوقات اللغوية التي تصدر عن عددٍ قليل أو كثير من الأفراد. ولما كان أفرادُ كل مجموعة اجتماعية يتكلمون لغوات متحدة إلى حدٍّ بعيد، فإننا نستطيع مبدئيًّا أن نكتفيَ بملاحظة فرد واحد من المجموعة، وذلك طبعًا مع صرف النظر عن المفارقات التي سبق أن أعطينا فكرةً عنها. وفي الحق إننا لا نَعدِم أن نجد عدةَ أوصاف للغواتٍ تستند إلى ملاحظةِ

فردٍ واحد، ولكن الفرد الواحد — مهما دقَّقنا في اختياره — من الممكن أن يكون فيه بعضُ الشذوذ الدقيق في بعض النواحي، بل إنه لَمن النادر أن يكون فردٌ ما عاديًّا على نحوٍ مطلق. ومن الممكن كذلك أن تكون فيه مواضعُ نقص، وبخاصةٍ في مفردات اللغة. وأخيرًا، لكل فردٍ استعمالاتُه الخاصة، وهذه وإن تكن موافقةً للأنموذج العادي إلا أنها مع ذلك ليست أساسيةً فيه؛ ومن ثم كان من الواجب أن نلاحظ عدةَ أفراد، وواجبُ الملاحِظ هو أن يُنحِّيَ كلَّ الملابسات التي تُكيف لغوة الأفراد الذين يلاحظهم تكييفًا خاصًّا؛ وذلك لكي يحصل على اللغوة التي تعتبر مقياسًا، ونحن إذ نعرف ذلك المقياسَ لن نستطيع إلا أن نُخطط الحدود التي يعمل فيها كلُّ عنصر من عناصر اللغة، ثم إننا لا نستطيع أن نلاحظ غير المتوسطات، وذلك فيما عدا الحالات التي نرى فيها الأشخاصَ الذين ندرس لغتَهم يصدمهم هذا النحوُ من الكلام أو ذاك. واللغة التي تعتبر مقياسًا لا يمكن أن تُرصد وتُلاحظ بدقةٍ إلا عندما يكون لدى من يتكلمها وعيٌ بها إلى حد. وملاحظة الحقائق المحلية نفسها بالغةُ المشقة، ومن النادر أن تكون اللغوة هي اللغةَ الأصلية للشخص الذي يدرسها؛ ومن ثم يرى نفسه مضطرًّا إلى أن يسأل الآخَرين. وهو مهما احتاط في أسئلته لا بدَّ مستهدفٌ لأن يُفسد الطريقة التي يتكلم بها الأشخاص الذين يُلاحظهم في أحوال الحياة العادية. ونحن نعرف على وجه التقريب كيف يجب أن تعمل الملاحظات لتكون لها قيمةٌ حقيقية، ولكنه من المستحيل في أغلب الأحيان أن نبلغ في ملاحظاتنا ما يجب من الدقة والضبط، ومعظم الحقائق المحلية التي جُمعَت قد عملت على نحوٍ يُثير الانتقادات، ولكن ذلك لا يسلبها قيمتَها، ولا حال دون استخدامها استخدامًا صحيحًا من الناحية التاريخية بفضلِ مزايا المنهج المقارن.

ومن ثَم كانت اللغات العامة واللغات المكتوبة، البالغة الأهمية، بل والمسيطرة أحيانًا كثيرة في نموِّ دراسات علم اللسان هي اللغاتِ الأصلحَ للدراسة، وإن تكن النتائجُ التي تستخلص من دراستها من الواجب أن تُصحح بدراسة اللغوات؛ وذلك لأن ما يلوح في بعضها كحقائق ثابتة ليس له في الأخرى إلا صفةُ المقياس المثالي. واللغوات هي التي تُمثل الحالة القديمة، وبفضلها نستطيع أن نُفسر معظم التغيرات اللغوية التي تُسمى ذاتية.

كل لغة وليدةٌ لتطورٍ تاريخي تدخل فيه مؤثراتٌ عديدة متباينة؛ ومن ثَم كانت اللغة أكثرَ من أي ظاهرة اجتماعية أخرى غيرَ قابلةٍ للتفسير إلا بفضل التاريخ. نعم، إنه من الممكن، بل ومن الواجب أن توصف كلُّ لغة في ذاتها دون إدخالِ أي اعتبار

تاريخي، كما أنه من الممكن ومن الواجب أن نُحدد القواعدَ العامة لبناء اللغة دون أن نتساءل عن نشأة تلك المبادئ. ولما كانت كلُّ اللغات المعروفة الحية منها والميتة تُطبق في الواقع مبادئَ مشتركة، فإننا بلا ريبٍ سننساقُ إلى مشكلةِ أصل اللغة، تلك المشكلة التي لا تقبل حلًّا عِلميًّا في الحالة الراهنة لمعلوماتنا، ولكن طرق الأداء الخاصةَ بكل لغة لا تقبل إلا تفسيرًا تاريخيًّا، وإن يكن دائمًا تفسيرًا جزئيًّا.

(١٠) علم اللسان التاريخي

إن تاريخ اللغات لا يوضع بفضل النصوص فحسب. ومعظم اللغات التي تتكلَّم اليوم لم يُبدأ في كتابتها إلا من زمنٍ حديث، والكثير منها لم يُكتب إلا في عصرنا الحاضر، واللغات القليلةُ العدد التي لدينا منها شواهدُ قديمة قدمًا نسبيًّا — لاحقةٌ بكثير للآثار الإنسانية القديمة التي وصلَت إلينا — قد خرجَت جزئيًّا من الاستعمال؛ فاللغات البابلية والسوسية susien والصرية لا تُمثلها اليوم أيُّ لغة حية. وفي الحالات التي تكون لدينا فيها نصوصٌ قديمة للغات لا تزال تُتَكلَّم، نجد أن السلسلة غيرُ متصلة. خُذ مثلًا اللغات الإيرانية، وهي من هذه الناحية محفوظة، تجد أن لدينا أولًا لغةَ النقوش الأكمينية (أواخر القرن السادس ق.م.) ثم لغة الأفستا Avesta، وهي ربما كانت في جزء منها أقدمَ من الأولى. وهاتان اللغتان لا نعرفهما إلا معرفةً مفكَّكة. وبعد ذلك بزمنٍ طويل، نجد اللغة الرسمية للعهد الساساني (القرن الثالث بعد الميلاد)، ثم لغة النصوص المانوية التي وُجِدت في تورفان، ثم في القرن العاشر نجد اللغة الفارسية الأدبية، وأخيرًا في العصر الحاضر نجد عدة لغات؛ فاللغة الفارسية القديمة لغة دارا، وبهلوي تورفان والساسانيين، وفارسي الفردوسي، والفارسي الرسمي الحاضر تكون أربعة عصور؛ لغة تلوح تقريبًا واحدة، ومع ذلك فليست لدينا نصوصٌ نصل بها بين تلك العصور، بحيث يتصل السابق باللاحق، وبين اللغة الفارسية القديمة لغة دارا، وبين لغة الساسانيين بنوعٍ خاص قد حدَث تطورٌ أساسي لا نملك أيَّ شاهد صريح عليه. وأما عن اللغات الإيرانية الحديثة غير اللغة الفارسية ومجموعة لغات «بامير»، التي نجد صيغتها القديمة في اللغة السوجدية Sogdien التي اكتشفت حديثًا، فليس لأيٍّ منها تاريخ. ونحن على العكس من ذلك نجهل اللغة الحديثة التي ربما تُعتبر استمرارًا لتلك التي احتفظَت لنا نصوصُ الأفستا بذِكراها، واللغات الرومانية هي تطوراتٌ مختلفة لِلُّغة اللاتينية، ومع

ذلك فاللغة اللاتينية الأدبية لا تُفسر اللغات اللاتينية الحديثة؛ وذلك لأنه من الواجب أن نعتبر نقطةَ البدء لغةَ الكلام اللاتينية لا اللغة المكتوبة. وإذا كانت بعض النصوص قد كشفَت عن شيءٍ من لغة الكلام اللاتينية، فإننا لا نستطيع أن نُقدر قيمة هذه الآثار المنفردة إلا بمقارنة اللغات الرومانية بعضِها ببعض. وبين النصوص الأولى لكل لغة رومانية وبين اللغة اللاتينية المكتوبة هُوةٌ واسعة، وحتى في الحالات الأكثرِ مواتاةً حيث نجد أن اللغة لم تتحجَّر، ولم تبقَ كالسنسكرتية واللاتينية الأدبية ثابتة تقريبًا خلال القرون، مما نستطيع معه أن نلمح لغةَ الكلام خلال النصوص؛ نقول: إنه حتى في هذه الحالات لا تُعطينا النصوص — كما سبق أن رأينا — عن اللغة فكرةً دقيقة قط، والاكتفاء بالنصوص المكتوبة في تتبُّع تغيرات اللغة، عندما نضع نحوًا تاريخيًّا للغةٍ ما عبثُ أطفال؛ ومن ثم كان الباحث في علم اللسان مضطرًّا إلى استخدام وسائل خاصة به، أعني وسائل النحو المقارن.

(١١) مبادئ النحو المقارن

النحو المقارن يستند إلى بعضِ مبادئ أساسية يجب أن تُصاغ صياغةً صريحة؛ وذلك لأن معظم الأخطاء التي تُرتكب في علم اللسان إنما تصدر عن استخدام وسائل النحو المقارن في حالاتٍ لا يمكن أن تُطبق فيها مبادئه.

(أ) وأولُ تلك المبادئ هو أن اللغات تصدر عن تغييراتٍ في عناصرها الموجودة، لا عن خَلقٍ جديد، فمن يريد أن يضع اسمًا لشيء جديد يستعير عادةً عناصر الكلمة من لغته أو من لغةٍ أجنبية؛ وذلك كاللفظة الألمانية: Fernsprecher من Fern «بعيدًا» و«متحدث» Sprecher، في مقابل اللفظة الفرنسية téléphone من اليونانية téle «بعيدًا» و«صوت» fêne، ومع ذلك فقد يحدث أن يخلق لفظٌ كالكلمة Gaz، ولكن ذكريات الألفاظ التي سمعَت مستقرَّة فيها. وكلمة «جاز» تُذكرنا بلفظة «نفس» Eeist. وخلق الألفاظ الموحية لم يقف قط، ومع ذلك فالألفاظ الفرَنسية التي خُلقت لتدلَّ على الضوضاء نحو «صرير الأنياب» crisser و«قعقعة» cracer و«قرض» croquer تدخل في سلاسلَ من الصيغ الموجودة. وإذن فالأمر ليس أمرَ خلقٍ خالص. وهذه الحالة بعدُ محدودةٌ للغاية، وإنه وإن يكن كثيرًا ما يحدث أن يخلق الأفرادُ غير العاديين أو الأطفال الذين يوضعون في ظروفٍ غير عادية مفرداتٍ جديدة — إلا أنه فضلًا عن أننا نعثر

في تلك المفردات دائمًا على عناصرَ لُغوية أُتيح للمخترعين فرصةُ سماعها — فإن هذه المفردات تختفي على أكثرِ تقدير باختفاء الأشخاص الذين كوَّنوها، وبصرف النظر عن اللغات العالمية التي صنعت، والتي لم تستطع أن تحيا إلا في حدود استعمالها للكلمات الموجودة دون تحويرها تحويرًا مسرفًا؛ لا نجد مثلًا لمحاولةِ خلق مجموعات من الصيغ النحوية؛ ومن ثم فإنه إذا لم يكن من الثابت قط أن بعض الكلمات لا يمكن أن تعتبر مخلوقةً من العدم على نحوٍ ما، بحيث لا نجد لها أصلًا اشتقاقيًّا، إلا أنه من المسلَّم به أن كل طريقةٍ خاصة للنطق، وكل نظام نحويٍّ عام لا بدَّ أن يكون استمرارًا لطريقةٍ أو نظام سابقَين.

(ب) والمبدأ الثاني هو أنه ليس ثمة بين الاصطلاح اللغويِّ والشيء الذي وُضع له ذلك الاصطلاح أيُّ علاقة طبيعية، وإنما هي علاقة تقاليد؛ ففي قولنا: «أنا أتكلم» je dis للعبارة عن المتكلم و«أنت تتكلم» tu dis للعبارة عن المخاطب، و«هو يتكلم» il dit للعبارة عن الغائب؛ ليس في الضمائر «أنا» و«أنت» و«هو» je’ tu’ il شيءٌ يدل بذاته على أحد الأشخاص الثلاثة، وإنما تُستعمل لأنه في جماعة بشرية ما جرت التقاليد بأن تستعمل تلك الصيغ؛ ومن ثَم نرى أكثرَ علماء اللسان حنكةً عاجزًا كغيره من الناس أمام خطبةٍ أو نص مكتوب في لغةٍ مجهولة جهلًا تامًّا. نعم إن كل اللغات تحتوي على عددٍ من أفعال وأسماء الأصوات cnomatopées، وعلى عدة ألفاظٍ موحية يقوم بين جَرْس حروفها وبين ما تُعبر عنه علاقةٌ ما. كما أن هناك — بلا ريب — عدةَ معانٍ يُعبر عنها بالحروف الصائتة المفتوحة، والأشياء البعيدة بالحروف الصائتة المغلقة؛ ومن ثم فالمعارضة بين «هنا» ici للقريب و«هناك» là للبعيد، وبالألمانية «هنا» heir و«هناك» bort، طرقٌ لترتيب الألفاظ أقربُ إلى الطبيعة من غيرها؛ ففي الجملة الاسمية مثلًا «الإنسان خيِّر» l’homme est bon يوضع المسنَد إليه عادةً — وإن لم يكن دائمًا — قبل المسند؛ باعتبار أننا نُسنِد المسنَد إليه. ومع ذلك فكل هذه الخصائص المحدودةِ العدد لا تكفي لنُحدد لغةً ما، ولا لنفهم لغةً نجهلها. وإذن فكلُّ اتفاق في التفاصيل بين لغتين لا يصدر إلا عن رابطةٍ تقليدية تاريخية بينهما.

والتقليد tradition يمكن أن يوجد على نحوَين:

تنتقل اللغة عادةً باستعمال الأطفال لها في الحديث؛ إذ يتمثَّلون لغةَ محيطهم؛ أي: لغة الهيئة الاجتماعية التي ينتمون إليها بمولدِهم. ولقد يحدث أن يتكلم الوسط الاجتماعي للطفل لغتين في وقتٍ واحد فيتعلَّمهما الطفل معًا، ويتكلمهما عند انتهاء

تعليمه، ولكن هذه حالةٌ نادرة. وفي العادة عندما تحدث لا تلبَث زمنًا طويلًا؛ إذ تتغلَّب إحدى اللغتين على الأخرى في الوسط الاجتماعي.

والنحوُ الآخَر لانتقال اللغات يكون عندما يتعلم الفردُ لغةً أخرى علاوةً على لغته الأصلية؛ فإنه يكون عُرضةً لأن يدخل في لغته الأصلية بعض عناصر اللغة الثانية، وينتهي الأمر بمُواطنيه الذين يجهلون اللغةَ الثانية إلى أن يستخدموا تلك العناصرَ في استعمالهم العادي. وإنه لمن المعترَف به اليوم أن الاستعارة تلعب دورًا هامًّا في نموِّ اللغات، وهي ليست ظاهرةً شاذة بل عادية كثيرة الحدوث، مثلها مثل انتقال اللغات من الآباء إلى الأبناء. وهناك حالتان حينما تكون اللغة الأولى والثانية متميزتَين تميزًا مطلقًا، أو تلوحان للمتكلمين كصيغتين للغةٍ واحدة يمكن أن تردَّ إحداهما إلى الأخرى بطريقة الإحلال المطَّرِد؛ فالفرنسيُّ عندما يُدخل في حديثه كلمةً إنكليزية، والتركي عندما يأخذ كلمةً فارسية أو عربية تكون الاستعارةُ واضحة، ولكن عندما يستعمل أحدُ سكان قرية بشمال فرنسا كلمةً فرنسية، أو يصنع كلمة فرنسية من إحدى كلمات لهجته، فإنه يلجأ إلى الإحلال المطَّرد، فما ينطقه الفرنسي «و» wa يصبح في اللهجة المحلية مثلًا «وي» yé «واو مفتوحة مُمالة»، ويكون لدى المتكلم وعيٌ بتلك المقابلات، وهكذا عندما ينتقل من لهجته المحلية إلى اللغة الفرنسية أو العكس؛ يقوم بالإحلالات الملائمة، بحيث تتنكَّر الاستعارات غالبًا، ويصبح من المستحيل أن نُقرر إذا انطلقَت الكلمة هل هي كلمةٌ محلية أو كلمة مستعارة من اللفظ الفرنسي العام lwa «قانون = loi»، وقد تنكَّرَت بإحلال نطق اللهجة محلَّ النطق الفرنسي العام (أي الباريسي) lwa. وفي مثلِ هذه الحالة تتحدَّد الاستعارات بحيث يمكن القول بوجودِ تيارٍ مستمر غير محسوس بين اللغتين في لغة الفلاح الفرنسي، أعني فلَّاح شمال فرنسا؛ إذ إن لهجات الجنوب مستقلة. إن اللهجة هي اللغة الفرنسية ملهوجة، واللغة الفرنسية هي اللهجة مُفرْنَسة. وهذه الاستعارات من المستحيل إلى حدٍّ ما تمييزُها عن اللغة الأصلية التي تتناقلها الأجيال، ومن الممكن أن تمتدَّ إلى كل الظواهر اللغوية نطقًا ونحوًا ومفردات. وأما إذا كانت الاستعارة بين لغتين متميزتين تمامَ التميُّز عند مَن يتكلمونها، فإنها على العكس تقتصر على المفردات، أو على الأكثر على بعض الطرق التي تتكوَّن بها الكلمات؛ وذلك لأنه لا يمكن أن نستعير من لغةٍ أجنبية صيغةً نَحْوية مفرَدة، وإنما نستعير عادةً النظامَ النَّحْوي كله، وعندئذٍ نتخلى عن نظامِ لغتنا الأصلية. وهذا هو ما نُسميه استبدال اللغة بغيرها استبدالًا تامًّا.

وإذن فكلٌّ مجموعة من الموافقات concordances المطَّردة في الصيغ النحوية بين لغتين تدلُّ على أن هاتين اللغتين تُمثلان حالتَين للغةٍ واحدة تطورَت فانتهت إليهما؛ وذلك لأنه لم تكن ثَمة علاقة جبرية بين الصيغ والأشياء التي تُعبر عنها تلك الصيغ، فإن وجود مجموعةٍ من الصيغ المتوافقة في لغتين مختلفتين يعتبر شيئًا غيرَ معقول، فلو لم تكن اللغة الإيطالية والإسبانية والفرنسية مثلًا من الناحية التاريخية لغةً واحدة هي اللاتينية، التي تطورَت تطوراتٍ مختلفةً حتى انتهت إلى تلك اللغات الثلاث؛ لو لم يكن ذلك لما استطعنا أن نُفسر استعمال اللغة الإيطالية لـ io, tu, egli والإسبانية لـ yo, tu, il والفرنسية لـ tu, il (في الفرنسية القديمة je (yo للدلالة على الأشخاص الثلاثة (المتكلم والمخاطب والغائب) في المفرد، وكذلك الحال في غير ذلك من الموافقات المطَّردة التي لا عدد لها في اللغات الثلاث.

ومن هنا كانت المشكلة التي تَعرِض لمؤرِّخ اللغة هي أنه ما دامت اللغاتُ لا تُخلق، بل تغير، وما دامت العبارة اللُّغوية تقليدية، فإنه من الواجب أن نُميز — في الموافقات التي توجد بين لغتين أو أكثر — بين ما يعتبر منها نموًّا ذاتيًّا وبين ما يفترض قيام تقليد مشترك بين تلك اللغات؛ فمن الممكن أن يكون التوافق بين مفرَداتٍ منعزلة نتيجةً للمصادفة البحتة على نحوِ ما تدلُّ كلمة bad في اللغتين الفارسية والإنجليزية على معنى «رديء»، كما أنه من الممكن أن يكون نتيجةً لاستعارة اللغتين من لغةٍ واحدة. ولكنَّ مجموعةً من الموافقات النحوية في عوامل الصيغة لا في قواعد ترتيب الألفاظ فحسب؛ تدلُّ على وَحدة الأصل دلالةً ثابتة.

إذا كانت الموافقات عديدةً تامة منتظِمة في وحدات؛ كانت المشكلة سهلةَ الحل، فليس من الضروري أن نكون من علماء اللسان لنُدرك أن اللغات الإندوأوروبية، التي لدينا منها شواهدُ سابقة على ميلاد المسيح (هي الإندوإيرانية واليونانية واللاتينية والأسكو أومبريانية)، ليست إلا صيغًا مختلفةً للغةٍ أصلية واحدة. وأما اللغات التي لم تُعرَف إلا بعد ذلك بنحوِ عشَرة قرون؛ كالكلتية، والجرمانية، والصقلبية، والأرمنية؛ فإن الأمر أقلُّ وضوحًا، ولو أنه لم يكن لدينا من الإندو أوروبية غير اللغات المحلية الحاليَّة — أعني الفرنسية والأيرلندية والإنجليزية والألمانية والصقلبية والأرمنية والإيرانية والهندية — إذن لوَجدنا صعوبةً في إثباتِ رجوعها إلى لغةٍ واحدة، ولأصبح من المستحيل أن نضع لها نحوًا مقارنًا. لقد استطاع التطور الذي اختلف سرعةً وبطئًا خلال ألفين وخَمسمائة عام أن يمحوَ الجانب الأكبر من آثار الوحدة القديمة، فأصبح من الصعب — إن لم يكن من

المستحيل — تعيينُ الوحدات الموغِلة في القِدَم. وفيما عدا اللغاتِ السامية والإندوأوروبية، لا نجد وثائقَ ترجع إلى القرن الخامس قبل المسيح، بل ولا إلى القرن الخامس بعد المسيح إلا في النادر. ونحن إذا عثرنا بقراباتٍ لُغوية واضحة مقطوع بها، ظهر لنا أنها نتيجةٌ لوحدةٍ أصلية تحطمَت في زمنٍ قريب منها نسبيًّا؛ فلغة مدغشقر le malgache التي من السهل أن نُدرك أنها من لغة الملايا، أو على الأدقِّ من لغاتِ جزر الهند الشرقية l'indonesien لم تنفصل عن لغة الملايا إلا بعد ظهور المسيحية. إن النحو المقارن يُمكِّننا من سدِّ النقص الذي يجده علم اللسان التاريخي في الوثائق، ولكنه لا يسمح لنا بأن نردَّ حدود معارفنا إلى ما خلف أقدمِ الوثائق التي لدينا.

ذلك لأن اللغات في الواقع دائمةُ التغير، والتغيرات تنتج أولًا عن الطريقتين اللتين تنتقل اللغاتُ بواسطتهما؛ ففي كل مرة يتعلم فيها الأطفالُ الكلام تختلف اللغة التي يثبتون عليها عن لغةِ محيطهم. وهذه الاختلافات على صِغَرها في كل مرة تتجمَّع بتعاقُب الأجيال. ومن جهةٍ أخرى، تستعير اللغات من غيرها استخدامَ اللغة؛ فالعنصر اللُّغوي الذي يستعمل يصبح استعماله أكثرَ سهولةً على المتكلم، وأكثرَ إلفًا، ومن ثَم أقلَّ دلالة؛ ولهذا نرى مجموعات من الألفاظ التي كانت في الأصل مستقلةً تجنح إلى الاتحاد، ونرى اختصارات في النطق. وهذه الظواهر تُسبب ردودَ فعل عكسية. وأخيرًا، كثيرًا ما يحدث أن يُغير الأفراد أو أن تغير الجماعات لغاتها، وهذا التغير لا بدَّ مُحدِثٌ تحويرًا في اللغة التي يتخذونها بدلًا عن لغتهم الأصلية. وإذن فكل لغة قد تغيرَت، بمرور بضعة قرون على استخدامها، تغيرًا يُعتد به حتى عندما يكون ذلك التغير أبطأَ ما يكون.

(أ) وهناك مبدأٌ ثالث أساسي في النحو المقارن، مضمونه أن التغير لا يحدث على نحوٍ مشتت غير مطَّرِد، بل يحدث وفقًا لقواعدَ ثابتة يمكن أن نَصوغها في دقةٍ إذا تناولنا لغةً في عصرين متتابعين من تاريخ تطورِها، وذلك على شرط ألَّا تكون التغيرات التي حدثَت بين العصرين المواجهين أكثرَ عددًا أو جوهريةً مما يجب لنقول باستمرارِ اللغة الواحدة.

إن التغير يحدث على نحوٍ مستقل متميز في كل عنصر من عناصر اللغة الثلاثة: الصوت، وعامل الصيغة، والكلمة.

والأصوات تتطور مستقلةً عن المعنى الذي تُعبر عنه، بل ولو أضرَّ التطورُ بذلك المعنى. وكثيرًا ما يحدث أن تختفيَ العناصر الصوتية التي تكون جزءًا عضويًّا من

الصيغة النحْوية، أو تتغير تغيرًا يجعل تلك الصيغةَ غيرَ مفهومة، وينجم عن ذلك تجديداتٌ نحوية، ولكن التطور الصوتي يحدث دون مراعاةٍ للمعنى. ولو أننا واجهنا لغةً ما في فترتين من تاريخها، للاحَظنا أن الصوت «أ» في الفترة الأولى يُقابله باستمرارٍ في الفترة الثانية الصوت «ب». خذ لذلك مثلًا اللغةَ اللاتينية من جهة، واللغة الفرنسيةَ الحديثة من جهة أخرى؛ فهما تمثلان فترتين متتابعتين في تاريخ لغةٍ واحدة؛ تجد أن الصوت اللاتيني «ك» قبل «آ» يُقابله في الفرنسية باستمرارٍ «ش» cha، فالكلمات اللاتينية: (كلب) canem و(معنى) cantor و(حصان) caballum ... إلخ يقابلها في الفرنسية: cheval, chantre, chien ... إلخ، فإذا خرج عن هذه المقابلات شيء، فإنما يكون ذلك لأسبابٍ خاصة، فإذا وجدتَ مثلًا أن الكلمة اللاتينية caveam قد أصبحت (قفص) cage، فإنما ذلك لأن عوامل صوتية أخرى قد عارضَت الأولى، وإذا كانت: capsam يقابلها casse (صندوق)؛ فذلك لأن الكلمة الأخيرة قد استعارتها اللغة الفرنسية من لغة البروفانس، والكلمة الفرنسية موجودة هي الأخرى، ولكن بمعنًى خاص، وبال (ش) ch المتوقَّعة، وهي كلمة cnasse (صندوق خاص توضع به آثار القدِّيسين). والفعل التبعي: vincat (أن ينتصر) إنما يقابله qu’il vainque كنتيجة لتعميم الـ k الموجودة في اسم المفعول vaincu وفي بعض الصيغ الأخرى من تصريف الفعل vaincre. وإذن فالمقابلات الصوتية في العادة مطَّردة، وذلك ما لم تُعارضها عوامل صوتية أخرى، أو استعارات، أو اعتبارات نحوية. ونحن نُسمي أمثال تلك المقابلات المطَّردة قانونًا صوتيًّا.

القانون الصوتي إذن يُعبر عن علاقة بين حالتين متتابعتين للغةٍ واحدة في وسطٍ اجتماعي ما؛ فهو ليس قانونًا عامًّا شبيهًا بقانون في علم الطبيعة أو علم الكيمياء، وهو يُعبر عن وقائعَ خاصة بلفظةٍ ما في فترتين متميزتين في مكانٍ ما، ولكنه يعبر عن ذلك على نحوٍ بلغ من الدقة أن رأينا الاكتشافاتِ اللاحقةَ تُثبت صحة الصيغ التي اضطُرَّ علماء اللسان إلى افتراضها. فمن ذلك مثلًا العلماء منذ زمن بعيد كانوا قد استقروا على أن الصيغة اللاتينية (دبة) inmeutum يجب أن تكون صادرةً عن الصيغة ioukmentom لا iouksmentom؛ وذلك لأن الـ m في اللاتيني الكلاسيكي لا تُقابل km في لغةٍ ما قبل التاريخ. وبالفعل عندما اكتُشف نقش حجري لاتيني أقدمُ من كل ما لدينا، وهو نقش حجر الفورم Forum الأسود، وُجِدَت فيه الصيغة التي افترضها العلماء. والحالات التي من هذا النوع كثيرة العدد.

إن القانون الصوتي يفترض تغييرًا، ولكنه لا يُبصرنا بسبب ذلك التغيير: هل كان السكَّان قد غيَّروا لغتهم، أو كان لنموِّ اللغة نموًّا تلقائيًّا، أم كان لاستعارةٍ ما؟ كما لا تُبصرنا بطريقة حدوث ذلك التغيير: أكان بسيطًا أم متعددًا؟ وهل التغيرات كانت متتابعة أم متعاصرة؟ فالصوت «د» في أول الكلمات الألمانية يُقابل الصوت «ت» في اللغة الإندوأوروبية الأولى؛ ولهذا نجد في الألمانية (رعد) donner في مقابل (يرعد) tonnant اللاتينية، ولكن الـ t الإندوأوروبية لم تُصبح d في الألمانية دفعة واحدة، بل بعد مرورها بعدةِ تغيرات انتهت إلى d، فإذا كان من الصواب أن نقول أن الـ d الألمانية تقابل t الإندوأوروبية، فهذا ليس معناه أنه في وقتٍ ما قد انقلبَت الـ t إلى d دفعة واحدة؛ فالقانون الصوتي يفترض إذن تغييرات، ولكنه لا يُفصح عنها، وما هو إلا معادلة للتعبير عن المقابلات بين حالتين لغويتين.

وبالمثل إذا عارضنا الصيغَ النحوية للغةٍ ما في فترتين متتابعتين من تاريخها، نجد أن هناك مقابلاتٍ مطَّردة؛ فالاستقبال مثلًا في اللغة اللاتينية كانت له صيغٌ مختلفة أهمها الصيغتان (سأحب وسأقول) macid amabo، وجاءت اللغة الفرنسية فأحلت محلَّها صيغةً من بِنية واحدة في كل أفعال تلك اللغة؛ هي (سأحب وسأقول) je dirai, j’aimera. وإذن ففي علم الصيغ — كما هو الحال في علم الأصوات — تنطبق المعادلات باطِّراد، وكل انحراف يتطلب تفسيرًا خاصًّا. وهنا أيضًا ليس للمعادلات قيمةٌ مطلقة؛ لأنها لا تصح إلا بالنسبة إلى لغةٍ ما في مكانٍ ما وفي زمنٍ ما.

وأما عن المفردات، فلكلِّ كلمة حياتها المستقلة؛ فالتغييرات التي تصيب كلمةً ما خاصةٌ بتلك الكلمة، فإن أصابت غيرها لم يَعْدُ ذلك بعض الكلمات المجاورة لها في المعنى أو في الصيغة.

هناك معادلات عامة في المقابلات الصوتية وفي الصيغ النحوية بين فترتين من تاريخِ لغةٍ واحدة، وأما المفردات فليست فيها أمثالُ تلك المعادلات. نعم إنه من الممكن أحيانًا أن نميز اتجاهاتٍ نحو الاستعارة أو نحو تكوين كلمات جديدة مشتقَّة أو مركَّبة، ولكن ذلك لا يسمح لنا قط بأن نتنبَّأ بما يجب أن نتوقَّعه في حالةٍ ما، كما هو الأمر في الأصوات وفي الصيغ النحوية، ثم إنه كثيرًا ما يحدث أن تحظر العاداتُ الاجتماعية استخدامَ بعض الألفاظ في بعض الملابسات، فينتج عن ذلك تغيراتٌ فجائية تستتبع ردَّ فعل بعيدَ الأثر. ولقد تقدمنا تقدمًا كبيرًا عندما عرَفنا كيف نُقدر اطِّراد المقابلات الصوتية المسمَّى اطِّراد القوانين الصوتية، وكيف نقدر الدور الذي تلعبه الاستعارة في تكوين المعجم،

ولكنه من الواجب أن تتلاقى عدة ملابسات متميزة بعضها عن بعض تمام التمييز؛ حتى نستطيع أن نؤكد أن كلمة ما تعتبر استمرارًا لكلمةٍ أخرى ثَبَت وجودها من قبل، فإن لم تتلاقَ تلك الملابسات العديدة استحال أن نُدلل على شيء. ومن الواجب في مثلِ هذه الأبحاث أن نحسب حسابًا لتاريخ الأشياء التي تُعبر عنها الكلمات، وحسابًا لتغير العادات الاجتماعية، فتلك مسائلُ لا يُنكر أحدٌ أهميتها، وإن كنَّا قد بدأنا فقط نحسب لها الحسابَ الواجب، وعلمُ أصول الكلمات étymologie من بين كافة أبحاث علم اللسان أدقُّها وأقلها يقينًا، ومِن ثم كثر فيه عبث الهواة.

ومن هذه المبادئ نرى أن كل مجموعة من المقابلات المطردة بين عدة لغات تتطلب تنظيمًا لتلك المقابلات، فنُحدد مصدرها لنرى هل أتت عن تطوراتٍ مختلفة لإحدى تلك اللغات أم عن تطوراتٍ للغةٍ أخرى معروفة أو مجهولة. والمنهج واحد سواءٌ أكانت اللغة الأصلية التي تطورَت عنها اللغات التي ندرسها معلومة — وهذه أندرُ الحالات — أو غير معلومة. وعملنا في كل حالة هو وضعُ قواعد للمقابلات. إن النحو المقارن للغات الإندوأوروبية نظامٌ للمقابلات التي نلاحظها بين اللغات السنسكريتية والإغريقية والإيرانية والأرمنية واللاتينية والصقلية ... إلخ، والنحو المقارن للُّغات الرومانية نظامٌ للمقابلات بين اللغات الإيطالية والفرنسية والإسبانية ... إلخ. والفرق بين الحالتين هو أننا في المجموعة الثانية نضيف إلى نظام المقابلات بين اللغات الإيطالية والفرنسية ... إلخ؛ نظامًا آخَر للمقابلات بين تلك اللغات وبين اللغة اللاتينية التي هي أصلٌ لها كلها. وأما في الحالة الأولى، فإنه لما لم تكن اللغة الأصلية معروفةً بأية وثيقة قديمة، فإن هذه السلسلة الأخيرة من المقابلات لا تدخل في حسابنا.

(١٢) احذر الجزم

وعند فراغنا من معرفة المقابلات يبقى علينا أن نُحدد الوقائع الحقيقية التي تغطيها تلك المقابلات، وهنا تعظم المشقَّة، فبين الصيغة المشتركة التي تشهد بها الوثائق أو لا تشهد، وبين اللغة التي نُقارنها بها، نجد فروقًا متفاوتةَ العمق. والوقائع التي تُفسر هذه الاختلافات متباينةٌ الأنواع، والصيغ التي نُضطر لتصوُّرها وزجِّها بين الصيغ الثابتة بالوثائق تزداد رُجحانًا كلما كانت الفروقُ أصغر، وكانت الوقائع المنثورة على الطريق الذي سلَكَته تلك التغيراتُ أكثرَ عددًا. والصعوبة دائمًا هي أن نُحدد سبب المقابلات؛ أكان ذلك بمحض الصدفة، أم أنه يدلُّ على وجودِ وحدةٍ أصلية من أي نوع كانت، وذلك سواءٌ

أكنَّا نريد أن نعرف هل أن لغتين من اللغات تُعتبران استمرارًا للغةٍ واحدة أقدمَ منهما، أم أن الوقائع المتقابلة في لغتين ثابتتَي القرابة إنما ترجع إلى وحدة الأصل المشتركة، أو إلى نموِّ كلٍّ منهما نموًّا مستقلًّا، أو إلى استعارة إحداهما من الأخرى، أو استعارتهما معًا من لغة ثالثة. وفي الحق إن هذه الصعوبة في علم اللسان — كما هي في العلوم التاريخية الأخرى — كثيرًا ما تكون مستحيلةَ الحل. والعالم الشريف هو ذلك الذي يعرف كيف يحذر الجزم.

ومن ثَم يكون من الواجب استخدامُ كل الوقائع الثابتة التي في متناولنا. ولقد ثمل بعضُ علماء اللسان بالقوة التي تمنحهم إياها وسائلُ النحو المقارن، فجنَحوا إلى إهمال جزءٍ من الشواهد التي تحلُّها الوثائق القديمة، مكتفين بالمقارنة ما استطاعوا، ولكن الوقائع الدقيقة لا تلبث عندئذٍ أن تُكذب في كثيرٍ من الأحيان نظرياتهم الطموحة التي تعجَّلوا بناءها، فيجب على مؤرِّخ اللغات أن يكون في دقةٍ وإحاطة أكثرِ فقهاء اللغة صرامةً وصبرًا. فإذا أردنا مثلًا أن ندرس المقابلة بين ch الفرنسية في كلمة chèvre وk في الطليانية kapra والإسبانية ولغة البروفانس cabra ... إلخ؛ استطعنا أن نجد مرحلةً دقيقة في نطق القرون الوُسطى tchièvre، ومن ذلك نستنتج أن الـ k التي هي نقطة البدء في كل اللغات الرومانية قد أصبحَت في الفرنسية ch بمرورها بـ tch، ولغة فرنسا الوسطى التي تطورَت فيها ka إلى tchè محاطة بلُغاتٍ لا تزال الـ k موجودة فيها، كما هو الحال في اللغات الغالية الرومانية في الجنوب، ولغات نورماندیا وبكارديا في الشمال. وليس باستطاعةِ من يجهل كلَّ هذه الحقائق أن يُجازف فيقترحَ نظريةً تفسر تطور الـ k في أول الكلمات اللاتينية التي أصبحَت فرنسية. والمثل الأعلى في أمثالِ تلك الدراسة هو أن نعرف لغاتِ كل المجموعات الاجتماعية التي تتكلم اللغات التي ندرسها. والخرائط اللُّغوية التي تُخطَّط شبكاتُ حلقاتها مختلفة الإحكام تبعًا للمسافات القائمة بين المواضع المدروسة؛ تُمكِّننا من أن نُحدد على وجهٍ متفاوتِ الدقة حدودَ الأماكن الموحَّدة اللغة isoglosses، وبمعنًى آخَر تُمكننا من أن نحدد مناطقَ انتشار الخصائص المتعددة التي تُميز لغاتِ لسانٍ ما. وهكذا يستطيع المشتغل بالنحوِ المقارن الجمعَ بين النتائج التي تُعطيها الجغرافيا اللُّغوية وبين الوقائع التاريخية المستمَدَّة من النصوص، يستطيع أن يصل إلى إنقاص عدد الصيغ التي لا بدَّ له من افتراضها لكي يتمكَّن من تصوير تاريخ التطورات اللغوية. ولقد استطاعت الخرائط اللغوية بالفعل أن تُجدد علم اللسان التاريخي في عدة نقط.

(١٣) يجب أن تكون لنا نظريةٌ عامة

ولكن لكي نستطيع أن نفترض صيغًا أكيدة، وأن نستخدم على نحوٍ صحيح الوقائعَ الخاصة التي نجدها في الوثائق القديمة، كما نستخدم الشواهد التاريخية والمقارنات بين اللغات المختلفة؛ لكي نستطيع كلَّ ذلك لا بد من أن تكون لنا نظرية عامة. يجب أن نكون قد حدَّدنا الطريقةَ التي يمكن أن تتطور تبعًا لها الوقائعُ اللغوية. وهذا التحديد غيرُ ممكن ما لم تكن لدينا قواعدُ للمقابلات العديدة؛ وذلك لأن عالِمَ اللسان لا يستطيع أن يقوم بتجارِب؛ فهو لا يملك أن يجعل اللغات تتغير، وكل ما تستطيعه هو أن يلاحظ التغيرات التي حدثَت فعلًا. وعندما نملك مجموعةً من الملاحظات المتميزة المستقلة في ميادينَ مختلفة، وفي تواريخَ متباينة، نستطيع أن نكتفيَ بالنظر في الملابسات العامة التي تستخدم فيها اللغاتُ صوتًا ما، أو عاملَ صيغةٍ ما؛ لنستخلص من ذلك قواعدَ عامةَ الصحة. وهذه القواعد لا تُعبر إلا عن ممكنات؛ إذ إن مدلولها هو أنه إذا حدث تغيير ما لا بدَّ أن يتم ذلك التغيير على نحوٍ لا يَعْدوه إلى غيره، فالـ k مثلًا عُرضة لأن تبلل؛ أي لأن يصحبَها صوتٌ صفير يشبه الـ k (تلك التي نجدها في الكلمة الفرنسية: Cinquième)، وهذه الـ k عُرضةٌ لأن تتطورَ إلى Tch أو إلى Ts، والـ Tch والـ Ts إلى Ch وS، ولكنه على العكس من ذلك لا يمكن أن تتطور ch أو s إلى k، أو على الأقل لا يمكن أن يحدث هذا في ظروفٍ عادية. وعلى هذا النحو، يمكن أن يوضع علمُ لسانٍ تاريخيٌّ عام يكون عبارةً عن نظريةٍ للممكنات.

(١٤) الوقائع اللغوية نتيجة عددٍ من الملابسات

ومن هنا نلاحظ أن الوقائع اللغوية المحسوسة ليست أشياءَ بسيطة، بل هي نتيجة لتضافُر عدد كبير من الملابسات. وإليك مثلًا مختصرًا لن ننظر فيه إلا إلى الوقائع اللغوية البحتة.

لقد خلقَت اللغة الفرنسية الشعبية أداةً للاستفهام هي ti، فنستطيع أن نقول: tu viens-ti?، وأصل هذه الأداة معروف؛ وذلك لأنه تعميمٌ للمقطع الختاميِّ في جُملٍ مثل vient-it. ولكي يمكن عزلُ ti كان من الواجب أولًا أن تصبح الـ ti الختامية في صيغ الغائب لكل الأفعال الصامتة مثل الـ i في ti الختامية. وهذا تغييرٌ صوتي، وكان من الواجب من جهةٍ أخرى أن الـ i الختاميةَ في vient-il تصبح غيرَ مفهومة كضمير،

بحكم أن الضمير القديم قد أصبح مجردَ أمارةٍ على أن الفاعل يوضع دائمًا قبل الفعل فـ "i" في vient قد فقدَت كلَّ استقلال لها، ولم تَعُد إلا جزءًا من صيغة الفعل. وهذا تغييرٌ نحوي؛ ومن ثم لم يعد الـ ti في "vient"i أو على الأصح في "vient-i"i أيُّ قيمة ذاتية، وأصبح الطفل الذي يسمعها لا يرى فيها إلا مجردَ علامةٍ للاستفهام. وإذا كانت "vient-i"i هي صيغةَ الاستفهام عن الغائب، فإن tu vien "s" ti هي لصيغة الاستفهام عن المخاطب تبعًا لمبدأ الإحلال.

عندما نريد تحديد أسباب التغييرات اللُّغوية التي لا ترجع إلى الاستعارة (من لغةٍ أخرى)؛ يجب أن نُدخل في اعتبارنا كلَّ الممكنات العامة التي تحدَّثنا عنها؛ نُدخل الظروفَ الاجتماعية التي تُكسِب اللغةَ ثباتًا أو تَسلبها إياه، وهي تلك الظروف التي تنتج جزئيًّا عن الحوادث التاريخية. كما نُدخل تغييرَ عددٍ من الأفراد يتفاوت قلةً وكثرة للُغتهم. وأخيرًا نُدخل خصائصَ بِنْية اللغة التي تسمح لإحدى الممكِنات العامة بالحدوث عندما يتفق أن تتضافر ظروفٌ ما. ونحن لن نستطيع بغيرِ تلك الملابسات المختلفة الأنواع أن نصل إلى وضعِ فروضٍ راجحة عن أسباب التغيرات التي نُلاحظها. وإلى اليوم لم نعثر على طريقةٍ تُمكننا من تحقيقِ تلك الفروض؛ ومن ثَم ظلَّت أسبابُ التغير في تاريخ اللغات من أقلِّ الأبحاث تحديدًا. وسبب ذلك فرطُ التنوُّع في تلك الأسباب واختلاف طبائعها؛ مما يستحيل معه أن نُحددها، بل وأن نقدرها. ولقد حاول الكثيرون هذه الأبحاثَ ولكنهم لم يصلوا قطُّ فيها إلى منهج. ولربما استطاع علمُ اللسان العام بتدرُّجِه نحو الكمال أن يسدَّ على نحوٍ ما ذلك النقصَ.

المراجع

لقد أورَدنا في هذا الثبت المراجعَ التي أخذنا منها المادةَ الأولية لبحثنا. ولما كانت معظم هذه الكتب متداوَلة؛ فقد اكتفينا بإيرادِ اسمها موجزًا.

ولسنا في حاجةٍ إلى القول بأننا قد استخدمنا في هذا الكتاب الكثيرَ من الكتب الأوروبية والعربية الأخرى، فضلًا عن الذكريات التي علقَت بالنفس أثناء دراستنا للآداب الغربية المختلفة وتدريسنا لها بالجامعة المصرية.

وها هي المراجع التي أثبتناها:

(١) طبقات الشعراء، لابن سلَّام الجمحي.
(٢) الشعر والشعراء، لابن قُتيبة.
(٣) أدب الكاتب، لابن قتيبة.
(٤) أخبار أبي تمام، لأبي بكر الصولي.
(٥) البديع، لعبد الله بن المعتز.
(٦) نقد الشعر، لقُدامة بن جعفر.
(٧) الموازنة بين الطائيَّين، للحسن بن بِشر بن يحيى الآمدي (نصفها منشور والنصف الآخر مصور عن المخطوط وموجود بدار الكتب المصرية).
(٨) الموشَّح، للمرزباني.
(٩) الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، للشيخ يوسف البديعي.
(١٠) المتنبي ما له وما عليه (طبعة خاصة لفصل الثعالبي في «اليتيمة» عن المتنبي).
(١١) يتيمة الدهر، للثعالبي.
(١٢) الإبانة عن سرقات المتنبي لفظًا ومعنًى، للعميدي.

(١٣) شرح ديوان المتنبي، للبرقوقي، أربعة أجزاء.
(١٤) شرح ديوان المتنبي، للواحدي، جزء واحد.
(١٥) شرح ديوان المتنبي، للعكبري، جزءان.
(١٦) الوساطة بين المتنبي وخصومه، لعلي بن عبد العزيز الجرجاني.
(١٧) سر الصناعتين، لأبي هلال العسكري.
(١٨) أسرار البلاغة، لعبد القاهر الجرجاني.
(١٩) دلائل الإعجاز، لعبد القاهر الجرجاني.
(٢٠) العُمدة، لابن رشيق القيرواني.
(٢١) المثَل السائر، لابن الأثير.
(٢٢) ديوان أبي نُواس.
(٢٣) ديوان البُحتري.
(٢٤) ديوان أبي تمام.
(٢٥) مجلة إسلاميكا سنة ١٩٢٦ (الرسالة الحاتمية).
(٢٦) أعمال مؤتمر المستشرقين المنعقد في استكهولم سنة ١٨٨٩ (كتاب قواعد الشعر لثعلب)، (ص١٧٣–٢١١).
(٢٧) التحفة البهية (الرسالة الحاتمية).
(٢٨) المتنبي، للمستشرق بلاشير (بالفرنسية).
(٢٩) مع المتنبي، لطه حسين، جزءان.
(٣٠) ذكرى أبي الطيب، للدكتور عبد الوهاب عزَّام.
(٣١) عدد المقتطف الخاص بالمتنبي، للأستاذ محمود شاكر.
(٣٢) عدد الهلال الخاص بالمتنبي.
(٣٣) معجم الأدباء، لياقوت.
(٣٤) وفَيات الأعيان، لابن خلِّكان.
(٣٥) الفِهرست، لابن النديم.
(٣٦) تاريخ بغداد.
(٣٧) خِزانة الأدب.
(٣٨) منهج البحث في الأدب واللغة، للأستاذَين لانسون ومايبه، تعريب الدكتور محمد مندور، ونشر دار العلم للملايين ببيروت.
(٣٩) في الميزان الجديد، للدكتور محمد مندور.

(٤٠) دفاع عن الأدب، لجورج ديهامل، ترجمة الدكتور محمد مندور.
(٤١) الأغاني، لأبي الفرج الأصبهاني.
(٤٢) جمهرة أشعار العرب، للقرشي.
(٤٣) إعجاز القرآن، للباقلاني.
(٤٤) النثر الفني، للدكتور زكي مبارك، جزءان.
(٤٥) أصول النقد الأدبي، للأستاذ أحمد الشايب.
(٤٦) رسالة الماجستير للأستاذ عبده عزام عن شروح أبي تمام (مخطوطة).
(٤٧) تاريخ النقد عند العرب، للمرحوم طه إبراهيم.

هنـــداوي