جامعة: جنوب الوادي-فرع الغردقة

كلية التربية

محاضرات في النقد الأدبي

الفرقة: الأولى عام لغة عربية

إعداد/

قسم اللغة العربية

٢٠٢٢م/٢٠٢٣م

بيانات المقرر:

الكلية: التربية بالغردقة.

الفرقة: الأولى.

التخصص: عام لغة عربية.

التاريخ: ٢٠٢٢-٢٠٢٣م.

عدد الصفحات: ١٣٥ صفحة.

عدد ساعات المقرر: ٦ ساعات.

الإعداد: قسم اللغة العربية.

****

رؤية الكلية:

كلية التربية بالغردقة مؤسسة رائدة محليًا ودوليًا في مجالات التعليم، والبحث العلمي وخدمة المجتمع، بما يؤهلها للمنافسة علي المستوي: المحلي، والإقليمي، والعالمي.

رسالة الكلية:

تلتزم كلية التربية بالغردقة بإعداد المعلم أكاديميًا ومهنيًا وثقافيًا من خلال برامجها المتميزة بما يؤهله للمنافسة والتميز في مجتمع المعرفة والتكنولوجيا، ومواجهة متطلبات سوق العمل محليًا وإقليميًا، وتهتم بتطوير مهارات الباحثين بما يحقق التنمية المهنية المستدامة، وتوفير خدمات تربوية لتحقيق الشراكة بين الكلية والمجتمع.

****

المقدمة:

يعتمد النقد الأدبي الحديث غالبا على النظرية الأدبية وهي النقاش الفلسفي لطرق النقد الأدبي وأهدافه، ورغم العلاقة بينهما فإن النقاد الأدبيين ليسوا دوما منظرين.

وهو فن تفسير الأعمال الأدبية، وهو محاولة منضبطة يشترك فيها ذوق الناقد وفكره، للكشف عن مواطن الجمال أو القبح في الأعمال الأدبية، والأدب سابق للنقد في الظهور، ولولا وجود الأدب لما كان هناك نقد أدبي لأن قواعده مستقاة ومستنتجة من دراسة الأدب. إن الناقد ينظر في النصوص الأدبية شعرية كانت أو نثرية ثم يأخذ الكشف عن مواطن الجمال والقبح فيها معللاً ما يقوله ومحاولاً أن يثير في نفوسنا شعور بأن ما يقوله صحيح وأقصى ما يطمح إليه النقد الأدبي، لأنه لن يستطيع أبداً أن يقدم لنا برهاناً علميا يقينا.

ولذا لا يوجد عندنا نقد أدبي صائب وآخر خاطئ وإنما يوجد نقد أدبي أكثر قدرة على تأويل العمل الفني وتفسيره من غيره واختلاف مناهج النقد معناه اختلاف في وجهات النظر. والذوق هو المرجع الأول في الحكم على الأدب والفنون لأنه أقرب الموازين والمقاييس إلى طبيعتها، ولكن الذوق الجدير بالاعتبار هو الذوق المصقول لذوق الناقد الذي يستطيع أن يكبح جماح هواه الخاص الذي قد يجافي في الصواب، الخبير بالأدب الذي راضه ومارسه، وتخصص في فهمه ودرس أساليب الأدباء ومنح القدرة على فهم أسرارهم والنفوذ إلى دخائلهم وإدراك مشاعرهم وسبر عواطفهم، بفهمه العميق وحسه المرهف وكثرة تجاربه الأدبية لذلك لابد أن يتمتع الناقد بعدة صفات منها: قدر وافر من المعرفة والثقافة والبصر الثاقب الذي يكون خير معين له على إصدار الحكم الصائب.

فالأدب ونقده ذوق وفن، قبل أن يكون معرفة وعلما وإن كانت المعرفة تعين صاحب الحس المرهف والذوق السليم والطبع الموهوب.

****

الفصل الأول

النقد الأدبي في العصر الجاهلي

تمهيد:

النقد هو تعبير مكتوب أومنطوق من متخصّص يُسَمَّى ناقدًا، عن الجَيِّد والرديء في أفعال أو إبداعات أو قرارات يتخذها الإنسان أو مجموعة من البشر في مُخْتَلِفِ المجالات من وجهةِ نظر الناقد، كما يذكر مكامن القوة والضعف فيها، وقد يقترح أحيانا الحلول. ويكون النقد في مجال الأدب، والسياسة، والسينما، والمسرح وفي مختلف المجالات الأخرى.

قد يكون النقد مكتوبًا في وثائق داخلية أو منشورًا في الصحف أو ضمن خُطَبْ سياسية أو لقاءات تلفزيونية وإذاعية.

ومهمة النقد هي النظر في قيمة الشيء وتقييمه، النقد المعرفي مثلًا، هو النظر في إمكانية وشروط المعرفة وحدودها، وهو عمومًا عدم قبول القول أو الرأي قبل تمحيصه، وهو بشكل عام ينقسم إلى نوعين: نقد خارجي وهو النظر في أصل الرأي، ونقد داخلي وهو النظر في الرأي ذاته من حيث التركيب والمحتوى.

النقد في الأدب:

قال جورجي زيدان عن النقد في مجلة الهلال: أن الْاِنْتِقَادَ يعني إبراز جوانب الْاِسْتِحْسَانِ وَالنَّقْصِ على السواء وأن كلمة (اِنتِقاد) ليست تعني إحصاء العيوب وحدها ونريد من باب (الانتقاد والتقريض) كلا الجانبين، بإبداء رأيهم فيما يسمعونه إن حسنًا أو قبيحًا، فدعوناه لذلك (باب التقريض)، والإنتِقاد تقريبًا من المعنى المراد، وما فتحناه إلا لِعِلْمَنَا بما يترتبٌ عليهِ من الفائدة الحاصلة من تناول الآراء، وأن العاقل من أعتقد الضعف في نفسه، وعلم أن اِنتِقادَ ما يكتبه أو يقوله، لا يَحُطُّ من قدره، إذ أننا لا نَنْتَقِدُ إلا ما نَرَاْهُ جديرًا بالمطالعة ومُستَحِقًا للاِنْتِقَادِ.

النقد في الفنإنّ النقد هو صنوُ الأدبِ من حيث الاشتقاقُ منه والتسلطُ عليه ومن حيث كونهما فنّين يهتمانِ بدنيا الذوقِ والجمالِ والتأثّرِ والانفعالِ متلازمان ولا بدّ ، لا ينفك أحدهما عن الآخر...بل يسيران معاً في تفاعل عام وتكامل تام ...كالتوأمين أو كالرجل وظلّه...

وإذا كان الأدبُ قد نال حظَه الوافر من الجمع والتحليل والدراسة والتأريخ...فإنّ النقد أقلّ حظّا منه إذْ لم ينل من الدراسة والاهتمام ما ناله الأدب ربّما لأنّ جلّ الدارسين إنّما يعتبرونه تابعا للأدب ولا ينبغي للتابع أن يسوى بالمتبوع ...وربّما لأنّ في النقد ودراسة النقد شيئا من الصناعة العقلية والاجتهادات الفكرية التي لا يستطيعها إلاّ حذاق الأدباء فضلا عن عامة النّاس والقراء...أو لأنّ المشتغلين بالأدب والمتأثرين به والمحبين والمتذوقين له –بكلّ بساطة– أعظم وأكثر...

وسنحاول من خلال هذه الورقات وضع لبنة، حتّى وإن كانت صغيرة لا تقوى على مسايرة أترابها في صرح عالم النقد والأدب فحسبها المحاولة المخلصة والمشاركة الهادفة...

****

أولا: ما المقصود بالعصر الجاهلي؟

إذا كان العصر الجاهلي في اصطلاح المؤرخين أو المفسرين يقصد به الفترة التي سبقت بعثة النبيّ صلى الله عليه وسلّم دون تحديد لزمن معيّن فإنّه في اصطلاح الأدباء والنقاد لا يتجاوز المائة وخمسين أو المائتين سنة...يقول الجاحظ: «وأما الشعرُ فحديثُ الميلاد صغير السنِّ أوّلُ من نَهَجَ سبيلَه وسهَّل الطريقَ إليه : امرؤ القيس بن حُجْر ومُهَلْهِل بنُ ربيعة...ويدلُّ على حداثةِ الشعر قولُ امرئ القيس بن حُجْر:

(إنَّ بني عوفٍ ابتَنَوا حسنا ** ضيّعه الدُّخلُلُون إذ غَدَرُوا)

(أدَّوا إلى جارهم خفارته ** ولم يَضِعْ بالمَغيب مَنْ نَصَرُوا)

(لا حِمْيَرِيٌّ وفى ولا عُدَسٌ ** ولا است عَيرٍ يحكها الثَّفر)

فانظُرْ كم كان عمرُ زُرارةَ وكم كان بين موت زُرارة ومولدِ النبي عليه الصلاة والسلام فإذا استظهرنا الشعرَ وجدنا له إلى أن جاء اللّه بالإسلام خمسين ومائةَ عام وإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتي عام»، وممّا قاله الأستاذ شوقي ضيف في تعريف الجاهلية: «وينبغي أن نعرف أنّ كلمة الجاهلية التي أطلقت على هذا العصر ليست مشتقة من الجهل الذي هو ضدّ العلم ونقيضه، إنّما هي مشتقة من الجهل بمعنى السفه والغضب والنزق فهي تقابل كلمة الإسلام التي تدلّ على الخضوع والطاعة لله جلّ وعزّ...وقد أخذت تطلق على العصر القريب من الإسلام أو بعبارة أدقّ على العصر السابق له مباشرة ...».

****

ثانياً: النقد الأدبي في العصر الجاهلي:

إنّ الحديث عن النقد الأدبي في عصر الجاهلية يختلف عن غيره من العصور من حيث إنّ أول مباحثه إنّما يتعرض لوجوده أصلاً إذ يزعم بعض النقاد والمؤرخين أنّ العصور العربية الأولى تخلو من النقد والمنصفون منهم إنّما يقصدون به النقد المنهجي بقوانينه التحليلية الموضوعية وقواعده التفكيكية العلمية.

والحقيقة أنّ وجود النقدِ، أصلِ النقد مسألةٌ لا ينبغي الاختلاف فيها فضلا عن نفيها أو الشكّ فيها لأمرين اثنين:

أوّلهما: إنّ وجود الأدب في مثل تلك المرتبة العلية من الإبداع والرقيّ وبذلك الزخم والحجم الكبير دليل كافٍ على وجود نقدٍ ساير هذا الأدب ووقف إلى جانبه يقوّمه ويوجّهه حتى وصل به إلى ما وصل إليه...

ثانيهما: إنّ الإنسان ناقد بطبعه متذوق بفطرته يطالب دائما بالأحسن والأجمل والأجود والأمثل في شؤون حياته كلّها ولن يشذّ الشعر والأدب عن هذا المبدأ...إنّ قراءة الشعر وسماعه تقتضي ولا بدّ تذوقَه ونقدَه وخاصة إذا كان ذلك من عارف بالشعر كالشاعر نفسِه أو راويتِه وما أكثرهم في عصر الجاهلية.

هذا من جهة نفي وجود أصل النقد أمّا نفي النقد المنهجي العلمي الموضوعي بقوانينه المعروفة وأساليبه ومناهجه المشهورة في عصر الجاهلية فإنّ من يزعم ذلك إنّما يريد تسليط اصطلاحات حادثة على تراث فكري قديم أو إنّما يريد محاكمة فترة زمنية غابرة بأعراف معاصرة وليس هذا من البحث العلمي المنهجي ولا من الدراسة الموضوعية الجادّة في شيء، فالذي ينبغي الإقدام عليه في مثل هذه الدراسات هو البحث في خصائص ومميزات النقد

الأدبي في عصر الجاهلية في إطاره الزمني والمكاني بعيدا عن تأثير الاصطلاحات الحادثة والأعراف المعاصرة.

بعد أن فرغنا من الحديث عن وجود أصل النقد في عصر الجاهلية وعن منهجية دراسته لننتقل الآن إلى المرحلة الثانية من هذه الورقات لننتقل إلى دراسة خصائص هذا النقد والبحث في سماته وميزاته:

أوّلا: مستويات النقد في البيئة الجاهلية: إنّ التأمّل العميق والمتأنّي فيما ورد إلينا من نماذجَ للنقد في العصر الجاهلي على قلّتها –مقارنة بالأدب– يعطينا نظرة إجمالية وفكرة عامة على ما كان عليه النقد الأدبي يومها...فهو ابتداء يتجلى، ويظهر في مستويات ثلاث:

–**المستوى الأوّل النقد الذاتي:** ويقصد به نقد الشاعر لنفسه وتهذيبه لقصيدته كيف لا والشاعر هو أكثر المحتفلين والمهتمين بتجويد شعره حتى يُرضي الجمهور المتلقي للشعر ويستقطب إليه أكبر قدر ممكن من الرواة والمعجبين، ولعل أبرز نموذج يمثّل هذا النوع من النقد هو ما اصطلحوا عليه باسم المدرسة الأوسية، أو عبيد الشعر، وأشهر رواد هذه الطائفة من الشعراء زهير بن أبي سلمة الذي كان يستغرق في تهذيب شعره وإعادة النظر فيه سنة كاملة قبل أن يخرج على الناس بقصيدته كاملة مكتملة... ولهذا السبب سميت قصائده بالحوليات وكان الأعشى فيما يروى عنه يجوب أحياء العرب وقبائلها ينشد الشعر مستعينا بآلة موسيقية تدعى الصَّنْج وما يفعل ذلك إلاّ احتفالا بشعره ورغبة في جلب المثنين والمعجبين ولابدّ أنّه كان –من باب أولى– يصنع بشعره ويختار منه ويزيد وينقص فيه ما يحقق له هذا الهدف والمبتغى...

–**المستوى الثاني النقد الخاص:** ... وهو النقد الذي نشأ بين طائفة خاصة من المجتمع العربي على رأسهم الشعراء أنفسهم يقول الدكتور مصطفى عبد الرحمن: «ولد النقد الأدبي مع مولد الشعر ونشأ معه وهذا أمر

طبيعي فإنّ الشاعر ناقد بطبعه، يفكر ويقدر ويختار ولهذا كان أقدر من غيره على فهم الصنعة الشعرية وعلى إدراك أسرار القبح أو الجمال» وأبرز شاهد ها هنا النابغة الذبياني فقد كان شاعرا فحلا وناقدا فذّاً ومثله جلّ الشعراء فمعرفتهم للشعر من جهة وتنافسهم فيما بينهم من جهة أخرى يدفعهم إلى إصدار أحكاما نقدية من شأنها أو توجّه الشعر وتهذّبه...فممّا يروى عن نابغة بني ذبيان أنّه كانت تضرب له خيمة من أدم حمراء في سوق عكاظ يجتمع إليه فيها شعراء العرب يعرضون عليه شعرهم وممّن عرض عليه شعره فأشاد به وأثنى عليه الأعشى ثمّ دخلت عليه الخنساء فأنشدته:

قذى بعينك أو بالعين عوارُ...

إلى أن قالت:

وإنّ صخرا لتأتم الهداة به كأنّه علم في رأسه نارُ

ثم:

وإنّ صخرا لمولانا وسيّدنا وإنّ صخرا إذا نشتو لنحار

فقال لولا أنّ أبا بصير أنشدني قبلك لقلت: إنّك أشعر الناس أنتِ والله أشعر من كلّ ذي مثانة، قالت: والله ومن كلّ ذي خصيتين، فقال حسان: أنا والله أشعر منكَ ومنها، قال: حيث تقول ما ذا؟ قال:

لنا الجفنات الغرُّ يلمعن بالضحى وأسيافنا يقطرن من نجدة دما

وَلدْنا بني العنقاء وابنيّ محرّقٍ فأكرم بنا خالاً وأكرم بنا إبنما

فقال: إنّك لشاعر لولا أنّك قلّلت عدد جفانك وفخرت بمن ولدتّ ولم تفخر بمن ولدك، وفي رواية أخرى: فقال له: إنّك قلت (الجفنات) فقلّلت العدد ولو قلت (الجفان) لكان أكثر وقلت (يلمعن في الضحى) ولو قلت (يبرقن في الدجى) لكان أبلغ في المديح لأنّ الضيف بالليل أكثر طروقا، وقلت (يقطرن من نجدة دما) فدللت على قلّة القتل ولو قلت (يجرين) لكان أكثر لانصباب الدم، وفخرتَ بمن ولدتَ ولم تفخر بمن ولدكَ، فقام حسان منكسرا.

شاهد آخر للنقد الخاص بين الشعراء ما يروى من تحاكم علقمة بن عبدة التميمي والزربقان بن بدر وعمرو بن الأهتم والمخبل السعدي إلى ربيعة بن حذار الأسدي فقال لهم: أما أنت يا زبرقان فإنّ شعرك كلحم لم ينضج فيؤكل ولا ترك نيّئا فينتفع به، وأما أنت ياعمرو فإنّ شعرك كبرد حبرة يتلألأ في البصر فكلّما أعدته فيه نقص، وأما أنت يا مخبّل فإنّك قصرت عن الجاهلية، وأما أنت يا علقمة فإنّ شعرك كمزداة قد أحكم خرزها فليس يقطر منها شيء..

فهذه النماذج تمثل ظاهرة التنافس بين الشعراء والانتقادات التي كانوا يوجهونها لبعضهم البعض سواء من خلال التحاكم كما هو ظاهر ها هنا أو من خلال التنافس المطلق التي تقتضيه طبيعة البشر وحبهم للتقدّم والتكاثر في كلّ شيء كما قال سبحانه وتعالى {ألهاكم التكاثر} وتقتضيه أيضا طبيعة الحياة العربية البدوية القائمة أساسا على العصبية القبائلية...هذا من جهة طائفة الشعراء والأدباء وهناك طائفة أخرى تندرج في هذا الإطار هي طائفة الملوك والأمراء والوجهاء، فقد كان لهم دورهم البارز في تهذيب الشعر ونقده من خلال أرائهم في جزء عظيم منه هو الجزء المتمثل في المديح الذي كان ينهال عليهم والأشعار التي كانوا هم موضوعها وسببها –وما أكثرها– فإنّ عطاءهم كان ولا بدّ يختلف من قصيدة لأخرى سواء كان هذا الاختلاف مبنيّ على أسس أدبية فنّية جمالية بحتة، أو على أسس موضوعية متعلقة بذات الممدوح وهذا الاختلاف في العطاء يغلب على الظنّ أنّه كان معللا أو على الأقلّ معروف العلّة ممّا يستدعي الشاعر إلى تهذيب قصيدته وفق هذه التعليلات التي تجلب له الكسب والعطاء...

–**المستوى الثالث النقد العام:** والمقصود به نقد جماهير العرب وعامتهم. فالمعروف عن العرب أنّهم أهل البلاغة والفصاحة والبيان كانوا يتذوقون الأدب بفطرتهم وسجيتهم وكانوا ولوعين شغوفين بالشعر خاصة...

ولا بدّ أنّ هذه العامة كان لها ذوق خاص واتجاه محدّد في الشعر، وقوالب معيّنة تنجذب نحوها أكثر من غيرها...ومن شأن هذا الذوق أن يقيّد الشعراء والأدباء فينشدوا فيه وفق ما تحبه وتطلبه الجماهير وهذا ما يدفعهم لتهذيب شعرهم بما يساير هذا الذوق العام يقول الأستاذ الدكتور شوقي ضيف في حديثه عن عامة العرب الذين كانوا يستمعون لشعر الأعشى الذي كما تقدم ذكره يطوف بأحياء العرب ينشد شعره لعامتهم ما نصّه: «...ولا نرتاب في أنّ من كانوا يستمعون إليه كانوا يستعيدون –في حضرته– ما ينشده مراراً ، وأنهم كانوا يطلبون منه المزيد ، ولا نرتاب أيضا في أنّهم كانوا – إذا رحل– يتحدثون عنه وعن شعره ، فيتعصب بعضهم له ويتعصب بعضهم عليه مؤثرا شعراء قبيلته، وكذلك كان شأنهم في الأسواق حين يستمعون إلى ما ينشد الشعراء ، فيظهر فريق منهم إعجابا ، ويظهر فريق سخرية واستخفافا، ولعل هذه هي أول صورة لتقدير الجماهير للأدب وتقويمه، وبروها في العصر الجاهلي يدلّ على رقي الذوق حينئذ، وقد اندفع الشاعر يحاول إرضاء هذا الذوق وأن يقع منه موقع استحسان....»

–مستويات النقد وميادينه في النصّ الأدبي الجاهلي: إنّ النقد الأدبي في العصر الجاهلي قد طال جميع مستويات النّص الأدبي وأوشك أن يتعرّض لجميع جزئياته وموضوعاته لولا بدائية الحياة الفكرية وبعدها عن النظرة التحليلية للمظاهر والأشياء...التي منعت التعمق والتوسّع في نقد النصوص الأدبية

فنحن نرى المحكَّمين والنقادَ يتعرضون للّفظة المفردة التي لم تقع في مكانها وللمعنى المبتذل أو الناقص أو غير المناسب للمقام كما يتعرضون لشكل النّص ولمضمونه ويتعرضون لصاحب النصّ ذاته...وغيرها من المجالات التي سنذكرها مصحوبة بنماذج نقدية وشواهد نصية...

١) **نقد الألفاظ:** فمن ذلك ما يروى أنّ المسيب بن علسٍ مرّ بمجلسِ بني قيس بن ثعلبة فاستنشدوه ، فأنشدهم:

ألا أنعم صباحا أيّها الربع وأسلم محييك عن شحط وإن لم تكلم

فلمّا بلغ:

وقد أتناسى الهمّ عند ادّكاره بناج عليه الصيعرية مكدم

فقال طرفة، وهو صبي يلعب مع الصبيان: استنوق الجمل، لأنّ ابن علسٍ وصف جمله بالصيعرية وهي سمة في عنق الناقة لا البعير.

ومن أمثلته كذلك نقد النابغة الذبياني لحسان بن ثابت رضي الله عنه حين استعمل لفظة الجمع البسيط دون منتهى الجموع أو جمع الجموع للدلالة على الكثرة، ومن أمثلته البارزة كذلك: ما يروى أنّ الأعشى أنشد قيس بن معديكرب أحد أشراف اليمن شعرا في مدحه جاء فيه:

ونبّئت قيسا ولم أبله وقد زعموا ساد أهل اليمن

فعابه قيس لما شاب معناه من الشكّ في ملك أهل اليمن لأنّ استعمال لفظة الزعم تفيد في أصل وضعها والشائع في استعمالها الشكّ والزعم كما يقولون أخو الكذب أو مطية الكذب حتى وإن كانت العرب تستعمل هذه اللفظة ونحوها بمعنى اليقين كذلك إذا وُجد في السياق ما ينحو بها نحو هذا المعنى... ولم ينفع الأعشى محاولة إصلاح بيته حين قال:

ونبئت قيسا ولم آته على نأيه ساد أهل اليمن

فالعربي كان ينتقد النصّ الأدبي من جهة ألفاظه ومفرداته انطلاقا من سجيّته اللغوية وفطرته الكلامية فهو عارف بلغته مدرك لاستعمالات ودلالات ألفاظها حقّ المعرفة وتمام الإدراك... يقول الدكتور مصطفى عبد الرحمن إبراهيم: «...ولقد كان العربي على صلة وثيقة بأسرار لغته ، يدرك بفطرته الدلالة الوضعية للكلمات فإذا ابتعد الشاعر عن تلك الدلالة، واستعمل الكلمة في غير موضعها، دون أن يلمح علاقة بين المعنى الأصلي للكلمة والمعنى

الذي نقلها إليه أحسّ بذلك إحساسا مباشرا وعبّر عن ذلك الإحساس بما تجود به قريحته».

ولقد كان هذا النوع من النقد قليل لقلة الأخطاء اللغوية أو قل لقلّة العدول اللغوي،غير المناسب يقول الدكتور عبد الرحمن إبراهيم:«...والظاهر أنّ هذا اللون من النقد كان قليلا نادرا لأنّ العربي كان شديد الحساسية بلغته ودقيق الإصابة فيها يجري في استعمال الكلمات على طبعه وسليقته فإذا ظهر شيء يخالف الطبع والسليقة فطنت إليه الأذواق الناشئة وعافته وذلك نادر...ولعل هذا هو الذي يعلل لنا نقص النصوص التي نقلها الرواة في هذا الشأن».

٢) **نقد المعاني:** المقصود بالمعاني دلالات الألفاظ سواء على ما وضعت له أصالة (الحقيقة) أو نقلا (المجازات) ولكي تكون سليمة في حسّ الناقد العربي البسيط ينبغي أن تكون المعاني مطابقة لذاته لأحاسيسه، معبرة عن قيمه ومثله، عاكسة لواقعه وبيئته وللطّبيعة من حوله...فإن كانت كذلك فهي جميلة مستحسنة في ذوقه وأحكامه وإن خالفت معهوده فهي مستهجنة قبيحة يسارع إلى انتقادها بأسلوبه البسيط المتماشي مع طبيعة بيئته...، ومن أمثلة هذا النوع من النقد انتقاد العرب للمهلل بن ربيعة في بيته الذي نعتوه بأكذب بيت قالته العرب حيث يقول:

فلولا الريح أسمع أهل حجر صليل البيض تقرع بالذكور

لأنّه من أهل الشام كان منزله على شاطئ الفرات فكيف يسمع قبيلة حجر وهي في اليمامة وبينهما مسافات طوال... فالنقد هنا بسبب مبالغته في المعنى مبالغة خالفت معهود العرب وإلاّ فإنّ أصل المبالغة كانت مطلوبة ومقصودة في شعر العرب وخاصة في مجال المدح والفخر ولهذا نرى النابغة في نموذجنا الثاني كيف ينتقد حسان بن ثابت رضي الله عنه لأنّه لم يبالغ في معان يقتضي المقام المبالغة فيه (فالجفان) أبلغ من (الجفنات) و(يجرين

دما) أبلغ من (يقطرن)، هذا من حيث قصد المبالغة وكذلك انتقده من جهة مخالفة معهود العرب وعرفهم فالعادة جرت عندهم على الافتخار بالآباء لا بالأبناء فكان الأولى أن يقول (أكرم بنا أبا) لا (أكرم بنا ابنما) ...والضيوف إنّما يطرقن الديار في الليل لا في الضحى فكان ينبغي له أن يقول (يبرقن بالدجى) بدل (يلمعن في الضحى)...

ولعل شاهد النابغة هذا قد جمع بين النقد اللفظي والمعنوي كما قال الأستاذ شوقي ضيف: «...وهو نقد سديد ، إذ يتناول فيه النابغة مسألتين: إحداهما لفظية والأخرى معنوية، أما اللفظية فإنّ حسانا لم يجمع الجفنات جمعا يدلّ على الكثرة، والعرب تستحب المبالغة في مثل هذا الموقف حين يفخر الشاعر بالكرم والشجاعة في قبيلته، أما المسألة المعنوية ففخره بمن ولدته نساؤهم والعرب لا تفخر بالأبناء وإنما تفخر بالآباء...»

٣) **نقد الشكل:** المقصود بشكل النّص الأدبي ما يتعلق بصورته من حيث عمودية الشعر، وأوزانه وقوافيه وتركيبة قصائده من جهة مقدماتها وأغراضها ونحو ذلك...فمن النماذج والشواهد على اشتغال النقد الجاهلي وتعرّضه لشكل المنتوج الأدبي ما يروى عن النابغة الذبياني أنّه كان يّقوي في شعره ولا يتفطّن لذلك كقوله:

أمن آل مية رائح أو مغتدي عجلان ذا زاد وغير مـــــزود

زعم البوارح أنّ رحلتنا غدا وبذلك خبّرنا الغرابُ الأسودُ

فلمّا قدم على أهل المدينة أرادوا أن يشعروه بلحنه فعمدوا إلى جارية وطلبوا منها ترتيل هذه الأبيات أي إنشادها في استمرارية وتتابع فأحسّ النابغة بنشاز في أبياته وتفطّن لإقوائه فأصلحه بقوله:

وبذلك تنعابُ الغرابِ الأسودِ

ولهذا السبب كان النابغة يقول: قدمت الحجاز و في شعري صنعة ورحلتُ عنها وأنا أشعر النّاس، ومثله إقواء بشر بن أبي خازم ، يقول أبو عمرو بن

العلاء: فحلان من الشعراء كان يقويان النابغة الذبياني وبشر بن أبي خازم فأمّا النابغة فدخل يثرب فغنى بشعره فلم يعد إلى إقواء، وأما بشر بن أبي خازم فقال له أخوه سوادة: إنّك تقوي قال وما الإقواء ؟ قال قولك:

ألم تر أنّ طول الدهر يسلي وينسي مثل ما نسيت جزامُ

ثمّ قلت:

وكانوا قومنا فبغوا علينا فسقناهم إلى البلد الشامِي

فقال: تبيّنتُ خطئي ولستُ بعائد، ولو أردنا شاهدا قويا على اهتمام نقاد العصر الجاهلي بشكل القصيدة من حيث الوزن والقافية والروي فلنتأمل في حكومة أمّ جندب المشهورة حيث تقول الرواية كما ذكرها ابن قتيبة في الشعر والشعراء، أنّها طلبت من الشاعرين المتنافسين والمتبارزين امرئ القيس وعلقمة الفحل أن يقولا قصيدتين في موضوع واحد على رويّ واحد وقافية واحدة... وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على أنّ الشكل كان له دور في المفاضلة بين الشعراء وفي نقد أشعارهم...

٤) **النقد الجمالي الفنّي:** ونقصد به نقد النصوص الأدبية في العصر الجاهلي من حيث أدائها لوظيفة جمالية سواء من جهةجاذبيتها وسحرها الذي قد يخفى سرّه وتجهل علله أو قد تعلم وتتعدد بين حلاوة الألفاظ وعذوبة المعاني وجرس الحروف وبديع التركيب وحسن التشبيه وغير ذلك...

ومن نماذج وشواهد هذا النوع من النقد ما أورده المرزباني بسنده قائلا: تحاكم الزربقان بن بدر وعمرو بن الأهتم وعبدة بن الطبيب والمخبّل السعدي إلر ربيعة بن حذار الأسدي في الشعر ، أيّهم أشعر؟ فقال للزربقان: أما أنت فشعرك كلحم أسخن (وضع على النار مدّة غير كافية فلم يتم نضجه) لا هو أنضج فأكل ولا ترك نيّئا فينتفع به ، وأما أنت ياعمرو فإنّ شعرك كبرود (الثياب المخططة)حبر (هي الثياب الموشاة)يتلألأ فيها البصر فكلما أعيد فيها النظر نقص البصر ، وأما أنت يا مخبّل فإنّ شعرك قصر

عن شعرهم وارتفع عن شعر غيرهم وأما أنت يا عبدة فإنّ شعرك كمزادة (ما يوضع فيه الماء) أحكم خرزها فليس تقطر ولا تمطر.

وممّا قاله الدكتور مصطفى عبد الرحمن معلقا على هذا الشاهد بعد مت حكم عيه أنّه من النماذج التي تنظر إلى جودة الشعر من حيث أداء وظيفته الجمالية، مايلي:«...وخلاصة هذه التشبيهات أنّ شعر الزبرقان كلام في صورة الشعر لم يبلغ درجة النضج، بل هو فاسد لا غناء فيه، لأنّه فقد الجزالة، وحرارة العاطفة التي تجعل له طعما ممتازا.

وشعر عمرو بن الأهتم يبهر العين فتعجب به لأوّل نظرة لأنّ الفاظه براقة وأساليبه خلابة فإذا فتّش الناظر في حقيقته واستكنه معانيه لم يجد شيئا، وشعر المخبل السعدي شعر متوسط لا ينهض بصاحبه حتى يرقى إلى مرتبة الفحول ولا ينحطّ إلى درجة كلام المتشاعرين.

وفي شعر عبدة بن الطيب جزالة وإحكام قوة أسر لا يرى الناظر فيه ضعفا ولا يلمح في أساليبه أو معانيه وهنا فهو أشعر الأربعة»، ثمّ يقول معلقا على هذه الأحكام: «...وهذه الأحكام من ربيعة بعيدة عن التفصيل وعن الوضوح وعن الدقة وعن الاستشهاد وعن الدليل لأنّها أوصاف عامة لكنّها تنم عن ذوق يحاول التمييز بين الجيّد والرديء وتدل على محاولة تقويم الشعر تقويما يعتمد على الانطباع العام والبادرة السريعة والخاطرة الفجة التي يمليها ذوق من عاش في هذه البيئة التي تعيش الفطرة وتغيب عنها الدقة وتفتقد إلى التعليل المريح ولا تعرف من المعايير النقدية شيئا إلاّ الذوق الذي يحس الجمال دون أن يعرف سببه».

٥) **نقد الأديب:** من جهة أنّه خرج عن أعراف العرب أو أنّه تناقض في بعض أقواله أو انتهج نهجا مخالفا للمروءة والشهامة والجود والكرم وما شابه ذلك...، ومن شواهد هذا الضرب من النقد ما يروى عن الشماخ أنّه مدح عَرَابة أحد أشراف الأوس فقال يخاطب ناقته:

إذا بلَّغتني –وحملتِ رحليَّ– عرابةَ فاشرُقي بدمِ الوتينِ

فعاب عليه أحَيْحة بن الجُلاح ذلك وقال له: بئس المجازاة جازيتها، لأنّه استغرب من شاعر يريد أن يجازيَ ناقته على حسن صنيعها بنحرها وإراقة دمها... فالشاعر ها هنا وقع في تناقض صارخ تمجّه الطباع وترفضه العقول...

ومنه كذلك حكومة أم جندب امرأة امرئ القيس التي –كما تقدم– تحاكم إليها زوجها وعلقمة الفحل أيّهما أشعر فقالت: قولا شعرا تصفان فيه الخيلَ على رويٍّ واحدٍ وقافية واحدة فقال رسول امرؤ القيس:

خليليَّ مُرَّا بي على أمّ جندبِ لنقضيَ حاجاتِ الفؤادِ المعذّبِ

وقال علقمة:

ذهبْتَ منَ الهجْرانِ في كلّ مذهبِ ولم يكُ حقّاً كلُّ هذا التّجنُّبِ

ثمّ أنشداها جميعا فقالت لامرئ القيس: علقمة أسعرُ منك، قال: وكيف ذلك؟ قالتْ: لأنّكَ قلتَ:

فللسوطِ ألُهوبٌ وللساقِ درّةٌ وللزّ جْرِ منه وقعُ أخْرَجَ مُهْذِبِ

فجهدتَ فرَسكَ بسوطكَ ومرَيْتَهُ بساقكَ وقال علقمةُ:

فأدرَكَهنّ ثانيا من عِنانه يمرُّ كمرِّ الرائحِ المتحلّبِ

فأدركَ طريدته وهو ثانٍ من عِنانِ فرسه لم يطربه بسوط ولا مَرَاه بساقٍ ولا زجره، قال: ما هو بأشعرَ منّي ولكنّك له وامقٌ ! فطلّقها فخلَفَ عليها علقمةٌ، فسمي بذلك "الفحلُ".

وعيب الشاعر ها هنا . كما يراه . الناقد . ولا يشترط بالضرورة أن يكون محقّاً . قد بلغ هدفه بجهد جهيد وعسر شديد وبطريقة فيها كثيرٌ من الشدّة والظلم بينما خصمه بلغ ذات الهدف بعمل قليل وسهولة ويسر وعامل دابته معاملة تنبئ عن مروأة وشهامة ...

****

ثالثا: بعض المظاهر النقدية في الجاهلي:

١) ظاهرة المفاضلة بين الشعراء وتقديم بعضهم على بعض:

وأسباب هذه الظاهرة كثيرة جدّا لعلّ أهمّها العصبية والتنافس القبلي وكثرة الشعراء ووفرتهم في البيئة العربية الجاهلية إضافة إلى أنفة الإنسان الجاهلي وحبّه للتفاخر والتقدّم على غيره ...

يقول الأستاذ شوقي ضيف واصفا هذه الظاهرة: «ويظهر أنّ الشعراء حينئذ كانوا يتفاخرون بشعرهم ويتنافرون فيه كما يتنافر الأشراف في سؤددهم فكانوا يعرضونه على المحكّمين ليقضوا بينهم...»، ويعتبر الأستاذ قصيّ الحسين هذه الظاهرة إحدى أبرز أوجه النقد في العصر الجاهلي حيث يقول: «...ولعل الحكم على الشعر من جهة والتنويه بمرتبة الشاعر ومكانته بين الشعراء من جهة أخرى، كانا الميدانين اللذين جال فيهما النقد جولات خفيفة في العصر الجاهلي»، ومن أمثلة ونماذج هذه الظاهرة تقديم النابغة الذبياني للأعشى على غيره من الشعراء ثمّ ثنّى بالخنساء بينما ناقد آخر هو عمرو بن الحارث الغساني قدّم حسان بن ثابت على النابغة نفسه وعلى علقمة، ولما سئل لبيد عن أشعر الناس أجابهم بقوله: الملك الضليل قيل: ثمّ من؟ قال: الشاب القتيل، قيل: ثمّ من؟ قال: الشيخ أبو عقيل، يعني نفسه.

ويقول الدكتور مصطفى عبد الرحمن يصف هذه الظاهرة بالذاتية والبعيدة عن الموضوعية: «من صور نقد الشعر الذاتية عند الجاهليين تقديمهم شاعرا على غيره تقديما مطلقا دون إبداء علة معقولة تسوغ التقديم أو تعزز الحكم ، وتخرج به عن حيّز الذاتية وأثر الهوى إلى دائرة الموضوعية السديدة...» والحقيقة أنّ هذا الحكم ليس على إطلاقه لأنّ عدم إبداء أسباب الحكم وعلل التقديم لا يعني بالضرورة أنّه حكم ذاتي بعيد عن الموضوعية هذا من جهة ومن جهة أخرى فإنّ المتأمّل في النماذج القليلة المتوفرة بين

أيدينا يلاحظ شيئا من المنهجية الموضوعية في هذه المحاكمات وهذا التفاضل بين الشعراء فالمحكّم ليس من هبّ ودبّ بل هو الشاعر الفحل النحرير المتقدم أو الطاعن في السنّ صاحب التجربة الكبيرة والمتفق على حكومته كالنابغة الذي كانت العرب تضرب له خيمة من آدم أحمر في سوق عكاظ ثمّ إنّ هذه المفاضلة لها شروطها وأحكامها كتلك التي نبّهت عليها أم جندب حين اشترطت وحدة الموضوع والرويّ والقافية...فهذه بعض المعالم التي تنبئ أنّ هذه المفاضلات لم تخلو قطّ من شيء من الموضوعية والمنهجية...

٢) ظاهرة التهذيب والتثقيف:

وقد تقدم الحديث عن هذه الظاهرة في مبحث بيان أوّل مستويات النقد في العصر الجاهلي الذي كان متمثلا في نقد الشاعر لنفسه قبل أن ينتقده غيره، والمقصود بها ما يقوم به الشاعر من تهذيب لشعره وتثقيفه له بحثا عن الجودة والكمال لإرضاء نفسه أوّلا فيرتاح لعمله ولإرضاء العامة والتماشي مع أذواقهم واختياراتهم ...

وعناية الشاعر بشعره واهتمامه به بالتصحيح والتعديل والتثقيف هو منحىً واتجاه نقدي ومدرسة شعرية بدأت في العصر الجاهلي ثمّ تتابعت خلال العصور الأدبية المتلاحقة...

ولعل أشهر من يمثّل هذا الاتجاه هو الشاعر الجاهلي الكبير زهير بن أبي سلمة الذي كان يستغرق تهذيبه للقصيدة حولا كاملا فسميت لأجل ذلك بالحوليات ينظمها في أربعة أشهر وينقحها في أربعة أخرى ثم يعرضها على الخاصة في أربع ليكتمل بذلك الحول قبل أن يعرضها على عموم النّاس.

وقد سار على هذا النهج ابنه كعب وراويته الحطيئة وفي تهذيب الشعر وتنقيحه يقول كعب بن زهير مشيدا بفضله وفضل الحطيئة وحاجة الشاعر إلى الجهد والخبرة والتهذيب والتنقيح ليبلغ المرتقى:

ومن للقوافي شأنها من يحوكها إذا ما ثوى كعب وفوز جرول

يقومها حتى تلين متونها فيقصر عنها كلّ ما يتمثل

وفي رواية: شانها من يحركها ، فوز بمعنى مات وجرول هو اسم الحطيئة جرول بن أوس بن مالك، ويقول راوية زهير وحامل منهجه التهذيبي الحطيئة في بيان صعوبة الشعر في حقّ من لا يحسن قرضه بالتثقيف والتهذيب:

الشعرُ صعبٌ وطويل سلّمه إذا ارتقى فيه الذي لا يعلمه

زلّت به إلى الحضيض قدمه يريد أن يعربه فيعجمه

ومما ذكره الدكتور مصطفى عبد الرحمن في هذا الشأن: «...وعملية التثقيف والتنقيح تصور إدراكهم لقيمة الفنّ الشعري وما ينبغي أن يكون عليه من جمال ونضج، ومن هنا يصحّ لنا أن نستنتج أنّ العرب في تلك المرحلة كانوا على علم ولو غير ناضج بالجمال الشعري ومقاييسه الفنية ومعطياته العامة يؤكد ذلك ما سبق أنْ ذكرناه من أنّ بعض كبار الشعراء كزهير مثلا كان ينقح شعره، فلا يخرج قصائده إلاّ بعد حول كامل يقسمه على مراحل وهذه القصائد سميت بالحوليات ولا يكون التنقيح إلاّ إذا أدرك الشاعر بعض النواحي التي يرتكن إليها في عمله هذا».

٣) ظاهرة الرواية:

يقول الأستاذ شوقي ضيف: «...فرواية الشعر في العصر الجاهلي كانت هي الأداة الطيّعة لنشره وذيوعه، وكانت هناك طبقة تحترفها احترافا هي طبقة الشعراء أنفسهم ، فقد كان من يريد نظم الشعر وصوغه يلزم شاعرا

يروي عنه شعره، وما يزال يروي له ولغيره حتى ينفتق لسانه ، ويسيل عليه ينبوع الشعر والفنّ...».

ومن أشهر هؤلاء الرواة زهير بن أبي سلمة كان راوية لعمه أوس بن حجر، وكان كعب بن زهير راوية لأبيه، وقبلهم كان امرئ القيس راوية لخاله المهلهل الأعشى كان راوية لخاله المسيّب بن علس أبو ذؤيب الهذلي كان راوية لساعدة بن جؤية الهذلي طرفة كان راوية لعمّه المرقش الأصغر وكان هو راوية لعمه المرقش الأكبر، كما روى طرفة عن خاله المتلمِّس من بني يشكر حيث تربى طرفة، وقد كان لظاهرة الرواية دور كبير وأثر عظيم في النقد الأدبي يمكننا التماسه من خلال النقاط التالية:

أ. تعليم صناعة الشعر تقتضي ولا بدّ تحديد بعض معالم الجودة والرداءة يأخذها التلميذ الراوية عن شيخه الشاعر الفحل يقول الأستاذ شوقي ضيف في هذا المضمار: «... فالشاعر المشهور يلزمه تلاميذ يروون عنه شعره وهم ليسوا دائما من قبيلته ولا من أسرته، فقد يرحل إليه شباب من قبائل أخرى ليتعلموا الشعر على يديه.

ولا توضّح لنا كتب الأدب الطريقة التي كان يتبعها هؤلاء الأساتذة المعلمون في تعليم الشبان الشعر وتلقينهم مبادئه ووسائله سوى ما تُجمله من كلمة "الرواية" وهي كلمة غامضة . تدل طبيعة الأشياء على أنهم لم يكونوا يكتفون بإنشادهم أشعارهم ، بل كانوا يضيفون إلى ذلك ملاحظات ، يعلمونهم بها كيف يحسنون صنع الشعر وكيف يميزون جيّده من رديئه ، وإنما نزعم هذا الزعم لأنه وصلتنا عن معاصريهم بعض آراء وأحكام نقدية وهم بها أولى وأجدر لطبيعة قيامهم على صناعتهم وتوفرهم على تعليمها للناشئة من الشعراء»

ب. الانتصار لشعرائهم على حساب غيرهم من الشعراء سواء كان انتصارهم معلّلا أو انتصارا ذوقيا فإنّه في كلا الحالتين حكما نقديا.

ج. **تصرف الرواة في قصائد** وأشعار معلميهم بالتعديل والتهذيب.

د. **الإنشاد المستمر والرواية الدائمة** من شأنها أن تفتح قريحة النقد وتسهّل اكتشاف مواطن القوة والضعف في القصيدة.

وإلى جميع هذه النقاط يشير الدكتور مصطفى عبد الرحمن بقوله: «وأما عن دور الرواية في النقد في العصر الجاهلي فدورها كبير وللرواة منزلة عالية هناك فهم كالصحف السيارة في الذيوع والانتشار وكانوا يقومون بما تقوم به الإذاعة المسموعة والمرئية في النشر والوصول إلى المستمع المشاهد، وهم كالموسوعات في تسجيل الشعر وحفظه، ومعرفة الشعر وأخباره وقصائده وهم المحامون عن شعرائهم يذوذون عنهم ويدافعون عن شعرهم في إخلاص وحماس، ومن هذا المنطلق أباحوا لأنفسهم نقد هذا الشعر ، ثم تعديله بما يتمئ مع هذا النقد في حدود ضيقة تجعل الشاعر يتقبل هذا النقد، وذلك التعديل، لعلمه أنّ راوية شعره مخلص له ولشعره ، ولثقته في ذوقه الذي أملى عليه ذلك التعديل، وقد ساعد الرواة على القيام بهذا الدور الذي تقوم به الصحف والإذاعات والموسوعات، والذي يقوم به النقاد عدم التدوين في ذلك الوقت اعتمادا على روايته حفظا من الذاكرة، وهذا التعديل من جانب الرواة قد يفسّر ظاهرة الروايات المتعددة في الشعر على وجه من الوجوه، من حيث ترتيب القصيدة، أو اختلاف بعض كلماتها ، ومن حيث الزيادة أو النقصان في أبياتها . ودور الرواة . على هذا الوجه . دور ناقد، لأنّ الراوية ينشد شعر من يروي له وعمله يقتضي أن يكرر الإنشاد وهذا قد يكشف له، في أثناء الإنشاد أو في أثناء مناقشة ما قاله الشاعر . بعض العيوب الصغيرة وقد يتجرأ ويحد عمله، غير مكتف بالإنشاد أو غير مكتف برأيه في القصيدة . فيصلح ما تراءى له، ثم ينشد القصيدة منقحة حرصا منه على شاعره الذي يريد له المنزلة العالية ، والمكانة المرموقة عند من يتلقون شعره من المتذوقين».

٤) ظاهرة المدارس الشعرية:

المقصود بالمدرسة الشعرية في العصر الجاهلي مجموعة من الشعراء يشتركون معا في بعض الميزات والخصائص الفنية أو اللغوية أو المنهجية التي تميّز شعرهم وأدبهم...

ولعل من أبرز هذه المدارس؛ مدرسة عبيد الشعر وهم الذين يهتمون بتنقيح وتهذيب أشعارهم . كما تقدم . زعيم هذه المدرسة ورأسها كما ذكر صاحب الأغاني هو أوس بن حجر وعنه أخذ زهير بن أبي سلمة وعنه ابنه كعب وراويته الحطيئة وعن الحطيئة هُدْبَة بن خشْرم العُذري وعن هدبة أخذ جميل صاحب بثينة وعن جميل أخذ كثيِّر صاحب عزَّة، يقول الدكتور شوقي ضيف: «... وهو نص بالغ الخطورة إذ نطلع منه على نشوء فكرة المدارس الشعرية عند الجاهليين...»، ويقول أيضا: «...نحن إذا بإزاء مدرسة تامة من الشعراء الرواة تتسلسل في طبقات أو حلقات وكلّ حلقة تأخذ عن سابقتها وتسلم إلى لا حقتها ومن أهمّ ما يلاحظ في هذه المدرسة أنّ شعراءها أو رواتها كانوا من قبائل مختلفة في شرقي الجزيرة وغربها ...»، وتقابل هذه المدرسة بمرتجلي الشعر ومن أشهرهم النابغة الذبياني وحسان بن ثابت، وأحيانا شعراء القبيلة الواحدة يكونون مدرسة متميّزة لكثرة ما يأخذون عن بعضهم البعض ويتتلمذون على بعضهم البعض .كما يقول شوقي ضيف: «...ولعلنا لا نبعد إذا قلنا إنّ شعراء القبيلة الواحدة كان يروي خلفهم شعر سلفهم ونصّ القدماء على ذلك في غير شاعر ...ومن يقرأ ديوان الهذليين يجد أواصر فنية قوية تجمعهم وتربط بينهم وعلى هذا القياس توجد وشائج واضحة بين شعراء قيس بن ثعلبة ...»

ولابدّ أنّ خصائص كلّ مدرسة كانت تختلف عن خصائص المدرسة الأخرى ولا بدّ أنّ هذا الاختلاف كان معروفا معلوما عند النقاد خاصتهم وعامتهم وعليه يتمّ التفاضل والتقديم والتمييز بين رديء الشعر وجيّده، وهذه

المدارس ليست متعلقة بالرواية فقط بحيث لا ندركها ولا نتعرّف عليها إلاّ من خلال ما يثبت من علاقة بين الشعراء ورواتهم ...بل النظر في أشعارهم وما فيها من الخصائص والميزات المشتركة هو الذي يحدّدها يقول الأستاذ شوقي ضيف دائما: «ولو أنّ الرواة لم يرووا لنا هذه الصلات الجامعة أو الرابطة بين الشعراء الجاهليين لدسناها حدساً من اتفاقهم على تقاليد فنية واحدة مهما شرَّقنا وغرّبنا في الجزيرة وهي تقاليد جاءت من تمسّكهم بنماذج أسلافهم لا يحيدون عنها ولا ينحرفون فهي دائما الإمام المتّبع ...»

٥) ظاهرة المعلقات:

قال ابن عبد ربّه :«قد بلغ من كلف العرب بالشعر وتفضيلها له أن عمدت إلى سبع قصائد تخيّرتها من الشعر القديم فكتبتها بماء الذهب في القباطي المدرجة وعلّقتها بأستار الكعبة» وقد اختلفوا في حقيقة تعليقها على أستار الكعبة وقال بعض المحققين أنّ هذا التعليق إنّما من باب الأساطير وأنّه تفسيرُ وفهمُ بعض المتأخرين للفظة معلقات والحقيقة أنّ معناه تعلّق القلوب بها وعلقها هي في القلوب وقيل أنّ اختيار الرجل للشعر قطعة من عقله ...، «وهذا الاختيار يعكس تصور المختار للمثل الأعلى الذي يروقه كما أنّه يدل على تذوقه للصور الفنية الناضجة التي كانت عليها هذه القصائد مبنى ومعنى ، والتي ظلّ الذوق العربي يألفها وينسج على منوالها طوال عصور الأدب ...».

٦) ظاهرة تسمية القصائد:

المقصود بالتسمية ها هنا المبنية على أساس نقدي كالمعلقات السبع والسموط أو المسمَّطات والمقلَّدات والبتّارات، ذكر صاحب الأغاني عن حماد الراوية قوله: كانت العرب تعرض أشعارها على قريش فما قبلوا منها كان مقبولا، وما ردّوا منها كان مردودا فقدم عليها علقمة بن عبدة فأنشدهم:

هل ما علمتَ وما استودعتَ مكتوم أم حَبْلُها أنْ نأتْكَ اليومَ مصرومُ

فقالوا: هذه سمط الدهر ثمّ عاد إليهم في العام المقبل فأنشدهم:

طحابك قلب في الحسان طروبُ بُعَيْد الشباب عصرحان مشيبُ

فقالوا: هاتان سمطا الدهر، ووصف الأمير الغساني لقصيدة حسان بقوله: هذه والله هي البتّارة التي بترت القصائد، يقول الأستاذ قصي الحسين: «...فالعرب كانت لهم فكرة واسعة جدّاً عن تصنيف القصائد في مجالسهم وفي مواسمهم وليس من الغرابة أن يقولوا بالبتّارة وبالمعلّقة وبالسمط وهذه التسميات النقدية التي وصلتنا من مرحلة النقد المروي في العصر الجاهلي هي في الواقع أشبه بالمعالم البارزة التي تشير إلى مرحلة من النقد الأدبي كانت من الازدهار بحيث استطاعت أن تسيطر على جميع المجالس والمنابر والمواسم ...»، ويقول أيضا «إنّ الألقاب التي تطلق على القصائد مثل : سمط الدهر، سمطا الدهر، البتّارة، المعلقة، السبعية، إنّما هي نوع من الأحكام في معظم الأحيان»

٧) ظاهرة تصنيف الشعراء:

ذكرى الأصمعي أنّ العرب كانت تصنّف الشعراء بحسب قوة قريحتهم وتمكّنهم من ناصية الشعر، فأوّلهم الفحل قال والفحولة هم الرواة، ودون الفحل الخنذيذ الشاعر المفلّق، ودون ذلك الشاعر فقط، والرابع الشعرور، ولذلك قال أحدهم في هجاء أحد الشعراء:

يا رابع الشعراء فيم هجوتني وزعمت أني مفحم لا أنطق

والمقصود بالرابع ها هنا أنّه شعرور في الطبقة الرابعة، وقال الجاحظ في تصنيف آخر للشعراء : «وسمعت بعض العلماء يقول طبقات الشعراء ثلاثة شاعر وشويعر وشعرور والشويعر مثل محمد بن أبي حمران سماه بذلك امرؤ القيس ومنهم من بني ضبّة المفوّض شاعر بني حميس ...ولذلك قال العبدي:

ألا تنهى سراة بني حميس شويعرها فويليّة الأفاعي

قبيلة تردد حيث شاءت كزائدة النعامة في الكراع

والشويعر أيضا صفوان بن عبد ياليل من بني سعد بن ليث ويقال أنّ اسمه ربيعة بن عثمان... ».

وقد تقدّم تصنيفهم إلى عبيد الشعر فئة الصنعة والتكلّف وفئة أصحاب الطبع والسجية وممّا ذكره الجاحظ في هذا التصنيف: «ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا وزمنا طويلا يردد فيها نظره ويقلب فيها رأيه إتهاما لعقله وتتبعا على نفسه فيجعل عقله ذماما على رأيه ورأيه عيارا على شعره إشفاقا على أدبه وإحرازا لما خوله الله من نعمته، وكانوا يسمون تلك القصائد الحوليات والمنقحات والمحكمات ليصير قائلها فحلا خنذيذا وشاعرا مفلقا»، وروي عن الحطيئة قوله: خير الشعر الحولي المحكّك، وكان الأصمعي يقول: زهير بن أبي سلمة والحطيئةوأشباههما عبيد الشعر وكذلك كلّ من يجوّد في جميع شعره ويقف عند كلّ بيت قاله وأهاد فيه النظر حتى يخرج أبيات القصيدة كلّها مستوية في الجودة ، ويقول أحد الأستاذة:«فتصنيف النقاد في العصر الجاهلي لفئات الشعراء والخطباء هو الذي كان يدفع بالشاعر لينقد غيره ، وهذا النوع من النوع من النقد المبكّر هو الذي قلنا عنه إنّه النقد الذاتي، أماّ التصنيفي فهو النقد الذي كان يواكبه ويحاذيه فيخشاه الشاعر أشدّ الخشية فيعمد على تجويد شعره حتى لا تصيبه سهام النّقاد التصنيفيين...».

****

رابعا: خصائص النقد في العصر الجاهلي:

١. الذاتية:

المقصود بها البعد عن الموضوعية وتأثر الناقد بعوامل خارجة عن النصّ الأدبي وسنكتفي للتدليل على هذه الميزة والسمّة بنموذج حكومة أمّ جندب ، فقد اتّهمّ امرؤ القيس زوجته بعدم الموضوعية وأنّ حكمها إنّما أصدرته لصالح علقمة لتعلقها به وحبّها له لا لشاعريته وقوّة أدبه ولعل في زواجها به بعد هذه الحكومة إن صحّت الرواية ما يقوّي شكوك وظنّ امرئ القيس وإن نحن أحسنّا الظنّ بالمرأة فإنّ حكمها لا يخو من تأثيرات خارجية بعيدة عن الموضوعية فالمرأة تحت رحمة زوجها في الجاهلية وطبيعي أن تخشى على نفسها ممّن يعامل ناقته أو فرسه تلك المعاملة ...

٢. الجزئية:

فقد كان النقد لا يتتبع النصّ الأدبي كلّه يبحث في جميع مناحيه ويدقّ في كلّ أجزائه وجوانبه بل يقتصر على البيت والبيتين أو على اللفظة واللفظتين كما فعلت أم حندب في اقتصارها على مقابلة بيتين من القصيدتين لا غير يقول الأستاذ شوقي ضيف: «وقد يكون أدخل هذه الأحكام في باب النقد حكم زوجة امرئ القيس ومع ذلك فإنّها وقفت عند جزئية وقد يكون علقمة أشعر في هذه الجزئية من زوجها ولكن زوجها أشعر منه في القصيدة جميعها، على أنّ العيب قد يكون في فرس امرئ القيس، فهو وصاحبه جميعا إنما يصفان الواقع، وحتى إذا سلّمنا لها بأنّ قصيدة علقمة أجود من قصيدة زوجها، فإنّ ذلك لا يعطيها الحقّ في أن تحكم له حكما عاماً بتفوقه في شاعريته عليه وأنّه أشعر منه».

٣. عدم التعليل:

أي أنّ الناقد الجاهلي كان يصدر أحكامه بالاستحسان أو الاستهجان دون أن يلزم نفسه بتعليل هذه الأحكام وبيان وجه استحسانه أو استهجانه للنّص الأدبي...ولعل من أبرز الأمثلة على ذلك حكومة ربيعة بن حِذار الأسدي بين الشعراء الأربعة ومنه مفاضلاتهم وتصنيفاتهم للشعر والشعراء وتقديماتهم لبعضهم على بعض دون بيان لعلّة أو سبب يقول الأستاذ قصي حسين: «لا يضطر الناقد للتعليل أو التفسير في نقده وهو إذا اضطرّ للتعليل أو التفسير فإنّما نراه كثير الإيجاز من جهة وفي غاية البساطة والوضوح من جهة أخرى»

٤. الإيجاز:

يقول الدكتور مصطفى عبد الرحمن:«ونعني به أنّ الناقد كثيرا ما يغلف حكمه النقدي بعبارة موجزة يفهم منها ما يراد ولكن دون شرح أو تفصيل، وذلك يتّضح من نقد طرفة لشعر المتلمس السابق، حينما قال: "استنوق الجمل" فهذه عبارة موجزة تحمل حكما نقديا عيب به على شعر المتلمس الذي وصف الجمل بسمة الناقة» ويقول الأستاذ قصي حسين :«...انّ معظم النماذج النقدية التي وصلتنا من العصر الجاهلي إنّما كانت تتصف بالإيجاز الشديد والتركيز على ناحية معيّنة من نواحي القصيدة والاكتفاء باللمحة المقتضبة أو الإشارة السريعة التي تدلّ على استحسان الشعر أو بغضه ومقته».

٥. تحكّم العرف:

أي أن عرف العرب والذوق العام هو المعلم الرئيس في النقد الجاهلي كلّ ما وافق العرف فهو حسن وكلّ ما خالف هذا العرف والذوق العام فهو القبيح يقول الأستاذ شوقي ضيف: «... وقد اندفع الشاعر يحاول إرضاء هذا الذوق وأن يقع منه موقع استحسان، وربما كان ذلك السبب الحقيقي في وقوفه بشعره عند موضوعات بعينها، بل عند معان وألفاظ بعينها حتى ليقول زهير:

ما أرانا نقول إلاّ مُعارا أو مُعادا من لفظنا مكرورا

فهو مقيّد بأسلوب فني يتبعه ويقلّده ، وهو لا يستطيع أن ينحرف عنه ، فلابدّ له حين ينظم قصيدة أو مطولة أن يستهلها بالبكاء على الديار والأطلال ثم يتحدث عن رحلته في الصحراء ويصف في أثناء ذلك ناقته، ثم يخرج إلى غرضه من مديح وغير مديح وهو لا يصنع ذلك حرّاً، فلا بدّ له من التمسك بالمعاني والصيغ الثابتة التي يدور فيها الشعراء من قبله ومن حوله ، حتى لا ينصرف جمهور السامعين عنه وحتى يبلغ من التأثير فيهم ما يريد»

٦. الروح الشعرية في النصوص النقدية:

المقصود ها هنا أنّ الناقد الجاهلي كان يصدر أحكامه في قوالب فنّية بديعة وبأساليب بيانية راقية فقد كانوا يحسنون ويجيدون الإعراب عن تأثّرهم بالنّص و الإفصاح عن إعجابهم به ...وانظر بإمعان إلى أحكام ربيعة بن حِذار الأسدي بل استمع جيّدا للكلمة الوجيزة التي صارت مثلا يضرب (استنوق الجمل) يقول الأستاذ قصي حسين:«ولشدّة اشتقاق النقد من الشعر وشدّة اتّصاله به كاد النقد في العصر الجاهلي ...أن يكون قريبا في الروح من بعض الأغراض الشعرية فهو يعيب على الشاعر قوله كأنّه يهجوه كما يثني على الشاعر الآخر كأنّه يمدحه...».

٧. النقد الفطري:

الذي يعتمد على ذوق الشاعر وعلى سلامة سليقته يقول الأستاذ قصي حسين: "ولا شكّ أنّ العربي كان يحسّ بأثر الشعر إحساسا فطريا وعفويا بعيدا كلّ البعد عن التعقيدات وأنواع التعليل والتبرير، إنّه يتذوقه جبلّة وطبعا، أما حكمه على الشعر فهو يستند إلى ذائقته الأدبية وحسن سليقته وبالاعتماد على ذلك يتمّ الحكم على الشعر والشعراء..."، ويقول الدكتور مصطفى عبد الرحمن: "إنّ طبيعة الأحكام النقدية في العصر الجاهلي اتّسمت بالذوق الفطري فلم تكن للنقد أصول معروفة ولا مقاييس مقررة ، بل كانت مجرد

لمحات ذوقية ونظرات شخصية وتقوم على ما تلهمهم به طبائعهم الأدبية وسليقتهم العربية وأذواقهم الشاعرة وحسهم اللغوي الدقيق بلغتهم وإحاطتهم بأسرارها ووقوفهم على ما للألفاظ من دلالات وإيحاءات في شتّى صورها".

٨. تأثير العصبية القبلية:

لا شكّ أنّ الجو العام الذي كان يسود البيئة العربية ويعمّها سيؤثّر ولا بدّ في النقد الأدبي ولعل أبرز ظاهرة اتّسم بها هذا العصر هي العصبية القبلية وما صاحبها من تفاخر وتنافر . ولهذا قال ابن سلاّم الجمحي : إنّ القبائل قد قالت بأهوائها ...، ويقول الأستاذ قصي حسين: "...كثيرا ما كان النقد في العصر الجاهلي متأثراً بهوى الناقد الذي كانت روحه المشبعة بالنزعات العصبية أو القبلية وبالأهواء الشخصية في التمدّح أو الذمّ ...".

٩. التعرض لأمور خارجة عن النّص:

غالبا ما كان الناقد إنّما يتعرض لأمورٍ خارجة عن النّص كما فعل أحيحة بن الجُلاح مع ناقة الشماخ وكما فعلت أمّ جندب مع فرسي أو ناقتي زوجها وعلقمة...

****

خامسا: تقييم النقد في العصر الجاهلي:

لنبدأ أوّلاً بنقل بعض أحكام أهل العلم والاختصاص متعلقة بالنقد الأدبي في العصر الجاهلي وتقييمه على العموم، يقول الأستاذ شوقي ضيف: "...على أن لا نبالغ في تصوّر نقدهم فقد كان كما تشهد نصوصه نقد ذوق فطري بسيط"، ويقول الدكتور مصطفى عبد الرحمن: "... ومن هنا وجد النقد الأدبي في الجاهلية ولكنه وجد هينا يسيرا ملائما لروح العصر ملائما للشعر العربي نفسه فالشعر الجاهلي إحساس محض أو يكاد والنقد كذلك كلاهما قائم على الانفعال والتأثر فالشاعر مهتاج بما حوله من الأشياء والحوادث والناقد مهتاج بواقع الكلام في نفسه وكل نقد في نشأته لا بدّ أن يكون قائما على الانفعال بأثر الكلام المنقود، والنقد العربي لا يشذ عن تلك القاعدة بل هو من أصدق الأمثلة لها، فالعربي حساس رقيق الحس تنال الكلم من نفسه ويحتاج لها اهتياجا فإذا حكم على الأدب حكم عليه تبعا لتأثره به وبمقدار ذلك التأثر هو يحكم على الأدب ببلاغة الأدب ويحكم عليه بالنظرة العجلى والأثر السريع."، ويقول الأستاذ قصي حسين: " ...هو مجرد آراء عفوية انطباعية ذات طبيعة نقدية هدفها تصوير ما يجول في نفس الناقد إزاء الشعر نفسه حتى يكون أكثر غنطباقا للصورة المتوخاة وقد كان هذا النوع من النقد العفوي الانطباعي هو السائد في المرحلة التأسيسية للنقد النموذجي ذي الطبيعة المدرسية فيما بعد.

وهناك نماذج نقدية مشابهة، تعود بجملتها إلى العصر الجاهلي وهي إنّما تتحدث عن شؤون خارجة عن الشعر نفسه، أو هي جزئية فيه إنّها شؤون تكاد تكون متّصلة بالعرف أو بالمعارف التي يتضمّنها الشعر أو بلفظة معجبة هنا ولفظة معجبة هناك أو بيت محكم المعنى والسبك أو بيت مفكك في صورته ورديء في معناه".

إنّ الحكم على النقد الأدبي في العصر الجاهلي وتقييمه ينبغي أن يتمّ من خلال أمرين اثنين الأوّل بيان خصائصه وميزاته وقد تمّ في المباحث المتقدمة ولعل الأحكام الثلاثة المتقدمة تنصب في هذا المجال، والثاني محاولة معرفة هل أدّى النقد الأدبي في العصر الجاهلي دوره المناط به وغايته الموكولة إليه؟ إنّ دور النقد الأدبي وغايته مهما قيل فيها قديما وحديثا لا تخرج عن أربعة أمور هي:

١. دراسة النصّ الأدبي: من جوانبه الثلاث: الشكل، المضمون، وصاحبه.
٢. مساعدة القارئ على فهم النّص وتذوّقه.
٣. الحكم على النصوص الأدبية وبيان جيّدها من رديئها.
٤. توجيه الأدب وتطويره.

والناظر المتأمّل في الشواهد والنماذج النقدية التي وصلتنا –على قلّتها– يعلم يقينا أنّ النقد الأدبي قد أدّى دوره غاية الأداء وبلغ هدفه غاية البلوغ، ألم يرتقي بالأدب إلى أسمى مراتبه حتى قيل أنّ أفضل ما قالته العرب إنّما قالته في جاهليتها ويؤيّد هذا الزعم أنّ القرآن الكريم نزل في بيئتهم وعصرهم يتحدّاهم في ميدانهم الذي برعوا فيه...وأبلغ ما يكون التحدّي مع قومٍ فاقوا غيرهم في صناعة الكلام، ألم يحكم نقاد الجاهلية على أدبهم فميّزوا بين جيّده ورديئه وصنفوا قصائدهم ورتّبوا شعرائهم أليسوا هم أوّل من أبان عن درر الأدب العربي باختيارهم المعلقات السبع، ثمّ ألم يساعد النقد الأدبي الجاهلي متمثلا في ظاهرة الرواة الإنسان العربي البسيط في الوصول إلى عيون أدبهم وفهمها وتذوقها، ثمّ هذه الشواهد المتنوعة أليس مظاهر من مظاهر دراسة النّص الأدبي لكن وفق حاجيات الإنسان الجاهلي...

والخلاصة أنّ النقد الأدبي في العصر الجاهلي على بساطته وإيجازه وقلة تعليل أحكامه بالمقارنة مع النقد الحديث فإنّه كان نقدا مناسبا لبيئته

متوافقا معها مستجيبا لمتطلباتها ارتقى بالأدب إلى أسمى مراتبه فنعم النقد كان...

****

الفصل الثاني
النقد في العصر الأموي

النقد في العصر الأموي

اشتد العصف السياسي في العصر الأموي،اشتدادا قويا،بسبب الصراع على الخلافة، بين الأمويين والهاشميين والزبيريين، وما انشق عنهم من أحزاب سياسية وفرق دينية، فكان منها ما يوالي ومنها ما يعارض، وسحب الجدال السياسي والديني أذياله، على منابر وساحات هؤلاء جميعا، ثم استتبعه الجدل الثقافي وأصبحت له ساحاته ومنابره الخاصة، وقد لاحت سماء الأدب العربي،معالم لثلاث مدارس أدبية: واحدة في الحجاز والثانية في العراق و الثالثة في الشام.

مدرسة الحجاز:

الحجاز خزانة للأموال التي جمعها الأمراء والقادة الجيوش الإسلامية، إذ اكتست أهمية كبيرة وازدادت أهمية في العصر الأموي.فشهدت الثراء و الاستقرار، وقد نتج عن هذا الترف، ظهور الغناء مع مجيء الجواري من مختلف النواحي،فتفشى الفساد، وقد كانت الحجاز من ناحية أخرى، مركزا دينيا، يدرس فيه القرآن ويشرح فيه الحديث، فصار العديد من الرجال المسلمين يفدون إليه من مختلف الأقطار الإسلامية،ليأخذوا عن رجاله علمهم بالكتاب و السنة،فكان الحجاز مركزا دينيا و بيئة للهو الترف معا.

وقد ازداد تدفق الأموال على الحجاز من الشام "مركز الخلافة"، دفع هذا الجو المترف الناس، نحو الأخذ بمتع الحياة واللهو والغناء و الموسيقى،و قد عكس الشعراء ذلك في شعرهم، ومالو إلى الغزل الذي صور الواقع المعاش، وطبع النقد بنفس السمة، إذ انكب النقاد على دراسة هذا اللون من الشعر،و من أبرز الأسماء الناقدة شخصيات هامتان: "ابن أبي عتيق"و

"السيدة سكينة بنت الحسين ابن أبي طالب"، حيث كان يلتقي بها الشعراء، فتناقشهم في قصائدهم، ومما ورد عنها،حكمها على بيت جرير:

طرقت صائدة القلوب و ليس ذا حين الزيارة فارجعي بسلام

فقالت:"أفلا أخذت بيدها و رحبت بها،و قلت ادخلي بسلام؟ أنت رجل عفيف"، إذ فرقت بين الكلام عن الأحاسيس العاطفية والأخلاق، فالشاعر يتكلم عن العواطف لا عن الأخلاق، وحين نستقبل عزيزا ليس كما نستقبل شخصا عاديا.

ورد عنها كذلك لـ "نُصَيْب"

أهيم بدعد ما حييت فإن أمت فوا حزنا من ذا يهيم بها بعدي

فعابت عليه السيدة سكينة،صرف نظره إلى من يعيش مع "دعد" و رأت من الصواب أن يقول:

أهيم بدعد ما حييت فإن أمت فلا صلحت دعد لذي خُلَّة بعدي

أما "ابن أبي العتيق" فقد تميز بنقد شعر "عمر بن أبي ربيعة"،إذ قال هذا الأخير منشدا في غرض الغزل:

بينما ينعتنني أبصرنني دون قيد الميل يعدو بي الأغر
قالت الكبرى أتعرفن الفتى؟ قالت الوسطى:نعم هذا عمـــر
قالت الصغرى و قد تيّمتها قد عرفناه و هل يخفى القمر؟

فقال ابن أبي عتيق معلقا: أنت لم تنسب بها،و إنما نسبت بنفسك، أي تغزل بنفسه، وسمع عمر ابن أبي ربيعة "كُثِيراً " يقول:

ألا ليتنا يا عزَّ كنّا لذي غِنًى بعيرَينِ نرْعى في الخلاءِ ونَعْزُبُ
نكونُ بعيرَي ذي غِنًى فيُضيعُنا فلا هو يرعانا ولا نحنُ نُطلبُ
كلانا به عُرٌّ فمن يرَنا يقُلْ على حُسنها جرْباءُ تُعْدي وأجرَبُ
إذا ما وردْنا منهلاً صاحَ أهلُه علينا فما ننفكُّ نُرْمى ونُضربُ
وددْتُ وبيتِ الله أنّكِ بكْرَةٌ هجانٌ وأنّي مُصعبٌ ثمَّ نَهْرب

فقال عمر: تمنيت لها ولنفسك الرِّق والجرب والرمي والطرد والمسخ، فأي مكروه لم تتمنه لك و لها؟لقد أصابها منك قول القائل: "معاداة عاقل خير من مودة أحمق".

هذا وقد حدد النقاد الحجازيون "الغلو و المبالغة" مقياسا، في رسم العاطفة، ومن ثمة صار إذا ما عبّر الشاعر عن عاطفته بغلو، أو بصورة خارجة عن المألوف، كانت غريبة مضحكة، تشبه النوادر، قال عمر بن أبي ربيعة شعرا فيه فلو:

ومن كان محزونا بإهراق عبرة وهي غربها فليأتنا نبكـــــه غدا

نُعنه على الأثكال إن كان ثاكلا وإن كان محزونا و إن كان مقصدا

فمضى ابن أبي عتيق إلى عمر، وقال له:"جئناك لموعدك، قال: وأي موعد بيننا؟ قال: قولك: "فليأتنا نبكه غدا"، وقد جئناك والله لا نبرح أو تبكي، إن كنت صادقا، أو ننصرف على أنك غير صادق، ثم مضى و تركه.

إنّ مثل هذه الصورة زائدة عن اللزوم،في التعبير عن الأحاسيس العاطفية، والمواقف الإنسانية، بالتالي فهي صورة سافرة غير مقبولة؛ لأنها غير صادقة.

مدرسة العراق:

اختلف الشعر في بيئة العراق عما كان عليه في الحجاز والشام، فالشعر في العراق يشبه إلى حد كبير الشعر الجاهلي، في مضمونه وأسلوبه، ويعود ذلك إلى عامل العصبية القبلية،التي ظهرت مجددا، بعد أن تلاشت في صدر الإسلام، حيث نبذها الإسلام، وتمثلت أغلب موضوعات الشعر في العراق: في الفخر والإعتزاز وهجاء الخصوم، بالهجاء المر المقذع، أماّ غرض الغزل وغيره من الأغراض، فكانت ليست ذات أهمية وقليلة الرواج، فانحصر الشعر في "النقائض"، التي حمل لواءها الثالوث الخطير: "الفرزدق،

جرير و الأخطل"، الذين جعلوا من العراق أشهر مكان للتنافس في هذا اللون من الشعر، مما ساعد في انتشار "النقائض" وُلُوعَ الناس به في أسواق الشعر.

كان لكل شاعر حلقة ينشد فيها شعره، ويحمس أنصاره في جو مملوء بالهرج والنقاش، حتى قيل أن والي البصرة، ضج بما أحدثه هؤلاء الشعراء، من صخب و اضطراب في أوساط الناس، فأمر بهدم منازلهم، وقيل أن "الأخطل" تحالف مع "الفرزدق" ضد "جرير"، لكن جرير أفحمهما شعرا، و قيل أن أكثر من أربعين شاعرا، تحالفوا ضده فأسكتهم، لقدراته و مهاراته في هذا الفن، حتى اعتبر الشاعر الذي لا يسير على طريقة هؤلاء في المدح والهجاء، شاعرا متخلفا و ضعيفا، حيث قال "ذو الرمة" "للفرزدق": {مالي لا ألحق بكم معشر الفحول؟ فقال له: لتجافيك في المدح و الهجاء واقتصارك على الرسوم و الديار}، أي أنه ينظم على منوال القدماء.فالنقد في العراق تلاءم مع طبيعة البيئة العراقية، وما كان فيها من شعر، حيث اتجه النقاد إلى الموازنة بين الشعراء وأيٌّ الثلاثة أشعر؟و سموا هذا قضاء، والذي يحكم قاضيا، وسموا "الحكم" و "الحاكم:"حكومة"، قال جرير في الأخطل لماّ فضل الفرزدق عليه:

فدعوا الحكومة لستموا من أهلها إنّ الحكومة في بني شيبان

لم يكن هذا النوع من النقد الوحيد في العراق،لأن هناك بعض الشعراء من قال شعرا خارج النقائض، لذلك عُنِيَ النقاد بمميزات الشاعر، وما تفرد به عن غيره، والبحث عن مواطن قوته و ضعفه وموازنته بغيره وإصدار الحكم عليه، حكم الفرزدق على النابغة الجعدي بأنه صاحب خلقان، فالبيت عنده يساوي آلاف الدراهم وليست لا يساوي درهما، وهو حكمه على ذي الرمة بجودة شعره لولا وقوفه عند البكاء والدمن.

وحكم على الأخطل بأنه يجيد مدح الملوك، وموازنة الأخطل بين جرير والفرزدق بأن جريرا يغرف من بحر، والفرزدق ينحت من صخر، إلى جانب نقد الموازنة في شعر النقائض.و النقد الذي عني بإبراز ما نفرّد به بعض الشعراء عن غيرهم.فهناك نقد يُعنى بالمعاني الجزئية في شعر الشاعر دون موازنته بغيره.فقد نقد "الحجاج الفرزدق" حين مدحه قائلا:

من يأمن الحجاج و الطير تتقي عقوبته إلاّ ضعيف العزائم

فقال الحجاج: "الطير تتقي كل شيء، حتى الثوب و الصبي، وفضل عليه قول جرير في نفس المعنى:

من يأمن الحجاج أما عقابه فمر و أما عهده فوثيق

مدرسة الشام:

إذا كان أكبر مظهر للأدب في الحجاز هو الغزل، وأكبر مظهر للأدب في العراق الفخر والهجاء، فإن أكبر مظهر للأدب في الشام هو المديح، ولذلك اختلفت الحركة النقدية في الشام على ما كانت عليه في الحجاز و العراق، وفقد عاشت الحركة النقدية هناك في بلاط الخلفاء الأمويين و قصورهم في مختلف الأقاليم والأمصار، وسبب ذلك أن دمشق كانت عاصمة الخلافة الأموية، يفد الشعراء إلى خلفائها من كل حدب وصوب، وكان بنوا أمية عربا،أقحاحا فصحاء، يتذوقون الشعر ويعجبون به ويطربون لسماعه، ويكافئون الشعراء عليه، وكانت قصورهم شبه منتديات للشعر ومراكز للمناقشات،في مختلف القضايا الأدبية، وأما يناسب القصور هو المديح، لذلك لُوِّن الشعر بهذا اللون، ولُوِّن النقد بلونه أيضا.

شجع الخلفاء الشعراءَ على مدحهم،و الرد على خصومهم "شيعة"و "زبيريين"، ومنحوهم مقابل ذلك جوائز مالية معتبرة، ومن أبرز هؤلاء الشعراء "كُثير عزة"و "الأخطل"، وقد ارتبط النقد بطبيعة الشعر، ومن أشهر نماذج

شعر المديح ذاك الذي كان يُعرض على "عبد الملك بن مروان"، إذ كان يملك ذوقا رفيعا مكّنه من الفهم العميق لمحتوى الشعر و صياغة وتوجيه الشعراء و إرشادهم.

تميزت حركة النقد في الشام بميزتين:"النقد الرسمي"و "النقد الفني"، أما النقد الرسمي فهو ذلك الذي يمثل وجه الخلاف في الرؤيا بين الشاعر وبين الخليفة الممدوح في رسم صورته الشخصية، لأن رجل السلطة يرى نفسه شخصية متميزة غير عادية، ومن ثم كان على الشاعر أن يأخذ ذلك في الحسبان، ومن ذلك ما جرى بين عبد الملك بن مروان و ابن قيس الرقيات، حين مدحه بقصيدة جاء فيها:

إنَّ الأغرّ الذي أبوه أبو العاص عليه الوقار و الحُجُبُ

يعتدل التاج فوق مفرقه على جبين كأنـــــــــه الذهب

فقال الخليفة: "يا ابن قيس،تمدحني بالتاج كأني من العجم!، و تمدح مصعبا كأنه شهب من الله، إشارة إلى قول الشاعر:

إنما مصعب شهاب من الله تجلت عن وجهه الظلماء

و قال جرير في يزيد بن عبد الملك:

هذا ابن عمي في دمشق خليفة لو شئت ساقهم إلىّ قطينا

فعلق يزيد على معنى البيت قائلا: "يقول لي ابن عمي، ثم يقول لوشئت ساقهم إليَّ، أما لو قال: لو شاء ساقهم لأصاب،فقد جعلني شرطيا له.

لقد لفت عبد الملك بن مروان الشعر إلى رسم الصورة الشعرية، بما يناسب مقامه، وإبراز الفضائل الخلقية والدينية التي تشير إلى إعجاب الرعية ، والدالة على التقوى والعدل والفضيلة، وكان تقدير عبد الملك للمقام وإحساسه بجودة المعنى وجمال الصورة إحساسا دقيقا، ينم عن قوة وعمق تذوقه للشعر، فقد أنشده راعي الإبل مرة:

أخليفة الرحمان إنّا معشر حنفاء نسجد بكرة و أصيلا

عرب نرى الله فـــي أموالنا حق الزكـــــاة منزّلا تنزيلا

فقال له: ليس هذا بشعر، إنما هو شرح إسلام و قراءة آية، ويعني بذلك أنَّ مثل هذا الشعر قيِّم في مضمونه، جاف فقير من الناحية الفنية، وبالتالي ليس بالشعر الجيد الذي ينبغي أن يكون كذلك في المعنى والمبنى.

****

الفصل الثالث

النقد الأدبي في العصر العباسي

تمهيد:

كان العصر العباسي، عصر قوة وازدهارو تحضر، وكان أيضا عصر ترف وبذخ، وتحول فيه الشعر والأدب إلى صناعة، بعد أن كان ينجم عن طبع وسليقة، وتعاظمت الثقافة واتسعت، فشملت فروع المعرفة كلها، بالإضافة إلى ما ورد إليها من ثقافات أجنبية:فارسية،هندية و يونانية، و تحولت هذه المعارف إلى علوم:علوم اللغة و الأدب و النحو و الصرف...

و تحول الذوق الأدبي إلى ذوق مثقف ثقافة علمية واسعة،و تأثر النقد الأدبي بهذا التطور.

جمع العلماء العرب أشعار الجاهليين و الإسلاميين،فكوّنوا مادة أدبية غزيرة،كما جمعوا مادة اللغة، واطلعوا على أقوال النقاد السابقين،كما نُقِلت إليهم أقوال الفرس و الهندوس و اليونان في معنى البلاغة و شروطها،مما أفسح لهم مجال النقد،فارتقى الذوق و تبلور النقد و أصبح أكثر نضجا مما كان عليه قبلا.حيث سار النقد الأدبي في هذا العصر على نمطين:

. الأول:هو مجرد امتداد للنقد الجاهلي و الإسلامي، متماشيا مع ما فرضته البيئة عليه من تحول،فكان علماء اللغة و الأدب من النقاد، أمثال: "الخليل بن أحمد الفراهيدي"،"الكسائي" و"الأصمعي"،...كانوا يستعرضون أشعار الجاهليين والإسلاميين، وينتقدون شعرهم ويُبدون رأيهم فيه، فيقولون: {إن شعر النابغة قوي الصناعة شديد الأسر، وشعر امرئ القيس غزير بالمعاني التي لم يسبق إليها، وشعر جرير أسهل و أرق، وشعر الفرزدق أقسى وأصلب، إلى غير ذلك}.

كان هؤلاء العلماء يتنازعون في أفضلية الشعراء،فكان "المفضل الضبي" يقدم الفرزدق على جرير،" وأبو عمرو بن العلاء" يقدم الأخطل،ثم جرير ثم الفرزدق، كان علماء الكوفة مثلا: يقدمون الأعشى على من في طبقته،و علماء البصرة يقدمون امرأ القيس،و أهل الحجاز يقدمون النابغة

وزهيرا، وهذا راجع لأسباب منها:أنَّ بعض العلماء كان يحب الغريب من الألفاظ، فيقدم من الشعراء من يستعمل الغريب، ومنهم من يحب الغزل،فيقدم أكثرهم غزلا، ومنهم من يحب النحو فيقدم الفرزدق؛ لإكثاره من التقديم والتأخير ونحو ذلك.

كما وازنوا بين الشعراء، فقال "أبو عمرو بن العلاء" في "أوس بن حجر": {أنه كان فحل مضر حتى نشأ النابغة و زهير فأخملاه}و قال بأن {"عدي بن زيد" في الشعراء بمنزلة سهيل في النجوم،يعارضا ولا يجري معها}، واستعرضوا شعر الشعراء وأبانوا عن موضع نبوغهم وضعفهم،فقالوا:"طفيل الغنوي:أعلم العرب بالخيل و أوصفهم لها، وامرؤ القيس لَيُحسِن وصف المطر، و عنترة يحسن ذكر الحروب، و أُمية بن أبي الصِّلت يحسن ذكر الآخرة،و عمر بن أبي ربيعة يحسن ذكر الشباب.و شبهوا جريرا بالأعشى،الفرزدق بزهير و الأخطل بالنابغة.

استعرضوا الشعراء الذين تواردوا في شعرهم على معنى واحد،ففضلوا قولاً على قول، إذ فضلوا في الصبر على النوائب قول "دريد بن الصمة":

يغـــــــار علينا واترين فيُشْتَفَى بنا إن أصبنا أو نغير علـــى وتر

بذاك قسمنا الدهر شطرين قسمة فما ينقضي إلاَّ و نحن على شطر

و قالوا: أجود بيت،قول جرير:

ألستم خير من ركـــب المطايا

وأندى العالمين بُطـــون راح

يشبه هذا النوع من النقد إلى حد بعيد، ماكان موجودا في العصر الأموي، إلاّ أنه أعمق منه وأوسع، لأن المادة الأدبية عندهم أغزر وأوفر، كما أنهم تفرغوا له فأصبح صناعة عندهم، إذ كان نقدهم معللا وليس مجرد أحكام، فضل "الخلف الأحمر" قصيدة "مروان بن حفصة" التي مطلعها:

طرقتك زائرة فحييِّ جمالها بيضاء تُخلط بالجمال دلالها

على قصيدة "الأعشى" التي مطلعا:

رحلت سمية غدوة أجمالها فأصاب حبة قلبه و طحالها

فقال الخلف الأحمر معلقا على هذه القصيدة: {و الطحال ما دخل في شيء قط إلاّ أفسده، وأما قصيدة مروان سليمة كلها، وهكذا من الأحكام المبنية على التعليل.

٢ . **ثانيا:** وهو النقد الجديد المحدث، الذي لمُ سبق إليه؛ يتميز بالعلمية في النقد، هو نمط التأليف و وضع الكتب، التي تتعرض للنقد و ما يتصل به، فكانت البصرة سباقة لذلك، بفضل الحركة العلمية التي زخرت بها هذه الأخيرة،إذْ ظهر فيها أول حركة للإعتزال؛ وكان المعتزلة أول من وضع قواعد البلاغة، لحاجتهم إليها في الدعوة و إقامة الحجج، حيث وضع "بِشرُ بن المعتمر" "الصحيفة الخالدة" في البلاغة، ثم تبعه "الجاحظ"، بهذا انقسم النقد في العصر العباسي إلى قسمين: "قسم الأحرار و قسم المحافظين"، فكان "بشار بن برد"،"مسلم بن الوليد" و .... من المجددين الذين حملوا على عاتقهم مهمة تجديد المعاني والأسلوب.

هذا الإنقسام في النقد بين المحافظة و التجديد، أدّى إلى انقسام النقاد بين: مؤيد للجديد و معارض له، وظهرت طبقة أخرى حكمت على الأعمال الأدبية من مقياس الفن والصناعة، فكانت تقيس الشعر بهذا المقياس، فما أظهر المقياس ضعفه ضَعُفَ ولو كان قديا، وما أظهر المقياس جودته حُكِمَ بجودته و لو كان حديثا.

كان للحزبين أثر على الأدب "الشعر"، إذ نجم عنهما شعراء تحرروا من قيود القصيدة القديمة وخرجوا عن تقاليدها، مثل ما نجده في قصائد "أبي نواس"، أما المحافظون فقد تخوفوا من الخروج عن قواعد القصيد العربية القديمة، فينالوا بذلك السَّخَطَ و النقد.

استند النقد في العصر الجاهلي والأموي على الذوق وحده، فلما جاء العصر العباسي تحول النقد إلى علم له قواعد و أصول، وكان "ابن سلام الجمحي" من أوائل النقاد في العصر العباسي من دعى إلى التقعيد والتأصيل،من خلال كتابه "طبقات الشعراء" الذي قال: {قال قائل لخلف:إذا سمعت أنا الشعر و استحسنته، فما أبالي ما قلت في أنت وأصحابك، قال له الخلف: إذا أخذت أنت درهما فاستحسنته،فقال لك الصّراف، إنه رديء، هل ينفعك استحسانك له؟}، وقال أيضا: "للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان، ومن ذلك اللؤلؤ و الياقوت: لا يعرفان بصفة أو وزن، دون معاينته ممن يبصره...}، محاولا ترتيب الشعراء في طبقات، مركزا على الذوق المثقف الواعي و العالم،و ليس على الذوق العادي، في الحكم على الأعمال الأدبية، جاء بعده ابن قتيبة "الشعر و الشعراء"،"أدب الكاتب"،الذي تميز ب:

. عدم التفريق في الوزن بين القديم والمحدث.

. فرّق بين الروح العلمية و الذوق الأدبي، كما نوه إلى أن اشتغال الأديب بالمصطلحات الفلسفية،لا يفيد في الأدب، بل يضعف ذوقه.

وبعده "ابن المعتز" كتاب "البديع" الذي نبّهَ إلى وجود البديع في الشعر الجاهلي والإسلامي، ثم ظهر العديد من العلماء مثل: "قدامة بن جعفر" كتاب "نقد الشعر"، "جواهر الألفاظ"،"صناعة الكتابة"، "السكاكي" "مفتاح العلوم"، الصولي: "أدب الكتاب"،"شرح ديوان أبي تمام"، "الآمدي" "الموازنة"، "أبو الفرج الأصفهاني" "الأغاني"، "أبو الهلال العسكري" "الصناعتين"،"عبد القاهر الجرجاني" "دلائل الإعجاز" "أسرار البلاغة"،"ابن رشيق القيرواني" "العمدة"...

خاض هؤلاء العلماء في العديد من القضايا النقدية، مثل قضية: اللفظ والمعنى، الوضوح و الغموض، الفحولة، الجديد و القديم، السرقات،...

****

قضية الفظ و المعنى في النقد الأدبي القديم

تمهيد:

تعتبر قضية اللفظ والمعنى من بين القضايا الأكثر جدلا في العصر العباسي، باعتبارها قضية إنسانية، وقف عليها اليونان قبل العرب،و قد غرف العرب من الحضارة اليونانية وتبحروا في علومها، فشغلت هذه القضية الفلاسفة و البلاغيين وعلماء الكلام على حد سواء.

تبقى قضية اللفظ والمعنى على رأسِ المشاكل أو القضايا التي شغلت النقَّاد العرب؛ وذلك لِما نشِب حولها مِن اختلافٍ لوجهات النظر بين مَن يتعصب للفظ ومحتجٌّ له، وبين مَن لا يرى سوى المعنى شيئًا يدعو للاهتمام، وبين ثالث على مذهب الوسط، محاولًا التوفيق بين الرأي الأول والرأي الثاني.

مفهوم اللفظ والمعنى لغة و اصطلاحا:

جاء في لسان العرب أنَّ {لَفْظُ:اللَّفْظُ :أن ترمي بشيء كان في فيك،و الفعل لَفَظَ الشَّيءَ،يقل:لَفَظْتُ الشيءَ من فمي أَلْفِظُهُ لَفْظًا:رَمَيْتُهُ}

أما الجرجاني في كتابه "التعريفات"، فيقول أن {اللفظ: ما يتلفظ به الإنسان، أو من في حكمه، مُهْمَلاً كان أو مستعملا، وقال في تعريف المعنى: ما يُقصدُ بشيء}.

وذكر "ابن الفارس" صاحب كتاب "المقاييس":{ "اللفظ":اللاّم و الفاء كلمة صحيحة، تدل على طرح الشيء،و غالب ذلك يكون من الفم،تقول:لَفَظَ بالكلام يلفظ لفظا، ولفظتُ الشيء من فمي...، وهو شيء ملفوظ و لفيظ}

يمكن القول أن قضية اللفظ و المعنى ،تلك المشكلة النقدية الأكثر شيوعا في الساحة النقدية و العربية،التي حازت من الإهتمام الشيء الكثير،سواء من طرف النقاد أو البلاغيين،أو حتى من علماء الكلام من الفرق الكلامية،إذ تعود في أول ظهورها إلى الفرق:الأشاعرة والمعتزلة،...و قضية التمييز بين القرآن الموجود بين أيدينا و الكلام النفسي، مع فتنة خلق القران،و ما ثار حولها من جدل و أسئلة مثل:هل القرآن مخلوق لم يكن ثم كان،أي محدث؟ أم أنه كلام الله قديم أزلي و ليس بمخلوق؟ عند الأشاعرة خاصة.

ومن جهة النقاد والبلاغيين، فقد تضارَبت الآراء وتقاطعت، وإن لم يكن الخلاف بينهم بالحدَّة التي كانت مع الفرق الكلامية؛ حيث نجد "منهم مَن يردُّ أهمَ مقوِّمات العمل الأدبي، وأقوى دعائِم نجاحه إلى المعنى، مقللًا من شأن اللفظ في ذلك، ومنهم مَن يردها إلى اللفظ، ومنهم من يسوي بينهما"، وعلى مدار انتقاء اللفظ اللائق الذي يكسب المعنى بهاءً ورونقًا، والذي يكون أبلغ في تأدية المعنى المراد من غيره، دارت آراؤهم في هذا المجال اللفظ والمعنى في الفكر الغربي القديم: (أفلاطون – أرسطو).

يتفق معظم الباحثين أن البداية الأولى لقضية اللفظ والمعنى كانت مع الجاحظ (ت٢٥٥)، "الذي – بالإضافة إلى رأيه في أقسام البيان عامة، وملاحظاته المتعلقة بالظاهرة اللُّغوية... – تمتد تصوراتُه الأسلوبية ومقاييسُه البلاغية في رسوخ في نظريته في الكلام...، (التي تقدر أن الكلام هو المظهر العملي لوجود اللغة المجرد) ؛ أي إن الكلام ما هو إلا تجلٍّ ومظهر عملي تطبيقي للغة المجردة القائمة في نفس الإنسان".

ومن جهة أخرى، فإن الجاحظ على عكس ما ذهب إليه عددٌ من الدارسين، من أنه من الذين ينتصرون للألفاظ على حساب المعاني، مستندين في ذلك على قولته الشهيرة: (المعاني مطروحة في الطريق)؛ حيث إن الراجح في الأمر هو أن الجاحظَ كان مِن أصحاب المشاكلة والمطابقة

بين اللفظ والمعنى؛ وحجَّتُنا في ذلك، هي أن الجاحظ جعل اللفظ والمعنى في مقابل الجسد والروح؛ إذ إن "الأسماء في معنى الأبدان، والمعاني في معنى الأرواح، اللفظ للمعنى بدنٌ، والمعنى للفظ روح".

ولعل الأمرَ يزداد وضوحًا مع ما ذكره هو نفسُه في البيان والتبيين: "مَنْ أرادَ معنًى كريمًا فليلتمسْ له لفظًا كريمًا، فإن حقَّ المعنى الشريف اللفظُ الشريف"، وبناءً على ما سبق، فإن الجاحظ لم يتنصِر للفظ على حساب المعنى أو للمعنى على حساب اللفظ، بل ذهب إلى ما سماه بالمشاكلة والمطابقة بينهما.

وقد تقاطع معه في ذلك ابن قتيبة (ت٢٧٦)، "الذي أدرَك لحمة المعنى واللفظ في إطار الصياغة الواحدة"، وإن كان يميز بين أربعةِ أقسامٍ من الشعر – انطلاقًا من ثنائية اللفظ والمعنى – هي:

١ ضربٌ منه حسُن لفظه وجاد معناه.

٢ ضربٌ منه حسن لفظه وخلا، فإذا أنت فتَّشته لم تجد فائدةً في المعنى.

٣ ضربٌ منه جاد معناه وقَصُرتْ ألفاظُهُ عنه.

٤ ضربٌ منه تأخَّر معناه وتأخر لفظه.

والأمر لا يختلف كثيرًا مع قدامةَ بنِ جعفر (ت٣٣٧)، الذي ذهب إلى أن العملَ الأدبي يجب أن يتميَّز بإتلافِ عناصرهِ النصيةِ؛ حيث يقول فيما سماه بالمساواة: "وهو أن يكون اللفظُ مساويًا للمعنى، حتى لا يزيد عليه ولا ينقص عنه، وهذه هي البلاغة التي وصف بها بعض الكتاب رجلًا، فقال: كانت ألفاظُه قوالبَ لمعانِيهِ؛ أي هي مساويةٌ لها لا يفضُلُ أحدُهُما على الآخر..."

وقد احتل اللفظُ والمعنى عند نقَّاد عمودِ الشعر مكانةً رئيسة؛ حيث نجدهما على رأس أبواب عمود الشعر السبعة عند المرزوقي (ت٤٢١)، الذي

كان آخرَ حلقةٍ في تطورِ هذه القواعد، ومعه استوت على سوقِها، حيثُ ذكر أن شروط تطور القصيدة هي:

- شرف المعنى وصحته.
- جزالة اللفظ واستقامته.
- الإصابة في الوصفِ.
- المقاربة في التشبِيه.
- التحام أجزاءِ النظم والتئامها على تخيرٍ من لذيذِ الوزن
- مناسبة المستعار منه للمستعار له.
- مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا تكون منافرة بينهما.

وقد ذكر عيارَ كلٍّ واحدٍ منهما – أي عيار اللفظ وعيار المعنى – فقال: "فعيارُ المعنى أن يُعرَضَ على العقل الصحيح، والفهم الثاقب، فإذا انعطف عليه جَنبتا القبولِ والاصطفاء، مُستأنِسًا بِقَرَائنه، خرج وافيًا، وإلا انتقض بمقدار شَوْبِهِ و وحشته".

وقال في اللفظ: "وعيار اللفظ الطبعُ والرِّوايةُ والاستعمالُ، فما سلِم ممَّا يُهجنهُ عند العرضِ عليها، فهو المختارُ المستقيم..."

أما عبدالقاهر الجرجاني، فقد كان لتأخره زمنيًّا عن كل المذاهب الأثرُ الإيجابي في اطلاعه على مختلف الآراء النقدية التي قيلت حول هذه القضية؛ حيث "اجتمعت لديه آراؤهم، وأفاد مِن خبرتِهم، ولكنه تجاوزهم إلى رأي خاص، وكانت له في هذا المجال أصالة وتعمق، وكان صاحب مدرسةٍ في النقد، أدرك فيها ما لم يُدرِك النقادُ..."

ولعل أكبر ما اشتهر به عبدالقاهر الجرجاني في النقد الأدبي هو عَلاقة اللفظ والمعنى بالإعجاز القرآني، التي اصطُلِح عليها فيما بعد (بنظرية النظم)، هذه النظرية التي كانت بمثابة الخلاصة التي أفرزَتْها قضية اللفظ والمعنى، خصوصًا في المشرق العربي، حيث "صاغ فلسفَتَه البلاغية التي

جعل محورَها نظريتَه في النظم التي ربط فيها بين اللفظ والمعنى وبين دلالة الألفاظ الأسلوبية ودلالاتها الثانوية، وجعل النظمَ وحدَهُ هو مظهر البلاغة ومثار القيمةِ الجماليةِ في النصِ الأدبي"، ويمكن أن نلخص ذلك باختصار، فيما يلي:

١ . يرى عبد القاهر الجرجاني أن اللفظ رمز لمعناه، و هو في ذلك يلتقي مع كل النقاد العالميين القدامى و المحدثين،و مع المدرسة الرمزية في اللغة، فالكلمة رمز للفكرة أو التجربة أو العاطفة أو المعنى، وقيمتها فيما ترمز إليه،و ليست في البلاغة وحدها.

٢ . العلاقات الأسلوبية بين الألفاظ هي موطن البلاغة في رأي الجرجاني، وهي موطن البلاغة، وهي ما عبر عنه بالنظم و ما عبر عنه النقاد بالشكل أو الصورة،فمن مجموعة العلاقات بين الألفاظ في النص الأدبي تتكون الصورة و فيها تظهر البلاغة أو الجمالية.

٣ . لم يغفل الجرجاني عن أهمية المعاني الثانوية و دلالاتها الجمالية في النص الأدبي،سواء كانت هذه المعاني ثانيوية لزومية، أو من مستتبعات التراكيب،أو أثراً لرموز صوتية،و إيحاءات نفسية،فهي التي تعطي الأسلوب دلالاته البلاغية و تمنحه قيمة جمالية.

٤ . ربط الجرجاني بين اللفظ و المعنى و بين دلالات الألفاظ الأسلوبية و دلالاتها الثانوية، وجعل النظم وحده مظهرا للبلاغة و مثارا للقيمة الجمالية في النص الأدبي، إذ تقوم فكرة النظم على الألفاظ و لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلمات مفردة، ولكنها تتفاضل في ملاءمة معانيها للمعاني التي تليها في السياق الذي وردت فيه، وأن اللفظة قد

تروق و تحسن في موضع، وتثقل و توحش في موضع آخر، وإن التأليف و النظم هو وحده الذي يحدد ملاءمة الكلمة و عدم ملاءمتهابالنسبة لما قبلها و ما بعدها، و بهذا تكون قضية اللفظ و المعنى قد نضجت على يد الجرجاني.

وعليه نستنتج أن جُل النقاد ذهبوا إلى الموافقة أو الإتحاد و المشاكلة بين اللفظ و المعنى،في حين كان أنصار اللفظ في أكثرهم من علماء اللغة،لأن الألفاظ هي أساس كل القواعد اللغوية من نحو و صرف وبلاغة...

****

قضية الغموض و الوضوح في النقد الأدبي القديم:

تمهيد:

لعل أول إلماعة إلى الغموض، أوعدم الوضوح في تراثنا النقدي، نجدها في العصر الجاهلي عندما أنشد "النابغة الذبياني"، النعمانَ ابن المنذر؛ قوله في مديحه:

تراك الأرضُ إذاً متخِفاً وتحيا إنْ حييتَ بها ثقيلا

فقال له: هذا بيت إن لم تتبعه بما يوضح معناه كان إلى الهجاء أقرب.و يُروى أن النابغة أعانه "كعب ابن زهير" على أن يقول:

وذالك بأن حللت العِز منها فتمنع جانبيها أن يزولا

فطابت نفس النعمان.

ثم برزت قضية "الوضوح و الغموض" بشكل عميق في العصر العباسي مع ظهور المحدثين و مذهبهم في الصنعة و البديع،و أُشير إلى " أبي تمام" على وجه الخصوص بأنه شاعر يُؤثِرُ الغموض،إذ يُعَقِّدُ المعنى،و يبالغ و يبعد في الصور،و يستعمل الغريب من الألفاظ. قد نقل التاريخ الحوار النقدي الطريف الذي دار بين "أبي تمام" و ناقديه: "أبي سعيد الضرير" و "أبي العميثل"،عندما استمعا إلى شعره،فقالا له:{لِمَ لا تقول ما يُفهم؟}فكانت إجابته التي استُظرِفتْ:{لِمَ لا تفهمان ما يُقال؟}، ثم اتُّهم شعراء آخرون بعد ذلك بالغموض ك"أبي الطيب المتنبي"و "أبي العلاء المعري"و غيرهما، وعلى وجود نقاد أشاروا إلى الغموض في الشعر،و عَدُّووهُ ميزة،إلاّ أن هذا الغموض . كما سنوضح . كان له مفهوم خاص يختلف عن مفهومه

في الشعر الحديث،كما أنَّ الغموض . ظل . بشكل عام عيبا يُؤاخذ به الكاتب؛شاعرا كان أم ناثرا.

ظلّ النقد العربي، بل الثقافة العربية الإسلامية عامة،تميل إلى الوضوح،تحث عليه،و تَعيب الغموض و التعقيد بأشكالها كافة، وتستهجن كل ما يمكن أن يكون سببا فيهما:كوحشي الألفاظ،غرابة المفردات،المفاضلة في التركيب،التقديم و التأخير من غير سبب بلاغي،و البعد في الإستعارة،عدم المقاربة في التشبيه و إدخال الفلسفة و المنطق،و ما شاكل ذلك.

مفهوم الغموض لغة و اصطلاحا:

الغموض في اللغة مصدر من غمُضَ . بفتح الميم . و كل مالم يصل إليك واضحا فهو غامض،و لذلك فالغامض من الكلام خلاف الواضح،كما يقال للرجل الجيد الرأي:قد أغمض النظر. والمسألة الغامضة:المسألة التي فيها دقة و نظر،و معنى غامض و لطيف.

كما يحمل مصطلح الغموض في المعاجم الإنجليزية المعاصرة ،معنى اللغة المجازية "figuratif langage"، أوتعدد احتمالات المعنى،تلك التي تمثل المستوي الفني الجمالي،المتصل بالدلالات و الرموز،المرتبطة لالأعمال الإبداعية كالشعر مثلا.

فالغموض الذي يعنيه البحث هنا هو{ليس ذلك الذي يصعب فتح أقفاله و تخطي أسواره ليصل إلينا،بل هو السمة الطبيعية الناجمة عن آلية عمل القصيدة العربية و عناصرها المكونة من جهة،و عن جوهر الشعر الذي هو انبثاق متداخل من تظافر قوات عدة من الشعور و الروح و العقل مستترةوراء اللحظة الشعرية}.

والغموض المعني هنا هو ما شدك إلى حوار معه، واستفز مشاعرك و عقلك من خلال غموض عباراته و صوره و موسيقاه،إذ يتجسد الغموض في ثراء النص الإبداعي،و تعدد دلالاته و قراءاته، مما يخلق نوعا من اللذة الحسية و الذهنية تجاه خبايا النص و اللا متوقع أو اللا منتظر في صوره و جمالياته الفنية.و في هذه الحال تخلق نوعا من التواصل و الألفة، بين النص و القارئ الذي يتلقى النص،و يشعر أنه بحاجة إليه مهما كان غامضا ليطفئ من خلاله عطشه و طموحه الذهني.و عليه نخلص إلى وجود دلالاتان للغموض:

دلالة جمالية:

يكون الغموض بموجبه فنا

دلالة لغوية:

يكون بموجبه الغموض إيهاما و تعمية

الغموض في النقد:

نال مصطلح "الغموض" من القلق و الإضطراب أكثر من أي مصطلح نقدي آخر، لإرتباطه بجوهر العمل الإبداعي، من حيث المبدع و النص والمتلقي، ويعود هذا القلق والإضطراب في تحديد مصطلح الغموض، إلى تعدد مستوى درجاته، وإلى الاختلاف في تحديد مفهومه،و معرفة غايته وأهميته، كما تعود إشكالية تحديد مصطلح الغموض،إلى مرادفاته اللغوية الكثيرة؛مثل:التعمية،الإبهام،الإستغلاق، الإلغاز وغيرها، من التسميات التي يُضَلِّل بعضها المتلقي،في تفسير أهمية المصطلح و وظيفته.

لذلك ،فإن حديث العلماء العرب القدماء عن "الغموض حديث مفرق حديث متناثر في دراسات المفسرين والأصوليين واللغويين والنحاة البلاغيين، كما كانت عناية القدماء بالتطبيق في دراساتهم لهذه الظاهرة، أكثر من

عنايتهم بالتنظير،كما كان شأنهم دائما،و لكن الذي لا شك فيه أن ظاهرة الغموض بما لها من صلة ببنية الكلام قد لفتت أنظار القدماء منذ وقت مبكر.و قد تعددت عند العلماء العرب القدماء الأسباب التي عزوا إليها غموض المعنى،فكانت تعود إماً إلى البنية الصوتية للكلمة و الكلام و تعقد التركيب النحوي،أو بعد الإستعارة و التشبيه و استغلاقهما،أو مخالفة قواعد الشعر العربي.

فقد استخدم "سيبويه" ت ١٨٠ هـ مصطلح اللبس للدلالة على الغموض الناشئ عن وجود لفظ يحتمل أكثر من معنى أو دلالة أو تركيب سؤدي إلى الغموض.يقول سيبويه:{و ينبغي لك أن تسأل عن خبر من هو معروف عنده [يقصد السامع] كما حدثته عن خبر من هو معروف عندك بالمعروف،و هو المبدوء}.و يقصد سيبويه هنا بأن الأصل في المبتدأء أن يكون معرفة لكي يصح السؤال عنه،و إذا لم يكن كذلك وقع الغموضفي الكلام و ترتب عليه عدم فهم السامع.

أما "الآمدي" ت ٣٧٠ هـ فمن أوائل النقاد العرب القدماء الذين استخدموا مصطلح الغموض و الإستغلاق في المعاني و الصور مقابل وصفه لشعر البحتري الذي يتسم بوضوح المعنى و قربه.يقول الآمدي:"فإن كنت...ممن يفضل سهل الكلام و قريبه،و يؤثر صحة السبك و حسن العبارة و حلو اللفظ و كثرة الماء و الرونق،فالبحتري أشعر عندك ضرورة.و إن كنت تميل إلى الصنعة و المعاني الغامضة التي تستخرج بالغموض و الفكرة و لا تلوي غير ذلك فأبو تمام عندك أشعر لا محالة"، ويقول كذلك بهذا الخصوص ناسبا أبا تمام إلى النزعة الفلسفية و التعقيد و الغموض:"و ذلك كمن فضل البحتري، ونسبه إلى حلاوة اللفظ،و حسن التخلص ووضع الكلام مواضعه، وصحة العبارة وقرب المآتي، وانكشاف المعاني، وهم الكتاب و الأعراب و الشعراء المطبوعون و أهل البلاغة، مثل من فضل أبا تمام، و

نسبه إلى غموض المعاني و دقتها،و كثرة ما يورد،مما يحتاج إلى استنباط و شرح و استخراج،و هؤلاء أهل المعاني و الشعراء و أصحاب الصنعة و من يميل إلى استنباط و شرح و استخراج،و هؤلاء أهل المعاني و الشعراء و أصحاب الصنعة و من يميل إلى التدقيق و فلسفي الكلام".

يكشف هذا الفهم للآمدي عن إدراكه لأهمية الغموض و وظيفته في الشعر،و ذلك على الرغم من تفضيله للبحتري مقابل رفضه لشعر أبي تمام، وقد حدد "أبو إسحاق الصابي" ت ٣٨٤ هـ الفرق بين النثر و الشعر، مبينا أن النثر مجاله الوضوح في المعاني و الألفاظ،أما الشعر فمجاله الغموض،حيث يخلق الغموض في الشعر مفاجآت من خلال تعدد المعاني،و الإحتمالات المختلفة في التفسير.و بهذا التعدد تتشكل اللذة الحسية و العقلية عند قارئ الشعر و متلقيه، يقول أبو إسحاق الصابي:"إن طريق الإحسان في منثور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومه،لأن الترسل هو ما وضح معناه.و أعطاك سماعه في أول وهلة، ما تضمنه ألفاظه،و أفخر الشعر ما غمض،فلم يعطك غرضه،إلاّ بعد مماطلة منه"

أما "الجرجاني" فقد استطاع إبراز أهمية الغموض في بنية النص الإبداعي،و أن ضروب الغموض تشتمل على الصياغة و التركيب،فضلا عن ضروب البيان و المعاني و البديع،إضافة إلى ذلك فقد ربط عبد القاهر الجرجاني الغموض باللذة العقلية و الحسية عند القارئ،و لذلك فالغموض بأشكاله المختلفة، من تعمية و تعقيد و غرابة، يدفع القارئ إلى دائرة التأويل و إدراك الفكرة التي تضَمَّنَها النص الإبداعي،و هذا ما يثير لذة نفسية و عقلية عند القارئ.

فالجرجاني قد أدرك أهمية الغموض بأنماطه المختلفة في تشكيل بنية النص الإبداعي،و منحه الخصوصية الفنية الجمالية،حيث النص الإبداعي البعيد عن الغموض الفني نصا سطحيا لا يرقى إلى العمل الإبداعي الحقيي

الذي يجعل القارئ جزءا من العملية الإبداعية و مشاركا فيها من خلال وقوعه في دائرة التأويل و التفسير.

بهذا المفهوم يشكل الغموض ظاهرة فنية مرتبطة بالفن الإنساني،و بالفنان المبدع،مما يجعل المتلقي لهذا العمل الفني بحاجة حسية و فكرية ماسة من أجل فك رموز العمل الفني،و تفسيره دلالاته،و تحديد قراءاته،لكي يقف المتلقي على طبيعة العمل الفني و جوهره،و هذه الحال تشكل قمة اللذة الحسية و الذهنية عند المتلقي،كما أنها تجسد غاية المبدع و هدفه،و هذا السر النص الإبداعي،و جوهر وجوده.

****

قضية المنظوم و المنثور في النقد الأدبي القديم

تمهيد:

أطلق القدماء على النثر مصطلحات كثيرة أبرزها:المنثور،الكلام،و الكتابة، وهي مصطلحات قد تبدو متباينة من حيث دلالاتها.

إن المنثور يباين المنظوم و يخالفه،لأن كل واحد منهما يشكل جنسا أو فنا مستقلا بذاته، يقول "ابن خلدون":{و إنما المقصود منه [أي من علم الأدب] عند أهل اللسان ثمرته وهي الإجادة في فني المنظوم و المنثور على أساليب العرب و مناحيهم}.

إن المنظوم والمنثور فنان تسمو قيمتهما،و يعلو شأنهما حسب "ابن خلدون"بشرط "الإجادة"؛ وهي ثمرة "علم الأدب"، وتبعا لذلك فالشاعر والكاتب لا يجيدان إلاّ إذا كانا ملمين بذلك العلم.

أما ما جاء في كتاب "سر الفصاحة" "لابن سنان الخفاجي" في التمييز بين الكلام المنظوم و المنثور:ما يقال في تفضيل أحدهما عن الآخر،أماّ حد النثر{فهو حد الكلام الذي ذكرناه في هذا الكتاب،و أماّ حد الشعر فهو كلام موزون مقفى يدل على معنى.و قلنا:كلام لِيدّل على جنسه،و قلنا موزون لنفرق بينه و بين الكلام المنثور الذي ليس بموزون و قلنا:مقفى لنفرق بينه و بين المؤلف الموزون الذي لا قوافي له.و قلنا:يدل على معنى لنحترز من المؤَلَّف الذي لا يدل على معنى}.

يُقارن "ابن وهب"بين المنظوم و المنثور،فيقول: {اعلم أنّ سائر العبارة في لسان العرب إمّا يكون منظوما أو منثورا، والمنظوم هو الشعر، والمنثور هو الكلام}، ومعنى هذا أن العبارة عند العرب إذا نُظِمَتْ كانت شعرا،و إذا نُثِرَتْ سُمِّيَتْ كلاما.

إلاّ أنَّ الكلام يشمل عند بعض النقاد القدماء الشعر و النثر معا، ففي كتاب "المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر" لـ "ضياء الدين أبو الفتح نصر الله الموصلي" نجد التنبيه التالي :{اعلم أن صناعة تأليف الكلام من المنظوم و المنثور تفتقر إلى آلات كثيرة}

إذا كان الكلام ينقسم إلى منظوم ومنثور، فإن الجامع بينهما هو كونهما صناعة تتطلب الإلمام بعلوم ومعارف كثيرة يسميها القدامى بـ"الآلآت"، هذا دون أن ننسى أن "الكلام على الكلام صعب".

كما قال "أبو حيا التوحيدي"،و مردُّ ذلك أنَّ {الكلام على الكلام فإنه يدور على نفسه،و يلتبس بعضُه بِبَعْضِهِ}.

ومن المعلوم أنَّ كثيرا من القدامى أَوْلَوْا الكلام عناية خاصة، تعريفا و تقييما، يقول "أبو الهلال العسكري": {الكلام أيّدَكَ اللهُ ،يحسن بسلاسته، و سهولته، وصناعته، وتخير لفظه، وإصابة معناه،و جودة مطالعه، ولِينِ مقاطعه،و استواء تقاسيمه،و تعادل أطرافه...}

إنَّ الكلام،بهذا المفهوم،يمكن أن ينطبق على الشعر،كما يمكن أن ينسحب على النثر،غير أنَّ جودته لا تكتمل إلاّ إذا اجتمعت بين جمال اللفظ و المعنى و الأسلوب و الإيقاع و البناء.

وفي موضع آخر،يعتبره "أبو هلال العسكري"،جنسا عاما تندرج تحته مجموعة من الأجناس الفرعية، يقول في هذا الإطار: {أجناس الكلام المنظوم[ثلاثة] الرسائل، والخطب، والشعر، وجميعها يحتاج إلى حسن التأليف و جودة التركيب}.

والملاحظ أن كلمة "المنظوم"،الوارد في هذه المقولة،تثير بعض الإرتباك و الغموض إذا ما تمَّ قصر دلالتها على الشعر وحده،غير أن المقصود بخلاف ذلك،إذ تدل على التأليف و التركيب الجيدين بين أجزاء القول،سواء أتعلق الأمر بالنثر أم بالشعر.

وممن يؤكد الكلام يشمل فني الشعر و النثر "ابن خلدون" يقول:{اعلم أن لسان العرب و كلامهم على فنَّينِ في الشعر المنظوم و هي الكلام الموزون المقفى...و في النثر فهو الكلام غير الموزون و كل واحد من الفنين يشتمل على فنون و مذاهب في الكلام}.

صنَّف ابن خلدون كلام العرب،مستندا إلى معيار الوزن،و هو في ذلك يؤيد ما ذهب إليه صاحب كتاب "المثل السائر" من:{أنَّجماعة من مدَّعي علم البيان ذهبوا إلى أنَّ الكلام ينقسم قسمين فمنه ما يحسن فيه الإيجاز كالأشعار و المكاتبات و منه ما يحسن فيه التطويل كالخطب و التقليدات}.فالكلام يمكن أن يكون شعرا أو نثرا،و يشترك القسمان في بعض الخصائص دون أخرى.

المفاضلة بين الشعر و النثر:

إنّ الحديث عن النثر في الأدب العربي،يَرِدُ عند الكثير من الدارسين في إطار مقارنته بِصِنْوِهِ المتمثل في الشعر.و هي مقارنة تجعل منه غالبا،جنسا أدبيا أدنى مرتبة من الشعر،أو أضعف تأثيراً،أو أقلُّ حضورا،و هذا ما تُفصِحُ عنه أقوال بعض القدماء:قال "السلامي":{من فضائل النظم أن صار [لنا] صناعة برأسها،و تكلم الناس في قوافيها،و توسعوا في تصاريفها و أعاريضها،و تصرفوا في بحورها...و ما هكذا النثر،فإنه قَصُرَ عن هذه الذروة الشامخة،و القبلة العالية...و قال" ابن بناته":من فضل النظم أن الشواهد لا توجد إلاّ فيه،و الحجج لا تؤخذ إلاّ منه،أعنب [أن] العلماء و الحكماء و اللغويين يقولون:قال الشاعر:"و هذا كثير في الشعر"و "الشعر قد أتى به"،فعلى هذا الشاعر هو صاحب الحجة،و الشعر هو [الحجة]}.

إن الشعر يُفضّلُ على النثر،لكونه أصبح صناعة لها قواعدها المتعارف عليها.كما أنه مصدر للإستشهاد و الإحتجاج.فمنه يستقي العلماء و الحكماء و اللغويون حججهم و شواهدهم.و في المقابل نجد مواقف أخرى تنتصر للنثر لكونه الأصل الذي يشرف على فرعه و هو الشعر،على الرغم من أن أصحابها يعترفون بأن لكل منهما محاسن و مساوئ،يقول "أبو حيان التوحيدي":{و سمعت "أبا عابد الكرخي صالح بن علي" يقول:النثر أصل الكلام،و النظم فرعه،و الأصل أشرف من الفرع،و الفرع أنقص من الأصل؛لكن لكل واحد منها زائنات و شائنات}

يمكن القول إذن،أن التنازع بين الشعر و النثر مرَّ بمرحلتين هما:"المرحلة الأولى،اكتسبت طابع صراع وجودي بين الشعر و النثر،حيث دارت أهم المناقشات حول الأسبقية في الوجود [الأصل،الفرع] أو أهمية المصدر[العقل،القلب]".و المرحلة الثانية "تميزت ببروز الوعي النقدي للجمع بين الشعر و النثر،في ظل مفهوم جديد هو ما اصطلح عليه لدى العسكري بالكتابة".

النظر إلى الشعر و النثر،باعتبارهما ثنائية يحكمها التضاد أو التنازع،مسألة ما تزال تُطرح بشكل مغلوط،إذ من المعلوم أنّ "قضية الشعر و النثر من زوايا متعددة،كالنظر للنثر باعتباره منافسا للشعر".

من هنا كان الموقف السليم، في نظرنا. يتمثل في معالجة ضية الشعر و النثر في إطارها الطبيعي و هو مسألة الأجناس الأدبية من حيث ظهور الأجناسو تطورها و تداخلها ز تفاعلها و اندثارها،خاصة و "أن الأنواع تعيش و تنمو...[و] في بعض الأحيان،يتفكك النوع الأدبي".

إنَّ الأجناس الفنون الأدبية تنبثق،في سياق تاريخي محدد،من تراكم التجارب الإنسانية و الفنية و تفاعل الأشخاص مع محيطهم لتستجيب نفسية

و اجتماعية و فنية.و لهذا كانت "مصداقية النوع تستمد من وظيفته،التي تتجاوز في بعض الأحيان حدود الأدبي إلى ما هو تاريخي أو اجتماعي".

يمكن القول أنّ النثر باعتباره إضافة فنية نوعية لم تتبلور لتنافس الشعر،و إنما الأدبي،و لتتفتح أفاق أخرى للتعبير،و اتخاذ المواقف،و النظر إلى الأمور من زوايا أخرى.

****

السرقات الأدبية في النقد القديم

تمهد:

يعد العمل الأدبي من أهم المنجزات،التي يبتكرها الإنسان و تخلده بعد وفاته،فهو يتوافر على العديد من العناصر التي يصب فيها الكاتب جزءا من روحه و حسه و شخصيته،و كثيرا ما شكلت الأعمال الأدبية على اختلاف أجناسها لإلهام القراء،إذ تم تحويل بعضها إلى مسرحيات:"قيس و ليلى"،"عنتر و عبلة" من خلال القصائد فقط.و إلى أعمال سينمائية و تلفزيونية،تجسد قوة التفاصيل التي حدثت في هذه الأعمال،المكتوبة على نحو مرئي.و عليه يجب أن تنسب هذه الأعمال الإبداعية إلى أصحابها،كي لا يضيع مجهودهم،و كي لا يُحال النص إلى غير أهله،فيما يُعرف بالسرقات الأدبية.

مفهوم السرقات الأدبية لغة و اصطلاحا:

عرَّف "ابن منظور" السرقة الأدبية في كتابه "لسان العرب" قائلا:{سرق الشيء يسرقه سرَقا وسَرِقًا، والسارق عند العرب، ما جاء مستترا إلى حرز فأخذ منه ما ليس له،فإن أخذ منظاهر فهو مختلس و مستلب و منتهب و محترس}.

وهي كما جاء في "معجم الوسيط":{الأخذ من كلام الغير، وهو أخذ بعض المعنى أو بعض اللفظ سواءا أكان أخذ اللفظ بأسره و المعنى بأسره} ، فهو إن أخذ فكرة النص الأدبي،أو أخذ النص بحد ذاته،و نسبه إلى كاتب آخر، وقد تتم هذه السرقات على مستوى مؤلف النص الأدبي أو على مستوى الجهة التي قامت بنشر نصوص المؤلف.

أما "ابن رشيق القيرواني"ت ٤٦٣ هـ ،فيُعرف السرقة الأدبية كما جاء في كتابه "العمدة" قائلا:{السرقات الشعرية هي أن يعمد شاعر لاحق فيأخذ من شعر شاعر سابق بيتا شعريا،أو شطر بيت، أو صورة فنية أو حتى معنى ما،و يكون في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر لا في المعاني المشتركة...و اتِّكال الشاعر على السِّرق بلادة و عجز،و تركه معنى سبق إليه جهل و المختار أوسط الحالات}.

خلافا "للجاحظ" الذي لم يهتم بالسرقات،ربما لأنه كان يرى أن الأفضلية للشكل الشعري، وأنَّ المعاني قدر مشترك بين الناس: {والمعاني المطروحة في الطريق،يعرفها العجمي و العربي، والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن و تمييز اللفظ،و سهولته، وسهولة المخرج،و في صحة الطبع،و جودة السبك}

لكن "الجرجاني" ت:٣٩٢ هـ يخالف الجاحظ في الرأي،إذ يقولفي كتابه:"الوساطة بين المتنبي و خصومه":{السرق . أيدك الله . داء قديم،و عيب عتيق،و مازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر،و يستمد من قريحته،و يعتمد على معناه و لفظه}

وقد تضاربت الآراء واحتدم النقاش بين النقاد المفكرين، وانقسم النقاد إلى فريقين، فريق: استهجن و أعاب السرقة الأدبية، واعتبرها عيبا و جرما،و هناك من استحبها واعتبرها لازمة من لوازم الحياة الأدبية، وضرورة من ضرورات تطورها، إذ يضيف "ابن رشيق القيرواني" توفي سنة ٤٦٣ هـ قائلا:{لا يمكن أن يقرر تاريخ بداية السرقات الأدبية،و إن كانت هذه الظاهرة قديمة قدم الشعر،فقد وُجدت عند اليونانيين، وإن كان المصطلح مأخوذ من سرقة المحسويات إلاّ أنه لما ظهر أن هناك ما يوازيه، بل وربما يزيد عليه قُبحا، وذلك بتأثيره الظاهر على المجتمع الإنساني، وسلب إبداع المبدعين، فإنَّ ما تشِّعُ به أفكار المبدعين حُرمة تتطلب حِفظاً، كما أن للأموال، ولا

يكون هذا إلا عن طريق تتبع هذه السرقات و إظهار ما خفي منها،و أماّ ما كان واضحا جليا فإنه أظهر من أن يُبَيَّن.و السرقة باب متسع جدا،لا يقدر أحد من الشعراء أن يدَّعي السلامة منه}

أما "ابن أثير" توفي سنة ٦٣٧ هـ،فيقرر في كتابه " المثل السائر"،أنَّ الأصل المعتمد عليه في باب السرقات هو "التورية"و "الإختفاء"، ويعارض من يرى بأن للمعاني المبتكرة سُبِق إليها،و لم يبق معنى مبتكر،و {الصحيح أن باب الإبتداع للمعاني مفتوح إلى يوم القيامة و من الذي يحجز على الخواطر و هي قاذفة بما لا نهاية له؟}، وهويشترك في أن المبتدع من يسبق في الفكرة لأول مرة،كما أنّ هناك معاني مشتركة، ظاهرة تتوارد الخواطر عليها من غير كلفة و تستوي على إيرادها، ومثل ذلك لا يطلق على الآخر فيه إسم السرقة من الأول،و إنما يطلق إسم السرقة في معنى مخصوص و تكون الحكاية فيها مشهورة.

ويرى الباحث "محمد مندور" في كتابه "النقد المنهجي عند العرب"،أنّ بعض تلك الدراسات لعبت فيها الأهواء،في حين تناولت كتب مُنصفة ك "الواسطة" و "اليتيمة" المشكلة نفسها.

في حين يرى "عبد العزيز عتيق" توفي سنة ١٣٩٦ هـ في كتابه "في النقد الأدبي"،أن لفظ{السرقة في الأدب لا يقف عند حد الإعتداء على أدب الآخرين و الأخذ منه،و إنما تتجاوز السرقة ذلك إلى أمور أخرى،كالتضمين،و الإقتباس،و المحاكاة،و التحرير،و عكس المعنى،و ما إلى ذلك}.

قد شاع إستعمال مصطلح السَّرِقات الأدبية في الشعر،نظرا لمكانة هذا الفن في الحياة الأدبية عند العرب،و يقول الباحث "أحمد الشايب"،في كتابه"أصول النقد الأدبي": {أنّ السرقات الأدبية مسألة طبيعية قديمة في تاريخ الأدب العربي، وفي الشعر منه بوجه خاص، وُجِدت بين شعراء

الجاهلية و فطن إليها النقاد و الشعراء جميعا،لما لحظوا مظاهرها بين امرئ القيس و طرفة العبد ،و بين الأعشى و النابغة الذبياني، وبين أوس بن حجر و زهير بن أبس سلمى}.

يؤكد" الآمدي" في كتابه "الموازنة" أن السّرق لا يوجد في المعاني المشتركة،و إنما في المعاني المخترعة،الخاصة،أما الإشتراك في المعاني بين شاعرين متقاربين فأمر طبيعي {و غير منكر لشاعرين متناسبين من أهل بلد متقاربين أن يتفقا في كثير من المعاني،لاسيما ما تقدم الناس فيه،و تردّد في الأشعار ذكره و جرى في الطباع و الإعتياد من الشاعر و غير الشاعر استعماله}.

وقد أشار الآمدي في كتابه إلى النماذج التي أخرجها من سرقات أبي تمام،و التي وصلت إلى حوالي ١٢٠ بيتاً،و ما أخرجه من سرقات البحتري و التي وصلت إلى حوالي ٩٢ بيتا،فمن الأمثلة على ذلك قول أبي تمام:

السيف أصدق أنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب

فقال الآمدي بأن البيت أخذه من قول" الكُميت" الأكبر في قوله:

لا تُكثروا فيه اللُّجاج فإنه مَحَا السيف ما قال ابن دارة أجمعا

إنّ المطلع على القصيدة وأسلوبها و ظروفها الحقيقية لن يذهب إلى ما ذهب إليه الآمدي . رحمه الله . فالبيت قاله أبو تمام بمناسبة أمر المنجمين للمعتصم بعدم القدوم على فتح عمورية،لأن فتحها يرتبط بموسم العنب و التين في تقديراتهم،ففحتها المعتصم في غير ذلك التاريخ، فكذّب فتحها بالسيف تخمين المنجمين في كتبهم.بالإضافة إلى ذلك، يلاحظ إختلاف الغرض في البيتين فعن أبي تمام المدح،و عند الكُميت الفخر بالعقل، و هو ما لا ينسجم مع ما قاله المتنبي وفي المثال الثاني: قول البحتري و قد نسبها إليه أبو ضياء:

ما لِشيء بشاشةُ بعد شيء كتلاقٍ مُواشكٍ بعد بَيْنِ

وقول أبو تمام:

وليست فرحة الأوبات إلاّ لموقوف على ترح الوداع

الملاحظ اختلاف الغرضين،فقصر أبو تمام الفرح على من شجاه التوديع،و أراد البحتري ليس شيء من المسرة إذا جاء في إثر شيء ما كالتلاقي بعد التفرق.غير أن الآمدي اعتبر ذلك من سرقات البحتري.

لقد عرفت السرقات طريقها إلى الفكر العربي منذ العصر الجاهلي حسب قول "طرفة بن العبد":

ولا أغير على الأشعار أسرقها عنها غَنَيْتُ و شر الناس من سرقا

وإنّ أحسن بيت أنت قائله بيت يقال إذا أنشدته صـــــدقا

وقال حسان ابن ثابت رضي الله عنه في شعره الذي قاله قبل إسلامه:

لا أسرق الشعراء ما نطقوا بل لا يوافق شعرهم شعري

إني أبي لي ذلكم حسبي و مقالة كمقاطع الصخر

و أخي من الجن البصير إذا حاك الكلام بأحسن حبر

وقال الفرزدق يهجو جرير:

لن تدركوا كرمي بلؤم أبيكم و أوابدي بتنحل الأشعار

وقال جرير يهجو الراعي النميري:

ستعلم من يصير أبوه قينا ومن عرفت قصائده اجتلابا

وقال الحاتمي معلقا على هذا البيت: {و ما أراه أراد بالإجتلاب ها هنا إلاّ السّرق و الإنتحال}.

أنواع السرقات الشعرية:

١ . الإصطراف: وهو أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر،فيصرفه لنفسه،و هو نوعان:

١ . الاجتلاب: وهو أن يجلب الشاعر بيتا من شعر غيره تمثلا به لا ادعاء تأليفه، كقول النابغة الذبياني:

وَصَهباءُ لا تُخفي القَذى وَهوَ دونها تُصَفِّقُ في راووقِها حينَ تقطب

تتَمَزَّزتُها والدّيكُ يدعو صباحهُ إذا ما بَنو نَعشٍ دَنَوا فَتَصَوَّبوا

فاستلحق البيت الأخير بهما:

وَإجانَةٍ رَيّا السُّرورِ كَـــــأَنَّه إذا غُمَسَت فيها الزُّجاجَةُ كَوكَبُ

تَمَزَّزتُها والدّيكُ يدعو صباحهُ إذا ما بَنو نَعشٍ دَنَوا فَتَصَوَّبو

وربما اجتلب الشاعر البيتين كما قال عمرو ذو الطوق:

صَدَدْتِ الْكأسَ عَنّا أمَّ عَمْرو وَكَانَ الْكَأسُ مَجْرَاهَا الْيَمِينَا

وما شرُّ الثلاثة أمَّ عمرو بصاحبِك الذي لا تَصْبَحِينا

فاستلحقهما عمرو بن كلثوم فهما في قصيدته.

٢ . الإنتحال: وهو شبيه الاجتلاب إلا ان الشاعر هنا يدعي نسبة البيت إلى نفسه كقول جرير

إنَّ الذين غدوا بلبِّكَ غادرُوا = وشلاً بعينِكَ لا يزالُ مـــــــعينَا

غيَّضنَ من عبراتهِنَّ وقلنَ لي = ماذا لقيتَ منَ الهوى ولقينَا

فإن الرواة مجمعون على أن البيتين للمعوط السعدي انتحلهما جرير، وانتحل أيضا قول طفيل لغنوي:

ولما التقى الحَيّانِ أُلقيَت العصا ومات الهوى لمّا أُصيبت مَقاتلُهْ

وكذلك ما روي من أن عبد الله بن الزبير الشاعر، دخل على معاوية فأنشده

إِذَا أَنْتَ لَمْ تُنْصِفْ أَخَاكَ وَجَدْتَهُ على طَرَفِ الهِجْرَانِ إنْ كانَ يَعْقِلُ

ويَرْكَبُ حَدَّ السَّيْفِ مِنْ أَنْ تَضِيمَهُ إِذا لَمْ يَكُنْ عَنْ شَفْرَةِ السَّيْفِ مَزْحَل

فقال له معاوية: لَقَدْ شَعَرْتَ بَعْدِي يَا أبا بكر، ولم يفارق عبد الله بن الزبير الشاعر مجلس معاوية حتَّى دخَلَ مَعْنُ بن أوس المزني، فأنْشَدَهُ قصيدته التي يقول في مطلعها:

لَعَمْرُكَ مَا أَدْرِي وإنِّي لأَوْجَلُ عَلَى أيِّنَا تَعْدو المَنِيَّةُ أَوَّلُ

حتى أتمّها، وفيها البيتان اللَّذان أنشدهما "عبد الله بن الزبير"، فأقبل معاوية على عبد الله وقال له: ألم تُخْبِرْني أنَّهُما لكَ؟! فقال عبد الله: المعنى لي، واللَّفْظُ له، وبَعْدُ فهو أخي من الرضاعة، وأنا أحقُّ بشِعْرِه.

٢ الإغارة:

وتكون من القوي على الضعيف وهي أن يقول أحد الشعراء بيتا فيعجب من هو أقوى منه شعرا فيغير عليه وينسب إليه لذياع صيته عن صاحبه كما فعل الفرزدق بجميل وقد سمعه ينشد:

تَرى الناسَ ما سِرْنا يَسِيْرُوْنَ خلفنا وإنْ نحنُ أوْبَأْنا إلى الناس وَقَّفُوا

فقال: متى كان الملك في بني عذرة؟ إنما هو في مضر وأنا شاعرها، فغلب الفرزدق على البيت، ولم يتركه جميل ولا أسقطه من شعره.

٣ الغصب:

وهي أن يغصب الشاعرُ الشاعرَ بيته دون رضاه كما فعل الفرزدق بالشردل اليربوعي، وقد أنشد في محفل:

فَما بَينَ مَن لَم يُعطَ سَمعاً وطاعةً وبَين تَميمٍ غَيرُ حَزِّ الحَلاقِمِ

فقال الفرزدق: والله لتدعنه أو لتدعن عرضك، فقال: خذه لا بارك الله لك فيه.

وقال ذو الرمة بحضرته: لقد قلت أبياتاً، إن لها لعروضاً وإن لها لمراداً ومعنى بعيداً، قال: وما قلت؟ فقال: قلت:

أحينَ أعاذت بي تميمٌ نساءهَا وجُرّدت تجريدَ اليَمانِي من الغِمدِ
ومدت بضَبْعيَّ الرّبابُ ومالكٌ وعمروٌ وشالت من ورائي بنو سع
ومن آل يربوعٍ زُهَاءٌ كأنه دُجَى الليل محمود النِّكاية والوِرد
وكنّا إذا الجبّارُ صَعَّرَ خدَّه ضربناه فوق الأُنْثَيَيْن على الكَرْد

فقال له الفرزدق: إياك وإياها لا تعودن إليها، وأنا أحق بها منك، قال: والله لا أعود فيها ولا أنشدها أبداً إلا لك.

٤ المرافدة:

وهي أن يهب الشاعرُ شاعرا آخر أبياتا نت شعره،إعانة له على الشعر،مثلما قال جرير لذي الرمة:أنشدني ما قلت لهشام المرئي،فأنشده قصيدته:

نَبَتْ عيناكَ عن طَلَلٍ بحُزْوَى عَفَتْه الريحُ وامْتُنِحَ القِطارَ

فقال: ألا أعينك؟ قال: بلى بأبي وأمي، قال: قل :

يَعُدّ الناسبون إلى تَميم بيوتَ المجدِ أربعةً كِبارا
يَعُدُّون الرِّباب وآلَ سَعْدٍ وعَمْراً ثم حَنْظلةَ الخِيارا
ويَهْلِكُ بينها المَرَئيُّ لَغْواً كما ألغيتَ في الدِّية الحُوَارا

فلقيه الفرزدق، فلما بلغ هذه قال: جيد، أعده، فأعاده، فقال: كلا والله، لقد علكهن من هو أشد لحيين منك، هذا شعر ابن المراغة، والشاعر يستوهب البيت والبيتين والثلاثة وأكثر من ذلك، إذا كانت شبيهة بطريقته، ولا يعد ذلك عيباً؛ لأنه يقدر على عمل مثلها، ولا يجوز ذلك إلا للحاذق المبرز.

٥. الإهتدام:

وهو أنت يأخذ الشاعر عن الآخر بعض بيته فيجيء بالمعنى نفسه ع تغيير في اللفظ، وكأنه هدم بعض البيت كقول النجاشي:

وكنْتُ كذِي رِجْلَيْنِ رِجْلٍ صَحيحةٍ ورِجْلٍ بها رَيْبٌ من الحَدَثا

فأخذ كثير القسم الأول واهتدم باقي البيت فجاء بالمعنى في غير اللفظ، فقال:

وكنتُ كذي رجلينِ رجلٍ صحيحةٍ ورجلٍ رمى فيها الزَّمانُ فشلَّتِ

٦ . النظر والملاحظة:

فهو التحقيق في البيت لاستخلاص معنى ونسجه في بيت آخر بأسلوب خاص كقول المهلل:

أنْبَضُوا مَعْجِسَ القِسِيِّ وأبْرَقْـ نا كما تُوْعِدُ الفُحولُ الفُحولا

نظر إليه زهير بقوله:

طْعُنُهُمْ ما ارْتَمَوا حتى إذا اطَّعَنُوا ضَارَب حتى إذا ما ضَارَبُوا اعْتَنَق

وأبو ذؤيب بقوله:

ضَروبٌ لِهاماتِ الرِّجالِ بِسَيفِهِ إذا حَنَّ نَبعٌ بَينَهُم وَشَرِيحُ

٧ . الإلمام:

وهو أن يلم الشاعر بمعنى البيت فيضعه بعينه في بيت آخر من نسجه، وهو ضرب من النظر، كقول أبي شيص:

أَجِدُ المَلاَمَةَ فِي هَوَاكَ لَذِيذَةً حُبّاً لِذِكْرِكَ فَلْيَلُمْنِي اللُّوَّمُ

وقول المتنبي:

أَأُحِبُّهُ وأُحِبُّ فِيهِ مَلاَمَةً؟! إنَّ الْمَلاَمَةَ فِيهِ مِنْ أَعْدَائِهِ

ويعد هذا مثالا على العكس وهو النوع العاشر.

٨ الإختلاس:

وهو أن يختلس الشاعر عن الآخر فكرة ويستخدمها بمعناها في غرض آخر، كقول أبي نواس:

مَلِكٌ تَصَوَّرَ في القُلوبِ مِثالُهُ فَكَأَنَّهُ لَم يَخلُ مِنهُ مَكانُ

اختلسه من قول كثير:

أُريدُ لِأَنسى ذِكرَها فَكَأَنَّما تَمَثَّلُ لي لَيلى بِكُلِّ سَبيلِ

وقول عبد الله بن مصعب:

كَأَنَّكَ كُنتَ مُحتَكماً عَلَيهم تُخَيَّرُ في الأُبُوَّةِ ما تَشاءُ

ويروى كأنك جئت محتكماً عليهم اختلسه من قول أبي نواس:

خلّيتَ والحسنَ تأخذهُ تنتقى منه وتنتخِبُ

٩ . الموازنة:

وهي أن يقول الشاعر البيت يوازن بيت غيره إلا في المعنى فيعد سرقة في الأسلوب، أكثر منه في المعنى كقول كثير:

تَقولُ مَرضنا فَما عُدتنا وَكيفَ يَعودُ مريضٌ مَريضا

وازن في القسم الآخر قول نابغة بني تغلب:

بَخِلنا لِبُخلِكِ قَد تَعلَمينَ وَكَيفَ يَعيبُ بخيلٌ بخيلا

١٠ . العكس:

هو أن يعكس الشاعر معنى بيت لغيره فيجعله في شعره، كقول ابن أبي قيس، ويروى لأبي حفص البصري:

ذَهَبَ الزمانُ برهط حسّان الأولى كانَتْ مَناقبهم حديثَ الغابرِ

وبقيتُ في خَلْفٍ تحلُّ ضيوفُهُمْ فيهمْ بمنزلهِ اللئيم الغادِرِ
سودُ الوُجوهِ لَئيمةٌ أحسابهمْ فُطْسُ الأُنوفِ من الطرازِ الآخرِ

فوازن قول حسان بن ثابت وعكسه:

بيض الوجوهِ كريمةٌ أحسابهم شمُّ الأنوفِ من الطِراز الأوَّلِ

وقول أبي نواس:

قَالُوا عَشِقْتَ صَغِيرَةً فَأَجَبْتَهُمْ أَشْهَى المَطِيِّ إِلَيَّ مَا لَمْ يُرْكَبِ
كَمْ بَيْنَ حَبَّةِ لُؤْلُؤٍ مَثْقُوبَةٍ لُبِسَتْ وَحَبَّةِ لُؤْلُؤٍ لَمْ تُثْقَبِ

عكسه مسلم بن الوليد فقال :

إِنَّ المَطِيَّةَ لا يَلَذُّ رُكُوبُهَا حَتَّى تُذَلَّلَ بِالزِّمَامِ وَتُرْكَبَا
وَالْحَبُّ لَيْسَ بِنَافِعٍ أَرْبَابَهُ حَتَّى يُفَصَّلَ في النِّظَامِ وَيُثْقَبَا

١١. الموارِدة:

وهي أن يقول الشاعران البيت الواحد لم يسمعه أحدهما من الآخر أو عنه سواء حتى وإن كان الاتفاق في بعض اللفظ وكل المعنى، كقول ابن الأعرابي:

مُفِيدٌ ومِتْلاَفٌ إذا مَا أتَيْتَهُ تَهَلَّلَ واهْتَزَّ اهْتِزَازَ المُهَنَّدِ

فقيل له: أَيْنَ يُذْهَبُ بِكَ؟ هَذا لِلْحُطَيْئَة.

فقال ابن الأعرابي: الآن عَلِمْتُ أنّي شاعر، إذْ وافَقْتُهُ على قولِهِ ولم أسمعه إلاَّ السّاعة، أي: لم يَسْمَعْ قول الحطيئة إلاَّ في هذه الساعة، وكذا ادعى البعض أن من الموارِدة قول طرفة بن العبد:

وَقُوفاً بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ يَقُولُونَ: لاَ تَهْلَكْ أَسىً وتَجَلَّدِ

توارد مع قول امريء القيس:

وَقُوفاً بها صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ يَقُولُونَ: لاَ تَهْلِكْ أسىً وتَجَمَّلِ

واستبعد ابن رشيق أن تكون هذه موارده وغلب أن يكون طرفة قد أخذه عن امريء القيس.

١٢ . الإلتقاط والتلفيق:

وهو أن يلتقط الشاعر المعنى من أكثر من بيت لغيره فيجمعها في بيت كقول يزيد بن الطثرية:

إذا ما رآني مقبلاً غضَّ طرفه كأنَّ شعاعَ الشمسِ دوني مقابله

فأوله من قول جميل:

إذا ما رأَوني طالعاً من ثَنيةٍ يقولون: مَن هذا؟ وقد عَرَفوني

ووسطه من قول جرير:

فَغُضَّ الطَّرفَ إنَّكَ مِن نُمَيرٍ فَلا كَعباً بَلَغتَ ولا كِلابا

وعجزه من قول عنترة الطائي:

إذا أَبصَرتَني أَعرضتَ عَني كَأَنَّ الشَّمسَ مِن حَولي تَدورُ

١٣. كشف المعنى:

وهو أن يأخذ الشاعر معنى من شعر غيره به بعض لبس أو صعوبة فهم فيبسطه ويكشفه، كقول امرئ القيس:

نمشي بأعراف الجياد أكفنا إذا نحن قمنا عن شواء مضهب

وقال عبدة بن الطبيب بعده:

ثمة قمنا إلى جُردٍ مسومة أعرافهن لأيدينا مناديل

فكشف المعنى وأبرزه.

١٤ . الاتباع:

وهو أن يتبع الشاعر غيره في المعنى فيزيد أو يساوي أو ينقص في المعنى، فإن زاد فهذا فضل، كقول عنترة:

وإذا صحوتُ فما أُقصّر عن ندىً وكما علمت شمائلي وتكرّمي

أخذه من قول امريء القيس:

وشمائلي ما قد علمت، وما نبحت كلابك طارقاً مثلي

غير أن بيت عنترة رزق اشتهارا لم يرزقه بيت امريء القيس، وهذا يكون لفضل جعله التابع في بيته كأن يوجز المفصل أو أن يبسط المعنى أو أن يتخير حسن اللفظ وسلاسته، وكذا قول أبو نواس:

أقول لناقتي إذا بلغتني لقد أصبحت مني باليمين

فلم أجعلك للغربان نحلاً ولا قلت " اشرقي بدم الوتين

أخذه من قول الشماخ:

إذا بلَّغتَني وَحَمَلتِ رَحلي عرابةَ فاشرقي بدم الوتين

وإن تساوى المعنيان فله فضيلة حسن الاقتداء ويبقى الفضل لمبتدع المعنى، كقول امريء القيس:

فلو أنها نفسٌ تموتُ جَميعَةً ولكنَّها نَفْسٌ تَساقَطُ أنْفُسا

أخذه عبدة الطيب فقال:

فَمَا كَانَ قَيْسٌ هُلْكُه هُلْك وَاحِدٍ ولِكَّنهُ بُنيانُ قَوْمٍ تَهَدَّما

فلم يزد في المعنى شيء، فأما إن نقص المعنى فهذا سوء الاتباع، حيث يكون المعنى رديئا ويتبعه أحدهم في رداءته فلا يحسِّنه، كقول أبي تمام:

باشرت أسباب الغنى بمدائح ضربت بأبواب الملوك طبولا

فقال أبو الطيب:

إذا كان بعض الناس سيفاً لدولة ففي الناس بوقات لها وطبول

وقد قسم ابن الأثير السرقات إلى خمسة أقسام لكل منها أقسام تتضمنها:

أ- النسخ فهو أخذ اللفظ والمعنى برمته من غير زيادة عليه مأخوذا ذلك من نسخ الكتاب.
ب- السلخ فهو أخذ بعض المعنى مأخوذا ذلك من سلخ الجلد الذي هو بعض الجسم المسلوخ.
ت- المسخ فهو إحالة المعنى إلى ما دونه مأخوذا ذلك من مسخ الآدميين قردة.
ث- أخذ المعنى مع الزيادة عليه.
ج- عكس المعنى إلى ضده.

وقد فصَّل أسامة بن منقذ في كتابة "البديع في نقد الشعر" موضوع السرقات فأجاد.

****

نظرية النظم في النقد الأدبي القديم

مفهوم النظم لغة:

يرى صاحب كتاب "قاموس المحيط" أن{النظم هو تأليف و ظم شيء إلى شيء آخر}، أما "ابن منظور"،فيرى في "لسان العرب" بأن النظم:{التأليف...و النظم:ما نظمته من لؤلؤ وخرز وغيرهما}، منه نظمت،و كل شيء قرنته بآخر،ظممت بعضه إلى بعض، فقد نظمته.

أما في:

الاصطلاح:

فهو تعليق الكلم بعضها ببعض،و جعل بعضها بسبب من بعض، ولما كانت الحاجة ماسة وملحة، لمعرفة تمييز جيد الكلام من رديئه، وأصبح الكلام أحق العلوم الإنسانية، بالدراسة والتعليم، بعد معرفة الله عز وجل، لذلك قال أبو هلال العسكري: {إن أحقَّ العلوم بالتعلم وأولاها بالتحفظ، بعد معرفة الله عز وجل ثناؤه،علم البلاغة،و معرفة الفصاحة، الذي يعرف به إعجاز كتاب الله تعالى.و قد علمنا أن الإنسان،إذا أغفل علم البلاغة، وأخلَّ بمعرفة الفصاحة، لم يقع علمه بإعجاز القرآن من جهة، ما خصه الله به، من حسن التأليف وبلاغة التركيب}.

لقد وجه "المعتزلة" دراستهم لبيان الأسلوب،فكانوا أقدر من غيرهم على تفهم دقائق النظم،لما توفر لهم من قدرة في الفصاحة و البيان،و تنوع في الثقافات،و جمعُهم لعيون الأدب شعرا و نثرا.و قد حاولوا الكشف عن معاني الأساليب المختلفة،ليصلوا منها إلى الوجه الذي يرضي ذوقهم،فلاحظوا ملاحظات عامة في الكلام و دَوَّنُوها في كتبهم.

إذ ألف "بشر بن المعتمر":صحيفة في البلاغة،يرشد الناس فيها،إلى القول البليغ و خصائصه.و تبعه "الجاحظ" فألف كتاب:"البيان و التبيين"،فرأى أن الألفاظ دائما،ليست على قياس المعاني،للمعاني أقدار ينبغي أن يعرفها و يدركها المرء.فهي حسب أقدار المستمعين ومستوياتهم الفكرية.و أن القرآن الكريم يدل بالكلمة المختصَرة على معان عديدة، يطول شرحها،أي تضمين المعنى الكبير في اللفظ اليسير.

كان النحاة كالمعتزلة من أوائل من اهتم بحقل النظم في الدراسات اللغوية،و ذلك عندما درسوا السلاسل الكلامية و حلَّلُوها.و تناولوا الجملة و ما يعتريها من تقديم المسند إليه و تأخيره،و ما يصيبه{المسند إليه} من ذكر و حذف،و ما ينالها{الجملة} من فصل و وصل.

لعل "سيبويه" هو الرائد الأول لهم في دراسة ذلك،باستقصاء فيما قدم في كتابه، ونقل عنه من تلاه.

فنشأت كلمة نظم عند "الأشاعرة"،لأن النظم اصطلاح،يشيع في بيئتهم،و إن كان يجري على بعض ألسنة المعتزلة؛مثل الجاحظ؛الذي ألّف كتابا في نظم القرآن،و "القاضي الجرجاني" الذي تناول النظم بشيء من الدقة و التفصيل؛إذ نفى أن يكون مرجع الفصاحة التي يفسر بها الإعجاز القرآني،و التي يتفاضل فيها البلغاء.إلى اللفظ أو المعنى أو إلى الصور البيانية،و إنما مرجعها إلى الأسلوب و الآداء و الصياغة النحوية للتعبير،و كان رأيه هذا إشعاعا مضيئا ألهم "عبد القاهر الجرجاني" تفسيره للنظم.

تداولت هذه الكلمة{النظم} بين عديد من النقاد في ذلك الزمان أمثال: "سيبويه" ،"الرماني" ،"الخطابي"، "أبو الهلال العسكري" و "ابن قيبة".

لعل الذي عالج هذه القضية، بدقة ووضوح،قبل "عبد القاهر الجرجاني" هو: "القاضي أبو الحسن عبد الجبار الأسد أبادي"؛ إذ يوضح النظم:{بالتئام الكلمات بعضها مع بعض ومراعاة الإعراب و الحركات،

فيجعل النحو ركنا مهما في النظم،حتى تتحقق له البلاغة،و أشار القاضي عبد الجبار إلى أن فكرة "النّظم"،لا تكون في الكلمة المفردة، وإنما في ترابط بعضها ببعض، بصورة متميزة، يُراعى فيها تركيبها اللغوي و النحوي،بالنسبة لسواها،ممن هو معه في جملتها... ولابد أن يكون لكل كلمة صفة، وقد تكون هذه الصفة بالمواضعة التي تتناول،و قد تكون بالإغراب الذي له مدخل فيه،و على هذا النحو تظهر فصاحة الكلام و مزيته...ثم تناول مميزات اللفظ و محاسنه و عيوبه، المعاني و جودتها،ليصل من خلال ذلك إلى عملية النظم التي برزت بشكل جلي بعد ذلك،على يد عبد القاهر الجرجاني؛إذ يقول:{اعلم أن الكلام الذي قدمناه من أنَّ الكلام،إنما يدل بالمواضعة،و أن المتكلم به إذا كان حكيما،فلابد تجرد للكلام من أن يريد ما يقتضيه ظاهرهُ،و إلاّ كان مُلْبَسا أو مَعْمِي أو فاعلا فعلا قبيحا، وأنَّ هذه الطريقة تقتضي في جميع الكلام أن يدل على حد واحد}.

لم يقف "عبد الجبار" عند هذا الحد من التوضيح،بل تعداه إلى وجود التفاضل بفصاحة التعبير،إلى الحديث عن أبواب النحو و ما ترسمه من فروق دلالية في العبارات، فهو لا يريد الحركات الإعرابية فحسب،بل يشير أيضا إلى ما هو أعمق من ذلك،و أعني به نظم الكلام،و هو نفس المعنى الذي أكده "عبد القاهر" في كتابه "دلائل الإعجاز".لذلك كان "القاضي عبد الجبار" سابقا إلى نظرية النظم التي أوضحها عبد القاهر فيما بعد.

جهود عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم:

تحددت معالم النظم و اتضحت قسماته على يد عبد القاهر الجرجاني دون غيره،لأن النظم قبل عبد القاهر لم يكن مقصودا عن عمد أو مدروسا بطريقة مباشرة،و إنما هي شيء عفوي،نابع من ملاحظات العلماء حين يُؤخذون بجمال الشِعر أو الإعجاز في القرآن الكريم في داخل هذا

النطاق فحسب، أماً عند عبد القاهر؛فهو عمل مدروس،و محور يدور حوله كتابه"دلائل الإعجاز" كله،و هو القصد من تلك الدراسة الواسعة التي نهضت على أكتاف "النحو"، وعلى تماسك لَبِنَاتِهِ،حتى أنه يُرجع كل جمال في النظم إلى مراعاة أحكام النحو.

تصدّى عبد القاهر الجرجاني لذلك التيار الذي اهتم باللفظ دون المعنى، وهاجم الدعوة إلى إهمال الشعر و الإنصراف عن علم النحو،لأن ذلك يؤدي إلى الصّد عن معرفة حجة الله في إعجاز القرآن،فأكّد في أكثر من موضع أهمية النّظم،و توخي معاني النحو و أحكامه بين الكلم،بأنه كان من أعجب العجب أن يزعم زاعم أنه يطلب المزية في معاني النحو و أحكامه،و توخيها فيما بين الكلم،فإن اقتصر البعض على المزية المحصورة بنظم الكلم ،و بأن النظم هو نَظْمٌ للألفاظ دون المعاني.دون المزية الأخرى في توخي معاني النحو،فإنهم لم يصلو إلى حقيقة الإعجاز باعتقادهم أن الفصاحة لا تظهر بأفراد الكمات،و إنما تظهر بالضم على طريقة مخصوصة و يقصد بهذا الكلام القاضي عبد الجبار الذي قال:{إنَّ المعاني لا تتزايد،و إنما تتزايد الألفاظ}.

نستنتج من ذلك أن:

. عبد القاهر الجرجاني ليس من أنصار الألفاظ من حيث هي كَلِم مفردة،و ليس من أنصار المعاني التي هي أساس كل شيء،بغض النظر عن تجانس الألفاظ و تلاحمها،و إنما هو من أنصار الصياغة،من حيث دلالة هذه الصياغة على جلاء الصورة الأدبية.

. كما أنه ليس ممن يتأرجح بين اللفظ و المعنى،بل هو ممن جمع بينهما و سوّى بين خصائصهما و جعلها شيئا واحدا يعتمد على الصياغة.

أساس المفاضلة عنده هي صورة المعنى،لا المعنى الغفل الخام،و خضوع اللفظ في ترتيب الخارجي لترتيب الصورة المعنوية في النفس.

. لا فضل بين الألفاظ و معانيها،و لا بين الصورة و المحتوى،و لا بين الشكل و المضمون في النص الأدبي

. إن البلاغة في النظم لا في الكلمة المفردةتو لا في مجرد المعاني،و الباحث عن الإعجاز عليه أن يُشبعه في النظم وحده.

. عرض لوجوه تركيب الكلام وفق أحكام النحو،مستنبطا الفروق بينهما،عارضا لأسرار المزية و الحسن و البلاغة فيها.

****

نظرية الإعجاز عند الجرجاني

تمهيد:

لقد سبق العديد من النقاد الجرجاني إلى الإعجاز بالنظم،و لعل أول من تطرق إلى هذه القضية "أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ الذي توفي سنة:٢٥٥هـ،في كتابه "إعجاز القرآن في نظمه"،غير أنه كتاب مفقود و لا يُذكر منه إلاّ اسمه.و من آراءه في الإعجاز قوله:{و في كتابنا الذي يدلنا على أنه أصدق نظمه البديع الذي لا يقدر على مثله العباد،مع ما سوى ذلك من الدلائل التي جاء بها}.

أما ابن قتيبة الذي توفي سنة ٢٧٦ هـ في كتابه "تأويل مشكل القرآن"، الذي يُعد من الآثار الجليلة التي خدمت لغة القرآن وأسلوبه، إذ يقول في مقدمة كتابه عن الإعجاز بالنظم {والحمد لله الذي نهج لنا سبل الرشاد،و هدانا بنور القرآن،و لم يجعل له عوجا،بل نزله قيما مفصلا بيِّنا،لا يأتيه الباطل من بين يديه و لا من خلفه،تنزيل من حكيم حميد،و قطع بمعجز التأليف أطماع الكائدين، وأبانه بعجيب النظم عن حيل المتكلمين،و جعله متلوا يمل على طول التلاوة،و مسموعا لا تمجه الآذان،و غضا لا يخلق على كثرة الترداد،و عجيبا لا تنقضي عجائبه،و مفيدا لا تنقطع فوائده...و جمع الكثير من معانيه في القليل من لفظه}.

أما الرماني توفي سنة ٣٨٦ هـ فقد جاء في رسالته"النكت في إعجاز القرآن"،فيقول تحت "باب التلاؤم":{التلاؤم نقض التنافر، والتلاؤم تعديل الحروف في التأليف،و التأليف على ثلاثة أوجه: وذلك بيِّن لمن تأمله...و التلاؤم في التعديل من غير بُعد شديد يظهر بسهولته على اللسان، وحسنه

في الأسماع، وتقبله في الطباع، فإذا انضاف إلى ذلك حسن البيان في صحة البرهان في أعلى الطبقات، ظهر الإعجاز}.

كانت البداية للجاحظ و غيره من العلماء،لكن الجرجاني يعد هو الأب الفعلي لقضية الإعجاز بالنظم، فهو الذي بلور أسسها و قواعدها، و أحكم بناءها،فنضجت على يد الجرجاني شيخ البلاغة "و رأيه في الإعجاز قائم على التربية الفنية،تربية الذوق و الإحساس و الشعور،و ذلك بممارسة أي نص أدبي أو قرآني،حتى إذا ما ألف الذوق النقد،مارس النص باحثا عن الجمال فيه،ففي نظمه يكم سر إعجازه".

إذا كان عبد القاهر يقربأن تربية الذوق إحدى الدعائم التي تُعِينُ على إدراك سر الإعجاز بالنظم في القرآن،فما دليله على ذلك؟

إننا نجد الدليل واضحا؛ فيما يسوقه من الآثار الأدبية و النصوص القرآنية محللا و مفسرا، إذ يقول في دلائل الإعجاز: [إنكم تتلون قوله تعالى:{قُل لَئِن اجْتَمَعَتِ الإِنْسُ و الجِنُ عَلَى يأْتُوا بِمِثْلِ هَذَا القُرآنِ لا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ} سورة الإسراء الآية:٨٨، وقوله عز وجل: {فَأْتُوا بِعَشْرِ سُوَرٍ مِثْلِهِ} سورة هود:الآية ١٣، وقوله عز وجل{بِسُورَةٍ مِنْ مِثْلِهِ} سورة البقرة٢٣، فقولوا الآن، أيجوز أن يكون تعالى قد أمر نبيه . صلى الله عليه و سلم.بأن يتحدّى العرب أن يُعارضوا بمثله،من غير أن يكونوا قد عرفوا الوصف الذي جاءهم من قبله التحدي؟

ولابد في الجواب من "لا"،لأنهم إن قالوا:يجوز،أبطلوا التحدي من حيث إنه . كما لا يخفى . مطالبة بأن يأتوا بكلام على وصف،و لا تصح المطالبة بالإتيان به على وصف من غير أن يكون ذلك الوصف معلوما للمطالب،و يُبطل بذلك دعوى الإعجاز أيضا".

وهذا الوصف الذي يمهد به عبد القاهر،أ يكون في اللفظة المفردة أم التركيب؟أم المعاني؟أم الحركات و السكنات؟أم المقاطع و الفواصل؟أم فيما يجد من صورة بديعة مبنية على إستعارة أو تشبيه؟ إذا امتنع الإعجاز لدى عبد القاهر الجرجاني بهذا كله،ففي ماذا يكون؟

إن الإشارة إلى الممهد به لا يعين على فهمه إلاّ فحصه بتذوق النظم و حلاوته، فبالنظم و التأليف يكون الإعجاز، وليس هذا الأمر إلاّ في القرآن، وهذا شاهد على ما ذكره الجرجاني،و ذهب إليه في الإعجاز بالنظم،إذ يقول في كتابه "دلائل الإعجاز":[هل تشك إذا فكرت في قوله تعالى:{وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَ يَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَ غِيضَ المَاءُ وَ قُضِيَ الأَمْرُ وَ اسْتَوَتْ عَلَى الجُودِيِّ وَ قِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَالِمِينَ}سورة هود:٤٤

فتجلى لك منها الإعجاز، وبهرك الذي ترى و تسمع،أنك لم تجد ما وجدت من المزية الظاهرة، والفضيلة القاهرة، إلاّ لأمر يرجع إلى ارتباط هذه الكلم بعضها ببعض، وأن لم يَعرِض الحُسن و الشرف،إلاّمن حيث لاقت الأولى بالثانية،و الثالثة بالرابعة،و هكذا،إلى أن تستقر بها إلى آخرها،و أن الفضل تَنَاتَجَ ما بينها و حصل من مجموعها؟

إذا شككت فتأمل:هل ترى لفظة منها بحيث لو أُخِذَتْ من بين أحواتها و أُفْرِدَت،لَأَدَّت من الفصاحة ما تؤديهنو هي في مكانها من الآية؟ قُلْ:{ابْلَعِي}و اعتبِرْها وحدها،من غير أن تنظر إلى ما قبلها و إلى ما بعدها و كذلك اعتبِرْ سائر ما يليها.

وكيف بالشك في ذلك؟ومعلوم أن مبدأ العظمة في آنْ نُودِيت الأرض،ثم أمِرَت،ثم كان النداء ب"يا" دون "أي"، نحو: يا أيتها الأرض،ثم أمِرتْ،ثم إضافة الماء إلى الكاف دون أن يُقال: ابلعي الماء،ثم اتبع نداءُ الارضِ و أَمْرُها بما هو من شأنها،نداء السماء أمرها بما يخصها،ثم ثم أن قيل:{وَ غِيضَ المَاءُ}، فجاء الفعل مبنيا للمفعول،و تلك الصيغة تدل على أنه

لم يَغِضْ إلاّ بأمر آمر، وقدرة قادر، ثم تأكيد ذلك وتقريره، بقوله تعالى:{وَقُضِيَ الأَمْرُ}، ثم ذكر ما هو فائدة هذه الأمور،و هو {اسْتَوَتْ عَلَى الجُودِيِّ}.ثم إظهار السفسنة قبل الذكر كما هو شرط الفخامة،و الدلالة على عِظَمِ الشأن،ثم مقابلة {قِيلَ}في الخاتمة ب{قِيلَ} في الفاتحة.

أفترى لشيء من هذه الخصائص التي تملؤك بالإعجاز روعة، وتحضرك عند تصورها هيبة تحيط بالنفس من أقطارها، تعلق باللفظ من حيث هو صوت مسموع،و حروف تتوالى في النطق،أم كل ذلك لما بين معاني الألفاظ من الإتساق العجيب؟] ويمثل هذا الأسلوب التحليلي الرائع يصل عبد القاهر الجرجاني إلى ما يريد من تقرير ما أسلف،من أن الشأن للنظم كاملا،و لا شيء من الإعتبار للفظ وحده قبل أن يدخل في هذا النظم المعجز،و لا شك أن تحليل عبد القاهر للآية الكريمة تحليل خبير بدرجات الكلام، هداه إليه فكر ثاقب،و بصيرة نيِّرةٍ،و ذوق سليم.

يشير الدكتور "بدوي طبانة" في كتابه "البيان العربي"، إلى أن عبد الاهر في عرضه لهذه الآية نسِيَ فضل الألفاظ المختارة، فهنالك قبل هذا النظم وهذا التلاؤم الذي فصّله، وهذا الوضع للكلمات على هذا النسق العجيب تخيّرَ لكل لفظ و لا شك أن هنالك ألفاظا غير هذه الألفاظ.كان يمكن أن تؤدّى بها هذه المعاني، ولكن الفضل يظهر في التخير والإنتقاء، المبني على تفضيل لفظ على لفظ آخر.

هذا ما أمكننا تلخيصه عن الشواهد والأمثلة التي جاء بها الجرجاني من القرآن الكريم، ومأثور الكلام العربي، ولو أوردنا كل ما ساقه الجرجاني من شواهد، لأفضى بنا ذلك إلى الاستطراد، وما ذكره من ذلك قار في موضعه من كتابيه: "أسرار البلاغة "و "دلائل الإعجاز".

****

الفصل الرابع

نماذج تطبيقية

نماذج تطبيقية

مناهج النقد وتطبيقها على أبي العلاء

(١) الأدب ومناهج النقد

البحث عن الحقائق في الإنسانيات شاق، لما هو واضح من أن مثل المرء عندما يحاول فهم نفسه، كمثل العين تبغي رؤية نفسها، والنفوس بها وحدات قل أن تتشابه في غير جوانبها العامة التي لا تعني الأدب في شيء، ومثلها في ذلك مثل كل الكائنات، فأنا أعرف شجرة الزيتون أو شجرة الرمان، وأما مطلق شجرة فهذا ما لا أكاد أدركه، وبالمثل أعرف شكسبير أو جيته، وأما مطلق رجل فذلك ما لا وجود له في الواقع، بحيث يخيل إليَّ أن في تفكيرنا فسادًا أصيلًا، مصدره ذلك التجريد الذي مكنتنا منه ألفاظ اللغات.

ولهذا أراني دائمًا شديد الحذر من كل تعميم، فقد أستطيع أن أطمئن إلى تصوير أديب ما لنفسية ما في رواية ما، ولكني أرفض أن أثق بما يقوله الفلاسفة أو علماء النفس عن الإنسان إطلاقًا أو ملكة من ملكاته؛ لأني أحس دائمًا أن حديثهم لا يلقى حقيقة أي نفس ممن أرى حولي.

وإذا صح أن النفوس وحدات غير متشابهة في خصائصها المميزة، وأن التجريد حيلة عقلية، وضح ما في البحث عن حقيقة الأدب وقيمه الفنية من صعوبات.

النقد الذاتي والنقد الموضوعي

يقرأ الناقد القصيدة من الشعر ثم يتساءل عن رأيه فيها، وإذا به يصدر ألوانًا من الأحكام يسمون بعضها «قيمية» وهي ما تدور حول الجودة وعدمها، في سلم للقيم يضعه كل ناقد لنفسه، وبعضها «واقعية» يستمدها من

حقيقة ما ينقد، كوصفه للقصيدة بأنها شعر عقلي أو عاطفي أو حسي، وأحكامه في كلتا الحالتين، إما أن تكون مطلقة وإما أن تكون نسبية؛ أي مردودة إلى ملابسات القصيدة، من حالة نفسية لقائلها أو ظروف خاصة بعصره أو ضرورة لموضوع الشعر، أو ما شاكل ذلك مما ينقل الحكم من الإطلاق إلى النسبية.

فإذا كان رأيك عن «قيمة» القصيدة، وكانت أحكامك «مطلقة» جاء نقدك — فيما يقولون — نقدًا ذاتيًّا، وإلا فهو موضوعي.

وهذا قول يبدو سليم المنطق، ولكنك ما تكاد تمعن النظر حتى تحس بوهنه؛ وذلك لأن كل حكم قيمي لا بد راجع إلى حكم واقعي، فالناقد الذي يحتمي وراء ما يسميه ذوقه الخاص إنما يحيلك في حقيقة الأمر على مجموعة من الآراء السابقة المقررة، التي تبلورت في نفسه بوعي منه أو على غير وعي، بحيث نستطيع أن نقول: إن الذوق ما هو إلا راسب من رواسب العقل الخفية.

يقسم ابن قتيبة الشعر — مثلًا — إلى أربعة أضرب: ضرب حسن لفظه وجاد معناه، وضرب حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى، وضرب جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه، وضرب تأخر معناه وتأخر لفظه. وفي تلك التقاسيم والألفاظ ما يدل على أن أحكامه قيمية، بدليل قوله: «حسن» «جاد» «وحلا» «وقصر» «وتأخر» وهي أحكام مطلقة إذا لم يعلقها على توافق بين لفظ ومعنى أو بين قائل ومقول أو بين الشاعر وعصره، فهو إذن ناقد ذاتي.

ومع ذلك ما تكاد تمعن البصر حتى ترى أن أحكامه القيمية هذه تستند إلى حكمين تقريرين سابقين هما اللذان أمليا:

(١)أولهما: أن اللفظ في خدمة المعنى، وأن المعنى الواحد يمكن أن يعبر عنه بألفاظ مختلفة يحلو بعضها ويقصر الآخر.

(٢)ثانيهما: أنه لا بد لكل بيت من الشعر من معنًى.

ولنناقش هذين الرأيين.

فأما اللفظ في خدمة المعنى أو للعبارة عنه فنظر جزئي هو الذي تلف ذوق ابن قتيبة على غير وعي منه، بل هو إحدى تلك المسلمات التي أفسدت الكثير من أدبنا العربي ومن نقد نقادنا، وذلك لوجوب التمييز بين **نوعين من الأساليب:**

(١)الأسلوب العقلي الذي نستخدمه في العلم والتاريخ والفلسفة وأدب الفكرة إن صح أن يسمى ذلك أدبًا، وعلى هذا الأسلوب تصدق وجهة نظر ابن قتيبة؛ إذ اللفظ عندئذٍ لا يقصد منه إلى غير العبارة عن المعنى، بل نحن نذهب إلى أبعد مما ذهب إليه العرب، فنقول: إن المعنى الواحد لا يمكن أن يعبر عنه إلا بلفظ واحد، فاللغات لا تعرف — ولا يجب أن تعرف — الترادف، وأمر الألفاظ كأمر الجمل، فالكاتب الحق هو الذي لا يطمئن حتى يقع على الجملة الدقيقة التي تحمل ما في نفسه حملًا أمينًا كاملًا، بحيث تصبح العبارة كجسم حيٍّ لا يمكن أن ينتقص منه أو يزداد عليه شيء. والتحدث عندئذٍ عن العلاقة بين اللفظ والمعنى كالتحدث عن شفرتي مقص، والتساؤل عن جودة أحدهما كالتساؤل عن أي الشفرتين أقطع. وإنما لك أن تحكم على المعنى المعبر فتقبله كرأي مصيب أو ترفضه كرأي باطل.

(٢)الأسلوب الفني: وهذا هو أسلوب الأدب بمعناه الضيق كما يفهمه الأوروبيون بل هو الأدب ذاته إذا سلمنا — كما سنرى — أن الأدب «هو العبارة الفنية عن موقف إنساني عبارة موحية»، واللفظ عندئذٍ لا يستخدم للعبارة عن المعنى، بل يقصد لذاته؛ إذ هو في نفسه خلق فني، فمن اليسير مثلًا أن نقول: «إن وقت الظهيرة قد حان» فنؤدي المعنى الذي نريد أن ننقله إلى السامع، ومع ذلك يقول الأعشى: «وقد انتعلت المطي ظلالها» للعبارة عن نفس المعنى، فنحس لساعتنا أن عبارته فنية: «وسارت الإبل في

الصحراء عائدة من الحج»، كما يقول ابن قتيبة، وكما يريد أن يفهم من قول الشاعر: «وسالت بأعناق المطي الأباطح»، ولكن عبارة الشاعر عبارة فنية قصد منها إلى نشر ذلك المنظر الجليل أمام أبصارنا؛ منظر الإبل قادمة من مكة متراصة متتابعة في مفاوز الصحراء، وكأن أعناقها أمواج سيل يتدفق، وكذلك يستطيع مؤرخ أن يقول: إن العرب أنهكوا الفرس، وأما الأعشى فيقول: إنهم تركوهم «وقد حَسَوا بعدُ من أنفاسهم جرعا»، ولقد نصف الصحراء بأنها جرداء تمل عابريها، وأما الشاعر فيقول: «وغبراءَ يقتات الأحاديث ركبُها»، وفي هذه الأمثلة الأربعة أربعة أفعال.

«انتعل» و«سال» و«حسا» و«اقتات» وهي أمارة الفن في العبارة، ولها وظيفتان:

أولاهما: أنها تعبر عن المعنى عبارة حسية؛ لأن كلًّا منها يحمل صورة تدركها الحواس، فالإبل تنتعل الظل، وأعناق المطي تسيل في الصحراء، والفرس يجرعون أنفاسهم، والركب يقتات الأحاديث، وهذه خاصة من أهم خصائص الأسلوب الفني، وأعني بها أن «تصاغ العبارة من معطيات الحواس»، وذلك على خلاف الأسلوب العقلي؛ حيث تكثر المعاني المجردة والألفاظ المجردة التي إن حملت صورة، فصورة عامة كتلك التي نجدها في معظم تلك الألفاظ التي أصبحت «مجازات ميتة» أمثال: الرفعة، الانحطاط، التي لم يعد أحد يفكر فيما اشتقت منه من «رفع» و«حط».

ووظيفتها الأخرى أنها تربط بين عوالم الحس المختلفة، فتحررنا مما اضطرَّنا إليه ضعف عقلنا من تقاسيم مفتعلة؛ وذلك لأنه ليس من الصحيح أن كل حاسة من حواسنا قد ذهبت بطائفة من المدركات، ولا أدل على ذلك من أننا نستطيع أن ندرك الفجر، وأن نحس بنداه في نفوسنا بطرق شتى من حواسنا: عن طريق الأذن عندما نسمع لحنًا موحيًا، وعن طريق البصر إذا ما رأينا أول أشعته رؤية مباشرة أو في لوحة فنان، بل إن من النحاتين من

استطاع أن يحمل الحجر وقعه في النفس، بأنْ مثَّل فتاةً تخلع عنها غلائل النوم، وإلى ساقها طائر يبسط جناحيه البليلين. والشعراء بدورهم يصلون إلى ما يصل إليه كل هؤلاء، عندما يحدثنا أحدهم عن بزوغه وقد لاحت بالآفاق «أصابعه الوردية» بما فيها من رقة وصفاء.

وإذا صح أن معطيات الحواس تتلاقى في النفس التي تكون كلًّا لا يعرف تقاسيم العقل، استطعنا أن نفهم معنى الخلق الفني عند الشعراء؛ إذ كثيرًا ما يكون بفضل إمكان تبادل الحواس صورها، إمكانًا نفسيًّا لا شك فيه. فهذا شاعر إنجليزي يطيل التحديق في ضوء المصباح فيقول: «إنه أخذ ينظر إلى الصمت في جوف الضياء.» وذلك آخر فرنسي يتحدث عن أزهار الربيع التي ترسل عطرها إلى السماء كما يرتفع البخور إلى قباب الكنائس، فترى الأول وقد تمثَّل الصمت شيئًا يُرى، بينما بعثت نشوة الربيع بالآخر ما يشبه إيمان اليافع في قوته، فرأى الطبيعة معبدًا تحوطه آفاق السماء وكأن عطر الزهر بخور. ومن الشعراء من يذكر «شربه» «للون» الشمس السائل، ومنهم من «يرى» ضوء أمسية الخريف في نعومة اللؤلؤ.

بل إن منهم من تتلاقى في عبارته وحدة النفس بوحدة الوجود على حد قول بودلير: «إن الأشياء تفكر خلاله كما يفكر خلالها»، وذلك عندما تأخذه نشوة الأحلام، فإذا بذاتيته قد امَّحت لتخلط بما يحوطه من جلال الطبيعة. ولكم من مرة نستمع إلى «همس» الرياح، فنفهم أنفسنا بصور الأشياء، كما نخلع على الطبيعة معاني الإنسان، ولكن تهزنا كلمة كيتس «عندما يأتي إلى جواري عصفور ينقر الحصى يخيل إلى أني أنقر معه وأني أشاطره حياته.»

وفي هاتين الوظيفتين ما يساعد على إيضاح تعريفنا للأدب بمعناه الصحيح «إنه العبارة الفنية عن موقف إنساني، عبارة موحية»؛ إذ من البين أن كل أدب هو قبل كل شيء صياغة لموقف إنساني، وأن بين الأمرين

رابطة وثيقة؛ إذ في تلك الصياغة يتركز موقف الكاتب مما أمامه من عالم النفس أو عالم الطبيعة، وفي الصيغة التي يختار ينساب ذلك العنصر الشخصي الذي يميز الأدب عن التفكير المجرد، فهو يضيف إلى موضوع مشاهدته عنصرًا من نفسه أو يتلقى منه عنصرًا، ومن تمازج العنصرين تخرج الصور التي تحقق وحدته النفسية أو تصل بينه وبين العالم الخارجي.

ولتلك الصور قدرة على الإيحاء لا يمكن أن يصل إليها أي تعبير مجرد؛ وذلك لأنه من الثابت أن العبارة الحسية أغنى بقوة رمزها، وما قد يرقد تحتها من احتمالات أو ما تستدعي من إحساسات وخواطر، من العبارة المجردة التي لا تمتلك عادة غير محمولها المحدد.

وهذا هو الأدب؛ إذ فيه عناصره الثلاثة:

(١)عبارة فنية.

(٢)موقف إنساني.

(٣)قوة إيحاء، وقد اتحدت تلك العناصر في وحدة متينة هي وحدة الفن.

وأمر الصياغة في الأدب الفني ليس أمرًا شكليًّا، كما ظن معظم نُقَّاد العرب، فهو ليس أمر مجازات أو تشبيهات تتعلق بظواهر الأشياء، أو تستخدم لإيضاح المعنى أو تقويته، بل أمر الخلق الفني في صميم حقيقته النفسية، كما وضحنا. فالشاعر الذي يشرب لون الشمس أو يحس به في نعومة اللؤلؤ، لا يقصد إلى تجميل معنًى أو تنميق عبارة، وإنما يخلق قيمة فنية، لها أصولها في نفسه، ومن هنا يتمايز الكتاب بطرق صياغتهم، وأدق ما يكون ذلك التمايز في موسيقى كل منهم، والذي لا شك فيه أن لكل نفس موسيقاها الداخلية، وأن الأسلوب هو مرآة تلك الموسيقى، وأن الكاتب الأصيل العميق هو من تحس بموسيقاه دون أن تستطيع إدراكها.

والأمر بعدُ كثيرًا ما يعدو الكتَّاب إلى الشعوب في حدود ما يتشابه فيه أفراد الشعب الواحد، وذلك بنوع خاص في الحكم والأمثال الشعبية؛ ولهذا ترى العربي يحدثك عن «إهداء التمر إلى هجر»، والإنجليزي عن «حمل الفحم إلى نيو كاسل»، والمصري الشعبي عن «بيع المية في حارة السقايين»، وتلك عبارة فنية مختلفة لأداء معنًى واحد هو «إعطاء الشيء لمن لا حاجة له به».

إلى شيءٍ من كل هذه الحقائق لم يفطن ابن قتيبة، فجاء ينقد الشعر في ألفاظه ومعانيه بما يحسبه البعض ذوقًا خاصًّا، وهو في حقيقته رأي سابق مقرر عن خدمة اللفظ للمعنى وإمكان العبارة عن المعنى الواحد بألفاظ مختلفة يحلو بعضها ويقصر البعض كما يقول، دون فهم منه ولا تفصيل لأنواع الأساليب وطرق العبارة، مما أفسد الكثير من أحكامه.

مشكلة المعنى

وكما يرجع ذوق ابن قتيبة إلى رأي في العلاقة بين اللفظ والمعنى، كذلك يستند إلى إحدى المسلمات الأخرى، وهي ضرورة حمل البيت لمعنى من المعاني، وبمراجعة الأمثلة التي أوردها يخيل إليَّ أنه يقصد بالمعنى أحد أمرين:

(١)فكرة.

(٢)معنًى أخلاقيًّا.

فأما الفكرة فبدليل أنه ينتقد الأبيات الآتية لخلوها فيما يقول من كل معنًى مفيد:

ولما قضينا من منًى كلَّ حاجة ومسَّح بالأركان من هو ماسح
وشُدَّت على حدب المطايا رحالنا ولا ينظر الغادي الذي هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح

إذ من الواضح أن هذه الأبيات الجميلة التي نثرها ابن قتيبة بقوله: «ولما قطعنا أيام منًى واستلمنا الأركان وعالينا إبلنا الأنضاء، ومضى الناس لا ينتظر الغادي الرائح، ابتدأنا في الحديث، وسارت المطي في الأباطح» لا تحمل أية فكرة، وإنما هي قصص فني رائع، سبقنا الجرجاني في «دلائل الإعجاز» إلى إظهار ما بها من صور أخاذة، وخصوصًا في الشطر الأخير «وسالت بأعناق المطي الأباطح.»

ونستطيع أن نضيف إلى ذلك أن الآداب الأوروبية الحديثة قد شهدت مذهبًا قويًّا في أواخر القرن التاسع عشر، مذهب أمثال هرديا Heredia وجوتييه Goutier ممن يقولون بالفن للفن ويجعلون من أسس مذهبهم نظرتهم إلى اللغة نظرة المثالين إلى مقاطع الرخام، أولئك ينتزعون من اللغة صورًا وهؤلاء تماثيل، مع ذلك لم يجرؤ أحد أن يقدح في أدبهم أو يخرجه من فنون الشعر لخلوه من المعاني. وقد رأينا أي دور تلعبه الصور في حياتنا النفسية التي تغذيها كل الفنون، كما رأينا في الأمثلة التي سقناها من الأعشى وغيره تفاهةً ما بها من معنى تفاهة لم تنل مما بها من قيم فنية.

وأما تطلبه لمعنًى أخلاقي فواضح من إعجابه بأمثال قول القائل:

والنفس راغبة إذا رغبتها وإذا ترد إلى قليل تقنع

هذه النظرة — نظرة الفقيه ابن قتيبة — بدورها نظرة ضيقة؛ إذ من الواضح أن مادة الشعر ليست المعاني الأخلاقية، كما أنها ليست الأفكار، وأن من أجوده ما يمكن أن يكون مجرد تصوير فني، كما أن منه ما لا يعدو مجرد الرمز لحالة نفسية رمزًا بالغ الأثر قوي الإيحاء؛ لأنه عميق الصدق على شخصيته. ولعلني لا أعرف لذلك مثلًا خيرًا من قول شاعرنا العربي الدقيق الحس ذي الرمة، وقد حط رحاله بمنزل الحبيبة وتفقدها فلم يجدها:

عشية ما لي حيلة غير أنني بلقط الحصى والخط في الترب مولع

أخط وأمحو الخط ثم أعيده بكفي والغربان في الدار وقَّع

فأي معنًى يريد ابن قتيبة من هذه الصور الجميلة الصادقة، صورة شاعر أصابه الحزن بالذهول، فجلس إلى الأرض منهكًا يائسًا يخط ويمحو الخط بأصابع شرد عنها اللب، فأخذت تعبث بالرمال، وفي الغربان الواقعة بالدار ما يملأ الجو أسًى ولوعة، وهل أصدق من هذا وصفًا؟ وهل أقوى منه على إيحاء؟ ولعل صدقه في تناهي بساطته.

وهكذا يظهر لنا ما في نظرة ابن قتيبة من ضيق عندما يتطلب معنًى في كل بيت من الشعر، كما ظهر لنا فساد رأيه في العلاقة بين اللفظ والمعنى، وفي هذا تفسير لضعف ما يسمونه ذوق هذا الناقد.

والأمر عند ابن قتيبة كالأمر عند غيره ممن نسمي منهجهم بالمنهج الذاتي، فأحكامهم القيمية تستند دائمًا إلى أحكام واقعية، بحيث نستطيع أن نخلص من هذا المقال بالنتيجة التي سبق أن عبرنا بأن الذوق ليس في الحقيقة إلا راسبًا من رواسب العقل الخفية، وأن كل نقد ذاتي هو في حقيقته نقد تقريري.

(٢) أبو العلاء والنقد

لعل أبا العلاء من أكثر مَن تناوله النقَّاد بالدرس من بين شعراء ومفكري اللغة العربية، وما نريد اليوم أن نعرض للأبحاث التاريخية التي دارت حوله كأبحاث نيكلسون ومرجوليوث وسلمون وفون كريمر والراجا كوتي، فتلك تستند إلى مناهج في البحث التاريخي، أكثر اعتمادها على الأدلة النقلية، وهي كتب علمية، نصيب الأدب أو النقد الأدبي منها محدود، وهي وإن تكن غنية بالتفاصيل التي لا بد لمن يريد الحديث عن أبي العلاء من الإلمام بها، إلا أنها لا تغني عن ضرورة تخطيها إلى الفهم العام لنفسية أبي العلاء فهمًا لا يستقيم نقد بدونه. بل إنه لمن الواضح أن أمثال تلك الأبحاث قد تميت أبا العلاء بدلًا بما يفيدون من تجارب الغير، ينفذون إليها

ويضيفون إلى حيثيتهم الخاصة التي لا يمكن أن تتسع لكل أنواع التجارب البشرية، وتلك مهمة الأدب الأساسية، إذا فقدها لم يعد لوجوده معنًى إلا أن يكون ضربًا من العبث بالأفكار والألفاظ، يلهو به الناس أو يلهون الغير.

وإذن، فالنقد التاريخي تمهيد للنقد الأدبي، تمهيد لازم، ولكنه لا يجوز أن نقف عنده وإلا كنا كمن يجمع المواد الأولية، ثم لا يقيم البناء. وأنا بعدُ لا أجهل فضل هؤلاء الباحثين الذين يتوفرون على الكشف عن وقائع الحقائق، كما أدرك مدى النشوة العقلية التي يجدونها في شق الحجب عما نجهل من تفاصيل، بل أعلم أن من الأبحاث التاريخية ما ينتهي برد العناصر المستقاة عند الشاعر أو الكاتب إلى أصولها التي استمدت منها؛ وبذا تبصرنا بما عندهم من أصالة. ولكني في الحق شديد الحذر من كل تلك الأبحاث، ولا أكاد أطمئن إلى نتائجها من الناحية الإنسانية؛ وذلك لأني لا أفهم الأدب — كما قلت في مقالي السابق — إلا على أنه تعبير فني عن تجارب بشرية. والكاتب أو الشاعر لا يواجه الناس أو الأشياء وفي نفسه عناصر أصيلة ومستقرة، وإنما يواجههم بنفس مجتمعة موحدة كقطرة من المياه لا تمايز بين ذراتها، وإنه لينفعل بالأشياء والناس كما تتردد الأصداء في أنحاء بناء تام، وإن كانت للأديب صفة نفسية فهي على ما أرجح تلك الوحدة التي تختلط فيها الأفكار بالمشاعر والإحساسات، حتى تحس أن في خياله فكرًا وفي شعوره نظرًا.

ونحن إذ نترك النقد التاريخي إلى النقد الأدبي لا نلبث أن نعثر بأنواع من النقد التقريري الذي لا أحسبه أقل خطرًا على الأدب الحي من سابقه، وهنا لا بد من التمييز بين نوعين متباينين من النقد الأدبي.

فهناك نقد الشعراء والكُتَّاب الذين نادوا بمذاهب معينة في الأدب أو الفن، هذا نوع من النقد نسميه إنشائيًّا ولا نعرض له بتأييد ولا تجريح، وإنما يكون مجال الحديث عنه إذا واجهنا ما يدعو إليه، فنقبله أو نرفضه تبعًا لما

نبغي من الأدب، فلشاتوبريان مثلًا أن يفضل وحي المسيحية في نظره إلى الطبيعة على وحي أساطير اليونان، وله أن يقول: إن المسيحية قد ردت إلى الطبيعة ما بها من صمت عميق يحنو على النفس فيرفعها إلى الله، بينما ملأ اليونان حنايا الطبيعة بآلهة وربات استقرت بكل غابة وكل نبع وكل جبل وكل يَمٍّ، حتى لم تعد الطبيعة معبدًا مقدسًا، بل حظيرة لكائنات غريبة. ولهيجو أن يدعو إلى الرومانتزم، ولغيره أن يدعو إلى غير الرومانتزم من المذاهب المعروفة في أوروبا والتي نرجو أن تنشأ عندنا يومًا ما جماعات تدعو إلى مثلها وتقتتل في سبيلها عن إيمان.

وهناك نقد الأدباء والمفكرين الذي نسميه وصفيًّا؛ لأنه يتناول التراث الأدبي الذي خلفه الكُتَّاب والشعراء السابقون والمعاصرون، وكل نقد من هذا النوع نقد تقريري، كما رأينا في المقال السابق، وهنا نصل إلى مشكلة النقد الأساسية.

وذلك لأنه من حقنا أن نتساءل: هل من الممكن أن نستقري مما بين أيدينا من أمهات المؤلفات الأدبية أصولًا عامة للأدب على نحو ما استقرى النحويون قواعد اللغة من الاستعمال، أو استقرى الفلاسفة المنطق من مقولات اللغة؟ وهبنا استقرينا أصولًا كهذه أتراها متحكمة فيما ينتج الأدباء اليوم أو سينتجون في الغد على نحو ما تتحكم قواعد اللغة أو المنطق في تعبيرنا أو تفكيرنا؟ وهل من الخير للأدب أن نقبل هذا القياس، بل هل من الممكن أن نقبله؟

والواقع أن لدينا طائفة من المبادئ قد استقراها النقَّاد بالفعل في كل فرع من فروع الأدب، ومرد الكل إلى أرسطو في كتابيه عن «الشعر» و«الخطابة». ولكنه لسوء الحظ قد حدث في الأدب ما حدث في اللغة؛ إذ جنح الناس إلى اتخاذ تلك المبادئ — التي كانت في الأصل مجرد ملاحظات — كقواعد آمرة على نحو ما نفعل في قواعد اللغة؛ إذ نحاول أن

نتخذ عِنانًا يُثني عن كل تطور، فيه لا شك إثراء للغة، كما أنه في طبائع الأشياء باعتبار اللغة أداة يستخدمها أحياء دائمو التقدم أو على الأقل التغير.

هنا يظهر سخف أصول النقد المدعاة. ولكن ذلك لا يذهب بكل قيمتها، فنحن لا نستطيع أن نتجاهل كل ما جرى عليه كبار الكُتَّاب، كما لا نستطيع أن نتجاهل كل قواعد اللغة وإلا كنا جهلة، نخفي جهلنا وكسلنا خلف حرية باطلة ندعيها، فنفسد حياتنا بالعبث بأداة تفاهمنا وإدخال الاضطراب في أصولها. بل نحن نذهب إلى أبعد من ذلك، فنرى في تلك الأصول الأدبية عونًا على الخلق وادخارًا للطاقة، ولا أدل على ذلك من أن الشعر نفسه، وهو أخص ما تمتاز به الآداب — هو أكثر فنونها خضوعًا للقواعد، ولكم من شاعر يحدثك عما وقع عليه من صور رائعة، أو عبارات دالة بفضل ضرورة القافية مثلًا أو استقامة الوزن.

وإذن، فهناك قواعد تؤيدها أمهات الآثار الأدبية التي خلَّفها كبار الأدباء، ولهؤلاء من القداسة ما يحملنا على احترام ما صدروا عنه من أصول، ولا مَعْدِلَ لنا إن أردنا أن نصل إلى مثل ما وصلوا إليه عن أن نهتدي بهم، ولكن على شريطة أن نميز بين عنصرين في الأدب:

(١)عنصر التجربة البشرية.

(٢)عنصر الصياغة، ننظر فيها على ضوء الأصول الأدبية.

وأنا أميز بين التجربة البشرية وصياغتها وبالصدر حرج؛ وذلك لأننا مضطرون إلى التمييز اضطرارًا وإن كان الواقع أن بين العنصرين تداخلًا قويًّا، يكاد يكون وحدة في كثير من الأحيان، فالعنصر الشخصي الذي يميز كل أدب عن غيره من مظاهر نشاطنا الروحي كثيرًا ما يكون في الصياغة.

ومع هذا يجب أن نفهم التجربة البشرية في ذاتها، وهذا الفهم ليس بالهين؛ إذِ الأمر بين الكاتب والقارئ أشبه ما يكون بأمر الأواني المستطرقة، فنحن لا نفهم عن الغير إلا إذا اتصلت نفوسهم بنفوسنا. وفهمنا محدود بقدرتنا على الاستجابة، بل كثيرًا ما نخطئ فهم ما نقرأ لأننا نحمِّله فوق ما تستطيع أن توحي به ألفاظه، أو نرى فيه ما لم يخطر ببالِ قائله إن لم نجد بمعانيه وفق هوانا حتى لكأننا نقرأ ما برءوسنا لا ما تقع عليه أعيننا. وفي كل هذا ولا ريب إثراء للآثار الأدبية، ولكنه أيضًا موضع خطر قد يبلغ أحيانًا مبلغ السفسطة الباطلة، وهذه مشكلة تستحق أن نقف عندها قليلًا.

وفي الحق أني لا أعرف أصدق من كلمة للأديب الإنجليزي إيليوت Eliot يقول فيها: «إنه لم يؤثر في الآداب القديمة شيء قدر ما أثرت الآداب الحديثة.» وتلك ظاهرة عمَّت على الشرق والغرب، ففي فرنسا مثلًا رأينا ناقدًا كبيرًا كبرونتيير Brunetiere يطبق نظرية التطور اللاحقة على الأدب السابق، فيحاول أن يثبت أن أنواعه المختلفة قد صدر بعضها عن بعض، كما صدر في وَهْم دارون الإنسان عن القرد، فيقول: إن مادة الشعر الرومانتيكي هي مادة الخطابة الدينية في القرن السابع عشر، لما شاهده من حديث الشعراء الرومانتيكي عن بؤس الحياة وفنائها المستمر وما شاكل ذلك، في نغمة حارة تشبه من قريب أو بعيد نغمة الخطابة.

والأمر عندنا أخطر، فها هو الأستاذ العقاد يقحم النظريات الفلسفية التي تقوم كمذاهب ذات أسس نظرية عميقة شاملة في ميدان الأدب، فيكتب فصولًا طويلة ليدلل على أن أبا العلاء قال بالاشتراكية أو ببقاء الأصلح وما إلى ذلك، مما قد يدل على براعة الناقد، ولكنه لا يغني شيئًا عن فهمنا لنفسية أبي العلاء ومأساته التي صدر عنها في كل ما كتب من شعر إحساس أو فكرة.

ولقد يلقي الأستاذ أمين الخولي محاضرات عامة عن أبي العلاء، فيأتي الجزء الأول منها مستندًا إلى مسلمات غير ثابتة، فهو يفترض أن المفكر الحق هو من يسير في حياته وفق تفكيره، وأبو العلاء لم يفعل ذلك؛ وإذن فهو ليس مفكرًا حقيقيًّا. وهذا قول مردود لما هو معروف عن تاريخ الفلاسفة، أمثال بيكون وسينيك مثلًا من تناقض واضح بين حياتهم وتفكيرهم، ولما هو ثابت بداهةً من أننا لا نسير في الحياة بعقولنا، بل بقوًى دفينة، أغلبها عضوي المصدر، ولكم من مرة نأتي الشر ونحن نعلم أنه شر ولا نستطيع أن نمسك عنه، وهو يحرر قوائم بتناقض أبي العلاء في كل نواحي المعرفة وسبلها، ثم يخلص من ذلك في النصف الثاني من بحثه إلى أن كل ما كتبه أبو العلاء، إن هو إلا خواطر شاعر، وأن مصدر تناقضه هو «مركب نقص» قال به فرويد منذ سنين فلم يأتِ بجديد، وإنما أسرف فيما كانت تعلم الإنسانية من حق منذ قرون، وعممه واتخذ منه مذهبًا. وأتى الأستاذ الخولي فطبقه على أبي العلاء، فيا عجبًا! ولِمَ يدفع هذا المركب أبا العلاء إلى اعتزال الحياة، بينما دفع بشارًا مثلًا إلى المغامرة فيها باستهتار لم نعهده حتى في المبصرين؟

وللدكتور طه حسين كتابان عن أبي العلاء؛ أولهما: «ذكرى أبي العلاء» وهو كتاب طه حسين الشاب الذي كان لا يزال في حماسته الأولى لمناهج البحث العلمي وأقسام الفلسفة، وهو يُعد قريب عهد بالثقافة الأزهرية التي تحرص على محفوظها تستعيره لأداء ما تريد لجمال ما تستشهد به من منقولٍ نثرًا كان أو شعرًا، وفي هذا ما يدعو إلى الانصراف عن مجاراة فكرتنا الأصلية لنمهد للشاهد، فهو منذ المقالة الأولى يريد أن يلم بعصر أبي العلاء، وفقًا لمناهج البحث الحديث «إلمامة الطغرائي بالجزع، تلك التي تمناها لتنقع غلته وتشفي علته، ولتثلج فؤاده وتفيض على نفسه العافية والسلام:

لعل إلمامة بالجزع ثانية يدب منها نسيم البرء في عللي»

وهو يلم به إلمامة مهما تكن قليلة قصيرة المدى فهي شاملة الخير موفورة النفع عظيمة الغناء:

أَلِمَّا بِمَيٍّ قبل أن تطرح النوى بنا مطرحًا أو قبل بينٍ يزيلها

فإن لا يكن إلا تعلل ساعة قليلًا فإنـــــــي نافع لي قليلها

وهذا كلام جميل وشعر جميل، يدل على ذوق أدبي مرهف، ولكنه ليس من مقتضيات مناهج البحث الحديثة. وما نترك الجزء الأول من الكتاب الذي يلم فيه المؤلف بعصر أبي العلاء وتاريخ حياة أبي العلاء لنصل إلى فلسفة أبي العلاء وشعر أبي العلاء، حتى نجد طائفة من التقاسيم المدرسية التي تقف عند الشكل دون أن تمس الصميم. فهو يدرس شعره في أبواب من مدح وفخر ووصف ورثاء ونسيب ودرعيات ولزوميات، ثم ينتقل إلى نثره بما فيه من نقد وسخرية وخيال ومهارة لغوية، فيتحدث عنه حديثًا موجزًا غير وافٍ، حتى إذا انتهى إلى فلسفته اصطنع لدراستها تقسيم المسلمين للفلسفة إلى أربعة أقسام؛ القسم الأول: الفلسفة الطبيعية أو العلم الأدنى، والثاني: الفلسفة الرياضية أو العلم الأوسط، والثالث: الفلسفة الإلهية أو العلم الأعلى، والرابع: الفلسفة العملية. ثم يتحدث عن كل تلك الأقسام عند أبي العلاء فيورد شعره في المادة والزمان والمكان، وتناهي الأبعاد، ثم الله والجبر والروح والتناسخ والجن والملائكة والنبوات والبعث وأصل الإنسان والغرائز والدنيا والعدم والزواج والمرأة والسياسة والاقتصاد والحيوان والعزلة. وما نظن دراسة كهذه تستطيع أن تنتهي إلى فهم أبي العلاء، ذلك الفهم الرائع الذي انتهى إليه نفس المؤلف في كتابه الآخر الذي ألفه حديثًا، وقد تمت خبرته واتسعت آفاقه، كتاب «مع أبي العلاء في سجنه»، ولكم يخيل إلينا أن كتاب «ذكرى أبي العلاء» أشبه ما يكون بقطعة من الأثاث، تامة التركيب معدة الأدراج أتى المؤلف فملاها، مع أن أبا العلاء لم يكد يثبت على رأي، وإن ثبت فعلى

إحساسه بالألم، ولكن طغيان المعرفة الأولى بالفلسفة هو الذي وجه المؤلف تلك الوجهة المدرسية الشكلية.

ونحن بعد ذلك لا نجد في هذا الكتاب عن «رسالة الغفران» العظيمة الخطر في أدبنا العربي شيئًا يذكر، لا عن وحدة تأليفها، ولا عن فكرتها وروحها، ولا عن طرق الأداء فيها. وأما الكتاب الثاني لنفس المؤلف فهو فيما أعتقد خير ما كُتب عن أبي العلاء؛ وذلك لأنه لا يقف عند التفاصيل والأقسام المدرسية التي تفسد وحدة أبي العلاء، بل يتناوله كتجربة بشرية، يقصها بأسلوب جميل ووسائل روائية تغرينا بالقراءة، ولكننا هنا نقع على خطر آخر؛ وذلك لأن المؤلف لم يكد يخلص من طغيان النظرة التعليمية التي ظهرت في أوائل حياته، حتى ضرب في آفاق الثقافة الأوروبية، يحاول في إيمان أن يدخلها في مجرى تفكيرنا، وهذا اتجاه نافع نحن في أشد الحاجة إليه، ولكن على أن نستخدمه في حذر، وألا نسرف في الركون إليه. وأوضح ما يظهر هذا الإسراف في مقارنات المؤلف، ومن هنا لا بد من الوقوف عند هذه الناحية لما لها من عظيم التأثير في توجيه أدبنا الحديث، ولما لهذا المنهج من خطورة.

وأول ما نلاحظ هو عدم التفرقة بين البحث عن المؤثرات وبين إقامة المقارنات، فهو عندما يعرض للمقارنة بين الشاعر اللاتيني لوكريس وأبي العلاء؛ ينكر طبعًا أن يكون أبو العلاء قد عرف لوكريس أو سمع به، ولكنه يعود فيقرر أن لوكريس لم يكن إلا تلميذًا لأبيقور، ويقرر أن العرب قد عرفوا فلسفة أبيقور، وإذن من المعقول أن يكون هناك تشابه بين لوكريس وأبي العلاء وهو يتلمس هذا الشبه في مسائل جزئية وأفكار، في أدب أبي العلاء ما يؤيدها وفيه ما يناقضها، لما هو معروف من أن أبا العلاء لم يثبت قط على رأي. ونحن لم نعرف كيف تأثر أبو العلاء بالفلسفة الأبيقورية، ونحن نعجب من مقارنة لوكريس بأبي العلاء، لما هو معروف من أن للوكريس

فلسفة ثابتة مستقرة متماسكة الأجزاء، فلسفة تقريرية في كل مشكلة عرض لها، بينما أبو العلاء رجل ابتلاه الله بمحنة بلبلت أفكاره فلم يؤمن بغير «النعمى والبؤس» وما عدا ذلك فكل شعره ونثره من وحي الساعة ووفقًا لحالته النفسية التي لم يترك لها الألم اطرادًا، فالمقارنة بينهما لا يمكن أن تنعقد. بل إن ما أورده المؤلف من اتفاق على بعض الجزئيات يخيل إلينا أنه غير ثابت، ولنضرب مثلًا بالعلة الغائية (ص٢٣٢ وما بعدها)، فالمؤلف يقول عن لوكريس: إنه ينكر العلة الغائية؛ إذ إن الأعضاء، كما يقول لوكريس «قد أوجدت غايتها ولم توجد هي لتحقيق هذه الغايات.» ومع ذلك نجد في الكتاب السادس من «طبائع الأشياء» للوكريس في الأبيات (١٠٢٣ وما بعده) ما ترجمته «عند كل كائن إحساس بما يستطيع أن يستخدم فيه ملكاته، فالعجل الصغير حتى قبل أن تبرز قرونه بجبهته إذا استثير يحاول استخدامها فيهدد خصمه ويطارده وقد حنى رأسه، وكذلك صغار الفهود والأسود تدافع عن نفسها بمخالبها وأنيابها قبل أن تنمو لها مخالب وأنياب، وأما الطيور بكل أنواعها فتراها تركن إلى ريش أجنحتها طالبة إليها عونًا لم تقو عليه بعد.» ونحن لا نناقش نظرية أبيقور على العموم، ولكن أليس من الواضح أن عبارات لوكريس هذه تدل على وجود العلة الغائية، وعلى أن تلك العلة هي سبب خلق الأعضاء لا العكس؟ والمؤلف يستدل على إنكار أبي العلاء للعلة الغائية بقوله في «الفصول والغايات»: «يقدر ربنا أن يجعل الإنسان ينظر بقدميه ويسمع الأصوات بيده وتكون بنانه مجاري دمعه، ويجد الطعم بأذنه ويشم الروائح بمنكبه ويمشي إلى الغرض على هامته.» ولست أرى هنا دخلًا للعلة الغائية التي تربط بين العضو ووظيفته، وإنما هنا حديث عن قدرة الله الذي كان يستطيع لو أراد سبحانه أن يجعل من أبي العلاء مبصرًا، وفي القرآن ما يمكن أن يوحي بمثله يَوْمَ تَشْهَدُ عَلَيْهِمْ أَلْسِنَتُهُمْ وَأَيْدِيهِمْ وَأَرْجُلُهُمْ (النور:٢٤) ... إلخ. فما العلاقة هنا بين أبي العلاء وفلسفة أبيقور

أو لوكريس؟ وهل هناك نفع من وراء هذه المقارنة أو داعٍ إليها أو حقيقة لها؟ والمؤلف يبني على ذلك نتائج كثيرة تدل على مهارة في التفكير والعرض، ولكني أخشى ألا تلاقي حقيقة أبي العلاء النفسية، كما لا تلاقي حقيقة فلسفة لوكريس أو روحه.

وهناك بعد اتجاه عند نقادنا طالما حيَّر اللب، فهم دائمًا يحاولون البحث عن أوجه شبه في مقارناتهم، وهذا اتجاه خاطئ، فالنفوس لا يمكن أن تتشابه، بل إن نفس الفكرة يعبر عنها أديبان فتكتسب من لون نفسيهما ومن الروابط بعوالم الحس والنفس الأخرى ما يجعلها أصيلة عند كل أديب منهما، على نحو ما تتكون أحاديثنا المختلفة من نفس ألفاظ اللغة الشائعة بيننا، بل على نحو ما تتكون تلك ذاتها من الحروف الهجائية المحصورة العدد، ومع ذلك تتنوع أفكارنا إلى غير حدٍّ كما تتنوع ألفاظ اللغة رغم انحصار وحداتها المكونة.

وهناك عدة أبحاث حول أبي العلاء صادرة عن نفس هذا الاتجاه، منها مقارنة حامد الصواف في كتابه عن عمر الخيام بين عمر وأبي العلاء، ومقارنة قسطاكي حمصي في كتابه «منهل الوراد في علم الانتقاد» بين دانتي وأبي العلاء، ومقارنة الأستاذ علي أدهم في مجلة «الهلال» بين أبي العلاء وشوبنهور.

وكل تلك الأبحاث على اختلافها في الإصابة بعيدة فيما أحسب عن الحقيقة النفسية الثابتة وعن تمايز النفوس تمايزًا لا يمكن أن ينال منه — بخاصة في النفوس الأصيلة — أي وحدة في الجنس أو الزمان أو المكان أو الثقافة، أو غير ذلك مما زعمه «تين» وغير «تين» من النقَّاد الشكليين، الذين فهموا كل شيء غير أصالة النفوس واختلاف طرق انفعالها بما يحيطها من ناس وأشياء، بل بما يدور في حناياها من حس أو شعور أو فكر.

(٣) أبو العلاء و«رسالة الغفران»

رسالة الغفران مجموعة من أصداء محنة أبي العلاء، بحيث لا يمكن فهمها ما لم ننفذ إلى معنى تلك التجربة البشرية التي عاشها أبو العلاء، وأن ندرك نتائجها الخطيرة في إحساسه وتفكيره، وفهم تلك التجربة على وجهها الصحيح هو أهم عمل للناقد؛ وذلك لأن التفسير والبحث عن العوامل التي أثرت في حياة الكاتب أو الشاعر لا يمكن أن ينتهي إلى شيء نهائي، فقد يبصرنا العلماء بما في حياة أبي العلاء من مؤثرات، ومع ذلك يظل دائمًا شيء لا يمكن تفسيره، هو أصالة الأديب التي تتلخص في كيفية انفعاله بتلك المؤثرات، وهذا هو السبب في أن نرى ناقدًا كالدكتور طه حسين يعرض لما كان من تفاوت أثر المحنة عند أبي العلاء وبشار، فلا يجد تعليلًا غير ما يسميه «غريزة أبي العلاء الوحشية»، ومن الواضح أن هذا التفسير لا يغني لما فيه من دور؛ إذ ما نريد أن نفهمه هو سبب تلك الوحشية التي تميز بها.

وإذن، فمحاولة الفهم خير من محاولة التفسير، وعلى أساس هذا الفهم يستقيم النقد أو يعوج، والذي لا شك فيه أن الكثير من النقد الوصفي لم ينجح في أداء رسالته لعجز أصحابه عن كل فهم صحيح لنفوس من ينقدون، بله روح العصر أو الأدب الذي يعرضون له، فالمرء لا يستطيع أن يتذوق الأدب اليوناني مثلًا ما لم يبدأ فيخلق لنفسه روحًا يونانية قديمة بقراءة ما خلفوا من آثار أدبية وتاريخية، حتى يتشبع بروحهم فتتداعى خواطره وإحساساته على نحو ما كانت تتداعى عندهم.

والأمر كذلك في أدبنا العربي القديم فالناقد ذو الخيال القادر على تصور حياة العرب والإحساس بها قدرة الممثل الجيد على أن يحيا الدور الذي يلعب، يستطيع أن يدرك ما في بكاء الديار عند هؤلاء القوم الرُّحَّل من جمال وصدق لا أعرف لهما مثيلًا في أدبنا، ومع ذلك كم نرى من أحمق يسخر من هذا البكاء، بل كم من ناقد لا يرى فيه إلا مجرد تمهيد لأغراض

الشعر عند العرب، وهذا نظر فقير لحقائق العربي النفسية، أو قل قصور عن فهم تجارب الغير.

والواقع أن النقد ليس بالمهمة الهينة، ولا هو في مقدور كل إنسان؛ إذ لا بد لمن يريد أن يحاوله أن يكون غنيًّا بتجارب الحياة غنًى يذهب بما في النفس من جمود، بحيث تستطيع أن تخرج من محيطها لتعيش بالخيال في محيط جديد، وهذا يحتاج إلى مرونة نفسية لا تُكتسب إلا بأحد أمرين: إما بالتجارب المباشرة، وإما بالمران الطويل على فهم تجارب الغير كما يقصها الأدباء.

ولقد ضرب النقَّاد عندنا في فهم روح أبي العلاء كل مضرب، وفي الجزء الثالث من «رسالة الغفران» طبعة الأستاذ كامل الكيلاني آراء عديدة لكثير من كبار مفكرينا وأدبائنا، ولكنهم في الغالب لم يخضعوا أنفسهم لمنطوق أدبه، بل أتاه كل منهم بفكرة سابقة في مسألة من المسائل التي يثيرها. وهذا موضع الداء عندنا وأكبر دليل على أننا لا نزال بعيدين عن النضج الأدبي المنشود، الذي يخضع للفن وينتزع منه مدلوله بدلًا من أن يملي عليه رأيًّا كونته لنا من قبل ثقافتنا الإسلامية أو مطالعتنا في كتب الأوروبيين.

فبين يدي الآن رأي للأستاذ عبد الوهاب النجار، يقرر فيه أن أبا العلاء «كان متين الدين قوي اليقين، وأنه كان شديد الوطأة على منتحلي التقوى المتظاهرين بالدين والتصوف»، وأنه «لم يقصد بالدين هزؤًا ولا سخرية، وإنما هو شيء جر إليه الخيال الشعري وأملاه حب الإغراب في التصوير.»

ومن الواضح أن رحمة الله واسعة، وأن أبا العلاء في غير حاجة إلى هذا الدفاع قدر حاجتنا نحن إلى فهم محنة ذلك الرجل ومشاركته إياها لنثرى ونفيد.

وكذلك الأمر في رأي ذلك المفكر الروحي الأستاذ فريد وجدي، فهو يصدر فيه عن فكرة سابقة عن حقيقة الإيمان يحاول أن يطبقها على أبي العلاء دون أن يبصرنا بكيفية استقرائه لها من أدبه، فهي كالقالب يريد أن يصب فيه إيمان أبي العلاء أراد أبو العلاء أو لم يرد، وذلك حيث يقول: «إذا كان التدين هو الخضوع لصورة ذهنية تنتحل صفات علوية منتزعة من الصفات البشرية، والتأمل في الرذائل خوفًا من عقاب، والتحلي بالفضائل طمعًا في ثواب، والتقليد في العبادات والمعاملات، وإهمال أحكام العقل والنظر، والجمود على حالة نفسية لا تتغير، والاستعصاء على ناموس الترقي، قلنا: إذا كان التدين هو تقمص هذه الروح، فإن أبا العلاء لم يكن متدينًا. ولكن إذا كان التدين — على ما نفهمه اليوم من معنى الإسلام — هو محو كل صورة ذهنية وتعريض صفحتي العقل والقلب للوجود المطلق رجاء أن ترتسم عليها الحقيقة تحميها الشكوك من عبث الخيالات، والثورة على كل تقليد يناقض بداهة العقل، وعلى كل نظام لا يوافق سنن الطبيعة، واستشعار الروعة من المجهول الضخم الذي يحيط بنا من كل مكان، والترفع عن الدنايا؛ لأنها لا تتفق وكرامة الإنسان، وإحالة الحاجات البدنية إلى أدنى حدودها، قلنا: إذا كان التدين هو هذا، فإن أبا العلاء كان من أعمق الناس تدينًا.» وهذا كلام جميل، ولكنه لا يتفق مع روح الإسلام ولا مع روح أي دين آخر؛ لأن الدين تصديق وشعائر، كما هو حالة نفسية ومبادئ أخلاقية، وهو لا يتفق مع نفسية أبي العلاء، وإنما هو فهم خاص للأستاذ وجدي يريد أن يمليه على أبي العلاء.

والأمر أغرب في الخصومة التي نشبت بين الدكتور طه حسين والأستاذ العقاد، والعقاد يبدأ فيؤكد — فيما يعلم — أن فكرة أبي العلاء في هذه الرحلة إلى العالم الآخر لم يسبقه إليها أحد غير لوسيان في محاوراته في الأولمب والهاوية. وهذا قول عجيب يدخل في سلسلة تأكيدات الأستاذ العقاد التي لا حصر لها في كل ما كتب، والتي كثيرًا ما تدهشنا لجرأتها. ففكرة الرحلة إلى العالم الآخر قديمة قدم الإنسانية، عرفها اليونان قبل لوسيان، وعرفها العرب قبل أبي العلاء. والكل يعلم ما في أساطير اليونان من وصف لنزول أورفيوس إلى العالم الآخر ليسترد منه زوجته أوريديس، والكل يعلم وصف هوميروس لرحلة أوليس، ووصف فرجيلوس شاعر «الإنيادة» لرحلة إنيوس بذلك العالم. كما نعلم جميعًا أشعار المتصوفة في أحلام يقظتهم ونومهم، ومن تلك الرحلات الرائع الجميل، كوصف الحارث بن أسد المحاسبي في «التوهم» الذي نشره المستشرق الدكتور أربري، وصدَّر له الأستاذ أحمد أمين بك. وفي عصر مقارب لعصر أبي العلاء كتب ابن شهيد رسالة «التوابع والزوابع» المنشورة بكتاب «الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة» (ج١، ص٢١٠)، وهي شديدة الشبه برسالة الغفران. ومع ذلك يؤكد العقاد أن فكرة رسالة الغفران لم يسبق أبا العلاء إليها غير لوسيان (؟) وهو يخلص من ذلك إلى الحكم على الرسالة بأنها «نمط وحدها في آدابنا العربية، وأسلوب شائق، وفن طريف، وفكرة لبقة، وفذلكة جامعة لأشتات من نكات النحو واللغة، وأما أن ينظر إليها كأنها نفحة من نفحات الوحي الشعري على مثال ما نعرف من القصائد الكبرى التي يفتن في تمثيلها الشعراء، والقصص التي يخترعونها اختراعًا، أو ينظر إليها كأنها عمل من أعمال توليد الصور وإلباس المعاني المجردة لباس المدركات المحسوسة، فليس ذلك حقًّا.»

وهذا كلام غريب يستند إلى مسلمات لا يُعلم من سلَّم بها، وما نعلم أن الأرض قد أنجبت كُتَّابًا يخترعون القصص اختراعًا، كما لا نظن أن أبا العلاء لم يتصور مواقف وأوضاعًا حسية عديدة تحمل ما بنفسه من سخرية. ورد الدكتور طه يجادل العقاد في قدرة الخيال أهي خالقة أو معيدة، وما كان أغنانا عن هذه الخصومة بأن نتناول النص نبين ما فيه دون الرجوع إلى «فلسفة علم النفس».

وكذلك الأمر في مشكلتي «تشاؤم أبي العلاء» و«سخرية أبي العلاء».

ففي «مطالعات» الأستاذ العقاد عدة مقالات عن المعري، ولكن موضع الداء هو دائمًا ما ذكرت من إقحام كُتَّابنا لآراء كونوها من مطالعاتهم في الكتب الأوروبية على أدبنا إقحامًا، بدلًا من الخضوع لذلك الأدب والصبر على فهمه واستخلاص ما به في تواضع وإخلاص. فالعقاد يبدأ بتقرير تشاؤم أبي العلاء (ص٧٠ وما بعدها)، مع أن التشاؤم هو ما نريد أن نعلم لونه ونتائجه. ونحن بعدُ نعلم أن التشاؤم مصدره اتساع الشُّقَّة بين الأمل والواقع؛ أي بين قدرتنا وبين ما نبغي، ولكننا نعلم أن نتائجه تتفاوت في النفوس، فهي عند رجل كأبي العلاء قد تبلغ حد اليأس. واليأس قد يريح بعض النفوس، كما قد يحطم أخرى، واليأس قد يصرف إلى نوع من السخرية أشبه ما تكون بحساسية العقل. وهنا نلمس الاتجاه الصحيح نحو فهم محنة أبي العلاء ككل، وهو ما كنا نبغيه من نقادنا، ولكنهم لم يفعلوا مكتفين بتعميمات لا غناء فيها.

وكذلك أمر السخرية، فقد تحدث عنها العقاد، كما ذكر الدكتور طه حسين أنه أول من لفت الأنظار إليها في «رسالة الغفران»، ولكننا لا نخرج من حديثهما بفهم واضح لتلك السخرية أو تمييز لها عما يشابهها من

اتجاهات النفس، وعلة ذلك فيما أحسب هي افتقارنا إلى المفارقات الدقيقة. ولنوضح قليلًا ما نقصد إليه في التشاؤم وفي السخرية.

فالتشاؤم قد يكون تشاؤمًا عقليًّا وليدًا لنظرة فلسفية للوجود وما فيه من قوانين كتشاؤم شوبنهور، وهذا لا يعنينا؛ لأننا لسنا من الطموح بحيث نمتد بضعفنا العقلي إلى الحكم على العالم بأنه خير العوالم الممكنة أو أسوؤها، ولنترك ذلك للفلاسفة يبنون العالم كما يريدون. وإنما يعنينا تشاؤم الأدباء، وتلك صفتهم الغالبة حتى كُتَّاب الكوميديا منهم، وإن تفاوتت ألوان ذلك التشاؤم. فشعراء الرومانتيكية كلهم متشائمون لما في حسهم من إرهاف يبالغ في الشعور بوقع محن الحياة، وعجز الإرادة البشرية عن كبح جماح الأمل. ولقد يولد أحدهم من أصل شريف، ثم تأتي أحداث الحياة فتعطل من قواه وتذهب بأمنه وما كان يبغي من مجد، كما فعلت الثورة الفرنسية بشاتوبريان، فإذا به حزين «يتثاءب الحياة» بدلًا من أن يحياها، وهذا النوع من الاتجاه أقرب إلى الحزن منه إلى التشاؤم.

ومن الشعراء أمثال الشاعر الإيطالي «ليوباردي» من تقعد به آفات الجسد عن المغامرة في الحياة كما يريد، فإذا به يصيح: «إنه ليس إلا جذعًا نخرًا يحس ويتألم.» ومنهم أمثال أبي العلاء ممن نزلت بهم محنة لا فرار منها فأصابهم ما يشبه اليأس من الحياة فتبرموا بها في ضرب من الاستهتار العقلي الذي يلهو بكل فكرة وكل عقيدة وكل عاطفة؛ لأن اليأس لا يستطيع غير ذلك. ومنهم من استهتر عملًا فغامر والتمس اللذات في غير حياء ولا تعفف كبشار، وكان هذا أيضًا مظهرًا ليأسه. والأمر بعد سيان، فاستهتار العقل واستهتار العمل مردهما واحد، ونحن بعد لا ندري إلى أي حد نسمي هذا تشاؤمًا وهو أقرب ما يكون إلى الثورة.

هناك إذن حزن وهناك ألم وهناك يأس وهناك ثورة، ولكل هذه مظاهره، وهي تختلف عن التشاؤم الذي هو توقع دائم لأسوأ الفروض، وتغليب لجانب الشر في الأشياء والناس على جانب الخير فيها. وفي تفكير أبي العلاء شيء من هذا، ولكنه ليس صفته الغالبة، التي نراها في يأسه العقلي الذي يرى إمكان كل رأي ولا يكاد يجزم في شيء برأي، وفي يأسه العاطفي الذي لم يعرف يقينًا غير اليقين بألمه؛ لمحنته التي لا ذنب له فيها.

والسخرية كذلك ألوان نفسية لا عداد لها، فلا أقل من أن نميز بين ما نستطيع التمييز بينه منها. فهناك «روح العبث» المعروفة بالهيومر Humour، وهي غير التهكم sarcasme وغير السخرية بمعناها الدقيق ironie وغير الضحك le comique، فلكل منها مصدره النفسي ولكل منها دوره في حياتنا.

ولجورج ديهامل في كتابه «دفاع عن الأدب» عدة أسطر عميقة يتحدث فيها عن «الهيومر» ويميز بينه وبين ما ليس منه؛ إذ يقول: «إن روح الهيومر تختلف عن روح الإضحاك، فالإضحاك يرمي إلى إثارة الضحك بأسلوب خاص ولغة خاصة، بحيث يصعب أن يستعمل في التراجيديا مثلًا، وهو غير المرح الخالص الذي هو حالة نفسية عارضة يطول أو يقصر دوامها، وليست لها قدرة على الكشف عن حقائق النفس.» وعنده «أن الهيومر نوع من التغير في الضياء، يمكننا من أن نرى الشيء في كافة مظاهره، ولقد يكون بين بعض تلك المظاهر تناقض، بفضله تكتسب تلك المظاهر دلالتها، وفي الهيومر نوع من الخفر والتحفظ وتمالك النفس لا يعرفه الهزل الصريح.» ثم إن «الهيومر استعداد طبيعي في نفس صادقة لا تصدف عن أن تعرف كل ما ترى وأن تقول كل ما ترى وأن تقول كل ما تعرف»؛ أي إنه — على حد قول ديهامل — حيلة نفسية نتخذها للعبارة عن

كل ما نريد أن نعبر عنه في خفر وتحفظ، وتلك صفة من صفات أبي العلاء البارزة.

وأما السخرية والتهكم فالفرق بينهما مرده إلى طبائع النفوس، فمن الناس من يسخر من آلامه ليهون حملها عليه، فهي حالة نفسية هادئة أميل إلى الطبع الفلسفي منها إلى طبع الشعراء. وأما التهكم فيصدر عن النفوس العنيفة التي لا ترحم حمق الغير أو جهله فتتهكم منه، فالسخرية أغلب ما تكون من النفس وإليها وإن امتدت إلى الغير ففي رفق، بينما التهكم سلاح قوي ضد الآخرين.

وكل هذه طرق مختلفة للعبارة عن مكنون نفوسنا، الذي لا نريد العبارة عنه عبارة مباشرة، فمن الكُتَّاب أمثال موليير من يضحك من الناس ليقوِّم من اعوجاجهم، ومنهم أمثال شارلي شابلن ممن يضحكنا ليثير شجوننا ورفقنا بضعفاء الناس، ثم ثورتنا على الظالمين منهم، وهناك من أمثال فيجارو الذي يضحك انتقامًا لنفسه وخوفًا من أن يبكي من محنه، ومنهم من ضحكه نقد اجتماعي مُرٌّ لظواهر لا يعرف لها علاجًا، ومن هذا النوع ضحك ربليه Rabelais.

ومن الواضح أن ما نسميه سخرية أبي العلاء ليست شيئًا من كل هذا، وإنما هي عبث يأس، عبث رجل استوى عنده كل شيء؛ لأنه لا يؤمن بغير ألمه، بل ولا يستطيع بطبعه أن يعبر عن هذا الألم إلا في خفر وحياء.

وهكذا يتضح أمامنا الآن بعض الوضوح، أن ما في نفسية أبي العلاء مما يسميه نقادنا تشاؤمًا وسخرية ونسميه ثورة وعبثًا مردهما إلى ما ابتلي به من محنة نزلت فلاقت مزاجًا خاصًّا أنتج ما بين أيدينا من أدبه، ولنصور تلك النفسية كما نفهمها:

يخيَّل إليَّ مفتاح فهمنا لنفسية أبي العلاء ليس في شعره ولا في «الفصول والغايات»، وإنما هو في رسائله لداعي الدعاة؛ حيث يناقش مشكلة الخير والشر، وإرادة الله لهذا الشر أو عدم إرادته. ومن الواضح أنه لم يحرك هذه المشكلة في نفسه غير محنة عماه. ولقد عنَّت مشكلة الشر ومصدره، وإمكان الإفلات منه أو عدم الإمكان أبا العلاء طوال حياته، ولقد انتهى به الأمر إلى اليأس من الفهم؛ ولهذا غلب عليه التفكير الأخلاقي أكثر من التفكير العقلي. ولقد انتهى إلى الشك في كل شيء والاعتقاد بإمكان كل شيء عقليًّا، ليأسه من كل شيء وثقته من عدم إمكان أي شيء عمليًّا. إنه لم يستطع أن يدرك لمحنته حكمة، لِمَ لَمْ يُخلق أو يُترك بصيرًا كغيره؟ ثم من أراد به هذا الشر؟ أهو الله الذي هو سبحانه خير مطلق؟ ثم أما لهذه المحنة من نهاية؟

عللاني فإن بيض الأماني فنيت والظلام ليس بفاني

فأي غرابة أن تساوره الشكوك في كل شيء، حتى في الله والأديان، بل في ذلك العقل نفسه الذي عجز عن أن يحل مشكلة الشر فيحمل إلى نفسه الرضا بما قسم له؟! وعنده أن العقل أداة هدم لا يقين:

إذا رجع اللبيب إلى حِجاه تهاون بالمذاهب وازدراها
فخذ منها بما أدَّاه لب ولا يغمسك جهل في صراها
وهت أديانهم من كل وجه فهل عقل يشد به عراها؟

ثم قوله:

اثنان أهل الأرض ذو عقل بلا دِين وآخر دَيِّنٌ لا عقل له

وإذا كان قد ركن إلى يقين في حياته، فهو لا ريب لم يكن يقين عقل بل يقين حس:

وقال أناس ما لأمر حقيقة فهل أثبتوا أن لا شقاء ولا نعمى؟!
وشكَّك في الإيجاب والنفي معشر حيارى جرت خيل الضلال بهم سعيا
فنحن وهم في مزعم وتشاجر ويعلم رب الناس أكذبنا زعما

إيمانه إذن إيمان بالشقاء والنعمى، شقاؤه هو ونعمى الغير، وذلك لا ريب إيمان سلبي خليق بأن يحطم النفس لا أن يقودها إلى اليقين، ومتى ولَّد الألمُ الإيمانَ؟ والألم سخط وحيرة وتبلبل وضجر، بينما الإيمان اطمئنان وسكون ورضًا وأمان، حتى لتكاد تحس بين الأمرين تناقضًا تامًّا.

يئس أبو العلاء من كل يقين، فاعتزل الحياة والناس رهينًا لمحبسيه أو لمحابسه الثلاثة.

وبذلك أُسدل ستار عليه في حياته العملية، ولكن بقيت حياته الروحية تعمل ما لم يستطع تحقيقه فعلًا من معالجة الحياة والضرب فيها، واتخذ نشاطه العملي ذلك اللون من العبث الذي جاءت «رسالة الغفران» أحد مظاهره.

(٤) «رسالة الغفران»

وقال أناس ما لأمر حقيقة فهل أثبتوا أن لا شقاء ولا نعمى؟!

بهذا البيت تتركز — فيما أحسب — مأساة أبي العلاء النفسية، على أن نفهم منه أنه هو ذلك الرجل الذي يؤمن بأنه «ما لأمر حقيقة»، وإن آمن «بالشقاء والنعمى»، بل بالشقاء فحسب؛ إذ إنه عرف الألم، وأما السرور فطالما تساءل عن سره:

أعِن باكيًا لجَّ في حزنه وسلْ ضاحك القوم: مِمَ ابتهج؟

وهو يؤمن بأن الموت حق:

يكرُّ الحول بعد الحول عني وتلك مصارع الأقوام حولي
كأني بالألى حفروا لجاري وقد أخذوا المعاول وانْتَحَوْا لِي

فيفزع:

يهال التراب على من ثوى فآهٍ من النبأ الهائل

فإذا اطمأن فلحديث إحساسه:

متى غدوت ببطن الأرض مضطجعًا فثَمَّ أفقد أوصابي وأمراضي

أو:

متى ألقَ من بعد المنية أسرتي أُخَبِّرْهُمُ أني خلصت من الأسر

وهكذا جاء يقين أبي العلاء يقينًا حسيًّا، فهو لا يثق بغير ما تستشعر نفسه، وهو يقين سلبي: يقين بالألم، يقين بالموت، يقين بالخلاص من أسره ومن ألمه، ثم شك فيما عدا ذلك؛ أي في كل ما يحدثنا به العقل أو النقل، سيان في ذلك حديث عقلنا أو حديث عقول الغير، وأيًّا كان مصدر ذلك النقل.

وسر هذه المأساة هو ما ذكرت في المقال السابق من عجز أبي العلاء عن فهم حكمة ما ابتلي به من محنة، مع إحساسه القوي بوقعها في نفسه؛ يقين من الألم وعجز عن الفهم، هذا هو مصدر الحالة النفسية التي تحكمت في كل ما كتب.

نزلت بالرجل محنة العمى، وهو المرهف الحس المعتز بملكاته، فتألم ألمًا مبرحًا، ويئس من الإفلات منها، ثم حاول أن يجد في فهم سرها عزاء، فيئس من الفهم أيضًا، ولكأني به يتساءل في فزع: ولِمَ ابتُليت دون غيري؟ وهل لم يكن من الممكن أن أكون بصيرًا كسواي؟ وطغت الممكنات على تفكيره، فانتهت به إلى ذلك الاستهتار العقلي الذي يفسر الكثير من متناقضاته، كما نجده في أساس ذلك العبث الذي يطالعنا في رسالته.

والذي لا شك فيه أن طول الإحساس بالألم والعجز عن الخلاص منه أو التسليم بحكمته خليق بأن يقود إلى نوع من اليأس العقلي يردد كل رأي ولا يؤمن بأي رأي، وقد امحت قيود الواقع التي تحكم تفكيرنا وتقضي فيه بالصحة أو البطلان. وهذا ضرب عنيف من الثورة العقلية كم سِيق إليه رجال ممن يعجزون عن تغيير الواقع فيرفضونه، وكأن لا وجود له، وقد ذهب إيمانهم بكل شيء وبكل أحد؛ لأن قوة إحساسهم بالألم لا تدع في نفوسهم فراغًا لغيره.

لم يستطع أبو العلاء أن يرضى بالواقع، فرفضه في ثورة عنيفة لم تجتحْ واقعه هو فحسب، بل اجتاحت كل واقع، وضرب بعقله الجريح في عالم الممكنات، وقد أرهف الألم تفكيره، فإذا به عابث، والعبث أكبر مظاهر حساسية العقول.

ألا تذكر قوله في «الفصول والغايات»: «يقدر ربنا أن يجعل الإنسان ينظر بقدمه ويسمع الأصوات بيده وتكون بنانه مجاري دمعه ويجد الطعام بأذنه ويشم الروائح بمنكبه ويمشي إلى الغرض على هامته»، وكأني بنجوى نفسه تهمس: «وإن صح ذلك فلِمَ لم يتركني بصيرًا؟» و«فنيت بنفسه، بيض الأماني والظلام ليس بفان»، فتزعزع إيمانه بكل ممكن، وكيف يؤمن والواقع يثقله؟ وإذا عزت الممكنات أحالها ألم الواقع ضربًا من العبث نجد فيه عيدًا من أعياد الذكاء ننتقم به من كل المحن.

وفي جنة أبي العلاء من هذه الممكنات أنواع في تصورها نفسه أكبر ثورة على حقائق الإيمان، فكيف بها وقد أحالتها روح العبث نسبًا تتقابل فتفتر لها الشفاه، فهذا أعشى قيس وقد أصبح «شابًّا غرانقًا وصار عشاه حورًا، وانحناء ظهره قوامًا.» وهؤلاء عوران قيس الخمسة «لم يرَ ابن القارح أحسن من عيونهم في أهل الجنان.» وهذا زهير الشيخ الفاني «شاب كالزهرة الجنية كأنه ما لبس جلباب هرم ولا تأفف من البرم.» بل إن الجارية توفيق السوداء لتستبدل بسوادها بياضًا أنصع من الكافور.

ومن عجب أن يصير الناس إلى هذا التغيير في جنة دخلها أسد القاصدة لافتراسه عيينة بن أبي لهب، كما دخلتها حية رضابها أصبح أفضل من الدرياق؛ لأنها حفظت القرآن إذ سكنت في دنيانا دار الحسن البصري وطال استماعها تلاوته للكتاب، بل دخلها «أخنس ذيال لأنه كان يروض في بعض القفار فمر به ركب مؤمنون قد كرى١ زادهم، فصرعوه واستعانوا به على السفر، فعوضه الله بأن أسكنه في الخلود»، ثم «علج وحشي ما التلف

عنده بمخشى، إذا صاده صائد بمخلب وكان إهابه له كالسلب، فباعه في بعض الأمصار، فاتخذ منه غرب٢ شُفي بمائه الكرب، وتطهر بنزيعه الصالحون فشملته بركة من أولئك، فدخل الجنة يرزق فيها بغير حساب.» وليست تلك جنة القرآن التي يعاود المؤمنون فيها شبابهم وجمال أجسامهم وَلَا يَمَسُّهُمْ فِيهَا نَصَبٌ وَمَا هُمْ مِنْهَا بِمُخْرَجِينَ، وإنما هي ممكنات يعبث بها عقل أبي العلاء المضنى، وقد أتاحت النهز لذلك العبث ذكريات الأدب، بل تداعي الألفاظ، كَحَوَرِ الأعشى وبياض السوداء وما إلى ذلك مما لا حصر له في كل ما كتب المعري، وفي الحق إن جنة أبي العلاء مثلها كلها مثل الحور العين التي حدث عنها أحد الملائكة ابن القارح قائلًا: «إنها على ضرب خلقه الله في الجنة لم يعرف غيرها، وضرب نقله من الدار العاجلة لما عمل من الأعمال الصالحة»، فهي مزيج عجيب من ماضي العرب وجنة الخلد، وفي ذلك الماضي، كما في حقائق الجنة ما يمكن أبا العلاء من أنواع من الممكنات، في نسبها وقلبها للأوضاع — بما يحوط ذلك من منحى الدراما وواقعية الحديث — ما يمكن لروحه العابثة، فلقد نرى فيها أحمد بن يحيى وقد غسل قلبه من الحقد على محمد بن يزيد فصارا يتصافحان ويتوافيان، وسيبويه وقد رحضت سويداء قلبه من الضغن على علي بن حمزة الكسائي وأصحابه لما فعلوا به في مجلس البرامكة، فهم كما جاء في الكتاب العزيز: وَنَزَعْنَا مَا فِي صُدُورِهِمْ مِنْ غِلٍّ إِخْوَانًا عَلَى سُرُرٍ مُتَقَابِلِينَ. بينما نرى النابغة الجعدي والأعشى يتشاجران، كما يتشاجر الشعراء، وتبلغ الخصومة بهم حد الإقذاع وكأنما قد «نزفوا٣ فيصيح الجعدي بالأعشى: اسكت يا ضل ابن ضل، فأقسم أن دخولك الجنة من المنكرات، ولكن الأقضية جرت كما شاء الله، لَحَقُّكَ أن تكون في الدرك الأسفل من النار، ولقد صلي بها من هو خير منك، ولو جاز الغلط على رب العزة لقلت إنك قد غُلط بك.»

وهكذا يتصافى من احتدمت بينهم الخصومة بدنيانا، بينما يتقاتل من لم يرد عنهما اقتتال، وهكذا دأب أبي العلاء المتصل، حتى لتراه يصرف عدي بن زيد إلى ما ألف في دنياه من قنص، رغم ما في الجنة من متع وخيرات وَرِضْوَانٌ مِنَ اللهِ أَكْبَرُ، كما يأبى الهذلي إلا أن يحتلب ناقة مطلقة قيضها الله بقدرته إرضاء لهوى نفسه التي لا تتذوق إلا ما اعتادت رغم ما في الجنة من أنهار من لبن، حتى إذا أصاب ما يريد صاح أنِ الْحَمْدُ لِلهِ الَّذِي هَدَانَا لِهَذَا وَمَا كُنَّا لِنَهْتَدِيَ لَوْلَا أَنْ هَدَانَا اللهُ لَقَدْ جَاءَتْ رُسُلُ رَبِّنَا بِالْحَقِّ وَنُودُوا أَنْ تِلْكُمُ الْجَنَّةُ أُورِثْتُمُوهَا بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ (الأعراف:٤٣).

وعند أبي العلاء أنه ما دمنا قد رفضنا الواقع وثرنا على ظلمه حتى تحرر العقل من حكمه «فليس ثمة شيء على قدرة ربنا بعزيز»، بل قدرة خياله هو وعبثه الجريح، فللنفوس أن ينتزع غلها أو يعود وللجنة أن تضم خيار البشر أو الوحوش، ولسكانها أن ينعموا بلذاتها أو يعودوا إلى ما ألفوا من قنص واحتلاب، بل للهذلي أن يحمد الله على أن هداه إلى حليبه وأن يرى في ذلك الحليب تلكم الجنة التي يورثها المؤمنون، فالأمر كله عبث «وما لأمر حقيقة».

بل للكائنات أن تتناسخ، كما يحلو للتصور ويمكن من العبث، فإذا مر بابن القارح رف من الإِوَزِّ انتفضنَ فصرن جواري كواعب يرفلن في وشي الجنة وبأيديهن المزاهر وأنواع ما يلتمس من الملاهي، بل لشجر الجوز أن يينع لوقته ثم يساقط عددًا لا يحصيه إلا الله، وتنشق كل واحدة منه عن أربع جوار يرقن الرائين، يرقصن على أبيات منسوبة للخليل، كما يعبر طاوس من طواويس الجنة يسر من رآه حسنًا، فيشتهيه أبو عبيدة مصوصًا٤ فيكون كذلك في صفحة من الذهب، فإذا قضى منه الوطر انضمت عظامه بعضها إلى بعض، ثم يصير طاوسًا كما بدأ، فتقول الجماعة: «سبحان من يحيي العظام وهي رميم»: وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ أَرِنِي كَيْفَ تُحْيِي الْمَوْتَى قَالَ أَوَلَمْ

تُؤْمِنْ قَالَ بَلَى وَلَكِنْ لِيَطْمَئِنَّ قَلْبِي قَالَ فَخُذْ أَرْبَعَةً مِنَ الطَّيْرِ فَصُرْهُنَّ إِلَيْكَ ثُمَّ اجْعَلْ عَلَى كُلِّ جَبَلٍ مِنْهُنَّ جُزْءًا ثُمَّ ادْعُهُنَّ يَأْتِينَكَ سَعْيًا وَاعْلَمْ أَنَّ اللهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ (البقرة:٢٦٠).

ولقد يكون في هذا ما يتفق مع ما قال به الهنود أو اليونان من تناسخ علم به أبو العلاء، ولكن الوقوف عند هذا الفهم لا يرينا من نفسية أبي العلاء إلا شكلها الخارجي، وأما صميمها فهو فيما أعتقد من إيمان بالألم يقابله يأس من اليقين العقلي، وثورة على الواقع، وعبث بالممكنات، وفي هذا جماع حقيقته النفسية.

وتلك تجربة أبي العلاء لا يغني في فهمها منهج ولا أصول للنقد؛ لأن النفوس كما قلنا ليست قطرات ماء أو أوراق شجر يمكن أن يشابه بعضها بعضًا، وإنما هي حقائق فريدة تُحس أكثر مما تدرك.

فأبو العلاء لا يشبه أحدًا على الإطلاق، فلقد التمس له النقاد أشباهًا من لوكريس إلى أناتول فرانس إلى دانتي إلى ملتون إلى شوبنهور إلى الخيام، وليس في كل ما كتب إلا ضروب من التجوز وإغفال لدقيق المفارقات؛ إذ أين إيمان دانتي وملتون من يأس أبي العلاء؟ وأين تقريرات لوكريس من عبث رجلنا الفكري؟ وأين تشاؤم شوبنهور الفلسفي من ثورته العاطفية؟ وأين سخرية أناتول فرانس من استهتاره؟

ثم كيف تنعقد مقارنة بين الخيام والمعري، والخيام رجل عاف الحياة لطول ما انغمس في خمرها، حتى إذا هفت نفسه إلى الفناء المطلق أحسسنا فيه لساعتنا عدميًّا واعيًا بما يفعل، صادفًا عن ملل: «ملك يا إلهي وجودي وضيق صدري وفراغ يدي، يا من يجعل من العدم وجودًا أخرجني من عدمي بحرمة وجودك»، بينما أبو العلاء رجل لم ينصرف عن متع الحياة إلا لأن خيارها «قد خنس عنه» فالتمس في أعياد الذكاء عزاءً عن الحرمان.

وواجب النقد فيما أحسب هو فهم تجارب الكُتَّاب والشعراء فهمًا نفسيًّا لا تحده أصول ولا يمليه علم، وإنما نستعين بالعلم وبالأصول عند دراسة صياغة ما كتبوا.

و«رسالة الغفران» من هذه الناحية ليست «كتوهم» المحاسبي الذي يطلب إلى قارئه أن يتصور ما هو صائر إليه من نعيم أو عذاب في آيات القرآن وأحاديث النبي مما يبصرنا بوقعها في النفوس، إن لم يبصرنا بمجسماتها على وجه التحديد، وهي ليست كخلق العالم وخروج آدم من الجنة، كما فعل ملتون في «فردوسه المفقود»، بل ولا تصويرًا شعريًّا للعالم الآخر، كما يحدثنا الإسلام، وإنما هي حيلة أدبية تجمع كما قلنا بين بعض حقائق الدار الأخرى وبين أدباء وكُتَّاب العرب، كما يحدثنا عنهم التاريخ.

وأبو العلاء يفكر أو يعبث بكل هذا معتمدًا على ما يحفظ، يهيئ له المناسبات، بحيث إن وحدة تأليفه لا تلوح في غير تداعي الألفاظ، أو على الأكثر تداعي المعاني لروابط شكلية أكثر منها داخلية.

وهذه الحقيقة أظهر ما تكون في هيكل الرسالة، فلقد بدأ المعري بأن نقل ابن القارح إلى الجنة رأسًا بفضل كلمه الطيب الذي يستطيع أن يصعد به إلى السماء، وهناك لقي من لقي من شعراء، حتى إذا كان بينه وبين أحد عوران قيس حوار يسأل فيه ابن القارح أعور قيس عن بعض أبياته، فلا يذكرها مدعيًا أن وقفة الحشر قد أنسته كل شيء، ذكَّره ابن القارح بما نسي، فيعجب الرجل من عدم ذهاب ذاكرة ابن القارح مع أنه قد مر بلا ريب بالحشر وبالصراط قبل أن يصل إلى الجنة. وهنا يحتال أبو العلاء فيعود إلى ما كان يجب أن يبدأ به فيدفع ابن القارح إلى سرد قصته الممتعة على عبور الصراط وكأنه في سبيل العبور بالفعل، ثم يعود به إلى الجنة ومنها إلى الأعراف يشرف من عليائها على أهل النار، وفي النهاية يرجع ثانية إلى

الجنة. وبهذا ينتهي الجزء الأول من الرسالة وهو الذي يعنينا، إذِ الجزء الثاني رد على رسالة ابن القارح عن الزندقة والزنادقة.

وفي الحق أن من الروايات ما يبدؤه كُتَّابه من منتصف القصة، بل أحيانًا من نهايتها دون أن ينال ذلك من جمال القصص إن لم يزده تشويقًا، ولكن هذا ممكن عندما يكون للقصة موضوع واحد يفسر بعض أجزائه البعض الآخر، وأما في «رسالة الغفران»؛ حيث الأمر كله أمر مناظر مختلفة وحوادث متفرقة، ومقابلات شتى بين أمكنة متعددة وأشخاص متباينين، فنظام يلوح مهشمًا.

نعم، إن دانتي قد أسرف في تنظيم «كوميدياه» وأَمَلَّ بعض الملل بتقاسيمه المنطقية التي عهدها كل رجال القرون الوسطى، فجعل كلًّا من الجحيم والمطهر والجنة تسع طبقات، كما جعل من وصفه لكل منها ثلاثًا وثلاثين أغنية لولوع المسيحيين بالعدد ثلاثة ومضاعفاته، تقديسًا لثالوثهم الإلهي. ولكن أبا العلاء بدوره قد أهمل وحدة التأليف إهمالًا تامًّا، بل نحن لا نظن أنه قد قصد إلى شيء من هذا، وإنما هي كما ذكرت مجموعة من تداعي ما يحفظ، ولعله في هذه الرسالة قد كفَّر عما في «لزومياته» و«فصوله وغاياته» من تنظيم وتقييد أضنياه أكثر مما يضنيان القارئ اليوم.

ومع هذا فنحن لا نتخذ من انعدام الوحدة سبيلًا للحط من قدر هذه الرسالة الممتعة؛ إذ فيها من الصفات الأخرى ما يحتفظ لها بقيمتها من ناحية الصياغة، فوق ما بها من ألوان نفسية، ولنفصل ذلك في إيجاز.

نعم، إن الرسالة عارية عن تلك القيم الرمزية التي تشهد لدانتي بالعبقرية، والكل يعلم كيف افتنَّ الشاعر الإيطالي في وصف وتصوير أنواع العذاب والنعيم مقيمًا رابطة بين عمل من يَصْلَى العذاب أو ينعم بالنعيم وبين ما هو فيه من ذلك، على نحو ما نرى العواصف تتقاذف أصحاب الشهوات وسط النيران، أو المنتحرين يُقضى عليهم بأن يحيوا حياةً أبدية سجينين داخل

الأشجار التي استحالت قشراتها أسيجة منيعة. وفي القرآن بعض هذا كقوله: وَالَّذِينَ يَكْنِزُونَ الذَّهَبَ وَالْفِضَّةَ وَلَا يُنْفِقُونَهَا فِي سَبِيلِ اللهِ فَبَشِّرْهُمْ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ *يَوْمَ يُحْمَى عَلَيْهَا فِي نَارِ جَهَنَّمَ فَتُكْوَى بِهَا جِبَاهُهُمْ وَجُنُوبُهُمْ وَظُهُورُهُمْ هَذَا مَا كَنَزْتُمْ لِأَنْفُسِكُمْ فَذُوقُوا مَا كُنْتُمْ تَكْنِزُونَ (التوبة: ٣٤-٣٥)، ولكن أبا العلاء لم يفكر في شيء من ذلك.

ومع هذا، فثمة خصائص أخرى تُكسب «الرسالة» من الخفة والحياة ما لم يتوفر لكوميديا دانتي، فهناك تلك الواقعية التي تطالعنا في الحوار وفي المشاهد فتقربنا من حياة العرب الخشنة، كما نألفها في كتب التاريخ والأدب؛ مما يجدد لذة القارئ ... وفي قنص عدي بن زيد واحتلاب الهذلي للناقة، أمثلة جيدة لما نقول. وهنالك عنصر التمثيل بما يحمل من حركة وحوار يخالطهما العبث فتفتر الشفاه ويستيقظ الانتباه، وفي قصة عبور الصراط مثل رائع لذلك، حتى لتكاد تكون مهزلة صغيرة متماسكة كأروع ما كتب مؤلفو المسرح. وهل أبلغ في الهزل من أن نرى في يوم الحشر الذي تشيب من هوله النواصي شيخًا أبيض اللحية مرسلها كابن القارح يُصاح به وسط الجموع: «يا علي بن منصور، يا علي بن منصور! يا قاضي حلب»؟! أو أن نراه على الصراط وقد عجز عن عبوره فحملته إحدى جواري الجنة زقفونة» على نحو ما يفعلون في «كفر طاب»؟! وهناك أخيرًا العبث الذي يعتمد على التناقض والإسراف في النسب يستعين بها الكاتب على أداء كل ما يعرف وما يريد أن يقول في تقية بل في خفر.

وتلك فيما أحسب أهم وسائل أبي العلاء الفنية نضيفها إلى الحالة النفسية التي سيطرت عليه فنخرج بنوع من الفهم، إن لم يكن مطابقًا لحقيقة تلك الرسالة فهو مقارب قربًا أرجو أن يدنيها من القُرَّاء.

(٥) مساجلات جورجياس المصري

كتب الأستاذ العقاد في العدد ٤٦٧ من «الرسالة» تحت عنوان «مساجلات» يقول: «نُبِّهتُ إلى كلمة لأديب يكتب في «الثقافة» بتوقيع «محمد مندور» قال فيها عني بصدد الكلام عن أبي العلاء و«رسالة الغفران»: «والعقاد يبدأ فيؤكد — فيما يعلم — أن فكرة أبي العلاء في هذه الرحلة إلى العالم الآخر لم يسبقه إليها أحد غير «لوسيان» في محاوراته في الألمب والهاوية، وهذا قول عجيب يدخل في سلسلة تأكيدات الأستاذ العقاد التي لا حصر لها في كل ما كتب، والتي كثيرًا ما تدهشنا لجرأتها، ففكرة الرحلة إلى العالم الآخر قديمة قدم الإنسانية: عرفها اليونان قبل لوسيان، وعرفها العرب قبل أبي العلاء.»

وأنا أحمد الله؛ إذ نُبِّهَ الأستاذ إلى كلمة محمد مندور هذا، فالعقاد رجل لديه ما يشغله عن «الثقافة» وعن محمد مندور، وهو منهمك في قراءة أمهات كتب الأدب التي وجد فيها أن فكرة أبي العلاء في هذه الرحلة إلى العالم الآخر لم يسبقه إليها أحد غير لوسيان في محاوراته، فأنَّى له بقراءة «الثقافة»، وما هي بشيء إلى جوار عيون الأدب، ومن هو محمد مندور، ليقرأ له وهو مأخوذ بسحر لوسيان؟!

و«محمد مندور» يَسرُّه أن يُنَبَّهَ العقاد قبل أن يبدأ في مناقشته إلى تتمة جملته، كما هي بالثقافة (عدد ١٧٦): «والكل يعلم ما في أساطير اليونان من وصف لنزول أورفيوس إلى العالم الآخر ليسترد منه زوجته أوريدس، والكل يعلم وصف هوميروس لرحلة أوليس، ووصف فرجيلوس شاعر الإنيادة لرحلة أينيوس بذلك العالم. كما نعلم جميعًا أشعار المتصوفة في أحلام يقظتهم ونومهم، ومن تلك الرحلات الرائع الجميل كوصف الحارث بن أسد المحاسبي في «التوهم» الذي نشره المستشرق آربري وصدَّر له الأستاذ أحمد بك أمين. وفي عصر مقارب لعصر أبي العلاء كتب ابن شهيد رسالة «التوابع والزوابع» المنشورة بكتاب «الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة»

(ص٢١٠)، وهي شديدة الشبه برسالة الغفران، ومع ذلك يؤكد العقاد أن فكرة الرحلة إلى العالم الآخر لم يسبق أبا العلاء إليها غير لوسيان!»

وهذا فيما أظن كلام لا يستطيع العقاد ولا غير العقاد أن يدفعه، فهو يؤكد أن أديبًا لم يسبق أبا العلاء في وصف الرحلة إلى العالم الآخر غير لوسيان، ونحن نقول له: بل سبقه هوميروس وفرجيلوس و... فما الرأي إذن؟ وهل يقبل الأستاذ العقاد — وهو العالم بكل تراث الإنسانية الروحي المقدر لقيمته — أن نمحو من الوجود كل هؤلاء الفطاحل ليصح ما أكده؟ ألا ليتنا نستطيع ذلك لنرضي كبرياء العقاد، وإن كان قد وضعه في غير موضعه.

وبعد، فليس يضير العقاد أن يجهل وصف هوميروس أو فرجيلوس لرحلة كهذه، إذ لو علم العقاد بكل شيء لفقد أهم صفة يتميز بها جميع البشر بله الأدباء منهم وهي صفة الإنسانية، ونحن جميعًا نجهل أشياء كثيرة وسنجهل أشياء كثيرة، ولو أضفنا أعمارًا إلى عمرنا ولو بذلنا جهد الرهبان في التحصيل. وإنما يضير العقاد ككاتب يجب أن يحترم كرامة العقل أن يصدر في محاجته للغير عن منهج معيب.

لم يردَّ العقاد على ما وجهته إليه، بل نقل الحديث إلى وجود الجنة والنار قبل أبي العلاء وقبل لوسيان «على نحو ما يرى أن لندن كانت موجودة قبل رحلات المسافرين إليها»، وهذه سقطة ما كان يليق برجل كالعقاد أن يلجأ إليها في كبرياء المتعالي. وموضع الجدل ليس وجود النار والجنة، بل ولا علم الناس بهما، بل وصف الرحلة إليهما وفيهما وصفًا أدبيًّا فنيًّا على نحو ما فعل هوميروس وغيره ممن ذكرنا.

ولقد كان العقاد يستطيع أن يغالط كما كان يفعل جورجياس كبير السوفسطائيين عند اليونان على نحو أرقى من هذا النحو، ألا ليته قال مثلًا: إن اللغة كانت موجودة قبل وضع نحوها، وأن الطبيعة كانت قائمة قبل استنباط قوانينها، وأن العقل كان يعمل قبل صياغة المنطق، وأن المنطق

أقدم وأصدق وأنبل من السفسطة! ولو أنه فعل لوجدنا في مغالطاته جلالًا، وأما أن «لندن وباريس وبلاد الأفيال» كانت موجودة قبل الرحلات إليها فهذه حقيقةً مغالطةٌ تافهة، كنت أود أن يترفع عنها.

أسرف العقاد إذن على نفسه وعلى القُرَّاء عندما أكد أن فكرة الرحلة إلى العالم الآخر لم يَسبق أبا العلاء إليها غيرُ لوسيان، وهذه المسألة لا تقبل الدفع.

فلنتركها إذن لما هو أهم وهو منهج العقاد في التفكير، كما يطالعنا من رده، وتلك مسألة يضطرنا العقاد إلى أن نثيرها لا بصدد حديثه عن أبي العلاء فحسب بل بوجه عام.

سمعت العقاد يومًا يناظر في الأثر الذي يمكن أن تحدثه الثقافة الأجنبية فينا فيقول: «إن الكتاب الأمريكي لا يمكن أن يجعلنا أمريكيين وإلا لجعلتنا التفاحة الأمريكية أمريكيين!» وهذا مثل الكثير مما كتب العقاد، فسبيله هو «المغالطة» ثم «القياس الفاسد».

ألا تراه كيف ينقل الحديث من الرحلة الأدبية في العالم الآخر إلى وجود ذلك العالم وتصور الناس له؟ وهذه هي «المغالطة». ثم ينتقل إلى قياس وجود العالم الآخر في الواقع أو في خيال البشر وجودًا مستقلًّا سابقًا على وصف ذلك العالم في الأدب، بوجود باريس ولندن وبلاد الأفيال وجودًا مستقلًّا سابقًا على رحلة المسافرين إلى تلك البلاد، وهذا هو «القياس الفاسد».

ووجه الفساد في كلا القياسين هو انعقاده بين أشياء مادية وأخرى روحية فالتفاحة ليست كتابًا وإلا لكانت عقولنا معدات، ولندن ليست الجنة ولا باريس النار والسفر إليهما ليس وصفًا أدبيًّا للعالم الآخر نزوره بخيالنا.
والمغالطة خطرها بيِّن، ومن نافلة القول أن نقف عندها.

بقي القياس فاسدًا وغير فاسد. ومن الثابت أن المنطق الشكلي كله لا القياس فحسب لا يمكن أن يوصل إلى الكشف عن حقيقة جديدة، وإنما تعمل الأقيسة في الحقائق المعروفة، فإذا كان القياس صحيحًا انتهى إلى إفحام مناظرنا، ولا أقول إلى إقناعه؛ لأن الإقناع إحساس وتسليم قلبي، وأما الإفحام فانعقاد للسان أو شلل للعقل، وهذا هو الجدل. وإذا كان القياس فاسدًا فتلك هي السفسطة التي لا تقنع ولا تفحم ولا تليق بالإنسان على أي نحو.

وإنما نكشف الحقائق بالخيال وبالقلب، وتلك ملكات لا أحس لها بوجود فيما يكتب العقاد.

انظر إليه في رده كيف يقول: «إن الجمع بين المعري ولوسيان مبحث يصح النظر فيه والاستفادة منه»، وتلك لعمري مقارنة عجيبة، وأنا لا أرى أصلًا أي شبه بين أبي العلاء ولوسيان، بل ولا بين أبي العلاء وأي كاتب آخر، وذلك لإيماني بأن النفوس لا يمكن أن تتشابه أصالتها، وقد بيَّنت ذلك ولن أعود إليه.

واتجاه العقاد الخاطئ واضح في كل مقارناته. والذي أفهمه من المقارنة هي أن تكون، إما مقارنة تأثر نبغي منها إيضاح أخذ كاتب عن آخر، والمنهج الصحيح في هذا هو أن تثبت قراءة هذا الكاتب لذاك وتأثره به تاريخيًّا؛ إذ لا يكفي مجرد التوافق على فكرة أو صورة، والجمع بين أبي العلاء ولوسيان لا يمكن أن يكون على هذا النحو. أو «مقارنة فهم»، وذلك بأن نجمع بين كاتب وآخر لنفهم كليهما على ضوء ما اختلفا فيه تبعًا لاختلاف منحاهما النفسي رغم وحدة الموضوع الذي يتحدثان فيه أو المصدر الذي يأخذان عنه، وهذا ما لم يفعله العقاد، وإنما فعل — وفعل دائمًا — أن حاول التماس أوجه شبه بين أناس وأشياء من السذاجة أن نجمع بينها، فهو طورًا يقول بأن أبا العلاء قد كان اشتراكيًّا وطورًا أنه قد أخذ بمبدأ النشوء والارتقاء وبقاء الأصلح «الفصول». وهذه محاولات باطلة، فأبو العلاء لم

يحلم بشيء من هذا، ومذاهب الاشتراكية والنشوء غير بيت من الشعر أو جملة منثورة. وإنه لتعسف باطل أن يزج العقاد بتلك الكلمات الضخمة في معرض الحديث عن شاعر مسكين كأبي العلاء.

وشاء العقاد إلا أن يختم حديثه بتذكيرنا بقوله عن «رسالة الغفران»: «أي شيء من هذه الأشياء لم يكن من قبل ذلك معروفًا موصوفًا؟ أي خبر من أخبار الجنة المذكورة لم يكن في عصره معهودًا للناس مألوفًا؟ كل أولئك كان عندهم من حقائق الأخبار ووقائع العيان ...»

وهذا كلام لا علاقة له أصلًا بموضع المناقشة فهو لا يدل في شيء على «أن فكرة الرحلة إلى العالم الآخر لم يسبق أبا العلاء إليها غير لوسيان»، وإنما يدل على فكرة الجنة وأوصاف الجنة كانت معروفة عند الناس، كما وردت في الديانات والكتب المقدسة، وأما أنها لم تستخدم في الأدب قبل أبي العلاء إلا عند لوسيان فهذا ما لم يرد عليه العقاد.

ثم إن هذه الجملة في ذاتها تأكيد آخر من تأكيدات العقاد غير المقبولة، فأبو العلاء لم يعرف الجنة، كما كان الناس يعرفونها أو يتصورونها، والجانب الهام من جنته هو دنيانا أو على الأصح دنيا العرب؛ إذ إنه قد نقل الدنيا إلى الآخرة، وقد جُمعت تلك الدنيا بتاريخها الطويل في صعيد واحد، فهناك ترى الهذلي يحلب ناقته، وابن القارح محمولًا زقفونة على الصراط، وابن عدي يصيد، والأعشى في عينه حور، وكل أولئك أشياء لم يكن يعرفها أحد عن الجنة، بل لا يتصورها مجرد تصور، وما هي من الجنة كما وصفها القرآن في شيء.

ويضيف العقاد تذكيرنا بقوله: «إنها رحلة قديمة ولكن أبا العلاء أعادها علينا كأنه قد خطا خطواتها بقدميه، وروى لنا أحاديثها كأنما هو الذي ابتدعها أول مرة ...» وموضع البحث هو كما قلت وأكرر، أن نعرف مدى

قِدم تلك الرحلة ومَن سبقه إليها، أهو لوسيان فقط أم لوسيان وغير لوسيان ممن ذكرنا.

والآن لم يبقَ لدي إلا أن أترك للقارئ الحكم على طريقة الأستاذ العقاد في توجيه الخطاب من «لا يا شيخ!» إلى أمثال ذلك مما أمسك قلمي عن الرد بمثله، فهذا أمر سهل.

****

المصادر والمراجع

١. **شوقي ضيف:** النقد ، دار المعارف (د،ت)

٢. **ابن سلاّم الجمحي:** طبقات الشعراء، تحقيق عمر فاروق الطبّاع، دار الأرقم بيروت ١٤١٨هـ ١٩٩٧م

٣. **ابن قتيبة الدينوري:** الشعر والشعراء، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف (د،ت)

٤. **قصي الحسين:** النقد الأدبي عند العرب واليونان معالمه وإعلامه، المؤسسة الحديثة للكتاب طرابلس لبنان ٢٠٠٣م.

٥. **د. مصطفى عبد الرحمن:** في النقد الأدبي القديم عند العرب، مكة للطباعة ١٤١٩هـ ١٩٩٨م.

٦. **د. علي جواد الطاهر:** مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت لبنان سبتمبر ١٩٧٩م.

٧. **د. شوقي ضيف:** تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف الطبعة الثامنة.

٨. **الجاحظ:** الحيوان (المكتبة الشاملة موافقة للنسخة المطبوعة بمطابع الحلبي).

٩. **الأصبهاني:** الأغاني (المكتبة الشاملة موافقة للمطبوع، نسخة دار بولاق مصر).

م	الموضوع	الصفحة
١	المقدمة	٤
٢	الفصل الأول: النقد في العصر الجاهلي	٦
٣	الفصل الثانى: النقد في العصر الأموي	٣٧
٤	الفصل الثالث: النقد في العصر العباسي	٤٥
٥	الفصل الرابع: نماذج تطبيقية	٩١
٦	الفهرست	١٣٥