

ابن سقاء الملك

ومشكلة
العقم والابتكار
في الشعر



د. عبد العزيز الازهواني



هذا الكتاب

الشعر جهد عقلي يصدر عن التفكير الواعي المنظم - يقوم على نوع من
الحجاج المنطقي والتوليد الذهني، ومايجره هذا كله من تفنن في المعاني،
وتلاعب بالألفاظ، ومنافسة للقدمات.
كتابنا هذا رصد في دقة المعاني، وكيفية تأليف الصور الذهنية
والانتقال من فكرة الى فكرة، واثار اللفظ في هذا الانتقال... والموقف من علوم
البلاغة وخاصة البديع ومدى انتفاعه بهذا العلم.
جؤلبر كل هذا.. نجده عند: ابن سناء الملك المتوفي عام (٦٠٨)

دار الشؤون الثقافية العامة

وزارة الثقافة والإعلام

وزارة الثقافة والإعلام



دار الشؤون الثقافية العامة

العنوان : العراق - بغداد - اعظمية

ص. ب. ٤٠٣٢ تليكس ٢١٤١٣ هاتف ٤٤٣٦٠٤٤

الطبعة الثانية

سنة ١٩٨٦

ابن سناء الملك ومشكلة العقيم والابتكار في الشعر

تأليف

الدكتور عبد العزيز الأهواني

مقدمة

روى أبو الفرج الأصفهاني عن المدائني أنه قال : سمع الفرزدق عمر بن أبي ربيعة ينشد قوله :

جری ناصح بالودّ بيني وبينها فقرّ بني يوم الحِصَاب إلى قتلى
ولما بلغ قوله :

فقمّن وقد أفهمن ذا اللبّ أما أتین الذي يأتين من ذاك من أجل
صاح الفرزدق . — هذا والله الذي أرادته الشعراء فأخطأته وبكت
على الديار ! .

إن عبارة الفرزدق هذه ، تثير قضية من قضايا النقد الأدبي ، هي هل يخطئ الشاعر ؟ وكيف يكون هذا الخطأ ؟

إننا نعرف أن العلماء يخطئون ، لأنهم يدرسون موضوعات لا تحتمل نتائجها غير الخطأ أو الصواب ، فهم يريدون اليقين العقلي ، ونعلم أن الخطأ جاء من أن بعض هذه الموضوعات تستلزم من الإحاطة ، ومن رصد الظواهر ، وإجراء التجارب ، واستكمال وسائل البحث وأدواته ما لم يتوفر لهم في كل حال . وتاريخ العلم سلسلة طويلة من تصحيح هذه الأخطاء تبعاً لما تكشف عنه الجهود المتصلة المتعاقبة من جزئيات كانت مجهولة ، وما تستوفيه من تجارب كانت ناقصة ، ومن إحصاءات لم تكن من قبل مستوفاة .

وكذلك نعلم أن الناس في حياتهم العملية يخطئون ، فيتوقعون من وراء

عملهم أشياء لا تقع ، ويفعلون ما ينتهى بهم إلى غير ما كانوا يريدون وينتظرون
والخطأ فى هذا السبيل واضح وأسبابه دائماً قائمة ، ومنشؤه غالباً الجهل فى الربط
بين الأسباب والمسببات ، وعدم الإحاطة بالجوانب المختلفة للمسألة الواحدة ؛
والناس يكتشفون هذه الأخطاء العملية فى يسر لأن لها واقعاً خارجياً ملموساً .
أما الخطأ فى الشعر فكيف يكون ؟ إن الشاعر يصف عواطفه نحو الناس
والأشياء ، ويتحدث عن مشاعره أيتها كانت هذه المشاعر ، ويصور إحساسه
بما يرى ويسمع ويتخيل ، على اختلاف حالات هذا الإحساس ، ويعبر عن
أفراحه وأحزانه وأحلامه وآماله ، مهما يكن بينها من تناقض . فكيف يقال
فى هذا خطأ وأصاب ؟

إن المؤلف فى الحديث عن الشعراء أنهم يوصفون بتفاوت الدرجة من
نواحي العمق فى المشاعر ، ورحابة الأفق ، وغزارة الإنتاج ، والإجادة الفنية .
ويتحدث النقاد ومؤرخو الأدب أيضاً عن الأصالة والتقليد ، وعن البساطة
والتكلف وعن القوة والضعف ، أما الخطأ فأمر آخر .

حقاً ، إن كلمة الفرزدق أو صيخته صدرت فى لحظة من الدهشة والحماسة
فعبرت عن شعوره فى تلك اللحظة . ثم نسيها بعد ذلك ، لأنه مضى ، شأن غيره
من شعراء عصره ، يبكى على الأطلال . ولكن اللفظ الذى استخدمه ، وهو
الخطأ ، يمكن أن يكون صحيحاً مع ذلك ، ويمكن أن يصدق على بعض الشعراء
بل ويصدق أحياناً على عصور كاملة من تاريخ الشعر .

ولقد شعرت بصدق هذا الوصف وأنا أدرس ديوان ابن سناء الملك وموشحاته
وأرغب جهده الغنيث فى نظم قصائده وفى محاولة البلوغ بها إلى ما لم يبلغه أقرانه
من الشعراء ، فأرى كيف انتهى به هذا الجهد إلى العقم ، وكيف أن ما حرص
عليه أشد الحرص من الابتكار والاختراع كان انحرفاً فى فهم الشعر وخطأ فى

إحدى المهمات الشاعر . بل ويكاد شمراء عصره جميعاً ، وقد عاش تحت ظل الدولة الأيوبية في القرن السادس الهجري^(١) ، يتورطون جميعاً في هذا الخطأ والانحراف وإن يكونوا أقل منه درجة في ذلك . بحيث يمكن أن يوصف العصر كله بالعقم والانحراف .

فمن أين جاء إلى الشاعر هذا الانحراف ، وما أسباب هذا الخطأ ، وما هو المجهود الذى بذله في هذا السبيل ، وما الطرائق التى سلكها ليحقق مثله المنشود فيما حسبه ابتكاراً واختراعاً ؟ ذلك هو موضوع هذه الدراسة .

ويمكن أنه نجمل مظهر الانحراف في أن الشاعر لم يفهم أن الشعر تعبير عن عاطفته وتصوير لإحساسه . فلم يقل ما قاله الشاعر الفارسى حافظ شيرازى متحدثاً عن شعره^(٢) .

كتاب الشوق أملاه حديث العمر فاسمعه
وما نقصا به أخشى وقلبي كان يمليني

وإنما أعتقد أن الشعر جهد عقلى يصدر عن التفكير الواعى المنظم ويقوم على نوع من الحجاج المنطقى والتوليد ذهنى ، وما يجره هذا كله من تفنن في المعانى ، وتلاعب بالألفاظ ، ومنافسة للقدمات ، وهو ما سنعرض له بتفصيل نتتبع فيه الحركة الذهنية للشاعر في منظوماته ، والاتجاهات التى سار فيها ، ونرصد في دقة تطور المعانى عنده ، وكيف يؤلف صوره الذهنية ، وكيف ينتقل من فكرة

(١) توفى ابن سناء الملك في سنة ٦٠٨ — أنظر ترجمة حياته في المقدمة التى وضعها العالم الهندى الدكتور محمد عبد الحق فى نشرته لديوان الشاعر — حيدر أباد سنة ١٩٥٨ .
ومى بالانجليزية .

(٢) ترجمة الدكتور إبراهيم أمين الشواربى لديوان حافظ شيرازى — طبع لجنة التأليف والترجمة والنشر — القاهرة سنة ١٩٤٤ تحت عنوان — أغاني شيراز فى جزئين .

إلى فكرة ، وأثر اللفظ في هذا الانتقال ، ونذكر أثناء ذلك موقفه من علوم
البلاغة ، وخاصة البديع ، ومدى انتفاعه بهذا العلم .

إن كثيراً من الدارسين المحدثين ، حين يكتبون عن شعرائنا القدماء ،
يسلكون السبيل الذى يسلكه الأوربيون فى دراسة شعرائهم ، يفترضون أن
ديوان الشاعر صورة لنفسيته ، ويعتبرون أن الشاعر صورة لحياة عصره ومجتمعه
لذلك يتجهون إلى دراسة البيئة والعصر ، وينتقلون إلى دراسة أسرة الشاعر
وحياته ، ثم ينتهون باستعراض شعره . وهذا منهج سليم إذا استقام الفرض
الذى بنى عليه . وهو لا يستقيم إلا فى حالات نادرة وعند شعراء قليل فى تاريخ
الأدب العربى ، أما شعراء القرن السادس الهجرى ، وأما شاعر كابن سناء الملك
بالذات ، فلن يكون للدراسة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، بل ولن تكون
دراسة أسرته أو دراسة حياته الشخصية ذات أثر كبير فى فهم شعره ، واكتشاف
ما ينطوى عليه ذلك الشعر من أفكار وأساليب . ذلك لأن هؤلاء الشعراء
كأدوا يفصلون فصلاً تاماً ما بين شعرهم وحياتهم العامة والخاصة ، ولقد عاشوا
فى دواوين الشعر العربى القديم أكثر مما عاشوا فى بيئاتهم المعاصرة ، وكان
همهم الأول أن يجيدوا فى منظوماتهم إجادة تتفق وفهم أصحاب الدراسات
البلاغية لهذه الإجادة ، ولم يكن يعينهم بعد ذلك أن يكون الشعر صادقاً أو غير
صادق فى تصوير واقعهم الحى . لقد عاش أولئك الشعراء منعزلين فى شعرهم
عن جماهير الشعب ، وعاشوا منعزلين عن ذات نفوسهم . وإذن فلا بد من وقفة
طويلة عند مفهوم ابن سناء الملك للشعر والخلاف بين مفهومه له ومفهومنا فى
العصر الحاضر ، وذلك ما فعلنا أيضاً فى هذه الدراسة ، وما أتمسنا الدلائل عليه
من شعر ابن سناء الملك ومن موشحاته ومن كتاب فصوص الفصول . وإن
معرفة موقف الشاعر من الشعر ، وفهمه للغاية منه ، معرفة دقيقة ، هو أول ما ينبغى

أن يعنى به الباحث ليكون حكمه على شعر الشاعر متفقاً مع الهدف الذى توخاه ذلك الشاعر . وعلى ضوء المثل الأعلى الذى كان يطمع الشاعر إلى بلوغه يكون تقييم جهده ويكون الفصل فى مدى تفوقه أو إخفاقه . من هذه النقطة ينبغى البدء حين نريد أن نرسم خطة لدراسة شاعر من الشعراء ، فنسأل أولاً ماذا كان يفهم الشاعر من معنى الشعر ، وماهى مقاييس الإجابة عنده ، وما مهمة الشاعر فى رأيه وماصلة الشاعر بالتراث وموقفه من مشاهير الشعراء السابقين ومن مذهبهم الفنية؟ ودون أن نعرف هذا لا نستطيع أن نقبين فى وضوح الطريق الذى سلكه الشاعر ، ولا نستطيع أن ندرك ما كان يعتز به ويعتبره ممتازاً من شعره ، وما هو ساقط عنده أو عادى من ذلك الشعر .

ولقد استجوبنا ابن سناء الملك عن هذا كله ، فوجدنا الجواب فى شعره ، ووجدناه فى حكم أستاذه القاضى الفاضل عايه ، وكان الجواب دائماً هو اختراع المعنى الجديد ، والإيتان بما هو مبتكر لم يسبق إليه ، لقد ركز ابن سناء الملك جهده وحشد قوته وأفرغ طاقته فى هذا السبيل . فكان ذلك همه فى الليل والنهار . ولعله قد بذل فى هذه الناحية ما لم يبذله شاعر عربى من قبله ولا من بعده ولكن ما هو هذا الاختراع والابتكار وكيف فهمه ، وكيف استطاع الوصول إليه ؟ ذلك هو ما تقدمه هذه الدراسة أيضاً . وما كان لنا بعد إذ عرفنا هم الشاعر ومهمته فى هذا الميدان أن ننصرف عنه إلى الحديث عن الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية فى عصره ، وعن صداها فى شعره . فهو صدى ضعيف لأن الشاعر قد شغل عنه بشىء آخر ، فلم يكن شعره مستنداً أو وثيقة تاريخية لعصره أو لحياته الشخصية وحياة أسرته . وإنما أهم من هذا كله هو التفتيش عن الأصول الثقافية التى استخرج منها ابن سناء الملك مادته ، والمناهل التى استقى منها اختراعه وابتكاره ، ونحن واجدون ذلك فى التراث الشعرى العربى الذى

عكف ابن سناء الملك على مطالعته وحفظه عكوفاً طويلاً جعله لا يفارق خياله وهو ينظم ، فقد كان يقتبس من ذلك التراث فيسطو عليه ثم يتحداه في الوقت نفسه وينافس أصحابه .

وحين أردنا التماس الأسباب التي أصابت شعر ابن سناء الملك والشعر في عصره بالانحراف الذي انتهى به إلى العقم والجود والتكلف الذهني ، وصرفه عن الصدق العاطفي والانطلاق الوجداني ، وجدنا أن المشكلة اللغوية كانت ذات أثر بعيد جداً في هذا المجال . وهي مشكلة لا يتنبه إليها الدارسون التنبيه الكافي على خطورتها وعمق أثرها في الشعر الفنائي خاصة .

بدأنا بهذه المشكلة اللغوية ، نرصد آثارها ، لا في الناحية النفسية وحدها ، بل في تهئية الظروف الاجتماعية التي وجهت الشعر إلى هذه الوجهة التي نجدها عند ابن سناء الملك وعند معاصريه جميعاً . ونحن نريد بالمشكلة اللغوية ما يسمى أحياناً بالازدواج اللغوي ، وهي في جوهرها معرفة مدى امتلاك الشاعر للغة التي ينظم فيها أشعاره ، وصلة هذه اللغة بعواطفه وارتباطها بوجدانه وخياله . ونحن نرى أن اللفظ والمعنى لا يمكن الفصل بينهما في الشعر الفنائي ، أو بعبارة أخرى ينبغي أن تكون اللغة كائناً حياً في ضمير الشاعر إذا أراد أن يكون شعره قطعة حية من قلبه ونفسه .

وإذن فقد بدأنا في هذه الدراسة بالمشكلة اللغوية وأثرها في موقف الشاعر ، وموقف شعراء عصره ، وما جرت به من عقم أصاب الشعر ثم انتقلنا إلى مفهوم الشعر لدى الشاعر ، وأثر ذلك في فكرة الابتكار عنده ، ثم ختمنا باستعراض جوانب هذا الابتكار في شعره ووشحاته مع الحكم على قيمته . وهو ترتيب يختلف عما درج عليه أكثر الباحثين في دراسة الشعراء . ولكنه يتفق والفكرة

التي تسيطر على هذه الدراسة وهي : مشكلة العقم والابتكار في الشعر مطبقة على أشعار ابن سناء الملك وموشحاته .

وإننا نرجو أن لا تقتصر فائدة هذه الدراسة على معالجة المشكلة التي عالجتها بالكشف عن جانب من جوانب الأدب العربي في العصر الأيوبي ، ووضع أشعار ابن سناء الملك وموشحاته ، وضع النقد والتحليل والتحقيق العلمي للحكم عليها ، وإنما نرجو أيضاً أن تكون مرشدة أو معينة للباحثين على المنهج الذي يحسن أن يتبع في دراسة هؤلاء الشعراء الذين عاشوا في العصور المتأخرة من عصور الأدب العربي ، فتركز العناية حول أساليبهم التعبيرية وصلة هذه الأساليب بالسابقين عليهم من الشعراء ، قبل العناية بما لا يتصل بإنتاجهم اتصالاً مباشراً . وترصد حركاتهم الذهنية والعقلية مرتبطة بالهدف الذي يريدون بلوغه ، قبل التماس ما لا يتفق مع طبيعة شعرهم من أفكار ولدت في بيئات بعيدة عنهم واستمدت من شعر يختلف عن شعرهم .

ونحب أيضاً أن ننبه إلى أن وجود إشارات لأحداث العصر في شعر هؤلاء الشعراء ، وخاصة ما اتصل منها بأعمال الملوك والأمراء وحروبهم ، لا تعتبر كبيرة القيمة من الناحية الشعرية ، مهما أطل الشاعر فيها وأسرف ، إذا لم تسكن وراءها إثارة عاطفية حقة ، قادرة على أن تنقل إلينا إحساساً صادقاً عند الشاعر في صورة رائعة تأثر فينا وتوحي إلينا وتجعلنا نعيش تلك الأحداث . فالشعر ليس ذكراً للحوادث ، ووصفا للوقائع الخارجية حتى تكون مهمة الباحث مقصورة على تصنيف تلك الحوادث وترتيبها حسبما وردت في شعر الشاعر ، معتقداً أن الشاعر بذلك قد صار ملتزماً ، وأن له موقفاً من أحداث عصره ومشاركة فيها ، ومعتقداً أنه - أي الباحث - بهذا التصنيف قد أدى واجبه في دراسة الشاعر وكشف عن صلاته بعصره وبيئته . إن مهمة الشاعر في الحياة أخطر من تسجيل وقائعها . فذلك عمل المؤرخ أو كاتب الحوليات

إنه فيما يتصل بالأحداث الخارجية يكشف عن صداها العميق في نفسه وانفعاله بها ، ويلتقط بحسه وحده ما استقر في أعماق الجماعة التي يعيش معها من مشاعر خفية غامضة فيبرزها أمامهم مجسمة في صورة تروءهم وتشعرهم أنه ينطق عما في قلوبهم . ولقد كان ذلك بعيد المنال على شعراء تلك العصور .

واست أخيراً بحاجة إلى أن أذكر أن دراسة عصور العقم في الفن لا تقل خطراً عن دراسة عصور الازدهار . ولا بد أن نعرف علل الضعف وأسباب العقم إذا أردنا لشعرنا العربي أن يكون شعراً خصباً نامياً حياً .

عبد العزيز الأهواني

الفصل الأول

المشكلة اللغوية والعقم

أقرب ما ينصرف إليه الذهن حين يلتبس الناس سبباً لضعف الشعر في عصر من العصور أن يردوا هذا الضعف إلى العصر نفسه . بمعنى أن التاريخ الإنساني قد عرف عصوراً زاهية وعصوراً خاملة ، أو تعاقبت عليه نهضات تبعها انحدار وانحطاط ، وأن النهضة حين تجيء تعم كل جوانب الحياة وتشمل كل أنواع النشاط الإنساني ، فإذا جاء وراءها التأخر والضعف ، شمل أيضاً هذا الضعف كل نواحي الإنتاج البشري في العصر المذكور . وعلى هذا تصبح أسباب القوة والضعف أسباباً عامة مشتركة تدخل في نطاق الأبحاث التاريخية التي تتصل بالتطور الإنساني وظروف المجتمع البشري في مراحلها المتعاقبة المختلفة ، وبعض المؤرخين يشبهون تاريخ الحضارات أو تاريخ المجتمع بحياة الفرد الواحد وعمره وانتقاله من الشباب إلى الرجولة فالكهولة فالشيخوخة^(١) .

ونحن لا نخوض في هذه القضية الكبرى المتصلة بالتاريخ الإنساني كله ، ولا نتعرض لنظرية الحتمية في التاريخ أو عدم الحتمية ، وإنما نقف فيما يتصل بالموضوع عند مسألتين اثنتين ، الأولى هي : هل يعتبر العصر الأيوبي ، وهو العصر الذي عاش فيه ابن سناء الملك ، واحداً من عصور الانحطاط والجمول والتأخر ، حتى يكون عقم الشعر فيه ظاهرة طبيعية تشترك ومظاهر الضعف العام

(١) تمثل عند ابن خلدون هذه الفكرة ، ولكنها ترتبط في المقام الأول لديه بالدول في قيامها وسقوطها ، على ضوء العصبية والبداوة مقابل الحضرة والترف ، كما تمثل عند ابن خلدون الألماني في كتابه عن « انحدار الغرب » الذي جعل فيه للحضارة أدواراً حتمية من ميلاد ونسوج وموت ، تتشابه مع طبيعة الكائنات الحية .

للعصر كله ؟ والثانية هي : هل ما يسمى بعصر الانحطاط يستلزم حتماً أن يعم هذا الانحطاط كل جوانب الحياة ، ولا سيما الفنون والآداب على اختلاف ميادينها وأنواعها ؟ أم أن الجماعة البشرية لا بد لها في مجال التعبير عن المشاعر وتصوير العواطف — ولا يمكن أن تموت المشاعر والعواطف بحال من الأحوال من قلوب الناس جميعاً في أى عصر — من منافذ تنطلق فيها ، ومن معبرين عنها في صدق ودقة بحيث تجد الجماعة في تعبيرهم تعبيراً عن ضميرها وعمّا كمن في أعماق نفوسها ؟

أما عن المسألة الأولى ، وهي الحكم على منزلة العصر الأيوبي بين منزلتي النهضة والانحدار ، فنحن نميل إلى أن نعتبره عصر نهضة . ولنا أن نفهم النهضة بالمعنى التاريخي الحى ، الذى يدل على التسامى والطموح والنزوع إلى مستقبل أفضل من الحاضر ، ولنا أن نفهمها على أنها التحدى للشدائد التى تحيط بالأمة^(١) والمقاومة العنيدة الناجحة للأخطار التى تتعرض لها . وحسبنا أن نذكر أن عصر ابن بناء الملك هو عصر صلاح الدين الأيوبي ونور الدين زنكى من قبله وهو العصر الذى تهدد أمرين خطيرين ، الأول مقاومة الصليبيين وإنزال الهزائم بهم في مصر وانتزاع أجزاء مما سلبوه من الشام ، والثانى تعبئة الطاقة البشرية في تلك المناطق ، وإقامة نوع من الوحدة بين القطرين مصر والشام ، وامتداد البصر إلى اليمن والجزيرة العربية ، والسعى للتحالف مع الدولة الموحدية في المغرب وهو أيضاً العصر الذى شهد منافسة بين المذهب الشيعى والسنى خلال سقوط الدولة الفاطمية وبمدها . فهو إذن عصر أحداث كبرى تتصل بحياة الأمة كلها وتشغل بال الناس جميعاً ، فيشاركون فيها بجهودهم وبمواطنهم ، ويتقربون في

(١) يجعل المؤرخ الانجليزى توينبى من فكرة (التحدى Challenge) الدافع النفسى الحقيقى في بناء الحضارات الأصلية . ولكن من الحق أنه يبالغ المسألة في حدودها الكبرى لافى عصورها الزمنية الصيرة .

فلق نتائجها . ولو أننا أردنا أن نقرن بعصر الفتوح الإسلامية الأولى عصر آخر
يحيى بعده مباشرة من ناحية الأهمية والقيم الحية في هذه المنطقة من العالم خلاله
العصر الوسيط لما وجدنا غير عصر الحروب الصليبية ، ولما وجدنا أولى من الفترة
الأيوبية بين ذلك العصر .

فإذا ضقتنا بالشعر العربي في ذلك الجيل ، وإذا رأينا أن شعراء أمثال القاضي
الفاضل وابن سناء الملك وابن مطروح والبهاء زهير قد شغلوا بالزخرف اللفظي
والتوليد العقلي العقيم ، وأن الصلة كادت تنقطع ما بينهم وبين حياة الجماهير
والمجتمع الكبير ، وكادت تنقطع ما بينهم وبين جيشان العاطفة وعمق الإحساس
ونفاذ البصيرة وروعة الاستكشاف النفسى والجمالى . إذا عاينا هذا الضعف والعقم
فلا نستطيع أن نفسره بأنهم عاشوا في عصر عقيم خامل ، فأصابهم ما أصاب
أهل عصرهم جميعاً . وإنما ينبغي أن نلتمس لضعفهم سبباً أو أسباباً أخرى .
وان يشفع لهؤلاء الشعراء أنهم صاغوا المدائح في سلاطين ذلك العصر ، وأنهم
هنتوهم بالنصر العسكري والفتوح ، ومحدثوا عن فوز الجيوش الإسلامية على
الجيوش الصليبية ، لأن ذلك المديح فضلاً عما هو معروف من القصد المنفعى لدى
أصحابه ، يخلو من الحرارة والعمق الذى لا يكون الشعر شعراً دونهما ، وهو فضلاً
عن ذلك لا يتجه به شاعره إلى الجماهير ، ولا يلتفت فيه إلى الجماعة التى تتصل
تلك الانتصارات والهزائم بحياتها اتصالاً مباشراً . ولقد يقلب الباحث الحديث
ديوان ابن سناء الملك ، وهو شاعر العصر ، ليرى في غير المدائح شعراً له ، انطلقت
به نفسه وجاشت به عاطفته يعبر فيه عن همه أو فرحه نحو تلك الأحداث
الكبرى في تاريخ أمته ، فلا يظفر من ذلك بشيء أو يظفر بشيء غير ذى بال .

أما عن المسألة الثانية وهى هل المصور التى تسمى بعصور الانحدار أو التدهور
أو الانهيار لا تنجب في ميادين الفنون والآداب على تنوعها شيئاً ذا قيمة كبرى .

أو أن الدارسين يسلطون الأبصار على جانب ضيق من هذه الميادين وينسون جوانب أخرى منها ، لو التفتوا إليها لوجدوا فيها مهوراً رائعاً عظيم ؟ في الحق إننا نأخذ بالفرض الثاني ، ونجد أن عصور الانحطاط لم تستطع أن تلمس كل مجالات التعبير الفني عن المشاعر . ونضرب لذلك مثلاً بالعصر المملوكي في مصر . فالقول الشائع أنه كان عصر انحطاط وتأخر وظلمات ، وأن وسائل التعبير فيه كانت عاجزة قاصرة ، وأننا نبحث عن الشاعر العظيم فيه فلا نجده . ولكن هذا الحكم لا يمكن أن ينطبق على فن آخر من الفنون الكبرى في تاريخ البشرية ، وهو فن العمارة . فقد ازدهر فن العمارة في العصر المملوكي ازدهاراً لا نكاد نجد له مثيلاً في كثير من العصور الأخرى التي كانت أزهى منه . وحسبنا آية رائعة في فن هذا العصر هذا البناء الشامخ القائم بجانب القلعة في القاهرة إلى اليوم ، نريد به جامع السلطان حسن ، الذي شيد في القرن الثامن الهجري . فهذا البناء المعمارى يجمع إلى الضخامة التناسق والجمال والعظمة . وهو لا يكشف عن الهمة العالية التي كانت وراء تشييده ، ولكنه يكشف عن روح من السمو والتطلع والرحابة والجمال تجعل منه أثراً يتخطى حدود عصره ويثبتته .

ولو أننا تركنا فن العمارة إلى الأدب نفسه ، وصرفنا النظر قليلاً عن قضية اللغة ، لوجدنا أن العصر المملوكي ومن قبله العصر الأيوبي يرجع لها الفضل في هذه السير الشعبية التي تدور حول البطولة والكفاح ، والتي حملت واحدة منها اسم أحد سلاطين المماليك وهي سيرة الظاهر بيبرس . ومهما يكن الحكم على هذه السير من ناحية النقد الأدبي ، فليس من شك في أنها أغنى بالثروة العاطفية وأحفل بالنشويى من هذه المكتاتبات الثرية الأدبية التي خلفها العصر الأيوبي والمملوكي . ولا شك في أنه لو حفظ لنا الزمن ما تغنى به الشعب في العصر

الأيوبي من أغان دينية ووطنية ، وما أنطلقت به نفوس الشعراء الشعبيين من فنون الشعر في العصر الأيوبي لوجدنا ثروة فنية تفوق ما تضمنته دواوين الشعراء المشاهير من أصحاب القصائد المعربة .

ومع ذلك فنحن نسلم بأن لكل عصر شعره الشعبي وشعره المتخف ، وأن وجود أحدهما لا يبطل ولا يفتى عن وجود الثاني ، ولا تستطيع المجتمعات الراقية أن تخلو من النوعين جميعاً ، فإن كل واحد منهما يعنى بحاجات لا يعنى بها الآخر ويستجيب لنداءات ويعبر عن نزعات وينفذ إلى نواح نفسية وجالية يختص بها دون زميله .

ونخلص من هذا كله أننا في حاجة لالتماس الأسباب التي جعلت الشعر الأيوبي ، ومنه شعر ابن سناء الملك ، ضعيفاً عقيماً . بعد إذ رأينا أن العصر لم يكن عقيماً ، وبعد إذ رأينا أيضاً أن عصور العقم لا تحتم أن تكون الفنون جميعها عقيمة ، إذ أن حاجة الجماعة للتعبير عن نفسها قائمة في عصرى النهضة والتدهور جميعاً .

وإذ أفضى بنا الموقف إلى ذكر الأدب الشعبي واللغة العامية فقد أفضى بنا إلى ذكر المشكلة اللغوية التي نعتقد أنها كانت العامل الأول والسبب الرئيسي في هذا الضعف أو العقم الذي أصاب شعرا ابن سناء الملك وشعر معاصريه .

ولعل منطق البحث كان يرى أن نبدأ بتشخيص هذا العقم الذي نتحدث عنه ، وهذا الضعف الذي وصفنا به شعر ابن سناء ملك ، وأن نجري بالشواهد ونستعرض الإنتاج ، ونأخذ في تحليله وقده ، قبل أن نشرع في ذكر أسباب عقم لم نهم بعد الدليل عليه . فإثبات الظاهرة ووضع اليد عليها يفترض أن يكون أول ما يصنعه الباحث . ثم ينتقل بعد ذلك إلى التعليل وذكر الأسباب .

ولقد عدلنا عن هذا المنطق لأننا منذ نبأ في ذكر مظاهر المشكلة اللغوية سناخذ أنفسنا بإيراد الشواهد المفصلة عليها، وكذلك حين نشرع في ذكر قضية الابتكار سنعرض أمثلة ونماذج كثيرة لها من شعر الشاعر، نعرف منها كيف كان ابتكاره انحرافاً في فهم معنى الشعر. ولو بدأنا بتشخيص العقم منفصلاً لاضطررنا إلى التكرار، ولفقدت الوحدة والتناسك بين أجزاء البحث. فلنبداً بذكر المشكلة اللغوية كما تتمثلها وكما نرى آثارها في ديوان ابن سناء الملك.

اللغة والشعر الغنائي :

إن الذي نفترضه هو أن المصور التي يوجد فيها الازدواج اللغوي لا تنجب الشعراء الغنائيين الكبار. ولا نريد هنا مجرد الازدواج العادي الشائع، وإنما نريد به اتساع مسافة الخلف اتساعاً كبيراً بين لغة الحديث ولغة النظم بحيث توشك هذه الأخيرة، أي لغة النظم، أن تصبح لغة أجنبية بالقياس إلى الناظم وإلى أبناء مجتمعه. أما الازدواج اللغوي العادي، وهو أن يكون الخلاف بين لغتي الحديث والكتابة لا يتجاوز النطق الصوتي للكلمات والجل من ناحية مخارج الحروف وأنواع الفك والإدغام والإظهار والإخفاء والمولد والحذف وما شاكل ذلك من قضايا علم الصوتيات أو التصريف، ولا يتجاوز الجزئيات في النحو واليسير من المفردات، فإن ذلك لا يدخل في تقديرنا، إذ لا تعتبره ازدواجاً لغوياً بالمعنى المقصود هنا. أما عندما يتصل الأمر بقواعد النحو الأساسية حين تختلف اختلافاً ضخماً بين اللغتين، وبالمادة اللغوية من ناحية المفردات والتراكيب، حين تتغير دلالاتها تغيراً جوهرياً، أو حين يقل منها القدر المشترك من ألفاظ اللغتين أو يصل نطق تلك الألفاظ المشتركة من التفاوت إلى الحد الذي تحفى فيه رابطة الأصل المشترك، حين يبلغ الأمر هذا المستوى يكون الازدواج اللغوي المقصود

وتكون المشكلة اللغوية المستعصية أمام الشاعر الغنائى والشعر الغنائى .

ونحن نصر على أن نشفع لفظ الشعر بالغنائى ، لأن الموقف بين هذا النوع من الشعر وبين اللغة يختلف إلى حد كبير عن موقف الشعر القصصى منها . كما أننا لا نعرض إطلاقاً للنثر الأدبى على اختلاف أنواعه وموضوعاته ، فإن الازدواج اللغوى بالمعنى الذى ذكرناه لا يحول بين ظهور الأدباء الكبار من أصحاب النثر الأدبى ، كما لا تحول عصور التأخر بين ازدهار فرع أو أكثر من الثقافة . ازدهاراً لا يتناسب مع المظهر العام لتلك العصور .

ونحن نعتبر أن القرن السادس الهجرى فى مصر ، وهو القرن الذى عاش فيه ابن سناء الملك ، وما تلاه من قرون ، كان عصر ازدواج لغوى بهذا المعنى ، وأن هذا الموقف لم يتغير فى مصر وفى أجزاء من الوطن العربى إلا مع النهضة الحديثة حين أخذ التعليم ينتشر والعامية تنمى ، والمدارس تقام بأمر الدولة ، بحيث تنسجم لأفراد الشعب كله واستحدثت المطبعة وظهرت الكتب المطبوعة والصحف اليومية ، والمجلات وأجهزة الإعلام الأخرى ، وما صاحب ذلك من ظهور القوى الشعبية وتغير المفاهيم والصلات بين الجماهير والثقافة وبينها وبين نظم الحكم وفلسفته . كل هذا الذى لم يكن له مثيل من قبل ، جعل التيار اللغوى يسير عكس سيره الأول ، فبعد إذ كانت مسافة الخلاف بين اللغتين تتسع جيلاً بعد الجيل فى الماضى ، أخذت فى العصر الحديث تضيق سنة بعد سنة ، وأن الزمن الذى كان ضد ازدهار الشعر الغنائى بالأمس صار معه وبجانبه فى يومنا وغدنا .

وإنما قصدنا فى كل ما ذكرنا الشعر الغنائى لأنه تعبير مباشر عن عواطف الشاعر وإحساسه ، وإن مكانة اللغة من هذا التعبير تختلف عن مكانتها حين تكون وسيلة أو أداة لنقل الأفكار العقلية من جانب كما هو الحال فى النثر ، أو حين تكون من جانب آخر جزءاً من فن منوع الأساليب تشترك فيه عناصر

متعددة يكون التعبير الغنائى واحداً منها ، كما هو الحال فى المسرحيات المنظومة والقصص المنظوم على اختلاف أنواعه .

إن الملحمة والمسرحية ، وإن نظمنا شعراً ، تستمدان نفوذهما وتأثيرهما لا من التعبير الشعري وحده ، وإنما تستمدانه أيضاً من براعة مؤلفها فى رسم الشخصيات وترتيب الأحداث ، وإقامة الخطة واستعراض قيم من الحياة الاجتماعية . والمؤلف خلال ذلك حريص على إثارة شوق المستمع أو القارىء لمعرفة النتائج والنهائات التى يتفطن الناظم فى تعقيد أمرها وتأخير اتضاحها ليظل هذا الشوق حياً والانتباه قائماً . وناظم المسرحية أو القصة ، وإن قصد التعبير عن نفسه ، وإن استهوته اللغة التى ينظم فيها ، إلا أن جهده ونشاطه موزع بين هذا التعبير عن نفسه وبين تمثيل الجمهور الذى يخاطبه ، ومحاولة التعبير عما يرضى عنه هذا الجمهور وما يكون مشوقاً له .

أما الشاعر الغنائى ، فقد قصد أن يعبر عن نفسه أولاً وقبل كل شيء . ، فهمه الأول ليس لإرضاء الغير والتعبير عنه بقدر ما هو لإرضاء نفسه والتنفيس عما احتبس فيها من مشاعر ، ثم هو يتجه إلى هذا التعبير اتجاهاً مباشراً مركزاً موجزاً لا يستعين فيه بعناصر كالتي يستعين بها الشاعر فى الملحمة أو المسرحية . ومن هنا كانت اللغة بالقياس إليه ليست وسيلة للتفاهم والتعامل مع الغير كما هو شأنها فى الحياة العملية بين الناس ، وإنما هى شحنات عاطفية تصدر من قلبه وخياله قبل صدورها عن عقله ، أو عن المصطلح المتداول ، المألوف لدى العلماء والمفكرين .

ومعنى هذا أن اللغة إذا كانت منفصلة أو شبه أجنبية بالنسبة للشاعر فقد بطل سحرها فى نفسه وسقط التجاوب العاطفى بينه وبينها ، فأصبحت عاجزة أو أصبح هو عاجزاً عن أداء هذا التعبير الوجدانى فى صورته التامة الكاملة

الدقيقة ، التي تشمره بالراحة وتزيج عن صدره ما يحتم عليه ويمتلى به من انفعال وجداني .

والمسألة التي نناقشها هنا لها جانبها الواضح الذي يسلم به الناس جميعاً ، ولها جانبها المبهم الغامض الذي يحتمل الشك والمعارضة . أما الجانب الواضح فهو التسليم العام بأن الشاعر لا بد أن يمتلك أداته اللغوية امتلاكاً كاملاً ليكون قادراً على تصريفها في أغراضه واستخدامها في نظمه ، ولا يختلف أحد في أن عربياً لا يستطيع أن ينتج شعراً ذا قيمة في لغة أجنبية ، إذا كانت معرفته لهذه اللغة تنقص عن مدى معرفة الشعراء من أبنائها لها . أما الجانب الغامض فهو هل اللغة تختلف من ناحية وظيفتها وطبيعتها لدى الشاعر عامة والشاعر الفناي خاصة ، عنها لدى الكاتب الأديب . أليست هي في الحالين جميعاً أداة ووسيلة تسبقها الفكرة أو المفنى يتضح أولاً في ذهن الشاعر والكاتب ثم ينقل بواسطة اللغة ؟ إن صبح هذا فلا فرق من ناحية الطبيعة والوظيفة بينها عند الشاعر وعند النائر ، وأن كلا الشاعر والنائر لا يطلب منه إلا أن يكون عارفاً باللغة متقناً لها مدركاً للفروق اللغوية الدقيقة بين ألفاظها وتراكيبها .

ونحن في الحقيقة يكفيننا هذا الجانب الواضح المسلم به في المسألة حين نتحدث عن عصر — كالعصر الأيوبي أو المملوكى — نعتبر أن الازدواج اللغوى فيه حال بين شعرائه ممن ينظمون في اللغة المعربة وبين إتقان تلك اللغة إتقاناً يبلغ مبلغ إتقان الشعراء الجاهليين وشعراء العصور الإسلامية الأولى لها . وسنمضى في ذكر مظاهر هذا الضعف عند ابن سناء الملك ممثلاً في الركاقة أحياناً ، وفي الخطأ اللغوى والنحوى أحياناً أخرى ، وفي العامة يقرن بينها وبين الفصيحة فتبدو كالرقعة في الثوب تارة ثالثة . ثم نعرض لآثار هذا الازدواج أو الضعف فيما وراء المظهر اللغوى ، من انعزال الشاعر عن الجمهور الكبير إلى جمهور صغير (م — ٢ ابن سناء الملك)

من المدرسين والفقهاء وكتاب الدواوين ، ثم من اضطرابه إلى أن يعيش في دواوين الشعر القديم واعتماده على التراث في انتزاع معانيه وصوره وأخيلته ، ثم من اتجاهه إلى التفكير العقلي بدلا من الفيض العاطفي ، وماجره ذلك من الخطأ في فهم مهمة الشاعر ومعنى الابتكار في الشعر وما تذرعه به من أساليب لتحقيق هذا الابتكار ، والاستشهاد على ذلك كله بشعر الشاعر وموشحاته .

واسكننا مع ذلك لا نحب أن نترك الجانب الغامض من المسألة دون أن نعرض له بشيء من التفصيل ، لأنه وإن جاز الاستغناء عنه في موضوعنا ، باعتبار أن قضية الأزواج أو الضعف اللغوي قد جبت ، أعاها في المجال اللغوي من القضايا التي هي أصغر منها ، فإن وضوح وظيفة اللغة في الشعر الغنائي خاصة تلقى أضواء جانبية على الموضوع الكبير بحيث تزيده وضوحاً ، وتبين أن إتقان اللغة لدى الشاعر الغنائي ينبغي أن يتجاوز حدود الإتقان العادي الذي يمكن أن يصل إليه ، والذي وصل إليه فعلاً ، بعض شعراء العصر الأيوبي ومنهم ابن سناء الملك ، والذي يتمثل في أذهان الدارسين غالباً في معرفة النحو والصرف وعدم اللحن وفي وفرة محصول الشاعر من مفردات اللغة القديمة وحفظه لكثير من المترادف والغريب والشاذ من ألفاظها ، ومن الصيغ والتراكيب والاستعارات والأمثال من عباراتها وأساليبها ومصطلحاتها في الكتب .

لقد تعرض جان بول سارتر لهذه المسألة حين ناقش قضية الالتزام في الأدب ، ففرق بين طبيعة اللغة عند الشاعر وعند الكاتب ، وليس من شك في أن ذهنه كان خلال هذا الحديث منصرفاً إلى لغته الفرنسية ، وهي لغة لا يشكو أهلها في العصر الحاضر من مشكلة الأزواج اللغوي الذي نتحدث عنه في العصر الأيوبي والذي لا تزال آثاره باقية إلى اليوم في الوطن العربي بصورة واضحة . ومعنى هذا أن سارتر لم يخطر بذهنه قضية الأزواج ، وأنه عالج المسألة في وضعها

الحقيقى حين يكون الشاعر والكاتب على مستوى واحد من الاقتدار على اللغة . ذلك الاقتدار الطبيعى الكامل المفترض لدى الناظمين فى اللغة أو الكاتبين فيها ، وما يتصل بذلك من جمهور قادر على فهمهم لأنه يشاركهم فى القدرة على فهم تلك اللغة . وليس من شك أيضاً فى أن سارتر كان فى ذهنه وهو يفرق بين لغة الشعر والنثر نماذج الشعر الفرنسى المعاصر له وهو شعر لا يزعم أحد أنه انصرف عن المجال الطبيعى للشعر بمفهومه الحقيقى وانحرف إلى ما يباعد بين الشاعر وبين التعبير عن نفسه تعبيراً مباشراً ، وهو ما نشكو منه فى كثير من عصور شعرنا العربى ، وخاصة العصور المتأخرة حين اتجه الشعراء إلى التقليد والحكاية والمدائح المتكلفة وغيرها من الموضوعات التى قل أن تمت بصلة وثيقة حقيقية إلى نفوسهم . وكان من نتيجة هذا كله ، أى الازدواج اللغوى فى العربية من جانب والانحراف لدى كثير من شعرائنا عن صدق التعبير عن النفس من جانب آخر ، أن صار كلام سارتر الذى استند فيه إلى اللغة الفرنسية والشعر الفرنسى غريباً أو غامض المعنى أو مستمصى الفهم على دارس الشعر العربى وقارائه الذى ألف أساليبه واتجاهات شعرائه واستقرت فى نفسه الأحكام النقدية على أساس ذلك .

قال جان بول سارتر^(١) :

« وفى الحق إن الشاعر أبعد ما يكون من استخدام اللغة أداة ، وقد اختار طريقه اختياراً لا رجعة فيه . وهو طريق فرضه عليه مسلكه الشعرى فى اعتبار الكلمات أشياء فى ذاتها وليست بعلامات لمعان ... والكلمات للمتحدث أصطلاحات ذات جدوى ، وأدوات تبلى قليلاً قليلاً باستخدامها ، وي طرح بها

(١) ما الأدب — ترجمة وتعليق الدكتور محمد غنيمي هلال — مكتبة الانجلو المصرية سنة ١٩٦١ الفصل الأول ص ٣ وما بعدها .

حين لاتعود صالحة للاستعمال ، وهى للشاعر أشياء طبيعية ، تنمو طبيعية ، فى مهدها كالعشب والأشجار » .

وسارتر يقيم الشبه بين الكلمات عند الشاعر وبين الألوان عند الرسام والأنغام عند الموسيقى ، فكما أن الألوان أشياء فى ذاتها وليست أدوات أو وسائل لمعنى عقلى وراءها عند الرسام ، وكما أن النغمة الواحدة شيء فى ذاته عند الموسيقى وليست رمزاً لمعنى فكرى ، فكذلك الكلمات اللغوية عند الشاعر ليست دلائل لمعان محددة تؤديها ، وإنما هى أشياء أو كائنات يجرى فيها الشاعر عمله كما يجرى الرسام والموسيقى فى الألوان والأنغام عمله . أما الناثر فالكلمات عنده غير مقصودة لذاتها ، وإنما لأنها وسيلة أو أداة تؤدى إلى معنى مفهوم محدد .

يقول سارتر مستدركا موضعاً صلة الكلمة بالمعنى .

« ولكنه — أى الشاعر — إذا استوقفته الكلمات ، كالرسام بالقياس إلى الألوان وكالموسيقى حيال الألحان . فليس ذلك لأن الكلمات فقدت لديه كل معنى . فالمعنى فى الواقع هو الذى يربط وحده بين الكلمات ، ويجعل منها وحدة فى تركيب العبارات ، وبغيره تصبح الكلمات مجرد أصوات أو خطوط حبر على ورق . ولكن هذا المعنى يصبح فى عينيه طبيعياً هو أيضاً ، فليس هو بغاية تتطلع إليها المثالية الإنسانية ولا تصل إليها ولكنه خاصة لكل كلمة . نظيره فى ذلك دلالة الوجه ، وما توحى لنا به الألحان والألوان من معنى الحزن أو المرح ^(١) » .

ويعمضى سارتر ذا كراً أن « اللغة للشاعر مخلوق له كيانه المستقل » خلافاً

(١) معنى الحزن والمرح فى اللحن واللون حدده الكاتب من قبل وهو « ما يفهم منهما من معنى ضئيل غامض — كطرب خفيف أو حزن غير عميق — يظل يلزمهما ويموم حولهما كضباب القيط » .

تلتكلم ، وأن الشاعر « يبدو كأنه لم يتعرف الأشياء أولاً بأسمائها ، بل تعرفها تعرفاً صامتاً ، ثم توجه نحو النوع الآخر من الأشياء في نظره ، ألا وهي الكلمات فأوسعها لمساً وجساً واختباراً وبحناً ، فاكشف أن لها نوعاً من الإشعاع الخاص بها ، وأنها ذات صلات معينة بالأرض والسماء والماء وما سوى ذلك من المخلوقات . وحين أعوزته معرفة استخدام الكلمات علامات للدلالة على مظاهر العالم ، رأى فيها صوراً لهذه المظاهر . فإذا أختار تعبيراً يمت بصلة إلى شجر الصفصاف أو الدردار فليس بضروري أن يختار نفس الكلمات التي نستخدمها للدلالة على مثل هذه الأشياء . وبما أنه يضع نفسه خارج نطاق اللغة ، فإن الكلمات التي تبدو لغيره درافع تقوده إلى معرفة ما حوله وتزج به وسط الأشياء ، تظهر في عينيه هونخاً لاصطياد حقيقة ألية المراس . وموجز القول أن اللغة له هي (مرآة) العالم ، وبهذا يجري لديه ، في ذات الكلمة وفي استعمالها تغيرات على نحو جديد . فجرس الكلمة وطولها وما تحتتم به من علامات تذكير أو تأنيث ومظهرها في نظر العين ، كل هذا يجعلها ذات كيان حي به تمثل المعنى أكثر مما تدل عليه .

«وحين تتحقق الدلالة ينعكس فيها المظهر المادى للكلمة ، وتبدو تلك الدلالة بدورها صورة لما ينطق به من ألفاظ . وتصير الدلالة كذلك علامة على اللفظ ، لأنها فقدت كل فضل لها عليه . وحيث أن الكلمات في نفسها ذات كيان مستقل كالأشياء ، فإن الشاعر لا يفصل فيما إذا كانت الكلمات قد خلقت لأجل دلالاتها أو الدلالات لأجل الكلمات . وبهذا تنشأ بين اللفظ والمعنى علاقة مزدوجة من تشابه سحري ومن دلالة متبادلة . وبما أن الشاعر لا يستخدم الكلمات أدوات ، فليس له الاختيار بين المعاني المختلفة . بل كل لفظ من هذه

الألفاظ لديه ذو مظهر مادي مختلط بالمعاني الأخرى ، بدلا من أن يبدو مستقلا لأداء وظيفة مستقلة » .

ذلك بعض ما تحدث به سارتر عن موقف الشاعر من اللغة ولقد أحس الكاتب أن حديثه هذا لا ينطبق على معظم الشعر الذى تركته لنا أجيال البشرية فقال « وأكرر أنى إنما أحدث هنا عن الشعر المعاصر . ففي التاريخ أشكال أخرى من الشعر لا يدخل فى موضوعى شرح صلاتها بشعرنا^(١) » . ويستدرك فى موضع آخر فيقول : « وبديها أن فى كل شعر بعض مظاهر خاصة بالنثر . . . والعكس صحيح . فأكثر أنواع النثر جفافا يحتوى على شيء من الشعرية . . . ولأجل أن أكون واضحا كل الوضوح اقتضرت فى شرحى على الطرفين المتناقضين . حالة النثر الخالص وحالة الشعر الخالص . ومهما يكن من شيء فلا ينبغي أن نستنتج من هذا أنه يمكن الانتقال من الشعر إلى النثر بسلسلة متصلة من أساليب وسط ليست بشعرية ولا بنثرية . فإن النثر إذا أفرط فى تدليل الكلمات فإن صورة النثر تتحطم وتقع فى الفراغ . وإذا تصدى الشاعر للحكاية أو للشرح أو للتعليم صار الشعر مدموغا بطابع النثر . وخسر دوره^(٢) » .

وكلام سارتر هذا حين ننظر على ضوءه إلى شعر ابن سناء الملك وزملائه من شعراء العصور المتأخرة يجرنا إلى زالق وشبهات ، فقد وقف هؤلاء الشعراء عند الكلمة اللغوية وقوفا طويلا واعتمدوا على جرسها اللفظى فيما أتوا به من جناس مختلف الأنواع جعلوه مهم فى قصائدهم ومقطوعاتهم ، وأعتمدوا على السكلة فى استخراج التورية التى هى عندهم آية من آيات البلاغة ، بل وجميلوا

(١) ما الأدب ص ٤٣ .

(٢) ما الأدب ص ٤٤ .

من رسم الكلمة وشكلها المكتوب مادة للتشبيهات والاستعارات ، وتلاعبوا
ما شاءهم التلاعب بالألفاظ ، وما تجرّه الألفاظ من تداع لفظي ومعنوي ، ساعدت
عليه طبيعة اللغة العربية وأصولها الثلاثية ، مما سنجد نماذج منه فيما نعرض من
شعر ابن سناء الملك خلال هذه الدراسة .

ولكن سارتر بغير شك لم يرد من صلة الشاعر باللغة وموقفه من كلماتها
وجملها هذا المعنى المتكلف المبهرج ، وإنما قصد أن حس الشاعر باللغة كحس
الرسام باللون والموسيقى بالنغم ، وأن للكلمات وقفاً على نفس الشاعر كواقع
الألوان والأنغام على نفس الرسام والموسيقى . وذلك صحيح ، وهو يؤكده ما ينبغي
أن يكون عليه الشاعر من حس مرهف وانفعال عميق تجاه مفردات اللغة وبن
اقتدار على اكتشاف أسرار تمثاتها الكلمات والتراكيب ، أما كون الشاعر
يضع نفسه خارج نطاق اللغة ، ويعتبر الكلمات أشياء في ذاتها وليست بعلامات
أو دلالات على دمان فذلك ما لا يصح في جملته ، وإنما الأقرب إلى واقع الشعر
أن للألفاظ في أكثر الحالات دلالات عند الشاعر ، وأن لها معاني تتجاوز
معاني النغمة واللون عند زميليه من ناحية خصوصيتها وانحصار معناها ، فليس
فيها عموم المعنى الذي في اللون أو النغم ، فالإصرار على تشبيه الشاعر بالموسيقى
والرسام فيما يتصل بالمادة التي يجري عمله فيها ، والتماهى في هذا التشبيه إلى أقصى
الحدود لا ينطبق إلا على قدر ضئيل جد من الشعر ، لا يكاد يبلغ جزءاً من مائة
أو من ألف من مجموع الشعر الإنساني ، ولعله أن لا يكون خير ما أنتجته
الإنسانية من شعر . وإنما الفرق الواضح بين لغة الشاعر ولغة الناثر هو أن لغة
الأول في تراكيبها وروابط جملها واختيار ألفاظها تتجاوب مع وثباته العاطفية وانفعالاته
النفسية ، فتكون فيها أحياناً من عدم الاستواء ومنطقية الترتيب ما يبعدها عن
لغة النثر وما يقربها من لغة الحديث عند انفعال صاحبه ، أما دلالات الكلمات

فيكون حولها من الظلال والغموض أحيانا ما يوحى بأكثر مما تحمله كلمات النثر ولا تجيئها هذه الظلال من اختيار الكلمة فقط ، وإنما تجيء من السياق الذي توضع فيه وصلتها بما قبلها وبعدها من كلمات^(١) .

وتكتسب الكلمات هذه الدلالات الانفعالية من استعمال الناس لها قبل أى شيء آخر ، ومن اقترانها في أذهانهم بأحداث ومناسبات تظل الكلمات حين تقال تشف عن تلك الأحداث والمناسبات فتثير ماثري من مشاعر . ومعنى هذا أن الكلمة ينبغي أن يكون لها تاريخ حى في النفوس حتى تحمل الشحنات العاطفية التي تجتذب إليها الشاعر فتصدق التعبير عن نفسه وتؤثر في مستمعيه . واللغة التي يستخدمها الناظم في عصور الازدواج اللغوي ، وهو هنا يستخدم لغة الكتب والمعاجم ، تفقد هذا التاريخ الحى الذي يبت فيها الحرارة وينفث فيها السحر لأنها لغة قد انعزلت عن الحياة اليومية ففقدت توجهها الذي كان لها من قبل حين كانت حية على ألسنة الناس ، وأصبحت بذلك أقرب إلى لغة النثر من ناحية « محدودية » الدلالة و « مادية » المعنى ، إن صح هذا التعبير .

وإذا شئنا أن نمثل لذلك بألفاظ عند ابن سناء الملك ، وجدناه يستخدم مثلا ألفاظ : المطر ، والغيث ، والقطر ، والقطار ، بمعنى واحد ، فهي متساوية المعنى حين يذكرونها مشبها بها كرم الممدوح ، وإنما الذي يتحكم في اختيارها غالبا الوزن أو القافية ، وليس ما ينطوى عليه كل لفظ من ظلال عاطفية ، وإنما فقدت الظلال التي تفرق بين أفرادها ، لأنها فقدت صلتها باللغة الحية على ألسنة الناس فأصبحت محددة الدلالة فتساوت كلها . ولقد أخذها الشاعر من الاستعمال القديم لا من المعاصر له . وإلا فإن لفظ « مطر » أو « شتا » عند المصريين من

(١) تحدث الدكتور مصطفى سويف عن قيد اللغة ، وعن الاستعمال الرمزي والاستعمال الاعمال لها ، في ص ٢٩٥ من كتابه « الاسس النفسية للإبداع الفني » من منشورات جماعة علم النفس التكاملي — الطبعة الثانية — دار المعارف سنة ١٩٥٩ .

سكان الوادى فى عصر ابن سناء الملك وعصرنا لاستقبال بالفرحة التى تستقبل
بها فى البلاد التى تهب على المطر حتى تصبح وصفاً للكرم . فإذا تجاوزنا هذا إلى
ألفاظ لا تعرف دلالتها إلا أن يرجع إلى المعاجم كإطلاق لفظ « جعفر » على
الجدول أو لفظ « يوح » على الشمس و« القرقف » على الخمر ، ليس لها من
صلة باللغة الحية ، أدركنا أن معانيها فى ذهن الشاعر معانى جامدة صامتة
بغير ضوء أو ظل .

وقد يقال إن لغرابة اللفظ وندرة استعماله أحياناً وحياً ، وخاصة إذا كان
لفظاً موسيقياً كلفظ « الدجى » حين يطلق على الليل ، فإن اللفظين وأن تساوى
معناها غالباً عند الشاعر فإن اللفظ المعجمى « دجى » له وقع فى الأذن وله استعمال
شائع عند الشعراء والمثقفين يوحى بأكثر مما يوحى به لفظ « الليل » أو يوحى
بشيء إضافي ، وكذلك يقال عن لفظ « الغرام » و« الهيام » و« الصبابة »
حين تستعمل مرادفة للفظ « الحب » ، وكذلك « السهاد » بمعنى « الأرق » ،
ويحتج على ذلك بأن الشعر الشعبى نفسه ربما استعمل هذه الألفاظ ، وإن
كانت لا تستخدم فى الحياة اليومية .

وهذا صحيح ، وله نظائر فى أشعار جميع الأمم ، والشعراء فى حالات
غير قليلة يتجنبون الألفاظ التى ابتذلها الاستعمال ويتخيرون ألقافاً أقل استعمالاً ،
ولكنهم مع ذلك يستمدون دائماً من حس لغوى حى فى نفوسهم ، قريب
التجاوب من نفوس مستمعهم بحيث لا يسأل هؤلاء عن معنى اللفظ سؤا لهم
عن معنى لفظ من لغة أخرى . ومقياس القضية هى نسبة مثل هذه الألفاظ
الغريبة فى الشعر بالمقياس إلى الألفاظ المتداولة الحية . فهذه النسبة تزيد فى
عصور الازدواج اللغوى زيادة تعوق وتفقد الشعر حيوته ، وتضيق من جمهور
الشاعر بحيث يصبح نقرأ يسيراً منعزلاً بذوقه عن الحياة العامة . فإذا تجاوزنا

الألفاظ إلى التراكيب وإلى تأليف الجمل ونظم الكلام وجدنا نفس المشكلة على نفس المستوى بين عصور الازدواج الانوى وعصور التقارب .

ولعل أخطر ما يتعرض له الشاعر في عصور الازدواج الانوى أنه يضطر في أحيان كثيرة ، حين تعجز لفته عن التعبير عن مشاعره ، إلى أن ينصرف إلى التلاعب اللفظى بتلك اللغة من جانب ، وإلى اصطناع المنطق العقلى من جانب آخر فتصبح أشعاره منظومات عقلية لها خصائص تختلف عن خصائص الشعر الأصيل .

ولعل من المفيد الموضح أن نذكر أن لغات أخرى غير العربية عرفت في عصور من حياتها هذا الازدواج ، وكان له تقريباً نفس الأثر على الشعر الغنائى بل وغير الغنائى أيضاً . وهنالك مثلاً بارزان واضحيان في حياة اللغتين اليونانية واللاتينية ، وذلك حين أمتد بهما العمر وانتقلتا من مهدهما الأول . فاللغة اليونانية في عصر الإسكندرية ، واللغة اللاتينية خلال القرون الوسطى في غرب أوروبا ، عرفتا العقم والجذب في مجال الشعر الغنائى ، وشغف شعراؤهما بالتقليد والحكاية والتكلف اللفظى . وأبتعد فيهما الشعر عن الحياة وعن المجتمع ، وحلق في آفاق غريبة من التعقيد والغموض والتكلف والصناعة اللفظية ، وكل ذلك جعل من الشعر في عصور خمول وانحدار على حين ظلت مزدهرة بعض أساليب الكتابة وبعض أنواع الفنون . والقضية أوسع وأوضح من أن نلتمس الشواهد وننقل شهادات مؤرخى الآداب في هذا السبيل .

وقد آن لنا أن نعرض لآثار المشكلة اللغوية في شعر ابن سناء الملك ، وأن نستشهد بأشعاره لتفصيل ما أجملناه . ونبدأ بموقف ابن سناء الملك . من التراث ومن الشعراء قبله .

موقف الشاعر من التراث

من آثار المشكلة اللغوية التي ذكرناها أن الشاعر يرتبط بالماضي أكثر من ارتباطه بحاضره، وأنه يظل ينظر إلى التراث القديم نظراً كبيراً وتقديس إلى حد يجعله أسير هذا التراث بحيث لا يستطيع الفكك منه ولا الخروج عليه، وإن ادعى أحياناً غير ذلك. وسر هذا الارتباط هو ما يعتقده الشاعر بحق من أن اللغة التي يتعلمها تلميذاً، ويتكلف التعبير بها تكلفاً، كانت عند أصحاب التراث الأول سليقة وطبيعة، وأنهم كانوا حجة في هذه اللغة، وكانوا أعرف بأسرارها وأقدر على السيطرة عليها والتحكم فيها، فهم الأئمة المقتدى بهم في هذا السبيل، وهم الأساتذة الذين يعتبر نفسه وأبناء عصره تلاميذ لهم. ويمتد هذا التقدير امتداداً طبيعياً من مفردات اللغة وقواعدها إلى تراكميها وأمثالها، ثم إلى تشبيهاتها وإستعارتها، حتى تنتهي إلى فن الشعر فيها بكل ما يشتمل عليه من أوزان وموضوعات وأخيلة ومعان. ولو أن الشاعر المتأخر أعتقد أن اللغة ملك له، وأنها عنده ملكة كما كانت عند الشعراء في العصور الأولى، لتغير الموقف، ولتطورت لغة الكتابة في العربية تطوراً جوهرياً كما حدث ذلك في لغات أخرى، ولتحرر الشاعر من عبوديته للشعر القديم.

ولست أريد هنا أن أوازن بين اللغة اللاتينية في أوروبا واللغة العربية في الوطن العربي، فإن ظروفًا دينية وتاريخية واجتماعية باعدت بين اللغتين بحيث يرتكب الإنسان خطأ لو قرر أن ماسارت فيه اللاتينية كان لابد أن تسير فيه العربية، ولكننا لانملك في هذا المجال إلا أن نشير إلى ما حدث في أوروبا في أواخر القرون الوسطى، شاهداً على أن تغير لغة الكتابة يستتبع تغير موقف الشاعر من التراث القديم. فنقول إنه حين اصطنع الشعراء

الترو بادور اللغة البروفنسية أداة للتعبير عن أنفسهم اتخذ شعرهم مسلكا آخر من حيث الموضوعات والأفكار والأخيلة لاصلة لها بالشعر اللاتيني المتأخر ، وكذلك حين استخدم دانتى اللغة الإيطالية القديمة سار شعره فى طريق آخر غير طريق الشعر اللاتينى ، على الرغم من إتقانه اللغة اللاتينية واعتباره فرجيل شاعرها الأكبر أستاذه وشيخه وقائده فى ملحمة الكبرى « الكوميديا الإلهية » . إن لغة الكتابة فى هذا المجال ليست مجرد أداة مستقلة عند الشاعر يستعملها فى أغراض من الفن الشعرى لاصلة لها بالأغراض التى عبرت عنها فيما قبل ، وإنما هى الشكل الذى تجسد فيه التراث الشعرى القديم ، بحيث لا ينظر إليها الشاعر حتى ينظر فيها ، أو من خلالها ملامح التراث الشعرى كله ، يطل عليه ويناديه ويهتف به .

وربما قيل إن إكبار الماضى ، وتقديس التراث ، لا شأن له بقضية الأزواج اللغوى ، وأن أسباباً نفسية أخرى ، غير المسألة اللغوية ، تدعو الأجيال اللاحقة إلى الإعجاب بالأجيال السابقة ، ثم ينسحب هذا الإعجاب على الشعر أيضاً . ودليل ذلك أن ما عرف بالكلاسيكية ، وهى ضرب من هذا الإعجاب ، قد ظهرت فى كثير من آداب العالم ، دون أن يكون هنالك حتماً الأزواج الذى نتحدث عنه . وربما انصرف ذهن إلى الكلاسيكية التى سادت الآداب الأوربية الحديثة ، والتى كان أصحابها يعجبون الإعجاب كله بالتراث اليونانى ويكثرون من التحويم عليه والطواف حوله .

ولكن هذه الكلاسيكية الأوربية لم تكن إلا فترة محدودة الزمن من تاريخ تلك الآداب ، ثم انفتح الباب بعدها على مذهب أو مذاهب أخرى تلتها ، بما يحمل المقارنة بينها وبين عصور العقم الطويلة التى سيطرت على الشعر العربى مقارنة فى غير محله . ومع ذلك فإن الكلاسيكية الأوربية لم تنفصل

عن حياة عصرها ، ولم تنعزل هذا الانعزال الذي رأيناه في الشعر العربي ، بل ظلت وثيقة الصلة بالحياة والمجتمع ، ثم إنها كانت استيحاء للتراث القديم الذي خلفه اليونان والرومان دون استخدام اللغة اليونانية أو اللاتينية أداة للتعبير لدى هؤلاء الكلاسيكيين . وإذن فإن كبار الماضى وتعظيم التراث لا يقود إلى العبودية في مجال التعبير الفنى والأدبى إلا أن تقوم ظروف أخرى تتجاوز مجرد الإعجاب .

وإذا كانت قد وجدت حقاً أسباب نفسية ، وأهمها بغير شك السبب الدينى جعلت أجيال الناس فى عصر ابن سناء الملك وبعده عصره ينظرون إلى العصور الإسلامية الأولى على أنها المثل الأعلى للحياة الدينية والخلقية والحجة الأولى لعلوم الدين وبعض فروع الثقافة ، فإن هذا السبب الدينى كان أخفت صوتاً وأضعف سلطاناً فى مجال الشعر من أى مجال آخر . بل إن الشعر كان أثرب إلى التمرد على القيم الإسلامية ، وإلى اعتبار أن مثله الأعلى قد تحقق ، إما قبل الإسلام على يد الشعراء الجاهليين ، وإما على يد إسلاميين ضعف حظهم من سلطان العقيدة الدينية من أمثال بشار وأبى نواس وغيرهم من الشعراء الذين خاضوا فى أشعارهم موضوعات تعتبر محرمة فى الدين كالخرابات والهجاء الفاحش ، أو تعتبر مكروهة كالغزل والمبالغة فى المديح .

وإذن فنحن مضطرون ، حين نريد تفسير العقم فى الشعر الأيوبى ، ألا نرده إلى السبب الدينى ، الذى ترتد إليه كثير من مظاهر المحافظة فى المجتمع الإسلامى . ولكن لابد من اعتبار المشكلة اللغوية ، وإحلالها محلها فى هذا السبيل . ونحن أولاً وآخرأ نقف عند الأسباب المباشرة المتصلة بموضوعنا ولمن شاء أن يرد الأسباب المباشرة إلى أسباب أخرى أعم منها وأبعد فى مجال النظر السياسى والاجتماعى والاقتصادى . فلسنا ننكر عليه هذا الحق .

ونستطيع أن نبين موقف ابن سناء الملك من هذا التراث ، حسبما يتجلى ذلك في كتاباته وفي شعره .

نظم ابن سناء الملك قصيدة في مديح الملك الناصر مطلعها :
أجلس لهوى ليس لي منك مجلسٌ لأوحشت لما غاب لي عنك مؤنسٌ
بدأها بالفزل ، ثم عاتب الحبيبة على بخلها ، وحضها على أن تصله وتجد
عليه قبل أن يفوت الأوان ويذبل جمالها ، وعبر عن هذا المعنى الأخير بقوله :
صلينى وهذا الحسن باق فربما يعزل بيت الوجه منه ويسكنس

فلما أطلع القاضى الفاضل على القصيدة — وكان في الشام — كتب إلى والد الشاعر يبدى إعجابه بقصيدة ابنه ، حسبما سجل ذلك ابن سناء الملك في كتاب فصوص الفصول^(١) . ولكنه ينتقد هذا البيت المذكور ويتمنى لو خلت القصيدة منه قائلا « وبيت .. يعزل منها .. ويكنس . أردت أن أكنسه فعلا فإن لفظة الكنس غير لائقة بمكانها أصلا . » فلما قرأ ابن سناء الملك نقد القاضى الفاضل كتب إليه مراجعاً « . وعلم المملوك ما نبه عليه مولانا من البيت الذى أراد أن يكنسه من القصيدة ، وهو : صلينى .. إلخ . وقد كان المملوك مشغوقا بهذا البيت ، مستحلياً له ، متعجبا منه معجبا به ، معتقداً أن قافيته أميرة قوافى ذلك الشعر ، وأنه ملح فيه . وما أوقعه في ذلك الكنس إلا ابن المعتز في قوله من قصيدته المشهورة .

وقوامى مثل القناة من الخط وخدى من الحيتى مكنوس
والمولى يعلم أن المملوك لم يزل يجرى خلف هذا الرجل ويتعثر ، ويطلب مطالبه فتعسر عليه أو تتعذر . ولكن ما آمن المملوك به سدى ، ولا آنس ناره إلا لما وجد عليه هدى . »

(١) وردت الرسالة في فصوص الفصول (مخطوط دار الكتب — ٢٢٦٥ —
أدب ورقة (١٠ و) ونقل أجزاء منها محقق الديوان في هامش ص ٤٢٧ .

فنجن نجد ابن سناء الملك يعتذر عن بيته ، أو يبرر مسلكه فيه بما ورد عند ابن المعتز حين استخدم هذا لفظ « مكنوس » في الحديث عن قتي يباهى بحسنه ، ولعل ابن المعتز كان في مجال الفكاهة والعبث^(١) ، على حين أن ابن سناء الملك يتحدث عن فتاة في مطلع مديح الملك . وكان أولى بابن سناء الملك أن يعتذر بأنه استخدم لغة العامة واصلاحهم في الحديث عن البيت « يعزل » منه ساكنوه فيكنس ، في انتظار الساكن الجديد ، لأن هذه الصيغة لا ترد في المعاجم العربية ، ولا تزال تستعمل في اللغة العامية ولكنه خشى بغير شك أن يتهم بالعامية وعلى أى حال ، وأيا كان الاعتذار ، فالبيت لا يدل من قريب أو بعيد على شاعرية ولا صدق ، وإنما يدل دفاع ابن سناء الملك على عبوديته للشاعر القديم ، الذى قال عنه بعد ذلك « فوجد المملوك طبعه إلى هذا النمط » أى شعر ابن المعتز « مائلا ، وخاطره فى بعض الأحيان عليه سائلا ، فنسج على ذلك الأسلوب وغلب خاطره عليه مع علمه أنه مغلوب — وحبك الشئ يعمى ويصم — فقد أعماه حبه له وأصممه ، إلى أن نظم تلك اللفظة فى تلك الأبيات تقليداً لابن المعتز قالها وحمل ألقاها ، وهى تفتقر فى جنب إحسانه ، ويكون بذلك تعديل ميزانه ، وأن ظهرت بها على المملوك عورة من عورات لسانه »

وسجل ابن سناء الملك فى هذه الرسالة نفسها رأيه فى البحترى واعترافه بالعجز عن مجاراته أو بلوغ مقدرته ، وذلك فى قوله :

« ورأى المملوك أبا عبادة قد قال :

ويا عاذلى فى عبرة قد سفحتها لبين وأخرى قبلها للتجنب
تحاول منى شيمة غير شيمتى وتطلب منى مذهبا غير مذهبي
وقد قال :

وما زارنى إلا ولدت صباية إليه وإلا قلت أهلا ومرحبا

(١) لم يتح لنا الاطلاع على القصيدة فى الديوان حتى نعرف السياق .

وقد علم المملوك أن هذه طريقة لا تسلك ، وعقيلة لا تملك ، وغاية لا تدرك » .

وكذلك سجل ابن سناء الملك في هذه الرسالة رأيه في أبي تمام فقال :
« ووجد المملوك أبا تمام قد قال — خشنت عليه اخت بني خشين .

وقد قال — سلم على الربع من سلمى بذى سلم — فاشتمأ من هذا النمط طبعه . وأقشعر منه فهمه . ونبا عنه ذوقه ... »

ومع ذلك الذى سجله ابن سناء الملك من نفوره من صنعة أبي تمام التى مثل لها بنماذج من الجناس فإنه ، أى ابن سناء الملك ، كان أكثر الناس شغفاً بالجناس وحرصاً على أن لا تخلو منه قصائده وأبيانه ! وسرى ذلك فيما بعد . وإن كان ابن سناء الملك لم يشر إلى المتنبي ولم يبين رأيه فيه ولا صلته به فى هذه الرسالة . فإن محقق الديوان^(١) ذكر بحق أن بيت ابن سناء الملك ، موضع النقاش ، مأخوذ من معنى المتنبي فى قوله :

زودينا من حسن وجهك ماداً مـ فحسن الوجوه حال يحول

وصلينا نصلك فى هذه الدنيا فإن المقام فيها قليل

وهكذا نجد ابن سناء الملك يدور باعترافه وبإنتاجه فى دائرة الشعراء القدماء ، ويعيش فى دواوينهم . فيحاكى ابن المعتز ويقلده دوين ذوق ولا بصر ، ويسلم بأن البحترى فوق طاقته ، ويسلك فى فنه مسلك أبي تمام ، ويسطو على معانى المتنبي .

وأحسب أن دوران القضية فى هذا البيت حول لفظ هو « يكنس » دليل على ما نذكره من أن الموقف اللغوى كان وراء عقول هؤلاء الشعراء المتأخرين فى حكمهم على الشعر القديم باعتباره فناً ، وفى تقديرهم له ، دون الاحتكام الواضح

(١) هامش ص ٤٢٩ .

إلى مقاييس أخرى ، لو احتكموا إليها لخلصتهم من عبوديتهم للنماذج الفن القديم أو خففت عليهم من استبداد تلك النماذج القديمة .

أما عن الشعر القديم السابق على مدرسة الحديث من شعراء العصر العباسي وأثره على الشاعر — من ناحية الموضوعات ومن ناحية بناء القصيدة والمعاني الكبرى والجزئية ، وأساليب التعبير ، واستيحاء البيئة البدوية — فسنجد صورا كثيرة مله أثناء هذا البحث في الفصول المختلفة بما يغني عن استعراضه هنا .

الجمهور والمشكلة اللغوية :

ومن نتائج المشكلة اللغوية أن تنقطع الصلة بين الشاعر وبين الجمهور الكبير لأن هذا الجمهور الكبير لا يعرف لغة الكتابة معرفة دقيقة تمكنه من التعرف على الشاعر ، فضلا عن التجاوب معه ، واعتبار شعره ممثلا له معبرا عنه . وإنما يصبح جمهور الشاعر كله مركزاً في طبقة صغيرة العدد محدودة المكان ، هي طبقة من درسوا لغة الكتابة دراسة عميقة أو كافية ، وكانت هذه الطبقة في مجتمعاتنا العربي في عصر ابن سناء الملك محدودة العدد أكثرها من الفقهاء والمدرسين وطلاب العلم حسبما عرفته تلك العصور^(١) . وكان معظم ذلك العلم متصلا بالدين من تفسير وفقه وحديث ، ونحو ولغة ، وبلاغة ، فإذا تجاوزنا هؤلاء إلى كتاب الرسائل من موظفي الدواوين الحكومية ، وإلى فريق من المتأدبين الذين يشرحون الشعر القديم أو يكتبون الحوليات التاريخية .

والشاعر لا بد له ، وقد جعلت الظروف اللغوية هذه الطبقة هي الحكم على فنه ، أن يحمل فهمها للشعر وذوقها له وبصرها بالجيد منه والردىء ميزانه وأساسه

(١) أنظر الفصل الخاص بالبيئات العلمية في مصر ص ١٠٦ وما بعدها من كتاب الدكتور عبد اللطيف حمزة : الحركة الفكرية في مصر في العصرين الأيوبي والمملوكي الأول — القاهرة (دار الفكر العربي) ١٩٤٧ .

(٢م — ابن سناء الملك)

فما ينتج من شعر . وذوقها كما رأينا ذوق مدرسي لأن روافها إلى التعلم
وعكوفها الثقافي هو في المقام الأول لولاية مناصب القضاء ووظائف الدواوين
والتعليم المدرسي .

وهذا يفسر لنا ما امتلأ به شعر ابن سناء الملك ومعاصريه من استخدام
مصطلحات هذه العلوم فيما ينظمون من شعر ، وقد اعتبر ذلك منهم جديداً في
الفن ، أو كالجديد لإكثارهم منه وإمعانهم فيه . وهو في حقيقته تأثر بذوق
الجمهور الذي يتجه إليه الشاعر بشعره ، ونذكر أمثلة لذلك من شعر ابن سناء
الملك ، لا لنثبت هذا القول فقط ، وإنما لتكون أمامنا نماذج نستعين بها فيما بعد
في معرفة فن الشاعر في نواح أخرى .

فله قصيدة يمدح فيها الملك العادل مطلعها :

لمست الموم بما تجنى على بصرى أدميت بالدمع من أدماك بالنظر^(١)

يقول فيها مستخدماً مصطلحات النحو متحدثاً عن الملك :

مُكَمَّل وسواه ناقص أبداً كأنه « كان » قد جاءت بلا خبر^(٢)

وقال فيها مستخدماً مصطلحات الفقه :

غزا وطالت مغازيه وقد غزيت صلاته حين طال الغزو بالقصر

واقترس فيها من القرآن آية من سورة يوسف في قوله :

ألم تدعكم على رغم بوأثره وكل درع عليكم قد من دُبرُ

(١) الديوان ص ٢٢٧ . وفيه (أرمك بالنظر) وهو تصحيف ، [ولما أراد
الشاعر حرة الحد من الحجل] .

(٢) أثبت محقق الديوان لفظ « إن » عن نسخة وترك في الهامش لفظ (كان) عن
نسخة أخرى . والصواب أن يعكس .

ودار حول النحو في الحديث عن محبوبته في قوله :

وحدّ عزيمة سيف الدين إن لها وجهاً يؤنث حد الصارم الذكور

وليس من شك في أن ما نجده نحن اليوم — تبعاً لفهمنا للشعر — من سخف في هذه الأبيات ، كان مصدر طرافة عند مستمعي الشاعر من علماء ، لأنه كان يفاجئهم بمصطلحاتهم التي تعارفوا عليها في حلقات دروسهم ، قد خرجت إلى عالم آخر واستقبلتهم مرة ثانية في إطار جديد من الصياغة الفنية المنظومة في هذا الشعر .

ولو وقف أثر جمهور الشاعر عند هذا الحد لكان الأمر ، ولجاز أن نسقط من الديوان الأبيات التي سلكت هذا المسلك ، فيبقى لنا بعد ذلك كثرة كثرة سلكت منه ، واستقامت مع المفهوم الصحيح لمعنى الشعر . ولكن الخطر يتجاوز ذلك إلى مفهوم الشعر نفسه عند هذا الجمهور . وهو ما سوف يتركز في قضية الابتكار التي نعرض لها فيما بعد .

على أن السبب نفسه الذي جعل الشاعر يرتبط بهذا الجمهور المحدود العدد ، هو نفس السبب الذي حرّمه من الصلة بالجمهور الكبير ، فكان لهذا الحرمان أثره السلبي في الديوان ، فخلا من القصائد التي كان يفترض أن يشارك بها الشاعر في تعبئة مشاعر الجماهير في عصر كعصر الحروب الصليبية . وليس من شك في أن ابن سناء الملك كان ككل أبناء المجتمع في عصره يريد الظفر لتلك الحركة الكبرى التي تهدف إلى طرد الغزاة الصليبيين ، وأنه باعتباره شاعراً كان يشتهي أن يسهم بنصيب أكبر في إثارة عواطف الجماهير ، ولكنه ما كان يستطيع ذلك ما دامت أداة التعبير التي يستخدمها لا تفهم من تلك الجماهير .

وما يقال عن موضوع عام كالحروب الصليبية يقال أيضاً عن الموضوعات

الشخصية الخاصة بالشاعر المتصلة بعواطفه . فليس من شك أن الشاعر يشتهي أن تقرأ حبيبته شعره ، وأن تفهمه حين تسمعه ، وأن يحمل إليها عن طريق الفن رسالة حبه ؛ ولكن الشاعر حرم من هذه اللذة بسبب لغته ، فكان غزله وفقاً على نفسه ونفوس من يستطيعون فهم شعره من الرجال ، لا يتجاوز ذلك إلى سمع الحبيبة . وكان لهذا أثره العميق في طبيعة هذا الغزل وأساليبه ، فأصبحت الحاجة إلى الصدق فيه أقل منها لو كان الغزل مفهوماً من الجانب الآخر ، أى من النساء ، وبذلك فقد الشعر إحدى وظائفه التي كانت كفيلة أن تهيه الحياة . أو شيئاً من حياة .

وهذا الموقف يذكرنا بغير شك بموقف يناقضه في تاريخ الشعر العربي ، ذلك هو موقف الشعراء الغزلين في الحجاز في العصر الأموي . فإن هؤلاء الشعراء كانوا يقدرّون أن النساء قادرات على قراءة شعرهم وفهمه ، وكان لهذا أثره البعيد فيما ظهر في ذلك الشعر من نظرف أو من حماسة وإخلاص ، تجلّى في أسلوب قصصى شائق في بعض الأحيان ، أو في عاطفة مشبوبة حية ، أو في تفاصيل صغيرة تحبب الشعر إلى النفس ، أو في نزوع إلى تصوف ينم عن حرمان في أحيان أخرى . فهذا الغنى الذي توافر في شعر الغزلين الإسلاميين يرتد في بعض أسبابه إلى أن جمهور الشعراء الغزل لم يكن ضيق النطاق ، محصوراً في الرجال ، كما كان في العصر الأيوبي والمملوكي .

وهذان مثالان ، وسائر موضوعات الشعر كانت كفيلة بأن تحيا وتتجدد وتغنى لو لم تقم هذه العقبة بين الشاعر والجمهور .

الركاكة:

إن الركاكة في الأساليب أثر من آثار الازدواج اللغوي بغير شك . وينبغي أن نفرق بين الركاكة وبين العامية ، وأن نفرق بينها أيضاً وبين السهولة ، إذ أن الركاكة تنشأ عن عدم تمكن الأديب من اللغة التي يكتب فيها ، لافتقاره إلى معرفة أصولها ، وإدراك أسرارها ، ولقلة بصره بالفروق الدقيقة بين دلائل المفردات ومعاني التراكيب ومناسبات الجمل وروابطها . إن مانسميه بالركاكة ليس بشرط أن يكون خطأ في نحو اللغة واستعمال مفرداتها فيما وضعت له ، وإنما هو في العجز عند التصرف باللغة بحيث تؤدي الأفكار وتعبر عن الإحساس تعبيراً مرهقاً ، وبحيث يكون تأليفها محكماً متيناً ، ونظامها متساوفاً منسجماً . إن المثل الواقعي للركاكة هو ما يحسه ابن اللغة فيمن يكتب أو يتكلم باغته من أبناء اللغات الأجنبية ، حين يكون هذا الأجنبي قد درس اللغة بعيداً عن وطنها الأصلي . والركاكة بهذا المعنى لا يحسها إلا من كان حظه من إتقان اللغة عظيماً ، بأن يكون قد ولد في بيئة تتكلمها أو يكون قد طالت قراءته لنصوصها الممتازة . فإن استطاع الجمع بين الأمرين ، وكان ذاموهة لغوية وذوق وحس في التفريق بين جرس الكلمات وتنظيم الجمل وموسيقية العبارات كان الحكم الأول في القضية .

والشعر باعتبار أن التنعيم جزء منه تؤذيه الركاكة أذى لا يتعرض لمثله النثر . والشعر الغنائي ، والشعر العربي منه ، أشد حساسية في هذا المجال من الشعر الملحمي والشعر التمثيلي ، لأن عناصر التشويق في الملحمة والتمثيلية - كما ذكرنا - وهي كثيرة ، تشغل السامع عما يكون من ركاكة في بعض أجزائها . وليس كذلك الشعر الغنائي لاعتماده على النغم في المقام الأول من جهة ، ولانصرافه إلى الحس تعبيراً ومخاطبة انصرافاً مباشراً .

ولا ينبغي في الشعر الفناني خاصة أن يظهر جهد الشاعر في الصياغة ونظم
الكلام ، وإن يكن قد بذل في سبيل ذلك جهداً شاقاً وعناء كبيراً . فإن ظهر
هذا الجهد فقد انحط الشعر وفقد قدراً كبيراً من جماله ، إن لم يفقده كله . ومن
هنا كانت السهولة شيئاً والركاكة شيئاً آخر . وكانت العامية شيئاً ثالثاً . فالعامية
لغة مستقلة لها أساليبها وألفاظها ولها بلاغتها كما أدرك ذلك ابن خلدون قديماً .
فإن تسربت العامية إلى اللغة المعربة تسرباً غير طبيعي ، منشؤه ضعف شاعر
العربية ، حدثت الركاكة .

ونحن حين نقرأ ديوان ابن سناء الملك قراءة متأنية نحس في مواطن كثيرة
بالجهد الذي بذله كي تستقيم له الأوزان وتتفق له القوافي ، ونرى ما ذكرناه عن
الركاكة واضحاً في عدد غير قليل من أبياته .

ونحن لا نتخذ هذا دليلاً على أن معرفتنا بالعربية تفوق حتماً معرفة
ابن سناء الملك ، وإنما فيه الدليل على أن النظم كان يكلف ابن سناء الملك مشقة
لا يستطيع احتمالها في كل الحالات ، مشقة مصدرها الأول هذا الازدواج اللغوي
فيميل إلى إعفاء نفسه من هذا العناء . ويفضى على ما في كثير من أبياته من
ركاكة نقدر أنه كان يحس بها ويعرفها ، ولعل ما سبق من حديثه عن البجترى
يشهد بهذا ، فإن الأبيات القليلة التي استشهد بها تتجلى فيها الجزالة والسهولة معاً ،
والجزالة في اصطلاح النقاد العرب هي نقيض الركاكة . وهي المطمح الذي كان
يسعى إليه كل الشعراء المتأخرين فيوفقون إليه حيناً ، ويسقطون دونه أحياناً
أخرى .

وربما قيل أن شعراء العربية الأوائل قد أخذت عليهم بعض مآخذ تتصل
بالجزالة وافتقار بعض أبياتهم إليها ، وهذا صحيح ، وإنما الفارق بينهم وبين

التأخرين هو أن هذه الأبيات الركيكة كانت من الندرة بحيث تشبه أن تكون شذوذاً ، وأنها لم تجيء من ضعف يبانى بقدر ما جاءت من الإهمال أو العجلة .
على أن الركاكة في الشعر لا تجيء دائماً من الضعف اللغوى ومن جهل أساليب العربية وضعف التمييز بين الجيد والردىء منها . وإنما تجيء أحياناً من ضعف الحس الموسيقى عند الشاعر ، فالجزالة ذوق ومعرفة باللغة معاً . والتقصى يثبت أن حظ التأخرين منها كان أقل من حظ المتقدمين من الشعراء ، ولعل ابن سناء الملك يعتبر خيراً من كثير من معاصريه والتابعين له فيما يتصل بالجزالة .

ونحن نسوق بعض الشواهد من شعره تطبيقاً لما ذكرناه . ولن نبعد في سبيل ذلك فنلتمس سقطاته ، ولكننا سنأخذ أول قصيدة في ديوانه . وقد قالها يرثى بها أمه . وليس من شك في أن قصيدة يرثى بها الشاعر أمه لا يمكن أن يفترض فيها إلا أن صدق العاطفة وراءها ، وأن دواعى الإجادة فيها قائمة ، وأن محصول الشاعر من نماذجها القديمة موفور ، لأن الرثاء باب ضخمة من أبواب الشعر العربى فى كل العصور . ونحن وإن كنا لا نعرف تاريخ نظمها ، فهى ليست أول ما نظم من شعر اجتمع فى الديوان ، لأننا نعرف أول قصيدة فيه ، وسوف نعرض لها فيما بعد .

افتتح الشاعر قصيدته بهذه الأبيات :

صح من دهرنا وفاة الحياء فليطل منكما بكاء الوفاء
ولين ما عقدتماه من الصبر بأن تحللا وكاء البسكاه
وأهينا الدموع سكبا وهطلا وهبا أنهن مثل الهباء
وامنعا النوم كل صب ينادى من يعير الكرى ولو بالكراء
ليست العين منكما لى بعين أو تعانى حملا لبعض عنائى

وحسب الإنسان أن يقرأ هذه الأبيات ليحس أنها في ألفاظها وجلها أشبه
بالنثر المنظوم منها بلغة الشعر ، ذلك لأن الشاعر التزم في جلها ، وفي روابط
هذه الجمل (المنطق النحوى) فصارت راكدة مستوية الأطراف ، خلوا من الحركة
ومن الاهتزاز الذى يهب انشعر جماله وحيويته ، فتكرار كلمتين من مضاف
ومضاف إليه ثلاث مرات متوالية « وفاة الحياء - بكاء الوفاء - وكاء البكاء »
أحدث الركود الذى نذكره . وتكرار « منكما » فى قوله « فليطل منكما » وفى
قوله « العين منكما » تدل على افتقاره لحسن التصرف فى تراكيبه فخرجتا كالخشو
الذى يكمل به الوزن . وكذلك يدخل فيما نسميه (المنطق النحوى) تركيب
هذه الجملة « وليين ما .. بأن تحملا » وتبدو الركافة واضحة لغة ونفما فى قوله
« وهبا أنهن مثل الهباء » وفى قوله « ولو بالسكراء » ويبدو التكلف لإقامة
الوزن فى « سكبا وهطلا » . وكل ما فى هذه الأبيات من اقتدار نحوى هو
استعماله لفظ « أو » فى البيت الأخير بمعنى « إلا » فى الاستثناء ، ومع ذلك
فالفعل بعد « أو » هذه يكون منصوبا ، والشاعر لم ينصبه لضرورة الوزن .

وهذا (المنطق النحوى) فى تأليف الجمل ، هو سر الركافة فى معظم
منظومات المتأخرين ، بصرف النظر عن الأخطاء اللغوية أو الصرفية أو الإعرابية
التي تقع فى أشعارهم ، إن هذا المنطق اللغوى جاءهم من أن اللغة ليست سليقة
لديهم ، وجاءهم من طول ما ألفوه من قراءة الكتابات النثرية فى العلوم
المدرسية التى كانت تدرس فى عصرهم والتي تتصل بعلوم الدين وعلوم اللغة
وغيرها أو التى كان معظمها مختصرات مركزة ذات شروح . وقد انتقل هذا
الأسلوب إلى الشعر لأن أكثر الشعراء كانوا ممن انتظموا فى سلك هذه
الدراسات وتخرجوا فيها واشتغلوا بالكتابة النثرية وبالتأليف العلمى .

وهذا أسلوب يفقد الشعر الجزالة ، المفترضة له ، خلافا لأساليب المتقدمين ،
وهى الأساليب التى لا يجرؤ عليها المتأخرون .

فإذا قال متمم بن نويرة في رثاء أخيه مالك

لقد لأمنى عند القبور على البكا رفيقى لتذراف الدموع السوافك

فقال أتبكي كل قبر رأيته لقبر ثوى بين اللوى فالدوانك

فقلت له إن الشجا يبعث الشجا فدعنى فهذا كله قبر مالك

فإن الشاعر المتأخر لا ينصرف ذهنه إلى أن يقول « فهذا كله قبر مالك »

بل هو يؤثر أن تكون عبارته « فهذه القبور كلها قبر مالك » أو « فكل قبر

من هذه القبور يذكرك بقبر مالك أو هي قبر له » أو نحو ذلك من الترا كيب ،

لأن مثل تركيب متمم يحتاج إلى الشارح الذى يقول فيه « وقوله — فهذا كله

قبر مالك — أشار بهذا إلى الجنس كما هو ، كأنه أراد جنس القبور ، يدل عليه

اتباعه إياه بما يفيد العموم ، وهو قوله كله » (١) .

وحين يقول أبو خراش الهذلى في الرثاء

حمدت إلهى بعد عروة إذ نجا خراش وبعض الشرا هون من بعض

فسيدخل المنطق النحوى في مناقشة الشاعر في أفعل التفضيل هنا ، وأنه

جعل أصلا لمشتركين في صفة زاد أحدهما على الآخر ، فكيف جاز أن يقول

مأقال ، ولاهين في الشر (٢) .

وقد وقف النحاة منذ سيبويه عند هذه المسائل وأفردوا أبواباً في كتبهم

عن حذف الأفعال وإضمارها وغير ذلك من خصائص هذه الأساليب . وفي

القرآن كثير من هذه المواضع . وللنحاة مواقف يناقشون فيها الشعراء في مثل

هذه المسائل . ولدينا نماذج لما كان بين المتنبي وابن جنى ، والمتنبي كان أقرب

(١) شرح الحماسة للرزوى ص ٨٩٨ .

(٢) نفس المصدر ص ٧٨٥ .

الشعراء في عصره إلى الاعتزاز بعروبتهم أو بداوتهم ، وكان اطمئناناً منه لهذا يجيء بما يثير النجاة وما يخالف نظرياتهم . ولعل مارواه ابن جني ، وما نقله هنا ، يوضح هذا النزاع الذي دار حول بيت المتنبي :

وفاؤ كما كالرابع أشجاء طاسمه بأن تسعدا والدمع أشفاه ساجه

قال ابن جني ^(١) :

كلمته عند القراءة في إعراب هذا البيت ، نقلت له : الباء في بأن بأى شيء تتعلق ؟ قال بالمصدر الذي هو وفاؤ كما . فقلت : فبم رفعت وفاؤ كما ؟ قال : بالابتداء . فقلت فأين خبره ؟ قال : كالربع . فقلت : هل يصح أن تخبر عن اسم قبل تمامه وقد بقيت منه بقية ؟ فقال : هذا لا أدري ماهو ، إلا أنه قد جاء في الشعر له نظائر ، وأنشدني :

لسنا كمن حلت إياها دارها

أى كإياد التي حلت دارها . . . »

وفي نفس القصيدة عند قول المتنبي :

وقد يتزّيا بالهوى غير أهله ويستصحب الإنسان من لا يلائمه

ناقشه ابن جني قائلا « وكلمته أيضاً في تزّيا ، فقلت : هل تعرفه في شعر قديم أو كتاب من كتب اللغة ؟ فقال : لا . فقلت له فكيف أقدمت عليه ؟ قال : لأنه قد جرت به عادة الاستعمال . فقلت له : أترض بشيء تورده العامة ومن لا حاجة في قوله ؟ فقال وما عندك فيه ؟ فقلت : قياسه يتزوّى . فقال من أين لك ؟ فقلت : من الزى ، والزى ينبغي أن يسكون عينه واوا وأصله زوّ . . . »

(١) هامش ص ٢٤٢ من ديوان المتنبي بتحقيق الدكتور عبد الوهاب عزام . لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٤ .

فأصغى بحق ثم قال : لم يرد له استعمال إلا يتزيا . . . »^(١)

إلا أن الشعراء المتأخرين لم يكونوا من الثقة بسليقتهم وثقافتهم اللغوية . بما كانه المتنبي ، فلم يكونوا يستطيعون المسير بلفتهم إلا حيث مهد النحاة لهم الطريق تمهيداً ، ففقدت لفتهم الشعرية بذلك أخص ما ينبغي أن تشتمل عليه من حيوية وطرافة . ومن الحق أن نقول إن هذا الجعود في لغة الشعر قد ظهر قبل ابن سناء الملك بأجيال عديدة حيث أقفل اللغويون والنحاة باب الاجتهاد . وقد رأينا ابن جني يسأل المتنبي « هل تعرفه في شعر قديم أو كتـاب من كتب اللغة ؟ » لأنه لا يعتبر المتنبي ولا أهل عصره حجة في هذا السبيل .

فإذا رجعنا إلى ابن سناء الملك وإلى قصيدته في رثاء أمه وجدناها تفتقر من ناحية اللغة والتراكيب إلى الطرافة والمفاجأة التي نجدها في الشعر القديم . على أن حيوية الأسلوب ليست بمعزل عن حيوية الأفكار والمعاني وما وراء هذه الأفكار والمعاني من انفعال عاطفي ، فالتفاعل قائم بين الجانبين . وقد زاد الشاعر أبياتاً ركوداً ومواتاً حين خذله طبعه وجزّاه تقليده إلى أن ينتقى في مطلع رثائه لأمه الصور التي استخدمها الشعراء في الوقوف على الأطلال ، فتوجيه الخطاب في تلك الأبيات إلى رفيقين يسألهما البكاء ويستحثهما عليه ، ويقرر عليها أن الوفاء منهما لا يكون إلا بهذه المشاركة ، كل هذه أفكار تقليدية نقلها الشاعر من باب إلى باب آخر فأساء ولم يحسن . لأنه أضعف من شأن عاطفة الحزن بوفاة أعز الناس عليه وقرنها بعاطفة البكاء على الطلل الذي داعيه فراق الرحلة لافراق الموت .

وفوق ذلك فإن شغفه بالجناس ، مقدراً أن ذلك من آيات الإجابة ، تقليداً منه لأبي تمام ، وخاصة في قصيدته الهمزية التي مطلعها ، وهي أول قصائد الديوان .
ياموضع الشدنية الوجناء

(١) نفس المصدر ص ٢٤٣ .

قد زاد أبياته تكلفاً ، بل قد أرغمه على أن يجيء بمعان جزئية لولا هذا الجنس ما كان لها محل كقوله « وهبا أنهن مثل الهباء » . ورغبته في إقامة جناس مع لفظ « الكرى » هو الذى دعاها إلى « من يعير الكرى ولو بالكراء » . وجبرّه هذا أيضاً إلى تكلف عقلى لامعنى له ، فهو حين دعا رفيقه إلى البكاء دعاها أيضاً إلى السهر والأرق وعدم النوم ، وكأنه سأل نفسه بعد ذلك متمادياً فى تكلفه العقلى ، عن هذا النوم الذى هو فى ملك الرفيقين أين يضعاه ما داماً قد استغنينا عنه ، فجاء بيت يخرج عن نطاق الجو النفسى للحزن ، فأمرها أن يمنح النوم للمحبين الذين قد شرد عنهم النوم بسبب الحب ، وكأنه تذكرة بيتاً قديماً كان يحفظه لمح من أولئك ، وهو :

« ألا من يشتري سهرأ بنوم »

أو ما يشبه هذا البيت ، إذ أن شعر الشكوى لدى المحبين القدماء يضم أبياتاً كثيرة يسأل فيها المحب من الخلى السالى أن يعيره ، أو يهب له جزءاً مما يتمتع به من سلو وراحة ونوم .

كل هذه المعانى هى التى كان يحوم عليها ابن سناء الملك ، وكلها منتزعة من دواوين الشعر القديم لا من إحساس الشاعر وعاطفته حين قال بيته :

وامنحنا النوم كل صب ينادى من يعير الكرى ولو بالكراء

وأصبحنا أمام نظم يصدر عن جهد عقلى ويلتمس معانيه من الحجاج المنطقى ومن بطون الصحائف القديمة ، لا أمام شعر يفيض به قلب شاعر ويعبر به عما احتبس فى صدره من عواطف . وهذه آفة أخرى من أخطر الآفات التى أصيب بها شعر هؤلاء المتأخرين والتى سنعرض لها بتفصيل فيما يأتى من حديث ، لأنها جوهر الخلاف بين فهمنا الحديث للشعر وفهم هؤلاء الشعراء له .

ونعود إلى قصيدة ابن سناء الملك لننظر إليها من الناحية اللغوية ، فنجده .
يقول فيها :

ليس إلا السكوت والصبر كرها في أمور أعيت على العقلاء

فعدى الفعل بعلى لضرورة الوزن وحقها أن تكون «أعيت العقلاء» وربما
التمس النحوى عذراً لوضعه حرف الجر قياساً على أفعال أخرى كصعب واعتاص
وغيرهما ؛ ولكن الشاعر لا يلجأ إلى مثل هذا إلا إذا كان فيه زيادة للمعنى ،
أو إيماء بفعل آخر أقوى أثراً فى النفس ، وليس هنا من ذلك شيء ، بل إن
الفعل المتعدى أقوى فى الدلالة على ما أراد من الفعل اللازم . وكذلك نجد
هذا البيت .

أنت عندى أجل من كل تأبين ولو صفت بالثريا رثأى

وهنا أيضاً نجد الباء « بالثريا » قلقة فى موضعها مع هذا الفعل « صاغ » وقد
قاسها على « رصع » ومع ذلك فالفكرة منقولة ، فيما يتصل بنظم الكواكب
مدائح نقلها إلى الرءاء :

ليت الكواكب تدنولى فأنظمها عقود مدح فلا أرضى لكم كلى

ويقول مخاطباً قبر والدته :

أنت عندى لما حوت من الطم سر يحاكيك مسجد بقاء

وإنما جاء بهذا العلم الأخير « بقاء » تكلفاً منه لإقامة الوزن ، وهذا من
آيات الضعف عند الشاعر أن ترغمه القافية على لفظ لا يتصل بما قبله ولا يوحيه
أول الكلام .

ويقول :

وسلام منى له النَّدَ نَدُّ وترى منه كبوة للكبَاء^(١)
جُملة (وترى منه) أقحمت لإقامة الوزن ، فضلا عن أن حرصه على الجناس
جعله يستخدم « كبوة » في غير موضعها ، فنقلها عن — كبوة الفرس — دون
رابط نفسى يبرر هذا النقل وقد قال فى القصيدة :

كل من فارق النعيم عليم أن لا بد من لقاء الشقاء
فإن خفف (أن) فى أول الشطر الثانى فقد أساء إلى الوزن إساءة بالغة وإن
شددها فخفا أن تكون (أنه) وبهذه لا يستقيم الوزن . وقد استعمل الفعل
« أَرْض » فى هذا البيت :

وإذا أعرَضَ التصبر للقلب أبا منَّة على إبانى
بمعنى « عَرَضَ » التى يستعملها الشعراء فى مثل هذا الموضع ، وهو جائز ،
ففى المعاجم : أعرَضَ الشيء بمعنى ظهر ، ولكننا نعلم أنه لم يأت بالفعل الرباعى
فى هذا الموضع مع ما يثيره من شبهة فى المعنى ، إذ « أعرَضَ » بمعنى « صدَّ »
أشيع استعمالا ، إلا لأن الوزن اضطره إلى ذلك ، لا أن حسه اللغوى
هداه إليه .

وسنجد فى هذه القصيدة ما يجده فى سائر القصائد من ظل الشعراء القدماء ،
ومن أثر الدواوين السابقة . فحين نقرأ له قوله منها :

قد تيقنت مذ غدت لى أصلا أننى مشمر فنون العلاء
يعذر الناس من تكون له أمّا إذا ما ازدهى على الآباء
ويرون الصواب أن تنسب الأولاد لا للرجال بل للنساء

(١) الكباء ككساء عود البخور أو ضرب منه (القاموس) .

حين نقرأ هذا يطالعني المتنبي في قصيدته^(١) ، حيث يرثى في الأولى جدته ويرثى في الثانية والده سيف الدولة . في قوله :

ولو كان النساء كمن فقدنا لفضلت النساء على الرجال
وفي قوله ، وإن قلب ابن سناء الملك معناه

ولو لم تكوني بنت أكرم والد لكان أياك الضخم كونك لى أمّا
وليس يخفى أن البيت الأخير من الأبيات الثلاثة لابن سناء الملك لم يخل
من ركافة ، جاءت من تأخير لفظ « النساء » مما اضطره إلى استخدام « بل »
فأشبهت الجملة صيغ الفقهاء ، كما جاءت من وقع « لا » مع اللامين في لفظ
« للرجال » مما أثقلها نغمة .

الشعر بين العاطفة والعقل :

اتخذنا من قصيدة ابن سناء الملك مجالا لشرح معنى الركافة التي جعلناها
صفة من صفات الشعراء المتأخرين ، والتي رددنا سببها إلى الازدواج اللغوي ،
ونعرض الآن للقصيدة نفسها فيما يتصل بقضية من أخطر القضايا في الشعر ، وهي :
هل الشعر تعبير عن العاطفة والوجدان أم هو تفنن عقلي ؟ ذلك أن قراءة ديوان
ابن سناء الملك تثبت ، بما لا محل فيه لشك ، أن جهد الشاعر كان منصرفاً إلى
هذا التفنن العقلي حتى في أمسّ الموضوعات بالانفعال العاطفي ؛ ونحن نرى ،
ويرى معنا كثيرون أن هذا انحراف بالشعر عن وضعه الطبيعي وعن طبيعته
أو مهمته الأصلية ، وأن الفن كله ، والشعر منه ، لم يخلق ليكون مجالا لهذا
النوع من الجهد العقلي الذي يكون على حساب التعبير العاطفي ، والذي من شأنه

(١) الديوان ص ٢٥٧ ثم ص ١٦١ .

أن يطمس هذا التعبير ، ويخرج الفن إلى نوع من الصنعة العقلية تشبه الرياضيات والعلوم العقلية . ووراء هذا جدل طويل امتلأت به كتب في جميع لغات الأرض . وبين طرفي العاطفة والعقل مسافات تتداخل فيها ظلال من الجانبين ، حتى يعسر في بعض الأحيان التفرقة بين ما هو للعاطفة وما هو للعقل . ونعتقد أن توضيح الفكرة ، وإقامتها على أساس قوى تستلزم منا قبل المناقشة النظرية ، وقبل الخوض في متاهات التعاريف والجدل الفلسفي ، أن نستعرض من شعر ابن سناء الملك قدراً نتولاه بشيء من التحليل يمثل ما نذكره من انحراف وقع فيه هو ومعاشره . ونحن لا ندعي أن هذا الانحراف مصدره الأزواج اللغوي الذي جعلناه سبب الركابة وغيرها من المظاهر التي تحدثنا عنها من قبل ، ولكننا نزعم أن الأزواج اللغوي ساعد على أن يظل هذا المفهوم المنحرف ذا سلطان على الشعر في تلك العصور ، وأنه شجع على أن يدخل في زرة الشعراء من الكتاب والنحاة واللغويين . من ليست لهم عدة في الشعر غير الاقتدار على إقامة الوزن وعرض القضايا العقلية فيه . وسنعود إلى تفصيل هذا فيما بعد .

ذكرنا من قبل مطلع القصيدة التي رثى بها ابن سناء الملك أمه ورأينا كيف نقل فيها أسلوب الشعراء في وقوفهم على الطلل إلى أسلوب في الرثاء . وننتقل إلى جزء آخر منها يلي الجزء الذي سقناه . تال معبراً عن مصيبتيه :

قد رماني الزمان منه بخطب أفحمت فيه^(١) ألسن الخطباء
ودهانى بما أعزّاه فيه عن ثباتى له وحسن عزائى
ثم قال بعد ثلاثة أبيات :

وأناخت ركائب الهم فى قلبى ولم تحتشم لطول الثواء^(٢)

(١) فى أصل المطبوع (عنه) وفى الهامش (فيه) فمكسنا ظناً أنه الصواب .

(٢) فى الأصل المطبوع « الرءاء » وهو تصحيف .

نم آلت ألا تفارق ربى وفانى إلا عقيب فنائى
صادفت منهلا يصب من العين ونارا تشب فى الأحشاء
وألوفاً لو فارقت لأروى جفنه الأرض من سماء السماء
وإذا كان يشتكى فرقة البلوى فماذا يقول فى النعماء

هذه الأبيات الخمسة تربطها فكرة واحدة يفصلها الشاعر فيها لينتقل بعدها إلى فكرة أخرى ، والقصيدة عند ابن سناء الملك ، كما هى عند كثير من الشعراء العرب تتألف من مجاميع فكرية تتعاقب ، وتختلف أعداد أبياتها بين شاعر وشاعر وبين قصيدة وقصيدة ، ولكنها عند ابن سناء الملك غالباً ما تنظم أربعة أبيات أو خمسة . فنحن مع هذه الأبيات الخمسة إزاء مقطوعة فى الرثاء ، أو فى وصف الحزن ، قد اكتملت واستثقت . فلننظر أولاً كيف جاءت فكرتها للشاعر وكيف تفرعت الفكرة ثانياً ، ثم ما منزلة المقطوعة بين العقل والعاطفة ثالثاً .

الفكرة التى أراد الشاعر التعبير عنها ، أو قل إن النية التى اتواها هى أن يذكر أن قلبه قد امتلأ بالهم والحزن ، والقلب فى اصطلاح الناس جميعاً هو موطن الحزن . ووقف الشاعر يفكر فى التعبير عن هذه النية فى صورة شعرية طريفة ؛ فتعاقبت فى ذاكرته الصور والاستعارات التى جاءت فى شعر الشعراء السابقين ودلائل الألفاظ فى أناقة العربية . ولا أستطيع أن استكشف الغيب فأعرف ما توارده على خاطره أثناء النظم ، ولكننى أعرف أنه قد جعل الهم ضيفاً ينزل عليه ، وأعلم أن اللغة العربية تقرر بين لفظ « الهم » ولفظ « القرى » أى تقديم الطعام للضيف ، جاء فى أساس البلاغة مادة - قرى - « ون الحجاز : قرى الهم مطيتى . وقال :

(م - ٤ ابن سناء الملك)

إقر هموها حضرت قراها »

وقال شاعر من شعراء الحماسة^(١) :

وأقرى الموم الطارقات حزامه إذا كثرت للطارقات الوسوس

وقال شاعر حماسى آخر^(٢) ، وقد ربط بين القرى والموت

أضحى قرى للمنايا رهن بلقعة وقد يكون غداة الروح يقربها

وأعلم أن المتنبي جمل الشيب ضيقاً ووصفه بلفظة جاءت فى أول أبيات ابن
سناء الملك ، وهى لفظه « تحشم » ويبت المتنبي^(٣) :

ضيف ألم برأسى غير محشم والسيف أحسن فعلا منه باللم

على أننا هنا لا نتبع الأصل لدى جميع الشعراء ، ولعل فى شعر السابقين ما هو
أقرب لفظاً ومعنى مما أوردناه ، ومما يعلمه ابن سناء الملك ، فقد كان واسع الاطلاع
على الشعر العربى ، وكان أقدر وأحرص على تذكر هذا الشعر لأنه يمارس
النظم ويعارض الشعراء .

فالفكرة عند ابن سناء الملك اتخذت شكلاً واضحاً فى ذهنه ، هو أن
الهم صار ضعفاً نزل عليه ، بل نزل فى قلبه ، وطبيعى أن يكون هذا الضيف
ثقيلاً لا يحشم ولا يريد الرحيل ، وهو ما عبر عنه فى البيت الأول والثانى .

ولكن الفكرة فرضت نفسها على الشاعر أو استقلت بعد إذ خلقها ، أو
قل إن الشاعر أمعن فيها ودخل فى حجاج عقلى ، أو فى ترشيح للاستعارة على

(١) شرح الحماسة للمرزوقى - بتحقيق عبد السلام هارون ص ٦٩٩ - وقد سهل علينا
تتبع المادة فى الكتاب فهرس الألفاظ الذى أنبته المحقق فى آخر الكتاب . والشاعر
هو الهذلول بن لعب العنبرى .

(٢) نفس المصدر ص ٩٨٧ .

(٣) الديوان ص ٢٨ . وقد استشهد به محقق الديوان .

أصطلاح البلاغيين ، فجعل لوازم الضيف موفرة ليعال بها سبب مكثه وطول إقامته واستطابته للمحل ، فبين يدي ركائب الهم الماء والنار ، ماء دمه ونار أحشائه . وهذا هو البيت الثالث ، وبقي أن يجد الضيف ليطيب له المقام صاحب بيت بشوش يألف ويؤلف ؛ وقد قال المتنبي من قبل إنه ألف الشيب في قصيدة أخرى غير المقطوعة التي جعل فيها الشيب ضيفاً .

وذلك في قوله^(١) :

خُلقت ألوفاً لورحات إلى الصبي لفارقت شبي موجد القلب با كيا

فكان البيت الرابع لدى ابن سناء الملك ، فهو ألوفاً ، لفارقت الهموم لروى الأرض دما من دموعه . وختم الشاعر مقطوعة هذه الفكرة بالبيت الخامس ؛ وهو قوله :

وإذا كان يشتكى فرقة البلوى فماذا يقول في النعماء

وقد ظهر من هذا البيت — حسب فهمنا لمراده — أنه نسي أن الهم الذي تحدث عنه من قبل وذكر أنه ألفه كان هم وفاة والدته ، وإلا فما فراق النعماء هنا إذ لم يرد بها والدته التي كانت نعيمه في الدنيا ؟ لعل حق هذا البيت الخامس أن يستقل بنفسه عن المقطوعة وأن تجعل (البلوى) فيه أمراً غير وفاة والدته ، لكيلا يحدث التناقض أو يخرج الشاعر إلى المحال ، فيقال إنه يشكو فراق والدته ويشكو فراق حزنه عليها ! وإذن فقد فارقت والدته والحزن عليها معاً فصار يشكو من لاشيء ، وهو لم يرد ذلك قطعاً . ولكنه تورط في جدل عقلي لم يعرف كيف يخرج منه .

هذا نموذج من صنيع ابن سناء الملك في التعبير عن هذا الهم الذي ملأ قلبه

(١) الديوان ص ٤٤٠ .

بفقده والدته ، وإذا وجد من يعجب بهذا الشعر ويرضى عنه ، فإن يكون
مصدر هذا الإعجاب منه إحساساً بالمشاركة العاطفية مع الشاعر في موضوع إنساني
مشترك ، ولن يكون مصدره أنه وجد في هذه الأبيات تعبيراً عن عاطفة حقيقية
من الحزن ، وإنما سيكون هذا الإعجاب استطرافاً للتفنن العقلي عند الشاعر ،
وللبهلوانية الفكرية — إن صح أن نستعير هذا التعبير — في الأبيات التي جعلت
الهم ضعيفاً يتدفأ على نار الحشى ويرد ماء الدمع ويحد مضيقاً يأنفه ويحتفل به .
فأبست هذه البهلوانية العقلية من عمل الشاعر الأصيل ، الذى يحمل الشعر مثقلاً
لعاطفته وانفعاله الذى يثير فى ساء به نفس هذه العاطفة والانفعال .

لقد ورد فى قصيدة النابغة التى مطلعها

كلىنى لهم يا أميمة ناصب ولىل أقاسيه بطيء الكواكب
بيت يمكن أن نأخذ من ورائه الفكرة التى تطورت وتفرعت لدى ابن
سناء الملك ، هو قوله :

وصدر أراح الليل عازباً همّه تضاعف فيه الحزن من كل جاب

ففيه صورة توحى بأن الشاعر قد قام فى خياله نوع من الشبه بين رواح
الرعاة بإبلهم وشأهم عند نزول المساء إلى حيث تتجمع فى أعطانها ، وبين الهم
الذى تبدد عنه بالنهار لانشغاله عنه بالحياة اليومية ثم أخذ مع الليل يتجمع ويأوى إلى
صدره . شتان بين مسلك الشاعرين ، فنحن هنا أمام إحساس عاطفى استطاع
الشاعر أن ينقله إنينا وحياً معبراً ، ورمزاً ملهماً . فلم ينقلب إلى تحايل عقلى وتلاعب
بالمعانى التى تصد العاطفة عن الانطلاق وتحول بين القارئ وبين المشاركة
الوجدانية . وقد يخرج شاعر إسلامى بعض هذا المعنى فى تعبير أوضح ، ولكنه
يبقى مع ذلك شعوراً وإحساساً ، وهو جميل فى قوله :

أقضى نهارى بالأحاديث والمنى ويحمنى والهم بالليل جامع

وننتقل من ديوان ابن سناء الملك إلى قصيدة أخرى في باب غير باب الرثاء ، وهي قصيدة طويلة نعرف تاريخ نظمها ، وهو سنة ٥٧٥ ، قالها الشاعر في مديح أستاذه وممدوحه القاضي الفاضل وسيردا إليه في الشام . وتخبرنا أيضاً لأن القاضي الفاضل شهد لها بالتفوق وأثنى عليها في رسالة أوردتها ابن سناء الملك في كتاب فصوص الفصول^(١) . ومطلع القصيدة .

ما ثناياك لؤلؤ مكنون مثلها لم تقع عليه العيون
بدأها الشاعر بالغزل ، كما نرى ، اتباعاً لسنة الشعراء قبله . وتقف عند هذا الغزل قليلاً لتبين مذهبه العقلي في معالجة هذا الموضوع ، يقول الشاعر بعد ذلك :

يا ضنيانا شوقي إليه كريم وخؤونا قلبى عليه أمين^(٢)
خذ حديثي فان أعظم ما بى شجن منك والحديث شجون
بى مس هجاؤه فيك فالمر شف ميم وذلك الثغر سين
عز عني العزاء فيك فما أ كذ ب من قال كل صعب يهون
غبت فاعتضت بالدموع وهل يمة اض بعد العزيز ماء مهين
رجح اليأس إذا نأيتم فهذا الش لك من عودكم وهذا يقين
سافر القلب فالدموع بحار لتلقيك والضلوع سفين
دمع عيني قد عاث فيها وقد ضا عت لديها أهدابها والجفون

(١) مخطوط الفصول ورقة ٣٧ وهي في الديوان ص ٧٦١ .

(٢) رواية الديوان : يا ضنيانا عليه حي كريم . أما الشطر الثاني : وخؤونا قلبى عليه أمين . وقد أخذنا رواية فصوص الفصول . ويبدو أن الخلاف الذي نجمه بين نسخ الديوان فيما بينها وبين الفصوص منشؤه أن الشاعر نفسه كان يتقح شعره ويصلح فيه ، وأنه ليس من عمل النساخ .

ليت دمعى لو كفّ عن منزل الطيه ف فإن الوصال فيه يكون
لك نعم الوكيل منى دمع وهو للمقلتين بئس القرين
ويقول فيها :

يا غنيا من عسجد فوق خديّه تصدق فإننى مسكين
لست أدري إذا سمحت أخذت هو أولى بقلبتى أم جبين
عضة لى من تحت نون بصدغ منك أضحت كأنها تنوين
كيف طاف اللحاظ بستان خدّ وعليه من صدغه زرفين
وهذه الأبيات الأربعة الأخيرة ، التى يجمع بينها موضوع واحد ، هو ذكر
الخد ، تمثل هذه القضايا العقلية التى يعرضها الشاعر فى قصائده ؛ فخمرة الخد صارت
ذهبا ، والزكاة أو الصدقة واجبة شرعا فى الذهب ، والشاعر فقير ، وإذن فقد
اكتملت مقدمات القضية وصارت النتيجة أمراً بالصدقة . ثم هذه المفاضلة بين
الخد والجبين أيهما أولى بالقبلة تصدر عن حرص على إثارة القضايا العقلية ،
دون أن يكون وراءها سند من عاطفة ، ثم انتزاع التشبيه من النحو أو من رسم
الكتابة العربية ليس بينها وبين الشعور العاطفى أى سبب ، وإنما هو احتيال
عقلى . وفى البيت الأخير تكتمل الصنعة التى شغف بها ابن سناء الملك شغفا
عظيما ، والتى سنتحدث عنها فى الفصل التالى ، وهى الإتيان بالمفارقات العقلية
التي يريد بها إثارة التعجب من التناقض الواقع بين الأشياء . فإن صدغ الحبيب
وهى الشعرات التى تتدلى على الصدغ ثم تنثنى مرتفعة ، هى الزرفين ، أى الحلقة
التي تكون على الباب^(١) ، وإذا فنحن أمام باب مغلق وراءه بستان هو الخد ،
بجامع اللون فى الزهر والمتعة ، فكيف استطاع البصر أن يصل إلى البستان ودونه
هذا القفل .

(١) اللفظ معرب ، أورده الجوالقى ص ١٧٦ .

على أن هذا التكلف العقلي الذي دار في هذه الأبيات الأخيرة حول جزء من موضوع الغزل ، موجود في الأبيات الأولى . وقد خص الشاعر الدمع بخمسة أبيات . بسط فيها صوراً أو قضايا أطال لها التفكير وأفق فيها جهداً ذهنياً كبيراً . فمادامت الدموع توصف لكثرتها بالبحار ، ومادامت السفينة في انحناء جوانبها تشبه بالصدر ، ومادام القلب يشترق إلى لقاء الحبيب ، فقد صار القلب مسافراً في سفينة الضلوع فوق بحر الدموع . ومادام الحبيب يعذب المحبوب ، ومادام الدمع يعذب العين ويعيث فيها فساداً ، فهو إذن وكيل المحبوب ، ونعم الوكيل إخلاصاً لموكله ، وهو قرين للعين يخرب منها منزلاً يستقبل فيه طيف خيال ذلك المحبوب ، وإذن فهو بذس القرين . ونترك جانباً التلاعب اللفظي في كلمة « المس » فهي أوضح من أن نقف عندها ، وهذا النوع كثير في شعره ، وهو من أثر البيئة الخاصة بمكاتب الدرس ودواوين الرسائل .

ولا محل لأن نسأل عن غزل ابن سناء الملك ، وأن نقاش هل كان الشاعر محباً ، وهل تعرض للحب ، فكان هذا الغزل تعبيراً عن واقع عاشه الشاعر ^(١) . إن في الديوان غزلاً كثيراً في مطالع القصائد ، وفيه غزل بالغلمان ، وفيه فحش غليظ أحياناً في الحديث عن علاقات جنسية ، وفيه من الشاعر تغزل في رجل أشيب ^(٢) ! أراد به أن يثبت قدرته على الخوض في موضوعات جديدة ، وفيه ثلاث مقطوعات يتغزل فيهما بعمياء اعترف في الفصوص أنه عملها تجربة للخاطر وتحدياً لمن تسمى بالشاعر ^(٣) .

أقول لا محل لأن نسأل عن الواقع الفعلي للشاعر من الحب ، فلن يكون

(١) ناقش القضية الدكتور جودة الركابي في كتابه

La Poésie Profane Sous Les Ayyubides p. 77

(٢) الديوان ص ٥٤٨ .

(٣) الديوان ص ٤٨٤ .

لك أثر في فهم شعره ولن يلقى ضوءاً على معانيه ، لأنه عاش بشعره في واد
وعاش حياته العاطفية في واد آخر ، إنهما حيانان تسكاد أن تنفصل إحداها عن
الأخرى . فما يشرع في النظم حتى ينسى حياته وما فيها من تجارب نفسية وعاطفية
ليعيش بفسكره في دواوين الشعراء السابقين ، ويشحذ عقله للتفنن والتوليد
الذهني وإقامة الحجج وبسط القضايا المنطقية . وإنما فعل ذلك لأنه فهم أن الشعر
هو هذا ، وأن نبوغ الشاعر وشهرته مرتبطة بهذا النوع من الإجابة الفنية التي
لا وجه لصلته بـ... وبين صدق عاطفي في التعبير عن نفسه ، أو إثارة عاطفية لمن
ستمعون إلى شعره ويقرأونه .

ولا نستطيع أن نحمل ابن سناء الملك مسئولية هذا الفهم لمعنى الشعر ، ولأن
تهمه وحده بأنه انحرف إلى شيء ليس ، وإن أشبه الشعر وزناً وقافية بشعر
بالمعنى الصحيح لهذا الفن . فإن هذا الفهم والانحراف قد وجد منذ عهد بعيد قبل
ابن سناء الملك ، وقد وجد من القدماء ، بل ومن بعض المحدثين من يدافع عنه
أومن لا يخرج عن مفهوم الشعر على الأقل . ذلك لأن الشعر كما للفن عامة أكثر
من مفهوم واحد حسب اختلاف الأذواق والطبائع والنظريات : وربما كان
الشعر أكثر تعرضاً للخطأ في فهمه من سائر الفنون الأخرى لأن أداة التعبير
فيه اللغة ، وهي نفس الأداة التي اتسعت للعلوم العقلية والفلسفية ، والتي كانت
ولا تزال أداة الجدل في عالم العقول والنظريات ، وهو عالم خصب غني بالتعبير
عن كفاح الإنسان في هذا الكون الكبير . واللغة فوق ذلك -- والعربية بنوع
خاص لطبيعة الأصول الثلاثية أو الثنائية لكلماتها وما يتفرع عنها من اشتقاق
ومجاز بل ولطبيعة الرسم الكتابي فيها -- تعرى بأنواع من التفنن اللفظي
والمعنوي ، ينزلق إليه من طال تقليبه لها وعكوفه على ألفاظها ، ويكون له سلطان
على العقول ، لأنه معرض خصب من معارض الذكاء والحيلة . كل هذا جعل

الشعر يتعرض كما قلنا لانحراف في فهم معناه لا يتعرض له بهذه السهولة غيره من الفنون التي تستخدم وسائل أخرى من وسائل التعبير . وصار لفظ الشاعر يطلق على الأصيل والدخيل في الميدان ، خاصة إذا انتقل ميزان الحكم من يد الجمهور الكبير -- وهو أقرب إلى سلامة الحكم -- فوضع في يد جمهور صغير من طبقة خاصة عزلتها اللغة ثقافياً عن المجتمع الكبير .

دلى أننا إذا تحدثنا عن الخطأ في مفهوم الشعر ، وما جرّه هذا الخطأ من انحراف الشعر عن التعبير العاطفي إلى الاجتهاد العقلي ، فلا ينبغي أن ننسى أن المشكلة اللغوية تستتر أيضاً وراء هذا المفهوم الخطأ ، ذلك لأن لغة النظم حين انتقلت إلى الحياة لانفصالها عن المجتمع ، وحين انخفضت حرارتها في قلب الشاعر ، وأصبحت غير وافية وغير طيبة لأداء عواطفه أداءً دقيقاً نابضاً ، استعملت فيما يستعمل فيه النثر ، وانصرف بها الشاعر إلى ما هي أقدر عليه في مثل هذه الحال ، وهو الجدل العقلي والحجاج المنطقي ، وإذا تعطلت أداة عن القيام بوظيفتها الأصلية استخدمت فيما هو أقرب إلى تلك الوظيفة الأولى ، واقتد أجيز لنفسى التشبيه فأقول أن البندقية حين تنفذ منها الذخيرة تستخدم عصي .

مفهوم الشعر بين اليوم والأمس :

ليس من شك في أن مفهوم الشعر لدينا اليوم يختلف عن مفهوم الشعر في عصر ابن سناء الملك اختلافاً كبيراً ، وإن التقى المفهومان في بعض الأمور . وليس من شك أيضاً في أن أهل العصر الحاضر نفسه يختلفون فيما بينهم في تفاصيل تتصل بهذا الموضوع حسب الأذواق والثقافات ووجهات النظر . فإذا كان الركن الأول عند المحدثين جميعاً أن الشعر تعبير عن العاطفة ، فإن الحدود بين ما هو عاطفة وما هو تفكير عقلي حدود متعرجة غير ثابتة أو مستقيمة ،

وهذه الحدود أدخل في ميدان التفكير العقلي عند ابن سناء الملك كما رأينا منها عند المحدثين بصفة عامة . وإذا كان الشعر عند بعض المحدثين غاية في نفسه بمعنى أن الشاعر لا يريد من ورائه إلا التنفيس عن عواطفه بالتعبير عنها مكتفياً بما يجده من راحة في هذا التعبير ، فإن محدثين آخرين يرون أن مهمة الشعر التأثير في الغير ، وأن له وظيفة اجتماعية يقصد إليها الشاعر قصداً . ولا شك في أن ابن سناء الملك ومعاصريه كانوا يأخذون بهذا الرأي الثاني ، إذ أن أكثر ما اشتملت عليه دواوينهم من شعر يدخل تحت شعر المديح وما يشبهه مما يصرفونه في تحقيق مطالب لهم لدى الأحياء من معاصريهم .

على أن هذه القضية المتصلة بالوظيفة الاجتماعية للشعر ، واستخدامه وسيلة لأغراض غير مجرد التعبير وهل يستقيم ذلك مع المفهوم الصحيح للشعر أولاً يستقيم من المسائل الدقيقة التي ينبغي الوقوف عندها قليلاً . فقد وجد من يسرفون في هذه الناحية ، فيرفضون أن يكون الشعر بمعناه الصحيح موضوعاً لقصد واعٍ من الشاعر للتأثير على الغير والبلوغ غاية فوق غاية المناجاة الشخصية . فإن صح هذا فقد خرج جل الشعر العربي عن أن يكون شعراً بالمعنى الدقيق للكلمة ، وقد تغير المقياس الذي نقيم به شعر ابن سناء الملك تغيراً يجعل شعره غير صالح لأن يحكم عليه به .

لقد أشرنا من قبل إلى جان بول سارتر وأنه يعفى الشاعر من التزام في الفن لأن الشعر يستخدم اللغة على طريقة غير التي يستخدمها الناثر ، ورأيناه يمتد في التفرقة بين لغة الشعر والنثر إلى حد المبالغة والإسراف ، وكذلك وجدنا ناقداً غريباً آخر هو: ي . ج كولنجوود يحمل فكرة الشعر الخالص ويمضي بها إلى أقصى الحدود ، فيخطئ الناس ويعلن انحرافهم في فهم معنى الشعر والفن عامة .

ولما احتجنا هذا إلى التوسع في الحديث عن مفهوم الشعر لما ذكرناه من أن العقم الذى أصاب شعر العصر الأيوبي ، وإن ارتد في المقام الأول إلى المشكلة اللغوية ، فإن فهم معنى الشعر لو استقام لأولئك الشعراء خلف كثيرًا من آثار المشكلة اللغوية ، فركنا العقم ، فيما نرى ، هما : المشكلة اللغوية والخطأ في مفهوم الشعر . وإذا كنا نعرض بشيء من تفصيل لرأى الناقد الغربى الذى وقف في الطرف الأقصى من التزامات في فهم الشعر ، فإن ذلك يوضح موقف الشاعر الذى وقف في الطرف الأقصم المقابل من التسامح في فهم معنى الشعر . ونحن خلال ذلك نعرض لفكرة النقد العرب قبل ابن سناء الملك ، وما كان لهؤلاء النقد من تأثير ظل ينتقل من جيل إلى جيل ، فيأخذ منه كل جيل ما يلائمه حتى وصل إلى جيل ابن سناء الملك . ولعل أوضح ما عند كولنجوود من القضايا التى كان لها أثر من قبل بعيد عند النقد العرب هى قضية الصنعة ، وأن الشعر صناعة كسائر الصناعات . وهذه أحق القضايا بالبحث والدراسة حين نعرض لشعرائنا في تلك العصور المتأخرة ^(١) .

يرى كولنجوود في كتابه « أصول الفن » ^(٢) « أن الناس تسامحوا أو أخطأوا في مفهوم الفن ، فأضافوا إليه ما ليس منه ، وخطأوا بين عمل الفنان الحقيقى وعمل من ليس بفنان . والتبس عليهم الفن الخالص Art Proper بأنواع أخرى تشبه الفن ، اضطاعت بوظائف في الحياة لا صلة لها بوظيفة الفن الخالص ولا دخل لها فيه . وهو يرى أن هذا الخطأ قديم وأنه لا يزال قائماً في العالم الغربى إلى اليوم . وكتابه كله تعريف لهذا الفن الخالص وتوضيح لسماته وخصائصه ، وإبعاد لما هو دخيل عليه ؛ فالفن ليس بصناعة . وعمل الفنان لا يشبه في شيء عمل

(١) نعرض الدكتور عبد الحميد يونس لهذه القضية في كتابه « الأسس الفنية للنقد الأدبى » دار المعرفة - القاهرة سنة ١٩٥٨ . وذكر بعض آراء كولنجوود .

(٢) R.G Collingwood, The Principles of Art. Oxford (Clarendon press) 1938

الصانع خلافاً لما فهمه القدماء وكثير من المحدثين . والفن الخالص ليس بمحاكاة للطبيعة ولا بتقليد لعمل فى سابق ، والفن الخالص لا يقصد إلى القيام فى الحياة بوظيفة يراد بها منفعة المجتمع ، أيا كانت قيمة المنفعة هذه وضرورتها ، للمجتمع . فإن هذا اللون من الفن الذى يقوم بمثل هذه الوظيفة ليس بالفن الخالص وإنما هو نوع من (السحر) بالمعنى الأصلى للكلمة . والفن الخالص لا يراد به التسلية والترفيه . ثم ينسكلم بعد ذلك عن الفن الخالص باعتباره تعبيراً ثم باعتباره تخيلاً . ويفضى به ذلك إلى تفصيلات طويلة تمس جميع القضايا التى كانت ولا تزال موضع نقاش بين النقاد حول الفن .

وأول القضايا التى عرضها وأطنب فيها وبذل أقصى ما استطاعه من جهد لتوضيحها ، هى القضية التى جعلت من الفن صنعة أو صناعة (Craft) وما اتصل بها من نظرية (التكنيك أو التقنية ^(١) Technique) فى الفن .

يقول المؤلف إن اختلاط الفن بالصناعة جاء من الملابسة اللفظية بادية الأمر ، إذ أن كلمة Ars فى اللغة اللاتينية القديمة كانت تعنى الفن والصناعة جميعاً وكذلك كان مقابلها فى اللغة اليونانية ، والمراد بالصناعة أو الصنعة القدرة على إنتاج شىء سبق تصوره من قبل ، وذلك عن طريق عمل واعٍ موجّه . والصنعة بهذا المعنى لها أصول ومبادئ ترتد إليها ، ولا بد أن تشتمل على شروط هى عند المؤلف ستة :

الأول : أنها تفرق فى وضوح وجلاء بين أداة العمل أو وسائله وبين غايته ^(٢) فكلها أمر متميز عن الآخر وإن اتصل به . وليس المراد بالأداة مجرد الآلة

(١) يستعمل بعض الكتاب العرب لفظ (التقنية) ترجمة للكلمة الغربية Technique ويرون أنها من الفعل (أتقن) وبذلك يعملون كلمة (الفنية) تؤدى ما تؤدىه لفظ Artistic فى اللغات الأوروبية فيتجنبون بذلك الالتباس إذا اقتصر على استخدام لفظ (فنية) للمعنيين .
(٢) means and end .

وحدها ولكن كل فعل يفضى إلى إنجاز العمل وتحقيق الغاية ، فإذا تمت الغاية استغنى عن الأدوات .

الثانى : إنها كما فرقت بين الوسيلة والغاية ، تفرق بين الخطة وتنفيذها^(١) ، فالنتيجة المطلوبة قد سبق تمثيلها أولا ورسمت الخطة لتنفيذها . فصاحب الصناعة يعرف ما يريد عمله قبل أن يشرع فيه ، ولا بد من هذه المعرفة السابقة فى الصناعة ، بل ولا بد أن تكون المعرفة واضحة ، وإلا لما كان صاحبها صانعاً .

الثالث : إن الوسائل والغاية ترتبط فيما بينها عند التخطيط عكس ارتباطها عند التنفيذ . فعند التخطيط تكون الغاية مقدّمة ، يفكر فيها أولا ثم تلتبس الوسائل إلى تنفيذها بعد ذلك ، أما خلال التنفيذ فتتقدم الوسائل حتى يمكن الوصول عن طريقها إلى الغاية .

الرابع : إن الصناعة تفصل بين المادة المستخدمة والأثر الذى يتم إنجازه ، ولا بد للصناعة من مادة تجرى عملها فيها ، وتهدف إلى تحويلها إلى شئ آخر مختلف عنها ، ولا بد أن تكون هذه المادة الخام موجودة قبل أن تبدأ الصناعة عملها .

الخامس : إن الصناعة تفرق بين الشكل والموضوع^(٢) ؛ إن الموضوع فيها هو المادة الخام والشكل هو الصورة التى اتخذتها هذه المادة حين تحولت إلى عمل منجز .

السادس : هنالك ترتيب فى العلاقات القائمة بين الصنائع المختلفة ، بحيث تعين الواحدة الأخرى وتكمل الثانية الأولى ، فصناعة إعداد المادة الخام حيث تنتهى تبدأ صناعة أخرى على هذه المادة التى أعدت وهكذا . وهذا الترتيب فى

. Planning and execution (١)

. Form and matter (٢)

العلاقات ينتظم ثلاثة ميادين ، المواد ثم الوسائل أو الأدوات ، ثم الأجزاء المفردة والمركبة .

ويقول المؤلف إن أفلاطون وأرسطو تحدثا عن الشعر على أنه صناعة فقالا صناعة الشعر أو صناعة الشاعر^(١) ، وإنهما قسما الصناعات إلى أنواع ، فهناك صناعة كالنجارة والنسيج تنتهى (بتىء) مصنوع ، وهناك صناعة ثانية كالزراعة وتربية الماشية تمارس إنتاجاً أو تربية لسكان حتى ولكنه غير إنسان . وهناك صناعة ثالثة كالطب والتعليم تتصل بالإنسان . وكل هذه الصناعات ليست غاية في ذاتها ، وإنما وسيلة للوفاء بحاجات معينة ، ولكنها من ناحية الغاية الأخيرة مشتركة في أنها تفضى جميعاً إلى تحقيق مصلحة أو رغبة لدى الناس . وهذا الوصف الخاص بالصناعة عامة ينطبق عند أفلاطون وأرسطو وعند هوراس على صناعة الشعر . فالشاعر أحد المنتجين المهرة ، وهو ينتج لمستهلكين ومهارته في صناعته تهدف إلى تحقيق رغبة معروفة ، وهى أن يضع هؤلاء المستهلكين ويصل بهم إلى حالات نفسية تعتبر مشهاة لديهم . فالشاعر كصاحب أى صنعة أخرى ، يجب أن يعرف الأثر الذى يريد تحقيقه ، ويجب أن يتعلم بالتجربة وبما لديه من فهم كيف ينتج هذا الأثر . وهناك صناعات من أنواع صناعة الشعر كالنحت والنحت ، أما الموسيقى عند أفلاطون فليست فناً مستقلاً ، بل هى داخلية فى الشعر ، ويرى المؤلف أن هذا الفهم القديم لا تزال له آثاره العميقة الباقية إلى هذا العصر فى الحضارة الغربية .

والمؤلف يذكر أن يكون الفن صناعة أشد إنكار ، وهو يريد دائماً حين يتحدث عن الفن ما أسماه بالفن الخالص ، ويعتبر القول بذلك إنحرافاً عن الفهم الصحيح . وهو لهذا يراجع الشروط الستة السابقة ليرى هل هى صحيحة بالنسبة

للفن ، ويتهى من المراجعة إلى أن شيئاً منها لا ينطبق على الفن ، وهو حين يتحدث عن الفن يجعل الشعر محور حديثه كما فعل ذلك أفلاطون وأرسطو من قبل ، إذ أن أكثر ملاحظتهما وأحكامهما في ميدان الفنون كانت تنصب في المقام الأول على الشعر .

فالشرط الأول وهو التفرقة بين الوسيلة أو الأداة وبين الغاية لا وجود له في الفن ، وإن قال به أصحاب النظرية التقنية حين يجعلون القصيدة وسيلة لإثارة نوع من الشعور عند جمهور المستمعين ، وأنها — أى القصيدة — نتيجة أو غاية لأشياء أخرى كانت وسائل أو وسائط إليها . والمؤلف لا يلتقي مع أصحاب النظرية التقنية هنا ، لأنه يعتقد أن الفن الخالص إنما هو تعبير عن مشاعر الفنان لا محاولة منه لإثارة جمهور خارجي عنه ، وقد شرح ذلك بتفصيل في مواضع لاحقة من كتابه ، كما أنه لا يعتبر عملية النظم عند الشاعر منفصلة في طبيعتها عن القصيدة ، حتى تشبه بعمل الصانع وجهده وما يتخذه من وسائل في إنتاج ما يصنعه . وهذا هو في الحقيقة جوهر الخلاف بين المؤلف وبين الفهم العام لدى الناس ، ولدى بعض النقاد عن معنى الفن . ولكن المؤلف لا يبسط رأيه مقدماً في هاتين المسألتين ، وإنما يؤثر أن يؤخره إلى ما بعد الرد على القائلين بأن الفن صناعة ، ولذلك كان رده على هذه النقطة من رأى أصحاب النظرية التقنية في هذا الموضع من الكتاب نوعاً من الجدل ، إذ يعقد مقارنة بين صانع نعال الخيل وبين الشاعر ، ويسأل عن وجه الشبه بين ما يفعله الخذاء في قطع الحديد وإحماؤه وتشكيله ، وبين ما يفعله الشاعر ويستعين به من وسائل في عمل قصيدته وإذا لا يجد وجهاً لشبه يمضى في تساؤله عن الغاية المدعاة من إثارة الجمهور وإرضائه ، وهل إذا لم يجد الجمهور في قصيدة قرأها عليه الشاعر ما يحقق رغباته يكون معنى ذلك أن القصيدة ساقطة ؟ سيقول البعض نعم ويقول آخرون لا . ولو أن الفن كان كالصناعة لقال الجميع نعم .

ويمضى المؤلف إلى الشرط الثانى من شروط الصناعة وهو الخالص بالخطبة يرسمها الصانع قبل الشروع فى عمله كما يفعل النجار حين يريد صنع مائدة ، فينكر أن تكون للفنان خطة سابقة فى جميع الحالات شأن الصانع . فالشاعر مثلاً قد يواتيه بيت من شعر أثناء سيره ثم يتلوه فجأة بيت آخر وهكذا ، ثم يعود الشاعر فيراجع هذه الأبيات ويغير فيها حتى يرضى عنها . فهذا عمل فنى لم تتقدمه خطة مرسومة . وقد يبدأ المثال عمله فى الصلصال على نية أن ينشئ تمثالاً معيناً ، فإذا يده تشكل منه تمثالاً من نوع آخر لم يقصده ، وهو مع ذلك قطعة من الفن .

ولعل المؤلف واجد فى الشعر العربى — لو كان يعرفه — ما يؤيد حجته ، إذ أن الارتجال بين الشعراء العرب قديماً وحديثاً من المسائل المتعارفة ، التى تذكر عليها الشواهد .

والمؤلف مع ذلك لا ينكر أن الأعمال الفنية الكبرى كانت لها خطة ، ففيها من هذه الناحية عنصر من العناصر الموجودة فى الصناعة ، ولكن ذلك عنده لا يثبت صحة النظرية التقنية فى الفن .

أما الشرط الثالث ، وهو شرط الطرد والعكس بين الوسيلة والغاية فى حالتى التخطيط والتنفيذ ، فيسقط بسقوط الشرطين الأولين ، لأنه قام على أساسهما ، وهو افتراض وجود غاية مستقلة عن الوسيلة ، ولزوم خطة سابقة يتم تنفيذها .

أما عن الشرط الرابع وهو المتصل بوجود مادة خام مستقلة سابقة تمارسها الصناعة لتخرج منها شيئاً مصنوعاً . فالمؤلف يرى أن الفن الخالص لا يعرف هذه التفرقة ، ولا يقوم بعمل يشبه عمل الصناعة فى هذا السبيل ، فاللغة بالقياس إلى الشاعر لم تتشكل فى ذهنه مجتمعة مستقلة بحيث يهزها ويقلبها ويفالجها ليصنع

منها القصيدة ، وكذلك العواطف والانفعالات لا تعتبر المادة الخام للشاعر وإن جاز أن يوصف عمل الشاعر بأنه « تحويل العواطف إلى قصائد » على حد قول الشاعر الألماني هيني ، إذ أن هذا التحويل من طبيعة أخرى يختلف تماماً عما يفعله صانع الحديد .

أما عن الشرط الخامس وهو التفرقة والتمييز بين الشكل والموضوع ، فيقول المؤلف إن في كل عمل فني ما يمكن بمعنى من المعاني أن يسمى بالشكل ، ولكنه لا يعني التفرقة بين الشكل والموضوع كما هو الحال في الصناعة ، حيث يوجد الموضوع على صورة مادة خام قبل أن يأخذ الشكل الذي يفرض عليه ، وحيث يوجد الشكل كرسم تخطيطي سابق ، حتى إذا اجتمع الاثنان في العمل المنجز أمكن أن يرى كيف أخذ الموضوع أشكالاً مختلفة أو الشكل موضوعات مختلفة . وهذا وضع لا ينطبق على الفن . ويقول المؤلف إن شيئاً بغير شك كان موجوداً قبل أن تخرج القصيدة ، كان هنالك مثلاً انفعال مختلط في باطن الشاعر ، ولكن هذا ليس المادة الخام كما ذكر من قبل ، وهنالك بغير شك الحافز للنظم ، ولكن هذا الحافز لم يكن « شكلاً » للقصيدة قبل أن تصير منظومة ، وحتى يتم نظم القصيدة لا نستطيع أن نجد شيئاً نقول عنه : هذا هو الموضوع الذي كان يمكن أن يتخذ أشكالاً مختلفة ، أو هذا شكل كان يمكن أن يتحقق في موضوع آخر . والمؤلف يرى أن الناس حين يتحدثون عن موضوع وشكل أو مضمون وشكل ويفرقون بينها ، يقصدون أحد شيئين ، أو كليهما في اختلاط ، إما تشبيه العمل الفني بالعمل الصناعي ، وإما استخدام تلك الكلمات على سبيل الاستعارة لفروق توجد حقيقة في الفن ، ولكنهما فروق من نوع آخر . إن هنالك بغير شك تفرقة في الفن بين المعبر به والمعبر عنه . وهنالك فرق بين الحافز الأول للكتابة والرسم والتأليف الموسيقي وبين القصيدة المنهية واللوحة والقطعة (م ه - أين سناء الملك)

الموسيقية ، وهناك فرق بين عنصر عاطفى فى تجربة الفنان وما يمكن أن يسمى
بـعنصر ثقافى . كل هذا يستلزم تحقيقاً ودرسا ، ولكن شيئاً من ذلك لا يدخل
تحت التفرقة بين الشكل والموضوع .

وينتهى المؤلف بأن الشرط السادس ، وهو الخاص بترتيب العلاقات والمنازل
بين الصناعات المختلفة ، لوجود له فى الفنون . فالشاعر حين يقدم مقطوعة من
الشعر إلى مؤلف يلقى تلحينها لا يعنى هذا أن المقطوعة قد تحولت إلى أغنية
فزال بذلك وجودها الأول وإنما ضمنت المقطوعة فى العمل الموسيقى ، ولم تكن
وسيلة لنهاية لدى الموسيقى . والمسألة هنا تعاون على عمل مشترك لكل من الشاعر
والموسيقى نصيب فيه .

ذلك هو موقف كولنجوود من النظرية التى تجعل من الفن صناعة كسائر
الصناعات الأخرى ، والتى ترى أن الفنان أو الشاعر يمارس عمله فى ميدانه على
نفس الأنس التى يمارس بها الصانع عمله فى ميادين الصناعات العملية أو الاجتماعية
وهو لا يدخل فى نقاش هذه النظرية وتعميد أصولها العقلية لمجرد الجدل والنقاش ،
وإنما يريد من إبطالها كما ذكرنا أن يصحح فى الأذهان مفهوم الفن ومعناه حتى
لا يختلط به ما ليس منه ، وأن يضع بين أيدينا أصولاً نحتكم إليها فى معرفة الفن
الصحيح من الفن الزائف . ولما كانت النظرية القائلة بأن الفن صناعة قد جرت
وراءها أحكاماً هامة كثيرة تعتبر عند المؤلف خطأ ، انصبت عنايته على إبطال
النظرية ، وإن كان إبطالها لم يستقم له إلا بعد أن أشار إلى مفهوم الفن عنده .
ورجع إلى هذا المفهوم يستمد منه الحجة على فساد القول بالصنعة فى الفن .

أما عن وجود هذه النظرية فيما يتصل بنقاد الشعر العربى القدماء فإننا نجد
إشارات إليها صريحة عند بعضهم وغامضة غير واضحة عن آخرين .

وعمن أشار إليها بوضوح قدامة (توفى سنة ٥٣٣٧ هـ) في نقد الشعر حيث قال في أول كتابه^(١) :

« ولما كانت للشعر صناعة . وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال ، إذ كان جميع ما يؤنف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن فله طرفان ، أحدهما غاية الجودة والآخر غاية الرداءة ، وحدود بينها تسمى الوسائط ، وكان كل قاصد لشيء من ذلك فإنما يقصد الطرف الأجود ، فإن كان معه من القوة في الصناعة ما يبلغه إياه سعى حاذقاً تام الخدق ، فإن قصر عن ذلك نزل له اسم بحسب الموضع الذي يبلغه في القرب من تلك الغاية والبعد عنها ، إذ كان الشعر أيضاً جارياً على سبيل سائر الصناعات مقصوداً فيه وفي ما يحاك ويؤلف منه إلى غاية التجويد ، وكان العاجز عن هذه الغاية من الشعراء إنما هو من ضعفت صناعته . فإذ قد صح أن هذا على ما قلناه ، فلنذكر صفات الشعر الذي إذا اجتمعت فيه كان في غاية الجودة ، وهو الغرض الذي تنحوه الشعراء بحسب ما قدمناه من شريطة الصناعات ، والغاية الأخرى والمضادة لهذه الغاية هي نهاية الرداءة . واذكر أسباب الجودة وأحوالها وأعداد أجناسها ليكون ما يوجد من الشعر الذي اجتمعت فيه الأوصاف الحمودة كلها ، وخلا من الخلال المذمومة بأسرها ، يسمى شعراً في غاية الجودة ، وما يوجد بضد هذه الحال يسمى شعراً في غاية الرداءة ، وما يجتمع فيه من الخالين أسباب ينزل له اسماً بحسب قربه من الجيد أو من الرديء أو وقوعه في الوسط الذي يقال لما كان فيه : صالح أو متوسط أو لاجيد ولا رديء » .

ويمضي قدامة في حديثه فيشير إلى « المعنى » الذي يقيمه مقام المادة في صناعة الشعر فيقول « وما يجب تقدمته وتوليده قبل ما أريد أن أتكلم فيه أن المعاني كلها

(١) نقد الشعر لقدامة بن جعفر — تحقيق محمد عيسى منون — مصر سنة ١٩٣٤

معرضة للشاعر ، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر من غير أن يحظر عليه معنى .
يروم الكلام فيه ، إذ كانت المعانى للشعر بمنزلة المادة الموضوعية والشعر فيها
كالصورة ، كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل
تأثير الصورة منها ، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة^(١) »

فإذا كان كونه موجود قد تسامى عن المادة الخام في الشعر لدى القائلين .
بالنظرية التقنية أمى الألفاظ واللغة أم هى العواطف والانفعالات ، فقد قرر قدامة
أنها الأخيرة لأن المعانى عنده هى الأفكار ، وهى عنده أقرب لأن تصدر عن
العقل ، وعند المحدثين من النقاد الغربيين والعرب أقرب لأن تصدر عن القلب .
والصورة عند قدامة هى « الشكل » عند المؤلف الأوروبى ، وإن عالج هذا
الأخير الشكل فى مقابل الموضوع أو المضمون . على أننا يمكن أن نجعل
« المعانى » عند قدامة تقابل أيضاً الموضوع أو المضمون فى الاصطلاح الحديث .
ومهما يكن من شيء فإن الفصل يعنى والمعنى واللفظ أو بين المعانى والصياغة
أمر مقرر عند قدامة وعلى أساسه دار كتابه كله ، فقد عرف الشعر بأنه كلام
أو لفظ موزون مقفى يدل على معنى ، فاللفظ والوزن والقافية هى الشكل أو الصورة
والمعانى هى المادة أو الموضوع ، وهذا التقسيم وراءه بغير شك نظرية الصناعة
والتسليم بأن عمل الشاعر كعمل الصانع ، وليس بعيداً أن تكون الفكرة قد
اقتبسها قدامة من أرسطو^(٢) .

وكذلك كان موقف أبى هلال العسكري (توفى سنة ٣٩٥ هـ) فقد سمي .

(١) ص ١٦

(٢) حول تأثر قدامه بالتفكير اليونانى فى كتابيه نقد الشعر ونقد النثر ، يراجع فى
ذلك مقدمة الدكتور طه حسين لكتاب نقد النثر (منشورات كلية الآداب — جامعة القاهرة .
سنة ١٩٣٩) .

وكتاب « بلاغة أرسطو بين العرب واليونان » تأليف الدكتور إبراهيم سلامة ص ٤٦
وما بعدها — الطبعة الثانية . القاهرة ١٩٥٢ .

كتابه الذى يعالج فيه النظم والنثر (الصناعتين) وهذه التسمية تدل على تسليمه بهذه النظرية أو هذا الفهم إن لم يبلغ حد النظرية ، ودار كتابه أيضاً على التفرقة بين المعنى واللفظ وجعل القيمة كلها للفظ أو للصياغة دون المعنى حين قال : وليس الشأن في إيراد المعانى لأن المعانى يعرفها العربى والعجمى والقروى والبدوى وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه^(١) ... »

على أننا نجد لفظ الصناعة تطلق على الشعر في أكثر الكتب العربية القديمة التي تعرضت من قرب أو بعد للشعر منذ العصور الأولى إلى عصر ابن خلدون ، حيث ذكر لفظ الصناعة في عدة مواضع من مقدمته ، وجعلها في عنوان فصله عن الشعر فقال « فصل في صناعة الشعر ووجه تعلمه^(٢) » ويظل ارتباط الشعر بها ، إلى ما بعد ابن خلدون بما يغنيننا عن تعقب ذلك والاستشهاد عليه لاستفاضة .

وليست المشكلة في جوهرها هو إطلاق لفظ الصناعة على الشعر أو عدم إطلاقها ، وإنما المشكلة هي فيما ترتب على هذا الإطلاق أو ما صحبه أو سبقه من فهم لمعنى الشعر ومهمته والعلاقة القائمة بين الشعر والشاعر ، وبين الشاعر وجمهوره .

ونعود إلى كوانجود فنجده يصر على أن الفن الذى يراد به إثارة الآخرين ليس فناً خالصاً ، إذ أن عمل الفنان الحقيقى هو التعبير عن انفعاله هو لنفسه لا لغيره . وسر ذلك أن الفنان لا يميز أولاً انفعاله ، وإنما يتميز له هذا الانفعال حين يأخذ في التعبير عنه ، وحينذاك يستريح نفساً ، فكأن عمل الفنان في الحقيقة هو التماس هذه الراحة التي تتحقق بتمييزه للانفعال المبهم الغامض لديه ، هذا التمييز الذى يحى من التعبير عنه .

[١] كتاب الصناعتين - مصر سنة ١٣٢٠ - ص ٤٢

[٢] المقدمة - طبعة بولاق سنة ١٣٢٠ - ص ٥٦٥

فإذا إتجه بعد ذلك إلى مستمع فليس يريد من ذلك أن يثير عنده نفس الانفعال ، وإنما يريد أن يفهمه ، كما فهم هو نفسه هذا الانفعال . وهذا موقف يختلف عن شخص يريد إثارة انفعال لدى آخرين ، وربما كان هو غير منفعل بنفس الانفعال^(١) ، ومعنى ذلك أن التعبير عن الانفعال لا يلزم أن يكون له مستمع ، إذ المتكلم يقصد به نفسه أولاً ، ثم أى إنسان يستطيع أن يفهم ثانياً . ولذلك ينكر المؤلف نظرية الصناعة في الفن لأن الغاية في تلك النظرية هي إثارة انفعال عند آخرين ، عن طريق البراعة الفنية والخبرة السابقة ، باعتبار أن هذه الإثارة شيء مطلوب قدر وحسب له حسابه قبل العمل الفني وأثناءه .

وموقف المؤلف من الآثار الفنية التي هدفت إلى إثارة الآخرين موقف من يجد فيها امتداداً لما يسميه بالسحر ، بالمعنى الأصلي للكلمة^(٢) . وهو مع ذلك يصرح أنه لا يريد بهذا اللفظ إساءة ، وإنما يريد ممارسة شعائر ذات هدف مقصود به خدمة الحياة بواسطة الإثارة العاطفية . وهذا النوع من الفن غير الخالص قديم وجد في الجماعات البدائية ، وكانت له وظيفةٌ نفعية في حياة تلك المجتمعات ، سواء كان هذا النفع المرجو من ورائه وهماً منشؤه الخطأ في فهم الظواهر الطبيعية وتفسيرها تفسيراً خرافياً ، أو كان نفعاً جائز التحقيق كتعبئة المشاعر ضد عدو هجوماً أو دفاعاً . فالغرض من هذا الفن إطلاق العواطف والانفعالات في مسائل الحياة العملية . ويرى المؤلف أن الخلاف الجوهرى بين فن القرون الوسطى وفن عصر النهضة إنما هو في أن الأول كان فن سحر صريحاً ولم يكن كذلك الثابى ، وأن البعد عن السحر يبلغ ذروته في آخر القرن التاسع عشر في أوربا ثم ينحدر .

(١) كولنجودس ١٠٩ ، ١١٠

(٢) أفرد المؤلف في ص ٥٧ وما بعدها فصلاً جعل عنوانه Art as magic

وقد يكون الفن السحري جيداً وقد يكون رديئاً من ناحية الحكم الجمالي (الاستطيقى) ، ولكن الجودة والرداءة لا قيمة لها فيه ، إذ أن القيمة إنما هي في مدى فاعليته ، وقدرته على إنجاز الغاية المنشودة به ، فإذا وصل هذا النوع من الفن إلى درجة عالية من الجودة الجمالية فإن مصدر ذلك أن المجتمع الذى يمارس فيه هذا الفن — لا الفنان وحده — يطلب من تلك الجودة قدراً يرتفع عنه الدرجة المتواضعة ليكون كفيلاً بأداء وظيفته السحرية .

ويدخل المؤلف تحت هذا النوع كثيراً من الفنون الشعبية ، وألواناً من الفنون لدى الطبقات الأخرى كالخطب المنبرية والتسابيح الدينية والموسيقى الحربية وزخارف قاعات الجلوس والأناشيد المدرسية ، وصور العطاء وتمثيلهم ، بل ويدخل فيها بعض تقاليد الألعاب الرياضية ومراسيم الخفلات الاجتماعية ، فكلها يهدف إلى إثارة الولاء نحو الوطن أو الحزب أو الأسرة ، وكلها تقصد إلى تعبئة العواطف وإطلاقها فى قنوات لصالح المجتمع والسياسة .

ويبحث المؤلف حديثه عن هذه الأنواع بأن الدافع الفنى موجود فيها ولكنه مستعبد وفساد لتبعيته لما هو سحري ، لذلك كان نصيبها من الناحية الاستطيقية الجمالية ضئيلاً . ولكن هذه الأنواع يمكن أن تصبح فناً جيداً فى يد فنان حقيقى إذا كان متجاوباً مع جمهور يطلب فناً ممتازاً ، وإذا كان الدافعان الفنى والسحري عند الفنان وعند جمهوره قد توحداً فأصبحت دافعاً واحداً ، وهذا ما يحدث أحياناً وقد حدث ذلك فى الفن المصرى القديم واليونانى وفن القرون الوسطى فى أوروبا ولكنه لا يحدث طالما انفصل الشعور بالدافعين ، كما هو الحال بيننا الآن ..

أما الفن الذى أطلق عليه اسم فن التسلية^(١) فدور الفنان فيه يشبه دوره فى

(١) Art as amusement وقد تحدث عنه فى ص ٧٨ وما بعدها .

الفن السحري ، وكل ما بين الفنين من فارق أن الثاني كما رأينا يعي الانفعال ليطاقه في خدمة الحياة ، والأول يعينه ثم يحمله يتبدد داخلياً . ويمثل كولنجوود لهذا النوع من فن التسلية بالقصص القائمة على الإحساس الجنسي وبالصور الفليضة وبالسبب والمخيلات المصورة ، وهو يرى في هذا النوع خطراً على الحضارة إذ يعتقد الناس بسببه أن عملية الإثارة والتبديد الداخلي هو الغاية من الحياة . وهو يرى أن هذا الفن خلافاً للفن الخالص ليست له قيمة في حد ذاته ، وإنما قيمته منوطة بالغاية التي يريد تحقيقها .

هذه هي الخطوط الكبرى التي تعرض لها المؤلف حين أراد أن يفرق بين ما أسماه بالفن الخالص وبين أنواع أخرى من الفن غير الخالص . ولو أننا التزمنا المبادئ التي نرعا بدقة لأسقطنا معظم الشعر العربي ، بل العالمي ، واعتبرناه دخيلاً على الفن .

سواءً إننا نستطيع أن نجد في الأدب العربي شعراً لم يرد به الشاعر إلا أن يعبر عن نفسه هو ، ولم يرد من وراء ذلك التعبير إلا أن يشعر بالراحة النفسية حين يتحول ذلك الانفعال المبهم الغامض لديه قبل التعبير عنه إلى تفهم له واضح أثناء التعبير وبعبارة ، وأن نجد الشاعر الذي لم يهدف شعره أو يبعثه على الأقل إلى إثارة جمهوره وتعبئة عواطفه ليطلقها نحو عمل خارجي تفهم يريد به خدمة الحياة ، وهو فن السحر في اصطلاح المؤلف ، أو يبدد هذه العواطف تبديداً داخلياً ، وهو فن التسلية في اصطلاحه . ونستطيع أن نجد شواهد من هذا الشعر في كل عصور الأدب العربي منذ العصر الجاهلي .

بل ونستطيع أن نجد عند ابن سناء الملك هذا الشعر الذي تنطبق عليه هذه المبادئ والشروط من الناحية النظرية ، وإن يكن ذلك غير كثير في ديوانه . فشعره في الغزل ، سواء كان مفرداً أو كان مدخلاً للمديح ، وشعره في الفخر

بنفسه ، وشعره في الشكوى . و بعض شعره في رثاء أهله ، مفترض فيه أن يكون من هذا الفن الخالص ، وأن يكون مضطلعا بالدور الذي يضطلع به ذلك الفن فيما يتصل بقائله ، وأن يشتمل ، تبعاً لذلك ، على ثروة نفسية يحس قارئ الشاعر معها بالمشاركة والتعاطف ، ويجد فيها تعبيراً عن انفعالات مرت به أو مرت به ما يشبهها ، فيشعر بنوع من الراحة كالذي شعر به قائل الشعر ، لأنه تفهم عن طريق الشاعر انفعاله الخاص ، واتضح أمامه ما كان مبهماً غامضاً عليه من قبل . ولكن هذا الذي افترضناه لا نجده محققاً في هذا النوع من شعر ابن سناء الملك أو شعر ماصريه كالقاضي الفاضل وغيره ، وإن كان معتبراً من الناحية النظرية من الفن الخالص عند كولنجوود . فمن أين دخل النقص على هذا الشعر؟ ومن أين جاء الخلل فلم يحقق الشعر ما كان يفترض تحقيقه ؟

إن المشكلة الحقيقية بالنسبة لهذا الشعر ليست مشكلة الفن الخالص أو الفن السحري . فابن سناء الملك حين كان ينظم غزليانه كان يشعر بجهد وعناء تعقبهما راحة لا شك فيها حين يفرغ من هذا النظم ، وحين يستقيم له المعنى الذي أراده في الصيغة التي أرادها . فلو أن القضية كانت التنفيس عن الصدر والشعور بالراحة عن طريق الخلاص من أداء الفكرة التي تثقل خاطر الشاعر ، لكان شعر ابن سناء الملك هذا فناً خالصاً ، ولما جاز أن نطالب بأن يعجبنا هذا الشعر ، لأن قصد الشاعر عند هذا الناقد الغربي ليس إرضاء الناس وإنتاج ما يعجبهم . وإنما هو إرضاء الشاعر نفسه . ولقد رضى ابن سناء الملك عن شعره ، وعبر عن هذا الرضى في أبيات كثيرة في ختام قصائده .

وفضلاً عن ذلك فإن ما سماه الناقد بالفن السحري ، والذي جعله جائز الدخول في الفن الخالص في حالة واحدة ، هي الحالة التي يتفق فيها شعور الشاعر مع شعور الجماعة حين يتعرض لموضوع يهم هذه الجماعة وينفعها ، لا يلزم أن نفهمه

دائمًا هذا الفهم المترنم الذي أصر عليه الناقد . ذلك لأننا وإن سلمنا أن شرط الانفعال بالموضوع عند الشاعر انفعالا حقيقياً مما يهدي الشاعر إلى الإجابة وما يلهمه ويوقفه إلى أفانين من التعبير رائعة ، تثير الدهشة لدينا ، وتعمق شعورنا بالحياة ، وتكشف لنا عن خفايا نفس الشاعر ونفوسنا ، فإننا نسلم أيضاً بأن الشاعر ولد شاعراً ، وأنه يمتاز عن سائر الناس بموهبة خاصة ، يلتمس العلماء تفسير سرها والبحث عن أسبابها فلا يوفقون إلى إدراك ذلك السر ولا تلك الأسباب . وإن من مظاهر هذه الموهبة أنه يقدر على أن يضع نفسه في أوضاع مختلفة يتمثل فيها تمثلاً واضحاً ما يعتمل في قلوب الناس ، ويبصر ما تنطوى عليه صدورهم وإن كان مغالفاً لما في قلبه وصدره ، ثم يعبر عن هذا كله في براعة ودقة لا يقدر عليها أولئك الناس . فموهبة الشاعر تمكنه من إقامة هذا الفهم العميق بينه وبين سائر الناس ، وقدرته على التعبير تجعله قادراً على أن ينتج ما يؤثر فيهم وما يزيدهم بصراً وتجربة بخفايا النفس ، ولولم يكن هو أصلاً (متشيعاً) للموضوع الذي يطرقه . وليس من شك في أن الشاعر استمد هذه الخبرة بالنفوس من مشاهداته وتجاربها ، لا من وحى خارجي هبط عليه فهداه ، دون حيلة له في استدعائه . وإذن فنحن لسنا أمام (حالة واحدة) كما ذكر كولنجوود ، هي الحالة التي تتفق فيها أصلاً وجهة النظر عند الشاعر والجماعة ، وإنما نحن أمام « حالات متعددة » يستطيع الشاعر استدعائها وتمثلها ، والتعبير عنها ولولم تكن متفقة ووجهة نظره .

وأمر آخر نختلف فيه مع الناقد ، فإن إصراره على التفرقة بين الفن الخالص والفن السحري قاده إلى إنكار أن يكون صاحب الفن الخالص قد قصد بنفسه أحداً غير نفسه ، أو هو جعل هذا هو الأمر المفترض . والواقع أن الشاعر الأصيل لا يمكن ، وهو يعبر عن نفسه ، إلا أن يتصور سامعاً لإنتاجه أو قارئاً ، ولولا هذا

لما تكلف مشقة حمل القلم وتدوين ما فاضت به نفسه من شعر . فليس موقفه من القارىء أمراً عرضياً ، أو أنه جاء وليد المصادفة ، فوقع في يد غيره ما كتب . وليس نظره إلى هذا القارىء مجرد إلهام أو إخبار بما شعر ، وإنما الشاعر ، وهو إنسان عاطفى قبل كل شيء ، لا يمكن أن يكون موقفه من الجمهور — مهما ضاق نطاقه — موقفاً سليباً ، هو مجرد الإعلام العرضى . وإنما هو يجد راحة نفسه ، ويتحقق لديه آماله ، حين يعجب به هذا الجمهور ، ويقدر فنه ، ويشهد له بالتفوق . فإذا أخذ الفن الخالص بالمعنى الذى وقف عنده الناقد ، فقد الشاعر حافزاً ودافعاً مهماً من دوافع الإنتاج ، حتى ولو كان هذا الإنتاج ليس إلا تعبيراً عن ذات نفسه خاصة .

أما ما ذكره الناقد من التفرقة بين الصناعة والفن ، وأن هذا الأخير يختلف عن الأولى في أن صاحبه لا يقدم خطة بين يدي عمله ، إلا في بعض أعمال محددة ، فهو موضع نظر أيضاً ، والناقد تخير دائماً مقارناته بين صانع الأحذية أو النجار وبين الشاعر مبالغة منه وتنفيذاً للقارىء في أغلب الفن . وليس مما يفيد الفن الخالص أن لا تكون له خطة ، بل إنه لابد من هذه الخطة ، وإنما يحىء الغموض والخفاء في إدراك هذه الخطة إذا كان العمل قصيراً ، ولكن ترتيب الشحنات العاطفية ، ولو كان تلقائياً ، يعتبر في الفن كالخطة في الصنائع الأخرى ، ولكل نوع من الأنواع خطته التى تلائمها وتتفق وطبيعته .

وإنما أردنا بهذه المناقشة لآراء الناقد أن نؤكد أن الانحراف أو الخطأ في عمل الشاعر لا يحىء في المقام الأول من أنه انصرف عما أسماه الناقد بالفن الخالص إلى ما أسماه بفن السحر أو التسلية ، أو قل أنه لم يحىء عند شاعرنا من هذا الباب ، فلن يقدح في الأصالة ولن يضعف الشعر من الناحية الجمالية (الاستطيقية) أن يتجه الشاعر بشعره إلى الجماعة ، أو أن يضع له خطة ، أو أن

يقصد به ناحية نفعية له أو للمجتمع ، أو أن يعتبر عمله شبيها بعمل الصانع .
وإنما جاء الخلل والانحراف وضعف الشعر عند شاعرنا من ناحية أخرى
هي أنه فهم أن الشعر توليد عقلي ومجاهدة ذهنية ، فابتعد بذلك عن المنبع الأول
الذي تستمد منه الفنون قوامها ومصدر حياتها ، وفهم الابتكار على أنه الإتيان
بالجديد الذي لم يسبق إليه ، والشاعر لا يطالب بالابتكار وإنما يطالب بالأصالة .
وقد آن أن ننتقل إلى ابن سناء الملك لنترى كيف فهم معنى الابتكار وما
الذي تذرعه به لتحقيقه .

الفصل الثاني

الابتكار ووسائله

إن أخطر ما تعرضت له العصور المتأخرة في الأدب العربي من مظاهر المقم في الشعر هو ما سيطر على هؤلاء الشعراء المتأخرين من فكرة خاطئة عما أسبوه بالاختراع والابتكار ، وهو الميدان الذي بذلوا فيه كل طاقاتهم وقواهم . يراودهم الأمل ويستحثهم الشوق في الإتيان من ناحية المعنى والصورة بما لم يسبقهم إليه الأولون .

والشاعر كما قلت لا يطلب منه أن يحىء بالمعنى الجديد الذي لم يسبق إليه ، وليس من علامات التفوق أن يخترع ويتكرر المعاني والصور إلا عند من أخطأ فهم مهمة الشاعر ، وإنما يطلب من الشاعر ما يعرف باسم (الأصالة) . والأصالة لا تتم إلا إذا توافر لها عنصران ، أولها عمق إحساس الشاعر ، وثانيهما استقلاله وتميزه في التعبير عن هذا العمق ، وفي الحق إن الأمرين وجهان لشيء واحد .

أما عمق الإحساس فهو أنه ينفذ إلى إدراك ما يخفى عن الناس ، أو ما يشبه أن يكون خافياً عليهم بسبب ألفهم له . إن المرء ليألف الشيء فيفقد الشيء بهذه الألفة ما كان قادراً على إثارتها أول الأمر من دشة وحيوية ، لعله ينظر إلى البحر أول مرة فيروعه منظره ، ثم لا تلبث أن تزول هذه الروعة في المرة الثانية ، ثم إن المرء المادى لا يتفطن إلى الفروق الدقيقة بين الأشياء والألوان والأشكال والحالات ، فتكاد تتساوى لديه . والفنان في هذا كله يتمتع بتلك الحاسة القادرة على طرح الألفة واكتشاف الفروق الدقيقة اكتشافاً يتصل بقلبه

اتصالاً مباشراً ، ثم إن العاطفة الواحدة تختلف درجاتها من السطحية العابرة إلى التغلغل في أغوار النفس ، والشاعر أقرب إلى هذا التغلغل الباطن منه إلى السطح الخارجى ، والشاعر فوق ذلك كله قادر بطبيعته على أن يتجاوب مع ما يراه ويسمعه تجلوباً يكاد يصل إلى حد الاندماج به والتداخل فيه . ولا حيلة لنا أن نستخدم مثل هذه الجمل حين نتحدث عن رؤى الشاعر وما يمتاز به من لحظات أطلق عليها الصوفية عبارات التجلى والانجذاب والكشف والذهول وما فى معناها ، مما لا يدركه إلا أصحاب الاستعداد الخاص المهيئون بطبيعتهم لاستقبال مثل هذه الأحوال .

أما الاستقلال فى التعبير ، فهو كما قلت الوجه الثانى من المسألة ، لأن عمق الإحساس يثب فى أسلوب التعبير عند الفنان ما يجعله مختلفاً عن أساليب غيره مادام إحساسه مختلفاً ، ولا يمنع هذا أن تتفق الأساليب فى مذهب واحد أو مدرسة واحدة ، ولكن كل فنان أصيل سيظل يحتفظ داخل تلك المدرسة أو المذهب بشخصية تعبيرية متميزة عن زملائه .

فالمسألة فى حقيقتها ليست ابتكاراً واختراعاً ، وإنما هى أسلوب فى التعبير يختلف بين عصر وعصر وبين مذهب ومذهب وبين فنان وفنان ، واختلاف المذاهب والأساليب ينبغى أن يكون وراءه شعور صادق من الفنان بأن أسلوب غيره أو أسلوب السابقين عليه لا يفي عنده بحاجة التعبير الحى الموحى التى ينشدها والتى يجدها مطابقة لحالاته النفسية ومشاعره . وربما راود الفنان شعور بأن يحىء بالجديد المختلف عما ألفه الناس ، رغبة منه فى التميز والتفرد ، ولكن هذا الذى يراوده من الإتيان بالجديد إذا كان مصدره مجرد الشغف بالغربة ، والشذوذ عن الجماعة ، والحرص على أن يلفت إليه الأنظار ، ويشير حول فنه القليل والقال ، فلن تكون له قيمة فنية تبقى ، وإنما هى نزوات تثير دهشة مؤقتة ثم تسقط ،

وكم مما سمي بالتجديد لم يكن في حقيقته إلا إفلاساً وعجزاً عن بلوغ العمق وفقرأ
في الموهبة ونقصاً في الأصالة .

وهكذا حين تتأمل فكرة الاختراع والابتكار عند الشعراء المتأخرين في
العصر الأيوبي نجدها انحرافاً في فهم الشعر من جانب ، ونجدها دليلاً على سطحية
الإحساس من جانب آخر ، وتلاعباً والتماساً للغرابة والتفرد من جانب ثالث ،
وغلبة للعقل على العاطفة من جانب رابع .

* * *

ونبدأ بذكر الشواهد التي تدل على أن ابن سناء الملك كان يسعى وراء
ما سماه اختراعاً وابتكاراً وما استدللنا به على ذلك .

جاء هذا الدليل في كتاب « فصوص الفصول »^(١) الذي جمع فيه ابن سناء
الملك ما كتبه القاضي الفاضل من رسائل جاء فيها له ذكر ، فقد ذكر في ذلك
الكتاب أن القاضي الفاضل ، وهو شيخه وممدوحه طلب إليه أن يختار عيوناً
من شعر ابن رشيق القيرواني ، وأن ينتقى من ديوانه مجموعة من القصائد ،
فنهض الشاعر بما أسند إليه ، وأرسل مختار الديوان إلى القاضي الفاضل ، وكان
وقتها في الشام ، وكتب مع الكتاب رسالة يبدى فيها دهشته من أن ابن رشيق
لم يأت بشيء جديد ، وأنه كان يسطو على شعر المتنبي وابن المعتز ، بحيث لو رد
ما في ديوان ابن رشيق إلى صاحبيه لم يبق له من شيء . قال :

« كان أقترح على أن أختار شعر ابن رشيق ، فاخترته له وسيرته إليه ، وحررت
معه كتاباً من فصوله : ما رأى المملوك مثل شعر ابن رشيق ، ولا كخلطة في ذلك
التغريب والتشريق ، لا يبالي أن يضم درة إلى بعة ، ولا يستنكف أن يعارض

(١) مخطوط دار الكتب المصرية تحت رقم (٢٢٦٥ - ادب) ورقة ٣٥ .

كرام الخيل ، يبعض الكلاب النابحة في الليل . ولو لم يخلق الله ابن المعتز
والمتنبي ، ما كان ابن رشيق يفهم الشعر ، ولم يكن مستودعا منه ذلك السر ،
فضلا عن نظمه ودقائق علمه^(١) . وإنه ينهب شعر هذين الرجلين ، ولا يبالي
كيف يذهب وأين . ومن غارته عليهما ، ونهبه منهما^(٢) .

قال ابن المعتز في فرس :

يمضى بموج ويحيى بيدر

فقال ابن رشيق :

يذهب موجا ويحيى بدرا

وقال المتنبي^(٣) :

يهز الجيش حولك جانبيه كما نفضت جناحيها العقاب

قال ابن رشيق :

والجيش ينفض حوليه أسننه نفض العقاب جناحيها من البال

قال المتنبي :

سترتك الحجال عنها ولسكن بك منها من اللمى تقبيل

قال ابن رشيق :

وكانه من حوة ولي قد قبلته الشمس في فـه

(١) نص هذه الجملة من قطعة مخطوطة في الأسكوريال من الكتاب المذكور (رقم 1942)
« لما كان ابن رشيق يعرف الشعر ، فضلا عن أن ينظمه ولا أن يعلمه » .
(٢) نص نسخة الإسكوريال : . . . ولا سيما ابن المعتز ، فن نمودج نهبه لابن المعتز .
قال ابن المعتز
(٣) أسقطنا مثالا أورده المؤلف لأخذ ابن رشيق معنى عند ابن المعتز لما فيه من فحش .

وجميع أساليب شعره على هذا النمط سوى موضعين أو ثلاثة ، قد حيرت
الملوك استحساناً لها وتمجيباً منها ، وأتمبته تفتيشاً وتنقيحاً عليها ، ولم يعرف من
أبن الخطمها ، ولا من أى دوحة اقتطفها ، فهيناً له إن كان خاطره افترعها ، والبشرى
له إن كان ذهنه اخترعها . فنها قوله :

كأنما الصبح الذى تفرى ضم إلى الشرق النجوم الزهرا
فاختلطت فيه فصارا فجرا

وسنها :

رما ثقلت كبراً وطاى ولكن جررت ورائى السنين
وقوله فى الثريا :

كأنها كأس بلور منبئة أو نرجس فى يد الندمان قد ذبلا
تفتيت الكأس ماسمعا به ، وقوله :

سألت الأرض لم كانت مصلى ولم جعلت لنا طهراً وطيباً
سألت غير ناطقة لأنى حويت لكل إنسان حبيباً

ذلك هو تقدير ابن سناء الملك لشاعر سبقه بأكثر من قرن ، ونال حظاً
من الشهرة بحسد عليه من شعراء كثيرين عاشوا فى عصره وبعده ، وذلك رأيه
واضحاً فى المشكلة التى تصادف شعراء تلك القرون وهى التى تصادفه هو أيضاً .
ليس الشعر تصويراً لنفس الشاعر ولا تعبيراً عن مجتمعه ، فقد عبر ابن رشيق ، مثلاً
عن الأحداث التى وقعت فى القيروان عند غزو القبائل العربية من بنى هلال
(م ٦ - ابن سناء الملك)

وزغبه ورياح لها^(١) ، فلم يستوقف ذلك ابن سناء الملك ، وإنما مهمة الشاعر هي الإتيان بالشئ الجديد والبعد عن إعادة ما قاله القدماء . ولا شك أن المشكلة بالنسبة لشعراء القرن السادس - وهو عصر ابن سناء الملك - تكون أعنف وأقوى من شعراء القرن الخامس ، لأن إنتاج هؤلاء سيدخل في ميراث الشعر ، وما وفقوا إليه من جديد ينبغي أن يتخاشاه من يتلوم من الشعراء لثلاث يكونوا مقلدين نهائين لثمرات هي ملك لغيرهم من السابقين .

إن الأمثلة الثلاثة التي أوردها ابن سناء الملك - مع شئ من شك - على أنها من مبتكرات ابن رشيق ستبين وجهة نظره في المشكلة وفي وسيلة حلها . إنه يريد جديداً لم يسبق إليه ، وهذا الجديد إما صورة جديدة كتبت الكأس تشبهاً للثريابها وإما تفسير عقلي كتفسير ثقل سير العجوز ببحر سنين العمر وراءه ، وكتفسير طهارة الأرض باشتغالها على حبيب لكل إنسان . أو صورة وفكرة جديدتان معاً كوصف الصباح بأنه تجمع النجوم ، فالأمر إما صورة مبتكرة أو فكرة مبتكرة . ولا شك في أن حبه للابتكار هو سر فنتته بفن الموشحات الأندلسية ، التي أفرد لها كتابه (دار الطراز) والتي قال عنها « وبعد فإن الموشحات مما ترك الأول للآخر ، وسبق بها المتأخر المتقدم ، وأجلب بها أهل المغرب على أهل المشرق ، وغادر بها الشعراء من متردم » بل إن ابن سناء الملك لم يكتف بأن يسلك في الموشحات سبيل الأندلسيين ، وإنما أراد الزيادة فيها والإضافة إليها حين شارك في نظمها ، وذلك ما سنتحدث عنه بعد الحديث عن شعره .

وفي فصوص الفصول شواهد أخرى على أن فكرة الابتكار بهذا المعنى

(١) جمع الأستاذ عبد العزيز الميمني ما وصل إليه من شعر ابن رشيق وطبعة في القاهرة سنة ١٣٤٣ (المطبعة السلفية) تحت عنوان « التنف من شعر ابن رشيق وزميله ابن شرف » .

كانت الشغل الشاغل للشاعر ، إذ أن القاضي الفاضل في رسائله إلى الشاعر كان يتكلم على هذا الجانب كثيراً ، ويشير إلى مافي شعر ابن سناء الملك من ابتكار . ولما كان الشاعر يتخذ من القاضي الفاضل أستاذاً له وإماماً ، وكان ممدوحه في عدة قصائد ، كان من الطبيعي أن تعبر هذه الأحكام عن فكرة الرجاين معاً ، بل وتعبر عن هذا الفهم نفسه لدى شعراء العصر .

لما وصلت إلى القاضي الفاضل قصيدة الشاعر التي مطلعها :

ألا فانتبه من أفتقنا طلع الفجر

وحاشاك ، نم ، من وجهها ضحك الثغر

هو الثغر إلا أنه الصبح طالماً على أنه الكافور لكنه الدر

والتي جاء فيها :

وساحرة صانت سلافة جفنها بكأس به كسرو هذا هو السحر

والتي جاء فيها أيضاً :

فلا تنكروا منها الخضاب فإنما هي الفصن في أطرافه الورق الخضر

كتب القاضي رسالة إلى والد الشاعر تحدث فيها عن هذه القصيدة بما نصه^(١) :

« وما رأيت أغرب من مطلع هذه القصيدة ، ولا أدل منها على شطارة طبع ، ولا من بيت الكأس المكسورة ، ولا أدل منه على صلابة نبع ، ولا من بيت الورق الخضر ، ولا أطل منه على رقة طبع ، وشدة نزع . وما هو إلا مالك عنان الفضل في عصره ، وواحد كل دهر ولا أسمح بهذه المنقبة للدهر . »

(١) فصوص الفصول ورقة ٦ وما بعدها ، وقد نقل النص محقق الديوان لـ هامش ص ٣٧٨ حيث الأبيات .

وماتنصصت إلا بغية ابن المعتز عن أن يسمع كما نسمع ، فيقطع بفضلته كما نقطع ،
ويكف من عدواء تشبيهه ، ويفض من غلواء توجيهه . ونوافقه على أنه اتكأ
وأتكلم على ذى الرمة في طريقه ، مستأنساً بأنس رفيقه ، فما ترك له تشبيهاً إلا
نقله وصقله . . . وصاحبنا هذا صحبته الديم ، وصحبته النعم ، وسبح بحمده القلم ،
وكبرله وهلل فيما رقم ، أو فيا نثر بمدحه ونظم ، ما استأنس إلا بنفسه ، ولا
رأى مثلها ولا يرى ولا يرى ، ولا أخرج إلا من كيس فكره النقود التي تباع
بها القلوب وتشتري . . . »

ففكرة القاضي الفاضل عن الابتكار هنا لا تختلف عن فكرة ابن سناء الملك
هنالك ، وهو أن يجيء الشاعر بمعنى جديد لم يطرقه الشعراء من قبله . وهكذا اعتبر
القاضي أن الشاعر قد تفوق على ابن المعتز، وشهرة ابن المعتز كانت قائمة على إثباته
بتشبيهات لم يسبق إليها ، لأن ابن المعتز في رأى القاضي قد اعتمد على ذى الرمة ،
أما ابن سناء الملك فلا يجد له القاضي مصدراً استقى منه أو شاعراً سطا عليه ،
ولما هو ينفق من كيدسه ويعتمد على نفسه ، وهو ما يعبر عنه عادة بلفظ
« الاختراع » لدى النقاد العرب .

وقد كرر القاضي الفاضل هذا الرأى في عدة مواضع من رسائله ، فقال ^(١) :
« وما أعرف لهذه المحاسن نظيراً ، ولا تسأل بها غيرى خبيراً . وهذه دواوين
الفحول لقد جبّتها ، ووجوه الأقوال لقد أوردتها نار النقد فأكبّتها »
وذكر ذلك تعليقاً على قصيدة الشاعر التي مطلعها :

باتت معانقتي ولكن في الكرى أترى درى ذاك الرقيب بما جرى ^(٢)
ولا بد من وقفة عندهاتين القصيدتين لتبين سر إعجاب القاضي الفاضل

(١) فصوص الفصول ورقة ١٩ — وقد نقل النص محقق الديوان في هامش ص ٨١٤

(٢) وردت في الديوان ٣٥١٨ .

بهما وليتضح لنا بذلك المراد بالابتكار عنده ، ولستبين من وراء ذلك مفهوم الشعر لديه ولدى ابن سناء الملك ، ومتى يحكم على الشاعر بالإجادة والتفوق ، وما هو المثل الأعلى الذى ينبغى أن يسعى الشاعر إلى بلوغه ، ونبدأ بالأبيات التى أشار إليها القاضى .

أما البيت الذى ذكر فيه الخضاب ، وقد فهم منه أن تلك المرأة المذكورة قد خضبت كفيها بخضاب أخضر اللون ، فهو يدخل فيما أسماه البلاغيون بحسن التعليل ، وهو فى اصطلاحهم أن تفسر ظاهرة من الظواهر المحسوسة أو المدركة بسبب غير سببها الطبيعى المعروف ، فيلتبس لها علة أخرى بلاغية أو أدبية تقوم مقام العلة الحقيقية ، فقول الشاعر :

فلا تنكروا منها الخضاب فإنما هى الفصن فى أطرافه الورق الأخضر

معناه أنه ما دامت قامة المرأة تشبه بالفصن فلا عجب أن يكون فى أطراف هذا الفصن ورق أخضر ، وهو هنا السكفان المخضوبان بالخضرة . وهذا التعليل هو الذى يراه القاضى الفاضل جديداً مبتكراً لأنه لم يجده فى دواوين الشعراء الذين يعرفهم .

وقد شغف ابن سناء الملك بهذا الاتجاه شغفاً عظيماً بحيث لا تنكاد تخلو قصيدة له من عدد من حسن التعليل هذا . ولو أعدنا النظر فى الأبيات القليلة التى رضى عنها من ديوان ابن رشيق وحسده عليها ، والتى ذكرناها من قبل ، لوجدنا اثنين منها ، وهو نصفها ، قد اشتمل على هذا اللون من ألوان البديع .

أما البيت الذى ذكر فيه الكأس المكسورة فهو يمثل فى صنعة الشاعر ما يمكن أن نسميه (بالمفارقة) وهو أيضاً كثير فى شعر ابن سناء الملك بحيث ينافس عنده ، فى الإكثار منه والشغف به ، الفن الآخر « حسن التعليل » ، وهذه

المفارقة تعنى إثارة التعجب من ظاهرتين متناقضتين ، ولكن إحداها لا تبطل .
الأخرى . فهو يقول فى البيت الذى بين أيدينا :

وساحرة صانت سلافة جفنها بكأس به كسر وهذا هو السحر

وتفصيل هذه القضية ، أو حل هذا اللغز ، هو أن العيون الجميلة من النساء
توصف بالفتور أو الضعف أو الذبول أو أنها نواعس ، وعلى هذا جرت سنة
الشعراء قديماً ، وهذه هى الظاهرة الأولى . والثانية أن نظرات العيون الجميلة
تحدث فى الأبواب ما تحدث الخمر من نشوة أو خدر ، وبهذا أيضاً تفنن الشعراء
قديماً . ولما كان يعبر أحياناً عن فتور العين بانكسارها ، وخاصة إذا ذكر جفن
العين ، وقد ذكر ابن سناء الملك نفسه فى مواضع من ديوانه « كسر الجفن ^(١) »
قامت المفارقة المنشودة ، فغمر النظرات أو صهباؤها قد اشتمل عليها كأس مكسور
هو الجفن المنكسر ، فكان البيت الذى أعجب به القاضى الفاضل ، ووجد
فيه ابتكاراً لم يجده عند الشعراء السابقين .

على أن هذه (المفارقة) انطوت فى هذا البيت على ما يمكن أيضاً أن يكون
حسن التعليل ، إذ أن هذا التناقض قام بسبب « السحر » وهو من صفات
الحسناء ونعوتها . وأغلب ما يجده من مفارقات يشير إلى نوع من « حسن التعليل »
بهذا المعنى البلاغى ، الذى كان ينبغى أن يسمى « المغالطة » ، أو على الأقل
« التعليل البلاغى » بدلا من حسن التعليل ، لأنه فى أكثر الحالات لا يستحق
أن يوصف بالحسن .

أما بيت المطلع وهو ثالث الأبيات التى صرح بها القاضى الفاضل والذى
يخاطب فيه الشاعر نفسه ، وإن استخدم ضمير المخاطب ، وهو :

ألا فانتبه من ألقها طلع الفجر وحاشك ، نم ، من وجهها ضحك الثغر

(١) وربما أراد الشاعر به غمزات العين .

فهو يشتمل على « المبالغة » وهى سمة ثالثة من السمات التى شغف بها ابن سناء الملك ، والتى تعتبر ميداناً خصباً من ميادين الابتكار عنده وعند معاصريه ، وفى الشعر العربى عامة ، فابتسامة الحبيبة ملأت الدنيا نوراً حتى خيلت لصاحبها أنه الفجر قد طلع من أفق الدنيا . ولكن البيت يحمل فضلا عن المبالغة شيئاً آخر كان بغير شك بجانب المبالغة مصدراً لإعجاب القاضى الفاضل حين وصفه بالغرابة ، وجعله دليل شطارة الطبع ، للمقابلة أو الطباق بين « انقبه » و « نم » كان لها دخل فى هذا الإعجاب ، وهى أيضاً سمة رابعة من سمات الإجابة والتفنن لدى ابن سناء الملك ، ولدى أكثر الشعراء القدماء ، وقد أخذ أو تمام كتابها بقوة ، فصارت سنة راسخة من سنن الشعر ، وأمعن فيها الشعراء فى هذا العصر الذى عاش فيه القاضى الفاضل ؛ وليس من شك أيضاً فى أن « وحاشاك » كان لها وقع فى نفس القاضى ، فإنها أكدت المبالغة ، وأنه لا يجوز بحال أن يلتبس نور الثغر بنور الفجر ، إذ أن الأخير لا يمكن أن يدانى الأول ظهوراً وتألّقاً وسطوعاً . وفضلا عن ذلك فإن لفظ « انقبه » يذكر القارىء بأبيات كثيرة من الشعر القديم تحدثت عن زعر العاشق وخوفه من مفاجأة الصباح له واستيقاظ أهل الحى ، وجزع الحبوبة من أن يفتضح سرها ، وإشفاقها على عاشقها أن يفتك به أهلها .

وهذا التذكير بتراث الشعر العربى وسننه ، والتلميح به ، سمة خامسة من سمات الشعراء المتأخرين ، ومنهم ابن سناء الملك ، ولقد عرضنا من قبل لارتباط الشاعر المتأخر بالتراث السابق ، ولكننا عرضنا له من ناحية أخرى ولسبب آخر .

ولم يبق بعد ذلك من السمات الرئيسية فى شعر ابن سناء الملك إلا سمة « الجناس » . وسنجدها بغير شك فى هاتين القصيدتين .

أما سمة « التورية » فهى قليلة نادرة فى شعره ، وإن عدها بعض الناس

من مبتكرات ذلك العصر ومن مبتكرات القاضى الفاضل بالذات ، إلا أنهم جميعاً لم يستطيعوا إلا كثار منها لتأنيها وندرة تحققها .

وإذن فلا بد أن نعرض لهذه السمات بشيء من التفصيل ، لأنها كما قلنا هي مجال الابتكار الذى اعتز به ابن سناء الملك ، والذى سجله له القاضى الفاضل ، ولأنها هي التى حدد لنا فهم الشاعر لمثله الأعلى أى مفهوم الشعر ، ثم نبحت بعد ذلك فى سائر شعره هل نجد فيه مجالاً آخر ، يتفق مع مفهومنا الحديث للشعر ، طرقة الشاعر ؟

مسس التعليل أو التعليل البلاغى :

لا شك فى أن ما نسميه بالتعليل البلاغى أو الأدبى ، وهو ما سماه البلاغيون المتأخرون بحسن التعليل ، يمكن أن يكون وثيق الصلة بالنفس الشاعرة ، بل لو أننا رجعنا إلى معناه الأول لأعتبرناه عنصراً أساسياً فى كل إحساس إنسانى . وتوضيح المسألة نستطيع أن نفترض أن هنالك مرحلة أولى فى الإحساس الإنسانى كان فيها هذا التعليل ضرباً من الحقيقة بالقياس إلى التفكير الإنسانى فى عهد عجز فيه هذا التفكير عن ربط الظواهر ، خارجية كانت أو باطنية ، بأسبابها الحقيقية فى عالم الطبيعة أو عالم النفس ، فى ذلك العهد الذى كانت العواطف وحدها ، أو كان الخيال وحده ، لها السيطرة الأولى على الإنسان ، فكانت مظاهر الطبيعة كلها أو معظمها ، وخاصة ما يثير فى قلب الإنسان انفعالا ، تجد لها تفسيراً ساذجاً عاطفياً .

إن الإنسان اجتاز مرحلة كان يعتقد فيها أن صوت الرعد ولمع البرق ، وزئير العواصف ، ونوران البراكين ليس إلا عملاً إرادياً من الطبيعة موجهاً إلى هذا الإنسان الذى يعيش على هذه الأرض ، وأن هذه الظواهر ذات نيات شريرة أو خيرة يفهمها هذا الإنسان ويحاول أن يتقيها أو أن يتقرب إليها بوسائل تشبه

الوسائل التي يتخذها في اتقاء أعدائه والتقرب إلى أحبائه من البشر . وما يقال عن الطبيعة وظواهرها يقال أيضاً عن حياة الفرد والجماعة ، وما يتعرضون له من مرض وصحة وضعف وقوة ، وهزيمة ونصر ، وبغضاء ومحبة . لا بد في كل ذلك من التماس أسباب وعمل ، ولا بد أن تكون هذه الأسباب والعلل صادرة عن العاطفة والخيال حين يكون العقل طفلاً قاصراً . وقد تركت لنا الأساطير الشرقية القديمة واليونانية ثروة من هذه التعليلات الخرافية لا تزال متعة أدبية وثنائاً شاعرياً نستلذ قراءته ونطرب له .

على أن المسألة هنا ليست مرتبطة بعصر تاريخي زال وانتهى ، وإنما هي مرتبطة بمرحلة من مراحل التفكير الإنساني والقدرة العقلية أو العلمية عنده ، فلا زال هذا النوع من التعليل الخرافي موجوداً لدى أفراد وجماعات من البشر تعيش في عصرنا الحاضر ، ولا يزال التراث الشعبي الحي في كثير من بقاع العالم يتخذ الخرافة سبيلاً لتعليل كثير من ظواهر الحياة العامة والخاصة . وهذا الذي نسميه التعليل الخرافي إنما هو بالنسبة لمن اجتازوا هذه المرحلة ، أما من ظلوا يعيشون فيها فهو تعليل حقيقي أو هو عقيدة بالنسبة إليهم .

فإذا انتقلنا من هذا الجانب التاريخي إلى نوع آخر من النظر في أفراد المجتمع ومحاولة تقسيمهم حسب أمزجتهم واستعدادهم ، وجدنا منهم فريقاً يغلب عليه الجانب العاطفي هم الشعراء والفنانون ، وفريقاً يغلب عليهم الجانب العقلي هم العلماء والفلاسفة ، نعم إن الخط الفاصل بين الفريقين لا يمكن أن يكون واضحاً ولكننا مع ذلك نستطيع أن نقول إننا نجد في المجتمع أفراداً يتميزون باستعدادات أو مواهب تجعلهم يميلون إلى التفسير العاطفي ، على حين يميل غيرهم إلى تنحية العاطفة محاولاً استخدام العقل في هذا التفسير ، دون أن نحكم بذلك على أحد الفريقين بالرقى أو التخلف ، وكذلك دون أن نجعل هذا قاعدة مطردة في

كل حال ووقت . وإنما الأشبه إلى الحق أن نقول إن فريق الشعراء والفنانين .
يقعون تحت سلطان هذا التفسير العاطفي في فترات خاصة ، هي التي تجيش فيها
صدورهم بالشعر ، وتثور في قلوبهم الرغبة في التعبير عن انفعال يثقل تلك القلوب
ثم إنهم بعد ذلك يصيرون إلى حالات تشبه أن تكون عادية قريبة من حال
الفريق الآخر . وإذن فهذه التفسيرات العاطفية تصدر عن هؤلاء الشعراء في
الحالات المذكورة ستكون بالقياس إلى الفريق الآخر ، بل وربما بالقياس إلى
نفس الشعراء في الحالات العادية ، مما تدخل تحت التفسير الأدبي أو التعليل
البلاغي . لأن تلك الحالات النفسية التي تتحرك فيها دواعي الشعر حالات
تقرب المسافة فيها بين الحقيقة والخيال ، ويتشابه فيها حكم العاطفة بحكم العقل
عند الشاعر .

فإذا مر الشاعر بتجربة عاطفية فأحس في لحظة خاطفة من لحظات الرؤيا
بما أحس به الشاعر الأندلسي ابن خفاجة فمبر عنه في أبياته المشهورة في الجبل
الذي اجتاز به فتمثل له في وقاره كأنه يطرق مفكراً في عواقب الأيام وفي
ذكرى من طوتهم السنين من فتاك ونسأك أووا إليه يوماً ، فقال على لسانه :
فما خفق أيكى غير رجفة أضلع ولا نوح وُرُق غير صرخة نادب^(١)
كان هذا تفسيراً عاطفياً أو بلاغياً ، نعلم ويعلم الشاعر معنا أن لاصلة حقيقية
بينه وبين الواقع الطبيعي ولكننا لانستقبل مثل هذا التعليل بعقولنا وحدها ،
لأننا نحس أنه وضع في سياق يحمل شعوراً عاطفياً يخيّل إلينا أن الشاعر قد أحس
فملا في لحظة من اللحظات كأنه ينطق بالحق ويصف الواقع .

(١) الديوان ص ٢١٦ (تحقيق الدكتور السيد مصطفى غازي) — الاسكندرية .

وإذن فنشرط هذا النوع من التعليل ، حين يصير شعراً ، أن يكون وراءه شعور عاطفى وأن يوضع فى سياق يهيئ نفس المستمع لتصديقه أو لمدح إنكاره وأن يخيل له كأنه تجربة نفسية يجوز الشعور بها فى لحظة من اللحظات . وقد وفق ابن خفاجة فى هذه الأبيات التى وضع فيها بيته المذكور توفيقاً عموداً ، إذ أنه قدم له بقوله^(١) :

وقور على ظهر الفلاة كأنه	طوال الليالى مطرق فى العواقب
أصغت له وهو أخرس صامت	لحدثنى ليل السرى بالمجائب
وقال ألا كم كنت ملجأ فاتك	وموطن أواه تبجل تائب
وكم مر بى من مدلىح وهؤوب	وقال بظلى من مطى وراكب
ولاطم من نكب الرياح معاطفى	وزاحم من خضر البحار جوانبى
فما كان إلا أن طوتهم يد الردى	وطارت بهم ريح النوى والنوائب
فما خفق أيسكى غير رجفة أضلع	ولا نوح ورتقى غير صرخة نادب

الاستعارة والتعليل البهوى

والاستعارة قد تحمل معنى التعليل البلاغى فى بعض حالاتها ، فإذا استعير لفظ الارتجاف لاهتزاز أوراق الشجر أمام الريح الباردة ، أو تحت المطر ، فقيل : ارتجفت أوراق الشجر ، ولمح فى لفظ الارتجاف معنى الخوف أو فقدان السيطرة على النفس ، كانت الاستعارة قائمة على نوع من التعليل ومن تفسير الظاهرة الطبيعية للاهتزاز ، ووردها إلى عامل نفسى يصدر عن عاطفة الشاعر ، ولا صلة

(١) ديوان ابن خفاجة — تحقيق الدكتور السيد مصطفى غازى — ص ٢١٥ .

له بفعل الطبيعة إلا هذا الشبه الخارجى بين حركتين . وكذلك حين يقال :
ابتسم الزهر ، إذ لمح الشاعر فى تفتحها بالابتسامة .

والفرق بين هذا النوع من الاستعارة وبين ما يسمى حسن التعليل فى
البلاغة ليس فرق الصياغة فقط بأن تكون الاستعارة كلمة فى أغلب الأحيان ،
ويكون حسن التعليل جملة . وإنما الفرق الكبير بينهما أن الاستعارة لمحة موحية
تدخل فى تكوين أدبى أوسع منها ، فى حين أن حسن التعليل يصير قضية
منطقية يتركز الانتباه عليه ويكاد يستقل عما حوله ، أو يكاد يكون ما حوله
تمهيداً له فينتقل بذلك حسن التعليل عند الشاعر إلى مكان الصدارة فى السياق ،
ويضطر قارئ الشعر أو سامعه إلى الوقوف عنده ، بل إن الشاعر فى أكثر
الحالات يحرص على أن يستوقف القارئ ويثير انتباهه كما وجدنا ذلك فى
بيت ابن رشيق السابق .

وما ثقلت كبرا وطأنى ولكن جررت ورائى السنين

فقد ذكر الشاعر السبب الحقيقى فى الشطر الأول ثم أضرب عنه ورضه
ذهاباً إلى التفسير الثانى .

وكذلك بيت ابن سناء الملك الذى ذكرناه من قبل أصر على أن ينبه
القارئ إلى ما سيورده من تعليل بلاغى ، فقال :

فلا تنكروا منها الخضاب فإنما هو النصف فى أطرافه الورق الأخضر

ومن هنا كانت الاستعارة أقرب إلى الفهم الحقيقى للشعر وأبعد عن التكلف
لأنها كما قلنا تعتمد على اللمعة الموحية ، وكانت أيسر على الشاعر والقارئ لأنها
عنصر من عناصر متعددة يشترك معها فى إثارة العاطفة ويدخل فى نطاقها . أما
حسن التعليل ، فإنه لما خرج فى صورة قضية منطقية ، كان أقرب إلى حكم

العقل وأشبهه بأن يثير التفكير العقلي لدى القارىء قبل الإيحاء العاطفى ، وهذا نوع من الانحراف فى فهم معنى الشعر . وكان لابد لى يدخل حسن التعليل فى المفهوم الحقيقى للشعر أن يخفف ما استطاع من صرامة العرض المنطقى ووضوحه ، وأن تكون قضيته معروضة فى جو عاطفى بحيث لا يحس قارىء الشعر فيه بتكلف واقتعال وحرص على مناقضة العقل وتكذيب الواقع ، إذ أن مهمة الشاعر وفنه الحقيقى ، وبلوغه ما ينشده من تأثير فى نفس القارىء سىظل متركزاً على (الإقناع) بمعنى من المعانى . وإن عمل الشاعر فى الشعر الفنائى والقصصى والتمثيلى لا يمكن بحال من الأحوال أن يخلو من محاولة هذا الإقناع ، لأنه عن طريقه يدخل القارىء والسامع فى الجو الذى يريده ، ويجعله يشاركه فيما يسعى للتعبير عنه ، فإذا أخفق الشاعر فى تحقيق هذه المشاركة الوجدانية بينه وبين جمهوره ، ولم يستطع أن يقنعهم بتجربته وأن يجعل هذه التجربة تبدو معقولة أو كالمقولة لديهم ، سقط شعره ، وأصبح مثيراً للضحك أو السخرية ، فيفقد بذلك الشاعر ما ينشده من ثقة جمهوره به وتصديقه لهم له ، واحترامهم لانفعاله . وحسن التعليل ، أكثر من سائر أنواع الفنون البلاغية ، يضع الشاعر وجهها لوجه أمام هذه الحقيقة سافرة واضحة ، لذلك كان نجاحه فى هذا الإقناع بعيد الاحتمال ، إذ أنه بسط المسألة منذ البدء فى معرض منطقى جدلى ، أو فى أسلوب المغالطة والسفسطة حسبما يستخدمه المتفلسفون .

ونستعرض طائفة من شعر ابن سناء الملك مما يدخل تحت هذا النوع لئرى مسلكه فيه ، ودوافعه إلى الإكثار منه ، ولتربح حركته الذهنية فى تأليفه ، فنحكم من وراء ذلك على فهمه وفهم معاصريه لمهمة الشاعر ومجال الشعر ، وطرائق الإجابة فيه والتفوق ، ثم ننتقل بعد ذلك إلى السمات البلاغية الأخرى التى ذكرناها .

يعرف ابن سناء الملك أن الشعراء القدماء قد أكثروا من تشبيه بمدوحهم بالسحاب أو الغيث حين يتحدثون عن كرمهم وسخائهم ، ولهذا التشبيه وجهه المقبول ، وخاصة في البيئات التي تعتمد على المطر والرعى ، إذ يكون الغيث مصدر الخصب والاكتفاء والغنى . ومن أولئك الشعراء من جعل المدوح أسخى من السحاب ، فهذا معنى مطروق معروف . ولكن ابن سناء الملك لحرصه على الابتكار حسب فهمه له ، ولشفقه بهذا النوع من التعليل البلاغى ، يجهى بالمعنى المذكور في صورة أخرى فيقول^(١) :

إن السحاب جارته فأتعبها وذلك القطر بعد الجهد كالعرق
ويعود ابن سناء الملك إلى تكرار هذه الفكرة في بيت آخر فيقول^(٢) :
وولت السحب إذ جارته باكية أما ترى الدمع من أجفانها انسحبا
ويوحى هذا المعنى في القصيدة الأخيرة للشاعر بمعنى آخر على نفس هذا الأسلوب إمعاناً منه فيه ، ويفكر في التشبيه الآخر الذي يعتقد بين سخاء المدوح وبين البحر فيقول قبل هذا البيت :

وقصر البحر عنه فهو مكتئب أما تراه بكفى موجه التظا
ويعود ابن سناء الملك إلى هذا المعنى المتصل بالبحر فيكرره ، ولكن تحدثنا عن سخائه هو لاسخاء المدوح فيقول^(٣) :

وبذل نوالى زاد حتى لقد غدا من الفيظ منى ساكن البحر مزبداً
وكأنما أبى الشاعر إلا أن يأول مظاهر الطبيعة كلها في مداخلة ، ويدخلها في حسن تعليله ليضيف إلى الشعر معاني لم تخطر ببال القدماء .

(١) القديان من ٤٩٨ .

(٢) الديوان ص ١٦٧ .

(٣) الديوان ص ٦٧٦ .

فالقمر حين يكتمل أو يقترب من الكمال يشهد الناظر إليه جزءاً فيه
معيناً ، وهذا متأصل بالشعراء بالكاف أو البق ، وأشاروا إليه في مجال الغزل
حين يفضلون وجه الحبيبة عليه . ولكن ابن سناء الملك في حديثه عن ممدوحه
الذي ارتفع شأنه على الكائنات كلها ، وعلا حتى ارتقى السموات ، له تفسير
لهذا المظهر الطبيعي في القمر ، إذ هو أثر لرجل الممدوح التي وطئت القمر بقدمها
فتركت فيه ماركته . يقول (١) :

أثرت رجلي على وجنة البدر فذلك الذي بها آثاره
ونحن إذا نظرنا إلى هذه الأبيات نلتهمس صلتهما بنفس الشاعر وتتبع حركة
ذهنه فيها ، وجدنا أمرين : الأول أنه أقام معانيه على أساس قديم شيدته الشعراء
من قبله وأراد الزيادة فيه . والشواهد الشعرية القديمة التي توازن وتوازن بين
الممدوح والغمام والبحر ، وتفضل الممدوح عليها ، أعرف وأكثر من أن نورد
منها نصوصاً . وكذلك وصفهم لحمل الممدوح وأنه فوق الشمس والقمر . ومعنى هذا
أن الشاعر لم يصدر في هذه الأبيات عن رؤيا أو تجربة شخصية مرت به ، لا سيما
وأن هذه الأبيات في سياق قصائدها لا تنبئ إلا على جهد ناظم واسع ، يعمل عقله ،
ويكد ذهنه في تليق هذه الصور ، أما الأمر الثاني فإننا نلمح في وضوح أن
الألفاظ اللغوية تخرج إلى الشاعر بعض هذه المعاني . فهو يطيل الوقوف عند مواد
اللغة فينتقل منها إلى المعنى ، فشيوع قولهم « تلاطم » في الحديث عن البحر وعن
أمواجه « أمواج متلاطمة » و « تلاطمت أمواج البحر » هو التي نقلت الشاعر
إلى لفظ « لطم » تستعمل في الحزن حين يلطم النساء خدودهن ، وإن شاعرا
شغف بالجناس كابن سناء الملك هذا الشغف العظيم ، لا يستغرب أن تكون
المادة اللغوية وتأمله لها ، مصدر كثير من معانيه التي يعتد بها من أتهكاكاته

وكذلك القول في لفظ « مزبد » يوصف به ما يطفو على الماء من حباب ويوصف به الرجل الغضبان في قولهم « أرغى وأزبد » فإن اللفظ في استعماله أدّى بالشاعر إلى المعنى في صياغة أخرى .

هذا إلى أن عنصر المبالغة والإسراف في هذه الأبيات جعلها أشبه بالعبث الذي يدعو إلى السخرية أو إلى التعجب منه إلى الجذ الذي يحكم للشاعر عند قارئه بالبراعة والإجادة ، فغرق السحاب لفرط الجهد طوراً ، ودموعها لفرط التأسف طوراً آخر من هذا الممدوح لا يثير في نفس القارئ أى شبهة من شبه « الإقناع » الذي تحدثنا عنه ، حتى يقترب هذا الشعر أى اقتراب من عقل قارئه ، فضلاً عن شعوره وحسّه . وأثر رجل الممدوح على القمر أمعن في البعد عن هذا الإقناع المنشود .

حسن التعليل والافاز

على أن حسن التعليل عند الشاعر قد صار في مواضع كثيرة رياضة عقلية ، ومحاولة لإثارة ألبان تحير عقول المستمعين ، ثم يفجؤهم بالحل . ومثال ذلك قول ابن سناء الملك متحدثاً بن الخمر والمتغزل فيه وهو الساقى :

أخذ الراح حراماً وتحساها حلالاً^(١)

فهذا لغز ينتظر المستمع له حلاً من الشاعر ، ولا يطول الانتظار ، فالحل في البيت الثانى :

طبختها نار خديه بنور يتللاً

فإذ أن الخمر تفقد عنصرها إذ تطبخ بالنار ، وبذلك يبيحها الفقهاء ، أولاً يعتبرون ما طبخ منها حراماً ، وإذ أن النار في خدى الشارب بجمع الحمرة والحرارة ، فحل اللغز واضح وسبب التحليل قائم .

(١) الديوان ص ٢٠٩

ونحن نعرف أن الدراسات الفقهية منذ زمن بعيد قد شغفت بالتأليف في ماسمى بالحيل الفقهية ، وعكف الفقهاء على إقامة الفروض المستحيلة الوقوع، لمجرد الرياضة العقلية ، وامتلات بذلك كتب المتأخرين منهم . وليس من شك في أن هذا النزوع كان له أثره في شعر الشعراء ، لأن كثيراً من هؤلاء كانوا يمكنون على الفقه دراسة وتدريساً ، ويمارسون مثل هذه الحيل الفقهية في المجتمع حين يسند إليهم شيء يتصل بالقضاء .

وقد أشرنا من قبل إلى أثر الدراسة الفقهية في معاني الشعر وبعض موضوعاته عند ابن سناء الملك ، وكذلك نجد هذا الأثر قائماً في هذا النوع من التعليل البلاغي عنده ، كما نجد وظيفة الشاعر في دواوين الدولة لها صداها في هذا المجال . وأهل هذين البيتين - لأن كيف امتزجت هذه الثقافة بفن الشاعر وتعليلاته ، وهما ^(١)

أخذت ولاية عهد البـدور ونصوا عليك يارث الإمامه
أسارى خذك خط السجل بالعهد والخال فيه العلامه
فقد اضطر الشاعر هنا ، فرحاً بهذا الابتكار ، أن يضيف الأسارى للخذ بدل الوجه ، ليستقيم له التشبيه والوزن ، متناسياً ما اعتاد أن يصف به الخد من الملاساة والنصوع ، وذاهلاً عن سواد الخط ، ومنافاته لما يوصف به الخد من البياض والصفاء . إن ولع الشاعر بما يعتبره ابتداءً وابتكاراً قد شغله عن كل شيء ، وقد جره هذا الولع إلى ما يظهره بمظهر الغلظة والقسوة أحياناً في مواضع تستلزم الرحمة والحزن . ففى الديوان :

« وقال في غلام ضرب وسجن ^(٢) :

(١) الديوان ص ٦٥٩

(٢) الديوان ص ٨٧٣

(م ٧ --- ابن سناء الملك)

تفنيهم من لم يضربوه لريبة ولكن ليبدو الورد في سائر النصف
ولم يدعوه السجن إلا مخافة من العين أن تعدو على ذلك الحسن
وظيفة أخرى :

على أن حسن التعليل قد قام في بعض الأحيان بوظيفة نفعية أو عملية في
المجتمع ، سجلها له القدماء ، واعتبروه فيها منقذاً من ورطة ، ومخلصاً من كارثة .
ذلك هو أن المصادفة قد تجيء بمحادث مفاجيء يثير الجزع والخوف ، فإذا ألهم
الشاعر تعليلًا للحادث يحوله من التشاؤم إلى التفاؤل ، ومن إثارة الخوف إلى
إقرار الطمأنينة والثقة ، كان بذلك مؤدياً لعمل جليل ، يحق له أن يفخر به ،
ويعتبره دوراً إيجابياً في حياة الجماعة . وأكثر ما اتصل هذه القضية بطواهر
الطبيعة . وللمتنبي موقف مشهود تحدث عنه المؤلفون إلى عصور بعد عصره ،
قال ابن الأثير (١) :

ومن بديع ما أتى به في هذا الموضع أن سيف الدولة ابن حمدان كان مخجماً
بأرض ديار بكر على مدينة ميافارقين ، فعصفت الرياح بحيمته ، فتطير الناس لذلك ،
وقالوا فيه أقوالاً ، فمدحه أبو الطيب بقصيدة يعتذر فيها عن سقوط الخيمة »

ومن أبيات المتنبي في هذه الواقعة وهو يدخل في حسن التعليل :

فلا تفكرن لها صرعة فمن فرح النفس ما يقتل
ولو بلغ الناس ما بلغت لخانتهم حولك الأرجل
ولما أمرت بتطينها أشيع بأنك لا ترحل
فما اعتمد الله تقويضها ولكن أشار بما تفعل (٢)

(١) المثل السائر ١٢ ص ١٤ (تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد) - مصر ١٩٣٩ .

(٢) الديوان ص ٢٩٥ .

وكذلك فعل ابن سناء الملك بما يمتلكه من حسن تعليل في ظاهرة أخرى،
من ظواهر الطبيعة . فقد ذكر جامع الديوان^(١) أنه قد حدث في السماء كوكب
له ذؤابة ، ولم تجر العادة بظهور مثله ، فقال يمدح الملك الناصر ويذكر الكوكب
الذي ظهر :

أرى كل شيء في البسيطة قد نما بعدك حتى قد نمت أنجم السما
فقد علل الشاعر استطالة هذا النجم وامتداده بأنه « نمو » مصدره بركة
الممدوح التي جعلت كل ما في الكون ينمو . ولكن الشاعر لم يكتف بهذا
فالتمس تعليلاً آخر في القصيدة نفسها فقال :

تخالفت الأقوال فيه وجمحت ولم تر قولاً في معاليك جمها
نراك نقلت الريح في الأفق راكضاً فأبقيت زجائهم أقيت لهذا

ومضى الشاعر بعد ذلك يراجع فكرته فقال :

وذا غلط من فكرتي إذ تخيلت وذا خطأ من خاطري إذ توهم
أبوك هو النجم الذي من محله تطلع مشتاقاً إليك مسلماً

وهذا تعليل ثالث . وكان ابن سناء الملك أراد مكاتبة المتنبي حيث فسر هذا
سقوط الخيمة بشيئين ، ففسر هذا سقوط الشهاب بثلاثة . على أن المتنبي وإن
غلب في التعليل الأول فقد ظهر منه الجدل في التعليل الثاني ، أما ابن سناء الملك
فغلب في التعليلات الثلاثة جميعاً ، فحاول الإغراب والإتيان بالمتنكر دون أن
يمس في الناس جانباً من المتنبي في بنية .

فما اعتمد الله تقويها ولكن أشار بما تفعل

عبد القاهر وعصن التعليل :

عبد القاهر الجرجاني واحد من أئمة النقد في الأدب العربي القديم ، أوفى علم البلاغة العربية ، بعبارة أصح ، إذ أن مفهوم النقد الأدبي في عصرنا الحاضر يختلف عن مفهومه عند القدماء . فنقادنا القدماء وقفوا في معظم الحالات عند حدود الجزئيات ، وجنحوا إلى الخوض في تفاصيل الأساليب ، أكثر من جنوحهم إلى تقييم الفن والتعرض لصلته بالحياة العامة وبحياة الفنان أو بمهمة الفن ورسالته في المجتمع الإنساني .

وهؤلاء البلاغيون استمدوا أحكامهم ، وأقاموا مقاييسهم ، وبنوا آراءهم في الشعر على ما لاحظوه من خصائص الشعر العربي وحده ، وما رصدوه لدى شعراء العربية المشاهير من تصرف في الأغراض والمعاني والأساليب ، فكانت أحكامهم مستمدة من هذا التراث الشعري حين عكفوا على قراءته ، لمحاولوا اكتشاف أسراره وتفسير أسباب الجودة في الجيد منه وأسباب الرداءة في الرديء . فكان هؤلاء البلاغيين كانوا مسجلين ومقننين أكثر منهم مشرعين ومفلسفين ، ومن هنا كانت كتاباتهم لا تنفصل عن الإنتاج الشعري وكانت تلتزم حدوده . وكان الشعراء يحدون في هذه الكتب البلاغية مادة ينتفعون بها كما ينتفعون بقراءة شعر أسلافهم .

ونحن حين نعرض لرأى عبد القاهر في قضية التعليل البلاغي ، وحين نناقشه فيها نفعل ذلك لأننا نعلم أنه كان بذلك يعبر عن آراء الشعراء من أمثال ابن سناء الملك ، ممن شغفوا بهذا النوع من الأسلوب البلاغي ؛ فإذا أعوزنا رأى ابن سناء الملك نفسه في تفسير هذه الظاهرة عنده وولمه بها وإكثاره منها ، فإن رأى عبد القاهر يقوم عندنا مقام رأى الشاعر ، فيكأنه يعبر عن وجهة نظره .

عرض عبد القاهر لهذه القضية في كتابه أسرار البلاغة^(١) ومعالجته لها
تقوم على تقسيم المعاني في الشعر إلى قسمين ، قسم عقلى وقسم تخيلى . أما القسم
العقلى فهو الإتيان بقضية معقولة مفيدة ، القصد فيها إلى الصدق والحق ، وهو
يمثل لها بقول الشاعر .

وما الحسب الموروث لأدر دره . . . بحسب إلا بأخر مكتسب
فهو عنده « معنى صريح محض يشهد له العقل بالصحة ويمطيه من نفسه
أكرم النسبة ، وتتفق العقلاء على الأخذ به والحكم بموجبه في كل جيل وأمة ،
ويوجد له أصل في كل لسان ولغة » .

وأن هذا النوع من المعاني ينتزع أكثره من الأحاديث النبوية وكلام
الصحابة والسلف ، وله أصول في الأمثال القديمة والحكم المأثورة عن القدماء .

أما القسم التخيلي فهو عنده « الذى لا يمكن أن يقال إنه صدق ، وأن
ما أثبتته ثابت وما نفاه منفى^(٢) » ويعترف عبد القاهر بأن هذا « لا يكاد يحصر
إلا تقريباً ، ولا يحاط به تقسيماً وتبويهاً » ثم يحاول المؤلف أن يقوم بهذا الحصر
والتقسيم .

ويلاحظ بادىء ذى بدء أن المؤلف جعل ما سماه بالصدق والحق مرتباً
بحكم العقل ، ولذلك كان الجيد من قسم التخيل هو « ما يحىء مصنوعاً قد تلىف
فيه ، واستعين عليه بالرفق والحدق ، حتى أعطى شها من الحق ، وغشى بريقاً
من الصدق ، باحتجاج يخيل ، وقياس يصنع فيه ويعمل » ومثال هذا عنده
قول أبى تمام :

لا تنكرى عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب المسكان العالى

(١) بتحقيق محمد رشيد رضا - الطبعة الرابعة - ص سنة ١٩٤٧ من ٢٢٨ إلى ٢٦٢

(٢) أسرار البلاغة ص ٢٣١ .

فهذه « قياس تخيل وإيهام لا تحصيل وإحكام » وبعضى المؤلف فى سرد الشواهد على هذا النوع من المعنى التخيل القائم على القياس ، ويناقش خلال ذلك القولين المأثورين عن الشعر ؛ قولهم « خير الشعر أ كذبه » ثم قولهم « خير الشعر أ صدقه » ويظل فى محارلته رفع التناقض بين القولين يستند إلى الصدق العقلى والتخيل العقلى فالمراد بالكذب قسم المعنى التخيل ، والمراد بالصدق قسم المعنى العقلى ، وكلاهما عقلى كما رأينا .

ثم يصل إلى نوع آخر من هذا القسم التخيل ، وهو أن يدعى الشاعر فى الصفة الثابتة للشيء أنه إنما كان لعله يضمها الشاعر ويختلقها . ويقول « فمن الغريب فى ذلك معنى بيت فارسي ترجمته .

لو لم تكن نية الجوزاء خدمته لما رأيت عليها عقد منتطق

ويدخل فى هذا الفن قول المتنبي :

لم تحك نائلك السحابُ وإنما حمت به فصيبها الرُحضاء (١)

وبعد القاهرة حين وصف البيت الفارسي بلفظ « الغريب » كان يريد بغير شك الاستحسان ، ويبدى إعجابه بما يدل على نوع ذوقه الأدبي . وبعد سياحته عدداً من الشواهد فى هذا الباب يقول « إن باب التشبيهات قد حظى من هذه الطريقة بضرب من السحر لا تأتى الصفة على غرابته ، ولا يبلغ البيان كنه ما ناله من اللطف والظرف ، فإنه قد بلغ حداً يبرز المعروف فى طباع الغزل ، ويلهى الشكلا ، وينفث فى عقد الوحشة ، وينشد ما ضل عنك من المسرة ، ويشهد للشعر بما يطيل لسانه فى الفخر ، ويبين جملة ما للبيان من القدرة والقدر »

(١) أسرار البلاغة ص ٢٤١ . وبلاحظ أن بيت المتنبي هذا هو الذى أوحى لأبن سناء الملك حسن التتيل الذى مر بنا من قبل فى وصف المطر بأنه عرق من السحاب .

فهذه الحماسة التي يستقبل بها عبد القاهر حسن التعليل تترك آثارها في نفوس الشعراء الذين يعكفون على كتب البلاغة ، وتؤكد في نفوسهم قيمة ما يصنعونه في أشعارهم من التماس هذه العنق ، ومن أن الأساس فيها هو المجهود العقلي ، وأنها لا تدخل فيها للصدق العاطفي ، ما دامت شبه الصدق العقلي هي المقصودة . وبذلك كانت البلاغة دفاعاً وتأكيذاً لما انحرف فيه الشعراء . ويبدى عبد القاهر إعجابه بأبيات ابن الرومي التي يفضل فيها الورد على النفسج ، لأنه يسلك سبيل هذا التحجیل ، الذي هو التعليل ، وهي الأبيات التي أولها :

خجلت خدود الورد من تفضيله خجلا توردها عليه شاهد
ويقول « ومما هو حليق أن يوضع في منزلة هذه القطعة ويالحق بها في لطف الصنعة قول أبي هلال العسكري :

زعم البنفسج أنه كذاره حسناً فسلا من قفاه لسانه
لم يظلموا في الحكم إذ مثلوا به ألمشد مارفع البنفسج شأنه (١)
وهذا كما نرى تكلف عقلي استند إلى صورة خارجية في شكل تلك الزهرة ، وليس للبيت ولا للذي قبله ، معين يستمد منه شعوراً عاطفياً .
وعبد القاهر يشير إلى أن هذا الفن قد أزدهر على أيدي الشعراء المتأخرين فيقول :

وقد اتفق للمتأخرين من المحدثين في هذا الفن نكت ولطف وبدع
وظرائف لا يستكثر لها الكثير من الثناء ، ولا يضيق مكانها من الفضل عن
سعة الإطراء « ويبلغ الذروة عن المؤلف بيت لابن نباته يصف فيه جواداً أسود
له غرة بيضاء هو .

(١) أسرار البلاغة ص ٢٤٨

فكأنما لطم الصباح جبينه فاقصص منه وخاض في أحشائه
فكأن الغرابة والإمعان فيها هو الأساس الذي يحتكم إليه عبد القاهر ،
وهو نفسه الأساس الذي وجدناه في حسن التعليل عند ابن سناء الملك . ومع
ذلك فقد جاء في كلام عبد القاهر في هذا الموضع من كتابه قوله « والإفراط في
التعمق ربما أدخل بالمعنى من حيث يراد تأكيد به »^(١) ولكنه لا يقول هذا
وضعا لمبدأ يصاح به من فساد هذا الاتجاه ، وإنما يقوله مناقشا لبيت يصف فيه
الشاعر حب الممدوح في أن يرى طالبي رفته في كل وقت ، وهو

لا يذوق الإغفاء إلا رجاء أن يرى طيف مستميع رواحاً
إذ أن اعتراض عبد القاهر هنا يعبر عنه بقوله « ألا ترى أن هذا الكلام
قد يوهم أنه يحتج له أنه ممن لا يرغب كل أحد في أخذ تطائنه وأنه ليس في طبقة
من قيل فيه :

عطاؤك زين لامرئ إن أصبته بخير وما كل العطاء يزين
فاعترض عبد القاهر يقوم على مناقشة الفكرة الجزئية في هذا البيت
مناقشة عقلية ، أما من الناحية الدوقية فلا اعتراض وكذلك كانت مناقشته
وموازنته بين تعليلين لابن المعتز ، أحدهما قوله :

عاقبت عيني بالدمع والسهر إذ غارقاى عليك من بصرى

وثانيهما قوله :

إن زنت عينه بغيرك فاضربها بطول السهاد والدمع حدا
فالبيت الأول أفضل لأنه « جعل بمضه يفار من بعض وجعل الحصومة
في الحبيب بين عينيه وقلبه وهو تمام الظرف واللفظ »^(٢) ولم يسأل المؤلف

(١) أسرار ص ٢٥٨

(٢) أسرار ص ٢٦١

نفسه ولم يراجعهما في قيمة هذه الدعوى من الناحية الشعرية .

وهكذا نرى أن ابن سناء الملك حين سار في طريقه يحوم حول حسن التعليل ، كان يسير وهو مطمئن النفس إلى أن إمام البلاغيين يبارك له سعيه ويحمد له جهده .

المفارقات :

إذا كان التعليل البلاغي ، كما وصفنا ، هو التماس تفسير غير حقيقى لظاهرة من الظواهر ، فإن مانسميه بالمفارقة إنما هو تسجيل التناقض بين ظاهرتين لإثارة تعجب القارئ دون تفسير أو تعليل . وكلا النوعين يرتد إلى أصل واحد ويرتبط بقضية واحدة . فالمفروض أن للظواهر منطقاً ، وأن هنالك صلة «معقولة» بين الأشياء ، فإذا اختل هذا المنطق وانبترت هذه الصلة كانت المفارقة ، وإذا أقيم منطق جديد أو صلة جديدة بين الظواهر كان ذلك حسن التعليل .

وكما شغف ابن سناء الملك بحسن التعليل شغف أيضاً بالتماس هذه المفارقات والسعى وراءها والعمل على انتزاعها في كل مجال .

فحين يقول ابن سناء الملك^(١) :

نظر الحبيب إلى من طرف خفى فأتى الشفاء لمدنف من مدنف
ودنا فسكن نار قلبي خدّه . أسمعتم نارا تنطفى
نعلم أنه قد استند إلى أصل عقلى يجعل لكل مسبب سبباً ، فالمريض سبب شفاؤه الطبيب والنار سبب إطفائها الماء أو الشيء البارد . فلما عكس القضية ، فجعل المريض يشفى المريض ، وجعل النار تطفى النار ، كان ذلك جديراً بالتعجب منه ، وجديراً عنده بأن يصير شعراً . وهو حين أراد أن تتم له هذه المفارقة أعمل

(١) الديوان ص ٤٧٥

ذهنه ، وأطال التفكير والاجتهاد ، فكان لابد أن يتخير من الألفاظ التي تدل على الحب ، وهي كثيرة في اللغة العربية ، لفظ « الذنف » لأنه يحمل في معانيه اللغوية معنى « المرض » ، وهو المعنى الذي توصف به العيون في الشعر العربي . وكان عليه كذلك في البيت الثاني أن يتخير لفظ « الخلد » دون غيره ، لما يوصف به الخلد من حمرة تستصبح ناراً تقابل النار الأخرى التي تحيرها لتكون ممثلة للوعة الحب .

فنحن إذن أمام جهد عقلي ياتمس أصلاً منطقياً ، ثم يخالف هذا الأصل ، متعمداً إقامة المخالفة على اختيار المادة اللغوية التي تمكن منه ، مستنداً إلى تداوله الشعراء قبله من معان معروفة . ويسكاد أن يكون هذا هو نفس مسلكه في حسن التعليل كما رأينا من قبل ، بحيث نستطيع أن نرد مجهوده الضخم في هذين النوعين إلى فهم واحد استقر في ذهنه عن الشعر وقيمه ومهمة الشاعر ومثله الأعلى . وهو أن الشعر جهد عقلي وتفنن منطقي لا يفيض به قلب الشاعر ، ولا يشترط فيه أن يكون تعبيراً عن عاطفة ووجدان ، بقدر ما يشترط فيه أن يكون دليلاً على الذكاء وقوة الحيلة ، وإعادة مقالته القديماً مع التوليد فيه والإضافة عليه ، ووضعه في صيغة طريفة لم يسبق إليها .

وكما رأينا من قبل أن التعليل البلاغي يمكن أن يكون من سمات النفس الشاعرة إذا رجعنا إلى أصله العاطفي وأنه إنما جاءه الخلل حين صار صنعة عقلية واعية ، فكذلك نرى أن المفارقة في أصلها الأول من سمات الشاعر . وهل أصلها إلا « الدهشة » حين يبدد الشاعر عن نفسه في لحظات خاطفة رتابة الحياة من حوله وألقه لما فيراها غريبة غريبة ، كأنه فتح عينيه عليها فجأة وراها لأول مرة ؟

ولكن الشاعر حين يحس بهذه الدهشة ، وحين يستنفضه العجب لا يلتزم

أن يخرج هذا في الصورة البيانية التي أطلقنا عليها لفظ المفارقة ، ولا يشترط أن ينص فيها على لفظ التعجب وما يشق منه ، فتلك الشاعرة العربية القديمة التي اهتزت نفسها لموت أخيها هذا الاهتزاز الذي جعلها تخاطب شجر الخابور قائلة :
أيا شجر الخابور مالك مورقاً كأنك لم تجزع على ابن طريف^(١)

كانت تعبر عن هذه الدهشة أو عن هذا التعجب والمفارقة ، حين خلعت شعورها على كل ما حولها ، وانتظرت استجابة عاطفية بين الطبيعة وبينها ، فلم تجد ما انتظرت ، فدهشت لهذه المفارقة وعبرت عنها هذا التعبير الرائع . ولو أراد شاعر من أصحاب الصنعة المنكفة أن يخرج هذا الشعور في صورة من صور المفارقة البيانية على النمط الذي نجده عند ابن سناء الملك لاستطاع ، ولكن بعد أن يطمس العاطفة منه طمساً ، ويحولها إلى فكرة عقلية لا تهز النفس كما يهزها هذا البيت .

وقد جاءت المفارقة كثيراً في الشعر العربي ، وكان بعضها ينبع من إحساس صادق كما يتمثل في هذا البيت المذكور ، وكان بعضها الآخر ينجح إلى التفكير العقلي في حدود تختلط فيها العاطفة بالعقل . ومن أمثلة هذا الأخير عند القدماء أبيات جعفر بن عتبة الحارثي التي قالها وهو سجين بمكة يتحدث عن طيف حبيته الذي ألم به وهو في سجنه^(٢) :

هوأي مع الركب اليمانيں مصعد جنيب وجثماني بمكة موثق
عجبت لمسراها وأنى تخلصت إلى وباب السجن دوني مغلق

فتنحن هنا أمام مفارقة استخدم الشاعر فيها لفظ العجب . وليس من شك

(١) — البيت من قصيدة لليليلة طريف التغلبية تراثها الوليد بن طريف . وقد وردت في حماسه البحري — أنظر الأملال لقالى ٢ من ٢٧٤ وهامش الصفحة المذكورة .
(٢) هي المخطوطة السادسة من ديوان الحماسة لأبي تمام — من ١٥ — تحقيق عبد السلام هارون الشرح للرزوقي .

فى أن فيها جانباً عقلياً حرص الشاعر على أن يبرزه ، ولكننا حين نقدر أن
الشاعر حقاً كان فى محنة ، هى السجن ، وحين نقدر أيضاً أن مسألة الطيف
وزيادته بل والأحلام كلها ، ظلت مختلطة فى العصور القديمة بشبهات من حقيقة
خارجية تجعل الرؤيا والطيف وما فى معناها عملاً إرادياً من شخص أو قوة أرواح
أجنبية منفصلة عن النائم والحالم ، تعمل على الاتصال به لأغراض تنوخاها
وتقصدها ، أقول إذا قدرنا ذلك ، أحسنا أن وراء الأبيات شبهة من حقيقة
عند هذا الشاعر الإسلامى جعلت تعجبه يصدر عن جانب وجدانى مبهم اختلط
بعمل عقلى ، وقد مضى الشاعر فى موضوعه فقال بعد البيتين متحدثاً عن هذا
الطيف وكأنه تجسد شخصاً :

أنتنا نحيت ثم قامت فودعت فلما تولت كادت النفس تزهر
فلا تحسبى أنى تمسحت بعدكم لشيء ولا أنى من الموت أفرق
ولا أن نفسى يزدهيها وعيدهم^(١) ولا أنتى بالمشى فى القيد أخرق
ولكن عرتنى من هواك صباة كما كنت ألقى منك إذ أنا مطلق

على أن المفارقة التى اعتمدت على العقل أصلاً ، والتى تلاعبت باللفظ
واستندت إليه قديمة أيضاً ، وقد وردت نماذج لها فى كتب البلاغيين ، وإن لم توضع
تحت هذا العنوان ، وإنما دخلت فى أبواب أخرى من أبواب البديع . من ذلك
ما أورده عبد الله بن المعتز فى كتاب البديع تحت باب « رد أعجاز الكلام على
ما تقدمها من قول الشاعر^(٢) .

عميد بن سليم أقصده سهام الموت وهى له سهام

(١) رواية المرزوقى . وعبيدكم . واعتمدنا الرواية الأخرى التى أشار إليها التبريزى وابن
جنى (انظر هامش المرزوقى ص ٥٥)
(٢) ص ٩٣ — وذكر المحقق أنه ينسب إلى الأشجع السامى

وكذلك أورد قدامة في نقد الشعر :

تراه إذا ما أبصر الضيفَ كلبه يكلمه من حبه وهو أعجم^(١)
وقد جعل قدامة هذا البيت تحت ما جعل عنوانه « ومن عيوب المعاني
الاستحالة والتناقض » .

وأورد السكاكي هذين البيتين ، وبهما ندخل حقاً في فن ابن سناء
الملك ، وهما :

قامت تظللني من الشمس نفس أعزّ على من نفسى
قامت تظللني ومن عجب شمس تظللني من الشمس^(٢)
ومن هذا النوع ما جاء للشاعر الأندلسي المعتمد بن عباد ملك إشبيلية :
«وعما البرق وفي كنفها برق من القهوة لماع
عجبت منها وهى شمس الضحى من مثل ما تحمل ترناع
فهذه الأمثلة كلها مما يغلب عليها التفكير العقلي ، ومما يقصد بها إلى نوع
من القضايا المنطقية تشهد للشاعر بالبراعة ، ولا محل فيها لصدق عاطفى ، أو لاتجاه
عند الشاعر لهذا الصدق .

ونستعرض بعض مفارقات ابن سناء الملك لنرى من ورائها الحركة الذهنية
التي مكنته من إقامة هذه المفارقات . قال^(٣) :

وطائر حسن طار قلبي بحسنه فياعجبا من طائر وكر طائر
وجه التمعجب الذى دار حوله البيت هو أن الطيران إنما هو للطائر ،

(١) هو لابن هرمة — نقد الشعر ص ١٢٣

(٢) ص ١٥٧ وجعلها في الحديث عن الاستعارة — وهى لابن العميد — معاهد التنصيص
ج ١ ص ١٧٣ .

(٣) الديوان ص ٣٦٢ .

أما الوكر فغابت لا يطير فيما تراه العيون وفيما هو في الطبيعة ؛ والمقدمات التي
بمقتضاها ينمكس هذا المنطق هي أن القلب مقر للحبيب ، والحبيب طائر حسن
فالقلب وكره ، وهذا القلب مفزع طائر من الذعر والوله ، فكان من ذلك
كله طيران وكر الطائر ، وهو المحب .

وقد جعل من الطيف في بيت آخر موضوع مفارقة . وقد رأينا موقف
الشاعر القديم من هذا الطيف ، أما ابن سناء الملك فمفارقته هي :

نمتَ وطيفاً زرتني فاعجبوا لنا ثم يسعى إلى ساهر^(١)
وكان حقه أن يقول « يسعى إلى نائم » لأن الطيف لا يزور إلا النائم ،
وإذن فلا بد من تأويل في لفظ ساهر حتى يستقيم المراد كما استقامت القافية ،
ولعل البيتين اللذين جعلهما تمهيداً له يساعدان على تكلف هذا التأويل ، وهما
ما زرتني ضيفاً وكم زرتني طيفاً فأهلا بك من زائر
ولا دلي عيني راقبتني مستيقظاً لكن على خاطري

ويقول الشاعر في موضوع آخر متحدثاً عن همه الكبير الضخم الذي
استقر في قلبه الصغير الحجم ، مقيماً من ذلك مفارقة :

انظر إلى قلبي مع همه تجد حصاة حلّ فيها حل^(٢)
وكأنما اعتد الشاعر بهذا المعنى ابتداءً جعله يظهر في قصيدة أخرى
حيث قال^(٣) .

وفي حصاة القلب طود الهوى فاعجب لطود كامن في حصاة

(١) الديوان ص ٢٩٥ .

(٢) الديوان ص ٦١٩ .

(٣) الديوان ص ٨٢٦ .

ومن السهل علينا معرفة مصدر هذه المفارقة ، ذلك لأن « حصة القلب »
تركيب لغوي معروف نمت عليه كتب اللغة ، وقد يذكر لفظ « حصة »
وحده للدلالة على الوعي والإدراك^(١) .

وأكثر ما يعين الشاعر على الإتيان بهذه المفارقات هو حرصه على فن آخر
من فنون البديع هو المطابقة والمقابلة ، وعن هذا الأصل تحيي المفارقات وإن لم
يذكر فعل التعجب ، وذلك كقوله^(٢) :

لم نزل صائما عن الإثم تقوى فجمعت الصيام والإفطار
وقوله^(٣) :

حملوا الزاح في المباسم لكنهم صحو منها ونحن سكارى
فالمقابلة بين الصيام والإفطار ، وبين الصحاة والسكارى ، وربما هي التي
هيأت لهذه المفارقات ، في أول الأمر ، ولكن المفارقة عند الشاعر أهم من
المقابلة ، لأن أمر هذه الأخيرة سهل ، وقدرة الشعراء عليها قديما وإكثارهم منها
تشهد به دواوينهم ، وخاصة ديوان أبي تمام ومن تبعه ، ولذلك تقل الشاعر
الصيام إلى معنى السكف عن الإثم في الشطر الأول ، وأبقاه بمعنى الصيام الشرعي
في الشطر الثاني ، وكذلك جعل الزاح استعارة للزيق في الشطر الأول وجعل
الشكر معنويا في الشطر الثاني ، فهذا النوع من المفارقة تشترك في تحقيقه عند
الشاعر أنواع مختلفة من فنون البديع ، فسيقتزم منه جهدا وخيلة وذكاء
يجعله حين يبلغه فتصورا...

وقد يحشد ابن سناء الملك ثقافته كلها من لغة وفقه ، ويدير في رأسه مغلفي

(١) وفلان ذو حصة وقور وواله حصة أي رزانه (أساس البلاغة) .

(٢) الديوان ص ٢٩٤ .

(٣) الديوان ص ٢٩٠ .

الشعراء القدماء حتى يجيء بمثل هذين البيتين ، ليعجب الناس من ناسك يشرب
الدماء وهي^(١) :

له .نصل لا ينقضى فرض حجه فبالضرب لى وهو بالسل أحرم
تنسك بالإسلام لكن رأيت يحل له بالشرع أن يشرب الدماء
فالمفارقة فى هذا البيت بدأت فى ذهن الشاعر على صورة « لغز » فقهى
مهد له بهذه المقدمات التى تستند على كل شبهة لفظية لتحقيق له المفارقة
المطلوبة .

المعنى الجدير :

إذا كنا قد وقفنا عند حسن التعليل وعند المفارقة باعتبارهما أعلى مراحل
التفكير العقلى فى شعر ابن سناء الملك ، لأنهما من ناحية الشكل أو الصياغة
يعرضان قضية عقلية منطقية ، فإن ذلك لا يعفينا حين نريد الاستدلال على غلبة
التفكير العقلى على الفيض العاطفى عند الشاعر ، وحين نريد متابعة جهده
الذهنى ومعرفة فنه فى التعبير معرفة واضحة ، من التعرض لفكرة المعنى فى شعره
وكيف يتصيده ، وما هى الوسائل التى يستعين بها للوصول إلى المعنى الجديد
الذى يعتبر الوصول إليه غاية التفوق وذروة الشاعرية . كما ينبغى أيضاً أن نوضح
موقفنا من فكرة المعنى كما فهمها البلاغيون القدماء حين جعلوها قسيمة اللفظ
أو الصياغة ، وفرقوا بين شعر جاد لفظاً وآخر جاد معنى .

عرفنا أن ابن سناء الملك كان يتمثل فى ذاكرته معانى الشعراء القدماء حين
يشرع فى نظم قصائده ، ولم يكن له بد من هذا التذكر ، لأنه يعرض لنفس
الموضوعات التى عرض لها أولئك الشعراء ، فهو حين يمدح مثلاً ، وأكثر شعره

(١) الديوان ص ٦٥٥ .

في المديح ، يجد أن القدماء قد عبروا عن الصفات التي يريد التعبير عنها ، فوصفوا ممدوحهم بالفضائل التي لا بد له أن يصفهم بها من العقل والشجاعة والعدل والعفة^(١) . فتكيف يستطيع أن يأتي بالجديد في ميدان كهذا تعاقب عليه الشعراء قبله جيلا بعد جيل ؟

لقد أحس الشعراء المتأخرون صعوبة الموقف ، وعبر عن هذا الحرج ، بل عن هذه المحنة ، شاعر عاش قبل ابن سناء الملك بما يقرب من ثلاثة قرون هو أبو الحسن محمد بن طباطبا في كتابه « عيار الشعر^(٢) » حيث قال :

« والحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم ، لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح وحيلة لطيفة وخلاصة ساحرة ، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ولا يربى عليها لم يتلق بالقبول ، وكان كالمنطرح المملول » فإذا كان هذا الكلام قد قيل في آخر القرن الثالث فإذا يقول الشاعر الذي عاش في آخر القرن السادس ؟ على أن ابن طباطبا قد وضع لنا بعد ذلك أن ميزان النقد قد تغير بين حكمه على شعراء الجاهلية وصدر الإسلام وحكمه على شعراء عصره ، وهذا التطور جدير بنا أن نتأمله لنعرف المرحلة الوسطى التي تلتها مرحلة أخيرة على يدى شعراء القرن السادس ، وعلى يدى ابن سناء الملك منهم خاصة . قال ابن طباطبا مستدركا على النص السابق « ومع هذا فإن من كان قبانا في الجاهلية الجاهلاء وفي صدر الإسلام من الشعراء ، كانوا يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركبوها على القصد للصدق فيها ، مديحاً وهجاءً وانتخاراً ووصفاً وترغيباً وترهيباً ، إلا ما قد احتمل الكذب فيه في حكم الشعر ، من الإدراق في الوصف

(١) عرض قدامة لهذه الخصال الأربع في (نعت المديح) من كتابه (نقد الشعر) باعتبار أنها الفضائل الإنسانية التي يمتاز بها الإنسان عن سائر الحيوان — ص ٣٨ وما بعدها .

(٢) تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام - القاهرة سنة ١٩٥٦ . ص ٨

(٣ — ٨ ابن سناء الملك)

والإفراط في التشبيه ، وكان مجرى ما يوردونه منه مجرى القصص الحق والخاطبات بالصدق ، فيجابون بما يثابون أو يثابون بما يحابون ، والشعراء في عصرنا إنما يحابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم ، وبديع ما يوردونه من معانيهم ، وبلغ ما ينظمونه من ألفاظهم ، ومضحك ما يوردونه من نوادرهم وأنيق ما ينسجون من وشى قولهم ، دون حقائق ما يشتمل عليه من المدح والهجاء وسائر الفنون التي يصرفون القول فيها .

وكلام ابن طباطبا واضح في أن ميزان النقد بين القدماء وبين معاصريه قد تحول ، وصار يحتكم إلى أصل جديد يختلف عن أصل قديم ، وأن مجهود معاصريه ينبغي أن لا يتجه إلى ما توجه إليه القدماء من «الحقائق» وقصد «الصدق» ، بل مهمتهم هي التماس اللطيف والبديع والغريب في المعنى ، والبلغ النادر الأنيق من اللفظ والصياغة .

وأراد ابن طباطبا في كتابه ، زيادة عن تقرير هذه الحقيقة ، أن يساعد شعراء عصرهم وأن يعينهم على أداء المهمة الثقيلة ، وعلى الخروج من الخنعة التي فرضها عليهم تأخذ الزمن ، فجمع لهم في كتابه نماذج من أحسن الشعر في مختلف المواضيع وطلب من الشاعر المعاصر له أن «يديم النظر في الأشعار التي قد اخترناها لتلصق معانيها بفهمه وترسخ أصولها بقلبه ، وتصير موارد لطبعه ، ويزدوب لسانه بألفاظها . فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار ، فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن ، وكما قد اغترف من واد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة ، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة فيستغرب عيانه ويقعّض مستنبطه^(١) .

فابن طباطبا بهذا الكلام وبذكر هذه التشبيهات والأمثلة يجد أن الخرج أمام الشاعر المعاصر هو المزج والخلط بين معاني القدماء ، بحيث يخرج منه شيء جديد يستغرب عيانه ويفهم مستنبطه . وإذن فمادة الشاعر المعاصر هي نفس المادة القديمة ولكن الجديد هو في « الوصفة » أو في « التأليف » التي شبهها بالطبيب من الأخلاط المختلفة أو السبيكة من المعادن المتعددة . ووضح ابن طباطبا نصيحته بمثل ضربه بخالد بن عبد الله القسري حين قال : « حفظني أبي ألف خطبة . ثم قال لي : تناسها ، فتناسيتها ، فلم أرد بعد ذلك شيئاً من الكلام إلا سهل على » .

ونحن نعتقد أن ما شرعه ابن طباطبا هنا ظل ملتزماً مقتدى به عن شعراء القرن السادس الهجري وعند ابن سناء الملك ، بل ظل ملتزماً بعد ذلك ^(١) .

وإنما حرص ابن طباطبا على أن يقوم الشاعر المعاصر بعملية المزج في المادة القديمة ، لأنه أراد ينفي عن الشاعر وصمة السرقة ، فهو قد حذر من ذلك قبيل هذا النص الأخير قائلا « ولا يغير على معاني الشعراء فيوزعها شعره ، ويخرجها في أوزان مخالفة لأوزان الأشعار التي يتناول منها ما يتناول ، ويتوهم أن تغييره الألفاظ والأوزان مما يستر سرقة أو يوجب له الفضيلة . بل يديم النظر في الأشعار ... الخ » .

وهنا يتفق ابن سناء الملك مع وصية ابن طباطبا ، وقد رأينا كيف اشتد إنكاره على ابن رشيقي وسلب منه فضيلة الشعر لأنه سرق معانيه عن ابن المعتز والمتنبي .

* * *

(١) انظر ابن خلدون في المقدمة تحت عنوان « فصل في صناعة الشعر ووجه تعلمه »

وإنه لمن الحق على الدارس لهذا الشعر في العصر الحاضر أن يقوم بعملية التحليل الكيميائي هذه ، ليكشف عن العناصر المعدنية التي تألفت منها السبيكة أو الأعشاب والمواد التي تألفت منها عجينة ذلك الطيب ، ولا ينبغي أن يضيق الدارس بهذه العملية الشاقة ما دامت المسادة التي يجري عليها دراسته قد ألفت على هذا النمط . ولقد سلك نقادنا القدماء هذا السبيل ، وكانوا محققين في سلوكه . فتمتقبوا الشعراء يرصدون سرقاتهم ، ويسجلون ابتكاراتهم ، ويكشفون عن المصادر المختلفة التي أتوا بمعانيهم منها . وكتب النقد القديم ممتلئة بهذا النوع من الدراسة ، بل وكتب التاريخ الأدبي التي تترجم للشعراء وتسوق مختارات من شعرهم لم تخل من هذه الإشارات ، وكذلك كتب المختارات الأدبية اتجهت إلى جمع الموضوع الواحد من موضوعات الشعر وجزئيات المعاني في كتب مفردة أوفى فصول من كتب^(١) . أما التماس حياة الشاعر من شعره أو تعبير الشاعر عن عصره فقل أن يستقيم منهجاً مع هؤلاء الشعراء المتأخرين ، بل ومع كثير من المتقدمين . وإنما هي اتجاهات حديثة جاءت من الغرب الحديث لتلائم شعر شعرائه ولكنها لا تلائم شعر شعرائنا القدماء ، لما عرضناه ونعرضه من فهمهم لمهمة الشاعر ورسالته في الحياة وصلة شعره بنفسه . ومن حق الباحث الحديث أن يضيق بالدراسة إذا اتخذت هذا المنهج ، بل وأن يتساءل عن قيمة ما يبذله من مجهود في هذا السبيل ؛ ولكن من حق هذا الشاعر القديم أيضاً أن يشكو من دراسة تتخذ لها أصولاً ومبادئ لم تخطر بباله ، ولم يجعلها هدفه حين كان ينظم شعره . والمسألة أولاً وآخرها هي الشعر نفسه مادة الدراسة ، وما يتفق مع هذه

(١) لا يتسع المجال لاحصاء هذا كله . فالتشبهات لأبن أبي عون ، وكتاب الشهاب في الشيب والشباب للشريف المرتضى . وحياة السكيت في الخمرات للنواجي ، وانصناعين لأبن هلال ، وسرقات أبي نواس ليموت بن المزرع ، والإبانة عن سرقات المتنبي للعميدى والحاتمى والصاحب بن عباد وغيرها وغيرها مما هو بين أيدي الباحثين ، تدل على هذا الاتجاه .

المسادة من أساليب البحث وطرائقه في حدود فهم الشاعر لعمله وتصوره المثل الأعلى للإجادة في فنه ، فإذا شاء من شاء أن يسقط هذا الشعر كله أو بعضه من مفهوم الشعر ، ويخرجه من مجال الفن ، لأنه يرجع في تعريف الفن إلى أصول جديدة فله ما يريد ، ولكن من أراد الدراسة فهذا سبيلها .

* * *

ونعود إلى ابن سناء الملك ، فنقول إن شعراء القرن السادس ، وإن اتبعوا ما أشار إليه ابن طباطبا من عملية مزج المواد القديمة في الشعر ، إلا أنهم شعروا أن هذه العملية قد طال بها الزمن وأن شعراء القرن الرابع والخامس قد استنفدوا قواهم فيها وألفوا أقصى ما تحتمل موادها من تأليف ، على الرغم من أن هذا الجهد منهم قد وضع في حد ذاته مادة أو مواد جديدة بين أيديهم ، فأرادوا بالإضافة إلى هذا الاتجاه أن يبحثوا عن اتجاه آخر .

ولعل ابن الأثير ، وهو معاصر لابن سناء الملك قد عبر عن رأى شاعرنا في هذه القضية ، وأنه قد كشف لنا عن إحدى هذه الطرائق في البحث عن المعنى الجديد . لقد تعرض في المثل السائر لمسألة المعاني^(١) ، ورأيه أن المعاني الخطائية التي يستخدمها الشعراء قد حصرت أصولها ، غير أن ذلك الحصر كلى لا جزئى ، ومحال أن تحصر جزئيات المعاني وما يتفرع عليها من التفرعات التي لانهاية لها . فإذا عاد إلى تقسيم هذه المعاني قرر أن من أقسامها ضرب « يبتدعه مؤلف الكلام من غير أن يقتدى فيه بمن سبقه » أما كيف يصل الشاعر إلى هذا النوع المبتدع فرأى ابن الأثير أنه ، أى الشاعر ربما « يعثر عليه عند الحوادث المتجددة ، ويقتبه له عند الأمور الطارئة » ويمثل لذلك بأبيات أبى تمام في وصف المصلوب : حين

(١) المثل السائر ١ > ص ١٣٠ وما بعدها .

جعله على متن ضامر من صنع النجار^(١) . ثم يقول « وأما المعاني التي تستخرج من غير شاهد حل متصورة ، فإنها أصعب منلا مما يستخرج بشاهد الحال ، ولا أمر ما كان لأبكارها سر لا يهجم على مكانه إلا جنان الشهم ، ولا يفوز بمحاسنه إلا من دق فهمه حتى جل عن دقة الفهم » .

ومما يدل على صعوبة هذا الأمر ما سجله ابن الأثير من أنه « قد قيل : إن أبا تمام أكثر الشعراء المتأخرين ابتداعاً للمعاني ، وقد عدت معانيه المبتدعة فوجدت ما يزيد على عشرين معنى ، وأهل هذه الصنعة يكبرون ذلك ، وما هذا من مثل أبي تمام بكبير^(٢) » . وهو قول يدل على طول التفتيش والصبر على المراجعة والتقصي ، مما يشير إلى أن أعين الشعراء والبلاغيين قد سلطت على هذه القضية تسليطاً ، وعلى أن معاني الشعراء قد رصدت رصداً وسجلت تسجيلاً . ويمضي ابن الأثير في سوق أمثله من شعر أبي تمام وابن الرومي والمتنبي مما عدت من معانيهم المبتكرة ، ويصل إلى شعراء بعدهم زمنًا .

ومما له دلالة من قول ابن الأثير في هذا الصدد قوله « وبعد فسأقول لك في هذا الموضع قولاً لم يقله أحد غيري ، وهو أن المعاني المبتدعة شبيهة بمسائل الحساب المجهول من الجبر والمقابلة . فكما أنك إذا وردت عليك مسألة من المجهولات تأخذها وتقلبها ظهراً لبطن ، وتنظر إلى أوائلها وأواخرها ، وتعتبر أطرافها وأواسطها ، وعند ذلك تخرج بك الفكرة إلى معلوم . فكذلك إذا ورد عليك معنى من المعاني ينبغي لك أن تنظر فيه كنتظر في المجهولات الحسابية^(٣) ... » .

(١) هما بيتان في مصلوبين ونصهما - ص ٢١٢ .

بكرؤا وأسروا في متون ضواصر
لا يبرحون ومن رآهم خالهم
قيدت لهم من مربط النجار
أبدأ على سفر من الأسفار

(٢) المثل السائر > ١ ص ٣٣٢ .

(٣) المثل السائر > ١ ص ٣٣٣ .

نم يشير المؤلف إلى طريق سلكه فأدى به إلى هذه المعاني المبتدعة . قال :
« وسأنبه في هذا الموضع على طريق يسلك إلى شيء من المعاني المخرعة ، وهو
ما استخرجته وانفردت باستخراجه دون غيري ، فإن المعاني المخرعة لم يتكلم
فيها أحد بالإشارة إلى طريق يسلك فيها ، لأن ذلك مما لا يمكن ، ومن هنا
أضرب علماء البيان عنه ، ولم يتكلموا فيه كما تكلموا في غيره ، وكيف تنقيد
المعاني المخرعة بقيد ، أو يفتح إليها طريق تسلك ، وهي تأتي من فيض إلهي بغير
تعليم ؟ ولهذا اختص بها بعض النافرين والناظمين دون بعض . والذي يخص
بها يكون فذاً واحداً يوجد في الزمن المتطاوّل . ولما مارست أنا هذا الفن —
أعني فن الكتابة — وقلبته ظهراً لبطن ، وفقشت عن دقائمه وخباياه ، وأكثرت
من تحصيل مواده والأسباب الموصلة إلى الغاية منه ، سنح لي في شيء من المعاني
المخرعة طريق سلكته ، وهو يستخرج من كتاب الله تعالى ، وأحاديث نبيه
صلوات الله عليه وسلامه . وقد تقدم لي منه أمثلة في هذا الكتاب . وذلك أنه
ترد الآية من كتاب الله ، أو الحديث النبوي ، والمراد بهما معنى من المعاني ،
فأخذ أنا ذلك وأقلته إلى معنى آخر ، فيصير مخترعاً لي . وسأورد هنا منه نبذة
بسيرة يعلم منها كيف فعلت حتى يسلك إليها في الطريق الذي سلكته . فمن
ذلك قصة أصحاب الكهف والرقم . فإني أخذت ذلك ونقلته إلى الإحسان
والشكر . ألا ترى أن الإحسان يستعار له كهف وكنف وظل وأشباه ذلك .
والشكر كلمات تقال في التنويه بذكر الحسن وإحسانه . والرقم هو الكتاب
المكتوب . فهو والشكر متماثلان . والذي أتيت به قد أوردته ، وهو فصل من
كتاب إلى بعض المنعمين :

الخادم يشكر إحسان المولى الذي ظل عنده قميماً ، وغدا بمطالبه زعيماً ،
وأصبح بتواليه إليه مغرمًا كما أصبح له غريمًا . ولما تمثل في الاشتغال عليه كهفًا ،

ويعقب ابن الأثير مسجلاً لنفسه هذا الاختراع بقوله « فانظر كيف فعلت فيه في هذا الموضع لتعلم أني قد فتحت لك طريقاً تسلكه . » ثم يضرب مثلاً ثانياً بما صنعه مع حديث قتلى بدر كأبي جهل وعتبة وشيبة حين ناداهم النبي على القليب بأسمائهم . فنقل المؤلف ذلك المعنى إلى القلم فقال عنه « ... ويقف على جانب القليب إلا أنه لا ينادى من المعاني أبا جهلها » وفسر ذلك بقوله « فالذوالة قليب ، والقلم يقف عليه ، والمعاني التي ينشئها من باب العلم لا من باب الجهل . فتأمل هذه الكلمات التي ذكرتها فإنها لطيفة جداً . وهي مختصرة لى . »

وهذا الذى أطنب ابن الأثير فى ذكره ، ونسب إلى نفسه الأولوية فى عرضه ، هو الذى ذكره البلاغيون باسم « التورية » ، والمثلان اللذان جاء بهما المؤلف هما من هذا النوع من البديع . وقد شارك ابن سناء الملك فيه ، وكانت التورية إحدى وسائله إلى الابتكار فى حدود فهمه له .

وقد ذكر ابن حجة الحموى أن التورية من أعلى فنون الأدب وأعلاها رتبة كما ذكر أن هذا النوع من البديع (ما تنبه لحاسنه إلا من تأخر من حذاق الشعراء وأعيان الكتاب) وقد ذكر أمثلة من التورية عند أبي العلاء المعرى وعند المتنبي ، ثم شفع ذلك بقوله « ولم يزل ابن سناء الملك يتلاعب فى التورية باختراعاته ويسكنها عامر أبياته إلى أن ظهر بعده السراج ^(١) »

ومع ذلك فابن سناء الملك لم يكثر من التورية فى ديوانه ، ولم يلتزم طريق ابن الأثير فى استيجائها من القرآن والحديث . وإنما كان حرصه على الإتيان بالمفارقة ، التى ذكرناها ، يقوده أحياناً إلى اللفظ ذى المعنيين ، فيستعمل

(١) خزانة الأدب - ص ٢٩٥ ، ص ٣٠٠ - على أن لفظ التورية ورد عند ابن رشيق الممثلة ١٦ ص ٢٨٠ - وفى بديع القرآن لابن أبى الإصبع المصرى ، واستشهد عليه بآيات من القرآن وذكر أنه يسمى التوجيه . وذكر ابن حجة أنها تسمى أيضاً الإيهام والتوجيه والتخيير وقد تعرض للمسألة الدكتور شوقي ضيف فى « الفن ومذاهبه فى الشعر العربى » ص ٤٨٢ وما بعدها ، عند حديثه عن القاضى الفاضل ودعوى اختراعه التورية .

أحدهما مع قيام المعنى الثانى . ومثله من ديوانه لفظ « الزوال » فى البيت الثانى من البيتين^(١) :

وليلة وصل خلتها ليلة القدر تنعم فيها القلب بالشمس لا البدر
وما زلت حتى فرق الصبح بيننا فكان زوال الشمس بالصبح لا الظهر

وطريقة ابن سناء الملك ، فيما يبدو ، هى أن يطيل الوقوف عند الألفاظ المشتركة المعانى ، على نية استغلال هذا الاشتراك ، فتجيئه التورية فى نطاق ما شغف به من أساليب التعبير المعنوية ، من حسن تعليل أو مفارقة أو مقابلة . فلفظ « سائل » تيجي من « سال » ومن « سأل » والفعل سال يقابل جمد ، وسأل يقابل أخبر أو أجاب . فإذا كان الشاعر يفكر فى الغزل بفلام ، ويذكر العذار ، فحينئذ بمسألة الحساب المجهول من الجبر والمقابلة ، على حد تعبير ابن الأثير ، يلهمه الله هذا البيت :

قالوا عذراك مخبر عن لوعتي فأجبتهم هيهات بل هو سائل^(٢)

على أن ما ذكره ابن الأثير من استغلال النصوص القديمة ، والمشهورة منها بنوع خاص ، وتحويلها إلى موضوعات أخرى ، سواء أتى ذلك بالتورية أو لم يأت بها ، هو منهج ابن سناء الملك فى كثير جداً من قصائده . وقد ذكرنا من قبل استغلاله لمصطلحات الفقهاء والنحاة فى حديثنا عن أثر الحياة المدرسية فى شعره ، كما ذكرنا أمثلة لتأثره فى معانيه بأشعار من سبقه من الشعراء . ولكننا نقف هنا عند استغلاله صيغ تلك الأشعار أو الإشارة إليها فى أداء ما اقترحه على الكتاب ابن الأثير .

(١) الديوان ص ٤٠٩

(٢) الديوان ص ٦٤٧

إن أبيات الأعشى في مدح المخلق معروفة ، وقد جاء فيها^(١) .

لعمري لقد لاحت عيون كثيرة إلى ضوء نار باليفاع تحرق

تشب لمقرورين يصطليها وبات على النار الندى والمخلق

لقد صنع ابن سناء الملك في هذين البيتين ما شرحه ابن الأثير . أخذ المعنى فنقله إلى خد الحبيب ، فهو جمر بجامع الحمرة ، وفوق هذا الجمر دار شعر الصدغ كالحلقة ، وكذلك دارت أو تحلقت عليهما معاً أشواق الشاعر ، فكان من هذا كله بيتا ابن سناء الملك^(٢) :

تحلق شعر الصدغ من فوق خده فأقبل قلبى نحوه يتحلق

فلولا نداه أحرق الصدغ جمره فبات على النار الندى والمخلق

وأدخل الشاعر خلال ذلك تعليله البلاغى تفسيراً لعدم احتراق الشعر من

جمر الخد .

ولكننا ونحن بصدد الحديث عن التورية واتخاذها طريقاً إلى المعنى ، نجد أنه كذلك قد استخدم الجناس لهذه الغاية ، ومعروف أن الجناس مما وضعه البلاغيون في المحسنات اللفظية كالسجع ، ولكنه قل أن تقف مهمته عند حدود الزينة اللفظية وحدها ، وإنما يتجاوزها دائماً إلى إثارة معنى في ذهن الشاعر بعد إذ يطول وقوفه عند اللفظ ، حين أراد ابن سناء الملك المجانسة في لفظ « الثغر » بمعنى الفم وجد أمامه « الثغر » بمعنى الموقع على حدود المملكة حيث رباط الجنود ، فكان من ذلك بيته^(٣) .

وثغرك كالثغر من دونه عدى تستقي وطبى تنفضى

(١) الأغاني - دار الكتب - ج ٩ ص ١١٤

(٢) الديوان ص ٥١٤

(٣) الديوان ص ٤٥٨ .

وما خلف هذا المعنى من التراث القديم هو ما يردده الشعراء من أن دون الوصول إلى الحبيبة رماح أهلها وسيوفهم .

فالتورية والجناس التام يكادان يصدران عن دائرة واحدة ، هو اللفظ الذي له أكثر من معنى واحد ، ولكن في التورية يستخدم اللفظ مرة واحدة مشاراً به إلى المعنيين معاً ، وفي التجنيس التام يكرر اللفظ مرتين بمعنييه المختلفين ، أما غير التام من الجناس ، وهو كثير أيضاً عند ابن سناء الملك ، فسميله غير هذا السبيل .

المقابلات العقلية :

رأينا من قبل كيف اتجه ابن سناء الملك إلى حسن التعليل وإلى المفارقة ، وأشرنا إلى استخدامه الجناس والتورية في سبيل الوصول إلى المعنى ، واستناده إلى التراث القديم ، ونزوعه إلى اختراع المعنى الجديد ، أو التوليد في المعنى القديم (١) .

ومع ذلك فإن هذه الأساليب ، وأن كثرة دوراتها في شعره ، فهي تعتبر في ذلك الشعر القمة والذروة . أما الأساس الذهني الذي يعتمد عليه مجموع شعره ، والذي تنفرع منه معانيه كلها تقريباً فهو ما يسمى بالمقابلة أو الطباق أو التضاد أو الموازنة ، فإنه قل أن يفكر في لفظ إلا فكر في مقابله ، وقل أن يقف ذهنه عند معنى إلا وثب إلى تقيضه ، ويكاد ديوان شعره كله أن يكون معرضاً لهذا الاتجاه .

(١) فرق ابن رشيق بين الاختراع والتوليد في المعاني - العمدة ج ١ ص ٢٣٣ - فاخترع من الشعر عنده هو ما لم يسبق إليه قائله ، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره أو ما يقرب منه . وساق أمثلة كلها من الشعر الجاهلي ، وإن اعترف أن شعراء العصر يعمرون ، ولكن ذلك قليل . أما التوليد فهو أن يستخرج الشاعر معنى من معاني شاعر تقدمه ، أو يزيد فيه زيادة .

وربما قيل أن مبدأ المقابلة أو التضاد هذا ، مبدأ عام يشمل الناس جميعاً ،
وأن حياة الإنسان في الكون الكبير والمجتمع الصغير حركة دائمة بين طرفين
حياة وموت ، ونور وظلمة ، وخير وشر ، وحب وكراهية ، إلى آخر ذلك ، بحيث
لا يمكن أن يتخذ من هذا المبدأ سمة مميزة لذهن ابن سناء الملك ، وتفسيراً
لفنه وتوضيحاً لمسلكه في الإتيان بمعانيه في شعره ، فضلاً عن أن يؤخذ على الإكثار
منه . كما يمكن أن يقال أيضاً إن هذا المبدأ وجد عند الشعراء جميعاً ، وأكتمل
عند أبي تمام وغيره من شعراء العصر العباسي قبل ابن سناء الملك بقرون ، وأن
معاصري ابن سناء الملك سلكوا السبيل نفسه .

والأمر هنا يحتاج إلى شيء من توضيح ، إذ يحسن أن نفرق في هذا المجال
بين أمرين ، هما الوثبة العاطفية والحركة العقلية كمصدر من مصادر المقابلة والتضاد
في الفن عامة وفي الشعر خاصة . فالانتقال العاطفي بين المعاني والصور لا يخضع
نقطة مرسومة ولا تسيطر عليه القواعد المنطقية الدقيقة المنظمة . ولكنه يخضع
لذلك في الحركة العقلية ، حيث يبدأ الذهن باستعراض الشيء وضده فيصبح أمام
قطبين متقابلين ، ويأخذ في وصل الخيوط ما بينهما منتقلاً من جانب إلى آخر ،
انتقالاً منتظماً متساوياً المسافات حتى يستنفد جهده . فيقيم قطبين آخرين لموضوع
آخر ، وهكذا إلى آخر القصيدة . وليس الأمر كذلك في الانتقال العاطفي ، إنه
أشبه ما يكون في وصله بين المعاني بالأحلام في وثباتها المفاجئة ولحاتها التي تخفى
في أكثر الأحيان أسرار تتابعها ، وليس بشرط في وثبات العاطفة أن تتحرك
بين قطبين متقابلين ، بل هي أشبه بأن تسير في خط متعرج أو في دوائر متداخلة
منها بأن تتخذ شكل المربعات والمستطيلات .

ولست أجد بدا من اصطناع هذا الأسلوب من الحديث عن هذا الجانب من
فن ابن سناء الملك ، ومن استخدام أشكال الزخرفة في التمثيل لما أريد توضيحه

من الفرق بين الوثبات العاطفية والانتقالات العقلية بين المعاني . فإذا كان الشعراء قبل ابن سناء الملك قد سلكوا سبيل المقابلات والمطابقات وما سمي بمراعاة النظر فإننا نجد أن ابن سناء الملك التزم الدقة العقلية أكثر من أبي تمام ، وابتعد بها عن الأصل العاطفي الذي نجده أحياناً عند أبي تمام ولا نكاد نجده عند ابن سناء الملك .

فأبو تمام حين يرقب الإبل تبدأ رحلتها ممتلئة الجسم ريانة مكثرة اللحم والشحم ، ثم تأخذ في الهزال لمشقة السفر ولقسوة الصحراء ، يلتفت ذهنه إلى المقابلة بين ذلك السمن السابق وبين هذا الهزال الطارئ ، ثم يثب ذهنه إلى أن الصحراء القاسية تأكل هذه الإبل أكلاً ، وهنا تحيء المقابلة التي يصوغها أبو تمام وينمقها ، ولكنهما مع هذا التعميق الواعي العقلي إلى حد ما ، تظل تحتفظ بالوثبة النفسية العاطفية التي جعلت من الفيافي كأننا مفترساً فهذا قوله ^(١) :

على كل موارٍ المِلاطِ تهدمت عريكته العلياء وأنضمَّ حالبه

رعته الفيافي بعدما كان حقبة رعاها وماء الروض ينهل ساكبه

فأضحى الفلا قد جد في برى نحضه وكان زماناً قبل ذاك يلاعبه

وقد تحيء المقابلة عند أبي تمام دقيقة ، مثل قوله مصوراً الرجل الذي لا يستقر في مكان ، والذي لا ينقطع عن الأسفار ، يريد نفسه ، وهو :

كأن به شوقاً إلى كل جانب من الأرض أو ضغناً على كل جانب ^(٢)

ولكن العنصر العاطفي في هذا البيت قد طغى بحيث صارت المقابلة فيه لا تبدو كأنها عمل عقلي من الشاعر . ولسنا نضع مقابلات أبي تمام كلها هذا

(١) الديوان بشرح التبريزي ص ١٠٢ ، وقد آثرنا رواية (موار) بدلا من (رواد).

(٢) الديوان بشرح التبريزي ص ١٠٢

الموضع ، فإن لديه أيضاً من التكلف العقلي في اصطلياد المقابلات ما يسلب كثيراً من شعرة الصديق العاطفي .

أما ابن سناء الملك فتكاد سيطرة عقله أن تكون تامة على كل ما عرضه في قصائده من معان نشأت عن حركة ذهنه المستمرة بين قطبي الضدين .

وعن هذه المقابلات الذهنية جاءت الموازنات التي لا تستند إلى حس عاطفي في كثير من موضوعات الشعر ، فالحبيب يشبه بالبدر ، ولكن البدر يدركه الحاق ، والبدر ينقص ويتضاءل ، وفي وجه البدر كلف ، والبدر لا يظهر إلا في الليل ، والحبيب يرى من هذا كله . وكذلك الموازنة بين المدح والسحاب وبينه وبين البحر ، والموازنة بين القاضى الفاضل والنيل ، إلى كل هذه المسائل التي لا نحتاج في ذكرها إلى سياقة الشواهد والإتيان بالنصوص ، لأنها أوضح وأبهر من أن نمثل لها . ويميل ابن سناء الملك إلى الاحتجاج ، أى إلى ذكر الحجة المنطقية ، في سبيل تدعيم هذه المقابلات ميل واضح ، وربما حاول أن يخرجها مخرج الحكمة العامة ، ففي القصيدة السابقة نفسها نجده يقول :

أموت غراماً حين أحرم وصل من هويت وأحيى فرحة حين أرزق
وإن الفتى يحى بما قد يميت فبالماء يحى وهو بالماء يفرق

ولكن أبيات الحكمة قليلة عند ابن سناء الملك ، فظلت مقارناته وموازناته تقف عند حدود المقارنة والموازنة وحدهما دون أن يخفف من وقعها ويلطفها بيت من الحكمة كما حدث شذوذاً عن القاعدة في هذه المقارنة ؛ وبهذا اختلف ابن سناء الملك عن المتنبي . فإن حكمة المتنبي أضافت إلى شعره قيمة إنسانية عوضت ما فيه من صفة عقلية ، ولم تهيباً ذلك لشاعرنا .

التشبيهات المركبة :

أشرنا من قبل إلى رأى ابن سناء الملك فى شعر عبد الله بن المعتز وإعجابه به ، وطموحه إلى أن يبلغ فى الفن مبلغه . ولقد اعتبر القدماء عبد الله بن المعتز إمام الشعراء فى فن التشبيه ، على اختلاف صوره وأشكاله ، من تشبيه مفرد إلى تشبيه مركب أو تشبيه تمثيلى^(١) ، ومن تشبيه حسى إلى معنوى ، فلا عجب أن يتجه ابن سناء الملك بهيمته إلى هذا الفن يستعرض فيه براعته ويثبت قدرته ويحاول ما شاءت له المحاولة التفنن فيه والتلطف فى اقتناص الصور الغريبة والتشبيهات النادرة .

وفوق ذلك فالتشبيه فى تراثنا العربى الشعرى منذ العصر الجاهلى كان له مكان الصدارة ، حتى عده أبو العباس ثعلب فى كتابه قواعد الشعر^(٢) من أركان الشعر ، وأفرد له البلاغيون الفصول الطوال فى كتبهم ، بحيث أصبح الحكم على تفوق شاعر من الشعراء قائما على مبلغ ما وصل إليه من الابتكار فى التشبيه . وقد اعتبر بعض الناقدين المحدثين أن الحضارة العربية إذا كانت قد خلت من فن التصوير ، فإن شعراء العربية جعلوا من الشعر العربى ، ومن التشبيه فيه بنوع خاص ، عوضا أو بديلا عن استخدام فرشاة المصور ، بما أقاموه فى مقطوعاتهم وقصائدهم من صور وأشكال تصف المراتب شكلا ولونا وحركة ، فى حضارات أخرى .

ونحن مع تقديرنا لهذا كله ، ومع اعترافنا بأن التشبيه أصيل فى النفس الإنسانية ، وأن الذهن من طبيعته أن يقرن الشبيه إلى الشبيه ، وأنه فى هذه المقارنة

(١) .فتاح العلوم للسكاكى ص ١٤٨ حيث يقول « وأعلم أن التشبيه متى كان وجهه وصفا غير حقيقى ، وكان منتزعا من عدة أمور خص باسم التمثيل » .
(٢) .توق أبو العباس أحمد بن يحيى المعروف بثعلب سنة ٢٩١ . وقد طبع كتابه المذكور فى لندن سنة ١٨٩٠ بتحقيق المستشرق الإيطالى سكيا بريلى .

يُجد متعة ولذة، بل ويجد أحياناً في التشبيه نوعاً من اكتشاف المجهول، وتوضيح الغامض، وجمع أطراف المتشتت في وحدة يسهل التقاطها وتمثلها. نقول إننا مع هذا كله نميل إلى اعتبار التشبيه في كثير من الحالات مظهرًا من مظاهر البدائية في التفكير والسذاجة الأولية في التعبير، وأنه يدل في بعض الحالات أيضاً على عجز الأداة اللغوية عن الوفاء بالتعبير المباشر عما في النفس من مشاعر، أو عن عجز هذه النفس عن التمييز الدقيق والتفطن المرفه لما يعتلج في ضميرها.

فإذا انتقلنا من عالم النظريات إلى عالم التطبيق في الشعر العربي، استطعنا في سهولة أن ندرك من استعراض أبواب التشبيهات في كتب البلاغة، ومن استعراض الكتب التي أفردتها مؤلفوها لقن التشبيه وحشدوا فيها أكبر عدد من تشبيهات الشعراء، ومن ومراجعة دواوين الشعر العربي، وديوان ابن المعتز منها بنوع خاص، أن المظهر المادي الخارجي للأشياء الحسية هو الذي استأثر بمجهود الشعراء، وهو الذي كان له المقام الأول في معظم تشبيهاتهم، فمذ سجل البلاغيون بإعجاب لامرئ القيس تشبيهة لشئين بشئين على أنه من مبتكراته الرائعة:

كأن قلوب الطير رطباً ويابساً لدى وكرها العناب والحشف البالى
إلى صيحة الدهشة يطلقونها حين يسمعون قول ابن المعتز في الهلال:

انظر إليه كزورق من فضة قد أثقلته حمولة من عنبر

منذ امرئ القيس إلى ابن المعتز كان الوصف المادي الخارجي للأشياء المحسوسة هو الميدان الأول الذي جال فيه شعراء العربية، والذي اعتبروه آية التفوق وشهادة التبريز. إن بيت امرئ القيس وصف لوكر طائر مفترس مزق أجساد طيور ضعيفة فتناثرت أعضاؤها وقلوبها، ثم وقف الشاعر على آثار هذا، فجعل من هذه القلوب الحديثة والفديمة عناباً وحشفاً، وكلاهما مما يأكله الإنسان، فهل وراء هذا التشبيه شعور نفسى أو موقف عاطفى من شاعر؟ ليس إلا الوصف

الخارجى الذى لا يحمل شيئاً من حرارة وجدانية ، بل هى البرودة والجود
يستقبلهما البلاغيون بالإعجاب نظراً إلى دقة التشبيه ، من الناحية المظهرية ، وإلى
إجادة الشاعر فى أن حمل البيت الواحد تشبيهين . أما بيت ابن المعتز فأقل سوءاً
من بيت امرئ القيس ، لأن فيه نوعاً مما يسمى فى اللغات الأوربية *Fantaisie*
هو نوع من التأنق . ولعل فيه ، لو أحسننا الظن ، جليلاً من أحلام حب الفنى
واشتهاء الترف . ومع ذلك فتكلفة واضح ، والتمايه حمولة المنبر فيه تعسف يصدر
عن عقل يجتهد أكثر من صدوره عن نفس تحلم ، لأن للأحلام مسلكاً آخر .
وإذن فسيظل المقياس الصحيح للتشبيه فى الشعر كقياسه فى سائر أنواع البيان
والبديع ، يقوم على العنصر النفسى العاطفى الذى يكمن وراءه ، والذى يسرى من
الشاعر إلى قارئه وسامعه ، ولن يكون الحكم للدقة وتشابه الطرفين ، أو للفرابة
والندرة ، أو للتوازي الهندسى والتأنق ، أو للجهد العقلى . وسنحكم إلى هذا المقياس
مع ابن سناء الملك ، وما نحسب أنه سيكون راضياً به ، وعذره أنه سلك سبيل
من سبقه ، وأن قصده كان المنافسة والغلبة ، والاستئثار بإعجاب القاضى الفاضل
ومؤلفى البلاغة وجامعى مختارات الشعر من القدماء . ولكننا سننصفه من هذه
الناحية أيضاً فنقارن بين تشبيهاته وتشبيهات أساتذته ، محتكين إلى كتب البلاغة
وخاصة إلى كتابى الصناعتين وأسرار البلاغة .

وأول ما يلاحظ عند ابن سناء الملك حرصه على الإغراب فى التشبيه ، سواء
كان التشبيه مفرداً أو مركباً . ولقد سجلنا من ديوانه عدداً من التشبيهات أوردها
حول شىء واحد ، هو الخال فى خد المعشوق ، وتفنن فيها ما وسعه التفنن ، والتمس
تشبيهاته من كل مكان ، ثم جعل هذا التشبيهات تأتلف فى جمل مركبة تدخل فيها
يسمى بالتمثيل عند البلاغيين .

وكان الشاعر أراد ، وقد تخير هذا الشىء الصغير من الجسم الإنسانى ، أن

(م ٩ — ابن سناء الملك)

يثبت اقتداره وزيادته على الشعراء من قبله في الموضوعات الدقيقة ، ليسلم له بالتفوق عليهم فيما هو أوسع مجالا وأرحب .

فهو تارة يشبه الخال بالحجر الأسود ، ويقوده هذا إلى الكعبة وما يتصل بها من طواف واستلام ، فيقول ^(١) :

يا كعبة ظل فيها خالها حجراً كم ذا أطوف وكم ألقاه مستملاً
على أن البيتين السابقين لهذا البيت من القصيدة جاء فيهما ذكر الحرم والكعبة حيث قال :

وبات يحمى جنوني عن طروق كرى ولم أر الظى منسوباً إليه حمى
وصاد طائر قلبي يوم ودني يا كعبة الحسن قد أحلته حرماً
وربما عاب الناقد القديم تشبيه الخال بالحجر ، ولكنه سيفتقر ذلك لابن
نماء الملك نظير الغرابة في التسمية ، ثم في جعله الحجر المقدس ، وإدخاله في
الجال التمثيل .

وهو تارة ثانية يستخرج من حياة الدواوين أو القضاء الصورة التي يضع فيها
الخال ، فنجده يقول ^(٢) وقد ذكرناه من قبل :

أخذت ولاية عهد البدور ونصوا عليك يارث الإمامه
أسارير خدك خط السجل بالعهد والخال فيه العلامة
ثم التمس مرة ثالثة تشبيهه من عند الحداد فشبه الخال بالمسمار أو برأس المسمار
ولكنه جعل له أبضاً مهمة ليخفف من بشاعة التشبيه ، ولعله أثقل حين أراد
الخفة . قال ^(٣) :

(١) في أصل الديوان ص ٦٧٤ : كم ذا أطوف ولم ألقاه مستملاً . وهو ملحون ، وفي
الهامش : كم ذا الطواف وكم ألقاه مستملاً .

(٢) الديوان ص ٦٥٩ .

(٣) الديوان ص ٣٩٨ .

سألتني ما حال قلبك بعدى ربة البيت أنت بالبيت أخبر
فيه جمر كجمر خدك لكن جمر ذا أسود وجمر ك أحمر
كيف ينفك جمر خدك منه وهو بالخال فوقه قد تسمر
وإلى جنب ذلك الخال رشم قد تخفى بصدغها وتخفّر
هو بالصدغ قد تزل والصدغ عليه بمسكه قد تذر
والشاعر لم يقف هنا عند الخال وحده وإنما تحدث عن وشم على الوجه
بجانبه ، والبلاغيون القدماء ربما عجبوا من غرابة التشبيه ، ولكن عجبهم
أو إعجابهم لن يخف من غلظة هذا الخلد الحديدي .

وإذا كان الشاعر قد أثقل هنا فسيجعل تشبيهه الرابع أخف ما يستطيع ،
إنها حبة القمح أو أى بقل آخر صغير مستدير أسمر أو أسود ، وقد وجدت هذه
الحبة على الخلد لتقيم تعليلاً بلاغياً ، وهو معنى افتن فيه الشاعر حين جعلها حبة في
فتح هو هذا العذار الذى يدور مع الصدغ . قال ^(١) :

نفس النخ عذاراً تحتها الحبة خالا
فيه أضنى وأصبى وبه صاد وصالا

ونجىء إلى التشبيه الخامس الذى كرره عدة مرات في شعره ، إن الخلد
نقطة من المسك أو الند ، ووجود الند في هذا الموضع ، بعد إذ عرفنا أن الخلد جمر
أو نار ، له مناسبة الرائعة عند الشاعر . ولكن الند على الجمر يصعد دخاناً ،
وحيل الشاعر لا تنفد ، فهذا الدخان هو خصائل الشعر التى تتدلى نحو الخلد .
وبذلك اكتملت الصورة ، ولم يبق إلا أن يكون السامعون أذكياء رقيقى الطباع
فلا يجادلون جدال المناطقة في هذه الأمور . قال الشاعر ^(٢) :

(١) الديوان ص ٦٠٩ .

(٢) الديوان ص ١٨٠ .

متى تأتاه تمشو إلى نار خده تجد خير نار دندها خير موقد
وليس عذاراً ما رأيت وإنه دخان لند الخال في جره الندى^(١)
وربما لم يكتف بالجر يصف به الخد ، وإنما سعيًا وراء الدقة جعل الخد
مجمرة فقال^(٢) :

ذاقت العين من محياه ملحاً وسكره
فمن الند خاله ومن الخد مجمره
وقد يقف الشاعر عند الند والخال كما رأينا هنا ، ويركز همه على هذا الجر
الندى ، فيقرن بينه وبين الماء ، ويعينه على ذلك قولهم ماء الوجه ، فيحوله إلى
ماء الجمل . فيقول^(٣) :

ووراء ندى الخال في وجفاته ماء الجلال يحول في جره ندى
وكان ابن سناء الملك رأى أن هذه التشبيهات كلها لا تبلغ ما يريد من
إغراب وبعد في المعنى . فقرن ما بين كبده وشعله الخد ، ثم وثب إلى الجناس ،
فرأى أن لفظ الخال فضلاً عن معناه المذكور ، اسم فاعل من الفعل - خلا يخلو -
فكان هذان البيتان :

على خاطري يا شغله منك أشغال وفي ناظري يا نوره منك تمثال
وفي كبدي من نار خدك شعلة وموضع ما أخليت منها هو الخال

(١) في الديوان « الند » بالتشديد مكان « الندى » ، وكذلك « جره » بابتداء .
والصواب ما أثبتناه .

وقد كرر ابن سناء الملك وصف جر الخد بأنه ندى مرات في ديوانه .

(٢) الديوان ص ٣٤٧ .

(٣) الديوان ص ٢٦٦ .

فهذا الموضع الذى خلا من النار وسط تلك الشعلة هو الخلال لأنه منطوقه
ليست فيه جرة الذهب^(١) .

ويتلاعب ابن سناء الملك بالخلال حتى يجعل للمحبوب ، الذى ليس فى وجنته
خال ، خلا فى مكان آخره وسواد عين الشاعر :

ما خلا خده الصقيل من الخال ل ولكن سواد عيني خاله^(٢)
ومعنى هذا كله أن الخلال أمر مستحسن ، ومظهر من مظاهر الجمال . ولكن
الشاعر الذى يريد أن يجرب خاطره فى كل شيء ، يرى أن اقتداره لا يثبت
إلا إذا هجا الخلال .

فشبهه بالحشرة التى تصيب الدواب ، فقال :

لا تجر دمعاً على سعاد فإن هجرها سعاد
تظهر للعالمين خالا أكسبها منهم زهاد
وما درت أن كل خال بفضته للظريف عاد
إني لأختصه ببغضى لما تخيلته قراده^(٣)

وعاد مرة ثانية إلى ذم الخلال فجعله كالعطب الذى يصيب التفاحة ، قال^(٤) :

يا من غدت تحتال من خالها وخالها يقضى بتهجينها
كأنما خدك تفاحة وخالها نقطة تعينها

وأخيراً لاستيفاء كل ما ذكره ابن سناء الملك عن الخلال ، نذكر أنه لجأ إلى

(١) الديوان ص ٦٢٦ .

وفى بعض النسخ المخطوطة «مدك» مكان «خدك» و «بني» مكان «منها» وكان
قد خطر لنا أن ربما كانت الصياغة: ومن كبدي فى نار . . .

(٢) الديوان، ص ٦٣٢ .

(٣) الديوان ص ١٧٨ .

(٤) الديوان ص ٨٠٣ .

فن الكتابة والرسم فشبه الوجنة أو الصدغ بحرف النون وجعلها منقوطة ،
فقال (١) :

أنا لا أريد تنزها في روضة نظرى إلى وجناته يسكفنى
يا للرجال ويألمها من فتنة في وضع ذاك النقط وسط النون (٢)
وقد سجل هذا المعنى الأخير لأستاذه ابن المعتز حين قال :

غلالة خده وردّ جنى ونون الصدغ منقوط بخال (٣)
وأظن أن معنى ابن سناء الملك في تشبيه الصدغ والخال بالقمح والحبة قد
استوحاه أيضاً من أستاذه ابن المعتز حيث سجل له قوله (٤) :

له طرّة كجنّاح الغداف تلوح على ذرّة مقمره
وفي عطفة الصدغ خال له كما استلب الصولجان السكره
فإذا تعقبنا تشبيهاته الأخرى للخال ، نبحث عن أصولها في شعر من سبقه
من الشعراء ، ونحن في هذا المسلك نكيل له بنفس الكيل الذى سلكه مع
ابن رشيق ، وجدنا أن نقطة الذئب التى جعلها على جمر الخلد قد سبقه بها ابن
خفاجة في قوله (٥) :

ووجه تخال الخال في صحن خده فتاة مسك فوق جذوة نار
والند والمسك والعنبر تقوم كلها في هذا الموضع مقاماً واحداً . ولكن ابن
سناء الملك ، كما رأينا ، قد تجاوز هذه الصورة الثنائية التشبيه إلى ما بعد ذلك ،
حين جعل دخان الذئب يتصاعد فيتحول إلى خصلات الشعر التى التوت على

(١) الديوان ص ٨٥٨ والشطر الأخير في المطبوع : ذلك النقطه .

(٢) ديوان المعاني ص ٢٤٧ .

(٣) ديوان المعاني ص ٢٤٧ .

(٤) ديوان ابن خفاجة ص ١١٠ .

(٥) الديوان ص ١١٠ .

الصدغ ، وهذا في جو المنافسة القديمة نصر مبین لا نستطيع أن نسلب ابن سناء الملك شرفه ، إلا أن نجد هذا المعنى الثالث في شعر آخر ، ولم نوفق في العثور عليه .

وقد اقترن في بعض شعر ابن خفاجة ذكر الخال بالفظ الميثاق ، وذلك في قوله^(١) :

رأيت لخاله في صحن خده فؤاد محبه في نار صده
نخفت وقصر نفسى لثم فيه فأعطانيه ميثاقاً بعده

ولا نستبعد أن يكون هذا المعنى عند ابن خفاجة مثيراً لفكرة ولاية العهد وميثاقها وعلامة الخال عليه لدى ابن سناء الملك . ولكننا نسلم لابن سناء الملك مع ذلك بأنه اتجه بتشبيهه وجهة أخرى وألف بين العلامة وبين سلور الكتاب فأخرج صورة مركبة تسير والهدف الذي رسمه لنفسه في مثل هذه التشبيهات . كما أننا نسجل له هذا المسمار الذي ثبت به الجمر في خد المحبوب .

أما هجاء الخال فأصله عند ابن خفاجة ، وكان ابن خفاجة حسب مقاييس ابن سناء الملك ، أكثر تفوقاً وأدق تشبيها حين قال^(٢) :

ألا قل لذات الخال عنى إتنى لأرغب عن خال تطلع في خد
وزهدنى في ذلك الخد نسبة أراها لخال الخد في جعل الورد

فالجعل واقترانه بالورد ، وهو قد ذكر عند ابن الرومي في ذمه للورد ، غير القرادة عند ابن سناء الملك . وابن خفاجة قد هجا الخال فضلاً عن ذلك في موضع ثان ، فشبّه العذار بالنوى وشبه الخيلان بالأثافي^(٣) .

(١) الديوان ص ١١١ .

(٢) ديوان ابن خفاجة ص ١١١ .

(٣) الديوان ص ٦١ .

ونعود إلى الفكرة التي استقرت في ذهن ابن سناء الملك ، والتي وجدت أيضاً عند ابن خفاجة وابن المعتز من قبل ، والتي هي العامل الأول وراء كل هذه التشبيهات المقتدة العجيبة في الخال مدحا وذما ، فنجد أن حب « الإغراب » في التشبيه هو المبدأ الذي تنافس فيه أولئك الشعراء جميعاً . وقد بسط عبد القاهر الجرجاني ، كناقد للشعر ومتحدث عن البلاغة ، هذه القضية بسطاً مفصلاً في « أسرار البلاغة » كان فيما يظهر سنة ومرشداً للشعراء من بعده ، وقد بنى القضية بغير شك على ما وجد في تشبيهات شعراء العربية قبله ، فكان بذلك مسجلاً لظاهرة شائعة ، ولكنه دافع عن هذه الغرابة ، وفتح في دفاعه أبواباً تؤكد للمسألة ، وتلهب حماسة الشعراء إلى المضي فيها ، دون ما وقفة لمراجعة الأمر ومساءلة النفس عن قيمة هذا الإغراب ، إذا لم يكن بينه وبين نفس الشاعر صلة .

يقول عبد القاهر متحدثاً عن التشبيه ، وأنه كلما كان بعيداً عن المؤلف كان أشد إثارة للطرب^(٣) « وههنا إذا تأملنا مذهب آخر في بيان السبب الموجب لذلك ... وهو أن لتصور الشبه من الشيء في غير جنسه وشكائه ، والتقاط ذلك له من غير محلته ، واجتلابه إليه من النيق البعيد ، باباً آخر من الظرف والالطف ، ومذهباً من مذاهب الإحسان لا يخفى موضعه من العقل . وأحضر شاهداً لك على هذا أن تنظر إلى تشبيه المشاهدات بعضها ببعض ، فإن التشبيهات ، سواء كانت عامة مشتركة أم خاصة مقصورة على قائل دون قائل ، تراها لا يقع بها اعتداد ، ولا يكون لها موقع من السامعين ، ولا تهز ولا تحرك حتى يكون الشبه مقررأ بين شيئين مختلفين في الجنس ، فتشبيه العين بالبرجس عامي مشترك معروف في أجيال الناس ، جار في جميع العادات ، وأنت تنظر إلى بعد ما بين العينين وبينه من حيث الجنس ، وتشبيه الثريا بما شبهت به من عنقود الكرم المنور

واللجنم المفضض والوشاح المفصل ، وأشباه ذلك خاصى ، والتباين بين المشبه والمشبه به فى الجنس على ما لا يخفى .

وإذا كان عبد القاهر هنا قد وقف عند تسجيل ظاهرة البعد من ناحية الجنس بين المشبه والمشبه به ، وأن ذلك موجود فى التشبيهات العامة والخاصة ، إلا أن عبارته التالية تؤكد أن ذلك البعد هو سر الجمال فى التشبيه ، وأن ذلك ينبغى أن يكون هدف الشاعر ، قال :

« وهكذا إذا استقرت التشبيهات وجدت التباعد بين الشئين كلما كان أشد ، كانت إلى النفوس أعجب ، وكانت النفوس لها أطرب ، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب ، وذلك أن موضع الاستحسان ، ومكان الاستظراف والمثير للدفن من الارتياح ، والمتألف للنافر من المسرة ، والمؤلف لأطراف البهجة أنك ترى بها الشئين مثابن متباينين ومؤتلفين مختلفين ، وترى الصورة الواحدة فى السماء والأرض ، وفى خلقه الإنسان وخلال الروض . وهكذا طرائف تنثال عليك إذا فصلت هذه الجملة^(١) .

وهكذا أخذ عبد القاهر المسألة من جانب واحد ، هو جانب البعد بين المشبه والمشبه به ، وأقام منه ما يشبه القاعدة ، ومعنى ذلك أن تشبيه عيون الآدميين بعيون الظباء أو بقر الوحش سيكون أقل منزلة حسب هذه القاعدة من تشبيه تلك العيون بالنرجس ، لأن هذا الأخير من جنس النبات والأول من جنس الحيوان ، والإنسان نوع من هذا الأخير دون الأول . ولذلك أبدى المؤلف إعجابه بتشبيه البنفسج « بأوائل النار فى أطراف كبريت »^(٢) وشفع ذلك بقوله « ولو أنه شبه البنفسج ببعض النبات أو صادف له شئ من المتلونات ، لم تجد له هذه الغرابة ، ولم ينل من الحسن هذا الحظ^(٣) » .

(١) أسرار البلاغة ص ١٠٩ .

(٢) أسرار البلاغة ص ١١٠ والتشبيه لابن المعتز وهو .

ولا زوردية تزهو بزرقها بين الرياض على حمر اليواقيت
كانها فوق قامت ضعفن بها أوائل النار فى أطراف كبريت

وقد أحس عبد القاهر بما وراء هذه القاعدة أو النظرية من شبهات ، وما قد
تثيره من جدال ، فنبه إلى شيء من هذا حين قال متحدثاً عن تشبيه التمثيل :

« فإن قلت فيجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية ، ونعمد ما يكسب
المعنى غوضاً ، مشرقاً له وزائداً في فضله ، وهذا خلاف ما عليه الناس ألا تراهم
قالوا : إن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك ،
فالجواب أني لم أرد هذا الحد من الفكر والتعب ، وإنما أردت القدر الذي
يحتاج إليه في نحو قوله « فإن المسك بعض دم الغزال ^(١) » .

وأخيراً وبعد جولة طويلة من عبد القاهر عن وجه الشبه واشتراطه أن يكون
قائماً ، يظل يضرب على أن الغرابة في التشبيه هو أساس الامتياز والتفوق ، فيقول:
« والمعنى الجامع في سبب الغرابة أن يكون الشبيه المقصود من الشيء مما
لا ينزع إليه الخاطر ، ولا يقع في الوهم عند بديهة النظر إلى نظيره الذي يشبه به ،
بل بعد تثبت وتذكر ، وفكر للنفس في الصور التي تعرفها ، وتحريك الوهم في
استعراض ذلك واستحضار ما غاب منه ^(٢) » .

وليس من شك في أن ابن سناء الملك وأمثاله حين يقرأون هذه النظرية
عند عبد القاهر يزيدهم ذلك إصراراً على طلب الغرابة في التشبيه ، كأنها شيء
يقصد لذاته ، وأنه كلما أغرب الشاعر في هذا المجال كلما كان أجدر بالتقدير وأحق
بالتفوق والامتياز على معاصريه وسابقيه ، ومن هنا كانت هذه التشبيهات
العجيبة الغريبة في الخيال ، فهو تارة مسمار وأخرى حبة في فخ ، وبحور متصاعد
من نار ، وكان التفنن أيضاً في مدحه وذمه معاً . وهذا فيما نرى انحراف يدل
على أن الشاعر لا يعرف مهمته الأصلية ، فانصرف عنها إلى جهد عقلي ، وتكلف
يصدر عن نظريات ليست من الشعر في شيء .

(١) أسرار البلاغة ص ١١٨ .

(٢) أسرار البلاغة ص ١٣٥ .

وسنجد هذا الاتجاه عند البلاغيين بعد القاهرة . فالهكاكي في حديثه عن التشبيه يجعل « الاستطراف » من أغراضه . ومثل له بمن يشبه الفحم فيه جمر موقد يبحر من المسك موجه الذهب « نقلا له عن صحة الوقوع إلى امتنا . عادة ليستطرف .

« وللاستطراف وجه آخر ، وهو أن يكون المشبه نادر الحضور في الذهن ؛ إما في نفس الأمر كالذي نحن فيه ، فإذا حضر استطرف استطراف النوادر عند مشاهدتها ، واستلذاستلذاها لجدتها ، فـ كل جديد لذة ^(١) ... » وكذلك يستشهد السكاكي كما استشهد عبد القاهرة من قبله على لذة الطرافة في تشبيه البنفسج في بيتي ابن المعتز بالكبريت الملتهب .

نجربة صارفة :

وقفنا فيما سلف من حديث عند المواضع التي تجلى فيها المجهود العقلي للشاعر ، ذلك المجهود الذي رأيناه متمثلا في التعليل البلاغي والمفارقة والتورية والجناس والمعنى الجديد والتشبيه الغريب . وكان من حق الشاعر علينا أن نقف عند هذه النواحي ، ونطيل الوقوف ، لأنها في اعتبار الشاعر وفي اعتبار أستاذه القاضي الفاضل واعتبار البلاغيين في عصره مجال التفوق ومقياس الامتياز والسبق ، وإذن فلانصراف عنها أو قلة العناية بها تقصير في حق شاعر قام مفهوم الشعر عنده على ذلك الأساس في المقام الأول .

ونحن من جانبنا نسلم بتفوق ابن سناء الملك في هذا المجال ، ونستطيع أن نسجل له كثيراً من المبتكرات التي لم نجد لها عنده الشعراء من قبله حسب ماقرأناه .

(١) مفتاح العلوم ص ١٤٦ .

من الشعر العربي قبل ابن سناء الملك . وقد شهد له — كما رأينا — القاضي
الفاضل وقدمه على ابن المعتز في مجال الابتكار ، وشهد له شعراء الشام بالتفوق
وعجبوا لإجادته دون أن يبلغ العشرين من عمره ، وكان من المعجبين العاد
الأصفاني صاحب الخريدة^(١) .

قال القاضي الفاضل في إحدى رسائله متحدثاً عن هذا^(٢) « وتهادى كتاب
الشام وشعراؤها نسخة القصيدة ، وكل صار له في إطارها اجتهاد ، وطمحت
إليها الأعين ، وتواقعت بالثناء عليها الألسن ، وأستغربوا فيها كمال الحسن ،
على قلة المعداد من ذلك السن » كما اعترف ابن حجة الجوى بفضل ابن سناء
لملك في هذا السبيل^(٣) .

ونسكن يبدو على الرغم من هذا ، أن شعر ابن سناء الملك لم يبلغ لدى
المتقنين في عصره المنزلة التي كان يرشحها له القاضي الفاضل ، إذ أنه قال في إحدى
رسائله ذاكراً القصيدة السينية التي أشرنا إليها من قبل « ولا عيب في هذه المحاسن
إلا قصور الأفهام ، وتقصير الأنام ، وإلا فقد لهجوا بما تحتها ، ودونوا ما دونها ،
وشغلوا التصانيف والخواطر والأقلام بما لا يقاربها ، وسارت الأشعار وطارت
بما لا يباغ بها ولا نصيفها^(٤) » .

ونعتقد أن شدة الحرص من ابن سناء الملك على الابتكار والإنيان بالجديد ،
وما جره إليه ذلك من تكلف لفظي وتوليد عقلي ، جعل شعره ثقيلاً على أسماع
معاصريه ، وإن سار نحو هدف يتنافسون فيه ، لأن إسرافه جرّ إلى استغلاق

(١) الخريدة — قسم شعراء مصر — ١٢ من ٦٥ .

(٢) فصوص الفصول — ورقة ٢٤ — والحديث عن قصيدته التي مطالعها — فران

قضى اللهم والقلب بالجمع — الديوان ص ٤٦٤

(٣) أنظر مقدمة الديوان بقلم محققه ص ٥٧ عن مكانة ابن سناء الملك .

(٤) هامش الديوان ص ٤٢٧ — ورقة ١٠ من المخطوط .

المعنى وغوضه في بعض شعره ، كما أن صياغته تتردد بين الركاكة أحياناً وبين البعد في عودة الضمائر أحياناً أخرى ، بحيث يضطر السامع إلى استعادة البيت أو الوقوف عند القراءة ، ليحيط بالمعنى الذي ألمّ به الشاعر فيه . ولا زلنا حين نقرأ السينية التي مدحها القاضي الفاضل نحتاج إلى وقفة عند بعض أبياتها حتى تتمثل المعنى ، فطلعها .

أجلس لهوى ليس لي منك مجلس لأوحشت لما غاب لي منك مؤنس
وإنما جاءت الحاجة للتنبيه إلى استخدامه « لي منك » في الشطر الأول يقابل بها « لي عنك » في الشطر الثاني ، فانصرف الذهن أول الأمر إلى أن لفظ « مجلس » الأولى تشير إلى غير ما تشير إليه لفظ « مجلس » الثانية . وبعده

وما كان ليلى فيك بالبدر مقمرا	واسكنه من نخجل الشمس مشمس
وكم قال بدر التّم ما أنا نير	لديه وظي الرمل ما أنا أعرس
وبن ملك الحسن الذي الجسم قصره	وقلبي له في ذلك القصر مجلس
وحبّة قاي والشفاف سريره	وشرته ^(١) تخفى ويحمي وتحرس
ويحجب طرفي أن يراه تكبرا	ولولاه ما أجلسه حيث يجلس
يصرف أمرى جوره فبأمره	ترى الصبر ينفي والصبابة تجبس
وظني من الأيام أن عيونها	بزعيم طرفي أنها ليس تنعس ^(٢)
وحلفني أن لا أنام فزاده	تبزع طرفي أنه ليس ينعس

فهذه الأبيات كلها لا يبين معناها للوهلة الأولى ، ولكن لابد من إعمال

(١) رسمها في الديوان سرته بالسين ، وأعتقد أنها الشرّة ، يريد قوة القلب .

(٢) لم يرد هذا البيت في بعض النسخ المخطوطة للديوان ، ولعل الشاعر حذفه وجعل مكانه البيت الثاني ، فإن تكرار « بنعس » في بيتين متتاليين يعتبر عيباً في القافية .

الذهن ، على تفاوت في ذلك ، والعهد عند بعض الشعراء كآبي تمام والمتنبي وأبي العلاء ، أن يقف القارىء عند بيت أو بيتين في القصيدة ، ثم تتوالى الأبيات واضحة المعاني دون مشقة أو جهد من القارىء ، أما اتصال الأبيات التي يحتاج القارىء للوقوف عندها فيدعو إلى شيء من الضيق بالشاعر وشعره .

وفي الأبيات تشبيه مركب مما ولع به ابن سناء الملك . وقد انتهى به إلى نوع من السخف ، إذ جعل جسمه قصراً ملكياً للمحبوب ، وجعل قلبه مجلس ذلك القصر ، أو قاعة العرش فيه ، ثم جعل قلبه سرير الملك ، ولم يستقم له الوزن إلا بأن يذكر حبة القلب وشفافه معاً مضافين للقلب فكان سرير الملك مضطرب الهيئة ، وجعل من قوى القلب ما يقوم بدور الحرس والحماية والإخفاء أيضاً . وهذا كله تكلف وتعقيد في تشبيهات شائعة بين الشعراء حين تكون مفردة غير مركبة ، فعرش القلوب ، وملك الحسن ، مما يكثر دورانه في الشعر ، وهو أمر طبيعي بسيط ، ولكن الحرص على التركيب وتفرع المعاني والصور انتهى بها عند ابن سناء الملك إلى مالاتألفه الأذواق ، وإلى ما يحتاج إلى جهد في تتبع الشاعر ، لا يفضي إلى استحسان بل إلى تعجب . وفكرة الملك وما تثيره من هيئة هو الذي حمله على نظم البيت السادس الذي جعل عين الحب تُحبب عن رؤية المحبوب احتجاباً مصدره التكبر ، وما تطور إليه من أن هذا التكبر هو السبب أو العلة البلاغية في أن أجلس الشاعر محبوبه الملك في مجلس قلبه .

وهكذا حين نمضي في قراءة القصيدة نحس تكلف الشاعر في استخدام أنواع البديع التي ذكرناها ، ويتكلف القارىء معه متابعة في انحرافاته بعد وقفات يستوضح فيها المعنى المراد . فضلاً عن ذلك فإن جبري الشاعر وراء هذه الحلى البديعية يجعل القصيدة موزعة بين معنى أو تشبيه يلج الشاعر عليه حتى يستوفي أطرافه التي يفتنصها اغتصاباً في مجموعة من الأبيات ، بما يؤم أن

الشاعر قد نظم كل بيت منها مستقلاً في أوقات متباعدة ثم ضمها في القصيدة
بجامع الوزن والقافية . فبعد الأبيات التي أوردناها تجيء من نفس القصيدة هذه
الأبيات متوالية :

وبلبس ديباج الثياب مصوراً ومن فوقه ديباج خديه أطلس
ولى فيه إما ناطق بلامتى فأعشى وإما مبصر فهو أخرس
وجارية تخفى الجوارى لحسنها ألم يعلموا أن الجوارى كنس
يزخرف منها وجهها فهو جنة ويخضر منها نضرة فهو سندس
ويصبح مثلى حليها عاشقاً لها ألت تراه أصفراً يتوسوس
لما الحسن لى فيها الجوى لعماذلى خلافى لطرفى دمعى المتفطرس
ولم تسخ من دينار خد بحبة من الخال مع علم بأنى مفلس
فهذه أبيات مفككة الرابطة ، حرص فيها الناظم على أن يشتمل كل بيت
على نوع مما شغف به من البديع ما بين مقابلة وطباق وتورية وتشبيه مركب
وتعليل بلاغى ، إلى ركائكة فى بعضها ، ثم يختمها بالبيت الذى انتقده القاضى
الفاضل :

صلىنى وهذا الحسن باق فربما يعزل بيت الوجه منه ويكنس
وهكذا يخاطب الشاعر تلك التى جعلها من قبل حائلة على سرير حبة
قلبه فى مجلس فؤاده فى قصر جسمه ، كأنه نسى ما قاله فيها من قبل .
فإذا شك القاضى الفاضل من أن شعر ابن سناء الملك لم يلق من معاصريه
ما لقيه ماهو دونه ، وفسر ذلك بأن مصدره « قصور الأفهام ، وتقصير الأنام »
فنحن معه ، ولكن على أن قصور هؤلاء وتقصيرهم نتيجة لإفراط هذا وغلوه .

* * *

ولكن هل استطاع ابن سناء الملك أن يحتفظ بكل هذه الجهود العقلية في جميع قصائده؟ أليس في ديوانه بعض ما يتفق ومفهوما الحديث عن الشعر؟ ألم يمر بتجربة نفسية صادقة تشغله عن التكلف المعنوي والتحليل اللفظي، فينسأها أو يذهل عنهما، ليعبر عن شعوره تعبيراً مؤثراً يوحى بصدق الشاعر؟ في الحق إن هذا قليل في الديوان، ولكن هذا القليل يستحق أن نقف عنده، لنصف الشاعر حسب مقاييس عصرنا لاحتساب مقاييس عصره، وإن كان ذلك يدخل تحت «قصور الأفهام وتقصير الأنام».

والتجربة التي تبين فيها لهجة الصدق هي تلك التي سجلها الشاعر في قصيدة
مطلما :

فرطت فيك بسوء تدبيرى فخرى القضاء بعكس تقديرى

وهي تجربة يومية الشاعر إليها ويرمز، ولا يصرح بتفاصيلها ولا يذكر أسماء، وإنما يعبر فيها عن شعور خلاصته أنه تصرف تصرفاً أراد به الاحتفاظ بحبيب فكان هذا التصرف نفسه سبباً في فقدانه هذا العزيز على نفسه. ولهذا لانستطيع أن ندخل هذه القصيدة في أبواب الشعر أو أغراضه المعروفة لدى البلاغيين، فهي ليست في غرض النسيب، ولا الهجاء، ولا تدخل في باب الشكوى من الزمان الذي نجده في دواوين الشعراء، وإنما هي في محاسبة النفس ولومها، لافي ميدان الأغراض الدينية، ولكن في غرض الحب. وهذا في ذاته دليل على أن الشاعر لم يكن يمتليء ذهنه بالتراث القديم وقت نظمه هذه القصيدة، وإنما كان ينظر إلى نفسه ويلتفت إلى مشاعره. يقول الشاعر بعد
بيت المطلع :

وحيت صفوى فيك عن خطأ حتى منيت بكل تكدير
 وسمحت فيك براحتى كرماً من يشتري كرمي بتقير
 وحذرت هتك الستر منك وقد أوقعتنى في كل محذور
 فكسبت فيك فياله كسلاً بسطت به أيدي المقادير
 مالى وللأقدار أظلمها قد كان وصلك تحت مقدورى
 ضنُّ عليك رجا الفؤاد به^(١) سَكَنَ السماءَ فخلَّ في البير
 ماحلَّ عقداً كنت ناظمه إلا بتعقيد وتغير^(٢)
 رأيي فطير ذم آخره والرأى يحمد بعد تخمير
 ياليتنى عزَّرت فيك فلو عزرت فيك حمدت تعزيرى
 ييدى فياندى جرحت يدى فإذا بكيت فغير معذور
 يباطئاً حازته وانفتحت عنه يداى فطار في الدور

فهذه الأبيات قد لفها الشاعر في نوع من الغموض جعلها صالحة لأن تكون
 تعبيراً عن مواقف كثيرة ، وهى تقوم على وحدة نفسية هى الأسف والندم وشعور
 المرء بمسئوليته عن خطئه وعجزه أن يلتمس لنفسه عذراً ، وكل ذلك يصدر عن
 شعور عاطفى لاعن جهد عقلى . وصدق الشاعر جعله يلتمس بعض صوره مما
 يشبه أن يكون من أمثال العامة « سَكَنَ السماءَ فخلَّ في البير » . . . « فطار
 في الدور » . . . « ييدى جرحت يدى » . وخفت في الأبيات الصنعة البديعية إلى
 درجة غير مألوفة عند ابن سناء الملك ، فلا تكاد تشتمل على غير المطابقة . وقد
 يعود إلى الشاعر داؤه القديم ، فيقول :

(١) رسم هذا الشعر في الديوان . يهنى عليك رخي الفؤاد به ، وهو تحريف نظن أن
 صوابه ما أثبتناه .

(٢) ربما كان فاعل « حل » هو الدهر أو المقدار .

(م ١٠ — ابن سناء الملك)

يا كاسر الأجنان من حور حتى تحير أعين الحور
يا من نستر ثروة وغنى حتى تهتك كل مستور
ولكنه يرجع عنه سريعاً فيمضى قائلاً :

القلب لك غير مسرور والربع بعدك غير معمور
والشمس عيني قد خلعت من بعد بعدك خلعة النور
والعيش بعدك مظلم حرج فكأنما هو قلب مهجور
والجلس المشهور رونقه قد صار بعدك غير مشهور
والكأس بعدك غير ضاحكة والدين بعدك غير مسجور^(١)
والورد صغره وأسقمه هم عليك فصار كالخيري
وتفرق الإخوان واجتمعوا لكن على نكد وتكدير
قبروا سرورهم على أسي إن السرور أجل مقبور^(٢)
ولقد بكيت وبحت من حزن بفريق - منظومي ومنثوري
وشكرت طيفك حين يطرفني فعلمت أني أي مفرور
ضيع منك الحق متضجاً ورجعت أقنع منك بالزور
وهكذا حم الشاعر قصيدته بما بدأها ، الشعور بالندم والإحساس
بالحزن والتقصير .

ولا تكاد توجد في الديوان قصيدة كاملة تشتمل على مثل هذه الوحدة

(١) رسمها في الديوان : مغور .

(٢) بهذا بيت جاء مكسوراً في الديوان ، وإن يكن المراد واضحاً وهو .
ولقد أخذت كل باطية ولقد نسكت كل طنبور
واعلمها كسرنا . . . فسلنا .

العاطفية تنتظمها من أولها لآخرها ويقل فيها التكلف والجهد ، ولكن وجدت فيه قصيدتان ، نكتفى بأن نشير إليهما وتمثل ببعض أبياتهما ، يقربان من هذه القصيدة .

أما الأولى فعنوانها في الديوان « وقال في معاتبة » مطاعها ، ولم يحرص فيه على تصريح المطاع ، هو ^(١) :

ألوم نفسي على هذا العتاب وما تكلم الحر إلا وهو مكلوم
لأصبرن على ماقد منيت به فالدهر يومان محمود ومذموم
والقصيدة قصيرة ، وهي في عتاب من لم يكافئه بما يستحق ، والشاعر ينزع فيها إلى سرد الحكم البسيطة القريبة دون إيغال وبعد :

لا أستزيدك فيما قد مذنت به ^(٢) ولا أسومك أمرا فيه تغريم
ولا ألومك في بر تقدره فللمقادير تحليل وتحريم
فقد بسطت لذلك الفعل معذرة لما تيقنت أن الرزق مقسوم
ويحتم الشاعر قصيدته بهذا البيت الذي يعتبر مفاجأة من مثل ابن سناء الملك :

هذي أساطير قد سطرتها سقما فهل علمتم بأن الفكر محموم ؟
أما القصيدة الثانية فقالها في رثاء جده ، وكان الشاعر مريضا ، فأصر على أن يشترك في تشييع الجنازة فحمل راكباً ، وتاريخ القصيدة معروف وهو سنة ثمانين وخمسمائة . ومطلعها :

خانت جفوني لما لم تفض بدمي لكن وفي الجسم لما فاض بالسقم ^(٣)

(١) الديوان ص ٦٧٥ .

(٢) في الديوان « منيت به » ويبدو أنها مصحفة عما أثبتناه .

(٣) الديوان ص ٦٦٥ .

وفى القصيدة فن ابن سناء الملك وتكلفه فى تصيد المعانى ، ولكنها بالرغم من ذلك ، اشتملت على قدر من أبيات الحكمة ، والحكمة فى شعر ابن سناء الملك قليلة ، فقال فيها :

خمساً وتسعين تسمى فى عبادته	لم تشك من ملل فيها ولا سأم
سهرت منتصباً لله محتسباً	ومن يرد جنة الفردوس لم ينم
وجنة الخلد بالأعمال تدخلها	لا بالخطوط كما قالوا ولا القسم
من يعلم الله فيه الخير أسمعته	بشرى السعادة قبل الخلق فى القدم
ومن صفت منه عين فى الفؤاد رأى	ما خطه الله فوق اللوح بالقلم
كم قام غيرك للدنيا وقد قعدت	عنه وقامت لك الدنيا ولم تقم
زهذا دعيتك إليه حكمة شهدت	بأن طبعك مفطور على الحكم
من لم يقدم كما قدمت من عمل	فسوف يأكل كفيه من الندم
وسوف يدرى إذا ما الموت أيقظه	بأنه كان من دنياه فى حلم

الحكمة فى الشعر :

لقد ذكرنا من قبل مراراً أن الشعر تعبير عن عاطفة لا تسجيل لقضايا عقلية ، ونحن مع هذا نعتبر أن ما يسمى بالحكمة من صميم الشعر ، ولا تنافض فى رأى .. لأن الحكمة كما نفهمها هى موقف من الحياة ينطوى دائماً على شحنة عاطفية ، إنها تجارب يتلقاها الشاعر من الحياة ومن الأحياء مباشرة ، ولا ينتزعها انتزاعاً من الكتب . والحكمة يودعها الشاعر شعره كالأمثال العامية ، تحمل من الطاقة العاطفية ما يجعلها شيئاً آخر غير التفكير الفلسفى والقضايا العقلية والمنطقية . وموضع هذه الأخيرة هى النثر فى مؤلفاته المختلفة ، أما موضع الأولى فهو الشعر ..

والفرقة بين الحكمة بهذا المعنى وبين الفلسفة أو الأحكام العقلية أمر دقيق؛ لا يمكن أن تقام فيه الحدود الفاصلة، ومثال الحكمة في الشعر العربي ما نجده منبثاً في ديوان المتنبي منها، وهي منزلة حاول الشعراء التأخرون بلوغها ولكن أكثرهم وقع دونها، كما أن شعر التصوف ينطوي على كثير من الحكم، ولكنها حكم كانت خلاصة تذوق وتجارب حتى ولو كانت أصولها الأولى قائمة على مذهب عقلي.

فابن سناء الملك في هذه القصيدة حين يقول: كم قام غيرك للعالم... بعد قوله: وجنة الخلد بالأعمال... عبر في البيتين عن شعور صادق وإن بدى في ظاهره التناقض، لأن الصدق والكذب في مثل هذه الأمور لا يخضع لمبادئ عقلية، وإنما يرجع إلى حالات النفس ومشاعرها واختلاف مواقفها من الحياة. وقوله: ومن صفت منه عين... مستمد من مشاعر التصوف، وهي مشاعر تتمزج فيها العاطفة بالخيال والنظريات الفلسفية، ولا تقف عند حدود النظرية الفلسفية وحدها^(١).

فنحن في فهمنا للعاطفة في الشعر لا نقف بها عند حد قول الشاعر القديم:
ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة بوادي القرى إني إذن لسيد
أو قوله الآخر:

تتبع من شميم عرار نجد فما بعد العشية من عرار
أو عند قول شاعر الحماسة:

قفنا ودعا نجداً ومن حل بالحمى وقل لنجد عندنا أن يودعا

(١) اقتبس ابن سناء الملك بعض معاني المتصوفة في شعره. وله قصيدة في الزهد مطلعها
«الديوان ص ٥٣٩»

تدعى العقل وهو أشرف ما فيك فلم صار داخلاً تحت حسك

بنفسى تلك الأرض مأطيب الربا وما أجمل المصطاف والمتربعا
وليس عشيات الحمى برواجع عليك ولكن خل عينيك تدمعا
إن هذا كله شعر أصيل جميل ، هو فيض عاطفى لا أثر فيه لفكر عقلية
أو معان منطقية . ولكننا نجد فى قصيدة المتنبي التى مطلعها :

صحب الناس قبلنا ذا الزمانا وعناهم من أمره ما عاناها
شعرا رائعا على الرغم من اشتماله على عديد من الأفكار العقلية ، لأنها
كلها أفكار قد امتزجت بهموم الشاعر وكانت وراءها شحنات عاطفية قوية
استمدتها المتنبي من تجاربه فى الحياة ومن انهيار آماله وخيبة رجائه ، ولعل أبا
العلاء خير من يتمثل لديه النوعان ، شعر الحكمة الذى يصدر عن عاطفة ، والنظم
العقلى الذى لا نستطيع أن نطلق عليه لفظ الشعر . وذلك كثير فى لزومياته بما
لا يحتاج معه إلى استشهاد .

أما ابن سناء الملك فحظه من الحكمة قليل ، لأنه وإن تعمق فى جزئيات
المعانى تعمقا عقليا يستوحيه من التلاعب اللفظى ومن مناساة الشعراء القدماء ،
فليس على شئ من العمق فى تأمل الحياة والتدبر فى الأحياء ، يقل أن يتجه إلى
استبطان ذات نفسه ، أو مراقبة عواطفه واستخلاص العبر مما يمر تحت بصره
وسمعه . إنه استعداد ، وقد قيل إن الشاعر يولد شاعرا . وتتخذ لذلك مثلا قصيدته
المشهورة التى مطلعها :

سواى يخاف الدهر أو يهرب الردى وغيرى يهوى أن يكون مخلداً^(١)
وهى قصيدة فى الفخر بنفسه كان يمكن أن تكون تصويراً لطموح
الشاعر ، بل ولأحلام اليقظة عنده ، ولا بأس أن يعبر الشاعر عن غروره وما يحس

(١) الديوان ص ١٦٥ - وقد صارت هذه القصيدة من المختارات المدرسية فى الكتب الحديثة.

به من امتياز عن حوله من الناس ، فهذا شعور طبيعي عند أكثر الفنانين في جميع العصور ، ولكن القصيدة تحولت عند ابن سناء الملك إلى فخر صياني يقوم على المبالغات التي لا تمت إلى نفسه ولا إلى نفس أحد من الناس بصلة ، وحسبنا أن نستمتع إلى قوله :

وقدما بغيري أصبح الدهر أشيبا وبى بل بفضلى أصبح الدهر أمردا
وإنك - بدى يازمان وإننى على الكره منى أن أرى لك سيداً
ولم^(١) أنا راض أن أرى واطىء الثرى ولى همة لا ترتضى الأفق مقعدا
ولو علمت زهر النجوم مكانتى نلحت جميعاً نحو وجهى سجدا

لقد رأى الشاعر أن الفخر بابا من أبواب الشعر العربى ، نظم فيه الشعراء منذ الجاهلية ، فأراد المشاركة فيه ، وكان المبدأ العقلى الذى جعله نصب عينيه ، أن هذا ميدان أساسه المبالغة والإسراف ، وأنه كلما أمعن الشاعر فى المبالغة وغالى فى الإسراف كلما كان أجدر بشهادة التفوق ، فكانت هذه المعانى التى نراها . ونحن نستطيع أن نكتشف الأصول القديمة التى وراء كل بيت منها . فالببيت الأول جاءت فكرته من قول المتنبي :

أتى الزمان بنوه فى شبيبته فسرهم وأتيناها على الهرم

فكس ابن سناء الملك الفكره فجعل آخر الزمان - أى عصره - شبابا لوجوده فيه . على أن شمر المديح فيه الكثير الذى يذكر أن وجود المدوح قد أعاد للذنيا شبابها . وكذلك فى المديح أصل يكاد يكون ثابتا وهو أن المدوح يتحكم فى الدهر وأن الأيام تخضع له ومنه أخذ الشاعر بيته الثانى وأضاف إليه التماسا للتفوق « على الكره منى » وكذلك الأمر فى البيتين التالين .

(١) كذا فى الديوان . وما نحفظه . « وما » .

المبالغة بين التكلف والصدق :

والمبالغة من الوسائل التي تذرع بها ابن سناء الملك للزيادة في المعاني القديمة وللاتيان بالمخترع أو المبتكر من الشعر ، والمبالغة مبدأ لدى شعراء العربية أفسد على الشعر كثيراً من جماله لأن التبارى في المبالغة قطع ما بينها وبين الشعور الإنساني من صلة . ويستطيع قارئ الشعر العربي أن يتبع موضوعات محددة مثل موضوع « النحافة » التي يدعيها الحب فيرصد تطورها منذ بدأت في الشعر الجاهلي إلى أن انتهت إلى ما يشبهه .

كفى بحسمى نحولاً أننى رجل لولا مخاطبتى إياك لم ترنى^(١)
وإلى ما هو أسوأ من ذلك عند المتأخرين . ونستطيع أن نتبع حديثهم عن نحافة الخصر حتى نبأغ ابن سناء الملك في قوله :

واها على الخصر الرقيق وإنما قطع الحديث حديثه الموثوق
خصر أدير عليه معصم قبلة فكأن تقبيلي له تعنيق^(٢)

فإذا وجدنا اتجاه الشاعر إلى المبالغة قام على أساس المنافسة والمباراة ، فقدنا ثقتنا بهذه المبالغة ، واستبعدنا أن تكون وليدة حالة نفسية خاصة أو أزمة نفسية اضطرب بها قلب الشاعر . ولذلك موقفنا من قصيدته السابقة التي يفخر فيها بنفسه ، فنحن أميل إلى استقبلها على أنها جاءت عن وعى منظم هادف لدى الشاعر لا عن هذيان عاطفى نتيجة لانهيار أو حصار نفسى ، فإن الشعر قد يصدر أحياناً عن نوع من الهذيان نظروف خاصة مر بها الشاعر فتبقى له قيمته على الرغم من الظرف غير الطبيعي الذي لابسه .

(١) البيت للمتنفى .

(٢) الديوان من ٥٠٢ .

وهذا بغير شك يجرنا إلى قضية من أعقد القضايا في الفن ، وهي أن الثقة بالفنان ، وهي عامل نفسي ، تكون شرطاً أو أحد الشروط التي تجعل لفنه تأثيراً في نفوس الناس ، وتخلع عليه قيمة لا يمكن أن توجد إذا انعدمت هذه الثقة . وهذه الثقة لا تجيء من مجرد الهوى ولا تنشأ عن للصادفة ، وإنما تجيء من معرفة إنتاج الفنان كله ، وما يلح في معظم آثاره من أصالة يستقر بها في نفوس المشاهدين لأعماله أو السامعين لها أنه فنان موهوب ، وأن كل ما ينتجه ينبع من أغوار نفس عميقة مرهفة الحس موهوبة .

ونحن نعرض هذه القضية لأن لها صلة بالحكم على بعض ما جاء في ديوان ابن سناء الملك من أشعار يمكن أن تختلف فيها الأحكام تبعاً لاختلاف من يحكمون عليها في موقفهم من الثقة بهذا الشاعر أو انعدام ثقتهم به .

لقد جاء في ديوان ابن سناء الملك عدد من الأبيات تبدو في ظاهرها كأنها صدرت عن العقل الباطن للشاعر ، وتبدو وكأنها قادرة على أن تثير في نفس القارىء ماثيره بعض المذاهب الحديثة في فن التصوير والشعر ، وخاصة ذلك النوع المسمى بما فوق الحقيقة « السريالية » . وسنعرض أمثلة لهذا النوع من شعر ابن سناء الملك لنحدد موقفنا منها وحكمنا عليها وأسباب هذا الحكم .

يقول الشاعر في مطلع قصيدة :

بانت معانقتي ولكن في الكرى أنرى درى ذاك الرقيب بما جرى
ونعم درى لما رأى في بردى ردعاً وشم من الثياب العنبرا

فهو في هذا البيت الثاني يذكر أن هذا الطيف ترك آثاراً محسوسة ترى ، هي ردع المسك على بردته ورائحة العنبر في ثيابه ، وأن الرقيب رأى ذلك وشمه . وظاهر القول يخيل أن توهم الشاعر أصبح عنده حقيقة . ثم يمضي الشاعر :

طيف تخطى الهول حتى يشتري بيت الحشا فقد اشترى وقد اجترى
 ما زار إلّا في نهار جبينه فأقول سار ولا أقول له سرى
 ياعين صرت بمن حويت مدينة ولكم مضى زمن وأنت من القرى
 أبى وأمى من حلت بذكرها لما انتبهت ومذ رقدت تفسرا
 والشاعر في البيت الأخير جعل الحلم في التنبيه ، وجعل الحقيقة أو تفسير
 الحلم في النوم ، فأوهم اختلاط الوهم بالحقيقة في نفسه بين اليقظة والنوم .

فلو أننا أخذنا البيتين الأولين وأضفنا إليهما البيت الثالث وعرضناها على
 قارئ صلتها بتاريخ الشعر العربي قليلة ، لجاز أن يفلسف الموضوع ، ويرى في
 هذه الأبيات الثلاثة حالة من الحالات النفسية التي تعرض للأصلاء من الفنانين
 ممن تتحول الرؤى إلى حقائق ملموسة أمام عيونهم وأسماعهم ، كتلك الحالة التي
 وصفها الصوفي أبو الحسن الششتري في زجله^(١) :

شمسى مع ظلى اختلط وانتفت عن الحدود
 وبدا نور الفاط يورى تجريح الشهود

وكذلك حين نقرأ هذه الأبيات لابن سناء الملك من قصيدة أخرى^(٢) :

تمشيت في دار الحبيب بمقلتي وقد سحبت فيها ذبول الحاجر
 وما أرضها المثومة بمباسم ولكنها ملثومة بضائر
 فرقت إليها بالسرى لم الدجى وخلت الثريا ودعة في ذوائر
 وظلت إليها خاشعاً متصدعاً أهيم بقلب غائب اللب حاضر

أمام هذه الصورة التي يعرضها البيت الأول وغرابة ما فيها من ذبول الحاجر
 التي سحبت في دار الحبيب ، وشمسى الشاعر في تلك الدار بعينيه على آثار تلك

(١) الديوان الششتري ص ٢١٧ بتحقيق الدكتور على سائق الفشار - الإسكندرية ١٩٦٠ .

(٢) الديوان ص ٣٦٤ .

العيون ، وأمام هذا الدجى الذى تكاثف فأصبح شعراً ترصعه النجوم كالخلى
فوقه ، وأمام هذا السارى الذى يفرق هذا الشعر بقلب غائب اللب حاضر فى
البيت الأخير ، نقول أمام هذه الصورة يوجد ما يجوز أن يكون من الاهتزازات
الخيالية التى تشبه كما قلنا صور طائفة من الرسامين الذين يعبرون عن العقل الباطن
وما ينطوى عليه من عوالم غامضة خفية .

ونستطيع أن نقف أيضاً مثل هذه الوقفة عند أبيات المطلع من هذه القصيدة^(١) :

مضى معهم قلبى فله دره	لقد سرتنى إذ سار مع من يسره
وما لاح لما راح عنى غدره	ولكنه قد لاح إذ راح عذره
تجلد حتى قيل قد بان صبره	فقلت نعم والله قد بان صبره
ومر فلا وعد السلو يغشه	ضلالا ولا الصبر الجليل يفره
رأه غيور الحى يتبع بدرم	فنجاه منهم أنه مستقرم
فإن أعلموه أنه بعض عاشق	فعرزوا به الملك الذى هو قصره

فهذا القلب الذى انفصل عن الشاعر وتبع ركب الأحباب ، ورآه من
يصحبون هذا الركب من أهل الفيرة على نتاتهم ، ونجاته من هذا الفيور ، لأن
فتاة الحى نفسها التى يحمينا الفيور قد بدت مستقرة فيه . هذا التصوير الخيالى
يجوز أن يدخله القارىء المذكور فى نفس المجال السابق فيزداد يقينه من أنه أمام
شاعر تتنابه حالات نفسية شاذة يجعلها موضعاً لدراسات فى علم النفس ويطبق عليها
نظريات أحلام اليقظة والعقل الباطن وما بسبيله .

وكذلك يمكن أن تدخل فى المجال نفسه الأبيات التى يذكر فيها حديثاً
خاطب به قلبه طيف الحبيبة وهى^(٢) :

(١) الديوان ص ٣٨٥ .

(٢) الديوان ص ٨٢٠ . وفيه « سدامع عبنى » والصواب « عيفيه » .

تقلبي يقول لطيف منك يطرقني عسى بفضلك تحت الليل تسرقني
خذني لألحق مولى كنت منزله وصاحبي من ضناه ليس بلحقني
ولو أراد لحاقى كنت أسبقه لكن مدامع عينيه ستسبقني
كما يمكن أن يكون بعض ما سبق إيراده في الخال وخاصة في البخور المتصاعد
منه يتحول إلى شعر يتدلى على الصدغ مجالا لمثل هذا الأمر ، وكثير غيره من
التشبيهات المركبة التي يمتلئ بها ديوان ابن سناء الملك .
ويمكن أن نمضي في استخراج نماذج من هذا النوع في شعر ابن سناء الملك
حتى يقول لنا ابن سناء الملك ما قاله في ديوانه :

تملكت در القول منتخبا له فأدنى الذى أدنى وأقصى الذى أقصى^(١)
إليك فلا تحصى الذى أنا قائل فقولى لا يحصى وعدك لا يحصى
تزيد على طول الليالى محاسنى فلا رُميت تلك الزيادة بالنقص
ولا يسمعا مع ذلك إلا أن نسوق نموذجين آخرين ، أحدهما هو هذا التشبيه
الذى يذكر فيه البخور الذى ملأ الغرفة فصار غلالة ، وكثوس الخمر خروق في
تلك الغلالة ، وهو قوله :

في مجلس مطرُ الكثوس بربعه وبلُ وغيمُ الندِّ فيه صفيق
وكأنما الندُّ الذكى غلالةٌ فيها بروق البابل خروق
وأتى الحبيب بكأسه وكأنها شفق يقربه إليه شفيق
فشربتها شغفاً لأن نسيما المسكى من أنفاسه مسروق
وجهلها وعلمت أن رضابه راح وأن لسانه ليريق^(٢)

(١) الديوان ص ٣٥٨ .

(٢) الديوان ص ٥٠٤ .

والثاني هذه الأبيات التي يتحدث فيها عن القبلة الهائمة التي قال فيها :

وَأَيْنَ مَا شئتُ فاعطِ الصب قبلته في النحر في الخد في التأشير في اللبس
يا قبلي إن أتيت النحر فاستترى بالعقد واكتنمى بالمسك واحتبس
وإن مررت بذاك الخد فأختلسي للشمس شعلة نور منه واقتبسي
ولما عبرت على التأشير أولعس عومي وفي ماء ذاك الريق فانغمسي^(١)

فهذا الانفصال بين الشخص وقبلته ، وهذه القبلة التي صارت كائناً حياً مستقلاً تستتر خلف العقد ، وتختلس النور ، وتنغمس وتعم في ماء الريق ، ومن قبل في المقطوعة الأولى هذا اللسان التي تمثل للشاعر إبريقاً يصب خمرأ ، والجو الذي اتصل به من البخور الكشيف وما يحدثه من خدر أو شبه اختناق ، كل هذا يحتمل كما قلنا أن ينظر إليه على أنه تجارب نفسية في حالات تشبه الأحلام والغيوبة مرت بالشاعر فعلاً ، فأوحت له بما أوحت ، وتمثل ذلك في نفسه ، وهو وهم ، كأنه حقيقة ، شأنه في ذلك شأن هذه المذاهب الفنية التي استبعدت سلطان العقل وحاولت أن تنطلق فيها القوى الخفية في النفس لتجيء بأعاجيب من التعبير المرئي والمسموع والمقروء .

ونحن من جانبنا لا نرى أمثال هذا الشعر عند ابن سناء الملك ، يحتمل أن يدخل في مجال التجربة الحية الصادقة ، ولا في مجال الرؤيا الباطنية تصدر عن فنان موهوب يمتاز بحساسية مرهفة مبالغ فيها ، أو بحساسية مريضة ، وإنما نرى في هذا الشعر مجهوداً عقلياً واعياً يسلك إلى غاياته طرائق منطقية واضحة ، وعليه أن ثبت ذلك ، ونجى بالأدلة التي جملتنا نقف منه هذا الموقف ، لئلا يكون الحكم تعسفاً ، ولئلا يقوم على مجرد الظن . وسنحاول أن نضع بعض القواعد التي

(١) الديوان ص ٤٤٥ - يريد بالتأثير الأسنان ، وبالعس الشقاء .

نستند إليها في الحكم على قضية معقدة كهذه القضية ، يخفى فيها أحياناً وجه الحق على من كان بعيداً عن الإحاطة الشاملة بدقائق الشعر العربي وتطوره الفني . وإذا كان حديثنا يتصل في المقام الأول بالشعر العربي وبابن سناء الملك بالذات باعتباراه موضع دراستنا التطبيقية ، فإننا نحتاج في هذه القضية إلى وقفة قصيرة عند بعض ما كتبه الأوربيون حول هذا المذهب السريالي لكي نعلم الفكرة النظرية التي بنى عليها المذهب المذكور عنه أصحابه ، لأننا سنحتاج إلى الأساس النظري لهذا المذهب حين نضع القواعد التي جعلتنا نخرج هذا الشعر ، الذي دناهم نماذج في ديوان ابن سناء الملك ، من دائرة هذا المذهب .

وينبغي قبل المضي في هذا السبيل أن نؤكد أن المسألة التي نعالجها ليست هي : هل كان ابن سناء الملك سريالياً في بعض شعره أو غير سريالي ، إذ أن عرض المسألة على هذا الوضع عبث لا محل له في هذه الدراسة لشاعر عربي عاش في القرن السادس الهجري ، كما يجب أن نؤكد أيضاً أن المسألة ليست حديثاً عن المذهب السريالي بالذات ، فإن هذا مذهب خاص لا يعنينا في حد ذاته ، ولوددنا ألا نذكر هذا اللفظ في ثنايا هذا البحث ، لما يثيره من جدل حول قيمة هذا المذهب ومصيره ، وموقف النقاد منه ، بل ولما يثيره من تهكم وسخرية أحياناً ، ومن غضب وسخط أحياناً أخرى . وإنما اضطررنا إلى الحديث عن هذا المذهب ، والاستشهاد بقول أحد مؤرخيه ، لتبين الأساس الفكري الذي كان مصدراً لظهور المذهب والفلسفة النظرية التي استند إليها ، لالدراسة المدرسة السريالية والحكم على أعمال أساتذتها ، وذلك لأن نفس هذا الأساس أو المصدر هو المفسر لما يوجد في الآثار الفنية والأدبية ، على اختلاف العصور وتنوع البيئات وتشعب الميادين ، من مظاهر تقرب أو تشبه ما تلقاه في هذا المذهب المتأخر من عجائب الإنتاج وغرائبه ، التي تختلف عن الإنتاج العادي

المؤلف في فروع الفنون والآداب . ثم لأن هذا المذهب قد أخذ النظرية بقوة
ومضى فيها إلى أقصى حدودها واستخدمها في الشعر والتصوير ، فألقى بذلك
عليها ضوءاً واضحاً وكشف عنها بعد إذ كانت مبهمة غامضة فاستحق بذلك أن
يرجع إليه ، لاسيما وأصحاب هذا المذهب من الرجال الذين مارسوا الفن والشعر
ممارسة تطبيقية ، وأنتجوا فيه إنتاجاً رفيعاً ، فلم يكونوا مجرد فلاسفة ونظرين .

قال موريس نادو⁽¹⁾ . بعد إذ تحدث عند التقدم الملمى في العصر الحاضر ،
وبعد إذ نقل جملة عن ديستوفسكي جعلها عنواناً لفصله وهي :

« إنني أوافق على أن كون اثنين في اثنين تساوي أربعة ؛ شيء ممتاز .
ولكن إذا وجب ذكر التفضيل ؛ فأنا أقول لكم أن اثنين في اثنين تساوي
خمس ؛ شيء فائن كذلك » .

قال المؤلف يصف الموقف في أوروبا قبيل الحرب العالمية الأولى : « وإنما
الذي لم يتقدم هو معرفة الإنسان ، ذلك الذي عرف كيف يستخدم عقله وقدرته
المنطقية على تغيير الدنيا ، وظل عاجزاً عن تغيير نفسه . لقد بقى الإنسان ذلك
المتوحش الذي يستعمل أجهزة لا يفهم منها إلا وظيفتها التقريرية . بل لقد صار
سجين تلك الآلات التي صنعها وأكثر منها ، لقد عبدها كما يعبد المتوحش
أصنامهم ، وطفق يطلب منها أن تنزل الفيث وتجلب الربيع ويسألها أن تغير حياته ،
وبقيت الآلات صماء ، بل زادت على ذلك بأن جعلت هذا الإنسان يحس
بعبوديته ، وفي آخر المطاف كان التورط في حرب جديدة . ما أجملها خاتمة ؟ لقد
صنع الإنسان قفصاً جميلاً يدجن فيه قوى الطبيعة ، ووفق في ذلك . ولكنه لم
يدرك أنه قد سجن فيه نفسه أيضاً .

(1) Maurice Nadeau, Histoire du Surréalisme—Paris 1945—P. 26

لقد صاح طويلاً ، وثار وهشم يديه ضرباً على القضبان ، ولكن هذه قاومت ، لأنها ثمرة عمل عقل متقن حقاً . وفجأة عرف أن الشر ليس فقط فيما صنع ، وإنما الشر في ذات نفسه . لقد أنشأ حضارة قاسية لأنه هو نفسه أصبح مخلوقاً عجيبيّاً . صاحب رأس أفرط فيها نمو العضو المتماقل . فالعقل والمنطق والقياس والزمان والمكان وكون اثنين واثنين أربعة ؛ كل ذلك انتهى بأف صار عند الإنسان الحقائق الوحيدة الحية ؛ ومع ذلك فهي ليست إلا القواعد السهلة ، والوسائل العملية المؤقتة لإنجاز أعماله . وهي وإن كانت أرقى من الخبرة البدائية ومن التبعّد الديني ، إلا أنها مجرد مرحلة في طريق الفكر ينبغي تجاوزها . إن هيجل المجوز وجدليته هو الجواب لهذا التجاوز المطلوب ؛ فليس من المصادفة أن يجعل السرياليون منه قاعدة لفلسفتهم . إنه حقاً ينتسب إلى معسكر العقليين والمناطقه وصانعي القيود ؛ ولكن لا يستبعد أن يوجد في نفس ذلك المعسكر من يدرك وجود الانفصال العميق بين الإنسان وبين الحياة ويرسل صيحة الإنذار .

« وقد حدث ذلك فعلاً . لقد تبادر الناس إلى محاضرات الكوليج دي فرانس يستمعون إلى برجسون وهو يتهم العقل وينادي بالقوة الفائقة » الوثبة الحية » . ولكن برجسون إذ لم يقتدر على تحديد هذه « الوثبة الحية » لم يجد بداً من أن يعيد اقتراح الحل التصوفي القديم ومن أن يسقط بين ذراعي الكنيسة الكاثوليكية فيقدم بذلك الدليل الواضح على يأسه الفلسفي . أما أنشتين فكان أكثر جدية ، ولم يفهم الناس دائماً ما كان يقوله في لغته العلمية ، ولكن أضواء كانت تلتع في كلامه من هنا وهناك فتصير كالنجم ، إنه يقول فيما يتصل بمادة الكون « إننا نحضنون ، إن الكون الحقيقي ليس على ما نعتقد . إن المفاهيم المعتمدة المدعمة لقيمة لها ، وليست إلا مألّفناه في حياتنا اليومية ، أما ما وراء ذلك فهي زائفة ، إن مفهوم الزمان الذي صنعناه لأنفسنا زائف . إن الضوء

يتمدد في خط منحني ، وإن كتلة الأجسام مطاطة » إن أصحاب الأبحاث أخذوا يسرون على آثاره ، ويتساءلون في جد عن شروط المعرفة وحدودها . لقد وضع أن المعرفة شيء يختلف تماماً عن الفعل ، ذلك الفعل الذي خصه العلم بإرشادات لاتصلح إلا له ، وإذن فلا ينبغي أن يختلط الأمران ؛ لقد تبدلت هندسة أقليدس ونظريته المشهورة بين يدي الرياضيين . لقد أصبح العقل ، ذلك العقل المطلق القوة ، موضعاً للاتهام ، إنه متهم صامت لا يستطيع الدفاع عن نفسه . إن الحقيقة شيء آخر غير ما نرى ونسمع ونلمس ونحس ونذوق . إن هنالك قوى مجهولة تؤثر فينا ، ولكننا نأمل أن نستطيع التأثير فيها فليس أمامنا إلا أن نمضي في استكشافها .

إن الإنسان المشتت بين عقل معذب ، ولكنه معتز به دائماً ، وبين عالم مجهول يحس أنه المحرك الحقيقي لأعماله وأفكاره وحياته ، عالم يتجلى له في نومه الذي هو نصف عمره تقريباً ، هذا الإنسان أتجه ببصره إلى ذلك العالم . وهو في هذا الاتجاه تعرف على مخلوقات عجيبة ، ورأى مناظر لم يرها من قبل أبداً ، وأتى بأعمال رائعة . إن عالماً في التحليل النفسي في فيينا^(١) يحمل مصباحاً محجباً يحاول أن يهتدي به في ذلك التيه الغامض . وكانت اكتشافاته مخيفة إلى درجة جعلت رجل الطبقة الوسطى يعتبرها فضيحة حين عجز عن فهمها . ويتبع الأطباء السرياليون رجل فيينا فيكتشفون كنوزاً جديدة بعد دهشة وتعجب . لقد انهار الحاجز الكثيف الغليظ الذي يفصل ما بين الحياة الخفية والحياة العامة ، ما بين اللاوعي والوعي ، ما بين الحلم والتفكير الموجه ، أي المنطق ... هل نحن في طريق الوحدة ؟ وهل سوف يستطيع « أورفيه » أن يجمع أجزاء جسده الممزق ؟ لقد ولد أمل كبير .

(١) يريد المؤلف سيجموند فرويد .

« لقد وجد السرياليون في اكتشافات فرويد حلاً مؤقتاً ، فلقد أثبتت أن الإنسان ليس فقط « مفكراً » أو ليس « مفكراً عاطفياً » شأن كثير من الشعراء من قبل ، بل هو أيضاً « نوام » نوام يستعيد في كل ليلة ، خلال أحلامه ، الكنز الذي يبدده مفرقاً في نهاره . إن الإنسان ليس فقط سجين الطبيعة ، وسجين انتصاراته عليها ، بل هو سجين نفسه أيضاً .

« لقدلف حول روحه أربطة ستنتهي به شيئاً فشيئاً إلى اختناق محقق . فليترك الأقيسة المنطقية والبراهين والعلل والنتائج ، وليبحث الإنسان - كما يقول المثل - عما هو أصغر من ذلك .

« افتح الأبواب للأحلام ، مستقر التلقائية . سوف نشهد الإنسان كما هو ، وسنصير رجالاً كاملين محررين ونستطيع أن ندرك رغباتنا ونحققها . لا غموض بعد ، سوف نسكن جميعاً « بيت الزجاج » سنرى أنفسنا على حقيقتها ، وسنراها على ما نحب .

« إنه حلم جميل يستحق التعب في سبيله !

« ولكن السرياليين لم يكونوا رجال سياسة ولا علماء ولا فلاسفة ، وإن وجد فيهم بعض الأطباء . إنهم شعراء ، مختصون في الشؤون اللغوية ، ومن هنا سيكون هجومهم . فليست المنطق أولاً ! إنه ينبغي أن يطرد ويحارب ويهزم .. لم يعد هنالك فعل وفاعل ومفعول ، إن هنالك كلمات يمكن أن تعني شيئاً آخر غير الواقع^(١) ؛ وإن الشعر هو وسيلة للمعرفة على قدم المساواة تماماً مع العلم والفلسفة ، وهو وسيلة للعمل لا يفترق عن السياسة والطب . المعرفة تفلت من العقل ، وكذلك الفعل يتجاوز العقل . إن الجمال والفن من غنائم المنطق في

(١) يستشهد المؤلف في الهامش بقول أندريه بريتون أحد زعماء السريالية « يمكن أن يعرف الإنسان تماماً كلمة Bonjour صباح الخير » ويقول مع ذلك « الوداع adieu » المرأة يلقيها بعد غيبة سبعة »

غزواته ، وإذن فينبغى تحطيمهما . إن الشعر ينبغى أن يصدر « من الروح تخاطب الروح » وأن يحل الحلم محل الفكر الموجه ؛ وإن الصور البيانية لا ينبغى أن تكون إشعاعاً طافياً على سطح الأفكار أو العواطف ، وإنما ينبغى أن تكون بريق الصاعقة الذى يضئ كل جانب من « سراديب الذات » . إنه طريق واحد : اترك « الضيف الجهول » فيك يعبر عن نفسه تعبيراً تلقائياً بكل ما فيه من عمق وبكل قواه . وليس إلا احتياط واحد ، هو ألا تتدخل . إن شعراء الماضى كان يوحى إليهم بين وقت وآخر ، ومن هنا كانت كل قيمة إنتاجهم . ولكن شاعر اليوم لا يختلف عنهم فقط فى أنه يوحى إليه دائماً وفى كل وقت ، بل إن المفعول صار فاعلاً ، لقد أصبح هو الذى يوحى . إنه ليس فقط « الصدى الرنان » و « النبي » و « الرأى » إنه كل ذلك معاً . وفوق ذلك أيضاً . إنه ساحر إذ أنه هو الذى يغير الحياة ويبدل الدنيا ويقلب الإنسان من حال إلى حال . إنه يعرف كيف « يخاط العمل بالحلم » و « يمزج الباطن بالظاهر » و « يمسك الزمن الخالد فى اللحظة العابرة » و « يصهر العام فى الخاص » إنه جعل الإنسان مع صورته وحدة لا تنفصم ، وجعل منه مع الدنيا جوهرًا متماسكاً .

« ولكنه ليس بسبب هذا إنساناً آخر فوق البشر ، إنه يمشى بينهم فى وضوح النهار ، وإنما المعجزة أنه اكتمل ، وكل فرد يملك أن يكتمل . فيصبح من المختارين . « إن الشعر ينبغى أن يصنعه الناس جميعاً لا فرد منهم » .

« إن هنالك إذن ثورة حقيقية ، وهى أولاً فى مجال الشعر ، لأنها تنكر الشعر إذ تتجاوز حدوده . إن عملية التنظيم فى القصائد طرحت جانباً ليحل محلها نصوص تلقائية تملأ الأحلام فى بساطة ونقاء لاواع فليس من عناية بالفن وبالتماس الجمال ، لأن ذلك غايات تافهة لا تستحق التقدير الذى سمت به . إن روح الشاعر هى روح الشاعر ، إنها عجيبة تضطرب فيها الأحاسيس والعواطف

والشهوات والمطامح التي تعبر عن نفسها في اختلاطها وضجيجها وتنافرهما ، بالكلام أو الكتابة ، وهما أى الكلام والكتابة ، القلب المنطقى القديم العهد الذى ينبغى أن يفك ويحطم ويرد إلى عناصر بسيطة . إن الألفاظ المفردة هى وحدها القادرة على التعبير فى دقة عن الفيض الشعري فى جملة الكاملة^(١) . وإذن فقد رفضوا الشعر فى صورته القديمة وتجاوزوه . فالشعراء السرياليون ، إذا أرادوا أن يستحقوا هذا اللقب ، يسهمون مندهشين فى استخراج فيض يصدر عن نبع حتى لا ينضب ، ويحملون مع الطين حبات معدن ثمين . إن ما يقدمونه لا يمكن أن يقارن بما قدم من قبلهم .

« وعلى أنقاض هدم شامل . كان ضروريا . بنوا قوما جديدة فى جو يشبه أن يكون جو خلق الكون » .

ذلك هو بعض ما عرضه موريس نادو فى كتابه تاريخ السريالية عن الأساس النظرى الذى قامت عليه هذه الدعوة ، أو المذهب الفنى ، الذى ازدهر فى أوروبا ما بين الحربين العالميتين والذى لقي أنصاراً له فى جميع الدول والقارات أنتجوا ولا يزالون ينتجون تحت تأثير هذه النظرية آثاراً يعجب لها الناس فى أكثر الأحيان ويعجبون بها فى أحيان أخرى ، وينقسمون حيالها . وقد عرضه فى أسلوب سريع اللغات كثير الروز ليستطيع أن يصور ما استطاع لمساة من نفوس السرياليين .

وذاضح أن المذهب قام على نظرية من نظريات المعرفة ، لا على عبث مقصود بالمعنى وتلاعب واع بالألفاظ . إنه يأس من قدرة العقل على استبطان خفايا النفس الإنسانية والكشف عما فى أعماقها من مشاعر ، واتجاه إلى عالم الأحلام ،

(١) أعد النظر فى حديث سارتر عن اللغة الذى نقلناه فى الفصل الأول من البحث ص ١٩ .

وما عرف باسم العقل الباطن ، يترك الفنان السبيل له مفتوحاً دون عائق ليعبر
أو ليخرج ما في باطنه .

وليس معنى هذا أن يكون الفنان وهو يرسم أو الشاعر السريالي وهو يكتب
في غيبوبة ، ولكن معناه أنه يستحضر أثناء الكتابة والرسم هذه الصور التي
أحس ويحس بها محاولاً تسجيلها في كلمات أوفى ألوان وأشكال ، دون أن
يخضعها لتنظيم عقلي وترتيب منطقي ودون أن يمتثل عليها ليصحبها في قوالب من
الأيسة المعقولة أو التناقض الظاهري . وليس يعني أن نحكم على نجاح السرياليين
أو إخفاقهم في محاولتهم التعبير ونزوعهم إلى الإيحاء وانصرافهم عن الأصول الفنية
وقواعد الجمال فيما انتجوا . ولكن الذي يعني أن نذكر أن احتقارهم للعقل
أو بأسهم منه ، قد عرف قديماً ، وآمن به فريق من أصحاب المعرفة ، وكان
المتصوفة من هؤلاء المنكرين لقدرة العقل على المعرفة الحقة الكاملة . وقد قال
محي الدين بن العربي ، وهو الذي عاش قريباً من ابن سناء الملك متحدثاً
عن جماعته :

مجانين إلا أن سر جنونهم عظيم على أعتابه سجد العقل

ولكن هؤلاء المتصوفة ، إذ أنكروا قدرة العقل ، وإذ التمسوا طريقاً آخر
هو الذوق والحس ، لم يريدوا من وراء ذلك إلا حقيقة واحدة هي حقيقة الألوهية
يسلكون لها سبيلاً يختلف عن سبيل الفقهاء والعامة من المتدينين . ولقد عبروا
حقاً بالكلام وبالكتابة نثراً ونظماً ، قصائد وموشحات وأزجالاً ، عن مذهبهم
ولكنهم ظلوا يحومون حول هدف واحد ، هو الهدف الديني ، ولم يقصدوا
ما قصده أصحاب هذا المذهب الحديث من استكشاف الإنسان لنفسه ، وإنما
أرادوا استكشاف الله في نفس الإنسان . فالوجه إذن بعيد في المقارنة بينهم
وبين السرياليين ، كما أن الوجه أيضاً بعيد في المقارنة بينهم وبين النماذج التي

أوردتها من شعر ابن سناء الملك ، فمأذج ابن سناء الملك ليست شعراً دينياً ولا حديثاً عن وحدة الوجود . وإنما الأقرب والأبهر أن يقارن ابن سناء الملك في تلك الأعمار بأصحاب نظرية العقل الباطن في مجال الفن والشعر .

ونعود إلى ابن سناء الملك ونحكم على نماذج شعره السابقة على ضوء ما رأيناه من الأساس النظري عند أصحاب اللاوعي والعقل الباطن .

نسجل أولاً على ابن سناء الملك ما شهدناه في كل ديوانه من سيطرة العقل الواعي على جميع منظوماته ، ومن اعتماده الكلي على الحجاج العقلي ، وعرض القضايا المنطقية التي تقيم المقدمات لتنتهي منها إلى نتائج ، ولسنا في حاجة بعد الذي أوردناه من نصوص له خلال هذا البحث أن نعود إلى الاستشهاد بنماذج من شعره في مختلف الأغراض نؤكد بها هذا المعنى ، وثبتت غالبية العقل وسيطرته على إنتاجه كله . فإذا سلمنا بأن هذا الشاعر كان اعتماده في كل ديوانه على عقله فليس من السهولة واليسر أن نرد النماذج القليلة في شعره التي ذكرنا بعضها إلى نظرية لديه أو مذهب في فهم الشعر وفهم مهمة الشاعر يناقض حياته الشعرية كلها ، ويضاد مذهبه الذي اعتز به واعتبره طريقه إلى الاختراع والابتكار . وهذا الذي ذكرناه من قبل تحت اسم الثقة بالشاعر ، يمكن أن يفسر تفسيراً بعيداً عن المدح أو الذم ، فالثقة بالشاعر ضرب من معرفة الدارس له معرفة وثيقة يحيط فيها إحاطة كاملة بالمجال الذي يتحرك فيه الشاعر ، وبقدراته وبالمدى الذي تستطيع أن تصل إليه هذه القدرات .

إن النقاد قديماً وحديثاً ، حين يتاح لهم معايشة الأديب أو الفنان في آثاره الأدبية والفنية معايشة طويلة ، تستقر في قلوبهم وأذهانهم عنه صورة له واضحة الملامح والسمات بحيث يستطيعون التمييز بين أعماله وأعمال غيره تمييزاً لا يستطيعون دائماً أن يثبتوه بالبرهان العلمي والدليل العقلي ، لأن التقارب بين آثار الأدباء

يصل أحياناً إلى حد يختلط فيه الأمر اختلاطاً يشبه اختلاط الظل بالشمس في المنطقة التي هي ما بين الظل والشمس ، فيخفى الأمر إلا على الخبراء الذين عرفوا أولئك الأدباء معرفة عميقة دقيقة . ولقد كان لنقادنا القدماء أحكام في الشعر المنحول للجاهليين لا يستطيعون إقامة الدليل المصادى الملموس عليها ، ولكنهم كانوا يرجعون إلى حاستهم وذوقهم وطول قراءتهم لشعر الجاهليين والإسلاميين ، ولقد رأينا ابن سناء الملك نفسه يستكثر على ابن رشيق أربعة معان فقط وردت في ديوانه كله ، ويقف منها . وقف الشك في أن تكون مسروقة عن غيره ، وإنما فعل ذلك لأنه من قراءة ابن رشيق ومن مقارنة إنتاجه بإنتاج ابن المعتز والتمنبي وغيرهم استقرت لديه فكرة واضحة عن شاعرية ابن رشيق وقدرته البيانية .

ولسنا نقول هذا كله لنعفى أنفسنا من التدليل على ما ندعيه من أن النماذج التي ذكرناها من شعر ابن سناء الملك ليست وراءها ثروة نفسية ولا كنز من كنوز العقل الباطن ، وأنها لا ترد إلى فهم خاص ، ولو كان غامضاً ، يشبه أن يكون حديثاً ، يسجل لشاعرنا القديم ويعطيه حق سبق فيه . وإنما نسوق هذا الحديث عن خبرة الناقد ، لأننا نرى أن دراسة الشعر تستلزم من الدارسين زيادة على النظريات العقلية والنفسية الجديدة والقديمة ، معايشة طويلة وإحاطة شاملة للشعر في اللغة التي يدرسونها ، لتكون عندهم الخبرة التي تمكنهم من التمييز بين الغث والسمين والزائف والصحيح والكاذب والصادق ، لأن ذلك يلتبس على كثير من المحترفين أنفسهم ، فأولى به أن يلتبس على المتطوعين .

وبعد تقديرنا لهذه القضية نستطيع أن نعتبر أنها القاعدة الأولى في الحكم النقدي ، وهي استكشاف الروح العامة التي تسود إنتاج الشاعر كله والأحكام إليها فيما يكون موضع خلاف ، وما يحور احتمالاً لأكثر من تأويل ، ثم نرجع

من التأويل ما اتفق والروح العامة للشاعر ، وما استقام مع المذهب السائد عنده ،
ومن هنا نرجح بادية ذى بدء أن النماذج السابقة إنما هي أثر لجهد عقلى وليست
فيضاً يصدر عن لاوعى الشاعر وعقله الباطن .

ونكن ذلك لايعنى من النظرة التفصيلية فى ذلك الشعر وإقامة قواعد
أخرى يحكم إليها ، لأن لكل قاعدة عامة شذوذاً ، ولصاحب المذهب فلتات
يخلص فيها من سيطرة مذهبية ويتحرر من قيود نظريته .

فحين نعود إلى الأبيات السابقة نجد أن الشاعر قد ذكر فى بعضها أن الطيف
الذى زاره قد ترك آثاراً ملموسة يستقبلها بحواسه الشاعر والرقيب معاً ، وهى
ردع المسك فى بردته ورائحة العنبر فى ثيابه ، وإذ نتصفح الديوان نجد الشاعر قد
أعاد هذا المعنى وكرره فى موضع آخر ، فقال ^(١) :

بعثت لى على فم الطيف قبله فأتنى بعض المسرة جملة
قبلة شاع مسكها بى فقالوا إنه محرم فمن ذا أحله

فالطيف الذى قبله فى النوم ترك أيضاً آثاراً من المسك شاعت وشمها الناس
فأنكروا على الشاعر ما أنكروا . وتكرار الشاعر للمعنى الواحد وتريده فى
أكثر من موضع ، يرجح عندنا أنه معنى يصدر عن تفكير عقلى ، لأنه يدل
على إعجاب الشاعر بالمعنى واعتباره مبتكراً ، ونحن نتكلم هنا عن المعانى
النادرة ، وحرصه على أن يسجل له وكأنه يتحدى به ، وهو يدل على الذاكرة
الواعية والقصد المتعمد . وتلك قاعدة ثانية من قواعد الترجيح حين
يشتبه الأمر .

(١) الديوان ص ٥٩٢ .

وتكرار ابن سناء الملك لا يقتصر على الأثر الملموس للطيف من تلك النماذج، بل إن الموضوع الثانى الذى يتحدث فيه عن رحلة القلب وسفره وراء الحبوابة وتركه جسم صاحبه قد تكرر أيضاً فى ديوانه، فجاء فيه غير النموذج السابق بإبراده قوله^(١) :

ولقد رحلت وما علمت بأن قلبي فى رحالك
فابحث عن النار التى لكم تجمد قلبي هنالك
قلبي وناركم كخددك فى توقده وخلالك

فقد جعل رحلة القلب هنا رحلة حقيقية، أى أنه أخرجها على الصورة التى أخرج بها المعنى السابق، ويجب أن نذكر بأننا نتخذ من تكرار المعنى النادر عند الشاعر العربى دليلاً على أن الشعر صدر عن عقل واع، ولا نعترض لغير هذا الجانب من المسألة التى نناقشها، وهى التى تتصل بالوعى واللاوعى، وإلا فإن تكرار الشاعر للمعنى الواحد لا ينفى أصالته عنده إن كان لم يسبق إليه، ولا صدق شعوره به إن كان معنى مألوفاً اشترك فيه مع غيره من السابقين عليه.

أما القاعدة الثالثة فى الفصل بين ما هو وعى أو لاوعى من شعر ابن سناء الملك، فهى اكتشاف التقليد والمحاكاة، أو السرقة فى الحدود المتعارف عليها بين نقاد الشعر العربى^(٢)، فإن وجد قبل الشاعر من عالج الموضوع نفسه بالأسلوب الذى عالج به، أو ثبت من مراجعة النصين أن الشاعر الأخير حاكى الأول كان ذلك مرجحاً، بل يكاد يكون قاطعاً، فى أن الشعر صدر عن «فكر موجه» حسب اصطلاح السرياليين. والمحاكاة تتنافى مع الأصالة، ودلالة التقليد واضحة

(١) الديوان ص ٥٣٣.

(٢) أسرار البلاغة ص ٢٩٣ - وعنوان الفصل « فى الاتفاق فى الأخذ، والسرقة، والاستمداد والاستعانة » وكذلك العمدة ص ٢ - باب السرقات وما شاكلها

على أن الشاعر يحس بإفلاسه فيسطو على ثروة غيره . والنقاد القدماء من البلاغيين يبيحون للشاعر أخذ المعنى من سابقه إذا أضاف إليه شيئاً ، أو نقله من موضوع إلى موضوع آخر ، ولا يعتبرون ذلك دخلاً تحت لفظ السرقات . ولكننا حين نعالج موضوع الوعى واللاوعى لا نستطيع أن نلتزم بهذا المبدأ ، لأن القضية هي هل مر الشاعر بحاله لاشعورية فتحت أمامه علماً جديداً مجهولاً في ومضة من الومضات ، فالتقط فيها صورة بعيدة عن الواقع الخارجى ، ولكنها جزء لا ينفصل عن واقعه الباطنى ؟ فالزيادة على الصورة القديمة والإضافة إليها أو الاستعداد بها والاستعانة أو تركيب الصورة أو تلفيقها من صورتين معروفتين أو أكثر ، كل هذا الذى يخرج عن نطاق السرقة عند القدماء يعتبر فى مجالنا هذا تقليداً مقصوداً واعياً ، فيقوم هنا مقام السرقة هنالك .

لقد قال ابن سناء الملك كما رأينا :

فى مجلس مطر الكئوس بربعه وبل وغيم الند فيه صفيق
وكأنا الند الذكى غلالة فيها بروق البابل خروق
فشبه دخان الند أو البخور المتصاعد فى المجلس بالغيم ، وشبه لون الخمر فى البيت الثانى بالبرق . وهذا تشبيهان كررهما الشعراء قبله ، وكان شاعرنا يعرفهما . فابن المعتز يصف كأس الخمر قائلاً^(١) :

كأن غمامة بيضاء يبنى وبين الراح تحرقها البروق
وقال السرى^(٢) :

وقد نشأت بين الكئوس غمامة من الند إلا أنها ليس تهطل

(١) ديوان الماتى ص ٣١٠ .

(٢) ديوان الماتى ص ٣٢٥ .

وأخذ ذلك أبو هلال العسكري فقال^(١) :

وعلا دخان الند أبيض ساطعا مثل الغمامة غير أن لم يهمل
فأنما الكاسات في حافاته شقر الخيول تجول تحت القسطل
وتال أبو الرقعمق فيما نقله صاحب اليتيمة^(٢) :

حميا كأن سنا نورها سنا بارق لاح في حندس

فالركنان الأساسيان في صورة ابن سناء الملك ، وهما تشبيه الخمر بالبرق
وتشبيه دخان الند بالغمام ، منقولان عن غيره ممن سبقه من الشعراء ، فإذا أضاف
إليهما بأن جرّه ذكر الغيم إلى المطر ، وبأن جعل مع الغمام صورة أخرى هي
الغلالة يشبه بهما معا دخان الند ، فيقوده التشبيه الثاني إلى ذكر الخروق في
الغلالة يحدثها البرق ، إذا صنع الشاعر هذا كله ، فصنّيعه تلفيق لصور سابقة جمع
بعضها إلى بعض ، تمثيا مع مبدأ عقلى كان يدين به في فهمه لمعنى الابتكار ،
وهذا الصنيع يدل على « الفكر الموجه » الذى يصدر عن تفكير عقلى ، وليس
بلمحة من لمحات العقل الباطن .

وكذلك حين نعود إلى فسكرته عن الطيف وأنه ترك أثراً ملموساً في قوله
السابق عن الرقيب :

باتت معانقتي ولكن في الكرى أترى درى ذاك الرقيب بما جرى

ونعم درى لما رأى في بردى ردعا وشم من الثياب العنبرا

وحين نلتمس الأصل القديم الذى استمده أو استعان به نتجه إلى البحرى.

(١) ديوان الممانى س ٣٢٥ .

(٢) يتيمة الدهر للتمالي ١ > ص ٢٤١ .

لأنه هو الذى اشتهر بالحديث عن الطيف ، وقد عده ابن أبى عون « أحد
الحسنين فى ذكر طروق الخيال ^(١) » فنجد له :

وليلة هومنا على العيس أرسلت بطيف خيال يشبه الحق باطله
نلولا بياض الصبح طال تشبى بمطفى غزال بت وهنا أغازله

ولكن البيتين لايوحيان ، رغم ذكره الحق والباطل ، بالمعنى الذى جاء
به ابن سناء الملك ، وإنما الذى يوحى بذلك من أبيات البحتري هو قوله من
قصيدة أخرى متحدثا عن الطيف ^(٢) :

سرى جانبنا للخرق يخشى ولم يكن ملياً بإسراء وجوب خروق
فبات يعاطيني على رقبة العدى ويمزج ريقا من جناه وريقى
وبت أهاب المسك منه وأتقى رداع عبير صائك وخلق
أرى كذب الأحلام صدقا وكم صفت إلى خبر أذنانى غير صدوق
فالبحتري هنا يذكر المسك ورداع العبير وأنه كان يتجنبها من طيف حبيبتها ،
حين اختلط الصدق بالوهم ، مخافة أن تترك آثارها فى ثيابه فيكتشف الرقباء
أو الأعداء زيارة الحبيب له . وإذا مهد البحتري ألمعنى فليس لابن سناء الملك
إلا أن يزيد فيه على طريق المبالغة ، فيجعل ماخشى البحتري وقوعه متحققا فعلا ،
رآه الرقيب رأى العين . وقد قرن البحتري بالطيف فى أبيات أخرى فكرة
« ردع الزعفران » فى قوله ^(٣) :

وما زالت الأحلام حتى التقى لنا خيالان باغى نائل ومнил
أنبها وهنا وفى فضل مرطها مصاب قواه بالنعاس قتيل

(١) التشبيهات لابن أبى عون - ص ٧٨ .

(٢) ديوان البحتري ص ٥٢٣ - طبعة بيروت ١٩١١ .

(٣) ديوان البحتري - ص ٢٤٣ .

فياحسبها إذ ذهب من سنة الكرى صريع بردع الزعفران زميل
على أن المسألة ، لو خفى علينا الأصل القديم الذى اعتمد عليه الشاعر ، يمكن
أن يفصل فيها على أساس ما نجده فى مثل هذه المقطوعات من وحدة نفسية تهم
عن الصدق ، أو من مفارقة تدل على التكلف العقلى ، أى أن توضع المقطوعة
موضع الفحص الدقيق ، بغض النظر عن صلتها بالتراث ، ليعرف مدى تماسكها
فيما بينها ونوع ارتباطها بما قبلها وبعدها من القصيدة . وهذه هى القاعدة الرابعة .
أن موقفنا من مثل هذه المقطوعات كموقفنا من القطعة الموسيقية أو للحن الموسيقى
الصغير فى نطاق العمل الموسيقى ، وصلته بما قبله وبعده .

فنحن مثلاً حين نتأمل بيتى ابن سناء الملك السابقين نجد أن التفتاته فيهما
إلى الرقيب ، وكون هذا الرقيب هو الذى رأى فى بردة الشاعر ردع المسك
وشم العنبر من ثيابه ، شاهد واضح على أنه يتلاعب بالمعانى ، إذ خرج بهما عن
نطاق رؤيته هو وإحساسه هو ، وهما المفترضان فى مثل هذا الموقف الذى يختلط
فيه الهم بالحق والخيال بالواقع ، إلى الحديث عن شخص ثالث يفترض أنه بعيد
عن مثل هذه الحالة النفسية . لقد أقامها الشاعر دعوى عقلية يستدل عليها بشهادة
الغير . ولو أنه فعلاً تملكه هذا الشعور المبهم تملكاً قوياً لما خطر بباله الرقيب
ولما احتاج إلى التماس شهادته .

وكذلك حين نراجع فى أناة سائر النماذج التى سقناها نجد فيها هذه
السقطات أو هذا « النشاز » الذى يهدم ما أقامه الشاعر من تخيل ، والذى ينتزع
المتأمل من « الجو النفسى الذى تخيله إلى جو آخر يبدد الأول تبديداً ، ويثبت
الزيف والصنعة .

فالشاعر حين يتحدث عن قلبه الذى غادره ومضى فى ركب الأهبة ،
يتصرف إلى التماس العنبر لهذا القلب ، ويطعن سروره بسيره فى قوله :

مضى معهم قلبى فله دره لقد سرفى إذ سار مع من يسره
وما لاح لما راح عنى غدره ولكنه قد لاح إذ راح غدره
وهذا يدل على « برود العاطفة » وأن الشاعر لم يمر بحالة من حالات التمزق
النفسى التى لابد منها فى موقف كهذا الموقف ، إن كان مصدر تجربة حقة ،
هذا فضلا عن المجانسة والمقابلة التى توحى بالتلاعب اللفظى . ثم انتقال الشاعر
المفاجىء إلى ذكر غيور الحى ، وأنه أراد البطش بهذا المطارد ، ثم كفه عنه خوفه
على الساكن فى جوفه ، وهو قول الشاعر :

رآه غيور الحى يتبع بدرهم فنجاه منهم أنه مستقره
هذا الإمعان فى الفكرة ، والطفرة من الجو النفسى للشاعر ، ولما بينه وبين
قلبه ومحبوته ، إلى شخص أجنبى لا يدخل فى نطاق هذا الجو ، يدل فى وضوح
على أننا لسنا أمام لاوعى بل لسنا أمام تجربة واعية سادقة ، وإنما نحن أمام
عبث بالمعانى وتلاعب بالألفاظ لا يحمل وراءه ثروة نفسية ، ولا حالة نادرة من
الحالات التى تعترى الموهوبين المرهفى الحس من الشعراء والفنانين .

لقد أطلنا الوقوف حول هذه القضية ، ولاشك أن العارفين بالشعر العربى
والمختصين فيه لا يحتاجون إلى كل هذا الإطناب لنثبت لهم ما أثبتناه . ولكن
عذرنا فى الإطالة هو أن الدراسين المحدثين يحاولون أن ينتفعوا فى دراسة التراث
القديم بكل ما وصلت إليه الدراسات النفسية والاجتماعية والجمالية فى العصر
الحاضر من نظريات وآراء ، وهو مسلك يحمد لهم بغير شك ، ويستحق منا
التشجيع والتحييد ، بل وننتظر من ورائه خيراً كثيراً لأدبنا العربى القديم والحديث .
ولكنه — كما ذكرنا — مسلك كثير المزالق ، وطريق كثير العثرات ،
ومجال تشبه فيه الأمور وتختلط الظواهر حتى تلتبس على كثير من الباحثين ،
حين يكون حظهم من معرفة ذلك التراث أقل مما ينبغى . فحق لذلك على من

أتيح لهم أن يعيشوا مع هذا التراث عمرا طويلا ، أن يعرضوا بشيء من التفصيل
لهذه الجوانب المهمة الغامضة في شعرنا القديم ، ليعينوا هؤلاء الدارسين على
اكتشاف الحقائق ، التي هي غايتهم وغايتنا .

* * *

وقد آن لنا أن نتقل من قصائد ابن سناء الملك إلى موشحاته ، لنرى صنيع
الشاعر في هذا الفن الجديد ، وهل اختلف مسلكه في التوشيح عن مسلكه
في القصيد .

وجدير بنا ، قبل أن نتقل ، أن نذكر أننا لم نقوم بدراسة موضوعية للمدائح
ابن سناء الملك ، وإن اتصلت تلك المدائح بالحروب الصليبية ، لأن معانيه فيها
لا تختلف عن معاني الشعراء في عصره وقبل عصره ، ولسنا نجد فيها خصائص من
الناحية النفسية أو الاجتماعية ، تجعلنا نتعرض لها على حدة ، أما الخصائص الفنية
التي بسطنا القول فيها ، فكما تصدق على غزله ورثائه تصدق أيضا على تلك
المدائح .

الفصل الثالث

ابن سناء الملك والموشحات

التوشيح فن أندلسي ظهر منذ أواخر القرن الثالث الهجري على يد عدد من شعراء الأندلس ، وكان ظهوره متصلاً بالغناء ، مرتبطاً بالأغاني الشعبية . ثم مضى هذا الفن يتطور على أيدي الوشاحين خلال القرن الرابع الهجري حتى اكتملت له صورته الأخيرة التي عرفها أدباء العربية ، ثم انتقل هذا الفن إلى المشرق من المغرب ، مخالفاً بذلك ما جرت به العادة من ظهور الفنون الجديدة في المشرق وانتقالها إلى المغرب^(١) ، وشارك فيه الشعراء المصريون في القرن السادس الهجري . وكان ابن سناء الملك أحد هؤلاء الشعراء الذين شاركوا مشاركة قوية تستلقت النظر في فن التوشيح ، إذ أنه لم يكتف بالنظم على نمطه وأوزانه وطرائقه ، بل انفرد بتأليف كتاب عنه جعل عنوانه « دار الطراز » تعرض فيه للحديث عن الفن الجديد وأصوله وقواعده وخصائصه ، وأورد عدداً من موشحات الأندلسيين فيه ، ثم عارض تلك الموشحات بعدد مما نظمها هو .

وحماسة ابن سناء الملك في استقبال هذا الفن ترد إلى أنه رأى فيه لونا من ألوان التجديد ، ونزعة من نزعات الابتكار ، وهو الشاعر الذي شغل كما رأينا بفكرة التجديد ، وملكت عليه حواسه الرغبة في الاختراع والابتكار حسب المفهوم الذي عرضناه من قبل .

وكان التجديد الذي رآه ابن سناء الملك في التوشيح هو أنه خالف نظام

(١) لا تعرف متى انتقل التوشيح إلى مصر ، فالنصوص تموزنا ، وقد أشار المرحوم الدكتور محمد كامل حسين إلى أنه عرف في العصر الفاطمي دون تحديد - دراسات في الشعر في عصر الأيوبيين ص ١١٤ .

القصيدة العربية القديمة . فإذا كانت هذه تتألف من أبيات تنظمها قافية واحدة فإن الموشحة تتألف من مقطوعات^(١) تنقسم بدورها إلى جزئين هما الفصن والقفل وتختلف هذه الأغصان في عدد قوافيها وحروف الروى فيها عن عدد قوافي الأقفال وحروف الروى فيها . وفضيلة أخرى اعتبرت تجديداً في الموشحة هو أن القفل الأخير منها ، ويسمى في اصطلاحهم الخرجة ، لم يستخدم اللغة العربية إلا في حالات قليلة وبشروط ، وإنما استخدم في المقام الأول اللغة العامية العربية أو اللغة الأعجمية الإسبانية ، وهي عامية أيضاً . وللوشاحين شروط في الانتقال إلى هذه الخرجة والتمهيد لها في غصن المقطوعة الأخيرة ولهم أصول تعارفوا عليها حول هذه الخرجة وقيمتها وما يحسن فيها وما يقبح . ويضاف أخيراً إلى هذا أن الموشحات لم تستخدم الأوزان العربية القديمة ، وإنما استحدثت أوزانا جديدة ، ولم تلتزم وزناً واحداً في الأغصان والأقفال من الموشحة الواحدة ، وإنما خالفت بين وزن الفصن ووزن القفل من الموشحة الواحدة .

تلك هي الأمور التي تفرق بين الموشحة والقصيدة من الناحية الشكلية ، أى من ناحية البناء والوزن والقافية واللغة ، وهي التي استهوت ابن سناء الملك ، ورأى فيها شيئاً جديداً سبق به المتأخرون المتقدمين على حد تعبيره . وكما رأينا من قبل كيف ظل ابن سناء الملك فيما نظمه من قصائد مقيداً بطرائق النظم العربي القديم محاولاً الإضافة في جزئيات المعاني من فكرة واستعارة وتشبيه وجناس ، كذلك ظل ابن سناء الملك فيما يتصل بالتوشيح مقيداً بما شرحه الوشاحون الأندلسيون ، ومحاولاً مع ذلك الإضافة التي تظهر براسته واقتداره . فإذا كانت إضافته في الشعر

(١) آثرنا في هذا البحث وغيره أن نطلق على مجموع الفصن والقفل لفظ « المقطوعة » .
والقدماء اصطلاحات مختلفة في ذلك . وابن خلدون يطلق لفظ « البيت » على المقطوعة .

(م — ١٢ ابن سناء الملك)

ارتبطت بالمعنى فإن إضافته فى التوشيح ارتبطت بالشكل ، بمعنى أنه ، مع ما يظهره من تواضع إزاء هذا الفن الجديد وإزاء وشاحيه الأندلسيين ، وهو ما يبر عنه بقوله :

« وكيف ما كان فموشحاتى تكون لتلك الموشحات كظلمها وخيالها ، وأشهد أنها ناقصة من قدر كمالتها . . واعذر أخاك ، فإنه لم يولد بالأندلس ولا نشأ بالمغرب ، ولا سكن إشبيلية ولا أرسى على مرسية ، ولا عبر على مكناسة ولا سمع الأرغن ، ولا لحق دولة المعتمد وابن صمادح ، ولا لقي الأعمى وابن بقمى ، ولا عبادة والحصرى ، ولا وجد شيخنا أخذ عنه هذا العلم ، ولا مصنفات تعلم منه هذا الفن ^(١) » .

نقول إنه مع هذا التواضع يقول بعد ذلك « فإن رأيته قد نهض به طبعه ، وأخذ بيده ذهنه ، وأضاء له خاطره ، وهدته قريحته إلى الطريق ، ومشى فيها بلا دليل واستأنس بلا رفيق ، وجد إلى أن وجد ، وطلب إلى أن غلب ، فلا تجحد حقه ، واعرف له وزن فهمه ، ولطف ذهنه وحسن ذوقه ، وحسن غوصه وبعد غوره وقدر همته »

وقد قال قبل ذلك محدداً مهمته ، حاكماً على ما قام به من دور فى هذا الفن بقوله :

« وقد آن أن أذكر وأسرد الموشحات التى ذكرت الأمثلة منها ، فهذا موضع ذكرها . وأذيلها بموشحات لى ، على كل موشح منها موشح مضروب على مثاله ، منسوج فى عدد الأفعال والأبيات على منواله ، وما شذ عنى إلا موشح أو موشحان وقد أبدلتها بما هو خير منهما من موشحات اخترعت أوزانها ، واستخرجت

(١) دار الطراز ص ٣٩ .

من المعدن عقيقتها وعقيانها ، وموشحات أوصلت أقفالها إلى أحد عشر قفلا ، وما رأيت أحداً منهم جمع لهذه العدة شملاً » .

فشكلة الابتكار في الموشحات عند ابن سناء الملك تصورت ، بعد المنافسة ، في زيادة عدد الفقرات أو الأجزاء التي تتألف منها الأقفال ، فجاء في هذا السبيل بما لم يأت به أندلسي من قبل .

ولكي يتضح هذا الأمر ونذكر معنى الزيادة أو الابتكار الذي أضافه واقتصر به ابن سناء الملك في مجال التوشيح ، وأنه ابتكار يدل على الانحراف في فهم معنى الابتكار هنا ، كالانحراف في معناه هنالك في الشعر ، وإن كان لا يحمل وزر ذلك وحده ، فقد شاركه فيه وشاحون من قبل ، نعرض للأساس الذي قسم ابن سناء الملك على هديه الموشحات ورتبها في كتابه .

نظر ابن سناء الملك في بعض تقسيماته للموشحات إلى عدد الفقرات أو الأجزاء التي تتركب منها الأقفال والأغصان ، فرأى أن أبسط الأقفال ما تتركب من فقرتين ، ومثاله عند الأندلسيين :

شمس قارنت بدرا ، راح ونديم

وواضح أن الوشاح سيلتزم فيما يأتي من أقفال في الموشحة نفس هذا النظام فيكون القفل الثاني :

وقد درع النهر ، هبوب النسيم

وهكذا إلى الخرجة ، أي القفل الأخير وهي هنا :

لعل له عذرا ، وأنت تلوم

ووجد من الوشاحين من يزيد في أجزاء القفل فيجعلها ثلاثة وأربعة . وأخذ ابن سناء الملك يرقب الحد الأقصى عند الوشاحين الأندلسيين ويراجع الموشحات

حتى وجد هذه الأجزاء وقفت عند ثمانية . وإذ فهم ابن سناء الملك أن في الإكثار من الأجزاء براءة واقتداراً ، أخذ يزيد فيها حتى بلغ بواحد مما نظمته هو أحد عشر جزءاً ، وهو ^(١) :

مظلوم ، المسواك ، ثغر هداك ، بالابتسام ،
إلى الغرام ، فياخلى ، لا تعذل ، دعنى فلن ،
اصبر عن ، سحار ، وفثاك

وكان تبعاً لذلك مضطراً لأن يلتزم هذا العدد من الأجزاء وهذه القوافي نفسها فيما يجيء من أقفال ، فكان قفله الثانى :

يحموم ، من يهواك ، يوم نواك ، على الحمام ،
ولا يلام ، لاتمال ، إذ قيل لى ، ياممتحن ،
إن السكن ، قد سار ، وخلاك

هذه منافسة في ميدان ثمرته التكاف وصد الشاعرية عن حقها في التعبير ، فإن قصر الفقرات ، وتراحم القوافي وكثرتها ستكون دائماً على حساب ما يطلب للشاعر من حرية وانطلاق نفس . حقاً لقد وجد من يفعل هذا أو قريباً منه عند الأندلسيين ، ولكن حكم هؤلاء كحكم ابن سناء الملك منافسهم ، فهم قد ضيقوا المجال على أنفسهم ، وجعلوا من التوشيح ، بعد إذ كان غناء وتنغيم وتنوعاً يتسع فيه المجال أمام الوشاح ، صنعة لفظية معقدة ، وجعلوه ضرباً من الحيلة والتكلف تشغلهم وتشغل قراءهم ، بحيث تنصرف النفس عن استقبال الإحساس العاطفي المسترسل إلى مراقبة أعاجيب القوافي وغرابة تأليف الجمل ، والهروب من استيفاء المعنى إلى الوثوب على معنى آخر ، تنقطع بينه وبين سابقه الوشائج والصلات .

ولانزال نرى أن أجمل الموشحات الأندلسية هي التي قل فيها عدد الفقرات والقوافي ، فطالت الأولى ونقصت الثانية . ولا زال مؤرخو التوشيح يحدون في موشحة ابن زهر التي مطلعها :

أيها الساقى إليك المشتكى ، قد دعوناك وإن لم تسمع

وفي موشحة لسان الدين ابن الخطيب

جارك الغيث إذا الغيث هما ، يا زمان الوصل بالأندلس

خير ما يمثل التوشيح الأندلسي الجميل ، وهما مما قلت فيهما القوافي وطالت الأجزاء .

وإذا كان لبعض وشاحي عصر الطوائف عذر في الإكثار من الفقرات والقوافي لأسباب ربما كان للموسيقى والتلحين نصيب فيها ، فإن ابن سناء الملك لم تكن أمامه اعتبارات من هذا النوع تضطره إلى هذا التكلف ، خاصة فيما أودعه من موشحاته في دار الطراز^(١) . ولكن الفهم المنحرف لمعنى الابتكار والتجديد الذي استبد به هو الذي خيل إليه أن التفوق على الأندلسيين يكون بالإضافة إلى عدد الأجزاء ومضاعفة القوافي ، لأنه فهم أن الابتكار في الشعر هو بذل الجهد العقلي ، الذي اتخذ ميدانه المعنى في القصائد والشكل في الموشحات وهو متكلف في كليهما .

وخطأ آخر وقع فيه ابن سناء الملك فيما يتصل بالتوشيح حين أراد النظم فيه وحاول مخالفة الأندلسيين التماساً منه للابتكار ، ذلك هو موقفه من لغة المخرجة لقد عرف أن المخرجة من شروطها عند الأندلسيين أن تكون عامية اللغة ، ولا تكون معربة إلا في حالات قليلة^(٢) ، كما عرف أيضاً أن المخرجة ربما

(١) ذكر ابن الملك في القصص ما يمكن أن يستدل منه على أن بعض موشحاته قد غني فيها وسنعرض للسؤال بعد .

(٢) دار الطراز من ٣٠ - ٣١ .

كانت في لغة أعجمية . فلما حاكى الأندلسيين في نظم الموشحات أتى بخرجات من نظمه في اللغة العامية المصرية ، وهذا يستقيم مع أصول فن التوشيح . ومع ذلك لم يشأ أن تخلو خرجاته من لغة أعجمية شأن خرجات الأندلسيين . ولكنه لم يستطع أن يدرك الحكمة في هذه الخرجات الأعجمية ، فطن أن القصد منها هو استخدام لغة أجنبية أيا كانت هذه اللغة . وهذا خطأ في الفهم لأن الأعجمية التي استخدمها الأندلسيون هي لغة عامية كانت شائعة متداولة في المجتمع الأندلسي وكان كثير من الأندلسيين يتكلمون بها ويفهمونها ، فإذا استخدمها الوشاح في الأندلس كان بذلك يستخدم لغة عامية معروفة بين الناس في بيئته كمعرفة اللغة العامية العربية سواء بسواء . خفى ذلك على ابن سناء الملك ، ولم يعرف أن الأندلس التقت فيها لغتان عاميتان عاشتا جنباً إلى جنب في العصر الأموي وفي عصر الطوائف ، هي العامية العربية ، ذات اللهجات المحلية المتعددة ، واللغة الرومية ذات اللهجات المحلية المتعددة أيضاً ، وأن الجمهور في المدن كان يفهم اللهجتين ؛ فهما بالنسبة له لغة عامية . ومعنى هذا أن الوشاح الأندلسي حين كان يكتب خرجته في لغة أعجمية كان يعلم أن جمهور مستمعيه يفهمون تلك اللغة كما يفهمون العامية العربية .

ولكن حرص ابن سناء الملك على ألا يترك الميدان دون أن يثبت جدارته وكفاءته في كل جانب منه ، جعله يتجه إلى لغة أعجمية . قال في صدد هذا الموقف :

« وكنت لما أولعت بعمل الموشحات قد نكبت عما يعمله المصريون من استعارتهم لخرجات موشحاتهم خرجات موشحات المغاربة ، فكنت إذا عملت موشحاً لا استعير خرجة غیری ، بل ابتكرها وأخترتها ولا أرضى باستعارتها . وقد كنت نحوت فيها نحو المغاربة وقصدت ما قصدوه ، واخترت أوزاناً ما وقعوا

عليها . ولم يبق شيء عملوه إلا عملته ، إلا الخرجات الأعجمية فإنها كانت بربرية^(١) . فلهذا اتفق لي أن تعلت اللغة الفارسية عملت هذا الموشح وغيره وجعلت خرجته فارسية بدلا من الخرجة البربرية^(٢) » .

ونحن لا نعلم أن الفارسية أصبحت في مصر لغة عامية على عهد ابن سناء الملك ، وعبارته ، من أنه تعلمها ، تدل على ذلك . وإنما الذي جعله يتخذ منها لغة لبعض خرجاته هو هذا الفهم الخطأ من أن الأعجمية المقصودة عند الأندلسيين هي اللغة الأجنبية أيا كانت . ولا شك أن حرص ابن سناء الملك على الابتكار وعلى أن يثبت تفوقه ، هو الذي دعاه إلى الخروج على ما كان يفعله الوشاحون المصريون في عصره من استعارة خرجات الأندلسيين العامية ، وما أتجه إليه من اصطناع لغة غير عربية هي الفارسية التي تعلمها ليقابل بها اللغة الرومية الأندلسية^(٣) .

ولم يقف أمر ابن سناء الملك في الإضافة أو التجديد في الموشحات عند هذا الأمر ، بل إنه بعد أن تم له ما أراد من الإتيان بموشحات تساوى في عدد الفقرات ، أو الأجزاء من أقلها وأغصانها عدد مالمدي الأندلسيين منها ، وأضاف إليها ما أضاف ، أراد أن يحىء مجديدا في أوزان الموشحات ، فجمع تحت عنوان « الموشحات التي اخترع المصنف أوزانها » عدداً من موشحاته .

(١) لم تكن بربرية ، وإنما كانت في اللغة الرومانية أو الرومية التي صارت فيها بعد اللغة لإسبانية . ولئن جاز أن توجد خرجات لمغاربة في لغة بربرية ، لقد كانت خرجات الأندلسيين التي بين يدي ابن سناء الملك في غير البربرية .

(٢) من فصوص الفصول ، ونقل النص محقق دار الطراز ص ١٣٥ كما نقل الموشح .

(٣) تحدثنا في كتابنا « الرجل في الأندلس » عن حكمة الخرجات الأعجمية والعامية ورددنا أصلها الأول إلى أغان شعبية كانت شائعة في الأندلس حين بدأ يدا ظهور الموشحات ، ثم انحرف الوشاحون عن هذا الأصل بعد ذلك . « انظر ص ٦ وما بعدها » .

ولكن كيف يحدد في أوزان الموشحات وهو الذى قال فى مقدمته لدار
الطراز متحدثاً عن أوزان الموشحات الأندلسية ما يلى :

« والقسم الثانى من الموشحات هو ما لا مدخل لشيء منه فى شيء من
أوزان العرب ، وهذا القسم منها هو الكثير والجسم الغفير ، والعدد الذى
لا ينحصر ، والشارد الذى لا ينضبط . وكنت أردت أن أقيم لها عروضاً يكون
دفترها لحسابها وميزاناً لأوتادها وأسبابها ، فمرّ ذلك وأعوز ، فخرجها عن الحصر
وانفلاتها من الكف . وما لها عروض إلا التلحين ، ولا ضرب إلا الضرب ،
ولا أوتاد إلا الملاوى ، ولا أسباب إلا الأوتار ، فهذا العروض يعرف الموزون
من المكسور ، والسالم من المزحوف ، وأكثرها مبنى على تأليف الأرغن ،
والقضاء بها على غير الأرغن مستعار ، وعلى سواه مجاز ^(١) » .

فإذا كان موقف ابن سناء الملك من أوزان الموشحات هذا الموقف ،
فكيف يحىء بالجديد المخترع فى أوزانها ؟ لننظر إلى ما وضعه تحت « مخترع
الأوزان له » . إننا نجد القفل الأول من الموشحة الأولى هو :

أرى نفسى لقلبي واهبه ، ولم تحفل بحسن العاقبه ،
فأحداق المها ،

أشارت بالغرام ، وعصيان الملام ،
فقال مهجتي ، نعم يامنيتي ، نعم أنت التى ،
بها دار الهدى دار النعيم ، ومن أسقامها برء السقيم .

هذا هو القفل الذى سيلتزم فى كل ما يستقبل من الأقفال وزناً وتقفية
وعدد فقرات .

(١) دار الطراز ص ٣٥ .

فإذا أردنا توضيح الفكرة التي اتخذها الوشاح أساساً لجمع هذا الخليط ، وجدناه ، فيما يتصل بالفقرات ، قد جعلها عشر فقرات ، متجاوزاً بذلك الحد الذي بلغه الأندلسيون ، وهو ثمانية ، كما ذكر من قبل . وجعل القافية مرة مفردة ، وثنائية مرتين هما البدء والختام ، ثم ثلاثية . فبدأ بالقافية الثنائية تشبهاً بالتصريع في الشعر وبها ختم . فلو رسمنا قوافيه على الأسلوب الذي يستخدمه الأوروبيون لكانت .

..... ا ا ب ج ج

..... د د د ه ه

وهو تفنن لا نحس وراءه إلا محاولة للمخالفة بين القوافي والإكثار منها بالتمسكاً لتنظيم جديد لم يجده فيما بين يديه من موشحات ، ولو سألنا الناظم عن الحكمة من هذا التقسيم لما وجدنا عنده جواباً ، إلا أنها فقرات تطول وتقصّر ، على قواف مفردة ومزدوجة ومثلثة ، دون ما حاجة فنية أو معنوية استلزمت ذلك وحتمته . وكذلك حين نرجع إلى خرجة هذا الموشح نسألها سر هذا التقسيم ومن حقنا دائماً أن نرجع إلى الخرجة لأنها أهم ما في الموشح ، وهو ما عرفه ابن سناء الملك حق المعرفة ، إذ أنه قال عن الخرجة في التوشيح « . . . وهي العاقبة وينبغي أن تكون حميدة ، والختامة بل السابقة وإن كانت الأخيرة ، وقولي السابقة لأنها التي ينبغي أن يسبق الخاطر إليها ، ويعملها من ينظم الموشح في الأول ، وقبل أن يتقيد بوزن أو قافية . . . فكيف جاءه اللفظ والوزن خفيفاً على القلب أنيقاً عند السمع . . . بنى عليه الموشح لأنه قد وجد الأساس ، وأمسك الذنب ونصب عليه الراس^(١) » .

(١) ص ٣٢ من دار الطراز .

لقد وجدنا ابن سناء الملك مهد للخرجة بهذا الغصن ، وأغصان هذا الموشح
من أربعة أقطار على قافية موحدة :

ومشغوف يعض بشانقيه بغانية مشقة لديه
رماها الدهر يوماً في يديه ففناها بما رقصت عليه
وقد جعل الفناء هنا من عمل الرجل ، مخالفاً بذلك ما شاع بين الأندلسيين
من إسناده إلى المرأة ، وجعل دور هذه الرقص على هذا الفناء ، والخرجة هي :

يانانا المليحه غالبه ، يانانا لقلبي سالبه ،

شكنتي لمّها ،

وقالت ذا الغلام ، لقيني في الظلام ،

فقطع شفتي ، وخرق حلتي ، وخزق حزتي

وما أصبح في ما نقدر نقوم ، فنتعدى على هذا المشوم

فهذه الخرجة لحرص الوشاح على أن تطول وتكثر فقراتها ، قد جعل القسم
الأول منها شكاة من الرجل لأمه غالباً^(١) ، ثم شكاة من الفتاة لأمها ؛ وهذا
خلط منه لا يستقيم مع طبيعة الخرجة . فإن الخرجة ، وإن نظمها الوشاح ، يفترض
فيها ، وهي عامية ، أن تكون أقرب إلى الأغنية الشعبية ، بأن تقال على لسان الفتاة
تقرّلاً في محبوبها ، لا على لسان الحبيب والمحبوب معاً ، وهكذا كان يفعل الأندلسيون .
وكنا نود أن نسجل لابن سناء الملك فيما يتصل بالخيال الشعري في هذه
الخرجة تصوير تلك « الشيطنة » من الغلام الذي شكت منه الفتاة وأهمته
بأنه مرق ثيابها واغتصب منها القبلات ، باعتبار ذلك صورة شعبية طريفة لا يذكرها
الشعراء في قصائدهم . ولكننا لانستطيع ذلك لأن هذا النوع من التصوير موجود
(١) فانا - يدل السياق على أن المراد بها الأم أو المريّة . وإن لم أجدها في مصدر قديم

في الخرجات الأندلسية التي كانت بين يدي ابن سناء الملك ، مما يجعلنا نعتقد أنه انتزعها من الكتب لامن الحياة . ومن أمثلتها عند الأندلسيين ، مما أورده ابن سناء الملك^(١) قول الوشاح ، وهو ابن بقي .

قم فاستمع لخود كعاب

تشكو الذي اقتضى من عتاب

تمزيق شعرها والثياب

واحسرتي وما قد جرى لي ، لاعتبه فزق دالي ، ودلالى

من كل هذا يتضح أن خرجة هذا الموشح لا تقل تسكلاً عن سائر أقفاله ، وأن ضرورة معنوية أو خيالية ، لم تحتم أن تكون فقراتها عشرًا وقوافيها خمسًا ، حتى يلتزم ذلك في مطلع الموشح وسائر أقفاله ، وإنما إصرار الوشاح على المباهاة بكثرة الفقرات هو الذي أحدث في الخرجة الخلط الذي ذكرناه .

هذا فيما يتصل بصنيع ابن سناء الملك في نظام التقفية وعدد الفقرات في هذا الموشح ، أو في قفله ، لأن الأبيات لاجديد في نظامها ؛ أما ما يتصل بوزن هذا الموشح فنحن بمراجعة فقراته نعلم الطريقة التي سلكها الوشاح في إقامة الوزن ، فقد جعل أساسه بحر الوافر — مفاعلتين مفاعلتين فعول — وعليه أقام أشطار الأغصان كلها ، وقامت الفقرتان الأوليان والأخيرتان من القفل ، أما الفقرات القصيرة منه وهي ب ، ج ، د فقد حذف منها إحدى «مفاعلتين» فأصبحت «مفاعلتين فعول» فصارت بذلك العروض الثالثة من أعاريض الوافر على ما حكاه الأخفش وهي المجزوءة المقطوفة^(٢) ، وقد جاء الناظم بكل قوائمه ساكنة الآخر ، فتصير تارة

(١) دار الطراز ص ٧٧ — .

(٢) بين العروضيين خلاف في أن يكون مثل هذا من الوافر أو هو من المجتث . انظر ص ٦١ من العيون الفاخرة للدمايني — طبع مصر (المطبعة الخيرية) .

« فَعُول » بتسكين اللام ، وتارة ، إذا لم يوجد المد ، تصير « فَعْل » بحركتين وسكون .

وكذلك يسلك ابن سناء الملك هذا النمط في موشحاته ، فيجعل الفقرات الصغيرة من أقفاله على أوزان الطويلة منها فتكون الأولى مجزوءة من الثانية ، بحيث لو قرئت الفقرات الصغيرة متصلة جاءت على وزن الفقرة الطويلة . ففى موشحه الثانى تحت عنوان ما اخترع أوزانه ، نجد هذا القفل :

أهوى قمر ، أحوى أغر ، حلو الرضاب ، ألى
وعاذلى لما نهى عن التصابى ، أعمى

فالفقرات الثلاث الأول تساوى فى مجموعها وزن الفقرة الطويلة وهى الخامسة ، وهى كلها من وزن الرجز مع زيادة سبب خفيف فى القافية ثم ذيل الشاح بوزن « فاعل » وجعل منه فقرة مقفاة ليخرج بذلك موشحه عن أن يكون بحراً من الشعر العربى . وهكذا نجد ابن سناء الملك فيما بذله من جهد لإقامة أوزان موشحاته يسلك سبيل التفاعيل العروضية فى نطاق الأوزان العربية ، إذا أراد أن يستقل بأشكال فى التوشيح ليست لها نماذج فى موشحات الأندلسيين . وقد ركز عنايته فيما رأينا على الزيادة فى عدد الفقرات ، وهى تستتبع زيادة فى عدد القوافى ، فكانت بذلك موشحاته كلها من القسم الأول الذى أشار إليه وهو مناجاء على أوزان أشعار العرب ، وتخللت أقفاله وأبياته كلمة أو حركة تخرجه عن أن يكون شعراً صرفاً^(١) . وهذا لا يمكن أن يدعى فيه الاختراع إلا إذا أحاط بجميع الموشحات الأندلسية ، وهو مالا يستطيعه .

ويبدو أن ابن سناء الملك لم يقف فى ذلك عند الموشحات الأندلسية وحدها ، ففى رسالة للقاضى الفاضل نجده يقول^(٢) « ووقفت فيه على موشح الجلناره ،

(١) دار الطراز ص ٣٣ ، ٣٤ .

(٢) فصوص القصول . ورقة ١٧ > ١٠ وما بعدها .

فكان أحسن من الموشح الجلنارى ، الذى وقع زينة أعياد الخلفاء سابقاً ، وأفضل فى نفاسة الجملة وفضيلة البقاء ، وما ينفك القاضى يفايظنا بهذه الملح ، وتومض عنه بروق تلك الملح . وكم سألناه إباحة معاقليها ، وجلاء عقائلها ، فيمتنع بها عن مواضع الفضل ، وإنما يمتنع من يخاف التبذل من البذل ، ومحاسنه لا يخاف عليها الملل ، ولا يتطرق إليها الابتذال ، ولا يختلط بزها بيز ، ولا يوقع على مفصلها بحز »

ويقول ابن سناء الملك تعليقا على هذه الرسالة : قلت : هذا الموشح الذى أشار إليه موشح على وزن « قم براح عسجدية » وزدت على أقفاله فقرتين على أقفال ذلك الموشح . وأنفذته^(١) إليه فكتب فيه الفصل المذكور

فابن سناء الملك قد اتخذ من فكرة الزيادة مبدأ يظهر فيه براعته وثبت اقتداره على التجديد والابتكار فى فن التوشيح ، وهذا مبدأ من نعم أن بلاغة التوشيح إنما هى فى كثرة القوافى وتراحم الفقرات ، وهو انحراف فى الفهم كانت له آثاره فى توشيح ابن سناء الملك ، فبدأ فى موشحاته التكاف ، ووضح الجهد فى النظم ، وأصابها من ناحية المعانى تفكك أفقد كثيراً منها الوحدة النفسية التى نجدها فى الموشحات الأندلسية الجيدة .

وقد أورد المؤلف موشحه الجلنارى هذا فى كتاب فصوص الفصول^(٢) ، وقفله يتألف من ست فقرات ، كل اثنتين منها على قافية واحدة فكان أشبه بالمزدوج منه بقفل الموشح ، ومطلعه ، وهو القفل الأول :

صرف كأسى جلناره ، وهى بالمرج بهاره

فأدرها واسقنيها ، فى هوى من ريق فيها

(١) فى الأصل : نفذته .

(٢) ونقله محقق دار الطراز فى ذيل الكتاب من ١٣٧ . وجاء أيضاً فى كتاب العذارى المائسات فى الأزجال والموشحات « ص ٩٧ .

من شراب الكأس أحلى ، ولهذا صار أغلى

والموشح كله لا يستحق المديح الذى أسبقه عليه القاضى الفاضل ، وقوله فى آخر فقرة من هذا المطلع « ولهذا صار أغلى » أشبه بأقوال الفقهاء والمناطق منه بكلام الشعراء . ولعل التشبيه الذى وصف فيه ابن سناء الملك الخمر قبل مزجها بزهر الرمان ، ثم بعد المزج بالبهار ، هو الذى استطرفه القاضى الفاضل لأنه عدل به عن تشبيهات السابقين فيما نعلم .

وقد أبدى القاضى الفاضل إعجابه بموشح آخر لابن سناء الملك جعله فى مديحه وسيره إليه ، فقال فيه ^(١) :

« وصل التوشيح الذى مدحتى به القاضى السعيد ، فخلانى منه بالعقد الموشح وجعلنى به الراجح لا المرجح ، وما اكتفى بأن أحمل العرب حتى أحمل البربر ، ولا أن شار كهم فى لغتهم حتى جعل نصيبهم الأصفر ، ونصيبه الأكبر . فبخ بخ للبيت الذى شدت به دعائمه ، وقامت بمحاسنه إلى يوم القيامة قوائمه ، فوالله لقد أبقى لكم بأسلفه بذكره ذكرا فى الغابرين ، ولسان صدق فى الآخرين ، ومن ولده فإيموت ، وسيبقى بأقواله بيته إذا خربت البيوت ، وكل بيت لا يلد مثله فهو أوهى وأوهن من بيت العنكبوت » .

وعقب ابن سناء الملك على هذه الرسالة قائلا :

« قلت : هذا الموشح الذى أشار إليه موشح عملته على وزن موشح عبادة الذى مدح به المعتصم بن صمادح ، وأوله « يالأنى قصرا » ، وزدت فى قفله فقرتين ، وموشح عبادة أقرع ، وهكذا هذا الموشح الذى عملته وهو :

دانت لى الدنيا ، وواصل الوصلا »

(١) الفصوص ورقة ١٥ : (تقابل ٣١ من النسخة الثانية) .

ويورد المؤلف موشحه كاملاً^(١) .

وكان ابن سناء الملك في غنى عن هذه الزيادة ، إذ أن عدد الفقرات في موشح عبادة ثمان ، وهو عدد كثير بالقياس إلى أقفال الموشحات ، فأبى ابن سناء إلا أن يزيدها إلى عشر وأن يجعلها قصيرة لا تزيد طول الواحدة منها على وزن « مستفعلن » .

على أن الجديد أن ابن سناء الملك يذكر في رسالته حول هذا الموشح أن موشحاته يغنى فيها . قال :

« وكتبت على هذا الموشح إليه كتابا جاء في ذكر الموشح منه : وقد عطف المملوك على خدمته بالكتاب موشحاً لما وصل من دمياط ، ومابرى . من نعت المدل ، فإنه جهد المقل ، ويقول إن أقدامه لو لم تسيره إلى موضع مولاه ، سار إليه بأفواه الأنام ، وما ترنمت به السنة الأيام . لأن كل موشح عمله المملوك في مولاه قد طار ، وطبق الأقطار ، وسرى وسار ، وعاد سلك در المسار ، وأديرت عليه الأكواب ، وخرقت فيه الثياب ، وشدا به الرجال والنسوان ، وترنم به الشيوخ والشبان . وصار تحفة الجليس وتحية الندمان .

وسار به من لا يسير مشعراً وغنى به من لا يغنى مفرداً

وكم من عروس غنى به فلهى عن عرسه ، ومجلس شدا فيه فألهى التذميم عن كأسه وأنسه . وكم صوفى سمعه فقام إلى لهوه من قعوده ، وعواد غنى به فرأى في النطوق^(٢) غايه سعوده من عوده . وماسارت هذه الموشحات لحسنها ولا سيرت ، ولكن لإحسان من توشحت بذكره وتصورت . ولا عبق

(١) الموشح في دار الطراز أيضاً ص ٩٦ ، والموشح إذا بدأ بالفصن سمي عند ابن سناء الملك « أقرع » في مقابل « التام » وهو ما يبدأ بالثقل .

(٢) كذا وفي هامش النسخة : النقوط .

نشرها لطيبها . وإنما لفضل من تمسكت بحديثه وتعطرت . وما عظم الناس
قائلها إلا لعظم من قالها فيه . ولا أطرب حديثها الأسع إلا لأن مدح مولانا
من قوافيه .

وإذا الفتى المدوح أنجح سعيه في نفسه ونداه أنجح شاعر »

الفناء والتوشيح :

فهل ظفرت حقاً موشحات ابن سناء الملك في حياة صاحبها بهذه المنزلة التي
جعلت المغنين يغنون فيها ، وتشيع حتى يشدو بها الرجال والنسوان ، ويطرئ بها
الشيوخ والشبان ، كما يقول . إن شهرتها عند المثقفين وأرباب النظم في عصره ،
ومنهم القاضي الفاضل ، غير مستبعدة ولا منكروه ، لما فيها من جهد فني وصنعة
كان يتنافس في سبيلها شعراء ذلك العصر وكتابه ، وقد شهد بهذا التفوق عدد
من المؤلفين بعد ابن سناء الملك .

فهذا صلاح الدين خليل بن أبيك الصفدي « المتوفى ٧٦٤ هـ » في كتابه
« توشيح التوشيح ^(١) » حين يتحدث عن اشتهار بفتح التوشيح من أهل البلاد
يقول « ومن أهل الديار المصرية القاضي السعيد هبة الله بن سناء الملك ، وهو
حامل راية هذه الصناعة والناس عليه فيها عيال ، ونصر الدين بن قلاؤس
الإسكندري ، والأسعد بن مماتي ، وابن وزير ، وابن المنجم ، والسراج الوراق
وابن سعيد بن المغربي ، والنصير الحماني ، ومظفر الأعمى ، والشهاب أحمد بن
عبد الملك العزازي ، وقد أكثر من هذا الفن . ومن شعراء الشام السراج عمر

(١) مخطوط الإسكندرية رقم ٤٣٨ . وقد جعله م فهرس الإسكندرية « ديرنوج »
من تأليف محمد بن حسن بن عساكر ، وهو خطأ منه ، لأن هذا الأسم مكتوب في صفحة العنوان
ولكنه في الحقيقة ناسخ الكتاب . أما مؤلفه فهو صلاح الدين خليل بن أبيك الصفدي
وقد نبه إلى هذا في مقالة بمجلة الأندلس الإسبانية (المجلد ١٤ ص ٢١٤ سنة ١٩٤٨)
س . م . شترن

ابن مسعود الكنانى الحلبى المعروف بالحار ، والشيخ صدر الدين محمد بن الوكيل ، وأحمد بن حسن الموصلى ، وهو من المكثرين^(١) « فقد نعت الصفدى فى صنعة التوشيح ابن سناء الملك بما لم ينعت به أحداً من المصريين أهل الشام .

ومن قبله قال أبو الحسن على بن سعيد «...» فى كتابه «المقتطف من أزاهر الطرف»^(٢) أما المشاركة فالتكلف ظاهر على ما عانوه من الموشحات ، فأحسن ما وقع لهم من ذلك موشحة ابن سناء الملك المصرى التى أولها ، وقد اشتهرت فى الشرق والغرب :

حبىبي ارفع حجاب النور ، عن العذار

يقطر بمسك على كافور ، فى جلنار

ونقل ابن خلدون هذا النص^(٣) نفسه ، ويزيد بعد هذه الفقرات مباشرة قفلاً يوهم أنه من هذا الموشح ، وهو :

كللى ، ياسحب تيجان الربى بالخلى

واجعلى ، سوارها منبطف الجدول

والواقع أن هذا الأخير مطلع موشح آخر لابن سناء الملك^(٤)

(١) ورقة ٨ و ٠

(٢) مخطوط الإسكودريال تحت رقم ٤٥٥ . وقد أعدنا نس ابن سعيد عن التوشيح والزجل نيه للنشر فى الكتاب الخاص بذكرى ابن خلدون الذى يطبعه المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية بالقاهرة .

(٣) المقدمة - الفصل الأخير ص ٥٩٤ من طبعة بولاق ١٣٢٠ هـ - والنرواية فيه « تنظر المسك على الكافور » .

(٤) ورد هذا الموشح الأخير فى المستطرف للأبشهى ج ٢ ص ٢٥٩ ، وهو موشح لا يزال يفتى فيه إلى اليوم - انظر فؤاد رجاى ونديم على الدويش فى الموشحات الأندلسية ص ٢٣٦ والنرواية فيها « سوارك » مكان « سوارها » .

(م ١٣ - ابن سناء الملك)

فابن سعيد حين وصف موشحات المشاركة بالتكلف لم يستثن منها موشحات ابن سناء الملك كلها ، وإنما نص على موشح واحد وصفه بالاشتهار في الشرق والغرب ، وهو موشح يبدو من مطالعه أنه غير معقد القوافي ، أي أنه يفتقر إلى السمة التي جعلها ابن سناء الملك «ظهر براعته وتفوقه» ، وهي إكثار القوافي وتنويعها ، والبلوغ بها إلى أقصى ما يستطيع . وكذلك الموشح الثاني الذي جاء عند ابن خلدون . فقد عارض به الناظم موشحاً لأندلسي ، هو عبادة بن سناء السماء ، مطالعه^(١) :

من ولي ، في أمة أمرا ولم يعدل
يعزل ، إلا لحاظ الرشأ الأكحل

والتزم ابن سناء الملك قوافي الأفعال وأوزان الأغصان لم يزد فيها ، ولم يضيف إليها ، ثم اقتبس مطلع الموشح الأندلسي فجعله خرجة لموشحه ، خلافاً لما هو شائع بين الوشاحين القدماء من اقتباس المخرجات لا المطالع ، وعلى أن محي الدين بن العربي قد سلك هذا السبيل أيضاً كما سنرى بعد . وخرجة ابن سناء الملك وغصن التمهيد هو :

من ظلم ، في دولة الحسن إذا ما حكم
فالألم ، يحول في باطنه والندم
والقلم ، يكتب فيه عن لسان الأمم
من ولي ، في دولة الحسن ولم يعدل
يعزل ، إلا لحاظ الرشأ الأكحل^(٢)

(١) فوات الوفيات > ١ ص ٢٥٥ .

(٢) هذه الفقرة محرفة في المستطيف حيث رسمت « يعزى لألحاظ الرشأ الأكحل » .

فاشتهار هذين الموشحين والغناء فيهما ، أوفى أحدهما إلى اليوم ، يشهد بأن ابن سناء الملك قد غنى حقاً في موشحاته كما ذكر ، ولكنه يشهد أيضاً بأن ما كان من موشحاته موضوعاً للغناء كان ماقلت فيه القوافي ، أو ما التزمت فيه النماذج الأندلسية ، بما يؤيد مانذهب إليه من أن مفاخرة الوشاح بالإكثار من القوافي ، ومزاحمة بعضها بعضاً والإسراف في تنويعها ، لا يتفق وما ينبغي أن تكون عليه الموشحة من بساطة وحرية وانطلاق هو سر جمالها ، وقديماً قال ابن حزمون الأندلسي « ما الموشح بموشح حتى يكون عارياً عن التكلف ^(١) » .

أما ما جاء في كلام ابن سناء الملك عن المتصوفة وطربهم على موشحاته ، وهو ما عبر عنه بقوله آنفاً « وكم من صوفي سمعه فقام إلى لهوه من قعوده » فلا ندرى أهى مبالغة في القول من الناظم ، أم أنه حقاً غزا بموشحاته مجالس الصوفية ومجتمعاتهم ، فاتخذوا من بعض موشحاته أغاني يشطحون على نغماتها . ونحن أميل إلى أن نعد ذلك مبالغة ؛ إذ أن ما وصلنا من موشحات ابن سناء الملك ليس فيه غير موشح واحد في الزهد ختم به مجموعة موشحاته من دار الطراز ، ابتداءً فيه بالفصن ومطلعه :

طائر قلبي وقعت في الأشرار

وختمه بقوله :

يارب عفوا فإنني جاهل

ياليتني عنك لم أكن ذاهل

وليتني ما اغتررت بالزائل

(٢) المقتطف ورقة ١٥٢ من مخطوط الإسكوريال .

وليتنى قط لم أكن قائل

جاع المسيكين وصاح ياستى ، ممّا

وهذه الخرجة الأخيرة كانت في الأصل خرجة لموشح من نظم ابن سناء الملك في المجون ، فجاء بها في هذا الموشح ليكون تكفيرا للموشح الأول ونسخا له . بل والمطلع نفسه هو مطلع ذلك الموشح بعد إذ أدخل عليه من التعديل ماحوله من المجون إلى الزهد^(١) . وقد نص ابن سناء الملك على هذا الأسلوب في مقدمته لدار الطراز ، حين تحدث عن موضوعات التوشيح فقال : « وما كان منها في الزهد يقال له المكفر . والرسم في المكفر خاصة ألاّ يعمل إلا على وزن موشح معروف وقوافي أقفاله ، ويختم بخرجة ذلك الموشح ليدل على أنه مكفره ، ومستقيل ربه عن شاعره ومستغفره^(٢) » .

وقد عرف الشعر هذا النوع من المكفرات أو الممحصات قبل الموشحات ، فابن عبد ربه صاحب العقد قد نظم عددا من قصائد الزهد يعارض بها قصائده التي نظمها من قبل في أغراض دنيوية ، وكان يشير في كل قصيدة زهدية إلى أصلها أو مقابلها على نفس هذا الأسلوب الذي سلكه ابن سناء الملك^(٣) .

على أن المسألة فيما يتصل بالصوفية لا ترتبط عندنا بعدد ما نظم ابن سناء الملك من موشحات في الزهد ، بقدر ما ترتبط بأن عصر ابن سناء الملك قد عرف المتصوفة الذين ينظمون معانيهم الصوفية في الموشحات ، كما ينظمونها في الشعر . وحسب ذلك العصر أن يكون عصر محيي الدين بن العربي « ٥٦٠ — ٦٢٨ » الذي ترك في ديوانه مجموعة من الموشحات الصوفية لها طابعها المميز الذي تختلف به اختلافا كبيرا عن موشح ابن سناء الملك في الزهد وما شابهه فالمتصوف

(١) ورد موشح الأصل في دار الطراز ص ٨٨ .

(٢) دار الطراز ص ٣٧ .

(٣) ابن عبد ربه ونقده لجبرائيل جبور ص ١٣٤ • بيروت ١٩٣٣ •

يطلب فيما يغنى فيه إشارات وتلميحات تتفق مع ما يدين به من أفكار وما يعتقده من نظريات لا يغنى بها شعر الزهد أو موشحاته عند شاعر كابن سناء الملك .

وموشحات ابن العربي قد توغل في المعاني الصوفية ، وتستخدم من الألفاظ والتراكيب ما لا يستطيع فهمه إلا من عرفوا مذهب ذلك الصوفي في وحدة الوجود . وقد ترق وتخف ويكثر فيها الغزل الذي يحتمل الرمز والتوجيه بحيث تصبح قريبة من كل نفس . والأمثلة على النوعين كثيرة في ديوانه الكبير . فمن أمثلة النوع الأول موشحه الذي مطلعته^(١) :

تدرع لاهوتى بناسوتى ، وحصل موسى اليوم تابوتى
وهو فى مثل هذا الموشح يحىء بخرجة يبدو أنها من نظمه هو ، وأنها غير مقتبسة عن غيره من الوشاحين اندلسيين . وخرجة هذا الموشح مع غصن التمهيد :

فلو زال تزئيد وتبريح

فى القول وفى القلب وتجرىح

لفتح فى سرك تفتيح

ولاحظت ما لاحظ من أوتى ، معاينة القرب وما أوتى

ومن أمثلة النوع الثانى هذا الموشح الذى مطلعته^(٢) :

عندما لاح لعينى المتكا ذبت شوقا للذى كان معى

وهو فى هذا النوع يقتبس المطالع الأندلسية الشهيرة ويحسن التمهيد لها .
وخرجة هذا الموشح وغصنه الأخير هو :

(١) الديوان ص ٣٨٩ .

(٢) الديوان ص ٣٩٢ .

أيها الساقى اسقنى لا تأتلى

فأقد أتعب فكري عذلى

ولقد أنشده ما قيل لى

أيها الساقى إليك المشتكى ، ضاعت الشكوى إذا لم تنفع

وقد رأينا كيف أصلح من الفقرة الأخيرة لتستقيم مع معانيه الصوفية ،
وكانت من قبل فى موشح ابن زهر^(١) :

قد دعوناك وإن لم تسمع

أما الموشحات التى اقتبس فيها خرجات أندلسية مشهورة فكثيرة أيضاً ،
منها موشحه الذى مطلعها ، وهو قفل^(٢) :

سرائر الأعيان ، لاحت على الأكوان ، للناظرين

والعاشق الغيران ، من ذاك فى بحران ، يبدى الأنين

فإن خرجته قد وجدناها من قبل عند ابن بلى الوشاح الأندلسى ، ونصها
فى كتاب ابن بشرى^(٣)

بالله يا جنسان ، اجن من البستان ، الياسمين

وخل ذا الريحان ، بحرمة الرحان ، للعاشقين

وقد أحسن الشيخ محيى الدين التمهيد لهذه المخرجة ، فجعل منها رمزاً حياً لمعان
جميلة قال :

وغلت فى بستان ، الأنس والقرب ، لمكثته

(١) جاء الموشح فى دار الطراز ص ٧٣ .

(٢) الديوان ص ٨٥ .

(٣) مخطوط الأستاذ جورج كولان صفحة ١٦٥ .

فقام لى الريحان ، يخال من عجب ، فى سندسه

أنا هو يا إنسان ، مطيب الصب ، فى مجلسه

جنان فى جنان^(١)

ومهما يكن من أمر موشحات ابن سناء الملك ، فإن المقارنة بينها وبين موشحات محبى الدين بن العربى ، تجعلنا ندرك الفروق الواسعة بين النوعين من ناحية المعانى والأخيلة والرموز والصيغة ، مما يحملنا على القول بأن ابن سناء الملك حين أشار فى خطابه السابق إلى منزلة توشيح من الصوفية كان مبالفاً فى الافتخار بفنه . إن موشحات ابن العربى من ناحية الأوزان والقوافى تنجح إلى السهولة واليسر والبعد عن التكلف والتعقيد . وهو اتجاه سنجده فيما بعد عن خليفته أبى الحسن الششتري ، الذى لا يقف عند التوشيح وحده يحمله أغانيه الصوفية ، بل يتخذ من الزجل وسيلته إلى ذلك ، إثارة للقرب والسهولة ، وسعيًا وراء البساطة ، والتماسًا لاستجابة جماهير المتصوفة .

وليس من شك فى أن ما لاحظناه عند ابن سناء الملك من الحرص على الابتكار بالمفهوم الذى ارتضاه لا يتيح لموشحاته أن تغزو مثل مجتمعات الصوفية التى تريد الانطلاق والانفعال الوجدانى .

موشحات ابن سناء الملك :

أشرنا من قبل إلى أن ابن سناء الملك أدرك قيمة الخرجة فى الموشح وأهميتها وأحس بأنها مصدر الجمال والطرافة حتى قال فيها إنها « أبزار الموشح وملحه وسكره ومسكه وعنبره^(٢) » ، كما أشرنا أيضاً إلى أنه قرر ألا يستعير خرجات

(١) رست الفقرة الرابعة فى الديوان « وحلل الريحان » وفى المخرجات من طبعة الديوان تحريفات كثيرة من فعل النساخ .

(٢) دار الطراز ص ٣٢ .

الأندلسيين كما فعل زملاؤه المصريون ، وكما كان يفعل الأندلسيون أنفسهم حين يشتركون في استخدام الخرجة الواحدة ، وذكرنا الخطأ الذي وقع فيه : اعرنا حين فهم أن الأعجمية هي مجرد لغة أجنبية غير عربية ، وبنى على ذلك خرجة فارسية في إحدى موشحاته .

ونستعرض الآن ما بين أيدينا من خرجات نظمها ابن سناء الملك وختم بها موشحاته ، لنرى مذهبه فيها ومسلكه في اختيار معانيها وصيغها ، ومدى ارتباطها بالموشح أو ارتباط الموشح بها ، وخاصة بالغصن الأخير الذي يمهّد فيه للخرجة ، والذي هو مجال ابراعة الوشاحين وطرافة فنههم .

وينبغي أن نقرر فيما يتصل بعدول آبن سناء الملك عن استعارة خرجات الأندلسيين أنه كان محققاً من الناحية النظرية على الأقل في موقفه هذا ، إذ المفروض كما قلنا أن الخرجة عامية ، ولما كانت العامية الأندلسية تختلف عن العامية المصرية ، كان من واجب الوشاح المصري ، ما دام قد فهم سرّ وجود الخرجة ، أن يجعلها في لفته العامية لا في لغة إقليم عربي آخر . ولكن هذا الحق أو الواجب سيضع الوشاح المصري أمام مشكلة لا يدري ماذا يكون حلها ولا المخرج منها . إن الوشاح الأندلسي الذي عاش في القرن الخامس الهجري والسادس ، وهو الذي وصلت موشحاته إلى آبن سناء الملك من أمثال الأعمى التطليلي وابن بقي وعبادة القزاز وابن زهر ، قد وجد بين يديه في البيئة الأندلسية خرجات كثيرة في موشحات سابقة على عصره ، يغنى فيها المقتنون وينشدها المنشدون ، ولقد اعتبر ذلك الوشاح الأندلسي أن هذه الخرجات ملك مشاع للوشاحين جميعاً ، يحق له أن يقتبس منها وأن ينقلها بنصها إلى موشحاته ، وهو حين يفعل ذلك يذكر الأندلسيين بما يعرفون ، ويعرض عليهم ما يحفظون من هذه الخرجات ، فيكون ذلك مصدر طرافة واستظراف لديهم . ولم يكن الموقف

فى مصر مشابهاً لهذا الموقف فى الأندلس . فالموشحات حديثة عهد بمصر ، وهى فى الغالب قد جاءت إليهم ملحنة بألحانها الأندلسية . وربما كان المغنون الأول فيها من المهاجرين الأندلسيين أو المغاربة ، بما يجعلها فى أول مراحلها غير أصيلة فى البيئة المصرية ، وغير مرتبطة بتاريخ شعبى طويل ، كالذى ارتبطت به فى الأندلس حيث ظهرت هناك منذ القرن الثالث الهجرى . ونحن فضلا عن ذلك نفترض أن الوشاحين الأندلسيين الأول لم يخترعوا خرجاتهم اختراعاً منذ أول الأمر ، بل إنهم أخذوا من الأغاني الشعبية الأندلسية فى عصرهم مطالع أو خواتم أو لوازم تلك الأغاني الشعبية ، فجعلوها جزءاً من موشحاتهم ، التى كانت فى أصلها تقليداً لتلك الأغاني ومحاكاة لها فى أوزانها ونظامها ، وأن هذه الخرجات لهذا السبب كانت دليلاً للمغنى يعرف عن طريقها لحن الموشح ، فلما تطور فن التوشيح الأندلسى واستقل عن الأغنية الشعبية ، وارتقى إلى مستوى المثقفين ، وانعزل إلى حد ما عن أصله الشعبى ، واتصل بفن القصائد العربية ، ظلت الخرجة فيه قنطرة العبور إلى ذلك الأدب الشعبى من جانب ، وإلى التراث السابق من الموشحات التى حفظت وشاعت بين الناس من جانب آخر ؛ ومعنى هذا أن الوشاح المثقف المتأخر ظل يجد فى يديته نماذج من الخرجات على اختلاف المستويات يستطيع أن يحاكيها ويستوحىها ، إن لم ينقلها بنصها ، فيما ينظمه من موشحات^(٢)

فإذا يكون موقف ابن سناء الملك من الخرجات التى أصر على أن يخترعها هو على ضوء ما ذكرناه ؟ لاشك أن البيئة المصرية كانت لها أغانيها الشعبية فى لغتها العامية . فهذه حقيقة لا بد منها فى كل بيئة وفى كل عصر .

ولقد عرفت مصر قبل عصر ابن سناء الملك ألواناً من المنظومات تشبه

(١) الزجل فى الأندلس - ص ٦ وما بعدها .

بعض الشبه الموشحات من ناحية مخالفتها للقصيدة العربية القديمة . وقد عرفت هذه المنظومات بأسماء مختلفة وكان بعضها في أصله مجلوباً من الشرق ، هي الزكالكش والبلاليق والمواليا والسكان وكان والقوما ومنظومات أخرى^(١) . حقاً إن هذه المنظومات تختلف غالباً في أوزانها ونظام قوافيها عن الموشحات ، ولكنها كانت فيما نعتقد المنفذ الوحيد الذى يستطيع ابن سناء الملك أن يستوحىها إن لم يستطع نقل أجزاء منها ، وأن يتخذها مادة يرجع إليها فيما يريد نظمها من خرجات ، لتؤدى بذلك الخرجة عنده نفس المهمة التى أدتها فى الموشحات الأندلسية . فهل فعل ذلك ؟ إذا تأملنا نصوص خرجاته وأطلنا الوقوف عندها ، وجدنا أنه لم يفعل ذلك . إن ابن سناء الملك ، وإن أدرك قيمة الخرجة وخطرها فى الموشح ، لم يصل عنده هذا الإدراك إلى الحد الواجب ، الذى يجعله يلصق الصلة بينها وبين أدب الفناء الشعبي . ولهذا خلت خرجاته كما سنرى من آثار ذلك الخيال الشعبي الذى نلمحه فى خرجات الأندلسيين ، والذى هو مصدر الطرافة كما قلنا فى تلك الخرجات .

إن مسلك ابن سناء الملك من الخرجات كان يتردد بين ثلاثة مصادر : أولها الخرجات الأندلسية ، فهو وإن رفض نقلها ، لم يستطع أن ينحى عنها . ذاكرته وهو ينظم خرجاته ، وقد رأينا من قبل الشبه بين إحدى خرجاته التى يتحدث فيها عن « شيطنة » الفتى وشكوى الفتاة منه وبين خرجة ابن بقل ، وعن هذا المصدر أيضاً أخذ ابن سناء الملك ما ينزع إليه فى كثير من خرجاته من تصوير جرأة المرأة وعدم قناعتها بالحلب العذرى ، وحضها عشيقها فى غلظة على

(١) أشار ابن سعيد فى القسم الخامس بمصر من المغرب ص ٣٦٥ إلى البليق ومثل له ، وأشار فى المقتطف إلى المربعات « ورقة ٨٦ من مخطوط القاهرة » . وأشار الدكتور محمد كامل حسين إلى الزكالكش فى ص ١١٤ من دراسات فى الشعر فى عصر الأيوبيين . وفى العاقل الحالى لصق الدين الحلى حديث عن المواليا والسكان وكان والقوما .

المتعة الجسدية ، وتجنب الحياء والتردد . وقد أورد ابن سناء الملك من هذا الصنف
الأندلسي ما يمثله الموشح الذي خرجته :

حيبي اعزم ، وقم واهجم^(١) ... إلخ

ومن أمثلة محاكاته لهذا النوع ما جاء به في موشحه الذي خرجته^(٢) :

بالله لس ، تبسنى بس ، دع ذا الهوس

وذا الكسل ، إلخ

ويكاد القشابه بين المخرجتين أن يكون كاملا ، وكذلك موشحه الذي

مطلمه :

نعم أأمنك في عذاب ، وأشتبك^(٣)

فإن خرجته من هذا الطراز أيضاً . ولقد أكثر ابن سناء الملك من الفحش
في خرجاته ، وكأنما أعجبه هذا الأسلوب ، ففضى فيه وأسرف وتجاوز الحد ، حتى
فاق الأندلسيين فيه .

أما المصدر الثاني الذي اعتمد عليه ابن سناء الملك فهو الشعر العربي ، ممثلاً
في القصائد الغزلية التي اشتملت من المعاني والأساليب على ما هو معروف متداول
بين الشعراء على اختلاف العصور ، من الحديث عن العذول والواشي والرقيب ،
وعن غيرة عشيرة الحبيبة وخطر المغامرة بسببهم ، وعن تمنع الحبيبة وهجرها
وقسوتها ، وما يدور حول هذا من معان وصور . وتأثير هذه المعاني في موشحات
ابن سناء الملك كبير . ولكن صداها في المخرجة أضف منه في سائر الموشحة ،
لأن الاتجاه إلى الفحش الذي أشرنا إليه كان أغلب في خرجاته ، وكان هذا

(١) دار الطراز ص ٥٨ .

(٢) دار الطراز ص ٩٧ .

(٣) دار الطراز ص ١٠٠ .

التناقض بين الفكرة التي تسيطر على الموشحة من غزيرة الهوى وامتناع الحبيبة
و بين نزعة الظفر والإفحاش في الخرجة مما هدم الوحدة النفسية في بعض موشحات
ابن سناء الملك .

ـ والشعر العربي منذ عصر أبي نواس قد اشتمل على غزل في الغلمان .
وأحسب أن ما وجد في خرجات ابن سناء الملك من هذا اللون من الغزل كان
مقتبساً من شعر المجون العباسي . وكثير من وشاحي الأندلس سلكوا أيضاً
هذا المسلك .

أما المصدر الثالث الذي استقى منه ابن سناء الملك مادة لموشحاته فهو اللغة
العامية . ولكن ليست العامية في أغانيها وأخيلتها ومعانيها ، بقدر ما هي العامية
في ألفاظها وفي جملها القصيرة ومصطلحاتها ، وما يحجره هذا من تشبيه أو استعارة .
ولا شك في أن هذا المصدر ، على أنه محدود ضيق ، كان سبباً في طرافة بعض
خرجاته ، وسنذكر أمثلة لهذا :

يقول في إحدى خرجاته . وفي غصن التمهيد^(١) :

وغانية بالأحداق ، تصيد

وعندى إليها أشواق ، تزيد

على بابها العشاق ، وفود

فقال وهم تحت الطاق ، قعود

عشاقى مسامير الباب ، فقولوا

لهم إن صدرى قد ضاق ، فزولوا

فتشبيه من لا يتزحزح من مكانه بمسامير الباب ليس من تشبيهات الشعراء

(١) دار الطراز ص ١١٢ .

في القصائد ، وإنما هو من تشبيهات العامة ، ولعله لا يزال موجودا إلى اليوم .
ولكن هل الصورة نفسها من الخيال العامي ؟ نريد صورة وفود العشاق للزوجهين
أمام باب المعشوقة ، أم أنه استوحاها من الشعر القديم حيث يذكر فيه كثرة
العشاق ؟

وفي موشح آخر جعل الناظم خرجته ^(١) :

أكل في ، مما يبوسو ، ذى النفقة من غير كيسو

فعبارة النفقة من الكيس عامية ، وإن استخدمها القاضي الفاضل في نثره .
كما مر بنا من قبل ، ويبدو أنه مثل . أما عبارة « أكل فيه » كناية عن كثرة
التقبيل فمعنى يكرره ابن سناء الملك في قصائده ، ولا أحسبه عامياً .
وربما استطعنا أن نرد إلى هذا المصدر ما جاء في أكثر من خرجة عنده
من ذكر القاضي يشكو إليه الحب ، ففي المواويل العامية إلى اليوم شخصية
تقليدية هو قاضي الغرام ، ومع هذا فقد جاء ذكر ذلك في الشعر أيضا ، ومن
أمثله هذه الخرجات عند ابن سناء الملك ^(٢) :

بالله عليك اهر ، وخن واغدر ، ولا تنظر ،

ولا تحضر ، على عيني ، لا بدلى ياخي

نروح للقاضي ، يحطلك في حبسى .

وربما وجدنا في بعض خرجات ابن سناء الملك نوعا من البساطة التي تشبه
كلام العامة ، ومع أن هذه البساطة من السمات الواضحة في كثير من الخرجات
الأندلسية ، إلا أن لابن سناء الملك الحق في أن تسجل له ، وإن استوحى فيها
الأندلسيين كما استوحاهم في غير ذلك مما لم نذكره من قبل ، ولم نشر إليه لوضوحه ،

(١) دار الطراز ص ١٠٥ .

(٢) دار الطراز ص ١٠٣ .

ولأنه في حديثه عن الخرجة الأندلسية في مقدمة كتابه قد جعل لها شروطا كثيرة
التزم هو بها أيضا فيما نظم من خرجات ، كأن تسبق الخرجة بغنى أو أنشد ،
وكان تكون على لسان امرأة ، وكان يكون الخروج إليها وثبا واستطرادا إلى
غير ذلك .

ومن أمثلة الخرجات البسيطة القريبة من اصطلاح العامة قوله ^(١) :

ياقوم استحوا ، يروح حبيبي وتفرحوا ؟

ومثل قوله ^(٢) :

حلفت ، ماتحب الا أنا ، كذبت ، ونعمة مولانا

ومثل قوله :

حبيبي دعني يروح ، دخل على العشا ، واسايحي زوجي ^(٣)

ومثل قوله مع غصن التمهيد ^(٤)

عانقى خليلي ، حتى ارتوى غليلي

فقلت للعذول ، لما أتى فضولي

الخرجة : عانقت انا حبيبي ، وأنت أيش !

وقد تبدو في خرجات ابن سناء الملك مع هذه البساطة الروح الشعبية التي

تظهر في مناسبات عديدة ، مثل ماصورته هذه الخرجة القصيرة ^(٥) :

أشرب واطرب ، ودع الدنيا تخرب

(١) دار الطراز ص ١٠١ .

(٢) دار الطراز ص ١٢٥ .

(٣) دار الطراز ص ٩١ - واسا أي والساعة .

(٤) دار الطراز ص ٨٩ .

(٥) دار الطراز ص ١٣٠ .

أو ما يعبر في دقة عن كلام النساء ، مثل هذه الخرجة ، تقال لامرأة أساءت
التصرف مع محبوبها فتركها :

لعن الله رأيك وتديرك
خليفيه حتى أخذه غيرك ، لالا يا محيره^(١)

وربما عبرت كذلك عن حديث الرجال في الأسلوب اليومي ، في مثل
النصف الأخير من هذه الخرجة^(٢) :

خدني . إن لم نخط يدي
نهب على راسي ، إلى بلاد الروم

تلك هي اتجاهات ابن سناء الملك فيما يتصل بالخرجة ، وهذه هي مصادره
التي استقى منها مادة هذه الخرجات ، وليس من شك في أن الأسلوب العامي في
بعضها كان مأخوذاً من كلام الناس ، لا من الأشعار العامية التي كانت شائعة
في عصره . وقد عرفنا عذره ، والمشكلة التي واجهته ، لاسيما مشكلة الفروق بين
أوزان تلك الأشعار الشعبية وأوزان الموشحات ، هذا إذا افترضنا أنه أراد
الاتجاه إلى الشعر الشعبي ، وما نحسب أنه حاول الاتجاه إليه ، لما ذكرناه من فهمه
للعامية في الخرجات فهما ضيقاً ، بدليل استخدامه للغة الفارسية ومفاجأته بابتكار
خرجاته .

فهرجته مستفارة ؟

رأينا من قبل أن ابن سناء الملك قد أخذ مطلع عبادة بن ماء السماء فجعله
خرجة لموشحه المشهور « كللي » مخالفاً بذلك ما ذكر عن التزامه في موشحاته

(١) دار الطراز ص ١٢٨ .

(٢) دار الطراز ص ١٠٦ .

أن تكون الخرجات من تأليفه ، وموشح « كللى » غير مثبت في دار الطراز .
فهل نظمته الوشاح في أول هذه الموشحات ثم ألزم ما ألزم بعد ذلك ، أو أنه عدل
عن مذهبه أخيراً ، فسمح لنفسه باستعارة خرجات السابقين ؟ لا ندرى .
ولكن ابن سناء الملك فيما يظهر قد استعار خرجة في موشح واحد من الموشحات
التي جاءت في دار الطراز^(١) ومطلع الموشح :

يا وجنة الورد أو يا قاة الآس
ما الناس إن لم يهيموا فيك بالناس
يا برد ريقك أو يا حر أنفاسي
لولا ثناياك لم أنشط إلى الكاس

وقد بدأ بالغصن كما نرى تم جاء بالقفل الأول ، وهو من شطرين فقط :

وحاشي هواي أن يكسل
عن وصل الملاح والسلسل

أما غصنه الأخير الذي مهد به للخرجة فهو :

لا في السرى نلت مقصودي ولا السير
والقلب قد صار طياراً مع الطير
يمضى بخير ويأتيني بلا خير
حتى لقد قلت ما قد قاله غيري

الخرجة : واويلي واويلي وايش اعمل

ما بقى في قلبي ما يحمل

(١) هذا الموشح رقم ٣١ من ١٢٧ .

فهل هذه الخرجة مستعارة ؟ وهل قوله « ما فاله غيرى »^(١) يريد به ما نظمه غيرى أو يريد شكوت مما شكاه منه غيرى ؟ إننا نرجح أنه استعار هذه الخرجة وربما كانت من بعض الأشعار الشعبية الشائعة في عصره . ولو صح هذا لكان ظاهرة فريدة فيما نعلم في موشحات ابن سناء الملك .

ويحملنا على افتراض هذا ، الأسلوب الشعبي الواضح في « واويلي » وتكرارها وكأنها « ياليل » في موالنا الحديث ، علماً بأنها على هذه الصيغة « ياويلي » لا تزال مستعملة في الأغاني الشعبية وخاصة في المشرق العربي . بل لعل الروح الشعبية في مقطوعات هذا الموشح أوضح منها في سائر موشحاته ، فإن التعبير الذي استخدمه إذ قال : والقلب قد صار طياراً مع الطير ، يمتضى بخير ويأتيني بلا خير » تبدو عليه نفحة عامية تختلف بعض الشيء عن صيغ الشعراء حين يشبهون القلب بالطائر . ثم إن قوله في أول الموشح « يا وجنة الورد » مخالفاً بذلك الصيغ الشائعة مثل « يا ورد الوجة » أو « يا وجنة كالورد » وتشبيه القدر بالأس بدل البان أو غصن النقا ، يضاف على المطلع نفحة من الشاعرية لا نألفها في شعر ابن سناء الملك . ولا يزال مألوفاً في مواليلنا الشعبية إلى اليوم ما يشبه قول الوشاح في المقطوعة الثانية من هذا الموشح .

يا سائلي عن مليح ماله كنه
اسمع صفاتي له تعلم بها من هو
ساجي الطرف أسمر أكحل

والمقطوعة الرابعة فيها من السهولة ومن بعض الألفاظ ما يؤيد الروح العامية وهي :

(١) جاءت مثل هذه الصيغة عند ابن سناء الملك في موشح آخر من ١٣٠ حيث قال في غصن التمهيد :
أبكي وغيرى غنى . ثم جاء بالخرجة وهي : لى عند بعض الجيران ، مكان ، ولمكان
(م - ١٤ ابن سناء الملك)

يا ما لكى ذل سلطانى لسلطانك
يا حسن وجهك او تسخو يا حسنك
وحسن قدك إذ يزهو ببستانك
ولست أطلب إلا شم ريحانك

وأخيراً نلاحظ أن أغصان هذا الموشح تتألف من أربعة أشطار من بحر البسيط ، وهو البحر الذى نظمت فيه المواليا ، وانتظمت الأشطار قافية واحدة . وهو أيضاً ما كان متبعاً فى نظم المواليا . قال صنى الدين الحلى ^(١) متحدثاً عن المواليا « وله وزن واحد وأربع قواف على روى واحد ، ومختوعه من أهل واسط من بحر البسيط ، اقتطعوا منه بيتين ، وقفوا شطر كل بيت منهما بقافية منها ، وسموا الأربعة صوتاً ومنهم من يسميها بيتين على الأصل » كما نص المؤلف على أن المواليا كانت فى أول الأمر على قاعدة القريض العرب حتى تسلمه البغداديون فلطفوه ونفحوه وحذفوا الإعراب منه . »

لقد آثر ابن سناء الملك فى هذا الموشح أقصى حدود البساطة من ناحية القوافى فكانت أقفاله على شطرين من قافية واحدة ، وهذا قليل فى الموشحات ^(٢) ، وكانت فقرات الأقفال كالأغصان أشطاراً كاملة لا فقرات قصيرة ، ويظهر أن وزن شطرى القفل من مجزوء الرجز مع زيادة متحرك وساكن ، على شىء من الاضطراب فى وزن بعض الأقفال . ولكن يبدو أن الخرجة على الأقل مما يمكن أن تقام على هذا الوزن ، وهذا الوزن هو الذى جعله ابن سعيد أصل الدوبيتيات حيث قال عنها ^(٣) « هى التى ولع بها المشاركة كما ولع المغاربة بالموشحات ،

(١) الباطل الحالى ص ١٣٢ .

(٢) جميل الشاحون إذا كان القفل من فقرتين ، أن يحملوا كل واحدة منهما ، على قافية ، أو أن يحملوا إحدى الفقرتين قصيرة والثانية طويلة ، إذا اتفقت القافية فيهما . ويندر تشابه الفقرتين وزناً وقافية .

(٣) المقتطف ورقة ٧٣ > ١٠ من مخطوط دار الكتب حيث « التحيلة العاشرة المشتملة على الدوبيتيات والربعات » الخات .

استنبطوا وزنها من الرجز ولا يتعدون بها وزناً واحداً ، وفيه متحرك وساكناً
زائد على الرجز المثلث المسمى بالمشطور^(١) .

وهكذا نجد أن أجمل موشحات ابن سناء الملك ، وأقربها إلى النفحة الشعبية
هى الموشحات التى ضعف فيها مجهوده الذى كان موضع مفاخرته ، وهو مزاحمة
القوافى والإكثار من الفقرات وتقصيرها . لعل ابن سناء الملك كان أحق الناس
أن يردد مع الشاعر القديم قوله :

إذا لم يكن عون من الله للفتى فأعظم ما يحنى عليه اجتهاده

* * *

فإذا رجعنا بعد ذلك إلى موشحات ابن سناء الملك ننظر إليها جملة لنضعها
بجانب قصائده ، ولنرى هل اختلف خيال الشاعر وفنه فيما يتصل بالمعانى
والموضوعات وأساليب التعبير بين الموشحة والقصيدة ، وجدنا فروقاً . ولكنها
لا تكاد تبلغ الحد الذى تجعل من موشحاته فى هذا السبيل شيئاً يختلف عن
قصائده . إن الأصول الفنية والمعنوية التى رجع إليها الشاعر حين كان ينظم
قصائده هى التى رجع إليها فى نظم موشحاته : الحرص على الجنس اللفظى
والمقابلة بين المعانى ، والاعتماد على العقل فى توليد الأفكار ، وتمثل التراث
الشعرى القديم من ناحية التشبيهات والاستعارات ، ومحاولة الزيادة فيه والإضافة
فى الجزئيات إليه ، ومواصلة ما اصطاح عليه الشعراء من الشكوى والعتاب ، ومن
جعل المحبوب مثلاً أعلى فى الجمال من كل وجه وناحية ، ومن الحديث عن الصد
وعذل العاذلين وعذاب الحب وألمه وسهاده وبكائه ودلال الحبيب وسطوته ،
ومن الحديث عن الخمر والتغزل فيها ووصف لونها وحبها وأثرها فى شاربيها

(١) مراجعة أمثلة ابن سعيد تثبت أن شطر الدوبيت يتألف من أحد عشر مقطعاً .
وشطر القفل هنا لا يتجاوز تسعة مقاطع .

وما تنطوى عليه من لذة . ومن الإشارة إلى الرياض وإقامة التشبيهات بين مظاهرها وبين أعضاء المحبوبة : وفي موشحات ابن سناء الملك كما في أشعاره غزل بالعلمان وبالأثرak منهم خاصة ، وفيهما تردد الناظم بين حياة البداوة وحياة الحضر في الحديث عن المعشوق .

تلك ظواهر عامة مشتركة بين الفنين عنده . ولكن قصر الموشحة بالقياس إلى القصيدة ، وقيامها على أساس وحدة المقطوعة لا وحدة البيت ، وافترض أنها وضعت أصلاً للغناء لا للأغراض الكبرى كالمدح والثناء ، جعل موشحات الناظم لاتتسع لكل ما اتسعت له قصائده ، كما أن الوشاح اتبع فيها أساليب الأندلسيين في بعض موضوعات النظم ، وخاصة في باب المدح حيث يبدأ بغزل وينتهي بغزل خلافاً للقصائد التي لا تحتم في المدح بالغزل .

إن مدح كثير من الأندلسيين في التوشيح تأثر بالغزل وامتزج به ، فكانوا يؤثرون في صفات الممدوح أقربها إلى صفات المحبوب ، وهي الصفات التي تخف على النفس وتوجه إلى الشرائع الإنسانية المحبة في الممدوح ، بحيث يشبه الأمر أحياناً على القارىء أنه مديح أو غزل^(١) . وابن سناء الملك سلك ما يقرب من هذا المسلك في إحدى موشحاته في مدح القاضي الفاضل^(٢) . على أن ما بين أيدينا من موشحات الشاعر تدل على أنه كان مقلاً في استخدام الموشحات في المدح ، فاختلقت بذلك مجموعة موشحاته عن قصائده في الديوان ، إذ أن معظم الديوان في المدائح .

ومدائحه في التوشيح موجزة قصيرة بما يناسب حجم الموشحة وما يتفق مع ما يريده الوشاح من إبراد الغزل فيها أولاً وآخرأً لكيلا تفقد صفتها الغنائية .

(١) من أمثلة هذا المديح موشح ابن بلى الذى ورد في دار الطراز ص ٧٦ ، والآخر الذى ورد في ص ٧٨ .

(٢) موشحة : أرى نفسى لقلبي واهبة . دار الطراز ص ١١٨ .

أما ما شغف به ابن سناء الملك في ديوانه من حسن التعليل ومن المفارقات ومن إيراد ما يشبه القضايا المنطقية والحجج العقلية فقد ظل قائماً في الموشحة ولكنه لم يتوسع فيه توسعه في الشعر ، لأن جهده في تلمس القوافي الكثيرة قد شغله واستنفد بعض نشاطه في الجهد العقلي ، ولذلك كان تجديده في المعاني وابتكاره فيها أوضح في شعره منه في موشحاته .

لقد كانت الفرصة في أن تدخل إلى الموشحات نفحات من الشعر الشعبي متاحة لو اتجه الشاعر إلى ذلك ، ولكنه لم يفعل حتى في الخرجات . بل ظل يدور في نطاق التراث الشعري الفصيح معنى وخيالاً وأسلوباً . وقد صنع صنيعه كثير من الوشاحين مغاربة ومشاركة . فكانت الموشحات ميداناً للمنافسة في الاقتدار على النظم ، ومجالاً لأن تنقل المعاني القصائد إليها ، لافنا جديداً بالمعنى الحقيقي للكلمة يعبر عن نزوع عاطفي ونفسي وخيالي نحو أفق عجزت القصائد عن اقتحامه .

المصادر والمراجع

إبراهيم سلامه :

بلاغة أرسطو بين الغرب واليونان - الطبعة الثانية - القاهرة سنة ١٩٥٢
- مكتبة الأنجلو المصرية .

الأبشيى (شهاب الدين أحمد)

المستطرف فى كل فن مستظرف - بولاق سنة ١٢٩٢

ابن أبى الإصبع المصرى (أبو محمد زكى الدين عبد العظيم بن عبد الواحد . . .)
بديع القرآن - تحقيق حفى محمد شرف - مكتبة نهضة مصر - القاهرة
سنة ١٩٥٧

ابن أبى عون (إبراهيم بن محمد بن أحمد)

التشبيهات - تحقيق محمد عبد المعيد خان - سلسلة منشورات جب -
كبردج سنة ١٩٥٠

ابن الأثير (أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد . . .)
المثل السائر فى أدب الكتاب والشاعر - تحقيق محمد محي الدين
عبد الحميد -

القاهرة سنة ١٩٣٩ (مكتبة مصطفى البابى الحلبي)

ابن بشرى الغرناطى (على بن بشرى)

عدة المجلس ومؤانسة الوزير والرئيس - مخطوط فى ملك المستشرق
الفرنسى جورج كولان . وهو مجموعة مختارة من الموشحات الأندلسية
(٣٠٠ موشح) وهو فى ٢٢٢ صفحة -

ابن خفاجة (أبو اسحق إبراهيم)

ديوان - تحقيق السيد مصطفى غازى - مطبعة المعارف - الإسكندرية
سنة ١٩٦٠

ابن خلدون (أبو زيد ولى الدين عبد الرحمن بن محمد . . .)

المقدمة - الطبعة الثالثة - بولاق ١٣٢٠ هـ

ابن رشيق القيروانى (أبو على الحسن بن على)

العمدة فى محاسن الشعر وآدابه . تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد -
القاهرة سنة ١٩٣٤ (المكتبة التجارية الكبرى)

النتف من شعر ابن رشيق وزميله ابن شرف - تحقيق عبد العزيز

الميمنى الراجكوتى - المطبعة السلفية - القاهرة سنة ١٣٤٣ هـ

ابن سعيد المغربى (نور الدين أبو الحسن على بن موسى . . .)

المقتطف من أزهار الطرف - مخطوط الإسكوريال رقم ٤٥٥ - ومخطوط
آل رفاعه (صورته منها بدار الكتب المصرية - أدب ٩٧٩٧) . وقد
نشرنا الفصل الأخير منه الخالص بالموشحات والأزجال فى كتاب
ذكرى ابن خلدون - القاهرة سنة ١٩٦٢ الذى يصدره المركز القومى

للمبحوث الاجتماعية والجنائية . ومن قبل كتبنا عنه بحثا في مجلة
Al-Andalus سنة ١٩٤٨ عدد ١٣ ص ١٩ وما بعدها .

المغرب في حلى المغرب - القسم الخاص بمصر - الجزء الأول - تحقيق
زكى محمد حسن وشوقي ضيف وسيدة إسماعيل الكاشف - منشورات
كلية الآداب - جامعة القاهرة - القاهرة سنة ١٩٥٤

ابن سناء الملك (هبة الله بن جعفر بن محمد)

فصوص الفصول وعقود العقول ، جمع القاضى السعيد أبى القاسم هبة
الله ابن القاضى الرشيد أبى الفضل جعفر بن سناء الملك ، من كلام
القاضى الفاضل عبد الرحيم اليسانى .

مخطوط دار الكتب المصرية - نسختان . الأولى تحت رقم ٢٢٦٥
- أدب . والثانية تحت رقم ١٤٠٩ - أدب .

ديوان ابن سناء الملك - تحقيق محمد عبد الحق - منشورات دائرة
المعارف العثمانية - حيدرآباد ١٩٥٨

دار الطراز فى عمل الموشحات - تحقيق جودة الركابى - دمشق ١٩٤٩

ابن طباطبا (محمد بن أحمد ...)

عيار الشعر - تحقيق طه الحاجرى ومحمد زغلول - القاهرة ١٩٥٦
(المكتبة التجارية الكبرى)

أبو هلال العسكري (الحسن بن عبد الله بن سهل ...)

كتاب الصنائع - الأمانة سنة ١٣٢٠ هـ

ديوان المعانى - مكتبة القدسى - القاهرة ١٩٥٦ هـ

البحترى (أبو عبادة الوليد بن عبد بن يحيى الطائى)

ديوان - بيروت ١٩١١

الحوى (تقى الدين أبو بكر على . . .)

خزانة الأدب - بولاق سنة ١٢٩١ هـ

السكاكى (أبو يعقوب يوسف بن أبى بكر . . .)

مفتاح العلوم - القاهرة - المطبعة الميمنية - سنة ١٣١٨ هـ

شوقى ضيف

الفن ومذاهبه فى الشعر العربى - دار المعارف - الطبعة الرابعة - القاهرة

سنة ١٩٦٠

الصندى (خليل بن أيبك)

توشيع التوشيع - مخطوط الإسكوريال تحت رقم ٤٣٨ - ونسب

خطاً إلى ابن عساكر (محمد بن حسن) وهو ناسخه - والمخطوط

مجموعة من موشحات مغربية وأندلسية مع مقدمة اعتمد فيها المؤلف

على دار الطراز لابن سناء الملك .

شرح لامية المعجم المعروف بالفن المنسجم - الإسكندرية سنة ١٢٩٠ هـ

صفى الدين الحلى (عبد العزيز بن سرايا)

العاطل الحالى والمرخص الفالى - تحقيق وللمهوزر باخ - ألمانيا (وسبادن)

سنة ١٩٥٦

العباس (عيد الرحيم بن عبد الرحمن بن أحمد) .

معاهد التنصيص - مصر سنة ١٣١٦ هـ

عبد الحميد يونس .

الأسس الفنية للنقد الأدبي - دار المعرفة - القاهرة سنة ١٩٥٨ .

عبد العزيز الأهواني .

الزجل في الأندلس - منشورات معهد الدراسات العربية العالية .

القاهرة - ١٩٥٧ .

عبد القاهر الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد)

أسرار البلاغة - تحقيق محمد رشيد رضا - المنار - القاهرة ١٩٤٧ -

الطبعة الرابعة .

عبد اللطيف حمزة .

الحركة الفكرية في مصر في العشرين الأيوبي والملوكي الأول - دار

الفكر العربي - القاهرة سنة ١٩٤٧ .

المعاد الأصفهاني (محمد بن محمد بن حامد ...)

خريدة القصر وجريدة العصر - قسم شعراء مصر - تحقيق أحمد أمين

وشوقي ضيف وإحسان عباس - لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة

سنة ١٩٥١ في جزئين .

قدامة بن جعفر .

نقد النثر - تحقيق طه حسين وعبد الحميد العبادي - منشورات كلية

الآداب - جامعة القاهرة - القاهرة سنة ١٩٣٩ .

نقد الشعر - تحقيق محمد عيسى منون - القاهرة سنة ١٩٣٤ .

المتنبى (أبو الطيب أحمد بن الحسين) .
ديوان - تحقيق عبد الوهاب عزام - لجنة التأليف والترجمة والنشر -
القاهرة ١٩٤٤ .

المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن) .
شرح ديوان الحماسة - تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون - لجنة -
التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٥١ .

محمد كامل حسين .
دراسات في الشعر في عصر الأيوبيين - دار الفكر العربي - القاهرة
سنة ١٩٥٧ .

محي الدين بن العربي (أبو بكر محمد بن علي بن محمد ... الطائي)
ديوان - أو الديوان الأكبر - بولاق ١٢٧١ هـ .

مصطفى سويف .
الأسس النفسية للإبداع الفني - منشورات جماعة علم النفس التكاملية -
الطبعة الثانية - دار المعارف - القاهرة ١٩٥٩ .

* * *

سارتر (جان بول) .
ما الأدب ؟ - ترجمة محمد غنيمي هلال - مكتبة الأنجلو المصرية -
القاهرة عام ١٩٦١ .

* * *

Collingwood (R.G). The Principles of art— Oxford
(Clarendon Press) 1938

Nadeau (Maurice), Histoire du Surréalisme —
Paris 1945

Rikali (Jawdat), Le Poesie Profane Sous Les
Ayyubides et Ses Principaux Representants
Paris (G-p. Maisonneuve) 1949

الفهرس

الصفحة

١	المقدمة
٩	الفصل الأول : المشكلة اللغوية والمقم
١٤	اللغة والشعر الفنأى
٢٧	موقف الشاعر من التراث
٣٣	الجمهور والمشكلة اللغوية
٣٧	الركاكة
٤٧	الشعر بين العاطفة والعقل
٥٧	مفهوم الشعر بين اليوم والأمس
٧٧	الفصل الثانى : الابتكار ووسائله
٨٨	التعليل البلاغى
٩١	الاستعارة والتعليل البلاغى
٩٦	التعليل البلاغى والإلفاز
٩٨	وظيفة أخرى
١٠٠	عبد القاهر والتعليل البلاغى
١٠٥	المفارقات
١١٢	المعنى الجديد
١٢٣	المقابلات العقلية
١٢٧	التشبيهات المركبة

١٣٩	تجربة صادقة
١٤٨	الحكمة في الشعر
١٥٢	المبالغة بين التكلف والصدق
١٧٥	<u>الفصل الثالث : ابن سناء الملك والموشحات</u>
١٩٢	الفناء والتوشيح
١٩٥	أغاني الصوفية
١٩٩	خرجات التواشيح
٢٠٧	خرجة مستعارة
٢١١	بين موشحاته وقصائده
٢١٤	<u>المصادر والمراجع</u>