من مكتبة
مكتبة السيدة بهية الدين
الحسيني الشهير بالشهرستاني
١٣٦٦ هـ ١٩٤١ م

مكتبة الجوادين
مؤسسة السيدة بهية الدين الحسيني
كاظمية - بغداد - سنة ١٣٦٠

الشريف الرضي

بوليد العرب ، وامام أسس الرموز العالية في الشعر العربي

من مكتبة
السيد حماد عباس
المحسن

بقلم

الدكتور محفوظ

مكتبة الجوادين العامة
مؤسسة السيدة بهية الدين الحسيني الشهرستاني
في سمن الكاظمية بالعراق

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

منشورات مكتبة بيروت ١٩٦٤

مكتبة الجوادين العامة
مؤسسة
السيدة بهية الدين الحسيني الشهرستاني
في سمن الكاظمية بالعراق

مطبعة الريحاني - بيروت ١٩٦٨

من مكتبة
مكتبة الجوادين
مؤسسة السيدة بهية الدين الحسيني
كاظمية - بغداد - سنة ١٣٦٠

من مكتبة
سلسلة السيدة بهية الدين
الحسيني الشهير بالشهرستاني
سنة ١٣٦١ هجرية ١٩٤١ ميلادية

الشريف الرضي

بو دلير العرب ، وامع أسس الرمزية العالية في الشعر العربي

من مكتبة
السيد جواد بهية الدين
الحسيني

هذه الرسالة قدمت إلى مؤسسة السيدة بهية الدين الحسيني
من قبل المؤلف سنة ١٩٤١

بقلم

الدكتور محفوظ

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

منشورات مكتبة بيروت ١٩٤٤

مكتبة الجوادين العامة
مؤسسة
السيدة بهية الدين الحسيني الشهرستاني
في صحن الكاظمية بالعراق

مطبعة الريحاني - بيروت ١٩٣٨

اهداء الكتاب

إلى الاسرة الهاشمية ، فخر القبائل العربية ، التي أنجبت النبي العربي والإمام علي وبطل كربلاء ، وعظماء التاريخ في الدين والجيش والسياسة والادب ، الذين « إن جمعوا لعلي تفرقوا عن نبيّ أو وصيّ نبي » .

إلى روح الملك حسين الهاشمي بطل وشهيد القضية العربية ، وإلى أبنائه الابطال علي وعبد الله وفيصل وزيد ، الذين قادوا الجيوش الظافرة في ثورة تحرير العرب .

إلى الأمير عبد الله أديب بني هاشم والشاعر الملك ، وإلى ملوك العراق الهاشميين الذين جلسوا على عرش بغداد الذي كان بطالبه الشريف الرضي مع الخلافة كحق شرعي للهاشميين والمشير اليه بقوله : متى ترى الزوراء متوجة ؟! .

إلى تلك الدوحة الزكية التي «ترى زمجرة الآساد همساً في غابها» ، والتي وشحها الرضي بأفخر بيت قال العرب :

أنا الدوحةُ العليا التي نزعت بها ... إلى المجد أغصانُ الجدود الأطائبُ
إذا كان في جوّ السماء عروقها ... فأين أعاليها وأين الذوائبُ

إلى تلك الشجرة النبوية الممثلة بفيصل الثاني معبود العروبة اهدي هذا الكتاب .

وما منهمُ إلّا امروءٌ شبَّ ناشئاً على خطَيْ بيضاء من آل هاشمِ
فتىً لم تورِّكه الإماءُ ولم تكن اعاريبـه مدخولةً بالاعاجمِ

(الشريف الرضي)

هذا الفتى الهاشمي المالك سعيداً بوصاية خاله الامير عبد الإله الذي صوَّر الشريف « عروبته الخالصة » اروع تصوير ، الملك فيصل الثاني الجالس على « عرش بغداد » الذي كان الهدف الاسمى لأدب جده الشريف الرضي القائل :

ما انا للعيـاء ان لم يكن من وَلَدي ما كان من والدي
ولا مشَتْ بي الخيلُ إن لم أطأ سريرَ هـذا الأغلب الماجدِ ! ..

كلمة الناشر

ان دراسة الشريف الرضي كلفت مؤلف الكتاب الدكتور محفوظ جهوداً كبيرة منذ سنوات عديدة ، وكنا نطلع عاما بعد عام مع كثيرين من اصدقائه الادباء على نتائج ابحاثه ومراسلاته إلى المكاتب الكبرى القديمة في اوربا والعراق والعجم للتنقيب عن آثار الشريف الرضي واسرار حياته ، وكانت هذه المراسلات من العوامل التي اثارت همة علماء النجف الاشرف بالعراق للاسراع بطبع الجزء الخامس من «حقائق التأويل» للرضي رحمه الله وهو من أثمن المؤلفات العربية على الاطلاق . وفي عام سنة ١٩٣٥ عند ما دعي الدكتور محفوظ إلى فلسطين لالقاء محاضراته في نادي الـ WMCA في القدس ، كانت دراسة الشريف الرضي تحتل المقام الاول في احاديثه الخاصة والعامة

ان دراسته للشريف الرضي تعد اوسع دراسة أدبية لشاعر في تاريخ الادب العربي ، تقع في بضع مجلدات حافلة بأدق الابحاث التاريخية والادبية . وفي خلال هذه الدراسة استرعى انتباهه مقطوعات وقصائد للشريف موسومة بالروح الرمزية العالية على نسق الشعر الرمزي الشائع في هذا العصر ، لا تقل روعة عن مقطوعات الشاعر الفرنسي الكبير «بودلير» مؤسس الرمزية في فرنسا مع محافظته على الاسلوب الاصولي (الكلاسيكي) فأفرد الدكتور محفوظ لهذه الناحية الدقيقة من ادب الشريف كتابا خاصاً باشر بطبعه عام ١٩٣٧ بمطبعة الريحاني وقد حالت اسباب قاهرة دون اتمام طبعه ونشره ، منها وفاة قرينته المأسوف على صباها واخلاقها وعلومها ، وانشغاله بطفليه العزيزين « ليلى وعصام » ، .. ثم نشبت الحرب النازية

وتعطلت بعض ملازم الكتاب في الفيضان الذي غمر المطبعة المذكورة ، الى أن اسعدنا الحظ بالاتفاق معه على شراء الملازم المطبوعة واتمام الطبع والنشر على نفقتنا الخاصة ، مع حفظ حقوق الطبع للمؤلف

وقد شجعني على ذلك عاملان : الاول الحاح اصدقائي الادباء المطلعين على موضوع هذا الكتاب النفيس ، والمعجبين بعبقرية الشريف ، والثاني جمال الموضوع في تحديد الادب الرمزي وفلسفته ومزاياه وعيوبه وما يلتبس به والصوفية الرمزية الخ مما يجعل الكتاب فريدا من نوعه في الادب العربي . ثم ان تطبيق هذه القواعد على روح الشريف الرضي يخرجه من نطاق الادب المحلي الى حقل الادب العالمي اللائق باديب كبير كالشريف الشاعر — الكاتب . ونأسف لكون غلاء الطبع والورق اضطرنا ان نرجئ الى الطبعة القادمة فصولا هامة مع القصائد الرمزية المختارة المزدانة بالرسوم الفنية

ومكانة الدكتور محفوظ الادبية والعلمية ، التي اوضحها لنا كتاب النبوغ اللبناني في القرن العشرين ، تعطي لكلامه وزناً ولرأيه صدى . ومن طالع في الصحف قصائده الرائعة « عين الحبيب ، القبلة الهاربة ، الحنين للبقاء ، جمال الشحوب ، الى طاغور ، بطل كربلاء ، اليتيم ، على قبر شوقي ، القدس مدينة الاسرار ، وفضل الطب على الانسانية القصيدة الفائزة التي جرى تحكيمها تحت اشراف وزير المعارف اللبنانية عام ١٩٣٠ ، يدرك رقة إحساسه وسمو تفكيره في فهم عبقرية الشريف ولذوق اديبه الرائع . فلا عجب اذا اتى بتحليل دقيق للصورة لم يسبقه اليه أحد حتى بين كتاب الغرب حيث أثبت ان العبقرية الشعرية تحيط اللفظة الواحدة بعدة صور بيانية هي سر الجمال في سحر التعبير الذي يدفعنا للتأمل الطويل كما ان موضوع «الصورة الفارغة» الذي لم يبحثه كاتب عربي بعد ، يدلنا على سعة اطلاعه ، وسمو فكره في الموازنة بين الادباء فضلا عن بقية فصول الكتاب الممتعة

فنحن على ثقة من تقدير الطبقة الراقية لنشر هذا الكتاب النفيس الذي لم يطبع إلا للفئة المفكرة ، والذي سيكون من الكتب الحية التي تزدان بها المكتبة العربية في القرن العشرين وهو يغني الادب عن مطالعة عشرات الكتب لمؤلفي الافرنج في الادب الرمزي . فالى الطبعة الثانية القريبة ان شاء الله

محمود صفي الدين
صاحب مكتبة بيروت

بيروت ٢٠ آب ٩٤٤

معالي وزير التربية الوطنيه في الجمهورية اللبنانية الأفخم

ان منهاجكم الاصلاحي الذي اولاكم ثقة الأمة اللبنانية بأسرها قد شجعني ان أطلب من معاليكم تحقيق امنيه غالية على قلب كل ادبب عربي ، هي انصاف ادبب كبير ظلمه منهاج البكالوريا بلبنان كما ظلمته الاقدار في امانيه : الا وهو « الشريف الرضي »

ان مكانة الادبب في نظر نقّاد الادب العالمي تقاس بالنسبة الى مجموع انتاجه من حيث الكمية والنوع في حقلي الشعر والنثر ، والى تأثيره في عصره وفي مجرى التاريخ : وعلى هذا القياس يحتل الشريف الرضي أعلى مرتبة بين قادة الفكر العربي

فديوانه يوازي خمسة اضعاف ديوان المتنبي او ابي تمام ، والمختار الرائع منه يعادل ديوان كلٍ منهما على كثرة السقطات فيهما ، وهو يفوق المتنبي وجميع شعراء العرب في عدّة نواح : ١ً الخواطر الحائرة المعبرة عن أماني النفس وآلامها الغامضة - ٢ً الحب من حنين وقصص ووصف — ٣ً تصوير الطبيعة والحركة والحياة — ٤ً الفخر والحماسة ٥ً الرثاء — ٦ً الرسائل الشعرية المتنوعة ، كما انه ينافس المتنبي وابا تمام في المديح والوصف والهجاء والحكم البليغة والتاريخ الخ ... تلك الطبيعة الفنية الخارقة جعلته « أشعر قريش » في نظر معظم المؤرخين ، و« إمام الشعراء » قاطبةً في نظر الصابي ومهيار الديلمي والخطيب البغدادي وغيرهم ، وقد اشار المعري الى ذلك في مرثاته لوالد الشريف ... وشعره الحماسي الرائع أغرى مؤلف « قصة عنتر » فانتحل لبطل القصة بعض قصائد الشريف المنقولة خطأً الى ديوان عنترة فالرضي شاعر لامستعطٍ كغيره من كبار شعرائنا الذين ينعتهم الافرنج بالمتسوّلين ! ... هو شاعر الحياة ؛ وشعره مرآة نفسه وصدى عصره ، وأدبه يعبق بحشمة الانبياء وجلالة الملوك ورقة الحب وعنفوان البطولة ، وهو يتحدى النقاد بقوله :

أنا النضارُ الذي يُضنُّ به إن قالبتني يمينُ منتقدِ

وعبقريته الجبارة تجمعُ بين متانة الشعر القديم وروعة التجديد الاندلسي في كثير من قصائده ومقطوعاته الرقيقة المشبعة بالروح الرمزية التي يصفها بانها « من كل لفظٍ نغم » على نهج « بودلير » الجامع بين الاسلوبين الأصولي والرمزي ... فاذا اختارت

الأمة العربية شاعراً قديماً تفاخر به شعراء الافرنج فلا تجد افضل من الشريف الرضي كما سنبسطه في الرسالة الملحقة بهذا الطلب

ثم ان مؤلفاته النفيسة نضعه في طليعة الكتاب والمؤلفين، ونثره «السهل الممتنع» من الطبقة الأولى . وحسبه فخراً ان يمهر الادب العربي بكتاب « نهج البلاغة » الذي هزّ التاريخ وأشغل ادباء العرب وكتابهم الى يومنا هذا، وتعليق ابن ابي الحديد وحده عليه بعد اعظم موسوعة علمية بتاريخ الأدب، وبتهمه اخصامه بأنه هو مؤلف معظم خطب « النهج » فاذا صحت التهمة بكون الشريف امير بلغاء العرب غير منازع! .

ونظريته الاجتماعية في الإخاء والوفاء والتساهل الديني تملي على الجيل الناشئ دروساً في الديموقراطية الصحيحة احوج ما نكون اليها في لبنان والشرق العربي، بلسان شاعر بدوي سبق الثورة الفرنسية بأجيال عديدة !.. وقد نشر الثقافة في عصره بكتبته الكبرى المنافسة لمكتبة الرشيد، وبمجمعه العلمي ومدرسته الجامعة ومحاضراته على نهج ارسطو وافلاطون ، وكفاه فضلا ان يكون مهيار الديلمي من تلامذته! .

فالرضي مثال أعلى للأديب المثقف اي « الشاعر — الكاتب — المصلح » والاستاذ المربي الذي يمثل نضوج الفكر العربي الأكمل في ثقافته الجامعة ، كما صور نفسه بهذا البيت الخالد :

لم يثقف عودي الزمانُ ولكن ضجَّ عودُ الزمان من تثقيفي !...

فنأمل ان يسجل لكم الأدب هذه اليد البيضاء بتعزيز منهاج البكالوريا في لبنان بدراسة الشريف الرضي امير الصناعتين ، اسوة بالاقطار العربية الشقيقة ، وحبذا لو عوّضت الحكومة اللبنانية عن اهمالها السابق فتحتفي « بيوبيله الألفي » كما احتفت بأسبوع المعري . لازال لبنان سباقاً الى كل نهضة ادبية !.. وتفضلوا يا معالي الوزير بقبول اسمى عواطف اخلاصي واحترامي

مرجعيون في ٣٠ آب ٩٤٤

ع. محفوظ

الشريف الرضي

ديوانه ، مؤلفاته ، نهج البلاغة ، مجمعه الأدبي ، تساهله الديني ، شعره الرمزي

الرسالة التي الحقها المؤلف الدكتور محفوظ بطلبه المنشور في الصفحة السابقة الموجه إلى معالي وزير المعارف اللبنانية يلزوم تزيين منهاج البكلوريا اللبنانية بدراسة الشريف الرضي كركن من أركان الأدب العربي .

ان لفظتي « الشريف الرضي » تثيران في النفوس هزة خفية لمعرفة الجوهر الذي ينطوي عليه هذا الاسم اللطيف واللقب النبيل فترتسم أمام الخيال صورة (الأصل الشريف والخلق الرضي) ! . . . فاذا كان بين الشعراء من يضاهي الشريف الرضي ببلاغة الشعر فلا يضاهيه ببلاغة النثر ، وان نافسه ببلاغة النثر والشعر فلا ينافسه بكثرة الانتاج ، وإن زاحمه بهذه المزايا فلا يستطيع مزاحمته في كرم الأصل والاخلاق والوفاء وعزة النفس كما سنرى .

١ تساهله الديني ونظريته في الاخاء والوفاء

ان أشرف مزية يتوج بها هام الشريف هي (تساهله الديني) الذي نحن أحوج ما نكون اليه في لبنان والشرق العربي ، وهي نتيجة سمو آدابه وفيض عبقريته السابقة لجيله . فقد دون له التاريخ العربي حادثة كان لها دوي عظيم في عصرها ، ولا يزال صداها يهز الاندية الادبية والدينية إلى عصرنا هذا . ذلك ان الشريف قد رثى أبا اسحق الصابي بقصيدة عامرة ذكر الثعالبي عنها انها من أشهر مراثي العرب مطلعها المعروف :

أعلمت من حملوا على الاعواد أعلمت كيف خبا ضياء النادي ؟
. . . إن لم تكن من اسرتي وعشيرتي فلأنت اعلقهم يداً بودادي
الفضل ناسب بيننا ان لم يكن شرفي مناسبه ولا ميلادي ! . . .

فاستاء اخوه الشريف المرتضى العالم الفقيه ان ينزل الشريف نفسه إلى منزلة رجل كافر خامل النسب ، وان يعترف له (بالنسب) وبالقرابة بقوله : (الفضل ناسب بيننا) اي انه جعله من انسبائه وأقربائه، واستعظم ان يصبح حفيد النبي (نسيباً) لرجل غير مسلم فقال : (ما حملوا إلا كلباً!) جوابا على مستهل القصيدة : (اعلمت من حملوا على الاعواد ؟ . . .) وما نقلت هذه العبارة للشريف الرضي حتى غضب على اخيه الاكبر وعاداه مدة طويلة رغم محبته الشديدة له ، قائلا عبارته الشهيرة التي تتناقلها الأجيال : (انما رثيت فضله لا دينه !)

هذه الآية التاريخية يلفظها بدوي منذ الف عام ، متحدر من السلالة النبوية رئيس الحج ونقيب الاشراف ورئيس ديوان المظالم ، اي اعظم شخصية اسلامية بعد الخليفة ، ويلقي درساً بليغاً على ادباء القرن العشرين وزعمائه إذ يعتبر نفسه أخا و(نسيبا) لرجل كافر انما اديب كبير ذو أخلاق نبيلة فميز الشريف بين الدين وبين الفضل ، فقد يكون المجوسي فاضلا والمؤمن غير فاضل ! . . . ورابطة الفضيلة والإنسانية هي في نظره أشد وأعم وأسمى من رابطة الدين ومن رابطة الدم والقرابة ، وهو القائل بهذا الموضوع : (ربَّ اخٍ لي لم تلده أمي)

فكلماته هذه في (الفضل والاخاء) هي نواة دستور حقوق الإنسان التي أعلنتها الثورة الفرنسية : حرية التفكير والدين ، اخاء الانسانية ،

المساواة بين الطبقات في الحقوق . والغريب ان صاحب هذه النظرية السامية هو نقيب الاشراف وحفيد النبي القائل :

إنا لمن معشرٍ ان جمّعوا العلى تفرقوا عن نبيٍّ أو وصيّ نبي

وهو نفسه المطالب بالخلافة الشرعية له، وصاحب افخر بيت قاله العرب:

لنا الدوحة العليا التي نزعت بها إلى المجد أغصانُ الجدود الاطائبُ
إذا كان في جو السماء عروقها فأين اعاليها؟ . . وأين الذوائبُ؟ . .

هو نفسه الذي سأله الخليفة ، وهو لابس خلعته الجديدة (ماذا تشتم في جبتك هذه ؟ . . رائحة الخلافة ؟) فأجابه بجرأة (لا بل رائحة النبوة) اي انه ارفع مقاما من الخليفة نفسه وان خلافته غير شرعية ، وان الشريف احق بالخلافة منه لأنه أقرب منه إلى النبي العربي ! . . .

وهو نفسه القائل لامير المؤمنين الخليفة القادر ، في مجلسه مواجهةً أمام زعماء العرب والعجم :

عطفًا امير المؤمنين فإننا في دوحة العلياء لا نتفرقُ
ما بيننا يوم الفخار تفاوتٌ أبداً كلانا في المعالي معرقُ
إلاّ (الخلافة) ميزتك فانني أنا عاطلٌ منها وأنت مطوقُ

وهذا اسمى ما ورد في الشعر العربي من أدب المنافسة بين المادح والممدوح وبهذا يظهر مقدار تفوق أدب الشريف بسلامة الذوق وحسن البيان على أدب المتنبي القائل في نفس المعنى :

لو استطعت ركبت الناس كلهم إلى سعيد بن عبد الله بعرانا

وتساهل الشريف الديني ، مطبوع بالتقوى والتدين ، ولكن التقوى الدينية لا تعني احتقار من كان من غير دينه ، وهو يدرك جمال الآية

الكريمة : (ولو شاء ربك لجعل الناس امة واحدة) فالدين لله والادب للجميع ...

٢ً خلود الشريف بخلود كتابه (نهج البلاغة)

اي معنى لتاريخ الأدب العربي بدون كتاب نهج البلاغة ، القرآن الثاني فإذا كان ابو تمام جامع ديوان الحماسة قد قيل فيه (انه في جمعه ديوان الحماسة اشعر منه في شعره) فماذا يقال عن الشريف الرضي الذي مهر الادب العربي بميزان البلاغة ومقياس الأدب الخالد ؟ ! وكم بذل من جهود حتى استخرج تلك الكنوز من بطون المخطوطات الدارسة ومن زوايا ذاكرة الرواة ؟ ! ولولا جهود الشريف لفقد الأدب معظم أقوال الامام علي امير البلغاء كما فقد معظم أقوال سحبان وائل وقس بن ساعدة

وكفى الشريف فخراً بالتهمة التي يوجهها اليه بعض المؤرخين (بأنه هو مؤلف تلك الخطب . ففي تلك الحالة يكون الشريف امير بلغاء العرب ! ..) وعلى كل حال فإن الشريف بنشره (نهج البلاغة) قد أثر في مجرى التاريخ الادبي والسياسي والديني عند العرب ؛ فانشطر الأدباء إلى معسكرين الفريق المصدق للشريف المناصر له ، والفريق المنكر المخاصم . وأخذ المناصرون يشرحون النهج ويقرظونه ويثبتون صحة نسبته ، واوسع الشروح بهذا الموضوع لابن ابي الحديد في عشرين جزءاً ، وأحدثها شرح الامام محمد عبده ، المعجب بعبقرية الشريف وبحسن اختياره لعنوان الكتاب أي (نهج البلاغة) وميزان الادب العالي ...

ولا ريب ان منهاج البكلوريا في البلاد العربية يتشرف ان يتحلى بدراسة الشريف ، الذي هز التاريخ العربي بنشره كتاب (النهج) وأشغل

المؤرخين والأدباء منذ ظهوره إلى يومنا هذا ، سواء كان جامعاً للكتاب كما نعتقد ، أو مؤلفاً له كما يتهمه اخصامه ، أو مازجاً أقواله وأقوال الامام علي وأقوال بلغاء العرب كما يعتقد بعض (المتوسطين) بالصلح ! ...

٣ الشريف الرضي امير صناعة النثر في مؤلفاته ورسائله

الشريف من كبار المؤلفين ، وهو على شهرته بالشعر يعترف بأن شعره دون نثره بقوله :

نظمٌ ونثرٌ قد طمحتُ اليهما صعداً ويعنو للأخير الأولُ

ولسوء حظ الأدب العربي انه فقد كثيراً من مؤلفاته ولم يطبع منها عدا (نهج البلاغة) سوى مؤلفين : (المجازات النبوية) المطبوع ببغداد على نفقة آل صدر الدين الكرام ، و (حقائق التنزيل) المطبوع في النجف مع شرح نفيس للمدقق الاستاذ محمد رضا آل كاشف الغطاء ، ومقدمة ممتعة للعلامة الاستاذ عبد الحسين الحلي وهو الجزء الخامس ، وبقية الاجزاء مفقودة . ويسرنا ان يصدر هذا الكتاب على اثر مراسلات شتى بيننا وبين هواة أدب الشريف في القطر العراقي ... وللشريف رسائل في ثلاث مجلدات ، منشور بعضها في الدرجات الرفيعة ، وقد تفردت مجلة العرفان الراقية بين الصحافة العربية بنشر قسم وافر منها بفضل منشئها المجاهد الجليل الشيخ احمد عارف الزين ...

ومن مؤلفات الشريف غير المطبوعة : خصائص الأئمة ، مجازاة القرآن ، تعليق خلاف الفقهاء ، تعليقه على ايضاح ابي علي الفارسي سيرة والده الطاهر ، الزيادات في شعر ابي تمام ، مختار شعر ابن الحجاج الفكاهي المشهور ، مختار شعر ابي اسحق الصابي ورسائلهما الشعرية . الخ

وكل كتاب ينعته المؤرخون بأنه « يندر وجود مثله » . ومن طالع بامعان مقدمة الشريف لنهج البلاغة يجد فيها صورة مصغرة عن نثره الفني الموسوم بالإيجاز والمنطق وسمو البيان ، على طريقة « السهل الممتنع » ومع هذا الانتاج المدهش لم يتجاوز الشريف العقد الرابع من عمره (٣٥٩—٤٠٦) هـ .

٤ رئيس مجمع ادبي وعميد مدرسة جامعة ، وصاحب مكتبة كبرى

ومن ميزات الشريف الاجتماعية انه كان عميد مدرسة كبرى يعيش تلامذتها على نفقته الخاصة في بناية له تدعى « دار العلم » وفيها مكتبة كبرى وهي ثاني مكتبة ببغداد بعد مكتبة هارون الرشيد المسماة بـ « بيت الحكمة » . و كان الشريف رئيس مجمع أدبي علمي فلسفي ، اعضاؤه من كبار الأدباء على طريقة افلاطون وارسطو وبوالو الخ . فهذه الاعمال الكبرى « المدرسة والمجمع الأدبي والمكتبة » يقوم بها الشريف فضلا عن نقابة الاشراف ورئاسة ديوان المظالم والحج ، ومؤلفاته النثرية والشعرية تجعل من الشريف في عمره القصير سراً من اسرار العباقرة ، وتوشحه بهالة من المجد لم ينفرد بها سواه من الادباء في تاريخ الادب العربي .

وحسبه فخراً ان يكون من تلامذته الشاعر المشهور مهيار الديلمي الذي أسلم على يده والمشير إلى ذلك ببيته المعروف :

وجمعت المجد من أطرافه سؤدد الفرس ودين العرب

وله ديوان نفيس طبع بمصر بجزءين ومن رقيق غزله الميمية القائل فيها :

حجبوها عن (النسيم) لأني قلت يا (ريح) بلغيها السلاما

٥ الشريف الرضي أشعر العرب

ان شاعرية الشريف الملهمة لم توح اليه الشعر وهو دون العاشرة من

عمره فحسب ، بل أوحت اليه أجمل وافخم الشعر في مختلف فنونه فهو يحتل الدرجة الاولى في الحماسة والوصف والتاريخ ، والرسائل والغزل ، والرثاء ، والحكم والفخر والمديح الخ وديوانه يوازي ستة أضعاف شعر المتنبي ، وهو خال من السقطات التي تكثر في ديوان المتنبي ، وقد شهد للشريف بعلو الشأن في مضمار الأدب جميع المؤرخين الأقدمين كالثعالبي وابن خلكان ، وصاحب الدرجات الرفيعة والخطيب ، وقد جاء في تاريخ بغداد للخطيب ان العالم المشهور ابن محفوظ قال : « ان الرضي أشعر قريش قلت وقريش أشعر العرب ، فالسيد الشريف أشعر العرب . وفي العيان ما يغني عن الخبر . وهذا ديوان الحماسة لأبي تمام جمع فيه جيد شعر العرب وهذا ديوان الشريف تراه كالشمس وضحاها والقمر إذا تلاها ... »

وقد ورد في تأسيس الشيعة لفنون الإسلام « ان من مشاهير الشعراء بل « سيدهم » الشريف الرضي .. » ! ونقتصر على شهادة بعض كبار الادباء الاقدمين كالصابئ الناقد الكبير وهو شاعر و كاتب من المرتبة الأولى ، يسلم للشريف بقصب السبق عليه وعلى غيره من الشعراء ، ومن قوله فيه :

وهذا قريضي وهو همٌّ بعثته ... إلى همةٍ عذراء ذات بيانِ
فان لثمتني بالغبار سوابقاً ... قوافيه من لفظ وحسن معانِ
فلا عار إن قصرت دون مبرّزٍ ... شأى الناس قبلي سعيه وشآني

وهذا مهيار الديلمي رغم كبريائه وادعائه ، يعترف صاغراً لأستاذه بإمارة الشعر ، ومن قوله فيه :

وقلائدٍ قذفت بحارك درّها ... وقضى لسانك رصفها وبيانها
هي آية العرب التي انفردت بها ... راعيت فيها عهدها وذمامها

كم معجزٍ منها ظهرتَ بفضله سير الرجال فلم تجد افهامها
قد كنت ترضاني إذا سومتها تبعاً وأرضى ان تكون «إمامها»

فالشريف «إمام» الشعر العربي بحق . وقد أبدع مهيار إذ صور حماسة الشريف ورقته تصويراً رائعاً بقوله :

حمستَ حتى قيل : صب دماءها وغزلتَ حتى قيل: صب مدامها

ولم أجد شاعراً يجمع بين المتناقضين الحماسة والرقة كالشريف . واسمعه يصف مكانة الشريف في قومه منذ صغره :

ورآك طفلا شيبهم و كهولهم فتزحزحوا لك عن مقام السيد

حتى المعري خصمه يشهد له في مرثاته لوالد الشريف بفصاحة العرب العرباء وانه مالك سرح القريض وان شعره دون شعر الشريف بمراحل ..

ونوادر الشريف الأدبية تملأ كتب الأدب . منها مفاخرته للخليفة المار ذكرها حيث يقول : «عطفا امير المؤمنين ...» وروى ابن خلكان ان رجلا مر بطلول دار الشريف الدارسة ، فوقف منشداً أبيات الشريف المشهورة :

ولقد وقفت على ديارهمِ وطلولها بيد البلى نهبُ
...وتلفتت عيني فمذ خفيت عنها الطلول تلفت القلبُ

ومر شخص فسأله لمن كانت هذه الدار الفخمة ؟ فأجابه : ان هذه الدار هي لقائل هذه الأبيات التي تنشدها ، أي للشريف ...

وديوان الشريف يقدّم للتاريخ أصدق صورة عن نفسه وعن عصره وعلاقته بكبار الأدباء كالصابئ ، والصاحب بن عباد ، والشيرازي ، والسيرافي ، وابن الحجاج ، وابن جني ، ومهيار وسواهم . وعلاقته بالخلفاء

والملوك والوزراء الذين عاشرهم ونال اعظم مناصب في الدولة على أيامهم ، وقد رسم لنا بشعره الحي صورة الانقلاب التاريخي بخلع الخليفة القادر وانتقال الخلافة للطائع . وبقي وفياً للقادر ينظم فيه المراثي المثيرة رغم غضب الخليفة وبهاء الدولة الذي قد يعرّضه لخطر القتل ، فالوفاء عند الشريف أعظم من « الموت » ! . .

٦ ـ مؤلف قصة عنترة يغزو ديوان الشريف

ان روح الشريف الحماسية وحكمه السائرة على ألسنة الجماهير دفعت مؤلف سيرة عنترة لغزو ديوانه ، فنسب إلى البطل العبسي بعض قصائد الشريف ، منها الدالية التي مطلعها :

لغير العلى منيّ القلى والتجنبُ ولولا العلى ما كنت في الحب ارغبُ
. . . وللحلم أوقاتٌ وللجهل مثلها ولكن أوقاتي إلى الحلم أقربُ
يرون احتمالي غصةً ويزيدهم لواعج ضغن انني لست أغضب! . .

وغزا قصيدته الدالية المشهورة بكونها لعنترة ، مع انها للشريف :

لأيّ حبيبٍ يحسن الرأيُ والودُّ وأكثر هذا الناسِ ليس له عهدُ
تحوز المعالي والعبيد لعاجزٍ ويخدم فيها نفسه البطلُ الفردُ
أكلُّ قريبٍ لي بعيدٌ بودّهِ وكلّ صديقٍ بين أضلعه حقدُ! . .
. . . إذا كان لا يمضي الحسام بحدّهِ فللضارب الماضي بقائمه الحدُّ! . .

وقد أضاف مؤلف السيرة إلى القصيدتين بعض الأبيات مع بعض التحريف والتشويه . وهذه القصائد « المسروقة » مثبتة ليس في القصة فحسب بل في ديوان عنترة المنتشر في المدارس ، ولم أقرأ لناقد مقالاً عن هذا الغزو التاريخي . . .

ومما يلفت النظر أن هاتين القصيدتين هما من أبلغ ما نقرأه في ديوان عنترة ، حال كونهما من متوسط شعر الشريف وليس من روائعه! . . فالشريف يفوق عنترة حتى في الشعر الحماسي . .

٦ـ الشريف بلبل غريد ، شاعر لا مستعطٍ كغيره من الشعراء

ان نصف ديوان الشريف خواطر حائرة سابحة في أفق الخيال والاماني المضطربة ينشدها في وحدته وأسفاره ، فهو بلبل غريد على غصن الحياة الصاخبة . وإذا مدح أو هجا أو رثا فإنه يؤدي واجبا إنسانياً ويسخر الشعر كأداة لنيل أغراضه فنال قسماً منها ، وعصي عليه الغرض الاكبر أي « الخلافة » وهي حلمٌ ذهبي لم يفارق خياله لحظة واحدة ، وهكذا نجد في شعر الشريف منهاجين مختلفين : ١ـ الشعر المثالي ، أي الشعر لأجل الشعر والفن لأجل الفن ، ٢ـ الشعر العملي لتحقيق أهدافه المنشودة ، وهو الادب العامل .

وهكذا يخرج الشريف من نطاق الادب المحلي إلى حقل الأدب العالمي ، ولا ينطبق عليه قول نقاد الافرنج في شعرائنا « ان انبغهم أبرعهم في الاستعطاء والتسوُّل » ! . . فالشريف لم يقبل صلة أحد حتى صلات أبيه ، وقد ارسل الوزير المهلبي يوماً هديةً إلى تلامذة الشريف فلم يتجاسر أحد أن يقبلها احتراماً لعوائد أستاذهم ! . .

وأهدى اليه الوزير فخر الملك الف دينار بمناسبة ولادة مولود له ، كهدية للقابلة على بشارتها ، فرد الشريف الهدية وكتب اليه يعتذر بلطف قائلاً : « إننا أهل بيت لا يطلع على احوالهن قابلة غريبة ، وإنما عجائزنا يتولين هذا الأمر من نسائنا ، ولسن ممن يأخذن أجرة ولا يقبلن صلة! . »

٧ً روائع الحكم والامثال في شعر الشريف

لم أجد بين شعراء العرب من أغنى الأدب بالحكم والامثال السائرة كالشريف الرضي ، وإذا كانت الناشئة لا تحفظ له الشيءَ الكثير فذلك عائد إلى عدم نشر حكمه في الكتب المدرسية ، وعدم انتشار ديوانه الضخم في المكاتب لنفاد طبعته وغلاء ثمنها بينما تباع دواوين الشعراء بكثرة بسبب رخصها وكثرة نسخها . ونحن مدينون إلى الاستاذ اللبابيدي الذي أحسن بطبع وشرح ديوان الشريف ... ومع ذلك فالجمهور يردد أبياتاً شائعة يجهل الكثيرون أنها للشريف ، كقوله في شطر واحد :

ربِّ اخ لي لم تلدهُ أمي — انما الناسُ على دين الملك
وما آفة الاخبار إلاّ رواتُها — وللحلم أوقاتٌ وللجهل مثلها
وبعض السكوت عن المدح ذمٌّ — فما لجرحي من الندى ألمُ
القلبُ في مأتمٍ والعين في عُرسٍ — فما أمرَّكِ في قلبي وأحلاكِ
انما المال لحاجات الرجال — أنجدَ قلبي واعرقَ الجسدُ
عيني لكم عينٌ على قلبي — ترى العين ما لا تنالُ اليدُ

ومنها ما هو شائع في بيت أو بيتين أو أكثر ، كقوله :

إذا العضو لم يؤلمك إلاّ قطعته — على مضضٍ لم تبقِ لحماً ولا دما
قد يهلكُ النسرُ وفي ريشهِ — عونُ الردى الجاري مع الاسهمِ
لا يصلحُ الناسَ لأربابهم — غيرُ بياضِ السيفِ والدرهمِ
لو ان قلبي مطلقٌ بالحشى — جرى اليكم في عنان النسيمْ
خلا منكِ طرفي وامتلا منكِ خاطري — كأنكِ من عيني نقلتِ إلى قلبي
نفرُّ إلى الشراب إذا غصصنا — فكيف إذا غصصنا بالشراب ؟!

إذا قدّرتِ اني عنكِ سالٍ فذاك اليوم أعشق ما أكونُ
مَن لي بها والدارُ غير بعيدةٍ عن دارها والمالُ غير قليل ؟ !
إذا شئتَ أن تبلو امرءاً كيف طبعهُ فدعهُ وسائل قبلها كيف أصلهُ
ما أخطأتك النائباتُ إذا أصابت من تحبُّ
وهبك اتقيت السهم من حيث يتقى فمن ليدٍ ترميك مَن حيث لا تدري
ربّ بؤسٍ غدا عليّ بنعما وبعدٍ أفضى إليّ بقربِ
بيديهِ ركدةُ السلمِ وزلزالُ الحروب ! ...

وله قصائد كاملة حكمية ، واليك هذين البيتين اللطيفين :

وربَّ غاوٍ عركتُ منطقهُ بسكتةٍ والحلومُ تعترك
ثار به الجهل فابتسمتُ له وربَّ جانٍ عقابه الضحكُ ! ..

ومن لطائف حكمه رسالته للوزير أبي العباس الذي دفع مالاً وحصل على الوزارة ، شأن الكثيرين في العصر الحاضر :

اشترِ العزَّ بما بيعَ فما العزُّ بغالِ
بالقصارِ الصفرِ إن شئـ تَ أو السمرِ الطوالِ
ليس بالمغبون عقلاً من شرى عزّاً بمالِ
انما يذخر المالُ لحاجاتِ الرجالِ
والفتى من جعل الاموالَ أثمانَ المعالي ! ..

٩ً الشريف الرضي والأدب الرمزي

أشرنا سابقاً إلى منهاجي الشريف المختلفين : ١ً الفن لأجل الفن في خواطره الحرة ، ٢ً الأدب العامل في سبيل أهدافه . وعبقريته تجمع أيضاً بين الاسلوب الاصولي المنطقي وبين الاسلوب الرمزي ، فنقرأ له

مقطوعات وقصائد رقيقة من لطائف الشعر الرمزي إلى جانب قصائده البدوية الجبارة فهو أشبه بالأديب الفرنسي الكبير « بودلير Beaudelaire» مؤسس الرمزية في الأدب الفرنسي مع محافظته على الاسلوب الاصولي فهو رمزي بروحه ، أصولي بلغته وأوزانه . فالشريف هو بحق « بودلير العرب » !... فاسمعه يصف باسلوبه الجاهلي فتنةً في بغداد قدمها والده بحكمته وبطشه فأنقذها من كارثة كبرى ، قال فيه :

وخطبٍ على الزوراء القى جرانهُ ... مديد النواحي مدلهمّ الجوانبِ
سللتَ عليه الحزمَ حتى جلوتهُ ... كما انجاب غيم العارض المتراكب
وأقشعت عن بغداد يوماً دويّهُ ... إلى الآن باقٍ في الصباوالجنائبِ
ولولاك علّي بالجماجم سورها ... وخندق فيها بالدماء الذوائب!.

ثم اسمعه يمدح أباه بهذا المعنى ، انما بأسلوب رمزي واشارات لطيفة تنبثق من ظلال المعاني ، كقوله على اسلوب مالارمه وبودلير :

إذا المذاكي باحتْ محازمها ... واضطرمت في شدوقها اللجمُ
وقرّها والرماحُ طائشةٌ ... وكفها والسيوف تزدحمُ
إذا تخطى عجاجةً زحفاً ... آراؤهُ والرماحُ تنهزمُ
تضحكُ عن وجههِ غياهبها ... كأنه بالهلال ملتثمُ
فشقّها والحديدُ مطّردٌ ... وخاضها والضرابُ مضطرمُ
.. إذا استطالت همومهُ سكرتْ ... في كفه البيضُ وانتشى القلمُ
لا ترتشف الخمرَ وهو يلفظها ... لو أنّ ما تضمرُ الكؤوس دمُ!
... وليلةٍ خضتها على عجلٍ ... وصبحها بالظلام معتصم
تطلع الفجرُ من جوانبها ... وانفلتتْ من عقالها الظلمُ!..

فبدل ان يسمي الأشياء بصراحة كما فعل في الأبيات السابقة اكتفى بالتلويح البعيد ، فإذا هاجت الخيل وطاشت الرماح وازدحمت السيوف « بوقر » الخيل أي يهدئها ويعيد لها « الوقار » والهدوء بعد هياجها وجنونها ! . . فلم يذكر الثورة ولا الخطب ولا تفاصيل الحادث كما فعل في القصيدة البائية . وكلما عظمت النكبة أو اشتد الخطب تسكر البيض في كفه وينتشي القلم في يده ! . .

ان مبدع هذه الصور المتحركة الحائرة هو نفسه شاعر الدم والحديد على منهاج المتنبي وابي تمام ويفوقهما حماسة كمثل قوله في غارة ليلية على بني فهر اثر تهديد « مشاجع » :

أغرّ بني فهرٍ وعيدُ « مشاجعٍ » وأيُّ وعيدٍ بعد وقع الصوارم؟
أيوعدنا من عطل البيض والقنا وأقسم لا ينجو بغير الهزائم ؟
عشيةَ خضنا بالضوامر ليلهم وفي كل جفن منهمُ طيفُ حالمِ
نريهم صدور السمر بين نحورهم فما استيقظوا إلاّ بقرع الحلاقمِ
كأن الكرى يقتص من طول نومهم فيسهر منه بالقنا كل نائم !

هذا الفارس المغوار والجاهلي الجبار عندما يخلو بنفسه في دنيا الاحلام والإلهام يقول في نفس المعنى على طريقة مالارمه مشترع الرمزية :

وسمراءَ ترشف ظلمَ القلو ب قذّافةٍ بالنجيعِ المباحِ
تريق عليها كؤوسَ الدماء بالطعن ، والموتُ نشوانُ صاحِ
فنخضب فيها جباه الظبى ونرمد فيها عيون الجراحِ
. . . وكلّ غلامٍ حيّ اللحاظ يلقى الطعانَ برمحٍ وقاحِ
إذا مطل الثأر جرّ القنا نشاوى تقاضي صدورَ الرماحِ

فأغمدها في احمرار الشقيق وجرّدها في بياض الاقاحِ

حيث يريك صوراً متحركة هاربة ، كفتاة تلمع عيناها الساحرتان من وراء النقاب ، حسب عبارة فرلن ... وبينما يقول في طلب الخلافة والأخذ بالثأر :

لستُ للزهراء إن لم ترها كهول المضبِ يعجمن اللجمْ
بعجاج يملأ الافق دجى وطعانٍ يخضب الأرض بدمْ
شرّعاً تفترّ عن أعناقها قلل الغورِ وغيطان الاكمْ !..
... لا يرى مثليَ إلا طالباً ذروة المنبرِ أو قعر الرجمْ
طامحَ الرأسِ على أعوادهِ أو على عالية الرمح الأصمْ !..

هذا الرجل الحديدي والبطل الناقم عندما ينحني على ذاته في دنيا الحب والأحلام ينتقل من ضجة الاعواد والعجاج ومن ذروة المنبر إلى خفقان القلب ، وأشعة الحب ، ولغة العيون ، وسكون العاصفة ...

فيقول في وداع الحبيب :

طأطأتُ لحظَ العينِ حين خطا والبينُ يرمقني ويرمقهُ
فأذبتُ دمعاً حين ودّعني في صحن خدٍّ ذاب رونقهُ

وأرقّ من ذلك قوله في الاستعارة المرشحة والتلويح الساحر :

إنعمي يا سرحةَ الحيّ وإنْ كنتِ سحيقهْ
أتمنى لكِ أن تبقي على النأي وريقه
ثمرٌ حرّمَ واشيكِ علينا أن نذوقه !..

واليك هذه الأبيات الخافقة بظلال المعاني والصور الحائرة :

وقف الهوى بي عندها وسرَتْ بقلبي مقلتاها

وأذود قلبا ظامئاً لوقيلَ: «وِرْدَك» ماعداها
ولو استطاع لقد جرى مجرى الوشاح على حشاها!
يا يومَ مفترق الرفا قِ ترى تعودُ لملتقاها
قالت: سيطرقك الحيا لُ من العقيق على نواها
فعديْ بطيفك مقلةً ان غبتِ تطمعُ في كراها!
... يا سرحةً بالقاع لم يبللْ بغير دمي ثراها
ممنوعةً لا ظلُّها يدنو إليّ ولا جناها
أكذا تذوب عليكمُ نفسي وما بلغت مناها!.
جسدٌ يقلّبُ للضنى بيدَي ممرضةٍ سواها
اين الوجوه أحبها وأودُّ لو اني فداها؟!
أمسي لها متفقداً في العائدين ولا أراها!..

ولكي يلمس القارئ سمو أدب الشريف في الشعر الرمزي ننشر بعض مقطوعات رمزية قصيرة لأمراء الشعر الرمزي الفرنسي، للمقابلة والتحليل:

الخيمة (للشاعر الرمزي رنبو)

في قاعة الاكل السمراء التي كان يعطرها عرف الزيت اللامع والاثمار، جاءت الخادمة وبينما هي تمشّي أصبعها الصغير المرتجف على خدّها وهو مخمل درّاق، زهر وابيض، محركة شفتها التي هي شفة طفل حركة امتعاض ودلال، وكانت ترتب الصحون بقربي كي تسرّني، ثم ... هكذا — ولا شك انها تريد مني قبلة — همست بنبرات ضعيفة: «الا تحس؟ لقد شعرتُ ببرد في خدّي!..»

واليك مقطوعة للشريف بما يقارب هذا المعنى من نوادر قصص الحب

يا ليلةً كرمَ الزمان بها ... لو انّ الليلَ باقِ
كان اتفاقٌ بيننا ... جارٍ على غير اتفاق
فاستروَحَ المهجورُ من ... زفراتِ همٍّ واشتياقِ
فاقتصَّ للحقبِ المواضي ... بل تزوَّدَ للبواقي ! ..
حتى إذا نسمت رياحُ ... الفجرِ توذنُ بالفراقِ
بردَ السوارُ لها ... فأحميتِ القلائدُ بالعناقِ !

فليتأمل القارئ بجمال القصة وجمال التلويح والاشارات والصور .

النشوة الخريف «لفرلن زعيم الرمزية»

«ان التنهدات الطويلة المنبعثة من قيثارة الخريف تجرح قلبي بانحطاط مستمر . كل شيء خانق وباهت ، وعندما تدق الساعة أتذكر الأيام القديمة ، وابكي ، وأنطلق مع الريح التي تحملني إلى هنا وهناك شبيها بالورقة المائتة» .

فهو يعبر عن تلك الهموم التي تغمر نفسه ، ذاكراً الزمان القديم ، واصفاً الطبيعة التي يهرب اليها ، واليك قول الشريف بما يقابل هذا المعنى:

لا عادتِ الكأسُ عليلَ النسيمْ ... بعدي ولا فضَّتْ ختامَ الهمومْ
في ليلةٍ غاب معي بدرها ... وحاربتها في الظلام النجومْ
... يا ليلةً تكسر الحاظها ... كأنها مكحولةٌ بالغيومْ
أحيت شآبيبُ الحيا منزلاً ... مات لنا فيه الزمانُ القديمْ
كم صبغَ الدهرُ قميصَ الثرى ... وعادرقّ الارض ضاحي الوشوم
لي في حواشي البرق انسٌ فلا ... ادري أأغضي دونه أم أشيم

... لوان قلبي مطلق في الحشى جرى اليها في عنان النسيم! ..

وهذه مقطوعة جميلة للشاعر الرمزي المبدع « رنبو »

شعور

« في أيام الصيف الزرقاء سأذهب وأمر بالطرقات الضيقة في البرية ساحقاً العشب الناعم ، بينما تحتك بي سنابل القمح ، وسأشعر بالرطوبة في قدميّ وانا سابح في أحلامي . سأترك الريح تحمم رأسي العاري . لن أتكلم ولن افتكر ولكن الحب الذي لا نهاية له سيغمر نفسي ، وسأذهب مع الطبيعة بعيداً وبعيداً جداً كواحد من القبائل الرحل سعيداً كما لو كنت مع فتاة ! »

واسمع الشريف في « انشودة البادية » يقول بما يقابل هذا المعنى :

أما آن للدمع ان يستجم ولا للبلابلِ أن لا تلمّ
فتلهو عزائمنا بالخطوب وتهزأ اجفاننا بالحلم
فإنّا بنو الدهر ما نستفيق من نشوة الهمّ حتى نهم
ولا نصحبُ الليلَ حتى نخال كواكبه في الفيافي بهم
أمرخي ذؤابة ذاك الهجير على منكبي مجهلٍ أو علم
أرحنا نرح وتراتِ المطيّ فان بها ما بنا من ألم
... ويومٍ يرفّ عليه الردى بأجنحة المصلتات الخذم
... صلينا بجمرة ذاك الهجير وعدنا بفحمة هذي العتم !..

وإلى جانب هذه الصور الحية المتشابكة نرى الشريف في مواقف أخرى يسيل رقةً إلى درجة « السذاجة » التي ذكرها الفونس دوده عن طريقة فرلن وسماها « سذاجة الطفولة » . قال في « عيد الغرام » :

أقول وقد عاد عيد الغرام ... لما هبطنَ بنا الاجفرا
أيا صاحبي : أترى نارهم ؟ ... فقال : تريني ما لا أرى !..
دعاني الغرامُ ولم يدعهُ ... فأبصرت ما لم يكن مبصرا
وما زلتُ أطربه بالحنين ... وأذكرهُ البلدَ المقفرا
إلى ان تنفس عن زفرةٍ ... وأنَّ من الوجد مستعبرا

ومن لطيف اشاراته قوله في فتاة ظهر وجهها الجميل من الرحل في سواد الليل فسحرت الأبصار بجمال محياها :

طلعتْ والليلُ مشتملٌ ... سابغ الاذيالِ والأزرِ
من خصاصاتِ العبيط وقد ... غرَّد الحادي على أقرِ
ورقابُ القوم مائلةٌ ... من بقايا نشوةِ السهر
فاستقاموا في رحالهمِ ... يتبعونَ الضوء بالنظرِ
فامترينا ثم قلتُ لهمِ : ... « ليس هذ مطلع القمرِ »!

وازاء سذاجة « فرلن » هذه ، نقرأ للشريف غرراً ملأى بالفن والصور المتشابكة كقوله في فتاة سمراء :

باحَ بالمضمرِ الدفينِ ... لسانٌ من النفَسْ
عن مبلٍ من الجوى ... راجع الداء فانتكس
ما لقلبي عن السلوّ ؟ ... رأى النارَ فاقتبس !..
جدّدتْ نظرةُ الفتاةِ ... من الوجد ما درس
ركبتْ صبغةَ الهلالِ ... على صبغة الغلس
في خمارٍ من اللّمى ... وقميصٍ من اللّعس

واسمعه يصوّر بألوان خاطفة سير السفينة التي عاد عليها صديقه :

وما زلتَ تمسح خدَّ الصباح وترحم قلبَ الظلام الأشبْ
بمطرورةِ الصدرِ خفاقةٍ تطير محاذيفها كالعذَب
تعانقك الريحُ في صدرها ويشتاقك الماءُ حتى يثبْ
إذا اطردَت بكَ خلتَ القصور ترعد بالبعدِ أو تحتجب

ومن هذه الصور الحائرة المتشابكة قوله في غيمة ماطرة :

من كلِّ ساريةٍ كأنَّ رشاشها أبرٌ تخيّط للرياض برودا
نثرت فرائدها فنظّمت الربى من درّهنَّ قلائداً وعقودا

واليك معنى «العطاء والكرم» الشائع على لسان كل شاعر فيقول ابو تمام:

أطلتَ يديَّ على الأيام حتى جزيتُ قروضها صاعا بصاعِ

وينظم المتنبي بعده ما يقارب هذا المعنى فيقول :

تركت السرى خلفي لمن قلّ ماله وأنعلتُ أفراسي بنعماكَ عسجدا

واليك تصوير الشريف لهذا المعنى نفسه باشاراته اللطيفة :

كم نفحةٍ منكَ كالطيمةِ مسراها نومٌ . . . وعرفها ثملُ

فليتأمل القارئ في قوة الصور وجمال المعاني وظلالها الخافقة ، بتشبيه العطاء بالنفحات العطرية ، وباستعارات « المسرى النوم، والعرف الثمل » فإذا أدهشنا الشاعر رنبو بصورة « السفينة الثملة » bateau ivre فان صورة الشريف أروع لأنه نسب النشوة ليس إلى جسم منظور بل الى شيء غير منظور كالاريج والعطر بقوله : العطر السكران ، الاريج الثمل parfum ivre .

هذا هو « الوحي » أو الايحاء في الادب العربي القديم ، وهذا هو الشعر الرمزي في ادب الافرنج الحديث الذي عنينا بدراسته في هذا الكتاب

المقارنة بين الادب العربي والآداب الاجنبية

وقفة مع الدكتور طه حسين

الابحاث الادبية لا تستند على «الاعتقاد الشخصي» بل على الادلة التاريخية والعقلية

ان البحث في الادب الرمزي وما يقابله في الادب العربي – الذي يدور عليه محور هذا الكتاب – قادنا حتماً الى درس المذاهب الادبية الكبرى عند الافرنج وعند العرب في فصلٍ آتٍ بعنوان «اساليب الكتابة في آداب الافرنج وما يقابلها في الادب العربي» . وقد ظهر مؤخراً كتابٌ ثمين للدكتور طه حسين عميد كلية الآداب بمصر تحت عنوان «من حديث الشعر والنثر»، مصدّراً بمحاضرة قيمة موضوعها «الادب العربي ومكانته بين الآداب العالمية»، وهي قريبة من موضوع بحثنا .

فقد قارن حضرته اولاً بين الادب العربي والآداب الاوربّية، ثم بينه وبين الآداب الكبرى القديمة : اليونانية والرومانية والفارسية . فلم نرَ بدّاً من الوقوف معه برهةً لمناقشته في بعض نقاطٍ لا نوافقه عليها، توطئةً للفصل التالي، نظراً لعلاقة مقاله بابحاثنا الآتية . وهذه بعض ملاحظاتنا الخاصة مع الاحتفاظ بعاطفة الاجلال نحو «معرّي» العصر الحاضر .

الملاحظة الاولى : تصريحه بضعف وسذاجة الادب العربي

قارن الدكتور طه حسين بين الادب العربي والآداب القديمة اليونانية والرومانية والفارسية . ولم يشأ ان يقارن بين ادبنا وآداب الغرب نظراً لضعفه وسذاجته بالنسبة اليها، وهو يظلمه فيما لو قابل بينه وبينها،

فأحب ان يرحمه ويستر ضعفه وسذاجته ... مع كون المقارنة بين ادبنا والآداب الاوربية افيد للناشئة وللادباء لأسبابٍ كثيرة ، منها : اولاً ان لغتنا هي لغة حية منذ نشأتها الى اليوم وهي لغة الادب قديماً وحديثاً . فمقابلتها باللغات الحية توضح لنا « نسبة » النموّ والنضوج والاتساع والرقي والقوّة والضعف في لغتنا ولغات الغرب وادبنا وآدابه، اكثر مما توضحه لنا المقارنة بين لغتنا الحية وبين لغات ماتت منذ زمن طويل كاليونانية والرومانية القديمة . فاللغة الرومانية مثلاً ماتت بانهدام الامبراطورية الرومانية ثم قامت على انقاضها اللغة الايطالية ، فوقفت الآداب الرومانية بموت لغتها عن النموّ والاتساع نوعاً ما . فمن الظلم اذن ان نقارن بينها وبين لغتنا التي ما تزال حية قابلةً للنمو والاتساع بعد موت اللغة الرومانية بقرونٍ كثيرة ... نحن لا نقصد « عدم فائدة » المقارنة بين ادبنا والآداب القديمة ، ذلك مفيدٌ ولازم، انما المقارنة بين ادبنا الحي والآداب الحية « أفيد وألزَم » .

والسبب الثاني هو كثرة امتزاجنا بادباء الغرب ودراسة آدابهم ، فان الذين يعرفون منا اللغات اليونانية والرومانية والفارسية قلائل جداً ، بينما نرى السواد الاعظم من الناشئة والادباء مطلعين تمام الاطلاع على اللغات والآداب الغربية ، ويحفظون منها ويعرفون عنها كما يعرفون عن لغتهم، ان لم يكن اكثر ... فقد كنا ننتظر ان يضيف الى مقارنته المفيدة بين ادبنا والآداب القديمة ، مقارنة اخرى بين ادبنا والآداب الغربية ، لكي يرينا الفرق بين ادبنا وتلك الآداب الراقية ، فنعلم ما لنا وما علينا ، وما لادبنا وآدابهم من مزايا وعيوب، فينشط الطلبة لملء الفراغ الذي يجدونه في ادبهم لاجل رفعه الى مستوى ارقى الآداب الغربية الحديثة .

ولو امتنع الدكتور طه عن المقارنة بين ادبنا وآداب الغرب دون ان يذكر شيئاً لما كنا نلومه، فهو حرّ بطرق الموضوع الذي يشاء. انما نؤاخذه بنوع خاص على نسبة «السذاجة» الى الادب العربي. فلم يشأ المقارنة بسبب «ضعف وسذاجة» ادبنا بالنسبة الى الآداب الاوربية، قال: «اننا نظلم الادب العربي ان قلنا انه ضعيف وساذج بالنسبة الى الآداب الاوربية ... لان الظروف التي احاطت بالادب العربي مخالفة للظروف التي تحيط بالآداب الاوربية الكبرى ... فهو ليس مكلفاً ان يستعد ويثبت للمقارنة ...» وهو كما ترى حكم قاسٍ يصدره الدكتور طه بايجاز وبدون ادلة على الادب العربي (الذي هو يدرّسه). فرفضه المقارنة مع الحكم عليه بالضعف والسذاجة، لم يكن «رحمة» بل ظلماً صارماً «كظلم ذوي القربى» ... لانه استاذ الادب العربي واقرب الناس اليه ....

ولعله يعترض انه لم يقصد نعت الادب العربي بالضعف والسذاجة لاستعماله لفظة «ان» ... ولكن عبارته صريحة لا تقبل التأويل. فلو استعملنا عبارته نفسها وقلنا «نحن نظلم الدكتور طه حسين ان قلنا انه ضعيف وساذج بالنسبة الى الاديب الفرنسي فالري لان الظروف التي احاطت بالدكتور طه مخالفة للظروف التي تحيط بفالري ...» فاننا بهذه العبارة نحكم بكل صراحة على الدكتور طه بالضعف والسذاجة، انما نجد له عذراً لضعفه وسذاجته في «اختلاف ظروفهما». فان اختلاف الظروف في الادب العربي والآداب الاوربية يبرّر ويعذر «ضعف وسذاجة» الادب العربي، ولكنه لا ينفي عنه هذه الصفة اي الضعف والسذاجة. وعباراته

صريحة لا تقبل الشك. نحن لا ننكر ولا ينكر ناقدٌ منصف ان الادب العربي هو دون الآداب الاوربية ، وانه ضعيف بالنسبة اليها ، ولكن ليس الى درجة « الضعف والسذاجة » . ولا ننكر ايضاً ان بعض نواحيه لا تخلو من سذاجة ، ولكن هذا لا يعني ان الادب العربي هو ساذج ، فان ارقى الآداب الاوربية نفسها لا تخلو في بعض نواحيها من السذاجة ، مثلاً في بدء نشأتها وفي فترات الانحطاط بين عصرٍ وعصر . فلا يجوز لاجل ذلك ان ننسب السذاجة الى الآداب الاوربية بسبب سذاجة بعض نواحيها ، كما فعل الدكتور طه بالادب العربي . فالادب العربي (الشرقي والاندلسي) بشعره وفلسفته وفقهه ونثره الفني لا نراه ساذجاً بالنسبة الى الآداب الاوربية مهما يكن دونها رقياً واتساعاً . وكنا نود ان نرد عليه باسهاب ، انما هذا يخرج عن نطاق بحثنا الآن وعن موضوع الكتاب ، وسنضطر الى ذكر شيء من ذلك في الفصل الآتي عند مقارنة اساليب الكتابة عند الافرنج وعند العرب . فسنرى في الفصل التالي ، ان ادبنا العربي لم يقتصر على اسلوب واحد ساذج ، انما يشتمل على ارقى الاساليب الكتابية عند الافرنج : الكلاسيكي والرومنطيقي والرمزي . فالادب الذي يقوده التطور الفكري لى خلق تلك الاساليب المتنوعة التي تعبر عن ادق الخلجات النفسية والخواطر الانسانية لا يمكن ان يكون « ساذجاً » بالنسبة الى الآداب الاوربية كما سنرى . ومن جهة ثانية كان من اللازم ان يظهر لنا اسباب ومواطن الضعف والسذاجة ، ويوضح لنا هل الادب العربي بكامله هو ضعيف وساذج بالنسبة الى الآداب الاوربية ام بعض نواحيه فقط ؟! واين هذه النواحي ؟

لقد كنا ننتظر ادلةً مفصلة كافية تعزز قوله ، لا ان يكتفي بنسبة الضعف والسذاجة الى الادب العربي بصورة عامة شاملة .

الدكتور طه يتسلح باعذار غير مقبولة

والسبب الذي منعه عن المقابلة بين ادبنا وآداب الغرب هو « حيرته » بأي ادب يقارن ، أيقارن آدابهم الحديثة بادبنا الحديث ام بادبنا القديم ؟ فاذا هو امام « مسألةٍ عويصٌ حلها » كما قال الشاعر ! ... وقد فاته ان هنالك ادواراً متقابلة يحسن مقارنتها كعصر النشوء الادبي عندنا وعندهم ، وعصر الازدهار الادبي ، وعصر الانحطاط وعصر النهضة الخ . حينئذٍ يرينا مواطن الضعف والسذاجة في ادبنا بمقارنة هذه الادوار وهذه التطورات الفكرية في ادبنا وآدابهم ، فنرى مالنا وما علينا ، فنطلب الحسن ونهمل الرديء . ولما كان عصر ازدهار « العلوم الحديثة » هو القرن التاسع عشر والقرن العشرين ، فقد كان بمكانه المقارنة بين آدابنا وآداب الغرب منذ نشأتها الى نهاية القرن الثامن عشر فقط اذا لم يشأ التعرض الى النهضة الحديثة . واما العذر الآخر الذي خلقه للادب العربي « في اختلاف ظروفه عن ظروف آداب الافرنج » فهو عذرٌ لا يبرّر او ينفي « السذاجة » التي البسه اياها في حكمه الموجز الصارم . فالادب اليوناني تختلف ظروفه ايضاً عن ظروف آداب الافرنج من حيث السياسة والحكم والحضارة والعلوم ، وهو اقدم من ادبنا بكثير ، ويفصله عن آداب الغرب الحديثة نحو خمسٍ وعشرين قرناً ، ومع ذلك فلا يقل الادب اليوناني رقياً عن اعظم الآداب الاوربية الحديثة كما سنرى قريباً ! ... ثم ان ظروف الرومان كانت افضل من ظروف

اليونان من حيث بسط سلطانهم على الشعب اليوناني نفسه وعلى معظم شعوب العالم القديم ، ومن حيث حسن سياستهم الماهرة وادارتهم المنظمة ومع ذلك فادب الرومان هو دون الادب اليوناني بمراتب كبيرة ! . . .

فالظروف المختلفة تؤثر في الادب ، انما لا تؤثر في جوهره كما تؤثر فيه عقلية الشعب وموهلاته واستعداداته الفكرية والادبية . ونحن نسلم ان رقي الحضارة عند الافرنج وتقدّم العقل والفلسفة والعلم قد اثر كثيراً في آدابهم . ولكن لا يخفى عليه ان تقدم العلوم والمخترعات هو غير رقي الاداب ، فلغة العلم هي غير لغة الادب ، ولو قرأ « معادلات » انشتين وسواه من علماء العصر لعلم انها بعيدة عن الادب بعداً شاسعاً . ان ادب طاغور الهندي ادب صوفي محض لا يصوّر لنا الحياة الاوربية ومخترعاتها ورقيها ، ومع هذا فهو من ارقى الآداب الحديثة والقديمة ، ان قيمة الادب في مادته واسلوبه لا في ظروفه وعصره .

واقرب دليل على قولنا الادب اليوناني القديم الذي عاش في اقدم عصور الهمجية العالمية ومع ذلك فهو يستطيع يثبت للمقارنة بينه وبين الآداب الاوربية الكبرى ، فتمتاز عنه ببعض المزايا ويمتاز عنها بمزايا اخرى . فحجة الدكتور من هذه الناحية واهية ، لا تعزز قوله .

الملاحظة الثانية :

تناقض آراء الدكتور طه حسين في الادب العربي والادب اليوناني

ومن الغريب ان الدكتور طه بينما ينسب الضعف والسذاجة الى

الادب العربي بالنسبة الى الآداب الاوربية ، نراه في صفحة اخرى يجعله « مناظراً عزيزاً للادب اليوناني ، لا يقل عنه بحال من الاحوال بشعره ونثره وعلمه وفلسفته » (١) ... ثم نراه يقول في صفحة ثانية : «ويكفي ان نلاحظ ان البلاد المفتوحة كانت خاضعة لسلطان الادب اليوناني وهو اقوى ادب عرفه الانسان الى الآن ، وقد أثر منذ الاسكندر في عقلية العالم تأثيراً كبيراً » (المحاضرة نفسها ص ٩) ومع كل ذلك لم يثبت امام الادب العربي ... فيرى القارىء ان الدكتور طه يناقض اقواله بمقدار مايعاكس الحقائق التاريخية . فنلمس في قوله هذا نوعين من الخطأ : الاول التناقض في اقواله واحكامه ، حيث يناقض نفسه بنفسه . فهو من جهة يصرح ان « الادب اليوناني هو اقوى ادب الى « الآن » عرفه الانسان » ومن جهة اخرى يصرّح انه مناظرٌ كفوء للادب العربي ، فهو اذن متعادل ومتماثل معه ... ثم يصرّح ان الادب العربي ضعيف وساذج بالنسبة الى الآداب الاوربية . ولما كان الادب اليوناني مساوياً للادب العربي فقد اصبح هو ايضاً « ضعيفاً وساذجاً بالنسبة الى آداب اوربا .

فكيف يكون اذن الادب اليوناني اقوى ادب عرفه الانسان الى

---

(١) « الادب العربي شعره ونثره وعلمه وفلسفته لا يمكن بحال من الاحوال ان يقلّ عن الآداب الاربعة القديمة (والاصح الثلاثة : اليوناني والروماني والفارسي . وهذه الغلطة ليست مطبعية بل حسابية . فقد سهي على بال الدكتور طه انه قد ذكر الادب العربي بين الآداب الاربعة التي يقارن بينها . اما وقد فصله عنها ، فلا يجوز ان يقول « ولا يقل عن الاداب الاربعة » بل « لا يقل عن الاداب الثلاثة » لانه بعد طرحه من الاربعة وتمييزه عنها لا يبقى سوى الثلاثة : اليوناني والروماني والفارسي) بل هو من غير شك متقدمٌ على الفارسي والروماني . واذا لم يكن بدٌ من ان يكون له مناظر (كذا !) وان الادب العربي ينحني له بشيء من الاجلال الذي تملأه العزة فهو الادب اليوناني » (ص ١٧) .

الآن ويكون بنفس الوقت «ضعيفاً ساذجاً» بالنسبة الى الآداب الاوربية، هو ومناظره الادب العربي ؟!.. وكيف يكون الادب العربي ضعيفاً ساذجاً بالنسبة اليها، وهو المناظر العزيز لأقوى ادب عرفه الانسان الى الآن، اي للأدب اليوناني ؟!... ان الدكتور طه يحتار في الجواب على هذا التناقض، ولا نظنه يجهل القاعدة المنطقية الرياضية المعروفة وهو انه «اذا تعادل شيئان ثم تعادل احدهما مع شيء ثالث يتعادل الثلاثة معاً» فلو قلنا مثلاً «ان ادب المعرّي هو اقوى ادب عرفه الانسان الى الآن» ثم قلنا «ان ادب الدكتور طه حسين هو مناظرٌ عزيز لأدب المعرّي ولا يقل عنه بحالٍ من الاحوال». فالنتيجة هي اذن ان ادب طه حسين هو ايضاً أقوى ادب عرفه الانسان الى الآن» ...

والاستاذ طه لا يكاد يصدق ان الادب اليوناني هو مناظر كريمٌ للادب العربي جدير بالاجلال والاحترام بقوله «الادب العربي لا يمكن بحالٍ من الاحوال ان يقلّ عن الآداب القديمة الكبرى (اليونانية والرومانية والفارسية). واذا كان له مناظر وانه ينحني له بشيء من الاجلال تملوءه العزة فهو الادب اليوناني». فالدكتور يستعمل الشرط «واذا كان له مناظر» اي على افتراض اننا سلمنا بأنّ له مناظراً جديراً بالاجلال فهو الادب اليوناني. ولكنه مناظرٌ كفوء لا يمكن بحال من الاحوال ان يقل عنه، لانه اذا انحنى له بشيء من الاجلال، فهذا الاجلال متشح بالعزة، فالادب العربي اذن «تملوءه العزة» حينما يكون في مناظرة الادب اليوناني. فأي منطق يجيز لعميد كلية الآداب بمصر ان يرتكب هذا التناقض، اذ

يجعل الادب العربي ضعيفاً وساذجاً بالنسبة الى الآداب الاوربية ،وبالوقت نفسه يعتبره مناظراً تملوءه العزّة لأقوى ادب عرفه الانسان الى الآن ؟! ولم يكتفِ الدكتور طه بمناقضة اقواله بنفسه بل قاده حماسه الى معاكسة الحقائق الواقعية . فالادب العربي ليس مناظراً كفوءاً للادب اليوناني ، فيضاهيه او يأتي بعده بشيء قليل كما يعتقد ، فهو دون الادب اليوناني من نواحٍ كثيرة . وهذا لا يحط من كرامة ادبنا ، لان الادب اليوناني لا يتفوّق على ادبنا فقط بل على جميع الآداب القديمة في جميع شعوب الارض حتى الهندية والصينية والعبرانية التي ذكر الدكتور طه انه لا يعرف عنها شيئاً . فاذا لم ندرس مثلاً اللغة الهندية او الصينية ، فالتاريخ الادبي العام يعطي لكل امة قديمة منزلتها من حيث رقي آدابها . والادب اليوناني مع تفوّقه على جميع آدابِ الشعوب القديمة ، فانه في الوقت نفسه لا ينزل عن مستوى ارقى الآداب الاوربية الكبرى الحديثة ، باعتراف معظم مؤرخي الادب العالمي .

ان الحضارة الاوربية احدثت ولا ريب تطوراً كبيراً في الادب . ولكن اذا حذفنا المواضيع العلمية التي خلقتها الاختراعات الحديثة ، واذا نزلنا الى صميم الادب الذي يرتكز في جوهره على سموّ الفكرة والعاطفة والصورة ، وعلى الروح الشعرية في تصوير الحياة والنفس البشرية وعلاقتها بما حولها ، حينئذٍ نسلّم مع اوثق مؤرخي الادب بسموّ وخلود الادب اليوناني الذي يحتلّ منزلة عالمية رفيعة حتى بين ارقى الآداب الحديثة .

عظمة ورقي الادب اليوناني

فأعظم عصر ذهبي في الادب الفرنسي هو عصر الادب الكلاسيكي ، وادباؤه تلامذة الادب اليوناني، يقتدون بأدبائه ويتبعون اصولهم وطرائقهم . وبصرف النظر عن المواهب الشخصية ، نرى موليار يقتدي بأرستوفان الروائي الهزلي ، وراسين بأوريبيد في قوة العاطفة التحليلية النفسية، وكورناي بسفوكل في تمجيد قوة الارادة ، وبوصويت بدموستين ، وفلاسفة العصر الكلاسيكي الفرنسي يقتدون بأرسطو وغيره من فلاسفة اليونان . والروايات التمثيلية التي نقرؤها لسفوكل مثلاً هي من روائع الادب العالي ، وتدلنا على عظمة الشاعر المفكر الذي يبدع نحو مئة وعشرين رواية من هذا النوع . ونحن ننظر الى مكانة الشعر التمثيلي - الذي كان مفقوداً في ادبنا - ليس من ناحية التمثيل ، بل من ناحية التحليل النفسي ودراسة الطبيعة البشرية التي هي مادة الشعر الاولية ، حيث ينزل الشاعر الى اعماق النفس ويحلل ادق العواطف والافكار الانسانية، ومأساة « اوديب الملك » هي الى الآن اروع وادمى مأساة مفجعة في تاريخ فن التمثيل . وسيبقى اشيل Eschyle صاحب الروايات الخالدة مناظراً قوياً لشكسبير وغوته وهيغو في الخيال المبدع والشاعرية العميقة، على رغم تقدّم العلوم والحضارة الاوربية بعد عصره بخمس وعشرين قرناً . وارسطو ما زال « المعلم الاكبر» الذي يدرس عليه فلاسفة اوربا معظم نظريات البيان والمنطق وعلم النفس وما وراء الطبيعة وبقية فروع الفلسفة . . . . ومهما ارتقت وتوسعت فروع الفلسفة الحديثة فاننا نجد اصول هذه المذاهب الفلسفية الجديدة ونواتها عند

فلاسفة اليونان على اختلاف نظرياتهم في الكون والحياة ، كنظرية الجوهر الفرد ، والحركة الكونية المستمرّة ، واضمحلال شكل المادة مع خلود جوهرها ، والموجات المادية التي لا تنقسم في اصغر اجزائها الخ ... ولم تظهر نظرية اجتماعية جديدة دون ان نجد نواتها او اصولها في الادب اليوناني : الحكم الجمهوري ، توازن السلطة التنفيذية والتشريعية ، حق الامرأة بالمساواة بالرجل ، الاشتراكية ، الشيوعية ، الخ ... ومطالعة « جمهورية » افلاطون تنبئنا عن بعض هذه النظريات العجيبة » كما نجد في « سبارتا » وشرائع « ليكورغ » نواة الاشتراكية والشيوعية العملية ، باشتراك الشعب بأكل واحد ، وحياة عاملة منظمة ، وحق الدولة بالاولاد الصغار والتجنيد الاجباري المنظم الخ ... .

وسيبقى « دموستين وأشين وليكورغ » امثلةً عليا للخطابة السياسية ، كما يبقى « فم الذهب ، وباسيل ، وغرغوار » ، من اعمق رجال الادب الروحي الموسوم بالتحليل النفسي الدقيق والبلاغة الخطابية التي لا تجارى . والالياذة هي مثال لروائع الشعر الملحمي قديماً وحديثاً . وشعرهم في معظم نواحي الحياة من ارقى الشعر العالمي .

واذا كان حضرة الدكتور لم يدرس اللغة اليونانية ليتذوّق بنفسه لذة فنونهم الادبية ، فقد سمحت لنا الظروف بدرس هذه اللغة الجميلة وآدابها بصورة خاصة . وقد بسطنا رأينا الشخصي بالاستناد الى اوثق مصادر التاريخ الادبي . وما على الدكتور طه سوى مراجعة الموسوعات الادبية الكبرى لكي يتحقق صحة قولنا ، لعله يعود عن رأيه . ولا غضاضة على

ادبنا اذا كان دون الادب اليوناني من نواحٍ كثيرة ، طالما موءرخو الغرب انفسهم يعترفون بأنه لا ينحط عن مستوى ارقى الاداب الغربية الحديثة . فهنالك ثغرة كبيرة تفصل بينه وبين ادبنا ، فيمتاز عن الادب العربي بأمورٍ متعددة ، منها :

١ً — ادب الفلسفة ، فان فلاسفتنا هم تلامذة لأرسطو وغيره من فلاسفة اليونان كما كان الرومان تلامذة لهم ايضاً ، وستبقى الفلسفة اليونانية صرحاً عجيباً في حقل المعارف البشرية .

٢ً — التمثيل الجدّي (والمآسي) كما مرّ ليس فقط من ناحية التمثيل العملي ووحدة الموضوع ، بل ايضاً من ناحية « التحليل النفسي » في موضوع طويل واسع ، حيث تظهر مزايا الكاتب في قوّة الملاحظة والفلسفة النفسية والتحليل العميق . وهذه ثغرة كبرى في ادبنا كافية وحدها ان تجعله دون الادب اليوناني بمراتب .

٣ً — التمثيل الهزلي الذي يجمع بين لطف النكتة وبراعة الاسلوب والتحليل النفسي ، وهو مفقودٌ في ادبنا ايضاً .

٤ً — ادب الملاحم ، حيث تبقى « الالياذة » و « الاوديسه » من روائع الادب الملحمي في العالم . وقد يكون في ادبنا ملاحم ، ولكنها لن تصل الى منزلة الالياذة في قوّة الشاعرية وبعد الخيال . فضلاً عن الملاحم اليونانية المفقودة .

٥ً — طريقة المناظرة ، او الجوار الادبي «الاستجواب» dialectique

المنسوبة الى سقراط ، وهي تجمع بين لطف الذوق ودقة الفكر وحسن المنطق ، وبراعة الملاحظة النفسية لمعرفة نقطة الضعف عند الخصم .

٦ً — الأدب الاجتماعي ، في درس وتنظيم الهيئة الاجتماعية والحقوق الشخصية ، وقد سبقوا امم الغرب الى درس هذه الناحية الخطيرة من الحياة الفردية والاجتماعية ، كما مرّ (ص٣٠— ٣١)

٧ً — الادب الروحي ، الذي يجمع بين الفلسفة العميقة والشعر الروحي الصوفي (باسيل ، فم الذهب ، غرغوار الاول ، غرغوار الثاني ... الخ) .

٨ً — الخطابة في السياسة والقضاء ، كأرقى ما نراه اليوم في اوربا لأعظم الخطباء امام البرلمانات او امام المحاكم القضائية ، او امام الجمهور ، في درس القضايا الكبرى السياسية والشخصية درساً مسهباً مع تحليل الاسباب والظروف . واذا استثنينا خطب « الامام علي » السياسية القليلة (لان معظم خطبه دينية) ، فان ادب « الدفاعات » في السياسة والقضاء يترك ثغرةً كبرى بين ادبنا والادب الاغريقي (راجع عظمة الادب اليوناني ص٣٠-٣١) .

فالادب العربي اذن لا يكون ، كما يعتقد الاستاذ طه ، « مناظراً كفوءاً للادب اليوناني ، ولا يمكن بحالٍ من الاحوال ان يقلّ عنه » ! .. ومن لطائف الاستاذ طه انه عندما قال ان ادبنا ينحني باجلال للادب اليوناني » تردّد وراجع نفسه كأنه غير مصدّق ذلك . فاستعار لفظة «بشيء» ووضعها قبل الاجلال (بشيء من الاجلال اي ببعض الاجلال) . ثم استدرك الخطأ واضاف أن ادبنا « تملؤه العزّة » حينما ينحني ببعض الاجلال ... وقد غاب عن باله انه لا ينحني لادب العربي وحده اجلالاً للادب اليوناني ،

بل ان ارقى الآداب الاوربية (التي يرى ادبنا ساذجاً بالنسبة اليها) تضطر ان تنحني ليس « بشيء من الاجلال » بل « بكثير من الاجلال » للادب اليوناني الخالد الذي مع ظهوره في اقدم العصور البربرية ، كان ولم يزل « دائرة معارف » العقل البشري .

ولا بأس من ايراد عبارة الدكتور طه حسين نفسه « ان الادب اليوناني هو اقوى ادب عرفه الانسان الى الآن » .

الملاحظة الثالثة :

لقد جعل الادب الروماني دون الادب العربي بحجة انه « مقلّدٌ » للادب اليوناني « لأن ابرع خطبائهم شيشرون هو تلميذ لأرسطو ودموستين ، وابرع مؤرخيهم تيتليف وتاسيت هما تلميذان لهيرودوت وتوسيديد ، وشعراؤهم واكبرهم فرجيل تلاميذ لهوميروس وغيره من شعراء اليونان ، وما وجد عندهم من التمثيل فهو تقليد سيء لتمثيل اليونان » (ص ١٧) . ولا يخفى على الاستاذ طه ان الاقتداء بالنوابغ لا يحط من مقام المقتدي اذا كان نابغةً ايضاً . فتقليد شيشرون لدموستين لا يمنع كون الاول من اشهر واعظم خطباء الارض ، واذا كان شيشرون اقل حماسةً من دموستين فهو يفوقه من حيث النقد الأدبي والأدب القضائي (المحاماة) . اليس فلاسفة العرب ، كابن سينا وابن الرشد وغيرهما ، من تلامذة أرسطو ومقلديه ؟ فهل يخفف ذلك من عظمتهم ؟ واقتداء « راسين » بأوريبيد لا يحط منزلة راسين ...

ان اقتداء تاسيت بهيرودوت وتوسيديد لا يمنع تفوقه عليهما من حيث التدقيق العلمي والتحقيق التاريخي ، اذ نجد عنده نواة « فلسفة التاريخ » التي تمشت عليها العصور الحديثة من تعليل الحوادث وترتيب الاسباب والادلة على اسلوب التاريخ الحديث، بينما نرى هيرودوت وتوسيديد يحشوان تاريخهما بالاخبار الطائشة وانواع الخرافات .

نحن لا نقصد ان نفضل الادب الروماني على الادب العربي فذلك بحثٌ يطول شرحه ، انما الانصاف يقضي بأن يُعطي الناقد كل ذي حقٍ حقه ، فيذكر ما له وما عليه . وقد كان من المنتظر ان يعترف الدكتور طه ان الادب الروماني يمتاز عن ادبنا بأمورٍ كثيرة منها : ١ً ادب المحاماة امام الجمهور والقضاء ، ٢ً الادب السياسي ، فقد كانوا اسياد العالم من هاتين الناحيتين : ادب السياسة وادب القانون ، ولا تزال سياستهم وشرائعهم قاعدة السياسة والشرائع العالمية ، في كل عصر عند الامم الراقية الحية . ٣ً فن التاريخ ، ومن المسلم به ان التاريخ في الادب العربي كان في دور النشوء خالياً من التحقيق الذي يتطلبه التاريخ الراقي . ويمكن ان نضيف الى « تيتليف و تاسيت » اسماء مؤرخين رومانيين من المرتبة الاولى : امثال «سفار ولكتنس، واوروز و كاسيدور ». ٤ً الادب الروحي الذي يعترف مؤرخو الادب الروماني انه مثال اعلى للالهام الشعري الصافي مما لا نجد مثله في ادبنا، وقلما نجد مثله حتى في الآداب الاوربية من شعر راقٍ يتغلغل في اعماق الفلسفة الروحية الانسانية ، ونكتفي بذكر اسماء « ترتيليان ، هيلار ، امبرواز ، جروم ، اغسطين » الخ . ٥ً التهكم والنقد الاجتماعي

والسياسي الذي ابدعه الرومان ونقلته عنهم آداب الغرب حتى جرى المثل في « التهكم الروماني » satire romaine . واما التمثيل ، وان كان دون التمثيل اليوناني ، فهو فنٌ يساعد على تحليل النفس البشرية ، فيبقى عندهم خيراً من ان يكون « مفقوداً » كما هو في ادبنا . ومن جهة الشعر فأنه مع اقتداء فرجيل بشعراء اليونان لا نجد شاعراً عربياً نستطيع ان نقابله بفرجيل او لكريس (Lucrèce) من حيث كثرة الانتاج وقوة الشاعرية .

هذا فيما اذا اوقفنا تاريخ الادب الروماني « بلغته اللاتينية » عند عصر انهدام الامبراطورية . ولا يخفى على الاستاذ طه ان اللغة اللاتينية حتى بعد « موتها » وانهدام الامبراطورية الرومانية كانت في معظم المعاهد العلمية الدينية لغة « العلم والفلسفة » . فمؤلفات الفيلسوف « توما الأكويني » وحدها باللغة اللاتينية هي ذخيرة ادبية فلسفية من المرتبة الاولى .

نحن لا نعارض الاستاذ طه في تفضيل الادب العربي على الادب الروماني ، انما نؤاخذه اولاً على اصدار حكمه بدون ادلة كافية ، ثانياً على هضم حق الادب الروماني باهماله ذكر ما يمتاز به عن ادبنا حباً بالتحقيق العلمي والانصاف في ذكر ما لنا وما علينا . . .

الملاحظة الرابعة :

من المعلوم انه قد باد الاسلوب القديم حيث كانوا يرون ان هذا الشاعر او ذاك هو « اشعر الشعراء » لاجل بيتٍ او ابياتٍ ممتازة ، لقد اندثر هذا الاسلوب وقام مقامه اسلوب علمي يتناسب مع العصر الحاضر .

فاصبحوا يقابلون بين مجموع انتاج الشاعرين لاصدار الحكم في منزلتهما . فالبيت الواحد ، والقصيدة الواحدة لا تكفي لتفضيل شاعر على سواه . وهذه هي شروط المقارنة بين ادب امتين مختلفتين . فالعاطفة ، او استحسان مؤلفات بعض الادباء غير كافٍ للمفاضلة بين آداب امة واخرى . اما حضرة الدكتور طه ، في مقارنته بين الادب العربي والآداب القديمة فقد سلك مسلك القدماء ، وهو مسلك التفضيل الاجمالي لسببٍ ما بدون مقارنة علمية كاملة . والمقارنة الكاملة بين آداب الامم المختلفة تشتمل على هذه الانواع الرئيسية الاربعة ، وبدونها تبقى المقارنة ناقصة او جزئية .

١ً - مقارنة ابرز الأدباء عند الأمتين ، والمفاضلة بين انتاجاتهم الادبية ، فيقارن الناقد بين الادباء الذين كتبوا في فنٍ واحد او متقارب : في فن التاريخ مثلاً ، في الحب ، في القصص ، في الشعر الوجداني ، في الشعر الفلسفي ، في الملحمة ، في التمثيل . وتظهر افضلية ادب أمة على الثانية بمقدار ما يقدّم ادباؤها مؤلفاتٍ خالدة عالمية تثبت مع الزمان اذا ترجمت الى لغةٍ اجنبية . فمؤلفات « سفوكل وأشيل وأوريبيد » مع اخراجها عن لغتها الاصلية الجميلة تبقى محافظة على سموّ الافكار وقوّة الخيال ودقة الوصف والتحليل . كذلك مؤلفات شكسبير مثلاً او غوته او فرجيل و دانت وهيغو وادغاربو وتولستوي . فهل عندنا من نقابل به هؤلاء العباقرة ، وبأي المؤلفات؟ ... هذا ما لم يشر اليه حضرة الدكتور حينما قارن بين ادبنا والادب اليوناني والآداب الاوربية الحديثة ...

٢ً - مقارنة مجموع الانتاجات الادبية بين الامتين او الامم ، فيقارن

الناقد بين مجموع الانتاجات الادبية الراقية في مختلف الفنون ، من حيث كمية الانتاج ومن حيث الجودة ودرجة رقيه ، ومنزلته من الاداب العالمية. وهذا النوع يختلف عن النوع الأول ، فهو مكمل ومتمم له لكي تكون المقارنة شاملة تامة . فلو اختار الناقد عشرين او خمسين اديباً من كل امة للمقابلة بينهم ، فذلك غير كاف لأننا نهمل طائفةً من الادباء الذين هم من المرتبة الثانية ، ٢ً طائفة من الادباء الذين هم من الطبقة الاولى انما لم يصلنا من انتاجاتهم الادبية الا القليل كابن زريق البغدادي وبشر بن عنوانة مثلاً . فقصيدة بشر في وصف الاسد تعدّ من فرائد الشعر القصصي الوصفي ليس فقط في الادب العربي بل في الآداب العالمية ، ولا نفضل عليها قصيدة فينيي في « موت الذئب » التي لا يجهلها طالب لشهرتها . والادب العربي اخصب من كل ادب في هذا المعنى ، وشعراؤه المقلون لا يمكن ان يحصاهم العدّ ، وكُتب الأدب طافحة بنوادرهم الشعرية اللطيفة حيث لا يكاد يخلو أعرابي من قول شعر جميل . ثم نجد كثيراً من القصائد والموءلفات لادباء نجهل اسماءهم ، كقصيدة « دعد » و « يا لكنانة » التي ادعاها سبعون شاعراً ، ومعظم قصائد الحب المنسوبة الى مجانين الغرام الخ ، وقصة عنترة ، والف ليلة وليلة وغيرهما . وهذا الامر يحصل في جميع آداب الأمم قبل ينضج فيها فنّ التاريخ لا سيما في ادبنا العربي حيث نرى مئات من المقطوعات المجهولة اصحابها . فالنوع الاول اي اختيار ابرز الادباء من كل امة لأجل مقارنة ارقى انتاجاتهم يقدّم لنا صورةً حية عن آداب كل امة ، انما هذه الصورة الحية تبقى « ناقصة » من بعض النواحي . فالنوع الثاني اي مقارنة مجموع الانتاجات الادبية عند كل امة يكمل هذا النقص ويقدم

لنا صورة « تامة » . اما الدكتور فلم يفعل شيئاً من هذا في مقارنته .

٣ً — ولا بد لأجل فهم ودرس آداب الامم من تمييز الاسلوب الكتابي والروح السائد في هذا العصر او ذاك ، وعند هذا الكاتب او ذاك الشاعر . فهل هو ادب خيال ام عاطفة ام تفكير ام حسّ وملاحظة ؟ فتارةً يتغلب الخيال ، وتارةً العقل ، وتارةً الخيال والعاطفة معاً ، وتارةً الحسّ الباطن . هذا ما يميز المذاهب والاساليب الادبية الكبرى عند الأفرنج : الكلاسيكي والرومنطيقي والواقعي والرمزي الخ . فلدى المقارنة بين آداب امتين تحسن المقابلة بين اسلوب وروح هذا العصر او ذاك في الادبين المتقابلين . فيساعدنا ذلك على درس وفهم « شخصية ونفسية » الادباء والعصر الذي عاشوا فيه . وهذا البحث المفقود في الادب العربي سنطرقه في الفصل التالي .

٤ً — تأثير الادب على الامم من حيث سعة انتشاره (المكان) ومدة انتشاره (الزمان) . ان الادب الراقي اهلٌ للانتشار وثابتٌ مع الزمن ، بيد ان « الانتشار » ليس وحده دليل رقيّ الادب ، بل قد يكون ثمة ظروف قاهرة كقوّة الدولة مثلاً وسيادتها السياسية وانتشار الدين الخ وقد اعتمد الدكتور طه على انتشار الادب العربي لأثبات رأيه في تفضيله على الاداب القديمة حيث لم يثبت له ادبٌ ، بل انهارت امامه الآداب السائدة وقتئذ في البلاد التي خضعت لسلطان العرب : اليونانية والفارسية والارامية والعبرانية . فعجزت هذه الآداب عن ان تثبت له فاندمجت فيه (ص ٩—١٢) . نحن لا ننكر ان الادب الجميل يزداد انتشاره مع الزمان والمكان . ولكن لا بدّ من التمييز بين انتشار اللغة وبين انتشار الادب . فانتشار اللغة كما ذكرنا

يرتبط بانتشار سلطان الدولة وسيادتها على الشعوب المحكومة · فانتشار اللغة الانكليزية مثلاً بين مئات الملايين من البشر ، لا يدل على كون الأدب الانكليزي ارقى وافضل من الادب الفرنسي او الالماني ، بل يدل على نفوذ السلطة الانكليزية في شعوب مستعمراتها القديمة والحديثة · فلا ريب انه لو كان لألمانيا مستعمرات وممتلكات كأنكلترا لكانت اللغة الألمانية اوسع انتشاراً مما هي الآن · ان انتشار سيادة السلطة التركية في القرن التاسع عشر كان سبباً في انتشار لغتها في البلاد المحكومة ، وما تقلص ظل سيادتها على تلك البلاد حتى تقلص ظل لغتها معها · فلولا سيادة انكلترا السابقة على الولايات المتحدة لما كانت لغتها الآن اللغة الانكليزية · وهل تكون لغة البرازيل برتغالية لولا سيادة البرتغال سابقاً على تلك البلاد ؟ وقد تصبح بعد نصف قرن مأهولة بمئتي مليون نسمة لخصب اراضيها وتبقى لغتها برتغالية، فهل سبب انتشارها هناك هو كون آداب البرتغال « ارقى » من آداب الامم الأخرى ؟ ! ...

وهكذا كان انتشار اللغة العربية وآدابها ناتجاً بالدرجة الاولى عن « سيادة العرب السياسية » · فلغة الدولة هي السائدة، وآدابها تكون عادةً رائجة · فان « عدم ثبوت » الآداب اليونانية والعبرانية والفارسية امام الادب العربي لا يتخذ حجةً قاطعة على افضلية ادبنا ، ان ذلك يشير الى رقيّ الادب العربي ولكنه ليس « دليلاً اوّليًا » كما يرى حضرة الدكتور طه حسين ·

اما مقياس رقي الادب الخالد فهو في مقابلته بآداب الامم الاخرى عن

طريقي الترجمة والنقد الادبي فالترجمة تضع هذا الأدب بين ايدي الشعوب المختلفة فيظهر تأثيره فيها وفي آدابها ، ويكوّن « الرأي العام » بين الامم . والنقد يكوّن « الرأي » الخاص بين فئة راقية مفكرة . ثم يمتزج الرأي الخاص بالرأي العام مع تعاقب الاجيال ، فيكوّن ما نراه اليوم من الاحكام الرصينة في موسوعات « التاريخ الادبي » ، حيث نرى احكامه في الغالب صائبة دقيقة .

ان البحث في انتشار الادب مفيد لا سيما اذا ذكرت فيه الاسباب التحليلية الداعية لهذا الانتشار ، ولكن لا يجوز ان نتخذ الانتشار كوسيلة كبرى للمفاضلة بين آداب الأمم . أما المفاضلة بين آداب الأمم فهي ترتكز على الانواع الاولى الثلاثة : ١ً المقارنة بين ابرز الادباء بين الامتين ، ٢ً مقارنة مجموع الانتاج الادبي بينهما ، ٣ً مقارنة اساليب الكتابة فيهما . اما انتشار الادب فيكمّل المقارنة من ناحية « علاقته التاريخية » بالامم الاخرى ، وهو يبحث في « ظروفه الخارجية » لا في « جوهره » ومقياس رقيه وسموّه وخلوده .

هذه ملاحظاتنا الخاصة على مقال الدكتور طه حسين ، وما قصدنا من نقده سوى « التحقيق العلمي » الذي هو غاية كل ناقد ، محتفظين بعاطفة التقدير نحو « معرّي » القاهرة وشيخ كتابنا الجليل . . .

المذاهب الادبية الكبرى
في الادب العالمي

الادب الكلاسيكي ، الرومنطيقي ، الواقعي ، الرمزي ، الادب المعاصر وما يقابلها في الادب العربي

التطورات الفكرية الكبرى التي انبعث منها الادب الرمزي

لا بدّ لنا في مستهل بحثنا ان نشير الى صعوبة هذا الموضوع الجديد — الذي لم يعالجه كاتبٌ على ما نعتقد — ذاكرين عبارة الدكتور طه حسين في بدء محاضرته التي مرّ الكلام عنها في الفصل السابق : « ان المقارنة بين ادبنا وآداب الامم هو موضوع غريب ، ليس يدري من يريد ان يتحدث فيه كيف يعرض له ، ولا من اين يأتيه . ومهما يكن الاستاذ بارعاً فلن يستطيع ان يحيط بالادب العربي كله والآداب الاخرى كلها» ... (١)

وجه الصعوبة في المقارنة بين آداب الامم

ان الاحاطة الواسعة بالادب هي جدٌ لازمة لاجل المقارنة بين آداب الامم ، انما الصعوبة لا تنحصر في هذه النقطة كما يعتقد الاستاذ طه . فان حضرته مطلع تمام الاطلاع على الادب العربي والادب الفرنسي ومع ذلك فهو امام نفس الصعوبة . ونجد مثلاً على ذلك في مناظرة تلميذين الواحد في الصفوف العليا والآخر في الصف الاوسط . فاذا افترضنا عليهما نفس الموضوع ثم اطّلعنا على مقال كلٍ منهما تمام الاطلاع ، فاننا على رغم

(١) طه حسين في كتابه الجديد « من حديث الشعر والنثر (ص ١)

احاطتنا بكل مزايا التلميذين ومحاسنهما ومساوئهما – نجد نفس الصعوبة لدى المقارنة بينهما بسبب اختلاف ظروفهما وظروف المقارِن: ومع احترامنا لرأي الدكتور طه حسين نرى ان الناقد – مهما كان محيطاً كل الاحاطة بالادبين العربي والافرنجي – فهو لا ينجو من صعوبة المقارنة التي ترجع معظم اسبابها (حسب اعتقادنا) الى الامور الرئيسية الآتية:

اولاً اختلاف الظروف، باختلاف العقلية الشرقية عن العقلية الغربية من حيث نفسية الشعب واخلاقه وعوائده وتفكيره وثقافته، ونشأة ادبه واحواله الاجتماعية والسياسية، وتطورات آدابه وعلاقتها بالاداب الاخرى ... فالصعوبة هي في مراعاة هذه الامور بصورةٍ تضمن حقوق الادبين المتقارنين حين اصدار الحكم عليهما.

ثانياً عدم وجود رابطة في ادبنا بين فئةٍ من الادباء المنتمين الى طريقة ما، كما نرى عند الغربيين حيث كانوا ينتظمون على الغالب في حلقات ادبية تدعى منظمة او عصبة او مدرسة (école) يحددون فيها اسلوبهم واصوله وغايته وميزاته، مما يسهّل مهمة الناقد، الذي ينطلق حينئذٍ من نقطة معينة واضحة الى غاية بحثه.

ثالثاً تفاوت قيمة الانتاج الادبي بين الشعراء، فنرى الشاعر متفوّقاً في هذا الفن وضعيفاً في الفن الآخر، ونرى بعضهم ينتمي تارةً الى هذه الطريقة وتارةً الى غيرها، مما يزيد تعقيد المقارنة.

رابعاً نقص بعض الفنون الرئيسية في الادب العربي كالتمثيل الهزلي والجدّي والملاحم الشعرية، او ضعف بعضها كفنّ القصص والروايات

التحليلية ، مما يزيد هذه الصعوبة . لان المقارنة تكون في الفن الواحد اوضح منها في فنين مختلفين .

خامساً اختلاف آراء النقّاد في كثيرين من الادباء، وفي منزلة مؤلفاتهم، سواء كان في ادبنا او في آداب الافرنج ، وذلك ناتج عن تباين النزعات الشخصية والسياسية والدينية ، الخ في افراد الشعب وطبقة الناقدين . ونكتفي بتقديم مثلين : فولتر والمتنبي . فلكلٍ منهما اخصام يجردونهما عن العبقرية والشاعرية ، ولكل منهما انصار يضعونهما في اعلى درجات العبقرية، حتى رأينا بعضهم يؤلفون في « الوساطة » بين المتنبي واخصامه . . . وكثيرون من الشعراء كانوا مهملين عند الغربيين ولم يفهمهم معاصروهم ، ثم رفعتهم الاجيال المتأخرة الى اسمى درجات الخلود . ويمكن ان نضيف اسباباً اخرى ، لكن نرى ان معظمها يرجع الى هذه العوامل الرئيسية الخمسة التي ذكرناها . فالاحاطة بالادبين العربي والافرنجي غير كافية وحدها لازالة صعوبة المقارنة بين آداب الأمم (كما يعتقد الدكتور طه حسين) . وسنبسط بايجاز تاريخ وميزات الاساليب الادبية الكبرى عند الافرنج التي لابدّ لأي اديب في العالم ان ينزع الى واحدٍ منها: الكلاسيكي والرومنطيقي والواقعي والرمزي وما يتفرع عنها ، لكونها حلقات مترابطة توضح الواحدة الاخرى وتكمّلها ، ومنها انبعثت « الرمزية » التي هي موضوع كتابنا . ثم نرى ما يقابلها في الادب العربي مستندين على الروابط الجوهرية العميقة ، مما يوضح « مكانة » ادبنا من الآداب العالمية . وقد آثرنا درسها عن الادب الفرنسي لأن اصولها ونظرياتها في الادب الفرنسي هي اوضح منها في جميع الآداب الاوربية . . .

الادب الكلاسيكي (١) الاصولي وما يقابله في الادب العربي

ان ادباء اليونان يشبهون الشعر بمركبة فخمة يقودها جوادان : الخيال والعاطفة ، وسائقها العقل . فاذا انحرف احد الجوادين عن الطريق اختلّ توازن المركبة ، فعلى السائق (اي العقل) . ان يقودها باتزانٍ فلا يدع احدهما يتغلب على الآخر حتى لا يختل توازن المركبة . وهذا التشبيه الجميل هو اوضح تحديد للادب الكلاسيكي ، اي الاسلوب الانشائي الذي تكون فيه السيطرة للعقل على الخيال والعاطفة . ولفظة « كلاسيك » تعني الادب الراقي عند قدماء اليونان والرومان ، وبنوعٍ خاص عند ادباء القرن السابع عشر في فرنسا . فهذا العصر هو العصر الذهبي للادب الفرنسي كما ان عصر « بركليس » هو العصر الذهبي للادب اليوناني الاصولي .

فاذا نظرنا الى روح الانشاء والى جوهر الادب نرى ان الاسلوب الكلاسيكي يقابله عند العرب الادب الجاهلي — الأموي ، وان الأسلوب

---

(١) يهمنا ايجاد تعريب مناسب لكلمتي « كلاسيك ورومنطيق » لانه لا غنى عنهما للناقد . وقد عرّب العلامة المرحوم جرجي زيدان « كلاسيك » بلفظة « مدرسي » وهو تعريب حرفي صحيح . وعربها الاستاذ الزيات وغيره بلفظة « اتباعي » . فهذا التعريب لا يدل على جوهر معنى classique بل ربما يفيد عكسه تماماً . فلفظة اتباعي تفيد معنى التقليد فقط ولا تتضمن معنى القواعد والأصول التي بني عليها هذا الادب الراقي . فتعريبه كلاسيك « اتباعي » ورومنطيقي « ابتداعي » يسيء الى مكانة الادب الكلاسيكي ، لأن ادباء الكلاسيك هم بالحقيقة مبتدعو الادب الفرنسي الخالد في فنونه الكبرى ويمثلون اعظم نهضة ادبية عرفتها فرنسا . فلماذا جاز له ان يدعو ادباء الكلاسيك (اتباعيين) وادباء الرومنطيق (مبتدعين) طالما ان ادباء الرومنطيق قد (اتبعوا) طريقة البلياد la Pleiade وزعيمها رونسار بتحكيم الخيال والعاطفة على العقل ، كما انهم اتبعوا ايضاً اسلوب غوته وشيلر في المانيا ، وبيرون واوسيان في انكلترا ، ومنزوني وبلكو في ايطاليا من حيث الطريقة والروح الرومنطيقية . لذلك رأينا بعد التدقيق في جوهر معنى classique أن نعربها بلفظة (اصولي) لاشتمالها على معنى الأصول العامة والخاصة التي بني عليها هذا الادب الراقي كما سنرى .

الرومنطيقي يقابله الادب العباسي كما سيأتي . ولا غنى عن الملاحظة اننا لا نقصد المقارنة بين « الانتاج » الادبي من حيث كميته وجودته ، بل من حيث الاسلوب فقط . فالادب الجاهلي وادب صدر الاسلام كان عصر الادب العربي النقي الخالص ، البليغ ، الطبيعي ، الخالي من التكلف المكروه في حقلي الشعر والنثر ... وتثبيتاً لقولنا نورد الاصول الكبرى التي بنيَ عليها الادب الكلاسيكي ، ونرى هل تنطبق في جوهرها على الادب الجاهلي — الاموي ، بالاستناد الى اوثق المصادر الادبية :

١ً — الاصول العقلية ... ان الادب الكلاسيكي يحكّم « العقل » على الخيال والعاطفة . فالعقل يسيطر على اتجاه الادب في التعبير عن الافكار والعواطف والصور ، ويخضعها جميعها الى المنطق والذوق السليم . فالادب الكلاسيكي هو بحديثٌ راقٍ وخطابٌ مؤثر يخضع لأيحاء العقل السليم والذوق الرصين ، كما قال بوالو مشترع الادب الكلاسيكي : «احبوا العقل و كتاباتكم جميعها فلتستمدّ منه زينتها وقيمتها ، ويجب ان يتجه كل ما في كتاباتكم الى الذوق السليم » . فالعقل هو مصدر القواعد والاصول العامة والخاصة التي تسيطر على الاساليب الادبية . ومعلومٌ ان الادب الجاهلي هو قبل كل شيء ادب « العقل » المسيطر على الخيال والعاطفة ، ادب الفكر والمعنى الجيد حيث تخضع الصوَر والخيالات الى نظام العقل مصدر الافكار الخالدة والحقائق الابدية والانظمة الانسانية ، فهو الذي يقود « مركب الشعر » الفخمة في طريقٍ امينة .

٢ً — الاصول البيانية ، التي تشير الى محاسن الانشاء والى مساوئه

لأجل استعمال الاولى واجتناب الاخيرة ، وهذه الاصول هي تقريباً واحدة عند الافرنج وعند العرب . انما اخذ الافرنج اصولهم عن الادب اليوناني والروماني القديم فأضافوا اليها بعض قواعد خاصة، بينما الادب الجاهلي اخذ « اصوله »النظرية والعملية عن « العقل » والذوق الفني والشاعرية الفطرية . فاستخلص علماء اللغة « اصول البيان » من ادبهم الخالد ، كما استخلص علماء اللغة عند اليونان « اصول البيان » القديم من ادب نوابغهم : فالادب الجاهلي يقابل الادب الكلاسيكي عند قدماء اليونان ، الذين خلقوا ادبهم واصوله . والاصول الرئيسية التي بني عليها الادب الكلاسيكي الاوربي والتي بني عليها الادب الجاهلي ايضاً هي :

أ — الطبيعة nature, naturel وكان بوالو يعتبرها اساس الادب العالي ويحارب كل ما هو خارج عن الطبيعي ، ويشتمّ منه رائحة الغرور والادّعاء pédantisme ، كالعبارات الرنانة المتطرفة emphase ، والاسهاب الوارد في غير محله amplification ، والتعقيد المقصود obscurité . فالطبيعة تقضي « بوضع الشيء في محله » كما قال بوالو ، و « بمطابقة مقتضى الحال » كما قال العرب . فيجب الايجاز concision في المواقف المناسبة ، ويجب الاشباع والجزالة في المواضع التي تستدعي ذلك . ونرى ان « الطبيعة » ظاهرة في الادب الجاهلي اكثر مما نراها في الادب الكلاسيكي الفرنسي .

ب — الوضوح clarté ، والصراحة pureté d'expression ، كما قال بوالو : «احبوا الوضوح ،فالذي نفهمه حسناً نعبر عنه بوضوح» وكما قال العرب « افضل الكلام ما سبق معناه اللفظ الى الافهام » . والوضوح والصراحة

من خواص الادب الجاهلي . ومن شرط الوضوح السهولة والبساطة simplicité ، حسب اسلوب السهل الممتنع .

ج — اجتناب السياق الواحد monotonie حسب مقتضى الحال . « والشعر الغنائي لا يتطلب روابط لغوية صريحة بين كلّ فكرةٍ وفكرة . وقد عابوا على الشعر الجاهلي « عدم تماسك الروابط » في القصيدة . ولكننا نرى الجواب في قواعد بوالو نفسها : « الكلام ذو السياق الواحد يسبب النعاس مهما لمع لعينينا ... وفي الشعر الغنائي يكون « عدم الانتظام » « الجميل من مزايا الفنّ » ... وعكس السياق الواحد التفنن variété وهو من محسنات الانشاء . فالانتقال « الجميل بدون نظام » في ابراز الفكرة هو من خواص الادب الجاهلي ايضاً .

٣ً — الاصول الشعرية (العروض) . فقد كان الشعر الكلاسيكي مبنياً على قواعد صارمة من حيث الوزن والقافية والمقاطع اللفظية وعلاقتها ببعضها ، ويعتمد في الغالب على الوزن الكامل alexandrin ، المؤلف من اثني عشر وتداً وهو افخم الاوزان عندهم . اما الادب الجاهلي فقد كان قائماً ايضاً على اصول متينة وصارمة ، انما هذه الاصول مبنية على السماع ، كما كان الادب اليوناني الكلاسيكي . لهذا قال بوالو في مراعاة السماع : « فليكن لكم اذنٌ صارمة للايقاع والوزن » . واهم اصوله ١ً « متانة القافية » حسب قوله : « القافية عبدٌ ، يجب ان تطيع وتخضع لنير العقل » ٢ً الانسجام الموسيقي concours harmonieux ، ٣ً متانة الشعر نفسه اي خلوّه من الحشو والضعف . والحال ان هذه المزايا الرئيسية في الادب الكلاسيكي هي

ايضاً من ابرز مزايا الادب الجاهلي ، حتى ضرب فيه المثل بمتانة القافية ومتانة الشعر الفطري البليغ . فلا يستطيع الشاعر الجاهلي مثلاً ان يقول مع المتنبي « وابوك والقرنان انت محمدُ » وغيرذلك من السخافات والمساوىء التي تعجّ في ديوانه وفي ديوان غيره من شعراء العصر العباسي . وهكذا اتخذ اربابُ « العروض » الشعر الجاهلي مثالاً أعلى لمتانة القافية والشعر و وانسجام العبارة الطبيعي المتشح بالبلاغة بعكس الادب العباسي ادب التكلف والصناعة الفنية

٤ً — الاصول اللغوية ، اي « صحة اللغة » في الفاظها وتراكيبها وخصائصها ، من حيث القاموس والنحو والبيان ، حسب قواعد بوالو . ومن المعروف ان الادب الجاهلي كان في العصر العباسي حجةً يرجعون اليه حين الشك ، كما هو الى الآن مرجع المعاجم والموسوعات اللغوية .

٥ً — الاصول الاخلاقية ، فالادب الكلاسيكي كان يقدّس «الاخلاق الشريفة » ويقضي على الاديب ان يكون شريفاً مهذباً حسب قول بوالو : « اياك ان توحي نفسك واخلاقك — المصوّرة في اقوالك — الاّ صوراً شريفة عنك ! » ، بعكس الادب الرومنطيقي ادب الحرّية الفكرية المطلقة . وهكذا كان العصر الجاهلي (وصدر الاسلام) يقدّس الأخلاق العالية والمكارم العربية في عصر الفروسية والبطولة والمكارم العالية . وسنرى تفكك الاخلاق والحرية الفردية في العصر العباسي عصر الانطلاق .

٦ً — الاصول الدينية . فأدب الجاهلية وصدر الاسلام كان موسوماً بطابع الاحترام للدين كما كان الادب الكلاسيكي ايضاً في القرن السابع عشر شديد الاحترام للدين . وسواء كان الجاهليون يعبدون

الأصنام أم الآله الحقيقي ، فلا ينفي ذلك احترامهم للروح الدينية ، التي ازدادت نموّاً في صدر الاسلام المنتشر بحماسة وسرعة ، بعكس الادب العباسي الذي تثور فيه عاطفة الحرية الشخصية كما سنرى، وهي تقابل الحرية الشخصية في الادب الرومنطيقي عند الافرنج .

والخلاصة ان الادب الكلاسيكي عند الافرنج كله « اصول » عقلية خاصة وعامة مستمدّة من العقل والمنطق والذوق الطبيعي ومن خبرة ادباء اليونان والرومان الاقدمين . فلا يمكن ان نجد كلمة تعرب عن معاني لفظة « كلاسيك » افضل من لفظة « اصولي » ، وتعريب « اتباعي » غامضٌ لا يفيد معنى « كلاسيك » بل ربما يفيد العكس لاحتوائه على معنى « التقليد » المحض كما مرّ . فالادب الجاهلي — الاموي مشبع بنفس هذه « الاصول » العقلية المنطقية المدعومة بالشاعرية الفطرية ، ومنها تفرعت الاصول العربية في البيان والنحو والعروض واللغة الخ وقد كان بودّنا ان نورد بتبسط قواعد « بوالو » الكلاسيكية وما يقابلها من القواعد العربية الواردة في كتب الاقدمين كالرسالة العذراء ومؤلفات الجاحظ والعسكري وابن قتيبة ، التي تصف لنا مزايا ادب الجاهلية وصدر الاسلام ، كمثال اعلى للادب الراقي البليغ ، انما يخرج ذلك عن نطاق بحثنا الآن فنكتفي بما ذكرنا .

ان ادب الجاهلية وصدر الاسلام هو مصدر روائع العصر الذهبي للادب العربي النقي في فني الشعر والنثر . اما الشعر فتتجلى روائعه في المعلقات وما وصل الينا من شعراء الجاهلية كامرىء القيس ولبيد والنابغة وزهير والأعشى وعنترة ، ممن اجادوا في مختلف الفنون ، وشعراء المراثي

المؤثرة كالمهلهل والخنساء وابن نويرة وأعشى باهلة وكعب بن سعد . وقد ذكر صاحب الاغاني مختارات لمئة وخمسين شاعراً جاهلياً واختار منهم ابن سلاّم ٧٣ شاعراً . فقصيدة بشر بن عوانة مثلاً في « الاسد » تبقى مثالاً للشعر الوصفي العالي في الادب العالمي ، وإنْ لم يصل الينا من شعر صاحبه شيءٌ يذكر ... وقد لمع الشعر الاموي بزعامة الاخطل وجرير والفرزدق والراعي والكميت ، وعشرات الشعراء ، فازدان شعرهم بلطيف المعاني وفقاً لتقدم الحضارة الاموية ، انما بقي اسلوبهم « جاهلياً محضاً » ... وقد ظهرت ايضاً اناشيد الحب الخالص الممثل بعمر بن ابي ربيعة ، وجميل بثينة ، وكثيرّ ، ونصيب وذي الرمّة وقيس ، وغيرهم من شعراء الحب المجيدين . وغنيٌ عن البيان ان الحب شعلة الهية لا تنطفئ من قلب الانسان على مدى العصور ، لذلك سيبقى هذا الادب الحيّ الرقيق « صفحةً ذهبية » في تاريخ الشعر العربي ويفتح امامه ابواب الادب العالمي اكثر من قصائد المديح المتكررة التي ستتخم الادب العربي في العصر العباسي .

٢ً — النثر . والنثر الكلاسيكي العربي يمتدّ عصره من الجاهلية الى صدر العصر العباسي كما امتدت روح الادب الكلاسيكي منذ اواخر القرن السادس عشر الى اواخر القرن الثامن عشر في معظم بلدان اوربا . اما النثر الجاهلي قبل الاسلام فلم يصل الينا منه قدر كفٍ ، انما التاريخ الادبي والدليل العقلي يثبتان لنا انه كان متحلياً بمزايا الشعر الجاهلي نفسها من طبعية ووضوح الخ . فلغة قريش كانت رائجة في الخطابة والادب والتجارة والاحوال الاجتماعية . وما ذكروه عن بلاغة قس بن ساعدة خطيب العرب ، وعن

«سجع الكهّان» في ذلك العهد يثبت لنا رقي النثر الجاهلي في الترسّل والسجع وعلى كل حال ان لغة الامام علي والصحابة وقوّاد الاسلام في عصر النبي كانت لغةً جاهلية خالصة نقية

ونكتفي الان بالاشارة الى روائع النثر في صدر الاسلام ، ومنها ١ً « القرآن الكريم» وهو رائعة الادب العربي في جميع العصور، ولغته هي لغة قريش الفصحى وستبقى لغة القرآن — وهي مثال اكمل للنثر الجاهلي البليغ — انموذجاً حياً من الادب الخطابي العالي جامعاً بين الاسلوبين المتوازن والمسجع ٢ً الحديث والرسائل النبوية (١) ٣ً خطب الصحابة لا سيما الامام علي امير البلغاء، وقد جمع الشريف الرضي قسماً منها في «نهج البلاغة» الذي يحتل المنزلة الثانية بعد القرآن ٤ً كلام خطباء العرب المشهورين كسحبان وائل الذي يضرب به المثل في الفصاحة وزياد بن ابيه والحجاج وطارق وغيرهم من قادة الفكر والحرب والسياسة من الزعماء والخلفاء في خطبهم او رسائلهم ٥ً روائع الادباء المختصين بفن الادب ، وإمامهم في العصر الاموي عبد الحميد الكاتب زعيم ادباء النثر قاطبةً ، ويليه تلميذه ابن المقفع في مؤلفاته الشهيرة ، وكان متأثراً بخطب الامام علي وقد حد البلاغة بقوله « هي التي اذا سمعها الجاهل ظن انه يحسن مثلها » وهي طريقة السهل الممتنع السائدة في صدر الاسلام . وينتمي الى طريقته في صدر

(١) اذا جاز لبعضهم الشك بصحة قسم من الاحاديث النبوية وخطب الامام علي ، فالذي لا شك فيه انها من ادب (صدر الاسلام) الذي نحن بصدده ، لكونها حاوية مزايا الادب الاصولي الناضج ، سواء نسبت اليهما او الى غيرهما من بلغاء العرب . وهذه الملاحظة نفسها تنطبق على الشعر الجاهلي ، فاذا شك بعضهم بصحة نسبته الى اصحابه فالذي لا شك فيه انه من شعر الجاهلية او صدر الاسلام الذي هو موضوع بحثنا .

العصر العباسي كتّابٌ من المرتبة الاولى كيعقوب بن داود ، وجعفر بن يحيى ، والحسن بن سهل ، وعمر بن مسعدة ، وسهل بن هرون ، والحسن بن وهب (٦). مؤلفات علماء الفقة والكلام منذ ظهور الاسلام الى صدر العصر العباسي ، لا سيما الامام مالك (١) والشافعي في مؤلفاته الثمينة ، وجعفر الصادق والحسن البصري وتلميذه واصل بن عطاء زعيم المعتزلة في رسائله الشهيرة . وتظهر بجانبها المؤلفات الفلسفية الحرة في عصر المامون ... ٦ مؤلفات الجاحظ زعيم الطبقة الثانية ، وهو يجاري ابن المقفع وعبد الحميد في ترسله في النثر المتوازن غير المسجع ، وامتاز بقصر عباراته الموسيقية

والنتيجة ان نثر صدر الاسلام حتى القرن الثالث للهجرة هو النثر الاصولي (الكلاسيكي) في الادب العربي ، فهذا النثر (الذي تتفاوت فيه مراتب الجودة بتفاوت الادباء) كان وسيبقى لغة العقل والفلسفة والعلوم، والسياسة والقضاء، والتجارة ، والخطب الشعبية والمجلات والصحف الرصينة ، كما ان النثر الكلاسيكي عند الافرنج كان وسيبقى لغة العقل والفلسفة والعلوم والسياسة والخطب الشعبية ... الخ بلغة واضحة طبيعية رصينة يسيطر فيها العقل على الخيال والعاطفة ، والمعنى على زخرف الكلام كما مر في مزايا الشعر الجاهلي . فاللغة كانت مزدانة بالخيال والبديع ، انما كان ذلك طبيعيا بدون تصنع او كلفة ، ولم يكن استعمال السجع وانواع البديع « صناعة فنية مصطنعة » كما حدث في القرن الرابع للهجرة ...

(١) ان ابن المقفع ومالكاً بن انس قد عاشا في اواخر العصر الاموي واوائل العصر العباسي

الادب الرومنطيقي (أو الادب المطلق) وما يقابله في أدبنا العربي (١)

على اثر الانقلاب الخطير في الثورة الفرنسية الكبرى تأثر الادباء بمبادئ الثورة وبروح (روسو) حبيب الطبيعة وتقدّم الفلسفة والعلوم والاختراعات، وبالتطور الاجتماعي الخطير في عهد نابوليون، كما تأثروا باسلوب شاتوبريان الخيالي في فرنسا، وباسلوب غوته وشيلر في المانيا، وبيرون واوسيان في انكلترا، ومنزوني وبلكو في ايطاليا، فانتشرت في اوروبا روحٌ جديدة هي روح (الحرية) الفكرية، وانبعثت في فرنسا نهضة ادبية كبرى دعوها نهضة «الرومنطيق»، اي ادب الانطلاق.

وما اشبه الانقلاب الفرنسي بالانقلاب العربي الخطير في الثورة العباسية التي نقلت السلطان من بني امية الى بني العباس، والعاصمة من سوريا (دمشق) الى العراق (بغداد) وابدلت الحكم العربي المطلق بالحكم العربي المشترك مع (الموالي) الاجانب المسيطرين على الخلفاء. وبسبب هذا الانقلاب نفسه ابتدأ عهدٌ اموي جديد في الاندلس مع عبدالرحمن الهارب من ظلم العباسيين:

---

(١) ان بعض مؤرخي الادب قد عربوا (الرومنطيقي) بلفظة (ابتداعي) وهي قريبة من المعنى انما لا تعبر عن جوهر الادب وقد تسيء الى الاساليب الاخرى التي تدعي الابتداع ايضاً (راجع حاشية ص ٤٥) فطريقة (تان) مثلا في النقد الادبي الواقعي هي احق بلقب الابتداع. كذلك طريقة دكارت وباسكال ولابرويار الاصولية، وطريقة رنبو ومالارمي وبودلير الرمزية التي تعد بالحقيقة ابتداعاً جديدا في الادب العالمي. بينما الطريقة الرومنطيقية قد (اتبعت) اسلوب رونسار والبلياد، وغوته وشيلر ومنزوني القائم بتحكيم الخيال والعاطفة على العقل. لذلك نرى ان افضل تعريب يدل على جوهر معنى romantique هو (الادب المطلق او ادب الانطلاق)، لانطلاقه من القيود والاصول الكلاسيكية كما ترى في المتن. او (الادب الشخصي) للدلالة على ميزته الرئيسية القائمة على الشخصية الفردية individualisme، لتمييزه من الادب الكلاسيكي الانساني العمومي ومن الواقعي (اللاشخصي) impersonnel.

فحدث تغييرٌ كبير في نوع معيشة الخلفاء والشعب في الشرق والغرب ، ورافق هذا (الانطلاق) التاريخي الاجتماعي من عهد الى عهد (انطلاقٌ ادبي) خطير . وكما تأثر الادب الفرنسي بالآداب الالمانية والانكليزية والايطالية والاسبانية فقد تأثر الادب العربي ايضا بالاداب اليونانية واللاتينية والعبرانية والفارسية والاسبانية في البلاد الخاضعة للفتح العربي . فلا بدعَ اذا انبعثت نهضة ادبية (رومنطيقية) في الشعب العربي الذكي ، مماثلة لنهضة الافرنج ، لتشابه العوامل والعناصر التاريخية والسياسية والاجتماعية بين الشعبين ، على رغم تباين (الظروف) المختلفة . وكما ان الافرنج وجدوا نعتاً جديدا لادباء تلك النهضة باسم (رومنطيق) فقد انتبه الى ذلك ايضا مؤرخو العرب ، وسمّوا ادباء العصر الجديد (مولّدين) وهذه اللفظة لها نفس معنى (الرومنطيق) فالادب الرومنطيقي والادب العباسي الاندلسي يمثلان عهد الانطلاق الادبي وسنورد بايجاز ميزات كلٍّ منهما بالاستناد الى اوثق مصادر التاريخ . فالادب الرومنطيقي : ١ً يحكم الخيال والعاطفة على العقل بعكس الادب الكلاسيكي ، وهذه النزعة الخيالية هي من مزايا الادب العباسي الاندلسي الذي يحكم الخيال والعاطفة على العقل بعكس الادب الجاهلي الذي يحكم المنطق والعقل على الخيال والعاطفة . ٢ً يهتم اهتماماً زائداً بالالوان المحلية ووصف الطبيعة حتى ان اعداء ادباء الرومنطيق نعتوهم بوصّافي المناظر paysagistes تحقيراً لهم . ومسلمٌ بـه ان وصف المناظر والطبيعة والرياض والازهار والقصور والمجالس الخ هو من مميزات الادب العباسي الاندلسي ٣ً ينشغل عن الافكار والحقائق الابدية

بالافكار الشخصية والخواطر النفسية، والشعور الخاص بالكون والحياة · والتأملات التي امتاز بها ادباء الرومنطيق méditations ليست سوى « الخواطر » المتنوعة في الادب العباسي الاندلسي ، المعبرة عن الشعور الشخصي والحس الذاتي· والتذمر من ظلم الزمان والتشاؤم الذي دعاه الافرنج داء العصر mal du siècle يقابله ذم الدهر وشكوى الزمان في الشعر العباسي ·

٤ً الادب الرومنطيقي ينطلق من القيود اللغوية والبيانية والشعرية فيبدل الوضوح الكلاسيكي والطبعية بالتعقيد والاغراب والتكلف ويتساهل باصول اللغة والعروض ، فنرى زعيم الرومنطيق هيغو يفتخر انه « ضعضع الوزن القديم الابله المؤلف من ١٢ وتداً»· وهكذا انطلق الادب العباسي من التقاليد القديمة ، فاوجدوا اوزاناً جديدة واخترعوا الموشحات الاندلسية الثائرة على الاصول القديمة ، وكثر التعقيد والاغراب ، وضعفت اللغة حتى قام رجال اللغة والنحو يطالبون باحترامها · ٥ً ومن مزايا الادب الرومنطيقي «المبالغة» في الوصف وتحسين الموصوف فكل منظر فاتن، وكل ليلة مقمرة ، وكل روضة غناء كما حدث في مبالغات الادب العباسي الاندلسي طبقاً للقاعدة المأثورة : الشعر اكذبه اعذبه· ٦ً ومن مظاهر الرومنطيقية الاكثار من انواع البديع والمجاز والاستعارات ، والاهتمام الزائد بالصياغة الفنية اللفظية، حتى ان هيغو كان «يوّله» اللفظة ونظم فيها قصيدة خاصة، وهذا « الغرام » بالصياغة والصناعة اللفظية ، وانواع البديع والمجاز هو من خواص الادب العباسي الاندلسي ادب السجع والجناس والمجاز·

اخيراً ينطلق الادب الرومنطيقي من القيود الدينية والاخلاقية ، فالاديب حر باختيار الحياة التي يشاؤها مهما كانت وهذه الحرّية الفكرية والدينية قد بلغت اوجها في العصر العباسي ، ومجون الشعراء الخالعين يفوق مجون موسه وبيرون . والخلاصة ان الادب العباسي — الاندلسي يشبه الادب الرومنطيقي الفرنسي من حيث جوهر الاسلوب . وكما ان ادباء الرومنطيق كانوا يهزأون بالاسلوب الكلاسيكي ، هكذا نرى ابا نواس يهزأ بالطريقة الجاهلية ، ونرى الهمذاني يهزأ بالجاحظ امير كتاب العرب بقوله في مقامته الجاحظية « هلموا الى كلام الجاحظ فهو قليل الاستعارات قريب العبارات ... فهل سمعتم له لفظة مصنوعة او كلمة غير مسموعة ؟ » الخ .. فان بديع الزمان لسان حال طريقة ابن العميد يفتخر باللفظة المصنوعة والتكلف ، وباستعمال الغريب ومنافاة الطبعية التي هي اساس الادب الاصولي الكلاسيكي : فطريقة ابن العميد هي رومنطيقية وعدوّة الطريقة الكلاسيكية للاسباب المار ذكرها (١) . وافضل مثلٍ نقدمه على ذلك هو وصف الاسد لبشر بن عوانة ، وللمتنبي والبحتري ، فنرى البلاغة الطبيعية عند الاول ، والصياغة الفنية والكلفة عند المتنبي والبحتري . والفرق ظاهرٌ ايضاً في مدائح ومراثي الجاهلية الموسومة بالبلاغة الطبيعية والصدق ، وفي مدائح ومراثي الادب العباسي الموسومة على الغالب بالصياغة الفنية والتكلف والخيال المتطرف والمبالغة . ولا حاجة بنا الى الاطالة في هذا الموضوع .

---

(١) ورد في تاريخ العلامة المرحوم جرجي زيدان ان اسلوب ابن العميد يقابل الاسلوب الكلاسيكي ، وتبع رأيه الاستاذ الزيات وغيره من مؤرخي الادب . وقد بينا مفصلاً في الصفحات السابقة ان طريقة ابن العميد هي عدوة الادب الكلاسيكي لانها تحكم الخيال والعاطفة على العقل ، والصناعة الفنية والصياغة اللفظية على المعنى ، بعكس الادب الكلاسيكي الذي يحكم العقل على الخيال والعاطفة ويمقت التكلف والصياغة اللفظية المصطنعة ، واساسه الطبعية وعدم التكلف . فالادب الكلاسيكي هو في كل عصر لغة العلم والفلسفة والسياسة والقضاء والتاريخ ، فهل تصلح لغة «الصاحب» وزملائه المسجعة المتكررة المعاني ان تكون لغة العلم والفلسفة والتاريخ والقضاء والسياسة ؟!!.... فهي لغة الخيال لا لغة العقل والمنطق .

الادب الواقعي عند الافرنج وما يقابله في الادب العربي

بعد ان لعب الادب الرومنطيقي دوره الخطير اخذ يتقهقر وانتهى الى الابتذال. فقامت فئة من الادباء في منتصف القرن التاسع عشر تعارض تلك «المبالغات المبتذلة»، ونهجت نهجاً جديداً يدعى «الاسلوب الواقعي» réalisme وهو يشمل فنّي الشعر والنثر. وقواعده الاساسية هي ١ً حذف الشعور الشخصي والعاطفة القوية être impassible، ٢ً تحكيم العقل على الخيال في سبيل «الحقيقة الواقعية»، ٣ً العناية الفنية بالالفاظ واحترام قواعد اللغة حسب مبدأ «الفنّ لاجل الفنّ» l'art pour l'art مع شدّة الاهتمام بالصياغه اللفظية culte de la forme والاسباب التي ادّت الى خلق هذا الاسلوب الجديد تعود الى عاملين رئيسيين: الاول سأم الشعب الفرنسي من المبالغات المتكرّرة المبتذلة في تزيين الجمال غير الحقيقي، مع التطرف في الخيال والعاطفة. الثاني تقدّم الفلسفة والعلوم الطبيعية والرياضية والطبية التي لها غاية واحدة «الحقيقة الوضعية» positivisme، على اثر الاكتشافات العلمية الخطيرة لكوفيه، وأمبير وباستور الخ. فكان ذلك الادب الجاف لغة العلوم العقلية والحسّية نثراً وشعراً

وكأن هذه العوامل نفسها قد اثرت في الادب العبّاسي بين القرن الرابع والسادس للهجرة، وهي اولاً سأم النفوس من «مبالغات» الادب العباسي، وتطرف الخيال والعاطفة والسجع الفارغ، ثانياً تقدم الفلسفة والعلوم الطبيعية والرياضية والطبّية الخ، وغايتها جميعاً «الحقيقة الوضعية»، وكتاب الفهرست لابن النديم المسمى ايضاً «بفوز العلوم» ينبئنا برقيّ وانتشار العلوم المختلفة انتشاراً مدهشاً بالنسبة الى ذلك العصر فلا بدع اذا مال الكتّاب الفلاسفة والعلماء الى الادب الجاف بتفضيل الحقيقة الوضعية على الخيال والعاطفة. وكما ان رجال الادب الواقعي حملوا في فرنسا على الادب الرومنطيقي «بحربٍ» ادبية شديدة، هكذا حمل رجال الادب الواقعي العربي على الطريقة الرومنطيقية العباسية بقيادة عبد القادر الجرجاني صاحب المؤلفات الثمينة الذي حمل في «دلائل الاعجاز واسرار البلاغة» حملاتٍ عنيفة على الاسلوب السجعي السابق المحكّم «اللفظة» على المعنى والخيال على العقل، كما حمل ايضاً ابن الاثير في

المثل السائر على الاسلوب السابق ، ومن قوله : « واذا تأملت كتابة المفلقين ممن تقدّم كالصابئ وابن العميد والصاحب ابن عباد الخ والمقامات الحريرية ، فانك ترى اكثر السجع على الاسلوب الذي انكرته في البحث السابق لاشتمال السجعتين على معنى واحد، وهو التطويل بعينه » الخ . ثم يذكر شروط الكلام قاضياً باخضاع اللفظ والخيال للعقل والمعنى . ومن الغريب ان تتوارد الافكار والنظريات بين ادبائنا وبين ادباء الواقعية والافرنج على اختلاف العصور والظروف (١)

اما شعراء « البرناس » فيقابلهم في ادبنا شعراء الفقه والفلسفة والعلم ، الذين يهملون الخيال والعاطفة في سبيل العقل والحقائق العقلية والحسّية . وزعيم الشعر الواقعي في ادبنا هو « المعرّي » في لزومياته حيث يتفنن ويتقيد باصول النظم اكثر مما يلزم، كما يفعل شعراء البرناس في الرجوع الى القواعد الشعرية الصارمة ، ومثله الارجاني الشاعر الفقيه القائل :

انا اشعر الفقهاء غير مدافعٍ في العصر او انا افقهُ الشعراء

كذلك الطغرائي ، والبستي ، والتهامي ، والشريف المرتضى وغيرهم من شعراء التفكير العلمي ، كالقالي وابن فارس وسواهما ... فلا عجب اذا جاء الشعر العلمي الفلسفي ضعيف الخيال والعاطفة ، قويّ التفكير كالشعر البرناسي .

ولا بد من الملاحظة ان تقسيم المذاهب الادبية لا ينطبق حرفياً على كل اديب ، فقد ينتمي الشاعر الى مذهبين معا ، وقد يترك طريقة ليتبع غيرها ، فبودلير مثلاً كان

(١) ويمكن ان نعد من رجال الادب الواقعي في ادب اللغة : القالي وابن فارس والجوهري والزمخشري وابن الاثير وعبد القادر الجرجاني ، وفي ادب الفقه وعلم الكلام : الاشعري والماوردي والغزالي ، وفي التاريخ : الطبري والمسعودي وابو فرج الاصفهاني ، وابن النديم ، والبيروني ، واسامة ، وابن الاثير صاحب الكامل ، وفي الطب : الرازي جالينوس العرب ، وابن الطيّب وابن سينا الخ ، وفي الفلسفة الفارابي وابن سينا ، وابن باجه وابن طفيل صاحب « حي بن يقظان » وابن الرشد وابن ميمون (الاندلس) ... فهؤلاء الناثرون العلماء الذين يجمعون بين العلم والتاريخ والنقد الادبي يقاربون في صحة تفكيرهم وضبط اسلوبهم كبار ادباء الواقعية الافرنج نظير رنان ، وسنت بوف ، وتان ، وفلوبار وزولا ، وغونكور ، ودوده الخ .

برناسيًا في صياغته ، رمزيًا في روحه ، ومثله رنيه الخ . وفرلن طلق المذهب البرناسي واصبح زعيم الرمزية . ونرى في الادب العربي المعري رومنطيقيًا في سقط الزند ، وواقعيًا في لزوم ما لا يلزم ، والمتنبي في شبابه رومنطيقي متطرف الخيال ، ورجع في كهولته الى الادب الاصولي الجاهلي مفضلاً المعنى على الصياغة والعقل على الخيال . وكما امتاز لابروبار عن عصر الكلاسيكي بروحه الخاصة هكذا نرى ابن ابي ربيعة يمتاز عن عصره بروح رومنطيقية حرّة وصّافة والشريف الرضي نظير « رنيه » يجمع بين الروح الرمزية والخيال الرومنطيقي والصياغة الجاهلية الاصولية .

الادب الرمزي . الادب المعاصر . الادب الاشتراكي

ان جمود الشعر البرناسي قد اوجد ردّ فعل في الادب الفرنسي فانبعثت في اواخر العصر الماضي النهضة الرمزية بزعامة فرلن ومالارمه . واسبابها ١ً افلاس الشعر البرناسي الجاف ٢ً فشل العلوم الطبيعية في شرح اسرار الكون والحياة ٣ً انتشار المذهب المثالي الفلسفي المنكر حقيقة الكون الخارجي مع هيغل وكنت وبركلي ، ٤ً تاثير شعر بودلير ، والروح الرمزية في الادب الالماني والانكليزي ، ٥ً تجديد فن التصوير القديم السابق لعهد رافئيل ، وتاثير موسيقى فاغنير الالماني . فالادب الرمزي لا يعبر عن الحقيقة بصراحة بل يشير اليها باستعارات مجازية وعبارات موسيقية ، وهو موضوع كتابنا هذا .

اما الادب المعاصر فانه جامعٌ بين تلك المذاهب المختلفة ، فيعبر عن المواضيع الاجتماعية باسلوب علمي واقعي ، وعن العواطف النفسية الغامضة باستعارات رمزية ، وبعبارة متينة كلاسيكية . هذه هي طريقة ادب الحقيقة الروحية réalisme mystique ومن زعمائها فالري ، بروست ، اندري جيد ، كلوديل

واما الادب الاشتراكي فانه ينظر الى الادب كوسيلة لا كغاية . وغايته نشر الروح العملية الاشتراكية والتأثير على الشعب باي اسلوب كان . وقد ظهر مؤخراً الادب الفاشستي والنازي الوطني المقاوم للادب الاشتراكي ، وذلك خارجٌ عن نطاق بحثنا الآن

الادب الرمزي
وفلسفته العميقة

مكتبة الجوادين
رسة السيد هبة الدين الحسيني

تحديده ، عناصره ، قيمته ، عيوبه ، ما يلتبس عليه - بغداد ١٩٦٠

التعريف اللغوي والمنطقي

الرمز لغةً الاشارة والايماء بالشفتين او العينين او الحاجبين او الفم او اليد او اللسان . وفي فقه الثعالبي هو مختص بالشفة .

وقد حددت المعاجم الفرنسية الكبرى الرمز لغةً بقولها : « هو شكل او رسم او اشارة او اي شيء حسي يحمل بنفسه معنىً اصطلاحياً كرمز الكلب للامانة ، والطوق للعبودية والمرساة للامل . ثم تذكر لوائح طويلة عن رموز الاشياء والزهور والاشجار والحيوانات المصطلح عليها . وان البشر لم يصطلحوا على تلك الرموز الا لوجود رابطة معنوية بين الدلالة والمدلول فان اعتبار الزنبقة رمزاً للنقاوة والطهارة ، والنملة رمزاً للنشاط يدل على بياض ونقاوة الزنبقة ، وعلى اجتهاد ونشاط النملة في طبائعها . »

وقد قسم علم المنطق دلائل التصورات الى ثلاثة انواع

١ً **الدلالة الطبيعية** وهي ما توقف وجودها على وجود المدلول ، لارتباطها الطبيعي به كالثمرة للشجرة ، والتمثال لاصله ودلالة الولد على وجود الاب

٢ً **الدلالة الوضعية** وهي ما اصطلح عليها البشر دون ان يكون رابطة بينها وبين المدلول كدق الناقوس للدلالة على الصلاة ، والشارة السوداء على الصدر او اليد للدلالة على الحداد

٣ً **الدلالة الرمزية** او الاستعارية وهي ما يفيد وجودها معنىً آخر دون ان يكون بينهما ارتباط ضروري. كدلالة الاسد على معنى الشجاعة والكلب على الامانة والنسر على العبقرية... وبعبارة اخرى هي ما يلزم من معرفتها معرفة شيء آخر من جهة المشابهة فقط. كالفارس والاسد تجمعهما دلالة المشابهة بالقوة

التحديد الاصطلاحي

لما كان الادب الرمزي جديد النشأة غامض التحديد ولم يُبحث به في الادب العربي لذلك رأينا ان نذكر رأي كبار مؤرخي الادب الفرنسي في تحديده

١ً — «الادب الرمزي حركة ادبية شعرية نشأت في اواخر القرن التاسع عشر، كرد فعل للادب الواقعي. وغايتها التعبير عن الروابط (المشابهات) السرية الخفية بين الاشياء وبين نفسنا. وهو كالموسيقى في غايته التي تقوم بالتعبير عن العواطف والانفعالات التي لا يطالها التحليل وذلك بواسطة الايقاع والانغام» (دائرة معارف لاروس الجديدة)

٢ً — «ان الحاجة الى المثال الاعلى المعبر عنها بدرجات متفاوتة من الوضوح تسم بوسمٍ خاص بعض النزعات الجوهرية مما سموه الادب الرمزي. — وفي نظر هؤلاء الشعراء ان ما يكوّن الشعر هو الايقاع والصورة (Rythme et Image). وان النثر الموزون المزين بالصور الشعرية هو بالنتيجة شعرٌ» (تاريخ كالفه)

«ان المدرسة الرمزية قد جددت الشعر وقاومت الشعر البرناسي

الواقعي. والشعر في نظرها هو كنوع من اندلاع وسيلان النفس الساذجة التي تخبر عن ذاتها فتشكو وتتذمر . وهو في نظرها كموسيقى غايتها الاولية ان توحي الينا الاحلام بدل ان تبسط لنا افكاراً صريحة . وهذه الطريقة الخاصة لها مادتها الخاصة ايضاً وهي الرمز اي المشابهة والعلاقة الخفية بين العالم المعنوي والعالم المادي » (مختارات كالفه)

٣ً — « ان غاية الشعراء الرمزيين هي تجميع الالفاظ ليس حسب المنطق لتحقيق معنى يفهمه الجميع ولكن حسب الحس الشخصي(Sensation) لاظهار انفعالات نفس الشاعر وحده . فالاشياء لا ندركها الا بالحس، وليس لها وجود بالنظر الينا الا بالحس . فمنظر الطبيعة يمثل حياة فكري نفسها ، فأحس نفسي واجدها في الاشياء التي اشعر بها . فوصف مظاهر الحوادث هو وصف اسرار نفسي ، والطبيعة هي رمزحياتي و كياني. فأعبّر عن « انا » الخالص المجرد ، عن « انا » الجوهري بدون تفاصيل الحوادث وظروف عملها . فبواسطة الرموز نجدد التعبير الفني عن انفعالات النفس والاشياء الخارجية . لان الفنان يشير اشارةً الى الشيء فلا يكون دليلاً وضعياً » (التاريخ الكبير لغوستاف لانسون)

٤ً — «ان الشعر الرمزي كان من واجبه ان يعبر عن اعمق ما يختبيء في النفس ولا نكاد نشعر به. فالادب الواقعي هو تمثيل صريح للاشياء المادية ، اما الرمزي فهو ايماء احلام تشير الى هذه الاشياء . والرمزي مبني على العلاقة والمشابهة بين شيئين واحد ينتمي عادةً الى العالم الحسي والثاني الى العالم المعنوي. ووسائل التعبير تقوم على المثل الخيالي والتلويح الى الشي وعدم

النظام في بسط الافكار » (المؤرخ لاكرنج)

٥ً — « وبعكس الادب الواقعي الوضعي قد نما ادبٌ جديد لا يريد ان يعبر عن الاحساسات بافكار واضحة ومشروحات تحليلية بل يريد ان يجعلها محسوسة رأساً من الضمير العميق وان يوقظ فينا بوسائل جديدة هذه الاهتزازات الغامضة المختلطة القوية التي تقود القلب بصورة اكيدة اكثر مما تقود التفكير . فالقطعة تنبسط في جوّ مبهم ليس من وضوح العقل بل من حالة حس مؤثر، حيث الانفعالات والافكار توحي الواحدة الاخرى عوض ان نحللها ونشرحها . فهو عبارة عن ايحاء موسيقي موزون لحالات النفس الروحية» (المؤرخ مورنه)

الادب الرمزي عند ادباء العرب الاقدمين .

هل اتى مؤلفو الادب القديم على ذكر الاسلوب الرمزي ؟ هذا ما نتساءله بكل شغف . ومما يلفت النظر ان المؤلفات الادبية القديمة اشارت الى الاسلوب الرمزي فذكرت ان الاستعارة اذا سِيق عليها الكلام بما يتلائم معها ويتفرع عنها تدعى « رمزاً » وقصدوا بذلك الترشيح في الاستعارة .

ومن ادق ما ذكر في تحديد الاسلوب الرمزي قول الابشيهي : « ومن الكنايات ما يورد على سبيل الرمز او اللغز وهو ادلّ على الذكاء والفصاحة . . . »

وهذا ما يتلائم تماماً مع تحديد ادباء الافرنج الذين انما توسعوا في الشرح لكون هذا النوع من الادب قد اصبح طريقةً خاصة وادباً خاصاً عند

بعض شعرائهم . فأعجب بسعة تفكير ادبائنا الاقدمين في جميع النواحي الادبية ! ولا يدفعنا بعض الاحيان الى احتقار مؤلفاتنا الادبية القديمة سوى جهلنا ما فيها من الكنوز الدفينة .

وقد ذكر الشرتوني في علم البيان نقلاً عن الاقدمين « ان الكناية متى قلّت وخفيت تدعى رمزاً ،لان الرمز هو ان تشير الى قريبٍ منك على سبيل الخفية »

الخلاصة :

نرى من تحديد كبار المؤرخين انهم على اختلافهم في تعريف هذا « الادب الجديد » الذي احدث ضجةً كبرى في الادب العالمي ، قد اتفقوا جميعاً على ان هذا الادب هو شعرٌ راقٍ ناعم التعبير لطيف الاشارة ، وانه يشتمل على العناصر الرئيسية الاتية :

١ً — الرموز وهي انواع الكنايات والاستعارات والمجازات اللطيفة التي تتألف منها الصور المتشابكة ، فتوحي الينا الاحلام والافكار الحائرة بدل الافكار الصريحة

٢ً — صورة التجريد والمجاز العقلي ، بحيث يمنح الشخصية الكاملة من حركة وحياة وادراك الى كل ما حولنا في الطبيعة ، فنرى صورتنا في الاشياء والحوادث ، ونرى صورتها في نفسنا بالشعور الباطن فتؤلف مع مجموع الكائنات «وحدة شاملة حية واعية»

٣ً — النغم في الوزن وفي نبرات الالفاظ الموسيقية

٤ً — المفاجأة في بسط الافكار ، ليس عن طريق العقل والمنطق بل عن طريق الحس والخيال ، لاجل خلق الاحلام والتأملات .

ان درس هذه العناصر هو من اعمق المباحث الفلسفية في الادب العالمي ، لذلك سنبسطها بدقةٍ في البحث التالي

العناصر المكونة للادب الرمزي وتطبيقها على شعر الشريف الرضي

الرموز والصور المتشابكة ، الاحلام ، الوحدة العامة والوعي الشامل ، الموسيقى والايقاع المفاجأة في ترتيب الكلام

١ـ الرموز والصور المتشابكة

ان حياة الفن الشعري وغذاءه في الرموز التي مرّ تحديدها ، وهي الصورة المعنوية التي تتولد من لفظة تعبر عن كائن حسي . فلفظة «فيل واسد وزنبقة» تحمل كل واحدة منها صورة معنوية وهي «القوة والشجاعة والنقاوة» وقد تحمل اللفظة الواحدة عدة صور معنوية يمكن ان يستغلها الشاعر . فالزنبقة مثلاً تحمل صورة البياض ، وصورة النقاوة والطهارة ، وصورة العطر المنتشر ، وصورة لطف الشكل وجمال هيئتها وهلم جرّا . فالصور التي يستغلها الشاعر بعد صورة الزنبقة قد يجوز ان يشير فيها الى تلك الصور الاولى الكامنة في لفظة « زنبقة» بصور جديدة لها علاقة بالصورة الاولى . فبدلاً من ان يحلل المعاني تحليلاً منطقياً وان يكتفي بالصورة الاولى ، فانه يتابع ابراز افكاره عن طريق الحس لا عن طريق الفكر ، اي بواسطة صور جديدة « الرموز » ، وهذا من نوع الترشيح في الاستعارة في ادبنا العربي .

فالرموز هي انواع الكناية والاستعارة والمجاز المرسل والتجريد (المجاز العقلي والاستحضار) وما يقارب ذلك من الصور البيانية التي ينوب فيها المجاز عن الحقيقة والاشارة والتلويح عن التصريح . ولما كانت المعاني هي صوراً

غير حقيقية وهي اشبه بظل الحقيقة يرافقها كما يرافق الانسان ظله ، ولما كانت هذه المعاني هي اشباح الاشياء المحسوسة، فلا يمكن ان نعبر عنها تعبيراً صريحاً ثابتاً، بل نشير اليها اشارةً . فمن الاصول الرمزية ان تستدعي الصورة الشعرية صور غيرها من الاشياء التي لها علاقة بها . فلا بد من شعورين في وقت واحد ، هما الشعور بالشيء والشعور بعلاقته مع غيره من الاشياء من ناحية تشابك الروابط (Relativité) . فعلى الشاعر ان يربط هذين الشعورين بالفكرة المرسومة فينتج من هذا التزاوج المعنوي روابط الاحساسات بعضها بصور شعرية . كقول بودلير يخاطب حبيبته « لقد شعشع السندس ملء عينيك ، وشاع الشحوب الرائع في اديم خدّيك » فان كل كلمة تقريباً تمثل صورة ومجموع هذه الصور تتلاقى في فكرة واحدة «جمال عينيها وخديها » ومن اجمل ما ورد بهذا المعنى لابي نواس قوله :

في صحن خدٍ لم يغض ماؤه ولم تخضه اعين الناس

فان صورة الوجه الطري المليء بالحياة اوحت اليه صورة ماء الوجه اي لونه الطبيعي الجذاب لون الحياء والفضيلة، وصورة الماء في الوجه اوحت اليه صورة « صحن الخد » وهذا الماء في وجهه دائم لا يغور ولا يذهب فجاءته صورة « لم يغض » ماؤه . ومن العادة ان يخوض الناس الماء فاوحى اليه ذلك صورة « لا يخاض» بل هو دائماً نقي للشرب كماء النبع وليس كماء الساقية او الغدير الذي يخوضه الناس، وصورة «خوض» الماء بالرجلين اوحى اليه صورة « العين » التي تخوض ماء الوجه فاذا نظرت اليه بتغير لون وجهه لشدة حيائه كما يتغير لون الماء الذي تخوضه فيتكدر . وهذا البيت هو من

صميم الادب الرمزي حيث ان الصورة الواحدة تستدعي الصور الاخرى باسلوب الاستعارة المرشحة وهكذا تتشابك الصور الحسية للتعبير عن فكرة « الحياء المصون في الوجه » بدل ان تحلل تلك المعاني تحليلاً منطقياً · وهكذا بيت الشريف الرضي

كم نفحة منك كاللطيمة مسرا ها نمومٌ وعرفها ثملُ

الذي سنحلله في الفصل الثاني مع امثلة اخرى لشعراء الافرنج · وبينما نرى ان ديوان ابي نواس لا يتضمن سوى ابيات معدودة من نوع هذا البيت الفاتن ، فاننا بالعكس نقرأ للشريف قصائد كثيرة من هذا النسق الخيالي كما سنرى ·

٢ً الاحلام والافكار الحائرة ·

ان الاحلام او الافكار الحائرة « المبهمة مع وضوحها » هي نتيجة الرموز وتشابك الصور · فاذا سمعنا بيت الشريف ، او بيت ابي نواس ، او عبارة بودلير ، فاننا نقف متأملين بهذه الصور والافكار التي مع وضوحها نراها على جانب من الابهام والحيرة · اننا نفهم بوضوح معنى « لم تغض ماؤه ولم تخضه اعين الناس » ، ولكن مع وضوح المعاني نرى انها غير صريحة كما اعتدنا ان نرى الافكار الصريحة · واذا سمعنا « نفحاتك مسراها نمومٌ وعرفها ثملُ » نفهمها فهي واضحة انما هي افكار بعيدة حائرة نفهمها من خلال الصور كما نرى القمر من خلال السحاب اللطيف · وعلى هذا فان الصور وحدها اذا كانت صريحة لا توحي الاحلام فانها لا تكفي لايجاد الادب الرمزي · فهذا قول المتنبي :

احن الى اهلي واهوى لقاءهم وابين من المشتاق عنقاء مغرب
وتعذلني فيك القوافي وهمتي كأني بمدح قبل مدحك مذنب
اذا ضربت في الحرب بالسيف كفه تبينت ان السيف بالكف يضرب

فهذه الابيات شأن كل شعر المتنبي تتضمن صوراً كثيرة ، ولكنها ليست من الادب الرمزي لكونها صريحة ولا تشير الى المعاني الخفية في اعماق النفس . واليك قول الشريف بمعنى بيت المتنبي الأول في الشوق والحنين :

واذود قلباً ظامئاً لو قيل وردك ما عداها
ولو استطاع لقد جرى مجرى الوشاح على حشاها

فترى ان صور هذين البيتين في رقتها ولطفها وبعد خيالها غير صور المتنبي . فان صورة « القلب الظامىء » وما يرافقه من الحوادث ، وصورة « القلب الذي يجري مجرى الوشاح » على حشاها ، ليست من الصور الصريحة الاعتيادية التي يتوصل اليها كل شاعر . فلا بد ان يقف الانسان امام هذين البيتين متأملاً بجمال الصور ولطفها ومعانيها الخفية المتشعبة ، وبقوة الخيال الذي يوحد بين القلب والوشاح ، فتمرّ هذه الصور امامه كأحلام واشباح بعيدة . ولن نتعرض لتحليل صورهما ومعانيها الآن ، وسنرى كيف تحلل الصور الشعرية في الفصل التالي .

وترتكز فلسفة الاحلام والابهام على الفكرة الآتية : وهي فكرة جهل حقيقة العالم ، العالم الخارجي كما ذكرنا في بحث « المذاهب الادبية الكبرى » . فالعالم مجموعة حوادث دائمة التطوّر والحركة وليس لها حقيقة ثابتة (مذهب النسبية والمذهب اللامادي) . لذلك يرى الادب الرمزي

ان اصح تصوير لهذه « الحقيقة المتحركة المبهمة » هو ان نعبر عنها بصورٍ متحركة مبهمة مثلها تجمع بين الوضوح والحيرة ، فترفرف الصورة حول الفكرة وتجعلها مفهومة واضحة مع غلالة من الضباب اللطيف، لا سيما فيما يختص بالانفعالات النفسية العميقة الخفية التي نحسّ بها بالشعور الذاتي ولا يطالها التحليل المنطقي الصريح

٣ الوحدة الشاملة بين جميع الكائنات

ان حوادث الكون هي سلسلة عظيمة من الحلقات المتواصلة وتؤلف وحدةً عميقة بين جميع اجزائها وحلقاتها . فعلى الشاعر ان يشير اشارةً خفية الى هذه الوحدة العميقة الجامعة، التي تربط الحوادث ببعضها ، وتربطنا بها. فالاشياء التي حولنا لها حياة خفية وكيان يشبه كياننا . فهي في جوهرها مؤسسة على اصول الجمال الاعلى، كما اننا نشعر في اعماقنا باصول الجمال الاعلى، الجمال المطلق. فاذا رأينا شيئاً جميلاً او منظراً فاتناً ، فاننا نحسّ في اعماقنا بجاذبية خفية تدفعنا اليه. وما معنى تلك الجاذبية الخفية التي تربطنا به لو لم يكن بيننا وبينه وحدة روحية عميقة تجمعنا به. وهذه الوحدة، وحدة جاذبية الجمال هي وحدة طبيعية بيننا وبين جميع الكائنات التي تؤلف مجموع الكون. فالمعتقد بوجود اله اعلى يرى ان الله قد نشر الجمال في جميع الكائنات وفيه تتمثل اصول الجمال المطلق الذي نرى مظاهره في الكائنات، وهكذا يجمعنا بهذه الكائنات رابطة الجمال الالهي ووحدة النظام الخفي بالنسبة الى الله ، النظام الاعلى المطلق.

والذي لا يعتقد بالله يرى ان نظام الطبيعة موزعاً بين جميع العناصر

المختلفة بتوازن ونظام ، فنرتبط اذاً بهذه الكائنات وبهذه الوحدة الطبيعية المشتركة . فهذه الكائنات تحمل في اعماقها صورة كياننا ، ونحن نرى في نفسنا صورة هذه الكائنات ، ونشعر بها في الشعور الباطن . فنحن ابناء الطبيعة الواسعة وجميع ما هو محسوس فيها تربطه بالمحسوسات الاخرى رابطة الاخوة ، رابطة الوحدة العميقة الطبيعية ، رابطة الجمال الموجود في كل عنصر من عناصر الكون . هذا ما يدعونه في الادب الرمزي « الوحدة الشاملة » او الكيان المشترك بين جميع المخلوقات .

اننا اذا رأينا « كرسياً » فهذا المقعد ليس فيه ما يثير الشاعرية عادةً . فان الروضة او الوردة او منظر الجبل قد يثير الشاعرية والاحساس، ولكن اي مظهر شعري نرى في « الكرسي » ؟ بيد ان الشاعر الرمزي الذي يرى نفسه في كل شيء، ويرى في كل شيء صورةً لنفسه ، ان هذا الشاعر يرى مع مالارمي « هذا الكرسي المتضجر» لانه فارغ ، ويرى ايضاً فيه صورة حياته المتألمة فهذا المقعد قد انتزعت اخشابه من قلب الشجرة كما انتزعت حياة الشاعر من قلب الطبيعة امّ الجميع ، والى غير ذلك مما لا مجال للاطالة فيه .

ولكن اذا اخذنا نحلل علاقتنا بهذا الكرسي او بغيره من الكائنات تحليلاً منطقياً صريحاً ، فانه لا يبقى مجال للشعر بل يكون ذلك بحثاً علمياً ، اما الشاعر فيكتفي بالاشارة الخفية . وبقدر ما تكون الاشارة خفية لطيفة يكون الشعر راقياً لطيفاً . فعندما يذكر الشاعر «هذا الكرسي المتضجر» وهذه « الشجرة الكئيبة » ، وهذه « الورقة المتألمة » ، فانه يلمح بهذه

الاشارة الخفية الى تلك الوحدة الكبرى التي تجمعنا بهذه الكائنات ، التي لها حياة كحياتنا وشعور كشعورنا ، فهي تحيا وتتألم وتموت وتضمحل مثلنا

٤ ـ الوعي الشامل او الطبيعة الحية الواعية

ان فلسفة الادب الرمزي لم تقتصر على الشعور بتلك الوحدة العميقة التي تربطنا بالكائنات وتربط الكائنات ببعضها ، بل تذهب الى ابعد من ذلك، فتمنح الحياة والشخصية الواعية الى جميع المحسوسات والى صفاتها المعنوية . فكل ما حولنا هو مثلنا ، ذو ادراك خفي ، وشعور عميق ، وحياة واعية . وهذا « الوعي الشامل او الطبيعة الحية الواعية » هو نتيجة المبدأ السابق، مبدأ «الوحدة الشاملة» بين جميع الكائنات . وبينما نرى هذه الوحدة العميقة الشاملة تختبيء تحت ستار المحسوس من الاجسام المادية ، فاننا من جهة اخرى نرى في هذه المحسوسات الجامدة حياةً وحركةً وادراكاً مماثلاً لحياتنا وحركتنا وادراكنا .

لهذا تشيع في الادب الرمزي صورة التجريد او الاستحضار (المجاز العقلي) ، فتظهر الحياة والشخصية في كل كائن في الطبيعة . والشريف الرضي يطفح شعره بهذه الصور من المجاز العقلي في كل قصيدة وفي كل بيت، وربما في كل كلمة كقوله :

مربض المشارع مما تربق ... عليه الرباح دموع الغمام
وطفل الدجى في حجور البلا ... د يطعمُ بالفجر مرّ الفطام

حيث منح الحياة والوعي لكل شيء ، للمشارع التي تمرض وتسقم كالانسان، والرياح التي تربق وتسفك كالانسان، والغمام الذي يبكي بدموعه . . . والدجى

الذي يلد كالانسان وله طفل مثله ، كما ان البلاد لها جسم واحضان(حجور) وهذا الطفل ايضاً طفل الدجى يأكل ويفطم كالاطفال... فكل لفظة تمثل لنا كائناً حياً مدركاً حساساً كالانسان . وهكذا في سائر ابيات القصيدة ، وفي جميع قصائده الرمزية .

ولا بد هنا من الملاحظة ان الوحدة الشاملة او الوعي الشامل في الطبيعة الحية لا ينافي وجود العناية الالهية ، وهذا ، ما يميز هذه النظرية الشعرية عن «المذهب الحلولي» او النسبية العامة (Panthéisme, Relativité) . فمعظم الشعراء الرمزيين كانوا من المعتقدين بالله . انما الذي يوحد بينهم وبين الكائنات ، والذي يمنح الحياة والشخصية للمحسوسات وللصفات المعنوية ، هو شعورهم المرهف الناعم ، المهتز لكل حركة في الطبيعة ولكل نبرة ، ولكل مشهد من مشاهد الحياة...

والشريف الرضي بتصويره « القلب الذي يجري مجرى الوشاح على حشاها » ، قد عبر عن حسه الناعم واهتزازات اعصابه الحساسة ، التي منحت الحياة والوعي للوشاح . فان شعوره المرهف العميق يحس ان هذا «الوشاح» هو سعيد لانه يلف حشاها ، ويلتذ بهذه الوظيفة الحلوة ، فمنح الشخصية الى الوشاح الذي يجري ويسيل على حشاها (صورة التجريد) كأنه يجد لذة بهذا العمل . وبما ان الوشاح الذي منحه الشخصية اصبح « كائناً حياً » يلتذ ويشعر بالجمال وبجمال حشاها ، فيلتذ بهذا الحب ، لهذا نرى قلب الشريف يحسد هذا «الكائن الحي» ويتمنى ان يقوم مقامه فيسيل مثله ويلتف حول حشاها ، ليتلذذ بجمالها ويحرسها من البرد بدل الوشاح .

هذه هي الوحدة الشعرية العميقة التي يجدها او يوجدها الخيال بيننا وبين كل المحسوسات حولنا. وتكون الصورة جميلة بمقياس لطفها وتلويحها البعيد كما قال مشترع الادب الرمزي مالارمي : « يقوم الرمز بان نوحي شيئاً فشيئاً صورة كائن لكي نُظهر فيه حالة نفسية ، او بالعكس نختار كائناً محسوساً فنستخلص ونستخرج منه حالة نفسية بسلسلة استكشاف تلك الروابط الخفية بيننا وبينه »

ان عبارة الفيلسوف باسكال الشهيرة : «الانسان عشبة مفكرة» اصبحت في نظر شعراء « الرمزية » عبارة بسيطة يأتون بما يقاربها عشرات المرات في الصفحة الواحدة. حتى انهم يرونها صريحة بالنسبة الى قواعدهم، ويذكرونها كعبارة عرضية فيحذفون لفظة «الانسان» لانها صريحة ويقولون: «ما اشقى تلك العشبة المفكرة، التي تسع الكون بخيالها ، فتزهر مع الفجر وتذبل في المساء الشاحب...» فيذكرون «عشبة مفكرة» بدون لفظة «انسان» الصريحة.

ان عبارة باسكال هذه التي هزت العالم الادبي في القرن السابع عشر بجرأتها وقوة الخيال، اصبحت في مقياس الشعر الرمزي عبارة اعتيادية !.. ولا نعجب اذا رأينا الشاعر الرمزي يصف الوجه الجميل انه « بحيرة خريف تسبح فيها الروح » ... ولا نعجب اذا رأينا الشريف الرضي يصف القلم انه « يمطر في الطرس ليلاً احمّ »

وليتأمل القاريء توارد الخاطر من حيث قوة الخيال بين الشريف وباسكال الذي قصد بعبارته الخالدة « الانسان قصبة مفكرة » (١) ان

(١) ان لفظة « roseau » معناها قلم النزار وهو قصبة نحيفة جداً كقلم الرصاص تقريبا . لهذا ترجمناها بلفظة « عشبة مفكرة » التي نراها ادلّ على معنى باسكال من لفظة قصبة مفكرة .

الانسان العظيم في تفكيره هو حقير وضعيف في جسمه كعشبة القصبة الرفيعة ·

اما الشريف فقد اخذ الفكرة نفسها من ناحية قلم الغزار · فعوض ان يقول : « قلم الغزار هو انسان بافكاره ، وجبلٌ في قوته ، ورعد في شدته ، وليلٌ في هوله ووطأته ، وافعوان في سمه» الخ وكلها عبارات قوية الخيال من نوع عبارة باسكال ، فان شاعرية الشريف الرمزية العميقة قد رأت الاستعارات هذه صريحة ، فتوسعت الى اعظم مدى خيالي في فسحة الفكر الانساني وأوردت تلك المعاني القوية بهذه الصور الشفافة الرائعة · فقال دون ان يذكر لفظة « قلم غزار » لكي يُبقي القارئ في جوّ شعري تكتنفه الاحلام والابهام :

واهيفَ ان زعزعته البنا ... نُ امطر في الطرس ليلاً احم
يَشيبُ اذا حذّفته المُدى ... وتُخضَبُ لمّته ، لا هرم
وتُنطفُ عن فمه ربقةٌ ... سوبداء تقتل من غير سمّ

فان استعارات « اهيف ويشيب ولمته وهرم » تشير الى تشبيهه بالانسان ، و « زعزعته » تشير الى تشبيهه بالجبل وبكل شيء عظيم ثابت ، و « امطر » تشير الى تشبيهه بالرعد والدنيا الملاءى بالغيوم السوداء ، و«ليلاً احمّ» تشير الى تشبيه حبره الاسود بالخطوب السوداء التي ينزلها على اعدائه بواسطته ، واستعارات البيت الثالث تشير كلها الى تشبيهه بالافعوان الهائل وتشبيه حبره بسم الافعى القاتل ، كل ذلك بدون ان يذكر بصراحة «الافعوان والجبل والدنيا والرعد والخطوب والانسان» الخ

هذه هي الشاعرية العميقة في الادب الرمزي التي توحي الاحلام بدل الافكار الصريحة ، التي يدعونها «الصراحة الحمقاء» ... وهنا يتضح لنا مثل «الكرسي» الذي ذكرناه في صفحة سابقة حيث ان الشاعر الرمزي يرى صورته في كل شيء ، ويرى صورة كل شيء في نفسه وتجمعه بالعالم المحسوس وحدة خفية . فهل من علاقة بين قلم الغزار وبين الانسان من حيث المشابهة؟ والجواب البديهي كلا . لكن الشاعر الرمزي يرى في القلم كما يرى في كل شيء صورة لنفسه وحياته . فاذا بُري القلم السوداوي اللون ، فان قلبه يظهر ابيض ، فالشريف شأن كل شاعر رمزي يرى في ذلك صورة حياته وهو الشيب بعد الشباب ، فهذا القلم يشيب اي يظهر بياض داخله ، كما يشيب الانسان عندما تبريه السكين ، ثم يخضب القلم بالحبر الاسود فيوحي اليه ذلك صبغة الانسان لشعره الذي يخفي المشيب كما يخفي الحبر بياض قلب القلم الذي ظهر عند بريه .

وكما ان القلم هو صورة حياته ، كذلك الاشياء التي تمثل بها القلم ، هي صورة حياة الشاعر . وكما وجد في القلم صورة « الانسان والافعى والجبل والدنيا والليل » فانه يجد صورته ايضاً في هذه المحسوسات ، ويجد صورتها ايضاً في حياته ، وفقاً لشعوره الذاتي العميق الذي يحس بالوحدة والعلاقة الخفية بين كيانه وبين الكائنات ، وبين الكائنات ببعضها ، وهذه الرابطة هي رابطة الجمال سلباً وايجاباً ، ورابطة الحياة التي تبدو وتنمو وتضمحل . فنحن كالاشياء المحسوسة مظهر من مظاهر الوجود ، مظهر سرّي غير مفهوم ، فلا يلبث هذا المظهر ، الذي يدعونه الانسان او الحيوان او الشجرة او البيت او

البستان او الهضبة ، لا يلبث ان يضمحل فلا يبقى منه غير ذكرى وجوده ! فنحن مع جميع المحسوسات خيالٌ يظهر برهةً ثم يتوارى ...

هذه هي الفلسفة العميقة المتغلغلة في صميم الادب الرمزي . ولنلاحظ انه لا يكون كل شاعر رمزي فيلسوفاً فيحلل هذه الافكار كما نحللها الان فالشاعر الرمزي اي الشاعر العميق الدقيق الاحساس يشعر شعوراً غريزياً بهذه الافكار وبهذه الروابط الخفية ، ويبرزها على الفطرة كصدى شعوره الذاتي العميق . والاّ فأين حسه الدقيق الذي يمتاز به عن سواه ؟ فأي شخصٍ لا يشعر بحياته الزائلة التي لا تظهر حتى تتلاشى ؟ واي شخص لا يرى ويشعر ان كل المحسوسات حوله تتلاشى صورتها ايضاً ؟ فنحن اذاً نظهر ثم نغيب كما يظهر ويغيب كل ما هو حولنا . فهذه المشابهة الخفية العميقة، الذي يتفاوت الشعور بها بمقدار تفاوت درجات الشعور بين الاشخاص، يحسّ بها الشاعر الدقيق الشعور اكثر من سواه ، ويعبر عنها بالصور الاستعارية المتشابكة التي توحي الاحلام بدل الافكار الصريحة المنطقية .

عن كتاب السيد جميل عبد الدين

٥ — النغم الموسيقي

ان الشاعر الرمزي يحسد الموسيقي الفنان ، لكون الموسيقيّ يعبر عن انفعالاته الخفية الغامضة من الم وفرح ويأس وحماسة ، بوسائل غامضة مثلها . فما هو النغم وما هو الايقاع ؟ ولماذا هذه النبرات الموسيقية تسكر النفس اكثر من النبرات الاخرى ؟ ولماذا تطرب الروح لهذا الايقاع اكثر من ذاك ؟ تلك اسرارٌ نفسية غامضة يتطلب شرحها مجالاً واسعاً . ومهما توسع العلماء في شرحها وتعليلها ، فلا تخرج عن الغموض الذي يكتنفها .

واذا كان العلم يرغب في تحليل الموسيقى ليزيل ما فيها من الغموض ، فان الشعر بالعكس يطرب لهذا الغموض الجميل ، لانه يتلاءم مع غموض الانفعالات النفسية العميقة . ان العالم والفيلسوف يفتشان عن حلٍ علمي لعلاقة النفس بالموسيقى ، اما الشاعر الرمزي فيبارك هذا الغموض لانه صدى شعور النفس المبهم .

ولاجل مساعدة الالفاظ على خلق الاحلام والوصول الى اعماق النفس وخلجاتها الخفية ، يستعين الشاعر بالموسيقى اللفظية وبالايقاع الموزون للاشتراك مع الرموز والصور الشعرية في ايحاء الانفعالات الخفية . لذلك قالوا : «الشعر هو الايقاع والصورة» وان النثر المصوّر هو شعرٌ ايضاً . وكما ان المقاطع الموقعة لها تأثير في النفس ، كذلك الالفاظ تتضمن مقاطعها الحرفية نبراتٍ موسيقية تتعاون مع الوزن للتأثير على النفس في اداء الفكرة الغامضة التي نشعر بها . وهذا العنصر الموسيقي في الشعر قد اوحته الموسيقى الالمانية اللطيفة . ولا يسعنا الآن نذكر عبارة الفيلسوف «هيغل» منكر حقيقة العالم الحسي الذي كان يتمنى « لو يتمكن الانسان ان يفكر بواسطة الانغام ، لكانت الانغام لغة ما وراء الطبيعة» . فالالفاظ لها وظيفة غير اداء المعنى ، وهي الوظيفة الموسيقية التي تخاطب بها الروح رأساً . رحم الله الزهاوي فقد صور الموسيقى بابيات في غاية الروعة تتلاءم مع وصفه لها وهي « لغة الارواح » . فالالفاظ في الادب الرمزي لها قيمة موسيقية فضلاً عن اشارتها الى المعنى المرسوم في الفكر .

لذلك اقتدى شعراء « الرمزية » في فرنسا بشعراء الانكليز ، فرفضوا

قواعد الوزن القديمة وأحلّوا مكنها حرّية الوزن كما يشعر الشاعر، لان الالفاظ والمعاني هي التي تتحكم في الوزن والقافية، بعكس القواعد القديمة التي كانت تحكم الوزن والقافية في المعاني . فالقافية الحرّة تسمح للشاعر ان يطوّع الوزن والقافية لهمسات روحه العميقة . ومن هنا تولّد الشعر المنثور في الادب الفرنسي اقتداءً بالادب الانكليزي . فتارة نرى شعراً موزوناً، وطوراً نرى نثراً موزوناً مصوراً . . . ويسرنا أن نعلم ان الشعر المنثور او النثر الموزون قد ظهر في الادب العربي في العصر العباسي وما يلي، وهذا الذي دعوه « السجع المتوازن » والسجع المتوازي، كما سنرى في بحث عيوب الادب الرمزي .

ولكن الخطأ الذي وقع فيه كتّاب السجع المتوازي في ادبنا العربي، هو انصرافهم الى صوَر البديع والمحسنات اللفظية، مهملين الروح الشعرية، التي يتمكن بها الشاعر في نثره الموسيقي من سكب شاعريته الصافية، حيث لا يقيدها وزنٌ ولا تضايقها قواعد العروض . ومع ذلك فلا تخلو بعض المقطوعات من الروح الشعرية

ومن الشعر النثري آياتٌ كثيرة من القرآن الكريم، وهي من النثر الموقّع العالي . ولولا صراحة الشرائع لكن الكتاب الكريم مثالاً للادب الرمزي المنثور . على اننا نجد هنا وهناك آياتٍ مشبعة بالروح الرمزية التي تجمع بين الصور الشعرية وبين الايقاع الموسيقي ، الذي يتنوّع بتنوع القراءآت المتحلية جميعها بالايقاع اللطيف . ومثلها مقاطع كثيرة من نهج البلاغة ذكرناها في كلامنا عن نثر الشريف وموءلفاته .

والعجب في شاعرية الشريف أنه كان على مركزه الاجتماعي العالي، ذا روحٍ موسيقية مطبوعة على حب الجمال الذي تمثله الموسيقى كما يمثله الشعر، وكلاهما من فنون الجمال العالية . فنراه في قصائده الرمزية يختار البحراً ناعمة يشعر القاريءُ بالايقاع الموسيقي في وزنهاوالفاظها كما سنرى. وجاءتنا عبقريته بعبارة تقابل عبارة هيغل الشهيرة في « لغة النغم الموسيقي » فاسمع الشريف يداعب بنات افكاره في آخر قصيدته « انشودة البادية » التي سنشرحها :

وانت ابنةُ الفكر قابلتِنا بعقدٍ لجيد العلى منتظم
تروقين اسماعَنا بالنشيد كأنك من كل لفظٍ نغم

وسنشرح معانيها الجميلة مع شرح القصيدة ، انما قصدنا الآن ان نظهر تقدير الشريف لسحر الموسيقى فبينما يعتقد غيره من الشعراء ان النغم الموسيقي ليس شيئًا ذا قيمة كبرى نسبةً الى مكانة الشعر، نرى ان الشريف، الذي يعلم ما لقصيدته « انشودة البادية » من المنزلة الشعرية العالية ، لا يجد مانعاً من التصريح ان قصيدته هذه بجمال معانيها وايقاعها الفني هي كقطعة موسيقية خالية من الالفاظ . فابيات شعره تتجرد من الفاظها وتصبح كنغم لذيذ في الاذن . وفي ذلك اعتراف صريح بتأثير النشيد وسحر النغم في النفوس ، وقد هذب قصيدته لدرجة انها تحاكي النغم الخالص النقي الذى تمناه الفيلسوف هيغل ان يكون لغة الروح لما وراء الطبيعة كما ذكرنا في الصفحة السابقة . والشريف في تشبيه قصيدته بالنغم الخالص يرى قبل هيغل ان الشعر مهما سما فهو دون النغم في سحر النفوس .

العنصر السادس : المفاجأة في ترتيب الافكار

يضيف الشاعر الى الرموز والصور والموسيقى عنصراً آخر لخلق الاحلام بدل الافكار الصريحة ، وهي المفاجأة في بسط الافكار ، او بعبارة اخرى عدم ترتيب الافكار ترتيباً منطقياً . لان بسط الافكار بطريقة منطقية حسب الاسلوب الاصولي (الكلاسيكي) يكسبها صراحة ، فالصراحة والمنطق هما من خواص العلم ، لا من خواص الشعر . فالشعر وليد الخيال والعاطفة ، ومن ينكر سياحة الخيال وتقلباته مع كل فكرة ومع كل عاطفة ؟.. ولما كان الشعر وليد الخيال المتقلب ، فمن الطبيعي ان ينطبع الشعر بطابع سيده الخيال القائل مع الشاعر العذري : « تنقل فلذات الهوى في التنقلِ ». فالشاعر المطبوع يبسط الحوادث النفسية كما تتولد بصورة طبيعية خالية من ترتيب المنطق وتنظيم العقل ، فلا يربط الحوادث ببعضها بطريقة منطقية ، بل يقلل الروابط اللغوية بين العبارات ، ويخفي صلة الانتقال من فكرٍ الى فكر ، ولا يعلل الحوادث تعليلاً عقلياً بالادلة الصريحة : كل ذلك يفعله الشاعر لكي يترك للقارىء لذة اكتشاف الفكرة والوقوف على سلسلة المعاني بعد التأمل والتفكير . تلك هي المفاجآت (Transposition) التي يتشح بها الشعر الناعم لكي يرتفع ويتميز عن اللغة العلمية او اللغة السياسية ، فيتصل رأساً بالقلب عن طريق القلب وبالخيال عن طريق الخيال . وسيرى القارىء امثلة من شعراء الافرنج لكل ما ذكرناه من القواعد العامة والخاصة وسنرى بنوعٍ خاص كيف تتمثل هذه المفاجآت في « انشودة البادية » للشريف بأكمل صورة .

وقد رأى القارىء مثالاً للمفاجأة في ابيات الشريف الرضي التي ذكرناها في صفحات سابقة في وصف القلم وقد ذكرنا مفصلاً كيف ينتقل الشريف من صورة الى صورة ومن معنى الى معنى بدون توقف ، فينتقل من صورة « الاهيف الى الجبل، الى المطر، الى الليل، الى الشيب، الى الصبغة ، الى الافعوان ، الى السم» بسرعة البرق فتمر تلك الصور السريعة في الخيال بطريقة غير منطقية ، كما تمر خيالات الاشخاص سريعاً على الشاشة السينمائية .

والذي يقابل الشريف في هذه المفاجآت السريعة بين شعراء الافرنج هو « مالارمي » الذى يصل بمفاجآته الى حدود التعقيد الغير مفهوم . اما الشريف فسنرى انه في جميع مفاجآته ورموزه يبقى مفهوماً محافظاً على اللغة وعلى تناسق الافكار والصور في كل قصيدة من قصائده . ان نظرية الادب الرمزي هي ان لغة الشعر الخيالية يجب ان تكون غير لغة العلوم الاجتماعية المتنوعة ، التي لا بدّ فيها من الصراحة والمنطق . فلغة الشعر هي كالانغام الموسيقية لغة انفلات النفس وانطلاقها ، فتنشد اناشيدها وخواطرها ، وتنتقل في فضاء الخيال كما تنتقل النحلة بين الزهور العذراء من حقل الى حقل .

وهذه النظرية الجديدة هي انتصار للادب الجاهلي حيث اجمع مؤرخو الادب ونقاده على نقد الشعر الجاهلي بشيء من اللوم ، لعدم وجود روابط منطقية بين الافكار ، والتخلص من معنى الى معنى . فهذا « اللوم » يتحول الى براءة والى « ثناء » على تلك الشاعرية المطبوعة التي تدرك بفطرتها ان لغة الشعر الوجداني هي غير لغة العلم والفلسفة .

قيمة الادب الرمزي وتأثيره

شهادة اخصامه انه اكتشاف جديد في الادب العالمي

ان مؤرخي الادب الاوربي اجمعوا على ان الادب الرمزي قد «جدّد حياة الشعر وردّ اليه وجهه الحقيقي» . ان لهذا الادب عيوباً سنذكرها قريباً ولكن هذه العيوب لم تفقده مزيته الكبرى وهي ان هذه الطريقة الجديدة قد اعادت الى الشعر «روح الشعر» ودقة المعاني الخفية. فقد تفرّد في الاعراب عن تلك المعاني الخفية (nuance) او ظلال المعاني التي شبهها استاذ الطريقة الرمزية فرلن «بالعينين الجملتين تلمعان من وراء النقاب... تلك المعاني الدقيقة الخفية التي تزفّ الحلم الى الحلم، والموسيقى الى الموسيقى...» ثم يقول: «لا نريد الالوان بل المعاني الخفية الدقيقة».

ولا ريب انه لم تعرف الآداب العالمية ادباً تغلغل في اعماق النفس وعبر عن تلك الانفعالات الخفية الغامضة، وتلك الخلجات المرتعشة في زوايا الروح، كما عبر عنها الادب الرمزي . ولم يعرف الشعر تلك الحيرة اللذيذة السابحة بين الوضوح والابهام، كما عرفه في الادب الرمزي، الذي وحد بين ارتعاشات القلب البشري وبين ارتعاشات عناصر الطبيعة . واعرب عن الرابطة الخفية رابطة الجمال والحياة التي توحد بيننا وبين الكائنات، فلا نكاد نظهر على مسرح الوجود حتى نتوارى كما يتوارى كل ما حولنا.

ونضيف الى شهادة المؤرخين الكبار شهادة شاعرين كبيرين لا ينتميان الى الطريقة الرمزية . الاولى عبارة فكتور هيغو زعيم الادب الرومنطيقي

واعظم شاعر خيالي عرفته فرنسا ، قالها في بودلير احد موءسسي الادب الرمزي « انه قد مهر الشعر بقشعريرة وهزة جديدة » . فشهادة شاعر فرنسا الاكبر تثبت لنا ان هذه القشعريرة ، (frisson) هذه الهزة الخفية في اعماق النفس لم يعرفها الادب الفرنسي قبل بودلير ، ولهذا قد توّجه بهذه المزية الكبرى التي لا يجدها حتى في نفسه ، وهو زعيم الادب الرومنطيقي الخالد . فاعترف انه لم يوجد هذه « الهزة » في الشعر كما اوجدها بودلير .

والشهادة الثانية مطولة ، لفرنسوا كوّبه من زعماء الادب الواقعي ومن حلقة البرناس ، قالها في فرلن استاذ الطريقة الرمزية . ومتى علمنا ايضاً ان« كوبه» كان من المدرسة المخاصمة للادب الرمزي وانه عضو في «جمعية المخلدين » اي في المجمع العلمي الفرنسي ، ندرك حينئذ قيمة هذه الشهادة . والفضل ما شهدت له الاخصام ... قال كوبه في اسلوبه الرشيق :

« سعيدٌ هذا الشاعر (فرلن) الذي تألم في جسمه المريض كما تألم في قلبه المتوجع . ان الالم هو فداء النبوغ ، وهذه الكلمة تطبق على الشاعر فرلن ، لان اسمه سيوقظ فينا دائماً ذكرى «شعر جديد» بكل معانيه ، قد نال في الادب الفرنسي اهمية « الاكتشاف» . أجل ان فرلن قدخلق شعراً وابتدعه بنفسه ، وهو شعر من الالهام الساذج والدقيق معاً المشبع بالمعاني الدقيقة الخفية ، فيوقظ ادق وألطف الاهتزازات في الاعصاب . وهو شعر اصداء القلب الهاربة ، شعر طبيعي ، انما منفجر من ينبوع هو في بعض الاحيان يقارب العامّي ، شعر حيث الاوزان الطليقة والمختلة تحافظ على انسجام لذيذ حيث تدور المقاطع وتغني كدورة الاطفال ، وحيث الابيات التي تبقى ابياتاً

بين روائع الشعر هي ايضاً موسيقى. وفي هذا الشعر الذي لايجارى، قد عبر لنا عن جميع عواطفه الملتهبة، وعن جميع هفواته، وتوبيخات ضميره، وكل حنانه واحلامه.

وقد ارانا نفسه الشديدة الاضطراب، ولكنها نفس في غاية النقاوة والسذاجة، وهكذا قصائد «ستبقى خالدة». ان هذا الشاعر المسكين والعظيم معاً الشبيه بورقة الشجر، كان يتنهد اكثر مما يغني» (عن المقدمة لمختارات فرلن) F. Coppée, de l'Académie Française

هذه شهادة كوبه المعاصر المتوفي في مطلع القرن العشرين، قالها بعد وفاة فرلن، بحيث تكون العاطفة مجردة والحكم نزيهاً. وقد اعترف اديب البرناس ان الشعر الرمزي «هو شعر جديد وله اهمية الاكتشاف... وهكذا شعر سيبقى خالداً لانه يوقظ ادق والطف اهتزازات الاعصاب..»

وقد اجمع المؤرخون الادباء ان الادب الرمزي لولا العيوب التي سنذكرها، لكان اعظم ادب عرفه تاريخ الفكر البشري من حيث جمال الشعر والموسيقى. وعلى رغم عيوبه، يشهد جميع المؤرخين كما شهد هيغو وكوبه ان هذا الاسلوب هو اسلوب الروح الشعرية العالية وانه انقذ الشعر الفرنسي من جمود الادب الواقعي، المنتشر في ذلك الوقت، كما ذكرنا في فصل «المذاهب الادبية الكبرى»، حيث كان الشاعر كآلة فوتوغرافية يصور الاشياء كما هي بدون عاطفة وبدون خيال. وقد انقذ اسلوب النقد من جفاف النقد الواقعي، حيث كان النقد في نظر الفيلسوف تين، «ان يحلل الانسان وادبه كما يحللون ارضاً او ساقية او شجرة»، مدعياً

انه يعرف الشاعر متى عرف بيئته وعصره مع انه قد يكون اخوان في عصر واحد وبيئة واحدة ، وفي بيت واحد ، ويدرسان على استاذ واحد ، كما هي حالة الشريفين الرضي والمرتضى ، وعلى رغم ذلك يختلفان في طبعهما وادبهما اختلافاً كبيراً . ان الناقد « تين » كان متطرفاً في نظريته التي تعلن « ان الاعمال الروحية كالتفكير والفضيلة والرذيلة هي منتوجات مادية كالسكر والاملاح فيمكن تحليلها الى عناصرها الطبيعية ، وانه متى عرفنا اين نما ذلك « انبات الانساني » او « الانسان انبات » واين يغذى ، والمناخ والمحيط اللذين عاش فيهما ، والجنس الذي ينتمي اليه ، نستطيع حينئذ تكوين عواطفه وافكاره » . تلك نظرية جميلة ، انما مبالغ فيها كما لايخفى على كل مطلع . فهنالك الافكار الابدية المعروفة بالكليات ، وهنالك الحقائق الازلية والايحاء الذاتي والتفكير العقلي المجرد عن المادة ، مما لا يقع تحت تحليل مسيو «تين»، وليس هو ثمرة المحيط المادي . ولا نقصد تفنيد هذه النظرية الفلسفية الان ، انما اشرنا اليها لنظهر « حالة الشعر » الذي اصبح من اعمال الحسّ المادي قبل ظهور الادب الرمزي ، فانتشله من حقل الحسّ الى حقل الروح ، الى حقل الايحاء الذاتي العميق ، الذي يدعونه « ايحاء الضمير الوجداني »

وهكذا وجّه الادبُ الرمزي الشعرَ الحديث الى طريقة روحية جديدة عملاً بهذه القاعدة : « انعلم للمجتمع المادي ، والشعر للروح » كما مرّ في بحث « المذاهب الادبية الكبرى » ، حيث ذكرنا اسباب نشأة الادب الرمزي وشعاره ، وتأثيره في الادب المعاصر .

مواطن الضعف
في الادب الرمزي (عيوبه)

عبقرية الشريف لم تقع في واحد من هذه العيوب وتتفرد بهذه المزية في تاريخ الادب العالمي

يهمنا ان نذكر عيوب الادب الرمزي، لكي تتضح لنا مقارنته بادب الشريف الذي لم يقع في تلك العيوب، فكانَ عبقريته لم ترضَ ان تكون محصورةً محدودة في نطاق ضيق، كما هي حالة ادباء الشعر الرمزي في فرنسا. ونستطيع ان نحصر عيوب هذا الادب في اقتصاره على الانفعالات الدقيقة والاحلام دون الحقائق الصريحة، وقلة انتاجه، وتعقيد بعض شعرائه وتكرار بعض الالفاظ والعبارات . وهذه العيوب جميعها لم تقع عبقرية الشريف في واحدٍ منها كما سنرى.

١ً — حصر الادب الرمزي في الانفعالات النفسية الدقيقة .

ان المزية الكبرى التي يتحلى بها هذا الادب هي التعبير عن اعمق الانفعالات الروحية الدقيقة ، وان تلك المزية الثمينة يتولد عنها عيبه الرئيسي، بسبب اقتصاره عليها وانحصاره ضمن دائرة محدودة . فلا ريب ان التعبير الشعري الغامض عن بعض الانفعالات النفسية في جوّ من الاحلام هو في غاية الجمال ، ولكن لا يجوز ان نحصر جميع الانتاجات الادبية في هذه الناحية وحدها . فالانسانية تحيا ايضاً من الافكار الصريحة والحقائق التاريخية ، التي لا غنى عنها للشعر وللحياة الادبية . وتلك الحقائق والافكار تقتضي الصراحة و لاتكتفي بضباب الاحلام والافكار الحائرة

ولا بد في بعض المواقف من تصوير العالم المحسوس تصويراً حقيقياً ، لا ان نكتفي بايحاء الشعور الذاتي. وهنالك حقائق اجتماعية ادبية تاريخية ، لا يجوز ان نهمل ذكرها الصريح واذا حذفنا منها او من صراحتها شيئاً تفقد قيمتها كلها ، ونسيء الى التاريخ . فالادب الانساني الخالد الكامل يتوسع مع توسع الحياة في جميع نواحيها ، ويعرب عن نزعات الانسانية في جميع الادوار ويؤلف وحدة جامعة تعبر عن العواطف والافكار الانسانية في اطوارها المتنوعة .

وان حصر الشاعرية ضمن دائرة محدودة يسيء الى هذه الشاعرية ولا يتلاءم مع طبيعة الشعر، وحرية الانطلاق الروحي في جميع نواحي الحياة.. هم يدّعون ان الشعر موسيقى، فالموسيقى طليقة غير منحصرة في دائرة ضيقة، فهي تنتقل من النغم الناعم الحلو الى النغم الحماسي الشديد، ومن النغم المحزن الى النغم المفرح نغم الرقص المتنوع ، ومن النغمات الخفية الحائرة الى النغم الصريح الذي يسمعك صوت الطفل وزقزقة الطيور ودوي المدفع !... فلماذا نحصر الشعر في ناحية محدودة لا تستطيع ان تصوّر عواطف الانسانية المتشعبة في اغراضها ، والمتنوعة في مظاهرها ؟

اما الشريف الرضي فقد عرف ان لا يقع في هذا العيب لذلك نراه يصور خواطره الغامضة في اسمى اسلوب رمزي ، ونراه في مدائحه ومراثيه وبعض اوصافه يلجأ الى الحقيقة الصريحة والى المبالغة في الصراحة ، ونرى ذلك في امثاله ايضاً وبعض قصائده في الحب، فضلاً عن مؤلفاته النثرية

٢ً — قلة الانتاج في الادب الرمزي

ان قلة الانتاج نتيجة ما تقدّم من حصر الشعر في دائرة الانفعالات الخفية . فان اجتهاد الشاعر في ايجاد الصور المتشابكة لابراز الفكرة تحت ستار من الحيرة والابهام يتعب الشاعر ويضطره ان يكون مقلاً في انتاجه الادبي ، المحصور في تلك الناحية المحدودة . لهذا نرى بالفعل ان امراء الشعر الرمزي كانوا قليلي الانتاج ، فلو نبغ فيهم عبقري خصب المادة ، لكان شأن الادب الرمزي غير ما كان ، ولرفعه الى قمة الادب العالمي كما فعل فكتور هيغو بالادب الرومنطيقي الذي دعمه وعززه بعبقريته الخصبة في انتاجها الادبي في معظم الفنون الشعرية

وقد انفلتت عبقرية الشريف من تلك الدائرة الضيقة ولم تقع في هذا العيب . لذلك نراه لا يلجاء الى الاسلوب الرمزي الا في خواطره المتشعبة الاغراض ، الغامضة الاماني . فلو حصر شعره في هذه الناحية كما فعل ارباب الشعر الرمزي لم يكن له غير ربع ديوانه ، ولم ينتج موءلفاته الكثيرة التي تبلغ العشرين ، في حياته القصيرة . فابدع تلك الموءلفات الثمينة ، في حقل الادب والفقه والتاريخ فكان شاعراً مطبوعاً ، وفقيهاً مفكراً ، وموءرخاً نبيهاً ، كما ذكرنا في نقد موءلفاته .

٣ً — التعقيد المتطرف

ان بعض الشعراء وعلى الاخص مالارمي ، قد افرط في التعقيد لدرجة التعمية . وكان عذره في ذلك انه يكره الضوضاء العامة ، ولا يكتب الاّ الى الطبقة الخاصة الراقية . والحال ان تعقيده كان صعب الادراك حتى على

الطبقة الخاصة. وقد اعترف الناقد الكبير «جيل له متر»، الذي شرح بعض قصائد مالارمي شرحاً جيداً كما يشرحون بعض الطلاسم، انه ليس على ثقة من صحة شرحه، نظراً لتعقيده الشديد. والتعقيد نوعان: تعقيدٌ ينتج عن قوة المعنى وتشابك الصور وبعد مراميها، وهذا النوع لا يعد عيباً، وتعقيد ينجم عن غموض الالفاظ وفقدان الروابط اللغوية بين اجزاء العبارة، بحيث يصعب على القارىء اعراب بعض الالفاظ، فلا يدري اهي فاعل ام مفعول ام بدل، وبأي لفظة يرتبط هذا الحرف الجارّ، والى أي موصوف يعود هذا النعت؟.. وهذا هو الغلوّ في المفاجأة وعدم ترتيب اجزاء العبارة ومواقع الكلمات.

فالشاعر يغنّي لسببين الاول لاجل لذته الشخصية، والثاني لاجل ايصال انفعالاته الى الناس فيغمرهم بحالته ويشعرون معه، وتخلّده الذرّية جيلاً بعد جيل. فالشاعر الذي لا يفهمه الا القليل من الطبقة الخاصة، لا تصل فائدته الى الانسانية ولا يغمرها بشعوره الذاتي.

الشعر موسيقى، والموسيقى تتصل بكل شخص، فيفهمها ويتأثر بها كل انسان تأثراً يتلاءم مع نزعته الى الفن الجميل. والقارىء يجب ان يقرأ شعراً ويلتذ به، لا ان يجهد قواه العقلية لحل الطلاسم والاحاجي.

وهل يخسر الشاعر اذا جمع بين الصور العالية وبين الوضوح، كوضوح فرلن زعيم الادب الرمزي وبودلير، وسامان، ورنيه، وكلوديل؟ ومع انتقادنا للتعقيد الشديد، لا ننكر ان مالارمي قد زين الادب الفرنسي بحلة جديدة من الصور المتشابكة حتى لقبوه «مشترع الادب الرمزي» وقد

اسسوا موءخراً « اكاديمية » ادبية باسم « مالارمه » تخليداً لذكره .

وقد عرف الشريف ان يرتفع الى اعلى ذرى الخيال كفرلن وبودلير، دون ان يستغويه التعقيد الغريب، في كل شعره ، وعلى الاخص في الادب الرمزي ، حيث يأتي باروع المفاجآت، وبالصور المتشابكة نظير مالارمي، انما يحافظ على اصول اللغة وعلى الروابط الواضحة التي تزيل التعقيد الغير مفهوم . وقد بيّنا في ابياته في « القلم » كيف وصفه بطريقة رمزية دون ان يسميه ، وكيف تتعاقب الصور عن طريق الحسّ متشابكة ، لا عن طريق العقل والمنطق ، حينما ابتدأ بقوله :

وأهيف ان زعزعته البنانُ أمطر في الطرس ليلاً احمّ

فاين الرابطة المنطقية بين « غلام اهيف والجبل والمطر والطرس والليل » ؟ انما تشابكت هذه الصور عن طريق الحس والخيال، فجاءت مع بُعدها عن المنطق الصريح ، واضحةً متناسقة مفهومة ، لا تعقيد فيها . وهذه صورته الثانية :

وذَعرنا الظلامَ حتى لُقينا خارجاً عن ثيابه الاخلاقِ

فهل نجد ابعد واشد من صورة « ذعرنا الظلام » وهل يُذعَر الظلام؟ ثم اين العلاقة بين «ذعر الظلام وثيابه الاخلاق» ؟ ان المعاني والصور بعيدة المرمى والخيال، انما لا تخرج عن الوضوح المفهوم ، ومعناها انه قطع مسير الليل حتى الصباح ، وهكذا ينجو الشريف من التعقيد غير المفهوم مع بُعد صورهِ الشعرية كما سنرى .

٤ - تكرار بعض الالفاظ والعبارات

وهذا العيب لا يعود الى جوهر الادب ، بل الى بعض شعرائه ، الذين يكررون بعض الالفاظ الى درجة توصلها الى الابتذال، كرخاوة ، ورخو، وفوح ، والتنهد ، والموت ، والالوان التي يضيفونها الى كل اسم تقريباً ، كالاسود والازرق والابيض والقاتم، والسقيم ، وغير ذلك ...

فاذا سمعنا مرةً « الخريف الازرق او البحيرة الزرقاء» ، فاننا نجد لها رونقاً ، انما يخفّ رونقها بمقدار تكرارها بالصاق « الزرقة » بكل شيء. كذلك يروقنا معنى « مُصابٌ اسود » ، انما يأخذنا بعض السأم متى رأينا هذه اللفظة « اسود او قاتم» تلصق باشياء كثيرة ، ولا تخلو قطعة من لفظة كهذه « اليوم الاسود، التراب الاسود، الارض السوداء، الفكر الاسود، الصباح الاسود» الخ. فيخشى ان يصبح هذا التكرار مبتذلاً (cliché) ، فنقع في العيب الذي وقع فيه الادب الرومنطيقي، حيث كانوا يعيبون على شعرائه تكرار بعض عبارات مبتذلة كما كانوا يعيبون على «لامرتين» مثلاً تكراره « السهول السماوية اي السماء ، وعربة الشمس ، وملك الليل اي القمر» الخ. فلا نكاد نقرأ مقطوعةً دون ان نجد فيها لفظة «رخو» : النهار الرخو، النسيم الرخو، رخاوة الزهور، الزهور الرخوة الخ. نحن لا ننكر احتمال تكرار بعض هذه الالفاظ، انما ننتقد « الافراط » في التكرار ، خشية الابتذال.

ومن الجمال في ادب الشريف الرمزي ، انه قد انتبه لهذا الامر ، واذا صدف تكرار بعض الالفاظ فذلك قليل ، ولا يخلو من الجمال .

٥ — التهكم

ولا بد من الاشارة الى نقص في « قواعد فرلن » الشعرية ، فقد انتقد التهكم ونصح بعدم استعماله في مقطع خاص واصفاً التهكم « بالنكتة المجرمة القاتلة ، والروح القاسية المتوحشة ، والضحك الفاحش ، وانه جناح من المطبخ الدنيء ، وكل ذلك يستنزف الدمع من عيون السماء » . فحذف هذه المادة اي عنصر التهكم القاسي والسخرية الجارحة القاتلة ، يُفقد الادب الرمزي عنصراً جميلاً قوياً ، وهو سلاح الشاعر الوحيد في ردّ هجمات اخصامه . الا يرى فرلن ان النقد اللاذع للشعر الرمزي كاد يزعزع بناءه من اساسه ، لولا جودة شعره وضعف الشعر الواقعي المخاصم له . فهل يجوز حذف هذا السلاح الادبي من فم الشاعر ؟ ... وكم من المشاهد تحمل في نفسها معاني خفية مضحكة تبعث الابتسام على رغم ارادتنا ، حتى في اشد الاحزان ! فماذا نفعل بهذه الانفعالات الخفية ؟ وهل نحذفها من الادب وهي تمثل ناحية من نواحي شعورنا الخفي وحياتنا الادبية ؟ ... فهل يجوز اقصاء هذا العنصر الادبي عن حياتنا الشاعرة ؟

ولهذا نرى الشريف يلجأ الى التهكم الجارح في كثير من مواقفه . اليس من الخسارة ان نفقد تلك « النفحة » التي يرسلها الى بني العباس ، ولعل الى الخليفة نفسه ، فينشقهم نفحة موت ادبي ، لا نفحة زهور فياحة ، فاذا هي « تجدع مارن الاشم ... فيئن من غير الم ... ويرى وسمها على عاري العظام وهي رمم » ؟ ...

٦ً – تحطيم اوزان الشعر

لا ريب ان تحطيم اوزان الشعر يساعد الشاعر ، كما ذكرنا سابقاً ، على ابراز عواطفه كما يشاء ، فلا تخضع المعاني للوزن والقافية ، بل يخضع الوزن والقافية للمعنى . كان هيغو يفتخر « انه زعزع الوزن الاسكندري الأبله» المؤلف من اثني عشر مقطعاً (وتداً) ، وبقي محافظاً نوعاً ما على جوهر الوزن والقافية ، اما شعراء الادب الرمزي فقد زعزعوا الشعر من اساسه في دعامتيه : الوزن والقافية . فرفسوا قواعد الوزن ، وزاد بعضهم مقاطعه الى اربعة عشر وستة عشر مقطعاً وهذ من نوع السجع المتوازي عندنا ، اي عبارات ذات ايقاع وقافية ، بدون وزن خاص . كذلك رفس بعضهم القافية اقتداءً بالادب الانكليزي ، تسهيلاً للكتابة ، حيث يكتفون بالايقاع الموسيقي بدون قافية . ويقابل ذلك في الادب العربي السجع المتوازن المذكور في كتب البيان ... هذا ما دعاه المتجددون « الشعر المنثور » او النثر الشعري . والقرآن الكريم طافح بانواع السجع المتوازي والمتوازن في نبرات موسيقية وايقاع جميل .

وهذا الانفلات من قيود القافية والوزن ، يقابله ايضاً في الادب العربي طريقة الموشحات ، التي تستبدل القوافي ، وكثيراً ما تستبدل الاوزان ، تسهيلاً للنظم ، كما سنرى في بحث خاص في آخر هذا الجزء .

اما الشريف فله فضلٌ اكبر ، لكونه لم يستفد من حرية الوزن والقافية ، التي تسهّل النظم وترفع عنه تلك القيود الثقيلة ، وعلى رغم مراعاته قواعد العروض الصارمة ، نراه يرتفع الى اعلى ذرى الادب الرمزي .

وبهذه الناحية يفضل بقية الشعراء الرمزيين ويحاكي بودلير ، الذي مع تقيده بقواعد الشعر ، قد نظم شعراً رمزياً عالياً .

٧ — التصنع واثر التكلف

ويلاحظ المطّلع على الادب الغربي بعض التكلف واثر الجهود الفنية في مقطوعات كثيرة ، وذلك بقصد الابتعاد عن الصراحة . فمن المنتظر ان يكون ذلك ، لان الشاعر الذي يندمج في تلك المدرسة الرمزية ، بات من واجبه ان يتقيد بروح وقواعد تلك المدرسة التي تكره الصراحة ، وتؤثر الاحلام على الحقائق . فلا بد اذاً من الجُهد في شيء من التكلف ، للتقيد بتلك القواعد الجديدة المبهمة . لهذا نرى منهم من ينتظم في سلك الادب الرمزي ، ثم يهجره لعدم ملاءمته طبيعته . حتى مالارمي نفسه كان يبذل غاية جهده عن تعمد وتفكير ، لكي يأتي بصور بعيدة لا يفهمها الا الطبقة الخاصة الراقية . وهل يمكن ان يكون ذلك بدون شيء من التكلف ؟

اما الشريف فلم يكن امامه مدرسة لها قواعدها الخاصة يلزمه مداراتها ، بل كان ادبه طبيعياً ساذجاً منفجراً من قلب شاعريته العميقة . ومن الادلة على ذلك اسلوب شعره الواضح المتدفق عن شعور طبيعي ، ونظمُه معظم قصائده الرمزية في صباه ، حيث يُسيل قلبه على الالفاظ ، وينشر نفسه بين السطور . واما اثر التكلف فهو ظاهر في «مدائحه الرسمية» التي كان ينظمها مداراةً للممدوح ، ومسايرةً لعصره باسلوبها الجاهلي من متانة وجزالة وقوة . ولكنّ خواطره وبقية شعره المنبثق عن عاطفة خالصة ، فلا نرى فيها تكلفاً . ولا ننفي بذلك اجتهاد الشاعر في ابداع المعاني والصور ، اذ لا بد من الاجتهاد

او الجهد الرصين، بعكس الجهد المتطرف الذي يظهر فيه التكلف الصريح.

فخواطره التي تغنى بها لنفسه هي صوت ذاته الخفي، وصدى خفقان قلبه وشعوره العميق، وصورة صباه الطبيعية، ولم ينظمها في مناسبات خاصة او لمصالح شخصية قاهرة. ولو لم تكن هذه النزعة الرمزية متأصلة في نفسه متملكة شعوره الطبيعي، لما احتاج ان يبدع هذا النوع الجديد من الادب العالي، الذي لا يروق معاصريه كما يروقهم الاسلوب الجاهلي المتين. لهذا نراه يجاري عصره في بعض مدائحه ومراثيه، في شيء من التكلف، ونراه في ناحية ثانية يجاري نزعة نفسه العميقة، التي تعبد الجمال المطلق والفن الاسمى

وخلاصة هذا البحث ان عبقرية الشريف المدهشة كانت ارفع من ان تنحصر في دائرة محدودة، فلم تقع في واحد من العيوب المنسوبة الى الادب الرمزي او الى اسلوب شعرائه. ان شخصيته العجيبة تجمع في نفسها اجيالاً مختلفة، فأنتجت للادب العربي شعراً رائعاً سيبقى صفحة ذهبية في تاريخ الادب الخالد. انها لغريبة تلك العبقرية التي تتجرد من نفسها لتنقد ذاتها بذاتها، فتدرك موطن الضعف فتتحاشاه، وترى الادب الصافي فتسكبه في قوالبه الذهبية، وتسجل للادب العربي مفخرة خالدة بين آداب الامم الراقية.

من كتب
مكتبة السيد عبد الرزاق
الحسيني الشهير بالشهرستاني
١٣٦٠ هجرية - ١٩٤١ ميلادية

ما يلتبس بالادب الرمزي

الامثال ذات المغزى · كثرة الصور والالوان · الصوفية

بسطنا في الابحاث السابقة ما هو الادب الرمزي من الوجهة الايجابية · اما الآن فسنرى ما يلتبس به بسبب غموض لفظة « رمزي » التي اجمع مؤرخو الادب على كونها لا تخلو من الغموض والابهام · والكتابات التي قد تلتبس بالادب الرمزي على ثلاثة انواع · ١ً الامثال ذات المغزى · ٢ً الكتابات المزدانة بالالوان والصور الصريحة · ٣ً الكتابات ذات الرموز الخاصة كالصوفية في شعر ابن الفارض وما قاربها · وسنفرد لكل منها بحثاً خاصاً ·

مكتبة الجزائر

١ً — الامثال ذات المغزى

واول ما يلتبس في الادب الرمزي الامثال ذات المغزى سواء كان وقوعها ممكناً او غير ممكن ، منسوبةً الى الانسان او الحيوان او الجماد ، او الى الاشياء المعنوية ، كامثال كليلة ودمنة وامثال لقمان ، والزهريات التي تعير الكلام الى انواع الزهور في مناظرات ادبية مختلفة ، ومنح الشخصية الى الصفات المعنوية كالفضيلة والشجاعة · · ·

ان الامثال ملائمة في اسلوبها للادب الرمزي لانها في نهايتها تبعث الى التأمل · انما المثل والمغزى غير كافيين لتكوين الادب الرمزي بدون العناصر الاخرى · فالمثل يلزمه عدا ذلك نغم موسيقي في وزنه والفاظه ، والتلويح اللطيف غير الصريح ، والصور المتشابكة التي تعبر عن جزء من الفكرة ، فنراها من خلال الصور والاحلام ·

واليك مثل الصبي الغريق المنسوب الى لقمان ، وهو مثل مخترَع ذو مغـزى :

« رمى صبي بنفسه مرةً في نهر ولم يكن يحسن السباحة ، فاشرف على الغـرق . فاستعان برجلٍ عابرٍ في الطريق ، فاقبل اليه وجعل يلومه على نزوله الى النهر . فقـال الصبي : يا هذا خلصني اولاً ثم لمني . مغزاه اذا وقع صديقك في شـدة فخلصه اولاً ثم لمـه » .

ان هذا المثل على جماله صريح جداً ، خـالٍ من الصور الرمزيـة والتلويح البعيد ، بصرف النظر عن النغم الموسيقي . فالشاعر الرمزي يحذف اولاً المغزى ، لكي يترك للقاريء لذة اكتشافه . ولا يكترث لتفاصيـل الحادث ، فيأتي بصور مختلفة من هنا وهناك ، ويشير اشارة واضحة غير صريحة فيورده على ما يقارب هذا الشكل :

ذهبتُ مع الصباح الى حمّام الطبيعة الحبيبة ، لاغسل في امواجها افكاري القاتمة ، واُغرِق روحي في جمالها المعبود . فجرح اذني هتاف ولدٍ ، وهو زهرة لطيفة بين اشداق الموج المعربد ، يقـاوم دفقات الموت المخيف . وكان النور يثلج اصفراراً سحريًا عـلى الزهور الحالمة في الضفة الخضراء ، وكل شيء باسم ما عدا نفسي الكئيبة ، وغمـرني حزن عميق شامل ، تغلغل في اسرار نفسي الجريحة . فعنّفت بشدةٍ تلك الوردة البريئـة الساذجة ، التي حملتها براءتها الى ذلك الشرك الدامي .

وكان صدى الامواج الصاخبة الجانية يحمل الى روحي الكئيبة نبرات متقطعـة متناثرة كتناثر اوراق الشجر البالية : « ارشدني وانا بين يديك » (١)

وهـكذا يترك الشاعر الرمزي التفاصيل الصريحة ، ليبرز فكرته في غلالة من الصور والاحلام المفهومة ، انما غير الصريحة ، معبراً عن عواطفه

(١) راجع في النماذج التي سنذكرها لشعراء الفرنج « الطيعة الحبيبة » لرنيو .

الدفينة ، وشعوره العميق بما حوله من مظاهر الطبيعة . فالصبي الغريق هو مظهر من مظاهر الطبيعة التي تمر مرور الطيف او وميض البرق شأن كل مظهر من مظاهر الكون واليك مثلاً آخر وهو قول الشاعر :

مررت على المروءة وهي تبكي ... فقلت لها لما تبكي الفتاة
فقالت كيف لا ابكي ... واهلي جميعاً دون خلق الله ماتوا

فهذان البيتان من الامثال التي لا يمكن وقوعها ، وهما قريبان من الروح الرمزية لما فيهما من تخيل وتجريد ، ويدعوان الى شيء من التأمل . ولكنهما صريحان ويخلوان من تشابك الصور . ولما كان مقصود الشاعر « المروءة » فالشاعر الرمزي لايذكرها بتلك الصراحة «مررت على المروءة»، بل يذكرها بطريقة خفية ، بما يقارب هذا الاسلوب :

« مررت على فتاة جميلة فاتنة ، تنثر اللآلىء على خد ورديّ . فقلت لها : « لماذا هذه الدموع المشعة كقطع البلور ؟ فعيناك الواسعتان لم تخلقا للدمع ، بل هي نور ينفذ الى اعماق القلوب المظلمة » فقالت : « انا يتيمة وحيدة، لقد مات اهلي وتركوني هدف الوحدة والشقاء » . . . فمن انت ايتها الزنبقة اليتيمة ، ومن هم اهلك ؟ فتنهدت تنهداً عميقاً ، ونظرت اليّ بحنان وألم ، وسكبت دمعتين : دمعة الانفة ودمعة الوداعة « اسمي المروءة » .

وهكذا يبرز الفكرة في الواح مختلفة من الصور ، دون ان يهتم بالفكرة الرئيسية التي يبرزها مع غيرها من الافكار الحائرة بشيء من « الابهام الواضح » . وقد يوردها الشاعر الرمزي على الف شكل مختلف ، انما يوردها بنفس الاسلوب اسلوب الكناية والاشارة ، لا الصراحة . فقد يختمها بشكل ابعد خيالا فيقول : « وسكبت دمعتين ثم تلاشى جسمها شيئاً

فشيئاً كما يتلاشى الضباب في شعاع الشمس ، ولم يبق من ذلك الخيال المتلاشي سوى مقاطع مبهمة تتألف منها هذه الكلمة « المروءة » . فامنية الشاعر الرمزي ان يبرز فكرته كحلم حائر ، لا كحقيقة صريحة واضحة ، لان جوهر هذا الادب في الاسلوب لا في المغزى .

وهكذا قل عن امثال كليلة ودمنة وما شابه ، التي تبتعد بصراحتها عن الادب الرمزي . والا لكان الشاعر « لافونتين » اعظم شاعر رمزي بامثاله الجميلة .

٢ — الاستعارات والصور لا تكوّن وحدها الادب الرمزي

يعتقد بعض الادباء ان كل بيت تكثر فيه الصور والاستعارات ينتمي الى الادب الرمزي . وقد ميز فرلن بصراحة بين الصور وبين دقة المعاني بقوله في قواعده :

« نريد المعاني الخفية (nuance) او ظلال المعاني لا نريد الالوان ، بل ظلال المعاني ليس الا . . . — وهي عيون جميلة تلمع من وراء النقاب » .

وقد انخدع بعض طلاب التجديد في الشعر ، لاعتقادهم ان كل شعر تكثر فيه الالوان والاستعارات هو من الادب الرمزي . فالادب الرومنطيقي يطفح بالصور والاستعارات ، لا سيما شعر فيكتور هيغو الذي يعد في طليعة شعراء الخيال في الادب الفرنسي وربما في الادب العالمي ، ومع ذلك فلا يعد اديباً رمزياً ، لان صوَره قوية صريحة ، لا تعبر عن ظلال المعاني ، كما فعل فرلن ومالارمي وبودلير ، وقد اعترف هيغو « ان بودلير قد مهر الشعر بقشعريرة جديدة » .

وهذا شأننا في الادب العربي · فان كثرة الصور غير كافية لتكوين الادب الرمزي اذا كانت هذه الصور صريحة واضحة او انها مألوفة كثيرة الاستعمال · واليك بيت المتنبي المشهور:

الخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم

حيث منح الشخصية للاسماء المذكورة ، فاصبح كل اسم يمثل صورة من المجاز العقلي (التجريد) ، فنسب العقل والمعرفة الى جميع ما ذكر من « الليل الى القلم » · فهذا ليس من الشعر الرمزي بشيء ، لان جميع هذه الصور هي عبارة عن صورة واحدة « تعرفني » معطوفة ومكررة ، وهي صريحة جداً لدرجة الابتذال ، وهذا التعداد في الاسماء لا يأتي بصور جديدة متشابكة · فاسمع قول الشريف بما يقارب هذا المعنى :

لم يثقّف عودي الزمانُ ولكن ضجّ عودُ الزمانِ من تثقيفي

ان المعنى متقارب ، انما الفرق في اداء المعنى بصورة شعرية عالية · فمعنى المتنبي انه رجل مجرب مثقف سواء كان في ميدان السيف او القلم او الرجولة الكاملة · فكل شيء تحت الشمس يعرفه وكل ما حوله في زمانه يشهد له ويعرفه » · وهذا جوهر معنى الشريف ايضاً « فهو رجل مجرب مثقف في جميع الميادين العملية والرجولة الكاملة · فهو كامل وكل ما في زمانه يعرفه ويشهد له انه كامل »

انما شتان بين معنى ابي الطيب المبتذل وبين معنى الشريف البعيد الخيال فانه اولا قد منح الشخصية بصورة عامة الى « الزمان » كما فعل المتنبي · وبينما يقف خيال المتنبي عند هذه الصورة ، نرى الشريف ينفحنا بصور

جديدة متشابكة متلائمة ، على اساس الاستعارة المرشحة · فغير كاف ان يقول مع ابي الطيب « كل ما على الارض في هذا الزمان يعرفني » فالرجل الاعتيادي يستطيع ان يقول ذلك ، ولكن لا يستطيع غير الشاعر العميق ان يقول ما قاله الشريف ·

فقد اتى باستعارة « عودي » اي طبعي واخلاقي ، لان عود الشجرة يدل على طبائعها وجنسها ، حتى ولو كان يابساً ومقطوعاً منذ زمن بعيد · وهذه الصورة « عودي » استدعت صورة ثانية « يثقف » · فاذا كان العود معوجاً يثقفونه اي يقومونه ويصلحون حاله ، وقد اشار الشريف بهذه الصورة المتشابكة « لم يثقف عودي الزمان » الى كرم اصله و كرم فصله والى كماله الموروث الممزوج بطبيعته مزجاً تاماً ، والى رجولته الكاملة الخصال · فصوّر نفس معنى المتنبي انما بصورة اروع واسمى · · · ولم يكتف بمعنى المتنبي حتى شفعه بصور جديدة تزيد المعنى جمالاً والصورة خيالاً ، فالزمان يعرف كماله ويعجب به حتى يضج · · · ولفظة الزمان تعني كل ما عناه المتنبي من « الخيل الى القلم » اي كل ما في هذا الزمان و كل ما على الارض ·

فبرزت على لوحة الخيال الشريفي هذه الصور الجديدة المتشابكة مع صور الشطر الاول : « ضج عود الزمان من تثقيفي » · فكما يقال « عود الانسان » يصح ان يقال عود الزمان الذي كان قد منحه الشخصية الكاملة الواعية · ولا ريب ان صورة « الضجة » المنسوبة الى العود هي من اروع ما يرسمه خيال شاعر · وهذه اللفظة وحدها «ضج» تتضمن ثلاث صور بيانية بمعان متنوعة · فالضجة في معناها الاصلي الضوضاء ، وضج القوم اي احدثوا

ضوضاء . ومعناها المجازي تذمر واحتج او تعجب ، وهذه صورة اولى . والصورة الثانية هي نسبة الضجة الى غير العاقل « الزمان » الذي منحه الشخصية الواعية ، والصورة الثالثة هي نسبة « الضجة » الى صفات الزمان واحدى خواصّه « عود الزمان » . وقد مر في بحث سابق في « الصورة » ان اللفظة الواحدة يمكنها ان تتضمن صوراً متنوعة . وبعبارة ثانية ان الصورة الرائعة تتضمن في نفسها صوراً اخرى . فان صورة « ضج القوم » اي تذمروا واحتجوا هي دون « ضج الزمان » من حيث الجمال والخيال . كما ان صورة « ضج الزمان » هي اقل خيالا من صورة «ضج عود الزمان » مع كون المعنى كله واحداً في هذه الصور الثلاثة المتفاوتة في درجات الخيال . الدرجة الاولى : الزمان يعرفني ويشهد لي وهذا هو معنى المتنبي، — والدرجة الثانية : الزمان لا يشهد لي ويعرفني فقط بل يتعجب من كمال خصالي ، — والدرجة الثالثة : لا يكفي ان يعرفني الزمان ويتعجب ، بل يضج من ذلك وهو اقصى درجات الاعجاب والاكبار . ان كل شخص يمكنه ان يقول ما قاله ابو الطيب « كل ما على الارض يعرفني » ، ولكن قول الشريف هذا لا تصل اليه الا الشاعرية الحساسة التي توشح المعنى البسيط بحلل ساحرة من الصور المتشابكة ، فتوبنا الفكرة من خلال الصور في ظلال الخيال .

واليك بيتاً آخر لأبي الطيب يتضمن صوراً اكثر واجمل من صور بيته الاول . ولكن صور هذا البيت ايضاً هي صريحة ، لا تعبر عن ظلال المعاني الخفية قال :

صحبت في الفلوات الوحش منفرداً حتى تعجب مني القور والاكم

والمعنى انه سار في قفر موحش مخيف لا يصل اليه الانسان، ولا يسكنه

غير الوحوش ، حتى تعجبت تلك الاكام من سيره فيه منفرداً ، وذلك دليل جرأته وهمته الجبارة . ان هذا المعنى كثير الورود وقد ذكره الشعراء الف مرة قبل المتنبي وقبل الشريف . انما تأمل كيف يورد الشريف هذا المعنى نفسه بخياله العجيب ، حيث يشير الى ذلك القفر الذي « تنفر منه المطايا » بقوله :

تجللت فيه رداء الظلا م وسرت وحاشيتاه الهمم

ان الشريف صور بهذا البيت سيره منفرداً في ذلك القفر الموحش الذي لم يرافقه فيه احد ، سوى الهمم ! ... وهو نفس معنى ابي الطيب ، ولكن اين بيت المتنبي من بيت الشريف من حيث الجمال والابداع ! ان الشخص الاعتيادي يمكنه ان يقول مع المتنبي : « صحبت الوحش منفرداً حتى تعجبت مني الآكام ... » ولكن لا يستطيع غير الشاعر العميق ان يسبغ على القفر « حواشي من الهمم » تحرس الشريف في ذلك القفر المخيف الذي ذكر في البيت السابق « ان المقربات تتدافعه خوفاً وتنفر منه الرسم » ولم يكتف الشريف بصحبة الوحش فهذا معنى مبتذل طالما كررته الالسن ، لكنه « يرتدي فيه ثوب الظلام ، ويضع على حواشيه البعيدة حرساً من الهمم » ! ... فبدلا من ان يصور الشريف الفكرة بصراحة كما فعل المتنبي ، فاجأنا بصور بعيدة تشير الى المعنى نفسه ، فنرى الفكرة من خلال هذه الصور الجميلة : « وحاشيتاه الهمم » . وللشريف ابيات كثيرة بهذا المعنى ، اوردها بصور مختلفة . فأن المتنبي والشريف قد سارا في القفر لسببين : تبديداً للهموم وسعياً وراء الآمال . فأليك قول الشريف بهذا المعنى نفسه :

الحسن الأدبي
الدين الحسني

ذعـرتُ الهموم بخطـارةٍ تسيل بها في قلوب الاكام

ولا مجال لتحليل جمال صورة « ذعرت الهموم » التي ترتفع الى اعلى ذرى الخيال ، حيث تتمثل شخصية الهموم الهاربة في ذلك القفر . ان لامرتين « شاعر الوحدة » الذي عزّزها بقصائد خالدة ، لم ينفحنا بصورة اروع من «ذعر الهموم» في تصوير التسلية التي يأنس بها الشاعر في وحدته وتنسيه هموم الحياة... واين البون الشاسع في مدى الخيال بين « آكام المتنبي وآكام الشريف» ؟ ان آكام ابي الطيب تتعجب، وهذا مجازٌ جميل باستعارة الشخصية الى الاكام ، ولكن خياله قد وقف عند تلك الصورة . اما الشريف فقد منح «آكامه» شخصية اكمل واوسع ، ورسم لها شبكة من الصوَر المتناسقة ، فجعل لها « قلوباً » حية لها علاقة بقلب الشريف ولها علاقة بهمومه المذعورة ، ولها علاقة بمطيته ، ولها علاقة « بالسيلان » تلك الاستعارة الجميلة . فنرى قلوب الآكام تنوب عن قلبه باستيعاب همومه الكثيرة ونتمثل تلك المطية الخطّارة التي لا تنقل همومه بل «تسيل بها» في قلوب الهضاب، فتنتصب امام الخيال صورة جديدة تدعو الى التأمل العميق وهي العلاقة الخفية السرية بين «قلب الانسان وقلب الآكام» . ان البيت يطفح بالصور والمعاني البعيدة ، مع كونه يعبر عن نفس معنى المتنبي، فابرزه بحلة جديدة من نسج الخيال ، واشار الى الفكرة اشارةً لطيفة فنراها في جوٍ مليء بالاسرار والخيالات.

ويذكرنا بيت الشريف ببيتٍ آخر قديم موسوم بالنزعة الرمزية :

اخذنا باطراف الاحاديث بيننا وسالت باعناق المطيّ الاباطحُ

وكان القاضي الجرجاني شديد الاعجاب بهذا البيت الجميل، على ان بيت الشريف يفوقه روعة بكثرة الصور المتشابكة ونواحي الخيال البعيد كما تقدم في شرحه. وليس قصدنا الان المقابلة بين خيال المتنبي وخيال الشريف فسنرى ذلك في فصل خاص. انما غايتنا في هذا البحث تبيان الفرق بين الصور الصريحة التي لا تكوّن الادب الرمزي، وبين الصور البعيدة المرمى المتدرجة الخيال التي تكوّن عنصراً رئيسياً من العناصر الرمزية. واليك معنى آخر طالما مضغه الشعراء وهو ان كرم الممدوح يفيض على المادح فيصبح ذا سعة. فمن قول ابي تمام هذا البيت :

اطال يدي على الايام حتى جزيتُ قروضها صاعاً فصاعِ

وفيه صورٌ جميلة « اطالة يده على الايام »، و « جزاء قروضها ».

وقال المتنبي :

تركت السرى خلفي لمن قلّ ماله وانعلت افراسي بنعماك عسجدا

فبامكان كل شخص ان يقول مع المتنبي : ملأت جيوبي ذهباً او ملأت داري ذهباً، وانعلت خيلي ذهباً وعسجداً، وغير ذلك من صور المبالغة. ولكن البيتين على جمالهما صريحان، يقف فيهما الخيال عند درجةٍ محدودة، بعكس قول الشريف بهذا المعنى نفسه :

كم نفحة منك كاللطيمة مسرا ها نمومٌ وعرفها ثملُ

وقد حللنا معانيه في مكان آخر... — واكثر الشعراء من ذكر قصر الليل مع الحبيب، ومنه قول المجنون :

وليل كظل الرمح قصّرت طوله بليلى فلهّاني وما كنت لاهيا

فهو على ما فيه من التشبيه والمجاز صريح بقوله «قصرت طوله» واليك قول الشريف في قصر الليل :

يا ليلةً يكاد من تقاربها يعثر فيها المساء بالسحَرِ

فلم يقل «قصرها» بل «تقاربها» ولم «يقصر طولها» بل يعثر مساؤها بسحرها لقصرها . ولا ريب ان «عثرة المساء بالسحر» هي من اعلى صور الخيال ، حيث لا يفصل بين المساء والصباح سوى «خطوة» صغيرة يخطوها المساء فيعثر بالسحر .

ولا بد من الملاحظة ان البيتين والثلاثة في القصيدة لا تجعلها من الادب الرمزي ، لان السر في مجموع القطعة التي تؤثر في القارىء ، فيقف متأملاً مغموراً بحالة الشاعر ، غارقاً في جوٍ جديد مبهم تحت اجنحة الخيال

مكتبة الجواهري
رئاسة السيد هبة الدين الحسيني
كاظمية - بغداد - صنة ٦٠

الصوفية والرمزية

الكتابات ذات الرموز والتباسها بالشعر الرمزي

ان تاريخ الادب الافرنسي يرى ان لقب « رمزي » المنسوب الى تلك الطريقة الادبية هو «مبهم وغير صحيح نوعاً ما» (كالفه ص ٥٧١)

On l'a désigné par le nom assez vague et peu exact de symbolisme

ويدعى هذا النوع من الادب Idéalisme اي الادب الصوري ، الادب الخيالي ، او الادب المثالي ، نسبةً الى المثل الاعلى Idéal ، الذي تنتمي اليه الطريقة . ولفظة «اديالزم» اصح من لفظة «سمبوليزم» «رمزية» ، لانها اولاً تدل على المثال الاعلى للادب الخيالي والشعور النفسي والفكر الخالص، الذي تنتمي اليه هذه الطريقة ، ثانياً لانها تفيد عكس معنى الادب الواقعي Réalisme والوضعي Positivisme ، عدوّ الادب الرمزي الذي نشأت الرمزية لاجل مقاومته والتخلص من جموده العلمي وقيوده الثقيلة. والادب الواقعي كان مادياً ، بينما الادب الرمزي كان روحياً ، اي نفسياً خيالياً مبنياً على الصورة والفكرة المجردة والحس الباطن الروحي .

اما سبب لقب « رمزي » المنسوب الى هؤلاء الشعراء، فانهم لما دعاهم اخصامهم « منحطّين » décadents ، معيرين اياهم بقلة الانتاج وعدم ابداع المعاني الجديدة ، ردوا على اخصامهم انهم « رمزيون » لا يهتمون بالمعاني الصريحة لكونها اصبحت مبتذلة ، فيشيرون الى تلك المعاني اشارة لطيفة فقط بصور شعرية رمزية ، لا بالفاظ صريحة . وثبت لهم هذا اللقب الذي اختاروه ، وظهر في التاريخ الادبي .

ولا ريب ان لفظة « رمزي » هي التي خلقت الالتباس عند بعض المؤرخين والادباء ، فباتوا يعتقدون ان كل كتابة ذات رموز هي من نوع هذا الادب . وذلك خطأ اذ يجب التمييز بين الرموز الشعرية عامة وبين الرموز الخاصة كما سنرى في بحثنا هذا عن « الصوفية » وما قاربها من الكتابات الرمزية ، كما انه لا بد من التنبيه ان الرموز وحدها لا تكوّن الشعر الرمزي الصحيح كما مرّ مفصلاً .

ان اساليب الكتابة التي قد تلتبس بالادب الرمزي التباساً وهمياً هي كثيرة ، ومنها انواع الكتابات الواردة فيها رموز خاصة ، اي كلمات يقصدون منها معنى غير معناها الحقيقي ويدخل في هذا النوع :

١ً – الشعر الصوفي على طريقة ابن الفارض الذي يجعل الخمرة والحبيب رمزاً لله ، ويذكر اسرار وطرائق الصوفية ورموزها وسندرس شعره في بحث خاص .

٢ً – كتابة المعتقدات والصلوات في معظم المذاهب الدينية والجمعيات السرية المليئة بالرموز الخاصة .

٣ً – النبوءآت الدينية كرؤيا يوحنا الانجيلي وغيره ، ونبوءآت كهنة اليونان والهند وسواهم ممن يتنبأون عن المستقبل بالفاظ مبهمة ورموز مختلفة . . .

٤ً – الكتابة التي يذكرون فيها اسماً ويرمزون به الى شيء آخر ، كتغني الشاعر بالظبي وقصده حبيبته ، وذكر الحبيب وقصده الحبيبة ، والتغني

باسم ليلى أو هند ليستر به الاسم الحقيقي . وهذا مماثل لأسلوب ابن الفارض .

٥ً – الرموز العلمية كذكر «القوة» رمزاً لله عند الفلاسفة ، وقولهم « المنظم الاول، المحرك الأول، الناموس الازلي ، الحقيقة الابدية ، العقل الاسمى » وغير ذلك من الرموز المصطلح عليها في الفقه واللاهوت ، ومثلها الرموز الحربية والكيماوية والفنية ، والرموز العلمية على اختلاف انواعها ، حسب اصطلاح تلك العلوم والفنون . ومنها رسائل اخوان الصفا

٦ً – الالغاز والاحاجي على انواعها ، وهي عند ادباء العرب الاقدمين من نوع الرمز ، وسنرى ذلك في بحث الشعر الرمزي في الادب العربي في آخر هذا الكتاب

٧ً – التلميح والاشارة الى بيت شعر او الى حادثة ، لان هذا الشكل من اشكال البديع يلمح ويشير الى حادثة صريحة او الى معنى صريح ، وهو غير «الاشارة والتلميح الى المعنى الدقيق الكامن في اعماق النفس » كقول الشاعر :

ومن صنع المعروف مع غير اهله يلاقي كما لاقى مجير ام عامر

ففي هذا البيت تلميح او اشارة الى قصة الرجل الذي آوى ضبعة «ام عامر» في البرد الشديد فلما تمكنت منه بقرت بطنه وقتلته . فهذا البيت ليس من الادب الرمزي، لانه تلميح صريح الى حادثة صريحة ، وهذا النوع من التلميح والاشارة والتعريض والتورية كثير في الادب العربي ويختلف عن التلميح الذي ورد في عناصر الادب الرمزي انه يشير الى معنى حائر

وفكرة خفية في الحس الباطن

٨ً — اشكال التورية والتوجيه والابهام ، التي تفيد احتمال معنيين في لفظٍ واحد ، كما هو مفصل في كتب البيان ، وشعر ابن الفارض من هذا النوع الاخير كما سنرى

وتجنباً للالتباس علينا ان نميز بين الرموز العامة وهي انواع الاستعارات والكنايات اللطيفة التي تشير الى علاقة خفية ، ومشابهة عميقة بيننا وبين الاشياء وبين الاشياء نفسها ، وهي عنصر رئيسي من عناصر الادب الرمزي كما مرّ مفصلاً ، وبين الرموز الخاصة المصطلح عليها لدى فئةٍ او امةٍ او مذهب ، او لدى شخص مفرد ، في علمٍ خاص او فنٍ خاص او مذهبٍ خاص . فاللغز مثلاً والتورية والتوجيه والابهام تتعلق رموزها بالشخص ، فقد يجوز انّ شيئاً واحداً يرمز اليه عدة اشخاص بالغازٍ مختلفة حسب فكر كلٍ منهم ، واما الرموز العلمية والفقهية واللاهوتية والحربية وما شاكلها فانها تتعلق باصطلاح وقواعد فئة خاصة او عُرف خاص وهذان النوعان من الرموز الخاصة ، لا يعدان من عناصر الادب الرمزي

فالخمرة بوجهٍ عام هي رمز اللذة المادية المرفوقة بضياع الرُشد والانحطاط الادبي ، واذا قيل هذا سكران ، فمعناه « انه فاقد كل ادراك وارادة » . اما في الاصطلاح الخاص فالخمرة عند ابن الفارض هي رمز الله . والنسر هو رمز النبوغ والتحليق والسيادة في الاصطلاح العام ، كما ان الاسد رمز القوة . اما في الاصطلاح الخاص فالنسر هو رمز المانيا او الراية الالمانية ، والاسد رمز بريطانيا العظمى او الراية البريطانية . والحمل في

الاصطلاح العام رمز الوداعة، اما في الاصطلاح الخاص في المذهب المسيحي فهو رمز السيد المسيح الخ

فالرمز الادبي الشعري يمثل الصفة الطبيعية الملتصقة بالشيء، وينبعث عن طبيعة الكائنات ومن المشابهة الخفية الطبيعية بين الرمز والمرموز اليه، والادب الرمزي يستوحي الرمز الطبيعي بالشعور الذاتي، لا بالاصطلاح المرتب لدى فئةٍ او امةٍ خاصة

ولا بد من الملاحظة ان الرموز وحدها لا تكوّن الادب الرمزي، لانها عنصر واحد من عناصره. فانواع الكتابات الثمانية المذكورة، على فرض تسليمنا برموزها كرموز عامة، لا يمكن ان تندمج بالادب الرمزي الصحيح الا اذا تضمنت الشروط المحددة في عناصر «الرمزية»، حينئذ لا يبقى ما يمنع اعتبارها ادباً رمزياً. فان كتابات برغسون الفيلسوف الفرنسي المعاصر، مع كونها صادرة عن فرع علمي له رموزه الخاصة، نراها مشبعة بالروح الرمزية، تلك الروح الشعرية الناعمة الحائرة التي يتحلى بها اسلوبه بعكس ابن الفارض البعيد عن الروح الرمزية بشعره الجامد الجاف كما سنرى.

فلو كان الشعر «الصوفي» جامعاً العناصر الرمزية، لكان شعراً رمزياً على طريقة الافرنج. اما ما وصلنا منه فلا يخرج عن اسلوب الشعر العربي العام فهو من بعض تلك الكتابات ذات الرموز الخاصة المار ذكرها.

وتوضيحاً للفرق بين الصوفية والرمزية الصحيحة، لا بد من بسط

التقاط الآتية ، لازالة اسباب الالتباس بين الرمزية العلمية والرمزية الشعرية ، وبين لفظة mystique و symbolisme ، حيث ان التعريب المخطيء خلق ذلك الالتباس عند كثيرين من الادباء :

١ً - الرمزية العلمية هي غير الرمزية الشعرية ·

ان الرموز الصوفية هي رموز علمية فقهية تندمج في نوع الرموز الخاصة التي مرّ ذكرها ، ومن اطلع على تحديد « الرمزية » لكبار مؤرخي الافرنج في الابحاث السابقة يرى ان الشعر الرمزي يهرب من العلوم الوضعية التي تستند الى العقل والمنطق · والحال ان « الصوفية » هي علم فقهي يرتكز على اسرار وطرائق خاصة بقيادة العقل والمنطق · وهذا ما ينافي الروح الرمزية الشعرية · (١)

وقد رأينا ان الرمزية تؤيد النظرية القائلة « لغة العلم للمجتمع ، ولغة الشعر للشعر فقط » · قال بودلير : « ليست غاية الشعر تهذيب الضمير والاخلاق وتلقين العلوم والحقائق · فالحقيقة ليس لها شغل مع الاغاني

(١) وهذه الرموز العلمية قد وردت كثيراً في الادب العربي القديم · منها « القصيدة الرامزة » وهو مؤلف شعري لضياءالدين ابي محمد عبد الله الخزرجي المتوفي عام ٦٢٠ هـ · وهو مخطوط في مكتبة الاسكوريال مع شرح ابي عبد الله محمد بن مرزوق · وهذه القصيدة الرامزة تشرح اسرار العروض والقافية وما فيها من رموز لغوية مطلقها :

« والشعر ميزان يسمى عروضه ··· » وذلك قبل ابن الفارض بثلاثة اجيال · ومثله « رموز الكنوز » في تفسير الكتاب العزيز للشيخ الامام عزالدين عبد الرزاق من معاصري ابن الفارض . وكتاب « رموز الكنوز في الحكمة » لابي الحسن علي المعروف بسيف الدين الآمدي المتوفي سنة ٦٢١ هـ — « ورموز الكنوز » لابن البارزي المتوفي سنة ٧٢٨ هـ وكتاب « الرموز والامثال الاهوتية في الانوار المجردة الملكوتية) للعالم الاشراقي الشيخ شمس الدين محمد الشهرزوري · — وغير ذلك من المؤلفات القديمة التي تبحث الرموز العلمية الخاصة من صوفية ولغوية وطبية ·

الشعرية ، والشعر الحقيقي لا غاية له سوى الشعر نفسه لا غير ، واشرف شعر هو الذي نُظم لاجل لذة الشعر . فلا يمكن ان يمتزج الشعر بالعلم وبقواعد الآداب دون ان يتعرض للموت او للانحطاط . فالحقيقة ليست هدفه ، وما هدفه الا نفسه . ان جو الحقيقة بارد هادىء جامد يطرد ألماس الوحي الشعري وزهوره : فهو اذاً نقيض الجو الشعري...»

ان قول بودلير وكل ما ورد في شعر زعماء الرمزية يثبت لنا الفرق الشاسع بين «رمزية العلم ورمزية الشعر» اي بين الرموز العلمية التي تنتمي الى علمٍ او الى فنٍ خاص او الى جمعية او مذهب، حيث يكون هدفها الحقيقة او تهذيب الاخلاق، وبين الرموز الشعرية التي تنتمي الى الحسّ الباطن والشعور الخفي حيث يكون هدفها اندلاع النفس في نبرات خفية وخلجات مرتعشة في جوٍ خيالي مبهم

٢ – ان ما يوقع الالتباس عند بعض الادباء في فهم جوهر «الشعر الرمزي» انصحيح هو تعريب لفظة : mystique ومعناها «روحي او صوفي» والصوفية يقابلها mysticisme وتحديدها في المعاجم الافرنجية «مذهب فلسفي او ديني حيث يقوم الكمال بالتأملات الروحية التي تذهب الى حدّ الانجذاب والغيبوبة عن هذا العالم ، فتتحد النفس بالله اتحاداً سرياً روحياً» ان هذا التحديد ينطبق تماماً على «الصوفية» التي كانت منتشرة في الدين الاسلامي . ولا ريب ان فرقاً بعيداً يفصل بين الصوفية وبين الرمزية ، لان الاولى مذهب فلسفي او ديني ، والثانية اسلوب شعري محض . وقد يجوز ان يظهر في الادب الرمزي شعرٌ روحي صوفي، كما يجوز ان يكون في الصوفية

شعرٌ رمزي، لانهما مذهبان منفصلان مستقلان الواحد عن الاخر.

ولكن لسوء الحظ لا نجد في «الصوفية» شعراً رمزياً صحيحاً لكونها لا تشتمل على عناصر الادب الرمزي التي تقدم ذكرها.

فالشعر الصوفي عندنا هو شعرٌ روحي ديني لا يخرج في اسلوبه عن طريقة الشعر العربي وفنونه المختلفة مع عاطفة دينية. فقد كان فرلن زعيم الطريقة الرمزية «كافراً بالدين» ولم يمنعه ذلك من استلام «زعامة» الرمزية ثم ارتد الى الايمان في اواخر حياته فألف مجموعة شعرية من الشعر الصوفي الطافح بشعائر التقوى، ومع ذلك بقي شعره الروحي «الصوفي» موسوماً بالطريقة الرمزية الصحيحة اي بروح الشعر العالي الحائر، وسيرى القارىء انموذجاً منه في البحث التالي، وقد كان «جبران» متمرداً على الدين وشرائعه في معظم كتاباته، ولكن لم يمنعه ذلك من كونه شاعراً رمزياً، لان جوهر الرمزيـة في «الروح الشعرية والاهتزازات الحائرة» سواء كان الشاعر كافراً او مؤمناً او متصوفاً

٣ – ان الذي يسبب الالتباس بالصوفية وبغيرها من الكتابات هو ايضاً تعريب لفظة سمبوليزم symbolisme، ومعناها «الرمزية»، ولكن الناقـد يميز بين هذه اللفظة سمبوليزم بوجه عام، وبين سمبوليزم في الادب en littérature، حيث يتغير معناها تغييراً جوهرياً. ان لفظة سمبوليزم كانت تعني قبل عام ١٨٨٠ معنىً واحداً وهو «مجموعة رموز معدّة لتذكير بعض الحوادث، او للتعبير عن بعض المعتقدات عند بعض الشعوب والاديان». هذه هي الرمزية التي نجدها في معظم المذاهب الدينية، ومنها «الصوفية».

وقد كان لها علمٌ خاص symbolique وتعني هذه اللفظة «مجموعة رموز عند بعض الشعوب والاديان ، او العلم الذي يبحث عن تلك الرموز » . وكما ذكرنا اسم المؤلفات العربية القديمة (ص١١٣) المتكلمة عن الرموز اللغوية او الفقهيةاو الدينية ، فلا مانع من ذكر كتابي كروزه Creuser وكينيو Guigniaut ، بعنوان «الرمزية والمعتقدات عند الشعوب القديمة» حيث بحثا في هذين الكتابين عن الرموز القديمة المختلفة

اما بعد عام ١٨٨٠، فقد اكتسبت لفظة symbolisme معنىً جديداً مختصاً بالشعر والادب : وهو « الرمزية الشعرية » التي كانت محور كلامنا في الابحاث السابقة ، وادخلت دوائر المعارف تحديداً جديداً لها وهو « انها حركة شعرية انبعثت في اواخر القرن التاسع عشر لمقاومة الادب الواقعي، وغايتها التعبير عن العلاقات الخفية بين نفسنا وبين المحسوسات » لهذا يرى بعض المؤرخين ان « لفظة رمزية هي مبهمة وقليلة الصحة » كما مرّ في بدء هذا البحث .

ابن الفارض والشعر الرمزي

هل ابن الفارض شاعر رمزي كما يعتقد الاستاذ الزيات ؟

رأينا من الواجب انتبسط في درس وتحليل هـذا الادب الراقي لسببين : اولاً بالنظر لمكانته وتأثيره في اتجاه الادب المعاصر . ثانياً بالنظر لنشأته الجديدة والتباسه على بعض ادبائنا اللامعين . نخص منهم الاديب الكبير مؤرخ الادب العربي بمصر الاستاذ الزيات ، صاحب مجلة الرسالة الراقية. فقد ذكر في تاريخه ان طريقة ابن الفارض هي طريقة الادب الرمزي التي ظهرت في اواخر القرن التاسع عشر في فرنسا ، مع كون ابن الفارض هو ابعد من كل شاعر عربي عن الادب الرمزي ، اذ ان الادب الرمزي ، كما ذكرنا مفصلاً بالاستناد الى اوثق المصادر الادبية الافرنجية ، هو عبارة عن شعر ناعم رقيق يبعث هزةً في النفس : وهذا ما لا نجده في شعر ابن الفارض كما سنرى . ولما كان تاريخ الاستاذ الزيات يدرّس في المدارس الرسمية بمصر ، وفي معظم مدارس لبنان وسوريا والعراق ، ولا يخفى ما له من التأثير في نفس الناشئة الجديدة ، فلا بد من بحث خاص نميّز فيه الشعر الرمزي الصحيح الذي انبثق في اواخر القرن الغابر ، من شعر ابن الفارض ، الذي يندمج في نوع الكتابات ذات الرموز الخاصة ، كما مر في البحث السابق . ونخص هذا البحث بدرس شعره كوسيلة تساعدنا على ايضاح كل التباس ، وايجاد فكرة صحيحة عن الطريقة الرمزية . لان نسبة الرمزية الى طريقة ابن الفارض توحي الى الناشئة فكرة خاطئة ، بحيث لا تستطيع ان تدرس الشعر الرمزي الصحيح في ادب الشريف وفي الادب

الاندلسي . فلا بد لنا اذاً من تمييز الشعر الرمزي من العناصر التي توءدي الى الالتباس به في شعر ابن الفارض ، وهي ثلاثة : الصوفية ، والرموز ، والتلميح ، وقد درسناها في الصفحات السابقة مفصلاً .

١ً — الصوفية . وقد رأينا ان الصوفية mysticisme هي غير الرمزية، فالصوفية مذهب روحاني بالمعنى الديني كشعار من شعائر التقوى، بينما الرمزية هي اسلوب ادبي كتابي ، فيه نزعة روحية بعكس النزعة المادية ، بالمعنى المدني لا الديني، نسبةً الى الروح esprit ، اي الى الفكر الخالص والوجدان والشعور الباطن ، وقد يكون الشاعر الرمزي متديناً او غير متدين كما مرّ عن فرلن زعيم الرمزية في حالتي تشرده وتدينه ، وعن جبران في بعض كتاباته المتمردة على الدين ورجاله .

٢ً — التلميح . وقد ميزنا سابقاً التلميح الرمزي اي الاشارة الى معنى غامض او فكرة حائرة بالفاظ مجازية ، من التلميح البديعي وهو من اشكال البديع الذي يشير الى قصيدة او بيت شعر او مثل ، او حادث ، او الى كلام شخص ، او الى آية قرآنية او انجيلية ، او الى شريعة ما او عقيدة مذهبية ، كقولهم :

المستجير بعمرٍ عند كربته كالمستجير من الرمضاء بالنار

حيث يشير الى حادثة كليب وجساس ، وكالبيت الذي يشير الى «مجير ام عامر» وترى في كتب البيان امثلة كثيرة على ذلك . فهذ التلميح يشير الى حادثة تاريخية صريحة ، او الى آية صريحة ، او الى طرائق وعقائد مقررة معلومة كما هي طريقة ابن الفارض الذي يشير الى عقائد وطرائق

صريحة مرتبة ومقررة في قواعد الصوفية. والا فكل كتابة عربية يكثر فيها التلميح هي من الادب الرمزي! وهذه الرسالة الاغريضية للمعري كلها تلميح واشارات، فهل هي من الادب الرمزي! وهذا النوع من التلميح كثير في الادب العربي، قبل ابن الفارض، فهل يكون ذلك ادباً رمزياً؟ وعلى هذا القياس فان كتابات معظم شعراء فرنسا قبل ظهور الطريقة الرمزية كانت طافحة بالتلميح الى اساطير اليونان والرومان وغيرهم، فلماذا لم يذكروهم بين شعراء الرمزية؟! فاسمع ابن الفارض يشير الى عشيقته «الله» بشعره البارد الجاف:

ففي النشأة الاولى تراءت لآدمٍ ... بمظهر حوا قبل حكم الامومةِ
وكل الليالي ليلة القدر ان دنت ... كما كل ايام اللقا يوم جمعة
وسعيي لها حجٌ بها كل وقفةٍ ... على بابها قد عادلت كل وقفةِ
... وان طرقت ليلاً فشهري كله ... بها ليلة القدر ابتهاجاً بزورةِ
وكل الورى ابناء آدم غير انني م ... بها حزت صحو الجمع من بين اخوتي

حيث يشير الى حوادث صريحة وطرائق دينية معلومة. فهذا التلميح هو غير تلميح شعراء الرمزية الى الفكرة الحائرة بالفاظ مجازية كقول احدهم مشيراً الى جمال عيني حبيبته وخديها: «لقد شعشع السندس في صفاء عينيك، وابتسم الورد على اديم خديك»، وقول فرلن في مناجاته الالهية (الصوفية) مشيراً الى توبته: «وهاهما عيناي مصباحا الخطأ والانخداع اطفئهما بدموع الصلاة، فقد انهدمت القبة حيث كان قلبي يحفر مدفنه»، وقول الشريف الرضي الى حبيبته مشيراً الى انه لا ينساها ولا يخونها: «عينى لكم عينٌ على قلبي». فالاشارة الرمزية هي اشارة لطيفة الى معنى حائر وفكرة شخصية،

لا الى حادثة تاريخية او عقيدة دينية معلومة .

٢ — الرموز . قد مرّ ان الرمز ينبثق عن طبيعة الشيء ، فالاسد رمز القوة لانه يتضمن في طبيعته معنى القوة ، والنسر رمز التفوق لانه يحمل في نفسه معنى التفوق، كما ان الحمل يحمل في نفسه معنى رمز الوداعة، اما الخمرة التي هي في الاصطلاح العام رمز اللذة المادية ورمز الانحطاط الادبي، والتي هي في الدين الاسلامي رمز النجاسة، «انما الخمر رجس من عمل الشيطان..» فكيف تكون رمزاً لله ؟ واذا شاء ان يرضي الشبيبة افلم يجد غير رمز النجاسة «لله» ارضاءاً للشبيبة الجاهلة ؟! فمن المصطلح عليه ان الثعلب رمز الخبث، والسم رمز الموت ، والذئب رمز الغدر، فهل يجوز ان يجعل الثعلب والذئب والسم رمزاً للعزة الالهية ؟

وما يقال عن الخمرة يقال عن تغزل ابن الفارض بعشيقة هي في نظره رمزٌ لله . فالله والعشق كلمتان تتنافران ، لا سيما عندما يصف حوادث غرام مع عشيقته وينسبها لله تعالى ، فتارة يشبه الله بالغصن وقلبه عليه طائر ، وطوراً يتألم لانه «قتيل لحاظها»، ويطلب منها وعداً بالوصال ولو كاذباً «عديني بوصل وامطلي بنجازه»، الى غير ذلك مما يتنافى مع كرامة العزة الالهية ، فالشعر الرمزي لا يقوم بتسمية الله بالخمرة والحبيبة ؟ !

اما الاسرار والرموز الوارده في متن قصائده ، فهي كما مرّ رموزٌ دينية لا علاقة لها بالادب الرمزي ، فهي من نوع الرموز العلمية والفقهية واللاهوتية ورموز الجمعيات والمذاهب السرية. وقد رأينا مفصلاً ان هذه الرموز المقورة لدى فئةٍ خاصة هي غير الرموز الشعرية التي تقوم بمنح الحياة لما حولنا فنجعل للكائنات نفساً وحياةً كنفسنا وحياتنا ونرى صورتنا في

الكائنات ، فاين هذه الرموز من رموز ابن الفارض ؟ ولنسمع مالارمي مشترع الرمزية كيف يحدد الرمز الشعري : « يقوم الرمز بان نوحي شيئاً فشيئاً كائناً محسوساً لكي نُظهر فيه حالة نفس بشرية ، او بان نرى كائناً محسوساً ونستخلص منه حالة نفسية ، وذلك بسلسلة من التفكير لا كتشاف ما بيننا وبينه من الروابط الغامضة»

فالرمز اذاً لا يقوم بالتلميح الى اسرار الصوفية وطرائقها ورموزها الخاصة ، بل باعتبار كل كائن حولنا رمزاً لحياتنا ، وبرؤية صورتنا في ما حولنا من المحسوسات، وهذا يختلف جداً عن اسرار الصوفية وطرائقها. وقد اوردنا في البحث السابق رأي بعض مؤرخي الادب الافرنسي ، وهو ان لفظة « الرمزية » هي « مبهمة وقليلة الصحة » ، لان الادب الرمزي لا يقوم على الرموز فقط ، ولان الرموز الشعرية هي غير رموز الاقدمين من دينية وشعبية . ولا ريب ان لفظة «رمزية » هي التي اوجدت الالتباس عند بعض الادباء ، الذين يحسبون شعر ابن الفارض من الادب الرمزي

ونضيف الى هذه الادلة ملاحظات اخرى في تحليل ادب ابن الفارض تزيد القارىء يقيناً وتضع حداً لكل جدال بهذا الشأن.

١ً — لا نوافق الاستاذ الزيات ومن يرى رأيه من الادباء على قوله في تاريخه الادبي (ص ٢٨٢) « ان هذه الطريقة الرمزية التي ظهرت في منتصف القرن التاسع عشر قد بلغ اربابها في الكتابة حد التعمية والتعجيز» فان معظم شعرائها قد كتبوا بلغة مفهومة ، تجمع بين الصور الشعرية العالية وبين الجمال الواضح، كفرلن زعيم الرمزية الذي كان شعره سهلاً طبيعياً

لدرجة السذاجة ، سذاجة الاطفال في التعبير النفسي، مع جمال الصور الرائعة . كذلك شعر بودلير ، ورنيه ، وسامان، و كلودل، و كان ، وبول فور وغيرهم من امراء الرمزية ، ولم يبلغوا " حد التعمية والتعجيز " ما عدا مالارمي الذي كان يتعمد ذلك لكي لا تفهمه الا الطبقة الخاصة ، وما خلا بعض مقطوعات رينو وموریاس . فان نسبة « التعمية » الى الادب الرمزي بصورة اجمالية حكم جائر ، يسيء الى هذا الادب الراقي الخالد . ولا ريب ان الشعر العالي يتطلب شيئاً من « التأمل » ، لفهم جماله، ولكن هذا التأمل اللذيذ في كشف روابط الصور والافكار هو غير « التعمية والتعجيز » ، وسيرى القارىء في فصل آت نماذج مختارة لامراء الرمزية ، حيث تتلاقى الاحلام والصور الشفافة بوضوح وجمال، لان الفكرة الحائرة و«الغموض المفهوم» هو غير « التعمية »

٢ — ان الشعر الرمزي يختلف في « كنهه وجوهره » عن طريقة ابن الفارض ، فالطريقة الرمزية ادب عال. عالمي وشعر عميق خصب، بعكس طريقة ابن الفارض السطحية العقيمة ، فلم تنحصر الرمزية في دائرة الجمود كطريقة ابن الفارض، بل تابعت تطورها في صميم الادب الخالد الى عصرنا هذا ، فوجهت الادب العالمي المعاصر الى ناحية جديدة ، تجمع بين الرمزية وبين الواقعية والاصولية ، كما مرّ في بحث المذاهب الادبية الكبرى عند الافرنج . وقد امتدت هذه الروح في البلاد العربية كما انتشرت عند الامم الراقية ، بعكس طريقة ابن الفارض الجامدة العقيمة . فان نسبة طريقته الى الطريقة الرمزية عند الافرنج ظلم يلحق بالادب الافرنجي لانه ارفع

واسمى من جمود ابن الفارض ، ويلحق هذا الظلم بالادب العربي ايضاً لان العبقرية الساميّة العربية هي اعظم واخصب من ان تقتصر على اسلوب ابن الفارض العلمي الجاف ، فابدعت الاسلوب الرمزي الحقيقي كأسمى شعر عند ادباء الافرنج، وهو الادب العالمي في شعر الشريف الرضي وشعراء الاندلس كما سنرى .

٣ — ان جوهر الرمزية يقوم بالتعبير عن خلجات النفس الخفية وظلال المعاني (nuance) اي المعاني الدقيقة الخفية في اعماق النفس ، فتبرز الفكرة من خلال شبكة من الصور الشفافة الحائرة . اما ابن الفارض فمتى علمنا قصده من « الخمرة والحبيبة » اي « الله » تصبح معانيه صريحه : وله من وراء الابهام امور واضحة مقررة، وطرائق معلومة مرتبة في المذهب الصوفي يعرفها كل شخص مطلع . فالشعر الرمزي لا يقوم بالاعراب عن طرائق مقررة صريحة ، بل عن خلجات الشعور الباطن الخفي الذي لا يطاله التحليل (qui échappe à l'analyse) ، فهو اذاً نقيض شعر ابن الفارض الذي استهل قصيدته التائية بان « راحة مقلته سقته حميا الحب وان كأسه هو محيا من عند الحب جلّت اي « محيا الله » ، ثم يتم كلامه على هذا النسق الجاف الخالي من الروح الشعرية :

فاوهمت صحبي ان شربي شرابهم ... به سرّ سرّي بانتشائي بنظرة
ففي حان سكري حان شكري لفتية ... بهم تمّ لي كتم الهوى مع شهرتي
ولما انقضى صحوي تقاضيت وصلها ... ولم يغشني في بسطها قبض خشية

فاين الاحلام وظلال المعاني وخلجات الروح الدفينة في هذا النظم الجاف الذي كلما طال يطول جفافه وجموده ، فاين الشعر في «قبض خشية ...

سرّ سري ... حان سكري حان شكري ...» ، واين رقة الذوق في قوله «تقاضيت وصلها» وصل معشوقته اي «الله عز وجلّ»، واين الخلجات الدفينة في مثل قوله المشهور:

اوميض برقٍ في الابيرق لاحا ام في ربى نجدٍ ارى مصباحا؟
ام تلك ليلى العامرية اسفرت ليلاً فصيرت المساء صباحا؟
... ابرقٌ بدا من جانب الغور لامعُ
ام ارتفعت عن وجه ليلى البراقع ؟

سعيدةٌ ليلى التي تمثل « الله » في هذه المواقف الشعرية!...

وكل الجهات الست حولي توجهت بما تمّ من نسكٍ وحجٍ وعمرةِ
لها صلواتي بالمقام اقيمها واشهدُ فيها انها لي صلتِ
كلانا مصلٍ واحدٌ ساجدٌ الى حقيقته بالجمع في كل سجدةِ

اين هذه « الرحى تطحن قروناً » من قول فرلن زعيم الرمزية :«انصت الى الاغنية اللذية ، وهي خفية ولطيفة : رعشةُ الماء على العشب ...» والى قول الشريف

تخادعنا نفحات النسيم اذا عبقت بحواشي الظلام

بمثل هذه النفحات الحائرة الشفافة يعبر الشاعر الرمزي عن انفعالاته الخفية وليس بتعداد الامور المذهبية والاسرار الصوفية والطرائق الفقهية باسلوب جامد.

٤ — ان نظم ابن الفارض هو من نوع التورية والتوجيه ، لاحتماله معنيين ، او وجهين مختلفين ، وهذا عكس الادب الرمزي الحقيقي الذي يحمل معنى واحداً ووجهاً واحداً ، معبراً عن امنيةٍ حائرة ، وذلك اما بلغةٍ

ساذجة لطيفة ، واما بلغة عالية مجازية ، ولكنها على كل حال لا تعبّر عن معنيين مختلفين او وجهين متضادين كنظم ابن الفارض ، الذي يرضي الجهال بالمعنى البعيد المختلف عن المعنى الاول كل الاختلاف، وهذا لعمر الحق شيء وادب فرلن وزملائه شيء آخر ، فاسلوب ابن الفارض والشعر الرمزي على طرفي نقيض ، لان الشعر الرمزي ليس سوى « صورة ونغم » ، وليس احجية ذات وجهين مختلفين .

٥ً — كثيرون من يعتبرون شعر ابن الفارض « نظماً » لا شعراً ، اي شعراً فقهياً جامداً ، وهؤلاء قساة في حكمهم لانهم يجردونه من الروح الشعرية ، ولكن الادباء المعتدلون من ذوي الرأي الرصين يرون ان شعره من الدرجة المتوسطة ، ولا اعتقد ان اديباً رصيناً يضعه في المرتبة الاولى في الشعر العربي ، بل الجميع متفقون على ان شعره من المرتبة المتوسطة من حيث الروح الشعرية . اما الشعر الرمزي فقد اجمع مؤرخو الادب الافرنسي على انه اعاد الشعر الى ينبوعه الصافي » والى المثال الشعري الاعلى ، وقد شهد هيغو انه اوجد هزة في الادب الفرنسي ، كما شهد كوبه ان له مكانة خطيرة كخطورة الاكتشاف ، وانه ادب خالد . . . » .

ولا بدع اذا كان شعر ابن الفارض جامداً سقيماً لانه شعر فقهي علمي اخلاقي . وقد ذكرنا (صفحة ١١٣ — ١١٤) رأي بودلير في الشعر العلمي، ومنه« انه لا يمكن ان يمتزج الشعر بالعلم وبقواعد الآداب دون ان يتعرّض للموت او للانحطاط . . . ان جو الحقيقة بارد هادىء جامد ، يطرد ألماس الوحي الشعري وزهوره : فهو اذاً نقيض الجو الشعري . . . » وكلامه هذا

ينطبق حرفياً على نظم ابن الفارض الفقهي الجامد الذي هو نقيض الجو الشعري. فان تائيته الكبرى وهي عمدة ديوانه عنوانها « نظم السلوك »، حيث يورد الطرائق والقواعد الدينية والاخلاقية في سلوك التقوى ، وهذا على قول بودلير « نقيض الجو الشعري » .

• وقد اعترف الاستاذ الزيات في تاريخه «ان اشهر شعره تائيتاه الكبرى والصغرى ، اللتان لا يقرأهما الا من رزق الصبر والجلد ... » فالشعر العالي لا يمل منه مهما طالت القصيدة «لانه يستهوي القارىء بجمال معانيه وصوره، وكلما ازداد تعقده تعاد قراءته المرة بعد المرة لاستيعاب جمال الافكار والصور بعد التأمل ، فان قصيدة رنبو « السفينة السكرى » هي من اشد قصائده غموضاً ، وهي على طولها يطالعها الاديب المرة بعد المرة لروعتها وجمالها ، بدون ملل ولا ضجر . اما تائية ابن الفارض فالذي يدعو فيها الى الملل ويقتضي « الصبر والجلد » هو اسلوبه الجامد الخالي من الروح الشعرية العالية ، وليس تعقده ، فمتى فهم القاريء قصده من « الخمرة والمعشوقة » يزول كل تعقد ، لان اشاراته تشير الى امور دينية صريحة معلومة .

٦ — ان نظم ابن الفارض هو نقيض الادب الرمزي ، لانه حسب اعتراف الاستاذ الزيات في تاريخه وحسب رأي كل ناقد ، مولع بالمحسنات اللفظية وبانواع البديع من جناس وتضمين وطباق ، وغير ذلك من اصول المحسنات اللغوية لدرجة الافراط ، حيث ترى ذلك في كل بيت من شعره. وهذا عكس الشعر الرمزي الذي ثار على القواعد القديمة ورفض الاصول الكتابية المتبعة من حيث تنميق العبارات بالمحسنات اللفظية ، ولم يعتن الا

بروح الشعر فقط ، فلا تخضع المعاني والافكار للمحسنات اللفظية حسب مسلك ابن الفارض ، بل تخضع الالفاظ واللغة للمعنى ، وقد يأتي انتظام مختل الوزن ومحطم اللغة ، ولكن ذلك لا يمنعه ان يكون شعراً رمزياً ، من حيث اعتبار الروح الشعرية ، لا من حيث اللغة والنحو والبديع ! . . وهذا من عناصر الرمزية الرئيسية ، التي يناقضها مسلك ابن الفارض .

٧ً — من قواعد الشعر الرمزي الاساسية بسط الافكار من حيث اشتراك الحس الشخصي والشعور الباطن،لامن حيث العقل والمنطق، فينتقل الخيال من فكره الى فكرة بدون رابطة منطقية ، ويترك للقارىء لذة اكتشاف تلك العلاقة في سلسلة الافكار . اما ابن الفارض فقوام نظمه على المنطق والدليل العقلي، على عكس الطريقة الرمزية ، وهو يعترف بذلك في قوله :

واثبت بالبرهان قولي ضارباً ... مثال محقٍ والحقيقة عمدتي
ومن لغةٍ تبدو بغير لسانها ... عليه براهين الادلة دلت

وبذلك يخالف القواعد الاساسية في الشعر الرمزي . لهذا نرى شعره على وتيرةٍ واحدة حيث تتكرر الافكار نفسها على منهاج واحد ، وان قصائده الكبرى التي كانت السبب في نسبة شعره الى الرمزية هي قصائد مملة « لا يقرأها الا من رزق الصبر والجلد» كما اعترف الاستاذ الزيات نفسه

٨ً — ومن العناصر الرمزية الرئيسية النغم الموسيقي ، وهذه الناحية يصعب على الناقد ان يصدر فيها حكماً مبرماً ،لان الابحر العربية كلها موسيقية وذات ايقاع حسن تتفاوت فيه درجات الجمال الموسيقي ، فلكل بحر رنة

خاصة وميزة خاصة. ولكل وزن مقاطع تشمل الالفاظ التي تكوّن تفاعيلها واوزانها، ولا ريب ان القافية من العناصر الرئيسية «للنغم» في الشعر، وتنوع القافية عند الافرنج انسب الى الشعر الرمزي من القافية الواحدة في شعرنا العربي، لان كل قافية تحمل نبرة موسيقية خاصة تلائم المعنى، بعكس القافية الواحدة التي تخضع المعاني لقواعدها وقيودها الثقيلة. فطريقة الموشحات والشعر المنثور اقرب الى الروح الرمزية، اما اذا لزم الشاعر قافية واحدة فانه يترتب عليه: اولاً ان يحسن اختيار القافية اللطيفة المتلائمة مع الموضوع، ثانياً ان لا يطيل القصيدة الى درجة تبعث الملل، ثالثاً ان ينتبه الى مقامها لا سيما اذا طالت القصيدة، كي لا تأتي نافرة سقيمة.

وقد جمع ابن الفارض في التائيتين الكبرى والصغرى هذه العيوب الثلاثة: طول القصيدة المملّ، وعدم اختيار القافية الملائمة وضعفها في اكثر ابيات القصيدة. ان قافية التاء المكسورة هي من القوافي المبتذلة المكروهة في الشعر العربي، وقلما يستعملها الشعراء الاّ بقصد تنويع القافية في الديوان. اما ابن الفارض فقد لجأ اليها على ابتذالها في القسم الاكبر من منظوماته، فجاءت مع طول القصيدة المملّ نافرة ركيكة كأنها رقعة في طرف البيت. ولا مجال لايراد امثلة على ذلك، فحسب القارىء النبيه ان يستعين بالصبر والجلد لقراءة تلك القوافي السقيمة النافرة.

كذلك قصيدته اليائية تتضمن كثيراً من القوافي النافرة: «تتأي، زي، الاحي، دوَي صَبي، هي ابن بي، الارَي، عمي، قصي، الشذي، الحبي اي...»

اما قصيدته الداليه فهي بلا جدال اسقم قصيدة في الشعر العربي ، اذا جاز لنا ان ندعوها شعراً!.. ومن التفكهة ان بعض الاطفال قد سمعوا تلاوة هذه القصيدة فكانوا ينفجرون من الضحك عند كل قافية من قوافيها المضحكة: « جبّاذا ، ممشاذا ، جذاذا ، لذاذا ، ملاّذا ، شحاذا ، بذاذا ، لاذا ، وقاذا ، وشّاذا ، الالواذا ، بناذا ، الاذا ، استئخاذا ، استلذاذا ، اغـذاذا ، رذاذا ، بغذاذا...»

ابهذه القوافي السقيمة النافرة، وبهذه القصائد المملة يكون ابن الفارض شاعراً رمزياً كفرلن وبودلير؟!.. اهذا هو النغم الموسيقي الساحر في قوافيه وملائمتها للمعنى؟.. ان له بعض مقطوعات رقيقة من حيث المعنى والقافية ، ولكن « اشهر شعره كما ذكر الاستاذ الزيات التائيتان » اللتان تحتويان على رموز الصوفية ، والحال ان كل شعر عربي يمكن ان نعده شعراً رمزياً قبل تائيتي ابن الفارض الخاليتين من عناصر الرمزية الصحيحة كما تقدم .

ماذا تدعى طريقة ابن الفارض ؟

لا يخرج شعره عن فنون الشعر العربي المألوفة في كتب البيان من تورية وابهام وتوجيه والغاز ، وما اشبه ، حيث يحتمل اللفظ معنى غير معناه الظاهر . فالتورية في علم الادب « هي الستر واصطلاحاً ان يؤتى بلفظ له معنيان احدهما قريب والآخر بعيد . اما المقصود الحقيقي فهو البعيد، ويورّى عنه بالقريب لرفع الشبهة » . وينطبق ذلك على نظم ابن الفارض، فان المقصود البعيد هو الله ، انما يورّى عنه بالخمرة والحبيب وبصفاتهما لرفع

الشبهة ، فيرضي الجهال والاتقياء المتصوفين. ويقارب التورية « الايهام » ، وهو في اصول البيان «صياغة الكلام يحتمل وجهين مختلفين للتخلص من المؤاخذة ولارضاء الفريقين » ، وهذا ايضاً ينطبق على شعر ابن الفارض. كذلك التوجيه فهو عند المتقدمين « الايهام ، وعند المتأخرين افادة معنى بالفاظ موضوعة له ، ولكنها اسماء لاناسٍ ، او قواعد لعلمٍ او لفنٍ » ، حيث ذكر ابن الفارض الفاظاً من قواعد الصوفية وعلومها .. الخ.

وقد يجوز ان يسموا شعره منظومات رمزية ، بالمعنى القديم اي كتابات رمزية ، كما دعوا قصيدة الخزرجي « القصيدة الرامزة » قبل ابن الفارض بثلاثة اجيال ، وكما دعوا غيرها من الكتب الرمزية القديمة ولكن لا يجوز مطلقاً ان ندعو شعره «شعراً رمزياً» كالطريقة التي ظهرت في اوربا في القرن الاخير . فهذا الشعر الرمزي الجديد له تحديدٌ معلوم وعناصر معروفة ، وهو شعرٌ راقٍ ناعم ليس له وجهان كطريقة ابن الفارض وجه قريب ووجه بعيد ، وجه ظاهر ووجه مستتر ، انما هو شعر يُظهر ما استتر من خفايا النفس وخلجاتها الكامنة ، فلا «يخفي» مثل ابن الفارض ، بل يُظهر تلك الخفايا الدفينة في زوايا النفس . ونهجه من نوع نهج المعري في رسالة الغفران » حيث يرى فيها بعضهم كتابات رجل مؤمن ، بينما يرى غيرهم انها «تهكم» بالبعث والجنة والنار وبالدين وشرائعه ، فهل هي من الادب الرمزي ؟ وهكذا كثير من الكتابات القديمة التي تحتمل وجهين ، كأقوال الفتيان الثلاثة السكارى الذين امسكوهم ليلاً ، فسألوا الاول : ابنُ من انت ؟ فقال :

انا ابن الذي لا تنزلُ الدهر قدره وان نزلت يوماً فسوف تعودُ
ترى الناس افواجاً الى ضوء ناره فمنهم قيامٌ حولـه وقعودُ

الى آخر القصة ، فليس هـذا من الشعر الرمزي ، مع كونه يحتمل وجهين مثل شعر ابن الفارض ، ولكن ينقصه بعض العناصر الرمزية ، لان وصفه لابيه هو وصف حقيقي صريح ، انما يحتمل وجهين . فشعر ابن الفارض لم يخرج في اسلوبه وروحه عن منهاج الشعر القديم وفنونه المعروفة كاللغز والرمز والتوجيه والتعريض . واليك ما ذكره ابو يري (ص١٦٢ جزء ثالث) قال : « وللغز اسماء ، فمنها الرمز والمحاجاة والتأويل والكنايـة والتعريض والاشارة والتوجيه الخ ومعنى الجميع واحد . فاذا اعتبرته من حيث انه عمل على وجوه وابواب سميته لغزاً ، واذا اعتبرته من حيث ان صاحبه لم يفصح عنه قلت : رَمز ، وقريب منه الاشارة ، واذا اعتبرته من حيث ان صاحبه لم يصرح بغرضه سميته تعريضاً واذا اعتبرته من حيث انه ذو وجهين سميته التوجيه . »

فيتضح للقاري ان رموز ابن الفارض هي من نوع التعريض او التوجيه وما قارب ذلك من الفنون الشعرية القديمة الواردة في الكتب الاديبـة ، وان « الرمز » كان في نظر الاقدمين من نوع «اللغز والتوجيه والتعريض» . وهذا صحيح ، انما ذلك غير الشعر الرمزي الذي ظهر موءخراً في اوروبا ، وله قواعده واصوله المعلومة . وسنرى في الفصل الاخير من هذا الكتاب اين ظهر الشعر الرمزي الصحيح في الادب العربي ، عند شعـراء الاندلس وشعراء الشرق .

الخلاصة :

يجوز ان ندعو طريقة ابن الفارض « كتابة رمزية » بالمعنى القديم ، كما يجوز ان ندعو انواع الكتابات الدينية ذات الرموز الخاصة واصطلاحات الجمعيات السرية والرموز العلمية والفقهية واللاهوتية والحربية والكيماوية وما اشبه ، كما يجوز ان ندعو بذلك طريقة التغني بالظبي وصفاته لاخفاء اسم الحبيبة الحقيقية ، كما يجوز ان ندعو ايضاً شعر الاحاجي والتوريـة والتوجيه وانواع الكتابات النثرية والشعرية التي تتضمن معنيين ، لان الاقدمين كانوا يدعون ذلك «رمزاً» حسب رأي النويري المذكور في الصفحة السابقة .. ولكن لا يجوز مطلقاً ان ندعو طريقته طريقة رمزية « كطريقة السمبوليزم» عند الافرنج ، لان الرمزية عندهم لها اصول وعناصر معروفـة غير اسلوب ابن الفارض كما تقدم في هذا البحث ، ذلك لان رموز الصوفية عند ابن الفارض هي اصطلاحات عند فئة خاصة ، ولان تلميحه واشاراته اليها هو تلميح الى امور صريحة مقررة معلومة في الصوفية كالانابة ، والمراقبة ، والذكر ، والوجد والحب ، والفناء والبقاء الخ .

وعمدة ابن الفارض في نسبة شعره الى الرمزية قصيدتاه التائية الكبرى والتائية الصغرى ، وهما على رأي الزيات « اشهر شعره » لاحتوائهما على اصطلاحات الصوفية ورموزها . والحال انهما ابعد من كل شعر عربي عن الرمزية الصحيحة : ١ً لان الرمزية تهرب من « الطرائق العلمية والفقهية » التي تملأ التائيتين ، ٢ً لانها تهرب من « المنطق والبرهـان » ، بعكس ابن الفارض الذي يصرح انه « يثبت قوله بالبرهان ... » كما مرّ في الابيات

السابقة ، ٣ً لان الرمزية لها وجه واحد مجازي من الشعر العالي ، وليس لها وجهان مختلفان كنظم ابن الفارض الذي يصرح انه يتكلم « في لغةٍ بغير لسانها ... » كما مرّ في الابيات المذكورة ، وهذه لغة التورية والتوجيه المتضمنة وجهين مختلفين ، ٤ً لان الرمزية هي ارفع روح شعرية خيالية بينما نجد في التائيتين نظماً بارداً جافاً قلما نجد مثل جموده في الادب العربي ، هذا فضلاً عن الاعتبارات الاخرى المذكورة في هذا البحث . فاليك مثالاً من تلويحه واشاراته :

وعني بالتلويح يفهم ذائقٌ غنيٌ عن التصريح للمتعنت
ومبدأ ابداها اللذان تسببا الى فرقتي والجمع يأبى تشتتي
هما معنا في باطن الجمع واحدٌ واربعةٌ في ظاهر الفرق عدّتِ
فذاتيَ باللذات خصت عوالمي بمجموعها امداد جمعٍ وعمتِ

فأين هذا التلويح من تلويح الشعر الرمزي ؟ وهل يجوز ان ندعو هذا النظم « شعراً » ؟ ! اما الشعر الرمزي الصحيح فلا نجده في هذه « المجموعة الحسابية » ، بل في مثل هذين البيتين لابن الفارض نفسه ، الذي « ترى كل جارحةٍ منه حبيبه في كل معنى لطيف » ، ثم يتمم كلامه قائلاً :

وفي مساقط انداء الغمام على بساط نورٍ من الازهار منتسجِ
وفي مساحب اذيال النسيم اذا أهدى الي سحيراً اطيب الارجِ

فهذان البيتان لا يحتويان على رموز الصوفية ، انما هما مشبعان بالروح الرمزية اي بروح الشعر العالي الحائر : « بساط نور من نسج الازهار ، مساحب اذيال النسيم ... » . ولسوء الحظ اننا قلما نجد مثل هذه الابيات في منظوماته ، كما ان البيتين والثلاثة في القصيدة لا تكفي لاعتبارها شعراً

رمزياً كما تقدم ، فلو كان لابن الفارض ثلاث قصائد كاملة من مرتبة هذين البيتين المليئين بالصور الجميلة ، لجاز لنا ان ندعوه شاعراً رمزياً ، ولكن بكل اسف لا نجد له سوى ابيات متفرقة فقط، غير كافية لالباسه «التاج الرمزي» الصحيح . ويتضح لك ذلك متى اطلعت على النماذج المنشورة لشعراء الافرنج وللشريف ولشعراء الاندلس ، ومتى اطلعت على «تحليل الامثلة» في البحث التالي .

ومن محاسن الصدف ان فرلن نفسه زعيم الرمزية له مؤلف نفيس «الحكمة» ، يتضمن مناجاة روحية «صوفية» ، ننشر منها بعض فقرات مقتطفة ، حيث يلمس القارىء البون الشاسع بين «تورية» ابن الفارض ذات الوجهين المختلفين، وبين الشعر الرمزي الصحيح، الذي ليس له الا وجه واحد ، لان الشعر الرمزي هو الشعر الناعم المشير الى المعنى بلطف ورقة ، والمعبر عن خلجات النفس واهتزازاتها الدفينة باسلوب شعري عال طافح بالصور المتشابكة :

انموذج من المناجاة الروحية لزعيم الرمزية فرلن

يا الهي ! لقد جرحتني جرحَ الحب ، وجرحي لا يزال مرتعشاً ،
يا الهي ! لقد عرفتُ ان كل شيء تافهٌ ، وقد سكن مجدك في نفسي ،
أغرق روحي في امواج خمرك، وذوّب حياتي مع خبز مائدتك،
ها هو قلبي الذي لم يخفق الا للباطل ، اقدمه ليختلج باشواك جبل الجلجلة
وها هو صوتي، تلك النغمة المزعجة الكاذبة ، اقدمه لتوبيخات الندامة ،
وها هما عيناي مصباحا الخطيئة ، اقدمها لينطفئا بدموع الصلاة ،
انت تعلم كل هذا ، وتعلم كل شيء ، وتعرف اني افقر شخص بين البشر ،

ولكن يا الهي اعطيك كل ما املك . . .
ها قد تصدّعت القبة التي كان قلبي يحفر فيها مدفنه ، واني اشعر ان الفلك يسيل نحوي ، فاناجيك قائلاً : «اي طريق توصلني اليك؟ وهل ممكن ان احظى الى الابد بالعناق السماوي ؟ »

فالشعر الرمزي كما ترى لا يقوم بتسمية الله « بالخمرة والحبيبة » كما فعل ابن الفارض ، بل بهذه الروح الساذجة اللطيفة التي تسيل مع الالفاظ ، وتخلق الاحلام من خلال الصور المرتجفة والمعاني الدقيقة الحائرة كقوله : الجرح المرتعش . . . ذوّب حياتي واغرق روحي في امواج خمرك . . . يختلج قلبي بالاشواك . . . عيناي مصباحا الخطيئة . . . ينطفئان بالدموع . . . تصدعت القبة التي كان قلبي يحفر فيها مدفنه ، (اشارة الى حياته الاولى التي كانت ملأى بالشر) . . . اشعر بالفلك يسيل نحوي . . . العناق السماوي . . . » .

هذا هو الادب الرمزي بوجهٍ واحد ، لا بوجهين مختلفين كأدب ابن الفارض ، بين الخمرة والله ، اي بوجهٍ قريب ووجه بعيد ، وهذه هي الرموز وهي انواع الاستعارات والصور الشفافة التي تخلق فينا الاحلام والتأملات ، لا رموز الصوفية وطرائقها واسرارها ، واخيراً هذا هو الشعر الناعم الحائر الذي لا يخلق الملل بصوره والوانه المرتعشة فيقف امامه القارىء قائلاً : هذا شعرٌ جميل وسنرى في البحث التالي نماذج للتحليل الدقيق ، تزيدنا وضوحاً عن ماهية الرمزية الصحيحة وعناصرها الجوهرية ، في امثلة من شعر الشريف ومن شعر بعض ادباء الغرب الرمزيين .

الفلسفة العميقة في تحليل الادب الرمزي

«التشبيه هو المقابلة بين شيئين، اما الرمز فانه يمزجهما معاً» كانهما واحد La comparaison envisage deux termes, mais le symbole les confond (723 calvet) فنقول بالتشبيه « الكرم كالعطر» ونقول بالرمز او الاستعارة : «عطر الكرم» . والمعنى المستتر هو ان الكرم كالزهور وله عطر كعطر الزهور ، وهنا يتضح لنا عمق تحديد النويري للاستعارة بقوله : « الاستعارة جعل الشيء الشيء او جعل الشيء للشيء ...» فالشاعر المطبوع لايحتاج الى ذكر وجوه الشبه انما يدرك بالشعور الذاتي اي بالشعور الوجداني العميق الروابط الخفية بين الكائنات من مشابهات كلية او جزئية، فيذكر هذه الافكار كما تلقاها بالشعور الذاتي رأساً بدون الالتجاء الى التشبيه وادواته وتبيان وجوهه ، فيوحد الاشياء المتشابهة ثم يمزجها بكائن واحد ، فيُلبس الشيء صفات الشيء الثاني بواسطة الرمز او الاستعارة والكناية وما قارب ذلك .

فاذا رأيت ارتعاش ضوء النجمة تشعر بوحدة عميقة بين ارتعاش ضوئها وارتعاش قلبك وخفوقه . فالشاعر الرقيق الرمزي لا يحتاج ان يفكر ويقابل وان يذكر وجوه الشبه بعبارات طويلة ، بل يمزج صفات الكائن بصفات غيره كأنهما شيء واحد ، فيقول : « ضياء قلبي المرتعش — وفؤاد النجم الخافق » وبتوسع الشاعر فيقول على الاساس ذاته :

«ان شعاع قلبي يغمره ضبابٌ كثيف ... — وان هذه النجمة الشاحبة تتقطع نبضاتها من خلال الضباب ...» فكما ان النجمة يحجبها الضباب جاز

للقلب ان يحجبه الضباب ايضاً ، وكما ان القلب المريض تتقطع فيه النبضات جاز للنجمة ان يكون لها نبضات متقطعة استناداً على التشبيه الاول العميق··· والشاعر الناعم يعرف كيف يختار استعاراته الخيالية الناعمة الشفافة بعكس الشاعر الجامد الذي يأتي بصور واستعارات جافة خشنة·· فرقة الشاعر الحساس تظهر برقة استعاراته ولطف خياله · لهذا نرى ان التلميح اللطيف الى المعنى افضل واروع من اللفظ الصريح من الناحية الفنية

ان الشاعر الشديد الاحساس يتأثر بكل ما يرى حوله · فربما تمرّ بشجرة او بساقية او بروضة دون ان تتأثر بها ، اما الشاعر الحساس فانه يتأثر بكل ما يراه · فاذا تحرك شيء او لاح شكل كائن فان تلك الحركة او ذلك الشكل يوءثران في خياله ، ويوحيان اليه شعوراً نفسياً يختلف باختلاف الشعراء · اما الشاعر الرمزي اي الشاعر الدقيق الشعور فيرى في تلك الشجرة والساقية والروضة اشباحاً لحياته وصدىً لافكاره · فاذا كانت الشجرة مثمرة اوحت اليه علاقتها بالحياة المنتجة في الانسان وما يتفرع عنها ، وان كانت عارية من الورق اوحت اليه صورة الحياة المتضعضعة وصورة نفسه الكئيبة البائسة الغريبة عن المجتمع ، وان كانت الشجرة نضرة فانها توحي اليه احلام الصبا الضاحكة وآماله المعطرة بارج الامل · وهكذا توحي اليه الساقية الكبيرة او الصغيرة ، الصافية او المتكدرة ، المسرعة او البطيئة صوراً تناسبها في الحياة ، كذلك قل عن الروضة وعن كل شكل او حركة في العالم المحيط بالشاعر ·

فبينما الشاعر الحسي (الرومنطيقي) يهتم بالالوان المحلية وتصوير

الطبيعة الجميلة في احسن مناظرها ، بينما نرى الشاعر الواقعي يصوّر الطبيعة كما هي بتفاصيلها الصحيحة بدون خيال يحسنها للعين ، ودون عاطفة تحببها للقلب، كأنه آلة فوتغرافية جامدة ، نرى على عكسهما الشاعر الرمزي لا يهتم بتصوير الالوان المحلية الاّ بما يجد له شبحاً في حياته وصدىً في افكاره ومشابهة عميقة بكيانه

فالرومنطيقي يصوّر جمال الطبيعة لجمالها ، والواقعي يصوّر ما تشعر به حواسه من الطبيعة ليس لجمالها بل لحقيقتها ، جميلة كانت او قبيحة . اما الشاعر الرمزي فهو لا يعتني لا بالجمال ولا بالحقيقة ، بل بما يتلاءم مع شعوره بالحياة ، سواء كانت تلك المناظر جميلة او قبيحة ، وسواء كانت حقيقةً او خيالاً وهميًا . ويعبر عن خلجات النفس الخفية وانفعالاتها العميقة بصورٍ حائرة ترفرف حول المعنى

ان الافكار التي يوردها الشاعر على نوعين :افكار صريحة معلومة ، وافكار غامضة ، وهي خواطر النفس وامانيها الغامضة المختلجة في اعماقها بالشعور الباطن ا اما الافكار الصريحة فالرمزية تشير اليها اشارةً لطيفة بصورةٍ جديدة فتبدو كأنها فكرة جديدة مبتكرة كما قال مالارمي : « اذا سمينا الشيء باسمه الصريح نكون قد حذفنا ثلاث ارباع اللذة الشعرية التي تقوم بان نفهم الفكرة شيئًا فشيئًا . اما الحلم فهو ايحاء الفكرة عن طريق الاشارة » . وهذا ايضاً ما قاله كورمون بعبارة اخرى :

« يظهر ان امور الحياة قد قيلت الف والف مرة، فلا يبقى على الشاعر سوى ان يشير اليها باصبعه هامساً بضع كلمات ترافق اشارته » . كقولهم

للكريم « كرمك مشهور» فهذه الفكرة المبتذلة المكررة الف والف مرة، اخذها الشريف واشار اليها اشارة بعيدة فظهرت كأنها جديدة حين قال لبهاء الدولة :

كم نفحةٍ منك كالطيمة مسرا ها نمومٌ وعرفها ثملُ

وسنحلل هذا البيت في الصفحات الاتية·

٢ اما الاماني والعواطف الغامضة والافكار المبهمة فمن الطبيعي ان يعبر عنها الشاعر بعبارات وصورٍ مبهمة مثلها عن طريق الكناية والاستعارة وانواع المجاز ، مستعيناً بما حولنا من حوادث الطبيعة والكائنات المحسوسة، كما قال بودلير : « الطبيعة هيكل حيث نشعر كأنه ينبعث من الدعائم الحية كلمات غامضة· فالانسان يسير فيها بين غابات من الرموز تراقبه بنظرات انسانية حبية » · وقال في موضع آخر في صفات الشاعر الانساني انه يعبر بوضوح عما هو واضح، « ويعبر بغموضٍ لا بد منه عما هو غامض وموحىً ايحاء مبهماً ··· وعن الاحساسات الهاربة والمشتبكة··· المتصلة الينا من الكائن المحسوس في الطبيعة ···»

هذا ما قاله ايضاً فرلن في قواعده الشعرية واصفاً جمال الشعر في المعاني الخفية nuance ، حيث يلتقي الواضح والحائر معاً où l'indécis au précis se joint والمعاني الخفية تزف الحلم الى الحلم والموسيقى الى الموسيقى، فهي كالعينين الجميلتين وراء النقاب···»

اما الان وقد توسعنا في درس الابحاث النظرية في الادب الرمزي ، فمن الواجب ان ننتقل الى تطبيق تلك القواعد النظرية على شعر الشريف·

لذلك سنقابل اولاً بين امثلة مقتطفة من شعر الشريف وشعراء الرمزية عند الافرنج ، فنحللها تحليلاً دقيقا حسب اصول الفلسفة الرمزية ، ثانياً بين مقطوعات كاملة من شعر الشريف وامراء الشعر الرمزي من الافرنج ، مع تحليل موجز ، مكتفين بالاشارة الى وحدة الاسلوب وجمال الصور عند الفريقين .

وسيرى القارىء ان جمال الشعر يقوم بالتفتيش على استعمال جديد للصورة والفكرة ، كما قال الكاتب الاجتماعي الكبير امرسون : « الشعر هو الاجتهاد الدائم للتعبير عن الاشياء ، والتفتيش على استعمال جديد للفكر والصورة بادراك وجوه الشبه » .

اذا اختارت الامة العربية شاعراً تفاخر به شعراء الغرب فليس لها الا الشريف الرضي .

ان الشعر الرمزي الذي اوجد هزة في الادب الافرنسي كما اعترف هيغو ، والذي يعد اكتشاف خطير كما قال الفونس دوده ، هذا الشعر قد اوجده الشريف الرضي من الف عام قبل فرلن ومالارمي .

فقرات مقتطفة للمقابلة والتحليل

موازنة بين الشريف وشعراء الافرنج

١ — بين الشريف ومالارمي

نظر مالارمي « مشترع الرمزية » الى الافق فرأى الضباب الكثيف يحبس النور ، ورآه منتشراً كالثياب البالية حاجباً نور الشمس المشرفة على الغروب فقال : « وهذا السجن الدخاني انتائه،فليطفيء برهبة ذيوله السوداء الشمس المدنفة ، المصفرة في الافق . . . » . ان هذه الفقرة تتضمن تشابيه كثيرة قد اختصرها الشاعر بمجازاته واستعاراته ، والا لاستغرقت افكارها وصورها نصف صفحة . فان حبس النور اوحى الى الشاعر صورة «السجن الدخاني» ، وحركة الغيم اوحت اليه صورة« التائه »الهارب، وامتداد الضباب صورة الثياب و « ذيولها السوداء » التي تطفىء نور الشمس كما ان اطفاء النور وضعفه اوحى اليه صورة « مرض الشمس وقرب موتها» . فنرى ان الصور تتشابك عن طريق الحس والخيال ، لا عن طريق العقل والمنطق ، فمنح الحياة والشخصية للغيم « التائه » ، وللسجن الذي « يطفيء »، وللشمس « المدنفة المصفرة . . . » . اما الفكرة فهي « ان الضباب الكثيف يحجب نور الشمس عند الغروب »،ولكن هذا كلام صريح يقوله كل شخص، فاشار الى هذه الفكرة بتلك الصور الجميلة اشارة لطيفة مانحاً « الشخصية » لجميع الاسماء المذكورة .

ومن الغريب ان نرى للشريف الرضي عبارةً بنفس المعنى في وصف

غبار الحرب الكثيف الذي يحجب نور الشمس، فابرز هذه الفكرة المألوفة بصورٍ شعرية عالية . فانظر كيف تتلاقى العبقريتان في اسمى جو من اجواء الخيال ، قال :

بيننا يا بني المغيرة يومٌ غائر الشمس مدنف الاشراقِ
وعجاجٌ مجرّ الذيل تخطو ٭ حيارى نواظرُ الاحداقِ
وانشاح النسور بعد ادّراع النقع من حلقِ النجيع المراقِ

ولكي ندرس قوة الخيال بين الشاعرين جربنا ان نقابل بين فقرات متقاربة من حيث كمية الالفاظ ، لنرى كمية الصور المتشابكة في كل فقرة ، ونقيس عليها قوة الخيال في العبارة الموضوعة للتحليل . فلو حذفنا الشطر الاول والشطر الاخير الخارجين عن وصف الغبار ، يبقى بيتان يقاربان في كمية اللفظ عبارة مالارمي . ان الشريف في قوله « مدنف الاشراق » تفوّق على مالارمي القائل «الشمس المدنفة» . فان صورة موت الاشعة او «موت الاشراق» اروع وابعد خيالاً من « موت الشمس »، فلم يقل الشريف «الشمس المدنفة» اي القادمة على الموت ، بل الاشعة القادمة على الموت ، لان الشمس كائن له جسم مادي ، اما الاشعة فهي مظهر من مظاهر هذا الكائن ، « فموت الاشعة » اروع من موت الشمس . على ان الشريف لم يقل «موت الاشعة» بل « موت الاشراق » ، وذلك اسمى روعة وخيالاً ، فان لفظة « اشراق » تمتاز عن «الاشعة» بامرين : اولاً لانها تشير الى « قوة » الاشعة التي يميتها الغبار، فقد تكون الاشعة ضعيفة صباحاً او مساء او مع الغيوم ، ولكن تظهر كثافة الغبار عندما يميت اشعة الشمس وهي في « اشراقها » اي في اشد ما تكون من الاشعاع ، ثانياً لان « الاشراق » مصدر يتضمن معنى الفعل والحركة rayonnement ، وهي غير الشعاع rayon ، كما ان «الادناف»

يفيد لغةً معنى « الاصفرار» الذي ذكره مالارمي « الشمس المصفرة » . . .
وقد تقارب الشريف ومالارمي في صورة « الذيل » فان قول الشريف «مجرّر الذيل » فيه من تتابع الحركة ومن الروعة ما لا نجده في « الذيول السوداء»، بيد ان مالارمي افاد نفس معنى الحركة في صورة « التـائه » المنسوبة الى السجن ، وهكذا تلاقى خيالهما العالي في تصوير حركة الضباب والغبار في لفظة « تائه » وفي تجرير الذيل · وتلويح « السجن الدخاني » يقابله قول الشريف « غائر الشمس » ، فهي سجينة في كهف ،في مغار مظلم من الغبار تتوارى في اعماقه كما تتوارى وراء السجن الدخاني ، ويقال «غار النجم» اي غاب ، وكأن الشمس قد « غابت » وراء افق الغبار ، وهي صورة في غاية الجمال حيث نرى الشمس كأنها قرصٌ ذهبي غائر في طبقات الضباب في كهفٍ عميق يحبسها عن الانظار ·

وقد ابدع الشريف حين قال : « تخطوه حيارى نواظر الاحداق » ، فتأمل في صورة النواظر التي تمشي ، وتخطو ذلك الغبار الكثيف فلا تستطيع ان تجتازه ، وتزيدها جمالاً صورة « حيارى » التي تمثل لنا المشهد تمثيلاً سحرياً ، فنرى حركات الاحداق الحائرة المضطربة التي تتحول من هذه الناحية الى الناحية الاخرى محاولة ان تخترق وتجتاز هذا الجبل المتراكم من الغبار ، حتى ان ارتفاعه لحق باعلى الفضاء وغمر « النسور » فاتشحت « وادرعت بالنقع » قبل اتشاحها بالنجيع . . . هذا من ناحية الصور المتشابكة ،اما من جهة « الوعي الشامل »فقد منح الشخصية والحياة «للشمس المشرفة على الموت الغائرة المختبئة ، وللعجاج الذي يجر ذيله الطويل ، وجر

الذيل من مزايا الانسان ، وللنواظر الحيارى ، وللاشراق المريض المدنف ، وللنسور التي تتشح وتدّرع » ، فكل ما ورد في البيتين هو ذو شخصية حية مثلنا ويلبس صفات الانسان ، بدون تشبيه ، بل باستعارات متعاقبة متشابكة . فقد عبر الشريف عن هذه الفكرة « الغبار الكثيف يمنع نور الشمس » بتلك الصور المتآلفة ، فاشار اليها من خلال الصور الشفافة . على ان الابيات الثلاثة تشير كلها الى فكرة واحدة ايضاً بتهديد اعدائه : « ستريكم حرباً طاحنة » ، فهرب من التصريح المبتذل واطلّ على الادب العالي بهذه النفحات الحائرة ، مشيراً الى « الحرب » بهذه الصور الساحرة .

٢ - بين الشريف وفرلن

امتدح فرلن « زعيم الرمزية » صديقه الشاعر الكبير هيغو متغنياً بمجده فقال : « لم يعرف احد مثلي فخر الاعجاب بمجدك . . . ، وكان اسمك يسكرني كأنه اسم الانتصار . . . » . ان فرلن وغيره من شعراء الرمزية كانوا عند المديح يميلون الى التعبير الصريح ، بينما كانوا في خواطرهم الشخصية يكتفون بالتلويح اللطيف . لذلك نرى عبارة فرلن هذه ذات نزعة صريحة . فالعبارة الاولى صريحة جداً ، اما الثانية ففيها اشارة لطيفة ، وبدل ان يقول : « كنت اسرّ باسمك » ، قال « كان اسمك يسكرني كما يسكر الانتصار » وهذه النزعة الصريحة ظاهرة في كل القصيدة كما هي بقصيدته في فرنان وبجميع رسائله في المدح ، لانه « يصعب المديح بالاشارة » بدون صراحة .

اما الشريف فله قصائد مديح طافحة بالروح الرمزية على رغم

الصعوبات التي تعترضه ، مما يدل على تملّك النزعة الرمزية الفطرية من نفسه الشاعرة · نجد هذه الفكرة المألوفة في « مدح الكريم » التي طالما كررها الشعراء ، فابرزها الشريف بحلةٍ فاتنة ، فظهرت كأنها فكرة جديدة مبتكرة قال :

كم نفحةٍ منك كاللطيمة مسرا ها نمومٌ ، وعرفها ثملُ

يرى الشاعر الروابط الخفية بين الكريم والزهور ، فالكريم ينشر العطاء مجاناً كما تنشر الزهور عطرها ، وللكريم سمعةٌ حسنة كرائحة الزهور الذكية ، وكما يعرفنا العطرُ بطبيعة الزهرة وخصائصها كذلك الكرم يعرفنا بطبيعة صاحبه وشمائله · ان الشاعر الفطري الحساس يرى هذه الروابط الخفية بيننا وبين الاشياء بالبديهة بدون تحليل او تفكير ، فيصور الفكرة كما شعر بها عن طريق الحس والخيال ، بدون الالتجاء الى ادوات التشبيه · فلم يقل لبهاء الدولة : لقد وهبتني هباتٍ كثيرة لها صدى جميل وذكرها لذيذ يسكرني ، بل قال ما هو اسمى وابعد خيالاً فاضاف الى الهتاف « كم » والى التشبيه الجميل « كاللطيمة » صوراً خمسة من ارق الاستعارات وهي : « النفحة — نمومٌ — عرفها — ثملُ » ، فاشرك الكرم في صفات الزهور « النفحة والعرف » ، وفي صفات الانسان « المسرى او السري » ، ثم اشرك صفات النفحة نفسها اي « المسرى والعرف » بصفات الانسان « نمومٌ وثملٌ » فابرز هذه الشبكة السحرية من الصور المتآلفة ، حتى يتوهم القارىء ان هذا البيت لا علاقة له بوصف « الكرم » ، مع ان هذه الصور الشفافة تشير كلها بلطف الى هذه الفكرة البسيطة : « كرمك

مشهورٌ».

وكم يتفوق بيت الشريف على بيت المتنبي المأثور :

تركت السرى خلفي لمن قل ماله وانعلت افراسي بنعماك عسجدا

وقد مرّ الكلام عنه ، فبيت المتنبي يتضمن مبالغة صريحة ، في امكان كل شاعر ان يقول مثلها ، ولكن اين له رقة بيت الشريف وصوره المتشابكة ؟ ! كذلك بيت ابي تمام الذي يتغنى به كل شخص :

هو البحر من اي النواحي اتيته فلجته المعروف والبرّ ساحله

فهو اسمى من بيت المتنبي من حيث ترشيح الاستعارة في صوره المتتابعة ولكن هذا البيت على جماله يقصر عن بيت الشريف من حيث رقة حواشيه ولطف اشاراته ، كما ان لفظة « ابحر » في وصف الكريم كانت مألوفة لدرجة الابتذال عند كل شاعر ، انما حسنها ابو تمام باضافة اللجة والساحل كاستعارة مرشحة . ان معنى «اسمك يسكرني» لفرلن اورده الشريف باشارة بعيدة الخيال حيث نسب «السكر» الى العطر في قوله « العرف السكران » ولم ينسبه الى نفسه ، مع ان المقصود واحد عند الشاعرين «مجدك يسكرني او كرمك يسكرني» ، فقصد فرلن ان مجد هيغو احدث في نفسه هزة سرور كما احدث « الكرَم » في نفس الشريف . وكم كان عظيماً عجب رنبو صاحب « المركب السكران » ، لو علم ان الشريف يتغنى منذ الف عام « بالعرف السكران » بالعطر الثمل ، وبالمسرى النموم بفطرته البدوية وبديهته المدهشة ! . . .

ومن المسلّم به ان نسبة « السُكر » الى شيء معنوي كالعرف والعطر

يحتوي صورة ادق واسمى من نسبته الى شيء مادي كالمركب · فليفكر القاريء في « الاحلام » التي توحيها اليه صورة « المسرى النموم ، والعرف الثمل السكران » ، وكيف يكون هذا العَرف الثمل المتمايلة نفحاته والمتماوجة ببطيء كما يتمايل السكران في سيره ·

٣ — بين بودلير والشريف

وقف الشاعر بودلير في المساء يتأمل في تلاشي النهار وقدوم الليل بنجومه الجميلة · فقال : « ان لمحات النور الوردية التي تنبسط على الافق كاحتضار النهار تحت ضغط الليل المنتصر ، تشبه جميع العواطف المشتبكة التي تتنازع في قلب الانسان في الساعات الخطيرة من الحياة ··· والنجوم المرتعشة الذهبية والفضية ··· تمثل تلك الالعاب النارية التي لا يشتد لهيبها الاّ تحت حداد الليل العميق »

ان عبارات بودلير طافحة بالروح الشعرية العالية بصورها وبالعواطف المنتشرة فيها، وهي مع اشاراتها الرمزية «انبساط لمحات النور — واحتضار النهار تحت ضغط الليل — وتنازع العواطف المشتبكة — والنجوم المرتعشة — وحداد الليل»، تميل الى الصراحة بالتجاء الشاعر الى ادوات التشبيه «تشبه ··· وتمثل » · وان بودلير كتب مقطوعته قبل ان تنتظم المدرسة الرمزية بزعامة فرلن ومالارمي ، وقبل ان تتوطد دعائمها وطرائقها ، فلا عجب اذا كان صلةً بين عهدين يضع اسس الرمزية من جهة ، ومن جهة ثانية يرضي معاصريه بشيء من الصراحة · ان فرلن او مالارمي يحذفان « ادوات التشبيه » المذكورة ويمزجان مظاهر النور والنجوم بمظاهر الانسان حسب

مبدأ « الوعي الشامل والوحدة الشاملة » .

اما الشريف فانه يزاحم مالارمي في تشخيص الكائنات واعتبارها حيّة مدركة مثل الانسان، فاليك كيف يرسم لنا مشهد « زوال الليل »، وهو يقارب مشهد « زوال النهار » عند بودلير ، والفكرة على اختلافها متشابهة لانها تمثل عند كل من الشاعرين زوال قسم من اليوم ، قال الشريف في زوال الليل :

تخادعنا نفحاتُ النسيم اذا عبقت بحواشي الظلام
... وطفل الدجى في حجور البلاد يُطعمُ بالفجر مرّ الفطامِ
تزاحم انجمه للأفول والبدر في اثر ذاك الزحامِ

ان بودلير امتاز بمقابلته بين تنازع النور والظلام وتنازع العواطف في القلب ، وبفكرة حداد الليل ، ولكنه كما ترى يقصر عن الشريف من حيث كثرة الصور وتشابكها واشاراتها البعيدة . فالشريف كفرلن ومالارمي في «الوحدة الشاملة والوعي الشامل»، لم يلجأ الى ادوات التشبيه عند تشبيهه الكائنات واعمالها بالانسان واعماله ... ان فرلن شعر بصفير رياح الخريف وهي تنثر اوراق الشجر كأنها تئنّ انيناً يجرح قلبه ، فلم يلجأ الى التشبيه بل قال رأساً : « ان تنهدات قيثارة الخريف ... تجرح قلبي ... » وهكذا الشريف ، يعير حياة الانسان ووعيه الى كل ما ذكر من « النسمات، والليل ، والبلاد ، والفجر ، والانجم ، والبدر ... » كما ترى ، فكلها تحيا وتعمل كالانسان ، فهي جزءٌ من الوحدة الكبرى الشاملة في العالم، يرى الشاعر صورته فيها وصورتها في الانسان ، حسب الروح الرمزية وقواعدها الاساسية .

يقف القاريء امام ابيات الشريف متأملاً في هذه الافكار المستترة بغلالة من الضباب الشفاف ، فهي على وضوحها يكتنفها شيء من الابهام الجميل ، فنتسائل : « كيف تخادعنا نفحات النسيم ؟ وما هو هذا الخداع ؟ والخداع من خواص الانسان ! وما هي حواشي الظلام وهل للظلام حواشٍ وما هو شكلها ؟ فالحاشية تنسب الى الثوب او الى شخصية كبيرة كحاشية الملك مثلاً · فاستعارة « الحواشي » من كائن مادي الى الظلام الذي ليس له جسم ،تثيرفينا « احلاماً » وتأملات لذيذة تدفعنا الى اكتشاف التشبيه المستتر ، الدفين تحت تلك الاستعارة اللطيفة· ان بودلير كان في عبارةاخرى قد شبه الليل بثوبٍ من « اثواب الراقصات » ، فهل قصد الشريف شيئاً من ذلك ؟ بلا ريب· وقد قال ذلك في بيتٍ آخر عند ما عارك الليل حتى لقي نفسه خارجاً عن « ثيابه الاخلاق » · ولكن اشارة «الحواشي» الى التشبيه بالثوب اروع والطف من التصريح ، وحواشي الثوب اطرافه، وهذا التلويح البديع يشير الى اواخر الليل ويمثل لنا كيف تقلص ظله الا في بعض الآفاق البعيدة وبعض جوانب الارض التي لم تصل اليها لمحات وهج الفجر ! ··· ثم لماذا استعار الشريف العبق الى النفحات ، فهل للنفحات عطر ؟ ان هنالك تشبيهاً خفياً ، فالعبق من خواص الزهور ، وهذه اللفظة تشير الى تشبيه النسيم بالزهور فاصبح يعبق كالازهار · ثم هل لكل نسيم عبقة وهل انبعثت هذه العبقات من نسيم الحبيب ام من نسيم الفجر القريب الطلوع ؟ ان الشاعر لم يصرح ولم يوضح فكرته ، كما انه لم يوضح قصده من خداع نفحات النسيم ، انما الفكرة مفهومة واضحة نراها من خلال الصور

مبدأ « الوعي الشامل والوحدة الشاملة » .

اما الشريف فانه يزاحم مالارمي في تشخيص الكائنات واعتبارها حيّة مدركة مثل الانسان، فاليك كيف يرسم لنا مشهد « زوال الليل »، وهو يقارب مشهد « زوال النهار » عند بودلير ، والفكرة على اختلافها متشابهة لانها تمثل عند كل من الشاعرين زوال قسم من اليوم ، قال الشريف في زوال الليل :

تخادعنا نفحاتُ النسيم اذا عبقت بحواشي الظلام
...وطفل الدجى في حجور البلاد يُطعمُ بالفجر مرّ الفطامِ
تزاحم انجمه للأفول والبدر في اثر ذاك الزحامِ

ان بودلير امتاز بمقابلته بين تنازع النور والظلام وتنازع العواطف في القلب ، وبفكرة حداد الليل ، ولكنه كما ترى يقصر عن الشريف من حيث كثرة الصور وتشابكها واشاراتها البعيدة . فالشريف كفرلن ومالارمي في «الوحدة الشاملة والوعي الشامل»، لم يلجأ الى ادوات التشبيه عند تشبيهه الكائنات واعمالها بالانسان واعماله ... ان فرلن شعر بصفير رياح الخريف وهي تنثر اوراق الشجر كأنها تئنّ انيناً يجرح قلبه ، فلم يلجأ الى التشبيه بل قال رأساً : « ان تنهدات قيثارة الخريف ... تجرح قلبي ... » وهكذا الشريف ، يعير حياة الانسان ووعيه الى كلما ذكر من « النسمات، والليل ، والبلاد ، والفجر ، والانجم ، والبدر ... » كما ترى ، فكلها تحيا وتعمل كالانسان ، فهي جزءٌ من الوحدة الكبرى الشاملة في العالم، يرى الشاعر صورته فيها وصورتها في الانسان ، حسب الروح الرمزية وقواعدها الاساسية .

يقف القارىء امام ابيات الشريف متأملاً في هذه الافكار المستترة بغلالة من الضباب الشفاف ، فهي على وضوحها يكتنفها شيء من الابهام الجميل ، فنتسائل : « كيف تخادعنا نفحات النسيم ؟ وما هو هذا الخداع ؟ والخداع من خواص الانسان ! وما هي حواشي الظلام وهل للظلام حواشٍ وما هو شكلها ؟ فالحاشية تنسب الى الثوب او الى شخصية كبيرة كحاشية الملك مثلاً · فاستعارة « الحواشي » من كائن مادي الى الظلام الذي ليس له جسم ، تثير فينا « احلاماً » وتأملات لذيذة تدفعنا الى اكتشاف التشبيه المستتر ، الدفين تحت تلك الاستعارة اللطيفة · ان بودلير كان في عبارة اخرى قد شبه الليل بثوبٍ من « اثواب الراقصات » ، فهل قصد الشريف شيئاً من ذلك ؟ بلا ريب · وقد قال ذلك في بيتٍ آخر عند ما عارك الليل حتى لقي نفسه خارجاً عن « ثيابه الاخلاق » · ولكن اشارة «الحواشي» الى التشبيه بالثوب اروع والطف من التصريح ، وحواشي الثوب اطرافه ، وهذا التلويح البديع يشير الى اواخر الليل ويمثل لنا كيف تقلص ظله الاّ في بعض الآفاق البعيدة وبعض جوانب الارض التي لم تصل اليها لمحات وهج الفجر ! ··· ثم لماذا استعار الشريف العبق الى النفحات ، فهل للنفحات عطر ؟ ان هنالك تشبيهاً خفياً ، فالعبق من خواص الزهور ، وهذه اللفظة تشير الى تشبيه النسيم بالزهور فاصبح يعبق كالازهار · ثم هل لكل نسيم عبقة وهل انبعثت هذه العبقات من نسيم الحبيب ام من نسيم الفجر القريب الطلوع ؟ ان الشاعر لم يصرح ولم يوضح فكرته ، كما انه لم يوضح قصده من خداع نفحات النسيم ، انما الفكرة مفهومة واضحة نراها من خلال الصور

ونعلم بعد التأمل في «حواشي الظلام وخداع النفحات» ان الفجر قريب الطلوع ، فنشعر بجمال الفكرة على غموضها ، ونتلذذ بفهمها ونحن في جوّ سحري من اجواء الخيال والاحلام .

قلنا في تحديد عناصر « الرمزية » انها تهرب من العقل والمنطق،وتظهر تحت تأثير الحس والخيال . فعبارة بودلير نزاع النهار « تحت ضغط الليل المنتصر » ، لا تخلو من ايحاء العقل والمنطق . اما الشريف فكما يتكلم رنبو عن معشوقته « الطبيعة » كأنه مع فتاة ، وكما يتكلم فرلن بخيال الاطفال فيمثل « الخريف » كشخص بيده قيثارة ، هكذا الشريف، الذي نشأت حياته بين الخيال والرموز ، يشبّه الليل، وقد تقاص ظله على الارض،بالطفل الذي ينسلخ عن امه الارض « ويطعم بالفجر مرّ الفطام » ... ان صورة « نزاع » النهار جميلة جداً ولكنها مألوفة حتى في الادب الكلاسيكي» لا سيما بعد ان تبعتها عبارة « تحت ضغط الليل » ولكن صورة الطفل في حضون البلاد ، وفطامه المرّ عن امه بواسطة الفجر تدلّ في تشابك الصور على قوة خيال جديد ، خيال سارح متجول ، خيال طفلٍ عبقري ، كخيال فرلن الذي بقي طول حياته « طفلاً » عبقريّاً كما ذكر الفونس دوده عنه. ولا شيء اروع والذ من صورة « طفل الليل » متشبثاً بأذيال امه الارض التي كان في حضنها ، فلا ينفطم او ينفصل عنها الا بمرارة ، ويا له من طعام مرّ يأكله من يد الفجر القاسي! فيقف القارىء متأملاً في أواخر الليل المتلاشي حيث لا تزال ظلاله في الاودية والآفاق البعيدة .

وقد شبه « جبران » الليل « بشخصه » فقال : « انا انت ايها الليل

فلا يأتي صبحي حتى ينقضي اجلي » ...

وكما اشار بودلير الى ظهور النجوم بهذا التشبيه الجميل ، نرى الشريف يشير الى غروبها بدون تشبيه ، فينفحنا بصورة من اسمى مولدات الخيال ، وهي صورة « تزاحم النجوم » للغروب وفي اثرها الليل . فهل تتزاحم النجوم حقيقةً وما قصد بذلك ؟ ان الاستعارة تفيد دائمًا تشبيهًا خفيًا ، فما هو هذا التشبيه العميق الذي ترمز اليه لفظة «التزاحم» . ان التزاحم لا يختص بكائن واحد كي نعرفه في التشبيه المحذوف ، كما نعلمه من لفظة « حلّق » المختصة بالطيور مثلاً ،ومن لفظة «فاح» المختصة بالزهور ، وغيرها من الاستعارات . فربما قصد تشبيهها بالجيش الجرار المتزاحم في زحفه لكثرته ، او بعصائب الطيور المنتشرة في الفضاء المتزاحمة باجنحتها لكثرة عددها ، او بقطيع الجمال المتزاحمة على الورود في يومها الخامس ، او باشياء اخرى مرسومة في خيال الشاعر ... او بكل الاشياء التي تنطبق عليها لفظة التزاحم ! لا ندري ، انما كل ما نعلمه ان التزاحم من خواص الكائنات الحية ، وان الشريف قد منح بذلك الحياة والشخصية الواعية الى كل نجمةٍ بمفردها والى النجوم بمجموعها . وهذه الصورة الفريدة تفيد ثلاث معانٍ متآلفة معًا « الكثرة ، والحركة ، والسرعة » . وقد رأينا ، وسنرى ان للشريف وثبات كثيرة من هذا النمط العالي ، الذي يشير الى صور مختلفة بلفظةٍ واحدة ، او يشير الى معانٍ متنوعة في الصورة الواحدة ، وهذا من عمل كبار العباقرة . وحسبنا تصويره « الحركة » بهذه الصورة الحية .

ويزيدها جمالاً الصورة الثانية وهي اشتراك البدر في الزحام . وهل

يزاحم البدر النجوم ؟ ان الشريف لم يقل ذلك بل قال ما هو اروع · ان النجوم يختفي ضوؤها قبل اختفاء القمر ، فالقمر لا يزاحمها ، انما هو ماشٍ في اثر ذاك الازدحام · فهنالك معانٍ بعيدة وتشابيه خفية نشعر بجمالها في اعماق نفسنا · فأي تشبيه قصد الشاعر باستعارة اشتراك البدر في ذلك الزحام؟ فهي تسيرامامه كقطيع من الغنم المتزاحم، والبدر في اثرها كالراعي الذي يتأخر عن القطيع قليلا ولكن لا ينفصل عنه ، بل يراقبه ويلحق به · وربما قصد الشاعر تشبيهاً آخر، كالجيش الزاحف والملك في مؤخرته، او غير ذلك مما تفيده صورة سير البدر في اثر النجوم المتزاحمة · فلم يصرح الشريف ، لان « الصراحة هي حماقة مبتذلة » في قواعد الرمزية ، لذلك قد اكتفى بالتلويح والاشارة ، فنشعر في اعماق الروح بجمال هذه الفكرة المبهمة والواضحة معاً من خلال الصور اللامعة · ألا يذكر القارىء انه كثيراً ما يرى سحاباً رقيقاً سائراً بسرعة في ليلةٍ مقمرة ، حيث يظهر القمر والنجوم كأنها تتحرك وتسير من وراء السحابة ؟ هذه هي « الصورة المتحركة » التي يلتقطها الخيال من بيت الشريف في تمثيله النجوم السائرة للافول ، والبدر في اثرها ·

ذكر بودلير ان ضوء النجوم كالنيران في الليل لا يزداد لهيبها الا بقدر ما يشتد الظلام · وقد اشار الشريف الى هذه الفكرة نفسها اشارةً بعيدة ، تتضمنها عبارة تزاحم النجوم للافول التي يزيد ازدحامها للغروب بقدر ما تظهر طلائع نور الفجر ، فهي تختفي مع الضوء (الشريف) وتسطع في الظلمة الشديدة (بودلير) ·

لكن الشريف يفوق بودلير في تمثيل «حركة النجوم» المتزاحمة للافول والزحام في الافرنسية يتضمن معنى فعلين معاً se heurter et se presser وتأمل في جمال صورتها المترجمة :

Les étoiles se heurtent en se pressant...

وتذكرني هذه الفكرة بصورة بول فور الشاعر الرمزي في وصف نجوم الليل leurs reflets se heurtent التي تزدحم اشعتها المنعكسة وتعثر بلطف بعينيك.

ان صور البيت الاول في تمثيل زوال الليل هي اسمى من صورة «الاحتضار» عند بودلير التي طالما ذكرها الشعراء، كما ان الشريف ذكرها في مواضع اخرى، وقد اتى بصورة ادق من معنى الاحتضار، قال : «والليل لافظٌ حشاشته» La nuit expirait,.... exhalait son dernier soupir ، فان هذا البدوي قد ابدع بخياله العبقري اجمل الصور التي وردت عند كبار شعراء الافرنج، واليك ترجمة البيت الاول :

Les mouvements parfumés de la brise cherchent à nous tromper en s'exhalant aux bordures de la nuit !

تخادعنا نفحات النسيم اذا عبقت بحواشي الظلام

٤ — بين والشريف وفرلن تمثيل الزهرة الحبيبة عند الشاعرين

قد مرّ ان الرمزية ترينا صفات الانسان في كل ما حولنا، وها ان فرلن يحدثنا عن زهرة «الاداليا» فيخاطبها كأنها فتاة حبيبة، ويقول: «ايتها الزهرة السمينة والغنية، انه لا يخفق حولك شيء من العطر، انما الجمال الصافي

في جسمك يبسط بهدوء انسجامه المؤتلف الذي لا عيب فيه . انت لا تعرفين حتى رائحة الجسم ، تلك الرائحة التي على الاقل تنشرها (الفتيات) اللواتي يذهبن لتقليب اعشاب الحقل، وتجلسين على عرشك صنماً لا يحس ولا يكترث ببخور المديح »

فانظر كيف يُلبس الزهرة خواص الانسان في كل ما ذكره، وانظر الى تلك الصور الخافقة « لم يخفق العطر حولك ... الجمال الصافي يبسط انسجامه المؤتلف ... تجلسين على عرشك ... لا تكترثين ببخور المديح» حيث يمنح الشخصية والحياة الى الزهرة الحية الحبيبة .

وقبله بالف عام كان الشريف يخاطب « زهرته » الحية الحبيبة بهذه النفحات العالية :

يا زهرة الغوطتين تبخل بالبشر ... وما مسّ ارضك العدمُ
كم فيك من مهجةٍ معذبةٍ ... هجيرها بالنسيم يلتطمُ
ومن غصونٍ على ذوائبها ... يزلق طلُّ الرياض والديمُ

ان فرلن يرى في الزهرة صورة الفتاة الحبيبة ، والشريف يرى صورة حبيبته في الزهرة ، كما قال مالارمي : « الرمز هو ان نوحي كائناً محسوساً لكي نظهر فيه حالة نفسية انسانية ، او ان نرى كائناً محسوساً فنستخرج منه حالة نفسية في الزهرة بسلسلة تفكير لاكتشاف ما بيننا وبينه من الروابط» فان. فرلن يُظهر حالة نفسية في الزهرة طبقاً للفقرة الاولى ، والشريف يستخرج من الزهرة حالة نفسية كحبيبته ، مظهراً ما بين الزهرة وحبيبته من الروابط طبقاً للفقرة الثانية . فحبيبته تبخل بالبشر وبالوصل بدون سبب

والزهرة تبخل ايضاً وما مسّ العدم ارضها الخصبة ، وحبيبته تجمع بين لذة الحب وطلاوته ونداه وبين نار الهجر وجفافه ، كما ان الزهرة يلتطم نسيمها الندي بالهجير المحرق، وحبيبته يزلق عليها ندى الحب ورشاش اللذة كما يزلق الندى (الطلّ) ورشاش الديم على ذوائب الزهرة.

يرى القارىء ان ابيات الشريف على قلة الفاظها تفوق عبارات فرلن بكثرة الصور المتشابكة والتلويح البعيد : «الزهرة تبخل البشر ... العدم يمس الارض ... هجير المهج يلتطم بالنسيم ... على ذوائب الغصون يزلق طلّ الرياض ...» فقد منح الشخصية والحياة لكل اسم « للزهرة البخيلة ، والعدم الذي يمس الارض ويلمسها ، والمهجة المعذبة المتألمة ، والهجير الذي يلتطم ويصطدم ، والغصون التي لها ذوائب ، والطل الذي يزلق : فالبخل ، والمسّ ، والعذاب ، والالتطام ، والذوائب ، والزلق ، كلها من خواص الانسان والكائن الحي ، وكلٌ منها يحمل صورة التجريد او المجاز العقلي . ومع اعجابنا برقة الصور في « بخل الزهرة بالبشر ، والعدم الذي يمس الارض qui effleure la terre ، لا يجد القارىء بداً من الوقوف والتأمل امام «هجير المهج الملتطم بالنسيم»

Les cœurs tourmentés dont la chaleur la plus forte du midi se heurte à la brise....

فكل لفظة صورة ، الهجير في المهج نيرانها المشتعلة وآلامها ، والنسيم حنان الحبيب وقرب وصاله ولذة لقائه ، ويلتطم اي يلتقي فيتلطف ، لان النسيم يلطف الهجير كما يلطف الوصال نيران القلب . كذلك صورة طلّ الرياض الذي يزلق مع رشاش الديم المطر الهادىء على ذوائب الغصون،

la rosée qui glisse... . ان تلك الصور هي من ارقى مولدات شعراء العالم، ويجدر بشباب العرب المثقفين ان يعجبوا بقوة هذا الخيال الراقي وبهذه الصور الرائعة كما يعجبون بصور شكسبير وغوته وهيغو وادغاربو وغيرهم من امراء البيان العالمي.

وليراجع القارىء الابيات الثلاثة بتروٍ كي يقف امام تلك الاشارات اللطيفة، العميقة المعنى والبعيدة الخيال على قربها من الفهم فهي قريبة الادراك واضحة، ولكنها غير صريحة تبرز الفكرة فيها من خلال الاحلام. فتتعاقب الصور عن طريق الترشيح في الاستعارة، فيخاطبنا بلغة الحس والخيال والاحلام بدل لغة العلم والمنطق عن طريق العقل.

أن عبارة فرلن للزهرة « انت تجلسين على العرش » تشير باستعارة «العرش» الى تشبيه محذوف تقديره انها تتباهى « كالملكة » بين الزهور التي حولها، لان العرش من لوازم الملوك. وهكذا عبارة الشريف « هجيرها يلتطم بالنسيم » تتضمن تشابيه كثيرة في استعاراتها الجميلة تستغرق صفحةً كاملة، ونلخص تلك المعاني والتشابيه كما يلي : « ان المهج المعذبة المتألمة من فراق الحبيب تحترق كما تحترق الارض في ساعة الهجيرة اي في اشد ساعات الحر عند الظهر، حيث يبدو وهج الحر من قوة اشعة الشمس متموجاً كالسراب، فتحاكي تموجاته امواج البحر بقوتها، وهذه الامواج النارية تلتطم بموجات النسيم البليل الذي يلطف حدة حرها، وما هذه الارض سوى المهج المعذبة، وما هذه الامواج النارية عند الهجيرة سوى امواج الشوق والاضطراب في القلب المتألم، وما هذا النسيم المحيي سوى لذة

الاجتماع بالحبيب التي تفرج وتطفي لهيب القلب الخ···» هذه هي التشابيه التي تتضمنها استعارات الكلمات الثلاثة الساحرة «هجيرها يلتطم بالنسيم»

ولكي نسبر غور عبقرية الشريف الجبارة ، سنحلل الصور والمعاني المجازية الكامنة في لفظة « هجيرها » وهي لفظة واحدة تحتوي اثنتي عشرة صورة بيانية ، وهي معجزة من معجزات البيان العالي والخيال المبدع :

لفظة واحدة تحتوي ١٢ صورة بيانية

ولكي يدرك القارىء قوة الصور البيانية المتنوعة في عبارة « هجيرها بالنسيم يلتطم » التي سنحللها ، فلا بد له من الاطلاع على البحث الدقيق « الصورة مقياس العبقرية » (ص ٢٤٠ وما يليها) ، حيث ورد ان اللفظة الواحدة قد تتضمن اكثر من صورة واحدة ، وان شاعرية العبقري بامكانها ان ترسم عدة صور متميزة في الكلمة الواحدة حسب المكان الذي تحتله في العبارة· فالصور البيانية المسندة الى « الهجير » في هذه العبارة تبلغ اثنتي عشرة صورة ، واليك تفصيلها :

١ً — الصورة الاولى استعارة «الهجير» وهو اشد اوقات الحر المنبعث من اشعة الشمس عند الظهر · وهجير القلب صورة تأويلها حر القلب وناره ولهيبه · فاستعمال لفظة الهجير مجازاً بدل « الحر والنار » يكوّن الصورة الاولى·

٢ً — ان قولهم « حرّ القلب او نار القلب ولهيبه » هو معنى مجازي ايضاً ، تأويله آلامه واضطرابه وشدة شوقه وحنينه ، لأن القلب ليس له

حرّ او نارٌ او لهيب ، انما شبهوا شدة المه واضطرابه بالنار والحر واللهيب ، ونابت الاستعارة عن ذكر التشبيه . فهذه الكناية او الاستعارة « الحرّ للقلب » هي الصورة الثانية . وقد يظن بعضهم ان الصورتين هما صورة واحدة ، ولكن من يتأمل قليلاً يدرك انهما صورتان متميزتان . فان « حرّ القلب او ناره او لهيبه » هو استعارة ، métaphore وذلك لاستعمال الحرّ واللهيب والنار مجازاً بدل آلام القلب واضطرابه . فنار القلب او حرّه صورةٌ اولى . ولكن عندما نقول : حرّ القلب «الذي يشبه حرّ الشمس الشديد عند الهجيرة » نضيف الى الصورة الاولى « حرّ القلب » معنى جديداً مجازيًا او صورة جديدة ، أي التشبيه بحرّ الشمس الشديد عند الظهر . وهذا التشبيه المحذوف قد اشار اليه الشريف بلفظة « هجير » فمن الطبيعي ان ينتج عن ذلك صورة جديدة لهذا المعنى الجديد المحذوف . فان «حر القلب وناره ولهيبه وسعيره الخ (صورة اولى) الذي يشبه حرّ الشمس الشديد عند الظهر (صورة ثانية) ، لان كل تشبيه محذوف يحسب في علم البيان صورةً بيانية تدل عليها اللفظة المستعارة . والا فما الفرق بين حرّ القلب وهجيره ؟ وهل نجد في « حرّ القلب وناره ولهيبه» المعاني الشعرية الكامنة في استعارة « الهجير للقلب » ؟ ! وعلى فرض تسليمنا بالصورة الواحدة ، فلا ريب ان هذه الصورة تعدّ من الصور القوية التي تتحلى بمعنيين مجازيين واذا لم نعتبرها صورتين فلا بدّ من الاعتراف انها تحوي معنيين مجازيين ، وتدعى صورة مزدوجة او استعارة مضاعفة .

٣ً — ان نسبة الهجير الى الضمير المؤنث الراجع للمهج (هجيرها)

تتضمن شأن كل استعارة تشبيهاً محذوفاً تقديره « كالجوّ الملتهب او كالارض الملتهبة في حرّ الشمس الشديد » ، لأن حرّ الهجير من خواص الجو الارضي، وهو اشد ساعات الحر على الارض . فكما ان قول فرلن للزهرة « تجلسين على العرش » يتضمن تشبيهها بالملكة لان العرش من خواص الملوك،

وكما ان قولنا « عطر الفضيلة » يتضمن باستعارة العطر تشبيه الفضيلة بالزهرة ، كما ترى في كتب البيان، هكذا قولنا « هجير المهج» يفيد بهذه الاستعارة تشبيه المهج بالارض الملتهبة في حرّ الشمس او بالجو المضطرم. فتشبيه المهجة المعذبة بالارض المضطرمة يكوّن الصورة الثالثة.

٤ — ان اسناد الالتطام الى « الهجير »هو استعارة جديدة تفيد تشبيه الهجير بالامواج المائية ، لان الالتطام ينسب في الاصطلاح الى موج البحر او النهر ، ونسبة « الالتطام » الى الهجير افادت تشبيه الهجير نفسه بموج البحر . ومعلوم ان وهج الهجير يتراءى للعين كأنه ماء متوجرج او امواج متلاطمة . وقد ذكر الشريف ذلك في مواضع كثيرة منها قوله :

لمن الحدوج تهزهنّ الاينق والركب يطفو في السراب ويغرقُ

فالطفو والغرق لا يحدثان الا في المياه الغزيرة التي يغرق الركب في امواجها . بيد ان استعارة الالتطام الى الهجير وان تكن اقلّ صراحةً ووضوحاً فهي الطف اشارة وابعد خيالاً تخلق فينا الاحلام والتأملات لندرك الرابطة بين الاستعارة وبين التشبيه المحذوف الذي تشير اليه تلك

الاستعارة ، حيث يرى القارىء بعد «التأمل» العلاقة الخفية بين وهج الحرّ وامواج السراب وبين امواج المياه المتلاطمة وهذه هي الصورة الرابعة.

٥ً — ان الالتطام من خواص الكائن المادي الذي له جسمٌ وجرمٌ محسوس ، والحال ان « الهجير » ليس له جسمٌ او جرمٌ انما هو حالة الحرّ الشديد ومظهر من مظاهر الطبيعة ، فلا يجوز ان يحدث الالتطام الاّ بين جسمين . فأسناد « الالتطام » الى الهجير صورةٌ بيانية « التجسيم » تقوم بمنح الكيان المحسوس والجسم الملموس لما ليس له جسمٌ . كما ان « اللطم » وفروعه التلاطم والالتطام من خواص الانسان الكائن الحي : « لطمه بيده لطمةً » . انما امتد استعمالها على سبيل المجاز لغير الانسان ولكل كائن ذي جسم ، ذلك ما يدعونه المجاز العقلي او الاستحضار في علم البيان ، كما يقال : ضايقني الحرّ او قتلني الحرّ ، فالمضايقة والقتل من خواص الانسان والكائن الحيّ ، فاستعملا لغير الانسان مجازاً ، كما ينسبون مجازاً « اللطم » ومتفرعاته الى غيرالانسان . فمنح « الجسم » للحرّ لكي يصطدم ويلتطم ، ومنحه الوعي والادراك لكي « يلطم ويلتطم » يكوّن صورتين التجسيم «والاستحضار» ، ونعتبرهما صورةً واحدة ، لان الواحدة تندمج في الثانية . وهذه هي الصورة الخامسة.

٦ً — ان اعتبار هجر الحبيب هجيراً للمهج يفيد معنىً مستتراً ، وهو ان لقاءه عكس الهجير اي ربيع المهج او صباحها الندي او ليلها الرطب ومساؤها البليل او فجرها المنعش . وهذا المعنى لا يخفى على الاديب ، لان قولك لشخص « انك شجاع وانت سكران » معناه انه جبان في حالة الصحو ، وقولك له « انت كريم باللسان » يخفي معنىً مستتراً تقديره انه

بخيلٌ عند الفعل، وقولك لحبيبك «فراقك لهيبٌ لفوءادي» يخفي معنىً مستتراً تقديره «وقربك ندى الفوءاد وثلجه»، لذلك قالوا اثلج فوءادي بمعنى ارتاح وسرّ اي عكس لهيب الفوءاد وحره وهجيره. وهذا هو المعنى الخفي الذي تشير اليه عبارة الشريف. وقد قال في موضع آخر بهذا المعنى نفسه لحبيبته :

انت النعيمُ لقلبي والشقاء له فما امرّك في قلبي واحلاكِ

وهذا المعنى الصريح «قربكِ نعيمٌ لقلبي وجفاوءك جحيمٌ له»، قد اورده الشريف عن طريق الايجاز والاشارة عندما سمى بخلها بالبشر «هجيراً للقلوب»، والمعنى المتمم له «ان جودها به هو ربيع القلوب او صباحها المندّى ومساوءها الرطب» وهذا «الكلام الجامع» الذي يجري مجرى المثل والذي يشير الى المعنى بايجاز، ويتضمن معنىً مستتراً ملازماً للمعنى الظاهر، هوالصورة البيانية السادسة.

٧ً — صورة المطابقة او المقابلة بين الهجير والنسيم، وهي واضحة فلا حاجة لشرحها.

٨ً — صورة «التضمن» في المجاز المرسل، اى التعبير عن الكل باحد اجزائه، لان المهجة هنا بمعنى الانسان، فحرّ المهجة وآلامها واضطرابها معناه آلام الانسان صاحب المهجة، لان المهجة بنفسها لا حرّ لها ولا آلام ولا اضطراب. وهذا واضح ايضاً.

٩ً — ان العبارة كلها من نوع الكناية والتلويح، دون التصريح، فعوض ان يقول لها الشريف «اعراضك عني بوءلمني»، فقد استعمل

الكناية والتلويح فنفحنا بهذه الصور الحية التي حللناها.

١٠ً — الصورة البيانية العاشرة هي الاستفهام مع التعجب في العبارة. ولما كانت لفظة الهجير لها المكانة الرئيسية في العبارة، فالتعجب يشملها حتماً، ومن المعلوم ان التعجب من الصور البيانية المؤثرة في النفس

١١ً — ان العبارة تتضمن ايضاً معنى الطلب والاستعطاف والتمني، فان استفهامه وتعجبه من بخلها بالبشر بدون سبب وجفائها بدون موجب، يحسب براعة في الطلب واستعطافاً، وقصده بذلك واضح اي «طالما لا داع لبخلك بالبشر وبالوصل فلماذا هذا البخل وهذا الجفاء؟ فجودي بهما لان قربك نعيمٌ ونسيم، وجفاؤك جحيمٌ وهجير. وهذا الطلب الناعم البارع، والاستعطاف اللطيف المسمى بالافرنسية déprécation هو الصورة البيانية الحادية عشرة. وقد حدد علماء البيان براعة الطلب بقولهم: «هي ان تشير الى الحاجة في نفسك تلويحاً لطيفاً بدون تصريح ...» وهل الطف من عبارة الشريف في براعة الاستعطاف والطلب بهذا التلويح الناعم الرقيق؟ كقولك لصديق: ليس عندي زاد ولا ماء فهو طلب لطيف للماء والزاد.

١٢ً — ان لفظة «الهجير» المستعارة لم تأت هنا وحدها، او في عبارة مستقلة، ولكن لها اتصال وثيق بالمعاني السابقة وباستعارات البيت الاول. فقد شبه حبيبته بالزهرة ذات الارض الخصبة، ثم اتى بالهجير تتميماً للاستعارات السابقة، وهذه الصورة تدعى في علم البيان التوشيح في الاستعارة او ما يقاربها كالتفريع والاستتباع. ولا ريب ان ايراد لفظة «الهجير» في هذا المكان بعد الاستعارات السابقة كمعنى تابع وصورة

متماسكة بالصور الاولى يدل على قوة خيال وبعد تفكير ، بعكس ايرادها وحدها او في عبارة مستقلة · فايراد لفظة «الهجير» مترابطة بالصور السابقة هو الصورة الثانية عشرة اي صورة التوشيح في الاستعارة أو ما يقاربها من صورة التفريع والاستتباع ، لان هذه الصور متقاربة في جوهرها كما ترى في الامثلة المنشورة في كتب البيان

هذه هي عبقرية الشريف المدهشة التي على ما نعتقد تضرب الرقم القياسي بين شعراء العالم في بعد الخيال وقوة الصور، هذا الخيال الجبار الذي يزحم اكثر من عشر صور في لفظة واحدة· وكيف لا تخلق فينا الاحلام والتأملات هذه اللفظة التي تعج بهذه الصور المتزاحمة : استعارة الهجير بدل الحر، واستعارة الحر للقلب بمعنى اضطرابه وآلامه ، وتشبيه المهجة المعذبة بالارض المضطرمة في حر الشمس الشديد، وتشبيه موج السراب وحر الهجير بموج البحر ، وتشخيص «الهجير» بمنحه الجسم والادراك لكي يلتطم، واخفاء معنى مستتر مع الاشارة اليه في المعنى الجامع ، ومطابقة الاضداد او المقابلة بين الهجير والنسيم ، والتضمن في المجاز المرسل اي التعبير عن الكل بالجزء ، وعن الانسان بالمهجة ، والكناية والتلويح دون التصريح، والاستفهام مع التعجب، وبراعة الطلب والاستعطاف· وقد كان بالامكان اضافة صور اخرى كالتصرف وائتلاف اللفظ والمعنى والاشباع والتلافي، ولكن هذه الصور البيانية تشمل الابيات الثلاثة· فقد ابدع الشريف في كل من صور التصرف، والاشباع ، وائتلاف اللفظ والمعنى والتلافي»· ونكتفي بتحليل صورة التلافي ، وهي واضحة لا سبيل لانكارها ، وقد حددها علماء

البيان بقولهم : « التلافي ان يتدارك الأديب حجج مخاطبه فيفندها سلفاً » . واستشهدوا بقول المتنبي وقد شاء ان يتدارك حجة اخصامه الذين ربما يحتجون انه لم يمدح ويشكر الاّ لاجل ما ناله من العطايا ، فقال :

وما شكرت لان المال فرحني سيان عندي اكثار واقلالُ
لكن رأيت قبيحاً ان يجادلنا وانا بقضاء الحق بخال

حيث تدارك سلفاً وفند حجة مناظربه . ولكن اين هذا التلافي المعتاد المبتذل الذي طالما كرره الشعراء قبله ، من تلافي الشريف المدهش؟ والفرق عظيم من حيث الروح الشعرية بين بيتي المتنبي الجامدين وبين ابيات الشريف الساحرة فقد تدارك حجة حبيبته الزهرة بقوله «لماذا تبخلين بالبشر وما مسكِ العدم » ؟ لان البخل يعذر صاحبه في حالة القلة والعدم ، اما انتِ فلا حجة لك في بخلك لان ارضك خصبة لم يصل اليها المحل » . وقد جاء « التلافي » مشبعاً مكرراً في البيتين التاليين حيث قال لها : « لماذا تعذبين مهجنا بحرّ الهجير وعندك النسيم البليل المنعش ؟ فكل حجة يمكن ان تفتكري بها هي واهية لا اساس لها ... وهذا الحر ايبس مهجتنا بجفافه ، وعندك ما يزيل هذا الجفاف ، عندك طلّ الرياض والديم ، الندى الغزير والمطر الخفيف الدائم الذي يروي الارض الجافة والعشب اليابس ، اي المهج اليابسة الجافة . فكل حجة يخطر لك ان تتسلحي بها هي باطلة ومرفوضة سلفاً . » وهكذا الشريف تدارك حجة حبيبته وفندها قبل ان تفوه بها ، وذلك التلافي اورده بطريقة شعرية تجمع بين جمال الدليل المفحم وجمال الخيال والصور الشعرية الحائرة . فاين هذا التلافي الشعري الساحر من تلافي المتنبي الذي طالما لاكته السن الشعراء قبله . وقد

استشهدت بهما كتب البيان على جمودهما وخلوّهما من الصور الشعرية العالية مع ان التلافي الشعري يجب ان يكون مزيناً بالصور الشعرية الجميلة بعكس التلافي النثري · وهل من صورة في قوله : وما شكرت لان المال فرجني ··· سيان عندي اكثارٌ واقلال ! ··· ولولا الاستعارة في الكلمة الاخيرة « بخّال بالحق » لكان البيتان خاليين من كل صورة شعرية، بعكس ابيات الشريف الطافحة بالصور ·

اعتراض

ربما يعتقد القاريء انه بالامكان اختصار عدد الصور في لفظة «الهجير» عند الشريف ، والجواب انه لا يمكن ان نحذف صورةً واحدة دون ان نشوّه العبارة كما بسطناه عند ذكر كل صورة بمفردها · فلو وضع الشريف لفظة « لهيب » بدل الهجير يعتقد بعضهم ان البيت يبقى على جماله وعلى صوَره · والحال انه بذلك يخسر الشريف اربع صور : الاولى والثالثة والسادسة والسابعة، اذ يزول معنى التشبيه بحر الشمس عند الهجيرة، وتشبيه المهجة المعذبة بالارض المضطرمة تحت نيران الشمس ، وفكرة الصباح الندي او المساء البليل المعاكسة للهجير ، ومطابقة الاضداد بين الهجير والنسيم · فان قوله « لهيبها بالنسيم يلتطم » مع محافظته على الوزن والمعنى يفقد اربع صور جميلة ، لان اللهيب لا يحتوي سوى صورة واحدة هي استعارة النار للمهجة ، ولا يمكن ان ننسب اليه صورة مطابقة الاضداد مع النسيم ، لان النسيم يوافق اللهيب ويزيده استعاراً ، بعكس الهجير فان النسيم يلطفه او يميته لانه ضده ، كذلك بقية الصور · واذا ابدل الشريف

لفظة « يلتطم » بلفظة « يخمد او ينطفيء » وقال « لهيبها يخمد في النسيم » لخسر الشريف ثلاث صور ايضاً : الرابعة وهي تشبيه امواج الحر في القلب بامواج البحر المتلاطمة مما لا نجده في لفظة يخمد ، والصورة الخامسة التي تجسّم الهجير وتمنحه الشخصية لكي يلتطم « جسمه » بالنسيم ، والتاسعة حيث يتضاءل جمال الكناية والصور التي كانت تزين عبارة « التلويح » الاولى واشاراتها البعيدة . هذا فضلاً عن ايجاد معنى متنافر مع الصورة لان اللهيب لا يخمد في النسيم بل يزيد استعاراً ، بعكس الهجير الذي يموت حره في النسيم ، سواء كان النسيم الحقيقي او نسيم الحبيبة ، فالمعنى يناسب النسيمين ، اما « الخمود » فهو يتنافر مع الجهتين . فلا يمكن ان نحذف صورة من بيت الشريف دون ان نشوّه جمال الصور والمعاني . فبابدال هاتين الكلمتين يخسر الشريف سبع صور ، فلا يبقى سوى خمس صور من اثنتي عشرة . ولو اورد الشريف عبارته منفصلة عن الصور السابقة وغير مشتبكة بها لخسر صورتين ايضاً : صورة التفريع او الترشيح في الاستعارة ، وصورة براعة الطلب والاستعطاف حيث يزول هذا المعنى اذا فصلت العبارة عن البيت الاول . وهكذا لا يبقى سوى ثلاث صور : استعارة اللهيب للمهجة ، والتعبير عن الكل بالجزء اي بالمهجة عن الانسان وصورة الاستفهام والتعجب ، فيرى القارىء ان الشريف ماهرٌ باختيار الالفاظ الشعرية عن دقة شعور وقوة خيال لا يباريه فيهما احد ولو لم يكن له غير هذه الرائعة الخيالية لنسبنا كثرة الصور في عبارته الى الصدفة ، ولكن له وثبات لا تحصى من هذا النمط العالي ، كيف لا وهو استاذ بيان ، ورئيس حلقة ادبية او مدرسة جامعة ، يجمع بين الشاعرية العميقة والتفنن في مداعبة الصور البيانية والخيال

الساحر ، فيزحم اثنتي عشرة صورة في اللفظة الواحدة

مكتبة السيد محسن الامين
العاملي الشهير بالشهرستاني
١٣٦٠ هجرية - ١٩٤١ ميلادية

امثلة لشكسبير وغوته وفرلن وصالاحي

وربما يعترض احدهم ايضاً انه اذا حللنا لفظة لأي شاعر كبير على طريقة تحليل صور « الهجير » ، نجد لكل لفظة بضع صور كما وجدنا صوراً مختلفة في لفظة «الهجير» للشريف . فنجيب باحالة القارىء على بحثنا «الصورة مقياس العبقرية» (ص ٢٤٠) ، حيث ذكرنا ان الشاعر العبقري يلبس الكلمة الواحدة صوراً مختلفة من مولدات الخيال العالي . انما الصورة وجدت مملكتها الغنية في الادب الرمزي حيث تكتسي اللفظة الواحدة عدة صور . فهذه عبارة من عبارات شكسبير الجميلة : « ليست الحياة سوى زهرة . اغتنموا الساعة التي تمرّ ، لان الحب متوّج بالزهور الاولى من الربيع »

فلفظة « حياة » لا تحتوي سوى صورة واحدة هي تشبيهها بالزهرة . اما لفظة الحب فهي تتضمن اربع صور جميلة : الاولى تشخيص الحب ومنحه الشخصية لكي « يلبس التاج » ، الثانية تشبيهه بالملك ، لان التاج من خواص الملوك ، الثالثة المقارنة بين تاج الملك وتاج الحب ، او بعبارة اخرى تشبيه زهور الربيع بذهب التاج وما يزينه من حجارة كريمة (وسنعود لتحليل هاتين الصورتين) ، الرابعة صورة التفريع او الترشيح في الاستعارة لان لفظة الحب المتوج بالزهور ترتبط بالاستعارة السابقة « الحياة زهرة » . فلفظة « الحب » في عبارة شكسبير الجميلة لا تتضمن سوى اربع صور فقط بينما لفظة «الهجير» عند الشريف تتضمن اثنتي عشرة صورة . وربما يعتقد

القارىء انه بالامكان ضم صورة خامسة اليها وهي براعة الطلب، ولكن ذلك غير ممكن، لان هذا الطلب معبر عنه بلفظة صريحة مستقلة اي غير مسندة الى « الحب » . وبراعة الطلب يجب ان تكون تلويحاً كعبارة الشريف، لا طلباً صريحاً كقوله : « اغتنم الساعة التي تمر ...»

واليك العبارة الثانية المنسوبة الى شكسبير وهي من اروع ما قيل في الموضوع «لو اخصبت دموع المرأة ، لنبت مكان كل دمعة افعى» . فاللفظة الرئيسية التي تزدحم حولها الصور هي «الدموع» دموع المرأة . فالفكرة قوية والخيال رائع ، انما لفظة « الدموع» لا تتضمن سوى ثلاث صور بيانية . الاولى استعارة الخصب للدموع وهي تفيد تشبيه دموع المرأة بالارض المخصبة، الثانية تشبيه نبات الارض او زهورها في حالة الاخصاب بماذا ؟ بالافاعي، حيث ينبت افعى في محل كل دمعة . وهي من الصور البيانية الساحرة . الثالثة هي صورة المقابلة بين دموع المرأة وما فيها من خبث ودهاء وضرر ، وبين الافاعي وما تختص به من صفات الشر والخراب والضرر . وهنالك صورة رابعة تدعى في علم البيان « المزاوجة » وهي "الشرط وجوابه (Condition) . ونلفت نظر القارىء اننا لا نقصد تفضيل معاني الشريف على معاني شكسبير القوية ، انما قصدنا بيان كثرة الصور في اللفظة الواحدة عند الشاعرين ، وكثرة الصور لا تعني سمو الفكرة وعمق المعنى العائد للعقل، بل سمو الخيال وبعد مراميه : وهذا الخيال وهذه الصور المتشابكة من ميزات « الرمزية »

غوته شاعر المانيا الاكبر

عاد لنسيوس من معاركه ورحلاته حاملاً الى الملكة كنوزاً ثمينة فقال لها : «ها اني اضع على قدميك حصاد معاركي العديدة الدامية» (رواية فوست) . ان اللفظة الرئيسية التي تزدحم فيها الصور في عبارة غوته شاعر المانيا الاكبر هي « الحصاد » المتضمنة اربع صور بيانية : الاولى استعارة الحصاد للمعارك الدامية، وهي تعني تشبيه معاركه وجهوده بالزرع، فالكنوز الذهبية التي وجدها هي حصاد ذلك الزرع ، اي نتيجته كما ان الحصاد هو نتيجة الزرع ، الثانية المقابلة بين الكنوز الثمينة وبين حبه للملكة وحاجته الى رضاها ، فهذه الكنوز الذهبية الثمينة ، هذا الحصاد الثمين ، هو شيء تافه حقير امام عظمة محبتها ، لذلك وضع كنوزه «على قدميها» ، لان كنوز الدنيا هي دون كنز حبه لها . الصورة الثالثة التلويح حيث اكتفى بالاشارة دون التصريح ولم يذكر الكنوز بل « الحصاد » باشارة لطيفة . الرابعة صورة الاستتباع، لان استعارة الحصاد مرتبطة باستعارة سابقة وبمعنى سابق حيث قال لها البطل لنسيوس صاحب الكنوز : « ان هذه الكنوز تصفر امام حمرة خديك» .

وهذه عبارة ثانية له في نفس الرواية : « اذا جاء النهار النقي الصافي يبتسم لحظة واحدة ، فان الليل يغمرنا بدوره في حجب الاحلام الكثيفة» .

ان لفظة «النهار» تلعب الدور الرئيسي في عبارة غوته بلسان فوست، كما لعبت لفظة «الهجير» دورها الرئيسي في عبارة الشريف . ولفظة «النهار»

تتضمن خمس صور بيانية : الاولى تشخيص النهار فهو يجيء ويبتسم كالانسان ، الثانية استعارة « النقي الصافي » الراجعة للنهار ، فتفيد تشبيهه بالاجسام النقية الصافية كالبلور او غيرها مما حولنا ، الصورة الثالثة صورة المجاز المرسل في قوله : « النهار يبتسم » فالذي يبتسم ليس النهار بل الذين يعيشون في ذلك النهار ، من قبيل تسمية الشيء بظروفه . وقصد الشاعر ان النهار يسبب لنا الابتسام اي وسائل السرور كما يقال ابتسمت الدار اي اصحاب الدار ، وابتسمت السهرة اي الذين في السهرة ، او ان السهرة سببت الابتسام والسرور للذين سهروا . . .

الصورة الرابعة ، استعارة « النهار » بدل صفاء النفس وغبطتها بعكس الليل اي ظلمة النفس واضطرابها وغمها لان النور رمز صفاء الامور ، والليل رمز ارتباكها ، الخامسة مطابقة الاضداد بين النهار والليل .

وقد اجتهدنا ان نجد في عبارات غوته الخالدة لفظةً تحتوي اكثر من سبع صور فلم نجد كما وجدنا في شعر الشريف ، ونكرر القول اننا لا نقصد تفضيل الشريف على شكسبير وغوته من حيث سمو الافكار ، بل من حيث كثرة الصور فقط ، لان كثرة الصور وتشابكها من مزايا الشعر الرمزي .

فرلن

ان اللفظة الواحدة المتضمنة بضع صور هي قليلة في الادب الكلاسي والواقعي ، وتكثر في الادب الرومنطقي الخيالي عند كبار الشعراء فقط ، اما في الادب الرمزي فهي كثيرة جداً لان الرمزية باستعاراتها الكثيرة

تشبّه الشيء الواحد باشياء كثيرة متنوعة ، وكل تشبيه هو صورة سواء كان ظاهراً او مستتراً بالاستعارة · فهذه عبارة فرلن مخاطباً الزهرة : « ان الجمال الصافي في جسمك يبسط بهدوء انسجامه المؤتلف الذي لا عيب فيه» · فلفظة « جمال » تتضمن ثلاث صور : الاولى التشخيص والتجسيم باستعارة الجسم وفعل البسط وهما من خواص الكائن الحي ، وفي الوقت نفسه يشبهه بالمساء الصافي ، لان لفظة serein في اصلها من خواص المساء ، فاستعارة الصفاء للجمال هي الصورة الثانية ، وبينما يشبهه بالانسان وبالمساء اذ نراه يشبّه بالموسيقى ، لانه يبسط انسجامه المؤتلف (accords) وهي الصورة الثالثة ، فقد شبّه الجمال بثلاث اشياء مختلفة في آن واحد · واليك عبارة ثانية لفرلن : « ان روحي المرّ يطير على البحر بجناح قلقٍ مجنون » فلفظة « روحي » تتضمن ثلاث تشابيه او ثلاث صور : « تشبيهه بالطير (استعارة يطير) ، وتشبيهه بالمآكل والمواد المرة (استعارة المرارة للروح) ، وتشبيهه بالانسان (التشخيص والتجريد) باستعارة القلق والجنون الى جناحه والصورة الرابعة من المجاز المرسل بالكلام عن الكل بالجزء (جناحه) ، فليس القلق والجنون في الحقيقة للجناح بل لصاحب الجناح « للروح القلق المجنون »·

ان فرلن رصين في خلق الصور التي يوردها في ميزان الخيال والفكر معاً · امّا مالارمي فانه قلما يترك في صوره اثراً للفكر ، بل يبرزها تحت تأثير الخيال والحس الباطن · وتأمل في الصور الراجعة الى « السجن » في وصف الضباب الذي سبق تحليله (ص١٤١) ، حيث قال : «وهذا السجن

الدخاني التائه فليطفىء برهبة ذيوله السوداء الشمس المصفرة المائتة في الافق). فقد شبه الضباب بامور مختلفة في نفس العبارة بواسطة الاستعارات ١ً بالسجن ٢ً بالدخان ٣ً بالانسان التائه الهارب (السجن التائه) باستعارة الهرب واتيه الى السجن ٤ً بالثوب الذي له ذيول ٥ً بالريح او بالانسان اللذين لهما خاصة الاطفاء، فالانسان يطفىء والريح تطفىء، وهو في الاصل من خواص الانسان (الشخصية والاستحضار) تلك صورٌ مصدرها التشبيه المحذوف عن طريق الاستعارة. والصورة السادسة هي المقابلة بين ضدين، بين ظلام الضباب والدخان وذيوله السوداء، وبين نور الشمس المائتة... والسابعة صورة التفريع والاستتباع او الترشيح في الاستعارة، لارتباط هذه الصور بما قبلها، حيث خاطب الضباب قائلاً: «تصاعد ايها الضباب وصب رمادك...» الثامنة صورة التلويح والاشارة بالكناية اللطيفة، فهذا المعنى الصريح «الضباب يحجب نور الشمس الغاربة» قد اورده على ذلك الشكل من الصور المتشابكة التي تلوّح الى المعنى تلويحاً. ويمكن ان نضيف ايضاً صورة تاسعة، وهي استعمال الامر والطلب بدل الاخبار بالفعل، فقوله «فليطفىء» معناه انه اطفأ او سيطفىء نور الشمس.

فخيال الشريف اذاً من هذا النوع، حيث تتجاذب الصور وتتآلف فترسم الشيء الواحد بالوان مختلفة وتشابيه متنوعة عن طريق الاستعارة. وربما نجد لمالارمي لفظةً تحتوي اثنتي عشرة صورة كالشريف، لان عبقريتهما متقاربة بقوة الخيال والحس الدقيق، كما سنرى تباعاً.

وقد استطردنا الى المقارنة بين صور الشريف وصور غوته وشكسبير

ومالارمي لنثبت قوة الخيال الخارقة عند الشريف الرضي حتى بين اعظم شعراء العالم ، بعد ان اثبتنا في بدء هذا البحث (بين الشريف وفرلن في وصف الزهرة الحية) أن الشريف يتفوّق على فرلن ليس من حيث ايراده لفظةً واحدة متضمنةً اثنتي عشرة صورة بيانية وحسب، بل من حيث مجموع الصور في عبارات الشاعرين • فصور الشريف اكثر عدداً واشد تشابكاً بحيث تتعانق كل صورة على حدة ثم تتعانق الصور بمجموعها فتبدو وحدةً كاملة او صورة شعرية ، او لوحاً شعرياً يعبر لنا من خلال الخطوط والصور المتنوعة عن « فكرة واحدة بسيطة » هي ان اعراض حبيبته بوءلمه ويرجو وصلها لازالة هذا الالم • وصور الشريف ابعد خيالاً حيث يضطر الفكر ان يسبح في افاق بعيدة من اجواء الخيال لاستيعاب جمالها وقوتها ، مع ان كمية الالفاظ عند الشريف لا تتجاوز سطرين كاملين وهي عند فرلن اربعة اسطر • ان الفكرة متقاربة عند الشاعرين في «مخاطبة الزهرة الحية » ، ولكنهما يختلفان في وصف فرلن لزهرة الأداليا الحقيقية التي يكتشف فيها صفات الفتاة ، وفي وصف الشريف للزهرة زهرة الغوطتين النامية الجميلة التي هي رمز حبيبته • فمزج بين الزهرة الطبيعية والزهرة الحية ، واستعار خواص الواحدة للثانية ، فكانت عباراته من اعمق وارق الاشارات الرمزية الساحرة •

وللشريف جولات كثيرة من هذا النوع ، واليك كيف يخاطب حبيبته في مكان آخر بهذه الابيات الذائبة رقة ولطفاً :

انعمي يا سرحةَ الحيّ وان كنتِ سحيقة

اتمنى لكِ ان تبقي على البعد وريقة
ثمرٌ حرّمَ واشيكِ علينا ان نذوقه

فهو يشبه حبيبته بسرحة الحي بدون ادوات تشبيه كما شبهها قبلاً بزهرة الغوطتين . فسرحة الحي هي اجمل واطول وانفع شجرة في الحي ، يشير بذلك الى ان حبيبته هي « اجمل واكمل » من جميع رفيقاتها . لقد حُرم لذة وصالها ومع ذلك فالحب الخالص العميق يدفعه ان يتمنى لها ان تبقى سعيدة بنضارة شبابها وجمال صحتها ، كنضارة السرحة «الوريقة» الخضراء ويأسف ان ذلك الثمر اللذيذ ثمر حبها واجتماعه بها قد منعه الواشي من ان يتمتع به ، وان « يذوقه » . فيرى القارىء ان ما ذكره لا تصريح فيه بل كله اشارات رقيقة وتلويح لطيف، على نهج الاستعارة المرشحة ، اي الصور المتشابكة المتتابعة التي تؤلف مجموعها صورة كبرى او فكرةً رئيسية ، هي فكرة بعد حبيبته عنه وشوقه اليها . . . ان غواة الادب الجديد يحتقرون الشعر العربي حيث لا يتكلم الشاعر عن حبيبته دون ان يذكر سيف لحاظها وسهام عيونها ، وعنق الغزالة وعينيها ، ولكن لو امعنوا النظر في مثل هذا الشعر للشريف الرضي لعلموا انه يضاهي ارقى ما نظمه شعراء الغرب في الحنين اللطيف الناعم المنبعث من حبيب الى حبيبته عن شعور سام متدفق رقةً وحنانًا

٤ — بين الشريف وبول فور في تمثيل نجوم الليل

نظر بول فور الى نجوم السماء ، فبدت لعينيه كأنها زهور ذهبية ، وصورة الزهور اوحت اليه صورة الاشجار السماوية ، اشجار الليل مصدر

تلك الزهور ، فقال : « انظر الى هذه الزهور الذهبية ، رجاء حياتنا ، في صفّ اشجار الليالي ذات الغصون غير المنظورة، وتأمل كيف تلمع — الطوابع الذهبية لأعمارنا الآتية — نجومنا المنظورة على شجر الليل » .

وقبله بالف عام نظر الشريف الرضي الى السماء في ليلة ندية فرأى النجوم غارقة في بحر الظلام لا تكاد تظهر اشعتها ، والمجرّة ممتدة كأنها غصن مورق ، واوراقه هي لمعات النجوم او احداقها ، فقال :

والنجم في بحر الظلام غريقُ
مستشرياً برقاً تقطّع خيطهُ فله على طرَر البلاد شروق
هزّ المجرةَ افقهُ وكأنها غصن بأحداق النجوم وريق

ولا بد من الوقوف قليلاً عند صور البرق ، فقد شبهه الشريف بأمور ثلاثة عن طريق الاستعارة اولاً بالخيط المتقطع ، ومن تأمل البرق المنسلّ في السماء كخيوط متقطعة يدرك جمال هذه الاستعارة « تقطّع خيطه » ، ثانياً بالشمس الدالة عليها استعارة « الشروق » التي هي من خواص الشمس ، الثالثة بالارض او بالجو بقوله عن البرق « افقهُ » ، والافق ينتمي في الاصل الى الارض او الى الجو ، الرابعة تشبيه البرق بالانسان اذ يهز الغصن هزاً ، وهذا العمل من خواص الانسان، ثم قالوا : هزت الريح الغصن مجازاً ، فكم بالحري اذا قالوا : هزّ المجرة افقُ البرق ؟ ونكتفي بهذه الاشارة للانتقال الى وصف النجوم عند الشاعرين ، وقد ذكرنا « البرق » لعلاقته بنجومها وهز غصنها .

الفكرة الاولى تشبيه النجوم بالزهور على اشجار الليل

ان فقرة بول فور الشاعر الرمزي الملقب بامير الشعراء تشتمل على

فكرتين رئيسيتين : الاولى تشبيه النجوم بالزهور الذهبية على اشجار الليل، ولها ما يقابلها عند الشريف ، الثانية اتخاذه النجوم رمزاً للانسان ، وهذه ايضاً لها ما يقابلها في ابيات الشريف . ان تشبيه النجوم بالزهور الذهبية في عبارة بول فور على جانب من الجمال والخيال ، ولكن تشبيهه الجو بالاشجار التي لا ترى غصونها هو غريب ، فلا رابطة بين الرمز والمرموز اليه من حيث المشابهة . فأين هذه الاشجار ؟ واذا كانت غصونها غير منظورة فأين جذوعها واصولها ؟ وقوله « صفّ اشجار الليل » بعيد عن الواقع لان النجوم مبعثرة في السماء كالغبار، فلماذا تكون الاشجار مصفوفة « صفاً » ولا تكون منثورة منتشرة كالنجوم؟ ... وقد ذكر كالفه ان قصيدة بول فور لا تخلو من الغرائب المضحكة bizarreries ولعلّ استعارة « صفّ اشجار الليل » الى افق السماء هي من هذه الغرائب الدالة على تكلفه في ايجاد الصور الغريبة .

اما الشريف فقد اتى بتشبيه يتلاءم مع الحقيقة المرموز اليها . فشبّه المجرة الممتدة عروقها في السماء بغصن كثيف مورق، والغصن المورق يحمل طبعاً الزهور ، اما غصن المجرة فهو وريق باحداق النجوم ، اي ان اوراقه مشعة لامعة ، فهي اوراق من نور . ان زهور الشاعر فور هي زهور من ذهب، وغصن الشريف له اوراق من نور، وكلتا الاستعارتين خارقة الجمال فاغصان فور هي غير منظورة ، اما اغصان الشريف فهي منظورة لماعة ممتدة في الافق بشكل « المجرة » . فالشريف لم يقع في غرابة فور الذي شبه الجو باشجار ذات غصون غير منظورة ، ولا يرى منها غير زهورها

الذهبية ، بل اورد تشبيهاً لطيفاً خيالياً · فالمجرة ممتدة كما يمتد الغصن، وهي مليئة بالنجوم كما هو الغصن مليء بالورق ، والنجوم الملتفة المتراصة فيها هي كالاوراق المكتظة في الغصن ، والنجوم تزين المجرة وتكسوها جمالاً وزينةً · وهذه الاوراق هي من نور، ترسل اشعتها السحرية كما ترسل احداق الغيد اشعتها الفاتنة ، وما اقرب مشابهة النجوم ومظاهرها بالعيون والاحداق!··· فالشريف لم يورد « الاحداق » بدون خيال، فاستعارة الاحداق للنجوم تفيد اولاً تشبيه النجوم بالعيون والاحداق بشكلها واشعتها ثانياً تشبيه سحر اشعة النجوم بسحر الاشعة المنبعثة من احداق الحسان · فاستعارة الاحداق تفيد هذا التشبيه ، كما تفيد استعارة « جناح الخيال » تشبيه الخيال بالطائر ذي الاجنحة · وقد اضاف الشريف الى النجوم صورةً جديدة تمثلها لنا مع البرق، فماذا يكون من امرها ومن نورها عند ظهور البرق المشرق؟ فهل بارسال ضوئه الساطع على المجرة يزيدها جمالاً ووضوحاً فتبدو نجومها بجلاء، ام يخفيها بضوئه القوي كما تخفيها الشمس؟ لا هذا ولا ذاك ؟ فنور البرق لا يخفي النجوم كما يخفيها نور الشمس، لانه ومضات كهربائية محدودة ، بل يلقي عليها مصباحاً يجلوها للعين ، وهو آت من الافق البعيد في سماء صافية · ولكن هذا النور الكهربائي لا يطول عمره لكي يجلوها لنا ، بل يحدث فيها هزّة نور كما تحدث يد الانسان هزّةً في الغصن · فكأن البرق يحركها ويهزها هزاً قوياً لحظة واحدة ثم يتوارى · فهذه المقابلة بين ضوء النجوم وبين نور البرق تضيف الى التشابيه الاخرى صورة حية جديدة تسطع في افق الخيال سطوع البرق فتهزّ النفس كما يهزّ

البرق غصن المجرة · فهذا اللمح ، هذه الومضات من برق الخيال هي دعائم الرمزية واسس جمالها·

الفكرة الرئيسية الثانية : اعتبار النجوم رمز الانسان وحياته

الفكرة الرئيسية الثانية عند بول فور هي جعل النجوم المنظورة رمز الانسان ورمز حياتنا· «تأمل كيف تلمع لنا نجومنا المنظورة وهي طوابع اعمارنا الاتية»

وقد مرّ ان جوهر الرمزية يقوم باعتبارجميع الكائناتواعمالها رمزاً للانسان واعماله ، فنرى صورتنا في الكائنات· بيد انه يكون الرمز طبيعياً جميلاً بقدر ما يخلو من التكلف، فالتكلف يدل على عمل العقل وضغطه على الخيال، فيأتي التشبيه بصورة غير طبيعية بادٍ عليها اثر التصنع، كما هو ظاهر في عبارات بول فور التي « تلفت النظر » الى كون هذه النجوم هي رمز حياتنا ورجائها الخ·

اما الشريف فانه يجعل النجوم رمزاً للانسان رأساً بدون «الفات نظر» وبدون تعليل عقلي كبول فور ، بل بالاستعارة كفرلن ومالارمي· ألم نرَ فرلن يتكلم عن زهرة الاداليا وعن الخريف وعن الطير كما يتكلم عن الانسان بدون الفات نظرنا الى كونها رموز حياتنا · كذلك مالارمي عندما يحدثنا عن «الرسم» على الجدار يقول انه «متضجر» على الحائط، فقوله «متضجر» يفيد تشبيهه بالانسان الذي هو رمزٌ له ، ولا يقول « هذا الرسم هو رمز حياتنا···» فالفات النظر من اعمال العقل انضاغط على الخيال ، لا من اعمال الخيال والحس الباطن · لذلك ذكر الشريف « ان النجم كان غريقاً

في بحر الليل » ، فهو يغرق ويموت في الافق المندّى المليء ببخار الضباب كما يغرق الانسان ويموت في الماء · كذلك استعارة الاحداق التي مرّ الكلام عنها ، تفيد تشبيه النجوم بالاحداق ، واشعتها المرتعشة المتوجرجة باشعة عيون الحسان الساحرة · فالاحداق من خواص الانسان ، وتشير استعاراتها الى تشبيه النجوم بالانسان ، وشعاعها بشعاع العيون الفاتنة · كذلك جميع صور الابيات : فافق البرق يهز المجرة كما يهز الانسان الغصن على الشجرة ، والظلام يمج الفجر والاضواء من شفة الغياهب (الظلمات) ، ويبدو الفجر كخروق في جلد الظلام ، فالجلد ، والمج ، والهز ، من خواص الانسان والكائن الحي ، وكل ما ذكره الشريف هو رمز الانسان وحياته واعماله ·

وللشريف مواقف كثيرة ايضاً في تمثيل النجوم ومنحها شخصية الانسان ، وقد ذكرنا سابقاً تصويره النجوم المتزاحمة للافول في آخر الليل ، والتزاحم من خواص الكائن الحي · ونراه في مكان آخر يشبه النجوم بالحاظ الليل ، بتشخيص الليل ، ومنحه اللحاظ كالانسان :

يا ليلةً تكسرُ الحاظُها كأنها مكحولةٌ بالغيوم

وسنحلله عند شرح القصيدة الميمية · وله ابيات اخرى في وصف الثريا والبدر :

ودجيً طمست قناعه عن وجه طامسةٍ خفية
تسري كواكبه الى الاصباح والليلُ المطية
والنجم وجهٌ مقبلٌ والبدر مرآةٌ صدية

وسنعود الى تحليل هذه الابيات الجميلة في موضع ثان ، انما غايتنا الآن تبيان نظر الشريف الى النجوم الحية التي يجد فيها رمز الانسان وحياته ويلبسها صفات الكائن الحي : فالدجى له قناع والقناع من لوازم الانسان، وهذا القناع يخفي « وجه » الثريا الطامسة ، فقد استعار من الانسان القناع والوجه الى الثريا الحية ، ونجوم الليل حيةٌ ايضاً لأنها « تسري » والسري من مزايا الكائن الحي وتسري معتليةً « مطيتها » أي الليل ، والمطية من لوازم « الانسان » فقط . وينتقل من « الكواكب » الى كل نجم بمفرده ازاء البدر ، فيرى كل نجم « وجهاً مقبلاً » ازاء المرآة الصدية اي البدر . فنرى ان الفكرة الثانية التي تجعل النجوم رمز الانسان قد اوردها « فور» بشيء من الدليل العقلي ، بينما يوردها الشريف بدون الفات نظر او دليل عقلي بل باستعارات وتشابيه واضحة حائرة ترينا الفكرة من خلال الصورة والاحلام كما يفعل فرلن ومالارمه.

الخلاصة . ان تمثيل النجوم عند بول فور على جانب من الجمال والخيال ، ولكنه لم ينفحنا بنفحات عبقرية جديدة . فقد سبقه لامرتين الى تشبيه النجوم « بالزهور التي تداعبها نفحة نسيمها » ، كما شبهها بغبار من الذهب على اقدام الليل ، فيبذره (ينثره) نسيم المساء كغبار الزوابع في الفضاء اللامع » . فتشبيه الزهور الذهبية في عبارة فور مأخوذ عن«زهور لامرتين وبذور الغبار الذهبي » . كما ان صورة الاشجار اخذها ايضاً عن عبارة لامرتين:«وكأنها(النجوم)تحلق فوق رؤوس اشجار الغابات ...» . انما لامرتين كان موزوناً في ايراد صوره بأسلوب رائق . وبصرف النظر

عن هذا الاقتباس ، نرى ان صوَر بول فور اعتيادية ، يستطيع كل اديب ان يقول مثلها : النجوم كالزهور الذهبية ، هي رجاء حياتنا ، وطابع اعمارنا ، انظر الى نجومنا على شجر الليل ».

اما صوَر الشريف فلا يتمكن كل اديب ان يورد مثلها ، ولا تنفجر الا عن خيال عبقري. فلو قال : « كأن المجرة غصن مورق بالنجوم» لكان هذا التشبيه الجميل في وسع كل اديب ذكي ان يأتي بمثله ، كما ان قوله «والنجم في بحر الظلام غريق » يتحلى بصور جميلة بامكان كل شاعر نبيه ان يورد مثلها . ولكن الصور الساحرة التي لا يبدعها الا الشاعر العبقري تعود الى معنيين : الاول تخيل الحادث الكهربائي المنبعث عن البرق المشرق على المجرة كأنه « هزة » . والحقيقة ان انفجار البرق في السماء يظهر كأنه يهز الجو والافاق ، فهذا الخيال الذي صوّر انفجار البرق « يهز السماء » بقوة نوره ، كما يهز الارض بدويّ رعده الصاعق، هذا الخيال الذي يؤلف بين رعشة الجو واضطرابه ، وبين رعشة الغصن واهتزازه ، والذي يحيط البرق «بافق» يصطدم بالمجرة فيهزها هزاً ، كأنه عالمٌ مستقل له آفاق كافق الارض والسماء ، انه خيالٌ جبار مبدع . والمعنى الثاني الجدير بالاعجاب هو اسناد «احداق النجوم» الى الغصن المورق ، وتشابك صور البيت جميعها . وكأن خيال الشريف العجيب قد التقى منذ الف عام بخيال شاعر الوحدة لامرتين القائل في نجوم الليل : « وتبدو كأنها « عيون » شاخصة الى عالمنا النائم ».

انما لامرتين شاعر رومنطيقي لم يزل مع سيطرة الخيال على العقل يحافظ على التوازن بينهما توازناً منطقياً فيشبه النجوم بالعيون فقط . اما

الشريف فانه يشبه النجوم باوراق الغصن، ولكن هذه الاوراق هي من نور، هي ومضات كهربائية، فيأتي بتشبيه آخر ويشبه شعاعها بشعاع العيون، ويستعير لها الاحداق. فلم يقل الشريف انها « تشبه العيون » كما قال لامرتين، بل قال رأساً عن طريق الاستعارة « وريق باحداق النجوم ». فلو قال : « وكأنها غصن وريق، واوراقه هي احداق النجوم»، لكان التشبيه على جماله مألوفاً يستطيع الاديب الفطن ان يأتي بمثله. ولكن الشريف نفحنا بنفحةٍ لا تلدها سوى العبقرية لجمع التشبيهين بتشبيه مزدوج او استعارة مضاعفة وقال: «غصن باحداق النجوم وريق» .وما هي احداق النجوم ؟ هي اشعتها ومضاتها الكهربائية، ومعناه انها غصن مورق بالانوار او اوراقه من نور . ولكن هذه الاوراق من نور تبدو كعيون الانسان الشاخصة، فهي تشبه الاحداق . فعبارة لامرتين « تظهر كأنها عيون شاخصة ...» تتضمن صورة واحدة هي تشبيه النجوم بالعيون، اما عبارة الشريف « غصن باحداق النجوم وريقٌ »فتشتمل على اربع استعارات او صور قوية، الاولى التعبير عن الجزء بالكل، فاحداق النجوم تعني النجوم نفسها، الصورة الثانية تشبيه النجوم بالعيون الشاخصة وهذا هو معنى لامرتين، الثالثة استعارة الاوراق وتشبيه النجوم بأوراقٍ من نور على الغصن، والصورة الرابعة استعارة الغصن للمجرّة بمعنى الامتداد، فامتداد المجرّة وتفرّع نجومها اوحى اليه تشبيهها بالغصن . تلك وثبات لا تلدها الا الشاعرية الخارقة، اضف الى هذه الصور الاربعة الصور السابقة في الشطر الاول « هزّ المجرّة افق البرق »، التي حللناها، فتبدو هذه المعاني كسلسلة ذات حلقات ذهبية

متشابكة متآلفة يدلّ حسن تآلفها على مهارة الفنّان الذي ابدعها ·

فنرى فكرة الشريف من خلال هذه الصور المترابطة وهذه الرموز المتناسقة · فلا عجب اذا تفوّق الشريف على بول فورفي الفقرةالمذكورة، كعبارات رمزية متقاربة من حيث كمية اللفظ ، ومن حيث التشبيه ، فعبارة الشريف اكثر صوراً ، وصورهُ اشد تشابكاً وابعد خيالاً · اما لامرتين فلا نوازن بينه وبين الشريف ، لأنه جمع في قصيدته الطويلة معظم المعاني التي يمكن ان تقال في تمثيل النجوم ، بينما وردت عبارة الشريف وبول فور عرَضاً في جسم القصيدة · ومع ذلك فلو قابلنا كل عبارة على حدة في قصيدة لامرتين ببيت الشريف لوجدنا ان الشريف يفوقه بكثرة الصور المتشابكة ، فقد جمع الشريف في بيت واحد من الصور ما لا نجده في خمسة ابيات من قصيدة لامرتين التي تعد من فرائد الشعر ومن اروع واشرف ما قيل في تمثيل النجوم في الادب العالمي · وسنرى في فصل خاص «الشريف والطبيعة» ما ابدعه هذا الشاعر الفطري في وصف الطبيعة في مواقف متعددة، بنفحات خيالية قلما يأتي بمثلها الشعراء ·

من كتب
مكتبة السيد صبحة الدين
الحسيني الشهير بالشهرستاني
١٣٦٠ هجرية - ١٩٤١ ميلادية

٥ً — بين الشريف وفرلن · تمثيل الالم والسرور في آن واحد

تأمل فرلن زعيم الرمزية في وجه صديقة له فرأى على شفتيها وفي عينيها ابتساماً ممزوجاً بشيء من الحزن ، تتجاذبها عاطفتان : عاطفة سرور وعاطفة الم، الدمعة والابتسامة ، فخاطبها قائلاً : «اليكِ هذه الابيات الشعرية، باسم العذوبة المعزية في عينيك النجلاوين ، حيث يضحك ويبكي حلم لذيذ ، وباسم روحك الطاهرة الكآبة الصلاح ، اليكِ هذه الابيات من اعماق حزني الشديد » ·

ونظر الشريف الى حبيبةٍ له ، فتمتعت عيناه برؤية شكلٍ جميل فاتن حيث تسرح عينه في مروج الجمال الخضراء ، والعين هي مفتاح العاطفة ، فثارت نفسه وتمنت لو يتاح له ان يتمتع بها ويحظى بوصلها كما حظيت بها عيناه ، ولكن ذلك غير ممكن لاسباب كثيرة ، فتجاذبت نفسه عاطفتان : عاطفة البهجة والسرور بمرآها البهي ، وعاطفة الالم الدفين لعجزه عن الوصول اليها ، فخاطبها قائلاً :

خذي حديثكِ من نفسي عن النفَس ... وجدُ المشوقِ المعنّى غير ملتبسِ
الماء في ناظري ، والنارُ في كبدي ... ان شئتِ فاغترفي او شئتِ فاقتبسي
كم نظرة منك تشفي النفس عن عرَضٍ ... وتُرجع القلبَ مني جدّ منتكسِ
تلذ عيني ، وقلبي منكِ في ألمٍ ... فالقلبُ في مأتمٍ ، والعينُ في عرسِ

ان معظم معاني الشاعرين متشابهة ، فتحدث اولاً عن الافكار المألوفة المتواردة عندهما ، ثم نحلل العبارة العميقة التي يتمثل فيها الألم والسرور عند كلٍ منهما ·

١ً يقول لهـا فرلن : « اليك هذه الابيات الشعرية » ، ويقول لهـا الشريف : « خذي حديثك من نفسي عن نفَسي » ، وهل الشعر المرسل من فرلن الى حبيبته سوى حديث نفسه وخواطره ؟ انما حديث فرلن كلمات وعبارات ، امـا حديث الشريف فهو حديث صامت ، هو حديث انفاسه المتقطعة وتنهداته الطويلة ، حديث المحب المتألم ، والحديث الصامت هو ابلغ وقعاً وامضى في النفس من الحديث اللفظي · ان كلاً من الشاعرين يقول لحبيبته : اليك اشعاري وحديث نفسي ، انما الشريف ينوب نفَسُه عن لسانه ، لان الانفاس لها لغة سحرية كلغة العيون عند المغرمين ، فهي تتكلم وتنطق كما ينطق اللسان · وقد ذكر الشريف هذا المعنى بصورة اسمى في موضع آخر : « باح بالمضمر الدفين لسانٌ من النفَس » ، سنأتي على تحليله في حينه · فحديث الشريف الصامت يتضمن في صورة « الكلام » المستعار للنفَس من الروعة ما لا نجده في حديث فرلن · وفكرة الشريف تلتقي بفكرة الشاعر موسه القائل : « اعرف اشعاراً خالدة هي تنهدات محضة » · وهذه التنهدات التي يعتبرها موسه « اشعاراً خالدة » هي كأنفاس الشريف اي تنهده العميق الذي ينوب عن اللسان وعن الالفاظ في التعبير عن ألم الحب الدفين ·

٢ً كلا الشاعرين متألم لفراق حبيبته · فقد عبر فرلن عن ألمه بعبارتين واحدة رمزية غير صريحة في قوله لها : « باسم العذوبة المعزية » في عينيك ، فالتعزية لا تكون الا للحزين ، فاشار الى حزنه دون ان يذكر الحزن بصراحة والثانية ، صريحة : « اليك اشعاري من اعماق حزني الشديد » ·

والشريف كفرلن ذكر ألمه عن طريق الاشارة الرمزية بقوله «خذي الحديث عن نفسي»، وقد مرّ ان النفَس هو في لغة الغرام لسان حال الالم والقلق والاضطراب. وقد اشار الى هذا الالم بعبارة اخرى غير صريحة :

الماء في ناظري والنار في كبدي ان شئت فاغترفي او شئت فاقتبسي

ومعنى الماء الدمع كما ان النار معناها الالم. فالنار هي رمز الالم الدفين الخفي، والدمعة هي رمز الالم الظاهر. وبيت الشريف هو من نوع التلاعب في الالفاظ للمبالغة «ان شئتِ فاغترفي (الماء) او شئت فاقتبسي (النار). ولا بدّ من بعض التواضع والانسحاق امام عرش الحب والحبيب عند الملوك وعند الصعاليك، ونابوليون نفسه قاهر جيوش الارض كان يستعين بهذه الدمعة ليمتلك بها قلب حبيبته، لان القلب حصن منيع تفتحه الرقة وتعجز عن فتحه الجيوش. وسنرى في «فنون شعر الشريف» مكانة الدمعة في الشعر العربي والشعر الغربي.

ولم يكتف الشريف بهذه الاشارات اللطيفة، فاضاف اليها عبارات صريحة كفرلن بقوله : «فقلبي منك في ألمٍ» الخ.

٣ كلا الشاعرين يرى تعزيته او العذوبة المعزية في عيني حبيبته فالحزن او الداء الذي يحدثه غيابها عنه يجد الدواء الشافي في نظرات عينيها الجميلتين وقد اورد الشريف نفس المعنى بقوله لها : «كم نظرة منكِ تشفي النفس عن عرضٍ»! فنفسه المريضة الحزينة تجد شفاءها في نظرةٍ منها، ونظرة من عينيها كافية لشفاء نفسه وازالة ألمها، كما انها «ترجع

القلب منه جدّ منتكس» اي تعيد اليه مرضه ، فنظرةٌ منها واليها فيها شفاء الشاعر وفيها مرضه . وقد اضاف الى صورة الشفاء صورة « اللذة » بقوله : « تلذ عيني » ، وهذه اللذة هي بمعنى grâce اي العذوبة اللذيذة التي ذكرها فرلن.

ان هذه الافكار الثلاثة المتواردة عند الشاعرين هي على لطفها مألوفة تتناقلها ألسنة الشعراء ولا تطالب خيالا مبدعاً لايجادها ، ومثلها بعض المعاني التي ذكرها الشريف ولم يذكرها فرلن، كانتكاس القلب، والمقابلة بين ماء العين ونار القلب، والمقارنة بين لذة العين وألم القلب « تلذ عيني وقلبي منك في ألم » ، وقوله « وجد المشوق المعنّى غير ملتبس » ، لان علامات الحب الشديد ظاهرة. فندع جانباً هذه المعاني الجميلة ، لنقف عند « بيت القصيد» في مقطع الشاعرين.

تصوير عاطفة « الالم والسرور» في لحظة واحدة

نظر فرلن الى حبيبته وهي حالمة ضائعة بين التأملات والاماني، على شفتها ابتسامة وفي عينيها نظرات حب وابتهاج ممزوجة بشيء من المرارة النفسية والكآبة العميقة الصامتة فقال لها : «في عينيك الواسعتين يضحك ويبكي حلمٌ لذيذ». فلم يقل : هي حالمة ، والحلم ظاهر في عينيها ، بل منح الشخصية الى الحلم فاصبح يضحك ويبكي كالانسان بشخصية واعية مدركة فان قوله « عيناها حالمتان » يتضمن صورة جميلة وهي منح الشخصية للعينين لكي تحلم ، ولكنه ذهب بخياله الى ابعد من ذلك فجسم الحلم وجعله يضحك ويبكي في عينيها . ولفظة «الحلم» تتضمن اربع صور بيانية : الاولى تشخيص

الحلم الضاحك الباكي كالانسان، الثانية مطابقة الاضداد بين الضحك والبكاء الثالثة التعبير عن الكل بالجزء، ومعنى ذلك انها « هي حالمة »، لان العينين لا تحلمان، وهذا من نوع الكناية اللطيفة، الرابعة تشبيه الحلم بالمأكولات اللذيذة وتشير الى ذلك استعارة « حلو » doux الى الحلم، فهو لذيذٌ حلوٌ كالفواكه الحلوة.

اما عبارة الشريف « فالقلب في مأتم والعين في عرس» ! فهي تضاهي عبارة فرلن بقوة الخيال الوثاب، وتفوقها خيالاً من بعض النواحي. انه يرى حبيبته فتلذ عيناه بروءيتها ومظاهر جمالها، والعين هي باب العواطف كما تذكر الفلسفة النفسية، فتثور عاطفة الشاعر الكامنة ويتحرك العطف الجنسي، ويتمنى ان يحظى بها ويملكها بكليتها فلا يجد الى ذلك سبيلا : فيتألم ويتحسر، لهذا قال : تلذ عيني وقلبي منك في ألم . والحقيقة ان هذا الالم وهذه اللذة هما من خواص الشخصية والنفس، لا من خواص العين والقلب، لان العين لا تلتذ، والنفس هي التي تلتذ بواسطة التأثرات التي توصلها اليها الحواس. فالنفس اذاً تشعر بشعورين متناقضين في آن واحد : اللذة والالم. فنسب الشريف اللذة الى العين والمرارة الى القلب كأنهما شخصيتان كاملتان.

وقد اورد هذا المعنى نفسه باسلوب شعري جميل حين قال: « ترى العين ما لا تنال اليد » . فالعين ترى منظراً يبهج النفس، انما لا يستطيع صاحب « العين » ان يملك ما ابهجه وتقصر يده عن ذلك فيتألم . ولكن لا يصعب على عبقرية كعبقرية الشريف ان تورد نفس الفكرة

بصور جديدة مختلفة · فيقول : «القلب في مأتم والعين في عرس» · فما معنى القلب في مأتم ؟ فالمأتم دليل على موت شخص ، فمن هو الميت الذي يقام له المأتم ؟ ثم ان المأتم لا يكون الا في مكان كالمدينة او الساحة او الدار فهل القلب هو مدينة او دار او ساحة لكي يقام فيه المأتم؟ · · · والمأتم لا يقوم به الا الانسان والجماعة ، فيقال : «نحن في مأتم وهم في مأتم ، والقوم في مأتم» ، فهل القلب هو شخص مدرك كالانسان لكي يكون في مأتم؟ · · · والفكر يضيف الى هذا التساؤل اسئلة اخرى يصعب الجواب عليها · ولكن الجواب عند خيال الشريف الجبار الذي يزحم في كل من لفظتي القلب والعين سبع صور بيانية كما سنرى · ان قوّة خيال الشريف ليس في ذكر المأتم ، بل في اسناد المأتم الى القلب «القلب في مأتم» · فجاء هذا الاسناد الخيالي العجيب مثيراً للاحلام والتأملات · فالصورة الاولى هي استعارة الموت، لان المأتم رمز الموت، ولا يكون المأتم الاّ في موت فقيد عزيز · ومن هو الميت في مأتم القلب؟ هو اعزّ ما في القلب، هو الامل المفقود، واللذة والمسرة والسعادة التي يميتها هجر الحبيبة · لقد اكثر الشعراء من ذكر «قتيل الحب» ، فكل شاعر هو «قتيل لحاظ الحبيبة» ، وكل فتاة جميلة تقتل الف شهيد، على قول المتنبي : «كم قتيل كما قتلتِ شهيد» ! ومن لا يعرف هذا البيت الشهير ؟

ان العيون التي في طرفها حورٌ قتلننا ثمّ لا يحيين موتانا

وللشريف جولات كثيرة بهذا المعنى · ولكنه في «مأتم القلب» اتانا بصورة جديدة عن هذا القتل، وهذا الاستشهاد عن طريق الاشارة بغير

تصريح . فالقتيل هو غالٍ ، هو زهرة الحب في القلب ، ونضارته وشبابه ، وامانيه اللذيذة ، هو ذلك الامل الجريح واللذة المفقودة ، التي قتلها جفاء الحبيب . و كثيراً ما يرجو الشريف من الحبيب « ان لا يثني بنظرةٍ ، لانه بالاولى الغداة قتيلُ » . واذا شاء ان يحييه فعليه ان ينيله مأربه :

انل نائلاً او لا تثني بنظرةٍ فاني بالاولى الغداةَ قتيلُ

فالتمنع رمز الموت، والنوال رمز الحياة او العودة الى الحياة، حياة الحب اللذيذة : فهذه المعاني جميعها مشارٌ اليها في لفظة « المأتم ».

الصورة الثانية هي استعارة « المكان» للقلب، او تشبيه القلب بالمكان، فالمأتم يجري في دارٍ ، او في ساحة ، او في مكان رحب لكي تزدحم فيه الجموع ، وتجري فيه المناحات ، ومن المعلوم ان كل استعارة تخفي تشبيهاً مستتراً ، ومعنى الاستعارة هنا تشبيه القلب بالمكان الرحب الذي يجري فيه المأتم كقول الشاعر: « وما القلب الاّ دار حزن . . . » ، كما ان ابن الفارض يشبه القلب بدار سرور للحبيب :

ما القلب الا داره دقت له فيها البشائر

فهذه الدار التي تدق فيها البشائر في قرب الحبيب، تقام فيها المناحات في حال جفائه . وهذا المعنى شائع في الادب العربي فلا حاجة للاطالة . فجمال صورة الشريف انها مفهومة واضحة بدون ذكر صريح ان قلبه هو المكان الذي تجري فيه المناحة ، كما صرح المتنبي : «لك يا منازل في القلوب منازل» ، وهذا القول مأخوذ عن قول ابي تمام : « وقفت واحشائي منازل للاسى . . . » فلم يصرح الشريف ان قلبه منازل للاسى وللمناحة ، بل اكتفى

بالتلويح البعيد الواضح • ولا بدّ للقارىء ان يقف متأملاً في قوة خيال الشريف • فماذا يحدث في منازل الاسى والمناحات والمآتم ؟ ان كل ما يجري فيها من ضجيج ونحيب واضطراب ودموع ، وندب وحسرات ، وكل ما يحدثه ازدحام الجموع في المآتم من الضوضاء والضجة والصخب ، كل ذلك يجري في قلبه : فكيف تكون حالة ذلك القلب ؟ فهو في ثورة شديدة من الاضطراب والقلق والالم ، كثورة الاسى والعويل في المأتم ، وكاضطراب القوم في المناحة العظمى •

الصورة الثالثة صورة التشخيص ، بمنح الشخصية المدركة الكاملة للقلب • فلا يقوم بالمأتم غير الانسان ، فيقال : اقامت العشيرة مأتماً لفقيدها ، او القبيلة في مأتم ، القوم في مأتم ، اي يشهدون ويقيمون مأتماً • ولم يقل الشريف كأبي تمام ان قلبه منازل للاسى والمأتم ، بل اضاف الى هذا المعنى صورة جديدة فقال : « القلب في مأتم » ، فالقلب هو الذي يقيم المأتم لامانيه المائتة ، كما يقيم الاهل مأتماً لفقيدهم • فقلبه هو كقبيلة او عشيرة كبيرة تقيم مناحة عظمى لفقيد غال • فقلبه في مأتم كما يقال « القوم في مأتم » ، اذ منح الشريف الى قلبه شخصية كاملة واعية ، هي صورة التشخيص او التجريد •

الصورة الرابعة مطابقة الاضداد بين العرس والمأتم •

الصورة الخامسة المقابلة والمقارنة بين حالة القلب وحالة العين • وربما يعتقد البعض ان هاتين الصورتين هما واحدة ، ولكنهما على تقاربهما متميزتان فالصورة الرابعة هي المقابة بين « الحادثين : العرس والمأتم » ، اي بين العملين

اما الصورة الخامسة فهي المقابلة بين اصحاب هذا الحادث وهذا العمل، بين كائنين لا بين عملين. ولا بدّ من هذا التمييز بين الصورتين، لاجل تبيان قوة الخيال في عبارة الشريف، وهذا هو قصدنا من هذا التحليل الدقيق. ولاجل زيادة الايضاح، نقول ان الصورة الرابعة موجودة في عبارة فرلن «في عينيها الواسعتين يضحك ويبكي حلمٌ لذيذ»، وهي مطابقة الاضداد بين الضحك والبكاء، ولكننا لا نجد الصورة الخامسة التي نجدها عند الشريف. فلو قال فرلن: «الحلم يضحك ويبكي في عينيها، والزفرة تتلجلج في صدرها»، لوجدنا غير الصورة الرابعة وهي المقابلة بين «الضحك والبكاء» صورة جديدة (الخامسة) وهي المقابلة بين «الحلم» وبين «الزفرة» كشيئين مستقلين.

السادسة التعبير عن الكل بالجزء، اي عن الانسان بالقلب، ويجب التمييز بين هذه الصورة وصورة التشخيص (الثالثة)، فان قولنا «الدار تنوح على اصحابها» يمنح صورة التشخيص للدار لكي تنوح وتقوم بالمناحة، ولكن هذه الدار ليست جزءاً عن الكل، كما ناب القلب عن الانسان. والمقصود بالقلب نفس الانسان الحساسة المدركة، لان القلب بحد ذاته عضو من عضل ولحم لا يشعر ولا يدرك كما هو معلوم في علم التشريح.

السابعة صورة الكلام الجامع الموجز الذي يجري مجرى المثل كحكمة بليغة مأثورة، تجمع في لفظٍ قليلٍ معاني كثيرة. ويمكن ان نضيف الى هذه الصور صورة ثامنة هي ترشيح الاستعارة، لارتباط عبارة الشريف بما قبلها «كم نظرةٍ منك... تلذ عيني وقلبي منكِ في ألمِ»، حيث منح

الشخصية للعين وللقلب لكي تلتذ العين كما يلتذ الانسان، فاللذة من خواص الكائن الحي والنفس، لا من خواص العضل وهذه الصور الثانية في « القلب » نجدها نفسها في لفظة « العين ».

استعارة المأتم بين البحتري وشوقي وابي تمام

ربما يعترض البعض ان بيت الشريف مقتبس من بيت البحتري المعروف في وصف ايوان كسرى :

لو تراه علمت ان الليالي جعلت فيه مأتماً بعد عرس

وقد فاتهم ان لفظة المأتم هي لفظة عربية يحق لكل شاعر ان يستعملها كما يشاء وقد اوردها معظم الشعراء في مناسبات شتى بصور مختلفة · وربما اقتبس البحتري نفسه المقابلة بين العرس والمأتم من قول ابي تمام في مدح قومه وذم اعدائهم المندحرين من الروم :

رُموا بابن حربٍ سلّ فيهم سيوفه فكانت لنا عرساً وللشرك مأتما

ومن المعلوم انه يكتسي المعنى جمالاً وتزداد الصورة روعةً بنسبة ابتعادها عن الابتذال اي عن المعاني المألوفة المكررة · فنسبة المأتم للمشركين والعرس لقومه امرٌ مألوف، انما عليه طابع خيالي جميل باستعمال « كانت» مجازاً ، فبدل ان يقول «فسببت اسيافنا لنا عرساً وللشرك مأتما»، قال : «فكانت لنا عرساً وللشرك مأتماً» ، فالصورة القوية هي في جعله المأتم خبراً للضمير العائد للاسياف «فكانت (الاسياف) مأتماً» كما ان نسبة المأتم للشرك بدل المشركين تتضمن صورة ثانية ، فضلاً عن مطابقة الاضداد والمقابلة بين فرح قومه واحزان اعدائهم ، وكلها صور جميلة·

قلنا ان نسبة المأتم للشركين الاروام امرٌ مألوف اعتيادي لان المأتم ينسب عادةً الى القوم، ولكن الذي يجلب الانتباه عند البحتري ويزيد الصورة جمالاً هو نسبة المأتم الى « أطلال القصر » ، الى الايوان المتداعي . فاستعار البحتري للايوان حالة الموت المحزنة والمناحة الدائمة، كأن فيه اقواماً يقيمون مناحة ، وهذه الصورة تبعث في الخيال والفكر التأملات في عظمة الايوان الغابرة وشوكة اصحابه ، وانقراضهم الذي جعل فيه مأتماً دائماً . فان نسبة المأتم الى اطلال القصر، القصر المتداعي، الخالي من السكان عند البحتري هي اروع من نسبته الى الاروام او الى الاسلام او المسلمين، فقد كان الاروام في مأتم حقيقي وفي مناحة عظيمة يندبون قتلاهم ويبكون اندحارهم في تلك المعركة . اما الايوان فكان في مأتم من الوجهة المجازية حيث لا سكان فيه يقيمون مأتماً ، ولا مناحة .

لهذا السبب نفسه نرى صورة الشريف اروع من صورة البحتري . فان الايوان هو محلّ ، وكل محل قابلٌ لأن يجري فيه مأتم ومناحة، سواء كان مأهولاً او غير مأهول، عامراً او خراباً . فقد يجري المأتم في البرية او في ساحة فسيحة وفي اي مكان آخر . ولكن يتضح لنا جمال الصورة وقوة الخيال في نسبة المأتم ليس الى المحلات ، بل الى كتلة من لحم الى عضو خافق يدعى القلب، فهذه النسبة غير المنتظرة توقظ الانتباه وتثير التأملات . ان المأتم كان يجري في الايوان حقيقة عند موت احد سكانه ويجري فيه بصورة مجازية وهو غير مأهول كما كان في زمن السكن ، اما القلب فمتى كان يجري فيه مأتم ؟ واين المكان لاجراء هذا المأتم ؟ وهل

فيه اقوام للاحتفال بهذه المناحة ؟ ان الايوان في حالة حداد وحزن على فقد سكانه الذين « قد ماتوا » اما القلب فهل حدث فيه موت حقيقي يستدعي الحداد والمأتم ؟ ام هي معانٍ مجازية ترينا الفكرة من خلال الصور والمجازات، فتلبسها حلة جديدة تثير فينا الاحلام والتأملات؟

وجاء المرحوم شوقي اميرالشعراء يعارض سينية البحتري بسينية اخرى يصف فيها قصر الحمراء ، فاورد هذا المعنى نفسه بقوله :

مشت الحادثات في غرف الحمرا ء مشي النعيّ في دار عرس

ان البيت في حد ذاته على جانب من الجمال، ولكن عندما نعلم انه معارضة لبيت البحتري نراه دون بيت البحتري من حيث جمال الصور ، فمن المنتظر من كل معارض ان يأتي بمعانٍ جديدة وصور جديدة تفوق المعنى المعارَض، لا سيما وان الموضوع واحد (وصف قصر) ، والبحر واحد، حتى القافية واحدة ، وقد وضع شوقي امام عينيه بيت البحتري عندما نظم بيته. فشوقي ابدل « الليالي » بالحادثات ، والمأتم بالنعيّ ، مع كون النعي هو دون المأتم في معانيه الشعرية. ان النعي هو خبر الموت اما المأتم فانه يضيف الى المعنى الاول معنى عظمة الميت ، ويرسم لنا صورة الجموع المشتركة في المناحة ومظاهر الحزن والنحيب والحداد. ثم ان صورة البحتري تمثل لنا حالة الايوان كيف كان في عظمته ومسراته (في عرس)، وكيف اصبح اليوم في حالة محزنة بعد ما مشت فيه الحادثات وكرت عليه الليالي، وهذه الصورة هي المقابلة بين الماضي والحاضر «مأتماً بعد عرس» ، اما شوقي فقد صوّر تأثير النعي في دار العرس في نفس اللحظة ، وهذا لا

يتلاءم مع فكرته المقصودة بل يعاكسها . فلو زار الحمراء وكانت في حالة مجد وسرور ثم حدث في تلك الليلة هجوم عدوّ او زلزال ارضي هدمها او اي حادث موءلم مفاجيء ، لكان انطبق عليه «مشي النعي في دار عرس» ولكن قوله «مشت الحادثات» يدل على ان مرور الاعوام هو الذي حوّل بهجة الحمراء الى حالة محزنة عاماً فعاماً وجيلاً فجيلاً . ولا ريب ان قوله «مشت الحادثات» هو الذي اوحى اليه المفعول المطلق «مشي النعي» من قبيل المشاكلة والمقارنة ، ولولا ذلك لا يمكن ان ينسب المشي للنعي . ومعلوم ان المشي معناه السير البطيء ، وقد ابدع ابو نواس في وصف دبيب الخمرة شيئاً فشيئاً في الجسم كما يبرأ المريض يوماً فيوماً

فتمشت في مفاصلهم كتمشي البرء في السقم

فالخمرة والبرء يمشيان ببطيء ويكون تأثيرهما على الجسم شيئاً فشيئا . اما النعي فمن ميزاته الانتقال بسرعة البرق من قطر الى قطر كما قال المتنبي: «طوى الجزيرة حتى جاءني خبرٌ . .» فالنعي اذاً يطوي الجزيرة طياً بسرعته كما يطوى الثوب بسرعة . فالنعي لا يمشي في دار العرس بل ينقض عليها انقضاض الصاعقة او ينفجر فيها انفجار البركان فيهزها ويضعضعها ويقلب فجأة فرحها الى مأتم . ومعلوم ان الدار هنا تعني اهل الدار ، فان كان المنعي لا يهمهم امره فالنعي في تلك الحالة لا يوءثر في العرس مطلقاً ، وان كان من اصحاب الدار او احد المقربين اليها ممن يهمهم امره ، فالنعي حينئذ لا يمشي في الدار بل ينقض عليها ويصعق اهلها بخبره المشوءوم ويحدث في القوم هزة تقلب العرس الى مأتم . فلو قال : « فعل النعي في دار عرس »

لكان اقرب الى الفكرة المقصودة ، واذا اراد ان يستعمل صورة قوية فقد كان بامكانه ان يقول : « انقضاض النعي على دار عرس» .

فان قول شوقي لا ينطبق على الحمراء ولا على الايوان ، بل على حادثة فجائية ، تنزل بالقصر فجأة . هذا فضلاً عن كون الشاعر بامكانه الاستغناء عن لفظة «دار» في عبارته « دار عرس» لاننا بحذفها لا نخسر شيئاً ثميناً ، ولا نقول انها وجدت حشواً لملء الفراغ والوزن ، بل نجدها ضعيفة بين تلك الصور القوية . فلو قال ان فعل الحادثات في غرف الحمراء كان كفعل « النعي في العرس» او كوقع النعي في العرس لكان ذلك كافياً دون ان يقول : « في دار عرس » ، لان العرس يكون عادةً في « دار » ولا يكون في الجو او في الخلاء .

نذكر رأينا بصراحة مع الاحتفاظ بعاطفة الصداقة نحو المغفور له امير الشعراء ، وقد جعلنا هذه الموازنة بينه وبين البحتري كتوطئة للموازنة بين البحتري والشريف ، حيث نرى ان البحتري مع تفوقه على شوقي في تصوير حالة الايوان هو دون الشريف في تصوير الفكرة نفسها .

استعارة المأتم والعرس عند ابن الرومي وابن المعتز

وجاءت هذه الاستعارة عند ابن الرومي بصورة عرضية فقال معاتباً صديقه :

امتّ ما حيّ من مودّتنا ظلماً ، فاعقب بمأتمٍ عرسا

فوردت الاستعارة لطيفة مختصرة ، فهذه المودة كانت حية ثم عقبها

جفاء كما يعقب المأتم العرس، او كأنها مأتمٌ بعد عرس.

وذكر ابن المعتز نفس الاستعارة على الشكل الاتي في وصف الحياة:

غداً اماني، ويأسي امسي واليوم من مآتمٍ وعرسِ

فجاء هذا الخاطر في غاية اللطف على رغم نفور الاذن من «ويأسي امسي» بتعاقب السين المخفوضة، حيث شبه الاماني بالعرس واليأس بالمأتم ويومه هو مزيج من الاماني واليأس. وقد تفنن في هذا المعنى فقال في وصف المطر الذي يحيي الارض:

ومأتمٌ في السماء يبكي والارض من تحته عروس

وهذا قريب من معنى البيت المعروف:

ان السماء اذا لم تبكِ مقلتها لم تضحك الارض عن شيء من الزهر

ولما كان بيت البحتري هو اشهر هذه الابيات فانا سنوازن بينه وبين بيت الشريف. ثم نرى الفرق بين بيت الشريف وبيت ابي تمام الذي سبق الجميع الى هذا المعنى الجميل. ثم نلقي نظرة عامة على ما ورد في هذا البحث من الموازنة بين الشريف والشعراء المار ذكرهم، وبين الشريف وفرلن.

مركز
مكتبة البلدية العين
لمنشئها الشهير بالشهرستاني
١٣٦٠ هجرية - ١٩٤١ ميلادية

بين البحتري والشريف

لا بدّ للقارىء قبل الاطلاع على هذه الموازنة بين الشريف والبحتري ان يطلع على تحليل استعارة الشريف (ص ١٨٨) وما يليها ، حيث بسطنا ان استعارة المأتم للقلب تتضمن ثمان صور بيانية ، ومثلها استعارة العرس للعين، فنجد في هذه الالفاظ الاربعة ست عشرة صورة ، وهذا من عجائب البيان .

ان استعارة المأتم في بيت البحتري لا تتضمن سوى ثلاث صور بيانية ١ً استعارة الموت لاظهار الحالة المحزنة التي اصبح فيها الايوان بعد فقده اصحابه ، فهو في حالة حزن كحزن المأتم ، ٢ً استعارة السكان له ، لان المأتم لا يمكن ان يحدث بدون اناس احياء ، فهذا الايوان يجري فيه مأتم كما لو كان آهلاً بالسكان الذين يقيمون المناحة ، ٣ً مطابقة الاضداد بين العرس والموت ، بين حالته الحاضرة وحالته الغابرة . اما استعارة المأتم في بيت الشريف فقد رأينا انها تتضمن ثمان صور بيانية . وزيادةً في الايضاح نقول ان الشريف لو اورد عبارته كعبارة البحتري على هذا الشكل : « لو ترى قلبي علمت ان الليالي جعلت فيه مأتماً بعد عرس» ، لما وجدنا في استعارة المأتم غير اربع صور : الاولى استعارة الموت والحداد بدل الحزن الشديد ، الثانية استعارة المكان للقلب لكي تجري فيه المناحة والمأتم ، الثالثة مطابقة الاضداد بين العرس والموت، الرابعة التعبير عن الكل بالعضو فيكون قد خسر اربع صور، فانه يخسر حينئذ ١ً صورة تشخيص القلب، لان العبارة «في القلب مأتم» لا تمنح الشخصية للقلب كالعبارة الاولى «القلب

في مأتم بمنح القلب شخصية كاملة حية ، فهو في مأتم كما يقال نحن في مأتم ويخسر ثانياً صورة المقابلة بين العين والقلب، لانه لم يرد ذكرٌ للعين في العبارة المفترضة، ثالثاً لا يبقى فيها ترشيح الاستعارة، لان العبارة لا ترتبط باستعارة سابقة ، كما ترتبط في بيت الشريف ، واخيراً ان المعنى الجامع يفقد معظم جماله، لان في العبارة الفاظاً يمكن الاستغناء عنها كما استغنى عنها الشريف، كما بخسر الصوَر الموجودة في عبارة « والعين في عرس» .

ولنقابل الان بين معنى الشريف ومعنى البحتري . ان استعارة المأتم عند الشريف تتضمن الصورة الموجودة في استعارة البحتري ، وتتضمن سبع صورٍ اخرى ا تشخيص القلب الذي مرّ ذكره . فلو قال البحتري « رأيت الايوان في مأتم » لكان منحه الشخصية المدركة ليكون في مأتم كالانسان والجماعة ، ومن الواضح ان الشخصية المستعارة للقلب والايوان حين نقول : « القلب في مأتم والايوان في مأتم » تدل على الحياة والحركة والعمل activité من قِبَل شخصية القلب والايوان . اما قولنا « ان الليالي جعلت في الايوان مأتماً او في القلب مأتماً » فانه خال من صورة التشخيص، فلا يخرج الايوان عن كونه «منزلاً» للمأتم والمناحة ، ولا يخرج القلب عن تشبيهه بالدار والمنزل الذي تقام فيه المناحة ، بدون منحه الشخصية التي نجدها في قولنا : « الايوان في مأتم والقلب في مأتم » كما يقال : العشيرة في مأتم والنساء في مأتم .

٢ً يمتاز معنى الشريف بالمقابلة بين القلب والعين فضلاً عن المطابقة بين المأتم والعرس، كما مرّ في شرح بيت الشريف، وقد زاد على هذا

المعنى صورة المقابلة بين العين والقلب كشخصيتين مستقلتين ، كما قال جبران خليل جبران « ربّ مأتم على الارض يكون عرساً عند الملائكة» حيث اضاف الى مطابقة الاضداد بين العرس والمأتم المقابلة بين الارض والسماء (عند الملائكة) ، وقد مرّ شرح هذه الصورة ·

٣ً يمتاز معنى الشريف بترشيح الاستعارة ، فقد ذكر الشريف في البيت السابق ان نظرتها تعيد المرض الشديد الى قلبه «جد منتكس»، ومن الطبيعي ان يكون الموت نهاية المرض القاتل، كما ان المأتم والعرس مرتبطان في الشطر الاول باستعارة الشخصية للعين والقلب حيث قال «تلذ عيني وقلبي منكِ في ألمٍ» ، وقد مرّ ان العين لا تلذّ بل ترى، وان الذي يلذ هو النفس والشخصية الحية الواعية ، فلا عجب اذا جعل الشريف عينه الملتذة في «عرس» ، وقلبه المتوجع في مأتم ، لان الشخصية هي نفسها · اما البحتري فاننا لا نجد في بيته ترشيحاً للاستعارة ، فقد شبه الجرماز بالرمس، ثم قال ان الليالي جعلت فيه مأتماً ، فالرمس لا يجري فيه مأتم : فالصورة الثانية « المأتم » ليست مبنية على الاستعارة الاولى ومتفرعة عنها ، بل هي صورة جديدة ومعنى مستقل · اما ترشيح الاستعارة فانه يحصل مثلاً فيما لو اضاف الى تشبيه « الجرماز بالرمس» هذه الصورة المتفرعة عنها «حيث دفن مجد الاكاسرة وسلطانهم» ، فاستعارة الرمس تتفرّع عنها استعارة « الدفن » ، لان المأتم يقام في الدار او في مكان فسيح ، ولا يقام في الرمس مطلقاً : فاستعارة المأتم عند البحتري ليست استعارة مرشحة ·

٤ً يزيده الشريف في تشبيه القلب بالمكان لكي يقام فيه المأتم ،

وهذا المعنى لا نجده في استعارة البحتري لان الايوان اوالجرماز هو «مكان» ولم يستعر له المكان كما استعاره الشريف للقلب، فالايوان هو مكانٌ حقيقي.

٥ً استعارة الموت في القلب . ان سكان الايوان قد ماتوا ، فالموت قد حصل فعلاً في الايوان بفقد سكانه ، بينما الموت الذي حصل في القلب، اي موت اللذة والسعادة في هجر الحبيب هو معنى مجازي.

٦ً التعبير عن الجزء بالكل ، وعن الانسان بالقلب كما تقدم.

٧ً المعنى الجامع كحكمة بليغة تصف حالة نفسية ، بينما ابيات البحتري وشوقي تصف حوادث تاريخية ، لا حوادث نفسية . ولا نظن ان اديباً راقياً يعتبر بيت البحتري وشوقي كبيت الشريف من حيث القوة الخيالية والصور ومن حيث الايجاز البليغ، فقد جمع في شطر واحد صفحة كاملة من معان وتشابيه واستعارات مدهشة ، كما مرّ تحليلها. ويقارب بيت الشريف من حيث المعنى الجامع قول جبران خليل جبران «رب مأتم على الارض يكون عرساً عند الملائكة» ، كحكمة تقال في موت شخص صالح او شخصية خالدة، ويفوقه ايضاً باستعارة العرس للعين المتضمنة بضع صور كما سترى في الصفحة التالية.

بين الشريف وجبران خليل جبران

اتينا على ذكر عبارة جبران الشاعر الرمزي المعروف وهي «رب مأتم (جنازة) على الارض يكون عرساً عند الملائكة» . فهذه الحكمة على جمالها هي ايضاً دون عبارة الشريف من حيث قوة الخيال، لان المأتم يحدث حقيقةً

على الارض كلما مات شخص، اما المأتم في القلب فهو مجاز جميل يتضمن صوراً شتى مرّ تحليلها. كذلك العرس عند الملائكة بالمعنى المجازي هو رمز الفرح، والملائكة عند المؤمنين يفرحون حقيقة بموت الشخص البار الذي يكون مسكنه في السماء. اما العرس في العين، والفرح في العين فكلاهما مجازي صادر عن خيال بعيد المدى. فالعين لا تفرح بل النفس هي التي تفرح، والعين لها وظيفة واحدة هي ان تبصر وترى وتنقل المرئيات للنفس العاقلة الحية. فاذا كان الفرح هو معنى مجازي للعين فكم بالحري العرس؟! فكل ما يجري في العرس من لذة وافراح وضوضاء وغناء وحركة وجموع، كل ذلك يجري في العين، فهي في عرس كما يقال العشيرة في عرس، فاستعار لها كل ما يمكن ان يكون للعشيرة والقوم في عرسهم: هذا هو الخيال الجبار، فقوله «والعين في عرس» تتضمن نحو سبع صور بيانية.

١ً استعارة العرس للعين بمعنى الفرح، ٢ً استعارة الشخصية لها لكي تقوم بالعرس، فهي في عرس كما يقال القوم في عرس، ٣ً استعارة المكان للعين لكي يجري فيه العرس، ويفيد ذلك تشبيهها بالدار الواسعة التي تدقّ فيها بشائر العرس، وقد ذكرنا تشبيه ابن الفارض للقلب بدار الحبيب تدق له فيها البشائر، ٤ً مطابقة الاضداد بين العرس والمأتم، ٥ً المقارنة والمقابلة بين العين والقلب كشخصيتين مستقلتين، ٦ً التعبير عن الكل بالجزء، وعن النفس الواعية بالعين، ٧ً ترشيح الاستعارة تكملةً للاستعارة الاولى «تلذّ عيني» حيث منح الشخصية للعين، فهذه الشخصية التي تلتذ هي نفسها «في عرس». هذا فضلا عن المعنى الجامع الموجز البليغ الذي يربنا في كلمتين صوراً شتى.

بين الشريف وابي تمام

قد يكون جميع الشعراء المذكورين اخذوا هذا المعنى اي المقابلة بين العرس والمأتم عن قول ابي تمام :

لقد ضاقت الدنيا عليّ بامرها بهجرانه حتى كأني في حبس
اسكن قلباً هائماً فيه مأتم من الشوق الا ان عيني في عرس

والحق يقال ان صورة المأتم والعرس عند ابي تمام هي اروع ما ورد في هذا المعنى اذا استثنينا معنى الشريف . لان نسبة المأتم للقلب والعرس للعين تؤلف صوراً قوية ساحرة. وربما يكون ابو تمام نفسه اخذ هذا المعنى عن شاعر سابق بين الوف القصائد التي كان يحفظها مما لم نطلع عليه او لا نتذكره.

وليس امامنا دليل ثابت على كون الشريف مطلعاً على هذا البيت، لان المقطوعة ليست من القصائد الشهيرة المفروض على الشاعر معرفتها كسينية البحتري او بائية ابي تمام في فتح عمّورية او وصف الاسد لبشر بن عوانة والمتنبي وغيرها من القصائد التي لا يعذر الشاعر على جهله اياها . فلو ورد هذا البيت في قصيدة عمّورية مثلاً لكنا على يقين من اطلاع الشريف عليه. والان امامنا افتراضان : فاما ان يكون الشريف غير مطلع عليه وفي هذه الحالة يكون قد ابدع تلك الصور المدهشة مبتكراً ، واما ان يكون مطلعاً عليه فادرك مواطن الضعف فيه فحسنه وابرزه بشكل ابلغ، وفي هذه الحالة تتجلى لنا عبقريته بصورة اسمى واعظم ، لانه بين جميع الشعراء المذكورين لم يتفوّق احد على ابي تمام غير الشريف من حيث قوة

الصورة وبعد الخيال في اسناد المأتم للقلب والعرس للعين • وقد بسطنا باسهاب روعة اسناد المأتم للقلب والعرس للعين وما فيها من صور ومعان، ومعظم ما ذكرناه عن بيت الشريف ينطبق على بيت ابي تمام لقرب الشبه بينهما •

وربما يعترض بعضهم ان بيتَ الشريف مأخوذ حرفياً من بيت ابي تمام فاي فضل يبقى للشريف، ولكنّا نظلم الشريف بمثل هذا الحكم الجائر، لانه اذا سلمنا باطلاع الشريف عليه فلا يخفى على الناقد ان معنى الشريف هو اولاً نقيض معنى ابي تمام، ثانياً ان صوره هي اسمى واروع من صور ابي تمام كما سنرى :

ان الشريف قد اتى بمعنى جديد معاكس لمعنى الطائي • فمعنى ابي تمام انه يكون حزيناً كحزن المأتم في هجر الحبيب وغيابه، ويكون مسروراً سرور العرس في حضوره ورؤيته • وذلك واضح من قوله « لقد ضاقت الدنيا عليّ بهجرانه كأني في حبس » ومن قوله « قلباً هائماً من الشوق » لان الشوق والهيام لا يكونان الا في غياب الحبيب فيثور الشوق لرؤيته، ويذهب القلب هائماً تائهاً وراءه شوقاً اليه، فابو تمام يكون في حبس وفي مأتم في هجران الحبيب، ويكون في عرس عند رؤياه • اما الشريف فمعناه عكس ذلك وهو ان المأتم يكون في حضور الحبيب لا في هجرانه وغيابه وكيف ذلك ؟ ان الساعة نفسها التي يرى فيها الحبيب يكون في مأتم وفي عرس: فهو مسرور برؤيته كسروره بالعرس، وفي اللحظة ذاتها يكون حزيناً كحزنه في المأتم لانه يراه ويعرف انه لن يحظى به كما مرّ في بدء هذا

البحث · تلتذ عيناه برأى الحبيب كلذته بالعرس والعين مفتاح العطف الجنسي فتثور العاطفة والميل لعناقه او وصاله ولكن ذلك غير مستطاع فيرتدّ فرحه ألمًا وحزنًا كحزنه في المأتم · وهذا نفس معناه « ترى العين ما لا تنال اليدُ » · وهذا واضح من قوله في البيت السابق « كم نظرة منك تشفي نفسي من مرضها وبالوقت نفسه ترجع القلب مني جدّ منتكس »ومن قوله ايضًا « تلذ عيني وقلبي منك في ألم » اي انه يتألم قلبه في نفس اللحظة التي تلتذ فيها عينه ، فاللذة والالم في لحظة واحدة ، والعرس والمأتم في آن واحد · وهذا كما ترى عكس معنى ابي تمام الذي يكون عنده مأتم في غياب الحبيب وهجرانه ، ويكون عنده عرس عند رؤيته اياه · فمعنى الشريف كمعنى فرلن في دقته ولطف الاشارة ، لانه يفيد الفرح والحزن في آن واحد ولحظة واحدة » بينما معنى ابي تمام هو معنى شائع ، وكل شخص يعلم انه يكون حزينًا في غياب الحبيب ويكون مسرورًا في مرآه · امامعنى الشريف فيتطلب ملاحظة دقيقة ودراسة نفسية عميقة · هذا من ناحية المعنى اما من ناحية الصور فنرى الشريف قد نقى البيت من كل شائبة وحسن الصور مع الايجاز البليغ · واي ادبب يجهل حادثة بشار يوم اخذ عنه تلميذه معنى هذا البيت :

من راقب الناس لم يظفر بحاجته وفاز بالطيبات الفاتك اللهج

فاختصره واورده على هذا الشكل :

من راقب الناس مات غمًا وفاز باللذة الجسور

فاستاء بشار لان بيت تلميذه قتل بيته في ايجازه · فاذا كان الايجاز

سبباً مبرراً لاقتباس نفس المعنى فكم بالحري اذا كان المعنى معاكساً للمعنى الاول كبيت الشريف ومتفوقاً على بيت ابي تمام من نواح شتى :

١ً الايجاز، فقد اورد الشريف في شطر واحد وفي اربع كلمات ما ذكره ابو تمام ببيت كامل ، وهذا السبب وحده كاف لتفضيل بيت الشريف·

٢ً صورة الكلام الجامع الذي يجري مجرى المثل كحكمة عامة مطلقة· ان بيت ابي تمام لا يقال الاّ في حالة خاصة اي في هجر الحبيب ، فيكون حزيناً في الهجر ومسروراً في اللقاء· اما عجز الشريف فانه يعتبر كحكمة عامة تقال في حوادث الحب وفي الموت الحقيقي وفي النكبات المتنوعة · فتقال كلما رأيت شيئاً ساراً وانت مضطرب الافكار، سواء كان وجه الحبيب او مشهداً طبيعياً ، وكلما كنت في مجلس انس وانت قلق الافكار لامرٍ خاص،فانك في كل موقف سارّ تكون فيه مشغول الفكر اوحزين النفس يمكن ان تتمثل بقول الشريف : القلب في مأتم والعين في عرس بينما قول ابي تمام لا ينطبق الا على حالة الحب وهجران الحبيب

٣ً ان عجز بيت الشريف موءلف من عبارتين كاملتين ، وكل كلمتين عبارة تامة مستقلة يصح ان تقال لوحدها كعبارة سائرة· فيمكن ان تقول العين في عرس كلما شاهدت وجه الحبيب او منظراً طبيعياً جميلاً ، او كنت في مجلس موءنس الخ· ويمكن ان تقول : « القلب في مأتم » كلما كنت حزيناً سواء كان بفقد الحبيب او في نكبة مالية او في موت عزيز ، او في قلق خاص من اي نوعٍ كان · فاذا سألك صديق: مالك كئيباً تجيبه دعني

وشأني فالقلب في مأتم. وهذه المزايا لا نجدها في بيت ابي تمام، لان قوله «الاّ ان عينيّ في عرس» لا يمكن ان تقال كحكمة عامة لانها مقيدة بما قبلها باداة الاستثناء وتبقى ناقصة بدون ذكر البيت بكامله. كذلك صورة المأتم الواردة في عبارة طويلة لا تقال الا في هجران الحبيب، بينما عبارتا الشريف يصح ان تذكرا في كل مناسبة بصورة اوسع واعم، وهذا اروع واسمى في اصول البيان.

٤ـ صورة تشخيص القلب او التجريد. ان قول ابي تمام «في القلب مأتم» هو كقول البحتري «في الايوان مأتم» خالٍ من صورة التشخيص او التجريد التي نجدها في قول الشريف «القلب في مأتم» كما مرّ فان قوله «في القلب مأتم» يفيد تشبيه القلب بالمحل او المكان الذي يجري فيه المأتم والمناحة؛ بينما قول الشريف «القلب في مأتم» يفيد منح الشخصية للقلب، فهو الذي يقيم المأتم والمناحة، وهو صاحب المأتم كما يقال: العشيرة في مأتم، والنساء في مأتم، ونحن في مأتم ومن المعلوم ان منح الشخصية للقلب يكوّن صورة بديعة صورة الحركة والحياة والادراك والشعور الذاتي. اما القلب في عبارة ابي تمام «في القلب مأتم» فلا يخرج عن كونه «محلاً» للحزن جامداً خالياً من صورة الحياة والحركة والشخصية الواعية.

٥ـ الترشيح في الاستعارة. ان استعارة ابي تمام غير متفرعة عن استعارة سابقة مرشحة عنها، بينما استعارة الشريف مبنية على استعارات سابقة كما مرّ، فان شخصية العين التي تلتذ هي نفسها في عرس، وشخصية القلب

الذي يتوجع هي نفسها في مأتم ، فالقلب المنتكس هو في مأتم ، والنفس التي قد شفيت بالنظرة هي نفسها في عرس ومعلوم ان الترشيح في الاستعارة يدل على مقدرة الشاعر في تشابك الصور وتناسقها .

٦ صورة الموت التابعة للصورة الرابعة في تشخيص القلب . ان عبارة ابي تمام تفيد معنى الحزن والمناحة في القلب بدون موت حقيقي فوردت فكرة الموت ضعيفة ، لان الشوق ينفي الموت ، والميت لا يشتاق . اما قول الشريف فانه يشير الى موت حقيقي ، فالقلب هو في مأتم يئوح ويبكي فقيداً غالياً في موت امانيه ولذته ، التي يحييها النظر الى الحبيب ويميتها حرمان وصله . فعبارة الشريف تشير الى الالم الشديد والى موت الامل والسعادة اكثر من عبارة ابي تمام .

٧ الخلو من الحشو . ان عبارة الشريف خالية من الالفاظ القليلة الفائدة التي يمكن الاستغناء عنها كقول ابي تمام « من الشوق » انواضح معناها بدونها ، لا سيما ان الهيام يفيد معنى الشوق ، وقوله « الاّ ان عيني في في عرس » ، ومن مراجعة لفظ هذه العبارة يشعر القارىء انها ثقيلة على السمع ، وان الافضل الاستغناء عن « الاّ انّ » التي لا فائدة كبرى منها ، فهذا الاستثناء بالاّ انّ هو استدراك منطقي من خواص النثر لا الشعر كما قال البحتري « والشعر لمحٌ تكفي اشارته » . وعبارة الشريف تفيد نفس معنى الاستدراك انما برشاقة ورقة .

٨ صورة المجاز المرسل باستعمال « العين » بدل العينين ، بانابة البعض عن الكل ، كقول الشاعر « والعين تعشق قبل الاذن احيانا » وقصده

العينان والاذنان ، وقول الشريف « ترى العين ما لا تنال اليد » والمقصود العينان واليدان . والمفرد الطف في مثل هذه المواقف لان هذا شعر لا علم حساب وتشريح ، والاذن والذوق هما دليلان على حسن استعمال المفرد او التثنية التي لها مواقف اخرى يؤثر فيها استعمال المثنّى، كما لو قلت «سحرتني بحركات عينيها » فالمثنى هنا واجب لان سرّ الحركة وجمالها في العينين لا في عين واحدة ، وكقول الصمة الذي « بكت عينه اليسرى » فلما زجرها « اسبلتا معاً » ، فقصد بالتثنية غزارة الدمع . اما في قول ابي تمام فالمفرد الطف لانه فضلاً عن صورة المجاز المرسل حيث تنوب العين عن العينين دون ان نفقد شيئاً من المعنى، فانّا نشعر ان تشديد الياء في « عينيّ» للتثنية لا سيما بعد «الاّ انّ» ينفر منه السمع بثلاث شدات متعاقبة (انتبه الى اللفظ) « الاّ انّ عينيّ في عرسٍ» واين هذا في الروعة والرقة من قول الشريف « والعين في عرسٍ»! .

الخلاصة : ١ً بين الشريف وشعراء العرب ٢ً بين الشريف وفرلن

ان بيت ابي تمام الاخير « في القلب مأتم . . . » اروع واجمل من جميع الابيات المذكورة ، ولكنه دون بيت الشريف . فان قوة الخيال في بيت ابي تمام لم تدع مجالاً للشعراء للتفوّق عليه سواء كانوا مطلعين على بيته او لم يطلعوا، ومن المحتمل ان يكون ابن الرومي وابن المعتز والبحتري من المطلعين على بيته لقرب عهدهم منه وعلاقتهم به في اواخر حياته ، حيث كان في ذروة الشهرة وشعره سائر على الالسن . وعلى كل حال كانوا جميعاً دونه من حيث جمال الصوَر وقوة الخيال . فجاء معنى ابن الرومي على

جماله جامداً « فاعقب بمأتمٍ عرساً »، بدون ان يسند المأتم والعرس الى شيء، لان جمال الصورة ليس في المأتم والعرس بل في نسبتهما الى الشيء، كما نسب البحتري المأتم لأطلال القصر والشريف للقلب • فلو قال : المودّة كانت في عرس واصبحت في مأتم لنتج عن هذا الاسناد صورٌ جديدة • لكنه قال : امت المودة الحية بيننا، كما يعقب المأتم العرس • كذلك بيت ابن المعتز على لطفه هو دون بيت ابي تمام والشريف، في قوله : «واليوم من مآتم وعرس» اي ان يومه موءلف من افراح واحزان، من آمال ويأس، وهذا المعنى مألوف لان كل يوم يكون فيه افراح واحزان، ومآتم واعراس • فاستعارة المأتم والعرس جميلة بنفسها انما لم يسندها الى شيء آخر يزيد جمال الصورة، كقوله : « مآتم اليأس وعرس الاماني » ومن الواضح ان قولك: « عرس الاماني » هو اسمى من قولك « الاماني كالعرس » فهذه تعني فقط تشبيه الاماني والفرح بالعرس كما قصد ابن المعتز، وتلك تعني تشخيص الاماني، بمنحها الحياة والشخصية اي ان الاماني هي في عرس، كقول الشريف العين هي في عرس، والقلب هو في مأتم واما قول ابن المعتز :

فمأتمٌ في السماء يبكي والارض من تحته عروس

فهو ابعد خيالاً من البيت الاول، لاسناده المأتم الى السماء، والعرس الى الارض • ولكن ضعفه ظاهر في قوله «يبكي» فالمأتم لا يبكي • فاذا منحنا المأتم شخصية ليبكي ذهب جمال الصورة، فما معنى هذا الشخص يبكي في السماء ؟ فلو اكتفى بقوله « مأتمٌ في السماء » لكن الطف، واذا احب ذكر البكاء فالافضل قوله «ومأتم في السماء الباكية»، لان الذي يبكي

هو السماء او الغيوم لا المأتم!... ومعنى المأتم اجتماع حزن او مناحة، فما معنى قولنا « المناحة في السماء تبكي » ؟ ثم ان المأتم هو في الاساس رمز الحزن لا رمز الدمع، وقد يكون مأتم عظيم لشيخ جليل السن مستوفي العمر ضرير فلا ينزل عليه دمع لشبعه من الحياة، وينحصر المأتم حينئذ في ندب النوادب والتحسرات مع تعداد صفات الميت وغير ذلك من لوازم الحزن . على ان ابن المعتز قصد بالمأتم « الدمع » فقط لاجل تشبيهه بالمطر او بدمع الندى ، لهذا جاءت الاستعارة قلقة لا تخلو من التكلف والتلاعب اللفظي المصطنع . فقوله « في السماء مأتم » لا يصوّر عاطفة الحزن التي يصورها قول البحتري وقول الشريف، فان حالة الايوان هي حالة موءلمة تدعو الى الحزن، كذلك حالة قلب الشريف المتألم الحزين . اما السماء فليست حزينة ، ولا تدعو الى الحزن بسبب الندى . بل بالعكس ان دمع الندى الساقط من السماء يدل على الفرح لا على الحزن في السماء . فلا يصح ان يقول « السماء في مأتم » الاّ عندما تتلبد فيها الغيوم الكثيفة ذات البروق والرعود والمطر الغزير، حيث يكون التشبيه متلائماً مع الفكرة المرسومة ، اما الندى فلا يسبب مأتماً في السماء ، والا لكان كل يوم مأتم في السماء عندما قال في البيت السابق « في كل يوم روض جديد عليه دمع الندى حبيس» . فالندى لا ينطبق على استعارة المأتم للسماء .

ولو صرفنا النظر عن هذه الملاحظات فان قوله «في السماء مأتم» يقارب قول البحتري وابي تمام « في الايوان مأتم وفي القلب مأتم»، ولكنه يبقى دون قول الشريف «القلب في مأتم» بمنح الشخصية والحياة للقلب، كما ان

تشبيه الارض بالعروس لا يتضمن سوى صورة واحدة ، بينما قول الشريف «والعين في عرس» يتضمن بضع صور كما مر تحليلها.

وقد رأينا ان معنى شوقي هو دون معنى البحتري (ص ١٩٥ – ١٩٧) وان البحتري هو دون الشريف في هذا المعنى ، فيكون بالنتيجة معنى شوقي وصوره دون صور الشريف لاعتبارات شتى ، لان اسناد النعي والعرس للدار امر مألوف ، اما نسبة المأتم للقلب والعرس للعين فهي من موالدات العبقرية كما مر في تحليل هذه الصور. وقد بينا ان شوقي عندما اسند «المشي» للنعي في دار عرس ناقض قوله في الشطر الاول « مشت الحادثات في غرف الحمراء » فمشي الحادثات في غرف الحمراء كان بطيئاً يؤثر في جمالها عاماً فعاماً وجيلاً فجيلاً بينما النعي يمحو جمال العرس بيوم واحد ولحظة واحدة . وقد رأينا ايضاً ان « المشي » لا ينطبق على النعي الذي ينقض كالصاعقة ولا يمشي مشياً بطيئاً كما بسطناه سابقاً . وقد فاقه البحتري بلو الشرطية « لو » تراه علمت ان الليالي جعلت فيه مأتماً ... » ومعناه انه مهما وصفه لك فلا يمكن ان تتأثر وتحزن على حالته كما « لو » شاهدته بنفسك ، وهذه صورة جميلة «المزاوجة» . ثم ان الضمير في قوله : « فيه مأتماً » عائد الى الجرماز وهو اجمل بهو في الايوان ، فهذا الجرماز مجمع الملوك والعظام اصبح خالياً هادئاً كالرمس او كأن فيه مأتماً ، فهذه المطابقة بين حالته الماضية وحالته الحاضرة تثير في القارىء التأملات مما لا نجده عند شوقي الذي ذكر « غرف الحمراء » بصورة عامة ، بينما قول البحتري يشمل غرف الايوان ويخص « الجرماز » زينة القصر في الماضي . كذلك عبارة جبران الجميلة

هي دون عبارة الشريف من حيث قوة الخيال و كثرة الصور كما مرّ .

ولما كان بيت البحتري هو اشهر الابيات المذكورة فقد قابلنا بدقة بين صوره وصور الشريف ورأينا تفوّق الشريف عليه . بيد انه لا بد من الاعتراف ان بيت ابي تمام الاخير وبيت الشريف هما من مولدات العبقرية الخارقة لما فيهما من الصور القوية الجريئة ، اما بيت ابي تمام الاول حيث نسب العرس الى قومه والمأتم للمشركين ، وابيات البحتري وابن الرومي وابن المعتز وجبران وشوقي فهي على جمالها من مولّدات الذكاء والخيال النشيط ، اي ان كل شاعر ذكي نبيه يستطيع ان يأتي بمثلها ، اما بيت الشريف فهو ثمرة عبقرية خصبة وشاعرية عميقة وثقافة عالية . وقد رأينا وسنرى بالتتابع وثبات خياله الجبار الذي ربما يضرب الرقم القياسي في قوة الخيال . فاذا لم يطلع الشريف على بيت ابي تمام فيكون ذلك من قبيل توارد الخاطر الذي يحدث كثيراً بين الشعراء ، لا سيما ان الشريف هو امهر من تكلم عن القلب والعين ، وقد رأينا ان لفظة المأتم والعرس ليست ملكاً لشاعر دون آخر ، فهي الفاظ عربية شائعة على السن الشعراء . فمتى عرفنا شيوع هاتين اللفظتين وغرام الشريف باستعمال العين والقلب نرى انه ليس بحاجة الى الاستعانة بابي تمام ، فالشريف يتفوّق عليه وعلى كل شاعر عربي في هذه الناحية كما سنرى في فصل «العين والقلب في شعر الشريف» . فتوارد الخاطر اذن محتمل جداً بالنظر لميل الشريف الى التلاعب بلفظتي العين والقلب ...

وان كان الشريف مطلعاً على بيت ابي تمام واحب ان يداعبه او يعارضه فذلك ادلّ على عبقرية الشريف وثقافته العالية ونظره الدقيق ، فيكون

قصده في تلك الحالة ان يضرب ابا تمام « ضربة فنيّة » ، كما يضرب الفارسُ الفارسَ في ميدان الرياضة والفروسية ، فيضربه في مواضع الضعف للدلالة على مقدرة الضارب · فيكون الشريف مع اعجابه ببيت ابي تمام قد انتقده بدقة فحذف منه ما يمكن الاستغناء عنه ، وزاد صوره وحسنه وابرزه على هذا الشكل كحكمة عامة بليغة وجيزة خالية من كل شائبة كما مرّ مفصلاً · فان افتراض معرفة الشريف لبيت ابي تمام هو في مصلحته لانه دليل على ثقافة عالية ودقة نظر وشاعرية عميقة في الشريف فان جمال الصور في بيت ابي تمام لم تفسح مجالاً لمن يأتي بعده من الشعراء لايراد صور اجمل منها كما اثبتناه في هذا البحث · ومما يلفت النظر ان المتنبي لم يتعرض مطلقاً لهذا المعنى مع كونه كان يتحدى دائماً معاني ابي تمام لابرازها بشكل اجمل واوجز · ولا نعتقد ان استعارة المأتم والعرس ترد في شكلٍ اجمل من بيت الشريف عند اي شاعر كان للاسباب المار تفصيلها ·

الشريف وفرلن

لقد استطردنا من المقابلة بين فرلن والشريف الى المقابلة بين الشريف وشعراء العرب الذين اتوا بصورة مقاربة لصورته لان القصد من هذه الابحاث هو تحليل الادب الدقيق وتبيان عظمة الشريف في خياله واسلوبه · ولا بدّ لكل منصف ان يسلّم معنا ان فقرة الشريف التي قابلناها مع فقرة فرلن تضاهيها في جمال الاسلوب والخيال وتفوقها من بعض النواحي التي مرّ ذكرها في بدء البحث · ان الفكرة واحدة عند الشاعرين ·

ففرلن يصور الشعور المزدوج المتناقض في وجه حبيبته من فرح وحزن ،

والظاهر اثره في عينيها ، والشريف يصور الشعور المزدوج المتناقض في نفسه من فرح وحزن والظاهر اثره في عينيه وفي تنهدات قلبه : عاطفتان متناقضتان في نفس واحدة ، وفي لحظة واحدة ، وهي فكرة دقيقة تتطلب شاعرية صافية مثقفة. ان الشعراء الذين ذكرنا اسماءهم لم يصوروا هذه الحالة: فان شوقي والبحتري وابن الرومي صوروا فكرة الفرح والكدر في شيء واحد انما في زمنين مختلفين فقد كان الايوان والحمراء في عرس واصبحا في مأتم ، والمودّة عند ابن الرومي كانت عرساً فعقبها مأتم الجفاء. كذلك ابن المعتز وابو تمام ، فالاول يومه تارة عرس وتارةً مأتم ، فآنٌ فرح وآنٌ كدر ، وابو تمام يكون في عرس بقرب الحبيب ويكون في كدر بهجره في زمنين مختلفين.

اما بيته الاول في وصف انكسار الروم فانه يصور فكرة الفرح والكدر في آن واحد انما في شيئين مختلفين ، فقومه في عرس ، والروم في حداد ، كذلك عبارة جبران ، فالجنازة والحزن على الارض وفي نفس الوقت العرس والفرح عند الملائكة ، ومثلها بيت ابن المعتز « في السماء مأتم والارض تحته عروس » فهناك بكاء وهنا فرح . اما الشريف وفرلن فقد صوّرا هذه الفكرة المزدوجة المتناقضة في نفس الزمن وفي نفس الشخص . وقد ميز خيال الشريف بين القلب والعين لكي يوقظ في القارىء الخيال والتأمل . فلو قال: نفسي في مأتم وفي عرس، او قلبي في مأتم وعرس، لكان ذلك دون بيته روعةً وجمالاً . لكنه جرّد من القلب شخصية مستقلة ومن العين شخصية ثانية مع ان مرجعها واحد ، النفس المدركة

الحساسة ، لكي يثير الاحلام والتأملات • فنشعر معه بأحلامه وامانيه ، ويغمرنا بشعوره ، فلا بد لنا لفهم صوره من التأمل ، ومتى تأملنا دخلنا في نفس الجوّ الروحي الذي كان فيه حين نظم بيته • هذا هو سر الرمزية ، فالشاعر لا يصوّر تصويراً واقعياً بل يخلق فينا الاحلام بدل الافكار ويخاطبنا عن طريق الخيال والحس الباطن لا عن طريق المنطق • وبقدر ما ينجح الشاعر في خلق الاحلام في القاريء فأنه اقرب ما يكون الى الروح الرمزية ، ادب الاحلام والخيالات الحائرة • وقد مرّ تحليل الصور التي تبعث فينا الاحلام ، اذ يتساءل المرء : « المأتم دليل الموت فهل في القلب ميت ؟ ومن هو ذلك الميت الذي يقام له المأتم ؟ وكيف يكون مأتمٌ في هذا العضو الصغير ؟ واين المكان لهذا المأتم • والمأتم من خواص الانسان فهل القلب انسان ؟ » ويضاف الى هذه الاسئلة خواطر اخرى تغرقنا في التأمل العميق لاستخراج مكنونات الصور • وهذه الاسئلة والتأملات ترد الى خاطرنا عندما نسمع عبارته : العين في عرس كما انتا عندما نسمع عبارة فرلن « في عينيها الكبيرتين يضحك ويبكي حلمٌ لذيذ » ، لا بد ان نتساءل « كيف يضحك الحلم وكيف يبكي ؟ وكيف يكونان معاً ؟ والضحك من خواص الانسان فهل الحلم انسان ؟ وكيف يجري الضحك والبكاء في عينيها ؟ » فنشعر بجمال العبارة سواء حللناها وحللنا صورها ، او اكتفينا بالشعور الذاتي العميق • وقد جاءت عبارة لفرلن بمعنى الشريف ، حيث شعر باضطراب قلبه فخاف من غدر الحبيب وقال : « يسيل الدمع في هذا القلب اليائس ، اليس هنالك غدر ؟ فهذا

الحداد (في القلب) هو بدون سبب ! » . فان استعارة الحداد للقلب قريبة جـداً من استعارة المأتم له . بيد ان صورة « المأتم في القلب » هي اروع وابعد خيالاً من صورة « الحداد في القلب » . فالحداد يتضمن اشارة الحزن على الميت ، اما المأتم فانه يشمل هذا المعنى ويضيف اليه معاني كثيرة ، اذ يستعير للقلب كل ما يحدث في المأتم من نحيب وضجة واضطراب وألم الخ. فيرينا صورةً حية ناطقة عن ألم القلب .

٦ فكرة زوال الدنيا عند الشعراء

ان فكرة زوال الدنيا مع تعلق الانسان بها هي فكرة مبتذلة طالما كررتها الالسن في كل عصر، وتفنن الشعراء بتمثيلها فاوردوها بصور شتى وقد احسن لامرتين في قصيدة «البحيرة» اذ شبه الانسان سائراً في مركب الدهور لا يتمكن من الوقوف لكي يلقي المرساة ولو يوماً واحداً... وقد كتب مقالاً موءثراً في شيخوخته، فشبه نفسه بشخص حضر حفلة راقصة ثم انتهت الحفلة وانفرط عقد الحضور واحداً فواحداً، ثم أطفئت المصابيح وهو واقف يراقب الذاهبين... الى ان يغادر القاعة مرغماً. كذلك رنبو شبّه الانسان بالمركب السكران التائه في بحر الحياة.

وكان بودلير يكثر من ذكر الموت وزوال الحياة، ومن اجمل ما قاله في هذا المعنى «اننا يا للمصيبة نشبه الدوّامة (بلبل اللعب) والطابة في دوراتهما وقفزاتهما... غريبةٌ تلك السعادة التي يتغير هدفها، حيث الانسان الذي يتعب امله ابداً يركض دائماً كالمجنون للحصول على الراحة».

وقد ملأت هذه الفكرة صفحات الشعر العربي، فمثلها ابو نواس ببيته المشهور الذي كان يعجب به المأمون:

اذا امتحن الدنيا لبيب تكشفت له عن عدوٍ في ثياب صديق

واخذ هذا المعنى المتنبي فقال:

ومن صحب الدنيا طويلاً تقلبت على عينه حتى يرى صدقها كذبا

فلم يزد على بيت ابي نواس فكرة جديدة او صورة جديدة حتى حسبه

بعضهم «سرقة» ومن يجهل بيت ابي العتاهية الوارد في معظم كتب البيان:

لدوا للموت وابنوا للخراب فكلكم يصير الى تباب

وهو يزاحم بشهرته بيت المعري :

تعب كلها الحياة فما اعجب الا لراغب في ازدياد

وهذه الفكرة منشورة عشرات المرات في ديوان كل شاعر باساليب مختلفة . وهي في حد ذاتها مطروقة مبتذلة ان لم يلبسها الشاعر بردة جديدة فتظهر كأنها فكرة مبتكرة ، ولا جديد سوى الصورة التي تختبىء تحتها هذه الفكرة . ومن اجمل ما رأيته في الشعر العربي بيتٌ للشريف الرضي ساذج في ظاهره انما عميقٌ بصوره وقوة خياله ، ولا يدرك القارىء جماله الاّ بعد التأمل الدقيق قال :

وقفاتٌ على غرورٍ ، واقدامٌ على مزلقٍ من الحدثان

لقد ابدع بعض الشعراء فصوّر الانسان في الدنيا الزائلة واقفاً «على شفيرٍ هارٍ» اي هاوٍ وهي صورة على جانب من الروعة والخيال . . ولكن اين روعة الوقوف على شفيرٍ هارٍ من الوقوف على غرور ؟! ان شبح الحياة الزائلة ادق من صورة الوقوف على شفير هار او على لجة صاخبة ، او على تلٍ من رملٍ هاوٍ . ان شبح الحياة ادق واخفى واعمق من ذلك ، ولا نجد صورة تمثّلها تمثيلاً ساحراً يوحي الاحلام اروع من « وقفات الانسان على غرور» ! على ماذا هذا الوقوف؟ على لا شيء ، على عدَم ، على غرور! . . . ان الواقف على شفيرٍ هارٍ قد ينجو بمهارته ، والواقف على جبل رملي هاوٍ قد يتخلص بذكائه وحركاته ، والواقف على لجة ثائرة قد يسلم بحسن

سباحته ، وفي جميع هذه الصور يقف المرء على شيء مادي له وجود محسوس وقد يجد من ينقذه · ولكن « الواقف على غرور » اي على «لا شيء» كيف ينجو ؟ واين الخلاص والى اين المفر ؟ حتى ان الواقف « على سراب او على ضباب» يجد تحت السراب وتحت الضباب ارضاً ثابتة يقع عليها · اما « الواقف على غرور » فأيّ ارض تحته ، وعلى ماذا يقع اذا هوى من مكانه ؟ !

ان صورة وقوف الانسان « على ضباب » لاحد شعراء الافرنج هي من اسمى الصور الخيالية ، لكن عبقرية الشريف تعرف كيف تختار الصور البعيدة الخيال ، فابدعت هذه الصورة ، لاننا لا نجد في « الضباب » المعاني الخفية الكثيرة الكامنة في لفظة « غرور » · فلفظة « الغرور » تتضمن اولاً معنى العدم ، معنى « اللاشيء» على تعبير النابغة بو صويت ، ثانياً معنى اللذة التي نشعر بها في حب البقاء ، ثالثاً معنى الجاذبية التي تجذبنا الى تلك اللذة ، رابعاً معنى الخداع حيث تخدعنا الدنيا بشتى وسائل الاغراء ، خامساً معنى الانخداع اي الانقياد الى خداعها ، لان المرء قد لا ينخدع بالشيء الخادع ولا ينقاد اليه ، اما لفظة الغرور فانها تفيد معنى الانقياد والاستسلام الى خداعها بدون مقاومة · فالدنيا الزائلة تغرنا وتخدعنا وتجذبنا اليها بلذاتها · فاذا شئنا ان نستعمل صورة « الوقوف على ضباب » مع المحافظة على معنى الشريف العميق ، فلا بدّ ان نضيف الى لفظة ضباب المعاني الخمسة وفروعها المشتملة عليها كلمة « غرور» فنقول ان الانسان واقف «على ضباب متلاش ، لذيذ ، جذاب فاتن ، خادع لا ينجو من فتونه وسحره احد» · هذه هي

المعاني الكامنة تحت ستار الغرور، «هذا العدم ، اللاشيء، مع لذة وجاذبية وخداع ، فلا بدّ ان نقع في جوّه السحري».

واذا صوّر رسام عبقري هذه الفكرة الرمزية العميقة في فلسفتها وتخيلاتها ، فانه يأتي برسم فريد في تاريخ الفن، وهو رسم الانسان الواقف في الفضاء مرتعشاً، وتحته خيالات الغرور واشباحه، مرفرفة في «جوّ العدم»، في فضاء اللاّشيء، ويوشح هذه الخيالات المائجة المرتعشة تحت اقدام الانسان بمعاني اللذة ، والجاذبية ، والعدم ، والخداع والانخداع والتلاشي ... فيرسم خيال الانسان واقفاً مرتجفاً في هذا الجو المتحرك المضطرب الغريب، ويكتب تحت هذا الرسم هذه العبارة الذهبية :

«وقفات على غرور»

فليتأمل القارىء بالرسم الرمزي لكي يدرك الجمال العميق في هذه الفكرة وهذه الصورة التي ابدعتها مخيلة الشريف ... ان كلمة «غرور» لا تتضمن بذاتها هذه المعاني الفاتنة ، بل باسنادها الى «وقفات» . فقد ذكر قبله كثيرون لفظة غرور دون ان يكون لها هذا الوقع السحري . فقد خاطب شاعر الرشيد مولاه قائلاً :

واذا النفوس تقعقعت في ظل حشرجة الصدور
فهناك تعلم موقناً ما كنت الا في غرور

وتنقل الروايات ان الخليفة قد بكى عند سماعه هذا الشعر المؤثر . ولكن اين قولنا «ما كنت الا في غرور» الخالي من الصور والمكرّر على السنة العامة لدرجة الابتذال ، اين هذا من قول الشريف «وقفات على

غرور»! ان العامة تقول في كل مناسبة «حياتنا كلها غرور، العمر كله غرور، ما نحن الا في غرور» الخ . انما هذا كلام نثري مألوف ومكرر وخالٍ من الصور الحية، لم تلمسه انامل الخيال لكي توشحه بالوشاح الشعري الرقيق. فالذي يزين عبارة الشريف ليس لفظة «غرور» الشائعة على كل لسان، بل اسناد الغرور الى «وقفات» . ان الذي يثير الدهشة والاحلام هو استعارة «الوقوف» على غرور، حيث نرى في التحليل الدقيق ان لفظة «وقفات» على غرور تتضمن نحو عشر صور بيانية .

١٠ صورٍ بيانية في لفظة واحدة

١ً وقف ضد جلس، وهذا هو المعنى الحقيقي . اما معناها المجازي في عبارة الشريف فهو البقاء والوجود . فقوله «وقفاتٌ على غرور» معناه وجودنا وكياننا وعمرنا في غرور، حياتنا وعيشنا في غرور . وهذا هو معنى الشاعر «ما كنت الا في غرور» اي ما كيانك وعيشك الا في غرور. فاستعار الشريف «الوقوف» بمعنى الوجود والكيان والعيش والحياة : نعيش في غرور، حياتنا في غرور . وهذه هي الصورة الاولى .

٢ً ان لفظة «وقفات» لها معنى مجازي ثانٍ يفيد طول المكوث، وطول الاقامة مع التأمل كقولهم : وقفت على الاطلال، او على قبر الحبيب . ويفيد ايضاً معنى التعلق والتشبث، فان قوله «وقفات على غرور» يضيف الى المعنى المجازي الاول في الصورة الاولى معنىً مجازياً ثانيا اي التشبث والتعلق بالحياة، وهذا المعنى المجازي هو الصورة الثانية، ويكون امامنا صورة مزدوجة او استعارة مضاعفة مما لا يبدعه الا خيال العباقرة .

٣ً ان كل استعارة تخفي تشبيهاً مستتراً . لأن الوقوف لا يكون عادةً الا على الارض، على شيء جامد ، كما ان الطيران لا يكون الا في الفضاء ، والسباحة لا تكون الا في الماء ، لذلك نرى ان اسناد الوقوف الى الغرور (وقفات على غرور) تشير الى تشبيه الغرور بالارض ، كما ان قولنا : سبح في احلامه يفيد تشبيهاً محذوفاً لان السباحة لا تكون الا في الماء ، كذلك قولك : حلّق في الخيال يفيد التشبيه بالفضاء ، لان التحليق لا يكون الا في الفضاء ، وكما يقال : رشفت الحب ، يفيد تشبيه الحب بالماء او الخمر لان الرشف والشرب لا يكون الا للسوائل ، وكما يقال : ظمئت الى جمالك بتشبيه الجمال بالماء،لان الظمأ لا يكون الا للماء . فقول الشريف : وقوفنا على غرور يخفي تشبيهاً مستتراً تقديره « الارض » فنقف على غرور كما نقف على الارض . وهذا التشبيه المحذوف الذي يفيد تشبيه الغرور بالارض هو الصورة الثالثة .

٤ً مطابقة الاضداد بين الوقوف في الشطر الاول وبين الاقدام في الشطر الثاني اي بين التوقف والسير ، وذلك واضح .

٥ً صورة الحذف البياني اللفظية ellipse ، مما يكسب المعنى قوة ورشاقة بسبب الايجاز ، فبدل ان يقول : (ما حياتنا ووجودنا على الارض الاّ) وقفاتٌ على غرور ، حذف العبارة الاولى الطويلة واكتفى بكلمتين : وقفاتٌ على غرور . فان لفظة «وقفاتٌ» هي خبر لمبتدأ محذوف تقديره : انما حياتنا او وجودنا (مبتدأ) على الارض وقفاتٌ (خبر) على غرور، او وقفاتنا (مبتدأ) على الارض (هي) وقفات على غرور (خبر) . فهذا الاختصار الذي

يزيد المعنى جمالاً وقوةً مع وضوح المعنى ، وهذا الحذف اللفظي البياني الجميل هو الصورة الخامسة ·

٦ً صورة التلويح او الكناية اللطيفة · فالمعنى الصريح هو ان «حياتنا زائلة» ، فاورد هذا المعنى بتلك الصور التي تشير الى الفكرة اشارة لطيفة وتلويحاً بديعاً ·

٧ً صورة التسليم وهو قبول الاعتراض والتسليم به دون ان يكون للخصم فيه فائدة · كما قال ابو العتاهية :

هب الدنيا تقاد اليك عفواً ليس مصير ذاك الى الزوال ـ

فالشريف اورد نفس الفكرة ، انما حسب اصول الرمزية او التلويح حذف اللفظة «هب» وادوات التسليم لان الامر واضح ومعناه : هب اننا وقفنا وتمسكنا بالحياة فوقوفنا على غرور زائل ، وهب اننا لم نكترث بها واقدمنا غير مبالين فاقدامنا على حدثان مزلقة زائلة ايضاً · فلو سلمنا انك قد نلت كل ما تتمنى فكله غرور زائل · هذا هو التسليم الشعري العالي باسلوبه اللطيف · فان تسليم ابي العتاهية المذكور في كتب البيان هو تسليم خطيب او فيلسوف ناثر ، اي انه اقرب الى المنطق والنثر منه الى الخيال والشعر ، كما قال البحتري «الشعر لمحٌ تكفي اشارته ···» فتسليم ابي العتاهية هو تسليم منطقي صريح ، بينما تسليم الشريف هو تسليمٌ شعري ·

٨ً صورة الكلام الجامع اي ايراد حكمة او موعظة يمكن ان تجري مجرى الامثال ، وهل اسمى وابلغ واجمع من هذه الحكمة التي تستحق ان تتناقلها الالسن قبل غيرها من الحكم الكثيرة ·

٩ً ولا بدّ من الاشارة الى صور معنوية اخرى هي اولاً التكرير المقدر · فالوقفة هي مصدر مرّة يدل على الفعل مرة واحدة فاذا قلت: وقفت وقفتين دل على فعلك الفعل مرتين، واذا قلت وقفت وقفات كثيرة دل على تكرير الفعل مراراً متوالية · وقد اورد البيانيون لصورة التكرير امثلة كثيرة منها بيت ابي العتاهية :

حتى متى لا ترعوي يا صاحبي حتى متى حتى متى حتى متى ؟ !

كذلك يستشهدون بقول كثّير في تهنئة عمر بالخلافة :

اربح بها من صفقةٍ لمبايعٍ فاعظم بها اعظم بها ثم اعظم

فمن الادباء من يستحسن هذا النوع من التكرير « اللفظي » ومنهم من يراه حشواً خالياً من الجمال والخيال · اما تكرير الشريف بدون اعادة الالفاظ نفسها (التكرير المعنوي) فلا يستطيع احد ان يجرده من الجمال والبلاغة · ومعناه اننا كم من مرة نقف على اطلال الحياة ثم نسير ثم نقف، وطالما وقفنا وقفة بعد وقفة متشبثين بها فكانت وقفاتنا على غرور · فبدل ان يكرر الشريف « كم وقفنا وقفة بعد وقفة » وهذا التكرار قد يحلو لبعض القراء ويثقل على غيرهم ، نراه يلتجىء بمقدرته اللغوية الى « مصدر المرة » فيورده بصورة الجمع ، وهكذا يشير الى تكرار الفعل نفسه مراراً بدون اعادة اللفظ · ولا يخفى على الاديب ان هذا المصدر الوارد بصيغة الجمع قلما يستعمله غير كبار الشعراء المالكي زمام اللغة والبيان ·

١٠ً والصورة المعنوية الثانية هي «المزاوجة» البيانية او الشرط والجواب ان الشريف لم يذكر اداة الشرط ليكون الشرط وجوابه صريحاً ، ومع

ذلك فالمعنى واضح جداً أذ ابرز دليله بحدين : ١ً ان وقفنا في الحياة فوقفاتنا على غرور، ٢ً وان مشينا واقدمنا فاقدامنا على حوادث مزلقة وعلى غرور ايضاً ، ففي كلا الشرطين الجواب واضح هو معنى الغرور والزوال· فاورد هذا المعنى بهذا الشكل الشعري الجميل · والشرط واضح لا حاجة لزيادة ايضاحه · وكثيراً ما يرد الشرط مقدّراً كعبارة الشريف بدون اداة الشرط، كقولهم: لا تمر بهذه الطريق الخطرة ،فامامك تعب وموت، والمعنى المقدّر الواضح انه اذا مرّ بها فان نصيبه التعب والموت· وما اكثر هذا الشرط المقدر في الادب!···

ولفظة الوقفات تشير الى معنيين آخرين غير المعاني المذكورة وهما قريبان من الصورة الاولى والثانية· الاول الاشارة الى طول الحياة ومعناه انه «سواء كان عمرنا طويلاً – وطالت وقفاتنا في الحياة – ام كانت وقفاتنا فيها قصيرة واسرعنا في السير والاقدام ، فكلا الحالتين يقود الى الغرور والزوال » · فطول الوقفات في الشطر الاول يفيد طول الحياة ، والاقدام اي الاسراع في البيت الثاني يفيد قصر الحياة · والمعنى المجازي الثاني ان « سواء وقفنا في الحياة بدون جدّ وعراك حباً بالمجد وعشنا عيشة هادئة، ام اقدمنا في الحياة وملأناها جداً وعراكاً في سبيل المجد وعشنا عيشة صاخبة مجاهدة ، ففي كلا الامرين نحن في غرور زائل »· فاشار بالوقوف في الشطر الاول الى الحياة الهادئة ، وفي الاقدام في الشطر الثاني الى الحياة المجاهدة الصاخبة المتعبة·

فعظمة الخيال عند الشريف وعند كبار الشعراء تتجلى في كثرة

الصور والمعاني بالفاظ قليلة ، حيث يقف القارىء متأملاً في هذه المعاني المختلفة وهذه الصور المتشابكة ، فينتقل من عالم الفكر الى عالم الاحلام .

من كتب
مكتبة السيد جمال الدين الحسيني الشهير بالشهرستاني
١٣٦٠ هجرية - ١٩٤١ ميلادية

الصور المتناقضة في الادب الرمزي

يألفها خيال الشريف قبل مالارمه

« الصور المتناقضة » او المتنافية تعبيرٌ جديد في الادب العربي لم يذكره القدماء ولا المحدثون في اصول البيان . وهو ظاهرة من ظواهر الرمزية ، وميزة من ميزاتها الرئيسية . وهذه « البدعة » هي بمثابة ثورة على القواعد البيانية عند العرب وعند الافرنج ، فلا عجب اذا حاربها «المحافظون» والرجعيون في الغرب والشرق .

ماذا يقصدون بالصور المتناقضة او المتنافية ؟ ... هو ان يأتي الشاعر بصورة ثم يأتي بصورة اخرى تهدم الصورة الاولى و« تنقضها » مع كونها متممة لها . وهذا مخالف لقواعد البيان عند العرب والافرنج ، التي تقضي بان تتلاءم الاستعارة الثانية (الصورة الثانية) مع الصورة الاولى ، حسب اصول الترشيح في الاستعارة .

فاصول البيان تقضي علينا اذا شبهنا العمر بالسفينة مثلاً ، واردنا متابعة المعنى ، ان نذكر من الصفات والاعمال ما يتلاءم مع الاستعارة الاولى « السفينة » . فنقول : « العمر سفينةٌ تمخر في بحر الحياة الهائج الخ ... » « فالمخر » من خواص السفينة و« البحر الهائج » من لوازمها . فلا يجوز ان نقول مثلاً « العمر سفينة تحلق او تنام .. » لان التحليق والنوم من خواص

الصورة الفارغة والصورة الناقضة (١)

يبتدعها خيال الشريف الرضي قبل عالمنا بعشرة قرون

بحث طريف لم تذكره كتب البيان ولم يطرقه نقاد الادب العربي بعد

من ابرز مظاهر الثورة الرمزية على الاساليب القديمة ايحاء المعاني بواسطة « الالفاظ المختارة » « والصور المفاجئة » . وقد بسطنا في الفصول السابقة طريقة تحليل الصورة حسب مبدأ النقد الحديث القائل ان « تحليل الصورة هو تحليل العبقرية » اي ان تحليل الصورة في عبارة الشاعر انما هو تحليل لعبقرية هذا الشاعر . وسنثبت في فصل آت ان « الصورة مقياس العبقرية . اما الآن فنقصر بحثنا على نوعين من الصور وهما : الصورة الفارغة والصورة الناقضة . فنحن امام موضوع جديد لم تطرقه كتب البيان ولم يخضه ناقد عربي بعد

١ الصورة الناقضة او الصور المتعاكسة

ان اصول البيان تقضي في ترشيح الاستعارة ان يراعى المستعار له فيما ينسب اليه ويتفرع عنه . فاذا شبهت الميت بالغصن وجب ان تراعى خواص الغصن في ترشيح الاستعارة كقولهم « هذا الغصن الرطيب قد ذبل قبل الاوان ، وقصفته يد المنون قبل ان ينضج ثمره الخ » فان صفات « الرطيب والذبول والقصف ونضوج الثمر » تلائم كلها الغصن . ويذكر البيانيون بيت عنترة وبيت المتنبي كمثالين لهذا الترشيح :

وسيفي كان في الهيجا طبيباً يداوي رأس من يشكو الصداعا

(١) صدر خطأ مطبعي بتكرار موضوع الصفحة (٢٢٨) . ولا يخفى ذلك على القارىء النبيه

فاستعارة الطب للسيف اقتضت ان يستعير له المداواة ، لان الطبيب يداوي ، ومثله تشبيه الحصان بدلآل المنايا اقتضى ان يقول فشرى وباع ، لان الدلآل يشتري ويبيع . كذلك بيت المتنبي في وصف الفرس :

على سابح موج المنايا بنحره غداةَ كأنّ النبل في صدره وبلُ

فالسباحة استدعت الموج ، وشاء ان يتابع المعنى بتشبيه السهام برشاش المطر لعلاقة الماء بالسباحة والموج ، فاحسن في الصدر وضعف في العجز الظاهر فيه التكلف مع تنافر لفظتي «غداة كأنّ» اللتين يمكن الاستغناء عنهما بسهولة للمحافظة على رشاقة البيت . واين هذا من جمال بيت ابي نواس :

في صحن خدّ لم يغض ماؤه ولم تخضه اعين الناس

ولا حاجة لتبيان جمال الصور في الترشيح وترابطها البديع في « ماء الوجه وصحن الخد وغاض وخاض » مما يلاءم طبيعة الماء المستعار للوجه . والشعر العربي طافح بالترشيح الجميل ، حسب اصول البيان ، فلا يخلو منه شعر شاعر .

اما الطريقة الرمزية فانها تارة تراعي هذه الاصول ، وتارة تعبث بها سابحةً مع الخيال من صورة الى صورة ومن جوّ الى جوّ . فان مالارمه شاء ان يشبه « الخواطر او غيوم الافق » بالسفن متابعاً ترشيح الاستعارة فقال «انه يرى في الافق سفناً من ذهب جميلة كالطيور ، تنام على نهر من ارجوان وعطر ، وهي تهز برق خيوطها بكسل كبير مثقل بالذكريات . . .»

فالسفن في عبارة مالارمه هي من ذهب وهي في نهر من ارجوان وعطر مع كونهما مادتان مختلفتان ، وهي كالطيور المحلقة ، ولا تمخر كالسفن

بل « تنام » و « تهز » كالانسان ، ولها خيوط برقية مهزوزة بكسل ، وهذا الكسل نفسه هو كائن حي مثقل بالذكريات ... فهذه الصور المتزاحمة تظهر كانها متعاكسة متنافية تنقض الواحدة الاخرى ، لان « النوم والهزّ والكسل » ليس من خواص السفينة المستعارة ، فتشبيهها بالطيور ينافي تشبيهها بالذهب ، وصورة النوم تنافي طبيعة السفينة ، وصورة « الارجوان والعطر أنستنا صورة السفينة في الماء ، وبرق الخيوط والكسل المثقل بالذكريات لا يلائم طبيعة السفينة . فالصورة تهدم ما قبلها وتنقضها وتنافيها . لهذا يدعى هذا النوع من الصور « الصورة الناقضة » وبالجمع « الصوَر المتناقضة » او « الصوَر المتعاكسة » لكونها تعاكس الواحدة الاخرى وتنقضها .

ونظر مالارمه الى الافق فرأى الضباب الاسود يحبس نور الشمس فقال : « وهذا السجن الدخاني التائه فليطفىء برهبة ذيوله السوداء الشمس المحتضرة في الافق ... » فشبه الضباب بسجن من دخان ، ثم شبهه بالانسان بقوله « فليطفىء » وبقوله « التائه » ، فنقض الصورة الاولى ، ثم شبهه بالذيول والثياب المنتشرة فنقض الصورة الثانية ، فنجد نفسنا امام ثلاث صور متنافية لشيء واحد : صورة السجن وصورة الكائن الحي (التشخيص) وصورة الذيول السوداء وكلها استعارات لتمثيل الضباب تنافي الواحدة الاخرى في الظاهر ، انما تتناسق في وحدة الترشيح ، حيث تعود الصور جميعها الى الاستعارة الاولى المرشحة « السجن » . ولو اتبع الترشيح الاصولي لوجب ان يقول : « وهذا السجن الدخاني يحبس بدخانه الكثيف الاسود

نور الشمس المحتضرة في الافق » ، لان صورة الحبس تلائم السجن ، وهذا هو قصد الشاعر من تشبيه الضباب بالسجن لحجبه نور الشمس عن الابصار.

ثم وصف الضباب الابيض فقال : « تصاعد ايها الضباب ، وصب رمادك ذا السياق الواحد ، بخرق طويلة من البخار ، في السماء التي تغرقها بحيرة الخريف الزرقاء ، وابنِ سقفاً كبيراً صامتاً ... » فشبهه اولاً بالانسان بمخاطبته « تصاعد ايها الضباب ... » (صورة التشخيص) ، ثم شبهه بالرماد وهذه الصورة تنافي الاولى ، وشبه الرماد نفسه بالماء بقوله « صب رمادك » ثم شبهه بالخرق البالية التي تحجب السماء ، وهذه الصورة تنقض صورة الرماد ، واخيراً يشبهه بالسقف الكبير الصامت وبهذه الصورة ينقض صورة الخرق البالية . فبدلا من ان يقول : هذا الضباب يشبه الرماد المنسكب كالماء ، ويشبه الخرق الطويلة ويشبه السقف الكبير ، فانه منح الحركة والحياة للضباب وخاطبه بصورٍ متعاكسة تجمعها وحدة عميقة من الجمال والحياة .

الاساس الذي يرتكز عليه مبدأ الصور المتعاكسة

ليس مبدأ الصور المتنافية نتيجةً للصدفة او للتلاعب الخيالي في الصورة انما هو مرتكز على دعائم اربعة من عناصر الادب الرمزي التي سبق بحثها (ص ٦٦ — ٨٢) وهي ١ً الرموز والاستعارات التي توحي الاحلام بدل ان تذكر الحقائق بصراحة ، ٢ً مبدأ الوحدة الشاملة بين الكائنات ، وحدة الجمال والنظام والحياة ، ٣ً مبدأ الوعي الشامل الذي يمنح الشخصية والحياة لكل ما حولنا من المحسوسات التي هي صدى شعورنا ومرآة نفسنا ، حيث

نرى نفسنا في الكائنات ونرى الكائنات في نفسنا بواسطة الشعور الذاتي، مبدأ المفاجأة في بسط الافكار والخواطر بصورة جديدة تجذب الانتباه. فان الترشيح البياني المألوف باستطاعة كل شاعر وكل ناثر ان يأتي بمثله. اما هذا الفن في تصادم الصور مع المحافظة على الفكرة وعلى الاستعارة الاولى فهو من عمل العبقرية الخصبة والخيال المبدع الذي يوحّد بين جميع الكائنات ويلتقط منها وجوهاً خفية للشبه، فيشبك الصورة بالصورة فتهدمها وتبني بناءً جديداً، يتضمن الصورة الاولى مع تلاشيها. وهذا الابتداع الفني في تصادم الصور لا يخلو منه شاعر كبير مهما كان نوع اسلوبه. انما الذي نعلمه ان اقدر شاعر في ابداع هذه الصور المتصادمة المتنافية عند الافرنج هو مالارمه مشترع الرمزية الذي انشأ والله موخراً اكاديمية خاصة باسمه تخليداً لذكره.

الشريف الرضي سابق مالارمه في فلق «الصور المتعاكسة»

لا بد من الاشارة اولاً الى ان الشريف هو سيد صناعة الترشيح الاصولي، فقد جمع في ديوانه الضخم مختلف الاساليب الادبية، فلا عجب اذا كان مبدعاً رمزياً نظير مالارمه في «صوره المتعاكسة»، بينما تراه في مواقف اخرى محافظاً ادق المحافظة على اصول البيان القديم، لان عبقريته لا تعرف للادب حداً محصوراً. فلا يكاد يخلو له بيت من استعارة مرشحة على نسق بيت المتنبي وابي نواس المار ذكرهما. واذا كان المتنبي وغيره من الشعراء قلما يرشحون الاستعارة في سوى البيت والبيتين، فالشريف يتفوق على سواه بترشيح الاستعارة في بضعة ابيات بدقة نادرة ومقدرة فائقة،

كقوله في مخاطبة حبيبته وتشبيهها بسرحة الحي :

انعمي يـا سرحة الحيّ وان كنت سحيقـه
اتمنى لك ان تبقي على النأي وريقه
ثمرٌ حرّمَ واشيك علينا ان نذوقه

فسرحة الحي هي اجمل وافضل شجرة في الحي ، بنضارتها وثمارها. فبدل من ان يقول لحبيبته :« انعمي يا اجمل فتاة في الحي وان كنت بعيدة ، اتمنى ان تبقي سعيدةً في بعدك ، وان يكن الواشي حرّم علينا لذة الاجتماع والوصال » ، نراه يتابع الترشيح الاصولي فيأتي بما يلائم السرحة من « ورق وثمر وذوق » بصور ساحرة، وديوان الشريف طافحٌ بامثال هذه النفحات العالية. ان الترشيح الاصولي من هذا النوع يستطيع كل شاعر ان يأتي به ولكن الترشيح الفني الذي تتصادم وتتناقض فيه الصور قلماً ينتجه غير العباقرة ، كقول الشريف في وصف القلم :

واهيف ان زعزعته البنا ن امطر في الطرس ليلاً احمّ
يشيب اذا حذّفته المدى وتخضب لمته لا هرم
وتنطف من فمه ريقةٌ سويداء تقتل من غير سمّ الخ

فاستعار له « الهيف » تشبيهاً له بالفتى الاهيف ، ثم يشبهه بالجبل وما قاربه ممّا « يتزعزع » ، ثم يشبهه بالسماء او بالغيمة التي « تمطر » ، فينقض الصور الاولى. وصورة المطر تنقضها صورة « الليل الاحمّ » ، فهو لا يمطر ماءً بل « ظلاماً دامساً » ، والليل رمز النكبة السوداء ، فقلمه يمطر نكبات سوداء على اعدائه بهجائه وتهديده. ثم يشبهه بالشيخ الشائب الذي يصبغ لمته ، لان القلم الذي يبيضّ رأسه عند البري يصطبغ بالسواد عندما ينخضب

بالحبر الاسود ، وهذه الصورة التي تنقض وتنافي صورة « الليل الاحم » هي منقوضة ايضاً بصورة « الريقة والسمّ » التي تفيد تشبيهه بالافعى ، فالقلم هو اشد سماً من الافعى في حملاته ، وقتل الاعراض والصيت . فهذه الصور المتزاحمة تتصادم وتتنافى ، انما لا تؤثر في وحدة المعنى ووحدة الصور الكبرى التي هي صورة القلم فترسم لنا لوحة جميلة مؤلفة من صور مختلفة ، متناسقة تناسقاً عجيباً . على طريقة مالارمه . ومن هذا النوع قوله في وصف البرق :

مستشرياً يرقّا تقطع خيطه فله على طرر البلاد شروقُ
هزّ المجرةَ افقه وكأنها غصنٌ باحداق النجوم وريقُ

فاستعار له الخيط وتابع الترشيح فقال « تقطع » مما يلائم الخيط ، فكأنه شبه البرق بالخيط المتقطع ، وبدلاً من ان يتابع الترشيح الاصولي بقوله مثلا : تقطع خيطه ، فينسج في الافق وشاحاً نارياً يخفق في الفضاء »، فانه اهمل هذا التشبيه وشبهه بالشمس المشرقة على اطراف البلاد ، « فله على طرر البلاد شروق » ، لان الشروق من خواص الشمس ، فصورة الشروق تنقض صورة « الخيط » ، ثم يستعير له افقاً بقوله « افقه » ، وهذا يعني تشبيهه بالسماء اذ يقال افق السماء . وبالوقت ذاته يشبهه بالانسان بقوله « هزّ المجرة » ، لان الهز من صفات الكائن الحي فالبرق يهز المجرّة كما يهزّ الانسان الغصن : فهذه الصور القوية تتضارب وتتناقض مع كونها تتكامل وتتسابق في تكوين الصورة الكبرى ، « صورة البرق المتقطع خيطه المشرق على هامش الافاق يهز غصن المجرة المورق باحداق النجوم . » وقد مرّ تحليل هذه الصور البديعة .

واسمعه يصف القنى (الرماح) بهذه الالوان السحرية المتضاربة :

اذا مطل الثار جرّ القنى نشاوى تقاضي صدور الصفاح
فأغمدها في احمرار الشقيق وجرّدها في بياض الاقاح

فاستعارة الجرّ للقنى تشير الى طولها ، فيجرها كما يجرون الحبل الطويل ونشاوى تشير الى تشبيهها بالانسان السكران لانها تتلوى عند هزها كما يتلوى السكران ، وهذه الصورة تنقض الصورة الاولى مع كونها تكملها ، ثم شبهها بصاحب الدعوى المقاضي غريمه (تقاضي صدور الصفاح) ثم اكمل صورة التشخيص وشبهها بالسيف بقوله « فاغمدها » لكون الاغماد مختص بالسيف ، وهذه الصورة تنقض صورة السكران والمقاضي ، ثم شبهها بالشقيق ، لاصطباغها بالدم ، واخيراً شبهها بالاقاح لبياض لمعانها عندما ينسلها من المطعون بها . فالغريب ان الشريف استعار للقنى ستة تشابيه بدون ان يستعمل اداة تشبيه ، فيتابع كلامه مجازاً فتتناقض وتتعاكس تلك الصور مع كونها تتعاون جميعها في وصف شيء واحد « القنى »

وهذا النوع من الصور المتعاكسة يشبه فن التصوير الكهربائي حينما يصوب الفنان الى الشخص المصوّر عدة انوار كهربائية مختلفة اللون : حمراء وخضراء وبيضاء الخ فيظهر الشخص في الرسم كانه في افق بعيد محاطاً بوشاح من الضباب الشفاف ، فتبدو الصورة ساحرة يسبح فيها الخيال حائراً وقد تابع الشريف وصف القنى في القصيدة نفسها بهذه الصور :

وسمراء ترشف ظلم القلو ب قذافةٍ بالنجيع المباح
تطارد في كلّ ملمومةٍ منطقةٍ بالعوالي رداح
تربق عليها كؤوس الدما ء بالطعن، والموت نشوان صاح
فتخضب فيها جباه الظبي ونرمد فيها عيونَ الجراح

حيث يقف الفكر حائراً مأخوذاً ، امام هذه الصور المتعاكسة من « رشف وقذف ومطاردة واراقة كؤوس ورمد » ، فهذه الاستعارات المتضاربة تعود كلها الى « القناة السمراء » ، فنراها من خلال الصور المتعاكسة ، كما نرى رسم غادة حسناء من خلال الانوار الكهربائية المتعاكسة في الوانها ، المتجهة جميعها الى وجه الحسناء .

ومن هذا النوع قوله في عتاب حبيبته مشبهاً اياها بالزهرة

يا زهرة الغوطتين تبخل بالبشر ... وما مس ارضك العدمُ
كم فيك من مهجة معذبة ... هجيرها بالنسيم يلتطمُ
ومن غصون على ذوائبها ... يزلق طلُّ الرياض والديمُ

نحن امام استعارة مرشحة في غاية الجمال ، لانه يراعي خواص « الزهرة » المستعارة في الابيات الثلاثة . انما يخرج الشريف عن الترشيح الاصولي المألوف بكونه يستعير صوراً تنقض الواحدة الاخرى . فصورة الزهرة المستعارة للحبيبة تنقضها صورة « البخل » والبشر حيث يستعير الى الزهرة شخصية حية (التشخيص) ، فيفاجئنا بصورتين متعاكستين : تشبيه حبيبته بالزهرة وتشبيه هذه الزهرة نفسها بالانسان « يا زهرة الغوطتين تبخل بالبشر » ، مستعيراً للنبتة البخل والبشر . ثم يسلبها الشخصية باستعارة تنقضها بقوله « وما مسّ ارضك العدم » حيث لم تبق انساناً يبخل بالبشر بل زهرة في ارض خصبة . ثم يمنح الزهرة الشخصية والحياة مرة ثانية بقوله : « كم فيك من مهجة معذبة » ، ولكنه ينقض الشخصية ويعيد اليها خواص الزهرة المستعارة من « غصون ورياض وطلّ وديم » . فنحن مع اعجابنا بوحدة الاستعارة المرشحة نقف بحيرة لذيذة امام هذه المفاجآت الحية ، حيث

تتعاون الصور المتناقضة في تمثيل الزهرة الرامزة الى حبيبته ، اذ يرينا وجه الحبيبة من خلال الرياض والغصون والندى والنسيم، فنراها في روضة سحرية بين حفيف الاغصان وعبيق الزهور، كما نرى القمر من خلال السحاب الشفاف،والعينين الساحرتين تلمعان من وراء النقاب · فهذه الابيات الثلاثة هي حلقة متوسطة بين الامثلة السابقة حيث تتناقض الصور تناقضاً اوضح واشد، وبين الترشيح العادي · فالشريف كما مر هو امير البيان سواء كان في خلق الصور المتعاكسة نظير مالارمه، او في الترشيح الاصولي حيث نراه في مواقف اخرى يمثل حزب «المحافظين» الصارمين، كقوله في وصف رجل داهية، فشبهه بالصلّ المخيف و كمل ترشيح الاستعارة بما يلائم طبيعة الصل قال :

كأني انادي منه صماء صلدة ... وصل فلاة لا يلين على الرقا
طلوع الثنايا ينفذ الليلَ لحظهُ ... اذا ما رنا جواب ارض وحملقا
رشاء الردى لو عضّ بالطود هاضهُ ... ولو شمّ ما لاقى على الارض احرقا
دوبيةٌ يحمي الطريق مجرّهُ ... اذا نفخ الركبانَ نام وأرّقا

فقد تابع ترشيح الاستعارة في ثمانية ابيات جيدة لا يخرج فيها قيد شعرة عن اصول الترشيح، مع ابداعه في تمثيل الصلّ «رشاء الردى او حبل الموت، ينفذ الليلَ لحظه، نام وارّق الخ » ·

التمييز بين الصور المتنافية والصفات المتعاكسة

لا بدّ من تنبيه القارىء الى تمييز الصور المتنافية المار شرحها من بعض العبارات التي تختلف وتتعاكس فيها صفات الموصوف · ويمكن حصر ذلك في ثلاثة انواع :

١ً ما يدعوه علماء البيان« الطي والنشر والتقسيم والتفسير » كقول ابن مسهر

غيثٌ وليثٌ فغيثٌ حين تسأله عرفًا وليث لدى الهيجاء ضرغام

فالشخص يبقى نفسه انما له تارةً صفة الغيث وتارة صفة الاسد في حالتين مختلفتين مع بقاء شخصية الموصوف ، بينما الصور المتنافية تهدم شخصية الموصوف وتبدلها بشخصية اخرى كقول الشريف في القلم:

واهيف ان زعزعته البنا نـ امطرفي الطرس ليلا أحمّ

فالموصوف اي القلم قد تبدلت شخصيته اربع مرات في البيت كما سبق شرحه ٠ثم ان قول ابن مسهر وارد في جملة تامة مستقلة : هو غيثٌ٠ وليثٌ معطوفة على ما قبلها ، وبقية البيت جملة تامة تفسيرية معطوفة ، بينما ترى ان بيت الشريف لا يحتوي على جملٍ مستقلة تامة معطوفة ، بل على جملة واحدة شرطية ويقارب قول ابن مسهر قول الشاعر : يحيي ويردي بجدواه وصارمه٠٠٠وقولهم هو ذئب في الحرب وحمامة في السلم الخ ففي هذه الامثلة تبقى شخصية الموصوف ذاته انما بحالتين مختلفتين في ظروف مختلفة٠، والجمل تكون مستقلة تامة معطوفة٠وهذا غير ما ذكرناه عن الصور المتنافية او « الصورة الناقضة » التي تهدم شخصية الموصوف وتبدلها بشخصية ثانية ، في جملة واحدة متماسكة

٢ً ما يدعونه « تنسيق الصفات » كقولهم هو بحر الكرم ، سيف العرب،لسان المجالس الخ وهو شائع في النثر والشعر٠فهذا لا يختلف عن الطي والنشر الاّ بحذف اداة العطف المقدرة بالمعنى ، وجميع الصفات راجعة الى شخصية واحدة لا تتبدّل انما تختلف صفاتها في ظروف مختلفة ، وكل عبارة هي جملة تامة معطوفة عطفاً تقديرياً

٣ً التشبيه بتقسيم الاجزاء والخواص كقولهم : له عينا النسر وقلب الاسد الخ. كقول امرىء القيس المشهور في وصف حصانه :

له ايطلا ظبي وساقا نعامة وارخاء سرحانٍ وتقريب تتفلِ

فهذه الاستعارات الجميلة لا تنفي شخصية الحصان ، بل تشبه اعضاءه باعضاء الظبي والنعامة وحركاته بحركات السرحان والثعلب. ولا يخفى على القارىء اللبيب ان هذه الانواع الثلاثة لا تنهدم فيها شخصية الموصوف وتتبدل بشخصية ثانية بعكس « الصورة الناقضة » والصور المتنافية حيث تنقض الصورة شخصية الموصوف وتبدلها بشخصية غيرها كقول الشريف:

تخادعنا نفحات النسيم اذا عبقت بحواشي الظلام

اذ شبه اولاً نفحات النسيم بالانسان بقوله تخادعنا (صورة التشخيص) ثم ابدل شخصيتها بنفس الوقت بشخصية اخرى اي بالزهر بقوله « عبقت » المختصة بالزهر . فهدم الشخصية الاولى بكاملها وظهرت مكانها شخصية جديدة « الزهر » ، بدون عطف او اداة تشبيه و تفسير ، كما ان الصورتين المتناقضتين هما في جملة واحدة : الشرط وجوابه ، لا في جملتين معطوفتين كاملتين ونختم هذا البحث بابيات جميلة للشريف من الصور المتنافية مخاطباً اعداءه :

فاستنشقوها نفحةً تجدع مارنَ الاشمّ
ترى على عاري العظا م وسمها وهي رمم
خابطةً لا تتقي صدم اخ ولا ابن عم
تبيت من سماعها تئن من غير ألم

فشبه قصيدته الهجائية بالنفحة ، ثم نقض هذا التشبيه نقضاً تاماً وشبهها بالسيف القاطع بقوله « تجدع » انف المتكبر ، واذا بها تصبح ميساً لا

تزول آثار وسمه عن العظام حتى بعد الموت ، ثم نقض صورة الميسم وشبهها بالناقة الهوجاء الشاردة الخابطة الخ هذه هي الصورة الناقضة أو الصور المتعاكسة التي تدفع القارئ إلى التأمل الطويل وتنقله إلى الجو الذي كان فيه الشاعر ، جو الاحلام والإلهام .

مكتبة السيد الصدر الدين الحسيني الشهير بالشهرستاني

الصورة الفارغة Image de vacuité

تألفها عبقرية الشريف الرضي قبل مالارمه بألف عام

عنصر جديد في علم الادب وتاريخ النقد العربي

نحن أمام تعبير جديد في تاريخ الأدب العالمي يضيف إلى علم الأدب عنصراً جديداً من صميم الأدب الخالد الذي تعتز به فكرة الإنسانية! ..

لقد انشأ الناقد الفرنسي رنه قيل Renèville في كتابه النفيس « الاختبار الشعري » بحثاً طريفاً في نوع من الصور الشعرية التي يتميز بها شعر مالارمه مشترع الرمزية ، فدعاها « الصورة الفارغة » أو صورة الفراغ image de vacuité لأنها تخلق أمامنا كائناً أو معنى ثم تمحوه حالا بصورة أخرى فتأتي الصورة فارغة على اشكال ثلاثة :

الشكل الاول : تنافي الصفات والموصوفات

يفاجئنا مالارمه بنعت ينافي طبيعة الموصوف فينفي كيانه الاصلي كقوله : « بلور مظلم ، الرماد المنسكب ، سفينة من ذهب ونهر من عطر وارجوان » . فمن خواص البلور الاشعاع والنور لا الظلام ، فصورة

الظلام تهدم صورة البلور cristal obscurci ، وصورة الانسكاب تنطبق على السائل لا على الرماد ، كذلك العطر والارجوان ليسا من خواص النهر فيشير بنهر من ارجوان إلى الغيوم الحمراء ، وما اروع عبارة بودلير بهذا الموضوع : الندم المبتسم! le regret souriant ، حيث تنفي صورة الابتسام صورة الندم ، فلا ندم ولا ابتسام ، انما هنالك لمحة فكرية عن الألم المزوج بالسرور ! ... »

وقد هتف الناقد رنه فيل مأخوذاً بهذا الفن السحري قائلا : « ان الفكر يتجمد كالجليد حائراً أمام تلك الصور التي تخلق لنا كائناً أو معنى ثم تمحوه بصورة أخرى منافية للصورة الاولى ! .. »

وما أشد ما يكون انذهاله أمام صور شاعر بدوي ربيب الصحراء سبق مالارمه بألف عام ولم يدرس آداب الافرنج القديمة والحديثة نظير مالارمه . فعبقريته الوثابة تخلق بسهولة أمثال تلك الصور كقوله : « لقاح جود للرجاء العقيم » بنسبته العقم إلى الرجاء الذي هو رمز الخصب والازدهار ، ثم توفيقه بين « اللقاح » اي رمز الانتاج والخصب والكثرة وبين « الرجاء العقيم » كذلك قوله « قطعت مفازة هذا الرجاء ! » فالمفازة أي الصحراء رمز الجدب والمحل بعكس الرجاء ...

كذلك قوله في والده : « انه في العبوس مبتسمٌ ! » فالعبوس والابتسام يتنافيان كعبارة بودلير الندم المبتسم . وقوله « مدنف الاشراق »[1] كقول مالارمه بلور مظلم . وأجمل من ذلك قوله في لذة الهموم :

فإنا بنو الدهر ما نستفيق من نشوة الهم حتى نهم

(١) مدنف الاشراق ، الاشراق المحتضر . راجع تحليل هذه الصورة الجميلة ص ١٤٢

فالنشوة رمز اللذة والمسرة، مما ينافي طبيعة الموصوف أي الهم والحزن فأثبت الشريف صورة الهمّ ثم هدمها بصورة منافية « النشوة » فنفى بذلك الهمّ وقدم للسامع لمحة صورية عن الألم المشمول بالطموح ، لهـذا قال الناقد : « الشرارة تنفجر من قطبي الاضداد ! »

ومن أسمى ما ورد في الأدب العربي بيت الشريف المشهور :

وتلفتت عيني فمذ خفيت عنها الطلول تلفت القلبُ

فقد كان السامع ينتظر أن يقول « فمذ خفيت عنها الطلول غرقت بالدموع ، أو تناثرت عبراتها » أو مايقارب ذلك، ولكن عبقرية الشريف تنفر من المألوف المبتذل وتحلق في سماء الابداع فتقول : « تلفت القلب » فتفاجئنا بلفتة القلب الذي لا يلتفت ، فجاءت الصورة فارغة تدفع السامع إلى التأمل الطويل في جمال تلك اللفتة الغريبة . وسحر الفن هو كون لفظة « القلب » المبتذلة لكثرة استعمالها عند الشعراء برزت في بيت الشريف كأنها لفظة جديدة لذيذة إلى النفس ، تلتف حولها خمس صور بيانية : تشبيهه بالعين المبصرة، التشخيص، المشاكلة، مطابقة الاضداد والمقابلة ، أخيراً جواب الشرط، فضلاً عن صورتي التلويح والمعنى الجامع ..

هكذا يجمد الفكر حائراً أمام « لفتة القلب » المفاجئة المنافية لخواص الموصوف ، تشعُّ من حولها سبع صور بيانية ، لا يتأمل في جمالها الاديب حتى يخرج من جوه المألوف إلى جو الالهام الذي كان فيه الشاعر فيغمرنا بحالته ، ونتحد معه بالروح والخيال بعد الف عام من ساعة الهامه! ..

ومن أروع ماقاله الشريف بهذا الموضوع تصوير «النطاق المحلول»

وللخيل في ارضنا جولةٌ « تحلل » فيها نطاق الثرى

فاستعار للارض نطاقاً ، رمزاً لصلابتها وشدة تماسك أجزائها فهي متماسكة بشدة كأنها مشدودة بنطاق ، ولكن هذا النطاق « محلول » أي لا وجود حقيقي له فرسم لنا بريشة سحرية خاطفة صورة « النطاق المحلول » أي(عدم وجود نطاق) أو لمحة خاطفة عنه فلا يبقى منها سوى التذكار الخيالي لتلك الصورة الفارغة التي يقف الفكر حائراً أمام سرعة ظهورها وانطفائها اي صورة (نطاق غير موجود) ...

الشكل الثاني من الصورة الفارغة

يقوم الشكل الثاني من الصورة الفارغة باستعمال حروف النفي أو لفظة لها معنى النفي كقول مالارمه : « ان جوعي الذي لا يتغذى هنا بأي ثمر ، يجد في معلمهم نقصاً لطعم متساو »

Ma faim qui d'aucun fruit ici ne se règale trouve en leur docte manque une saveur ègale .

فالغذاء قد نفاه لفظ « لا ... بأي ثمر **aucun fruit** والطعم قد نفته لفظة نقص **manque** ويصعب ترجمة أمثال هذه العبارات حرفيا ...

ويقرب من ذلك قول مالارمه في القبلة : « يرتعش الفضاء كقبلة كبرى جن جنونها لكونها مولودة لا لأحد ، فلا تستطيع أن تنطلق ولا أن تهدأ ! .. » فالقبلة مولودة أي موجودة ولكن لا لأحد ، فهي إذن غير موجودة فعلا ! .. لأنها لم تظهر ولم تنطبع على خد الحبيب بل بقيت كامنة في شفاه العاشق ، فأثبت وجودها ثم نفاه بنفس الصورة لانه لو قال « لكونها غير مولودة لأحد » لكان نفى وجودها من أساسه ولكنه قال : « لكونها مولودة ، لا لأحد » فأثبت وجودها ثم نفاه حالا[1]

(1) voici que frissonne l'espace comme un grand baiser qui fou de maître pour personne ne peut jaillir ni s'apaiser.

والشريف سيد هذا الفن البديع ، فهو يصف قصيدته الهجائية بقوله

تبيت من سماعها تئن من غير ألم

فأثبت وجود « الألم » بواسطة الأنين لأنه لا يحدث بدون ألم ، ثم نفاه بقوله « من غير ألم » اذن لا يوجد ألم ، ولا يوجد أنين ، فرسم لنا صورة خاطفة عن الألم الروحي ! ..

ومثله قول الشريف أيضا في القلم :

وتنطف من فمه ريقةٌ سويداء تقتل من دون سمّ

يشيب إذا حذفته المدى وتخضب لمتهُ لا هرم

فأثبت صورة الأفعى القاتلة ثم نفاها بنفي السم ، وأثبت وجود الشيب ثم نفاه حالا بنفي الهرم .

ومن أمثلة الشريف على تلاعبه الفني بالحروف النافية بيته المشهور الذي هو موضوع مناقشات أدبية

هواي يمانٍ كيف لا كيف نلتقي وركبيَ منقاد القرينة معرقُ ؟

فلفظة « لا » تنفي الكيفية التي أثبتها لفظة « كيف نلتقي ؟ » فلا يكاد يثبت كيفية اللقاء حتى نفاها قبل ثبوتها بقوله « كيف لا » ! وهذه هي طريقة مالارمه التي تحمل القارئ على الانطلاق في جو التأملات الطويلة مع الشاعر نفسه ... ومن أروع أقوال الشريف بهذا الاسلوب قوله في كأس الخمرة

لا عادت الكأسُ عليل النسيم بعدي ولا فضّت ختام الهموم

فأثبت صورة عيادة الكأس للنسيم المريض ، وصورة فض ختام الهموم ثم نفاهما بنفس اللحظة بلفظة « لا » فلا يكاد الفكر يستوعب

تلك الصورة البديعة حتى يراها منفية ، مهدومة ، فارغة ، بعكس الدعاء الصريح كقول المعري

ليت ان الشمس بعدي غربت ثم لم تطلع عَلى أهل البلد

ومن فنون الشريف في مهارة استعمال الحروف قوله في منزل الحب

أحيت شآبيب الحيا منزلا مات لنافيه الزمان القديم

فحرف « فيه » نفى موت الزمان القديم أو الذكرى القديمة ، فلو قال الشريف « مات لنا الزمان القديم » لكان معناه انقضى وزال ، ولكن استعماله لفظتي (لنا فيه) تنفي الموت فهذا الزمان زمان الشباب الذي مات (لنا) هو (حي) في المنزل ، باق مع بقائه كامن بين جدرانه ، لا هو ميت فيسلى ولا هو حي ليظهر ، كقبلة مالارمه الكامنة في الشفتين لا تموت ولا تنطلق . فزمان الشباب قد مات (لنا) وزال عنا ، انما عاش ويبقى حيا في المنزل باقيا مع بقائه ، مما يبعث الأحلام والتأملات لتحليل وادراك الجمال الفني الكامن في التلاعب بالحروف ، من نفي واثبات معاً .

الشكل الثالث للصورة الفارغة

وبدلا من استعمال الحروف والالفاظ النافية يستعمل مالارمه الفاظاً تعني نفي الوجود المطلق ، اي معنى منفي بحد ذاته كالعدم ، والفناء ، والفراغ واللاشيء الخ . كقوله : (هذا الشيء الوحيد الذي يفتخر به العدم) أي هذا الشيء الذي هو في عالم العدم ويفتخر به العدم ، هو إذن معدوم وغير موجود ، فأثبت وجوده ونفاه بنفس اللحظة بادخاله في عالم العدم .

cet objet dont le nèant s'honore

كذلك قوله : (هذا الفضاء الشبيه بذاته ، سواء اتسع أو انتفى)

وهذه صورة العدم المطلق . وايضا قوله في امرأة انها (موسيقية الصمت) وقوله (صدى السكينة) . فان نسبة الموسيقى والصدى إلى الصمت والسكون ينفي الموسيقى وينفى الصدى ، لأن فيهما معنى العدم المطلق (الصمت والسكينة) . فاعطاء الحياة إلى اللاشيء ، إلى العدم، يعني نزع الحياة منه ونفي وجود الحياة . كقول الشريف في بيته الشهير المحلل ص (٢٢٠- ٢٢٨) (وقفات على غرور) . فلفظة الغرور تعني العدم المطلق وتنفي معها حقيقة (الوقوف) لأن الوقوف على (لاشيء) معناه (عدم الوقوف) على شيء وهكذا رسم لنا صورة (الزوال)

فأثبت الوقوف ثم نفاه ، فجاءت الصورة خاطفة ، فارغة . وأروع من ذلك قوله باسناد المرح إلى الموت :

أثرنا عليها صدور الرماح يمرح في ظلهنّ الردى

فصورة(الردى)تعني العدم المطلق ، وبالتالي تهدم وتطفئ صورة المرح ، فنحن أمام صورة فارغة ، كقول مالارمه (يفتخر به العدم) .. واسمعه يصور لنا (اليوم) بقوله على غرار (جوع) مالارمه :

عجبت له يمشي بنا وهو واقفٌ ويأكل من أعمارنا ويجوعُ

فأثبت مشي اليوم ثم نفاه بالوقوف ، وأثبت أكله الاعمار ثم نفاه بالجوع ، وكل تلك الصور عائدة إلى (اليوم) الذي هو عدم مطلق ، أي فترة من الزمن لا وجود حقيقي له . ومن معانيه اللطيفة بهذا الاسلوب قوله:

حصلت من حقي على (الباطلِ) !

فأثبت حصوله على شيء من حقه ، ثم نفاه حالاً بلفظة الباطل التي تعني عدم الحق ، فبينما ينتظر السامع ان يقول : حصلت من حقي على

الشيء الكثير أو القليل ، يجمد أمام قوله المفاجئ الساخر : (على الباطل!) لأن الباطل هو النفي المطلق للحق ، فجاءت الصورة فارغة ! ..

* * *

نكتفي بهذه الامثلة عن الصورة الفارغة التي تنفي ذاتها بذاتها قبل ان تثبت بعكس الصورة الناقضة التي درسناها في الفصل السابق فإنها تثبت ثم تأتي بعدها صورة جديدة تنقضها ، فلو قلنا (وقفات على ...) بدون لفظة «غرور» لكانت الصورة ناقصة ، فلا تتم الصورة إلا باستعارة الغرور أي بصورة أخرى ، وإذا تمت بها تصبح الصورة فارغة ، اي تهدم الواحدة الأخرى ! ..

فلفظة (الندم) لا تؤلف صورة ، انما إذا قلت مع بودلير (الندم المبتسم) تكوّن صورتان التشخيص للندم والصورة الناقضة (الابتسام) التي تنفي الندم وتهدم الصورة الاولى فأصبحت الصورة فارغة ، وقول الشريف (الرجاء العقيم) يحوي صورتين مختلفتين ، تكوّنان صورة فارغة بينما في الصور المتناقضة يشبه الشريف القلم بالإنسان ثم بالمطر ثم الافعى الخ باستعارات متتابعة متناقضة .. هكذا تلتقي بعد ألف عام عبقرية الشريف مع عبقرية مالارمه وبودلير في سماء الوحي والالهام .

وإلى هذا الفن السحري يشير الناقد رنه فيل بقوله (ان القافية تفتح وتغلق صورة هندسية للكيان المطلق ! ... وان سفر تكوين الصورة هو سفر تكوين الإنسان ذاته ، حيث يخلق الفكر بواسطة رعشات الشعر نغماً ترتفع فوقه صور واضحة تعود لتختلط في الجمود المضطرب الذي كان قبل ظهورها ، كما ظهر الكون نوراً ثم تحول إلى مادة كثيفة ، تتطور إلى ان تعود إلى ينبوع أصلها النابض المضطرب ! .. »

فهرس الكتاب

الشريف الرضي بودلير العرب

صفحة

اهداء الكتاب إلى الدوحة الهاشمية ، أسرة الشريف الرضي
رسم الملك الطفل فيصل الثاني رمز انبعاث الدولة الهاشمية
كلمة ناشر الكتاب محمود صفي الدين صاحب مكتبة بيروت
كتاب المؤلف الدكتور محفوظ إلى وزارة المعارف اللبنانية بشأن الشريف الرضي

الاسباب التي توجب تدريس الشريف بمنهاج البكالوريا اللبنانية

تساهله الديني ونظريته في الاخاء وتأثيرها في الناشئة اللبنانية ١
خلود الشريف بخلود كتابه نهج البلاغة سواء كان مؤلفاً أو جامعاً ٤
الشريف الرضي أمير صناعة النثر في مؤلفاته ورسائله ٥
تأثيره في عصره بمجمعه العلمي ومحاضراته ومدرسته الادبية ومكتبته الكبرى ٦
الشريف الرضي أشعر العرب ، شهادة النقاد الاقدمين ٦
مؤلف قصة عنتر يغزو ديوان الشريف وينتحل بعض قصائده الحماسية ٩
الشريف بلبل الحياة الغريد ، لا مستعطٍ كغيره من الشعراء ١٠
روائع الحكم والأمثال في شعر الشريف ١١
الشريف الرضي بودلير العرب ، مؤسس الرمزية العالية في الشعر العربي ١٢
مختارات من الشعر الرمزي لأدباء الافرنج وللشريف الرضي ١٦

وقفة مع الدكتور طه حسين ، المقارنة بين الادب العربي والآداب الاجنبية

١ إهماله المقارنة بين الأدب العربي وآداب الغرب ٢١
٢ المقارنة بين الادب العربي والادب اليوناني ٢٦
٣ عظمة ورقي الأدب اليوناني الخالد ٣٠
٤ المقارنة بين الادب العربي والادب الروماني ٣٤

(١) حاشية : وردت اخطاء مطبعية واخطاء سهو لا تخفى على القارئ اللبيب .

٥ أسلوب النقد القديم وأساليب النقد الحديث ٣٦

المذاهب الادبية الكبرى ، صعوبة المقارنة بين آداب الامم ٤٢

١ الادب الكلاسيكي (الاصولي) وما يقابله في الادب العربي ٤٥
٢ الأدب الرومنطيقي (المطلق) وما يقابله في الادب العربي ٥٤
٣ الأدب الواقعي وما يقابله في الادب العربي ٥٨
٤ الادب الرمزي ، الادب المعاصر ، الادب الاشتراكي ٦٠

عناصر الادب الرمزي وتطبيقها على شعر الشريف

١ تحديد الادب الرمزي في آداب لافرنج وفي الادب العربي القديم ٦١
٢ الرموز والصور المتشابكة ٦٦
٣ الاحلام والافكار الحائرة ٦٨
٤ الوحدة الكونية الجامعة والفلسفة الرمزية ٧٠
٥ الوعي الشامل والطبيعة الحية الواعية ٧٢
٦ النغم الموسيقي ٧٧
٧ المفاجأة في ترتيب الأفكار ٨١
٨ قيمة الادب الرمزي وتأثيره وشهادة اخصامه بعظمته ٨٣
٩ مواطن الضعف في الادب الرمزي وعيوبه ٨٧
١٠ ما يلتبس بالادب الرمزي . الكتابات ذات الرموز ٩٧
١١ الصوفية والادب الرمزي ١٠٨
١٢ هل ابن الفارض شاعر رمزي كما يعتقد الاستاذ الزيات ؟ ١١٧
١٣ ماذا تدعى طريقة ابن الفارض ١٢٩
١٤ الفلسفة العميقة في تحليل الادب الرمزي ١٣٦

الفلسفة الرمزية وتحليل الادب ، أمثلة للشريف وشعراء الافرنج

١ موازنة بين الشريف وما لارميه ١٤١
٢ بين الشريف وفرلين ١٤٤
٣ بين الشريف وبودلير (زوال الليل وزوال الدهر) ١٤٧
٤ بين الشريف وفرلين في تمثيل الزهرة الحبيبة عند الشاعرين ١٥٣

من كتب
مكتبة السيد عبد المجيد
الحسيني الشهير بالشرباصي
١٣٦٠ هجرية - ١٩٤١ ميلادية

عبقرية الشريف تضمّن اللفظة الواحدة ١٢ صورة بيانية ١٥٧
الشريف يضرب بذلك الرقم القياسي في الادب العالمي . اعتراض ١٦٥
بين الشريف وشكسبير شاعر الانكليز الاكبر ١٦٧
بين الشريف وغوته شاعر ألمانيا الاكبر ١٦٩
بين الشريف وفرلن ١٧٠
بين الشريف ربول فور في تمثيل النجوم ١٧٤
بين الشريف وفرلن : تمثيل الالم والسرور في آن واحد ١٨٤
عبقرية الشريف تضمّن اللفظة الواحدة ٨ صور بيانية ١٨٩
صورة « المأتم والعرس » بين البحتري وشوقي وأبي تمام ١٩٣
« « « عند ابن الرومي وابن المعتز ١٩٧
تحليل صورة المأتم والعرس بين الشريف والبحتري ١٩٩
« « « « بين الشريف وجبران خليل جبران ٢٠٣
« « « « بين الشريف وأبي تمام ٢٠٤
خلاصة الموازنة بين الشريف وفرلن ٢١٥
صورة زوال الدنيا بين الشريف ولامرتين وابي العتاهية والمعري ٢١٩
عشر صور بيانية في لفظة واحدة من بيت الشريف ٢٢٣

الصور المتنافية في شعر الشريف وشعر مالارميه ٢٢٩

الصورة الفارغة يبتدعها الشريف قبل مالارميه بألف عام ٢٤١

عنصر جديد في علم الادب وفي النقد الادبي image de vacuité ٢٤١
فهرس الكتاب ٢٤٩