4.4
6/98

مجلة اللغة العربية وآدابها

وعلمك ربك مالم تكن تعلم وكان فضل الله عليك عظيما

العدد الاول ـ تصدرها جامعة الكوفة

السنة الاولى
صفر ١٤٢٢ هـ / ٢٠٠١ آيا

جامعة الكوفة - كلية الآداب
التسلسل / ٣٤٠٧
تاريخ الاستلام / ٢٠١٥/٥/٢٦
رقم التصنيف /
تاريخ الارسال /

1251

مجلة اللغة العربية وادابها

مجلة فصلية علمية محكمة

مطابع اوفسيت الاندلس/ الدجيلي
النجف ـ ساحة الميدان هـ ٣٧٣٥٣١

مجلة اللغة العربية وادابها

مجلة فصلية علمية محكمة

العدد الاول

صفر ١٤٢٢ هـ

ايار ٢٠٠١

تصدرها جامعة الكوفة كلية الاداب

نضدت الكترونيا باليزر في مطابع

اوفسيت دار الاندلس / الدجيلي / ساحة الميدان / هـ ٣٧٢٥٣١

تصاميم / طباعة ملونة / تجليد فني / سلفنه / تنضيد الكتروني

هيئة التحرير

١ - الاستاذ الدكتور عناد غزوان — رئيس التحرير
رئيس قسم للغة العربية / كلية الاداب - جامعة بغداد

٢ - الاستاذ الدكتور رشيد عبد الرحمن العبيدي — عضو
جامعة صدام للعلوم الاسلامية

٣ - الاستاذ الدكتور سعيد عدنان — عضو
رئيس قسم اللغة العربية / كلية القائد - للتربية للبنات / جامعة الكوفة

٤ - الاستاذ المساعد الدكتور حاكم حبيب الكريطي — مدير التحرير
رئيس قسم اللغة العربية / كلية الاداب - جامعة الكوفة

مطابع اوفسيت الاندلس في النجف

بسم الله الرحمن الرحيم

الهيئة الاستشارية

١ - أ. د عبد المنعم احمد صالح	وزير الأوقاف والشؤون الدينية
٢ - أ. د احمد مطلوب	أمين المجمع العلمي العراقي
٣ - أ. د محمد مجيد السعيد	رئيس جامعة صدام للعلوم الاسلامية
٤ - أ. د سامي مكي العاني	عميد كلية الاداب الجامعة المستنصرية
٥ - أ. د نعمة رحيم العزاوي	جامعة بغداد كلية التربية (ابن رشد)
٦ - أ. د مصطفى عبد اللطيف جياووك	كلية الاداب / جامعة البصرة
٧ - الاستاذ هلال ناجي	

❖ تشكر هيئة تحرير المجلة الاستاذ الدكتور خليل ابراهيم الطيف رئيس جامعة الكوفة والدكتور كاظم عويز عبود الهاشمي عميد كلية الاداب لمساعدتهما الطيبة في اخراج المجلة.

مطابع اوفسيت الاندلس في النجف

تعليمات النشر في المجلة

١ - تنشر المجلة البحوث الرصينة التي لم يسبق نشرها في علوم اللغة العربية وادابها.

٢ - تقدم البحوث المراد نشرها بثلاث نسخ مطبوعة على الاله الكاتبة وعلى وجه واحد من الورقة.

٣ - ترفق مع البحث المقدم خلاصة له لا تزيد عن (١٠٠) كلمة وعلى ورقة واحدة منفصلة.

٤ - يطبع عنوان البحث واسم الباحث كامل مع العنوان على ورقة منفصلة تتصدر اوراق البحث.

٥ - تكتب المصادر بصورة كاملة على ورقة منفصلة وترفق في اخر البحث وحسب الطرق العلمية المتبعة في ذكر المصادر.

٦ - لا ترد اصول البحوث الى اصحابها سواء اقبلت للنشر ام لم تقبل.

٧ - يبلغ صاحب البحث المرسل الى المجلة بقرار هيئة التحرير بعد شهرين من تسديد الباحث للمبلغ المستحق عن نشر بحثة. وبعد قرار هيئة التحرير للمجلة نهائيا.

٨ - تعنون جميع المراسلات على العنوان الاتي: -

جامعة الكوفة / كلية الاداب / الدكتور حاكم حبيب الكريطي.

مطابع اوفسيت الاندلس في النجف

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين و الصلاة و السلام على رسوله الأمين - و اله الطيبين وأصحابه المنتجبين .... وبعد

فان من تمام نعم الله تبارك و تعالى، ان جعل المعجزة السماوية الخاتمة بهذه اللغة الكريمة، وخصنا نحن العرب بها، ثم جعلها من بعد الى الناس كافة، فلم يكن اشرف من محمد بن عبد الله - صلى الله علية و اله وسلم - ليصطفى لحمل اشرف الرسالات وأكملها، ولم يكن اشرف من العربية لتصطفى لحمل اشرف الكتب و أتمها، ولو لم تكن بهذا الشرف و الكمال ما اختصها - عز وجل - لهذا، وحفظها بالقران. لأنها عماد الشخصية العربية وقوام امر قوميتها، وعناصر هذه القومية.

والعراق معقل حصين من معاقل اللغة العربية، ففي حاضرتيه الكوفة والبصرة، وضعت علوم اللغة العربية الأولى، ومنهما انطلق الفكر العربي والثقافة العربية الإسلامية الأصيلة الى يوم الناس هذا.

ومن هنا كانت عناية الرئيس القائد الحكيم (صدام حسين) حفظه الله ورعاه باللغة العربية خاصة وبالعلوم الأخرى عامه وحينما وجه سيادته بإصدار مجلات متخصصة محكمة في فروع المعرفة المختلفة، كانت مجلة اللغة العربية وآدابها من نصيب جامعتنا لتكون بذلك عملا علميا رائدا متمما لدور الكوفة الحضاري في التاريخ العربي وهذا هو أول عدد من أعداد هذه المجلة، ونأمل ان يكون أساسا متينا في تطوير علوم اللغة العربية، بما يتناسب والنهوض الشامل الذي يشهده عراقنا الحبيب، وخاصة في الأفاق العلمية، وبعد الدعم غير المقيد الذي قدمه ويقدمه الرئيس القائد صدام حسين (حفظة الله ورعاه) للجامعات العراقية بوصفها مراكز الإشعاع الحضاري لبلدنا الناهض و امتنا العريقة.

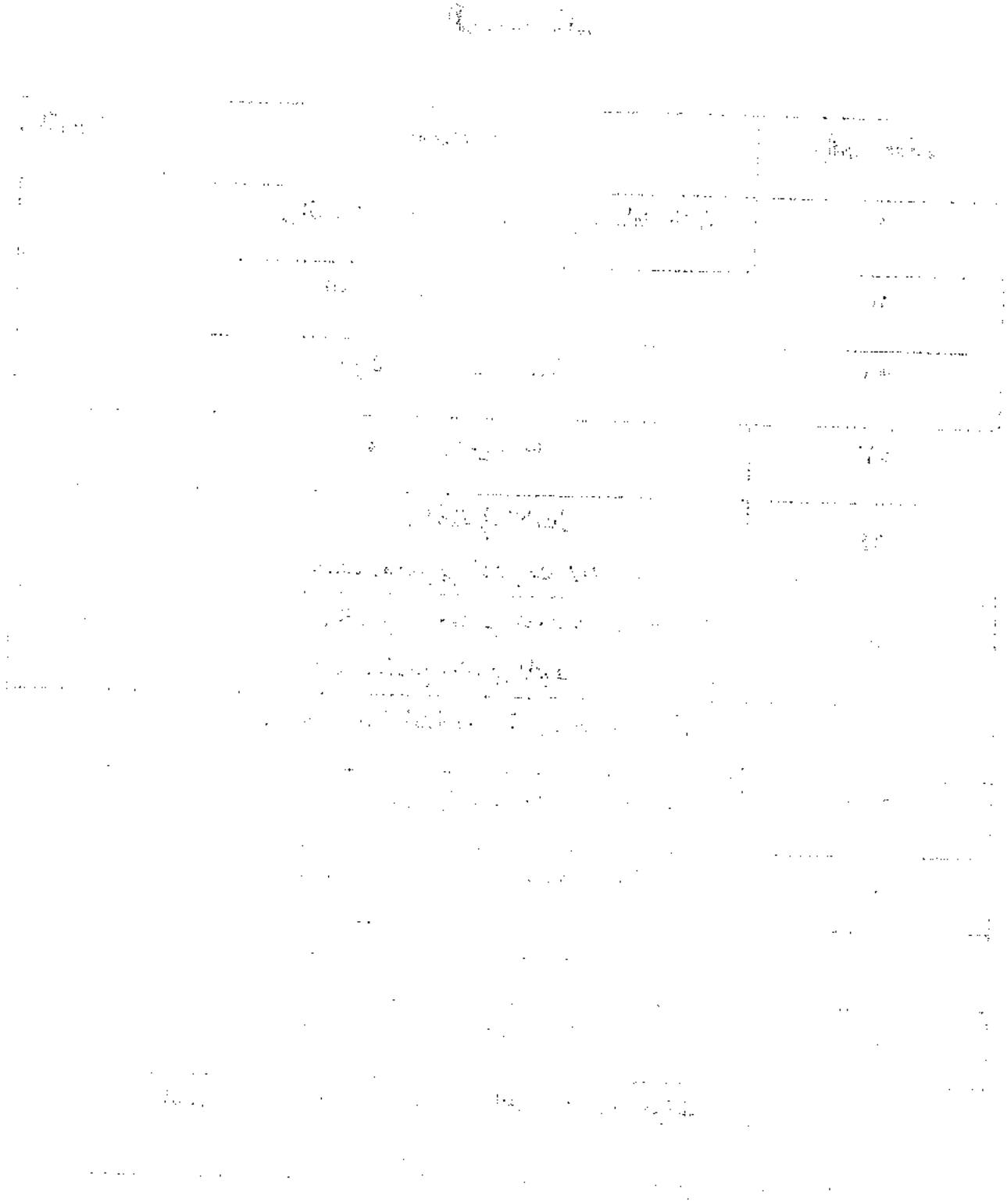
الأستاذ الدكتور

خليل إبراهيم الطيف

رئيس جامعة الكوفة

المحتويات

التسلسل	اسم البحث	رقم الصفحة
١	من صور النقد التطبيقي ترويض النص وسلطة اللغة	١
٢	الفرزدق بين المهلل والمتنبي	١٠
٣	الوشاية في شعر العشاق	٣٨
٤	لويس عوض ناقدا	٥٣
٥	من كتاب المجلة في الامثال لابي عبيده (معمر بن المثنى ت ٢٠٨ هـ)	٦٤
٦	شرح الحدود النحوية احمد بن محمد عبد الرحمن المعروف بشهاب الدين الابذي المتوفى (٨٦٠ هـ)	١٠٠
٧	رأي مفهوم المرحلة الفنية دراسة في شعر الفرزدق	١١٦
٨	موروث النحو الكوفي ومحاولات التيسير الحديثة	١٣٣
٩	نظرية الاستقبال بين الثابت والمتغيير اللساني	١٤٤
١٠	دلالات لغة التكرار في القصيدة المعاصرة	١٦٧
١١	المعرفة الشعرية في عصر ما قبل الاسلام	١٧٨
١٢	البيان بين انماط الصورة والدلالة النفسية في شعر مرتضى فرج الله	١٩٠



من صور النقد التطبيقي
ترويض النص و سلطة اللغة

أ.د عناد غزوان

١ - ١:لاشك في أن النقد التطبيقي في أدبنا وأداب الأمم الأخرى ، وأهدافنا يسعى الى تحقيقها ، ومنها على سبيل المثال : تجسيد نوع من التوثيق الأدبي و الشعري و النثري لأولئك المهتمين بالوضع المعاصر للثقافة الأدبية أكانوا نقادا أم فلاسفة أم نفسانيين أم اكاديميين أم حتى أولئك الذين لهم حب الاستطلاع المجرد ، على حد التعبير (أي . أي ريجاردرز) تزويد الراغبين من القراء (او المتلقين) بأسلوب جديد يكشف ما يفكرون ويشعرون به تجاه الشعر (أو النص الأدبي) ، ولم يقبلونه او يرفضونه ، وأعداد المنهج أو الطريقة الأكثر تأثيرا في معرفة افاق التجربة الشعرية من خلال لغتها وصورها وأسلوبها . أن معرفة قوانين الشعر (وأخص نظامه العروضي : الوزن و القافية) ومعرفة لغته وضوحا أو غموضا ،ومعرفة وجوه التعبير الجمالي من خلال الوقوف على عناصره البلاغية كالصورة (و المجاز و الاستعارة و التشبيه و الكناية و الرمز) ثم معرفة أصول تحليله ، (المعنى و الدلالة) ولغة محسناته البديعة وقدرته على التعبير عن الحس و الشعور و شكله الشعري وقدرته على تحقيق الاستجابة و الترابط او التوازن الدلالي ، التي تقود إلى ما يمكن أن نصطلح علية بالمفاهيم النقدية ، كل هذه الأمور و القضايا هي روح النقد التطبيقي.

١ - ٢: فالنقد التطبيقي هو في الحقيقة ، قراءة النص الأدبي ، أي ان القراءة تبدو هنا رديفا للمنهج النقدي و تجدر الإشارة في هذا المقام إلى أن القراءات النقدية التي تطالعنا بها الصفحات الأدبية و لاسيما المشحونة منها بالوصف والمدح أو التقريظ العام لهي اقرب إلى النقد السماعي غير الدقيق ، إذا صح التعبير فالقراءة اللغوية ، على سبيل المثال ، تعني التحليل اللغوي للنص من داخل أسلوبه وتقنيات بنائه الفنية إذا يؤول هذا التحليل إلى مفهوم التحليل النقدي وقل مثل ذلك عن القراءات الأخرى أو ضروب التحليل النقدي.

أن معرفة تاريخ النقد التطبيقي وما دار حوله من جدل ومناقشات ، ضرورية وجوهرية في هذا الميدان ، ومن هنا فإنّ علاقة النقد التطبيقي بغيره من ميادين المعرفة الأخرى كالفلسفة في دراسة فلسفة الفن أو فلسفة الجمال مكانتها في الدرس النقدي وعلم النفس في البحث عن الحالة الذهنية التي تمت فيها عملية الإبداع الأدبي عن طريقين : البحث في عملية الخلق و الإبداع و

الدراسة النفسية لبعض الأدباء (من شعر وكتاب) لتبيان العلاقة بين مواقفهم و أحوالهم الذهنية وبين خصائص نتاجهم الأدبي [١] ، وعلم الاجتماع في البحث عن الأصول الاجتماعية للأديب و الاثار التي تركتها العوامل الاجتماعية في أدبه [٢] واللسانيات أو على اللغة في نظرته إلى التجربة الأدبية بوصفها فنا لغويا أو تشكيلا لغويا [٣] ، هي علاقة متماسكة ومنعكسة في روح القراءة النقدية او المنهج النقدي كما يظهر ذلك في أدب النقد تطبيقا بعيدا عن التنظير و الجدل .

١ - ٣: إن الحديث عن تحليل النص النثري (بأجناسه المختلفة من قصة قصيرة وقصة طويلة / رواية و مسرحية) يعد من أساسيات النقد التطبيقي على ما بين مناهج هذا النقد من اختلاف و تباين في الطريقة و المنهج لا يأتيان من فراغ أو تجريد محض ، إذ لابد فيهما من أفق نظري وبعد فكري يستندان أليه في التحليل ، بيد أن مشكلة النقد التطبيقي المعاصر و الحديث تكمن وراء الخلط بين المناهج في منهج واحد فأنت قد تقرأ نقدا تطبيقيا يبدأ انطباعيا ، تأثريا لينتهي اجتماعيا أو لغويا و من ثم تحليليا فنيا نظرا لان مصطلح النقد في مثل هذا الحال يستجيب لهذا الانتقال نظرا لان العملية النقدية كانت ولا تزال بقاياها قائمة إلى اليوم تترجم بين كون النقد فنيا وبين كونه علما حينا وبين كونه حكما جزئيا و حكما عاما مطلقا حينا ثانيا ، وبين كونه حكما مستقرا ثابتا وحكما متغيرا حينا ثالثا ، و بين كونه مجموعة قواعد خارجية تضطهد النص وتجبره على الانصياع لها ، وبين كونه أصولا وقواعد داخلية تولد بعد قراءة النص حينا رابعا ، وهكذا يبدو الأمر مسألة طبيعية في فهم مصطلح النقد التحليلي - التطبيقي إذا ما أدركنا أن التحليل النصي الذي يوحد بين الفكر و الإحساس أو الفكرة و العاطفة هو عيار الشعر الجيد و القصيدة الجيدة على سبيل المثال وليس ما وراء هذا التوحد ، أي بعبارة أخرى أن النص الشعري و النثري بوصفهما تجربة شعورية و فكرية في آن واحد تنطلق من داخلة بنظر نقاد النقد الجديد أو الحديث . أن قراءة نصية داخلية يكون النص فيها محور تلك القراءة ... النص هو صاحب السلطة النقدية

١ ـ ٤: إذا كانت القصيدة تعبيرا عن الخيال بمعناه الفني ، فهي خلاصة تجربة الشاعر أو غاية عملة و ثمرة دراسته ، أما الشاعريه في مهارته في صنع الخيال و ثقافته و جهده في ابتكار المعاني ، لذلك فان نقد القصيدة هو نقد لقدرتها في التعبير عن الخيال ونقد الشاعرية هو نقد لمهارة الشاعر الخاصة جدا في خلق تلك القدرة ، فالقصيدة / الشعر و الشاعرية / المهارة الفنية ، عنصران متداخلان في تركيب فني واحد له أهميته المشروعة في المناهج النقدية التطبيقية ومنها التأثرية أو الانطباعية الصافية [٤].

فالنزوات و الظن و التعصب هي عقبات تقود الى فهم غريب للشعر ، فتلخيص القصيدة او نثرها على سبيل المثال لا يعني قراءتها بالمفهوم الفني انه تهديم شامل لشكلها الرائع ، فعلينا ان نتعلم كيف نحلل ؟ لان التحليل هو بداية الفهم و بداية القراءة النقدية التطبيقية النافعة (٥) علما ان القراءة و الفهم صيغتان قد تبدوان مترافقتين و لكننا اذا فشلنا في فهم قصيدة ما ، فالسبب لابد وان يكون مرده الى اختلاف بين تجربة الشاعر او خبرته وتجربتنا : فقراءة الشعر فن وليست أحكاما جامدة و مجموعه من القوانين اللغوية الثابتة ، فنتائج القراءة الشعرية بوصفها فنا ، سواء كانت مطابقة لجو الشاعر و معانية أم جاءت على النقيض مما فكر واجتهد أم جاءت جديدة بكل معنى الكلمة ، هي روح النقد المنطلق من ذات القصيدة في ضوء تلك القراءة الداخلية الداعية بالفن الشعري وجدانا وعاطفة وبناء لغويا وكيانا أسلوبيا (٦).

١ - ٥: وفي ضوء هذه الظاهرة النقدية فان النقد التطبيقي و لاسيما الشعري منه قد مر بثلاث مراحل او منازل تاريخية - نقدية في البيئة العراقية العربية بتاريخها الأدبي ، والفكري و الحضاري ، منذ مطلع القرن العشرين (في أوائل العقد الثالث على وجه التحديد).

هي : مرحلة التأسيس أو مرحلة النقد التقليدي و مرحلة التحول منذ الأربعينات بعد الحرب العالمية الثانية (١٩٤٥) اتجه فيها النقد نحو المنهجية و التأثرية الصافية واخيرا مرحلة المثال النقدي ، و الميل إلى المعيار الفني في تحليل النص الشعري تحليلا فنيا منهجيا خلق ادبا نقديا تمثله ستينيات و ثمانينيات و تسعينيات القرن العشرين .

لاشك في أن هذه المراحل النقدية الثلاث تمثل المظهر العام لتطور الحركة الثقافية العربية المعاصرة في العراق (٧) على وجه الخصوص بكل ما تحمل هذه من جوانب سلبية وأخرى إيجابية ، لان هذه المراحل النقدية هي الوجه المتحرك في ديمومة ثقافتنا و تجسيد وجهها القومي و الإنساني بين ثقافات العالم المعاصرة معها و الموازية لها و المتلقية بها كما و نوعا وروحا وحضارة وفكرا .

١ - ٦: تواجه الثقافة العربية المعاصرة و لاسيما في الدرس اللغوي و الدرس النقدي ، هجرة المصطلحات في كلا الحقلين المعرفيين : علم اللغة و النقد الأدبي ، ولكي نفهم واقع ثقافتنا الأدبية ، علينا كأدباء و مثقفين وشعراء وروائيين وقصاصين وكتاب مقالة ، أن نحدد فهمنا لهذا السبيل الهائل من المصطلحات اللغوية و الأدبية وذلك عن طريق استيعاب الثقافات و المناهج و المعارف التي تحيط بنا وبثقافتنا ، استيعابا موضوعيا بعيدا عن التسطح و الكلية و الغرور الساذج ، استيعابا يصاحبه التوضيح و الإدراك السليم و التمثيل الوافي إذ إن التعرف بالمنهاج والنظريات في سياقاتها الأصلية وإسنادا إلى أصولها ((من شانه أن يحد من سلبيات هجرة المصطلحات))، فالعودة الى

الأصول وهي عودة علمية رصينة - من شانها تقصير عمر الخلط والدعاء والابتسار وحماية القراء معالم الوسطاء وأتساعهم المطلق غير المحدود، في فهمهم لمثل تلك المصطلحات.

ولعل من ابرز المصطلحات التي شاعت في ثقافتنا الأدبية والثقافات الأجنبية المعاصرة معها والموازنة لها، منذ الربع الأخير للقرن العشرين: النص الأدبي (literary text) والخطاب الأدبي (literary Discourse) والتناص (intertextulity) وتفكيك النص ونظرية الاستقبال ا والتلقي. وبدانا نقرا عنوانات في هذه المصطلحات أمثال: جمرة النص الشعري (عز الدين المناصرة) والنقد النصي، وتحليل الخطاب الأدبي.

والبراغماتية اللغوية أو التداولية أو ستراتيجية التناص، لاشك في أن هذه المصطلحات اللغوية والأدبية هي من نتائج منهج النقد الجديد الذي يرى أن دراسة النص أو الخطاب وتحليلهما من الداخل هو غاية هذا المنهج وليست بي حاجة في هذا المقام إلى ذكر المناهج النقدية الأخرى المعروفة في الوسط الأدبي العربي والاجنبي.

أن ترويض النص، هو واحد من هذه المصطلحات المستحدثة التي تسعى إلى ربط الدلالة الصوفية أو مبدأ لترويض الروحي الذي يشرف من أعماق القلب بالدلال النقدية التي يتمتع بها النص الشعري، على وجه الخصوص، وهي دلالة لا تمس الكيفية التي يبنى في ضوئها النص الشعري تحقيقا لتقنيته الفنية العالية والجيدة حينا أو التي تنحدر إلى مستوى الرداءة والسطحية حينا أخر، علما أن مفهوم (الترويض) في النصوص الشعرية والأدبية الأخرى، لم يكن من استحداث الصوفية ألا من حيث انهم جعلوا مبدأ ترويض النفس محورا للتصرف ومجالا فنيا لكتاباتهم ... حيث تتوفر لهم كناية ذات خصائص إعجازية أو ممتنعه لذلك يقول جلال الدين الرومي ((... ومهما كنت مفلسا فلن اقبل نثار العقيق. فلا رجاء لي ألا في منجم العقيق النادر المتلالىء)) وهذا يعني أن البحث في جذور الوجدان في النفس الإنسانية والتمتع بمثالية - أي مثالية ذلك الوجدان وروحه - هو الغاية التي تعبر عنها النصوص الصوفية من خلال لغتها الرمزية والانفعالية التي تضفي على كلمات النص أو بنيته الكلية مسحة روحية ذات نكهة فنية خاصة.. ومن هنا عد بعض الباحثين وقوف الشاعر العربي الجاهلي قبل الإسلام، على أطلاله، وعاء ذكرياته مصدر إلهامه الشعري ضربا من الترويض للوجدان والخيال معا تمهيدا لبناء قصيدة أو جوه الشعري.

أما ((الترويض)) في النص، أو ترويض النص الشعري، من الناحية النقدية، فيعني الوقوف بتأمل عميق مع حركة التجربة الشعرية "في تكامل وتازر أبعادها الانفعالية - الوجدانية - والخيالية وما يقودها من فكر جمالي ثم درجة الإحاطة بتقنيات الصياغة والتشكيل "وهذا يعني أن ترويض النص بوصفه تجربة شعرية - ذو أبعاد ثلاثة: الانفعالات وعمقها وقوة تأثيرها والفكر الذي رافق الاثنين..

إن هذه الأبعاد الثلاث: الانفعال والخيال والفكر لاتظهر إلى واقع الحياة الا من خلال اللغة التي تعبر عن الانفعال فنيا ـ اللغة الانفعالية ـ أو الخيال، اللغة الخيالية (ذات الدلالات الجمالية والبيانية أو البلاغية) والفكر ـ اللغة الفكرية ـ التاملية التي قد تمزج بين الانفعال والخيال في آن واحد. نظرا لأنّ هذه الأبعاد لا يظهر أثرها أو تتجلى استجابتها واخيرا تقدير قيمتها الفنية ـ الجمالية في ذات الملتقى ـ العنصر المهم والفعال في العملية النقدية ـ من غير فن ومهارة في الصياغة والتشكيل وهو البعد لظاهر الذي تتوحد فيه الأبعاد الثلاث وضوحا أو غموضا أو تقصيرا ... وهذا يعني أن فن الصياغة والتشكيل الشعريين هما روح "الترويض" في النص والسبيل إلى تحقيق الاستجابة معيارا قيميا أو مقياسا نقديا في الموازنة بين النصوص تحليلا أو المفاضلة بينهما، أن فقدان التجزئة الشعرية أو النص لعنصر أو بعد من أبعادها يعني الموت المحقق لها، إذ لا شعر دون توهج وجداني انفعالي، ولا شعر دون خيال يحطم البنية الرتيبة لصور الواقع ويعيد تشكيلها ولا شعر يمتلك مقومات البقاء دون اثر يتركة في نفس المتلقي يدخلة في عوالم عامرة بالنبل والمحبة وبواعث الإيثار، أو يصلة بشيء منها، وهذا الأثر هو ما يعنيه النقد النظري بالفكر في التجربة الشعرية(٩).

فالخيال الذي يمهد السبيل إلى استثارة الشعور والإحساس أي إلى خلق الأثر قبل التفكير بالمتلقي يعد بؤرة الترويض التي ينطلق منها الشاعر إلى ترويض الشعوري والترويض الخيالي إذا صح التعبير وهما ترويض واحد هو الترويض الوجداني.

حيث يرتبط مصطلح (ترويض النص) بدلالة صوفية روحيا وليس تشكيلا فنيا ـ جماليا. ولاشك في أن البحث في ترويض النص "تحقيقا لابعاده أو عناصره الثلاثة: الانفعال، والخيال، والفكر، لا يتحقق ألا من خلال لغة النص وهنا تبرز سلطة اللغة "عاملا فعالا وماهرا في خلق الشعرية الشاعرية في أن واحد إذ قد يتمر الشاعر من خلال نصه الشعري على اللغة العادية أو الرتيبة أو كما تسمى باللغة الاشارية ـ لغة النص العلمي المحض ـ ليردد افاق اللغة الانفعالية أو الرمزية بتشبيهاتها أو استعاراتها ومجازاتها، فالاستعارة ابلغ من الحقيقة والاسلوب، كما قال رولان بارت، "ليس ابدا أي شيئ سوى الاستعارة"، لذا فالشاعرية هي تحويل العالم إلى خيال وهو عنصر مهم وبعد فعال في ترويض النص، إذ إنّ خير وسيبلة للنظر في حركة " النص الادبي" وسبل تحررة هي الانطلاق من مصدرة اللغوي، فالنص حين نتحدث عن ترويضة ليس ذاتا مستقلة أو مادة موحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص اخرى وكل نص هو حتما نص متداخل، لذلك فان أبعاد ترويض النص: الانفعال والخيال والفكر هي مجموعة علاقات مع انفعالات وخيالات وافكار اخرى، فقد كان الاهتمام بصاحب النص قبل النص حين كان النص يعد وثيقة تاريخية تدل على زمانها أو وثيقة نفسية تشرح مغاليق نفس مبدعها لذا الاهتمام بالشاعر أو

الكاتب اكثر الاهتمام بالنص وصارت آنية المبدع: الشاعر أو الكاتب اساسا لتفسير النصوص، وهذا يجعل المبدع فوق النص وفوق المتلقي ويفرض له مكانه المعلم المتسلط على حركة اللغة والذهن وقد ادت هذه النظرة إلى طمس معالم الشاعرية وهي محور ترويض النص بابعاده الثلاثة - حيث ذهب بعض دعاة دراسة النص من الداخل - دعاة النقد الحديث أو الجديد - إلى القول: "أن تاريخ الادب يعني مؤلفين بلا اعمال" حين نظرت فئة منهم إلى النص على انه (عمل مغلق) وعزلته عن مؤلفه وعن عصره وجعلت النص وحدة فنية مستقلة تمتلك خصائصها الذاتية التي لا تشترك فيها في أي عمل أخر حتى أن كان من نفس المؤلف. فترويض النص محاولة إلى غزوة والدخول إلى باطنه، لان النص تشكيل لغوي ينم عن غير ما يقول ويبطن اكثر مما يظهر حتى صار التعامل معه علما انسانيا ينهل منه كل معارف الانسان من اجل أن يفهم الانسان ذاته من خلال لغته وكل ذلك كنز مخبئ في الكلمة السحرية "النص"، حيث صارت العلاقة بين النص بناء فنيا والنص بناء لغويا، علاقة جدلية متطورة حين طلت الالسنية أو علم اللغة، علم الفكر الادبي اطلالة جديدة غيرت كثيرا من المفهومات النقدية في الثقافة الادبية العالمية ومنها الثقافة الادبية العالمية ومنها الثقافة النقدية العربية الحديثة والمعاصرة وبهذا الخصوص يقول (ليفي شتراوس): "روضت العلوم الالسنية نفسها منذ قرون مع النظر إلى العلوم الطبيعية على أنها نوع من الفردوس الذي لن تحتاج لها دخوله ابدا، ولكن فجأة ظهرت منفذ صغير انفتح بين هذين الحلقتين، والفاتح لهذا المنفذ هو علم اللغة (الالسنية)".

وبعيداً عن تكوين نظريات هامه حول اللغة الادبية وعلاقاتها بترويض النص، فقد درس اللغويون نصوصاً ادبية مختلفة في مضامينها، متباينة في ابنيتها الفنية اللغوية، عذه سنوات وكان الاهتمام الظاهر بمثل هذا النوع من الدراسة يختلف تماماً من حقبة إلى حقبة ومن مدرسة إلى اخرى، ويبدوا أن بعضها لم يعر اهتماماً كبيراً بالسمات الخاصة بالنصوص الادبية: الشعرية والنثرية بقدر اهتمامها بالمشكلات والقضايا المتعلقة بالخصائص الادبية التي يمتاز بها هذا النص الادبي وغيره، وما على الباحث إلا الاتجاه بصورة رئيسية إلى اللغويين الذين اهتموا وتأثروا بالمناهج الادبية، فثمة اختلاف ظاهر بين لغوي يدرس النص الادبي لغة قواعدية ثابتة. فيرى في النص مجموعة شواهد تعينة وتسنده في تثبيت رأيه في مقولة نحوية واخرى حرفية وثالثة لغوية دون اهتمام بالروح الفني الذي تمثلة بعض تلك الشواهد النصية، وبين لغوي يدرس النص الادبي لغة فنية متحركة فيرى في النص الادبي تجربة شعورية، وجدانية تروض اللغة لصالحها دونما خروج على مرجعيات هذه اللغة أو تلك واعني بالمرجعيات سلامة التعبير نحويا وليس دلاليا وبهذا الخصوص يقول (سيبويه - المتوفى سنة ١٨٠ هـ) وهو يتحدث في (باب الاستقامة من الكلام والاحالة) عن انواع الكلام أو التعبير: "فمنه مستقيم حسن، ومحال، ومستقيم كذب، ومستقيم

قبيح وما هو محال كذب واما المستقيم الحسن فقولك: اتيتك امس وما اتيتك غدا، واما المحال فان تنقض اول كلامك باخرة فيقول: اتيتك غدا وساتيك امس "واما المستقيم الكذب فتقول: حملت الجبل وشربت ماء البحر" ونحوه واما المستقيم القبيح فان تضع اللفظ في غير موضعه نحو قولك: قد زيدا رايت وكي زيد ياتيك واشباه هذا، واما المحال الكذب: فان تقول: سوف اشرب ماء البحر امس".

فالمستقيم الكذب من الكلام أو التعبير هو اللغه الانفعالية في النص وهي التي تخلق ما نسمية اليوم بالصورة الشعرية أو الصورة الادبية حين يتكافئ المجاز مع الحقيقة تكافئ فنيا بحيث يكون التعبير أو الكلام سليما من الناحية النحوية ولكنه دلالي، رمزي، مجازي، من الناحية الفنية، وهو عنصر مهم من عناصر ترويض النص لغويا وبالمفهوم النقدي المعاصر، وثمة فئة من اللغويين تدرس النصوص الادبية ولا سيما الشعرية منها وصولا إلى كشف الاساليب والصور البلاغية التي تعزز دلالة النص وقد تقترب هذه الفئة اللغوية من ترويض النص الشعري حين تسلط الضوء على التعبير الجمالي للغة الشعرية.

واذا كانت المناهج اللغوية (سلطة اللغة) متباينة في نظرتها إلى النص الادبي ومحاولة ترويضة فنيا، فانها قد تلتقي في نقطة ومنهجية واحدة، قدرت الاشارة اليها، وهي أن سلطة اللغة ظاهره بارزة في دراسة أي نص شعري وتحليلة وان الوجود لنص ادبي خارج حدود لغته: الاشارية أو الانفعالية: شريطة أن يكون التعبير عن "الفكر" أو "الخيال" أو "الانفعال" ـ عناصر ترويض النص ـ سليما مقبولا عند المتلقي الذي لايقل شانا عن مبدع النص وخالقة، بمنظور النقد الفني ـ التحليلي ... واذا كانت المناهج اللغوية مختلفة متباينة في مدى علاقتها بدراسة النص الشعري على سبيل المثال، فإن المناهج النقدية مختلفة ومتباينة ايضا فقد تتوازى وتتقاطع وتتعاون وتتصارع، وهي دائما تدعى لنفسها انها تهدف إلى تقويم "النص الادبي" وتعلن اهتداءها من دون غيرها ـ إلى فهم افضل لطبيعة هذا النص أو ذاك، "وتقويم النص" قد يكون بلغة هذه المناهج النقدية المختلفة "ترويضا للنص" بحثا عن مواطن الاصالة منه من خلال النظرة الكلية لعناصره الثلاث المعروفة (الانفعال والخيال والفكر).

وقد ادى التركيز على تحليل النص وترويضه بوصفة لغة لا يقوى التمر على شريعتها الادائية والتعبيرية إلى بروز اتجاهات مرتبطة بالتحليل الاسلوبي ـ البلاغي ـ مهدت السبيل إلى استحداث اساس مهم سمي فيما بعد (فلسفة الاسلوب) و (فلسفة البلاغة) في النقد الحديث، وتعني هذه المداخل النقدي بصلب "البنية الادبية" من ناحية تحليلية محض، فتعكف على عناصرها بعينها في نسيج العمل الادبي مثل "الصورة" و "وجهةالنظر" و "التوتر والتباين والمجاز ومماثلة الواقع والمعجم والسياق والسخرية وبناء الجملة والموسيقى واللغة والتوازن" وكلها سمات لغوية ـ

جمالية تسعى إلى ترويض النص وتقديمه كلا فنيا جديرا بتحقيق الاستجابة العفوية عند متلقية: أن الفكر في ترويض النص قد ارتبط في بعض المناهج النقدية الناتجة عن تطور الفكر السياسي والاجتماعي ونشاة الايديولوجيات المختلفة ارتباطا وثيقا، كما أن ترويض النص قاعدة للدرس والتحليل من خلال لغته، قد ارتبطت من ناحية اخرى بعلم النفس ولا سيما علم النفس الفرويدي ـ التحليل النفساني القائم على دراسة الاحلام واللاوعي والوعي والشعور واللاشعور والعقل الباطن والعقل الظاهر وخاصة حين يحلل عنصري الانفعال والخيال في التجربة الشعرية. ترويض النص ولا سيما في تلك المنطقة من النص المنطقة التي لا تعبر عنها اللغة بصراحة.

أن سلطة اللغة في تعاملها مع "ترويض لنص" تهتم، من خلال مناهجها المختلفة بالتوازن الحاصل بين "المبدع والنص"، و "النص ـ المتلقي" أي انها توازن بين "الابداع" و "التلقي" وهي سلطة فنية تبتعد فيها اللغة عن مرجعياتها القواعدية والاعرابية والنحوية لترد افاق الدلالة حيث يصير النص في لقائه بين المبدع المتلقي فعلا ناجزا يتمتع بحركة الفنية ـ الابداعية وحركته التوصيلية عند المتلقي، علما أن مقومات ترويض النص هي عناصر ابداعية تخلقها التجربة الشعرية وليست "الخبرة" الشعرية أي أن لغة النص ابداع قد يؤول إلى تراكم ابداعي حيث يصير "خبرة" بعد ذلك.

وهكذا تبدوا سلطة اللغة في ترويض النص سلطة ابداعية حرة وليست الزامية تقيد التعبير، بل سلطة حرة تطلق التعبير عن عناصر "ترويض النص" من انفعال وخيال و فكر. وهي مقومات فكرة المبدع الكامنه في اساس النص، علما أن فعالية المتلقي من خلال استيعابة النص وتفسيرة ليست مطلقة حرة بلا قيود أو بلا حدود، وانفلات هذه العملية من حدودها قد يؤدي إلى تشوية النص نفسه، فيصبح كجرد نبضة تنشئ في وعي المتلقي أو تداعيات جديدة لا علاقة لها بفكرة المبدع "فترويض النص" من خلال لغته وسلطتها "يحاول التوازن والتعادل بين حالة التلقي الطبيعي وحالة التلقي الموجة سلفا.

وختاما. فقد قيل: قبل أن تتعلم كيف تتكلم أو تكتب عن الشر بادراك وانتباه تامين، عليك أن تسال نفسك السؤال الاتي:

كيف تقراقصيدة ؟

فقراءتها هي تحليل دقيق لعناصر "ترويض النص" تعلم كيف تحلل ؟ لان التحليل هو بداية الفهم وبداية القراءة النافعة. فقراءة الشعر فن جميل وترويض النص روح هذا الفن.

مصادر البحث ومراجعه

١ - منهاج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق، ديفيد ديتشس، ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة د. احسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧، ص٤٩٧، ٥٢٣.
٢ - نفسه، ص ٥٤٩ وما بعدها. وانظر: نظرية الادب اوستن وارين ورينه ويليك، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، دمشق، ١٩٧٢ ص٤٥، ٤٦، ١٠١، ١٠٢، ١١٩، ١٢٠.
٣ - اللسانيات والنقد الادبي، د. عناد غزوان، لغة الضاد، جـ ٢ دائرة علوم اللغة العربية، منشورات المجمع العلمي، مطبعة المجمع العلمي، بغداد، ١٩٩٩، ص ١٦٥ - ١٧٧.
٤ - نقد الشعر في العراق بين الثائيرية والمنهجية (رؤية في تطوير النص النقدي) د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٩٩ ص١٣.
٥ - نفسة. ص١٤.
٦ - نفسة. ص١٤.
٧ - نفسة. ص١٩.
٨ - نفسة. ص١٩.
٩ - ترويض النص، دراسة نقدية، هائل الغابري، صنعاء، ١٩٧٧، ص١٥، ١٧، ١٨، ٣٠، ٣٢.
١٠ - الكتاب، جـ ١، ص٨، ط. بولاق.

الفرزدق بين المهلهل و المتنبي

الأستاذ الدكتور
مصطفى عبد اللطيف جياووك

١-من المهلهل الى الفرزدق: -

ليس من الصعب أن نقدر أن الفرزدق ولد قبل سنة عشرين للهجرة بقليل،ذلك لانه جاء في رواية عن الشاعر نفسه قوله : " كنت اهاجي شعراء قومي وأنا غلام في خلافة عثمان بن عفان ، ووفد بي أبي على علي بن أبي طالب عام الجمل "[١] وهذه الوفادة تؤكدها رواية أخرى عن أبي عمرو بن العلاء أوردها صاحب الأغاني عن الصولي ..والصولي يستظهر أن الوفادة كانت سنة ست وثلاثين ،وكان الفرزدق حينئذ من مضر بحسب تعبير غالب أبيه ،[٢]، وهذا يجعل صلة الفرزدق بتاريخ العرب وشعرهم صلة مباشرة لاتمر عبر رواية وسيطة مما نشأ في البيئات العلمية الإسلامية مثل البصرة و الكوفة بعد ذلك ،وهو بهذا لا يمكن أن يعد تلميذا للرواة العلماء الثقات كأبي عمرو بن العلاء.

و لا المتهمين كحماد الراوية ، والحق أن هؤلاء العلماء أخذوا هم من الفرزدق ولم يعطوه ، حتى قال عنه الجاحظ انه راويه الناس وشاعرهم وصاحب أخبارهم [٣].. وغير بعيد أن يكون الفرزدق قد جمع ثقافته الظاهرة [٤] وحصل شعر أسلافه القدماء من بعض الشعراء المعمرين المخضرمين الذين طالت مدتهم قبل الإسلام وبعده أمثال لبيد والنابغة الجعدي و حسان ابن ثابت و الحطيئه و كعب بن زهير وهم ممن ذكر في جملة من أورثوه الشعر من الشعراء العرب في قوله المشهور[٥] :

وهب القصائد لي النوابغ إذ مضوا وأبو يزيد و ذو القروح و جرول

ولقد أعاد ذكر هؤلاء الشعراء في قوله زاعما أنه يتفوق عليهم [٦]:

قصائد لم يقدر زهير ولا ابنه عليها ولا من حولوه المخبلا
ولم يستطع نسج امرى القيس مثلها وأعيت مراقيها لبيدا وجرولا
ونابغتي قيس بن عيلان والذي أراه المنايا بعض ما كان قولا

---

[١] الاغاني ,دار الثقافة ٢١/٤١٩.

[٢] المصدر نفسه ٢١/٣٠٨.

[٣] البيان و التبين ١/٣٢١.

[٤] الشعراء نقادا ص ١٦.

[٥] ديوان الفرزدق ص٧٢٠.

[٦] ديوان الفرزدق ص ٧٠١.

وليس هذا فخرا ودعوى من الفرز دق .. فلو حققنا صلته بأبي يزيد المخبل السعدي مثلا لوجدناه تميميا من قومه بصريا من بلده .. [١] ولوجدناه يعيد ذكره ثالثة في قوله زاعما أنه يدفع عن قومه بشعره دفاعا المخبل [٢]:

إذا خرجت منى ترى كل شاعر ... يدب ويستخذي لها حين ترسل

إذ ود و أحمى عن ذمار مجا شع ... كما ذاد عن حوض أبيه المخبل

والمخبل شاعر كبير عده ابن سلام في الطبقة الخامسة من شعراء الجاهلية [٣] ،وقد طال عمره في الجاهلية وكان شيخا مسنا في خلافة عمر رضي الله عنه و يظن أبو الفرج أنه مات في خلافته أو خلافة عثمان رضي الله عنه [٤]. وليس بعيدا أن نظن الفرز دق سمع منه شعره وشعر غيره وليس بعيدا أن الفرز دق سمع من الحطيئه شعره وشعر غيره كأستاذه زهير..فالزبرقان صاحب الخصومة مع الحطيئة كان ينزل البصرة ،وهو زوج عمة الفرزدق أو ابن عمته و أحد شعراء قومه وسادتهم [٥] ،وقد لقى الفرز دق الحطيئه بالحجاز أيضا وهو شاب في خلافة معاوية [٦]. كذلك كان النابغة الجعدي الشاعر المعمر في البصرة في ولاية أبي موسى الاشعري[٧] زمن عمر رضي الله عنه، وهو يذكره كما مر بنا في النوابغ الذي ورث الشعر منهم..

والعلماء والنقاد رووا أن الفرزدق ما كان يكتفي بأن يفيد من شعر غيره معنى أو صورة أوتعبيرا بل كان يصطرف شعر غيره ويأخذه كما هو أو بعد تغيير طفيف في الأعلام ونحوها وزعموا انه سرق المتلمس، والمخبل السعدي، والأعلم العبدي و جميل بثينة ،والراعي النميري، والشمردل اليربوعي، وابن ميادة، وذا الرمة.. [٨] وقالوا انه كان يجاهر بالسرقة ويغصب الشعر غصبا .. ويقول لضوال الشعر أحب ألي من ضوال الإبل [٩] .

والحق أن كشف الآثار الجاهلية في شعر الفرزدق جدير بأن يوثق الشعر الجاهلي ويصدق رواته ومصادره مع انه ضروري لا غنى عنه لمن يريد وضع الشاعر في مكانه الفني والتاريخي الصحيح..ومن هنا كان شعورنا بأن ضياع كتاب الصولي في أخبار الفرزدق خسارة فادحة لا سبيل إلى تلافيها ..فلا نشك أن الصولي عقد في هذا الكتاب بابا لسرقات الفرزدق على نحو ما

---

[١] الشعر و الشعراء ص ٣٣٣.

[٢] ديوان الفرزدق ص ٦١٥.

[٣] طبقات فحول الشعراء ١٤٩.

[٤] الاغاني "دار الكتاب " ١٨٩/١٣.

[٥] الاغاني ١٩٤/٢ .

[٦] طبقات ابن سلام ٣٢١.

[٧] الموشح ص١٦٧-١٧٦.

[٨] الموشح ص ١٦٧ -١٧٦ .

[٩] الموشح ص ١٦٨, ص ١٧٦.

فعل في سرقات أبي تمام والبحتري وسرقات الشعراء منهما ...وهل نستطيع أن نزعم لأنفسنا مثل حفظ الصولي و مهارته في تتبع السرقات [١] ..على أن الفرزدق يعيننا على أن نكتشف تأثيره بسابقيه من وجهين فشعره طافح بهذه الآثار بحيث يسهل اكتشاف قسم منها..كما انه ينص أحيانا على أخذه أو تأثره بغيره ،ويصرح بذكر ما يتكئ عليه من الشعر القديم الذي يعجبه ، فهو مثلا يرثي أولاده في قصيدة رائعة أولها في ديوانه [٢].

تمنى المستزيدة لي المنايا ... وهن وراء مرتقب الجدور

ويقول فيها بصراحة :

كليل مهلهل ليلى إذا ما ... تمنى الطول ذو الليل القصير

ولا يترك ذلك فرصة للشك في أنه يحتذي قصيدة مهلهل الشعراء الأول كما يسميه في رثاء أخيه وأولها: [٣]

أليلتنا بذي حسم أنيري ... إذا أنت انقضيت فلا تحوري

فان يك بالذنائب طال ليلي ... فقد أبكي من الليل القصير

وهذه قصيدة من اقدم الشعر الجاهلي لشاعر شك في شخصه وشعره طه حسين [٤] والفرزدق يعرفه ويعرف قصيدته كما نرى . وقد أولع الفرزدق بامرىء القيس وشعره ،وذكره باسمه ولقبه ذي القروح فيمن ورثهم أو فاقهم من أسلافه ، وذكر مره أخرى انه يفوقه مغامرة وغزلا ،و أشار إلى حكاية دارة جلجل التي رويت عنه كما عند ابن سلام وغيره[٢] غير أن الفرزدق أردف اشاره إلى نص لا نجده اليوم في شعر امرىء القيس ، ولعله نص مستقل ضائع أو قسم ساقط من المعلقة نفسها ..يقول الفرزدق :[٥]

فلو أن امرأ القيس بن حجر ... ودارته معي لرأى غرامي

لـه منهن إذ يبكين أن لا ... يبتن بليلة هي نصف عام

فالفرزدق يعرف لامرىء القيس شعرا تتمنى فيه صواحبه أن تطول لهن ليلتهن حتى تبلغ نصف العام ، ونحن لا نعرف له اليوم شعرا بهذا المعنى ، وقد تكون الإشارة إلى أبيات ساقطة من

---

[١] أخبار أبي تمام ص ١٢ ويذكر أنه دخل في ثلاثمائة ورق .

[٢] ديوان الفرزدق ص ٢٧٠ وأنظر ص٣٤٩ منه .

[٣] الأمالي " دار الكتاب " ٥/٥٣ .

[٤] من تاريخ الأدب العربي ص٢٢٠ وصف طه حسين المهلهل بأنه بطل قصة مصنوعة وص٢٢٢ وصف القصيدة بأنها صفة سوقية مثل شعر ربيعة كله وأنظر مصادر الشعر الجاهلي ص ٣٩٧ .

[٣] الشعر والشعراء ص ٦٤ و ديوان امرئ القيس ص ١٠ .

[٥] ديوان الفرزدق ص ٨٢٥ .

المعلقة ، وقد تكون إشارة إلى نص آخر على روي قصيدة الفرزدق أعاد أمرؤ القيس فيه خبر يوم دارة جلجل وهذا أرجح.

ونجد للفرزدق قصيدة فيها غزل عذري عجيب يبدو أنه كان يردد في نفسه أثناء نظمه أبيات امرىء القيس الرقيقة في فاطمة .. وقد اختار الفرزدق اسم فاطمة نفسه لغزله.. وجاء فيه:

لقد ضربت لو أنه كان مبقيا حياة على أشلاء قلبي سهامها
قد اقتسمت عيناك يوم لقيتنا حشاشة نفس ما يحل اقتسامها

وهذا حديث قريب في لغته وموضوعه من قول امرىء القيس: [1]

وما ذرفت عيناك إلا لتضربي بسهميك في أعشار قلب مقتل

ونقرأ في القصيدة نفسها :

فلو بعتني نفسي التي قد تركتها تساقط تترى لا فتداها سوامها

وهو كلام مشتق من قول أمرىء القيس : [2]

فلو أنها نفس تموت جميعه ولكنها نفس تساقط انفسا

ونقرأ في قصيدة أخرى :

فما زال تحتي نصفها قد قسمتها فريقين حتى جاء جون يسوقها

وهذا مشتق دون شك من قول امرىء القيس في المعلقة : تحتي شقها لم يحول ..ومن القريب من لغة المعلقة.

أيضا قول الفرزدق :

وما ذرفت عيناك إلا لدمنة بحزوى محتها الريح بعدك والقطر
وقوفا بها صحبي علي كأنني بها سلم في كف صاحبه ثأر

وأولع الفرزدق بقصيدة لامرىء القيس كثر منكروها في عصرنا هي قصيدته في رحلته الى الشام والروم التي أولها :[3]

سما لك شوق بعدما كان أقصرا وحلت سليمى بطن قوٍ فعرعرا

---

[1] من معلقته في ديوانه ص٨ وما بعدها .

[2] ديوان أمرىء القيس ١٠٧ .

[3] ديوان أمرىء القيس ص ٥٦ .

وكان أمرىء القيس ضجرا ضيقا بالشام حتى انه لم ير في حوران منظرا يستحق الذكر، وأما أهل الشام فقد أنكروه وعجبوا منه، ولما بكى صاحبه عند الدرب حيث انتهت ارض العرب قال انه عند العودة سيسير سيرا مذهلا سريعا:

فلما بدا حوران والال دونه ... نظرت فلم تنظر بعينيك منظرا
بكى صاحبي لما بدا الدرب دونه ... وأيقن أنا لاحقان بقيصرا
أني زعيم أن رجعت مملكا ... بسير ثرى منه الغرانق ازورا
لقد أنكرتني بعلبك واهلها ... ولا بن جريج في قرى حمص أنكرا

ولقد نظم الفرزدق جملة من قصائده على مثال قصيدة أمرىء القيس حين كان يسافر إلى الشام ..وهذا أمر يهون وقد يرد إلى الصدف .. ولكننا نجد في كثير من نصوص الفرز دق هذه جوا نفسيا مشابها ، فقد كان الفرزدق يضيق بالشام ضيق أمرىء القيس ، ويكره من رومه ما كرهه سلفه ،وهذا هو يتخذ في بعض قصائده الرائية هذه صاحبها يبكي حين يبلغ الشام ويجاوز الجزيرة.[1]

لوى ابن أبي الرقراق عينيه بعدما ... دنا من أعالي أيلياء وغورا
بكى أن تغنت فوق ساق حمامة ... شامية هاجت له فتذكرا

.. ..

فما كنت عن نفسي لأرحل طائعا ... إلى الشام حتى كنت أنت المؤمرا

.. ..

فحبك اغشاني بلادا بغيضة ... إلى ورومية بعمان أقشرا

وفي قصيدة مثلها يمدح بها يزيد بن عبد الملك يتغزل غزلا صريحا هو فيه تبع لأمرى القيس، وهو فيها أيضا يعلن ضيقه بالشام خالعا بعض ضيقة على ناقته [2]:

بكت ناقتي ليلا فهاج بكاوها ... فوادا الى أهل الوريعة أصور
وحنت حنينا منكرا هيجت به ... على ذي هوى من شوقه ما تنكرا

وحنين الناقة أمر مقبول عرفناه في شعر العرب وأما بكاء ناقة الفرزدق فنظن أنه تعلق منه بصورة صاحب أمرىء القيس الباكي دون الدرب. والشاعر في القصيدة عجول يتلهف للعودة الى وطنه كما كان أمرى,القيس:

فليت أمير المومنين قضى لنا ... فرحنا ولم ننظر غدا من تعذرا

---

[1] ديوان الفرزدق ص ٢٤٠ وهي في سليمان بن عبد الملك وهو يصرح فيها بأنه رفض أنه يزور خليفة قبله في الشام .

[2] ديوان الفرزدق ص٥٦ .

وفي القصيدة ثناء على الخليفة وفرح ظاهر بعودة الأسرى الذين استردهم وفاداهم وهذا تطوير جميل لما عبر عنه امرى القيس من الرغبة في العودة الى ارض العرب من الروم ..

فكم من مصل قد رددت صلاته له بعدما قد كان في الروم نصرا
فتحت لهم حتى فككت قيودهم قناطر من قد كان قبلك قنطرا

وثمة آثار أخرى من شعر امرىء القيس في ديوان الفرزدق مثل قوله من قصيدة [1]:

ذعرت بها سربا نقيا كأنه نجوم الثريا أسفرت عن عمائها
فعاديت منها بين تيس ونعجة ورويت صدر الرمح قبل عنائها

وقارن ذلك بقول امرىء القيس[2]:

ذعرت بها سربا نقيا جلوده وأكرعه وشي البرود من الخال
فعادى عداء بين ثور و نعجة وكان عداء الوحش مني على بال

ويمكن أن تكون قصيدة الفرز دق التي أولها[3] :

عرفت المنازل من مهدد كوحي الزبور لذى الغرقد

شاهدا على أن الفرزدق كان يروي قصيدة امرىء القيس التي رواها المفضل الضبي ولم يروها الأصمعي ..واولها[4] :

تطاول ليلك با لأثمد ونام الخلي ولم ترقد

وفي قصيدة أخرى نجد آثارا من معلقتي امرى القيس و زهير معا ..كقوله[5]

وقوفا بها صحبي علي وانما عرفت رسوم الدار بعد التوهم
يقولون لا تهلك أسى ولقد بدت لهم عبرات المستهام المتيم
فآلت لهم ففازوا بصوفها ومن يعط أثمان المكارم يعظم

وهو يلم بقول زهير :فلأيا عرفت الدار بعد توهم ،وقوله ومن يستبح كنزا من المجد يعظم.
وينبغي أن تضم إلى هذه الآثار من امري القيس في الفرزدق الأخبار الكثيرة التي تدل على أن الفرزدق كان راويه لشعره وأخباره حتى روى ابن سلام عن :"راوية للفرزدق انه لم يرى رجلا كان أروى لأحاديث امرى القيس وأشعاره من الفرزدق ..الخ "وعلل ذلك بأنه كان قد أقام في بني دارم قوم الفرزدق حينا ..[6]

---

[1] ديوان الفرزدق ص ٤ .
[2] ديوان أمرى القيس ص ٢٧ .
[3] ديوان الفرزدق ص ٢٠٢ .
[4] ديوان الفرزدق ص ٢٠٢ .
[5] الشعر والشعراء ص ٦٤ .
[6] الشعر والشعراء ص ٦٤ .

ومما له أكبر الدلالة أن حماداً الراوية نفسه كان يسمع أشعار امرىء القيس أحيانا من الفرزدق إذ يروي الحاتمي[١] عن ثعلب أنه سأل الفرزدق عن اصدق بيت واجمل تشبيه و أفخر قول فأنشد ثلاثة نصوص لامرىء القيس ..وأحدها لم يرد في رواية الأصمعي شكا منه في نسبته أليه في الظاهر وهو قوله:

الله أنجح ما طلبت به ... والبر خير حقيبة الرحل

وقد فسر الفرزدق إعجابه بالبيت في خبر آخر بأنه يتضمن مثلين[٢].

على أن ثقافة الفرزدق لا تقتصر على شعر امرىء القيس وأخباره إذ نجد لغيره آثاراً واضحة أيضا ،فلقد اختار معلقة النابغة الذبياني مثالا لاعتذاره من الخليفة الأموي يزيد بن عبد الملك، والقارئ لا يعدم آثارا من صور النابغة ولغته وأسلوبه في الاعتذار كالقسم والقاء تبعة التهمة على الحاسدين و إعلان الثقة بعدالة الله تعالى ،يقول الفرز دق في قصيدته[٣]:

فان أمير المؤمنين محيطة ... يداه بأهل الأرض من كل مرصد

سيأبى أمير المؤمنين بعدله ... على الناس وال سبعين في راحة اليد

ولا ظلم ما دام الخليفة قائما ... هشاما وما عن أهله من مشرد

وهو واضح الصلة بقول النابغة[٤]:

فانك كالليل الذي هو مدركي ... وان خلت أن المنتأى عنك واسع

أبى الله إلا عدله ووفاءه ... فلا النكر معروف ولا العرف ضائع

ويقول الفرزدق :

فهل يا بني مروان تشفى صدوركم ... بأيمان صبر بادئات وعود

فلا رفعت أن كنت قلت التي رووا ... على ردائي حين ألبسه يدي

وهو واضح التأثر بمعنى قول النابغة وبعض تعبيره[٥]:

ما قلت من سيئ مما أتيت به ... إذن فلا رفعت سوطي إلى يدي

وهو يستعيد معلقة زهير حين يحمل دية رجل من قتله ابن عمه واستجار أبو القاتل بقبر غالب أبي الفرز دق ..ونقرأ في قصيدة الفرز دق قوله [٦]:

---

[١] حلية المحاضرة ٣٢٧/١ .

[٢] حلية المحاضرة ٢٤٣/١ .

[٣] حلية المحاضرة ٢٤٣/١

[٤] ديوان الفرزدق ص ١٦٥.

[٥] ديوان النابغة ص ٢٥.

[٦] ديوان الفرزدق ص ٧٥٧.

على أيـــهم أعطى ولم يدر من هم ... أحل لهم تعقيـــل ألـــف مصـــتم
وكنـــت كمسؤول بأحداث قومه ... ليصلحهـــا مَن ليـــس فيها بمجرم
سؤال أمرىء لم يغفل العلم صدره ... وما العالم الواعي الأحاديث كالعمي

ومعلقة زهير التي تدور حول صلح عبس و ذبيان و تثني على الذين حملوا ديات القتلى جاء فيها [1]:

تعفي الكلـوم بالمئين فأصبحت ... بنجمها من ليس فيها بمجرم
فكلا أراهم أصبحوا يعقلونـــه ... علالة ألف بعد ألف مصتم
وألعم ما في اليوم و ألامس قبله ... ولكنني عن علم ما غد عـم

ومن الأمثلة غير الموفقة قول الفرزدق من قصيدة على روى وبحر معلقة عنترة [2]:

وكأن فأرة تاجر هنـــدية ... سبقت إلى حديث فيك من الغم
إذ أنت مقبلة بعين جؤذر ... وبجيـــد أم أغـــن ليـــس بتـوأم

وهما مشتقان دون شك من قول عنترة [3]:

وكأن فأرة تاجر بقيمـــة ... سبقت عوارضها إلى من الغـم
وكأنما نظرت بعيني شادن ... رشا من الغزلان ليـــس بتـوأم

والقصيدة من شعر الفرزدق المبكر إذ نجد جلها غزلا غريبا يقوم على ادعـاء أن أم الهيثم ـ وهي من أعلام معلقة عنترة ـ رمته بالسهام وقتلته أصابت كبده .. ولا شك أن الفرز دق لم يوفق إلى خبر فني حين حاول نقل الجو القتالي من معلقة سلفة إلى غزله هذا.

وما نخرج به من هذه الأمثلة وغيرها مما سيرد هو أن الفرزدق كان يستحضر من الشعر القديم الجميل ما يستثيره ويجده مناسبا لما هو بعدة من مناسبات شعره، وهو بذلك يوثق الشعر القديم من الناحية التاريخية ويمكن أن يعد امتداد طبيعيا له من الناحية الفنية، والحق أن القدماء أشاروا إلى أن الفرزدق يمكن أن يكون من مدرسة زهير بن أبي سلمى فقد نقلوا عن أبي عمرو ابن العلاء أن الفرزدق كان يشبه بزهير [4] كذلك رؤوا أن الحطيئة أحس أن شعر الفرزدق يشبه شعره ، ولعل قولهم المنسوب اصله للاخطل : الفرزدق ينحت من صخر يلمع إلى هذا بعينه [5]

---

[1] ديوان زهير ص ١٧ ,ص ٢٦, ص٢٩

[2] ديوان الفرزدق ص ٧٧٨ .

[3] مختار الشعر الجاهلي ص ٣٦٩.

[4] طبقات ابن سلام ص ٦٦ ، الشعر والشعراء ص ٢٨٦ والاغاني ٥/٨ .

[5] طبقات ابن سلام ص ٤٥١ والاغاني " الدار " ٢١٥/٨ .

وبهذا المعنى فهمه طه حسين حين كان يتحدث عن الحطيئة ومذهبة المفضل عنده[١]. لكن هذا الرأي في الفرزدق لم يكتب له الذيوع والقبول وسبب ذلك عندي ان مدرسة زهير عرفت بحرصها على العبارة الواضحة واللغة النقية والتحكيك والتثقيف [٢]، وبذلك اثنى عمر (رضي الله عنه) على زهير[٣] وأثنى الأصمعي على الحطيئة [٤] وعلى ذلك اكثر المعاصرين.

والفرزدق مشهور بمعاظلته التعبيرية مثل قوله : ما أمه من محارب أبوه ، وقوله: وما مثله في الناس الا مملكا ، وقوله : جفخت وهم لايجفخون بها .. وقوله : الا مسحتا او مجلف .. وقوله مولى موالينا ..وقوله : نخارير ، وهي أمثلة نجدها في نقد الفرزدق عند ابن ابي سلام[٥] وابن قتيبه [٦]وطه حسين[٧] وشوقي ضيف[٨] وغير هؤلاء من القدماء والمعاصرين ، وهي في الظاهر التي منعت المعاصرين من الرضا برأي أبي عمرو بن العلاء فرأى طه حسين وشوقي ضيف أن الاخطل هو الذي يشبه ابن أبي سلمى وتخلو لغته من الشاذ والنافر كلغة أستاذه القديم [٩] والحق ان الفرزدق لم ينسب في عصرنا الى مدرسة أو مذهب فني واقتصر الأمر على ملاحظة قوة شعره وجنوحه الى الخشونة وضخامة موسيقى شعره وذلك لا يضمه الى شاعر أخر ولا يربطه بمدرسة من مدارس الشعر العربي.

٢- من الفرزدق الى المتنبي: -

وتظل الهوية الفنية للفرزدق غير مقطوع بها إلا عند الصولي فهو يفاجئنا بأنه تجاوز رأي أبي عمرو بن العلاء فجعل الفرزدق راس مدرسة البديع ورائدها السابق بشار وابن هرمة .. وجاء رأيه في تعقيب على تفضيل البحتري للفرزدق على جرير بوفرة معانيه وإنكاره أن يكون طبعه اقرب إلى جرير من الفرزدق يقول الصولي : "وقد صدق البحتري فيما قال، هو بالفرزدق أشبه لعمل المعاني، وكثرة الطباق والمماثلة والتجنيس والاستعارة في شعره"[١٠] وللصولي إشارة أخرى الى وفرة المعاني في شعر الفرزدق والى كونه صاحب مذهب جميل[١١] جعله يبدا به

---

[١] حديث الاربعاء ص ١٣٨ .

[٢] البيان والتبين ٢٠٤/١، ١٣/٢ .

[٣] طبقات ابن سلام ص ٦٣ .

[٤] الاغاني ١٦٣/٢، ١٦٥

[٥] طبقات ابن سلام ص ٣٦٤ .

[٦] الشعر والشعراء ص ٣٩٠ وانظر المثل السائر ٢٢٨/٢ .

[٧] من تاريخ الادب العربي ٦٤١/١ ، ٦٤٣ .

[٨] التطور والتجديد ص ٢١٦ .

[٩] من تاريخ الادب العربي ٦٤١/١ ، التطور والتجديد ص ٢١٤-٢١٥ .

[١٠] اخبار البحتري – الذيل ١٢٤ .

[١١] وجعله يبدا به مشروعه الضخم وهو جمع اخبار الشعراء .

مشروعه الضخم وهو جمع أخبار الشعراء الكبار وجمع لما تفرق من آراء العلماء فيهم .. ولعله أراد أن يلاحق صيرورة مذهب الفرزدق ومعانية عند الشعراء التالين له .. وقد أشار في مقدمة أخبار ابي تمام[1] الى انه قد املى في المعاني التي تجاذبها الشعراء وليس من الصعب فهم كلام الصولي وتوجيهه فالاستعارة والطباق والتجنيس هي اهم ما كان معروفا من البديع في عصره فنحن نجد الامدي يحصره فيها عندما يتحدث عن مسلم بن الوليد قائلا : " .. ولكنه رأى هذه الانواع التي وقع عليها اسم البديع وفي الاستعارة والطباق والتجنيس منثورة متفرقة في اشعار المتقدمين ...[2] وابن المعتز يضم الى هذه الانواع الثلاثة نوعين غير اساسين هما المذهب الكلامي ورد الاعجاز على الصدور ..[3] وهذه الانواع يراها الصولي كثيرا في شعر الفرزدق كثرتها في شعر البحتري ... وهو يضيف القصد والوعي الفني كما يفهم من قوله ان الفرزدق يعمل في المعاني ... فراى الصولي عندنا واضح لا ينقصه الا استعمال المصطلح البديع في وصف مذهب الفرزدق وهذا يثير تساؤلا لازما .. اكان في عصر الصولي او قبله من سبقه الى هذا الراي او مهد الطريق اليه ... أما الجاحظ فانه اسهم لشعراء غير بشار سهما في الريادة للبديع ، فقال[4] ان ابن هرمة وبشار بن برد اصح المولدين بديعا ... ولا مبرر طبع لأن نعد بديع بشار مقصودا وبديع ابن هرمة صدفة والهاما ، فالجاحظ يذكرهما معا دون تفريق كذلك قال الجاحظ " والراعي كثير البديع في شعره ، وبشار حسن البديع ، والعتابي يذهب في شعره البديع مذهب بشار "[5] غير انا لانجد الجاحظ فيما بقي لنا من تراثه يشير الى بديع الفرزدق ... يكفي ان نشير الى ان الجاحظ لم يبدأ البديع ببشار ولم يحصره فيه في عصره ... اما التمهيد المباشر لبديع الفرزدق فأغلب الظن ان ابن المعتز كان هو السابق اليه ، فمن السهل أن نلاحظ انه مثل في كتاب البديع المؤلف سنة ٢٧٤ هـ بأمثلة من شعر الفرزدق الأنواع الخمسة التي تشكل مذهب البديع عنده[6] وحظي صنواه جرير والاخطل بأقل من ذلك، على أن مما له دلالة أوضح وأدق أن ابن المعتز لم يجد للمذهب الكلامي مثالا اقدم من مثال الفرزدق ولم يجده عند أحد من معاصريه فالظاهر أنه عنده أول من أدخل هذا النوع من البديع في شعره، والمذهب الكلامي عند ابن المعتز "ينسب الى التكلف" ولا مثال له من القران الكريم ولا الحديث الشريف[7]، وهذا يعني ان الفرزدق كان يصطنع البديع ويتكلفه

---

(١) اخبار ابي تمام ص ١٠ .

(٢) العمدة ٤/٢ ، ٢٩ .

(٣) كتاب البديع ص ٥٢ .

(٤) البيان والتبيين ٥١/١ .

(٥) البيان والتبيين ٥٦/٤ .

(٦) كتاب البديع ص ١٢، ٢٧ ، ٣٩ ، ٤٩ ، ٥٣ .

(٧) كتاب البديع ص ٥٣ .

ولا ياتي في شعرة عنوا ... ومن العجيب بعد ذلك ان نجد ابن المعتز يردد عن بعض رواته في طبقاته دون اعتراض ان بشار هو اول من جاء بالبديع وان مسلم بن الوليد اول من وسعه ..[١] ولقد انتقلت أمثلة ابن المعتز من بديع الفرزدق الى المؤلفين من بعده ، مثل الحاتمي[٢] وابي هلال العسكري[٣] وابن رشيق[٤] والعلوي[٥] وابن الاثير وغيرهم واضاف بعضهم شواهد بديعه اخرى من شعر الفرزدق ... مثل صحة التفسير، والاحتجاج، والطباق، والتغاير وانواع من التجنيس ولزوم ما لايلزم[٦] وغيرها لكنهم لم يعدوا البديع مذهبا للشاعر ..... ولا يمنعنا ذلك من تصور احتمال ان يكون الصولي التفت الى أمثلة ابن المعتز، وتابع الموضوع وهو يؤلف كتابا في اخبار الفرزدق ويعلن انه يفضله على أهل عصره[٧] مع علمنا بأنه كان كثير المجالسة لابن المعتز كثير الرواية عنه كما تشهد كتبة وكتب غيره ومن مجالسة هذه مجلس خاص بالبديع وفنونه يقول فيه الصولي[٨] اجتمعت عند ابي العباس عبد الله بن المعتز، وكان يتحقق بعلم البديع تحققا ينصر دعواه فيه لسان مذكراته فلم يبق مسلك من مسالك الشعراء الا سلك بنا شعبا من شعابه ... الخ.

من الراجح اذن ان لرأي الصولي أصلا عند ابن المعتز، فاذا تساءلنا عما صار اليه رأي الصولي وجدنا أنه بلغ تمامه عند المرزباني في الموشح، فنحن نجد أن ما قيل في أبي تمام من بعد قيل بحذافيره في الفرزدق قبله فوفرة معاني الفزردق قررها أبو عبيدة والاخفش والبحتري و الصولي[٩]، ووفرة معاني أبي تمام أشاد بها الصولي[١٠] وابن المعتز[١١] وغيرهما من النقاد، وقيل عن الاثنين ان اهتمامها بالمعنى يوقعهما في الاحاله[١٢] ويورطهما في السرقات الفاحشة ، حتى زعم الاصمعي أن تسعة أعشار شعر الفرزدق مسروق وانه كان يدعي الشعر القديم المجهول " ضوال الشعر "[١٣]

---

[١] طبقات الشعراء

[٢] حلبة المحاضرة ٤٢/١ .

[٣] الصناعتين ص ٣١٣ ، ٣٢٥ ، ٤١٠ .

[٤] العمدة ٤/٢، ٢٩ .

[٥] نضرة الاغريق ص ١٠١ ، ٩٨ .

[٦] المثل السائر ٢٧١/١، ١١٩/٢، ٧١/٢ ، ١٢٧/٢ ، ١٤٦/٢ .... الخ .

[٧] اخبار ابي تمام ص ١٢ .

[٨] رسائل ابن المعتز ص ١٠ .

[٩] الموشح ص ١٩٣-١٩٧ .

[١٠] اخبار ابي تمام ص ٥٣

[١١] طبقات ابن المعتز ص ٢٨٦ .

[١٢] الموشح ص ١٦٣ ، ١٦٤ والموازنة ١٩/١ .

[١٣] الموشح ص ١٦٢ وما بعدها .

وقال دعبل ان ثلث شعر ابي تمام مسروق [١] وقيل انه كتم أهم ما في النصوص التي اختار منها مختاراته ليسرقها ...[٢] واتهم الشاعر بغرابة اللغة وتعقيدها واستخدام وحشيتها احيانا [٣] ومن الطريف انه رؤوا ان الفرزدق سجد لبيت من معلقة لبيد وزعم انه يعرف سجدة الشعر كما يعرف الناس سجدة التلاوة[٤] كما رؤوا ان ابا تمام زعم انه اتخذ ديوان ابي نؤاس ومسلم اللات والعزى يعبدهما من دون الله[٥] تعالى الله عن ذلك واظن ان المرزباني لا يمكن ان يكون غافلا عن تشابه النقد الموجه للشاعرين، وما يؤدي اليه ذلك من تشابه مذهبهما في الشعر ... والناقد الاخر الذي يشعرنا بانه يوافق الصولي هو ابن الاثير ...[٦] فقد اضاف امثلة وشواهد بلاغية اخرى من شعر الفرزدق مثل لزوم ما لايلزم والتشبيه الذي يأتي على وجه المثل ، وايجاز الحذف والكناية ، والتخلص و الاقتضاب وهو لا يمثل من القديم بغير مثاله ، والتفريط والاقتصاد و المقابلة ، على ان ابن الاثير كان يرى في شعر الفرزدق عنصر العمد والقصد ومعرفة علوم العربية فهو يقول : " وقد استعمل الفرزدق من التعاظل كثيرا، وكأنه كان يقصد ذلك ويتعمده، لان مثلة لا يجئ الا متكلفا مقصودا "[٧] وهذا يعني انه كان يخالف عمدا احيانا اصولا يعلمها من نحو اللغة والتعبير ... وانه لم يكن الشاعر المطبوع الذي ينشد الناس عفو ما يفيض منه لكن ابن الاثير كالصولي والمرزباني وابن المعتز لم يجرؤ على تسمية مذهب الفرزدق ولعلهم كرهوا ان يخالفوا الجاحظ الذي لم ير البديع عند الفرزدق كما لاحظه في شعر بشار وابن هرمة ومن قبلهما في شعر الراعي[٨] ونحن على كل حال ان نستعرض بعض امثلة بديع الفرزدق كما جاءت في كتب المؤلفين في الموضوع ... وهي ترجح فعلا ان الفرزدق كان يعرف ويريد ما جاء فيها فمن الجناس والطباق المجتمعين في النص الواحد قوله : [٩]

وطارت رقاع بالمواعيد بيننا لكي يلتقي مظلوم قوم وظالمه
فان شال شوال نشل في اكفنا كووس تعادي العقل حين تسالمه

وقوله في الجناس التصحيف أو جناس الخط و الطباق معا [١٠] :

---

[١] الموشح ص ٤٧٨.
[٢] الوساطة ص ١٩.
[٣] الموشح ص ١٦٢ وما بعدها .
[٤] الاغاني ١٥/٣٧١.
[٥] اخبار ابي تمام ص ١٧٢
[٦] المثل السائر ١/٣٧١ ، ٢/١١٩ ، ٢٤٣ ، ٢/٧١، ١٧٢، ١٧٩، ١٩٥ .... الخ .
[٧] المثل السائر ٢/٢٢٩.
[٨] البيان والتبيين ١/٥١، ٤/٥٦ .
[٩] ديوان المعاني ص ٢٣٤.
[١٠] نضرة الاغريق ص ٥٣

عزفت بأعشاش وما كدت تعزف وأنكرت من حدراء ما كنت تعرف

ومن جناس الاشتقاق قوله[١]:

خفاف أخف الله عنه سبابه وأوسعه منكل ساف وحاصب

وقوله[٢]:

وان تميما لم تكن أمة ابتغت له صحة في مهده بالتمائم

وقوله[٣]:

ألم يأته أنس تخل ناقتي بنعمان أطراف الأراك النواعم

وقوله[٤]:

أقول لها أذا ضجرت وغضت بموركة الورك مع الزمام

ومن طباقه وهو كثير عنده جدا[٥]:

قبح الاله بني كليب انهم لا يغدرون ولا يوفون لجار

يستيقظون إلى نهاق حميرهم وتنام أعينهم عن الأوتار

ومنه[٦]:

والشيب ينهض بالشباب كأنه ليل يصيح بجانبية نهار

ومن ديوان الفرزدق اخترنا هذه الأمثلة من البديع .. فمن الطباق وفيه ذم يشبه المدح قوله[٧]:

مالباهلي بصادق لك وعده ومتى تعداك الباهلية تصدق

ومثله[٨]:

هجت شر يربوع رجالا وخيرهم نساء لمن تحت الظلام يزورها

ومن أمثلة الجناس في ديوانه :

---

(١) البديع ص ٢٧ نقد الشعر ص ١٨٧ ، الصناعتين ص ٣٢٥

(٢) نضرة الاغريق ص ٣٥.

(٣) العمدة ص ٢٣٢ .

(٤) المثل السائر ١/٢٧١ .

(٥) البديع ص ٣٩، وفي حلية المحاضرة ١/١٢٤ ان الاصمعي عد الشاهد واحد من اجمل مثلين للطباق وفي المثل السائر ٣/١٤٦ عدهما شاهدا للمقابلة .

(٦) الصناعتين ص ٣١٤.

(٧) ديوان الفرزدق ص ٥٩٢ .

(٨) ديوان الفرزدق ص ٤١٠ .

ولقد نهيت مخرقا فتخرقت بمخرق شطن الدلاء شغور[١]
هوى الخطفى لما اختطفت دماغه كما اختطف البازي الخشاش المقارع[٢]
نهيت ابن عفرا أن يعفر أمه كعفر السلا اذ عفرته ثعالبه[٣]
أن المراغة عرفت يربوعها في اللؤم حيث تجاهد المضمار[٤]
ألا سلت الله ابن سلتي كما نعى ربيعا تجلى غيمه حين أقلعا[٥]

ومن أمثلة رد الأعجاز على الصدور:

أغر تنظر الآفاق منه غيوما غير مخلفة غرار [٦]
أنتم قرارة كل مدفع سوءة ولكل سائلة تسيل قرار [٧]
ولقد عطفت عليك حربا مرة أن الحروب عواطف أمرار
تلمسنا حين أتانا ولم يزل لدن فطمته أمه يتلمس [٨]

ومن الطريف هذه التورية التي تبدو سابقا لعصرها سبقا بعيدا :

وكل فطيم ينتهي لفطامه وكل كليبي وان شاب راضع[١٠]

فالراضع الذي رضع اللؤم من أمه . وهو ما اراده الفرزدق ولم يرد رضاعة اللبن ومن الواضح ان كثافة هذه الالوان البديعة الواضحة لا عفوية فيها .. فاذا أضفنا ما في ديوانه من طباق غزير ومقابلة ما يمكن ملاحظته بسهولة كان لنا أن نوافق الصولي على ملاحظته بلا تحفظ، على أن اهتمام الفرزدق بالتشبيه المركب والتمثيلي يمكن ان يكون أدل على قصد الفرزدق ووعيه بألوان من البلاغة العربية ... ومن هذه التشابيه قوله:[١١]

والشيب ينهض في السواد كأنه ليل يصيح في جانبية نهار

---

[١] ديوان الفرزدق ص ٤٦٤.
[٢] ديوان الفرزدق ص ٥١٩ .
[٣] ديوان الفرزدق ص ٥٠.
[٤] ديوان الفرزدق ص ٤٨٦.
[٥] ديوان الفرزدق ص ٤٩٦ .
[٦] ديوان الفرزدق ص ٢١٢.
[٧] ديوان الفرزدق ص ٤٦٨.
[٨] ديوان الفرزدق ص ٤٨٥ ، وانظر ص ١٣٢ ، ٢٠٨ ، ٢٣١، ٥٠٧ ، ٥١٠ ، ٥٢٠
[١٠] ديوان الفرزدق ص ٥٢٠
[١١] ديوان الفرزدق ص ٣٠٠.

وقوله[١]:

كان صفيح الهند فوق رؤوسهم مصابيح ليل لا يبالين مغفرا

وقوله [٢]:

وحتى علوهم بالسيوف كأنها مصابيح تعلو مرة وتصبب

ولا يمكن أن تفوتنا ملاحظة تأثر بشار بالبيتين السابقين مع انه لم يعترف بذلك وهذا في قولة[٣]:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

ومن تشبيهات الفرزدق هذه قولة أيضا[٤]:

جرير وقيس كلب وثلة يبيت حواليها يطوف وينبح

وقوله [٥]:

أني وسعدا كالحوار و أمه أذا وطئته لم يضره اعتمادها

وقوله [٦]:

وانك اذا تهجو تميما وترتشي تباين قيس او سحوق العمائم

كمهريق ماء بالفـــلاة وغرة سراب اثارته رياح السمائـــم

وقوله [٧]:

وانك اذا ترمي حنيفة ســـادر وقبلك قد فاتوا يد المتنـــاول

كفرعون أذ يرمي السماء بسهمه فرد علية السهم أفوق ناصل

وأمر الفرزدق عند الشعراء يختلف، فمن الواضح منذ أيام الفرزدق أن أكثرهم كانوا يعجبون به ويفضلونه على جرير، وكان ذلك يغضب جريرا ويثير ثائرته ويجره الى خصوماته المشهورة مع الأخطل والراعي النميري وعمر بن لجأ وسراقة البارقي وأمثالهم ،وفي الجيل التالي نجد مروان بن أبي حفصة الذي كان يرى الفرزدق ظاهرا على خصمه في النقائض [٨]،وأوضح من ذلك ما أوردناه من تفضيل البحتري اياه بوفرة المعاني على جرير الذي رماه بقلة التصرف

---

(١) ديوان الفرزدق ص ٨٢.

(٢) ديوان الفرزدق.

(٣) الشعر والشعراء ص ٦٤٥ ، الاغاني ١٩٦/٢ وحلية المحاضرة ١٢٠/١ هو معدود في ابتكاره .

(٤) ديوانه ص ١٥٠ .

(٥) ديوانه ص ٢١٦ .

(٦) ديوانه ص ١٥٦.

(٧) الحيوان٢٤/٢ .

(٨) الموشح ١٩٣ .

وفقره الى الأفكار [١]،وهذا قد يكون رأي أستاذه أبي تمام أيضاً .. والحقيقة ان هذه الخصوبة والثراء في شعر الفرزدق صيرته بليغ الأثر فيمن جاء بعد من الشعراء والمهتمين بالمعاني خاصة ،فكانوا يتجاذبون معانيه و أفكاره ويقلبونها على وجوه طريفة موافقة أو مخالفة مما لاحظ بعضه النقاد والمتتبعون للسرقات ولكن لكثير منه فاتهم ..ومن أمثلة ذلك أن الفرزدق كان يحلو لَهُ أحياناً أن يتغزل بالحضريات ويشي إلى حياتهن المترفة وعيشهن الخصيب وينوه بما يجد عندهن من التفنن في اللباس والزينة والحديث .. فمن غزله بالحضريات أو الحواريات كما يسميهن قوله[٢] :

لحسناء من أهل المدينة لم تعش ببؤس ولم تتبع حمولة مجحد
حوارية تمشي الضحى مرجحنة وتمشي العشي الخيزلى رخوة اليد

ومنه [٣]:

حوارية بين الفراتين دارها لها مقعد عالٍ برود هواجره

ومنه [٤]:

لقد كنت احيانا صبوراً فهاجني مشاعف بالديرين رجح الروادف
نواعم لم يدرين ما أهل صرمة عجاف ولم يتبعن أحمال قائف
ولم يدلج ليلاً بين معزب شقي ولم يسمعن صوت المعازف
اذا رحن في الديباج والخزفوقة معاً مشا أبكار الهجان العلائف
الى ملعب خال لهن بلغنه بدل الغواني المكرمات العفائف
ازعن مكمون الحديث كأنما ينازعن مسكا بالأكف الذوائف
وقلن لليلى حديثنا فكم تكد تقول بأدنى صوتها المتهافت
رواعف بالجادي كل عشية اذا سفنه سوف الهجان الرواسف
بنات نعيم زانها العيش والغنى يملن اذا ماقمن مثل الأحاقف

و الفرزدق على هذا هو السابق الى فتح باب المفاضلة بين حياة الحاضرة المرفهة المستقرة وبين شظف البادية وعيشها الجدب وشقاء أهلها ورحيلهم الدائم في صحرائهم القاسية ..وهذا بعينه ما يقوله أبو نواس في نقل الفكرة من كونها في المرأة بخاصة وجعلها تشمل حياة البدو والحضر بعامة، ثم توظيف ذلك لدعوته المعروفة الى ترك مقدمة القصيدة العربية الموروثة .. و للفرزدق قصيدة بدأها بأبيات من الغزل بالحضريات، موضوعها أعلان الولاء لعبد الملك بن

---

[١] الموشح ص ١٩٧ .
[٢] ديوان الفرزدق ص ١٨١ .
[٣] ديوان الفرزدق ص
[٤] ديوان الفرزدق ص ٥٣٨ .

مروان و الأعتذار منه ،وكان يستحضر عند نظمها قصيدة لاستاذ الأعتذار النابغة الذبياني، وهذا المثال الذي استشار الفرزدق يصف زحف جيش غساني من الجولان في الشام بقيادة النعمان بن الحارث حتى بلغ مواطن فزارة وأسد في نجد .. ويقول النابغة في مفتتح وصف هذا الزحف السريع المباغت[1]:

قـــاد الجياد من الجولان قائظة ... من بين منعلة تزجى ومجنوب
حتى استغاثت بأهل الملح ما طعمت ... في منزل طعم نوم غير تأويب
تغدو الجيـــاد ويغدو وهو في قتم ... من وقع منعلة تزجى ومجنوب

وقراءة النصين تدل على الصلة الوثيقة بينهما بما فيها من موسيقى ولغة وصور وموضوع، وقد قلنا ان الفرزدق يبدأ قصيدته بأبيات من الغزل بالحواريات ووصفهن بالحسب والحسن والطيب وسحر الحديث بحيث يخيلن للرجل بالأماني وحلو القول انهن دانيات مواتيات وقلوبهن بعيدة البعد كله .. يقول الفرزدق :

تضـاحكت أن رأت شـيبا تفـر عـني ... كأنـها أبصـرت احـدى الأعـاجيب
مـن نسـوة لبـني ليـث وجيرتهـم ... برحـن بـالعين مـن حسـن ومـن طيـب
فقلـت ان الحواريـات معطبـة ... اذا تفتلـن مـن تحـت الجلاليـب
يدنـون بـالقول و الأحشـاء نائيـة ... كـدأب ذي الضغـن مـن نـأي وتقريـب
و بالأمـاني حتـى يختلـبن بـها ... مـن كـان يحسـب منـا غـير مخلـوب
أنـت الهـوى لـو تواتينـا زيـارتكم ... أو كـان وليـك عنـا غـير محجـوب

وقد تمثل المتنبي قصيدة الفرزدق هذه وهو ينظم كافوريته التي بدأها بغزله المشهور بالاعرابيات وتفضيلهن إلى الحضريات خلافا إلى الفرزدق ومناقضة له وتخطئه لرأيه ،وأبو الطيب مولع بذلك ..ولنا ان نلاحظ في غزل المتنبي أنه ليس غزلا صرفا بل هو جدال واحتجاج و معارضة و أوضح ذلك قوله [2] :

ما أوجه الحضر المستحسنات به ... كأوجـه البدويـات الرعـابيب
حسن الحضارة مجلوب بتطريـه ... وفي البداوة حسن غـير مجلـوب
أفدى ظباء فلاة عرفـن بهـا ... مضغ الكلام ولا صبغ الحواجيـب
و لا برزن من الحمـام ماثلة ... أوراكهن صقيـلات العراقيـب

و مر بنا قول الفرزدق أنه لاتواتيه زيارة صاحبته الحضرية:

---

[1] ديوان النابغة الذبياني ص ٥٠ .

[2] ديوان المتنبي ص٦٣٣ .

أنت المنى لو تواتينا زيارتكم أو كان وليك عنا غير محجوب

ويعارضه المتنبي بقوله انه لا تعوقه العوائق عن زيارة بدويته :

كم زورة لك في الأعراب خافية أدهى وقد رقدوا من زورة الذيب

وأزورهم وسواد الليل يشفع لي واثني وبياض الصبح يغري بي

ويصف الفرزدق الحضريات بالتمويه فهن يطمعن الرجال بالقول بلا طائل..

يدنون بالقول و الاحشاء نائية كدأب ذي الضغن من نأى وتقريب

وبالأماني حتى يختلبن بها من كان يحسب منا غير مغلوب

وذلك يعجب الفرزدق في المرأة ويزيده هوى..لكن المتنبي يعلن أنه لا يحب التمويه ويؤثر عليه الصدق و التصريح :

ومن هو ى كل من ليست مموهة تركت لون مشيبي غير مخضوب

ومن هوى الصدق في قولي وعادته رغبت عن شعر في الوجه مكذوب

ان غزل المتنبي بالبدويات في هذه القصيدة وغيرها معدود في طليعة محاسن شعره عند الثعالبي من القدماء[1]، أما المعاصرون ،فطه حسين منهم كان يرى انه غزل رمزي يعبر عن الحنين الى الحياة في جوار سيف الدولة في شمال الشام حيث البداوة أغلب من الحضارة [2] ويرى د.عبد الفتاح صالح ان غزل المتنبي بالاعرابيات يعبر عن ثورة نفسية يغذيها الدافع القومي العربي ..وانه كان يتخذ هذا الغزل واجهه للدفاع عن الشعر العربي واتجاهاته ..[3] ولا اعتراض على افتراض هذه الدوافع بشرط أن نطمئن الى ان الفرزدق هو الذي افتتح الموضوع برمته لأبي الطيب .

والفرزدق يختتم بائيته با لا عتذار السياسي من عبد الملك بن مروان ويحتج بأنه كان غرا تنقصه التجربة والخبرة ، وانه بلغ من السن و الادراك ما هو كفيل ان يجنبه الشطط من جديد..

ما تنه عنه فأني لست قاربه وما نهى من حليم مثل تجريب

فيرد عليه المتنبي بأنه يود لو ظل دون حلم ودون تجربة شابا غرا ..منيفا أن الحلم غير مشروط بسن أصلا..

ليت الحوادث باعتني الذي أخذت مني بحلمي الذي أعطت وتجريبي

وما الحداثة من حلم بمانعة قد يوجد الحلم في الشبان والشيب

ومن صور هذا الحوار الغريب أن المتنبي يقارن نفسه المليئة تمردا وتحديا بالفرزدق الذي كان عالي الصخب بلسانه مهادنا يؤثر الدعة ويفضل السلامة في حياته الواقعية، مثال ذلك أنه فر

---

[1] يتيمة الدهر ١/١٧٧ .

[2] مع المتنبي ٢/٥٦٦ .

[3] لغة الحب ص ١٢٨،١٢٥ .

من البصرة و من واليها زياد الى الحجاز محتميا بواليه سعيد بن العاص و مروان بن الحكم، وكان أثناء اقامته بالحجاز يصف حياته اللاهية الناعمة وفيها معاشرته لامرأة من أهل المدينة نشأت في أحضان الترف والنعمة وأتقنت الوانا من الغناء والرقص والحديث ..[1]

اذا شئت غنائي من العجاج قاصف ... على معصم ريان لم يتخدد
لبيضاء من أهل المدينة لم تعش ... ببؤس و لم تتبع حمولة مجحد
نعمت بها ليل التمام فلم تكد ... يروي استقائي هامة الحائم الصدى
وقامت تخشني زيادا وأجفلت ... حوالي في برد يمان و مجسد
فقلت ذريني من زياد فأنني ... أرى الموت وقافا على كل مرصدي
حوارية تمشي الضحى مرجحنة ... وتمشي العشي الخيزلي رخوة اليد

ولا تفوت القارىء القرابة الحميمة موضوعا وصورة ولغة بين نص الفرزدق ومعلقة طرفة .. [2] التي جاء فيها وصف مغنية تروح كصاحبة الفرزدق بين برد ومجسد وهي لاتتشدد مثلما كانت مغنية الفرزدق رخوة اليد. وفي النصين ذلك الصدى عند الشاعرين الذي يدفعهما الى عب الحياة عبا على رقبة من الموت المترصد لهما ..كل ذلك يرفضه المتنبي دفعة واحدة بتعبير خشن عنيف ..فهذه المغنية المترفة عند طرفة و الفرزدق التي تنسى الفتى أباءه وثورته تفدى ناقة قوية عنيفة الخطا تحمل الرجل بعيدا عن موطن الذل..[3]

أ لا كل ماشية الخيزلى ... فدى كل ماشية الهيدبى
و كل نجاة بجاوية ... خنوف و ما بي حسن المشى
ولكنهن حبال الحياة ... وكيد العداة وصيط الأذى

وفي نص المتنبي من الوشائج اللغوية التي لا بد من وجودها في أي حوار بين اثنين او اكثر مشية الخيزلي ،والترفع عن العجاب بحسن المشي ..على ان مقصورة المتنبي ضمت حوارا مع نص آخر للفرزدق هو مقصورته التي ذكر فيها انه رأى نارا في أثناء رحلة مضنية بطيئة فلم يصلها حتى لعن مكانها البعيد ،وحين نزل بأصحاب النار وجدهم جياعا يبكون فكان هو الذي قراهم و عقرلهم الناقة ،ذلك لأنهم استثاروا لخوته وأريحيته حين تمنوا أن يكون لهم فتى مثل ابيه الجواد غالب ،فلم يشك انه الفتى المعني ومن الواضح ان بداية هذه اللوحة هي قول طرفة المزهو المتفجر:

اذا القوم قالوا من فتى خلت انني ... عنيت فلم أكسل ولم أتبلد

---

[1] طبقات ابن سلام ص ٣٠٦ ,والديوان ص١٨١

[2] ديوان طرفة ص ٤٠, الأبيات ٦٤ ,٧١, ٧٣ ,٨٥ .

[3] ديوان المتنبي ص٦٩٩ .

ومن صيحة الكبرياء هذه ينطلق الفرزدق حين يقول في نصه الرائع حقا [1]:

عجبت لقوم فرحتهم مليحة ... تألق من بين الذنابين فألمعا
فلم نأتها حتى لعنا مكانها ... وحتى أشتفى من نومه صاحب الكرى
فما أتينا من على النار أقبلت ... الينا وجوه المصطلين ذوي اللحى
فلما نزلنا و اختلطنا بأهلها ... بكوا واشتكينا أي ساعة مشتكى
تشكوا وقالوا لا تلمنا فأننا ... أناس جر امينون ليس لنا فتى
وقالوا آلا هل من فتى مثل غالب ... وایاي بالمعروف قائلهم عنى
اقول وقد قضيت بالسيف ساقها ... حرام بن كعب لا مذمة في القرى
فبات لأصحابي وأرباب منزلي ... وأحبائهم رسل ودف و مشتوي

ويرد المتنبي ذلك كله ..فرحلته كانت ماضية خاطفة ،وناقته كانت قوية سريعة تباري الدبور :

وأمست تخيرنا با لنقا ... ب وادي المياه ووادي القرى
وقلنا لها أين أرض العراق ... فقالت ولحن بمتريان ها
وهبت بحسمي هبوب الدبو ... ر مستقبلات مهب الصبا

ولم ينحر المتنبي ناقة بسيفه ولم يبت هو وأصحابه يشتوون ويأكلون ..فقد كان رمحه وسيفه من أسلحة الاباء و القتال ..ومن هنا كان اسم الفتى للمتنبي وحده وهو أحق به حصرا :

ولما أنخنا ركزنا الرما ... ح على مكارمنا والعلى
وبتنا نقبل أسنيافنا ... ونغسلها من دماء العدى
لتعلم مصر ومن بالعراق ... ومن بالعواصم أني الفتى

ويقدم الفرزدق لقصيدة له بأن أبناءه طالبوه بان يرحل الى دمشق لعله يأتيهم بالخير من خليفتها الجواد فيرد عليهم بانه صار شيخا فانيا يعجزه المشي وتخونه رجلاه ،وقد أتبعه طول ما سافر وعرض نفسه للهواجر التي لوحته وغيرت لونه ..على أن الفرزدق رحل مع ذلك كله ..كما أراد بنوه[2]:

تقول بني هل بك من رحيل ... لقوم منك غير ذوي سوام
فتنهض نهضة لبنيك فيها ... غنى لهم من الملك الشامي
فقلت لهم وكيف ولست امشي ... على قدمي ويحكم مر امي
وهل لي حيلة لكم بشيء ... اذا رجلاي أسلمتا قيامي
رمتني بالثمانين الليالي ... وسهم الدهر أصوب سهم رامي

---

[1] ديوان الفرزدق ص٩ .

[2] ديوان الفرزدق ص ٨٣٥ .

وغير لون راحلتي ولـــوني ترددى الـــهواجر و اهتـــمـــتامـي

والمتنبي يعكس ذلك على الفرزدق في رائعته التي يصف فيها الحمى ويشكو من قلة تصرفه والقيود على حركته في مصر..فيقول انه يفضل ان يواجه الهجير بلا لثام ،كالفرزدق الـذي يواجه الهاجر معتما بها مرتديا اياها [1] :

ذراني والفلاة بلا دليل ووجهي والهجير بلا لثام

فاني أستريح لذا وهذا وأتعـب بالاناخـة والمقام

أما استراحته الى السفر وتعبه من الاناخة فهو خلاف عمد لقول الفرزدق مخاطبا ناقته :

متى تردى الرصافة تستريحي من الانساع والدبر الدوامي

وأول قصيدة الفرزدق يروي مغامرة غرامية تزوره فيها جماعة من النساء بعد موعد ضربنه لغلامه ..والمشهد التالي فاضح حقا:

خرجن الي حين لبسن ليلا وهن خوائف قـدر الحمام

مشين الي لم يطـمئن قبلي وهن أصح من بيض النعام

فبتن بجانبي مـصرعـات وبت أفض أغلاق الختام

وحكاية الفرزدق أو حلمه الفاضح هذا هو الذي أحال شكوى المتنبي من الحمى الى غزل عذب غريب وأحال الحمى الى عذراء حيية تزور الشاعر وفية بمواعيدها متعلقة بحبيبها مشغوفة به و المفارقة هنا هي في عفة المتنبي وعفة زائرته ..وفي عذرية هذا الغزل المتمثلة في دمع الحبيبة عند لحظة الفراق ..

وزائـرتي كـــأن بـــها حياء فـليـــس تـــزور الا في المـنام

بذلت لها المطارف والحشايا فـعافـتها وباتت في عظامي

يضيق الجلد عن نفسي وعنها فتـوسـعـه بأنـواع السـقام

اذا مـا فارقـتني غـسلـتني كأنـا عاكـفـان على حـرام

كأن الصـبـح يـطردها فتجري مـدامـعها بأربـعـة سجام

وتأتي خاتمة قصيدة المتنبي حكمة من حكمه التي يصعد بها الى المستوى الشعري بحماسة الفذ لأفكاره وقناعته المدهشة بصواب هواجسه ..يقول أبو الطيب :

تمتع من سهـاد أو رقاد ولاتأمل كرى تحت الرجام

فان لثالث الحالين معنى سوى معنى انتباهك والمنام

وفي ظني ان سكوت المتنبي عن معنى الحال الثالثة لا يقل دلالة على الحيرة والتأزم النفسي والفكري من صيحة هاملت المشهورة ،ومع ذلك أرى ان البيتين وما فيهما من فكرة ولـدا من قول

---

[1] ديوان المتنبي ص ٦٧٥ .

الفرزدق الساذج في قصيدته انه كان عند نظمها شيخا فانيا تراه الفانيات فيحسبنه واحدا من آبائهن الموتى أتى من تحت أحجار قبره ..

رآني الفانيات فقلن هذا أبونا جاء من تحت السلام

أن القيام من تحت أحجار اقبر تخيل يعتمد على خلفية دينية دون شك ..ولعل المتنبي أراد نفي هذه القناعة أو التشكيك فيها ..مع ان للفرزدق وقفة أذكى عند الموضوع نفسه ،فربما كان المتنبي أراد التعليق عليها هنا ..وهي قول الفرزدق :

عجبت من الآمال والموت دونها وماذا يرى المبعوث حين يقوم[1]

و اذا كان اتفاق الروي والبحر في النصوص السابقة قرينة تساعدنا على الأهتداء الى الصلة بين نصوص الشاعرين أحيانا ،فان ذلك ليس مطردا ..اذ قد يخاطب المتنبي الفرزدق ويحاوره دون ان يوافقه في موسيقى شعره ويناقضه دون ان يلتزم بشرط النقائص القديمة ..ومثال ذلك ان الفرزدق وصفه وقفة له طويلة في أطلال صاحبته الملاءة من غزالة الضحى حتى الأصيل كما يعبر ،وكان خلال ذلك مشغول الفؤاد بذكراها والشوق اليها ،ثم زعم أن هذه الحبيبة امرأة صيادة لا تصاد أما التوق الجنسي فيسوقه الفرزدق في صورة حكمة مباشرة فجة لا تجد في حقائق الفطرة والحياة ما يخجل[2]:

وقفت فيها فعيت ما تكلمني وما سؤلك رسما بعد أحوال

غزالة الشمس لايصحو الفؤاد بها حتى تروحت لأيا بعد ايصال

. . . . . .

وما أرى وركوب الخيل يعجبني كمركب بين دملوج وخلخال

وتأتي نقيضة المتنبي في قصيدة مختلفة الروي من شعره المصري أيضا ، وهو يقول هنا أن للمرأة منه ساعة لا يقف أكثر منها ثم ينطلق الى الفلاة ،ثم يضيف الى ذلك أن الرجال هم الذين يعرضون أنفسهم بغفلتهم وطمعهم لأن يكونوا صيدا سهلا للمرأة .أما قلبه هو فمنيع بعيد عن الغواني ،لا يرمي و لا يصاد أما تفضيل الخيل تفضيلا عاما فواضح انه يدل على نفور المتنبي من صراحة الفرزدق في تفضيله النساء على الخيل[1].

وللخود مني ساعة ثم بيننا فلاة الى غير اللقاء تجاب

وما العشق ألا غرة وطماعة يعرض قلب نفسه فيصاب

وغير فؤادي للغواني رمية وغير بناني للكؤوس ركاب

---

[1] ديوان الفرزدق ص٨١٥ .

[2] ديوان الفرزدق ص ٦١٢ .

[1] ديوان المتنبي ص٦٨٣ .

. . . . . .

أعز مكان في الدنا سرج سابح وخير جليس في الزمان كتاب

وقد يبدو أحياناً أن ولع المتنبي بمناقضة الفرزدق تجره الى مناقضة سطحية لفظية يغطي بها ما كان السلف يسمونه سرقة مثال ذلك أن للفرزدق تعبيراً يريد به المضاء وينفي به التردد والتقاعس مثل قوله في أبيه الجواد غالب[٢]:

وما كان وقافاً عن الضيف محجما اذا جاءه يوماً ولا كأبي الزند

ومثله في بطل تميمي رثاءه[٣]:

وما كـــان وقافاً وكيع اذا بدت سحائب موت وبلهن نجيـــع

اذا التقت الأبطال أبصرت وجهه مضيئاً و اعناق الكماة خضوع

ويقارن ذلك بقول المتنبي[٤]:

وقفت وما في الموت شك لواقف كأنك في جفن الردى وهو نائم

تمر بك الأبطال كلمى هزيمـــة ووجهك وضاح وثغرك باسم

ونحن نجد بطل الفرزدق لا يقف، وبطل المتنبي يقف بلا شريك، ونجد الأبطال عند الفرزدق يلتقون ويقاتلون ،ونجدهم عند المتنبي منهزمين . وذلك لا يزيد على كونه مغالطة لفظية في ظاهر الأمر لكنا نعلم أن قراءة المتنبي لنص الفرزدق غير قراءتنا ..وما فهمه منه ليس ما فهمناه .. فلا ندري في الحق لم أسقط المتنبي هنا قول الفرزدق: اذا بدت سحائب موت وبلهن نجيع ،ليستعير من الفرزدق أيضاً ما يكمل به البيت الأول ..اذ ان قوله :كأنك في جفن الردى وهو نائم مستل من قول الفرزدق[٥]:

وقد خفت حتى لو أرى الموت مقبلاً ليـــأخذني والموت يكره زائره

لكان من الحجاج أهون روعـــة اذا هو أغضى وهو سام نواظره

فهذا الموت النائم عن سيف الدولة وهو في جفنه ،ليس الا نقيض حجاج الفرزدق الذي يبصره وهو مغمض العين ،مع انه لا يغمض عينه أصلاً ...ولعل المتنبي تصور ان الفرزدق أسند الأغفاء للموت ..أو لعله تصور ان اسناد الأغفاء للموت أجمل ،وهو يعلم أن الفرزدق يداخل بين الجمل و يربك أبنية كلامه بمثل هذا التقديم و التأخير ،وما نريد أن نقوله هو ان مخاضا ذهنيا

---

[٢] ديوان الفرزدق ص ٢١٠ .

[٣] ديوان المتنبي ص٥٠٩ .

[٤] ديوان المتنبي ص ٥٥٣ .

[٥] ديوان الفرزدق ص٣١٢ ،وأنظر الأشباه والنظائر في ٢٤١/٢ وحلية المحاضرة ١٩١/١

وذوقيا قد لا يكون واضحا لنا يقف خلف نقائض المتنبي للفرزدق ... ومن ذلك اننا نجده يلم بالكثير مما قاله الفرزدق أثناء فراره من زياد والي البصرة الى الحجاز .. ومنه[1]:

ألا من مبلغ عني زيـــــادا ... مغلغلة يخب بهـا بريـــد
بأني قد فررت الى سعيـــــد ... ولا يستطاع ما يحوي سعيد
فررت اليـــه من ليـــث هزبـر ... تفادى من فريسته الأســود
فأن شئت انتسبت الى النصارى ... وناسبني وناسبت اليـــهود
وأن شئت انتسبت الى فقيـــم ... وناسبني وناسبي القـــرود

ومنه قوله انه لجأ مكة مستجيرا بحرمتها وتوسله الى زياد أن يتركه فيها طليقا كحمامة من حمائم البيت الحرام [2]:

ألم يأته أني تخلـل ناقتـــي ... بنعمان أطراف الأراك النواعم
مقيدة ترعى البرير ورحلهـــا ... بمكـة ملقى عائـذا بالـمحارم
فدعني أكن ما كنت حيا حمامه ... من القاطنات البيت غير الروائم

ونحن نجد أصداء ذلك في قصيدة المتنبي المبكرة [3]:

كم قتيل كما قتلت شهيد

وهو فيها يشبه نفسه بالمسيح بين اليهود فلا يمكن أن ينسب اليهم لا كالفرزدق الذي أعلن عن سهولة انتسابه الى اليهود والنصارى ، أما رضى الفرزدق بالاقامة الا من في مكة فيرفض المتنبي وان لم يذكر مكة المكرمة تحاشيا لغضب الناس في الأرجح .

فاطلب العز في لضى وذر الذل ... ولو كان في جنان الخلود

وتبدو الحماسة في القصيدة كلها نقيضا لخوف الفرزدق وفراره و احتمائه بغيره ،أما قول أبي الطيب :

أنا في أمة تداركها الله ... غريب كصالح في ثمود

فهو من نص آخر للفرزدق لا نجده في شعره الأن ولكن جريرا يعلق عليه فيقول [1]:

وشبهت نفسك أشقى ثمود ... بحقك تنفى من المسجد

فالمتنبي يناقض الفرزدق الذي شبه نفسه بأشقى ثمود عاقر الناقة اذ هو يشبه نفسه بنبي ثمود صالح عليه السلام ،واذا صح هذا التأويل فما أبعد تهمة إدعاء المتنبي النبوة عنه ،لأنه لا يزيد على كونه صورة من التلاقح الفني بين نصيين أدبيين .

---

[1] ديوانه ١٧١، ١٨٣، ١٨٥، طبقات ابن سلام ص٣٠٥ .
[2] ديوانه ص ٧٧٢ .
[3] ديوان المتنبي ص٢٩ .
[1] ديوان جرير ص ٨٤٣ .

وهذا الحوار العجيب بين الشاعرين طويل مستفيض في ديوانيهما ويمكن أن نشير منه الى أمثلة أخرى سريعة من نحو قول الفرزدق في وصفه المشهور للذئب [٢]:

فقلت له لما تكشر ضاحكا وقائم سيفي من يدي بمكان

ويقابله قول المتنبي [٣] :

اذا رأيت نيوب الليث بارزة فلا تظنن أن الليث يبتسم

ومنه قول الفرزدق الطريف [٤] :

ليس الشفيع الذي يأتيك متزرا مثل الشفيع الذي يأتيك عريانا

الذي يخالفه المتنبي لأن المرأة الحبيبة أهون عنده من الحبيب الرجل [٥]:

ولو أن ما بي من حبيب مقنع عذرت ولكن من حبيب معمم

ومنه قوله حين طلق النوار وندم أنه كآدم الذي أخرجه الفرار من جنته [٦]:

وكانت جنتي فخرجت منها كآدم حين أخرجه الضرار

فيلقي المتنبي اللوم على آدم نفسه ويتهمه بأنه سن لأبنائه أذى أنفسهم [٧]:

أبوكم آدم سن المعاصي وعلمكم مفارقة الجنان

ويشبه الفرزدق ممدوحا له بالهلال الذي يرصد وينتظر [٨] :

قياما ينظرون الى سعيد كأنهم يرون به هلالا

ويقولون أيضا [٩] :

جعلت لهم وراءك فأطمأنوا مكان البدر إذ هلكوا هلالا
ولي العهد من أبويك فيه خلائق قد كملن له كما لا

فيرد المتنبي بان ممدوحة يشبه البدر لا الهلال [١] :

إلى البدر بن عمار الذي لم يكن في غرة الشهر الهلالا

ويفرق الفرزدق بين الموت الطبيعي والقتل قائلا [٢] :

---

[٢] ديوان الفرزدق ص ٨٧٠ .
[٣] ديوان المتنبي ص ٣٨٣ .
[٤] ديوان الفرزدق ص ٨٧٣ .
[٥] ديوان المتنبي ص ٦٤٩
[٦] ديوان الفرزدق ص ٣٦٣ .
[٧] ديوان المتنبي ص ٧٦٩ .
[٨] ديوان الفرزدق ص ٦١٨ .
[٩] ديوان الفرزدق ص ٦٥٦ .
[١] ديوان المتنبي ص ٢١٨ .
[٢] ديوان الفرزدق ص ٧٠٢ .

و أني الذي لابد أن سيصيبه حمام المنايا من وفاة ومن قتل

فيرد المتنبي بأن الأمر واحد ..والموت جريمة قتل يرتكبها الزمان [٣] :

إذا ما تأملت الزمان وصرفه تيقنت أن الموت ضرب من القتل

وفي القصيدة يستعير الفرزدق الأكل للدهر فيقول :

ولا منصفي يوما فأدرك عنده مظالمه عندي ولا تاركا أكلي

فيرد المتنبي بأن الأعجب أن يأكل الزمان وليدا لم يفطم ولم يأكل ..

أيفطمه التراب قبل فطامه ويأكله قبل البلوغ الى الأكل

و الحق أن آثار الفرزدق في الشعراء ينبغي أن تدرس بتفصيل أكثر حتى يمكن لنا أن نضعه في مكانه الذي يحق له بين شعراء العربية ..وانما كان تأكيدنا على ديوان المتنبي لطرافة تناوله لما أعجبه من شعر الفرزدق ..ويكفي لإسناد زعمنا إن الفرزدق كان القنطرة الرائعة التي مر عليها الشعر العربي من الجاهلية الى عصور الإسلام ..من امرىء القيس الى المتنبي .

.. ..

---

[٣] ديوان المتنبي ص ٤٠٨ .

مصادر البحث

١ . أخبار أبي تمام ، الصولي ،تحقيق عساكر وجماعته ، مصر ١٩٣٧ .
٢.أخبار البحتري ،الصولي ،ت د صالح الأشتر ،دمشق ١٩٥٨ .
٣.أسد الغابة ،ابن الأثير ،المطبعة الإسلامية ، طهران ١٣٣٧ ه.
٤ .الأشباه والنظائر ،الخالديان ،ت السيد محمد يوسف ،مصر ١٩٥٨ .
٥ .الأغاني ،ط دار الكتاب المصرية والثقافة في لبنان .
٦ .التطور والتجديد ،د.شوقي ضيف ،مصر ١٩٧٧ .
٧ .البديع ،ابن المعتز ،ت كرافسوفسكي ،لندن ١٩٣٥ .
٨.البيان والتبين ،الجاحظ ،ت هارون ،مصر ١٩٧٥ .
٩.حديث الأربعاء ،طه حسين ،مصر ١٩٦٥ ،
١٠ .حلية المحاضرة ،الحاتمي ،ت،د.جعفر الكتاني ،بغداد ١٩٧٦ .
١١.الحيوان ،الجاحظ ،ت.هارون ،مصر ١٩٥٨ .
١٢.ديوان امرى القيس ت أبو الفضل ابراهيم ،مصر ١٩٦٤ .
١٣.ديوان جرير ،ت د.نعمان محمد أمين طه ،مصر ١٩٧١.
١٤.ديوان طرفة ،ت.د.علي الجندي ،ألأنجلو مصرية ،القاهرة بلا تاريخ.
١٥.ديوان الفرزدق ،الصاوي ،مصر ١٩٣٦ .
١٦ .ديوان المتنبي ،شرح الواحدي،ت د.تريضي برلين ١٨٦١ .
١٧.ديوان المعاني ،العسكري ،المقدسي بمصر ١٣٥١ ه
١٨.ديوان النابغة الذبياني ،ت . أبو الفضل ابراهيم ،مصر ١٩٧٧ .
١٩. رسائل ابن المعتز ،ت. محمد عبد المنعم خفاجي ،مصر ١٩٦٤ .
٢٠ .شرح ديوان زهير ،ثعلب ،الدار القومية ،مصر ١٩٦٤ .
٢١ . الشعراء نقادا ،د .عبد الجبار المطلبي ،بغداد ١٩٨٦ .
٢٢.الشعر والشعراء ،ابن قتيبة عن طبعة دي غويه بمراجعة احسان عباس ،بيروت ١٩٦٤ ٢٣
.الصناعتين ،العسكري ت البجاوي ،مصر ١٩٥٢ .
٢٤ .طبقات الشعراء ،ابن المعتز ،ت عبد الستار فرج ،مصر ١٩٥٦ .
٢٥ .طبقات فحول الشعراء ،أبن سلام الجمحي ،ت.محمود محمد شاكر ، المدني بمصر ١٩٧٤
٢٦ .العمدة ابن رشيق ،ت محي الدين عبد الحميد ،مصر ١٩٥٥ .
٢٧ .لغة الحب في شعر المتنبي ،د.عبد الفتاح صالح نافع ،عمان ،الاردن ١٩٨٣.

٢٨.المثل السائر ،ابن الأثير ،ت طبانة والحوفي ،مصر ١٩٥٩-١٩٦٢ .
٢٩.مختار الشعر الجاهلي ،ت مصطفى السقا ،مصر١٩٤٨.
٣٠.مصادر الشعر الجاهلي ،د.ناصر الدين الأسد ،مصر ١٩٦٦.
٣١.مع المتنبي ،طه حسين ،١٩٣٦.
٣٢.في تأريخ الأدب العربي ،طه حسين ،بيروت ١٩٧٥.
٣٣.الموازنة ،الآمدي ت السيد احمد صقر ،مصر ١٩٦٦ .
٣٤.الموشح ،المرزباني ت البجاوي ،مصر ١٩٦٥.
٣٥.الوساطة ،الجرجاني ت أبو الفضل ابراهيم ،البابي الحلبي ،مصر ط٣.
٣٦.يتيمة الدهر ،الثعالبي ت محيي الدين عبد الحميد ،مصر ١٩٥٥.

الوشاية في شعر العشاق
في العصر الأموي

أ. د. أيهم عباس القيسي

(الوشاية في شعر العشاق في العصر الأموي)

من الحقائق التي يلمسها الدارس لتاريخ الأمة عبر مراحها المتعاقبة هي سمة التواصل الاستمرار في العطاء الحضاري والمساهمة الجدية في رفد مسيرة الإنسانية بكل ما هو خير ونبيل برغم كل أشكال التحديات وأنواع التكالب الذي شهدته الأمة عبر مراحل نضالها التاريخي .

ومن هنا تأتي الدعوة إلى إعادة قراءة تاريخ الأمة وتقويم أحداثه على وفق المنطلقات التي تحددها حاجات المرحلة وظروف المواجهة التي تتعرض لها الأمة،فتصبح الدعوة إلى تأكيد الوحدة الأصيلة للامة ومساهمتها في البناء الإنساني ضرورة تفرضها حاجات النظرة الموضوعية لأحداث التاريخ ومراحله .

حين ذاك تصبح النظرة إلى تاريخ الأمة في مختلف مراحلها نظرة عملية واعية ، تفرضها أصول الانتماء لهذا التاريخ، وتوجبها عوامل الاعتزاز بكل حلقة من حلقاته .

وعلى الرغم من كل الأشكال الثقافية والأدبية والفكرية التي حفل بها عصر الدولة العربية في الخلافة الأموية (فأن ملامح العصر في الحصيلة التاريخية لم تكن متناسبة مع عظمة العصر ومع الإنجازات الحضارية التي اكتملت فيه ، والتوسع الهائل الذي يصاحب مسيرته) [1] إن هذه المجافاة لحقائق العصر ، وأحداثه دفعت الباحثين إلى محاولة تلمس الدوافع والأسباب التي حالت دون إبراز الصورة الحقيقية لهذا العصر، فراحوا يستطلعون الأحداث، ويتلمسون الأسباب التي كانت تقف وراء هذا التجاهل والطمس لهذه الحقبة من تاريخ الأمة .

ولعل ازدحام الفترة بالأحداث وتكالب القوى التي شعرت بالضياع والحيرة بعد قيام الدولة الجديدة وإحساسها بتوحيد الأمة وترسيخ دعائم استقرارها ، وتهاوي الدول أمام هذه الجحافل المؤمنة بالقيم الخلقية النبيلة التي أصبحت جزءا من حياتها قد دفعت هذه القوى إلى إثارة الاضطرابات واختلاف الأحداث ، وتأليب النحل والفرق ، متذرعة بأسباب الدين تارة، وبالسلطان والتعصب والاعتزاز تارة أخرى)[2]

---

[1] شعراء امويون (القسم الاول /٥)

[2] شعراء اميون (القسم الاول /٥)

وهكذا ساهمت هذه العوامل فضلا عن عوامل أخرى تتعلق بنزاهة المصادر التي اهتمت بأحداث هذه الحقبة التي ساهم بعضها إلى حد كبير في تشويه صورة العصر وتزييف الكثير من وقائعه فغابت عن أذهانهم أصوات الحقيقة، وتاهت عن أبصارهم صورة الحق، تحت ضغوط العصبية المقيتة والموقف المتحيز.

فبدلت صورة العصر الأموي وجلائل الأفعال التي سطرها أبناؤه المجاهدون، وهم يواصلون طريق أجدادهم الأوائل في استمرار حركة التحرير، إعادة الأرض العربية وتخليص الإنسان من ربقة التسلط الأجنبي المقيت باهته.

أما صورة الأدب فكانت هي الأخرى مشوشة ويسودها الاضطراب حيث جاءت اكثر قتامة واشد تشويها ، من مجريات الأحداث التاريخية فبدت ظواهر هذا العصر الأدبية مثيرة للغرابة والتساؤل، وذلك التركيز على ظواهر الشعر عامة دون الخوض في استيعاب الفنون الشعرية استيعاباً فنياً، يتلاءم مع ثراء الحياة الفكرية والثقافية وازدهار الأدب بشكل عام والشعر بشكل خاص في ظل الرعاية والاهتمام التي حظي بها من لدن الدولة والخلفاء على وجه التحديد.

فقد كانت الدولة الأموية عربية النزعة، فعملت على الحفاظ على تراث الأمة الشعري، بما روى عن عناية خلفائهم بالشعر والشعراء وكانوا كثيرا ما يسألون وفود القبائل التي تفد عليهم عن بعض شعرائها . وقد ينشدون بيتاً ويسألون عن صاحبه وقصيدته ، ومن المستحسن أجابته تحسن له جائزتهم[1] ومما ذكره الأصمعي عن ولع بني أمية وشغفهم بالعلم والشعر قوله، (كانوا ربما أختلفوا وهم بالشام في بيت من الشعر، أو خبر، أو يوم من ايام العرب، فيبردون فيه بريداً الى العراق)[2] وقال غيره، (كنا نرى في كل يوم راكبا من ناحية بني أمية ينيخ على باب قتادة يسأله عن خبر أو نسب أو شعر وكان قتادة أجمع الناس)[3] ولم يقتصر هذا الاهتمام على الخلفاء الأمويين وحدهم بل وجدنا الاهتمام ذاته عند أبنائهم. ومما يذكر عن عنايته عبد الملك بن مروان بالشعر وروايته قوله لمؤدب ولده (روّهم الشعر ، روّهم الشعر ، يمجدوا وينجدوا)[4] وقوله مره لمؤدب أولاده، أدّبهم برواية الأعشى فان لكلامه عذوبة .

ومما يرويه ياقوت عن سعة اطلاع عبد الملك بشعر العرب وأخبارها، قوله (كتب عبد الملك بن مروان الى الحجاج: إنظر لي رجلاً عالماً بالحلال والحرام، عارفا بأشعار العرب وأخبارهم، استأنس به واصيب عنده معرفة، فوجهه اليّ من قبلك، فوجه أليه الشعبي، وكان أجمع أهل زمانه، قال الشعبي : فلم القَ والياً ولا سوقة إلا وهو يحتاج الي ولا احتاج إليه ماخلا

---

[1] الاغاني ٣/٩١ .

[2] التصحيف والتحريف /٤ .

[3] التصحيف والتحريف /٤.

[4] العقد الفريد ٦/١٢٥ .

عبد الملك ما أنشدته شعرا ولا حدثته حديثا إلا وهو يزيدني فيه وكنت ربما حدثته وفي يده اللقمة فأمسكها ، فأقول : يا أمير المؤمنين إسغ طعامك فإن الحديث من ورائه فيقول : ما تحدثني به أوقع بقلبي من كل لذة، واحلى من كل فائدة) [1].

أما معاوية بن أبي سفيان فقد كان مولعا بأخبار الماضين وأيام العرب وشعر شعرائهم، وكان له غلمان مرتبون يكتبون هذه الأحاديث في دفاتر ويقرءونها عليه في ساعات معينة من ليله.

ومما يروى عن معاوية إن زياد بن أبيه بعث بولده إليه، (فكاشفه عن فنون من العلم فوجده عالما بكل ما سأله، ثم استنشده الشعر فقال: لم ارو منه شيئا ! فكتب معاوية الى زياد : ما منعك أن ترويه الشعر؟ فو الله إن كان العاق ليرويه فيبر، و أن كان البخيل ليرويه فيسخو ، و إن كان الجبان ليرويه فيقاتل)[2].

تلك هي صورة مصغرة لواقع الحياة الأدبية وهي بالتأكيد تجسيد لحالة الاهتمام والعناية التي حظى بها الأدب عامة، والشعر خاصة في هذا العصر بعد أن توسعت أفاق الحياة وتطورت أساليبها المختلفة وفي هذا العصر الذي تحضر فيه المجتمع، بتأثير الرفاه والنعيم وما تحقق من ألوان الثراء الواسع ، فقد حظيت المرأة بمكانة متميزة في هذا المجتمع ، وقدر واضح من الحرية ، ولكنها ظلت تحتفظ بحجاب من الوقار والعفة حيث (كانت لا تضيق بما يقال فيها من غزل ، ولا تجد حرجا حين يتردد أسمها على لسان الشعراء وبذلك نفهم إقبال سكينة بنت الحسين بن علي وعائشة بنت طلحة بن عبدالله وهند بنت أسماء بن خارجة وغيرهن على هذا الغزل)[3].

وما كاد المسلمون أن يتمكنوا من تلبية نداء الخالق في بسط رسالة السماء على ارض الجزيرة، ومن ثم انطلاقتهم الكبرى لتحرير الأرض العربية والإنسان من ربقة التسلط الساساني والبيزنطي المقيت، حتى بدأت العملية التغيرية الكبيرة في حياة الأمة، وكان مصدر هذا التغيير هو كثرة ما أفاء الله على المسلمين من أموال الفتح من المال والغنائم الكثيرة والتي كان لها أثرها الواضح في تغيير حياة العرب ، كما إن طرز الحياة في البلاد المفتوحة ونظمها السياسية والاجتماعية التي لم يألفوها من قبل ، قد أثرت هي الأخرى فيهم .

ولا شك إن الشعر لم يكن بمعزل عن هذه التبديلات والتغييرات، فنشأ عند العرب في عصر بني أمية ضرب من الشعر لم يكن الشعراء قد القوة من قبل ، وهو الغزل ، فقد نشأ هذا الضرب عن مجمل التأثيرات التي تركتها حياة الترف والغنى والثروة ، فضلا عن تأثير الإسلام الذي طهر النفوس وبراها من كل أثم. (ومن الظاهر إن الجاهليين لم يعرفوا هذا الفن ولم

---

[1] ارشاد الاريب الى معرفة الاديب ٩٦/١ ـ ٩٧ .

[2] العقد الفريد ١٢٥/٦

[3] تاريخ الادب العربي (العصر الاسلامي) / ٣٤٨

يتذوقوه، فلسنا نعرف في العصر الجاهلي شاعرا قصر شعرة على الغزل ، وحياته علة الحب والغرام، وانما كان الغزل كغيرة من فنون الشعر وليس الأمر كذلك في عصر بني أمية ، فقد نرى في هذا العصر شعراء يتخذون الغزل لنفسه صناعه وفنا مختارا ، لا يتكلفون غيره ولا يعتنون بسواه فهم لا يمدحون ولايحبون وإنما حياتهم وصف النساء وما تبعث النساء في أنفسهم من عواطف وأهواء و ميول)[1].

غير أن هذا الضرب من الغزل لم يكن يجري بنسق واحد ، بل كان يختلف باختلاف الشعراء ونمط الحياة التي كانوا يحيونها ، فكان بعض هذا الغزل يعبرون به عن لذاتهم وأهوائهم في حين كان أخرون يقصدون الى وصف العواطف الحارة الصادقة. فكان من نتيجة ذلك أن وجدنا في هذا العصر صورتين من صور الحب وصنفين من أصناف المحبين ، احدهما الذي يتمثل في بعض شباب المدن في الحجاز ممن بسطة في الرزق ، والى جانبهم شباب القرية نفوسهم من الفطرة،النقية في قلوبهم من ادران المدنية،هؤلاء كانوا ادنى الى التأثر بالإسلام و الأنضواء تحت لوائه[2] وايا كان شكل الحب في هذه الفنون الشعرية فان العشق شكل الاتجاه البارز فيها بوصفه وليدا للتطور الاجتماعي الجديد الذي أحدثه الإسلام في الحياة العربية ، فأصبح العشق حياة ، ومن لا يعشق ينبغي الا يعد نفسه حيا لان الشعور بالحياة ينقصه ، وما الحياة من دون عشق؟ انها تصبح في رأي الاحوط ظلاما، بل أنها تفقد الإنسان حسه ، وليست الحياة في رأي الاحوص شيئا مذكورا، إن هي خلت من العشق، ولقد كان يقول في إيمان عميق :

إذا أنت لم تعشق ولم تدر مالهوى

فكن حجرا من يابس الصخر جلمدا[3]

والعواطف الإنسانية تكاد تتفق في القديم والحديث، ويكاد الاختلاف ينحصر في وصفها تحليلها وقد حفلت كتب الأدب ومضانة بأخبار هذه الطائفة من الشعراء الذين كان قوام حديثهم وصف الحب ولواعجه وما يرصد المحبين من عذال ووشاة وما يتعدى حياتهم من سعادة وحزن، ووصل وحرمان ولذة وشقاء وقد عقد أبو المنصور الثعالبي في كتابة (فقه اللغة) فصلا في ترتيب الحب وتفصيلة، قال فيه (أول مراتب الحب الهوى ، ثم العلاقة وهي الحب اللازم للقلب ثم الكلف وهو شدة الحب ثم العشق وهو اسم لما فضل عن المقدار الذي اسمه الحب ثم الشغف وهو إحراق القلب مع لذة يجدها)[4].

---

[1] حديث الاربعاء ٢/١٨ –١٩ .

[2] الحب العذري (نشأته و تطوره) / ٢٨ - ٢٩

[3] شعر الاحوص /٩٨.

[4] فقه اللغة / ١١٦ .

وقد صاغ الشعراء كل هذه العواطف والأحاسيس التي كانت تفيض بها قلوبهم، وتجود بها قرائحهم ، بأسلوب فني متشابك الجوانب، استعانوا فيه بكل الأدوات واللوازم الشعرية التي توارثوها، وكانت تشكل تقاليد فنية في صياغة العمل اشعري، ولعل استعانتهم بالمنحى القصصي في تصوير مغامراتهم قد مكنهم من الموازنة بين الإطالة في الموضوع و القدرة على التعمق في سبر أغوار النفس ، والنفاذ إلى أعماق القلوب ودواخلها.

إن تميز شعر العشاق بطابع السرد في قصصهم ومغامرتهم، وقد أعطى لغزلهم طرافة خاصة ، وطعما مميزا ، تشيع فيه الحياة ، ويزخر بالاحساسات والمشاعر ،فضلا عن الغرض السردي للأحداث والوقائع يمنح الشاعر فرصة تنويع الحديث، من خلال تشعب شخوصه وتعدد عناصره.

وصورة الوشاية في شعر العشاق هي صورة من صور التناول الواقعي للوسط الذي كان مسرحا لعشقهم ، ومرتعا لذكرياتهم ومواقفهم الوجدانية ، مع قدرة على نقل هذه الأشياء نقلا فنيا ، والشاعر في هذه الواقعية يتحدث عن أشياء تقع له أو تقع أمام عينيه أو يتخيل وقوعها ، ولكنها تظل في نطاق الحياة التي أتخرج عنها.

لقد مثل حديث الوشاية في شعر العشاق لازمة من لوازم السرد القصصي الذي انطبع به شعر الغزلين،وشكل جزءا من الحوار الذي انطبع به شعرهم فأضفى علية كثيرا من الحيوية والحركة والوشاية بوصفها لازمة من لوازم السرد تمثل جزءا حيويا من الأجزاء التي تتشكل منها قصيدة الغزل . (والوشاة فصل في كل قصة حب ، وهل يفعل الناس إلا إن يراقبوا الناس وهل الحياة إلا مجموعة قصص،كل إنسان فيها مؤلف لقصة ومشاهد لقصة أخرى في آن واحد)[1] ويشكل الوشاة الشخصيات الثانوية التي تساهم في صنع العمل الشعري فضلا عن الشخصيات الأصلية . فالعمل الشعري عند هؤلاء الشعراء لا يقتصر على محبوباتهم ، بل يشاركهن الرسل والعذال و الناصحون والكاشحون و الواشون ونادرا ما نجد الشعراء يظهرون مع محبوباتهم لوحدهم دون وجود تلك الشخصيات الثانوية .

إن تسريب الحوار وتوجيهه هذه الوجهة الفنية يمثل ظاهرة بارزة في شعر العشاق،وهو مجال لتوسيع الحوار وانفتاح مداه ، وامتداد نطاقه ليستوعب طاقات الشعراء الفنية وقدراتهم التعبيرية في رسم شخوصهم ضمن إطار فني جميل .

أما أحاديث الوشاة وافتراءاتهم فهي لا تخرج عن إطار موضوع الغزل نفسه،وماذا عساهم أن يتحدثوا سوى أن يقولوا إن فلانا عاشق وان فلانا متيم ، وتلك التي يعيها المتيمون و قد عبر عن ذلك عن جميل في قوله :

---

[1] تطور الغزل بين الجاهلية و الاسلام / ٣٠٤ .

وماذا عسى الواشون أن يتحدثوا سوى أن يقولوا أنني لك وامق
نعم صدق الواشون ، أنت كريمة علينا ، وان لم تصف منك الخلائق [١]

و الوشاة ضربان يتفاوت آذاهما ، أحدهما واش يسعى بين المتحابين ليقطع مابينهما من أسباب المودة ، ويحل مابينهما من عرى المحبة وهو على ما فيه من أذى شديد أخف من الآخر وطأة .. لانه مفسد بطبعة لا يبتغي من وراء إفساده غرضا ، أما الآخر فهو الذي يسعى لقطع ما بين المتحابين حتى يستأثر بالمحبوب وينفرد به ، وهذا أشد بلاء لأنه يجد في سعيه ويتوسل بكل الوسائل لقطع ما بين المحب ومحبوبه[٢] .

ولم تكن صورة الوشاية وأشكالها في شعر العشاق ، لتنتهي بالنتيجة نفسها ، أو تفضي الى نهايات واحدة ، بل كان حديثهم يتخذ مسارب متنوعة ، ويتشكل في صور متعددة تتفاوت فيها مواهب الشعراء وقدراتهم الفنية في صياغة أشكال الحديث وتصوير مفرداته .

وتتباين المواقف التي يتخذها الشعراء من الوشاة ، والطريقة التي يجري فيها التعامل معهم و الكيفية التي تنتهي اليها وشايتهم فقد ترد وشايتهم و ترفض وقد تقتل في احيان أخرى. اما اوصافهم وما يتركونهم من أثر في تهديدهم سعادة العاشقين فتلك صورة أخرى من صور الوشاية في شعر العشاق.

وقد وجدت من خلال متابعي لدواوين بعض الشعراء العشاق إن نسبة غير قليلة من الصور التي يرد فيها ذكر الوشاية عندهم ، تنتهي بعدم الاستماع الى الوشاة ، وهذا ما وجدته عند عمر بن ابي ربيعه الذي إنتهى في (١٤) موضعا من مجموع (٤٥) موضعا للوشاية في ديوانه تنتهي بعدم السماع للوشاة ، وفي ديوان عبدالله بن الدمينة تنتهي (٩) إشارات للوشاية من اصل (١٥) إشارة وردت في الديوان باطراح أقوالهم . وهناك موضعان في شعر عروة بن اذينة من أصل (٤) مواضع تنتهي بالإعراض عن الوشاة وتكذيبهم ، ويشير الأحوص في اشارة واحدة للوشاة من أصل (٣) إشارات الى عدم الالتفات الى حديثهم و الصدود عنهم ويطلب كثير من محبوبته ألا تصدق الواشين لأنهم كاذبون ، ومفترون ويلتمسها ألا تتعجل وان تتبين ، أ بنصح أتى الواشون أم بغيره؟ فقال :

لقد كذب الواشون ما بحت عندهم بليلى ولا أرسلتهم برسيل
فان جاءك الواشون عني بكذبة فروها ولم يأتوا لها بحويل
فلا تعجلي ياليل ان تتفهمي بنصح اتى الواشون ام بحبول [٣]

---

[١] ديوان جميل / ١٤٣ .
[٢] طوق الحمامة / ٥٠-٥١ الحب العذري (نشأته وتطوره) / ١٩٥ .
[٣] ديوان كثير / ١١٠-١١١.

ويطلب من عزة ألا تكرم الواشي ولا تقول له أهلا ، لانه يسعى الى قطع الوصل بينهما ، يقول:

فيا عز إن واش وشى بي عندكم فلا تكرميه أن تقولي له أهلا [١]

ويرجو عمر بن أبي ربيعه محبوبته إلا تطيع الوشاة ، لأنهم لاعهد لهم ولا ذمة [٢] أما ما يأتون به من تقطيع أواصر المحبة ، فهو ليس بجديد [٣] .

وتنوعت صور الإعراض عن الوشاة بين عدم الالتفات إلى أقوالهم والطلب إلى محبوباتهم عصيانهم [٤] وعدم إطاعتهم [٥] واطراح أقوالهم [٦] وبين عدم سماع افتراءاتهم لان في ماعهم ضياعا [٧] ، ولهذا نرى عمرو بن أبي ربيعه يوصي محبوبته بأن لا تبالي بأقوالهم [٨] يطلب جميل من بثينة ان تكون أجابتها للواشين لا ، لأنها خير معونة في مواجهه افتراءاتهم [٩] . ويبقى هاجس الشعراء بالتغلب على بغي الوشاة وظلمهم قويا فلا يظن ابن الدمينة بإمكانية الوشاة في تغيير محبوبته [١٠] ولا يساور عمر بن ابي ربيعه ادنى شعور بقدرة الوشاة على تفريغ ود محبوبته [١١] اما كثير فلا يقر للواشي أن يذم محبوبته ، أو أن ينال منها ، وقد أشار الى ذلك في قوله :

بأني لم تبلغ لها ذا قرابة إذ أتي ، ولم أقرر لواش يذيمها [١٢]

ويثق عمر بأخلاص محبوبته ، وصفاء ودها ، فلا يتصور ان بأستطاعة الوشاة تغييرها ، ودها صاف ، تراسله مرة وتزور أخرى ، وقد عبر عن ذلك في قوله :

اذ لا تغيرها الوشاة فودها صاف تراسل مرة وتزور [١٣]

---

[١] المصدر نفسه /٣٨٢ .

[٢] شرح ديوان عمر /٢٢٩ .

[٣] المصدر نفسه /١٨٦ .

[٤] شرح ديوان عمر / ١٤١ ،٢٣٥، ٣١٧ ، ٣٩٢ ، ٤٢٥ ، و شعر عروة بن أذينة / ١١٥ .

[٥] المصدر نفسه / ١٢٨ ، ٢٢٦ ، ٢٢٨ ، ٢٩٥ ، ٤٦٤ ، وشعر الاحوص / ١٧١ ، ديوان ابن الدمينة /٩٧ .

[٦] شرح ديوان عمر / ٣٨٣ ، و ديوان ابن الدمينة /٢٢ .

[٧] المصدر نفسه /١٨٣ .

[٨] المصدر نفسه / ١٨٨ .

[٩] ديوان جميل /٢٠٨ .

[١٠] ديوان ابن الدمينة / ٨٢ .

[١١] شرح ديوان عمر / ٤٤٨ .

[١٢] ديوان كثير /١٤٣ .

[١٣] شرح ديوان عمر / ١٢٣ .

ويستدل جميل على كذب الوشاة ، وعدم إ ستطاعتهم التأثير في محبوبته بصدودها عنهم ، حيث قال :

يكذب أقوال الوشاة صدودها ويحتاز عني كأني لا أريدها [١]

ولايتلفت كثيرا لصياح الوشاة مهما علا [٢] . ويصرح عمر بأن عيشه مع محبوبته سيبقى صافيا لا يكدره جفو الوشاة [٣] فلا يجد الواشي لديهما مطمعا يمكن أن يناله [٤] ويثق جميل ان الوشاة لايمكن ان يزيدوه الا صبابة [٥] ويطلب ابن الدمينة من محبوبته ان تكون شديدة الخصومة للواشين كما هو شديد الخصومة لهم فيقول :

وكوني للواشين لداء شغبة كما انا للواشي الد شغوب [٦]

ومن الصور الأخرى التي كان ينتهي بها حديث الوشاية عند الشعراء العشاق هي تصديق الوشاة والأستماع اليهم وقد وجدت إن عمر بن إبي ربيعة يصدقهم في (٦) مواضع من مجموع (٤٥) موضعا ذكر فيها الوشاة [٧] و أستمع جميل الى وشايتهم في (٣) مواضع من مجموع (١٨) موضعا ذكر فيها الوشاية) [٨] وطاوعهم الاحوص في موضعين من مجموع (٣) مواضع ذكر فيها الوشاة [٩] في حين سلم عروة بن أذينة بأقوالهم وانقاد لوشايتهم في موضعين من مجموع (٤) مواضع تناولت الوشاية [١٠] وتعددت أشكال تصديق الوشاة والاستماع اليهم ، فعمر بن أبي ربيعة يطاوعهم ويسلم باحاديثهم [١١] ولكن الاحوص يلقى باللوم على محبوبته التي أطاعت الوشاة ، فقبلت له ظهر المجن ، فقال :

قلبت لي ظهر المجن فأمست قد اطاعت مقالة الأعداء [١٢]

ويشير عروة بن أذينة الى أن سماع محبوبته لقول الوشاة هو الذي أفسدها وغير حالها ، وقد أشار الى ذلك في قوله :

---

[١] ديوان جميل / ٦٩ .

[٢] ديوان كثير/١٥٣. .

[٣] شرح ديوان عمر /٢٧٣ .

[٤] المصدر نفسه / ١٧٠ ، ٤٤٩ .

[٥] ديوان جميل /٢٢١ .

[٦] ديوان ابن الدمينة / ١١٢ .

[٧] شرح ديوان عمر / ١٥٦، ١٩٦، ٢٠٦ ، ٢٠٩ ، ٤١٧ ، ٤٧١ .

[٨] ديوان جميل / ١٦٨ ، ١٧٤ ، ١٩١ .

[٩] شعر الاحوص /٢٢، ١٧١ .

[١٠] شعر عروة بن أذينة / ١٣٩، ٢٦٦ .

[١١] شرح ديوان عمر / ١٥٦، ٢٠٦، ٣٦٢، ٤١٧، ٤٧١ .

[١٢] شعر الاحوص /٢٢.

سمعت من الواشي البعيد بصرمنا قولا فأفسدها وغير حالها [١]

وقد يميل الشعراء أحيانا في إطار تخفيف حالة الجفاء بين المحبين الى الاعتذار عن سماعهم وشاية الأعداء ، ومن ذلك قول عمر بن ابي ربيعه :

فجئت فقلت : صب زل من واش أخي اثم

وقد اذنبت ذنبا فا صفحي بالله عن ظالمي [٢]

وحين يذكر عمر الوشاة على عادة العاشقين ، فإنهم لا ياتون ليشكو هو منهم وانما لتشكو عاشقاته منهم ، كما نرى في قوله :

أ من أجل واش كاسح بنميمة مشى بيننا صدقته لم تكذب

قطعن وصال الحبل منا ومن يطع بذي ودة قول المحروش يعتب [٣]

فالمرأة في شعر عمر هي التي تشكو من الوشاة،وهي التي تطلب إليه أن ألا يصدقهم،وأن لايقطع حبال الود والحب ، فيحقق لهم أمنيتهم وهو يعلم مثلما يعلم غيره من العاشقين أن إطاعة الوشاة لا تورث الا الندم [٤] وقد يجعل عمر معشوقاته يعترفن بأن ما وصل اليه من أقوال الوشاة لم يكن صحيحا على الإطلاق [٥].

اما جميل فانه لا يقطع بقدرة الواشي على تغيير هوى محبوبته لانه واثق من حبها له فيقول :

وقالوا : نراها يا جميل تبدلت و سيغيرها الواشي : فقلت : لعلها [٦]

وقد يتجه في أحيان أخرى وفي إطار تنويع صورة الحدث الى رسم صورتين مختلفتين لمواقف المحبين ، فهي إن صدقت فيه أقوال الوشاة فهو لا يطاوعهم والى ذلك أشار في قوله :

صدقت في أقوالا الا تقولها واش وما انا للواشي بمطواع [٧]

ويبدو إن إتجاه الشعراء العشاق الى جعل موضوع الوشاية جزءا من قصيدة الغزل ، هو تعبير عن إحساسهم بالواقع الحي الذي يعيشه الإنسان في مجتمعه ، وهو يعبر عن مشاعر الحب و العاطفة ويحيط به الرقباء و الوشاة من كل جانب ويسعون على عاداتهم الى تفريق المحبين و العشاق وهو في الوقت ذاته يمنح الشاعر فرصة تنويع الحديث وتفريعه .

ويميل الشعراء الى إ ستخدام لفظة الوشاة و الواشين بصيغة الجمع اكثر من إ ستخدامها

---

[١] شعر عروة بن أذينة /١٣٩، و ينظر شرح ديوان عمر /٢٤٦، ٤٠٤، ٤١١

[٢] شرح ديوان عمر / ٢٤٥ .

[٣] المصدر نفسه /٤١٩ .

[٤] المصدر نفسه /١٩٦، ٢٠٩.

[٥] شرح ديوان عمر /٣٥٠.

[٦] ديوان جميل /١٩١.

[٧] المصدر نفسه / ١٢١ .

ويميل الشعراء الى إ ستخدام لفظة الوشاة و الواشين بصيغة الجمع اكثر من إ ستخدامها بصيغة المفرد لإحساسهم بأن مجموعة كبيرة من الناس المحيطين بهم أما الوشاة أو كاشحون أو مبغضون أو حاسدون . أما أحاديثهم فهي لا تخرج عن الإتهام بالعشق ، فلا يخفي قيس بن الملوح ما تتقوله الوشاة من إتهامهم بالعشق بل يصدقهم في أقوالهم ، ويعبر عن ذلك في قوله:

وماذا عسى الواشون ان يتحدثوا سوى ان يقولوا : اني لك عاشق [1]
اجل صدق الواشون انت حبيبة الي وان لم تصف منك الخلائق

وحين يجابه الشعراء العشاق الوشاة بافتراءاتهم فانهم يدركون أن ما يتقولونه بعيد عن الحقيقة، فيذهب كثير الى تحديد طبيعة هذا الحديث المبنية على الافتراءات والاختلاق [2] .و الظن البعيد عن اليقين[3] ولكنة يرجع فيواجههم بما يقولونه ، ليقلل من قيمته أسئلتهم وتقولاتهم ، فيقول:

فان سأل الواشون فيم صدقتها فقل نفس حر سليت فتسلت [4]

وتتعد سمات الوشاة و أوصافهم في شعر العشاق فيجعل عمر بن ابي وبيعة واشية فتزيد في الكلام[5].ويصور العرجي واشية محرشا،جاء بحديث كاذب لا يريد منه الا هلاك محبوبته، والى ذلك أشار في قوله :

أرسلت ام جعفر : لاتزرنا ليت شعري بالغيب ماذا دهاها
أن اتاها محرش بحديث كاذبا ، ما اراد الا رداها[6]

أما أوصاف الواشي عند جميل فتحمل دلالات إ نسانية أعمق وترتبط بمرارة اللوعة ، والحريات التي تركها في نفسه، فهو مكثر في الكلام[7] وكائد يسعى بالنشر[8] ولا يغير الوشاة ود عروة بن اذينة نجاة سعدى ، لان ودة حسن ، وهو لا يأبه لقول الوشاة لانهم حاسدون لها [9] أما ما يتركه الوشاة من مشاعر الألم و الحزن في نفوس العشاق فهو متباين تبعا لحجم الضرر الذي يلحقونه بهم . فالعرجي يشكو منهم شكوى مرة تنم عن نفس محزونة عانت من تقولاتهم ،

---

[1] لباب الاداب /٤١١ .
[2] ديوان كثير /١١٥ .
[3] المصدر نفسه / ١٠٢.
[4] المصدر نفسه / ٩٧ .
[5] شرح ديوان عمر /٣٣٣ .
[6] ديوان العرجي / ٥٦، وقد نسب البيتان للاحوص ايضا . شعر الاحوص /٢١٥ .
[7] ديوان جميل /٩١.
[8] المصدر نفسه / ١٦٣ .
[9] شعر عروة بن أذينة /١٩٥ .

واكتوت بنيران حسدهم ، فهم يفشون الحديث ، كلما حاول كتمان السر ، ولا يحفظون العهد ولا يرحمون[١] أما طبيعة نظراتهم فهي كالجمر في شدة إيذائها[٢] وهم يكذبون [٣] ويظلمون[٤] ولا يتركون المحب ألا ويضرمون صدره ويوغرنه حقدا وكراهية[٥]و يشمتون بعد ذلك بالهجر والصرم ثم يشبههم بالضفادع التي تنق فيقول :

مثل الضفادع نقاقون وحدهم إذا خلوا وإذا لاقيتهم خرس[٦]

وللواشين مواقف في قصص عمر بن ابي ربيعة فهم مسيئون كاشحون يدبون بالنميمية[٧] ويتشمتون بالمحبين ويسعون بالصرم وفي ذلك يقول :

اقول لواشي سالني وهو شامت سعى بيننا بالصرم حينا واجلبا

سؤال امرئ يبدي لي النصح ظاهرا يجن خلال النصح غشا مغيبا [٨]

ويصور جميل الوشاة وقد قرت بلابلهم بالقطيعة [٩] فراحوا بقطع بثينة أواصر المودة والمحبة بينهما [١٠] ويعي ابن الدمينه مزاعم الوشاة وحبائلهم ، فهم كاذبون في أقوالهم[١١] مؤذون في تصرافتهم لو ان قولا يجرح الجسم لكان بجسمه من قول الوشاة جروح[١٢] إن هذه الآثار التي كانت تتركها عيون الوشاة وسهامهم لحظهم قد جعلت الشعراء يتصدون الغفلة ويتحينون الفرصة لكيلا يراهم الوشاة فينغصون عليهم حياتهم . فيقصد جميل غفلة الوشاة ليصل بثينة والتراسل بينهما [١٢] ولا يتمنى من دهره شيئا سوى ساعة واحدة يخلو ببثينة على غفلة من الواشين ، فيقول:

مضى لي زمان لو اخير بينه وبين حياتي خالدا اخر الدهر

لقلت : ذروني ساعة وبثينة على غفلة الواشين ثم اقطعوا امري[١٣]

---

[١] ديوان العرجي /١٢-١٣ .

[٢] المصدر نفسه /٤٣ .

[٣] المصدر نفسة / ١٠١، ١٤١.

[٤] المصدر نفسه / ١٠٣ .

[٥] المصدر نفسه /١٢٦ . المصدر نفسه /١٢٦ .

[٦] المصدر نفسه / ١٥٠ .

[٧] شرح ديوان عمر / ٢٤٣ .

[٨] المصدر نفسه / ٤٠٠.

[٩] ديوان جميل / ١٦٨ .

[١٠] المصدر نفسه ١٧٤ .

[١١] ديوان ابن الدمينة /٢٥.

[١٢] ديوان ابن الدمينة /٤٢ .

[١٢] ديوان جميل /١٥٧ .

[١٣] المصدر نفسه / ١٠٥ .

ويرسم جميل صورة الخوف التي تساور محبوبته ، وهي تهم بوصاله ، ولكن عيون الوشاة ترقبها فلا تستطيع الوصال[١] ويظل هذا الشعور يساور محبوبته ، وهي تتحين الفرصة للقائه ولكنها تظل مترددة خائفة وهي تتطلع الى صورة الكاشحين ، وعيون الواشين وهي ترمقها نظرات الحسد والكرة[٢] .

إن مشاعر الالم و الحسرة التي تركها الوشاة في نفوس من وشوهم قد دفعت الشعراء الى اتخاذ مواقف متباينة منهم ، فجميل يتمنى أن يخلط لهم السم أو موالي لايحسنون العربية ، ولا يكتفي بذلك بل يتمنى لهم في كل مساء وصباح ان تضاعف لهم القيود والحبال[٣] .

أما عمر بن ابي ربيعه فيدعو عليهم باللعنة و الهم[٤] ويقيم ابن الدمينه على جبل رمان يوما لينظر ما يصنعه واشي أميمة من إفتراءات وتقولات [٥] ولعروة بن حزام قصة طويلة مع الوشاة ، فهو يدعوا من الله تعالى أن لا يبارك بواشي عفراء ،ويلعن الوشاة وأقوالهم في عفراء ، ويجادلهم بإفتراءاتهم ، ويثبت لهم ما فعل به حب عفراء ، ويعيب عليهم إفسادهم كل مجلس بعد ان تكنفوه من كل جانب وظلوا يتابعون أخباره على الرغم من بعد المسافة بينهما فقال في ذلك :

ألا لعـــن الوشـــاة قولـهـــم	فلانه امسست خلـــة لـــفلان
فويحكما يا واشيي (ام هيثم)	ففيم الى من جئتما تشـــــيان
ألا ايها الواشي بعفـــراء عندنا	عدمتك من واش ، الست تراني
اذا ما جاسنا مجلسا نستلـــذة	تواشوا منا حـــتى امل مكـاني
تكنفني الواشون من كل جانب	ولو كان واش واحد لكـــفاني
ولو كان واش باليـــمامة دارة	وداري باعلى حضرموت اتاني [٥]

و اذا كانت غصص المرارة التي خلفها الوشاة في نفوس الشعراء ، وهم يفسدون عليهم لحظات السعادة والهناء ، فاندفعوا الى لعنهم والدعوة عليهم ، فأننا وجدنا نماذج أخرى لم يتلفت فيها الشعراء الاالوشاة ، ولم يكلفوا أنفسهم عناء سماع أقوالهم فعمر لا يتغير ودة تجاه محبوبته لانه لايجد للوشاة فيها مقالا [٦] وابن الدمينة يسائل محبوبته ان تنظر الى ما اصاب جسمه من شحوب لتكتشف ما فعلته بتأريخ الهوى في قلبه ، وتتبين بعد ذلك صحة ما افتراه الوشاة بحقه [٧]

---

[١] المصدر نفسه / ٦٢ .

[٢] المصدر نفسه /٧٩ .

[٣] المصدر نفسه / ٦٣ .

[٤] شرح ديوان عمر / ٢٣٢ .

[٥] ديوان ابن الدمينة /٨٧ .

[٥] شعر عروة ابن حزام / ١٧-١٨ .

[٦] شرح ديوان عمر / ٣٥٥ .

[٧] ديوان ابن الدمينة / ١١٠.

وهو يجد أن خير الحب هو الذي يطرح فية قول الوشاة ، فلا يسمع ولا يعنى به وقد عبر عن ذلكم في قوله :

ولا خير في حب يكون كانه ... شغاف اجنته حشا وضلوع

اذا لم يكن فيه ثناء محبر ... ومطرح قول الوشاة منيع[1]

ويتجلى ثبات جميل على الحب ووفاوءه لمحبوبته في عصيانه الوشاة وإعراضهم عنهم، بل إن عذل العذال ووشاية الواشين تزيد مودتها عنده وتعظم مقامها في نفسه وتزيده تعلقا بها ، وقد أشار الى ذلك في قوله:

وما زادها الواشون الا كرامة ... علي وما زالت مودتها عندي

تزيد نماء كل يوم وليلة ... وامنحها فيما اسر وما ابدي

ولا زادني الواشون الا صبابة ... ولا كثرة الناهين الا تماديا [2]

إن الوقوف عند إبعاد هذه الظاهرة الأدبية في شعر العشاق وتحليل نماذجها يضع أيدينا على واحدة من اللوازم الفنية التي يعول عليها الشعراء في بناء قصيدة الغزل ، وفي توسيع أفق الحوار ، وتنويع شخوصه ، بما يعطي العمل الشعري طاقة ، تتيح للشاعر فرصة الحركة والتعبير عن أفاق متجددة تفصح عن قدرات الشعراء الفنية ومواهبهم ألا دبية .

كما إن دراسة ظاهرة من هذا النوع تفتح أذهاننا على ظواهر أخرى يكتنز بها شعر هذا العصر وما زالت طي النسيان لان معظم الظواهر التي درست في هذا العصر ، هي من نمط الظواهر العامة التي تشكل علامات واضحة في شعر هذا العصر. أما الجزيئات الصغيرة التي تحفل بها نماذج الشعر ، فهي ظني إلى دراسات أخرى للكشف عن جوانبها الفنية والابداعية.

---

[1] المصدر نفسه / ٩٢ .

[2] ديوان جميل / ٧٤ .

فهرس المصادر والمراجع

ارشاد الاريب الى معرفة الاديب - ياقوت الحميري، شهاب الدين ابو عبد الله البغدادي (٦٢٦) هـ ، والمعروف بمعجم الأدباء ـ باعتناء وتصحيح د. س مرجليوث لندن ـ ١٩٢٣ ـ
الأغاني + الأصفهاني : أبو الفرج علي بن الحسين (٣٥٦) هـ طبعة دار الكتب المصرية ـ قاهرة ـ ط الأولى ١٩٢٧ .
- تاريخ الأدب العربي (العصر الإسلامي) ـ د. شوقي ضيف ـ دار المعارف بمصر ـ ١٩٦٣.
تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام ـ د. شكري فيصل ـ دار العلم للملايين ـ بيروت / ط الخامسة.
- الحب العذري - نشأته وتطوره ـ د. احمد عبد الستار الجواري ، دار الكتاب العربي ، مصر - ١٩٤٨ .
- حديث الأربعاء ـ طه حسين ـ مطبعة البابي الحلبي / بمصر ١٩٣٧ .
- ديوان ابن الدمينة ـ صنعه أبي العباس ثعلب ومحمد بن حبيب ـ تحقيق راتب التفاخ ـ مطبعة المدني ـ مصر ١٣٧٩ هـ .
- ديوان جميل ـ جمع وتحقيق وشرح د. حسين نصار ـ دار مصر للطباعة .
- ديوان العرجي ـ رواية الى الفتح الشيخ عثمان بن جني (٣٩٢) هـ شرح وتحقيق خضر الطائي ، ورشيد العبيدي ـ الشركة الإسلامية للطباعة والنشر ـ بغداد / ط ١ / ١٩٥٦ م .
- ديوان كثير عزة ـ جمعه وشرحه د. إحسان عباس ـ دار الثقافة بيروت ١٩٧١ .
- شرح ديوان عمر بن ابي ربيعه ـ محمد محي الدين عبد الحميد ـ مطبعة السعادة ـ مصر ـ ط١ ـ ١٩٥٢ .
- شرح ما يقع فيه التصحيف والتحريف ـ العسكري ؟ أبو احمد الحسن بن عبدالله _ ٣٨٢) تحقيق عبد العزيز أحمد ـ مطبعة مصطفى البابي الحلبي ـ القاهرة ١٩٦٣ .
- شعر الاحوص بن محمد الانصاري ـ جمع وتحقيق ـ د. ابراهيم السامرائي ، مطبعة النعمان ـ النجف الاشرف ـ ١٩٦٩ .
- شعر عروة بن اذينة - جمع د. يحيى الجبوري - دار القلم - الكويت ط ٢١ / ١٩٨١.
- شعر عروة بن حزام ـ تحقيق د. ابراهيم السامرائي ود. احمد مطلوب ، مستل من مجله كلية الاداب / جامعة بغداد / العدد الرابع / حزيران ١٩٦١ .
- شعراء امويون (القسم الاول) ـ دراسة وتحقيق د. نوري حمودي القيسي ، مطابع مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر ـ ١٩-، جامعة الموصل / ١٩٧٦ .
- طوق الحمامة في الالفة والآلاف ـ ابن حزم ، ابو محمد علي بن احمد الاندلسي (٤٥٦) هـ ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ـ القاهرة ـ المكتبة التجارية الكبرى ١٩٥٩ .

- العقد الفريد ـ ابن عبد ربه ، احمد بن محمد الاندلسي (٣٢٨) هـ ، تحقيق احمد امين واحمد الزين وابراهيم الابياري ـ مطبعة لجنة التأليف والترجمة و النشر . القاهرة ١٩٤٠ .
- فقه اللغة ـ الثعالبي : ابو منصور عبد الملك محمد بن اسماعيل (٤٢٩) هـ ، تحقيق مصطفى السقا والابياري وعبد الحفيظ شلبي ـ القاهرة / ١٩٥٤ .

لباب الاداب - اسامة بن منقذ (٥٨٤) هـ ـــ تحقيق احمد محمد شاكر - المطبعة الرحمانية مصر/١٩٣٥ .

لويس عوض .. ناقدا

أ - د. سعيد عدنان

كان النقد الأدبي قبل طه حسين يدور في أفق ضيق ، ينظر في اللفظ و مدى إنطباقه على المعنى ، و ينظر في المعنى أ هو مستقيم صحيح أم مختل ، و عدته في ذلك بضاعة ضئيلة من النقد الأدبي العربي القديم يزاوله شراح الشعر وهم يدرسونه تلاميذهم الشداة، فإذا إ ستقام لهم الشعر القديم لم يلتفتوا إلى النقد الأدبي ، فليس للنقد الأدبي كيان ثقافي ، حتى إذا جاء طه حسين اخذ به النقد آفاقا واسعة و شرع يتصل بصميم الحياة الثقافية ، و عده طه حسين في ذلك طبع موات و ثقافة عريضة رصينة ، ملاكها كلاسيك الآداب اليونانية و اللاتينية و عيون الأدب العربي القديم ، فلم يعد النقد لديه نقد ألفاظ أو نقد معاني مستقيمة أو غير مستقيمة و إنما صار موقفا كليا من قديم الأدب و من حديثه، بل انه موقف كلي من الثقافة كلها ، لقد أشاع طه حسين مفهوم النقد هذا و مكن له في الثقافة حتى صار مهوى أفئدة الناشئين من الأدباء الذين يسعون نحو الانعتاق من اسر الماضي و تأسيس ثقافة المستقبل و قد كان لويس عوض من المع هؤلاء الذين تشربوا مفهوم النقد الأدبي هذا.

٢. ولد لويس عوض في ألمانيا في سنة ١٩١٤ [١]، يوم كان التقليد يضرب بجرانه على مناحي الثقافة، و ليس لنوازع التجديد غير بوارق ضئيلة الضوء لا يكاد يلمع بارق منها حتى يدهمه الظلام .

و قد شب الفتى يحب المعرفة و يروم الاستزادة ، و في نفسه تطلع إلى أفق جديد يبدو له غائما غير واضح القسمات و كان له أن يركن إلى السائد المألوف شان الآلاف ممن ولدوا معه ، أو ولدوا قبله ، لكن شيئا في نفسه لما يدرك كنهه يدفعه إلى الانفلات من اسر السائد المألوف ، و يدعوه أن طالب في القانون فاخذ بها، و صار يعد نفسه عقاديا. و فتن بسلامه موسى و بمنحاه العلمي و بما كان يعرض من نظرية التطور ، ومن شؤون علم النفس في الشعور و اللاشعور ، و قد كانت لغة سلامه موسى جديدة على أساليب الكتاب في مطلع القرن العشرين ، و كانت لغة إشارية مقتصدة تريد أن تطابق اللفظة معناها و أن تؤدي المعنى المراد ، و لا تحفل بما سوى ذلك، شغف الفتى لويس عوض بمنحى سلامه موسى هذا و رآه عونا على زحزحة رواسب التقليد في نفسه ، بيد أن سلامة موسى لم يزوده شيئا ثريا فيما يتصل بالأدب ، حتى إذا اختتم لويس عوض المدرسة الثانوية و التحق بالجامعة و بقسم اللغة الإنكليزية من كلية الآداب انفتحت له آفاق ثقافية واسعة ، صار يدرس الأدب الإنكليزي و النقد الأدبي دراسة منظمة مستوعبة . لقد وصلت كلية الآداب بينه و بين طه حسين .

---

[١] تنظر مجلة الهلال ، مارس ١٩٩٠ : ٦٤

كان طه حسين يوم التحق لويس عوض بكلية الآداب في مطلع الثلاثينات أستاذا عميدا ملء السمع و البصر يحمل راية التجديد و يدعو إليه و سبيله إلى ذلك استيعاب كلاسيك الثقافة استيعابا نقديا و التواصل مع ثقافة العصر، لقد وجد لويس عوض لدى طه حسين ما لم يجده عند غيره فاحب كتبه و مقالاته ، و احب محاضراته ، يقول : ((فقد كنت اختلف إلى محاضراته في قسم اللغة العربية في آناء متباعدة لا تعلم شيئا عن النقد العربي أو عن الشعر العربي))[1] . لقد لفت طه حسين نظر لويس عوض إلى جدوى الآداب اليونانية واللاتينية لمن يريد أن يكون ناقدا و جعله على طريق درس هذه الآداب حتى إذا استكمل أدوات الدرس و آن للشجرة أن تؤتي ثمرها ترجم ((فن الشعر)) لهوراس من اللاتينية إلى العربية ، و جعل إهداءه إلى الدكتور طه حسين على هذا النحو : ((سيدي الأستاذ الدكتور هذا الكتاب منك ، لانك مثلت لي وراء كل سطر من سطوره و ما كان منك فليعد إليك ، لا أهديكه اعترافا بغذاء الروح الذي أمددتني به منذ صباي ، فان أدبك العالي لا يكون تقديره بإهداء كتاب هزيل ولدته مناسبة ، إنما افعل هذا لأنك أمام الثائرين و الراشدين معا ، لأنك الأمين على الأدب العربي و اللغة العربية في الجامعة ، و لأنك صاحب الحق عدو الجهالة و التعصب. أخذت عنك الثورة فمتى اخذ عنك الرشد))[2].

و كلمات الإهداء تعلن صريحة منزلة طه حسين في تكوين لويس عوض الثقافي .

أتم دراسته الجامعية الأولية و انتوى الرحلة إلى أوربا للاستزادة و التخصص الدقيق بالأدب الإنكليزي فدرس في جامعة كامبردج ((و بعدها في برنستون بأمريكا و ترجم من أوسكار وايلد و شلي و استهوته أسطورة بروميثيوس))[3]. ولقد درس هذه الأسطورة لدى الشعراء الإنكليز ، و مضى يستقصي آثارها في الآداب الأوربية، و ليس من غير معنى أن يعني لويس عوض بيروميثيوس ، بل أن ذلك تجلى لنزعة أصيلة في نفسه هي حب المعرفة و الاستنارة، و قد جعلت الأسطورة اليونانية من بروميثيوس سارق النار من الآلهة و واهبها إلى البشر ، و قد جعلت الآداب منه رمزا للاستنارة لمحاربة الظلام ، فكان لويس عوض إذ يدرس موضوعه بروميثيوس الأدبين الإنكليزي و الفرنسي يريد أن يؤكد معنى المعرفة السامية في حياة الإنسان و يبتغي أن يعلن أن الأدب ذو رسالة إنسانية رفيعة .

كان يدرس الآداب الأوربية الحديثة ، لكنه لم يغفل الآداب القديمة فترجم عن اللاتينية قصيدة هوراس التعليمية و وضع لها مقدمة أبان فيها عن أفكار الناقد القديم الجمالية و أنزلها

---

[1] الحرية و نقد الحرية : ١٧ .

[2] فن الشعر ، هوراس ، ترجمة الدكتور لويس عوض / ٤ .

[3] البحث عن معنى / ٩٣ .

منزلتها في تاريخ النقد الأدبي الأوربي ، و شرح في تعليقاته على الترجمة ما غمض من عبارات هو راس. و قد كانت عنايته بنقد هوراس سبيلا إلى أن يعني فيما بعد بالنقد اليوناني فيضع كتابه (نصوص النقد الأدبي عند اليونان)، و كل ذلك من أصداء دعوة طه حسين أن يتزود الناقد بالآداب الكلاسيكية اليونانية واللاتينية .

لم يكن لويس عوض دارسا ناقدا وحسب ، بل كان إلى جوار ذلك شاعرا مبدعا سعى أن يرتاد حداثة الشعر ، فنظم من سنة ١٩٣٨ إلى ١٩٤٠ و هو بـ (كامبردج) مجموعة من القصائد أصدرها في ديوان و سمه بـ (بلوتو لاند) و قصائد أخرى ، و دعاه من شعر الخاصة [١]، إعلانا عن خصيصته في الاختلاف عن الشعر السائد المألوف و وصولا بما استقر في أعماقه من سعي نحو الجديد. و لم يستنفد الشعر كل ما يريد أن يقول، ورأ ى أن لديه أشياء لا تؤديها إلا الرواية فشرع يكتب .. (العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح) و قد نزع بها منزعا واقعيا .

لقد كان ناقداً وايباً ومبدعاً في ان واحد، وكان نقده يتجه الى الادب الاوربي ويتجه الى الأدب العربي القديم فضلا عن توجهه إلى الأدب العربي الحديث و هو إذ يكتب عن الأدب الأوربي يكتب شارحا مستخلصا قيم الحداثة، و هو إذ يكتب عن الأدب العربي القديم فإنما ينظر فيه بمنظار العصر و يحتكم إلى قيمه ، و لكن جوهر النقد الأدبي عنده يتجلى في تناوله نصوص الأدب العربي الحديث شعرا ونثرا.

عمل - و عمله موصول بأدبه و نقده - في قسم اللغة الإنكليزية في كلية الآداب بجامعة القاهرة، وكان الحوار متصلا بين تدريسه الأدب الإنكليزي و كتاباته الأدبية و النقدية وقد يتخذ من بعض ما يدرس مادة للكتابة الأدبية. بقي في عمله أستاذا في قسم اللغة الإنكليزية حتى أيلول سنة ١٩٥٤[٢].

نشر آثاره أولا في الصحافة اليومية و الأسبوعية قبل أن يجمعها في كتب و كان في ذلك على سنة أدباء الجيل الأول في مصر إذ يلقون الصحافة الأدبية بآثارهم و ينشرونها فيها قبل أن تنشر في كتب ، هكذا كان يصنع طه حسين و العقاد و المازني و محمد حسين هيكل و غيرهم من أدباء ذلك الجيل ، و من دلالة ذلك إن النقد نشأ موصولا بالصحافة و أنها رسمته في خطواته الأولى و هيأت له أن يبلغ جمهورا واسعا وان يسير في الناس ما سارت الصحيفة اليومية ، و قد كان لويس عوض على صلة وثيقة بصحيفتي ((الجمهورية)) و ((الأهرام)) و كان كاتبا ناقدا له جمهور.

كانت اتجاهات النقد الأدبي في مصر في النصف الأول من القرن العشرين تتأثر اتجاهات النقد الغربي و تسعى نحو النظر في الأدب العربي شعرا و نثرا بمنظار من تلك الاتجاهات،

---

[١] ينظر بلوتو لاند و قصائد اخرى .

[٢] تنظر مجلة الهلال ابريل ١٩٩٠ : ١٧٣ .

فلقد اتخذ طه حسين من تاريخ المجتمع إطارا يفسر به الأدب و يحكم بمقتضاه عليه و جعل العقاد يعالج الشعر من خلال علم النفس و مثل صنيعه صنع محمد النويهي و كلاهما اتخذ من شعر أبي نؤاس ميدانا للتطبيق ، و استضاء المازني بأصول عامة من علم النفس و أراد محمد مندور أن ينطلق من منهج (لانسون) نحو الأدب العربي و بهدي من هذا المنهج ألقى ضوءا جديدا على عبد القاهر الجرجاني و دعا منهجه المنهج الفقهي و رآه خير المناهج في درس الأدب العربي لانه مشتق من صميم اللغة و هي المادة التي يصاغ منها الأدب ، و لم يطبق هؤلاءالنقاد هذه الاتجاهات تطبيقا حرفيا على الأدب بل كان لكل منهم ميسم خاص و هو يدرس الأدب و ينقده. حتى إذا اشرف النصف الأول من القرن على نهايته شرع اتجاه نقدي يأخذ مداه في النظر إلى الأدب و يبين مكانته في الحياة ، هذا الاتجاه هو الاتجاه الواقعي ،وقد صار له أنصار و دعاة . أفاد لويس عوض من هذه الاتجاهات ، و من غيرها و أراد أن ينتفع منها كلها من اجل زيادة الفهم و اتساع المعرفة و سبر إغزار النصوص الأدبية ، فلم يتعصب لاتجاه و لم يجعل من نفسه داعية ، إنما كان ناقدا عقلانيا مستنيرا ، و لعنصر التنوير مكان بين في تكوينه الثقافي و خسيسة التنوير انه يعلي من شان العقل و لا يجعل فوقه سلطانا فهو المرجع الذي يحتكم اليه في كل شؤون الحياة ، و لقد تمثلت اثار لويس عوض في خصيصة التنوير هذه [١] فمنذ أولى مقالاته و هو يسعى آلي إشاعة حكم العقل و إلى تبديد الظلام و محاربة الخرافة و الجهل ، و الأدب لديه نشاط هادف إلى خير الإنسان، ساع إلى بناء حياته على نحو متسم بالكمال ، و لقد بقيت هذه الحقيقة مدار حياته الأدبية و قد أكدها في مقابلة من أواخر المقابلات معه آذ قال أضاءالشموع كلها هو السلبي في الرد على الظلام[٢] و لم يكن هذا النزوع نحو التنوير ليمر على لويس عوض بسلام لان قوى الظلام لا تفتأ تحارب الضياء ، و قوى الجهل لا تخشى شيئا كما تخشى المعرفة العقلانية و لقد لقي ما لقي لكنه بقي يحمل رسالة التنوير ، و من اجل آن يضل مخلصا لهذا الرسالة اتجه نحو المنحى التفسيري في النقد الأدبي [٣] أي النقد الذي يسعى إلى بيان مغزى الأثر الأدبي و يفسر صياغته ، و يصل ما بينه و بين الآثار السابقة حتى يستقيم المعنى و تتضح المقاصد ، و لا تخفى مكانة النقد التفسيري على من يريد أن يزداد فهما للنصوص و بصيرة بها ، و ليس من الصواب أن يعالج الناقد النصوص بالحكم لا سيما النصوص العميقة الملتبسة الدلالة فلا غمرو أن اخذ النقد التفسيري مدى واسعا((أن النقد التفسيري ضروري نظرا إلى طبيعة الفن ذاته فالاعمال الفنية التي تستحق الكلام عنها تكاد كلها تكون شديدة التعقيد وكثير ما يكون بناؤها الشكلي

---

(١) تنظر مجلة الهلال ابريل ١٩٩٠ : ١٧٥ .

(٢) تنظر مجلة العربي يوليو ١٩٩٠ : ٩٨ .

(٣) ينظر النقد و النقاد و المعاصرون : ١٥٢ .

عميقا ومركبا وهي في عمومها غنيه بارتباطاتها التعبيريه . وعندما نتعلم تذوق العمل ، وندرك أن له قدرا كبيرا من الوضوح ، ويكون تأثيره فينا مباشرا ... ويرى الناقد المشهور(بلا كمير) أن النقد التفسيري ضروري بوجه خاص في عصرنا هذا))[1] ولكي يتم النقد التفسيري على وجهه الصحيح لابد أن يكون زاد الناقد من الثقافة التي يستقيها من منابع شتى ويحسن تمثيلها والافادة منها وهو يزاول النقد الادبي.

لقد كان التنوير والتفسير معلمين واضحين في مسيرة لويس عوض الادبيه الثقافية، بل هو في كل ما كتب في ما يتصل بالنصوص الادبيه مفسر يسعى إلى التنوير وقد تجلى بوقفته من المسرح المصري القديم اذ عرفت مصر القديمه المسرح قبل اليونان ولكن المسرح المصري القديم ظل سجين المعبد والكهنة فلم يرتق ، على حين أن الاغريق الذين افادوا من المسرح المصري لم يقيدوا المسرح بمعبد أو دين وكهانه فارتقى لديهم [2] وكانه يرى أن يستخلص من ذلك أن الادب والفن والابداع بعامه مرهون بالحريه الانسانيه ، وان الابداع لايتم الا بسيادة العقل الانساني ، ولابد أن يفضي موقف كهذا إلى رعاية التجديد و الدعوة اليه و جعله قيمة عالية في الادب و الفن بيد أن التجديد لديه مرهون بجدواه وحاجه الحياة اليه فاذا كان لعبا انكرة وعده مما يضر بالانسان وثقافته .

شرط الجديد عنده ايضا أن يكون مبدعا فكم من هذا الذي يرتدي ثوب الجديدجديد بحق ، يقول في مقابله من اواخر ما اجرى معه من مقابلات : ((وان ما ينشر في الصحافه اليوميه بالغ الرداءة ، ونموذجه السيء هو ما ينشر في((الاهرام)) ولا تكمن عيوبه في انه شعر عمودي ، ولكنه ليس شعرا ، انه نظم عاجز عن أن يكون شعرا .والصفحه الادبيه في جريده يوميه كبرى هي ، كما نفترض ، مراة الحركه الشعريه ، واقرأ احيانا في مجله ((ابداع)) تجارب غامضة واخرى كسيحه ، والقليل النادر من الشعر ، لااعرف ماذا حدث أو ما يحدث . انني من انصار التجديد ، بل من المحرضين عليه. ولكني ارى نفسي محاصراً بالزيف العمودي من جانبه والتفعيله المزيفه من جانب أخر)) [3] .

انه موقف متوازن عقلاني من التجديد والجديد ، فليس كل هذا الذي يكتب على انه شعر جديد مبدعا وما اكثر أصحابه بذوي رؤية اصيلة مبدعة .

نظر لويس عوض في آثار أدبية كثيرة ، وتابع ما صدر من شعر ورواية ومسرحيه ، وعلق عليه شارحا مفسرا واصلا بين الأثر والمجتمع مبينا ما رمى إليه من مغزى .

---

[1] النقد الفني ، دراسة جماليه وفلسفيه : ٦٦٧ –٦٦٨ .

[2] ينظر المسرح المصري : ٤٨ .

[3] مجلة العربي يوليو ١٩٩٠: ١٠٤ .

وسأتخذ كتابه ((الحرية ونقد الحرية)) أنموذجا لنقده الأدبي لانه وقف فيه على آثار من الشعر والرواية والمسرحية وقفه بينت منهجه التفسيري على نحو متكمل .

إن ((الحرية ونقد الحرية)) مقالات نشرت في الصحافة ألا دبيه أولا ثم جمعت في كتاب شأن اكثر مؤلفات لويس عوض الأخرى ، ولقد تناولت هذه المقالات الرواية والمسرحية والشعر إلى جوار شؤون ثقافية أخرى . وسأقف عند نقده رواية ((عودة الروح)) لتوفيق الحكيم ، ومسرحية ((براكسا)) للحكيم أيضا ، ومسرحية صلاح عبد الصبور الشعرية ((مسافر ليل)) ، ((والغسق)) شعر حسين عفيف ، مبينا طريقته في مزاوله النقد الأدبي .

كانت ((عودة الروح)) من أوليات الروايات العربية التي لفتت أليها القراء والنقاد معا وحققت مكانة لدى الدارسين . وقد عرف بعد ثورة يوليو جمال عبد الناصر، وإنها كانت مصدر الهام له، ولعل من اجل هذه الرواية كانت لتوفيق الحكيم منزلة لدى عبد الناصر فأ هدى اليه كتابه ((فلسفه الثورة)) قائلا : ((إلى باعث الأدب الأستاذ توفيق الحكيم مطالب بعودة الروح مرة أخرى بعد الثورة)) [1] .

يبدأ لويس عوض حديثه عن ((عودة الروح)) ببيان اثر الرواية لدى عبد الناصر وبمكانه الحكيم عنده ويتساءل عن سر انجذاب عبد الناصر إلى ((عودة الروح)) ويمضي بشرح أحداث الرواية ويفسرها ويربط حاضر مصر بماضيها ، والرواية إنما هي تدور على بعث الأمة ونفخ الروح فيها بعدما ركدت مياهها قرونا . ولا يصدر الناقد حكما على شيء مما يشرح ويفسر و إنما هو يسعى إلى إعطاء كل شيء حقه حتى يأخذ مداه فتكمل الصورة وتزداد العناصر كلها وضوحا ، تتضح الرواية في فكرتها وتضم شخصية الكاتب في ما يريد أن يقول وتتضح خصيصة الزعيم في ما ينبغي من الأدب والمجتمع ، لقد بنى الكاتب فكرة روايته على أن من خصيصة المصري انه يتوحد بالكل مجتمعا وانه قادر على أن يصبح نغمة في نشيد جماعي واحد ، وانه عندئذ لا يشعر بألم مهما لقي مما يؤلم. يستخلص الناقد فكرة الرواية هذه ويسلط عليها الضوء لكنه لا يتناولها بالحكم لانه يريد أن يفهم الأشياء كما هي ، ويريد أن يفهمها الآخرين ، وليس معنيا على سياق منهجه ، بان يطلق الأحكام .

فسر الناقد الرواية وسعى أن يجد ما حببها إلى جمال عبد الناصر فرأى أن مصر في الرواية تتحدث عن معبود إذا وجدته انقادت له واتبعته و حققت معه ما يريد منها ، ولعل عبد الناصر ، إذ قرأ الرواية وهو فتى ، أراد أن يكون ذلك المعبود فأحب الرواية وأحب كاتبها وعدها بشارة به وبالثورة التي قادها.

---

[1] الحريه ونقد الحريه : ٥٧ .

قيمه نقديه عقليه وتتخذ من التنوير هدفا لها ، ومن هذه الآثار مسرحيه صلاح عبد الصبور الشعرية ((مسافر الليل)) [1]. إنها مسرحيه تتخذ من المفارقة الساخرة مركبا تصل به إلى ما ترمي أليه من هتك حجب الطغاة في التاريخ كله ، تدور أحداثها في قطار بين شخصين اثنين هما ((الراكب)) و ((عامل التذاكر)) ، وما زال ((عامل التذاكر)) يدعي على((الراكب)) الدعوى تلو الأخرى حتى يصاب بالرعب لولا يجد ملاذا من فكرة أو أحد ينقذه من ((عامل التذاكر)) ومنهج الناقد هو أن يفسر المسرحية فالقطار هو الزمن وهو مجرى الحياة ، و((الراكب)) هو الإنسان ، و ((عامل التذاكر)) هو الطاغية الذي يتعسف طريق الحكم. يفسر الناقد المسرحية فكرة حتى يجعلها واضحة لدى القراء جميعا فإذا بدا شكل المسرحية غامضا لما جاء عليه من مفارقه وغرابه فان الناقد جلا ذلك الغموض وهيأ الأذهان أن تحسن تلقي المسرحية، وان ينفذ ما ترمي أليه إلى وعي القارئ والمشاهد إن قضية ((الحكم))، وعلى أي نحو يكون قضيه رئيسيه في فكر الناقد لويس عوض ينتخب من الآثار ألا دبيه ما يعالج هذه القضية ويفسر حتى يزيد القضية وضوحا ، ولا يخفى أن أصحاب التنوير في كل العصور يجعلون من مشكله أو الحكم هدف نقدهم، حتى يستطيع الإنسان أن يكون جرا دون طغيان.

كان لويس عوض في صدر شبابه شاعرا طليعيا يهوى التجارب الجديدة ويسعى أن يعبر عنها غير انه لم يقل بعد ((بلوتولاند)) شعرا. لكن جديد الشعر ظل يأخذ بلبه فيقف عنده متذوقا ومعلقا ومفسرا ، فلقد وقف عند ((الغسق)) لحسين عفيف ، وهو ديوان من الشعر الذي توفر على خصائص الشعر ما عدا الوزن العروضي ، فجاء محققا الخيال المتوثب والتصوير الأخاذ ، والنغم الناعم المنسرب بين الحروف ، والعاطفة القوية الدافقة ، لكنه لم يجر على ما عرف من نمط شعري يتقيد بالوزن والقافية أو يكتفي بالوزن وحده ، بل أهمل هذين العنصرين معا . ولم يلتفت الناقد لويس عوض إلى فقدان الوزن والقافية في اسس((الغسق)) ونظر أليه على انه شعر مكتمل الأداة ، وشرع يربط بين النصوص ويفسرها ويرجع بها إلى أصول قديمه تلتقي معها في الروح الواحد المهيمن ،و أن موقفه من الديوان موقف الناقد الذي يسعى إلى استنباط ما انطوت عليه النصوص من قيم جمالية ، وليس موقف الناقد الذي يفرض على النصوص ما ليس فيها ، ويريد منها مالا تنطوي عليه انه أمين لمبدأ الناقد المفسر الذي يحاول أن يجد المعنى العام الذي ينتظم النصوص كلها يقول الناقد : ((وحين تقرأ في هذا الديوان دعا الشاعر : الهي لم وعدتني بنعيم الخلد ، وأجلت خلودي)) تحسب أن حسين عفيف يستبطن الليل أو يستعمل الموت ، لكن للحقيقة أن هذا الشاعر يحب الحياة ويتمنى أن يتشبث لولا علمه أن الزوال قدر على كل الأحياء وهذه آيه من آيات صدقه وشجاعته أمام الليل الأدهم فهو لا يفتعل

---

[1] ينظر الحريه ونقد الحريه : ١١١ .

فسر الناقد الرواية هذا التفسير ولم يخط بعده خطوة نحو بيان مدى صحة هذه الفكرة ، وما جذورها لدى الكاتب ، وما جدواها على مستقبل الأمة ، وكان حريا به أن يضعها في الميزان ويبين خطرها لكنه آثر أن يجلو ما أضمرته الرواية وان يكتفي به مستغنيا بالتلميح عن التصريح ، ومما يلفت النظر في نقده انه لم يقل كلمه واحدة عن بناء الرواية ، وعن تصوير شخصياتها ، أي انه لم يعن بالشكل وقصر عنايته على تفسير المضمون وكأن الشكل لديه أمر مفروغ منه ، ثم إن ما حمل من رسالة تنويرية يجعل همه منصرفا إلى المضمون .

أراد الناقد أن يبين موقف الحكيم من ألا نظمة السياسية فبدأ بالوقفة عند رواية ((عودة الروح)) فاستخلص جانبا من هذا الموقف ، ثم راح ينقص في آثار الحكيم الأخرى كما يتقصاه في مقالاته التي تناول بها الشأن السياسي تناولا مباشرا ولم يغفل صدى النظام البرلماني القائم قبل الثورة ، لدى توفيق الحكيم فبر غم من مساوئه تشكك الحكيم يا لتجربة البرلمانية، وصار يعبر عن شكه مرة بالمقالة الصريحة، ومرة بالأثر الأدبي الذي يتخذ من الرمز سبيلا ، وإذا كان التجربة البرلمانية موضع ريب فأي ريب فأي انظمه الحكم أجدى على الإنسان؟ ولكي يعالج الحكيم هذه القضية على نحو أدبي مسرحي يشرع يختار لها إطار قديم فيرجع بأحداثها إلى زمن ماض من العصر اليوناني ويكتب ((برا كسا أو مشكله الحكم)).

ولا يلقى الناقد بالمسرحية على القارئ إلقاء ولا يجابهه بفكرتها مباشرة وانما يدبر حديثه شارحا مفسرا الوقائع السياسية منذ مطلع القرن العشرين إلى أو إن كتابه المسرحية حتى تتجلى أفكارها في سياقها التاريخي والاجتماعي ، وفكر المسرحية في مدار : إذا اعتور التجربة الديمقراطية ما يعكرها فان ألا نظمه الأخرى لاتسلم مما يشينها ولعل ألا صلح من ألا نظمه لدى الحكيم هو ما تلتقي فيه الحرية والقوة والفكر ((وهذا لا يتأتى إلا إذا ظهرت يد تحرك هذه المبادئ الثلاثة بحيث لا تتصادم كما يحرك الحاوي التفاحات الثلاث وهكذا يعود بنا توفيق الحكيم إلى انتظار المعجزة معجزة ظهور الزعيم العظيم الذي حدثنا عنه توفيق الحكيم في ((شجرة الحكم)) قائلا ((إن جوهره لابد أن يكون من جوهر الأنبياء))[1].

يعني الناقد عناية شديدة بفكر الكاتب ، في أدق عناصره ، في الذي يغلب عليه العقل فيلتقي مع منزع التنوير ، وفي الذي يغيب عنه العقل ويتولاه الظلام وتسوده قوى طاغية ، ولكن فكر توفيق الحكيم في محصلته الأخيرة فكر عقلاني لا يقر بسيادة الظلام ، ولولا إن أدب الحكيم مصدر من مصادر التنوير لما وقف عنده لويس عوض ولما عني به ، وهو الذي يريد للأدب أن يكون ذا رسالة تزيد في بصيرة الناس ، لقد كان ما جس الأدب الرسالي ذي النزوع التنويري يوجه الناقد لويس عوض لمح نصوص أدبيه دون غيرها ويجعله يقف عند الآثار التي تنطوي على

---

[1] الحريه ونقد الحريه : ٩٦ .

قبول المصير على غرار ما يفعل الناس كلما اقتربوا من غسق الحياة ، بل هو يلتمس العزاء بالأمل في تناسخ الأرواح وتجديد الحياة في أثواب جديدة متعاقبة : ((الهي إن أمتني فابعثني وأوقد مرة أخرى شموعي، وردني للربى حيث زهري وغناء طيرها يشجيني، وحبيب باهر الحسن بخمر الهوى يسقيني ، هذه الحياة لست أملها ، فأحيني عقب كل موت))[1].

أن الناقد هنا يعلق ويشرح ويفسر من اجل مزيد من التذوق والفهم، وهو لذا يقف عند ديوان حسين عفيف ((الغسق)) فلكي يستجلي فيه القيم الفكرية والجمالية معا ، ولا يستطيع الناقد أن يعني بنص مضطرب الفكر مختل الرؤية ضعيف الأداة ، انه يقف عند الجيد من النصوص ذي المرامي الانسانيه حتى يتيح أوسع مدى لمنحاه التفسيري.

لعل من مزايا الناقد لويس عوض انه يوازن بين ((الذات)) و((الواقع)) موازنة ناجحة فلا يعلي من شان ((الذات)) بحيث يجعلها المبدأ والمقاد ،و لا يعلي من شأن ((الواقع)) بحيث تمحى ((معالم الذات)) ولقد تفرع عن هذه الموازنة موازنة أخرى بين الواقعية الرومانتيكيه فلما ساد الاتجاه الواقعي الأدب العربي في خمسينيات القرن العشرين وطغى ، وصار الأدب إما أن يكون واقعيا ـ بمفهوم ضيق للواقعية ـ أو لا يكون دعا لويس عوض إلى منحى رومانتكي يعرب عن ((الذات)) في فرحها وحزنها واملتها وخيبتها من اجل أن يعتدل الميزان وتصح الرؤية .[2] وراح يتلمس آثار المنحى الرومانتيكي في شعر صلاح عبد الصبور وشعر احمد عبد المعطي حجازي وقصص يوسف الشاروني ،وفي ترجمه د. ثروة عكاشة نثر جبران خليل جبران المكتوب بالإنكليزي.

يفسر لويس عوض الأدب ويفسر الواقع الذي كان مصدرا لهذا الأدب ويصل بين هذا و ذاك على نحو دقيق لبق وغايته القصوى أن يزداد الإنسان تبصرا وتفهما لنفسه ولما هو فيه . وقضيه التنوير ركن ركين في بنائه الفكري فإذا رأى مذهبا في الأدب يقصر عنايته على الشكل كما لدى البنيوية عده هربا من ساحة الرأي ونصرة للشر بالسكوت عنه [3] يقول في البنيوية وما يتصل بها ((أنها محاولة مستحيلة للانعطاف بالنقد عن مساره منذ أر سطو إلى اليوم لقد عرف النقد ثورات عظيمة ، سواء في فلسفه الفن وعلم الجمال أو في التطبيق ، ولكن هذه الثورات لا علاقة لها من قريب أو من بعيد بهذا الذي يحاولـه بعضهم باسم الحداثة للأسف ... عرفنا النقد اللغوي والعروض ، وكلاهما ليس نقدا حداثيا أو حديثا ولكنني لم اعرف في مذاهب النقد الكبرى وادواته ما يزيد الشعر الغامض غموضا ، أو ما يحيل القصيدة إلى معادلات ((انثروبولوجيه))

---

[1] الحريه ونقد الحريه : ١٣٣، ١٣٤ .

[2] ينظر له : الاشتراكيه والادب ، في اكثر من موضع .

[3] مجله العربي يوليو ١٩٩٠ : ٩٩ .

هناك قياسات رياضية لذبذبات الصوت ، ولكن هذه دراسة في الإيقاع وليست نقدا أدبيا ، الذوق لا يتناقض مع العلم والعلم ليس إحصاء للتكرار أو المشابهات أو المتناقضات ، هذه كلها في خدمه العلم وهو في النقد دراسة الأدب والعصر والمجتمع وكل العناصر التي شاركت في خلق العمل الأدبي ، التاريخ الأدبي مهم للمقارنة والبلاغة مهمة لتحليل اللغة ، و الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع كلها مهمة للتحليل الفكري والنفسي والاجتماعي ، هذا هو النقد الذي يضيء القصيدة أو الرواية أو المسرحية وهو يختلف عن النقد الذي يضيف إلى الغموض غموضا)) [1] أن هذا الموقف.

المتوازن هو ثمرة الثقافة العريضة الرصينة والعقل النقدي ، ولقد كان حظ لويس عوض من كل ذلك وافرا .

بقى لويس عوض مدة حياته ناقدا مثابرا يتابع آثار الأدباء ويكتب عنها متوخيا قيم الأصالة والحداثة والعقلانية .

---

[1] مجله العربي يوليو ١٩٩٠: ١٠٠ .

المصادر

- الاشتراكية والأدب ، د. لويس عوض ، دار الآداب بيروت ١٩٦٣.
- البحث عن معنى ، د. عبد الواحد لؤلؤة ، وزارة الأعلام ، العراق ١٩٧٣ .
- بلوتولاند وقصائد أخرى ،د.لويس عوض ، مطبعة الكرنك ، القاهرة ١٩٤٧ .
- الحرية ونقد الحرية ، د. لويس عوض الهيئة العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١ .
- فن الشعر ، هوراس ،ترجمه لويس عوض : مكتبه النهضة المصرية، القاهرة ١٩٤٥.
- مجلة العربي – الكويت ، يوليو ١٩٩٠.
- مجلة الهلال – القاهرة ، مارس ١٩٩٠.
- مجلة الهلال – القاهرة ، أبريل ١٩٩٠.
- المسرح المصري ، د. لويس عوض ، دار إيزيس ، القاهرة .
- النقد الفني ، جيروم ستولنيتز ، ترجمة د. فواد زكريا ، مطبعة جامعه عين شمس ، القـــاهرة ١٩٧٤.
- النقد والنقاد المعاصرون ، د.محمد مندور ، دار القلم ، بيروت .

من كتاب
المجلة في الأمثال
لأبي عبيده (معمر بن المثنى ت ٢٠٨ هـ)

أ. م. د حاكم حبيب الكريطي

تعد الأمثال العربية مرآة صافية لحياة العرب قبل الإسلام وبعده لأنها تصور تلك الحياة تصويرا دقيقا في جوانبها الاجتماعية والاقتصادية والفكرية والسياسية . ولهذا اهتم بها العلماء العرب اهتماما بينا .و أولاهما العلماء منهم ما تستحق من عناية من خلال الكتب الكثيرة التي وضعوها فيها .

ومن هنا تأتي أهميه كتاب ((المجلة في الأمثال)) لأبي عبيده الذي جمعناه وحققناه وننشره اليوم . بعد إن تأكد لنا ضياع هذا الكتاب مع ما ضاع من مصادر تراثنا ، حين لم تصل إلينا اية مخطوطة من مخطوطاته ، على الرغم من انه كان متداولا بين العلماء بعد زمان مؤلفه ، ولا يكاد يخلو أي كتاب من كتب الأمثال التي جاءت بعده من الإشارة إليه والاقتباس منه في هذا المثل أو ذاك . فقد ذكره ابن النديم [١] والميداني [٢] وياقوت [٣] ونقل عنه بالاسم الأصفهاني [٤] .

اسم الكتاب :

على الرغم من إن المصادر التي أشرنا إليها آنفا قد ذكرت كتاب أبي عبيدة إلا أنها لم تنص على اسم الكتاب ، وانما جاءت إشارتها عامة تومئ إلى المؤلف أكثرمن إيمانها إلى الكتاب لكثرة كتب الأمثال التي وصفها العلماء العرب في هذا الميدان ، إلى الحد الذي صارت فيه الإشارة إلى المؤلف أوضح من الإشارة إلى الكتاب في بيان المراد وقد تفرد من هؤلاء العلماء ابن خير الاشبيلي في ذكر اسم كتاب أبي عبيده بـ ((المجلة في الأمثال))[٥] بعد إن وصل هذا الكتاب إلى الأندلس عن طريق أبي بكر محمد بن عبد الله بن العربي بعد رحلته إلى بغداد [٦] .

---

[١] ينظر الفهرست ٨٥ .

[٢] ينظر مجمع الامثال

[٣] ينظر معجم الادباء ١٥٤/١٥

[٤] ينظر الدرة الفاخرة ١٣٧/١ ، ٥٠٦/٢ .

[٥] ينظر الفهرست ٣٤١

[٦] ينظر الصلة ٢ / ٥٣٢، وينظر ما كتبه الهم في الامثال العربية القديمة ١٠٣ - ١٠٥

ثم جاء عبد القادر البغدادي ليشير بوضوح لا يقبل اللبس إلى اسم الكتاب أبي عبيده حيث قال (. وكذا كل كتاب جمع حكمة وأمثالا فهو عند العرب مجلة ، ومن هذا سمى أبو عبيده كتابه الذي جمع فيه أمثال العرب المجلة)[1] فهو جاء باسم الكتاب (المجلة) شاهدا على قضيه أخرى ، ولولا شهرة هذا الاسم بين الناس لما احتج به لما عرفناه عنه من التشبث والدقة فيما يرد من معلومات .

وصف الكتاب : اتضح لنا من مادة الكتاب التي جمعناها ، انه أي كتاب لم يحتو إلا على القليل من قصص الأمثال ، وخاصة تلك التي تتصل بأخبار أيام العرب الذي وضع فيها أبو عبيده كتابا [2] فضلا عما ورد منها في كتاب (النقائض) والكتاب يحتوي على شواهد شعرية وعددها (٧٥) خمس وسبعون بيتا ، وهو عدد يعد كبيرا في العصر الأدبي للتأليف في الأمثال ، وهذه الشواهد أغرت عبد الله الشاماتي بان يفرد لها شرحا بعد ذلك كما ذكر حاجي خليفة [3] ، اذا كان أبو عبيده مهتما بالشرح اللغوي للأمثال دون الشواهد .

منهجنا في التحقيق :

أولا : استخرجنا نصوص الكتاب من كتب الأمثال العربية التي الفت بعد أبي عبيدة ، ومن المصادر الأخرى . ووازنا بين النصوص المثل الواحد عند وروده في اكثر من مصدر فتبين لنا تطابق النص في ذلك كله ، مما يشير إلى إن المؤلفين كانوا ينقلون عن اصل واحد . وقد أشرنا إلى ذلك في مواضعه من الكتاب .

ثانيا : أثبتنا اسم المصدر الذي نقلنا عنه النص في المتن . ونهض الهامش بتخريج المثل على المصادر مع الإشارة إلى الاختلاف في المثل إن وجد .

ثالثا : رفعنا من المتن كلمه ((وانشد)) التي ترد في المصدر المنقول عنه ووضعنا مكانها ((وقال الشاعر)) من معقوفتين هكذا حتى ينسق النص .

رابعا : رتبنا الأمثال على حروف المعجم ، على الرغم من إننا نرجح إن الكتاب لم يكن مرتبا على وفق هذه الطريقة لعدم شيوع عصر ئذ ولكننا آثرناها لالتزام كتب الأمثال بها في العصور اللاحقة ، ولتيسير ذلك على الباحثين .

خامسا : خرجنا الآيات القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة . أما الأبيات الشعرية فقدنسبناها إلى أصحابها ما أمكننا ذلك وما تعذر علينا منه أشرنا إليه في مواضعه وهو عدد قليل .

---

[1] خزانة الادب بولاق [illegible] ٤٦/٧ .

[2] ينظر ايام العرب قبل الاسلام / المقدمه .

[3] ينظر كشف الظنون ١/ ١٥٠ .

سادسا: عرفنا بالاعلام والحوادث التاريخية ما وجدان الى ذلك سبيلا. وبعد نرجو أن نكون قد وفقنا إلى إخراج سفر من أسفار هذه الأمة العريقة واخر دعوانا إن الحمد لله رب العالمين .

١. ابي الحقين العذرة [١].

واصل ذلك إن رجلا حقن أهاله وشرط أنها سمن ، فلما صب فإذا هو أهاله فجعل يقول : أعذرني ، فقال الرجل : أبي الحقين العذرة .

الفاخر ٢٠٣ ـ ٢٠٤ .

٢. ابخل من مادر [٢]

(حدث)أبو حاتم عن أبي عبيدة : انه قرأ عليه حديث مادر فضحك قال فقلت له : ما الذي أضحكك ، فقال : تعجبي من تسيير العرب لأمثال لها ، لو سيروا ما هو أهم منها لكان ابلغ لها ، فقلت مثل ماذا ؟ فقال : مثل مادر هذا ، جعلوه علما في البخل بفعلة تحتمل التأويل ، وتركوا مثل ابن الزبير ، مع ما يؤثر عن لفظه وفعله من دقائق البخل فتركوه كالغفل ، من ذلك انه نظر إلى رجل من أصحابه وهو خليفة يقاتل الحجاج بن يوسف على دولته ، وقد دق في صدور أهل الشام ثلاثة ارماح ، فقال : يا هذا ، اعتزل عن حربنا فان بيت المال لا يقوى على هذا ، وقال في تلك الحرب لجماعه من جنده : ((أكلتم تمري وعصيتم أمري)) سلاحكم رث وحديثكم غث ، عيال في الحرب ، أعداء في الخصب وقال لرجل كان يتعاطى بيع الرقيق : ما اشد إقدامك على ركوب الغرر وإضاعة المال ، قال بماذا ؟ قال : بصناعتك الملعونة ، قال : ومالها ؟ قال : هي ضمان نفسي و مؤنة ضرسي. وسمع ان مالك بن الأشعر الرزامي [٣] من بني مازن أكل من بعير وحده ، وجعل ما بقى على ظهره ، فقال : دلوني على قبره لأنبشه ، وقال لرجل أتاه مجتديا وقد أبدع به [٤] ، وشكا إليه حفي ناقته : اخصفها بهلب وارقعها بسيب وانجد بها [٥]يبرد خفها ، فقال الرجل، يا امير المؤمنين: انما جئتكم مستوصلاً لا مستوصفاً فلا بقيت ناقة حملتني اليك، فقال: إن وصاحبها [٦] ، ولهذا الرجل فيه شعر قد نسي . فلو تكلف الحارث بن كلدة طبيب العرب [٧]

---

[١] مجمع الامثال ٤٢/١ ، لسان العرب (عذر) . الحقين : المحقون ، العذرة : العذر .

[٢] جمهرة من الامثال ٢٤٦/١ ، ثمار القلوب ١٢٧ ، مجمع الامثال ١١١/١ ، المستقصي ١٣/١ . ومادر رجل من بني هلال ، صاحب شرطة البصرة ، وكان قد بلغ من بخله انه سقى ابله ، فبقى في اسفل الحوض ماء قليل ---- فيه .

[٣] لم اعثر على ترجمه له .

[٤] ابدع بالرجل : هلكت راحلته .

[٥] الهلب : بضم الهاء وتسكين اللام : الشعر كله ، وقيل شعر الذنب وحده ، وسيب الفرس شعر ذنبه ، انجد بها : اخرج بها الى نجد .

[٦] ان هنا بمعنى نعم ، اي نعم ولعن الله صاحبها .

[٧] الحارث بن كلده طبيب العرب المشهور واحد حكمائهم ، من اهل الطائف رحل الى بلاد فارس مرتين . توفي سنة (٥٠ هـ) . ينظر الاشتقاق ٣٠٥ ـ ٣٠٦ ، جمهرة انساب العرب ٢٦٨ .

أو مالك بن زيد مناة [١]، أو حنيف الحناتم ابلى العرب [٢] من وصف علاج ناقه الأعرابي ما تكلفه هذا الخليفة لكانوا لا يعشرونه ، وكان مع هذا يأكل في سبعه أيام أكله ، ويقول في خطبته : إنما بطني شبر في شبر ، وما عسى أن يكفيني ، فقال فيه الشاعر [٣] :-

لو كان بطنك شبرا قد شبعت وقد
أفضلت فضلا كثيرا للمساكين
فان تصبك من الأيام جائحة
لم نبك منك على دنيا ولادين

الدرة الفاخرة ٨٨ . ٩٠ .

٣ - ابرد من عبقر [٤]

(قال) المنصور لخلف الأحمر : ما معنى قول العرب : ابرد من عبقر ؟ فقال : أن العرب كانت تستبرد لغة العجم وتستثقل أولادهم وتسمي ولد الدهقان عبقرا ، وانما سموه بذلك للينه تشبيها بالعبقر وهو اصل القصب ، وذلك انه أول ما ينبت غض رخص، والعبقرة المرأة الثارة الجميلة [٥] والعبقرة تلأ لؤ السحاب أيضا.

الدرة الفاخرة ١/ ٨٥ .

٤- أثقل من الكانون [٦].

(الكانون) : فاعول من كننت الشيء إذا أخبيته وسترته ، معناه : إن القوم يكنون حديثهم عنه . (قال) الحطيئة هي هجاء أمه وكان من العقة [٧] :

جزاك الله شرا من عجوز ولقاك العقوق من النبينا
تنحي فاقعدي مني بعيدا أراح الله منك العالمينا
أغربالا إذا استودعت سرا وكانونا على المتحدثينا
الم أظهر لك الشحناء مني ولكن لا أخالك تعقلينا
حياتك ما علمت حياة سوء وموتك قد يسر الصالحينا

---

[١] هو مالك بن زيد مناة بن تميم ، ينظر جمهرة انساب العرب ٢٢٢ .

[٢] حنيف الحناتم . سترد ترجمته في المثل ((ادل من حنيف الحناتم)) .

[٣] هو ابو وجزة السعدي ، ينظر عيون الاخبار ١٣/٢ ، العقد الفريد ١٧٦/٦ .

[٤] جمهور الامثال ٢٤٥/١، مجمع الامثال ١/ ١١٧، المستقصي ١/ ١٦، لسان العرب (عبقر).

[٥] الثارة : الجاريه الحسناء الجميله الرعناء .

[٦] جمهرة الامثال ٢٩٤/١ ,المستقصي ٤١/١ .

[٧] الديوان ١٠٠ مع اختلاف في الروايه وترتيبها ، وينظر العقة والبررة ٣٦٧ .

الدرة الفاخرة ١/١٠٥ ، مجمع الأمثال ١/١٥٦

٥ - اجبن من صافر [١]

الصافر : هو الذي يصفر بالمرأة للريبه ، وانما يجبن لانه وجل في مخافة أن يظهر عليه . قال الكميت [٢] :-

أرجو لكم أن تكونوا في إخائكم كلبا كورهاء تقلي كل صفار
لما أجابت صفيرا كان أيتها من قابس شيط الوجعاء بالنار

وحديث ذلك أن رجلا من العرب كان يعتاد امرأة وهي جالسه مع بنيها وزوجها فصفر لها ، فعندها تخرج عجزها إليه من وراء البيت ، وهي تحدث ولدها فيقضي منها وطره ، ثم إن بعض بنيها أحس بذلك منها ، فجاء ليلا ، وصفر بها ومعه مسمار محمى فكوى به صدعها [٣] ، ثم إن الخل جاءها بعد ليال فصفر بها ، فقالت : قد قلينا صفيركم أيضا، فضرب الكميت بها المثل.

الدرة الفاخرة ١/١١٢ ، مجمع الأمثال ٢/٩٨ .

٦- اجبن من صفرد [٤]

هذا المثل مولد ، والصفرد طائر من خشاش الطير، وقد ذكره شاعر في شعره فقال :- [٥]

تراه كما للبث لدى أمنه وفي الوغى أجبن من صرد

الدرة الفاخرة ١/١١٣ .

٧ ـ اجبن من المنزوف ضرطا [٦]

كانت دختنوس بنت لقيط بن زرارة [٧] تحت عمرو بن عمرو بن عدس [٨] وكان شيخا أبرص، فوضع رأسه يوما في حجرها فاغفى فسال لعابه فانتبه ، فالفى دختنوس تأفف ، فقال :

---

[١] جمهرة الامثال ١/٣٢٥ ، فصل المقال ٤٩٩ ، لسان العرب (صفر) .

[٢] الديوان ٨٤ ، وينظر ايضا سمط اللآلئ ٥٥٣ ، امالي المرتضى ١/٤٥٦ .

[٣] صدعها : فرجها .

[٤] الحيوان ١/٢٢٠ ، جمهرة الامثال ١/٣٢٥ ، مجمع الامثال ١/١٨٥ ، المستقصى ١/٤٥ ، لسان العرب (صفرد) .

[٥] البيت من ثمار القلوب ٤٨٥ بلا عزو .

[٦] الفاخر ١١١ ، فصل المقال ٣٩٠ ، جمهرة الامثال ١ / ٣٢٤ ، المستقصى ١/٤٣ .

[٧] ابوها من سادات بني تميم ، حضرت يوم شعب جبله ولها فيه اشعار ، ينظر النقائض ٢/٦٥٦ ، البرهان والعرجان ٣٤٤ ، الحيوان ٥/٢٩٣ .

[٨] عمرو بن عمرو بن عدس من بني دارم من تميم ، كان فارس القبيله يوم (اقرن) وفيه قتل جمهرة انساب العرب ٢٣٢ .

ايسرك أن افارقك ، قالت نعم ، فطلقها ، فنكحها فتى جميل جسيم من بني زرارة ، ثم أن بكر ابن وائل أغارت على بني دارم ، وكان زوجها نائما يشخر فنبهته وهي تظن أن فيه خيرا فقالت الغارة، فلم يزل الرجل يحبق حتى مات فسمي المنزوف ضرطا.

مجمع الامثال ١/١٨٠

٨ - اجشع من اسرى الدخان [١]

(هم) الذين كانوا على لطميه كسرى [٢] وكانوا من بني تميم ، وان كسرى كتب إلى المكعبر عامله على البحرين ؛ أن ادعهم إلى المشقر واظهر انك تدعوهم إلى طعام ، فتقدم المكعبر في اتخاذ طعام على ظهر الحصن بحطب رطب ، فارتفع منه دخان عظيم ، وبعث اليهم يعرض الطعام عليهم ، فاعتزلوا بالدخان ، وجاءوا فدخلوا الحصن، فاصفق الباب عليهم ، فغبروا هناك يستعملون في مهن البناء وغير ذلك فجاء الإسلام وقد بقي البعض منهم ، فاخرجوا العلاء بن الحضرمي [٣] في ايام ابي بكر (رض) فسار بهم المثل .

٩ - اجن الله جباله [٤]

قال يونس: جباله ، سادات قومه ورؤسائهم، اي امهاتهم الله حتى يذل ويبقى بلا عضد ولا ناصر ورؤساء القوم يشبهون بالجبال .

(قال الشاعر) [٥]

قد كنت لي جبلا الوذ بركنه ... أمشي الفضاء وكنت انت جناحي

فاليوم أخضع للذيل واتقي ... منه وأدفع ظالمي بالراح

امثال ابي عكرمه ٧٦

١٠ - احدى حظيات لقمان [٦]

اذا عرف الرجل بالشرارة ، ثم جاءت منه هنة قيل ((احدى حظيات لقمان)) ، واصل الحضيات المرامى ، واحداها حظية وتكبيرها حظوة ، وهي التي لانصل لها من المرامي .

فصل المقال ١٠٣

---

[١] جمهرة الامثال ١/٣٣٣ ، المستقصي ١/٤٩ .

[٢] اللطميه الابل التي تحمل الطيب والبز .

[٣] العلاء بن الحضرمي : هو العلاء بن عبدالله عن عبدة بن عثمان بن مالك ، من حضرموت كان حليفا لبني اميه – ولاة رسول الله (ص) البحرين وتوفي فيها الى سنه ٢١هـ ينظر السيرة ٣/٢٤٣ ، العمرة ١/١٧٠ ، معجم الشعراء ١٦٥ والاصابه ٥٦٤٣ .

[٤] الفاخر ٣٣، الزاهر ١/٣٢٠ ، جمهرة الامثال ١/١٧١ ، المستقصي ١/٥٢ لسان العرب (جبل) .

[٥] هي فاطمه بنت الاحمم الخزاعيه في شرح ديوان الحماسه (المرزوقي) ١/١٠٧ مع اختلاف في الروايه . والروض الانف ١/٧٧ ، وهي امراة من خزاعه في سمط اللالئ ٢/٦٢٦ .

[٦] تنظر التفاصيل قصه في المثل في مجمع الامثال ١/٣٥ – ٣٦

١١- احمى من مجير الظعن [١]

(هو ربيعه بن مكرم الكناني) [٢] ومن حديثه ، أن نبيشه بن حبيب السلمي خرج غازيا فلقى ظعنا من كنانه بالكديد [٣] فأراد أن يحتويها، فمانعه ربيعه بن مكرم في فوارس كانوا معه ، وكان غلاما له ذؤابه ، فشد عليه نبيشه بن حبيب [٤] فطعنه في عضده ، فأتى ربيعه امه فقال [٥]

شدي علي العصب ام سيار فقد رزئت فارسا كالدينار

فقالت له امه [٦] : -

انا بنو ربيعه بن مالك مرزأ أخيارنا كذلك

من بين مقتول وهالك

ثم استسقاها ماء فقالت : اذهب فقاتل القوم فان الماء لايفوتك فرجع وكر على القوم فكشفهم ، ورجع إلى الظعن ، فقال اني ميت لما بي ، وساحميكن ميتا كما حميتكن حيا ، بان اقف بفرسي على العقبه واتكئ على رمحي ، فان فاضت نفسي كان الرمح عمادي فالنجاء النجاء ، فاني ارد بذلك وجه القوم ساعه من النهار فقطعن العقبه ، ووقف هو بازاء القوم على فرسه متكئا على رمحه ، ونزفه الدم فغاظ ، والقوم بازائه يحجمون عن الاقدام عليه ، فلما طال وقوفه في مكانه وراوه لايزول عنه رموا فرسه فقمص . وخر ربيعه لوجهه ، وطلبوا الظعن فلم يلحقوهن ثم أن حفص بن الاحنف الكناني مر بجيفه ربيعه فعرفها ، فاهال عليه احجارا من الحرة وقال يبكيه:[٧]

لايبعدن ربيعه بن مكرم وسقى الغوادي قبرة بذنوب

نفرت قلوصي من حجارة حرة نصبت على طلق اليدين وهوب

لاتنفري يا ناق منه فانه شراب خمر مسعر لحروب

لولا السفار وبعد حرق مهمه لتركتها تحبو على العرقوب

---

[١] جمهرة الامثال ٤٠٩/١ ، مجمع الامثال ٢٢١/١-٢٢٢ ، المستقصي ٨٨/١ .

[٢] ربيعه بن مكرم بن عامر بن حرثان من بني كنانه ، شاعر فارس من فرسان مضر في الجاهليه . ينظر الاغاني ١٣٠/١٤ - ١٣٩ ، سمط اللآلئ ٩١٠/٢ .

[٣] الكديد : موضع بالحجاز .

[٤] نبيشه بن حبيب بن رئاب بن رواحه من بني سليم بن منصور، ينظر البرصان والعرجان ٣٩٤، الاشتقاق ٣١١، جمرة انساب العرب ٢٦١، نهايه الارب ٣٧٠/١٥ .

[٥] الرجز في الاغاني ٥٧/١٦ .

[٦] الرجز اربعه م.ن

[٧] ينظر امثال الامثال ١٤٤/١ حول الخلاف في نسبه الابيات وينظر توثيق ذلك في ربيعه بن مكدم حامي الظعينه (بحث) ٩٦-٩٧ .

فقال ابو عمرو بن العلاء : ما نعلم قتيلا حمى ظعائن غير ربيعه بن مكدم .

الدرة الفاخرة ١٦٧/١ ـ ١٦٨.

١٢- احمق من بيهس [١]

الدرة الفاخرة ١٣٧/١.

١٣ـ ادل من حنيف الحناتم [٢]

هو رجل من بني تيم اللات بن ثعلبه ، وكان دليلا ماهرا بالدلاله .

مجمع الامثال ٢٧٣/١ .

١٤ـ اذا سمعت بسرى القين فانه مصبح [٣]

عن رؤبه قال : لقيالفرزدق جريرا بدمشق فقال : يا ابا حرزة اراك تمرغ في طواحين الشام بعد . فقال جرير : ابهاه اذا سمعت بسرى القين فانه مصبح . قال : فعجبت كيف تأتى لهما يعني لفظ التمرغ ولفظ القين وذلك أن الفرزدق كان يقول لجرير ((ابن المراوغه)) وهو يقول للفرزدق ((ابن القين))

مجمع الامثال ٤١/١ .

١٥ـ اذا كنت ريحا فقد لاقيت اعصارا

الاعصار : ريح تهب شديده فيما بين السماء والارض .

مجمع الامثال ٣٠/١ .

١٦ـ اذا لم تستح فاصنع ما شئت [٤]

جرى هذا على معنى التوبيخ

امثال ابي عكرمه ٤٧

١٧ـ أريك الكواكب بالنهار [٥]

هذا مثل لان الكواكب لاترى في النهار ، وانما تضربه العرب مثلا لليوم الشديد الصعب.

النقائض ٨٣٦/٢ .

١٨ـ است المراة احق بالمجمر [٦]

---

[١] اكتفى الاصبهاني في الدرة الفاخرة ١٣٧/١ بالقول عن بيهس بالاتي ((وله خبر طويل قد ذكرة ابو عبيده في كتاب الامثال ، فتركت ذكرة ها هنا لشهرته ، وينظر المثل في جمهرة الامثال ، فتركت ذكرة ها هنا لشهرته ، وينظر المثل في جمهرة الامثال ٣٨٦/١ ، مجمع الامثال ٢٢٢/١ .

[٢] الدرة الفاخرة ٢٠٠/١ ، جمهرة الامثال ٤٥٦/١ ، وفي امثال ابي قيد مؤرج السدوسي ٦٦ جاء المثل هكذا : ((هذا ابل من حنيف الحناتم))

[٣] جمهرة الامثال ٢٣/١ ، فصل المقال ٣٥ ، لسان العرب (قين) . واصل المثل ان القين في الباديه يتنقل في الباديه فيقيم في الموضع اياما فيكسد عليه عمله ، فيقول للناس : اني احل الليله عندكم وان لم يرد ذلك ولكنه يشيعه ليستعمله من يريد استعماله فكثر ذلك من قوله حتى صار لايصدق .

[٤] النهايه في غريب الحديث ٤٧٠/١ ، لسان العرب (حيي)

[٥] الفاخر ١١٣ ، الوسيط في الامثال ١٩٠ فيهما ((لأريتك .....))

[٦] جمهرة الامثال ١٤١/١ .

حدثني زهير بن هنيد عن ابي نعامه عن ناشبين الحساس وحميد بن هلال . قال : اتينا منزل الاحنف [١] في بني عامر بن عبيد قال : وكان نزل منزله الذي كان في مربعه الاحنف بحضرة المسجد ، قال : فكنا فيمن ينظر فاتته امراة بمجمر فقالت : مالك وللرئاسه عليك بمجمري ، فانما انت امراة، قالت است امراة احق بالجمر فذهبت مثلا.

النقائض ٢/٧٣٢ .

١٩ـ استنوق الجمل [٢]

يضرب هذا المثل في التخليط

مجمع الامثال ٢/٩٤

٢٠ ـ اشأم من الشقراء على نفسها [٣]

هي فرس لقيط بن زرارة [٤] حين قال يوم جبله [٥]: شقراء أن تقدم تخسر وان تأخر تعقر .

الدرة الفاخرة ١/٢٣٨

٢١ـ اصلف من جوزتين في غرارة [٦]

مكان اصلف وذلك اذا كان غليظا لانبات فيه ، وما كان هذا المكان صلفا ولقد صلف اذا كان كذلك .

النقائض ٢/٥٩٤ .

٢٢ـ اطرقي وميشي

الميش : أن تخلط صوفا حديثا بنكث صوف عتيق ثم تطرقه أي تندفه ، يضرب في المزاول ما لايتجه له .

مجمع الامثال ١/٤٣١ .

---

[١] الاحنف بن قيس سيد بني تميم ، وحليم العرب الذي يضرب المثل بحلمه ، ولي خراسان وتوفي سنة ٧٢ في الكوفه ، ينظر المعارف ٤٢٣ ، جمره انساب العرب ٥١٢ .

[٢] جمهرة الامثال ١/٥٤ . والمثل قاله طرفه بن العبد فيما سمع قول المتلمس

وقد اتاسى الهم عند احتضاره بناج عليه الصعيديه سكرم

ينظر تفاصيل الحادثه في الشعر والشعراء ١/١٣٥ ، الاغاني ١/١٣٢ .

[٣] جمهرة الامثال ١/٥٥٦ ، المستقصى ١/١٧٦ ، لسان العرب (شقر)

ممثال الامثال ١/١٨٦ .

[٤] هو لقيط بن زرارة بن عدس الدارمي التميمي ، يكنى ابا دختوش وابا همشل ، فارس شاعر جاهلي ، من اشراف بني تميم . قتل يوم شعب جبله ينظر الشعر والشعراء ٥٩٠-٦٠٠ ، المؤلف والمختلف ١٧٥، معجم ما استعجم ٢/٣٦٦ .

[٥] وهو لبني عامر وحلفائهم من بني ذبيان واسد وغيرهم ؛ ينظر النقائض ٢/٦٥٤ ، العقد الفريد ٦/٩ . الكامل في التاريخ ١/٥٨٣ .

[٦] جمهرة الامثال ١/٥٦٨ وفيه ((اصلف من جوز في غرارة)) ، الغرارة بالكسر واحده من (الغرائر) التبن .

٢٣- اطمع من اشعب [١]

(بلغ من طمعه) أن اجتمع عليه غلمان من غلمان المدينه يعابثونه وكان مزاحا ظريفا مغنيا ، فاذاة الغلمان ، فقال لهم : أن في دار بني فلان عرسا فانطلقوا إلى ثم انه انفع لكم ، فانطلق الغلمان وتركوه ، فلما مضوا قال : لعل ما قلت لهم من ذلك حق ، فمضى في اثرهم نحو الموضع الذي وصفه للغلمان ، فلم يجد شيئا ، وظفر به الغلمان هناك .

الفاخر ١٠٤

٢٤ . اعدى من السليك [٢]

ومن حديثه ، انه رأته طلائع جيش لبكر بن وائل ، جاءوا متجردين ليغيروا على بني تميم ، ولا يعلم بهم ، فقالوا اذا علم بنا السليك انذر قومه ، فبعثوا له فارسين على جوادين ، فلما ها يجاه خرج يمحص كأنه ظبي ، فطارداه يوما اجمع ، ثم قالا : اذا كان الليل اعيا فسقط ، فناخذه ، فلما اصبحا وجدا اثرة قد عثر باصل شجرة ، فنزا وندرت قوسه فانحطمت فوجدوا قطعه منها قد ارتزت بالارض ، فقالا : لعل هذا كام من اول الليل ، ثم فتر فتبعاه فاذا اثرة متفاجا ، قد بال بالارض وخد ، فقالا : ماله قاتله الله ، ما اشد متنه والله لاتبعناه فانصرفالان وتم السليك إلى قومه ، فانذرهم فكذبوه لبعد الغاية فقال :- [٣]

يكذبني العمران عمرو بن جندب ... وعمرو بن سعد والمكذب اكذب
ثكلتكما أن لم اكن قد رايتها ... كراديس يهديها إلى الحي موكب
كراديس فيها الحوفزان وحوله ... فوارس همام متى يدع يركبوا

وجاء الجيش فاغاروا ، وسليك تميمي من بني سعد وسلكه امه ، وكانت سوداء واليها ينسب ، والسلكه ولد الحجله.

الدرة الفاخرة ١/٣٠٥-٣٠٦

٢٥ - اعرض عن ذي قبر

قال الاحنف بن قيس لعبيد الله (بن زياد) حين نعى يزيد وعرض بثلبه .

النقائض ٢/٧٢٢ .٢٦

---

[١] الدرة الفاخرة ١/٢٩٠ ، جمهرة الامثال ٢/٢٥ ، نمار القلوب ١٥٠ ، لسان العرب (شعب) . واشعب هو اشعب بن جبير مولى عبدالله بن الزبير من اهل المدينه يكنى ابا العلاء . ولد يوم مقتل الخليفه عثمان بن عفان — رض — وبقي الى ايام المهدي .

[٢] جمهرة الامثال ٢/٦٨ ، نمار القلوب ١٠٥ ، ١٣٤ ، المستقصى ١/٢٣٨ ، والسليك هو السليك بن السلكه ، شاعر صعلوك جاهلي ، نسب الى امه ، وهي امه سوداء . ينظر عن اخبارة كتى الشعراء ٣٠٤ ، لباب الاداب ١٨٣ ، شرح مقامات الحريري ١/٣٨٨ ، تحفه الابيه ١/١٠٥ .

[٣] الديوان .

٢٦ - اعمر من نصر [١]

يعنون نصر بن دهمان [٢] كان من قادة قطفان وساداتها ، فعمر حتى خرف ثم عاد شابا يافعا ، فعاد بياض شعرة سوادا ، ونبتت اسنانه بعد الدرد . فليس في العرب اعجوبه مثلها ، وقال بعض شعراء العرب فيه :- [٣]

كنصر بن دهمان الهنيدة عاشها ... وتسعين حولا ثم قوم فانصاتا
وعاد سواد الرأس بعد بياضه ... وراجعه شرخ الشباب الذي فاتا
فعاش في نعيم وغبطه ... ولكنه من بعد ذا اكله ماتا

الدرة الفاخرة ٣١٥/١

٢٧ ـ اعيا من باقل [٤]

باقل رجل من ربيعه ، بلغ من عيه انه اشترى ظبيا باحد عشر درهما ، فمر بقوم ، فقالوا له : بكم اشتريت الظبي ، فمد يديه ودلع لسانه ، يريد أحد عشر فشرد الظبي وكان تحت إبطه. قال حميد الارقط في ضيف له اكثر من الطعام حتى منعه ذلك من الكلام [٥] :-

اتانا وما دنا سحبان وائل ... بيانا وعلما بالذي هو قائل
فما زال منه اللقم حتى كأنه ... من العي لما أن تلكم باقل
يقول وقد القى المراسي للقرى ... ابن لمي ما للحجاج بالناس فاعل
يدلل كفاة ويحدر حلقه ... إلى البطن ما هنمت عليه الانامل
فقلت لعمري ما لهذا طرقتنا ... فكل وداع الارجاف ما انت اكل

مجمع الامثال ٤٣/٢

٢٨ ـ اغدر من قيس بن عاصم [٥]

---

[١] جمهرة الامثال ٣٤/٢ ، مجمع الامثال ٥٠/٢ ، المستقصى ٢٥٤/١ ، ثمثال الامثال ٢٣٣/١ .

[٢] هو نصر بن دهمان الغطفاني ، معمر جاهلي ، ساد غطفان ، يقال انه عمر مائه وتسعين سنة . ينظر (المعمرون والوصايا ٦٣) .

[٣] الشعر في المعمرين لسلمه بن الخرشب الانماري مع اختلاف في الروايه والاول في لسان العرب (هند) لسلمه .

[٤] جمهرة الامثال ٧٢/٢ ، الدرة الفاخرة ٣١١/١ ، المستقصى ٢٥٦/١ .

[٥] الابيات له في لسان العرب وتاج العروس (بقل) ، والاول والثالث والخامس له في العقد الفريد ١٨٧/٦ ، ٣٠٢ ، والاول والثاني له في ثمار القلوب ١٠٢ ، والاول والخامس نسبا لحميد بن ثور الهلالي ، وهما في ديوانه ١١٧ ، والبيان والتبين ٦/١ . وحميد الارقط شاعر اسلامي من شعراء الدوله الاموية كان معاصرا للحجاج كما في خزانه الادب ٤٥٤/٢ .

[٥] الدرة الفاخرة ٣٢٤/١ ، جمهرة الامثال ٨٧/٢ ، المستقصى ٢٥٩/١ ، وقيس بن عاصم هو ابو علي قيس بن عاصم المنقري التميمي ، شاعر فارس شجاع كان سيد في الجاهليه . ينظر الاغاني ١٤٣/١٢ ، الاصابه ٧١٨٨ .

كان من اغدر العرب (وذلك) انه جاورة رجل تاجر فربطه واخذ متاعه وشرب خمرة وسكر حتى جعل يتناول النجم ويقول [١]:-

وتساجر فاجر جاء الاله به كأن لحيته أذناب أجمال

مجمع الامثال ٢/٦٥ـ٦٦

٢٩- اغدر من عتبة بن الحارث [٢]

نزل به أنيس بن مرة بن مرداس السلمي في صرم من بني سليم ، فشد على اموالهم فاخذها ، وربط رحالهم حتى افتدوا ، فقال عباس بن مرداس أخو أنيس [٣] :-

كثر الضجاج وما سمعت بغادر كعتيبة بن الحارث بن شهاب

جللت حنظلة الدناءة كلها ودنست أخر هذه الاحقاب

الدرة الفاخرة ١/٣٢٤

٣٠ـ اغلى فداء من حاجب بن زرارة

واغلى فداء من من بسطام بن قيس [٤]

(هما) اغلى عكاظي فداء . كان فداؤهما فيما يقول المقلل مائتي بعير ، وفيما يقول المكثر اربعمائه بعير.

الدرة الفاخرة ١/٦٦ ، مجمع الامثال ١/٣٢٥ .

٣١ - اغوى من غوغاء الجراد [٥]

الغوغاء : شيء شبيه بالبعوض، ألا انه لايعض ولا يؤذي

مجمع الامثال ٢/٦٥

---

[١] البيت والخبر في الاغاني ١٤/٧٥ ، ومع بيت اخر في العقد الفريد ٦/٣٤٦ .

[٢] جمهرة الامثال ٢/٨٧ ، مجمع الامثال ٢/٦٦ ، المستقصى ١/٢٥٨ ، وعتيبه هو عتيبه بن الحارث بن شهاب بن عبد قيس بن الكباس بن جعفر بن ثعلبه بن يربوع فارس بني تميم . ينظر الاغاني ١٤/٢٧ جمهرة انساب العرب ٢٢٤ .

[٣] الديوان ٣٦ .

[٤] جمهرة الامثال ٢/٨٨ ، المستقصى ١/٢٦٣ ، حاجب وهو حاجب بن زرارة بن عدس بن زيد بن عبدالله بن دارم التميمي ، كان من رؤساء يوم جبله ، وكان يوم جبله قبل الاسلام باربعين سنة ، وهو عام ولد النبي (ص) وقد عاش حاجب الى ان وفد على الرسول (ص) وبعثه على صدقات بني تميم ، وهو الذي رهن قوسه عند كسرى على مال عظيم ووفى به ، ينظر جمهرة انساب العرب ٢٣٢ ، الاصابه ١٣٥٥ . وبسطام بن قيس بن مسعود الشيباني ، سيد شيبان . ومن اشهر فرسان العرب في الجاهليه . ادرك الاسلام ولم يسلم ، قتله عاصم بن خليفه يوم الشقيقه ينظر جمهرة انساب العرب ٢٢٦ .

[٥] جمهرة الامثال ٢/٨٥ .

٣٢ - افرس من بسطام [١]

هو بسطام بن قيس الشيباني فارس بكر بن وائل أو بسطام من اسماء العجم عرفوة بكسر الباء . حدثني الاصمعي قال : اخبرني خلف الاحمر أن عوانه بن الحكم روى أن عبد الملك بن مروان سأل يوما عن أشجع العرب فقيل عمرو بن معد بن يكرب وهو الذي يقول [٢]

فجاشت الي النفس اول مرة وردت على مكروهها فاستقرت

قالوا فعمرو بن الاطنابه ، فقال : كيف وهو الذي يقول [٣]

وقولي كلما جشأت وجاشت مكانك تحمدي او تستريحي

قالوا فعامر بن الطفيل، قال: كيف وهو الذي يقول: -[٤]

اقول لنفس لايجاد بمثلها اقلي قراحا انني غير مدبر

قالوا فمن اشجعهم عند امير المؤمنين ؟ قال : اربعه : عباس بن مرداس السلمي وقيس بن الخطيم الاوسي وعنترة بن شداد العبسي.ورجل من بني مزينة ؛ أما عباس فلقوله [٥]

اشد على الكتيبة لاأبالي افيها كان حتفي ام سواها

واما قيس الخطيم فلقوله [٦]

واني لدى الحرب العوان موكل بتقديم نفس لااريد بقاءها

واما عنترة بن شداد فلقوله [٧]

---

[١] جمهرة الامثال ١٠٩/٢ ، الوسيط في الامثال ٧٢ وفيه ((افر من بسطام)؟ وهو وهم من المحقق .

[٢] الديوان ٥٤ ، عمرو بن معد يكرب الزبيدي ، فارس اليمن ، صاحب الصمصامة وهو سيفه ، مخضرم . ادرك الاسلام واسلم وشارك في حرب الفتوح ت ٢١هـ . ينظر الشعر والشعراء ٣٧٢ ، الاغاني ٢٠٨/١٥ .

[٣] البيت ضمن اربعه ابيات له في الحيوان ٤٢٥/٦ ، عيون الاخبار ١٢٦/١ ، امالي القالي ٢٥٨/١ ، سمط اللالئ ٥٧٤ . وعمرو بن الاطنابه : هو عمرو بن عامر بن زيد مناة بن مالك الاغر بن ثعلبه الخزرجي ، والاطنابه امه ، واسمها يعني سير الحزام ، شاعر فارس جاهلي ، كان يلقب بملك الحجاز ينظر معجم الشعراء ٩ ، الاغاني ١١٦/١١ ، الكامل في التاريخ ٥٦٤/١ .

[٤] الديوان ٣٢، وعامر هو عامر بن الطفيل بن مالك بن جعفر بن كلاب بن ربيعه، شاعر فارس سيد. وهو ابن عم الشاعر لبيد بن ربيعه. كان عميقا لا ولد له، اصيبت عينه بطعنة رمح يوم (فيف الريح). ادرك الاسلام و لم يسلم، اتفق مع اربد بن جزء - اخي لبيد الشاعر لامه - على قتل النبي - صلى الله عليه واله وسلم - فحال الله بينهما وبين ذلك، مات منصرفاً من النبي - صلى الله عليه واله وسلم - بعد ان اصيب بغدة في رقبته. ينظر الشعر والشعراء ١٥٥، جمهرة انساب العرب ٢٨٥، امالي السهيلي ١٢١.

[٥] الديوان ١١١ ، وعباس هو عباس بن مرداس السلمي ، امه الخنساء الشاعرة ، كان سيدا في قومه من كلا طرفيه وهو ممن حرم الخمرة على نفسه في الجاهليه ، ادرك الاسلام واسلم قبل فتح مكه . وهو من المؤلفه قلوبهم . ينظر الطبقات الكبرى ٢٧١/٤ الاستيعاب ٨١٧/٢ ، سمط اللالئ ٣٢/١ ، خزانه الادب ١٥٢/١-١٥٣ .

[٦] الديوان ٤٩ ، وقيس هو ابو يزيد قيس بن الخطيم بن عدي بن عمرو بن سواد الاوسي . فارس شاعر جاهلي . ادرك الاسلام و لم يسلم ، اسلمت زوجه حواء بنت يزيد . قتل قبل الهجرة . ينظر المحبر ٢٣٢ ، الاغاني (ثقافه) ١٠/٣ ، معجم الشعراء ١٩٦ ، شرح التصحيف ٤٤١ ، شرح درة الغواص ٢٣٩ .

[٧] الديوان٣٢، وعنترة هو عنترة بن شداد العبسي . كان ابن امه اظهر شجاعه فائقه في حرب داحس والغبراء ، فالحقه ابوة في نسبه . ينظر الاغاني (دار) ٢٣٧/٨ ، جمهرة انساب العرب ٢٩٠-٢٩١ ، شرح شواهد المغني ١٦٤ خزانه الادب ١٢٨/١-١٢٩ .

اذ يتقون الأسنة لم أخم عنها ولكني تضايق مقدمي

واما المزني فلقوله [١]

دعوت بني حقافة فاستجابوا فقلت ردوا فقد طاب الورود

الدرة الفاخرة ١/٣٣٣-٣٣٤

٣٣ . أفرس من سم الفرسان [٢]

عن ابي عمرو المدني . أن العرب كانت تقول : لو أن القمر سقط من السماء مالتقفه غير عتيبه لثقافته .

الدرة الفاخرة ١/٣٣٢

٣٤ - أقرى من أكل الخبز [٣]

(دخل) هوذة بن علي الحنفي دخل على كسرى ابرويز فقال له : أي اولادك احب اليك ، فقال : الصغير حتى يكبر والغائب يقدم والمريض حتى يبرا ، قال : ما غذاؤك ببلدك ؟ قال : الخبز ، فقال : كسرى : هذا عقل الخبز لاعقل اللبن والتمر ، فصار الخبز عندهم ممدوحا.

مجمع الامثال ٢/١٢٨

٣٥ اقرش من المجبرين [٤]

(كانوا) اربعه رجال من قريش ن وهم اولاد عبد مناف بن قصي ، اولهم هاشم ثم عبد شمس ثم نوفل ثم المطلب ، بنو عبد مناف سادوا بعد ابيهم ، لم يسقط لهم نجم ، جبر الله بهم قريشا ، فسموا المجبرين ، وذلك انهم وفدوا على الملوك بتجارتهم واخذوا منهم لقريش العصم ، واخذ لهم هاشم حبلا من ملوك الشام، حتى اختلفوا بذلك السبب إلى ارض الشام واطراف الروم ، واخذ لهم عبد شمس حبلا من النجاشي الاكبر حتى اختلفوا بذلك السبب إلى ارض الحبشه ، واخذ لهم نوفل حبلا من ملوك الفرس ، حتى اختلفوا بذلك السبب إلى ارض العراق وبلاد فارس ، واخذ لهم المطلب حبلا من ملوك حمير ، حتى اختلفوا بذلك السبب إلى بلاد اليمن . فاما القرش فهو الجمع من التجارة ، والتقرش : التجمع ومن هذا سميت قريش قريشا .

الدرة الفاخرة ٢/٣٥٥ ، مجمع الامثال ٢/١٢٧.

٣٦- الاده فلاده [٥]

---

[١] لم اعثر عليه .

[٢] جمهرة الامثال ٢/١٠٨ ، مجمع الامثال ٢/٨٦ ، المستقصى ١/٢٦٩ . وسم الفرسان هو عتيبه بن الحارث بن شهاب .

[٣] جمهرة الامثال ٢/١٣٤ ، المستقصى ١/٢٨٠ .

[٤] جمهرة الامثال ٢/١٣٣

[٥] جمهرة الامثال ١/٩٤ ، مجمع الامثال ١/٤٥ .

(قال) رؤبه : [١]

وقول الاده فلا ده

يقول أن لم تترك هذا اليوم فلا تتركه ابدا ، وان لم يكن ذاك الآن لم يكن ابدا .

فصل المقال ٣٤٩.

٣٧ - امر لاينادى وليده [٢]

أي هو يوم امر عظيم لاينادي فيه الصغار ، وانما ينادي فيه الجلة الكبار .

الفاخر ١٢.

٣٨ - أن الشقي راكب البراجم

لما بلغ عمرو بن المنذر [٣] موت زرارة [٤] غزا بني دارم ، وقد كان حلف ليقتلن منهم مائه ، فجاء حتى اناخ على اوارة ، وقد تذروا به ففروا فاقام حتى قتل تسعة وتسعين ، فجاء رجل من البراجم شاعر ليمدحه فقتله ليوفي نذرة ، وليتم به المائة ، ثم قال : أن الشقي راكب البراجم فذهبت مثلا ، وقال الاعشى [٥] :-

وتكون في السلف الوا زي منقرا وبني زراره

بنـــاء قـــوم قتـــلوا يوم القصيبه أو اواره

وقال جرير ينعى ذلك عليهم [٦]

اين الذي بسيف عمرو قتلوا ام اين اسعد فيكم المسترضع

النقائض ٦٥٤/٢

٣٩ ـ اهلك من ترهات البابس [٧]

مثل من امثال بني تميم وذلك لأن لغتهم أن يقولوا هلكت الشيء بمعنى اهلكته [٨] ، ويدل على ذلك قول العجاج وهو تميمي [٩]

ومهمه هالك من تعرجا

---

[١] الديوان ٨٦ ، وينظر تعليق ابي عبيدة على الشظر في مجاز القران ١٠٦/١.

[٢] امثال ابي عكرمه ٣٢ ، الزاهر ٤٢٦/١ ، فصل المقال ٤٧١ وفيه ((القوم في امر لاينادي وليده))

[٣] عمرو بن المنذر هو عمرو بن هند ملك الحيرة ، لقب بالمحرف في يوم اوارة ، ينظر الاشتقاق ٢٨٣ ، سرح العيون ٢٤٠ ، جمهرة انساب العرب ٤٠٠ .

[٤] زرارة هو زرارة بن عدس بن زيد بن عبدالله بن دارم ، وفيه بيت تميم ، وهو ابو حاجم ولقيط ومعبد . ينظر جمهرة انساب العرب ٢٣٢ .

[٥] الديوان ٨٠ .

[٦] الديوان ٣٤٩ .

[٧] الفاخر ١٠٣ وفيه ((اخذنا في ترهات البابس)) جمهرة الامثال ٣٨٤/٢ . وقد ذكر كلام ابي عبيدة دون ان يشير اليه .

[٨] ينظر لسان العرب (هلك) .

[٩] الديوان ٣٦٧ .

أي مهلك من تعرج الدرة الفاخرة ٢/٤٣٣

٤٠ ـ اهلك والليل [١]

قلت لاعرابي : ما اسح الغيث ؟ قال : مالقحته الجنوب ومرته الصبا ونتجته الشمال ثم قال : اهلك والليل ، ما يرى ألا انه قد أخذه .

مجالس ثعلب ٢٩٦

٤١ - أوغل من الطفيلي [٢]

طفيلي : منسوب إلى طفيل بن زلال ، رجل من اهل مكه [٣] من بني عبدالله بن غطفان ، كان يأتي الولائم من غير أن يدعى اليها ، وكان يقال له طفيل الاعراس والعرائس ، وكان يقول وددت أن الكوفه بركة مصهرجة فلا يخفى علي منها شيء ، وكان هو اول من فعل ذلك فاما العرب (بالباديه) [٤] فانها تسمي الذي يجيء إلى الطعام لم يدع اليه الوارش . وقال الراجز [٥]

ولا تزل ورش تأتينا مهر كلات ومهر كلينا

فاذا كام يفعل ذلك على الشراب فهو الواغل . وقال امرؤ القيس [٦]

فاليوم اشرب غير مستحقب اثما من الله ولا واغل

الفاخر ٧٧ .

٤٢ - اوفى من فكيهة [٧]

اغار السليك على بني عوارة . بطن من بني مالك بن صنبيعه [٨] فلم يظفر منهم بفائده وارادوا مثاورته [٩] ، فقال شيخ منهم : انه اذا عدا لم يعلق به شيء ، فدعوه حتى يرد الماء فاذا شرب ثقل فلم يستطع العدو وظفرتم به ، فامهلوه حتى ورد الماء فشرب ثم بادروة فلم علم انه مأخوذ بقاتلهم وقصد لادنى بيوتهم ، حتى ولج على امراة منهم يقال لها فكيهة فاستجار بها ،

---

[١] مجمع الامثال ١/٤٦ ومعنى المثل : اذكر اهلك وبعدهم عنكواذكر الليل وظلمته . وينظر عن خبر المثل الازمنه والامكنه ٢/١٣٤ ، صفة السحاب ٣٤ .

[٢] مجمع الامثال ١/٤٤١ ، ٢/٣٨٠ ، لسان العرب (طفل) .

[٣] في مجمع الامثال ٢/٣٨٠ ، من اهل الكوفه ، وهو الراجح بحسب قوله في المثل اعلاه ((وددت ان الكوفه .....))

[٤] زياده من مجمع الامثال ٢/٣٨٠ .

[٥] لم اقف عليه .

[٦] الديوان ١٢٢ .

[٧] المحبر ٤٣٣ ، الدرة الفاخرة ٢/٤١٩ ـ ٤٢٠ ، المستقصى ٢/٤٣٨ .

[٨] ابن مالك بن صنبيعة هم من بطون بكر بن وائل ، ينظر جمهرة انساب العرب ٣١٩ .

[٩] ثاوره مثاورة : وثب كل منهما على الاخر .

فمنعته ، وجعلته تحت درعها ، واخترطت السيف وقامت دونه ، فكاثروها فكشفت خمارها عن شعرها وصاحت باخوتها فجاؤوها ودفعوا عنه حتى نجا من القتل ، وقال السليك في ذلك [١]

لعمرو ابيك والانباء تنمي ... لنعم الجار اخت بني عوارا
عنيت بها فكيهة حين قامت ... لنصل السيف فانتزعوا الخمارا
من الخفرات لم تفضح اخاها ... ولم ترفع لوالدها شنارا

تمثال الامثال ١/٣٤٥

حرف الباء

٤٣ ـ بالساعدين تبطش الكفان[٢]

أي انما اقوى على ما اريد بالمقدرة و السعة و ليس ذلك عندي .

مجمع الامثال ١ / ٩٥

❖ ❖ ❖

حرف الجيم

٤٤ ـ جاء البضح والريح[٣]

يقال ذلك في موضع التكثير ، و الضح : البراز الظاهر

جمهرة الامثال ١ / ٣٢١

❖ ❖ ❖

٤٥ ـ جاءوا على بكرة ابيهم[٤]

معناها جاءوا بعضهم في اثر بعض ، و ليس هناك بكرة .

الفاخر ٢٥

❖ ❖ ❖

٤٦ ـ جرحه حيث لا يضع الراقي انفه [٥]

أي لا دواء له .

فصل المقال ٤٧٨

❖ ❖ ❖

---

(١) المرجع نفسه ٣٤

(٢) جمهرة الامثال ١ / ٢١٥ وفية ((بالساعد تبطش الكف))

(٣) مجمع الامثال ١/ ١٦١، لسان العرب (ضحح)

(٤) امثال ابي عكرمة ١٠١، جمهرة الامثال ١ / ٤٤٦، التمثيل والمحاضرة حياة الحيوان ١/ ١٩٥، نهاية الارب ٣/ ٢٥، لسان العرب (بكر).

(٥) مجمع الامثال ١ / ١٦٠ .

حرف الحاء

٤٧ - حدا حدا ورائك بندقة [١]

يراد بذلك الحدا الذي يطير و هو جمع حداة اسقطوا الهمزة ، انما هو من لعب الصبيان .

الفاخر ٤٦

❖ ❖ ❖

٤٨ - حكمك مسمطا [٢]

كان كذاب الحرمازي [٣] يمدح فيعطى الشاة و القعود ، فقال : دلوني على رجل جواد اذا امتدحته زعب لي ، أي اكثر عطيتي ، فدل على المنذر بن الجارود [٤] ، فقال [٥] :-

يا بن المعلى احجفت احدى الكبر داهية الدهر و صماء الغبر
قد أزفت أن لم تغير بغير أن لم تداركها باغلاء الخطر
انت لها منذر من بين البشر انت لها اذ عجزت عنها مضر
أن الجياد الظالعات في الغدر اليك اشكو حاجتي و مغتقر
و مقعد السائل مطروق النظر

فقال له المنذر : انا لها ((حكمك مسمطا)) فقال له : مائة ، فقال تغدو عليها غدا ، فظن انه لا يعلم انه يسال مائة ناقه ، فقال له : اجعلها بيضا ، فقال له المنذر : تبا لك سائر اليوم ، لك مائه و مائه ، حتى انقطع نفسه فقيل له : كم عد لك ، قال : ثلاثمائة ، فضحكوا منه ، فقال لعنكم الله لقد قترتم علي حتى ظننت انه لا عدد اكثر من ثلاثمائه .

جمهرة الامثال ١ / ٤٥٠ ـ ٤٥١

❖ ❖ ❖

حرف الخاء

---

[١] الاشتقاق ٢٤٤ ، مجمع الامثال ١ / ٢٠١ .

[٢] مجمع الامثال ١ / ٢١٢ .

[٣] الكذاب لقب له و هو عبد الله بن الاعور احد بني الحرماز بن مالك بن عمرو بن تميم ، عرف بهجاء قومه : ينظر الشعر و الشعراء ٦٦٥ ، المؤتلف و المختلف ١٧٠ .

[٤] المنذر بن الجارود بن حنش بن المعلى ، سيد عبد القيس ، ولي اصطخر للامام علي بن ابي طالب – عليه السلام – و ولاه عبيدالله بن زياد الهند في امرة يزيد بن معاويه ، فمات هناك سنة ٦١ هـ ينظر الاستقاق ، جمهرة انساب العرب ٢٩٦ .

[٥] الابيات في مجمع الامثال ١ / ٢١٢ .

٤٩ - خش ذؤالة بالحبالة [١]

انما يقول هذا من يامر بالبريق و الايعاد . قال الشاعر [٢] :

لي كل يـوم من ذؤالة ضغث يزيد على ابالة
فلأحشأنـك مشقصا أوسـا أديس من الهبالة

مجمع الامثال ١ / ٢٣٢

٥٠ ـ خلا لك الجو فبيضي واصفري [٣]

و هذا المثل يروى عن ابن العباس ، انه قال للزبير حين خرج الحسين بن علي (عليه السلام) إلى العراق ، فلقي ابن عباس ابن الزبير ، فقال : ((خلا لك الجو فبيضي و اصفري)) هذا حسين يخرج إلى العراق و يخلي لك الحجاز .

فصل المقال ٣٦٣ ـ ٣٦٤

❖ ❖ ❖

٥١ ـ الخيل تجري على مساويها [٤]

(أي) و أن كانت بها اوصاب ، فان كرمها مع هذا يحملها على الجري ، فكذلك الحر من الرجال يحمي على ما فيه من علة .

فصل المقال ١٥٨ ـ ١٥٩

❖ ❖ ❖

حرف الدال

٥٢ ـ دقك بالمنحار حب الفلفل [٥]

فصل المقال ٤٣٤

❖ ❖ ❖

٥٣ - ده درين و سعد اليقين [٦]

---

[١] فصل المقال ٤٤٩ .

[٢] لم اهتد اليه .

[٣] جمهرة الامثال ١/ ٤٢٢، مجمع الامثال ١/٢٣٩

[٤] م.ن ١/٤١٤، م.ن ١/ ٢٣٨

[٥] مجمع الامثال ١/ ٢٦٥ وفيه ((.... حب القلقل))

[٦] الدرة الفاخرة ٢/ ٥٠٦، جمهرة الامثال ١/ ٤٤٨، فصل المقال ١٠٨، ومعنى المثل باطل بباطل، ينظر ما قاله العلماء العرب في اصل المثل ومعناه في مجمع الامثال ١/ ٢٦٦.

ده درين : انما تركوا منها نون القين موقوفه ، و لم ينونوا سعدا في هذا الموضع و نصبوا ده درين على اضمار فعل ينصبه ، و هو اعني . و بعضهم يقولون ((دهدري)) بغير نون الاثنين و معناه عندهم الباطل .

مجمع الامثال ١ /٢٦٧

❖ ❖ ❖

حرف الذال

٥٤ . ذليل عاذ بقرملة[1]

القرملة : نبات ضعيف يضرب ذلك مثلا للرجل الذليل الضعيف يستجير من هو اضعف منه .

النقائض ٢ / ٨٩٤

❖ ❖ ❖

حرف الراء

٥٥ - رب صلف تحت الراعدة[2]

و ذلك اذا كان رعد بلا مطر ، و يضرب مثلا للذي يتكلم بلا فعل .

النقائض ٢ / ٥٩٤

❖ ❖ ❖

حرف الشين

٥٦ - شنشنة أعرفها من اخزم [3]

من امثالهم في التشبيه

فصل المقال ٢١٩

❖ ❖ ❖

حرف الضاد

٥٧ . صبرا على مجارم الكرام

(قاله يسار) و كان من حديثه ، انه كان عبدا لبني غدانة ، فاراد مولاته على نفسها ، فنهته مرة بعد اخرى ، فلما ابى ألا طلبها اطمعته في نفسها و واعدته أن ياتيها ليلا ، فاخبر بذلك عبدا كان يرعى معه ، فقال له صاحبه : يا يسار كل من لحم الحوار و اشرب لبن الغزار و اياك و

---

[1] جمهرة الامثال ١/ ٤٦٦، مجمع الامثال ١/ ٢٧٩.

[2] جمهرة الأمثال ١/ ٤٨٧، فصل المقال ٤٣، مجمع الإمثال ١/٢٩٤

[3] الحقة و البررة ٣٥٨ ، الاشتقاق ٢٩ ، ٣٩١ ، جمهرة الامثال ١ / ٥٤١ ، مجمع الامثال ١ / ٣٦١ .

بنات الاحرار ، فلم يسمع منه ، و اتى مولاته لوعدها ، و قد اعدت له موسى ،فلما دخل عليها ، قالت اني اريد أن ادخنك فانت منتن الريح ، قال افعلي ما بدا لك ، ثم ادخلت تحته مجمره و قبضت على مذاكيره فبترتها ، فلما وجد حر الحديد ، قال : صبرا على مجامر الكرام ، فذهبت مثلا.

النقائض ٢ / ٨١٦

٥٨ ـ الصبي اعلم بمصغي فيه[١]

بالصاد غير معجمه ، من صغى يصغي اذا مال .

مجمع الامثال ١ / ٣٩٦

❖ ❖ ❖

٥٩ ـ صمي ابنت الجبل مهما يقل تقل[٢]

يضرب مثلا للامعة الذليل ، أي انك تابع لغيرك .

مجمع الامثال ١/ ٣٩

❖ ❖ ❖

٦٠ ـ الصيف ضيعت اللبف[٣]

اصل هذا المثل كان ، أن دختنوس بنت لقيط بن زرارة كانت تحت عمرو بن عدس ، و كان شيخا ابرص ، فوضع راسه ذات يوم في حجرها و اغفى فسال لعابه ، فانتبه فالفى دختنوس تؤفف أي تقول : اف اف ، فقال : ايسرك أن افارقك قالت : نعم فطلقها فنكحت فتى ذا جمال و شباب من بني زرارة . ثم أن بكر وائل اغارت على بني دارم ، فنبهت دختنوس زوجها من النوم ، و قالت الغارة الغارة : فجعل يقول : إلغارة الغارة و يضرط حتى مات ، فقالوا : ((هذا هو المنزوف ضرطا)) فذهبت مثلا ، و اخذوا دختنوس سبيه فادركهم الحي ، فقتل عمرو بن عدس ثلاثة منهم أو كان في السرعان ، فتنقذ منهم دختنوس ، و جهلها امامه

و هو يقول :

أي حليليك وجدت خيرا ---------- [٤]

ام الذي ياتي العدو سيرا

---

[١] التمثيل والمحاضرة ٢١٩ وفيه "الصبي اعلم بمضغ فيه"

[٢] جمهرة الامثال ١/ ٥٧٨، فصل المقال ٤٧٤

[٣] الفاخر ١١١، جمهرة الامثال ١/ ٥٧٥، فصل المقال ٣٥٧' الوسيط في الامثال ٤٨.

[٤] حذفناه لفحشه .

وردها إلى اهلها ، فتزوجت بشاب أخر منهم ، ثم انهم اجدبوا فبعثت دختنوس إلى عمرو تطلب حلوبه ، فقالوا عمرو : ((الصيف ضعيت اللبن)) فذهبت مثلا ، فقالت حين سمعت ذلك ، و ضربت على منكب زوجها : ((هذا و مذقة خير)) أي هذا مع قلة ذات يده خير لي ،فذهبت مثلا

الدرة الفاخرة ١ / ١١٠ ـ ١١١

❖ ❖ ❖

حرف العين

٦١ ـ عادت لعنزها لميس[1]

العنز : هو الاصل و كذلك العكر ، يضرب للذي يرجع إلى الخلق كان تركه .

فصل المقال ٣٩٧ ـ ٣٩٨

❖ ❖ ❖

٦٢ - على اهلها دلت براقش [2]

من الامثال في جلب الشؤم و الحين ، و براقش اسم كلبة نبحت على جيش مروا ولم يشعروا بالحي الذي فيهم الكلبة ، فلما سمعوا نباحها علموا أن اهلها هناك فعطفوا عليهم فاستباحوهم فذهبت مثلا .

فصل المقال ٤٦٠

٦٣ ـ عند جفينة الخبر اليقين [3]

كان ناس من بطن من قضاعة يقال لهم بنو سلامان بن سعد بن زيد بن الحاف بن قضاعة ، و بنو سلامان اخوة عذرة بن سعد ، و كانوا حلفاء لبني صرمة بن مرة نزولا فيهم ، و كان الحرقة ، و هم بنو حميس بن عامر بن جهينة حلفاء لبني سهم بن مرة ، و كانوا قوما يرمون بالنبل رميا شديدا ، فسموا الحرقة من شدة قتالهم ، و كانوا نزولا في بني سهم بن مرة و كان في بني مرة تاجر يقال له جفينه بن ابي حمل من اهل تيماء ، و كأن في بني سهل يهودي من اهل وادي القرى يقال له غصين بن حي ، و كانا تاجرين في الخمر ، و كان بنو جوشن ـ اهل بيت من عبد الله بن غطفان ـ جيرانا لبني صرمة ، و كانوا يتشاءم بهم ، ففقدوا منهم رجلا ، يقال له

---

[1] جمهرة الامثال ٢/ ٤٩

[2] البيان و التبيين ١ / ٢٦٩ ، الحيوان ١ / ٢٦٠ ، الفاخر ٣٦٣ ، العقد الفريد ٣ /٥٤ ، لسان العرب (براقش) ، و عند بعضهم ان براقش امراة لقمان بن عاد ، و كان لا يطعم لحوم الابل ، فاطعمته براقش من لحوم ابل احوجها . فنحر ابلهم ثم قتلهم عليها فقيل : على اهلها تجني براقش .

[3] الفاخر ١٢٦ ، جمهرة اللغة ٣ / ٨٠ ، جمهرة الامثال ٢ /٤٤ ، الوسيط في الامثال ١٢٠ ، لسان العرب (جفن) و (جهن) ، تمثال الامثال ٢ / ٤٧٥ – ٤٧٦ .

خصيلة كان يقطع الطريق وحده ، و كانت اخته و اخواته يسالون الناس عنه ، و ينشدونهه في كل موسم و مجلس ، فجلس ذات يوم اخ لذلك المفقود الجوشني في بيت غصين بن حي جار بني سهم يبتاع خمرا ، فينهاهما بشربان اذ مرت اخت المفقود تسال عن اخيها خصيلة فقال غصين : -

تسال عن اخيها كل ركب و عند جفينة الخبر اليقين

فارسلها مثلا يعني بجفينه نفسه ، فحفظ الجوشني هذا البيت ثم اثاره من الغد فقال له : نشدتك الله و دينك ، هل تعلم لاخي علما فقال له : لا و ديني لا اعلم ، فلما مضى اخو المفقود تمثل : -

لعرمك ما ضلت ضلال ابن جوشن حصاة بليل القيت وسط جندل

اراد أن تلك الحصاة يجوز أن توجد و أن هذا لا يوجد ابدا ، فلما سمع الجوشني ذلك تركه ، حتى اذا امسى اتاه فقتله و قال الجوشني : -

طعنت وقد كان الظلام يجنني حصين بن حي في جواريني سهم

الاغاني (بولاق) ١٢ / ١٢٣ ـ ١٢٤

❖ ❖ ❖

٦٤. عير بعير و زيادة عشر [١]

هذا مثل لاهل الشام ليس يتكلم به غيرهم ، و اصل هذا أن خلفاءهم كلما مات منهم واحد و قام أخر زادهم عشرة في اعطياتهم ، فكانوا يقولون عند ذاك هذا ، و المراد بالعير ها هنا السيد .

مجمع الامثال ٢ / ١٣

حرف الغين

٦٥. غنظوك غنظ جرادة العيار [٢]

هو أن يشرف الرجل على الموت و يلفت منه

مجمع الامثال ٢ / ٦١

❖ ❖ ❖

حرف الفاء

٦٦. فهالفيك [١]

---

[١] جمهرة الامثال ١ / ٤٨٩ .

[٢] لم اعثر عليه .

اصله : انه يريد جعل الله تعالى بغيك الارض ، كما يقال بغيك الحجر و بغيك الاثلب ، و معناها الخيبة لك .

مجمع الامثال ٢ /٧١

❖ ❖ ❖

٦٧. فتل في ذروته [٢]

الذروه اعلى السنام ، و اعلى كل شيء ، و اصله فتل الذروة في البعير ، هو أن يخدعه صاحبه و يتلطف له بفتل اعلى سنامه عكا ليسكن اليه فيتسلق بالزمام عليه .

مجمع الامثال ٢ /٦٩

٦٨. فلان لا يملك طرفيه [٣]

أي استه و فمه اذا شرب الدواء أو سكر

الدرة ٢ / ٥٣٢

❖ ❖ ❖

حرف القاف

٦٩. قد انصف القاره من راماها [٤]

النقائض ٢ /٧١٩

❖ ❖ ❖

٧٠. قد ترهيا القوم [٥]

ترهيأ الرجل في امره ، اذا هم به ثم أمسك و هو يريد أن يفعله ، و اصل قولهم ((ترهيا الجمل)) هو أن يكزن احد العدلين أثقل من الاخر ، و اذا كان كذلك ظهر اضطرابهما ، فصار مثلا لفقد الاستقامه .

مجمع الامثال ٢ / ١٠٩

❖ ❖ ❖

٧١ - قد حيل بن العير و النزوان [٦]

---

[١] جمهرة الامثال ٢ /٩٠ ، فصل المقال ٩٧ ، الوسيط في الامثال ١٣٣ .

[٢] جمهرة الامثال ٢ /٩٨ .

[٣]

[٤] الفاخر ١٤٠ ، مجمع الامثال ٢ /١٠٠ ، المستقصى ٢ /١٨٨ .

[٥] فصل المقال ٤٢٢ .

[٦] اسماء المغتالين ٢١٧ .

(قاله صخر اخو الخنساء بعد أن طعن) فمرض زمانا حتى ملته امراته و كان يكرمها ، فمر بها رجل و هي قائمة ، و كانت ذات خلق و ادراك ، فقال لها : يباع الكفل ، فقالت : نعم عما قليل ، و كان ذلك يسمعه صخر ، فقال : أما و الله لئن قدرت لاقد منك قلبي ، ثم قال لها : ناوليني السيف انظر اليه هل تقله يدي ، فناولته فاذا هو لا يقله فقال : - [1]

ارى ام صخر لا تمل عيادتي ... وملت سليمي مضجعي و مكاني
فاي امرئ ساوى بام حليلة ... فلا عاش الا في شقا و هوان
اهم بامر الحزم لو استطيعه ... وقد حيل بين العير و النزوان
و ما كنت اخشى أن اكون خبازة ... عليك و من يغشر بالحدثان
فالموت خير من حياة كانها ... معرس يعسوب بارض سنان
لعمري لقد نبهت من كان نائما ... واسمعت من كانت له اذنان

فلما طال به البلاء ، و قد نتات قطعة من جنبه مثل اللبد في موضع الطعنه ، قيل له : لو قطعتها لرجونا أن تبرا فقال شانكم ، و اشفق عليه قوم فنهوه فابى فاخذوا شفرة فقطعوا ذلك الموضع ، فيئس من نفسه و قال : [2]

اجارتنا أن الحتوف تنوب ... على الناس كل المخطئين تصيب
اجارتنا أن تسالني فانني ... مقيم ـ لعمري ـ ما اقام عسيب
كاني و قد ادنوا لخر شفارهم ... من الصبر دامي الصفحتين نكيب

ثم مات فدفن إلى جنب عسيب ، و هو جبل يقرب من المدينه و قبره معلم هناك .
مجمع الامثال ٢ /٩٦ ـ ٩٧

٧٢ - قد قلينا صغيركم [3]

أن الصافر هو الذي يصفر بالمراة للريبة ، انما يجبن لانه وجل مخافة أن يظهر عليه
الدرة الفاخرة ١ / ١١٢

❖ ❖ ❖

---

[1] الابيات في اسماء المغتالين ٢١٧ مع تقديم و تاخير .
[2] الابيات في م . ن .
[3] مجمع الامثال ٢ /٩٨ .

٧٣ - قد ينبح الكلب القمر [١]

يضرب مثلا للذي يتعرض للشريف بعيب أو اذى

النقائض ٢ /٧١٤

❖ ❖ ❖

٧٤ - القول ما قالت حذام [٢]

فصل المقال ٤١

❖ ❖ ❖

حرف الكاف

٧٥ - كالفاخرة بحدج ربتها [٣]

اجريت الخيل للرهان يوما ، فجاء فرس فسبق فجعل رجل من النظارة يكبر و يثب من الفرح ، فقيل له : اكان الفرس لك ، قال : لا لكن اللجام لي .

مجمع الامثال ٢ / ١٣٩

٧٦ - كدمت غير مكدم [٤]

أي ليس لي متقدم في طلب الحاجة .

فصل المقال ٣٥٥

❖ ❖ ❖

٧٧ - كل الصيد في جوف الفرا [٥]

(خرج قوم) يصيدون ، فصاد احدهم ضبا و صاد الاخر يربوعا و صاد الثالث ارنبا ، فجعلوا يفخرون بما صادوا ، و جاء احدهم قد صاد جحشا فقال : كل الصيد في جوف الفرا .

فصل المقال ١١

❖ ❖ ❖

حرف اللام

---

(١)

(٢) جمهرة الامثال ٢ /١١٦ ، العقد الفريد ٣ /١٦ ، لسان العرب (حذام) .

(٣) جمهرة الامثال ٢ /١٠٠ ، فصل المقال ٥٤ ، المستقصى ٢ / ٢٠٨ ، ممثال الامثال ٢ / ٥٠٠ .

(٤) جمهرة الامثال ٢ / ١٤٩ .

(٥) جمهرة الامثال ١ / ١٦٥ .

٧٨ - لا حر بوادي عوف [١]

هو عوف بن كعب بن سعد بن زيد مناة بن تميم ، كان يقتل الاسرى و لا يقبل لهم فداء و لا يمن عليهم ، فكان الناس يجتنبون محاربته لذلك ، فدعا بعضهم إلى المناصرة عليه ، فقال : لا حر بوادي عوف فذهبت مثلا .

الوسيط ٢٠٢

٧٩ - لا يذهب العرف بين الله و الناس [٢]

بلغني أن هذا البيت في التوراة ، ذكره غير واحد عن ابي بن كعب .

تمثال الامثال ٢ / ٥٤٠

❖ ❖ ❖

٨٠ - له عرق في نبات صعده [٣]

يقال للرجل اذا ادركته خورا أو عيب

الدره الفاخرة ٢ / ٥٠٢

❖ ❖ ❖

٨١ - لولا الوئام هلك اللئام [٤]

من امثالهم في المياسرة

فصل المقال ٧٣٢

❖ ❖ ❖

٨٢ - لو لك عويت لم اعو [٥]

(معناه) لم اهتم لك ، انما اهتمامي لنفسي

مجمع الامثال ٢ / ١٧٥

❖ ❖ ❖

٨٣ - ليس هذا بعشك فادرجي [٦]

---

[١] الفاخر ٢٣٦ ، جمهرة الامثال ٢ / ٤٠٦ ، فصل المقال ١٢٩ ، ١٣٠

[٢] جمهرة الامثال ٢ /٣٨١ ، الوسيط في الامثال ٢٠٢ ، المستقصي ٢ /٢٦٨ ، و لعله من قول الحطيئة في ديوانه ٥١ .

من يفعل الخير لا يعدم جوازيه لا يذهب العرف بين الله و الناس

[٣] لسان العرب (صعد) .

[٤] جمهرة الامثال ٢ /١٨٤ .

[٥] م. ن. ٢ /١٩١ .

[٦] جمهرة الامثال ٢ / ١٩٧ ، فصل المقال ٤٠٣ ((ليس بعشك)) ، المستقصي ٢ / ٣٠٥ ، لسان العرب (درج) .

تمثال الامثال ٢ /٥٨٠

باب الميم

٨٤- ما انت بابن عذرها [١]

يقال لمن براي أو نطق ببليغ أو فعل شيئا ، ادعى انه من قبله

الدرة الفاخرة ٢/٤٩٥

٨٥- ما بالدار صافر [٢]

معناه : ما بالدار احد يصفر به

الفاخر ٢٣

٨٦-ما فيه بيع ولا مساك [٣]

أي ليس فيه سوق أن بيع ، ولا فيه خير أن أمسك .

النقائض ٢/٨٤٨

٨٧- ما كان نولك أن تفعل ذاك [٤]

النول والنوال : الصلاح . قال لبيد [٥] :-

وقفت بهن حتى قال صحبي جزعت وليس ذاك بالنوال

أي ليس ذلك بصلاح لك .

الفاخر ١٨

٨٨- ما كنت بابن نأداء [٦]

وما كنت بابن نأداء وما كنت بابن نأطان ، أي ما كنت برخو كالطين ، يقال ذلك لمن ولي امرا فقوي عليه .

الدرة الفاخرة ٢/٤٩٢

٨٩- ما يدري أي طرفيه اطول [٧]

تقول العرب للرجل الضعيف العقل ما يدري أي طرفيه اطول ، يعني لا يدري أي ابويه اكرم .

---

[١] جمهرة الامثال ٢/٣٦٩ ((هو ابو عذرها)) ، لسان العرب (عذر) .

[٢] الزاهر ٣٧١ ، جمهرة الامثال ٢/٢٤٦ .

[٣]

[٤] الفاخر ١٨٠ ، لسان العرب (نول)

[٥] الديوان ١١٠ .

[٦]

[٧] امثال ابي عكرمة ٤٠ ، جمهرة الامثال ٢/٢٣٤ ، فصل المقال ٥١٦ .

النقائض ٢/٩٦٠

٩٠- ما يعرف قبيلا من دبير[١]

الاصل في هذا فتل الخيط ، فالقبيل ما اقبل به من الفتل على الصدر ، والدبير : ما ادبره عنه.

امثال ابي عكرمة ٤٠

٩١- ما يعرف هرا من بر[٢]

اصل ذلك من الهرهرة والبربرة فالهرهرة: صوت الراعي بالضأن، والبربرة: صوته بالمعزى إلى الماء .

امثال ابي عكرمة ٤٢

٩٢- ما يليق هذا بصفري[٣]

الصفر : بفتح الفاء والصاد العقد

فصل المقال ٣٩٣

٩٣- متى كان حكم الله في كرب النخل[٤]

هذا المثل لجرير بن الخطفى بقوله لرجل من عبد القيس شاعر .

مجمع الامثال ٢/٢٨٢

٩٤- مع الخواطي سهم صائب[٥]

فصل المقال ٤٣

٩٥- من اكثر اهجر[٦]

فصل المقال ٢٨

٩٦- من دخل ظفار حمر[٧]

بعيني تكلم الحميرية

النقائض ٢/٨١٤

---

[١] الفاخر ١٩ ، اصلاح المنطق ٣١٧ ، مجمع الامثال ٢/٣٦٩ ، المزهر ١/٥٠٠ .

[٢] جمهرة الامثال ٢/٤٠٢ وفيه ((لايعرف)) ؛ فصل المقال ٥١٥ .

[٣] جمهرة الامثال ٢/٣٩١ وفيه ((لا يلتاط هذا بصفري))

[٤] جمهرة الامثال ٢/٣٦٤ والمثل من قول جرير في الديوان ٤٢٩ .

القول ولم املك سوابق عبرة متى كان حكم الله في كرب النخل

[٥] مجمع الامثال ٢/٢٩٧ .

[٦] مجمع الامثال ٢/٢٩٧ .

[٧] م . ن ٢/٣٠٦ .

حرف النون

٩٧- نزو الفرار استجهل الفرار [٨]

ادب الكاتب ٥٣٧ .

حرف الهاء

٩٨- هذا اوان فاستدي زيم [١]

كان شريح بن ضبيعه [٢] غزا اليمن في جموع جمعها من ربيعه فغنم وسبي بعد الحرب كانت بينه وبين كندة ، اسر فيها فرعان بن مهدي بن معد يكرب عم الاشعث بن قيس [٣]، واخذ على طريق مفازة فضل بهم دليلهم ، ثم هرب منهم خيفة على نفسه ، ومات فرعان في ايديهم عطشا وهلك منهم ناس كثير بالعطش ، وجعل الحطم يسوق باصحابه سوقا حثيثا حتى نجوا ووردوا الماء ، فقال رشيد [٤]

هذا اوان الشد فاشتدي زيم قد لفها الليل بسواق حطم
ليس براعي ابـــل ولا غنم ولا بجزار على ظهر وصنم
باب بقاسبها غلام كالزلـم خدلج الساقين خفاق القدم
نام الحداة وابن هند لم ينم

فلقب يومئذ الحطم لقول رشيد هذا فيه

الاغاني ١٤/٤٥-٤٦

٩٩-هم في عيش لايطير غرابة [٥]

من امثالهم في كثرة الخصب ، واصله أن الغراب اذا وقع في موضع منه لم يحتج أن يتحول إلى غيره ، وقد يضرب في الشدة ايضا .

فصل المقال ٢٧٧

١٠٠- هو الموت الاحمر [٦]

---

[٨] فصل المقال ٣٢١ .

[١] جمهرة الامثال ٢/٣٦٢ ، فصل المقال ٤٠٤ ، المستقصى ٢/٣٨٥ ، ثمثال الامثال ٢/٥٨٠ .

[٢] شريح بن ضبيعه بن شرحبيل بن عمرو بن مرشد ، لقب بالحكم ، وهو صاحب لامشركين في الردة ينظر جمهرة انساب العرب ، ٣٢ .

[٣] الاشعث بن قيس بن معد يكرب بن معاويه بن ثور الكندي اسلم وتزوج ام فروة اخت الخليفة ابي بكر الصديق (رض) ، كان في معسكر الامام علي عليه السلام في صفين .

[٤] ورد الرجز في فصل المقال ٤٠٤ ، شرح ديوان الحماسة (التبريزي) ١/١١٨ ، المرزوقي ١/١١٩ ، حماسة ابن الشجري ٣٧ ، وينظر تعليقات الميمني علي نسبة هذا الرجز في سمط اللالئ ٢/٧٢٩ هامش ٢ .

[٥] جمهرة الامثال ٢/٤٠٧ ، مجمع الامثال ٢/٣٩٣ وفيه ((هم في خير .....)).

[٦] جمهرة الامثال ١/٣٦٦ ضمن المثل ((الحسن احمر)) ، مجمع الامثال ٢/٣٠٣ وفيه ((الموت الاحمر))

هو أن يسمدر بصر الرجل من الهول ، فيرى الدنيا في عينيه حمراء سوداء (قال) ابو زبيد في صفة الاسد [١]

اذا علقت اضافير كفه راى الموت في عينيه اسودا احمرا

الفاخر ١٣٨

حرف الواو

١٠١ - ولو بقرطي مارية [٢]

هي مارية بنت ارقم بن ثعلبة بن عمرو بن جفنة [٣]

فصل المقال ٢٣٥ .

حرف الياء

١٠٢ - يا حبذا الامارة و لو على الحجارة [٤]

اول ما قيل ذلك للحجاج بن عتيق الثقفي [٥] و كان زياد ابن ابيه و لاه بناء دار الاماره بالبصرة و المسجد الجامع بها ، فظهرت له اموال و حال لم تكن ، فقيل حبذا الامارة و لو على الحجاره .

الفاخره ١٧٦

---

[١] الديوان ٤٨ ، ابو زيد هو سرملة بن المنذر بن معد بن يكرب بن حنظلة الطائي ، من المعمرين وبقي على دينه النصرانية . كان نديما للوليد بن عقبة بن معيط والي الكوفة اشتهر بوصف الاسد ، ينظر طبقات فحول الشعراء ٥٩٣/٢ ، المعمرون والوصايا ١٠٨ ، معجم الادباء ٢٠٠/١٠ ، خزانة الادب ١٩٢/٤ .

[٢] مجمع الامثال ٢٣١/١ وفيه ((خذه ولو.....))

[٣] وهي ام الحارث بن جبلة ملك غسان ، ينظر جمهرة انساب العرب ٣٧٢ .

[٤] مجمع الامثال ٢ /٤١٨ ، معجم البلدان (بصرة)

[٥] هو الحجاج بن عتيق (و يقال بن عبد الله) بن الحارث بن عوف بن وهب بن عمرو الثقفي . تزوج ام جميل بنت الافقم التي الهم بها المغيرة بن شعبة ينظر تاريخ الطبري ٤ / ٢٠٦ – ٢٠٧ ، الاصابه ١٦١٦ .

١ -القرآن الكريم
٢ - الاستيعاب في معرفة الاصحاب ـ القرطبي (ابن عبد البر - ق ٤٦٣) تحقيق علي محمد البجاوي مطبعة نهضة مصر د. ت.
٣-الاشتقاق ـ ابن دريد (ابو بكر محمد بن الحسن ت (٣٢ هـ) ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ـ مصر ١٩٥٨ م .
٤-الاصابه في تميز الصحابه ـ ابن حجر العسقلاني (احمد بن علي ت ٨٥٢ هـ) تحقيق علي محمد البجاوي ـ مطبعة نهضه مصر ١٩٧١ م .
٥-اصلاح المنطق ـ ابن السكيت (يعقوب بن اسحق ت ٢٤٤) تحقيق عبد السلام محمد هارون ـ دار المعارف بمصر ١٩٧٠ م .
٦-الاغاني ـ ابوالفرج الاصبهاني (علي بن الحسين ت ٣٥٦ هـ) طبعة بولاق . طبعة دار الكتب .
٧-امالي السهيلي ـ عبد الرحمن بن عبد الله الاندلسي ت ٥٨١ ـ تحقيق محمد ابراهيم البنا ـ مطبعة السعادة بمصر ١٩٧٠ م .
٨-امالي المرتضى ـ المرتضى (علي بن الحسين ٤٣٦ هـ) تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم ـ القاهرة ١٩٥٤ م .
٩-الامثال ـ ابو عكرمة الضبي (عامر بن عمران ت ٢٥٠ هـ) تحقيق د. رمضان عبد التواب ـ دمشق ١٩٧٤ .
١٠-الامثال مؤرج السدوسي ت ١٩٥ . تحقيق د. رمضان عبد التواب القاهرة ١٩٧١ م .
١١-ايام العرب قبل الإسلام ـ ابو عبيده (معمر بن المثنى ت ٢٠٩ هـ) تحقيق د. عادل جاسم البياتي ، مطبعة دار الجاحظ ـ بغداد ١٩٧٦ م .
١٢-البرصان و العرجان و العميان و الحولان ـ الجاحظ (ابو عثمان عمرو بن بحر ت ٢٥٥ هـ) ـ تحقيق عبد السلام محمد هارون . دار الرشيد ، بغداد ١٩٨٢ .
١٣-البيان و التبين ـ الجاحظ ـ تحقيق عبد السلام محمد هارون ، مكتبو الخانجي . ط١ ١٩٨٥ م .
١٤-تحفة الابيه فيمن نسب إلى غير ابيه ـ الفيروز ابادي (مجد الدين محمد بن يعقوب ت ٨١٧ هـ) . تحقيق عبد السلام محمد هارون ضمن نوادر المخطوطات . المجلد الاول .
١٥ -تمثال الامثال ـ العبري (ابو المحاسن محمد بن علي العبري الشيبي ت ٨٣٧ هـ) تحقيق د. اسعد ذبيان ـ دار المسيرة ـ بيروت ـ ط١ ـ ١٤٠٢ هـ ـ ١٩٨٢ م .
١٦-التمثيل و المحاضرة ـ الثعالبي (عبد الملك بن محمد ت ٤٢٩ هـ) تحقيق عبد الفتاح الحلو القاهرة ١٩٦١ م .

١٧-ثمار القلوب في المضاف و المنسوب ـ الثعالبي ـ تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم ـ القاهرة ١٩٦٥ م .
١٨-جمهرة الامثال ـ ابو هلال العسكري ـ تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم و عبد المجيد قطامش ـ مصر ١٩٦٤ م .
١٩-انساب العرب ـ ابن حزم الاندلسي (ابو محمد علي بن احمد ت ٤٥٦ هـ) تحقيق عبد السلام محمد هارون ـ دار المعارف ـ مصر ١٩٧١ م .
٢٠-جمهرة اللغة ـ ابن دريد ـ نشر - حيدر اباد ١٣٤٤ هـ .
٢١-الحماسة الشجرية ـ ابن الشجري (ابو السعادة هبة الله ت ٥٤٢ هـ) ، تحقيق عبد المعين الملوحي و اسماء الحمصي ـ دمشق ١٩٧٠ م
٢٢-حياة الحيوان ـ الدميري (محمد بن موسى ت ٨٠٨ هـ) طبعة عيسى البابي الحلبي .
٢٣-الحيوان ـ الجاحظ ـ تحقيق عبد السلام محمد هارون ـ مطبعة عيسى البابي الحلبي ـ ط٤ مصر ١٣٥٩ هـ ـ ١٩٤٠ م .
٢٤-خزانة الادب و لب لباب لسان العرب ـ عبد القادر البغدادي ت ١٠٩٣ هـ دار صادر ـ مصورة عن طبعة بولاق .
٢٥-الدرة الفاخرة في الامثال السائرة ـ حمزة بن الحسن الاصفهاني ت ٣٥١ هـ تحقيق عبد المجيد قطامش ـ دار المعارف ـ مصر ١٩٧١ .
ديـوان *
٢٦- الاعشى الكبير ـ شرح و تعليق د. محمد محمد حسين ـ مكتبة الاداب ـ المطبعة النموذجية ـ مصر ١٩٥٠ م .
٢٧- امرؤ القيس ـ تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم ـ دار المعارف ـ الطبعة الرابعة ـ مصر ١٩٨٤ م.
٢٨- الحطيئة برواية و شرح ابن السكيت ـ تحقيق نعمان امين طه ط١ ١٩٨٥ م ، مطبعة الخانجي / مصر .
٢٩-حميد بن ثور الهلالي ـ تحقيق عبد العزيز الميمني ـ مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٥١ م .
٣٠ - ابو زبيد الطائي ـ جمعه و حققه . د. نوري حمودي القيسي . مطبعة المعارف . بغداد ١٩٦٧م.

* اعتمدت في ترتيب دواوين الشعراء على اسمائهم و بصرف النظر عما قد يتصدر العنوان من الفاظ مثل (شعر) او (شرح) ، و ما يسبق اسم الشاعر من الفاظ مثل (ابن) و (ابو) ... الخ .

٣١-السليك ابن السلكة (اخباره و اشعاره) . دراسة و تحقيق حميد ادم ثويني و كامل سعيد عواد . مطبعة العاني ط١ بغداد ١٩٨٤ م .
٣٢-طرفة بن العبد ـ اعتنى بتصميمه مكس سلفون ـ مطبعة برطرند شالون ١٩٠٠ م .
٣٣-عامر بن الطفيل ـ جمع كرم البستاني ـ دار صادر و دار بيروت ١٣٧٩ هـ ـ ١٩٥٩ م .
٣٤- شعر عروة بن اذينة - جمع د. يحيى الجبوري - دار القلم - الكويت ط ٢١ / ١٩٨١. هـ ـ ١٩٦٨ م .
٣٥-العجاج (شرح الاصمعي) تحقيق د. عزة حسن . بيروت ١٩٧١ .
٣٦-عمرو بن معد يكرب الزبيدي ـ صنعة هاشم الطعان ـ مطبعة الجمهورية بغداد ـ ١٩٧٠ م .
٣٧-قيس بن الخطيم ـ تحقيق د. ناصر الدين الاسد ، دار صادر ط٢ بيروت ١٩٦٧ م .
٣٨-الكميت بن زيد الاسدي (شعر) ـ جمع و تحقيق د. داود سلوم ـ مطبعة النعمان ، النجف الاشرف ١٩٦٩ م .
٣٩-لبيد بن ربيعة العامري (شرح ديوان) ـ تحقيق د. احسان عباس مطبعة حكومة الكويت ـ الكويت ١٩٦٢ م .
٤٠-ربيعة بن مكدم حامي الضعينة (بحث) . د. عادل البياتي ـ مجلة كلية الاداب ـ ع ١٩ ـ ١٩٧٦ م .
٤١-الروض الانف ـ السهيلي ـ تحقيق عبد الرحمن الوكيل ـ القاهرة ١٩٦٧ م .
٤٢-الزاهر في معاني كلمات الناس ـ ابو بكر الانباري (محمد بن القاسم ت ٣٢٨ هـ) تحقيق د. حاتم الضامن ـ دار الشؤون الثقافية . ط٢ ١٩٨٩ م .
٤٣-سرح العيون ـ ابن نباته ـ (جمال الدين ت ٧٦٨) ـ تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم ـ القاهرة ١٩٦٤ م .
٤٤-سمط اللالئ في شرح امالي القالي ـ البكري ـ تحقيق عبد العزيز الميمني ـ مطبعة لجنة التاليف و الترجمة و النشر ١٩٣٦ م .
٤٥-السيرة النبوية ـ ابن هشام الحميري ـ تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ـ دار الفكر ـ بيروت ـ لبنان .
٤٦-شرح ديوان الحماسة ـ التبريزي ـ تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد مطبعة حجازي ـ القاهرة.
٤٧-شرح ديوان الحماسة ـ المرزوقي ـ تحقيق عبد السلام محمد هارون القاهرة ١٩٥١ م .
٤٨-شرح شواهد المغني ـ السيوطي ـ دمشق ١٩٦٦ م .

٤٩-شرح مقامات الحريري ـ الشريشي (احمد بن عبد المؤمن ت ٦٢٠ هـ) تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم ـ مطبعة المدني ـ القاهرة ١٩٧٣ م .
٥٠-الشعر و الشعراء ـ ابن قتيبة ـ تحقيق احمد محمد شاكر ـ دار المعارف ـ مصر ١٩٦٦ م .
الصلة ـ ابن بشكوال (خلف بن عبد الملك ت ٥٧٨ هـ)
٥١-طبقات فحول الشعراء ـ ابن سلام محمد ت ٢٣٢ هـ ـ تحقيق محمود محمد شاكر مطبعة المدني مصر ١٩٧٤ م .
٥٢-الطبقات الكبرى ـ ابن سعد محمد ت ٢٣٠ هـ بيروت ١٩٥٧ م .
٥٣-العقد الفريد ـ ابن عبد ربه الاندلسي (احمد بن محمد ت ٣٢٨ هـ) تحقيق احمد امين و ابراهيم الابياري و عبد السلام محمد هارون ـ مطبعة لجنة التاليف و الترجمة و النشر القاهرة ١٩٦٥ م .
٥٤-العقفقة و البررة ـ لابي عبيدة ـ تحقيق عبد السلام محمد هارون ـ ضمن نوادر المخطوطات ـ المجلد الاول .
٥٥-العمدة في محاسن الشعر و ادابه و نقده ـ ابن رشيق القيرواني ت ٤٥٦ هـ ـ تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ـ القاهرة ١٩٥٥ م .
٥٦- عيون الاخبار - ابن قتيبة ـ دار الكتب المصرية ١٩٢٥ ـ ١٩٣٠ .
٥٧-الفاخر - المفضل بن سلمه ت ٢٩١ هـ ـ تحقيق عبد العليم الطحاوي ـ ط ١ ١٣٨٠ هـ ـ ١٩٦٠ م .
٥٨-فصل المقال في شرح كتاب الامثال ـ ابو عبيد البكري ت ٤٨٧ هـ ـ تحقيق د. عبد المجيد عابدين و د. احسان عباس ـ ط١ ١٩٥٨ م .
٥٩-الفهرست - ابن القديم ـ (محمد بن اسحاق ت ٣٨٠ هـ) مطبعة الاستقامة القاهرة .
٦٠- فهرسة ما رواه عن شيوخه ـ ابن خير الاشبيلي (ابو بكر محمد ت ٥٧٥ هـ) بيروت ١٩٦٢ م .
٦١-الكامل في التاريخ ـ ابن الاثير (عز الدين ت ٦٣٠ هـ) . دار صادر بيروت ١٩٦٦ م .
٦٢-كشف الظنون عن اسامي الكتب و الفنون ـ حاجي خليفة ت ١٠٦٧ هـ استانبول ١٩٤١ م .
٦٣-كنى الشعراء ـ ابن حبيب ـ تحقيق عبد السلام محمد هارون ، ضمن نوادر المخطوطات م ٢ .
٦٤-لباب الاداب ـ اسامة بين منقذ ت ٥٨٤ هـ ـ تحقيق احمد محمد شاكر المطبعة الرحمانية / مصر ١٩٣٥ م .
٦٥-لسان العرب بن منظور (محمد بن مكرم ت ٧١١ هـ) بيروت ١٩٦٨ م .
٦٦-مجاز القرآن ـ ابو عبيدة ـ تحقيق فؤاد سزكين ـ مطبعة السعادة مصر ١٩٥٤ م ـ ١٩٦٢ م .
٦٧-مجالس ثعلب ـ ثعلب ـ (احمد بن يحيى ت) تحقيق عبد السلام محمد هارون ـ مصر ١٩٦٠ .

٦٨-مجمع الامثال ـ الميداني (ابو الفضل احمد بن محمد الينسابوري الميداني ٥١٨ هـ) تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد / مطبعة السعادة ـ مصر ١٩٥٩ م .
٦٩-المحبر ـ ابن حبيب ـ حيدر اباد ـ الدكن ١٩٤٢ م .
٧٠-المزهر ـ السيوطي ـ تحقيق محمد احمد جاد المولى و اخرين ـ طبعة عيسى البابي الحلبي ـ مصر ـ
٧١-المستقصى في امثال العرب ـ الزمنشري ـ حيدر اباد ١٩٦٢ م .
٧٢-معجم الادباء ـ ياقوت الحموي ـ مطبعة دار المامون / مصر ١٩٣٦ .
٧٣-معجم البلدان ـ ياقوت الحموي ـ نشر فستنفلد . لا يبزك ١٨٦٦ ـ ١٨٧٠ م .
٧٤-معجم الشعراء ـ المرزباني (احمد بن عمران ت ٣٨٤ هـ) .
٧٥-معجم ما استعجم ـ البكري ـ تحقيق مصطفى السقا القاهرة ١٩٤٥ ـ ١٩٥١ م .
٧٦-المعمرون و الوصايا ـ ابو حاتم السجستاني ـ تحقيق عبد المنعم عامر مطبعة عيسى البابي الحلبي ـ مصر ١٩٦١ م .
٧٧-المؤتلف و المختلف ـ الامدي (الحسن بن بشر ٣٧٠ هـ) ، تحقيق عبد الستار احمد فراج ، مطبعة عيسى البابي الحلبي مصر ١٩٦١ م .
٧٨-النقائض ـ ابو عبيدة ـ تحقيق بيفن ليدت ١٩٠٥ ـ ١٩٠٨ .
٧٩- نهاية الارب في فنون الادب ـ النويري (احمد بن عبد الوهاب ت ٧٣٣ هـ) مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية .
٨٠-النهاية في غريب الحديث و الاثر ـ ابن الاثير ـ تحقيق محمود الطناجي ـ مطبعة عيسى البابي الحلبي مصر ١٩٦٣ ـ ١٩٦٥ م .
٨١-الوسيط في الامثال ـ الواحدي ـ تحقيق د. عفيف عبد الرحمن نشر مدرسة دار الكتب الثقافية ـ الكويت ١٩٧٥ م .
٨٢-الامثال العربية القديمة ـ رودلف زلهايم ـ ترجمة د. رمضان عبد التواب ـ دار الامانة ط١ ١٩٧١ م .
٨٣-ديوان جرير ـ تحقيق نعمان امين طه ـ دار المعارف ـ مصر د. ت .
٨٤- ديوان رؤبة (مجموع اشعار العرب ج ٢) نشره وليم بن الورد لا يبزك ١٩٠٣ م .

شرح الحدود النحوية

احمد بن محمد عبد الرحمن المعروف

بشهاب الدين الابذي

المتوفى ((٨٦٠ هـ))

تحقيق

الدكتور
حاكم مالك الزبادي

المدرس المساعد
علاء كاظم جاسم

التمهيد:

حياة شهاب الدين الابَذّي و آثاره . . .

((هو احمد بن محمد بن عبد الرحمن بن علي بن احمد بن شهاب النجائي ألا بذي المغربي المالكي)) (١)

و هو نحوي من أهل الأندلس ، وقد تعلّم في بجاية بقرب جيّان ، و نسبه إلى ألاَ بَذّي لانه من أهلها. (٢) لا نعرف شيئا عن كنيته ، غير أن المصادر التي ترجمت له تذكر انه قد تزوج ، فقد ((كتب بخطه أشياء بل درب زوجته نفيسة و كانت تكتب له أيضا)) (٣).

أما لقبه فهو ((شهاب الدين)) وعلى هذا اتفقت جميع المصادر التي ترجمت له و قد انتقل إلى القاهرة و اخذ من علماء عصره مختلف الفنون و العلوم كالفقه والعربية والصرف والعروض والمنطق، وبعدها يمم وجهه صوب المدينة المنورة للحج ، و هناك التقى بغير واحد من العلماء متلقفا منهم العلم و أجازوه.

ثم رجع إلى القاهرة ، و عقد في الأزهر حلقة للتدريس ، و اتخذ بالباسطية محل سكناه .

و كان حسن الخلق ، متواضعا ، متسامحا في موضع التسامح ، بشوشا ، مجاب الدعوة ، ويروي لنا السخاوي - صاحب الضوء اللامع الذي كان من طلابه - مصداقا لهذا الأمر ، إذ دعا ألا بذي أحد الحكام المتهكمين على الشيوخ و الطلاب فابتلى بالجذام.

و من تأليفه شرح على ((ايساغوجي)) في المنطق (٤) ، و قد وصفه حاجي خليفة أنه شرح مبسوط إذا ما قورن بغيره من الشروح (٥) ، فكأنه كتب للمبتدئين.

وقد بقي الرجل على تدريسه في الأزهر إلى أن توفي بالقاهرة في عشرين رمضان سنة (٨٦٠ هـ) أو (٨٦١ هـ) ، و قد دفن بتربة الصالحية ، وقد جاوز الستين ظنا.

اسم المخطوط و نسبته إلى شهاب الدين الابذي:

المخطوط الذي بين أيدينا خال من المقدمة ، لذا فهو من العنوان و من النسبة ، و المخطوط في جملته شرح للحدود النحوية ، و قد نسبناه للحرجل لامرين .

الأول: ذكر السخاوي صاحب كتاب الضوء اللامع و هو من المعاصرين للمؤلف إن لشهاب الدين الآبذي حدودا نافعة كتبها للمبتدئين (٧) ، و الطابع العام للمخطوط ينسجم و ما قاله السخاوي ، اذا المخطوط ليس إلا في شرح الحدود النحوية المبسطة الخالية من الخلاف النحوي إلا في مواضع قليلة تنسجم و عقلية الطلبة.

الثاني: لما كان الطابع العام للمخطوط يمتاز باليسر و الوضوح، لذا فهو يقرب إلى النحو التعليمي المدرسي ، و هذا ينسجم و عصر الرجل بوصفه من نحاة الأندلس ، و أسلوبه يقرب إلى أسلوب ابن عصفور الاشبيلي و أبي حيان الأندلسي.

وصف المخطوط:

راجعنا في تحقيق المخطوط إلى نسخة فريدة ، و هي نسخة مصورة في دار صدام للمخطوطات في بغداد ضمن مجموعة تحت رقم (١٦٨٥ / ٢) لغة ، و هي خالية من المقدمة أولها (حد النحو علم يعرف به) ، و النسخة السليمة خالية من الخرم و الطمس و الحواشي و التعليقات ، كتبت بخط التعليق المعتاد الخالي من الشكل .

تقع في (٧) أوراق = (١٢) صفحة ، في كل صفحة (١٩) سطرا ، و يشمل السطر على (١٧) كلمة تقريبا ، و كان الفراغ من نسخها كما جاء في آخرها (يوم الجمعة المبارك خامس و عشرين ذي القعدة الحرام عام أحد و تسعمائة من الهجرة النبوية) ، و كان المخطوط خاليا من اسم الناسخ ، و الراجح انه كتب على يد أحد طلابه (اعني طلاب شهاب الدين ألا بذي).

منهج التحقيق :

١ - ضبط النص و كتابته على ما نعرف اليوم من قواعد الكتابة العربية ، مع الحرص على ثبات علامات الترقيم لاجل استقامة النص و جلاء معناه.

٢ - ضبطنا الأعلام و ترجمنا لاصحابها بإيجاز ، و خرجنا الآيات القرآنية و الأشعار ، و احلنا الشواهد إلى بعض المصادر النحوية.

٣ - تأصيل بعض الحدود النحوية التي شرحها ألا بذي بالرجوع إلى بعض المصادر لنحوية ككتاب سيبويه ، و المقتضب و الأصول و كتاب اللمع و غيرها.

٤ - حرصنا على الإشارة إلى بدء كل صفحة من الأصل ، فوضعنا أرقاما تدل عليها ، و مزنا لوجه الورقة بالرقم مقرونا بالحرف (و) و لظهرها بالرقم مقرونا بالحرف (ظ) و لما كان المخطوط مصورا ضمن مجموعة جاءت الورقة الأولى مقرونة بالحرف (ظ).

التعريف بكتاب شرح الحدود النحوية و منهجه :

أراد شهاب الدين الآبذي وضع كتاب ميسر يشرح من خلاله الحدود النحوية و ليست غايتنا أن نذكر الفقرات و ما تشتمل عليها فذلك مما يطول به البحث .

فبعد أن ذكر بعض الحدود النحوية ، شرع بشرحها ذاكرا خواصها التي تخصها من أولها و من سطحها و من آخرها و هكذا دواليك ...

وعليه يمكن القول إن الطابع الغالب على منهجه انه يبدأ بالعام ثم الخاص ، و الأمر الذي نستطيع دفعه هو إن الغالب في كتاب شرح الحدود النحوية قربه إلى كتاب اللمع في العربية لابن جني، و هذا مما دفعنا إلى عقد بعض المقارنات بين الكتابين فضلا عن باقي الكتب النحوية ، كما وجدنا ألا بذي يذكر ابن مالك النحوي في غير مره في كتابه هذا ، و اغلب الظن انه قد اعتمد على كتبه في وضع هذا الكتاب .

و أما أسلوبه في معالجة الموضوع فلا يقوم على التطويل و الإكثار بل أسلوب يؤثر الاقتصار، وترك الخلاف النحوي إلا في مواضع قليلة، و وجدنا للرجل يؤيد شرحه بالآية القرآنية و ندرة استشهاده بالشاهد الشعري ، كما نلاحظ انعدام استشهاده بالحديث النبوي الشريف ، و قلة استشهاده بكلام العرب .

﴿١ ظ﴾ بسم الله الرحمن الرحيم وصلى الله على سيدنا محمد و اله

حد النحو : علم يعرف به أحوال الكلمة العربية أفرادا و تركيبا .

حد الكلام : ما تضمن من الكلم إسنادا مفيدا مقصودا لذاته .

حد اللفظ : و هو الصوت المعتمد على بعض الأحرف .

حد التركيب : ضم الكلمة إلى مثلها فاكثر .

حد الإفادة : ما حصل للسامع ما لم يكن عنده بالوضع أي بالقصد .

حد الكلمة (٨) : لفظ دال بالقوة أو بالفعل على معنى مفرد .

حد الكلم : ما تركب من ثلاث كلمات فصاعدا أفاد أو لم يفد .

حد المفرد : هو الذي لا يدل جزء لفظه على جزء معناه .

أقسام الكلام (٩) ثلاث : إسم ، فعل ، حرف .

أقسام الاسم ثلاث : ظاهر ، مضمر ، مبهم .

أقسام الفعل ثلاث : ماض ، مضارع ، أمر .

أقسام الحروف ثلاث : خاص بالأسماء كـ حروف الجر ، و خاص بالأفعال كالنواصب ، و مشترك بينهما كـ (هل)

حد الاسم (١٠) : كل كلمة دلت على معنى في نفسها ، و لم تتعرض بنيتها للزمان .

حد الفعل (١١) :كل كلمة دلت على معنى في نفسها ، و تعرضت بنيتها للزمان .

حد الحروف (١٢) : كل كلمة لا تدل على معنى في نفسها ، لكن في غيرها .

حد الاسم الظاهر : ما دل بلفظه و حروفه على معناه .

حد المضمر (١٣) : ما دل على مسماة بقرينة التكلم أوالخطاب أو الغيبة .

حد المبهم : ما افتقر في الدلالة على معناه إلى غيره .

حد الفعل الماضي : ما وقع و انقطع و حسن معه أمس .

حد المضارع (١٤) : ما كان في أوله إحدى الزوائد الأربعة - يجمعها قولك : أنيت .

حد الأمر : ما دل على الطلب و قبل /﴿٢و﴾ نون التوكيد .

الاسم له خواص تخصه من أوله ، و خواص تخصه من وسطه ، و خواص تخصه من معناه ، فالذي تخصه من أوله :

حروف الجر ، حروف القسم ، والألف واللام التي هي للتعريف ، و أدوات النداء ، و نواسخ الابتداء و الذي يخصه من وسطه : التكسير ، والتصغير .

و الذي يخصه من آخره : الخفض و التنوين ، و تاء التأنيث ، التي تبدل هاء في الوقف، وعلامة التثنية ، و الجمع ، و ألف التأنيث المقصورة ، و المحدودة ، و ياء النسب . و الذي يخصه من معناه : كونه فاعلا ، و كونه مفعولا ، و كونه مبتدأ ، و كونه خبرا ، و كونهيخبر به ، و كونه يخبر عنه، وكونه مفردا، وكونه مثنى، وكونه مجموعا، وكونه معرفا، وكونه مفردا منكرا، و كونه منكرا مذكرا ، و كونه مؤنثا ، و كونه يضاف و يضاف إليه .

و الفعل له خواص تخصه من أوله ، و خواص تخصه من وسطه ، و خواص تخصه من آخره ، و خواص تخصه من معناه .

فالذي يخصه من أوله : (قد) ، و السين ، و سوف ، و أدوات العرض و أدوات التحضيض و النواصب ، و الجوازم ، و حروف المضارعة ، و لو التي هي حرف امتناع لامتناع .

و الذي يخصه من وسطه التصريف : و هو اختلاف أبنيته لاختلاف أزمنته و الذي يخصه من آخره تاء الفاعل ، و تاء التأنيث الساكنة ، و ياء المؤنثة المخاطبة ، و نون التوكيدالثقيلة و الخفيفة ، و الفاعل و المفعول الذي لم يسم / ﴿٢ظ﴾ فاعله ، و اتصال الضمائر به على حد فعلا و فعلوا ، و فعلن و بناؤه من غير عارض يعرض به . و الذي يخصه من معناه كونه ماضيا ، و كونه مضارعا ، و كونه أمرا ، و كونه يخبر به و لا يخبر عنه، وكونه لا يضاف إليه .

حد التنوين : (١٦) نون زائدة ساكنة تلحق الاسم تفصله عما بعده ، تثبت لفظا و تسقط خطا ، و أقسام التنوين الخاصة بالأسماء أربعة : تنوين التمكين ، التنكير و العوض ، والمقابلة .

حد الإعراب لفظا : ما جيء به البيان مقتضي العامل من حركة ، أو حرف ، أو سكون أو حذف .

و حده معنى (١٧) : تغير أواخر الكلم لاختلاف العوامل الداخلة عليه (١٨) لفظا أو تقديرا .

و حد البناء لفظا : ما جيء به لا لبيان مقتضى العامل من شبه الإعراب و ليس حكاية أو اتباعا ، أو نقلا ، أو تخلصا من سكونين .

و حده معنى (١٩) : لزوم آخر الكلمة حركة ، أو حرفا ، أو سكونا أو حذفا لغير عامل أو اعتلال .

ألقاب الإعراب أربعة : رفع و نصب و خفض و جزم ، و القاب البناء أربعة :

ضم و فتح و كسر و سكون (٢٠) الأصل في الأسماء الاعراب ، و ما بني منها فهو على خلاف اصله ، و الأصل في الأفعال البناء ، وما أعرب منها فعلى خلاف اصله ، و الحروف مبنية كلها .

المعرب في الأفعال الفعل المضارع بشرط أن يبعد (٢١) من نون التوكيد المباشرة ، أو من نون الإناث ، و المبني من الأفعال الفعل الماضي و فعل الأمر ، فالماضي مبني على الفتح أبدا ما لم يعرض له عارض ، و الأمر مبني على ما يجزم / ﴿٣و﴾ به مضارعا .

و المبني من الأسماء الستة : المضمرات ، و أسماء الشرط ، و أسماء الإشارة ، والموصولات ، و أسماء الفعال ، و أسماء الاستفهام ،و زاد ابن مالك (٢٢) سابعا و هي الأسماء قبل التركيب .

و الأصل في البناء السكون ، و ما بني على حركة فعلى خلاف اصله.

أسباب البناء على خمسة : الأول : الفرار من التقاء ساكنين كـ(أين)

الثاني : كون الكلمة عرضة لان يبدأ بها كلام الابتداء ، الثالث : كون الكلمة على حرف واحد كبعض المضمرات ، الرابع كون الكلمة لها اصل في التمكن كـ(أو)، الخامس : كون ما هي فيه شبيها بالمعرب كالفعل الماضي ، لانه شبيهه (٢٣) بالمضارع في وقوعه صفة ، أو صلة ، أو حالا أو خبرا. وأسباب البناء أربعة : الأول : الشبه الوضعي كالمضمرات ، الثاني : الشبه المعني كأسماء الاستفهام و أسماء الشرط، الثالث: الشبه الاستعمالي كأسماء الأفعال ، الرابع : الشبه افتقاري كالموصولات ، و زادابن مالك خامسا و هو الشبه الاهمالي (٢٤)

الرفع علم الفاعلية، و النصب علم المفعولية، و الجر علم الإضافة. جمع التكسير (٢٥) ما تغير فيه بناء واحدا لفظا أو تقديرا ، أو دل على اكثر من اثنين.

و مع المؤنث السالم : ما جمع بألف و تاء مزيدتين .

حد جمع المذكر السالم أن كان اسما فيشترط فيه أن يكون علما لمذكر عاقل ، خال من تاء التأنيث ومن التركيب ، و إن كان /﴿٢ظ﴾ صفة فيشترط فيه أن يكون صفة لمذكر عاقل خال من تاء التأنيث ، ليس من باب افعل فعلاء ، و لا فعلان فعلى ، و مما لا يستوي فيه المذكر و المؤنث .

و شرط إعراب الأسماء الخمسة بالحروف أن تكون مفردة لا مثناة و لا مجموعة و أن تكون مكبرة احترازا من أن تكون مصغرة و أن تكون مضافة احترازا من أن لا تكون مضافة إلى غير ياء المتكلم احترازا من أن تكون مضافة إلى ياء المتكلم .

حد التثنية : ضم اسم إلى مثله بشرط اتفاق اللفظ و المعنى ، أو المعنى الموجب للتثنيه .

حد الجمع ضم اسم إلى اكثر منه بشرط اتفاق اللفظ و المعنى ، و المعنى الموجب للتسمية . حد المثنى : هو الاسم الدال على اثنين بزيادة في آخره صالحا للتجريد ، و عطف مثله عليه .

و للتثنية شروط :

إلا فراد ، فلا يثنى المثنى و لا المجموع على حده .

الثاني : الإعراب ، فلا يثنى المبني ، و أما نحو : هذان و اللذان فصيغ موضوعة على المثنى ، ايأنها مثناه حقيقية .

الثالث : عدم التركيب ، فلا يثنى المركب تركيبا إسناد ، و إما المركب تركيب إضافة فيستغنى بتثنية المضاف عن تثنية المضاف إليه .

الرابع : التنكير فلا يثنى العلم باقيا على علميته ، و لهذا لا تثنى (٢٦) الكنايات عن الأعلام نحو فلان و فلانه لأنها لا تقبل التنكير .

الخامس : اتفاق اللفظ ، و أما من باب العمران فمن باب التغليب .

اتفاق المعنى فلا يثنى / ﴿٤ و﴾ المشترك خلافا للحريري (٢٧) لا على حسابهما ، و إلا لقلت لأخوين (٢٨) ، و هذا هو الصحيح ، و ممن نص عليه ابن كيسان (٢٩) ، و السماع و القياس يقتضيانه ، و عن الأخفش (٣٠) أجاز مطابقتهما معا قياسا على العطف و ليس بالقوي ، الثانية : رجحان العطف و ذلك إذا أمكن العطف بغير ضعف في اللفظ ، و لا ضعف في المعنى النحوي : قام زيد و عمرو ،لأن العطف هو الأصل ، و لا مضعف له ، ومن هذا مثال المصنف الأول ، و مما ورد منه في القران ((فاجمعوا أمركم و شركائكم)) (٣١) فالشركاء أما مفعول معه ، أو معطوف على قوله : أمركم .

و ((يا جبال أوبي معه و الطير)) (٣٢) و الرفع بالعطف على لفظ (يا جبال) ، و النصب أما بالعطف على محله ، أو على (فضلا) ، أو على انه مفعول معه .

و إما خبر (كان) و أخواتها ، و اسم (إن) و أخواتها فقد تقدم ذكرهما في لمرفوعات ، و كذلك التوابع المنصوبة .

و تعريف التابع : كل تال أعرب بإعراب متلوه من كل وجه فقد تقدم ذكره هناك ، أي في المرفوعات .

و لما فرغ من مرفوعات الأسماء و منصوباتها شرع في مخفوضات الأسماء فقال : باب مخفوضات الأسماء بإضافة مخفوضات إلى الأسماء لبيان الواقع .

المخفوضات ثلاثة : مخفوض بالحرف ، و مخفوض بالإضافة و الخافض له المضاف ، و تابع للمخفوض ، نحو : بزيد الفاضل و الخافض له هو الخافض لمتبوعه إلا البدل فان خافضه مقدر ، لان مذهب الجمهور إن العامل في التابع هو العامل في المتبوع (٣٣) ، إلا البدل / ﴿٤ظ﴾ فالعامل فيه مقدر ، و قيل : الخافض له التبعية ، و زاد بعضهم المخفوض بالمجاور للمجرور (٣٤) ، وذلك في بابي النعت و التأكيد ، و قيل: باب عطف النسق.

فإما النعت ففي قولهم : هذا حجر ضب خرب (٣٥) ما روي بجر خرب لمجاورته النصب ، و إنما كان حقه الرفع ، لانه صفة للمرفوع و هو الحجر ، و على الرفع اكثر العرب ، و إما التأكيد ففي قوله : (٣٦)

يا صاح بلغ ذوي الزوجات كلهم

(إن ليس وصل) (٣٧) إذا انحلت عرا (٣٨) الذنب

فكلهم توكيد لذوي لا لزوجات ، و إلا لقال كلهم و ذوي منصوب على المفعولية ، و كان حق كلهم النصب و لكنه خفض لمجاورته للمخفوض، و أما المعطوف فكقوله تعال : ((إذا قمتم إلى الصلاة فاغسلوا وجوهكم و أيديكم إلى المرافق و امسحوا برؤوسكم و أرجلكم)) (٣٩) ، في قراءة من جر (٤٠) الأرجل ، لمجاورته للمخفوض و هو الرؤوس و كان حقه النصب

كما هو في القراءة الأخرى ، و خالفهم في ذلك المحققون ، و رأوا إن الجر على الجوار لا يحسن في المعطوف ، لان حرف العطف حاجز بين الاسمين و مبطل للمجاورة ، نعم لا يمنع في القياس الخفض على الجوار في عطف البيان لانه كالنعت و التوكيد في مجارة المتبوع ، و ينبغي امتناعه في البدل لوجود الحاجز تقديرا ، و رأي أن الخفض في الآية إنما هو بالعطف لى لفظ الرؤوس فقيل : الأرجل مغسولة لا ممسوحة ، فأجابوا عن ذلك بوجهين .

أحدهما : إن المسح هنا الغسل ، و خصت الرجلان بذلك من بين سائر المغسولات ليقتصد في صب الماء عليها إذا كانت مظنة للإسراف .

الثاني : إن المراد هنا المسح على الخفين و جعل ذلك مسحا للرجل مجازا ، و إنما حقيقته انه مسح للخف الذي على / ﴿٥و﴾ الرجل ، و السنة بينت ذلك .

و يرجح هذا القول ثلاثة أمور : أحدهما إن الحمل على المجاور حمل على شاذ ينبغي صون القرآن عنه ، الثاني : انه إذا حمل على ذلك كان العطف في الحقيقة على الوجوه و الأيدي

فيلزم الفصل بين المتعاطفين بمفرد فضلا عن الجملة ، و الثالث : أن العطف على هذا التقدير حمل على المجاور و على التقدير الأول حمل على غير المجاور و الحمل على المجاور أولى ، فان قلت : يدل للتوجيه الأول قراءة النصب ، قلت : لا نسلم أنها عطف على الوجوه و الأيدي ، بل على محل الجار و المجرور .

فانا المخفوض بالحرف فهو ما انخفض (٤١) بمن نحو : ((و منك و من نوح)) (٤٢) و إلى نحو ((إلى الله مرجعكم جميعا)) (٤٣) و عن نحو : ((لقد رضى الله عن المؤمنين)) (٤٤) و على نحو : ((وعليها و على الفلك تحملون)) (٤٥) ، و في نحو : ((و في السماء رزقكم)) (٤٦) و ((فيها ما تشتهي الأنفس)) (٤٧) و رب نحو : رب كتاب قرأته ، و الباء نحو : ((قالوا آمنا بالله)) (٤٨) ، و الكاف نحو : زيد كالأسد ، و اللام نحو ((الحمد لله)) (٤٩) و له الحمد ، و حروف القسم و هي : الواو و الباء و التاء نحو : و الله و بالله و تالله و هذه كلها قدمها في أول كتاب ، و بواو رب نحو : و ليل (٥٠) أي : و رب ليل ، و ظاهر كلامه موافقة المبرد (٥١) و الكوفيين في أن الخفض بواو (رب) ، و الصحيح انه برب المضمرة، و هو مذهب البصريين.

و بمذ و منذ ، و تختصان بالزمان نحو قولك : ما رايته مذ / ﴿٥ظ﴾ يومين ، أو منذ يوم الجمعة ، و هما بمعنى (من) التي لابتداء الغاية إن كان الزمان ماضيا نحو : ما رأيته مذ أو منذ شهر أو يوم ، و بمعنى (في) التي هي للظرفية إن كان حاضرا نحو : ما رأيته مذ أو منذ يومين ، و يكونان اسمين إذا دخلا على اسم مرفوع نحو : ما رايته مذ أومنذ يومان ، و هما حينئذ مبتدءان ، و ما بعدهما خبر أو على جملة فعلية كانت ـ و هو الغالب ـ على (مذ) الاسمية ، و على (مذ) الحرفية و من حروف الجر الشاذة (متى) في لغة هذيل ، يقول : أخرجها متى كمه ، أي : من كمه ، (و لعل) في لغة عقيل و قال : (٥٢)

لعل الله فضلكمْ علينا بشيء إن أمكم شريم

و حروف الجر تتعلق بالفعل التام المتصرف (٥٣) و شبهه ، و المسؤول به ، و بما فيه رائحة الفعل و الخلف الجامد ، و الفعل الناقص ، و حروف المعاني ، و خمسة من حروف الجر لا تتعلق بشيء هي الحروف الزائدة ، و (لو لا) الجارة للضمير ، و (لعل) ، و(كأن) للتشبيه ، و حروف الاستثناء، والخلف بالكاف.

و أما ما يخفض بالإضافة فنحو قولك : غلام زيد ، و هي في اللغة الإلصاق ، و الإسناد، و منه قولهم : أضفت إلى الحايط ، أي ألصقته به ، و أسندته إليه ، و منه قول بعض الحمام : فلما دخلناه أضفنا ظهورنا إلى حايطه.

و أما في الاصطلاح فقد حد بحدود منها إنها نسبته تقييدية بين اثنين توجب لثانيهما الخفض أبدا ، و منها أنها إسناد اسم إلى عين على تنزيل الثاني من الأول منزلة تنوينية ، أو ما يقوم

مقام تنوينه و لهذا وجب تجديد المضاف إلى التنوين و من النون التالية للإعراب و من الألف و اللام ، تقول : غلام زيد بحذف تنوين لانه / ﴿٦و﴾ يدل على كمال الاسم ، و الإضافة تدل على نقصانه ، و لا يكون الشيء كاملا ناقصا ، و يعبر عن هذا بان التنوين يشعر بالانفصال ، و الإضافة تشعر بالاتصال ، و بين الانفصال و الاتصال تضاد فلا يجتمعان .

و تقول جاءني مسلمان و مسلمون بحذف النون لان نون المثنى و المجموع على حده ، و ما الحق بهما قائمة مقام تنوين المفرد ، قال تعالى : ((و المقيمي الصلاة)) (٥٤) ، ((انكم لذائقو العذاب الأليم)) (٥٥) ، ((وانا مرسلو الناقة)) (٥٦) ، وخرج تقييد النون بكونها تالية للإعراب نون المفرد و جمع التكسير كنوني (حين ، الشياطين) ، فانهما متلوان بالإعراب لا تاليان له فتقول آتيتك حين طلوع الشمس ، و هو لا شياطين الأنس بإثبات النون فيهما ، و أما الألف و اللام فانك تقول : جاء غلام ، فإذا أضفت قلت: جاء الغلام ، فإذا أضفت قلت : جاء غلام زيد بحذف الألف و اللام لئلا تجمع على الاسم تعريفين ، جاء غلام ، فإذا أضفت قلت : جاء غلام زيد بحذف الألف و اللام لئلا تجمع على الاسم تعريفين ، و ذلك لا يجوز ، و يستثنى من مسالة الألف و اللام أن يكون المضاف صفة ، و المضاف إليه معمولا لتلك الصفة و ذلك في خمسة أمور يجوز فيهما بين الألف و اللام و الإضافة .

أحدهما : أن يكون المضاف مثنى نحو : الضاربا زيد ، و الثاني أن يكون (الجمع) (٥٧) جمع مذكر (٥٨) سالم نحو : الضاربو زيد ،و الثالث : أن يكون المضاف إليه بالألف و اللام نحو: الضارب الرجل و الرابع : أن يكون المضاف إليه مضافا لما فيه الألف و اللام نحو : الضارب راس الجاني (٥٩) و الخامس : إن يكون المضاف إليه مضافا إلى ضمير ما فيه (ال) ، نحو : مررت بالرجل الضارب غلامه / ﴿٦ظ﴾ ، و جوز الفراء (٦٠) إضافة الوصف المحلى (بال) إلى العارف مطلقا .و الاسم على قسمين : قسم لا يضاف أبدا ، و هو كل اسم متأصل في البناء لازم له ، غير ظرف أو علم باق على علميته ، أو محلا بال غير وصف ، و ما بقي تجوز إضافته ، و قد تجب ، و واجبها ثلاثة أنواع:

ما يضاف للظاهر و المضمر نحو : كلا ، و كلتا ، و عند ، و لدى (٦١) ، و قصارى ، و سوى و سبحان ، و لدن ، و بين ، و وسط بفتح السين و سكونها ، و الفرق بينهما إن ساكنة السين تكون بمعنى (بين) تقول : جلست وسط القوم ، لي : بينهم ، و المفتوحة السين تقع فيما لا يتجزأ ، تقول : جلست وسط الدار ، و منها مثل و مثال ، و شبه و شبيه ، و تجاه و تلقاء ، و سائر بمعنى باقي لا بمعنى جميع و مع ، و ما يختص بالظاهر كأولي و اولات و ذوي و ذوات ، و ما يختص بالمضمر و هو نوعان : ما يضاف إلى مضمر و هو واحد و ما يختص بضمير المخاطب ، و هو

مضاد مثناه لفظا و معناه التكرار و هي : لبك و سعديك و لا تستعمل إلا بعد لبيك و حنانيك و دواليك و هذاذين بمعجمين.

و شذت إضافة إلى ضمير الغائب و إلى الظاهر ، و ما إلى الجمل اسمية كانت أو فعلية و هو (إذا) ، و ما كانت بمنزلتها في كونه أسم وما مبهمة لما ياتي و هو (أي) .

ما يخفض بالاضافة على قسمين : ما يقدر باللام باكثرية و ما يتقدر بمن بكثرة ، و ما يتقدر بفي بقلة ، و هذا القسم / ﴿٧و﴾ الثالث زاده ابن مالك و غيره ، و ضابط ما يتقدر بمن أن يكون المضاف بعض المضاف اليه ، و صالحا للاخبار به عنه ، و ما يتقدر بفي أن يكون الثاني ظرفا للاول ما عدا هذين القسمين هو ما يتقدر باللام ، فالذي يتقدر باللام الدال على الملك نحو : غلام زيد أو على الاختصاص نحو : سرج الفرس ، و الذي يتقدر بمن الدال على بيان الجنس نحو : ثوب خز ، و باب ساج ، و خاتم حديد ، أي ثوب من خز ، و باب من ساج ، و خاتم من حديد و الخز نزع من الحرير ، و الساج نوع من الخشب ، و الذي يتقدر بفي نحو : ((بل مكر الليل و النهار)) (٦٢) ، ((تربص اربعة اشهر)) (٦٣) و عثمان شهيد الدارين ، و الحسين شهيد كربلاء.

و ما تابع المخفوض فقد تقدم في المرفوعات .

و الإضافة على حالين محضة وتسمى معنوية ، لأنها تفيد أمرا معنويا و هو التعريف إن كان المضاف إليه معرفة ، و التخصيص إن كان المضاف إليه نكرة ، و هي بمعنى (اللام) أو (من) أو (في) كما تقدم ، و غير محضه و تسمى لفظية ، لأنها تفيد أمرا لفظيا ، و هو التخفيف و لا تفيد تعريفا و لا تخصيصا ، و هي أن يكون المضاف صفة تشبه المضارع في كونها مرادا بها الحال و الاستقبال ، و هذه الصفة لثلاث أنواع :

اسم الفاعل : كهذا ضارب زيد ألآن أو غدا ، و اسم المفعول : كهذا معمول الدار ألان أو غدا ، و الصفة المشبهة باسم الفاعل كهذا رجل / ﴿٧ظ﴾ حسن الوجه احسن الله عاقبتنا بمحمد و اله و الحمد لله وحده ، و صلى الله على سيدنا محمد و اله و صحبه و سلم و كان الفراغ من هذا التعليق المبارك على يد كاتبه يوم الجمعة المبارك خامس و عشرين ذي القعدة الحرام عام أحد و تسعمائة من الهجرة النبوية على صاحبها افضل الصلاة و السلام و حسبنا الله و نعم الوكيل .

الهوامش

١. الضوء اللامع ٢ /١٨٠ .
٢. ينظر الأعلام ١ / ٢١٨ ، و معجم المؤلفين ٢ /١٥٠ .
٣. الضوء اللامع ٢ /١٨٠ .
٤. نفسه
٥. ينظر كشف الظنون ١ /٢٠٧ .
٦. ينظر الضوء اللامع ٢ /١٨٠ ـ ١٨١ .
٧. نفسه
٨. في شرح التسهيل ١ / ١ ((الكلمة لفظ مستقل دال بالوضع تحقيقا أو تقديرا أو منوي عه كذلك)) .
٩. في الكتاب ١ /١٢ ((الكلمة اسم و فعل و حرف جاء لمعنى)) و ينظر اللمع ص ٧ .
١٠. في اللمع ص ٧ ((الاسم ما حسن فيه حرف من حروف الجر)) ، و قد نقل لنا صاحب الحلل تعريفات الاسم و الردود عنها (٦٠ ـ ٦٤) و أقربها إلى الصحة قوله : ((الاسم كلمة تدل على معنى في نفسها ، مفرد ، غير مقترن بزمن محصل)) الحلل ص ٦٤ .
١١. في الأصول ١ /٤١ ((الفعل ما دل على معنى و زمان)) و في اللمع ص ٧ ((الفعل ما حسن فيه ((قد)) أو كان أمرا)) .
١٢. في الكتاب ١ /١٢ الحرف ((ما جاء لمعنى و ليس باسم و لا فعل نحو ثم و سوف و واو القسم و لام الإضافة)) و في شرح التسهيل ١ /٩ ((الحرف كلمة لا تقبل إسناد وضعيا بنفسها و لا بنظير))
١٣. في شرح التسهيل ١ / ١٣٠ ((و هو الموضوع لتعيين مسماة مشعرا بتكلمه أو خطابه أو غيبته)) .
١٤. في اللمع ص ٩ ((و الفعل المضارع : ما كان في أوله إحدى الزوائد الأربعة ، و هي الهمزة و النون و التاء و الياء . فالهمزة للمتكلم وحده ، نحو أقوم أنا ، و النون للمتكلم إذا كان معه غيره ، نحو نقوم نحن ، و التاء للمذكر الحاضر ، نحو تقوم أنت ، و للمؤنثة الغائبة ، نحو تقوم هي . و الياء المذكر الغائب ، نحو : يقوم هو)) .
١٥. في الأصل (مثنى) و هو تحريف .
١٦. في الأصول ١ / ٤٧ ، و التنوين ((نون صحيحة ساكنه سماها النحويون تنوينا ليفرقوا بينها و بين الزائدة المتحركة في التثنية و الجمع)) .

١٧. في اللمع ص ١٠ ((الإعراب ضد البناء في المعنى ، و مثله في اللفظ . و الفرق بينهما زوال الإعراب بتغيير العامل و انتقاله ، و لزوم البناء الحادث عن غير عامل و ثباته)) .

١٨. في الأصل (عليها) و هو تحريف .

١٩. في المقتضب ١ / ٤ المبني ((ما كان مبنيا لا يزول من حركة إلى أخرى نحو : حيث وقبل)) و في الأصل ١ /٤٧ ((المبني ما كانت الحركات ملازمة له)) .

٢٠. جميعها سيبويه في ((باب مجاري أواخر الكلم من العربية)) ينظر الكتاب ١ /١٣ ، اللمع ص ١٠.

٢١. في الأصل (بعدا) و هو تحريف .

٢٢. أبي عبد الله محمد جمال الدين بن مالك ، من مؤلفاته ألفية ابن مالك . شرح الكافية الكبرى . تسهيل الفوائد و تكميل المقاصد ، توفي سنة (٦٧٢ هـ) ، ينظر بغية الوعاة ١ /٢٥٥ .

٢٣. في الأصل (شبيها) و هو تحريف .

٢٤. و رد في منحة الجليل (هامش شرح ابن عقيل ١ / ٣٤) ((زاد ابن مالك في شرح الكافية الكبرى نوعا خامسا سماه الشبه الاهمالي ، و فسره بأنه يشبه الاسم الحرف في كونه لا عاملا و لا معمولا . و مثل له بأوائل السور نحو الم ، ق ، ص ، .)) و جعل بعضهم من هذا النوع الأسماء قبل التركيب .

٢٥. في اللمع ص ٢٢ . جمع تكسير ((كل جمع تغير فيه نظم الواحد ، و بناءه و إعرابه جار على آخره كما يجري على الواحد)) .

٢٦. في الأصل (يثنى) بالياء و هو تصحيف .

٢٧. هو القاسم بن علي ، صاحب المقامات ، توفي سنة (٥١٦ هـ) ، تنظر ترجمته في وفيات الأعيان ١ / ٤١٩ .

٢٨. يشرح بيتي بن مالك : ينظر شرح بن عقيل ٢ / ٢٠٥ ـ ٢٠٦ .

٢٩. و العطف أن يمكن بلا ضعف أحق ... و النصب مختار لدى ضعف النسق
و النصب إن لم يجر العطف يجب ... أو اعتقد إضمار عامل تصب

٣٠. ابن كيسان هو أبو الحسن محمد بن احمد ، و كان بصريا كوفيا ، يحفظ القولين و كان ميله إلى مذهب البصريين اكثر ، من تصانيفه المهذب في النحو ، معاني القرآن ، توفي (٢٩٩ هـ)، ينظر طبقات النحويين ص ١٧٠ ـ ١٧١.

٣١. سعيد بن مسعدة المجاشعي المعروف بالأخفش الأوسط من مصنفاته تفسيره معاني القرآن ، توفي (٢١٥ هـ) ينظر (طبقات النحويين) .

٣٢. يونس / ٧١ .

٣٣. سبا / ١٠ ، و بداية الآية ﴿ و لقد آتينا داود منا فضلا يا جبال .. ﴾

٣٤. قال الرضي في شرح الكافية ١ / ٢٩٩ ((أما الصفة و التأكيد و عطف البيان ففيها ثلاثة أقوال : ما قال سيبويه العامل فيها هو العامل في المتبوع ، و قال الأخفش : العامل فيها معنوي كما في المبتدأ و الخبر و هو كونها تابعة ، و قال بعضهم : إن عامل الثاني مقدر من جنس الأول))

٣٥. في الكتاب ١ /٦٧ ((و قد حملهم قرب الجوار على إن جروا (و هذا حجر ضب خرب))).

٣٦. في الأصل (هذا حجر صب حرب) و هو تصحيف .

٣٧. البيت مجهول القائل و هو من شواهد المغني ، ينظر شرح شواهد المغني ٢ / ٩٦٢ .

٣٨. لم يرد في الأصل و الزيادة من شرح شواهد المغني ٢ / ٩٦٢ .

٣٩. في الأصل (عرى) و هو تحريف .

٤٠. المائدة / ٦ .

٤١. هي قراءة ابن كثير و حمزة و أبي عمرو ، و قتادة و الشعبي و باقر ، ينظر السبعة في القراءات ص ٢٤٢ ـ ٢٤٣ ، و البحر المحيط ٣ / ٤٣٧ .

٤٢. في الأصل (ما انخفض) بدون همزة وصل و هو تحريف .

٤٣. الأحزاب / ٧ .

٤٤. المائدة / ١٠٥ .

٤٥. الفتح / ١٨ .

٤٦. المؤمنون / ٢٢ .

٤٧. الذاريات / ٢٢ .

٤٨. الزخرف / ٧١ .

٤٩. البقرة / ١٣٦ .

٥٠. البقرة / ١ .

٥١. لعله يقصد بيت امرئ القيس ، ينظر ديوانه ص ٤٨ .

و ليل كموج البحر أرخى سدوله علي بانواع الهموم ليبتلي

٥٢. هو أبو العباس محمد بن يزيد الازدي البصري المعروف بالمبرد النحوي ، من مؤلفاته الكامل في اللغة و الأدب و المقتضب ، توفي (٢٨٥ هـ) ، ينظر (طبقات النحويين ١١٨ ـ ١٢٠) .

٥٣. البيت مجهول القائل ، ينظر شرح جمل الزجاجي ١ / ٤٢٧ ، شرح ابن عقيل ٣ /٥ .

٥٤. في الأصل (المنصرف) و هو تصحيف .

٥٥. الحج / ٣٥ .

٥٦. الصافات / ٣٨ .

٥٧. البقرة / ٢٧ .

٥٨. زيادة يقتضيها المقام .

٥٩. في الأصل (المذكر السالم) ، و هو تحريف .

٦٠. ينظر شرح ابن عقيل ٣ / ٤٦ ـ ٤٧ .

٦١. هو ابن زكريا يحيى بن زياد بن عبد الله بن منظور المعروف بالفراء الكوفي من تآليفه معاني القرآن ، توفي (٢٠٧ هـ) (ينظر : وفيات الأعيان ٥ / ٢٢٥ ـ ٢٢٩) .

٦٢. في الأصل (لدى) و هو تحريف .

٦٣. سبا / ٣٣ .

٦٤. البقرة / ٢٦٦ .

المصادر و المراجع

٦٥. القرآن الكريم .

٦٦. الأصول في النحو ، لأبي بكر بن السراج (ت ٣١٦ هـ) ، تحـ : د. عبد الحسين الفتلي ، ج١ مطبعة النعمان ، ج٢ مطبعة سلمان الاعظمي ، ١٩٧٣ م .

٦٧. الاعلام ، خير الدين الزركلي ، ط٣ ، ١٩٦٩ م .

٦٨. البحر المحيط (تفسيره) ، لأبي حيان الأندلسي الغرناطي (ت ٧٤٥ هـ) ، مكتبة مطابع النصر الحديثة ، الرياض ـ السعودية ، د.ت .

٦٩. بغية الوعاة في طبقات اللغويين و النحاة ، للحافظ جلال الدين عبد الرحمن السيوطي (ت ٩١١ هـ) تحـ : محمد أبو الفضل ابراهيم ، المكتبة العصرية ، صيدا بيروت ، د.ت .

٧٠. الخلل في إصلاح الخلل من كتاب الجمل ، لأبي محمد بن عبد الله بن محمد بن السيد البطليوسي ت (٥٢١) ، تحـ : سعيد عبد الكريم سعودي ، دار الرشيد ، الجمهورية العراقية ، ١٩٨٠ م .

٧١. ديوان امرؤ القيس ، دار صادر ، دار بيروت للطباعة و النشر ، ١٩٥٨ م .

٧٢. السبعة في القراءات ، لابن مجاهد (ت ٣٢٤ هـ) ، تحـ : د. شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر ، ط٢ ، ١٩٨٠ م .

٧٣. شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك ، بهاء الدين عبد الله بن عقيل الهمداني (ت ٧٦٩ هـ) و معه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن عقيل ، الشيخ محمد محي الدين عبد الحميد ، دار التراث ، مطابع المختار الإسلامي ، ط٢٠ ، ١٩٨٠ م .

٧٤. شرح التسهيل ، محمد جمال الدين عبد مالك (ت ٦٧٢ هـ) ، تحـ : عبد الرحمن السيد ، مكتبة ألا نجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٤ م .

٧٥. شرح جمل الزجاجي ، لابن عصفور الاشبيلي (ت ٦٦٩ هـ) ، تحـ : صاحب أبو جندح ، الجمهورية العراقية ، ج١ طبع سنة ١٩٨٠ م ، ج٢ طبع سنة ١٩٨٢ م .

٧٦. شرح شواهد المغني ، جلال الدين عبد الرحمن السيوطي (ت ٩١١ هـ) ، لجنة التراث العربي ، د.ت .

٧٧. الضوء اللامع لاهل القرن التاسع ، شمس الدين محمد بن عبد الرحمن السخاوي (ت ٩٠٢ هـ) ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت لبنان ، د.ت .

٧٨. طبقات النحويين و اللغويين ، لأبي بكر الزبيدي ، تحـ : محمد أبو الفضل إبراهيم ، ط١ ، مطبعة الخانجي ، ١٩٥٤ م .

٧٩. الكافي في النحو ، جمال الدين بن عمر المالكي (ابن الحاجب) (ت ٦٤٦ هـ) ، شرح الشيخ رضي الدين الاستربادي (٦٨٦ هـ) ، دار الكتب العالمية ، لبنان ، بيروت ، د. ت.

٨٠. الكتاب ، لابي عمرو بن عثمان بن قنبر الملقب بـ (سيبويه) (ت ١٨٠ هـ)، تحـ : عبد السلام محمد هارون ، عالم الكتب و للطباعة ، بيروت ، د. ت.

٨١. كشف الظنون عن اسامي الكتب و الفنون ، لمصطفى بن عبد الله الشهير بحاجي خليفة ، مطبعة طهران ، افسيت ، ١٩٥٧ م .

٨٢. اللمع في العربية ، لابي الفتح عثمان بن جني (ت ٣٩٢ هـ) ، تحـ : د. فائز فارس ، دار الامل ، الاردن ، ط١ / ١٩٨٨ م .

٨٣. معجم المؤلفين ، عمر رضا كحالة ، مكتبة المثنى ، دار احياء التراث العربي بيروت د. ت

٨٤. المقتضب لابي العباس محمد بن يزيد المبرد (ت ٢٨٥ هـ) ، تحـ : محمد عبد الخالق عظيمة ، القاهرة ، لجنة احياء التراث العربي ، ١٣٩٩ هـ .

٨٥. وفيات الاعيان و انباء ابناء الزمان ، لابن خلكان (ت ٦٨١ هـ) ، تحـ : محمد محي الدين عبد الحميد ، ط١ ، مطبعة السعادة ، مصر ، ١٩٤٨ م .

رأي مفهوم المرحلة الفنية
دراسة في شعر الفرزدق

د.علي كاظم أسد

التعبير الفني رأي إنساني يطمح الفنان في تقديمه إلى الإنسان وليس في ذهنه إنسان محدد ، بل هو رسالة إلى الإنسان في أي زمان لا تنتمي إلا للوجود الإنساني لأنها خطاب خاص يتميز من التعبير اليومي المنتمي إلى تفصيلات تخص طرفها الزمني .

ولا ريب أن الشاعر يصدر عن ثوابت ليلتقي مع سامعه كما يتفاهم الناس بثوابت رمزيه، فالقصيدة البدوية القديمة تنسب إلى الجاهلية وهي نسبة زمنية فهل هي جاهلية زمنا أم تنتمي إلى ثوابت ادائية تجعل فيها جاهلية ؟ أم هي كذلك الزمن فتنسب اليه؟

قد يتيسر للباحث أن يقرر أن ليس للزمن اثر في انتماء التعبير الفني إلى مرحلة دون مرحلة إذا كان للكلام اليومي (الاعتيادي غير الفني) ارتباط بزمنه وتفصيلات ظرفه بان التعبير الفني تعبير لكل متلق في كل زمان ، فضلا عن أن الزمان وما يحدث فيه سبب للتعبير وليس انتماء على حين يبدو المكان أو (البيئة) واضحا في هذا التعبير لانه يحمل شيئا ليس بالقليل من تفصيلاتها لغة وصياغات وتبقى أشياء كثيرة من بيئات مختلفة وازمان كثيرة انطمرت في ذاكرة الفنان يصدر عنها لكونها مصادر ثقافته لها الأثر في توجيه عاطفته وتكوين فكره، ويكتسب هذا التقرير قبولا لان التعبير قد يكون دافعه زمنا آخر ليس له علاقة بالزمن الذي قيل فيه، وهذا هو معنى حداثة النص الفني ومعنى حدوثه وتحدده وحضوره في أي زمان كالشعر الجاهلي أو غيره من النصوص التي تعيش معناه . إن كثير من أساتذتنا لم يروا في الزمن مرجعا للتعبير الفني اللهم إلا لأغراض مدرسية يصنفون فيها الشعر إلى مراحل لتقريب فهمه للمبتدئين ولكن هذا إن صدر من باحث مثلي فلا بد من إن يقترن بالدليل وهو إستقراء لأداء الشعراء وقد اخترت شعر الفرزدق لا تعرف مرحلته الفنية وهو يعيش في زمن بني أمية وأنا أصدر عن قول لابي عمرو بن العلاء وهو يحدد نمط الأداء الجاهلي وزمن القصيدة الجاهلية ، قال : فتح الشعر بامرئ القيس وختم بذي الرمة)) [1] ولم يلتفت إلى الحقب التاريخية أو المراحل الزمنية كمرحلة صدر الإسلام ومرحلة الراشدين وعصر بني أمية ، مركزا على مفهوم للزمن الفني للشعر الجاهلي وهو مفهوم الأداء لا مفهوم الزمن ، واصدر عن وصف الفرزدق لنفسه ولشعراء آخرين بأنهم يتقاسمون فضل جميل بازل مع الشعراء الجاهليين [2] واستفيد أيضا من تقرر بعض المحققين من المستشرقين : أن المذهب البدوي بقي ساريا نمطا بنائيا لدى الشعراء الذي جاءوا بعد الإسلام [3] فضلا عن صدوري عن أن الذوق البدوي عند العربي لم يتغير في ليلة وضحاها عما علية قبل الإسلام ،فقد كانت

الكوفة مثلا والبصرة و الحجاز تفضل أمرئ القيس ومكة و الحجاز تفضلان زهير [٤] فاللغة مجموعة دوال بقيت تدل على مدلولاتها ولم تتطور إلا بعد قرن ونصف أو قرنين بعد الإسلام بتطور الحياة تقريبا لا تحديدا لأن هذا التطور لا يقرر تقريرا بل ترقب وجوهه كافة ، وليس بين أيدينا من حياة تلك القرون إلا القليل ، ولذلك بين الأستاذ الدكتور طه حسين رحمه الله هذا بثبات حينما وهب إلى إن الزمان لايعني شيئا كبيرا للتحول التعبيري فقال : ((ولا ينبغي أن تخدعك هذه الألفاظ المستحدثة في الأدب ولا هذا في النحو من التأليف الذي يقسم التاريخ الأدبي إلى عصور ، ويحاول أن يدخل فيه شيئا من الترتيب والتنظيم فذلك كله عناية بالقشور والإشكال ولا يمس اللباب ولا الموضوع [٥] ولكن لابد من تحكم الإحصاء والاستقراء والتحليل لشعر ينتمي إلى عصر فني وهو يعيش في واقع موضوعي آخر يقع بين مرحلتين كأنه نقطة التحول بين القصيدة القبيلة والأخرى التي وصفت بالمحدثة للشعراء المولودين ، ولانه يقدر عن دوافع القصيدة القديمة وهي الدوافع القبيلة ويشهد انحسار المد القبلي بالحضور الإسلامي ويشهد إرهاصات القصيدة (الذاتية) أو الضرورية التي لاتصدر عن الواقع الجمعي أو العشائري أو التعصب القبلي ، وهو يخضع حينا للانتماء وحينا للواقع الإسلامي ويعاصر الأمويين وهم يطيلون أمد الانتماء القبلي ـ كما هو معروف [٦] ـ ، وهناك تساؤلات تتضمنها أمور هي :

١. التقليد والإبداع : ما المسوغ الموضوعي (المنهجي) للجمع بين التقليد والإبداع في صياغة مصطلح (القصيدة التقليدية) فالقصيدة خلق وإبداع والتقليد محاكاة أو خط وجمعهما معا في حيز جمع بين متناقضين ، فلا بد من مهاد دلالي يجمعهما ليؤديهما مفهوما يسوغ هذه المفارقة. فهل يعني التقليد : الأبسس أو الثوابت التي تضم الفعل الإبداعي وهو صياغة اللغة صياغة خاصة ترتفع عن المألوف لتحقيق التأثير والبقاء ؟ وينبع من هذا أمر آخر هو : هل التزمت هذه القصيدة مثالا أو شكلا واحدا في كل عصور الريادة أم تحولت كأي شيء يخضع للتحول أو التطور وما هذه (الألفاظ المستحدثة) التي شاعت كالقصيدة الجاهلية والإسلامية والأموية ؟ هل صدع الشعراء بقصيدة إسلامية لمحض ما صدع الرسول صلى الله عليه واله بدعوته إلى الإسلام ؟ وهل حضرت القصيدة الأموية في يوم اغتيال علي علية السلام ؟

ينبغي أن ينظر إلى التقليد على انه مجرى يجمع بين الرواد ومن بعدهم لا على انه محض محاكاة جامدة ، وذلك بان المتأخر قد استعمل اللغة التي تكلم بها المتقدم وعاش في السياق الذي عاش فيه وضمة الظرف الجماعي الذي ضمة فاكتسب هذا السياق هيأة القانون و المعيار (العمود) فالتزم به حتى لا يرى الشعر إلا به واصبح مناط وجودة وصدر عنه بصورة تلقائية أو (غير واعية) لانه يراه طابعه ونمطه ، أما ما أضافه على هذا (العمود) فلانه ذو شخصية فنية متميزة

وصفت من قبل بعض المعاصرين بأنها تجديد وما هي إلا تفاعل طبيعي مع التجربة الآنية والمواقف الجديدة التي لم يواجهها المتقدمون ، وليست هي تصرفا انفلاتيا من مجرى الرواد الأصيل وما هي إلا (مطابقة الكلام لمقتضى الحال) ؛ فالنقائض ، مثلا ، امتدادا طبيعي للمنافرات التي كانت بين القبائل أو بين القبائل أو بين الأفراد ولكن المنافرات كانت بوحي من الإحساس العميق بالانتماء القبلي الذي لا يجد العربي شيئا يربطه لمجتمعه سواه ، أما النقائض فلا تختلف عن المنافرات فنيا ولكن العربي وجد انتماء جديدا في الإسلام وبدأت قبضة الانتماء القبلي تتراخى شيئا فشيئا وليس بغتة وفقدت القبيلة مكانتها وسطوتها بعد أن حلت مكانة الإسلام في قلب العربي ولكن هذا حدث ببطيء شديد ومع هذا البطيء فان العربي الذي لم تغب عن ناظريه مكانة القبيلة لانه يفزع إليها كلما دهمه أمر كان يرى في الأفق انتماء بديلا حينما محاصرة الإسلام ومن هنا لم يترسخ الإسلام كثيرا في النفوس إلا بعد أجيال وأجيال بعد الإسلام لذا ترجمت نفس العربي بين الإقناع بالانتماء الجديد أو عدم الركون إليه تماما ؛ ومهما يكن من أمر فقد وقعت تقاليد الجاهلية ضحية الترجح وكانت النقائض إحدى الضحايا فبدت (تمثيلية) لا تخلو من متعته برغم أصالة أسسها الفنية وجديه مضموناتها واتساع جمهورها الذي كان يجد فيها بعثا لذكريات الجاهلية أو تصرفا عفويا يتدفق في سياق متعارف لأنها تقاليد متبعة [٧] ، فهي نوع من الالتزام بسياق القصيدة القديمة أسسها الفنية والموضوعية ، فضلا عن أنها تتيح للشاعر والمتلقي أن يضع نفسه في حيز يتاخم الجاهلية شكلاً ومضمونا ويحقق للشاعر أيضا شخصية فنية يرجو أن تظل الجاهلية مفعمة بالانتماء إلى القديم .

٢ - أما قصيدة (ابن قتيبة) ومحاولاتها التحجيمية للقصيدة العربية فأنها لا تعني الواقع الفني الجاهلي [٨] بدا كأنه يصف الواقع الشعري الذي كان في أيام بني العباس بعد أن تحولت القصيدة إلى أداة مسخرة لمديح الخلفاء وغيرهم ولم تكن تنتسب إلى (القصيدة القائدة)* التي كانت تدير المجتمع العربي القديم لان ابن قتيبة كان يؤكد غرض المديح و القصيدة القائدة لم تكن كلها مديحا بل كانت تحتوي هموم القبلية وتفصيلاتها كلها تقريبا والمديح فيها لم يكن كالمديح الذي يفهمه ابن قتيبة .

٣- إن المجرى الأصيل لايعني انه قيم ثابتة فهناك بعض الثوابت وكثير من المتغيرات ويعني أيضا وجود قدر كبير من الإمكان مهيأ للابتكار حتما وهو عدول عن المسيرة التقليدية ، فهو إن لم يخضع للتقسيم إلى مراحل زمنية فانه تقسيم إلى حقب تحولية عن العمود القديم لتطور الحياة ، فهناك عصور سياسية وهناك عصور شعرية ويجب الربط بين العصر الشعري ومقتضيات التحول ؛

---

* القصيدة القائدة : تعبير اعتمدته في هذا البحث ، وفي كتابي الموسوم (دراسات نصبه في شعر عبد الرزاق عبد الواحد) ، اقصد به : القصيدة البدوية الجاهلية التي كانت متغلغلة في المجتمع الجاهلي وشاعرها الزعيم الروحي للقبيلة العربية .

فضلا عن إن هناك حقيقة كبرى هي إن المجرى الأصيل نفسه متغير في أثناء عصر الريادة نفسه، وفي كل عصر شعري أيضا، لان قصيدة النابغة لا تطابق قصيدة الأعشى مثلا فكيف يفسر المتأخر مجرى الحديث على مجرى المتأخر على مجرى المتقدم والمتقدمون أنفسهم لم يقصروا أنفسهم عليه ؟ فان قبل ليس للمتأخر إن يخرج عن المتقدم والمتقدمون غدوا أمثلة يجب أن تحتذى ، فان هذا برغم محافظته ونمطيته ينطبق على محاكاة القدر الثابت من المجرى الأصيل لاعلى القدر الذي يجب أن يكون متغيرا منه .

إن الزمان وان كان غنيا بمسوغات التغيير لا يعني تبديلا أو نسخا لقيم المجرى الفني الأصيل لان هذا المجرى يرسو على قاعدة قبلية تنطلق الأداء منها ولما تزل النصوص اللهم إلا أن يكون الشاعر ينتمي بالولاء إلى القبيلة العربية، ولكن إذا أردنا أن نتقرئ الإيحاء القبلي لاداء الفرز دق فهل نجد القصيدة البدوية القديمة؟

في ديوان الفرزدق ٢٠٦ قصيدة و ٣٤٢ مقطوعة ومعدل طول قصيدته خمسة وثلاثون بيتا وتتجاوز ثماني عشرة قصيدة هذا المعدل لتبلغ خمسين بيتا وله مطولتان واحدة ب (١٤٩) بيتا و الثانية ب (١١٣) بيتا، وكانت (١٤١) قصيدة في المديح والمطولتات فيه وكانت ثمانون مقطوعة فيه وقد قدم ثلاث قصائد مديح بمقدمة يأسف على الشباب ويشكو الزمان وأخرى بالفخر وقدم بالغزل إحدى وثلاثين قصيدة ، وجاءت (١٠١) قصيدة من دون تقديم ، وهذا يسير إلى انه لم يتحول عن النمط الجاهلي في موضوعات الافتتاح كالنسيب والغزل الذين افتتح بهما ثلاثين قصيدة ، ولكننا إذا أردنا أن نتبين مدى انتمائه ووفائه إلى نمط الأداء الجاهلي وعصور الريادة والمجرى الفني الأصيل فعلينا أن نجيل الطرف في غرض المديح في قصائده لاني أظن إن المديح اكثر الأغراض التي استجابت للتغير الذي طرأ على المجتمع العربي بعد الإسلام فقد كان زعيم القبيلة هو المثال الممدوح لمكانته القبلية المرموقة وكان الشعراء ينطلقون في مديحهم لهذا المثال من ارتباطهم به نسبا أو تعصبا لقبائلهم وكان مديحهم تنويها فنيا لمكانة اجتماعيه يعتز بها العربي ويفخر بها طويلا فتغير هذا كله واصبح الممدوح خليفة وتغيرت تبعا لهذا معاني المديح فبعد أن كانت مصدر فخر واعتزاز واحترام صارت وصفا آليا لمعاني حاضرة معده سلفا في كثير من الأحيان تصدر من شاعر لا يرتبط نسبا أو رأيا بالممدوح وصار المديح حرفة يتكسب بها الشعراء لا تخلو من تكلف كخطاب للمنصب لا للشخصية التي تشغله و لايعني هذا خلو عصور الريادة من مديح بهذا المعنى ولا خلى عصر الدولة الإسلامية من مديح صادق فقد نافر عامر بن الطفيل علقمة بن علاثة بشعر الاعشى[٩] وكان الحطيئة يذب عن علقمة في منافراته عامرا ولكني لا أرى شبها بين مديح الأعشى والحطيئة والمديح الذي طرأ على الشعر الذي جاء بعد ظهور الدولة الإسلامية لان المديح الجديد قد تجرد تماما لهذه المهنة ولان الخلفاء و الولاة لم يعولوا على مكانة

الشعر الجديد تعويل عامر بن الطفيل وعلقمة فقد بكى علقمة من هيجاء الاعشى وربما ابكاة مديحه عامرا ولا يعني هذا أيضا التحول الذي طرا على المديح قد حدث بين يوم وليلة بل خطا خطوات بطيئة جدا ولم يعم مساحة المديح الاصيل إلا بعد قرن أو يزيد ومن هنا أعد المديح معيارا لتحول النماذج الفنية في تلك المرحلة وأعني بها مرحلة دولة الراشدين والدولة الاموية ، وقد كأن ثلثا شعر الفرزدق في المديح ، فهل ينتمي هذا الشعر الكثير إلى نمط المديح الجاهلي القبلي؟

كانت معاني مديحه تدور حول الفخر بنفسه وبقبيلته أما ممدوحه فيرد في طرف وقبيلة الشاعر أو احد أبائه أو فخره بنفسه في طرف أخر وربما مدحه لأنه شبيه بأحد شيوخ تميم وقد يغلو فيرفعه إلى مصافهم لانهم عند الفرزدق المثال المدحي وهكذا يشرع الفرزدق بناءا مدحيا جديدا قوامه موازنة بين الممدوح الطارئ على قصيدة المديح القبلية (التي لا ترى ممدوحا ألا وهو شيخ قبيلة أو فارس القبيلة أو الذي له شأن ممدوح من وجهة نظر القبيلة) والرموز القبيلية الممدوحة أبدا بقصيدة المديح ، على حين نجد جريرا قد بكر في تحوله عن هذا المديح موغلا في النمط الجديد الذي سيصبح السمة المولد الشعراء المحدثين حينما لزم بلاط الحجاج الذي قدمه إلى عبد الملك وإنضم إلى الاخطل التغلبي النصراني في خدمة البلاط الاموي فسلط عبد الملك الاخطل عليه وسخر منه في حادثة مشهورة قصد عبد الملك منها تطويعه ليكون شاعر بلاط تجري في شعره نزعه جديدة بعيدة عن نزعة الفرزدق المحافظة التي التزمها طويلا ومن هنا نفهم سر نفور الخلفاء والولاة من شعر الفرزدق قياسا إلى ميلهم الشعر جرير ونفهم ايضا سر إ نتشار شعر جرير بين الناس لان للسياسة يدا في هذا الانتشار لتعمدها تفضيله على الفرزدق فالمقولة المشهورة: ((جرير يغرف من بحر والفرزدق ينحت من صخر)) كأنها كناية عن تحجر الفرزدق وبطء تحوله وثباته ومحافظته على النمط القديم وكناية عن مرونة جرير وجريانه مع التيار، ولا يعني هذا أن جرير في تحوله عن المديح القبيلي إلى المديح الفردي قد حذا حذو زهير في انقطاعه أو شبه إ نقطاعه إلى هرم بن سنان ذلك بأن زهيرا كان يمدح هرما من حيث القبيلة كلها على مبدأ الشاعر الجاهلي:

وما كان قيس هلكة هلك واحد ولكنه بنيـــان قوم تهدمـــــا

على حين لم يتحول الفرزدق إلى المديح الفردي ألا وهو يمدح نفسه بكونه شاعر تميم الذي يتقاسم مع رجالها زعامتها ويمدحها وهو في خضم المديح الفردي إ نه لم يخلص للنمط الجديد إخلاص جرير والاخطل ذلك بأن الإسلام لم يغير السلوك الموضوعي لهولاء القوم ألا بعد أن يمر على مواقف كثيرة تحتاج إلى زمن قد يطول ولاسيما اذا كان الأمر يتصل بالنفوس وما يصدر عنها من تعبير منشؤه العاطفة إ نشاء وتلقيا ، ولكن قوة هذا الثبات أو مرونة التحول تتفاوت من نفس إلى نفس ومن جماعة إلى جماعة ولكن هذا التفاوت يظل خاضعا لسلطة

التدرج وان ضغطت الحياة الجديدة على تفاصيل الحياة القديمة فالشاعر الذي شهد الإسلام وإن بقي ذوقه القديم ودوافعه القبلية تحدده في نظم القول فان جديد الحياة قد يصرفة عن بعض تفصيلات ذلك النمط وقوة الوازع القبيلي قد يدفعه إلى ممارسة الجديد كالمديح مثلا لان مفهوم الدولة يفرض مئات التفاصيل وعلى الشاعر أن يقف منها وهو في روح أخرى ومن هنا بدأ الفرزدق وكثير من فحول عصره مذبذبين بناء على قوة الدافع المدحي أو ضعفه وحينما يمر القارئ المختص على شعر الراعي أو ذي الرمة أو عدي بن الرقاع يجد الوازع القديم لم يتغير وإذا وقف هؤلاء على عتبة المديح الجديد فأنه (أي القارئ) يستطيع أن يلقط صفات الممدوح من بين كلمات القصيدة ولن يؤثر هذا في سياقها القبيلي كما وقف كعب في بردته كأنه يمدح رئيس قبيلة لانك تستطيع أن تنحي المفردات الإسلامية التي سمعها كعب وتبديلها بمفردات أخرى ولا يتغير في القصيدة شيء لانها قصيدة قبيلية .

ولا يستثنى هذا المتلقي من هؤلاء الفحول أحدا عدا جرير لإنه كان يهمز بإنتمائه إلى تميم [١٠] أو يهمز بضعف الدور القبيلي لفرعه بين القبائل قياسا على قبائل أقرانه ، وعلى هذا نجد الاخرين ولا سيما الفرزدق ظلوا متمسكين بأطناب القبيلة ما وسعهم ذلك . أما الاخطل فيكفيه أنتماؤه إلى تغلب تلك القبيلة الضخمة المرهوبة الجانب التي نوه بها المسلمون الضخمة المرهوبة الجانب التي نوه بها المسلمون على لسان النبي الاكرم (ص) بقوله ((لولا الإسلام لأكلت تغلب الناس)) و أني لأجد في نفسي شيئا من صحة هذا الحديث ولكنه يظل قولا ناطقا عن لسان حال بعض المسلمين ؛ ومهما يكن من أمر فقد ظل الاخطل يعرف من لذيذ الحياة في القصر الأموي ، ولكنه سرعان ما ينحاز إلى قبيلته إذا دعت إلى هذا الدواعي [١١] . أما جرير فأنه فوق تبكيره إلى النمط الجديد فأنه راح يمدح قبائل أخرى ورجالا غير رجال قبيلته ويتثاقل عن دواعي قبيلته وربما مدح أعداءها لابد كانت لهم علية أذا دعاه داع إلى هذا .

وأذا عدنا النظر في شعر الفرزدق وجدناه مشدودا إلى أدق التفاصيل الفنية الجاهلية ؛ فالتصريح ـ مثلا- أداء جمالي يتصل بإحتفال الشاعر بشعره أو أهتمامه بسامعه وأعتقد أنه امر طارئ على القصيدة العربية أو من المراحل الفنية الاخيرة لتطور القصيدة ولا أظن أن الجاهليين قد أولوه عنايتهم كثيرا وربما كان من إضافات الرواة على القصائد الجاهلية المشهورة ولا سيما الرواة الذين أدركوا الأداء الترفي أو الجمالي الذي كان في أيام بني العباس والدليل على هذا الشعر الذي جاء في دواوين الشعر الجاهليين من غير القصائد المشهورات او إختلاف الرواة في رواية قصائد بعينها أو نقل أبيات مصرعه من منتصف القصيدة الى مطلعها كما ورد في مطلع قصيدة عنترة ، بل إن الشعراء الجاهليين فوق إهمالهم الصريح اهملوا تفاصيل جمالية كثيرة أولع بها المحدثون بعد إن إنفكت القصيدة عن أرتباطها بالمجتمع الذي كان يراها عضوا أصيلا في حياتهم

فلم يلتفت الجاهليون الى البديع والزركشة اللفظية ولم يعبأوا بحسن التخلص واستعملوا تراكيب والفاظا وردت في قصائد غيرهم ولم ينظروا الى هذا على انه سرقة أو نسخا أو سلخا أو أخذا بل نظروا إليه على إنه من المستحسن الذي لا ضير في تضمينه أقوالهم فضلا على أنهم أهملوا الاوزان القصيرة ولم يأبهوا لتنويع الاوزان ولذلك جاء ثلثا شعرهم على وزن واحد وهو الطويل ولم يلتفتوا الا لمسارب الشعر التي تنفتح عليهم فما عليهم الا الانديا ح في سبيلها بلا تعقيب لان الشعر كان تفاعلا لا ينفصل عن الحياة القبلية وليس ترفا كما هو الحال في شعر كثيرين من المولدين ومن هنا نجد ان الحرف الاول من أحرف المطلع قد يسقط من دون أن يلتفت إليه ثم يستمر القصيد بعد المطلع متسقا مع الوزن كأن المطلع هو عنوان للقصيدة وهذا كله تجده في شعر الفرزدق ، فالزجاج الذي ينثاب أول مطالعه في تفعيلة الطويل الاولى وتفعيله الوافر كثيرا كثرة تلفت الانتباه وتستحق الوقوف ، قال (من الوافر) : (١٢)

لو جمعوا من الخلان الفا فقالوا اعطنا بهم ابانـــا

وقوله من الطويل ايضا : (١٣)

إن إبن بطحاوي قريش نما به الى المجد أعراق كرام مغرس

وقوله (١٤) :

لو كنت من سعد بن ضبة لم ابل مقالا ، ولو احفظتني القوارص

وهذه أمثلة لكثير ورد في ديوانه وهو إ سقاط المتحرك الاول للتفعيلة الاولى من جانبه العروضي أما من الجانب التركيبي والدلالي فان هذه الابتداءات بعد أن سقط حرف العطف الواو أو الفاء منها فان المعطوف عليه (وهو الموقف الذي دفع الشاعر الى التعبير) قد إرتبط بالموقف الفني إرتباطا يدل على تفاعل الشاعر بالحياة ولم يترك مجالا للشاعر أن يشير الى الدافع الواقعي بل بدأ بالتعبير الفني وهو مستمر وكان الواقع هو الفن وكان الفن هو الواقع بلا تخلص أو تمهيد وهذا في ديوانه كثير سواء أ كان في القصائد أم في المقطوعات لانه معالجات سريعة أو إستجابات آنيه وفورية ولسرعة إستجابة الشعراء للتعبير يبدو المطلع تركيبا بين الشعر والنثر أو الخطوة الاولى القريبة من الانتظام في بداية تكون الشعر وهذا يدل على عدم إحتفال عصر الريادة بالمقطوعات أو القصائد التي لم يكن في حسبان الشاعر الاستمرار بها لتكون قصائد ولكن الموقف التعبيري دفعة الى الاستمرار فأبقى مطالعها على افتتاحها الاول ولم يصلحه الرواة التي كانت تصلح شعر القدماء ولا تدع امر كهذا بين يدي الناس فاذا نقض شيء أو إرتبك شيء تواردت عليه اذواق الرواة بعد تطور الرواية إعتمادا على اسلوب الشاعر أو إستلحاقا من قصائد أخرى للشاعر نفسه وربما غلا الرواة في أثناء الرواية الشعر القديم في أكثر من هذا ومن هنا نجد مسوغا لشك د. طه حسين وإستاذته المستشرقين في إ نتماء هذا الشعر الى الجاهليين ولكننا لا نميل معه في شكه في

الشعر الجاهلي كله . أما شعر الفرزدق وشعر معاصريه من فحول الشعر الإسلامي فقد ادرك الرواة الموثوقين وعصر التدوين فبقي على حاله وكل ما قاله في مناسبات فورية كقصائد ومقطعات جمع كما هو حال عدم إحتفاله وعدم تأ نقه بالجانب الجمالي ليكون دليلا على إ نتمائه الى عصور الفصاحة الاولى وتمكنه السليقي في بناء الشعر وعراقة هذا البناء وتقبل متلقيه له لان الاداء البدوي للشعر لما نزل ضاربا بأطنابه التدريجي يضم الشاعر والمتلقي معا (وليس كل شاعر وليس كل متلق) لان التغير التدريجي واقع متسلط بجيل الاشياء القديمة الى ماض ولكن الأصالة تلمح في أثناء الثوابت ومنها شعر الفرزدق وأمثاله من معاصريه وتبدو مضارعة الفرزدق للشاعر الجاهلي في أمور أخرى أوضح من الذي تقدم فأهمال التصريح والزحاف المأنوس وغيره من العلل العروضية تواضع عليها عصر الريادة الفنية وهي منطقية لانها ترد في بداية كل كلام يصدر من متكلمي العرب الذين لايكثرون من أدوات الاستعانة التي عيبت على الذين جاءوا بعد عصور الفصاحة ولا سيما إن مثل هذه الزحافات لم يلتقطها الا علماء العروض بعد إ ستقرار علم العروض على منهج ا ستقرائي ، ومهما يكن من أمر فهذا أحد الدوال على أن شعر تلك المرحلة كان لاينفك عن هدفه القبيلي والاجتماعي وتكاد الاهداف الجمالية تختفي وراء زحمة الاهداف الأخرى مهما تنوعت .

ويخطو اليقين بإ نتماء شعر الفرزدق الى تلك المرحلة خطوة أخرى إذا وجدنا إن معجمه العروضي يشير الى انه نظم أكثر شعره في بحر الطويل فقد جاءت خمسمائة قصيدة ومقطوعة وخمس فيه ، عدا سبعة وخمسين نصا في الوافر ، وخمسة واربعين نصا تقاسمها البسيط والكامل والمتقارب والرجز بواحد وعشرين نصا للبسيط وتسعة عشر نصا للكامل واربعة للمتقارب ونصا واحدا للرجز فلا تنوع آخر ولا يبقى مجال - من هذا الجانب - لاهتمام جمالي فالنزعة الجاهلية القبيلة بنمطها الباعث لدواعي الشعر تبقيه في ظل الخيمة البدوية الجاهلية .

أما ما يتعلق بعناصر بناء قصائده التي وردت بمقدمات فقد جاءت ثلاثون قصيدة بمقدمة غزلية وتنوع ورود الرحلة في تلك المقدمات تنوعا أصيلا لا ينبئ عن تقليد كتقليد المتأخرين بل انشداد الى طبيعة الموقف الفني أو الظرف الذي ألم بالنص فربما اشتكت الناقة من طول الطريق إلى الممدوح ليكون هذا تخلصا ضمنيا وربما تمثلها قتلها من عناء التخلص وليحسم بنية الرحلة بعد وصوله الى الممدوح ، وهذا تطويع للأداء الجاهلي في بناء المقدمة وربما اسقط الرحلة كلها من المقدمة متناولا غرضه وقد ترد مبتسرة وقد يتوكأ على تخلص يكثر في ديوانه وهو (إليك) هذه المفردة التي يبدأ بها مديحه من دون مقدمة ، وقد يقدم الرحلة على الغزل واصفا - بتفاصيل جديده - رفاقه الراحلين معه مسوغا ذلك بتأميلهم بخيال من يحب ، كقوله : (١٥)

واغيد من من النعاس بعظمه كأن به ، مما سرينا به خبلا

إذا صحبتني مال الكرى برؤوسهم جعلت السرى مني بأعينهم كحلا
إذا سألوني : ما يداوي عيونهم بوقفة باز لاتحل لهم رجلا
رفعت لهم باسم النوار ليدفعوا نعاسا وديجوجا اسافله جثلا
إليك ابن أيوب ترامت مطيتي لتلقاك ترجو من نداك لها سجلا

ويحتل الهجاء المرتبة الثانية وحصيلته منه اثنتان وخمسون قصيدة وثمانون مقطوعة بعدد مقطوعات المديح والعدد الأكبر من القصائد الهجائية من دون تقديم أما النصوص التي وردت بمقدمات فهي لا تتجاوز العشرة قدم أربعة بالغزل أربعه بالفخر ونصين بالشكوى (شكوى الشيب و الزمان) ؛ واعد هذا بسبب سرعة إيقاع الأحداث وعضوية الشعر في قيادة القبيلة فلا محال للتأنق التقديمي فهذا شغل المتأخرين الشاغل ليسجلوا انتماءهم للتراث عند متلقيهم أما الفرز دق فلا يزال رمزا من رموز هذا التراث فضلا عن إن معظم هجائياته كانت في سياق المنافرات والنقائض وهذا يستدعي ردا سريعا لا وقت فيه التقديم لهدم ما بناه الشاعر المناقض في ذهن المتلقي . أما معاني الهجاء فهي قسرية الورود لأنها في فلك النقائض وحين يهجو جرير الفرز دق فانه كان يهجوه بمعان معدودة مستمدة من حياة العامة والأعيان [١٦] وكان الفرز دق يترفع عن الرد عليه بمثل هذه المعاني لأنها لا تلائم مقام شاعر تميم ولذلك كان يناقضه بما كان الشاعر الجاهلي يهجو خصومه بتذكيرهم بمناقبّ قومه ومآثر قبيلته ويعرض مقالب قوم المناقض موازنا أو كالموازن فلم يخرج الفرز دق عن أفق القصيدة البدوية الرفيع واعتقد إن الهجاء في ديوان الفرز دق لم يكن خالصا بل كان الفخر يغالبه وهذا هو السبب الأظهر في تغلب جرير عليه في هذا المضمار وسر تفصيل العامة والعلماء جريرا عليه مع أن كل ما كان في يد جرير عليه هو اقيان عمه وجعثن أخته وسوء سمعته التي قدمها لجرير طواعية بما كان يذكره هو عن نفسه لمجاهرته بالإثم [١٧] وهذه لاتكون رافدا هجائيا لجرير ولكنه كان يستغلها أيما استغلال لحاجته النفسية العميقة فكان تفوقه بالهجاء على شعراء عصره كافة تعويض لما يجده من ضعف حسبه وقد كان يفخر بهذا التفوق ويقر بأنه فاق معاصريه بأب نجيل ويدل هذا أيضا على طاقته الشعرية القوية لينافض شاعرا يفوقه بمآثر قومه أما الفرز دق فقد كان يملا فجوات هيكله بالفخر ولا يكاد يذكر المهجو إلا قليلا مترفعا عليه فهو لا يضارعه محتدا ولذلك أرى أن جريرا بمعانيه اليسيرة فاق الفرز دق لان الأول كان يتحرك ضمن مأزق ضيق والثاني له الفضاء الافتخاري الذي يقدم له مددا في مناقب دارم وصعصعة ومآثر تميم ومحض ذكر هؤلاء رد على هجاء رجل يغمر بنسبه من حيث الضعة وخمول الذكر في الأقل [١٨] ، فكان جرير لضيق عطفه الانتمائي يملا فجوات هيكله بالهجاء الفعلي فهو لا يجد ما يفتخر به على الفرز دق غير اتهامه والدوران حوله وهذا يجعل جريرا في صميم الهجاء ويقدم إليه المسوغات الغلبة الفنية على خصمه في نظر نقاد الشعر و العلماء الذين

كانوا على شاكلة جرير من ضعف النسب وضعف المواجهة الاجتماعية في ذلك العصر فهم من الموالي وينظرون الى الفرزدق نظرة العبد الى السيد ويجدون في دونية جرير عزاء ولذلك نلاحظ تفضيلهم جريرا مع إنه لم يكن عبدا ولا مولى ولكنه لم يكن بمثل قامة الفرزدق ولكن لديهم مسوغا مقنعا وهو أن جريرا كان يهجو حين الهجاء ولابد للفرزدق من أن يهجوه فلم يكن (يهرب) من هجائه بالفخر وهم بهذا يتذرعون بيسر ليكون جريرا هو المنتصر وبهذا عزاء لهم في عصر تفاقمت فيه العصبية القبلية ولا يجدون نصيرا الا بهذا وأشباهه .

إذن كان الفرز دق وهو يهجو يدورحول نفسه ، لاحول من يهجوه ، مفتخرا وهذا يهدينا الى غرض الفخر الخاص عنده فالفخر يغطي مساحة المديح والهجاء معا وله جانب خاص اختلى به ينظر في أعطافه وأعطاف قبيلته ورجالها ومآثرها وماضيها وحاضرها ، كما كان يفعل الشاعر الجاهلي ، فجاءت خمس واربعون قصيدة خالصة للفخر سنة فخر فيها بنفسه واثنان هدد فيهما الخلفاء والولاة وفخر بثماني وثلاثين بقبيلته وعنده في الفخر خمس وثلاثون مقطوعة ولم يتقدم قصيدة واحدة بمقدمة ليدل بذلك على إخلاصه لهذا الغرض الأصيل وعلى إن الفخر كان باعثه الجوهري في نظم الشعر لاسباب : منها إن الفخر هو المعنى العميق لكل أغراض الشعر العرب لانه حينما يمدح فهو إنما يفخر بنفسه وبقبيلته وممدوحه وحينما يهجو إنما يفخر بهذا كله بين يدي مهجو يه ليعلوا عليهم وحين يتغزل إنما يفخر بنساء قبيلته وينوه بمحاسنهن ويميزهن من بين نساء القبائل الأخرى وهكذا وهذا هو عيبه الذي وجدته في شعر الفرزدق فحينما أزعم أن الفخر باعثه الاساس فهذا لكثرة نصوص الفخر فهي تعدل عدد قصائد الهجاء والمديح ويزيد بالمقطوعات على الهجاء ولانه لم يقدم هذه القصائد بشيء من تقاليد الافتتاح فكأنه يستمطر الشعر بالفخر ولا يجامل المتلقي بشيء ؛ اما اتجاهات فخرة فمتنوعة فهو كما ذكرت في ان الفخر يسري في الشعر القديم سريان الدم في العروق وكذلك سرى في شعر الفرزدق ضمن المديح والهجاء والرثاء وحتى الغزل الذي وقع بين يدي الفخر . والامر الذي لاحظته في هذا الشأن هو ان نزعته القبلية العميقة جعلته يتخطى الرقاب حتى جسر على ملوك بني أمية حتى رأى أنهم دونه محتدا وتراثا وكثرة وعزة ومنعة ومضى فرأى أنه أعظم منهم سالكا سبيل موازنتهم ببني هاشم فهم قياسا على هؤلاء يتبع وفرع فضلا عن إن الزعامة في هاشم قديما وحديثا فهم السادة في الجاهلية الناس وهم اصحاب الرسالة في الاسلام وأمية أعداء الرسالة في الجاهلية وصدر الاسلام ونلحظ أن الفرزدق لايرى في الأسلام إلا حادثا أضاف الى هاشم تراثا جديدا ولم يتغلغل مبادئ وشرائع في نفسه لينتمي إليه ويستكين فهو يرى إن من العدل أن تأخذ تميم مكان أمية لانها احق منها بمأثرها وتراثها وهذا كلة نجده في قصيدته التي هدد بها معاويه وفخر عليه وفضل علية بني هاشم وجعل تميما في

مصاف هاشم والنبي صلى الله عليه واله فيهم ، وهو يعالج حدثا يتصل باستعادة ما كان اعطاه لأحد أعمام الفرزدق بعد موته وهو الحتات ، قال [١٩] :

أبوك وعمي يا معاوي أورثا ... تراثا ، فأولى بالتراث أقاربه

فما بال ميراث الحتات اكلته ... وميراث حرب جامد لك ذائبه

ويستأنف الموازنه معنفا :

فلو كان هذا الحكم في جاهلية ... عرفت من المولى القيل حلائبه

مهدد ومذكرا بأيام الجاهلية وهي نصب عينه منحسرا على أيام قوة القبلية ويكرر هذا :

ولو كان هذا الأمر في غير ملككم ... لأديته أو غص بالماء شاربه

الشاعر هنا لا يخاطب (الخليفة) بل يخاطب (الملك) ، فهل يصدر الفرزدق ـ هنا ـ عن إيمانه بالإسلام حاكما للعرب ؟ مهما كانت سمعة الخلفاء أو الطبقة الحاكمة ؟ كلا إن هذا النص يؤكد سلطة بني أمية ملوكا لا خلفاء ؛ لان الإسلام وان أحاط بمفهوم السلطة الدينية بقي الرجل العربي ينظر إلي بني أمية ملوكا كالمناذرة مثلا لان الأمويين لم يبنوا أنفسهم في ذهن العربي خلفاء فقد صاروا ملوكا لهم حجاب وبلاط وسطوة دنيوية فوازن العربي بين الراشدين والأمويين وهي ألان بيد معاوية ، ومن هنا هجم على معاوية فتصاعد النص فنيا درجة اعنف من درجته حتى ذروته ، ثم :

ولو كان ـ إذ كنا ـ وللكف بسطة ... لصمم غضب فيك ماض مضاربه

ويلحظ هنا تحسره على ضياع سلطة القبيلة بنبرة حزينة تبدو من بين أنياب الغضب المؤيد بالفخر الموجه للتهديد نبرة حزينة تواكب الفعل الناقص (كان ، كنا) الذي تكاثر ليدل على قوة الانتماء إلى الماضي القبلي وعزة الجماعة و السياق يؤكد بوضوح ضياع هذا الماضي وتبدد قوة القبلية التي رأي العربي بالإسلام انحسار مدها ولكنه وجد عزاءه بما جاء به من خير تعويضا عما فقده من قوته الانتمائيه الذاتية وإذا به يفقد عزاءه حينما قبضت قريش على حكم العرب بالسلطة الدينية فلم ينظر إليها بمنظار السلطة الدينية لأن أمية قاومت الإسلام وشنت عليه الحروب ونازعت الخلفاء الراشدين الخلافة وأكرهت خامسهم على التنازل عنها بما سلكته من سبل وهنا لا يستطيع الفرزدق أن يخاطب معاوية تولي أمر المسلمين بل يستأنف فخره وتهديده وارتكانه الى المحتد الشريف و الحسب الضخم بعقد موازنة بين تميم وأميةالتي لم تنل ما نالتهبتراث أصيل كما نالت تميم تراثها بمفاخرها الأصيلة غير المكتسبة :

وما كنت أعطي النصف من غير قدرة ... سواك ، ولو مالت علي كتائبه

الست اعز الناس قوما واسرة ... وامنعهم جارا إذا ضيم جانبه

وما ولدت بعد النبي أهله ... كمثلي حصان في الرجال يقاربة

هذه على سورات النص القبلية ، فقد وضع نفسه وقبيلته في مصاف بني هاشم بل النبي محمد (ص) نفسه ، إ ندفاع بقي الشاعر المنتمي الى العصر الجاهلي يصدر عنه طويلا بنفس لم يغيرها الإسلام . ثم يستقر بعد هذا الى ما قدمه فهو ذروة النص ليمشي الى الفخر بخطى مطمئنة :

أبي غالب والمرء صعصعة الذي ... الى دارم ينمي، فمن ذا يناسبه
انا ابن الجبال الشم في عدد الحصى ... وعرق الثرى ، فمن ذا يحاسبه
وبيتي الى جنب رحيب فناؤه ... ومن دونه البدر المضئ كواكبه

، موقف النص والغرض منه (لا غرضه) مطالبته بتراث عمه أو ربما اليأس من الحصول على الشيء فبدأ الغضب أو جرأة معاوية على سلب تراث عمه مهما يكن من أمر التفاصيل الا انه نص له موقف ولكنه تجاوز الموقف ونسي ا نه بصدد مطالبة لتعلو نبرة الفخر ترك موضوع المطالبة وهو الموضوع الاساس (نظريا) وكأ نه يتحين الفرصة ليجري وراء موازنة عشيرته لا بأمية بل ليعلو بها على العرب كافة فخرا ويضع نفسه مع النبي وبني هاشم وهذه سمة بنائية تمتاز بها القصيدة البدوية حين يتنازع الفخر مع كل موضوع يرد في القصيدة غالبا حتى يستلب الفخر في نهاية موضوع القصيدة الاساس سواء أ كان مدحا أم هجاءا أو رثاء أو غزلا

وكم من أب يا معاوي لم يزل ... أغر يباري الريح ما أزور جانبه
نمته فروع المالكين ولم يكن ... أبوك الذي من عبد شمس يخاطبه
تراة كنصل السيف يهتز للندى ... جوادا ثلاثي المجد مذ طر شاربة
طويل نجاد السيف مذ كان لم يكن ... قصي وعبد شمس ممن يخاطبة

، ولنا أن نعود الى مطلع النص لنجد أنه بدا بالفخر وانتهى به فالبيتان (الاول والثاني) تكونا بالغضب القبلي الذي بقى يهز البدوي الى القرن الثالث الهجري بقوته فقد قدم (أبي) ثم جاء البيت الثاني ليقدم الحاضر (أنا) ولكنهما يرتدان معا الى الماضي الرفيع ثم جاء البيت الثالث يجمع الماضي والحاضر بمعنى حديث لا ينفك عنه البدوي بحاضره ولا بمستقبله القريب (بيتي والخبب الرهيب) فالصورة التي ظهرت من هذه الابيات الثلاثة يختمها الاستفهام الافكاري المتعالي المهدد فمن ذا يناسبه ، فمن ذا يحاسبه ؟

وهذه هي معاني الفخر ومفرداته التي ظلت القبيلة تمدها فما معنى التقسيم الشعر على المراحل الجاهلية والإسلامية والعباسية وغيرها ؟

اما الاغراض الاخرى في ديوانه فهي شؤون قبيلته أيضا : عشر قصائد في النصح والعتاب وعلاقات القبيلة بالقبائل وأربعون مقطوعة تدور في هذا المجال وخمس قصائد وأربعة عشر مقطوعة في علاقة القبيلة بالدولة : مدحا ، هجاء ، تحريضا لاموي على وال من ولاته حول شأن من شؤون القبيلة بتماسها مع الدولة السياسية القبيلة الجاهلية من شاعرها حينما تعامل مع دولتي

الغساسنة والمناذرة ، وله في التهديد القبيلي والسخرية من اعداء القبيلة ثلاث قصائد ثلاث مقطوعات أما الرثاء فله فيه سبعة عشر قصيدة وكلها في رثاء رجال تميم وسبع وعشرون مقطوعة ورثاء ولاة الدولة الذين يحترمون قبيلته وله نص رثى منه ديار القبيلة وجوامعها وهو معني جد في الاسلام ولا يعني هذا انه صدر فيه عن الاسلام بل رثى الجامع لانه يذكره بفتيان القبيلة كمنتديات حديثة لا اكثر، وله في الغزل خمس قصائد جرت على منوال دارة جلجل تغنى فيها برجولته ومجونه وجرأته على اقتحام خدور النساء وفيه احدى عشر مقطوعة يتغنى بفحولته الطاغية فيما بين ما يتغنى. اما الحكمة فكانت تنساب من ضياع مجد القبيلة وضياع الشباب.

اذن لم يكن في ديوانه ركن صغير يفرغ فيه لنفسه الا قليلا بسبب الزعامة القبلية والدافع الجماعي وهكذا هو الشاعر البدوي القبيلي في أي زمان ، ولكن هذا لا يمنع من وجود شعر فرغ فيه لنفسه بهيئة مقطوعات تجلى فيها عتاب زوجاته وطلاقه لهن وندمه على زمن ضاع بينهن ، وهذا كله في أربعة عشر مقطوعة ولكننا إذا أردنا أن نقف على دخيلته وما فيها من عواطف صادقه بعيدا من متاعب الزعامة القبلية ومتاعب خوض الحياة وجدنا الرجل البدوي المرهف الاحساس القوي العاطفة الذي يتكبر على أعدائه ويسند ظهره الى قبيلته ويلقى الذنب كله على غيره وأن صدر منه لايندم ولا يعتذر ولا يتراجع ولكنه حينما طلق النوار بدا له حبه كأقوى ما يكون عليه الحب لان الحب الحق هو الذي يرغم هذا البدوي على الاعتذار وعلى الندم ويلقي الذنب كله على سوء فعله هو بتعبير صادق صادر من معاناة القلب ويترك النص يعبر عن هذا كله في فراق زوجه النوار أسفا من قرار طائش أخذه فيقدم في أول كلمة (ندمه) ويؤخر الى أخر كلمة (الدهر) ليكون هو الملوم لا الدهر في هذا النص النادر [٢٠]

ندمت ندامة الكسعي لمـــا ... غدت مني مطلقة نـــوار
وكانت جنتي فخرجت منها ... كأدم حين لج به الضـــرار
وكنت كفـــافي عنـــيد عمدا ... فأصبح ما يضيء له النهار
ولا يوفي بحـــب نوار عندي ... ولا كلفي بها الانتحـــــار
ولو رضيت يداي بها وقرت ... لكان لها على القدر الخيار
ومـــا فـارقتها شبعا ولكن ... رايت الدهر يأخذ ما يعار

إذن لا تزال الظلال القبلية ماثلة في العصر الفني الذي عاش فيه الفرز دق ومعاصروه فبقيت قصائدهم تماطل الانتماء الجديد فالفرز دق يجير على قبر أبيه ويدفع الديات ويحمل الحمالات ويرثهن ابنه وينحر على عادة الجاهليين على قبور إبائه ، ويأنف أن يكون تابعا للأمويين مفتخرا بمآثر قومه ولكنه قد يرضخ على كره لا اقتناع فيمدح بمفردات جديدة واليا أو أميرا ولم

يهجو معاوية لانه يرى رأي العلويين ـ كما قد يظن ـ بل من أساسه الاجتماعي القبلي وحينما يمدح سليمان بن عبد الملك فأ نه لايراه إلا كما يرى شيخا من شيوخ قيم بل يفخر بنفسه وعشيرته ثم يمدحه فأخذ عليه الممدوحون وهذا دأبوا عليه فنصوصه عامة تقدم الفخر دليلا على إ نه باعثه وملهمه وينتهي به مؤكدا ا انتمائه الأصيل للنمط الفني الرائد عدا بعض النصوص التي تظهر فيها نفسه كخوفه من السجن أو ندمه على فراق زوجته ومتابعة بعض المستجدات التي لها فعلها في تنوع موضوعاته وكثرة تفصيلاته لتنوع الظرف البيئي والاجتماعي الذي يضم المتقدم والمتأخر معا وهذا لا يعني تحولا أو تغيرا بالأفق العام لأداء الفني لان التنوع موجود حتى في العصر الجاهلي وفي لغة ذلك العصر أيضا لكثرة اللهجات وتنوع الأداء وغياب الاستقراء والدرس اللغوي والنحوي علما إن ضالة التنوع وقلة الدوافع وسيطرة الدافع القبلي على عصرة الريادة عدا بعض الاستجابات الآنية التي لا تتغير من الواقع شيئا كلها مزايا عصر القصيدة البدوية القديمة قياسا على عصر الفرز دق الذي كثرت فيه الدوافع وازدحمت فيه المستجدات ومع هذا فقد بقي الشاعر المتأخر مشدودا إلى صلاته الفنية التي تحكمت بادائه لدورانه في تلك القبيلة ولا يختلف عن الشاعر القديم الا بتاخره الزمني عنهم وصراعه مع الجديد وملاحقته له بكثرة المقطوعات فالشاعر القديم مسيطر على واقعة لقلة تنوعه والأمر الأخر الذي يقدمها لنا المتأخر النسبي الزمني للشاعر المتأخر هو أن ديوانه قد وصل تقريبا وغير متنازع قياسا على دواوين فحول الجاهلية لإسباب تتعلق بالرواية ويحدث الإسلام وشغل الناس به وتطور الدرس النحوي واللغوي وإعتماده الشعر في تفسير القران وظهور التدوين .

ومن دلائل امتداد الأداء البدوي حتى القرن الثاني الهجري الخوض في ا نتحال الشعر الذي جعل شعر القرن الاول منهما فلو كان هنالك فرق بين الشعر الجاهلي والشعر الذي جاء بعد الاسسلام ما وضع أبن سلام منهجا في صفات الناقد المميز وتوصيات أخرى في التميز بين الشعر القديم والشعر المنتحل أخذت صورة النظرية التي تقرر امتداد الأداء الجاهلي حتى إن كتابه لم يكن التجربة المنهجية الاولى في النقد العربي القديم بمفهوم التقديم الفني الموضوعي بل في التمييز بين المنتحل والاصيل وإ نما كان كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة هو الكتاب الاول . أذن أعد صفة الانتحال دليلا على ا متداد الاداء الجاهلي لما بعد الجاهلية لعدم وجود فارق بينهما فلولا إعترافات المنتحلين أنفسهم وتمادي أولاد الشعراء الجاهليين المقليين ونزاع بعض القبائل في نسبة الشعر وتزيدهم فيه الغلط والسهو القليل في المعنى الذي لايغلط فيه جاهلي وشكوك العلماء في بعض القضايا الموضوعية لما شك أحد في نسبة الشعر المنتحل الى مرحلة الفن الجاهلي وكذلك أقول إن الإسس التمييزية للفصل بين ما هو جاهلي وما هو غير جاهلي تبقى في مجال النظرية غالبا لا التطبيق عدا بعض الملاحظات الفنية التي لا تميز قصيدة كاملة بل أبيات قليلة . وأعد مد ة

عصر الاستشهاد الى منتصف القرن الثاني الهجري دليلا مضافا على امتداد مرحلة الفن الجاهلي من جانب ضيق لأن اللغة التي أعتمدها اللغويين والنحاة والدارسون ظلت ترفد الاداء الشعري حتى نهاية القرن الثاني أو قبيل نهايته لإ نها اللغة الجاهلية الفصيحة إن لم تكن الفصحى ((وهذا الاعتبار أصبح قانون النقد في العصور المتأخرة ، المعترف به رسميا من أصحاب السلطة الادبية الفكرية ، فكان من نتائجه إن رفع الشاعر الى أعلى المقامات ..[٢١] فمسألة كشف الشعر المنتحل في النهاية لا تلغي أمتداد الاداء الجاهلي على الآماد الإسلامية و الأمويه وإنما فقد الشعر المنتحل قيمته حينما عرف الناس انه لا ينتمي الى زمن الجاهلية الذي اصبح رمزا للفصاحة والنقاء لان الاداء الجاهلي ليس حكرا على الجاهليين فلا يمكننا تصور الفنان يرقب الاحداث ثم يخلع رداءه فور حدوث امر جديد بل يظل يرتديه لانه نسيج عصره خيطا مخيطا ويصر على إن يلبسه هو وأولاده ورواته حتى لو لم يكن يماشي عصرهم وحتى لو فرضت الاحداث أزياء جديدة بخيوط والوان جديدة بل يسوغ لهم بقاءهم عليه يستثني المسوغات التي أقلها الاعتزاز بالتراث وحتى لو كانت المسوغات الأخرى غير مقنعه إلا إذا أوغل الزمان في بعده عن زمان ذلك الاب وجاء بكثير من الاحداث فهنا يستطيع الابناء أن يضيعوا رداء جدهم في مكان يعتزون به ولا حرج من أن يرتدوه كلما دعت الدواعي.

لذلك ولغيره، لانستطيع إعتماد الإسلام حدا فاصلا يقسم الاداء الفني الى حقب أو مراحل او يزيل الدوافع القبلية التي هي من أهم الدوافع الموضوعية لانطلاق التعبير ولكن هذا يحدث بعد إن تتسع المدينة ويخفت الانتماء القبيلي في نفوس الشعراء العرب أو بظهور شعراء اعاجم ولم يعد الاداء الفني القديم مرجعا موضوعيا ينطلق منه التعبير بل يظل بعيدا الاسباغ المشروعية لكونه أفقا تراثيا أو إ ستذكارا للاصالة كمثال يعتز به يقلده الشعراء تواصلا منهم مع المتلقي لا اكثر في بدايات القرن الثالث الهجري إذن نجد الأثر الفني الجاهلي كان ساريا حتى بعد ذي الرمة محتويا شعراء القرن الاول ومن عاش منهم في القرن الثاني أما شعراء الحاضره فإنهم شعراء مدن حتى في أيام الجاهلية ، ولذلك إ نتمى شعر الفرزدق الى الاصول الفنية والموضوعية الجاهلية عدا بعض الصيغ التي تعد من مستلزمات الاستجابة للتجربة الانية التي لايمكن ان يجمد الفنان ضمن اطار معين معها مهما كانت صرامتها وحديتها فلو تبادل زهير نصوص الفرزدق والنصوص الرائدة ما وجدنا ما يوحي بانقطاعه او تمثيله لمرحلة مغايرة لان القصيدة الجاهلية هيكل لاوجود لثباته الا في بعض الرؤى المدرسية كقصيدة ابن قتيبة الاستقراء لان الشاعر الجاهلي فنان والفنان اذكى من ان يلازم اسلوبا واحدا او بوصاية نقديه ومن هنا نجد الفرزدق كان يهاجم نقاده ونظرياتهم لان مرحلته ليست مرحلته تنظير فالمد اللغوي لما يزل ولم يات زمن الاستقرار المدرسي فضلا عن ان ماخذ النقاد على الفرزدق كانت على طريقة استعماله بعض المفردات ومع

هذا فالوقت لما يزال مبكرا لظهور مثل هذا النقد الذي كان بذور حركة نقدية ستتطور ولكن هذه البذور دفعت الشعراء بعد الفرزدق الى اعتمادها خوفا من البعد عن الاداء الذي يفضله المتلقي ولضمان بقائهم شواهد نحوية ولغوية واطاله امد عصر الاستشهاد وكما حدث مع بشار بعد ان كان الجاهلي يتكلم عفويا ويعبر تلقائيا على وفق دوافع لا يدرسها مثل دراسة الشاعر الذي جاء بعد الفرزدق لانه ينطلق من دوافع قبيلية وتفاصيل البيئة ، والظرف الذي ضم المتقدم والمتأخر لم يتغير الا قليلا . واخيرا يبدوا ان التقسيم الشعر العربي يجب ان يكون على اساس اتجاهات ادائية لا على مراحل زمنية لان الانتماء الذي يجعل من الشعر هدفا ابداعيا لا وسيلة لقول الشعر قبل الاسلام لم يمت الا بعد ان حل محله الانتماء الى الاسلام بعد قرن من الاسلام تقريبا ا و يزيد بحسب البيئة وبحسب الشعراء انفسهم وبهذا ظهر اتجاة جديد في مرحلة الدولة العباسية فمفهوم الاتجاه اقرب الى طبيعة الفن قرب المرحلة الزمنية الى التاريخ .

هوامش الدراسة

١. وفيات الاعيان : ١٨١/٣
٢. الموشح : ٧٥
٣. انظر المفضليات : ٢٧
٤. انظر الموشح : ١٧٢
٥. تاريخ الادب العربي : ٨١/١
٦. انظر الاخبار الموفقيات : ١٢٧
٧. انظر دراسات نقدية في الشعر العربي : ٢٧١
٨. انظر جماليات القصيدة التقليدية : (بحث في مجلة فصول) : ٦١/٦٠ .
٩. انظر ديوان الاعشى ، ديوان الحطيئة .
١٠. انظر الاغاني : ٦٨/٨
١١. النقائض : ٧٠-٨٢ ، و الموشح : ١٧٩
١٢. الديوان : ٨٧٦ .
١٣. م . ن : ٤٨٤ .
١٤. م. ن : ٤٨٧ .
١٥. م.ن : ٦٨٤ .
١٦. نقائض جرير والفرزدق : ٢١٠/١ والموشح : ١٨٣ .
١٧. م. ن : ١ /٢١١ .
١٨. الموشح : ١٧٩ .
١٩. الديوان :٥٦ .
٢٠. م.ن : ٣٦٣ .
٢١. قراءة ثانية للشعر العربي (بحث في مجلة الفكر العربي المعاصر) : ٢٠ .

موروث النحو الكوفي ومحاولات التيسير الحديثة

د. عبد الكاظم محسن كاظم الياسري

المقدمـــــــــة

لم أرد في هذا البحث أن استقصي محاولات إصلاح النحو ، أو أناقش ما ورد فيها من آراء ومقترحات إلا بقدر ما يتطلبه منهج البحث وذلك إن هذا الموضوع كان مثار جدل ونقاش قديماً وحديثاً وقد تحدث عنه الدارسون كثيراً[1].

إن ما أردته هو بيان ما أفاده أصحاب هذه المحاولات من موروث النحو الكوفي ولم يشيروا إليه. وسوف اقف في هذا البحث عند أبرز المحاولات الشاملة في إصلاح النحو وتيسيره، مستثنيا منها جهود د. مصطفى جواد و د. مهدي المخزومي ـ رحمهما الله ـ لانهما أشارا كثيرا إلى ضرورة اعتماد المذهب الكوفي في محاولات الإصلاح. إن منهج الكوفيين بصورة عامه يحمل كثيرا من عوامل التيسير في دراسة اللغة وكان أقرب إلى طبيعة الدرس اللغوي ـ ولهم وجهات نظر في قسم من المسائل النحوية تتسم بالسلامة ونلمح فيها جانبا من جوانب التيسير في الدرس النحوي ـ ولم يكن هذا خافيا على الدارسين فقد أشار أليه طائفة من المحدثين منهم د. مصطفى جواد ود. مهدي المخزومي ود. احمد مكي الأنصاري ود. عفيف ومشقيه وغيرهم.

وقد دعا هؤلاء الدارسون إلى ضرورة إعادة النظر في تيسير النحو، واعتماد ما ورد عند الكوفيين من آراء تمثل جهودهم في هذا الميدان وسوف أشير إلى جانب من هذه ا لآراء ـ التي تمثل جهودهم في هذا الميدان ـ وسوف أشير الى جانب من هذه الآراء في الصفحات القادمة ومن الله التوفيق والسداد.

صعوبة النحو :

قبل الحديث عن محاولات تيسير النحو ، نقف عند الصعوبات والعيوب التي رافقت الدرس النحوي منذ نشأته ، وكانت دافعا مباشراً لهذه المحاولات قديماً وحديثاً.

من الواضح أن هناك منهجين في دراسة اللغة والنحو. أحدهما : يرى أن يدخل في دراسة النحو كلام العرب كله واصحابة الكوفيون، أخر يقوم على الانتقاء والاختيار واصحابه البصريون[2].

---

[1] منهم على سبيل المثال: عبد الوارث مبروك سعيد (في اصلاح النحو العربي ـ دراسة نقدية) وعبد الكريم خليفة في (تيسير العربية بين القدم والحديث)، و د. نعمة رحيم العزاوي في حركة تجديد النحو وتيسيره في العصر الحديث) وغيرهم.

[2] تيسير العربية بين القدم والحديث ٣٢.

وقد حدد الدارسون جوانب صعوبة النحو وصنفوها إلى مجموعات[١] هي :

١. الكتب النحوية .
٢. مناهج النحاة .
٣. طبيعة القواعد النحوية .

وأشاروا إلى إن كتب النحو مثل كتاب سيبويه والمقتضب للمبرد ،قد حفلت بعيوب منها ظاهرة الاضطراب. ويقصد بها عدم وجود خطة يقوم عليها بناء الكتاب[٢] ويبدو هذا واضحاً في كتاب سيبويه فان (مؤلفه لايسير على خطة ، لذلك نجده يقدم أبواباً من حقها أن تتأخر ويؤخر أبواباً من حقها أن تتقدم ، ويضع فصولاً في غير موضعها، ولا يذكر مسائل الباب الواحد متصلة متتابعة ، بل يذكر بعضها في موضع وبعضها الآخر في موضع ثانٍ بعد أن يفصل بينهما بأبواب غريبة)[٣].

ويمكن أن نلاحظ مثل ذلك في كتاب المقتضب. وفضلا مما تقدم فان هذه الكتب فيها من التطويل وجمود اللغة والتوائها ما يمثل مظهراً من مظاهر الصعوبة[٤]. أما مناهج النحاة فقد كانت في بدايتها وصفيه تقوم على الجمع والاستقراء ويبدو هذا واضحاً عند الرعيل الأول مثل ابي عمرو بن العلاء وعبدا لله بن أبي اسحق والخليل وغيرهم . إلا إن هذا العمل فيما بعد رافقته مجموعه من العيوب أهمها عدم التزامهم بمستوى معين في دراسة اللغة وتركيز جهودهم حوله كأن يكون مستوى اللغة الأدبية التي يمثلها القرآن الكريم في أرقى صورها والشعر والنثر الجاهلي والإسلامي .وفضلا عن ذلك فقد وضعوا تحديدات مكانية وزمانية لسماع اللغة مما جعلهم يهملون جانبا مهما من جوانب الدرس الوصفي – إذ قصروا السماع على عدد معين من القبائل .

أما قواعد النحو فان أهم مظاهرها يتمثل في ظاهرة الأعراب التي جهد أصحاب محاولات التيسير على تفسيرها ، ووضع المقترحات والحلول التي تسهم في إيجاد تفسير لظهور علامات الأعراب المختلفة على الأسماء والأفعال – وذلك أن القدامى كانوا يجعلون هذه العلامات أثراً من آثار العوامل الداخلة على الأسماء و الأفعال في حين تلتقي محاولات الاصلاح جميعها في إلغاء العامل والاستعاضة عنه بوسائل أخرى.

المنهج الكوفي وتيسير النحو:

تميز المذهب الكوفي باتساع الرواية والقياس على نصوص العرب الفصيحة وإن كانت قليلة، وهو اقرب إلى طبيعة الدرس اللغوي من مذهب البصريين .وقد حملت آراؤهم كثيرا من

---

[١] في اصلاح النحو العربي ٢٣ – وينظر في الحركه تجديد النحو وتيسيره في العصر الحديث ١٥.

[٢] في اصلاح النحو العربي.

[٣] ابنية الصرف في كتاب سيبوية ٦٧.

[٤] في اصلاح النحو العربي ٢٣ فما بعدها.

عوامل التيسير في دراسة اللغة والنحو ، أفاد منها أصحاب محاولات التيسير وكانت لهم وجهات نظر في قسم من المسائل اللغوية والنحوية تتسم بالسلامة [١]. وقد استطاعوا أن يخرجوا بالتماعات جديرة أن يستهدى بها عند التصدي لاعادة النظر في النحو العربي لتيسيره على طالبيه. لقد أشار جماعه من المحدثين إلى أهمية النظر إلى المذهب الكوفي والإفادة من أراء علماء الكوفة وشيوخهم في كل المحاولات التي تجري لتيسير الدرس النحوي . فالدكتور مصطفى جواد دعا في مجلة المعلم الجديد إلى اعتماد المذهب الكوفي في تيسير العربية والدرس النحوي واللغوي [٢] وأشار الدكتور عبد الحميد حسن إلى اثر المنهج الكوفي في تيسير النحو في بحث له بعنوان (المذهب الكوفي في النحو واللغة وأثره في التطور والتيسير) [٣] ذكر فيه طائفة من أراء الكوفيين التي رأى أنها تسهم في تيسير النحو وتطويره .[٤] أما الدكتور مهدي المخزومي – رحمه الله – فكان من اشد المتحمسين لهذه المسألة ، وقد أشار إليها في كتابه مدرسة الكوفة ومنهجها في دراسة اللغة والنحو حين ناقش محاولات إصلاح النحو قال: (كان حريا بهذه المحاولات ، إن تنظر إلى النحو الكوفي نظرتها إلى النحو البصري، وان تفيد من أعمال الكوفيين في تجديد النحو وتيسيره، ولكن لم يكن من بين أصحاب هذه المحاولات قديما وحديثا من التفت الى ضرورة الاستفادة من أعمال الكوفيين)[٥].

أشار في بحث له إلى أن محاولات التيسير تظل ناقصة ما لم تعتمد آراء الكوفيين . فهو يرى إن كثيرا من آرائهم يمكن أن تدخل ميدان تيسير النحو قبل ابن مضاء وغيره ممن دعوا إلى تيسير النحو وتجديده ، يقول : ((أرى أن يعنى الدارسون بكل ما خلفته لنا مدرسه الكوفة وان يستعان بما توصل إليه أساتيذها و شيوخها ، فقد حفظوا لنا من ألوان الأساليب والتعبيرات ما أضاعه البصريون ، وان يستهدي بالمنهج السليم الذي انبنت عليه دراستهم ، ففيما توصلوا إليه ما ييسر لنا تحقيق هذه الدعوة بوجهيها من إصلاح جذري منشود ، ومن تيسير لاغنى عنه)) [٦] والحق أن أصحاب محاولات التيسير والإصلاح بدءا من ابن مضاء وانتهاء بالمحدثين قد أفادوا من النحو الكوفي وأراء شيوخه وعلمائه بوجه أو بآخر غير إن كثيرا منهم لم يشر الى ما أخذه من آراء الكوفيين.

---

[١] الدراسات اللغويه في العراق ١٤٧.

[٢] مجله المعلم الجديد ج٣ مايس ١٩٥٠ .

[٣] نشر البحث في البحوث والمحاضرات لمؤتمر الدورة ٣٢ المنعقد ببغداد ٢٣١-٢٤

[٤] الدراسات اللغويه في العراق ١٤٨ .

[٥] مدرسة الكوفه ٣٩٧ .

[٦] مجله المعلم الجديد ج ١ السنة الثامنه عشرة ١٩٥٤-٢٩ .

وفي ضوء ما تقدم من إشارات يمكن أن نقرر أن نواة التجديد والتيسير في الدرس النحوي كانت موجودة في طائفة من آراء لحاة الكوفة . وان هذه النواة كانت الأساس الذي تطورت عنه دعوة ابن مضاء فيما بعد ، وقد استطاع الدكتور عفيف دمشقية أن يجمع طائفة من آراء الكوفيين رأى أنها تمثل جوانب تجدديه في الدرس النحوي [1].

غير أن الدارسين تشاغلوا عن هذا الجانب بالنحو البصري وأهملوا النحو الكوفي لأسباب معروفة . لذا لم ينل المنهج الكوفي حقه من الدرس والتدقيق . ولو حصل هذا لأخذت الدراسات النحوية اتجاها سنايرا الى حي عليه قديما وحديثا.

محاولات التيسير والنحو الكوفي :

ليس من مهمة البحث استقصاء المحاولات التي دعت الى تيسير النحو جميعها، إنما سأقف عند ابرز المحاولات الشاملة موضحا صلتها بالنحو الكوفي وجوانب أفادتها منه . وسأقف عند دعوة ابن مضاء -وان لم يكن من المحدثين – لأنها تمثل البداية التي ارتكزت عليها دعوات التيسير اللاحقة ذلك أن اغلبها تبنت فكرة ابن مضاء في دعوته إلى إلغاء نظرية العامل .

أ// ابن مضاء والنحو الكوفي :

إن دعوة ابن مضاء [2] (٥٩٢ هـ) إلى تيسير النحو وتخليصه مما علق به من آثار الفلسفة والمنطق تمثل موقع الصدارة في محاولات إصلاح مناهج النحو . و أيا كانت الدوافع التي دفعت ابن مضاء إلى الثورة على النحو المشرقي ومناهجه وهي معروفه عند الدارسين . فان محاولته ((كانت عملا مقصودا فيه من الأصالة والتكامل والموضوعية ما يؤهله ليتبوأ مكان الصدارة في قائمة محاولات إصلاح النحو قبل العصر الحديث)).

لقد تمثلت دعوة ابن مضاء في إلغاء (نظريه العامل) للتخلص مما يتصل بها من تأويلات وتقديرات كانت السبب في تعقيد الدرس النحوي ، وكذلك إلغاء العلل الثواني والثوالث والقياس المنطقي.

وعلى الرغم من كل ما قيل عن أصالة هذه الدعوة وجدة ما ذكره ابن مضاء فانه لم يكن كما قيل ، إنما سبقه آخرون في هذا الميدان ، فابن ولاد (٢٣٢ هـ) حمل على فكرة تحكيم القياس في النحو [3] . وان سبيل النحويين هو اتباع كلام العرب ، وحاول أبو جعفر النحاس

---

[1] ينظر : خطى متعثرة على طريق تجديد النحو – الاخفش والكوفيون –١٧٧ فما بعدها .

[2] في اصلاح النحو ٤٨ .

[3] في اصلاح النحو العربي ٤٧.

ت(٣٣٨) في كتابه (التفاحة) تجنب التعليل والتأويل والتقدير والأبواب غير العملية [١].
أما الشاعر أبو العلاء المعري (٤٤٩هـ) فقد سخر بطريقته الخاصة من أصحاب التأويل والتعليل واصطناع المنهج الفلسفي في النحو [٢].
ويمكن القول أن دعوته الى إلغاء العامل نجد جذورها في آراء الكوفيين فقد كانوا يقولون بان الفعل المضارع بعد (حتى ، واللام ، والواو ، أو ، الفاء) منصوب بهذه الأحرف لا بأن مضمرة بعدها كما يقدر البصريون [٣] وكذلك رفضوا أن يكون المرفوع بعد (إن وإذا) الشرطيتين مرفوعا بعامل مضمر يفسره العامل المذكور ، وكان لجوؤهم إلى العوامل المعنوية يمثل ضربا من الهروب من العوامل اللفظية التي اكثر منها البصريون واضطرهم عدم وجودها الى التقدير . إن محاولة التخلص من العوامل المقدرة يمثل أساساً انطلق منه ابن مضاء مستهدياً بالنحو الكوفي آراء وبخاصة اراء الفراء النحوية. وقد ذهب احد الباحثين الى أن ابن مضاء كوفي المذهب وان تستر بما ادعاه من الغاء نظرية العامل[٤].

ب : محاولة إبراهيم مصطفى //

تعد محاولة الأستاذ إبراهيم مصطفى من ابرز محاولات إصلاح النحو في العصر الحديث وهي التي فتحت الباب أمام الباحثين الآخرين في هذا الميدان وقد وصفه أحدهم بأنه فتح أبواب هذه الدراسة النحو يه الحديثة [٥] لقد بنيت محاولة إبراهيم مصطفى على محورين رئيس انبثقت منه أفكار التجديد والإحياء. هو أن علامات الإعراب دوال على معان في تأليف الجملة وليست كما زعم النحاة أثرا يجلبه العامل[٦]، و يبدو من كلامه أن النحاة لم يهتدوا إلى تفسير ظاهرة الإعراب ،وظهور الحركات المختلفة على الأسماء أو الأفعال فنسبوا ذلك إلى العوامل وجعلوها ظاهرة ومقدرة . في حين أن دلالة الحركة على معنى معين هي التي تجعل الاسم مرفوعا أو مجرورا، وفي ضوء هذا يتسنى له إلغاء العوامل التي قال بها النحاة إذ إن استعمال الاسم في معنى معين هو الذي يحدد نوع الحركة ولا اثر لعامل ظاهر أو مقدر. والحق أن القدامى كانوا يقولون بدلاله علامات الإعراب على المعاني ، وفي مصنفاتهم ما يشير الى ذلك يقول الزجاجي (إن الأسماء لما كانت تعتورها المعاني وتكون فاعله ومفعوله ومضافة ومضافا إليها ، ولم يكن في صورها و أبنيتها

---

[١] المصدر نفسه ٤٧.
[٢] رساله الغفران ١٥٢ ، ١٥٤ .
[٣] شرح المفصل مجلد ٢ ج٧ ١٩.
[٤] نظريه الحروف العاملة هادي عطيه مطر الهلالي ٢٠ .
[٥] نحو التيسير ٧ .
[٦] احياء النحو. المقدمة أ.

أدلة على هذه المعاني فقالوا (ضرب زيد عمرا) فدلوا برفع زيد على أن الفعل له وينصب عمر على أن الفعل واقع به) [١] . وهذا هو رأي جمهور النحاة وخلافهم مع قطرب (٢٠٦هـ) مشهور في هذه المسألة فقد كان يذهب مذهبا يخالف إجماع النحاة ويقول إن العرب لم تعرب كلامها للدلالة على المعاني، وحاول تفسير الإعراب بطريقة صوتية تتصل بالوقف والوصل ولم يكن مصيباً.

لقد انطلق إبراهيم من دلاله العلامات على المعاني لتفسير ظاهرة وجود الضمه والكسرة على الأسماء، أما الفتحة فانه تخلى معها عن مبدأ المعاني الذي اقره وجعلها الحركة الخفيفة المستحبة عند العرب.

إن الضمة تمثل عنده علم الإسناد والكسرة تمثل علم الإضافة. ومتى كان الاسم في موضع المسند أو المسند إليه يكون حقه الرفع لانه في موضع كان الاسم في موضع الإسناد ، وليس الرفع أثرا لعامل معين . يقول : (فأما الضمة فانها علم الاسناد ودليل على أن الكلمه المرفوعة يراد ان يسند اليها أو يتحدث عنها) [٢] وقد خرجت عن هذا -المبدأ ابواب مثل (إسم إن) الذي كان في موضع الاسناد وجاء منصوبا ، والمنادى الذي ليس فيه اسناد و ورد مرفوعاً وقد حاول الاستاذ اخضاعها الى القاعده بطريقه لاتخلو من التكلف [٣].

وحين ننظر في موروث النحو الكوفي نجد فكرة الاسناد واضحة في آراء الكوفيين، فقد ذكرت المصادر أن هشام بن معاوية الضرير من تلاميذ الكسائي كان يقول بان الفاعل مرفوع بالاسناد [٤] وهي الفكرة التي ذكرها ابراهيم مصطفى ولم يشر الى مصدرها. وقد اشار الى هذه المسأله الدكتور مهدي المخزومي قال : (والعامل فيه – يعني الفاعل – عند هشام بن معاوية هو الاسناد لا الفعل ، وهو فيما اظن احد العوامل التي استند اليها ابراهيم مصطفى في مقالته بان الرفع علم الاسناد) [٥] في ضوء ما تقدم تكون فكرة الاسناد التي جعلت علما للرفع ماخوذة من النحو الكوفي وقد وردت في احياء النحو وكأنها من بنات افكار المؤلف. وهي ليست كذلك .

ج// النحو المنهجي – احمد براتق :

لايختلف ما ورد في هذه المحاوله عما تقدم في محاوله ابراهيم مصطفى فهو (صورة مكررة اسبقته من محاولات في هذا الميدان وعلى رأسها (احياء النحو ...))[٦] وكل ما ورد في هذا الكتاب

---

(١) الايضاح في علل النحو ٤٩ .

(٢) أحياء النحو ٥٠ .

(٣) أحياء النحو ٥٩ .

(٤) ينظر تسهيل الفوائد ٧٥ ، وهمع الهوامع ١/ ١٥٩ .

(٥) ٢-مدرسة الكوفة ٢٧٨.

(٦) في اصلاح النحو العربي ١١٩ .

من قول عن مشروع وزارة المعارف واحياء النحو والرد على النحاة . وبخاصة في الغاء العوامل ورفض تقسيم العلامات الى اصليه وفرعيه وغيرها .[١] ويمكن تحديد ما فادهأحمد برانق من النحو الكوفي فيما يأتي :-

١. قوله إن أسم (لا) النافية للجنس يكون معربا في أحواله المختلفة بدلا من القول بأنه مبني مرة ومعرب في حال أخرى – وهذا هو راي الكوفيين في (اسم لا) فهو عندهم معرب على كل حال وفتحته فتحة إعراب .[٢]

٢. قوله ان (المنادى) معرب في احواله المختلفه . وهو ايضا قول قديم نسب الى الكوفيين .

ء // محاوله شوقي ضيف – تجديد النحو :

حين حقق شوقي ضيف كتاب (الرد على النحاة) لابن مضاء القرطبي قدم له بمدخل طويل ذكر فيه مقترحاته التي بنيت على ما ورد في الكتاب لاصلاح النحو وتجديده ، ثم جمع هذه المقترحات واضاف اليها اشياء اخر ، واصدرها في كتاب (تجديد النحو) دعا فيه الى الغاء نظرية العامل واعادة تنظيم الابواب النحويه [٣].

ويمكن ان نشير الى أن شوقي ضيف قد افاد من النحو الكوفي مثل غيرة من اصحاب محاولات التيسير والاصلاح ويتمثل ما اخذه من النحو الكوفي فيما يأتي.

١. الدعوة الى الغاء التأويل والتقدير للتخلص من البحث عن العوامل المحذوفه في نواصب الفعل المضارع والاشتغال والتحذير والاغراء وعن رافع الاسم بعد (ان واذا) الشرطيتين، ويبدو واضحا اثر ما قاله الكوفيون في هذه المسائل وقد تقدمت الاشارة اليه.

٢. في حديثه النواسخ راى انها – يجب ان تسحب من الجمله الاسمية الى الجمله الفعليه ، تكون افعالا تامة يعرب المرفوع بعدها فاعلا والمنصوب حالا [٤] وهذا القول ينسب للكوفيين في اعراب المنصوب بعد كان واخواتها حالا [٥].

٣. في (ظن واخواتها) رأى ان يعرب المنصوب الثاني بعد هذه الافعال حالا او يبقى الاول على المفعوليه [٦] وهو ما ينسب الى الكوفيين ايضا [٧].

---

[١] ينظر النحو المنهجي ٤٧ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٧٧ .

[٢] ينظر الإنصاف – المسألة ٥٣ .

[٣] ينظر تجديد النحو .

[٤] في إصلاح النحو العربي ١٤٣ .

[٥] الانصاف مسألة ١١٩ .

[٦] تجديد النحو .

[٧] همع الهوامع ١١٠ .

٤. ذكر انه يميل الى إعراب اسم (لا النافيه للجنس) في كل احواله وهو من اراء الكوفيين[١] وقد تقدمت الاشارة اليه .

وفي ضوء ما تقدم يمكن القول إن شوقي ضيف من الذين افادوا من النحو الكوفي في دعوتهم الى إصلاح النحو .

وفضلا عما تقدم ، بقي ان نشير الى محاولات اخرى منها (النحو الجديد) لعبد المتعال الصعيدي ، وقد افاد من النحو الكوفي .في قوله باعراب فعل الامر وهذا مما قال به الكوفيون كما ذهب الى ان الحروف لها موقع اعرابي ، ونسب هذا الى الفراء اذ جعل(في) من قولهم (سقط في يده) في موضع النائب عن الفاعل[٢]ومنها النحو المعقول للدكتور محمد كامل حسين. وفيه ايضا ما يشير الى افادته من النحو الكوفي عند اعرابه المنصوب في باب كان واخواتها [٣] وقوله بان الفعل هو اصل الاشتقاق في العربيه [٤] .

نكتفي بما تقدم من محاولات التيسير في مصر ، وقد ثبت أن المحاولات التي تقدم ذكرها قد افادت في جوانب منها من اراء الكوفين ومناهجهم في دراسة اللغة والنحو .

محاولات التيسير في العراق

كانت للباحثين العراقيين جهود متميزة في محاولات اصلاح النحو وتيسيره ، ومن ابرز الباحثين في هذا الميدان الدكتور مصطفى جواد والدكتور مهدي المخزومي –رحمهما الله – فقد كانت لهما جهود متميزة في هذا الميدان ولكني استثني جهود الاستاذين الفاضلين في هذا البحث لانهما من اشد المتحمسين الى اعتماد المذهب الكوفي في اصلاح النحو وتيسيره ، وقد تقدمت الاشارة الى موقفهما من هذه المسأله ودعوتهما الى ضرورة اعتماد منهج الكوفيين في كل محاولة هدفها التيسير و الاصلاح. اما الباحثون الاخرون فسوف نتحدث عن جانب من محاولاتهم في هذا الميدان.

أ / محاولة السيد شاكر جودي :

نشر السيد شاكر جودي مقترحات في تيسير النحو في مجلة المعلم الجديد ج٢ من السنة التاسعة ١٩٤٥ - ثم جمعها في كتاب أضاف إليها نماذج تطبيقيه وطبعت سنه ١٩٤٩ بعنوان تشذيب النحو . وقد تضمنت هذه المقترحات ما يأتي:

---

(١) الإنصاف المسألة ٥٣ وينظر همع الهوامع ١/١١٠

(٢) النحو الجديد ١٣١-١٣٢، وينظر في إصلاح النحو العربي ١٤٧ .

(٣) النحو المعقول ٩ .

(٤) المصدر نفسه ٣١ – وينظر في إصلاح النحو ١٥٧ .

١. حذف موضوع(كان وأخواتها) من الجملة الاسمية والحاقه بموضوع الحال ، وتكون تامة مثل بقيه الأفعال والمرفوع فاعلا لها و المنصوب حالا.
٢. إلحاق المفعول الثاني للأفعال التي تنصب مفعولين اصلهما مبتدأ وخبر (ظن وأخواتها) بالحال وغيرها بالتمييز.
٣. إلغاء موضوع (أفعال المدح والذم) الحاق المخصوص بهما بالبدل .
٤. إلحاق المفعول المطلق بالمفعول فيه . [١] .

ولست معنيا بمناقشة هذه المقترحات وبيان صلاحيتها للتيسير لان الدارسين ناقشوا ما ورد فيها وقالوا فيه كلمتهم [٢]. إن ما أردت الإشارة إليه أن هذه المحاولة اتكأت على المذهب الكوفي في بعض جوانبها ، فالقول بإعراب المنصوب بعد كان وأخواتها حالا هو مما ينسب الى الكوفيين وقد تقدمت الإشارة إليه . كذلك فيما يتصل بالمفعول الثاني بعد أفعال القلوب. وهذا يعني إن محاولة السيد شاكر جودي ومقترحاته قدأفادت من آراء الكوفيين، وضمنها طرفا من أقوالهم، لكنه لم يشر الى هذه المسألةمثل غيره ممن أفادوا من النحو الكوفي.

ب: ثلاثة مقترحات في قواعد اللغة العربية :

في سنة ١٩٥١ نشرت مجلة المجمع العراقي ثلاثة مقترحات في قواعد اللغة العربية [٣]. رأى فيهاصاحبهاما يأتي :

١. أن تعرب الأسماء الستة بالحركات لا بالحروف.
٢. أن يعرب المثنى وجمع المذكر السالم والملحق بهما بالحركات المقدرة .
٣. أن يستغني عن تابع يسمى عطف البيان.

ويبدو واضحا أن هذه المقترحات قد أخذت بنصيب من النحو الكوفي . فقد نسب إلى بعض الكوفيين أن الأسماء الخمسة معربة بالحركات والحروف ، وقالوا إنها معربه من مكانين. وهذا ينسب إلى الكسائي [٤] أما حذف عطف البيان من التوابع فهو مذهب كوفي إذ لا يوجد لديهم سوى عطف النسق والتوابع عندهم أربعة لا خمسة هي (النعت والتوكيد وعطف النسق والبدل) وكل ما قيل عنه عطف بيان يدخل في باب البدل [٥].

---

[١] ينظر الدراسات اللغوية في العراق ١٦٣ فما بعدها .
[٢] المصدر السابق ١٦٣ فما بعدها .
[٣] لمحمد علي الكردي نشرت في مجلة المجمع العلمي العراقي ج٢ السنه الثانية ١٩٥١ ، ٣٧٨ .
[٤] شرح ابن عقيل .
[٥]

ج / محاولة الدكتور احمد عبد الستار الجواري :

الدكتور الجواري له آراء ونظرات في تيسير النحو ضمنها كتبه الأربعة (نحو التيسير نحو الفعل ، نحو القران ، نحو المعاني) و قد أشار إلى انه بدأ جهوده في التيسير مستهديا بمن فتح أبواب هذه الدراسة الحديثة وهو الأستاذ إبراهيم مصطفى[١]. ولا تختلف جهوده في إطارها العام عن جهود إبراهيم مصطفى، إذ يشترك معه في قوله بدلاله الحركات على المعاني ولكنه يخالفه في دلاله الفتحة. فقد كان إبراهيم مصطفى يرى أنها لا تدل على معنى و إنما هي الحركة الخفيفة المستحبة عند العرب في حين يرى الجواري أنها علم المفعولية.

جعل الجواري الأسماء مراتب والحركات تدل على هذه المراتب فالعمدة تمثل اعلى المراتب وحقها الرفع وعلامتها الضمه ، وما يقوم مقام الذيل في الكلام يمثل اقل المراتب وحقه الخفض ، وعلامته

الكسرة ـ والكثرة الكاثرة من الأسماء في المرتبة الوسطى وحقها النصب وعلامتها الفتحة[٢] وتبدو محاولة الجواري اكثر شمولا واتساعا من محاولة إبراهيم مصطفى ، إذ شملت الأسماء والأفعال والحروف والمعاني . ولا أريد استعراض جهود الأستاذ في هذا الميدان لأنها معروفة و كتبه مشهورة في الدرس النحويوقد كان مثل غيره متاثر بالنحو الكوفي فاستعمل مصطلح الخفض وهو من اصطلاحات الكوفيين ،و أفاد من قولهم بان الرفع دلالة الأسناد و يمكن القول ان الأستاذ الجواري الإسناد مثل إبراهيم مصطفى ، وفي نصب المستثنى والمفعول معه يبدو قوله قريبا من مصطلح الخلاف الكوفي الذي قالوا به في نصب الظرف الواقع خبرا والاسم بعد واو المعية[٣].

أن ما ورد في المحاولات الأخرى لا يخرج عما تقدم ذكره فكل منها اخذ بطرف من آراء الكوفيين ـ بقيت مسالة مهمة لم يعرها الدارسون اهتماما عندما تحدثوا عن تيسير النحو - وهي اهمية المصطلح الكوفي في تيسير النحو ولي بهذا الخصوص بحث نشر في مجلة الأستاذ بعنوان (المصطلح الكوفي وتيسير النحو ـ وجهه نظر)[٤] قدمت فيه تصورا لابواب النحو في ضوء طائفة من المصطلحات الكوفية .

---

[١] نحو التيسير ٧.

[٢] نحو التيسير.

[٣] الانصاف ٢/ ٥٥ مسالة ٥٦.

[٤] مجلة الاستاذ العدد ١٧ سنة ١٩٩٩.

وارد البحث

١. القران الكريم .
٢. ابنيه الصرف في كتاب سيبويه -خديجه الحديثي- بغداد ١٩٦٥ .
٣. إحياء النحو - إبراهيم مصطفى - القاهرة ١٩٥١ .
٤. الإنصاف في مسائل الخلاف - أبوالبركات ألا نباري - تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد القاهرة ١٩٦١ - ط ٤ .
٥. الإيضاح في علل النحو - الزجاجي - تحقيق مازن المبارك - القاهرة ١٩٥٩ .
٦. تجديد النحو - شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر .
٧. تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد ، تحقيق محمد كامل بركات - القاهرة ١٩٦٧ .
٨. تيسير العربية بين القديم والجديد - عبد الكريم خليفة .
٩. خطى متعثرة في طريق تجديد النحو - الأخفش والكوفيون - عفيف دمشقية دار العلم ملايين - بيروت ١٩٨٠ .
١٠. الدراسات اللغوية في العراق - عبد الجبار جعفر القزاز - دار الرشيد - ١٩٨١ .
١١. رسالة الغفران - المعري - تحقيق بنت الشاطي - القاهرة ١٩٥٠ .
١٢. شرح ابن عقيل - تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد .
١٣. شرح المفصل - ابن يعيش - عالم الكتب بيروت - د.ت .
١٤. الفراء ومذهبة في اللغة والنحو - احمد مكي الأنصاري، دار المعارف .
١٥. في إصلاح النحو العربي - عبد الوارث مبروك سعيد - دار القلم - الكويت ١٩٨٥ .
١٦. في حركه تيسير النحو في العصر الحديث - نعمه العزاوي - دار الشؤون الثقافية .
١٧. مدرسة الكوفة - مهدي المخزومي - القاهرة - الباب الحلبي ١٩٥٨ .
١٨. نحو التيسير - احمد عبد الستار الجواري .
١٩. همع الهوامع : السيوطي - دار المعرفة بيروت .

نظرية الاستقبال بين الثابت و المتغير اللساني

الدكتور . همزة فاضل يوسف

لعل من البديهي القول إن نظريات التلقي ما ظهرت إلا بتأثير من الفلسفة و الحدس اليرجسونية و الفلسفة الظاهراتية لهوسرل ، بوصفهما فلسفتين اعتمدهما الإنسان محورا لهما و به يبتدأ الوجود و لا يبتعد هوسرل عن البرجسون ، بل ان الظاهراتية توسع و تفصيل في لفلسفة و الحدس ، حتى ان مصطلح الشعور الظاهراتي هو الحدس نفسه ، و ما يهمنا من هاتين الفلسفتين جوهرهما الذي تأسست عليه نظريات التلقي فهوسرل يقصد بكلمة الرد تأجيل النظر إلى كل ما هو جزئي ومؤقت والتوجه للبحث عن الكلي الجوهري الثابت، وتتم هذه العملية بواسطة تعليق الحكم عن العلم ووضعه بين قوسين مؤقتا وتمهيدا للارتداد إلى شعور للبحث عن ما هو جوهري فيه و التمثل في البنية الماهوية وهي الأصل الحقائق المادية الجزئية وهذه البنية لا يمكن إلى أصول ابعد منها فالظاهرتية تعني تحيل العالم بما فيه من موضوعات و أشياء مادية إلى مجرد ظواهر و خاصة تبدأ و في الشعور وتكون مجالا للإدراك الحدسي، باعتبار إن هذه الظواهر هي الماهيات الحية التي تمثل حقيقة الأشياء ذاتها هي وحدها تكون موضوع المعرفة اليقينية [1] وهذا بالضبط ما عناه برجسون من الحدس الذي يحقق وجود الذات بجعل العالم عرضيا لا جوهريا ، فالحدس هو المعرفة الروحية التي بها ترى الذات على حقيقتها مجردة من كل نزعة عملية فهي معرفة خطيرة قد تصرفنا عن رضنا الأصلي في الحياة ، وإذن فان الطبيعة نفسها هي التي تصرف الروح عن الروح لكي جول نظرها دائما نحو المادة ... إن الوظيفة الرئيسية للحدس إنما تمثل في هذا العيان المباشر للروح بالروح[2].

و من هنا يكون الإنسان خالقا لما هو جوهري في العالم و بدونه لا وجود للعالم لان الحدس وحده و هو تلك التجربة الميتافيزيقية التي فيها تكشف لنا ذواتنا فندرك المطلق فبصميم نفوسنا و الواقع إن (الشعور بذاتنا) هو تجربة ميتا فيزيقية أوليه فيها ننفذ إلى باطن الكون في عين اللحظة التي فيها ننفذ إلى ذواتنا فنحس هنا بصدد تجربة و لا يمكن أن تكون بصدد طابع (انفصالي) لأننا حين نتعمق ما لدينا من تجربة عن ذواتنا فهنالك لا بد أن تحصل تجربة باطنه عن الواقع بأكمله [3].

---

(١) الفينومينولوجيا عند هوسرل ، سماح رافع محمد ، ص ١٤٤ .

(٢) برجسون ، د. زكريا إبراهيم ٤٥ .

(٣) برجسون ، د. زكيا إبراهيم ٥٠ .

بالمعرفة الحقيقية عند هوسرل هي المعرفة الشعورية و ما عدا ها عرضي وليس حقيقيا و تأسيسا على ذلك يكون الإنسان ميزان الوجود أو هو الذي يمنع العالم و وجوده . و ما العالم إلا فعل الإدراك القصدي فالشعور حسب اسمه ذاته لابد أن يكون شعورا بشيء (ما حيث إن طبيعته لا بد أن تكون شاعرة بموضوعاتها سواء كانت حقيقية أم غير حقيقية ... فان الشعور بطبيعته شفاف و يتجه تلقائيا نحو الأشياء بقصد إدراكها ولا يمكن إطلاقا أن يكن الشعور خاليا تماما من أي مدركات و إلا فانه لن يكون شعورا أبدا لانه يتصف دائما وبالضرورة بصفة (القصدية) التي تجعله يتجه مباشرة قاصدًا أدراك الأشياء المواجهة له، و التي تتحول داخلها إلى خواطر ذات طبيعة ماهوية ثابتة تكون هي الأساس الذي تبدأ منه كل عرفة يقينية [1] فالحقيقة أذن داخل الإنسان و ليس خارجه مما يجعل فلسفة هوسرل أحادية جانب.

فالعالم خارج الإنسان حقيقة، سواء أتدركها أم لم يدركها، و الإنسان ينظر الى حقيقة الأشياء و ما هيتها و هي خارجه وليس النظر الى ما يتولد عنها في ماهية الإنسان، فقد يتوصل العلم إلى أسرار الأشياء على خلاف ما يشعر به الإنسان عنها، ولو اعتمد الإنسان حدسه في كل شيء لتراجعت البشرية لنحو الأسطورة فالله سبحانه خالق كل شيء، وما على الإنسان إلا النظر والتقدير في سر العالم يؤمن بالخالق، فالله تعالى يقول : ((أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت و إلى السماء كيف رفعت، وإلى الجبال كيف نصبت، وإلى الأرض كيف سطحت)) [2]، فالإنسان يتدبر الخلق و سر وجود الأشياء في أنفسها لا ي نفسه ، فنفسه بالذات تحتاج إلى تدبر، قال تعالى: ((و في الأرض آيات للموقنين و في أنفسكم أفلا تبصرون)) [3] فعلاقة الداخل بالخارج علاقة متبادلة و لا يمكن تحقيق وجود أحدهما من وجهة نظر الأخر ، و إذا كان الرد الظاهر أتى يمكن تطبيقه على أشياء العالم لكونها غير مبينه ، فلا يمكن أن يسرى أمر الرد على الإنسان و جعله مساويا للأشياء الأخرى فالإنسان كرمه الله تعالى بان علمه البيان ليفصح عن نفسه ، قال تعالى : ((خلق الإنسان، علمه البيان)) [4] . فإذا أبان الإنسان عن حدسه فلا يحتاج إلى حدس آخر ليكتشفه له ، أما الذي دون الإنسان فيحتاج من الإنسان لان يبحث فيها ليدرك أسرارها ، قال تعالى : ((وإن من شيء إلا يسبح بحمده و لكن لا تفقهون تسبيحهم))[5] بيان للأشياء مع الإنسان كونها لا تمتلك لسانه.

---

[1] الفينومينولوجيا عند هوسرل ، ص ١٣٥ .

[2] الغاشية ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ .

[3] الذاريات ٢٠، ٢١ .

[4] الرحمن ٣ ، ٤ .

[5] الاسراء ٤٤.

إن الشعور أو الحدس الإنساني ما تكون إلا بفعل التراكم المعرفي المتواصل للامة فالحدوس البشرية تختلف باختلاف تاريخ و تراث أممها، ولكن برجسون حين يتحدث عن الماضي في الذاكرة يصفه بأنه ماض حسي يؤهل الاستجابة الشعورية للقيام بعملها بادراك الحاضر فيقول: و لما كان الشعور هو همزة الوصل بين ما كان و ما سوف يكون، فان الشعور في صميم ((ذاكرة)) أو هو أولا وقبل كل شيء حفظ الماضي في الحاضر و تجمع للماضي في الحاضر ، و معنى هذا إن دراستنا في أدراك الحسي باعتبارها موجها نحو العمل لا بد أن تقودنا الى دراسة (الذاكرة) باعتبارها بقاء للصور الماضية في الحاضر ... و إذن فان (الماضي) هو (زائد الفعل) و (الفعل) هو البوتقة التي ينصهر فيها لإدراك الحسي و الذاكرة [1] و لا يبتعد هوسرل عن برجسون حين يصف الشعور بوصفه ذاتية متصلة بالآخرين فهو يصف الآخرين كأجسام لا ميزه لهم عن المادة إلا انهم يتمتعون بذوات كذاته ، و هذا التناظر في الذوات يمكنه من إدراك ذوات الآخرين المختلفة دون وساطة و ينوع من الجذب الصوفي ، و ينحي اللسان و الذي هو شرط الاتصال الشعوري الإنساني ، يقول وسرل : يظهر لاخر في شعوري الداخلي الخاص باعتباره موضوعا قصديا يدركه المتعالي ، ويكون إدراكي للآخرين هو إدراك حسي بوصفهم موجودين في الواقع الخارجي ، وكموضوعات قائمة في هذا العالم ، وإن إدراكهم هذا ليس بوصفهم أشياء في الطبيعة الجامدة ولكن كذوات لهم تجاربهم النفسية ويدركون العالم مثل إدراكي له، وعلى هذا يتأكد لي من خلال قصيدة الشعور (إن عندي في ذاتي وفي إطار حياتي الشعورية الصرفة المردودة على نحو متعال ،تجربه عن العالم وعن الآخرين لا بوصفها عملا لنشاطي التأليفي الخاص بي على نحو ما .. بل بوصفها تجربه عن عالم غريب عني ومتواصل بين الذوات وبين و موجود لكل واحد منا ،وموضوعاته في متناول كل واحد منا) [2]. فحدس الأمة وتاريخها المكتوب بلسانها ، وحدس الفرد كلامه ، فالحدس العربي يختلف عن الحدوس الأخرى لاختلاف المنابع الثقافية المكونة له . وحدس الأمة لايصل الى أجيالها التالية إلا عن ريق لسانها ، واللسان إذا كان واحدا توحدت حدوس أفراده وان اختلف تغيرت الحدوث ، ولاشك أن اختلف تغيرت الحدوس ، ولاشك ان لكل إنسان حدسا خاصا به يميزه عن غيره بيد إن صلة القرابة متينة بين حدس الأمة الواحدة يكونها اللسان، إلا إن برجسون يعد اللسان أداة للعقل في التمييز بين الأشياء ، ولطالما ودلو استغنى عنه نهائيا في بحثه الفلسفي [3] ولكنه وجد نفسه محاصرا به في الإدراك والتعبير فاللسان عنده محدد من الرموز يقابل تلك الأشياء المادية الموجودة في نطاق فعلنا

---

[1] برجسون ، زكريا ابراهيم ، ص ١٠٩ .

[2] الفينومينولوجيا عند هوسرل سماح رافع ، ص ١٧٧ .

[3] برجسون ، زكريا ابراهيم ، ص ٤٦ .

، ومن هنا فان المرء إذا أراد التعبير عن وقائع لا مادية فلابد انه واجد نفسه مضطرا بحالتها الى (أشياء)، فاللسان يقضي ان نقيم بين الأفكار من التمايز مثل ما موجود بين الأشياء ، وان نضع فيما بين المعاني من الانفصال مثل ما بين الموضوعات المادي ... وكما آن الشيء في العادة واضح تميز متجدد المعالم فكذلك (اللفظ) في العادة متميز متجدد المعالم، والعقل بطبيعته ينشد لوضوح والتميز ، فهو لا يرتضي من الألفاظ إلا ما تحددت معانيه ، بحيث يكون في وسع الجميع أن يفهم المقصود منها ، ومثل هذه الألفاظ لابد إن تكون ألفاظا جامدة تعبر عن معاني مستقرة لاشخصيه فهي بحكم وظيفتها الرمزية تحجب الفروق الناشئة عن اختلاف المشاعر لدى الأفراد ولا تستيقي من المعاني إلا ما هو عام ومشترك بين سائر الأفراد "[1].

وكذلك هوسرل يجعل الشعور منفصلا عن اللسان ويعده الجانب المادي للتفكير ، فيقع في مغالطة فلسفية لايستطيع تجاوزها حين أراد أن يعلق اللسان و يضعه بين قوسين أملا منه للرد عليه من قبل الشعور فاستحال عليه الأمر فاستثنى اللسان من عمليه الرد الظاهراتي ، ذلك لان الإنسان لا يستطيع أن يلج دواخله إلا باللسان ، ولايتمكن من الإفصاح عن شعوره إلا باللسان ، ولو كان اللسان منفصلا عن الشعور ، لما أضحى كلام الناس متمايزا بعضه عن بعض " ولاجل ذلك اضطر(هوسرل)ان يستثني اللغة من منهج التعليق ويأخذها على علاتها كواقعة مادية ، دون أن يختبر مدى يقينها ، ليستخدمها كوسيلة يعبر بها عن هذا اليقين ، وهذه استحالة منطقية لم يتمكن أن هوسرل من التغلب عليها أو علاجها بطريقة مقنعة" [2] .

إن ميزة اللسان تتجلى بقدرته على أن يتخذ شكل الحدس البشري بتحوله إلى كلام خاص لا يشبه كلاما آخر ، وكما أن الحدس لايمكن تكراره ، كذلك الكلام لايمكن تكراره ، لذا قيل (الأسلوب هو الرجل) ، والأساليب لاتتوفق لأنها عبارة عن حدوس ، ولو لم كن لكلام حدسا لما امتلكنا صفة الإنسانية بوصفها جمعا وانسا بكشف الدواخل فالكلام هو صورة الحدس موجود بالفعل ، بعد إن كان موجودا بالقوة داخل الإنسان ، وإذا لم يتمكن المرء من الكلام فسيواجه مشكله نفسية تضطره اللجوء إلى طرق أخرى لإظهار حدسه بالعالم ، فالحدس موجود بمعنى معدوم ، ولا يظهره للوجود إلا الكلام فالكلام حدس موجود ، والقول بعدم قدرة الكلام (البيان) في نقل القصد ، قول بضعف بيان الفرد في استعمال لسانه ، وترتب عليه ضعف في معرفة الحدس ، وهذا ما أشار إليه الجاحظ حين قال : المعاني القائمة في صدور المقصورة في أذهانهم ، والخلجة في نفوسهم ، والمتصلة بخواطرهم ، والحادثة عن فكرهم ، مستورة خفيه بعيده وحشيه ، ومحجوبة مكنونة ، وموجودة في معنى معدومة ، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه ، ولا حاجه أخيه

---

[1] برجسون زكريا ابراهيم ، ص ١٦٣ – ١٦٤ .

[2] الفينومينولوجيا ، سماح رافع ، ص ٢٣٩ .

وخليطه ، ولا معنى شريكه والمعاون له على أموره ، وعلى ما لا يبلغه من حاجات نفسه إلا بغيرة ، و إنما يحيي تلك المعاني ذكرهم لها وإخبارهم عنها واستعمالهم إياها ، وهذه الخصال هي التي تقربها من الفهم ، وتجليها للعقل وتجعل الخفي منها ظاهرا والغائب شاهدا ، والبعيد قريبا ... وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة وحسن الاختصار ، ودقه المدخل ، يكون إظهار المعنى ، وكلما كانت الدلالة أوضح وافصح ، وكانت الإشارة أبين وانور ، كان انفع وانجح ، والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان الذي سمعت الله عز وجل يمدحه ويدعو إليه ويحث عليه ، وبذلك نطق القران ، وبذلك تفاخرت العرب وتفاضلت أصناف العجم [1].

فاللسان اتفاقيه فهم منعقدة بين أفراد الأمة في البيان والتبيين في النطق والتدبر على حد سواء . وهما كفتان متعادلتان وترجيح أي منهما كسر لآصرة الاتفاق اللساني المسبق وفلسفتا هوسرل وبرجسون اعتمدنا جانب المتلقي ، وتأسيسا على مبادئ هاتين الفلسفتين ظهرت نظريات التلقي الأدبية التي جعلت المتلقي مركزا نقل العالم وبهنبتدىءالأشياء ويعطي للوجود معناه، ولكنها تعاملت مع الإنسان المعاصر خارج تاريخه وهويته فالتاريخ والهوية تؤول وتأخذ معناها من الإنسان المعاصر ، فالقارئ هو الذي يمنح النص معناه ، فهو منتج المعنى ، فالنقد المتمحور حول القارئ وضع أمامه مهمة مركزيه واحدة فقط هي التأكيد على فاعليه القراءة والسعي لاعلاء شأن القارئ كمتلق في منظومة الخطاب الأدبي ويمكن أن نلاحظ هنا أن الاتجاهات التي تنضوي تحت باب (نقد استجابة القارئ) لا يشكل موقفا نقديا موحدا من الناحية المفهومية، بل تمثل مجموعه متباينة من المنطلقات والمناهج والأدوات إلا إنها تكاد تجمع في الاعتراض على الرأي القائل بان المعنى كامن كليا في النص الأدبي ،ولهذا ترفض حصر المعنى بالنص وتميل إلى الاعتقاد بان القارئ هو الخالق الحقيقي للمعنى"[2]

ان عملية تأويل النصوص ترجح اللسان أولا واخرا ، بيد ان للسان سياقين :

الأول : سياق هوية واحدة ، والثاني سياق زماني ومكاني متغير ، والنص الصحيح لسانيه لايمكن تأويله بسياق الهوية الذي يتكون من البنية المجردة مضافا إليها معناها حين دخولها في علاقات محسوسة ، فالكلمة مثلا تأخذ معناها من بنيتها المجردة (نواة المعنى) زائدا معناها المحسوس في السياق ، ولا يمكن تأويلها بأي سياق آخر فإسقاط السياقات كلها على الكلمة يؤدي إلى اعطائها معنى لم تقصده ، والى اختلاف في التأويل ، أو عشوائية في المتلقي .

واما النصوص التي خضعت للسياق الزماني و المكاني ، فبقاؤها حاجة إلى معرفة سياقها ، خشيه تأويلها بسياق آخر فتمنح معنى لم تقصده ، فالسياقات لا تسقط جميعها على النص ويختار

---

[1] البيان والتبيان ، الجاحظ ، ١/٧٥ .

[2] القصيد والنقد ، سلطه النص ام سلطه القراءة ، فاضل ثامر ، مجلة الاقلام العدد ١ ، كانون الثاني / ١٩٨٨ ص١٢.

المتلقي يقول الجاحظ :" وقال الله تبارك وتعالى : ((وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه ليبين لهم))[١] لان مدار الأمر على البيان والتبيين ، وعلى الإفهام والتفهم وكلما كان اللسان أبين كان احمد ، كما انه كلما كان القلب اشد استبانه كان احمد والمفهم لك والمتفهم عنه شريكان في الفضل ، إلا إن المفهم افضل من المتفهم وكذلك المعلم والمتعلم وهكذا ظاهر هذه القضية وجمهور هذه الحكومة ، إلا في الخاص الذي لا يذكر والقليل الذي يشهر "[٢] .

ولعل عدم الاهتمام بالبنى المجردة والسياق جعل بعض النقاد يرفضون تحديد معاني النصوص ، يقول عبد الله الغذامي متابعا لرولان بارت : " لامكان إذا للظن بان النص الأدبي يحمل معنى محددا ، أو انه ذو معنى على الإطلاق ، أن النص الأدبي في حقيقته كينونة من الإشارات ليس لها إلا إن تشير والقارئ يفسر ، أي على مبدا الفرزدق : (علي أن أقول وعليكم أن تعربوا) وهذه هي حقيقة وظيفة القراءة كما فهمها الأسلاف من شعرائنا ونقادنا الذين كانوا يدركون مفهوم (جماعية النص) وفكرة الوعي الجمعي التي تنبع من عملية القراءة)[٣]واظن إن مبدأ (علي أن أقول وعليكم أن تعربوا) فيه نظرا ، فالشاعر لا يجوز له القول إلا في الحدود قواعد اللسان ولا يمكنه الانحراف عنها ، فاللسان اكبر من الشاعر، فإذا انحرف الشاعر عن جادة اللسان فلا يمكن إن تنحرف أمة كاملة عن لسانه لكي تتمكن من إدراك قصد الشاعر ، وما اكثر الشعراء الذين اضطروا للانحراف ، ولو تبعتهم الأمة بانحرافهم لضاع لسانها ، بل على الشاعر أن يقول وفقا للسان ،وعلى الأمة أن تتلقى تبعا للسانها ، فاللسان بنيه اتفاق .

وكذلك انحراف لسان المتلقين لا يسوغ لهم تأويلاتهم المخطؤة للنص الفصيح ، فالوفاق اللساني هو ما يضبط عمليه التأليف والتلقي وقد حاول خلف الاحمر ضبط التلقي ، فليس كل ما قيل عن النص صحيحا ، ولايعتد الا بتأويل من كان عالما بلسانه يروي ابن سلام انه " قال قائل لخلف : اذا سمعت انا الشعر استحسنته فما ابالي ما قلت انت فيه واصحابك قال: اذا اخذت درهما فاستحسنته ، فقال لك الصراف : انه رديء ! فهل ينفع ستحسانك إياه ؟ "[٤]

أن التأليف اختيار لساني وبمعنى آخر ، اختيار بنيه الاتفاق بين أفراد الأمة الواحدة في التعبير عن مقصدهم ، فالمؤلف حين يختار اللسان في البيان فقد اختار المجموع فيضحي من المستحيل عليه الشذوذ أو التفرد ، فالقارئ داخل معه في التأليف لسانيا ، فاللسان يشمل القارئ المؤلف فان كان قصد المؤلف فرديا ، فاللسان جماعي ، والتأليف بنيه لسانيه فهو يتضمن

---

[١] ابراهيم ٤.

[٢] البيان والتبيين ، الجاحظ ، ١/١٢ .

[٣] الخطيئة والتفكير، عبد الله الغذامي، ص١٤٢.

[٤] طبقات فحول الشعراء، ابن سلام، ١/ ٧.

بالضرورة أهل اللسان ـ أي القراء ـ فالمؤلف مهما أوغل في اتية قصده فان اللسان سيكشف بجلاء عن قصده للمتلقي ، ولكل قصد أسلوبه اللساني الخاص ، وهذا لايعني نفي القارئ ، بل العكس فان القارئ يدخل العمل منذ اللحظة التي يختار فيها المؤلف اللسان لحمل القصد ، وبلا نشو يشدد على احترام اللهوية المشتركة للكاتب وللقارئ فالعمل الأدبي قراءة وكتابه في كل لحظه من اللحظات ، وامكانيه التأليف توقع بوجود القارئ " لان الكتابة تعني التخلص من استحالة التأليف وتصبح الكتابة ممكنة ، فتتخذ لنفسها سمات تفسير القراءة ، ويصبح للكاتب الصلة القريبة الوليده للقارئ الذي لايزال في المستقبل اللامحدود ذلك فان الفراغ اوالبعد الذي يشعر له القارئ يقرن باستحالة (كمال) النتاج وبذلك يدخل القارئ في قصد التأليف (فهو لايشترك في النتاج كما يشترك في قصد التأليف (فهو لايشترك في النتاج كما يشترك المرء في الكشف عن شيء في دور التكوين ، اذ تتحول هذه القرابة الى اللاشيء الى شيء له وجود) ، ولا تتحقق الكتابه الا لانها تحمل في داخلها إمكانية القراءة والعكس صحيح ايضا" [1] .

فالتلقي اتفاق حاصل قبل القراءة والكتابة المحسوسة كون الطرفين يتحدثان لسانا واحدا وهذا يختلف عن تباين النوايا قبل الإفصاح عنها، فعند الكلام تصبح النوايا مبينه للكاتب والقارئ ، فرغبة المتلقي لفعل القراءة يعني اختيار طريق موحد سلكه المؤلف وسوف يسلكه القارئ وقد سلكاه مسبقا وعرفناه ، فاللسان هو الطريق الذي يصل فيه القارئ الى قصد المؤلف ، فعلى الرغم من اختلاف المقاصد بين القارئ والكاتب ، إلا أن المسلك واحد ، فقد يرفض القارئ قصد المؤلف وقد يتفق معه ، ولكن قبل هذا يجب التحقق من أن القارئ قد تمثل قصد المؤلف أو انه عرفه ، وهذه المعرفة تأتي عن طريق وعي الأسلوب الخاص بالمؤلف ، والذي بناه من خلال ترويضه للسان المشترك بينهما ، يقول بوليه :" تغزو شخصيتي أفكار غريبة هي أفكار شخص آخر فأ نا ذات منحت تجربة أن تفكر في أفكار غريبة عنها ، فأ نا فاعل لافكار غير أفكاري ... لقد اصبح كل شيء جزءا من عقلي ... وتحررت من إحساسي الاعتيادي بعدم الانسجام بين وعيي والمواضيع الخاصة به ، فيؤدي لك إلى نوع غريب من الانفصام في الهوية ومع أن القارئ يعرف أن المواضيع التي تملأ عقله إنما هي ملك لفاعل آخر فهو يشعر بها كأنها ملك له "[2]

فالقراءة رغبة في معرفة قصد المؤلف وان " قرينا في العمل الأدبي يعتمد على رغبته في السماح له في أن يكون له وجود وان يظل بعيدا وان نعترف بأنه يقع خارج سيطرتنا ، القراءة إذن كالكتابة تنطوي على الاعتراف ببعد مشكوك فيه عنا من خلال قصد لموضوع هو ملك لنا وليس

---

[1] المعنى الادبي ، وليم راي ، ص ٢٤-٢٥ .

[2] المصدر نفسة ، ص ١٩ .

ملكنا لنا في آن واحد "[١] بيد أن تحقيق وجود الموضوع معقود بتحقيق الحيازة اللسانية عند الطرفين ، فأي اختلاف لساني من الكاتب أو القارئ يؤدي إلى انحراف القصد أو الهوية هو ما يجعل التواصل قائما بينهما فاللسان هوية أمة والقارئ و الكاتب جزء من هذه الأمة .

والعمل الأدبي عبارة عن قصد شخص ما يتجه إلى قصد شخص آخر عن طريق اللسان والقارئ لا يحرف قصد المؤلف بل يتحد معه بطريقه حرة ، يقول بلانشو :" القراءة لا تخلف شيئا ولا تضيف شيئا ، بل إنها تسمح لما هو موجود ، إنها الحرية ، ولكنها ليست الحرية التي تخلق الكيان أو تدركه ، بل الحرية التي توافق ، التي تقول نعم "[٢]فالعمل الأدبي عمل لساني ، فهو يحمل جوهر أمة اللسان ومن خلاله يمكن التعرف على صورة أمة الأدب ، فالكاتب والقارئ يستمد عملية الإدراك من اللسان ومن خلاله يمكن التعرف على صورة أمة الأدب فالكاتب والقارئ يستمد عمليه الإدراك يقول سارتر:"وما دامت حرية المؤلف وحرية القارئ تبحث طل منهما عن الآخر ويتبادلان التأثير فيما بينهما من ثنايا عالم واحد فمن الممكن آن يقال أيضا أن الكاتب ـ حينما يختار قارئه ـ يفصل بذلك في موضوع كتابه ، ولذلك كانت كل الأعمال الفكرية محتويه في نفسها على صورة القارئ الذي كتبت له "[٣] ، وما القارئ الضمني إلا بنيه الاتفاق اللسانية بين المؤلفين والقراء ، فعلى الرغم من تباين الناس في ذواتها ، ولكل إنسان قصد خاص به نحو أشياء العالم ، بيد أن اتحاد والوعي لقصد الآخر يتحقق باللسان ولو حصل اختلاف أو اضطراب في بنية اللسان حينئذ ينحرف القصد عن جادته ، ويتعدد للقارئ الضمني ، عندئذ و يتحتم الاستعانة بأمور خارج اللسان لتأويل السياق النصي ، نحو ظروف العصر وحياة الكاتب ، وينتبه ايسر لمفهوم القارئ الضمني فيمنحه بعدا شموليا لا يختص بالمتلقي بل بالعلاقة الدائمة بينه وبين المؤلف لما يسمى بالأعراف " جميع السياقات التي يمتصها النص ويجمعها ويخزنها "[٤] ومجموع السياقات تؤلف اللسان فيقترب أيسر من تحديد العلاقة العرفية للفهم من خلال دمجه القارئ الضمني بالعرف الأدبي أو السياق فالقراءات تحدث على المستوى العام لما يسميه القارئ (الضمني) وليس على مستوى أي فرد معين ولما كانت الأعراف قواعد تستخدم في تفاعلات متنوعة ، لذا يمكن أن نقول عنها أنها لا توجد كليا لا في نص ولا القارئ ، بل في العلاقة بينهما "[٥].

---

[١] المصدر نفسة ، ص ٢٤ .

[٢] المعنى الادبي ، وليم راي ، ص٢١.

[٣] ما الادب ، جان بول سارتر ، ص ٦٩ .

[٤] المعنى الادبي ، وليم راي ، ص ٦٢ .

[٥] المعنى الادبي ، وليم راي ، ص ٦٢.

بيد أن القارئ الضمني الغربي متعدد تعدد التغيرات التي طرأت على لسانهم ، والقارئ الضمني هو ركيزة الاتفاق اللساني وهو واحد مادام اللسان لم يتغير فان تغيير معه قارئه الضمني ، والعربيه لسانها واحد وقارئها الضمني واحد أيضا والكتابة تتألف من تضافر لحدود اللسانية من اجل بناء النص على هيئه خاصة قصدها المؤلف ، والحدوس اللسانية هي راجعه ما اكتسبه المؤلف من لسان قومه منن الحرف إلى بناء النص كليه ، واما القراءة فتبدا من النص إلى مجموع الحدوس اللسانية داخل القارئ لاستثارتها فعملها بصورة متشابكة ففهم النص ، وما دامت هذه الحدوس قد تكونت من اصلها من عمليه اكتساب وممارسة وتجريب اجتماعي فأنها في المجموعة اللسانية الواحدة متوافقة بنسبة عاليه جدا ، ومن هنا يحدث اتفاق ضمني ومسبق بين المنشئ والمتلقي، وان حدث اختلاف بينهما ، فهو أما يرجع للمنشئ لاختلاف حدسه عن مجموعته اللسانية، فيحدث خطأ لساني يلحظه المتلقي ، أو أن الاختلاف يعود لحدس المتلقي فيشتط بالتأويل بعيدا وان لم يحدث ذلك فان اللسان بنيه اتفاق واختلاف القراءات لاوجود له ، وهذا ما كان يشعر به النقاد العرب تجاه الشعر البدوي لسلامته ، فابن طباطبا يقول : " فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوما مصطفى من كدر النعي مقوما من أورد الخطأ واللحن ؛ سالما من جور التأليف موزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا اتسعت طرقه ولطفت خوالجه فقبله الفهم وارتاح له وانس به، وإذا ورد فيه على ضد هذه الصفة ، وكان باطلا محالا مجهولا انسدت طرقه ونفاه واستوحش عند حسه به وصدئ له، وتأذى به كتأذي سائر الحواس بما يخالفها " [1]

أن من يراجع المسائل التي يناقشها المؤلفون بصدد معاني النحو يتضح منها المؤلف ينشئ كلامه وفي ذهنه متلق ضمني دائما فيجعل كلامه على وضع يصيب به النكتة المعنوية التي يريد إيصالها وعلى وفق وعيه وتفقيه بلسانه، فالمتلقي الضمني نتاج حوار المؤلف مع لسانه ليجسد معناه، فهو حوار الحاضر مع الماضي ولم لم يكن الحوار كذلك، حينئذ يصبح الحوار كذلك، حينئذ يصبح الحوار بين الحاضر والحاضر أو مع الماضي القريب فتكون النتيجة عجمه تحد من اتصال الحاضر بالماضي، وهذه العملية تسري على المتلقي فان حواره ثناء القراءة بين الماضي والحاضر ، وأي انقطاع سيحدث عجمة ينتج عنها عبثية تلقه وعشوائية في فهم الآخر .

وقد يقرأ شخص ما نص أدبيا فيتدبره ويعجب به ويعتقد انه الأسلوب الأمثل في نقل المعنى المقصود وقد يأتي شخص آخر فيعجب بالنص نفسه ، ولكنه يرجع عليه نصا آخر يظن انه أورد المعنى نفسه ولكن بأسلوب آخر كان أدل على المعنى واجمل فالنقاد يفاضلون بين النصوص اعتمادا على دقه التعبير عن المعنى ، فوجدوا أن بعض الأشعار لم توفق في اختيار الطريقة المثلى اعتمادا على تضافر المعجم والنحو ، واشعار أخرى توسطت هذا الطريق وأخرى توقفت تماما

---

[1] عيار الشعر ، ابن طباطبا العلوي ، ص ١٤ .

فسموها اسماطا أو مذهبات أو غير ذلك ومقياسهم في كل ذلك البنية المجردة والمحسوسة للسان ، مع انه لم يمتلك أي منهم البنية الكلية للسان ، لذلك نشأ بينهم جدال حول جودة الاشعار [١] .

والأمر نفسه يسري على الشعراء في سعيهم للتعبير عن " المعاني المطروحة في الطريق " بأسلوب مختصر وجميل اعتمادا على ما امتلكه كل منهم من لسانه وتمكنه منه وما دام الشعراء لم يمتلكوا البنية الكلية للسان فان التفاوت وارد فيه بين الأشعار ، بل إن التفاوت يرد بين قصائد الشاعر الواحد أو في القصيدة الواحدة ، وهذا منشا الجدل الذي دار بين الأدباء العرب وناقديهم ، إلا أن هذا الجدال انطفأت ناره أمام النص القرآني ، لان معانيه جاءت بلسان عربي مبين ، أو أن النص القرآني لا يمكن التعبير عنه بغير الطريقة التي جاء عليها . فقد انتهى عنصر التقويم عند النقاد أمام القرآن لا لكونه مقدسا فقد نزل القرآن في الجاهلية ، فالقدسية جاءت بعد الإعجاز ، و وقوف العرب عاجزين عن إيجاد ذلك التفاوت الذي اعتادوا على ملاحظته في النصوص الأدبية العربية ، فالقران لايمكن تبديل أو تغيير وضع كلمة فيه ، كما انه جاء على وفق قواعد كلامهم من أول حرف فيه إلى آخره ، فهو الطريقة المثلى في التعبير في كل شيء جماليا ، وبلاغيا ، ودلاليا ، ولهذا لم يبحثوا في تقويمه بل بحثوا في طرق تمكنه ، أي أعجاز ، فالقرآن عند العرب البنية المجردة والمحسوسة للسان والتي سيقاس عليها الكلام بصدد الخطأ أو الصواب في التعبير لدى الشعراء أو الكتاب .

فالإنسان يمكن أن يختلف مع غيرة من الناس لعدم إحاطتهما باللسان ولتأشير سياق عصر فيه، والاختلاف يكون في المعاني الأساليب تأليفا وتلقيا ، بيد أن الإنسان لا يختلف مع الله سبحانه ، فالقرآن كتاب الله وهو لسان عربي مبين ، لم يدخله الاختلاف ، لا من جهة العلم والإحاطة باللسان ولا من جهة تأثير السياق فيه ، والإنسان يتلقى من القرآن على قدر ما يمتلكه من اللسان ، والى هذا ذهب ابن خلدون بقوله : " إنما يدرك الشيء من الأعجاز من كان له ذوق بمخالطة اللسان العربي وحصول ملكته فيدرك من الأعجاز على قدر ذوقه ، فلهذا كانت مدارك العرب الذي سمعوه من مبلغه أعلى مقاما في ذلك لانهم فرسان الكلام وجها بذاته ، والذوق عندهم موجود بأوفر ما يكون من الوضوح " [٢] ، ويقول الغزالي :" فأما اختلاف الناس ـ في القران ـ فهو تباين في آراء الناس لا في نفس القرآن ، وكيف يكون هذا المراد ، وقد قال الله تعالى : ((يظل الله به كثيرا ويهدي به كثيرا)) [٣] ، فقد ذكر في القرآن انه في نفسه غير مختلف وهو مع هذا سبب لاختلاف الخلق في الظلال والهدى فلو لم يختلف فيه لكان أمثال هذه الآيات خلقا وهي اشد

---

[١] الرسالة الشافية ، الجرجاني ، في ضمن العلاقات ثلاث رسائل في الاعجاز ، ١٣٠ –١٣٢ .

[٢] المقدمة ، ابن خلدون ، ص ٥٥٢ .

[٣] البقرة٢٦ .

أنواع الاختلاف " [١] . أن مستويات التلقي للنص القرآني متعددة تعدد المستويات وعي المتلقين الفصحاء للسانهم ، أما الاختلاف في تقلي القرآن ، فهو ناجم عن عجمة اللسان ، وسوف يوجه النص المبين توجيها على هواة ، لذا التعامل مع القرآن بحذر وعلى قدر ما يمتلكه المرء من اللسان المبين ، فالباقلاني يبين مراتب تلقي القرآن ، فيقول :

" فمن كانت بصيرته أقوى ، ومعرفته ابلغ كان إلى القبول منه اسبق ، ومن اشتبه عليه وجه الإعجاز ، أو خفي عليه بعض شروط المعجزات وأدلة النبوات كان أبطأ إلى القبول حتى تكاملت أسبابه ، واجتمعت له بصيرته وترادفت عليه موارده ... إن هذه الايه علم يلزم الكل القبول والانقياد له ، وقد علمنا تفاوت الناس في إدراكه ، ومعرفة وجه دلالته ، لان الأعجمي لا يعلم انه معجز إلا بان يعلم عجز العرب عنه ، وهو يحتاج إلى أمور لا يحتاج إليها من كان من أهل صنعة الفصاحة ، فإذا عرف عجز أهل الصنعة حل محلهم ، وجرى مجراهم في توجه الحجة عليه .... فأما من كان متناهيا في معرفة وجوه الخطاب وطرق البلاغة والفنون التي يمكن فيها إظهار الفصاحة ، متى سمع القرآن عرف إعجازه " [٢].

أما في كلام الشعراء منن العرب فان عمليه التلقي تعود للطرفين ، فان كان كلام المؤلف يجري على عرف اللسان العربي ، فان المتلقين سيكونون طرفين أولهم من كان يعي اللسان ما بقوله المؤلف بقصيدته ، والثاني من لم يرتفع في وعيه اللساني إلى وعي المؤلف فلن يفهم أو يتحل في قصد المؤلف ، واما أن كان كلامُ المؤلف لم يلتزم بقواعد اللسان ، فإن المتلقي أما أن يكون ناقدا لأسلوبه ومقوما له إذا كان ذل حيازة لسانيه رفيعة ، أو أن المتلقي ذو وعي لساني ضعيف كالمؤلف وسوف يتوكأ على عدة أمور مضطربة لفهم كلام المؤلف والضابط أو الميزان لكل ما ورد هو اللسان / القران ، وبفضلها استطاعت العربية أن تشخص ثوابت البيان والتبيين .

والألسنة غير العربية لم تحفظ في كتاب ثابت يقاس عليه التأليف والتلقي ، ولذا أضحى همها البحث عن الثابت داخل المتغير أو إنها تحاول تشخيص ثوابت التأليف فتقيس على المتكرر لتعدده عرفا وركيزة فتحكم به عملية التلقي ، فلا وجود عندهم لركائز تلقي ثابتة لأن لسانهم متغير ، يقول هيرش : " لا توجد مجموعه من القواعد والأعراف تستطيع توليد أو فرض نظرة ثابتة تنفذ إلى ما يعنيه المؤلف وليكون فعل الفهم حد ما صحيحا (أو خاطئا) في أول الأمر ولا توجد أساليب لصنع الحدس ، ولا قواعد لتوكيد النظرات الثاقبة " [٣] .

---

[١] البرهان في علوم القرآن ٤٦/٢ .

[٢] اعجاز القرآن – الباقلاني ، ص ٢٥-٢٦ .

[٣] المعنى الادبي ، وليم راي ، ص ١٠٧ ، ويقول بيير جيرو : " ليست اللفرنسيه هي لغة الفرنسيين ولكنها كتلة من التطورات دون رابط ، تطورات معزولة ، بل قل هي نوادر ولا معنى لها " الاسلوب والاسلوبيه ، بيير جيرو ، ص ٥١ .

ويتنبه (ستانلي فيش) الى أن نظريته في الاعتقاد ستتهافت ولا تؤسس أي ثبوت أو مشروعيه لقراءة والتلقي إلا بعد أن تحصل على اتفاق لساني ، فيقول : " فإذا أراد المرء أن يقنع شخصا ما فما عليه إلا أن (يتراجع إلى نقطة معينة تحظى باتفاق مشترك في ما يعقل قولة ، وبذلك مكن صياغة قاعدة جديدة أوسع للاتفاق) ... (وهذا كل ما نجده في فعالية النقد ، محاولة من طرف معين لتغيير معتقدات طرف آخر حتى أن الدليل الذي يستشهد به الجانب الأول بعده الثاني دليلا أيضا " [١] وهذا الذي اهتدى اليه فيش عده غيرة من أهل لسانه فرضية مثاليه لايمكن تطبيقها على واقع لسانهم ، فأين هي مراكز الاتفاق اللساني التي يمكن اعتمادها في عمليه التأليف والتلقي؟ فان وجدت في حقبه ما فإنها ستتغير وستكون موضع خلاف في حقبة أخرى ، ومن هذا المنطلق وجه وليم رأي سهامه إلى نظريه فيش وكان وليم رأي مصيبا في عرض طبيعة لسانهم الخلافية ، فهو يقول : " ومن الغريب إن هذه الرؤية المتفائلة تسمح بيقين ثابت ولكنها تحبس الفاعل في حاضر أعمى لا يعرف ذاته إلا معرفة تاريخية هي خطأ من الماضي وسبب ذلك أن فيش قد رفع الاعتقاد أو التفسير أو الظرف إلى مرتبه تسمو فوق التحميص ، ولا يمكن أن تؤدي إلى التراجع الجدلي أو تأجيل الذات ـ كما يفعل المعنى الشائع في مدرسة ما بعد البنيوية ـ لان فكرة فيش لايمكن تأملها او إدراكها أو إبصارها في أية هيئة ، حتى في هيئتها التي لايمكن تصورها ذهنيا " [٢] إن أوج عملية الخلاف اللساني تتجلى لدى رولان بارت في مؤلفاته واعتمادا على " التوفيق بين حرية وذاكرة " [٣] ،فيفرض " درجة صفر للكتابة " للمؤلف ان رام ان يكون مبدعا ، عليه ان ينفي العلاقات اللسانية السابقة كلها ، العلاقات التي كونت ذاته (الذاكرة) ، أن " تتحرر من عبودية نظام لغوي معين " فعليه أن ينفي ذاته / الذاكرة وينطلق من درجه صفر ليؤسس كتابه الخاص به ، وهذه الكتابة الخاصة تتحول أيضا إلى تقليد أو (كلاسيكية) بفضل التاريخ الذي سيولد درجات صفر للكتابات التالية وهي بدورها سوف تصبح تقليدا " اللغة القديمة كلها يقل شأنها حالا ، واللغة كلها تصبح حالا قديمة عند التكرار " [٤] ويضيف بارت " نبلغ حد الإشباع والغثيان حالما تصبح الرابطة بين كلمتين مهمتين واضحة جدا غنية عن البيان وإذا اصبح شيء ما غنيا عنا لبيان هجرته " [٥] وبذلك تتضح أهداف بارت بعدم اكتراثه بلسانه والتزامه بعلاقات اللسان تاريخيا بدافع الحداثة والتفرد أو محاولة تأسيس درجة الصفر للكتابة ، أما عملية الفهم أو التلقي ، أو النقد فتحتاج الى عملية هدم فينادي بهدم الذات المستمر (أي ذاكرة الذات)

---

[١] المعنى الادبي ، وليم راي ، ص ١٨٧ .

[٢]

[٣] درجة الصفر للكتابة ، رولان بارت ، ص ١٦ .

[٤] المصدر السابق، ص١٦.

[٥] المصدر نفسة ، ص ٧٠ .

وقناعاتها اللسانية " لذا ينبغي للناقد الرصين أن يتبنى سبيلا لتناقض الذات يحرره من سلطانه هو"[١]، فيقترح بارت نوعا من التلقي الذي تأسس على الخلاف اللساني يدعوه " لذة النص " [٢] ، وهي لذة عشوائية قائمة على هدم الذات والآخر ، أي هدم المؤلف أو القارئ لعدم توفي روابط الاتفاق بينهما فيصبح التأليف عشوائيا (درجة صفر للكتابة) والتلقي عشوائيا (لذة النص) وهذا ما يؤسسه بارت في (قراءة الضديد) ، ولذلك يسمح للمؤلف الغربي أن يعبث على هواة بعذر الإبداع ، ولا يمكن للناقد أن يرد علية بضاعته وانما عليه أن يلتمس له العذر فيما جاء به .ولا يسري ما أورده ، باريت وغيره على التأليف والتلقي العربي ، فالتأليف الذي يشذ عن لسان العرب يشاركه على انه انحراف ولا يمكن تبريره بعذر الإبداع . العرب تعتمد في تلقيها على من هو فصيح لسانيا ، بيد أن شعراء الحداثة حين انحرفوا عن جادة اللسان المبين اهتداء بالشعر الغربي فان ناقديهم أضحى لا مناص لهم إلا اللجوء إلى النظريات الغربية لنقد الشعر القائم على الخلاف اللساني ، وحجة الطرفين (الشاعر والناقد) الإبداع والتجديد ، فالطرفان بعيدان عن لسان العرب .

إن اقتطاع أية فقرة أو مجتزأ من نقد الحداثة الغربي وجعله شرعة ومنهاجا للسان العربي عزل للمجتزأ في سياقه العام الذي بناه وقصده المؤلف ، وهو بناء قائم على خلاف لساني من أساسه ، وهذه الاجتزاءات الغربية حين تعزل عن سياقاتها تسوغ للنقاد العرب المحدثين جواز تطبيقها على اللسان العربي أو أن النصوص العربية الحديثة تقوم على بنيه خلاف لساني ، أخذت بأساليب الغرب وانجرفت معه فصادفت هوى نقديا قائما على الخلاف يناسبها ، فعدت النصوص المؤلفة والنقد الغربي الذي تناولها إبداعا جديدا على حد سواء ، يقول فاضل ثامر متابعا لبارت " هل استطاع الناقد الغربي أن يطمئن إلى انه قد نجح أخيرا في اصطياد المعنى والدلالة في شباك النقد ؟ ولا ظن ذلك ، فالنص الشعري الخلاق هو بالتأكيد نص مفتوح وتعددي ومتعد في أن واحد ، انه نص حرباوي وزئبقي لا يمكن ألا

الإمساك به ، وهو أيضا كما أشرنا سابقا نص (كتابي) بتعبير رولان بارت و أضافه الى ذلك فهو نص تخييلي منسوج من مجموعه من الدوال والمدلولات بطريقة لا يمكن حصرها او تحديدها دائما ... فالدلالة لايمكن ان تمنح نفسها لمن يعتقد أنه يستطيع العثور عليها في البنيه النصية وحدها ، هي أيضا لاتختفي تحت طبقات النص او خارجه فقط ، ولا تكتفي بمعانقة صد المؤلف / الشاعر او قراءة المتلقي الانتاجية فقط ، انها تتشظى في كل هذه المستويات وغيرها ، وعلى الناقد ان يقبل الدخول في لعبة ملاحقة تجليات المعنى والدلالة في كل مظهر

---

[١] المعنى الادبي ، وليم راي ، ص ١٩٣ .

[٢] ينظر لذة النص ، رولان بارت .

نصي او خارج - تصيمهما كان عابرا او عرضيا "[1] ان كلام فاضل ثامر السابق كان يقصد به التأليف والتلقي الحديثين فهو وارد ، اما ان كان يقصد به التلقي والتأليف الشعري العربي عامة ، ففيه نظر ، لان النص الشعري العربي نص خطير بيانيا ، بل انه ركيزة من ركائز التنظير العربي البياني ، فالتفاسير وكتب النحو والبلاغة والمعاجم وغيرها ، اعتمدت الشعر في تقعيد لسان العرب ، وقبل هذا كان الشعر علما وحكمة وذيوعا واداة بيان مهمة للشاعر والقبيلة والحزب ، فان ابتعد الشعر عن كونه كلاما ذا معنى اصبح لغوا ، والشعر العربي لم يفقد مركزه البياني على مر العصور مع احتفاظه بلازمة الجمال ، فاذا كان الشعر الغربي (زئبقي و حرباوي) ، فليس للشعر العربي ان يتخلى عن مركزه البياني ليلحق بركب الشعر الغربي ،فسلامة اللسان وبيانه في المقام الاول ، ولو اتفقت بعض النصوص في سلامتها اللسانية فان المعايير ستكون اختياريه للمتلقي بتفضيله جانب من النص على آخر ، حسب مقامه وفقهه في ركن من اركان اللسان دون غيره ، ويبقى حديث النقاد لاينتهي عن النصوص الصحيحة لسانيا ، لان الانسان لم يدرك خبايا نفسه كلها ، ومن هنا مبعث النقد الانطباعي ومقولة اسحاق الموصلي " هناك من الاشياء تحيط بها المعرفة ولا تدركها الصفة "[2] ، وأغلب ما قيل في المناهج النقدية ورد في اللسان بيد إنه ليس الكلمة الفصل .يتدرج القراء في فهمهم للنصوص بحسب معرفتهم وادراكهم للسان النص المكتوب او المسموع ، وهذا التدرج اوصل النقد الغربي الى افتراض (القارئ المثالي) وهو القارئ العالم باللسان والذي يصل لى قصد المؤلف حقيقة ، ويعد القارئ المثالي في النقد الغربي وليس واقعا ، وهذا الافتراض - في حقيقة الامر - يناقش طرفين (القارئ والمؤلف) ولكن من وجهة نظر أحدهم ، افلا توارد على الذهن سؤال من (القارئ المثال) هو هناك (مؤلف مثالي) ؟ وهذا المؤلف قد عرف اللسان ومسالكه في نقل القصد خشية من ان يقع افتراض القارئ المثالي في لا جدوى البحث في نص لايمتلك الحقيقة اللسانية بأ جمعها ولكن النص الغربي اضمر صحة لسان النصوص (كل ما ورد عن المؤلفين يحتمل وجها من الصحة) فراح يبحث عن القارئ المثالي الذي يدرك قصدها ، وبذلك سمحوا للاختلاف وشذوذ النظم للدخول في لسانهم ، وعلى القارئ المثالي أن يكيف نفسه على الاختلاف فضاع من قيد معرفته الواحدة ، وأصبح الاختلاف لسانا فلا ثبوت للسانهم ، بل أضحى أعجميا مع الزمن والاشخاص واذا فلا وجود لقارئ مثالي غربي لانه لاوجود لاستقرار لساني ، فافتراض وجود قارئ مثالي يتحتم وجود مؤلف ونص مثالي جامع مانع للسان ، ولم يتحقق وجود المؤلف والنص المثالي الا في العربية وبفضل القرآن ، ولذلك يمكن مناقشة قضية (القارئ المثالي) في العربية فالله سبحانه خلق اللسان واحاط به وعلم

---

[1] الصوت الاخر – الجوهر الحواري للخطاب الادبي ، فاضل ثامر ، ص ٢٢٤ .

[2] الموازنة بين ابي تمام والبحتري – الالامدي ، ص ٣٧٤ .

تأويله ، أما الإنسان فينظم على قدر معرفته باللسان ويتلقى بأقدرية نفسها ، واقرب الناس تلقاهم اعلمهم بلسان العرب ، لذلك صعق القرآن عرب الجاهلية لانهم على منزلة من البيان لم تتمكن العصور التالية من بلوغها ، ففي العربية يمكن تحديد الاختلاف والتعدد في القرآءات ، وفي الألسنه غير العربية لايمكن تحديد القراءة والتلقي في تعددها واختلافها لانها لم تضبط بلسان مبين .

. إن إنعدام النص والمؤلف المثالي في بنية اللسان يجعل الانحرافات والجوازات ضمن حرية التأليف بل هي حقوق الابداع ، والمؤلف الآخر ليس ملزما بها ولكل جوازه الابداعي فيبقى المتلقي وسط هذه الجوازات فبأي ركيزة لسانيه يتمسك في تأويله فالالسنة كلها أعجمية إلا لسان العرب ، وذلك لعدم وجود نص معياري جامع مانع لكل لسان كما في لسان العرب يمكن أن يحددوه من خلاله الدخيل من الاصيل في السنتهم ليتبين لهم جدليه المؤلف / القارئ على اساس وفاقي ملموس وحاضر وثابت لا يتغير لتصل الى تصور او افتراض المؤلف المثالي ، ان نقاد نظرية القرآءة والتلقي أرادوا بيان ما يفعله النص في القارئ فمنهم من ركز حديثه على القارئ ، ومنهم من توزع حديثه وبنسب متفاوته بين القارئ والنص ، إلا إن قضية التلقي ترجع للسان اولا و اخرا ، فاللسان هو الموحد للناس على اختلاف بيئاتهم وأجناسهم ، أي أنه موحد لبناهم الداخلية على الرغم من أختلاف ظواهرهم ، فلو اجنبيا تعلم لسان العرب فأنه سوف يتواجد دخيلا على العرب ، لأن أكتساب اللسان هو أكتساب لبنية شعب على أمتداد تاريخه ، فاللسان تأريخ ، و أن أصبح لسان العرب كالطبع والسليقة فان حدسة يصبح حدسا عربيا ، وهذه العملية عسيرة جدا ، لأن حدسه الاساس ينتمي الى لسان آخر ، فالعرب قديما أن ارادوا ان يخطئوا او يشككوا في علم من هو طارئ على لسانهم فسينسبونه الى لسان آخر كما حدث مع سيبويه وأبي عبيدة وغيرهما أن عمليه التلقي اذا اقيمت على اسس لسانيه صحيحة ، فان الحدس / اللسان يتوحد بين المنشئ والمتلقي يستقبل النص بسهولة ويسر لانه يمتلكه ويعرفه، و أسلوب النص هو قصد المؤلف ، والاسلوب مكون لساني ايضا ، أذا المتلقي يستقبل قصد المؤلف بنوع من البديهية اللسانية ، فا لأسلوب / القصد هو الذي سيفعل فعله في البنية النمطية الكليه الاساس الحدس / اللسان ، يفعله القصد في الحدس ، ما دامت هويتها اللسانية واحدة ، والاساليب الجديدة بأنواعها إن لم تخالف بنيه اللسان فهي تحافظ على وحدة التلقي لأن الاسلوب الجديد ابن شرعي للسان ، ولو حدث وشذ أسلوب ما فسوف يرفض من المتلقي .

وإذا كنا نتمسك باللسان لمنح المؤلف والمتلقي هوية واحدة ، فإننا مع هذا لا ننكر أن عملية التأليف والتلقي تخضع لمقياس الخطأ والصواب ما دام المؤلف والمتلقي يستحيل عليهما الإحاطة الكلية باللسان ، فتظل العملية رهينة زمنها ومكانها ووعيها اللساني فسياق التأليف زمن ما اكثر فهما له هم قراء الزمن نفسه ، لأنهم تواضعوا على شفرة اتصال واحدة وتتغير هذه الشفرة بعد

حين فتنتج متلقيا آخر ... وهكذا وعند إطلاع متلق ما على شفرة كاتب من زمن آخر فانه سيسقط شفرته على سياق تأليف ذلك الزمن عندئذ يحدث التفاوت والاختلاف في التأويل ، ولذا فان إعادة بناء سياق النصوص ضروري لفهمها " فالأعراف اللغوية كما نعرف جميعا لا يمكن فصلها عن الأعراف الثقافية" [١] ، وهو ما كان يقصد به من فكرة (المقام) العربية " فهو يضم المتكلم والسامع والظروف والعلاقات الاجتماعية والأحداث الواردة في الماضي والحاضر ثم التراث والفلكلور والعادات والتقاليد والمعتقدات والخزعبلات ولولا هذا المقام وما يقدمه العنصر الاجتماعي من قرائن حالية حين يكون المقال موضوعا للفهم لاعتبر الناس التمائم و الاحجية و السحر وهي ما يشتمل على كلمات لاتفهم ضربا من ضروب إهراء أو لما أعطوه ما يعطونه من تقبل وتسامح على الأقل "[٢]

ويتنوع التلقي الاجناس وتبعاً لرصيد القراء من سياق تلك الاجناس ، فمتلقي الرواية عليه ان يدرك شعرية الرواية وكذلك الأمر يسري على متلقي الشعر أو المسرحية ، ولا يمكن قراءة جنس ما بسياق جنس آخر ، وهذا جانب ، ومن الجانب الآخر فأنه لا يمكن بناء نظريته في لقي اللسان بالاعتماد على سياق جنس أدبي واحد [٣] ، لإن اللسان يضم مجموع ما ألف فيه من أجناس أدبية فلسان العرب ، على سبيل المثال ، هو ليس الشعر أو الرسائل ، او الخطب ، أو حديث الناس ، بل هو جميعها ، لذلك فان القرآن يمتع كل الاذواق ، ويشمل كل الادبيات السابقة لنزوله ، ويؤثر في متلقيه سواء كان شاعرا ام خطيبا او قاضدا ام غير ذلك ، وكلهم سيجدون ضالتهم فيه ، فمثلما كانت بنيته جامعة كل البنى ، كذلك تأثيره سيعم كل الاذواق ، فالقرآن ليس نوعاً ادبياً عرفه العرب ، بل جامع لأ نواعهم كلها والقارئ الذي يمتلك فهماً متعمقاً للتراث الأدبي وللبنى المجردة (أي الشعرية الانواع الادبية) هو أكثر فهما وتذوقا للقرآن الكريم .

لم تكن نظرية لسانية متكاملة تضع نصب عينيها اللسان كوحدة متكاملة ، وانما هي نظرية في تلقي الأنواع الادبية كلاً على انفراد فقد انصب حديث سارتر وانكاردن وايسر حول تلقي الرواية ، ومستلزمات قارئ الرواية مع إن الرواية ليست اللسان كله ، وانما هي جزء ونوع ضمن اللسان ، ولسان القوم مجموع ما كتب من أنواع أدبية وتأسيسا على ذلك فقد ذكر نقاد التلقي مفهومين ، الاول : فجوات النص ، وهي عبارة عما يفتقره النوع الأدبي مما فقده لسانه ، والثاني : الوجود الملموس ، او الصورة الذهنية ، وهو رصيد القارئ اللساني والذي يعتمده في إكمال ما فقده النوع من لسانه فقد ذكر انكاردن بان وجود القارئ الملموس يتكون من عملية ملء فجوات

---

[١] علاقة الادب باللغه ، بريارهير نشتين ، ترجمة حسين عبد المقصود ، مجلة الثقافة الاجنبية ، عدد ١ ، سنة ١٩٨٢/٢ ، ص ١٤٥ .

[٢] اللغة العربية معناها ومبناها ، د. تمام حسان ، ص ٣٥٢ .

[٣] ينظر مبادئ جوناثان كلر في التلقي وصياغتها بشكل يوافق قراءة نوع ادبي محدد كالرواية ، ولاتطرد هذه الاسس للمعرفه اللسانيه الكلية ، ينظر المعنى الادبي وليم راي ، ص ١٣٤ .

النص بالاتكاء على التجربة الذاتية السابقة ليبني عالما خاصا به هو (العالم الملموس) اعتمادا على ما خططه له المؤلف في النص ، فالمؤلف رسم محيط القصد الذي يتحرك ضمنه القارئ وعلى القارئ أن يملأ فجوات النص فجوات بتجربته الملموسة " حين يتكلم المرء عن المواضيع في عمل أدبي ما لابد أن يتذكر أنها لا يمكن أبدا أن تحدد تحديدا كاملا ، اذ ليس في اللغة مجموعة من الجمل تستطيع ات تعرض عرضا كاملا جميع مخططات موضوع كما انه ليس هناك مجموعة من أمثلة الإدراك تستطيع أن تستنفذ الصفات العديدة الخاصة لموضوع ملموس ومع ذكرنا مرات عديدة ان المواضيع المقصودة في القراءة تبدو كأنها كاملة التكوين في كل لحظة في اثناء عملية القراءة لا شك تضيف قدرا من التحديد الى المواضيع التي يعرضها النص في خطوط عامة حسب ، و هذه الاضافة تنطوي في الاقل على وضع سياق مستمر فضائي وزماني يمكن ان (تظهر) ضمنه المواضيع الروائية ولا يتحقق هذا الا عن طريق ملء ما يسميه انكار دن بنقاط الحالة اللامحدودة في العمل الادبي " [1] ، فانكاردن يشك في قدرة اللسان في نقل القصد بدقة ، ومن جهة اخرى يقصر حديثه على تلقي الرواية ، وكأن الرواية لسان الامة وهذا امر طبيعي لأنه لم ير لسانه بين دفتي كتاب كما راى العربي لسانه ، فراح يتحدث عن نواقص التأليف وادوات التلقي .

ويشير انكاردن قضيه مهمة وهي أن الوجود الملموس الذي تحقق داخل المتلقي يمكن الحديث عنه من خلال عملية التأمل في الوجود الملموس وهذا لا يعني أن المتلقي يتحدث عن النص ، بل ينصب حديثه عما تولد في الحدس بفعل النص ، أي " أن معرفة خلق الوجود الملموس لاتنطوي بالضرورة على معرفة العمل الادبي المتصل به ، فهذه تتطلب نوعا رابعا من (القراءة) يسميه انكاردن المعرفة (ما قبل الجمالية)للعمل الأدبي ، ونبحث في هذه المرحلة من القراءة (عن تلك العوامل والعناصر التي تحدد عن قصد تعدد جوانب خلق الملموس (الصحيح) المهم جماليا ... وتكشف صفات العمل التي يستند اليها نوع وقوة الأثر الذي يعمل في القارئ كي يحقق أمثلة من الوجود الملموس من نوع خاص في عقله " [2]

وفي ضوء ما سبق فان الوجود الملموس يبتعد عن العمل الأدبي المقروءوان رام القارئ اختبار شرعية وجوده الملموس فلا بد حينئذ من مرحلة أخرى هي المعرفة ، أي العودة الى النص الأدبي والتي " تكشف التي يستند اليها نوع وقوة الأثر الذي يعمل في القارئ" ، فهي معرفة بيانيه النص اللسانية وكيفية سلوك المؤلف الاسلوب الأمثل في عرض قصدة ، و لابد للقارئ من أن يمتلك اللسان نفسه ويدرك أسلوب المؤلف وإن حصل اختلاف بين المؤلف والقارئ بالوعي

---

[1] المعنى الادبي ، وليم راي ، ص ٤١ .

[2] المصدر نفسه ، ص ٥٢-٥٣ .

اللساني فسوف يؤثر في عملية خلق الوجود الملموس ، وما دام الرصيد اللساني متفاوتا بين قراءة النص الواحد فان فجوات النوع الادبي ستملأ وفاقا لرصيد القارئ .

ان ما وصفه ايسر وانكاردن بالوجود الملموس هو ما عبر عنه جان بول سارتر بالصور الذهنية ولا خلاف بينهم الافي التسميه ، فسارتر يعتقد إن القارئ لايستطيع أن " يعرف الصورة الذهنية على انها صورة ذهنية من داخل قصد خلق الصورة الذهنية (ينبغي للمرء كي يحدد الصفات الصحيحة للصورة الذهنية بوصفها صورة ذهنية أن يلجأ الى قصد جديد ، لابد ان يتأمل ... فالصورة الذهنية من حيث انها صورة ذهنية لا يمكن وصفها الا عن طريق فعل من الدرجة الثانية تتحول نظرتنا فيه بعيدا عن الموضوع كي ترتكز في الطريقة التي اصبح بها الموضوع معروفا " [1] ، فالصورة الذهنية تنشأ من دخول النص حدس القارئ يترك نفسه على سجيتها وينتظر ما سيفعله قصد المؤلف في حدسه من توجيه وبعث لرسم الصور الذهنية ، وإن أراد القارئ إن يخبر عن صورة الذهنية فلا بد من فعل آخر هو - على حد قول سارتر - التأمل أو الوعي ، وهذا الوعي لا يعتمد على حدسة كله بل سيعتمد ملكة خاصة ، وفي الاغلب يكون العقل ، ومن هنا ينشأ التفسير او التأويل لما أدركته الملكة مما تكون في حدسها من صور ذهنية ، وهذه العملية تبعد ثلاث مراحل عن النص ، وقصد المؤلف ، فمهما حاول القارئ أن يوهم نفسه بانه يتحدث عن النص فهو بعيد عنه بدرجات ، فالنص كان فاعلا ، وما يقوله القارئ يحمل نسبة من فاعلية النص وليس النص بأجمعه .

إن عملية تحليل أو تفكيك النص تفسد على المتلقي متعته الجمالية وخلق الوجود الملموس فإذا اريد بتحليل النص غاية تعليمية او ان الناقد اراد ان يبرز تمكنه من البصر بجوانب لسانة بديهية الناس اللسانية في غنى عن تفكيك اللسان الى نحو وصرف وغيرها ، يقول انكاردن : إن المعرفة التحليلية المحض تقضي على التناسق الجمالي ، هو الموضوع الذي قيد الدرس والتمحيص " [2] فالمتلقي يدرك اللسان على إنه بنية حدسية كلية وهو ليس أي جزء من اجزائه وتحليله يؤدي الى موته ، وحياته في بنيته المتماسكة ، فأهل اللسان يعبرون عن مقاصدهم البينية اللسان الكلية ويتلقون لسانهم بنية كلية أيضا ، ولهذا يصدق قول الاعرابي حين دخل مجلس الاصمعي وقال : " اراكم تتحدثون بلساننا عن لساننا وليس من لساننا " .

ان الامم مادون العرب ما وجدت نصا واحدا جمع لها لسانها وعبريه ، وانما وجدت لسانها متناثرا في الأنواع الأدبيه التي بحوزتها ، وهذه الأمم لا يمكنها أن تبني نظريه لسانية قائمة على أساس إفتراض لسان موحد مبين ، وإنما بنيت نظرياتها على أساس الاختلاف اللساني ، .

---

[1] المعنى الادبي ، وليم راي ، ص ٤٨-٤٩ .

[2] المعنى الادبي ، وليم راي ، ص ٥٤ .

فالنوع الأدبي يحقق جزءا من البيان ، واللسان يحقق البيان التام ، فالشعر لا يمكن أن يكون لسان الأمة ، فهو يفتقر الى خصائص الخطبة والرسالة ... وغيرها ومتلقي الشعر يجب ان يحدد مميزات الشعر والفرق بين الشعر والنثر وما يفتقده الشعر مما هو موجود لدى غيره من الانواع ، ليتسنى له ضبط عملية التلقي الشعري لكي لا يذوب الشعر في نوع آخر ، فالقارئ يستقبل الشعر على إنه بنيه محدد لها خصائصها ، ومع ذلك فهو يستقبلها بما أكتسبه من تراثه جميعا ، ومحاولا ان يصل بالقصيدة الى مستوى من اللسان حاولت القصيدة جاهدة اوصول اليه ، فالقصيدة مع إحتفاظها بخصائصها وهويتها تجاهد لأن تستعير من الأنواع الآخرى خصائص أضافية لتصل حد الكمال فكل الأنواع الأدبية تسعى لأن تكون لسانا مبينا ، ومالم تستطع الحصول عليه فان متلقيها سيمنحه إياها من خلال خلقه للوجود الملموس او الصور الذهنية ، يقول انكاردن :" فتحقيق القارئ اوجه الخبرات السايقه هو الذي يملا النقاط اللامحدودة في العمل ويجلب المواضيع الروائية ضمن اطار المعرفه الاملة وحين تحدد العالم الروائي فنحن نحول الى الوجود الملوس كل موضوع يعرض يقصد في اوجه عديدة بخطط العمل مداها العام ، اما الخيار النهائي لها وشكلها الملموس فتحددهما معا خبرتنا السابقة "[1] يتفق نقاد القراءة والتلقي على أن المعنى ليس ذلك الذي يضمنه الكاتب في نصه بل هو أيضا ذلك الذي يضيفه القارئ للنص" [2]، وهذه نظرية إنتاج المعنى بالنسبة لنصوص البشر المختلفة والمؤلفة على وفق الأنواع الأدبية ، ولكن ماذا يضيف المتلقي للقرآن وهو لسان عربي مبين ؟أ يحمله معنى لم يقصده النص فنظرية التلقي بمفهوميها (فجوات النص) (والوجود الملموس) أن ضحت على ما يكتبه البشر بنوع أدبي مخصوص فلا يمكن أن تصح على القرآن .

وما دام اللسان جامعا وموحدا لانواعه ، فلا يمكن لنوع أدبي ما أن يحكم اللسان برمته ، بل إن النوع الأدبي بمفرده يفتقر الى الأنواع الباقية ليحدد قصده تحديدا قاطعا ، فالشعر يفتقر الى الرواية لملء النقاط اللامحدودة التي تركها للرواية حين إختار لنفسه فرعا خاصا من اللسان، وكذلك الرواية تفتقر الى أدوات البيان الشعرية وهكذا في الأنواع الأخرى، وحين تتحد الأنواع الأدبية كلها فانها تؤلف نصا محكما ، هو اللسان ، فما محكم الا اللسان ، وهو مكتف بنفيه عما سواه لتحقيق قصده، والقرآن الكريم لسان عربي مبين ولم يكن نوعا ادبيا مما الفه العرب كالشعر أو النثر، قال تعالى : ((وما هو بقول شاعر قليلا ما تؤمنون ولا بقول كاهن قليلا ما تذكرون))[3]

---

[1] المعنى الادبي – وليم راي ، ص ٤٢ .

[2] المصدر نفسه، ص ٨٧ . نقلا عن

[3] الحاقة ٤١، ٤٢.

فلا وجود لفجوات أو فراغات ليست محدده فيه ، فالقرآن لسان العرب المحكم المبين ، وما دام القرآن محكما فلن يدع مجالا للقارئ لكي يشتط في تأويله ، فالقرآن يحقق وحدة تأويلية .

فلا فراغات أو فجوات في القرآن يمكن أن تملأ على نحو كيفي ، وإنما هو لسان العرب يحمل قصد الله سبحانه من دون ترك فجوة او زيادة يمكن الأستغناء عنها . فبنية القصد اللسانية محكمة ، والذين أولوا حروفا أو كلمات لإتمام بنية القصد القرآني على خطأ سواء مع الذين قالوا أن بعض الحروف والكلمات زائدة للتوكيد أو لأي شيء آخر فبنية القصد التي احكمها اللسان المبين لا زيادة فيها و لا نقصان والذين قالوا بهاتين الاخيرتين لم يمتلكوا اللسان العربي وبالتالي لم يدركوا قصد الآيات القرآنية .

ومن قبل النقاد التلقي كان هم النقاد البنيويين والاسلوبيين البحث عن وحدات لسانية ثابتة في مقابل السياقات / الابداعات المتغيرة إعتمادا على ثنائية فردينان دورسورو (اللغة والكلام) ، فأي النصوص في إمهم هي الثابتة والتي يمكن إعتمادها لسانا او (لغة) ـ كما اصطلحوا عليها ـ لقراءة النصوص الأدبية /السياقات لكي يتسنى للمرء فهمها ، فهل يمكن أعتماد النصوص الكلاسيكية الغربية اساسا لسانيا لهم ، ولا نظن ذلك ، كون النصوص الكلاسيكية هي سياقات لنصوص (او لغة) سبقتها وسترجع الاخيرة الى سابقتها ... وهكذا ، وهم البحث عن الثابت اللساني عزا بهم الى عزل المؤلف ، أي عزل البنية اللسانية المجردة كي يتسنى للناقد البنيوي الدخول الى النص / السياق من اولية بنيته اللسانية هو (أي الناقد) وليس بنيه المؤلف ، لان البحث عن بنيه لسان المؤلف يؤدي الى الرجوع للوراء لبحث عن الثابت اللساني ، ولن يجده ، فما يجده سياقات او كلام هو بطبيعته متحول ، اما العثور على لسان ضابط فهي مسألة مستحيلة .

وما دامت البنية اللسانية لكل ناقد بنيوي غربي نختلفه عن الاخر ، نجدهم يختلفون فيما بينهم في تأويل سياق النص ، ويختلفون فيما بينهم في تأويل سياق النص ، ويختلفون في تأويل لسانه ، في الحرف والكلمة وابناء النحوي الذي يشكل النص ، لان هذه الجوانب متغيرة وغير ثابته في النص ولم تكن ايضا في بنية الناقد البنيوي وهذا هو التغيير والضياع اللساني ، لهذا فان عزل المؤلف هو في اساسة عزل للمؤلف المثالي الذي ستقاس عليه النصوص ، وهو عزل لساني ، وهو اعتراف من المدرسه البنيوية بعدم وجود لسان موحد لهم .والاختلاف والتغيير اللساني والذي عزل المؤلف جوبه بنقد عنيف من الغرب كونه يعزل الانسان عن تاريخه وهويته ويضعه في موضع ناقد التاريخ والهوية وضياع المركز والركيزة ، لذلك قيل : " البنيوية فلسفة موت الإنسان " [1] ، فالمنطلقات البنوية في البحث عن المركز أو القانون صحيحة ومشروعه بيد انهم وقعوا في

---

[1] ينظر البنيويه فلسفته موت الانسان – روجيه غارودي .

اللاجدوى لعدم امتلاكهم اللسان الموحد ، فأصبحت كل مرتكزاتهم متغيرة ومتحولة مع تغير لسانهم ولهذا ما أن نشأت البنيوية حتى ماتت في موطنها لأنها كشفت عن غربة وضياع وإنقطاع تاريخي وبغية التصدي للضياع التأريخي وهو قائم لامناص منه ، ظهرت نظريات القراءة والتلقي لتجعل الانسان المعاصر مركز الاهتمام والفعل التاريخي ، بيد ان الانسان المعاصر ان لم يرتكز على تراث وهوية مشتركة مع النصوص فسيكون عنصرا فاعلا في هدم التاريخ والهوية المشتركة وهمه تحقيق ذاته فحسب على حساب نفي الأخر ، ويحاول كل فرد قارئ أن يبني تاريخ أو هوية أو لسان لنفسه لا يأبه بغيره أ وافقه أم خالفه فهو يؤسس نفسه على حساب التاريخ بأجمعه ، ولهذا اصبحت القراءة والتأويل جائزتين بسواء في الاختلاف أم في التعد ، ويبقى هم النظرية البحث عن القارئ المثالي وهو وهم مفترض .

وفي ضوء ما سبق الغربية التي ا نصب ا هتمامها على التأليف وتحليله إختفت ، فضلا عن النظريات التي توجهت نحو القارئ سيختفي أيضا ذلك لأن لسانهم أعجمي .

المصادر والهوامش

١. فلسفه هيجل : ولتر ستيس ، ترجمة : الدكتور إمام عبد الفتاح إمام ،ط ، دار الثقافة ، لقاهرة ، ١٩٨٠ : ١١٥ .

❖حاله العالم مصطلح يعني القوة الروحية والفكرية الشاملة التي تحكم سلوك الناس في عصر ما (فكرة كبرى أو حالة ، ظاهرة أو خفيه ، تحكمهم) .

٢. من الحريات إلى التحرر : الدكتور محمد عبد العزيز الحبابي ، دار المعارف بمصر ١٩٧٢ :

٣. علاقة الفن بالواقع : ج . نيدو شيفين ، ترجمة : الدكتور فؤاد أيوب ، الفكر الجديد (د.): ٥-٦ .

٤. ينظر : لسان العرب : ابن منظور ، دار صادر ، دار بيروت ، بيروت ١٩٥٥-١٩٥٦ : مادة (شعر). الشاعر والوجود في عصر ما قبل الإسلام : باسم إدريس قاسم ، رسالة ماجستير مطبوعة على الإله الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعه الموصل ، ١٩٩٢ : ٦١-٩٦ .

٥. طبقات فحول الشعراء : ابن سلام الجمحي ، تحقيق : محمود محمد شاكر ، المؤسسه السعودية بمصر ، مطبعه المدني ، القاهرة (د.ت) : ٢٤/١ .ينظر : الشاعر والوجود : ١٨٩-١٩٢ .

٦. ديوان الاعشى الكبير : تحقيق : الدكتور محمد محمد حسين ، مكتبة الاداب ، المطبعه لنموذجيه ، مصر (د.ت) :٥ .

٧. تغول : تتغول للمسافرين ، أي تتحول غولا او تخيل لهم اشياء مفزعة . الاجال : قطيع الحيوانات الوحشية ، او الموت .

٨. ديوان امرئ القيس : تحقيق : محمد ابو الفضل ابراهيم ، ط ٣ ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٦٩ : ١٠٧ .

٩. شرح ديوان زهير ين ابي سلمى : صنعة : ابو العباس ثعلب ، مصور عن طبقه دار لكتب ، الدار القوميه للطباعة والنشر ، القاهرة : ١٩٦٤ : ٢٤، ٣٠.

١٠.شرح ديوان عبيد بن الابرص : كرم البستاني ، دار صادر ، دار بيروت ، شرح بيروت ، ٩٦٤ : ٥٣ . ديوان اوس ين حجر : تحقيق وشرح : الدكتور محمد يوسف نجم ، ط ٢ ، ار صادر ، دار بيروت ، بيروت ، بيروت (د.ت) : ١٥ .

١١.مسف : اسف في قربه وبالغ . الهيد ب : الطرف والنهايه . الراح : كأس الخمر ، او راحة يد .

١٢. شعر خداش بن زهير العامري : صنعة : الدكتور يحيى الجبوري ، مطبوعات مجمع لغة العربية ، دمشق ، ١٩٨٦ : ٤٦ .

١٣. ديوان امرئ القيس : ٣١.

١٤. تنورتها : رأيت نارها . اذرعات : موضع في الشام .
ديوان الحارث بن حلزة : تحقيق : هاشم الطعان ، مطبعة الارشاد ، بغداد ، ١٩٦٩ : .
١٥. الاصمعيات : الاصمعي ، تحقيق وشرح : احمد محمد شاكر ، عبد السلام محمد هارون ، ط ٣ ، دار المعارف بمصر (د.ت) : ١٥٢ .
١٦. ديوان عنترة : تحقيق ودراسة : محمد سعيد مولوى ، المكتب الاسلامي (د.ت) : ٣٠٠-٣٠١ .
١٧. سائح : ينتشر ويعم ظلامة شيئا فشيئا .
١٨. ديوان طرفة بن العبد : تحقيق : الدكتور علي الجندي ، مكتبة الانجلو العصريه (د.ت : ٣٧، ٣٨ ، ٤١ .
١٩. اتلع : عنق طويل . بوصي : ضرب من السفن .
٢٠. الماوية : المراة . الحجاج : العظم المشرف على العين (منبت الحاجب) القلت : النقرة في الجبل .
(❖) . مصداق ذلك قول المتنبي :

وتعظم في عين الصغير صغرها وتصغر في عين العظيم العظائم

٢١. ديوان قيس بن الخطيم : تحقيق : الدكتور ناصر الدين الاسد ، ط ٢ ، دار المعارف ، لقاهرة ، ١٩٨٥ : ٨٢القتير : رؤوس مسامير الدرع .

دلالات لغة التكرار في القصيدة المعاصرة
- أديب ناصر أنموذجا -

د. رهدن غوكان

اذا كانت اللغة وعيا عاما مشاعا من حيث المبدأ، والكلام هو الوجه الفردي الذي استلهم اللغة فاختص باسلوب معين، ربما انفرد به او تميز من سواه. بشكل تكون اللغة فيه المادة الخام والكلام صيغات اسلوبية تصدر مادتها الاولية عن اللغة ودلالتها الاسلوبية عن وعي المنتج سواء كان كاتبا او شاعرا، فان التكرار بوصفه بنية لغوية شائع في الخطاب الشعري العربي القديم ومن الجديد المعاصر حتى صار شكلا ادائيا شائعا في الخطاب الشعري شيوعا وظيفيا و بخاصة في مقومات النص الشعري القارة كالوزن والقافية وبعض المقومات الايقاعية المبنية بناء تكراريا او قائما على التكرار. غير ان ما يميز شاعرا عن اخر في لغة التكرار هو اتصافها بالجانب الاسلوبي أي من جهة كونها عنصرا اسلوبيا متصلا بالدلالة النحوية للقصيدة او المقطع الشعري.

و قد كان التكرار بسبب من هذا الفهم متشكلا في نمطين او بعدين : -(البعد القاعدي كالنظام وهو المتمثل في الاوزان العروضية و يخضع بشكل مباشر لانموذج التكرار الحرفي الصارم الذي لا تقل التنويعات الزمانية من رتابته ، و تتولى القافية دعمه و تاكيده . و البعد الثاني هو مجموعة الحروف و الكلمات اللغوية الفعلية التي تنفذ هذا النظام في كل بيت و قصيدة ، و هو بعد اشبه بمفهوم الكلام في المصطلح اللغوي الحديث ، و يتضمن توافقات الاصوات و قسم الموسيقى الداخلية الكامنة فيها) [1] فالبعد الاول هنا موسيقى على الرغم من انه يستمد مادته من اللغة اما الثاني فاللغوي على الرغم من استعانته بقيم الموسيقى و انظمتها، و ربما كان الامر هذا متصلا بان اسلوب التكرار بوصفه الفني الصادر عن الانسان يميل الى ((تشكيل الانساق في كل ابداع له، و طغيان انساق معينة دون اخرى على انماط معينة ثم امكانية تجسيدها هذه الانساق في كل ابداع البارزة لخصائص اصيلة في بنية الفكر الانساني))[2] و بمعنى اخر فان الشعر من جهة كونه خلقا ابداعيا انما هو صادر عن اشكال من التنظيم البنائية الخاصة وعنها شكل التكرار الذي تسهم في تكوينه مقومات تماثل معينة ترقي بسبب من تماثلها ـ بتلك الاشكال الى مستويات من الاداء الجمالي.

و التكرار في هذا الاتجاه ينشأ عن ثبات لحظة شعورية في الزمن قبل ان تستانف الذات المبدعة تموجاتها في الخط الافقي للزمن الشعري المتنامي وينتج التكرار من عوامل يمكن ارجاعها الى:

- الرغبة في تحقيق شبع شعوري في لحظة زمنية ثابته و لا نقصد دوران النفس في حلقة مفرغة انما الدوران داخل الذات في الاتجاه العمودي الذي يحفر مستقره .
- الرغبة في محاولة تحقيق قدر من التناغم و التالف (الموسيقي) اللذين يثيران الجوانب الايقاعية و الدلالية للقصيدة او النص الشعري[٣] فالتكرار هنا يؤسس لديمومة حالة مخصصة في الزمن مؤكدا على نوعيتها . و اذا كان النقاد العرب القدماء قد تباينوا في قراءة اسلوب التكرار و فهمه بين مؤيد له اخذ به و مشكك في دلالاته الفنية التعبيرية ، محدد له فان (الجاحظ) نبه النقاد القدماء اولا الى ان التكرار مقبول اذا كان صادرا عن ضرورة يقتضيها المعنى و تقريره او كان متصلا بحاجة المتلقي الى التنبيه [٤].غير ان النقد القديم قد ذكر امرا مفاده : ان اسلوب التكرار ربما كان عند بعض الشعراء متصلا بايثاره لالفاظ معنوية دون غيرها فهي تدور في معجمه الشعري دائما و قد تكون مختارة بدقة فتجيء في موقعها المناسب و قد لا تكون مختارة فتجيء في غير صورتها الفنية ذات الايحاء الجمالي الخاص .

اما لغة التكرار في القصيدة المعاصرة فان لها دلالات تعبيرية متعددة ذات تاثير حسي في المتلقي حينا و اثار فنية خيالية احيانا اخرى وتلك الدلالات قد تتصل بالمعنى من جهة كونه محصلة التفاعل الدلالي بين معاني الالفاظ و معاني النحو. وقد تتصل بالغرض من جهة كونه فكرة عامة ليس لها من وجود الا على سبيل الافتراض لانها توجد حين تصاغ في اسلوب بعينه[٥] و قد تتصل بمفهوم الدلال الوضعي الصادر عن اعتماد العلاقة العرفية بين الدال و المدلول و قد تتصل بسياق الحال او سياق المقام من جهة ان اللغة تقوم ((على ثنائية :((الدال و المدلول)) على معنى ان الدال هو الصوت المنطلق او المكتوب و ان المدلول هو المحتوى الذي يشير اليه ذلك الصوت ... و ان هناك عناصر اضافية تتعلق بهذين الطرفين ، يعود بعضها الى الخواص الذاتية في الاداء و يعود بعضها الاخر الى طرفي الاتصال : (المبدع و المتلقي))) [٦] و من خلال كل هذا يمكن ان نؤشر الدلالات الاتية في لغة التكرار عند الشاعر اديب ناصر:

- الدلالة الايقاعية: اذ كان الايقاع صادرا عن وحدة النغمة التي تتكرر بشكل مخصوص في النص الشعري تلك النغمة التي يتازر في احداثها الصوت في بنية الكلمة و الكلمة في بنية السياق النصي للجملة الشعرية و دلالات الالفاظ و ايحائها و اسلوب التكرار من جهة كونه عنصرا اسلوبيا و الواقع اللحني الصادر عن حالة التناغم بين الكلمات فان ذلك الايقاع لا يؤثر الا من جهة صدوره عن روح المبدع و عاطفته و يجيء اسلوب التكرار دالا ايقاعيا من جهة انه يسهم في تمتين الوحدة العضوية للاسس التي تعتمد على تكثيف التماثل في سياقات تتعدى ((المستوى الصوتي للغة لانها تتعلق بتكرار كلمات او مجموعة من الكلمات او باطار من الجمل))[٧] فالتكرار يمنح اللفظة المكررة او التركيب معنى جديد، اذ يوحي الشاعر

للمتلقي عن طريق تكرار اللفظة بمعنى جديد في كل مرة يكررها. من ذلك تكرار كلمة (شعب) خمسة عشر مرة في (الدم المتوج)[٨] عند اديب ناصر ((شعب من النخل المجرب في الوقف بلا تعب / شعب من الرمل المدرب لابتلاع الطامعين / شعب من الانهار .. من امواجها الاولى و من سمك الصخور / شعب من الاشعار ... ظل قصيدة الدنيا على مر العصور / شعب من البحر المرير / من المعلقة السحابة / شعب من الحلم المجنح ليس تتعبة المسافة / شعب من التعب المحنك / كيف تهزمه الخرافة؟ ...)) و هكذا في تكرار كلمة (اولادنا) تسع مرات في القصيدة نفسها و في تكرار كلمة (امتنا) عشر مرات في قصيدة (باشجعنا يصحبنا)[٩] و في تكرار (فلذات) تسع مرات ايضا في قصيدة (دمعة في بلاط العراق) [١٠] و في تكرار (ابن العم) سبع مرات في قصيدة (ابن العم) [١١] . فاذا قرأنا (الدم المتوج) وجدنا خمسة عشر دال لكلمة (شعب) لعدد المرات التي تكررت فيها حيث استعار لها الشاعر دلالة النخل في البيت الاول و دلالة الارض في الثاني و الانهار في الثالث والاشعار في الرابع و الايقاع في الخامس و الحلم في السادس و المستقبل في السابع و هكذا و من هنا اكتسب التكرار بوصفه الايقاعي اثرا دلاليا باعثا على الادهاش ، غير ان الفهم الذي يستوعب منه الاثر الصوتي فقط فهم صادر عن الاهتمام بالناحية الصوتية فيه لاتصالها المباشر بالموقف و المقام و السلوك الفردي فضلا عن صلتها بعملية التلقي.

- الدلالة النفسية: لما كان النص الشعري من جهة كونه اعادة لانتاج اللغة في سياقات كلامية مخصوصة صادرا عن روح الشاعر اولا فان اساليب بنائه اللغوية و عناصر بنيته الشعرية تجيء متشكلة في اساليب او صياغات كاشفة عن اعماق الذات الشاعرة و قد رأت نازك الملائكة ان التكرار ((يضع في ايدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر و هو بذلك احد الاضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على اعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها. او لنقل: انه جزءا من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه ان ينظم كلماته بحيث يقيم اساسا عاطفيا من نوع ما)) [١٢] فهو يحمل مدلولا نفسيا يمكن من خلاله تحليل اعماق الذات الشاعرة و قراءة ابعادها النفسية و ربما ما تصور عنه من دوافع قد لا تكون راغبه في اليوم بها و لهذا غالبا ما يظل التكرار دائما في فلك النبض النفسي للشاعر بالشكل الذي يكشف فيه الحاح الشاعر على جملة او تركيب او كلمة في سياق النص عن خصوصية الحالة التي تسكن اليها نفس الشاعر [١٣]. ومن خلال هذا الفهم يمكن ان نقرأ ما توحي به الدلالة النفسية للتكرار في لغة الشاعر العربي الفلسطيني اديب ناصر قراءة كاشفة عن تجليات ذاته الشاعرة بوصفه شاعرا فلسطينيا اولا من جهة الانتماء الوطني و عربيا من جهة الصدور القومي الاصل ، و لما كانت فلسطين انتماؤها الوطني ـ الروحي الاول غائبة عن كينونة و جوده التحريري واقعة في غياب

الاحتلال الصهيوني فقد جاءت الدلالات النفسية للتكرار عنده متصلة بنزوعه الحسي الروحي اليها و بوصفها المتحرر الثوري الذي ينبغي ان يكون و ان تكون فيه تصدر عن اهلها ، صدورهم عنها ، و في هذا السياق يكرر جملة : (عدنا الينا) في قصيدة (عدنا الينا) ست مرات اذ يقول : [١٤]

عدنا الينا .. و ها صدام منتظر ... في كل ارض .. وها صدام منتظر
عدنا الينا .. و ها اسماؤنا ابتدات ... بحرف الصاد .. و ان العم يختصر
عدنا الينا .. و ها ايامنا احتشدت ... كما يشاء .. و ها الاحلام و الفكر
عدنا الينا .. و ذي ياذا تعانقه ... في كل موج .. و يوقد ليلها السمر

اذ يوحي التكرار جملة (عدما الينا) في سياق كهذا من شاعر مثل اديب ناصر بتاصل روح الانتماء للوطن فلسطين بتاصل العودة بوصفها مصيرا بتاصل رايتها لكونها حقيقية قادمة و لذلك كانت دلالة (عدنا الينا) في البيت الاول معبرة عن عودة القائد المنتظر لتحقيق الحلم المنتظر. أما دلالته في البيت الثاني فمتصلة بمعنى البيت الاول و معبرة عن اسم الحلم الذي اخذ يتحقق مختصرا العمر.

أما في البيت الثالث فمعبرة عن معنى احتشاد الواقع المنتظر و الأحلام المنتظرة و الأفكار المنتظرة عن معنى احتشادها في كف هذا القائد الذي انتظرته لذلك كانت في البيت الرابع معبرة عن معنى معانقة الأرض له و معانقته لها. و هذه الدلالة يشير إليها أيضا التكرار جملة (تأتي الحجارة) في القصيدة نفسها عشر مرات إذ يقول : [١٥]

تأتي الحجارة من سجيل نكبتنا ... تأتي الجبال .. القرى و السهل و الوعد

إذ يكرر الشاعر بعد ذلك الفعل (تأتي) منوعا في دلالة الفعل حيث قال: تأتي الحجارة .. تأتي المغارة .. تأتي الشرارة .. تأتي الحكاية .. تأتي الرسالة .. و هكذا وهكذا الشكل الذي يكشف فيه أسلوب التكرار عن نزوعه النفسي المتقد إلى بناء الحجارة الفلسطينية وبوصفها رمز الأرض الفلسطينية كلها.

و غالبا ما يكرر جملا ظرفية ذات دلالات مكونة كاشفا عن نزوع يقظ إلى المكان الذي هو فلسطين قبل كل شيء و من هذا الاتجاه تكرر جملة (لنا في...) خمسة عشر في قصيدة (معا يا عناق) إذ يقول (لنا فيك ما نشتهي أن نكون / لنا في التراب / لنا في السحاب / لنا في الحضور / لنا في الغياب لنا في الشيوخ / لنا في الشباب / لنا في الشفاه / لنا في الكتاب / لنا في السؤال / لنا في الجواب / لنا في المصاب / لنا في الصواب / لنا فيك ما نشتهي أن نكون٧) [١٦] إذ استهل هذه الوحدة الشعرية بالتعبير عن معنى الحرية التي تنبئ له في وطنه (ما نشتهي أن نكون) ثم كرر المعاني المعبرة عن جدلية الحياة كلها ليختم هذه الوحدة الشعرية بما ابتدأ به (لنا فيك ما نشتهي أن

نكون) مجاز في التعبير عن الحرية و التكرار هنا أيضا متصل بالتعبير عن أصالة نزوعه لحو الوطن و صدوره عنه، ومن هذا الاتجاه أيضا تكرر (هنا في ...) عشر مرات في القصيدة نفسها و تكرر (معا يا .. معا في ..) خمسة عشر مرة في القصيدة نفسها أيضا.

ثم إن الأفعال التي ترد مكررة كلها معبرة عن معنى: البقاء في الوطن، كثرة الأهل في الوطن ، أنا الإنسان ابن الوطن و هكذا . و من هذا الاتجاه تكرار صيغة التعجب (ما أكثرنا) سبع مرات في قصيدة النشيد حيث قال: ((سوف تجيء تراب الأرض يفتش عن / قطرات الماء / ما أكثرنا في الأمطار وفي الأنهار / وفي الأباء وفي الأبناء / ما أكثرنا في قاعات الصف الأول / في ضوضاء المعمل / في الطرقات الأطوال / في المستقبل /ما أكثرنا في المستقبل / ما أكثرنا ... ما أكثرنا ... ما أكثرنا ...)) [١٧] إذ جاء تكرار صيغة التعجب في ختام قصيدته على هذا النحو موجبا بالأمل الذي يتخلق فيه أمل العودة إلى الوطن (المستقبل) الأمل المتشكل في الواقع الذي يتكاثر حياة في الراهن وصولا إلى الغد . و من هذا الاتجاه تكرار (ها أنا ...) سبع مرات في قصيدة (حضر الماء) [١٨] إذ يقول ها أنا امتشق الفجر حساما قاسيا / ها أنا الظهر أتاني ... عاد ... أو عدت إلينا / ها أنا و العصر ـ أن الصبر و الحق لديا / ها أنا أبقى لطول الليل لونا مغربيا / ها أنا امشي لطول الدرب شعبا ملحميا)) و من هذا تكرار جملة (ما تبقى) تسع مرات في قصيدة (لم يغيبوا) [١٩] لقد استطاع أديب ناصر إن يبث فيه سياق لغة التكرار (دلالة نفسية) تصلة بصدورها عن روح النزوع الوطني ـ القومي إلى وطنه فلسطين صدورا مشابها لصدور الشعر عنده عن الروح و لذا استطاع أن يوحي للمتلقي بالمضمون الذي أراد التعبير عنه .

- الدلالة الأسلوبية:

من خلال ما تمت الإشارة أليه في الدلالة الإيقاعية ثم في الدلالة النفسية خلصنا إلى إن لغة التكرار مقوم فني / موضوعي في لغة الشاعر أديب ناصر ، إذ كشفت إشكال التكرار عنده عن وظيفة إيقاعية لم تكن صادرة عن إليه صناعية انبنت في خلالها عناصر الإيقاع الشعري بل عن روح شعرية صافية تتجلى للمتلقي بوضوح ويمكن لتجليها ذاك إن يكشف عن الإيحاء الدلالي أو الفهم الموضوعي الذي صارت لغة التكرار بشيء به أو تقصد تعبيره إلى المتلقي ذاك التعبير الذي كشف عنده عن هيمنة الحس الوطني بوصفه أساسا جوهريا في بنية الحس القومي. و لما كانت لغة التكرار قد أوحت بهذا في خلال وظائفها النفسية و الإيقاعية فقد أوحت بذلك حين كانت عنصرا أسلوبيا متصلا بالدلالة النصية للقصيدة أو المقطع الشعري.

كانت للتكرار وظائف دلالية في شعرا أديب ناصر من جهة كون ذلك التكرار عنصرا أسلوبيا صادرا عن الدلالة النصية للقصيدة ـ كما ذكرت ـ في مجا ميعه (واحة الأشواق الحزينة / بيروت ١٩٦٥ ثم خطوات على طريق الآلام / عمان ١٩٧٠ ثم الدم السابع /بغداد ١٩٨٧ ثم الدم

المتموج / بغداد ١٩٩٣ ثم عددا إلينا / بغداد ١٩٩٧) و لكن لغة التكرار في مجموعته الأخيرة على نحو خاص (الزانية اكتملت / بغداد ١٩٩٩) صارت أسلوبا بنائيا بالشكل الذي أخذت القصيدة فيه تبني من خلال تكرار أسلوب تعبير لغوي مخصوص و سائر الأساليب اللغوية وتوحي بتعبير موضوعي مخصوص تفصح عنه تجليات الخطاب الشعري على نحو تأويلي غير مباشر. من ذلك قصيدة (خريطة) الصادرة عن أسلوب الاستفهام على تنويع إيحاءاته البلاغية إذ تقول هذه القصيدة : (خريطة) [٢٠] ((من يرسمها ؟ خارطة الوطن المجهول / أي جبال سوف تظل ؟ و أي جبال سوف تزول ؟ أي الغيم سيأتي ؟ أي الغيم سينأى ؟ أية ارض تجدب ؟ أية ارض تنجب ؟ أي قرانا نسكن فيها ستسكن فيها ؟ أي قرانا لا تغيب ؟؟ أي المدن ستكسر قوى السطح ... يلملم ركعته و يغيب ؟ أي الطريق ستحمل حطبا ... أي الطرق ستحمل ذهبا؟ من سيزخرف باب الصبح وأغصان الأشجار ؟ ...)) و تتواصل القصيدة بالصدور عن أسلوب الاستفهام فمتصلة بالوهم الفلسطيني إلى التحرر و التحرير و لذا فهو يرسم خريطة الوطن المثقل بهم الاحتلال و ضيمه نازعا عن الأشياء غيبوبتها نازعا عن الحضور غيابه باحثا في أسئلته عن خريطة الوطن كلها: باحثا جبالها ، و غيمها الآتي و النائي ، و أرضها المجدبة و النجبة و القرى التي تسكنها و نسكنها ، عن مدن المآذن و مدن الصليب ، عن طريق الذهب و طرق الحطب ، عن الصبح و أشجاره ، عن الصيف و الثلج ، عن البحر و الساحل ، عن الكلمة في الوطن عن الوطن في الكلمة ، عن عمر يشبه الوطن و عن وطن لا يشبه العمر ، عن عين لا ترسم سوى الوطن ... الشاعر يسال عن الوطن الغائب الوطن المغيب في حب الاحتلال في غيابة الأسر ، سؤال متكررا سؤالا متصلا و إن يستمر السؤال فان فيه إجابة صادرة عن اليقين الذي يريد الشاعر إعلانه .

و في قصيدة (سؤال) [٢١] هيمنة لأسلوب الاستفهام إذ يتشكل أسلوبها ألا دائي في صياغات تعبيريه صادرة عن أسلوب الاستفهام يعبر الشاعر من خلالها الإيحاءات الدلالية الذي يريد لقصيدته أن تبوح بها فجاءت القصيدة مكونه من خمس جمل شعرية مكثفة هي في الواقع خمسة أسئلة لتعبير رؤيا الشاعر حيث تقول القصيدة ((أتحاول وطنا ؟ من قيصرنا الى قياصرة القرن العشرين ؟ هل نختار القيصر أم يختار القيصر عرشك و الملك الضليل ؟ و لماذا القيصر و الجدري و موت خلف حدود الدمعة و الثارات أسد ؟؟ يا وطنا فينا .. كيف نفتش عن وطن و سند ؟؟ و في قصيدة (حجيج) [٢٢] الصادرة في أسلوب بنائها عن (أسلوب الاستفهام) أيضا تعبير عن حالة التضاد المتقدة ألما ، التضاد بين الروح المتقدة حبا كاملا في لسلوك و الجسد الذابل طقوسا ناقصة عن امتلاك الوعي بالسلوك العبادي الصحيح إذ تقول قصيدة : (لا العصر قبل الفجر / كيف تدخلون قبل غزة الى الحرم ؟ و كيف تدخلون نائحين فوق جثة الألم ؟ و كيف بعد أربعين غيبة يقوم من نسيائكم و من قعودكم طواف ؟ ...))

و من الأساليب المهيمنة (أسلوب النفي) كما في قصيدة (دم الخليل)[٢٣] التي تشكل في خلال أسلوب النفي حيث تقول : ((لا ... ليس الهدف / و ليس بأرواح الذي اعتدي / و لا الردى / و ليس وقت الضيق / يسعف الصديق / و لا الشفيق / لا شيء فوق الكواكب الأرض قد نزفت / إلا دم الخليل / كامل الشرف)) فقد جاءت القصيدة هنا في شكل قطعة شعرية متماسكة عفويا بسبب من أسلوب النفي / و قامت دلالة النفي على البوح المؤلم بإثبات الواقع الذي يعنيه الشاعر.

و كذلك صدرت عن أسلوب النفي قصيدة (اتفاق البشرات حي البيازين أولا بين أبي عبد الله الصغير و أعدائه عام ١٤٩٣)[٢٤] بما تضمنته هذه القصيدة من ملحقين و ما توفرت عليه من لغة أداء رمزي استثمر فيه الشاعر لغة الرمز التاريخي (غرناطة ، قصر الحمراء ، أبو عبد الله الصغير ، و هكذا) و جاء تكرار أسلوب النفي العنصر المهيمن فيها إذ تقول القصيدة ((غرناطة ... لا / قصر الحمراء ... و كل قصورك ... لا / و الناس ... / فاخرج بحرير أبيك / و حاشية تكفيك / و لكن أحذر حاشية تغريك / فلا ... / لا شيء بقربك لك / ستجرب دمع المرتفعات / تطل فقط / فلك البشرات ... فقط / غرناطة ... لا / غرناطة ... لا)) و هذه القصيدة ذات بناء رمزي و لغة أداء شعري تستثمر الرمز التاريخي بخاصة لتصل لغة الماضي (غرناطة ... قصر الحمراء ... أبو عبد الله الصغير) بلغة الحاضر (فلسطين في واقعها الراهن ... المرهون ...) ليخرج الشاعر الى حقيقة مؤلمة تقول : ((شرف واباء : أما غرناطتنا الولى أو موت يخلد يا شهداء / و اختار الموت / و صاح أس : فاتتنا أوهام الجبناء)) .

و من الأساليب التي هيمن تكرارها على لغة الشعر عند أديب ناصر أسلوب الأمر بتشكيلاته المتعددة و منها (اللام المتصلة بالفعل المضارع) كما في قصيدة (من ثأرنا من أهلنا ؟)[٢٥] إذ تقول القصيدة : ((و لا تفيق الأرض من سبات الأرض في آذار / فليحذر الذي ينام / من فراشة / و ليحذر الذي يحاول الصباح / من تحية الصباح / و ليحذر الباقي / من لسانه آذار إذا أشكى / و من دموعه إذا بكى / و ليحذر البصري / من عصفور قلبه إذا علا / و من خطوط كفه إذا مشت / و المقدسي من قلق / و القاهري من رمق / و المغربي ... المشرقي / أين تبدأ الطرق و أين تنتهي الطرق ...)) .

و من تكرار أسلوب الأمر أيضا ما جاء في قصيدة (برقية إلى الشهيد عماد عقل)[٢٦] إذ تقول : ((قتلتك يد ... متحسس ... و اعلم / هل يمناك ؟ / و نحس ... و اعلم / هل يسراك ؟؟ و لتصرع في دمك المتجندل ... من أرداك ؟ ... و لتصرخ ... اصرخ ... اصرخ ... في مثواك)) و من تكرار هذا الأسلوب ما جاء في قصيدة (السبت)[٤٧] .

و في سياق تكرار هذه الأساليب دون غيرها (الاستفهام ، النفي ، الأمر) و بناء قصائد كاملة على تكرارها بالشكل الذي تصدر فيه القصيدة كلها عن أسلوب الاستفهام أو النفي أو الأمر و بدرجات أخرى اقل عن أساليب أخرى ، تطرح أسئلة كثيرة و أبرزها : لماذا هيمنت صياغة التكرار الأسلوبية على هذا النحو في تجربة الشاعر الأخيرة (الزانية اكتملت) ؟؟ في حين لم تتحقق هذه الهيمنة في مجا ميعه السابقة إنما كان التكرار مهيمنا على وفق صياغات أخرى و بوظائف دلالية أخرى سبقت الإشارة إليها في : (الدلالة الإيقاعية ، الدلالة النفسية) ؟ ؟ و لماذا يتكرر أسلوب الاستفهام على نمو اكثر من سواه ؟ و لماذا يجيء أسلوب النفي في المرتبة الثانية ؟ و لماذا يجيء أسلوب الأمر بأشكاله المتعددة في مرتبة ثالثة ؟ و سيحاول البحث الآن الإجابة عنها في ضوء المعرض التطبيقي الذي سبق في الصفحات السابقة .

يؤدي أسلوب التكرار إلى تحقيق آثار صوتيه في سمع المتلقي هي جزء من المقومات الإيقاعية التي يتوفر عليها النص إذا كان شعريا والأثر الصوتي وجه أول و أوليته متصلة بصلة بالموقف و المقام و السلوك الفردي أي بمجمل عملية التلقي غير إن هذا الوجه لا تتضح معالمه أو ملامحه إلا في وجه ثان أو في الوجه الثاني الذي به تكتمل بنيته كلها و هو الوظيفة الدلالية التي يحقق بوصفه عنصرا أسلوبيا متكونا في سياق القصيدة و بهذا الوجه تكتمل بنية التكرار و بوصفها مقوما إبداعيا صادرا عن أشكال من التنظيم البنائية الخاصة التي تسهم في تكوينها عناصر تماثل معينه ترقى بهذا المقوم الإبداعي الى مستوى من الأداء الجمالي المؤثر.

كانت لغة التكرار عند أديب ناصر في مجا ميعه التي سبقت (الزانية اكتملت) متكونة من أشكال أو صياغات من عناصر متماثلة سواء كانت ألفاظا مفردة يعمد الشاعر إلى تكرارها أم جملا معينة أم أشباه جمل أم تراكيب مخصوصة و قد اتصلت كلها بأداء وظيفتين رئيستين الأولى إيقاعية و الثانية نفسية غير أن اللافت فيهما إن الشاعر يكرر ألفاظا معينه ذات إيحاءات تعبيرية متصلة بحسه الوطني / القومي العالي / و لما كانت (فلسطين) هي الوحي الشعري الذي يصدر عنه أجلى بوصفه الشعري فقد ارتبطت لغة التكرار عنده بتغيير رؤيته الشعرية التي توحي بالقول : إن الأشياء التي تتكرر تستعيد نفسها كل مرة تتكرر فيها ، تخلق نفسها ثانية ، تضمن لنفسها وجودا جديد ، تتوحد ثانية ، أي إن التكرار عنده تجدد مستمر و إلحاح على الصيرورة المستمرة الديمومة المتواصلة ، وصولا إلى كمال الإبداع كما الخلق و هكذا ، و بما أن الألفاظ التي يكررها و المعاني التي يلح عليها متصلة بالتعبير عن فلسطين الثورة فلسطين التاريخ فلسطين الشعب الفلسطيني فان لغة التكرار في هذا الاتجاه متصلة بديمومته و تجديده أي ان هذه المعني أراد أن يوحي به للآخرين و يؤكده لهم من خلال تكراره ، يطبع صورته في خيال المتلقي ، يلفت نظره إليه و هكذا.

و لكن تكرار الأساليب هيمن في مجموعته الأخيرة لتأصل الباعث الموضوعي للتكرار في نفسه ، ذلك الباعث الوطني / القومي في تجلياته الرئيسية ، و هذا التأصل هو ما يفصح عنه صدور القصيدة كلها عن تكرار أسلوب بعينه بالشكل الذي يسهم في تماسك البناء العضوي للقصيدة من جهة و بعمق الإيحاء التعبيري الذي يتوفى الشاعر بثه من جهة أخرى و هذا الأمر ما يفسر هيمنة أساليب مخصصة أو غلبتها على سواها اقصد أساليب (الاستفهام ، النفي ، الأمر ، ...) أما الاستفهام هو لغة بوح شعري .. لغة باعثة على التأمل و الإدهاش ، بسبب من الأغراض البلاغية التي تؤديها فقد تفصح عن المعنى النفي و قد تفصح عن معنى الإثبات أو التأكيد ، فالسؤال في الاستفهام قد يتضمن جوابه و قد يشي بنفي الجواب و كل هذه الأغراض والمعاني مما درسته البلاغة القديمة و كشفت عن دلالته الأسلوبية الحديثة فالاستفهام قد يوحي بمدى مفتوح مدى تتكرر عناصر إطلاقه ، و لما كان الباعث الموضوعي المتأصل في أعماق الشاعر هما جماعيا هما وجوديا مثل (فلسطين) فان أسلوب الاستفهام يوفر له مساحة إيحاد تعبيرية مفتوحة تستوعب دلالات متعددة فإذا تكررت سعت مساحة الإيحاء و تعددت الدلالات والمعاني اكثر وإن اقتضاء الباعث المتأصل هذا إلى أساليب ذات إيحاءات قاطعة فاصلة و دلالات غير قابلة لتأويلات متناقضة ذلك الاقتضاء كان باعثا لا شعوريا في هيمنة أسلوبي (النفي والأمر) و إن كان الأول إخباريا تقريرا في الغالب و الثاني إنشائيا توجيهيا دائما أو في كثير من سياقاته البلاغية.

وبعد كل هذا تلخص إلى عدم تحديد لغة السياق في شعر أديب ناصر بوظيفة إيقاعية مهيمنة فقط أو بوظيفة نفسية أو غيرهما بل بوظائف متعددة اشهرها ثلاث هي (الإيقاعية و النفسية و الأسلوبية) وكان التكرار فيها كلها عنصرا أسلوبيا متصلا بالقصيدة أي بدلالتها النصية و صادرا عنها نيران البواعث على التكرار المهيمن عليها الباعث الوطني بوصفه جزءا جوهريا مكونا في بنية الباعث القومي، و هذا الأمر هو ما يفسر صدور قصيدة بمعناها الفني الحالي عند أديب ناصر عن الروح و ليس عن صناعة الشعر .

هوامش البحث :

المصادر و المراجع منسلسلة على وفق ورودها في البحث

١. ظواهر أسلوبية في شعر شوقي ، د.صلاح فضل ، مجلة فصول ع ٤ سنة ١٩٨٤ ص ٢١٠
٢. جدلية الخفاء و التجلي ، د. كمال أبو ديب ، ص ١٠٨ .
٣. البنيات الدالة في شعر امل دنقل ، عبد السلام المساوي ، ص ٧٥ .
٤. ينظر البيان و التبيين ، الجاحظ ، ١ / ١٠٤ .
٥. مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني ، د.نصر حامد أبو زيد ، مجلة فصول ، مجلد ٥ ، عدد ١ سنة ١٩٨٤ ص ١٩ .
٦. البلاغة العربية قراءة ثانية ، د. محمد عبد المطلب ، ص ١٠٦ .
٧. اللغة الشعرية ، محمد كنوني ، ص١٢٢ .
٨. الدم المتوج ، شعر : أديب ناصر ، ص ١٤ – ١٥ .
٩. م . ن ، ص ٨٣ .
١٠. م . ن ، ص ١٠٥ .
١١. عدنا إلينا ، شعر : أديب ناصر ، ص ٩٢ .
١٢. قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ص ٢٧٧ .
١٣. ينظر لغة الشعر العراقي المعاصر ، د. عمران الكبيسي ، ص ١٨٢ ، تكرار التحاكم / بحث مقدم الى مهرجان المربد الخامس عشر (١٩٩٩) ، د. عبد الكريم راضي جعفر ص ٢ .
١٤. عدنا إلينا ، شعر : أديب ناصر ، ص ١٥ .
١٥. م . ن . ص ١٥ .
١٦. الدم المتوج ، أديب ناصر ، ص ١٨ – ٢ .
١٧. عدنا إلينا ، ص ١٤٨ – ١٤٩ .
١٨. م . ن . ، ص ١٥٤ .
١٩. م . ن . ، ص ٥٨ .
٢٠. الزانية اكتملت ، أديب ناصر ، ص ٦٨ – ٧٥ .
٢١. م . ن . ص ٦ – ٧ .
٢٢. م . ن . ص ١٢ – ١٤ .
٢٣. م . ن . ص ٨٩ ٩١ .
٢٤. م . ن . ٥٣ – ٦١ .
٢٥. م . ن . ص ٨٢ – ٨٨ .

٢٦. م . ن . ص ٣١ – ٣٤ .
٢٧. م . ن . ص ٨ – ١٢ .

- المعرفة الشعرية في عصر ما قبل الإسلام -

أولا . طفولة العقل الشعري ورؤية الوجود

ثانيا . الرؤية

باسم إدريس قاسم

إن حديث عن الإحساس في الشعر وبناء النموذج منه (مما تحدثت عنه في القسم الأول من هذه الدراسة في بحث سابق) يقود إلى الحديث عن "الرؤية" ولان طبيعة الإحساس ودرجه عمقه هي التي تكون طبيعة الرؤية ودرجة عمقها . وفي رأيي يكادان يكونان شيئا واحدا فهما أشبه بوجهي الورقة الواحدة هما أيضا اثنان وفي الوقت نفسه الشيء واحد (الورقة) ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر فحينها لن تكون هناك ورقه مطلقا ،فيمثل الإحساس أحد وجهي الورقة المرتبط اكثر بالشعور ، على حين تمثل الرؤية الوجه الآخر المرتبط بالعقل اكثر (جانب مما ذكرته في القسم الأول من واحدية الإحساس والفكر). وبعد ان تعرضت لتكوين النموذج الشعري من جانب الاحساس في القسم الاول اود ان اتوغل اكثر في المعرفة الشعرية في هذا القسم الثاني بالتعرض لتكوين النموذج الشعري من الوجه الآخر العقلي وهو الرؤية .

يتكون النموذج وفق الرؤية من جدلية شيئين، الشيء الخارجي في ذاته بخارجيته التي و عليها في الوجود، والفكر الإنساني (المقابل للإحساس في الوجه الإخر) الذي يمحص هذا الشيء ويدخله فيه ليعرفه (الشاعر مفكرا) وكل معرفة او رؤية للإنسان لأي شيء في الوجود لاتخرج عن ذلك ، فكل شيء في هذا الوجود ـ في معرفة الانسان له ـ إنما هو داخل فكر الانسان وإسقاطه عليه ، أما هذا الشيء نفسه خارجا عن هذا الفكر والذي يسميه الفيلسوف كانت ((الشيء في ذاته)) ـ أي الشيء الخارجي بذاته المجرد عن اسقاط فكر الانسان عليه لمعرفته فهو شيء غيبي لايعرفه احد ، ولا يستطيع العقل الانساني أن يتصوره مطلقا: لأنه لابد أن يدخله في نطاق فكرة لكي يختبره ويعرفه ، ولاول دخول ذلك الشيء حيز الفكر الإنساني ينتفي كونه ((الشيء في ذاته)) ليصبح ((النموذج)) (الرؤيوي) ويوضح الفيلسوف هيغل تكون هذا النموذج الرؤيوي و هذه الجدليه بين ((الشيء في ذاته)) والفكر الانساني ، في عرضه لفلسفه واحدية الذات (الذات المفكرة التي تمثل جانب المعرفه) والموضوع (الشيء الخارجي الذي يمثل جانب الوجود) فيعدهما شيئين تمايزين ، وهما في الوقت نفسه شيء واحد ، ذلك ((أن اتحادهما لا يتعارض مع اختلافهما فالقول بأن الشيء متحد مع الفكر يعني إنه ليس هناك إنفصال مطلق بين الذات والموضوع لأن الموضوع يدخل في نطاق الذات . اما القول بأن الشيء مختلف عن الفكر فهو يعني أن الذات تنفث او تقذف بجزء من نفسها ـ ومن الموضوع ـ خارج ذاتها وتعارضه فهذا الحجر يقع

بالتأكيد خارجا عني فهو ليس انا ـ وهذا هو الانفصال بين المعرفه والوجود ـ لكن الحجر لايزال داخل نطاق وحدة الفكر فهو ليس خارجا عني بمعنى انه شيء خارج الفكر تماما اعني شيئا لايمكن معرفته (الشيء في ذاته) وهذا هو التوحيد بين المعرفة والوجود . ويعتبر هيغل عن هذه الفكرة ذاتها بقوله ان الانفصال بين الفكر والشيء هو انفصال داخل الفكر ذاته)) [1] . اننا نقول دائما ان الغزل ، او الجبل ، النهر ، او الشجر هو هذا الشيء ((الواقعي)) الماثل امامنا ، وكاننا في قولنا بواقعيته نقول بتجرده عن دخوله في حيز فكرنا أي انه واقعه ذاك ((الشيء في ذاته)) تماما دون جدال فنجعل للاشياء واقعا واحدا . فما هو الواقع ؟

إن رؤية إ نسان ما متميز في عصر ما لجوانب الوجود وإ سقاط فكرة على ((الاشياء في ذاتها)) في الوجود ، تتحول عند تقبل الناس لها وإ يمانهم بها الى ((حقيقة)) تلك الاشياء التي لايشك فيها احد البتة (واقعها) بحيث لايبدو لأحد منهم أن هذا الجانب أو الشيء يمكن أن يكون غير ذلك (فالنهر مثلا كان في الفكر الها حيا ، واليوم مادة سائله بلا روح !) فعندما يتعارف الناس على إن واقع هذا الشيء (طبيعته وما هيته) كذا عن طريق النسبية المختلفة حسب العصور تصبح هذه المعرفة لذلك الشيء أو الجانب شيئا ثابتا لايقبل الجدل يسمونه ((واقع)) ذلك الشيء ، وإ نه لا واقع غير هذا الواقع ويسمون ما عداه من الرؤى الأخرى والمعارف خيالا أو خرافة أو مجازا أو وهما أو سحرا أو جنونا ، (اراسايكولوجي !) لكنها ابدا لاتمثل ((واقع)) ذلك الشيء ! لانهم يجهلون ما ذكرته انفا من إن كل ما يدعوه الانسان ((واقعا)) و ((حقيقة)) للشيء من خلقه هو باسقاط فكرة ليه على إختلاف العصور ، وان حقيقة ذلك الشيء وواقعه الفعلي النهائي (الشيء في ذاته) مجهولان غيبيان عن البشر ! وهكذا نسمي في حقيقه يعتمد على قوة إ سقاط الفكر الانساني ومدى اقناع الناس بذلك الاسقاط وهذا محكوم وتابع ((حاله العالم)) [*] التي يعيشها إ ناس عصر ما ، وهكذا يتنوع واقع الاشياء مع العصور تبعا للاسقاطات الفكرية (الرؤيوية) الفردية التي تصبح جماعية على ((الأشياء في ذاتها)) ويتعدد تبعا الذوات القائدة للشعوب في نظرها الى الوجود وبناء فكرة وجودها (حضارتها) من الكهنة ، والفلاسفه ، والشعراء ، والسياسيين ... فاكثر الذوات الأنسانية في هذا المجال ذوات غيريه (تعتمد على رؤى من سبقها) توارثيه للمعرفه والرؤى فاقدة للارادة ، على حين تكون الذوات المفكرة القائدة (الشعراء في المقدمة) ذوات مبدعه ، ذاتيه الرؤى والمعرفة ، تمتلك إرادة القديم المتوارث الجامد وبناء الجديد الحيوي الذي ينقل الناس الى حياة جديدة وحاله عالم أخرى أفضل .

إن المعرفة المكتسبه (المتوارثه) تسد أمامنا أبواب معرفة الوجود على حين يفتح الشعر(المعرفة الذاتيه) هذه الابواب دائما عن طريق الرؤيه وبناء النموذج بها وإكتشاف ((الممكن)) (الواقع الغائب المستور أو المجهول) من وجود الموجودات والاشياء. ان الذات

رؤيويه تضفي على الاشياء واقعا جديدا هو (الممكن) الذي يختلف عن الواقع المتعارف عنها عند الناس ، الذي صدأ وتقدم وبم يعد يخدم ويبني حالة العالم التي يعيش بها أولئك الشعراء فيفتحون نوافذ جديدة لرؤيه الوجود تخدم حاله العالم الجديدة الافضل التي يريدون الانتقال اليها . فيوسعون فكر الناس وعالمهم ووجودهم الذي جمدوه هم بانفسهم وحددوه ووصفوه بالواقع. وهكذا رسم الشاعر ما قبل الاسلام عن طريق النموذج الرؤيوي واقعا جديدا للغزل ، والجبل .... والمعنويات كالاخلاق والطبائع وغيرها ولم ينقلها نقلا وصفيا مباشرا. وهذا الوجود الشعري الجديد إ نما هو معادل موضوعي لما يريده الشاعر من تغيير ((حالة العالم)) في عصره .

وفي هذه الوجوه (الرؤيه من وجهي النموذج يلتقي أيضا العقل الشعري بالعقل الطفولي، فان الإحساس الطفل الخارجي يحيله الى (رؤيه) له وهي رؤيه ذاتيه خاصة، لان الطفل يفتقد الى بعد للرؤيه الجماعية المتوارثه عن هذا الشيء ، فيتصور الأشياء ويراها كرؤيه الشاعر ، مختلفة عن التصور الواقعي (الجماعي) والبصرى المحض لها ، لأن ((رؤية)) هذا الطفل هي التي تكون هذه الاشياء بتلك الصورة المختلفة عن طريق النمذجه التي تكون عند الطفل حرة حرية كبيرة جدا فتبني وجودا عالما ورؤيويا حرا من أي قيد غيري .

إن الشاعر بفعل ذلك لما يراه في الأشياء حين يتأملها بعمق من معان وطبائع وجوديه خافيه على الناس وبم يتطرقوا لمعرفتها من تلك الجوانب من وجودها ((فالفن يعتبر إغناء للواقع وأختراعا وإبداعا ، بمعنى إ نه يكسب الانسان نظرة جديدة للاشياء تنبثق من أعماق ذآنيه وكأنها كشف لجانب من الواقع كان أما محجوبا عن الأنظار واما مجهولا تماما))[٢] . وهكذا يكتشف الشاعر الاشياء مرة بعد أخرى وهذه هي طبيعة المعرفة الشعرية ، أنها معرفة اكتشاف دائم للوجود ، وتجديد مستمر للعالم والكون ، إ نها لاتفتأ تعود الى الشيء في كل قصيدة لتكتشفه من جديد مرة أخرى ولتعرف ما يحمله من خفايا ذاته وما هيته ، وتتعمق في معرفته اكثر فالمعرفه الشعريه أذن هي شكل من اشكال معرفه الحقيقة (النسبية) ((لقد كان الفن دائما في مختلف مراحل تطور الانسان الواقع فيها أو إ نه ..... الاسلوب الفني العملي لتقدم العالم))[٣] . وكلمة ((الشعر)) ذاتها تدل في عصرها الاول ما قبل الإسلام على هذه الازدواجية التي تحملها في داخل ذاتها من : الشعور والعلم (توحد الاحساس والفكر) مما يمثل وجهي النموذج الشعري (الإحساس والرؤيه) ، فقد كانت تعني قديما الشعور ، اذ الشاعر هو الذي يشعر بما لايشعر به غيره من الناس (وجه الإحساس من النموذج الشعري) وتعني في الوقت نفسه العلم والمعرفه (وجه الرؤيه من النموذج)[٤].

العالم الشعري إذن هو عالم (الممكن) الوجودي وهو واقع أخر ، وليس عالما خياليا فنيا فحسب كما إعتدنا فهم ذلك عنه ، وإذا كان الواقع الفعلي الذي يعيشه الناس وتعارفوا عليه

وإعتادوا هو من خلقهم (رؤية متوارثه) فإن الواقع الشعري من خلق الشعراء (رؤيتهم) . واذا كان الفرق بين الواقعين أن الواقع الفعلي للناس معيش فيه على حين إن الواقع الشعري لم يتهيأ العيش فيه، فهو لايدل على حقيقة احدهما ووهمية الآخر ، إذ لا يلبث الواقع الشعري أن يتحول من مجرد وهم وخيال الى حقيه واقعه وواقع فعلي مع إ ستجابة الناس له وتقبلهم لرؤاه وعلمهم به ولا يشك احد من الناس إ نه وحده هو الواقع . وهذا ما حدث في عصر ما قبل الإسلام حين إ ستجاب الناس لرؤى الشعراء وعالمهم الشعري فأصبح الوهم واقعا ، وأصبح الواقع الشعري الذي يحتكمون إليه ! يقول ابن سلام : ((كان الشعر في الجاهلية عند العرب ديوان علمهم ومنتهى حكمهم به يأخذون واليه يصيرون)) (٥) . فالفرق إذن بين الواقع الفعلي والواقع الشعري ليس في درجة حقيقية كل منهما ، إنما في درجه التنفيذ فقط . وهنا لابد من التنبيه على إ ني لا أقصد بالتحول من الواقع الفعلي الى الواقع الشعري تحول الموجودات الماديه الى موجودات العالم الشعري الجديدة ، فتتحول الغزلان فتيات جميلات ... مثلا ، إنما قصدت تحول الفكرة أخرى هي الفكرة الشعرية لأن هذه الموجودات في القصيدة كما قلت من طبيعة وجوديه فكروية ، لا وجوديه ماديه.

هكذا بنى الشاعر واقعا جديدا للاشياء ، بل اكثر من واقع للشيء الواحد ، بل يكون متناقضا في أحيان كثيره أحدهما مع الآخر (بين المدح والهجاء لشخصية واحدة مثلا) عن طريق النموذج الرؤيوي ، فتصور الأشياء بغير واقعها العيني المعروف ، وبنى لها عالما آخر ربما تتحرك فيه هو ((الممكن)) (العالم الشعري) فتصور الحصان جرادة مكبرة ، وتصور الظباء نساء فاتنات ، ورأى الأشجار إناسا ، والنسور شيوخا ، والصقور عجائز ، والرجال سودا ونمورا وذئابا وثعالب ، والناس جرادا وذبابا وعصافير ، وكواكب الظعائن في الصحراء سفنا في لجه بحر كبير يرفعها ويخفضها بموجه وراى الصحراء مليئه بالجن والغول والسعالي ، وبارواح الموتى واشباحهم تهيم فيها وتصيح ... ومثل هذه الرؤى الذاتيه لوجوديه الرؤى المعنويه التي ترى الاخلاق والطبائع وغيرها برؤيه ذاتيه محضه (٦) . ومما يدل على ان هذا العصر عصر بناء لعالم جديد في طور التكوين عن طريق الرؤى كثرة ورود كامة (الرؤية) ومشتقاتها و (مترادفاتها) في شعر هذا العصر ! .

ومثال هذا التحول الذي احدثه الشعر في حياة العرب من واقعهم القديم الى بناء العالم الشعري الجديد عن طريق الرؤيه تصور الشاعر ممدوحه بصورة وجودية واخلاقية ، مختلفة عن واقع ذلك الممدوح ، فالممدوح ليس بهذه الصورة التي يرسمها له الشاعر ، وانما هذه الصورة للممدوح في العالم الشعري الذي يمثل (للممدوح والشاعر على السواء) عالم ((الممكن)) المستقبلي و ((المثال)) الذي يجب على الممدوح ان يسعى اليه يجعل ذلك المثال واقعا فعليا

لشخصيته ووجوده . لذلك ترى الشاعر يمهد بالعواذل وغيرها من صور التمهيد الأخرى (التي هي من خلق الشاعر ولا وجود لها حقيقة) لكي يقنع الممدوح بما سوف يمليه عليه ويذكرة من شخصيته الشعرية (غير الواقعية) التي عليه أن يسعى أن يكون مثلها . وفعلا يضع الممدوح شخصيته الشعريه هذه موضع التنفيذ حسب إمكانيته وإقتناعه بها ، ويسعى وراءها و وراء العالم الشعري للشاعر وإلقاء نفسه فيه دائما (وراء كذب الشاعر) ! لذلك نرى في شعر ما قبل الإسلام كثرة ورود معنى ((التسابق)) الى المكارم والفضائل في مدح الممدوحين ، لبناء العالم المستقبلي (العالم الشعري) . وهكذا يجعل الشاعر عالمه الشعري عالم جذب للناس إليه وتكون شخصية الممدوح الشعريه شخصية جاذبة لشخصيته الواقعية ومحفزة لها على الإنتقال من عالمها الواقعي الى عالمها الشعري (شخصية القصيدة المثالية)

من هذا المنطق أرى فهم مصطلح (الكذب) في الفن كذب الشاعر ، من المعادلة والترادف مع فكرة الامكان الإرسطية الإيجابية ، لا من منطلق المقابلة والترادف مع فكرة الكذب الخلقي الإسلامي ، وبالتالي فهم إبداع الشاعر سلبيا كما فعل نقاد العرب القدامى ! فشخصيه الممدوح إذن تقع بين واقعين ، واقعها الفعلي المختلف عن الصورة الموجودة في القصيدة ، وواقعها الشعري في القصيدة ، فهي شخصية إذن في حالة ((صيرورة))لقد كان كل الوجود (المادي والمعنوي) في عصر ما قبل الإسلام لذلك الإنسان في حالة صيرورة وإنتقال من واقعه القديم الى الوجود والعالم الشعري في قصائد الشعراء . فواقع عصر ما قبل الإسلام إذن كان كما في الشعر، ولم يكن كذلك في آن واحد، لأنه واقع حركي في حالة صيرورة، لا واقع منجز ساكن . وهكذا أرى واقع ذلك العصر ، وليس كالتصور السائد في دراستنا من سكونيه واقع كل عصر ، وإن الحركيه واقعيه بين العصور لا في داخلها (خلل المنهج التأريخي في دراسة الادب على العصور) فيؤكد البعض على واقعية ما موجود في الشعر واقعيه تامة (سكونية وصفيه) ويؤكد الأخرون على النقيض عن ذلك إ نه محض عالم خيالي غير واقعي ، فني فحسب. لقد جعل ما قبل الأسلام الوجود الشعري (المادي والمعنوي) معادلا موضوعيا للوجود القائم الذي عاشه الناس قبل العصر الشعري وخلاله ، فأقام بين الوجودين والعالمين شدا وتوترا وتأزما لذلك كان العصر حقيقة عصرا إ نتقاليا عظيما ممهدا لمجيء الإسلام (وجوديا ، وخلقيا ،ونفسيا ، وعقليا .....) ! .

إن ما يميز الرؤية الشعرية الحرية الكبيرة من كل قيد معرفي مسبق او رؤية إجتماعيه متوارثه ، إن ما يميز الرؤية الشعرية الحرية الكبيرة من كل قيد معرفي مسبق، أو رؤية إجتماعية متوارثه، أو غيرها . وهذه أعظم ميزة للمعرفة الشعرية في ذلك العصر . وخلاصه ذلك وجود الإنسان قائم على العلاقة الجدلية المحكمة التلاحم والتكامل وديمومة احالة إحد الجانبين الى الأخر وتكامله به وإ نتفائه بانتقائه بين حرية الانسان ومعرفته ، فالمعرفة تهب للانسان حريته ، والجاهل عبد لكل

شيء يجهله والحرية هي التي تمد الأنسان بالمعرفة العميقة المتجدده لوجوده فالانسان وتأريخه الحضاري الطويل ليس هما الا هذه العلاقة الجدلية بين حريته ومعرفته وتأزمهما عبر العصور التاريخية الحضارية . فتأريخ الإنسان هو تأريخ هذه الجدلية . هذه الحرية في المعرفة الشعرية هي التي تجمع بين العقل الشعري والعقل الطفولي ، فالطفس أيضا في رؤيته للاشياء حركها الشاعر حرية كبيرة جدا ـ كلما كان أصغر ـ من أي رؤية مسيقه إجتماعية ، أو معرفية ... أو غيرهما فهو قليل المعرفة المكتسبه بعد ، لذلك يتعرف على الموجودات باحساسه الذي يحولها الى رؤى ، تكون خيالية في الاغلب كالرؤى الشعريه لانها تحمل روح وجودها وفكرويته ، لا وجودها المادي المحض وكلما كبر الطفل قلت حريته الرؤيوية ، فتقل معرفته الذاتيه للاشياء وتزيد فيه المعرفه الغيريه لها (المكتسبة) فينعدم العالم الجمالي الشعري من شخصيته الذي يحقق للطفل سعادته (والتي يسعى اليها ـ حتى التقنيه منها ـ التي تعيد لهم ذلك العالم الجمالي وذلك الفردوس المفقود !) لكي يلتزم هذا الطفل في كل شيء برؤى الغير (الكبار) الجاهزة .

الحديث عن الحرية يحيلنا الى سمة أخرى يشترك فيها العقل الشعري والعقل الطفولي هي تكوينهما كليهما لعالم غريب عن العالم الواقعي لإناس عصر ما وللكبار على السواء ، في موجوداته وليدة الإحساس والرؤية ، وفي سلوكهما وطبائعهما . يقول الاعشى واصفا الصحراء (٧) :

فوق ديمومة تغول بالسفر قفار الا من الاجال (٨)

إن الاعشى يرسم للصحراء صورة غريبة عن الادراك الواقعي المادي لها وهذه الرؤيه والصورة وليدة إحساسه الشعري المرهف بالصحراء الموحشة المخيفة أظن أن الصحراء بتخيلاتها هي المصدر الإكبر الذي نمى الشاعر ووهبه قدرته الكبيرة على التخيل) فهي عنده ديمومة لا نهايه لها ولا حدود ، وهي (تنقلب) في الليل خاصة (التعميه التي يضفيها الشاعر على الوجود الغريب الذي يخلقه من خوفه ، والتي تمثل هذا الموجود وأصله الذي إنبثق منه ، إن هذا الليلهوالخوف وظلامه) غولا مهولة تفزع المسافرين في الصحراء وترعبهم وتحوم حولهم في المكان الذي نزلوا فيه تريد إلتهامهم ((لاحظ الالقاء واضح بين العقل الشعري في خلق هذا الموجود الغريب وبين العقل الطفولي الذي وإن لم يخلق هذا الموجود بنفسه الا انه يستسيغ وجوده ، سواء كواقع مادي أم كفكرة مخيفه فحسب)) لذلك فأ نت لاترى في هذه الصحراء الا آجال المسافرين تسير معهم ! وأرواح الموتى الذين هلكوا فيها وأشباحهم تجول فيها ! إن هذه الصورة الشعريه للصحراء بناها النموذج المكون من الشاعر والصحراء ، بوجهيه : إحساس والرؤية . ان إحساس

الشاعر بكبر هذه الصحراء وهولها تجسد في الوجه الأخر من النموذج وهو الرؤية ((انتقل الشعور الى فكرة)) في هذا اللاتناهي المطلق والغول والآجال التي تجول في هذه الصحراء .

إن هذه الأشياء الثلاثة ((مشاعر وأحاسيس)) يحيل أحدها الى الأخر بكبر الصحراء والخوف والتفكير بالموت ، تحولت الى ثلاث ((رؤى)) شعرية.

وامرئ القيس يقول في مرضه الذي مات فيه، وطول عذابه من تساقط جلده [٩]:

فلو انها نفس تموت سوية ولكنها نفس تساقط أنفسا

لقد رسم امرؤ القيس لعذابه وموته البطئ صورة غريبة (عالما شعريا غريبا) عن العالم الواقعي من وطأة مرضه والموت : فجعل نفسه الكلية تتساقط نفوسا كثيرة كل واحدا منها ((امرؤ القيس)) ! إنه الإحساس يتساقط جلده واقتراب الموت تحول الى رؤية : فكل جلدة (أحساس) تسقط هي نفس (رؤية) من نفسه الكلية تنتهي ، وإنتهاء تساقطها هو قوط آخر نفس من نفسه الكلية ، وأعلان موته . وتفسير أخر ، إن امرؤ القيس نقل إحساسه الداخلي باقتراب الموت الى رؤية خارجية ، بأن الناس يموتون ويتساقطون أمام عينيه (المعادل الموضوعي لموته في الحقيقة) لان الذي يموت يشعر أن العالم الخارجي (المعادل لموضوعي لذاته) يتلاشى وينتهي وبموته يموت العالم الخارجي (تساقط الناس نفوس وانتهاؤها) (وتأويل الثالث ، أن يموت أمرئ القيس ستموت أنفس كثيرة : المحتاج : والفقير والضعيف ، والمراءة التي لامعيل لها ، والاسير ، وطالب النجدة ، وغيرهم ممن اعتاد القرب على كشف كروبهم وسد حاجاتهم فبموته ستموت كل هذه النفوس .

وزهير يقدم رؤية غريبة (اظن انها كذلك في العصر الذي سبق العصر الشعري وفي كل عصر ، عدا العصر الشعري) في عالمة للتعامل الانساني والاخلاقي بين الناس فيقول في مدائح ممدوحه (١٠):

جرئ متى يظلم يعاقب بظلمه سريعا ((و الا يبد بالظلم يظلم))

ومن لايذد عن حوضه بسلاحه يهدم ((ومن لايظلم الناس يظلم))

وإذن زهير ليس داعية سلم في عالمه الشعري، إنما يدعو أن يظلم أحدهم الآخر ! ومن غرابة العالم الشعري تقرب الموجودات لاسيما البعيدة جدا من الشاعر قربا غريبا . قال احدهم في وصف السحاب (١١):

دان مسف فويق الارض هيد به يكاد يدفعه من قام بالراح! (١٢)

ويقول خداش بن زهير (١٣) :

اذا ما الثريا اشرفت في قتامها ((فويق)) رؤوس الناس كالرفقه السفر

ويقول امرؤ القيس (١٤) :

تنورتها من اذرعات واهلها بيثرب ادنى دارها نظر عال(١٥)

ومثله قول الحارث بن حلزة (١٦) :

وبعينيك اوقدت هند النـ ـار اخيرا تلوي بها العليـــاء

فتنورت نارها من بعيد بخزازى ، هيهات منك الصلاء

إن عمق إحساس الشاعر بالأشياء يجعلها قريبة منه جدا فالإحساس العميق بها هو الذي يقربها .

إن هذه الاشياء كما قلت هي داخل فكرة وليست خارجية منفصلة عنه تماما ، لذلك شعرها قريبة ! وهذا أيضا شعور العقل الطفولي الذي يرى الأشياء قريبة منه قربا غير معقول : فيمد لطفل يده الى الشمس أو القمر أو كل ما هو بعيد ! وذلك بسبب إزدواجيه :احساسه العميق به ، وداخلية ذلك الشيء في فكره ، فالأشياء البعيدة طالما هي داخل فكرة يحس بها ريبة .

إن الشاعر يقرب الاشياء بعمق إحساسه بها لكي يتعرف عليها. ولذلك كان يصور الاشياء كبيرة مبالغا فيها جدا الى واقعها الفعلي (المبالغه الفنيه)! وما ذلك التكبير والتضخيم الا وسيلة و ((تجسي رؤيوي)) لعمق إحساسه بتلك الاشياء ومحاوله نقل ذلك الإحساس العميق بها بدقه كبيرة (بالرؤية والتجسيد) أو لأنه يريد أن يدخل في ذلك الشيء ليتعرف اليه فمن الاول قول عدي بن رعلاء الغساني (١٧) :

فصبرنا النفوس للطعن حتى جرت الخيل بيننا في الدماء

إن إحساس عدي بشدة الموقف وصعوبته وكراهية النفس وثقله عليها تجسيد في (رؤية) خارجيه ، كبرت، وعظمت صورة الدماء وسيلانها فأصبحت كنهر يجري ! فليست هذه المبالغة الا نقل الشعور الداخلي اللامرئي الى وجود مرئي يجسد عمق ذلك الشعور .

ومثل ذلك قول عنترة (١٨) :

اذا ما مشوا في السابغات حسبتهم سيولا وقد جاشت بهن الاباطـــح

ودرنا كما دارت على قطبها الرحى ودارت على هام الرجال الصفائح

بهاجرة حتى تغيبض نورها و اقبل ليل يقبض الطرف سائـــح (١٩)

فلاحظ عظام الجيش وإ ستمرار القتل بعضهم والسيوف الكثيرة جدا التي تتهاوى فوق الرؤوس وإ ن المعركة دامت من الظهر في الهاجرة حتى إ شتمال الليل المظلم على المتحابين ، دون توقف ! وكل هذا لاصحه له في الواقع الخارجي الفعلي انما هو محض واقع داخلي (الشعور بوطأة الحرب وشدتها) تجسد بدقه في رؤية خارجية تصويريه ، فكان لابد من المبالغة لنقله بدقة . وإذن المبالغة ليست غايه في ذاتها (فنية محضة) تصوير واقع شعري فحسب ، إ نما هي وسيله و

أسلوب ومعادل موضوعي للاحساس وطبيعته ، فالجيش في ذلك العصر كان ضئيل العدد ، ولم تكن المعركة تستمر وقتا طويلا كالذي وصفه الشاعر بل كان وقتها قصيرا .

ومن النوع الثاني لتعليل المبالغة الشعرية قول طرفة بن العبد في وصف ناقته [٢٠] :

لها فخذان اكمل النحض فيهما كأنهما بابا منيف ممرد

كنقطرة الرومي اقسم ربها لتكتنفن حتى تشاد بقرمد

واتلع نهاض اذا صعدت به كسكان بوصي بدجلة مصعد [٢١]

و عينان كالماويتين استكنتا بكهفي حجاجي صخرة قلت مورد [٢٢]

وغيرها من أبيات القصيدة ، كلها تكبر فيها أجسام الناقة كبرا هائلا : فالفخذان يصبحان بابين كبيرين ، والناقه نفسها قنطرة ، وعنقها مقدم سفينه وعيناها وما حولهما مرآتين كبيرتين في كهفي جبل ! أم كبر هذه الاشياء هو تجسيد رؤيوي لعمق إحساسه بها وتقربه منها اكثرس لمعرفتها واكتشاف ما هيته وجودها ، انه يريد كما قلت ان يدخل داخل تلك الاشياء لكي يعرفها ، لذلك تكبر ان المعرفة تصغر الاشياء وتبعدها ، أما الجهل بها فأنه يكبرها ويعظمها ويقربها [*] لذلك تكبر وتتضخم الامور المنتظره وترى قريبة (الخوف من شيء سيحدث مثلا) ولذلك أيضا حين تريد معرفة شيء تقربه منك أو تقترب أنت منه (كما كان يفعل شاعر ما قبل الاسلام فيكبر ، وإذا كنت تعرفه تبعده ويصغر عندك (لاتبالي به) . وصفه رؤية الاشياء أكبر مما هي عليه في واقعها المعروف عنها هي ما تمتاز به رؤية الطفل للاشياء (وأحد أسباب ذلك جهله بها ، وصغر جسمه) ، فحين يعود الانسان مثلا بعد سنوات كثيرة الى ملاعب الطفولة واشياءة فيها يجد انه كان يرى كل شيء مضخما ومكبرا ! وفي هذا الجانب ايضا يلتقي العقل الشعري مع العقل الطفولي .

ان تقرب شاعر ما قبل الاسلام من الاشياء واختباره لها لمعرفتها . وخلعه إحساسه وفكرة عليها (النموذج إحساسا ورؤية) جعله يتوحد معها فانتهى عنده الصراع الوجودي بين وجوده الذاتي والوجود الخارجي الغريب عنه والمقابل بلذاته ، لانه كما قلت سابقا كان قد خلع ذاته على كل شيء حوله (بالنموذج الشعوري والرؤيوي) ، فأصبح الخارجي من خلق الذات نفسها ومن إبداعها ولذلك كان الشاعر يصور توحده مع الوجود في جسمه يقول قيس بن الخطيم في وصف درعه [٢٣] :

مضاعفة يخشى الأنامل فضلها كأن قتيربها عيون الجنادب [٢٤]

لاحظ كيف أصبح جسد البطل جسدا وجوديا تطل منه الموجودات على العالم : فيجعل قيس رؤوس مسامير درعه عيون جراد لامعه تطل على الوجود وتنظر اليه من جسد قيس (لأنها جزء من هذا الجسد) وهكذا اصبح راس رمح الشاعر اخر عيون غول قادحه وتصبح ارادن

درعه الطويله فيضان المياه على هذا الجسد الوجودي (جسد الشاعر) ... الى غير ذلك من الصور توحد جسم الشاعر مع الوجود وجعله جسدا يجتمع الوجود الكبير فيه !

المصادر والهوامش

١- فلسفة هيجل : ولتر ستيس ، ترجمه : الدكتور امام عبد الفتاح امام ،ط ، دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٨٠ : ١١٥ .

❖حاله العالم مصطلح يعني القوة الروحيه والفكرية الشامله التي تحكم سلوك الناس في عصر ما (فكرة كبرى او حالة ، ظاهرة او خفيه ، تحكمهم) .

٢: من الحريات الى التحرر : الدكتور محمد عبد العزيز الحبابي ، دار المعارف بمصر ٩٧٢ : ١٣ .

٣ -علاقة الفن بالواقع : ج . نيدو شيفين ، ترجمه : الدكتور فؤاد ايوب ، الفكر الجديد (د. ت) : ٥-٦ .

٤- ينظر : لسان العرب : ابن منظور ، دار صادر ، دار بيروت ، بيروت ١٩٥٥-١٩٥٦ : مادة (شعر) . الشاعر والوجود في عصر ما قبل الاسلام : باسم ادريسي قاسم ، رسالة ماجستير مطبوعة على الاله الكاتبه ، كلية الاداب ، جامعه الموصل ، ١٩٩٢ : ٦١-٩٦ .

٥ -طبقات فحول الشعراء : ابن سلام الجمحي ، تحقيق : محمود محمد شاكر ، المؤسسه السعوديه بمصر ، مطبعه المدني ، القاهرة (د.ت) : ٢٤/١ .

٦-ينظر : الشاعر والوجود : ١٨٩-١٩٢ .

٧-ديوان الاعشى الكبير : تحقيق : الدكتور محمد محمد حسين ، مكتبة الاداب ، المطبعه النموذجيه ، مصر (د.ت) :٥ .

٨-تغول : تتغول للمسافرين ، أي تتحول غولا او تخيل لهم اشياء مفزعة . الاجال : قطيع الحيوانات الوحشية ، او الموت .

٩-ديوان امرئ القيس : تحقيق : محمد ابو الفضل ابراهيم ، ط ٣ ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٦٩ : ١٠٧ .

١٠-شرح ديوان زهير بن ابي سلمى : صنعة : ابو العباس ثعلب ، مصور عن طبقه دار الكتب ، الدار القوميه للطباعة والنشر ، القاهرة : ١٩٦٤ : ٢٤، ٣٠.

١١-شرح ديوان عبيد بن الابرص : كرم البستاني ، دار صادر ، دار بيروت ، شرح بيروت ١٩٦٤ : ٥٣ . ديوان اوس بن حجر : تحقيق وشرح : الدكتور محمد يوسف نجم ، ط ٢ ، دار صادر ، دار بيروت ، بيروت ، بيروت (د.ت) :١٥ .

١٢-مسف : اسف في قربه وبالغ . الهيد ب : الطرف والنهايه . الراح : كأس الخمر ، او راحة اليد.

١٣-شعر خداش بن زهير العامري : صنعة : الدكتور يحيى الجبوري ، مطبوعات مجمع الغة العربية ، دمشق ، ١٩٨٦ : ٤٦ .

١٤-ديوان امرئ القيس : ٣١.

١٥-تنورتها : رأيت نارها . اذرعات : موضع في الشام .

١٦-ديوان الحارث بن حلزة : تحقيق : هاشم الطعان ، مطبعة الارشاد ، بغداد ، ١٩٦٩ : ٩ .

١٧-الاصمعيات : الاصمعي ، تحقيق وشرح : احمد محمد شاكر ، عبد السلام محمد هارون ، ط ٣ ، دار المعارف بمصر (د.ت) : ١٥٢ .

١٨-ديوان عنترة : تحقيق ودراسة : محمد سعيد مولوى ،المكتب الاسلامي (د.ت) : ٣٠٠-٣٠١.

١٩-سائح : ينتشر ويعم ظلامة شيئا فشيئا .

٢٠- ديوان طرفة بن العبد : تحقيق : الدكتور علي الجندي ، مكتبة الانجلو العصريه (د.ت) : ٣٧، ٣٨ ، ٤١ .

٢١-اتلع : عنق طويل . بوصي : ضرب من السفن .

٢٢-الماوية : المراة . الحجاج : العظم المشرف على العين (منبت الحاجب) القلت : النقرة في الجبل .

(❖) . مصداق ذلك قول المتنبي :

وتعظم في عين الصغير صغائرها وتصغر في عين العظيم العظائم

٢٣-ديوان قيس بن الخطيم : تحقيق : الدكتور ناصر الدين الاسد ، ط ٢ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٥ : ٨٢ .

٢٤- القتير : رؤوس مسامير الدرع .

البيان
بين أنماط الصورة و الدلالة النفسية
في شعر مرتضى فرج الله

المدرس المساعد صباح عباس عنوز

دلالة البيان في شعر مرتضى فرج الله توقف العرب الأوائل كثيرا عند الحال النفسية للشاعر وعلى الرغم من الاتصال الوثيق بين البلاغة وعلم النفس ليس هناك من القدماء من لمح لهذا الارتباط فيما المحوا من صلة البلاغة بمختلف العلوم الأخرى فهم ألموا بجميع جوانب الحياة والفرق بينهم وبين المحدثين هو التخصص الذي عني به المحدثون كانت البلاغة في محاولتها الفتية الأولى ليست إلا تتبعا ولمواقع رضا النفس وعناية التأثير فيها[1] وقد جاءت إيماءات واضحة تبين تلك العلاقة بين المنشئ ونتاجه ولعل الإمام علي (ع) (٤٠ هـ) رصد بعين العالم الناظر تلك العلاقة النفسية في قوله عن الشعراء وان لم يكن أحد فضلهم فالذي لم يقل رغبة ولارهبة أمرؤ القيس بن حجر فأنه كان أصحهم بادرة وأجودة نادرة)[2] وهذه إشارة إلى استقرار الشاعر نفسيا وعدم تأثره بمطامح أو تخوفه من رهبة فقد يكون فئة خالصا، فالرغبة تحركها الدوافع الخارجية وهي من الاهتمامات الشخصية ، (فإذا سيطرت الدافعية الخارجية فان الانتباه سيركز على الاهتمامات الشخصية بدلا من موضوع المعرفة ومن ثم ستنخفض فعالية البحث والتقصي) [3]ولما كان إنجاز المبدع يحمل صفة إنسانية فيكون كلام الإمام علي (ع) مدخلا إلى الجانب الإنساني النفسي في عملية الإبداع ومثلما تحد الرغبة من العمل الإبداعي وتحصره داخل أطر الشخصية فان الرهبة تكبح النشاط الإبداعي ، ونجد الفتات إلى الجانب النفسي عند الأصمعي (٢٠٦) في مقاييس الفحولة، وفي تقسيم ابن سلام (٢٧٢هـ) للشعراء وهي بذور أولى ولبنة أساسية من اللبنات التي قام عليها (المنهج النفسي)[4]. فالأوائل في الوقت الذي (أكدوا فيه على مطابقة الكلام لمقتضى الحال)[5] اظهروا ما يدل على اشارات نفسيه في نقدهم عندما ربط النقد بالذوق الصادر عن الاحساس بالجمال لان (الجمال في الاسلوب مصدره السمو في التعبير ، وهي صفة

---

[1] امين الخولي، مناهج تجديد، ١٨٣

[2] ابو الفرج الاصفهاني ، الاغاني ط بيروت ٢٩٧/١٦ .

[3] الاسكندر روشكا ، الابداع العام

[4] د. هندطه حسين ، النظرية النقدية عند العرب ، ٢٢٨ .

[5] امين الخولي – مناهج تجديد ، ١٨٣ وما بعدها .

نفسية تُصدر عن خيال الاديب وذوقه)[١] فلاريب في إن نلمح مثل تلك الاشادات النفسية في دراسات الاوائل أمثال أبن قتيبة (٢٧٦هـ) القائل (للشعر تارات يبعد منها قريبه ، يستصحب فيها ويصفه ، ولا تعرف لذلك علة) [٢]، وأبو هلال العسكري (٣٣٩هـ) في تعريفه البلاغي الذي يشير الى الحال النفسية في قوله : (كل ما تبلغ به المعنى ذهن سامعه فتمكنه في نفسه كتمكنك في نفسك)[٣] وكذلك عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) الذي جاء بمفهوم الأعجاز وهو ما يتضمن دلاله المقصود منه هو الاسلوب البين والاخبار عما سبق والاخبار عن الغيب والعلاقات الانسانية عامة والتناسب في جميع ما تضمنه ظاهرا أو باطنا ثم الجزالة وإمكان التعليل فهو(قد تعدى حدود اللغة الى النفس ، لان في ذلك انتقالا بالصورة الى داخل النفوس وواقع الخبايا في النفس المعتبرة) [٤] فضلا عن ان الاوائل ربطوا بين التمثيل وعلم النفس ، والحق لم ينظر الى البلاغة من وجهة نظر نفسية الا بعد ان نشطت دراسات علم النفس في أواخر القرن التاسع عشروبدايات القرن العشرين فاخذت القضايا النفسية مكانة متميزة في هذا الجانب باعتبارها تهتم بدراسة حال الانسان وتراثه الفكري متخذه من ذلك الانطلاقه الى اعماق الحقيقة النفس الانسانية ونوازعها وطريقه تفكيرها فاستفاد الدارس في مجال الادب من ذلك كثيرا ، وراى ثمة علاقات بين علم النفس الادب عامة والشعر خاصة ، وراى بعض الدارسين ان الاعمال تكتب نتيجة صلة بين ظلمات الغرائز ووضوح المعرفه فعولوا على اللاوعي فقد رأوا الانسان كائنا (جماعيا ينقل ويجسد الحياة النفسية اللاواعيه للجنس البشري) [٥]فيما راى اخرون ان (كلمات أي زمن تكتب تحت الرقابة الادارية) [٦] ولا ريب في ان العرب تأثروا باستفحال موجة الدراسات النفسية التي قادها فرويد وظهرت بعد حين دراساتهم التي ربطت بين الادب وعلم النفس .

ان مسألة الاحساس ملازمة للنفس الانسانية منذ الازل ولا يمكن التخلي عن الشعور الانساني سواء اكان سلبا او ايجابا في النظرة والتفاعل مع الواقع ، وهذا الاحساس مصدره الفكرة والقصيدة ، وتقتضي حقائق النفس الانسانية من خلال المثير والاستجابه ان تحكم نفسها من خلال الاحساس ، فالدافع كذلك كله الشعور الذي توقضه مسحة جمالية تعبيريه يكون البيان طرفا فيها من خلال عمل صورة واثرة على الابانه والافهام و (لايرجع في نفهمه ولا تبينه إلا الى

---

[١] هند طه ، النظرية النقدية عند العرب ، ٢٢٨ .

[٢] ابن قتيبه ، الشعر والشعراء تحقيق محمود محمد السجادي ومحمد ابو الفضل ابراهيم ، ٧٢ .

[٣] العسكري، كتاب الصناعيين ط٢ تح على محمد السجادي ومحمد ابو الفضل ابراهيم، ٧٢.

[٤] د . محمد حسين علي الصغير ، مجاز القران وخصائصه الفنية وبلاغته العربية — ٩٦ .

[٥] احمد حيدوش ، الاتجاة النفسي في النقد الادبي ، ١٦ رسالة ماجستير جامعه بغداد ١٩٨٢ .

[٦] م . ن ، ١٧ .

الأثر النفسي) [١] فجمال النص يرسم ملامحه أداء بياني تنجبه اللحظة الانفعالية .لأن الشكيل البلاغي (يصور العلائق النفسية المتقاطعة من شدة الاضطراب) [٢] وينزع هذا البحث الى دراسة الوظيفة النفسية من خلال البيان وما يترتب من إ نعكاسات نفسيه بسبب مجيء أداء بياني دون أخر ، وترابط ذلك أنوع مع حال الشاعر للوصول الى حال إقناع ومتعة وأكتشاف من خلال الصياغة الجمالية وخلق عالم الحقيقي يودعه المنشئ اراءه وأفكاره، يشبع حاله النفسية حين يحمل ذلك الأداء البياني إنفعالات الشاعر تجاه الواقع ومن هنا تظهر الوظيفة النفسية .

فترابط الكلمات ضمن سياق معين لحظة الفعل الإبداعي لا يتأتي عن فراغ وإن الأداء البياني الذي ينقل المعنى تسوقه إنفعالات الشاعر فيكون حينئذ للكلمات معنى وللصورة معنى أذ يتفق الاثنان ويظهرهما سبيل بياني واحد يخفف الشاعر بواسطته ، ذلك البيان — إيحاءه النفسية ويستعيد آماله ونشوته من خلال تحقيقه ما يصبو إليه في عالمه الجديد المقترح والمرسوم بالاداء البياني المتفق وحالته الشعورية .

يسعى هذا البحث الى دراسة وظيفة البيان النفسية التي يؤديها البيان في شعر الشاعر مرتضى فرج الله من خلال الصور التي يستعين بها في توجيه الدلالة لقد توزعت الصور في مجاميعه بين الصورة الحسيه والذهنية و الرمزية وما تحتوي هذه الصورة من متفرعات أخرى ، وأذا كانت الغاية المتوخاة من الصور هي تشخيص المعاني من خلال إرجاعها الى مكان تتخذه في المدركات الحسية (لإن الحس هو الطريق الأول لادراك النفس ومعرفتها) [٣]فأن هذه الصورة قد تنوعت مناهج دراستها من التقليد (الى الدراسة الاسلوبية التي تلح على حضور المكونات البلاغية في السياق التركيبي) [٤]وساركز في دراسة الصورة هنا على وفق نظرية الانماط أي بتغلب النوع بحسب إنتمائه الى الاشكال التي جاءت في شعره على إ نني أرى ضرورة التعايش مع الكم الهائل من الصور التي نظمت عمله الشعري ، ولو يتاح الأمر لتتبعت الصورة الواحدة في عمله الشعري كاملا ، غير إ ن ذلك يتطلب منهجيه كما في التي فعلها Lapoetiqnde جاستون باشلارد في كتابه (جماليات المكان) ((Laseverie)) ونظرا لحاجتي في ربط الصورة بنفس الشاعر فقد انتميت الى العمل بموجب نظرية الأنماط أي بتغلب النوع . تدرج ملموس ومنظور في إ ستعمال الصورة عند الشاعر فرج الله أبتداء من ((أشرعة الفجر)) الصادر عام ١٩٧٠ الى ((وراء الملامح)) الصادرة عام ١٩٧٦ .

---

[١] امين الخولي ، مناهج تجديد ، ٣٢٧ .

[٢] د. احمد بركات حمدي ابو علي ، البلاغة عرض وتوجيه وتفسير ، ١٣٧ .

[٣] عبد القاهر الجرجاني . اسرار البلاغة . تعليق السيد محمد رشيد رضا . دار المعارف لبنان ١٩ ص ١٧٨ .

[٤] عبد السلام المسدي البنيةالدالة في شعر امل دنقل . سوريا ١٩٩٤ ص ٩١ .

إذ نرى خطاً بيانيا في التنقل التدريجي بين الأنماط الصورية التي ذكرت بحيث كان الشاعر ميالا الى التعبير عن العوالم الشعورية المجردة بحالة تعبيرية جعل منه مستلهما كل المدركات المبثوثه حوله لتوظيفها بمهمة الاداء ، ولكن ذلك الميل تتعاوره أمور عدة أهمها حرص الشاعر على جذب انتباه المتلقي بكل مستوياته فقد حضرت الصورة الحسية واسع النطاق لتضفي على الوجود قيمة جمالية وقد اثبت شعره من خلال الصورة بأنه يرتبط بعلاقات مباشرة ومتنوعه بالواقع ولم يكن شعره اتباعيا إذ إن الآخر ((يتجنب الحياة التي هي مضمون الفن)) [1] فجاء التعبير متواصلا مع الآخرين وهو ما يقتضيه الصدق في الفن ، فقد تحققت عنده الصور الحسيه بطرق اهمها :

أ// الانتقال من المحسوس بواسطة الاداء البياني ((التشبيهي)):

على القبر جالسه في المســـا كلون المساء قد عراها الشحوب
وقد جللت وجنتاها الدموع كما جلل الـورد قطر النـدى
ترى شفتاها وقد جفتـــا كما الكأس قد فقد الصـرخـدا
ومن حولها جلست طفـلـة كزنبـقـة لاقـت العـاصـفة
وترمي على ارض في نفسها كطـير ذبيح قصـير الجنـاح [2]

إن الانتقال من الحس الى الحس بوجود الأداة ووجه الشبه ، هو إستجابة لرؤى الذات الشاعرة التي إستجابت بدورها الى ضغط الحدث الخارجي فشكل وعية صورة كانت زادا صريحا من الخصوبة النفسية أو ما تسمى بـ ((كثافة الشعور)) وقد إنشحنت الصورة بالتوتر الذاتي فقد إعتبرت الدراسات المعاصرة .

إن علاقة هذا التوتر في مركز الأنا الذاتي . بالعالم الخارجي يكمن في اللاشعور الجمعي فإذا كانت (الصورة الشعورية رمز مصدره اللاشعور)[3] وإذا كان ذلك لا شعورا شخصا كما هو الحال عند (يونج) بإعتبار إن القدرات اللاواعية الكامنة في الذات الجماعية هي التي تحرك مشاعرنا في المقطع أعلاه المتجانس إجتمعت صورا حسية تم فيها تشخيص حال بعيدا عن التجريد والرمز وإنما كان التأثير على إجتماع المشبهات المرئية فكانت تشكيلات الصور وتجمعات المعاني قائمة على التموجات المتساوقة بين المعنى والصورة فكانت كل اللوحة صورة واحدة تشكلت بأنشائها معاني جزئية منتجة في نهاية العمر صورة كلية لمعنى كلي.

فالصورة رقم (١) لون المراة الجالسة على القبر كلون السماء التي غابت عنها ابتسامة الضوء .

---

[1] اسعد دوراكوفش / نظرية الابداع الشعري / ١٥٧ .

[2] اشرعة الفجر : ٤٤-٤٥ .

[3] صلاح فضل .

الصورة رقم (٢) الوجنة التي تساقطت عليها الدموع فكانت الوجنة مساوية للوردة والدموع مساوية لقطرات الندى .

صورة رقم (٣) شفة المرأة اليابسة كالكأس التي خلا محتواها من الرطوبة الصورة رقم (٤) الطفلة وشبهت بالزنبقة التي صرخت بها الرياح الصورة رقم (٥) للمرأة وهي كما الطيرالمذبوح الذي كان جناحه قصيرا فتكون قفزاته غير متزنة يمينا وشمالا .

وواضح إن ذلك يوقفنا على شيئين :-

١. لكي يجد الشاعر عبارة يكتبها فانه يحاول أن يلفظها أولا ويكفي أن يلفظها لفظا باطنيا فتكتسي الألفاظ اثواب الأفكار [١] .

٢. إن الأثر الفني هو الذي تكون عند الصائغ أو المتأمل بسبب أفراغ طاقة عاطفية تجمعت بإفراط على بعض الميول بسبب كتبها وسبب إستحالة أنواعها ، ومن هنا نفهم الى أي حد يمكن أن يكون الفن تحققا [٢] ، فالعمل الأدبي رغبة مكبوتة يظهرها الى الوجود وتهييج الانفعال .

فما هو مستوى الوظيفة المتحقق من حال الشاعر النفسية ، لاشك أنه تخطى حدود الذاكرة بوصفها (قدرة حفاظ الماضي الى ذاكرة نفسية) [٣] من خلال رابطة بين المحصولات الخبرية والوصفية بإنفعالاته التي فرزتها تجارية اليومية عبر التجسيد لهذه الصورة الحسية لأن أستعمال مفردات الصورة الشعرية هو (إشارات انفعالية تختزن في داخلها تجارب ومواقف متعددة) [٤]فكثافة الصورة الحسية المتحققة للمتحدث ركزت على العنصر البصري المرئي وتتكرر هذه الصور نلحظ تحولا من القيمة الوصفية لسياقه النص الى البنية المعرفية للقصيدة . فوظيفة الطاقة التعبيرية عنده هي تصوير وكشف عن مواقع أسى وأحساس وتأزم كيانه النفسي فتولع في البكائية الشفافة وقد طغت الصورة الحسية على مجموعته الشعرية الأولى وشملت حتى عناوين القصائد التي إ نطوت تحتها ونلحظ من مجموع (٥٢) عنوانا كان ثمان وأربعون عنوانا ينتمي الى الصورة الحسية ، فيما أخذت الصورة الحسية بالتخلي عن مكانتها هذه في المجاميع اللاحقة ففي المجموعه الأولى :- قد يكون ذلك رغبة من الشاعر بالسمو بها الى مستوى المشاهدة للتأكيد على يقينية الأمر ، ومن ثم الأقناع بتجربته لكثرة أستعماله فعل اليقين (ترى) وبناء قصائده على ثنائيات متقابلة ومستنتجة أحيانا من المضمون كما في القصيدة التي مرت أذ نلحظ الثنائيات الدالة على بعضها بالتقابل .

غـروب الشـمس ---------- غيـاب الـروح

---

[١] مصطفى سويف – الاسس النفسية للابداع الفني (في الشعر خاصه) ص ٩٠ وما بعدها .

[٢] فائز حسن جاسم . البحث النفسي في ابداع الشعر / الموصوعة الصغيرة بغداد ٦٠-٦١ .

[٣] د. جميل صليبا النفسي ٥٨٦/١ .

[٤] سعيد الورقي . لغة الشعر العربي الحديث – دار المعارف مصر ط ١٩٨٣ ص ١٥١ .

الـدمـــــــــوع ---------- قطرات النـــــدى
حركـــة الطفـــــلة ----------حركـــــة الزنبـــقة
جفـــاف الشفتـــين ----------يباس الكأس الفارغه
عدم التوازن في الحركة ----------حركة الطـــير الذبيح

ثم يتحول الشاعر في مجامعية الأخرى عند رسم الصورة المحورية القائمة على الإستعارة في إعداد الإيحاء والمضمون كما في قوله :

كيف فر الوميض من شفتية
وأرتمى حوله الرفيق / الحوار ، الحوار في عينية
جامد والذبول في أطرافه [١] .

تعاونت الأستعارات كلها لتأكيد الأستمرارية اليباس وأنقطاع صلةالالوان البهجة بواقع الشاعر حيث يكون اللون (الأستجابة للتفاعل النفسي بين الإنسان ، وما تصبه الأضواء والالوان فيه من معان حية) [٢]فكان تجاوب الشاعر الحسي و النفسي والتعبيري مع الحياة والبيئة هو تقوية لفاعلية الإدراك بتقوية المدركات الحسية من خلال إعطائها مناخا يقترب من بصر الناظر المتأمل فقد تعطي الاستعارة (الكثير من المعاني بأقل الالفاظ) [٣] فرفع ذلك الشاعر الى إن يستعمل الاستعارة الممكنة حيث غيب (المطارد) وحل محله (الوميض) فتساويا في ذاته الوميض والمطارد ومن الوهلة الاولى نفى وجود النور وأعلى معاناته الذاتية بنسق وصفي كاشفا حيرته وذهولة ف (غيب) لا يريد أن يصرح به وجعل محله الوميض ونسب الثاني الفرار ، وظل في ألهم الذاتي وبقي في استعارته المكتبية بتغيب المشبه به (الدموع) وإستمر في وصف حالة والكشف عنها من خلال نفي الخضرة عن القيم لاجئا الى الذبول إذ يقول : (مسقطه الاخضر وريق يابسا) [٤] ثم يتطور إحساس الشاعر عبر ذاته من النظرة والتلميح الى المحسوس الجزئي ليوقف المتلقي على مقارنته ، فيميل الى المجاز العقلي بأسناد الفعل (سقط) الى اللون بعلاقة سببية (فالعلائق تفتن والفظ هو الذي يغذي الفراغ ويملؤة كأنه كشف مفاجئ لحقيقة ما) [٥].

فلجأ الشاعر الى المكتبة مغيبا المشبه به الذي ظل خاضعا للتقدير والتقويم لدى المتلقي ، فليضمن وليجرب لكن الشاعر أبى أن يخرجه الى النور على الرغم من إن الشاعر لون حوارة بالخضرة منذ أن ولج سد القصيدة في ...

---

[١] وراء الملامح ص ٣٧ .

[٢] وليد شوخ ، الصورة الشعرية عند البردوني – سوريا ١٩٩٦ ص ١٨٣ .

[٣] الجرجاني – اسرار البلاغة – ٢٩٧ .

[٤] وراء الملاحة ، ٣٧

[٥] حاتم الصكر – الاصابع في الموقد / الشعر (٤٢ افعال لرونال بارت)

جثا في عروقه الشتاء
والرياح التي هوت / تتغنى بلا مطر / هو نبت بلا شذى
قد رأيت الشراع دون السفينة / الاستياح دون مدينة
هرم الليل / انحنى عشه للصغير [١]

ولقد اختتم المقطع الأخير في القصيدة ليعالج حالته النفسية مضيئا ذهن المتلقي باعدا عنه التشاؤمية ، فعاد يتغنى عن الطفل (فاذا الطفل يتغنى في واحه خضراء)[١]

ولا يخفى دور الاستعارة المكنية الذي تلعبه في إبراز الجوانب الحسية في الصورة وخاصة فيما يتعلق بتغيب المشبهات بها التي تعمل تواز يظهر تنامي الصورة الجزئية على مستوى الصورة المحورية الأم التي أرادها الشاعر من تغيبه المشبهات بها وتأكيده على يقاء الصحراء واليباس واللاجدوى فاستوحت صورة فضاءاتها من عناصر الطبيعية ، وهذا ما يطغي على جل استعمالاته البيانية ، حيث حققت العناصر المشتركة إ نزياحات سكونية جعلت المفاجئة واضحة الملامح لدى المتلقي بسبب ميله الى ترتيب الصورة والافكار ترتيبا تتقدم به القصيدة الى قمة الرفيه الاجتماعية حيث عبر الشاعر عن تحولات الانسانية وإن المفاجئات المتحققة ليست بعيدة التصور عن ذهن المتلقي فضلا عن إن الشاعر لم يجعل التغيير منفردا خاصا به وإنما هو إ ستعمال دارج عند كل الشعراء في إ ستعمالاتهم مثلا : الخضرة للبهجة ، والجفاف واليباس للأخرى .

ب //الانتقال من المجرد الى المحسوس:

الملفوظ هو علاقة وظيفية بين فواعل ....ويعبر في الأساس عن أصول (الذات الفاعلة) في تحقيقها للقيم التي تتطلبها [٢] .

ويحاول المرتضى فرج الله أن يوقف المتلقي على واقع كاشفا حقيقته رابطا بين الرمزية والموضوعية اللفظية والرمزية النفسية (والفرق بينهما هو الفارق بين الرمزية و الموضعية والرمزية المطبوعة) [٣]

ان الرمزية النفسيه المطبوعة (هي التي تلف الفكرة الذاتة بوشاحها الرقيق الذي لايحجب الضوء ولا يضيع من ورائه العالم) [٤] .

فتكون الكلمة الرمزية وصفا لأشياء مادية جاءت بها معاني الصور حيث يميل الشاعر الى توسيع صورة في انتقالة من المجرد الى المحسوس في قول [illegible] أيامه الجهيدة .

---

[١] وراء اللامح ص ٣٧-٣٩ .
[٢] جدنان بن ذيل /النقد والاسلوبية ، ١٣٠ .
[٣] انور المعداوي — علي محمود طه — الشاعر الإنسان ١٤٨ .
[٤] ن-م- ١٤٩-١٥٠ .

شوامخ الذرى لبيته الكبير / ممدومه العمر تصارع الهجير / لتخفق الاجنحة الجديدة [١]

حقق الشاعر مجازا عقليا عبر استعماله الفعل ينسج ثم راح الى الاستعارة المكنية حيث غيب المشبه به ، وفي تفننه البياني هذا أستطاع ان يزاوج بين ما هو بصري وما هو لمسي حيث أوصى الفعل ينسج الى إن الحالة تومئ الى ما هو مادي ومنها (شوامخ الذرى الكبير) و (دومة العمر تصارع الهجيرة) فأكدت الصورة على ما هو مادي وتعاونت العناصر لتؤكد معنى (الجدة) والطموح المستفز نحو الجديد ..... .

فالكلمة المسأل

ينسج ---------- شكلا جديد يتكون من تنازل عناصر عن فرديتها لتكوين شيء جديد ما .

ولكن هذا النسيج قائم على أشلاء والنتيجة شوامخ الذرى التي إنطلقت من الجهد والتعب .فجاء بالفعل تصارع وما بعد الصراع تتولد حالة جديدة ولكن الصراع هذا مع الهجير فكانت الحالتان مشتملتان على شيئين جديدين :-

- شيء جديد متولد من التعب
- شيء جديد متولد من صراع الهجير .

حيث أنقى المكان وهامت ذات الشاعر في ما يستحضره من صور المدركات الحسية الخارجية في ظلال الاحلام ، فكانت المعادلة مكونة من معادلات جزئية هي :

١ - جهد وعناء ----- شكل جديد.

٢ - صراع ----- شكل جديد.

٣ - جهد وعناء وصراع ----- خفق الاجنحه الجديدة .

إذن النتيجة تتكون من شكلين تؤدي الى ------- خفق الاجنحة وهي صورة ظاهرية في محتواها التحليلي غيب منها المشبه به هو (البيت) حيث ركز على (ينسج) وأعطى أيامه (صنعه التعب) وظل المكان هو الغائب المحلف في الصورة لأن (المطلق الأرفي هو الحافز على التشبة التفسي والخيال والتفرد ويظل يجذب الذات نحو الحركة في الداخل) [٢]

---

[١] وراء الملامح ، ٤٠ .

[٢] ناصر اصطحبول تداعي الوعي في الشعر الجاهلي جامعه وهران ١٩٨٦ مخطوط ١٤٨ و . ط الدكتور عبد القادر فيدوح ، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ٢٤٤ .

الصورة الذهنية

لما كانت الصورة الشعورية (جوهر فن الشعور وهي التي تحرر الطاقة الشعرية الكامنة في العالم) [١] .

فإنها تتجاوز منطقات التشخيص وتجسيد التشكيل الجامد للأشياء الطبيعه فضلا عن أن إضافة المحسوس الى المجرد يزداد تتابعه عند الشاعر و خاصه في العناوين .

مثل/ مرافئ الظلال / قافلة الأنداء / تلويح العبور ---- الخ: إذ يقول..

ويوم لوحت حقيبـــة السفر
تسارعت عينـــان للشمـــال
واخريات تفحص الطريـــق
أيمتطي الفارس صهوة الظلام [٢]

في هذا النص صور نشأت من إضافة. . .

أ ـ المحسوس الى المجرد وهي :

حقيبة السفر ـ الشمال ـ صهوة الظلام

أول ما يلفت النظر أن الشاعر أبعد نفسه عن تسبيح النص وبقي مختبئا لماذا ؟

فقد ا ستعمل ضمير الغائب ولكن لغير العاقل عبر النعل لوحت أي الحقيبة وبقي معتمدا قيد التشخيص والاشياء المجردة فأعطى الشمال عينين ، ثم تحدث عن الفارس متسائلا أيمن أن يمتطي كمثله الظلام .

لما كانت (القصيدة إستعادة كبرى --- وكل صورها و أدواتها الشعورية تعتمد مع تغيير المعنى وتصليح الانحراف المقصود) [٣] وبما إن (الكلمة الشعرية تتضمن موت اللغة وبعثها في آن واحد) [٤] ولكي تنشر صورة وجدانية لابد أن تلجأ الى الحيلة الشعرية أي انتهاك القوانين العادية) [٥]

فأ نه يجب أن نلتفت الى النعوت التي وردت في القصيدة وهي :

(السفر ، الشمال ، الظلام) .

فانها تغطي حالة الهلع والخوف بما رسمته من صور تبث التوجس عبر الكلمات (لوحت ، عينان ، تفحص الطريق ، يمتطي صهوة الظلام) ومثلة تصارعت ومثله يمتطي .

---

[١] صلاح فضل : نظرية البناية في النقد الادبي ص ٣٥٦ .

[٢] وراء الملامح ./٧٠ .

[٣] صلاح فضل /٣٥٩ نظرية البناية في النقد الادبي ٣٥٩ .

[٤] م . ن ، ٣٥٩

[٥] م . ن ، ٣٦٠ .

هذا التشخيص ساعد المجاز المرسل على نسجه علاقات قادت بالنتيجة الى ظهور استعارات مكنية في (حقيبة السفر ـ عينا الشمال ـ صهوة الظلام) .

فكانت السياقات موغلة في الانحراف ولتساعد أو ما يسمى قديما بالتخيل وأذا أكد جان كوهين في أن الاستعارات الشعرية (ليست مجرد تغيير في المعنى إنها تغير في طبيعة أو نمط المعنى وأنتقال من المعنى المفهومي الى المعنى الانفعالي ولهذا لم تكن كل استعارة كيفما كانت شعرية ـ ـ ـ)[1] فإن التفاعل بين التعابير الأصلية و المجازية عند الشاعر يبلغ ذروته حين يستقر نفسيا فحقيبته السفر حين أسند اليها الفعل لوحت تركت معناها في خانة الشخصية (تشخيص) ومثلها (عينا الشمال) وبالنسبة الى صهوة الظلام فالصورة الذهنية التخيلية الناتجة تنطلق صلتها من الدواخل الشاعر لان التخيل :

(انفعال من تعجب أو تعظم أو تهوين أو تصغير أو غم أو نشاط)[2] لقد كان الخوف يغامر الشاعر فأخفى نفسه و وصل الامر أن اختبأ وراء الكلمات التي ظلت تأخذ بالمتلقي الى التأويل والعودة الى شعور الشاعر هي التي ينفذ الناقد بواسطتها الى جوهر الأشياء وبالادراك التصويري لان المحل الذي لايخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه الى مصدره فان كان لايرجع الى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء وأن كنت تلمس وراء الحواس شعرا وجدانيا تعود إليه المحسنات ، فذلك شعر والطبع الحسي و الحقيقة الجوهرية)[3] مما ذكرة العقاد (العالم الداخلي المضمون في الصورة الشعرية يوجد ما بين بريق النفس وبنية الواقع المقصود الاستكشاف عالم الشعور القائم على رؤية جديدة للمدركات) ـ ـ ـ[4] ، وهو مايمكن تلمسه فعلا في النص النابع من الوجدان فكان الانفعال مفزعا متمهويم حيالي صانعا خياليه ، تمركز حولها تجربة الشاعر التي أخذت قوتها من تداعيات العواطف المبنية على تداعي الوعي وكما ذكر الدكتور عز الدين إ سماعيل من أن(هناك من الصور ما تخفي إدراك[5] المضمون أو شعوري حين يعتمد الشاعر تشكيل الصورة على المخزون اللاشعوري) فالتداعي الوجداني في الصورة الشعورية طاقة إ يمائية يوظفها الشاعر ليعيد بناء نفسه من الداخل يتفاعل كي يكون شأنه ايقاظ المشاعر المستوية بالحركة التجريبية اليومية [6] ، وقد قل استعمال

---

[1] جان كوهين، بنيه اللغة الشعرية ترجمة محمد الوالي و محمد العمري (م . س) ص ٢٠٥ ذ ط الدالة في الشعر امل نقل ص ١١٠ .

[2] د. جابر عصفور . الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ص ٥٦ .

[3] محمد غنيمي هلال . النقد الادبي الحديث ، ٤٤٦ .

[4] الاتجاة النفسي في نقد الشعر د. عبد القادر ص ٣٧٣ .

[5] التفسير النفسي الادبي ص ٩٢ . و . ظ الاتـ ـاهي دكتور ميتروح ٣٧٦ .

[6] الاتجاة النفسي د. ميتروح ص ٣٧٦ .

ب – الانتقال من المجرد الى المجرد:

ضج الفضاء ولاح ركبا ارعنا ... وبدا الصدا اشجن مستوهنا
الصوت قد امسى بجيحا اجوفا ... يضع التهرب من هناك ومن هنا
يا فاقري حب الضعائن تهتم ... خلف الضعون وما مسكتم ارسنا
بم تغرسوا الا الحصى ادانكم ... تمسون في شلل اذا الغصن اثنى [1]

الشكل البلاغي في دلالته المتضادة يصور العلائق النفسية المقاطعة من شدة الاضطراب .

وقد اتخذ الشاعر من المجاز العقلي منطلقا لذلك فأسند الفعل ((ضج)) الى الفضاء . ثم ذهب الى الاستعارة المكنية معيدا المشبه به جاعلا الصدا بديلا فكانت علاقه المجاز الاولى سببيه حيث نسب الضجيج الى الفضاء .

والمتأمل هنا يجد (الفضاء + الصدى + اجوفا + التهرب) كلها تدرك على الخلو والفراغ وعدم وجود ما يريد ، ثم أكد ذلك بإنتقاله جميلة الى الكتابه عن طريق التلميح حيث كثرت الوسائط (ما سكتم ارسنا) (لم تغرسوا إلا العصى) .

فقد وضع اللزوم بلا تعريض وكانت الكلمات رموزا أدبية (فالرمز الأدبي ما هو إلا عبارة او كلمة تعبر عن شيء أو حدث) [2] تحفل أغلب قصائد بالقاء الضوء على الواقع وتعريبه عاكسا الرفض الاجتماعي وهو ما يهيمن على أغلب شعره ،ويتأتى ذلك من تباين التناقضات ، ويتولد الرفض الاجتماعي عادة نتيجة اصطدام وعي الشاعر بزيف الحال فيضمن قصائده هاجسا يحلم فيه بالتغيير) [3] ولما كانت الكناية عبارة صورية أريد غير ظاهر معناها أو هي وسيله لمعنى آخر في عقل الشاعر وقلبه) [4]

فقد أظهرت الكناية عن طريق التلويح أظهار الفعلية الكائنة وراء الدال والمدلول .

فظهر الشاعر من خلال الاستعمالات البيانيه بوظائف نفسيه تحققت في الكناية عن صفة بغية ايصال حقيقة الموصوف ، فبين نتيجة إ ستوت فيها مساواة الضجيج بعالمه المعيشي فأعطى صفة التشنج الى الصدى ولما كان التشنج يدل على الاحترام مع التداخل والتقوقع .

فأن الصدى كان هو الآخر بلا ماهية ، فلوح الشاعر وأ شار الى معنى يفهم من السياق فكان الوجود الخارجي مؤسسا على أمرين أولهما نخبر عن حال أنواع التي تحيط بواقعه ، وثانيهما عدم حصول ناقري الضعائن على مايريدون فكان التناسب واضحا بين الصورة والمدلول النفسي .

---

[1] وراء الملاح ٧ .

[2] د. جعفر علي ، الشعر العربي الحديث – نورة واساطوره الشخصية ، ٥ .

[3] صباح عنوز الاداء البياني في شعر علي الشرقي ٤٧ .

[4] د. عبد القادر الرباعي : الصورة الفنية في شعر ابي تمام ١٦٢ .

وكانت الصورة الذهنية ثم الانتقال منها من المجرد الى المجرد (الصدى + المتشنج + بحيح اجوف + يصنع التهرب + ناقري حب الضعائن + خلق الظنون).

فالصورة الشعرية المنتجة للاحساس كلها ركزت على الفراغ ، فكانت الادآءات البيانيه مؤدية وظيفة عدم سماع الصوت وما تنطوي تحته من الدلالات وهيمنة السكون ، ثم إن انتقال الشاعر الى الكناية ، شكل وجها متضادا مع التسلسل الذهني للصور المنتجه الأمر الذي أدى بالشاعر الى التركيز على الكناية لتجديد موقفه والتذكير بأن السدود التي توضع امام انطلاقة الصوت انما مصيرها الفشل .فا ستند الشاعر على مرجع معنوي هو الكناية التي حققت هدف الشاعر بعد أن ساعدت اداءات البيانية على مبدأ التجسيد في (الصدى المتشنج المستوهن) وناقري حب الظعائن وحققت الدلالات (التشنج) و (الوهن) للصدى استعارمكنية غيب فيها المشبه به .

وبقيت سمة التجريد غالية عليها ، والذي زاد من ذلك هو قناعته بأن ينهي القصيدة بالكناية عن طريق التلميح فقد ظل السر غامضا فللايثار من الصور التي توضح مراد الشاعر ما هي الا إ نفعالات فالصورة الخلاقة هي التي توحي الى القبر الخبيء داخل جسد القصيدة في توحيد بين المعطى الفكري والتوهج الوجداني) [١]

الصورة الرمزية

(الرمز الادبي ، ما هو الا عبارة او كلمة تعبر عن شيء او حدث) [٢]

والرمز في حقيقته صورة تقف خلف الدلالة لانه (يهتدي به) الى الطريق استخرج ما خفي من الكلام [٣]

وكثيرا ما نجد الشاعر يتخذ من ذلك الرمز المستعجل قناعا شخصيا يقف وراءه مطلقا سهامة على غرضه ، ونشأتي الصور الرمزيه بين الدال والمدلول ضمن إطار الصورة الرمزية فمتعدد عنده علائق الاداءات البيانية ، وتتوازى عدة عوالم الخير والشر فيطلق العنان لأ يهما يستطيع النيل من صاحبه ويظهر عالمه محفوفا بالضياع والقلق والوهن في قبالة اللاجدوى

يقول في قصيدة:

التمـــــــر مـــــــن هجـــــــر
كالطـــائر المذعـــور يـــهجر الشـــجر
يغـــــــــص في النغـــــــــم

---

[١] د. رجاء عيد . لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث ، منشأة المعارف ١٩٨٥ ، ٣٩٠ .

[٢] ارنست وادين ، رينيه وتلك النظرية الادبية ، ٢٤٥.

[٣] ابي الاصبع المصري بديع القران حفني محمد شرف ، ٣٥١ .

يلمـــح في الافـــق لجنحيـــه حفـــر
تـــنزع مـــن جنبيـــه صـــور
لاينتقـــل التمـــر الى هجـــر
بـــل ينقـــل الثمـــار مـــن هجـــر
بحارنـــا انهلـــه الحـــذر
يحلـــم بـــالجزر تطفـــوا حولـــه
كواســـــــــــــــج [1]

لقد ظهر إهتمام الشاعر الروحي على سطح التعبير ونقلت الكنايات ملامح الرفض والنقد وقد أخذت القصيدة شكلها الخارجي أثرين هما : محاصرة الطائر وقد نقلت الكناية توضيح هذا الاقرب لانها :

(عبارة صورية أريد بها غير ظاهر معناها وهي وسيلة المعنى الاخر في قلب الشاعر وعقلة)[2] فكانت الكناية عن موصوف راسمة ذعر طائر ليتعادل ذلك مع النظير النفسي المراد من قبل الشاعر . اما الأثر الأخر فهو محاصرة البحار الحالم بكواسج تطفوا فوق حلمه .

ثم إن الشاعر يتحول من كناية وظيفتها لخدمة المراد من الطائر الى البحار دونما تمهيد سبق . فا ستعمل الكناية النفسية --- من حيث لاظهار المزايا في دائرة البعد فالاسلوب (الكنائي ما هو الا تعليق للمعنى المقصود بستار شفاف ليكشف عن الذهن الواعي بفضل التأمل لسر من الاسرار النفسية) [3]

وعاد الى الكناية عن طريق التلميح مستعملا رمز (الكواسج) فأظهر من خلال رموز الطائر المذعور حال بحارنا وتلك كناية عن نسبة ، أما الكواسج أحتفظت بمعناها الدلالي عن طريق التلميح ليضيء الشاعر مساحة في كشفه الواقع الذي يعيش فيه فعرفهن وأوما الى معنى يفهم من السياق راسما صورة مرآيه متذبذبه .

أقام العلاقات التي اللفت بينها علائق الكتابية في إطار نفسي فإمتلكت تلك الرموز قيمة معنوية عند الشاعر من خلال حرصه على إعطاءها تصويرا بصريا بكل مشاهدها فالصورة البصريه (قد تكون لها قيمة رمزية لأنها تأتي لتمثل عمق الشعور الذي لا نستطيع أن نسيره) [1]

---

[1] وراء الملامح ٩٠-٩١ .

[2] عبد القادر الرباعي الصورة النفسية في شعر ابن ٤٠ ١٦٢ .

[3] حفني محمد شرف – التصوير البياني ، ٣٧٧ .

[1] د. محمد حسين الصغير – الصورة النفسية في المثل القراني . ٢٤٩ .

لقد أكد الشاعر على جوانب مهمة كشفت عن مواقع مهملة في الحياة فاستصرخ الواقع عبر انفعالات النفس بحسب تأثرها بالواقع مترجما إنفعالاته بتناسب مع الاستعمال البياني وعما يستدعيه الشعور من خلال تعيين الاواصر بين ذلك الفاعل النفسي وأختيار الكلمات ليضعها في قالب بياني هو الأخر — أي الإداء — يكون متساوقا بين الانفعال — الدلالة النفسية وما يؤدي في قوله. . . .

أن مرتضى فرج (رحمه الله) كان حريصا كل الحرص في إعطاء المتلقي العادي حالة تعبيريه ربطت بين إ نفعال النفس والحركة الخارجية التي زجت في القصيدة الحركة والانتماء الى الواقع وكثير ما يقطع الصور الفنية ذات البناء الفني العالي ليعود الى تقديريه وكأن عيني المتلقي واذنيه في اثناء كتابه القصيدة الحركة والأنتماء الى الواقع وكثيرا ما يقطع الصور الفنيه ذات البناء الفني العالي ليعود الى تقديريته وكأن عيني المتلقي واذنيه في انتمائه في ، كتابة القصيدة ، وهذا ما جعل الشاعر يتحرك في تشكيل قصيدته على وفق الميراث النفسي الذي يغذي انفعالها الواقع، والواقع ومرتضى فرج الله لا ينفصلان ، ففرض ذلك ضريبة على النمو الفني الذي يأخذ جلابيب القصيدة من جهة أخرى . ومهما يكن من أمر فان عملية بناء قصيدته تكامل فيها دلالة الكلمات المؤطرة للصورة ، وتبقى تلك الصور في سياق البناء الداخلي (المضمون) الناتج عن موجات الحركة النفسية فهي وإن كانت حسية أو ذهنية أو رمزية مباشرة أو غير مباشرة ، فأن هدف الشاعر النبيل وتتمثل في إلقاء الضوء على الواقع المظلم ، وتفسير موقفه منها ، فوظيفة الاداء البياني النفسية ودلالته عند فرج الله لاتتكون عند حد اللفظ وإنما تتبع من وراء ذلك إيحاءات ومنازعات نفسيه تناجي وجدانه لذلك لم يقتصر استعماله على اداء بياني معين ولا على نمط من الصور دون سواه وانما وسع من دائرة الاستعمال البياني لتتسنى له الموهبة بالتعامل مع الواقع بكل معطياته واشكاله بكل معطياته فظهرت انفعالاته لشتى وتكشف موقفه تجاه ذلك الواقع .