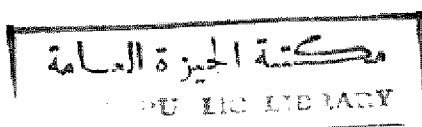


اللغة وبناء الشعر

الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف
الأستاذ بكلية دارالعلوم
جامعة القاهرة



مكتبة الزهراء

الإدارة ٨ ش. عبد العزيز - عابدين - القاهرة

ت ٣١٦٥١٨

الطبعة الأولى

١٩٩٢

اللغة وبناء الشعر

Giza Public Library



000026677 - 3

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ رَبِّ أَوْزَعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ ، وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ ، وَأَصْلِحْ لِي فِي ذُرِّيَّتِي إِنِّي تُبْتُ إِلَيْكَ وَإِنِّي مِنَ الْمُسْلِمِينَ ﴾

الإهداء

إلى أستاذى وصديقى الدكتور محمود الربيعى

أنت ألهمتى وأوزيت زلدى
أنت إماً هفت إلى الودّ رُوحى
إنما تأخذُ الفروعُ من الأصـ
أنا أهديك بعضَ وَحْيِكَ حُبًّا
فقبلُ تحيةً منْ صديقِ
أنت علّمتى فنونَ التحدى
وردتْ فى حاك أعذبَ ورد
كلُّ وَقْدٍ تُثمرُ الفروعُ فتهدى
ووفاءً ببعضِ ذُنُوبِكَ عُنْدى
لا يناصرُكَ غيرُ وُدِّ بودة

محمد حساسة

مقدمة

هذه فصول في اللغة وبناء الشعر ، كتبت على فترات متباعدة ، ولكنها - مع تباعد ما بينها - مسلوكة في خيط فكري واحد . وكل هذه الفصول تؤكد مبدأ اعتنقه وأؤمن به ، وهو أنه لا بد من تعانق النحو مع النص الأدبي ، والانطلاق من « النحو » في تفسير النص الشعري ؛ إذ إن النص لا يمكن أن « يتنصص » إلا بقتل جديلة من البنية النحوية والمفردات ، وهذه الجديلة هي التي تخلق سياقاً لغوياً خاصاً بالنص نفسه ، وعند محاولة فهم أى نص وتحليله لا بد من فهم بنائه النحوي على مستوى الجملة أولاً وعلى مستوى النص كونه ثانياً . ومفهوم « النحو » هنا أوسع من المفهوم الذي يحصره في دائرة الإعراب الضيقة بطبيعة الحال .

سوف نجد القارئ أني حاولت شرح هذه الفكرة في الفصل الأول « فاعلية المعنى النحوي في بناء الشعر » كما حاولت التذليل على إمكان الاعتماد على « المدخل النحوي » في فهم الشعر وتحليله . وإذا كان التذليل في هذا الفصل نظرياً ، فإن الفصول التالية تعد تطبيقاً له ، وخاصة القصائد القديمة وهي قصائد ثلاث إحداهما لتعليق بن صعيبر المازني والثانية للمخيل السعدي ، وهما قصيدتان من اختيار المفضل الضبي في « المفضليات » ، وأما القصيدة الثالثة فهي لسحيم بن الحسين الحسحاس . وأود أن أؤكد أن الشعر القديم لا يصلح مدخلاً له إلا مدخل بنائه النحوي ، لأنه لم يبق منه إلا بنيتة اللغوية ، والشعر فن لغوي قبل كل شيء وبعده . وإذا كان بعض دارسي الشعر ينطلقون في فهم الشعر وتحليله من أشياء خارجة عن النص - وهذا اتجاه أخذ في التراجع أمام مدّ النقد اللغوي - فإنهم لن يجدوا حول الشعر القديم أو الجاهلي ما يعينهم سوى النص نفسه ، فإذا حاولوا تفتيت النص إلى قضايا سياسية أو اجتماعية أو نفسية أو أسطورية أو غير ذلك ؛ فإن ذلك لا يعدّ تحليلاً للبنية اللغوية المتمثلة في القصيدة على كل حال .

لقد كانت تجربة النقاد العرب القدماء عندما تتعمق تدور حول بنية النص نفسه ؛ ومن هنا كانت نظرات ابن سلام وابن قتيبة والآمدى والقاضي الجرجاني - على تفاوت بينها - تكتسب قيمتها كلما اقتربت من النص نفسه وانطلقت منه . وأما عبد القاهر الجرجاني فهو الذي استطاع أن يقدم نظرية نصية واضحة عرفت بنظرية النظم ، وسرّ بقاء هذه النظرية وحيويتها يكمن في اعتمادها على أهم ما يعتمد عليه النص وهو البناء النحوي بما يضمه ويحويه من مفردات ، والنحو هو الركيزة الأساسية للمعنى كما يقرر جاكوبسون بعد عبد القاهر بقرون .

وأما في العصر الحديث فقد حدث اهتمام متنامٍ بالنصّ وحده بتأثير كثير من الأفكار التي طورت في الغرب سواء أكان ذلك من مجال علم اللغة أم من مجال النقد الأدبي ، فكانت لآراء اللغوي الشهير فردنان دى سوسير وما أثرته في تطوير النظر للنصّ آثارٌ نجنى ثمارها الآن ، وكذلك كان لما تاتثر من آراء « الحلقة اللغوية » في كويتهاجن و « حلقة براغ للدراسات اللغوية » أثر في تطوير النظر للنصّ . وقد تلاقت هذه الأفكار مع بعض آراء نقدية حديثة ، وعلى الأخص بعض آراء ت.س. إليوت ، وريتشاردز وتلميذه إيمسون ، وجماعة « النقد الجديد » الذين لا يهتمون إلا بالنص وحده بدءاً ونهاية ، ووسيلة وغاية ، حتى قيل عنهم إنهم ليسوا أصحاب نظريات ولكنهم شارحو نصوص ، فضلاً عن يسمون النقاد الشكليين ، والبنائيين ، والأسلوبيين ، والتفكيكيين . ولعلّ هذا الاهتمام المتنامي بالنصّ ردّ فعل للإغراق في الابتعاد عن النص والاهتمام بالنظريات في فترات سابقة .

ومن هنا عاد الاهتمام بالنصّ نفسه إلى الظهور والانتشار ، وإن كان بعض الباحثين الآن ممن يدعون الاهتمام بالأسلوبية يعكرون الماء على القراء باستعمالاتهم عبارات غامضة وإحصاءات صماء ، ورسوماً وأشكالاً مُصنّعة ، ومصطلحات مبهمّة غائمة أقلها « التناص » و « التمحور » و « التمفصل » و « التركع » إلخ وهي ترجمات عاجزة ترهد القارىء، فيما يكتبون .

إن الهدف من تحليل القصيدة هو إضاءتها ، أو كشف بعض أسرارها اللغوية ، وتفسير نظام بنائها وطريقة تركيبها ، وإدراك العلاقات فيها ، من أجل مشاركة القارئ ، ووضع احتمالات النص أمامه من خلال تواضع الألفاظ والبناء النحوي الذي يعد ركيزة النص ، حتى يستطيع القارئ أن يلج في عالم القصيدة . ولن يتم ذلك إلا بتفسير بنية القصيدة ذاتها وتحليلها إلى مكوناتها التي انبنت منها . ولا بد أن يكون ذلك بأكبر قدرٍ من الوضوح والسلاسة وعدم التعقيد .

ولا أستطيع أن أزعج أن كل فصول هذا الكتاب قد حققت - وبقدر متساوٍ - هذه الفكرة التي أؤمن بها ، ولكنها على كل حال لم تتعد عنها . وقد كان بعض هذه الفصول معداً - في الأصل - لبرنامج « مع القاد » أو برنامج « قصيدة وشاعر » بإذاعة البرنامج الثاني ، ولم أشأ أن أعود إليها مرة أخرى ، وآثرت أن أتركها كما أعدت أول مرة ؛ لأني أعدتها بدءاً بالطريقة التي أراها أنا لا بحسب ما يراه غيري ، ولا ينفي هذا أنني مدين لهديين البرنامجين بإعداد بعض هذه الفصول ، وخاصة ديوان « العطش الأكبر » و « لو أنفك من زمني » وقصيدة « الآتون من رحم الغضب » وقصيدة « أصوات من تاريخ قديم » .

سوف يجد القارئ أن هناك بحثين لا علاقة لهما ظاهرة بالشعر ، وهما البحثان اللذان يكونان الفصل الأخير ، ولكنهما يدوران حول قضية مهمة تتعلق بتعليم اللغة العربية وقد أردت أن أشرك القارئ المهتم معي في الاهتمام بهذه القضية والقلق من أجلها ، فقد يكون من اهتمامه وقلقه ما يعين على تحقيق الغاية من إنارتها ، أو يساعد على حل هذه المشكلة التي تناولتها فيهما .

وبعد .. فإنني أرجو أن يجد قارئ هذه الفصول شيئاً مما يريد في هذا المجال ، كما أرجو أن أكون قد نجحت في أن أنقل إليه شيئاً مما أريده من تقديمها إليه .

محمد حماسة

مصر الجديدة في يوليو سنة ١٩٩٢م

الفضل الأول

المدخل النحوي للشعر

فاعلية المعنى النحوي في بناء الشعر

تعانى الدراسات النحوية المعاصرة في العالم العربي من ركود يكاد يبلغ بها حد الشلل ؛ وذلك لأن النحاة المعاصرين تخلوا طائعين عن جوانب كانت تمد الدراسة النحوية بالحياة والاستمرار ، فقد ابتعدت الدراسة النحوية عن مجال النصوص الحية تكتنه أسرارها ، وتستكشف مزايا التعبير فيها ، واكتفت بتريد الأمثلة الجامدة المخبطة ، واصطناع نظائر لها لا تفل عنها جموداً يعنى فيها بالإعراب من رفع ونصب وجر . وقد دفعت هذه الأمثلة الغربية أعرابياً وقف على حلقة أحد النحاة فسمع حديثاً عن « ضرب زيد عمراً ، وضرب عمر زيداً »^(١) -
دفعته إلى أن يقول :

أنا مالى ولا مرسىء أبد الدهر يُضْرَبُ
خل زينا لشأنه حيثما جاء يذهب
واستمع قول عاشق قد شجاء التطرُّبُ

ومن جانب آخر انفصلت عن الدراسات النحوية جوانب من المدرس اللغوي ، واستقل بها من يسمون « علماء اللغة » وأصبحنا نجد متخصصين في

(١) نشر هذا البحث بسلسلة دراسات عربية وإسلامية - العدد الأول ومجلة البيان الكويتية العدد ١٧٩ فبراير ١٩٨١ م .

(٢) ليس معنى هذا أنني أرفض أن تستخدم الأمثلة المنسوعة من أجل التعليم حينما يكون الغرض هو تعليم أوليات النحو ، وإن كنت أفضل أن يكون ذلك من خلال نصوص عربية سليمة تحفل بدقة وعناية للمراحل التعليمية الأولى ، لأن هذا يؤكد في ذهني المدرس عدم انفصال النحو عن اللغة ويرسخ في نفسه أنه يتعلم النحو لغرض معين ، والوضع الحالي يشعر المتعلم أنه يتعلم النحو لذاته منفصلاً عن أية غاية . وأتني أتوجه بهذا الحديث في هذا المقام للمتخصصين في علوم العربية على وجه العموم وقد قسموا دراسة الشعر بينهم ، وقالوا أول الأمر إن التقسيم يهدف تيسير الدراسة وتحقيقها ، ثم انفصل كل فريق عن الآخر انفصالاً تاماً ، واتسعت الهوة بينهم ، وعملت النصوص وحدها نتائج هذا التقسيم الخلل ، وحصل كل فريق لا يسمع للآخر أن يحوض في مجاله بدعوى التخصص .

علم اللغة يستكفون أن يكونوا « نخاة » ، ومتخصصين في النحو منقسمين على أنفسهم ، بعضهم يلحق نفسه متمسحاً بعلما اللغة ولم يحصل ما حصله أولئك ، وبعضهم يرى في الإزرار بهؤلاء « المحدثين » خير وسيلة للدفاع عما في يده من بضاعة كاسدة لا يحسن عرضها ، وقليل منهم يتقن أشياء من القديم ، ويجيد الدفاع عنها ، ولكنه يصمم أدنيه عن دعوة المحدثين ، ولا يرى فيها خيراً كثيراً أو قليلاً ، ولا يجد في نفسه الخوض فيما يخوضون فيه .

وقد نشطت حركة علم اللغة الحديث في أوائل الخمسينيات من هذا القرن في العالم العربي . وكانت مرجوة خير كثير ، ولكنها أسفرت - حتى الآن على الأقل - بعد أن خفت بريق الترجمة ، عن حصاد لم يفد كثيراً ، وفي فترة وحيرة أصبح هناك تكرار لما قل . ولم تستطع هذه الحركة التي كانت نشطة أول الأمر أن تتلاحم مع النسيج العربي . وانحسر بعضها في دراسة العاميات تاريخاً محلّ الفصحى . ولكن النتيجة التي تسلم هذه الحركة أنها نجحت في تثبيت بعض المفاهيم العامة في دراسة اللغة ، وهزت كثيراً من المسلمات فاعتقلت ألسنة بعض شباب الساحين وأقلامهم في نقد القديم ، وتخرجه ، وتخطئته ، والتهجم عليه ، والتهكم به دون أن يقدم هؤلاء وأولئك بديلاً عنه .

وانتقلت فئة ثالثة بالنصوص الأدبية . يرى بعضها أن ليس من حق أحد آخر الدخول في ملكها ، وقد أسقطت هذه الفئة من حسابها ما يشغل الفئتين السابقتين من علم لغة أو نحو ، ولم ير المنتمون إليها ضرورة للاهتمام بهذا الجانب من جوانب الدرس ، وابتعد نقاد الأدب عن الاهتمام بغاغية النظام النحوي ضناً أنه لا يعينهم في شيء ، وقد انتقد بعضهم هذا المسلك^(١٦) وفي الوقت نفسه انزلت

(١٦) يقول الدكتور مصطفى صاص في كتابه « دراسة الأدب العربي » الصادر القومية للجامعة والشر :

ص ٦٦٤ . والمواقع أن غاغية النظام النحوي في حلق المسمى المتعدد غير مألوفة في أذهاننا . وهذه الغاغية جزء أساسي من حيوية اللغة وفكرتها على أداء كثير من وظائفها . وقد بدل المتقدمون ما وسعهم من أجل توضيح هذه الملاحظة . فطهروا الكلمات وروع الترابط والاعتصام بين العبارات . فاصطادمت المحفوظ بين صيغ الكلمات في العبارة ، كل أولئك كان مجالاً واسعاً لكشف إمكانيات غير قليلة ، ولكن يظهر أننا حتى الآن لا نقدر حصر الفهم النحوي الماصح . أو نفس أن مراعاة لغات أمر لا يهم المنسحقين بالشعر وفضة الفن . ونقرأ فضاء الشعر العناصر (لذلك الملائكة ص ٢٣٩) (الصفحة الثالثة) حيث تأخذ على النقد عدم اهتمامهم =

الدراسات النحوية ولم تستطع تغطي هذه الحواجز الراهية ، وعجزت الدراسات اللغوية عن إنشاء مدرسة ذات اتجاه معروف أو خلق مذهب ذي أبعاد محددة واضحة يجتذب إليه دارسي الأدب^(١٣) .

إن الركود الذي تعاني منه الدراسات النحوية الآن - رغم ما تقذف به أقواله المضاع من عشرات الكتب - يحتاج إلى فتح نافذة في جدره الأصم حتى تتحرك هذه الدراسات في مجرى يضمن لها السلامة والاستمرار ، ويتيح لها حياة طبيعية بدلاً من تلك الحياة المصطنعة المكلفة التي لن يصير عليها القائمون بالأمر كثيراً .

ومن المعروف أن حيوية النحو في القديم نبعث من أنه علم نقي ، وغير خاف أنه نشأ في حضن القرآن الكريم ، ومن أن النحاة القدماء لم يوقفوا دراساتهم على الجانب النظري فحسب ، بل تخطوا ذلك إلى الجانب التطبيقي ، وقد اتخذوا من القرآن الكريم والشعر القديم وشعر معاصريهم - أحياناً - مادة خصبة لتطبيق النحوى ؛ ومن هنا وجدت في خزائن التراث عشرات الكتب لشرح القرآن وتفسيره وإعرابه ، وشرح مختارات الشعر ، ودواوين بعض الشعراء

- بالنحو غير أنها تعني النحو المسوي السلمي من الرفع ، نصب ، جرح ، ولا يفهم من كلامها الاشارة للنحو بوصفه نابعاً من لغة الشعر .

(١٣) - يمكن الأمر في الأدب الأوربي على ما جرى عليه الخلق عندنا ، فعلى حين انفصال كل فئة عن الأخرى عندنا لا يتعدان بعضها مع البعض الآخر فأثبتت منذ لربح الثاني من هذا القرن مدة ثمان مائة مذهب أدبي معين عرف بالثنائية بدأت أصداؤه تتردد عندنا الآن ، تقوم دعائم هذا المذهب على معطيات علم اللغة ، ويستند من تراثها وأصولها على مائة سنة حثفت برادة لعالم النحوي السويسري في ديوانه من سنة ١٨٥٧ م - ١٩١٣ م . خلفت الدراسات المعاصرة يروح (١٩٦١) وحول : الفكرة وشغل بتطورها ، فبقيها عندنا من أوروبا الشرقية أولاً ثم امتدت لتجد صدى قريباً لها في كل أنحاء أوروبا ، ويمثل لخط الرئيسي لهذا المذهب الانتعاش عندنا كان شائعاً في ابدانة الأدبية من تتبع مقاصد الأمثال ، مقاصد الآثار ، والتأويل ، الاقراء بالدلالات السياسية والاجتماعية ، والتوكيد من تم على العمل الأدبي وحده بوصفه حدة مستقلة تفسر معانيها جميعاً في تكوينها الخاص حسبنا الأدب عملاً نوعياً قبل كل شيء . (انظر الفصل الأول من كتاب : نظرية النائية في النقد الأدبي ، بتدقيق صلاح فضل (القاهرة ١٩٧٧ م) ، ومما له سجل السادة الشعري عند برهان غليون حين ترجمه احمد درويش : البيان ، كتاب ١٩٧٧ م .

شرحاً يقوم في جانب كبير منه على فهم العلاقات النحوية ؛ ولذلك استطاعت الدراسات النحوية القديمة أن تحيا وتتخطى إليها القرون والأحيان . ويعرف المشتغلون بالنحو وعلوم العربية أن كثيراً من القضايا النحوية لا تفهم من كتب النحو وحدها بل من كتب التفسير وشرح المختارات الشعرية والأمثال والمجالس التي تعتمد على مقطوعات الشعر المختلفة والروايات الأدبية .

وقد كان كتاب سيبويه وهو أول مؤلف نحوي يعيل إليها كتاباً جامعاً لعلوم العربية وفقه أسرارها ، وإن قاربه ليستشعر أنه يتم بحسن الكلام وقبحه لا يحد صحة وحسب . فيقول عن الإخبار عن النكرة بنكرة ، وذلك قولك : ما كان أحد مثلك ، وما كان أحد خيراً منك ، وما كان أحد خيراً منك عليك . وإنما حسن الإخبار ههنا عن النكرة حيث أردت أن تنفي أن يكون في مثل حاله شيء أو فوقه ، لأن المخاطب قد يحتاج إلى أن تعلمه مثل هذا . وإذا قلت : كان رجل من آل فلان فارساً ، حسن ، لأنه قد يحتاج إلى أن تعلمه أن ذلك في آل فلان ، وقد يجوله . ولو قلت : كان رجل في قوم عاقلاً ، لم يحسن ذلك لأنه لا يستكر أن يكون في الدنيا عاقل ، وأن يكون من قوم . ففعل هذا النحو يحسن ويقبح ^(١٤) . فحسن هنا أمام نفيك للتركيب وشرح لأسرار حسنه وقبحه ، ولما أمام قاعدة نحوية صارمة تغير شيئاً وتخطئ آخر . وقد يطول بنا القول إذا أخذنا في تتبع الكتاب على هذا النحو ، ولكنني أود أن أشير إلى نص آخر من الكتاب يكشف عن روح الاهتمام بالتركيب وما يتعلق به من معنى ؛ يقول سيبويه في باب الفاعل والمفعول : « فإن قدمت للمفعول وأخرت الفاعل جرى اللفظ كما جرى في الأول . وذلك قولك : ضرب زيداً عبد الله ، لأنك إنما أردت به مؤخراً ما أردت به مقدم ، ولم ترد أن تشغل الفعل بأول منه ، وإن

(١٤) سيبويه الكتاب . ٥٤١ (طبعة دار الفلم تحقيق عبد السلام هارون ١٩٦٦ . وراجع طبعة بولاق (٢٨ ، ٢٧١) وانظر ما كتبه الأستاذ علي السجدي صاحب عن قيمة الكتاب وتأثر البلاغيين به والنصوص التي قالها بأسوس الكتاب من علماء البلاغة في « سيبويه إمام الحجة » صفحة ٢٩٤ وما بعدها (عام الكتب القاهرة) ، وقارن بما في كتاب الدكتور عبد الرحمن السيد « مدرسة العصر النحوية » ٥٣٩ . وما بعدها (الطبعة الأولى توزيع دار المعارف)

كأن مؤخرًا في اللفظ . فمن ثم كان حد اللفظ أن يكون فيه مقدمًا ، وهو عرى جيد كثير ، كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم وهم يبيانه أعمى ، وإن كانا جميعا بهماهم ويعنيانهم^(١٦) وهذا يكشف عن محاولة سيبويه بيان أغراض التركيب في الوقت الذي يقدم فيه أمثاله النحوية .

وقد شغل كثير من النحاة بعد سيبويه بالتأليف في معاني الشعر وقواعده ، ومن هؤلاء المررد وتعلب^(١٧) ، على تفاوت بينهم في طريقة تناول ومحاولة الإفادة من الاستخدام النحوي .

ولم يكن « الإعراب » بالمفهوم الذي ساد في العصور المتأخرة شاغلًا للنحاة الأوائل بقدر ما كان يشغلهم بيان التركيب ، وقد كان يتردد بينهم أن استقامة المعنى أهم من استيفاء الإعراب ، وإذا كان هناك خروج على السمت المؤلف ، فإن ذلك لإرادة معنى معين « وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهها » كما يقول سيبويه^(١٨) ، ويقول ابن جني « فإن العرب قد تحمل على أفاضها لمعانيها حتى تفسد الإعراب لصحة المعنى »^(١٩) ؛ ولذلك لم يعد عبد القاهر أخرجاني « الإعراب » بهذا المفهوم من وجوه التفاضل والمزية في الكلام ، « وذلك أن العلم بالإعراب مشترك بين العرب كعلمهم . وليس هو مما يستنبط بالفكر ويستعان عليه بالروية ، فليس أحدهم بأن إعراب الفاعل الرفع ، أو المفعول النصب ، أو المضاف إليه الجر بأعلم من غيره ، ولا ذلك مما

(١٦) ودم الكتاب ٣٤٠ (طبعة دار الفهم وفي طبعة دار الفهم ١٩٥١ ، ١٩٦٠) وقد نقل عبد القاهر المرحوم الجزء الأخير من هذا النص في « دلائل إعراب » وفيه « وهم شأنه أعمى بدلاً من « وهم ستمه عن » صفحة ٨٤ (طبعة المنار) . و ١٠٧ طبعة الأستاذ محمود شاكر .

(١٧) جعل الفهرست لأن القديم بأسماء كثير من الكتب في هذا الباب ، وقد سقط كثير من هذه الكتب من يد الزمن ونسي القائل بها ، وقد نشر محمد عبد المعبود جفاحي كتاب « قواعد شعر » طبع سنة ١٩٤٨ (دار إحياء الكتب العربية - القاهرة)

(١٨) الكتاب ٣٢١ (دار القلم) ، ١٣١ « دلائل » .

(١٩) من حبي : العنكبوت في تبين شواذ القراءات والإيضاح عنها ٢١١٢٢ تحقيق علي السعدان ناصر وعبد الفتاح شفي (مجلس الأمل للشؤون الإسلامية ١٩٦٩ م)

يتباحون فيه إلى حدة ذهن وقوة خاطر ، إنما الذي تقع الحاجة فيه إلى ذلك العلم
 بما يوجب الفاعلية للشيء إذا كان إيجابها من طريق المجاز كقوله تعالى : ﴿ فما
 رحمت تجارتهم ﴾ وكقول الفرزدق : « سقتها خروق في المسامع » وأشبه ذلك مما
 يجعل الشيء فيه فاعلاً على تأويل يدق ، ومن طريق تल्पف ، وليس يكون هذا علماً
 بالإعراب ، ولكن بالوصف الموجب للإعراب ^(٩) . ويؤكد عبد القاهر الجرجاني
 هذه الفكرة في أكثر من موضع ويلج عليها ، فيقول في موضع آخر : « ومن
 العجب أنا إذا نظرنا في الإعراب وجدنا التفاضل فيه محالاً ؛ لأنه لا يتصور أن
 يكون للرفع والنصب في كلام مزية عليهما في كلام آخر ^(١٠) فليس الخديث هنا
 عن مستوى الصحة اللغوية في حد ذاتها ، فكون الكلام صواباً لا يوجب له مزية
 ولا فضلاً ^(١١) لأننا لسنا في ذكر تقويم اللسان والتحرز من اللحن ونزع الإعراب
 فنعتد بمثل هذا الصواب ، وإنما نحن في أمور تدرك بالفكر اللطيفة ، ودقائق يوصل
 إليها بثاقب الفهم ^(١٢) وهذه الفكر اللطيفة والدقائق التي لا يوصل إليها إلا
 بثاقب الفهم هي المعاني الموجبة لأن يكون الكلام على هذا النحو أو ذاك من
 التركيب ، فإذا كان ما يراد التعبير عنه قوياً جاء التعبير عنه بالقوة نفسها . وقد
 كان بعض متقدمي النحويين يعتقدون أن « الأصوات تابعة للمعاني فمتى قويت ؛
 قويت ، ومتى ضعفت ؛ ضعفت ^(١٣) وفي ضوء هذا المبدأ عالج ابن جنى بعض
 القراءات القرآنية ، وفسرها تفسيراً لم يُسبق إليه ، ففى قراءة الحسن البصرى
 لقوله تعالى : ﴿ سأوريكم دار الفاسقين ﴾ - سورة الأعراف من الآية ١٤٥
 - بإشباع ضمة الضمة في سأوريكم - يقول : « وزاد في احتمال الواو في هذا
 الموضوع أنه موضوع وعيدا وإغلاظ فمكن الصوت فيه وزاد إشباعه واعتاده

(٩) عبد القاهر الجرجاني - دلائل الإعجاز صفحة ٢٠٢ (طبعة مشار) . وقارن بصفحات ٢٩٥ ، ٢٩٦

في طبعة الأستاذ محمود شاكر .

(١٠) السابق نفسه صفحة ٢٠٦ . وانظر صفحة ٣٩٩ ضمة الأستاذ محمود شاكر .

(١١) السابق : صفحة ٧٧ . وانظر صفحة ٩٨ من ضمة الأستاذ محمود شاكر .

(١٢) ابن جنى - اختصاص ٢١/٢٦ (تحقيق محمد علي الحارثي - مطبعة دار الكتب المصرية

فألحقت الواو فيه ^(١٣) . وفي تفسير قراءة علي بن أبي طالب وابن مسعود ويحيى والأعمش لقوله تعالى : ﴿ وَنَادُوا يَا مَالِكُ لِيَقْضِ عَلَيْنَا زَيْكٌ ﴾ - سورة الزخرف من الآية ٧٧ ، بترخيم مالك - نجدده يفسر ترخيم « مالك » هنا تفسيراً يتفق مع المبدأ السابق حيث يقول : « وذلك أنهم لعظم ما هم عليه ضعفت قواهم ، وذلت نفوسهم ، وصغر كلامهم ، فكان هذا من مواضع الاختصار ضرورة عليه ووقوفاً دون تجاوزه إلى ما يستعمله المالك لقوله القادر على التصرف في منطقة ^(١٤) ، فهذا تجاوز لرصد الظاهرة إلى تفسيرها وإشارة إلى ربطها بالموقف الذي ترد فيه .

وكانت هذه اللمحات نظرات فردية موزعة في تناول القدماء للنصوص ، وكانت تؤكد أن ثمة فكرة كامنة تحتاج إلى الوقت الملائم للظهور ، حتى كان الحديث عن إعجاز القرآن واختلافهم حوله هل هو بالصرفة أو بما تضمنه من الأخبار أو بتركيبه ونظمه أو بكل هذه جميعاً - كان الحديث عن إعجاز القرآن مجالاً خصباً للكشف عن طاقات اللغة الكامنة في التعبير الأدبي ، وكان معظم الاعتماد في هذا المجال على المعاني النحوية .

وقد ظلت هذه البذور تنمو حتى اكتملت عند عبد القاهر الجرجاني في نظريته المعروفة « النظم » ، وقد أفاض في ربط المعاني النحوية بمدلول النص الأدبي ، وأرجع كل مزية في التعبير إلى المعاني النحوية لا غير .

وليس النظم عنده في مجمل الأمر « إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها ، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها ، وذلك أنا لا نعلم شيئاً يتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه ؛

(١٣) ابن جني المخصب ٢٥٩/٢ .

(١٤) السابق : ٢٥٧/٢ وقرآن سما في « الإنصاف في مسائل الخلاف لابن الأباري » في المسألة

الحسين .

فيضرب في الخبر إلى الوجوه التي تراها في قولك : زيد مطلق ، وزيد بنطلق ، وينطلق زيد ، ومنطلق زيد ، وزيد المطلق ، والمطلق زيد ، وزيد هو المطلق وزيد هو مطلق^{١٥٦} فقد ذكر عبد القاهر الجرجاني هنا ثمانية وجوه للإحراز عن إطلاق زيد ، سبعة منها بالخمسة الاسمية ، وواحد منها بالجملة الفعلية حيث تقدم فيها الفعل المضارع « ينطلق زيد » فتحول المبتدأ إلى فاعل بدلاً من أن يكون ضميره هو الفاعل ، وتتناول الوجوه السبعة لتكثير ، وتكثيره ، وتعريفه وتقديمه ، وتأخيره ، وإفراجه ، وتركيبه ، وفصله بضمير فصل أو عماد عن المبتدأ ، وممكن عبد القاهر الجرجاني - هنا - قاصداً إلى حصر هذه الوجوه ، وإلا فهناك أوجه أخرى محتملة وممكنة ، ولكن هذه الأوجه هي التي تحتملها كلمة « مطلق » أو « ينطلق » أي في حالة اسم الفاعل والمضارع فحسب .

وما يقوله عن الخبر يقوله عن الحال ، مع استبعاد الحال لإمكانات أكثر من الخبر ومع الحال الجملة خاصة ، ووجوه الشرط والأجزاء ، ومعاني الحروف التي تشترك في معنى ثم يفردها كل منها بخصوصية في ذلك المعنى لا يشرحه فيها غيره ، والجملة وما يكون بينها من الفصل والوصل ، والنظر فيما إذا كان الوصل بالواو أو « بالفاء » أو « ثم » أو « أو » أو « أم » أو « لكن » أو « بل » ، وما يلائس ذلك كله من التعريف والتكثير والتقديم والتأخير في الكلام ، والحذف والتكرار والإضمار والإظهار ، وهن وسبع كل من ذلك مكانه ، واستعمل على الصحة وعلى ما ينبغي له ؟ فهذا هو السبيل إلى النظم ؛ « فلست بواجد شيئاً يرجع صوته إن كان صواباً ، وحطوؤه إن كان خطأً إلى النظم ويدخل تحت هذا الاسم إلا وهو معنى من معاني النحو قد أصيب به موضعه ووضع في حقه ، أو عومل بخلاف هذه العمامة فزِيلَ عن موضعه ، واستعمل في غير ما ينبغي له ، فلا ترى كلاماً قد وصف بصحة نظم أو فساده ، أو وصف بمزية وفضل فيه إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد ، وتلك المزية وذلك الفضل إلى

(١٥٦) عبد القاهر الجرجاني - دلائل الإحراز صفحة ٦٤ (طبعة شار) ، باقر صفحة ٨١ من

صحة الأنداء عمدة شامخ .

معاني النحو وأحكامه ، ووجدته يدخل في أصل من أصوله ، ويتصل بباب من أبوابه^(١٦) .

وقد ألح عبد القاهر الجرجاني على هذه الفكرة وأدار وجوه القبول فيها ، وقد أتاحت له كثرة مراجعتها وإنعام النظر فيها أن يقع من خلالها على عدة أفكار دقيقة تدور في هذا الإطار ، فعنده أن الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب - أي الوجوه الموجبة له - هو الذي يفتحها ، وأن الأغراض كاملة فيها حتى يكون هو المستخرج لها ، وأنه المعيار الذي لا يتبين نقصان كلام ورجحانه حتى يعرض عليه ، والمقياس الذي لا يعرف صحيح من سقيم حتى يرجع إليه^(١٧) ، والألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هي كلم مفردة ، وأن الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ^(١٨) .

وأولى هذه الأفكار بالعناية في مجال الإشارة إلى النظم عند عبد القاهر الجرجاني هي الفكرة التي يشير فيها إلى أن هذه المعاني التي يقصد إليها ليست معاني من الممكن حصرها وتحددتها بحيث يمكن التعميد لها ، بل هي معان كثيرة متجددة مع تجدد الإبداع الأدبي نفسه ، يقول : « وإذا عرفت أن مدار النظم على معاني النحو وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها ونهاية لا تجد لها ازدياداً بعدها ، ثم اعلم أن ليست المزية بواجبة لها في أنفسها ، ومن حيث هي على الإطلاق ، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام ثم بحسب موضع بعضها من بعض واستعمال بعضها مع بعض »^(١٩) وهذه مسألة جدية بالاعتبار ، ولا يصح أن نهملها .

(١٦) السابق : ٦٥ و ٨٢ ، ٨٣ من طبعة الأستاذ محمود شاكر .

(١٧) انظر السابق صفحة ٢٣ ، ٢٤ وانظر صفحة ٢٨ من طبعة الأستاذ محمود شاكر .

(١٨) السابق نفسه ص ٢٣ ، ٢٤ وانظر صفحة ٤٦ من طبعة الأستاذ محمود شاكر .

(١٩) السابق نفسه ص ٦٩ وانظر صفحة ٨٧ من طبعة الأستاذ محمود شاكر .

لقد كان من جملة أغراض عبد القاهر الجرجاني من نظرية النظم عرض
دنى - وله كل الحق في ذلك - حيث أراد الدفاع عن إعجاز القرآن ، وبأن
طريقه من خلال النظم ، وتعليم طريقة الجدل في ذلك وعدم الوقوع في مغالطة
المخصوم^(٢٠١) ، ولعل هذا ما جعل تطبيقاته لهذه النظرية لم تكن إلا على مستوى
الجملة الواحدة بوصفها وحدة فنية مستقلة تحمل كل مقومات تمايزها واستقلالها ،
وقد يصلح هذا الضرب من تناول للقرآن الكريم على اعتبار أن كل آية فيه بل
كل جملة منه معجزة في ذاتها ولكن هذا التناول لا يصلح للشعر من حيث إننا
لسنا نريد تحليل جملة من القصيدة أو بيت واحد فيها بل نريد تحليل القصيدة كلها
بوصفها وحدة بنائية متكاملة ذات أجزاء كل جزء فيها يقوم بوظيفة معينة في
تكامل هذا البناء ؛ إذ إن هذا يدفع إلى التساؤل المرتاب : ما الذي يدفع الشاعر
إلى صوغ هذا العدد من الأبيات المستقلة والأغراض المتناثرة في قصيدة واحدة ؟
ومن هنا كانت خطورة ما صنعه عبد القاهر من التمثيل بأبيات مستقلة
معزولة عن سياقها منظور إلى كل بيت منها على أنه عمل فني مكتمل ، وقد
تخطت هذه الأمثلة ، فظلت تتداول بين البلاغيين من بعده حتى فقدت بريقها .
ومع هذا فإنني أرى أن محاولة عبد القاهر الجرجاني محاولة وضيئة في تاريخ
النظر إلى النصوص الأدبية وتفسيرها ، وقد كان المرجو أن تثمر هذه المحاولة بعد
أن تنمو نمواً طبيعياً من بعده حتى تصبح منهجا ثابت الدعائم واضح المعالم ، ولكن
يبدو أن من أتى بعده أعشاهم بريق ذهنه وتوقد خاطره فداروا في إطاره ، ولم
يزيدوا على عمله شيئاً إلا التفريع والتقسيم ومحاولة التعقيد ، مع أن هذه المعاني تند
عن التعقيد الصارم . وقد كان أولى بمن جاء بعد عبد القاهر الجرجاني أن يحاولوا
تطبيق هذه النظرية فيكثروا من ذلك ، لأن حياة هذه المعاني النحوية في التطبيق
المتجدد المستمر ، وكان يمكن عن طريق هذا التطبيق المتكرر المتنوع أن يكون
لدينا سبيل واضح إلى تناول النص الشعري عن طريق الفهم النحوي الباضح ،
ولو كان ذلك قد تم واتصل لأصبح لدينا الآن منهج عرّف في تحليل النص وتفسيره

(٢٠١) انظر صفحة ٣٣ ، ٣٤ . وانظر صفحة ٤١ ، ٤٢ من طبعة الأستاذ محمود شاكر .

بدلاً من « الترقيع » الذي يعتمد على الاقتباس من الاتجاهات الأجنبية دون أن نجد هذه المقترسات تربة ملائمة لاستنباطها وتسميتها وتلاحمها مع النسيج العربي ، فتبقى هذه المقترسات أجساماً غريبة في جسم الثقافة العربية^(٢١) .

إن « علم المعاني » الذي أسفرت عنه محاولة عبد القاهر الجرجاني الفذة - وهو علم يقوم على فهم التراكيب وأسرارها - يقدم مادة وفيرة في صدد محاولة بيان المعنى النحوي في البناء الشعري ولكن بعض هذه المادة يحتاج إلى إعادة النظر^(٢٢) . إن فهم أسرار التراكيب مستويات ، وكلما كان الباحث فيها أكثر ثقافة وإدراكاً ومرآة وتمرساً بالعربية ؛ كان فهمه لأسرار التراكيب أدق وأقرب إلى الغاية ، ومادام الفهم قائماً على أساس التركيب نفسه فسوف يُؤمن الشطط والزلل ، ولن يكون التفاوت إلا في درجة الفهم لا في نوعه . وليس علم المعاني علماً توفيقياً ، ولذلك لن يكون علينا من بأس إذا وقفنا من بعض ما جاء عنهم

(٢١) لا يعني هذا - تعالى - أنني أدعو إلى عدم الإفادة من الأدوات الأجنبية ومذاهبها المختلفة واتجاهاتها ، بل على العكس من ذلك هناك **تمهيد** أعيب عدم قدرتنا على تنظيم وجوه هذه الاستفادة المبرحمة ووضعها موضعها ، وفي رأيي أن عدم قدرتنا على الاستفادة الحقيقية نابع أساساً من عدم تميرنا ، وعدم استقلال فكرنا وتفكيرنا شخصيتنا ، وإن الأثرى أن شرط كل الاستفادة ، وتحققها هو وضوح الشخصية الثقافية واستقلالها وتميزها ، لأن هذا يتيح لنا معرفة ما يمكن قبوله وما لا يمكن قبوله ، وما يلائم وما لا يلائم . إن الثقافات ذات الشخصية المستقلة تتحارب بعضها مع البعض الآخر وتعيد كل منها من الأخرى ، وعندما تستفيد شيئاً تبصمه وتضعه موضعها هي . وبصع من تميرتها هي . أما عندما نحن لا نتميز إلى صدى الاتجاه المعين إلا بعد أن يكون قد مر عليه زمن طويل وفقد بريقه في موطنه وبعد أن تكون موجهة آخذة في الانحسار ، ويكون انتقاله إلينا بطريقة عشوائية فردية ، ثم إن ناقله يوعظون له أكثر من قيمته أحياناً ، ثم إن لدينا حساً غريباً هو أن نحكم في قيمة ما لنبا إلى معيار ما ينقل إلينا ، فإن وجدنا مشابه بينهما فرحنا ولهنا ، وإن وجدناه مختلفاً عنه أرباباً به وطرحناه . وعند اتساح العربي مثلاً لذلك ، فبعد أن شبع شيئاً وإهانة على يد بعض اللغويين المتدينين وجدنا منهم آخرين من يرى أن في ظهور المذهب التجويبي على يد تشومسكي واعتماده على العقلانية رد الاعتبار للعلم العربي .

(٢٢) من ذلك على سبيل المثال قول المرعشلي - وهو من أصحاب اللغات الدكية في تفسير النصوص : إن الالتفات من محاسن الكلام ، ووجه حسه هو أن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن نظرية (وتجديداً) للشاعر السامع وأكثر إيقاظاً للإصغاء إليه من إحراره على أسلوب واحد (اعطى الإيضاح في علوم البلاغة لتحطيط القروبي ١٦٠٠١) مع أن الخالفة بين الضمائر من الممكن أن تكون عملاً حصصاً للدلالات متعددة توقف على مياعة التصديرة كلها .

وقفه المراجعة وإعادة النظر ، وقد كان علماء المعاني أنفسهم محسنيين غاية الإحسان عندما كانوا يذكرون وجوها مختلفة لتركيب ما من التراكيب ، وبعد ذكر هذه الوجوه يعقبون بما يشعر أن اليات مفتوح لكل مجتهد في فهم النص بشرط سلامة العقل واستقامة الطبع . يقول القزويني مثلاً بعد أن يذكر عشرة أغراض مختلفة قد يهدف المسند إليه لواحد منها « وإما لاعتبار آخر مناسب لا يهدى إلى مثله إلا العقل السليم والطبع المستقيم »^(٢٣) فالأمر راجع أولاً إلى سلامة العقل واستقامة القطرة في النظر إلى النصوص وليس معنى هذا أنه تذوق عفوى ، ولكنه تذوق قائم على فهم العلاقات التي تحكم التركيب وتوجه بناءه ، وهذه العلاقات هي « المعاني النحوية » .

إن الوقوف على المعاني النحوية وفعاليتها في التصيدة محاولة لطرق أهم أوبانها للملوح في عالمها ، وهذا يقتضينا أن نحسن الظن بالشعراء الكبار فلا ننظر إلى شعرهم بمعيار التصويب والتخطئة - وبخاصة الشعراء المتقدمون - بل ينبغي أن نحاول استكشاف أسرار التراكيب لديهم حتى تلك التي تبدو على أنها - من وجهة نظرنا - مخالقات نحوية يرتكبوها في شعرهم ، إنهم يعمدون إليها عمدًا غير عاقلين عنها ، ووراءها معنى متساوق مع المعنى الشعري للتصيدة ، ولقد كانت نظرة التصويب والتخطئة وراء وقوف بعض النقاد العرب القدماء من هذه المخالقات موقف العيب والانتقاص والتحذير من ارتكاب أمثالها ، ولعل هذا الموقف كان من تأثير النحاة الذين عزلوا هذه الظواهر لأنها لا تطرد مع القاعدة التي يرجون لها الاطراد ، مع أن إمام النحاة سيبويه يقول : « وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجها »^(٢٤) وقد حاول العقري الفذ أبو الفتح ابن جني أن يقدم تفسيراً ناضجاً لما سماه النحاة « ضرورة شعرية » إذ يبين أن الشاعر الذي يعتمد إلى مثل هذه المخالقات هو الشاعر القوى المحسور لأنه يعلم أن ابتعاده عن مثل هذه الأمور أقرب إلى النحاة وأبعد عن الملحاة ، وليس في ذلك

(٢٣) اعطى القزويني الإيضاح في علوم البلاغة ١٠٩٢/١ ، الطبعة الرابعة ١٩٧٥ م بشرح وتحقيق

الدكتور محمد عبد الميم خفاجي - دار الكتاب اللبناني - بيروت .

(٢٤) سيبويه - الكتاب ٢٢٢/١ ، طبعة دار القلم ، ١٣٦١ (طبعة بولاق) .

دليل على ضعف لغته لأنه ارتكب ما ارتكب إبدالا بقوة^(١٢) ورغبة في إحداث تأثير معين يرمى إليه بما فعل .

ومن الغريب أنه قد وقعت مثل هذه الأمور في القرآن الكريم ، وقد أجاد النحاة والمفسرون في التماس تعليلها وتفسيرها بما يتلائم مع السياق الذي وردت فيه .

(٢٥) انظر نفس ابن جني في الخفصص ٣٩٢-٣٩٣ وهو ، ضمن رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على فهمها والتفريق الأصول لها فاعلم أن ذلك على ما حسبه من وإن دل من وجه على جوره ونصفه فانه من وجه آخر مؤيد بصلابه وتحمله . وليس قاطع دليل على ضعف لغته ولا قصوره عن الوجه الملائم بفصاحته . بل مثله في ذلك عدد من المعنى بلا ضام ووارد الحرب الصداق حاشيا من غير احتشام ، فهو وإن كان ملوما في عنفه وبها لكان مشهودا له بشجاعته وقض منة ، ألا تراد لا يجهل أن لو تكفر في ملاحه أو أعصم بلجام جواده لكان أقرب إلى النجاة وأعد من الملاحاة . لكنه حشم ما حسبه على علمه بما يعقب اقتحامه مثله إبدالا بقوة دفعه ودلالة على شهامة نفسه ، وقارن ما قاله ابن جني بما يقول : بول روبرتس ، وقد أتى بيتين من انتحاشية قصيدة مشهورة للشاعر . ان كان بحر كسم فيها قواعد البحر ، وأعاد روبرتس صياغتهما وفقا لقواعد النحو . يقول : وإنما لو أعدنا صياغتهما على ما تقتضيه قواعد النحو لكون قد تحيد الشعر جاسا ولم يقول : ان كان بحر لم يكن حيا حسا على قواعد النحو لأنه غير مكثرت أو لأنه لا يعرفه تغييرا أصلا . ولكنه عن عمد تام يريد أن يحصل على تأثير شعري معين . وكان الشعراء يفعلون هذا ، ولو أن بعضهم مثل كاسجر : يعرض هذا أكثر من غيره . إنهم يستخدمون القواعد الحوية بوصفها عطفه معادله يضافون منها بوترها ويخربون بها نحوه للحصول على أكثر الطرق فعالية وتأثيرا يقول ما يريدون . Paul Roberts, Modern Grammar, p. 7,8 (New York, 1968).

ويسمى الدكتور محمد مندور ، هذه الظاهرة ، كسر البناء ، ويقول : لقد تغير في العرب كتابا بما في أسلوبهم من تنوع لا تمنع أن تكون خروجا عن النماذج من الاستعمالات والتركيب ، وهذه الفرق تطلق على الطريقة التي يبني بها جملاتهم ، كسر البناء ، ومن النقاد ، وخاصة في الغرب ، من يزعم أن اضطراب الفصحة اللغوية تعاضدا للنماذج لا يستند عنه إلا أسلوب مسطح لا حدة فيه ولا رونق له ، وهم يأتون وأهم باحقيقة الإنسانية المعروفة من أن الكمالات المطلق على في ذاته ، وأنه من الخطأ أن تأخذ الكتابات من حين إلى حين بزود من سطوت الأدب تخرج بهم عن التعبير المتوقع المتألف ، (في الأدب ، القصد ٢٥ ، ٢٥ ، الدكتور محمد مندور ، دار النهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة) ، وقد تناول الدكتور مندور هذا تحت ما سميته ، القصد الشعري ، ولكنه لم يعاد ملاحظه .

وقد ذهب سيويه وابن مالك إلى أن الضرورة الشعرية هي ما ليس للشاعر عنه منهجه ، فراع الشاعر أن يعبر هذا التركيب ويستجيب له آخر ، ولكنه يبقى حبه لأنه أول على ما يريد من غيره (انظر في تفصيل أيضا : الضرورة الشعرية في النحو العربي للدكتور محمد حمادة عبد القويط الفصل الثاني - مكتبة دار العلوم - القاهرة ١٩٧٩ م)

وإذا كانت محاولة عبد القاهر الجرجاني وما أسفرت عنه من علم المعاني تمثل مرتكزاً تراثياً أصيلاً في الدعوة إلى إحياء الاهتمام بالمعنى النحوي ومحاولة جعلها مدخلاً لتفسير القصيدة وفهمها ؛ فإن هناك مرتكزاً آخر معاصراً يتشل في الدعوة الجديدة في النقد الأدبي التي تحاول جاهدة توجيه النقد في الأدب العربي وجهة لغوية عن طريق النقد التطبيقي استناداً إلى أن العمل الأدبي فن لغوي في انقمام الأول ؛ ولذلك ينبغي الدخول إلى النص الأدبي فن لغوي في المقام الأول ؛ ولذلك ينبغي الدخول إلى النص الأدبي بعبء تحليله من باب الملازم وهو اللغة بكل مستوياتها وأبعادها التي يستخدمها العمل الأدبي في تكوين شكله الفني . ولقصيدة قبل كل شيء تركيب أو بناء لغوي ، ومهمة الناقد حياها ليست هي إطلاق الأحكام العامة القائمة على الاستحسان أو الاستهجان الذاتيين غير المبرهن عليهما من خلال العمل نفسه ، أو رصد اتجاهات غير أدبية كالاتجاهات السياسية أو الاحتجاجية أو النفسية أو غيرها ونسبة العمل الأدبي أو قائله إليها والاكتفاء ببعض الإشارات التي تساعد على هذا ، بل مهمة الناقد الحقيقية هي إضاءة العمل وتويره واستكشاف جوانبه الفنية وعلاقاته في ضوء ما يسمى بالقراءة الفاحصة للنص الأدبي^(٢٦) .

ولكن هذه الدعوة لم تجعل المعنى النحوي مرتكزاً من مرتكزاتها ، ولم يظهر في كتابة أصحابها حتى الآن ما يشير إلى اعتمادهم عليه أو الاستعانة به غير بعض الإشارات القليلة جدًا التي لا تمثل منهجاً متكاملأ ، وهم معذورون في هذا ؛ لأن الحاجة لم يقدموا لهم مادة صالحة لاستغلالها في هذا السبيل ، ولم تتألف مدرسة

(٢٦) قام بهذه الدعوة باقتدار - الدكتور محمد الربيعي في عدد من مقالاته النظرية وأهمها : كيفقرأ العمل الأدبي ، و الأدب والخصم ، وقد ضيق دعويه على عده من الفصائل القديمة المعسج والثقافت العبدى . والحداثة النحوي وإباحي وإيليا أنى مدعي . بعض لجنة عاب الشعرية الأخرى ، وقد جمع بعض هذه المقالات في كتابه ، مقالات نقدية ، مكتبة نشات ١٩٧٨م بالقاهرة ، وكتابه ، قرأة الشعر مكتبة الزهراء ١٩٨٥ بالقاهرة ، وبانظر تقديمه لكتاب الذى ترجمه ، حاضر النقد الأدبي - دار المعارف ١٩٧٥ م ، كما ضيق هذا النهج تطبيقاً فذا في كتابه ، قرأة الرواية - دار المعارف ١٩٧٤ م ، ١ ، ٥ . وكعب الدكتور مصطفى نصيف تناول هذا الجانب وبخاصة ، دراسة الأدب العربي ، و مشكلات المعنى في النقد الحديث ، و قرأة ثانية لشعرنا لغدي .

لغوية واحدة ذات اتجاه معروف يغذى بتأثيره التيارات الأدبية بحيث تتمسك عن اتجاه نقدي في هذا الصدد ، وكل ما يجده أمامهم هؤلاء النقاد المجتهدون من نتائج نحوي محدث لا يختلف عما يجردونه في كتب النحو الشائعة التي لم تتناول هذه المعاني النحوية بقدر ما تناولت الصيغ النحوية (وسوف أشرح الفرق بينهما) ولم تتحدث كتب النحو إلا عن بعض هذه المعاني حديثاً غير مقصود إليه كالحديث عن أغراض بناء الفعل للمجهول أو معاني حروف الجر أو معاني حروف العطف والفرق بين حروف النداء بعضها والبعض الآخر ، والفرق بين همزة الاستفهام و « هل » ، والحديث عن أغراض التعت ، ومعاني حروف الزيادة في صيغ الأفعال وما يشتق منها ، وهي مواضع قليلة جداً فضلاً عما توحى به من إعطاء هذه المعاني صفة الشمول والاطراد دون أن تربط ذلك بمواقف معينة .

إن الحديث عن عناصر منفصلة من مجموعة قصائد مختلفة لشعراء مختلفين كالحديث عن المرأة أو الحب أو الناقة أو الفرس أو الأطلال في الشعر الجاهلي مثلاً - مع بريقه أحياناً - لا يساعد قارئ، معلقة امرئ القيس مثلاً على فهمها بوصفها بناءً فنياً لغوياً، فضلاً عن أن مثل هذا الضرب من التناول الذي يعزل عنصراً من عناصر القصيدة عنها ، ويحلله بعيداً عن إطارها ، يجعل القارئ، يقبل على قراءة القصيدة وفي ذهنه فكرة سابقة عن بعض عناصرها قد تشوش عليه وضع هذا العنصر مع بقية أجزاء القصيدة الأخرى التي لا يتم كونها قصيدة إلا بهذه العناصر مجتمعة وتفاعلها في داخل إطارها . وقد يكشف التحليل النقدي الخاص بكل قصيدة على حدة أن الناقة مثلاً عند امرئ القيس تختلف - ولا بد أن تكون كذلك - عنها عند طرفه ، بل قد تختلف عند الشاعر الواحد من قصيدة إلى أخرى حسب توظيفه لها ، وهكذا .

أما الذي يضيء القصيدة ويكشف مكوناتها ويساعد القارئ على تذوقها فهو أن يأخذ الناقد بيد قارئها ويفسر له كيف تركيب هذا البناء اللغوي الفني حتى استوى عملاً ذا دلالة خاصة ، ويصير مواطن الجمال في هذا التركيب ، وإنى لا أعتقد أن من أهم أبواب الدخول في عالم القصيدة الباب الذي يكشف لنا

كيف يتم هذا التركيب ، أن تركيب وحدات البناء الفني للقصيدة ، وأعني به « المعاني الحوية » ، وأعتقد أيضاً أن على المشتغلين بالنحو أن يقدموا في هذا الصدد ما يعين النقاد على أداء مهمتهم بحيث يسروا لهم السبيل وأن يتعاون دارسو العربية على كشف النصوص وتحليلها بدلاً من أن يعملوا متداررين متخالفين .
ولكن .. هل يصلح المعنى النحوي مدخلاً لتناول النص الشعري ؟

إن النص الشعري بطبيعة تركيبه مكثف مركز يحمل من الدلالات أكبر مما تحمل اللغة المستعملة في محالات أخرى ، أو اللغة المألوفة في تركيب أى نص أدبي آخر . ومالا يقال في القصيدة أكثر مما يقال ، إن الشاعر يكتبني أحياناً باللمحة الدالة والإشارة الخفية ، وقد يسهب في وصف شيء يجعله مقابلاً لشيء آخر ، ولا يعتمد إلى غرضه بطريقة مباشرة ، وقد نطن أنها كذلك . إن القصيدة بناء فني يحمل من الإشارات الكثير ، ولكن الدليل الذي لا دليل سواه على كل ما يريد الشاعر من قصيدته هو ما يقوله فعلاً في القصيدة ، وما يقوله هو الكلام الخكوم بعلاقات نحوية معينة أنتجت هذه الدلالات المكثفة . إن الشاعر قد يلجأ إلى ما هو متبع في تقاليد الفن الشعري في عصره كأن يلجأ الشاعر الجاهلي مثلاً إلى وصف الأطلال ووصف الناقة أو الفرس ووصف الثور أو الخمار الوحشي أو غير هذا وذاك مما يُتداول في الشعر الجاهلي ، والسؤال الآن : هل هؤلاء الشعراء جميعاً يصفون أطلالاً واحدة أو ناقة واحدة ؟ وهب أنهم يصفون شيئاً واحداً ، هل رؤيتهم واحدة ، واستخدامهم له واحد ، وتوظيفهم هذا العنصر أو ذلك واحد ، وطريقة بنائهم الفنية واحدة بحيث يسوغ لنا هذا جمع هذه العناصر التي تبدو في ظاهرها متشابهة من هذا الشعر الكثير ودراستها بجمعيار واحد ؟

أعتقد أن لو كان الأمر على هذا النحو صحيحاً - وهو ليس كذلك - لأغنت عن الشعر الجاهلي كله عدة قصائد قليلة جداً .

ولنفرض أن بعض الشعراء يقفون بعضاً في وصف هذه الأمور ووصفاً مجرداً من أى دلالة أخرى وراء هذا الوصف ، فكيف يصف ؟ هل يستخدم نفس

المفردات ونفس الجمل ويقم بينها نفس العلاقات ؟ صحيح أن هناك كثيرًا من المفردات تتكرر في القصائد الجاهلية . ولكن المهم ليس هو المفردات ؛ لأن هذه المفردات لا تكون ذات دلالة واحدة في كل موضع ترد فيه ، فهناك قدر مشترك من معنى هذه المفردات بين أبناء البيئة اللغوية الواحدة ، لكن هذه المفردات تكتسب معاني إضافية في السياق الجديد والتراكيب الجديدة .

إننا لو أعطينا اثنين من المعماريين مجموعة متماثلة تمامًا من مواد البناء ، ومساحة متماثلة تمامًا من الأرض ، وطلبنا من كل منهما أن يقيم بناء يصممه وينفذه ، لجاء البناءان مختلفين وبقا لقاعدة أولية هي أن كل رؤية أصيلة متفردة تتميز عن الأخرى ، وإذا أردنا المقارنة بينهما فسوف تتم المقارنة على أساس طريقة التنفيذ ، ومن دراسة البناء سوف نصل إلى كل ما وراء ذلك مما تريد . وفي عمل فني مادته اللغة وأساس تنفيذه التركيب ، ألا تكون دراسة طريقة تركيب القصيدة كاشفة عن أبعاد كثيرة فد نظن أنها بعيدة عنها ؟

إن كل معنى في القصيدة - مهما قيل في روافده - تابع أولاً وأخيراً من طريقة بنائها ، وبنائها يقوم على حمل ذات علاقات بين أجزاء الجملة الواحدة من جانب ، وبين الجملة والأخرى من جانب آخر . وكل ما يقال عن التصوير الفنى وغيره ، آت في أصله من طريقة التركيب ، ومن تأليف الجمل ، ونسبة الأشياء بعضها إلى البعض الآخر ، وضمها في إطار واحد ، ووضعها في سياق معين ، من حيث إن هذه فحسب هي أثر الخيال الخالق ودليل تفرده وعبقريته . إن الشاعر عندما يقوم ببناء قصيدته يعمل ذهنه بطريقة دقيقة في طرح كل المقابلات الاستبدالية المختلفة التي كان يمكنه التعبير بها عن مراده ، ويختار عليها جميعا الصورة التي يورد بها جملة ، وهو عندما يطرحها قد تكون مقصودة لديه بطريق السلب . إنه في سبيل ذلك ينفي من استعماله كثيرًا من المفردات على مستوى استخدام اللفظة المفردة ، وكثيرًا من التراكيب على مستوى الجملة ، ويفضل عليها ما يجيء به من مفردات وتراكيب ذات علاقات ، وقد كان بعض القدماء على وعى دقيق بعمل الشاعر على هذا النحو ؛ ولهذا فسر سيويه وابن مالك ما سماه النحاة ضرورة شعرية بأنه

ما ليس للشاعر عنه مندوحة ، فليس بوسعنا أن نقول إن الشاعر مضطر مادام قادراً على استبدال تركيب آخر بهذا التركيب ، وهذا صادق على كل ما يقوله الشاعر فهو مختار في كل ما يقول قاصد له ، وعملية الاختيار لديه تحكمها أمور مختلفة متعددة بعضها لغوي وكثير منها غير لغوي ، والذي يعني هنا أن الشاعر اختار هذا البناء دون سواه ، وهذا التركيب على غيره ، لغاية يتغيها ومطلب يسعى إليه ، وقد رأى أن الذي اختاره أدل على مراده من سواه ، ولا دليل بين أيدينا على كل هذه الأمور إلا القصيدة ذاتها ، وطريقة تركيبها وبناء جملها والعلاقات الخاصة بها والإشارات التي تحملها هذه البنية بكل أبعادها ، وهو ما يتضمن كله داخل العلاقات النحوية .

وإذا انتهى بنا الأمر إلى هذا الحد فلا بد أولاً من التفريق تفريقاً آراه ضرورياً بين شيئين هما : المعنى النحوي والصيغة النحوية .

الصيغ النحوية تحريدية ثابتة (الفعل + الفاعل) ، (المبتدأ + الخبر) مثلاً ، وهي محددة يمكن حصرها وتصنيفها ، وكتب النحو المتأخرة لا تعنى إلا بالصيغ النحوية ، وهذه الصيغ مهمة من حيث يكون المطلوب هو تعليم الصواب والخطأ في التركيب . والصيغ النحوية لا تحمل أية دلالة غير التجريد ، ولذلك يمكن أن يصاغ وقتاً لها عبارات مفرعة من الدلالة إلا من دلالة الصيغ النحوية فقط ، ومن هنا يمكن إعرابها كأن يقال في صياغة هراثية :

ولقد فأوت الشيصمان بفأوة فتشرغبت قفانه بملان
حتى انسخت عبتاته في برنة وإنباغ في الثفجات كل قفان

فليس في هذين البيتين الهراثيين إلا الصياغة على قوانين النحو والعروض ، فهما من بحر الكامل ومن جمل يمكن إعرابها بما تقضى أصول الإعراب ، ولكنهما خاليان من أي دلالة أخرى على الإطلاق لأنهما خاليان من المعاني النحوية .

فالصيغ النحوية - كما رأينا - ليست إلا جانباً واحداً من جوانب المعنى النحوي الذي يتألف منها ومن دلالات أخرى متعددة تتكاتف في الجملة

الواحدة ، بعضها راجع إلى صيغ المفردات المستخدمة في إطار الجملة ومعاني هذه المفردات ، وعلاقة هذه المفردات بعضها ببعض الآخر ، ومعناها التابع من تركيبها في جملة واحدة وتفاعلها داخل هذه الجملة مع بعض العناصر الأخرى تفاعلاً ينتج عنه معنى جديد ، ومن هنا يكون اللفظة الواحدة معنى في موضع ولا يكون لها هذا المعنى نفسه في موضع آخر « فإننا نرى اللفظة تكون في غاية الفصاحة في موضع ونراها بعينها فيما لا يخص من المواضع وليس فيها من الفصاحة قليل ولا كثير ، وإنما كان كذلك لأن المزية التي من أجلها نصف اللفظ في شأننا هذا بأنه فصيح مزية تحدث من بعد أن لا تكون وتظهر في الكلام من بعد أن يدخلها النظم ، وهذا شيء إن أنت طلبته فيها وقد جئت بها أفراداً لم ترم فيها نظماً ولم تحدث لها تأليفاً طلبت محالاً » (٢٧) .

إن الشعراء جميعاً يتعاملون في شعرهم مع مادة واحدة هي اللغة مفردات وتراكيب ولكننا نجد بعضهم أكثر فنية من الآخرين ، لا من حيث إن ألفاظ هذا الشاعر أحسن ولا أجمل ولا أرق ولا أعذب إلى آخر هذه الصفات ، بل من حيث إن طريقة بناء هذا الشاعر للألفاظ تختلف عن طريقة بناء الآخر ، واختيار هذا يختلف عن اختيار ذلك ، وقدرة خيال هذا الشاعر الذي يتخذ التراكيب مادة له تختلف عن ذلك . فالمادة الموجودة بين أيدينا هي اللغة ، فالحجر مثلاً مادة واحدة لثلاثين مختلفين ، ولكننا نجد أحدهم يزر غيره ويفوقهم لا من حيث نوع الحجر المستخدم في التمثال بل من حيث طريقة صوغه واستخدامه لمادته ، وكذلك الألوان والأصباغ مادة واحدة لرسامين مختلفين ، ولكن بعضهم يفوق الآخرين ويمتاز عنهم لا من حيث استخدامه مادة معينة دون الآخرين بل من حيث قدرته على التأليف بين الألوان والظلال ودرجاتها ، وهذا كله محكوم بالخيال الذي يوجه هذا التأليف ، وكذلك طريقة استخدام اللغة عند الشعراء هي التي يتم بها التمايز والتفاضل بينهم . وإذا كان التفاضل بين الشعراء لا يتم إلا عن طريق التأليف أو النظم فإنه ينبغي أن نسلط السبيل إلى ذلك من خلال « المعاني النحوية » .

(٢٧) دلائل الإعجاز : ٣٨ وانظر صفحة ٤٠٦ من طعة الأستاذ محمود شاكر .

إن هذه المعاني النحوية تتعدد وتتجدد بتعدد الإبداع في الشعر وتجده ، لأن الصيغة النحوية قالب يخشى بالأمثلة المختلفة المتعددة التي لا تنقضي ولا تنفد ، ومن هنا تتعدد المعاني النحوية وتتجدد ، فوظيفة الفاعلية مثلاً ثابتة في الصيغة النحوية ، ولكن دلالة الفاعلية بوصفها معنى نحويًا لا يتوقف على كون الاسم فاعلاً فحسب بل يتوقف هذا المعنى على نوع التفاعل هل هو مصدر مؤون أو اسم ، وما نوع هذا الاسم الذي يختاره الشاعر لشغل وظيفة الفاعلية هل هو نكرة أو معرفة وهل هو نكرة مخصصة أو غير مخصصة ، وإذا كان معرفة فهل تعريفه عن طريق الإضمار أو العلمية أو الموصولة أو الإشارة أو عن طريق الألف واللام أو الإضافة إلى واحد منها وما نوع ما أضيف إليه ، وما معنى هذا الاسم معهما وما معناه السياقي وما العلاقة بين هذين المعينين ، وما الموقف الذي يكتسفه وما درجة ألفته وما درجة عدم الألفة وما نوعها ، وما صيغة هذا الفعل وما معناه المعجمي والسياقي وهل هو فعل مطلق أو مقيد وما نوع مقيده ، ثم هل الخمسة نفسها المكونة من الفعل والتفاعل عنصر في جملة أخرى ، أو هي جملة مستقلة ، وهل هي جملة مطلقة أو مقيدة ، وما نوع مقيدها . هل هو الاستفهام أو النفي أو التثني أو الرجاء أو النهي الخ ، وماذا تحمل هذه الجملة من دلالة وفق السياق العام للقصيدة ، وهل تتردد أو تكبر هذه الدلالات في غيرها من الجمل . وما علاقتها النحوية والسياقية بالجملة الأخرى إلى آخر هذا التسيج الحكيم المنشآت ، وقد خص عبد القاهر الجرجاني هذه الوجودات والفروق في عبارة موجزة إذ يقول : « وإذا قد عرفت أن مدار أمر الشطيم على معاني النحو وعلى الوجود والفروق التي من شأنها أن تكون فيه فاعلم أن الفروق والوجود كثيرة ليس لها غاية تقف عندها ونهاية لا تجد لها زدياداً بعدها » .

فالصبيغ النحوية متضمنة في المعاني النحوية وهي عنصر واحد من عناصر متعددة تؤدي إليها . والمقصيدة على هذا المستوى يحكمها نوعان من العلاقات النحوية ، العلاقات الأفقية والعلاقات الرأسية ، أما العلاقات الأفقية فالمقصود بها تراصف الجملة الواحدة في داخلها بواسطة العلاقات النحوية المعروفة على مستوى

الجملة من الابتدائية والخيرية في الجملة الاسمية، والفعلية والفاعلية في الجملة الفعلية إلى آخره .

وتحليل الجملة على هذا المستوى يستتبع بالضرورة عدة خطوات قد لا تظهر أحياناً، ولكنها تكون أساساً يوجه عملية التحليل. هذه الخطوات هي :

- الملاحظة والتسجيل .

يلي ذلك إدراك العلاقات الجزئية وما تؤدي إليه .

- الانتقال بعد ذلك إلى الدلالات الخاصة بكل تركيب .

والأمور التي ينبغي أن تلاحظ وترصد هي اختيار الشاعر للكلمات المعينة والضعف الخاصة بها والوظائف التحوية التي تشعلها، ويلاحظ في ذلك كنهه الكيفية التي وردت بها في الجملة ومحاولة التعليل لهذا . فلماذا اختار الشاعر هذه الكيفية ؟ وما علاقة ذلك بالغرض الذي سبقت له ؟ أو ما الغرض منها ؟ وهل يتلاءم ذلك مع السياق الذي وردت فيه أو يعارضه ؟ وما دلالة هذا التلاؤم أو هذا التعارض في البناء الكلي للقصيدة ؟

وهذا كله يرصد من خلال البناء الخاص بالجملة ، فيراعى في هذا السبيل الإطلاق والتقييد والإفراء والتركيب ، والتوحد والتعدد ، وتحت كل من هذه فروع ، فتحت الإطلاق والتقييد هناك الفعل المطلق والفعل المقيد ، والمطلق هو الفعل المبني للمعلوم غير المؤكد المسند إلى فاعله فقط الذي لا يتعلق به ظرف ولا جار ومجرور ولم يذكر له أى مفعول من المفاعيل المختلفة ، فإذا زدت شيئاً من هذه كان الفعل مقيداً ، وهنا يختلف معنى المطلق عن معنى المقيد في الإفادة ، فليس هناك معنى ضمنت إليه شيئاً آخر ، وإنما هو معنى جديد من حيث الدلالة ، وهكذا يكون الأمر أبداً ، كلما زدت شيئاً وجدت المعنى قد صار غير الذي كان . ومن أجل ذلك صلح الحجارة بالفعل الواحد إذا أتى به مطلقاً في الشرط ومعنى إلى شيء في الجزاء كقوله تعالى : ﴿ إِنْ أَحْسَنْتُمْ أَحْسَنْتُمْ لِأَنْفُسِكُمْ ﴾ وقوله عز وجل : ﴿ وَإِذَا بَطِشْتُمْ بَطِشْتُمْ جَارِينَ ﴾ مع العلم بأن الشرط ينبغي

- ٢ - غدا طاوليا يفتنُّ للريح هافيا
يخوت بأدئاب الشعاب ويعسل
- ٣ - فلما لواه القوت من حيث أمه
دعا فأجابته نطائر نُحْل
- ٤ - مهلئة شيب الوجوه كأنها
قداح يكفئى يامر تَقْلُقْل
- ٥ - أو الخشترم المبعوث حثت ديرة
عاصض أراسهن سام معسل
- ٦ - مهزلة قوة كان شدوقها
شقوق العصى كالحات ونبل
- ٧ - فضج وضجت بالبراح كأنها
وإياه نوح فوق عيلاء نُكْل
- ٨ - فأغضى وأغضت واتسى واتست به
مراييل عزاهما وعزته مزمل
- ٩ - شكا وشكت ثم ارعوى بعدد وارعوث
وللصير إن لم يتفع الشكو أجمل

٢ - غدا: خاتج هافا: حفا: سيعا: يحل: يظهر: يعارض: يحوت: يفتن: يعطف

الشعاب: الصرق في الحبل يعسل يسرع

٣ - أمه: فسدوا: الحبل: ثلثها بن

٤ - مهلئة: القزمة للحمى: القداح: السهوا: فل أن تراش: تراش: عيها: عليها: يامر: المقامر بالأكلان والمير

٥ - خشترم: الحبل أو شيسها: الدبر: حماة: الحبل: افانصن: عيوان: مشط: العسل: العسل: جامع: لعسل

٦ - مهزلة: والسحاب: الأندى: قوة: والسحاب: الأندى: كالحات: المديت: الأبيات: يبل: عويوس

٧ - البراح: الأرض الواسعة التي لا يبرح فيها: البراح: الساء: الواج

٨ - المراييل: الذي يصدده: الملح: مزملين

٩ - ارعوى: رجع

١٠ - وفاء وفاءت بادئات وكُتُها

على نكيط مما يكاتبم مجمل

فهذه الآيات العشرة كلها جملة واحدة تكون التصوير فيها من خلال تقييد الفعل في الجملة « وأعدو على القوت الزهيد كما غدا .. » فالكاف وما بعدها مفعيل مطلق ، انطلق منه الشفري إلى صورة هذا الذئب الجائع الذي عدا طأوبا يعارض الريح ويدعو نظائره الحجاج المهاريل التي يتطرق لها الوصف حتى تقوم بينه وبينها هذه التفاعلات المتحابية وتبدأ بالدعوة والإجابة « دعا فأجابته - فضج وضجت - فأغضى وأغضت - اتسى وائتست - عاها وعزته - شكأ وشكت - ارعوى وارعوت - فاء وفاءت » ثم تجمع كلها في آخر الجملة « وكلها على نكظ مما يكاتبم مجمل » .

وهذا مثال آخر من طویل الجملة عن طريق تقييد عنصر من عناصرها ، يقول نادر شاكر السياب في قصيدته « المومن العمياء » (١٢) :

الحارس المكذوب يعبر والبغايا منصات
اليوم في أحدهن يرف كالأظير السجين
وعلى لشفاة أو الجبين

ترنح البسمات والأصابع تكن باكيات
منعرات بالعيون ، باخطى والقهقهات
وكتأ عورية الصدور

أوصال جندي قتيل كللوهما بالترهور
وكتأها شرح إلى الشهوات ترجمه لتعور
حتى يهدم أو يكاد سوى بقايا من صحور

فهذا المقطع الذي يحتل تسعة أسطر أو آيات - أو ما شئت من تسمية كل جملة واحدة اسمية « الحارس المكذوب يعبر » قيدت بالحال « والبغايا .. » وهي

(١٢) القصيدة أو المحبة أو الحبيب

(١٣) ديوان شعرة نثر صفحة ١٠٠ ، ١٠١

أى الحال جملة اسمية أيضاً أخير عن مبتدئها بعدة أخبار بعضها مفرد « متعبات » وبعضها جملة اسمية أو فعلية عطف على كل منها جمل أخرى ، واستمر تعدد الخبر وتقييد عناصر الأخبار المتعددة حتى طالت الجملة على هذا النحو ورسخت هذه الصورة ، وقد تدرجت بنا حتى كدنا ننسى الجملة الأصلية الأولى وهي « الحارس المنكدود يعبر » فقد عبر من خلالها السياب إلى هذه الجملة التي جاءت قيماً للأولى وظل يسمى أجزاءها حتى صرف الاهتمام إليها ، وليس هذا عقوباً في البناء الشعري ، وعلينا أن نحاول الكشف عنه .

إن كل المعاني النحوية الأفقية هنا ذات دلالة خاصة وعلينا في تناول القصيدة أن نحصر الجمل على هذا المستوى ونلاحظ ما فيها من عناصر ، ونحاول استكشاف الربط بين كل هذه العناصر وتفاعلها في السياق ونسبة بعضها إلى بعض ، وما يلحق بكل ذلك من متعلقات وتوابع وما يتسلط عليها من معاني الأدوات المختلفة ، وما يلابس هذا كله من التعريف والتكثير والتقديم والتأخير والذكر والخذف ، ولا تغفل شيئاً مهما بدا في نظرنا هينا من عناصر التركيب كأن يستخدم الشاعر الظاهر حيث يمكنه استخدام المضمير كقول حطان بن المعلل :

أترنني الدهر على حكمه	من شامخ عالٍ إلى خفض
وغالني الدهر بوفر الغنى	فليس لي مال سوى عرضي
أبكاني الدهر وياربما	أضحكتني الدهر بما يرضي

فهنا لا يصح أن تغفل إظهار كلمة « الدهر » وتكررها حيث كان من الممكن الاكتفاء بضميرها بعد المرة الأولى ودلالة ذلك .

سوف تكشف لنا دراسة القصيدة على هذا المستوى ، وأعني به مستوى العلاقات الأفقية أو المعاني النحوية الأفقية للقصيدة أن القصيدة الواحدة عدد محدود من الأجزاء كل جزء منها يترايط أفقياً على هذا النحو ويكون وحدة خاصة تمثل عنصراً من عناصر بناء القصيدة أو صورة من صورها ، وسوف تكشف هذه

الطريقة أن الجزء الواحد من القصيدة غالبا ما يكون جملة واحدة كبرى تتكشف عن طريق تقييد أحد عناصرها أو مقيداتها بقيود مختلفة .

وأجزاء القصيدة تتربط فيما بينها بما يسمى العلاقات الرأسية - وقد يكون في وصفها بالشجوية تسمُّح واقتداء بتعريف القدماء كابن جني للبحر - وأعلى بها هنا دراسة الجوانب السياقية التي توثق من ترابط القصيدة كلها في وحدة بنائية فنية متكاملة . وهذه العلاقات الرأسية أيضا - كما يقول الدكتور عبد الرحمن أيوب - « لا حصر لها إذ إنها تتعدد بتعدد الصفة التي تربط بين الأفراد وهذه الصفات أكثر من أن تحصر بعدد الأفعال وتقوم دراسة هذا الجانب على حصر المجموعات الرأسية بالأسماء والأفعال والضمائر والإشارة ، وحصر التراكيب كما مر في النوع السابق ومقارنتها بعضها ببعض الآخر ، واستخراج أوجه التشابه أو التخالف بينها ، وتجاوز ذلك إلى دلالاته ، والتقاط الإشارات المتكررة ذات الدلالات الخاصة ونمو هذه الدلالات وتدرجها حتى تكون في نهاية الأمر رمزا خاصا بالقصيدة ، وليس بالضرورة أن يكون هذا التدرج منطقيًا حيث يرد أول الأمر على هيئة معينة ثم يطرد في خط مستقيم حتى يصل إلى نهاية محددة ، ولكن هذا التدرج شعري قد يسلك السبيل السابق وقد يسلك أي سبيل آخر يراه الشاعر مناسبًا .

ومن مظاهر دراسة الجانب الرأسي من العلاقات الشجوية تتبع الدلالات الزمنية في القصيدة كلها سواء أكانت هذه الدلالات الزمنية تابعة من دلالة صيغ الأفعال أم من الأدوات الداخلة على الجمال أو على بعض عناصرها . أم من ظروف الزمان ، أم من الكلمات الدالة على الزمن وتشغل وظيفة غير الظرفية في الوقت نفسه ، واستكناه هذه الدلالات وإدراك تحاويها بعضها مع البعض الآخر والتدرج بينها أو الانتقال من حالة زمنية إلى أخرى حتى تفصح عن ذات نفسها وتكشف عن دورها في بناء القصيدة كلها ، وهكذا كل عنصر من عناصر هذه المجموعة ، ومن الممكن عن طريق إحصاء الوظائف الشجوية والعناصر الأخرى وملاحظة

١٣٥٩ : البيان الصريح للأسماء والأفعال في العربية ، الدكتور عبد الرحمن أيوب وهو موضوع جملة بحث الذي وُجِدَ قسم اللغة العربية في كلية الآداب ، الغربية جامعة الكويت يوم ١٩٨٨/١٠/١٩ .

مدى تطورها وفعاليتها سوف نسمع لنا القصيدة مفاتيح الدخول في عالمها .

إن دارسي اللغة العربية يجب ألا يتخونوا عن أى سبيل يُعوَى يعين على معرفة كيف يقول الشاعر ما يقول^٥، وإني لأعتقد أن على المشتغلين باللحوم و علم اللغة أن يسهموا بتصويب كبير في هذا المجال ، وأن يتعاونوا تعاوناً فعالاً مع نقاد الشعر المخلصين للفن الشعري وحده ، فيقدموا لهم إحصاءات واضحة في هذا الصدد عن استخدام الجوانب السابقة في قصائد بعينها ، أو دواوين خاصة ، فيتمكّنوا من أداء مهمتهم الأولى على الوجه الأمثل .

وأخيراً .. أعتقد - كما يعتقد غيري - أن الكلام النظري قد يكون سهلاً ميسوراً لأن مجال القول فيه مطلق ، ولكن المبحث الذي لا يخطيء هو التجريب والممارسة ، وقد حاولت قبل أن أكتب ما كتبت أن أظن هذه الدعوة ، التي أؤمن بها وتستوى عليّ ، على قصيدة من مختارات الشعر العربي^(٢٢) ، وقد لا تكون التجربة الأولى وافية تماماً ، ولكنها أثبتت لي - لو أرجو ذلك - أنها ممكنة التحقيق .

(٢٢) وهي قصيدة ثعلبة من شعر الجراحي . وهي القصيدة الرابعة والعشرون من القصائد . ومطلعها :

هل تعد عمرد من تلك مساوئى فى حاجة مشروح أو تالفة

وقد نشرت هذه الدراسة بمجلة « الشعر » القاهرية عدد يناير سنة ١٩٨٣ م وهي موجودة في المجلد

الذي من هذا الكتاب

الفصل الثاني

التحليل النصي للقصة

(قصائد قديمة)

العلاقات الرأسية والأفقية في القصيدة

(قصيدة ثعلبة بن صعير)

- ٩ -

قال ثعلبة بن صعير المازني :

- ١ - هَلْ عِنْدَ عَمْرَةَ مِنْ بَنَاتِ مُسَافِرٍ
 - ٢ - سَيِّمِ الإِقَامَةَ بَعْدَ طَوْلِ تَوَاتِيهِ
 - ٣ - لِعِدَاتِ ذِي أَرْبٍ وَلَا لِمَوَاعِدِ
 - ٤ - وَعَدَّتْكَ ثُمْتُ أَخْلَفْتُ مَوْعُودَهَا
 - ٥ - وَأَرَى الْغَوَايِي لَا يَلُومُ وَصَالِهَا
 - ٦ - وَإِذَا خَلِيلُكَ لَمْ يَدُمْ لَكَ وَصَلُهُ
 - ٧ - وَجَنَاءَ مُجْفَرَةِ الضَّلُوعِ رَجِيلُهُ
 - ٨ - تُصْجِي إِذَا ذَقَّ المَطْيُ كَأَنَّهَا
 - ٩ - وَكَأَنَّ عَيْتَهَا وَفَضْلَ فِتَانِهَا
 - ١٠ - يَبْرِي لِرَائِحَةِ يُسَاقِطُ رِيثَهَا
 - ١١ - فَتَذَكَّرْتُ تَقْلًا رَيْثًا بَعْدَمَا
 - ١٢ - طَرَفْتُ مَرَاوِدَهَا وَعَرَّدَ سَقْبُهَا
 - ١٣ - فَتَرَوَّحًا أَصْلًا بِشَدِّ مُهْدَبِ
 - ١٤ - فَتَنَّتْ عَلَيْهِ مَعَ الظَّلَامِ جِنَاءَهَا
 - ١٥ - أَسْمَى مَا يَدْرِيكَ أَنْ رَبِّ فِتْيَةٍ
 - ١٦ - حَسَنَى المَكَاهِةِ لَا تُدْمُ لِحَامُهُمْ
 - ١٧ - بَاكَرْتُهُمْ بِسِبَاءِ جَوْنِ ذَارِعِ
- ذِي حَاجَةٍ مُتَرَوِّجٍ أَوْ بَاكَرِ
وَقَضَى لُبَانَتَهُ ، فَلَيْسَ بِنَاطِرِ
لُحْلُفٍ وَلَوْ خَلَقْتَ بِأَسْحَمِ مَائِرِ
وَلَعَلَّ مَا مَنَعْتِكَ لَيْسَ بِضَائِرِ
أَبْدًا عَلَى عُسْرِ وَلَا لُسَابِيرِ
فَاقْطَعْ لُبَانَتَهُ بِحَرْفِ ضَامِرِ
وَلَقَى الْهَوَاجِرَ ذَاتِ خَلْقِ خَادِرِ
فَدَنَّ ابْنَ حَيَّةٍ شَادَةَ بِالْأَجْرِ
فَنَنَانٍ مِنْ كَفْفِي ظَلِيمِ نَافِرِ
مَرُّ التَّجَاهِ سِقَاطُ لَيْفِ الْآبِرِ
لَقَمْتُ دُكَّاءَ يَبِيئَتِهَا فِي كَافِرِ
بِالْآءِ وَالْحَدَجِ الرِّوَاءِ الْخَادِرِ
مَرُّ كَشْوُوبِ العَمِيَّ المَاطِرِ
كَالأَحْمَسِيَّةِ فِي النِّصِيفِ الْحَاسِرِ
بِيضِ الوُجُوهِ ذَوِي لَدَى وَمَائِرِ
سَبْطِي الأَكْفِ فِي الحُرُوبِ مَسَاعِرِ
قَبْلَ الصَّبَاحِ وَقَبْلَ لَعْوِ الطَّائِرِ

- ١٨ - فقصرت يومهم بركة شارف
 ١٩ - حتى تولى يومهم وتروحوا
 ٢٠ - ومغيرة سوم الجراد وزعتها
 ٢١ - تقى كجلمود القذاف ونثرة
 ٢٢ - ولرب واضحة الحسين غريرة
 ٢٣ - قد بث العبا وأقصر همها
 ٢٤ - ولرب خصم جاهدين ذوى شدا
 ٢٥ - لدا، ظاننهم على ما ساءهم
 ٢٦ - بمقالة من خازم ذى مرة
- وَسَمَاعٌ مُدْجِنَةٌ وَجَدَوَى جَدَارٍ
 لَا يَنْتُونُ إِلَى مَقَالِ الرَّاجِرِ
 قَبْلَ الصَّبَاحِ بِشَيْئَانِ ضَامِرِ
 تَمْفٍ وَعَرَّاصِ السَّهْرَةِ عَاتِرِ
 بِمِثْلِ الْمَهَابَةِ تَرُوقُ عَيْنَ النَّاطِرِ
 حَتَّى بَدَأَ وَضَّحَ الصَّبَاحُ الْحَاشِرِ
 تَقْبِذَى صُدُورَهُمْ بِهَيْئِ هَاتِرِ
 وَخَسَاتٍ بَاطِلُهُمْ بِحَى ظَاهِرِ
 يَدَا الْعَدُوِّ زَيْبُهُ لِلزَّائِرِ^(١)

• • •

- ٢ -

ينتظم القصيدة الجيدة نوعان من العلاقات النحوية ، النوع الأول منهما هو ما أسميه بالعلاقات الأقمية ، وأعنى بها ترابط الجملة الواحدة في داخلها بواسطة العلاقات النحوية المعروفة على مستوى الجملة من الابتدائية والخيرية أو الفعلية والفاعلية ، وما يلحق بكل منها من متعلقات وتوابع وما يتسلط عليها من معاني الاستفهام والنفي والتوكيد والعطف وغير ذلك من معاني الأدوات المتعددة وما يكتنف ذلك من التعريف والتنكير والتقديم والتأخير .

والنوع الثاني هو ما أسميه العلاقات الرأسية وأعنى بها تماسك القصيدة كلها في إطار واحد محكوم بعلاقات نحوية سياقية توثق من عرى الترابط بين الجمل

(١) هذه هي القصيدة الرابعة والعشرون من المصنوعات ، وهي نطلة من صغير من خراعي المازني وهو شاعر جاهلي قديم ، قال عنه الأصمعي : « هو أكثر من حد ليد » . وقال عن هذه القصيدة : « أو قال نطلة من صغير المازني من قصيدته حسناً كان فحلاً » . انظر المصنوعات تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وبعد السلام هارون ص ١٦٨ . وما بعدها وشرح اختيارات المفصل للخطيب التبريزي ٦١٢/٢ وما بعدها تحقيق د. فخر الدين فداوة ، وعليهما اعتمدت في شرح كثير من المعربات .

بعضها والبعض الآخر مضافاً إليها الإشارات المتشابهة في الجمل ، أو الوظائف النحوية المتكررة بينها ، أو الرموز اللغوية التي تتردد بين جملة وأخرى ، سواء أكانت هذه الرموز ممثلة في كلمة بعينها ، أو صيغة خاصة أو حالة معينة تلابس هذه الجمل وتشيع في جوها ، أو يحدث بينها تخالف يذكر بعضه بنقيضه الموجود في جملة سابقة أو لاحقة^(٢) .

وبدهى أن هذين النوعين من العلاقات النحوية يكونان معاً سدى نسيج القصيدة ولحمته بحيث يؤدي الفصل بينهما إلى تمزيق نسيج القصيدة وتشعيت أجزائها ، لكن تظل محاولات الكشف عنهما في أناة وتلطف مشروعة ومشروعية العمل الشعري نفسه .

والصيغ النحوية - مهما تعددت - محدودة يمكن حصرها ، ولكن تفسيرات الشعر متنوعة وغير محدودة ولا يمكن حصرها ، ولذلك لا يمكن الربط بين الصيغة النحوية المجردة والمعنى الشعري المعين بحيث يقال - مثلاً - : إذا وردت الجملة في الشعر على هذه الصيغة النحوية المعينة تؤدي إلى معنى كذا ؛ ولذلك أرى أن هناك فرقاً بين الصيغ النحوية والمعاني النحوية ، فالصيغ النحوية ثابتة أما المعاني النحوية ، على الوجه الذي أود الكشف عنه ، فإنها تتوقف على أنواع السياق التي تكتنفها ، وكل معنى نحوي ذي دلالة خاصة ترتبط دلالاته الخاصة هذه بالموقف الذي يرد فيه ، ومن هنا لا يمكن حصر هذه المعاني النحوية ، أو تحميمدها في أطر محددة ، والصيغة النحوية الثابتة تصبح داخل العمل الشعري ذات معانٍ نحوية تتعدد وتنوع بتنوع الإبداع ، وهذا يقودنا إلى أن المفردات التي تشغل الوظائف النحوية في الصيغ النحوية المعينة لها دورها في تحديد هذه المعاني النحوية التي تتجدد مع تجدد العمل الشعري ، فوظيفة الفاعلية مثلاً ثابتة في النظام النحوي ، ولكن دلالة الفاعلية ، بوصفها معنى نحويًا ، لا يتوقف على كون الاسم فاعلاً فحسب ، بل يتوقف هذا المعنى على نوع الكلمة التي

(٢) انظر الفصل الأول من هذا الكتاب .

تشغل هذه الوظيفة وصيغتها ومعناها المعجمي ومعناها في السياق الذي ترد فيه والموقف الذي يكتنفها ، وعلاقتها بالفعل الذي أسندت إليه وصيغة هذا الفعل ومعناه المعجمي والسياق وهل هو متعمد أو لازم وعلاقته بكل ما يتعلق به ، ووضع هذه الجملة من السياق العام للقصيدة ، وما تحمله من إشارات ودلالات تتكرر وترد أو تتردد في غيرها من الجمل ومعاني الأدوات التي تدخل عليها أو تربط غيرها بها وتربطها بغيرها إلى آخر هذا النسيج المحكم المتشابك أو هذا البناء المتلاحم .

ومن هنا يمكن القول بأن المعاني النحوية - بهذا المفهوم - ليست معاني جامدة ثابتة ، فإن هذا الحمود لا يكون إلا عند تزج هذه الجمل من سياقها ، وإغفال هذه الدلالات التي تلاسها وتشكل بها بناء القصيدة .

- ٣ -

والقصيدة التي أود أن أعرضها في إطار هذا الفهم يقوم بناؤها من حيث المستوى الأفقى على عدد محدود من الجمل ، مع مراعاة أن الجملة ، بطبيعة الحال ، تعني كل ما يتعلق بها ؛ فهي تبدأ جملة تستغرق ثلاثة أبيات في مفتح القصيدة ، تحديها جملة أخرى شرطية مبتورة في نهاية الأبيات الثلاثة ، تليها جملتان فعليتان فصرتان في بيت واحد ، وجملة ثالثة محتوية بيت واحد كذلك ، والجمل هنا تطول أو تقصر وفقاً للنفس الشعري الخاص بكل جملة ، وسوف نرى أن الجمل القصيرة في هذا الموضع من القصيدة تلاسها حالة انفعالية متوترة تتواءم مع النمو الشعري للقصيدة . ثم تسلم هذه الحالة إلى حالة أخرى تمثل ذروة القصيدة من حيث البناء الشعري والنحوي معاً ، وهي التطهير بالخيال الفني ، ولذلك تتعقد الجملة وتشابك وتطول فتحتوي هذه الجملة المصورة تسعة أبيات من القصيدة ، من البيت السادس حتى آخر البيت الرابع عشر ، بعد هذه الذروة يحدث نوع من الانقراج والتطهير ؛ فتأخذ القصيدة في أبياتها الباقية مساراً متوازناً أقرب إلى روح الفروسية واستعراض القوة الغارية ، وتتوازي مع هذه الحالة

صياغة الجمل فتشابه من حيث التركيب ، وتتماثل في البدء والنهاية ، ويكون هذا القسم أربع جُمَل ، تقع الأولى منها في خمسة أبيات ، والثانية والثالثة كل منهما في بيتين . والأخيرة في ثلاثة أبيات .

ومن حيث المستوى الرأسي نجد أن هذه القصيدة مكونة من قسمين ، الأول منهما يتناسك بعضه مع البعض الآخر عن طريق التداخي الانفعالي بين جملة الافتتاحية والجمل الثلاث القصيرة التالية لها ؛ وهنا تسقط الروابط اللفظية المباشرة اكتفاءً بأن مواد المفردات بظلالها تتكرر بين الأبيات ، ويلحظ ذلك في علاقة البيت الرابع بما قبله (عدادات ، مواعد . خلف = وعدت ، موعودها ، أحلفت) وهو البيت الوحيد الذي يخلو صدره من أداة لفظية رابطة بين الجمل ، وأما ما سوى ذلك فإن الجمل فيه - رغم ترابط معانيها وتساوقها - يرتبط بعضها ببعض عن طريق الأدوات اللفظية أيضاً ، وينتهي هذا القسم بنهاية البيت الرابع عشر من القصيدة .

وأما القسم الثاني من القصيدة فإن ترابطه الرأسي يتم عن طريق الأدوات . والتشابه في التركيب النحوي فيه قوي لدرجة يمكن معها القول بأن هذا القسم كله جملة واحدة ، وهذا القسم يبدأ من البيت الخامس عشر « أُسْمِي ما يدريك .. » ، وكل جملة فيه تبدأ بالحرف (رب) يليها اسم ينعت بعدة نعوت ثم يخبر عن هذا الاسم بجملة فعلية فعلها ماض . وقد عطفت هذه الجمل بعضها على بعض بحيث تسلط عليها جميعاً (أن) الخفيفة من الثقيلة ، فضلاً عما في هذا القسم من إشارات متشابهة ظلت تنمو وتحدد حتى اكتملت وكونت معنى خاصاً بالقصيدة ارتد على القصيدة كلها .

وكلا القسمين بدأ بذكر اسم امرأة ، وصيغة استفهام ، في الأول (هل عند عمرة) وفي الثاني (أُسْمِي ما يدريك ..)

بعد هذه الملاحظات العامة آخذ في التفصيل فأتناول هذا البناء جملة جملة :
 هل عند عمرة من بتات مسافر ذي حاجة متروح أو باكر^(٣)
 ستم الإقامة بعد طول ثوائه وقضى لبائته ، فليس بناظر^(٤)
 لعدائ ذي أرب ولا لمواعد خلّف ولو خلقت بأسحج مائر^(٥)

تفتح القصيدة بهذه الجملة الاسمية التي تطول حتى تأتي على ما يقرب من
 نهاية البيت الثالث ، وتناوشها في الشطر الثاني من البيت الثالث جملة شرطية
 حذف جوابها ، لأن هذا الجواب مضمن في داخل الجملة الاسمية السابقة ،
 ويتسلط على الجملة الاسمية حرف الاستفهام (هل) بحيث يفرض على قراءة هذه
 الأبيات تنعماً معيناً ، وإن كانت نعمة الجملة الشرطية في آخر البيت الثالث
 تختلف بطبيعة الحال عن نعمة الجملة الأولى .

وتبدو الجملة الاسمية بسيطة ، ولكن طولها يأتي من تعدد نعت ما أضيف
 إليه المبتدأ ، وترد هذه الجملة على خلاف الترتيب الأصلي فيتقدم الخبر (عند
 عمرة) ويتأخر المبتدأ ، وما عدا عمرة في هذه الجملة يأتي منكراً ، وبالوصفي في
 قراءة القصيدة ندرك أن اسم (عمرة) قد يكون مستعاراً ، وقد لا يكون هو
 الاسم الحقيقي الذي يتوجه إليه الشاعر بالسؤال .

ومن خلال هذا التركيب نرى أن الشاعر آثر ألا يتوجه إلى عمرة
 بالخطاب ، وتحدث عنها كمن يوجه الحديث إلى شخص آخر ، وقد أدخل حرف
 الجر الزائد (من) على المبتدأ ، وهذا الحرف يدحوله على المبتدأ النكرة المضافة إلى
 (مسافر) النكرة يفيد توكيد العموم المفهوم من وقوع النكرة بعد الاستفهام ،

(٣) التات : الزاد والمباح والجهاز الذي يزود به المسافر . متروح : من الرواح وهو من لدن بزواك
 النسيم إلى الليل .

(٤) ستم : من السامة وهي الإعياء والملل . القواء : الإقامة . اللبابة : الحاجة . الناظر : المنتظر .

(٥) الأرب : يكسر همزة فتحها مع سكون الواو : انهاء والبصر بالأمور ، ويفتحين : البخل
 والغلل . الخلف : يسكون اللام ويسمها : نقيض الوفاء . الأسحج : الأسود . المائر : النصب . ويعني الله
 المتدفق .

وإن كان المعنى الأساسي لهذا الحرف (من) - وهو ابتداء الغاية - يكمن أيضًا مع هذا المعنى الإضافي الطارىء ، وفي هذا رضاء بأقل قدر من هذا الزاد مما يتبدأ معه أن يقال إنه بتات مسافر . وتتركز أجزاء التركيب التالية في وصف (مسافر) فندرك من هذا أن الاهتمام موجه إلى هذا المسافر نفسه ، وأن تقديم عمرة لم يكن من أجل الاهتمام بها ، بل من أجل أن ينصرف الوصف كله إلى هذا المسافر الراحل عنها .

وقد وصف (مسافر) بعدة صفات بعضها مفرد وبعضها جملة ، وأولى هذه الصفات هي (ذي حاجة) ، وتكبير كلمة حاجة ، وعدم تخصيصها بوسع من نطاق مدلولها ؛ فقد تكون حاجة عند عمرة لم تقضها ، وقد تكون حاجة دافعة إلى الرحلة والسفر ، وتتابع النعوت بعد ذلك لكلمة (مسافر) واقعة تحت دائرة الاستفهام فتخرجه عن أن يكون استفهامًا حقيقيًا ، وتلونه بالتهكم المليء بالسخرية والمرارة والأسى واللوعة في وقت واحد ، فقد أزمع الارتحال عنها ومع ذلك يسأل أن تزوده بما يعينه على هذه الرحلة ، وليس يعني في شيء أن يحدد وقت هذه الرحلة فهو (متروح أو باكر) ؛ فزمن الرحلة غامض غموض الحاجة التي لم يفصح عنها ، وهنا قام حرف العطف (أو) بدوره في التشكيك والإبهام ، ولعل هذا يوحي بأن الرحلة نفسها ليست مرغوبًا فيها لذاتها ، ولعلها ضرب من التهديد بعد أن نفذت جميع وسائله في طلب الوصول وباءت محاولاته بالحيلة ولم ينل إلا مواعيد خلفًا بعد أن أقام انتظارًا لتحقيق هذه الغاية حتى « سئم الإقامة » ورجا حتى كاد حبل الرجاء ينقطع ، وهنا يأتي النعت بالجملة الفعلية ويعطف عليها جملة أخرى يرتب عليها جملة ثالثة وتزايد نبرة العضب فقد « سئم الإقامة بعد طول ثوائه ، وقضى لبائته ، فليس بناظر لعدات ذي أرب ولا المواعد خلف » فلم يبق إلا أن يهدد بالرحيل فلعله بذلك يلين قلب عمرة العصي ويعطفها إليه .

ووصف المسافر بالتروح أو البكور قد يجعل التشكيك منصرفًا إلى السفر نفسه فليس سفرًا يقال مع صاحبه إنه متروح أو باكر ، ولكنه قد يكون سفرًا من نوع خاص ، فقد يكون مسافرًا داخل نفسه مرتحلًا عن عمرة بقلبه بعد أن قطعت بتمنعها أواصر الرجاء . ومع أنه يصرح بأنه « سئم الإقامة » إلا أنه لا يزال

يرجو ، ويفهم القارئ، هذا الرجاء من خلال التركيب الدال على السأم نفسه ، وعلى الأخص من الطرف « بعد طول ثوائه » المتعلق بالفعل « سئم » إن ذلك أشبه بالإعلان عن طول الانتظار فحسب ، فقد طال الثواء طلبًا لغاية معينة لم تتحقق فلماذا الثورة الآن ؟ .. ولكنه نافر ضجر ملول - كما يسجل ذلك على نفسه - والسأم لا يعني الانصراف عن الحاجة بقدر ما يعني استعجال قضائها ، ولكن مثل هذه الحاجات مما لا يقضي في سهولة ويسر ، بل تحتاج إلى أناة وصبر ومعالجة ، وليس صحيحًا أنه « قضى لبائته » - والفعل « قضى » هنا بمعنى قطع ، وسوف يأتي بعد ذلك قوله : « وإذا خليلك لم يدم لك وصله فاقطع لبائته » ، لأنه رتب على ذلك أنه « ليس بناظر لعدات ذي أرب ولا لمواعد خلف » . ومن تركيب هذه العبارة نفسها يدرك القارئ، أنه أحرص على إرضاء عمرة أكثر من حرصه على إغضابها ، وأنه ليس جادًا تمامًا فيما وصف به نفسه من أنه سئم الإقامة وقضى لبائته ، فظاهر هذه العبارة كأنه حديث عن غير عمرة إذ أتى بـ (ذي أرب) المضاف إليها (لعدات) نكرة لمذكر (ذي) وكأنه يبعد بهذه الصفة عن جنسها كله ، وكان التركيب المباشر يقتضي أن يقول « ذات أرب » ، وقد نكر « لمواعد خلف » ونون « مواعد » مع استحقاقها النع من الصرف إغلا في التشكير ، مع أنه أكد نفي خبر ليس بالباء الزائدة وكرر النفي بـ (لا) بعد واو العطف . صحيح أن أسلوب التعريض قد يكون أوجع من التصريح ولكن مع مثل هذا الأسلوب يستطيع من يتوجه إليه الحديث أن ينصرف عنه مادام ليس فيه دليل على أنه المعنى بذلك ، ولعل الشاعر آثر أسلوب التعريض هذا استمرارًا للإعراض الذي دفعه إلى عدم مواجهة عمرة بالسؤال على طريق الخطاب ، ومهما يكن من أمر فإن هذا أقرب إلى الحديث إلى النفس منه إلى شيء آخر .

وفي هذا السياق تأتي الجملة الشرطية التي حذف جوابها « ولو حلفت بأسحم مائر » فيكون هذا التشدد ضربًا من الاسترضاء الخفي والعب الغاضب معًا ، وبرغم أن الجملة الوصفية في البيت الثاني « سئم الإقامة بعد طول ثوائه .. » لا تكشف بطريقة تركيبها عن نوع الإقامة ولا مكانها ، ولا عن نوع اللبانة التي

قضاها ، ولا عمن هو صاحب الدهاء والبخل (ذي أرب) وصاحب المواعد الخلفة ؛ فإن حذف جواب الشرط بتسلطه على بعض هذه الصفات هو الذي يكشف عن تعلق كل هذا بعمرة ؛ وذلك أن الفعل (حلفت) قد أسند إليه الضمير المستتر ، وقد لحفته تاء التانيث فدل تانيث الفعل واستتار الضمير على أن الفاعل يعود على عمرة وهي الاسم المؤنث الوحيد الذي يمكن إسناد الحلف إلى ضميره ، ومن هنا تماسكت جملة الشرط - مع استئنافها - تماسكاً قوياً مع الجملة الاسمية التي افتتحت بها القصيدة .

وقد اشتملت هذه الافتتاحية بمفرداتها على الجو الذي سيطر على كل أجزاء القصيدة ، وكثير من كلماتها تردد صدهاء في بعض أبيات القصيدة ، فأقام بين أحزائها صلوات حميمة ترابطت وتجاوبت تجاوب الصدى مع الصوت ، فالتروح والبكور واللبانة والعداء الخلفة والأسحج المائر ، قد جاوبتها حالات ماثلة أو مخالفة في كثير من أبيات القصيدة .

وقد بدأت أبيات الافتتاحية بداية هادئة جاءت مع الاستفهام والنعوت المفردة « ذي حاجة » ، « متروح » ، « باكر » ، ثم جاء النعت الجملة فأخذت نبرة الهدوء والاستعطاف تتحول إلى نبرة غاصبة تعقدت وتركبت حتى انتهت بالجملة الشرطية الانفعالية التي ذكر فيها الحلف والدم والأسود الموار .

ولقد استولت مادة الوعد على البيت الثالث من أبيات الافتتاحية والبيت الذي يليه فتكررت أربع مرات بالتصريح وخامسة بالتلميح ، منها اثنان بصيغة الجمع ، الأولى بجمع المؤنث وهي « عدات ذي أرب » والثانية بصيغة جمع التكسير « مواعد خلف » فاستوفى بذلك ما يمكن أن يجمع عليه الوعد ، أما الثالثة فهي بصيغة الفعل الماضي « وعدتلك » والرابعة بصيغة اسم المفعول المضاعف إليه ضمير الغائبة « موعودها » والمرتبة الخامسة بالتلميح « ولعل ما منعتك » وفي هذا إشارة إلى تكرار الوعد وتكرار الحلف وهو ما يدفع إلى التشكي مما نال منه .

تأتي بعد ذلك جملتان قصيرتان يتوجه فيهما بالخطاب إلى نفسه :

وعدتكَ ثَمَّتْ أخلفت موعودها ولعل ما منعتك ليس بضائر^(٦)

وتنزل عمرة - الفاعل - بعيدة يتناولها بضمير الغائبة المستتر ، ولقد تحدثت هنا « لمواعد خلف » فبعد أن كانت في البيت السابق عامة ، زاد انفعاله فنسب الوعد المخلف إليها ، وبرغم استقلال هذا البيت من حيث الصياغة النحوية نحده مرتبطاً بالبيت السابق عليه سياقياً ، ولقد توجه إلى نفسه بالخطاب الهادىء الجزين « وعدتكَ ... ما منعتك » وهذا ضرب من الارتداد للنفس والرجوع للذات واجترار الماضي . واستخدام « لعل » ، وتأکید نفي خبرها بليس والباء الزائدة في خبرها ، وإطلاق نفي الضمير ضرباً من تعزية النفس ، فقد تركنا التركيب بصورته نفهم منه أنه يمكن أن يكون موعودها هذا حيناً يسيراً لن يضيرها في شيء ، ومع ذلك أخلفته ولم تف به وتركته رهين الظنون والحسرة ، أو أن نفهم أيضاً أنه متجلد لا يابه هذا الإخلاف ولا يتأثر به ويظمع ألا يضيره في شيء . وإطلاق نفي الضمير يكافئه إطلاق الوعد أيضاً ، فالفعل وعد يتعدى لمفعوله الثاني إما بنفسه ، وإما بحرف الجر ، وقد جرى به هنا مطلقاً ، فلم نعرف على وجه التحديد ما وعدت به ، ولا كيف وعدت به هل بالكلام أو بالإغراء والاستدراج أو بغير هذا وذاك ، كما أن صيغة « موعودها » - وهي اسم مفعول - تأتي في هذا السياق مطلقة كذلك ، قد تقع على ما وعدت به ، أو على من وعدته ، وقد تقع عليهما معاً ، فإذا وقعت على ما وعدت به فهذا مما لا يجوز في قوانين الأخلاق ، وإذا وقعت على من وعدته فهذا إهمال لا يسوغ في شرع المتحايين ، وهذا كله آت من تسلط الفعل (أخلفت) على صيغة المفعول الصرفية وجعلها مفعولاً به نحويًا ، ووقوع الوعد ووقوع الإخلاف له والملاحظة والتركيب بين اليأس والرجاء كل ذلك يحتاج إلى حرف العطف (ثَمَّتْ) ليعطي

(٦) (ثَمَّتْ) هي تم دخلت عليها التاء . قال الخطيب البغدادي « دخلت التاء لتأنيث لفظة الخلف . . . عن (نعل) قال : لعل حرف يدخل للمقابلة . وهي في الحروف كد عسى . . . (كاد) في الأفعال . شرح الخبازات المفضل ٦١٥٢ .

تراجيحاً وإمهالاً - وإمهالاً أيضاً - بين الفعلين « وعدتكَ وأخلفت » وتجاوب في الوقت نفسه مع « سئم الإقامة بعد طول ثوائه » .

يبقى بعد ذلك أن هذا البيت صيغ شطره الأول بصورة الخبر المثبت فجاء لذلك تقريرياً مباشراً موجزاً ، ولكنه - مع ذلك - مشحون متفجر بالألم والخسرة والإحساس بالحياة والإحباط ، وقد أثر التعبير بالماضي « وعدتكَ - أخلفت » مما يكشف عن رجائه في المستقبل ، أو الشعور بإدبار الحالة بزمتها .

وصيغ الشطر الثاني بصورة إثباتية إذ تسلط على الجملة حرف الرجاء والخشية والمقاربة (لعل) فحالته إذن متأرجحة بين الأمل واليأس ، والأمل والرجاء ، ولذلك يكمن في هذا البيت الوجدان مأساة الشاعر وروح القصيدة كلها إذ تتابع الأبيات التالية رد فعل للإحساس الكامل في هذا البيت ، فيلجأ أحياناً إلى تعميم الحكم ، وأحياناً إلى التخيل والهروب إلى التصور الذي يتحقق من خلاله ما لم يحققه في الواقع بعد أن يقنع نفسه برأي انفعالي يجعل منه مدعاة لهذا الهروب ، ويتمثل هذا الرأي الانفعالي في قوله :

وأرى الغواني لا يدوم وصالها أبداً على عُسر ولا لُيسر^(٧)

وهذا البيت كله جملة واحدة ، بدأت بالفعل (أرى) المسبوق بالواو التي للاستئناف وكأنه يستأنف بعد حديثه السابق إلى نفسه فيخلص إلى رأي يرتبته من التجربة التي عانى منها ، والفعل (أرى) مضارع ، وكونه بصيغة المضارع في هذا السياق يكشف عن دلالة خفية ، فما يراه هنا حادث متجدد قد يقبل معاودة النظر ، وليس أمراً قد فرغ منه وانتهى فيه إلى قرار ثابت ، فهذا المعنى آت من مضارعية (أرى) ومن وقوع مفعوله الثاني جملة مضارعية منفية ب (لا) وهي تخلص المضارع للاستقبال ، ومن جهة أخرى يستخدم هذا الفعل بمعنى (أعلم) ، ولكنه مع دلالاته على العلم لا بد أن يكون لمادته المصوغة من الرؤية نصيب ، وإذن يصبح معناه هنا العلم القائم على أساس من المشاهدة وليس العلم

(٧) الغواني : النساء اللواتي غمى جمالهن عن الخلق ، العسر : المعسرة . والليسر : المتاعل من

المسي على إخبار من الآخرين مثلاً ، والشاعر قد رأى بنفسه ما كان من أمره مع
 عمرة حيث العادات الخلفة والمراوغة والدهاء والسحل بالوصال ، وقد كانت نفسه
 ممثلة بها حتى حجبت عن عينه رؤية غيرها . ولذلك رأى فيها كل النساء ، ومن
 هنا كان الخروج إلى صيغة تعميم الحكم فجاء بكلمة « العواني » جمع تكسير . مع
 أن القصيدة لم نحدثنا عن غير عمرة من قبل ، ثم يعيد الضمير عليها بالإفراد
 « العواني لا يدوم وصاها » ، فالنساء كلهن قد جمعن في امرأة واحدة هي
 « عمرة » . ودلالة كلمة العواني نفسها معجمياً تبطن هذا الحكم بإعجاب خفي
 موصول ، ولذلك تستمر بقية القصيدة ضرباً من المحاولة المتكررة لاستتالة عمرة
 إليه .

وتقع جملة « لا يدوم وصاها أبداً على عسر ولا ميسر » مفعولاً ثانياً للفعل
 (أرى) وليست جملة حالية ، لأنها لو كانت كذلك لتعين أن تكون (أرى)
 بمعنى أبصر ، ويترتب على هذا أن يكون وصال العواني مما يرى بالعين لكل راء ،
 وليس الأمر كذلك .

ويلفت النظر في هذه الجملة الواقعة مفعولاً ثانياً لأرى أنها منفية لا
 (لا) ، وأن الفعل مضارع ، وأن الاستقبال المنفي يؤكد بالظرف الحار
 (أبداً) . وأن (لا) تكرر المنفي بها بعد العطف بالواو لإفادة أن الفعل منفي
 عما بعدها وما قبلها في حالتي الاجتماع والافتراق . وأن الفعل (يدوم) معدى
 مرتين بحرفين مختلفين في المرة الأولى عدى بالحرف (على) - ومن معاني هذا
 الحرف الاستعلاء على المخروم به . ودوام الوصال على العسر فيه كثير من التحمل
 والمكابرة والمعاناة - في المرة الثانية عدى باللام ، وهذا هو الأشبه بهذه الحال
 لدلالة اللام على الاحتصاص ، وأن الظرف (أبداً) سبق ما يتعلق بالفعل ووقع
 بعد الفاعل مباشرة بحيث يكون ما بعده ضرباً من التفصيل الذي يأتي للدفع توهم
 سواه . وتقدم « على عسر » لأنه المتوقع الذي لا كبير خلاف عليه . وتأخر
 « لميسر » للإيعال في توكيد نفي دوام وصال العواني . ومن هذا كله نحس أن
 تركيز الحسنة في البيت ينصب على المنفوع الثاني للفعل (أرى) والبيت كله يد
 فعل انفعالي ، وفي الوقت نفسه نجد أن مفهوم المخالفة يفيد أن العواني يتقطع منهن

الوصال بلا دوام للعسر والميسر كليهما أما المؤكد ففيه فهو أن الوصال مبنى لا يدوم . وهذه الحالة تتساقق مع ما قدمه الشاعر من تكرار المواعيد وتكرار الخلف فالخالة التي يحصل فيها على الوعد وصال ، وخلف هذا الوعد قطع للوصال . ومن هنا ندرك أننا مازلنا في نفس شعري واحد ينمو باطراد .

بعد هذا الانفعال الطارىء تأتي ذروة القصيدة ، وهي جملة متصلة تستغرق تسعة أبيات من القصيدة ، ويبدأ صدر هذه الجملة في نفس الجو الذي انتهى فيه البيت السابق ، وهو الانفعال الغاضب الذي يعمم فيه الحكم ، فيضع التجربة في صورة نصيحة مباشرة للمستقبل « وإذا خليلك لم يدم لك وصله فاقطع لباته » أي كما يزعم هو أن يفعل ، وقد رأينا أنه لم يقطع لباته تماما ، بل كان ذلك ضرباً من المحاولة ، لكن يم يقطع لباته ؟ هنا تكمن ذروة القصيدة حيث تظهر الوسيلة التي يختارها لقطع هذه البانة مؤكدة صلته بها ، وبشفافية بالغة وتلطف خفي دقيق ، وعلى القارئ المتعاطف أن يتلطف هو الآخر في التقاط هذه الخيوط حتى لا تنقطع في يده :

وإذا خليلك لم يدم لك وصله فاقطع لباته نخرف ضامراً^(٨)
 وجنأ مجفرة الضلوع رجيلة ولقى الخواجر ذات خلق حادراً^(٩)
 تضحي إذا دق المطي كأنها فدق ابن حية شاده بالآخر^(١٠)
 وكان عيبها وفضل فتانها فنان من كفي طليم نافر^(١١)

(٨) نخرف : الناقة الماضية الصلبة شبت حرف السيف فصانها ويقال حرف الجبل في صلاحيتها

(٩) الجنأ : الوعاء : الصلعة : الحفرة : العظيمة الحفرة . والخفرة بقية اللحم . مكاب : القاء : الوسط وهم مستحب من خلقها . الرجيلة : القوية على المشي خاصة . الوثقي : السريعة من الوثاق يسكنون الغاه وهو المر السريع . الحادراً : الممتلي .

(١٠) دق المطي : ضمير لضمون السفر . القفار : القصر : شاده : إنباه بالسيد كسر الضم وهو الحصن ، وشاده : رفعه أيضاً .

(١١) العبة : وعاء من حديد يكون فيه المنازع . القتان : كسر القاء : غشاء للرجل من الجلد . القنن

العص : كفا الظليم : حانداً . والظيم : ذكر العاء .

يرى لرائحة يساقط ريشها مر النحاء سقاط ليف الأبر^(١١)
فذكرت ثقلاً رثيداً بعدما ألفت ذكاءً يمينها في كافر^(١٢)
ضرفت مراردها وعرد سقبا بالآء والحدج الرواء الحادر^(١٣)
فتروحاً أصلاً شد مهذب ثر كشوبوب العشي الماطر^(١٤)
مبت عليه مع الظلام حياها كالأحمسية في النصف الحاسر^(١٥)

هذه الأبيات التسعة جملة واحدة تداخلت جزئياتها وتشابكت وتلاحت بحيث شكلت هذه الصورة المركبة التي لا يمكن فصلها بحال عن سياقها الذي وردت فيه ، أعني سياق القصيدة اللغوي والتركيبي والشعوري . وقد صدرت هذه الجملة بأداة شرط هي (إذا) وكان شرطها وهو (خليلك لم يدم لك وصله) استمراراً للحالة السابقة في البيتين اللذين سبقا هذا البيت ، ولا يزال الخطاب موجهاً إلى النفس « خليلك - لك - فاقطع » تجاوباً مع البيت الذي بدأه بقوله « وعدتكَ .. » ومن كلمة « خليلك » نفهم موقفه من عمرة التي لم يصرح من قبل بكلمة واحدة تكشف عن علاقتها به وعلاقته بها ، وهذه الكلمة « خليلك » وما بعدها مستخدمة بصيغة المذكر وضميره ، وهذا تجاوب مع البيت الثالث من القصيدة (ذي أرب) حيث استخدم المذكر بدلاً من المؤنث هناك .

(١١) يرى : يعارض ، جازي : الرائحة ، النحاء : نوح إلى يضاها فهي لا تألو من العدو ، وإذا عدوها الصلير كان أشد أعباءها ، يساقط ريشها : يسقط ريشها من شدة عدوها ، النحاء : السرعة ، الأبر : مصراع النخلة الذي يذوق إذا صعدوا وهي بالليف عنها .

(١٢) الثقلاً : ثقلاً ، كحل شي ، مصبون وأراد يضاها ، الرثيد : المتضود بعضه فوق بعض ، ذكاء ، عبء الذليل : الضعيف ، الكافر : الضليل

(١٣) ضرفت : تصاعدت ، المراد : الموضع التي تزود فيها ، السقب : ولد الناقة وأراد هنا الرأل وهو ولد النعامة ، الأبر : شجر العرعر يأكله النعام ، الحدج : الخطل : الرواء : جمع ريان وهو الضري ، الحادر : الحسي ، العليظ :

(١٤) أصلاً : مفرد ، ومع : العشي ، شد مهذب : جري سريع ، ثر : شديد كثير ، الشوبوب : الدفعة من المطر .

(١٥) الأحمسية : المرأة المسوية إلى الحمس وهم قرش وجراعة وبنو عامر وكنانة ، الصيف : الفجاج ، الحاسر : التي تكشف رأسها ووجهها بدلاً عنهما .

واللبانة التي يأمر نفسه بقطعها هي اللبانة التي في البيت الثاني التي قال عنها « وقضى لبانته » فهو لا يزال في هذه الحالة الشعورية ، والأزمة لم تنفج بعد ؛ لأنه يرجو خلة دائمة الوصال . وهو ضجر ملول ، ولكن ماذا يفعل وقد لقي عدات خادعة ، وهو لا يزال مبقياً عليها ؟ لقد هدد بالرحلة بوصفها الوسيلة الباقية بعد أن استنفد وسائله في طلب الوصل الدائم ، فليقطع الحاجة إليها وليرحل الآن « فاقطع لبانته بحرف ضامر » . ويقول الشراح : إن الحرف الضامر من صفات الناقة الماضية ، فليكن ذلك ، ولكنه لم يذكر هذه الناقة صراحة واكتفى بذكر صفات تنطبق عليها ، وقد وصفت الناقة أول ما وصفت بالحرف ، وقيل سميت بذلك تشبيهاً لها بحرف السيف لمضائها أو حرف الجبل لصلابتها ، وهناك أشياء أخرى توصف بالمضاء والقوة كالعزيمة والإرادة ، على أية حال تتابع نعوت هذه « الناقة » حتى نجدها وقد تحولت إلى « ظليم نافر » وهنا تختفي الناقة فلا تظهر بعد ذلك ، ولا نرى إلا صورة الظليم النافر وهو يباري نعامة خاصة تسعى لغاية محددة ، ثم يلتقي الظليم بالنعامة ، وفي آخر الصورة تشبه النعامة بالأحمسية - وهي المرأة المنسوبة إلى الحمس وهم قبائل معينة من أشرف العرب هي قريش وخزاعة . وللاحظ أن جد الشاعر اسمه خزاعي - وبنو عامر وكنانة .

ولنعد مرة أخرى إلى تتبع جزئيات هذه الصورة ، وهي تبدأ عندما يجعل وسيلته لقطع هذه اللبانة بحرف ضامر ، فنجد أن الحرف تعني الضامر الدقيق مثل قول عبد الله بن سلمة الغامدي :

فَتَعَدَّ عَنْهَا إِذْ نَأَتْ بِشِجْلَةٍ حَرَفٍ كَعُودِ الْقَوْسِ غَيْرِ ضُرُوسٍ (١٧)

حيث وصف الشملة بأنها حرف كعود القوس ، وقول المرقش الأكبر :
أَوْ عَلَاةٍ قَدْ دُرِبَتْ دَرَجَ الْمَشِيَةِ حَرَفٍ مِثْلَ الْمَهَاةِ ذُقُونِ (١٨)

(١٧) المفصليات : ص ١٠٦ . الشملة : السريعة الخفيفة . حرف : ضامرة . الضروس : السبية

الخلق .

(١٨) المفصليات : ص ٢٢٨ . العلاة : الناقة الصلبة وأصلها سندان الحداد . دربت درج المشية :

أي علمت المشي طيقة بعد طيقة . الحرف : الناقة الضامرة . المهاة : بقرة الوحش . الذقون : التي رفعت رأسها في الخطام والإمام .

وإذا كانت الحرف تعني الضامر ، فلا بد أن « الضامر » تعني شيئاً آخر في هذه القصيدة ، ولا يصح أن تفسر الضامر بالهزال والدقة ، وهذا ما دفع الشراح إلى القول بأنها ضامر لنجابتها لا لهزالها ؛ لأن النعوت التالية تنقض هذا التفسير . « وجناه = صلبة . مجفرة الضلوع = ضخمة الوسط . ذات خلق حادر = ذات بيان مثلي » . وعلى الأخص قوله :
 تصحى إذا دق المطى كأنها فدن ابن حية شاده بالأجر

إن الضامر من مادة (ض م ر) وهي كما تعني الهزال تعني الخفاء والاستتار ومنها الضمير سمي بذلك لخفائه واستتاره ، والضمير هو العزم والمضاء كقول عوف ابن الأحوص :

لَعُمْرِي لَقَدْ أَشْرَفْتُ يَوْمَ عُنْتِرَةَ عَلَى رُغْبَةٍ لَوْ شَدَّ نَفْسًا ضَمِيرُهَا (١٩)

فليس غريباً أن يكون قد عني بكل هذه النعوت التي ذكرها لناقة لم يصرح بها ، نفسه هو التي ارتحل إليها بعدما أحس من خيبة وأضمر الإعلان عن ذلك ، ومن هنا ساغ أن يشبهها بظلم نافر يسابق نعامة تسعى من أجل الإنتاج الذي يحتاج إلى صبر وأناة ، ولا يصلح معه السأم والملل .

ثم يتركز النعت حول النعامة التي تستعد للإخصاب واستمرار الحياة ، فكما يصلح الأبر النخلة عند اللقاح فيرمي عنها الليف ، نجد عدو النعامة السريع وسعيها الدائب الحثيث « مر النجاء » يسقط ريشها وهي تعدو بياربها هذا الظلم النافر غير الصبور ، فقد تذكرت البيض والأفراخ ، وقد أقبل الليل الذي تنهأ فيه الحياة للتجدد والاستمرار ، ومع قدوم الليل تستسلم النعامة للظلم ، و « قد أقت ذكاء ميمتها في كافر » - وهو تعبير عن قدوم الليل وعن الاستسلام في الوقت نفسه - وذلك بعد أن امتحنت النعامة ظلمها بالعدو السريع ، وعلمته ألا يكون ضجراً ملولاً سماً ، ولذلك لم ينته الليل إلا وقد غرد سقياً بالأء والحدج الرواء

(١٩) المفضليات ص ١٧٨ ويوم عنيزة من آياه العرب .

الحادر ، إذن أفرح البيض ونجح المسعى بعد جهد مخصب كإحصاء المظر
الأرض :

فتروحا أصلا بشد مذهب ثر كشؤبوب العشي الماطر
فبت عليه مع الظلام حباها كأحمسية في التصيف الحاسر

هذه هي الصورة المقابلة لما كان يرجوه الشاعر من عمرة « الظلم
والنعامة » ، ولذلك شبهت النعامة بالأحمسية في آخر هذه الصورة ، ويلاحظ
القارئ، أن الأبيات الأربعة الأخيرة من هذه الصورة قد حملت دلالات زمنية
متحدة تدور كلها حول الليل أو تقترب منه - وهو الذي جعل لباساً - « بعدما
أقلت ذكاء يمينه في كافر - فتروحا أصلا - كشؤبوب العشي - فبت عليه مع
الظلام حباها » وهذا تجلوب مع الرواح ، واللون الأمسم الواردين في مفتتح
القصيدة ، ومع ما يتردد في بقية القصيدة ، فقبل الصباح تحمل جميع المشكلات ،
ومن هنا سوف تتردد هذه الدلالة الزمنية الخاصة تردداً يخرجها عن إطار معناها
المحدود ، وكأن هذا يوحى بأن الصورة كلها حلم جميل ولا يتم إلا في الليل
ويتبدد كل شيء مع طلوع الصباح .

إن العمل الشعري الجيد بطبيعة الحال يتسع لأكثر من تفسير ، ويسمح
برؤى متعددة بشرط أن يكون لكل تفسير ولكل رؤية سند لغوي من بناء
القصيدة نفسها ، والشاعر هنا في هذه الجملة الطويلة التي اتخذت شكل الأسلوب
الشرطي في صديها وتدرجت في نعت الخرور المتعلق بفعل الجواب « فاقطع لباته
بحرف .. » وعن طريق النعت المتعدد الذي وصل ببناء الصورة ومعمارها إلى هذه
المقابلة قد لا يكون غير قاصد إلى ذلك قصداً ، ولكن امتلاء نفسه بهذه المشاعر
وأمله في بلوغ الغاية المشروعة ، وربطه الخفي بين حالته وما يشاهده حوله من
مظاهر مختلفة قد قادته جميعها إلى هذه النعوت المتدرجة ، أو إلى بناء هذه
الصورة .

وقد يكون من المألوف في الشعر القديم أن توصف الناقة بأنها حفر
ضامر ، وجناء ، محفرة الضلوع ، رجيلة ، ولقى الهواجر ، ذات خلق حادر ،

وقد يكون من المعتاد كذلك في الشعر أن تشبه الناقة بالبناء الضخم ، ولكن إذا تحدد هذا البناء بأنه فدان أي قصر ، وليس أي فدان ، بل فدان شخص معين هو ابن حية ، مع النص على أنه فدان ابن حية في حالة نائه له بالأجر على وجه الخصوص ، فإن قارئ القصيدة من حقّه أن يتوقف ؛ فإن القصر أهل بسكاته ، وصورة القصور في الأدهان صورة محصورة ، وهذا القصر تدو عليه مخايل النعمة وتلوح منه أمارات السكينة والطمأنينة ، ولابد أن هذا القصر المسحور داعب خيال الشاعر وتمنى أن يكون له مثله يسمعه من يحب في سكينة وهدوء ، وفي الخيال متسع ، فقد قرر أن يجعل من ناقته - نفسه هذا القصر العامر المتين البيان ، ولن يكون هذا القصر مليئاً بالبهجة والأوان المسرة إلا إذا سعى سعياً حثيثاً من أجل أن يقرن إليه حبيته ، حتى ينجبا النين والسات ، فجعل من نفسه أيضاً ظليماً نافرًا ، يعدو ويعارض نعامة لا يغيب عن ذاكرتها صورة البيض المنصود الذي يحتاج إلى حماية ورعاية حتى ينتج وتفرود الأقراخ في مظاهر النعمة المختلفة ، ولابد أن تشمل هذا كله برعايتها في حنح الليل ، فبنت عليه مع الظلام حباها .

وقد حدث مزج بين الناقة والظلم من جانب ، وبين الناقة والنعامة من جانب آخر فالناقة تشملهما معا ، وقد ربط التعبير بين الناقة والظلم عن طريق التشبيه ، وكأن عينها وفضل فتانها فتان من كفي ظلم نافر ، وربط بين الناقة والنعامة بطريقة أكثر دقة وألطف مأتى عندما استعير اسم ولد الناقة وهو « السقب » لولد النعام وهو « الرأل » ، وعرد سقبا بالآء والحدج الرواء الحادر ، فعود الضمير في سقبا إنما هو إلى « الرائحة = النعام » والآء والحدج والرواء الحاد مرعى العام لا البياق ، فوضع السقب موضع الرأل نوع من الربط بين الناقة والنعامة دقيق لطيف فضلاً عن المشابهة الحسدية بين الناقة والنعامة . ولعل هذا يؤكد أن صورة الناقة في هذه القصيدة هي نفس الشاعر الخيلة التي تصور له كل هذه الأشياء ، كما يؤكد أن صورة الناقة في القصيدة الجاهلية لا بد لها من تفسير يتلاءم مع جو القصيدة . وطريقة بناء القصيدة اللغوي هي التي يجب أن تقود إلى هذا التفسير وتوحي به وتشير إليه .

ويلحظ قارئ القصيدة أن المعاني النحوية هنا تتدرج مع هذه الصورة الفريدة فتستمر النعوت مفردة ، حتى تلتقي بهذه الصورة المعقدة فيتحول النعت من كونه مفرداً إلى الجملة التي تتداخل وتتشابك ، ويكون جملة فعلية فعلها مضارع :

تضحى إذا دق المطي كأنها فدن ابن حية شاده بالأجر
وكان عيبتها وفضل فنانها فنان من كنفى ظليم نافر

فاليبتان جملة واحدة واقعة نعتاً للحرف الضامر ، ولكن هذه الجملة احتوت في داخلها على أربع جمل أخرى « إذا دق المطي - كأنها فدن ابن حية - شاده بالأجر - وكان عيبتها وفضل فنانها فنان .. » فتعقدت الجملة تعقد الصورة المتخيلة ، وتكررت فيها « كان » لإفساح مجال التخيل .

والظلم النافر يأتي في إطار هذا القصر وينعت مرتين الأولى « يبرى لرائحه » وهي المرة الوحيدة التي ينعت فيها مستقلاً ، والرائحة ، هي النعامة التي تروح ليبيضا ، ولكن بعد أن كانت رائحة وحدها - من الرواح - يتفقان معاً ، وتأتي ألف الاثنيين في هذا الموضع الفريد من القصيدة كلها مسنداً إليها فعل من نفس مادة الرواح « فتروحاً أصلاً » ، وهي المرة الثانية التي ينعت فيها الظلم وقد شاركته النعامة هذا النعت .

وأما الحديث عن البيض ورعايته وبناء الخباء عليه فإنه من نصيب النعامة وحدها ولذلك استقلت بخمس جمل في نعتها كلها فعلية ، والجملة الأولى فحسب هي التي فعلها مضارع « يساقط ريشها مر النجاء » وهي ذات مفعول مطلق مبين لنوع هذا الفعل « سقاط ليف الأبر » فكشف بما أضيف إليه عن دلالة الخصوبة . والجملة الأربع الباقية كلها ذات أفعال ماضية « فتذكرت ثقلاً رثيداً » ، « طرفت مرأودها » ، « وغرد سقبها » ، « فبت عليه مع الظلام خبائها » والذي يعني بناء القصيدة هو الجملة ذات الفعل المضارع « يساقط ريشها » وما بعدها فرع عليها ، ولذلك سبقت الأفعال الماضية بالفاء الترتيبية « فتذكرت - فتروحا - فبت » فمادام الاستعداد للخصوبة قائماً فسوف يترتب على ذلك كل شيء ،

وعندما تذكرت النعامة صورة البيض التضيد دفعها ذلك إلى أن تروح مع الظلم بشد مهذب ثر كشؤبوب العشي الماطر، ثم شملت الكل بخيائها « فبت عليه مع الظلام خبائها » وتأتي العبارة الأخيرة « كالأحمسية في التصيف الحاسر » فتعكس على الصورة كلها وتوجهها، وهي عبارة تأتي في نهاية هذه الصورة، وهي متعلقة بفعل الجملة الأخيرة « فبت عليه » وهذه الجملة نفسها - بناء الخباء مع حلول الظلام - مترتبة على الجملة السابقة « فتروحا أصلاً » حيث كان هذا التروح بشد مهذب أي سعي حثيث وجهد دائم مخصب مثل « شؤبوب العشي الماطر » أقول : تأتي عبارة كالأحمسية في التصيف الحاسر في نهاية هذه الصورة بحيث تلفت القارئ إلى إعادة قراءتها من جديد .

وبرغم تواري الظلم وعدم نعته مستقلاً إلا بجملة واحدة هي « ييري لرائحة » فإن الجار والمجرور « لرائحة » يتعلق بالفعل « ييري » وكل النعوت التي وصفت بها النعامة الرائحة راجعة إلى هذا الظلم : فهو وراء كل هذه النعوت رغم بروز النعامة دونه وإيهاً الاستقلال بهذه النعوت .

ومع ظهور الأحمسية حاسرة ينحسر عن الشاعر الغضب وتأخذ الأزمة في الانفراج ، فيبدأ الشاعر - ولأول مرة في القصيدة - يوجه الحديث مباشرة إلى « سمية » التي كان اسمها في أول القسم الأول من القصيدة « عمرة » ولعله أخفى الاسم الحقيقي هناك غضباً منها وعتباً عليها ، فلما سكنت عنه الغضب وتطهرت روحه بدأ في التدليل والاسترضاء ، وإن كان هذا الاسترضاء قد أخذ شكل استعراض القوة الغارية والنبيل والفروسية .

وقد عرض لسمية أربع صور كل منها يكشف عن جانب من جوانب الفروسية فيه وهذه الصور الأربع تتشابه من حيث التركيب النحوي فتبدأ بداية واحدة بالحرف (رُب) يقع بعدها مبتدأ يخبر عنه بجملة فعلية ماضية ويمتد كل عنصر فيها عن طريق تعدد النعوت كما حدث في القسم الأول ، وهذه النعوت تعود بطريقة مباشرة أو غير مباشرة إلى الشاعر نفسه فالأفعال الأساسية في هذه الصور الأربع ماضية ، ولا تأتي الأفعال المضارعة إلا في ظلال الماضي ، وقد

عظفت كل صورة من هذه على الأخرى حتى أمكن وقوعها جميعاً تحت دائرة الاستفهام الذي بدأ به هذا القسم من القصيدة « ما يدريك أن رب .. » وتماسكت هذه الصور سيقافياً من حيث تردد فيها رمز معين جاء مرتين ظرف زمان لفعل سابق ، ثم تحوّل إلى فعل ، ثم تحوّل إلى فاعل له تأثير وقوة ، وأعني بهذا الرمز كلمة « الصباح » وما في معناها هنا .

والصورة الأولى من هذه الصور الأربع وثيقة الصلة باللوحة الأخيرة من القسم الأول وهي التي قابل فيها بين الظلم والنعامة من جانب وموقفه من سمية التي كانت عمرة من جانب آخر بعد أن « تروحا أصلاً » وبعد أن « بنت عليه مع الظلام خبائها » لا بد من إقامة العرس ونحر الجزور وسماع الغناء والطرب وشرب الخمر والاستمتاع باللهو احتفالاً بهذا اللقاء الحميم ، ومن هنا حفلت هذه الصورة بمفردات تحمل هذه المعاني ، وقد انتظمت هذه الصورة على تنوع الحركة فيها جملة واحدة هي :

أُسْمِي مَا يَدْرِيكَ أَنْ رَبِّ قَتِيَّةٍ بِيضُ الْوَجْهِ ذَوِي نَدَى وَمَاقِرٍ (٢٠)
 حَسَنِي الْفِكَاهَةِ لَا تُدْمُ لِحَامُهُمْ سَبَطِي الْأَكْفِ فِي الْخُرُوبِ مَسَاعِرٍ (٢١)
 بَاكِرْتُهُمْ بِسِيَاءِ حَوْنِ ذَارِعٍ قَبْلَ الصَّبَاحِ وَقَبْلَ نَعْوِ الطَّائِرِ (٢٢)
 فَقَصَرْتُ يَوْمَهُمْ بِرُؤْيَا شَارِفٍ وَسَمَاعِ مَدْحِنَةِ وَجْدَوِي جَائِرِ (٢٣)

(٢٠) الندى : السحابة . المآثر : جمع مأثرة وهو ما يؤثر من كريم الأهلان

(٢١) الفكاهة : المزاح والبن العشرة . الحامهم : جمع لحم ولا تاده حامهم أي يتداول سنانها البحر الأصناف وأن قراهم حاضر معد . السط : السهل . المساعر : جمع مسعر وهو الذي يوقد الحرب كأنه يسعها . ويقال : فلان مسعر حرب .

(٢٢) باكرتهم : جعلت تكوري عنهم . الساء : اشتراء الخمر ، يقال ساءها إذا اشتريتها لتشرتها لا تفسدها . التخاذ : ويقال : ساءت الخمر إذا اشتريتها للدماغ ، فإذا اشتريتها لفسدت قلت : استسأتها . الجود : الفرق جعلته جوداً لسواده . الذارع : الكثير الكثير الأخذ من الماء وأخوه .

(٢٣) قصرت يومهم : جعلته قصيراً باللهو والطرب . التشارف : العود من الأبل وهي الناقة المسنة

الحدوى : صوبها عند البحر وربها . المدحة القبة التي تعني في يوم الدحى . هو لباس العم . الحدوى العطية . المراد : ما يقدمه الحارث من أطباق اللحم

حتى تولى يومهم وتروحووا لا يثنون إلى مقال الزاجر^(٢٤)

لقد بدأ بهذا النداء العذب الرقيق ، وهذه العذوبة آتية من استخدام الصيغة المرخمة واستخدام الهمزة في النداء - وهي لنداء القريب حقيقة أو مجازًا - وقد أثر هذا الأسلوب تمهيدًا وتهيةً لما يريد أن يعطفها إليه ، فهو يريد أن تعلم ما لا تعرفه عنه ، أو يذكرها بما عرفت عنه وتتجاهله وقد تلفت إلى ذلك حين صاغ ما يريد في أسلوب الاستفهام « أسمى ، ما يدريك .. » إنه يريد أن تعلم أنه من وجوه القوم فلا يخالط إلا من هم مثله ، ولذلك وصفت كلمة « فتية » بست صفات مختلفة « بيض الوجوه » ، « ذوي ندى ومأثر » ، « حسنى الفكاهة » ، « لا تدم لحامهم » ، « سبطي الأكف » « وفي الحروب مساعر » ، هي في الحقيقة من صفاته هو لأن الخير هو « باكرتهم » فقد باكرهم إلى ما يليق به من الخمر والنحر واللهو ، وصيغة « باكرتهم » للمفاعلة وهي لا تكون إلا بين جانبيين ، وقد باكرهم فباكرهم وسبقهم ، فهو يفوقهم في كل ما ذكر من صفاتهم .

وهنا يبرز هذا الظرف الزماني « قبل الصباح » فيتجاوب مع جو القصيدة كلها من جانب ويتجاوب مع « ما يدريك » من جانب آخر ، فلأن مثل هذه المآثر التي يتحدث عنها لا تتم إلا قبل الصباح أي في الظلام وطول الليل حتى تبشير الصباح وهو وقت النوم العميق فقليلًا ما يشعر بهذه المآثر أحد من الحرائر المكنونات اللاتي سمية واحدة منهن ، وإلا فهناك كثير من الزاجرين الذين لا يجدي زجرهم عن هذا اللهو والطرب شيئًا ، فقد تم كل شيء قبل لغوهم الطائر في الفضاء ، فهو مع تأنقه معها ، وعبه عليها يلتمس لها العذرة ، وسوف نرى أن كل ما يعرضه عليها يتم دائمًا « قبل الصباح » ومن هنا ساغ له أن يبدأ هذا القسم من القصيدة بهذه العبارة « ما يدريك » .

(٢٤) أي حتى طاب مجلسهم وتقضي الزمان بما سرهم وهم لا يكفون عن استمتاعهم ولذتهم الزاجر

وقد تماسكت هذه الجملة في صورتها الألفية تماسكًا قويًا ، ولو بدأنا من آخرها لوجدنا التداخل واضحًا فجملة « لا ينشون إلى مقال الزاجر » حال من فاعل « تروحووا » المعطوفة على جملة « تولى يومهم » الواقعة بعد « حتى » التي جعلتها غاية لجملة « فقصرت يومهم » المسبوقة بالفاء على سبيل العطف لأنها متعاقبة ومرتبة على « باكرتهم » الواقعة خيرًا لـ « فتية » المسبوقة بـ « رب » لإفادة التكرير ، فهذه كلها جملة اسمية واحدة وقعت خيرًا لـ (أن) المخففة من الثقلية وهي حرف مصدرى سبك هذه الجملة كلها في شيء واحد تسلط عليه الفعل « يدريك » الواقع خيرًا عن (ما) الاستفهامية . فهذه كلها أحداث متوالية مترتب بعضها على بعض .

وقد قيد كل عنصر من هذه العناصر بمقيدات حددت ملامحه ، فالفتية وصفوا بست صفات رأينا من قبل أنها راجعة إلى وصف نفسه ، وقد قيد الخبر « باكرتهم » بالجار والمجرور « بساء جون ذارع » والظرفين « قبل الصباح وقبل لغو الظائر » وقيد الفعل « فقصرت » بالمفعول به « يومهم » والجار والمجرور « برنة شارف » التي عطف عليها « وسماع مدجنة وجدوى جازر » .

ومع كل هذا التحديد والتقييد النحوي نحس أن الصورة غائمة ، ولعل ذلك من أن الأفعال الأساسية ماضية فهي أحداث منقضية تعرض لاستعادة الأبعاد الغائبة ، أو قل هي أحداث مدبرة مولية لا مقبنة ، وهو نفسه مول معها ، وقد يكون وصف « مسافر » في أول القصيدة إيحاء إلى هذا المعنى ، ولقد تولى يومه مع رفاقه الذي « تولى يومهم » ولقد كان هذا اليوم قصيرًا وبفعله هو « فقصرت يومهم » ، ولقد كان هذا اليوم نفسه يوم دجن وهو إلياس العيم حتى تتعثر الرؤية ، ولعل كل هذا ما دفعه إلى التحجب والترقق في أول هذا القسم « أحمي ما يدريك » وبذلك يتآلف هذا القسم مع القسم الأول الذي كانت فيه هذه المحبوبة المدللة منصرفة عنه تخلف وعودها ولا تفي بها ، وبذلك يصحح ذكر هذه الصور المتعددة تذكيرًا بأيام له سلفت وأجماد له غبرت .

وفي هذا الإطار تأتي الصورة الثانية ، وهي مرتبطة بالسابقة من حيث الشكل النحوي ومن حيث إنها استعراض لمجد غارب :

ومغيرة سوم الجراد وزعتها
 قتل الصباح بشيطان ضامر^(٢٥)
 فتق كجلمود القذاف ونثرة
 ثقف وعراض المهزة عاتر^(٢٦)

يقول النحاة إن الواو في مثل « ومغيرة » واورب ، ومن هنا تبدأ هذه الحملة بمثل ما بدأت به الحملة السابقة .

والاهتمام في هذه الحملة بالخبر ، والابتداء « ومغيرة » قد وصف بفعل محذوف بقى مفعوله المطلق « سوم الجراد » ، أما الخبر - وهو جملة « وزعتها » - فقد كثرت متعلقاته لأنه يدور حول المتكلم نفسه ، ومرة أخرى يأتي الظرف « قبل الصباح » والإلحاح على هذا الظرف وما يرادفه في هذه القصيدة يكسبه معنى خاصاً به يصرفه عن أن يكون مجرد زمن محدود ؛ إذ نجد أن كل شيء متعم يحدث قبل الصباح أو مع الظلام أو في البيات ، وظهور الصباح لا يأتي إلا مع نهاية الحدث المتعم ، وقد يكون الصباح في مفهومنا الآن يعني الإشراق والنصوع وتحدد الحياة ، ولكنه في القصيدة لا يأتي إلا مع نهاية حالة مسعدة ترتبط به بحيث يكون الظلام ، وهو المقابل للصباح ، محالاً لأحداث الشيب والفتاء ، والقوة ومنادمة الفتیان ، وسباء الخمر ، وسماع الطرب ، واللهو بنحر النياق ، والاستمتاع بأطياب الحياة ، أما مع الصباح فيكون كل شيء قد انتهى .

في هذه الصورة كان قبل الصباح كامل العدة لديه جواد حاد النظر كثير الاشتراف ممتلئ بالنشاط صلب كجلمود القذاف ، ولديه درع سابغة لا تعلق بها السهام ، ورمح كثير الاضطراب شديد الاهتزاز والاستجابة لقوة صاحبه .

(٢٥) المغيرة : القوم يغيرون : وزعتها : كلفتها . سوم الجراد : أين يسومون سوم الجراد في الأرض . الشيطان : العيد النظير من الخيل الكثير الاشتراف .

(٢٦) الثق : الممتلئ ، من النشاط . جلمود القذاف : الصخرة تطوق حملها يدك وتقدم بها : القود . الذراع السابغة : ثقف : لا تعلق بها السهام . العراض : الكثير الاضطراب يعني الريح . العاتر : الشديد الاهتزاز .

وفي الصورة الثالثة نجد أيضاً أن الصباح يأتي مع انتهاء المتعة واللذة ، وتبدأ الجملة فيها بالحرف (رب) أيضاً ، وإن كان قد سبق باللام التي تسمى اللام الموطئة للقسم أي أنه يزيد هذه الصورة على وجه الخصوص توكيداً ويأتي في جواب (رب) بالحرف (قد) الداخِل على الماضي فيقيد التحقيق ، فهذه الصورة - إذن - أكثر الصور تأكيداً لأنها أمس الصور بما يريد أن يؤكد في سالف عهده لسمية المتعة المخلفة :

ولرب واضحة الجبين غريرة مثل المهاة تروق عين الناظر (٢٧)
 قد بت ألعبا وأقصر همها حتى بدا وضع الصباح الجاشر (٢٨)

وفي هذه الجملة تتركز النعوت لوضحة الجبين ، لأنه كلما كانت الفتاة التي بات يلعبها ويقصر همها جميلة كان ذلك أمدح له ، شأنها في ذلك شأن الفتية الذين باكرهم بسباء الحمر .

ويلفت النظر في جواب (رب) الفعل (بت) وهو يؤكد كل ما جاء بالقصيدة من قبل من أن المتعة والقدرة عليها لا تكون إلا في الليل مما يخرج باليات أو الظلام عن معناه المحدود إلى معنى آخر يصير به رمزاً دالاً على الشباب والفتاء واكتمال العدة (ولاحظ ارتباط الشباب باللون الأسود المتمثل في سواد الشعر) وقد كان على هذا النحو من القوة واكتمال الأداة حتى بدا وضع الصباح الجاشر ، وهنا يكشف هذا اللفظ عن مدلوله المراد به بعد أن تحول فاعلاً مؤثراً ، وبهذا يتضح لنا من خلال هذا التركيب أن الصباح رمز للكهولة وتقلت القوة وبدء انتهاء المتعة والقدرة عليها (ولاحظ أيضاً ارتباط المشيب باللون الأبيض المتمثل في ابيضاض الشعر) ولذلك سوف يتحول هذان الرمزان إلى معنيين آخرين هما الباطل والحق في الصورة الأخيرة من القصيدة :

(٢٧) واضحة الجبين : البيضاء . الغريرة : الغليظة القطنة . المهاة : البقرة الوحشية . تروق :

تعجب .

(٢٨) أقصر همها : أي أحجمها بحيث لا تؤثر علي ، أو أزيل ما بهم به لاشغافها في فأزعجها من أخطارها . ألعبا : ألعبها : ألعبها على اللعب وأغارها وأطيل مؤاستها بما يطب وقها . الوضع : البياض : الحشر : تاشير الصباح عند يقباله .

ولرب خصم جاهدين ذوي شذا تقضى صدورهم بهتر هاتر^(٢٩)
لُد ظارتهم على ما ساءهم وحسأت باطلهم بحق ظاهر^(٣٠)
بمقالة من حازم ذي مرة بدأ العدو زئيره للزائر^(٣١)

بناء هذه الصورة يتشابه مع الصور الثلاث السابقة من حيث بدايتها بـ (رب) ومن حيث إن الأفعال الأساسية فيها ماضية ، ولا تستخدم الأفعال المضارعة إلا إذا كانت نعتاً أو خبراً أو حالاً . ومضارعية هذه الأفعال « تقضى صدورهم » ، « بدأ العدو » داخلة في حوزة الماضي أيضاً وهو الإطار الزمني لكل هذه الصور الأربع .

وقد اختار أن يكون المبتدأ في هذه الصورة كلمة يقصد بها المفرد والجمع وهي (خصم) واختار أن تكون النعوت جمعاً « جاهدين - ذوي شذا - لد » وأن يعود الضمير عليها جميعاً كذلك « صدورهم - ظارتهم - ساءهم - باطلهم » وأتى بجواب رب أي خير المبتدأ الواقع بعدها ماضياً شأن الصور السابقة ؛ فقد اتحد الأعداء عليه واجتمعوا ضده على قلب رجل واحد فصاروا جميعاً خصماً واحداً ، وإنهم لختلفون في مظاهر خصومتهم له ولذلك وصف الخصم وأخبر عنه بالجموع .

ويخبر عن هؤلاء الخصوم بأنه عطفهم على ما ساءهم وخسأ باطلهم بحق ظاهر . هل الباطل هنا يتفق مع الظلام وما كان يدور فيه ، والحق الظاهر هنا يتفق مع الصباح وصحوة العقل وما يدل عليه ، وهل خسأ الباطل وزجره بتركه والعدول عنه إلى الحق ، وهل كل ما كان من أمره مع سمية أو عمرة باطل زجره

(٢٩) جاهدين : جهلوا أنفسهم في بلوغ الغاية من العداوة . الشذا : الأذى . تقضى صدورهم :

تتدفق ما اكتمن من الغل والحيانة . هاتر الهاتر : الكلام القبيح الفاحش .

(٣٠) لد : جمع ألد ، وهو الشديذ الخصومة . ظارتهم : عطفهم ومه سميت الظئر لعطفها على

الولد .

(٣١) ذو مرة : صاحب قوة . بدأ : بدع وبترك . زئيره للزائر : يترك العدو متحيراً لا يفصل بين ما

يرفعه ويعليه وبين ما يحطه ويرديه فيتكلم بما يكون حجة للخصم لاله ، يريد أن عدوه بصير عوناً له وتبعاً

من محافته ، يرأر لزئيره .

إلى غير رجعة ؟ ربما ، ولكنه فسر الحق الظاهر حيث أبدل منه « بمقالة من حازم » فلم تعد هناك قدرة على الفعل ، واستبدل بذلك القدرة على القول الحازم والمنطق المتعقل المنع (ولا يكون ذلك إلا مع التجربة وكبر السن) الذي يحول العدو إلى صفه إذ يربكه بحيث يجعله لا يعرف أين موقفه « يداً العدو زئيره للزائر » فيصبح زئير العدو له لا عليه .

هل هذه الصورة الأخيرة تهديد خفي لسمية حيث أراد أن يعلمها أنه أصبح يملك من البراعة والمهارة ما يمكنه من تحويل الأعداء إلى صفه فإذا انتقلت إلى عداوته بعدما كان من الإعراض عنه وإخلاف مواعيدها معه فإنه يعرف كيف يعيدها مرة أخرى إليه ، أو أن لديه من الحزم وقوة العقل ما يحمله على قطع الحاجة إليها حتى تعود هي إليه . إن نعت « مقالة » التي هي بدل من الحق الظاهر - وهو وسيلته لئجر الباطل - بأنها « من حازم » ونعت الحازم بأنه « ذو مرة يداً العدو زئيره للزائر » يوحي بهذه المعاني جميعاً .

لكن إذا تحول الأمر إلى عداً وخصومة جاهدة مؤذية وامتلاء الصدور بالغل والخيانة حتى تقذف بالهتر والكلام القبيح بحيث يؤدي إلى استنفاد الطاقة وتبديدها في محاولة الإقناع ؛ فقد انتهى - إذن - كل شيء !

البنية السطحية والبنية العميقة للقصيدة (قصيدة سحيم عبد بنى الحسحاس)

- ٩ -

هذا البحث محاولة لتفسير قصيدة من الشعر القديم ، صاحبها هو الشاعر سحيم عبد بنى الحسحاس الذي صنفه ابن سلام في الطبقة التاسعة من شعراء الجاهلية ووصفه بأنه « حلو الشعر ، رقيق حواشي الكلام »^(١) . وهي محاولة تربط بين التراكيب بمفرداتها المختلفة في القصيدة ، وبنية القصيدة بوصفها كلاماً متناسكاً ، أو نصاً واحداً^(٢) بما يعني أن للقصيدة « نحوها » الخاص بها برغم حضورها لنحو اللغة العام .

وأود قبل أن أنقل نص القصيدة وأفسرها أن أشير إلى بعض المبادئ الأساسية التي تقبع خلف هذا التفسير ، أو بالأحرى ، هذا النوع من التفسير ، منها ما أثير حول بعض شعر عبد بنى الحسحاس من قصص خاصة تشرح دافعه ،

(١) نشر هذا البحث بسلسلة « دراسات عربية وإسلامية » العدد السادس ، وقد أهدى للدكتور محمود الرضي .

(٢) ابن سلام ، طبقت فحول الشعراء ١٨٧/١ (قرأه وشرحه محمود محمد شاكر) وانظر ترجمته في صفحة ١٧٢ من هذا الجزء نفسه ، وأيضاً في الأعمى لأي الفرج الأصفهاني ٣٠٢/٢ - ٣١١ (المطبعة المصرية العامة للكتاب) .

(٣) هذا ما يطلق عليه : « Text Grammar » أو « Discourse Analysis » وأول من وضع أسسه هاريس Z.S. Harris من خلال وضعه لقواعد الشكل الجديد للموصف النعوي ، وكان التحليل النعوي عنده واحداً من أهم النماذج الأساسية ذات التأثير في تصنيف العناصر اللغوية التي تربط الحمل ببعضها داخل النص . انظر :

(Essays on Style and Language, P.5 (Edited by Reger Fowler London 1970).

و تشرح بعض ما ترتب عليه ، وما أراه في هذه القصص من حيث علاقتها بالشعر . ومنها ما تردد في شعر سحيم عبد بني الحسحاس من إشارات إلى سواد لونه ، وكونه عبدا لا يملك حرية نفسه ، وعلاقة ذلك أيضا بالشعر وتفسيره .

• أما من حيث ما نسج حول شعر عبد بني الحسحاس^(٣) فإنه - من وجهة نظري - لا يفيد شيئا في تفسير شعره سواء أكان صادقا أم محتلقا . لأنه إن كان صادقا فإن الشعر منفصل عنه ، وليس ما أثير من حكايات داخلا في بناء الشعر ، ومن هنا فإنه لا يساعد على تفسيره ، وإذا كان محتلقا مصطنعا فهو من باب أولى أبعد عن الشعر وعن تفسيره ، وقد اصطنعه بعض الرواة من أجل أن يضعوا النص الشعري في سياق حادثة معينة ، وكأن الشعر ليس إلا ردود أفعال مباشرة لبعض الحوادث . لقد أدت القصص التي نسجت حول بعض القصائد القديمة ، أو بعض الآيات فيها إلى عدم محاولة فهم الشعر العربي القديم بوصفه فنا مستقلا معادلا للحياة ، أو مكملا لها ، أو كاشفا لرؤى تتعلق ببعض جوانبها . ولقد اكتفى في كثير من الأحيان بذكر الحادثة وإردافها بالآيات أو القصيدة ، فوفقت الحادثة حائلا دون فهم الشعر ، أو محاولة ذلك ، في سياقه الفني وتماسكه النصي ، وأصبح ينظر إلى الرموز الشعرية بوصفها إشارات سطحية إلى أجزاء الواقعة .

إن الشعر أبقى من تلك الوقائع الساذجة التي صاحبت بعض أبياته ، لأن الشعر فن يتجاوز الواقع المحدود بطبيعته . وما الذي يدعونا الآن لقراءة الشعر القديم إلا كونه فنا عالياً تجاوز زمنه وقائله وما صاحبه من حكايات مصطنعة في أغلب الأحوال . ويمكن أن يفهم هذا الشعر بإشاراته ورموزه من خلال بنائه اللغوي بما يجعله يتخطى تلك الروايات المسطحة التي جعله روايتها صدى ساذجا لها . إن القصيدة بعد قول الشاعر لها تستقل عما يحيط بها أو يلبسها من وقائع أو

(٣) انظر نموذجاً لذلك في طبقات فحول الشعراء لابن سلام ١٨٧/١ ، ١٨٨ ، و في الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني . ٣٠٢/٢٢ - ٣١١ . وهي قصص متضاربة مما يدل على وضعها أو اختلاف الرواة اختلافا شديداً فيها ، وحاشية الشيخ محمد الأمير على معنى اللبيب ٩٩/١ (دار إحياء الكتب العربية) .

حقائق موضوعية لدى الشاعر أو غيره . إنها تصبح كياناً خاصاً له منطقته ونظامه وبيئته التي تتميز عن بنية اللغة غير الشعرية ، أو بعبارة أخرى إن القصيدة لا تقدم لنا معنى بل تقدم لنا كياناً فنياً . والذي أعنيه بذلك أن علينا أن نظهر عملية البناء التي شكلت القصيدة من خلال تراكيبها بدلاً من أن نبحث عن معنى معين محدود مرتبط بمحادثة محدودة .

وأما من حيث ما تردد في شعر سحيم عبد بني الحسحاس من إشارات إلى سواد لونه ، وكونه عبداً لا يملك حريته ، واعتزازه بشاعريته أحياناً واعتداده بأن شعره قام له مقام الأصل والمال ، وغير ذلك ، ومدى الاستعانة بمثل هذه الإشارات في تفسير الشعر ، فإن الشعر - كما أشرت آنفاً - فن يتجاوز صاحبه نفسه ، ولا يتقيد بالقيود التي يفرضها عليه بعض مؤرخي الأدب الذين يرون الأدب انعكاساً للحياة صاحبه ، فقد يكون ما يقوله الشاعر منطبقاً على نفسه ، وقد لا يكون كذلك ، وليس لدى المفسر دليل على توضيح هذه النقطة ، ولكنه لديه النص بعلاقاته وتراكيبه وإشاراته . والنص صورة فنية قبل كل شيء وبعده ، حتى لو ذكر الشاعر اسمه وصفته في القصيدة ، كما فعل سحيم عبد بني الحسحاس إذ يقول في كبرى قصائده :

أَشَارَتْ بِمَدْرَاهَا وَقَالَتْ لِتَرْبِهَا : أَعْبُدْ بَنِي الْحَسْحَاسِ يُرْجَى الْقَوَافِيَا ؟
رَأَتْ قَبِيَارَةً وَسَحَقَ غِيَاءَ وَأَسْوَدَ مِمَّا يَمْلِكُ النَّاسَ عَارِيَا
يُرْجَلْنَ أَقْوَامًا وَيَتْرَكْنَ لِمَتِي وَهَذَا هَوَانٌ ظَاهَرَ قَدْ بَدَالِيَا
فَلَوْ كُنْتُ وَرَدًا لَوْنُهُ لَعَشِقْتَنِي وَلَكِنَّ رَبِّي شَانَنِي بِسَوَادِيَا
فَمَا ضُرَّتْني أَنْ كَانَتْ أُمِّي وَليدَةً تُصْرُّ وَتَبْرِي بِاللَّفَاحِ الثَّوَادِيَا (٤)

(٤) ديوان سحيم عبد بني الحسحاس صبعة نفظويه أبي عبد الله إبراهيم بن محمد بن عرفة الأزدي السحوي ٢٥، ٢٦ (تحقيق الأستاذ عبد العزيز اليمسي - مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٥٠ م) .

نصر : نضع الضرار وهو حرقه شد على أطباء الناقة لئلا يوضعها فصلها . تيري النوادي : تعال العيدان التي تيري وتشد على أحلاف الناقة لئلا توضع أيضا . واللفاح من الإبل : دوات الألبان .

فهذه الأبيات صورة خاصة قد نرى فيها عبد بني الحسحاس كما نرى غيره ، وقد اختار الشاعر أن يجعل من اسمه جزءاً من بناء هذه الصورة ، وبمجرد أن دخل هذا الاسم القصيدة أصبح جزءاً منها هي ، فالاسم هنا في هذه الصورة رمز خاص قد ينطبق على عبد بني الحسحاس نفسه وقد لا ينطبق عليه ، فذلك مسألة أخرى تخضع لتفسير القصيدة ، ونقطة الانطلاق في التفسير يجب أن تبدأ من عبد بني الحسحاس الرمز ، لا عبد بني الحسحاس الشخص . ولا تلزمتنا هذه الأبيات التي سقتها أن نفتتح بأن هناك فتاة حقيقية رأت عبد بني الحسحاس وأشارت لترىها بمذراها وقالت : أعبد بني الحسحاس يزجي القوافيا . الخ . لا تلزمتنا الأبيات بأن نصدق أن هذا قد حدث بالفعل ، فليس من اللازم أن تكون لدى الشاعر تجربة واقعية يعبر عنها ، لكن لا بد أن تكون لديه تجربة فنية على أية حال . ومسارب التجربة واقعية إلى نفس الشاعر خفية ، والذي يعنىنا منها هو الصورة المنطوقة بتراكيبها ودلالاتها .

وقد تبدو القصيدة في بنيتها الظاهرة أو السطحية جامعة لعدد من الصور ليس بينها ، من حيث النظرة التي لا تتجاوز السطح ، رباط جامع إلا أنها جميعاً في قصيدة واحدة ذات وزن واحد وروى واحد ، نظم الشعر إذا نظرنا للقصيدة على أنها كذلك ، بل لا بد أن تكون للقصيدة بنية عميقة تجمع هذه الصور في إطار واحد على تباعد ما بينها ظاهرياً ، غير أن هذا الإطار كبير يتسع لضم هذه الصور بحيث تكون كل صورة منها معادلاً لبعد معين من أبعاد القصيدة ، وبين هذه الأبعاد خيوط ناسجة وعلاقات رابطة .

وليس ثمة مانع - بطبيعة الحال - أن تتخذ القصيدة من نفس صاحبها نقطة انطلاق للمجازرة الشعرية التي تريدها ، فالشاعر يعد أمام شعره موضوعاً مثل كل الموضوعات ومفردات الأشياء المطروحة أمامه في رؤيته للعالم . بل قد يكثر أن ينطلق الشاعر من ذاته إلى تقديم رؤية للحياة أو الكون من خلال نفسه بوصفها مفرداً من مفردات الحياة . ونقطة الخطر هنا في التفسير أن نقصر ما يقوله الشاعر على نفسه هو فحسب ، ونجعل ذلك مثلاً لسيرة ذاتية له وحده لا يشرکه

فيها غيره . إن أي مفرد من مفردات الحياة أو الكون بما فيها الشاعر نفسه عندما يدخل في بناء القصيدة يصبح جزءاً من الصورة الفنية التي تشتمل عليه ولا يمثل شيئاً غير ذلك .

وقد تسلك القصيدة مسلكاً مغايراً بأن تبدو لنا على أنها تصف أشياء خارجة عن ذات الشاعر كأن تصف البرق ، أو الناقة ، أو الفرس ، أو السحاب ، أو الثور الوحشي ، أو الظليم ، أو الذئب أو غير هذا وذاك من مظاهر الحياة المتنوعة . فيجب علينا ألا نتخددع بهذا المظهر ونسارع إلى تصنيف القصائد من خلال الوصف الظاهري ، علينا أن نبحث دائماً عن البنية العميقة للقصيدة أو الأبنية العميقة لها ، فقد تكون القصيدة وهي تصف السحاب مثلاً تشير في هذه الحالة إلى رؤية خاصة للحياة كلها ويكون هذا أسلوباً خاصاً تتجمع فيه الظواهر الخيطة في تصوير شعري خاص للتعبير الرمزي عن معنى إنساني مواز له . وقد تكون القصيدة في هذا متابعة لتقاليد سابقة استقرت في نظام القصيدة العربية ، ولكنها - كما ينبغي أن يكون - وهي تنابع هذا التقليد نفسه تشق لنفسها مجرى فنياً خاصاً بها في الوقت نفسه ، وإلا أصبحت لغوياً لغوياً لا طائل من ورائه ، والذي أعنيه أن كل قصيدة لها عالمها الشعري الخاص بها على رغم تشابه كثير من القصائد في بعض أجزاء البنية السطحية . ولتوضيح هذه النقطة الأخيرة أقول : إن البرق - مثلاً - ظاهرة شعرية ، وصفها كثير من الشعراء قبل سحيم عبد بني الحسحاس مثل امرئ القيس وطرفة والنابغة وأوس بن حجر ، ووصفها سحيم نفسه في قصيدتين مما وصل إلينا من شعره . هل يعني هذا أن البرق حيث ورد وصفه يعني الشيء نفسه الذي عناه في كل قصيدة ؟ إن كل ، برق « على حدة حيث يرد له تفسيره الخاص بحسب سياق القصيدة التي يرد فيها ولو كان الشاعر واحداً . ومن هنا ليس يعني مطلقاً أن تجمع الظاهرة التصويرية في الشعر وحدها بحيث يتناول مثلاً « البرق في الشعر العربي » ، لأن الصورة لا تفسر وحدها ، بل الأولى أن تفسر كل قصيدة على حدة بما اشتملت عليه من رموز وصور خاصة بها ، وإن تشابهت في بعض أجزائها مع القصائد الأخرى .

إن أحد أجزاء القصيدة قد يتشابه مع أحد أجزاء قصيدة أخرى للشاعر
فنه أو لشاعر آخر . لكن دلالة هذا الجزء لا تؤخذ مستقلة بل تؤخذ مع بقية
أجزاء القصيدة كلها ، ومن هنا يختلف مدلولها الشعري باختلاف ما تجاوره من
أجزاء ، وتصح قيمة هذا الجزء مراعى فيها ما يصاحبه من أجزاء أخرى سابقة أو
لاحقة لأن القصيدة الواحدة شبكة من العلاقات المتناسكة مع بعضها أخذاً
وعطاءً .

إن القصيدة وحدة لغوية فنية مستقلة . وفهم القصيدة يكمن فيها^(٥) . وفي
كل قصيدة دائماً ما أسماه « نقطة الارتكاز الضوئي » التي تكشف بنية القصيدة
كلها . وعلى من يتعرض لتفسير أية قصيدة من خلال تركيبها أن يعاود قراءتها
حتى يمسك بالخيط الذي يوصله إلى النية العميقة للقصيدة^(٦) . « نقطة الارتكاز
الضوئي » هذه ليست شيئاً مفروضاً من خارج القصيدة سواء أكان ذلك من
حياة الشاعر وسيرته الذاتية أم من الحادثة الملابسة للقصيدة والواقعة المصاحبة التي
يقدمها بعض الرواة ومؤرخي الأدب على أنها الدافع للقصيدة . ليست شيئاً من
هذا كله ، لأن القصيدة عندما تبدأ في التشكل تفصل عن كل هذا وتبدأ في بنيتها
اللغوية الفنية الخاصة ، ومن هنا ينبغي أن يكثف الاعتماد على مادتها التي في متناول
أيدي المدارس وهي التراكيب اللغوية والأبنية النحوية الكامة تحت سطح هذه
التراكيب والتي تعطيها دلالتها بالتفاعل مع المفردات المستخدمة في هذا البناء .

-٧-

القصيدة التي اخترتها هي القصيدة التاسعة في ديوان سحيم عبد بني
الحسحاس صنعة لفظويه أبي عبد الله بن عرفة الأزدي النحوي^(٧) . والقصيدة

(٥) دالماً يؤكد الدكتور محمود الربيعي هذه المقولة بأعماله . انظر له . قراءة الشعر (مكتبة الزهراء

١٩٨٥)

(٦) انظر كتابي : النحو والدلالة : ١٨١ - ١٨٣ (مطبعة المدينة - القاهرة ١٩٨٣) .

(٧) الديوان : ٥٣ - ٥٨ . مرفوع أو حقل شرح المفردات العامة إلى تناول الخاص بكل جزء منها

في التعبير .

اثنان وثلاثون بيتا :

- ١ - أَلَمْ خَيَّالٌ عِشَاءَ فِطَافَا
 - ٢ - لَيْتَهُ إِذْ طَرَقَتْ نَوْمَهَا
 - ٣ - وَمَا دُمِيَّةٌ مِنْ دُمِي مَيْسَنَا
 - ٤ - بِأَحْسَنَ مِنْهَا غَدَاةَ الرَّحِي
 - ٥ - وَحِيدًا كَجَيْدِ الْغَزَالِ التَّرِيدِ
 - ٦ - وَعَيْتِي مَهَاةٍ بِسَقَطِ الْجَمَا
 - ٧ - وَيِضَا كَأَنَّ حَصَا مُزْنِيَّةِ
 - ٨ - كَأَنَّ الْقَرْنُفُلَ وَالزَّرْجَبِيلَ (م)
 - ٩ - يُخَالِطُ مِنْ رَيْقِهَا قَهْوَةَ
 - ١٠ - بَعُودٍ مِنَ الْهِنْدِ عِنْدَ الشَّجَارِ (م)
 - ١١ - يُخَالِطُهُ كَلِمًا ذُقْتُهُ
 - ١٢ - وَأَبْدَتْ مَعَاصِمَ مَمْكُورَةَ
 - ١٣ - فَلَسْتُ وَإِنْ بَرِحْتُ سَالِيَا
 - ١٤ - فَبَالَتْ وَقَدْ زُوِّدْتُ قَلْبُهُ
 - ١٥ - فَإِنَّمَا تَرِيضِي عَلَانِي الْمَشِيبُ (م)
 - ١٦ - وَبَانَ الشَّبَابُ بِطَيِّبَاتِهِ
 - ١٧ - فَقَدْ أَعْقَرُ الثَّابِتَ ذَاتَ الثَّلِيدِ
 - ١٨ - بِمَشِي الأَيْدِي لَمَنْ يَعْتَضِي
 - ١٩ - وَتَحِيلُ تَكَدُّسُ بِالْدَارِ عَيْدِ
 - ٢٠ - ضَوَامِرٍ قَدْ شَفَّهْنَ الْوَجِيفُ
 - ٢١ - تَقَدَّمْتُهُنَّ عَلَى مَرْجَلِ
 - ٢٢ - يَبَارِي مِنَ الصَّمِّ حَطِيَّةِ
 - ٢٣ - أَحَارٍ تَرَى الْبِرْقَ لَمْ يَغْتَمِضْ
 - ٢٤ - بِيضِيءَ شَمَارِيخٍ قَدْ بَطَّنْتُ
- وَلَمْ يَكْ إِذْ طَافَ إِلَّا اخْتِطَافَا
فَأَضْحَى بِهَا ذَنْفَا مُسْتَجَافَا
نَ مُعْجَبَةٌ نَظَرًا وَاتِّصَافَا
لِ قَامَتْ تُرَائِيكَ وَخَفَا غُدَافَا
خَفَ يَأْتَلُفُ الدَّرَّ فِيهِ ائْتِلَافَا
دِ تَعَطُّو نِعَافَا وَتَقَرُّو نِعَافَا
تَهَادَى بِهِ صَرَخِدِيًّا رِصَافَا
وَالْمَسْكُ خَالِطٌ جَفْنَا قِطَافَا
سَيَاهَا الَّذِي يَسْتَبِيهَا سُلَافَا
غَالِي يَخَالِطُ بِمَسْكَا مُدَافَا
عَلَى كَلِّ حَالٍ أَرَدْتُ ارْتِشَافَا
تَرِيضُنْ أَنَامِلُهُنَّ اللَّطَافَا
وَقَدْ شَكَّتْ مِنِّي هَوَاهَا الشُّغَافَا
هَمُومًا عَلَى نَائِيهَا وَاعْتِرَافَا
وَأَنْصَرَفَ اللَّهْوُ عَنِّي انْتِصَرَفَا
وَقَدْ كُنْتُ رُدِّيْتُ مِنْهُ عِطَافَا
لِي حَتَّى أَحَاوَلُ مِنْهَا سِيَدَافَا
وَأَرْفَعُ نَارِي إِذَا مَا اسْتِصَافَا
مِنْ مَشِي الوَعُورِ تَوَمَّ الْكِيهَافَا
يُفَرِّدُ الْعِجَاجَةَ دُونِي صِفَافَا
يَلُوكُ اللَّجَامَ إِذَا مَا اسْتَهَافَا
مُقَوِّمَةً قَدْ أَمِرَّتْ نِقَافَا
يُضِيءُ كِفَافَا وَيَجْلُو كِفَافَا
مَثَافِيدَ رَيْطَا وَرَبِطَا سِيخَافَا

- ٢٥- مَرَّتْهُ الصَّبَا وَاتَّحَتِ الْجَنُوبُ
 ٢٦- فَأَقْبَلَ يَرْحُفُ زَحْفُ الْكَسِيرِ
 ٢٧- فَلَمَّا تَنَادَى بَأَنَّ لَا تَرَا
 ٢٨- وَحَطَّ بِذِي بَقَرٍ بَرَكُهُ
 ٢٩- فَأَلْقَى مَرَابِيئَهُ وَاسْتَهْسَلَ
 ٣٠- يَكْبُ السِّعْيَاءَ لِأَذْقَانِهَا
 ٣١- كَأَنَّ الْوَحُوشَ بِهِ عَسْفَلَا
 ٣٢- يَمَامًا عَجَلْنَ عَلَيْهِ النَّبَا
- بُ تَطْحَرُ عَنْهُ جُهَامًا خِجَافَا
 يَجْرُ مِنَ الْبَحْرِ مُرْنَا كِنَافَا
 حُ وَاتَّخَفْتُهُ الرِّيَّاحُ اتَّجَافَا
 كَأَنَّ عَلَى عَضُدَيْهِ كِنَافَا
 كَمَدَّ النِّبِيْطُ الْعُرُوشَ الطَّرَافَا
 كَكَّبُ الْفَنِيْقُ اللَّقَاحُ الْعِجَافَا
 نُ صَادَفَ فِي قَرْنٍ خَجَّ دِيَافَا
 ت يَسْفُنُهُ بِالظُّوْفِ ابْتِسَافَا

-٣-

لا يستطيع قاريء هذه القصيدة أن يغفل عناصر « السرعة » التي تظاهرت عليها وشكلت بنيتها ، وأولها جاء من اختيارها لثمط إيقاعها الشعري حيث شكلت نغمة بحر المتقارب « فَعُولُنْ » وزنها العروضي . وهذه النغمة متدفقة متلاحقة تتدافع مسرعة بعضها في إثر بعض ، وتتصدر تحديراً منتظماً دفقة تلو الأخرى ، ويساعد على ذلك أن ما يقرب من نصف عدد أبيات القصيدة قد جاء مدوراً مما يدفع إلى عدم التوقف في قراءتها عند نهاية الشطر الأول ، ويساعد على ذلك أيضاً كثرة التفعيلات التي وردت مقبوضة (فَعُولُ) مما يؤدي إلى اقتضاب المقطع الثالث فيها واعتماده على الحركة القصيرة وعدم إراحته بالسكون ، وكذلك كثرة الحذف (فَعُو) في تفعيلة العروض (٨) .

(٨) جاءت تفعيلة العروض (وهي آخر تفعيلة في الشطر الأول) محذوفة (فَعُو) في هذه القصيدة كلها إلا في ثلاثة أبيات فقط (البيت رقم ٢٠ ، والبيت ٢٦ ، والبيت ٢٩) جاءت فيها مقبوضة (فَعُولُ) . ولم تحيء تفعيلة العروض صححة (فَعُولُنْ) إلا في البيت الأول فقط لأنه بيت مصرع . (وقد سبها محقق الديوان فكسب البيت العشرين على هيئة التانوير ، وليس البيت مدوراً . كما وضع الرمز (م) في شطري البيت التاسع والعشرين للإشارة إلى أنه بيت مدور ، وليس البيت مدوراً كذلك) . وقد قيست التفعيلة في المدون ثلاثاً وأربعين مرة في القصيدة . ولو أضفنا إلى هذا العدد تفعيلات العروض الإحدى والثلاثين التي جاءت =

وثانيها أن القصيدة افتتحت بيت فيه إلمام الخيال الذي يطوف اختطافا . وانتهت بيت يصور الوحوش قيامًا في عجلة مسرعة يتسفن النبات بأظلافهن انتسافا ، فحصرت القصيدة إذن بين نوعين من السرعة مختلفين ، معنوي ومادي ، شفاف مرهف معلق هازم وجاف غليظ هادم ، وبين هذين الطرفين من عناصر السرعة نوالت المفردات التي شكلت بنية كل صورة منها ، ومعظمها من حقول دلالية تفيد السرعة أو توحي بها ، فمية « طرقت موهنا » و « قامت ترائيك » مما يوحي بتقطع الرؤية وعدم اتصالها ، و « الغزال النزيف » والمهاة التي تعطو نعافا وتقرؤ نعافا أي تنتقل من مرتفع إلى آخر في خفة وحركة متوالية ، و « حصا المزنة » وهو البرد الذي يتتابع على الحجارة البيضاء في سرعة وتوال ، وبينونة الخبوية ، وبينونة الشباب ، وانصراف اللهب انصرافا ، والخليل التي تنكدس بالذراعين وتمشي مشي الوعول وقد شققها الوجيف ، والفرس الذي يغلي بالنشاط والحركة كالمرجل يباري الرماح الخطية ، وأخيرًا صورة البرق التي تستحوذ على ما يقرب من ثلث القصيدة بما حوته في داخلها من عناصر كلها يوحي بالسرعة .

تعاون كل مظاهر السرعة هذه لتشعر قارئ القصيدة بأن ثمة شيئًا قد تولى عجلًا محزونًا عليه ، وانصرف انصرافا غير مبطن ، ومرق كما يمرق البرق الخاطف الذي يعقب مطرًا ، ويرجأ عاتية تكب العضاه لأذقانها وتسقطها كما يسقط الفحل من الإبل ، العجاف اللقاح منها فتكاثر ، وتزدحم الوحوش على النبات كما يزدحم الناس في سوق « عسقلان » الذي يقوم ثم ينفض ويربح فيه من يربح ويخسر من يخسر ، وتكون النهاية الأليمة ، ويمر هذا كله في سرعة البرق الخاطف المضى الكاشف .

وإذا كانت مفردات القصيدة متلاحمة هذا التلاحم الدلالي ، ومتعاقبة مع إيقاع وزنها في الوقت نفسه لتوحي بالسرعة ، فإن بناء الجمل فيها - وخاصة جملة

= ثمان وعشرون فعيلة منها محذوفة، وثلاث أخرى مقبوضة، لأصبح عدد التفعيلات غير الصحيحة في القصيدة أربعة وسبعين فعيلة نسبة ٣٠٪ تقريباً . وقد ساعدت هذه الأمور جميعها على الإحساس بعصر السرعة ونوالي التدافع العنوي في القصيدة .

الافتتاحية - تماسكت بشبكة من العلاقات والأدوات ، وقد خصصت الجملة الأولى بأداة توحى أيضاً بالسرعة وهي الفاء :

- ١ - ألم خيال عشاء فطافا ولم يك إذ طاف إلا اختطافا
- ٢ - لمية إذ طرقت موهنا فأضحى بها دنفا مستجافا^(٩)

وقد تتابعت الأفعال الماضية « ألم خيال .. فطاف .. فأضحى » لتصل من أقرب طريق إلى النتيجة « فأضحى بها دنفا مستجافا » . وهذه الجملة تشير إلى أحداث سريعة متلاحقة تؤدي إلى الهزيمة ، إذ يصيب الداء في مقتل . ولا يظهر في هذه الجملة إلا « مية » . وهي تستولي وحدها على الجملة الأولى من القصيدة ، ويختفي من عداها ، ويستتر كاستتار الضمير في « فأضحى » الذي لا تكشف القصيدة مرجعه في هذه المرحلة ، غير أن صيغة « مستجاف » تكشف عن أن الذي أضحى دنفا هو الذي كان يسمى لأن يصاب هذه الإصابة في الجوف ، لقد استجاف فأصبح مستجافا .

إن القصيدة الجيدة تسعى إلى التوازن والتوازي بشكل ما بين جملها التي تشكلها ، فهي تعرض عدداً متنوعاً من الصور ، كل صورة منها تختلف عن الأخرى في مادتها وكميتها ، ولكنها تتوازي في حركتها الداخلية . وكأن القصيدة أحياناً تلح على شيء واحد تعرضه بأكثر من شكل . وقد يبدو أن هذه الصور متباعدة ، ولكن توازي حركتها الداخلية يؤلف بينها ويعمل على الترابط عن طريق الموازنة والموازاة بينها . المحور في هذه الصورة الأولى في هذه القصيدة يدور حول « حركة سريعة متعاقبة مطلوبة تنتهي بهزيمة طرف آخر » لذلك لا ندهش إذا رأينا الصورة الثانية تتشابه في بنيتها العميقة أو حركتها الداخلية مع الصورة الأولى برغم طوطها ، فهي أيضاً حركة متعاقبة مطلوبة تنتهي بهزيمة طرف آخر ، وفي كلتا صورتين تكشف لنا القصيدة أن هذه الحركة السريعة المتعاقبة المحبوبة تأتي دائماً

(٩) ألم بالخي : أثناء ولم يلامه . موهنا : منتصف الليل ، أو بعد ساعة منه . دنفا : مريضاً مرعوباً . المستجاف : هو الذي خامرته الداء في جوفه ، ومعناه هنا أنه أصيب في قلبه ، لأن القلب في الجوف .

من الخارج ، ولكنها تؤثر في الذات وتهمزها ، وكما انتهت الجملة الأولى بالندف وإصابة الجوف « فأضحى بها دنفا مستجافا » نجد أن الجملة الثانية سوف تنتهي بنهاية مشابهة . وعلى مستوى البنية السطحية تعد الصورة الثانية (من ٣-١٤) جملة نحوية واحدة متماسكة ، وهي أيضاً تعد وصفاً لمية التي استولت على الجملة الأولى :

- | | |
|------------------------------|--|
| ٣ - وما دمية من دمي ميسنا | ن معجبة نظرا واتصافا |
| ٤ - بأحسن منها غداة الرحيد | ل قامت ترائيك وحفا غدافا |
| ٥ - وجيدا كجيد الغزال النزيد | ف يأتلف الدر فيه اثتلافا |
| ٦ - وعيني مهاة بسقط الجما | د تعطو نعافا وتقرو نعافا |
| ٧ - وبيضا كأن حصا مزنة | تهادى به صرخديا رصافا |
| ٨ - كأن القرنفل والزنجيب | ل والمسك خالط جفنا قطافا |
| ٩ - يخالط من ريقها قهوة | سباها الذي يستبها سلاقا |
| ١٠ - يعود من الهنت عند التجا | ر غال يخالط مسكا مدافا |
| ١١ - يخالطه كلما ذقه | على كل حال أردت ارتشافا |
| ١٢ - وأبدت معاصم ممكورة | تزين أناملهن اللطافا |
| ١٣ - فليست وإن برحت ساليا | وقد شك مني هواها الشغافا |
| ١٤ - فيانت وقد زودت قلبه | هوما على نأبها واعترافا ^(١) |

تظهر « مية » في هذه الصورة أكثر وضوحاً من ظهورها في الصورة الأولى ، لأن ظهورها في الصورة الأولى كان خيالياً مظللاً بالظرفين « عشاء » و « موهنا » أول الليل ووسطه . لكنها هنا تظهر في الغداة وإن كان ذلك « غداة

(١٠) ميسنا : موضع بالشام ، أراد بالدمية هنا من اسنام ميسنا . الوحف : لخر الشديد السواد الكثير اللون . الغداف : الأسود . الزيف : الذي تزف دمه ، أو المزوف الذي أنزف عقله . الجساد : مفردة حمد (بضم الجيم) وهو ما يرتفع من الأرض . وسقط الجساد : أسفله . تعطو ونقرو : تناول . النعاف جمع نعف وهو دون الخيل وفوق الوادي . حصا المزنة : البرد بالتحريك . صرخد : أرض وموضع تنسب إليه الخمر . رصاف : واحدتها رصافة ، وهي حجارة يستنقع فيها الماء ويصفو ويطيب . حفن : جمع حفنة : ضرب من العيب . والجفن القطايف يراد به العيب المنصور وهو الخسر . سباها : اشتراها . السلاف : ما سال من العيب قبل وطئه بالأقدام . المسك اللداف : اللذاب . المعصم : موضع السوار . المكورة : المنطفة . الشغاف غلاف القلب .

الرحيل » ، فليس ثمة وقت كاف ، والأمر دائماً في سرعة وعجلة . ومع ذلك تظهر مقرونة بتمثال جميل معبود « دمية من دمي ميسنان معجبة نظراً واتصافاً » . هذا التمثال الجميل المعبود ليس بأحسن منها ، فهي إذن مقارنة ترفع المحبوبة إلى مقام التمثال المعبود وتثبت لها ماله من الجمال والجلال ، فالمحبة معجبة نظراً واتصافاً كذلك ، أي من حيث رؤية العين ورؤية القلب معا .

وقد ثبتت هذه المساواة عن طريق نفي زيادة دمية ميسنان في الحسن عنها . فالحسن ثابت مستقر لكليهما ، ومن هنا بنيت هذه الصورة بالجملة الاسمية .

وبعد أن تظهر « دمية ميسنان » لتوحي بالروعة والرهبة والحسن الجليل تختفي لتتحرك الصورة من خلال الأفعال العشرين « قامت - ترائيك - يأنف - تعطو - تقرو - تهادى - خالط - يخالط - سباهما - يستبها - يخالط - يخالطه - ذقته - أردت - أبدت - ترين - برحت - شك - بانت - زودت » التي يستولي فيها الفعل « ترائيك » من خلال مفعوله الثاني على أكثر من جزئية داخلية مع ما عطف عليه :

تراييك وحفا غدافا

- وجيدا كجيد الغزال النزيف .

- وعيني مهاة .

- وبيضا ..

وهذا الفعل مع أنه لم يرد نصاً إلا مرة واحدة قد تردد بالقوة ، وذلك من ناحيتين أولاهما من ناحية صيغته « تفاعلك » أي تبادلك الرؤية مرة بعد أخرى ، والأخرى من خاصية العطف على مفعوله الثاني بالواو لأننا نتذكره دائماً مع كل مرة يعطف فيها على مفعوله الثاني « ترائيك جيداً .. » و « ترائيك عيني مهاة .. » و « ترائيك بيضا .. » وقد حاول الوجد الغداف (وهو الشعر الفاحم الناعم) أن يظلل الصورة كما ظلل « العشاء والموهن » الصورة الأولى ، ولكن بريق عيني المهاة المتحركة وجيد الغزال ، واتئلاف الدر وبياض الأسنان التي تشبه حصا المزة حافظت على نصوصها ولذلك فهي معجبة نظراً .

ويحظى الفعل « خالط - يخالط - يخالطه » بنسبة تردد عالية حيث يرد أربع مرات ضمن أفعال الصورة العشرين لأنه قد اختلطت في هذه الصورة عناصر مختلفة ، فقد اختلطت دمية ميسنان بمية ، وخالطت مية الغزال التزييف والمهابة (نكاد نحس هنا أن مية خاتمة مذعورة ، فهي تنتقل من مكان إلى آخر ، ولاحظ وصف الغزال بالتزييف ووصف المهابة بأنها تعطو نعافا وتقرؤ آخر) وقد اختلطت أيضاً حصا المزنة بالقرنفل والزنجبيل والمسك المذاب والجفن القطاف « العنب المعصور » والخمر . كما اختلطت الألوان « الوحف الغداف » وهو أولها في الورد ، وحصا البرد الأبيض الصافي ، والدر اللامع ، والرصاص - الحجارة البيضاء- ، والمسك ، ثم المسك المذاب أي المذاب ، وقد تكرر المسك مرتين ولذلك كان الغزال تزييفا- والمسك بعض دم الغزال - فهنا اللونان الأبيض والأسود يختلطان .

يخالطه كلما دقته على كل حال أردت ارتشاقا

ولكنها بعد هذا كله :

وأبدت معاصم ممكورة تزين أناملهن اللطافا

والمعاصم الممكورة - وهي المثلثة - في مقابل الأنامل اللطاف ، وقد يكون إبداء المعاصم القوية دليلاً على الامتلاك والقدرة ، وإن كان فيه معنى الصد والمنع كذلك .

وهذه الصورة قد خلطت الساكن بالمتحرك ، والثابت بالمتغير ، وبعثت الحياة في الجماد . وتظاهرت كل هذه الأشياء التي جمعت في كائن واحد لتؤدي الغاية التي أدهتها الصورة الأولى :

فلسْتُ وإن برحت سالياً وقد شك مني هواها الشغافا
فبانة وقد زودت قلبه هوماً على نأبها واعترافا

فكما ألم خيالها فأضحى بها دنفا مستحافا ، انتهت هذه الصورة الثانية بالبينونة التي شكت شغاف القلب ، وزودته هموم النأي والفراق . وأهم من هذا

كله الاعتراف الذي هو عنوان اليأس والمزمنة . وهكذا توازنت صورتان في عمقهما .

وإذا عدنا ثانية للمفعول الثاني للفعل « ترائيك » وما عطف عليه لاحظنا التدرج في المغادرة والتحول فيه . فالمفعول المباشر هو « وحفا غدافا » والوحف الغداف لمية لا يشاركها فيه آخر ، وهو متحرك لين مهفهب مما يوحي بالحركة . ونحن هنا أمام مية فقط ، وعطف عليه « وجيدا كجيد الغزال النزييف » . هنا وضع جيد مية في مقابلة جيد الغزال النزييف ، وقامت « الكاف » بالفصل وعدم إدماج الجيدين ، كما قامت بعملية الموازنة في الوقت نفسه . فنحن هنا أمام جيدين أحدهما جيد يتألق فيه الدر تألقا يكاد يخدع البصر تمهيدا لانتقال مجال الرؤية ، والآخر جيد الغزال . لقد ظهر الغزال مع مية في مجال الرؤية وشاركها بعض السمات والملاح : الجيد ، وانتزاف الدم والعقل . ويأتي المعطوف الثاني فنختفي مية والغزال معا أو يندجان ليظهرا في مهاة واحدة تظل بعينها « وعيني مهاة » . فبعد أن هيأت أداة التشبيه (الكاف) للتخيل ، وتداخل مية والغزال النزييف ، سقطت الأداة تماما في « وعيني مهاة » وظهرت المهاة وحدها وهي تعطو نعافا وتقرو نعافا وتنتقل من مرتفع بل آخر .

وأما المعطوف الثالث فينقلنا إلى مجال آخر من مجالات الرؤية مع استحضاره مية مرة أخرى « وبيضا » (وهي الأسنان ، وهي لا تظهر إلا إذا افترت عنها الشفتان ، فلعنهما تبسّم ، فهي حالة صماء إذن) وتخل أداة أخرى غير الكاف هي (كأن) التي تتعدد معها الصورة وتتداخل فتأتي بحصا المزنة والصرخدي الرصاف وكلها يوحي بالنقاء والصفاء وشدة البياض واللسمعان والبريق ، وتكرر (كأن) مرة أخرى لتأتي بطائفة من العطور والروائح : القرنفل والمرنجبل والمسك وتخلطه بالجفن القطاف ، لتخلطه ثانية بقهوة الريق البكر . وهنا نقلنا القصيدة إلى جو عبق من الصفاء والأريج والنشوة الخالصة . وتذوب مية والغزال النزييف والمهاة وتتقطر جميعا في هذه السلاف الخالصة التي يسكر بها كلما أراد ارتشافا ، فتشك شغاف القلب وتدفعه دفعا إلى الاعتراف بالهوى والمزمنة معا .

ويأتي استخدام الضمائر في الصورتين السابقتين متوازيًا مع ما توحى به ،
وممهدًا لما ستقدمه القصيدة في الصورة التالية ، فنجد في الصورة الأولى شخصًا
واحِدًا باسمه العلم « مية » وضميره العائدين عليه « طرقت » و « بها » . ولا يقابله
في الجهة الأخرى إلا ضمير مستتر في « فأضحى بها دنفا مستجافا » ليس له مرجع
سابق يعود إليه ، ويشعرنا هذا بعدم تساوي كفتي الميزان . إن أحد الشخصين
طاغ مستول على كل شيء ، والآخر ضعيف مهزوم .

وفي الصورة الثانية يظهر صاحب الضمير المستتر في « فأضحى » لا باسمه
العلم ، ولا بضمير المتكلم ، ولكنه يظهر بضمير المخاطب « ترائيك » - وهو
المفعول الأول للفعل ترائي - على حين تستولي مية بضميرها الغائب في « منها »
والغائب الفاعل في « قامت ترائيك » على كل الصورة . ويشير ضمير المخاطب في
« ترائيك » إلى حالة من حالات متعددة ، وهي حالة انفصالية ، فكأن الذات
منفصلة عن صاحبها يخاطبها في هذه الحالة ، والمخاطب هنا حالة سابقة منصرفة ،
وعندما كانت مية ترائيه لم يكن على ما هو عليه الآن من هزيمة وانكسار بل كان
أهلاً لأن تزيه ما أرتبه إياه فالمخاطب بعيد عن المتكلم ، أو نقول إن حالات المتكلم
في هذه القصيدة مختلفة . هناك حالة سابقة وأخرى راهنة . يتكرر المخاطب مرة
أخرى في وضع يتلاءم مع « ترائيك » ولكن بطريق الفاعلية :

بخالطه كلما ذقنه على كل حال أردت ارتشافا

فتمة - إذن - عرض واستجابة حيث تتحول المفعولية إلى فاعلية فتذوق
وتريد ، ويأتي ضمير الغائب في آخر الصورة مرة أخرى في « قلبه » :

فبانث وقد زودت قلبه هوما على نأيها واعترافا

ويظهر المتكلم قبل آخر بيت في هذه الصورة مؤثراً ومثأثراً :

فلمست وإن برحت ساليا وقد شك مني هواها الشغافا

فتاء المتكلم في « فلمست » وياء المتكلم في « مني » هما اللتان تكشفان
استخدام الضمائر في الصورتين معا . وقد تدرجت الضمائر في الاقتراب من حالة
التكلم هذه ، ثم انهار كل شيء دفعة واحدة على هذا النحو :

- ١ - غائب لا مرجع له « فأضحى » يتحول إلى :
- ٢ - مخاطب متأثر مستحيب « ترائيك » يتحول إلى :
- ٣ - مخاطب مؤثر « ذقته » « أردت » . يتحول إلى :
- ٤ - متكلم مقهور « فلست ساليا » « وقد شك مني هواها الشغافا » يتحول إلى :
- ٥ - غائب مهزوم « وقد زودت قلبه .. » .

فالحالة بدأت بالغياب وانتهت إليه ، وما المخاطب والمتكلم في داخلها إلا فورة من فورات التذكر . وعندما وصلت ذروتها في حالة التكلم كانت حالة مهزومة أيضاً تحاول التمسك بالماضي الذي غاب برغم ما تركه فيه . وقد ظل ضمير مية في خلفية هذه الصورة كلها يظل بطرق مختلفة كما رأينا من قبل .

ويستولي ضمير المتكلم على ذروة القصيدة (الأبيات ١٥ - ٢٢) بقوة - وهي الصورة الثالثة - حيث يظهر في « تريني » و « عني » و « كنت » و « رديت » و « أعقر » و « أحاول » و « أرفع ناري » و « دوني » و « تقدمتمين » ويحظى بنسبة تردد عالية تصل إلى إحدى عشرة مرة بما يشعرنا أن الذات مطعونة تحاول أن تثبت وجودها وتؤكد بقاءها، وتجهد في استرداد ما ضاع أو تتجاوزه وتتعالى عليه . ويلاحظ أن هذه الصورة تبدأ بضمير مخاطبة لا يحدد تماماً هل هي مية أو غيرها ، ومهما يكن فقد استحضرها ليخاطبها وقد ظلت غائبة طوال الأبيات السابقة محوطة بالجلال والهيبة .

إن ظاهر الصورتين الأوليين في القصيدة يوحي بالهوى المتلف والحب المضني المص ، وهذا مما يقدر عليه الشباب ، بل يسمى إليه . وهاتان الصورتان استعارتان كبيرتان - إن صح التعبير - حيث يُقصد بهما شيء يُعبر عنه بشيء من لوازمه . إن الصور في القصيدة عندما تتجاوز لا تعمل كل منها منفردة أو مستقلة ، ولكنها تؤثر كل منها في الأخرى لأنها جميعاً تمثل سياقاً واحداً^(١١) .

(١١) مثل الصورة في القصيدة مثل الكلمة في الجملة ، فالكلمة يتحدد معناها بشعاعها لوظيفتها في جملتها ولا يمكن أن يكون معناها مستقلاً عن علاقتها بما ارتبطت به في جملتها حيث تأخذ دلالتها من الكلمات -

إن صورة الدمية المثالية التي اختلطت بمظاهر الحياة المختلفة ومباهجها المتنوعة انتهت بهذه النهاية :

فبانت وقد زودت قلبه هوموا على نأيها واعترافا

وفي الصورة التالية نجد في بدايتها هذا البيت :

وبان الشباب لطياته وقد كنت رُدَيْتُ منه عظافا

إنها عندما « بانت » ، « بان » معها الشباب لطياته . هل نستطيع إذن - أن نقول إن الصورتين السابقتين كانتا تعنيان الشباب الذي مضى سرعاً ، وهذا ما عينته عندما قلت إنهما استعارتان كبيرتان . أما القصيدة فإنها تقول ذلك - كما رأينا - وسوف تؤكد مرة أخرى بطريقة مختلفة . وإذا كانت الصورتان السابقتان كلتاهما تبدأن بحركة متتابعة محبوبة تؤدي إلى هزيمة طرف آخر فإن الصورة التالية تبدأ بالهزيمة لتعلو عليها ، ولذلك تبدأ هذه الصورة من حيث انتهت السابقة ، والحركة فيها عكسية ، وهي متوازية معها توازياً عكسياً : من الهزيمة إلى التعالي عليها ، وتجاوزها ، واستبدال قيم أخرى بها . فإذا كان الشباب قد مضى بلذاته ورغائبه فإن للمشيب أيضاً متعه الملائمة له :

١٥- فإما تريني علاني المشيب ب وانصرف اللهو عني انصرافا

١٦- وبان الشاب لطياته وقد كنت رُدَيْتُ منه عظافا

١٧- فقد أعقر الناب ذات التليد مل حتى أحاول منه سدافا

١٨- يمثنى الأيادي لمن يعتقى وأرفع ناري إذا ما استضافا^(١٢)

= الأخرى في الجملة نفسها وتعطى كلا منها جزءاً من دلالتها كذلك . هكذا تكون الصور في القصيدة ، كل منها يشكل دلالة الصور الأخرى ويأخذ منها ، ومن هنا فإن القصيدة لا تقرأ مرة واحدة ، ولا يكفى يتر بعض أجزائها وتحليله مستقلاً ، لأن كل جزء منها لا يعمل منفرداً ، إن كل صورة ترى من خلال الصور كلها ، والقصيدة بنية لها حياتها الخاصة بها . إن اليد لا تأخذ معنى كونها يداً إلا إذا كانت في الجسم الذي خلقت فيه تعمل وتتحرك وتتفاعل مع باقي الأعضاء .

(١٢) الطيات جمع طية : وهي الحاجة والوجه والمنزل والنية ، بأن لطياته : مضى لوجوهه التي انتواها . رديت : ليست . عظافا : رداء . الناب : الناقة المسنة . التليل : العنق . السداف : قطع السنان . مثنى الأيادي : يد بعد يد ، أي نعمة بعد نعمة . وقيل في تفسير مثنى الأيادي : كان يبقى من ثمن الجوزور بقية ، فيتبرع الأكرم فالأكرم من الأيسار فيتمم ذلك تلك البقية من ماله فهو مثنى الأيادي . المثنى : طالب =

وهذه الأبيات كلها جملة واحدة شرطية . وقد وقعت في إطار فعل الشرط
 « تريني » ثلاث جمل مهمة هي : « علاني المشيب » و « انصرف اللهو عني
 انصرافا » - ولاحظ المفعول المطلق المؤكد - و « بان الشباب لطياته » . والجملة
 الحالية من الشباب وهي « وقد كنت رديت منه عطافا » تعد من قبل التحسر
 وتعزية النفس . وفي إطار جملة الجواب جاءت ثلاث جمل أيضا هي « أعقر الناب
 ذات التليل » و « أحاول منها سدافا » و « أرفع ناري » هذه حالة في مقابلة
 حالة . حالة راهنة وهي عقر الناب ومحاولة سدافها ورفع النار في مقابلة حالة
 أخرى هي علو المشيب وانصراف اللهو وبينونة الشباب . إن علو المشيب
 وانصراف اللهو يسبب مفارقة الشباب هزيمة لا يد له فيها يعزي النفس عنها أنها
 لبست من الشباب رداء ، وعاشت فترته وتلبسته .

الناب هي الناقة المسنة ، والناقة طويلة ، والتليل هو العنق ، وعنق الناقة
 طويل ، والسنام هو أعلى ظهرها وهو عال كطول عنقها . ألا يشعرنا هذا الطول
 والعلو بمحاولة للارتفاع والتسامي والتعالي ؟ هل نفهم أن هنا محاولة للتشيت
 بأقصى ما في الحياة من متع حتى لو كنت بعيدة فسوف يحاولها « حتى أحاول منها
 سدافا » ؟ وكلتا الحالين ضرب من التسامي والعلو عن الهزيمة وعدم الاستسلام
 لها . وعلى أية حال فإن تكملة الصورة تعرض حالة أسيفة للقوة المدبزة والشباب
 المولى الغارب حين كان يغلي بالنشاط والحركة يقود أمثاله من الشباب المنافع
 المتوثب في مغامرات الصبا والفتاء يشرعون رماحهم حتى يضئهم الجهد ويأخذ
 منهم العناء :

١٩- وخيل تكادس بالندراعين (م) مَشِي الوعول تؤم الكهافا
 ٢٠- ضوامر قد شفهن الوجيف يثرن العجاجة ذوي صفافا

= المعروف . امتصاف : طلب الضيافة والقرى . أرفع ناري : أوقدها وأعل ضوءها ليراه من يطلب القرى
 من المستصيفين .

٢١- تقدمتهن على مرجل يلوك اللجام إذا ما استهافا
٢٢- يباري من الصم خطية مقومة قد أمرت ثقافا^(١٣)

إن « واورب » في أول الجملة - والأبيات كلها جملة واحدة استطلت
عن طريق التعوت المتعددة - والفعل « تقدمتهن » قد أشاعا في هذه الصورة ظلال
الماضي الغابر الذي يقابله الآن عقر الناب ومحاولة السداف منها ، مما أكسبها شحنة
من الأسى والحسرة على ذلك الشباب الذي أدير في سرعة البرق الخاطف ولم يترك
إلا قلبًا مهزومًا تتناوشه الموموم .

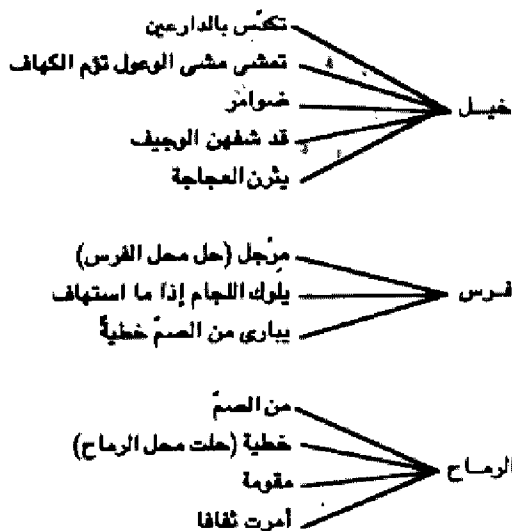
إن صورة الخيل الضامرة التي هزلتها سرعة العدو ، وشفها الوجيف وهي
تثير العجاج ، وتتكدس بالدارعين في سرعتها كما تمشي الوعول ، وتباري في
إحضارها الرماح التي يحملها الدارعون ، صورة كاشفة ، حيث يمكن أن تعد
معادلة شعرية للعدو في الحياة والسعي الحثيث الدائب فيها من أجل الحصول على
الحماية والمنجأ الآمن ، لأن هذه الخيول تعدو من أجل هدف تؤمه وتقصدوه وهو
« الكهف » (جمع كهف ولم يرد هذا الجمع في المعاجم) . وبطل القصيدة
واحد من هؤلاء الذين يجاهدون في طلب الحماية والسلام وهو يتقدم هؤلاء
مرجلاً يغلي وفرسا يلوك اللجام معانيا من الجوع والعطش في سبيل هذه الغاية .
ألا يمكن أن تكون « الكهف » هي الملاذ الأخير ، والمأوى الهاجع الذي يكف
فيه الإنسان عن السعي الدائب والحركة اللاهثة ؟ هل يكون نهاية الكائن الحي ،
يسعى إليها وهو لا يدري أنه يفعل ذلك ويحن إليها مدفوعًا بأنه كائن حي ؟ وهل
يكون سكون الكهف هو السكون الأبدي ؟

إن البنية العميقة لهذه الصورة متاثلة كذلك مع صورتين الأولى والثانية في
القصيدة : الحركة النشيطة اللاهثة التي تؤول إلى السكينة والاستسلام . بل إن

(١٣) تتكدس : ترمي بنفسها إلى الأمام كأنها في صيب وتحذر وكذلك تفتي الوعول . تؤم :
تقصد . الضومور : جمع ضامر وهو الذي هزل من السر . شمش : هزلن . الوجيف : السير السريع مثل
الوجيب . المرجل : العرس النشط الذي يغلي غلبان المرجل . استهافا : من هفا الشيء في الهواء بهو إذا
ذهب وطار ، وهو أيضا بمعنى عطش وجاع . يباري : يجاري . الصم : الرماح . الخطية : منسوبة إلى الخط
وهي قرية بالبحرين كانت مشهورة بصنع الرماح .

هذه تزيد عليهما في أنها تجعل السعي إلى السكينة والهدوء الدائم هدفاً ثابتاً للحركة تسعى إليه وتعمل له ، فالناقة المسببة (الناب) تعقر - وهل لها نهاية سوى هذه ؟ - والخيول الضواير والدارعون من فوقها والوعول - وهي كلها كائنات حية - تؤم الكهاف ، وبطل القصيدة يتقدم كل هؤلاء يباري من الصم خطية قد أمرت ثقافاً من أجل أن تنوشه آخر الأمر مهما طالت المباراة .

الصورة الثالثة - كما رأينا - ذات شقين ، كل شق منهما جملة واحدة . حلت الجملة الأولى من النعوت إلا من وصف الناب بأنها « ذات التليل » وأما الجملة الثانية فقد كثرت فيها النعوت ، نعت فيها الخيل ، والفرس والرماح على هذا النحو :



إن الرماح « المضمرة » التي حلت صفتها محلها قد تكون هي القدر المرصد الذي يحمله المرء معه ويباريه ويتحاماه ولكنه سوف يصرع به . والخيول = الوعول عنيدة (الوعول تنطح الصخور دائماً حتى تكسر قرونها) تباري هذه الرماح ، لكن النتيجة معروفة ، ومع ذلك لن تكف عن المحاولة . ولعل كثرة النعوت هي التي تؤدي إلى المجاوزة الشعرية .

وعلى أية حال نجد اخيول الراكضة المسرعة تتوسط أشياء مسرعة أخرى .
 فقد سبقت بالخيال الذي ألم اختطافا (لاحظ اخيال والخيال) والمحبوبة التي ترحل
 مرآية جيدا كجيد الغزال (هل سرعة الغزال تحتاج إلى دليل ؟) وعيني مهابة
 تعطو نعافا وتقرؤ نعافا أي تنتقل من مرتفع إلى آخر ، وكذلك تتطاير روائح
 الزنجبيل والقرنفل والمسك ، وسوف يأتي بعدها برق لم يغمض ولم يكف ،
 يكشف سبحانه ثمره الرياح وتدفعه حتى يلقى ماءه ويسكن لكن بطريقة
 أخرى . فلماذا يسرع كل شيء ؟

وتختتم القصيدة بصورة كبرى (الأبيات ٢٣ - ٣٢) تكمن فيها معادلة
 كاملة لكل الجزئيات السابقة . فالقصيدة توزع أولاً وتجمع أخيراً والصورة
 الأخيرة مرآة عاكسة لكل ما فات ، وكان الصورة السابقة كلها تتدرج لكي
 تلتقي في هذه الصورة الختامية :

- | | |
|------------------------------|---|
| ٢٣- أحرار ترى البرق لم يغمض | يضيء كفافا ويجلو كفافا |
| ٢٤- يضيء شمرايح قد بُطِنْتُ | منافيد ربطا وربطاً سخافا |
| ٢٥- مرته الصبا وانتحتة الجنو | ب تطحر عنه جهاما خفافا |
| ٢٦- فأقبل يزحف زحف الكسير | يجر من البحر مرنا كثافا |
| ٢٧- فلما تنادى بأن لا برا | ح وانتجفته الرياح انتجافا |
| ٢٨- وحط بذى بقر بركه | كأن على عضديه كفافا |
| ٢٩- فألقى مراسيه واستهل | كمد النييط العروش الطرافا |
| ٣٠- يكب السعصاه لأدقائها | ككب الفنيق اللقاح العجافا |
| ٣١- كأن الوحوش به عسقلا | ن صادف في قرن حج ديافا |
| ٣٢- قياما عجلن عليه النبا | ت ينسفن بالظلوف انتسافا ^(١٤) |

(١٤) لم يغمض : لم يكف . الكفاف : ما تعلق من السحاب ويرر البرق من خلاله . الشمرايح :
 أعالي السحاب . المنافيد : المتراكمة بعضها فوق بعض . سخاف : رفاق . الربط : الثياب البيض . مرته
 مسخته ليد . انتحتة : قصبت نحوه . تطحر : ترمي . الجهام : السحاب الذي هراق ما به . الكفاف : جمع
 كثيف . انتجفته والانتجاف استخراج أقصى ما في لضرع من اللبن ، ذي بقر : مكان . البرك :
 الصدر . الكفاف : ما يكثف به وهو القيد . ألقى مراسيه : أقام . استهل : أرسل دموعه . النييط : النييط .

هذه الأبيات التسعة كلها جملة واحدة تركبت وتداخلت عن طريق الجمل الحالية ، والجمل الوصفية ، والعطف . والجمل في الشعر إذا تداخلت وتعقدت في تركيبها على هذا النحو دل ذلك على تركيب الصورة وتداخل عناصرها وتعدد أبعادها . وقد تراكبت هذه الصورة كترابك السحاب الذي احتل هذه الصورة كلها سما وأرضاً وتوازنت الحركة في داخلها مع ذلك توازناً مثيراً .

بدأت هذه الجملة ببناء (حارث) وخاطبته لتسند إلى ضميره الفعل (ترى) الذي انصبت الرؤية فيه على كل ما جاء بعده . فمن حارث هذا الذي ينادي بأداة نداء القريب ويطلب منه أن يرى هذه الدورة الكاملة من دورات الحياة ممثلة في السحاب وما يفعله وينتج عنه ؟ لا تقدم القصيدة عنه شيئاً أكثر من نداءه وترخيمه وإسناد الرؤية إليه ، وتركنا لفهم أنه قد يكون واحداً ممن يقدر على الرؤية ويعقل ما تنقله إليه هذه الرؤية . والاسم (حارث) فاعل من الحرث ، فعمله الحرث الذي يقلب الأرض بمحراثه بحثاً عن الإنبات فهو لذلك يرقب الغيث ويرجو المطر . والاسم مرخم (أحرار) استجابة لمظاهر السرعة التي تلبس القصيدة كلها . ولقد اختفى حارث بشخصه وضميره بعد ذلك ، واختفى ، أبقى حيث هو يرقب ويرى .

والفعل (ترى) بصيغة المضارع ، وقد يوحي - وهو بهذه الصيغة - بتكرار حدوث مفعوله وتجدده . وقد بدأت هذه الصورة بالفعل (ترى) كما بدأت الصورة السابقة أيضاً بالفعل نفسه (فأما ترى) . وكان مفعوله هناك هو ياء المتكلم المقيدة بحالة علو المشيب وإضاءته جوانب الرأس . ولكن مفعوله هنا هو البرق المقيد بأنه لم يغمض وبأنه يضيء السحاب المترابك المعلق ويكشفه .

- ترى علاني المشيب (المفعول هو ياء المتكلم و « علاني المشيب » جملة حالية) .

- العضاء : كل شجر لا شوك فيه . العجاف : المهاليل . الفحل من الإبل . عسقلان : سوق كانت لتضارى تحفه في كل سنة . يسقته : يقلعه . دباب : مكان .

- ترى البرق لم يغمض .. (المفعول هو البرق و « لم يغمض » جملة حالية) .

فالمشيب في مقابلة البرق المضيء . كلاهما يكشف أموراً لم تكن معروفة من قبل في ميعة الصبا ووفرة الشباب . إن تكرار الفعل واختلاف فاعله ومفعوله خيط دقيق رابط ، وهو يوجه أيضاً إلى بعض المشابهة في تفسير مفعوله .

إن البرق نفسه يرقب ويرى هو الآخر ، لأنه « لم يغمض » أي لم يدق نوماً فهو برق من نوع خاص فيه حياة ، وله عينان ساهرتان ، وهو يقوم بدور الكشف فهو « يضيء .. ويجلو .. ويضيء » . إنها إذن لحظة الكشف التي تتجلى للمحارت المجهد المرتقب فتريه دورات الحياة واحدة عقيب الأخرى بادئة بالسحاب الذي يصدر عن البحر ثم ينتهي بالعودة إليه . من الماء خرج وإلى الماء يعود .

هذه الصورة الختامية توأزي في حركتها الداخلية أو في بنيتها العميقة الصور الساعفة من حيث إن بنية كل منها حركة نشيطة محيية تؤول آخر الأمر إلى نهاية الدورة . والحركة والنشاط والامتلاء يمثّلها هنا السحاب المتراكم الذي يكشفه البرق . يظل هذا السحاب يمتليء ويعلو ويتراكم حتى يصل في نموه وامتلائه إلى اكتمال دورته ، فيقبل وهو يزحف زحف الكسير . لقد كسر ولم تعد إلا النهاية فينادي بأن لا فكاك من هذه النهاية المحتومة فتعود إليه الرياح مرة أخرى - وقد مرته من قبل وهيأتة للإدراج ونفت عنه الجهام الخفيف الذي لا ماء فيه - تعود إليه لتستفرغه وتستخرج أقصى ما فيه فيحط بركه بذى بقر (= مكان . ولا يخلو الاسم من دلالة الحيوية والتوالد والتحول) وكأنه قد كتف من عضديه ، ويلقى مراسيه ويكي بدموع غزار لهذه النهاية . إنها النهاية نفسها لكل حركة نشيطة محيية . لكنها هذه المرة - وهي الأخيرة في القصيدة - سوف تتناسخ في دورة أخرى .

في الصورة السابقة كانت الخيول تباري الرماح ، وفي هذه الصورة نحس أن السحاب يباري الرياح . هنا تقصد الرياح (= الجنوب) إلى السحاب فتطرح

عنه السحاب الخفيف ، ثم عندما يثقل السحاب تنتجفه الرياح وتستفرغ مائه ، فالرياح - إذن - تقضي على السحاب كله خفيفه وثقيله بعد اكتمال دورته ، فالرياح قدره الراض معه - وهذا يجعلنا نعود إلى الرماح التي كانت تباريها الخيول والدارعون معا لئرى أنها أيضاً تقضي على من يباريها ويسابقها وإلا فلماذا وصفت هذه الرماح بأنها من الصم ، وأنها خطية ، وأنها مقومة ، وأنها قد أمرت ثقافا ؟ إن النعوت إذا كثرت فلا بد أنها تبيء لشيء ما وتوحي به . إن المرء يباري قضاءه ويحمله معه ويسابقه لأنه لا يعرف في أية لحظة سوف يقضي عليه .

إن السحاب هنا يتحول إلى ناقة عطوف ذات ضرع يمكن أن يمسخ ليدر باللبن « مرته الصبا » حتى يفرغ ما فيه « وانتجفته الرياح » ، وذات صدر تلقية عندما تبرك « وحط بلدي بقر بركه » ، وذات عضدين يمكن أن تُكففا « كأن على عضديه كتافا » . وفي هذه الناقة مسحة إنسانية كذلك لأنها عندما تكتف وتجير على المقام تبكي بدموع غزار و « استهل » . وفيها أيضاً سمة السفينة « فألقى مراسيه » . فقد تعددت الأبعاد وتداخلت السمات من خلال النعوت من جانب ، وإسناد أفعال من مجالات دلالية معينة إليه من جانب آخر . ودارت الدورة بحث بدأ السحاب من البحر « يجر من البحر مزنا كشافا » وعاد إلى البحر « فألقى مراسيه » . وأثناء هذه الدورة تشكل في أشكال مختلفة جمعت الناقة والإنسان والسفينة في هذا البحر، والناقة والسفينة هما الوسيلة لمحاولة النجاة وإلقاء المرسى (من المعروف أن الجمل سفينة الصحراء) فالغاية هي الاستقرار « وألقى مراسيه » بعد استفراغ الجهد والطاقة وانتهاء الدور المقدور . إنها تشبه « تؤم الكهفا » في الصورة السابقة . إن كل شيء يسعى إلى هذه الغاية وهو مدفوع إليها لا خيار له فيها ، ودائما عندما تكتمل دورته يتنادي بأن لا براح ولا فكك .

السحاب هو الذي يغطي كل هذه الصورة ويشرف عليها من عل . وقد أضاءه البرق وتخلله ، وكشف عن أعاليه ، فليس مستخفيا . وقد أخذ في باديء الأمر يعلو ويتنامى ثم أخيراً حط بركه وألقى مراسيه ، فتوازن العلو والانخفاض . فكما علا الخفض ، وكما امتلأ انتجف واستفرغ ماؤه .

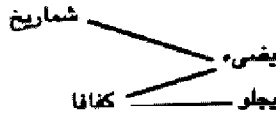
وقد استوى السحاب على ستة عشر فعلاً من أفعال هذه الصورة وقد
اقتسمها بالتساوي مفعولاً به وفاعلاً . فالسحاب (وهو الكفاف والشمارخ)
وقعت عليه هذه الأفعال :

- | | |
|---------------------------|--|
| ١ - يضيء كفافاً | (الفاعل هو ضمير اليرق) . |
| ٢ - يجلو كفافاً | (الفاعل هو ضمير اليرق) . |
| ٣ - يضيء شمارخ | (الفاعل هو ضمير اليرق) . |
| ٤ - بطت مفايد | (نائب الفاعل ضمير يعود على
الشمارخ ونائب الفاعل في الأصل
مفعول به) . |
| ٥ - مرته الصبا | (الفاعل : الصبا) . |
| ٦ - انتحته الجنوب | (الفاعل هو : الجنوب) . |
| ٧ - تطرح عنه جهاما خفافاً | (الجهام = المفعول به : بعض أنواع
السحاب) . |
| ٨ - انتجفته الرياح | (الفاعل : الرياح) . |

الأفعال الثلاثة الأولى « يضيء .. يجلو .. يضيء » فاعلها ضمير اليرق ،
وهي جمل حالية منه . وقد اتفق لفظ الفعل (يضيء) لاختلاف لفظ مفعوله ،
فهو في المرة الأولى « يضيء كفافاً » وفي المرة الثانية « يضيء شمارخ » . واختلف
لفظ الفعل الأول (يضيء) عن لفظ الفعل (يجلو) لاتفاق لفظ المفعول في
الجملتين واختلاف دلالة الفعلين (يضيء كفافاً ويجلو كفافاً) على هذا النحو :



والكفاف (= ما تعلق من السحاب وبرز اليرق من خلاله) والشمارخ
(= أعلى السحاب) من حقل دلالي واحد . فاليرق يضيء السحاب المعلق وهو
أقرب من غيره ، ويضيء الشمارخ أيضاً ، فالإضاءة أبعد مدى من الجلاء .
ولكنه يجلو السحاب القريب فقط ولا يجلو الشمارخ على هذا النحو :



وكانت مهمة البرق الإضاءة والجلاء فحسب لنرى بعد ذلك - أو ليرى حارث - ما يحدث . يأتي بعد ذلك الفعل « بطنت مشافيد » ليبين تراكب السحاب وتكاثره ، ولكنه متنوع ، فيه السحاب الثقيل والسحاب الخفيف ، فتظهر هنا الرياح « الصبا » فتمريه وتمسح ضرعه ليدر ، وترمي رياح الجنوب بالخفيف منه وتبعده عن حركة السير . ويُقبل السحاب على البحر فيجر منه مزناً كثيفة حتى يعجز عن مباراة الرياح التي تدفعه وتدفع عنه فينادي بأن لا ابراح ، فتتحول إليه الرياح مرة أخرى فتكتفه وتستفرغه .

وأما الأفعال الثانية التي جاء السحاب فاعلاً لها فقد تدرجت على هذا

النحو :

- ١ - فأقبل .
- ٢ - يزحف زحف الكسير .
- ٣ - يجر من البحر مزنا كثافا .
- ٤ - ثنادى بأن لا ابراح (بفتح التاء والذال في تنادى) .
- ٥ - حط بذى بقر بركه .
- ٦ - ألقى مراسيه .
- ٧ - واستهل .
- ٨ - يكب العضاه لأذقانها .

نجد أن هذه الأفعال تدل على الانكسار والهزيمة . والفعل الأول منها (أقبل) قيد بأنه إقبال في حال زحف فهو يقع من صاحبه على هذه الهيئة ، وليس الزحف مطلقاً ، بل إنه زحف الكسير . إن قوته لم تنبع منه ، ولكن هناك عوامل خارجية هي التي دفعته فقد مرته الصبا وطرحت عنه الجنوب مالا يفيده ، وهو يزحف زحف الكسير لأنه يشعر أن هذه القوة الخارجية يمكن أن تتخلى عنه ، بل

يمكن أن تتقلب ضده . يلي ذلك الفعل « يجر » وفيه تناقل وإعياء ، ولعل في مفعوله المقيد له « مزنا كثافا » - وهو أيضاً من السحاب - سببا من أسباب هذا التناقل ، فهو يزحف زحف الكسير يجر بعضه بعضا ليست الحركة فيه ذاتية . وقد هيا الزحف الكسير والجر المثقل إلى أن « تنادى بأن لا براح » وهذه ذروة اليأس والهزيمة . و « تنادى » صيغة تفاعل ، أي نادى بعضه بعضا ، فكل جزء منه ينادي بالنداء نفسه « لا براح » هذه إذن زججرة الرعد وهو صوت مرعج مخيف يوحي بالقوة ، قوة الارتطام المدمرة . إن القوة عندما تصل إلى أقصى ما يمكن أن تصل إليه يكون ذلك بداية الانهيار . إنها القوة الخائفة المنسحبة . لقد دب اليأس ولم تعد ثمة قدرة على المقاومة ، فكانت النتيجة أن « حط بذى بقر بركه » ، فقد قيده اليأس وعدم القدرة على المقاومة وكشف نفسه بيأسه فكأن على عضديه كثافا يمنعه من المسير . ولكن البرك (= الصدر) والعضدين تمثل لنا مخلوقا آخر يمكن أن يكون له صدر وعضدان . هذا المخلوق رشحت له من قبل أفعال أخرى « مرته الصبا » و « انتجفته الجنوب » . هذا المخلوق الذي يتكون أمامنا لديه أيضا قدرة على التنادي « فلما تنادى » والاستهلال (= البكاء) و « استهل » . ثم نجد هذا الكائن الذي فيه من سمات الناقة الخلوب المدرار ضرعها وعضدها ومن سمات الإنسان صراخه وبكاؤه يتحول إلى ما يشبه السفينة « فألقى مراسيه » فنشعر أننا في بحر لجب كان الهم الكبير فيه هو البحث عن شاطئ . إن الدموع التي استهل بها جاءت بعد أن وجد شاطئه . إنها أشبه بدموع الفرح عند الوصول إلى الغاية التي يطول البحث عنها « فألقى مراسيه واستهل » . لذلك جاءت الصورة الموازية « كمد النبيط العروش الطرافا » فيها شيء من الهجة وهي تزيد من جانب إنسانية هذا المخلوق الذي تكون من الماء وظل يتدرج حتى وصل إلى النبيط الذين يفرشون أسرتهم الجديدة ، وإذن كشف البرق عن طور من أطوار الإنسان نفسه .

نحن إذن أمام بداية جديدة ، وخاصة بعد مد الفرش الجديدة ، وكل بداية جديدة فيها قوة البدء وقوة التشكل الجديد . اكتملت الدورة ولا بد من الدخول في أخرى ، ومن هنا جاء الفعل الأخير في سلسلة هذه الأفعال الكسيرة قويا وعارما « يكبّ العضاه لأذقانها » وهنا تتحول الناقة - الإنسان إلى فحل الإبل

(الفئيق) . كشف هذا التحول المفعول المطلق الذي قيد به الفعل « ككب »
الفئيق اللقاح العجاف « هنا صورتان ساوت بينهما الكاف :

١ - يكب (السحاب) العضاء لأذقانها .

٢ - يكب الفئيق اللقاح العجاف .

(ولاحظ الوصف بالعجاف في مقابل العضاء وهي الشجر الذي لا شوك فيه) فالسحاب الذي تحول من قبل إلى ناقة وإنسان تحول هنا إلى فحل فاعل للفعل « يكب » وكب السحاب العضاء يساوي كب الفئيق اللقاح العجاف . والفعل (يكب) فيه قوة وعنف وهما ضروريان للتجدد والتوالد . ومن هنا تقلنا القصيدة في جزئية الصورة الأخيرة إلى سوق هائجة تختلط فيها الوحوش بالناس والتجار (وقد ورد التجار من قبل في « يعود من الهند عد التجار ») وتفسح الأداة (كأن) الخيال لتحويل والتثليل :

كأن الوحوش به عسقلان صادف في قرن حج ديافا
قيام عجل عليه النبات ت ينسفه بالظلوف انتسافاً^(١٤)

لقد قامت الوحوش على عجل تنسف النبات بأظلافها قبل نضجه واكتناهه (هل هكذا يفعل التجار ؟) . إنها لا تأكله فقط ولكنها تنسفه وتعجل بإنهاء دورته ومن هنا تتوالد الحياة وتصحح كسوق قام ثم انقض وتختلط الوحوش بالناس في هذه السوق . وياها من سوق عجيبة . الوحوش فيها ناس ، والناس فيها وحوش !

(١٤) جاء في المسك (عسقل) . عسقلان مدينة وهي عروس الشام . وعسقلان نحه العسقلان في كل سنة أنتد نعل :

كأن الوحوش به عسقلان صادف في قرن حج ديافا

شبه ذلك المكان لكثرة الوحوش بسوق عسقلان . وجاء فيه أيضاً (ديف) : « ذاب موضع من الشجر وهي أيضا قرية بالشام »

رؤية شعرية للحياة

(قصيدة الخليل السعدي)

- ١ -

ذَكَرَ الرِّبَاتِ وَذَكَرَهَا سَقَمٌ فَضِيًّا ، وَلَيْسَ لِمَنْ صَا جِلْمٌ
وَإِذَا أَلَمَّ غِيَاظًا طُرِفَتْ عَيْنِي فَمَاءَ شُكُونِهَا سَحْمٌ

(هـ) قائل هذه القصيدة هو الخليل السعدي ، والخليل لقبه ، وكتبه أبو يزيد ، أما اسمه فهو ربيعة بن مالك بن ربيعة بن فحال بن أنف الناقة بن قريع ، وينتهي نسبه إلى سعد بن زيد مناة بن تميم ، وينسب إليه فيقال . الخليل السعدي ، كما ينسب إلى جده قريع فيقال : الخليل القريعي ، ولذلك اضطرب بعض أصحاب النعاجم في التسميتين حتى إن بعضهم ظنه شخصين لا شخصا واحدا .

وهو شاعر فحل من مخضرمي الغاهلية والإسلام ، وكان معنودا من الشعراء الأوائل والمقدمين النوايح ، وقد كان لشعره صدى وتأثير في شعر الأجيال اللاحقة ، وإياه عنى العرزدق بقوله :
وهب القصائد لي النوايح إذ مصوا وأبو يزيد وذو الفروج وجرولا

والشراح على أن ذا الفروج هو امرؤ القيس ، وجرولا هو الحظيفة ، وأبا يزيد هو شاعرنا الخليل السعدي . والخليل من الشعراء المقلين المهيدين ، وقد عده ابن سلام في الطبقة الخامسة من فحول الشعراء ، وقرنه بخدش ابن رهير ، والأسود بن يعمر وعميم بن مقليل . وكان معاصروه يصفون شعره بأنه شهب من نار الله يصبه الله على من يشاء ، على عادتهم في الحكم على الشعر بعبارات تشبيهية مجملة ، ومما رواه صاحب الأغاني في جودة شعره وموقعه من معاصريه مقارنا بشعر أئداده أنه اجتمع الزبيرقان بن بدر والخليل السعدي وعبدة بن الطيب وعمرو بن الأهم قبل أن يسلموا ، وبعد مبعث النبي ﷺ - فحزوا جزورا ، واشتروا حمرا يعمر ، وجلسوا يشبون ويأكلون ، فقال بعضهم : لو أن قوما طاروا من جودة أشعارهم لطارنا ، فتعاضدوا إلى أول من يطلع عليهم ، فطلع عليهم ربيعة بن خدار الأسدي ، فلما رآه سرهم وقالوا له :

أخبرنا أبنا أشمر ؟ قال : أخاف أن تعصوا ، فأمنوه من ذلك ، فقال : أما عمرو فشعره برود بماتية تنشر وتطوى ، وأما أنت يا زبيرقان فكأنك وحل أتى جزورا قد شُحرت فأخذ من أطايبها وخلخله بعر ذلك ، وأما أنت يا خليل فشعرك شهب من نار الله يلقيها على من يشاء . وأما أنت يا عبدة فشعرك كمرادة أحكم حوزها فليس يقطر منها شيء .

وقد عاش الخليل حتى أسس وضعف ، واختلفوا في تحديد سنة وفاته ، فقيل إنه توفى في خلافة عمر بن الخطاب ، وقيل إنه توفى في خلافة عثمان ابن عفان .

كاللؤلؤ المسجور أغفل في
وأرى لها دارا بأعْدرة الـ
إلا رمادا هابدا دَفَعَتْ
ويَقِيَّة النوى الذي رُفِعَتْ
فكأن ما أبقي البوارح والـ
تَقَرُّو بها البقر المسارب والـ
وكان أطلاء الجآدر والـ
ولقد تحل بها الرباب لها
بَرْدِيَّة سبق النعيم بها
وَتُرِيك وجها كالصحيفة لا
كعقبة الدر استضاء بها
أغلى بها ثناء، وجاء بها
بليانه ريت، وأخرجهما
أو بيضة الدَّعصي التي وضعت
سبقَتْ قرائنها وأدأها
ويضمها دون الجناح يذفه
لم تعتذر منها مَدافع ذي
وتضبل مدراها المواشط في
هلا تُسلى حاجة علفَتْ
ومعبد قلبي الحجاز كيا
للقاربات من القطا نُقِر
عارضته ملث الظلام بمد
تذر الحصى فلقاً إذا عصفت
فلقت إذا انحدر الطريق لها

سلك التظام فخانهُ التظلم
يدان لم يدرس لها رَسْم
عنه الرياح خوالد سَحْم
أعضاده فتوى له جذم
أمطار من غرسانها السوشم
تَلَطَّت بها الآرام والأدم
غزلان حول رؤومها البهْم
سلف يفل عدوها فحُم
أقرانها وغلاها عَظْم
ظمان مُختلج ولا حهم
محراب عرش عزيزها العجم
شئت العظام كأنه سهم
من ذي غوارب وسطه اللحم
في الأرض ليس لمسها حجم
قرد الجناح كأنه هدم
وتخفهم قوادم قُم
ضال ولا عقب ولا الرُحْم
جعد أغم كأنه كرم
علق القرينة حبلها جذم
رى الصنّاع إكامه دم
في حافتيه كأنها الرُقم
عان العشي كأنها فرم
وجزى شد سراها الأكم
قلق المحالة ضمها الدعم

عَقَدَ الْفَقَارَ وَكَاهَلَ ضَخْمَ
 عُوقُلَى فَوْقَهَا اللَّحْمَ
 تَحْتَ الضَّلُوعِ مُرَوَّعَ شَهْمِ
 عَقَمَتِ فَنَاعِمَ نَيْفِهِ الْعُقْمَ
 مُعَرَّأَ شَاغِرَهَا وَلَا ذُرْمَ
 يَعْقِي كَنَاسَ الضَّالَّةِ الرَّئِمِ
 بِشَفَا الْمَسِيلِ وَدُونِهَا الرَّضْمَ
 رَمَّ الْعِظَامَ وَيَذْهَبُ اللَّحْمَ
 بَعْدَ وَلَا مَا بَعْدَهُ عَلْمَ
 الْمَرْءِ يُكْرَبُ يَوْمَهُ الْعَدْمَ
 مِائَةَ يَطِيرُ عَفَاؤَهَا أَدْمَ
 هَضْبُ تَقْصُرُ دَوْنَهُ الْعُصْمَ
 اللَّهُ لَيْسَ كَحُكْمِهِ حُكْمَ
 تَقْوَى الْإِلَهِ وَشَرَّهُ الْإِثْمَ

لَحِقَتْ لَهَا عَجَزَ مُؤَيَّدَةَ
 وَقَوَائِمَ عُوجَ كَأَعْمَدَةِ الْبَيْتَانِ
 وَإِذَا رَفَعْتَ السُّوْطَ أَفْرَعَهَا
 وَتَسَدَ حَادِيهَا بِذِي لُحْصَلِ
 وَلَهَا مَنَاسِمَ كَالْمَوَاقِعِ لَا
 وَتَقِيلُ فِي ظِلِّ الْخِيَاءِ كَمَا
 كَتْرِيكَةَ السَّيْلِ الَّتِي تَرَكْتُ
 بَلَيْتُهَا حَتَّى أُوذِيهَا
 وَتَقُولُ عَادَلْتِي وَلَيْسَ لَهَا
 إِنْ الثَّرَاءُ هُوَ الْخُلُودُ وَإِنْ
 إِنِّي وَجَسَدُكَ مَا تَخْلُدُنِي
 وَلَكِنْ بَنَيْتُ لِي الْمَشَقَّرَ فِي
 لَتَنْقِيَنَّ عَنِي الْمَنِيَّةَ ، إِنْ
 إِنِّي وَجَدْتُ الْأَمْرَ مُرْشِدُهُ

- ٢ -

هذه القصيدة من القصائد المختارة في الشعر العربي ، وهي القصيدة الحادية والعشرون من المفضليات ، وقد اجتمعت لها تقاليد الشعر العربي القديم من وصف الأطلال ، ووصف الناقه ، بحيث يخيل للقاريء غير المتأني أن هذه القصيدة مجرد الوصف السطحي الذي لا يتجاوز القشرة الخارجية للأشياء ، ولا ينفذ إلى لب الحياة وخالصها ، وأن أجزاءها مفككة لا ترابط بينها ، وقد قال محققا المفضليات وشارحاها : بدأ بالذكرى والطيف ، ووصف دار صاحبه وقد درست وبدلت من ساكنها البقر والظباء ، ثم نعت صاحبه ، وشبهها بالدره ، ووصف الدره ومستخرجها وبيضة النعامه يحفها الظليم ، ثم وصف الطريق وناقته التي اجتاز عليها ، وأنهى على عادته التي لامته في كرمه وإنفاقه ، واحتج بأن الخلود في البذل لا في الثراء وبأن المنية غاية الأحياء .

ومهمة قارئ القصيدة قراءة كاشفة أن يبين أن هذه الأجزاء ، التي تبدو متنافرة من حيث الظاهر ، مترابطة ، تعمل جميعها في إطار واحد ، بخدمة غاية واحدة ، وأن هذه الأجزاء معارِض مختلفة لحقيقة واحدة سلك بها الفن الشعري هذا المسلك وأداها على هذه البنية المتناسكة في الحقيقة .

وقبل تحليل هذه القصيدة على النحو المقبول يجب أن نكون على وعي بأن الكلمة في الشعر لا تحمل معها معناها المعجمي فحسب ، بل تحمل معها هالة من المترادفات والمتجانسات ، ولا تكفي الكلمات بأن يكون لها معنى فقط ، بل تثير معاني كلمات تتصل بها من حيث الصوت أو المعنى أو الاشتقاق أو حتى كلمات تعارضها أو تنفيها ، كما يقول رينيه ويلك وأوستن واين . ويجب كذلك أن نكون على إدراك عال لبناء القصيدة النحوي - إن صح هذا التعبير - وكيفية تأزر هذا البناء النحوي مع البناء الفني مع أنه يصعب التفريق بينهما ، والعمل على إيضاح هذا التلاحم . ولعمري أستطيع القول على وجه الإجمال بأن المعاني النحوية تمثل جانباً خطيراً من جوانب البناء الفني لأية قصيدة فاختيار التعبير بالفعل مطلقاً ، واختيار الأفعال الماضية أو المضارعة المنبئة للمعلوم أو المنبئة للمجهول ، أو اختيار التعبير بالجملة الاسمية واختيار الضمائر أو غيرها وغيرها من الوظائف النحوية في داخل كل جملة - عند الكشف والتحليل - كل هذا يعمل على تشكيل العمل الفني ، وإن بدا كل ذلك عفويا غير مقصود إليه^(١)

ويجب ألا نغفل التداخيات المختلفة التي يقدمها الشاعر في قصيدته ، وقد تبدو لنا وكأنها مفككة غير مترابطة الأجزاء ، فإنها في الحقيقة مترابطة متحدة متآلفة ، وعلينا أن نبذل شيئاً كثيراً من الجهد في الكشف عن هذا الترابط ،

(١) لا يمكن تجاهل عمالة عبد القاهر الجرجاني العصبية في هذا الشأن . وإن كان بعيداً عما افترضنا على الجملة وحدها حيث يتصور القارئ ، وهو محق . أن هذا العمل يتعامل مع الجملة معزولة عن سياقها . والذي أهدف إليه هنا أن المعاني النحوية تتآزر مع البناء الفني في إعصال العمل الفني كاملاً إلى مطلقه . ويجب على القارئ أن يراجع إلى هذا الجانب بالكثف والإيضاح

فليست القصائد قضايا منطقية تسلم مقدماتها لنتائج محددة ، ولكن القصيدة إثارة شعورية وعاطفية وفتية وفكرية معا قائمة على معمار لغوي .

وأخيراً يجب أن ننظر للقصيدة على أنها بناء فني معادل لمعنى أكثر من تلك المعاني السطحية القريبة التي يمكن أن تفهم من نثر الأبيات نثراً مشوهاً عاجزاً .

بعد هذا قد أسارع إلى القول بأن القضية التي شغلت بها هذه القصيدة وقدمتها لنا في إطار فني متكامل هي قضية الحياة بمعناها العميق ووجود الإنسان فيها ، ومجاهدته في سبيلها ، وتحدر أيامه على سطحها ، ومحاولته التفض إلى سرها الخالد المتجدد ، وليس في هذه القصيدة أي نوع من الاستطراد أو الخروج عن الدائرة الشعورية التي تقدم لنا هذه القصيدة من خلالها ، ولعلي لا أكون مخطئاً حين أعتقد أن المدخل إلى هذه القصيدة وجوها المثير يكمن في الأبيات الأخيرة منها ، وهي المشهد الختامي لها ، مشهد التطهير - وهو هنا تطهير بالفن - والاستسلام الحزين الذي يؤذن بنهاية الصراع الدرامي ، وهو في نفس الوقت انتصار من بعض الجوانب ، إذ تأتي هذه الأبيات مؤكدة للحقيقة الكبرى التي تشغل الإنسان في أي عصر وفي كل مكان :

وتقول عادلتي وليس لها بعد ولا ما بعده علم
إنّ الثراء هو الخلود وإنّ المرء يكرث يومه العدم
إني وجدك ما تخلدني مائة يطير عفاؤها أدم
ولكن بنيت لي المشقر في هضب تقصّر دونه العضم
لتنقب عني الميتة إن الله ليس كحكمه حكم

لكن القصيدة تبدأ بداية مختلفة من حيث النسخ الشعري والصراع الدرامي عن هذه النهاية الأجمّة الحزينة ، إذ تبدأ القصيدة فتضعنا منذ البيت الأول في حالة ترقب وقلق وإحساس بالتقابل الخفي والصراع بين عوامل البقاء وعوامل الفناء .

ويشيع في البيت الأول جو من المرح والنشاط والصبوة المتدفقة المتدفعة وترتب هذه الأحداث بعضها على البعض الآخر « ذكر الرباب .. فصبا » وتأتي الأفعال هنا ماضية ، فهذا أمر قد وقع ولا راد له وتلاحق فلم يمكن دفعه والتروي

فيه ، لكن يعترض هذه الوفرة والحيوية المتوثبة جملة هادئة حزينة تعمل في الخفاء على إفساد هذه الصبوة غير الخليمة « وذكرها سقم » وتلابس هذه الجملة الحالية حالة التذكر الباعثة على التوفز والطيش وتنخر في صلبها كما ينخر السوس في قوام شجرة عتيقة في أناة وخفاء حتى يسقطها آخر الأمر أو يكاد . ونحن نلاحظ في كل من شطري هذا البيت نغمتين أولاهما تقابل الأخرى :

ذَكَرَ الرِّبَابَ وَذَكَرَهَا سَقْمُ
فَضِيًّا وَلَيْسَ لِمَنْ صَبَا حَلْمُ

والنغمة الأولى يعبر عنها بالفعل وهو الحركة والحدث ، والنغمة الثانية يعبر عنها بالجملة الاسمية الحالية المتلبسة بالحدث الأول ، وهي حقيقة مقررة ثابتة ، والأولى ثابتة إيجاباً والثانية ثابتة النفي . وهذا إشعار من أول الأمر بذلك الصراع الخفي الدائر بين الحياة والموت الذي يصطرغ في نفس كل إنسان ، ومن هنا اختفى الفاعل للذكر والصبوة ، ولذلك تحفل القصيدة بعدد من المتقابلات تكشف لنا عن هذا الصراع الأبدي وتقوى إحساسنا به ، فالرماد الهامد يقابل « في دار أغدرة السيدان » البقر والظباء والخيل التي تفل العدو ، والدرّة اللامعة العقيم تقابل البيضة المخبوءة الولود ، والوجه المشرق غير المتجهم يقابل الوجه الذي اختفى في الشعر الجعد المتجهم وهكذا .

وعلى الرغم من أن البيت الأول يبدأ بفعلين ماضيين مستصري الفاعل مما يوحي بحالة غياب تنطبق على كل أحد ، نجد أن « الرباب » في بؤرة العين ، تطرفها وتسيل ماء شئونها ، وتتحدرد دماء الحياة الغالية قطرة قطرة ، ولا يستطيع المرء أن يمسك بها كما يمسك سلك النظام حيات اللؤلؤ الثمينة ، ولا يلبث العقد المشتمل المنظوم أن ينفرد ويخونه النظم :

ذَكَرَ الرِّبَابَ وَذَكَرَهَا سَقْمُ فَضِيًّا وَلَيْسَ لِمَنْ صَبَا حَلْمُ
وَإِذَا أَلَمَ خَيْبَالَهَا أَطْرَفَتْ عَيْنِي فَمَاءَ شَيْئُونَهَا سَجْمُ
كَاللُّؤْلُؤِ الْمَسْحُورِ أَغْفَلُ فِي سَلَكِ النَّظَامِ فَخَانَهُ النَّظْمُ

نحن أمام حالة حب جارفة من طرف واحد ، فالرباب المحبوبة ذكرها سقم

يجلب الطيش والاندفاع والحسرة بعد ذلك ، وقد آثر الشاعر اختيار صيغة البناء للمجهول في « طرفت عيني » صونا لهذا الخيال الملم أن ينسب إليه أذى ، ولكننا نشم من الطرف الآخر رائحة الإهمال والإغفال والخيانة .

ولا يملك الإنسان أمام هذه القدرة الطاغية الغشوم إلا أن يصفي إحساسه ويصل نفسه بمنابع الحياة الأولى نفسها ، وأن يجاهد حتى يستطيع الوصول إليها ، فماء الشئون المتحدرة تتبع من غدران أعظم ، وعليه أن يتابع من تحدرها حتى يصل إلى « أغدره السيدان » حيث المنابع الأولى والسر الدائم ، هناك سيرى الدار نفسها وما تحويه :

وأرى لها دارا بأغدر السيدان لم يدرس لها رَسْمٌ

وهنا تبدأ المجاهدة الخاصة فيأتي الفعل « أرى » مسندا إلى صمير المتكلم ، ويختار أن يكون مضارعاً إشارة إلى هذه المجاهدة المستمرة والبحث الدائم .

وأود أن نتوقف قليلاً لنحاول تعريف هذه « الرباب » التي لها كل هذه القوة والسطوة . فمن تكون هذه « الرباب » ؟ هل هي محبوبة خاصة ؟ هب أنها كذلك ، فهي محبوبة علي كل حال ، ولكن يجب أن ننظر إليها على أنها محبوبة من نوع شعري فني حتى مع وجود التجربة الخاصة لأن التجربة الخاصة - إن وجدت - لا تتعارض ولا تتنافى مع مغزى آخر يتجاوزها .

إن الرباب تستولي على هذه القصيدة كلها من أولها إلى آخرها ، وتحتل لب هذه القصيدة ومحورها الحقيقي ، ولذلك تتجلى في ألوان مختلفة وصور متعددة ، وتعرض لنا في معارض شتى ليس بينها تنافر وليس بعض أجزائها استطرادا .

ولقد برزت الرباب في أول القصيدة باسمها الصريح ، وكذلك في البيت العاشر ، وفيما عدا ذلك ينبث ضميرها في كل أبيات القصيدة ، حتى تظهر أخيراً في المواجهة ، في المشهد الأخير حيث تفقد أسلحتها بعد أن تبدت في أشكال مختلفة وعرضت كل ما يمكن عرضه ، وحيث ينتصر عليها الإنسان الذي يستعين بقوى الخير في نفسه فيشجدها ليدرك الحقيقة الخالدة ويعمق إحساسه بها ويتطهر

من حبا ، ولذلك يستطيع مواجهتها في أسى وحسرة :

إِنِّي وَجَدْتُكَ مَا تَحْلُدُنِي مائةَ يَظِيرٍ عَفَاؤُهَا أَذْمُ
وَلَقِنَ بَيْتَ لِي الْمَشْفَرَّ فِي هَضْبٍ تَقْصُرُ دُونَهُ الْعُصْمُ
لَتَنْقِبَنَّ عَنِّي الْمُنِيَّةُ إِنَّ اللَّهَ لَيْسَ كَحُكْمِهِ حُكْمُ

لقد كان الحديث عن الرباب في الآيات الثلاثة الأولى حديثا عن تأثيرها المسيطر على النفس الباعث على الشجن والحسرة ، وأول ما تظهر لنا في القصيدة تبدي في دار لها بأغدرة السيدان ، تتصارع فيها عوامل المحو والإزالة والتغيير مع عوامل الحياة والبقاء ، وتمثل عوامل المحو والإزالة في الرياح والأمطار التي تكمن فيها نفسها عوامل استيلاء الحياة مرة أخرى ، وتمثل عوامل الحياة والبقاء والتجدد في البقر والظباء الخ ، وعوامل الحياة والبقاء هنا أكثر ثباتا من عوامل المحو والإزالة فهي « حوالد سحج » وقد « ثوى لها جذم » وما أبقّت الرياح والأمطار مثل « الوشم » وهذه الأشياء تحمي شعلة الحياة ولهيها من الانطفاء وإذا كانت النار قد خمدت فإن الحوالد والنوى تحمي بقيتها من الاندثار ، ولقد ولدت عوامل أخرى للبقاء ومظاهر جديدة للحياة ممثلة في عوامل التوالد والتجدد والاستمرار ، فالبقر والظباء حولها أولادها - رمز التجدد والاستمرار - وهناك مسارب مختلفة لهذا البقاء « تقرو بها البقر المسارب » فالدار رغم دروسها تصطخب بالحياة ، فلقد تحلّف المطر « البهم » وهو في أحد معانيه النبت الصغير الذي شبه به أولاد الظباء والغزلان :

وأرى لها دارا بأغدرة السّ	سيدان لم يدرس لها رسم
إلا رمادا هامدا دَفَعَتْ	عنه الرياح حوالد سُحْم
وبقية النوى الذي رِفَعَتْ	أعضاؤه فتوى لها جذم
فكان ما أبقى البوارح وأل	أمطار من عرصاتها الوشم
تقروها البقر المسارب وأخ	تلطت بها الأرام والأذم
وكان أطلاء الجادر وأل	غزلان حول رؤومها البهم

ويأتي بعد ذلك البيت الذي يكشف عن الصلة الحميمة بين هذه الدار

و « الرباب » :

ولقد تحل بها الرباب لها سلف يفل عدوها فحَم

وينجب ألا تفلت منا هذه الإشارة الفذة ، فهنا ضرب من « الخلول »
فَرَبَاب هي الدار والدار هي الرباب ، وهما معا الحياة التي نفل عدوها ، يقول
الشراح إن السلف هي الخيل المتقدمة ، ويقولون : كانت العرب إذا أرادت
التحول تقدم السلف على الخيل ، فنفضوا الطريق وأصلحوه حتى تأتي الظعن ،
فنحن إذن مقبلون على فترة من مظاهر النعمة والاستمتاع بهذا النصر - على أداء
الحياة - الذي تهبأت أسانه ، وهنا تقبل الحياة بوجهها الضاحي الخادع البراق
وتظهر الرباب - الحياة صافية بيضاء كبردية ناعمة كالدارة المضيفة ، وهذا أحد
وجهها .

بردية سيق النعيم بها	أقرانها وغلا بها عظم
وتريك وجهاً كالصَّحيفة لا	ظمان مُختلج ولا حُجْم
كعقيلة الدر استضاء بها	محراب غرش عزيزها العجم
أعلى بها تَمْنَا وجاء بها	شخت العظام كأنه سهم
ببانه ريت ، وأخرجها	من ذي غوارب وسطه اللحم

وهذا الوجه الناعم من وجوه الحياة لا يتحقق إلا بالقوة ، ولا يحيى بها إلا
شخت العظام الماضي كالسهم الذي يستطيع إخراجها من البحر المتلاطم الموج ،
فهذا الوجه لا يتحقق إلا بالحرب والقتال ، وأما وجه الإنتاج والخصب والتعمير
فلن يتم إلا ببسط أجنحة الرحمة والحب والحنان والعمل الخفي الدائب والدفع
الخصب الولود :

أو بيضة الدعص التي وضعت في الأرض ليس لمسها حُجْم

إن الحياة ولود ومستمرة ، وتجدها لا يتم إلا عن طريق استمرار قدرتها
على التوالد ولهذا تحفل القصيدة بالإشارة إلى رموز كلها يوحي بالتجدد
والاستمرار فهناك «أولا» الرباب - والرمز للحياة بالمرأة معروف قديماً وحديثاً
على مستويات مختلفة - وهناك البقر والظباء والمعزى وأولادها ، وهناك رمز أكبر
وهو « بيضة الدعص » التي وضعت في الأرض ، وتقدم القصيدة لنا هذه البيضة

محوطة بكل صنوف الرعاية فهي سر الحياة الخبوء في الأرض ، وفي مقابل « البيضة » السر ، توجد « الدرة » البراقة العقيم زينة الحياة الدنيا ، والرباب الحياة إما درة وإما بيضة ، والبيضة المنتجة لا تحتاج إلا إلى الحنان والحب والرعاية المطمئنة والسكينة ، وأما الدرة فلن يقدر عليها إلا المحارب القوي :

أو بيضة الدعص التي وضعت في الأرض ليس لمسئها حُجْم
سبقت قرائنها وأدفاها قَرْدُ الجناح كأنه هِذْم
ويضسُّها دون الجناح بدفهُ وتحفهُنَّ قَوادم فُتْم
لم تعتذر منها مدافع ذي ضال ولا عقب ولا الزخم

ومدافع ذي ضال ، وعقب ، والزخم أماكن ، فالبيضة قادرة على الإنتاج في أي مكان ما توافرت لها شرائط الرعاية والدفع والحنان .

الدرة براقعة لامعة ، والبيضة بيضاء ناصعة وهما وجهان من وجوه الحياة الكثيرة المتعددة وكل منهما « كالصحيفة لا ظمآن مختلج ولا جهم » لكن هل تدوم الحياة أبدا على هذه الحال المشرقة : إن هذا الوجه الأبيض الناصع لا يلبث أن يتخفى تحت الشعر الأسود الجعد الأغم ، يقول الشراح : إن الأغم هو الشعر الكثير وأصله الغمم « بالتحريك » وهو أن يسيل الشعر من كثرتة في الوجه والقفا ، إذن هذا وجه آخر من وجوه الحياة الرباب :

وتضل مدرها المواشط في جعد أغم كأنه كرم

وهنا تظهر كلمة « الكرم » لتشير إلى أصل اللذة الحاصلة من تقبل الحياة بكل وجوهها سواء أقبلت بوجهها أو أخفتها في شعرها الأسود الأغم .

هل يستطيع أحد منا الفكاك منها بخيرها وشرها وحلوها ومرها كما يقولون ؟ كيف وقد ربط كل منا في عنقه بها بحبل قصير كما تربط القرينة ، ونحن جميعا نمضي في طريق قلق الحجاز ، وإن بدا معبدا من ظاهره :

هلا تسلى حاجة علقَتْ علقَ القرينة حبلها جذم

إن كلا منا يحبها حباً شديداً ، ولكن كيف يتسلى عنها ؟ وهنا تبلغ

القصيدة ذروتها ، ولا بد من انفراج ، ولا تجد القصيدة ملجأ إلا « الناقاة » فالناقاة هي التي يتسع رحابها لهؤلاء المهمومين المجاهدين فهي « الناقاة الأم » على حد تعبير أستاذنا الدكتور مصطفى ناصف - التي تفسح صدرها لأبنائها المتعبين من رحلة الحياة الشاقة فتمنحهم السكينة والأمن والسلام ، ولعل هذا هو السر في أن الشعراء القدماء جميعاً كانوا يلجأون إلى الناقاة عند احتضار الهم وإرادة تسليته والاستعانة عليه والتلهي عنه ، وقد وصفت الناقاة بأنها « أم رثال » ، ودائماً توصف بالقوة والضخامة والعظمة كالبيان الشايع الذي يسع الجميع .

وفي الطريق المظلم المقلق المحاز « وهو رحلة الإنسان في الحياة » البعيد عن مصادر الري الذي يبدو فيه الذين سقطوا دون تحقيق مبتغاهم وكأنهم القطا على الجانبين لا بد من اللجوء إلى الناقاة لاجتيازها :

ومُعَبِّدٌ قَلَقَ الحِجَازَ كِبَارَ يَ الصَّنَاعِ إِكَامُهُ ذُرْمٌ
للقاريات من القَطَا نُقِرَ في حافيه كأنها الرُّقْمُ
عارضته ملثَّ الظلامَ بَمَدِّ عان العشي كأنها قَرْمٌ

في مثل هذا الطريق لا بد من اللجوء إلى هذه الناقاة المباركة لاجتياز هذه المحنة والخروج من هذا المأزق الحرج ، ولا بد لهذه الناقاة من أن تخوض « الحرب » لكي تحقق الأمن والسكينة والسلام فهي دائماً :

تذُرُ الحِصَى فُلِقَا إِذَا عَصَفَتْ وجرى بحدِّ سرايها الأَكْمُ
فلقت إذا الصدرَ الطرِيقَ لَهَا قلق الحَالَةَ ضَمَّهَا الدَّعْمُ
لَحَّتْ لَهَا عَجَزٌ مُؤَيَّدَةٌ عقد الفقارِ وكاهل ضخم
وقوام عوج كأعمدة آل بياض عولَى فَوْقَهَا اللَّحْمُ
وإذا رَفَعَتْ السوطَ أفرغها تحت الضلوعِ مُرْوَعٌ شَهْمُ
وتسد حاذيها بذي حُصَلِ عُقِمَتْ فاعم نبتة العَقْمُ
ولها مناسم كاللواقع لا معر أشاعرها ولا ذُرْمُ
وتقيل في ظل الخياء كما يعيش كناس الضَّالَّةِ الرَّمْمُ

وهذه الناقاة القوية الخلق التي لها كل صفات القوة هذه ، ناقاة مطيعة مدعان تحشى السوط وقد مهدت هذا الطريق المقلق ، فتركت الحصى فلقا .

وظلت تجاهد حتى أصبحت آخر الأمر :

كتريكة السيل التي تُركت بشفا المسيل ودونها الرُضْم

وتريكة السيل هي الصخرة التي يأتي بها السيل ، والرضم هي الحجارة الصغيرة المجتمعة بعضها إلى بعض . لقد وقفت الناقة كالصخرة في وجه السيل المدفع تحمي الحجارة الصغيرة من ورائها ، ولقد أدت الناقة غايتها ومنحت الإنسان الأمن والطمأنينة في القلب ، واستطاع أن يعبر طريقه المظلم الموحش ، وكان هذه الناقة هي قوى الخير الكامنة في الإنسان التي تسعفه بطاقتها الهائلة عند الحاجة فتمنحه القوة الروحية الصافية لكي يعلو على متاع الحياة الدنيا وزينتها البراقة الزائلة التي قد يفقد الإنسان نفسه من أجلها في كثير من الأحيان ، ويصبح أقدر على عدم الاستجابة للإغراء الخادع الذي يتمثل في ذلك المشقر « القصر المشيد » الذي يبني على هضيب مرتفع لا يستطيع الآخرون بلوغه ، لتبقى في النهاية قيم الخير والحق والجمال وليذهب كل ما عداها من الإثم والزيف والضلال .

ولا يمكننا فهم هذه الناقة إلا على هذا الوجه ، فهناك في القصيدة « مائة ناقة » أخرى ليس لها مثل هذه الصفات :

إني وحقلك ما تخلدني مائة يطير غفاؤها أدم

فهذه ناقة خاصة يؤكد ذلك أنها مع كل صفات القوة والضخامة الجرفية تنبخر في النهاية فلا يبقى منها إلا الروح ، فالكاهل الضخم والقوائم التي كأعمدة البنيان وقد عولى فوقها اللحم وغيرها وغيرها قد بليت جميعاً :

بنيها حتى أؤديها رم العظام ويذهب اللحم

لقد بليت كل مظاهر القوة المادية ، وبقيت القوة الروحية في حالة من التطهير العالی مكنه من التعالی على الحياة ، وساعده على إدراك الحقيقة الكبرى في الكون ، وأظهر له « الرياب » على حقيقتها ، فبعد أن أراقت الرياب ماء شعونه الغالية أصبحت في آخر الأمر « عاذلة » ليس لها علم بيوطن الأمور وحقائق الأشياء ، لقد تهباً للانفصال عنها بسلام :

وتقول عادلتني وليس لها بعيد ولا ما بعده علم
إن الثراء هو الخلود وإن المرء يكرب يومه العدم
إنها تحاول إغراءه من جديد، ولكنه الآن أكثر وعيا وإدراكا لحقائق الأمور ولن
تخدعه الدرة البراقة ، لقد تظهر وأدرك السر .

إلى وجدك ما تخلدني مائة يطير عفاؤها آدم
ولئن بيت لي المشتقر في هضب تقصر دونه العصم
لتنقبن عنى المنية إن الله ليس كحكمه حكم
ثم يهتف أخيرا في استسلام المطمئن ، وقد نعمت روحه بالسكينة والسلام
بعد أن أفرغت نفسه من حب « الرباب » :

إنى وجدت الأمر أرشده تقوى الإله وشره الإثم

الفصل الثالث
التحليل النصي للقصيدة
(قصائد معاصرة)

المبحث الأول
مُعْطِيَات التَّعْبِير
في قصيدة الحُبِّ والأشياء

- ٩ -

هذه القصيدة مختارة من الديوان الذي أصدره الشاعر حامد طاهر وسماه «ديوان حامد طاهر» مستنداً في هذه التسمية إلى التراث الشعري في العقود الأولى من هذا القرن، إذ كان الشعراء يفعلون ذلك دون أدنى حساسية على حد قوله^(١) ومتحدّياً بها أيضاً الوضع الشائع في أسماء دولوين الشعراء المعاصرين حيث يطلق كل منهم على ديوانه غالباً إحدى القصائد فيه، وبكشف هذا الصنيع من قبل الشاعر عن روح التحدي الواثق، والاعتداد المطمئن بفنّه. وقد يوحي هذا العنوان المختار بأن الشعر الذي يحتويه الديوان شعر تقليدي، ولكن المفاجأة أن العنوان تقليدي والشعر غير تقليدي، فعلى مستوى الإطار الشكلي للقصائد نجد الديوان يشتمل على ستين قصيدة موزعة على شعر التفعيلة «الشعر الحر» و «شعر البيت»^(٢) أو ما يسمى «الشعر العمودي». وهذا الشعر بنوعيه: التفعيلي والعمودي ليس شعراً تقليدياً بحال. فالشاعر حامد طاهر قد تجاوز قضية الإطار أيضاً ما كان هذا الإطار، وأصبح اهتمامه الأول هو الفن الشعري ذاته من حيث هو فن يجذب إليه المتلقي بما يثيره فيه من أسواق إنسانية عالية، وبأساليب شعرية تفجر قضايا حيوية تتجاوز المكان والزمان المحدودين، وتتصل بالماضج العليا منتخدة من الواقع المحدود نقطة تفجير شعري.

(١) نشر هذا البحث بمجلة البيان الكويتية العدد : ٢٧٩ يونيو ١٩٨٩ م.

(٢) انظر مقدمة ديوان حامد طاهر : ٤٨.

(٣) لا يفقد هذا المصطلح إلا أن وحدة القصيدة العروضية هي البيت، وذلك في مقابل «شعر

التفعيلة» = الشعر الحر، ولا يقصد من هذه التسمية أن معنى آخر غير عروضي.

وقارىء ديوان حامد طاهر تستولي عليه تلك الأساليب الفنية التي تعد من سمات كثير من الشعر الحديث في مرحلة صفائه الأولى ، قبل أن تلتفح كثير من قصائد الشعر الحر بالغموض والابهام ، وتتلقّف في أردية الاستغراق . والشاعر في هذا الديوان لم تحرفه موجة الغموض المعتم الذي قد تصبح معه القصيدة لغوا فارغاً ، أو لغوا معتماً ، وأحجية مصمتة ؛ فقد عصمته طبيعته الفنية الصادقة وقدرته التعبيرية من الوقوع في هذه الدوامة المبهمة ، فبقى مستعصماً بروح الشعر الخالص ، والإبداع الأصيل ، أينما كان الإطار المستخدم في هذه القصائد .

ولاشك أن هذه الأساليب المتنوعة تتوزع على قصائد الديوان بحيث يتحقق في مجموعة منها أسلوب فني معين ، وقد تتشابه هذه الأساليب وتمتزج في مقاطع من قصائد ، وقد تحصل قصيدة أو أكثر على قسط منها وافر ، ولكن هذه الأساليب الفنية في مجملها تمثل خصائص هذا الديوان وخطوطه الأساسية في التعبير الشعري الذي يفضله الشاعر .

فهناك كثير من قصائد الديوان تُؤثّر الطابع القصصي ، فتصبح القصيدة قصة شعرية ، وليس هذا الأسلوب حديثاً في الشعر العربي ، فقد كان معروفاً لدى كثير من الشعراء القدماء ، وقد حاول النقاد القدماء أن يؤصلوا هذا اللون ويرسموا حدوده ، كما فعل ابن طباطبا العلوي عندما يقول في عبار الشعر : « وعلى أن الشاعر إذا اضطر إلى اقتصاص خبر في شعر ، دبره تدبيراً يسلس له معه القول ويفترّد فيه المعنى ، فبنى شعره على وزن يحتمل أن يحشى بما يحتاج إلى اقتصاصه بزيادة من الكلام يخلط به أو نقص يخذف منه ، وتكون الزيادة والنقصان يسيرين غير محددتين لما يستعان فيه بهما ، وتكون الألفاظ المزيدة غير خارجة من جنس ما يقتضيه ، بل تكون مؤيدة له وزائدة في رونقه وحسنه »^(١) وضرب مثلاً على ذلك قصيدة للأعشى يقص فيها خبر السمؤال الذي أريد على أن يدفع دروعاً أو تمّن عليها ، وأخبر بين ذلك وقتل ابنه ، فدفع بابنه وقاء لأمانته . ويقص الأعشى ذلك في قصيدة له ، منها قوله :^(٢)

(١) حيا الشعر ابن طباطبا العلوي : ٥٣ .

(٢) غز القصيدة في ديوانه : ٦٩ ، ٧٠ (النسخة العربية للطباعة - بيروت) .

فقالَ تَقْدِمْهُ إِذْ قَامَ يَقْتُلُهُ : أَشْرَفَ سَمَوَاتٍ فَانظُرْ لِلدَّمِ الْجَارِي
 أَقْتُلْ ابْنَكَ صِرًا أَوْ تَجِيءُ بِهَا طَوْعًا ، فَأَنْكَرَ هَذَا أَيَّ إِنْكَارٍ
 فَتَنَكَ أُوْدَاجِهِ وَالصَّدْرُ فِي مَضْيِ وَاحْتَارَ أُذْرَاعَهُ أَلَّا يُسَبِّ بِهَا عَلَيْهِ مَنْطُوبًا كَاللَّذَعِ بِالشَّارِ
 وَقَالَ : لَا أَشْهَرِي غَارًا بِمَكْرَمَةٍ وَلَمْ يَكُنْ عَهْدُهُ فِيهَا بِحِثَارٍ
 فَأَحْتَارَ مَكْرَمَةَ الدُّنْيَا عَلَى الْعَارِ فَاحْتَارَ مَكْرَمَةَ الدُّنْيَا عَلَى الْعَارِ

غير أن القصة في ديوان حامد طاهر قصة يبتكرها الشاعر نفسه ، وليست قصة يرويها عن غيره ، فهي قصة فنية ، يعمل عنصر القصة فيها على جذب القاصدة وتماسك أجزائها وترابط عناصرها .

ويعتني مع الملمح القصصي ملمح آخر مرتبط به يمثل طابعًا خاصًا عند حامد طاهر ، وهو الطابع الحوارية ، وقد ظل هذا الأسلوب الفني ينمو ويتمكن حتى إن الشاعر جعل إحدى قصائده بعنوان « حوار » بحيث يكون أفضل لها أن يقرأها صوتان :

- عاصفة الليلة أقوى .
- هلترجيء موعدنا للغد .
- لا . أعرف ركنًا في هذا المقهى .
- حسنًا ماذا تشرب ؟
- اشبع .
- الخ .

وتستمر القصيدة كلها هكذا موزعة بين صوتين : الشاعر ومستمعه . ويكاد هذا الطابع الحوارية يستولي على كل القصائد ، ولا تكاد تخلو منه قصيدة . والشاعر أحد المتحاورين دائمًا . ويتنوع محاوره بتنوع التجارب المختلفة ، ويقوم الحوار في شعر حامد طاهر بتعدد الأصوات في القصيدة فيكسيها حيوية نابعة من تعدد الرؤى والمواقف .

والقصائد في ديوان حامد طاهر تقوم على اختيار زاوية الرؤية الشعرية ، وهي دائماً لقطه دقيقة تحتاج إلى عين فنية حادة لالتقاطها ، تكشف القصيدة هذه اللقطة وتكبرها فتداعى بقية الجوانب في نفس المتلقي ، وتوارد من خلال هذه اللقطة المحدودة المحددة ، وبذلك ترك القصيدة قارئها وهو يفكر فيما أثارته فيه ، فضيء جوانب التجربة كلها في نفسه . وتعتمد بعض القصائد إلى جعل عدد من اللقطات تتجاور في إطار واحد فيكون مجموعها لوحةً مكتملة في ذهن متلقيها ، ولكنه يظل يتأمل هذا التجاور الخلاق ويفكر فيه . إن القصيدة هنا تحاول أن تجمع أشلاء مبددة لا يربط بينها ذهن المتلقي عادة إلا إذا تجاورت ، فيصبح هذا التجاور في ذاته مدعاة للتأمل ، وقد تماثل هذه المتجاورات أو تتقابل ، ويصور هذا التماثل أو التقابل مثيراً للعمل الشعوري الحي .

-٢-

إن قصيدة « الحب والأشياء »^(١) يتحقق فيها كثير من هذه السمات الفنية والأساليب الشعرية التي يتمتع بها هذا الشاعر :

.. وأمام الواجهة المملأى بقساتين الصَّيف ، وأشياء الزينة

كانت تتوقَّف عينك على ثوبٍ معروضٍ في زاويةٍ ملعونة

وتشُدِّين بكفِّيك ذراعِي :

- ما رأيتك ؟

- لا طعمَ له !

ونشئُ زحامَ النَّاسِ

نشئُ زحامَ النَّاسِ بِحُطُوبِ مطَّعونة !

وعلى شطِّ النَّيلِ المتمدِّدِ .

كنا نُمشي ساعاتٍ لا نُجهدُ

(١) ديوان حامد طاهر ، ص ٧٦ - ٧٧ .

ونحاول أن ننسى لون الفستان
 فنقول كلاماً خلواً عن غدينا المفروش بورد
 وكثيراً ما كنتُ تُعَيِّنُ قَصِيدَتِي الأولى
 تلكَ الكَلِمَاتِ الحَجَلَى
 عَنْ عَيْنَيْكَ
 وَأَشْوَاقِي
 وَنَيْلِي السَّهْدِ
 فَإِذَا جَاءَ اللَّيْلُ ، رَجَعْنَا
 أَقْسَمْنَا أَنَّا أَرْوَعُ مِنْ هَيْدِي الدُّنْيَا
 وَالْحَدُّ عَلَى الْحَدِّ

“ “ “

لَيْلَى
 كَمْ مِنْ صَيْفٍ وَلَى
 وَالْيَوْمَ أَعُودُ إِلَى وَاجِهَةِ الْأَمْسِ
 فِي حَبِيبي تَمَنُ الْفُسْتَانُ
 عَيْنَايَ عَلَيْهِ
 لَكِنْ دِرَاعِي مُرَخَّاهُ
 مُرَخَّاهُ فِي يَأْسِ

— ٣ —

فهذه القصيدة قصة قصيرة جدًا ، اختار الشاعر فيها لقطة دقيقة تقوم على مقارنة حال بحال ، حال حاضرة يسترجع فيها حالاً غابرة . اليوم ، والأمس . الذراع المرخاة في يأس ، والذراع التي كانت تُشَدُّ بِكَفَّيْنِ ، الوحدة والوحشة والتفرد ، الحب والأنس والحركة والحد على الحد . تغيير الناس ومشاعرهم ، وثبات الأشياء وجودها . فالواجهة مرآة ثابتة تعكس حركة الناس المتباينة .

وقد يساعد تناول القصيدة من جانب وسائلها التعبيرية على فهم الرسالة التي تحملها بمستوياتها المختلفة حتى على المستوى البسيط الذي قد يتبادر إلى ذهن المتلقي والمتمثل في هذه المقولة المتداولة « عندما نريد لا نملك ، وعندما نملك لا نريد » . فالهم هو وسيلة التعبير ذاتها ؛ لأن غير الشعراء يعرفون هذه المضامين ، ومهمة الشاعر هي أنه يقول ما نعرفه بطريقة لا نستطيع أن نقوله بها ، والشاعر هو من يدهشنا - عل حد تعبير الشاعرة إملي ديكنسون في مطلع إحدى قصائدها : « كان هذا شاعرًا ، إنه مَنْ يَسْتَخْلِصُ معنىً مُدهشنا من المعاني العادية ، وعطرًا عظيمًا من الأشياء المألوفة التي تلاشت عند العتية ، ونُدْهَشْ إذ لم نَكُنْ نَحْنُ الذين أسْرناها من قَبْلُ » . وقصيدة « الحب والأشياء » تستخلص هذا المعنى المدهش من هذا الموقف العادي المكرور ، وتقتطّر هذا العطر النفاذ من تلك الأشياء المألوفة التي يؤدي إنفها إلى عدم التوقّف عندها .

تبدأ القصيدة بالواو العاطفة « وأمام الواجّهة المَلأى بفساتين الصّيف وأشياء الزينة » ، وهي بذلك تخترق كثيرًا من المواقف ، وتضعنا مباشرة في مواجهة سريعة أمام الواجّهة ، فكأن القصيدة هي الجزء الظاهر من ذلك الحوار الداخلي المَمْرور . فهي أشبه بقمة جبل الثلج ، فحرف العطف يعطف أشياء على أشياء ، وهنا يُضَمَّرُ المعطوفُ عَلَيْهِ ، والقصيدة بذلك تدعونا إلى تأمله والتفكير فيه ، وهو - لا بد - من جنس ما هو معروض ، وعلى شاكلته ، فالقصيدة نفسها « واجّهة » لأشياء كثيرة تقع خلفها ، واختارت القصيدة إعلان هذا الجزء وإظهاره . وتقديّم الظرف هنا يساعد على إبراز « الواجّهة » التي سوف تظهر مرة أخرى في آخر القصيدة ، فتحاصر القصيدة كلها ، وتعطينا الإحساس بأنّها هي التي قَصَّتْ على الحب بما حوته من « فساتين الصّيف » و « أشياء الزينة » . والصيف حار ملتهب كحرارة الحب في أوله . فكأن هذا الحب قد كان شيئًا صيفيًّا أشبه بسحابة صيف ، وكان « زينةً » ظاهرة خادعة ، ولم يكن عميقًا ولا مغمّرًا ، والقصيدة تعرّي هذه المأساة وتكشفها وتعرضها كعرض فساتين الصّيف هذه ، فواجهه اليوم هي واجهه الأمس « واليوم أعود إلى واجهه الأمس » ولكن

هذه العودة كانت يائسة كئيبة كاسفة الروح . و « الأشياء » هي التي تقضي على مثل هذا النوع من الحب إذ يتحطم أمامها . إن هذا الظرف « أمام الواجهة الملأى .. » عنصرٌ تأثير في القصيدة ، ولذلك تقدّم على عناصر حملته ليصبح تأثيره منصباً على كل ما يأتي بعده سواء من حملته أم من سواها من الجمل التالية .

إن « التعت » في هذه القصيدة موظفة توظيفاً جيداً بحيث يأتي كل نعت في موضعه ليقدم ملمحاً تركيبياً في بنية هذه القصيدة المحكمة المخبوكة ، ولذلك جاء وصف « الواجهة » في هذا الجزء المدفوع به في المقدمة بهذا الوصف المؤثر « الملأى بفساتين الصيف وأشياء الزينة » فهي « ملأى » من وجهة نظر غير القادر على شراء شيء منها ، وأما القادرون فقد يرونها على أنها ليست كذلك ، وبذلك يتحدّد مسار القصيدة إذ تبدأ بالعقبة الكبرى التي لا يستطيع هذا الحب أن يتخطاها أو يتجاوزها ويعلمو عليها ، ويؤكدُ النعت السابق نعتان آخران في الجملة نفسها « كانت تتوقف عينك على ثوب معروض في زاوية معونة » فالثوب « المعروض » فيه تحدّد ظاهرٌ لعدم القدرة التي كشفتها الواجهة الملأى ويتعرض لها ويقف في طريق هذا الحب ، ولذلك تصبح هذه الزاوية « ملعونة » وسوف تؤدي بالضرورة إلى أن تصبح الخطوات في طريقه « خطوات مطعونة » فوقع هذه الأشياء على نفس غير القادر يستنزل اللعنات . ومن هنا تصبح هذه « التعت » كاشفة عن وقع هذه الأشياء على النفس ، وهذا الثوب المعروض واحد من « فساتين الصيف » وسوف يعود مرة أخرى في وسط القصيدة « ونحاول أن ننسى لون الفستان » كما يعود مرة أخرى في آخرها « في جيبي ثمن الفستان » ، و « الك » في الفستان عهدية ، فهذا الفستان باق في مكانه ليشهد الخاتمة الحزينة لهذا الحب المحروم . في المرحلة الأولى « كانت تتوقف عينك » وفي الوسطى « ونحاول أن ننسى لون الفستان » وفي المرحلة الأخيرة « عيناى عليه » فقد حدث إذن تبادل مواقع « عينك » و « عيناى » . في المرة الأولى حيث عدم القدرة على الامتلاك والشراء كانت « عينك » ، وبعد امتلاك القدرة عليهما كانت « عيناى » فلم تكن

وجهة النظر واحدة أبدًا ولم تتحدد الرؤية من منظور واحد مطلقًا إلا في محاولة النسيان ، وواضح أنها محاولة لم يكتب لها النجاح ، ولذلك كان طبعياً جداً أن ينتهي الحب هذه النهاية الأسيئة .

وتكشف القصيدة في هذا الحوار القصير جداً اختلاف منظور الرؤية ، وتباين الاتجاه وعدم توافق الطريق أو اتحادهما بينهما :

- ما رأيك ؟

- لا طعم له .

وقد سبق هذا الحوار بحملة قصيرة كاشفة عنه . « وتشدن بكفك بكفك ذراعي » فعيناها وكفاها متجهة جميعاً إلى الثوب المعروض ، وتحاول أن تشد كل شيء نحوه . والفعل « تشدن » يدلّته يحاول الجذب والقسر على شيء غير مرغوب فيه من جانبه هو ، وفي كفها ذراع واحدة ، وأما الأخرى فقد بدأت في الانسلاخ من هذا الجذب غير المحبوب ، والتحرر من أسر الماديات اللعينة ؛ ومن هنا جاء الجواب المقتضب القصير الكاشف « لا طعم له » ، وهذا يكشف اختلاف مذاق الأشياء كما اختلفت النظرة إليها ، فكل من الحبيبين له وجهة هو مؤيها .

لقد كان هذا الحوار القصير الذي لم يُعد سؤالاً واحداً مقتضباً ، وجواباً مقتضباً كذلك ، كاشفاً عن طعنة عميقة نافذة أفقدتهما القدرة على الاستمرار والتحمل ، فلم يجداً هما طريقاً بين الناس ، فالخطوات عاجزة والعبء ثقيل . إن الزحام يحتاج إلى قوة تؤدي إلى شق طريق فيه ، ومحاولة شق طريق لهذا الحب تتكرر ، ولكن الطعنة النافذة أوهنت القوى حتى إن الخطوات نفسها أصبحت مطعونة جريحة لا تقوى على المسير ؛ ومن هنا تكررت الجملة الدالة على المحاولة « ونشق زحام الناس ، نشق زحام الناس » لكن الوسيلة مقصرة غير مستطاعة لأن هذا الشق أصبح « بخطوات مطعونة » . وماذا تفعل الوسائل العاجزة الكسبيحة أمام الرغبات الطموح ؟

ويتهيء المقطع الأول من القصيدة وقد حمل في داخله عوامل الفرقة وبذرة الخلاف التي سوف تنمو حتى تؤدي ثمرتها في النهاية وحشةً ووحدةً وتفرداً ، وقد ساعدت خصائص التعبير المختارة على تصوير هذه العوامل الهدامة من خلال المفردات المستخدمة ، والوظائف النحوية الدالة المتمثلة في اختيار تعرب معينة ، ودفع بعض العناصر في الجملة من مكانها ، والتكرار اللفظي المقصود ، والصيغة الجوارية المقتضية الكاشفة ، وتوزيع الضمائر توزيعاً دلاليّاً بارعاً بين المخاطبة والمتكلم إذ جاءت المخاطبة في « عينك - تشدين - بكفئك » في مقابل المتكلم في « ذراعي » ، ولم يخاطب هو إلا مرة واحدة في « ما رأيك » حيث تظهر الغلبة في جانب على حساب الآخر ، ولكنها يتوحدان في الفعل « نشق » الذي يتكرر مرتين ، وهو توحد أقرب إلى التفرق ، لأنها توحد في فعل « الشق » الذي يفصل ويفرق ولا يجمع ويوحد .

ويأتي المقطع الثاني من القصيدة فيه شيء من الفرح والنشوة ، لأن فيه محاولة لتعلو على الضغط المادي « للأشياء » ، ولأنه يلجأ إلى الذكريات الحبيبة المنصرمة ، ولأنه يحاول أن يقيم معادلاً روحياً للأشياء ، وكأنه محاولة لتصحيح المسار عن طريق التسامي ، ولكن ما يزال وقع « الأشياء » ثقيلاً حتى يُخلد بهذا الحب إلى التلاشي ، ويظل « لون القستان » يفرش مساحة واسعة على هذا الفرح التذكري الواهن المطعون . ومساحة اللون هذه مساحة سوداء ، وسواذها آت من الليل في جملة نهايته « فإذا جاء الليل ، رجعنا » فكأنهما بيدان الكثرة من جديد ، ولم يتقدما في الطريق الممتد على شط النيل . وبرغم أن الحنات الذي يتهيء به المقطع هو « أنا أروغ من هذي الدنيا » نجد أن هناك كلمة تسبقه وتعمل على تكذيبه وعدم صدقه وهي الفعل « أفسنا » فلم يعد كل منهما يصدق الآخر ولذلك يلجأ كلاهما إلى القسم ، وأما عبارة « والخذ على الخذ » فهي لمداراة الكذب الذي يتسرب من العبارة السابقة المسبوقة بفعل القسم .

وكما بدأ المقطع الأول في القصيدة بظرف مدفوع به إلى الصدارة بدأ المقطع الثاني بجارٍ ومجرورٍ مدفوع به إلى الصدر ، وهو « وعلى شط النيل الممتد ، كنا

نَمْشِي سَاعَاتٍ لَا تُجْهَدُ . واختيار الكلمات في القصيدة لا يكون عشوائياً ، وكذلك اختيار الوظائف النحوية لها لا يكون عبثاً . ولذلك تأتي كلمات « شَطَطٌ » و « النَّيْلُ » ونعتها بـ « المستد » . والنيل هو مصدر الخصب الذي يحمي الحياة ، ومنه كل شيء حي يوصفه ماء ، وهما بعدُ لم يخوضنا غمارَ الحبِّ ولم يغرقا فيه ، بل إنهما ما يزالان على « شَطَطِ النَّيْلِ » . وأمامهما شَوَاطِطٌ طَوِيلٌ طَوِيلٌ ولذلك فالشَطَطُ « ممتد » . والفعل « نَمْشِي » فيه طراوة وليونة وليس جدا ونشاطا ولذلك جاءت « لَا تُجْهَدُ » ولون الفستان ما يزال يُعَشِّي الرُّؤْيَا ويضللُّ عن الطريق ، فتأتي جملة « وَنَحَاوُلُ أَنْ نَنْسِيَ لَوْنَ الْفَسْتَانِ » . والمعادل له هو الكلام الخلو عن الغد المقروش بورد وليس العمل من أجله . وأما جملة « وَكثِيرًا مَا كُنْتُ تَغْتَبِرُ قَصِيدَتِي الْأُولَى تِلْكَ الْكَلِمَاتِ الْخَجَلِيَّ عَنْ عَيْنَيْكَ وَأَشْوَاقِي وَلِيَالِي الشَّهْدِ » فهي تودد عاتبٌ يريد معرفة سبب التحوُّل الذي جعل « عَيْنَيْكَ » تتوقفان أمامَ الواجهة الملأى . ما الذي جرى لعَيْنَيْكَ ؟ ولماذا تحوَّلنا عني إلى تلك الأشياء ؟

إن عينيها أطلتا في المقطع الأول من القصيدة ، وأطلتا في المقطع الثاني ، واحتفتا في المقطع الثالث وهو المقطع الختامي الحزين ، وفي كل مرة أطلت فيها العينان لم تتوجها أبداً إليه ، في المرة الأولى توجهتا للأشياء ، وفي الثانية كان هو الذي يتحدث عنهما ، ولم يفلح في لفتتهما إليه ، ولأن المقطع الثاني كان محاولة لنسيان لون الفستان تكرر ضمير المتكلمين تسع مرات « نَمْشِي - لَا تُجْهَدُ - نَحَاوُلُ - نَنْسِيَ - فَتَقُولُ - غَدْنَا - رَجَعْنَا - أَقْسَمْنَا - أَنَا » . ومنها سبع مرات جاء الضمير فيها فاعلاً ، فالحركة واحدة منهما ، ولذلك أحسَّ بامتلاك الغد (غدنا) وشعرا بأنهما أروع من هذه الدنيا كلها وقد كان هذا الشعور في الواقع من طرف واحد ، ولكنه كان يحاول أن يوهم نفسه ويخدعها عن الحقيقة المؤلمة . وحتى عندما استقل ضمير المخاطبة وضمير المتكلم في هذا المقطع نجدهما وقد امتزجا في تعانق دلالي متفاعل « وَكثِيرًا مَا كُنْتُ تُغْتَبِرُ قَصِيدَتِي الْأُولَى » وتعاطفًا تعاطف باعثٍ ومُستجيبٍ في « عَيْنَيْكَ وَأَشْوَاقِي » .

ويجئ المقطع الثالث والأخير في القصيدة مقتضباً معبراً عن الإحساس
بخيبة الأمل واليأس والهزيمة ، ووحشة التفرد والوحدة ، ونهاية القصة الحزينة ، في
حديث إلى النفس ، بادئاً بنداء من لا يستجيب :

لَيْلِي
كَمْ مِنْ صَيْفٍ وَلِي
وَالْيَوْمَ أَعُودُ إِلَى وَاجِهَةِ الْأَمْسِ
فِي جَيْبِي ثَمَنَ الْفَسْتَانِ
عَيْنَايَ عَلَيْهِ
لَكِنَّ ذِرَاعِي مُرْخَاةٌ
مُرْخَاةٌ فِي يَأْسٍ .

إن الصيف الأول مُرَّتْ عَلَيْهِ صُيُوفٌ لَا يَدْرِي عَدْدَهَا^(١) ، وواجهة الأمس
ما زالت تعكس ما يحدث اليوم ، و « الفستان » اللعين في الجيب ثمنه ، والعينان
عليه ، لكن الذراع التي كانت تجذبها كفان (مرخاة ، مرخاة في يأس » .

ولا يظهر في هذا المقطع سوى ضمير المتكلم المفرد وحده « أعود - جَيْبِي
- عَيْنَايَ - ذِرَاعِي » وقد اختفى ضمير المخاطبة وضمير المتكلمين ولم يبق سوى
الوحدة الموحشة ، ونداء « لَيْلِي » في أول المقطع هو نداء للنوع كله ، إنها ليلي
القابعة في النَّفْسِ ، وأضاعفها « الأشياء » من يده . وقد ظل « الفستان » يتردد
بإيحاءاته في القصيدة حتى قضى على الحب ، والحبُّ لَا يُشْتَرَى بِالْمَالِ . وقد تلاشى
سحر القدرة على شراء الفستان ، وقد كان من قبل حلمًا خفيًا ، وأمنية كاملة ،
ولكنها لم تتحقق في وقتها الملائم .

حَتَّى الَّذِي كُنَّا نَنْظُرُ الْمُتَى فِيهِ تَلَاشِي سِحْرَهُ وَانْطَفَأَ
لَمَّا وَصَلْنَا، وَصَلْنَا وَقَدْ أَدْرَكَتِ الْأَشْوَاقُ هَذَا الْخَطَأَ^(٢)

(١) تصلح (كثر) هنا أن تكون مجزية ، وأن تكون استفهامية . وإذا كانت استفهامية فهو استفهام
حاج عن دلالة الأصلية . والتفسير بأيهما يعني دلالة القصيدة .

(٢) من قصيدة « الخطأ » للشاعر حامد طاهر في ديوانه : ١٦٦ .

إن عبارة « عَيْنَايَ عَلَيْهِ » عبارة مشعة تعكس ألوانا من الأحاسيس المختلفة ، بعضها يعني تأمل هذه الدورة التي بدأت من الواجهة وعادت إليها ، وبعضها يعني التعجب من سحرية هذا الثوب المعروض في زاويته اللعينة لا يجد من يلبسه ؛ لأنه عندما كان يوجد من يلبسه لم يكن يوجد ثمنه ، وعندما وجد ثمنه لم يوجد من يلبسه ، وسوف يظل هذا الثوب المعروض يخاليل من يراه ويتطلع إليه ، ويعمل على امتلاكه إلى أن ينتهي بالنهاية نفسها ، بحيث يتحول إلى أسطورة من الأساطير . وبعضها يعني أن هذا الثوب المعروض فتنة للمناظرين فالكل يتحول إليه ، وتتوقف عليه حركة العينين ، ففي أول الأمر كانت « عَيْنَاكَ عَلَيْهِ » وأما هو فقد قال عنه أول الأمر « لا طعم له » وها هو ذا الآن تتوقف عليه عيناه كذلك . فهل انتهى به الأمر إلى قبول ما أنكره أول الأمر وتطعم ما لم ير له طعمًا ؟ ولكنه قبول يائس حزين . لسوف يظل هذا الثوب المعروض في الزاوية الملعونة يعمل على قتل الحب ويطارده من كل قلب حتى يقف الجميع أمامه خائري القوى يائسين من المقاومة حين لا تجدي المقاومة شيئًا .

وكل جزء في هذا المقطع يُرْتَدُّ في مقابلة موحية إلى نظير له سابق في القصيدة ، فالصيف في أول بيت يقابله « كم من صيف ولى » و « الواجهة الملائى » يقابلها « واليوم أعود إلى واجهة الأمس ، و « فساتين الصيف » و « لا طعم له » يقابلها « في جَيْبِي ثَمَنُ الْفِسْتَانِ » ، و « كانت تتوقّف عيناك » يرتد إليها « عَيْنَايَ عَلَيْهِ » ، و « تشدّين بكفّيك ذراعي » تقابلها « لكنّ ذِرَاعِي مَرخَاةٌ مَرخَاةٌ فِي يَأْسٍ » ، ولكن هذه المقابلات الجديدة كلها قد تغيرت ما عدا الواجهة والفستان ، ولم تعد على ما كانت عليه ؛ فهي كلها مُحَبَّطَةٌ يائسةٌ ، فالصيف « ولى » وولى معه كل شيء ، والواجهة أصبحت « واجهة الأمس » وليست واجهة اليوم ، أو الغد ، والذراع مرخاة إرخاء اليأس والقنوط . ويتضمن هذا المقطع في الوقت نفسه سحرية الأسي لأن هذه النهاية معروفة وليست مفاجئة .

وقد بنيت القصيدة كلها من أجل تصوير هذه النهاية المعروفة من مقدماتها؛ ولذلك اتخذت حركة الزمان في المقطعين الأول والثاني صيغة الماضي المتكرر « كان + الفعل المضارع » « كانت تتوقف عيناك » . وكذلك « كنا نمشي .. »

وأيضاً « كنت تعنين » .. على حين اتخذت حركة الزمان في المقطع الأخير صيغة المضارع وفي فعل واحد فقط « أعود إلى واجهة الأمس » . إنها عودة الذكرى المُمضتة ، وارتدادة من يُوجِّعه تصرف الزمن .

- ٤ -

إن القصيدة الجيدة تبنى فيها الجمل بدقة محكمة ، وتُنقَى لها العبارات في عَفْوِيَّة آسرة ، وتُخلَق الكلمات فيها سياقها الملائم ، وتتفاعل فيها عناصر التعبير تفاعلاً يعمل على إشعاع عدد غير محدود من الدلالات . وقد تنطلق القصيدة من حادثة فردية عادية أو موقف شخصي حقيقي أو متخيل ، ولكن الروح الشعري في التعبير عنها يعطيها طبقات من الدلالة تستجيب لكل قراءة ، وكلما أمعن القاريء ، تكشفت له وجوه من الدلالة وتعددت أنواع العطاء ، فليس الشعر كلاماً كل ما فيه زين النغمات ، إنه قلب الشاعر وروحه ودمه تمسها نار الفن المقدسة^(١) فتصبح كلمات على جلد تعبير الشاعر حامد ظاهر :

لا تقولِي : ذلك الشعرُ كلامٌ كلُّ ما فيه زِينُ النِّعَمَاتِ
إنَّه قَلْبِي ورُوجِي وذَوِي مُسَّبِ النارِ فصارتُ كَلِمَاتُ^(٢)

ومن هنا نجد من حق متلقي القصيدة أن يتجاوز بها الحادثة الفردية ، أو القصة الشعرية - في مثل هذه القصيدة - إلى عوالم رمزية كبرى تتخذ من التعبيرات في القصيدة معادلات لها ، وهنا فقط قد يختلف الاجتهاد باختلاف الثقافة وتنوع التجارب . ولذلك حسبي هنا أن أقف عند حدود التعبير ومسالك الأسلوب اللغوي في القصيدة . وما يعطيه هذا يعدّ طبقة ضرورية أساسية من طبقات الدلالة يترتّب عليها ما عداها على كل حال ، بعبارة أخرى أقول ، حسبنا - نحن المتلقين - أن نُستدْفِيءَ بنارِ الشعرِ المقدَّسَةِ ونستضيءُ بها ولا نُدْعَها تحرقنا .

(١) للشاعر قصيدة بعنوان « النار المقدسة » ١٩٦٦ يقول فيها : « أعيدي في دمي الوهج الذي يحرق . حسبي فقد أصبحت مثل الناح لا أروي ولا أرق .. » هو يتناول فيها تجربة العناء مع الشعر وعذاب الشاعر وفرجه يد .

(٢) من قصيدة أولى كلمات الحب في ديوانه ١٩٦٦ .

شبكة العلاقات في القصيدة

(الآتون من رحم الغضب)

القصيدة الجيدة تصنع شبكة من العلاقات الرأسية والأفقية المحكمة . ومن خلال هذه الشبكة يتدرج بناؤها ، ويتصاعد حتى يصل إلى ذروة الإبلاغ الفني ، ويتم الإفضاء الذي تُسلم به القصيدة نفسها للمتلقي المتعاطف والقارئ البصير . وغالباً ما تكون الصورة الأولى في القصيدة مشيرة بمحالاتها الدلالية المكونة لها إلى المجال الدلالي الذي سوف تتحرك الصور الأخرى من خلاله وتتداعى . وقد تعدد المحالات الدلالية التي تأتي منها الكلمات وتشكلها الصور ، ولكنها جميعاً تصبح دوال متعيرة لمدلول ثابت . فتصبح بذلك حركة السطح تنوعاً لعمق موحد . وتنغيماً مختلف الدرجات لمعروفة واحدة . وعلى القارئ أن يستكشف السلك الرابط الذي ينتظم هذه الحيات التي تتدرج في حجمها من إحدى الجانبين حتى تشبه في الجاب الآخر مثل ما بدأت به وتكون عقداً لغوياً فنياً فريداً .

وقصيدة « الآتون من رحم الغضب » للشاعر سمير فراج تشكل بنيتها من خلال المقطع الافتتاحي :

لنار رائحة الرجوع إلى مدينتنا القديمة

هي كلمة الفتح التي تسري بها الشفة الكريمة

وهي البراق بمنته معراجنا فوق الهزيمة

النار تنزع عن ملامحنا تجاعيد الهزيمة

فكلمة الفتح هي التي تحقق معجزة الرجوع إلى « مدينتنا القديمة » (وإضافة المدينة إلى ضمير المتكلم من أول بيت بشت ملكيتها المغسوبة . ووصفها بالقدم يؤكد ميراث هذه الملكية) فكلمة الفتح نأر تفتح الطريق إلى العودة الكريمة ، وتظهر بها من عار الهزيمة الثقيل الذي جعد ملامحنا . وكلمة الفتح براق

(١) للشاعر الشاب سمير فراج .

بحملنا بكفاح النضال والجهاد لتعبير هذه الهزيمة التي أرهقت وجوهنا ، وغبرت ملامحنا .

يحمل هذا المقطع ضمير الجمع « مدينتنا - معراجنا - ملامحنا » ، فليست الهزيمة تخص فرداً دون آخر ، والمدينة هي الهدف ، والمعراج هو الوسيلة ، والملاح هي الحالة الراهنة التي يراد تغييرها وتبديلها إلى ملاح تخلو من تجاعيد الهزيمة . وقد اتخذت الجمل في هذا المقطع صيغة الجمل الاسمية ، فهي تقرر بحسب أن طريق الفتح هو الثورة والثار المطهرة التي تنضح جلد الهزيمة حتى يظهر من تحته جلد النصر .

وقد حدّد هذا المقطع باختياره لكلمة الفتح المجال الدلالي الذي سوف تشكل منه بقية الصور . فأصبحت « كلمة الفتح » هي المركز الضوئي المشع الذي سارت على هديه كل المقاطع ، وصارت خيطاً متيناً تُسبّجت حوله كل خيوط القصيدة . وقد انتهت القصيدة - كذلك - كما بدأت ، انتهت « بالكلمة » وطلب قولها « فتكلموا ، كلماتكم ستكون - إن قيلت - وطن » . وبين البداية والنهاية تدور مقاطع هذه القصيدة التسعة عشر - وهي مقاطع رباعية كلها ما عدا المقطع الأخير فقد جاء من خمسة أبيات - على معزوفات « الكلمة » التي تفجر الغضب والثورة ، وتستمد تشكيلها من معطيات تاريخية ، ونضالية معاصرة ، وتستخدم أساليب فنية في الإشارة والإحالة المرجعية ، وتؤلّف بين المتناقضات ، وتصنع منها نسيجاً من التقابل الموحى بين الحاضر والماضي حيث تسقط المسافة والزمن .

وإذا كان صوت الجماعة الذي بدأت به القصيدة ، والذي يشبه نشيد الكورس أو المنشدين الذين يقفون خلف المنشد الأساسي على المسرح - إذا كان هذا الصوت الجماعي هو الذي طالعنا ، فإنه سوف يغيب قليلاً ويتوارى خلف الصوت المفرد الذي يظهر في المقطع الثاني ، ويستولي على كل المشاهد يخاطب هذا المجموع حيناً ويخاطب مفردة واحدة طوال المقاطع ، وفي النهاية يتوجه بالمخاطب إلى « الجماعة » التي ظهرت في أول القصيدة . وتعدد الأصوات في

القصيدة يعطيها ضرباً من الحركة والتفاعل ، واستخدام الضمائر فيها هو الذي يكشف عن مسار هذه الحركة .

يبدأ المقطع الثاني بصوت المتكلم المفرد ، ويخاطب هذا المجموع الذي أسمعتنا صوته في المقطع الأول . وكأن هذا الصوت المفرد يفتتح الغناء في قوة وثقة وتقرير حاسم :

لي مفردات تُشبه الآتين من رحم الغضب
السالكين الموت دُرباً يبحثون عن العرب
إن تقرأوها تسمعوا نبض الشهيد وقد أحب
لا تُخدعوا فَمِنَ القصائد حمزة وأبو لُب

إن « كلمة الفتح » ما تزال هي المفتاح الذي يشير إلى هذا المجال . و « المفردات » - وهي كلمات - تتحول إلى رجال ثائرين مجاهدين يبحثون عن الهوية « يبحثون عن العرب » و « رَجِمَ » الغضب وُلُودٌ ، وكلما أُنحِب مجموعة تسلك الموت دربا للبحث والنضال ففقتي ، أُنحِب مجموعة أخرى ، وهكذا دفعة بعد دفعة ، ولذلك اختارت القصيدة أسماء الفاعلين والفعل المضارع « الآتين - السالكين - يبحثون » فكل من الغضب والاستشهاد والبحث متحدد مُتَوَالٍ .

ثم يتوجه بالخطاب إلى المجموع « إن تقرأوها - تسمعوا نبض الشهيد - لا تخدعوا » ونبض الشهيد هو نبض المتكلم « لي » ، وهو نبض « الشهيدة » التي علمته « الموت الجميل » ، وقد يكون نبض كل واحد من مجموع المخاطبين ، فالقارئ يسمع صوت نفسه عند القراءة . لأن الذي يقرأ المفردات الآتية من رحم الغضب يتور ، فتحول الكلمة به فعلاً ، ومن هنا تحولت الكلمات إلى الآتين من رحم الغضب ، والإنسان كلمة ، والكلمة أصل الكون « هل كان يُعبد ربكم لو لم يقل للكون كُنْ » . والشهيد حيّ يظل قلبه ينبض بالحياة لأن ما يترتب على شهادته باق .

ونختم المقطع بحملة النبي « لا تُخدعوا » ويحيل في تعليقه هذا النبي إلى مرجع متمثل في « حمزة » و « أبي لُب » ، مستغلاً في ذلك الإشارات التاريخية

الدينية التي تحيط بهذين الاسمين ، فهما أخوان وقد استشهد أحدهما ، وقاتل الآخر ، وكان أحدهما على حق ، والآخر على ضلال ، الأول استشهد في سبيل الإيمان والحق ، والآخر قتل في سبيل الدفاع عن الكفر والباطل . والقصاص كذلك بعضها يجاهد في سبيل الحق فهو نار لها رائحة الرجوع ، وبعضها « هُبْ » خادع مضلل ليس له سوى رائحة الهزيمة والضلال .

في المقطع الثالث يظل صوت المتكلم المفرد واضحاً ، ولكن يتوجه بالحطبات إلى « مفردة » ويتحول المجموع إلى حالة غياب . والمخاطبة هنا « عنك - علمتني الموت الجميل - عنك - وهي « الشهيدة » الباقية التي تملأ الدنيا غناء بيكاتها ، والمجموع هنا « كل الناس - أخبرتهم . » وهنا يصبح « المتكلم = أنا » واسطة بين « الشهيدة » والمجموع « نحن - هم » الحاضر الغائب ، فكأن الشهيدة توحى للمجموع عن طريق « المتكلم » لأنهم يسمعونها من خلاله ، وهو يقوم بوظيفة التبليغ « حدثت كل الناس عنك - أخبرتهم » بعد أن يتعلم هو أولاً منها « علمتني الموت الجميل » . فالرسالة واضحة محددة ، وهي تعلم الموت الجميل وتعلمه . ولا يتم التعلم إلا باللقاء المباشر « أتدنا يقينا بعد شك » . فقد وضع السيل .

وقد وضحت التقابلات في هذا المقطع ، فالحديث مع كل الناس من خلف سور مراجعي ، ولقاء المتكلم الحي ، مع الشهيدة ، واليقين والشك ، والشهيدة التي تملأ الدنيا ولم تعب عنها ، والغناء والبكاء ، والموت الموصوف بأنه « الجميل » ، والمتكلم المائل في مقابل « نثر أيامي » وأخيراً « كل الناس » في مقابل « شهيدة » واحدة .

ويستمر المقطع التالي امتداداً لسابقه ، وإن كان يشير إحالات أخرى جديدة ، مع استمرار الامتياح من مجال « الكلمة » كذلك ؛ إذ جاء فيه « أرتل » و « سورة » غير أن الترتيل فيه بالدم :

بدمي أرتل سورة البكر التي حملت بجيل
فأجاءها جمر الخاضع إلى جذوع المستحيل

فَأَثُّ بِهِ فِي كَفِّهِ الْأَحْجَارُ وَالنَّارُ النَّبِيلُ
جَيْلٌ سَيْمَسَحَ عَنْ عِيُونِ مَدِينَتِي اللَّيْلِ الطَّوِيلِ

إن البكر التي حملت مفارقةً مذهشةً ذُكرت بحريمٍ عليها السلام ، وهي بكر
حملت بعيسى عليه السلام ، وهو المخلص ، فاستدعت التركيب القرآني الذي
أوحى بالصياغة التالية له « فَأَجَاءَهَا حَمْرُ الْخَاضِ إِلَى جَذْوَعِ الْمَسْتَحِيلِ - فَأَثَّتْ
بِهِ .. » فاستوحاه دون أن ينقل نصه ، وكسر فيه المألوف ، وأخلف التوقع
فجعل للمخاض جَمْرًا ، وتجسّم المستحيل نَحْلًا ، له جذوعٌ ، وأثت به « في كفه
الأحجار والنار النبيل » . والأحجار مقرونةٌ بدافع النار النبيل هي التي ستمسح
الليل الطويل الحاثم ، والمحمول به هنا جيل بأكمله - سوف تصحو المدينة كلها
على وقع حجارته التي ولد بها يرد بها ناره على من ظلمه . فكلُّ منهم يحمل
قطعةً من « أرضه » يرمي بها الغاصبين لشير أن الأرض تُلْفِظُهُمْ .

وَيَحْفَلُ الْمُقَطَّعُ النَّالِي بِإِشَارَاتٍ مُرْجِعِيَّةٍ لِلْمُظْلَمِينَ « زَيْنِبُ وَالْحُسَيْنُ »
و « كَرِبْلَاءُ » :

بِدَمْعٍ زَيْنَبٌ كُنْتُ تَبْكِينَ الَّذِي لِلْمَوْتِ جَاءَ
وَتَشَقَّقَتْ شَفَتَاكَ مِنْ ظَمًا الْحُسَيْنِ بِكَرْبِلَاءَ

والخطاب ما يزال مستمرًا للشهيدة التي لم يُصْرَحْ باسمها حتى الآن ، ولكنها
أحيطت بكل مظاهر التقديس والإعزاز ، فهي « البكر » التي حملت نجيل ، وهي
زينب التي تبكي من جاء للموت وهي الحسين الشهيد المظلوم .

وتلقي الحسرة والسخرية في البيتين التاليين :
مَنْ ذَا سَيْدِكَ أَنْ مَوْتِكَ كَانَ مِنْ أَجْلِ الْبَقَاءِ ؟

الحسرة على عدم فهم الخموع لقدرة هذه الشهادة وعدم الاستجابة لها ،
والإحساس بأن الذي يقدر هذا كله هو الخيل الحديد الذي حملت به ، لأن
العاصرين لا هون مشغولون بتفضيل الفرزدق أو جرير في الهجاء لا في النضال ،
ومن هنا جاءت هذه الجملة الساخرة :

والناس تسألني : الفرزدق أم جرير في الهجاء !

و « الناس » هنا هم « كلُّ الناس » في « حدثت كلَّ الناس عنك » فهم لم يستجيبوا للدعوة بعد ، ويتجاوب « الفرزدق » و « جرير » مع « القصائد » = حمزة ، والقصائد = أي لُحِبَّ « كما يتجاوبان مع « أشعاري » في :
لا تسأليني أين أشعاري سيسحقتني السؤال
وتتحول السخرية من « الناس » إلى اتهام صريح لهم :

هم حَرَّفُوا أشعارنا كيلا تبشَّر بالقتال
واستأنسوا كلماتنا كي يعرضوها في احتفال

ولذلك فليست هذه أشعارًا حقيقية ، ولا كلماتٍ « للفتح » ومن ثم يتوجه إلى « الشهيدة » فيصرِّح باسمها لأول مرة :
فاستفتحي أنتِ القصيدة يا (سناء) بالاشتعال

وقد جاءت « القصيدة » بالتعريف ، إشارة إلى أن هذه القصيدة هي القصيدة الحقيقية ولا قصيدة سواها ، وكما فتحت القصيدة بالبيت « للنار راتحة الرجوع .. » هي كلمة الفتح التي تسري بها الشفة الكريمة « يطلب الفعل (استفتحي) من « سناء » أن تبدأ القصيدة الحقيقية بالاشتعال و « سناء » القصيدة قد تكون الشهيدة سناء المخيدلي ، وقد تكون الشرف والارتفاع بالمعنى اللغوي . فالشرف الحق أن تكون القصيدة استشهادًا واشتعالًا ، ونازًا ، وأن تكون القصيدة « حمزة » ، وبالاستشهاد يبدأ حب الوطن الحق .

وتأخذ المقاطع بعد التصريح باسم « سناء » في رفرقة حب حزين أسبان تمثل في جمل استفهامية تبدأ باسم الاستفهام « مَنْ » فتمثل بحثًا عن « بطل » جديد يواصل مسيرة الحب ، حب « القصيدة » المشتعلة ، وعزف الجهاد طلبًا للنَّار « والحب يقتلنا لنبعث من جديد » .

مَنْ أُولَ الحُب انطلقنا مَنْ سَيَبُلُغُ آخِرَةَ ؟
مَنْ سَوْفَ يَزْرَعُ قُبْلَةَ فَوْقَ الجِبَاهِ الضَّامِرَةَ ؟
مَنْ بَعْدَ عَزْلِ ابْنِ الوَلِيدِ أَيْ يَقُودُ عَسَاكِرَهُ ؟

ثم يتحول الخطاب إلى « سناء » « فلتقبلي .. » وبعدها « فلترجعي .. »
وبعدها « فلترجعي وَغَدِ هَوَى » وبعدها « فلتَمَلِكِي صَدْرِي .. »
فَلْتَقْبَلِي .. مَدَدُ عَيْوُنِكَ وَالْحُرُوفُ مَحَاصِرَةٌ

إن « الحروف المحاصرة » هي مقابل الأشعار التي حُرِّفَتْ ، والكلمات
المستأنسة . والرؤية الواضحة هي المدد « مَدَدُ عَيْوُنِكَ » و« نحن في شوق حبيس »
للعيون المطلقة التي تمتلك هذه الرؤية في الليالي المغلقة وتؤكد « العيون »
بتكرارها :

فَلْتَرْجِعِي نَاءَ انْتِظَارِي فِي اللَّيَالِي الْمَغْلَقَةِ
وَدَمِي اشْتِيَاقٌ يَا حَبِيبَةَ الْعَيْوُنِ الْمَطْلُوقَةِ
نَبْضِي تَلَاغِيَتِيكَ دِيوَانًا وَقَلْبِي حَقْمَةٌ

غير أن الوصول إليها لن يكون إلا بسلوك الدُّرْبِ نفسه ، وهو ذُرْبُ الموت
والاستشهاد :

قَالُوا : تَرَاهَا وَاقْفَا مِنْ خَلْفِ نُحْبَلِ الْمَشْتَقَةِ

ويجثم الحزن على كل شيء ، في المقطع التالي ، ويثقل الحروف فلا تستطيع
الحركة داخل الكلام ، ومن خلال الحزن الراسي نرى تاريخنا المجهد الذي تحول
إلى صدى هَشَّ على السيوف ، وما علينا إلا أن نزيل هذا الصداً ونجلى السيوف مرة
أخرى ، ولن يكون ذلك إلا بأن نفعل كما فعلت « سناء » :

هَذَا جِبَالُ الْحَزَنِ رَاسِيَةٌ عَلَى صَدْرِ الْحُرُوفِ
فِيهَا أَرَى تَارِيخَنَا هَشًّا عَلَى صَدَاِ السِّيُوفِ
قَدَعُوا الْفِتَاةَ لِحَيْهَا فَلَسُوفَ تَحْتَرِقُ الصَّفُوفُ
صَلَّتْ هَوَى وَتَلَّتْ بِمَسْجِدِ حُبِّهَا سُوْرَ التَّرْيِيفِ

وتعود القصيدة بعد هذه الوقفة الحزينة إلى التوجه إلى « سناء » بالخطاب
وتقيم علاقة بين المخاطبة وضمير المتكلمين ، إذ يتحد « المتكلم » مع « المجموع »
أي أنه قام بالإبلاغ والتلقى المباشر ، وبعد أن كان هناك ثلاثة أصوات : المتكلم ،
المخاطبة ، والمجموع الذي يتكلم حيناً ويغيب حيناً آخر ، أصبح هنا جانبان فقط

« المخاطبة = سناء » بدلالاتها ، وال « نحن » بدلالاته كذلك ، فلم تعد هناك وساطة بين « المخاطبة » و « المتكلمين » فقد اتحد المنشدون مع المعنى الأساسي ، وقد نجحت الرسالة في تحقيق هذا القدر من المشاركة ، وقد خرجوا إلى حد ما ليعن سلبية الصمت ، ومن هنا أخذت الأفعال المتعدية « أحب » و « ذكر » حركتها من فاعلها وهو « تاء الفاعلة » ومنعولها وهو « نا » المتكلمين « أحبينا » و « ذكرتنا » وحركة الحب الأولى مبهمة :

أَحْبَبْنَا وَصَعِدْتَ بِالأَشْوَابِ مِنْ قَاعِ الوَرِيدِ
 وَصَرَّحْتَ بِالحَبِّ : الخُرجوا مِنْ بَيْنِ جُدْرَانِ الشَّيْذِ
 وتأتي حركة الحب الثانية دافعةً ومثيرةً وفعالةً ومطهرةً :
 أَحْبَبْنَا وَالحَبُّ يَقْتُلُنَا لِنُبْعَثَ مِنْ جَدِيدِ
 ذَكَرْتَنَا أَنْ الرِّصَاصَةَ ماءً عَسَلٍ للشَّهِيدِ

ويعود المقطع الثاني إلى أفراد « المخاطبة » واستيلائها وحدها على أجزائه . وكان هذا المقطع تراويل في معبد الحب الذي نجحت المخاطبة في زرعه واستنائه وأشرفت به حياة جديدة :

تلك التراتيل الندية في الصباح صدَى هَمْسِكَ
 أَشْرِقَتْ بَيْنَ المَفْرَدَاتِ فَصَبْرًا أَقْصَارًا لِحَمْسِكَ
 ما سَقَطَ الشَّهْدَاءُ مَوْتًا إِنها رَفِضُ بِعُزْسِكَ
 لَنْ يَكْتُبَ التَّارِيخُ عَنكَ فَأَنْتِ تَارِيخُ بِنَفْسِكَ

لقد حدث الانحزام ، وتحقق ما يشه المنجزه ، ومن هنا يأتي السؤال الثاني معبرًا عن الدهشة أمام تحقق هذا اللقاء الذي سوف يروي آثاره :

كَيْفَ التَّقْبِينَا يَا ابْنَةَ الرُّكْنِ الأَيْدِيِّ مِنَ الزَّمانِ

وترجع القصيدة مرة أخرى إلى ضمير المتكلم الذي اتحد من قبل مع « المتكلمين » واتحد مع المخاطبة الملهمه :

وَأَنَا ابْنُ أُنْجَامٍ يَشِيرُ مَعَالِهَا شَيْخُ الدَّحَانِ

وتقوم المقابلة هنا بين « ابن الركن الندي من الزمان » من جانب ، وبين « ابن الأيام المخدرة المعيبة ، التي يثير سعالها شيق الدخان » من جانب آخر ، بين الخصب والنضارة والحوية والجدة والطهارة ، والرؤية الغائمة والطاقة المهذرة والسعال الكليل ، ولأن المقابلة حادة صارخة يأتي هذان البيتان :

فَلْتَرْجِنِي وَعُدَّ الهَوَى وَحَدِيثَ زَهْرِ الأَقْحُوَانِ
فَأَنَا إِذَا اتَّحَبَّ الرَّصَاصُ أَضِحُّ مِنْ ضَحِكِ الكَمَانِ

وتقوم المقابلة هنا أيضًا بين « انتحاب الرصاص » و « ضحك الكمان » لتؤكد المقابلة السابقة ، حيث ينتج الركنُ الندي من الزمان انتحاب الرصاص ، ولكنَّ السعال وشيق الدخان يُنتج ضحك الكمان ، ولكنه ضحك كالبكاء . وتؤدي هذه المقابلة الكاشفة إلى صحوة ، ويؤتي الحبُّ ثمرته ، وتظهر الدعوة إلى التحول إلى تغذية نهر الشار لتتحقق العودة إلى المدينة القديمة :

الشَّارُّ نَهْرٌ رَافِضٌ شَطِيبُهُ فَلْتَكُنِ الرَّوَاغِدُ
أَنَا عَائِدٌ لِحَبِيبِي ، وَالتَّيْنُ وَالرَّيْتُونُ عَائِدُ
لَأُشَدَّ لَحْمَ قَضِيَّتِي مِنْ تَيْنِ أَسْنَانِ الجِرَائِدِ
وَمَا ذُنُّ الأَقْصَى سَتَصْفَعُ وَجْهَ نَجْمَاتِ المَعَابِدِ

يعود الخطاب مرة أخرى إلى « المخاطبة » عرفانا وشكرًا بعد وضوح الرؤية ويظل هذا الخطاب يرق وبتفرق ويرقى حتى تتحول « المخاطبة » شامخة إلى زجاجات مُسيلة للدموع ، وتفتن في الضمير بالمسجد الأقصى ، والجبال الرواسي الخوالد الثابتة ، والأجداد الذين حاولوا الصعود وأجهدهم السعي من أجله ، وتصفو حتى تصير زهرة تخلص حروف الشعر الفعال بالعبير ، وتصبح غمامة تمسح الهجير عن العبارة وتمدها بماء الحياة ، وتغدو حمامة تبني عشها بين السطور أمنًا وسلامًا ، وأخيرًا تتحول في نهاية الخطاب إلى « كلمة » معشوقة محبوبة :

إِنِّي أَحِبُّكَ كِكَلِمَةٍ خَرَجْتُ مَعَ النَّفْسِ الأَخِيرِ

ومع تنوع مسار القصيدة لم تختف « الكلمة » ، بل كانت توحى دائمًا بختيار المجال الدلالي ، ومن هنا حفلت الأبيات السابقة بالمفردات الآتية من هذا

الجمال « فالحروف محاصرة » و « تلا » و « ديوان » و « صدر الحروف »
و « تلت سُور التزيف » و « جدران التّشيد » و « الترائيل النديّة » و « صدّي
لمسك » و « المقدرات » و « كتابة التاريخ » و « حديث زهر الأبحوان »
و « أسنان الجرائد » وتتركز هذه كلها لتصبح في نهاية الأمر « كلمة » تساوي
« المحاطبة » التي صوّرت المثال المنشود .

إني أحكك يا زجاجاتي المسيلة للدموع
ذكرتني بالمسجد الأقصى وقد بكيت انشموغ
بجبالنا وسعال جدي حين يُجهده الطلوع
فلتملئ صدري دخاناً إنه علم الرجوع
إني أحبك زهرة خصت حروفي بالغبير
وعمامة في الصيف تمسح عن عباراتي الهجير
وحمامة بالجير تني غشها بين السطور
إني أحبك كلمة خرجت مع النفس الأخير

وإذا كان النفس الأخير قد خرج ، فقد خرجت معه « الكلمة » التي
لا تموت ، وسوف تظل « عينا » مخاطبة هاديتين برؤيتهما الواضحة ، وسوف
يرى « المتكلم » من خلالهما الكون كله ، وسوف يتحول ، إلى القيام بدورها
فقد نجحت الكلمة - الفعل في التحويل والتغيير ، فسوف يصير للبص
رصاصا ، وكل دقة سيصوبها القلب إلى غايتها ، ووقع الرصاص يصير مثل وقع
القبل ولن يصير بعد اليوم « حرف علة » بعد أن لحصت « مخاطبة - المثال » كل
أفعال الجهاد :

عينك أصل الكائنات فكّل شيء فيه رقّة
من أوجه المدن الرخام إلى الخناات الأرقّة
حتى الذي جعل المسافة بيننا في الصدر طلقه
تبضي رصاص والفؤاد غدا يصبّ كل دقة

وَقَع الرِصَاصِ فِي الفُؤَادِ كَأَنه إِيقَاع قُبْلَةَ
مَرَّتْ عَلَيَّ شَفَتِي مُجِيبٌ أَكْذَبْتُ بِالمَوْتِ قَوْلَهُ
أَنَا حَامِلٌ عَيْنِيكَ بُوصَلَةً وَتَجْمَا كَلَّ رِحْلَهُ
لَحْصَتِ أَفْعَالُ الجِهَادِ فَلَنْ تَرْتِنِي حَرْفٌ عِلَّةٌ

ويستمر المقطع الذي قبل الأخير في مخاطبته المكثفة المركزة ، ويؤكد دور
الكلمة - الفعل ، التي تقاوم السكوت القاتل ، لأنه (السكوت) أو هي من
خيوط العنكبوت ولا يستطيع حماية من يلود به :

عَيْنَاكَ تَرِيَاقٌ يَقَاوِمُ فِي الحِشَا سُمُّ السِّكُوتِ
كُتِبُوا كَمَا قَرَأُوا ، وَأَكْتُبُ فِي هَوَاكِ كَمَا أُمُوتُ
كَمْ قُلْتُ لِلنَّاسِ اخْرُجُوا فَالمَوْتُ يَقْتَنِجِم البُيُوتُ
لَسْنَا أَبَا بَكْرٍ وَصَاحِبُهُ وَرَاءَ العَنكَبُوتِ

فقد انتهى عهد المعجزات الخارجة عن طاقة الإنسان ، ونحن الآن في عصر
المعجزات البشرية التي يخلقها الإنسان بالكفاح و « الكلمة » المهادنة المشتعلة .
ويتوجه المقطع الأخير إلى « المجموع » مرة أخرى ، وتكتمل بهم الدورة ،
فقد بدأ المقطع الأول في القصيدة بالنشيد الجماعي الذي يمجّد كلمة الفتح ،
ودارت القصيدة كلها حَوْلَ « كلمة » من كلمات الفتح ، وها هي ذي تعود
بالخطاب إلى تحريك المجموع ليصير كل منهم « كلمة » من كلمات الفتح
الفاعلة ، ويزيد هذا المقطع بيتاً عن بقية المقاطع ، وإذا كانت « كلمة الفتح »
تؤدي إلى الموت الجميل أو الشهادة ، وليست سقطة الشهداء موتاً ، فإن
« الصمت » يؤدي أيضاً إلى « الموت العطن » وشتان بين موت وموت . ويبدأ
المقطع بحملة اسمية تقريرية تؤكد حقيقة ثابتة :

الصمْتُ أوسَعُ مَدْخَلِ نِخَارِنِ المَوْتِ العَطِنِ

ثم يتوجه الخطاب عن طريق فعل الأمر « فتكلّموا » الذي يتكرر مرتين :

فَتَكَلَّمُوا كُنِّي تُغْسِلُوْا أَنفُسَكُمْ مِنْ ذَا الدَّرَنِ
قُتِلَ الحَسِينُ لِكَلِمَةٍ وَبَدُونِهَا قُتِلَ الحَسَنُ

الكلمة هي الحياة ، وهي الموت الشريف ، وعدم الكلمة فناء وموت
ذليل ، والكلمة أصل الكون ، وفي البدء كانت الكلمة :
هَلْ كَانَ يُعْبَدُ رَبُّكُمْ لَوْ لَمْ يَقُلْ لِلْكَوْنِ كُنْ ؟

إن الوطن نفسه لا يُصنَع إلا بكلمة فتكلموا كي تصنعوا أوطانكم :
فتكلموا ، كلمائكم ستكون - إن قيلت - وطن

إن الشاعر هو الذي يصنع ما يسمى « اللغة الشعرية » لا من خلال
المحتوى أو الأفكار ، بل من خلال بناء الكلمات ، وقد حفلت هذه القصيدة
بأنساق مختلفة من التراكيب التي أقامت علاقات جديدة مدهشة ، وبنيت نفسها
على « الكلمة » وكونت من مجالاتها شبكة دلالية وظلت تتدرج في تصاعد فني
حتى بنت منها في النهاية « وطنًا » يتحرر بمقدار حرية الكلمة ، ويتقيد بقيدها .

المبحث الثالث

رؤية الحاضر في الماضي (أصوات من تاريخ قديم)

يتسع وجدان الشاعر ، ويرحب قلبه ، بحيث يكون قادرًا على استيعاب العالم كله ، ويتمدد الزمن في نفسه ويتجمع بحيث يستطيع أن يراه بلمحة خاطفة رؤية واضحة ، ويتلاقى الحاضر والماضي والمستقبل لديه ، ويستشعر هذا كله بقلبه البصير وحسّه النافذ ، وهو وحده القادر على أن يسمعنا صوت القرون من أجل إضاءة الحاضر وكشف المستقبل ، فقلبه الكبير دائمًا على سفر لا يمل الترحال :

يجوب بدء الكون والختام

ويلحق القادم بالذي مضى

في رحلة المعنى وفي قافلة الأيام

وهو يتجول بين هذا وذاك حاملاً مصباحه في يده بحثًا عن الخير والحق والجمال ، ومصباحه هو الكلمة المضيئة الكاشفة التي تتخطى سياج الزمن ومحدودية المكان .

وقد يقول ما يظن الآخرون أنهم يعرفونه ، ولكنه يقول بطريقة مختلفة تجعل الآخرين لا يكتفون بمجرد فهمه ووضعها في الذاكرة لينسوه فيما بعد ، بل إنهم في القصيدة يحب أن يشعروا به وأن يواجهوه ويعيشوه ويروا أنفسهم فيه .

() نشر هذا البحث مجلة البيان الكويتية العدد ١٨٤ يوليو ١٩٨١ م .

و « أصوات من تاريخ قديم » عنوان قصيدة للشاعر فائق شوشة في ديوانه « العيون المحترقة » ص ١٢٠ الذي صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٧٢ . وهذه القصيدة قد كتبت قبل ذلك النسخ . نشر في مجلة « الآداب » بعد نكسة يونيو سنة ١٩٦٧ .

وقصيدة « أصوات من تاريخ قديم » للشاعر فاروق شوشة تحدثنا عن « سيف الدولة » و « أبي العلاء المعري » ، و « عنترة » العنسي ، وكل منا يعرف القليل أو الكثير عن هؤلاء ، ولكن القصيدة تجعل كلا منا يفكر بعد قراءتها للمرة الأولى : هل هؤلاء من أعرف وأقرأ أخبارهم وأشعارهم ؟

والتناول الشعري بطبيعة الحال يجعل الإجابة عن هذا التساؤل أكثر تعقيداً وأعمق من مجرد الإجابة بالنفي أو الإيجاب الساذجين . ولا يحتاج قارئ هذه القصيدة إلا إلى أن يصغي باهتمام وتعاطف شديدين إلى هذه الأصوات ، ويعاود استيضاحها حتى تُبين له عن ذات نفسها .

ولعل القراءة الثانية تكشف أن هذه الأصوات ليست في الحقيقة إلا صوتاً واحداً ، هو صوت الشاعر نفسه ، وهذا الصوت الواحد له رجعان من صوت أبي العلاء وعنترة ، والصوت يرجع به يرمي إلى إثارة وقد الهمة الخابي بمحاولة الرجوع إلى الصفاء والنقاء والكرامة والفروسية والشجاعة وعشق الحرية الذي يستلزم التضحية والبذل والغذاء ، وهذه الأمور كلها تجعل هذه القصيدة من قصائد التشير والرؤية على البعد .

لقد جمع فاروق شوشة هذه الأصوات في إطار واحد ، وحاول أن يرسم بها صورة مثل للإنسان الذي ينشده في تلك الفترة الخالكة من تاريخ الأمة وكأنه يجمع أشلاءه ويحاول تركيبها ويبعث فيها الروح من جديد ، ويعتصر القرون والأجيال ليجعل من هذه العصاراة المركزة أصبغاً لريشته في البناء الشعري .

وليست هذه الأصوات من التاريخ القديم حقيقة ، بل هي جميعاً صوت الشاعر المعاصر يبكي عصره ويستنهض الأصوات الغابرة من خلال القرون - ولتلاحظ أنها أيضاً أصوات شعراء - ليخلط بأصواتهم صوته حتى يرتفع النداء ويقوى نغمة الصحوة فيوقظ النيام ، ويخز الموتى فيحييهم ويعيد إليهم الدم في العروق :

فلعلّ الفارس يصحو ، ينهض من كبوته
يمسح صدى الأحزان
ويغسل عار الأشعار .

إنّ الشاعر دائماً يؤمن بأنّ الشعر يعيد بناء الإنسان والحياة من حوله ،
ولكن هذا مشروط بأن يكون ثمّة متلق ذو روح مخصصة تستجيب لداعية الحبّ
ويزهو فيها عرس الشعر . وعندما يكثر الشعراء في أمة ولا تكون هذه الأمة على
مستوى ما يدعو إليه الشعر من يقظة الوجدان و عمران النفوس وتحقق الطهر
والنقاء والامتلاء بالحياة فإنّ الشعر حينئذ يصبح عاراً يجب أن يغسل ، ويتحول
الشاعر إلى دمعة ساخنة في عين بلاده ، ومع هذا لا يكف عن المحاولة لأنه مدفوع
بموسيقى الحياة التي تعزف في داخله :

تدفعني موسيقى لم تعزفها أرض بلادي منذ سنين
وأنادي

من قاع الحزن أنادي

فأنا يا سيف الدولة دمع في عين بلادي .

يتألف بناء هذه القصيدة من ثلاثة أصوات ، الأول بعنوان « سيف
الدولة » وهو بمثابة نفيّر الصحوّة العام ، ثم يتبعه صوتان آخران يمثلان نشيد الأمم
ونشيج الحسرة والضيق ، جعل الشاعر عنوان أحدهما « أبو العلاء » والثاني
« عنترة » .

ونحن لا نلبث كثيراً عندما نستمع إلى الصوت الأول « سيف الدولة »
حتى نجدّه يتحول بعد قليل إلى « سيف الدين » ولعلّ هذه إشارة إلى « صلاح
الدين » قائد العروبة الذي صار رمزاً لانتصارها :

وتحت لوائك يا سيف الدين

تقلني باقات النصر وتحملني أعناق المنصورين .

ويتحول من سيف الدولة وسيف الدين إلى « سيف العرب » :

ياسيف الدولة

كل سيف العرب متصلص في الأغمد

تهمس في صدأ الأفعال

وتبدأ القصيدة بدخول حلب الشهباء تحت لواء النصر ، وتحت لواء النصر تدوب كل الأحزان وتمحى ، ولا يكون للجراح ألم ، وفي غبار الفتح لا يرى غير باقات النصر وبيارقه وتلاحق الأحداث ، وتسقط الروابط اللغوية في القصيدة فنسمع - أو نكاد - لهاث الخيل في عدها المظفر ، وتجتمع المتقابلات دون أن نحس هذا التعارض لتكشف عن نشوة الانتصار ، فلا بهم إن كان « طليقًا أو مأسورًا » أو « طعينًا أو منصورًا » ، وتصيح صدور الأعداء كلها صدرًا واحدًا ، ودروعهم كلها درعًا واحدة تُطعن بضربة واحدة ، وتتوال الأفعال المضارعة في مفتتح القصيدة « أدخل .. أغزو .. أظعن أهتك ، أجمع ، أتحوّل » ونحتم بالفعل الأخير « أتحوّل » ليكون هذا التحول بداية التحول للواقع المر الأليم ، وتتحول جلبة المعارك المثيرة لغبار الفتح إلى أصوات خافتة مكتومة مثل الصلصة في الأغمد ، والهمس في صدأ الأفعال ، والحمهمة في الأوتاد والصهيل في نويات التذكار ، ولكن هذا كله يشير إلى بارقة الأمل فمادام في الداخل وجيب وحركة فلا بد ستظهر يومًا لتعاود حركة التاريخ وترجع دورته .

أدخل حلب الشهباء طليقًا أو مأسورًا

أغزو

أظعن صدر الروم وأهتك درع الروم

وأجمع أسلاب الهلكى والمدعورين

أتحوّل في يوم النصر يبارق وفيالق

ونسورًا شمسًا وميامين

أخل حلب الشهباء طعينًا أو منصورًا

أدخل في ركبك يا سيف الدولة خلف غبار الفتح

وتحت لوائك يا سيف الدين
تثقلني باقات النصر وتحملني أعناق المنصورين
تدفعني موسيقى لم تعرفها أرض بلادي منذ سنين

إن هذا كله هروب من الواقع وارتداد إلى الماضي ونزوع إلى الأحلام ،
لقد استغرق الشاعر في معارك سيف الدولة المنتصرة وطعن وغزا وجمع سلب
الملكى والفارّين وعندما دقت طبول النصر وعزفت موسيقاه رده أصواته إلى
واقعه ونهته من حلمه إلى حاضره الذي يعيش حالة جزر ، كل شيء فيه يرتد إلى
الداخل ، فينادي - ومن غير الشاعر يفعل هذا ؟ - إنه ينادي الجحد الغارب
ليكشف عن المفارقة المحزنة :

وأنادي

من قاع الحزن أنادي

فأنا يا سيف الدولة دمع في عين بلادي

يا سيف الدولة

كل سيوف العرب تصلصل في الأعماد

تهمس في صدأ الأقفال

يا سيف الدولة

لقد انقطع التاريخ ، وتبدلت الحال ، ولم تتصل هذه الانتصارات ، فقد
ضيع أبناء سيف الدولة تاريخهم وباعوا ماضيهم في سوق الملكى في « يافا » .
لقد تحولت الخيول المطلقة المثيرة لغبار الفتوح إلى خيول مقيدة في أوتادها تملك
لجمها وتسهل في نوبات التذكار ، (مازالت هناك حركة وصوت مكثوم في
الداخل ينادي) :

يا سيف الدولة

كل خيول العرب تحمحم في الأوتاد ، وتسهل في نوبات التذكار

تحمل تاريخًا مدعورًا

(فماضياً مهدد بالضياع والانقطاع والهزيمة)
فلعلّ الفارس يصحو ، ينهض من كبرته
يمسح صدى الأحران
ويغسل عار الأشعار !

إن بناء هذه القصيدة يقوم أساساً على أسلوب التحول الخفي ، فكما تحول « سيف الدولة » إلى سيوف العرب ، تتحول خيول الفتح المنطلقة إلى الخيول المقيدة في الأوتاد ثم إلى « خيول الفلك الدوار » التي تدوس بلا رحمة ، و « الهلكى » الذين جمع سيف الدولة أسلابهم ، يباع سيف الدولة نفسه في سوقهم ، والبيارق التي رفعت في يوم النصر تضيع وتمزق ، والنسور الشّم يداسون في قلب الطين ، والأشعار المجلوة تصدأ وتصفّر ، ومن كانوا فوق ظهور الخيل يقعون تحت سناكبها :

يا سيف الدولة
أبناؤك - يا للعار -
في سوق الهلكى باعوك
وعلى أسوارك في يافا - آه يا يافا - صلبوك
وعلى أرضك في عمان النكلى داسوك
داسوا وجهك ، وجه رفاقك في حطين
ألقوا باسمك باسم بلادي في قلب الطين

لقد سقط - إذن - سيف الدولة ورفاقه من فوق ظهور الخيل ، ودارت عليه خيول الفلك الدوار التي لا تقف إلا مع الخيول المنطلقة الحرة أما الخيول المقيدة التي فقدت حريتها فإنها تدور عليها ، إذن لقد :

سقطت خيلاء الفتح وضاعت رايات الشهداء
مزقاً تحت خيول الفلك الدوار
واصفرت أشعار كانت باسمك مجلوة
تهتز إباء وحمية

لو أن الذين فعلوا هذا بسيف الدولة غير أبنائه لكان هناك أمل سريع في أن ينهض بنوه بالتأثر له والحمية من أجله ، ولكن أبنائه هم الذين باعوه وضيعوا تاريخه ودفنوا أمجاده فمن يغسل عار الأشعار إذن ؟ ومن يعيدها مجلوة بعد أن اصفرت صداً وخزيا ومهانة وذلاً ؟ ومن يُرجع أبا الطيب إلى صدر مجلسه ليختال بأهازيج النصر ويرد سهام الموتورين بالكلمات العربية الغضبي ؟ من ؟ وقد صرنا جميعاً أسرى الخوف والهزيمة ، وفارين من تبعات الكرامة ومطالب الحرية ، وانتشرت رايات الحداد وأعلام الحزن بحثاً في الجذب عن أمل ونشدانا لخلص ، إنه في أعماقنا ويجب علينا من أجل استخراجه أن نجلو عنه الصداً والأحزان .

إن النصر والشعر وجهان لعملة واحدة ، فالذي يعيد النصر المسلوب هو في الوقت نفسه يغسل عار الأشعار ، وعندما كانت سرايا سيف الدولة تدك قلاع الروح وتثل عروشهم كانت تعود بوجه النصر ووجه الشعر معاً ، وعندما كان سيف الدولة مشرعاً كانت الأشعار مجلوة باسمه :

وأبو الطيب في صدر المجلس يختال بقافية عنقاء
ويقارع غربان الشعر وأنصاف المغمورين
ويرد سهام الموتورين بنار من كلمات
كلمات غضبي عربية

ولقد كانت القوة تسري في جميع أوصال الأمة : قوة السيف مؤيدة بقوة الكلمة وقوة الكلمة محمية بالسيف ، فإذا أغفى المادح فإن الخلق جميعاً يسهرون في الاختصام والاحتكام . إن قوة الكلمة الحرة تسري فتبعث الحياة ولا يكون ذلك إلا بالحوار الجريء والجدل الحر النزيه ، وإذا أغفى الممدوح - سيف الدولة - فلن تنهض قوته لأن سراياه منتشرة تدك القلاع والحصون :

المادح أغفى والممدوح
لكن الخلق جميعاً سهروا يختصمون ويحكمون
وسراياك تدك قلاع الروم تدك عروش الروم
وتعود بوجه النصر ووجه الشعر

ويتبني هذا المقطع بالدعوة إلى استمرار البحث رغم حالة الحزن والسواد ،
مشيرًا إلى أن هذا البحث لم يهتد - بعد - إلى طريقه الصحيح إذ يبدأ بالفعل
« تدور » فهو إذن دوران وليس انطلاقًا ، وهذا الدوران مملع بالقتامة والسواد لم
تفتح له نافذة الضوء لأن الذي يدور هو العباءات السوداء ، إنه البحث عن
الوجه الذي لم يدنس بالخرزي والعار ، إنه البحث عن السلام والطمأنينة والأمان
الداخلي ، إنه البحث عن الأصالة التي تضرب بعروقها في التاريخ البعيد والكرامة
التي تشبث بالأرض وبكل حبة رمل فيها :

وتدور عبااءات سوداء
بحثا عن وجه عربي معبود
بحثا عن يوم عربي موعود
يحمل شمم العرب ويغرس في قلب الصحراء
أغصان سلام ومناثر
ميلاد فتوح وبشائر
وتدور عبااءات سوداء

(وأرجو أن تلاحظ تكرار هذا البيت بالذات ، إنها ماتزال الحركة
الداخلية المقيدة التي قد يتاح لها الانطلاق)

تشبث بعروق الغبراء
وبحبة رمل في صحراء

هل يصبح هذا الأمل حقيقة ؟ إن الأمل الخفي هذا يترأى على البعد ،
ولكن « العبااءات السوداء » مازالت تدور فتغطي على عيني الشاعر فيهتف في أسى
ساخر :

والكل هباء !

في المقطع الثالث يلجأ الشاعر إلى المباشرة والتقريبية الساخرة ، ونحس أن
هذا ضرب من الحسرة اللاذعة والشعور بحجية الأمل التي تدفع إلى الإلقاء بأخر

سهم بعد أن تطيش كل السهام وتفشل في إصابة الهدف - وهو هنا تحريك الإحساس للخروج من هذه الهوة - ولكنه مرة أخرى يلجأ إلى مخاطبة سيف الدولة « أتساءل يا سيف الدولة » ويكرر هذا التساؤل مرتين بحثاً عن سهم مصيب ، ولكننا نلاحظ أنه ما يزال مؤمناً بأن ثمة أملاً خفياً ، وبأن الصوت الذي يناديه يزداد قوة ، وأن على الشاعر أن يتبعه ، وأنه يحاول أن يوقظنا جميعاً للاستماع إليه ولو بالوخز الدامي ، وعليه أن ينفخ في وقد الهمة الخائبي حتى يتأجج ويشتمل فيحرق كل مظاهر العدم والسلبية والهزيمة ويبدد الظلام المتكاثف الذي حجب كل نجمة ، وأما كل كلمة حرة ووأد كل فجر :

أتساءل يا سيف الدولة

هل ضاعت من أيدينا كل مفاتيح الحكمة

فسقطنا في بحر السيان

وأكلنا ثمر العدم الأسود

وضلنا الدرب فنحن نجوب صحارى الصيه

تقاذفنا ليلات الرعب وأوهام الخمورين

لكن لا لوح ولا كلمة

لا فجر يشع ولا نجمة

تسطدم الظلمة بالظلمة

ونظلم حيارى مشدوهين

ويكرر التساؤل لسيف الدولة فيعد أن سأله عن « مفاتيح الحكمة » يسأله

عن « وقد الهمة » :

أتساءل يا سيف الدولة

هل فقدت نار جوانحنا وقد الهمة

نقرؤك الآن فلا نرتاع ولا نهتز

أولسنا موتى مقبورين ؟

والموتى هل يدميهم وخز ا

ووسط هذه اللجة القائمة وحلكة الأحزان وليالي الرعب وجذب التيه
ينادي الشاعر ، ويلقي بكلمته نبشاً عن مخرج ، والشعراء هم الذين يتقنون جدار
الصمت الثقيل ويشعلون نار الكلمات من أجل أن تضيء للحيارى التائهين في
ظلمات اليأس والهزيمة ، والشاعر - في هذه القصيدة - يجعل من الصوتين
الآخرين نسيجاً للأمل المشهود ، أنه يتساءل منذ قليل :

هل ضاعت من أيدينا كل مفاتيح الحكمة ؟

وهذا التساؤل يعني عدم الاعتراف بضياء كل هذه المفاتيح ، إنها - أو
بعضها على الأقل - ما تزال موجودة ، وعلينا نحن أن نعيد الكشف عنها ، وذلك
لا يتأتى إلا بالبحث البصير غير اليائس بين الظلمة التي افتقدت الفجر وغابت فيها
كل نجوم الهداية ، وقد يكون بينها ذلك الخيط الذي يهدينا إلى ما نريد تماماً كما كان
صوت « أبي العلاء » ينسل في دائرة الألوان والظلال من خلال ليل معرة النعمان
المجاثم العنيد ينطق بالحكمة ويمد للسماء عقلاً طليق للمع والري الزناد كل
مفاتيح الحكمة لم تضع إذن ، ولكن الذي ضاع منا هو البحث عنها ، وعلينا أن
نستعيد القدرة على البحث عن مفاتيح الحكمة التي تفتحنا على صفاء النفس
وصفاء السريرة فنتقلنا إلى عالم النقاء والكرامة .

لذلك يأتي الصوت الثاني في القصيدة رجماً للتساؤل الأول (هل ضاعت
من أيدينا كل مفاتيح الحكمة ؟) . إننا لم نسمع مطلقاً صوت سيف الدولة ،
ولكننا هنا نسمع صوت أبي العلاء ، ولابد أن يكون صوته هو صوت الحكمة
والأنابة والريث ، وهذا تتأزر موسيقى القصيدة مع هذه الأصوات .

لقد كان الصوت الأول بمثابة النفير العام فكان لاهنا سريع الدفع متلاحق
الوقع ولذلك جاءت صبغته الشعرية من بحر « المتدارك » الذي يشبه وقع الخيل
« فاعلن ... » بتغيراتها المختلفة التي تساعد على الإحساس بسرعة الإيقاع ،
وعندما اختلج الوزن في قول الشاعر :

لما صرنا أسرى أو فآزين

جاء هذا الاختلاج الوزني عفويا - وكأنه مقصود من الشاعر - إذ ينبغي فيه أن تقصر حركة الفاء الطويلة في (فارين) وذلك يكشف عن الارتباك والاضطراب والهلع الذي يقع فيه الفارّ من معارك القتال .

ورجع الصوت أكثر هدوءاً ، ولذلك جاء الصوت الثاني « أبو العلاء » - وهو رجع للنسائل الذي أشرت إليه - من بحر الرجز (مستفعلن) وهي تفعيلة تساعد بكثرة ما يقع فيها من تغيرات على تصوير شيخ المعرة الضريع ، وهو هنا رمز الحكمة الضالّة ومجازرة الآلام والصفاء والكرامة المفقودة التي نشدها جميعا وسط الظلام الشكائف وما يكتنفه من توقع العثرات .

وقبل أن نسمعا الشاعر صوت أبي العلاء مهد لذلك بمقطع جاء المعجم اللغوي المستخدم فيه مصورا حالة أبي العلاء متأزرا مع الإيقاع الموسيقي ، ولذلك نجد من هذا المعجم « الليل ، جاثم ، عنيد ، تلاصق ألواح ، حائط ، صفيق ، الحبال ، الغلاظ ، الضلال ، الموثقين ، ضلالة ، القيود » لكي تعطينا إحساسا بانفتاحية حزينة ثقيلة :

الليل في معرة النعمان جاثم عنيد
تلاصقت ألواحه كحائط صفيق
وامتد من حباله الغلاظ وجه فائك جسور
ينسل في دائرة الألوان والظلال
بحثا عن الجياع والعيد
والموثقين في ضلالة القيود

من هو صاحب هذا الوجه الفائك الجسور ؟ إنه الحلم الذي يتراءى لأولئك الجياع الموثقين كما تتراءى الخيالات في عقول العميان الذين لا يبصرون طريقهم ، ولكن هذا الفائك الجسور - رغم جسارته وفتكه - لم يتخلص بعد من قيوده ولم يتطلق من إساره ، لأنه كما رأينا يمتد من حبال الليل الغلاظ فهو موثوق بهم . إن هؤلاء المخلص لن يستطيع الفكاك مالم يحقق صفاء النفس ، ومالم

بضئ الكون في داخله ، إن شيخ المعرة يرقبه ولكنه ينطلق بحياله إلى السماء ،
فهو حر طليق ، لأنه حقق نقاء روحه وسريته برغم أنه مثقل بقيود ضرارته :

وأنت في ذهولك الكوي مثقل شريد
ترود بالخيال عالم الصراع والأضداد
تمد للمساء

عقلاً طليق اللوح وارى الزناد
يقدح باللهيب والشرر
مُشيئاً في دورة الزمان والفلك
حقيقة الأحياء والموتى وجوهر الصفات والأشياء
منفتحاً على صفاء النفس والسريرة
محدثاً مردداً

وهنا فحسب ينطلق صوت شيخ المعرة (ولا أريد أن أعري اسم قرينه
« المعرة » من الدلالة ، إذ لم تعد في القصيدة مجرد اسم قرية ، بل هي معادل
رمزي للحالة المعاصرة التي يتحدث عنها الشاعر) ويتوجه كلام حكيم المعرة إلينا
نحن : يجب أن نتظروا في داخلكم وتمعنوا النظر فسوف تجدون ما تبحثون عنه ،
إن ما تبحثون عنه هو « أنتم » ولن تجدوا أنفسكم إلا إذا تحررتم من الشك والهوان
والمذلة والخوف من الأوهام ، فليست الحياة حزناً دائماً ولا سعادة دائمة إنها
دورات متوالية ودورتها تشمل كل شيء فيها :

الكون يا صحاب في قلوبنا يضيء
حين تميل للرحيل زهرة العيون
فتبصرون ، يالهول ما متبصرون
وتشرق الجوانح الدفينة
بكل سر كامن في قاعها يطوف
عارية من الشكوك والظنون
نقية من الهوان أو مذلة السؤال

طليقة من رقة الخوف ومن أسر المتاع
تساقط الأوهام والخراف
ويصبح الموت صدى وتصبح الحياة حزمة من الظلال
الكون يا صحاب ليس ضحكة وليس دمة
لكنه رحي تدور تطحن المشيم والرماد
والبادخ المعتد من شواخ الجبال

إن من يدرك سر الحياة ويقع على الغاية من وجوده فيها هو ذلك الذي
يكون لبنة في بنائها وعمرانها ويعلو على الأحران ويتخلص من الرغائب التي تذله
ويعمل على إسعاد الآخرين والقضاء من أجلهم . ويستمر صوت الحكيم :

بورك من يظل فوق ظهرها حبة رمل أو حصاة
تعوق ثقل الرق والفجيجة
ورواة الإذلال بالرغيف
لا نقطة الزيت التي تمنحها اكتمال دورة الحصاد
يا من يدلني على المسافر الخفيف
تحررت عيناه من رغائب البشر
وانطلقت عيناه من إسار الأرض والتراب
يضئ للإنسان حيث كان شمعة

لقد أعرض عنا الأمل « شيخ المعرفة » حين رأى في وجوهنا أمارات
اليأس ؛ فأثر العمى حتى لا يرى هذه الوجوه اليائسة ، إن « الأمل » لا يشرق
فجأة لمن لا يبحث عنه ، إنه يحتاج إلى صبر ومعاناة وعمل جاد متفائل :

يا شيخنا .. يا شيخنا الضير
ماذا رأيت من وجوهنا فاخترت راحة البصر
ويقظة البصيرة

إن يقظة البصيرة هنا تعني كمون بذور الانطلاق في داخلنا وسرايب
نفوسنا ولا تحتاج إلا إلى معاودة الكشف عنها وإبانتها من جديد .

ماذا سمعت من حديثنا العروس فاعتزلت
منقيا صحيفة الزمان عن أثر
قرأت فاكشفت أم علمت فاسترحت
لكن قلبك الكبير دائما على سفر
يجوب بدء الكون والختام
ويلحق القادم بالذي مضى
في رحلة المعنى وفي قافلة الأيام

ويتركز التساؤل المرير مرة أخرى في نهاية هذا المقطع كما تركز في نهاية
الصوت الأول :

يا شيخنا .. يا شيخنا الضرير
هل آن للإنسان أن يطاول السماء
بنبض قلبه الصغير حين تومض العينان بالأحلام
بقبضة لم تصع للمة السلام
لكنها تفوس في ذبائح الدمار والحطام
هل آن للإنسان أن يجاوز الآلام
مهاجرا من عامل الملل والسامة
إلى صفاء المحبين
وعالم النقاء والكرامة !

إن الأمل في الخلاص والنهوض من هذه الكيوه يتردد في القصيدة كلها
متخذًا مسارات مختلفة ظاهرة حينًا وخفية حينًا آخر ، وحتى عندما يجعل الشاعر
رمزه « ضريرا » فإنه لم يحرمه نعمة البصيرة ، وعندما يجعله بطلاً مجندلاً قد سكن
صوته المثلج منفردًا تائهاً في ساحة العراء جعل الباقي منه شعاعًا باحثًا في
« الصحراء » عن « أمل » . ولقد جاء الصوت الثالث في القصيدة رجعا
للتساؤل الثاني في الصوت الأول « يا سيف الدولة هل فقدت نار جوائننا وقد
الهمة » والتساؤل في آخر الصوت الثاني « يا شيخنا الضرير . هل آن للإنسان أن

يطاول السماء . بنفض قلبه الصغير حين تومض العينان بالأحلام « فقد كان هذا متحققاً عند البطل عنتره ، لأن وقد الهمة المنقود هو العشق المتفاني للحرية والاستعداد للدفاع عنها بشجاعة وفروسية قد تؤدي إلى الأذراع بالموت والتسربل بالدم ، وقد كانت هذه جميعاً موجودة ولكنها غابت في ظلام الخوف وأسن اليأس ، لقد سقط عنتره منفرداً ونائها ولم يبق منه إلا « عينان تومضان بالأحلام » تبحثان عن عيتين أخريين تكتمل بهما الدورة :

منفرداً ونائها

منفرداً في ساحة العراء هكذا يجندل البطل

ويسكن الصوت الملح غير نجمتين مقلتين

تسيران غور ظلمة الصحراء

تبحثان عن وميض مقلتين أخريين ، عن أمل

إن البطل هو الذي أسقط نفسه بسيفه ، وهو القادر أيضاً على أن يعيد لنفسه المقدرة المسلوبة والحرية الضائعة :

ويسقط البطل

مضرجا بسيفه

مجندلاً على وسادة الأجل

صريع لعبة الحياة والردى

إن هذا الصوت مخدوع لأنه يظن أنه من أجل « عيلته = حريته » قضى ، ولكنه قد سقط مضرجا بسيفه هو ، وسيفه الذي قتل به نفسه هو الخوف والإحساس بالذل والقيود التي فرضها على نفسه ، فهو مخدوع عن نفسه إذ يقول :

فداء وجه عيلتي بيون كل شيء

فداء نقرها الباسم أستدير للتحرف

مقبلاً معانقاً

لقد بدأ يصحو من غفوته ، ويحس بأنه صار :
منطلقاً من ذلة العيش ومن رق السواد في الجبين
منتصراً على الفضاء والمدى
لكنه مع هذا ما يزال :
منفرداً وثائها

ولابد أن يتخلص من قيوده ، من سيفه المرتد إلى صدره من خوفه وذله
وهزيمته ويدفن هذا كله في الرمال :

يسقط سيفك العظيم في دوامة الرمال
محملاً في العالم الذي يفتت الرجال
مستوحشاً وشائها

إن الحرية إحساس في داخل الإنسان يولد به ، ويحيا من أجله ، ومن أجله
يموت ، وعليه تقوم حياته كلها ، ويهدر الصوت :

يا عبل يا حريتي
يا أملاً رف ودار واستدار في خفوق مهجتي
هدهدته طفلاً على مدارج الثرى
وحين شب شب الحياة في عروق صبوتي
منفتحاً على رغائب الحياة وانطلاق زهوة المتيم الشجاع
يصنّع باليدين عالماً غماً ترعرعا
كسرت قيدي عندما صرنا معا
غماً وأينما
حطمت رقي عندما صرنا معا
نخوض في عجاجة الميدان نلطم الأقران
باصمك النبيل يا حتواء مهجتي عليك
بارتسام وجهك المتور الوضيء في سريري
وأنت لمي تمنحيني قيمة النجاح

وهنا يبلغ الهدير مداه ويتدفق في انفعال متواتب حتى ليؤثر ذلك على إيقاع الشعر فتختلج بعض التفعيلات تجاوبا مع هذه الحالة الغامرة فالبيت الذي بدأ به (نحووض في عمجاجة الميدان نظم الأقران ...) يستمر هديره حتى يصل إلى ثلاث عشرة تفعيلة ، ولكن التفعيلة الرابعة منه تضطرب ، وكأن هذا - أيضا - مقصود من الشاعر بغية تصوير الموقف بكل خلجاته ، وكأنه أراد أن يقول إنه عندما ذكر محبوبته اختل توازنه في صراع بين ذكر الحبيبة وملاطمة الأقران ، وما يزال الهدير متلاحقا :

مخاطرا وسط الردى أقاتل
تلقين في صحراء عمري واحة الأمان والسلام
تباركين في خطاي وقفة الصمود والإصرار والتحدي
وعنفوان ثورة العيد حين يحلم العيد بالحياة
ويستقلون دولة القيود والسلاسل
يدعون وبك عتر المقدم كن لنا
لعلة المني لعيس للعرب
لكل مظلوم مظارد
يقاته الجمام والظلام

وبعد هذا الهدير المتلاحق يهأ الصوت ، ويناجي « عبلة » الحريّة بعناية عذبة أسيانة وكأنه نشيد النهاية المؤلمة بعد أن صحا من كبوته ، ولكنه في الوقت نفسه مليء بالسعادة والرضا ، وهو يذكرنا بنشيد التّم الذي كان ينشده سقراط قبل أن يتجرع السم :

من أجلهم من أجل عينيك الجميلتين
لبست ثوب الموت وادرعته مسريلا بالدم
هصرت عيدان الغضب
آنست غيلان الفلاة والسياع العاوية
وأنت حيث كنت غايبي وراصي

تبددين قسوة الوحشة والظلام وتكشفين الجوهر الحبيء في قنامة الأيام

ثم تنتهي القصيدة كلها بهذا التعليق الختامي الذي تتردد في قافيته كلمة واحدة هي الفعل « غاب » ويكشف الشاعر عن حقيقة عنصرة الفارس العاشق الإنسان الذي يقصده ، والذي يحاول إعادته من جديد :

عنصرة الفارس كان ها هنا وغاب

عنصرة العاشق عاش ها هنا وغاب

عنصرة الإنسان كان واحداً منكم وغاب

ولعل اختيار الفعل « غاب » استمرار للأمل الخفي الساري في روح القصيدة كلها رغم ما يبدو فيها من حسرة بالغة ومرارة مفرطة ، فقد يعود هذا الفارس العاشق الإنسان من غيابه عن طريق البحث عن ذاتنا الغائبة داخل أنفسنا .

لست أدري هل كشفت الأيام بعد ذلك عن نبوءة الشاعر ؟ أو أنه يرمي إلى أبعد من ذلك ؟ لعل قراءة أخرى للقصيدة تعطي أكثر مما قدمت .

الفصل الرابع

دواوين معاصرة

البحث الأول العيون المحترقة

قصائد ديوان « العيون المحترقة » للشاعر فاروق شوشة تعطف قارئها في قوة ولطف إلى قضيتين في التناول الشعري . القضية الأولى هي دور الشاعر في الحياة ، والقضية الثانية هي وسيلته الفنية في تحقيق غايته التي يتغياها من وجوده بصفته شاعرًا .

أما عن القضية الأولى ، فإن قصائد ديوان « العيون المحترقة » تؤكد في شفافية شعرية أن الشاعر هو عراف قومه ، وهو عينهم الصافية الحادة التي ترى لهم المستقبل ، وهو حادبهم إلى تغيير واقعهم وتجميل حياتهم ، فهو ينطلق بهم من الواقع الذي يعيشه بينهم بطريقة تختلف عنهم في رحلة فنية محلقة إلى عوالم أجمل وأفضل ، ووسيلته في ذلك تعميق النظر في مرآة ذاته النقية التي تعكس رؤى الأشياء من حوله ، وإضفاء العناصر التي تنقصها عليها . وقد يعلن غضبه أحيانًا على من حوله ويرفضهم ، ولكنهم ، في الوقت نفسه ، لؤلؤة قلبه يعيشون في رحابة نفسه وخصوبة وجدانه ، وبشكل هذا صراعًا مريرًا وجدلاً دراميًا يدفعه دائمًا إلى تقديم رؤيته المعدلة والمكملة والمجملة من خلال معماره الفني بهدف فهم للحياة أفضل ، وتعاطف معها أشمل .

إن المجتمع الإنساني لم يصدر قرارًا رسميًا بتكليفه بهذه المهمة المحيطة الشاقة ، ولكن الشاعر هو الذي يتدب نفسه لهذه المجاهدة مدفوعًا بتقطير الإنسانية العالي في نفسه ، وتعاطفه الحميم مع قضايا المصير الإنساني ، وحبه الأبدي للحياة والكون ، وشفافيته ونفاذ بصيرته النابعين من إدمان التفكير في البحث عن الحقيقة ، وهذا كله يمنحه مشروعية التحدث باسم المجتمع الإنساني

(هـ) نشر هذا البحث بمجلة الشعر العدد ١١ يوليو ١٩٧٨ و« العيون المحترقة » نشرت طبعته الثانية يناير ١٩٧٨
(مكتبة مدبولي - القاهرة) .

وتمنح فآرئبه - أيضاً - مشروعية رؤية أنفسهم في شعره ، فقد يحدثنا الشاعر عن تجربته الذاتية ، ولكن ذاته هذه تتسع لتشمل الكون كله . إن قدرة الشاعر على الانفراد بهذه الرؤية الخاصة التي تكشف له مالا يراه الآخرون من حوله هي مبعث إحساسه بالفن والعرة والوحشة ، ولذلك يمشي في رحلة دائمة وتظل نفسه أبداً منشورة الفلوع ، قد يظماً ويحوى ويعرى ولكنه لا يكف ، فزاده الحقيقي في رحلته هو الحب والصدق والخير والجمال والتطلع المستمر إلى الحقيقة والبحث عن من يثقب معه ظلة الليل الموحش ، ويظل دائماً :

يتلمس في وجه الموت طريقاً نحو الغد
ويغني رغم الآلام .

وهو نفسه « القانع » الذي يعبر كل العوائق والسدود حتى سور الصين من أجل أن .

يلطم وجه الظلمات ليشرق وجه الإنسان
ويخاطب سمع الأرض بأجراس الملاء الأعلى
ويجز الأضنام الوسنى في أعماق القلب المذعور

إن الشاعر متوحد في رؤيته ، ولكن عشقه للكون لا يحد ، وهو متعزل ، إنه فوق حلل أجرد في الصحراء المقفرة ، ومع ذلك ينادي الناس الأصحاب ، الأحياء الفقراء من الحب :

وأرى الأشياء بعين تجهل معنى الذل
وأذوق الكون بوجود العاشق يلثم وجه المعشوق
وأنادي من فرق الجبل الأجرد في الصحراء
أدعوكم يا أصحاب ويا أحباب ويا فقراء
من يثقب ظلمة هذا الليل ! (ص ١٥)

إن الواقع حوله مرير ملي ، بالكذب والزيف والرياء ، وهو يدافع هذا الواقع الأليم ، ويخشى أن يقع فيما يقع فيه الناس من حوله . يريد أن يظل فوق الجبل ،

ولا يريد أن تحتق أنفاسه في صمت القبور . الناس حوله موتى لأنهم لم يذوقوا الحب ولم يعرفوا معنى الحياة الحقيقي ، هؤلاء الموتى يثرون سخريته وإشفاقه في وقت معا ، فهو يتلهى بهم في الوقت الذي يكفهم فيه ويستر عوراتهم ويصلي عليهم ، وهذا هو الصراع الدائم وهو مصدر المأساة وسرها المتجدد :

أوشك أن أسقط حيث يضع الناس وحيث يموت الناس
حيث تغيب الأصوات وينداح ضجيج الموت وتحتق الأنفاس
في صمت القبر
وأنا أتلهى بالموتى
مازلت أكفهم
أتلهى بالصلوات (ص: ١١)

وهنا لا يجد الشاعر إلا وسيلته الوحيدة الخاصة وهي الكلمة المتوهجة يشعلها من أجل البحث عن « قيمة الإنسان ، وكرامة الإنسان ، وحرية الإنسان » ولكن هذه الكلمة تضيق سدى ، فتضاعف إحساسه بالمأساة أنه « سيزيف » يدفع صخرته ، ولا يفتأ يحاول :

عبثاً أرفع رأسي من قاع البئر
بمحا عن وهج الكلمات
وهج الكلمات البكر (ص: ١١)

إن الكلمة البكر غير المستهلكة التي لم تفقد معناها بلوك الألسنة لها - وهي أمل الشاعر في التغيير ، لأنه بها يبدأ أول حرف في سفر التكوين الجديد ، وهي سلاحه الفرد في معركته من أجل التغيير المنشود ، لأنها قدره الذي لا يجد منه فكاً - إن الكلمة قد تترد إليه باهتة الصدى مخنوقة الرنين لم تجد من يسمعها أو يستجيب لها وسط ضجيج الخداع والزيف ، وهنا يصل الشاعر إلى ذروة مأساته التي تتحول إلى سخرية جارفة قد تبرز بالكلمة نفسها :

كلماتي

يا صحراء قاحلة الجذب ، عقيما

يا قدرًا أحمل حديه المفلولين
جرينًا أو رعديدًا
وحدي أرقب هذي الأفلاك الأرضية
وأتابع دورتها المنهومة
فليسقط قائل هذا البيت
وليحيا منشد هذا الحفل
وليتصدق هذا الأجوف مادام يجيد السير على الحبل
ويرص الألفاظ المنهومة-
وليحيا سيرك الكلمات (ص: ١٤)

وترتد الحسرة سهامًا قاتلة إلى قلب الشاعر ، ويستشعر خيبة الأمل
والإحباط ، فقد طاشت سهامه ، وكبا به جواده في مجال السباق الذي يفوز فيه
دائمًا من يجيدون المشي على الحبال ، ويرصون الألفاظ الجوف الرنانة ويجعلونها
مهرجة في سيرك الكلمات ، أما كلماته هو المضرجة بدم قلبه التازف ، فقد
جاءت في غير زمانها ، ولم تجد ، في الحقيقة ، من يستحقها :

لكنني ، وأسفاه ، في زمانكم أتيت
طاشت سهامي ،
ما هتكت إذ رميت
كبا جوادي ،
ما سبقت إذ عدوت
نبا بيالي ،
ما أصبت إذ نطقت (ص: ١٨، ١٧)

إن هذه ، مع كل الحسرة ، شهادة على العصر الموغل في الغرابة الذي
يرفض أهله الصدق والصراحة ، ولا يقبلون إلا الكذب العاهر والزيف الشائث ،
مما يصيب الشاعر المهوم والإنسان المكترث بقضايا مجتمعه بخيبة أمل قد تدفعه إلى
مراجعة النفس ، مع وضوح الرؤية لديه وإدراكه الواعي أنه هو المحنون الوحيد
الذي لم يشرب من الماء الآسن الذي شربوا منه جميعًا ، لكن قدره أن يظل غريبًا

في العالم الكئيب والزمن الغريب منخلعًا عن الكون ، ويجتر أحزانه ساخرًا من الآخرين عندما يقول لهم :

اشتقت يا أصحاب أن أكون واحدًا من الذين يملكون

حظ يومهم من المرح .

وحظ ليلهم من الشطارة

العابرين كل ساحة ومعترك

الناهشين كل حرمة وعرض

المالكين العين في جسارة

من كل زهرة تصبها الحياة في عروق الطيبين الوادعين . (ص : ٢٠٠)

إن أمثال هؤلاء الذين لا يسمحون لهموم الحياة أن تتسلل إلى قلوبهم ولا نقضايا المصير أن تحتل تفكيرهم لأنهم يعبرون كل ساحة ومعترك ولأنهم مشغولون باللذائد المختلصة المحرمة ، هؤلاء عبء على الحياة ولا يقدمون شيئًا من أجل بنائها ، بل يفسدون الحياة على الشرفاء ويملكون عليهم السبيل فيدفعونهم إلى معاودة النظر في القيم العالية ، غير أن معاودة النظر هذه ليست - في الواقع - إلا سخرية لاذعة من أولئك الذين يظنون - عن جهل - أنهم يملكون الدنيا وهم في حقيقة الأمر فقراء . إن حياة الصدق والطهارة والحب والحزن الجليل النبيل هي الحياة الحقيقية ، ولذلك سرعان ما يهتف الشاعر في احتجاج على كل المظاهر الزائفة :

ردوا على ثوبي المهترء القديم

ردوا على بعض وجهي القديم

وحظّي المرتعش السقيم

وحزني العقيم

فليس لي في أرضكم سقيفة أو بيت

سقطت في برائن الكآبة

والزمن الموغل في الغرابة (ص : ٢١)

هذا قدره ، وهو به راض قانع عن بصيرة ووعي وإدراك وليس عن طيش
أو غرارة ، ويرى الخلاص في الحب :

فتعالوا نعب هذا العالم باسم الحب
مادما نملك أن نتلاقى في كلمات (ص : ١١٩)

وفي العودة للبراءة وفترة الإنسان الأول التي تعني كرامته وحرية وأمنه
وقيمته ، وفي المعرفة التي تدفع إلى السمو والتواصل والتواد :

هل آن أن نعود للبراءة ؟

لفطرة الإنسان حين يملك الإنسان
بقبض كفيه الضئيلتين زهرة الحياة . (ص : ٢٥)

ومرة أخرى يتساءل في مرارة مقطرة ، وحرز على الشجاعة المفقودة في
عالم الجبن والجهل والضعف وانكماش العقل وانحسار الرؤية :

هل آن أن نعود للجراءة

لفطرة الإنسان حين يؤمن الإنسان ..
بقدرته العريق أن يلاطم الموج وأن يجاوز الردى
بخفا عن النجاة

هل آن أن نعود للقراءة

لفطرة الإنسان حين يعرف الإنسان !

حقيقة الذى مضى... وجوهر الخبيء* في بقية الزمان (ص : ٢٦، ٢٧)

أما هو ، فقد أسرج خيله واتجه للعراء ، للتجرد من الضعف والكذب بحثاً
عن مدينته الفاضلة التي يحلم بها وتعيش في وجدانه مخلصاً من كل عذاب ، إنها
مدينة لا فضول فيها ، إنها في الجزائر البعيدة المنقطعة الأسباب بهذا الواقع الشائه
الغيض :

أبحث عن مدينة أخرى وعن سماء

نقية بلا فضول

فلا تقولوا طائش غرير أسرجت خيلي واتجهت للعراء

هلم يا رحيل (ص: ٢٢٢)

وليست خيله المسرحة إلا كلماته التي يركب منها في رحلته للنقاء
والطهارة والخلود في مدينته التي يبحث عنها ، وسوف يظل في بحثه حتى يسقط
جبل الوهم الذي يحجب الرؤية المضيفة عن عالمنا ، ويسقط الخوف والضعف ،
وليس الطريق إلى مدينة الخلاص سهلاً ميسوراً ، لأننا سنظل ندور في حلقات
محكمة الاظلام يعلو جدرانها الصداً والعفن :

فنظل ندور

ونظل ندور (ص: ٢٥، ٢٤)

(وأرجو أن تلاحظ معي هنا التكرار والفعل الدال على الاستمرار وهو في
صيغة المضارع ، وكذلك الفعل « ندور » وهو أيضاً بصيغة المضارع)

يقذفنا الديجور إلى الديجور

في تيه الأصوات الصدئة (ص: ٢٥)

لقد تمع من الرحلة ، وأكثفته قسوة زيف الأوهام ولغو الزمن الكاذب ،
ولكنه - مع هذا - ماض إلى هذه المدينة ، مدينة الشعراء التي يحدد ملاحظها في
المقطع الذي عنوانه « وجه مدينتنا » في قصيدة « تنويعات على لحن أساسي » :

أعرف أن خطاي تسابقتني في الدرب إليك

أعرف أن يديّ تشيران

وأن هواي الكامن يتوالب في عيني وفي شفتي

بحثا عن لحظة ضوء منشوده

أعرف أنك في خاتمة الساعات ملاذ المتعب والمكدود

من زحمة هذي الأيام ،

وقسوة زيف الأوهام ،

ولغو الزمن الكاذب .

أعرف أنك أنت أمان المغرب المهدود

يأوي في جوف الليل إليك . (ص: ٥٢، ٥١)

لقد حاول أن يصل إليها في الضوء ، فأفتى عمره بحثاً عنم يثقب معه
ظلمة الليل ، فلم يجد ، وأخيراً يأوى إلى مدينته في جوف الليل الذي يثقب ظلمته
بعينه المحترقتين تطلعمًا وشوقًا ، لتنتهي الرحلة الشاقة المجهدة وتختنق اللحظات
ولا يبقى إلا وجه كلماته ، غيونه المحترقة شعلاً مضئة للسايرين على دربه :

ماذا يبقى من هذي اللحظات المحترقة

إلا وهج دام

يبقى في عيني المحترقة ! (ص: ٦٥)

» «

وأما القضية الثانية ، وهي الوسائل الفنية في ديوان « العيون المحترقة » ،
فإن الشاعر فاروق شوشة أحد القلائل الذين يجيدون التصرف ببراعة في أدوات
فهم والعمل على تجديدها وإثرائها بخصوصية عطايتهم . والمعجم الشعري الذي
يستخدمه فاروق شوشة معجم متميز لأنه يختار كلمته بعناية فائقة تكشف عن
إحساس مدرب ، وذوق خبير ، وتوجهه في تركيب صورته تجاربه الفنية ، وهو
قادر على أن يجعل من كلمته في وقت الخطر « طلقة بمعجم الثأر والعار » وأن يجعل
منها أيضاً « نداء سلام » وداعية حب .

واستخدام الرموز في قصائد هذا الديوان يستوقف القاريء ، ويستملهه في
قراءتها ، ويلفت حاسة الفن فيه بصورة المتعددة التي من بينها أن فاروق شوشة
يسقط رؤيته على العصر والأشياء من خلال شخصيات علمية وتراثية وأسطورية ،
بعد أن يصيغها - بالطبع - بصيغته الشعرية والرمزية الخاصة ويعطيها المدلول
الذي يخلعه عليها مستغلاً في ذلك ما تنشره هذه الشخصيات من ظلال في ذهن
المتلقي يحولها فاروق شوشة بلطف بالغ إلى ما يريد فتصبح رموزاً بسيطة مركبة
وسهلة معقدة في الوقت نفسه .

فنحن نراه - مثلاً - في قصيدة « باسم الكلمة » يستخدم هذه الأعلام
« سندباد » ، « عمورية » ، « المعتصم » ، أبو تمام حطين ، صلاح الدين وكل منها له
دلالتة الأسطورية أو التاريخية المعروفة ، ونجد أن فاروق يجعل من بعض هذه

الأعلام رموزًا لتبدل القيم العظيمة في عصرنا ، فسندباد ليس هو سندباد المعروف ، ولكنه سندبادنا نحن ، سندباد الحزين المهين الذي يحمل وزر عصره وقد سدت في وجهه التخوم الرحبة ولم تعد له تلك المهابة القديمة والقدرة على الترحال ، إنه كل واحد منا أنت وأنا . و « صلاح الدين » ذلك البطل القومي التاريخي ليس إلا متعبًا جلس يستريح تحت كرمه وحوله صبية ينسجن من ضفائر الحنين دثارًا للغائبين عن ديارهم ، و « حطين » بكل ظلالها التاريخية مكان - فحسب - لانتحار الفارس ، و « عمورية » مسرح للأحزان اليليفة التي تحرس الألسنة ، ولا تجد « معتصمًا » جديدًا يخلصها من أحزانها ، لأن « أبي تمام » الذي يستخدمه الشاعر رمزًا للكلمة الحرة الجريئة التي من شأنها أن تخلق المعتصم المأمول غير موجود :

اليوم لا منطق لا كلام
تكلمت أحزان « عمورية »
وجرحها الموعل في الأيام
إن لم يكن في ساحتها « معتصم » جديد
هل فيكمو أنتم « أبو تمام » .

وقد يساعد على فهم هذه الرموز بدلالاتها الشعرية في القصيدة ذلك التساؤل المتقل بالمرارة « أهكذا مصائر الأيام ؟ » لا شك أن المخرج من هذه البركة ، بركة الأحزان الآسنة هو ظهور « أبي تمام » جديد .

وفي قصيدة « أصوات من تاريخ قديم » يستخدم الشاعر « سيف الدولة » رمزًا للقوة الغاربة ، فقد باعه أبنائه في سوق الهلكى ، وداسوا وجهه منتشين بالكلمات المقعقة :

أتساءل يا سيف الدولة
هل فقدت نار جوانحنا وقد الهمه
نقرؤك الآن فلا نرتاع ولا نهتز
أو لسنا موتى مقبورين

والموت هل يدميم وخز ؟ (ص : ١٢٦)

وكذلك يستخدم فاروق شوشة في القصيدة نفسها « أبا العلاء » شيخ
المعرة الضريب رهين الحسين رمزًا لمجاوزة الآلام وهجرة الواقع الكريه إلى عالم
النبيل والكرامة والصفاء :

هل أن للإنسان أن يجاوز الآلام

مهاجرًا من عالم الملل والسامة

إلى صفاء الحسين

وعالم النقاء والكرامة (ص : ١٢٦)

وفي القصيدة نفسها يستخدم « عنترة » رمزًا للمجاهدة في سبيل الحب
والحرية وبمعله - وفقًا لرؤيته لعصره - مجددًا طريديًا تائبًا منفردًا في ساحة العراء
ثم يقول في أسى شفيف يحملنا مسئولية غياب الحب والشجاعة والحرية :

عنترة الفارس كان ها هنا وغاب

عنترة العاشق عاش ها هنا وغاب

عنترة الإنسان كان واحدًا منكم وغاب (ص : ١٢٥)

وقد يعمق الرمز عند فاروق شوشة فيشمل القصيدة كلها بحيث تصبح
القصيدة كلها معادلًا لغويًا رمزيًا لا يسلم نفسه للمتلقي من أول مرة ، وهنا
يحتاج القاريء إلى صبر وتعاطف من أجل أن يستخلص لنفسه قراءة للقصيدة
تكشف عن حبه للشعر وفهمه للفن أو قل تكشف عن ثقافته الخاصة ، لقد قدم
له الشاعر رؤيته في هذا القالب اللغوي الرمزي وعلى القاريء أن يبذل من الجهد
ما يمكنه من تصفية رؤية صحيحة خصبة معادلة أو موازية - ولا أقول مطابقة -
لرؤية الشاعر ، وهذا الجهد المبذول من القاريء هو سبب متعته الخاصة بالفن
الشعري ، وسوف أتخذ من القصيدة الأولى في الديوان مجالاً للحديث عن هذه
النقطة ، وهي قصيدة « العرى » . (ص ٩٥-٩٠)

إن قصيدة « العرى » تصور جهاد الإنسان في نشدان الحقيقة وطلبه الدائم
لها ومحاولة اقتحامها بين عالم من الحمقى والضعفاء الخائعين ، ومقاطع القصيدة

الثلاثة تتآزر في تصوير إدراك الشاعر لمسئوليته أمامها ، وفرحة الطفولي حينما يخيل إليه أنه اقتنصها ، وغضبه وتمرده عندما تنفلت هاربة من يديه ملوحة له من بعيد ، ثم عشقه الأبدي لها وشوقه الدائم للوصول إليها ، فالقصيدة - إذن - ترمية صوفية عالية ، وتجربة روحية فذة في تجسيد الجدال بين الشاعر وحقيقة الكون من حوله .

وقد يقرأ بعضنا هذه القصيدة فيدفعهم التمرع وعدم الصبر والتعاطف إلى اعتقاد أن القصيدة تصور تجربة جنسية مضللين ببعض الصور مثل عنوان القصيدة نفسه « العرى » ، والأقدام الملتفة الملتحمة ، والتصاق الحسدين ، وإغماض العين ، والغياب في وهج اللحظات المستخدمة ، وتدافع الأشواق الحرى ، وبركان الرغبة ، وعواء الدم ، والحرب المفضوح ، وهم معذورون في ذلك ، لأن كثيراً منا - مع غير قليل من الأسف - قد اعتاد النظر إلى الكلمات والتراكيب في الشعر نظره إليها خارجة ، ثم هب أن القصيدة تصور تجربة جنسية فعلاً ، ليس من الواجب علينا أن ننظر إليها على أنها تجربة جنسية شعرية تعد معادلاً لشيء آخر لا تجربة جنسية عادية .. وإلا فما معنى صياغتها شعراً أصلاً ؟

إن « العرى » في هذه القصيدة عرى فني شعري ، إنه معادل للتجرد من أجل الحقيقة ورمز للانسلاخ من الواقع بكل كذبه وضلاله ، إنه الرجوع إلى الفطرة الأولى :

فالعرى الكامل مولدنا وحقيقتنا وتلاقينا

ولكي يصل إلى هذه « الحقيقة » لابد أن يقدم لها القرابين ، وينسلخ من كل الشوائب

**من أجلك أنفض هذي الكلمات وأتعري
أخلع عن نفسي أقنعة الكذب العاهر**

فالتعري هو أن يخلع عن « نفسه » عن روحه لا عن جسمه أقنعة الكذب التي يكتسبها الإنسان في حياته من أجل التعامل مع الواقع المؤلم . لقد خرج من

خضم هذا الكذب ينفض جناحيه استعدادًا للتخليق الروحي ، وهو يحاول ذلك دائماً ويكرره مع كل كلمة ينفضها ومع كل قناع من تلك « الأقنعة » التي يجعلها واحدًا وراء الآخر ولذلك آثر التعبير بالفعل المضارع « أنقض ، أتعرى ، أخلع » وظل يفعل ذلك حتى اقرب من « حقيقته » المنشودة أو كاد فتمثلت له جسدًا ملموسًا ، وترقى هو إليها روحًا ، فالتحم بها وعانقها وأراد أن يثبت قدميه على أرضها ، أما أقنعة الكذب العاهر فقد :

سقطت تحت الأقدام الملتفة والمتحمة
لما التصقت روحانا ، جسدانا ، أغمضنا أعيننا الحيرى
غبنا في وهج اللحظات المحتمة
ساعتها أشرق فينا ومض الصدق الباهر

إن انتقال التعبير من المضارع إلى صيغة الماضي هنا له دلالة ، وذلك أن « الحقيقة » بدلاها لا تكرر الظهور لراغيبها ، إنها تظهر مرة واحدة ، لأن أقنعة الكذب العاهر لم تتعد عنه تماما . ولم تذهب بعيدًا ، إنها - فحسب - سقطت تحت الأقدام الملتفة والمتحمة لتفسد عليها التفافها والتحامها ، ولعل حيرة الأعين كانت بسبب الانشغال عن معانقة الحقيقة بالنظر الخائف إلى أقنعة الكذب التي سقطت عند الأقدام تزلزل الأرض من تحتها وتعمل على إفساد المتعة ، ولذلك أغمضت الأعين على حيرتها ، وساعتها فقط أشرق ومض الصدق الباهر :

كاللمحة أشرق ثم خبا

إنها لمحة تشرق في النفس فتطلعها على عوالم من البهجة والمتعة الغريبة ، ولكنها سرعان ما تخبو ، ليعود الشوق للروح من جديد معذبا ممضا متطلعا إلى مثل هذه اللمحة ، وتلدور حلقات المأساة وتتابع . عندما ندرك ما نتطلع إليه لا يلبث أن يفلت من أيدينا ونظل في شوق متدافع إليه :

وتدافعت الأشواق الحيرى .

بهذا المقطع الافتتاحي للقصيد يصور الشاعر الدورة المتجددة مع طلب الحقيقة المتمتعة التي لا تسلم نفسها جزافا ، ولكنها بعد أن تضنيه وتقض مضجعه

تشرق لحظة ثم تحبو ، ويكتشف الإنسان أنه هو الذي أضعها من يديه ، فيغضب ويثور على كل شيء حتى على الحقيقة نفسها التي لا تدعه بل تظل تترك له بشعاع من أمل يغريه بالاندفاع فيندفع وهو معصوب العين بأقنعة الكذب والزيف التي يتخلص منها تماماً ، فتصده يداها :

عينك تقولان : تقدم

لكن يدك تصلبتا سدا يفصلنا ويعذبنا

عينك تقولان : تنعم

لكنك تفتلين وتُسحِيقين وتنتهين

دلالاً وهروباً مفضوحاً

إن من يشرب من خمر الحقيقة لا يسكر بغيرها كما يقول الصوفية ، إن مبادلة الوجد المعبذب ما تزال قائمة ، هل الحقيقة هي التي تصده وتعذبه ؟

أم تلك بقايا ما زالت تثقل قاع النفس

خلفها الزمن العاقى دمعاً لم يتحدّر بعد

حتى لكأننا في مآتم

أسمع فيك عواء الدم

إنه لم يتطهر بعد التطهر الذي يليق بهذه المنزلة العالية ، وثقله همومه وتتوده أوزاره فيلعب كل شيء ويتهم كل شيء :

لكنك تصطنعين وقار الحكمة والعقل المعتل

يهذي بالألفاظ الكاذبة الباردة الجوفاء

تتشارك أو تتناغم ما عاد بهم

فالكمل سواء

هل أنت معي تقعين على بركان الرغبة

هكذا يتصور أنها تطلبه كما يطلبها ، ويسقط عليها كل ما يحس به هو ، ويخيل إليه أنها تتأني عليه وتمنع وتحافظ على أن تظل دائماً هي المطلوبة المرغوب

فيها وأن يظل هناك حاجز وهمي يفصلها من عشاقها ، ومنه على التحديد ، وينور
ثورة تنسيه كل قيوده :

ها أنت معي تقعين على بركان الرغبة
لا تحشين سوى أن ينكسر الحاجز ، تنهاوى الأسوار
تصيرين امرأة مسعوره
تفجر رغبتك الحلى بعذابات العمر المزموم الشفتين
وتفيض ينباع البهجة في دنياك المقروره
ها أنت معي أسمع صوت العطش الساخن
صوت هواجسك المذعوره
جذب القيعان العارية الظمأى

لقد نسي أنه في ثورته هذه قد تحلى عن كل ما يعوقه دونها ويمنعه منها ،
فأوشك أن يلتحم بها من جديد ، وسار مهيباً لهذا الوجد العالي ، لقد نزل على
رغبها من حيث لا يدري وحقق العرى الكامل ، لأنه جعلها هي همه وشغله
الشاغل :

فمتى تنطق شفتاك : تقدم
أنزع عنك قميص الحروف
وأمزق وجه الأوهام المتوره
فالعرى الكامل مولدنا وحقيقتنا وتلاقينا
ولتسقط أقمعة الزيف

هكذا يعترف وقد هدته المجاهدة واستسلم لها . وفي المقطع الأخير يصل
إلى حالة « التطهير » الكامل ، ويدرك أن الوصول يحتاج إلى حالة من الفناء
لا ينفذ فيها الشوق وأنه لكي يحافظ عليها يجب أن يظل في رحلة مستمرة وغربة
دائمة ويعترف :

لو أي عشت العمر على بابك
ما خمد الشوق ، ولا انطفأت نار الغربة

ولظلت سفني المبحرة إليك تنوء بأثقال الترحال

جوعاً تنضور أو ظمأ

لا تهم كل هذه المعاناة القاسية ، فكل جوع وكل ظمأ يهون في سبيل

قطرات من « خمرة الوصال » العالية :

يا من يسقيني من خمرك !

ويتدرج ويغريه الطمع وينتشي بهذه القطرات المتوهمة فيقول :

يقذف بي في منهلك الساجي المتدفق

أرشف أرشف حتى أساقط إعياء أو تخمه

وأعود فتحملني الأشواق ويثقلني عبء الرغبة

إنه يدرك أنه لو رشف من خمرتها حتى يتخم ويتساقط إعياء فإن الأشواق لن تخمد جذوتها في قلبه وهو حريص على ذلك حتى تكون عامل توازن مع عبء الرغبة الذي يثقله ويهوى به - أو يحاول - إلى الطين مرة أخرى ، ولكنه أصبح بعد هذا الكشف الروحي العالي الذي ذاق حلاوته أكثر جرأة ، وأقدر على رؤية الأشياء على حقيقتها ، أما كل من لم ينل حظاً من هذا الكشف الروحي العالي فهو أحمق ضعيف جبان ، وأما هو فقد عرف طريقه وعلا الجميع بالصدق والبراءة والعرى الكامل :

من أجلك أقتحم الليل وأعبر ساحات الحمقى

المنتظرين بأعتابك

وأخوض وجوه المبهوتين الممثلين لأهدابك

يرجون الإذن ، لعل حديثنا منك ، لعل إشارة

أو حتى ظلاً من بسمه

من يقول هؤلاء إنها لا ترضى بالخنوع والضعف والاستسلام ، إنها تتطلب المجاهدة والعرق والثورة على النفس والافتناص بالقوة ، والمحاولة والفشل ، والرضا والسخط ، ثم يحتم الشاعر القصيدة بهذا التوجه إليها مرة أخرى كما بدأها ، إشارة إلى الإحساس بالدورة المحكمة المستمرة .

من أجلك أصبح هذا الفاتك في ليل الأسطوره
هذا الوجه اللامع في قلب الصوره
هذا العاري في هذي الصفحات المنشوره

* * *

وأما الموسيقى التي يستخدمها فاروق شوشة في هذا الديوان فإنها موسيقى ناعمة سلسلة تتأزر مع تحاربه تآزرًا متناعماً ، وكل قصيدة في « العيون المخترقه » تسير على نمط إيقاعي موحد ، غير قصيدتين اختلف فيهما الإيقاع من بحر لآخر ، ومن قراءة هاتين القصيدتين أدركت أن الشاعر لم يخالف في إيقاع كل منهما عشوائيا بل أحسست أن المخالفة في الإيقاع يتطلبها الموقف وتحكمها التجربة ، والشاعر يخالف عن قصد . ففي قصيدة « تنويعات على لحن أساسي » جاء المقطع الأول منها من بحر المتدارك ووحدة إيقاعه هي « فاعلن » :

أعرف أن خطاي تسابقني في الدرب إليك
أعرف أن يديّ تشيران
وأن هواي الكامن يتوآب في عيني وفي شفتي
بحثا عن لحظة ضوء منشوده (ص : ٥١)

وإني لأستشعر في هذا المقطع تواتبا وخفة وقلقا تتلاءم مع تفعيلة هذا البحر الشعري « فاعلن » التي تتحول أيضا إلى « فعلن » فتعطي إبعاء بإيقاع سير الخيل الجلية .

وفي المقطع الثاني من القصيدة نفسها يختلف الإيقاع من السرعة والتوثب والخفة القلقة إلى شيء من الهدوء ، ولذلك نجد وحدة الإيقاع في هذا المقطع هي « فعولن » وهي وحدة إيقاع بحر المتقارب ، وأحسن - شخصيا - أن الموقف هنا يحتاج إلى شيء من الريث وبعض الأناة يناسب التذکر ووصف الشعور ومحاوله انتقاء الكلمات لوصف الشعور :

تقولين لي : صف شعورك
إذا ما جلسنا بنفس المكان وأطبقت المقلتان

على لحظة عبرتنا وراء الزمان البعيد
وكنا ظننا بأن الذي فات فات
وأن الهوى ذكريات (ص: ٥٤)

ثم يعود الشاعر في المقطع الثالث من القصيدة إلى وحدة الإيقاع في المقطع الأول ، ومن قراءته ندرك أنه سريع فلق متوثب في أبياته الثلاثة الأولى ينتقل بعدها في نعمة إلى « فعولن » .

في طريقي إليك ،
أراقب كل الوجوه ، أواجه كل العيون ،
أسارع مد الخطى
لعل أراك وضيتا مطلا
تلوّح بين الزحام ، تشير إلى وتدنو
فندفني رغبة لا تحمّد
لاجتاز نحوك كل المسافات
أطوي الطريق إليك وأعدو (ص: ٥٥)

فالنجز هنا بين « فاعلن » و « فعولن » ناعم لا يكاد يدرك عند التحدر الشعري وهذا راجع إلى صدق الإحساس وقوة فيضان العطاء الشعري .

إن ربط البحر بنوع التجربة ما يزال تقديراً شخصياً لا يمكن تعميمه ، ولكنني أستشعر ثمة ربطاً بين نوع الإيقاع والتعبير الشعري في القصيدة المعينة ، ويتصح هذا في القصيدة الثانية التي أشرت إليها من قبل وهي قصيدة « أصوات من تاريخ قديم » وهي ثلاثة مقاطع أيضاً مقطعها الأول بعنوان « سيف الدولة » يناسب موسيقاه أن تكون موائمة للكر والفر والطعان والضرب السريع فيستخدم إيقاع المتدراك :

أدخل حلب الشهباء طليقا أو مأسورا
أغزو
أطعن صدر الروم وأهتك درع الروم

وأجمع أسلوب المهلكى والمدعورين
أتحول من يوم النصر يبارق وفعالق
ونسورا شما وميامين (ص: ١٢٠)

وأما مقطعها الثاني وعنوانه « أبو العلاء » شيخ المعرة الضريير رهين المحبسين
الحكيم المتأكي الذي يتحسس طريقه ولا يمشي مندفعاً بالطبع فقد كان لا بد أن
يكون إيقاعه هادئاً رزيناً ثابتاً ، ولذلك يختار له فاروق شوشة تلقائياً وحدة
« مستفعلن » التي تأتي لها صور أخرى متعددة تشي بما يشبه العثرة والنهوض وهي
« مُتَعِلَّنْ » ، « مُتَعِلَّنْ » ، « مُتَفَعِلَّنْ » :

الليل في معرة النعمان جاثم عنيد
تلاصقت ألواحہ كحائط صفيق
وامتد من حباله الغلاظ وجه فأتك جسور (ص: ١٢٦)

وقد كان المتوقع أن يكون إيقاع المقطع الثالث من القصيدة - وهو بعنوان
عنترة - سريعاً متلاحقاً يناسب ما عرف عن عنترة من الإقدام والقوة وسرعة
الطعان ، ولكن الشاعر يتناول عنترة من زاوية خاصة بعد جندلته وحيداً في العراء
ولذلك يختار إيقاعاً هادئاً بلامم الأسي والضياع :

مفرداً وتائها
مفرداً في ساحة العراء ، هكذا يجندل البطل
ويسكن الصوت الملح ، غير نجمتين ، مقلتين
تسيران غور ظلمة الصحراء
تبحثان عن وميض مقلتين : أخوين عن أمل
ويسقط البطل
مضرجاً بسيفه
مجنوداً على وسادة الأجل
صريع لعبة الحياة والردى
ويسكن الصوت ويقبل الصدى

(ص: ١٣١، ١٣٢)

إن ديوان « العيون المحترقة » للشاعر فاروق شوشة متعدد العطاء والإشعاع وقد تناولت منه القدر الذي اتسعت له حدقتي لأن التجارب الفنية العالية تشبه مياه المطر تنزل على أرض مختلفة الأنواع ، وكل نوع منها يكشف عن معدنه بطريقة استجابته الخاصة لها .

العطش الأكبر

ديوان « العطش الأكبر »^(١) هو الديوان السابع للشاعر أحمد سويلم في سلسلة عطاته الشعرية الموصول الذي يبدأ منذ ما يقرب من ربع قرن بديوانه « الطريق والقلب الحائر » سنة ١٩٦٧ م .

وإذا كان هذا الديوان - شأن دولوين الشعر الحديثة - يحمل عنوان إحدى قصائده ؛ فإن هذا العنوان نفسه يصدق على كل قصائد الديوان ؛ لأنها جميعها تدور في إطار المجال الدلالي للعطش وما يوحى به من الحاجة إلى الماء والرّي . ولذلك - وهذا شيء نادر - قسم الشاعر قصائد هذا الديوان إلى ثلاث « جرعات » جاءت الجرعة الأولى في أربع قصائد ، والجرعة الثانية في سبع قصائد ، والجرعة الثالثة في خمس قصائد . وهذه الجرعات تحاول أن تروى « العطش الأكبر » الذي ما يزال في حاجة إلى مزيد من الرّي . هذا العنوان - إذن - نابع من تصميم وقصد ، وليس مجرد عنوان يُفتن به الشاعر ، ويؤخذ ببريقه من غير أن يكون ذا دلالة مرادة مقصودة . وقد نجد في أسماء بعض الدواوين مباعداً بينها وبين المجال الدلالي لمفردات القصائد ، وخاصة تلك التي تتشابه مع العطش الأكبر في العنوان ، وعلى سبيل المثال ديوان « كتاب البحر » للشاعر عبد الوهاب البياتي ، وهو شاعر أثير لدى صاحب العطش الأكبر وقد كتب دراسة عن المرأة في شعر البياتي .

فهناك تطابق ظاهر لافقت للظن بين عنوان هذا الديوان وكثير من المفردات في قصائده من حيث إن المجال الدلالي الذي تدور فيه قصائده الست عشرة هو مفردات البحر والنهر والماء والعطش والفرق إلخ . وقد أحصيت مائة وسبعين

(١) الناشر مكتبة مدبولي ١٩٨٦ م .

مفردة من هذا المجال موزعة على القصائد كلها . وقد بدأت أولى قصائد الديوان « أبجدية » بالآتي :

نصفي في ماء النهر
ونصفي الآخر في عينيك

وقد ختمت آخر قصيدة فيه وهي « من تراتيل النهر القديم » بهذه العبارة :

ورأيت خرائط نهري باهتة من غير ملاح
فقبضت خناق الريح .

وثمة سبع قصائد حملت عناوينها كلمات البحر والظوفان والماء والنهر ، وهي : فاتحة للبحر ، والجنون والبحر ، ويولد البحر ، وحين امتد الطوفان ، والعطش الأكبر ، والعودة من جوف الماء ومن تراتيل النهر القديم . وليس معنى ذلك أن القصائد الأخرى قد خلت من مفردات هذا المجال ، بل إن مفردات هذا المجال سيطرت على كل القصائد بنسب متفاوتة بحيث صار البحر وما يدور في إطاره ملمحاً أسلوبياً من ملاح هذا الديوان .

والإلحاح الدائم على « تيمة » معينة ، أو مجال دلالي معين محدد قد يحوله إلى « رمز » شعري خاص ؛ ولذلك يدور كثير من الصور الشعرية في هذا الديوان حول هذا المجال ، وبذلك يتحول البحر رمزاً كبيراً يفيض بكثير من المعطيات المختلفة المتنوعة ، فتحد البحر هو المعلم والملمم ، ونجده الحلم والنبوءة ، ويصح التوحد معه والفتاء فيه أحد معالم هذه القصائد ، وتجتمع الأضداد إذ يختلط الوهج بالبحر فنجد موجاً من جمر :

في أقرب موج ألقىت الكومة حتى

ينظفيء الوهج بهذا البحر

لكن الوهج أحال البحر الساكن

- عاصفة هوجاء -

- وموجاً من جمر -

فزعت حيتان البحر
 اضطرعت أسراب الطير
 اهتزت طبقات الأرض الساكنة
 تفجرت تناثر توحده مع الموج
 أحرر من هذا القيد المشدود على رئتي
 كل صباح تأتيني أحلامي فوق الأرض
 تقف على شط البحر
 تدعوني أن أنسجها ثانية في الليل
 وأنا .. غدائي ملح البحر
 انتفخت أوردتي بالملح وباللهب وبالمد
 لا حاجة لي أن أحلم
 أو أخرج من جسدي وأعود . (بعيداً عن الحلم ص: ١١)

والبحر دائماً مشتهى « ساكن في ضلوعي اشتهاؤك يا بحر » مع أن البحر
 قاتل « إنَّ عينيَّ يا قاتلي الآن تستعذب الغوص » ويتحول البحر نفسه إلى أن
 يصبح هو الذي يُحتوى :

داخلي البحرُ والشعرُ والليل والشمس والسكر
 كل الرؤى بين قبضة كفي اعتصار
 يا رؤى العين إني خلقت جديداً من البرق والرعد
 والموج والعصف والزلزلات العيده .
 راحل بين عينك أنظر كل الذي سوف يأتي مع المد .
 كل ما قد أود
 ومالا أود
 فاقبضيني غوساً من الوهج المستعر
 وابدئي الآن عمر الدوار ..
 إن بقلبي جنونا من البحر
 لا ينحسر

وكذلك نجد صور البحث عن البحر ، وامتلاكه حيناً ، والضياع أمامه
أحياناً :

لا أملك للبحر خرائط
أبحث عمّن يمنحني بحرًا أو ظلاً
أو يمنحني بحرًا للمجهول

ويعمل البحر كذلك التطهر والاغتسال من خطايا الأرض :

قال سوف أذيقك في الملح نُسْقُط فيه خطاياك في الأرض
قلت أقسم أن أسلم الآن خطوي إليك لأبرأ

ويتحول عشق البحر إلى جعله رمزًا لكثير من الدلالات الشعرية المتنوعة
بحيث يصبح « البحر الشعري » هو الوطن ، وهو الشعر ، وهو حلم المستقبل
وهو الحب ، وهو التطهر ، وهو الثورة على الحياة الراكدة والرغبة في التغيير ،
وأخيرًا يصبح قدر الشاعر :

مكتوب فوق عيوني الآن
أن أسبح فوق الألواح المتكسرة بقلب الأمواج
مسموح لي أن أكذب أصدق ما أملك من أشعار
أن أحكي ما خفي من الأسرار
أن ألقى فوق الشاطيء قلبا يولد في البحر
ويُجَنُّ جنون البحر

يتعلم كيف يخوض وينض نبض البحر وكيف يفنى للبحر

مسموح أن أمنح هذا القلب اللغة المنسية من زمن . أن أجمع كل ملامح
وجهي المتكسرة على الأمواج . أن أغسلها بمياه القلب النابضة بلون الحب
وأقدمها في ميلاد البحر .

وهكذا يصبح البحر بحق رمزًا كبيرًا في هذا الديوان ككله ، ولم يتخل
الشاعر على امتداد قصائد الديوان عن الصور النابعة من هذا المجال ، وحين تتعاون

بعض « الثيمات » الأخرى في تكوين صور هذا الديوان نجدها كذلك تمتح من البحر وتغترف منه ، فهناك صورة « الارتحال الدائم » ويعبر عنها هذا الديوان في صور مختلفة بحيث تكشف دور الشاعر عامة ، إذ عليه وحده أن يجلب النار لقومه ، وعليه أن يكون دليلهم إلى الخير والحق والجمال ، وهو يشعر - كذلك - أنه هو النبي المغضوب عليه من قومه في الوقت نفسه مع أنه العراف الذي يسأل ويُسأل ، وهو المدّ في بحر الأوجاع المرة . في قصيدة « غياب الفارس » وهي مرثية مهداة إلى صلاح عبد الصبور يقول :

أبْقِظْ يَا وَطَنِي حَسَبَكَ وَأَسْأَلْ

عَنْ آلامِ الشُّعْرَاءِ

مَوْتَ الشَّاعِرِ لَا يُعْنِي رَقْمًا يَسْقُطُ مِنْ أَرْقَامِ

مَوْتَ الشَّاعِرِ يَا وَطَنِي

مَوْتَ لِلضُّوءِ وَمَوْتَ لِلحُبِّ وَمَوْتَ لِلأَحْلَامِ

وتعكس قصيدة « عن أحزان الشعراء » - وهي مهداة إلى روح الشاعر فوزي العنتيل - بعض ما يعانيه الشعراء ، وأهم ما يعانيه هو أنهم يحرثون في أرض جرداء لا يعرفها العسس المتعنت خلف الجدران .

« الرحلة » من الصور الملحّة في هذا الديوان كذلك ، ولذلك يكثر الفعل « أرحل » بضمير المتكلم ، وما يصاغ من مادته ، وهي دائماً رحلة فيها معاناة وألم وإحساس بالغربة والوحشة ، وإحساس بأن الارتحال قدر مقدور لا يملك سواه :

أرْحَلُ الآنَ تَلْفَحُ وَجْهِي الرِّمَالُ

أرْحَلُ الآنَ مِثْلَ الطَّيُورِ الطَّرِيدِ

أرْحَلُ قَافِلَةً لَا تَكْفُفُ عَنِ السَّرِّ

ويقول أيضاً :

رَحْتُ وَحِيدًا أَبْجُرُ

أَجْرَيْتُ سَفِينَةَ إِبحَارِي

منقسماً أبحر في صمت ترصدني أحزان الأعين فوق الشاطيء ويناوشني

خمر المجهول

رحت وحيداً أسأل ملح البحر وأسماك البحر

ونجده يقول :

لا أملك إلا أن أبحر منقسماً أن أصرخ ، أن أشكو الجوع ،

العطش الأكبر ، أشكو حزن الأعين .

فهناك أعين حزينة فوق الشاطيء ، والشاعر هو الذي يشكو حزنها وجوعها وعطشها وهو في رحلته هذه منقسم بين الرغبة في البقاء والرغبة في الارتحال ، ولكن « خمر المجهول » دائماً تناوشه ، وتدعوهُ للمغامرة .

إن الحديث عن المجالات الدلالية التي تشيع في ديوان شاعر من الشعراء يعد في الوقت نفسه حديثاً عن منابع صورهِ الشعرية التي تشكل كثيراً من قصائده ، كما يُعد حديثاً عن معجمهِ الشعري ، وينبغي دائماً الاعتقاد أن هناك فرقاً بين المفردات من حيث هي مادة في اللغة وبينها من حيث هي مادة في العمل الشعري ، إنها تكتسب في الشعر دلالات جديدة ولا شك ؛ فإذا كانت هذه المفردات معتادة في الاستعمال اللغوي العام فإنها تصبح غير معتادة في مفاهيمها الجديدة ومعالجتها الشعرية . إن المعالجة الشعرية للمفردات اللغوية تحولها إلى وسيلة من وسائل الشعر المعروفة كالحجاز أو الاستعارة والتشبيه ، وقد تعلق بها فتجعلها « رمزاً » من نوع ما . وعندما ترقى إلى درجة الرمز فإنها يصبح لها مدى أبعد ومفعولاً أقوى ، لأن الاستعارة مع أنها عصب الشعر لا تعدو أن تكون وسيلة للبيان وطريقة من طرقهِ ، أما الرمز فإنه يَعرَضُ لنا شيئاً ما بصفته أمراً واقعاً ، ومن هنا يحقق مفعولاً أقوى ، ومن هنا أيضاً قد يكون غامضاً ويحتاج إلى درية وقدرة على التأويل ، ولا شك أن غموضه حينئذ سيكون غموضاً ناتجاً عن عدم اعتيادنا للعالم الذي يقدمه لنا . صحيح أن هناك أسباباً متعددة للغموض ، وقد تكون كثرة الحجازات أحياناً من مظاهرهِ ، كما قد يكون التداعي الحر ، أو إشارة الشاعر إلى مطالعته الخاصة بطريقة غير ناضجة ، أو محاولته حشد كثير من الصور

في حيز محدود ضيق من أسباب الغموض ومظاهره ، لكن يظل الغموض الناتج عن غربة العالم الذي يصوره الشاعر وعدم اعتياد المتلقي له أهم ألوان الغموض في الشعر المعاصر .

إن قصائد ديوان العطف الأكبر لا تقدم لنا عالمًا غير مألوف ولكنها تستخدم ما هو مألوف لتجعل منه شيئًا جديدًا . ولما كان الشعر في جوهره كسرًا للمألوف فإن قصائد العطف الأكبر توحى بشيء من ذلك في عدة أساليب ، منها بدء القصائد نفسه ، إذ تبدأ القصيدة بما يُشعر القارئ أن هناك كسرًا للمألوف المعتاد ، كأن تبدأ القصيدة مثلاً بحرف عطف كما نراه في قصيدة « غياب الفارس » هكذا :

وترجّل ثم تهاوى

زلزل أعماق الأرض الحجرية

وكأنها تقص علينا قصة هذا الفارس الذي غاب فجأة ، لقد كان من أمره كذا وكذا « وترجّل ثم تهاوى » والفعل مسند إلى ضمير الغائب ، والقصيدة عن غياب الفارس . أما قصيدة « من تراتيل النهر القديم » فإنها تبدأ هكذا .
وتحدثني حتى يخفت صوتك ويلف حديثك صمّث مذبح ويغطيه

الزهر

يركل غربته العثاق

والفعل المعطوف في أولها مسند إلى ضمير المخاطب ، فالنهر القديم مائل قائم يتوجه إليه الحديث ولكن صوته خافت واهن ضعيف بما يتلاءم مع القدم وكبرة السن .

وأحيانًا تبدأ القصيدة بجملة فيها تقديم ماحقه التأخير ، فتدفع الجملة عنصرًا من عناصرها في المقدمة يوحي بلفت الانتباه وإثارة الدهشة ، ففي قصيدة « الجنون والبحر » نجدها تبدأ هكذا :

ساكن في ضلوعي اشتهاؤك يا بحر

إني تحدثت من سافيات الرياح ومن غضب الآلهة .

وقصيدة « العطش الأكبر » تبدأ هكذا :

منقسماً أبحر في صمت ترصدي أحزان الأعين .. إلخ

وقصيدة « أما بعد » أيضاً تبدأ بدفع عنصر ينبغي أن يتأخر إلى المقدمة :

عبثاً يترقبني من شق في السور

عبثاً يتخفى في ورق الشجر وبين تلال العشب

وتمحو آثار القدمين خراف منكرة وكلاب

وأما قصيدة « العودة من جوف الماء » فإنها تبدأ بقسم يذكرنا ببدايات

بعض السور القرآنية وخاصة سورة الفجر التي تبدأ بقوله تعالى : ﴿ والفجر

وليالٍ عشر ﴾ حيث يستخدم الشاعر هذا النمط القرآني ويحاول الإيحاء به

فيقول :

والبحر

وسواحل العشر

والمد القاسي والجزر

سوف يعود النجم الغائب للفلك الدوّار

وتستهدى قصيدة (أ.ب) النمط القرآني أيضاً قتيلاً بمحرف مقطعة ،

ولكن القصيدة تستغل مادة « ألف » ورسمها الكتابي في تداعي المعاني المرادة :

- ألف

هل تألفني الآن

ألف تمتد قلاعاً في وجه الريح

ريحاً أرشقه في قلب الحيطان

هل تألفني الآن

أم أنك تأتي أن يألف موجك مثل

وتستمر القصيدة على هذا النحو ، كل مقطع يبدأ بحرف من حروف (أ ب

ج د هـ و) والمخاطب في كل هذه المقاطع هو البحر الذي تحول - كما أسلفت -

رمزاً يتسع لمدلولات تتنوع بحسب المتلقي .

وعلى ذكر بدايات القصائد يلاحظ كذلك أن البيتين الأول والثاني في كل قصيدة يختتمان بقافية موحدة في أغلب الأحيان ، يحدث ذلك في قصائد الأوسمة ، ووجهي على جبل في الرياح ، والجنون والبحر ، والزمان حين لا يجيء وعن أحزان الشعراء ، ومن تراتيل النهر القديم برغم أن القصائد كلها من الشعر الحر الذي لا يشكل تماثل القوافي أحد ما يلتزم به . وهذا التوافق عفوي يؤدي إلى تماثل صوتي في أول القصيدة حتى يوحى باختلاف الشعر عن النثر ويوحى أيضاً بأن « الصوت » في الشعر مهم أهمية المعنى .

مما يلحظ على هذه القصائد أيضاً أنها قصائد متعددة الأصوات فمعظم هذه القصائد ليست أحادية الصوت مما ينفي عنها الغنائية ، فهي قصائد درامية مليئة بالحركة والحيوية ، ولعل تمرس الشاعر بكتابة المسرحية ساعده على استخدام هذا الأسلوب الشعري ، ولذلك نجد يصف « المشهد » أيضاً . في قصيدة « من تراتيل النهر القديم » نجد الحوار بين « المتكلم » والنهر ، ونجد وصف المشهد أثناء الحوار ويحرص الشاعر على وضع هذا الوصف بين قوسين :

(صمت النهر قليلاً

كأور في منبعه ماءه

وانطبقت دلتاه على أضراسه

أجهش يكي أوجاعه)

ويبدأ النهر في الحديث بعد هذا الوصف

- يا ولدي.. لا تحزن مثل.. لا تتكدر

خذ مني الصبر

وخذ من جوفي وهج الحمير.. إلخ

وفي قصيدة « فاتحة للبحر » وهي حوار بين « المتكلم » والبحر يذكرنا بمحاورات الصوفية « المرید والشيخ » ويكثر فيها « قال ، و « قلت » وفيها كذلك وصف المشهد :

أطرق البحر أمواجه .. شم رائحة الدمع في القلب همّ يحاورني :

في قصيدة « العودة من جوف الماء » نجد صوت المتكلم والبحارة - ولعلهم الشعراء السابقون - وصوتنا نحمله الريح - ولعله صوت الإلهام - وصوت البحر . وفي قصيدة « حين امتد الطوفان » نجد صوت « المتكلم » الشاعر وصوت الجلدة وصوت عروس الماء . وكل قصيدة تسلك سبيلاً مختلفاً في إدارة الحوار بين أصواتها . وهذه القصائد على كل حال بما امتلكته من هذه الصبغة الحوارية تعد من أغنى قصائد الديوان وأحفلها بالحركة والحياة .

غالباً ما تركز القصيدة في « العطش الأكبر » على دعائم أساسية تتكرر في كل جزء من أجزاء القصيدة ومن زاوية مختلفة . قصيدة « الأوسمة » على سبيل المثال تبدأ بالإشارة إلى ثلاثة عناصر أساسية هي « الصوت » :

لحظة وتنادين عند الشفق

و« العينان » :

لحظة وتلوح مع الضوء عينك

أصعد أقرأ فيها كتاب الألق

و« الوجه » :

لاح وجهك يمنح وجهي الأمان

يعلمني لغة العشق

جاء يضحكني يغسل الحزن في القلب

يمنحني الأوسمة

إنني الآن أحفظ كل ملامح وجهك

لن تستطيع الرياح القديمة أن تنزف الآن

فهذا الجزء من القصيدة يحدد « الكشف » والوضوح والظهور ، ولما كان الصوت أسرع بحيث يسمع المرء مالا يراه بدأت القصيدة بـ « لحظة وتنادين عند الشفق » والنداء يؤدي إلى التنبيه والاستعداد والتطلع جاء بعدها « لحظة وتلوح مع

الضوء عينك » والظهور يكتمل في الضوء ، وتندرج الرؤية حتى تشمل الوجه كله ، وهو وجه يمنح الأمان ويعلم لغة العشق ويبعث السرور ويغسل الأحزان في القلب . وترتك القصيدة المتلقي بحدس بصاحبة هذا الصوت وهاتين العينين وهذا الوجه في هذا الجزء من القصيدة .

في الجزء الثاني منها يتحول المتكلم إلى حارس أمين لصاحبة هذا الصوت وهاتين العينين وهذا الوجه ، وتقدم القصيدة بعض الإشارات التي تكشف شيئاً ما عن صاحبة هذه الملامح التي أصبحت محفوظة لديه :

أحرس وجهك - لا يحتويني العناس -

أحرس الآن نهرك

- لا أدع الغير ينهله -

أحرس الآن عشبك فيء نخيلك

كل مواويلك الخضر

- يشدو بها ساهر في الليالي الندية -

أحرس عينيك حين يطل الزمان القديم

- يحدث عنك .. ويحمل في صدره الأوسمة -

تكرر الفعل « أحرس » هنا أربع مرات ، وأما الشيء الذي يُحرس فهو العناصر الثلاثة التي ظهرت في الجزء الأول - جزء التجلي والظهور والكشف - الوجه « أحرس الآن وجهك » ولكن هذا الوجه يتحول إلى نهر « أحرس الآن نهرك لا أدع الغير ينهله » والصوت المتمثل في المواويل الخضر التي تسري بين العشب وفيء النخيل « أحرس الآن عشبك .. فيء نخيلك كل مواويلك الخضر » والعيان « أحرس عينيك حين يطل الزمان القديم » فالعناصر الثلاثة « الصوت والعيان والوجه » التي ظهرت في الجزء الأول من القصيدة هي نفسها التي تتوجه إليها الحراسة في الجزء الثاني . وهي نفسها التي تظهر في الجزء الثالث من القصيدة بطريقة أخرى حيث يتوحد معها من خلال « الوجه والعيان والصوت » كذلك :

صرت وجهك منذ نشرت ضوءك
صرت عيونك منذ اشتعلت انقادا .. ووجدنا
صرت صوتك
منذ أرحمت فؤادي فوق وسائد نهرك
أزرع نبضا وحلما ووعدنا
صرت منك ومني
توحد قلبي وقلبك

إن صاحبة الوجه والصوت والعينين لها نهر وعشب وظل نخيل ومواويل
خضراء يحرسها ، ويتوحد معها بحيث يصير المتكلم هو الوجه والعينين والصوت
ويأتى المقطع الأخير تأكيدا لهذا التوحد :

أعلم حين تفيين أنك ملء دمي تسبحين وتسرين
أعلم حين تعودين
أنك جئت إليّ تفرين
أفتح قلبي جناحين
بالشوق تشتعلين
أحسن بدفء الشفق
ومعنا نتواعد ..

نغرس حلم السنابل
عرس الطفولة
لا نفترق

فهذا التوحد من أجل غرس « حلم السنابل » و « عرس الطفولة »
الخصب والمستقبل السعيد المتجدد .

هل يمكن أن نقول إنه يعني بذات الوجه والصوت والعينين الوطن ؟ ليس
هناك ما يمنع من ذلك مادام في بناء القصيدة ما يسمح بذلك ، ولعل الإشارات
الدالة من العشب وفيء النخيل والنهر والمواويل الخضراء ما يدل على ذلك .

والواقع أن هذه هي قيمة الرمز ؛ إذ يسمح بأن يفسر بأكثر من تفسير ، وبذلك تصبح القصيدة أكثر خصوصية وعطاء . وهذه أهم سمات القصيدة الحديثة فهي لا تتناول مضمونا محددًا ضيقًا ، ولكنها تفجر لدى المتلقي أشواقًا روحية مختلفة وإثارات شعورية متنوعة ، ويتلقاها كل قارئ بحسب قدرته على الاستجابة ، ومع ذلك فإن نغم القصيدة نفسه يعد هدفًا في ذاته لأنه كاف في الإحساس بالانتقال من مستوى اللغة العادية إلى مستوى اللغة الشعرية ، ومن هنا فإن قضية البحث عن المضامين الشعرية قضية ليست ذات معنى ، فالشعر ضرب من الصياغة وجنس من التصوير .

وقارئ هذا الديوان يجد أن هناك تجارب معينة تلح عليه وتستولي على مشاعره أثناء قراءة قصائده منها تجربة العذاب بالشعر والفرح به والاعتزاز بالدخول في مملكته ، ومنها تجربة الوطن بصفته قيمة عليا ، وقضية الإنسان في الحياة وغربة روحه وعذابه القدرى ، وغربة الشعراء ودعوتهم اللاهثة للخير والحب وهي تشكل تجارب هذا الديوان « العطش الأكبر » فالعطش هنا عطش للخير والحب ، والارتحال إنما يكون من أجل أولئك الذين يقفون على الشاطيء محزونين يرتقبون .

لقد تشابهت قصائد هذا الديوان في معجمها الشعري وفي صورها الشعرية بحيث يمكن أن يكون هذا الديوان كله قصيدة واحدة طويلة مقسمة إلى ست عشرة قصيدة فرعية ، وساعد على هذا أيضًا أن جميع القصائد جاءت من بحر عروضي واحد هو « المتدارك » ماعدا قصيدة واحدة هي قصيدة « الزمان حين لا يحيى » فقد بدأت ببعض الأبيات من بحر الرجز ثم سرعان ما تحولت إلى البحر الأثير المتدارك ، وانتهت بثلاثة عشر بيتًا من بحر الخفيف . ولعل ختامها ببحر الخفيف يناسب من أهديت إليهما القصيدة فهي « إلى ذكرى حافظ وشوقي » وهذه الأبيات « الموزونة المقفاة » تستوحى قصيدة حافظ

وقف الخلق ينظرون جميعا كيف أبني قواعد المجد وحدي

وبعض صور شوقي في همزته :

هت الفلك واحتواها الماء

يقول الشاعر أحمد سويلم :

يقف الخلق يسألون جميعا
أمن العدل أنهم يسلبون أُل
كيف يلهو في أرضنا غرباء
أرض منا وتحتوينا السماء
أمن العدل أنهم يذبحون أُل
أمس واليوم والمنى كيف شاءوا
أي وجه هذا الذي فقد الما
ء ولم يستعر عليه الحياء

إلخ

لكن الشاعر ينوع في تفعيلة بحر المتدارك هذه بين « فَعْلَن » و « فاعلن »
وإن كانت « فاعلن » قد جعلته ينزلق إلى « فعولن » وهي تفعيلة بحر المتقارب في
بعض الأحيان .

بقيت لي ملاحظة أخيرة على طريقة التوزيع الكتابي للبيت - وهي هنا
موجهة إلى شعراء الشعر الحر عامة - وهي أنه ينبغي أن يكون هناك تقليد متبع
لذلك بحيث يُظهر « نغمة » البحر في المقام الأول لأن ما يتبعونه الآن يجنبى على
الإحساس بالموسيقى جنابة كبرى سيكون أثرها ضاراً على من يحاول كتابة الشعر
من الناشئين .

لو أنفيك من زمني

« لو أنفيك من زمني »^(١) هو عنوان الديوان الثاني للشاعر عبد الحميد محمود ؛ فقد صدر له من قبل « باب إلى الشمس » (١٩٨٠) . وهو يواصل عطاءه الشعري منذ أكثر من خمس عشرة سنة . وحصاد هذه الرحلة الشعرية حتى الآن ديوانان ومسرحية شعرية بعنوان « الرجل من عالم آخر » .

وهذا الديوان يحتوي على سبع عشرة قصيدة تراوح في استعمال القالب الشعري إذ تتوزع القصائد على نمطي الشعر : شعر البيت وشعر التفعيلة أو الشعر الحر . من هذه القصائد خمس قصائد فقط من نمط شعر التفعيلة ، واثنان عشرة قصيدة من الشعر الذي أفضل له تسمية « شعر البيت » ؛ ومن هنا ندرك أن الشاعر أميل إلى شعر البيت منه إلى شعر التفعيلة أو الشعر الحر ، ولا أريد أن أقول إن هذا يعد ميلاً عاماً إلى شعر البيت في هذه الفترة بعد تجربة ما يقرب من نصف قرن مع الشعر الذي يسمى الشعر الحرّ فالشاعر ما يزال في أولى مراحل عطاءه الشعري ، ولعله متأثر ببداياته الأولى التي كانت كلها من نمط شعر البيت .

ومن الملاحظ في هذا الصدد أن القصائد الخمس التي كتبت من شعر التفعيلة تحفل بالقافية الموحدة كما في قصيدة « صرخات الثوب الممزق » التي تشيع فيها قافية غالبية متأثرة ببيت المطلع :

من بخان خان

لا رده صوت الضمير ولا ضجيج الديدبان

ولعله استجابة لهذا المطلع حاول التركيز على قافية النون الساكنة المردفة بالألف ، لأنه ردهه في القصيدة خمس مرات بعد المطلع إذ نجده يحتم كل مقطع من

(١) الناشر : دار الهداية للطباعة والنشر ١٩٨٦ م .

القصيدة بهذه الجملة « من خان خان » ويردها مرتين في ختام القصيدة فكانت القافية الموحدة : النون الساكنة المردفة بالألف تأتي قبلها في مواضع من المقاطع هيئة لهذه الجملة الأثيرة المشحونة بقدر كبير من الأسى والتصميم .

ويحس القارئ لهذا الديوان أن الشاعر - كما حاول أن يملأ الشعر الحر بالقافية بما يقربه من شعر البيت - قد أدخل بعض التطوير على شكل القصيدة من شعر البيت بما جعلها قصيدة غير تقليدية بالمفهوم المتوارث . ومن أنواع هذا التطوير ما يأتي :

أولاً : تقسيم القصيدة إلى أجزاء ، كل جزء منها بعنوان مستقل بحيث تتكامل هذه الأجزاء دلاليًا في إطار القصيدة كلها . وكل جزء من هذه الأجزاء مستقل بقافية مختلفة غالبًا عن قافية الأجزاء الأخرى . فقصيدة « أربعة أقتعة لوجه عربي » - علي سبيل المثال - تتكون من أربعة مقاطع هي : قناع قديم ، وقناع غريب ، وقناع رديء ، وقناع مستقبلي . وقصيدة « توحد بالزمن الماضي » تتألف من ثلاثة مقاطع هي : صرخة ، وإبحار في الماضي ، وصدمة . وقصيدة « إحالة على ألف ليلة وليلة » تتكون من ثلاثة مقاطع هي : ليلة أولى ، وليلة وسط ، وليلة في الربيع الأخير . وقصيدة « قصة حب » تتكون من أربعة مقاطع : مدخل ، وارتباط ، وفجأة ، ونهاية تساؤلية .

وهذا الأسلوب مستخدم بكثرة في الشعر الحر ، ولكننا نجد عبد الحميد محمود يستعمله في شعر البيت بطريقة موفقة ، ويوظفه لخدمة بناء القصيدة ، والتدرج بها حتى تصل إلى قالبها المكتمل .

ثانيًا : يحاول الشاعر أن يستخدم أنواعا من « الضرب » في قصائد شعر البيت غير مستعملة في الشعر القديم ؛ فهو مثلاً يستخدم في قصيدة « أربعة أقتعة لوجه عربي » - وهي من بحر الرجز - تفعيلة « مستفعلان » في مقطعين منها . وهذا الضرب غير مستخدم في أي صورة من صور الرجز التقليدي يقول :

على الجبين نجمة وآياتان
ولحية عطرها الفجرُ ندى
يأبىها الوجه المصلي ما الذي
على مدى نورك سيف وكنا
وفي العيون دمعتان تهميان
فاستغفرت عشقا وصلّى حاجبان
بدلك في أعماق أعماق الزمان
ب حوله عصفورتان تصدحان

وفي قصيدة « توحيد بالزمن الماضي » أيضاً يقول :

مرهفة كل تجاعيد البيوت
مداخل مفضورة أفواهاها
نوافذ عشش حولها السكوت
والعابرون يعبرون في صموت

كما يستخدم تفعيلة « متفاعلان » في ضرب الكامل التام ، وهذا الضرب لا يستخدم إلا في مجزوء الكامل ، فيقول :

هذا هو الحزن الذي لا تعرفين
ليست دموعي مثل دمع الآخرين

وهذا الاستخدام الحديث لهذه الأضرب أثر من آثار الشعر الحر ، فالشعر الحر هو الذي يستخدم « مستفعالان » في الرجز و « متفاعلان » في الكامل حيث لا يوجد فيه مجزوء أو تام . ولكن الشاعر طعم الشعر المصوغ وفقاً للنظام القديم بمستحدثات الشعر الحر مع أنه يكتب من نظام الشعر القديم باقتدار حتى إنه يكتب من بحر المنسرح وهو بحر أهمله كثير من الشعراء المعاصرين .

ومن الأضرب التي يستخدمها في بحر الرجز كذلك تفعيلة « قَعُول » في مقطع من مقاطع قصيدة « قصة حب » يقول :

عينك نجمتان تبحثان في
تراجم الوجوه عن مدار
تجمعت تلك الوجوه فجأة
فأحكمت من حولك الحصار
عيونهم أعشاش حزنهم وفي
أنوفهم مداخن العيار

وهذا الاستخدام المستحدث أثر من آثار الشعر الحر كذلك . وهكذا نرى الشاعر يرغم ميله إلى القالب الموروث يطور فيه ويغذيه بما أحدثه الشعر الحر ، فيحدث بذلك تراوَجًا جديدًا بين النمطين .

ثالثاً : نجد في قصائد الشعر التقليدي في هذا الديوان أن الشاعر يحاول أن يقيم توازناً بين غرابة البحر المستخدم ، وسهولة اللفظ أو العبارة بحيث يشعر قارئه أن هذا البحر مألوف مانوس وليست هناك غرابة ما ، فشعره من بحر المنسرح مثلاً سهل العبارة جداً ، وبذلك يضع عبارة سهلة مألوقة في قالب أو وزن غير مألوف فيحدث التوازن الفريد الذي أشرت إليه ، يقول في قصيدة « شمسك وضباب غربتنا » :

يأبها الحلم ما لأنفسنا	عن فجرها في الظلام تغترب
أبحث عن صورة مسافرة	خلف الغمام البعيد تحتجب
كل الذي حولها يدافعني	فالهول دون الوصول والنصب
والأمنيات التي تراودني	بينى وبين امتلاكها الريب
تمتد عبر الزمان أحجية	هيئات عن مقلتي تنسحب
عينك لي في ضباب غربتنا	شمس تجلت فكشفت سحُب
عينك لي يا حبيبتي وطن	له حياتي ، وقل ما أهد

ويقول في قصيدة « أغنيتي » - وهي أيضاً من بحر المنسرح - وهي قصيدة يتغنى فيها بالشعر للشعر :

أضعتها أم أضاعها الزمن	في رحلة ران فوقها الشجن
كانت بشغري وكنت أعزفها	حين تلقى المدائن الخن
نسيتها ؛ لا . فإن أغنيتي	لما تزل تحتفي بها الأذن
في كل عرق تمن رعشتها	فينثي فرحة لها البدن

ويستمر هذا الإيقاع المجدول من إيقاع البحر غير المألوف والنسج اللغوي المألوف محدثاً هذا النغم الحلو الشجي ويطرد حتى يأتي إلى نهاية القصيدة دون نشاز في البحث عن الأغنية المفقودة :

إني أرى في السماء أغنيتي	مدينة ليس مثلها مدن
ولحن حبي هناك يعرفه	مسافر في غنائه شجن
منذا ثراه يرد أغنيتي	ولو بعمرى ، ويرخص الثمن

أريد أن أقول من خلال هذه الملاحظة إن الشاعر استطاع الفكك من العبارات المحفوظة و « الكليشيات » الخاصة بمثل هذا البحر التي تجذب بعض الشعراء الذين لم يبنوا بعد على استخدامها ، وأريد أن أقول أيضاً : إن هذا الاستخدام السهل المحب هذه الأثر سوف يجيب الشعراء الناشئين فيها ويدعوهم إليها وهذه حسنة تحسب بتقدير لصاحب هذا الديوان .

» » »

يستلقت قارئ ديوان « لو أنفيك من زمني » عدد من السمات الفنية الخاصة به برغم اشتراك عدد من الشعراء فيها وتميز بعضهم في مجالها ، ومن هذه السمات الأسلوبية :

١ - استخدام المعطيات التراثية ، وهذا جانب أُلج عليه كثير من الشعراء المعاصرين ، فنحن نجد في هذا الديوان « وأد الطفلة » و « ناقة البسوس » .

لرأس أشعث مغبرّ كتابة من الأشواك فوق رايه
يعشش الخواء في ححوورها وكل فكرة تفح قاسيه
تفح فكرة لوأد طفلة.. فرمما تصير يوماً زانية
وفكرة تفتى قبيلة بأسرها.. فنافه البسوس عالية

ونجد أيضاً « الحجاج » و « عثمان » وقتله :

من أي عهد تبتي خطوطه .. عميقة بعمق تاريخ العرب
لما هوى سيف على « عثمان » .. يومها تفرق الطريق وانشعب
الوجه نفس وجهنا من الندوب .. ألف « حجاج » أتى وما ذهب

ونجد « إحالة على ألف ليلة وأيلة » وهي قصيدة مقسمة إلى ثلاث ليال ، وصياغتها تستوحي العبارة المأثورة في بدء النص :

كان ياما كان ..

.. في سالف عصر وأوان

ونذكر الحوار فيها بين شهر زاد وشهريار من غير إشارة إليهما حيث ينتهي

كل مقطع بهذا البيت
المقطع الأول : آه يا مولاي ..
قولي .. هل تُرى ذا الأمر كان ؟
لمقطع الثاني : آه يا مولاي ..
زيدي إنني ماعدت أقوى
المقطع الثالث والأخير : آه يا مولاي ..
كفني ليلنا ينشق ظلما

ونجد صورة استباق الباب وهي مستوحاة من سورة يوسف :
وجهان يستبقان نحو الباب يقتتلان
وجه تلون بالخطيئة حوله من كل ناحية دخان
وجه تفرع فاستجار بكل أحجار البيوت
بكل أشجار الحقول
من خان خان .

والذي يعنني هنا هو طريقة استخدام المعطى التراثي فأساليب الشعراء
بالطبع تختلف في هذا المجال . وصاحب ديوان لو أنفك من زمني يستخدم
وسيلتين أولاهما : ذكر المعطى التراثي صراحة داخل بنية صورة جزئية من صور
القصيدة ليترك دلالة مفتوحة توحى للمتلقى بأبعادها المختلفة كقوله مثلاً :
تفح فكرة لوأد طفلة فرجما تصير يوماً زانية
وفكرة تفنى قبيلة بأشد رها فناقة البسوس غالية

هنا نجد أن المعطى التراثي « وأد الطفلة » و « ناقة البسوس » مذكور
للاستشارة فحسب ، لكن القصيدة ليست مبنية عليه بأسرها .

وثانيتهما : الإيحاء بنحو المعطى التراثي واستخدام أسلوب مماثل له دون
التصریح ببعض عناصره ، وهذا ما نجده في قصيدة « إحالة على ألف ليلة وليلة »
حيث تستوحى القصيدة ألف ليلة وليلة وتبنى كلها على نمطها دون ذكر عناصر
منها صراحة . وهذا النمط أتجح من النمط الأول في استخدام الشاعر .

٢ - التنوع داخل الوحدة وهو يتمثل أظهر ما يكون في قصيدة « أربعة أفتة لوجه عربي » حيث تعتمد القصيدة إلى صورة اللحية والحاجبين فتعرضها في كل قناع من الأفتة الأربعة بطريقة تناسبه ، ففي المقطع الأول « قناع قديم » تصير اللحية على أنها قُمعية مصفرة مثل خيمة مقلوبة في الصحراء، وأما الحاجبان فكيفان مثل خيمتين أيضاً .

ولحية قُمعية مصفرة كخيمة مقلوبة في البادية
والحاجبان أسودان خيما على عيون قاسيات قانية

وفي المقطع الثاني - وهو بعنوان « قناع غريب » - تعود القصيدة للحية والحاجبين فتعرضهما بطريقة أخرى حيث نجد اللحية معطرة بندى الفجر والحاجبين يصلبان

ولحية عطرها الفجر ندى فاستغفرت عشقا وصلّى حاجبان

وفي المقطع الثالث - وهو بعنوان « قناع رديء » - لا نجد اللحية فالوجه حليق باهت ، ولا نجد سمة واضحة للحاجبين فقد ترهلت خطوط الوجه - والحاجبان من خطوطه - من التخمة والتعب :
وجه حليق باهت ترهلت خطوطه من تخمة ومن تعب

وفي المقطع الرابع والأخير - وهو بعنوان « قناع مستقبلي » - تعود القصيدة للملاح الوجه تخفي الحاجبين وتجعل له نصف لحية ونصف شارب مشوه :
ونصف لحية ونصف شارب مشوه يدور تحته لسان

فالمقابلة بين هذه الصور المتنوعة للملاح من ملاح هذا الوجه وعرض هذا الملاح بطرق تناسب القناع الخاص ربطت بين أجزاء القصيدة بحيث صارت معارض متنوعة من زوايا مختلفة لشيء واحد .

٣ - الوحدة في التنوع أو اتفاق البنية العميقة لمقاطع القصيدة الواحدة مع اختلاف البنية السطحية بالطبع ، وتظهر هذه السمة بوضوح في قصيدة « توحد بالزمن الماضي » التي تثير فينا الإحساس الحاد بالخيبة المرتقبة والهزيمة المتوقعة نتيجة

للإذعان والضممت والرضا الدليل بما هو كائن ، فتبدأ القصيدة بـ « صرخة
تصف هذا الإذعان الدليل :

مرهقة كل تجاعيد البيوت نوافذ عيش حوها السكوث
مداخل مفضرة أفواهها والعايون يعبرون في صموت
من نكس الرؤوس من . من مرق النفوس من . من هذ أعصاب البيوت

بعد هذه الافتتاحية التي صورت انعكاس الإرهاق والضممت الكتيب من
أصحاب البيوت على البيوت نفسها ، وهذا السؤال عن نكس الرؤوس ومرق
النفوس وهذ أعصاب البيوت تعرض القصيدة مشهدين أولهما تحت عنوان « إنحار
في الماضي » فتقدم لنا شيخاً يُسحب مقموعاً مكبلاً بالأغلال ويراه العابرون
ولا يعترض أحد ولا يتحرك أحد ، ويرى الشيخ هذه البلاده وهذا الضمت
الخانق فيهتف فيهم « اليوم بي وفي غد بكم » وتضيق هذه العبارة وتتبدد مع
المدى :

أغوص في تراحم الأبدان والأحزان في مدينتي القديمة
وشيخها يُسحب في قيوده على حمارة له سقيمة
والجند في هجومهم والناس في رضوخهم وضجة عظيمة
وموجة من الرمال مشرّبة لكي تراقب الهزيمة
« اليوم بي وفي غد بكم » وبدد المدى حروفه اليتيمة

والمشهد الثاني مشهد معاصر بعنوان « صدمة » يصور سيارة تصدم
« المتكسب » فلا يدري هل هو واقف أو مرتم على الأرض أو قافر إلى مكان آخر ،
غير أنه ينظر في الوجوه حوله فإذا هي بليدة لا يثرها ما حدث ولا تعترض على
شيء ولا تهب لنجدة ، فلا يملك إلا أن يهتف بهتاف « الشيخ » الذي كان يجره
الجند ولا يعترض من أحد في مدينته القديمة وهو « اليوم بي وفي غد بكم » وتذهب
صرخته سدئ لأن حروفها يتيمة ليس لها من تنتمي إليه :

توقفت سيارة فجاءة وقفت أم هويث أم قفرت

صريرها يقوص في الأسفلت في سواد قلبه الذي كرهت
نظرت فالوجوه في ركودها فما يضيرها إذا سقطت
«اليوم لي وفي غد بكم» وبدد المدى حروفي اليتيمة

فالبنية التحتية أو العميقة للمشهدين واحدة حيث يقع الظلم والعدوان فلا
يأبه أحد ولا يهتم أحد ويعبر العابرون في صمت بلا انزعاج أو اعتراض ، ولكن
البنية السطحية أو الظاهرة مختلفة أولاهما قديمة والأخرى معاصرة ومع ذلك هما
متطابقتان ، فالظاهرة قديمة متجددة والظلم قديم متجدد ، والذل قديم متجدد
والخوف قديم متجدد ، وإذا لم تتحرك النفوس لما ترى من مظاهر الظلم واليقي
والعدوان فسوف يظل هذا الظلم حتى يأتي على كل واحد من الخائفين المدعورين
الخانعين « اليوم لي وفي غد بكم » .

٤ - الصبغة الحوارية في بعض القصائد ، وبخاصة في قصيدة « إلى متى
نبقى هنا » حيث يوظف فيها الحوار توظيفاً فنياً يخدم بنية القصيدة إذ يتجه كل
من المتحاورين اتجاهها يختلف عن الآخر فيدرك قارئ القصيدة أن بينهما اختلافاً في
المشرب وتبايناً حاداً يؤدي إلى عدم اتفاق الطريق والوجهة :

« لا شيء يربض في المر »
هذا أزيز الأنفس الحيرى تحلق في السدى
« وإلى متى نبقى هنا ؟ »
حتى ترى أعضائنا موت الضمائر والنسائم والزهور
من خطوة نحو الفراغ المتبني بين الفراغ
تبعثرين مشاعراً قتلى .
عدني بقجر
ليتي
لكن أنوار البراءة أطفقت
من يوم صار الحب يشعل بالنداهم

٥ - تميز الصور الاستعارية في قصائد هذا الديوان مما يلفت قارئها بوصوح وهي صور فيها بكاره وطزاجة . والحق أن الشاعر يفضل غيره بما يبتكره من صور جديدة موظفة في سياقها توظيفاً جيداً . وفي هذه القصائد نجد عدداً من الصور الاستعارية البكر مثل « تجاعيد البيوت » و « عشش السكوث » و « سفينة لوعة » و « يبرق في السما حزن دفين » و « مغلوقة صرختي » وسوف أنقل لك مقطعاً من قصيدة « لحظات من العمر ضائعة » .

وحين استثارت دماءً الطريح عيون المدينة
نرعت يديك فجلجل صوت الطيور دماءً دماءً
وجلجل صوت الصخور .. جريمة
تقطر قلب السحاب حناناً على ثغر هذا الطريح
أفاق .. فضج بوجهك لونُ الفزع
أفاق .. وثبت تلمين ثوب الهلع
أفاق .. فأسلمت سافيك للريح ملدوعة بالحزع

والشعر يكتب خصوصية لغته من هذه الصور الاستعارية الجديدة التي تجعله فناً لغوياً فريداً متميزاً .

وهناك كثير من الشعراء يستعملون صوراً استعارية غريبة ولكنها تكون غامضة غموضاً يصرف نفس المتلقي وتعييه هذه الصور الغريبة عن متابعتها ولا تبث في روحه شوقاً جديداً لعالم جديد ، وأغلب الظن أن هذه النصوص لا تكون إلا تداعياً لغوياً غير نابع من رؤية شعرية حقيقية ومن هنا يكون هذا الغموض غير المثمر في شعر كثير من الشعراء المعاصرين . أما صور قصائد « لو أنفك من زمني » فهي صور جديدة وواضحة في الوقت نفسه ومع وضوحها ليست ضحلة أو ساذجة أو هشة بل هي في الحقيقة صور جيدة محبة تميل إليها النفس وترى فيها ألماً يساعد على نمو بناء القصيدة .

٦ - مركزية بعض الصور . لدى كل شاعر عدد من الصور المركزية أو المحورية تتشكل في لأوعيه بطرق مختلفة وتظهر عفوية في كثير من قصائده ،

ويمكن نبع هذه الصور المحورية في شعر الشعراء المتميزين . ومما بلغت النظر في قصائد هذا الديوان أن صرورة الفحيح والأفعى والأفعموان تبدو على أنها صرورة محورية تظهر في كل المواقف إيجاباً أو سلباً ، ففي المواقف المؤلمة يكون هناك الفحيح أو الأفعى أو الأفعموان « وكل فكرة تفح قاسية » « تفح فكرة لوأد طفلة » .

الحقد شوك في رباهم ودخان
شربوا وهم الصحارى وارتدوا شك الزمان
دمهم جمر يفح الغلّ فيه أفعموان

وفي قصيدة أخرى نجد الإحالة إلى السمّ الذي مصدره الأفاعي :
جمل الأمس أتى أحماه تقطر سما
فشرينا وإذا أعصابنا تنضح حمى

وفي قصيدة « براءة » تسير القصيدة ناعمة رقيقة حاملة حتى يأتي الفحيح فنجد التحول :

وفي دجى ليلة فحّت دقائقها	كألف أفعى تراءت في مآقيه
تسلقت ظهره شقت عباته	غاصت بأنيابها في لحم أيديه
فغاب عن وعيه من هول لحظته	ولاح في حلمه غول يتأديه
حتى إذا عاد من أعماق محنته	لم يلق صدرك مثل الأمس يؤويه

وفي قصيدة « لحظات من العمر ضائعة » نجد الاختلال يظهر حين تظهر صورة الأفعى :

دوائر وهم تجمع فيها الدهاء المياغت
كانت بداية هذا اللقاء
تمدن ساقك أفعى
تدور بساقي
فيختل مقود سيارتي في يدي
وترتج فوق مرايا السراب الدوائر

وفي القصيدة نفسها :

أفاق .. فأسلمت ساقك للريح ملدوعة بالجزع
ودائما تظهر صورة الأفعى بين الصور الخزينة الكاوية :

طائر السنان يهوى ريشه ما عاد يقوى
شجر الحقل تعرى ما به من وسلوى
وغمام ظله فوق المدى أفعى تلوى
وقلوب مسها الغلّ فلم تطرب لتجوى

وفي مواقف الفرح والسرور يعبر عنها بأنه ليس هناك فحيح :

تحلفت وجوههم من حول معصمين يرحان في سلام

اتسعت عيونهم راشقة بألف نظرة رؤى الغرام

صمت على المدى فلا فحيح لا أنين لا صدى ولا كلام

لكن ذكر هذه الصورة يكون مؤذنا بوقوع كارثة لأنه يأتي بعدها مباشرة

ثم انفجار في المدار ساحق مروع ويهطل الظلام

وهكذا نجد أن هذه الصورة من الصور المحورية التي يدور حولها عدد من

المواقف وترتبط بها سلباً أو إيجاباً ، وبالضبط هناك صور أخرى يمكن تتبعها في

هذا الديوان ، ولكنني قصدت فحسب الإشارة إلى هذا المنح الأسلوبى الخاص .

» «

إن قصائد هذا الديوان قصائد ثرية ، جيدة النظم ، ذات صور تتسم

بالبكارة ، تعبر عما تريده بأسلوب شعري متميز ، ولذلك فهي جديرة بالقراءة .

الفضائل الخافضة
من قضايا بناء الشعر

المبحث الأول

حركة الروى في القصيدة العربية

وقضية الفصل بين الشعر والنثر

في التقعيد النحوي

ليس من غايته في هذا البحث أن أتناول الشعر تناولاً فنيًا أو نقديًا . وإن كان الجانب الذي أود أن أجليه فيه - وهو حركة الروى وما تثيره من قضايا نحوية وشعرية - يعد أحد مقومات كون الشعر فنًا مستقلًا متميزًا ، وهو من أظهر العناصر الشكلية في القصيدة العربية من حيث طريقة صياغتها وتشكيلها اللغوي . والحديث هنا مقصور على الشعر الذي اصطلح حديثًا على تسميته بالشعر العمودي أو الشعر القديم في مقابل الشعر الحر ، بل على مرحلة من مراحل اصطلاح قديمًا على وصفها بأنها فترة الاستشهاد أو الاحتجاج اللغوي ، وهي الفترة التي حددها التحريون واللغويون القدماء لدراسة مادتها اللغوية واستصفاء القواعد اللغوية المختلفة منها .

ولعل حركة الروى في القصيدة العربية تثير عددًا من القضايا النحوية والشعرية التي تحتاج إلى مناقشة وإعادة نظر . وإني أعتقد أن الحديث عن الشعر من أية زاوية من زواياه يعد حديثًا عن الفن الشعري بمستوى ما من مستوياته ، وأن كل جانب من جوانبه - مهما بدا في ظاهره بعيدًا عن الفن الشعري - يمكن أن يجر إليه - شاء أم أبى - بقية الجوانب الأخرى بدرجة تتفاوت في القرب من الفن أو البعد عنه حسب المعالجة المطروحة لأن قضية النسيج اللغوي الشعري معقدة متشابكة ، ولا بد لتحليلها وفهمها من فك الخيوط أو فك بعضها على أية حال .

() نشر هذا البحث بمجلة المجمع اللغوي العدد ٥٣ .

وإذا كان الشعر - كما يقول مالارمييه - يبنى من الكلمات لا من الأفكار ؛ فإن أية معالجة للشعر ينبغي أن يقوم أساسها الأول على التعامل مع اللغة التي يقال بها الشعر ، وقواعد أي فن لابد أن تكون نابعة من هذا الفن نفسه ، وهذا ما عبر عنه الشاعر صلاح عبد الصبور بقوله : « ولما كان الشعر لا يكتب بالأفكار ، وأيضاً لا يكتب بالصور العيانية كالأحلام ، ولكن بالكلمات ؛ فلا بد من اللجوء إلى رموز الكلام ، لكي يستطيع وصف هذا العالم الجديد المتفتح فجأة »^(١) ولذلك يرى الناقد رينيه ويلك أن مدرسة النقد الحقيقية هي التي ينبغي أن تتعامل بجديّة مع مقولة مالارمييه السابقة^(٢) . ويلاحظ أن المهوة كانت واسعة بشكل يدعو للأسى بين علم اللغة والنقد الأدبي ، وأن اللغويين لا النقاد هم الذين اهتموا اهتماماً واسعاً بقضايا الأسلوب ولغة الشعر^(٣) .

ومن المنطلقات الأساسية في تناول أية ظاهرة لغوية في الشعر أن يكون هناك اعتراف كامل بأن الشاعر الحق سواء أكان قديماً أم معاصراً هو الذي يمتلك اللغة ، وهو الذي يدع بها وفيها . والشعراء أو الفنانون هم الذين يفهمون النحو ، أو هم الذين يدعون النحو - - كما يقول الدكتور مصطفى ناصف -^(٤) وكل إبداع مغامرة - كما يقول أحد الشعراء المعاصرين - والشاعر الذي لا يدخل كل يوم في مغامرة جديدة مع اللغة التي يكتب بها يسجن نفسه في دائرة من الطباشير تضيق عليه يوماً بعد يوم حتى تقتله ، ويقول نزار قباني « إن الشعراء - لا اللغويين ولا النحاة ولا معلمي الإنشاء - هم الذين يحركون اللغة

(١) حياى في الشعر - ٣٣ (دار اقرأ)

(٢) Rene wellek, The main trends of twentieth century criticism, concepts of literary criticism, ed. Stephen G. Nichols, jr. (New Haven, 1963), P. 351.

(٣) Brian Lee مقال

The new criticism and the language of poetry P. 29

صناعات كتاب - Essays on style and language ed. by Robert

Fowler (London 1970)

(٤) اللغة والشعر - ٣٦ (فضول في القائل العربي)

ويطورونها ويحضرونها ويعطونها هوية العصر»^(٥). « والشعراء يستخدمون القواعد النحوية بوصفها نقطة انطلاق ينطلقون منها ، يوترونها ، ويجربون بها محاولة الحصول على أكثر الطرق فاعلية وتأثيرًا لقول ما يريدون»^(٦). لذلك ينبغي أن نراجع أنفسنا كثيرًا قبل أن نصف تعبيرًا شعريًا ما بأنه خطأ ، ويحق لنا أن نتردد أكثر في قبول ما رده ابن فارس في كتابه الصحاحي وذم الخطأ في الشعر^(٧) ، لأن الشاعر هو الذي يعلمنا كيف نتعامل مع الفن الشعري ، واللغة بالنسبة له أداؤه وغايته ، وهو يعاني في سبيل الإبداع بها معاناة حاول بعض قدامى الشعراء أن يصفوا لنا طرفًا منها . يقول ذو الرمة^(٨) :

وشعر قد أرقت له طريف أجنبه المساند والمحالا

ويقول عدي بن الرقاع العاملي^(٩) :

وقصيدة قد بت أجمع بينها حتى أقوم ميلها وسنادها
نظر المثقف في كعوب قناته حتى يقيم ثقافه منادها

ويقول سويد بن كراع^(١٠) :

أبيت بأبواب القوافي كأنما أصادي بها سرىا من الوحش نزعا
أكالها حتى أعرس بعدما يكون سحيرا أو بعيد فأهجما

ويروي ابن جني قول الشاعر^(١١) :

أعددت للحرب التي أعنى بها قوافيا لم أعني باجتلابها
حتى إذا أدللت من صعابها واستوسقت لي صحت في أعقابها

(٥) قصتي مع الشعر : ٥١

Paul Roberts, Modern Grammar . P. 8 (new york 1968)٦)

(٧) انظر مناقشة رأيه في كتابي « الضرورة الشعرية في النحو العربي » ١٥٧ إلى ١٦٣ (مكتبة دار

العلوم ١٩٧٩) .

(٨) الموشح للمررباني : ٣ . والخصائص لابن جني ٣٢٥/١ .

(٩) الشعر والشعراء لابن قتيبة : ٧٨ والموشح : ٣ . والخصائص ٣٢٥/١ . ودلائل الإعجاز : ٥١٢ .

(١٠) البيان والتبيين للجاحظ ١٠/٢ . والشعر والشعراء : ٧٨ . والموشح : ٣ . والأعلى ٣٤٤/١٢ .

والخصائص ٣٢٦/١ .

(١١) الخصائص ٣٢٦/١ .

وهذه المعاناة في سبيل التجربة الشعرية تبون أمام الغاية المتوخاة منها ،
فالشعراء يعتقدون - بتعبير بعض الشعراء المعاصرين - أن « الشعر هو اغتصاب
العالم بالكلمات » وأن الشاعر هو الطفل الذي يسمح له في المجتمع العربي أن
يلعب باللغة^(١٢) . واللعب باللغة في هذا السياق يعني الإبداع بها . ويجب أن
يسمح له النحويون بهذا أيضًا .

وإذا كان المتكلم باللغة - أية لغة - عليه أن يعرف مفردات هذه اللغة
ودلالاتها ، والنظام التركيبي لهذه اللغة ، وقوانين الاختيار بين المفردات بعضها
والبعض الآخر ، فإن الشاعر عليه أن يضيف إلى هذا كله قوانين وضع هذا كله في
نظام مقطعي معين يعرف بالوزن ، ونظام صوتي خاص يعرف بالقافية . والقافية
هي التي تنغم كمية معينة من المقاطع تشكل دائرة متساوية مع الدائرة المقطعية التي
تليها ، وكل دائرة منها تسمى البيت ، حتى تتم القصيدة .

والوزن والقافية من أظهر العناصر الشكلية للشعر ، وهما يثلان الجانب
الموسيقي البارز فيه ، وغريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم أحد دافعين يدفعان إلى
قول الشعر في رأي أرسطو^(١٣) . وقد عرف ابن سينا الشعر فقال : إن الشعر هو
كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية ، وعند العرب مقفأة . ومعنى كونها
موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي . ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول
منها مؤلفًا من أقوال إيقاعية ، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر . ومعنى
كونها مقفأة هو أن يكون الحرف الذي يختم به كل قول منها واحدًا^(١٤) .

وكان يقصد بالإنشاد - وهو طريقة إلقاء الشعر قديمًا - إلقاء القصيدة
بطريقة تبرز موسيقاها وتظهر جودة النغم فيها . وكان لا يقال « ألقى قصيدة » أو
« كتب قصيدة » وإنما كان يقال : « أنشد قصيدة » وذلك « لأن المنشد يرفع

(١٢) انظر : ما هو الشعر ليزار قباني ، ٥٢ ، ٩٥ .

(١٣) والذائع الثاني هو المحاكاة . انظر كتاب أرسطو في الشعر ، ٣٦ ، ٣٨ ترجمة د. شكوي عماد

وانظر ترجمة د. عبد الرحمن بدوي ص ١٢٣ .

(١٤) فن الشعر من كتاب الشفاء لابن سينا ١٦٦ (مع كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس - ترجمة

عبد الرحمن بدوي) .

بالمشدد صوته « كما يقول صاحب أساس البلاغة - والنشيد : رفع الصوت ، ومن هذا إنشاد الشعر ، إنما هو رفع الصوت^(١٥) . وكان بعض الشعراء يعني في شعره ، والأعشى أحد هؤلاء « فكانت العرب تسميه صناجة العرب »^(١٦) ولعل المقصود من الغناء بالشعر إنشاده بأناة وترسل ، وتمهل وتؤدة تميز موسيقاه « لأن الشعر وضع للغناء والترتم »^(١٧) كما يقول سيبويه وهم يترغمون بالشعر ويعدون به « ويقع فيه تطريب لا يتم إلا بعد الحرف »^(١٨) ولذلك كان الوقف على أواخر الأبيات مختلفًا عن نظام الوقف في النثر ، وقد عقد سيبويه في كتابه بابًا سماه « باب وجوه القوافي في الإنشاد » قال فيه : أما إذا ترغموا فإنهم يلحقون الألف والياء والواو ما يتون وما لا يتون ؛ لأنهم أرادوا مد الصوت ، وذلك قوله :
(وهو امرؤ القيس) :

قفا نبتك من ذكرى حبيب ومنزلي

وقال في النصب ليزيد بن الطبرية :

فيتنا تحيد الوحش عنا كأننا قتيلان لم يعلم لنا اناس مصرعا

وقال في الرفع للأعشى :

هريرة ودعها وإن لام لائمو

هذا ما يتون . وما لا يتون فيه قولهم لجرير :

أقل اللوم عادل العتابا

وقال في الرفع لجرير :

متى كان الخيام بذى طلوح سقيت الغيث أينها الخيامو

وقال في الجر لجرير أيضًا :

أيها منزلنا بنعف سويقة كانت مباركة من الأيامي

(١٥) اللسان (شدد) .

(١٦) الأغانى ٢/٢٩٩ (دار الكتب المصرية) .

(١٧) الكتاب ٢/٢٩٩ (طبعة بولان) .

(١٨) شرح السرايى لكتاب سيبويه ٢/٢٠٢ (مخطوط بدار الكتب المصرية) .

وإنما أخفوا هذه المدة في حروف الروى لأن الشعر وضع للغناء والترنم
فألحقوا كل حرف الذي حركته منه «(١٩) وهناك وجوه أخرى للإشاد تكشف
عن اختصاص الشعر بنظام مخصوص ، ومن ذلك تحريك الفعل المجزوم في القافية
بالكسر كقول امرئ القيس :

أعرك مني أن حيك قاتلي وأنت مهما تأمري القلب يفعل (٢٠)

وكذلك تحريك الفعل الساكن بالكسر كقول طرفة بن العبد :

متى تأتني أصبحك كأساً روية وإن كنت عنها في غنى فاعن وازدد (٢١)

فقد كسرت اللام في الفعل (يفعل) المجزوم ، والفعل (ازدد) المبني على
السكون لإطلاق القافية ووصلت بحرف المد للترنم ، وقد يترتب أحياناً على مد
الحرف خروج عن البنية المألوفة للكلمة « ولعل ذلك لإقامة وزن الشعر وتسوية
قوافيه » (٢٢) كما يقول ابن فارس نفسه .

ولما كان الوزن « هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية
لا تفاقها في عدد الحركات والسكنات » (٢٣) كما يقول حازم القرطاجني - التزم
في الشعر العربي الوزن الواحد والقافية الموحدة في القصيدة الواحدة من أول بيت
فيها إلى آخر بيت ، إذ إن البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية . ولم
يحدث أن خلط شاعر قديم بين وزن وآخر أو بين قافية وأخرى في القصيدة
الواحدة لما يترتب على ذلك من نشاز وخروج عن اطراد الكمية المتساوية في
الترتيب والزمن .

(١٩) الكتاب ٢/٢٩٨ . ٢٥٥ (طبعة برلن) .

(٢٠) ديوانه : ١٣ (تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم) . في قصيدة البيت فعلا أمر وسعة أفعال
مضارعة حركت جميعها بالكسر .

(٢١) ديوانه : ٢٩ (مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق) . وفي القصيدة عدة هذا البيت بيت آخر
ينتهي بفعل أمر مبني على السكون وحرك بالكسر وأربعة عشر فعلا مضارعاً مجزوماً وحرك بالكسر بلام .

(٢٢) الضاحي : ٣٨٠ (تحقيق السيد أحمد صفير) .

(٢٣) مباح للغناء وسراج الأدباء : ٢٥٣ .

ووحدة القافية تكون بالتزامها أمرين - أولهما : الروى الواحد وهو الحرف الذي تبني عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال قصيدة رائية وفضيدة دالية^(٢٤) إلخ . وثانيهما المجزئ الواحد وهو حركة الروى سواء أكلت فتحة أم كسرة أم ضمة .

وقد كان للعرب اهتمام خاص بالقافية . يقول ابن سينا « فلا يكاد يسمى عدنا بالشعر ما ليس بمقفى »^(٢٥) ولذلك حافظوا على اطراد حركة الروى حتى تتساوى أواخر الأبيات « لأن الشعر موضع الترتيم والغناء وترجيع الصوت ولا سيما في أواخر الأبيات »^(٢٦) . وبالغ بعضهم في ذلك حتى إنهم ليطلبون إلى الشاعر أن يلتزم حركة ما قبل الروى أيضاً ليكون ذلك أدعى لاتفاق الصوت ، ومجانسة الحركة . ويتوخون في القافية أن تكون عذبة الحرف سلسلة المخرج ، وأن يقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها ، فإن الفحول المجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه ، وربما صرعوا أبياتاً آخر من القصيدة بعد البيت الأول . وذلك يكون من اقتدار الشاعر ، وسعة بخره « على حد وصف قدامة بن جعفر »^(٢٧) .

ويقول أبو الفتح ابن حني : « ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع .. وكذلك كلما نظرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به ومحافظة على حكمه »^(٢٨) وحكمه الذي يحافظ عليه هو حكمه من حيث التماثل الصوتي مع بقية الأبيات ومن حيث التوافق الحركي كما سوف نرى بعد قليل .

(٢٤) العيون العارضة في حساب - مرد اللغويين ١٤٠ (تحقيق الحسني عند الله) . وأما ما يرويه العرب في عيوب القافية ويسمونه « الإكفاء » فهو اختلاف الروى مع قرب في المخرج . أو الإحاد . وهي الإحاد مع العاء في المخرج . ولا يعد له لأنه يقع في شعر الفحول . ولأن معظمه متكلف مجهول القائل مما يدل على أنه موضوع .

ظر المذيق ٢٤٥ - ٢٤٦ . والكافي في العروض والقوافي للقرظبي ١٦١ . الموضع ١٣ ، ١٤ ، ١٥ .

(٢٥) حوامع علم التوسيط لابن سينا ، ١٢٢ ، ١٢٣ . تحقيق زكريا يوسف ١٩٥٦ .

(٢٦) شرح شافية ابن الجانح للرضي ٣٦١ .

(٢٧) نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، ١٠١ . تحقيق كمال مصطفى - مكتبة الخارجي بالقاهرة ١٩٧٩ .

إن للقافية الموحدة في القصيدة العربية دوراً أبعد من كونها ذات نهاية صوتية متناظرة للدوائر المقطعية - أي الأبيات - في الشعر . وليس الهدف هنا بطبيعة الحال عقد مقارنة بين الشعر القديم والشعر الحر . فإن الشعر الحر تحرر من الالتزام بالقافية الموحدة في القصيدة ، وبذلك اختلف دور القافية فيه ، ويمكن أن يلتمس لها وظيفة مختلفة عن وظيفتها في القصيدة القديمة .

إن القافية الموحدة للقصيدة تقوم بدور كبير في اختيار الصور التي تتشكل منها القصيدة . وكلما كانت الكلمات المشتملة على روى القصيدة متباعدة في محالاتها الدلالية كان ذلك أدعى إلى ضم المتباعدات في إطار واحد ، لأن الشاعر حينئذ مضطر إلى محاولة التوفيق بين هذه المتباعدات والتماس أوجه المشابهة والتآلف التي تسوغ جمع هذه الصور جنباً إلى جنب في قصيدة واحدة مما يقيم توارثاً بين عناصرها المختلفة من صور وتعبير وموسيقى « وهذا التوازن موهبة تستطيع القصيدة الحيدة أن تحققها بأسلوبها الخاص »^(٢٦) وهذا معنى ما يرويه صاحب الموشح من أنه « ليس كل من عقد ورنث بقافية فقد قال شعراً . الشعر أبعد من ذلك مراماً وأعز انتظاماً »^(٢٧) . وليس هناك معنى لما يسميه أدونيس « الإغراق في الشكالية » الذي يؤدي - من وجهة نظره - « إلى تفكك القصيدة أي إلى وجود الإيقاع بشكل مستقل عن الصور والأفكار وإلى أن تكون له وظيفة مختلفة عن وظيفة القصيدة »^(٢٨) ، لأن وظيفة القصيدة جامعة لكل جوانبها اللغوية والفكرية في وحدة متلاحمة لا يمكن فصلها .

إن اتحاد حركة الروى في القصيدة يؤدي إلى طريقة تركيب البيت الشعري تصويرياً وتركيبياً بحيث تتوافق حركته - إذا كانت للإعراب أو البناء أو غيرها - مع الحركة التي ينتارها الشاعر مجرى لروى قصيدته . فعندما نقرأ مطلع معلقة طرفة مثلاً :

لحولة أطلال بريقة تهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

(٢٦) حيان بن أسعد كلاب - ص ٢٤٠

(٢٧) موشح - ص ٢٤٧

(٢٨) مقدمة الشعر العربي - ص ٩٤ . (دار العودة - بيروت - ١٩٦٤)

علينا أن نتوقع أن المقطع الصوتي الذي سينتهي به كل بيت فيها هو (دي) وسوف يتوارد على الذهن كذلك الكلمات التي تنتهي بهذا المقطع ويكون جزءاً من المتعة الفنية أن نرى كيف ينجح الشاعر في سلك هذه الكلمات في إطار صوره . وعندما نقرأ مطلع قصيدة لبيد :

عفت الديار محلها فمقامها بمنى تأبد غولها فوجامها

نتوقع أن المقطعين الأخيرين (م / ها) مع جزء من المقطع السابق عليهما وهو الفتحة الطويلة ، أو الألف ، لا بد أن تتكرر في بقية أبيات القصيدة (سامها) ولا بد أن تكون الميم مضمومة متصلة بضمير الغائية المؤنثة ، والقصيدة ثمانية وثمانون بيتاً ، دون أن تتكرر كلمة من هذه الكلمات .

وتكاد حركة الروى تكون مفتاحاً للبيت كله ، لأن الكلمة في آخر البيت لا بد أن تأخذ مكانها مطمئنة مستقرة من حيث النحو من جانب ، ومن حيث القائل الصوتي والحركي مع بقية الأبيات من جانب آخر ، فهي تُخدم في اتجاهين متعاونين : تركيب البيت النحوي ، وإيقاع القصيدة الصوتي .

ومن المعروف بدهاء أن جزءاً من عبقرية الشاعر أن يؤامم في تناسق فريد بين متطلبات العرف اللغوي للجماعة اللغوية التي يعيش بينها ، والصيغة الشعرية لقصيدته . ولا يمكن الفصل بين أجزاء لحظة الخلق الشعري ، بحيث يمكن القول بأن صياغة البيت من الشعر تكون نتيجة لعدد من التفاعلات المختلفة التي يموج بها ذهن الشاعر . وهي عمليات ذهنية معقدة متشابكة لا يمكن تبين مراحلها وأجزائها ، حتى الشاعر نفسه لا يستطيع ذلك^(٣١) .

ومع قدرة الشاعر الخاصة على الخلق والابتكار لا يمكن أن ننسى أنه عضو في جماعة لغوية لها عرفها ونظامها اللغويان اللذان لا يستطيع مخالفتها بسهولة ، أو الابتعاد عنها ، وإلا فقد وظيفة التوصيل والإبلاغ . والجماعة اللغوية من ناحية

(٣١) انظر مشكلة الفن للدكتور زكريا إبراهيم وخاصة الفصل السادس « مشكلة الإبداع الفني »

١٤٤ - ١٤٥ . (مكتبة مصر ١٩٧٩) .

أخرى تنظر إليه بوصفه شخصاً متميزاً وبوصفه أيضاً قادراً على تغيير بعض هذا المألوف من نظامها وتسمح له بذلك ، وهي - أي الجماعة اللغوية - مهياة لتقبل ما يأتي به الشاعر . وعلى هذا يحق لنا أن نفترض أن ما ورد لنا من الشعر القديم الذي تناقلته الرواة جيلاً بعد جيل حتى عصر التدوين قد لقي القبول من الجماعة اللغوية ، وأن النظام اللغوي لهذا الشعر يقره أفراد هذه البيئة اللغوية ، بحيث يصبح على النحاة - وهم المعنون باستصفاء قواعد اللغة من نماذجها اللغوية الموجودة بالفعل ، كل مستوى على حدة - ألا يفترضوا أو يشترعوا نظاماً جديدة وأن يكون بحثهم في إطار ما وجد ، لا فيما ينبغي أن يوجد .

إن قواعد « نحو الشعر » كما يقدمها لنا « الشعر » تختلف في كثير من مظاهرها عن القواعد التي قدمها لنا النحويون . وقد بدأت المشكلة عندما حاول النحويون فرض القواعد على الشعر من خارجه . وكان عليهم - وقد أكثروا من الاستشهاد بالشعر - أن يدركوا أن للشعر بوصفه « فناً » قواعد خاصة به قد تتفق مع ما استخلصوه من النثر أو تختلف^(٢٣) ، وإن كان يمكن القول بأنهم عندما قرروا أن للشعر « ضرورات » يعترفون بأن هذا نظام مخصوص ، غير أن تسميته « ضرورة » قد تدعو إلى تجنبه والفرقة منه ، مع أن الضرورة جانب من جوانب كثيرة في هذا النظام الشعري . إن النحاة عندما أنكروا بعض الظواهر النحوية في الشعر ، أنكروها لأنهم قاسوها على المطرد في النثر ، أي أنهم فرضوا على الشعر قواعد من خارجه ، ولو أنهم فصلوا الشعر عن النثر في التقييد لما أنكروا من الشعر ما أنكروا « على أن كثيراً مما أنكر في الأشعار قد احتج له جماعة من النحويين وأهل العلم بلغات العرب ، وأوجبوا العذر للشاعر فيما أورده منه ،

(٢٣) يؤثر الشعر نتيجة لالتزامه بتوان المقاطع الصوتية فيه بطريقة خاصة بعض الصيغ على بعضها الآخر . وقد شرت على ذلك تغيير صيغ بعض الكلمات لتتلاءم مع الوزن . وقد يكون سبب تعدد بعض الصيغ احتمال استعمال الشعر . انظر كتابي « الضرورة الشعرية في النثر العربي » ٢١٩ . وما بعدها و « مكتبة دار العلوم » ١٩٧٩ م . وانظر كذلك « فصول في فقه العربية » للدكتور رمضان عبد التواب . ١٥٥ . وما بعدها و « مكتبة المحامي » ١٩٨٠ م . والقافية والأصوات اللغوية » للدكتور عوني عبد الرؤوف : ١١٧ . وما بعدها و كتابي ١٩٧٧ م .

وردوا قول عائبه والطاعن عليه ، وضربوا لذلك أمثلة قاسوا عليها ، ونظائر افتدوا بها ، ونسبه بعضهم إلى ما يحتمله الشعر أو يضطر إليه الشاعر (٣٤) .

هل كان يمكن للشاعر أن يخالف بين حركات الروى في القصيدة الواحدة ؟ وإذا تعارض نظام الشعر مع نظام النحو فأيهما يؤثر الشاعر ؟ وهل يمكننا - إذا ورد من الشعر القديم ما يعد مخالفاً للنظام النحوي الذي حدده النحويون - أن نخطئ الشاعر في نظام الإعراب أو أن علينا في هذه الحالة أن نصح قواعد الإعراب - في الشعر خاصة - بما يقول الشاعر ولا سيما إذا كان هذا الشاعر ممن عاشوا في فترة الأستشهاد اللغوي ؟

لعل أصول الوصف اللغوي الصحيح تدعونا إلى عدم تغطية الشاعر لأن الشاعر بالنسبة إلى النحوي راو لغوي informant على النحوي أن يصف ما يقوله فسحب دون أن يعترض على ما يقول ، وهذا المبدأ اللغوي المهم تنبه له الفرزدق قديماً عندما قال قوله المشهورة « علي أن أقول وعليكم أن تأولوا » .

ومن جانب آخر لا يمكن للشاعر أن يضحي بقواعد الشعر أو مراعاة أحكام القصيدة في سبيل شيء آخر ، ولا يمكن للشاعر أن يخالف بين حركات روى لقصيدة الواحدة . فقد كان الشاعر ينطق قصيدته بما يوافق نظام الشعر . قد نجد النحاة وغيرهم فيما بعد وفقاً لنطقهم هم أن بعض الأبيات لا تتفق نهاياتها مع قواعد النحو . ولكن هذه المسألة تحتاج إلى مناقشة وإعادة نظر ، على أننا لا نلغي دور الرواة وما قاموا به في هذا الصدد ، ولا النحاة أنفسهم . في تعليق المرزوقي على بيت تأبط شراً :

فأبت إلى فهم ولم أك آيياً وكم مثلها فارقها وهي تصفر

أشار إلى رواية ابن جني له وهي « فأبت إلى فهم وما كدت آيياً » وغابها عليه قائلاً : واختار بعضهم أن يروى « فأبت إلى فهم وما كدت آيياً » وقال : كذا وجدته في أصل شعره . قال : ومثله في أنه رد إلى الأصل ووضع اسم الفاعل

موضع الفعل قول الآخر :

أكثرت في العدل ملحا دائماً لا تكثرون إني عسيت صائماً

والمثل السائر « عسى الغوير أبوساً »^(٣٥) ولا أدري لم اختار هذه الرواية ؟ لأن فيها ما هو مرفوض في الاستعمال شاذ ، أم لأنه غلب في نفسه أن الشاعر كذا قاله في الأصل ؟ وكلاهما لا يوجب الاختيار . على أي نظرت فوجدت أبا تمام قد غير كثيراً من ألفاظ الأبيات التي اشتمل عليها هذا الكتاب . ولعله لو أنشر الله الشعراء الذين قالوها لتبعوه وسلموا له «^(٣٦) فالمرزوقي لا يرى أنه إذا غلب في النفس أن الشاعر قال ما قال في أصله لا يعد موجباً للاختيار . فماذا نختار إذن ؟ هل نختار أية رواية أخرى تتوافق مع قياس النحويين وكفي ؟ إنني أتفق مع ابن جني في أن ما يقوله الشاعر إذا غلب في النفس ذلك يوساقل التوثيق المضبوطة ينبغي أن يكون هو الأصل . ولا يصح أن يعدل عنه .

إن هناك كثيراً من الشواهد جاءت فيها حركة الروى موافقة مع روى القصيدة ، ومخالفة في الوقت نفسه لما يقتضيه نظام الإعراب ، ولكن النحويين أفسحوا لها مجال التأويل ، واستقرت قاعدة في بطون كتب النحو . وإن كان استعمالها في الشعر فحسب جعلها مقصورة عليه . وسوف أقدم عدداً من هذه الشواهد التي تتضمنت ظواهر شعرية خاصة .

١ - نون جمع المذكر السالم وما ألحق به مفتوحة دائماً ولكن ابن هشام يقول : « وكسرها جائز في الشعر بعد الياء »^(٣٧) وقد ورد من ذلك قول ذي الإصبع العدواني :

(٣٥) نص عبارة ابن جني بعد أن روى السيب مكد :

فأتت إلى بهم وما كدنت أبا . وكما مثلها فارتها وهي تصغر
« وهكذا صحة رواية هذا البيت ، وكذلك هو في شعره : فأما رواية من لا يعسلة . وما كنت أبا ، ولم أك أبا فلعدة عن ضبطه ، ويؤكد ما روينا نحن مع وجوده في المدبوأل أن المعنى عليه . ألا ترى أن معناه : فأتت وما كدنت أبا . فأما (كنت) فعلا وجه لها في هذا الموضع (الخصائص ٣٩١/١) .

(٣٦) شرح ديوان الحماسة للمرزوقي ٨٣ . ٨٤ .

(٣٧) أوضح المسالك لابن هشام ٣٩١/١ .

كل امرئ راجع يوماً لشيئته
إني أيي أيي ذو محافظة

وإن تخالق أخلاقاً إلى حين
وإن أيي أيي من أيين^(٣٨)

وقول جرير :

عرين من عرينة ليس منا
عرفنا جعفرًا وبني أبيه

برثت إلى عرينة من عرين
وأكرنا زعانف آحين^(٣٩)

وقول سحيم بن وثيل :

عذرت البزل إن هي خاطرتني
وماذا يدري الشعراء مني

فما بالي وبال ابني لبون
وقد جاوزت رأس الأربعين^(٤٠)

وقول الفرزدق :

إني لبك على ابني يوسف جزعاً
ما سد حي ولا ميت مسدهما

ومثل فقدهما للدين ييكيني
إلا الخلائف من بعد النبيين^(٤١)

٢ - ما يسميه النحاة « الجر على الجوار » هو في حقيقة أمره موافقة حركة روى البيت لحركة روى القصيدة كلها ، وقد تجاوز النحاة عن ذلك ووضعوا هذه الظاهرة هذا المصطلح . ومن ذلك قول دريد بن الصمة في رثاء أخيه ، والقافية على روى الدال المكسورة :

وكنت كذات البو ريعت فأقبلت
فطاعت عنه الخليل حتى تبددت

إلى جذم من مسك سقب مجلد
وحتى علا في حالك الملون أسود^(٤٢)

و (أسود) نعت لكلمة (حالك) المرفوعة .

(٣٨) التعليلات ١٦٠ . انظر شرح المعانيات للبربري ٦٠٠ حيث يعار « آحين » جمع سلامة بحوى التامع المكسر فجعل الإعراب في آخره الضرورة .

(٣٩) المشخ ١٧ . انظر ديوان جرير ٤٢٩ (تحقيق د. عبدك محمد أمي ص ٢)

(٤٠) الأصمعات ١٥ . والموشح ١٧ ، ١٨ . وشرح التصريح ١٧٧ . وفيه الرواية كسب الشعر عن أنها كسرة عراب . وفيه قال الأحمش لأصغر عالج بن سليمان وفيه يقول بن العبود : « غيرها » جعلها كسرة الجمع المكسر وجعل عرابه في آخره كما فعل في بيتك .

(٤١) الموشح ٢١ .

(٤٢) الأصمعات ١٠٩ .

ومن ذلك قول امرئ القيس في معلقته يصف جبلاً غب مطر :
 كأن طمية الجيمر غدوة من السيل والغناء فللكة مغزل
 كأن أباناً في أفانين ودقه كبير أناس في بجاد مزمل (٤٣)
 و « كبير الأناس » هو المزمل فحق مزمل أن تكون مرفوعة ولكنها جرت
 موافقة لروى القصيدة وقال النحاة في الاحتيال لها إنها جرت على الجوار .
 وقال زهير :

لعب الرياح بها وغيرها بعدي سواقي المور والقطر
 فحفض « القطر » على الجوار - كما يقول صاحب الإنصاف - وإن كان
 ينبغي أن يكون مرفوعاً ؛ لأنه معطوف على « سواقي » ولا يكون معطوفاً على
 « المور » - وهو الغبار - ، لأنه ليس للقطر سواقي كاللور حتى يعطفه عليه .
 وقال الآخر :

كأنا ضربت قدام أعينها قطناً بمستحصد الأوتار محلوج
 فحفض « محلوج » على الجوار ، وكان ينبغي أن يقول « محلوجاً » ؛
 لكونه وصفاً لقوله « قطناً » ولكنه خفضه على الجوار ، وقال الآخر :

كأن نسج العنكبوت المرمل
 فحفض « المرمل » على الجوار ، وكان ينبغي أن يقول « المرمل » لكونه
 وصفاً للنسج لا للعنكبوت (٤٤) . والنسج مذكر والعنكبوت أنثى كما يلاحظ
 سيويه (٤٥) .

إن مسألة « الحجر على الجوار » هذه مسألة اصطنعها النحويون لتفسير هذه
 الأبيات التي لم يجدوا لها سبباً يؤدي إلى جر الكلمات المجرورة وفقاً لنظام القافية

(٤٣) ديوان امرئ القيس ، ٢٥٠ .

(٤٤) الأنصاف في مسائل الخلاف : ٦٠٣ ، ٦٠٧ ، الطبعة الرابعة ، ١٩٦١ ، انظر الخصائص

٢٢١٣

(٤٥) سيويه : ٤٣٧/١ ، طعة هادون .

أو حركة الروى بها ، وليست بطبيعة الحال ظاهرة مطردة في كل اسم مجرور يليه اسم آخر ، وإلا كان من حقنا أن نتطرق كل اسم - إذا وقع بعد اسم مجرور - مجرورًا . الجر على الجوار أو المجاورة إذا قضية خاصة تتصل بهذه الأبيات دون غيرها ، وقد أوجدها محافظة الشعراء على توحيد حركة الروى ، وعدم اعتراف الحويين بأنه يمكن أن يخالف نظام الإعراب فحاولوا أن يجعلوا من هذه المخالفة « نظامًا » أو جزءًا من النظام . وهم في ذلك محقون تمامًا ، لكن كان عليهم أن يجعلوا ذلك خاصًا بالشعر وحده ، ويكون من حق الشاعر أن يستخدمه إذا استطاع أن يقنع قارئه ومتلقي شعره به . إننا لا نكاد نجد غرابة من نوع ما في قراءة هذه الأبيات وبخاصة إذا قرئت في قصائدها ، وقد يكون إلف هذه الأبيات هو الذي ينفي عنها الغرابة ، وقد يكون الاستغراق في نغمة بحرهما وإيقاع قافيتها هو الذي يؤدي إلى عدم لفت الانتباه إلى ما فيها من مخالفة إعرابية ، وقد يكون التبرؤ التلقائي لما يقول الشاعر هو الذي يغطي على ما في هذه الأبيات أو تلك من مخالفة في الإعراب . قد يكون هذا أو ذاك أو غيرها أو كل ذلك معًا ، ولكن السبب الأهم من هذا كله هو أن تمكن الشاعر من أدوات فنه وقدرته الإبداعية الخاصة واستقلاله دوننا بهذا الإبداع هي التي تسوغ ذلك وتبيحه له .

٣ - نصب الجزئين بعد « إن » أو إحدى أحواتها . ورد في ذلك قول

قيس بن الملوح :

نعب الغراب بين ليلي غدوة إن الكتاب بينهم مخطوطًا
أصبحت من أهلي الذين أحبهم كالسهم أصح ريشه مروطًا^(٤٦)

وقول عمر بن أبي ربيعة :

إذا اسود جنح الليل فلنأت ولتكن خطاك خفافا إن حرامنا أسدًا^(٤٧)

(٤٦) ديوانه ١٢٩٠ .

(٤٧) المعنى ٣٥/١ ، شرح شاهد المعنى لتسيبني ١٢٢ .

يأليت أيام الصبا رواجعا^(٤٨)

وقد حاول النحويون أن يخرجوا هذه الآيات بما يجعلها مندرجة تحت القاعدة المطردة فقال بعضهم إن ذلك لهجة معينة ، وخصها بعضهم بليت وحدها وجعل ذلك من لهجة بني تميم^(٤٩) وتأول بعضهم هذه الشواهد متابعة لسيبويه . والملاحظ أن هذه الآيات كلها وردت فيها هذه الظاهرة فيما يتعلق بحركة الروى فحسب .

٤ - ما يسميه النحويون « الإجراء على الموضع » وهو العطف على الخلل .
كقول عقبة الأسيدي :

مُعَاوِيَ إِنَّا بَشْرٌ فَأَسْحَجْ فَلَسْنَا بِالْجِبَالِ وَلَا الْحَدِيدِ
أَدِيرُوهَا بَنِي حَرْبٍ عَلَيْكُمْ وَلَا تَرْمُوا بِهَا الْغُرُضَ الْبَعِيدِ

حاول سيبويه أن يفسر نصب كلمة (الحديد) مع أنها معطوفة على كلمة مجرورة هي (بالجبال) فقال « لأن الباء دخلت على شيء لو لم تدخل عليه لم يخل بالمعنى ، ولم يحتج إليه ، وكان نصيباً »^(٥٠) أما الشاعر فإنه يريد ما كذلك لأنها تتفق مع روى قصيدته .

٥ - جاء في نوادر أبي زيد أبيات للكلمة اليربوعي منها :

أمرتهمو أمرى بمنعرج اللوى ولا أمر للمعصى إلا مضيعا
إذا المرء لم يغيث الكريمة أوشكت جبال الهويى بالفتى أن تقطعا^(٥١)

والروى مفتوح - كما ترى - ، واقتضى ذلك أن ترد كلمة « مضيعا » منصوبة ، وحقها الرفع كما يرى ابن الأنباري إذ يقول : « ولو رفع في غير هذا

(٤٨) سيبويه ١٤٢/٦ .

(٤٩) انظر في ذلك ابن سلام ٦٥ ، شرح المفصل لابن يعيش ١٠٤/١ ، وشرح الأصبهاني ٣٦٩/١ .

٣٧٠ ، وشرح شواهد المعنى ١٢٢ ، والمعنى ٣٥١/١ .

(٥٠) سيبويه ٣٤٦/١ ، وانظر المناقشة التي أثارها التميمي في تحصيل عين الذهب أسفل الكتاب .

(٥١) النوادر ١٥٣ ، والمفصليات ٣٢ ، وخراتة الأدب ٣٨٨/١ (طبعة هارون) .

الموضع جارٍ يجعله خبراً لـ (لا) وقد قدم الخليل وسيبويه والنحاس والشتمري والرضي تفسيرات مختلفة لجعل الكلمة منصوبة^(٥٢) .

٦ - الحكم بزيادة (كان) وهي غير مستوفية للشروط التي حددت لزيادتها كأن تكون بلفظ المضارع مثل قول أم عقيل بن أبي طالب :

أنت - تكون - ماجد نبيل إذا تبت شمالاً يليل^(٥٣)

سببه أن حركة حرف الروى في هذا الرجز ليست مفتوحة ، وكذلك إذا كانت متصلة بضمير مثل قول الفرزدق :

فكيف إذا مررت بدار قوم وجيراننا لنا - كانوا - كرام^(٥٤)

ولعل كسر حركة الروى في قول الشاعر :

في غرف الجنة العليا التي وجبت لهم هناك بسعي كان مشكور^(٥٥)

هو الذي دعا النحويين إلى القول بزيادة كان بين الصفة والموصوف أيضاً .

٧ - إن حركة الروى هي السبب في إجازة أن يكون اسم كان نكرة وخبرها معرفة مع أن سيبويه يقول : « ولا يبدأ بما يكون فيه اللبس وهو النكرة .

ألا ترى أنك لو قلت : كان إنسان حليماً ، أو كان رجل منطلقاً ، كنت تلبس لأنه لا يستكر أن يكون في الدنيا إنسان هكذا ؛ فكرهوا أن يبدأوا بما فيه اللبس

ويجعلوا المعرفة خبراً لما يكون فيه هذا اللبس^(٥٦) ولكنه أمام ما يجد من شواهد

الشعر التي يلزم فيها أن يكون حرف الروى مضموماً (ولا أعني بالضم هنا علامة البناء بطبيعة الحال ولكنني أخشى أن أقول (مرفوعاً) لأن الرفع تكون

علامته الضمة أو غيرها والمقصود هنا الضمة على وجه الخصوص) يقول : « وقد

(٥٢) انظر هذه التفسيرات في سيبويه ٢٣٧/٢ ، ٢٢٢ ، الخزانة ٢٤١/١ ، ٢٩٢ .

(٥٣) الأضيوي ٢٤١/١ .

(٥٤) سيبويه ١٥٣/٢ ، الأضيوي ٢٤١/١ .

(٥٥) الأضيوي ٢٤١/١ .

(٥٦) سيبويه ٢٤١/١ .

يجوز في الشعر وفي ضعف من الكلام « ومن ذلك قول خدش ابن زهير :
فإنك لا تبالي بعد حول أظمي كان أمك أم حمار
وقول حسان بن ثابت :

كأن سبيته من بيت رأس يكون مزاجها غسل وماء
وقول أبي قيس بن الأسلت الأنصاري :
ألا من مبلغ حسان عني أسحر كان طبك أم جنون
وقول الفرزدق :

أسكران كان ابن المراغة إذ هجا تيمماً بجوف الشام أم متساكر
فإن عطف (حمار) على (ظبي) في البيت الأول والاحتياج إلى حركة
الروى المضمومة ، وعطف (ماء) على (غسل) والاحتياج إلى حركة الروى
المضمومة كذلك ، وعطف (جنون) على (سحر) وعطف (متساكر) على
(سكران) والاحتياج في كل ذلك إلى حركة الروى المضمومة ، أدت إلى وجود
هذه المسألة . وهو ما دفع سيويه إلى أن يقول « وقد يجوز في الشعر وفي ضعف
من الكلام » ولكنه لم يذكر « كلاماً » آخر شاهداً على ذلك سوى الشعر الذي
نقله عنه .

٨ - وردت عدة ظواهر خاصة بالفعل المضارع حيث نصب وهو
مستحق للرفع ، أو جزم وهو مستحق للرفع ، أو رفع وهو مستحق للنصب أو
الجزم . وقد اتسع تفسير النحويين لهذه الظواهر المختلفة ، وأدرجوه ضمن نظام
القواعد ، دون أن يثيروا - إلا قليلاً - إلى أن السبب في ذلك هو أن الروى لا بد
أن مجراه على الحركة الواردة في البيت . وسوف أشير إلى عدد من هذه الشواهد
المختلفة فيما يأتي :

(أ) ما قاله النحاة عن نون التوكيد الخفيفة التي تتحول إلى ألف في الوقف
بعد - فيما أرى - وسيلة من النحويين لاحتواء هذه الظاهرة حتى لا يقولوا إن

الفعل نصب دون داع ومن ذلك ما أورده سيويه^(٥٧) من قول ليل الاخيلية :
تساور سوارًا إلى المجد والعلا وفي ذمتي لكن فعلت ليفعلا
وقول النابغة الجعدي :

فمن يك لم يثأر بأعراض قومه فإني ورب الرافضات لأثأرا
وقول الآخر :

وأقبل على رهطي ورهطك نبتحت مساعينا حتى ترى كيف نفعلا

وقول النجاشي وقد كان حق الفعل أن يكون مجزوماً :

نتم نبات الخيزاني في الثرى حديثاً متى ما يأتك الخير ينفعنا
وقول ابن الخرع :

فمهما تشأ منه فزارة تعظكم ومهما تشأ منه فزارة تمنعا^(٥٨)

وقول الراجز - وكان حق الفعل أن يكون مجزوماً - :

بحسه الجاهل ما لم يعلمنا

شيخنا على كرسيه معمنا^(٥٩)

لقد عولجت الشواهد السابقة تحت المضارع الذي أكد بالنون الخفيفة التي

تحولت ألفاً عند الوقف ، وأما قول الراجز - وهو زياد الأعجم :

عجيت والدهر كثير عجبته من عنزتي سيني لم أضربة

فقد عالج سيويه تحت باب الساكن الذي تحركه في الوقف إذا كان بعده

هاء المذكر الذي هو علامة الإضمار ليكون أئين لها^(٦٠) .

(٥٧) انظر سيويه ٥١٢/٣ ، ٥١٣ .

(٥٨) انظر سيويه ٥١٥/٣ .

(٥٩) السابق ٥١٦/٣ .

(٦٠) انظر سيويه ١٧٩/٤ ، ١٨٠ ، شرح المفصل لابن جني ٧٠/٥ ، ٧١ .

وقد ورد المضارع منصوبًا وكان حقه الرفع في عدد من الشواهد حاول
النحاة أن يلمسوا لها وجوهًا مختلفة من التأويل حتى يسلكوها في نظام القواعد ،
ومن ذلك قول طرفة بن العبد :

لقد علم الأقوم أنا بنجوة لت شرفًا من أن تُضام وتُشتا
لنا هضة لا ينزل الذل وسطها ويأوي إليها المستجير فيعضما^(٦١)

يقول سيبويه « وقد يجوز نصب في الواجب في اضطرار الشعر . ونصبه
في الاضطرار من حيث انتصب في غير الواجب وذلك لأنك تجعل (أن)
العامة . فمما نصب في الشعر اضطرارًا قوله :

مأترك منزلي لبني تميم وألحق بالحجاز فأستريحها
وقال الأعشى وأنشدناه يونس :

ثت لا تجزوني عند ذاكم ولكن سيجزيني الإله فيعبا

وهو ضعيف في الكلام^(٦٢) « والكلام ، هنا في مقابل الشعر ، أي أن
نصب المضارع غير سائغ في النثر إذا كان بعد الفاء غير المسبوقة بنفي أو طلب
محضين . وإذا عاملنا « الاضطرار » على أنه نوع من نظام الشعر الخاص كان ذلك
مدعاة إلى فصل نظام الشعر وحده ، لأن الحكم بالاضطرار هنا ناتج من مراعاة
قواعد النثر ، والشاعر هنا مضطر أن ينطق بحركة الروى بما يتناسب مع القصيدة
كلها فهو إذن اضطرار موسيقى أو قل : اضطرار شعري لا نحوي ، وإلا فما
الذى يدعو إلى نصب هذا الفعل (وتحيل) في قول قحيف العقيلي :

ولو أنكرت ضيمًا حيفة حلفت بها المغرب العنقاء حولًا مكملًا
وفي الصحصحيين الذين ترحلوا كواعب من بكر تُسام وتحيلًا
أخذن اغتصابًا خطبة عجرية وأمهرن أرماحًا من الخط ذبلًا^(٦٣)

(٦١) ديوان طرفة بن العبد ١٩٤ (تحقيق د. ربة الخطيب ولفظي شتال) .

(٦٢) سيبويه ٣٩٣ ، ٤٠٠ .

(٦٣) ديوان الأبي زيد ٢٠٨ .

يقول أبو زيد : « وقوله تسام وتحبلا أراد النون الخفيفة فإذا وصلت كانت نونًا وإذا وقعت كانت ألفًا »^(٦٤) ولكن ، مع شيء من التأمل ، هل يمكن أن يأتي الشاعر بفعلين يعطف أحدهما على الآخر فيؤكد ثانيهما ولا يؤكد أولهما ؟ فضلاً عن أن توكيد الفعل في هذه الحالة - وهي حالة الواجب - غير مطرد وينظرون إليه على أنه ضرورة ، وأبو زيد نفسه يقول « والتونين (يقصد نون التوكيد) إذا وقع في الأمر وما كان مثله من الأفعال غير الواجبة كان جيداً . فإذا وقع في الفعل الواجب كان ضرورة من الشاعر . لو قلت : يقوم زيد لم يجز إلا في اضطرار شاعر كما قال هذا (تحبلا) »^(٦٥) إنها - كما أسلفت وسيلة نحوية حتى لا يضطروا إلى القول بنصب الفعل دون ناصب ، ولا يوجد عمل بدون عامل في نظرهم .

إن هذه الوسيلة السابقة لم تصلح في تفسير قول عامر بن جوين الطائي :
 ألم تترك بالجزع من ملكائنا وما بالصعيد من هجان مؤبلة
 فلم أر مثلها خياسة واحد ونهت نفسي بعدما كدت أفعلة

حيث يقول سيبويه في تفسير نصبه « فحملوه على (أن) لأن الشعراء قد يستعملون أن ههنا مضطرين كثيراً »^(٦٦) وتفسيره هنا يؤدي إلى تداخل الضرورات ، إذ جعله مضطراً إلى استخدام أن الناصبة ثم جعله مضطراً إلى حذف أن الناصبة وإبقاء النصب بها .

(ب) ورد الفعل المضارع في قافية بعض الشعر مرفوعاً وكان حقه أن ينصب ، ومن ذلك قول مجنون ليلى :
 بنفسي من لا بد لي أن أهاجره ومن أنا في الميسور والعسر ذاكره

وهذا البيت - كما ترى - مصرع ، والتصريع يبيح في تفعيلة العروض ما يباح في الضرب ، فكأن الفعل (أهاجره) في القافية ؛ لأن هذا الشطر

(٦٤) السابق ٢٠٩ ، ٢١٠ .

(٦٥) السابق ٢١٠ .

(٦٦) سيبويه ٣٠٧/١ (هارون) .

مففى ، ولم يتعرض النحويون لهذا البيت ، ولكنهم تعرضوا لقول أبي محجن
التقفي :

إذا مت فادفني إلى ظل كرمه تروى عظامي في التراب عروقها
ولا تدفني في الفلاة فإنني أخاف إذا ما مت ألا أذوقها

فنقل الأشموني أن سيبويه والأخفش يجريان « أن بعد الخوف مجراها بعد
العلم لتيقن الخوف » (٦٧) وأما بيت المجنون فليست (أن) فيه واقعة بعد علم أو
خوف ، وفي تعليق الصبان على بيتي أبي محجن يقول : « برفع أذوق كبقية
القوافي » وسيبويه مع إجازته هذا يقول عنه : « وليس وجه الكلام » والمبرد يقول
عنه « وهذا بعيد » (٦٨) .

(ج) جزم المضارع وحرك بالكسر في القافية ، فقال النحويون إنه مجزوم به
(إذا) يقول سيبويه : « وقد جازوا بها في الشعر مضطرين ، شبهوها بإن حيث
رأوها لما يستقبل ، وأنها لا بد لها من جواب .

وقال قيس بن الخطيم الأنصاري :

إذا قصرت أسيفنا كان وصلها خطانا إلى أعدائنا فنضارب

وقال الفرزدق :

ترفع لي خندف والله يرفع لي نازراً إلى محمدت نبرائهم تقيد

وقال بعض السلوليين :

إذا لم تزل في كل دار عرفتها لها واكف من دمع عينك يسجم

فهذا اضطرار وهو في الكلام خطأ (٦٩) وعبارة سيبويه الأخيرة واضحة
في أن هذه قاعدة خاصة بالشعر وليست خطأ فيه ، ويستعملها الشاعر إذا كانت

(٦٧) الأشموني ٢٨٣/٤

(٦٨) سيبويه ١٦٧/٣ ، المقطع للمبرد ٨٧/٣ .

(٦٩) سيبويه ١٦٧/٣ ، ٦٢ ، مقال عما في المقطع ٥٥/٢ ، ٥٦ .

سنخدم قافيتيه ، ولكن استخدام هذه القاعدة في الكلام خطأ ، وهذه إشارة صريحة للفصل بين هذين المستويين في اللغة .

(د) ورد المضارع مرفوعاً وكان حقه أن يجزم ، وقد حاول النحويون أن ياتمسوا لذلك سبباً يُسَلِّكُ به في نظام القاعدة من حيث التشبيه بما هو جائز . يقول سيبويه « ولا يحسن : إن تأتي آتيك من قبل أن إن هي العاملة ، وقد جاء في الشعر .

قال جرير بن عبد الله البجلي :

يا أقرع بن حابس يا أقرعُ إنك إن يصرعُ أخوك تصرعُ» (٧٠)

ويقول : « وقد يجوز في الشعر : آتى من يأتي ، وقال الهذلي :

فقلت تحمل فوق طوقك إنها مطبوعة من ياتها لا يضيرها

هكذا أنشدناه يونس ، كأنه قال : لا يضيرها من ياتها» (٧١) : فسيبويه يميز وجهاً معيناً هو أن يتقدم ما يفيد الجواب على أنه يجوز في الشعر ، ولكن بيت أبي ذؤيب الهذلي لم يتقدم فيه الجواب ، بل تأخر ، ويتأوله سيبويه على أنه متقدم ، من أجل أن يسمح برفع المضارع جواباً لشرط جازم .

(هـ) ورد المضارع مرفوعاً من أجل التصريح ، وكان حقه أن يكون

منصوباً في قول جميل بن معمر :

ألم تسأل الربع القواء فينطقُ وهل تخبرئك اليوم يبداء سملق

وقد حاول سيبويه أن يفسر الرفع في الفعل (فينطق) فقال : « لم يجعل الأول سبباً للآخر ، ولكنه جعله ينطق على كل حال كأنه قال فهو مما ينطق» (٧٢) ولكن تعليق ابن يعيش يقترب من أصل القضية إذ يقول : « ولو أمكنه النصب لكان أحسن ، لكن القوافي مرفوعة» (٧٣) فالقوافي المرفوعة هي

(٧٠) سيبويه ٦٧/٣ وانظر الأشموني ١٨/٥ .

(٧١) سيبويه ٧٠/٣ . ٧١ وانظر الأشموني ١٨/٥ .

(٧٢) سيبويه ٣٧/٣ .

(٧٣) شرح المفصل ٣٨/٧ .

التي أدت إلى رفع الفعل مع أن النصب أحسن ولكن تفسير النحويين لا يضيق عن الاتساع لرفع الفعل هنا .

(و) ورد الفعل المضارع مرفوعاً كذلك ، وكان حقه أن يكون مجزوماً ، ولما كان الفعل في القافية ، وهو مجزوم ، يحرك بالكسر ، وقد عدل عن الكسر والجزم إلى الرفع ، تأول النحويون ذلك . يقول سيبويه « وسمعناهم ينشدون قول العجير السلولي :

وما ذاك أن كان ابن عمي ولا أخي ولكن متى ما أملك الضر أنفع

والقوافي مرفوعة ، كأنه قال : ولكن أنفع متى ما أملك الضر ، ويكون أملك على (متى) في موضع جزاء ، و (ما) لغو ، ولم يجد سيلاً إلى أن تكون بمنزلة (مَنْ) فتوصل ولكنها كـ (مهما)^(٧٤) « فتأول سيبويه البيت على تقدم ما حقه أن يكون جزاء وهو (أنفع) ، وبقيت مشكلة أن (متى) جازمة لفعل الشرط (أملك) ، وليست مثل (من) فتعامل على أنها موصول ، وليس لها جواب ، وإذن (متى) جزمت فعلاً دون آخر .

٩ - يرد الاسم منصوباً بسبب القوافي المنصوية ، ولكن النصب يسهل على النحويين تأويله وتفسير دواعيه ، لأنهم يقدرّون فعلاً ناصباً للاسم ، ومثل ذلك قول القطامي :

فكَّرْتُ تَبْيِغِهِ فَوَافَقْتُهُ عَلَى دَمِهِ وَمَصْرَعِهِ السَّبَاعَا

ومثله قول ابن قيس الرقيات :

لَنْ تَرَاهَا وَلَوْ تَأَمَّلْتَ إِلَّا وَهِيَ فِي مَفَارِقِ الرَّأْسِ طَيِّبَا

وهذا وشبهه منصوب على المعنى عند سيبويه يقول : « وإنما نصب هذا لأنه حين قال « وافقته » وقال « لن تراها » فقد علم أن الطيب والسباع قد دخلا في الرؤية والموافقة ، وأنها قد اشتملا على ما بعدهما في المعنى .

ومثل ذلك قول ابن قميصة :

تذكرت أرضاً بها أهلها أحوالها فيها فيها وأعمامها
لأن الأحوال والأعمام قد دخلوا في التذكير « (٧٥) » .

ومثل ذلك أيضاً قول عبد العزيز الكلابي :

وجدنا الصالحين لهم جزاء وجنات وعيناً سلسيلاً (٧٦)

وقد يختلف النحويون في التفسير ، فيرى سيبويه أن هذه الأسماء منصوبة بالحمل على المعنى كما رأينا ، وقد ينكر عليه المبرد ذلك (٧٧) ، ويحاول ابن جنى ربط المعنى بالتقدير الذي يراه سيبويه ، وقد يغير بعضهم رواية البيت بما يستقيم مع قواعد الإعراب دون تأويل ، ولكنهم جميعاً لا يستطيعون أن يحولوا الاسم عن النصب لأنه يتوافق مع القوافي . يقول الفراء « ومما رد إلى المعنى قول الشاعر :
قد سالم الحيات منه القدما الأفعوان والشجاع الشجعما

فنصب الشجاع ، والحيات قبل ذلك مرفوعة ؛ لأن المعنى قد سالمت رجله الحيات وسالمتها ، فلما احتاج إلى نصب القافية جعل الفعل من القدام واقعاً على الحيات » (٧٨) فالهم هو الاحتياج إلى القافية أولاً .

١٠ - وقد يرد الاسم مرفوعاً وهو غير مستحق للرفع من حيث الإعراب بل يستحق النصب ، ولكن النحويين أيضاً يحاولون تفسير الرفع في الاسم الوارد في القافية بطرق مختلفة باختلاف سياق كل منها ، ففي قول الأخطل :

(٧٥) سيبويه ٢٨٢/١ ، ٢٨٥ ، ٢٨٦ ، وقارن بابين يعيش ١٢٥/١ ، ١٢٦ .

(٧٦) شرح السرياق لكتاب سيبويه ٢٥٤/١ وسيبويه ٢٨٨/١ .

(٧٧) النظر للقطب ٢٨٥/٣ ، وشرح المفصل ١٢٦/١ ، والمصانف لابن جنى ٢٤٩/٢ ، والنوادر

أبى زيد ٣٠٤ .

(٧٨) معاني القرآن ١١/٣ ، والنظر شرح السرياق ٢٥٣/١ .

أما كليب بن يربوع فليس لها عند المفاخر إيراد ولا صدر
مثل القنفاذ هداجون قد بلغت نجران أو بلغت سوءاتهم هجر^(٧٩)

يجعله بعضهم من التقديم والتأخير ، أو عكس الإعراب ، أو قلب الإعراب
يقول السيرافي : « أراد بلغت نجران سوءاتهم أو هجر ، وذلك وجه الكلام لأن
السوءات تنتقل من مكان فتبلغ مكاناً آخر ، والبلدان لا تنتقلن ، وإنما يبلغن ولا
يبلغن »^(٨٠) ولكنه نظام القافية وحكمها .

وفي قول النابغة الذبياني :

فبت كأني ساورتني ضئيلة من الرقش في أنيابها السم ناقع

وقول المتنخل الهذلي :

لا در دري إن أطعمت نازلکم قُوف الختّى وعندي البرُّ مكنوز

وقول ابن مقبل :

لا سافرُ التيّ مدحُوقٌ ولا هَجِّج عارى العظام عليه الودع منظوم^(٨١)

يتأولونها تأويلات شتى ، الهدف منها تصحيح الإعراب .

كل هذه النماذج السابقة التي توافقت فيها حركة الروى في القصيدة ونطق
بها الشعراء بما يقتضيه نظام الشعر واطراد حركة الروى ، اتسع لها صدر
النحويين ، وأفسحوا لها مجال التفسير النحوي ، وأعملوا فيها الذهن وأكثروا
الخاطر ، وتبعجت المسائل بسبب كثير منها ، وغايتهم من ذلك المحافظة على سلامة
الإعراب ، ولو أنهم فصلوا هذين المستويين : مستوى الشعر ومستوى النثر
لكانت لكل مستوى منهما قوانينه الخاصة به التي لا يحتكم فيها إلى المستوى
الآخر ، وهذا لا يمنع أن تكون ثمة جهات شركة في كثير من الظواهر .

(٧٩) ديوان الأخطل ١٧٨ مع تغيير في الرواية بالديوان ، م شرح السيرافي ٢٤٤/١ .

(٨٠) شرح السيرافي ٢٤٤/١ .

(٨١) نظر هذه الشواهد في نسبه ٨٩/٢ . ٩٠ . م شرح المغنى ٣٠٥ والأصموني ٦٠/٣ . م شرح

الشافية ٤٨٨ .

على أني أريد أن أستدل من هذه الظواهر السابقة على أن الشعراء كانوا ينطقون قوافي قصائدهم بما يتناسب مع المجرى الذي اختاروه لهذه القصائد رفعا أو نصبا أو جزا ، ولا يتصور أن الشاعر كان في القصيدة الواحدة يخالف بين حركات الروى رعاية للإعراب فقد رأينا اتساع التفسير النحوي لتلك الظواهر المتعددة مع أن بعض النحويين كان يشير إلى أن هذه الحركة أو تلك دعا إليها نظام القافية فحاول النحويون أن يجعلوها أيضا من نظام الإعراب المطرد .

لم أتعرض حتى الآن لتلك الظاهرة التي تسمى « الإقواء » وهو « اختلاف المجرى بكسر وضم » - ويسميه بعضهم « الإكفاء » - كقول حسان بن ثابت :^(٨٢)

لا عيب في القوم من طول ومن عظم جسم البغال وأحلام العصافير
كأنهم قصب جوف أسافلهم مثقب نفخت فيه الأعاصير

وهذه ظاهرة فاشية في الشعر القديم ، يقول أبو الحسن الأخفش : « قلت قصيدة إلا وفيها الإقواء »^(٨٣) ويرى بعضهم أنه لا يقع في شعر الفحول ، لأن صاحب كتاب طبقات فحول الشعراء يقول وهو بصدد الحديث عن الطبقة الأولى « ولم يقر من هذه الطبقة ولا من أشباههم إلا النابغة في بيتين ، قوله :
أمن آل مية رائج أو معتدى عجلان ذا زاد وغير مزود
زعم البوارح أن رحلتنا غدا وبذاك خبرنا الغراب الأسود
وقوله :

سقط النصف ولم ترد إسقاطه فتناولته واتقتنا باليد
بمخضب رخص كأنه بنانه عتم يكاد من اللطافة يعقد »^(٨٤)

(٨٢) ديوانه صفحة ١٧٨ ، ١٧٩ .

(٨٣) الخصائص ٢٤٠/١ .

(٨٤) طبقات فحول الشعراء ٦٧/١ ، ٦٨ .

ويقول في تعريفه « والإقواء هو الإكفاء ، مهموز ، وهو أن يختلف إعراب القوافي ، فتكون قافية مرفوعة ، وأخرى مخفوضة أو منصوبة . وهو في شعر الأعراب كثير ، ودون الفحول من الشعراء ، ولا يجوز لمولد ، لأنهم قد عرفوا عيبه ، والبدوى لا يابه له ، فهو أعذر »^(٨٥) فابن سلام يؤكد أن الفحول من الشعراء لم يقووا وخاصة الطبقة الأولى منهم ، ولكننا نجد في ديوان امرئ القيس في قصيدته التي مطلعها :

لمن الديار غشيتها بسحام فعمابتين فهضب ذي أقدام
ورويها بني مجراه على الكسر - قوله :

ومجدة نسأتها فتكشمت
تخذى على العلات سام رأسها
جالت لتصرعني فقلت لها أقصري
فجزيت خير جزاء ناقة واحد
وكأنا بدر وصيل كتيبة
وكأنا من عاقل أرمام^(٨٦)

وهذه القصيدة رواية الأصمعي من نسخة الأعمى كما أشار بمحقق الديوان . ونجد أيضًا هذه الأبيات التي يمدح بها عوير بن شحنة بن عطارذ ورهطه :

ألا إن قومًا كنتم أمس دونهم
عوير ومن مثل العوير ورهطه
نياب بني عوف طهارى نقيه
هم أبلغوا الحى المضلل أهلهم
فقد أصبحوا والله أصفاهم به
أبر بيشاق وأوفى بجيران^(٨٧)

فهل هذا الشعر لم يبلغ ابن سلام ؟ أو أنه ليس من شعر امرئ القيس بل من المنحول عليه ؟ أو أن الرواة غيروا من هذا الشعر فصار به الإقواء بعد أن لم

(٨٥) طبقات فحول الشعراء ٧١/١ .

(٨٦) الديوان : ١١٥ ، ١١٦ .

(٨٧) الديوان ٨٣ ، ٨٤ .

يكن ؟ وعلى كل حال لم ينكر ابن سلام ظاهرة الإقواء ، ولكنه قال ، فحسب إن الفحول لم يقووا ، ويعنيها من تعريفه للإقواء أنه يطلقه على ما يسميه العروضيون « إسرافاً » أو « إصرافاً » ويعرفونه بأنه اختلاف المجرى بفتح وغيره ، فالفتح مع الضم مثل :

أريتك إن منعت كلام يحيى أتمنني على يحيى البكاء
ففي طرفي على يحيى سهاد وفي قلبي على يحيى البلاء

والفتح مع الكسر كقوله :

ألم ترني رددت على ابن ليلي منحته فعجلت الأداء
وقلت لشاته لما أتتنا رماك الله من شاة بداء

مع أن صاحب الموشح يقول : « ولا يكون النصب مع الجر ولا مع الرفع ، وإنما يجتمع الرفع والجر لقرب كل واحد منهما من صاحبه ، ولأن الواو تدغم في الياء ، وأنها يجوزان في الرفع في القصيدة واحدة ، فلما قربت الواو من الياء هذا القرب أجازوها معها ، وهي مع ذلك عيب »^(٨٨) وسواء اتفق مصطلح « الإقواء » مع « الإسراف » أم اختلف معه فإن الظاهرة التي تعينا هنا هي اختلاف المجرى في القصيدة الواحدة . هل كان الشعراء ينطقون وفقاً للإعراب فتختلف القوافي أو كانوا ينطقون وفقاً للنظام الشعري ؟ إذا قلنا إن الشعراء كانوا ينطقون وفقاً للنظام الشعري فإن العروضيين والنحويين يعدون ذلك خطأ منهم في اللغة . وإذا قلنا إنهم كانوا ينطقون وفقاً للنظام النحوي فإن ذلك يعد منهم خطأ في الشعر . ويبدو أن كثيرين قد استراحوا إلى خطأ الشعراء في الشعر ، حتى لا تنكسر قوانين الإعراب ، وقد نسوا أن قوانين الشعر عند الشعراء لا تفرق عن قوانين اللغة ، وأنها جميعاً سليقة واحدة ، يصوغها الشاعر دون إهمال لبعض جزئياتها ، وليس هناك تضائل بين أجزاء هذه « السليقة الشعرية » بل إن الشعراء عند التفصيل والتفضيل نراهم يفضلون الجانب الشعري على ما سواه ، ولعل ما

روى عن النابغة من أنه لم يأبه لما في شعره من الإقواء حتى أسمعوه إياه في غناء ، لما قدم المدينة ، وأنهم قالوا للجارية إذا صرت إلى القافية فرتلي ، فلما قالت : « الغراب الأسود » و « باليدى » علم فانتبه ، ويقال إنه غير البيت إلى :
وبذاك تعاب الغراب الأسود^(٨٩)

أقول لعل هذه القصة تكشف لنا أن النابغة كان ينشد شعره بما يقتضيه نظام الشعر ، ولذلك لم ينتبه إلى ما فيه من تخالف بين الضم والكسر حتى رتلت الجارية ومطلت الصوت ، والجارية ليست شاعرة ، ومن هنا نطقتم بما أوحى إليهما من طلبوا منها الغناء ، فنطقت وفق الإعراب . ولم يؤثر أن النابغة غير البيت الثاني « عنم يكاد من اللطافة يعقد » .

وفي بيت الفرزدق المشهور :

وعض زمان يا ابن مروان لم يدع من المال إلا مسحنا أو مجلف

الذي يقون عنه أبو عمرو بن العلاء « لا أعرف له وجهاً ، وكان يونس لا يعرف له وجهاً » ويروى أنه قال ليونس : لعل الفرزدق قالها على الصب ولم يأبه . قال : لا . كان ينشدها على الرفع ، وأنشدنيها رؤية بين العجاج على الرفع^(٩٠) « فيونس يؤكد أن الشاعر أنشدها هكذا ، وأن راويه من الشعراء أيضاً ينشدها هكذا ، وعن هذا البيت يقول صاحب الشعر والشعراء « إنه رفع آخر البيت ضرورة ، وأتمب أهل الإعراب في طلب العلة ، فقالوا وأكثروا ولم يأتوا فيه بشيء يرضى ، ومنذ أُنقضى عليه من أهل النظر أن كل ما أتوا به احتيال وتمويه^(٩١) » ويبدو أن الفرزدق - وقد عاصر المد النحوي وهو يسطر سلطانه - كان متمرداً على هذه الفئة التي تتشكل بقوة وتتدخل في عمل الشعراء الذي يتعلق بمهيتهم ولذلك قال قولته الشهيرة « على أن أقول وعليكم أن تحتجوا » وقد روى ثعلب : « وأنشد للفرزدق :

(٨٩) انظر لعمدة في الموضح ٤٦ .

(٩٠) الموضح ١٦٠ .

(٩١) الشعر والشعراء ٨٩/١ .

يأبها المشتكى عُكلاً وما جرمتُ
إنا كذلك إذ كانت همجةً
على القبائل من قتل وإبأس
نسي ونقتل حتى يُسلم الناس

قال : قلت له : لم قلت « من قتل وإبأس » (أي برفع إبأس وهي معطوفة على قتل المحرورة) فقال : ويحك ! فكيف أصنع وقد قلت « حتى يسلم الناس » (أي برفع الناس) . قال : قلت : فيم رفعته ؟ قال : بما يسووك وينووك « (٩٢) فهذان البيتان يمكن أن يكون فيهما إقواء ، وهو جائز ، وإن كان معيباً ، غير أن الشاعر لا يرضى أن يستخدم ما رخص فيه له ، ويحرص على تناسق أواخر أبياته ولا يعنيه بم يكون رفعه أو نصبه بل يعنيه تناسق الشعر وتساوق القوافي .

هذه القصة وأمثاها - إذا صدقت وهي عندي صادقة - تؤكد لنا أن الشعراء - أو بعضهم على الأقل - كان همهم الأول هو المحافظة على حكم الشعر ، ولم يكونوا يابهون بما يسميه العروضيون فيما بعد إقواء .

وقد كان بعض النحويين يؤمنون بما أحاول تأكيده وهو أن الشعراء كانوا ينطقون وفق نظام القافية (فقد صرح ابن هشام بأن من جملة المواضع التي يقدر فيها الإعراب ما اشتغل آخره بحركة القافية ، ومقتضاه أن كلمة الروى تحرك بحركة القافية ، وتقدر فيها الحركة التي هي مقتضى العامل للتعذر لاشتغال المحل بحركة القافية « (٩٣) وهذا واضح الدلالة في حسم القضية ، وهي وسيلة شجوية كبرى تحتوي كل هذه الظواهر المختلفة ، ولا تتعارض مع منهج النحويين العرب ، ولو أن النحويين جميعاً فعلوا ذلك لحلت مشكلات كثيرة وزعت جهدهم واقتضت كثيراً من العنت والعناء في التأويل . لقد كان لدى النحويين إحساس واضح بضرورة الفصل بين الشعر والنثر ، ولكنهم كانوا من جانب آخر يعتقدون بتوحد القواعد اللغوية ، وهذا هو الذي جلب كل هذه المشكلات .

(٩٢) مجالس نعلب : ٥٠ .

(٩٣) حاشية الديموري على متن الكافي : ١٠١ .

لقد استغل كل من الأستاذ إبراهيم مصطفى والدكتور إبراهيم انيس ما سماه النحويون والعروضيون إقواء لإثبات قضيته التي تناها ودافع عنها . أما الأستاذ إبراهيم مصطفى فإنه كان يرى أن الضمة علم الإنسان ، وأن الكسرة علم الإضافة وأن الفتححة هي الحركة الخفيفة المستحبة عند العرب ، وليست علماً على إعراب ، ومن هنا احتفل بالشواهد الشعرية التي تعنه على دعواه وذكر طائفة منها ، وقال « هذه أمثلتهم هنا . فقد رأيت أن العرب تحرص على الضمة والكسرة ، تلتزمهما وتهجر من أجلهما تماثل القافية وما فيه من انسجام ، وإذا بدأ الشاعر قصيدته بالفتححة وبنى عليها قافيته ، ثم جاء داعي الضمة أو الكسرة استجاب له ولم يبال القافية ، والأعشى بنى على الفتح قصيدته التي مطلعها رحلت سمية غدوة أجمالها غضيبي عليك فما تقول بدالها

ثم قال :

هذا النهار بدا لها من همها ما بالها بالليل زال زوالها

أما أن تكون القافية رفعاً أو جراً ثم يدعو إلى النصب داع فإن الشاعر لا يستجيب له ، بل يمضي في قافيته ، ملتزماً ما ينبغي لها من تماثل وانسجام» (٩٤) ولذلك اهتم اهتماماً كبيراً بما أثير حول بيت الفرزدق الشهير «وعض زمان ...» لأن داعي النصب عرض للشاعر فلم يستجب له وعدل عنه إلى الرفع في «أو محلف» وقال عن النحويين الذين احتالوا لتوجيه هذا البيت «إنهم قدروا النصب إعرابياً ورأوا الشاعر قد انصرف عنه إلى الرفع» ويقول : «وأنت تعلم حرص العرب على الإعراب ، ودقة حسهم به وتأديبهم عليه . وتعلم طبيعة الشعر العربي وما فيه من قافية ، وما للقافية من أحكام وأن التماثل والانسجام من أجل صفاته وأدق خصائصه ، فلما تعارضت حركة الإعراب وحركة القافية استجاب العربي لما هو أولى أن يمثل معناه ويصور مراده ، ولما هو أصدق ببطئه وأدخل في عريته وهو الإعراب» (٩٥) .

(٩٤) إحياء السجا ٩٣ .

(٩٥) السابق ٩٥ ، ٩٦ .

ولا يستطيع منصف أن ينكر على الأستاذ إبراهيم مصطفى حماسه لدعواه ، وذكاءه في عرض قضيته ، والتدليل عليها ، ولكن القصة التي استدلت بها على إثبات مراده قد رأينا أنها دليل على أن الشعراء ينطقون وفقاً لما يتطابق مع القوافي لا لما يقتضيه الإعراب . وإذا كانت الفتحة ليست إعراباً ولا دليلاً عليه بل الضمة والكسرة فقط عندهما علما للإعراب ، فلا بد أن يكون العدول إلى « الضمة » ، لمعنى مطلوب وقصد مراد ، ولا يكون العدول إليها خالياً من دلالة الإعراب بل مجرد توافق القوافي ، والفرزدق عندما عدل عن النصب إلى الرفع لم يكن له ما يسوغه إلا تماثل القوافي فحسب ، وهذا البيت الذي يرى فيه الأستاذ إبراهيم مصطفى دليلاً له ، قد يتحول إلى أن يكون دليلاً ضد دعواه ؛ لأن الضمة التي عدل إليها الشاعر إعراب عنده وليست دالة على إعراب في البيت ، بل الدال على الإعراب هو النصب الذي تركه الشاعر من أجل القافية ، وإذا كان سيبويه يميز للشاعر أن يحذف حركة الإعراب عند الضرورة^(٩٦) اعتماداً على قرائن في الكلام وملابسات في السياق تعين على كشف المراد ، فلا يصح لنا أن نضيق ما وسعوا . وأخيراً نجد أن الأستاذ إبراهيم مصطفى قصر استدلاله بمسألة علم القافية على الشواهد المشهورة التي أوردها العروضيون للإقواء ، وقد أشرت إلى عدد كبير منها ، وهناك غيرها كثير^(٩٧) ، اعتقاداً منه أن هذه فحسب هي الظاهرة التي يتعارض فيها نظام القافية مع نظام الإعراب ، ولكن ما أورده في هذا البحث كله مما لم يعدد النحويون إقواء يعد داخلأ في هذه القضية ، ولكن النحاة سترؤا عليه بتفسيرهم النحوي له .

وأما الدكتور إبراهيم أنيس فإنه أراد أن يدل على صحة رأيه الذي يراه في الإعراب ، وهو أن الإعراب قصة اختلقها النحويون وألبسوها اللغة قسراً وألزموا به الناس جميعاً شعراء وغير شعراء ، ولذلك يرى في ظاهرة الإقواء دليلاً على

(٩٦) انظر شرح ديوان الحماسة للعروفي ٢٢٦ .

(٩٧) انظر تاج ذلك غير ما ذكرت في المفصليات ١٢٧ ، ٢٧٥ ، ٣٢٧ والأصعيات ١٩ .

٢٧ ، ١٠٩ ، ١٢٣ ، ٢١٨ ، وديوان امرئ القيس ٣٥٤ .

دعواه ، ويؤكد أن الشعراء كانوا ينصقون وفقاً لنظام القافية وفي هذا ما يؤكد ، من وجهة نظره ، أن الإعراب لا داعي له ولذلك عاب على النحويين أنهم يخطئون الشعراء ويعجب لهم كيف أمكن أن ينسوا الخطأ لبعض الفحول من شعراء الجاهلية كالنابغة وبشر ابن أبي خازم وحسان بن ثابت ثم يقول : « وهكذا نراهم لم يتورعوا عن نسبة الخطأ الإعرابي لفحول الشعراء الجاهليين ، ثم دان لهم الكتاب والشعراء في العصور الإسلامية وراعوا في إنتاجهم أصول النحاة يلتزمونها ولا يغيثون عنها حذر نقدهم وتشنيعهم لأنهم كانوا نقاد تلك العصور والساهرين على ما أسسوا من نظام إعرابي استمسك به الناس وعدوه الفصاحة كل الفصاحة » (٩٦).

ولأريد أن ناقش رأي الدكتور إبراهيم أنيس في الإعراب ، لأني ناقشته في موضع آخر (٩٩) كما ناقشه آخرون قبلي . وإني لأنكر معه أن يُحطأ الشعراء أصحاب اللغة ، ولكني لا أستدل معه على أن هذه الظاهرة تؤدي إلى الاعتقاد بأن الإعراب كان أمراً مصنوعاً ثم مفروضاً على الناس جميعاً بسلاح الخوف والرهبة ، لأن هذه الشواهد إذا قيست بما اطرد فيه الإعراب كانت هي الشذوذ الذي يؤكد القاعدة لأن الكثير من الشعراء لم يكونوا يقولون ، وكل ما ورد في شعر النابغة فهو بيتان في قصيدة واحدة من شعره . وكل ما ورد من الإقواء في شعر امرئ القيس فهو مرتان في قصيدتين ومرة ثالثة في مقطوعة وضعها المحقق في المنحول عليه على أنني أرى أن إحدى هذه المرات الثلاث يمكن أن تنشذ قصيدتها بتفبيد القافية وعدم إطلاقها وهي القصيدة التي مطلعها :

ألا إن قومًا كنتم أمس دؤمهم هم منعوا جاراتكم آل غدران

فبدلاً من كسر النون في القافية يمكن أن تسكن ، وبهذا تكون هذه صور رابعة لبحر الطويل^(١٠) ولعل العروضيين هم الذين أطلقوا روى هذه القصيدة حتى

(٩٨) من أسس اللغة - ١٩٥٦ - الجزء الثالث - ١٩٥٦ ص ٢٠٠

(٩٩) انظر مقال « العلامة الإعرابية في الخليل » ص ٢٠٦ وما بعدها في كتاب « جملة الكتب

١٩٥٦ » مقال « بعض بعض من هذا التراث اللغوي » مقال عبد السلام ١٣٦٩ - ١٣٦٥

(١٠) رأيت هذا عند القاضي أبي علي السجعي يقول هذا الرأي في كتابه « الفياض » ١٢٠ (تحقيق د. عوني عبد الربوف - مكتبة الخاكي ١٩٧٥)

تصبح متمية إلى صورة الضرب الصحيح ، ولأن صورة « مفاعيل » بسكون اللام لم ترد في نظام الخليل ، وهي ما يمكن أن تكون هذه القصيدة ممثلة له . ولعل هناك قصائد آخر فعل بها العروضيون ذلك .

إنني أؤكد مع الدكتور إبراهيم أنيس أن الشعراء كانوا ينطقون وفقاً لنظام القافية ، ولكن هذا النطق بهذه الطريقة لم يكن استهانة بالإعراب ولم يكن دليلاً على فقدان أهميته ، بل قد يكون دليلاً على عكس ما أراد لأنه برغم كثرته التي حدثنا عنها الأخصف قليل حدًا بالقياس إلى المطرد من الشعر .

لكن ، هل يمكن أن يعد الإقواء من اللحن ؟ إن بعض الباحثين يعدونه كذلك . يقول الدكتور رمضان عبد التواب « وبممكننا أن نعد من اللحن كذلك ما يسمى لدى العروضيين بالإقواء . والإقواء في رأي اللغويين المحدثين ليس في الحقيقة من الخطأ الموسيقي كما يريد أصحاب العروض أن يحملونا على هذا الفهم ، بل هو في الواقع خطأ نحوي^(١٠٠) ويؤكد هذا مرة أخرى قائلًا : « إن ما يسمى بالإقواء في الشعر ليس إلا خطأ في قواعد النحو يقع فيه الشاعر لكي يحتفظ بموسيقى القافية في شعره ، وإن كان بعض النقاد القدماء يرون أن الشاعر كان يخالف موسيقى القافية لكي يصحح النحو^(١٠١) ورأى الدكتور رمضان عبد التواب مبني على وجهة نظره أن اللغة العربية المشتركة ليست لغة سليقة لكل العرب ومن هنا وقع اللحن في كلامهم ، وهذا الرأي صحيح تمامًا فيما يتعلق باللغة المشتركة بعد الإسلام ، أما في العصر الجاهلي فلعل مسألة اللحن لم تكن بتلك الصورة التي ظهرت عليها بعد الإسلام ، ثم إن الاحتجاج على هذه الظاهرة يأتي معظمه من الشعر ، والشعر لا تثبت به مثل موافقة ولا مخالفة كما يقول ابن جني . والدكتور رمضان من الداعين إلى فصل الشعر عن النثر حيث يقول : « إن الشعر بما فيه من قيود الوزن والقافية قد تمتنع فيه أشياء تجوز في النثر ، كما قد تؤدي ضرورة الوزن في بعض الأحيان إلى ابتداء نوع من الأسلوب الذي لم يألفه

(١٠٠) فصول في فقه العربية ٩١ . (الطبعة الثانية ١٩٨٣)

(١٠١) السابق : ١٦٦ .

النثر، بل ربما قادت تلك الضرورة إلى توليد الصيغ والألفاظ في أحيان أخرى»^(١٠٢) وهذا كلام صحيح كل الصحة، ولا يستطيع باحث منصف أن يختلف معه في تفصيلاته، ولذلك أرى أن مسألة الإقواء في الشعر يمكن ألا يستدل بها في هذا الغرض. وهناك مسألة أخرى وهي أن مخالفات الإقواء ليست مما تختلف فيه اللهجات العربية حتى لا تكون سليقة للشاعر، فالنايعة عندما يقول مثلاً:

وبذلك خيرنا الغراب الأسود

بجر «الأسود» من أجل القافية ليس لاحقاً بسبب استخدامه اللغة المشتركة لأن مطابقة النعت للمنعوت في لهجته الخاصة وفي لغته المشتركة غير مختلفة، ونستطيع أن نستخرج من ديوانه مئات النعوت المطابقة في الإعراب للمنعوت في القافية وغيرها، ويمكن أن يعد لاحقاً إذا حاول في اللغة المشتركة شيئاً ليس من لهجته الخاصة، أو لو كان هذا المثال هو الوحيد لهذه الحالة. على أنه، في كل حال، ليس من حق اللغويين أن يخطئوا صاحب اللغة المدروسة إذا كان هذا الأخير ممثلاً لها، بل عليهم فحسب أن يصفوا ما يقول ووصفاً لغوياً دقيقاً وأن يصنفوه تصنيفاً دقيقاً كذلك.

لقد نقل لنا الدكتور رمضان عبد التواب عبارة أستاذه «شيبانر» المهمة التي تقرّر «أنه من أهم الواجبات فصل الشعر عن النثر عند التحدث عن بناء الجملة ووضع قواعد لنظامها لأنه ما دامت أية ظاهرة نحوية معينة لا تعرف إلا في الشعر فإنها لا تصلح ظاهرة عامة تنطبق على النثر كذلك، غير أن هناك صعوبة معينة وهي أن بعض التعبيرات الشعرية قد انتقلت إلى النثر كذلك ولا يمكن الفصل الحاد بين الشعر والنثر في ذلك»^(١٠٣).

وإننا حتى الآن لم نقم بهذه المهمة، ولم نحاول هذه المحاولة، وعندما نتجح في هذا الفصل بين هذين المستويين يمكننا إذن أن نفسر الظواهر اللغوية الواردة في

(١٠٢) السابق: ١٥٧.

(١٠٣) السابق: ١٥٧.

الشعر في ضوء الشعر نفسه بناء على أن قواعد أي مستوى لغوي لا تفرض عليه من خارجه بل تنبع منه وحده ، وليست المحاولات والبحوث القليلة التي قدمت في هذا المجال إلا طرقات على أبواب هذه القضية الملحة .

الجانب العروضي عند حازم القرطاجني

كتاب « الجانب العروضي عند حازم القرطاجني في منهاج البلغاء وسراج الأديباء - دراسة مقارنة » ، للدكتور أحمد فوزي الهيب ، كتاب خصّصه صاحبه لتناول جانب واحد من كتاب يدرس جوانب متكاملة في صناعة الشعر ونقده على الوجه الذي يراه مؤلفه في عصره ، أو يرمي إليه ، من حيث مبناه ومعناه . وبعد الجزء الذي بقي منه كاشفاً عن تميز صاحبه وعمق بحثه ، ويعري كثير من وجهات نظره بالمتابعة والدرس وإعادة الكشف . وكتاب الدكتور فوزي الهيب - على صفحته (٧٤ صفحة) - يثير عدداً من القضايا التي يعوزها بحث واسع مستفيض .

وإذا كان صاحبه قد آثر الدخول المباشر فيما نذب نفسه له دون أن يبين لنا السبب الذي دعاه إلى دراسة هذا الموضوع ، أو الفائدة التي تعود على قارئيه من ورائه مكتفياً بمقدمة مكرورة عن حياة صاحب الكتاب المدرس ، وهو حازم القرطاجني (٦٠٨-٥٦٨هـ) وشعره ، وآثاره النحوية والبلاغية والنقدية ، ومحددات مجال عمله بالوصف المجرد وتبيان ما لحازم وما عليه بحجاء « ومن غير أن يميل إلى أحد أو أن يتعصب له » في مقارنة خاطفة ببعض دارسي العروض على نهج الخليل ابن أحمد وطريقته - إذا كان ذلك كذلك ؛ فإن هناك عدداً من المسائل كان يجب أن تثار حول هذا العمل الذي يقول عنه صاحبه (ص ٩) « ونرجو في دراستنا المتواضعة هذه أن نكون قد أضفنا شيئاً ما إلى المكتبة الأدبية العربية » .

وعلم العروض من العلوم الصعبة التي تعتاص على كثيرين ، وتحتاج إلى مرانة كثيرة ، ودرية متصلة . والعناية به تحتاج إلى تضافر علوم العربية المختلفة التي تعين على ضبط النص الشعري ، والشعر هو فن العربية القديم المتجدد . وبين علم العروض وعلوم العربية الأخرى تعاون متبادل ، وجدل حيّ فعّال ؛ ومن هنا كانت إجادة العروض متضمنة لإجادة كثير من علوم العربية . وقد ظل العروض

أعربى ميزاتاً للشعر ، حتى يوم الناس هذا ، منذ استكشف أسسه عالم العربية
الغد الخليل ابن أحمد ، واستخلص قوانينه .

وقد كان علماء العربية يتعهدونه من حين إلى آخر شرحا وبسطا
لغوامضه ، أو اختصارا ونظما لمسائله ، أو تنبيهاً إلى أهميته والحاجة إليه ؛ فبعد
الخليل بن أحمد ألف فيه الأتخفش الأوسط (ت ٢١٥ هـ) مستدركا على الخليل ،
وبعد أبو العباس محمد بن يزيد المبرد (ت ٢٨٥) وابن كيسان (ت ٣١٠) وابن
السراج (ت ٣١٦) وابن عبد ربه (ت ٣٢٨) والزجاجي (ت ٣٤٠) والصاحب
ابن عباد (ت : ٣٨٥) وأبو الفتح ابن جنى (ت ٣٩٢) والجوهري (ت ٤٠٠)
تقريباً) والخطيب التبريزي (ت ٥٠٢) والزمخشري (ت ٥٣٨) وابن الحاجب
(ت ٦٤٦) وبين هؤلاء وبعدهم كثيرون .

وكان بعض القدماء يعد العروض مما اختصت به العرب ، من هؤلاء ابن
فارس الذي يقول في كتابه الصاحبي (ص ٧٧) : « ثم العرب العروض التي هي
ميزان الشعر ، وبها يعرف صحيحه من سقيم . ومن عرف دقائقه وأسراره
وإخفاياه ؛ علم أنه يُرى على جميع ما يتبحر به هؤلاء الذين ينتحلون معرفة حقائق
الأشياء من الأعداد والخطوط التي لا أعرف لها فائدة » . وكان ابن فارس قد
ذهب من قبل إلى أن العرب كانوا في جاهليتهم قبل كشف الخليل يعرفون العروض
بوصفه علماً ضمن ما يعرفون من علوم ، فقال (ص ١٣ ، ١٤) : « وأما
العروض فمن الدليل على أنه كان متعارفاً معلوماً اتفاق أهل العلم على أن
المشركين لما سمعوا القرآن ؛ قالوا - أو من قال منهم - : إنه شعر . فقال الوليد
بن المغيرة منكراً عليهم : لقد عرضت ما يقرؤه محمد على أقرء الشعر ، هزجه
ورجزه كذا وكذا ، فلم أره يشبه شيئاً من ذلك » ويعقب ابن فارس مستنتجاً :
« أفقول الوليد هذا هو وهو لا يعرف بحور الشعر! » . ولا شك أن العرب كانوا
يعرفون أوزان الشعر ممارسة واستعمالاً ، وأما دعوى ابن فارس أنهم كانوا يعرفون
العروض بوصفه علماً له أصوله وقواعده فدعوى باعثها إكبار هذا العلم والاهتمام
به ، وإكبار العرب أيضاً حتى إنه اعتقد أنهم كانوا يعرفون علوم العربية
بمصطلحاتها الخاصة بها .

ولقد ظهر في السنوات الأخيرة اهتمام كبير بعلم العروض . تمثل هذا الاهتمام في نشر عدد كبير من مؤلفات القدماء بعد تحقيقها تحقياً علمياً ، وتمثل كذلك في التأليف الحديث فيه ومحاولة كشف قيمته الإيقاعية وتأثيره على بنية الشعر ، أو استكشاف أصول جديدة لتوالي النغم فيه سواء أكانت منطلقة من عمل الخليل أو موازية له ، وسماه بعضهم « موسيقى الشعر » مبتعدين عن المصطلح القديم « علم العروض » ، وتمثل كذلك في اهتمام نقاد الشعر به بوصفه مقوماً مهمّاً من مقومات الشعر ، وأخيراً تمثل في محاولة بعض الباحثين استخلاص رأي بعض العلماء القدامى الذين لم يؤلفوا في العروض أو ضاعت مؤلفاتهم فيه ضمن ما ضاع من تراث ، ونشر هذه الآراء في كتب مستقلة ، ومن ذلك ما فعله الدكتور محمد الطويل مع أبي العلاء المعري ؛ إذ جمع آراءه في العروض والقافية المبتوثة في بعض كتبه في مؤلف واحد سماه « العروض والقافية عند أبي العلاء المعري » وكما فعل هنا الدكتور أحمد فوزي الهيب مع حازم القرطاجني إذ استخلص آراءه في العروض من كتابه « منهاج البلغاء وسراج الأدباء »

ومن الملاحظ أن هذا النشاط العروضي قد تزايد بعد استقرار ظاهرة الشعر الحر الذي خرج على نظام الشعر العربي الموروث كما فقدت له كتب العروض . وكان هذا الصنيع من قبل الباحثين ردّاً تلقائياً عفوي غير مقصود على شيوع الشعر الحر ، ودعوة عملية إلى العودة إلى نظام الشعر العربي بعد أن بدأت ثمار الشعر الحر في الظهور ، تلك الثمار التي تتجلى في نشوء جيل من الشباب لم تنلق آذانه موسيقى الشعر العربي ، وتلفت فحسب هذا التجديد الحر في نظام القصيدة الموسيقى ، فلم تستطع - لعدم اطراد النظام العروضي للشعر الحر ، ولتخليه عن كثير من أوزان الشعر العربي - أن تستوعب نظامها ؛ ولذلك فقدت القدرة على النسخ على النوال القديم والجديد معا ، وقَلَّ لهذا المبدعون ، وكادت ملكة الشعر تختفي ، واختل الطبع ، وهجمت العجمة على الألسنة ، وهان الشعر على الناس . وقد صور حازم القرطاجني شيئاً شبيهاً بهذا في نص له فريد ، وكأنه يصف حال عصرنا - مع اختلاف مظهر الشكوى وبواعثها بطبيعة الحال - يقول حازم (منهاج ١٢٤) : « وإنما هان الشعر على الناس هذا الهون لعجمة ألسنتهم .

واختلال طباعهم ، فغابت عنهم أسرار الكلام وبدائع الحركة حملَةً ، فصرفوا
 النقص إلى الصنعة . والنقص بالحقيقة راجع إليهم وموجود فيهم . ولأن طرق
 الكلام اشبهت عليهم أيضا ، فأروا أحسَاء العالم قد تحرفوا باعتفاء الناس واسترفاد
 سواسية السوق بكلام صوروه في صورة الشعر من جهة الوزن والقافية خاصة ،
 من غير أن يكون فيه أمر آخر من الأمور التي بها يتقوم الشعر . وكأن منزلة
 الكلام الذي ليس فيه إلا الوزن خاصة ، من الشعر الحقيقي منزلة الحصير المنسوج
 من البردي وما جرى مجراه من الحلة المنسوجة من الذهب والحريز ، لم يشتركا إلا
 في النسج كما لم يشترك الكلامان إلا في الوزن » . ويضيف القرطاجني ما يكشف
 احتلاط القيم لفقدان القدرة على التمييز « ولكثرة القائلين المغالطين في دعوى النظم
 وقلة العارفين بصحة دعواهم من بطلانها ، لم يفرق الناس بين المسيء المسف إلى
 الاسترفاد بما يحدته ، وبين المحسن المرتفع عن الاسترفاد بالشعر ، فجعلوا قيمتهما
 متساوية . بل ربما نسوا إلى المسيء إحسان المحسن . فصارت نفوس العارفين بهذه الصنعة
 بعض المعرفة أيضا تستقدر التحلي بهذه الصناعة ؛ إذ نجسها هؤلاء الأحسَاء ، واشبهه
 على الناس أمرهم وأمر أضدادهم ، فأجروهم مجرى واحدا من الاستهانة بهم .
 فالمرّة - لا شك - منسحجة على الرفيع في هذه الصنعة بسبب الوضع ، فلذلك
 هجرها الناس ، وحققها أن تهجر » .

وإذا كانت شكوى حازم القرطاجني من اشتباه الشعر الجيد بالشعر
 الرديء مع اتفاق النوعين في الوزن والقافية ؛ فإن شكوانا الآن قد زادت على
 شكواه فقدان الوزن نفسه عند بعض (الشعراء) وضعف تمييزهم بين الصحيح
 والسقيم ، وبدعوى الخدائنة ارتكبت مفاسد كثيرة في هذا الباب .

من هنا تكون العودة إلى الدرس العروضي والبحث فيه ضرورة لازمة ؛ إذ
 تعمل على تنبيه الأذهان ولفت الانتباه إلى مقوم مهم من مقومات الشعر ، وأساس
 ضروري من أسس بنائه وهو (الوزن) فإن الأوزان مما يتقوم به الشعر ، ويعتد
 من جملة جوهره ، كما يقول حازم القرطاجني (ص ٢٦٣) .

وقد تناول حازم القرطاجني في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)

الإبانة عن أنماط الأوزان في التناسب ، والتنبيه على كيفيات مباني الكلام وعلى القوافي وما يليق بكل وزن منها من الأغراض ، والإشارة إلى طرف من أحوال القوافي وكيفية بناء الكلام عليها ، وما تعتبر به أحوال النظم في جميع ذلك من حيث يكون ملائماً للنفوس أو منافراً لها (ص ٢٢٦) . تناول حازم كل هذا في المهبج الثاني من القسم الذي خصصه لدراسة النظم وما تعرف به أحواله من حيث يكون ملائماً للنفوس أو منافراً لها من قوانين البلاغة (ص ١٩٩) . والنظم عنده هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية (ص ٣٦٤) . فلم يكن غرضه الأساسي هنا شرح قوانين علم العروض وتفصيل مسائله من أجل التعليم ، بل كان غرضه الإشارة إلى أنماط الأوزان بهدف بيان طرق استعمالها في الشعر ، ولذلك اتجه إلى (القوانين الكلية) التي يستخلصها لغرضه ، وكان هذا دأبه في كل ما يحتاج إلى إطالة يقول (ص ٣٥٣) : « وكل ما أدى إلى ذلك (أى الإطالة) فإنما أشرنا إليه بقوانين كلية يُعرف بها أحوال الجزئيات من كانت له معرفة بكيفية الانتقالات من الحكم في بعض الأشياء إلى الحكم به في بعض » وقد حفلت هذه الإشارات بوجهة نظره الخاصة في بعض المسائل سواء أكانت في نظرته إلى بعض الأسس التي يبنى عليها علم العروض أم في المصطلحات المستخدمة في هذا المجال .

لقد كان حازم القرطاجني مهتماً ببيان أثر الأوزان في نظم الشعر ، وما يعده الوزن في نفس المتلقي ، لأن الغرض من الصناعتين (الشعر والحطابة) عنده واحد ، وهو إعمال الخيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر لمقتضاه (ص ٣٦١) وقد حاول في أكثر من موضع أن يشرح هذا الغرض ، يقول مثلاً (ص ١٢٢ ، ١٢٣) : « بلشدة حاجة العرب إلى تحسين كلامها اختص كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم . فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي لأن في ذلك مناسبة زائدة ، ومن ذلك اختلاف مجاري الأواخر ، واعتقاب الحركات على أواخر أكثرها . ونياطتهم حرف الترميم بنهايات البصيف الكثير المواقف في الكلام منها ؛ لأن في ذلك تحسیناً للكلمة بجريان الصوت في نهايتها ، ولأن للنفس في النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجاري إلى بعض على قانون محدود راحة شديدة واستجداداً لنشاط السمع بالنقلة من حال إلى حال ،

ولها في حسن إطراده في جميع الجاري على قوانين محفوظة قد قسمت المعاني فيها على الجاري أحسن قسمة تأثر من جهتي التعجيب والاستلذاذ للقسمة البديعة والوضع المتناسب العجيب . فكان تأثير الجاري المتنوعة وما يتبعها من الحروف المصوتة من أعظم الأعوان على تحسين مواقع المسموعات من النفوس ، وخصوصا في قوافي التي استقصت فيها العرب كل هيئة تستحسن من اقترانات بعض الحركات والسكنات والحروف المتأثلة المصوتة وغير المصوتة ببعض ، وما تتنوع إليه تلك الاقترانات من ضروب الترتيب . فهذه فضيلة مختصة بلسان العرب . ولهذا قال أبو نصر : إن الألسن العجمية متى وجد فيها شعر مقفي فإنما يرومون أن يحدوا فيه حدو العرب . وليس ذلك موجودا في أشعارهم القديمة » .

إن ما يقوله حازم القرطاجني هنا يتفق معه ما يقوله بعض البنيويين المعاصرين وهو سابق عليهم بمئات السنين ، إن ما يقوله يوري لوتمان عن الوزن والقافية ومستويات التحليل البنيوي للنص الشعري (يرجي مراجعة : « دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر » الفكر العربي العدد ٢٥ ص ١٥١ ، ١٥٢) وما يقوله جان كوهن (بناء لغة الشعر ١٢٠) : « إذن ماذا يفعل الشاعر ! إنه من خلال القافية والترصيع اللذين يشكلان وسيلتين رئيسيتين في الشعر التقليدي ينزع إلى أن يحد من الفروق فالصوت يستخدم باعتباره وحدة مميزة ولكن على العكس ، باعتباره إذا - استطعنا أن نقول ذلك - « وحدة مشوشة » ويبدو إذن أنه يهدف إلى « مضابفة » وظيفة الوسيلة اللغوية ، كما لو أنه يريد أن يخلط ما ينبغي أن يكون مميزا » أقول : إن ما يقوله لوتمان وجان كوهن وغيرهما يدعوننا إلى مقارنة ما يقولون بما قاله من قبل حازم القرطاجني مع اختلاف المنطلقات بطبيعة الحال ، ولكن اتفاق الغاية قد يؤدي إلى تحليل متقارب على كل حال ، وهذه بالطبع قضية أخرى .

وقد ألح القرطاجني على تأثير الشعر في النفوس بما يسلكه من نظم وتأليف واختيار للأوزان والقوافي . ولذلك كان على من يتصدى للجانب العروضي عنده أن يضع نصب عينيه غرضه من هذا حتى لا يبدو كلامه عن العروض وكأنه قصد به التعليم أو شرح أغماط الأوزان مجردة .

ولا يصح في تناول العلمى أن نحدد الكلام من الغرض الذي ساقه له صاحب القراطجني يتحدث عن العروض بوصفه جزءا مهما من مقومات الشعر ، ولذلك يقتضيه في حالة عمل حي ولا يتناوله بكلام مطلق ؛ ومن هنا كانت مصطلحاته التي استخدمها خاصة به ؛ لأنه يريد أن يكشف بها التناسب ، ومعرفة طرق التناسب عنده ليست من قبل علم العروض وإنما من قبل ما يحدده بقوله (ص ٢٢٦) « ومعرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات لا يوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلا بالعلم الكلي في ذلك وهو علم البلاغة الذي تدرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع ، فيعرف حال ما خفيت به طرق الاعتبارات من ذلك بحال ما وضحت فيه طرق الاعتبار ، وتوجد طرقهم في جميع ذلك تترامى إلى جهة واحدة من اعتماد ما يلائم واجتناب ما ينافر » لقد كان حازم يريد بيان وظيفة الوزن في الشعر ، وليس هذا من غرض العروضيين .

ولأن غرض حازم القراطجني لم يكن تعليميا ، بل كان تفسيريا ؛ تفرغ من كل ما هو معياري تعليمي ، فتهرب من الالتزام بالتفاعلات على النحو الذي قدمه العروضيون ، وتمثل ذلك في جعله (الخب) جاريا على تفعيله ابتدعها هو وليست في تفاعلات العروضيين هي (متفاعلتن) التي لم يقل بها أحد منهم . (و متفاعلتن) هي (فَعْلَلن) مكررة مرتين . وتمثل ذلك فيما سماه « الأرجل » بدلا من الأسباب والأوتاد . مع أنه لم ينف السبب والوتد ولم يترك استعمالهما ، وما سماه الأقطار (القطر الأصغر = السبب الثقيل وهو ما تكون من متحركين ، والقطر الأوسط ويتألف من ثلاثة متحركات ، والقطر الأكبر ويتألف من أربعة متحركات) والأساس الذي اعتمد عليه أنه « لا تشاح في الأنفاظ ، كما أنه لا حرج على من عدل عما تقتضيه تلك الأسمي في المسميات إذا أراد الإفصاح عن جهات مشابهاتها لما نقلت إليه التسمية والتمثيل الصحيح في ذلك » (ص ٢٥٢)

وما أشبه كلام حازم القراطجني هنا بما يقوله أبو الفتح عثمان بن جني في الخصائص (١/١٨٩) : إن « للإنسان أن يرتجل من المذاهب ما يدعو إليه القياس ، ما لم يلو بنص أو ينتهك حرمة الشرع » ويضيف بعد ذلك قائلا عن النحو « إنما هو علم منتزع من استقراء هذه اللغة ، فكل من فرّق له عن علة

صحيحة ، وطريق نهجه ، كان خليل نفسه وابا عمرو فخره « وقد اجتهد حاربه في هذا الباب لأداء مهمة يراها فكان بذلك خليل نفسه .

وقد تمثل تحرره وعدم التزامه بالنهج التعليمي في عدم اهتمامه بالدوائر العروضية ، وقد عرض لهذه المسألة عند اعتراضه على وقوع القطع (وهو حذف الساكن الأخير فيما آخره ، وتد مجموع وإسكان ما قبله ، فتنحول فاعلن مثلا إلى فاعل ، في حشو الحيب ، والحشو هو ما عدا ما يقابل التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول المسماة بالعروض وما يقابل التفعيلة الأخيرة من الشطر الثاني المسماة بالضرب) ووجهته في ذلك أن القطع في الأوتاد إنما قصد به تنويع الضروب ، يقول (ص ٢٢٩ ، ٢٣٠) : « ولا يلتزم حين ولا يجوز قطع إلا في عروض أو ضرب ، وإنما حملهم على هذا حرصهم على أن يجعلوا الحيب يساوق في ترتيب حركاته وسكناته المتقارب فيكون نظام كل واحد منهما إذا وضعت له أشكال في الخط أو تصور في الذهن ، ثم تأخرت عن مبدأ ذلك النظام إلى أول جزء يلي الجزء الأول الذي هو مبدأ النظام ، فبدأت بأول الجزء الثاني واستمرت على جميع النظام ووصلت بآخره الجزء الذي فاتك منه أولا ، حصلت بذلك بنية الورد الآخر وهيأته . فيجعل العروضيون أحد العروضيين بذلك منفكا عن الآخر . وهذا من الأعراض الواقعة في الأوزان من غير قصد : إذا النظام الذي يكون من أجزاء متعاقبة إذا ابتدأت برأس أي وتد أو سبب منه خرج لك وزن تام من أجزاء متعاقبة ، وإذا النظام الذي يكون من جزأين متغايرين يدخل أحدهما على الآخر إذا ابتدأت برأس أي وتد أو سبب منه خرج لك وزن متداخل من جزأين متغايرين ، وإذا النظام الذي يكون شطره متألفا من ثلاثة أجزاء شفع ووتر - قدم الوتر أو وسط أو آخر - إذا ابتدأت برأس أي وتد أو سبب منه خرج لك وزن قد ترتب أجزاء شفعا ووترا على واحد من الترتيبات الثلاثة » وهكذا . فحازم لم يرفض فكرة الدوائر وقد شرحها موجزا محكما في نصه السالف . ولكنه فحسب غير مهتم بها في غايته ، وغير موافق على ما ينتجها القول بها من الزخافات والعلل ، ويستثنى بعض العلل التي تنوع الأضرب والأعاريض ، وذلك لأن الدوائر العروضية نظام معياري تعليمي يقصد منه الإحاطة بأوزان الشعر وإحكام أصول

هذه الأوزان ، وهو لا يريد إلى شيء من ذلك كما رأينا . وقد ترتب على القول بهذه المعايير كثير من المصطلحات في علم العروض لأن كل بحر ارتبط بما تنتجه الدائرة له تحريدياً ، وقد يؤيد الاستعمال ما ينتج عن الدائرة وفي هذه الحالة لا توجد مشكلة ، أما إذا كان الاستعمال الشعري مخالفاً لما تنتجه الدائرة للبحر فإن هناك القول بحذف بعض أجزاء العروض أو الضرب أو حذف التفعيلة كاملة ويسمى هذا الجزء الواجب كما في بحري الهزج والمديد مثلاً وما يحدث من نقص أو زيادة في أواخر أشطار الأبيات يسميه العروضيون عللاً سواء أكانت عللاً بالزيادة أم عللاً بالنقص . وقد ارتضى حازم القرطاجني تنوعات الأعراب والأضرب عن طريق هذه التغييرات ، ولكنه في الوقت نفسه يرفض بعض ما يترتب على القول بالدوائر العروضية .

وقد تناول الدكتور فوزي الهيب كل ما أشار إليه حازم القرطاجني عند حديثه عن العروض (من صفحة ٢٢٦ إلى صفحة ٢٧٠) أي أن الحديث عن العروض في كتاب القرطاجني استغرق خمسا وثلاثين صفحة ، وقد ترك الدكتور الهيب حديث حازم عن القافية التزاماً بما حدده لنفسه في عنوانه وهو « الجانب العروضي » مع أن القرطاجني تكلم عن القافية كلاماً مهماً جداً في بنية الشعر من صفحة ٢٧١ إلى ٢٨٦ ، وكلامه يحتاج إلى كشف وتحليل وقد أشرت إلى طرف منه فيما سبق .

وقد أعاد الدكتور الهيب ترتيب المادة فتناول العروضيين ، وأقام الكلام عن الأسباب والأوتاد ، والتفعيلات ، والبيت ، وأوزان الشعر ، وصفات الأوزان ، والعلل والزحافات ، والدوائر العروضية ، ولست في حاجة لأن أعيد ما قاله هنا أو أخصه ، فهو نفسه موجود في كتاب حازم نفسه وفي سياقه الذي أرادته له .

وقد حاول الدكتور الهيب تحليل كلام حازم من وجهة النظر العروضية كما حاول مقارنة ما يقوله حازم بما استقر عليه الدرس العروضي من لدن الخليل بن أحمد ، ولذلك سمى هذا الصنيع « دراسة مقارنة » وحرص على وضع هذه

العبارة في عنوان الكتاب فأعطت انطباعاً بمساحة دلالية أكثر مما شغلته في واقع التنفيذ ، مع أنه ليس للمقارنة بهذه الطريقة هنا مجال لأن هدف حازم يختلف عن هدف العروضيين ، لأن غرض حازم هو بيان وظيفة الوزن في الشعر ، وغرض العروضيين تعليمي ، وما أضافه حازم واختلف فيه عن العروضيين بخدم غرضه الذي اختطه لنفسه ، ومن هنا تصبح مقارنة صنيع حازم القرطاجني بصنيع العروضيين ظالمة لحازم القرطاجني لأنها تجرده من أهم ما انتدب نفسه له ، وظالمة للعروضيين أنفسهم لأنها تلزمهم بما لم يقصدوا إليه .

وما تجدر ملاحظته أن الباحث (الدكتور الهيب) - برغم أنه عروضي مقتدر - لم يزد في عمله على ما قدمه محقق كتاب حازم القرطاجني محمد الهيب ابن الخوجة في تحليله لمادة الكتاب ، فقد حلل في صفحات قليلة (من ١٠١ إلى ١٠٦) في تقديمه ما قدمه الدكتور الهيب في كتاب مستقبل من أربع وسبعين صفحة ، ولم يزد كذلك على ما قدمه حازم نفسه إلا بمقدار ما يشير إلى أن هذا الذي قدمه حازم هو عند الخليلين مختلف أو متفق معه ، وبعض شذرات من الموافقة أو المخالفة منه لهذا أو هؤلاء .

وقد أشار الباحث إلى أن القرطاجني لم يكن غرضه تعليم العروض ، وأنه لم يقدم أمثلة لأحكامه النظرية فحلاً عملاً من التطبيق . وهذا حين يتفق معه فيه كل من يقرأ الكتاب . لكننا كنا نود منه - وقد اختار لنفسه أن يقوم بدور الشارح المقارن - أن يستكمل هذا الجانب ، فيقدم نماذج لما شرحه حازم ، ولو أنه فعل ؛ لتبين له أن الغاية التي ابتغها حازم ليست تقديم نظرات عروضية غفلاً ساذجة مجردة ، بل تكوين معيار نقدي يعتد به أساساً في المفاضلة بين الشعراء على أساس أن الوزن جزء جوهري من بناء الشعر ؛ ولذلك نجد القرطاجني بعد أن انتهى من عرض المسائل العروضية بالطريقة التي اختارها يقول في إضاءة من إضاءاته (ص ٢٧٠) : « فيجب - لما ذكرته - أن يعتبر الكلام الواقع في كل عروض بحسب ما اعتيد فيه أن يكون نمط الكلام عليه ، وألا يفضل شاعر وجدت له قصيدة في الطويل أو الكامل مائلة إلى القوة على شاعر وجدت له قصيدة في المديد

أو الرمل مائلة إلى الضعف . فقد يجيء شعر الشاعر الأضعف في الأعرابىض التي من شأنها أن يقوى فيها النظم مساويا لشعر الشاعر الأقوى في الأعرابىض التي من شأنها أن يضعف فيها النظم . ليس ذلك إلا لشيء يرجع إلى الأعرابىض لا إلى الشعارين . وإنما يطرأ هذا إذا لم يكن بين الناظرين كبير تفاوت . وكذلك الشعاران المتساويان إذا قال أحدهما في وزن من شأن الكلام أن يقوى فيه والآخر في وزن من شأن الكلام أن يضعف فيه ؛ ظهر شعر أحدهما أقوى من شعر الآخر من جهة أن عروضه أقوى لا من جهة أن طبقتة ارتفعت فوق طبقة صاحبه .

وكلام حازم هنا مبني على ما قدمه من صفات الأعرابىض وخصائص كل وزن كما يراها وقد اختفى الدكتور الهيب بهذه الصفات ، فنقلها إلى كتابه وساندها ببعض ما يوافقها أو يخالفها من كلام الدكتور عبد الله الطيب في كتابه « المرشد إلى فهم أشعار العرب » ومن بعض كلام الدكتور إبراهيم أنيس في كتابه « موسيقى الشعر » ومن كلام الدكتور شكري محمد عبياد في كتابه « موسيقى الشعر العربي » والحق أن القرطاجني كان سابقا إلى الحديث عن خصائص كل وزن من الأوزان ، وقد فتح الباب لمن بعده في هذا المجال .

وهذه قضية ما تزال في حاجة إلى دراسة ، فالقرطاجني ينطلق في أحكامه من ذوقه الخاص لنصوص شعرية معينة قرأها وكَوَّن منها وجهة نظره الخاصة ، وهي وجهة نظر نابعة من تتبع للشعر ، يقول (ص ٢٦٨) : « ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعرابىض ووجد الكلام الواقع فيها تختلف أغماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان ، ووجد الاقتنان في بعضها أعم من بعض » وقد انتهى من هذا التتبع إلى أن أعلى الأعرابىض درجة في ذلك الطويل والبسيط ، ويتلوها الوافر والكامل ، ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه فيه غيره ، ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف ، فأما المديد والرمل ففيهما لين وضعف ، وقلما وقع كلام فيهما قويا إلا للعرب ، وكلامهم مع ذلك في غيرهما أقوى ، فأما المنسرح ففي اطراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقلقل ، وإن كان الكلام فيه جزلا . فأما السريع والرجز ففيهما كرازة ، فأما المتقارب فالكلام فيه حسن الاطراد إلا أنه من

الأعاجيب الساذجة المتكررة الأجزاء وإنما تُستحلى الأعاريض بوقوع التركيب المتلائم فيها ، فأما المزج ففيه مع سداجه حدة زائدة . فأما الخث والمقنضب والحلاوة فهما قليلة على طيش فهما ، فأما المضارع ففيه كل فيحة ، ولا ينبغي أن يعد من أوزان العرب ، وإنما وضع قياساً ، وهو قياس فاسد لأنه من الوضع المتأخر .

إن أحكام القرحات مبنية على اعتبارين أولهما أنواع تركيب التفعيلات ومقدار ما فيها من حركات وسكنات وتوالي ذلك ، وتناسب هذا التركيب أو عدم تناسبه . والآخر هو الذوق الخاص التابع من قراءة فصائد معينة على كل وزن من هذه الأوزان .

وصحيح أن تنابع المقاطع الصوتية بطريقة مخصوصة في كل وزن على حدة قد يؤدي إلى استدعاء كلمات من صيغ معينة ، وصحيح أيضاً أن طول البيت أو قصره قد يؤدي إلى إيقاع خاص ، ولكن هذا كله محكوم باختيار المفردات وهي الوحدات الدلالية الصغرى واختيار أثمان التراكيب النحوية التي تتفاعل مع مفرداتها وتكون معها سياقاً خاصاً يعطي القصيدة الحية الواقعية دلالتها الخاصة بها . أما أن كل وزن في ذاته له صفات خاصة به تساعد على تقوية الضعيف أو إضعاف القوي فهذا ما لا يمكن أن يسلم ، على إطلاقه . والحكم بالساطة أو الجعودة ، والقوة أو الضعف ، والطلاوة والخزلة وحسن الاطراد ، والرشاقة واللين ، والرخاوة أو الصلابة والوحشية والعنف إلى غير ذلك من الصفات التي يطلقها حازم على البحور ويرى أنها كامنة فيها ، إذا سلم في بعض القصائد لعوامل خارجة عن الوزن نفسه تابعة من التركيب واختيار مفردات من مجالات دلالية معينة محكومة بسياق مخصوص يساعد الوزن بوصفه أحد العوامل بناء القصيدة عليها ، فإنه لا يسلم في قصائد أخرى .

ومع أننا نعجب بما يقوله حازم ومن سار على نهجه في هذا المجال يرى أن إطلاق هذا القول والتسليم به والاحتكام إليه قد ينطوي على خطورة تقنين الإبداع الشعري ووضعه في قوالب جامدة قبل أن يتم إنشاؤه . وكل ما يمكن أن يقال :

هذا المجال إن كل قصيدة على حدة قد تكون لها هذه الصفات التي يطلقها حازم على غير غيرها . فهذه الأحكام التي يرى حازم أنها تابعة من البحر المستعمل لا من الشاعر المبدع تتنافى مع الإبداع الشعري الذي يند عن هذه الأحكام ولا يمكن - لذلك - أن نعمم هذه الأحكام أو نعمل على تصديقها واطراد أثرها ، فهي لا تعدو أن تكون انطبعا لحسن مدرب وذوق خبير إن صدق على بعض القصائد فقد لا يصدق على بعضها الآخر .

على أنه يظل لحازم القرطاجني فضل إثارة هذه القضية المهمة التي لم يثرها على هذا النحو أحد غيره ، وخاصة إذا عرفنا أن هذه القضية تحتل مساحة كبيرة لدى كثير من نقاد الغرب ، وقد ناقش كثيرا من هذه القضايا مؤلفا كتاب « نظرية الأدب » والناقد الإنجليزي الشهير ريتشاردز في كتابه « مبادئ النقد الأدبي » . وإذا كان لحازم هذا الفضل فإن ذوقه للأوزان العربية - كما يقول الدكتور شكري عياد (موسيقى الشعر ١٣٤) - يحمل قدرا كبيرا من الذاتية التي ستظل عالقة بمثل هذه الأحكام ما بقى الكلام على الأوزان متحصرا في القشرة السطحية للتفاعيل غير متجاوز هذه القشرة إلى عالمها الداخلي الغني المكون من أصوات لها قيمتها اللغوية ولها في الوقت نفسه قيمتها الموسيقية .

وقد رتب حازم القرطاجني على نظريته في صفات الأوزان مبدأ مهما قد يكون أكثر قبولا ، وهو أن المفاضلة بين شاعر وآخر ينبغي ألا تكون إلا بمراعاة عدد من الأسس من بينها أن يكونا قد نظما من وزن واحد أو من وزنين متقاربين يقول (ص ٢٧٠) « وإنما يحكم بتفضيل أحد الشعارين على الآخر إذا عُرف أن كليهما نظم شعره على حال واحدة من النشاط وقوة الباعث وانفساح الوقت ، وكانا قد سلكا مسلكا واحدا ، وذهبا من المقاصد مذهبا مفردا ، أو كان مذهب أحدهما مقاربا لمذهب الآخر ومناسبا له ، وكان شعرهما في عروض واحد أو عروضين غير بعيد نمط الكلام في أحدهما عن نمطه في الآخر ، ثم يقاس ما بين الكلامين من البعد بما بين النمطين فيظهر الترجيح أو المساواة عند ذلك » .

ويظهر بذلك أن حازما عندما قدم وصفا لكل من الأوزان كان يرسمي من ورائه إلى غاية نقدية محددة ، وقد تناقل بعض آرائه في هذا الصدد من تكلم عن صفات الأوزان بعده . وقد تناول الدكتور الهيب هذه القضية مكتفيا بنقل ما يقوله حازم في صفات الأوزان مقارنة ببعض ما قاله الدكتور عبد الله الطيب والدكتور إبراهيم أنيس ، فبدا كلام الجميع كأنه مجرد من كل غرض يترتب عليه .

وإذا كان الدكتور الهيب قد أهمل بعض هذه القضايا المهمة واكتفى فيها بنقل بعض الآراء فحسب ، فإنه اهتم بمسألة الزخافات والعلل عند حازم اهتماما يحمده له فعرض رأي حازم وناقشه وربط بينه وبين بعض سابقه في هذا المجال . ولكن لحازم هنا وجهة نظر كانت في حاجة إلى تجلية وإبانة ، فالوزن - كما يشير حازم (ص ٢٦٣) - هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لانفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب. ولذلك يكاد ينكر الزخارف، لأن الزخاف قد يؤدي إلى عدم التساوي الدقيق، ويوجب حازم على مورد الأبيات قاصدا إقامة وزنها أن يكون له « فضل اعتياد وتوقرات وإشباعات الحركات وما ينتسب إليها من الحروف القابلة للمد والإطالة فيما يكشف مواضع المخذوفات ويتصل بها ليكون ذلك سادا مسدها وجاريا مجرى البدل منها» (ص ٢٦٠، ٢٦١).

وكل زخاف في الشعر يدور حول أمرين هما إما تقصير مقطع طويل وهذا ما يعبر عنه العروضيون بمحذف ساكن السبب الخفيف على اختلاف في التسمية باختلاف موقع السبب من التفعيلة ، وهذا النوع من الزخاف يقع في جميع بحور الشعر إلا الكامل الوافر ، وإما إدماج مقطعين قصيرين في مقطع واحد طويل وهو ما يعبر عنه العروضيون بالإضمام في الكامل وهو إسكان الثاني المتحرك ، والعصب في الوافر وهو إسكان الخامس المتحرك .

وقد ذهب الدكتور إبراهيم أنيس إلى أن الزخاف أثر من آثار الخطأ في رواية الشعر ، يقول (موسيقى الشعر ٣١٦) : « فأول أثر من آثار الخطأ

في الرواية بعض تلك الزخافات التي لا نشك في أنها جاءت نتيجة هذا الخطأ وأنها
لا تمت لموسيقى الشعر بأية صلة « وإذا كان « بعض تلك الزخافات » من آثار
خطأ في الرواية فإن علينا أن نحدد هذا « البعض » وأن نبحث عن سبب وجود
« البعض الآخر » في الشعر . ولا شك أن الرواة قد غيروا من الشعر بعض التغيير
بدوافع مختلفة ، ولكهم على كل حال لم يكونوا ينقلون الشعر بإنشاده كما كان
يفعل الشعراء ، فالإنشاد - وهو فن إلقاء الشعر - كان يقصد به إلقاء القصيدة
بطريقة تبرز موسيقاها ، وتظهر جودة النظم فيها ، وكان لا يقال : ألقى الشاعر
قصيدة ، وإنما كان يقال : أنشد قصيدة ، يقول الزمخشري في أساس البلاغة
(نشد) « وأنشدني شعراً إنشاداً حسناً لأن المنشد يرفع بالمشد صوته كما يفعل
المعرف » وكان بعض الشعراء يعني في شعره ، وكان الأعشي أحد هؤلاء « كان
يعني في شعره فكانت العرب تسميه صنّاجة العرب » (الأغاني ١٠٩/٩) ولعل
المقصود من الغناء في الشعر إنشاده بأناة وتؤدة تظهر موسيقاه وإيقاعه وترسل
وتغنى « لأن الشعر وضع للغناء والترنم » كما يقول سيبويه (الكتاب ٢٠٦/٤)
« ولأن الشعر موضع الترم والغناء وترجيع الصوت » كما يقول الرضي (شرح
الشافية ٣١٦/٢) .

لقد كان الشعراء ينشدون قصائدهم ، فيبدو من خلال الإنشاد أن الأجزاء
منساوية ليس فيها نقص ، أي أنهم كانوا يشبعون الحركات فيتولد عنها حركة
طويلة (حرف مدّ) وقد بقي بعضها في كلمات لم يستطع الرواة أن ينطقوها على
ما ينبغي لها وإلا انكسر الوزن ، من ذلك (أنظور) في (أنظر) و (نيضال) في
(نضال) و (منتزح) في (منترج) و (نباح) في (ينبع) وهناك نماذج كثيرة .
وأما الباقيات فقد نطقها الرواة على ما ينبغي لها في غير الشعر ، ومن هنا ظهر
نقص في بعض الأجزاء سماه العروضيون زخافاً ، والقضية - على ما أرجح
- تتعلق بإنشاد الشعر وروايته . وكلام حازم الفرطاحي يشير إلى قضية الإنشاد
هذه فيوجب على مورد الأبيات أن يجبر نقص بعض الأجزاء بإشباع الصوت ومضله
حتى يقوم هذا الإشباع مقام النقص ويسدّ مسدّه . وقد كانت هذه المسألة التي
نا بالعروض صلة قوية في حاجة إلى مناقشة ، وما تزال كذلك .

ومهما يكن من أمر فإن كتاب الدكتور فوزي الهيب قد جمع آراء حازم القرطاجني العروضية وقارن بينها وبين آراء بعض أتباع « المدرسة الخليلية » وقد عرضها وفقاً لترتيب المسائل في علم العروض ، وزاد عليها رأي حازم في صفات الأوزان وهذا مما لا يتناوله العروضيون عادة . وقد كنا ننتظر منه وهو دارس أدب وعروض معاً أن يقيم جسراً من العلاقة بين العروض والشعر ، وأن يحاول أن يتم ما بدأه حازم القرطاجني ، وكان مثار اهتمام كبير لدى نقاد الغرب المعاصرين ، وأن يثير القضايا التي تثيرها هذه العلاقة الحميمة من منطلق أن بنية الشعر تتقوم بالوزن ضمن ما تتقوم به ، ويعدّ الوزن من جملة جوهرها كما يقول حازم القرطاجني نفسه . ويكفي على كل حال أن هذا الكتاب الصغير الحجم يثير هذه القضايا الكبيرة الحجم .

الفصل السادس

من قضايا اللغة

العربية ودور القواعد في تعليمها

قضية تعليم اللغة العربية قضية ملحة ، وهي في الوقت نفسه قضية حساسة شائكة ، وكادت تتحول إلى مرض مزمن . وهناك كثير من المال وكثير من الجهد ، وكثير من الوقت يبذل في سبيل تعلمها إذ تنفق الدول العربية من ميزانياتها على دور التعليم ومراكز البحث والجامع اللغوية والمؤتمرات والندوات والمحاضرات ، وينفق المعلمون كثيراً من الجهد ، والباحثون كثيراً من العناء ، ويقضي المتعلم قبل المرحلة الجامعية عقداً من عمره أو يزيد ، في تعلمها ، وقد يستمر بعض الدارسين في دراستها في المرحلة الجامعية ، ومع هذا كله لا يتقن المتعلمون اللغة العربية ، وتعتبر ألسنتهم في قراءتها وفهمها والتعبير على استخدام العربية استخداماً سليماً . ولست أريد أن أسترسل في سرد مظاهر الضعف اللغوي ، فهي كثيرة متنوعة ، وقد أصبحت معروفة مشهورة^(١) ، وصارت المعاناة منها هما مشتركاؤ يورق المهتمين باللغة العربية الفصيحة ، وسنداً قوياً يعتمد عليه المهتمون بالواقع اللغوي المعاصر ، الداعون إلى دراسته وتدريبه بدلاً من اللغة العربية الفصحى .

ومن هنا كان لا بد من التوقف للبحث والتحليل ، ومحاولة تعرف موضع الداء ومكمن العلة . أيمكن الداء في العربية نفسها ؟ أو في القائمين بتعليمها ؟ أو طرق تعليمها ؟ أو في المدارس الذي يتعلمها ؟ أو في الظروف والملابسات المحيطة بهذه العناصر جميعها ؟ أو في كل هذه الأمور مجتمعة ؟ ثم ما دور ما يعرف بعلوم العربية في ذلك كله ؟

(١) ينظر هذا البحث في مجلة « دراسات عربية » إسلامية ، الجزء الرابع ، ١٩٨٥ .

(٢) علاج هذه القضية كثير من الباحثين ، وقد تناولت بعض جوانبها في بحث في عنوان « في فصيحة النحو ومشكلة الضعف اللغوي » البيان الكويتية ، مارس ١٩٨١ م . (انظر البحث الثاني من هذا الفصل)

وثمة محاولات كثيرة لحل بعض هذه المشكلات ، ودراسات كثيرة حول بعض هذه الجوانب اهتم بها رجال التعليم والتربويون وكثير من المفكرين والباحثين . وهناك ما يقرب من ألف محاولة أو يزيد^(٢) بدأت بواكيرها في هذا القرن من سنة ١٩٠٣ م إذ أُلّف حفتي ناصف ومحمد دياب ومصطفى طوموم ومحمود عمر ، أول كتاب ظهر في طرق التدريس بعنوان « الدروس النحوية » قالوا عن تجربتهم فيه « إنها أقرب طريق تدني المطالب للطالب من مكان سحيق ، وتؤدي إلى استحضار العلم على وجه لا تشد معه قاعدة ، ولا تندُّ عن ذهن المتعلم بعد التعلم شاردة » وما تزال المحاولات مستمرة حتى يوم الناس هذا .

وسوف أختار من بين هذه المسائل مسألة العربية نفسها ، والنحو من بين علوم العربية لأدير حولهما البحث والمناقشة تاركنا النقاط الأخرى لأنها مجال اهتمام فئات أخرى من الباحثين ، ولأن بعضها متضمن فيما أتناوله ؛ لأن الموضوع معقد متشابك ، ولا بد من فلك خيوطه واختيار أحدها ، وكل خيط من بينها سوف يجرّ معه بقية الخيوط كلها على أية حال .

أما من حيث اللغة العربية نفسها ، فإنها - كما نعلم - ذات تاريخ طويل ، إذ يرجع تاريخ أقدم النصوص التي حفظتها لنا هذه اللغة إلى ما يقرب من قرنين من الزمان قبل الإسلام . وهذا يعني أن العربية عاشت حتى الآن ما يقرب من سنة عشر قرناً لغة حية منتجة يستخدمها أبنائها في مجالات الفكر والفن والإبداع ، ويصطنعونها وسيلة للبحث والتأليف والفهم والإفهام في بعض المجالات . وقد ظلت اللغة تنتج في كل يوم من أيام هذا التاريخ الممتد ألواناً من الشعر ، وصنوفاً من الفكر . وقد عد بعض الباحثين هذه ميزة تخلص بها العربية لا تشركها فيها لغة أخرى من لغات العالم ، فهي أقدم لغة حية تعيش حتى اليوم دون انقطاع عن

(٢) أحصى دليل بحوث تعليم العربية والدين الإسلامي في الوطن العربي من سنة ١٩٠٠ إلى ١٩٨٠ ما يقرب من ألف محاولة (٨٥٦ محاولة) برغم أن هذا الدليل الصادر عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ١٩٨٣ م أهمل عدداً كبيراً من المحاولات أظهرها محاولة الأستاذ إبراهيم مصطفى (إحياء النحو) على سبيل المثال .

جذورها وأصولها وقواعدها ، وعلى الرغم من كل تطور يتناول مفرداتها العلمية ،
وقبلا من أساليبها التي ترحب بها ، فإنها هي هي اللغة التي تكلم بها امرؤ القيس
والأعشى والمتنبي كما تكلم بها شوقي وحافظ ومحمود حسن إسماعيل ، ولا كذلك
أية لغة أخرى حديثة ، فليس لها إلا أقل الشبه بأصولها ، ولا يفهمها اليوم إلا
العلماء المتخصصون فيها ، ولا كذلك اللغات القديمة فإنها ليست الآن لغات حية
مستعملة كتابة أو حديثاً ، فاللاتينية ساكنة النصوص ، واليونانية القديمة ساكنة
الآثار^(٣) .

والواقع أن هذه الميزة الفريدة للعربية قد تحولت إلى ما يقرب أن يكون
عبثاً ، إذ ترتبت عليها نتائج مختلفة من أهمها ما يأتي :

أولاً : نحن نعلم أن القرآن الكريم بمستواه المعجز في الإفصاح والبيان قد
ساعد على بقاء العربية الفصحى حتى الآن . وقد حاول النحاة العرب - وقد نشأ
النحو في أول أمره للمحافظة على لغة القرآن أن يتطرق إليها لحن أو فساد -
حاولوا أن يحددوا القواعد بناء على اللغة التي تقترب من لغة القرآن . ولذلك
حددوا الفترة الزمانية التي تقترب من فترة نزول القرآن الكريم (قبله بقرن
ونصف قرن تقريباً وبعده بقرن ونصف قرن كذلك) فترة للاستشهاد اللغوي
والنحوي ، وحددوا كذلك الرقعة المكانية التي تعد موطناً لهذا الاحتجاج اللغوي
فشملت هذه الرقعة عدداً من القبائل روعيت فيها شروط خاصة بالفصاحة والنقاء
اللغوي أهمها عدم مجاورة غير العرب ومخالطة الأعاجم . وقد اعتبر النحاة كل من
جاء بعد هذه الفترة الزمانية المعينة للاستشهاد اللغوي من المولدين الذين لا يحتاج
بلغتهم .

وقد استقيت القواعد ، واستنبطت من لغة هذه الفترة المبكرة في تاريخ
العربية ، وتمسك النحاة بهذه القواعد وفرضوها على كل الأجيال التالية ، وأصبح
المتعلم الآن والمتكلم بالعربية كذلك مطالباً في قواعد اللغة العربية بالالتزام بقواعد

(٣) د. مدني علام (الأثر والاعتدال) ٢٠١٤م

هذه الفترة الزمنية ، لأن النحاة رفضوا أى تطور يطرأ على العربية ، ووقف النحوي الذي استخلصوه ، حارساً على اللغة ، وعد النحاة كل مظهر من مظاهر الخروج عليه ضرباً من اللحن الذي ينبغي أن يُقوّم ويقاوم ، أو الخطأ الذي ينبغي أن يرد مرتكبه إلى دائرة الصواب . وقد ألفت في ذلك قديماً كتب اللحن ، والتنبيه عليه ، وأوهام الخاصة ، التي تطورت في عصرنا إلى ما يعرف بكتب الأخطاء الشائعة ، وقل ولا تقل ... إلخ .

ثانياً : ترتب على ذلك أن المتكلمين بالعربية الفصحى ، وفقاً لقوانين تطور اللغات ، تركوا في الإستعمال العفوي العربية الفصحى للنحاة وقواعدهم ، وطوروا لأنفسهم لغة للتعامل اليومي والخطاب التلقائي ، صارت هذه اللغة لهم سليفة يقضون بها مصالحهم ويتخاطبون بها فيما بينهم ، وأخذت هذه اللغة تتعد شيئاً فشيئاً عن الفصحى حتى صار لدينا ما يعرف بالازدواج اللغوي : لغة للحياة اليومية تعد سليفة للمتكلم ، وهي تختلف من قطر عربي لآخر ، وكل منها تأثرت بمؤثرات مختلفة في تكوينها مما جعلها تتنوع ، ويتباعد كل نوع منها عن الآخر في صيغته ومفرداته وبعض تراكيبه . ولغة أخرى متوارثة يطالب العربي بتعلمها في المدارس ودور التعليم المختلفة ، ليست سليفة له ، ولكنه يتعلمها كما يتعلم لغة أجنبية . وقد يكون حظ اللغات الأجنبية في مجال التعلم أحسن حالاً من حظ العربية لأسباب مختلفة منها أن هذه اللغات الأجنبية ينظر إليها باحترام وتوقير لأنها لغات الحضارة الحديثة ، والحاجة إليها في بعض الأحيان واضحة معروفة إلخ ، ومنها أن العاميات تشوش على مهمة تعليم الفصحى وتعوق دون أداء هذه المهمة في حين لا يشوش على تعليم اللغات الأجنبية شيء آخر ، لأن متعلم اللغات الأجنبية من أبناء العرب يدرك من أول الأمر أنه يتعلم لغة غير لغته ، ولكنه مع العربية يخلط بين سلفيته العامية والعربية الفصحى التي يراد منه أن يتعلمها ، ويقال له إنه يتعلم « لغته » مع أن لغته التي يجيدها ويفهمها والتي ورثها عن أبويه وأهله وذويه ويورثها بنيه من بعده هي العامية ، ثم إن الغاية ليست واضحة لديه تماماً من تعلم الفصحى وإذا عرفت فهو غير مقتنع بها ، لأن هذه الغاية - كما صورت له - تشده إلى الماضي ، وهو يريد أن يندفع إلى المستقبل .

وقد تخلت العاميات المتنوعة عن كثير من خصائص العربية الفصحى على مستوى الأصوات والمفردات والتراكيب والدلالة بطبيعة الحال حتى صارت كل منها لغة مستقلة أو تكاد .

ثالثاً : يركز بعض الباحثين الذين يبدون اهتماماً كبيراً باللغة المعاصرة وضرورة تعلمها بديلاً عن العربية الفصحى على ظاهرة « الإعراب » في الفصحى . . . منهم ، في اهتمامهم باللغة المعاصرة أياً ما كانت ، متأثرون بما يقرره علماء اللغة المحدثون - الغربيون ، وظروف لغاتهم التي يدرسونها تختلف عن ظروف لغتنا العربية ، وبما يقرره أيضاً بعض التربويين فيما يتعلق بتعلم العربية إذ يحرصون على أن يكون تعلم اللغة كما هي في واقع المتعلم وليس كما ينبغي أن تكون ، وإن كان التربويون يقولون إن هذا يجب أن يكون في أول الأمر على الأقل حتى يسيطر التلميذ على الأنماط المطلوبة ، ولكنهم يؤكدون أن « المهم أن تكون اللغة المتعلمة في متناول فهم التلميذ سواء أكانت لغة تراث أم لغة معبراً بها عما يدور حوله وما يحيط به من واقع »^(٤) ولما لم يكن الإعراب من خصائص لغة المتعلم التلقائية - أي العامية - فإن بعض الباحثين ينطلق من هذا ، فيرى الدكتور أنيس فريجة مثلاً أن الإعراب لا يتلاءم والحضارة ، وأنه زخرف لا قيمة له في الفهم والإفهام ، وأنه ليست له قيمة بقائية ، ولو كان ضرورياً للفهم والتفاهم لأبقت الحياة عليه^(٥) .

ويرى الدكتور السعيد بدوي أن النظام الإعرابي بعلاماته المختلفة قد فقد رصيده الدلالي في اللغة العربية المعاصرة ، وأصبح في واقعنا الحاضر غير ذي موضوع .

ويقول « وهذا واضح ومتفق عليه » ثم يقول : إن صعوبة تعلم النظام الإعرابي لا ترجع أساساً إلى ما يقال عن تعقيده ، فهو ليس أصعب من

(٤) د. صلاح مجاور : تدريس اللغة العربية - ١١٠ .

(٥) انظر : د. أنيس فريجة ، نحو عربية مبسرة ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٨٤ .

الرياضيات ، كما أن قواعد بعض اللغات الأخرى مثل اللاتينية والألمانية لا تقل عنه صعوبة ، مع الفارق الواضح في درجة نجاح الألمان مثلاً في تعلم لغتهم قبل انتهاء المرحلة الابتدائية . وإنما ترجع الصعوبة في تعلم هذا النظام إلى عدم وجود نظام دلالي يوازيه ويرتبط به وجوداً وعدمياً ، فالتفريق الدلالي بين معنى الفاعلية ومعنى المفعولية مثلاً لا يرتبط تلقائياً وجوداً أو عدمياً برفع الأول ونصب الثاني ، بل يرتبط في المقام الأول بمعالم غير إعرابية في الجملة ، فكيف نتوقع من سجع أن يمتلك ناصية هذا النظام المعقد داخل فراغ دلالي لا مغزى له ، وأين الارتباط الشرطي اللازم توافره في عمليات التعلم الناجحة ؟ .

ويرى الدكتور السعيد بدوى أن المسألة الحقيقية في محاولتنا لتعلم شيء لا وجود له في الواقع اللغوي للعربية المعاصرة لا تكمن فقط في ضياع الجهود الذي نبذله في تعلم لغتنا ، ولا في زيادة الوقت الذي نبذله في ذلك عن مثيله في اللغات الأخرى ، بل المسألة الحقيقية هي أننا قد أغفلنا في تعليمنا للغتنا ما له وجود حقيقي ، فانقسم التعليم المدرسي للغة عن الواقع الذي حولنا^(٦) .

وهذا في حقيقة الأمر أثر من آثار تشويش العاميات المعاصرة على تعلم الفصحى وشعبها عليها . وما قاله هذان الباحثان صحيح فيما يتعلق بالعامية من غير شك إذ إنها خالية من الإعراب . فليس الإعراب فيها جزءاً من النظام اللغوي الخاص بها ، يقوم بدوره المعهود في بيان جزء من الدلالة النحوية والمعنوية للجملة . أما العربية الفصحى فإنها ما تزال محتفظة بخصائصها التركيبية التي يقوم كل عنصر منها - ومن بينها الإعراب - بدوره المقسوم في إيضاح العلاقات في الجملة ليمتد الفهم والإفهام . وكل ما يقال فيما عدا ذلك يعد ضرباً من الخلط بين العربية الفصحى والعاميات التي استقلت عنها . وذلك لا يكون إلا إذا نظرنا إلى العربية الفصحى من خلال منظار العامية وقسنا تراكيب هذه على تلك . وموازنة تراكيب هذه بتلك ، وحسبناهما معاً شيئاً واحداً ، يعد في رأيي ضرباً من

(٦) الدكتور السعيد محمد بدوى - دراسة الواقع اللغوي أساساً لحل مشكلات اللغة العربية في مجال التعليم - دراسات عربية وإسلامية ، ج ١ ، ١٣١ ، ١٣٢ .

الترجمة . فإننا لو ترجمنا نصًّا من العربية إلى الإنجليزية مثلا لن تكون في الأخيرة علامات إعرابية بحال . وإنني لأزعم أن كلا من الفصحى والعامية لغة مستقلة عن الأخرى لأن كلا منهما تختلف في خصائصها التركيبية عن الأخرى ، فليست العاميات فصحي فقدت الإعراب ولكنها لغة تطورت عن الفصحى ، كما تطورت عن الفصحى ، بوصفها أم اللغات السامية ، أخواتها الساميات . وغاية الأمر أن العامية قريبة من الفصحى لوجود الفصحى حية مستعملة في مجالات كثيرة ، وهناك تراكيب كثيرة متشابهة بينهما ، وهناك أيضًا تراكيب غير متشابهة . وبعض التراكيب في الفصحى يتاح لها من الحرية بسبب وجود الإعراب فيها ما لا يمكن أن يتاح نظيره في العامية ، لأن اللغات التي تفقد الإعراب تلزم طرائق مخصوصة لا تتصرف . ولذلك نجد الفصحى أكثر غني ومرونة مما أتاح ضرورياً من التفتن الذي هيا للشعر العربي أن يتوافق مع الوزن والقافية^(٧) . ومهما يكن من أمر فإننا لسنا هنا بصدد المقارنة بين العامية والفصحى ، وإن كان هذا أمراً مطلوباً ، ولسنا كذلك بصدد الدفاع عن الإعراب ، ولكننا بحاجة إلى الوصف الموضوعي ومحاولة التفسير الصحيح^(٨) .

إذا عدنا للعربية الفصحى وجدنا أكثر الدارسين يتفقون على أن العربية الفصحى كانت لغة الأدب ، وكانت معربة واضحة الإعراب قبل الإسلام ، وأن الإعراب فيها يعد ظاهرة سامية الأصل ، وقد احتفظت به سمة أساسية وخاصة ذات دلالة معينة ، على حين تخلت عنه أخواتها الساميات الأخرى ، كما تخلت عنه العاميات العربية المعاصرة . وليس على العربية الفصحى بالضرورة أن تتخلى عنه لأن شقيقتها الساميات أو بناتها العاميات تخلت عنه .

(٧) انظر البحث الخاص بألف السج الشعري وبناء الجملة في كتابي « في بناء الجملة العربية » من صفحة ٤٣٦ إلى ٤٤١ . ودار الفلم . الكويت ١٩٨٢ .

(٨) هناك في تاريخ العربية عدد من التصورات ظاهرة الإعراب ، في القديم تسمير قطرب محمد بن نعيم (٥٢٠٦) بفله عنه الرجاحي في الإيضاح في علم النحو ص ٧٠ . وفي الحديث تفسير الدكتور برهان أيس في كتابه « أسرار اللغة » . وتفسير الدكتور دود عبده في كتابه « أبحاث في اللغة العربية » ص ١٩٧٣ .

ومما لا شك فيه أن ارتباط الفصحى بالقرآن الكريم كتب لها الحياة والاستمرار . يعترف بذلك كثير من المستشرقين : يقول - مثلاً - يوهان فك : لم يحدث حدث في تاريخ اللغة العربية أبعد أثراً في تقرير مصيرها من ظهور الإسلام ، ففي ذلك العهد - قبل أكثر من ١٣٠٠ عام - عندما رتل محمد ﷺ القرآن على بنى وطنه بلسان عربي مبین تأكدت روابط وثيقة بين لغته والذين الجديدي كانت ذات دلالة عظيمة النتائج في مستقبل هذه اللغة . ويرى أن هناك عامنين عملاً على بقاء العربية الفصحى ، أحدهما ارتباط العربية بالقرآن الكريم . وثانيهما القواعد التي وضعها النحاة العرب في جهد لا يعرف الكلال وتضحية جديدة بالإعجاب .^(٩) وقد تكفل العاملان بالحفاظ على هذه اللغة حتى عصرنا الحاضر ، والقرآن بحمد الله ما يزال موجوداً ، وكذلك القواعد التي وضعها النحاة القدماء ما تزال موجودة وإن كانت تتعرض لهزات عنيفة .

وقد ظلت العربية محتفظة بخاصة الإعراب حتى أواخر القرن الثالث الهجري تقريباً على مستوى التخاطب التلقائي ، ثم أخذت اللغة التلقائية في الانفصال لأن العربية المولدة أخذت في الانتشار ، والدليل على ذلك أن التحوين أنفسهم لم يكونوا يستعملون اللغة الفصحى في مخاطبتهم ومحاوراتهم ، ويرجع ذلك إلى أن أولئك الذين دخلوا الإسلام من غير العرب ، الذين تعلموا العربية بوصفها لغة الدين الجديد أصبحوا لا ينطقون بحركات الإعراب في أواخر الكلمات . وقد عجل بهذا التغيير الصوتي الذي يعنى ضياع الميزة الكبرى للغة - كما يقول نولدكه - أن هذه النهايات الإعرابية تسقط بحسب الاستعمال اللغوي الكلاسيكي نفسه حينما تكون الكلمة موقوفةً عليها في آخر الجملة . وسقوط مثل هذه النهايات كثير جداً في اللهجات العربية الحية . وهكذا نجد أن المرء كان قد تعود جداً على الصيغ الخالية من النهايات الإعرابية^(١٠) . وبجانب ظاهرة الوقف التي

(٩) انظر : يوهان فك ، العربية : دراسات في النغمة واللهجة والأساليب : ١ (ترجمة د. عبد الحليم

السليمان) طبعة الكتاب العربي - ١٩٥١ م . ومقارن نكارل بركلمان : لغة اللغات السامية ج ٣ (ترجمة د.

مستشار عبد الوارث) مطبوعات جامعة الرياض .

تسقط النهايات الإعرابية هناك - في نظر نولدكه - تحديد مواضع الكلمات في الجملة وتقييمها بموقع معين . يقول : « وقد فقدت علامات الإعراب في أواخر الكلمات الكثير من أهميتها بسبب أن المتبدأ والخير - على الأقل في العادة - هما مكانهما المحدد ، والمضاف إليه يقع دائماً بعد المضاف ، وهكذا » (١٠) .

وإني لا أعترض على شيء من هذا . ولكنني فحسب أريد أن أقرر أن العربية عندما فقدت العلامات الإعرابية بوصفها جزءاً من خصائصها التركيبية ، صارت تتدرج في ذلك إلى أن انفصلت عنها لغة أخرى مستقلة عن العربية الفصحى ، لأن اللغة الحديثة استعاضت عن الإعراب بقرائن وأحوال أخرى تساعد على كشف المعنى وتوضيحه شأنها في ذلك شأن اللغات التي فقدت الإعراب (١١) . وأما اللغة الفصحى فإنها باقية بخصائصها غير أنها لم تعد لغة التخاطب التلقائي ، بل هي لغة الفن والإبداع والثقافة والتدوين والصحافة وكثير من مناشط الحياة المعاصرة كالأنباء والمحاضرات والندوات وخطب الجمعة وغيرها .

وقد تنبه العلامة ابن خلدون إلى هذه المسألة في عصره ، وشرحها وأفاض في شرحها حين أخذ يبين السبب في ضياع الإعراب في لغة معاصريه يقول في مقدمته « فإن الإعراب الدال على الإسناد والمسند إليه قد تغير بالجملة ولم يبق له أثر » وبملاحظته للتغير في اللغة على عهده رأى أنه لم يفقد من أحوال اللسان المدون إلا حركات الإعراب في أواخر الكلم فقط الذي لزم في لسان مضر طريقة واحدة ومهيئاً معروفاً وهو الإعراب ، وهو بعض من أحكام اللسان » (١٢) .

(١٠) انظر : نولدكه ، اللغات السامية ٨٠ (ترجمة الدكتور رمضان عبد التواب) . . .

(١١) يقول فندريس (اللغة ١١١ - ترجمة عبد الحميد الدواخلى ود محمد القصاص) : « فاللغات التي فقدت إعراب الغالات على وجه عام استعاضت في تأدية العلاقات التي كان يعبر عنها بالإعراب إما بكلمات مساعدة وحرف جر أدوات .. الخ وإنما يوضع كل كلمة بالنسبة للكلمات الأخرى » .

(١٢) ابن خلدون ، المقدمة ٤/١٣٧٤ (تحقيق د. علي عبد الواحد واخ) .

ويرى ابن خلدون أن فقد الإعراب ليس بضائر لهم لأن البلاغة لعهدده لم تذهب بذهاب الإعراب كما يزعم النحاة ، فيقول : « ولا تلتفتن في ذلك إلى خرفشة النحاة أهل صناعة الإعراب ، القاصرة مداركهم عن التحقيق حيث يزعمون أن البلاغة لهذا العهد ذهبت ، وأن اللسان العربي فسد اعتباراً بما وقع في أواخر الكلم من فساد الإعراب الذي يتدرسون قوانينه ، وهي مقالة دسها التشنيع في طباعهم وألقاها القصور في أفئدتهم ، وإلا فنحن نجد اليوم الكثير من ألفاظ العرب لم تزل في موضوعاتها الأولى . والتعبير عن المقاصد - والتفاوت فيه تفاوت الإبانة - موجود في كلامهم لهذا العهد . وأساليب اللسان وفنونه من النظم والنثر موجود في مخاطباتهم ، وفهم الخطيب المصقع في محافلهم وجامعهم ، والشاعر المفلق على أساليب لغتهم^(١٣) » ومن الواضح أن ابن خلدون يحاول أن يثبت أن تخلف الإعراب لم يستتبع تغيراً في فهم لغة عصره ، لأن الإعراب بعض من أحكام اللسان ، وليس كل شيء في فهم الكلام ، لأن اللغة استعاضت عنه بأحكام أخرى ، ولأن كل لغة لها بلاغتها وأساليبها في الفهم والإفهام ، ولكنه مع ذلك يؤكد أن اللغة على عهده لغة مستقلة مختلفة عن اللغة العربية الفصحى الموروثة المدونة . وقد عقد فصلاً عنوانه « فصل في أن لغة العرب لهذا العهد لغة مستقلة مغايرة للغة مضر وحمير » وقد علق الدكتور على عبد الواحد وافي محقق المقدمة على هذا العنوان بقوله : « كان الأولى أن يعنون هذا الفصل (فصل في الردّ على من زعم أن لغة العرب ... إلخ) لأن موضوع هذا الفصل ليس بياناً لهذه الدعوى وتأييداً لها ، بل هو رد عليها »^(١٤) وقد رأى الدكتور محمد عبيد أن الحق مع ابن خلدون وأما ما اقترحه الدكتور وافي فليس مطابقاً لما أراد ابن خلدون . فعنوان ابن خلدون مطابق تماماً لما أراد وقرر ، فهو يقصد تماماً هذا العنوان ، وبدقة أكثر يقصد في هذا العنوان عبارة (لغة مستقلة) أما ما أورده من ردود

(١٣) السابق ١٣٩١/٤ .

(١٤) السابق الفاشل ١٣٩٠/٤ .

ومساءلات في تقرير رأيه ، فإنه قصد بها توضيح هذا الرأي والإبانة عنه بطريقة
يبراد الاحتمالات والرد عليها^(١٥) .

وإننى أتفق في هذه المسألة مع الدكتور محمد عيد فيما ذهب إليه استناداً إلى
نص ابن خلدون نفسه ، واستناداً إلى ما عقده من فصول بعد هذا الفصل يؤكد
فيها استقلال اللغة على عهده عن لغة مضر ، وذلك لأن فقدان الإعراب ألزم
الكلام نظاماً آخر لم يعد يتمتع بالحرية التي كانت تتيحها العلامة الإعرابية ،
ولذلك يدعو إلى استقراء أحكام اللغة في عهده فيقول : ولعلنا لو اعتنينا بهذا
اللسان العربي لهذا العهد واستقرينا أحكامه ، نعتاض عن الحركات الإعرابية في
دلالتها بأمور أخرى موجودة فيه ، فتكون لها قوانين تخصها ، ولعلها تكون في
أواخره على غير المنهاج الأول في لغة مضر^(١٦) » ويستدل على ذلك بأن اللسان
المضري كان مع اللسان الحميري بهذه المثابة وتغيرت عند مضره كثير من
موضوعات اللسان الحميري وتصاريف كلماته حتى صارت كل منهما لغة
مستقلة^(١٧) .

فكما تطورت لغة مضر عن لغة حمير - في رأي ابن خلدون - حتى
صارت لغة مستقلة^(١٨) عنها ، وقيل عن لغة حمير « ليست عربيتهم بعريبتنا »
تطورت كذلك اللغة على عهد ابن خلدون وعن لغة مضر حتى صارت لغة
مستقلة . وذلك لأن فقدان الإعراب ألزمها بنظام مخصوص . وقد عاشت اللغتان
جنباً إلى جنب ، كل منهما تؤدي دورها المنوط بها وارتضى المجتمع العربي ذلك
منذ أواخر القرن الثالث الهجري على التقريب .

(١٥) انظر : د. محمد عيد ، في اللغة ودراساتها ٤٩ .

(١٦) انظر : ابن خلدون ، المقدمة ١٣٩٤/٤ وما بعدها .

(١٧) السابق ١٣٩٢/٤ .

(١٨) راجع في هذا : إسرائيل ولفسون ، تاريخ اللغات السامية الأبواب السادس والسابع .

مقدمة ٢٤٠ على وجه الخصوص . وفقه اللغات السامية لكلول بروكلمان الفقرة ٢٦ - ٢٩ في صفحة ٣٠
وما بعدها .

وإذن يتضح أن الدعوة إلى دراسة لغة الواقع المعاصر إنما هي دعوة إلى دراسة لغة أخرى تختلف في كثير من مفرداتها وخصائصها التركيبية ودلالاتها عن اللغة العربية الفصحى . وأسارع فأقول إن هذه الدعوة ليست مرفوضة في ذاتها ، وليست دراسة لغة الواقع المعاصر عيباً . بل إن دراسة اللغة المعاصرة بوصفها سليقة للمتكلم قد تفيد دراستنا للغة العربية الفصحى إذا ما عقدنا دراسة مقارنة بينهما على أن تكون الغاية من ذلك واضحة لنا تماماً .

إن العربي عندما يتعلم الفصحى يطلب منه تعلم كل المهارات التي تكسبه هذا اللغة من قراءة وكتابة وفهم واستماع إلخ ، لكنه إذا تعلم العامية فإنما يتعلم في الواقع القراءة والكتابة فحسب ، وأما بقية المهارات الأخرى فإنه يجيدها بسليقته ؛ لأن العامية لفته الأم ، فهو يعايشها ويستعملها ، ويتكلم بها ، ولو لم يتعلمها ، وهي لغة جميع الأميين الذين لا يقرأون ولا يكتبون في الوطن العربي بطبيعة الحال . ومن هنا يصبح الهدف من تعلمها والدعوة إليه هو التحلي عن الفصحى ، واستبدال العامية بها في كل المجالات التي تستعمل فيها اللغة المكتوبة والمسموعة . وإذن يكون علينا في هذه الحال أن « نترجم » كل ما هو مكتوب بالعربية الفصحى إلى اللغة العامية ، أو أن نلقي بكل ذلك وراء أظهرنا ونبدأ من جديد . ولا يغيب عنا بطبيعة الحال أن الذي يتعلم العربية الفصحى يصبح قادراً على قراءة ما هو مكتوب بالعامية ، ولا كذلك العكس .

والسؤال الذي أراه يفرض نفسه هو : هل نحن بحاجة إلى تعلم العربية الفصحى وتعليمها ؟ أو أننا بحاجة إلى أن نستبدل بها لغة الواقع المعاصر على اعتبار أن دراسة الواقع اللغوي المعاصر أساس لحل مشكلات اللغة العربية في مجال التعليم كما يرى بعض الباحثين ؟

إن الرد على هذا التساؤل يقتضينا تحديد الهدف من تعليم اللغة العربية الفصحى وتعلمها ، وتحديد المقصود من الواقع اللغوي المعاصر على وجه الدقة . أهو الواقع اللغوي المعاصر في العالم العربي كله ؟ أو هو الواقع اللغوي المعاصر لكل

قطر عربي على حدة ؟ مع اعتبار أن الواقع اللغوي المعاصر يشتمل على لغتين إحداهما مشتركة بين العرب جميعاً ، والأخرى تختلف من قطر عربي إلى آخر . إن ما قيل عن أن العلامات الإعرابية ليس لها رصيد دلالي ، وأنها لا قيمة لها ، وأنها تفتقد الارتباط الشرطي اللازم توافره في عمليات التعلم الناجحة أرى أنه يعد نقداً لطريقة تعليم العربية الفصحى لا نقداً للعربية الفصحى نفسها ، لأنه لا يمكن أن توجد ظاهرة ما عيشاً في لغة من اللغات . والعيب في ذلك لا يقع على اللغة بل يقع على الدارسين الذين لم يستطيعوا أن يتبينوا قيمة هذا العنصر من عناصر بناء التركيب اللغوي المعين ، فكل معنى - كما يقول ابن خلدون - لا بد أن تكتشفه أحوال تخصه فيجب أن تعتبر تلك الأحوال في تأدية المقصود لأنها صفاته ، وتلك الأحوال في جميع الألسن أكثر ما يدل عليها بألفاظ تخصها بالوضع ، وأما في اللسان العربي فإنما يدل عليها أحوال وكيفيات في تركيب الألفاظ وتأليفها من تقديم أو تأخير أو حذف أو حركة إعراب . وقد يدل عليها بالحروف المستقلة^(١٩) . فالحركات الإعرابية - وإن فقدت في العاميات - ليست فارغة من الدلالة ، وليست عيشاً في اللغة العربية الفصحى ، وإنما هي جزء من مكونات هذه اللغة ، ولا تفهم هذه اللغة إلا بفهمه ووضعه في موضعه الصحيح . والعيب في هذا إنما يقع على التفسير غير الصحيح .

وإنني أرى أن تعليم العاميات - لا دراستها - إذا ما استجيب لهذه الدعوة سوف يفتت العالم العربي في لغته فيصبح كل قطر منه منعزلاً عن الآخر في لغته^(٢٠) ، ويعمل كذلك على القطيعة بين الحاضر والماضي بما يشتمل عليه من تراث ، كما أنه يعمل على القطيعة بين الحاضر نفسه وبعضه والبعض الآخر لأن أكثر النتائج الأدبي والعلمي في العصر الحاضر مدون باللغة العربية الفصحى . ثم إن هذا يباعد بيننا وبين الدين الإسلامي الذي ارتبط باللغة العربية وارتبطت به فنصبح

(١٩) ابن خلدون . المقدمة : ١٣٩/٤ .

(٢٠) مما تحذر الإشارة إليه أن التلفزيون الكويتي عرض فيلمًا جزائريًا باللغة العامية الجزائرية ومعه ترجمة بالإنجليزية . وكانت الترجمة هي وسيلة الفهم لكثير من مشاهديه !

غير قادرين على فهمه وشرحه لغير العرب ، وفي الوقت الذي يعمل فيه المسلمون من غير العرب على تعلم العربية الفصحى من أجل الدين الإسلامي نسعى فيه نحن إلى التخلي عنها بحجة ثقل الإعراب وخلوه من الدلالة وعدم مواءمته للحضارة وبذلك نعمل بأنفسنا على إيمانه لغة حية في الوقت الذي أحييت فيه بعض القوميات العصرية لغة ماتت من زمن قديم وابتعثوا فيها الروح من جديد . وهذا المسلك يؤكد أن اللغات تخيا بأهلها وتموت بهم أيضاً .

وإذن تعليم العربية الفصحى ضرورة قومية ودينية وثقافية وحضارية . لكن علينا أن نحث عن الوسائل المعينة على تحقيق هذه الغاية بأيسر سبيل وأقوم طريق .

وإذا حددنا المجال اللغوي الذي نحن بحاجة إلى تعلمه وتعليمه ننظر في القواعد الخاصة به . هذه القواعد يعنى بها ما يعرف بالعلوم اللغوية أو علوم اللغة ، وهي تتناول مستويات مختلفة من القواعد بعضها يتناول بناء الكلمة الصوتي والصرفي والمعجمي ، وبعضها الآخر يتناول تركيب الجملة النحوي والدلالي .

وسوف أعنتني من بينها - كما أشرت من قبل - بالنحو وحده . وهو أقدم هذه العلوم جميعاً ، بل هو من أقدم العلوم العربية بإطلاق . وقد كان يطلق قديماً عليه « علم العربية » ويراد به النحو والصرف معاً لتخصيص غلبة استعمال علم العربية بهما « وإن أطلق على ما يشمل اثني عشر علماً : اللغة ، والصرف ، والاشتقاق ، والنحو ، والمعاني ، والبيان ، والعروض ، والقافية ، وقرض الشعر ، والخط ، وإنشاء الخطب والرسائل والمحاضرات »^(٢١) فمصطلح « النحو » يرادف مصطلح « علم اللغة العربية » الذي يشمل كل هذه العلوم ، ويخصص فيشمل القواعد الخاصة بالكلمة أى الصرف والقواعد الخاصة بالجملة . ويخصص أكثر من ذلك فيطلق على ما يكون قسماً للصرف فحسب فيكون المقصود به « القواعد

(٢١) انظر : حاشية الفساح على شرح الأعمى ١٦١

التركيبية » . وقد عرفوه بأنه العلم المستخرج بالمقاييس المستنبطة من استقراء كلام العرب الموصلة إلى معرفة أحكام أجزائه التي اختلف منها^(٢٢) . فاللغة وجدت بقواعدها قبل أن يوجد النحو بوصفه « علماً » وهذا أمر مقرر معروف .

وقد دارت مناقشات قديمة بين علماء النحو حول المقصود بالنحو بوصفه « علماً » أم هو

١ - القواعد العامة : أى التي من شأنها أن تعلم لا ما علم بالفعل ؟

٢ - أو الملكة : وهي الكيفية الراسخة في النفس التي يقدر بها على استحضار ما كانت علمته واستحصال ما لم تعلمه ؟

٣ - أو الإدراك : أى فهم المقاييس الضابطة للكلام وأحكام أجزائه ؟

٤ - أو فروع القواعد : أى المسائل الجزئية المستخرجة من القواعد كمعرفة أن « الرجل » فاعل مرفوع من جملة « جاء الرجل » لأن هذا فرع من القاعدة التي تقرر أن الفاعل مرفوع ؟

وقد ارتضى علماء النحو القدماء من ذلك أن النحو بوصفه « علماً » هو « القواعد » لا الإدراك ولا الملكة ولا فروع القواعد ، لأن الإدراك والملكة لا يستخرجان بالمقاييس المستنبطة من استقراء كلام العرب ، ولا يتصوران أيضاً بهذه المقاييس وذلك لأن « صناعة العربية » إنما هي معرفة قوانين هذه الملكة ومقاييسها الخاصة فالنحو علم بكيفية لا نفس الكيفية ، ولذلك - كما يقول ابن خلدون - نجد كثيراً من جهالذة النحاة والمهرة في صناعة اللغة العربية المحيطين علماً بتلك القواعد إذا مثل عن كتابة سطرين إلى أخيه أو ذي مودته أو شكوى ظلامه أو قصد من قصوده أخطأ فيها عن الصواب وأكثر من اللحن^(٢٣) .

(٢٢) انظر : ابن عصفور ، المقرب ، ٤٥١ ، والأخوين ، ١٥١ ، ١٥٢ .

(٢٣) انظر : ابن خلدون ، المقدمة ، ١٣٩٧/٤ ، و محمد عبد ، الملكة اللسانية في نظر ابن خلدون ، ١٤٣ .

فهناك إذن فرق بين إتقان اللغة ، بحيث تكون لدى المتكلم سليقة يجيد بها استخدام هذه اللغة قراءة وفهماً وكتابة وحديثاً واستماعاً ، وإتقان النحو بوصفه علمًا بكيفية هذا الاستخدام وطرقه وأساليبه . إن من يقرأ عشرة كتب في قيادة السيارات ويحفظها عن ظهر قلب لا يصبح بذلك قائد سيارة ماهراً ما لم يتدرب على قيادة السيارات ويمارسها ممارسة فعلية .

لقد كان التفريق بين هذين الجانبين واضحاً عند القدماء . وكانوا على علم بأن معرفة النحو لا تساعد وحدها على تعلم العربية ، كما أن تعلم اللغة لا يستتبع بالضرورة معرفة نظرية دقيقة بقواعد الإعراب ، ويؤكد الزجاجي هذه بقونه : « والدليل على صحة ما قلنا من معنى اللغة والإعراب والفرق بينهما أنه ليس كل من عرف الإعراب وفهم وجوه الرفع والنصب والخفض والحزم أحاط علمًا باللغة كلها وفهمها . ولا من فهم من اللغة قطعة ولم يُرض نفسه في تعلم الإعراب عرف الإعراب ولا درى كيف مجاريه » (٢٤) .

وبذلك يتأكد أن هناك فرقاً بين معرفة القواعد ، واكتساب الملكة . وإذا تأكد هذا الفرق في كثير من المهارات أو الملكات فإنه أكثر وكادة في المهارة اللغوية ، أو الملكة اللغوية . فليس كل من يعرف القواعد اللغوية لديه الملكة الخاصة بهذه اللغة ، وليس من الضروري لمن لديه الملكة اللغوية أن يكون عارفاً بقواعد اللغة معرفة نظرية دقيقة ، وإن كان بطبيعة إتقانه اللغة لديه الحس المدرب الذي يساعده على توخي الصواب اللغوي . ومن هنا نجد أن القواعد لا تكون الملكة اللغوية بل تفسرها وتساعد على فهمها ، ولذلك حدد القدماء غاية النحو وفائده بأنها الاستعانة على فهم الكلام والاحتراز عن الخطأ فيه ومعرفة صوابه من خطئه ، أو كما يقول ابن مالك في « الكافية الشافية » :

ويعد فالتحو صلاح الألسنة	والنفس إن تعدم سناه في سنه
به انكشاف حجب المعانى	وجلوة المفهو ذا إذا عان

(٢٤) الزجاجي ، الإيضاح في علل النحو ٩٢ .

و معنى « كشف حجب المعاني وجلوة المفهوم » أن النحو يساعد على تفسير لغة المتكلم التي يحصلها بوسائل أخرى . ولهذا لا نتوقع من كتب النحو - على كثرتها وتوسعها - أن تساعدنا على تكوين الملكة اللغوية ، بل يجب أن نتوقع منها أن تساعدنا على تفسير البناء اللغوي تفسيراً يقوم على إيضاح العلاقات وكشف الترابط بين أجزاء الجملة (١٢٥) .

لقد عرضت مفهوم النحو وغايته في نظر القدماء لأبين أن القوم كانوا على شريعة من الأمر ، ولم تلتبس عليهم العناية من النحو وتعليم اللغة ، ولم أعرض لهذا المفهوم حتى الآن في نظر علم اللغة الحديث ، وسوف نرى حينئذ أن بين النظرتين اتفاقاً أدت إليه سلامة الفطرة ودقة النظر . وإلى جانب هذا هناك أسباب أخرى تدعو إلى عرض وجهة نظر القدماء :

أولها : أن هناك آلاف مؤلفة من الكتب النحوية بدأ توالفها بكتابات سيبويه حتى الآن . وبرغم تعدد هذه المؤلفات واختلافها في طرق العرض وأساليب التأليف وغاياته فإنها جميعاً تعرض قواعد اللغة العربية كما وصفت في القرن الثاني الهجري للسبب الذي أسلفته من قبل ، ولذلك فإن اللاحق منها يأخذ من السابق دون أن يضيف إليه إلا أن يقدم أو يؤخر أو يحذف أو يوجز أو يطنب . وأما الخلافات التي نجدها بين النحويين بعضهم وبعض كالذي نجد مثلاً بين الكوفيين والبصريين فإنه اختلاف في التفسير وفقاً للاختلاف في بعض الأسس ولا يلغى تفسيراً تفسيراً ما دامت تتوافر له شرائط البحث والنظر الصحيح . وأصحاب هذه المؤلفات دائماً على وعي بأنهم يعلمون قواعد العربية ويفسرون اللغة ولا يعلمون اللغة نفسها . أما إذا كانوا يطلقون على النحو « علم اللغة » فهذه مسألة اصطلاح .

وأما تعليم اللغة لديهم فيمكن تلسمه فيما يعرف بكتب الأمامي والمجالس وشروح الشعر وتفسير القرآن حيث كانت تُختار نصوص متنوعة وتدرس من

(٥٢) انظر كتاب « النحو والدلالة : مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي » من صفحة ١٥ إلى ٢٧

(الفاعرة ١٩٨٣) .

جوانب مختلفة صوتية و صرفية ونحوية ودلالية ولا تكون القواعد هنا هدفاً في ذاتها ، بل يكتفى بالإشارة إلى ما له بالنص منها علاقة . ويشار في هذا المجال - على سبيل المثال - إلى مجاز القرآن لأبي عبيدة ، ومعاني القرآن للفراء ، والكامل للمبرد ، وشرح القصائد السبع الطوال لابن الأنباري . والمهم في هذه الطريقة أنها تربط بين دلالة النص وقواعده . وقد طبق عبد القاهر الجرجاني هذا الربط تطبيقاً فذاً فريداً في كتابه دلائل الإعجاز . وبذلك ظهرت قيمة الفهم النحوي ، مع أن عبد القاهر له كتب نحوية أخرى مثل الجمل ، والعوامل المائة ، والمقتصد في شرح الإيضاح ، وهذه الكتب النحوية لها وظيفة أخرى هي تفسير اللغة لا تعليمها .

ثانيها : أن المنهج السائد حتى الآن في تعليم قواعد العربية - ولا أقول تعليم العربية - هو المنهج القديم . ففي بعض دور العلم والجامعات ما تزال بعض الكتب القديمة تدرس كشرح ابن عقيل والأشموني وشرح شذور الذهب ، وقطر الندى لابن هشام ، وغيرها أو كتب مؤلفة حديثاً ولكنها على غرار الكتب القديمة . وقد حدث من جانبنا خلط بين تعليم العربية وتعليم قواعد فاصح عبء تعليم العربية كله ملقى على « النحو » وحده . وكلما ظهرت شكوى من ضعف المستوى اللغوي ، أو حدث خطأ في أى جانب من جوانب اللغة عزونا ذلك إلى النحو وحده ، فأخذنا نزيد في ساعات تدريسه أو نزيد في كمية القواعد التي تدرس للطلاب ، أو نعود للنحو نفسه فنوضحه أو نوفيه أو نكمله أو نهديه أو نصفيه ؛ ولذلك وجد « النحو » بعد ذلك موصوفاً بصفات شتى مثل الواضح والكامل والوافي والجديد والكافي والمصفي والمعقول والمهذب والميسر .. إلخ ، ومع ذلك كله ما تزال المشكلة قائمة بل ما تزال تزداد تفاهماً ، وقد مثل أحد أساتذة النحو مرة أمامي عن سبب ضعف الطلاب في اللغة فأجاب محتجاً : « وما لنا وذلك . نحن ندرس القواعد ولا ندرس اللغة ! » .

ثالثها : أن علماء اللغة العرب المحدثين - برغم مرور أكثر من خمسة وأربعين عاماً على ظهورهم في العالم العربي - لم يقدموا حتى الآن بديلاً متكاملًا للنحو العربي القديم . بل اكتفوا في معظم الأحيان بتوجيه النقد إلى منهجه وبعض

مسائله . وهم في نقدهم هذا يمثلون أصداء مختلفة للاتجاهات اللغوية الغربية الحديثة وهي كثيرة متجددة ، ويحاولون أن يطبقوا بعض هذه النظريات على اللغة العربية دون أن يعتقدوا صلحاً بين الموروث العتيق والواقف الحديث . وقد اتهم النحو العربي والنحاة العرب بتهم مختلفة ، ومثالا على ذلك عندما كان الاتجاه الوصفي سائداً في فترة سابقة شبع النحو والنحاة تحريماً لمعيارتهم ، وعندما عرفت نظرية النحو التحويلي التوليدي رأوا في التأويل والتقدير الذي كان معيماً لأنه يتنافى مع الوصفية تشابهاً مع البنية العميقة والبنية السطحية ، وحاولوا عقد مشابه بين هذه النظرية وأصول النحو العربي ، واعتبر بعض الباحثين أن في ظهور هذا المنهج رد اعتبار للنحو العربي .

ثم هم مختلفون فيما بينهم اختلاف أفراد لا اختلاف اتجاهات ، ويظهر ذلك واضحاً في فوضى المصطلحات اللغوية المترجمة إلى العربية . ولم يوجد لدينا بعد من يعملون بوصفهم فريقاً متعاوناً يكمل بعضه بعضاً .

رابعا : ما يزال في جامعاتنا وفي الكلية الواحدة بل في القسم العلمي الواحد ازدواج في القائمين بتعليم قواعد العربية (وهو أشبه بالازدواج اللغوي) حيث يوجد فريقان . الفريق الأول هم علماء اللغة المحدثون ، والفريق الثاني هم علماء النحو والصرف مع أن النحو والصرف جزء من مهمة الفريق الأول . والغريب أن غاية الفريقين واحدة وهي تفسير اللغة ، ومجاهلها واحد ، ولكنهما متنافران متدابران . كل منهما يفسر بطريقة لا تكمل تفسير الآخر بل تهده وتوحي بعدم الثقة به . علماء اللغة مهتمون بالنظريات الحديثة ويطبقون بعضها على العامة إن لم يسعفهم التطبيق على الفصحى . وعلماء النحو معنيون بـسيبويه والمراد وابن جنى والزنجشري .

وهناك فئة ثالثة تشكل على استحياء تعمل على التوفيق فتحاول أن تلبس سيبويه قبعة تشومسكي ، وتلبس دي سوسير عمامة ابن جنى ، وتجعل الكوفيين وصفيين ، وتجعل البصريين تحويليين توليديين . ويتوزع المتعلم بين هؤلاء وأولئك ، وتصبح الحقيقة أكثر توزعاً .

وإنني - دون أن أحاول استبدال القبة بالعمامة أو العكس - أرى أن جوهر الوصف الصحيح للغة واحد ، ولذلك لا أجد حرجاً أن أشير إلى أن غاية النحو - كما قدمتها عند النحاة العرب القدماء - تتفق مع غاية النحو لدى أصحاب مدرسة النحو التحويلي التوليدي - Transformational Generative Grammar إذ يقرر أتباع هذه المدرسة أن هدف الوصف اللغوي يجب أن يتجه إلى بناء النظرية التي تفسر العدد اللامتناهي من الجمل في لغة طبيعية . فمثل هذه النظرية يمكن أن تشرح ما هي متابعات الكلمات التي تشكل جملاً ، وما هي تلك المتابعات التي لا تشكل جملاً . كما توفر وصفاً للأبنية النحوية لكل جملة^(٢٦) ويشرحون مهمة عالم اللغة بأنها تكمن في أنه يصدر عن معطيات الأداء اللغوي ليحدد نظام القواعد العميقة الذي يستعمله كل من المتكلم والمستمع في أداء لغوي فعلي بعد أن يكون قد ملكه^(٢٧) . فالنحو لديهم - إذن - يقوم على وصف سليقة المتكلم اللغوية ، وتلمس المقاييس العقلية الكامنة تحت البنية المنطوقة التي تجعله قادراً على استخدام لغته من خلال وصف الأمثلة التي ينتجها هذا المتكلم صاحب الملكة اللغوية .

والذي أود أن أفند إليه من هذا كله أن النحو بوصفه علماً لا يمكن الاعتماد عليه وحده في تعليم اللغة ، لأن مهمة الأساسية - كما رأيناها لدى النحاة العرب القدماء وبعض أصحاب الاتجاهات اللغوية الحديثة - هي تفسير سليقة المتكلم لا تكوين هذه السليقة اللغوية . ولعل هذا يفسر لنا عدم توفيق الجهود الكثيرة التي بذلت منذ مطلع القرن العشرين وحتى الآن ؛ لأن أصحاب هذه الجهود ظنوا أن عدم معرفة النحو هي السبب في عدم تعلم العربية تعليماً متقناً ؛ ولذلك كانوا يتجهون إلى تيسير النحو أو إصلاحه أو إحيائه .

(٢٦) النظر : جون سيرل ، تشومسكي ، النقاد العربية ١٩٧٧ (مجلة الفكر العربي ج ٨ ، ص ٤٩) .

(٢٧) النظر : Chomsky: Aspects of the Theory of Syntax, p.8

وليس معنى هذا أنني أقلل من دور النحو ، ولكنني فحسب أريد أن أقدر أن البدء في تعليم اللغة من خلال النحو لا يصلح منطلقاً صحيحاً للتعليم ما لم يسنده جنباً إلى جنب وسائل أخرى تحمل اللغة بالنسبة للمتكلم سليفة ، أو على الأقل تقرب من أن تكون سليفة .

وفي مجال التعليم اللغوي يفضل اختيار المستوى النحوي الذي يراد تعليمه ليكون معيناً على إكساب المتعلم - مع الوسائل الأخرى - المهارة اللغوية . فهناك مستويان لدراسة النحو : أحدهما المستوى التعليمي وهو يكتفي ببيان العلاقات القرية والقواعد التي تساعد على نطق الجملة نطقاً صحيحاً وتشرح الأساس لمعناها الدلالي ، وغالباً ما يكون هذا المستوى وصفاً لما يمارسه المتكلم بالفعل . وأما المستوى الآخر فهو الذي يعني بالتفسير النظري لمظاهره اللغوية ودراسة القواعد النحوية بطريقة تحليلية عنمية مقارنة تكون مهمتها كشف العلاقات بين التراكيب اللغوية ووضع هذه القواعد في صيغة قوانين منهجية واضحة ، وهي بهذا لا تكون نموذجاً يحتذى المتكلم والمستمع بل وسيلة من وسائل الكشف والتفسير .

ودراسة النحو على أي مستوى ينبغي أن تنطلق من كونه عنصراً كاملاً تحت الصيغة الصوتية المنطوقة للجملة يعمل على تماسك وحدتها ، ويعمل في الوقت نفسه على ربط الصيغة الظاهرية بمعناها الدلالي ويعطيها التفسير وأن يكون واضحاً أن كل جملة لغوية لها جانبان : جانب ظاهري مسموع وجانب آخر تحت هذا الجانب المنطوق المسموع هو النظام الثابت لذلك الأداء المتغير . والنظام نموذج فكري لا يتحقق ولا يظهر للواقع إلا عن طريق الاستعمال أو الأداء . وكل نموذج فكري يمكن أن تؤدي به آلاف الجمل التي يختلف مظهرها ويتحد نموذجها ، ومع هذا الاختلاف في المظهر تظل دائماً هناك علاقة تفاعل قوي بين هذا النموذج التحتي العميق والسطح الأدائي المتغير . وهذا التفاعل هو الذي يقوم بدور فعال في تفسير الجملة وإعطائها معناها الدلالي الأولي ، ويربط في الوقت نفسه بين عدد مختلف من الأبنية إلى نموذج واحد .

والمتكلم لا يكتسب هذا النموذج الثابت من خلال تعلم القواعد وحدها بل يكتسبه من خلال الأداء المتغير وقدرته على إدراك التشابه في عمق كل بنية من الأبنية المنطوقة . فإذا تكونت لديه حصيلة كبيرة من الأبنية المتغيرة وأدرك بنيتها العميقة أصبح بعد ذلك قادراً على توليد هذه القاعدة المنتجة واستخدامها . وبعبارة أخرى إذا جئنا لمتعلم العربية وقلنا له هذه القاعدة مثلاً : الجملة الاسمية تتألف من المبتدأ والخبر . وأعطيناه لذلك مثالاً أو مثالين فإنه بذلك لا يمكن أن يكون قد ملك الوسيلة الصحيحة التي تهديه إلى تكوين جمل اسمية أخرى صحيحة . لكن علينا في هذه الحالة أن نحصي له الصور المختلفة لتركيب الجملة الاسمية في حالات مختلفة كالأفراد وغير الأفراد ، والتقديم والتأخير ، وحالات الاكتفاء بأحد الطرفين ، وحالات الاسم الصريح والمؤول ، وحالات التعريف والتنكير ، وأنواع الخبر ، وحالات الإثبات والتوكيد والاستفهام والنفي وحالات إضافة عناصر أخرى لإفادة معانٍ مختلفة كالزمن والتحويل والتعني إلى آخره ، ونحاول في كل ذلك ربط هذه الصور المتغيرة ببنيتها الأساسية التي تجمع هذه الصور كلها تحت « الجملة » الاسمية ، ونكرر ذلك عليه في أمثلة مختلفة ونساعده على تعرف العلاقات الدلالية بين الكلمات في الجملة ، وقبول بعضها لبعض وعدم قبول بعضها للبعض الآخر ، حتى يصبح ذلك لديه سليقة أو ملكة تساعده على معرفة الصواب من الخطأ في اختيار الكلمات بعضها إلى بعض من خلال المفردات المحكومة بقوانين الاختيار المعروفة بين المتكلمين باللغة .

إن المتعلم الذي لم تتكون لديه ملكة اللغة يكون غير قادر على تركيب جملة صحيحة في نطاق اللغة التي يتعلمها انطلاقاً من القواعد النحوية وحدها ، أو المفردات اللغوية وحدها . بل إنه مع هذين الجانبين في حاجة إلى أن يأخذ في الحسبان العلاقات الدلالية بين الكلمات في الجملة . وإذا لم يكن مزوداً بقواعد اختيار هذه الكلمات التي تخصص لسياق الجملة المناسب فسوف يكون عرضة لأن يكون جملاً صحيحة نحويًا ولكنها لا تؤدي معنى ، أو تحتوي على كلمات مستعملة بمعنى خاطيء في إطار نحوي خاص^(٢٨)

(٢٨) الطر : Allen and Buren. Chomsky Selected Readings, p. 101.

تكوين الملكة اللغوية يحتاج إلى معرفة المفردات اللغوية ، وقواعد الاختيار الدلالي بينها ، والقواعد النحوية التي تؤلف بينها في جمل مفيدة ذات دلالات معينة مختلفة ، والتكرار المستمر لكل ذلك . والملكات - كما يقول ابن خلدون - لا تحصل إلا بتكرار الأفعال ، لأن الفعل يقع أولاً ، وتعود منه للذات صفة ، ثم تكرر فتكون حالاً ، ومعنى الحال أنها صفة غير راسخة ، ثم يزيد التكرار فتكون ملكة ، أي صفة راسخة . ويطلق ذلك على اللغة العربية فيقول : فالمتكلم من العرب حين كانت ملكة اللغة العربية موجودة فيهم يسمع كلام أهل حيله وأساليبهم في مخاطبتهم وكيفية تعبيرهم عن مقاصدهم كما يسمع الصبي استعمال المفردات في معانيها فيلقنها أولاً ثم يسمع التراكيب بعدها فيلقنها كذلك ، ثم لا يزال سماعهم لذلك يتجدد في كل لحظة ومن كل متكلم واستعماله يتكرر إلى أن يصير ملكة وصفة راسخة ويكون كأحدهم . هكذا تصيرت الألسن واللغات من جيل إلى جيل وتعلمها العمم والأطفال . وهذا هو معنى ما تقوله العامة من أن اللغة للعرب بالطبع^(٢٩) .

وإذا كان هذا هو السبيل إلى تكوين الملكة اللغوية الصحيحة فإن هذا يجعلنا ندرك السبب في أن المحاولات التي بذلت في القرن العشرين لجعل العربية سليقة لم تؤد غايتها التي رجاها أصحابها . هذا السبب لا يكمن في أنها أهملت الواقع اللغوي ، بل لأنها حاولت ذلك من زاوية القواعد النحوية . بل إن بعض هذه المحاولات لم يهتم إلا بجانب واحد فقط من جوانب القواعد النحوية وهو جانب العلامة الإعرابية مثل محاولة إبراهيم مصطفى في إحياء النحو ١٩٣٧ . ومحاولة اللحنة التي ألفتها وزارة المعارف المصرية سنة ١٩٣٨ لغرض تسهيل قواعد النحو والصرف من طه حسين وأحمد أمين وعلى الجارم ومحمد أبو بكر إبراهيم وإبراهيم مصطفى وعبد الحميد الشافعي ، ومحاولة أمين الخولي في (مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب) ومحاولة محمد كامل حسين في (النحو المعقول) وغيرها .

(٢٩) ابن خلدون . المقدمة ٤ : ١٣٨٤ .

إن المتكلم والمخاطب يعرفان الفاعل من المفعول في مثل هذه الجمل الآتية :

- أكل الحلوى عيسى .

- كلم ليلى مصطفى .

- ركبت السيارة سلوى .

دون أن تكون هناك علامات إعرابية ومع تغير مكان الفاعل والمفعول به لأن قوانين الاختيار الدلالية بين الكلمات تجعل العلاقة بين (أكل) و (الحلوى) علاقة المفعولية لا الفاعلية ، ولا يقع في الخاطر - كما يقول القدماء - أن الحلوى هي الآكلة وأن عيسى هو المأكول . وتجعل العلاقة بين (ركبت) و (سلوى) علاقة الفاعلية . وقواعد التركيب لا تجعل (ليلى) فاعلا للمفعول (كلم) لأن هذا الفعل لم تتصل به علامة تأنيث ولذلك يفهم المستمع أن الفاعل هو (مصطفى) .

ومعنى هذا أن هناك علاقات دلالية بين الكلمات وقواعد تركيبية تتعاون مجتمعة على كشف المعنى الأولي وتحديد الوظائف النحوية ، ومن بين هذه الوسائل « العلامة الإعرابية »^(٣) التي تكون ضرورية في تراكيب معينة مثل :

- ﴿ وإذ ابتلى إبراهيم ربه ﴾ (الآية ١٢٤ من سورة البقرة)
- ﴿ إنما يخشى الله من عباده العلماء ﴾ (الآية ٢٨ من سورة فاطر)
- ﴿ أن الله برىء من المشركين ورسوله ﴾ (الآية ٣ من سورة التوبة)

وقد أوقع الاهتمام بالعلامة الإعرابية وحدها بعض الذين تناولوا إصلاح النحو من خلالها في مآزق كثيرة . ثم إن نظام العربية نفسه يسمح بعدم وجود العلامة الإعرابية أو بمخالفتها فيما يقبلها في مواضع كثيرة مثل الوقف والإدغام والتناسب الصوتي وغيرها .

(٣٠) انظر : د. غام حسان البعة العربية معناها ومساها (١٩٧٣) فيه شرح وإيضاح لسئلة / نضام

القداس « وهو يجعل العلامة الإعرابية قوية من بين هذه القرائن .

ولعل من المفيد في هذا الحال التفريق بين ثلاثة أمور هي :

أولاً : الموقع الإعرابي ، وهو الوظيفة النحوية المعينة ، والذي يحدد الوظيفة النحوية علاقة الإسناد ، والعلاقات الدلالية بين الكلمات ، وقواعد الاختيار بينها .

ثانياً : الحالة الإعرابية ، فكل موقع إعرابي له حالة إعرابية خاصة به من الرفع والنصب والجر بالإضافة إلى القواعد الفرعية الأخرى التي تعمل على إحكام الترابط بين المواقع الإعرابية أو الوظائف النحوية .

ولما كان الكلام المفيد قائماً على التأليف من أجزاء ذات دلالة معجمية تتحول بالتأليف إلى دلالة تركيبية فلا بد في المؤلف أن يكون لكل جزء فيه وظيفة (موقع) معين و(حالة) معينة يندرجان تحت نظام اللغة القاعدي المسنخض من ملاحظة الأمثلة واستقراء التراكيب . الموقع الإعرابي (كالفاعلية) مثلاً لا يختلف ولكن يختلف ما يشغله . والحالة الإعرابية كالرفع مثلاً لا تختلف ، ولكن تختلف العلامة الإعرابية الدالة عليها .

ثالثاً : العلامة الإعرابية وهي دليل على الحالة في بعض الأحيان ، وهناك أكثر من علامة للحالة الواحدة ، كالضمة والواو والألف وثبوت النون للرفع ، والفتحة والألف والياء والكسرة للنصب وهكذا ، وكل علامة من هذه مخصوصة بنوع من الكلمات مخصوص .

ولما كانت المواقع الإعرابية متعددة ، والحالات الإعرابية محدودة بثلاث فقط (الرفع والنصب والجر) في الأسماء ؛ اقتضى نظام بناء الجملة العربية أن يشترك أكثر من موقع (وظيفة) في حالة واحدة ، ومن هنا اشتركت الفاعلية والابتدائية والخبرية مثلاً في حالة الرفع . واشتركت المفعولية والحالية والتمييز والاستثناء في النصب .

والنظام اللغوي في العربية بهذا لا يعث ولا يرمي إلى اللبس وذلك لأن الحالة الإعرابية يحددها الموقع . ومن هنا يصبح تحديد الموقع الإعرابي وحالته

كافيين عند عدم وجود العلامة الإعرابية لعدم قبول الاسم لها لأنه إما معتل الآخر أو مبنى أو لأن ما يشغل الموقع الإعرابي المعين يكون مركباً من جملة أحياناً^(٣١).

ولهذا كله يكون الاهتمام بالعلامة الإعرابية وحدها في سبيل تيسير النحو أو إصلاحه ، أو في سبيل تعليم قواعد العربية مدخلاً غير صحيح ، كما أن تعليم العربية من خلال القواعد وحدها يعد مدخلاً غير صحيح كذلك .

بعد هذا نخلص إلى عدد من الملاحظات بفضل مراعاتها في مجال تعليم العربية وهي :

١ - علينا في تعليمنا للعربية أن نقدر ظروفها الخاصة وتاريخها الطويل وارتباطها بتراث كبير متنوع وبالقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ، والشعر العربي الجاهلي والإسلامي ، ونقدر في الوقت نفسه دور التطور الذي يبيت بعض الكلمات ويحيي أو يخترع كلمات أخرى ، ويستحدث تراكيب لم تكن مألوفة شائعة ، ويواري بعض التراكيب الأخرى وهكذا ، وأن نعمل على المواءمة بين هذا التاريخ الطويل ومتطلبات المعاصرة .

إن الفطرة العربية ارتضت من قديم أن تكون هناك لغتان إحداهما للتعليم والتعلم والثقافة والفن والفكر والأدب ، والأخرى للتفاهم العفوي والخطاب التلقائي وقضاء المصالح اليومية . وقد عاشتا جنباً إلى جنب ، كل منهما تؤدي دورها وتحقق الغاية المرجوة منها . وعلى حين تنوعت اللغة التلقائية بتنوع المجموعات العربية ، بقيت العربية الفصحى لغة مشتركة بينهم جميعاً . وقد أدت عوامل التأثير والتأثر إلى بعض التغيير في بعض التراكيب . ولا يصح أن نهرب من فشلنا في تعليم العربية الفصحى إلى قصر الاهتمام بالعامية . ويجب أن نتغلب بالشجاعة اللازمة ونعترف بأن الحاجة إليهما معاً قائمة على ألا يسوّغ ذلك لنا الخلط

(٣١) انظر كتابي : العلامة الإعرابية ، في الفصلين الثالث والرابع (مطبوعات جامعة الكويت

ببها . وينبغي أن نحدد لكل منهما الدور الذي يقوم به ويعمل ما وسعنا المحاولة على جعل العربية الفصحى سليقة للمتعلم العربي . ويتوقف ذلك على العمل على محو الأمية ، وغرس الاهتمام بالقراءة في نفوس الناشئة ، وتقديم القدوة الصالحة لهم في هذا المجال ، وتوظيف وسائل الإعلام المؤثرة توظيفاً رشيداً لتحقيق هذه الغاية ، وإصلاح نظم التعليم ، ومحاولة أن يكون تعليم العلوم الأخرى باللغة العربية حتى ترتبط اللغة بالمحتوى العلمي والفكري .

٢ - إن اللغة صورة للحضارة وانعكاس أمين لها ، والنهضة العربية ليست في حقيقة الأمر إلا ضرباً من نهضة المجتمع الذي يستعملها . ولكي نقدر دور لغتنا في العصر الحاضر ينبغي أن نعرف مدى تقدمنا الحقيقي وموقعنا من صنع الحضارة المعاصرة التي نعد عمالة عليها ، وعلينا ألا نلتقي اللوم في تخلفنا على اللغة العربية أن نظن أن ارتباطنا بالفصحى في مجالات كثيرة هو الذي يعوق تقدمنا ، فإن الإنجليزية والفرنسية مثلاً لم تجعلا الدول المتخلفة التي تتكلم بهما في صفوف الدول المتقدمة .

إن العرب لم يشاركوا في صنع الحضارة المعاصرة ، وإن كانوا من أكبر المستهلكين لها . نحن نستورد السيارة والفساللة والتلاجة والتلفزيون وأجهزة التكييف وكل وسائل الرفاهية وغيرها ولم تدفعنا الحاجة إلى الاختراع مع أننا القائلون إن الحاجة أم الاختراع أو الحاجة تفتق الخيلة (الفت نظري ذات جمعة في أحد المساجد أن كثيراً من المصلين اضطحب معه مصلاه ، وكانت المصليات - مع الأسف - من صنع الصين ، وكان الدين الإسلامي ظهر في الصين !!) . والتقدم الحضاري لا يبدأ من اللغة ، بل يبدأ من المجتمع . وعندها سوف ننظر للفتنا القومية بنظرة أكثر احتراماً . ومن الملاحظ أنه لما كانت الحضارة العربية هي السائدة (أثناء ما يعرف بالعبور الوسطى في أوروبا) اعتقد كثير من العلماء أن اللغة العربية هي أشرف اللغات . ولكن الحضارة العربية لم تتصل بل اتصلت اللغة التي دونت بها هذه الحضارة ، وبقيت دون أن يكون لها سند حضاري

معاصر ؛ لأن حضارتنا المعاصرة تقوم على الغرب ، حتى في المناهج الحديثة لدراسة اللغة . علينا أن نطور لأنفسنا أساليبنا الخاصة ذات الشخصية المستقلة ، وأن نكون على وعي بما يفيد تقدمنا المنشود . وهذا بالطبع لا يعني بحال أن تغلق على أنفسنا أو نصم الآذان عما يدور في العالم المعاصر من حولنا .

٣ - إن عالم اللغة اليوم معنى في المقام الأول بالتحليل الموضوعي للنماذج والأبنية للأصوات والمقاطع والكلمات والعبارات والجمل لأية لغة أو أية لغات في العالم ، وربما يتسع بحثه لعدد كبير من اللغات ، وقد يقصر اهتمامه على لغة واحدة أو لغتين ، وبطبيعة الحال سوف يبدأ في تحليله المركز ببناء اللغة التي يجيدها أكثر من غيرها ، وهي لغته الأم ، وبعد ذلك ينتقل إلى لغة غيرها يكون قد اطلع عليها . وإنه لمن المشكوك فيه - كما يقول سيمون بوتر - أن يكون بمقدور أي إنسان أن ينجز تحليلاً كاملاً لنظام كلامي دون أن يكون قائماً على أساس المقارنة . وهذا يصدق بالقدر نفسه على المتدب (٣٢) . ولست أرى بأساً في أن يتم تعليم العربية الفصحى في نظمها وتراكيبها بمقارنة اللغة الأم التي يجيدها المتعلم من أجل توضيح الجانب الدلالي للفصحى ، وهي في حالة المتعلم العربي لغته العامية . وذلك فيما أرى يساعد على تثبيت فهم العربية الفصحى ، لأنها في حقيقة الواقع موازية للعامية . والمتعلم يجيد العامية سليقة ، وهو مطالب في الوقت نفسه بتعلم الفصحى لأنها لغته القومية والحضارية والثقافية .

٤ - تعلم اللغة يبدأ من الأنماط التركيبية ، فاللغويون يقررون أن الجملة هي وحدة الكلام الأساسية وأنها الحد الأدنى من اللفظ المقيد (٣٣) . ويقرر كثير من التربويين أن الجمل هي أساس تعليم اللغة سواء في بدء تعليم اللغة أو في مراحل تعلمها المختلفة ، فالجملة تمثل وحدة فكرية لا بد أن تكون هي أساس الاستعمال اللفظي (٣٤) لا بد أن تكون هذه الأنماط التركيبية صحيحة من أول الأمر . ولا يصح

Potter, s. Language in Modern World, p. 12.

(٣٢) انظر

Potter, s. Modern Linguistics, p. 104 (London 1967)

(٣٣) انظر

(٣٤) انظر د. صلاح مجاور، تدريس اللغة العربية ١٠٩ .

أن نعلم جملاً مغلوطة بحجة التدرج المعرفي ، لأن التدرج لا يكون من الخطأ إلى
الصواب (معظم الجمل في كتاب القراءة للصف الأول الابتدائي بمدارس الكويت
مثلاً جمل غير صحيحة) ولا بد أن يصحب ذلك تدريب مستمر يساعد على
إكساب الملكة ، وقد رأينا أن الملكة تكتسب بالتكرار المستمر للأصناف الصحيحة
من الإثبات والنفي والنهي والتوكيد والاستفهام وغيرها . المتعلم ، ولو كان
طفلاً ، قادر على اكتساب القواعد بطريقة عفوية تلقائية لأنه أتقن لغته الأم
بإفصاحه والتكرار من غير معلم .

إن تدريس القواعد منفصلة عن النصوص الحية التي لا ترتبط بمشاعر
المتعلم وتجاربه قد أسهم في تكوين انطباع خاطيء عند المتعلمين أن القواعد هدف
في ذاتها ، وأنها في واد متعزل عن اللغة . وقد ساعد التجريد الذي تتوخاه غالباً
الأمثلة القديمة على ذلك . حيث تدور الأمثلة المصنوعة حول ضرب زيد عمراً
وقيام زيد ومجيئة الخ ، ومن هنا يكون لاختيار النصوص دور مهم جداً في عملية
التعليم . والأفضل أن يكون التناول للنص بوصفه وحدة متكاملة فيدرّب المتعلم
خلال دراسة النص على القراءة أى فهم اللغة المكتوبة وعلى الاستماع أى فهم اللغة
المسموعة وعلى القواعد أى قوانين تركيب الكلمات والجمل التي تتحكم في طرق
تأدية المعاني ، وعلى الخط والإملاء أى قوانين كتابة اللغة وعلى التعبير بشقيه
الشفوي والكتابي ، وعند ذلك لا يكون هناك مجال لتكوين انطباعات خاطئة عند
المتعلمين كاعتبار دراسة الإملاء أو القواعد غاية في حد ذاتها لا علاقة لها باستعمال
اللغة في وظائفها الطبيعية . وكذلك لا تتكون انطباعات خاطئة عند المعلمين
أنفسهم حول الغاية من تدريس اللغة فينتجه التركيز نحو ما يفيد في تحقيق الغايات
الأساسية لتعلم اللغة^(٣٥) .

ويفضل أن تكون النصوص المختارة ذات مفردات سهلة في مراحل التعليم
الأولى بحيث تكون مما يسمعها المتعلم في مجالات يفهمها لأن هذا يوفر على المتعلم والمعل

(٣٥) نظير ذلك عند ج. تعلم اللغة العربية وحسبنا ٥٥ (١٩٦٠) الكويت .

معاً شرح الدور الدلالي للكلمة وقانون اختيارها لغيرها من الكلمات التي تقبل أن تدخل معها في علاقات تركيبية .

وأخيراً .. إذا كان تاريخ النحو العربي طويلاً ممتداً كتاريخ العربية الفصحى نفسها ، وإذا كان طول الأمد قد أرسى تقاليد ثابتة قد تدفع بعض الباحثين أحياناً إلى محاولة تحديها ، أو يصبح تخطيها أحياناً صعباً محفوفاً بمخاطر الانهزام بتهم كثيرة ، أو يغري بعض الباحثين بالأنس بها والركون إليها ، فإن هذا كله لا يصحح أن يدفعنا إلى الاستسلام والرضا بما هو قائم وعدم البحث عن الأساليب والوسائل الصحيحة التي تساعد على تحقيق الهدف الذي نحدده بوضوح من وراء دراسة اللغة وتدريسها . بعبارة أخرى أقول : إنه بالرغم من أن تجارب الماضي تعلمنا باستمرار أن جميع الغربيان سوداء يجب علينا ألا نوقف البحث عن الغرب الأبيض .

التحو .. ومُشكلة الضعف اللغوي

مدخل :

تكثر منذ فترة ليست بأقليلة الشكوى من ضعف مستوى اللغة العربية الفصحى ، وييدي الغيورون على اللغة قلقا على حاضرها المتمثل في استخدامها والإبداع بها ، وعلى ماضيها المتمثل في تراث أمتها .

ونستطيع القول بأن لدينا أزمة في لغتنا عندما نجد اللغة تتعثر بها أفلام الكتاب ، وألسنة المعلمين والمعلمين جميعًا ، وعندما لا نستطيع أن نقرأ تراثها قراءة تبصّر وفهم ، ولا نقدر على تمثله واستيعابه والإفادة منه ، وعندما يضعف خيال الناطقين بها ؛ فلا يجيدون في قنبا ، وتختق اللغة في أيديهم وعلى شفاههم ، وتبدو اللغة كما لو كانت عاجزة عن الوفاء بمطالب الحياة والفن معًا ، وعندما يهرب كثير من أبنائها إلى لغات أخرى يلوكونها ويجدون فيها بديلا عن اللغة الأم التي يفخرون بعدم إجادتها ، ويعتزون في الوقت نفسه بإجادتهم لغيرها .

وقد تعدد أسباب هذه المشكلة ، وتنوع ؛ فنجد منا من يلقي تبعة ذلك كله على الاستعمار ودعوته الدائبة الخبيثة لإماتة هذه اللغة . وقد نجد فينا من يرجع السبب في ذلك إلى هوان اللغة على أصحابها ، وعدم رعايتهم لها وعنايتهم بها ، وفقدان جديتهم في العمل على إحيائها . وبيننا من يتهم وسائل الإعلام والترفيه التي دأبت على تصوير القائم بتدريس العربية في صورة مزرية ، بقصد الإضحاك ، تنفر الناس منه ، وتحمل النشء على الهروب من ملاقاته مثل مصيره . وفينا من يعزو ذلك إلى تكديس التلاميذ في فصول المدارس ومدّرجات الجامعات ، وعدم وجود البيئة الملائمة والمناخ المناسب ، ويجعل من ذلك سببا لضعف اللغة العربية . وقد يكون فينا من يجعل من تبدل القيم في عصرنا ومجتمعنا وتغير الاهتمام دوافع لإهمال اللغة العربية بدعوى عدم استعدادها لمسيرة العصر وتوفير المستوى

الملائم لمن ينهض لها ويهتم بأمرها . وقد يذهب بعض الباحثين إلى أن اتساع الهوة بين مستوى العامية الذي يتخاطب به الناس في حياتهم وشئون معيشتهم ، والمستوى الفصحح الذي يُطلب منهم ويرادون عليه في التعلّم ، وبعد الفجوة في ذلك ، وهو ما يعرف بالازدواج اللغوي ، هو ما يمكن أن يكون سبب هذا الداء ؛ لأن هذا الازدواج اللغوي يؤدي إلى النفرة من المستوى اللغوي الذي لا يستخدم في أمور الحياة ، ويدفع إلى الإحساس عند كثيرين بعدم إلحاح الحاجة إليه مما يؤثر بدوره على تعلم العربية وإجادتها في مراحل التعليم المختلفة .

قد تكون هذه هي الأسباب ، وقد يكون بعضها ، وقد تكون هي وغيرها مما لم يذكر معاً ، وقد يكون غيرها دونها . وقد تختلف في أسباب هذه المشكلة أو تنفق . ولكن الأمر الذي أظن أننا لن نختلف فيه كثيراً هو أن هناك مشكلة حقيقية ، وأزمة ضاغطة تعاني فيها ، ونحس بها في جميع المظاهر اللغوية ، وتزداد يوماً بعد يوم .

ما مظاهر هذه الأزمة ؟ وما دور « النحو » و « قضية الإعراب » فيها ؟ وما العمل لعلاجها ؟ هذا ما أحاول أن أعرضه ، مع إدراك واضح بأن للمشكلة جوانب متعددة، ولا تكفي هذه الصفحات لعلاجها ، وبحسبها أن تشير إليها ، وتدعو لحلّها . وقد كان التركيز هنا على طرق جانب من جوانبها ، وهو النحو ؛ لأنه أبرز ملامحها . ولعلها دعوة إلى تضافر الجهود في هذه السبيل .

مظاهر المشكلة اللغوية :

إن المشكلة التي تعاني منها اللغة العربية الفصحى تتمثل في مظاهر مختلفة في حياتنا ، منها عدم استفادة هذه اللغة على ألسنة المتكلمين ممن يعملون في مجال « الكلمة » ، وتعثر تراكيب العربية في أفواههم تعثراً يدعو للإشفاق المزوج بالمرارة والحسرة .

ومنها عدم استجابة الطلاب لما يلقى إليهم من دروس في قواعد العربية ونصوصها ، وفشلهم في تطبيق هذه القواعد ، وفي نطق تلك النصوص نطقاً صحيحاً .

ومنها تخرج عدد كبير من طلاب اللغة العربية في الأقسام العلمية المتخصصة في دراسة العربية وآدابها وقواعدها وهم لا يعرفون إلا قشورا لا تفيد شيئا عن هذه اللغة وتراثها ، ولا يستطيعون أن يضبطوا نصا من نصوصها الحديثة والقديمة على السواء أو قراءته قراءة سليمة تستوعب معناه وتنفذ إلى صميمه ، فضلا عن غيرهم ممن يتخرجون في أقسام علمية أخرى .

ومن مظاهر هذه المشكلة كذلك ضيق كثير من القائمين بتدريس العربية في المدارس بها ، ويرمهم منها ، وعدم قدرتهم - شأن غيرهم من مدرسي المواد الأخرى - على اصطناعهم لها وسيلة لفهم والإفهام . ولا شك أن هذا الضيق ينتقل بطريق العدوى إلى طلابهم فينصرفون عن هذه « الكارثة » ، ويصبح كل منهم أن يحصلوا على درجات النجاح التي تمهد لهم الانتقال إلى صف دراسي أعلى ، أو التخرج فحسب .

ومن هذه المظاهر تلك الركاكة التي شاعت أخيرا في كتابات كثير من كتاب الصحف وعدم وضوح عبارتهم ، والاستعانة بأقسام التصحيح في دور الصحف لتقيم ما اخرج من هذه العبارة قدر الطاقة والجهد على سواء الفصحى ، والهرب في معظم الأحيان إلى اتخاذ « العامية » وسيلة للتعبير ، وعلى القائمين بالتصحيح أن « يترجموا » هذه العامية إلى الفصحى إذا سُمِح لهم بذلك ، وإذا كانت لديهم هم أنفسهم القدرة على مثل هذه « الترجمة » .

ومن هذه المظاهر - بل لعله من أهمها - عدم مطابقة التراكيب اللغوية على ألسنة المتكلمين والكتاب لما يراد التعبير عنه من المعاني ؛ إذ يقصد المتكلم إلى شيء فينطق بشيء آخر طائنا أن ما نطق به معبر عما يرمي إليه ، مفسح عنه ، ولا ينتبه إلى ذلك حتى مع لفت النظر إليه . ومعنى هذا - وهذا هو سر المشكلة - عدم وجود نُظُم لغوية أو طرائق تركيبية في أذهان مستعملي اللغة ، أو - على افتراض حسن الظن - غموض هذه الأنظمة اللغوية ؛ إذ إن الكلام تنفيذ حيي للأنظمة اللغوية المخزنة في الذهن . وقد انعدمت هذه الأنظمة اللغوية للفصحى أو كادت ، ولم ينعدم الكلام بطبيعة الحال ، وصار الكلام ، لذلك ، ضربا من اللغو

غير المفيد في كثير من الأحيان ، وترديداً يَبْغَاوياً لحصيلة جَدِّ ضئيلة من اللغة لا تفيد في كلِّ المواقف . وكثيراً ما نجد عدداً غير قليل من المتكلمين ، عندما تراجعهم في مدلول كلامه ، يفتجؤك بقوله « أنا لم أقصد إلى ذلك ، ولكنني أقصد إلى كذا » ، ويعلم الله وحده إن كان هذا ال (كذا) هو الآخر صحيحاً أو غير صحيح . ولعلك تلمس هذه الظاهرة أكثر وضوحاً في المناقشات التي تسمع في الإذاعة والتلفزيون ، وفي مناقشات الرسائل الجامعية - مع الأسف الشديد - إذ يدفع غموض العبارة وعدم قدرتها على الإبانة إلى كثير من المواقف المضحكة المبكية بين المناقشين والطلاب ، وقد تؤدي هذه الظاهرة إلى كثير من المضايق والمزلق المخرجة في المواقف اليومية المتكررة ، وقد تصل إلى مستويات أعلى من ذلك في بعض الأحيان .

وأخيراً نجد من مظاهر هذه المشكلة عدم وجود إنتاج جيد في الفكر والأدب ومجالات التناج اللغوي بوجه عام ، وأعني بذلك أنه ليس لدينا الآن جيل معد إعداداً جيداً ليصل ما بدأه جيل الرواد من طه حسين والعقاد ومحمد حسين هيكل وأحمد أمين والرافعي وتيمور وغيرهم مروراً بجيل نجيب محفوظ ومحمود حسن إسماعيل وصلاح عبد الصبور ومحمد مندور وغيرهم من رجالات الجيل الثاني ، وأكاد أقول إنه باتهاء هذا الجيل ، وباستثناء عدد قليل جداً ، لن نجد كاتباً عربياً مجيداً لفن القول واستخدام اللغة استخداماً صحيحاً يفتخر طاقاتها ، ويجعل من أبنيتها قنناً خلافاً يتجاوز بنا هذا الواقع إلى واقع آخر أجمل وأفضل وأكمل . وهذه - في حقيقة الأمر - كبرى نتائج أزمة اللغة العربية ، إذا ظل الحال على ما هو عليه ؛ فإنه ، إذا انعدم المبدعون ، وانعدم الذين يفهمون أسرار اللغة ويفقهون أساليبها ، ويستجيبون لما يخلقه المبدعون في الفن على اختلاف ضروبه ؛ انعدم الخيال الخالق الذي يعيد بناء الحياة ، ويدفع إلى التقدم الحضاري المادي والروحي معاً ، والتحدر المجتمع كله إلى هاوية سحيقة من التردّي والهزال لا يعلم مداها إلا الله .

الواقع المرير يقول بصوت زاعق : لدينا أزمة حقيقية في اللغة العربية تعلمنا وتعليمنا واستخدامنا وإبداعنا في مجالات الإبداع المختلفة ؛ ومن هنا ساء كثير من

مظاهر الحياة على المستوى الخلقى ، وتبدل كثير من القيم لدينا ، وأصبحت المياهاة بالأمور المادية سافرة ، وصار التفاخر بعدم معرفة اللغة العربية ضربا في محاولة الانتماء إلى طبقة اجتماعية أرق وأفضل ، وصار ذلك لا يشير أحداً ، ولا يأبه له أحد ، ونحن في غفلة تنسينا أننا نفوض في بحر من الرمال ندفن فيه ماضينا كله ونشوه حاضرا ونعد مستقبلنا .

قد يكونه هناك ضرب من « الانتصار » للغة العربية ، كما يجب الصحفيون أن يسموه ، كأن تعترف بها الأمم المتحدة لغة من اللغات التي يمكن التعامل بها داخل أبحاثها ، وقد تُتخذ العربية لغةً ضمن اللغات المستخدمة في بعض المؤتمرات الدولية ، وقد يكون هنا وهناك نوع أو آخر من مثل هذه الأمور التي يحلو للبعض أن يسميها « انتصارا » للغة العربية . ولكن هذا كله لن يقيد العربية شيئا ؛ لأن مثل هذه الأمور تخضع لمطالب السياسة - أو أقل « لعبة السياسة » - الدولية التي تنهض أمورها على أسباب أخرى بعيدة كل البعد عما نحن بسبيله من الإحساس الطاحن بتلك المشكلة الضاغطة التي تعاني منها لغتنا « الجميلة » .

لقد انسحب الشعر أو كاد من الدرجة الأولى إلى الدرجة السادسة بعد التلفزيون والسينما والمسرح والرواية والقصة القصيرة في حياتنا الثقافية . والشعر فن العربية الأول وخلصتها المركزة التي تفجر الإحساس بالجمال ، بل أصبح من يقول الشعر متبها بين عامة « المثقفين » ، أو من يسمون أنفسهم كذلك ، بصفات كلها يشي بغير التقدير ، وليس هذا - في حقيقة الأمر المؤلم - إلا نتيجة محزنة للأزمة التي تعاني منها لغتنا العربية أو يعاني منها المتكلمون بهذه اللغة .

لن أستثير نوازع الدين والقومية في الاهتمام باللغة العربية والدعوة له ، فإن من تهون عليه لغته لا يجدى معه استشارة مثل هذه النوازع . كما أن الإصلاح المطلوب ليس من عمل فرد واحد ، وإن كان كل فرد مطالبا في نفسه بهذا ، ولكن الإصلاح يحتاج إلى تكاتف جهات متعددة على رأسها أجهزة الإعلام المختلفة ووزارات التعليم ووزارة الثقافة والجامعات والجمع اللغوية ومجالس البحوث والفنون والآداب . وأغلب ظني أن كل هيئة من هذه الهيئات تعرف

واجبها في إحياء اللغة ، ولكنها لا تريد أن تأخذ نفسها بما يعنىها ويكلفها بعض المشقة والجهد ، وغاية ما تحاوله أن تؤلف لجنة لفحص هذه المشكلة ودراستها ، وتجتمع اللجنة مرات ومرات ويتضاعف أجر المجتمعين ، وينتهي الأمر بإصدار توصيات يكون مصيرها في نهاية المطاف إلى إحدى خزائن سجل المحفوظات .

لقد دخلت مشكلة اللغة العربية الآن كل بيت من بيوتنا ، وأصبح أولياء الأمور من أشد الناس هما وقلقا على مستقبل أبنائهم . وعجلة الزمان دائرة ، وإذا بقي الأمر على ما هو عليه دون انتفاضة قومية مخلصنة تستهدف حياة هذه الأمة ومستقبلها فلن يعلم إلا الله وحده ما سينتهى إليه المصير .

فلنكن أسباب هذه المشكلة ما تكون ، فإننا لا نريد أن نترك المشكلة نفسها ونبحث عن أسبابها إلا إذا كان ذلك في سبيل حلها . لقد كان كل شيء فيما مضى يلقي على الاستعمار ، وقد تخلصنا من الاستعمار ، وعلينا الآن - إن كان لابد من البحث على أسباب - أن نبحث عن الأسباب الحقيقية ، وأن نتحلل بالشجاعة اللازمة في الاعتراف بالأخطاء ونخلص في إصلاحها .

إن لدينا ازدواجًا لغويًا حادًا ؛ إذ تقوم العامية جنبًا إلى جنب مع الفصحى . صحيح أنه غير معترف بالعامية رسميًا في مكاتبات الحكومات والدواوين - وهذا من حسن الخط - ولكن لها من القوة والنفوذ والشيوخ ما يجعلها لغة حياة يومية بمعنى الكلمة ، وهي البديل الذي يطارد الفصحى في كل مجال ، ويحصرها في أماكن ضيقة ، ولا يسمح لها بتجاوزها . ما الذى قدمناه في هذا الصدد ؟

إن اللغة يتلقاها الطفل من أبويه وذويه ، ومدرسته ومجتمعه كله بالسمع ، وهذه بديهية من بدائه العقل ، يقول ابن فارس (ت ٣٩٥ هـ) في كتابه «الصاحبي» في باب القول في مأخذ اللغة : «تؤخذ اللغة اعتيادا ، كالصبي العربي يسمع أبويه وغيرهما ، فهو يأخذ اللغة عنهم على مر الأوقات . وتؤخذ تلقنا

من ملقن . وتؤخذ سماعًا من الرواة الثقات ذوي الصدق والأمانة»^(١) ويقول ابن خلدون (ت ٥٧٥٠) في مقدمته المشهورة : « فالتكلم من العرب حين كانت ملكة اللغة العربية موجودة فيهم يسمع كلام أهل جيله وأساليهم في مخاطبتهم وكيفية تعبيرهم عن مقاصدهم ، كما يسمع الصبي استعمال المفردات في معانيها ، فيلقنها أولاً ، ثم يسمع التراكيب بعدها فيلقنها كذلك ، ثم لا يزال سماعهم لذلك يتجدد في كل لحظة ومن كل متكلم واستعماله يتكرر إلى أن يصير ذلك ملكة وصفة راسخة ، ويكون كأحدهم ، وهكذا تصيرت الألسن واللغات من جيل إلى جيل ، وتعلمها العجم والأطفال »^(٢) .

فبالثقين والسماع المتكرر والتعليم المضبوط توجد ملكة اللسان ، وبهذا تعلم العربية كثير من العجم ونفخوا فيها ، وما زالت أسماء مثل سيبويه وأبي علي الفارسي تتردد حتى اليوم ، يقول ابن جنّي (ت ٥٣٩٢) في كتابه المختص : « ألا ترى أن سيبويه كان عجمياً »^(٣) ومع ذلك ارتبطت العربية ونحوها باسمه حتى يوم الناس هذا .

ونتساءل : ما الذي فعلناه من أجل أن نقدم نموذجاً يحتذيه الطفل في البيت والمدرسة ، ونحبّ إليه العربية التي نريده عليها ، وتدعي له أنها تصله بماضيه ، وأنها وعاء مجد حاضره وطريق مستقبله ؟ هل أعددنا له المعلم المتمرس المدّرب المخلص الذي يحب عمله ، أو هل يسرنا له سماع اللغة صحيحة في فصول دراسته ومن وسائل الإعلام المختلفة ؟ إن هناك ألف « هل » تطل برأسها في هذا المجال الحيوي ، وأهمها : هل قدمنا له اللغة في قالب محبّب مرغوب فيه ، وهل يسرنا له قواعدها صرفاً ونحواً ، وهل قدمنا له القيم التي تجعله لا ينفّر من كل من يتكلم « بالنحو » أو لا يسخر به ؟

(١) الصاحبى لابن فارس : ٣٠ .

(٢) مقدمة ابن خلدون : صفحة ١٣٨٩ (تحقيق د. علي عبد الواحد وأبي .)

(٣) المحسب لابن جنّي : ١٢/٢ .

لا أستطيع إلا أن أقول إن المشكلة قائمة متشعبة الجذور خطيرة الأبعاد
والنتائج ، والحاضر كليل صامت كسول متبلد يحك جلده الكتيّف يجدار الصمت
في تناؤب كربه ، والمستقبل محفوف بالخطر يدعو إلى الخوف واليقظة .

والآن .. أين دور النحو من هذه المشكلة البغيضة ؟ وهل يمكن له أن يقوم
بدور ما في حركة البعث والحماية من السقوط في الهاوية ؟ أو أنه يحمّل ما لا
يستطيع تحمّله ، ويكلف بما لا طاقة له به ؟ يقول لويس ماسينيون « إن النهضة
اللغوية هي في الحقيقة نوع من النهضة الاجتماعية الشاملة التي تتطلع إليها الشعوب
الحديثة في الشرق » فهل يكون مدخلنا إلى نهضة اللغة هي نهضة النحو أو النهضة
الاجتماعية ؟

إن المشكلة تتجلى في ذلك التطور الهائل الذي أصاب العربية المعاصرة ،
وباعد بينها وبين العربية الفصحى التي وضع لها النحاة القدماء القواعد . ونحن
غافلون عن هذا التطور الذي تسلل إلى مفردات العربية وتراكيبها ، وزلزل كثيرا
منها ، ومارلنا في تدريسنا للنحو نردد ما قاله القدماء الذين وصفوا لغتهم وحددوا
قواعدها ، ونختار لهذا الغرض النصوص القديمة التي تنطبق عليها هذه القواعد .
والواقع أننا قد نصاب بحيرة كاملة عند تحليل نص من العربية المعاصرة ، ولا ندرك
أبعاد التطور الذي أصاب اللغة إلا عندما نصطدم بتحليل النصوص المعاصرة ،
ومن الغريب أنه لا توجد في هذا الصدد إلا محاولة واحدة قام بها الدكتور السعيد
بدوي لرصد ظواهر « العربية المعاصرة في مصر » في كتابه الذي سماه « مستويات
العربية المعاصرة في مصر »^(٤٥) . ومن الغريب أيضا أن الآخرين يقفون
في أمّاكنهم ، ولا يحاولون إلا اتهام جهود العاملين بسوء المقصد وعدم إخلاص

(٤٥) اعتمد الدكتور السعيد بدوي في مادة هذا الكتاب على الإداعة المصرية بتراجعها المختلفة ،
ويرى فيه تقسيم العربية المعاصرة إلى خمسة مستويات هي : فصحي التراث ، وفصحي العصر ، وعامة
المتفصّل ، وعامة التلويح ، وعامة الأميين . وحدد هذه المصطلحات . ويرى حاصلها كل مستوى من
المستويات الخمسة ، التركيبي ، وحدد الحال الذي يستخدم فيه كل مستوى منها ، والموقف التي تحكم اختيار
أحد منها دون الآخر ، وبين العلاقة بينها ، وما يكون من تداعج أو تناخل في استعمالها ، انظر الفصل الثالث
من « مستويات العربية المعاصرة في مصر » دار المعارف ١٩٧٣

البي . ولا شك أن هذه هي كبرى المشكلات الحقيقية ، وأعني بها عدم بذل الجهود من أجل محاولة جمع العربية الفصيحة المعاصرة ومحاولة درسها وإعادة تصنيف تراكيبها من جديد ومعرفة التطور الذي لحق بها . ومن الغريب أيضا أن هذه القضية لم يلتفت إليها أحد من السابقين ولذلك ظل تاريخ العربية غامضا في تطور الدلالات والتراكيب وسير المفردات ، وقد ترتب على هذا كثير من المشكلات في قراءة النصوص القديمة وشرح معانيها .

النحو واللغة :

اللغة نسيج متشابك متداخل من عدد من الأصوات التي تكون كل مجموعة صغيرة منها كلمة ، هذه الكلمات تنسق في تراكيب مفيدة هي الجمل . يستخدم المجتمع الإنساني هذه الجمل في مطالبه اليومية من المهم والإفهام ، والتواصل الاجتماعي ، وقضاء المصالح الحيوية . ويستخدمها الأدباء في صياغة معمارهم الفني شعرا ورواية وقصة قصيرة ومسرحية ، ليخصوا الروح الإنساني بهذا الفن ، ويعيدوا صياغة الواقع ، ويستخدمها المفكرون والكتاب في صياغة القضايا التي تشغلهم وتؤرقهم ويريدون نقلها لأبناء مجتمعهم . وتستطيع أن تقول في تلخيص دور اللغة في الحياة وتركيز هذا الدور إن اللغة معادلة للحياة الإنسانية وصورة ووعاء لها يستوعبها ويشكلها .

وجهاز النطق الإنساني مرن ، يتكيف حسب البيئة التي يولد فيها الطفل ، ويشكل مجموعة الأصوات التي يحتاج إليها في تكوين الكلمات والجمل التي يتعامل بها من حوله . والوحدة الصغرى لأية لغة في كلامها هي الجملة . والجملة مجموعة من العلاقات بين عدد من الكلمات التي تتألف معاً في نظام معين يتعارف عليه أبناء البيئة اللغوية بطريقة اعتباطية لتؤدي الغاية التي من أجلها خلق الكلام الإنساني .

هناك - إذن - في الجملة الأصوات التي تتألف منها الكلمات التي تحمل كل كلمة منها معنى جزئيا . تنضم هذه الكلمات بعضها إلى بعض بطريقة

مخصوصة ، يحكمها في هذا الانضمام علاقات خاصة تؤدي بالجملة إلى أن نصبح ذات دلالة معينة تفهم في المجتمع المعين .

ولكل لغة نظام معين ، ولا يمكن أن تكون هناك لغة بغير نظام مخصوص ، وهذا النظام متعدد الجوانب ، والجملة الواحدة تعد بالنسبة للغة خلية حية بالنسبة للجسم الحي ، وجميع الأنظمة اللغوية توجد في الجملة الواحدة وتمثل فيها بجوانبها . ولكل جانب من هذه الجوانب المتعددة في الجملة فرع من فروع الدراسة اللغوية يهتم به ويدرسه ويحلل مشكلاته ويتناول قضاياها ويحاول فهم أسرارها في لغته . فهناك علم « الأصوات » الذي يعنى بالجانب الصوتي من حيث طريقة نطقه ووصوله إلى السمع وطريقة استماعه . وهناك علم « الصرف » الذي يتناول كيفية بناء الكلمات المفردة ويحدد صيغها وموازينها والمعاني التي تطرأ عليها من زيادة بعض العناصر عليها سوابق أو دواخل أو لواحق ، أو نقص بعض العناصر الصوتية من الكلمة أو تبادل بعضها مع البعض الآخر . وهناك علم المعجم الذي يتناول معاني الكلمات مفردة ، وطريقة جمعها وترتيبها وتطور معناها وتعدد هذا المعنى إلخ .

والعلم الذي يتناول علائق التركيب ، وهو ضم الكلمات بعضها إلى بعض في جمل مفيدة ، ويحدد أشكال هذه الجمل ونوعها ومواقع الكلمات ووظائفها وعلامات هذه الوظائف وترتيب هذه الوظائف ، هو علم « النحو » .

وتستطيع أن تشبه اللغة بالجسم الإنساني ، فالجسم الإنساني مجموعة مختلفة من الأجهزة التي يتعاون بعضها مع البعض الآخر في حفظ حياة هذا الجسم وظهوره بمظهر الحياة ، فهناك القلب والدورة الدموية ، وهناك العقل والجهاز العصبي ، وهناك الأمعاء ، والكلى ، وهناك الأعضاء المتعددة من السمع والبصر والشم واليدين والقدمين إلخ ، ولكل جهاز أو عضو وظيفة مخصوصة لا تستطيع أن تعمل وحدها ، بل لابد من تعاون الأجهزة الأخرى معها ، وإذا اشتكى عضو تداعى له سائر الأعضاء بالسهر والحمى .

فليس النحو إذن إلا فرعاً واحداً من فروع الدراسة اللغوية يتناول جانباً واحداً من جوانب دراسة الجملة وتحليلها ومحاولة معرفة طريقة تركيبها . ولكن كثيراً من الناس يخلطون بين النحو واللغة بحيث يكاد الذهن ينصرف إلى « النحو » فقط عند الحديث عن مشكلة اللغة العربية . وهذا خلط يسوغه أن « الإعراب » ، وهو - هنا - العلامات الإعرابية في أواخر الكلمات في الجملة ودلالة هذه العلامات على وظائف الكلمات ، قد اقترنت به الفصحى ، واقترن بها ، بحيث أصبح ذكر أحدهما مدعاة إلى استدعاء الآخر ، وصارت إجادة الإعراب والبراعة فيه ، بهذا المفهوم الذي أشرت إليه آنفاً ، من أدل الدلائل عند كثيرين على إجادة الفصحى والبراعة فيها . كما أن الخطأ في الإعراب أظهر ما يستلفت الغيورين على اللغة العربية ويثير قلقهم على تراثها ومستقبلها ؛ ولهذا كان الخطأ في الإعراب قديماً من أول الأسباب الداعية إلى وضع علم النحو العربي كله خوفاً على العربية أن يتسرق إليها لحن أو فساد ، وحرصاً على القرآن الكريم أن يزحف إليه هذا اللحن .

ومهما يكن الربط وقوته بين الفصحى والإعراب ؛ فإن هذا لا يسوّغ أن يظر إلى اللغة على أنها الإعراب وحده ، أو ينظر إلى الإعراب على أنه اللغة . إن الإعراب فرع من فروع النحو ، وهو فرع له شأنه وخطره ، والنحو جانب من جوانب دراسة اللغة . فاللغة واللغة ثم اللغة أولاً ، يلي ذلك النحو والإعراب . إن دراسة النحو تبدأ من اللغة بهدف تحليل جملها ، ولا يمكن أن تبدأ دراسة اللغة من النحو ؛ لأن النحو علاقات ، وكيف نقيم علاقات بين ما لم نحصله بعد ؟

لقد كان المدارس منذ أربعين سنة يبدأ دراسته في المدرسة وقد حفظ قسطاً صالحاً من ألقى نص لنعوي ، وأعلاه في الفصاحة والبيان ، وأتقن قراءته قراءة صحيحة من غير أن يعرف أسباب ضبطه ، وأعني بهذا النص « القرآن الكريم » . وقد كان « الكتاب » في القرية والمدينة على سواء يؤدي دوراً مهماً في هذا المجال ، فكان المدارس عندما يلتقي بدراسة النحو بعد ذلك لا يحس نفوراً أو جفوة وغرابة ؛ لأنه يتعلم قواعد لغة له منها حصيلة صالحة ، ويصبح

العناء عليه خفيفا حمله ، لأنه في الواقع يستكشف فحسب أسباب ما يؤديه بالفعل من رفع ونصب وجر .

ومن جانب آخر ، كانت عدم مجانية التعليم تدفع بكثير من الناس في مصر خاصة إلى أن يلجئوا إلى الأزهر يلقون فيه بأبنائهم لينالوا حظهم من التعليم المجاني ، وكانت المنح التي يقدمها الأزهر للوافدين من البلاد العربية والإسلامية مغرية للكثيرين أن يلتحقوا به . وكان شرط دخول الأزهر والالتحاق به في ذلك الوقت هو حفظ القرآن الكريم حفظا كاملا متقنا مع جودة التلاوة ، وكان التلميذ يحفظه في سن مبكرة دون العاشرة من عمره أو يزيد قليلا ، وهي السن التي تقبل التشكيل والإعداد . صحيح أن التلميذ في هذه السن الغضة لم يكن يعرف معاني كثير مما يحفظ ، ولكن المهم أن لسانه قد درب على نطق اللغة نطقا سليما صحيحا ، إذ كان لا يسمح له مطلقا بأى لون من ألوان الخطأ صرفيا كان أو نحويا من غير أن تكون هناك معرفة لا بالصرف ولا بالنحو من جانب المعلم والمتعلم كليهما في كثير من الأحيان . وكان كثير من هؤلاء الذين يتخرجون في « الكتاب » يذهبون إلى المدارس بدلا من الأزهر ، ويتخرجون في كليات الطب والهندسة والعلوم والتجارة والحقوق والآداب وغيرها ، وكانوا - مع ذلك - لا يفقدون قدرتهم التي اكتسبوها صغارا ومهارتهم اللغوية التي رسخت في أذهانهم ونقشت في عقولهم الطرية حيثئذ ؛ ولذلك لم يكن من المستغرب - فيما سلف - أن نجد الطبيب الشاعر ، والمهندس الشاعر ، والكتاب الذي تخرج في كلية التجارة أو العلوم أو غيرها .

وكان أن تغيرت ظروف الحياة ، وأصبح التعليم بالهجان - وهذا حق الفرد على الدولة - وصار الناس لا يتهيئون التعليم في المدارس ، وانتشر عدد كبير من المدارس في القرى والنجوع ، وأصبح التعليم غير مكلف ، وزج الناس بأبنائهم في المدارس ، وفقد « الكتاب » دوره ، وانقرضت أو كادت صناعة تعليم القرآن وتحفيظه ، وانصرف الناس عن الأزهر ؛ فلم تعد له ميزة المجانية التي كان يتمتع بها ، واضطر الأزهر إلى التنازل عن شرطه القديم ، وهو حفظ القرآن ، وصار

ملجأ لكل تلميذ يفضل في النجاح في القبول بالمدارس الإعدادية ، يأوي إليه وهو خالي الوفاض كما يقولون من كل شيء حتى من القدرة على القراءة والكتابة ، وأصبح يلتحق بالأزهر بعد ذلك وفقا لقوانين تطويره التي صدرت في أوائل الستينيات من لم يتلقوا تعليمهم الأولي فيه ، واختلط الحابل بالنابل .

ونشأ جيل في الأزهر والمدارس والجامعات الأخرى على السواء لم يفظ شيئا من القرآن ، ولم يتدرب لسانه على نطق نصوص أخرى من اللغة نطقا صحيحا ، لأن القداسة الدينية كانت تحول دون الخطأ في نطق القرآن ، ولم يتبح لهذا الجيل وما تلاه أن يسمع اللغة صحيحة . فكل المواد تدرس له بالعامية ، حتى إن اللغة العربية وآدابها وقواعدها نفسها أصبحت تدرس له كذلك بالعامية (هل ينفع الأسف والحسرة هنا ؟) ويترك التلميذ لكتابه غير المضبوط بالشكل ضبطا تاما ، ويحاول أن يستذكر دروسه من أجل النجاح بطبيعة الحال ، فيترجم أثناء القراءة كل ما يقرؤه بالفصحى إلى اللغة التي يجيدها وهي العامية ، ثم قد يتخرج هذا التلميذ في كلية متخصصة في اللغة العربية وآدابها أو قسم معد لذلك ، ويناط به تدريس هذه اللغة ؛ إذ أصبح منظورا إليه على أنه خبير في العربية وفروع دراستها ، ولا يجد هذا « الخبير » الجديد ما يقوله لتلاميذه ، ويجيئهم إلى الكتاب ، ليستظهروا تنقنا منه تضمن لهم النجاح ، وعلى هذا النحو دارت الدائرة حتى أغلقت واستحكمت إغلاقها .

فإذا نظرنا في الكتاب نفسه الذي أعد لعرض تعليم العربية ، وجدناه كتابا سيئا رديئا غاية الرذاعة والسوء منهجا وأسلوبا واختيارا (قارن أي كتاب لتعليم العربية في أية مرحلة تختارها بالكتب المماثلة التي أعدت لتعليم الإنجليزية على سبيل المثال ، وسوف يدهشك أن الوصف بالسوء والرذاعة ليس كافيا على الإطلاق) ، إذ يقوم بتأليفه عدد من القائمين على التدريس والتوجيه ، ويجامل هؤلاء بعضهم البعض الآخر أو يجاملون أصدقاءهم ، فيختار هذا « قصيدة » نزميله أو صديقه ، ويقدمها في الكتاب الموضوع على حسب « المنهج » على أنها للشاعر « فلان » ، وطبعها لا ينسى أن يضع هامشا طويلا فيه بيانات عن سنة

مولده وأماكن تلقي تعليمه وغير ذلك ، فإذا جاء لشرح هذه القصيدة اقتصر على شرح المفردات بوصف ذلك تحليلاً أدبياً ونثر الأبيات نثراً مشوهاً غير مبين ، وبذلك ينسلخ التلميذ عن لغته وعن تراثها وعن فنها الحقيقي ، وكلما تقدم في الدراسة ؛ ازداد به البعد عن اللغة ، بالدخول في تعميمات ضارة تبعد به عن النصوص وقراءتها . ومن الغريب أنه في الوقت الذي ابتعد فيه التعليم الأولي عن تحفيظ القرآن الكريم ابتعدت مناهج اللغة العربية في المدارس عن النصوص اللغوية الناصعة التي تصور اللغة تصويراً يحببها إلى التلاميذ ويفرغهم بالاهتمام بها ، وتستطيع أن تقارن ما يدرسه ابنك الآن في المراحل التعليمية المختلفة ، وما كنت تتلقاه في المراحل التعليمية نفسها أو ما يعادها في سني تعلمك ، وسيهولك مقدار ما تجد من فروق .

وحصيلة كل هذه الأمور المشايكة ضعف اللغة العربية الفصحى على ألسنة المتكلمين وأقلام الكتاب ، وما نعانيه من مشكلات في هذا المجال .

وأخيراً يلقي كثير من الناس النبعة على « النحو » وطريقة تعليمه وتدريسه ، والنحو نفسه من كثير من هذا براء إلى حد ما . لقد ضعفت استجابة الطلاب لدراسة النحو ، لأن لغتهم ضعيفة ، فإذا قويت لغتهم قوى النحو وقويت الاستجابة له .

إن نهضة اللغة جزء من النهضة الاجتماعية الشاملة التي تقوم على الدراسة والتخطيط الدقيق المثقن ، أما القفزات العشوائية أو العفوية غير المستندة إلى إعداد منظم فهي بناء على رمال سرعان ما ينهار .

إن الضعف اللغوي يستلزم ضعفاً لغوياً بالضرورة ، وليس العكس ؛ لأن الذي لديه حسن لغوي مدرب سرعان ما يستوعب قواعد اللغة ، ولا يجد فيها عبثاً ، ولا يستعشر منها نفوراً ، أما أولئك الذين يسترون عجزهم اللغوي بكرههم للنحو وضيقتهم به وبأهله ، فهم مخطفون ، لأنهم لو أحسنوا إعداد أنفسهم بالقراءة والاطلاع لاستقام لهم أمر النحو ولصلح حالهم معه .

لقد ظن كثيرون ممن تكون صناعتهم « الكلام » أنهم يتخلصون من عبء هذا « النحو » البغيض إذا هم أعلنوا في تعالٍ ومباهاة أنهم لا يحسبون هذا الذي يسمى « النحو » وبذلك يصبحون بنحوة من العتب والملحاة ، فإذا ضاق عليهم الأمر ، أظهروا البرم بالنحو والشكوى منه . فهل هؤلاء وأولئك على حق في هذه الشكاية ؟

الشكوى من النحو قديما وحديثا :

بدأ النحو في أمره سهلا ميسورا له غاية واضحة وهدف محدد هو ضبط النص القرآني في الأداء حتى لا يتسرب إليه لحن . وكان الغرض منه وضع الضوابط التي ترشد القارئ لمواضع الرفع والنصب والجر وغيرها حتى لا يحدث ما حدث من القارئ الذي كان يقرأ الآية الثالثة من سورة التوبة في قوله تعالى ﴿ وَأَذَانٌ مِنَ اللَّهِ وَرَسُولِهِ إِلَى النَّاسِ يَوْمَ الْحَجِّ الْأَكْبَرِ أَنَّ اللَّهَ بَرِيءٌ مِنَ الْمُشْرِكِينَ وَرَسُولُهُ ﴾ فنطق « ورسوله » الثانية بالجر بدلا من الرفع ، أو ما حدث من القارئ الذي كان يقرأ الآية الرابعة والعشرين من السورة نفسها في قوله تعالى ﴿ قُلْ إِنْ كَانَ آبَاؤُكُمْ وَأَبْنَاؤُكُمْ وَإِخْوَانُكُمْ وَأَزْوَاجُكُمْ وَعَشْرِيكُمْ وَأَمْوَالٌ اقْتَرَفْتُمُوهَا وَتِجَارَةٌ تَتَّجَرْتُمْ بِهَا وَكَسَادٌ مِمَّا كَسَبْتُمْ وَمَسَاكِينٌ تَرْضَوْنَهَا أَحَبُّ إِلَيْكُمْ مِنَ اللَّهِ وَرَسُولِهِ وَجِهَادٍ فِي سَبِيلِهِ فَتَرَبَّصُوا حَتَّى يَأْتِيَ اللَّهُ بِأَمْرِهِ ﴾ فقرأ كلمة « أحب » مرفوعة بدلا من قراءتها منصوبة .

وقد اصطنع أبو الأسود الدؤلي - أول من وضع مبادئ النحو العربي على أشهر الآراء - نَقَطَهُ الذي عرف بنقط أي الأسود في ضبط المصحف ؛ إذ يروي أن زياد ابن أبيه عامل البصرة لمعاوية بعث إلى أبي الأسود أن اعمل شيئا تكون فيه إماما ينتفع الناس به وتعرب به كتاب الله . فاستغفاه من ذلك أبو الأسود ، حتى سمع قارئاً يقرأ ﴿ أَنَّ اللَّهَ بَرِيءٌ مِنَ الْمُشْرِكِينَ وَرَسُولُهُ ﴾ - يجر رسوله - فقال: ما ظننت أن أمر الناس صار إلى هذا، فرجع إلى زياد، فقال له: سوف أفعل ما أمر به الأمير ، فليغني كاتبنا لقنا يفعل ما أقول . وتخبر أبو الأسود كاتباً ذكياً وقال له : إذا رأيتني قد فتحت فمي بالحرف فانقط نقطة فوقه على

أعلاه ، فإن ضمنت فمي فانقط نقطة بين يدي الحرف - أى بجواره - وإن كسرت فاجعل النقطة تحت الحرف ، فإن أتبعته شيئاً من ذلك غنة - أى تنوينا - فاجعل مكان النقطة نقطتين^(٥) .

وتولى تلاميذ أبنى الأسود عمله بالبسط والتفصيل ، وكان من تلاميذه يحيى ابن يعمر ، وغنبة الفيل ، وميمون الأقرن ، ونصر بن عاصم . وقد أصبح لجماعة النحويين هذه سطوة معنوية يحشاها الأمراء ، ويقال إن الحجاج بن يوسف الثقفي - وهو من هو قسوة وفظاظة - قال ليحيى بن يعمر: أتجدي ألحن؟ قال : الأمير أفصح من ذلك . قال : عزمت عليك لتخبرني - وكانوا يعظمون عزائم الأمراء - فقال يحيى بن يعمر : نعم ، في كتاب الله . قال ذلك أشنع له ، ففي أى شيء من كتاب الله ؟ قال : ﴿ قل إن كان آباؤكم وأبناؤكم وإخوانكم وأزواجكم وعشيرتكم وأموال اقترفتموها وتجارة تخشون كسادها ومساكن ترضونها أحب إليكم من الله ورسوله ﴾ فترفع أحب وهو منصوب . قال : إذا لا تسمعي ألحن بعدها . ونفي الحجاج يحيى بن يعمر إلى خراسان حتى لا يسمعه يلحن^(٦) .

ثم كان من بعدهم عبد الله بن أبن إسحاق الحضرمي ، وكان أول من بعج النحو ومدّ القياس والعلل كما يقول ابن سلام^(٧) ، وزاد نشاط النحاة ، وكثر تحكيمهم في الصواب والخطأ ، وفيما يجوز وما لا يجوز ، وكان الشعراء ، لما طبعوا عليه من حرية وتمرد ، أكثر الناس تمرداً على سلطة النحاة وتحكيمهم ، وبدأوا بالشكوى من النحو والنحاة معاً ، وأخذوا يضيقون بما يلزمهم به النحاة من

(٥) انظر : أخبار النحويين البصريين للسيباني : ١٦ . وإيضاح الوقف . الانتدك لابن الأثيري

٣٩٢١ . وما بعده وبيان الرواف على أنباء النحاة للقطبي ١٠١ ، وترجمه الأبياد في طبقات الأدباء لأبن البركات ابن الأثيري . والحكم في سقط المصاحف للبدائي : ٦٠ . الزهر في علوم اللغة للسيباني ٣٩٨/٢ .

(٦) انظر أخبار النحويين البصريين للسيباني : ٢٣ (تحقيق كركم) .

(٧) انظر طبقات حوال الشعراء ١٤/١ (تحقيق محمود شاكر) .

أرادوه منها ، فتوعرت مسالكها ، ووهنت مبانها ، وانحطت عن رتبة الإقناع
حججها حتى قال شاعر فيها :

ترنو بطرف ساحرٍ فاترٍ أضعف من حجة نحوّي « ٥ »

ولكنه لم يستطع أن يتهم هذا العلم بأنه خالي من القدرة على الإقناع بالحجة
والبرهان ، فقال عقيب النص السالف مباشرة « على أنها إذا أخذت المأخذ المبرراً
من الفضول المخرد عن المحاكاة والتخييل ، كانت من أوضح العلوم برهاناً ،
وأرجح المعارف عند الامتحان ميزاناً ، ولم تشتمل إلا على يقين أو ما قاربه من
الظنون » (٩) .

وإذا عرفنا أن مؤلف هذا الكتاب كان من رعايا دولة « الموحدين » التي
أنشأها ابن تومرت في المغرب ، واتسعت فشملت الأندلس ، ويمكن لها في عهد
يعقوب بن يوسف بن تومرت (٥٨٠ - ٥٩٥) الذي دوخ فرنج الأندلس
وأنزل بهم هزائم مكررة ، وفي عهد يعقوب هذا وضحت ثورة الموحدين على
المشرق وعلمائه وعلومه ، وتولى يعقوب نفسه قيادة هذه الثورة ؛ إذ أمر بعدم
تقليد أحد من أئمة المشرق ، وأمر بإحراق كتب المذاهب الأربعة المشهورة ، وغيرها
من كتب اللغة بعد أن ينتزع منها القرآن والحديث النبوي ، وكان عرضه من ذلك
كله حمل الناس على الظاهر من الكتاب والسنة فحسب ، أقول إذا عرفنا أن مؤلف
الرد على النحاة عاش في هذا العصر عرفنا أن العصر كان عصر ثورة على المشرقين
بكل ما يمثلونه ، فلا عجب أن يتولى أحد رجال هذه الدولة الرد على نخاة المشرق
كما فعل غيره مع الفتنه وغيره من العلوم ، يقول الدكتور شوقي صيف محقق هذا
الكتاب في دراسته عنه « وقد كانت دولة الموحدين - منذ أول الأمر - تدعو إلى
هذه الثورة ، حتى إذا كان يعقوب رأبها بأمر بحرق كتب المذاهب الأربعة ، يريد
أن يرد فقه المشرق على المشرق ، وقد تبعه ابن مضاء قاضي القضاة في دولته ،
فألف كتاب « الرد على النحاة » يريد أن يرد به نحو المشرق على المشرق ، أو

(٩) الرد على النحاة لابن مضاء القرطبي ، ص ١١٠ ، ١١١ (تحقيق الدكتور شوقي صيف - دار الفكر

عبارة أدق يريد أن يرد بعض أصول هذا النحو ، وأن يخلصه من كثرة الفروع فيه ، وكثرة التأويل ، مستنفاً في ذلك بسنة أميرة يعقوب ؛ إذ كان يعجب مثله - على ما يظهر - بمذهب الظاهرية ، فذهب يحاول تطبيقه على النحو . وقد بدأ فرفض نظرية العامل التي جعلت النحاة يكثرون من التقدير ، وهو تقدير يؤدي إلى عدم التمسك بحرفية آي الذكر الحكيم ، تلك الحرفية التي كان يعتد بها أصحاب مذهب الظاهر ، وأيضاً فإنه افترض منهم ما يذهبون إليه من نفي العلل والقياس في الفقه ، ونادى بتعميم ذلك في النحو ، حتى نتخلص من كل ما يعوق جريانه وانطلاقه في العقول والأفهام .

ولكن هدم ابن مضاء لأصول النحو المشرقي - مع ما يدعي لآرائه من تخليص للنحو مما يعوق جريانه وانطلاقه - وقف عند الجانب النظري ، ولم يقدم لنا ابن مضاء كتاباً يتناول النحو بالمنهج الذي اقترحه ، وقد وعد في كتابه ص (١٠٧) بأنه سيؤلف كتاباً يطبق فيه نظريته، ولعله آلفه، ولكنه اغتالته يد الزمن فيما اغتالت من تراث .

وقد وجد في آراء ابن مضاء سنداً وحجة كثيراً ممن هاجموا النحو في العصر الحديث وشكوا من صعوبته وتعقيداته .

إن دراسة النحو نفسها مستويات ، ولا تدري على وجه الدقة ما المستوى الذي يشكو منه الشاكون في عصرنا الحاضر . وإن أيسر هذه المستويات هو المستوى السهل الذي يتوقف عند حد بيان عناصر الجملة وعلاقتها بعضها ببعض الآخر ، فإذا قلت مثلاً : « الشمسُ مشرقةٌ » فهذه الجملة تتألف من « مبتدأ » هو كلمة (الشمس) و « خير » هو كلمة (مشرقة) وبينهما علاقة الإسناد ، وكناتهما مرفوعة ، وعلامة الرفع هنا هي الضمة الظاهرة ، فإذا قلت « أشرفت الشمسُ » فهذه الجملة تتألف من الفعل « أشرفت » وفاعل « الشمس » ، وبينهما علاقة الإسناد ، وهناك علامة الفاعلية وهي الرفع وهو هنا بالضمة الظاهرة . وتندرج مستويات الدراسة النحوية حتى تصل إلى مرحلة الصعوبة الحقيقية عندما يحدر الحديث إلى فلسفة النحو وقضاياه ، وهذا المستوى الذي يمكن أن يوصف

بالصعوبة عند البعض لا يطلب من أحد معرفته إلا المتخصص في هذا المجال الذي يعد لهذا الأمر ويراد عليه .

وفي الحق أن النحو علم يتطلب من المدارس صبرا على استساغته أول الأمر ورياضة وممارسة ، ثم لا يلبث أن يسلس القيادة . وقد كان سهلا إبان نشأته . ولكنه اختلطت به بعد مرحلة الصفاء الأولى شأن كل شيء في نشأته شوائب من الجدل والبعد عن روح النصوص والتفريعات المتعددة ، ولكن هذه الأمور كلها شيء لا يعني به إلا الدارسون المتخصصون في أقسام اللغة العربية في الدراسات العليا ، ولا يطلب من غيرهم معرفته أو الإلمام به . والمستوى الذي يشكو منه الشاكرون حديثا - حسبا يظهر من كلامهم - ليس إلا المبادئ الأساسية التي ينبغي لكل ناطق بالفصحى أن يعرفها أو يلتزم بها تطبيقا ونطقا ولا بد منها لاستقامة النطق ووضوح العبارة إذا كنا حقا حادين في ادعاء التمسك بالفصحى .

والمواقع أن أسباب الشكوى الحديثة تتمثل في عدة أمور كلها متصلة متلاحمة أحدها فيما يلي دون النظر إلى شكوى الطلاب ، لأن هذه أسبابها الأخرى ، وعلاجها موكول إلى المسؤولين عن التدريس والقائمين به .

أولا : إن النحو بوصفه دراسة لقواعد العربية يمثل قيذا ثقيلا لكل متكلم من شأنه أن يتحدث بالفصحى ، ويمثل له هذا « النحو » سوطا يلهب كرامته إذا كان لا يجيد الحديث بالفصحى ويعلم من نفسه ذلك ، وبخاصة إذا كان يتكلم فيمن يعلم أن منهم من يدرك مواقع خطئه ، فلا يجيد مثل هذا ما يعتذر به إلا كراهيته للنحو والنحاة ، أما النحو فلأنه لا يحسنه ، ومن جهل الشيء عاداه ، وأما النحاة فلأنهم هم الذين يعرفون خطأه ومواطن الضعف فيه .

ثانيا : إن النحو يبحث التراكيب ووظائف الكلمات في الجملة وعلاقة الكلمة بالأخرى والجملة غيرها . وهذا يقتضي قدرا من المرونة والتذوق والنفاد إلى أسرار العبارة ، لأن كل وظيفة من هذه الوظائف التركيبية لها علامة خاصة تدل عليها ، ولا يتيسر هذا القدر من التذوق والمرونة إلا بالثقافة والقراءة الصحيحة الواسعة ؛ ومن هنا كان الجهل بنحو الجملة كاشفا عن الضحالة وعدم

الأصالة وضمور الثقافة وعورة الادعاء والجهل باللغة وآدابها ، ولذلك انصب سخط هؤلاء الساخطين وكراهيتهم على النحو وأهله دون غيرهم .

ثالثا : إن كثيرين ممن يصطنعون الكلمة وسيلة للعيش والحياة لا يحسنون استخدامها ولم يتخرج كثير منهم في معاهد دراسة اللغة العربية ، ولا يعتقدون أن هناك ما يلزمهم بتحسين وسائلهم في الاتصال بجماهيرهم ، ولا يدركون مدى الخطورة التي تترتب على جهلهم بأساليب العربية الصحيحة في التعبير . وبمرور الزمن يتكون لديهم إحساس خادع بالتميز الزائف والغرور الأجوف ، فإذا ما نهوا إلى أنهم لا يحسنون وسيلتهم ولا يجيدون استخدام لغتهم انفجر غضبهم وحقنهم لا على أنفسهم وتقصيرهم بطبيعة الحال بل على « النحو » الذي لا يعرفون سواه مظهرا للعربية السليمة .

بعد ذلك ، هل نريد من كل هؤلاء أن « يتكلموا » بالعربية المعربة ؟ وهل الإعراب مشكلة هو الآخر ؟ أو هل الإعراب ضرورة من ضرورات العربية أو أنه يمكن التخلص منه ؟ وهذه قضية أخرى .

قضية الإعراب :

ظاهرة الإعراب من أوضح الظواهر اللغوية في العربية الفصحى ؛ إذ لا تشركها لغة سامية أخرى في وجود هذه الظاهرة مستمرة في حياتها واضحة مطردة السلطان .

وليس مما يفيد العربية في شيء أن نلتمس لوجود الإعراب فيها على صورته المعروفة ضروريا من المعاذير ، فنقحم الحديث عن وجود إعراب في لغة أخرى من فضيلة لغوية لا تنتمي إليها العربية كالألمانية أو غيرها ، فلن يُسَوَّح ذلك وجود الإعراب في العربية ، ولن يعين على فهم هذه الظاهرة فيها . وينبغي بدلا من ذلك أن ندرس العربية نفسها في مراحلها القديمة ، وأن نقارن ظواهرها اللغوية بأخواتها الساميات ، فذلك أدنى للغاية وأشبه بالصواب ، وإن كان لا يفوتنا هنا أن نشير إلى أن أصحاب اللغات التي بها إعراب كالألمانية مثلا واليابانية لا يشكون

من نقل الإعراب عليهم وعسره ومشقته على ألسنتهم ، وأخذون أنفسهم بتعلم لغتهم ودراستها وفقه أسرارها وينصرفون إلى ذلك في جد وصبر واعتزاز ، ولم يفعلوا مثلما نفعل نحن من إضاعة الوقت في الشكوى والصراخ دون أن نقدم حلوها ، أو ننصرف إلى البحث والدراسة . ولعل هذا من أسباب تقدم أصحاب هذه اللغات واتناء أهل العربية جميعا إلى العالم الثالث .

ولست أريد أن أقف طويلا أمام تأكيد أن ظاهرة الإعراب في العربية ظاهرة أصيلة من ظواهرها ، فإن دراسي اللغات السامية يتفقون على أن العربية قد احتفظت أكثر من أخواتها الساميات بكثير من الصور الصادقة لعناصر اللغة الأولى مثل الكمية الأصيلة تقريبا من الأصوات الساكنة ، وكذلك الحركات القصيرة في المقاطع المفتوحة ، ولا سيما في وسط الكلمات ، وأيضا مثل الفروق النحوية بالكثيرة التي أفسدت إن قليلا أو كثيرا في اللغات السامية الأخرى . وإنه لا تكاد تُعَدُّلُها في ذلك لغة سامية أخرى . ويرجعون السبب في ذلك إلى نشأتها في أقدم موطن للساميين - على ما رجحه كثير من الباحثين - وبقاتها في منطقة منعزلة مستقلة ، فقلَّت بذلك فرص احتكاكها باللغات الأخرى ، ولم تذلل لها سبل كثيرة للبعد عن أصلها القديم ؛ ولذلك يقرر المستشرق الألماني نولدكه أن مقارنة قواعد اللغات السامية يجب أن تبدأ حقا من العربية ، على أن يراعى في التفاصيل كل قرياتها الأخرى ما دمن معروقات^(١٠) . ويغلو بعضهم فيزعم أن العربية هي الأم السامية الأولى ؛ وهذا كله لا أود أن أثبت قدم الإعراب في العربية لأنه قد يوجد في أخواتها الساميات، فما دامت العربية هي أقرب اللغات السامية إلى الشقيقات إلى الأم السامية المندثرة - في رأى كثير من الباحثين - فإن القضية يجب أن تنعكس ، فيستدل على وجود ظاهرة سامية في لغة من أخواتها بوجود هذه الظاهرة نفسها في العربية ، غير أن عوامل التطور والتغير كما تعمل على البعد بالخصائص من اللغة الأم ، قد تعمل - أيضا - على احتفاظ لغة من اللغات

(١٠) انظر : اللغات السامية لنولدكه : ١٠٠ (ترجمة د. رمضان عبد التواب) ، وتاريخ اللغات السامية لولفسون : ١٤ ونشوء اللغة ونموها وانكسارها للأب أنستاس الكرملى : ١٢٠ وفضول في فقه اللغة ل... : ٣٠ وما بعدها .

المهاجرة عن الأم بظاهرة لم يكتب لها في العربية البقاء والحياة استجابة لمتطلبات البيئية الجديدة ، وكل ما يمكن أن يقال في هذا الصدد إن الظاهرة إذا وجدت في الأحيوات السامية أو في مجموعة منها فإنه يُستأنس بوجودها فيها على أن الظاهرة أصلية ، ولا يعد دليلا على قدم هذه الظاهرة ؛ فإن سير تطور اللغات غامض في تفاصيله بالنسبة لنا غالبا ، وذلك في المرحلة السابقة للمرحلة التي وصلت إلينا منها وثائق لغوية . والاتفاق بين كثير من اللغات السامية في المسائل النحوية المهمة لا يضمن لنا دائما قدم هذه المسائل ، لأنه كثيرا ما يجري في كل لغة منها تغييرات قياسية مستقلة عن الأخرى كما يقرر تولدكه^(١١) .

وإذا كانت كل لغة من اللغات السامية المتفرعة عن الأم الأولى المنثورة قد أخذت منفردة في التطور ، والسير بظواهرها نحو الاكتمال والنضج ؛ فلنا أن نفترض أن ظاهرة الإعراب قد أخذت العربية تعمل على تطورها من حالة السذاجة إلى الحالة التي وصلت إلينا بها في أقدم نصوص العربية ، ويقرر المستشرق يوهان فلك أن العربية الفصحى قد احتفظت في ظاهرة التصرف الإعرابي بسمة من أقدم السمات اللغوية التي فقدتها اللغات السامية باستثناء اليابالية القديمة قبل عصر نموها وازدهارها الأدبي^(١٢) . فالإعراب - بعد كل هذا - سامي الأصل تشترك فيه مجموعة من اللغات السامية كالأكادية والحيتية ، وتوجد منه آثار في غيرها كما يرى المستشرق برجشتراسر^(١٣) .

ونحن لا نطلب أن يكون هناك تماثل تام بين اللغات السامية في ظاهرة الإعراب ، بل يكفي أن تكون هذه الظاهرة من الخصائص القديمة لهذه اللغات ، وإذا كانت هذه اللغات قد فقدت هذه الظاهرة ، ولم يبق منها إلا آثار ضئيلة نذل على بدائيتها ؛ فليس ذلك دليلا على أن العربية الفصحى ينبغي أن تفقدها ؛ إذ

(١١) النظر اللغات السامية ١١٠ (ترجمة لدكتور مصباح عبد الوهاب)

(١٢) العربية ليوهان فلك ٣٠ (ترجمة الدكتور عبد الحليم السجالي)

(١٣) النظر التطور النحوي ٧٥٠

لكل لغة ظروفها الخاصة التي تحكم بقاء ظاهرة ما وتطورها أو فناء ظاهرة أخرى .

ومما يتفق عليه الدارسون أن العربية الفصحى كانت لغة الأدب ، وكانت معرفة واضحة الإعراب قبل الإسلام . ولا شك أن ارتباط العربية الفصحى بالقرآن الكريم كتب لها الحياة والاستمرار والغلبة والانتشار ، يقول يوهان فك « لم يحدث حدث في تاريخ اللغة العربية أبعد أثرا في تقرير مصيرها من ظهور الإسلام ، ففي ذلك العهد قبل أكثر من ١٣٠٠ عام (نقول الآن قبل أكثر من ١٤٠٠ عام) عندما رتل محمد ﷺ القرآن على بنى وطنه بلسان عربي مبين ، تأكدت روابط وثيقة بين لعته والدين الجديد كانت ذات دلالة عظيمة النتائج في مستقبل هذه اللغة »^(١٤) فقد تكفل ارتباط العرب بالقرآن الكريم من جانب ، والقواعد التي وضعها النحاة العرب في جهد لا يعرف الكلال وتوضيحية جديرة بالإعجاب من جانب آخر بالحفاظ على هذه اللغة ، وقد عاشت إلى الآن ، وإن كان بعض الباحثين يجعلها مستوى واحداً من مستويات خمسة للغة المعاصرة سماه « فصحى التراث » ويرى أنها تكاد تكون لغة مستقلة عن العاميات التي تفرغت عنها^(١٥)

وقد ظلت العربية محتفظة بخاصة الإعراب في التعامل اليومي حتى أواخر القرن الثالث الهجري على مستوى التخاطب التلقائي العفوي ، ثم أخذت هذه اللغة التلقائية في الانفصال لأن العربية المولدة أخذت في الانتشار ، والدليل على ذلك أن النحويين أنفسهم لم يكونوا يلتزمون بالفحوى في مسامراتهم ومحاوراتهم . ولضياح الإعراب في اللغة التلقائية أو لغة الاستعمال اليومي أسبابه التي تتحمل العربية نفسها بعضها ، وتحمل الظروف الاجتماعية والبيئية بعضها الآخر ، وهذا ما دعا النحاة القدماء إلى تحديد عصور الاحتجاج والتوثيق اللغوي حتى يتاح لهم أن يحافظوا على العربية الفصحى التي تماثل لغة القرآن الكريم ، التي ما زالت قواعده مستعملة حتى اليوم - إلى حد كبير - في المستوى الأدبي شعرا ونثرا ،

(١٤) العربية ليوهان فك ، ١٩١٠ ، محمد تالكة ، مد العجم الحديث ، ص ١٠٠

(١٥) ص ١٠١ ، بحث السابق من هذا الفصل .

ولارتباط النحاة بغاية محددة أول الأمر في الحفاظ على لغة القرآن الكريم لم يلتفتوا إلى التطور اللغوي ولم يرصدوا ظواهره إلا بعض شذرات لم يكن من هدفها رصد التطور اللغوي بقدر ما كان يهدف ذلك إلى تصحيحه والتنبه على ذلك ، ونجد أمثلة لذلك في كتب « الفاخر » لأبي سلمة المضي ، و« درة الفواص في أوهام الخواص » للحريري وكتب لحن العامة وغيرها .

والذي أود أن أخلص إليه من هذا العرض أمران كلاهما يحتاج إلى نظر وبحث :

أولهما: أن استخدام الفصحى في المحاطبة اليومية أو ما يسمى باللغة التلقائية ليس متيسرا ، ولا مطلوبا ، وقد تخلص منه المتكلمون بالعربية من أوائل القرن الرابع الهجري ، وليس معنى هذا أنهم أهملوا « العربية الفصحى » ، بل كانوا يستخدمونها قادرين في المستوى الأدبي ؛ ولذلك وصل إلينا من نتاجهم الشيء الكثير وهو ما يكون تراثنا الغني . وليس معنى هذا أيضا أنهم لم يكونوا قادرين على استخدام الفصحى ؛ بل كانوا في مقام الجذ من القول ومجال التعليم لا يستعملون سواها .

ونحن لا نطلب من أجل إصلاح العربية أن يفرض على الناس الالتزام بالفصحى في لغة التخاطب ، فسوف يكون هذا غير عملي على الإطلاق ، ولكن المطلوب أن يعمل القائمون بالأمر على تضييق تلك الفجوة الكبيرة بين العامية المعاصرة والفصحى ، وعلى محاولة الارتقاء بالذوق اللغوي عن طريق الالتزام بالفصحى في مجال التعليم وغيره من مجالات الاستخدام الرسمي والإعلامي . وهنا يجيء دور الإعلام بأجهزته المتعددة ؛ لأن اللغة - كما هو مقرر - تكتسب بالسماع ؛ ولذلك كان على أجهزة الإعلام أن تلتزم الفصحى السهلة في محاطبتها للجماهير ، وكذلك كل من يتصدى لموقف الخطابة والكتابة ، حتى تنشأ ألفة بين الفرد ولغته القومية ، وعندما يطلب منه تعلمها لا يشعر بهذه الفجوة الكبيرة التي تفصله . وينبغي ألا يحتج في ذلك بأن هذا المستوى لا يلقي استجابة من العامة ، فهذا غير صحيح ، فقد ثبت أن قطاعا كبيرا جدا يستجيب للقوائد الجميلة التي

تغني من مطربين محبوبين ، ويفهمونها ولا يجدون فيها ما يعدهم عنها ، وقد يكون ذلك الإطار الجميل الذي قدمت به ، وقد يكون ذلك داعياً إلى العمل على اختيار الإطار الذي تقدم فيه اللغة الفصحى .

وثمة مسألة مهمة جداً ، وهي مشكلة « نحو الأمية » وهي تمثل مرضاً مزمناً في البلاد العربية . ونسبة الأمية في مصر مثلاً مرتفعة إلى حد مؤسف (٧٥٪) ، ولا يتصور أن تكون هناك نهضة لغوية شاملة مع هذا الكابوس الثقيل الذي يقف عائقاً بشعاً في طريق أى شعاع من المعرفة والعلم ؛ لأن الأمي يتصور أن من يخاطبه بغير لغته إنما يهزأ به أو يتعالى عليه ، وكثيراً ما يقف اختلاف المستوى اللغوي عقبة في طريق أى نوع من التوعية أو التثقيف .

ولابد لنا من التسليم بأن الإعراب - رغم ثقله على كثيرين - ضرورة في القراءة ؛ لأننا به نستعين على فهم تراثنا كله ، والقرآن الكريم والحديث النبوي . ولا يمكننا أن نتفصل عن ماضينا مهما كانت الأسباب ، ولا يمكننا أن نتعد عن فهم نصوصنا الدينية مهما كانت الأسباب أيضاً ، ولذلك كان لزاماً علينا أن نيسر السبيل ونمهدده ونختار أصلح الزوايا للارتكاز عليها في فهم العربية وإفهامها .

ثانيهما : مع التسليم بأن الإعراب صعب في الالتزام به ، وبأن من الضروري - مع هذا - أن نأخذ أنفسنا به ، ونروضها عليه ، مع هذا كله لا يصح لنا - في سبيل التهرب من مسئولياته - أن نزعم أنه شيء مصطنع اعتسفه النحاة ، وألبسوه اللغة قسراً . فهذا الزعم - في الحقيقة - لا تقبله الفطر السليمة ، ولا يسوغ لنا أن ندعو إلى التخلص منه بدعوى أنه غير ملائم للحضارة ، وأن العربية قد تخلصت منه من زمن بعيد في اللغة التلقائية لأنه ليست له قيمة بقائية ، ولو كانت له قيمة بقائية لأبقت العربية عليه في تطورها الدائب وحرابتها المستمر^(١٦) .

(١٦) انظر في الدعوة إلى إلغاء الإعراب كتاب الدكتور اليس فريجة « نحو عربية ميسرة » عن سبيل نشر فضلاً عن مجلة العامة .

صحيح أنه وجد من النحاة القدماء من يقول إن العلامات الإعرابية ليست دوالاً على معانٍ معينة . ولكننا يجب أن نأخذ هذه الأقوال بغير قليل من الحذر ، ويجب علينا أن نفهم مثل هذه الأقوال في سياقها ولا ننتسرها من محيطها لتندلل بها على دعاوي غير محسوبة النتائج إذا أحسنا الظن بأصحابها .

وأشهر من قال بهذا الرأي قديماً هو محمد بن المستنير المعروف بقطرب (ت ٢٠٦هـ) تلميذ سيبويه ، وهو قول نقله عنه صاحب كتاب «الإيضاح في علل النحو»^(١٧) وقد ناقشه كثير من الباحثين ، واتفقوا إلى فهم نتائج غير التي يفهمها أصحاب الدعوة إلى إلغاء الإعراب .

وبهنا هنا أن نشير إلى الرأي المماثل له في العصر الحديث والذي يحظى بشهرة وذبوع بين دارسي اللغة العربية ، وأعني به رأي الدكتور إبراهيم أنيس الذي فصله في كتابه « من أسرار اللغة » تحت عنوان مثير سماه قصة الإعراب .

يرى الأستاذ الدكتور إبراهيم أنيس أن الإعراب قصة نسجها النحاة وأحكموا خيوطها ؛ إذ ابتكروا بعض ظواهر الإعراب ، وقاسوا بعض أصوله رغبة منهم في الوصول إلى قواعد مطردة متسجمة . وكان لهم بهذا الفضل في نشأة ذلك النظام المحكم الذي حدثونا به في كتبهم ، وفرضوه على كل العصور من بعدهم^(١٨) .

ويعجب المرء لهذا الاتفاق المريب الذي لم يحدث له نظير بين النحاة العرب على الإطلاق ، فكل مسألة فيها خلاف ، وثمة اتهام متبادل بين فرفهم في الرواية والشواهد ، وبينهم أخذ ورد مستمران ، فكيف سكتوا سكوت الموق عن هذا التواطؤ الذي لم يحدث له نظير من قبل ولا من بعد ؟

(١٧) انظر الإيضاح في علل النحو لأبي القاسم ابن إسحاق الزجاجي : ٧٠ (تحقيق مارتن البشارد

١٩٥٥م) .

(١٨) انظر من أسرار اللغة : ٢٠٤ (الطبعة الثالثة) .

ولست أدري أين كان النحاة في العصر الجاهلي الذي لم يكن فيه ما يعرف بعلم النحو ولا من يعرفون بالنحاة حتى تواطأ الشعراء على قول ذلك الشعر المحكم الذي لا يستقيم ضبط موسيقاه إلا بضبط نحوه ، واعتمده النحاة فيما بعد شواهد لقواعدهم . وإذا كان الشعر الجاهلي من الممكن أن توجه إليه تهمة النحل والتزييف ، فهل من الممكن أن يتعرض لمثل هذه التهمة النص القرآني . ودعنا هنا من العاطفة الدينية ، وليكن سندنا هو حقائق التاريخ ، وحقائق التاريخ تكشف لنا أن النص القرآني هو النص اللغوي الوحيد الذي حظى بما لم يحظى بمثله نص لغوي آخر من حيث الدقة والضبط والأداء وتحري الرواية وتواترها وتواتر استحيال في مثله التواطؤ على الكذب وتحوير المتن والسند ، وقد نقلته الحفظة جيلا بعد جيل عن رسول الله ﷺ كما قرأه عليهم بإعرابه وضبطه . فهل كانت أشباح النحاة موجودة آنذاك لتحكم ضبط قواعده التي استخرجها النحاة فيما بعد ؟

ويرى الدكتور إبراهيم أنيس أن ليس للحركة الإعرابية مدلول ؛ إذ لم تكن تلك الحركات الإعرابية تحدد المعاني في أذهان العرب القدماء كما يزعم النحاة ، بل لا تعدو أن تكون حركات يحتاج إليها في كثير من الأحيان لوصل الكلمات بعضها ببعض (١٩) .

وهب أن الحركات الإعرابية خالية من المدلول ، فهل يحق لنا نحن أن نتصرف فيها فنلغينا أن تبقىها . إن اللغة هكذا ، ومن أرادها بما هي عليه فعليه أن يبحث فيها ويفسر ويكتنه أسرارها ، وليس من حق فرد أيا كان أن يلغي شيئا منها أو يضيف إليها شيئا ليس منها ، لأن اللغة ليست ملكا لفرد واحد يتصرف فيه كما يتصرف وارث مال أبيه ، وأيا كان الأمر فإن ما يقوله الدكتور إبراهيم أنيس شبيه بما قاله قطرب في أواخر القرن الثاني الهجري . ثم إننا نتساءل : ما هذه المعاني التي يتحدث عنها الدكتور إبراهيم أنيس ؟ يبدو أنه يقصد بالمعاني هنا المعاني غير النحوية . ونحن نرى أن المعاني التي يقصدها النحاة عندما يقولون إن الإعراب

(١٩) انظر السابق صفحة : ٢٢٥ .

كاشف عن المعاني هي المعاني النحوية من فاعلية ومفعولية وغيرهما ، وأنهم كانوا يعنون بالفاعل ، الفاعل الاصطلاحي لا الفاعل في المعنى ، والمقصود بالفاعل الاصطلاحي : الاسم الذي يقع في هيئة مخصوصة بعلامة مخصوصة بعد صيغة فعلية مخصوصة ، وكذلك كل اسم يقع في وظيفة نحوية معينة . ولكن الدكتور إبراهيم أنيس - فيما يبدو - لم يأخذ النحاة مأخذ الجد حين ناقشهم بهذا المثال « جان من باع السمك » و« جاءني بائع السمك » وتساءل بعد ذلك : لم كانت كلمة « السمك » في الجملة الأولى منصوبة وفي الثانية مجرورة ؟

وإذا أخذنا سؤاله على أنه لا يقصد به التهكم والسخرية ؛ فإن الإجابة واضحة ، وهي أن كلمة « السمك » في كلتا الجملتين مختلفة الموقع أو الوظيفة ، ولذلك اختلفت العلامة الإعرابية الدالة على الوظيفة النحوية .

ويرى الدكتور إبراهيم أنيس أن الذي يحدد معاني الفاعلية والمفعولية ونحو ذلك مما عرض له أصحاب الإعراب - على حد تسميته - مرجعه أمران^(٢١) : أولهما : نظام الجملة العربية ، والموضع الخاص لكل من هذه المعاني اللغوية في الجملة .

ثانيهما : ما يحيط بالكلام من ظروف وملابسات .

ونحن نتفق مع سيادته كل الاتفاق في هذا ، غير أننا نضيف إليه أن نظام الجملة العربية هو الذي اصطنع أيضا هذه العلامات الإعرابية فيما اصطنع من وسائل لإحكام الترابط والالتحام بين أجزائها ولييان المعنى النحوي ، ولتكون علامات لغوية على موضع كل جزء ووظيفته ، ولذلك سمح هذا النظام بحرية الترتيب بين بعض هذه الأجزاء اعتمادا على العلامة الإعرابية ، وحظر التقديم أو التأخير في بعض الحالات التي تختفي فيها هذه العلامات الإعرابية أو إذا كانت ملبسة .

(٢١) انظر السابق : ٢٢٨

وختلاصة رأى الدكتور إبراهيم أنيس في تفسير الإعراب أن الحركات الإعرابية جيء بها أساساً للتخلص من التقاء الساكنين ؛ لأن الأصل في الكلمة أن تكون ساكنة الآخر ولا تحرك إلا حين تدعو الحاجة إلى هذا التحريك ، وهناك عاملان تدخلان في تحديد حركة التخلص من التقاء الساكنين :

أولهما : إظهار بعض الحروف لحركة معينة كإظهار حروف الخلق للفتحة .
والعامل الثاني : هو الميل إلى تجانس الحركات المتجاورة .

وأما الإعراب بالحروف ففي رأيه أنه لا يكاد يمت لحقيقة اللغة بصلة ، ولا يكاد يعدو أنه كان لبعض الكلمات المعينة أكثر من صورة في اللهجات السامية ، ولكن أصحاب اللهجة الواحدة كانوا يلتزمون صورة واحدة لا ينحرفون عنها في كل الحالات والمواضع . وقد جمع النحاة بين هذه الصور ، ولفقوا منها الإعراب بالحروف (٢١) .

ومن المدهش حقا أن الناس جميعا استجابوا لما فرضه النحاة عليهم من قواعد . مع أنه من المعروف أن قواعد اللغة ليست من الأمور التي تخترع أو تفرض على الناس . وكأن الله قد ضرب على آذان الناس جميعا حتى أتم النحاة فعلتهم في الخفاء وسحروا بها الناس أجمعين .

إننا إذا تخلينا عن الإعراب في الحديث اليومي ، فلا يمكننا التخلي عنه فيما يتعلق بالقرآن الكريم والحديث الشريف وتراث أربعة عشر قرنا من الزمان أو يزيد ، وفيما يتعلق أيضا بمجال الأدب والفكر الرفيع .

ولقد كان « الإعراب » وراء كثير من المحاولات التي بذلت لتيسير النحو على الناشئة وتذليل السبيل أمامهم لإجادته وإتقانه .

(٢١) انظر السابق صفحة ٢٥٨ .

(٢٢) ملاحظ تحديد في النحو . الملائمة . الأدب . أمين الخولي . ١٩٦١ . ص ٤٨ .

محاولات التيسير :

كان في تصور كثير من الباحثين أن إصلاح العربية وتيسيرها على المتعلمين والدارسين يبدأ من النحو ، ولهم في ذلك بعض العذر ، ذلك أن النحو - كما أشرت من قبل - يهتم بدراسة العلاقة بين أجزاء الجملة ، ويُعنى بكيفية التركيب وطرائقه ، ومعرفة الجملة وخصائصها . ولا شك أن القدرة على تحليل الجملة يمكن الدارس من امتلاك ناصية اللغة ؛ ولذلك عمد كثير من الباحثين إلى البدء من النحو في إصلاح العربية وتيسيرها .

ويمكن القول بأن ثورة سنة ١٩١٩ في مصر قد أعقبتها شعور قومي جارف بالإصلاح والرغبة فيه في ميادين مختلفة ومجالات متعددة ، ومن بينها جانب اللغة ، وقد عمد المصلحون إلى إحياء ما اندثر ، ومحاولة تجديد خلاياها والنهوض بها من جديد . ونستطيع أن نلمس أن كل الدعوات للإصلاح في مجال اللغة بجوانبها قد بدأت بعد ثورة ١٩١٩ . ففي ميدان نقد الشعر ، ومحاولة إحلال روح جديد في الشعر العربي يغير دمه ويمده بخلايا جديدة نجد « مدرسة الديوان » التي ترعّمها العقاد والمازني ، ويمكن أن يضم إليهما عبد الرحمن شكري مع أنها هاجماه فيمن هاجموا في « الديوان » الذي صدر سنة ١٩٢١ م .

وفي مجال إعادة النظر إلى القديم ومحاولة تأسيس منهج للنظر في نصوص الشعر الذي ينتمي إلى العصر الجاهلي ودراسة الأدب بعامة ظهر كتاب « في الشعر الجاهلي » سنة ١٩٢٧ م وقد أثار ضجة هائلة ، وألقت مجموعة من الكتب للرد عليه ، وما زالت بقايا هذه الضجة يتردد صداها في بعض الرسائل الجامعية حتى اليوم ، وقد وصل الأمر إلى حد الرمي بالكفر والإلحاد ، وكان من نتيجة ذلك أن أعاد الدكتور طه حسين طبع هذا الكتاب بعد أن حذف منه شيئا وأضاف إليه شيئا آخر وقال في مقدمة هذه الطبعة « هذا كتاب السنة الماضية ، حذف منه فصل ، وأثبت مكانه فصل ، وأضيفت إليه فصول ، وغير عنوانه بعض التغيير ، وأنا أرجو أن أكون قد وفقت في هذه الطبعة الثانية إلى حاجة الذين يريدون أن

يدرسوا الأدب العربي عامة والجاهلي خاصة من مناهج البحث وسبل التحقيق في الأدب وتاريخه» وسمى الكتاب في طبعته الثانية باسمه الذي يعرف به حتى اليوم وهو «في الأدب الجاهلي» .

وأما في مجال النحو ، فقد أخذ التفكير في إصلاحه كثيرا من الوقت ، وكان أول الأمر تفكيراً فردياً ، ثم تحول إلى جهد رسمي ترعاه الدولة وتعمل على نشره . وقد بدأ هذه الجهود الأستاذ إبراهيم مصطفى الذي أخرج كتابه «إحياء النحو» سنة ١٩٣٧ م ، وكان قد أنجزه سنة ١٩٣٦ م بعد أن استنفد منه البحث فيه سبع سنين ، وقد أثار هذا الكتاب أيضا ضجة كبرى كذلك الضجة التي أثارها كتاب «في الشعر الجاهلي» وخاصة بين الأزهرين ، وألفت كتب في الرد عليه ، واعتد الأزهريون هذا نحو الجامعة ، وألف الشيخ محمد عرفة «النحو بين الأزهر والجامعة» . ومع هذا ألفت وزير المعارف المصرية سنة ١٩٣٨ م لجنة شكلت بقرار وزاري لغرض تسهيل قواعد النحو والصرف من : طه حسين ، وأحمد أمين ، وعلى الحارم ، ومحمد أبو بكر إبراهيم ، وإبراهيم مصطفى ، وعبد المجيد الشافعي . واقترحت هذه اللجنة مقترحات تعرضت لهجوم كثير ونقد . وقد أعيد نشر هذا الموضوع مرة أخرى سنة ١٩٥٦ في المؤتمر الأول للمجامع العلمية بدمشق محاولة لإحيائه من جديد .

ومهما يكن من أمر فإنه بعد ثورة ١٩١٩ حتى الآن ظهرت محاولات يهدف أصحابها إلى تيسير النحو وتوضيحه أو تهذيبه وتصفيته ، ولكننا سنحاول أن نقف عند بعض هذه المحاولات لأهميتها ، وستكون الإشارة إليها غاية في الإيجاز .

المحاولة الأولى : هي محاولة الأستاذ إبراهيم مصطفى في كتابه الذي أشرت إليه وهو «إحياء النحو» . وتقوم دعوة الأستاذ إبراهيم مصطفى كلها على فرض واحد هو أن القواعد نفسها وطريقة وضعها هي التي تكمن فيها الصعوبة ، ولذلك عمد إلى تبديل منهج البحث النحوي للغة العربية ، وانتهى الأستاذ بعد دراسته لاختلاف النحاة في الإعراب ، وإطالته البحث في معاني العلامات

الإعرابية إلى ما يأتي :

- ١ - إن الرفع علم الإسناد ودليل أن الكلمة يتحدث عنها .
- ٢ - إن الجر علم الإضافة سواء أكانت بحرف أم بغير حرف .
- ٣ - إن الفتحة ليست بتعليم على الإعراب ، ولكنها الحركة الخفيفة المستحبة التي يحب العرب أن يحتتموا بها كلماتهم ما لم يفتهم عنها لاف ، فهي بمنزلة السكون في لغتنا الدارجة .
- ٤ - إن علامات الإعراب في الاسم لا تخرج عن هذا إلا في بناء أو نوع من الإبتاع .

ومجمل ما يوجه إلى محاولة الأستاذ إبراهيم مصطفى أنه ارتضى من المعاني التحوية معنيين هما الإسناد والإضافة فحسب ، ووجه الإعراب كله لهما ، وكأن الكلام ليس فيه إلا مسند إليه ومسند ، ومضاف إليه . أما بقية المعاني التحوية فلا أهمية لها ولا دلالة عليها ، وما يكون مسندا إليه وليس مرفوعا كاسم « إن » و « لا النافية للجنس » فإنه لا بد أن تلوي عنقه حتى يخضع للأصل الذي قرره ، ومن هنا نجد أن محاولته ليست الا استبدال قواعد بأخرى ، ولا تحل المشكلة .

المحاولة الثانية : هي محاولة الأستاذ أمين الخولي الذي نظر فرأى أن قواعد النحو مضطربة « واللغات بعامة قد تكثرت قواعدها وضوابطها لعدم سهولة تركيزها نظرا لما خلفته فيها المرونة ومسائرة الحياة ومطاوعة اللسان من تغير على ما يتبينه من ينظر في المنهج اللغوي نظرا محققا وهو قدر لا نصجر به ولا ننكره ، لكن لغتنا الفصحى فوق ما لها من هذه الكثرة في القواعد تزيد على ذلك بما فيها من اضطراب القاعدة في الكلمة الواحدة أو التعبير الواحد لتعدد الصور والمذاهب والخلافات التي تصل إلى حد التباين العجيب » وقد كثرت الاستثناءات في الأفعال والأسماء جميعا فاستعت بذلك الهوة بين لغة الحياة ولغة التعليم ووجدت الصعوبة^(٢٢) ، وبناء على ذلك حاول أن يضع نظاما ييسر به القواعد يقوم على أمرين أولهما : اختيار ما هو أيسر إعرابا أو أقرب فهما أو أكثر رواجا في حياتنا اللغوية الحاضرة حينما نريد طرد القاعدة وإقلال التفرع والأحوال والصور فيها .

(٢٢) ساهج تجديد : ٤٧ ، ٤٨ .

ثانيهما : محاولة الاحتفاظ باطراد القواعد ما أمكن .

ولذلك حاول الأستاذ أمين الخولي أن « يبتزح » إعرابا ، ويبتكر استعمالا معينة فاقترح أن يكون إعراب الأسماء الستة بإلزامها الألف مطلقا ، وأن نلزم المثني الألف ، وجمع المذكر السالم الياء مطلقا ، ونحذف النون من الأفعال الخمسة مطلقا ، والأفعال الناقصة لا يحذف منها شيء عند الجزم ، ودعا إلى أن يكون إعراب جمع المؤنث السالم بالفتحة في حالة النصب ، ويجز المنوع من الصرف بالكسرة ، والاسم المنقوص يستعمل إذا كان بدون (ال) من غير ياء في الأحوال كلها ، وإذا كان بـ (ال) لا تظهر عليه حركة في الأحوال كلها ، فيكون اختزالا مريحا وإعرابا غير مضطرب ، ويستريح التعلم من المنقوص استراحته من المقصور (٢٣) .

هذا مجمل ما دعا إليه الأستاذ أمين الخولي . ومن الواضح أنه لم يفسر ظاهرة الإعراب تفسيرًا جديدًا ، ولكنه يدعو إلى التيسير وتخفيف العبء ولو اقتضى الأمر أن يكون ذلك على غير ما تفضي إليه قواعد الإعراب .

وينبغي أن يكون واضحًا أن قواعد اللغة لا يفرضها الدارسون إلا إن كان الأستاذ أمين الخولي يؤمن بمثل ما يقول به الدكتور إبراهيم أنيس ، وإنما المتكلمون باللغة هم الذين يحددون مسار اللغة باتفاقهم على ظواهرها اتفاق استعمال غير مقصود وغير معد سلفًا ، ولكنه ينشأ من الحاجة إليه بدوافع متعددة .

وإذا كانت اللغة التي نستعملها اليوم ليست هي الفصحى ، فإنه لا يحق لنا التصرف في قواعدها ، وإن كان يحق لنا بل يجب علينا أن نبحث عن تفسير لها ونحاول أن نستكشف أسرارها ، لأن القواعد التي ورثناها هي التي تعين على فهم ما خلفه لنا السلف وينبغي أن نكون « أمناء » عليه .

المحاولة الثالثة : هي محاولة الدكتور محمد كامل حسين الذي يقرر في البدء أنه لا يجوز لنا أن ننكر أن العربية الفصحى في أزمة ، وأن المحاولات التي بذلت منذ نحو قرن لحل هذه الأزمة لم تصادف إلا نجاحاً ضئيلاً ، وبعض العيب في ذلك يقع على أسلوب التعليم ، ولكنه يعتقد أن أكثر العيب يرجع إلى طبيعة القواعد التي لم يعد يستسيغها المحدثون . وجمهور المتعلمين لا يرون أن يقضي الإنسان حياته عاكفاً على شيء لا يرى فيه فائدة له في ميادين الفكر والتعبير .

وقد جعل كل همه وضع قواعد يسيره يمكن أن يلم بها المتعلمون في وقت قصير فيتجنبوا اللحن في أكثر كلامهم ، وقد وصف هذه القواعد الجديدة بأنها ليست تيسيراً للنحو القديم ولا إيضاحاً له وليست شرحاً لغوامضه ، وإنما هي بديع منه إذ هي تقوم على أسس تختلف اختلافاً جوهرياً عن الأسس التي أقام عليها النحاة علمهم .

ويرى أن هناك ست قواعد أساسية للإعراب :

الاسم : يرفع الاسم المتحدث عنه والخبر المتعلق به .

ويجر الاسم المضاف إليه والمسبوق بحرف جر .

وينصب الاسم فيما عدا ذلك حيث يكون مكملًا للخبر .

الفعل : يرفع إذا أريد به تقرير حدث بعينه .

وينصب على الغائية كأن يكون غرضاً أو نتيجة لحدث سابق أو أن يكون

نفيًا لحدث في المستقبل . وبعد حرف (أن) .

ويجزم إذا أصاب الحدث نقص ، كأن يكون نفيًا في الماضي ، أو فعل أمر

حيث لا يقع الحدث إلا إذا أطيع الأمر ، أو أن يكون الحدث معلقًا وقوعه على

حدث آخر وهو الشرط .

وهذه القواعد المجملة سماها الدكتور محمد كامل حسين « النحو

المعقول » ، وكأنه يرى أن النحو الذي قدمه النحاة العرب ليس معقولاً . ولكنه

- في الواقع - لم يفعل إلا أن لخص قواعد النحاة في هذه الخلاصة التي تقتضي

فهم القارئ أولاً لما يقرأ ، فعلية أن يتوقف أولاً ليرى أن هذا الفعل أريد به تقرير حدث بعينه أو لا وغير ذلك ، وهنا مشكلة أخرى : هل نفهم أولاً النصيح القراءة ؟ أو نصصح القراءة لنفهم ؟ إن قواعد الدكتور كامل حسين راعت أن الفهم شرط لصحة القراءة ، مع أننا ينبغي أن نصصح القراءة لنفهم ، وتصحيح القراءة يجب أن يكون تابعاً في أول الأمر من الرموز اللغوية لكي نفهم هذه الرموز .

ولعلك تلاحظ معي أن هذه المحاولات جميعاً نظرت للنحو على أنه مدخل لإصلاح اللغة ، وأنا يجب أن نتعلم العربية من خلال النحو ، وليس يوسع أحد أن ينكر أن إجادة النحو مساعدة ومعينة في إجادة القراءة التي تساعد بدورها على الفهم .

ولكنني أرى أن فهم العربية شأنها في ذلك شأن أي لغة ينبع أولاً من الاهتمام بالقراءة واتساع الثقافة ومعالجة النصوص معالجة تبصر ونفاذ ، ويكون دور النحو في هذا دور المساعد المعين ، ودليلنا على ذلك أن كثيراً من الكتاب والشعراء لا يجيدون النحو كما يراه النحاة بل يجيدون فهم العربية من خلال تعرف أقطابها وطرائق تركيبها ، ومن هنا يجب علينا أن نبدأ الإصلاح من محاولة توسيع دائرة الاهتمام بالقراءة والتأليف ونشر التعليم والبحث على تحصيل الثقافة والمعرفة .

كلمة في الختام :

درجنا في حياتنا على أن نسأل كل من يشير إلى وجود مشكلة ما في أي مجال من المجالات : ما الحل ؟ وكأنه يجب على كل منا ألا يشير إحساساً بمشكلة ما في مجال عمله أو في غيره إلا إذا كان عنده حل لهذه المشكلة ، وإلا فليزيم الصمت . وبهذا المنطق نفسه يجب على من يرى النار تشب في مصنع أو منزل أو مال عام أو خاص ألا يصرخ طالباً الغوث والنجدة والمساعدة في إطفاء هذا الحريق إلا إذا كان يعلم أولاً كيف يطفئه ، أو يسكت حتى نلتهم النار كل شيء ، وهذا منطق لا يقبله العقل .

وإنني لأعتقد أن الإحساس بمشكلة ما هو الخطوة الأولى في حلها فعلاً ،
وعندما يتكون لدى الناس إحساس عام بأن هنا مشكلة استجابة لمن يصرح « هنا
حريق » توجهت الجهود إلى الحل ، وبخاصة في مجال الفكر العام .

وإنني لأعتقد أن قضية العربية لا تعني المشتغلين بها فحسب ، ولكنها قضية
الأمّة وحضارتها ومصيرها ومستقبلها وحاضرها وتراثها وماضيها . ولست
منساقاً هنا وراء تداعيات الأفاظ ، ولكنني أستشعر في نفسي كل كلمة من
الكلمات التي ذكرتها آنفاً ، فيست هناك أمة متقدمة يغير لغة محترمة من جميع
أبنائها بها يتواصلون ويبدعون .

وبدئت يجب علينا ان نأخذ أنفسنا في هذه المسألة مأخذ الجد . ولا نكتفي
بترديد الشكاية من وقت لآخر . ويجب أن تكون لدينا خطة مدروسة من جميع
الجوانب نوزع الاهتمام بالقضية على الفرد العادي والمتقف والتلميذ والأجهزة
المعينة في الدولة ، وأن يتكون لدينا وعي قومي بهذه القضية .

في سنة ١٩٣٦ م اقترح الدكتور زكي مبارك أن نخضع الدولة عشرة
قروش من كل موظف وتقدم له خمسة كتب من جيد الكتب^(٢٤) . وهذا اقتراح
بطبيعة الحال غير عملي ، ولكنه يكشف عن أن صاحبه مهتموم بالمشكلة مُعنى
بآثارها . والذي يعنيه هذا الاقتراح أن يعمل أولوا الأمر على تربية ذوق القراءة
والثقيف بكل وسيلة ممكنة .

وهنا يأتي دور « الإعلام » المقروء والمسموع والمرئي في تكوين الإحساس
اللغوي العالي .

ثم هناك التلاميذ في المدارس ، وهم الجيل الذي سيرث هذا الجيل ، وكل
جهد معهم له أثره حيث السنّ طيبة والعقول قابلة للتشكيل والإعداد واستنبات
القيم الصحيحة والقدوة السليمة التي تتيح لهم التأثر القوي الذي يؤدي غايته

(٢٤) الظفر . اللغة والدين والثقافة في حياة الاستعمار . زكي مبارك . ٢٧ ، ٢٨ .

المرجوة . يجب أن نوفر لهم المدرس المؤهل والكتاب الجيد والمنهج المتطورة لتحقيق هذه الغاية النبيلة .

وأخيرًا يجب أن تظل دعوة الإصلاح قائمة يضطلع بها من هو لها أهل وعليها حريص . ﴿ ولتكن منكم أمة يدعون إلى الخير ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر وأولئك هم المفلحون ﴾ (٢٥) .

الفهرس

٥	الإهداء
٧	مقدمة
	الفصل الأول
	المدخل النحوي للشعر :
٣٩-١١	فاعلية المعنى النحوي في بناء الشعر
	الفصل الثاني :
١١١-٤١	التحليل النصي للقصيدفة (قصائد قديمة)
	المبحث الأول : العلاقات الرأسفة والأفقفة في القصيدفة
٤٣	(قصيدة ثعلبة بن صعبر)
	المبحث الثاني : البنية السطحية والبنفة العميقة للقصيدفة
٧١	(قصيدة سحيم عبد بنى الحسحاس)
	المبحث الثالث : رؤفة شعرفة للحفاة
٩٩	(قصيدة الخبل السعدي)
	الفصل الثالث :
١٥٨- ١١٣	التحليل النصي للقصيدفة (قصائد معاصرة)
	المبحث الأول : معطيات التعبير في قصيدة
١١٥	(الحب والأشفااء)
	المبحث الثاني : شبكة العلاقات في القصيدفة
١٢٩	(الآتون من رحم الغضب)
	المبحث الثالث : رؤفة الحاضر في الماضي
١٤١	(أصوات من تاريخ قديم)
	الفصل الرابع :
٢٠٦-١٥٩	دواوون معاصرة

١٦١	المبحث الأول : العيون المحترقة
١٨١	المبحث الثاني : العطش الأكبر
١٩٥	المبحث الثالث : لو أنفك من زمني
		الفصل الخامس :
٢٠٧-٢٦٢	من قضايا بناء الشعر
		المبحث الأول : حركة الروى في القصيدة العربية وقضية الفصل
٢٠٩	بين الشعر والنثر في التقعيد النحوي
٢٤٧	المبحث الثاني : الجانب العروضي عند حازم القرطاجني
		الفصل السادس :
٢٦٣-٢٩٥	من قضايا اللغة
٢٦٥	المبحث الأول : اللغة العربية ودور القواعد في تعليمها
٢٩٥	المبحث الثاني : النحو ومشكلة الضعف اللغوي
٣٣٣	فهرس الكتاب

صدر للمؤلف

(أ) شعر :

- ١ - ثلاثة ألحان مصرية : (بالاشتراك مع د . حامد طاهر ود . أحمد درويش) - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٧٠ م .
- ٢ - نافذة في جدار الصمت : (بالاشتراك مع د . حامد طاهر ود . أحمد درويش) - مكتبة الشباب - ١٩٧٥ م .

(ب) كتب :

- ١ - الضرورة الشعرية في النحو العربي - مكتبة دار العلوم - ١٩٧٩ م .
- ٢ - في بناء الجملة العربية - دار القلم - الكويت - ١٩٨٢ م .
- ٣ - النحو والدلالة : مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي - مطبعة المدينة - ١٩٨٣ م .
- ٤ - العلامة الإعرابية في الجملة بين القديم والحديث - نشر جامعة الكويت - ١٩٨٤ م .
- ٥ - النحو الأساسي (بالاشتراك مع د . أحمد مختار عمر ود . مصطفى النحاس) - ذات السلاسل بالكويت - ١٩٨٤ م .
- ٦ - الجملة في الشعر العربي - مكتبة الخانجي - ١٩٩٠ م .
- ٧ - ظواهر نحوية في الشعر الحر : دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور - مكتبة الخانجي - ١٩٩٠ م .
- ٨ - من الأنماط التحويلية في النحو العربي - مكتبة الخانجي - ١٩٩٠ م .

- ٩ - الكتاب الأساسي في تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها (الجزء الثاني)
(بالاشتراك مع الدكتور السيد بدوي والدكتور محمود البطل) - المنظمة
العربية للتربية والثقافة والعلوم - تونس - ١٩٨٧ م .
- ١٠ - الكتاب الأساسي في تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها (الجزء الثالث)
(بالاشتراك مع الدكتور السعيد بدوي والدكتور محمود الربيعي) - المنظمة
العربية للتربية والثقافة والعلوم - تونس - ١٩٩٢ م .
- ١١ - اللغة وبناء الشعر - مطبعة دار الصفوة - ١٩٩٢ م .

هذا الكتاب

يقدم هذا الكتاب عدداً من الفصول في اللغة وبناء الشعر تؤكد مبدأ يعتنقه المؤلف وهو أنه لا بد من تعاقب « النحو » مع « النص الأدبي » ، والانطلاق من « النحو » في تفسير « النص الشعري » لأن النص لا يمكن أن « يتنصص » إلا بفعل جديدة محكمة من البنية النحوية والمفردات ، وهذه الجديدة هي التي تخلق « سياقاً » خاصاً بالنص نفسه . وهذه هي وظيفة النحو التي تغيب عن كثير من الباحثين .

وقد حاول المؤلف التذليل على إمكان الاعتماد على « المدخل النحوي » في فهم الشعر وتحليله في بعض المباحث النظرية ، ولكن الاعتماد الأكبر كان على التطبيق الذي اتسع مجاله فشمّل عدداً من القصائد القديمة وعدداً من القصائد الحديثة ، كما طبق على عدد من النواوين ، منها « العيون المحترقة » للشاعر فاروق شوشة و« العطش الأكبر » للشاعر أحمد سويلم .

ويؤمن المؤلف بأن الهدف من تحليل القصيدة هو إضاءتها وكشف بعض أسرارها اللغوية ، وتفسير نظام بنائها ، وطريقة تركيبها ، وإدراك العلاقات فيها ؛ من أجل مشاركة القارئ ، ووضع احتمالات النص أمامه من خلال تواشج الألفاظ والبناء النحوي الذي يعد ركيزة النص ؛ حتى يستطيع القارئ أن يلج في عالم القصيدة ؛ ولذلك يعتمد الوضوح منهجاً والسلاسة وعدم التعقيد سبيلاً .