

رَفَعُ

عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس

ناصر الدين الأسد

تحقيقات أدبية



مشورات أمالة عمان

رَفَعُ

عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس

تحقيقات أدبية

رَفَعُ

عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس

ناصر الدين الأسد

تحقيقات أدبية



مَشْرِقات أمانة عمان

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(٢٠٠٦/٧/١٧٧٠)

٨١٠,٩

الأسد، ناصر الدين

تحقيقات أدبية / ناصر الدين الأسد - عمان : أمانة عمان الكبرى ،

٢٠٠٦-٠٧-٣١ (ص .

ر.إ. : (٢٠٠٦/٧/٦/١٧٧٠)

الواصفات : / الأدب العربي // النقد الأدبي // التحليل الأدبي //

رقم الإجازة المتسلسل لدى دائرة المطبوعات والنشر: ٢٠٠٦/٧/١٩٠٧

*تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

طبع هذا اللّتاب

في

مطبعة الروزنسا

٠٧٩/٦٦٢٢١٠١ - ٠٧٩/٦٨٨١٧٨٨

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ وَمَا بِكُمْ مِّنْ نِّعْمَةٍ فَمِنَ اللَّهِ . . . ﴾

(النحل ٥٣)

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

و به نستعين

رَفَعُ

عبد الرحمن النجدي
أسكنه الفردوس

هذه فصول فيها من محاولة التحقيق و التدقيق و الاستقصاء ما أجاز لي أن أجعل عنوانها " تحقيقات أدبية " و كنت قد أصدرت كتاباً منذ نحو أربع سنوات في اللغة ، فيه هذه الصفات التي ذكرتها و جعلت عنوانه " تحقيقات لغوية " ^(١) . و ربما كان هذا العنوان الأول هو الذي جرّ العنوان الثاني و أغرى به . و مهما يكن من أمر فما هي إلا عناوين و أسماء لو كتب غيري هذه الفصول لربما اتخذ عنواناً أو اسماً غيره ، و لربما فعلتُ الشيء نفسه لو تغير زمن اختيار العنوان . فإن رأى القارئ أن في هذه الفصول ما ينطبق عليها وصفها الذي ذكرته ، فقد وافق العنوان مضمونه ، و صار الكتاب حقاً مما يُقرأ من عنوانه ، و إلا كان من جملة العناوين الخادعة ، و ما أكثرها في حياتنا .

١- المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ٢٠٠٣ م

و هي فصول تباعدت أزمقتها و أماكنها و تعددت
مناسباتها : بدأ أولها سنة ١٩٥٨ م في الكويت ، وانتهى آخرها سنة
صدور هذا الكتاب ٢٠٠٦م ، في الرياض . و تفرقت الفصول الأخرى
بين بغداد و الرباط و القاهرة و عمان .
و الحمد لله الذي وفق و أعان و صلى الله على سيدنا محمد ،
عبد الله و رسوله ، و سلم تسليمًا .

ناصر الدين الأسد

عمان

لسبعم مضت من ربيع الأول ١٤٢٧هـ

٢٠٠٦/٤/٦م

رَفْعٌ

عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس

المحتويات

١١	البطولة في الأدب الجاهلي
٢٣	التراث و المجتمع الجديد
٣٩	ليس في شعر ابن زيدون
٦١	حُذافة بن غانم
٧٥	العُجَير السُّلُوي
٩٣	عناصر التراث في شعر شوقي
١٢٧	اللغة العربية و قضايا الحداثة
١٤٩	مقدمة لدراسة الحداثة الشعرية العربية
١٦٣	النَّقْط و الحرف العربي
١٨٩	فهرس الأعلام و الأماكن

البطولة في الأدب الجاهلي *

مقدمات هذا الموضوع لا تقلّ قيمةً عن الموضوع نفسه ، بل هي منه في الصميم ، ولا يستقيم وجه الحديث عنه إلا بها . وإذا كانت بعض المقدمات نافلةً وفضلةً يَسْتَكْثِرُ بها الباحث لأمر لا يتصل بجوهر البحث اتصالاً وثيقاً ، فإن الترابط المتين بين مقدمات هذا الموضوع والموضوع نفسه يجعل التجاوز عنها إخلالاً بالمنهج وانتقاصاً من البحث .

وفي هذا الموضوع قضيتان لا بدّ من التلبث عندهما ، تتمثلان في طرفي العنوان : " البطولة " و " الأدب الجاهلي " ، ولكل منهما حديث طويل نجتزئ منه هنا بالقدر الذي لا يخرج به عن التقديم والتمهيد .

* * *

أما " البطولة " فنحسب أن لها من تعدد المعاني ما يقتضي التوضيح والتحديد ثم اختيار المعنى أو المعاني التي قد يشملها عنوان هذا البحث ويدور عليها الحديث . وأول ما يعرض من معانيها أن يُقصدَ بها " بطولة الحرب " وما ينطوي فيها من الفروسية والقوة والعُلبة . ولهذا المعنى صورتان من التعبير :

* موضوع ألقى في مؤتمر الأدباء الرابع في الكويت ١٩٥٨ م ، ونشر في كتاب المؤتمر ثم نشرته مجلة الآداب البيروتية ، نقلاً عن الكتاب ، في العدد الأول ، السنة السابعة ، كانون الثاني (يناير) ، ١٩٥٩ م .

أولاهما - ما أطلق عليه الباحثون الغربيون اسم " الشعر القصصي " أو " شعر الملاحم " ، وهو أن يجتمع لشاعر نظم قصيدة طويلة يُقَصُّ فيها ضروب البطولة التي تمثلت في رجل فرد ، أو في عدد من الرجال الأبطال ، أو يؤرخ فيها حوادث أمة في حقبة بعينها من تاريخها ، فيصوغ ما انخدر إليه ممن سبقه من أخبار الوقائع وصور الحوادث ، ويتسلسل بها في أسلوب قصصي متتابع .

والصورة الثانية من صور التعبير عن " بطولة الحرب " هي التي أطلق عليها العرب القدماء اسم " شعر الحماسة " وهي هذه القصائد والمقطعات المتفرقة التي ينظمها شعراء متعددون ، يفخرون فيها بأنفسهم أو بأبطال قبيلتهم وقومهم ، ويُشيدون بما أبدوا من ضروب القوة والفروسية ، وما أتى لهم من أسباب النصر والغلبة ، فيدور قصيدهم حول شتى من المعاني المتفرقة لا ينتظمها أسلوب قصصي متتابع ، ولا استقصاء لأجزاء الحوادث والوقائع ، وبذلك لا يتم لها استكمال صورة واضحة المعالم لسير موقعة أو لأعمال فرد أو حياة أمة .

أما المعنى الثاني للبطولة فيتسع حتى يشمل " بطولة النفس " في كل ما يتمثلها به المجتمع الذي يعيش فيه الإنسان ، فيصبح البطل مثلاً يُحتذى في : الصبر على الشدائد ، وتحمل المشاق ، ونجدة المضّاف ، وإغاثة الملهوف ، وبذل ما في الوسع - وفوق ما في الوسع - قرى للضيف ونائلاً للسائل ، وفي الحكمة ورجاحة العقل وسداد الرأي والمنطق ، والحلم عن قُدرة ، والوفاء بالعهد

والحفاظ على الذمام وإباء الضيم ، والترفع عن الدنيا ، والتحلي بكل ما يراه مجتمعه فضيلةً في النفس والخلق .

وثالث هذه المعاني أن يُقصدَ بالبطولة معنى اصطلاحياً في النقد الأدبي حين يكون البطل في الأثر الفني هو " الشخصية الأولى " أو مجموعة " الشخصيات الرئيسية " التي يرمز بها لتصوير صفات بعينها تمثل جوانباً في حياة الناس والمجتمع ، يكون فيها الخير والشر ، والقوة والضعف ، والوفاء والغدر ، والحب والبغض ، فتدعو إلى الإعجاب والمحاكاة ، أو إلى الازدراء والنفور .

* * *

أما القضية الثانية من مقدمات هذا الموضوع ، وهي التي تتمثل في الشق الأخير من العنوان ، فهي قضية " الأدب الجاهلي " . والحديث عن هذه القضية حديثٌ عن مصادر هذا البحث وأصوله ، وبيان لقيمتها التاريخية والفنية . ولهذا الحديث جانبان :

أولهما - الشعر الجاهلي : وأحسب أن قضيته قد فرغ منها بعد أن صححت الدراسة العلمية الحديثة موازينه ، وهدأت الضجة التي ائفعلت في العقد الثاني من القرن العشرين الماضي ، وتكلفت أصحابها من العناء والمشقة في قسر النصوص وتحميلها ما لا تحتمل من الدلالات ، وفي تعميم الأحكام الجزئية تعميماً واسعاً يبعدُ بها عن الصواب - تكلفوا في كل ذلك ما أثار حولها وحولهم غباراً كثيفاً لفت الأنظار وغشاها حيناً ، ثم انقشع ولم يبق منه - في مقاييس

العلم الصحيح - شيء سوى آثارٍ يسجلها مؤرخ الأدب حين يعرض لهذه الحقبة من تاريخنا .

ولا نحسب أن باحثاً جاداً يتبع ما جدّ من الدراسات الحديثة في هذا الموضوع ، ثم يستقرئ أصوله القديمة استقراءً قائماً على الفهم والبصر والمعرفة بحياة القوم ، لا نحسب أن باحثاً هذا شأنه إلا وهو يدرك أن الدراسة الحديثة بشقيها : الداخلي الذي ينقد النصوص نقداً فنياً ، والخارجي الذي يتتبع مصادرها تبعاً تاريخياً ، قد أثبتت لهذا الشعر - في مجموعته - الصحة والأصالة ، وإن كان قد عرض لبعضه ما يعرض - مع التفاوت - لآداب الأمم كلها في جميع العصور من وضع لبعض الشعر أو نخل ، ومن اضطراب في نسبة بعضه وفي روايته لأسباب تاريخية معروفة .

والجانب الثاني للأدب الجاهلي هو : النثر . ولا نقصد به هذا القدر من العبارات القليلة التي بقيت لنا من تراثنا ، من مثل : سجع الكهان ، والتليية ، والحكم ، والأمثال ، فهذه كلها قد تزود الدارس بإشارات ودلالات يستخلصها منها ويرتب عليها بعض الأحكام ، ولكنها في مجال هذا البحث ليست بذات غناء .

وإنما نقصد بالنثر هذا التراث الخصب الذي خلفته لنا الجاهلية من سير رجالها ونسائها وحوادث قبائلها وأيامها ، وصور مجتمعتها وحياتها ، بأدق تفصيلاتها وأوضح معالمها ، وتناقله الأفراد والأجيال - كما يتناقل التراث القومي في كل أمة - إلى أن دُونَ بعد زمن ، فبقي لنا في طيات كتب الأدب والتاريخ والنسب ، وامتألت به صحائف مما كتب أبو عبيدة على النقائض ، ثم

الجاحظ والمبرد وابن قتيبة والطبري ، ثم ابن الأنباري في شرحه على المفضليات ، وما جمعه لنا أبو الفرج في أغانيه ، وابن عبد ربه في عقده ، وغيرهم .

* * *

ومن هنا نتلمس بداية الطريق ، فهذا النثر الذي تأخر تدوينه قرناً وبعض قرن هو ميراث الجاهلية في مادته كلها ، تناقلته الجاهلية تناقل الحفي به ، الحريص عليه ، الحافظ له . كانوا يتناشدون شعره ويقصون نثره في مجالسهم ومواسمهم وأسواقهم وسمرهم ، يتنافرون ويتفاخرون ، وينقطع لرواية الشعر والأخبار رواة يتفرغون لشاعر بعينه فينسبون إليه ، ورواة من القبيلة لا يقتصرون على شاعر منها وإنما يجمعون بين شعرائها كلهم ، يروون من شعرهم وأخبار ذلك الشعر مفاخر القبيلة في وقائعها ومحامدها ، مضوا على ذلك راوية بعد راوية ، وجيلاً بعد جيل ، إلى أن قُيِّض لهذا التراث التدوين والتسجيل . وذلك شأن كل تراث قومي في كل أمة : كذلك كانت الإلياذة والأوديسة عند اليونان ، وكذلك كانت المهابرات والرمایانا عند الهنود ، تناقلها الرواة وتناشدها الناس ، ثم مضت على ذلك أزمان إلى أن دُوِّنت .

ولو أخذنا أيام العرب في الجاهلية يوماً يوماً ، لوجدنا في كل يوم من الأخبار القصصية ومن الشعر الحماسي ، ما يطوي في ثناياه خصائص الملاحم كما عرفتھا الأمم الأخرى :

فأولى هذه الخصائص : أنه أدب قصصي ، يحكي في تسلسل وتتابع

قصة واحدة أصلية ، قد تتشقق عنها قصص تتصل بها وتوضح بعض جوانبها .

وثانيها - أن هذا الأدب يُقَصُّ وقائع وحروبًا تقتتل فيها قبائل ،
ويصطرع فيها أبطال ، ويسقط فيها صرعى ، وتسيل دماء ، وتظهر فيها آيات
من البطولة والشجاعة والقوة .

وثالثها - أن هذا الأدب يصور في كل يوم من أيامه نماذج بشرية ذات
ملامح واضحة وقسمات بارزة ، سواء أكان ذلك في شجاعتها وقوتها أم في
فضائل نفسها وخُلُقها .

ورابعها - أن هذا لم يصطنعه واحد بعينه في زمن متأخر ، كما فعل
فرجيل *Virgil* (الروماني) في إنيادته ، والفردوسي (الفارسي) في شاهنامته ،
وملثون (الإنجليزي) في فردوسه ، وإنما جرى في النفوس مع الوقائع ، ودار
على الألسن مع الحوادث . فهو ميراث الأمة كلها ، وهو تراثها الشعبي كما
نقول اليوم ، وكذلك كانت الملحمتان اليونانيتان والملحمتان الهنديتان .

وثمة أمر لا بد من تدبره وإدارة الحديث عليه ، وهو أننا لا نحب أن
نتكلف لهذا الأدب تسميته " بالملاحم " - بالمعنى الاصطلاحي ، على اجتماع
خصائص الملحمة له وتوافر عناصرها فيه . وليس مُجْدُ أمة أن تترد وتستهكر
في ادعاء أمور استكملت صورتها على وجه محدد عند أمة أخرى ، واستقامت
لها دلالات اصطلاحية استقرت معالمها في التاريخ الأدبي . وليست لكل أمة
ملحمة - بهذا المعنى - ولا ضير عليها في ذلك ، فليس يشين أمة ألا يكون فيها
ما كان في غيرها ، ولكل أمة في نشأتها وتطورها بيئة طبيعية ، وظروف اجتماعية ،
وأصول للفكر والتصور والتعبير ، مغايرة ما غيرها ، وبذلك تتغاير صور
النشاط الفكري والفني في الأمم ، وكلما تقاربت بيئاتها الطبيعية ، وظروفها

الاجتماعية ، وأصولُ فكرها وتصورها وتعبيرها ، تشابهت صور نشاطها الفكري والفني ، وأمكنتُ إذن الموازنةُ والمقارنة . أما إذا اختلفت المقدمات فلا بد أن تختلف النتائج ، وحينئذ لا سبيل إلى تعسف الطريق وقسر الألفاظ والدلالات مجرد التشابه العام الطبيعيّ في العقل الإنساني والوجدان البشريّ والتطور الحضاريّ . وهذا الميراث الأدبي الذي خلّفته لنا الجاهلية ليس " عملاً فنياً " ذا وَحْدَةٍ مترابطة متصلة . حقاً إن فيه شعراً كثيراً ، ولكنّ إطاره العامّ الذي يمسكه من حوله ، ويجمع أطرافه ، ويصل حلقاته ، هو النثر - وكذلك كان شأن تراثنا الشعبيّ إلى عهد قريب حين كان الشاعر على رباطه يُقنصُ حكاياته ، كان يلقيها نثراً تتسلسل معه القصة ، وحين يصل إلى مواقف بعينها ينتقل من القصص النثريّ إلى الإنشاد الشعريّ ، وكذلك هو أدبنا الشعبيّ المدوّن من مثل قصة " عترة " و " أبو زيد الهلالي " و " ألف ليلة وليلة " . ولعل هذا الأدب كان في الجاهلية كذلك حين كانوا يقصّون أخبار وقائعهم وأيامهم ، ولعل هذا الذي وصل إلينا منه كان عندهم عملاً فنياً ذا وَحْدَةٍ متصلة ، ولكنه يقيناً ليس كذلك كما هو الآن بين أيدينا ، ولم يقصد الرواة والعلماء الذين جمعوه ودوّنوه في القرن الثاني - إلى أن يكون ذا صفة فنية ، وإنما كان هدفهم جمع الشعر ، ثم كان كلُّ هذا النثر القصصي لشرح الشعر وبيان غامضه وتفسير إشاراته التاريخية .

* * *

وبعد ،

فمن هذا التراث الجاهلي الخصب : شعره ونثره ، نستطيع أن نستشف صورة " البطولة " كما عرفوها وأحسوا بها ، ونستطيع أن نرسم ملامح " نموذج " البطل الذي كانه العربيّ الجاهليّ . هذا النموذج الذي ما زلنا حتى الآن - على اختلاف العصر وتغيّر المعالم والمظاهر - نَهْتَرُّ له نفوسنا ، ونتشوّف له ونتشوّق . ويبدو أن هذا النموذج العربيّ الجاهليّ بلغ من الأصالة وعمق الحياة في نفوس هذه الأمة مبلغًا جعل نماذج البطولة في الأدب الشعبي جاهلية ، على ما أضيف إليها من ظلال وألوان متعددة في كل عصر : فسيف بن ذي يَزَن ، وعنتر ، ومهلهل وكُليب - كل هذه النماذج جاهلية ، انحدرت أصول قصصها ومعالم شخصياتها من الجاهلية ، وانسربت في القرون قرناً بعد قرن ، ترتدي في كل مرحلة غلالةً جديدةً تنسجها حياة الناس في ذلك العصر ، ولكنها لا تكاد تُخفي أصولها العربية الجاهلية الأولى .

ولصورة هذا " النموذج " من البطولة العربية خطوط عامة عريضة ، نكتفي - في هذا المجال - بالإشارة إليها ، وندع تتبع أجزائها واستقصاء تفصيلاتها إلى دراسات مستقلة تختصّ كل دراسة بأحد خطوط هذه الصورة : تسير أغواره وتستشفّ دلالاته ، وتستشهد له بما يكفل توضيحه من الشعر والنثر ، ثم يكون لها مجال آخر غير ما نحن فيه في مثل هذا الفصل الذي يجدر به أن يقتصر على إرساء الأسس وتأثيل الأصول لِيُسْتَهْدَى بها - بعد ذلك - عند التطبيق في مجال البحوث الجزئية والدراسات التعليمية .

* * *

وأول ما يظهر للباحث من قسّمات هذه الصورة خط كبير أصيل ، يتصل بجوهر البطولة العربية الجاهلية وأساس كيانها . فليست بطولة العربيّ في الجاهلية بطولةً غيبيةً خرافيةً ، يصوّر مصادرَ القوة فيها الوهم ، ويهذي بها الخيال ، فينكرها العقل ، ويستعصي فهمها وتعليلها على الإنسان ، ولا يملك حياها إلا التسليم والاستسلام . لم يكن البطل العربيّ من رَحِم السماء على قمم الجبال ، ولم يكن من سلالة الآلهة وأنصاف الآلهة وأشباهها ، ولم تكن في بعض أعضاء جسمه مكانم للقوة نفثتها فيه قُوىً سحريةً غيبيةً ، ولم يكن تؤيده أرواح غير منظورة ، ولم تكن تسعى معه أو تسعى عليه وحوش أسطورية خرافية . بل كانت البطولة العربية الجاهلية تنبع من أعماق الإنسان ، من أغوار وجوده البشري ، وتسعى معه على الأرض ، وتدرّج في المجتمع من حوله ، كانت بطولة إنسانية بشرية تستمدّ وجودها وحياتها ومظاهرها من واقع الناس : يرونها ويسمعون عنها ، فيعرفونها ولا ينكرون من أمرها شيئاً ، ويصرون لها مشابهةً تستقيم مع الفهم وتنطبق على الحقيقة الواقعة ، كانت بطولةً واضحةً مبسّطةً كوضوح صحراوات الجزيرة وبواديها وانبساطها .

ومن هنا اختلفت البطولة العربية كما يصورها الأدب الجاهلي عن البطولات الأخرى التي صورتها لنا الملاحم المعروفة والآداب الشعبية عند الأمم من غير العرب .

وثاني الخطوط العامة في صورة هذا " النموذج " أن هذه البطولة لم تَرُنْ إليها أبصارهم وتَهْفُ إليها نفوسهم ، ولم تَعَشْ في وجدانهم ، وتَخْلُدْ في ذاكرتهم ، وتتناقل قصصها أجيالهم ، لما فيها من ظاهر البطولة الحربية في

شجاعته وقوتها وغلبتها . لقد كانت هذه البطولة الحزبية مظهرًا يطوي في ثناياه دلالات ، ووسيلة تتحقق بها معان . وكانت هذه الدلالات والمعاني هي التي تكون " المضمون " الحقيقي للبطولة ، وبغيرها تكون البطولة الحزبية - فيما يرون - شيئاً عابراً ضائعاً لا يستحق الذكر والتخليد . ومن أجل هذا نجد كل فخر بالشجاعة والقوة ، وكل تمدح بمقارعة الأقران والغلبة عليهم ، مقروناً - قران ترابط وتلازم - بذكر تلك المعاني والدلالات لتتم الصورة الحقيقية للبطولة . فالبطل يقارع الأعداء ويصرعهم : يذُبُّ بذلك عن الحرمات ، ويحمي الذمار ، ويدرك الثأر ، ويعفّ عند المغنم ، أو يأخذ ممن يملك ليقسمه على من لا يملك ، ويقرّي به الضيف الطارق حين لا يجد له قرى ، أو يدفع عن مستجير أذى ، أو يفِي بذمة ويحفظ عهداً .

كانت " البطولة الحزبية " إذن عند العربي في الجاهلية وعاءً تملأه هذه الجوانب المتعددة من " بطولة النفس والخلق " ومنهما معاً تكتمل الصورة الحقيقية للبطولة التي عاشت في ضمير العربي وتمثلها وجدانه .

بل لقد بلغ إحساس العربي بهذه المعاني من الرهافة والعمق مبلغاً جعله يخرج بها إلى المغالاة ، فيبلغ قمة التمثل لها والشعور بها : لقد كانت هذه المعاني أصلاً استجابةً طبيعيةً لروح المجتمع من حوله ، فأخذ يحققها فيما تقتضيه مثل هذا المجتمع وقيمه ، وما تفرضه عليه احتياجاته الاجتماعية ، ولكنه - لفرط إحساسه بهذه المعاني ، وعمق تجاوبه بأصدائها - أصبح همه أن يحققها على أي وجه جاء هذا التحقيق : فصار يحمي مواقع السحاب فلا يُرعى حماه ، وصار

يُحِيرُ الوَحْشَ فلا يُهاجِ ، وَيَجِيرُ الجِرادَ فلا يُنْفِرُ ولا يُؤدِّي ، بل لقد صار يُحِيرُ
على الدهر !!

حتى أولئك الصعاليك الذين اتسمت حياتهم في ظاهرها بالفردية
والخروج على المجتمع ، والذين كان ينبغي أن تقودهم هذه الحياة إلى الانخلاع
من هذه المعاني والانفصال عن رحابها ، بحيث تنحصر بطولتهم الفردية في مظاهر
القوة وحدها ، وتقتصر على النهب والسلب لذاكهما ، فيعوضون بما يُعْنَمون ما
افتقدوا من روابط اجتماعية - حتى أولئك الصعاليك تمثلت فيهم هذه المعاني
تمثلاً جلياً ، وحسبنا أن نقرأ في ذلك قصائد الشَّنْفَرَى وخاصة لاميته ، وقصائد
تأبط شراً وخاصة رثاءه الشَّنْفَرَى ، وقصائد عُروة بن الورد ، وغيرهم وهم كثر ،
لنستبين في وضوح أن تَمُدُّحَهُمْ وتَمَجِّدُهُمْ لم يكن بمظاهر بطولتهم في القتال ،
وإنما كان بما تحققه هذه البطولة من المعاني النفسية والخلقية والاجتماعية .

وخطُّ ثالثٌ عامٌّ في صورة هذا " النموذج " هو هذا الإحساس العميق
الذي كانت تجيش به نفس العربي نحو : فرسه ، وسيفه ، ورمحه . لم تكن
مَحْضَ مطايا وآلات للقتال ، بل كانت نفوساً حيّة ، يعايشها ، ويناجيها ،
ويستمع لحديثها ، فيفهم عنها وتفهم عنه ، ويستجيب لها وتستجيب له ،
ويشركها في أمره . كانت بضعةً منه : من نفسه ، كانت بعض أسرته ، لها
أسمائها وألقابها ، يدعوها بما ، ويعتزُّ بالانتساب إليها ، ومن هنا كان : فارسُ
الصَّحِياءِ ، وفارسُ الشَّوْهَاءِ ، وفارسُ الشَّهْبَاءِ ، وفارسُ الصَّرْمَاءِ ، وفارسُ
الشَّمِيطِ ، وفارسُ قُرْزُلِ ، ومن هنا كان : صاحبُ الصمصامة ، وذو الرمحين
ومُلاعِبُ الأَسِنَّةِ ، وجِدِلُ الطَّعانِ .

هذه الصلة النفسية الصادقة كانت تأبي على الفارس أن يمتطي فرسه لغير ما مكرمة يكسبها لنفسه أو لقومه ، وتلك المشاركة الوجدانية الحية كانت تربأ بالبطل أن يمتشق حسامه ، أو يفوق سهمه ، أو يرمي برمح ، في غير ما محمده يصيب خيرها غيره ، فتؤثر عنه ويشيع خبرها ، فتملاه عزة وفخرًا .

وخط رابع من خطوط صورة هذا " النموذج " أن البطل العربي في الجاهلية قد تدفقت بطولته في حسه تدفقاً عميقاً أصيلاً حتى تفجرت بها نفسه بياناً وشعراً . وجميع " النماذج " الكبرى للأبطال الجاهليين الذين خلّد تاريخنا ذكرهم - لهم من الشعر ما يبلغ لبعضهم ديواناً ، ومع الشعر اجتمعت لهم الحكمة ، وسداد الرأي ، والبصر النافذ في شؤون الحياة . فكان كثير من هؤلاء الأبطال يسودون قومهم في السلم فيصُدُّون عن رأيهم ، ويقودونهم في الحرب فلا يعصون لهم أمراً .

وكما كان الناس يقصون أخبار البطل في وقائعه فتكون مادة للاحتذاء والاقتناء وشحد الهمم واستحياء النفوس ، كانوا كذلك يروون شعره الذي تتفجر به نفسه بياناً عن بطولته في الحرب وعن مآثر هذه البطولة ومصادرها النفسية ونتائجها الاجتماعية ، وبذلك كان هذا الشعر يسُنُّ من الشماثل ما يبقى حياً في نفوس الأجيال بعد الأجيال .

ومن خلال هذا التراث نستطيع أن نستشف مقومات النفس العربية وخصائص بطولتها ، ولا بدّ حتى تستقيم صورتها في نفوسنا من أن نصل ما بيننا وبين التراث ، وأن نعيد تمثله تمثلاً حياً مستقصياً واعياً حتى يكون تجدُّدنا تطوراً نامياً متصلاً بجذور أصيلة ثابتة .

* التراث والمجتمع الجديد

موضوع " التراث والمجتمع الجديد " من الموضوعات التي كثر الحديث عنها في كل عصر وأمة ، فهو موضوع قديم حديث ، يتمثل - من أحد جوانبه - في هذه المعارك المتعاقبة في كل عصر بين " القديم " و " الجديد " ، وبذلك لا ينحصر في جيل دون جيل ولا يختص بزمن دون زمن .
وإذا قصرنا حديثنا على أمتنا وحدها ، رأينا هذا الصراع يبرز أمامنا واضحا منذ كان لنا تراث معروف :

فقد كان أبو عمرو بن العلاء لا يعدُّ شعراً إلا ما قاله الجاهليون والمخضرمون ، حتى لقد قال عنه الأصمعي : " جلست إليه عشر حجج ، فما سمعته يحتج بيت إسلامي " . ويبدو أن أبا عمرو تساهل وفرط حين نظر في شعر جرير والفرزدق فأعجبه بعضه ، فقال : " لقد حسُن هذا المؤلِّد حتى هممتُ أن أمر صبياننا بروايته " . ولكنه حين خشى على نفسه من التوسع فيما يعدّه شعراً وقف عند حد أبي أن يتجاوزه فقال : " ختم الشعر بذِي الرُّمَّة " !
وجاء بعده تلميذه الأصمعي ، فسلك سبيله ، واختار مذهبه في تفضيل القديم والاقْتصار عليه ، وإن كان سار بعده شوطاً ، فأدخل في عداد الشعراء بعض من جاء بعد ذِي الرُّمَّة ، ثم وقف وتحرَّج من التوسع ، وقال : " ختم الشعر بابن هرْمَة " .

* بحث قدم إلى مؤتمر الأدباء العرب الخامس ، في بغداد ١٥-٢١ شباط ١٩٦٥ .

ولا يجوز أن تؤخذ هذه الأحكام على ظاهر نصّها ، فما إلى هذا قصد أولئك الأعلام ، ولكنهم كانوا يدفعون عن العربية وتراثها غزواً يريد تدميرهما ، على الوجه الذي سنبينه . وكل ما يعيننا من هذه الأحكام هو دلالتها العامة على أن هؤلاء الرواة العلماء كانوا لا يرون الأدب الحق إلا هذا التراث القديم ، وكانت كلما جاءت طائفة من تلامذتهم توسعت قليلاً وأدخلت في نطاق التراث بعض ما سبق عصرها مما لم يُدخَله أساتذتها ، واقتصرت على رواية هذا التراث القديم وحده وتعصّبت له ، وأنكرت نتاج من عاصرها من الشعراء ، وعدّتهم من المُحدّثين أو المولّدين الذين لا يسمّون إلى طبقة السابقين ، ورأت في نتاجهم ما لم يجرّ على فحج معبّد ولا على طريق مرسوم . واستمرّ الأمر على ذلك جيلاً بعد جيل ، وسيستمر إلى ما شاء الله .

* * *

وقامت مع قيام الطائفة الأولى ، واستمرّت معها تواكبها ، طائفة أخرى ، تنكر هذا التراث القديم ، أو بعض جوانبه ، وتستهين به ، بل تسخر منه وتسعى إلى أن تهدمه هدمًا . وتمثّل هذا الموقف في اتجاهين مختلفان في المصدر والغاية وقد يلتقيان في المورد والنتيجة .

أما أولهما : فهو ما ذهبت إليه جماعة من المسلمين ممن نفوا عن العرب في جاهليتهم كل مآثرة ، ووصموهم بأنهم كانوا أمة جاهلة لاحظّ لها من علم أو معرفة ، ولا من عمران أو رقيّ ، بعيدة عن كل مظهر من مظاهر الحضارة والمدنية . وكل ذلك لينصروا الإسلام ، زعموا ، ويُعلّموا من شأنه . وبرز من هذه الطائفة بعض

الوعاظ والزهاد الذين أدخلوا في وعظهم عناصر غريبة عن الإسلام وعن تراث العرب : من القصص والأخبار وضروب الأوهام ، يستعينون بها على التأثير في العامة ، فأساءوا ، من حيث لم يقدروا ، إلى ديننا وإلى تاريخنا بهذه الأساطير والأوهام . ثم سلك منهم فريق ، في حياتهم ، سلوكاً ظنوه زيادة في السورع والتقوى ، وكان من تأثرهم في ذلك بمؤثرات غريبة عن الإسلام نفسه دخيلة على التراث ، أن انفصلوا عن روح الإسلام والتراث ، وانقطعوا عن الحياة برمتها ، وضلّوا ضلالاً بعيداً وأضلّوا كثيراً من الناس في العصور المتلاحقة .

أما ثاني هذين الاتجاهين فهو ما ذهبت إليه جماعة تملكها الحقد ، واستبدت بها الضغينة ، وأعمتها العصبية ، فأخذت تنهال على هذا التراث هدماً وثلباً . وصفها الجاحظ فقال : " ثم اعلم أنك لم تر قط أشقى من هؤلاء الشعوبية ، ولا أعدى على دينه ، ولا أشد استهلاكا لعرضه ، ولا أطول نصبا ، ولا أقل غنما من أهل هذه النحلة . وقد شفى الصدور منهم طول جثول الحسد على أكبادهم ، وتوقد نار الشنآن في قلوبهم ، وغليان تلك المراحل الفائرة ، وتسعر تلك النيران المضطربة " ،

" فلم يروا في العرب إلا أهم رعاية إبل وغنم ، قبائل رحل متفرقة ، لم تجمعهم جامعة ، ولم تؤلفهم حاضرة ، ولم ينتظمهم ملك . فأخلاقهم وعاداتهم وأنماط حياتهم ، كلها مثالب ، ليس لهم فكر ولا حكمة ، ولا أدب ولا علم ، وإنما ذلك كله لغيرهم ، للأمم الأخرى وخاصة الفرس واليونان والهند ، فقالوا : " من أحب أن يبلغ في صناعة البلاغة ، ويعرف الغريب ، ويتبحر في اللغة ، فليقرأ كتاب كاروند " ومن احتاج إلى العقل والأدب ، والعلم بالمراتب والعبير

والمثلاث ، والألفاظ الكريمة ، والمعاني الشريفة ، فليُنظر في سير الملوك . فهذه
الفرس ورسائلها وخطبها وألفاظها ومعانيها ، وهذه يونان ورسائلها وخطبها ،
وعلّلها وحكّمها ، وهذه كتبها في المنطق التي قد جعلتها الحكماء بما تعرف
السقم من الصحة ، والخطأ من الصواب . وهذه كتب الهند في حكمها
وأسرارها وسيرها وعلّلها . فمن قرأ هذه الكتب ، وعرف غور تلك العقول ،
وغرائب تلك الحكم ، عرف أين البيان والبلاغة وأين تكاملت تلك الصناعة " ،
" فكيف تكون للعرب بلاغة وخطابة ، وقد خاطبهم أولئك الشعوبيون
فطعنوا على خطبائهم : بأخذ المخرصة عند مناقلة الكلام ومساجلة الخصوم ،
وعابوا عليهم لغتهم وأصواتهم ، ووصموهم بأن قتالهم كان جُلّه بالعصي ،
فقالوا : " فحملتم القنا في الحضر بفضل عادتكم لحملها في السفر ، وحملتموها
في المدّر بفضل عادتكم لحملها في الوبر ، وحملتموها في السلم بفضل عادتكم
لحملها في الحرب . ولطول اعتيادكم لمخاطبة الإبل ، جفا كلامكم ، وغلظت
مخارج أصواتكم ، حتى كأنكم إذا كلمتم الجلساء إنما تخاطبون الصمّان . وإنما
كان جُلّ قتالكم بالعصي " "

ألسنا نسمع كل ذلك ، وإن اختلفت الألفاظ ، إلى يومنا هذا من بعض
المستشرقين وتلامذتهم المستغربين ، ومن بعض من أطلّعوا على شيء مما عند
الأمم الأخرى وجهلوا ما لأمتهم ، وغرّهم ما يرون في حاضرهم ؟
وما شعر العربي ، ألم يكن عَوْجًا على رسم يسائله وعلى طلل بيكيه ؟
ومن كانت أولئك العرب من أسد وتميم وعُكل ويمن ؟ ألم يكونوا أعراب ؟

" ليس الأعراب عند الله من أحد " ! فكيف تترك الحضارة لمثل هذه البداوة الجافية ؟ ألم يقل شاعرهم :

فَلَسْتُ بِتَارِكِ إِيْوَانِ كَسْرَى وَضَبُّ فِي الْفَلَا سَاعٍ وَذئِبٍ
لِتُوضِحَ أَوْ لِحَوْمَلٍ فَالذَّخُولِ و :

دَعِ الْأَطْلَالَ تَسْفِيهَا الْجَنُوبُ وَتُبْلِي عَهْدَ جَدَّتِهَا الْخَطُوبُ
وَخَلَّ لِرَاكِبِ الْوَجْنَاءِ أَرْضًا تَخُبُّ بِهَا النَّجِيَّةَ وَالنَّجِيبُ
وَلَا تَأْخُذُ عَنِ الْأَعْرَابِ لَهْوًا وَلَا عَيْشًا فَعَيْشَهُمْ جَدِيبُ
دَعِ الْأَلْبَانَ يَشْرِبُهَا رِجَالُ رَفِيقِ الْعَيْشِ بَيْنَهُمْ غَرِيبُ
بِأَرْضِ نَبْتِهَا عُشْرٌ وَطَلْحُ وَأَكْثَرُ صَيْدِهَا كَلْبٌ وَذَيْبُ

.....

فأين البدو من إيوان كسرى وأين من الميادين الزروب
ولتستقيم الموازنة الساخرة بين حالة العرب وحالة الفرس كان لا بد أن

يقول الشاعر في ذروة المجد العربي أيام بني أمية :

فَاتْرَكِي الْفَخْرَ يَا أُمَامَ عَلَيْنَا وَاتْرَكِي الْجَوْرَ وَانطقي بالصواب
وَاسْأَلِي إِنْ جَهَلْتَ عَنَا وَعَنْكُمْ كَيْفَ كُنَّا فِي سَالِفِ الْأَحْقَابِ
إِذْ نَرِي بِنَاتِنَا وَتَدَسُّو نَ سَفَاهَا بِنَاتِكُمْ فِي التَّرَابِ !

فهل أبقَت العرب إذن تراثًا يُعْتَرُّ به ويحافظ عليه :

تراث أنو شروان كسرى ، ولم تكن مواريث ما أبقَت تميم ولا بكرُ

فلا بد إذن من التخلي عن كل هذا التراث العربي : في الشعر والنثر

والأخلاق والعادات والقيم ، ولا بد من إحياء تراث فارس في كل ذلك :

أنا ابن الأكارم من نسل جَمِّ وحائزُ إرث ملوك العَجَمِ
ومحيي الذي باد من عزهم وعَفَى عليه طوال القَدَمِ
وطالب أوتارهم جَهْرَةً فمن نام عن حقه لم أنم

ومع ذلك فقد كانت هذه الشعبية أعلم الناس بزيف دعواها وبطلان

افترائها . كانت تجمع في آن بين تسفيه تراث العرب والتثقف بهذا التراث ،

فوجد رجلاً مثل أبي نواس كان " عالماً فقيهاً ، عارفاً بالأحكام والفتيا ، بصيراً

بالاختلاف ، صاحب حفظ ونظر ومعرفة بطرق الحديث ، يعرف ناسخ القرآن

ومنسوخه ، ومحكمه ومتشابهه وكان أحفظ لأشعار القدماء والمخضرمين

وأوائل الإسلاميين والمحدثين " وقد قال عن نفسه : " ما قلت الشعر حتى رويت

لستين امرأة من العرب ، منهم الخنساء وليلى ، فما ظنك بالرجال " !

فلم تكن دعواهم إذن إلا تنفيساً عن حقد ، وترويحاً للأباطيل بين الناس

ليخدعواهم عن أنفسهم ، ويشككواهم في تراثهم ، ويزعزعوا ثقتهم بأمتهم

ويفصلوا حاضرهم عن ماضيهم ، فيقطعوا ثقافتهم عن جذورها الأصيلة . ولا

شك في أن هذه الدعوى وجدت من يصدقها حينئذ كما تجد دعاوى تشبهها

من يصدقها وينخدع بها في عصرنا هذا .

ومع خطورة هذه الدعوى فقد كانت عداوةً مكشوفةً وحقدًا بادياً

يسهل على المرء درؤهما وتفنيدهما . ولكن البلاء الشديد يكمن في ذلك العمل

الصامت الذي تضافرت فيه جهود كثيرين من هذه الطائفة لتشويه تراثنا وتدميره

من داخله بما دسسته فيه من زيف وتحريف ووضع ، فتسللت إلى أيام العرب وأنسابها وأخبارها ، أي إلى تاريخنا السياسي والاجتماعي ، وإلى أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم وإلى تفسير كتاب الله تعالى . حتى بنتنا أحوج الناس إلى تحييص هذا التراث وتحريره ، لنستبين الأصيل من الدخيل ، ونميز الصحيح من المزيف ، في تاريخنا السياسي والفكري والأدبي والاجتماعي . فلم تكن إذن دعوة هذه الطائفة دعوة تقدمية إلى نمو وتطور وبناء جديد - وإن تظاهرت في بعض جوانبها بذلك خداعاً وتضليلاً . وإنما هي دعوة رجعية ضيقة قائمة على العصبية والهدم ، سلاحها الافتراء والتزييف .

* * *

وقامت مع قيام هاتين الطائفتين ، واستمرت معهما تواكبهما ، طائفة ثالثة هي أقرب الثلاث إلى الفهم السليم وإلى طبيعة الحياة الصحيحة . جمعت بين الحسينيين ، ورأت أن الحياة لا يمكن أن تجمد وتقف حيث كانت ، ولكنها في الوقت نفسه لا يمكن أن تنطلق متحللة من كل نظام يربطها بخصائصها ومقوماتها التي تتمثل في تراثها . فأنزلت هذه الطائفة قديمها في منزله الصحيح وعكفت عليه تدرسه وتحييه وتجدهه وتستخرج كوامنه وتجلو روائعه . ثم مضت في حياتها على هدي من هذا التراث تستقبل الجديد وتحيا فيه حياة سليمة وتشارك فيه مشاركة أصيلة .

وإذا أردنا أن نعرض نماذج من هذه الطائفة فرمما كان أول من نبدا بهم هم كبار الصحابة . فقد نزل القرآن الكريم على رسول الله صلى الله عليه وسلم وهو بينهم ، فكانوا أقرب الناس إلى فهم مراميه . لقد ندد الوحي

بالبالي من التقاليد الموروثة التي كانت تشد الناس إلى الوراء شدةً يحول بينهم وبين الفهم الصحيح للحياة ويعوق تطورهم . لقد كان - كما يجلو لبعض المُحدِّثين أن يقولوا - ثورة على العادات البالية والمفاهيم الرثة . ولكنه لم يكن قط هدمًا للتراث والقيم القديمة كلها ، ولذلك كان الصحابة يجمعون في حياتهم بين التطور والنمو في المجتمع الجديد وقيمه وبين التمسك بالتراث الجاهلي ومحافظتهم عليه . فكثيراً ما كان هؤلاء الصحابة يروون مآثر العرب ويتذاكرون أخبارهم ويتناشدون أشعارهم . وما أكثر الأخبار التي تروى عن عمر بن الخطاب وعنايته بالشعر الجاهلي ، وإعجابه بأبيات منه بعينها ، وتفضيله لشاعر على شاعر . وكذلك كان أبو بكر عالماً بأيام العرب وأنسابهم ، راوية للشعر الجاهلي ، يتمثل به في مواقفه ، ويستنشد الشعراء ما قالوه في جاهليتهم وإسلامهم . وكذلك كان جلّ الصحابة من الرجال والنساء . بل لقد كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يستنشد الصحابة الشعر ويسألهم عنه ، ويستعيد ما يستحسنه منه ، ويبيدي إعجابه ببعضه . وكان هؤلاء الصحابة يرون الشعر ديوان العرب وسجل مآثرهم ، وكانوا يحضون على روايته ودراسته ، بل كانوا يرون أنه من أسس ثقافتهم الإسلامية ، فكثيراً ما كانوا يستشهدون على ألفاظ في القرآن بأبيات من الشعر الجاهلي ويرون أنه لا يُفهم بعض ذلك إلا بهذا .

ومرت السنون ، واشتد الصراع بين دعاة التمسك بالقديم وإيثاره ودعاة هدمه وإنكاره . وقام من ينظر إلى الأمر نظرة الحق المبرأ من الهوى المجرد من التعصب . فهذا الجاحظ يعلن رأيه واضحاً في قوله :

" وقد رأيت ناسا منهم يبهرجون أشعار المولدين ، ويستسقطون من رواها . ولم أر ذلك قط إلا في راوية للشعر غير بصير بجوهر ما يروي . ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان ، وفي أي زمان كان " .

وزاد ابن قتيبة من وضوح القضية فقال " لم يقصر الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خص به قوماً دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده ، في كل دهر ، وجعل كل قديم حديثاً في عصره " .

وقال ابن رشيقي : " كل قديم من الشعراء فهو محدث في زمانه بالإضافة إلى من كان قبله " .

وتمثل ذلك واضحاً في بيت الشاعر :

إنَّ هذا القديم كان جديداً وسيُضحى هذا الجديد قديماً

وهي سنة الحياة ولا سبيل إلى الخروج عليها .

ولذلك نجد بعض شعرائنا الذين أدركوا هذه الحقيقة في مختلف عصورنا الأدبية قد عكفوا على هذا التراث الفكري والفني والاجتماعي والسياسي فدرسوه دراسة تعمق وشمول وعاشوا فيه وتمثلوا قيمه ومثله ، إلى أن استقامت لهم طريقتهم فمضوا قُدماً يتفاعلون مع حياتهم الجديدة ، ويفتحون نفوسهم وعقولهم لأنواع المعارف والثقافات ، فتلقوا منها ما شاءوا هم ، لا ما أريد لهم ، فأساغوها ، وهضموها حتى صارت جزءاً من ثقافتهم ، من تراثهم ، من كيانهم ، ثم أفرغوها في قالبهم وأخرجوها لنا في معالم جديدة في الشكل والمضمون : في الألفاظ والأوزان وتنوع القوافي حيناً وفي المعاني والصور

والأخيلة والموضوعات ، أي في التجربة الفنيّة ، حينًا آخر . فأصبح
تجديدهم جزءاً من تراثنا زاد من خصبه ومن غناه .

* * *

ونخلص من كل ما تقدم إلى معالم واضحة :

أولها : أن تاريخنا الفكري قد عرف هذا الصراع بين القديم والجديد
معرفة واعية ، وأنزله منزلة الصحيح . فقامت طائفة من العلماء والرواة
والشعراء ورجال الفكر يتمسكون بالقديم ، ويدعون إلى تقديمه و تفضيله ،
ويذودون عنه كيد الكائدين ودسائس المغرضين الذي أرادوا أن يهدموا هذا
التراث ليحجثوا أصول الأمة ، ويفصلوا حاضرها عن ماضيها .

ولم يكن موقف هذه الفئة عن جمود أو تعصب ، ولا عن جهل أو
ضيق أفق ، وإنما كان موقف المدافع أمام هجوم مدبر ، ولا بد للمدافع من
التشدد والصلابة وعدم التفريط .

وقامت فئة ثانية تدعو دعوة الفئة الأولى ولكنها كانت تعلم أن هذا
القديم ليس آثارا تحفظ في متحف ، وإنما هو حياة نامية ، فقبلوا الجديد حين
كان تطوراً طبيعياً من القديم ، وحين كان يصدر عن نفس الأمة ويعبر عن ذاتها ،
وليس مجرد تقليد لمظاهر مجتلبة ولا محاكاة لأنماط ومذاهب غريبة عن روح الأمة
وتراثها .

وثانيها : أن هذا التراث العربي - في ضوء ما تقدم - كان دائم التجدد ،
لا ينفك يتفاعل مع الحياة تفاعلاً خصباً ، ويتجاوب معها تجاوباً أصيلاً . وكان
دائماً تراثاً منفتحاً على غيره ، غير مغلق على نفسه ، كان يأخذ ويعطي ، وكان

دائماً في أخذه وعطائه يصدر عن شعور عميق في نفس هذه الأمة برسالتها الإنسانية . ولذلك كان دائماً في تجده ينبع من ذات النفس العربية في صدق وأصالة .

ولا يمكن لتراث غير أصيل ، لا يعبر عن ذات الأمة التي ينتمي إليها ، أن تكون له رسالة إنسانية ، حين يلتقط فئات الأمم الأخرى ، في تقليد سطحي ومحاكاة ظاهرية .

وثالثها : أن جميع الذين هضوا بعبء التجديد كانوا ممن تزودوا بالتراث العربي تزوداً فيه تمكن وعمق ، وأحسوا بالروح العربية إحساساً يسر لهم السبيل للتعبير عنها ، دون عجمة ولا إغراب ، فأصبح تجديدهم جزءاً من هذا التراث في سيره العظيم . أما أولئك الذين كانوا ينزعون عن جهل ، يدعون التجديد عن عجز ، والذين كانوا يريدون أن يحرفوا موكب التراث عن وجهته ليضل طريقه ، فقد باءت محاولاتهم بالخذلان ، وبقي التراث يؤدي رسالته .

ورابعها : أن تراث الأمة هو روحها ومقوماتها وتاريخها ، والأمة التي تتخلى عن تراثها تميم روحها وتهدم مقوماتها وتعيش بلا تاريخ . والأمة كلها ، مهما تكن فلسفتها الاجتماعية والاقتصادية ، تحرص أشد الحرص على تراثها وتبذل جهوداً كبيرة لإحيائه ونشره وبثه في نفوس أبنائها ، بل إن بعض الأمم الحديثة فتتعل لنفسها تراثاً تجمع أجزائه تجميعاً وتنفع فيه نفعاً لتتم له صورة تفيء إليها الأمة وتنطلق منها . فليس صحيحاً أن الأخذ بأسباب الحضارة يستلزم هدم التراث ، وقد انخدعت بعض الأمم بهذه الدعوى فأصبحت كالمُنْبَتَّ

لا أرضاً قطع ولا ظهراً أبقى . وإنما الصَّحیح أن تقدم الأمة - حين تبدأ الحياة تنساب فيها - إنما يكون من داخل نفسها وينطلق من تراثها .
 وخامسها : أن تراثنا قد تعرض لضروب عنيفة من الغزو استطاع أن يقف للظاهر منها ويدفعه . ولكنَّ بعض هذا الغزو كان مستتراً ، تقنَّع بأقنعة خادعة ، وهاجم هذا التراث من أعماقه ، من داخل حصونه : فكان أن وُضع كثير من الأحاديث النبوية ، ودُسَّت في تفسير القرآن وفي تاريخنا الفكري والسياسي والاجتماعي أساطير وأقاصيص غير عربية ولا إسلامية ، من تراث اليونان والفرس والهند واليهود ، وبُثَّت فيه روايات ملونة بالأهواء المضلة .
 وتداخل ذلك كله في تراثنا ، وانطلى علينا بعضه . لذلك أصبحنا نرى التناقض والتشويه في بعض أجزاء هذا التراث ، فيما تفرق فيه من روايات وأخبار ، تدعو إلى الحيرة والاضطراب ، وتمسخ جوانب من حياتنا الفكرية والاجتماعية ، وتشوه بعض المعالم الكبرى في تاريخنا ، وتلقي على رجالنا ، في شتى الميادين ، ظلالاً قائمة من الشكِّ في أعمالهم وأقوالهم ، والانتقاص من قيمتهم الحقيقية .
 وسادسها : أن جلَّ جهودنا حتى الآن قد اتجه إلى طبع هذا التراث طبعات تتفاوت في جودة تحقيقها ، وقد تيسر لنا في هذا الميدان قدر صالح ، وإن كان لا يزال دون ما نريد . واتجهت جهود أخرى أقل من الأولى ، وإن كانت كبيرة القيمة في ذاتها ، إلى تحرير هذا التراث من الزيف الذي علق به ، وإلى تخليصه من الشوائب التي كدرت صفاءه ، وإلى تجريده من الدَّخيل الذي هجَّته .
 ولكن هذه الجهود ظلت محصورة في نطاق ضيق يقتصر على الصفاة والخاصة من العلماء والأدباء . واتجهت أقل الجهود إلى نشر هذا التراث بين الناشئة من

تلامذة المدارس ، وبين طلبة الجامعات وجمهرة المتعلمين والمثقفين ، نشرًا يعتمد على التذوق الفني لما فيه من جمال وأصالة وصدق ، وعلى التقدير الحقيقي لما فيه من قيم ومثل ونظم اجتماعية وإنسانية ، وعلى التعرف الموضوعي - البعيد عن العاطفة السطحية والانفعال العابر - إلى ما فيه من جهد عميق في جميع ميادين المعرفة النظرية والتجريبية ، وإلى نصيبه الوافر ومشاركته الإيجابية في بناء الحضارة الإنسانية .

إن هذه الأحكام شائعة عامة ولكن أكثرنا يسمع بها بالتلقن السطحي العابر ، فلا يكون لها في العقل والنفس دلالة واضحة ولا إحساس عميق ، بل إن أكثر متعلمينا ومثقفينا يشكّون فيها ، بل إنهم ليسخرون منها وينكرونها ، لأنهم علموا بعض ما عند الآخرين وجعلوا ما عند قومهم ، ولأنهم اطلعوا على بعض ما كتبه ذوو الأغراض والأهواء في التهوين من تراثنا والتقليل من شأنه والإضرار به ، فانخدعوا به وصدّقوه .

وما أكثر الكلام الذي يقال عن مجتمعاتنا الرجعية وأنظمتنا التي انقطع بها الزمن ، وعن تاريخنا الذي قام على السيف وجباية الأموال ، وعن سير أعلامنا التي لم تلتفت إلا إلى الخلفاء والحكام والولاء ، وعن أدبنا الذي كان أدب كُذبة واستجداء ونفاق في بلاط الملوك والأمراء ، وعن لغتنا التي أصبحت عاجزة عن مواكبة حياتنا العصرية ومتطلباتنا العلمية ، وعن فلسفتنا وعلومنا التي لم تكن إلا نقلا مشوها لنتاج اليونان والهنود وغيرهم .

ولا يجوز أن نستهيّن بهذا الذي يقال ويكتب ، ونعدّه مما يكتب عنّا الأعداء الأجانب ، فقد بدأ الأجانب بذلك ، ولكننا تلقينا عنهم وتلمدنا لهم ،

وأصبحنا نطعن أنفسنا بأنفسنا ، بل صار كثير منا أشدَّ عداوة لنا من الأجنب .

ولا بد لنا من أن نتدارك الأمر قبل أن يزيد استفحالاً وضراوة . ولا يكون ذلك إلا بالعمل الواعي الدؤوب على إحياء هذا التراث ، وإعادة تقويمه ، وتحريره من كل ما اندسَّ فيه ، وتنشئة الأمة عليه تنشئة مبصرة تقودها إلى معرفة ذاتها والثقة بنفسها .

وسابعتها : أن التَّجديد في الأدب خاصة ، وفي التُّراث الفني والفكريِّ عامة ، أمر لا يجوز أن يكون مثار جدال ولا موضع إنكار ، حين تنتفي مَظِنَّةُ العداة لهذا التراث ، وحين يقوم بالأمر أفراد من أنفسنا أحاطوا بترائنا إحاطة معرفة وفهم وتدوق ، وارتوت نفوسهم من معينه الثرِّ ومن قيمه ومثله ، ثم تفتَّحت على آفاق جديدة لم نعرفها في التُّراث القديم ولكنها انحدرت من روحه ومن جوهر كيانه ، ونبعت من ذات الأمة ومشاعرها وحياتها وحاجاتها وآمالها .

ولا بدَّ من روافد متجددة تصب في هذا التُّراث ، فتحرك ساكنه حيناً ، وتزيد مائه حيناً آخر ، وتعمق مجراه وتوسعه حيناً ثالثاً . فلا بدَّ من الاطِّلاع على ثقافات الأمم ومعارفها في القديم والحديث ، ولا بدَّ من ترجمة بعض هذه الرِّوائع والدِّخائر ، فهي ملك الإنسانية كلها . وإذا كان تراثنا في الماضي لم يتردد في الاسترفاد بضروب التراث المختلفة عند الأمم جميعها وامتصَّ كثيراً منها وجعلها جزءاً منه ، فإننا سنقصرُ في حقِّ أنفسنا وكرامتنا الفكرية ، وفي حقِّ التُّراث الذي نصنعه للمستقبل حين نغلق منافذ التور من حيث أتى ، ونقتصر على الاستضاءة بما عندنا ، فيفسد الهواء بعد حين ، وينضب الزَّيْت ،

وينطفئ المصباح . فلا بدّ من أن نفتح التّوافذ كلّها لنستقبل النور والهواء ، على أن نرى النور بأعيننا لا بأعين غيرنا ، وأن نتنفس الهواء برئاتنا لا بالريّات التي تُصنع لنا ، وأن نفتح النوافذ ونغلقها حين نريد لا حين يُراد لنا ، وعلى الصّورة التي نختارها لا على الصّورة التي تُفرض علينا .

وليس الأمر في التّجديد أمر ألفاظ أو أحيلة أو معان أو أوزان أو قواف . فذلك كله شيء قد كان في جميع عصورنا الأدبية على تفاوت بينها . وهو شيء قد انصرفت إليه جهود موفقة في الثلث الأوّل من القرن العشرين ، ولم تُثر شيئاً من الإنكار عند الكثيرين .

الأمر في التّجديد ليس هذا كلّ ولا شيئاً مثله ، ولكنّه أعمق وأبعد .

إنّ أساس الأمر هو مدى انسجام المنهج النفسي والإحساس الفني عند المجددين مع المنهج النفسي والإحساس الفنيّ للأمة وروح تراثها . وإذا كان لا يجوز لأحد أن يدعو إلى تجميد التراث جيلاً بعد جيل وإلى أن يحتذي الخلف خطوات السلف احتذاء تطابق وتشابه ، لأنّ في ذلك حجراً على الحياة نفسها بل إفناء لها ، فإن السؤال الذي يجب أن يسأل دائماً هو : هل هذا التّجديد هو تطوّر أصيل ، نابع من وجدان الفرد والأمة ، متجاوب مع طبيعة حياتها وجوهر كيائها ، مواكب للمرحلة التي تمر فيها ، متطلّع إلى المستقبل الذي ترنو إليه ، مُتسق مع روح التراث ، معبر عن تجربة فنية ذاتية . هل هو حلقة متماسكة في سلسلة متصلة تتدرّج تدرّجاً طبيعياً يقود بعضها إلى بعض وينتهي أولها إلى آخرها ؟ أو أنّه شيء لا تعرفه الأمة ، ولا تحس به ، ولا تذوقه ، ولا تحتاج إليه . شيء غريب عنها ، دخيل عليها ، منقطع الصّلة بها وبأصولها وتراثها .

شيء صنعه غيرها ، وكان عنده نتاجاً طبيعياً في بيئته لأنه نابع من ظروفه متطوراً عن مجتمعه ، فهو بذلك جزء من حضارته ، جزء من منهجه النفسي وإحساسه الفني ؟ ثم جاء منّا من يقلده ويحتذيه ، دون أن يتمثله ويهضمه ، ودون أن يصبح جزءاً من إحساسه وإحساس أمته . لكن كان احتذاء القديم تقليداً ، فماذا نسمي هذا الضرب من التقليد للأجنبي الغريب ؟ أليس انحرافاً بالأمة عن طريقها ، وتعويقاً لها في انطلاقها ، وتضليلاً لها عن نفسها ، وتدميراً لجذورها وأصولها ، لتصبح كجذع الشجرة الذي يغرس على ظاهر الأرض ، بغير جذور تضرب إلى الأعماق ، وقد تراكب له الغصون والأوراق والثمار المجلوبة المصنوعة فتعجب بعض الرائيين وتحدعهم ، ولكنه لا يستطيع أن يورق ولا أن يثمر لأنه ميت لا حياة فيه .

ولا بد لكل نتاج جديد ، يصحّ أن يُعدّ في المستقبل تراثاً ، من أن تكون له جذوره الحضارية الخاصة به التي تُسبغ عليه أصالته وتطبعه بشخصيته المميزة . وإذا كانت الصلة بين الأدب والحياة صلة وثيقة ، فإن كل تجديد في الأدب والفنّ عامة ، يجب أن يكون مُتسقاً مع طبيعة حياة الأمة وروحها ، فالتطور في الأدب ينبع من تطور المجتمع ، وحين يكون كذلك يكون في الوقت نفسه عاملاً من عوامل تطوير هذا المجتمع تطويراً سليماً دون أن يفصله عن جذوره ، ويقطعه عن أصوله ، ويعرّيه من أصالته .

ليس في شعر ابن زيدون *

هذه حواطرٌ وذكرياتٌ لقارئٍ متذوقٍ ، وهي بطبيعتها قد تختلف عن آراء الباحث المحقق ، ولكنها مع ذلك حريّةٌ أن يَجْهَرَ بها صاحبُها ، ولو على استحياء ، وفاءً لذكرى شاعر فنان كان من أوائل من علّقهم صاحب هذه الحواطر في صباهُ العَضِّ ، فصدق عليه قول القائل :

عَرَفْتُ هَوَاهَا قَبْلَ أَنْ أَعْرِفَ الْهَوَى فَصَادَفَ قَلْبًا خَالِيًا فَتَمَكَّنَا

وكان الصبّية في زماننا - وهو زمان يبدو لنا الآن موعلاً في القدم السحيق لغربته عن هذا الزمان - يُنشأون منذ أول عهدهم بالدراسة على الصلة الوثيقة بالأصيل الرائع من عيون تراثنا . ولم تكن حينئذ قد شاعت هذه النظريات الحديثة في التربية وعلم النفس التربوي التي أخذت تعاضم دعوتها إلى ضرورة التيسير والتسهيل على الصبية ، والتزام حصيلتهم اللغوية فيما يؤلّف لهم من كتب ، ومراعاة الألفاظ الشائعة في محيطهم ، وتعليمهم أدب العصور الحديثة لأنه أقرب إلى أفهامهم وأذواقهم . وهي نظريات كان من نتائجها أن أخذت الأواصر تنقطع شيئاً فشيئاً بين ناشئتنا وتراثنا إلى أن أصبحوا على ما هم عليه الآن من اغترابٍ عن هذا التراث .¹ وكذلك كنا بنحوه من هذه الاستهانة

* بحث قدّم إلى مهرجان الذكرى الألفية لميلاد ابن زيدون في الرباط أكتوبر سنة ١٩٧٥م ، نشر في

فصلة منفصلة ، وفي عدد من المجلات .

¹ - بحثت هذه الموضوعات في فصل " مسائل في العربية وتعلّمها " في كتابي " تحقيقات لغويّة "

ص ١٧٣ - ١٩٠ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت - عمان ٢٠٠٣ .

باللغة العربية والسخرية منها ، تلميحًا وتصريحًا ، بالقول وبالفعل ، يصدران من معلّمي المواد الأخرى في مراحل التعليم في موقفهم من اللغة العربية وقدرتها على التعبير العلمي والوفاء بمطالب العصر وحاجاته ، وهذه الأحكام العامة على تراثنا التي تمتلئ بها الكتب المدرسية والمقالات النقدية ، عن : الارتزاق بالشعر ، وغلبة المدح للخلفاء والأمراء والولاة ، وشيوع العناية بالصياغة اللفظية . فأخذ كل ذلك يفعل فعله في ناشئتنا اليوم حتى صار عندهم يقينًا مصدقًا نرهم من هذا التراث العظيم .

ولكن الأمر في أيام صبانا كان مختلفًا أشدَّ الاختلاف ، فمنذ أن تفتحت عيناى على الشعر العربي ، وأخذتُ أشدو شيئًا من روائعه ، استقبلني ابن زيدون في رحاب ديوانه ، وكانت طبعته الأولى حينئذ حديثة العهد ، فأدخلني رياضَه العنّاء ، وأنزلني ضيفًا على موائده ، وأحلَّ لي أطايبها . فقد كان فرح معلمنا باقتنائه نسخة من الديوان فرحًا عظيمًا حقًا ، دفعه إلى أن يردّد على مسامعنا قصيدة شوقي في تقرّظ الديوان ، وقد أثبتّها محققه ، رحمه الله وأتابه ، في صدر طبعته ، ومطلعها :

يا ابن زيدون مرحبا قد أطلت التغيُّيا

ثم حثنا على أن يشتري كل من استطاع منا نسخة لنفسه ، وبدأ يقرأ لنا قصائد الديوان من أول قصيدة فيه ، ويقف عند أبيات من كل قصيدة ويطيل الوقوف ، ويترنم بها ترنم المتذوق المعجب ، وهو يهتزّ ويتمايل طربًا . وصرنا - مع هذا الإلحاح والإعادة والإنشاد - نحسّ ما في نفس معلمنا ، حتى سرّت إلينا عدوى الإعجاب والطرب ، دون أن ندرك جوهر الفن في هذا الشعر ، بل دون أن

نفهم جميع معاني الأبيات ، بدأ بقصيدته الأولى ذات الحِكم الرائعة والتجربة
الإنسانية العميقة المستخرجة من واقع مأساته في السجن :
ما على ظَنِّي بِاسُ يجرحُ الدهرُ ويأسو

ولكم أعاد وردّ أبياتا منها ، وخاصة قوله :

ولئنْ أَمْسَيْتُ مَجْبُو سَأَ فَللَعَيْثِ احْتِبَاسُ
فتَأْمَلُ كَيْفَ يَغْشَى مُقْلَةً المجدِ التُّعَاسُ
ويَقْتُ المِسْكَ في التُّرُ بِ فيوطَا وَيُـدَاسُ

حتى حفظناها معه ، وأصبحنا نردها مع أبيات أخرى في بيوتنا وخلواتنا
ولقاءاتنا . ثم تئى بقصيدته النونية التي شرقتْ وغربتْ منذ أيام ابن زيدون
نفسه ، وأصبحت تُذكر كلما ذكر ابن زيدون:

أضحى التناهي بديلاً من تدانينا وناب عن طيبِ لُقيانا تحافينا
ولم يكن لها حينئذ في نفوسنا الأثر الذي كان للسينية ، وكنا نجد رَهقاً وَعَتّاً في
حفظ بعض أبياتها وفهم معانيها وصورها . ثم ثلثَ بقصيدته الكافية :
ما للمدام تُديرها عيناك فيمِيلُ في سكرِ الصِّبا عِطْفَاكِ
ولطالما وقف مُنتشياً متمائلاً وهو يكرر قوله :
أماً مَنى نفسي فأنتِ جميعُها يا ليتني أصبحتُ بعضَ مُنَاكِ
يدنو بوصولكِ حين شطّ مزارهُ وَهَمُّ أكادُ به أُقبِلُ فَاكِ

ومع حرصه الشديد على تقريب معنى البيتين لنا ، وشرحهما بأساليب متعددة ، فقد كنا أعجز عن أن نفهم المعنى كاملاً . ولحظنا حينئذ أنه لم يقف على شيء من بقية أبيات القصيدة في المدح ، فقد قرأها قراءةً عابرة ولم يثبت في نفوسنا ولا في حفظنا شيء من هذا القسم . ولكنه حين وصل إلى المقطوعة الرابعة أطل الوقوف والإنشاد والترتم ، وحملنا على أن نشدها معه في غرفة الدراسة حتى حفظنا أبيات هذه المقطوعة الأربعة قبل انتهاء الدرس وهي قوله :

وَدَعَّ الصَّبْرَ مُحِبًّا وَدَعَّكَ ذَائِعٌ مِنْ سِرِّهِ مَا اسْتَوْدَعُكَ

ولأمر ما وقف معلمنا عند هذه المقطوعة ، ولم نُكْمَلْ معه قراءة قصائد الديوان . ومن عجب أنني في جميع مراحل حياتي التالية لم أحفظ شيئاً من شعر ابن زيدون سوى ما كنت حفظته حينئذ ، بل أكاد أقول إنني لم أعد إلى ديوان ابن زيدون إلا لأعيد قراءة هذه القصائد الأربع نفسها التي نقشها في نفسي معلمنا منذ الصبأ الأوّل ، لا أتجاوزها إلى غيرها من قصائد الديوان . وكلما ازدادت قراءة لها ، وتقدمت بي السنّ ، واتسعت آفاق مداركي ، ازدادت تعلّقاً وإعجاباً بسينيته الأولى وبمقطوعته الرابعة ، وبقيت على موقفي القديم من نونيته ومن القسم الأخير من كافيته . فهل مردّ الأمر إلى صفات ذاتية فنيّة في هذه القصائد ، أو أنه من أثر ما رسخ في نفسي في غضارة الصبأ ؟

* * *

وظلّت حالي مع ابن زيدون على تلك الحال إلى أن هممت منذ نحو أربع سنوات بكتابة بحث - لم يُقدّر لي أن أكمله - حاولت فيه أن أجمع ما في شعرنا العربي ، على اختلاف عصوره ، من رثاء المدن وبكاء الممالك . وكان لا بدّ أن

أقرأ الشعر الأندلسي ، في دواوين شعرائه وفي مجاميع تاريخه الأدبي والسياسي . وكان ديوان ابن زيدون من هذه الدواوين ، فحملت نفسي على قراءته قراءة فاحصة ناقدة في طبعته الأولى والثانية . واستوقفتني فيه عدة أمور قيّدتها حينئذ وتركتها بين أوراقها كما نفعل عادةً في كثير من أحوالنا ، وصرفتني عنها الصوارف . إلى أن جاءت مناسبة هذا المهرجان الألفي ، فعُدتُ إلى ما كنتُ قيّدتُ ، وعكفتُ على قراءة ما كتبه الباحثون باللغة العربية عن ابن زيدون : شعره وحياته وعصره . ورأيت أن أقتصر في كل ذلك على الحديث عن جانب واحد ، لم يقف عنده الباحثون فيما أعلم ، واخترت له عنواناً " ليس في شعر ابن زيدون " اقتداءً برسالة ابن خالويه " ليس في كلام العرب " . فقد دأب الباحثون على استجلاء صورة ما هو موجود في شعر الشاعر ، وبيان الموضوعات التي تناولها ، وإبراز خصائصه الفنيّة . أما هذا فهو ضرب من الحديث مختلف ، إذ إنه يتعرّض لما لم يردّ في شعر ابن زيدون ، وكان الظنُّ أن ابن زيدون عارضٌ له لا محالة . ومن هنا أصابني الدهشة أوّل الأمر لأن ما وردنا من شعر شاعرنا جاء خالياً منه .

فابن زيدون عاش ثلاثاً وستين سنة من القرن الخامس للهجرة ، وهو قرن ازدهار الموشحات التي ابتدعها الأندلسيون ابتداءً منذ أواخر القرن الثالث الهجري ، ثم أخذت تنمو حتى استقام عودها واكتمل نظامها على يدي أبي بكر عبادة بن ماء السماء الذي توفي في نحو سنة ٤٢٢ للهجرة ، قبل وفاة ابن زيدون بأربعين عاماً . وفي هذا القرن عاش عدد من الوشّاحين الكبار الذين اشتهروا بالشعر وبالموشحات معاً ، منهم : ابن اللبّانة من أهل دانية ، وكان شاعر

المعتمد بن عبّاد صاحب إشبيلية ومنقطعاً إليه ، وابن رافع رأسه في طُلَيْطَلَة ، وأبو عيسى بن لُبُون في بَلَنْسِيَة ، ومحمد بن عَمَّار في إشبيلية ، وأبو الحسن الحُصْرِي الطارِي على الأندلس من القيروان ، وغيرهم . ومع ذلك لا نجد فيما وصلنا من شعر ابن زيدون موشحاً واحداً له . هذه واحدة .

والثانية : أن هذا القرن كان قرن فتن واضطراب وصراع بين العرب أنفسهم وبينهم وبين البربر وبين الصقالبة ، وفي الوقت نفسه بين هؤلاء جميعاً وبين النصاري ، وكان بعض الأمراء المسلمين من عرب وبربر يستعينون بهم على أبناء دينهم من الحكّام المسلمين الآخرين . وقد شهد ابن زيدون كثيراً من هذه الأحداث منذ ولادته ، ثم شارك في بعضها . فقبل مولده بعام واحد تُوفي الحاجب المنصور بن أبي عامر الذي أقام نفسه وصياً على الخليفة هشام بن الحَكَم ابن عبد الرحمن الناصر . وبدأ الأمر يضطرب والخرق يتسع حتى زالت دولة الخلافة ، وبدأ عهد الفتنة منذ مطلع القرن ، وازداد تفاقمًا بقيام دول ملوك الطوائف سنة ٤٢٢هـ وعمر شاعرنا في نحو الثامنة والعشرين ، فكان له القُدْح المُعلَى في قيام حكم أبي الحزم بن جَهْوَر في قرطبة وتوطيد أركانها . وفي خلال هذه السنوات الطوال مرت في حياة شاعرنا وحياة أمته وبلاده أحداث جسام ، من أهمها ما حدث لمدينته قرطبة وهو لا يزال صبياً يافعاً من غزو المسيحيين لها ، حين استعان بهم سليمان بن الحَكَم الأموي الذي بويع بالخلافة ولُقّب بالمستعين بالله . وفتكوا بأهلها فتكاً ذريعاً وقتلوا منهم عشرات الآلاف ، واقتحموا المساجد وذبحوا من فيها ، وسبوا النساء ، وفعلوا من الأفعال ما تقشعر لها الأبدان حين يقرأ المرء وصفها في المصادر . وقامت في قرطبة خمس ثورات بين

سنة ٤١٣ هـ و ٤٢٢ هـ وشاعرنا شابٌ راشد . وتوالى سقوط المدن الأندلسية في أيدي النصارى ، فسقطت بَلَنْسِيَّةَ وَبَطْرَنَةَ وَبَرْبَشْتَرَ قَصْبَةَ بَرْطَانِيَّةَ^١ ، وكلها في شرقي الأندلس فيما بين ٤٥٥ و ٤٥٧ للهجرة . ووصف ابن حَيَّان - المعاصر لابن زيدون - سقوطها وصفًا يسفح الدمع حزنًا ، فيما نقله عنه ابن بسَّام في " الذخيرة " وابن عَدَارِي في " البيان المُعَرَّب " والمَقْرِيّ في " النَّفْح " . ومما قاله عن سقوط بَرْبَشْتَرَ : " ويثس من بها من الحياة فلاذوا بطلب الأمان على أنفسهم خاصةً دون مال وعيال ، فأعطاهم العدو الأمان ، فلما خرجوا نكث بهم وغدر ، وقتل الجميع إلا القائد ابن الطويل ، والقاضي ابن عيسى في نَفَرٍ من الوجوه ، وحصل للعدو من الأموال والأمتعة ما لا يُحصى ، حتى إن الذي خصَّ بعض مقدمي العدو نحو ألف وخمسمائة جارية أبقارًا ، ومن أوقار الأمتعة والحُلِيِّ والكُسُوة خمسمائة جمل ، وقُدِّرَ من قُتِلَ وأُسِرَ بمائة ألف نفس ، وقيل : خمسون ألف نفس " وقال : " وكان الفرنج لعنهم الله تعالى لما استولوا على أهل المدينة يفتضُّون البِكَرَ بحضرة أبيها ، والثَّيِّبَ بعين زوجها وأهلها ، وجرى من هذه الأحوال ما لم يشهد المسلمون مثله قطَّ فيما مضى من الزمان . . . وبلغ الكَفْرَةَ منهم يومئذ ما لا تلحقه الصفة على الحقيقة . ولما عزم ملك الروم على القفول إلى بلده تخير من بنات المسلمين الجوارى الأبقار والثَّيِّبات ذوات الجمال ، ومن صبيانهم

^١ - في ياقوت : بربشتر ، بضم الباء الثانية ، وفيه : برطانية ، بزيادة باء بعد الراء .

الحسان ، ألوفاً عدة حملهم معه ليهديهم إلى من فوقه ، وترك من رابطة خيله
ببربشتر ألفاً وخمسمائة ومن الرجال ألفين " ^١ .

وكانت أنباء هذه الأحداث الجسام تُتناقل وتنتشر وتصل إلى المدن
الأخرى ، فلا تُحرك فيها ساكنًا لنجدة غيرها لانشغال كل حاكم بنفسه
وتدبير أمور دنياه . وهكذا لم تتحرك قرطبة لنجدة بربشتر ، قال ابن حيان ^٢ :
" إن بربشتر هذه تناسختها قرون المسلمين منذ ثلاثمائة وثلاث وستين سنة ، من
عهد الفتوح الإسلامية بجزيرة الأندلس ، فرسخ فيها الإيمان ، وتدورس القرآن ،
إلى أن طرق الناعي بها قرطبنا صدر رمضان من العام (أي عام ٤٥٦ هـ)
فصكّ الأسماع ، وأطار الأفئدة ، وزلزل أرض الأندلس قاطبة ، وصار للناس
شغلاً شُغلوا في التحدث به ، والتساؤل عنه ، والتصوير لحلول مثله ، أياماً لم
يفارقوا فيها عاداتهم من استبعاد الوجل ، والاعتزاز بالأمل ، والاستناد إلى أمراء
الفرقة الهمل ، الذين هم منهم ما بين فشل ووكل ، يصدّونهم عن سواء
السبيل ، ويلبسون عليهم واضح الدليل " .

ويصف ابن حيان سقوط المدينة ، وأحوال المسلمين في هذا القرن ووصفاً
مؤثراً ثم يقول : " قد أشفينا بشرح هذه الحادثة الفادحة مصائب جليلة مؤذنة
بوشك القلعة طالما حذر أسلافنا لحاقها بما احتملوه عن قبلهم من أثاره ، ولا
شك عند ذوي الألباب أن ذلك مما دهانا من داء التقاطع ، وقد أمرنا بالتواصل

^١ - نفع الطيب ٤ : ٤٤٨ - ٤٥٣ .

^٢ - نفع الطيب ٤ : ٤٥٣ وابن عذاري ٣ : ٢٥٤ .

والألفة فأصبحنا من استشعار ذلك والتمادي عليه على شفا جُرْفٍ يؤدي إلى
 الهلكة لا محالة . . . فدهرنا هذا قد غربل أهليه أشدَّ غربلة . . . فليثوا في غير
 سبيل الرشيد يعثلون أنفسهم بالباطل ، وذلك من أول الدلائل على فرط
 جهلهم ، واغترارهم بزمانهم ، وبعدهم عن طاعة خالقهم ، ورفضهم وصية
 نبيهم ، وغفلتهم عن سدِّ ثغورهم . حتى أطلَّ عدوهم الساعي لإطفاء نورهم ،
 يجوس خلال ديارهم ، ويستقري بسائط بقاعهم ، ويقطع كل يوم طرفاً ويبيد
 أمة . ومنَ لدينا وحوالينا من أهل كلمتنا صُموتٌ عن ذكرهم ، لُهاةٌ عن
 بثهم ، ما إن سُمِعَ عندنا بمسجد من مساجدنا أو محفل من محافلنا ، مذكَّر لهم
 أو دأع ، فضلاً عن نافر إليهم أو ماشٍ لهم ، حتى كأنهم ليسوا منا أو كأن بثَّهم
 ليس بمفْضٍ إلينا . وقد بَخِلنا عليهم بالدعاء بُخْلنا عليهم بالعناء . عجائب
 فاتت التقدير ، وعرضت للتغيير ، والله عاقبة الأمور ، وإليه المصير " ^١

وإنما أوردنا ما أوردنا من كلام ابن حيَّان الذي عاصر هذه الأحداث
 ووصفَ زمانه وأهله ، لندلَّ على هول الكوارث المتلاحقة ، وفداحة الخطوب
 المتتابعة ، وجسامة الأحداث المتصلة التي هزَّت بعض المؤرخين وكتَّاب النثر كما
 هزت بعض الشعراء فذكروها ، ومع ذلك لا نجد لها صدئى ، أدنى صدئى ، في
 شعر ابن زيدون . لم تهزَّه أحداث مدينته قرطبة وما تعرضت له من غزو
 واضطراب وفتن ، ولم تفجعه النوازل التي أَلَمَّتْ بأمته ودينها ، ولم تحرك
 مشاعره هذه الخلافات المستحكمة بين الحكام المسلمين واستعائتهم بأعدائهم على

^١ - من المرجعين السابقين معا ، النسخ ٤ : ٤٥٢-٤٥٣ ، وابن عذاري ٣ : ٢٥٥ .

أنفسهم ، وسقوطُ المدن الأندلسية في أيدي النصارى ، وقتلُ عشرات الألوف من الرجال ، واستباحةُ الحرمات ، وسبُّ النساء ، وضياحُ المجد ، وتقلُّصُ ظلِّ الدين . ومع ذلك فإن شعره حافل بالتفجّع الباكي على نفسه ومحنته في سجنه وفي حُبِّه ، وهو تفجع ممزوج بالاستعطاف والتذلل والعتاب .

أما الثالثة : فهو هذا الذي أطنب فيه مؤرخو الأدب ونُقّاد الشعر من تميّز الأندلس بسحر الطبيعة الغنيّة المتنوّعة : بمياهها وأشجارها ورياضها وأزهارها وفواكهها وظلالها وأطيّارها . وعدّوا ذلك كلّه باعثاً قوياً من بواعث الشعر . وقد كان ذلك حقاً كذلك . فقد اشتهر بعض شعرائهم بوصف الطبيعة ، والمُقَدِّمُ المشهور في هذا الفن هو ابن خفّاجة ، ولكنّ غيره كثيرين لم يقصروا عن شأوه ، ونظموا ما عُرف بالقطع الروضية ، وكان القيان يعنّين ببعضها ، وربما كان ابن درّاج في طليعة هؤلاء الشعراء الذين أكثروا من وصف الطبيعة وأزهارها .

ولكنّ من الصحيح أيضاً أن شعراء المشرق كان لهم سهم وافر في وصف الطبيعة ، وإذا كان مؤرّخو الأدب ونُقّاده يستشهدون على ذلك بالصنوبريّ ، فإن لغيره قصائد سارت كل مسار في وصف الربيع كقصيدتي أبي تمام والبحري في وصف الجنان ، وما قصيدة أبي الطيب في شعب بؤان بخافية على أحد ، وليس هنا مجال هذا الحديث فهو يستعصي على الحصر منذ أول ما نعرف من شعر الجاهلية . وإنما أوردنا ما أوردنا لنتهي منه إلى أننا لم نجد لابن زيدون - في هذه الطبيعة الأندلسية الساحرة - مقطوعة واحدة ، تستقل بنفسها، فضلاً عن قصيدة كاملة ، يصف فيها شيئاً من مظاهر الطبيعة . وجميع

أبياته المتفرقة في قصائده المختلفة التي يصف فيها هذه الطبيعة لا تبلغ قصيدة واحدة من قصائد الشعراء الذين وصفوا الطبيعة ، ثم إنه في هذه الأبيات المتفرقة لا يكاد يقع على الوصف حتى يتجاوزه مسرعاً دون أن يوفيه حقه .

* * *

وإذا كانت هذه الملاحظات الثلاث جديرة بالتوقف عندها وتسجيلها ، فهل لنا أن نخطو خطوة أخرى في طريق تأملها ومحاولة تفسير أسبابها وتعليلها ؟ ونحن ندرك صعوبة تفسير ما هو غير موجود وتعليل غيابه ، ولكن الصعوبة لا تحول بيننا وبين المحاولة ، وكذلك ندرك أن سبباً واحداً قد يكون غير كاف لتفسير وجود أمر أو غيابه وربما احتاج هذا التفسير - ليستقيم وتتكامل أركانه - إلى مجموعة من الأسباب تتضافر معاً . ثم إننا ندرك آخر الأمر أن التفسير والتعليل - مهما تكاثرت لهما الأسباب والعلل - إنما هما مجرد افتراضات نظرية واجتهادات شخصية قد تصيب الحقيقة ، وقد تطوّف حولها ثم تخطئها . ولكن ذلك كله لا يمنع المحاولة وبذل الجهد في سبيل المعرفة والوصول إلى العلم .

واحتمياطٌ أخير لا بد من التنبيه عليه ، وهو أن ما لاحظناه إنما هو مستخرج مما بين أيدينا من شعر ابن زيدون . فهل يمثل هذا الشعر كل ما قاله الشاعر ، أو أن لابن زيدون شعراً غيره لا يزال مكنوناً في بطون مخطوطات لم نعثر عليها بعد ، وفيه ما لم نجد في الشعر الذي وصل إلينا ، وبذلك تصبح ملاحظتنا في غير محلها ؟

مهما يكن من أمر فإن حديثنا مقصور الآن على هذا الديوان المطبوع الذي وصلنا من شعر ابن زيدون ، وستظلّ ملاحظتنا واردة إلى أن يقوم الدليل

على غيرها ، ونرجو أن تكون مناقشتها مفيدة في الكشف عن بعض جوانب تاريخنا الأدبي .

كانت الملاحظة الأولى أننا لم نجد فيما وصلنا من شعر ابن زيدون موشحاً واحداً له ، في حين أن عصره شهد عدداً من الموشحين الكبار الذين اشتهروا بالشعر والموشحات معاً .

أيكون السبب في ذلك راجعاً إلى طبيعة الموشح نفسه الذي وصفه ابن سناء الملك (المتوفى سنة ٦٠٨ هـ) بقوله إنه ^١ " هَزَلٌ كُلُّهُ جِدٌّ ، وَجِدٌّ كَأَنَّهُ هَزَلٌ ، وَنَظْمٌ تَشْهَدُ الْعَيْنُ أَنَّهُ نَثْرٌ ، وَنَثْرٌ يَشْهَدُ الذُّوقُ أَنَّهُ نَظْمٌ " ثم أخذ يشرح معنى هذا الكلام الموجز شرحاً طويلاً مفصلاً تقتطف منه وصفه للخرجة بقوله ^٢ : " وَالخَرْجَةُ عِبَارَةٌ عَنِ القُفْلِ الأَخِيرِ مِنَ المَوْشِحِ ، وَالشَّرْطُ فِيهَا أَنْ تَكُونَ حَجَاجِيَّةً مِنْ قِبَلِ السُّخْفِ ، قُرْمَانِيَّةً مِنْ قِبَلِ اللِّحْنِ ، حَارَّةً مَحْرِقَةً ، حَادَّةً مُنْضِجَةً ، مِنْ أَلْفَاظِ العَامَّةِ وَلِغَاتِ الخَاصَّةِ . . . وَأَكْثَرُ مَا تُجْعَلُ عَلَيَّ أَلْسِنَةُ الصَّبِيَّانِ وَالنِّسْوَانِ وَالسُّكْرَى وَالسُّكْرَانَ . . . وَقَدْ تَكُونُ الخَرْجَةُ عَجْمِيَّةً اللَّفْظُ بِشَرْطِ أَنْ يَكُونَ لَفْظُهَا أَيْضًا فِي العَجْمِيِّ سَفْسَافًا نَفْطِيًّا (أَي مُحْرِقًا) وَرِمَادِيًّا زُطِّيًّا . وَالخَرْجَةُ هِيَ أَبْرَارُ المَوْشِحِ وَمِلْحُهُ وَسُكْرُهُ وَمِسْكُهُ وَعَنْبَرُهُ . . . وَفِي المَتَأَخِّرِينَ مِنْ يَعْجِزُ عَنِ الخَرْجَةِ فَيَسْتَعِيرُ خَرْجَةً غَيْرَهُ ، وَهُوَ

^١ - دار الطراز : ٢٣ .

^٢ - المصدر السابق : ٣٠ - ٣٢ .

أصوب رأياً ممن لا يوفّق في خرجته بأن يعربها ويتعاقل ولا يَلْحَن فيتخافف بسل
يتناقل " .

ثم ينتقل إلى الحديث عن أقسام الموشح وأنواعه فيقول ^١ : " والموشحات
تنقسم قسمين ، الأول : ما جاء على أوزان أشعار العرب ، والثاني : ما لا وزن
له فيها ولا إلام له بها . والذي على أوزان الأشعار ينقسم قسمين : أحدهما ما لا
يتخلل أقفاله وأبياته كلمةً تخرج به تلك الفقرة التي جاءت فيها تلك الكلمة عن
الوزن الشعري ، وما كان من الموشحات على هذا النسج فهو المرذول
المخذول ، وهو بالمخمسات أشبه منه بالموشحات ولا يفعله إلا الضعفاء من
الشعراء والقسم الثاني من الموشحات هو ما لا مدخل لشيء منه في شيء
من أوزان العرب ، وهذا القسم منها هو الكثير ، والجَمّ الغفير ، والعدد الذي لا
ينحصر ، والشارد الذي لا ينضبط وما لها عَرُوض إلا التلحين فبهذا
العَرُوض يُعرّف الموزون من المكسور ، والسالم من المزحوف ، وأكثرها مبنيّ
على تأليف الأرعن ، والغناء بها على غير الأرعن مستعار وعلى سواه مجاز " .

ثم فصّل القول في هذا القسم فقال عنه إنه " مضطرب الوزن ، مهلهل
النسج ، مفكك النظم ، لا يُحسِن الذوقُ صحته من سقمه ولا دخوله من
خروجه " . وبعد أن يضرب عليه مثلاً يقول " فها أنت [ذا] ترى نبوّ الذوق
عن وزن هذا الكلام وما له عند الطبع الضعيف نظام ، ولا يعقله إلا العالمون من
أهل هذا الفن والملائكة المقربون من أهل هذه الصناعة ، ومثل هذا لا يقدم عليه

^١ - دار الطراز : ٣٣ - ٣٧ .

إلا مثل الأعمى [التُّطِيلِيّ] وإلا فالبصير يحذره ولا ينظره ، وما كان من هذا النمط فما يُعَلِّمُ صالحه من فاسده وسالمه من مكسوره ؛ إلا بميزان التلحين ، فإن منه ما يشهد الذوق بزحافه بل بكسره فَيَجْبُرُ التلحينُ كسره ، وَيَشْفِي سَقَمَهُ ، ويردّه صحيحًا ما به قَلْبُهُ ، وساكنًا لا تضطرب منه كلمة " .

ومن قبل ابن سناء المُلْكُ وصف ابن بسّام (المتوفى سنة ٥٤٢ هـ) هذه الموشحات وأوزانها وترفع عن ذكر شيء منها في كتابه ، قال ^١ : " وهي أوزان كثر استعمال أهل الأندلس لها في الغزل والنسيب ، تُشَقُّ على سماعها مَصُونَاتُ الجيوب ، بل القلوب . وأول من صنع أوزان هذه الموشحات بأفقتنا واخترع طريققتها - فيما بلغني - محمد بن محمود القَبْرِيّ الضرير ، وكان يصنعها على أشطار الأشعار ، غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة ، يأخذ اللفظ العامي والعجمي ويسميه المَرَكَزَ ٠٠٠٠ . وأوزان هذه الموشحات خارجة عن غرض هذا الديوان إذ أكثرها على غير أعاريض أشعار العرب " . وحين يتحدث عن أبي بكر عبادة بن ماء السماء يقول : " وكان أبو بكر في ذلك العصر (توفي في نحو سنة ٤٢٢ هـ) شيخ الصناعة ، وإمام الجماعة ، سلك إلى الشعر مسلكًا سهلاً ، فقالت له غرائبه مرحبًا وأهلاً . وكانت صنعة التوشيح التي نهج أهل الأندلس طريققتها ، ووضعوا حقيقتها ، غير مرقومة البرود ، ولا منظومة العقود ، فأقام عبادة هذا مُنَادَاهَا ، وَقَوْمٌ مِثْلُهَا وسنادها ، فكأنها لم تُسَمَّعْ بالأندلس إلا منه ، ولا أُخِذَتْ إلا عنه ، واشتهر بها اشتهاً

^١ - الذخيرة ، القسم الأول - المجلد الأول : ٤٦٨ - ٤٦٩ .

غلب على ذاته ، وذهب بكثير من حسناته وقد أثبت من شعر عبادة في هذا الفصل ومن سائر كلامه ما يدل على تقدمه وإقدامه " .
ولكن ابن بسام لم يُثبت شيئاً من موشحات عبادة التي اشتهر بها ، فدل إسقاطه إياها على أنها ليست مما يدل على تقدمه وإقدامه - في رأي ابن بسام أي بعد نحو مئة عام وعشرين عاماً على وفاة عبادة - ودل بذلك أيضاً على تنزيهه كتابه عن أن يتضمن شيئاً منها ، وإن كان قد أورد له عدداً وافراً من المقطوعات الشعرية .

فهل كان السبب في إحجام ابن زيدون عن نظم الموشحات مرده إلى نظرة القوم حينئذ إليها : في جوها العام ، وفي ألفاظها ، وفي أعاريضها ، حتى تجنب مؤرخو الأدب والمؤلفون إيراد نماذج منها في كتبهم إلى القرن السادس الهجري ، وحتى عدّ ابن بسام اشتهار رائد هذا الفن بها ذاهباً بكثير من حسناته ؟
وابن زيدون سليل أسرة عريقة في المجد ، هي مخزوم ، وابن فقيه عالم كانت له منزلته في الحكم ، وكان مشهوراً بثرائه العريض ، ثم إنه تقلّب هو نفسه في مناصب الحكم حتى ولي السفارة ثم الوزارة . . . وكل ذلك حريّ بأن يجنب المرء كثيراً مما يخوض فيه غيره ، ويفرض عليه قيوداً يتحلل منها من لم تكن له هذه المنزلة ، ويجعله يتحاشى ضرورياً من الشعر تُسقط منزلته وتذهب بحسناته .

وهذا تعليل قد تظمنن إليه النفس ويرتضيه العقل . ولكن أمانة البحث تقتضي أن نشير إلى أن شرف النسب وعراقة المحدث وهدمها لم يحولا بين غير ابن زيدون ونظم الموشح في العصر نفسه . فأبو بكر عبادة بن عبد الله ، الذي

أقام من الموشحات " مُنَادَهَا وَقَوْمٌ مَيْلَهَا وَسِنَادَهَا فَكَأَنَّهَا لَمْ تُسْمَعِ
بِالْأَنْدَلُسِ إِلَّا مِنْهُ وَلَا أُخِذَتْ إِلَّا عَنْهُ " ، كان أنصاريًّا " من ذُرِّيَّةِ سَعْدِ بْنِ
عُبَادَةَ ، وقيل له ابن ماء السماء لِجَدِّهِمُ الْأَوَّلِ " ^١ . وليس مَنْ لَهُ مِثْلُ هَذَا
النَّسَبِ بِأَقْلٍ شَرَفًا وَعِرَاقَةً مِنْ ابْنِ زَيْدُونَ فِي نَسَبِهِ الْمَخْزُومِيِّ .

وكذلك فإن رفعة المنصب وعلو المكانة وتولي الوزارة لم تحل وحدها بين
غير ابن زيدون ونظم الموشح . فما أكثر الوشاحين في عصر شاعرنا نفسه الذين
تولّوا أرفع المناصب . فأبو عيسى ابن لبون ، وأبو بكر محمد بن عمار ، كانا
من ذوي الوزارتين ، شأهما في ذلك شأن ابن زيدون ، وأبو عبد الله محمد بن
رافع رأسه تولّى قضاء طَلْبِيرة ، وكانت للقضاء مكانته وهيبته .

وكذلك فإن الموشح لم يكن دائماً خارجاً عن العروض وبحور الشعر ،
ولا كان دائماً يستعمل ألفاظ العامّة ولا الجُمْلَ العَجَمِيَّةَ في بعض أجزاءه ، ولم
يكن دائماً يتدنّى إلى السُّخْفِ والتَهْتِكِ ، وينبع من مجالس الخمر والغناء . بل
كان منه هذا الضرب الذي يُسَمَّى الموشح الشعري ، وكان شأن بعضه شأن
أروع الشعر العربيّ : سلامة عروض ، وصفاة لغة ، ونصاعة أسلوب ، ورفعة
مَقْصِدٍ ، وكرم عاطفة وشعور . ومن أقرب النماذج إلى حفظنا موشح ابن
زُهر الحفيد :

أيها الساقى إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم نسمع

^١ - الذخيرة ، القسم الأول - المجلد الأول : ٤٦٨ .

فإذا كان كل سبب من هذه الأسباب لا يقوم وحده في تعليل هذه الظاهرة ، فهل تكون هذه الأسباب مجتمعةً معاً هي التي دعت ابن زيدون إلى الانصراف عن نظم الموشح ؟ أو أن مردّ الأمر - أولاً وأخيراً - إلى تكوينه الشخصي وإلى صلته النفسية الوثيقة بالتراث الأدبيّ المشرقيّ الذي كان المثلّ والأتمودج للمحافظين على تقاليد الشعر العربي ورسومه ، السائرين على خطى السلف في نظمهم وبناء قصيدتهم ، النافرين من كل بدعة مستحدثة ؟

وأياً كان الأمر ، فإن من العسير القطع على وجه التثبّت ، وبحسبنا أن نذكر هذه الافتراضات والاحتمالات لعلّها تدفع بعض الباحثين إلى الاستقصاء والتمحيص ، والوصول إلى ترجيحٍ إن عزّ اليقين .

أما الملاحظة الثانية التي لاحظناها فهي أن ما وصلنا من شعر ابن زيدون كان محصوراً في ذاته ، يدور حول نفسه ، لا يتجاوز نطاقه الشخصي إلى مجتمعه وإلى الحياة من حوله ، ولم يظهر فيه أثرٌ للنكبات التي حاقت بأمته ووطنه ودينه ، ولا للفتن التي كان يستشري أوارؤها منذ ولادته واستمرت طول حياته حتى وفاته ، وشهدها وشارك في بعضها .

فهل كان ذلك لأنّه رجل سياسة : خاض غمارها وعرف أسرارها واكتوى بنارها ، فأنتهى به دهاؤه السياسي إلى أن يتربّص بالأمر ، ويتحين الفرص ، ويتجنب أن يصدر منه ما يُروى عنه ويُنقل ، فيشيع ، ويؤخذ بجريرته ، ويصيبه بالأذى في نفسه أو ماله أو منصبه ؟ هل كانت الأحداث في زمنه غير معروفة المصادر والموارد ، ولا مأمونة العواقب ، وكان حتى من هو في منزلة ابن زيدون لا يعرف على من تدور الدوائر ، فآثر السلامة والعافية ،

فطنةً منه وكياسة ، حتى يستطيع أن يجني ثمار النتائج مهما تكن ، ويكتال بكل كيل ؟ وهل هذا تفسير تقلبه السياسي منذ أن شارك في قيام دولة آل جَهْوَْر في قُرْبَة إلى أن شارك في إسقاطهم وزوال مُلكهم ، وهل في هذا توضيح صلته بأبي الخزم بن جَهْوَْر ومعرفة أبي الخزم بهذا الخلق في ابن زيدون حتى زجَّ به في السجن ، ثم صلته بابنه أبي الوليد ، وتوضيح إبطائه عليه في بعض سفاراته لدى الملوك والحكام الآخرين أملاً في نفعٍ منهم لم يكن ناله منه ، ثم تخليه عن أبي الوليد وذهابه إلى المعتضد واستمرار صلته به مع ما عُرف عن المعتضد من تقلبٍ وحِدّة طبعٍ وفَتْكَ بالمتصلين به والمقرّين إليه حتى إنه لم يتورع عن قتل أحد أبنائه ؟ ثم صلته الوثيقة بالمعتمد واشتراكه معه في احتلال قَرْطبة ، ثم ضيق المعتمد به وإرساله إلى إشبيلية وهو شيخ كبير استبدَّ به المرض ، ليلقى حتفه ؟ وفي كل هذا ليس لابن زيدون شعر يذكُر فيه عاطفة وفاء أو موقف صدق وإخلاص .

وإذا كان هذا تفسير حاله من الفتن الداخلية بين هؤلاء الحكام والملوك ، فلماذا صمت أيضاً في شعره عمّا كان يُلحِّقه الإسبانُ النصارى بأمته ودينه وبلاده ؟ ألهذه الأسباب نفسها ، فكأنه كان يخشى أن تكون لهم الدّولة فآثر النجاة ليفوز لديهم بالغنيمة ؟ أم أن الأمر كلّه لم يكن يعنيه ما دام بعيداً عن أن يصيب نفسه ومنافعه الشخصية ؟ .

والحقُّ أن ابن زيدون لم يكن وحده في ذلك ، فقد صمت غيره في زمانه عن كلّ ما صمت عنه أو أكثره . ولولا ما نعرفه من التاريخ عن أحداث هذا العصر ما وجدنا في شعر شعرائه إلا أقلّ القليل . ولم تكن الأندلس وحدها بدعاً من الأمر فإن القارئ للشعر في عهود الحروب الصليبية في المشرق يصاب

بالذهول لضعف تفاعل الشعراء مع أحداث أمتهم ومع الكوارث التي نزلت بهم ، وكأنه لم يكن لهم إلا هذا المدح - على سحف أكثره وغثائته - يقولونه في بعض الأمراء والقادة حين يخوضون بعض المعارك ويحززون فيها النصر . وما أبعد هذا عما نحن بسبيله .

وأياً كان التعليل ، فإن هذه الظاهرة في المشرق والأندلس معاً لا تزال بحاجة إلى دراسة مستفيضة تتناولها بالشرح والتحليل .

أما الملاحظة الثالثة التي لاحظناها فهي أننا لم نجد لابن زيدون في الطبيعة الأندلسية الساحرة مقطوعة واحدة ، فضلاً عن قصيدة كاملة ، تستقل بنفسها يصف فيها شيئاً من مظاهر الطبيعة ، كما كان لكثيرين غيره من شعراء الأندلس .

ومع ذلك فإن من الحق أن نقول إن شعر ابن زيدون كله - أو جلّه - يكاد يكون أفواهاً من الطبيعة موشاة ، نسجتُها يدُ صناعٍ أبدعتُ تصوير حواشيتها وإبراز نقوشها ، وخاصة غزله الذي امتزج فيه إحساسه بالطبيعة وإحساسه بالمرأة وجمالها امتزاجاً جعل كلاً من الإحساسين جزءاً من الآخر وامتداداً له في وحدة فنية استوقفت كثيراً من الدارسين ، من العرب والفرنجة ، حتى إنهم ذهبوا إلى أن ابن زيدون كان ذا أثر واضح في الشعراء بعده ، وأن أثره تجاوز الشعراء العرب إلى شعراء الطبيعة الغربيين الذي يربطون بين الطبيعة والحب ، وأطالوا الوقوف عند قصيدته في ولادة :

إني ذكرك بالزهراء مشتاقا والأفقُ طلقٌ ووجهُ الرّوضِ قد راقا

وَعَدُّوْهَا مِثَالًا لِتَوْضِيحِ الشُّعُورِ الْعَمِيقِ بِالطَّبِيعَةِ الَّذِي تَمَيَّزَ بِهِ الشُّعْرُ الْأَنْدَلُسِيُّ^١ .
ومن أوضح الأمثلة على امتزاج هذين الإحساسين معاً قصيدته
المخمستان :

سقى الغيثُ أطلالَ الأحبةِ بالحَمَى

و :

تَنَشَّقُ مِنْ عَرَفِ الصَّبَا مَا تَنَشَّقَا

وكذلك بعض قصائده في المديح التي كان يبدأها بالنسيب ، وخاصة قصيدته في
مدح المظفر بن الأفتس أمير بطليوس :

هي الشمسُ مغربُها في الكَلَلِ وَمَطْلَعُهَا مِنْ حَيُوبِ الحُلَلِ

بل إننا نراه في قصائده التي تخلو من وصف سافر أو مباشر للطبيعة ومظاهرها ،
يَعْمَدُ إِلَى بَثِّ إِحْسَاسِهِ الْعَمِيقِ بِالطَّبِيعَةِ فِي ثَنَائِهَا مَنَاجَاتَهُ لِلْحَبِيبَةِ ، حَتَّى إِنْ قَارَى
ليحسَّ أنه يتنقل في روضة غناء من فتن إلى فتن ، يَنَشَّقُ عَبِيرَ الأزهار ، ويسمع
تغريد الأطيار ، ويرى مظاهر الطبيعة وألوانها متألفة في لوحة فنية بديعة
التصوير ، وأقرب مثال لذلك قصيدته المشهورة :

أضحى التناهي بديلاً من تدانينا وناب عن طيب لُقَيَانَا تَجَافِينَا

فهل نستطيع أن نقول في تحليل افتقادنا لقصائد ومقطعات كاملة في
وصف الطبيعة في شعر ابن زيدون ، أن شاعرنا لم يكن يحس بالطبيعة ومظاهرها

^١ - انظر مقدمة ديوان ابن زيدون ورسائله : ٨٢ ، تحقيق علي عبد العظيم ، مكتبة فحضة مصر سنة

معزولةً وحدها ، إحساساً منفصلاً مستقلاً قائماً بذاته حتى يُفردُها في قصائد ومقطوعات ، وإنما كان إحساسه بالطبيعة جزءاً من إحساسه العامّ بالجمال ممزوجاً بإحساسه بالمرأة وشعوره بها ، ومن ذُوب هذه الأحاسيس صاغ شعره في الغزل والتشويق والتذكّر والمناجاة والشكوى والوصل والهجر . فهو لا ينظر إلى الطبيعة بعين عقله ولا بعين خياله ليتصيد الأوصاف والتشبيهات للروضة أو للغدير أو للطلّ أو للبرّد ، وهو ليس شاعراً رسمياً محترفاً حتى تُفرض عليه مثل هذه الموضوعات ليقول فيها شعراً ، ولم يكن يحس أن أحداً يتطلب منه ذلك أو يتوقّعه منه في مناسبات معيّنة . وإنما هو شاعر فنان يستجيب لدواعي نفسه ولأحاسيسه الداخلية ومشاعره الخاصة الذاتية . ومن هنا جاء شعوره بالطبيعة مبنوثاً في ثنايا شعره الذي يعبر فيه عن ذوب عاطفته .

وبعد ،

فقد بدأت هذا الحديث بأنه خواطرٌ وذكريات لقارئ متذوّق قد تختلف بطبيعتها عن آراء الباحث المحقق . ولم يكن في نيّتي أن أقحم نفسي في متاهات التعليل والتفسير والتحليل ، ولكنّ الحديث ذو شجون ، وقد جرّني إلى ما كنت أحبّ أن أتجنّب مخافة التقصير ، فإن لم أكن قد بلغتُ فيه مقنّعاً فبحسبي أني أثرتُ من القضايا ما أراه جديراً بأن يتولاه مَنْ عنده فضلُ بيانٍ فيه .

حُذَافَةُ بِنِ غَانِمٍ *

في أساس البلاغة (ث ج ج) : قال حُذَافَةُ بِنِ غَانِمٍ :
بَنَوَهَا دِيَارًا رَحْبَةً وَسَقَوْا بِهَا سَحَابًا تَتَّجُّ الْمَاءَ مِنْ تَبِجِ الْبَحْرِ

فَمَنْ حُذَافَةُ بِنِ غَانِمٍ هَذَا ؟ وَفِي أَيِّ عَصْرِ عَاشَ ؟ وَمَا أَيْبَاتُ قَصِيدَتِهِ ؟
رَجَعْتُ أَوَّلًا إِلَى الْمَعَاجِمِ الْآخَرَى أُبْحَثُ عَنِ الْبَيْتِ وَشَاعِرِهِ فِي
مَادَةِ (ث ج ج) لَعَلَّ فِيهَا بَعْضُ مَا يَنْبِرُ الطَّرِيقَ أَمَامِي ، فَلَمْ أَعْثِرْ عَلَى بُغْيَتِي ،
وَرَأَيْتُ الزَّمَخْشَرِيَّ تَفَرَّدَ وَحْدَهُ بِذِكْرِ اسْمِ الشَّاعِرِ وَالْبَيْتِ فِي أَسَاسِ الْبَلَاغَةِ .
فَامْتَدَّتْ يَدِي إِلَى كِتَابِ الشُّعْرَاءِ وَطَبَقَاتِهِمْ : كَطَبَقَاتِ ابْنِ سَلَامٍ ،
وَالشُّعْرِ وَالشُّعْرَاءِ لِابْنِ قُتَيْبَةَ ، وَمَعْجَمِ الشُّعْرَاءِ وَالْمَوْشَّحِ لِلْمَرْزُبَانِيِّ ، وَالْمَوْتَلَفِ
وَالْمُخْتَلَفِ لِلْأَمْدِيِّ ، فَمَا رَأَيْتُ لِلشَّاعِرِ ذِكْرًا فِيهَا .
ثُمَّ أَخَذْتُ أَتَّبِعُ فَهَارِسَ أُمَّهَاتِ كِتَابِ الْأَدَبِ الْعَامَةِ ، مِثْلَ : الْبَيَانِ وَالتَّبْيِينِ
وَالْحَيَوَانَ لِلْجَاحِظِ ، وَكَامِلِ الْمُبَرِّدِ ، وَعَيُونَ الْأَخْبَارِ وَالْمَعَارِفِ لِابْنِ قُتَيْبَةَ ،
وَبَعْضِ كِتَابِ الْمَجَالِسِ وَالْأَمَالِيِّ : كَمَجَالِسِ ثَعْلَبِ ، وَالْأَمَالِيِّ وَمَجَالِسِ الْعُلَمَاءِ
لِلزَّجَاجِيِّ ، وَالْأَمَالِيِّ وَذِيْلِهِ لِلْقَالِيِّ ، وَالتَّبْيِينِ وَالسَّمْطِ لِلْبَكْرِيِّ ، فَلَمْ أَجِدْ فِيهَا مَا
كُنْتُ أَرْجُو .

* نُشِرَ فِي مَجَلَّةِ الدُّوْحَةِ ، مَحْرَمِ ١٣٩٦ هـ = يَنَآيِرِ سَنَةِ ١٩٧٦ .

وتوقفتُ طويلاً حتى هممتُ أن أنصرف عن متابعة البحث ، ثم خطر ببالي أن أعود إلى " القاموس المحيط " وإلى " تاج العروس " في باب (الفاء) لأكشف فيهما عن " حذافة " ، وكثيراً ما كنت أستعين بهما وأتخذهما مفتاحاً أبدأ به لمعرفة بعض الأعلام وتحقيقتها - وفيهما فوائد ثمينة لا يستغني عنها باحث - ثم أستفيد من هذا المفتاح للولوج في مصادر أخرى . ولم يُخَيَّب " التَّاج " ظنِّي فقد أورد في مستدركه ما نصه " وكثُمَامَة : حُذَافَة بن نصر بن غانم العَدَوِيّ ، أدرك النبي صلى الله عليه وسلم ، قال الزُّبَيْر : تُوفِّي في طاعون عَمَواس " .

أيكون هذا هو شاعرنا ، ذكر الزبيديُّ اسم أبيه وجده ، واكتفى الزمخشريُّ بذكر جده ، وهو أحياناً من مألوف صنيعهم ؟

وقد أمدنا الزبيديُّ بمفتاحين ، الأول : اسم قبيلة الشاعر فهو من بني عَدِيّ ، والثاني : أن له ذكراً في كتاب : " جمهرة نسب قريش " للزبير بن بكار . والمفتاحان معاً فتحا لنا باباً واسعاً ، وهو باب كتب النسب . فبدأت بأقدمها تأليفاً من المطبوع بين أيدينا ، وهو كتاب " نسب قريش " لأبي عبد الله المُصَعَّب بن عبد الله بن المصعب الزُبَيْرِيّ (١٥٦ - ٢٣٦هـ) فوجدته يذكر الرجلين : حذافة بن غانم ^١ ، وحذافة بن نصر بن غانم ^٢ . والثاني ابن أخي الأول .

^١ - ص : ٣٦٩ ، ٣٧٤ - ٣٧٥ .

^٢ - ص : ٣٧٩ .

وتتبع نسب حذافة بن غانم في كتاب "نسب قريش" فوجدته :
حذافة بن غانم بن عامر بن عبد الله بن عبيد بن عويج بن عدي بن كعب بن
لؤي بن غالب بن فهر .

وأبناء غانم بن عامر خمسة ، هم : حذيفة ، وحذافة ، وشريق - وأمهم
هند بنت أبي شأس - ونصر ، وأبو حثمة ، وأمهما : أم سفيان بنت
سفيان بن نقيد ^١ .

وأبناء حذافة بن غانم ثلاثة ، هم المثلّم - وبه كان يُكنى حذافة -
وخارجة وحفص ، وأمهم فاطمة بنت عمر بن بجرة ^٢ .

وأورد المصعب في "نسب قريش" شعراً للمثلّم في خبر عن رجل من
النمر بن قاسط أجاره المثلّم . وقال المصعب عن حفص بن حذافة إنه "من
شعراء قريش" .

أما أخوهما خارجة فخبره مشهور ، فهو الذي قتله رجل من الخوارج
بمصر وهو يظنه عمرو بن العاص ، قال المصعب : وكان خارجة بن حذافة يعدل
ألف رجل ، كتب عمرو بن العاص ، وهو بمصر ، إلى عمر يستمده ، فوجه إليه
خارجة بن حذافة والزبير بن العوام ، وقال له : لقد أمددتك بألفي رجل .
فاستعمل [عمرو] خارجة على شرطه . وخارجة الذي قتله الحروري ، فقال
عمرو للحروري : أردت عمراً وأراد الله خارجة .

^١ - ص : ٣٦٩ .

^٢ - ص : ٣٧٤ .

وذكر حذافة بن غانم ابنه خارجة في قوله وهو يمدح عبد المطلب وابنه

أبا هب :

أبو عُثْبَةَ الْمُلقِي إلى حباءه
أبوهم قُصِيَّيَّ كان يُدْعَى مُجْمَعًا
أحارج ، إما إن هَلَكْتُ فلا تَزَلْ
أغرُّ هِجانُ اللون من نَفَرِ زُهْرٍ
به جَمَعَ اللهُ القَبائِلَ من فِهْرٍ
لهم شاكراً حتى تُعَيَّبَ في القَبْرِ

وأبو عُثْبَةَ : كُنية أبي هَبِّ بن عبد المَطَّلَب .

" قال : وكان سبب هذا المدح أن نفرًا من جذام خرجوا من مكة قد قضوا
نُسكهم ، ففقدوا صاحبًا لهم ، فلقوا حذافة بن غانم ، فأخذوه فانطلقوا به
معهم . فلقوا عبد المطلب بعدما كُفَّ ، ومعه أبو لهب ، فصاح بهم حذافة بن
غانم فقال [عبد المطلب] لأبي هب : ارجع فأت به فانطلق أبو هب ، فكلّم
النفرَ الجذاميين وقال : قد عرفتم مالي وتجاري ، وأنا ضامنٌ لصاحبكم ، فأطلقوا
هذا الرجل . فأطلقوه . فأقبل به [أبو هب] إلى عبد المطلب ، فقال : هذا
حذافة . فقال عبد المطلب : أسمعني صوتك يا أبا المثلم . فكلّمه ، فانطلق به
معه " ¹ ثم قال المصعب عن عَقِب حذافة بن غانم إنه " انقرض ، وآخرهم امرأة
يقال لها قُدَيْسَة بنت عَوْن بن خارجة بن حذافة ، هلكت بمصر وتركت مالا

¹ - نسب قريش : ٣٧٥ .

عظيمًا وموالي ، ورثها عبد الرحمن بن إبراهيم بن الزبير بن سُهَيْل بن عبد
الرحمن بن عوف " ١ .

* * *

وورد البيت الأول والثالث ، باختلافٍ في رواية بعض الألفاظ ، في سيرة
ابن هشام ^٢ ، مع أبيات أخرى عدتها جميعاً واحد وأربعون بيتاً ، وتفرد ابن
إسحاق وحده بنسبة هذه الأبيات إلى حذيفة بن غانم أخي حذافة ، ولم يستدرك
عليه ابن هشام .

وليس في ورود اسم " حذيفة " في سيرة ابن هشام تصحيف أو تحريف
أو خلط بينه وبين اسم " حذافة " ، فقد ذكره ابن إسحاق مرة أخرى وأورد
ثلاثة من هذه الأبيات نسبها إلى " حُذَيْفَة " وعقب عليه ابن هشام بقوله :
" وهو أبو أبي جَهْم بن حُذَيْفَة " ^٣ وقد أعاد السُّهَيْلِيّ في شرحه للسيرة ^٤ نسبة
هذه الأبيات كلها إلى حذيفة ، وأكدّه بأنه " والد أبي جَهْم بن حذيفة " كما
ذكر ابن هشام ، ثم قال السُّهَيْلِيّ : " وقد قيل إن الشعر لحذافة بن غانم وهو أخو
حذيفة ، والد خارجة بن حذافة ، وله يقول فيه : أخرج ، إن أهلك . . . " .

^١ - ص : ٣٧٥ - ٣٧٦ . وذكر الفيروز أبادي " قديسة " في القاموس (قدس) وضبطها كَجُهَيْنَة
وذكر أمّا " بنت الربيع وأم عبد الرحمن بن إبراهيم " . ولكن ابن حزم في جمهرة أنساب العرب

(ص : ١٤٧) يورد اسم أبيها ونسبها على الوجه الذي أورده المصعب .

^٢ - ١ : ١٨٤ - ١٨٨ .

^٣ - ١ : ١٥٨ - ١٥٩ .

^٤ - الروض الأنف ١ : ١١٥ - ١١٦ .

وهذا كله واضح الدلالة على أن ابن إسحاق ينسب هذه الأبيات إلى حذيفة بن غانم ، وتابعه على ذلك ابن هشام والسهيلي ، وإن كان السهيلي ذكر أنها تنسب أيضاً لحذافة بن غانم . غير أن جميع المصادر الأخرى التي ورد فيها ذكر هذه الأبيات أجمعت على نسبتها إلى حذافة .

وذهب ابن إسحاق إلى أن قائل هذا الشعر " بيكي عبد المطلب بن هاشم بن عبد مناف ، ويذكر فضله وفضل قصي على قريش ، وفضل ولده من بعده عليهم ، وذلك أنه أخذ بعزم أربعة آلاف درهم بمكة ، فوقف بها ، فمرَّ به أبو لهب عبد العزى بن عبد المطلب ، فافتكّه " .

وهذه المناسبة تختلف بعض الشيء عما أورده المصعب في " نسب قريش " فحديث المصعب صريح في أن حذافة " يمدح " عبد المطلب ، وهو يوحى بأنه قال أبياته في حياة عبد المطلب عقب أن أطلقه ، ولكن حديث ابن إسحاق صريح أيضاً في أن الشاعر " بيكي " عبد المطلب ، والأبيات الأولى التي أوردها ابن إسحاق للشاعر كلها رثاء وتفجع ، قال :

ولا تسأما ، أسقيتما سُبُلَ القَطْرِ
بكاء امرئ لم يشوه نائب الدهر؟
على ذي حياء من قريش وذي سترٍ
جميل المحيا غير نكس ولا هذرٍ
ربيع لؤي في القحوط وفي العسرٍ
كريم المساعي طيب الخيم والنجرٍ

أعيت جودا بالدموع على الصدرِ
وجودا بدمعٍ وأسفحا كل شارقٍ
وسحا وجما واسجما ما بقيتما
على رجل جلد القوي ذي حفيظة
على الماجد البهلول ذي الباع والتدي
على خير حافٍ من معدّ وناعلٍ

وَأَحْظَاهُمْ بِالْمَكْرُمَاتِ وَبِالذِّكْرِ
وَبِالْفَضْلِ عِنْدَ الْمُجْحَفَاتِ مِنَ الْعُبْرِ
يَضِيءُ سِوَادَ اللَّيْلِ كَالْقَمَرِ الْبَدْرِ
وَخَيْرِهِمْ أَصْلًا وَفِرْعَاءَ وَمَعْدِنًا
وَأَوْلَاهُمْ بِالْمَجْدِ وَالْحَلِيمِ وَالتُّهَى
عَلَى شَيْبَةِ الْحَمْدِ الَّذِي كَانَ وَجْهَهُ

وشيبة هو اسم عبد المطلب .

وقد أورد الجاحظ^١ البيت الأخير برواية أخرى وترتيب مختلف في خمسة

أبيات منسوبة إلى حذافة بن غانم ، على الوجه التالي :

أَخَارَجَ ، إِمَّا أَهْلَكَنَّ فَلَا تَزَلْ
بِئْسَ شَيْبَةُ الْحَمْدِ الْكَرِيمِ فَعَالَهُ
لَهُمْ شَاكِرًا حَتَّى تُعَيَّبَ فِي الْقَبْرِ
يَضِيءُ ظِلَامَ اللَّيْلِ كَالْقَمَرِ الْبَدْرِ

وكذلك جاء هذا البيت في الأغاني^٢ منسوبًا إلى حذافة في خمسة أبيات

غَنَّتْ فِيهَا جَمِيلَةٌ فِي مَجْلِسِ حَضْرَةِ عَبْدِ اللَّهِ بْنِ جَعْفَرٍ ، وَهَذَا الْبَيْتُ أَوْلَاهَا ، وَوَرَدَ
هُوَ وَالَّذِي بَعْدَهُ بِالرُّوَايَةِ التَّالِيَةِ :

بِئْسَ شَيْبَةُ الْحَمْدِ الَّذِي كَانَ وَجْهَهُ
كَهَوْلُهُمْ خَيْرُ الْكَهُولِ وَتَسْلُهُمْ
يَضِيءُ ظِلَامَ اللَّيْلِ كَالْقَمَرِ الْبَدْرِ
كَنَسَلِ الْمُلُوكِ لَا يَبُورُ وَلَا يَحْرِي

^١ - رسائل الجاحظ ، جمع حسن السندي ، سنة ١٩٣٣ ، الرسالة الثانية ، " من كتاب فضل هاشم

على عبد شمس " ص : ٦٩ .

^٢ - ٧ : ١٣٧ - ١٣٨ (الساسي) .

فأبعدت هذه الرواية في - الكتابين - البيت من أن يكون مرتبطاً بالأبيات التي أوردها ابن إسحاق ، ومن أن يكون رثاءً أو بكاءً ، وجاء البيت في هذه الرواية خالصاً للمدح . وأورد ابن حبيب في " المنمق " ^١ أربعة أبيات منها ، وذكر أن حذافة قالها " يمدح بني قُصَيٍّ وَيَخُصُّ أبا طالب " ولم يُشِرْ إلى أنها في رثاء عبد المطلب .

والأبيات الثمانية الأولى التي أوردها ابن إسحاق وفيها رثاءٌ وتفجّع ، ونصّ على أن الشاعر يبكي فيها عبد المطلب ، ونسبته الأبيات إلى حذيفة ، كل هذا موضعٌ لتحقيق ليس هنا مجاله .

* * *

ويبدو أنّ حذافة بن غانم كان مشهوراً بالشعر ، فقد ذكره ابن دُرَيْد ^٢ في معرض حديثه عن بني عَدِيٍّ بن كعب ، ووصفه بأنه شاعر ، قال : " ومن رجالهم : حذافة بن غانم بن عامر الشاعر " ثم أورد له ثلاثة أبيات من قصيدة أخرى لم نعثر عليها في غير كتاب الاشتقاق ، وهي :

أَصْرِفْ قَوَافِيكَ الْكَرَامَ لِمَعْشَرِ	لِسِرَاتِهِمْ فَضْلُ عَلِيٍّ وَأَنْعُمُ
لِبَنِي الْمَغِيرَةِ كَهْلِهِمْ وَشَبَابِهِمْ	إِيَاهُمْ أَحْبَبُوا بِهَا وَأَكْرَمُ
وَرَثُوا السِّيَادَةَ كَابِرًا عَنِ كَابِرِ	وَبَنُو هِشَامٍ قَدَّمُوا فَاسْتَقْدَمُوا

^١ - ص : ٢٧٨ - ٢٧٩ .

^٢ - الاشتقاق : ١٤٠ .

و " المغيرة " الذي يمدح حذافة بنيه هو - فيما نرجّح - المغيرة بن عبد الله ابن عمر بن مخزوم . و " هشام " هو ابنه وبه كان يُكْنَى ، وهو أبو الحارث بن هشام الذي شهد بدرًا مع المشركين وانهزم فيمن انهزم ، فعيره حسان بن ثابت في شعره ، ثم أسلم الحارث يوم فتح مكة^١ .

بل إن شهرة حذافة بن غانم بالشعر أباحت لابن حبيب^٢ أن ينسب إليه

البيت المشهور :

عمرو العُلى هَشَمَ الثَّرِيدَ لقومه ورجالُ مكة مُسْتَنُونَ عِجَافُ

وهو من أبيات معروفة تُسَبِّت إلى عدد من الشعراء ، منهم عبد الله بن الزُّبَيْرِ ومطروود بن كعب الخُزَاعِي^٣ .

وممدوحو حذافة في هذا الشَّعر هم : عبد المطلب توفي وعُمُرُ رسولِ الله صلى الله عليه وسلم ثماني سنوات على أرجح الأقوال ، وابنه أبو لهب مات كافرًا بعد بدر بأيام ولم يشهد الواقعة . وبنو المغيرة بن عبد الله المخزومي ثلاثة عشر ماتوا قبل الإسلام أو أدركوه ولم يسلموا ، منهم هشام بن المغيرة الذي كانت قريش تؤرخ بموته تقول : " عام مات هشام " .^٤ وبنو هشام سبعة كان لبعضهم شأن في الجاهلية كالحارث وأبي جهل الذي قتل يوم بدر كافرًا ، وأسلم بعضهم كمسلمة الذي كان من السابقين إلى الإسلام ومن المُسْتَضْعَفِينَ في مكة

^١ - نسب قريش : ٢٩٩ - ٣٠٢ .

^٢ - المنطق : ١٠٣ .

^٣ - طبقات ابن سعد ١ : ٧٦ ، والمنطق : ١٧ .

^٤ - نسب قريش : ٢٩٩ - ٣٠١ .

واستشهد يوم أجنادين سنة ١٥هـ ، وكالحارث الذي تُوفي في نحو سنة ١٨هـ وهو آخر أبناء هشام وفاةً .

فشاعرنا حذافة جاهليّ لم يدرك الإسلام فيما نرجّح ، أو أدركه وهو شيخ كبير ولم يسلم ، فإننا لم نجد له ذكراً في كتب الصحابة .

وحديث حذافة وشعره ينتهي بنا إلى مجموعة ملاحظات واستدراكات ،

منها :

١- أن الزَمْخَشَرِيَّ روى البيت في أساس البلاغة على الصورة التالية :

بَنُوها دياراً رَحْبَةً وَسَقَوْا بِها سَحَاباً تُثَجُّ الماء من ثَبَجِ البَحْرِ

وساق البيت شاهداً على أن " ثَجَّ " يأتي فعلاً متعدياً بمعنى : صبَّ الماء وأساله . وهي رواية تتضمن صورةً علميةً تدلُّ على معرفة القوم حينئذ بأنَّ ماء المطر الذي يُسْقَطُه السحاب إنما يتكوّن من تبخّر مياه البحار . وهذا جانب من معرفة قومنا منذ جاهليتهم تستحقّ منا التوقّف والتدبّر .

أما رواية ابن إسحاق للبيت فمختلفة ، إذ ليس فيه شاهدٌ على اللغة ، فقد حلّت لفظة " تسحُّ " مكان لفظة " تُثَجُّ " ، وليست فيه هذه الصورة العلمية ، فالبيت برواية ابن إسحاق يشير إلى آبارٍ كان بنو عبد مناف قد بنوها ليشرب منها الناس ، ونورد هنا البيت بهذه الرواية مع أبيات قبله وأبيات بعده لتتضح معالم مناسبته^١ :

^١ - سيرة ابن هشام ١ : ١٨٦ - ١٨٧ .

وَصَوْلٌ لَدِي الْقُرْبَى رَحِيمٌ بَدِي الصَّهْرِ
كَنْسَلُ الْمَلُوكِ لَا تَبُورُ وَلَا تَحْرِي

وَعَبْدٌ مَنَافٌ مَاجِدٌ ذُو حَفِیْظَةِ
كُهُولُهُمْ خَيْرُ الْكُهُولِ وَنَسْلُهُمْ

.....

إِذَا اسْتَبَقَ الْخَيْرَاتُ فِي سَالِفِ الْعَصْرِ
وَعَبْدٌ مَنَافٌ جَدُّهُمْ جَابِرُ الْكُسْرِ

هُمْ مَلَأُوا الْبَطْحَاءَ مَجْدًا وَعِزَّةً
وَفِيهِمْ بُنَاةٌ لِلْعُلَا وَعِمَارَةٌ

.....

بِئَارًا تَسْحُ الْمَاءَ مِنْ تَبَجِ الْبَحْرِ
إِذَا ابْتَدَرُوهَا صُبْحَ تَابِعَةِ النَّحْرِ

بَنَوَهَا دِيَارًا حَمَّةً وَطَوَّوْا بِهَا
لَكِي يَشْرَبَ الْحُجَّاجُ مِنْهَا وَغَيْرُهُمْ

.....

وَلَا نَسْتَقِي إِلَّا بِخُمٍّ أَوْ الْحَفْرِ

وَقَدِّمًا غَنِينَا قَبْلَ ذَلِكَ حِقْبَةً

وكان ابن هشام قد عقد فصلاً عنوانه " ذكر بئار قبائل قريش بمكة "

قال فيه : ^٢ " وكانت قريش قبل حفر زمزم قد احتفرت بئاراً بمكة . . . حفر

عبد شمس بن عبد مناف : الطوى . . . وحفر هاشم بن عبد مناف : بدر

. . . وحفر أمية بن عبد شمس : الحفر " ثم قال : " وكانت آبار حفائر خارجاً

من مكة قديمة من عهد مرة بن كعب ، وكلاب بن مرة ، وكبراء قريش الأوائل

منها يشربون ، وهي : رُمّ . . . وخمّ . . . والحفر " .

^١ - طوى البئر : بناها بالحجارة وعرشها .

^٢ - السيرة ١ : ١٥٦ - ١٥٩ .

٢- ومع أن ابن إسحاق أورد من هذه القصيدة واحداً وأربعين بيتاً فقد أسقط منها بيتاً أكثرت كتب الأخبار والتاريخ والنسب من الاستشهاد به في موطن الحديث عن قُصَيٍّ وأنه هو الذي وَحَد بطون قريش وأنزلهم بطحاء مكّة ، وقسم منازلهم بينهم فسُمِّيَ لذلك " مُجَمَّعًا " ، والبيت في أكثرها 'منسوب إلى حذافة ، وهو :

أبوكم قُصَيٌّ كان يُدعى مُجَمَّعًا به جَمَعَ اللهُ القبائلَ من فِهْرِ

وهو المذكور في هذه الكتب مع أبيات أخرى وردت فيما رواه ابن إسحاق . وما لم يَنْسَب من هذه الكتب البيتَ إلى حذافة أوردته دون نسبة ، فهو مما لم يختلفوا في نسبته . والعجيب أن ابن هشام أورد البيت من غير أن ينسبه إلى أحد في موطن حديثه عن قُصَيٍّ قبل الفصل الذي عقده ابن إسحاق عن هذه الآبار ، ثم لم يُضِفْهُ ابن هشام إلى الأبيات التي أوردتها ابن إسحاق بعد ذلك .

٣- ذكر ابن دريد في " الاشتقاق " حذافة بن غانم ، وقال عنه إنه شاعر ، وأورد أبياتاً من شعره ، وأورد المصعب في " نسب قريش " شعراً للمثلم بن حذافة ، ثم قال عن ابنه الثاني حفص بن حذافة إنه " من شعراء قريش " . وليس لهؤلاء ذكر في كتب الشعراء وطبقاتهم ومعاجمهم ، ولم نكن نعرف عنهم شهرتهم بالشعر . وهذا يذكرنا بقولة أبي عمرو بن العلاء

^١ - طبقات ابن سعد ١ : ٧١ ، ونسب قريش : ٣٧٥ ، والمنمق : ١٣ - ١٤ ، ٨٤ ، ٢٧٩ ، وتاريخ

الطبري ٢ : ٢٥٦ ، والأغاني ٧ : ١٣٨ ، وورد من غير نسبة في الاشتقاق ١٥٥ ، وسيرة ابن

هشام ١ : ١٣٢ .

المشهورة : ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله ، ولو جاءكم وافراً
لجاءكم علم وشعر كثير ^١ . أتري ابن سلام وصله كل شعر قريش
وبطونها المتعددة أو جُلّه فاستطاع لذلك أن يحكم على خصائصه
الفنية وعلى عدده بقوله : " وأشعار قريش أشعارٌ فيها لين ، فُتْشِكِل
بعض الإشكال " ^٢ ، وقوله ^٣ : " والذي قلل شعر قريش أنه لم يكن بينهم
نائرة ولم يجاربوا " ؟ أو أن الأمر يحتاج الآن إلى جمعٍ مُستَقْصٍ وتبّعٍ وإلى
مراجعة هذه الأحكام كلها ؟

٤- ورد هذا الشعر في " نسب قريش " ^٤ منسوباً إلى أبي حذيفة ، وسياق
الحديث هناك يدلّ على أن المقصود حذيفة نفسه ، وأن كلمة " أبو " ^٥
أقحمت خطأ في الطباعة ، فلتصحّح .

وعلق مصحح كتاب " المُنَمَّق " على نسبة هذا الشعر إلى حذافة بقوله ^٥ :

" في سيرة ابن هشام : حذيفة ، وهو خطأ " . ومن التسرع التخطئة هنا ، وقد
أشرنا إلى أن ابن إسحاق انفرد بنسبة الشعر إلى حذيفة أخي حذافة ، وأنه ليس
في هذه النسبة تصحيف أو تحريف ، للأدلة التي ذكرناها .

^١ - طبقات فحول الشعراء : ٢٣ .

^٢ - المصدر السابق : ٢٠٤ .

^٣ - المصدر السابق : ٢١٧ .

^٤ - ص : ٣٧٥ .

^٥ - ص : ٢٧٨ ، الحاشية : ٥ .

ثم قال مصحح المنمق : : وفي تاج العروس : حذافة بن نصر بن غانم
العَدَوِيّ ، والصحيح : حذافة بن غانم العَدَوِيّ " .
والتصحيح هنا غير صحيح ، فقد ذكرنا أنهما رجلاّن ، وأن حذافة بن
نصر بن غانم هو ابن أخي حذافة بن غانم ، والزَيْدِيّ في تاج العروس سَمَّى
الرجل ولم ينسب إليه شعراً ، فلا محلّ للتصحيح .
وورد في " رسائل الجاحظ " عند الحديث عن بعض هذه الأبيات ^١ أن
أبا عَتْبَةَ هو " أبو هب ابن عبد العزى بن عبد المطلب " : و " ابن " الأولى
مقحمة من أخطاء الطباعة ، واسم أبي هب هو عبد العزى ، وعبد المطلب
أبوه وليس جده فليصحح .

^١ - جمع حسن السندوي ، سنة ١٩٣٢ ، ص : ٦٩ .

رَفَع

عبد الرحمن النخعي
أسكنها الفردوس

العُجَيْر السُّلُولِيّ

* العُجَيْر السُّلُولِيّ *

في كتاب " الأماي " لأبي عليّ القاليّ (ت ٣٥٦ هـ) ، ^١ ، " أنشدنا

أبو بكر ^٢ عن أبي حاتم ^٣ للعُجَيْر السُّلُولِيّ :

بِمِرٍّ ، ومِرْدَى كُلِّ خَصْمٍ يُجَادِلُهُ
إِذَا مَا ثَوَى فِي أَرْحَلِ الْقَوْمِ قَاتِلُهُ
وَلَا رَهْلٌ لَبِائُهُ وَبَادِلُهُ
لأَحْسَنِ مَا ظَنُّوا بِهِ فَهُوَ فَاعِلُهُ

تَرَكْنَا أبا الأَضْيَافِ فِي لَيْلَةِ الصَّبَا
تَرَكْنَا فَتَى قَدْ أَيْقَنَ الْجَوْعُ أَنَّهُ
فَتَى قَدْ قَدَّ السَّيْفُ ، لَا مِتْضَائِلُ
إِذَا الْقَوْمُ أُمُوا بَيْتَهُ فَهُوَ عَامِدُ

* نُشِرَ فِي مَجَلَّةِ الدُّوْحَةِ ، رَيْبِعِ أَوَّلِ ١٣٩٦ هـ = مَارِسِ سَنَةِ ١٩٧٦ م .

١ - ١ : ٢٧٥ ، الطبعه الثانيه ، دار الكتب المصريه ١٩٢٦ .

٢ - هو أبو بكر بن دُرَيْدٍ ، محمد بن الحسن بن دريد الأزدي (ت ٣٢١ هـ) من أئمة اللغة والأدب ، كان يقال عنه : ابن دريد أعلم الشعراء وأشعر العلماء ، وله القصيدة المقصورة الشهيرة ، وأخذ عن أبي حاتم السجستاني ، وألف المعجم المعروف بالجمهرة في اللغة . وروى القالي كثيراً أيضاً عن أبي بكرٍ آخر هو أبو بكر بن الأنباري ، وقلما يبيّن أيهما هو المقصود .

٣ - أبو حاتم السجستاني ، سهل بن محمد (ت ٢٥٠ وقيل ٢٥٥ هـ) من أئمة علماء اللغة والأدب والشعر ، كان كثير الرواية عن أبي زيد الأنصاري وأبي عبيدة والأصمعي .

٤ - هو العُجَيْر بن عبد الله بن عبيدة (بفتح العين وكسر الباء ، ويقال بضمّ العين) يصل نسبه إلى سلول (وهي أمهم) ، شاعر مُقَلِّدٌ إسلامي من شعراء الدولة الأموية (ترجمته في الأغاني - دار

الكتب ١٣ : ٥٨ - ٧٧) .

٥ - مرّ : موضع على مرحلة من مكة المكرمة ، ويقال له : مرّ الظهران .

جَوَادٌ بَدَنِيَاهُ ، بَخِيلٌ بَعْرُضِيهِ
 فَتَى لَيْسَ لِابْنِ الْعَمِّ كَالذُّبِ : إِنْ رَأَى
 إِذَا جَدَّ عِنْدَ الْجَدِّ أَرْضَاكَ جَدُّهُ
 يَسْرُكُ مَظْلُومًا وَيُرْضِيكَ ظَالِمًا
 عَطُوفٌ عَلَى الْمَوْلَى قَلِيلٌ غَوَائِلُهُ
 بِصَاحِبِهِ يَوْمًا دَمًّا فَهَوَ آكُلُهُ
 وَذُو بَاطِلٍ إِنْ شَتَّ أَرْضَاكَ بَاطِلُهُ
 وَكُلُّ الذِّي حَمَلْتَهُ فَهَوَ حَامِلُهُ "

وأحسب أن قارئ هذه الأبيات لن يكتفي بأن يمرّ عليها بنظره مروراً عابراً سريعاً . ولكنه سيتوقف عندها طويلاً ، وسيعيد قراءتها مرةً ومرة ، بل قد يستخفّه الطربُ فيأخذ بتحريك شفّتيه بها ثم لا يلبث أن يسمع صوت نفسه وهو يُنشدّها إنشاداً متأنياً ، ففيها من جمال الصياغة ، وأسرار البيان ، وانسياب الموسيقى ، وحلاوة الجرس ، وحسن التقسيم ، وصدق العاطفة ، ونبل المعاني ، فما يُطربُ الأسماع ويهزُّ النفوس ويأسر القلوب . وفيها من مكارم الأخلاق ، وحميد السجايا ، وصفات الرجولة الحق ، ما نحتاج إلى أن نُدسم تدبُّرُهُ وننشئ عليه أجيالنا .

وللعُجَيْر شعراً بلغ فيه ذروة الفنّ صياغةً وصدق إحساس ، وعبر فيه عن أشرف القيم والمعاني والصفات التي كانت لقومنا ، حتى إن عبد الملك بن مروان قال لمؤدّب ولده : " إذا روَيْتَهُمُ شعراً فلا تُروهمُ إلا مثل قول العُجَيْر السُّلُولِيّ . . . " وذكر أبياتاً أخرى غير هذه أشار فيها الشاعر إلى صفات قال عنها إمامها هُدَيُّ أبائه قديماً يتوارثونها جيلاً عن جيل^١ .

١ - الأغاني - دار الكتب ١٣ : ٧٥ .

ويعتدل هذا الشعر تظهر قيمة التراث وما فيه من عناصر مستمرة تجمع بين الأصالة والمعاصرة ، لا ينكرها عصر ، ولا ينبو عنها ذوق عام ، ولا تتخلف وراء تطور اجتماعي سليم ، فهي بذلك وسيلة أساسية من وسائل اتصال الأمة وتماسكها واستمرارها خلال العصور .

وربما كان أعون على إعادة القراءة والتذوق والتدبر أن نذكر لبعض القراء شيئاً عن مناسبة هذه الأبيات ونشرح بعض معانيها ، وإن كانت ناطقة بنفسها مستغنية عن كل شرح .

أجمع كل من عرض لهذه الأبيات من القدماء أنها في الرثاء ، ولو عدّتها من المدح ما أبعدت فكلا الموضوعين قريباً من قريب . قال البكري^١ : " يرثي العُجَيْر بهذا الشعر رجلاً من قومه يقال له سليمان بن خالد بن كعب ، هلك بمرّ الظهران وهو صادرٌ إلى المدينة " .

وقال ياقوت :^٢ " قال العُجَيْر السُّلُولِيّ يرثي ابن عمّ له يقال له جابر بن زيد وكان كريماً مفضلاً قال فيه العُجَيْر :

إِن ابْنَ عَمِّي لِأَبْنِ زَيْدٍ وَإِنَّهُ لَبَلَّالٌ أَيْدِي جِلَّةِ الشُّوْلِ بِالدِّمِّ

وكان الناس يقولون لابن زيد : مالك لا تكثرُ إبلُك يا ابن زيد ؟ فيقول : إن العُجَيْر لم يدعها تكثر . وكان [ابن زيد] ينحرفها ويطعمها للناس لأجل ما قال فيه العُجَيْر . ثم سافر ابن زيد فمات بمكان يقال له مَرّ ، فقال

^١ - سمط اللآلي ٦٠٨ .

^٢ - معجم البلدان (مرّ) .

العُجَيْرُ يَرْتِيهِ . . . " ثم أورد ياقوت عشرة أبيات من هذه القصيدة فيها زيادات ونقص واختلاف في الرواية .

في البيت الأول يمدح الشاعر مَرْتِيَهُ الذي تركه في مكان هو مَرٌّ ، وفي ليلة هَبَّتْ فيها ريح الصَّبَا ، بصفتين ، الأولى : الكرم حتى جعله " أبا الأضياف " لكثرة ما كان يَقْرِيهِمْ . ولا يُعْرَتُّكَ ما يقال عن أن " الأضياف " جمع قَلَّةٌ ، فكثيراً ما يقوم أحد الجمعين مقام الآخر ، والشواهد على ذلك أكثر من أن تُحْصَى . والصفة الثانية : شدة البأس وقوة الشكيمة حتى جعله " مَرْدَى كُلِّ خِصْمٍ " ، والمَرْدَى : الحجر الثقيل الذي يُكْسَرُ به التَّوَى أو هي الصخرة ، ثم أصبح يقال : فلان مَرْدَى الخِصْمِ ، أي يُرْمَوْنَ به فيكسرهم .

وفي البيت الثاني يؤكد الشاعر صفة الكرم في مَرْتِيَهُ حتى جعل الجوع يوقن أن هذا الفتى سيقته إذا حلَّ في رحال القوم لأنه يُفِيضُ على الناس من كرمه وإحسانه حين يشتدُّ بهم الزمان ويصيبهم الجَدْبُ والقحط .

وفي البيت الثالث يصف قوامه وبناء جسمه ، فهو كالسيف رشيقٌ ممشوق ، ليس بضئيل الجسم ، ولا بمترهّل لحم الصدر والذراع .

ولا يستطيع المتأمل لهذا البيت أن يفصل بين الوصف الحسي للجسم والوصف المعنوي لمَرْتِيَهُ ، ولا بدَّ أن يَثْبَ إلى خاطره أن هذا التشبيه بالسيف ، من حيث رشاقة الجسم وسباطته ، يقترن بتشبيهه بالسيف من حيث المضاء في العزم والنفاز في الأمور والقطع في الرأي .

وفي البيت الرابع يمدحه بأنه لا يُخْلَفُ أَمَلُ الآملين فيه ممن يقصدونه ويؤمنون بيته ، بل يحقق أحسن ظنهم وأقصاه ولا يكتفي بتحقيق القَدْرِ الأدنى منه .

وفي البيت الخامس يقابل الشاعر بين جُودِ مرثيته وممدوحه بماله وبعرضه دنياه وبين ضننه بعرضه وشرفه وحرصه عليهما . ثم يصفه بأنه ذو عطف ورحمة على أقربائه وأهله وأبناء عمه يأمنون غوائله وشروره فلا تصيبهم . ويؤكد في البيت السادس المعنى الذي أورده في عجز البيت الرابع ، فيقول عنه إنه حين يرى بابن عمه ضِعْفًا فإنه لا يغتنم فرصة هذا الضعف فيفتك به ، فهو بذلك ليس كالذئب الذي يهجم على فريسته حين يراها جريحة قد سال دمها فيأكلها .

وفي البيت السابع يصفه بأنه لا يحمد على حال واحدة ولكنه يراوح بين الجِدِّ الصارم والدُّعَابَةِ المَرِحَةِ التي تُرضي من يداعبه . وفي البيت الأخير يستكمل ممدوحه جماع مكارم الأخلاق في معاملة الناس ، فهو يسرُّك حين يقع عليك الظلم فيسرع إلى نصرتك ، أما حين تكون أنت الظالم فلن تعجزه الوسيلة لإرضائك^١ ، وليس معنى ذلك أنه يعينك على الظلم بالضرورة . ثم يصفه في عجز البيت " برحابة الصدر والأخذ في كل ما يُدعى إليه بالصبر ، وأنه يتحمل الأعباء الثقيلة عن ذويه والمنتسبين إليه ، لا يَضْجَرُ بما يحل بفنائه ولا يتسخطُ أمرًا يُقترَحُ عليه أو يُستنهضُ إليه " ^٢ .

١ - شرحه البكري في سِمَطِ اللَّالِي ١٠٩ بقوله : " إن ظلمت أدرك بئارك ونصرك ، وإن ظلمت أذم لك وخفرك " .

٢ - شرح الحماسة لأبي تمام ، للمرزوقي ٢ : ٩٢١ ، نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون ، لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة ١٩٥١ م .

أما بعد ، فأحسب أن القارئ سيغفر لي إساءتي إلى الشعر بمثل هذا الشرح . وكل الذي أرجوه أن يتجاوز القارئ هذا الشرح ويعود إلى الأبيات مرة أخرى ليعيش لحظات في سحر أدائها وسموّ فنّها .

* * *

وحين نقرأ شيئاً في أمالي القاليّ ، يحسن بنا أن نرجع إلى كتابي أبي عبّيد البكريّ : " التنبيه على أوهام أبي عليّ في أماليه " و " اللآلي في شرح أمالي القالي " ، ففيهما أحياناً استدراكات أو تصويبات أو شروح لبعض ما أورد القاليّ في أماليه .

وعند موضع هذه الأبيات قال أبو عبّيد البكريّ في اللآلي ¹ :

" يرثي العُجَيْر بهذا الشعر رجلاً من قومه يقال له سليمان بن خالد بن كعب ، هلك بمَرّ الظُّهْران وهو صادرٌ إلى المدينة . وبيتان من هذا الشعر قد اختلف في قائلهما أشدَّ اختلاف ، وهما قوله :

فَتِي قَدْ قَدَّ السَّيْفُ لَا مَتَضَائِلُ وَلَا رَهْلٌ لَبَّائِهِ وَبَادُلُهُ
يَسْرُكُ مَظْلُومًا وَيَرْضِيكَ ظَالِمًا وَكَلَّ الَّذِي حَمَلْتُهُ فَهُوَ حَامِلُهُ

فقال السُّكْرِيّ : إنهما لثور بن الطَّيْرِيَّة يرثي أخاه يزيد ، وأنشدهما في أبيات

أولها :

أرى الأثلَ من بطن العَقِيقِ مُجَاوِرِي مُقِيمًا وَقَدْ غَالَتْ يَزِيدَ غَوَائِلُهُ

وأُشِدُّ أَبُو تَمَّامِ هَذِهِ الْآيَاتِ لَزَيْنَبِ بِنْتِ الطَّطْرِيةِ تَرثِي أَخَاهَا ، وَقِيلَ إِهْمَا
لَأُمِّ يَزِيدِ تَرثِي ابْنَهَا ، وَقِيلَ إِنَّ الْبَيْتَيْنِ لِلأُبَيْرِدِ الْيَرْبُوعِيِّ .^١
وَفِي كَلَامِ أَبِي عُبيدِ الْبَكْرِيِّ أَمْرَانِ يَحْسِنُ التَّنْبِيهَ عَلَيْهِمَا :
١ - فَقَدْ قَطَعَ أَنَّ هَذَا الشَّعْرَ فِي رِثَاءِ رَجُلٍ مِنْ قَوْمِ الْعُجَيْرِ يُقَالُ لَهُ سَلِيمَانُ بْنُ
خَالِدِ بْنِ كَعْبٍ .

وَفِي اسْمِ الْمَرْثِيِّ خِلَافٌ كَمَا ذَكَرْنَا مِنْ قَبْلِ ، فَقَدْ ذَهَبَ يَاقُوتٌ إِلَى أَنَّ
العُجَيْرَ رَثِيَ بِهَذَا الشَّعْرِ ابْنَ عَمِّ لَهُ يُقَالُ لَهُ جَابِرُ بْنُ زَيْدٍ ، وَأُورِدَ يَاقُوتٌ بَيْتًا
لِلْعُجَيْرِ مِنْ قَصِيدَةِ أُخْرَى فِيهِ هَذَا الْاسْمُ وَأَنَّهُ ابْنُ عَمِّهِ ، وَذَكَرَ قِصَّةَ لِلْعُجَيْرِ مَعَ
ابْنِ عَمِّهِ جَابِرِ بْنِ زَيْدٍ كَانَتْ سَبِيًّا لِمَدْحِهِ ثُمَّ لِرِثَائِهِ . وَقَبْلَهُمَا ذَكَرَ أَبُو الْفَرَجِ
الأَصْفَهَانِيُّ (ت ٣٥٦ هـ) أَنَّ الْمَرْثِيَّ هُوَ ابْنُ عَمِّ الْعُجَيْرِ - وَلَمْ يُسَمِّهِ -
وَأُورِدَ قِصَّةً تَتَّفَقُ مَعَهَا الْقِصَّةُ الَّتِي أُورِدَهَا يَاقُوتٌ^١ . وَيَدُو أَنَّ قِصَّتَهُ مَعَ ابْنِ
عَمِّهِ وَشَعْرَهُ فِيهِ مَشْهُورَانِ حَتَّى ذَكَرَ أَبُو الْفَرَجِ فِي مَوْضِعٍ آخَرَ^٢ أَنَّ هِشَامَ بْنَ عَبْدِ الْمَلِكِ بْنِ
مُرْوَانَ قَالَ لِلْعُجَيْرِ السُّلَوِيِّ : " أَصْدَقْتَ فِيمَا قَلْتَهُ لِابْنِ عَمِّكَ ؟ قَالَ : نَعَمْ يَا أَمِيرَ
المُؤْمِنِينَ ، إِلَّا أَنِّي قَلْتُ . . . " ثُمَّ أُورِدَ آيَاتًا مِنَ الْقَصِيدَةِ اللَّامِيَةِ نَفْسَهَا . وَلَا سَبِيلَ - مِمَّا
نَعْرِفُ مِنْ نَصُوصٍ - إِلَى تَرْجِيحِ اسْمِ عَلِيِّ اسْمٍ وَلَا إِلَى الْقَطْعِ فِي مِثْلِ هَذِهِ الْأُمُورِ .
٢ - ثُمَّ اكْتَفَى الْبَكْرِيُّ بِبَيْتَيْنِ مِنْ هَذَا الشَّعْرِ ذَكَرَ أَنَّهُ " قَدْ اخْتَلَفَ فِي قَائِلِهِمَا أَشَدَّ
اِخْتِلَافٍ " .

^١ - معجم البلدان (مر) .

^٢ - الأغاني (دار الكتب) ١٣ : ٦٠ .

والصحيح أن بيتاً ثالثاً من أبيات هذا الشعر ينطبق عليه هذا الحكم وهو قوله:
 إذا جَدَّ عند الجَدِّ أرضاك جَدُّه وذو باطل إن شئت أرضاك باطله
 وإذا خرجنا عن نطاق هذه الأبيات التي رواها أبو عليّ القاليّ إلى غيرها
 من الأبيات التي نُسبتْ إلى العُجَيْر في مصادر أخرى على أنها من القصيدة
 نفسها ، وجدنا أبياتاً أخرى نُسبتْ إلى العُجَيْر وهي منسوبة إلى زينب بنت
 الطَّثْرِيَّة ، وإلى الأبيرد الرِّياحيّ ، وإلى الشَّمْرَدَل بن شريك اللِّربوعيّ . فلكل
 واحد من هؤلاء الشعراء قصيدة في الرثاء تتفق مع القصائد الأخرى في البحر
 والرَّويّ . وليس هنا مجال استيفاء ذلك ، وبحسبنا أن نحصر حديثنا فيما أورده
 أبو عليّ القاليّ من أبيات وما أشار إليه أبو عبّيد البكريّ من الخلاف في النسبة .

* * *

وأقدم من أشار إلى هذه الأبيات - فيما أعرف - هو أبو
 تَمَّام^١ (ت ٢٣١ هـ) فيما اختاره في حماسته . فقد نَسب إلى العُجَيْر السَّلُولِيّ
 خمسة أبيات من هذا الشعر هي بترتيبه : البيت الأول والثاني والثالث ثم السابع
 والثامن فأسقط البيت الرابع والخامس والسادس . والروايتان متفقتان سوى أن
 رواية أبي تَمَّام : " وأباجله " مكان " وأبادله " في البيت الثالث ، و " أهلك باطله "
 في مكان " وأرضاك باطله " في البيت السابع^٢ .
 وأورد أبو تمام شعراً لزينب بنت الطَّثْرِيَّة ترثي أختها يزيد أوله :^٣

١ - شرح المرزوقي ، حماسة أبي تمام ٢ : ٩١٨ - ٩٢١ .

٢ - المصدر السابق ٢ : ٩٢٠ - ٩٢١ .

٣ - المصدر السابق ٣ : ١٠٤٦ - ١٠٥١ .

أَرَى الْأَثْلَ مِنْ بَطْنِ الْعَقِيقِ مُجَاوِرِي
مُقِيمًا وَقَدْ غَالَتْ يَزِيدَ غَوَائِلُهُ
والبيت الثاني في هذا الشعر هو البيت الثالث نفسه الذي أوردته في شعر العُجَيْرِ
السُّلُولِيِّ وهو :

فَتَى قَدْ قَدَّ السِّيفُ لَا مُتَضَائِلٌ وَلَا رَهْلٌ لَبَّاتُهُ وَأَبَاجِلُهُ
ثم نسب إليها البيت الرابع من الأبيات التي رواها أبو عليّ القاليّ وجعله
السابع هناك ، ولم يكن أبو تمام نسبه إلى العجير في أبياته التي اختارها له .
وفي الأبيات التي نسبها أبو تمام إلى زينب بنت الطَّثْرِيَّةِ أبياتٌ نسبها غيره ،
مثل أبي الفرج ، إلى العجير ، وهي مما لم يرد في الأبيات التي ذكرها القاليّ :
ولم ينسب المرزوقيّ ولا الخطيب التبريزيّ في شرحيهما لحماسة أبي تَمَّام
على الاختلاف في نسبة الأبيات ، ولا إلى ما وقع فيه أبو تمام نفسه من نسبة
البيت الثالث إلى العجير وإلى زينب بنت الطَّثْرِيَّةِ .

أما محمد بن سلام (المتوفى أيضاً في السنة نفسها التي تُوفِّي فيها أبو تمام
٢٣١ هـ) فلم يورد شيئاً من هذه الأبيات ، ولا شعراً للعُجَيْرِ في الرثاء على
هذا البحر والرويّ ، وإن كان أورد أبياتاً للعُجَيْرِ من قصيدتين على البحر
والرويّ نفسيهما ، إحداهما في مدح موسى بن عبد الرحمن بن عبيدة ،
والأخرى في مدح محمد بن يوسف أخي الحجاج^١ .

ويلي أبا تَمَّام في ترتيب سنوات الوفاة من ذكر هذا الشعر : الجاحظ

^١ - طبقات فحول الشعراء ٢ : ٦٢٣ - ٦٢٤ ، شرح محمود محمد شاكر ١٩٧٤ .

(ت ٢٥٥ هـ) فقد نَسَبَ إلى أخت يزيد بن الطثرية الأبيات التي مطلعها :^١
أرى الأثل من بطنِ العقيقِ مُجاوري
قريباً وقد غالتُ يزيدَ غوائله
وأورد فيها من أبياتنا التي أوردها أبو عليّ القاليّ : البيت الثالث وجعله ثانياً ،
والبيت الثامن وجعله السادس ، والبيت السابع وروايته عنده مختلفة على الصورة
التالية :

أخو الجدِّ إن جدَّ الرجالُ وشعروا
وذو باطلٍ إن شئتَ أهلك باطله
ثم أعاد هذا البيت الأخير وحده في موضع تالٍ بهذه الرواية نفسها ولم ينسبه بل
اكتفى بأن قال " وقال آخر " ٢ .

ثم يجيء البُحْتَرِيّ (ت ٢٨٤ هـ) فينسب إلى زينب بنت الطثرية
الأبيات التي مطلعها " أرى الأثل من بطنِ العقيقِ مُجاوري " ويورد فيها خمسة
أبيات من أبياتنا التي أوردها أبو عليّ القاليّ للعُجَيْرِ ، وهي : البيت الثالث ويجعله
ثانياً ، والرابع ويجعله سادساً ورواية عجزه فيه :

" لأحسن ما أمواله وهو فاعله "

والسادس ويجعله رابعاً ، والثامن ويجعله خامساً ، والسابع ويجعله ثامناً ورواية
صدره عنده :

" إذا كان حين الجند أَرْضَاكَ جِدُّهُ "

^١ - البيان و التبيين ١ : ٢١٦ - ٢١٧ ، تحقيق عبد السلام هارون ، لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة

١٩٤٨ م .

^٢ - المصدر السابق ٤ : ٧٥ .

ومجموع ما اختاره البُحْتَرِيُّ عشرة أبيات ، وبعض الأبيات الأخرى نُسِبَتْ أيضاً إلى العُجَيْرِ في بعض المصادر .

أما أبو الفرج الأصفهاني (ت ٣٥٦) فنسب إلى زينب بنت الطَّحْرِيَّة الأبيات التي أولها " أَرَى الأَثَلَ مِنْ بطنِ العَقِيقِ مُجَاوِرِي " وقال ^١ " وعن أبي عمرو الشيباني أن الأبيات لأمّ يزيد ، قال : وهي من الأزْد ، ويقال إنها لوحشية الجرْمِيَّة " وأورد أحد عشر بيتاً ، منها خمسة من أبياتنا التي أوردتها القاليّ للعُجَيْرِ ، هي : البيت الثالث وجعله ثانياً ، والرابع وجعله سابعاً ، والسادس وجعله عاشراً ، والسابع وجعله سادساً ، والثامن وجعله خامساً . ثم روى عن بعض رُواته أن هشام بن عبد الملك قال للعُجَيْرِ السُّلُولِيُّ : أَصَدَقْتَ فيما قلت في ابن عمِّك ؟ قال : نعم يا أمير المؤمنين ، إلا أنني قلت :
فَتَى قَدَّ قَدَّ السِّيفِ لا مُتَضَائِلٌ
ولا رَهْلٌ لَبَّاتُهُ وأَباجِلُهُ
قال أبو الفرج : " فذكر ^٢ هذا البيت وحده ونسبه إلى العجير السلولي من الأبيات المنسوبة إلى أخت يزيد بن الطَّحْرِيَّة أو إلى أمّه ، وأتى بأبيات أُخَرَ ليس منها ، وسيُذكَرُ ذلك في أخبار العجير مشروحاً إن شاء الله تعالى " .
ثم عاد أبو الفرج وكرّر هذا الحديث في أخبار العُجَيْرِ ^٣ .

وروى أبو الفرج كذلك البيت الثالث من أبياتنا التي أوردتها القاليّ ، ونسبه مع أبيات إلى الأبيرد بن المُعَدَّرِ الرِّياحِيِّ ، يمدح به نفسه ، وجعله في

^١ - الأغاني ٨ : ١٨٢ .

^٢ - يقصد الراوية الذي روى عن هشام وهو عباس بن عبد الصمد .

^٣ - مرّ في هذا الفصل قبل قليل .

ترتيبه آخر تلك الأبيات . ثم قال أبو الفرج : " وهذا البيت الأخير يُرَوَى
للعُجَيْرِ السُّلُولِيِّ ولأخت يزيد بن الطَّثْرِيَّة " ١ .

أما أبو الفتح عثمان بن جني (ت ٣٩٢ هـ) ٢ فقد قال : " ألا ترى

إلى قولها :

فَتَى قَدْ قَدَّ السِّيفِ لَا مَتَّازِفٌ وَلَا رَهْلٌ لِبَائِهِ وَبِأَدْلُهُ

فنسبه إلى امرأة ، ولعله يريد زينب بنت الطَّثْرِيَّة .

أما ابن السَّيِّدِ البَطْلِيُّوسِيَّ (ت ٥٢١ هـ) فقد نسب في شرحه لسقط

الزُّنْدِ ٣ إلى العجير البيت :

أخو الجِدِّ إِنْ جَدَّ الرَّجَالُ وَشَمَّرُوا وَذُو بَاطِلٍ إِنْ شَتَّ أَهْلَاكَ بَاطِلُهُ

ورواه في مكان آخر " أخو الحرب " ٤

ثم جاء شهاب الدين التُّوَيْرِيَّ (ت ٧٣٣ هـ) فنسب إلى الأبيرد البيت :

إِذَا جَدَّ عِنْدَ الْجِدِّ أَرْضَاكَ جَدُّهُ وَذُو بَاطِلٍ إِنْ شَتَّ أَهْلَاكَ بَاطِلُهُ

وبعد أن تكلفنا ما تكلفنا ، وشققنا على القارئ بما أثقل عليه ، يحسن بنا

أن نصل إلى غاية نوجز فيها الحديث وَنَلْمُ شَتَاتَهُ فِي فِقْرَاتٍ نَسْتَخْلَصُ مِنْهَا نَتَائِجَ

قد تثير الرغبة في مزيد من البحث والاستقصاء .

١ - الأغاني ١٣ : ١٢٩ - ١٣٠ .

٢ - الخصائص ١ : ٧٩ ، تحقيق محمد علي النجار ، دار الكتب المصرية ١٩٥٢ م .

٣ - ص : ١٠٤٤ .

٤ - ص : ١٥٠٠ .

فالبيت الثالث نسبه أبو تمام مرةً إلى العُجَيْر ومرةً إلى زينب بنت الطَّثْرِيَّة ،
ونسبه أبو الفرج الأصبهاني مرةً للعُجَيْر ومرةً لزينب بنت الطَّثْرِيَّة ومرةً للأبيُّرد
الرِّيَاحِيّ ، ونسبه أبو عليّ القاليّ إلى العُجَيْر ، ونسبه الجاحظ والبُحْثَرِيّ وابن جنّي
(فيما يبدو) إلى زينب .

والبيت السابع نسبه أبو تمام وأبو عليّ القاليّ وابن السيد البَطْلِيوسِيّ إلى
العُجَيْر ، ونسبه الجاحظ والبُحْثَرِيّ وأبو الفرج إلى زينب ، ونسبه الثُّوَيْرِيّ إلى
الأبيُّرد .

والبيت الثامن نسبه أبو تمام وأبو عليّ القاليّ إلى العُجَيْر ، ونسبه الجاحظ
والبُحْثَرِيّ وأبو الفرج إلى زينب .
وهذا يقودنا إلى جملة أمور منها :

١- أن الاختلاف في نسبة الشعر - سواء أكان قصائد كاملة أم أبياتاً من قصائد -
إلى شاعرين أو إلى شعراء متعددين ، ظاهرة واضحة في جميع عصور أدبنا ،
حتى في العصر الحديث الذي شاعت فيه الكتابة والطباعة ، والأمثلة على
ذلك أكثر من أن تُحصَى .

ويشتدّ هذا الاختلاف وتختلط النسبة حين يكون الشعراء متعاصرين من
بيئة واحدة أو بيئات متقاربة ولهم شعر في موضوع واحد ، وتتفق قصائدهم في
البحر والرويّ . وأوضح دليل على ذلك الاختلاف في نسبة كثير من القصائد
إلى قيس بن الملوّح وقيس بن ذريح ويزيد بن الطَّثْرِيَّة والصمّة بن عبد الله
القشيريّ وأضراهم من شعراء الغزل . والاختلاف في نسبة الشعر أمر مختلف عن
الوضع أو النحل ، ولا يجوز الخلط بينهما ، ولا اتخاذ هذا الاختلاف حجةً

للتشكيك في صحّة الشعر نفسه وصدوره عن شاعر هو قائله وإن التبس الأمر أحياناً على الرواة .

وهؤلاء الشعراء الثلاثة الأبيرد الرّياحيّ ، والعُجَيْر السُّلُولِيّ ، وزينب بنت الطّثريّة ، عاشوا في عصر واحد فالأبيرد " من شعراء صدر الإسلام وأول دولة بني أمية " ^١ . والعُجَيْر " شاعر إسلامي من شعراء الدولة الأموية " ، وزينب رثت أباها يزيد بن الطّثريّة الذي قُتِلَ في أواخر عهد الدولة الأموية . والفرق بين وفاة أولهم وزمن نظم قصيدة زينب في رثاء أخيها نحو ستين عاماً أو أقلّ قليلاً . ثم إنهم جميعاً قد نظموا قصائد في موضوع واحد هو المدح والرثاء ، وقصائدهم فيه من بحر واحد ورويّ واحد . فلا عجب إذن في أن يختلط الأمر على بعض الرواة وأن تدخل أبيات من شعر أحدهم في شعر الآخرين .

٢- وتحقيق صحّة النسبة وتحليصها من هذا الاختلاط أمر في الغاية من الصعوبة بعد هذا الزمن الطويل . ولكنه مع ذلك ليس مستحيلاً كل الاستحالة ، أو على الأقلّ يمكن أن يبذل فيه جهد للوصول إلى بعض النتائج ولو على وجه الترجيح إن عَزَّ القَطْع واليقين . ويكون ذلك بأمرين معاً :

الأول - تتبع الأخبار والروايات ومقابلة بعضها ببعض ونقدها وتمحيصها ، واعتماد بعض الرواة وتوثيقهم واستبعاد رواة آخرين وتضعيفهم . وهذا أمر يحتاج من الناقد المتتبع إلى أن يكون بصيراً بهذا الضرب من المعرفة ، متأنياً في

^١ - هو : الأبيرد بن عبد المعدّر بن قيس ، يتصل نسبه برباح بن يربوع بن مالك بن حنظلة التميمي ، شاعر فصيح بدويّ مُقَلّ من شعراء صدر الإسلام وأول دولة بني أمية ، (ترجمته في الأغاني - دار

أحكامه . ومع ذلك فقد ينتهي به التطواف إلى شيء وتنقطع به الطريق دون أشياء .

والثاني - أن يجمع شعر كل شاعر من هؤلاء الشعراء جمعاً أقرب ما يكون إلى الاستيفاء والاستقصاء ، ثم يدرس هذا الشعر دراسة فنية داخلية - إذ إن نقد الرواة ورواياتهم إنما هو دراسة خارجية - فيكون هذا الجمع سبيلاً إلى الكشف عن خصائص كل شاعر وطريقته ومعجمه الشعري والمعاني التي تتحكم فيه فيدور معها أو تدور معه .

ولنضرب لذلك مثلاً مما نحن فيه الآن ، وهو مثل يقوم على لمحات سريعة وليس على دراسة متأنية ، والمقصود منه مجرد دلالة على ما نذهب إليه : فدراستنا لشعر العجير السلولي في الأغاني وفي بعض المصادر الأخرى تجعلنا نرجح أن هذه الأبيات الثلاثة التي تنازعها معه شاعران آخران ، هي له ، لأن فيها من التقسيم والمشاكلة والمقابلة والمطابقة ما يغلب على كثير من شعره ، وهذا أمر متصل بطريقة الشاعر وأسلوبه ، ثم إن معانيها تدور في شعره وتتردد في ثنايا أبياته ، وحسبنا أن نشير إلى أبيات ثلاثة أوردها له الجاحظ^١ ، في وصف ابن عمه ، البيتان الأخيران منها هما :

طَلُوغُ الثَّنَايَا بِالْمَطَايَا ، وَإِنَّهُ غَدَاةَ الْمَرَادِيِّ لِلنَّخِيطِ الْمُقَدَّمِ
يَسْرُكُ مَظْلُومًا وَيُرْضِيكَ ظَالِمًا وَيَكْفِيكَ مَا حَمَلْتَهُ حِينَ تَعْرَمُ

فالبيت الأخير هو نفسه البيت الأخير في الأبيات التي رواها أبو علي القالي ، وهو :

١ - البيان والتبيين ١ : ٢١٢ .

يَسْرُكُ مَظْلُومًا وَيُرْضِيكَ ظَالِمًا وَكَلَّ الَّذِي حَمَلْتَهُ فَهُوَ حَامِلُهُ

فالصدر هو الصدر بألفاظه وحروفه ، والعجز هو العجز بمعانيه وصوره .
والشاعر قد يفعل هذا حين يعجبه معنى لنفسه أَحْسَنَ البَيَانِ عنه ، فتراه يديره
ويجيله في قصائد أخرى .

٣- وَجَمَعُ شِعْرَ الشَّاعِرِ وَدَرَسْتُهُ دِرَاسَةً فَنِيَّةً دَاخِلِيَّةً يُسَلِّمَانَا إِلَى مَوْضُوعٍ آخَرَ
ما أقربه إليهما وأشبهه بهما ، وإن كنا لا نزال نفتقده في أعمالنا العلمية
والجامعية ، إلا قليلاً . وهو جمع شعر القبائل ودراسة هذا الشعر في مجموعة
دراسة داخلية : فنية لاستبانة خصائصه ، ولغوية للكشف عن لهجات تلك
القبائل التي بقيت آثارها في شعر شعرائها . وهذا الحديث يقودنا إلى
مجموعة من الشعراء ومجموعة من قبائلهم : شعر العُجَيْرِ وقومه بني سُلُولٍ ،
وشعر الأبيّرد وقومه بني رِيَّاحٍ ، وشعر يزيد بن الطَّثْرِيَّةِ وأخته زينب
وقومهما بني قُشَيْرٍ بن كعب .

والآبيات التي أوردناها من رواية أبي عليّ القاليّ للعُجَيْرِ تقدّم لنا مثلاً
على ما نقصده . فقد جاء البيت الثاني منها بالرواية التالية :

تَرَكَنَا فَنِيَّ قَدْ أَيْقَنَ الْجُوعُ أَنَّهُ إِذَا مَا تَوَى فِي أَرْحَلِ الْقَوْمِ قَاتَلُهُ

ولكنّ البيت ورد في معجم البلدان (مرّ) برواية أخرى هي :

أَخُو سِنَوَاتٍ يَعْلَمُ الْجُوعُ أَنَّهُ إِذَا مَا تَبَيَّا أَرْحَلِ الْقَوْمِ قَاتَلُهُ

وموطن الشاهد هو عجز البيت ، فقد عقب عليه ياقوت بقوله : "تبيا : أي تبواً ،

أي تخير ، وتبياً : لغة سلول وختعم وأهل تلك النواحي "

وهذه فائدة طريفة لعلّ البحث المستقصي ينتهي بنظائر لها ، غير أنّها تدلّنا أيضاً على أنّ الرواة قد يغيّرون ألفاظاً بعينها من لغات القبائل ، فينبههم علينا بذلك كثير من معالم الطريق ، كالذي حدث في رواية هذا البيت . فلا بدّ من التسليم ابتداءً بمشقة مثل هذا البحث وبأنه لن يجيء وافياً ، ولكنه لا يخلو من نتائج مفيدة حين تتضافر الجهود . ومثل هذه البحوث جديرة بعناية أساتذة الجامعات وطلبة الدراسات العليا لتكون موضوعات للرسائل الجامعية ، وكان صاحب " مصادر الشعر الجاهلي " قد أشار إلى ذلك في الفصل الذي عقده عن " دواوين القبائل " .

عناصر التراث في شعر شوقي *

بَحْثُ "العناصر التراثية" في شعر شوقي ، وغيره من الشعراء في كل عصر وعند كل أمة ، قد يوقع الباحث في مزالق لا تنتهي به إلا إلى المغالاة في تلمس الأشباه والنظائر ، في اللفظ أو المعنى ، لأدنى مشابهة وأوهى مناسبة ، فيسارع إلى الحكم بأن اللاحق قد أخذ من السابق وقلده ، وأن المتأخر قد نظر إلى المتقدم وسرقه . على حين لا بد لكل شاعر من أن تكون في شعره بالضرورة "عناصر تراثية" اكتسبها من اطلاعه على تراث أمته : من شعر الشعراء ، ونثر الكتاب الذين سبقوه جيلاً بعد جيل . بل لا يكون الشاعر شاعراً حقاً إن لم يكن كذلك ، فكلما ازداد تمرُّسُ الشاعرِ بشعر التراث من منابعه الأصيلة ومصادره الأولى ، وكلما اتسع حفظه لأكثر عدد من روائع نماذجه وبدائع أمثله ، كان ذلك أقدر له على بناء شخصيته الشعرية ، وأعون على استقامة عوده واستبانة طريقه ، لا يكاد يُخَلِّ بذلك شاعر حقيق بأن يسمّى شاعراً^١ ولقد حفلت وصايا الشعراء والأدباء لمن أراد أن يكون شاعراً بالإكثار من الحفظ والرواية ، والتدرب على قول الشعر بمعارضة قدر من القصائد

* بحث قُدِّم إلى المهرجان الخمسيني لحافظ وشوقي في القاهرة ، أكتوبر ١٩٨٢ م ، نشر في مجلة

فصول ج ١ ، مج ٣ ، العدد الأول ١٩٨٢ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

^١ - انظر مثلاً لذلك ما قيل عن أبي نواس إنه لم يُرَ أحفظ منه مع قلة كتبه (وفيات الأعيان ٢ : ٩٦ -

تحقيق الدكتور إحسان عباس ، نشر دار صادر - بيروت) . وما قيل كذلك عن أبي تمام

" وكان له من المحفوظ ما لا يلحقه فيه غيره ، قبل إنه كان يحفظ أربعة عشر ألف أرجوزة للعرب

غير القصائد والمقاطع " (وفيات ٢ : ١٢) .

السابقة وحلّها نثرًا ثم محاولة نسيان ذلك كله لتبقى المعاني - دون الألفاظ - في أعماق النفس ، وتنسرب إلى الذاكرة فتختزنها عامًا بعد عام^١ ، حتى لَيُظَنَّ أن النسيان محابها وأنها ضاعبت مع ما ضاع أدراج الزمان ، ثم لا يلبث هذا الخبيء المخزون أن يظهر ، في حال لم يكن للشاعر فيها يد ، وفي وقت كان عنه في غفلة ، وذلك حين يفعل الشاعر وتجيش نفسه ، فيكسو هذه المعاني أردية من ألفاظ نسجها من ذاته ومن صميم فنه ، تولد كائنًا حيًا مع صورها وأخيلتها في آن .

وقد تنبّه النقد الأدبيّ لذلك منذ القديم ، فقالوا :^٢ " وليس أحد من الشعراء . . . يعمل المعاني ويخترعها ويتكئ على نفسه فيها أكثر من أبي تمام ، ومتى أخذ معنى زاد عليه ، ووشّحه بديعه ، وتمّم معناه ، فكان أحقّ به . وكذلك الحكم في الأخذ عند العلماء بالشعر " وأكدوا ذلك وكرروه بقولهم :^٣ " ولو جاز أن يُصْرَف عن أحد من الشعراء سرقة لوجب أن يصرف عن أبي تمام لكثرة بديعه واختراعه واتكائه على نفسه ، ولكن حُكْم النقاد للشعر ، العلماء

١ - فقد نثر أبو سعيد عليّ بن محمد الكاتب (المتوفى سنة ٤١٤ هـ) أبيات ديوان الحماسة اختيار أبي تمام ، في مجلدة ، وقدم كتابه إلى بهاء الدولة بن بويه وسمّاه " المنثور البهائي " (ابن شاعر الكبيّ ، فوات الوفيات ، تحقيق الدكتور إحسان عباس ٣ : ٧٤ - ٧٥ ، دار الثقافة - بيروت ١٩٧٤) . ومن هذا الباب ما قيل من أن " عبد الرحيم البيسانيّ المشهور بالقاضي الفاضل لما ورد الديار المصرية . . . لقي ابن الخلال رئيس الكتاب إذ ذاك . . . فأمره أن يتدعى التعلم بحلّ أبيات ديوان الحماسة وإخراجها من صورة النظم إلى صورة نثرية . . . " (حسين المرصفيّ ، الوسيلة الأدبية ٢ : ٢٩٨ - ٢٩٩ ، طبع القاهرة سنة ١٢٩٢ هـ)

٢ - الصوليّ ، أخبار أبي تمام : ٥٣ .

٣ - المصدر السابق : ١٠٠ .

به ، قد مضى بأن الشعارين إذا تعاورا معنى ولفظاً أو جمعاهما ، أن يُجْعَلَ السَّبْقُ لأقدمهما سنّاً ، وأَوْلَهُما موتاً ، ويُنسَبُ الأَخْذُ إلى المتأخّر ، لأنّ الأكثر كذا يقع ، وإن كانا في عصر الحقّ بأشبههما به كلاماً . فإن أشكل ذلك تركوه لهما " .
ومن يتابع النقاد القدماء والمحدثين فيما ذكروه من هذه المآخذ والسرقات يَعَجَبُ أشدّ العجب مما حرّصوا على افتعاله من أسباب التشابه بين قولين لا يكاد المنصف يجد بينهما وشيحةً ولا شبهاً .

ثم إنه قد تلتقي المشاعر والأفكار في الأحاسيس والمعاني المتقاربة في العصر الواحد أو في العصور المختلفة ، دون أن يأخذ أحدٌ من أحد ، لأنها مما يشترك فيه الناس بطبيعتهم ، وليس فيها ما يدلّ على أنها من البدائع المبتكرة أو الفرائد النادرة التي يمتاز بها ناس من ناس ، إلا إذا قام الدليل الواضح على خلاف ذلك .

وليس من غرضنا في هذا المجال أن نستكثر من الأمثلة ، وحسبنا منها ما يوضّح الفكرة . فمن أوضح القديم وأكثره تفصيلاً أبيات لِسَلْمِ الخاسر ذهبوا إلى أنه أخذ بعض ما فيها من شعرٍ للنابعة . فقد ذكروا أن قول سَلْمٍ يعتذر إلى المَهْدِيِّ :

إني أعودُ بخيرِ الناسِ كلِّهمُ
وأنتَ كالدهرِ مَبْثُوثًا حَبَائِلُهُ
ولو ملكتُ عِنَانَ الرِّيحِ أَصْرِفُهُ
مأخوذٌ من قولِ النابعة:

وأنتَ ذاكَ بما تأتي وتجتنبُ
والدهرُ لا مَلْجَأُ منه ولا هَرَبُ
في كلِّ ناحيةٍ ما فاتكَ الطَّلَبُ

فإنك كالليل الذي هو مُدْرِكِي وإن خَلتُ أنَّ المُتَأَمِّيَ عنكَ واسعُ
خطاطيفُ حُجْنٍ في حِبَالٍ مَتِينَةٍ تَمُدُّ بها أَيْدٍ إِلَيْكَ نَوَازِعُ

ولم يكتفوا بهذا الإجمال ، بل دخلوا في التفصيل والتوضيح - وليتهم لم يفعلوا - قالوا :
فجعل حِيَالٌ " وإنك كالليل " : " وأنت كالدهر " ، وجعل حِيَالٌ " خطاطيفُ حُجْنٍ " :
" ولو ملكتُ عِنَانَ الرِّيحِ " .^١ ومثل هذا لا ينتهي بنا إلا إلى التكلف والافتعال .

وذكروا أن قول أبي تمام :

ثَوَى بِالْمَشْرِقِينَ لَهُمْ ضَجَّاجٌ أطار قلوبَ أهلِ المَعْرِيينِ

إنما أخذه أبو تمام من قول مُسْلِمٍ :

لما نزلتَ على أدنى بلادِهِمُ ألقى إِلَيْكَ الأَقَاصِي بِالْمَقَالِيدِ^٢

ولو سرنا على هذا الدرب ونسجنا على هذا المنوال لاستطعنا أن نردَّ كلَّ كلامٍ إلى كلِّ كلامٍ .

ومن الحديث المتصل بموضوعنا ما ذهب إليه مصطفى صادق الرافعي^٣

من أن قول شوقي :

آفَةُ النَّصْحِ أَنْ يَكُونَ جِدَالًا وَأَذَى النَّصْحِ أَنْ يَكُونَ جِهَارًا

^١ - أبو بكر الصولي أخبار أبي تمام ٢٠ ، تحقيق عساكر وعزام والهندي ، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر ، بيروت (د . ت)

^٢ - أخبار أبي تمام : ٧٨ .

^٣ - شكيب أرسلان ، شوقي أو صداقة أربعين سنة : ١١١ - ١١٢ مطبعة عيسى البابي الحلبي . بمصر ١٣٥٥ هـ .

من قول ابن الرومي :

وفي النصيح خيرٌ من نصيحٍ مُوَادِعِ ولا خيرَ فيه من نصيحٍ مُوَاتِبِ
وقد تنبّه الأمير شكيب أرسلان على أنّ الرافعي قد أبعد الضرب في
صحصح حين تكلف التماس هذا الشبّه ، ولكن الأمير جاء بما هو أبعد وأغرب
حين قال : " فلا حاجة إلى الإبعاد كل هذا ، فأقرب إليك من قول ابن الرومي
المثل المشهور : لا تبلغ في النصيحة فتهمم بك على الفضيحة " . وهذا يردنا
مرة أخرى إلى ما ذكرناه قبل قليل من أننا - حين نسج على هذا المنوال -
نستطيع أن نرجع كل كلامٍ إلى أيّ كلام .

وحاول الأمير شكيب أرسلان أن تكون آراؤه فيما أخذ شوقي من غيره
مثورة في مواطن متفرقة من كتابه^١ حتى لا يشوّه صورة المحبّ لشوقي ، المنافع
عنه ، التي أظهر نفسه فيها ، ومن ذلك ما ذهب إليه من أن شوقي في قوله :^٢
وللاوطان في دم كل حُرٍّ يَدُ سَلَفَتْ وَدَيْنٌ مُسْتَحَقُّ
وَمَنْ يَسْقِي وَيَشْرَبُ بِالْمَنَايَا إِذَا الْأَحْرَارُ لَمْ يُسْقُوا وَيَسْقُوا

إنما أخذ البيت الثاني من قول الشاعر (وهو زُفْرُ بن الحارث الكلابيّ) :

سَقَيْنَاهُمْ كَأْسًا سَقَوْنَا بِمِثْلِهَا وَلَكِنَّهُمْ كَانُوا عَلَى الْمَوْتِ أَصْبَرَا

غفر الله للأمير ما أشدّ ما اعتسف وتكلف ، فليس بين البيتين أدنى مُشابهة ، لا
في المعنى ولا في اللفظ ، ولست أدري كيف التبس عليه الأمر ، وهو القائل قبل

١ - شكيب أرسلان ، شوقي أو صداقة أربعين سنة انظر مثلا : ١٤٠ ، ١٧٩ ، ٢٢٦ ، ٢٢٧ .

٢ - المصدر السابق : ٢٥٦ .

ذلك في معرض ردّه على صديق له كان يُسرف في اتهام الشعراء بالسرقة :¹
" إذا كنت تلتزم هذا المذهب فلا يبقى شاعر إلا وهو سارق ، ولا يلبث فوق
الغربال لا متنبّي ولا بُحترّي ولا غيرهما ، فإن هذه المشابهات قد وجدناها بين
كلامهم وكلام الجاهليين والمتقدمين في مواضع كثيرة . . . "

وغاية هذا كله أن الباحث في " العناصر التراثية " في شعر شاعر ، عليه
أن يحذّر من الوقوع في إغراء المبالغات التي وقع فيها بعض الذين تعرّضوا لمثل
هذا الموضوع ، ويحذّر من أوهام الألفاظ المتشابهة التي قد توهي بالأخذ أو
بالسرقة في حين يقتصر الأمر على استعمال ألفاظ مشتركة لا يترتب عليها
اشتراك في المعاني أو الصور أو الأخيلة .

* * *

فكان لا بدّ إذن لشوقي من أن يرّفد موهبته الشعرية الجياشة بمكّد لا
ينقطع من شعر التراث ونثره ، وأن يتخطّى ما تراكم حوله من رواسب التقليد
في عصره وفي العصور السابقة القريبة منه ، ويتجاوز ذلك كلّه إلى ينابيع
الصافية والنماذج المشرقة في عصور الأصالة الزاهية . فأتاح له ذلك أن يمتلك
ناصية البيان العربي ، ويفتح خزائن أساليبه ، فتدفق منه الشعر سلساً نقي العبارة
لا تشوبها شوائب الركافة ولا تقعد بها أثقال الابتدال أو التكلّف .

¹ - شوقي أو صداقة أربعين سنة ١٤٣ - ١٤٤ .

وكان له في اتصاله بشعر التراث ونثره موارد استقى منها ، أشار إليها بعض معاصريه ، وخاصة مصطفى صادق الرافعي^١ ، وشكيب أرسلان^٢ . قال الرافعي : " والكتاب الأول الذي راض خيال شوقي ، وصقل طبعه ، وصحح نشأته الأدبية ، هو بعينه الذي كانت منه بصيرة حافظ . . . أي كتاب (الوسيلة الأدبية) للمرصفي . وليس السرّ في هذا الكتاب ما فيه من فنون البلاغة ومختارات الشعر والكتابة ، فهذا كله كان في مصر قديماً ولم يُغن شيئاً ولم يُخرج لها شاعراً كشوقي ، ولكن السرّ ما في الكتاب من شعر البارودي لأنه معاصر ، والمعاصرة اقتداءً ومتابعةً على صواب إن كان الصواب ، وعلى خطأ إن كان الخطأ . . . وأكبّ البارودي على ما أطاقه وهو الحفظ من شعر الفحول . . . وكانت فيه سليقة فخرت مخرج مثلها في شعراء الجاهلية والصدر الأول من الحفظ والرواية ، وجاءت بذلك الشعر الجزل الذي نقله المرصفي . . . وبهذا ابتداء شوقي وحافظ من موضع واحد وانتهى كلاهما إلى طريقة غير طريقة الآخر ، والطريقتان معاً غير طريقة البارودي . تحوّل شوقي بهذا الشعر لا إلى طريقة البارودي . . . ولكن تحوّل نابتنا كان عن طريقة معاصريه من أمثال الليثي وأبي النَّصْر وغيرهما ، فترك الأحياء وانطلق وراء الموتى في دواوينهم التي كان من سعاده أن طبع الكثير منها في ذلك العهد : كالمنتهي

^١ - ذكرى الشاعرين : ٤٧٧ - ٤٧٩ ، لعدد من الكتاب ، جمعها أحمد عبيد ، المكتبة العربية بدمشق

١٣٥١ هـ .

^٢ - شوقي أو صداقة أربعين سنة ٩٩ - ١٠٠ .

وأبي تمام والبحرّيّ والمعريّ ، ثم أهل الرقة أصحاب الطريقة الغرامية كابن الأحنف والبهاء زهير والشاب الظريف والتلعفريّ والحاجريّ ، ثم مشاهير المتأخرين كابن النحاس والأمير منجكّ والشيراويّ . وقد حازل شوقي في أول أمره أن يجمع بين هذا كله ، فظهر في شعره تقليده وعمله في محاولة الابتكار والإبداع وإحكام التوليد مع السهولة والرقة وتكلف الغزل بالطبع المتدفق لا بالحب الصحيح " .

وقال عزّ الدين التنوخيّ : ^١ " تخرّج شوقي في اللغة على الأستاذ النابغة المرصفي صاحب " الوسيلة " ، وكان أحبّ الشعراء إليه - كما أجاب به سائلاً - هو المتنيّ ، قال ما نصّه : وأنا أعدّه أستاذي الأول ، ثم يلي المتنيّ ابن الرومي ومن ذلك نستنتج أن لغة أمير الشعراء قد تأثرت كل التأثر بلغة نبيّ الشعراء أبي الطيّب المتنيّ وتأثرت بعده بلغة ابن الرومي ، ثم بلغة من عارضهم من فحول الشعر وصاغة القريض كالبحتريّ الذي عارضه في سنيته ، والحصريّ في داليته ، والأبوصيريّ في البردة والهمزية ، وابن زيدون في أندلسيته النونية وأمثالهم وإنما تأثرت لغة شوقي بمعارضة قلائدهم المشهورة لأن المعارضة تدعو إلى المضارعة "

وإذا ما تجاوزنا المعنى الضيق للفظه " لغة " التي أكثر التنوخي من تكرارها هنا وأخذناها بمعنى الأسلوب والطريقة ، وإذا ما تجاوزنا كذلك قلة عدد الشعراء الذين ذهب التنوخي إلى أن شوقي تأثر بهم فضيّق بذلك آفاق اطلاعه وأخذنا

١ - ذكرى الشاعرين : ٣٩٣ .

الذين أوردتهم على أهم أمثلة لغيرهم ، وتجاوزنا أيضاً عن دورانه حول لفظي " المعارضة " و " المضارعة " دون دلالات واضحة ، فإن الذي يبقى بعد ذلك هو النصّ الواضح على تأثر شوقي - من خلال الشيخ حسين المرصفي وكتابه " الوسيلة الأدبية " - بعدد من الشعراء في طليعتهم المتني . وقد أكثر الباحثون من الإشارة إلى تأثر شوقي بهؤلاء الشعراء ، وخاصة : البارودي والمتني والبحري وأبي تمام ، وتبعوا أبياته التي رأوا أنه أخذ ألفاظها ومعانيها وصورها منهم ^١ ، وعُنوا عناية خاصة بتتبع تأثره بالمتني وما أخذه من شعره ^٢ .

ونحن نقول بالذي قال به هؤلاء الكُتّاب والنقاد من تأثر شوقي بكل أولئك الشعراء ، وإن كنا نرى أن الموضوع لا يزال في حاجة إلى دراسات تفصيلية لبيان مدى التأثير بكل شاعر وتفاوت هذا التأثير بين الشعراء المختلفين . كل ذلك في جملته وظاهره صحيح ، وإن كان يحتاج في تفصيله وجوهره إلى مزيد من التوضيح والتصحيح . غير أننا أوردنا ما أوردناه وأطلقنا فيه لندلّ على أن هؤلاء الكُتّاب والنقاد قد غفلوا عن ينبوع أساسي من ينبوع التي وردها شوقي واستقى منها وتأثر بها ، وهو الشعر الذي اختاره أبو تمام لشعراء الجاهلية والقرنين الأول والثاني الإسلاميين ، وجمعه في " ديوان الحماسة " وأصبح في طليعة الكتب التي كان الشداة والناشئة يعكفون عليها ويتمرسون بها : قراءةً وفهماً وحفظاً ، لتكون أساساً متيناً يبنون عليه بعد ذلك . وقد نقل المرصفي

^١ - انظر مثلاً : ذكرى الشاعرين : ٣٩٤ - ٣٩٨ ، ٤٨٠ - ٤٨٥ .

^٢ - انظر مثلاً : مجلة أبولو ، العدد الرابع من السنة الأولى - ديسمبر ١٩٣٢ ، ص : ٤٤٧ - ٤٥٧ .

في كتابه " الوسيلة الأدبية " مقتطفات ونماذج كثيرة من الشعر الذي اختاره أبو تمام قال المرصفي : ^١ " نورد لك من كل باب من أبواب الحماسة جملة صالحة . . . حتى تجد الزمن الذي تتمكن فيه بتوفيق الله تعالى أن تطّلع على جميع الكتاب وغيره مما يلزم لطالب الأدب أن يطلع عليه من الكتب " .

ففي شعر هؤلاء الشعراء المطبوعين ، الذين اختار لهم أبو تمام ، حبّبا شوقي ودرّج ، وعلى هذا الشعر شبّ ونهّج . وكان أغلب أولئك الشعراء من غير المكثّرين ، ومن غير الفحول المشهورين ، ومن لم تكن طبعت لهم دواوين على عهد شوقي ، ولا نزال لا نعرف حتى اليوم لأكثرهم دواوين مخطوطة أو مطبوعة ، وإنما عرفناهم أوّل ما عرفناهم من " ديوان الحماسة " . وظل أثر ذلك الشعر عميقاً في نفس شوقي حتى ظهر - بعد أن استدّ ساعده واشتدّ عوده - في شعره في مواطن كثيرة ، لا سبيل إلى تتبعها ، ويكفي من قلاذتها ما أحاط بالعنق ، فمن أمثلة ذلك أن شوقي يقول : ^٢

يا طيرُ ، والأمثالُ تُضنُّ	رَبُّ لليبِّ الأمثلِ
ذُنُوكَ من عادتها	ألا تكُونُ لأعزلِ
أو للغبيِّ ، وإن تعلَّ	ل بالزمان المُقبلِ

^١ - الوسيلة الأدبية ٢ : ٢٩٩ .

^٢ - الشوقيات ١ : ١٧٩ ، المكتبة التجارية الكبرى .

في أربعة وخمسين بيتاً من قصيدة عنوانها " بين الحجاب والسفور " تجنح إلى الرمز والمجاز . وفي " الوسيلة الأدبية " ^١ مما نقله المرصفي من حماسة أبي تمام ^٢ ، قول يزيد بن الحكم الثقفِي يعظ ابنه بدرًا :

يا بدرُ ، والأمثالُ يَضُّ
رَبها لذي اللُّبِّ الحكيمُ
دُمٌ للخليلِ بـوَدِّهِ
ما خَيْرُ وُدٍّ لا يلدومُ

.....

واعلمُ بُنْيَ فَإِنَّهُ
بِالعِلمِ يَتَفَعُّ العَليمُ

في ثلاثة وعشرين بيتاً أوردها المرصفي كلها في " الوسيلة " لم يجرم منها بيتاً . وأبيات شوقي التي استشهدنا بها ليست مطلع القصيدة ، ولكنها في النصف الثاني منها . غير أن كل من قرأ هذه القصيدة وكان ذا تجربة شعرية ومعاناة فنية ، أدرك أن تلك الأبيات كانت هي الأبيات الأولى التي تحركت بها نفس الشاعر وجاشت معها مشاعره ، فكانت عمود القصيدة التي دارت عليه رحاها ، وكانت أول ما بدأ به ثم جاء أول القصيدة أن استقر هذا القسم الثاني بين يدي الشاعر . وتأثر شوقي بأبيات يزيد بن الحكم أوضح من أن يحتاج إلى توضيح ، فقد تجاوز هذا التأثر ألفاظ المطلع ومعاني بعض الأبيات إلى بناء القصيدة كله ، فالروح واحد والنسق واحد . وليس هنا مجال النقد التحليلي المفصل .

^١ - ٢ : ٣٣١ .

^٢ - ديوان الحماسة ٢ : ٤٠ ، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح الكتيبي بمصر . وشرح المرزوقي ص :

٤٤٥ ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥٣ .

ومَثَلٌ آخَرُ قصيدة شوقي في " النفس " التي عارض بها عينية " ابن سينا " .
وليس من هدفنا أن نتبع تأثيره بابن سينا ، ولا بغيره ممن أشار إليهم بعض الكتاب
والنقاد ،^١ ولكننا نقتصر على ما نحن فيه هنا . فمطلع قصيدة شوقي :
ضمي قناعك يا سعادُ أو ارفعي هذي المحاسنُ ما خلقت لبرقع
وفي " الوسيلة الأدبية " ^٢ مما نقله المرصفي من " حماسة أبي تمام " ^٣ أبيات لعمر بن
أبي ربيعة ، أولها :

ولما تفاوضنا الحديث وأسفرت
فالعجز هو العجز ، يكادان يتطابقان في المعنى ، حدوك القذة بالقذة .
وقال شوقي في مطلع قصيدته عن رمضان :^٤

رمضان ولي هاتها يا ساقى
ما كان أكثره على الأفها
مشتاقه تسعى إلى مشتاق
وأقله في طاعة الخلاق

ألا يذكرنا البيت الثاني بما أورده المرصفي في " الوسيلة " ^٥ من الأبيات التي اختارها
أبو تمام في الحماسة ^٦ لابن أذينة ، في قوله :

^١ - انظر مقالة مصطفى صادق الرافعي ، ذكرى الشعراء ٤٨٢ - ٤٨٣ .

^٢ - ٢ : ٣٣٥ .

^٣ - ٢ : ٧٢ ، وشرح المرزوقي ٤٧٤ .

^٤ - الشوقيات ٢ : ٧٧ .

^٥ - ٢ : ٣٤٤ .

^٦ - ٢ : ٦٤ ، والمرزوقي ٤٦٣ .

حَجَبَتْ تَحِيَّتَهَا فَقَلْتُ لِصَاحِبِي
وَمَثَلٌ أَحْيَرُ مِنْ مَسْرُوحِيَةِ شَوْقِي "مَجْنُونٌ لَيْلِي" يَقُولُ عَلَى لِسَانِ قَيْسٍ :
كَمْ جِئْتُ لَيْلِي بِأَسْبَابٍ مُلَفَّقَةٍ
فَهُوَ احْتِدَاءٌ مُطَابِقٌ لِقَوْلِ ابْنِ الطَّرِيقَةِ الْقُشَيْرِيِّ :
مَا كَانَ أَكْثَرَ أَسْبَابِي وَعِلَاتِي
وَكُنْتُ إِذَا مَا جِئْتُ جِئْتُ بَعْلَةً
فَأَفْنَيْتُ عِلَاتِي فَكَيْفَ أَقُولُ ؟
وَقَدْ أوردَ آيَاتِ ابْنِ الطَّرِيقَةِ صَاحِبِ "الْوَسِيلَةِ" ^١ تَقْلًا عَنِ أَبِي تَمَامٍ فِي حِمَاسَتِهِ ^٢ .

* * *

والأمثلة على ذلك أكثر من أن يحيط بها باحث ، والمُضَيِّ فيها يستدعي تتبع آيات شوقي وقصائده ، ومقطعاته مع آيات "ديوان الحماسة" وقصائده ومقطعاته، بيتًا بيتًا وقصيدةً قصيدةً ، لمعرفة التأثير بالألفاظ والمعاني والصور والأخيلة والبناء العام للقصيدة . والسالك في هذه البيداء مُنَبِّتٌ لا محالة ، والعودة من أول الطريق بِنجاة ، وحسب المرء هذه الأمثلة التي تدلّ على المقصود وتعني عن الاستكثار .

* * *

ومن عناصر التراث في شعر شوقي التي قد يتبعها الباحث : ترديده لأسماء مجموعة من الشعراء ترديدًا مقرونًا باقتباسات من شعرهم ، أو إشارات إلى بعض ما تضمّنه ذلك الشعر ، أو بما يدلّ على معرفته لبعض خصائصهم الفنيّة أو لجوانب من مراحل حياتهم ، وكل ذلك بالقدر الذي يسمح به التناول الفنيّ للشعر : لمحات وإشارات سريعة دون تفصيل هو بالشرّ أليق .

١ - ٢ : ٣٣٧ .

٢ - ٢ : ١١٩ ، وشرح المرزوقي ٥٤١ .

فمن أمثلة ذلك أن شوقي يشير في مواطن متفرقة من شعره إلى " لبيد " وإلى أبياته التي يشكو فيها طول عمره ، وخاصة بيته :^١
ولقد سئمتُ من الحياة وطولها
وبيته :^٢
وسؤال هذا الناس : كيف لبيد؟

باتتْ تشكِّي إلى الموتِ مُجهشةً
فإن تُزادي ثلاثاً تبلغني أملاً
وقد حَمَلْتُكَ سبْعاً بعد سبعينا
وفي الثلاثِ وفاءً للثمانينا

ومن المواطن التي أشار فيها شوقي إلى " لبيد " قوله :^٣
أبا الهول ، ماذا وراء البقاء
عَجِبْتُ لِلْقَمَانِ فِي حَرِصِهِ
إذا ما تطاولَ غيرُ الضَّجَرِ
وشكوى لبيدٍ لطولِ الحياةِ
على لُبدِ والنُّسورِ الأخرِ
ولو لم تَطُلْ لِتَشكِّي القِصْرِ

والإشارة في البيت الأول إشارة واضحة إلى بيت لبيد الأول عن سأمه من طول الحياة ، وكذلك إلى بيت زهير بن أبي سُلمي :^٤
سئمتُ تكاليفَ الحياةِ ومَنْ يَعِشُ
ثمانينَ حَولاً ، لا أبا لك ، يَسَامُ

^١ - الأغاني (ساسي) ١٤ : ٩١ و ٩٧ .

^٢ - ديوانه (ليدن ١٨٩١) : ٤٦ - ٤٧ .

^٣ - مصطفى صادق الرافعي ، ذكرى الشاعرين : ٤٨٢ - ٤٨٣ .

^٤ - ديوانه ٢٩ ، دار الكتب المصرية ١٩٤٤ م .

وأما البيت الثاني فإشارة إلى قصة لقمان بن عاديا ، من قوم عاد ، وأنسره السبعة وأخرها لبد ، وقد ذكرت هذه القصة كتب الأدب وخاصة كتب الأمثال ، وربما استحضر شوقي في هذه الإشارة قول الأعشى :^١

وأنت الذي ألهيت قَيْلاً بكاسه ولقمان ، إذ خيَّرت لقمان في العُمُرِ
لنفسك أن تختار سبعة أنسرٍ إذا ما مضى نَسْرٌ خلَّوتَ إلى نَسْرِ
فَعُمِّرَ حتى خال أن نُسورَهُ خلُودٌ ، وهل تبقى النفوسُ على الدهرِ ؟

وأما البيت الثالث من أبيات شوقي ففيه ذكر صريح للبيد ولشكواه من طول الحياة التي صرخ بها في بيته الأول الذي أوردناه .

ويكرر شوقي ذكر " لبيد " في مواطن أخرى ، منها ما ذكره في قصيدته عن " الهلال " من قوله :^٢

ومَنْ صابَرَ الدهرَ صبري لهُ شكاً في الثلاثين شكوى لبيد
أي : شكاً سأمهُ من طول الحياة

* * *

وكان حسّان بن ثابت من الشعراء الذين ردّد شوقي ذكرهم في شعره وساق إشارات تدلّ عليهم وعلى بعض شعرهم ، وقد ذكره في مواطن متعدّدة ،

^١ - انظر لتفصيل قصة عاد ونسوره وأبيات الأعشى : الميداني ، مجمع الأمثال ١ : ٤٢٩ - ٤٣٠

تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، مطبعة السنة المحمدية ١٩٥٥م

^٢ - الشوقيات ٢ : ٣٠ .

منها قوله في قصيدته " نكبة بيروت " ^١

يَمْضِي الزَّمَانُ عَلَيَّ لَا أَسْأَلُوكِ
وَوَجَدْتُهُ لَفْظًا وَمَعْنَى فِيكَ
وَسَمُّوا الْمَلَائِكَةَ فِي جَلَالِ مُلُوكِ
حَتَّى يَكَادَ بِجِلَّتِي يَفِيدُكَ

يَبْرُوتُ ، يَا رَاحَ الزَّيْلِ وَأُنْسَهُ
الْحُسْنَ لَفْظٌ فِي الْمَدَائِنِ كُلِّهَا
نَادَمْتُ يَوْمًا فِي ظِلَالِكَ فَنَيْةً
يُسُونُ " حَسَانًا " عِصَابَةَ " جِلَّتِي "

وهذه إشارات واضحة إلى قول حسّان في مدح الغساسنة : ^٢

لِلَّهِ دَرُّ عِصَابَةٍ نَادَمْتُهُمْ
يَوْمًا بِجِلَّتِي فِي الزَّمَانِ الْأَوَّلِ

وكرر ذكر حسّان وذكر معه أبو نؤاس الحسن بن هانئ في قصيدته التي هتأ فيها الخليفة بنجاحه من محاولة اغتياله سنة ١٩٠٥ م ، قال : ^٣

مَلَكَتْ ، أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ ، ابْنَ هَانئِ
وَمَا زِلْتُ حَسَّانَ الْمَقَامِ ، وَلَمْ تَزَلْ
بِفَضْلٍ لَهُ الْأَلْبَابُ مُمْتَلِكَاتُ
تَلِينِي ، وَتَسْرِي مِنْكَ لِي ، التَّفَحَاتُ

فشوقي يرى مقامه من الخليفة مقام حسّان من رسول الله صلى الله عليه وسلم ، في مدحه والدفاع عنه . أما أبو نؤاس الحسن بن هانئ فكان تأثر شوقي به تأثراً عميقاً : عارضه في بعض قصائده ، ونسج على منواله في خمرياته ، وسمى بيته " كرمة ابن هانئ " ، ووحد

^١ - الشوقيات ١ : ١٦٢ - ١٦٣ .

^٢ - ديوانه (البرقوقي ١٩٢٩ م) .

^٣ - الشوقيات ١ : ٩٧ .

في البيت السابق بين نفسه وبين أبي نواس ، في قوله " ملكتَ أمير المؤمنين ابنَ هانئٍ " فهو إنما يريد نفسه .

* * *

وَصِلَةُ شَوْقِي ، بِالْبُحْثَرِيِّ صِلَةٌ وَثِيقَةٌ ، فَقَدْ اصْطَحَبَهُ شَوْقِي مَعَهُ فِي تَجْوَالِهِ بَيْنَ رُبُوعِ الْأَنْدَلُسِ حِينَ نُفِيَ إِلَيْهَا سَنَةَ ١٩١٥ م بَعْدَ نَشُوبِ الْحَرْبِ الْعَالَمِيَّةِ الْأُولَى ، وَأَعْجَبَ شَبُوقِي بِالْبُحْثَرِيِّ ، وَتَأَثَّرَ بِهِ ، وَعَارِضَ سِنِيَّتِهِ الْمَشْهُورَةَ فِي " إِيوَانَ كَسْرَى " ، قَالَ شَوْقِي بَعْدَ أَنْ وَصَفَ تَنْقُلَهُ بَيْنَ مَدَنِ الْأَنْدَلُسِ :^١

" وَكَانَ الْبُحْثَرِيُّ رَحِمَهُ اللَّهُ رَفِيقِي فِي هَذَا التَّرْحَالِ . . . فَإِنَّهُ أَبْلَغُ مَنْ حَلَّى الْأَثَرَ ، وَحَيَّا الْحَجَرَ ، وَنَشَرَ الْخَبَرَ ، وَحَشَرَ الْعَبْرَ ، وَمَنْ قَامَ فِي مَأْتَمٍ عَلَى الدُّوَلِ الْكُبْرَى ، وَالْمُلُوكِ الْبِهَالِيلِ الْعُرْرَ ، عَطَفَ عَلَيَّ " الْجَعْفَرِيَّ " ^٢ حِينَ تَحَمَّلَ عَنْهُ الْمَلَأَ ^٣ . وَعُطِّلَ مِنْهُ الْحُلَى ، وَوُكِّلَ بَعْدَ " الْمَتَوَكَّلِ " لِلْبَلْبَى . فَرَفَعَ قَوَاعِدَهُ فِي السَّيْرِ ، وَبَنَى رُكْنَهُ فِي الْخَبَرِ ، وَجَمَعَ مَعَالِمَهُ فِي الْفِكْرِ ، حَتَّى عَادَ كَقُصُورِ الْخُلْدِ امْتَلَأَتْ مِنْهَا الْبَصِيرَةُ وَإِنْ خَلَا الْبَصَرَ . وَتَكَفَّلَ بَعْدَ ذَلِكَ لِكَسْرَى بِإِيوَانِهِ ، حَتَّى زَالَ عَنِ الْأَرْضِ إِلَى دِيوَانِهِ . وَسِنِيَّتُهُ الْمَشْهُورَةُ فِي وَصْفِهِ ، لَيْسَتْ دُونَهُ وَهُوَ

^١ - الشوقيات ٢ : ٤٤ - ٤٥ .

^٢ - اسم قصر بناه أمير المؤمنين جعفر المتوكل على الله قرب سامرا ، سنة ٢٤٥ هـ ، وفي هذا القصر قُتِلَ الْمَتَوَكَّلُ سَنَةَ ٢٤٧ هـ . وللشعراء في ذكرى الجعفري أشعار كثيرة من أحسنها قصيدة البحترى التي منها :

قَد تَمَّ حُسْنُ الْجَعْفَرِيِّ ، وَلَمْ يَكُنْ لِيَمِّ إِلَّا بِالْخَلِيفَةِ جَعْفَرِ

^٣ - أي رحل عنه الناس .

تحت كسرى في رَصِّه ورَصْفه ، وهي تريك حسن قيام الشعر على الآثار ، وكيف تتحدّد الديار في بيوته بعد الاندثار . قال صاحب ^١ (الفتح القُسيّ في الفتح القُدسيّ) بعد كلام : " فانظروا إلى إيوان كسرى وسينية البحرى في وصفه ، تجلّوا الإيوان قد خرّت شعفاته ، وعُفرت شرفاته ، وتجلّوا سينية البحرى قد بقي بها كسرى في ديوانه ، أضعاف ما بقي شخصه في إيوانه " . . . فكنّت كلما وقفّت بحجر ، أو أطفّت بأثر ، تمثلتُ بأبياتها ، واسترحتُ من موائل العبر إلى آياتها . . . "

ومن هذه الصلّة العميقة بشعر البحرى ومصاحبته ومعاشته ، انتزع شوقي بيته في سينيته : ^٢

وعظّ البحرى إيوان كسرى
وشفّفتني القصور من عبد شمس
ومن هذه الصلة الوثيقة أيضاً تأثرت موسيقى شوقي بموسيقى البحرى في كثير من قصائده . ^٣

* * *

وكانت السنوات التي قضاها شوقي في الأندلس فرصة سنحت له للاتصال بالأندلس وتاريخها وشعرائها ، فأكثر القراءة في كل ذلك ، وهناك

^١ - هو : العماد الأصفهاني الكاتب ، محمد بن محمد ، المتوفى سنة ٥٩٧ هـ .

^٢ - الشوقيات ٢ : ٤٨ .

^٣ - شوقي ضيف ، شوقي شاعر العصر الحديث ٧٢ - ٧٤ ، الطبعة الثالثة ، دار المعارف بمصر .

بدأت صلته بابن زيدون وإعجابه بشعره ، وخاصة قصيدته في " ولادة " التي
مطلعها :

أضحى التَّنَائِي بديلاً عن تدانينا وناب عن طيب لُقيانا تجافينا
فأوحت له قصيدة على بحرهما ورويها جاءت في أعلى نسق من الشاعرية ، تنقل
فيها على أغصان كثيرة ، وعزف فيها ألحاناً شجية ، وهي قصيدته الفريدة التي
مطلعها :^١

يا نائحَ الطَّلحِ أشباهُ عوادينا نَشْجِي لُوادِيكَ ، أم نَأْسَى لُوادِينَا ؟
وحين صدر ديوان ابن زيدون بعد ذلك بأكثر من عشر سنوات^٢ قرَّظَه
شوقي بأبيات وصف فيها شاعرية ابن زيدون وبعض خصائصه الشعرية ، قال
منها :^٣

أنتَ في القَوْلِ كلُّه أجمَلُ الناسِ مذهبها
بأبي أنتَ هيكلًا من فُنُونِ مُرَكَّبِها
شاعرًا أم مُصوِّرًا كنتَ ، أم كنتَ مُطربِها
ترسل اللحنَ كلُّه مُبدعًا فيه ، مُعربِها
أحسنُ الناسِ هاتفًا بالغواني مُشَبِّها

* * *

١ - الشوقيات ٢ : ١٠٤

٢ - شرحه وضبطه كامل الكيلاني وخليفة ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ١٩٣٢ م .

٣ - الشوقيات ٤ : ٧٨ - ٧٩ .

وذكر شوقي السَّمَوَالَ ذَكَرًا فِيهِ قَبَسَاتٍ مِنْ بَعْضِ شِعْرِهِ ، وَذَلِكَ فِي قَصِيدَتِهِ " نَكْبَةُ دِمَشْقٍ " حِينَ قَالَ عَنِ الدَّرُوزِ :^١

لَهُمْ جَبَلٌ أَشَمُّ لَهُ شِعَافٌ مَوَارِدُ فِي السَّحَابِ الْجُونِ بُلُقُ
لِكُلِّ لُبُوءَةٍ ، وَلِكُلِّ شَيْبَلٍ نَضَالٌ دُونَ غَايَتِهِ وَرَشْتِقُ
كَأَنَّ مِنَ السَّمَوَالِ فِيهِ شَيْئًا فَكَلَّ جِهَاتِهِ شَرَفٌ وَخُلُقُ

ففي هذه الأبيات يشير شوقي إلى قصيدة السموأل النفيسة التي مطلعها :

إِذَا الْمَرْءُ لَمْ يَدْنَسْ مِنَ اللَّؤْمِ عَرِضُهُ فَكَلُّ رِدَاءٍ يَرْتَدِيهِ جَمِيلُ

وفي قول شوقي " لهم جبل أشم " إشارة إلى قول السموأل :

لَنَا جَبَلٌ يَحْتَلُّهُ مَنْ نُجِيرُهُ مَنِيعٌ يَرُدُّ الطَّرْفَ وَهُوَ كَلِيلُ

وفي قول شوقي " بلق " في قافية بيته الأول ، إشارة إلى اسم حصن السموأل

وهو " الأبلق الفرد " بتيماء . أما وصف شوقي للسموأل بأنه " فكل جهاته

شرف وخلق " فوصف صادق يذكرنا بقصة وفائه حين آثر أن يُقتل ابنه على أن

يسلم الأمانة التي استودعها إلى عدوِّ صاحب الأمانة - كما تروي الأخبار -

ويذكرنا أيضًا بما في هذه القصيدة من مكارم الأخلاق ودفاع عن الحرمات .

* * *

ويذكر شوقي أبا تمام ويقرن ذكره بالإشارة إلى شعر هذا الشاعر المبدع

في مدح الخليفة العباسي أبي إسحاق المعتصم بالله ، وهو شعر كان يهزُّ الخليفة ،

^١ - الشوقيات ٢ : ٧٧ .

ويهزنا الآن ، وسيظلَّ يَهْزُّ كل من يسمعه ممن يعرف الشعر الحقَّ إلى أبد الدهر ،
وخاصة قصيدته " عَمُورِيَّة " في مدح المتوكل وتمجيد فتحه . قال شوقي :^١
إن القلوب - وأنتَ ملءٌ صميمها - بَعَثَتْ تَمانِيها مِنَ الأعماقِ
وأنا الفتى الطائيُّ فيك وهذه كَلِمِي هَزَزْتُ بِها أبا إسحاقِ

فقد رأى منتهى فخره أن يكون هو أبا تمام ، وأن يجعل من ممدوحه الخليفة
العباسيَّ المعتصم بالله .

* * *

ويذكر شوقي " الفرزدق " ويذكر معه " الخطيئة " في قوله :^٢
ولك ابتداءاتُ الفَرَزْدَقِ دَقِّ فِي مِقاطِعِ جَرَوَلِ

وابتداءات الفرزدق أكثرها واضحة ، مباشرة ، داخلية في الموضوع ، دون
تكلف ، لا يحرص فيها على الترصيع وإنما يرسلها إرسالا هينًا ، فعَدَّ شوقي هذه
المطالع من ميزات الفرزدق ، وهي كذلك دون شك . أما شعر الخطيئة فإنَّ في
داخل البيت الواحد منه : من جمال التقطيع وحسن التقسيم وسلامة التفصيل ما
يجعل البيت مؤلفًا من " مقاطع " وفواصل وأقسام يترنم بها المُشَدِّد ويطرب لها
السامع . فإنَّ كان كل الذي ذكرناه من صفة شعر هذين الشاعرين صحيحًا ،
وإن كان شوقي قد قصد إلى هذا الذي ذكرناه ، فإنه دليل على أن لشوقي من

^١ - الشوقيات ٢ : ٧٩ .

^٢ - الشوقيات ١ : ١٧٧ .

طول الألفة بشعر هذين الشاعرين وشعر غيرهما ممن يذكرهم في قصائده ،
ومن عمق النظرة وصواب الحُكم ، ما يجعل من إشارات الشعيرة نقدًا يَعْجَزُ عن
الوصول إلى مثله بعض الذين يطيلون الحزَّ ولا يصيرون المَفْصِلَ من نُقَادنا .
وهذه كلها أمثلة تنمّ على صلة داخلية قائمة على معايشة شاعرنا لأولئك
الشعراء في شعرهم ، ولم يكن الأمر مقصوراً على ترداد ظاهريّ لأسمائهم . ومما
يقوّي ما نذهب إليه ما أورده شوقي نفسه في مقدمة الطبعة الأولى من الشوقيات
من ذكره لعدد من الشعراء ووصفه كل شاعر بما يبرز أهم اتجاهاته وخصائصه
الفنية ، قال :¹

" وكان أبو العلاء يصوغ الحقائق في شعره ، ويوعي تجارب الحياة في
منظومه ، ويشرح حالات النفس ويكاد ينال سريرتها . . . وكان أبو العتاهية
ينشئ الشعر عبرة وموعظة ، وحكمة بالغة مُوقِظَة . . . اشتغل بالشعر فريق
من فحول الشعر . . . ظلموا قرائحهم النادرة وحرّموا الأقوام من بعدهم .
فمنهم من خرج من فضاء الفكر والخيال ودخل في مضيق اللفظ والصناعة ،
وبعضهم أثر ظلمات الكُلفة والتعقيد على نور الإبانة والسهولة . . . على أن
الكل قد مارسوا الشعر . . . واتخذوه حرفةً وتعاطوه تجارة ، إذا شاء الملوك
ربحت ، وإذا شاءوا خسرت . . . يتوقعون أرزاقهم من ملوك كرام يخلقهم الله
لرواج حِرْفَتهم . . . على أنه يُسْتثنى من هؤلاء قليل لا يذكر في جنب الفائدة
الضائعة بضياح الشعر مديحاً في الملوك والأمراء ، وثناء على الرؤساء والكبراء ،

¹ - شوقي أو صداقة أربعين سنة : ٥١ - ٥٢ .

وإلا فمن دواوينهم ما يَخْلُقُ أن يكون المثلّ المحتدّي في شعر الأمم : كـابن الأحنف مُرسِل الشعر كُتِباً في الهوى ورسائل ، ومتّخذهُ رُسُلاً في الغرام ووسائل . وكابن خَفَاجَة شاعر الطبيعة ومجنون ليلها ، وواصف بدائعها وحُلاها . وكالبهاء زهير سيّد من ضحك في القول وبكى ، وأفصح من عتب على الأحبة واشتكى ، وحسبُك أنه لو اجتمع ألف شاعر يعزّزهم ألف ناثر على أن يَحُلُّوا شعر البهاء ، أو يأتوا بنثر في سهولته لانصرفوا عنه وهو كما هو . ولا أرى بدأ من استثناء المتنبي ، مع علمي أنه المدّاح الهجّاء . لأنّ مُعجِزه لا يزال يرفع الشعر ويُعليه ، ويُعري الناس به فيجدّده ويُحييه ، وحسبُك أن المشتغلين بالقريض عموماً ، والمطبوعين منهم خصوصاً ، لا يتطلعون إلا إلى غُباره ، ولا يجدون الهدى إلا على مناره . ويتمنى أحدهم لو أتيح له ممدوح كـممدوحه ، ليمدحه مثل مديحه ، أو لو وقع له كـافور مثل كـافوره ليهجوه مثل هجائه "

والحديث عن صلة شوقي بالمتنبي وتأثره به حديث يطول ، وقد أكثر الكتاب والنقاد في بيان هذه الصلّة وأسهبوا في توضيح جوانب التأثير . وكنا أحرّياء أن نكتفي بما قالوا ونستغني به في مظانّه عن إعادته هنا ، لولا أن عنوان هذا البحث يقتضي منا أن نوفّيه بعض حقّه باستكمال ما نستطيع من عناصره .

وأول ما نعرفه من صلة شوقي بالمتنبي عنايته بديوانه عناية بدأت منذ شبابه ، وربما منذ طفولته . فقد ذكر الأمير شـكيب أرسلان^١ أنه التقى بشوقي أول مرة سنة ١٨٩٢ م في باريس ، قال : " وفي أثناء لقائنا الأول كنا

^١ - شوقي ، أو صداقة أربعين سنة ١٠ - ١١ .

نتذاكر ٠٠٠ حول أمور كثيرة ولكنّ أهمّ حديث كنا نخوض فيه هو الشعر ٠ وكان مع شوقي ديوان المتنبّي ، وكان يحفظ منه ٠ ولا شكّ أنه انطبع عليه ٠٠٠ " وقد أكثر الأمير شكيب أرسلان من الحديث عن تأثر شوقي بالمتنبّي ، والتشبه به ، والنسج على منواله ٠ ومن ذلك قوله ^١ " إن وجوه الشبّه بين شوقي والمتنبّي أنك لا تكاد تقرأ قصيدة لكل منهما ، مهما ضربت في وادٍ من أودية قولهما ، إلا وجدت بها حكماً جاريةً مجرى الأمثال ، ومن انطوى على شيء فاض على لسانه في كل موقف " ٠ ومن ذلك أيضاً قوله في بيان الشبّه بين شوقي والمتنبّي في رثاء جدّيهما ^٢ : " ولكن الذي حفزه إلى ركوب هذا المركب في رثاء جدّته هو أن والده الروحي أبا الطيّب قد ركب هذا المركب من قبل في مثل هذا المقام ولا غرو أن يخلو الفتى حنوً والده " ٠ وكذلك قوله - بعد أن عرض قصيدة شوقي عن حياة المكّنب ^٣ : " إذا وضعت هذا الشعر في شعر المتنبّي لم تُفرِّقه عنه ، وما زال شوقي أشبه الشعراء المُحدّثين بأبيه أبي الطيّب لا سيما إذا طرق باب الحكمة وتكلم في الأوابد " .

ونشر طاهر الطّناحيّ مقالة في مجلة أبولو ^٤ عنوانها " شوقي والمتنبّي في ثوب " بذل فيها جهداً كبيراً في تتبع بعض أبيات شوقي التي تظهر فيها مَشابهة

^١ - شوقي أو صداقة أربعين سنة ١٥٤ .

^٢ - المرجع السابق ١٦٤ .

^٣ - المرجع السابق ٣٣٧ .

^٤ - عدد ديسمبر ١٩٣٢ ، ص : ٤٤٧ - ٤٥٧ .

واضحاً بأبيات المتنبي . ويضع البيت بعد البيت ليكون في التوالي والتجاور توضيحاً للتشابه ، ويزيد هذا التوضيح بوضع التشابه في كل بيت أو في كل شطرة بين هلالين ليزره ويقربه للقارئ . ومن يتبع ما ورد في هذه المقالة يسلم بالتشابه القائم على التآثر والاختلاء . وقد أرسى طاهر الطناحي أساس مقاله بقوله :

" فشوقي بدأ حياته بالنسخ على منوال المتنبي ، واستمر على هذا المنوال طول حياته ، وكأنه تشبّع بروح المتنبي من الصغر فلازمته هذه الروح ، وأخذ في كثير من الأحيان يقلد صياغة المتنبي ويحذو حذوه ويعارضه . وله في هذا الاختلاء وتلك المعارضة كثير من القصائد . على أن احتذاء المتنبي ومعارضته ليستا من السهولة بحيث يُعْغِلُ الناقدُ عندها ما وهبَ شاعرٌ كشوقي من مقدرة على إحكام الاختلاء والتقليد ، وما مُنِحَ من ملكة خصبة تساعده على أن يعارض شاعراً من أكبر شعراء العربية ويجيد في تلك المعارضة إلى حدٍّ جدير بالتقدير ، وإن كبا في بعض الأحيان أو غلبه ضعفه أمام قوة المتنبي . قد تقرأ القصيدة من قصائد شوقي التي يعارض أو يحاكي فيها قصائد المتنبي فتحسّ فيها بتلك القوة التي امتاز بها المتنبي ، وتشاهد من فيض المعاني والحكم ما يقنعك بأنه شاعر قيّاض . فإذا رجعتَ إلى قصيدة المتنبي وجدتها بمثابة الدليل الذي يرشد شوقي ، والقائد الذي يقوده ، ولكنك تجده في بعض الأحيان يسبق الدليل أو القائد بخطوات كثيرة ويزيد عليه ، وترى مظهر هذه الزيادة في عدد الأبيات والأغراض المتعددة التي يقتضيها الموضوع " .

وليس من شكّ في أن طاهراً الطناحي قد نقل موضوع تأثر شوقي بالمتنبي إلى آفاق أرحب من تلك التي حصره فيها الأمير شكيب أرسلان الذي

رأى ذلك التشابه في مجال الحكمة والأمثال والفخر ، في حين لمَح طاهر الطاحي حقيقة هذا التأثير حين ضرب الأمثلة في مجالات أخرى ، ثم حين رأى أن هذا التأثير ليس بالضرورة تشابه ألفاظٍ ومعانٍ محددة ، وإنما قد يمتدّ ليشمل التأثير بروح القصيدة ونسجها وطريقتها الفنيّة ، فتكون بذلك قصيدة المتنبي " بمثابة الدليل الذي يرشد شوقي والقائد الذي يقوده " .

* * *

ومن تمام هذا الحديث أن نشير إلى مسرحيتي شوقي الشعريتين اللتين أقام بناءهما حول موضوعات عربية ، وهما : مجنون ليلى ، وعترة . وكانتا ، مع مسرحياته الأخرى ، فتحاً كبيراً في الأدب العربي . وقد أفاض الباحثون في الحديث عنهما من حيث : البناء المسرحي ، والحوار ، والتوافق مع أحداث التاريخ ، والأسلوب الفني . ونحن لا نخصّهما هنا بمحديث مستقلّ نتناول فيه جوانبهما المختلفة ونوقّيهما فيه بعض حقّهما ، وإنما نستدرك ما لا يجوز أن نُغفله حين نتعرض لموضوع " عناصر التراث في شعر شوقي " . فنحتزئ من الحديث بقليله الدالّ ، ونظّل في نطاق العنوان لا نتجاوزه .

وربما أغنانا ما أورده أستاذنا الدكتور شوقي ضيف في هذا المضمّار ، ونقتبس منه جملاً متفرقة ، نقرّب مُتباعِدها ، ونجمعها في قرْنٍ : فالدكتور شوقي ضيف يقول عن مجنون ليلى " ¹ :

¹ - شوقي شاعر العصر الحديث ٢٧٧ .

هي أولى هذه المآسي العربية تأليفاً . . . والمأساة في جملتها وتفصيلها ترجع إلى أساطير عربية عن مجنون ليلي . . . لها أصول تاريخية نجدها مبثوثة في كتاب الأغاني . . . " ويظلّ يكرّر هذا المعنى ويؤكدّه ويضيف إليه ، إلى أن يقول بعد عشر صفحات من القول السابق ¹ :

" ومما يلاحظ في وضوح أن شوقي أفاد في هذه المسرحية من الشعر العُدريّ الذي قرأه في الأغاني لقيس (بن الملوّح) ولغيره من العذريين فوائده كثيرة ، فقد تأثر أساليبهم وأشعارهم ، وتأثر روحهم وعواطفهم ، وعرض علينا ذلك عرضاً رائعاً في مسرحيته . ومعنى ذلك أن شوقي لم يُفد في مسرحية مجنون ليلي من القصص العُدريّ فحسب ، بل أفاد أيضاً من شعر العُدريين ومثّلهم ، وقد أكثر من الاقتباس عن مجنون ليلي وعن غيره منهم : اقتبس بعض الأبيات ، ولم يكتف بذلك بل عاش في نفس كل الأشعار العُدريّة المبثوثة في الأغاني ، ثم طلع علينا بمسرحيته شاعراً عذريّاً لعلّ اللغة العربية لم تظفر به في أيّ عصر من عصورها " .

ثم يقول عن مسرحية " عنترة " ² : " من هذه القصة التي نجدها في الأغاني وفي كتب الأدب والتي تطورت في صورة شعبية معروفة ، أخذ شوقي الإطار ووضع فيه أربعة فصول لمسرحيته " .

¹ - شوقي شاعر العصر الحديث ٢٣٨ .

² - المرجع السابق ٢٤٢ .

ثم يضيف إلى ذلك قوله بعد صفحات^١ : " وربما كان من أهم الأسباب في عودة التيار الغنائي إلى التدفق في هذه المسرحية أن بطلها عنترة كان شاعراً ، وله ديوان شعر معروف بثّ فيه حبّه وشجاعته ، ولا ريب في أن شوقي اطلع عليه ، وأفاد منه ، بل نلاحظ أنه سكب فنّه في روحه . . . "

ثم يورد أبياتاً من المسرحية ويعلّق عليها بقوله :^٢ " وهذا نفس النسيج الذي يتألف منه شعر عنترة . . . " ، ويعلّق على أبيات أخرى بقوله : " والجزء الأوّل كأنه مقطوعة من شعر عنترة . . . "

فقد كانت لشوقي ، إذن ، جولات في تاريخ الأدب العربي ، اتّصل من خلالها ببعض الأمّهات من المصادر والمراجع ، وخاصة كتاب " الأغاني " ذلك الفيض الزاخر الذي أمّد شاعرنا بمعرفة واضحة عن معالم الحياة العربية وميادينها وأنماطها وعاداتها وشعرائها . فهياً له الاتصال بمصادر التاريخ الأدبي وبدواوين عدد من الشعراء أو بمختارات من شعرهم ، القدرة على أن يرسم هذا الجو المتكامل من الحياة العربية الجاهلية والأموية ، بجوانبها : الأدبية والاجتماعية والدينية والسياسية والحربية . وتجلّى كل ذلك في مسرحيته " مجنون ليلى " و " عنترة " اللتين انسكب فيهما البيان الشعريّ العربيّ في أبهى صوره ، وارتدى أحلى حلّه ، حتى إن القارئ ليُنشِد ما فيهما من شعر ويترنّم به كما يُنشِد أجمل ما قال عنترة وأروع ما فاضت به شاعرية الشعراء العذريين في العصر الأموي ،

^١ - شوقي شاعر العصر الحديث ٢٥٠ .

^٢ - المرجع السابق ٢٥١ .

لا يكاد يُحسّ فيما يُنشد ويترنم نبوة ، ولا توقفه في تدفقه عشرة ، فإذا الشعر هو الشعر ، والجوّ هو الجوّ ، يؤلف بينهما نسب واضح وقُرْبى واشجة ، من شدة ما ألف شوقي ذلك الشعر وتمثله ، وعاش ذلك الجوّ أو تخيله .

* * *

أما معارضات شوقي فضربان : ضرب صريح ، عمد إليه عمداً ، فهو يطالعك بوجه مسفر ، يُبرزه اتّفاق البحر والقافية واشتراك العرّض والمعاني . وضرب خفيّ مختلف البحر والقافية ، ومختلف الغرض أحياناً ، تحسّ به إحساساً عاماً فيملاً فكرك ونفسك ، ولكنه لا يمكنك من الإمساك به والإحاطة بجوانبه ، لأنه احتذاء لنسج القصيدة ، وتشبّع بروحها ، وتأثّر بموسيقاها : تقرأ القصيدة اللاحقة فتذكرك بالقصيدة السابقة ، وتستحضرها أمامك في جملتها ثم لا تستطيع أن تضع يدك - على وجه اليقين - على جزء بعينه من القصيدة الثانية يعارض به الشاعر جزءاً آخر من القصيدة الأولى .

وإذا كان الضرب الثاني أكثر من أن يتّسع المجال هنا لتتبّعه ، فإن الضرب الأوّل هو الذي نقصده عادةً حين نستعمل مصطلح " المعارضات " ، وهو الذي نريد أن نشير إليه هنا إشارة سريعة ، فأمره أوضح من أن يحتاج إلى الإسهاب والتفصيل بسبب ظهور حاله ، فالشاعر ، باتّباع البحر والقافية والموضوع العامّ ، إنما يعترف بأنه إنما يتابع من يعارض ويحتذيه .

وأوضح معارضات شوقي :

أ) البُرْدَة ، وهي الميمية المشهورة في مدح رسول الله صلى الله عليه وسلم ،
ومطلعها :

رَبِّمُ عَلَى الْقَاعِ بَيْنَ الْبَانِ وَالْعَلَمِ أَحَلَّ سَفَكَ دَمِي فِي الْأَشْهِرِ الْحُرْمِ
يعارض بها بُرْدَة البوصيري التي مطلعها :

أَمِنْ تَذَكُّرِ جِرَانِ بَدِي سَلَمِ مَزَجْتُ دَمْعًا جَرَى مِنْ مُقَلَّةِ بَدَمِ
ب) والقصيدة الدالية التي يقول شوقي في مطلعها :

مَضْنَاكَ جَفَاهُ مَرْقَدُهُ وَبِكَاهُ وَرَحَّمَ عُودُهُ
وهي معارضة لقصيدة الحصري المشهورة التي أكثر الشعراء من معارضتها
ومطلعها :

يَا لَيْلُ ، الصَّبُّ مَتَى غَدُهُ ؟ أَقِيَامُ السَّاعَةِ مَوْعِدُهُ
ج) والسينية ، وهي من أندلسيات شوقي المشهورة ، ومطلعها :

اِخْتِلَافُ النَّهَارِ وَاللَّيْلِ يُنْسِي اذْكَرَ لِي الصَّبَا وَأَيَّامَ أُنْسِي
وهي معارضة لسينية البحري في إيوان كسرى :

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدْنِسُ نَفْسِي وَتَرْفَعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جَبْسِ
د) وقصيدة شوقي النونية ، وهي من أشهر أندلسياته :

يَا نَائِحَ الطَّلْحِ أَشْبَاهُ عَوَادِينَا نَشَجَى لَوَادِيكَ أَمْ نَأْسَى لَوَادِينَا
يعارض بها قصيدة ابن زيدون في ولادة :

أَضْحَى التَّنَائِي بِدِيلاً مِنْ تَدَانِينَا وَنَابَ عَنِ طَيْبِ لُقْيَانَا تَجَافِينَا
هـ) وموشحة شوقي :

مَنْ لِنِضْوٍ يَتَنَزَّى أَلْمَا بَرَّحَ الشُّوقُ بِهِ فِي الْعَلْسِ

التي يعارض بها موشحه لسان الدين بن الخطيب :
جاذك العيثُ إذا العيثُ همى يا زمانَ الوصلِ بالأندلسِ
(و) بائية شوقي " صدى الحرب " في وصف الوقائع العثمانية وقد تطرق فيها إلى
مدح السلطان عبد الحميد ، ومطلعها :
سيفك يعلو الحقُّ والحقُّ أغلبُ ويُنصرُ دينُ اللهِ أيا ن تَضْرِبُ
وهي التي يعارض بها قصيدة المتنبى في مدح كافور :
أغالبُ فيك الشوقَ والشوقُ أغلبُ وأعجبُ منِ ذا الهجرِ والوصلُ أعجبُ
* * *

وبعض هذه المعارضات : كالقصيدة النونية والموشحة ، ليس بينها من
الاتفاق إلا الشكلُ في البحر والقافية ، ثم يختلف موضوع قصيدة شوقي عن
موضوع القصيدة التي يعارضها اختلافاً كاملاً . وفي مثل هذه القصائد ينطلق
شوقي من قيود غيره ، ويخلق مع فنه ، ويجاري الشاعر الذي عارضه بحارة الندي
للند بل يسبقه ويتفوق عليه .

ولكن معارضات أخرى : كالبردة الميمية ، والقصيدة الدالية ، والسينية ،
والبائية ، فبعضها عارضها شوقي في جملتها وتأثر بها تأثراً عاماً كالبردة الميمية ،
وبعضها احتذاه شوقي وقلده " ونصب الأصل المعارضَ أمامه وأخذ ينقل منه
ويستلميه جزءاً جزءاً كما يجلس المثال إلى صورة عهدٍ إليه صنعها " كالدالية .
وقد ذهب بعض النقاد ، وهم على حق ، إلى أن شوقي - في هذين
النوعين معاً - حين يقيد نفسه بالأصل ، ويحتذيه ويقلده ، يتخلف عن منزلة
صاحبه الذي عارضه ويسقط دونه ، وحين يخلق شوقي في أجواء مشاعره ،

ويعبر عن موضوعات تتصل بحياته وحياة بلده وأمه مما لم يتطرق إليه صاحبه ، فإن شوقي يسبق ويجلي ، ويتفوق على من عارض^١ .

* * *

ونحن نرى من كل ما تقدم أن " شوقي " عاش في هذا التراث : نهل منه وعمل ، ورشف منه وجرع ، حتى ارتوى منه عوده ، واستقام عليه طبعه . تنقل بين المختارات التي أودعها الشيخ المرصفي في كتابه " الوسيلة الأدبية " والمختارات التي انتقاها أبو تمام فألف منها كتابه " ديوان الحماسة " وعكف على الدواوين الكاملة لشعراء من مختلف العصور ، وهي دواوين بدأت تطبع وتظهر قبل شوقي بزمن ، فلما شبّ كان منها بين يديه قدر صالح . عاش في تلك المختارات مع الشعراء المطبوعين من المقلين ، وصاحب - من خلال هذه الدواوين - عدداً من الشعراء الفحول الكثيرين ، وأكب على تواريخ الأدب العربي ومصادر سير الشعراء ، وخاصة كتاب " الأغاني " ، فتمثل منها الجاهلية العربية والعصر الأموي في الوبر والمدّر ، وانتقل إلى تاريخ الأندلسيين ومعالم حضارتهم وما تعاقب عليهم من عزّ باذخ وعلم شامخ ، ومن خلافات بين حكامهم أضعفت قواهم وأذهبت ملكهم ، فجال بين تأليفهم واستقى من مواردهم .

فكان أن تأثر بكل ذلك تأثراً واضحاً ، وظهر هذا التأثر في مناح عدة في شعره . ومن أمثلة هذا التأثر تلك المعارضات ، الظاهرة والخفية ، التي تدل على سعة

١ - انظر مقالات عن معارضات شوقي في مجلة أبولو ، عدد ديسمبر ١٩٣٢ ، ص : ٣٩٧ - ٤٠٨

و ٤٤٣ - ٤٤٧ و ٤٤٧ - ٤٥٧ و ٤٥٧ - ٤٦٩ .

اطّلاعه على شعر السابقين والتي تشبه " المضمّار " الذي يُعدُّ فيه الشاعر للجري والسباق .

ومنها كذلك هذه المعاني والصور والأخيلة الشعرية التي انسابت في ذاكرته فاخترتها إلى أن ظهرت في شعره ، فتتبع بعضها النقاد ، وذهبوا في وصفها وتفسيرها مذاهب شتى ، فمنهم من رآها من تمام شاعرية الشاعر وتمرسه بالتراث ، ومنهم من رآها أخذاً سافراً وسطواً لا يليقان بشاعر أصيل . ولم نشأ أن نخوض في هذا المظهر ، واكتفينا بأن أشرنا إليه من قبل إشارات مقتضبة وذكرنا أن تتبع الأمثلة على ما ذهب إليه بعض النقاد من مأخذ شوقي من غيره في الألفاظ والمعاني ، إنما هو جهد مُضَيِّع لا ينتهي إلى شيء . وفي أغلبه افتعال كثير ، لا يدلّ من قريب ولا من بعيد على أخذ ولا على تأثر ، وإنما هي ألفاظ مفردة ومعان جزئية مشتركة لم تُكُنس عند الشاعر التالي مثلما اُكْتُسَتْ عند الشاعر السابق من أردية المعاني الكليّة أو الصور المتكاملة أو الأخيلة ، التي يتميِّز بها شاعر من شاعر ، وتُنسَب إليه دون غيره ، فيكون حينئذٍ غيره آخذاً إياها ، سارقاً لها ، ساطياً عليها .

ومن أمثلة هذا التأثر أيضاً أن شوقي أكثر من ذكّر بعض الشعراء الذين قرأ لهم وأعجب بهم ، وقرن ذكره إياهم باقتباسات من شعرهم أو إشارات إلى هذا الشعر ، أو إلى بعض خصائصهم الفنية ، فكان ذلك كلّه من الأدلة على الصلة الداخلية بين شوقي وأولئك الشعراء .

ثم كان في ديباجة شوقي ، ونسج قصائده ، وانسياب موسيقاه ، ما يذكرنا - في كثير من شعره - بقصائد لشعراء آخرين ، دون أن يكون في ذلك

معارضة صريحة أو خفية ، ودون أن يكون فيه أخذٌ لألفاظٍ أو معانٍ بعينها ، وإنما هو مظهر من مظاهر النشأة في رحاب هذا الشعر ، ومصاحبه في مراحل العمر المتعاقبة ، والتمرس به .

وأخيراً ، اندفق ثمُّله لما قرأه عن البادية العربية في الجاهلية والعصر الأمويّ ، وعن حبّها وشعرها العُدريّ ، ودواوين شعرائها : في مسرحيته الشعريتين " مجنون ليلي " و " عنتره " كما ظهر ما قرأه عن الأندلس في مسرحيته النثرية " أميرة الأندلس " .

فكان شوقي بهذا كله خليقاً بأن يكون شاعر التراث العربيّ وفارس حلّته ، فهل كان كذلك فارس التحديث ، أو ربما فارس الحداثة في الشعر العربيّ ؟

اللغة العربية وقضايا الحداثة *

يُدخِلنا عنوان هذا البحث - من أوسع الأبواب - في النقد الحديث ، ومذاهبه ، واتجاهاته ، ونظرياته ، واصطلاحاته المختلفة . وسأحاول ما وسعني الجهد أن أتجنّب هذه المتاهات ، وأن أتخطّي الحواجز التي تنصبها هذه الألفاظ - بمضامينها وأساليبها - أمام الرؤية الصافية المباشرة للموضوع ، وأن أعود إلى الحسّ الإبداعي أحاوره وأجلو أسراره ، وإلى التجربة الشخصية أمتح من معينها ، وإلى ينبوع العلاقة السليمة بين المرء والأشياء بغير وساطات خارجية بينهما ، وبغير قنوات دخيلة تمتدّ فتفصلهما وتسيء الفصل ، وكان المقصود بها أن تصلهما وأن تحسن الوصل .

ثم إنني سأحاول أيضاً ما وسعني الجهد أن يكون الأسلوب في تناول الموضوع أسلوباً واضحاً ، ينقل الأفكار والمشاعر ، فيفهمها من تصل إليه وتؤدّي مضموناً محدّداً ، بينهما صلة متلاحمة هي الصلة الطبيعية بين الأسلوب والمضمون . وبذلك أتجافى عن الأسلوب الذي يسقط في مهاوي الغموض المظلم أو الظلام الغامض الذي لا يفهمه أحد ، وإن قام من يُظهِر الفهم له ، والإعجاب به ، ويبذل جهده لشرحه وتقديمه لغيره ، والترويج له . وكذلك

* بحث قدم في مهرجان القاهرة الأول للإبداع العربي ، ونشرته مجلة فصول مج ٤ ، عدد ٣ ، ج ١ ، إبريل ومايو ويونيه ١٩٨٤ م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

أجتناب عن الأسلوب الذي لا يؤدي مضموناً محدد الدلالات ، أو ليس بينه وبين مضمونه صلة ، حتى إن القارئ ليحسّ بينهما القطيعة والتدابير ، فالألفاظ والأسلوب من وادٍ ومدلولاتها ومضمونها متردّية في وادٍ آخر ، وبين الواديين جبال شاهقة تباعد ما بينهما ، وتقطع وشائجهما .

وإذا كان مصطلح " الحداثة " قد اتضحت بعض جوانبه في العلوم و " التكنولوجيا " وفي استعماله مقروناً بالفكر والاجتماع والاقتصاد والسياسة ، فلا يزال يكتنفه كثير من الغموض حين يُستعمل مع اللغة والأدب . ولا يزال بعض الذين يتظاهرون بأنهم من أهل المعرفة به وبتطبيقاته ، يستعملون في شرحه وتفسير غامضه ألفاظاً مُلتبسةً مراوغة ، تدلّ على الشيء كما تدلّ أحياناً على نقيضه ، ثم لا يلبث الفهم — بعد طول عناء — أن يضيع من القارئ وكثيراً ما يلجأون إلى توضيحه بمشتر كلمات أخرى من المترادفات مثل : التحديث ، والتجديد أو التجدد ، والتطور . ونحن — في هذه المقالة — نبيّ كلامنا هنا على هذه المعاني من " التجدد " و " التطور " والقدرة على مواكبة العصر ، كل عصر ، والوفاء بمطالبه ؛ دون أن نقف طويلاً عند المعنى المختلف فيه لمصطلح " الحداثة " اللغوية أو الأدبية . ولعل المقالة التالية توضح جانباً من هذا المعنى .

وأول ما يقتضينا هذا النهج أن نحدّد ألفاظ جانبي العنوان تحديداً يتفق مع ما نتوخاه من الوضوح والإفهام ، ثم نجتمع بينهما جمعاً يكشف الصّلة التي ربطتهما في هذا العنوان . فاللغة العربية ، وهي أحد جانبي العنوان ، هي هذه اللغة العربية الأدبية الواحدة منذ أن عرفناها في الشعر الجاهلي إلى يوم الناس هذا عند من يُعرب بها ولا يُعجم ، ويعبر بها ولا يُجمّع ، من أصحاب البيان

المبين ، غير المُعَرَّب ولا المهجين . وَوصفُها بـ " الواحدة " لا ينفي نموّها وتطورها وتجدُّدها في ألفاظها وفي أساليبها ، ولا ينفي استحداث ألفاظ لم تكن من قبل في اللغة ، ولا ينفي استعمال ألفاظ لغير ما كانت تُستعمل له ، أو استقبال ألفاظ من لغات أخرى لتدلّ على معان ليس في اللغة ألفاظ منها تدلّ عليها أو كانت فيها تلك الألفاظ وقبِلتْ - لسبب ما - أن تضيف إليها لفظاً من غيرها للمعنى نفسه أو لمعنى قريب منه ، ولا ينفي موت ألفاظ كانت تدلّ على معان فابتعدت الحياة عن هذه المعاني وعن ألفاظها فأصبحت تلك الألفاظ من الغريب المهجور أو المُمات . أمّا الأساليب فما أكثر تعدّدها واختلافها في العصور المتعاقبة في البيئة الواحدة ، أو في العصر الواحد في البيئات المختلفة ، بل إن هذه الأساليب لتتعدّد وتختلف في العصر الواحد والبيئة الواحدة بين الأشخاص المختلفين . وهذا كلّهُ مما كتب فيه الكاتبون فاستوفوه ، وأغنونا عن إعادة القول فيه ، وما أحسب أحداً يُحاجُّنا فيه حتى يُحوجِّنا إلى أن نمضي في التفصيل بضرب الأمثلة وبيان العلل .

وكان مما استوفاه أولئك الكاتبون أن كل ذلك التنوع أو التعدّد أو الاختلاف في الأساليب إنما كان يجري على نمط أصيل من اللغة ذاتها ، ويدور في فلك منها نفسها ، و يتحرك في داخل إطار يمسكه أن يُفَلَّتْ أو ينحرف . وهو دليل على أنها حقاً اللغة " الواحدة " . وهو حين يدلّ على وحدتها إنما يدلّ أيضاً على أصالتها ، و تماسك شخصيتها ، وعلى قدرتها على البقاء وعلى الحياة المستمرة ، وذلك من خلال قدرتها على النموّ السليم النابع من ذاتها ، المحكوم بأصولها وقواعدها . والشأن في الألفاظ المستجدة التي يستحدثها العصر للوفاء

بمخارجته هو الشأن نفسه في الأساليب ، فإنّ لاستحداثها أصولاً وقواعد من القياس ، والذوق اللغوي والإلف في السمع ، وما يتّصل بكل ذلك من مثل القدرة على الشيوخ والإفهام ، مع الحاجة الحقيقية إلى هذا الاستحداث . وهذه ضروب من العلم لا بدّ أن يعلمها الكاتب مهما تكن " الأجناس " الأدبية التي يكتبها ، ولا يجوز لجاهل بها أن يقتحم حُرُمَاتِهَا ، ويزعم لنفسه الحقّ في التصرّف بما لا يعرف من أصول التعامل معها . فذلك غير جائز في أي شأن من شؤون الحياة ، وهو أجدر ألا يجوز في شأن من أسمى هذه الشؤون وهو " الفنّ " الأدبي . وليس يستقيم في الفهم أن يدّعي مدّع أن طول الخبرة وتعاقب الممارسة في الكتابة يغنيان عن العلم والمعرفة ، كالشأن في بعض الأمور الدنياء في الحياة . فطول الخبرة وتعاقب الممارسة في الفن ، مع الجهل بأدواته وآلاته والعجز عن معرفة أسرار تلك الأدوات والآلات وطرق استعمالها ، وعن الإحاطة بآفاق تراثها ، إنّما هما تراكمٌ لطبقات من الجهل ، بعضها فوق بعض . والخبرة والممارسة هنا ليستا إلاّ امتداداً زمنياً لموقف واحد غير متطور ، يخلو من ثراء المعرفة الصحيحة ومن تفتح النفس والفكر على الجديد المبتكر . وطول الخبرة في ارتكاب الأخطاء لا يقود إلى الصواب ، وتكرار الممارسة للركاكة والفهاهة والضعف لا ينتهي بالممارس إلى التّصاعق والفصاحة والقوة ، وتراكم التجربة في الانفصال بين التعبير والتفكير لا يؤدي إلى الاتصال بينهما .

ولئن كان غياب المعرفة الدراسية المنظّمة لا ينتقص من أثر السليقة والموهبة السليمة في البيئات التي يتوارث فيها الشعراء - مثلاً - المقاييس الفنية ، أو يتلقونها اكتساباً ممن حولهم ومما يحيط بهم ، فإن الأمر مختلف في البيئات التي

ابتعدت عن هَدْيِ الفطرة ، وعن الأصول السليمة ، وأصبح على " الفنّان " أو " المبدع " أن " يعمل " ويشقى ليصقل موهبته وقيمتها على أسس صحيحة ، وليتعلّم استعمال أدواته وآلاته وموادّ عمله التي يعايشها ويعالجها ، ودرجات ألوانه ، وطبقات أنغامه ، وليصبح جديراً باختلال مكانته في الفن في عالم مائج سريع التطور ، بل هو سريع التغيّر ، ولكنه مع ذلك - أو ربما من أجل ذلك - وثيق الصلة بتراته ، دائم الاسترفاد به ، عميق الفهم لآفاقه الموحية ، مهما يظهر بعيداً عنه ، أو منقطعاً منه . وهو في الوقت نفسه عضوٌ حيّ متفاعل مع حركة الفنّ والثقافة من حوله في العالم ، يشرب منها نَهلاً وَعَللاً ولا يكاد يرتوي . وما من ثقافة انكفأت على نفسها وأخذت تجترّ مخزونها ، مهما يكن هذا المخزون غزيراً ، إلاّ نضب مَعِينُهَا بعد حين ، وأصبحت عاجزةً عن العطاء حين صارت عاجزةً عن الأخذ ، ولا بدّ لكل نهر - مهما يعظم مجراه ومهما يغزر ماؤه - من روافد تصبّ فيه ، ومن منابع يستمرّ فيضها ولا ينقطع تدفقها ، ومن مجرى يمسك أطرافه ويسدّد اتجاهه . فإذا غاضت عن هذا النهر العظيم منابعه ، وجفّت روافده ، وتعدّدت مجاريه فتوزّعت مياهه وانسابت هَدراً في كل اتجاه ، كان لا بدّ له من أن يتحوّل إلى جدول صغير ضئيل ينضب مع الزمن . وال منابع هي التراث بما فيه من تقاليد أدبية ، ونماذج فنية ، ومُثُل إنسانية ، تجتمع كلها لتُبْرِزِ المعالم الأساسية لشخصية الأمة وهويتها الثقافية . والروافد هي هذه الثقافات العالمية بما فيها من روائع إنسانية ومن آيات فنية باقية على الزمن ، متجدّدة مع تعاقب الأجيال والعصور . تنمّي العقل ، وتصلق الذوق ، وتفتح أمام الفكر والوجدان آفاقاً رحبة ممتدة ، يرتادها الفنّان فيقبس منها رؤى

حديثة ، وبتزود منها - في الشكل والمضمون - بما لم يكن ليدرك طرفاً منه لو لم يجد الجرأة في نفسه على اقتحام هذه العوالم الغربية المجهولة من قبل . ثم يتمثل كل ذلك في نفسه حتى يصبح جزءاً منها ، فيندمج في أعماقه مع موروثه . . . مع تراث أمته ، فتلقي المباح والروافد معاً في اتساق وتآلف ، في نفس واحدة ، وثقافة واحدة . والمجرى الواحد الذي يمسك مياه هذا النهر العظيم أن تتوزع وتبدد ، إنما هو الأصول الثابتة لمنطقها اللغوي ولذوقها الأدبي اللذين يرسمان الإطار العام لحركة التطور والتجديد : يسمح بها في داخله ، وبمنحها الحياة من روحه ونفسه ، ويعينها على الاستمرار ، ولكنه يحرص على ألا تتسرّب من خلاله إلى خارجه فتضلّ وتتخبّط ، ثم تعتالها العربة وتمزّقها الحيرة .

والثقافة الحية النامية هي الثقافة القادرة على الجمع المتوازن بين الثوابت والمتغيّرات : الأصول ثوابت والفروع متغيّرات ، وكذلك اللغة والأدب والفن ، بل كذلك الحياة السليمة عامّة . ومن هذا الجمع المتوازن تنشأ الخصوصية والتمايز ، وهما أصل الفنّ عامّة والأدب خاصّة ، وبغير الخصوصية والتمايز تضع شخصية الأديب الفرد وتمحي شخصية الأمة . والتمائل تكرار وتطابق وتقليد ، وهو إمّا عيش في الماضي وتحجّر فيه ، وإمّا تعبّد في محراب الغير وانسلاخ من ذات الفرد ومن حقيقة الأمة .

واللغة هي مستودع ثقافة الأمة ، وأداة للتفكير ، ووسيلتها للتعبير . وهي خصيصة من خصائص صاحبها ، المستعمل لها ، وميزان يوزن به فكره وعلمه . ومرآة تظهر فيها صفاته العقلية وعلاقاته النفسية بتراث أمته الأدبي والعلمي . واختيار ألفاظ اللغة : بتوالي حروفها ، وتناغم أصواتها ، وظلال

معانيها ، وأتساق نظمها معاً ، وبنزولها في مواقعها المقدرة لها بحيث لا تنزل غيرها منزلها ولا تحل محلها دون أن يتغير شيء مما ذكرنا : من المعنى أو بعض ظلاله ، ومن الحروف أو بعض الحائما ، ومن نظم الكلام أو بعض تساققه ، فيتغير بتغيره وَقَع اللفظ والأسلوب : في الأذن فينبو عنه السمع ، وفي الفكر فيضطرب المعنى أو ينحرف ، وفي النفس فتضيق به ولا تطمئن إليه ، وفي الذوق حين لا يحس له مذاقاً ونكهة ، كل ذلك هو الأسلوب ، وقديماً تنبّه النقاد على أن " الأسلوب هو الشخص " لعمق دلالاته على صفاته . وكل ما ليس كذلك ليس بأسلوب ، ولا بأدب ، ولا يمت إلى الفنّ بصلة .

واستطاعت هذه اللغة العربية ، بألفاظها وتراكيبها وأساليبها ، أن تتطور مع العصور ، وأن تستجيب لقضايا الحداثة في كل عصر . فقد استطاعت أن ترقى إلى أسمى مراتب الفنّ في العصر الجاهلي وجالت معه في آفاقه الرحبة ، وأرست أصول البيان والتعبير للعصور التالية . وحين جاء الإسلام ونزل الوحي " بلسان عربي مبين " ، كانت هذه اللغة مهياً لتسع ما أَرَادَهُ اللهُ عَزَّ وَجَلَّ في كتابه الكريم من سبل الهدى ووجوه التشريع ، وطوعها الإسلام بالقرآن وبالحدِيث الشريف لتكون أداة البيان الفنّي عن ميادين متعدّدة من القول ، بعضها متطور عمّا قبله وبعضها مستحدث . وحين أخذ المسلمون يبنون قاعدة فكرهم العلمي ويؤصلون منهجهم من داخل دينهم وثقافتهم ، أسعفتهم هذه اللغة ، واستوعبت العلوم التي أصبحت تعرف بالعلوم العربية والإسلامية من : تفسير وسيرة ومغازٍ وتاريخ ونحوٍ وصرف وبيان وبديع وعروض وغيرها كثير . وحين صار المسلمون مستعدين لتلقي الحضارات الأخرى و ثقافتها بعد أن بنوا قاعدة

علمهم الذاتي ، استطاعت اللغة العربية أن تنطلق معهم بطبيعتها الاشتقاقية لتعبر عمّا نقلوه من علوم عقلية نظرية ومن علوم تطبيقية تجريبية ، إلى أن صار العلمُ علمهم فانطلقت هذه اللغة العربية مع العلوم العربية والإسلامية لتنتقلها إلى غيرهم ، ولتكون لغة العلم والحضارة قرونًا ، ثم لتترك ميسمها فيما خلفت في اللغات الأخرى ، ومنها اللغات الحية المعاصرة ، من ألفاظ بعضها واضح صريح وبعضها لا يزال تحت ستار من التحريف اللفظي أبعد عن أصله العربي فأخفاه .

ثم تطوّحت هذه اللغة وتذبذبت ، مع تطوّح أقدار أهلها وتذبذب نفوسهم ، بين علوّ وانخفاض ، وبين عجز واقتدار ، إلى أن أهل العصر الحديث ، فصارت اللغة العربية - منذ مطلع القرن التاسع عشر الميلادي - لغة التعليم الجديد في جميع مراحلها ولغة العلم المعاصر بكل أنواعه ، واستقرّ الناس على ذلك حينًا في بعض بلادنا العربية ، وخاصة مصر ثم سورية ، وتراجعت هذه اللغة في المدارس والمعاهد والجامعات في بلاد عربية أخرى ، ثم عادت وتعرّضت لنكسات متعددة في التعليم العالي والبحث العلمي في مصر نفسها - وهي مبعث الإشعاع وموضع المحاكاة والقُدوة - حتى وقرّ في نفوس كثير من الناس أنّ هذه اللغة بطبيعتها عاجزة عن مجازاة العصر والاستجابة لتطوّره في علومه الحديثة . وكان للترجمة وللصحافة في أوائل عهديهما في العصر الحديث فضل كبير على تطوّر هذه اللغة بما طوّعتها من المعاني الجديدة ، وبما استحدثنا فيها من أساليب لا تخرج عن طبيعتها وحقيقة جوهرها ، وبما أدخلنا من ألفاظ وتراكيب ، وبما أحيّنا من كلمات لتكون مقابلة - بأنواع المجاز المختلفة - للمصطلحات

والكلمات الأجنبية . وما ذلك إلا لأن المترجمين والصحافيين كانوا حينئذ من الأدباء أو علماء اللغة .

وبذلك كانت هذه اللغة العربية ، في كل عصر ، ملبّية لدواعي الحداثة وقضاياها فيه . إذ كان كل عصر " حديثاً " حين يقاس بما قبله ، و " قديماً " حين يقاس بما بعده . ولكل عصر حديث - في كل زمن - " قضايا " تفرضها طبيعة هذه " الحداثة " ، ولا بدّ من أن تجاريها اللغة ، وتفي بها ، وتستجيب لها ، إذا أراد أهلها أن تظلّ حيّة في النفوس وفي الاستعمال .

و نحن مدركون الفرق بين المعنى العام لـ " الحديث " بمفهوم " الجديد " المتغير في كل عصر ، و المعنى الخاص لـ " الحداثة " بمفهومها منهجاً فكرياً اجتماعياً له عناصره الثابتة التي لا تتغير بتغير العصور . و نحن في هذا البحث نستعمل " الحداثة " بمعنى " الحديث " أي بالمعنى الأول المتغير .

فما هي " قضايا الحداثة " - في عصرنا - تلك القضايا التي نريد أن نستبين الصلة بينها وبين اللغة العربية كما يقتضي منا عنوان هذا المقال ؟ أحسب أنني أصيب الحقيقة ، أو أقاربها ، حين أرى أنهما تندرج في ثلاثة مسارب أساسية : قضايا العصر السياسية والاجتماعية والاقتصادية من تحرر وحرية وعدالة وما يتصل بها ويتفرّع عنها ويكملها ، وقضايا العصر التعليمية والعلمية والتقنية (التكنولوجيا) وما يترتب عليها من مشكلات تفرض نفسها على اللغة وتهمزها همزاً رفيعاً حيناً وعنيفاً في أكثر الأحيان ، ثم قضايا العصر الأدبية والفنية وما تستحدثه من أجناس ومدارس واتجاهات .

أما المسرب الأول ، فما أحسب أحدًا يماري في أن المفكرين والمصلحين والأدباء العرب في مختلف جوانب الفكر السياسي والاجتماعي والاقتصادي قد أدوا رسالتهم على أوفى وجه أتاحتهم لهم ظروف الحكم في بلادهم ، وإذا كان في أحد الجوانب تقصير فإنه راجع إلى غير اللغة العربية التي أسعفتهم جميعًا إسعافًا سمحًا سخيا بالمصطلحات والتراكيب ومختلف أساليب التعبير عن أدق المعاني وأعمق الأفكار وأحدث الاتجاهات ، سواء أكان ذلك في المقالات والكتب المتخصصة ، أم في الأدب السياسي والاجتماعي بأجناسه المتعددة ، وخاصة المسرحية النثرية والشعرية والرواية والقصة ، ما كان من كل ذلك صريحًا واضحًا ، وما كان رمزًا اقتضاه الفن أو اقتضته ظروف الحكم . وقد أتخذ بعض هذا النتاج الأدبي المتعدد من التراث العربي والإسلامي مصدرًا للإلهام وموثلاً للرمز ، وأتخذ بعضه من روائع التراث العالمي ، وخاصة اليوناني والمصري القديم والبابلي والفينيقي ، مرتعًا لخياله ومعينًا يستقي منه . وكانت اللغة العربية في أكثر المقالات والكتب المتخصصة ، وفي المسرحيات النثرية والشعرية والروايات والقصص ، تنهمر من أقلام الكتاب انهمارًا لا يعوقه عجز فيها ولا يحده تحلف منها عن ركب الحياة والحداثة وما يستجدّ فيهما من أفكار ومعان واتجاهات ومذاهب . ولو شئنا لسمينا عشرات الكتاب من مختلف بلادنا العربية ومئات من نتاجهم ، ولكن الأمر أوضح من أن نحتاج معه إلى ضرب الأمثلة . وقد وصل بعض هؤلاء الكتاب من النوعين : كتاب المقالات والكتب المتخصصة ، والأدباء في المسرحيات النثرية والشعرية والروايات والقصص ، إلى أسلوب رفيع متميز يدل عليهم فيعرف بهم ويعرفون به ، وإلى طريقة في تناول

والعرض والمحكمة العقلية والحوار ، خاصة بهم لا يكاد القارئ يخطئهم من خلالها ، وإلى تزاوج بين اللغة والفكرة وذخيرة لفظية وأسلوبية يكاد ينفرد بهما كاتب بعينه فلا يختلط بغيره . فاستبحرت اللغة في هذه الميادين واستفاضت ، وامتألت حياة ونشاطاً وقدرة على التغلغل في أعماق أدق الأشياء وأخفاها .

ولم تقف الكتابة باللغة العربية في هذه الميادين حائلاً دون متابعة هؤلاء المفكرين والمصلحين والأدباء للفكر العالمي والإطلاع على أحدث ما يجدر فيه : إما بإحدى اللغات الأجنبية - إذ سرعان ما يترجم مثل هذا الفكر السياسي والاجتماعي والاقتصادي بين اللغات الأجنبية - وإما بما يترجم منه إلى اللغة العربية . وكذلك لم تقف كتابة هذا الفكر باللغة العربية حائلاً دون سرعة إطلاع من له عناية بالإطلاع عليه من غير العرب ، وخاصة في معاهد ومراكز وأوساط بعينها مهمتها الأساسية مثل هذه المتابعة . ولذلك لم يقل أحد إن علينا أن نكتب فكرنا السياسي والاجتماعي والاقتصادي ، بالإنجليزية أو الفرنسية ، من أجل أن نكون قادرين على متابعة الفكر الأوربي والأمريكي في هذه الميادين حتى لا ننزل عنه ، أو من أجل أن يصل فكرنا إلى تلك الأمم أو إلى من له عناية به من أفرادها ومجموعاتها . لأن كلا الأمرين واقع حقاً مع كتابتنا باللغة العربية . وهكذا تأصل فينا الفكر السياسي والاجتماعي والاقتصادي والتعبير عنه بلغتنا . وإن كانت العوائق - من غير اللغة - قد وقفت أمام انطلاقه وازدهاره وشيوعه على الوجه الذي نراه عند أمم أخرى ليس أمام فكرها مثل هذه العوائق .

وأما المسرب الثاني فمتشعبٌ متعدّد الميادين . وحسبنا أن نشير إلى ثلاثة من هذه الميادين إشارات عامّة ، كشأننا في المسرب الأول .

وأول ما نقف عنده هو التعليم . والحديث عن همنومه حديث يكاد يشترك فيه الناس جميعاً . والمقابلة بين كل ما كان عليه وما أضحى فيه مقابلة لا تنتهي في أكثر الأحوال إلّا إلى التعبير عن الشعور بالحسرة والمرارة . والأمر في التعليم كالأمر في غيره حين يكون في ذاته نعمة ، ثم يحيله سوء التطبيق وفساد التدبير إلى نقمة . وحديثنا مقصور على " اللغة العربية وقضية التعليم " لا نتجاوزها إلى غيرها من قضاياها الكثيرة . وكان التعليم في بلادنا بلغتنا مُدْعَرَفَتْ بلادنا التعليم . وحين أخذ المسلمون ينظرون في علوم اليونان والفرس والهند ، ترجموها إلى العربية ، نقلوها إليهم ولم ينتقلوا هم إليها . فتوطّدت أركانها فيهم ، ورسخت وتأصلت . ونعيد هنا ما ذكرناه في صفحات قليلة سابقة من أن المسلمين كانوا - قبل الترجمة - قد أقاموا قاعدة للتفكير العلمي من ذاتهم ، من داخل دينهم ومن لغتهم . فاستبحرت لديهم علوم التفسير والحديث والسِّير والمغازي والأخبار والأنساب والجرح والتعديل والفقّه ، وعلوم الرواية والشعر واللغة . وكان كل ذلك من فكرهم وبلغتهم ، فنشأ لهم منهجهم في التفكير والبحث العلمي ، فأهلّتهم علومهم ولغتهم ومنهجهم للتصدّي لعلوم غيرهم وترجمتها ، حتى إذا صارت جزءاً من فكرهم صحّحوا ما كان فيها من خطأ ، واستدركوا ما كان فيها من نقص ، ثم أخذوا يصوغون على غرارها شيئاً آخر ، ثم صاروا يبدعون ويضيفون : في مفردات العلوم ، بل في المنهج العلمي نفسه بالتحرر من المنهج اليوناني القائم على وضع الكليات ثم الاستنباط

منها ، إلى الاستقراء والتجربة . وهذا هو الذي أخذته أوربة ثم وصفه ووضّحه روجر بيكون في العهد الأول منذ القرن الثاني عشر الميلادي - وقد ثبت حديثاً أنه كان على اطلاع واضح على علوم المسلمين وكتبهم - فُنسب إليه هذا المنهج ، دون أصحابه الحقيقيين وهم العلماء المسلمون ، ثم أصبح العَلم المشهورَ فيه عندهم فرانسييس بيكون بعد ذلك بنحو أربعة قرون .

كان كل ذلك باللغة العربية ، أجيالاً متعاقبة وصوراً متلاحقة ، حتى فيما سَمّوه ظُلماً بعصور الانحطاط أو التخلف - وهي عندهم ، لا عندنا ، كذلك -

وحين بدأت الصحوة الحديثة في مصر منذ مطلع القرن التاسع عشر الميلادي في عهد محمد عليّ ، ثم في لبنان في مطلع النصف الثاني من ذلك القرن ، كانت اللغة العربية هي لغةَ تدريس العلوم الحديثة في جميع مراحلها ، وبدأ تأليف الكتب العلمية في هذه الموضوعات والترجمة من اللغتين الفرنسية والإنجليزية ، قام بهما رفاعة رافع الطهطاوي ومعه وبعده جماعة نُهضت بالعبء في مصر ، وقام بهما الدكتور كرنيليوس فان ديك ومعه جماعة في بيروت في الكلية الأميركية .

وصدرت عشرات الكتب ، بل مئاتها ، في مختلف المعارف العلمية الحديثة للطلبة وللمتخصصين . ولم يقل أحد حينئذ بعجز اللغة العربية عن أن تكون لغة التدريس في جميع مواده وفي جميع مراحلها . ثم احتلّ الإنجليز مصر وأخذوا يجعلون لغتهم لغة التدريس حتى في المدارس الثانوية ، وفي عام الاحتلال الإنجليزي لمصر تغيرت لغة التدريس في كلية بيروت الأميركية (الجامعة الأميركية فيما بعد) إلى اللغة الإنجليزية .

وشاعت الأحاديث عن ضعف اللغة العربية ، وعجزها عن مسايرة ركب الحضارة والاستجابة لمتطلبات العصر ، وكذلك شاعت الأحاديث عن اللغة العامية وقدرتها على الوفاء بما لا تقدر عليه اللغة الفصيحة ، وعن الحرف العربي وتغييره واستعمال الحرف اللاتيني . وألقيت في ذلك المحاضرات ، ونُشرت المقالات ، وألّفت الكتب . فانتشرت البلبلة ، واستقرت هذه الدعاوى في نفوس كثيرين . فاهزمت تلك النفوس وخارت العزائم ، وصار التدريس في جميع المراحل باللهجات العامية ، واستقرّ تدريس العلوم البحت والتطبيقية في الجامعات بإحدى اللغتين الإنجليزية أو الفرنسية ، على أنهما اللغتان القادرتان على ذلك . وكلما تضاءل استعمال العربية في التدريس - وخاصة في المواد العلمية - زادت عزلتها ، لأنّ حياة اللغة في استعمالها . وكان تدريس الحقوق في مصر بالفرنسية ، وقاوم تدريسه بالعربية فريق ممن لا يثقون بقدرة هذه اللغة على التطور والتعبير الدقيق ، وإنّ الناس الآن - بعد أن استقرّ تدريس الحقوق بالجامعات العربية المشرقية باللغة العربية - ليعجبون من تلك الدعاوى التي أثبتت التجربة بطلانها .

وانتشر التعليم وتعاضم أمره ، وتكاثر عدد التلاميذ والمدارس ، ولم يكن من المستطاع إعداد مدرسي اللغة العربية - والحديث هنا عنها وحدها - الإعداد الذي كان ممكناً والتعليم محدود . فتولى التدريس من لم يكن قادراً عليه ، بل لم يكن عارفاً بلغته فكيف يعرف غيره بها ، وتلمذ هؤلاء من صاروا بعدهم معلمين للعربية فكانوا أقلّ منهم اقتداراً ومعرفة ، وتسلسلت الحلقات : كل حلقة أضعف من التي سبقتها . ومن هؤلاء من أصبحوا مفتشين

وموجهين للغة العربية في وزارات التربية ، فقررّوا جميعاً من المناهج ووضعوا من الكتب ما كان يزداد مع الأيام سوءاً وضعفاً وخلُواً من كل ما تُنشأ عليه أجيال الأمة من تراثها وآداب لغتها وعلومها ، وكان أكثر ذلك بحجة التيسير على الأطفال والتلاميذ ، ومراعاة أساليب التوجيه النفسي وطرق التعليم . فتضاfer ضعف المعلمين والمناهج والكتب مع انتشار تدريس المعلمين اللغة العربية نفسها بالعامية - فضلاً عن سائر العلوم - وما استقرّ في النفوس من استهانة بهذه اللغة وبقدراها العلمية ، تضاfer كل ذلك على الوصول بهذه اللغة إلى ما وصلت إليه ، حتى في أقسام التخصص بها في الجامعات . ولولا أنّ الأمر يعرفه كل من اتّصل به من قريب أو من بعيد ، لأفضنا في بيانه . وكان لا بدّ أن يكون للأمة صحف ، وأن يكون لها إذاعة وتلفاز ، وأن يكون لها كتاب وأدباء وشعراء . وليس في الساحة غير هؤلاء الذين تعلموا العربية - وربما كان التعبير الصحيح : الذين لم يتعلموا العربية - في المدارس والجامعات على النحو الذي أسلفناه ، فأخذوا يزحفون زحفاً وثيداً في بداية الأمر ، كلما خلا مكانٌ كان يشغله مَنْ حَذق العربية وفكرها حقاً ، ثم صار الزحف الوثيد هجوماً سريعاً خاطفاً حتى أصبحوا هم مفكرّي الأمة وأدباءها . وليس العيب عيب الصحافة ولا الإذاعة ولا التلفاز ولا التعليم ، فقد تولّاهما في بداياتهما من كانوا أئمة في البيان والفكر وسعة الثقافة والمعرفة العلمية ، وكانت بعض تلك الصحف والمجلات مدارس تعلّمت منها الأجيال . وظهرت في الإذاعتين المرئية والمسموعة أعمال أدبية فكرية - متلفزة أو مذاعة - تدعو إلى الإعجاب وإلى الاستكثار من أمثالها . وللصحافة والإذاعة والتلفاز أساليبها في الكتابة ، وهي تقتضي - في كثير من

الأحيان - الإيجاز وسرعة النبض والحركة ، كما تفرض على بعض كتابها المحترفين من أصحاب الأعمدة اليومية والصفحات الأسبوعية غزارة التناج . ونحن لا نجادل هنا في شيء من ذلك ، ولكنه شيء يختلف عن الأخطاء اللغوية والأسلوبية والإملائية ، وعن الركافة وضعف التحصيل الثقافي العام ، والانقطاع عن التراث ، والانفصال بين العبارات والمضامين بحيث تكاد تتصافع وتتهاول في مساقط متباعدة لا يلمّ شتاتها جامع ، فتعمّض معانيها على من يحاول فهمها . يضاف إلى ذلك فساد نطق الحروف وإخراجها من غير مخارجها الصحيحة ، فيما يُفرض علينا وعلى أولادنا سماعه من المذيعين في عُقر بيوتنا ، فيشيع بين الناشئة ويصبح مدرسة ثانية لا تكاد تقلّ سوءاً وإفساداً عن المدرسة الأولى .

ونجا من هؤلاء نفر لا يزال - على قلته - هو معقد آمالنا ، في عمق ثقافته ، وسعة تحصيله ، وصفاء ديباجته وتوقّيه الخطأ ما استطاع . وثورة هذا النفر - المقتدر المُجيد - على جيله أنجع من ثورتنا عليه ، لأنّ الجيل بهم يقتدون ، وعلى خطاهم يسرون ، ولا يستطيعون رميهم بتهم التخلف والاقْتصار على العناية بالألفاظ وإغفال نبض الحياة الجديدة . وأشهد أن من بين هذا الزّيد الراعي والعُناء الطامي جواهرَ كريمة ، تمثّل تطوّر العصر أكرم تمثيل ، وتحافظ على الأصيل من التقاليد اللغوية والأدبية والفكرية بأنقى أسلوب وأجدره بالبقاء .

وهكذا استطاعت اللغة العربية أن تفي بحاجات الصحافة والإذاعة والتلفاز ، وأن تستجيب لتطورها ، وتساير أساليبها وتمثّلي مع متطلباتها

الفنيّة . وهي لا تزال قادرة على ذلك في كل مرحلة جديدة وتطوّر حديث ،
بدليل ما نراه من قدرة بعض الذين يتولون مقاليد الكتابة فيها ولها ، على قلّة
هؤلاء المقتدرين المجيدين وكثرة الضعفاء المسيئين الذين أصبحوا دليلاً يُحتجُّ به
على كل نقیصة تُرْمَى بها اللغة العربية ، وهي في الحقيقة منها براء .

وكنا نريد الاقتصار على الحديث عن سرعة انتشار التعليم وآثاره في
إضعاف تعليم العربية لأنه لم يواكبه إعدادُ كافٍ لمعلمين مقتدرين يسايرون هذا
الانتشار في سرعته . وكنا نريد الفصل بين هذا الأمر وبين وسائل الإعلام من
صحافة وتلفاز وإذاعة . ولكنّ الحديث عن الأمرين تداخل معنا لأثهما
بطبيعتهما يُفضي أحدهما إلى الآخر . فاستغنيا بهذا الإيجاز الجامع لهما عن
التفصيل المفرّق بينهما .

والحديث عن لغة التدريس للمواد العلمية في الجامعات لا بدّ أن يقودنا
بالضرورة إلى الحديث عن " المصطلحات العلمية " ، وقد كثر الخلط بين الأمرين
وشاع حتى بين الخاصّة ، فأصبحت قضية المصطلحات حجّة على العربية ومطعناً
في قدرتها على أن تكون لغةً تدريس العلوم ولغةً البحث العلميّ . ولا بدّ من
الفصل بين الأمرين فضلاً قاطعاً . إذ إنّ قضية المصطلحات ليس قضية لغويةً
بقدر ما هي قضية علميّة حضاريّة . فالأمة التي تخترع وتصنع من حقّها أن تضع
الاسم الذي تختاره لمخترعاتها ومصنوعاتها . وتستورد الأمم الأخرى الأشياء
بأسمائها . ولا ضمير على الأمة المستوردة في ذلك . وإن كان لا بدّ من ضمير فهو
في أن تقبل الأمة أن تكون مستوردة للمصنوعات والمخترعات ، وتستكين

لذلك ، ثم ترفض أسماءها ليس غير ، فتريد هنا أن تكون مخترعة صانعة للألفاظ دون حقائق الأشياء .

وقد أخذ المسلمون المصطلحات العلمية وألفاظ الحضارة في بدايات عصور الترجمة من اليونانية والفارسية والهندية ، كما كانت في تلك اللغات مع تعديل يسير يجعلها أكثر اتساقاً مع طبيعة النطق العربي . ولم يجد المسلمون غضاضةً على أنفسهم من جرّاء ذلك في دينهم أو دنياهم . ثم صاروا هم صانعين لتلك العلوم ، مخترعين لها ، ومستحدثين لمظاهر جديدة من الحضارة . فكان من الطبيعي أن يطلقوا على كل ذلك ألفاظاً عربية ، كما كان من الطبيعي أن يأخذ غيرهم عنهم هذه العلوم والمبتكرات مع أسمائها العربية ، ولا تزال هذه الألفاظ العربية منتشرة في اللغات الأجنبية ، سافرةً ومستترة . وكذلك لا تزال المصطلحات العلمية اليونانية والهندية والفارسية ماثرة في كتب تراثنا العلمي ، شاهدة على صحة هذه الظاهرة ، وصدق ما ذهبنا إليه . فلا يجوز إذن أن نخدع أنفسنا ونعتريك في غير مُعترك .

وكل هذا شيء يختلف عن استعمال اللغة العربية في قاعات الدراسة للشرح والتوضيح وتوصيل الأفكار والمناقشات . ومع ذلك فقد يسّرت المجامع والأساتذة والمترجمون أعداداً من هذه المصطلحات باللغة العربية ، ووضعت لها معاجم ، خاصة بكل علم وحده ، وعمامة تجمع ما صدر منها في العلوم كلّها حتى حقبة محدّدة . ويظل ما لم توضع له مقابلات عربية أكثر مما وضعت له تلك المقابلات ، وتزداد هذه الكثرة مع الأيام بسبب وضع مصطلحات أجنبية جديدة في كل يوم . وأكثر تلك المقابلات العربية حبيسة المعاجم وتكاد تموت

لأنها لا تُستعمل ، ولو كانت لغة التدريس هي العربية - على الوجه الذي وضّحناه - لشاعت هذه المصطلحات العربية - أو لشاع بعضها - عند الشرح والمناقشات وفي الكتب والبحوث والمقالات ، ولحفز ذلك على بذل مزيد من الجهد في وضع المقابلات العربية ، ولنا في التجربة الجامعية السورية ، وفي تجربة التدريس بالعربية في السنوات الأولى بكليات العلوم في مصر حقبة قصيرة ، مادة خصبة للتأمل والاستفادة ، ومراجعة المواقف ، ومعرفة مظاهر القوة والضعف وأسبابها ، لاستكمال مظاهر القوة وتلافي أسباب الضعف .

بقي من قضايا العصر : القضايا الأدبية والفنية وما تستحدثه من أجناس ومدارس واتجاهات . وهذه القضايا دائماً هي مشكلة المشكلات ، التي يكثر فيها الكلام ويشتدّ النزاع . والقول الواضح فيها أنه لا يجوز لأحد أن يحجّر على الأدباء والفنانين ، وأن يحول بينهم وبين استحداث تجارب جديدة وألوان من الإبداع لم تكن معروفة قبلهم ، على أن يظلّ ذلك كله تطوراً من الداخل ، متمشياً مع طبيعة لغة الأمة وأصولها ، وأن يظلّ موصول الحلقات في سلسلة واحدة ، مهما تختلف كل حلقة عن الأخرى . ولكن هذا القول الواضح الذي لا يكاد يختلف فيه أحد حين يُلقَى مثل هذا الإلقاء العام - إلا أهل " الحداثة " الحديثة !! - هو نفسه الذي يفتح أبواباً واسعة للخلاف حين نبدأ بتفصيل ما فيه من عموم . ويبدو أن الأمر في - أيامنا هذه - ليس أمر قديم وجديد ، ولا أمر أتباع وإبداع ، بقدر ما هو أمر معرفة أو جهل باللغة التي هي أداة الكاتب الفنان من شاعر أو ناثر ، وبقدر ما هو أمر اتصال بروح هذه الأمة أو انفصال عنه ، ومعايشة لتراثها وشخصيتها الثقافية أو اغترابٍ عنهما وتنكّرٍ لهما .

ولقد أساء أكثر الذين استسهلوا مطيِّبة الكتابة الحديثة أو " الحداثيّة " ، إلى روح التجديد والإبداع . وقد حاول بعض المجيدين المبدعين حقاً من المحدثين أن يصححوا الأخطاء ، ويقوموا الاعوجاج ، ويسدّدوا الاتجاه ، ولكنّ الأمور كانت قد أفلتت من أيديهم . وكتب في ذلك : نازك الملائكة ، وصلاح عبد الصبور و جبرا ابراهيم جبرا رحمهما الله تعالى ، ومحمود درويش ، وأضراهم ، على تفاوت ما بينهم ، واختلافٍ بعض مناحيهم . و سنفصل القول فيما ذكروه في آخر الفصل التالي .

* * *

" فاللغة العربية " فيما نرى قادرة على الوفاء بالأمانة وأداء الرسالة ، والاستجابة لـ " قضايا الحداثة " على اختلاف أنواع هذه القضايا . وربما كانت أكثر اللغات أيضاً قادرة على ذلك حين يتعهدها أبنائها ويحيون بها فتحياً بهم . أما حين يحاول غير الفارس أن يمتطي الجواد الأصيل ، فيتأبى عليه ، ولا يمكنه من سرجه ولا عنانه ، ثم يقذف به ، فإن الجواد لا يوصف حينئذ بأنه صعب المراس ، ولا يقع اللوم عليه ، وإنما على المدّعي الذي يتكلّف مالا يحسن .

رَفَعُ
عبد الرحمن النجدي
أستاذة اللغة العربية وقضايا الحداثة

بَحْثَانُ عَنِ الْحَدَاثَةِ

رَفْعُ

عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس

مقدمة لدراسة الحداثة الشعرية العربية

مقدمة لدراسة الحداثة الشعرية العربية *

في ظل المتغيرات المتسارعة ، منذ نهاية الحرب العالمية الثانية ، وخلال نصف القرن الثاني من القرن العشرين الميلادي - في الأنظمة : السياسية والاجتماعية والاقتصادية وتطور أساليب العلم والمعلومات واتصالات الفضاء والتقدم التكنولوجي ، كان لا بد أن تحدث تحولات عميقة في صورة المجتمعات ، والعلاقات الإنسانية ، وحياة الأفراد ، وأن يكون لكل ذلك آثاره في المشاعر والتصورات والرؤى والأفكار والتطلعات . وهكذا لم يعد من المستطاع أن تنفصل أساليب التعبير وعناصره - في الأدب العربي و خاصة الشعر - عن بواعثه ودواعيه الفكرية والوجدانية الجديدة المتغيرة ، ولا أن تثبت عند صورة بعينها لا تتجاوزها حين كانت تلك الأساليب والعناصر - على مدى سبعة عشر قرناً - مناسبة لنبض الحياة ، مواكبة لتطورها المتدرج ، فألفتها الآذان واستكانت لها ، والتصقت بها النفوس حتى كانت لا تطيق عنها افتراقاً ، ولا تكاد تتصور لها بديلاً .

وفي تلك السنوات الستين الماضية تلاحقت الأحداث السياسية ، واضطربت المفاهيم والمقاييس ، واختلطت القيم والمثل ، ثم انطلقت صواريخ الفضاء ومركباته ومحطاته واكتشافاته ، وجال معها الإنسان حتى سبح في فراغ الفضاء ، واستقرت قدماه على القمر ، وانطلق إلى كواكب أخرى .

* - محاضرة أقيمت في خميسية مؤسسة حمد الجاسر ١٣/٤/٢٠٠٦ م .

وارتفعت وتيرة الحياة ، واشتدَّ صَخْبُهَا ، وتسارع نبضها ، وأخذ الإنسان يلهث وراء كل ذلك مشدوهاً مدهوشاً . فكان لا بدَّ له من صورٍ للتعبير تتناسب ، في موسيقاها وألفاظها ومعانيها ، مع نبضِ حياته الحقيقية الواقعية ، ومع نبضِ عصره هو ، وليس مع نبض حياة أسلافه وعصورهم .

ولكنَّ الأمر لم يكن سهلاً ، فهذا التراث كانت له تقاليدُه الأدبية الضاربة في أعماق التاريخ ، وكانت له جذوره الممتدة في باطن الأرض . ولا يستطيع المبدع أن يُنحِّي ذلك كله ، ويبدأ من جديد أو ينطلق من فراغ . وبذل روّادِ فُضْتنا الأدبية - في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين - جهوداً متواصلة لمسيرة المتغيرات في الحياة ، و كانت حينئذ بطيئة محدودة . فتمثل جهد الرائد الأكبر محمود سامي البارودي في تمزيق الأكفان التي كادت تدفن شعرنا العربي ، وانطلق يعبر عن مضامين جديدةً بدياجة مشرقة وموسيقى عذبة ، أحيا بهما رونق الشعر العربي . وسار من تلاه من الشعراء على أثره . ثم كان أوضح تجديد لأحمد شوقي الانتقال بالشعر من القصائد المتفرقة إلى المسرحيات الشعرية ، واستمر هو وغيره في التعبير عن الأحداث السياسية والاجتماعية في عصرهم ووصف المكتشفات والمخترعات الحديثة حينئذ . ومع ذلك ظل هؤلاء الروّاد العظماء يدورون في موسيقى شعرهم وألفاظه وشكله في دائرة التراث الشعري . منذ الجاهلية حتى أواخر العصر العباسي وما بعده .

وجاءت محاولة جديدة تمثلت في إطلاق أواخر الأبيات من قيود القافية ، وسُمِّي هذا الشعر بالشعر المرسل ، وكان من أوائل روّاده : توفيق البكري (في مطلع القرن العشرين الميلادي) ، ومن نظم هذا الشعر المرسل : الزهاوي

وعبد الرحمن شكري وأحمد زكي أبو شادي وعليّ باكثير وغيرهم . ولم يُكْتَب لهذا الضرب من التجديد الشيوغُ والسيرورة ، فقد نَبَتْ عنه الأذواق والأسماع ، إذ كان تقليدًا محضًا لما يسمى بالإنجليزية . *Blank Verse*

وما كادت الحرب العالمية الثانية تنتهي حتى كان نفر من الشعراء - من الجيل الثالث بعد رواد النهضة - قد اطلّعوا على الحركات الشعرية التجديدية في الغرب ، وخاصة على ما قام به عزرا باوند (١٨٨٥-١٩٧٢ م) *EZRA POUND* ، وتوماس ستيرنز إليوت (١٨٨٨-١٩٦٥ م) *T.S.ELIOT* . فكان أن أدرك هؤلاء الشعراء أن جميع محاولات التجديد السابقة قد حافظت على البيت الشعري بشطريّه ، وعلى تفعيلاته المتكررة ، سواء أكان البيت تامًا أم مجزوءًا أم مشطورًا . وأدركوا أن هذا الالتزام بالشطرين والتفعيلات المتكررة يقيد حريتهم في الانطلاق نحو تجديد يجعل من شعرهم نمطًا مغايرًا للبيت الشعري . فاتخذوا من التفعيلة أساسًا لشعرهم ، بدلاً من الشطرة ، ونوعوا في عدد هذه التفعيلات في السطر الواحد ، فهو أحيانًا تفعيلة واحدة وأحيانًا تفعيلتان أو ثلاث أو أكثر ، وانتفى التساوي في عدد التفعيلات ، وأصبحت تُكْتَب في سطور تطول وتقصُر ، بدل الأبيات المتساوية . وهكذا أحسّوا بالانعناق والانطلاق ، والتدفق في التعبير عما يريدون التعبير عنه دون أن تحُدّهم قافية واحدة يلتزمونها دائمًا ، ودون أن تقيدهم الشطرتان بتفعيلاتهما المتساوية المتكررة .

وكان اتصال رواد النهضة الأدبية أولًا ثم رواد هذا التجديد الشعري اتصالًا وثيقًا بشعر التراث عامّة في مختلف عصوره . وكان هذا الاتصال ظاهرًا في

دياجتهم ونسجهم وألفاظهم واقتباساتهم وإشاراتهم ورموزهم وتضميناتهم ، وكان كل ذلك من الوضوح والكثرة بحيث لا يحتاج إلى ضرب الأمثلة - هنا .

ولم يبدأ رواد التجديد حركتهم - منذ أواخر الأربعين من القرن العشرين - إلا بعد أن قطعوا شوطاً بل أشواطاً في نظم الشعر الموروث أو العمودي ، واشتهروا أولاً من خلال نظمهم لذلك النمط من الشعر ، ثم ساروا في طريق التجديد عن بنية وبصيرة وعلى هدى سننٍ لاحب . حتى إن بعضهم لم يلتزم دائماً بهذا النوع من الشعر في كل ما ينظم ، بل أخذ يُدخل في ثناياه أحياناً كاملة من ذات الشطرين .

ومع ذلك فقد أوغل بعض هؤلاء الرواد المحددين في تقليد الاتجاهات الأدبية الغربية الحديثة في فرنسا وبريطانيا والولايات المتحدة . وأسرفوا في استعمال لغة الحديث اليومي في الشعر ، ويكفي أن نقبس ما قاله ييتس *Yeats, WILLIAM BUTLER* (١٨٦٥ - ١٩٣٩م) : " لقد كنا نريد التخلص لا من مقاييس البلاغة وحدها فحسب ، بل من العبارة الشعرية أيضاً ، لذلك حاولنا أن نخلع كل ما يتسم بالتكلف وأن نختار أسلوباً أقرب إلى الكلام ، بسيطاً كأبسط أنواع النثر " بالإضافة إلى ذلك غلب على بعضهم أسلوب ت . س . إليوت باتباع الأسلوب الصوري ، والتعبير بتقديم صورة تعقبها صوراً غيرها تنقل للقارئ فكرة القصيدة ، وكان الذي أقام هذا الأسلوب في العقد الأول من القرن العشرين الشاعر الأمريكي المولود عزرا باوند " ويعود الأسلوب في جذوره الأولى إلى الرمزية الفرنسية التي تبلورت في أواخر القرن

التاسع عشر ٠٠٠ . ويقوم الأسلوب الصوري على بلورة صورة أو سلسلة من الصور تؤدي إلى التعبير عن فكرة ٠٠٠ " .
وكان إليوت واسع الثقافة ، متعدد مصادرها ، وكان يرى أن غزارة الخصلة الثقافية وسعة قاعدتها لدى الشاعر هي أساس الشعر الذي يستحق هذا الاسم . وقد نشر أكبر قصائد القرن العشرين في اللغة الإنجليزية ، وأهمها ، وهي " الأرض اليباب " جمع فيها ثقافات عصره وثقافات السابقين عليه بلغات عديدة وملا القصيدة بإشارات إلى ٣٥ كاتبًا وكتابًا ، بسبع لغات غير الإنجليزية ، بغير شرح ولا تفسير ولا إشارة قد تُروى الغليل . فترسّخت - من هذه القصيدة - صفة الغموض والتعقيد في شعر إليوت ، وظهرت فيها خلاصة مركزة للصور التي سبق أن رأيناها في بواكير شعره . ولا بد لمن يتصدى لقراءة القصيدة أن يطيل التأمل في الصور والعلاقات التي تبدو غير مألوفة حتى بعد قراءات عديدة . ليس في " الأرض اليباب " " شكل " شعري أو " نمط " مألوف من حيث عدد التفعيلات أو الأبيات أو نظام القوافي مما ألفه قارئ الشعر . فهي مثالٌ على " الشعر الحر " الذي بدأه الأميركي " والت وتمن (١٨١٩-١٨٩٢ م) WALT WHITMAN " عام ١٨٥٥ م يوم أصدر مجموعة " أوراق العشب " وأثار ضجة في الأوساط الأدبية بسبب غياب الوزن والقافية بالمعنى المألوف . في هذه القصيدة يستعير إليوت عن ذلك كله ، بما يدعوه الناقد الكبير " رتشاردز " (I.A. Richards) باسم " موسيقى الأفكار "

وهي التي تعوّض عن غياب الوزن التقليدي والقافية المعتادة . وفيها نجد " الفكرة " هي الأساس في القصيدة ، تتكرر أو تتواتر بطريقة أو بأخرى لتقدم صورة متكاملة لما يريده الشاعر . وكذلك فإن طول الشطر مرتبط بالعبارة التي تصور الفكرة وليس بعدد تفعيلات مفروض على الشطر أو نوع قوافٍ يرصّفها الشاعر طلباً لموسيقى لفظية غنائية الأثر دعائم التراث هذه !! ضرورية في نظر إليوت لكل شعر يستحق الاسم ، ومن أجل ذلك كان شعر إليوت موضع اتهام بأنه " شعر الخاصة " أو " شعر الشعراء " وليس شعر العامة ومتوسطي القراء ، وكان الاتهام ، وما يزال ، أن هذا الشعر يتصف بإفراط في العقلانية وإفراط في الغموض ^١ .

* * *

وقد أوضح إليوت رأيه في التطور والتجديد في الأدب ، بقوله ^٢ : " من حين إلى حين تحدث ثورة ، أو تحوّل مفاجئ في شكل الأدب ومضمونه . حينئذ يرى عدد غير قليل من الناس أن بعض الكتابات التي شاعت على مدى جيل أو أجيال ، أصبحت بالية ولم تعد تستجيب لأساليب التفكير والشعور والكلام المعاصر . ويبرز نوع جديد من الكتابة يقابل في أول الأمر بالإنكار والسخرية . ونسمع أن التقاليد قد حُقّرت ، وأن الفوضى قد عمّت . وبعد

^١ - الفقرة السابقة مقتبسة بشيء من التصرف ، من مقالة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة التي أشرنا إليها ، المنشورة في جريدة الدستور .

^٢ - T.S. ELIOT , *American Literature and American Language* , ١٩٦٥ ،
تقلاً من : *Revolutions of the word* , Edited by Patricia Waugh, ١٩٩٧ :

حين تظهر الطريقة الجديدة أنها ليست عامل هدم أو تخريب إنما هي إعادة بناء وتكوين [إعادة خلق] . إن الأمر ليس أننا أنكرنا الماضي ، كما يحلو للخصوم المعاندين لكل حركة جديدة - وكذلك للمؤيدين الأغبياء - أن يعتقدوا ، ولكننا وسّعنا تصوّرنا للماضي ، ورأينا الماضي - في ضوء ما هو جديد - في صورة جديدة " .

* * *

والكلام على الحداثة كلام طويل متداخل ، فيه قدر من الغموض والتناقض ، حتى ليخيّل للمرء أن كل أديب أو ناقد له حدّاته ، أو له فهمه الخاص للحداثة . وسنحاول أن نقول كلامًا واضحًا في هذا الموضوع غير الواضح :

الأصل في الحداثة أنها منهج فكري ومذهب اجتماعي ونظرة في الحياة . وقد اختلف مؤرّخوها في منشئها ، فذهب بعضهم إلى أنها تعود إلى عصر النهضة الأوروبية ، في القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين ، وذهب آخرون إلى أنها تعود إلى عصر التنوير في القرن الثامن عشر ، وتأخّر بها بعضهم إلى نهايات القرن التاسع عشر .

وكما اختلفوا في مبدئها ، اختلفوا كذلك في معناها ، وينكر أكثرهم أن تكون بمعنى العصرية ، كما يردّون قول القائل : لكل عصر حدّاته ، فهم يرون أن الحداثة سمة عامة تصلح لكل عصر ، ولا تختلف باختلاف العصور . ذلك أنها تقوم على أسس ثابتة ، أهمها :

- ١- رفض سلطان الكنيسة ورجال الدين ، وقد تدرج هذا الرفض إلى ما يسمى بظاهرة العلمانية أو الدنيوية (*Secularism* أو *Laicism*) ووصل بها بعض المغالين إلى رفض الدين نفسه ، وليس الاقتصار على رفض سلطان الكهنوت .
 - ٢- تقديس العقل والاعتماد عليه في فهم قضايا الكون ومظاهر الحياة . وذهب المغالون إلى إنكار الوحي ورفض النصّ الإلهي ، وتأليه العقل وحده .
 - ٣- الأخذ بالعلم ومناهجه . وكما كان موقف المغالين من العقل ، كان كذلك موقفهم من العلم في تقديسه وتأليهه .
 - ٤- إنكار المقدّسات و التمرد على فكرها ، و محاولة تدنيس المقدّس و السخرية منه .
 - ٥- الإيمان بفكرة التقدّم ، وأن الحاضر خير من الماضي ، والمستقبل خير من الحاضر ، والحياة تسير إلى الأحسن والأرقى . وذهب المغالون إلى أن التقدم وقّف على أوروبا ، وأنّ البلاد الأخرى بلاد متخلّفة ، وخاصة البلاد الآسيوية والإفريقية ، ومن هنا نشأت فكرة الاستعمار ووجوبه لتمدين تلك البلاد .
- وبهذه الأسس الثابتة تكون الحداثة منهجاً فكرياً ومذهباً اجتماعياً صالحين لجميع العصور ، مستمرّين مع الحياة ، وليست خصائصاً أو سماتٍ لعصر معيّن تختلف باختلاف العصور .

* * *

وقد تأثر الأدب بالحداثة ، وخاصة الشعر والرواية والقصة ، وهو ما يسمّى هذه الأيام بـ " الإبداع " . وحين نعود إلى الصفحات السابقة

سنستخلص من أقوال النقاد والأدباء الذين ذكرناهم الأسس التي قامت عليها الخدائة في الأدب ، وربما كان أهمها :

- ١- الخروج عن " الشكل " الشعري أو النمط المؤلف من حيث عدد التفعيلات أو نظام القوافي مما أَلْفَه قارئ الشعر ، بل غياب الوزن والقافية بالمعنى المعروف . ويستعاض عن غياب الوزن التقليدي والقافية المعتادة بما يسمّى " موسيقى الأفكار " .
- ٢- غلبة العقلانية بحيث تصبح " الفكرة " هي الأساس في القصيدة ، تتكرر أو تتواتر لتقدم صورة متكاملة . فطول الشطرة مرتبط بالعبارة التي تصور الفكرة . وتقديم صورة تعقبها صُورٌ غيرها تنقل للقارئ " فكرة " القصيدة ذلك هو التعبير بالصُور ، أو الأسلوب الصُوري الذي يقوم على بلورة صورة أو سلسلة من الصور تؤدّي إلى التعبير عن فكرة . وانتهى الشعر إلى الخلو من دفق العاطفة وجيشائها ، وأصبح كأنه مجموعة خواطر نثرية .
- ٣- استعمال لغة الكلام اليومي في الشعر والتخلص من مقاييس البلاغة والفصاحة . فليست عندهم ألفاظ ولا عبارات شعرية و أخرى غير شعرية ، وصار الشعر كلاً ما أقرب إلى أبسط أنواع النثر .
- ٤- استخدام الأسطورة والرمز والإشارات التراثية وخاصة الصوفية ، فغلب على الشعر الغموض . وبسبب هذا الغموض ، واستخدام الصور المترابطة أصبح على من يتصدّى لقراءة القصيدة أن يطيل التأمل في الصور والأفكار والإشارات والعلاقات التي تبدو غير مألوفة حتى بعد قراءات متعددة .

وقد حرصتُ في استخلاص هذه الأسس على اقتباس الألفاظ والعبارات نفسها التي أوردها هؤلاء النقاد والأدباء ، مع أنها تبدو تكراراً لبعض ما سبق ذكره .

* * *

ونعود إلى " الحداثة " أو هذه الحركة أو الظاهرة التجديدية الحديثة في الشعر العربي ، فنجد أنها لم تنل الفرصة الكافية لتبلغ مداها ، وتحقق ذاتها ، وتتطور مع المراحل والأجيال المتعاقبة ، فقد وقفت عند رواد هذه الحركة ، ولم يقم من بين تلامذتهم وأتباع مدرستهم من يعمل على وضع أصول وقواعد واضحة المعالم لحركتهم ، ولم تتعاقب في أكثر شعراء الجيل الثاني بعد هؤلاء الرواد النماذج الشعرية التي تتجاوب مع الذوق العربي المعاصر بحيث تستسيغها الأذن وتُسكنُ إليها النفس . ويبدو أن تحرر أبناء هذه المدرسة من قيود الإيقاع المنظم وقيود القافية ، ومن التمرس بأساليب الشعر العربي الأصيل ، ومن رياضة النفس على الغوص في أسرار اللغة واختيار الألفاظ والعبارات والأساليب الشعرية المصنفة ، ومعالجتها حتى تُسلس لهم القياد ، والانجراف إلى استعمال ألفاظ الكلام اليومي العادي ، بالإضافة إلى هذا الغموض الذي أسيء فهمه والهدف منه ، كل ذلك جعل التلاميذ من الجيل الثاني و من بعدهم ، يستسهلون اقتحام محراب الشعر . فأتوا بكلام لا يمت إلى الشعر بأدنى نسب ، ولا إلى الكتابة الأدبية بأوهى صلة .

ولذلك أنكر الآباء أبناءهم ، وتبرأ الأساتذة من تلاميذ مدرستهم ، وأصبحوا يقولون فيهم ما كان يقوله في هؤلاء الرواد الأساتذة الجيل السابق

الشاعرة العراقية المحددة نازك الملائكة ، فأصدرت في ذلك كتاباً تشرح فيه موقفها . ثم نجد رائداً آخر هو الشاعر المحدد المبدع صلاح عبد الصبور الذي أعلن قبل موته ^١ " أن خطيئته عظيمة لأنه قد يكون مهَّد لهذا النوع من الشعر السائد الآن ! " فكيف به لو عاش إلى أيامنا هذه ورأى ما نرى ؟

وبعدهما نجد الشاعر الروائي القاص جبرا إبراهيم جبرا يقول من حديث طويل لجريدة الحوادث ^٢ : " بعد ثلاثين سنة من بدايتنا في عملية التحديث الشعري تحقق الكثير لكنه في تحققه انفلت . كان للشعر العربي نوع من القدسية ، الآن فقد الشعر العربي هذه القدسية . لقد حضرنا ثلاثين سنة حتى أصبح قولٌ مثل هذه القصائد الحديثة ممكناً ولكن يُحِيل لي أحياناً أننا أخطأنا بذلك التحضير لأننا مهدنا لهذا النوع من الشعر " .

ونرى الشاعر الناقد أحمد عبد المعطي حجازي يكتب في سلسلة مقالاته عن أحفاد شوقي في جريدة الأهرام فيقول عن قصيدة النثر ^٣ : " إذا كنا نريد أن نأخذ قصيدة النثر مأخذ الجد ، وأن نتميز فيها بين الجيد والرديء ، وأن نتوقع لها مصيراً نظمناً إليه بعض الاطمئنان ، فعلينا أن نفهم الأساس الذي قامت عليه ، وأن نختبر ما يقال حولها من كلام ، وما يُستخدم في هذا الكلام من معلومات واصطلاحات . ولنبدأ بالاسم الذي يبدو لنا من أول وهلة أنه يجمع بين طرفين

^١ - مجلة " الحوادث " ١٩٨٢/٧/٩ ص ٤٧ .

^٢ - مجلة " الحوادث " ١٩٨٢/٧/٩ ص ٥١ - ٥٤ .

^٣ - جريدة الأهرام ٢٦ / ٢ / ١٩٩٢ ، ص ١٦ .

متناقضين ، فالقصيدة من حيث هي شعر لا بد أن تكون موزونة ، فإن خلت من الوزن فهي ليست شعراً وليست قصيدة . هذه النظرة قد تتهم بالمحافظة ، ويبقى علينا أن نختبر هذا الاتهام ، إذا كنا ننظر إلى الشعر انطلاقاً من التراث العربي وحده ، ومن معرفتنا لطبيعة الأصوات في اللغة العربية ، وبالتالي لطبيعة الوزن في الشعر العربي ، فالقصيدة لا بد أن تكون موزونة وإلا فلن تكون . لكن قصيدة النثر لم تظهر من التراث العربي ، ولم تأخذ اسمها من اللغة العربية ، وإنما ظهرت في الشعر الفرنسي ، وأخذت اسمها من اللغة الفرنسية *poeme en prose* ، وقد ترجمنا هذا الاسم إلى اللغة العربية فكان قصيدة النثر . معنى هذا أننا نحاول أن نلقح الشعر العربي بشكل جديد ينتمي في الأصل إلى الشعر الفرنسي ، ويعتمد اعتماداً جوهرياً على الخصائص الصوتية للغة الفرنسية ، وهذا ما ينفي التناقض الذي وجدناه في الاسم من ناحية ، لكنه من ناحية أخرى يحدد المشكلة الأولى التي تواجهنا في كتابة قصيدة نثر باللغة العربية ، وتمثل هذه المشكلة فيما بين لغتنا واللغات الأوربية من اختلاف جوهري في الطبيعة الصوتية نشأ عنه اختلاف جوهري بين عروض الشعر العربي وعروض الشعر الأوربي ، وهو اختلاف يسمح للشاعر الأوربي بأن ينشئ قصيدة غير موزونة يبدو أن اللغة العربية لا تسمح بها للشاعر العربي " .

ثم هذا هو الشاعر محمود درويش يشتدّ في توضيح موقفه ، فيقول^١ :
" إن ما نقرأه منذ سنين بتدققه الكمي المنهور (؟) ليس شعراً ، ليس شعراً إلى

^١ - مجلة الكرمل ، العدد السادس ، ربيع ١٩٨٢ م ، ص ٦ .

حد يجعل واحداً مثلي متورطاً في الشعر منذ ربع قرن مضطراً لإعلان ضيقه بالشعر .
وأكثر من ذلك : يمقته ، يزدريه ، ولا يفهمه . إذ كيف تسنى لهذا اللعب العدمي
أن يوصل إلى إعادة النظر والتشكيك بكامل حركة الشعر العربي الحديث ، ويغربها
عن وجدان الناس إلى درجة تحولت فيها إلى سخرية ؟ لقد اتسعت تجريبية هذا
الشعر بشكل فضفاض حتى سادت ظاهرة ما ليس شعراً على الشعر واستولت
الطفيليات على الجوهر لتعطي الظاهرة الشعرية الحديثة سمات اللعب والركاكة
والغموض وقتل الأحلام والتشابه الذي يشوش رؤية الفارق بين ما هو شعر وما
ليس شعراً " .

و قال أيضاً :

" إن الشعر العربي الحديث كحركة (!!) جديدة ، هو شعر تجريبي حتى
الآن . وبالتالي (!!) فإنه قد شطح شطحات بعيدة جعلت الاغتراب عن الناس
إحدى السمات البارزة في العلاقة بين الشعر والناس . . . فأنا أرى أن الشعر
العربي الحديث ليست له ضوابط ، وليس هناك نقد حقيقي يواكب هذه الحركة ،
فالحركة " سائبة " بدون (!!) أي ضوابط . وأصبح عمرها الآن حوالي نصف
قرن . وقد آن الأوان لكي تنتج ناقدها وضوابطها ، نأخذ مثلاً على ذلك
اندلاع ظاهرة قصيدة النثر . وكأن قصيدة النثر هي الشعر الوحيد الحقيقي ،
وكان الوزن وإتقان الأدوات اللغوية هما نوع من السلفية أو الرجعية . أنا لا
أعتقد ذلك ، إذا كانت أدوات الشاعر هي اللغة فعليه أن يتقن لغته . ونحن نرى
ظاهرة عامة في الشعر العربي الحديث : " الركاكة " ، ومصدرها فعلاً هو سهولة

النشر وعدم وجود ضوابط واختلاط " الحابل بالنابل " في ذهن القارئ العادي الذي لا يستطيع في أحيان كثيرة أن يميز بين الغث و السمين من الشعر الآن إنك تستطيع أن تجد لغة مشتركة ومتشابهة عند غالبية الشعراء . وكان القصيدة العربية الحديثة بمئات تجلياتها هي قصيدة كتبها شاعر واحد " .^١ وبعد ؛

فهل آن الأوان - بعد نصف قرن من محاولات التجديد والتجريب ، ومن الشعر المرسل والشعر الحر (شعر التفعيلة) ثم من قصيدة النثر ، ومن شعر الحداثة وشعر ما بعد الحداثة (١) أن تستقر صورة الشعر الجديد أو الحديث أو الحداثي !! على أسس فنية مستساغة ؟ ما أظن ذلك بمستطاع ، فلا بد أن تتجاوز في كل عصر صور ومستويات مختلفة من الإبداع والإنتاج . ونرى ذلك في عصورنا الأدبية السابقة ، مثلما نراه في أوروبا وأميركا في هذا العصر ، إذ لا يمثل نتاج الحداثة أو تيارها إلا جزءاً من النتاج الأدبي هناك . فهل نقبل أن نوسّع الحيز الشعري بحيث تتعايش الأنواع الشعرية المختلفة ، ونترك للقراء وللنقاد (الحقيقيين) أن يجولوا في هذه الأنواع كما يخلو لهم وكما تسيغه أذواقهم ، على أن لا يلبسوا الحق بالباطل ويكتبوا الحق وهم يعلمون (هل حقاً يعلمون ؟) .

^١ - جريدة الشرق الأوسط بتاريخ ٢٦ / ٢ / ١٩٨٤ م من مقابلة معه . وليت الشاعر المشهور يعود

إلى أقواله هذه ويتدبرها ويحكم من خلالها على ما آل إليه شعره الآن !

النَّقْطُ والحرف العربي *

من الشائع المستفيض بين أكثر مؤرخي الحضارة العربية و ثقافتها من المعاصرين أن الكتابة العربية لم تعرف " النَّقْطَ " في بدء عهدها ، وأنها استمرت على ذلك في الجاهلية وصدر الإسلام حتى أوائل الربع الأخير من القرن الأول من الهجرة ، زمن عبد الملك بن مروان ^١ وولاية الحجاج على العراق ^٢ . فمن أقوالهم في ذلك أن عبد الملك بن مروان " نُقِلَتْ في أيامه الدواوين من الفارسية والرومية إلى العربية ، وضبطت الحروف بالنَّقْطِ والحركات . . . " ^٣ ، وأن النَّقْطُ " هو عمل متأخر عن الكتابة عند العرب وعند غيرهم " ^٤ . وحين حاولوا تعليل ذلك قالوا ^٥ : " وسبب ذلك أن الكتابة صنعة اختصَّ بها رجالُ الدين والعلماء ، و المثقفون ثقافة عالية ، وهم طبقة خاصة كانت فوق مستوى الجماهير ، وكان

* بحث قدم إلى الندوة العلمية التي أقامتها جامعة اليرموك بإربد ، بمناسبة مرور عام على وفاة

الأستاذ محمود الغول من ٨ إلى ١١ / ١٢ / ١٩٨٤ م .

^١ - ولي الخلافة سنة ثلاث وسبعين للهجرة عند من ذهب إلى أنه وليها بعد مقتل عبد الله بن الزبير ، وسنة خمس وستين عند من ذهب إلى أنه وليها بعد موت أبيه مروان . ومات عبد الملك سنة ست وثمانين .

^٢ - ولي العراق عشرين سنة (٧٥ - ٩٥ هـ) .

^٣ - خير الدين الزركلي ، الأعلام (ترجمة عبد الملك بن مروان) .

^٤ - الدكتور جواد علي ، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ٨ : ١٨٩ ، دار العلم للملايين بيروت ومكتبة النهضة ببغداد ، الطبعة الثانية ١٩٧٨ م .

^٥ - المصدر السابق ٨ : ١٨٩ .

من مصلحتهم حصرها بأنفسهم وبأولادهم وجعلها صنعة خاصة بهم جُهْدَ
 الإمكان ، وعدم السماح لغيرهم من سَوَادِ الناس بتعلّمها وممارستها ، بأن
 جعلوا لها أدباً وقواعد وشروطاً يجب أن تتوافر فيمن يمارس هذا الفن جمعوها في
 (أدب الكاتب) أو (أدب الكتّاب) . . . فتجريد الكتابة من النُّقْطِ والشُّكْلِ
 امتحانٌ يميز الكاتب العالم عن غيره ممن تعلّم كيف يقرأ ويكتب وكفى . . . "
 ولو سلّمنا بصحّة النتيجة التي قرّرها الكاتب وهي أن النُّقْطُ " عمل
 متأخر عن الكتابة عند العرب " - وهو ما سنناقشه بعد حين - فإننا نختلف معه
 يقيناً في السبب الذي أورده . ذلك أن ما ذكره في آخر كلامه عن " تجريد
 الكتابة من النُّقْطِ والشُّكْلِ " يدلّ على أمر آخر غير تأخر النقط عن الكتابة ،
 وهكذا يختلف آخر الكلام عن أوّله . فالتجريد هنا معناه أن النقط كان موجوداً
 في الأصل ثم رفعه الكاتبون وأزالوه وجردوا الكتابة منه ، وهو ما نميل إلى الأخذ
 به ، وسنورد تفصيله بعد قليل . ثم إنه يذكر أن هذا التجريد إنما هو " امتحان
 يميز الكاتب العالم عن غيره ممن تعلّم كيف يقرأ ويكتب وكفى " . فقد كان
 إذن في الناس من تعلم القراءة والكتابة ، ولم يقف حائل من " رجال الدين
 والعلماء والمثقفين ثقافة عالية " دون تعلمهم ، وكان في الناس أيضاً طبقة خاصة
 هي التي تتألف من مجموعة سمّي كلا منهم " الكاتب العالم " ، وهذا أيضاً
 صحيح لأنّ الكتب التي ألّفها أصحابها عن " أدب الكاتب " أو " أدب الكتّاب "
 لم يقصدوا بها عامة من يعرف القراءة والكتابة ، وإنما وضعوها بما فيها من
 " آداب وقواعد وشروط " لتكون دليلاً لطبقة خاصة من الكتّاب هم " كتّاب

الدواوين " وخاصة " كتاب الرسائل " في الدولة الذين يتصلون بالخلفاء والولاة ويتنافسون فيما بينهم ليميز بعضهم عن بعض ، و " احتكار " المعرفة بالقراءة والكتابة وحصرها في طبقة خاصة أمرٌ كان عند أحرار اليهود ورهبان النصارى ، وليس من روح الإسلام وتعاليمه في شيء . والذين ابتكروا الشكل بالحركات لضبط أواخر الكلمات في المصاحف وأعادوا نَقَطَها وإعجامها بعد أن جُرِّدَت الحروف المتشابهة في الرسم من النقط إنما كانوا من القراء وعلماء الدين والتُّحاة والكتّاب ، وأرادوا بذلك نشر العلم وضبط الألسنة والتيسير على المتعلمين . وحض الإسلام على طلب العلم والمعرفة والحكمة أشهرٌ من أن نعرض له في هذا المكان . فكأنما كان كاتب هذه العبارات يُصدِر على الحياة الإسلامية أحكاماً كانت في الأصل تنطبق على أمم أخرى لها حياة ثقافية مختلفة . والوقوع في هذا الخطأ ، باستيراد الأحكام الجاهزة ، كثيرٌ بيننا منذ اتصلنا بالمستشرقين وتأثرنا بهم ونقلنا عنهم دون تمحيص .

ولا بدّ لنا ، قبل أن نمضي في البحث ، من توضيح أمرين آخرين بإزالة ما اعتورهُما من التباس واضطراب :

أولهما متصل بالمصطلح ، فقد استعملوا له لفظين : النُّقْط والإعجام . وكانوا أكثر ما يعنون بالأول الشكّل لبيان حركات الإعراب على أواخر الكلمات ، ولكنهم قد يعنون به أيضاً وَضْعَ النُّقْط للحروف التي يتمثل رسمها . فمن الأول ما أكثر ابنُ أبي داود السجستاني من ذكره في " كتاب

المصاحف " ^١ وخصّص له فصولاً عن " نَقَطُ المصاحف " و " الأجرّة عن نَقَطُ المصاحف " و " التَّقَطُ الثلاث عند رؤوس الآي " و " كيف تُنْقَطُ المصاحف " ^٢ .
وقد ذكر فيها كثيراً من الفوائد ، واستشهد بآراء عدد من الصحابة وأوائل التابعين من الذين كرهوا نَقَطُ المصحف وشدّدوا على ذلك ومن الذين رخصوا فيه وأباحوه . وأكثر في هذا الفصل من قرّن لفظ " التَّقَطُ " بلفظ " النحو " من مثل قوله : " . . . عن الحسن أنه كره أن تُنْقَطُ المصاحفُ بالنحو " . ومثل قوله : " . . . عن ابن سيرين أنه كره نَقَطُ المصحف بالنحو " . بل لقد أورد لفظ " الشكّل " في الفصل نفسه للدلالة على التَّقَطُ بالنحو ، وذلك في حديثه عمّن رخصّ في نَقَطُ المصاحف ، قال : " . . . أخبرنا نافع بن أبي نعيم القارئ ، قال : سألت ربيعة بن أبي عبد الرحمن عن شكّل القرآن في المصاحف ، فقال : لا بأس به " .

وألّف أبو عمرو الدّانيّ (ت ٤٤٤ هـ) كتاباً صغير الحجم كبير الفائدة سمّاه " كتاب التَّقَطُ " ^٣ جمع فيه بعض ما فرقّه في كتابيه " المنع في رسم مصاحف الأمصار " و " المحكّم في نَقَطُ المصاحف " وجاءت أكثر الأخبار والآثار مكرّرة في هذه الكتب الثلاثة ، وقد أدار حديثه كلّ في هذا الكتاب على شكل المصاحف بالحركات .

^١ - صححه الدكتور آرثر جفري ، المطبعة الرحمانية بمصر ، الطبعة الأولى ١٩٣٦ م = ١٣٥٥ هـ .

^٢ - ص : ١٤١ - ١٤٧ .

^٣ - طبع مع كتابه " المنع " تحقيق محمد الصادق قمحاوي ، نشر مكتبة الكليات الأزهرية بالقاهرة

وذكروا سبب تسمية " الشُّكْل " بـ " النَّقْط " ، فرووا أن أبا الأسود الدُّؤلي هو الذي وضعه وأنه " أحضر صِبْغًا يخالف لون المداد ، وقال للذي يمسك المصحف عليه : إذا فتحتُ فأيَ فاجعلُ نُقْطَةً فوق الحرف ، وإذا كسرتُ فأيَ فاجعلُ نُقْطَةً تحت الحرف ، وإذا ضمنتُ فأيَ فاجعلُ نقطةً أمام الحرف ، فإن أتبعْتُ شيئاً من هذه الحركات غُنَّةً ، يعني تنويئاً ، فاجعل نقطتين . ففعل ذلك حتى أتى على آخر المصحف " ^١ . وذكروا السبب في أنهم استعملوا للنُّقْط الذي هو الشُّكْلُ مداداً مخالفاً للون مداد الكتابة ، فقال أبو عمرو الدَّاني ^٢ : " فأما نُقْطُ المصاحف بالسَّواد من الحبر وغيره فلا أستجيزه ، بل أنْهَى عنه وأنكره اقتداءً بمن ابتدأ النَّقْط من السَّلَف ، وأتباعاً له في استعماله لذلك صبغاً يخالف لون المداد ، إذ كان لا يُحدِث في المرسوم تغييراً ولا تخلیطاً ، والسَّواد يُحدِث ذلك فيه . ألا ترى أنه ربما زيد في النقطة فتوهَّمتُ - لأجل السواد الذي به تُرسم الحروف - أنها حرف من الكلمة ، فزيد في تلاوتهما لذلك . ولأجل هذا وردت الكراهة عمّن تقدّم من الصحابة وغيرهم في نقط المصاحف " . ومع ذلك فربما استعملوا مصطلح " النَّقْط " أيضاً لوضع هذه النُّقْطِ المعروفة للحروف المتماثلة للتمييز بينها . ومن ذلك ما ذكره عن يحيى بن أبي كثير من أنه قال ^٣ : " كان القرآن مجرداً في المصاحف ، فأول ما أحدثوا فيه

^١ - أبو عمرو الداني ، كتاب النقط ١٢٩ .

^٢ - المحكم في نقط المصاحف ١٩ ، تحقيق الدكتورة عزة حسن ، دمشق ١٩٦٠ ، وانظر كذلك

" كتاب النقط " له ١٣٠ .

^٣ - المحكم : ٢٠ .

التَّقْطُ على الياء والتاء ، وقالوا لا بأس به ، هو نور له " . وكذلك ما ذكروه من قولهم ^١ : " ثم إن الصحابة رضي الله عنهم لما كتبوا تلك المصاحف جردوها من النقط والشكل ليحتمله ما لم يكن في العرْضة الأخيرة ممّا صحّ عن النبي صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ . وإثماً أَخْلَوْا المصاحف من التَّقْطُ والشكل لتكون دلالَةُ الحُط الواحد على كلا اللفظين المنقولين المسموعين المثْلَوَيْن شبيهةً بدلالة اللفظ الواحد على كلا المعنيين المعقولين المفهومين "

فالأمر إذن متداخل ، والمصطلح الواحد له معنيان : أحدهما هو الأعمّ الغالب ، وثانيهما ، قليل ولكنه مستعمل . وقد نجد في الكتاب الواحد للمؤلف نفسه بالمعنيين . وإنما كان ذلك لأن " التَّقْطُ " استعملت في مرحلتها الأولى لشكل الكلمات في المصحف ، على الطريقة التي شرحناها قبل قليل ، بمداد من لون مخالف لمداد الكتابة ، وكذلك استعملت هذه التَّقْطُ للتمييز بين الحروف المتماثلة والمتقاربة في الرسم بمداد من لون مداد الكتابة نفسه وهو اللون الأسود . ثم غيِّروا التَّقْطُ واستعملوا الحركات بدلاً منها للدلالة على الشكل والإعراب ، ومن أجل هذا كان لا بدّ من الحذر في فهم المقصود بهذا اللفظ ، والترتّب قبل تحديد المعنى المراد ، وإلا حكمنا بغير ما أراد صاحب النصّ ، ورتبنا عليه نتائج تتعد عن الصواب . وقد ضلّ بعض المعاصرين طريقهم في فهم بعض أقوال السلف لأنهم لم يميّزوا المقصود من هذين المعنيين .

^١ - ابن الجَزَري ، النَّشْرُ في القراءات العشر ١ : ٣٣ ، تصحيح علي محمد الضبّاع ، دار الفكر

وقد استعملوا لفظ " الإعجام " للدلالة على " النُّقْط " الذي هو للتمييز بين الحروف المتماثلة والمتقاربة في الرسم . ومن ذلك قول أبي أحمد العسكري (ت ٣٨٢)^١ : " وقد رُوي أن السبب في نَقْطُ المصاحف ، أن الناس غيروا يقرأون في مصاحف عثمان رحمة الله عليه نَيْفًا وأربعين سنة إلى أيام عبد الملك ابن مروان ، ثم كثر التصحيف وانتشر بالعراق ، ففرع الحجاج إلى كُتَّابه وسألهم أن يضعوا لهذه الحروف المشتبهة علامات . فيقال إن نصر بن عاصم قام بذلك ، فوضع النُّقْطُ أفرادًا وأزواجًا ، وخالف بين أماكنها بتوقيع بعضها فوق الحروف وبعضها تحت الحروف . فغير الناس بذلك زمانًا لا يكتبون إلاَّ منقوطةً ، فكان مع استعمال النُّقْطُ أيضًا يقع التصحيف . فأحدثوا الإِعْجَامَ ، فكانوا يُتَّبِعُونَ النُّقْطُ بالإعجام ، فإذا أغفل الاستقصاءُ الكلمة فلم تُوفَّ حقوقها اعترى هذا التصحيف ، فالتمسوا حيلة فلم يقدروا فيها [إلا]^٢ على الأخذ من أفواه الرجال . . . "

وهذا نصٌّ آخر مبهمٌ متداخل ، مضطرب أشد اضطراب ، ففي أوله ذكر أن نصر بن عاصم وضع النقط " أفرادًا وأزواجًا وخالف بين أماكنها بتوقيع بعضها فوق الحروف وبعضها تحت الحروف " وهو شرح لا يوضِّح ولا يحدِّد ، فقد يُفهم منه الشكلُ بحركات الإعراب - كما ذكرنا - وقد يُفهم منه الإِعْجَامُ بوضع النُّقْطُ للحروف لتمييز المتشابهة منها ، وهو ما قد يشير إليه النصُّ حين

١ - كتاب شرح ما يقع فيه التصحيف والتحريف ١ : ٩ - ١٠ ، القاهرة ١٩٠٨ م وانظر كذلك ابن

خلِّكان ، وفيات الأعيان ٢ : ٣٢ ، دار صادر بيروت .

٢ - زيادة يقتضيها السياق ، وقد أوردها ابن خلِّكان ٢ : ٣٢ .

قرنه العسكري بطلب الحجاج من كتابه " أن يضعوا لهذه الحروف المشتبهة علامات " ، وجعل ما فعله نصر بن عاصم استجابة لهذا الطلب . وهو أيضاً ما ذهب إليه أكثر من أشار إلى ذلك من القدماء حين قالوا إن نصر بن عاصم هو الذي وضع الإعجام الذي هو وضع النقط لتمييز الحروف المتشابهة والمتقاربة . ولكن العسكري لا يلبث أن يذكر " الإعجام " في هذا النص ، ويذكر أنه حدث بعد زمن من حدوث " النقط " ، ولم يشرح ما قصد بالإعجام . والمعروف الذي ذكره القدماء أن الشكل بحركات الإعراب الذي سمّوه " النُّقْطُ " ، وكان بلونٍ يختلف عن لون مداد الكتابة ، هو الذي حدث أولاً لتلافي اللحن الذي أخذ حينئذ ينتشر ، وأن " الإعجام " الذي هو التمييز بين الحروف المتشابهة والمتقاربة ، بوضع نُقْطٍ من لون مداد الكتابة نفسه ، إنما حدث بعده لتلافي التصحيف والتحريف . فكانت " النُّقْطُ " هي التي تميّز الحركات في شكل أواخر الكلمات ، وهي التي تميّز أيضاً الحروف المتماثلة في الرسم أو المتشابهة ، وفي الحالتين كانت هي التي تزيل " العُجْمَة " والتصحيف والتحريف : إزالة عجمة العربية بضبط النحو ، وإزالة عُجْمَة الحرف بتحديد لفظه وتمييزه عن مثيله أو شبيهه . وكان هذا هو السبب في تداخل معاني هذين اللفظين ، وعدم التزام التفريق دائماً بين معنيي " النُّقْطُ " ومعنيي " الإعجام " .

* * *

ذلك هو الأمر الأول الذي احتاج إلى توضيح ما فيه من التباس واضطراب . أما الأمر الثاني فمتصل بالموضوع الذي حدث فيه النقط ، سواء أكان هذا النقط للشكل أم للإعجام ، وبالزمن الذي حدث فيه . قالوا في

ذلك^١ : " اختلفت الرواية لدينا في من ابتدأ بنقطة المصاحف من التابعين ، فروينا أن المبتدئ بذلك كان أبا الأسود الدؤلي^٢ " فموضوع النقط إذن هو المصاحف ، وليس النقطة في الكتابة عامّة ، وقد بدأ هذا النقط للمصاحف زمن التابعين ، سواء أكان النقط بمعنى الشكل بحركات الإعراب أم بمعنى الإعجام . وتكرّر ما يشبه هذا النصّ حيناً بقرينة تحدّد المقصود من معنيي " النقطة " ، وحيناً بإطلاق النصّ بحيث يتداخل فيه المعنيان . وقد مرّ بنا خبر أبي الأسود حين " أحضر من يمسك المصحف ، وأحضر صبغاً يخالف لون المداد ، وقال للذي يمسك المصحف عليه : إذا فتحتُ فأيّ فاجعلُ نقطة فوق الحرف . . . " ^٢ فهذا الخبر واضح الدلالة على أن المقصود هنا هو الشكل بحركات الإعراب في المصحف دون غيره من الكتابة . ولكنهم قالوا أيضاً^٣ : " وروينا أن ابن سيرين كان عنده مصحف نقطه يحيى بن يعمر ، وأن يحيى أول من نقطها . . " فلا يزال الكلام مقصوراً على المصاحف وحدها ، ولكن المعروف عند القدماء أن يحيى بن يعمر هو الذي نقط المصاحف للإعجام بعد أن كان أبو الأسود قد نقطها للشكل . فالنقطة في هذا النصّ مختلف عن النقط في النصّ السابق ، كان هناك للشكل بحركات الإعراب وهو هنا - إذا أخذناه على إطلاقه - للإعجام الذي يميّز بين الحروف المتشابهة أو المتماثلة .

^١ - كتاب النقط ١٢٩ .

^٢ - المصدر السابق ١٢٩ .

^٣ - المصدر السابق ١٢٩ .

ومن هذا القبيل ما قاله يحيى بن أبي كثير عن المصحف أيضاً^١ :
 " . . . فأوّل ما أحدثوا فيه النُّقْطُ على الياء والتاء ، وقالوا : لا بأس به ،
 هو نور له . . . " فالنقط على الياء والتاء ، لا يكون إلاّ نُقْطَ إِعْجَامٍ وليس
 نقط شكلٍ لحركات الإعراب .

وقال أبو أحمد العسكري^٢ : " وقد رُوِيَ أن السبب في نُقْطِ المصاحف ، أن
 الناس غبروا يقرأون في مصاحف عثمان رحمة الله عليه نيّفاً وأربعين سنة إلى أيام عبد
 الملك بن مروان ، ثم كثر التصحيفُ وانتشر بالعراق ففزع الحجاج إلى كُتّابهِ
 وسألهم أن يضعوا لهذه الحروف المشتبهة علامات . . . " .

وتتوالى النصوص التي تُقْصِرُ الأمر على المصاحف وحدها ، فقد سئل ربيعة بن
 أبي عبد الرحمن عن شكل القرآن في المصحف ، فقال : " لا بأس به . . . " وقال
 الليثي : لا أرى بأساً بنقط المصحف بالعربية (!) . . . " .^٣

ولم أقع على نص ذهب فيه صاحبه إلى أن " النقط " هنا - الذي بدأه
 التابعون - إنما ينصرف إلى الكتابة عامّة ، وإلى الحرف العربي من حيث هو .
 ولكنهم ذهبوا جميعاً إلى أنه أمر مخصوص بالمصاحف وحدها لا يتجاوزها إلى غيرها .
 غير أن بعض المُحدِّثين غَفَلُوا عن الأمر ، أو لم يعيروه عنايتهم ، أو ظنّوا أنّ مَرَدَّ
 الأمر واحد ، فأطْلَقُوا الأحكام إطلاقاً على أن الكتابة العربية لم تكن

١ - المحكم ٢ .

٢ - التصحيف والتحرif ١ : ٩ - ١٠ .

٣ - كتاب النقط ١٢٩ - ١٣٠ .

تعرف النقط قبل أبي الأسود والخليل بن أحمد ونصر بن عاصم ويحيى بن يعمر ، وأدخلوا النصوص بعضها في بعض ، وعمّموا الأحكام ، ولم يفرقوا بين معنيي النقط ، إلا من جنح منهم إلى التمهيص والتدقيق^١ .

ومما يزيد الأمر وضوحًا ، ويضعه في موضعه الصحيح الذي يلتزم بحدوده التاريخية ، أن القدماء نصّوا على أن تلك المصاحف التي التمسوا لها " النُّقْط " بنوعيه ، بسبب ظهور اللحن والخطأ والتصحيف كانت قد أُخْلِيت من النقط ، وجرّدها كاتبوها منه ، منذ أن بدأت كتابتها على عهد رسول الله صلى الله عليه وسلم ، ثم التزموا " الإخلاء " و " التجريد " من النقط في جميع المصاحف منذ مصحف عثمان رضي الله عنه : " كان القرآن مجردًا في المصاحف ، فأول ما أحدثوا فيه النقط على الباء والتاء . . . " ^٢

وروا عن ابن مسعود رضي الله تعالى عنه قوله : " جرّدوا القرآن ليربّو فيه صغيركم ولا ينأى عنه كبيركم " . وشرح الزّمخشريّ (ت ٥٣٨) قول ابن مسعود بأنه " أراد تجريده من النقط والفواتح والعشور لئلا ينشأ نشء فيرى أنّها من القرآن " ^٣ .

^١ - كان كاتب هذه المقالة من أوائل المعاصرين الذين فضّلوا القول في موضوع النقط ، في كتابه : مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية ص : ٣٤ - ٤١ ، دار المعارف بمصر ١٩٥٦ م (الطبعة

الأولى) .

^٢ - المحكم : ٢ .

^٣ - الفائق في غريب الحديث ١ : ١٨٦ ، تحقيق البحاري وأبو الفضل إبراهيم ، القاهرة ١٩٤٥ م .

وقال أبو بكر بن العربي (ت ٥٤٣هـ) ^١: "٠٠٠" وكتبَتِ المصاحف ،
 ووجهٌ بها عثمان إلى الآفاق ٠٠٠ فكانت المصاحف أصلاً ، وكانت القراءة
 رواية أقرأت الصحابةُ التابعين ، وكان نقل المصحف إلى نُسخه على النحو الذي
 كانوا يكتبونه لرسول الله صلى الله عليه وسلم كتابةً عثمان وزيد وأبي
 وسواهم ، من غير نقط ولا ضبط . واعتمدوا هذا النقل ليقى بعد جمع الناس
 على ما في المصحف ، نوع من الرفق في القراءة باختلاف الضبط ٠٠٠ "
 وأوضح النصوص والأخبار في ذلك ، وأكثرها تفصيلاً ، ما ذكره ابن
 الجزري (ت ٨٣٣هـ) في قوله ^٢: "٠٠٠" ثم إن الصحابة رضي الله عنهم
 لما كتبوا تلك المصاحف جرّدوها من النقط والشكل ، ليحتمله ما لم يكن في
 العرْضة الأخيرة مما صحّ عن النبي صلى الله عليه وسلم . وإنما أخلّوا المصاحف
 من النقط والشكل لتكون دلالة الخط الواحد على كلا اللفظين المنقولين
 المسموعين المتلوّين شبيهة بدلالة اللفظ الواحد على كلا المعنيين المعقولين
 المفهومين . فإن الصحابة رضوان الله عليهم تلقّوا عن رسول الله صلى الله عليه
 وسلم ما أمر الله تعالى بتبليغه إليهم من القرآن : لفظه ومعناه جميعاً ، ولم يكونوا
 يُسقطوا شيئاً من القرآن الثابت عنه صلى الله عليه وسلم ولا يمنعوا من القراءة به " .

^١ - العواصم من القواصم (وهو الجزء الثاني من كتاب " آراء أبي بكر بن العربي الكلامية ") ص :
 ٤٨٠ - ٤٨١ ، تحقيق عمّار الطالبي ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر تاريخ المقدّمة
 ١٩٧٤م . والنص كما هو كذلك في الكتاب نفسه بنشر الشيخ عبد الحميد بن باديس ٢ : ١٩٦ .

- ١٩٧ ، طبع قسنطينة بالجزائر ، ١٩٢٧م .

^٢ - النشر في القراءات العشر ١ : ٣٣ .

ويحسن أن نوضّح في هذا الموضع أن " تجريد " المصحف أو القرآن حين يُذكَر مطلقاً دون قرينة توضّحه قد يُقصد به : أن يُكْتَب القرآن في الصحيفة وحده وليس معه غيره ، فلا يُكْتَب في تلك الصحيفة شيء من التفسير ولا الحديث النبوي ولا القصص ، حتى لا يختلط بالقرآن شيء من ذلك على القارئ فيتوهم أن جميع المكتوب هو من القرآن الكريم . ولكن " تجريد المصحف " حين يذكر مطلقاً قد يعني أيضاً تجريده من النقط - بمعنييه : الشكل بحركات الإعراب ، والإعجام لتمييز الحروف المتماثلة والمتشابهة - وكذلك قد يعني تجريده من جميع العلامات والرموز التي كان يضعها الكاتبون لتمييز فواتح السور أو نهاياتها أو مجموعات من الآيات كوضع علامة عند نهاية كل عشر آيات مثلاً . ذلك إذا لم توضّحه قرينة تحدّد معناه كما في القول المرويّ عن ابن مسعود ، أمّا حين توضّحه قرينة من سياق النصّ ، أو يحدّده صريح اللفظ نفسه ، كما في أكثر الأقوال السابقة التي سقناها للاستشهاد بها ، فإن الأمر حينئذ يتجاوز الظنّ إلى الترجيح أو إلى اليقين . وقد جمع ابن الجزريّ في كلامه لفظة " جرّدوا " المصاحف ولفظة " أخلّوا " المصاحف وذلك لمزيد من بيان المعنى وتأكيده . وجمّع كلمتي " النقط " و " الشكل " في موضعين من النصّ نفسه . وقد يكونان بمعنى واحد ، على ما ذكرناه من أن النقط كان في أول أمره يستعمل للشكل بحركات الإعراب . وكذلك فعل قبله أبو بكر بن العربيّ حين استعمل لفظي " النقط " و " الضبط " ، ولكنّ سياق كلام ابن العربيّ وابن الجزريّ يميل بنا إلى أن اللفظين بمعنيين مختلفين ، وأن " النقط " هنا إنما هو الإعجام الذي تميز به الحروف المتماثلة في الرسم أو المتشابهة . وذلك لأن ابن

العربي أشار إشارة موجزة إلى اختلاف القراءات ، فجاء ابن الجزري ووضح السبب في تجريد القرآن من " النقط " توضيحاً لا مطمح بعده إلى الاستزادة . وبذلك فإن سبب تجريد الكلمات من النقط عند ابن الجزري إنما هو ليدلّ " الخطّ الواحد " ، أي الحرف الواحد ، على " لفظين " يدلّان على " معنيين " .

وهذا هو نفسه تجريد الكلمات من النقط لتحتمل الكلمة القراءات المختلفة ، وذلك يقتضي أن يكون من معاني النقط المعنى الذي نفهمه منه اليوم وهو الإعجام . ولا فائدة من الاستكثار من الأمثلة على هذا النوع من تجريد الكلمات من النقط لاحتمال القراءات المختلفة ، وحسبنا مثلاًن يوضّحان المقصود ، أولهما قوله تعالى ^١ :

﴿ يا أيها الذين آمنوا إذا ضَرَبْتُمْ في سبيلِ اللَّهِ فتيّنوا ولا تقولوا لمن ألقى إليكمُ السَّلَامَ لستَ مؤمناً ﴾ وقد رُسِمَتْ كلمة " فتيّنوا " هكذا " فتيبنوا " بغير إعجام ، لأنها في قراءةٍ أخرى " فثبّتوا " ، وبذلك يكون رسم الكلمة محتملاً للقراءتين . والمثال الثاني قوله تعالى ^٢ :

﴿ قال بَصُرْتُ بما لم يَبْصُرُوا به ، فقبضتُ قبضةً من أثرِ الرسولِ فنبذْتُها ، وكذلك سَوَّلْتُ لي نفسي ﴾ و " بما لم يَبْصُرُوا به " بالياء ، هي قراءة عامّة قرّاء المدينة والبصرة ، أما عامّة قرّاء الكوفة فقد قرأوها " تبصروا به " بالتاء ، وهما

^١ - النساء ٩٤ ، تفسير الطبري ٩ : ٨١ (تحقيق محمود محمد شاكر ، طبعة دار المعارف بمصر) .

^٢ - طه ٩٦ ، تفسير الطبري ١٦ : ١٥٢ (بولاق ١٣٢٨ هـ) وانظر كذلك الزمخشري ،

الكشاف ٢ : ٥٥١ (الحلبيّ ١٣٩٢ هـ = ١٩٧٢ م) .

قراءتان معروفتان صحيحتان ، ولذلك كان لا بدّ أن تكتب " تبصروا " بغير نقط لتحتمل القراءتين . وكلمتا " قبضت قبضة " قرئتا بالضاد وبالصاد ، و " القبضة عند العرب الأخذ بالكفّ كلّها ، والقبضة الأخذ بأطراف الأصابع " ^١ فكان لا بدّ أن تكتب الكلمتان بغير إعجام لتحتملا القراءتين . والأمثلة على تجريد المصحف وإخلائه من النُّقْط لتحتمل الألفاظ القراءات المختلفة لا يستوعبها هذا البحث ، وحسبنا منها ما قدّمنا للشرح والبيان .

وإنما ذكرنا ما ذكرنا من أجل أن نزيل اللبس الذي اعترى الموضوع الذي حدث له " النقط " والزمن الذي حدث فيه . فهذا " النقط " الذي نصّت المصادر كلها على أن التابعين رضي الله عنهم هم الذين بدأوه إنما كان مخصوصاً بالمصاحف وحدها مقصوداً عليها ، للسببين الذين ذكرناهما ، وهما : لكي لا يختلط بألفاظ القرآن ما قد يتوهم القارئ فيه شيئاً يزيد على ألفاظ القرآن وهو ليس منها . والثاني : لكي تحتمل الألفاظ القراءات المختلفة . ولم يرد في تلك المصادر نصٌّ على تجريد الكتابة عامّة ، في غير المصاحف ، من النقط وإخلائها منه . ولذلك كان لا بدّ من وضع الأمر في موضعه وحصره فيه بحيث لا يتجاوز إلى غيره مما قد يوقع الباحث في التعميم الذي يُخِلّ بالمنهج العلمي .

* * *

ولسائل أن يسأل : أليس " تجريد المصاحف " من النقط و " إخلائها " منه دليلاً على أن النقط معروفاً قبل عهد عبد الملك بن مروان ويحيى بن يعمر ،

^١ - تفسير الطبري ١٦ : ١٥٢ (بولاق) .

بل قبل أبي الأسود الدُّؤَلِيِّ ونصر بن عاصم؟ وأن المصاحف قد "جُرِّدَتْ" من النقط و"أُخْلِيتْ" منه عن قصد للسبيين المذكورين قبل قليل؟ وإذا كان ذلك كذلك فهل كان من الضروري أن تُجَرِّدَ جميع الحروف المتماثلة والمتشابهة في الرسم من النقط، أو أن هذا التجريد كان في الألفاظ التي يعترتها أحد السبيين المذكورين أو كلاهما، وأن بعض ألفاظ القرآن الكريم كانت حروفها في المصاحف منقوطة قبل أبي الأسود وتلميذه، وذلك حين كان يُؤْمَنُ الاختلاط بين حروف القرآن وغيرها بسبب النقط، وحين تقتصر اللفظة على قراءة واحدة ولا تحتل غيرها، أو حين يرى الكاتب أن ينقط حروف الكلمة القراءة التي اختارها؟

والجواب عن ذلك واضح صريح في كتب السلف الذين كانت أمانة العلم تدعوهم إلى تقييد كل ما يصل إلى علمهم كاملاً، وإن لم يستبينوا أحياناً مراميَه كلها، أو غاب عنهم جانب من جوانب تعليله، فذهبنوا في التفسير والتعليل وتلمّس أوائل الأمور وأصولها مذاهب قد نرى اليوم غيرها بما تيسر لنا من مصادر وأدوات لم تيسر لهم في عصورهم .

وكان من الذي قيده السلف وحفظته لنا كتبهم أخباراً متفرقة متناثرة عن معرفة الناس في عهد رسول الله صلى الله عليه وسلم وفي عهد خلفائه الراشدين بالنقط الذي هو الإعجام . ومن هذه الأخبار ما رواه الفراء (ت ٢٠٧ هـ) "قال : حدثني سفيان بن عيينة رفعه إلى زيد بن ثابت ، قال : كُتِبَ في حَجَرٍ (ببسرهما) و (لم ببس) ، وأنظِرُ إلى زيد بن ثابت فنقط على الشين والزاي

أربعاً ، وكتب (يَتَسَنَّهُ) بالهاء وقوله (نُنْشِرُهَا) قرأها زيد بن ثابت كذلك وقرأها ابن عباس (نُنْشِرُهَا) وقرأ الحسن (نُنْشِرُهَا)^١ فزيد بن ثابت ، كاتب الوحي لرسول الله صلى الله عليه وسلم ، لم يتردد في وضع الإعجام على حروف كلمة اختار قراءتها على ذلك الوجه وإن كان غيره من الصحابة رضوان الله عليهم اختار قراءة أخرى ، فكان في نقط زيد تحديد لقراءته .

وذكر السجستاني أنّ " الحجاج بن يوسف غير في مصحف عثمان أحد عشر حرفاً ، قال : وكانت في يونس (هو الذي ينشركم) فغيره (يسيركم) " ^٢ وتغيير النقط في هذا الخير معناه أن الكلمة كانت منقوطة في أحد مصاحف عثمان لأن الذي نقطها اختار تلك القراءة ، فغير الحجاج النقط لأنه قرأ بقراءة أخرى . ولو كانت الكلمة غير مُعْجَمَة بالنقط لم يحتج أحد إلى تغييرها ، لأنها بغير نقط تحتل القراءتين .

بل لقد رووا عن رسول الله صلى الله عليه وسلم أنه قال ^٣ : " إذا اختلفتم في الياء والتاء فاكتبوها بالياء "

وروى أبو عمرو الداني (ت ٤٤٤ هـ) بإسناده إلى الأوزاعيّ قال ^٤ : " سمعت قتادة يقول : بدأوا فنقطوا ، ثم خمّسوا ، ثم عشّروا " . ثم عقب أبو

^١ - معاني القرآن ١ : ١٧٢ - ١٧٣ ، دار الكتب المصرية ١٩٥٥ م .

^٢ - كتاب المصاحف ٤٩ ، ١١٧ ، (يونس : ٢٢) .

^٣ - ابن الأثير ، أسد الغابة (بشير بن الحارث الأنصاري) ١ : ١٩٣ .

^٤ - المحكم ٢ - ٣ .

عمرو الدانيّ على ذلك بقوله : " هذا يدلّ على أن الصحابة وأكابر التابعين ، رضوان الله عليهم ، هم المبتدئون بالنقط ورسم الخموس والعشور ، لأن حكاية قتادة لا تكون إلاّ عنهم ، إذ هو من التابعين " .

وذهب القلقشنديّ إلى أبعد من ذلك حين روى ما أورده المصادر العربية قبله من أن " أوّل من وضع الحروف العربية ثلاثة رجال من قبيلة بَوْلان على أحد الأقوال . وهم : مُرَّار بن مُرَّة ، وأسلم بن سِدْرَة ، وعامر بن جَدْرَة . وأن مُرَّاراً وضع الصُّورَ ، وأسلم فصلّ ووصل ، وعامراً وضع الإعجام " ^١ . وعقب عليه بقوله : " وقضية هذا أن الإعجام موضوع مع وضع الحروف " . ثم أردف بقوله : " وقد رُوي أن أوّل من نقط المصاحف ووضع العربية أبو الأسود الدُّؤليّ من تلقين أمير المؤمنين عليّ كرم الله وجهه ، فإن أريد بالنقط في ذلك : الإعجام ، فيحتمل أن يكون ذلك ابتداء لوضع الإعجام . والظاهر ما تقدّم ، إذ يبعد أن الحروف قبل ذلك مع تشابه صورها كانت عَرَبِيَّة عن النقط إلى حين نقط المصحف " . وقد نقل طاش كبري زاده (ت ٩٦٨ هـ) هذه العبارة الأخيرة بنصّ حروفها ^٢ .

^١ - صبح الأعشى ٣ : ١٥١ (دار الكتب المصرية) والخير في كثير من الكتب منها : ابن النديم ،

الفهرست ٦ ، المكتبة التجارية بمصر ، وفيه " مرامر " مكان مرار ، وقد نسب هذا الخبر إلى ابن عباس رواية عنه .

^٢ - مفتاح السعادة ومصباح السيادة ١ : ٨٩ ، مطبعة الاستقلال الكبرى ، تحقيق كامل بكري وعبد

الوهاب أبو النور .

وقد ذهب بعضهم إلى وجود "النقط" في العصر الجاهلي ، واستشهدوا على ذلك بشعر ذلك العصر . قال ابن السِّدِّ البَطْلَيْوسِيّ (ت ٥٢١هـ) وهو يتحدث عن الكتاب ^١ " . . . فإذا نَقَطْتَهُ قَلْتَ : وَشَمْتَهُ وَشَمًّا وَنَقَطْتَهُ نَقْطًا ، وَأَعَجَمْتَهُ إِعْجَامًا ، وَرَقَّمْتَهُ تَرْقِيمًا . . . " ثم يستشهد بشعر لأبي ذؤيب والمرقش وطرفة . أما شعر طرفه فهو :

كسطورالرقِّ رَقَّشُهُ بالضحى مُرَقَّشٌ يَشْمُهُ

وكان الأعلام الشنتمريّ (ت ٤٧٦ هـ) قد ذهب هذا المذهب حين شرح بيت طرفه بقوله ^٢ : " شبه رسوم الرِّبْع بسطور الكتاب ، ومعنى رَقَّشه : زينه وحسنه بالنَّقْط " . وكان أبو عليّ القالي (ت ٣٥٦ هـ) قد ذهب هذا المذهب أيضًا في قوله ^٣ : " رَقَّشْتُ الكتاب رَقَّشًا ورَقَّشته : إذا كتبه ونقطته " ثم استشهد ببيت طرفة .

ويحسن بنا أن نوضح أننا لا نريد أن نقف طويلًا عند صحّة الخبر المنسوب إلى ابن عباس عن الثلاثة الذين كانوا أوّل من وضع الحروف العربية ، ولا نريد أن نمحص صحّة المعنى الذي أراده طرفه من الترقيش أو الوشم ، ولكنّ الذي يعيننا من كل ذلك دلالة الخبر ودلالة الشرح اللغوي على أنّ بعض القدماء — في القرن الرابع الهجريّ — قد ذهبوا إلى وجود الإعجام منذ الجاهلية ، بل منذ أن وُجِد الحرف العربيّ نفسه .

^١ - البطلَيْوسِيّ ، الاقصاب في شرح أدب الكتاب : ٩٣ ، المطبعة الأدبية بيروت ١٩٠١ .

^٢ - ديوان طرفه : ٧٤ مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق سنة ١٩٧٥ م .

^٣ - القالي ، الأمالي ٢ : ٢٤٦ ، دار الكتب .

فإذا كان ذلك كله أو جُلُّه صحيحًا - وليس بين أيدينا ما ينفيه ، بل إننا سنورد ترجيحات و أدلة أخرى على صحته - فليس من معنى إذن لقول من قال إن أول من ابتدأ النقط ، بمعنى الإعجام ، أو أول من وضعه ، هو أبو الأسود الدؤليّ أو الخليل بن أحمد أو نصر بن عاصم أو يحيى بن يعمر أو سواهم ممن عاشوا في أواخر عهد الخلفاء الراشدين إلى عهد عبد الملك بن مروان أي خلال النصف الثاني من القرن الأول الهجريّ ، وإن الذي فعل ذلك إنما " وضع النقط أفرادًا وأزواجًا ، وخالف بين أماكنها ، بتوقيع بعضها فوق الحروف وبعضها تحت الحروف . . . " ^١ لأنّ معنى هذا الكلام أن أول من فعل ذلك إنما ابتكر هذه الطريقة واختراعها اختراعًا لأول مرة حين لم يكن يعرفها أحد قبله . وذلك كلام لم يخطر ببال المحققين من القدماء بعد أن نلّص كلامهم بعضه من بعض وتميّز جوانبه المتداخلة . وإنما المفهوم من كلامهم أن أول من عمم التَّقْطُ في المصاحف وشملها به - بعد أن كانت أكثر كلماتها مجردة خالية منه - هو فلان أو فلان . وهكذا توضع هذه المسألة في وضعها الصحيح بعد أن اتّضحت صورتها العامّة واستقامت معاني ألفاظها ومصطلحاتها على الوجوه التي بيّناها .

* * *

وبعد ،

فهل لهذه الأخبار والروايات عن وجود التَّقْطُ قبل عهد التابعين ، امتدادٌ بين يديها نستطيع أن نتبعه ؟ وهل لهذا الأمر مصداق تقع عليه أعيننا فنقطع فيه

^١ - التصحيف والتحرّيف ١ : ٩ - ١٠ .

الشك باليقين؟ أو نقطعه بترجيح تفيء معه نفوسنا إلى شيء من الطمأنينة وإن عزّ ما نشد من يقين؟

أحسب أن بعض جوانب المسألة قد يسرّها لنا ما وجده الباحثون من وثائق متعدّدة ، منها ما سنتجاوزه لأنه لا يزال في حاجة إلى مزيد من التمحيص والتحقيق حتى تثبت صحّته وتنكشف جوانبه ، ومنها ما نتوقف عنده نستمدّ منه الشاهد والدليل .

أما الذي سنتجاوزه فهو ما يُظنُّ أنه الأصول الحقيقية للرسائل التي بعث بها رسول الله صلى الله عليه وسلم إلى عدد من الملوك والأمراء ، منهم : المُقَوِّس عظيم القبط في مصر ، والمنذر بن ساوى أمير البحرين ، والنجاشي ملك الحبشة . وقد ذهب المستشرقون في أكثر دراساتهم إلى أن هذه الرسائل مزيفة ، وتزييف الرسائل المنسوبة إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم أمر عرفه القدماء وأقاموا الحجّة عليه ^١ . وفصل الدكتور محمد حميد الله القول في بعض هذه الرسائل وفي اعتراضات بعض المستشرقين على صحتها وأصالتها ، وفنّدها . ومع قوة حججه فقد توقّف دون القطع بصحة هذه الأصول ، واكتفى برّد تلك الشبهات والاعتراضات ، وترك الموضوع قائماً ينتظر نفيًا أو إثباتًا جديدين ^٢ . ولم تخضع هذه النسخ التي بين أيدينا للفحص المخبري

^١ - سهيلة ياسين الجبوري ، أصل الخط العربي وتطوّره حتى نهاية العصر الأموي : ٨٠ ، بغداد

١٩٧٧ م .

^٢ - M. Hamidullah ,Some Arabic Inscriptions of Medinah of The Early Years of Hijrah ,Islamic Culture ,VoI. ١٣No. ٤, October ١٩٣٩, p. ٤٢٧Seq.

الكيمائيّ والشعاعيّ ولغيرهما من أساليب الفحص العلميّ الحديثة للحُكْم الصحيح عليها ، وهكذا بقي الحديث عنها بعيداً عن مجال البحث العلميّ . ومثلها أو شبيهة بها تلك النقوش التي عثر عليها الدكتور محمد حميد الله على جبل سَلْع في المدينة المنورة خارج سورها الشماليّ . وهي كلها غير مؤرخة وأكثرها غير مقروء ، ولا يزال ينقصها كثير من التمهيص والتحقيق للتأكد مما ذهب إليه الدكتور حميد الله من ترجيح أنها من عهد غزوة الخندق في السنة الخامسة للهجرة^١ . ومهما يكن من أمر فإن صور الرسائل النبوية ونقوش جبل سَلْع - في حدود ما تكشف عنه صورها - غير منقوطة ، فهي لا تقوم دليلاً على شيء من هذا الحديث الذي بدأناه ، وإن كان خُلُوها من النقط لا يقوم دليلاً على عدم معرفة القوم آنئذ به ، فقد استمرت كثير من الكتابات - على مختلف أنواع الرِّقّ والورق - وكثير من النقوش غير منقوطة في العصور المختلفة بعد عصر التابعين بمئات السنين إلى عهد قريب . ومن يرجع إلى الكتب الحديثة التي جمعت لنا صوراً من هذه الوثائق المكتوبة والمنقوشة يجد مصداق هذا القول . فبعضها غير منقوط ألبتة ، وبعضها منقوطة بعض حروفها دون بعض^٢ . ومن أدلة هذا الحكم على أن خُلُو الوثيقة من النقط لا يعني الجهل به ولا عدم وجوده ، هذا القسم الثاني من حديثنا الآن عن الوثائق التي سنقف عندها

^١ - *Some Arabic Inscriptions of Medinah of the Early Years of Hijrah* -

^٢ - أدولف جروهمان ، أوراق البردي العربية بدار الكتب المصرية ، مطبعة دار الكتب المصرية سنة ١٩٣٤ م ، وناجي زين الدين ، مصور الخط العربي ، مطبوعات المجمع العلمي العراقي سنة

نستمدّ منها الشاهد والدليل ، فبعض حروفها منقوطة ، وبعضها خلا من النقط . وهي وثائق تضافرت الأدلة على صحتها وأصالتها .

وأقرب هذه الوثائق إلى عهد التابعين النقش الذي عثر عليه في جفنة الأبيض بلواء كربلاء في العراق ، وعليه تاريخه في آخره وهو " شوال من سنة أربع وستين " ^١ . وأوله بعد البسمة " الله وكبر كبيرا والحمد لله كثيرا وسبحن الله بكرة وأصيلا وليلا طويلا . . . " ونلاحظ الخطأ في وضعه حرف الواو بدل حرف الألف ، وصحة العبارة " الله أكبر " وفي هذا النقش خمسة حروف منقوطة ، هي : الباء في " كبر " ، والباء والياء في " كبيرا " والياء في " كثيرا " . ويبدو أن الكلمات الأخرى لم تنقط حروفها لأنها ليست مظنةً للاشتباه بغيرها ، فنقطّ حروف هذه الكلمات وحدها ليزيل ما قد يصيبها من التباس .

والنقش الثاني أقرب إلى عهد الصحابة ، وتاريخه سنة ثمان وخمسين زمن معاوية بن أبي سفيان ، وعثر عليه بقرب الطائف . وأكثر حروفه التي تحتاج إلى نقط منقوطة معجمة ^٢ ، وهي كلمة " بنيه " بوضع نقط للباء والنون والياء ، وكلمة " معويه " بوضع نقطتي الياء ، وكلمتا التاريخ وهما " ثمن وخمسين "

^١ - صورة النقش في : أصل الخط العربي وتطوره ، لوح : ٣٠ وانظر تخطيطاً توضيحياً له في مصوّر الخط العربي ، شكل : ٥ .

^٢ - ج ٥ س مايلز *G.C Miles. Early Islamic Inscriptions Near Ta'if In the Hijaz, JNES, ٧ (١٩٤٨).*

وصورة النقش هناك رقم ١٨ ، وأصل الخط العربي ١٥٧ - ١٥٨ .

بوضع نقط الثاء والياء ، وكلمة " ثبته " بنقط جميع حروفها الثلاثة ،
و" انصره " بوضع نقطة النون ، و " متع " بوضع نقطتي التاء ، و " المؤمنين "
بنقط النون ، و " كتب " بوضع نقطة الباء ، و " حباب " بوضع نقطة الباء
الأخيرة .

وأقدم ما عثر عليه الباحثون برديّة تاريخها شهر جمادى الأولى سنة اثنتين
وعشرين على عهد عمر بن الخطاب ، مكتوبة باللغتين العربية واليونانية^١ ،
واكتُشِفَتْ في مصر في حفريات أهنس (أهناس) . وحروفها المعجمة هي :
الزاي في كلمة " الجزر " أو " الجزائر " ، والنون في كلمة " أهنس " ، والحاء
والذال والنون في " أخذنا " ، والحاء في " خليفة " ، وتكررت كلمة " خليفة "
فلم يعد الكاتب إعجام الحاء لسبقه ولزوال الالتباس ، ثم النون في " سفنه " ،
والشين في " شهر " ، والنون في " سنة " . والوثيقة نصٌّ مهم ، عدد كلماته
نحو اثنتين وخمسين كلمة ، وهي صكٌّ يُسجَّل فيه عبد الله بن جبر على نفسه
وعلى أصحابه تسلمَ خمسٍ وستين شاةً من أشخاص سَمَّاهم في " أهنس " .
وبعض الكلمات غير واضحة ، في الصورة ، ومن الجائز أن تكون أيضاً بعض

^١ - صورة هذه البردية في كتاب الدكتور جرومان *From The World of Islamic*

Papyri, Cairo 1902 لوحة (a) ١١ ، ووصفها ونصها مع ترجمتها

في ص ١٣٣ - ١٦٤ ، ثم انظر ص ٨٢ من الكتاب نفسه . والبردية محفوظة في المكتبة

الوطنية في فيينا مجموعة راينر (متحف البرتينا) ورقمها ٥٥٨ وقد حصلت على صورة منها

، وحديثي هنا مبني على تلك الصورة .

النقط موضع شكّ ، فلم يظهر بعضها ، وربما ظهر ما ليس بنقطة كأنه نقطة ، ولكن بعضها واضح لا شكّ فيه .

وهكذا نجد أن النصوص والأخبار التي أوردناها في الفصل السابق ، والنقوش والبرديّة التي ذكرناها في هذا الفصل ، تتسلسل في نسقٍ مطّرد ، ويأخذ بعضها برقاب بعض ، فتساند وتتضافر ، لتؤدي كلها إلى نتيجة واحدة . وهي أن النّقْط الذي هو الإعجام ، كان معروفاً على عهد رسول الله صلّى الله عليه وسلم وعلى عهد صحابته رضي الله عنهم . وقد جمعنا ، فيما قدّمنا من أحاديث ، ثلاثة أنواع من الأدلّة ، هي : الأدلّة النقلية ، المتمثلة في النصوص والأخبار والروايات عن معرفة الرسول والصحابة بالإعجام ونقطه ، والأدلّة العقلية ، المبنية على المحاكمات الذهنية وعلى الاستنتاج والاستنباط ، كالذي فعله أبو عمرو الداني حين استنتج من رواية قتادة أن الصحابة عرفوا هذا النوع من الإعجام ، وكالذي فعله القلقشندي حين قال : " والظاهر ما تقدّم (يعني أن الإعجام قديم قدم الحروف نفسها) إذ يُعَدُّ أن الحروف قبل ذلك (أي قبل التابعين) مع تشابه صورها كانت عرّية عن النقط إلى حين نقط المصحف . . . " ، ثم تأتي الأدلة المادية المتمثلة في النقوش والبرديّة التي استوفينا شرحها . وكل تلك الأدلّة يقوّي بعضها بعضاً وتجعل ما تنتهي إليه من المرجّح الغالب إن لم تستطع أن تجعله من اليقين الثابت .

رَفَعُ

عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس

الفهارس



رَفَعُ
عبد الرحمن النخعي
أسكنه الله الفردوس

فهرس الأعلام

أ

- | | |
|-------------------------------|-----------------------------|
| أبو أحمد العسكري - ١٦٩، | الأمدي - ٦١ |
| ١٧٠، ١٧٢ | الأبوصيري - ١٠٠، ١٢٢ |
| ابن الأحنف - ١٠٠، ١١٥ | الأبيرد الرياحي - ٨٢، |
| ابن أذينة - ١٠٤ | ٨٧، ٨٨، ٨٥ |
| ابن إسحاق - ٦٥، ٦٦، ٦٨، | الأبيرد البربوعي - ٨١ |
| ٧٠، ٧٢، ٧٣ | أبي - ١٧٤ |
| أسد - ٢٦ | أحمد زكي أبو شادي - ١٥١ |
| أسلم بن سدره - ١٨٠ | أحمد شوقي - ٤٠، ٩٣، ٩٦، |
| أبو الأسود الدؤلي - ١٦٧، ١٧١، | ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠، ١٠١، |
| ١٧٣، ١٧٨، ١٨٠، ١٨٢ | ١٠٢، ١٠٣، ١٠٤، ١٠٥، |
| الأصمعي - ٢٣ | ١٠٦، ١٠٧، ١٠٨، ١٠٩، |
| الأعشى - ١٠٧ | ١١٠، ١١١، ١١٢، ١١٣، |
| الأعلم الشتمري - ١٨١ | ١١٤، ١١٥، ١١٦، ١١٧، |
| الأعمى التطيلي - ٥١ | ١١٨، ١١٩، ١٢٠، ١٢١، |
| أمام - ٢٧ | ١٢٢، ١٢٣، ١٢٤، ١٢٥، |
| أمية بن عبد شمس - ٧١ | ١٢٦، ١٥٠، ١٦٠ |
| ابن الأنباري - ١٥ | أحمد عبد المعطي حجازي - ١٥٩ |
| أنوشروان - ٢٧ | |

الأوزاعي - ١٧٩

بيكون ، فرانسيس - ١٣٩

ب

البارودي - ٩٩ ، ١٠١ ، ١٥٠

البحثري - ٤٨ ، ٨٤ ، ٨٥ ،

٨٧ ، ٩٨ ، ١٠٠ ، ١٠١ ،

١٠٩ ، ١١٠ ، ١٢٢

بدر - ١٠٣

البربر - ٤٤

ابن بسّام - ٤٥ ، ٥٢ ، ٥٣

البطلوسي - ابن السّيد - ٨٦ ،

٨٧ ، ١٨١

بكر - ٢٧

أبو بكر الصديق - ٣٠

أبو بكر بن العربي - ١٧٤ ، ١٧٥ ،

١٧٦

البكري - ٦١ ، ٧٧ ، ٧٩ ، ٨٠ ،

٨١ ، ٨٢

بهاء الدولة بن بويه - ٩٤

البهاء زهير - ١٠٠ ، ١١٥ ،

بولان - ١٨٠

بيكون ، روجر - ١٣٩

ت

تأبط شراً - ٢١

التبريزي = الخطيب التبريزي

التّعفري - ١٠٠

أبو تمام - ٤٨ ، ٧٩ ، ٨١ ، ٨٢ ، ٨٣ ،

٨٧ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٦ ، ١٠٠ ،

١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ،

١٠٥ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١٢٤

تميم - ٢٦ ، ٢٧

توفيق البكري - ١٥٠

توماس ستيرنز إليوت - ١٥١ ،

١٥٢ ، ١٥٣ ، ١٥٤

ث

ثعلب - ٦١

ثمامة - ٦٢

ثور بن الطثرية - ٨٠

ج

جابر بن زيد - ٧٧ ، ٨١

حافظ إبراهيم - ٩٩
ابن حبيب - ٦٩
أبو حثمة - ٦٣
الحجاج - ٨٣، ١٦٣، ١٦٩،
١٧٠، ١٧٢، ١٧٩
حذافة بن غانم - ٦١، ٦٢، ٦٣،
٦٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨،
٦٩، ٧٠، ٧٢، ٧٣، ٧٤
حذافة بن نصر بن غانم العدوي -
٦٢، ٧٤
حذيفة بن غانم - ٦٣، ٦٥،
٦٦، ٦٨، ٧٣
الحروري - ٦٣
أبو الحزم بن جهور - ٤٤، ٥٦
حسان بن ثابت - ٦٩، ١٠٧،
١٠٨

الحسن - ١٦٦، ١٧٩
الحسن بن هانئ = أبو نواس
حسين المرصفي - ٩٤، ٩٩،
١٠٠، ١٠١، ١٠٢
١٠٣، ١٠٤، ١٢٤
الحصري - ٤٤، ١٠٠، ١٢٢

الجاحظ - ١٥، ٢٥، ٣٠، ٦١،

٦٧، ٧٤، ٨٣، ٨٧، ٨٩

جبرا إبراهيم جبرا - ١٤٦، ١٥٩،

جذام - ٦٤

جروهمان، أدولف - ١٨٤

جرير - ٢٣

ابن الجزري - ١٦٨، ١٧٤، ١٧٥،

١٧٦

جَم - ٢٨

جميلة - ٦٧

ابن جنّي - أبو الفتح عثمان ٨٦، ٨٧

أبو جهل - ٦٩

أبو جهم بن حذيفة - ٦٥

آل جَهْوَر - ٥٥

جواد علي - ١٦٣

ح

أبو حاتم السجستاني = سهل بن محمد

- ٧٥، ١٧٩

الحاجري - ١٠٠

أبو الحارث بن هشام - ٦٩

الحارث - ٦٩، ٧٠

الخطيئة - ٢١٣

حفص بن حذافة - ٧٢، ٦٣

ابن حيّان - ٤٧، ٤٦، ٤٥

ذ

ذو الرّمة - ٢٣

أبو ذؤيب - ١٨١

ر

ابن رافع رأسه - ٥٤، ٤٤

ربيعة بن أبي عبد الرحمن -

١٧٢، ١٦٦

رتشاردز - ١٥٣

ابن رشيق - ٣١

رفاعة رافع الطهطاوي - ١٣٩

ابن الرومي - ١٠٠، ٩٧

بنو رياح - ٩٠

ز

الزبيدي - ٦٢

الزبير بن بكار - ٦٢

الزبير بن العوام - ٦٣

الزجاجي - ٦١

زُفر بن الحارث الكلابي - ٩٧

الزّخشي - ٦١، ٦٢، ٧٠،

١٧٣

الزهاوي - ١٥٠

خ

خارجة - ٦٣، ٦٤

ابن خالويه - ٤٣

خثعم - ٩٠

الخطيب التبريزي - ٨٣

ابن خفاجة - ٤٨، ١١٥

ابن الخلال - ٩٤

ابن خلّكان - ١٦٩

الخليل بن أحمد - ١٧٣، ١٨٢

الخنساء - ٢٨

خير الدين الزركلي - ١٦٣

د

أبو داود السجستاني - ١٦٥

ابن درّاج - ٤٨

ابن دريد = محمد بن الحسن - ٦٨،

٧٢، ٧٥

بنو سلول - ٩٠	ابن زهر الحفيد - ٥٤
سليمان بن الحكم = المستعين بالله	زهير بن أبي سلمى - ١٠٦
٤٤ -	زيد بن ثابت - ١٧٤، ١٧٨،
سليمان بن خالد بن الحكم -	١٧٩
٧٧، ٨٠، ٨١	
السَّمَوَال - ١١٢	أبو زيد الهلالي - ١٧
ابن سناء الملك - ٥٠، ٥٢	ابن زيدون - ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢،
السُّهَيْلِي - ٦٥، ٦٦	٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٧، ٤٨،
ابن سيرين - ١٦٦، ١٧١	٤٩، ٥٠، ٥٣، ٥٤، ٥٥،
سيف بن ذي يزن - ١٨	٥٦، ٥٧، ٥٨، ١٠٠،
ابن سينا - ١٠٣، ١٠٤	١١١، ١٢٢
ش	زينب بنت الطثرية - ٨١، ٨٢،
الشاب الظريف - ١٠٠	٨٣، ٨٤، ٨٥، ٨٦، ٨٧،
ابن شاعر الكتبي - ٩٤	٨٨، ٩٠
الشيراوي - ١٠٠	س
شكيب أرسلان - ٩٦، ٩٧،	سعد بن عبادة - ٥٣
٩٩، ١١٥، ١١٦، ١١٧	أم سفيان بنت سفيان بن نقيد - ٦٣
الشمردل بن شريك اليربوعي - ٨٢	سفيان بن عيينة - ١٧٨
الشنفري - ٢١	السكري - ٨٠
شهاب الدين النويري = النويري	ابن سلام - ٦١، ٧٣، ٨٣
شوقي ضيف - ١١٠، ١١٨	سَلْم الخاسر - ٩٥

ص

الصقالبة - ٤٤

صلاح عبد الصبور - ١٥٩، ١٤٦

الصمة بن عبد الله القشيري - ٨٧

الصنوبري - ٤٨

الصولي - ٩٤، ٩٦

ط

طاش كبري زاده - ١٨٠

أبو طالب - ٦٨

طاهر الطّناحي - ١١٦، ١١٧

١١٨

الطيري - ١٥

ابن الطثرية القشيري - ١٠٥

طرفة - ١٨١

ابن الطويل - ٤٥

أبو الطيب = المتسني - ٤٨، ٩٨

٩٩، ١٠٠، ١٠١، ١١٥

١١٦، ١١٧، ١١٨، ١٢٣

ع

عامر بن حذرة - ١٨٠

أبو بكر - عبادة بن عبد الله - ٥٣

أبو بكر = عبادة بن ماء السماء

- ٤٣، ٥٢، ٥٣، ٥٤

ابن عباس - ١٧٩، ١٨١

عبد الحميد - ١٢٣

ابن عبد ربه - ١٥

عبد الرحمن بن إبراهيم - ٦٥

عبد الرحمن البيساني - ٩٤

عبد الرحمن شكري - ١٥١

عبد شمس بن عبد مناف - ٧٠، ٧١

عبد الله بن جبر - ١٨٦

عبد الله بن جعفر - ٦٧

عبد الله بن الزبير - ٦٩

عبد الله بن الزبير - ١٦٣

عبد المطلب = شيبة - ٦٤، ٦٦،

٦٧، ٦٨، ٦٩

عبد الملك بن مروان - ٧٦،

١٦٣، ١٦٩، ١٧٢، ١٧٧،

١٨٢

أبو عمرو الداني - ١٦٦ ، ١٦٧ ،	عبد مناف = ٧٠ ، ٧١
١٧٩ ، ١٨٠ ، ١٨٧	عبد الواحد لؤلؤة - ١٥٤
أبو عمرو الشيباني - ٨٥	أبو عبيدة - ١٤
عمر بن العاص - ٦٣	أبو العتاهية - ١١٤
أبو عمرو بن العلاء - ٢٣ ، ٧٢	عثمان بن عفان - ١٧٢ ، ١٧٣ ،
عنترة = عنترة - ١٧ ، ١٨ ،	١٧٩ ، ١٧٤
١٢٠ ، ١٢٦	العُجَيْر السَّلُولِي - ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ،
ابن عيسى - ٤٥	٧٨ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢ ، ٨٣ ،
أبو عيسى بن ليون - ٤٤ ، ٥٤	٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٨٧ ، ٨٨ ،
	٨٩ ، ٩٠
	بنو عدي - ٦٢ ، ٦٨
غ	ابن عذارى - ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧
غاثم بن عامر - ٦٣	عروة بن الورد - ٢١
	عز الدين التنوخي - ١٠٠
ف	عزرا باوند - ١٥١ ، ١٥٢
فارس (الفرس) - ٢٥	عُكُل - ٢٦
٢٦ ، ٣٤ ، ٣٨	علي باكتير - ١٥١
فاطمة بنت عمر بن بكرة - ٦٣	علي بن أبي طالب - ١٨٠
أبو الفرج - ١٥ ، ٨١ ، ٨٣ ، ٨٥ ،	علي بن محمد الكاتب - ٩٤
٨٦ ، ٨٧	العماد الأصفهاني - ١١٠
فرجيل - ١٦	عمر بن الخطاب - ٣٠ ، ١٨٦
الفردوسي - ١٦	عمر بن أبي ربيعة - ١٠٤
الفراء - ١٧٨	

كلاب بن مرة - ٧١
كليب - ١٨

الفرزدق - ١١٣، ٢٣
فهر - ٦٤
الفيروزآبادي - ٦٥

ل

ابن اللبانة - ٤٣
ليد - ١٠٧، ١٠٦
لسان الدين بن الخطيب - ١٢٢
لقمان بن عاديء - ١٠٧، ١٠٦
أبو لهب = أبو عتبة - ٦٦، ٦٤
٧٤، ٧٢، ٦٨
الليثي - ١٧٢، ٩٩
ليلي - ٢٨

م

المبرد - ٦١، ١٥
المتنبي = أبو الطيب - ٩٨، ٤٨
٩٩، ١٠٠، ١٠١، ١١٥، ١١٦
١٢٣، ١١٨، ١١٧
المتوكل - ١١٣، ١٠٩
المثلم بن حذافة - ٧٢، ٦٣
محمد حميد الله - ١٨٤، ١٨٣
محمد علي - ١٩٥، ١٣٩

ق

القالبي - ٨٣، ٨٢، ٨٠، ٧٥، ٦١
٨٤، ٨٥، ٨٧، ٨٩، ٩٠
١٨١
قتادة - ١٨٧، ١٨٠، ١٧٩
ابن قتيبة - ٦١، ٣١، ١٥
قُدَيْسَةُ بنت عَوْن - ٦٤
قُشَيْر بن كعب - ٩٠
قصي - ٧٢، ٦٨، ٦٦، ٦٤
القلقشندي - ١٨٧، ١٨٠
قيس بن ذريح - ٨٧
قيس بن الملوح - ١١٩، ١٠٥، ٨٧
ك
كاروند - ٢٥
كافور - ١٢٣، ١١٥
كرينليوس فان ديك - ١٣٩
كسرى - ١٢٢، ١١٠، ١٠٩، ٢٧

- أبو بكر = محمد بن عمار - ٥٤
- محمد بن محمود القري - ٥٢
- محمد بن يوسف - ٨٣
- محمود درويش - ١٦٠، ١٤٦، ١٤٥
- مخزوم - ٥٣
- مرار بن مرة - ١٨٠
- مرة بن كعب - ٧١
- المرزباني - ٦١
- المرزوقي - ١٠٣، ٨٣، ٨٢، ٧٩
- ١٠٥، ١٠٤
- المرقش - ١٨١
- مسعود - ١٧٥، ١٧٣ ابن
- مسلم - ٩٦
- مسلمة - ٦٩
- مصطفى صادق الرافعي - ٩٦،
- ٩٧، ٩٩
- المصعب - ٧٢، ٦٦، ٦٣
- المصعب الزبيري - ٦٢
- مطروود بن كعب الخزاعي - ٦٩
- المظفر بن الأفطس - ٥٨
- معاوية بن أبي سفيان - ١٨٥
- المعتصم بالله - ١١٣، ١١٢
- المعتضد - ٥٦
- المعتمد بن عبّاد - ٤٤
- المعري - ١١٤، ١٠٠
- بنو المغيرة - ٦٩، ٦٨
- المغيرة بن عبد الله بن عمر بن مخزوم
- ٦٩ -
- المقري - ٤٥
- المقوقس - ١٨٣
- مُلتون - ١٦
- منجك - ١٠٠
- المنذر بن ساوى - ١٨٣
- المنصور بن أبي عامر - ٤٤
- المهدي - ٩٥
- مهلهل - ١٨
- موسى بن عبد الرحمن بن عبيدة -
- ٨٣
- ن
- النايعة - ٩٥
- نازك الملائكة - ١٥٩، ١٤٦
- نافع بن أبي نُعيم القارئ - ١٦٦
- النجاشي - ١٨٣

و	ابن النحاس - ١٠٠
والت وثمان - ١٥٣	نصر - ٦٣
ولادة - ٥٧	نصر بن عاصم - ١٦٩، ١٧٠،
الوليد - ٥٦ أبو	١٧٣، ١٧٨، ١٨٢
	أبو النصر - ٩٩
ي	النمر بن قاسط - ٦٣
ياقوت - ٤٥، ٧٧، ٧٨، ٨١	أبو نواس = الحسن بن هانئ - ٢٨،
يحيى بن أبي كثير - ١٦٧، ١٧٢	١٠٩، ١٠٨، ٩٣
يحيى بن يعمر - ١٧١، ١٧٣،	النويري - ٨٧، ٨٦
١٧٧، ١٨٢	
يزيد بن الحكم الثقفي - ١٠٣	هـ
يزيد بن الطثرية - ٨٠، ٨٢، ٨٤،	هاشم بن عبد مناف - ٧١
٨٥، ٨٦، ٨٧، ٨٨، ٩٠	ابن هرمة - ٢٣
أخت يزيد بن الطثرية (زينب) -	ابن هشام - ٦٥، ٦٦، ٧٠، ٧١، ٧٢،
٨٦، ٨٤	٧٣
أم يزيد بن الطثرية - ٨١، ٨٥	ابن هشام - ٦٨، ٦٩
عمن - ٢٦	هشام بن الحكم - ٤٤
اليهود - ٣٤	هشام بن عبد الملك بن مروان -
اليونان - ٢٦، ٣٤، ٣٥، ٦٥، ١٣٨،	٨١، ٨٥
بيتس - ١٥٢	هشام بن المغيرة - ٦٩
	الهند - ٢٥، ٢٦، ٣٤، ٣٥، ١٣٨،
	هند بنت أبي شأس - ٦٣

رَفْعُ
عبد الرحمن النخعي
أسكنه الله الفردوس

فهرس الأماكن

أ

- آسيا - ١٥٦
أجنادين - ٧٠
إشبيلية - ٥٦، ٤٤
إفريقيا - ١٥٦
الأندلس - ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٨، ٥٢
أهنس - ١٨٦
أوروبا - ١٣٩، ١٥٦
إيوان كسرى - ٢٧، ١٠٩، ١١٠
بلنسية - ٤٤، ٤٥
بيروت - ١٠٨، ١٣٩
توضح - ٢٧
حفنة الأبيض - ١٨٥
حلق (دمشق) - ١٠٨

ب

- البحرين - ١٨٣
بدر - ٦٩
بريشتر - ٤٦، ٤٥
بريطانيا - ١٥٢
بطرنة - ٤٥
بطلبيوس - ٥٨
ح
الحبشة - ١٨٣
حومل - ٢٧
د
دانية - ٤٣
الدخول - ٢٧

ق	ذ
قرطبة - ٤٤٤، ٤٤٦، ٤٤٧، ٥٥٥، ٥٦	ذو سَلَم - ١٢٢
القيروان - ٤٤	
ك	س
كربلاء - ١٨٥	سورية - ١٣٤
ل	ش
لبنان - ١٣٩، ١٩٥	شِعْب بَوَّان - ٤٨
م	ص
المدينة - ٨٠	الصين - ١٥٧
مرّ الظهران - ٧٥، ٧٧، ٧٨، ٨٠،	
١٣٤، ١٣٩، ١٤٤، ١٨٣، ١٨٦،	ط
١٩٥، ١٩٦	الطائف - ١٨٥
مصر - ١٣٩، ١٤٠، ١٤٥	طلبيرة - ٥٤
مكة - ٦٦، ٦٩، ٧١	طليطلة - ٤٤
و	ع
الولايات المتحدة - ١٥٢	العراق - ١٦٣، ١٧٢، ١٨٥، ١٨٩
	عمواس - ٦٢
	ف
	فرنسا - ١٥٢

