

415

ج. ٥

اللغة وبناء الشعر

Giza Public Library



000026677 - 3

الطبعة الأولى

١٩٩٢

اللغة وبناء الشعر

الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف
الأستاذ بكلية دارالعلوم
جامعة القاهرة

مكتبة الجزيرة العامة
ISLAMIC LIBRARY

مكتبة الزهراء

الإدارة: أ. ش. عبد العزيز - عابدين - القاهرة
ث - ٣٩١٦٥١٨

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

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

الإهداء

إلى أستاذي وصديقي الدكتور محمود الربيعي

أنت ألهمتني وأورثت زندي
أنت إنا هفت إلى الود روحى
إنا تأخذ الفروع من الأصـ
أنا أهديك بعض وحيك حيا
فتقبل تحية من صديقى
أنت علمتى فنون التحدى
وردت فى حماك أعذب وزد
ل وقد ثمر الفروع فتهدى
ووفاء بعض ذنك عندى
لا يناصرك غير ود بود

محمد حماسة

مقدمة

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

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

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

وأما فى العصر الحديث فقد حدث اهتمام متنامٍ بالنصّ وحده بتأثير كثير من الأفكار التى طورت فى الغرب سواء أكان ذلك من مجال علم اللغة أم من مجال النقد الأدبى ، فكانت لآراء اللغوى الشهير فردنان دى سوسير وما أثمرته فى تطوير النظر للنصّ آثارٌ غنيّ ثمارها الآن ، وكذلك كان لما نتأثر من آراء « الحلقة اللغوية » فى كوبنهاجن و « حلقة براغ للدراسات اللغوية » أثر فى تطوير النظر للنصّ . وقد تلاقت هذه الأفكار مع بعض آراء نقدية حديثة ، وعلى الأخص بعض آراء ت.س. إليوت ، وريشاردز وتلميذه إيمسون ، وجماعة « النقد الجديد » الذين لا يهتمون إلا بالنصّ وحده بدءاً ونهاية ، ووسيلة وغاية ، حتى قيل عنهم إنهم ليسوا أصحاب نظريات ولكنهم شارحو نصوص ، فضلاً عما يسمون النقاد الشكليين ، والبنائيين ، والأسلوبيين ، والتفكيكيين . ولعلّ هذا الاهتمام المتنامى بالنصّ ردّ فعل للإغراق فى الابتعاد عن النصّ والاهتمام بالنظريات فى قترات سابقة .

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

إن الهدف من تحليل القصيدة هو إضاءتها ، وكشف بعض أسرارها اللغوية ، وتفسير نظام بنائها وطريقة تركيبها ، وإدراك العلاقات فيها ، من أجل مشاركة القارىء ، ووضع احتمالات النص أمامه من خلال تواسح الألفاظ والبناء النحوى الذى يعد ركيزة النص ، حتى يستطيع القارىء أن يلج فى عالم القصيدة . ولن يتم ذلك إلا بتفسير بنية القصيدة ذاتها وتحليلها إلى مكوناتها التى انبثت منها . ولا بد أن يكون ذلك بأكبر قدر من الوضوح والسلاسة وعدم التعقيد .

ولا أستطيع أن أزعم أن كل فصول هذا الكتاب قد حققت - وبقدر متساوٍ - هذه الفكرة التى أؤمن بها ، ولكنها على كل حال لم تتعد عنها . وقد كان بعض هذه الفصول معداً - فى الأصل - لبرنامج « مع النقاد » أو برنامج « قصيدة وشاعر » بإذاعة البرنامج الثانى ، ولم أشأ أن أعود إليها مرة أخرى ، وأثرت أن أتركها كما أعدت أول مرة ؛ لأنى أعدتها بدءاً بالطريقة التى أراها أنا لا بحسب ما يراه غيرى ، ولا ينضى هذا أنى مدين لهذين البرنامجين بإعداد بعض هذه الفصول ، وخاصة ديوان « العطش الأكبر » و « لو أنفك من زمنى » وقصيدة « الآتون من رحم الغضب » وقصيدة « أصوات من تاريخ قديم » .

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

وبعد .. فإننى أرجو أن يجد قارىء هذه الفصول شيئاً مما يريد فى هذا المجال ، كما أرجو أن أكون قد نجحت فى أن أنقل إليه شيئاً مما أريده من تقديمها إليه .

محمد حماسة

مصر الجديدة فى يوليو سنة ١٩٩٢م

الفضل الأول

المدخل النحوي للشعر

فاعلية المعنى النحوي في بناء الشعر

تعالى الدراسات النحوية المعاصرة في العالم العربي من ركود يكاد يبلغ بها حد الشلل ، وذلك لأن النحاة المعاصرين تخلوا طائعين عن جوانب كانت تمد الدراسة النحوية بالحياة ، والاستمرار ، فقد ابتعدت الدراسة النحوية عن مجال التصريح الحية تكنه أسرارها ، وتكتشف مزايا التعبير فيها ، واكتفت بتزويد الأمثلة الجمادة المخطئة ، واصطناع نظائر لها لا تقل عنها حموقاً يعنى فيها بالإعراب من رفع ونصب وجر . وقد دفعت هذه الأمثلة العربية أمراً يائساً وقد على حلقة أحد النحاة فسمع حديثاً عن « ضرب زيد عمراً ، وضرب عمر زيدا » (١) -
 دفعته إلى أن يقول :

أنا ماني ولأمري، أيد الدهر يُضرب
 حل زيدا لشأنه جسا جلا يذهب
 واستمع قول عائق قد شجاه التطير

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

(١) انظر هذا البحث بملزمة درامات عربية وإسلامية - العدد الأول - مجلة دار الكونية العدد

١٧٥ - ١٧٦ م ١٩٨١ م

(٢) ليس معنى هذا أنني أرفض أن تستخدم الأمثلة المصنوعة من أجل التعلم حينما يكون الغرض من تعلم أوليات النحو ، وإن كنت أفضّل أن يكون ذلك من خلال النصوص العربية سليمة الخط جيدة ومائة للمراحل التعليمية الأولى ، لأن هذا يؤكد في ذهن المتدرب من عدم انفصال النحو عن اللغة ويرسخ في نفسه أنه يتعلم النحو لغرض معين ، والوضع الحال يشعر المتعلم أنه يتعلم لغرضه ذاته منفصلاً عن أية غاية وأسمى أغراضه الحديثة في هذه النظم المتخصصة في علوم العربية عن وجه العموم وقد فسدت دراسة النحو بنحو ، وقالوا بأن الأمر إذا انقسم بهدف لتدريس الدراسة والعمليتها ، ثم انفصل كل فريق عن الآخر انفصالاً تاماً ، واستمت لغة بهم ، وتعمقت النصوص وحدها لتنتج هذا التقسيم الخلق ، وصار كل فريق لا يسمع للآخر أن يوضح في مجاله بدعوى التخصص

علم اللغة يستكفون أن يكونوا « نخاة » ، ومنحصرون في النحو منقسمين على أنفسهم ، بعضهم يلحق نفسه منسحباً بعلماء اللغة ولم يحصل ما حصله أولئك ، وبعضهم يرى في الإزراء هؤلاء « الخدائن » خير وسيلة للدفاع عما في يده من بضاعة كاسدة لا يحسن عرضها ، وقليل منهم يتقن أشياء من القديم ، ويجيد الدفاع عنها ، ولكنه يصر أذنيه عن دعوة الخدئين ، ولا يرى فيها خيراً كثيراً أو قليلاً ، ولا يجد في نفسه الخوض فيها بخصوص فيه .

وقد نشطت حركة علم اللغة الحديث في أوائل الخمسينيات من هذا القرن في العالم العربي ، وكانت مرجوة خير كثير ، ولكنها أسفرت - حتى الآن على الأقل - بعد أن خفت بريق الترجمة ، عن حصائد لم يفد كثيراً ، وفي فترة وجيزة أصبح هناك شكوك لما قيل من قبل . ولم تستطع هذه الحركة التي كانت نشطة أول الأمر أن تتلاحم مع السيج العربي ، وانحسر بعضها في دراسة العاميات تاركها مجال الفصحى . ولكن النتيجة التي تسلم هذه الحركة أنها نجحت في تبيت بعض المفاهيم العامة في دراسة اللغة ، وهزت كثيراً من المسلمات فانطلقت ألسنة بعض شباب الساحين وأقلامهم في نقد القديم ، وتحريكه ، وتخطئته ، والتهمج عليه ، والتكلم به ذوق أن يقدم هؤلاء وأولئك بدلاً عنه .

واستقلت فئة ثالثة بالنص من الأديبة ، يرى بعضها أن ليس من حق أحد آخر الدخول في مملكتها ، وقد أسقطت هذه الفئة من حسابها ما يشغل الفئتين السابقتين من علم لغة أو نحو ، ولم ير المثمنون إليها ضرورة للاهتمام بهذا الجانب من جوانب المدرس ، وابتعد لقاد الأدب عن الاهتمام بتفاعلية النظام النحوي طئناً أنه لا يعيبهم في شيء ، وقد انتقد بعضهم هذا المسلك^(١٦) وفي الوقت نفسه العزلت

(١٦) يقول الدكتور مصطفى داصغ في كتابه دراسة الأدب العربي والدار القومية للضاعة والنشوء ص ١٦٧ : « الواقع أن فاعلية النظام النحوي في خلق المعنى تعتمد غير حائلة في أحوالنا ، وهذه الفاعلية جزء أساسي من حيوية اللغة وفنائها على أي حال كثير من مقالاتها . وقد نادى اللغويون ما وسعهم من أجل توضيح هذه الملاحظة ، نظام الكلمات وروح الترابط والانعصاك بين العبارات . والتعاون المتحوط بين صيغ الكلمات في العبارة ، كل أولئك كان مجالاً واسعاً لكشف إمكانيات غير قليلة . ولكن يظهر لنا حتى الآن لا مقدار عظم الفهم النحوي الناصح ، أو يقدر أن مر اجعة لتعاقب أمر لا يهيم للثمنين بالشعر وفلسفة الشعر » وانظر أيضاً الشعر المعاصر ، لشارك الملايكة ص ٦٣٦ ، الطبعة الثالثة (حيث تأخذ على النقد عدم اهتمامهم

الدراسات النحوية ولم تستطع تحظى هذه الجواهر الوجيهة ، وعجرت الدراسات اللغوية عن إنشاء مدرسة ذات اتجاه معروف أو خلق مذهب ذي أبعاد محددة واضحة يجتذب إليه دارسي الأدب^{١٣١} .

إن الركود الذي تعاني منه الدراسات النحوية الآن - رغم ما تحذف به أفواه المطابع من عشرات الكتب - يحتاج إلى فتح نافذة في جداره الأصم حتى تتحرك هذه الدراسات في بحري ضمن لها السلامة والاستقرار ، ويتيح لها حياة طبيعية بدلاً من تلك الحياة المصطنعة المتكلفة التي لن يصر عليها القائلون بالأمر كثيرًا .

ومن المعروف أن حيوية النحو في القديم لعبت من أنه علم نصي ، وغير خاف أنه نشأ في حضي القرآن الكريم ، ومن أنه النحاة القدماء لم يوقفوا دراساتهم على الجباب النظرية محسب ، بل تخطوا ذلك إلى الجباب التطبيقية ، وقد اتخمت من القرآن الكريم والشعر القديم وشعر معاصريهم - أحيانًا - مادة خصصة للتطبيق النحوي ، ومن هنا وجدت في جزارة التراث عشرات الكتب لشرح القرآن وتفسيره وإعرابه ، وشرح مختارات الشعر ، ودواوين بعض الشعراء

١٣١ - بالطبع لم آتأ غير النحوي العليم من الرفيع والعبس وغيره ، ولا نجد من الكراميات الأمازيغية النحو بوصفها فاعلة في باد الشعر .

١٣٢ - لم تكن الأثر في الآداب الأمازيغية ما جاز عليه النحاة جدها ، على حين يعمل كإفهام في الأثر في جدها ولا يعاين بعضها مع البعض الآخر ، فقد منذ الأربعينات من هذا القرن بدأت تتغير أحوال النحو مع عرف شائكة بدأت استبدلت ترون هذه الآن ، تقوم دعامته هذه المنهج على معطيات غير النحوية ، مستندة في تركيبها وموضوعها على حد ذاته حيفا زيادة لغة النحويين ، ثم يشتهر من حواسم (١٩٥٧) - ١٩٦٣ م ، وحلقة نقد سادات اللغوية بين ١٩٦١ و١٩٦٢ م ، في الجزائر ، لتعمل بتفاهة ، فاعلمتها اعتماد من أرباب الشريعة الأولى التي اعتادت لخدمة قوامها في كل اللغات الأمازيغية . وعلى سخط الإرساء على المنهج المتبع عند كل شاعرة في دراسة اللغوية من تبع سداد الأفكار بعضها ، فإنها والتفكير والأفهام بتدليلات أسبغية والأهمية - والنحو ليس من لم على العمل الآن ، حده بدمعه ، وحدة مستطاة لتسلي عقابها جميعا في اللغوية اعترض هناك أئمة من اللغويين في كل عصر ، وانظر بعض الأول من كتاب نظرية السائبة في النقد الأول ، الدكتور سراج - فصل في اللغة ١٩٧٧ م ، محاولة لتجسير النقاد الشعبيين على النحو ، فإن ليس هو حاد توجه أحمد زوي من - الميدان أكتوبر ١٩٧٧ م .

شرحنا يقوم في جانب كبير منه على فهم العلاقات النحوية ، ولذلك استطاعت
 الدراسات النحوية القديمة أن تحيا وتحظى إيتنا القرون ، الأجيال ، ويعرف
 تشغلون بالنحو وعلوم العربية أن كثيرا من القضايا النحوية لا تفهم من كتب
 النحو وحدها بل من كتب التفسير ، شرح المنارات الشعرية ، والأمال ، والمجالس
 التي تعتمد على مقطوعات الشعر المختلفة ، الروايات الأدبية .

وقد كان كتاب مسيوه - وهو أول مؤلف نحوي يصل إلينا - كتابا
 جامعاً لعلوم العربية وقده أسرارها ، وإن قاربه ليستشعر أنه يهيم على الكلام
 وفحده لا يجرده صحته وحسب ، فيقول عن الإخبار عن النكرة شكره ، وذلك
 قولك : ما كان أحد مثلك ، وما كان أحد خيراً منك ، وما كان أحد محترفاً
 عليك ، وإنما حسن الإخبار ههنا عن النكرة حيث أردت أن تنفي أن يكون في
 مثل حاله شيء أو فوجه ، لأن الغالب قد يحتاج إلى أن تعلمه مثل هذا ، وإذا
 قلت : كان رجل من آل فلان فارساً ، حسن ، لأنه قد يحتاج إلى أن تعلمه أن
 ذلك في آل فلان ، وقد يجهله ، ولو قلت : كان رجل في قوم عاقل ، لم يحسن
 لأنه لا يستكر أن يكون في الدنيا عاقل ، وأن يكون من قوم ، فعلى هذا النحو
 يحسن ويقبح ^(١) . فمن هنا أمام تدفق للتركيب وشرح لأسرار حسه
 وفحده ، ولذا أمام قاعدة نحوية صارمة تميز شيئاً وتخطئ ، آخر . وقد يطول بنا
 القول إذا أخذنا في تتبع الكتاب على هذا النحو ، ولكني أود أن أشير إلى نص
 آخر من الكتاب يكشف عن روح الاهتمام بالتركيب وما يتعلق به من معنى ،
 يقول مسيوه في باب الفاعل والمفعول : « فإن قدمت المفعول وأخرت الفاعل
 جرى اللفظ كما جرى في الأول ، وذلك قولك : ضرب زيداً عيبد الله ، لأنك إنما
 أردت به مؤخراً ما أردت به مقدماً ، ولم ترد أن تشغل الفعل بأول منه ، وإن

(١) مسيوه - الكتاب : ٥٤/١ - شعبة دار الفلم بتحقيق عبد السلام عارون ، ١٩٦٦ ، ص ١٠٠ وراجع طبعة
 دلاف ، ٢٥٧١ ، ٢٨ ، والنظر ما كتبه الأستاذ علي النحوي ناسد عن فقه الكتاب وتأثير البلاغة به
 والشعور التي قالها بأسلوب الكتاب من علماء البلاغة في « مسيوه إمام الحجة » الصفحة ٢٩٤ ، وما بعدها
 عام الكتاب القاهرة ، ١٩٥٢ ، وفان بجاني كتاب الدكتور عبد الرحمن السيد ، مدرسة البصرة النحوية ، ١٩٦٤
 وما بعدها ، الصفحة الأولى توربع دار المعارف .

كان مؤخرًا في اللفظ ، فمن لم كان حد اللفظ أن يكون فيه مقدمًا ، وهو عربي جيد كثير ، كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم وهم يبيانه أعنى ، وإن كانوا جميعا يبيانه ويبيانه ^(١٥) وهذا يكشف عن محاولة سيويه بيانه أعرابى التركيب في الريف الذى يقدم فيه أمثلة النحوية .

وقد شغل كثير من النحاة بعد سيويه بالتأليف في معاني الشعر وقواعده ، ومن هؤلاء المراد وتعلب ^(١٦) ، على تفاوت بينهم في طريقة تناول ومحاولة لإفادة من الاستخدام النحوية .

ولم يكن « الإعراب » بالمفهوم الذى صاد في العصور المتأخرة شاغلًا للنحاة الأوائل بقدر ما كان يشغلهم بيان التركيب ، وفيد كان يتردد بينهم أن أنظمة المعنى أهم من استنباط الإعراب ، وإذا كان هناك خروج على السمت المألوف ، فإن ذلك لإرادة معنى معين ، وليس شيء ، يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وحيا « كما يقول سيويه ^(١٧) ، ويقول ابن جني « فإن العرب قد تحمل على أفعالها لمعانيها حتى نفس الإعراب لصحة المعنى ^(١٨) ، ولذلك لم يعد عبد القاهر الخرجاني « الإعراب » بهذا المفهوم من وجود التفاضل والمزية في الكلام ، « وذلك أن العلم بالإعراب مشترك بين العرب كلهم ، وليس هو مما يستشغل بالتفكير ويستعان عليه بالرؤية ، فليس أحدهم بأن إعراب الفاعل الرفع ، أو المفعول النصب ، أو المضاف إليه الجر بأعلم من غيره ، ولا ذلك مما

(١٥) كتاب (١٣٥١) نسخة دار الفقه والدراسات الإسلامية ، ١٩٦٧ ، ص ١٠٠ ، نقل عبد القاهر الخرجاني ، المعجم ، الأعراب من هذا المعنى « دليل الإعراب » ، ص ١٠٠ ، وهو يشاهد نفس « هذا » ، وهو صالح عن ، صفحة ٨٤ (طبعة المازن) ، و ١٠٧ طعة الأستاذ محمود شاكر .

(١٦) يعقل المهرست لأن الرفع بأعلم كثير من الكتب في هذا الباب ، وقد سقط كثير من هذه الكتب من يد الأئمة ، والحق القليل منها ، وقد سلم محمد عبد الحميد خفاش كتاب « قواعد الشعر » للعتبة سنة ١٩٦٨ (دار حد الكتب العربية - القاهرة) .

(١٧) كتاب (١٣٦١) دار الفقه ، ١٣٦١ ، ص ١٠٠ .

(١٨) ابن جني ، العتبات في تبيين شذوذ القراءات والإيضاح عنها ، ١٠٦٢ تحقيق علي السدي ، ص ١٠٠ ، وقد تفاجئ شمس العتبات لأهل اللغويات الإسلامية ١٩٦٩ ، ص ١٠٠ .

يحتاجون فيه إلى حدة ذهن وقوة خاطر ، إنما الذي تقع الحاجة فيه إلى ذلك العلم بما يوجب الفاعلية للشيء إذا كان إنجابها من طريق الحجاز كقوله تعالى : ﴿ فما رحمت تجارتهم ﴾ وكقول الفرزدق : « سقتها خروق في السامع » وأشبه ذلك مما يجعل الشيء فيه فاعلاً على تأويل بديق ، ومن طريق تلفظ ، وليس يكون هذا علماً بالإعراب ، ولكن بالوصف الموجب للإعراب ،^(٩٩) ويؤكد عبد القاهر الجرجاني هذه الفكرة في أكثر من موضع وبلح عليها ، فيقول في موضع آخر : « ومن العجب أننا إذا نظرنا في الإعراب وجدنا التفاضل فيه عمالاً ، لأنه لا يتصور أن يكون الرفع والنصب في كلام مزية عليهما في كلام آخر »^(١٠٠) فليس الحديث هنا عن مستوى الصحة اللغوية في حد ذاتها ، فتكون الكلام صواباً لا يوجب له مزية ولا فضلاً ، لأننا لسا في ذكر تقويم اللسان والتحرز من اللحن وزرع الإعراب فنحن بمثل هذا الصواب ، ونما عن في أمور تدرك بالفكر اللطيفة ، ودقائق يوصل إليها بشاقب الفهم^(١٠١) وهذه الفكر اللطيفة والدقائق التي لا يوصل إليها إلا شاقب الفهم هي المعاني الموجبة لأن يكون الكلام على هذا النحو أو ذلك من التركيب ، فإذا كان ما يراد التعبير عنه قوياً جاء التعبير عنه بالقوة نفسها . وقد كان بعض متقدمي النحويين يعتقدون أن « الأصوات تابعة للسعال فتسبى قويت »^(١٠٢) ومتى ضعلت اضعلت^(١٠٣) وفي ضوء هذا المبدأ عالج ابن جنى بعض الفقرات القرآنية ، وفسرها تفسيراً لم يسبق إليه ، قضى قراءة الحسن البصري لقوله تعالى : ﴿ سأوريكم دار الفاسقين ﴾ - سورة الأعراف من الآية ١٤٥ - بإشباع ضمة المضمرة في سأوريكم - بقول : « وزاد في احتمال الواو في هذا الموضع أنه موضوع وعيدا وإغلاظاً فمكن الصوت فيه وزاد إشباعه واعتداده

(٩٩) عبد القاهر الجرجاني - دلائل الإحصار صفحة ٣٢ (طبعة دار - وكان صفحات ٣٩٥ - ٣٩٦

في طعة الأستاذ محمود شاكر .

(١٠٠) السابق صفحة ٣٠٦ وانظر صفحة ٣٩٩ ضمة الأستاذ محمود شاكر .

(١٠١) السابق صفحة ٧٧ وانظر صفحة ٩٨ من طعة الأستاذ محمود شاكر .

(١٠٢) ابن جنى - اختصاص ١٦ : ٩١ تحقيق محمد علي الحجاز ، مطبعة دار الكتب المصرية

فألحقت الواو فيه (١٣٦) ، وفي تفسير قرآنة على بن أبي طالب وابن مسعود وبخى والأعمش لقوله تعالى : ﴿ وَنَادُوا يَا مَالِكُ لِيَقْضِ عَلَيْنَا رَبُّكَ ﴾ - سورة الزخرف من الآية ٧٧ ، بترخيم مالك - نحوه بفسر ترخيم « مالك » هنا تفسيراً يتفق مع المبدأ السابق حيث يقول : « وذلك أنهم لعظيم ما هم عليه ضعفت قواهم ، وذلت نفوسهم ، وصغر كلامهم ، فكان هذا من مواضع الاختصار ضرورة عليه ووفقاً دون تجاوزه إلى ما يستعمله المالك لقوله القادر على التصرف في منطقتة (١٣٦) ، فهنا تجاوز لرصد الظاهرة إلى تفسيرها والإشارة إلى ربطها بالموقف الذي ترد فيه .

وكانت هذه اللبحات نظرات فردية موزعة في تناول القدماء للنصوص ، وكانت تؤكد أن ثمة فكرة كاملة تحتاج إلى الوقت الملائم للظهور ، حتى كان الحديث عن إعجاز القرآن واختلافهم حوله هل هو بالضرورة أو بما تضمنه من الأحبار أو بتركه ونظمه أو بكل هذه جمعاً - كان الحديث عن إعجاز القرآن مجالاً حصيلاً للكشف عن طاقات اللغة الكامنة في التعبير الأدي ، وكان معظم الاعتناء في هذا المجال على المعاني النحوية .

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

وليس النظم عنده في محمل الأمر « إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوائمه وأصوله ، وتعرف مناهجه التي تهجت فلا تزيع عنها ، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تحفل بشيء منها ، وذلك أنا لا نعلم شيئاً يتبعه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجود كل باب وفروقه »

(١٣) الزحبي - المحض ٢/٢٥٩

(١٤) السلي ٢/٢٥٧ وفان سما في « الإصناف في مسائل الخلاف لابن الأثير » في الساتة

فينظر في الخبر إلى الوجوه التي تراها في قولك زيد منطلق ، وزيد ينطلق ،
 وينطلق زيد ، ومنطلق زيد ، وزيد المنطلق ، والمنطلق زيد ، وزيد هو المنطلق
 وزيد هو منطلق^{١٥} فقد ذكر عبد القاهر الجرجاني هنا ثمانية وجوه للإخبار عن
 انطلاق زيد ، سبعة منها بالجملة الاسمية ، وواحد منها بالجملة الفعلية حيث تقدم
 فيها الفعل المضارع « ينطلق زيد » فتحول المتناً إلى فاعل بدلاً من أن يكون
 ضميره هو الفاعل ، وتتأول الوجوه السبعة للخبر ، تشكيروه ، وتعريفه وتقديمه ،
 وتأخيره ، وإقرانه ، وتركيبه ، وفصله بضمير فصل أو عماد عن المتناً . وتم يكن
 عبد القاهر الجرجاني - هنا - قاصداً إلى حصر هذه الوجوه ، وإلا فهناك أوجه
 أخرى محتملة وممكنة ، ولكن هذه الأوجه هي التي تحملها كلمة « منطلق » أو
 « ينطلق » أي في حالة اسم الفاعل والمضارع فحسب .

وما يقوله عن الخبر بقوله عن الحال ، مع استعدان الحال لإمكانات أكثر
 من الخبر ومع الحال المحملة خاصة ، ووجوه الشرط والجزاء ، ومعاني الحروف
 التي تشترك في معنى تم يتفرّد كل منها بخصوصية في ذلك المعنى لا يشركه فيها
 غيره ، والجملة وما يكون بينها من الفصل والوصل ، والنظر فيما إذا كان الوصل
 « بالواو » أو « بالفاء » أو « بـم » أو « أو » أو « أم » أو « لكن » أو « بل » ،
 وما يلازم ذلك من التعريف ، والتشكيك ، والتقديم والتأخير في الكلام ، والحذف
 والتكرار والإضمار والإظهار ، وهل وضع كل من ذلك مكانه ، واستعمل على
 الصحة وعلى ما ينبغي له ؟ فهذا هو السبيل إلى النظم ، « فليست بواحد شيئاً
 يرجع صوابه إن كان صواباً ، وخطؤه إن كان خطأً إلى النظم ويدخل تحت هذا
 الاسم إلا وهو معنى من معاني النحو قد أصيب به موضعه ووضع في حقه ، أو
 عومل بخلاف هذه المعاملة فأزيل عن موضعه ، واستعمل في غير ما ينبغي له ،
 فلا ترى كلاماً قد وصف بصحة نظم أو فساده ، أو وصف بجزئية وفضل فيه إلا
 وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد ، وتلك الجزئية وذلك الفضل إلى

(١٥) عبد القاهر الجرجاني - دلائل الإحصاء - صفحة ٦٤ - طبعة دار المعارف صفحة ٨٤ من

معاني النحو وأحكامه ، ووجدته يدخل في أصل من أصوله ، ويتصل باب من أبوابه (١٦٦) .

وقد أبح عبد القاهر الخرجاني على هذه الفكرة وأدار وجود القول فيها ، وقد أتاحت له كثرة مراجعتها وإنعام النظر فيها أن يقع من خلالها على عدة أفكار دقيقة تدور في هذا الإطار ، فعنده أن الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب - أي الوجوه الموجبة له - هو الذي يفتحها ، وأن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها ، وأنه المقياس الذي لا يتبين نقصان كلام ورجحانه حتى يعرض عليه ، والمقياس الذي لا يعرف صحيح من سقيم حتى يرجع إليه (١٦٧) ، والألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هي كلم مفردة ، وأن المفضلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو عما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ (١٦٨) .

وأولى هذه الأفكار بالعناية في مجال الإشارة إلى النظم عند عبد القاهر الخرجاني هي الفكرة التي يشير فيها إلى أن هذه المعاني التي يقصد إليها ليست معاني من الممكن حصرها وتحديدتها بحيث يمكن التعقيد لها ، بل هي معاني كثيرة متجددة مع تجديد الإبداع الأدبي نفسه ، يقول : « وإذ عرفت أن مدار النظم على معاني النحو وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها ونهاية لا تجد لها ازدياداً بعدها ، ثم اعلم أن ليست المزية بواجبة لها في أنفسها ، ومن حيث هي على الإطلاق ، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام ثم بحسب موضع بعضها من بعض واستعمال بعضها مع بعض (١٦٩) وهذه مسألة جدية بالاعتبار ، ولا يصح أن تهملها .

(١٦٦) السابق ٦٥ و ٨٦ ، ٨٣ من طبعة الأستاذ محمود شاكر .

(١٦٧) انظر السابق صفحة ٦٢ ، ٦٤ وانظر صفحة ٦٨ من طبعة الأستاذ محمود شاكر .

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

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

لقد كان من جملة أغراض عبد القاهر الجرجاني من نظرية النظم غرض ديني - وله كل الحق في ذلك - حيث أراد الدفاع عن إعجاز القرآن ، وبيان طريقه من خلال النظم ، وتعليم طريقة الحدال في ذلك وعدم الوقوع في مغالطة المصوم^(٢١) ، ولعل هذا ما جعل تطبيقه هذه النظرية لم تكن إلا على مستوى الجملة الواحدة بوصفها وحدة قية مستقلة تحمل كل مقومات تمايزها واستقلالها ، وقد يصلح هذا الصرب من تناول للقرآن الكريم على اعتبار أن كل آية فيه بل كل جملة منه معجزة في ذاتها ولكن هذا التناول لا يصلح للشعر من حيث إننا لسنا نريد تحليل جملة من القصيدة أو بيت واحد فيها بل نريد تحليل القصيدة كلها بوصفها وحدة بنائية متكاملة ذات أجزاء كل جزء فيها يقوم بوظيفة معينة في تكامل هذا البناء ، إذ إن هذا يدفع إلى التساؤل المرتاب : ما الذي يدفع الشاعر إلى صوغ هذا العدد من الأبيات المستقلة والأغراض المتشعبة في قصيدة واحدة ؟

ومن هنا كانت خطورة ما صنعه عبد القاهر من التمثيل بأبيات مستقلة معزولة عن سياقها منظور إلى كل بيت منها على أنه عمل فني مكتمل ، وقد تحطت هذه الأمثلة ، فظلت تتداول بين البلاغيين من بعده حتى فقدت بريقها .

ومع هذا فإنني أرى أن محاولة عبد القاهر الجرجاني محاولة وضيئة في تاريخ النظر إلى النصوص الأدبية وتفسيرها ، وقد كان المرجو أن تشر هذه المحاولة بعد أن تنمو نمواً طبيعياً من بعده حتى تصبح منها ثابت الدعائم واضح المعالم ، ولكن يبدو أن من أتى بعده أعشاهم بريق ذهنه وتوقد خاطرهم فداروا في إطاره ، ولم يزيدوا على عمله شيئاً إلا التفرع والتقسيم ومحاولة التعقيد ، مع أن هذه المعاني تند عن التعقيد الصارم . وقد كان أولى بمن جاء بعد عبد القاهر الجرجاني أن يحاولوا تطبيق هذه النظرية فيكثروا من ذلك ، لأن حياة هذه المعاني النحوية في التطبيق المتجدد المستمر ، وكان يمكن عن طريق هذا التطبيق المتكرر المتنوع أن يكون لدينا سبيل واضح إلى تناول النص الشعري عن طريق الفهم النحوي الباطح ، ولو كان ذلك قد تم واتصل لأصبح لدينا الآن منهج عرفي في تحليل النص وتفسيره

(٢٠) انظر صفحة ٢٣ ، ٢٤ - وانظر صفحة ٢١ ، ٢٢ من طبعة الأستاذ محمد شاكر .

بدلاً من الترفيع ، الذي يعتمد على الاقتباس من الاتجاهات الأجنبية دون أن تجد هذه المقننات ثروة ملائمة لاستنابتها وتسميتها وتلايحها مع السيج العربي ، فتبقى هذه المقننات أجساماً غريبة في جسم الثقافة العربية^(١٢١) .

إن « علم المعاني » الذي أسفرت عنه محاولة عبد القاهر الجرجاني الفذة - وهو علم يقوم على فهم التراكيب وأسرارها - يقدم مادة وقيمة في صدد محاولة بيان المعنى النحوي في البناء الشعري ولكن بعض هذه المادة يحتاج إلى إعادة النظر^(١٢٢) . إن فهم أسرار التراكيب مستويات ، وكلما كان الباحث فيها أكثر ثقافة وإدراكاً ومراعاة وغمراً بالعربية ، كان فهمه لأسرار التراكيب أدق وأقرب إلى الغاية ، ومادام الفهم قائماً على أساس التركيب نفسه فسوف يُؤمن الشطط والزلل ، ولن يكون التفاوت إلا في درجة الفهم لا في نوعه . وليس علم المعاني علماً توفيقياً ، ولذلك لن يكون علينا من بأس إذا وقفنا من بعض ما جاء عنهم

(١٢١) لا يعني هذا - حاشاً - أنني أدعو إلى عدم الإفادة من الآداب الأجنبية ومذاهبها اللغوية والنحوية ، بل على العكس من ذلك تماماً **مهم** أئيب عدم قدرتنا على تنظيم وجود هذه الاستفادة النحوية ووضعها موضعها ، وإن رأيت أن عدم قدرتنا على الاستفادة الحقيقية نابع أساساً من عدم تقبلنا ، وعدم استقلال فكرنا وتحديد شخصيتنا ، وإلى الأبد أن شرط كل الاستفادة وتحققها هو وضوح الشخصية الثقافية واستقلالها وتميزها ، لأن هذا يتيح لنا معرفة ما يمكن قبوله وما لا يمكن قبوله ، وما يلائم وما لا يلائم . إن الثقافات ذات الشخصية السليمة يتحاب بعضها مع البعض الآخر وتبعد كل منها عن الأخرى ، وعندما تستبد شيئاً بغيره واضعه بضعها على ويصح من مجراتها هي . أما عندنا فنحن لا نترأس إليها حتى الاتقاد للغير إلا بعد أن نكون قد فرغنا من طويلاً وقتنا ببقية في موضعنا وبعد أن نكون موجته آخذة في الانحسار ، لا يكون انتقاله إليها بطريقة عشوائية فورية ، لم وإن ناقبه بوعقول له أكثر من قيمته شيئاً . فإن كنتنا عيناً عربياً هو أن نحكم في قيمة ما لنا من معيار ما يقلل لنا . فإن وجدنا مشابهة بينهما فرحنا ولحلقنا ، وإن وجدنا مختلفاً عنه أرتبنا به وجرجنا . وعند النحو العربي ظلاً للثبات ، فبعد أن شبع شيئاً وإهانة على يد بعض اللغويين القدامى وجدنا مهم أئيب من يرون أن في ظهور المذهب النحوي على يد تشوسكي إعادة على العقلانية رد الاعتدال لنحو العربي .

(١٢٢) من ذلك على سبيل المثال قول الزحشرى - وهو من أصحاب اللغات الذككية في تفسير الصنوبر - إن الألفاظ من حشر الكلام ، ووجه حسه هو أن الكلام إذا قيل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن نظرية وتجديداً ، لتشارت السامع وأكثر إيظاظاً للإصعاق إليه من إجرائه على أسلوب واحد ، (انظر الإيضاح في علوم البلاغة لمنظمت القزويني ١٦٠/١) مع أن العلاقة بين الصنوبر من الممكن أن تكون محالاً خصوصاً للدلالات متعددة توقف على صياغة الفصيلة كلها .

واقفة المراجعة وإعادة النظر ، وقد كان علماء المعاني أنفسهم محسنين غاية الإحسان عندما كانوا يذكرون وجوها مختلفة لتركيب ما من التراكيب ، وبعد ذكر هذه الوجوه يعقبون بما يشعر أن الباب مفتوح لكل مجتهد في فهم النص بشرط سلامة العقل واستقامة الطبع . يقول القرظيني مثلاً بعد أن يذكر عشرة أعراض مختلفة قد يحدث المستدل إليه لواحد منها « وإما لا اعتبار آخر مناسب لا يهادى إلى مثله إلا العقل السليم والطبع المستقيم »^(١٢٣) فالأمر راجع أولاً إلى سلامة العقل واستقامة الفطرة في النظر إلى النصوص وليس معنى هذا أنه تذوق عذوى ، ولكنه تذوق قائم على فهم العلاقات التي تحكم التركيب وتوجه بناه ، وهذه العلاقات هي « المعاني النحوية » .

إن الوقوف على المعاني النحوية وقاعليتها في القصيدة محاولة لطرق أهم أبوابها للولوج في عالمها ، وهذا يقتضينا أن نحسن الظن بالشعراء الكبار فلا ننظر إلى شعرهم بعبارة التصويب والتخطئة - وبخاصة الشعراء المتقدمون - بل ينبغي أن نحاول استكشاف أسرار التراكيب لديهم حتى تلك التي تبدو على أنها - من وجهة نظرنا - مخالقات نحوية يرتكبوها في شعرهم ، إنهم يعتمدون إليها عمداً غير عاقلين عنها ، ووراءها معنى منساق مع المعنى الشعري للقصيدة ، ولقد كانت نظرة التصويب والتخطئة وراء وقوف بعض النقاد العرب القدماء من هذه المخالقات موقف العيب والانقاص والتحذير من ارتكاب أمثالها ، ولعل هذا الموقف كان من تأثير النحاة الذين عزلوا هذه الظواهر لأنها لا تطرد مع القاعدة التي يرجحون لها الأطراد ، مع أن إمام النحاة سيبويه يقول : « وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجها »^(١٢٤) وقد حاول العبقري الفذ أبو الفتح ابن حني أن يقدم تفسيراً واضحاً لما سماه النحاة « ضرورة شعرية » إذ يبين أن الشاعر الذي يعتمد إلى مثل هذه المخالقات هو الشاعر القوى الحسوس لأنه يعلم أن ابتعاده عن مثل هذه الأمور أقرب إلى النجاة وأبعد عن المللحة ، وليس في ذلك

(١٢٣) الخصب القرظيني - الإيضاح في علوم البلاغة ١/٩١ - ١٠١ الطبعة الرابعة ١٩٧٥ م شرح وتحقيق الدكتور محمد عبد الله شعاع حقاقي - دار الكتاب اللبناني - بيروت - ١ .

(١٢٤) سيبويه - لكتاب ٢٢/١ (علمة بحر القلم) ١٣/١ (طبعة بولاق) .

دليل على ضعف لغته لأنه ارتكب ما ارتكب إذلالاً بقوته^{١٢١} ورغبة في إحداث تأثير معين يرمى إليه بما فعل.

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

(٢٥) انظر نفس ابن حني في المحاضر ٣٩٢٦٢ وهو ، نفس البيت المشاهر قد ارتكب مثل هذه المبررات على قبحها والفرق الأصولي بها فاعلم أن تلك على ما حشمته من ذلك أن من وجد على حود وخصه منه من وجه آخر فلا بد لقضائه والخطوة ، وليس لقاطع دليل على ضعف لغته ولا قصوره عن كونه الناطق بقضائه ، بل مثله في ذلك عدد من مثل غير الجمع بلا تجاريم ، والخراب القدر من خارج من غير احتساب ، وهو وإن كان معلوماً في لغته وبالكيفية مشهوراً له سبحانه وحسن منه ، ألا تراه لا يجهل أن لو تكلم في سلامة أو نقصه سبحانه مع أنه كذلك أقرب إلى السجدة ، وأبعد عن اللجاجة ، لكنه جشم ما حشمته على حذو ما عطف سبحانه مثله إذ لا يقوى دفعه ، وإلا أنه على شهادته نفساً ، وقولاً ما قلته من حني كما يقول : (١٠) ، وقد أن سبباً من افتتاحه فضيلة مشهورة ، الشاعرة ، التامر كسر فيها قواعد النجم ، وأخذ رؤيتهم صانعها وفقاً لقواعد النحو . يقول : (١١) إننا لو أعدنا صياغتهما على ما تقتضيه قواعد النحو لكانت قد تحدا الشعر حسناً ، ثم يقول : (١٢) إن التامر لم يكن حذو حذو على قواعد النحو لأنه غير مكسرة ، لأنه لا يعرف ضميراً أصلاً . ولكنه من عند العرب إذ تحصل على تأنيدهم معنى ، وإن الشعراء يفعلون هذا ، ولو أن بعضهم - مثل التامر - يفعل هذا أكثر من غيره - إنهم يستعملون القواعد النحوية بوصفها لغتهم معانيه ، يشاطرون بها بقرانها ويجرونها بما حشد له الحفظ على أكثر الطرق فعالية وأيضاً يقول ما يروى في (Paul Roberts), Modern Grammar, p. 78, (New York, 1968).

وإنما ذلك ، محمد مندور هذه الظاهرة ، كسر الشاء ، ويقول : (١٣) لقد تم في العرب كتابة بما في أسلوبهم من كونه لا تعدد أن تكون خروجا عن الناح من الاستعمالات والتركيب ، وهذا الشعر عطف على الطريقة التي يتبعها علماء النحو ، كسر الحاء ، ومن التثنية ، خاصة في القرب - من وجه - أن يكون الفصحى اللغوية تعانق الدارج لا يصد عنه إلا أسلوب سطوح لا حذو فيه ، لا يتولى ، ويوم يؤيدون ، أنهم بحقيقة الإنسانية اللغوية من أن الكلام المطلق على في ذاته ، وأنه من الجم أن تأخذ الكلمات من حيث إلى حين رده من شطآن الألف تخرجهم عن التعريف المتوقع للألف ، في الأدب والشعر ، (١٤) ، (١٥) ، (١٦) ، محمد مندور - دار هيئة مصر للطبع والنشر - القاهرة ، (١٧) ، وقد تناول الدكتور مندور هذا تحت ما يسميه « اللغة اللغوية » ، ولكنه لم يعد ملاحظاً .

وقد ذهب سيده ومن عاقل إلى أن الضرورة الشعرية هي ما ليس للشاعر عند تدبيره ، فوسع الشاعر أن يجر هذا التركيب ويستعمل به أكثر ، ولكنه يظن عليه لأنه أول على ما يريد من كونه انظر في تفصيل رأينا ، الضرورة الشعرية في النحو العربي للدكتور محمد حمادة عبد اللطيف الفصل الثاني - عكفة دار العلوم - القاهرة ، ١٩٧٤ ، ص ١٠٠ .

وإذا كانت محاولة عبد القاهر المرحوم وما أسفرت عنه من علم المعاني تمثل مرتكزاً تراثياً أصيلاً في الدعوة إلى إحياء الاهتمام بالمعنى النحوي ومحاولة جعلها مدخلاً لتفجير القصيدة وفهمها ؛ فإن هناك مرتكزاً آخر معاصراً يتمثل في الدعوة الجديدة في النقد الأدبي التي تحاول جاهدة توجيه النقد في الأدب العربي وجهة لغوية عن طريق النقد التطبيقي استناداً إلى أن العمل الأدبي فن لغوي في المقام الأول ؛ ولذلك ينبغي الدخول إلى النص الأدبي فن لغوي في المقام الأول ؛ ولذلك ينبغي الدخول إلى النص الأدبي بغية تحليله من باب الملامم وهو اللغة بكل مستوياتها وأبعادها التي يستخدمها العمل الأدبي في تكوين شكله الفني . والقصيدة قبل كل شيء تركيب أو بناء لغوي ، ومهمة الناقد حينها ليست هي إطلاق الأحكام العامة القائمة على الاستحسان أو الاستهجان الذاتيين غير المبرهن عليهما من خلال العمل نفسه ، أو رصد اتجاهات غير أدبية كالاتجاهات السياسية أو الاحتجاجية أو الفلسفية أو غيرها ونسبة العمل الأدبي أو قائله إليها والاحتفاء ببعض الإشارات التي تساعد على هذا ، بل مهمة الناقد الحقيقية هي إضاءة العمل وتبويره واستكشاف جوانبه الفنية وعلاقاته في ضوء ما يسمى بالقراءة الفاحصة للنص الأدبي (١٦) .

ولكن هذه الدعوة لم تجعل المعنى النحوي مرتكزاً من مرتكزاتها ، ولم يظهر في كتابات أصحابها حتى الآن ما يشير إلى اعتقادهم عليه أو الاستعانة به غير بعض الإشارات القليلة حدًا التي لا تمثل متجهًا متكاملًا ، وهم معذورون في هذا ؛ لأن الحاجة لم يقدموا لهم مادة صالحة لاستغلالها في هذا السبيل ، ولم تتألف مدونة

(١٦) قام بهذه الدعوة - باقتدار - الدكتور محمود الرضي في عدد من مقالاته المطبوعة وأهمها : كيف قرأ العمل الأدبي ، الأثر والتمتع ، وقد طبع دعوة على عدد من الفصائل النقدية للحصح واللقب العربي ، الحديثة لسوق وناسخ وإبلى إلى ماخري وبعض المدونات الشعرية الأخرى ، وقد جمع بعض هذه المقالات في كتابه : مقالات نقدية ، مكتبة الشباب ١٩٧٨م بالقاهرة ، وكتابه : قراءة الشعر مكتبة الزعماء ١٩٨٥م بالقاهرة ، وانظر تقديمه للكتاب الذي ترجمه ، حاضرات النقد الأدبي - دار المعارف ١٩٧٥م ، كما طبع هذا السبج تطبيقاً لهذا في كتابه : قراءة الرواية - دار المعارف ١٩٧٤ ط ١ ، وكتب الدكتور مصطفى ناصف تناول هذا الجانب وبخاصة : دراسة الأدب العربي ، و : إشكالات المعنى في النقد الحديث ، و : قراءة ثابتة للشعرية القديم .

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

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

أما الذي يضيء القصيدة ويكشف مكنونها ويساعد القارئ على تلويحها فهو أن يأخذ الناقد بيد قارئها ويفسر له كيف تركيب هذا البناء اللغوي الفني حتى استوى عملاً ذا دلالة خاصة ، ويصوره بمواطن الجمال في هذا التركيب ، وإلى لا اعتقد أن من أهم أبواب الدخول في عالم القصيدة الباب الذي يكشف لنا

كيف يتم هذا التركيب ، أى تركيب وحدات البناء الفنّى للقصيدة ، وأغنى به
المعاني النحوية ، ، وأعتقد أيضاً أن على المشتغلين بالنحو أن يقدموا فى هذا
العدد ما يعين النقاد على أداء مهمتهم بحيث يسروا لهم السبيل وأن يتعاونوا دارسو
العربية على كشف النصوص وتحليلها بدلاً من أن يعملوا متدابرين متخالفين .

ولكن .. هل يصلح المعنى النحوى مدخلاً لتناول النص الشعرى ؟

إن النص الشعرى بطبيعة تركبه مكثف مركز يحمل من الدلالات أكبر مما
تعمل اللغة المستعملة فى مجالات أخرى ، أو اللغة المألوفة فى تركيب أى نص أدبى
آخر . ومالا يقال فى القصيدة أكثر مما يقال ، إن الشاعر يكتب أحياناً باللحظة
الدالة والإشارة الخفية ، وقد يسهب فى وصف شئ، يجعله مقابلاً لشيء آخر ، ولا
يعمد إلى عرضه بطريقة مباشرة ، وقد نطن أنها كذلك . إن القصيدة بناء فى
يعمل من الإشارات الكثير ، ولكن الدليل الذى لا دليل سواه على كل ما يريد
الشاعر من قصيدته هو ما يقوله فعلاً فى القصيدة ، وما يقوله هو الكلام المتكلم
بعلاقات نحوية معينة أنتجت هذه الدلالات المكثفة . إن الشاعر قد يلجأ إلى ما
هو متبع فى تقاليد الفن الشعرى فى عصره كأن يلجأ الشاعر الجاهلى مثلاً إلى
وصف الأطلال ووصف الناقة أو الفرس ووصف الثور أو الحمار الوحشى أو غير
هذا وذلك مما يتداول فى الشعر الجاهلى ، والسؤال الآن : هل هؤلاء الشعراء
جميعاً يصفون أطلالاً واحدة أو ناقة واحدة ؟ وهب أنهم يصفون شيئاً واحداً ،
هل رؤيتهم واحدة ، واستخدامهم له واحد ، وتوظيفهم لهذا العنصر أو ذلك واحد ،
وطريقة بنائهم الفنية واحدة بحيث يسوغ لنا هذا جمع هذه العناصر التى تبدو فى
ظاهرها متشابهة من هذا الشعر الكثير ودراستها بمعيار واحد ؟

أعتقد أن لو كان الأمر على هذا النحو صحيحاً - وهو ليس كذلك -

لأغنت عن الشعر الجاهلى كله عادة قصائد قليلة جداً .

ولنفرض أن بعض الشعراء يفتقرو بعضاً فى وصف هذه الأمور وصفا مجرداً

من أى دلالة أخرى وراء هذا الوصف ، فكيف يصف ؟ هل يستخدم نفس

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

إننا لو أعطينا اثنين من المعاصرين مجموعة متألّفة تمامًا من مواد البناء ، ومساحة متألّفة تمامًا من الأرض ، وطلبنا من كل منهما أن يقيم بناء يصممه ويفقهه ، لجاء البناءان مختلفين وقتًا لقاعدة أولية هي أن كل رؤية أصيلة متفردة تنبأ عن الأخرى ، وإذا أردنا المقارنة بينهما فسوف تم المقارنة على أساس طريقة التنفيذ ، ومن دراسة البناء سوف نصل إلى كل ما وراء ذلك مما نريد . وفي عمل فني مادته اللغة وأساس تنفيذه التركيب ، ألا تكون دراسة طريقة تركيب القصيدة كالشفقة عن أبعاد كثيرة قد نلظن أنها بعيدة عنها ؟

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

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

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

الصيغ النحوية تحريديّة ثابتة (الفعل + الفاعل) ، (المبتدأ + الخبر) مثلاً ، وهي محدّدة يمكن حصرها وتصنيفها ، وكتب النحو المتأخّرة لا تعنى إلا بالصيغ النحوية ، وهذه الصيغ مهمة من حيث يكون المطلوب هو تعليم الصواب والحفظ في التركيب . والصيغ النحوية لا تحمل أية دلالة غير التحريد ، ولذلك يمكن أن يصاغ وفقاً عبارات مفرّغة من الدلالة إلا من دلالة الصيغ النحوية فقط ، ومن هنا يمكن إعرابها كأن يقال في صياغة هراثية :

ولقد فأوت الشيصمان بفأوة فخرعيت ففانه بملان
حتى السعت عبثاته في برنة واتباع في التفجحات كل قتان

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

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

الواحدة ، بعضها راجع إلى صيغ المفردات المستخدمة في إطار الجملة ومعاني هذه المفردات ، وعلاقة هذه المفردات بعضها ببعض الآخر ، ومعناها التابع من تركيبها في جملة واحدة وتفاعلها داخل هذه الجملة مع بعض العناصر الأخرى تفاعلاً ينتج عنه معنى جديد ، ومن هنا يكون للفظ الواحد معنى في موضع ولا يكون لها هذا المعنى نفسه في موضع آخر ، فإذا نرى اللفظة تكون في غاية الفصاحة في موضع وتراها بعينها فيما لا يحصى من المواضع وليس فيها من الفصاحة قليل ولا كثير ، وإنما كان كذلك لأن المزية التي من أهلها نصف اللفظ في شأننا هذا بأنه فصيح مزية تحدث من بعد أن لا نكون وتظهر في الكلام من بعد أن يدخلها النظم ، وهذا شيء ، إن أنت طلبته فيها وقد جئت بها أفراداً لم ترم فيها نظماً ولم تحدث لها تأليفاً طلبت محالاً (١٧١) .

إن الشعراء جميعاً يتعاملون في شعرهم مع عادة واحدة هي اللغة مفردات وتركيب ولكنها تجد بعضهم أكثر غنية من الآخرين ، لا من حيث إن ألفاظ هذا الشاعر أحسن ولا أجمل ولا أرق ولا أعذب إلى آخر هذه الصفات ، بل من حيث إن طريقة بناء هذا الشاعر للألفاظ تختلف عن طريقة بناء الآخر ، واختيار هذا يختلف عن اختيار ذلك ، وقدرة خيال هذا الشاعر الذي يتخذ التركيب مادة له تختلف عن ذلك - فالمادة الموجودة بين أيدينا هي اللغة - فالحجر مثلاً مادة واحدة لتأليفين مختلفين ، ولكنها تجد أحدهم يزر غيره ويقومهم لا من حيث نوع الحجر المستخدم في التمثال بل من حيث طريقة صوغه واستخدامه لمادته ، وكذلك الألوان والأصباغ مادة واحدة لرسمين مختلفين ، ولكن بعضهم يفوق الآخرين ويمتاز عنهم لا من حيث استخدامه لمادة معينة دونه الآخرين بل من حيث قدرته على التأليف بين الألوان والظلال ودماجها ، وهذا كله محكوم بالخيال الذي يوجه هذا التأليف ، وكذلك طريقة استخدام اللغة عند الشعراء هي التي يتم بها التمايز والتفاضل بينهم . وإذا كان التفاضل بين الشعراء لا يتم إلا عن طريق التأليف أو النظم فإنه ينبغي أن تسلك السبل إلى ذلك من خلال « المعاني النحوية » .

إن هذه المعاني النحوية تتعدد وتتجدد بتعدد الإبداع في الشعر وتجده ،
لأن الصيغة النحوية قالب يعنى بالأمثلة المختلفة المتعددة التي لا تنقضي ولا تنفد ،
ومن هنا تتعدد المعاني النحوية وتتجدد ، فوظيفة الفاعلية مثلاً ثابتة في الصيغة
النحوية ، ولكن دلالة الفاعلية يوسفها معنى نحويًا لا يتوقف على كون الاسم
فاعلًا فحسب بل يتوقف هذا المعنى على نوع الفاعل هل هو مصدر مؤنول أو
اسم ، وما نوع هذا الاسم الذي يختاره الشاعر لشغل وظيفة الفاعلية هل هو
نكرة أو معرفة وهل هو نكرة مخصصة أو غير مخصصة ، وإذا كان معرفة فهل
تعريفه عن طريق الإضمار أو العلمية أو الموصولية أو الإشارة أو عن طريق الألف
واللام أو الإضافة إلى واحد منها وما نوع ما أضيف إليه ، وما معنى هذا الاسم
معجميًا وما معناه السياقي وما العلاقة بين هذين المعينين ، وما الموقف الذي
يكتنفه وما درجة ألقته وما درجة عدم الألفة وما نوعها ، وما صيغة هذا الفعل
وما معناه المعجمي والسياقي وهل هو فعل مطلق أو مفيد وما نوع مفيده ، ثم هل
الجملة لنفسها المكونة من الفعل والفاعل عنصر في جملة أخرى ، أو هي جملة
مستقلة ، وهل هي جملة مطلقة أو مفيدة ، وما نوع مفيدها ، هل هو الاستفهام
أو النفي أو التمني أو الوجود أو النفي الخ ، وماذا تحمل هذه الجملة من دلالة وفق
السياق العام للقصيدة ، وهل تنوّد أو تتكرر هذه الدلالات في غيرها من الحمل ،
وما علاقتها النحوية والسياقية بالجميل الأخرى إلى آخر هذا السيج الحكيم
الشائيك ، وقد خص عبد القاهر المبرجاني هذه الوجوه والفروق في عبارة
موجزة إذ يقول : « إذ قد عرفت أن مدار أمر النظم على معاني النحو وعلى
الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة
ليس لها غاية تحق عندها ونهاية لا تحيد لها ازديادًا بعدها » .

فالصيغ النحوية منتظمة في المعاني النحوية وهي عنصر واحد من عناصر
متعددة تؤدي إليها ، والقصيدة على هذا المستوى يحكمها نوعان من العلاقات
النحوية : العلاقات الأفقية والعلاقات الرأسية ، أما العلاقات الأفقية فالتقصود بها
ترابط الجملة الواحدة في داخلها بواسطة العلاقات النحوية المعروفة على مستوى

الجملة من الابتدائية والجزئية في الجملة الاسمية، والفعلية والقاعدية في الجملة الفعلية إلى آخره.

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

- الملاحظة والتسجيل.

- على ذلك إدراك العلاقات الجزئية وما تؤدي إليه.

- الانتقال بعد ذلك إلى الدلالات الخاصة بكل تركيب.

والأمور التي ينبغي أن تلاحظ وترصد هي اختيار الشاعر للكلمات المعينة والصبغ الخاصة بها والوظائف النحوية التي تشغلها، وبلا حظ في ذلك كلفه الكيفية التي وردت بها في الجملة ومحاولة التعليل فحداً. فلماذا اختار الشاعر هذه الكيفية؟ وما علاقة ذلك بالعرض الذي سبقت له؟ أو ما الغرض منها؟ وهل يتلاءم ذلك مع السياق الذي وردت فيه أو يعارضه؟ وما دلالة هذا التلاؤم أو هذا التعارض في البناء الكلي للقصيدة؟

وهذا كله يرصد من خلال البناء الخاص بالجملة، فيراعى في هذا السبيل الإطلاقي والتقييد والإفراد والتركيب، والتوحد والتعدد، وتحت كل من هذه فروع، فتحت الإطلاقي والتقييد هناك الفعل المطلق والفعل المقيّد، والمطلق هو الفعل المبني للمعلوم غير المؤكّد المستند إلى فاعله فقط الذي لا يتعلق به ظرف ولا حار ومجرور ولم يذكر له أي مفعول من المعاني المختلفة، فإذا ردت شيئاً من هذه كان الفعل مقيّداً، وهنا تختلف معنى المطلق عن معنى المقيّد في الإفادة، فليس هناك معنى ضمنت إليه شيئاً آخر، وإنما هو معنى جديد من حيث الدلالة (وهكذا يكون الأمر أبداً، كلما ردت شيئاً وجدت المعنى قد صار غير الذي كان، ومن أجل ذلك صلح المجازة بالفعل الواحد إذا أتى به مطلقاً في الشرط ومعنى إلى شيء في الجراء كقوله تعالى: ﴿إِنْ أَحْسَنْتُمْ أَحْسَنْتُمْ لِأَنْفُسِكُمْ﴾ وقوله عز وجل: ﴿وَإِذَا بَطِشْتُمْ بَطِشْتُمْ جَارِينَ﴾ مع العلم بأن الشرط يعني

أن يكون غير الجزاء من حيث كان الشرط سبباً والجزاء مسبباً ، وأنه محال أن
يكون الشيء سبباً لنفسه ، فلولاً أن المعنى في أحصم التأييد غير المعنى في أحصم
الأول ، وأنها في حكم فعل ثان لما صاغ ذلك « ١٣٨ » .

وهناك الاسم المطلق والاسم المقيد ، والمطلق هو المنكرة غير المتخصصة
بوصف أو إضافة وغير الشوع وغير المعير ولم يكن صاحب حال ، والمقيد
ما يقابله .

وهناك الجملة الاسمية المطلقة وهي التي نخلت من كل قيد يسبقها من قيود
النفي أو التوكيد أو التثني أو الرجاء أو القيد الرمزي المتمثل في بعض النواسخ ، أو
المطلقة من النواسخ بأنواعها وتقابليها الجملة الاسمية المقيدة .

وهناك الجملة الفعلية المطلقة وهي التي تتجرد للإثبات والتجديد ، وما عداهما
فهى المقيدة ، الخ .

وقد يطلق أحد عناصر الجملة ويقيد عنصر آخر فيها ، وقد يقيد بعض
مقيداتها بقيود أخرى وقد تقيد الجملة بعناصر سابقة أو لاحقة . ونظام اللغة
يسمح بأن يأتي بعض العناصر مفرداً أو متصداً كالنعت والنعت والحال مثلاً ، وقد
يفرد وقد يركب أى يأتي جملة . وعن طريق هذه الإمكانيات الكثيرة المتاحه قد
تطول الجملة وتتعدد أو تقصر وتتلاحق ، وسوف نرى من هذا النقص كيف تتعدد
الجملة في صورها من خلال البناء على عنصر من عناصرها ، يقول الشنفرى
الأردى « ١٣٩ » في لامته المعروفة :

١ - وأغلب على القوت الزهيد كما عدا

أزل نهاده السالف لطلح

(١٣٨) دلائل الإعجاز ، ٤١١ ، ٤١٤ ، يالظر ٤٣١ من طبعة الأستاذ محمود شاكر .

(١٣٩) لغات شعراء العرب لأن الشجري ٤٤٤ ، ٤٤٦ ، تحقيق على محمد الجعفي ، دار البعث
بدمشق ، ١٩٥٠ ، وسوف نشرح معاني المفردات بأرقام الأبيات
(الأول) ذلك المصنف الوركاني ، المؤلف : الفلوات - الاطبلج الذي ورد في نسخة من الشعر

- ٢ - عدا طويبا يَعرُّ للريح هافياً
 يخوت بأذنياب الشعاب ويعمل
- ٣ - فلما لواد القوت من حيث أمه
 دعا فأجابته نظائر نُخل
- ٤ - مهللة شب الوجوه كأنها
 قداح يكفني يامر تتقلقل
- ٥ - أو الخشرم المموث عثت ذبزه
 محابض أرساهن سام معتل
- ٦ - مهللة فوة كأن شلوقها
 شقوق العصي كالخات ونخل
- ٧ - فضج وضت بالراح كأنها
 وإياه نوح فوق عياة نُكل
- ٨ - فأغضى وأغضت واتسى واتت به
 مراميل عزاهما وعزته مرميل
- ٩ - شكوا وشكت ثم اروعى بعدد وروعوث
 وللصبر إن لم ينفع الشكو أهل

-
- ١ - العادي الخاف حالاً حلتها ذبوا بعد فظهم وجرس - نحو - يفسر ويختلف
 النطال - الصوق في أهل يعمل يراع
- ٢ - أم - فسد الحل للمهايل
- ٣ - جهاد - القرمة للحجم القداح - السهال قبل أن - رائث وتركبه عنها عنها يامر - مقدم بالأداء
 واليه
- ٤ - عذرة - شجر أو - أسهال - الغدر - جماعة الشوق - الحارص - عذار - مشاء - العسل - للمسلم
 جامع أصل
- ٥ - جهاد - واسعة الأشدق - فود - أصوات الأهل - كالحوت - باديات - أحياء - سئل - جوسر
- ٦ - الراح - الأرض الواسعة التي لا - ربح فيها - شوح - النساء لم يفتح
- ٧ - العسل - الذي بعد - ادوم - الجمع مرميل
- ٨ - اروعى - جمع

١٠ - وفاء وفاءت بادئها وكلها

على لفظ مما يكاتم مجمل

فهذه الأبيات العشرة كلها جملة واحدة تكون التصوير فيها من خلال تقييد الفعل في الجملة « وأغدو على القوت الزهيد كما غدا .. » فالكاف وما بعدها مفعول مطلق ، انطلق منه الضمير إلى صورة هذا الذئب الجائع الذي عدا طاويا يعارض الريح ويدعو نظائره الجياح المهازبل التي ينطرق لها الوصف حتى تقوم بينه وبينها هذه التفاعلات المتحاوية وتبدأ بالدعوة والإجابة « دعا فأجابته - ففضج وضجت - فأغضى وأغضت - اتسى واتست - عراها وعزته - شكا وشكت - ارغوى وارعوت - فاه وفاءت » ثم تجمع كلها في آخر الجملة « وكلها على لفظ مما يكاتم مجمل » .

وهذا مثال آخر من طول الجملة عن طريق تقييد عنصر من عناصرها ، يقول نادر شاكر السياب في قصيدته « المومن العمياء » (١٣١) .
الحارس المنكدود يعبر والبغايا متعبات
النوم في أحدقهن برف كالظفر السحين
وعلى الشقاء أو الجين
تترجح البسمات والأصابع تكلي باقيات
متعثرات بالعيون وبالحطى والقهقهات
وكان عارية الصدور
أوصال جندي قتيل كللونها بالزهور
وكانها ترح إلى الشهوات ترجمه الثغور
حتى تهدم أو يكاد سوى بقايا من صحور

في هذا المقطع الذي يمثل تسعة أسطر أو أبيات - أو ما شئت من تسمية - كل جملة واحدة اسمية « الحارس المنكدود يعبر ، قيدت بالحال » والبغايا .. » وهي

١٠ - لفظ الشدة أو السعة أو الخوة

(١٣١) ديوان أسطورة نجر السعد - ١٩٦٠ - ص ١٠١

أى الجملة جملة اسمية أيضاً آخر عن مبدئها بعدة أحيان بعضها مقرد ، متعيات ،
 وبعضها جملة اسمية أو فعلية عطف على كل منها حمل أخرى ، واستمر تعدد الخبر
 وتفيد عناصر الأخبار المتعددة حتى طالت الجملة على هذا النحو ورمت هذه
 الصورة ، وقد تدرجت بنا حتى كدنا لنسى الجملة الأصلية الأولى وهي « الحارس
 انكسرت بعد » فقد عبر من خلالها السياب إلى هذه الجملة التي جاءت قيماً للأولى
 وظل يسي أجراها حتى صرف الاهتمام إليها ، وليس هذا عشوياً في البناء
 الشعري ، وعليها أن نحاول الكشف عنه .

إن كل المعاني النحوية الألفية هنا ذات دلالة خاصة وعينا في تناول
 القصيدة أن نحصر الحمل على هذا المستوى ونلاحظ ما فيها من عناصر ، ونحاول
 استكشاف الربط بين كل هذه العناصر وتفاعلها في السياق وتاسة بعضها إلى
 بعض ، وما يلحق بكل ذلك من متعلقات وتوابع وما يتسلط عليها من معاني
 الأدوات المختلفة ، وما يلائس هذا كله من التعريف والتكبير والتقديم والتأخير
 والذكر والمخالف ، ولا تغفل شيئاً مهما بدا في نظرنا هنا من عناصر التركيب
 كأن يستخدم الشاعر الظاهر حيث يمكنه استخدام المضمحل كقول حطاب بن
 المعل :

أترلى الدهر على حكمه	من شامخ عالٍ إلى خمض
وغالني الدهر بوقر الغنى	فليس لي مال سوى عرضي
أبكاني الدهر ويسار بما	أضحكني الدهر بما يرضي

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

سوف تكشف لنا دراسة القصيدة على هذا المستوى ، وأغنى به مستوى
 العلاقات الألفية أو المعاني النحوية الألفية للقصيدة أن القصيدة الواحدة عدد
 محدود من الأجزاء كل جزء منها يترابط أفقياً على هذا النحو ويكون وحدة خاصة
 تقل عناصرها من عناصر بناء القصيدة أو صورة من صورها ، وسوف تكشف هذه

الطريقة أن الجزء الواحد من القصيدة غالباً ما يكون جملة واحدة كبرى تنكشف عن طريق تقييد أحد عناصرها أو مقدماتها بقيود مختلفة.

وأجزاء القصيدة تترايط فيما بينها مما يسمى العلاقات الرأسية - وقد يكون في وصفها بالشجوية تسامح وإقتداء بتعارف القدماء كالمثل حتى للشحو - وأغنى ما هنا دراسة الجواب السابقة التي توثق من ترايط القصيدة كلها في وحدة بنائية فنية متكاملة . وهذه العلاقات الرأسية أيضاً - كما يقول الدكتور عبد الرحمن أبوب - لا حصر لها إذ إنها تتعدد بتعدد الصفة التي تربط بين الأفراد . وهذه الصفات أكثر من أن تحصر بعدد الألف^{١٧١} وتقوم دراسة هذا الجانب على حصر المجموعات الرأسية كالأسماء والأفعال والصمات والإشارة ، وحصر التراكيب كما مر في النوع السابق ومقارنتها بعضها ببعض الآخر ، واستخراج أوجه التشابه أو المخالف بينها ، وتجاوز ذلك إلى دلالاته ، والقاطات الإشارات المتكررة ذات الدلالات الخاصة وعمو هذه الدلالات وتدرجها حتى تكون في نهاية الأمر يرموا خاصاً بالقصيدة ، وليس بالضرورة أن يكون هذا التدرج مغلقاً بحيث يرتد أول الأمر على هيئة معينة ثم يطرد في خط مستقيم حتى يصل إلى نهاية محددة ، ولكن هذا التدرج تعرج شعري قد يسلك السبل السابق وقد يسلك أي سبل آخر يراه الشاعر مناسباً .

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

١٧١ - انظر أيضاً في الأجزاء السابقة في نظرية الدكتور عبد الرحمن أبوب - وهو موضوع حقل بحثي كبير يقع في حدود اللغة العربية في كلية الآداب والعلوم جامعة الكويت ص ١٠٠ - ١١٠ .

مدى تطورها وقواعدها سوف تسلّم لنا القصيدة مفتاح الدخول في عالمها .

إن دراسي اللغة العربية يجب ألا يتخلف عن أي سبيل لغوي يعين على معرفة كيف يقول الشاعر ما يقول . وإني لأعتقد أن على المشتغلين بالشعر وعلم اللغة أن يسهموا بنصيب كبير في هذا المجال ، وأن يتعاونوا تعاوناً فعالاً مع نقاد الشعر المتخصصين للفن الشعري وحده ، فيقدموا لهم إحصاءات واضحة في هذا الصدد عن استخدام الجوانب السابقة في قصائد بعضها ، أو دواوين خاصة ، فيتمكّنوا من أداء مهمتهم الأولى على الوجه الأمثل .

وأخيراً ... أعتقد - كما يعتقد غيري - أن الكلام النظري قد يكون سهلاً ميسوراً لأن مجال القول فيه مطلق ، ولكن البحث الذي لا يخطئ ، هو التجريب والممارسة ، وقد حاولت قبل أن أكسب ما كنت أن أطبق هذه الدعوة ، التي أؤمن بها وتستولي عليّ ، على قصيدة من مختارات الشعر العرفي^{١٣٣} . وقد لا تكون التجربة الأولى وافية تماماً ، ولكنها أتت لي - أو أرجو ذلك - أنها ممكنة التحقيق .

(٣٢) وهي قصيدة لعلّة بن صعير الخزاعي . وهي القصيدة الرابعة والمعروفة من النبطيات . مطعماً .

على عدد عمدة من نبات مسافر . إن حاتم مطروح أبو بكر .
وقد نشرت هذه الدراسة مجلة الشعر ، القاهرة عدد يناير سنة ١٩٨٣ م وهي موجودة في الفصل
الثاني من هذا الكتاب .

الفصل الثاني

التحليل النصّي للقصيدة

(قصائد قديمة)

العلاقات الرأسية والأفقية في القصيدة

(قصيدة ثعلبة بن صعير)

- ١ -

قال ثعلبة بن صعير المازني :

- | | | |
|------|--|--|
| ١ - | هَلْ عِنْدَ عَمْرَةَ مِنْ ثَبَاتٍ مُسَافِرٍ | ذِي حَاجَةٍ مُتَرَوِّجٍ أَوْ بَاكِرٍ |
| ٢ - | سَعِمَ الإِقَامَةَ بَعْدَ طُولِ ثَوَاتِهِ | وَقَضَى لُبَانَتَهُ ، فَلَيْسَ بِنَاطِرٍ |
| ٣ - | لِعِدَاتِ ذِي أَرْبٍ وَلَا لِمَوَاعِدِ | خُلْفٍ وَلَوْ حَلَفْتَ بِأَسْحَمِ مَائِرٍ |
| ٤ - | وَعَدْتِكَ ثُمَّتْ أَخْلَفْتَ مَوْعُودَهَا | وَأَعْلَ مَا مَنَعْتِكَ لَيْسَ بِضَائِرٍ |
| ٥ - | وَأَرَى الْعَوَانِي لَا يَذُومُ وَصَالُهَا | أَبْدًا عَلَى عُسْرِ وَلَا لِعِيَابِ |
| ٦ - | وَإِذَا خَلَيْكَ لَمْ يَدُمْ لَكَ وَصْلُهُ | فَاقْطَعْ لُبَانَتَهُ بِحَرْفِ ضَامِرٍ |
| ٧ - | وَجَنَاءَ مُجْفَرَةَ الصَّلُوعِ رَحِيلَةٍ | وَأَقَى الْهَوَاجِرِ ذَاتِ خَلْقِ حَادِرٍ |
| ٨ - | تُضْجِي إِذَا دَقَّ الْمَطِيُّ كَانِهَا | فَدَنْ أَيْنَ حَيَّةٍ شَادَهُ بِالْآخِرِ |
| ٩ - | وَكَأَنَّ عَيْبَتَهَا وَقَضَلِ قِتَانِهَا | فَنَنَانٍ مِنْ كَنْفِي ظَلِيمِ نَافِرِ |
| ١٠ - | يَبْرِي لِرَائِحَةِ يُسَاقِطُ رَيْشَهَا | مُرَّ النَّجَاءِ سِقَاطُ لَيْفِ الْآبِرِ |
| ١١ - | فَتَذَكَّرْتُ ثَقْلًا رَيْدًا بَعْدَمَا | أَلْفَتْ ذُكَاءَ يَمِينِهَا فِي كَافِرِ |
| ١٢ - | طَرَفَتْ مَرَاوِدَهَا وَعَرَّذَ سَقْبِهَا | بِالْآءِ وَالْحَدَجِ الرُّوَاهِ الْخَادِرِ |
| ١٣ - | فَتَرَوَّحَا أَصْلًا بِشَدِّ مُهْدَبِ | تُرُّ كَشُؤُوبِ الْعَشِيِّ الْمَاطِرِ |
| ١٤ - | فَبَسَّ عَلَيْهِ مَعَ الظَّلَامِ جَنَاءَهَا | كَالْأَحْمَسِيِّ فِي النُّصَيْفِ الْحَاسِرِ |
| ١٥ - | أَسْمَى مَا يُدْرِيكَ أَنْ رَبِّ قِتْبَةٍ | بِيضِ الْوُجُوهِ ذَوِي نَدَى وَمَائِرِ |
| ١٦ - | حَسْبِيَ الْفُكَاهِيَةُ لَا تُدْمُ لِحَامُهُمْ | سِبْطِي الْأَكْفِ فِي الْخُرُوبِ مَسَاعِرِ |
| ١٧ - | بَاكِرْتُهُمْ بِسِيَاءِ جَوْنِ ذَارِعِ | قَبْلَ الصَّبَاحِ وَقَبْلَ لَعْوِ الطَّائِرِ |

(١) نشر هذا البحث مجلة والشعر ، يناير ١٩٨٣ م .

- ١٨ - فقصرت يومهم برثة شارب
 ١٩ - حتى تولى يومهم وتروحوا
 ٢٠ - ومغيرة سؤم الحراد وزعتها
 ٢١ - ثقب كجلمود القذاف ونثرة
 ٢٢ - ولزت واضحة الجبين غريرة
 ٢٣ - قد بث العبها واقصر همها
 ٢٤ - ولزت خصم جاهدین ذوی شدا
 ٢٥ - لدا، ظارنهم على ما ساءهم
 ٢٦ - بمقالة من حارم ذی مرة

o o o

-٢-

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

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

(١) هذه هي القصيدة الرابعة والعشرون من المفضليات ، وهي لتعلبة بن صغير بن خزاعي المازني وهو شاعر جاهل قديم ، قال عنه الأصمعي : « وهو أكبر من جد ليد » وقال عن هذه القصيدة : « لو قال لتعلبة ابن صغير المازني من قصيدته حساً كان فحلاً » . انظر المفضليات تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ص ١٢٨ وما بعدها وشرح اختيارات المفضل للخطيب التبريزي ٦١٢/٢ وما بعدها تحقيق د. فخر الدين قباوة ، وعليهما اعتمدت في شرح كثير من المفردات .

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

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

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

(٢) انظر الفصل الأول من هذا الكتاب .

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

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

- ٣ -

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

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

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

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

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

بعد هذه الملاحظات العامة آخذ في التفصيل فأتناول هذا البناء جملة جملة :
 هل عند عمرة من بثات مسافر ذي حاجة متروح أو باكر^(٣)
 ستم الإقامة بعد طول ثوائه وقضى لبائته ، فليس بناظر^(٤)
 لعدت ذي أرب ولا لمواعد خلف ولو حلفت بأسحم مائتر^(٥)

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

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

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

(٣) الثبات : الزاد والناع والجهاز الذي يتزود به المسافر . متروح : من الرواح وهو من لدن ذوال
 الشمس إلى الليل .

(٤) ستم : من السامة وهي الإعياء والملل . الثواء : الإقامة . اللبانة : الحاجة . الناظر : المنتظر .

(٥) الأرب ، بكسر الهمزة وفتحها مع سكون الراء : الدهاء والبص بالأمور ، ويفتحين : الحيل
 والظن . الخلف : يسكون اللام وضمها : نقض الوفاء . الأسحم : الأسود . المائتر : المصعب ، ويعني الده
 التدفق .

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

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

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

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

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

فضاها ، ولا عمن هو صاحب الدهاء واليخل (ذي أرب) وصاحب المواعد
المخلفة ؛ فإن حذف جواب الشرط تسلطه على بعض هذه الصفات هو الذي
يكشف عن تعلق كل هذا بعمرة ؛ وذلك أن الفعل (حلفت) قد أسند إليه
الضمير المستتر ، وقد لحقته ناء التأنيث فدل تأنيث الفعل واستتار الضمير على أن
الفاعل يعود على عمرة وهي الاسم المؤنث الوحيد الذي يمكن إسناد الحلف إلى
ضميره ، ومن هنا تماسكت جملة الشرط - مع استثنائها - تماسكاً قوياً مع
الجملة الاسمية التي افتتحت بها القصيدة .

وقد اشتملت هذه الافتتاحية بمفرداتها على الجور الذي سيطر على كل أجزاء
القصيدة ، وكثير من كلماتها تردد صداه في بعض أبيات القصيدة ، فأقام بين
أجزائها صلات حميمة ترابطت وتجاوبت تجاوب الصدى مع الصوت ، فالترجوع
واليكور والليانة والعدوات المخلفة والأسحج المائر ، قد جاوبتها حالات مماثلة أو
مخالفة في كثير من أبيات القصيدة .

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

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

تأتي بعد ذلك جملتان قصيرتان يتوجه فيهما بالخطاب إلى نفسه :

وعدتك ثمت أخلفت موعودها ولعل ما منعتك ليس بضائر^(٦)

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

(٦) (ثمت) : هي ثم دخلت عليها التاء . قال الخطيب التبريزي : دخلت التاء للمناث للقصّة . الخال . وعن (لعل) قال : لعل حرف يدخل للمقابلة . وهي في الحروف كـ (عسى) ، (كاد) في الأفعال . شرح احكامات المفصل ٦١٥/٢ .

تراحيًا وإمهالاً - وإهمالاً أيضًا - بين الفعلين « وعدتكَ وأحلقت » وتتجاوز في الوقت نفسه مع « ستم الإقامة بعد طول ثوائه » .

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

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

وأرى العواني لا يدوم وصلها أبداً على عُسر ولا لُمياسر^(٧)

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

(٧) العواني - النساء اللواتي غبن جماعهن عن الخيل ، العسر : العاصرة ، والُمياسر : الفاعل من

المنبي على إختيار من الآخرين مثلاً ، والشاعر قد رأى بنفسه ما كان من أمره مع
 عمرة حيث العادات المخلفة والمراوغة والدهاء واليحل بالوصول ، وقد كانت نفسه
 ممثلة بها حتى حجبت عن عينيه رؤية غيرها ، ولذلك رأى فيها كل النساء ، ومن
 هنا كان الخروج إلى صبغة تعميم الحكم فجاء بكلمة « العواني » جمع تكسير ، مع
 أن القصيدة لم تحدثنا عن غير عمرة من قبل ، ثم يعيد الضمير عليها بالإفراد
 « العواني لا يدوم وصالها » ، فالنساء كلهن قد جمعن في امرأة واحدة هي
 « عمرة » ، ودلالة كلمة العواني نفسها معجمياً تظن هذا الحكم بإعجاب خفي
 موصول ، ولذلك تستمر بقية القصيدة ضرباً من المحاولة المتكررة لاستئالة عمرة
 إليه .

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

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

الوصال بلا دوام للعسر والياسر كليهما أما المؤكّد نقيه فهو أن الوصال منهن لا يدوم . وهذه الحالة تتساقط مع ما قدمه الشاعر من تكرار المواعيد وتكرار الخلف فالحالة التي يحصل فيها على الوعد وصال ، وخلف هذا الوعد قطع للوصال . ومن هنا ندرك أننا مازلنا في نفس شعري واحد ينمو باطراد .

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

وإذا خليلك لم يدم لك وصله فاقطع لباته بحرف ضامر^(٨)
 وجنأ مجفرة الصلوع رجيلة ولقى الهواجر ذات خلق حادر^(٩)
 تضحي إذا ذق المطي كأنها فدن ابن حية شاده بالآجر^(١٠)
 وكان عيبها وفضل فتانها فتنان من كنفى ظليم نافر^(١١)

(٨) الحرف : الناقبة الماضية الصلبة شبت حروف السيف فقلتها ويقال بحرف الحاء في صلاتها .

(٩) الجنأ : الصلعة ، المجفرة : العظيمة المجفرة ، والجنفة يضم الخيم ومكوت القاء : الوسط وهو مستحب من خلفها . الرجيلة : القوة على المشي خاصة . الولقى : السريعة من الولقى بسكون اللام وهو الم السريع . الحادر : المعبل .

(١٠) ذق المطي : ضمير لطول الحفر . القدان : القصر . شاده : بناه بالشيد بكسر الشاء وهو الحصن . شاده : رفعه أيضاً .

(١١) العيبة : وعاء من جلد يكون فيه المتاع . الفتان : بكسر الفاء : غشاء للرخل من جلد . الفتن : الغصن . كنفى الظليم : حباته . والظليم : ذكر النعام .

يبري لرائحة يساقط ريشها مر النجاء سقاط ليف الآبر (١٢)
 فتذكرت ثقلاً رثيذا بعدما ألفت ذكاء يمينا في كافر (١٣)
 طرفت مرادها وغرد سقبا بالآء والحدج الرواء الحادر (١٤)
 قروحا أصلا يشد مهذب ثر كشوب العشي الماطر (١٥)
 قبت عليه مع الظلام خباها كالأحمسية في النصف الحاسر (١٦)

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

(١٢) يبري : يعارض ، يباري . الرائحة : النعامة فروح إلى يضها فهي لا تألو من العدو ، وإذا غارضاها الظلم كان أشد لعدوها . يساقط ريشها : يسقط ريشها من شدة عدوها . النجاء : السرعة . الآبر : مصلح الخلة للتفخ فإذا صعدا رمي بالليف عنها .

(١٣) الثقل : الملاح وكل شيء مصون وأراد يضها . الرثيد : المصود بعضه فوق بعض . ذكاء ، يضم الذال : الشمس . الكافر : الليل .

(١٤) طرفت : تابعت . المراد : المواضع التي تزود فيها . السقب : ولد الناقة وأراد هنا الرأل وهو ولد النعامة . الآء : شجر له غمر يأكله النعام . الحدج : الحنظل . الرواء : جمع ريان وهو الطري . الحادر : المتلي . العليق .

(١٥) الأصل : مقرد وجمع : العشي . شد مهذب : جري سريع . ثر : شديد كثير . الشوب : الدعفة من المطر .

(١٦) الأحمسية : المرأة المنسوبة إلى الحمس وهم قريش وجراعة وبنو عامر وكنانة . النصف : القاع ، الحاسر : التي تكشف رأسها ووجهها إلا لآحسا .

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

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

فَتَعَدَّ عَنْهَا إِذْ نَأَتْ بِشِبْلَةٍ حَرْفٍ كَعُودِ الْقَوْسِ غَيْرِ ضُرُوسٍ (١٧)

حيث وصف الشبلية بأنها حرف كعود القوس ، وقول المرقش الأكبر :

أَوْ عَلَاةٍ قَدْ دُرِبَتْ دَرَجَ الْمَشْيَةِ حَرْفٍ مِثْلَ الْمَهَاةِ ذُقُونِ (١٨)

(١٧) المفصلات : ص ١٠٦ . الشبلية : السريعة الخفيفة . حرف : ضامرة . الضروس : السبعة

المئات .

(١٨) المفصلات : ص ٢٢٨ . العلاة : الناقة الضلابة وأصلها سندان الحداد . دربت درج المشية :

أي علمت المشي طبقة بعد طبقة . الحرف : الناقة الضامرة . المهابة : بقرة الوحش . الذقون : التي رفعت أسنانياً في الخطام والزمام .

وإذا كانت الحرف تعني الضامر ، فلا بد أن « الضامر » تعني شيئاً آخر في هذه القصيدة ، ولا يصح أن تفسر الضامر بالهزال والدقة ، وهذا ما دفع الشراح إلى القول بأنها ضامر لنجاتها لا لهزالها ؛ لأن النعوت التالية تنقض هذا التفسير . « وجاء = صلبة . مجفرة الضلوع = ضخمة الوسط . ذات خلق حادر = ذات بيان ممتلئ » . وعلى الأخص قوله :

تضحى إذا دق المطى كأنها فدن ابن حية شاده بالآجر

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

لعمري لقد أشرفت يوم غنيزة على رغبة لو شدت نفساً ضميرها^{١٩}

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

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

(١٩) المفضليات ص ١٧٨ . ويوم غنيزة من أيام العرب .

الحادر ، إذن أفرخ البيض ونجح السعى بعد جهد مخصب كإخصاب المطر الأرض :

فتروحا أصلا بشد مذهب ثر كثنوب العشي الماطر
فبت عليه مع الظلام خيائها كالأحمسية في التصيف الحاسر

هذه هي الصورة المقابلة لما كان يريه الشاعر من عمرة « الظليم
والنعامة » ، ولذلك شبهت النعامة بالأحمسية في آخر هذه الصورة ، ويلاحظ
القارئ أن الأبيات الأربعة الأخيرة من هذه الصورة قد حملت دلالات زمنية
متحدة تدور كلها حول الليل أو تقرب منه - وهو الذي جعل لباسًا - « بعدما
أقت ذكاء يمينه في كافر - فتروحا أصلا - كثنوب العشي - فبت عليه مع
الظلام خيائها » وهذا تجاوب مع الرواح ، واللون الأسحم الواردين في مفتوح
القصيدة ، ومع ما يتردد في بقية القصيدة ، فقبل الصباح تحل جميع المشكلات ،
ومن هنا سوف تتردد هذه الدلالة الزمنية الخاصة تردداً يخرجها عن إطار معناها
المحدود ، وكأن هذا يوحي بأن الصورة كلها حلم جميل ولا يتم إلا في الليل
ويتدد كل شيء مع طلوع الصباح .

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

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

وقد يكون من المعتاد كذلك في الشعر أن تشبه الناقة بالبناء الضخم ، ولكن إذا تحدد هذا البناء بأنه قدن أي قصر ، وليس أي قدن ، بل قدن شخص معين هو ابن حية ، مع النص على أنه قدن ابن حية في حالة بنائه له بالأجر على وجه الخصوص ، فإن قارىء القصيدة من حقّه أن يتوقف ؛ فإن القصر أهل بسكانه ، وصورة القصور في الأذهان صورة مخصوصة ، وهذا القصر تبدو عليه مخايل النعمة وتلوح منه أمارات السكينة والطمأنينة ، ولا بد أن هذا القصر المسحور داعب خيال الشاعر وتمنى أن يكون له مثله يجمعه بمن يحب في سكينة وهادوء ، وفي الخيال متسع ، فقد قرر أن يجعل من ناقته - نفسه هذا القصر العامر المتين البنيان ، ولن يكون هذا القصر مليئاً بالبهجة وألوان المسرة إلا إذا سعى سعياً حثيثاً من أجل أن يقرن إليه حبيبته ، حتى ينجيا اليقين والنيات ، فجعل من نفسه أيضاً ظليماً ناقراً ، يعدو ويعارض نعامة لا يغيب عن ذاكرتها صورة البيض المنضود الذي يحتاج إلى حماية ورعاية حتى ينتج وتغرد الأقراخ في مظاهر النعمة المختلفة ، ولا بد أن تشمل هذا كله برعايتها في جنح الليل « قينت عليه مع الظلام خبائها » .

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

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

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

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

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

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

وعندما تذكرت النعامة صورة البيض النضيد دفعتها ذلك إلى أن تروح مع الظلم
بشد مهذب ثم كشوبوب العشي الماطر، ثم شملت الكل بخيائها « فبت عليه مع
الظلام خبائها » وتأتي العبارة الأخيرة « كالأحمسية في النصف الحاسر » فتعكس
على الصورة كلها وتوجهها ، وهي عبارة تأتي في نهاية هذه الصورة ، وهي
متعلقة بفعل الجملة الأخيرة « فبت عليه » وهذه الجملة نفسها - بناء الخباء مع
حلول الظلام - مترتبة على الجملة السابقة « فتروحا أصلاً » حيث كان هذا
التروح بشد مهذب أي سعي حيث وجهه نائب محضب مثل « شوبوب العشي
الماطر » أقول : تأتي عبارة كالأحمسية في النصف الحاسر في نهاية هذه الصورة
بحيث تلتق القارئ إلى إعادة قراءتها من جديد .

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

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

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

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

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

أُسْمِيَّ مَا يَدْرِيكَ أَنَّ رَبَّ فِتْيَةٍ	بيض الوجوه ذوي ندى ومآثر ^(٢٠)
حَسَنِيَّ الْفِكَاهَةِ لَا تُدْمُ لِحَامِهِمْ	سبطي الأكف وفي الحروب مساعِر ^(٢١)
يَا كَرْتُهُمْ بِسَاءِ جَوِّي ذَارِعِ	قبل الصباح وقبل لغو الطائر ^(٢٢)
فَقَصْرَتْ يَوْمَهُمْ بِرُئِيَّةِ شَارِفِ	وسماع مدججة وجدوى جازر ^(٢٣)

(٢٠) الندى : السحابة - المآثر : جمع مآثرة وهو ما يؤثر من كرم الأخلاق .

(٢١) الفكاهة : المزاح ولين العشرة - لحامهم : جمع لحم ولا تقدم لحامهم أي يختارون سماتها لغير الأضياف وأن فراقهم حاضر معد - السبط : السهل - المساعِر : جمع مسعر وهو الذي يوقد الحطب كأنه يسعرها ، ويقال : فلان مسعر حطب .

(٢٢) ياكرتهم : جعلت بكروي عليهم ، الساء : اشتراء الخمر ، يقال ساءها إذا اشتريتها لنشرتها لا للقبيحة والتجارة ، ويقال : ساءت الخمر إذا اشتريتها للندماء ، فإذا اشتريتها لنفسك قلت : استأيتها - الجوى : الرق جعله حوتاً لسواده - الذارِع : الكثير الكثير الأخذ من الماء ونحوه .

(٢٣) قصرت يومهم : جعلته قصيراً باللهو والطرب - الشارِف : العود من الأمل وهي النافقة المنسة - رة شارِف : صوتها عند البحر وريتها - المدججة القينة التي تعني في يوم الدجج وهو لباس العيم - الجدوى : العطية والمراد : ما يقدمه الجازر من أطياب اللحم .

حتى تولى يومهم وتروحووا لا يشنون إلى مقال الزاجر^(٤٤)

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

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

(٤٤) أي حتى طاب مجلسهم وتقصى الزمان بما سرهم وهم لا يكفون عن استمتاعهم ولذتهم لواجب
أبو ماعق

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

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

ومع كل هذا التحديد والتقييد النحوي نحس أن الصورة غائمة ، ولعل ذلك من أن الأفعال الأساسية ماضية فهي أحداث منقضية تعرض لاستعادة الأجداد الغائبة ، أو قل هي أحداث مديرة مولية لا مقبلة ، وهو نفسه مول معها ، وقد يكون وصف « مسافر » في أول القصيدة إيحاء إلى هذا المعنى ، ولقد تولى يومه مع رفاقه الذي « تولى يومهم » ولقد كان هذا اليوم قصيرًا وبقعله هو « فقصرت يومهم » ، ولقد كان هذا اليوم نفسه يوم دجن وهو لباس الغيم حتى تتعثر الرؤية ، ولعل كل هذا ما دفعه إلى التحجب والترقق في أول هذا القسم « أسمي ما يدريك » وبذلك يتألف هذا القسم مع القسم الأول الذي كانت فيه هذه المحبوبة المدللة منصرفة عنه تخلف وعودها ولا تقي بها ، وبذلك يصبح ذكر هذه الصور المتعددة تذكيرًا بأيام له صلفت وأجداد له غيرت .

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

ومغيرة سوم الجراد وَزَعْتَهَا قبل الصباح بشيآن ضامر^(٢٥)
ثيق كجلمود القذاف وثرة ثقيف وعراض المهزة عاتر^(٢٦)

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

والاهتمام في هذه الجملة بالخير ، والمبتدأ « ومغيرة » قد وصف بفعل محذوف بقى مفعوله المطلق « سوم الجراد » ، أما الخير - وهو جملة « وزعتها » - فقد كثرت متعلقاته لأنه يدور حول المتكلم نفسه ، ومرة أخرى يأتي الظرف « قبل الصباح » والإلحاح على هذا الظرف وما يرادفه في هذه القصيدة يكسبه معنى خاصاً به يصرفه عن أن يكون مجرد زمن محدود ؛ إذ نجد أن كل شيء ممنوع يحدث قبل الصباح أو مع الظلام أو في البيات ، وظهور الصباح لا يأتي إلا مع نهاية الحدث الممتع ، وقد يكون الصباح في مفهومنا الآن يعني الإشراق والنصوح وتجدد الحياة ، ولكنه في القصيدة لا يأتي إلا مع نهاية حالة مسعدة ترتبط به بحيث يكون الظلام ، وهو المقابل للمصباح ، مجالاً لأحداث الشباب والفتاة ، والقوة ومنادمة الفتيان ، وسبأ الحمر ، وسماع الطرب ، واللهو بنحر النياق ، والأستماع بأطياب الحياة ، أما مع الصباح فيكون كل شيء قد انتهى .

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

(٢٥) المغيرة - القوم يعبرون - وزعتها : كلفتها ، سوم الجراد : أي يسومون سوم الجراد في الأرض ، الشبان : العبد الظفر من الخيل الكثير الاشتراف .

(٢٦) الثقيف : المخلبي من النشاط - جلمود القذاف : الصحرة تطبق حملها بيده وتندف بها - المهزة : الدرع السابعة - ثقيف : لا تعلق بها السهام - العراض : الكثير الاضطراب يعني الريح العاتر - الشديد الاهتزاز .

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

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

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

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

(٢٧) واضحة الجبين : البيضاء - الغريرة : القليلة القطنة . المهابة : البقرة الوحشية - تروق :

تعجب .

(٢٨) أقصر همها : أي أحملها بحيث لا تؤثر علي ، أو أزيل ما تهتم به لاشتغالها بي فأترعها من أوطارها . ألعبا : ألعها على اللعب وأغارها وأطيل مؤاستها بما يطيب وقتها . الوضح : البياض : الحشر : تاشير الصباح عند إفاله .

ولرب خصم جاهدين ذوي شدا تقضى صدورهم بهتر هاتر (٢٩)
 لد ظأرتهم على ما ساءهم وخسأت باطلهم بحق ظاهر (٣٠)
 بمقالة من حازم ذي مرة بدأ العدو زئيره للزائر (٣١)

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

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

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

(٢٩) جاهدين : جهلوا أنفسهم في بلوغ الغاية من العداوة . الشدا : الأذى . تقضى صدورهم : تقذف ما اكتمن من الغل والحيلة - هتر هاتر : الكلام القبيح الفاحش .

(٣٠) لد : جمع ألد ، وهو الشديد الخصومة . ظأرتهم : عطفهم ومنه سميت الظفر لعطفها على الولد .

(٣١) ذو مرة : صاحب قوة . بدأ : يدع ويترك . زئيره للزائر : يترك العدو متحيراً لا يفصل بين ما يرفعه ويعليه وبين ما يحفظه ويرديه فيتكلم بما يكون حجة للخصم لا له ، يريد أن عدوه يفسر عوناً له وتبعاً من مخافة ، يزأر لؤثره .

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

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

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

البنية السطحية والبنية العميقة للقصيدة

(قصيدة سحيم عبد بنى الحسحاس)

- ١ -

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

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

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

(٢) ابن سلام ، طبقات فحول الشعراء ١/١٨٧ (قرأه وشرحه محمود محمد شاكر) وانظر ترجمته في صفحة ١٧٢ من هذا الجزء نفسه ، وأيضاً في الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني ٣٠٢/٢٢ - ٣١١ (المطبعة المصرية العامة للكتاب) .

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

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

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

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

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

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

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

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

أَشَارَتْ بِمَدْرَاهَا وَقَالَتْ لَتَرْبَهَا : أَعْبَدُ بَنِي الْحَسْحَاسِ يُزْجِي الْقَوَافِيَا ؟
رَأَتْ قَتْبًا رَثًّا وَسَحَقَ عِبَاءَ وَأَسْوَدَ مِمَّا يَمْلِكُ النَّاسُ غَارِيَا
يُرْجَلُنْ أَقْوَامًا وَيَتْرَكُنْ لَمْتِي وَهَذَا هَوَانٌ ظَاهِرٌ قَدْ بَدَالِيَا
فَلَوْ كُنْتُ وَرَدًا لَوْنُهُ لَعَشِقْتَنِي وَلَكِنْ رَبِّي شَانِي بِسَوَادِيَا
فَمَا ضَرَبَنِي أَنْ كَانَتْ أُمِّي وَلِيدَةً نَصْرٌ وَثَبْرِي بِاللَّقَاحِ التَّوَادِيَا (٤)

(٤) ديوان سحيم عبد بني الحسحاس صنعة تغطويه أبي عبد الله إبراهيم بن محمد بن عرفة الأردني النحوي ٣٥ ، ٢٦ (بتحقيق الأستاذ عبد العزيز الميمني - مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٥٠ م) .

نصر : تضع الضرار وهو خرقة تشد على أطباء الناقة لئلا يرضعها فصليها . ثوري التوادي : تعد العبدال التي ثوري وتشد على أخلاف الناقة لئلا ترضع أيضا . واللقاق من الإبل : ذوات الألبان .

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

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

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

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

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

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

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

-٢-

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

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

(١٩٨٥)

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

(٧) الديوان : ٤٢ - ٤٨ . وسوف أوجّل شرح المفردات الغامضة إلى تناول الخاص بكل جزء منها

في التفسير .

- ١ - أَلَمْ خَيَّالٌ عَشَاءُ فَطَافَا
 - ٢ - لَمِيَّةٌ إِذْ طَرَقَتْ مَوْهِنَا
 - ٣ - وَمَا دُمِيَّةٌ مِنْ دُمِي مَيْسِنَا
 - ٤ - بِأَحْسَنَ مِنْهَا غَدَاةَ الرَّحِي
 - ٥ - وَجِيدَا كَجِيدِ الْغَزَالِ التَّرِيدِ
 - ٦ - وَغَيْتِي مَهَاةٌ بِسَقِطِ الْجَمَا
 - ٧ - وَبِيضَا كَأَنَّ حَصَا مُزْنِيَّةَ
 - ٨ - كَأَنَّ الْقَرْنُفُلَ وَالزَّرْنَجِيْلَ (م)
 - ٩ - يُخَالِطُ مِنْ رِيْقِهَا قَهْوَةَ
 - ١٠ - بَعُودٍ مِنَ الْهِنْدِ عِنْدَ التُّجَّارِ (م)
 - ١١ - يَخَالِطُهُ كَلِمَا ذُقْتُهُ
 - ١٢ - وَأَبْدَتْ مَعَاصِمَ مَمْكُورَةَ
 - ١٣ - فَلَسْتُ وَإِنْ بَرَحْتُ سَالِيَا
 - ١٤ - فَبَالَتْ وَقَدْ زُوْدَتْ قَلْبُهُ
 - ١٥ - فِيمَا تَرِنِي عَلَانِي الْمَشِيْبُ (م)
 - ١٦ - وَبَانَ الشَّبَابُ لَطِيَّاتِهِ
 - ١٧ - فَقَدْ أَعْقَرُ النَّابِ ذَاتَ التَّلِي
 - ١٨ - بِمَنْبِي الْأَيَادِي لِمَنْ يَعْتَضِي
 - ١٩ - وَخَيْلٍ تَكْدُسُ بِالْدَارِ عِي
 - ٢٠ - ضَوَامِرٍ قَدْ شَفَهْنَ الْوَجِيْفُ
 - ٢١ - تَقْدَمْتُهُنَّ عَلَى مِرْجَلِ
 - ٢٢ - يُبَارِي مِنَ الصَّمِّ حَطِيَّةَ
 - ٢٣ - أَحَارٍ تَرَى الْبُرْقَ لَمْ يَغْتَمِضْ
 - ٢٤ - يَضِيءُ شَمَارِيْعُ قَدْ بَطُنَتْ
- وَلَمْ يَكْ إِذْ طَافَ إِلَّا ائْتِطَافَا
فَأَضْحَى بِهَا ذَنْفَا مُسْتَجَافَا
نَ مُعْجِبَةٌ نَظْرًا وَاتِّصَافَا
لِ قَامَتْ تُرَائِيكَ وَخُفَا غُدَافَا
فَ يَأْتَلُفُ الدَّرُّ فِيهِ ائْتِلَافَا
دِ تَعْطُو نِعَافَا وَتَقْرُو نِعَافَا
تَهَادَى بِهِ صَرَخَلَدِيَا رِصَافَا
وَالْمَسْكُ خَالِطٌ جَفْنَا قِطَافَا
سَبَاهَا الَّذِي يَسْتَبِيهَا سَلَافَا
غَالٍ بِخَالِطِ مِسْكَ مُدَافَا
عَلَى كَلِّ حَالٍ أَرَدَتْ ائْتِشَافَا
تَزِينُ أَنْامِلُهُنَّ اللَّطَافَا
وَقَدْ شَكَّ مِنْي هَوَاهَا الشُّعَافَا
هَمُومَا عَلَى نَائِيهَا وَاعْتِرَافَا
وَائْتَصِرَفَ اللَّهْوُ عَنِّي ائْتِصْرَافَا
وَقَدْ كُنْتُ رُذِيْتُ مِنْهُ عِطَافَا
لِ حَتَّى أَحَاوَلُ مِنْهَا سِيْدَافَا
وَأَرْفَعُ نَارِي إِذَا مَا اسْتِصَافَا
سِنَ مَشَى الْوَعُولُ تَوَمَّ الْكِيْهَافَا
يُثْرَنُ الْعِجَاجَةُ دُونِي صِيْفَافَا
يَلُوكُ اللَّجَامَ إِذَا مَا اسْتِهَافَا
مُقَوْمَةٌ قَدْ أَمِرَتْ بِقَافَا
يُضِيءُ كِيفَافَا وَيَجْلُو كِيفَافَا
مَتَافِيْدٌ رِيْطَا وَرِيْطَا سِيْخَافَا

- ٢٥ - مَرَّتْهُ الصَّبَا وَانْتَحَتِ الحَنُوبُ بُ تَطَحَّرُ عَنْهُ جَهَامًا حِقَاقًا
 ٢٦ - فَأَقْبَلَ يَرْحُفُ زَحْفُ الكَسِيرِ يَجْرُ مِنَ البَحْرِ مُرْنَا كِنَافَا
 ٢٧ - فَلَمَّا تَنَادَى بَأَنَّ لَا يَرَا حِ وَانْتَجَفَتُهُ الرِّيَّاحُ انْتِجَافَا
 ٢٨ - وَحَطَّ بِذِي بَقَرٍ بِرُكَّةُ كَأَنَّ عَلَى عَصُدَيْهِ كِنَافَا
 ٢٩ - فَأَلْقَى مَرَامِيَهُ وَاسْتَهْلُ كَمَدُ النِّيْطِ العُرُوشِ الطَّرَافَا
 ٣٠ - يَكْبُ العِضَاءُ لِأَذْقَانِهَا كَكَبُ الفَنِيْقِ اللِقَاحِ العِجَافَا
 ٣١ - كَانَ الوَحُوشُ بِهِ عَسَقَلَا نُ صَادَفَ فِي قَرَرٍ حَجَّ دِيَافَا
 ٣٢ - قِيَامًا عَجَلْنَ عَلَيْهِ النَّيَا تَ يَسْفُنُهُ بِالظِّلْوِفِ انْتِسَافَا

-٣-

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

(٨) جاءت تفعيلة العروض (وهي آخر تفعيلة في الشطر الأول) مخدوفة (فعو) في هذه القصيدة كلها إلا في ثلاثة أبيات فقط (البيت رقم ٢٠ ، والبيت ٢٦ ، والبيت ٢٩) جاءت فيها مقبوضة (فعول) . ولم تحي تفعيلة العروض صحيحة (فعولن) إلا في البيت الأول فقط لأنه بيت مصرع . (وقد سها محقق الديوان فكتب البيت العشرين على هيئة التدوير ، وليس البيت مدورًا ، كما وضع الرمز (م) بين شطري البيت التاسع والعشرين للإشارة إلى أنه بيت مدور ، وليس البيت مدورًا كذلك) . وقد قصت التفعيلة في الحشو ثلاثاً وأربعين مرة في القصيدة . ولو أضفنا إلى هذا العدد تفعيلات العروض الإحدى والثلاثين التي جاءت =

وثانيها أن القصيدة افتتحت بيت فيه إلمام الخيال الذي يطوف احتطافاً ، وانتهت بيت يصور الوحوش قياماً في عجلة مسرعة يتصفقن النبات بأظلافهن انتسافاً ، فحصرت القصيدة إذن بين نوعين من السرعة مختلفين ، معنوي ومادي ، شفاف مرهف مخلق هازم وجاف غليظ هادم ، وبين هذين الضربين من عناصر السرعة توالت المفردات التي شكلت بنية كل صورة منها ، ومعظمها من حقول دلالية تفيد السرعة أو توحى بها ، فمية « طرقت موهنا » و « قامت تراثيك » مما يوحي بتقطع الرؤية وعدم اتصالها ، و « الغزال المزيف » والمهابة التي تعطو نعافا وتقررو نعافا أي تنتقل من مرتفع إلى آخر في خفة وحركة متوالية ، و « حصا المزنة » وهو البرد الذي يتتابع على الحجارة البيضاء في سرعة وتوال ، وبينونة المحبوبة ، وبينونة الشباب ، وانصراف اللهو انصرافاً ، والخيال التي تتكسد بالذراعين وتمشي مشي الوعول وقد شفها الوحيف ، والفرس الذي يغلي بالنشاط والحركة كالمرجل يباري الرماح الخطية ، وأخيراً صورة البرق التي تستحوذ على ما يقرب من ثلث القصيدة بما حوته في داخلها من عناصر كلها يوحي بالسرعة .

تعاون كل مظاهر السرعة هذه لتسعر قارئ القصيدة بأن ثمة شيئاً قد تولى عجباً مخزوناً عليه ، وانصرف انصرافاً غير مبطن ، ومرف كما يمرق البرق الخاطف الذي يعقب مطراً ، ويريحاً عاتية تكب العضاه لأذقانها وتسقطها كما يسقط الفحل من الإبل ، العجاف اللقاح منها فتكاثرت ، وتزدحم الوحوش على النبات كما يزدحم الناس في سوق « عسقلان » الذي يقوم ثم ينفض ويربح فيه من يربح ويخسر من يخسر ، وتكون النهاية الأليمة ، ويمر هذا كله في سرعة البرق الخاطف المضى الكاشف .

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

= ثمان وعشرون تفعيلة منها ممدودة، وثلاث أخرى مقبوضة، لأصح عدد التفعيلات غير الصحيحة في القصيدة أربعاً وسبعين تفعيلة بنسبة ٣٠٪ تقريباً . وقد ساعدت هذه الأمور جميعها على الإحساس بعنصر السرعة وتوالي التدافع الصوتي في القصيدة .

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

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

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

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

(٩) ألم بالشيء : أناه ولم بالإرمة . موهنا : منتصف الليل ، أو بعد ساعة منه . دنفا : مريضاً مرضاً ملازماً . المستجاف : هو الذي خامره الداء في جوفه . ومعناه هنا أنه أصيب في قلبه ، لأن القلب في الجوف .

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

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

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

(١٠) ميسنا : موضع بالشام ، أراد بالذمية صبا من اصنام ميسنا . الوحف : الشعر الشديد السواد الكثير اللون . العدايف : الأسود . التريف : الذي يرف دعه ، أو المزوف الذي أتريف عقله . الحصاة : مفردة حمد (يضم الحيم) وهو ما يرتفع من الأرض . وسقط الجما : أسفله . تعطو وتقرو : تناول . النعاف جمع نعب وهو دون الجبل وقوف الوادي . حصا المزنة : البرد بالتحريك . صرخديا : أرض وموضع تنسب إليه الخمر . رصافت : واحدتها رصافة ، وهي حجارة يستقنع فيها الماء ويصفو ويطلب . جفن : جمع حفنة : ضرب من العنب . والجفن القظاف يزداد به العنب العصور وهو الحمر سباعا . اشتراها : السلاف : ما سأل من العنب قبل وطئه بالأقدام . المسك المداف : اللذاب . المعاصم : موضع السوار . الممكورة : المملقة . الشغاف غلاف القلب .

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

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

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

تراييك وحفا غدافا

- وجيدا كمجيد الغزال النزيف .

- وعيني مهاة .

- وبيضا ..

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

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

يخالطه كلما ذقته على كل حال أردت ارتشافا
ولكنها بعد هذا كله :
وأبدت معاصم ممكورة تزين أناملهن اللطافا

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

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

فَلَسْتُ وَإِنْ بَرَحْتُ سَالِيًا وَقَدْ شَكَّ مِنِّي هَوَاهَا الشَّغَافَا
فَبَانَتْ وَقَدْ زُوِدَتْ قَلْبَهُ هَمُومًا عَلَى نَائِيهَا وَاعْتِرَافَا

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

كله الاعتراف الذي هو عنوان اليأس والهزيمة . وهكذا توازنت الصورتان في عمقهما .

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

وأما المعطوف الثالث فبنقلنا إلى مجال آخر من مجالات الرؤية مع استحضاره مية مرة أخرى « وبيضا » (وهي الأسنان ، وهي لا تظهر إلا إذا افترت عنها الشفتان ، فلعلها تبسم ، فهي حالة صفاء إذن) ونحل أداة أخرى غير الكاف هي (كأن) التي تتعقد معها الصورة وتداخل فتأتي بحصا المزنة والصرخدي الرصاف وكلها يوحي بالنقاء والصفاء وشدة البياض واللمعان والبريق ، وتتكرر (كأن) مرة أخرى لتأتي بطائفة من العطور والروائح : القرنفل والزنجبيل والمسك وتخلطه بالجنس القطاف ، لتخلطه ثانية بقهوة الريق اليكر . وهنا تنقلنا القصيدة إلى جو عبق من الصفاء والأريج والنشوة الخالصة . وتدوب مية والغزال التزيف والمهاة وتنقطر جميعا في هذه السلاف الخالصة التي يسكر بها كلما أراد ارتشاقا ، فتشك شغاف القلب وتدفعه دفعا إلى الاعتراف بالهوى والهزيمة معا .

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

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

يخالطه كلما ذقته على كل حال أردت ارتشافا

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

فبانت وقد زودت قلبه هوما على نأيها واعترافا

ويظهر المتكلم قبل آخر بيت في هذه الصورة مؤثراً ومثأثراً :

فلمست وإن برحت ساليا وقد شك مني هواها الشغافا

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

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

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

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

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

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

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

فَبَاتَ وَقَدْ زُوِدَتْ قَلْبَهُ هَمُومًا عَلَى نَأْيِهَا وَاعْتِرَافًا

وَفِي الصُّورَةِ التَّالِيَةِ نَجِدُ فِي بَدَايَتِهَا هَذَا الْبَيْتَ :

وَبَانَ الشَّبَابَ لَطِيَّاتِهِ وَقَدْ كُنْتُ رُدِّيْتُ مِنْهُ عِطَافًا

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

١٥- فإِذَا تَرَيْتَنِي عِلَاقِي الْمَشِييبَ بَ وَانصَرَفَ اللّهُو عَنِّي انصِرَافًا

١٦- وَبَانَ الشَّبَابَ لَطِيَّاتِهِ وَقَدْ كُنْتُ رُدِّيْتُ مِنْهُ عِطَافًا

١٧- فَقَدْ أَعْقَرَ النَّابَ ذَاتَ التَّلِيذِ لِحَتَّى أَحَاوِلَ مِنْهُ سِدَافًا

١٨- بِمِثْنِي الْأَيَادِي لِمَنْ يَعْتَفِي وَأَرْفَعُ نَارِي إِذَا مَا اسْتَضَافًا^(١٢)

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

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

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

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

١٩ - وخيل تكدس بالدرعين (م) مَشِي الوعول توم الكهافا
 ٢٠ - ضوامر قد شقهن الوجيف يثرن العجاجة دوني صفافا

- المعروف - استضاف : طلب الضيافة والقرى . أرفع نارِي : أوقدها وأعل ضوءها لبراه من يطلب القرى
 من المستفيين .

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

إن « واو رب » في أول الجملة - والأبيات كلها جملة واحدة استطالت عن طريق النعوت المتعددة - والفعل « تقدمتني » قد أشاعا في هذه الصورة ظلال الماضي الغابر الذي يقابله الآن عقر الناب ومحاولة السداف منها ، مما أكسبها شحنة من الأسمى والحسرة على ذلك الشباب الذي أدبر في سرعة البرق الخاطف ولم يترك إلا قلباً مهزوماً تتناوشه الهموم .

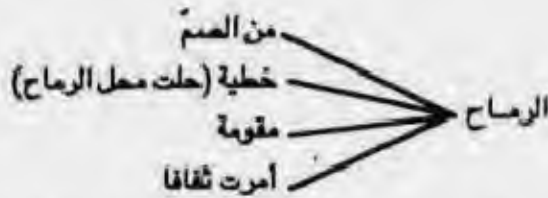
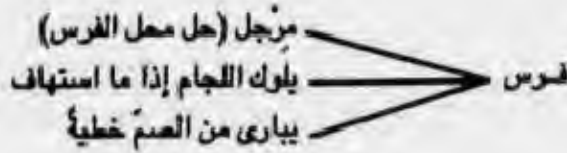
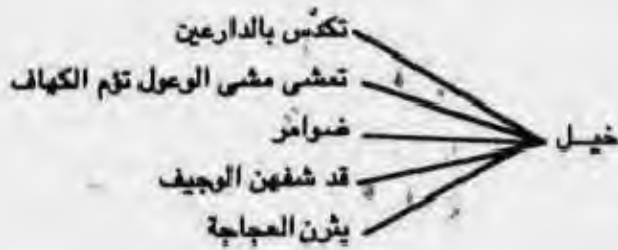
إن صورة الخيل الضامرة التي هزلتها سرعة العدو ، وشقها الوجيف وهي تثير العجاج ، وتتكدس بالدارعين في سرعتها كما تمشي الوعول ، وتباري في إحضارها الرماح التي يحملها الدارعون ، صورة كاشفة ، حيث يمكن أن تعد معادلة شعرية للعدو في الحياة والسعي الدائب فيها من أجل الحصول على الحماية والملجأ الآمن ، لأن هذه الخيول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

إن البنية العميقة لهذه الصورة متماثلة كذلك مع الصورتين الأولى والثانية في القصيدة : الحركة النشيطة اللاهثة التي تتوول إلى السكينة والاستسلام . بل إن

(١٣) تتكدس : ترمي نفسها إلى الأمام كأنها في حبس وتعدو وكذلك تمشي الوعول . تؤم : تقصد . الضوامر : جمع ضامر وهو الذي هزل من السير . شققن : هزلن . الوجيف : السير السريع مثل الوجيف . المرجل : الفرس الشيط الذي يغلي غليان المرجل . استهافا : من هفا الشيء في الهواء يهفو إذا ذهب وطار . وهو أيضاً معنى عطش وجاع . يباري : يجاري . الصم : الرماح . الخطية : منسوبة إلى الخط وهي قرية بالبحرين كانت مشهورة تصنع الرماح .

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

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



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

وعلى أية حال نجد الخيول الراكضة المسرعة تتوسط أشياء مسرعة أخرى .
 فقد سبقت بالخيال الذي ألم اختطافا (لاحظ الخيال والخيال) والمحبوبة التي ترحل
 مرآة جيدا كجيد الغزال (هل سرعة الغزال تحتاج إلى دليل ؟) وعيني مهابة
 نعطو نعافا وتقررو نعافا أي تنتقل من مرتفع إلى آخر ، وكذلك تنطير روائح
 الزنجبيل والقرنفل والمسك ، وسوف يأتي بعدها برق لم يغتمض ولم يكف ،
 يكشف سبحانه تمريه الرياح وتدفعه حتى يلقي ماءه ويسكن لكن بطريقة
 أخرى . فلماذا يسرع كل شيء ؟

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

٢٣ - أحر ترى البرق لم يغتمض	يضيء كفافا ويجلو كفافا
٢٤ - يضيء شمرايح قد بطنت	مشافيد ريطا وريطا سخافا
٢٥ - مرته الصبا وانتحت الجنو	ب تطحر عنه جهاما خفافا
٢٦ - فأقبل يزحف زحف الكسير	يجر من البحر مزنا كثافا
٢٧ - فلما تنادى بأن لا برا	ح وانتجفته الرياح انتجافا
٢٨ - وحط بذى بقر بركه	كان على عضديه كتافا
٢٩ - فألقى مراسيه واستهل	كمد النبط العروش الطرافا
٣٠ - يكب العضاه لأذقاتها	ككب الفنيق اللقاح العجافا
٣١ - كأن الوحوش به عسقا	ن صادف في قرن حج ديافا
٣٢ - قياما عجلن عليه النيا	ت ينسفته بالظلوف انتسافا ^(١٤)

(١٤) لم يغتمض : لم يكف . الكفاف : ما تعلق من السحاب ويرى البرق من خلاله . الشمرايح :
 أعلى السحاب . المشافيد : التراكيب بعضها فوق بعض . سخاف : رفاق . الريط : الثياب البيض . مرته
 منحنه ليدار . النحنة : فصدت نحوه . تطحر : ترمى . الجهاد : السحاب الذي هراق ماءه . الكتاف : جمع
 كتف . انتجفته . استفرغته . الانتجاف : استخراج أقصى ما في الصرع من اللبن . ذى بقر : مكان . البرك :
 الصدر . الكتاف : ما يكثف به وهو القيد . ألقى مراسيه : أقام . استهل : أرسل دموعه . النبط : النبط .

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

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

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

- ترى علائي المشيب (المفعول هو بياء المتكلم و « علائي المشيب » جملة

حالية) .

= العضاه : كل شجر لا شوك فيه . العجاف : المهازل . الفحل من الإبل . عسقلان : سوق كانت البصري تحج في كل سنة . بسفه : بقلعه . دياف : مكان .

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

فالمشيب في مقابلة البرق المضيء ، كلاهما يكشف أموراً لم تكن معروفة من قبل في ميعة الصبا ووفرة الشباب . إن تكرار الفعل واختلاف فاعله ومفعوله يحيط دقيق رابط ، وهو يوجه أيضاً إلى بعض المشابهة في تفسير مفعوله . إن البرق نفسه يرقب ويرى هو الآخر ، لأنه « لم يغمض » أي لم يذق نوماً فهو برق من نوع خاص فيه حياة ، وله عينان ساهرتان ، وهو يقوم بدور الكشف فهو « يضيء .. ويجلو .. ويضيء » . إنها إذن لحظة الكشف التي تتجلى للحارث المجهد المرتقب فترية دورات الحياة واحدة عقيب الأخرى بادئة بالسحاب الذي يصدر عن البحر ثم ينتهي بالعودة إليه . من الماء خرج وإلى الماء يعود .

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

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

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

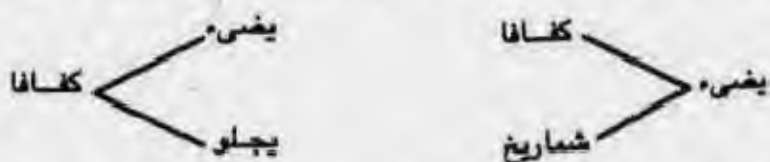
إن السحاب هنا يتحول إلى ناقة عطوف ذات ضرع يمكن أن يمسح ليدير باللبن « مرته الصبا » حتى يفرغ ما فيه « وانتجفته الرياح » ، وذات صدر تلقيه عندما تبرك « وحط بذي بقر بركه » ، وذات عضدين يمكن أن تُكتفا « كأن على عضديه كتافا » . وفي هذه الناقة مسحة إنسانية كذلك لأنها عندما تكتف وتجير على المقام تبكي بدموع غزار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

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

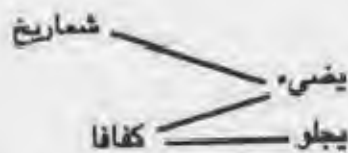
وقد استولى السحاب على ستة عشر فعلاً من أفعال هذه الصورة وقد
اقتسمها بالتساوي مفعولاً به وفاعلاً . فالسحاب (وهو الكفاف والشماريخ)
وقعت عليه هذه الأفعال :

- | | |
|---------------------------|---|
| ١ - يضيء كفافاً | (الفاعل هو ضمير البرق) . |
| ٢ - يجلو كفافاً | (الفاعل هو ضمير البرق) . |
| ٣ - يضيء شماريخ | (الفاعل هو ضمير البرق) . |
| ٤ - بطنت مثاقيد | (نائب الفاعل ضمير يعود على
الشماريخ ونائب الفاعل في الأصل
مفعول به) . |
| ٥ - مرته الصبا | (الفاعل : الصبا) . |
| ٦ - انتحته الجنوب | (الفاعل هو : الجنوب) . |
| ٧ - تطحّر عنه جهاما خفافا | (الجهام = المفعول به : بعض أنواع
السحاب) . |
| ٨ - انتجفته الرياح | (الفاعل : الرياح) . |

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



والكفاف (= ما تعلق من السحاب وبرز البرق من خلاله) والشماريخ
(= أعالي السحاب) من حقل دلالي واحد . فالبرق يضيء السحاب المعلق وهو
أقرب من غيره ، ويضيء الشماريخ أيضاً ، فالإضاءة أبعد مدى من الجلاء .
ولكنه يجلو السحاب القريب فقط ولا يجلو الشماريخ على هذا النحو :



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

وأما الأفعال الثمانية التي جاء السحاب فاعلاً لها فقد تدرجت على هذا النحو :

- ١ - فأقبل .
- ٢ - يزحف زحف الكسير .
- ٣ - يجر من البحر مزناً كثافاً .
- ٤ - تنادى بأن لا براح (بفتح التاء والذال في تنادى) .
- ٥ - حط بذى بقر بركه .
- ٦ - ألقى مراسيه .
- ٧ - واستهل .
- ٨ - يكب العضاة لأذقانها .

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

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

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

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

١ - يكب (السحاب) العضاء لأذقانها .

٢ - يكب الفتيق اللقاح العجاف .

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

كأن الوحوش به عسقلا ن صادف في قرن حج ديافا
قيام عجلن عليه النبات ت ينسفه بالظلوف اتسافا^(١٥)

لقد قامت الوحوش على عجل تنسف النبات بأظلافها قبل نضجه واكتماله (هل هكذا يفعل التجار ؟) . إنها لا تأكله فقط ولكنها تنسفه وتعجل بإتهاء دورته ومن هنا تتوالد الحياة وتصبح كسوق قام ثم انفض وتختلط الوحوش بالناس في هذه السوق . ويألها من سوق عجبية . الوحوش فيها ناس ، والناس فيها وحوش !

(١٥) جاء في اللسان (عسقل) « عسقلان مدينة وهي عمروس الشام . وعسقلان تحفه الصاري

في كل سنة أشد ثعلب »

كأن الوحوش به عسقلا ن صادف في قرن حج ديافا

شبه ذلك المكان لكثرة الوحوش بسوق عسقلان . وجاء فيه أيضا (ديف) « دياف موضع في

البحر وهي أيضا قرية بالشام »

رؤية شعرية للحياة

(قصيدة الخبل السعدي)

- ٩ -

ذَكَرَ الرِّبَابَ وَذَكَرَهَا سُقْمٌ قَصْبًا ، وَلَيْسَ لِمَنْ صَبَا حِلْمٌ
وَإِذَا أَلَمَ خَيْالَهَا طُرِفَتْ عَيْنِي قِمْاءَ شَثُونِهَا سَجْمٌ

(٥) قال عدو القصيدة هو الخبل السعدي ، والخبل لقبه ، وكنيته أبو يزيد ، أما اسمه فهو ربيعة بن مالك بن ربيعة بن قتال بن أنف الناقة بن فريع ، ويتبني نسبه إلى سعد بن زيد مناة بن نعيم ، وينسب إليه فيقال ، الخبل السعدي ، كما ينسب إلى حده فريع فيقال : الخبل القريعي ، ولذلك اضطرب بعض أصحاب المعاجم في التسميتين حتى إن بعضهم ظنه شخصين لا شخصا واحدا .

وهو شاعر فحل من مخضرمي الجاهلية والإسلام ، وكان معدودا من الشعراء الأوائل والمقدمين النوايع ، وقد كان لشعره صدق وتأثير في شعر الأجيال اللاحقة ، وإياه عنى الفرزدق بقوله :
وهب القوائد لي النوايع إذ مضوا وأبو يزيد وذو القروح وجروول

والشراح على أن ذا القروح هو امرؤ القيس ، وجروولا هو الحطيطة ، وأبو يزيد هو شاعرنا الخبل السعدي . والخبل من الشعراء المقلبين المجددين ، وقد عدّه ابن سلام في الطبقة الخامسة من فحول الشعراء ، وقرنه بخداش ابن زهير ، والأسود بن يعفر ونعيم بن مقبل . وكان معاصروه يصقون شعره بأنه شهب من نار الله يصبه الله على من يشاء ، على عادتهم في الحكم على الشعر بعبارات تشبيلية مجملة ، ومما رواه صاحب الأغاني في حودة شعره وموقعه من معاصريه مقارنة بشعر أنداده أنه اجتمع الزبرقان بن بدر والخبل السعدي وعبيدة بن الطيب وعمر بن الأهم قبل أن يسلموا ، وبعد مبعث النبي - ﷺ - فحجروا جزورا ، واشتروا خمرًا يعبر ، وجلسوا يشبون ويأكلون ، فقال بعضهم : لو أن قوما طاروا من حودة أشعارهم لظننا . فتحاكموا إلى أول من يطلع عليهم ، فطلع عليهم ربيعة بن خدار الأسدي ، فلما رأوه سرهم وقالوا له :

أخبرنا أننا أشعر ؟ قال : أخاف أن تغضبوا ، فأمتوه من ذلك ، فقال : أما عمرو فشعره برود بجمانية تنشر وتطوى ، وأما أنت يا زبرقان فكأنك رجل أتى جزورا قد نحت فأخذ من أطليها وخلطه بغير ذلك ، وأما أنت يا خبل فشعرك شهب من نار الله يلقيها على من يشاء ، وأما أنت يا عبيدة فشعرك كحمادة أحكم حبرها فليس يقطر منها شيء .

وقد عاش الخبل حتى أسن وضعف ، واختلفوا في تحديد سنة وفاته ، فقيل إنه توفي في خلافة عمر بن الخطاب ، وقيل إنه توفي في خلافة عثمان ابن عفان .

كاللؤلؤ المسجور أغفل في
وأرى لها دارا بأعدرة الس
إلا رمادا هامدا دفعت
وبقية النوى الذي رفعت
فكان ما أبقى البوارخ وال
تقرو بها البقر المسارب واحد
وكان أطلاء الجاذر وال
ولقد تحل بها الرباب لها
بردية سبق النعيم بها
وثريك وجهها كالصحيفة لا
كعقيلة الدر استضاء بها
أغلى بها ثناء وجاء بها
بليانه زيت ، وأخرجهما
أو بيضة الدعص التي وضعت
سبق قرائنها وأدفاها
ويضمها دون الجناح بدفه
لم تعتذر منها مداخل ذي
وتضيل مدها المواشط في
هلا تسلى حاجة علق
ومعبد قلق الحجاز كبا
للقاربات من القطا نقر
عارضته ملك الظلام بمد
تدر الحصى قلعا إذا عصفت
قلقت إذا انحدر الطريق لها

سلك النظام فخانه النظم
سيدان لم يدرس لها رسم
عنه الرياح حوالد سخم
أعضاده فتوى له جذم
أمطار من عرصاتها الوشم
تلتطت بها الآرام والأدم
غزلان حول رؤومها اليهم
سلف يقل غدوها فخم
أقرائها وغلابها عظم
ظمان مختلج ولا جهم
محراب عرش عزيزها العجم
شخت العظام كأنه سهم
من ذي غوارب وسطه اللحم
في الأرض ليس لسها حجم
قرذ الجناح كأنه هدم
وتحفه من قوادم فتم
ضال ولا غفب ولا الرخم
جعد أغم كأنه كرم
علق القرينة حبلها جذم
رى الصناع إكامه دم
في حافتيه كأنها الرقم
عان العشي كأنها قرم
وجرى بحد سراها الأكم
قلق المحالة ضمها الدعم

لحقت لها عجز مؤيدة
وقوائيم عوج كأعمدة البنيان
وإذا رفعت السوط أفرعها
وتسد حاذيها بذي نخصل
ولها مناسم كالمواقع لا
وتقيل في ظل الخباء كما
كثريكة السيل التي تركت
بليتها حتى أوديتها
وتقول عاذلتني وليس لها
إن الثراء هو الخلود وإن
إني وجدك ما تخلدني
ولئن بنيت لي المشقر في
لتنقبن عني المنية ، إن
إني وجدت الأمر أرشده

عقد الفقار وكاهل ضخم
عولى فوقها اللحم
تحت الضلوع مرّوع شهيم
عصمت فناعم نبتة العقم
مغر أشاعرها ولا ذرم
يعشى كناس الضالة الرئم
بشفا المسيل ودونها الرضم
رمّ العظام ويذهب اللحم
بغد ولا ما بعده علم
المرء يكرّب يومه العدم
مائة يطير عقاؤها أدم
هضب تقصر دونه العصم
الله ليس كحكمه حكم
تقوى الإله وشره الإثم

- ٢ -

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

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

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

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

(١) لا يمكن تجاهل محاولة عبد القاهر الجرجاني العظيمة في هذا المجال . وإن كان يعيبها أنها اقتصرت على الجملة وحدها حيث تصور القاري . وهو حق . أن هذا العمل يتعامل مع الجملة معزولة عن سياقها . والذي أهدف إليه هنا أن المعاني النحوية تتآزر مع البناء الفني في إيصال العمل الفني كاملاً إلى متلقيه . ويجب على الدارس أن يتوجهوا إلى هذا الجانب بالكشف والإيضاح .

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

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

وتقول عاذلتي وليس لها
بغد ولا ما بعده علم
إن الثراء هو الخلود وإن
المرء يكره يومه العدم
إني وجدك ما تخلدني
مائة يطير عفاؤها أدم
ولن ينبت لي المشقر في
هضب تقصر دونه العضم
لتنقب عني الميتة إن
الله ليس كحكمه حكم

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

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

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

ذَكَرَ الرِّبَابَ وَذَكَرَهَا سَقْمٌ
فَضِيًّا وَلَيْسَ لِمَنْ صَبَا حَلْمٌ

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

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

ذَكَرَ الرِّبَابَ وَذَكَرَهَا سَقْمٌ فَضِيًّا وَلَيْسَ لِمَنْ صَبَا حَلْمٌ
وَإِذَا أَلَمَ خِيَالَهَا طَرَفْتُ عَيْنِي فَمَاءَ شِئُونِهَا سَجْمٌ
كَاللُّؤْلُؤِ الْمَسْحُورِ أَغْفَلُ فِي سَلَكِ النَّظَامِ فَخَانَهُ النَّظْمُ

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

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

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

وأرى لها دارا بأعدر السيدان لم يدرس لها رسم

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

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

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

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

من حبا ، ولذلك يستطيع مواجهتها في أسي وحسرة :

إني وجدك ما تخلدني مائة يطير عفاؤها أدم
ولئن بنيت لي المشقر في هضب تقصر دونه العضم
لتنقين عني المية إن الله ليس كحكمه حكم

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

وأرى لها دارا بأغدره السد	سِيدَان لم يدرس لها رسم
إلا رمادا هامدا دَفَعْتُ	عنه الرياح حوالد سَحُم
وبقية النوى الذي رَفَعْتُ	أعضاده فنوى لها جذم
فكأن ما أبقي البوارح وأل	أمطار من عرصاتها الوشم
تقروها البقر المسارب وأح	تلطت بها الآرام والأدم
وكان أطلاء الجاذر وأل	غزلان حول رسومها البهم

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

و « الرباب » :

ولقد تحمل بها الرباب لها سلف يفل عدوها فحم

ويجب ألا تقلت منا هذه الإشارة الغذة ، فهنا ضرب من « الخلول » فالرباب هي الدار والدار هي الرباب ، وهما معا الحياة التي تفل عدوها ، يقول الشراح إن السلف هي الخيل المتقدمة ، ويقولون : كانت العرب إذا أرادت التحول تقدم السلف على الخيل ، فنفضوا الطريق وأصلحوه حتى تأتي الظعن ، فنحن إذن مقبلون على فترة من مظاهر النعمة والاستمتاع بهذا النصر - على أداء الحياة - الذي تهبأت أسبابه ، وهنا تقبل الحياة بوجهها الضاحي الخادع البراق وتظهر الرباب - الحياة صافية بيضاء كبردية ناعمة كالدرة المضيئة ، وهذا أحد وجهيها .

بردية سبق النعيم بها	أقرانها وغلا بها عظم
وتريك وجهاً كالصحيفة لا	ظمان مُختلج ولا جهم
كعقيلة الدر استضاء بها	محراب عرش عزيزها العجم
أغلى بها ثمنا وجاء بها	شخت العظام كأنه سهم
بليانه زيت ، وأخرجهما	من ذي عوارب وسطه اللحم

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

أو بيضة الدعص التي وضعت في الأرض ليس لمسها حجم

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

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

أو بيضة الدعص التي وضعت في الأرض ليس لمسّها حَجْم
 سبقت قرائنها وأدفاها قَرْدُ الجناح كأنه هدم
 ويضمّمها دون الجناح بدفّه وتحفّه — قوادم قُتم
 لم تعتذر منها مدافع ذي ضال ولا عقب ولا الزخم

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

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

وتضل مدرها المواشط في جعد أغم كأنه كرم

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

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

هلاً تسلي حاجة علققت علق القرينة حبلها جذم

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

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

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

وَمُعْبِدٌ قَلِقٌ الْحِجَازِ كِبَارٌ يَ الصَّاعِ إِكَامُهُ دُرْمٌ
لِلْقَارِبَاتِ مِنَ الْقَطَا نُقِرٌ فِي حَافَتِيهِ كَأَنَّهَا الرَّقْمُ
عَارِضَتُهُ مَلَتْ الظَّلَامَ بِمَدِّ عَانَ الْعَشِيِّ كَأَنَّهَا قَرْمٌ

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

تَذُرُ الْحِصْيَ فَلَقَا إِذَا عَصَفَتْ وَجَرَى بِحَدِّ سَرَابِهَا الْأَكْمُ
فَلَقَتْ إِذَا انْحَدَرَ الطَّرِيقُ لَهَا قَلِقَ الْحَالَةَ ضَمَّهَا الدَّعْمُ
لَحِقَتْ لَهَا عَجَزٌ مُؤَيَّدَةٌ عَقَدَ الْفَقَارِ وَكَاهَلَ صَحْمُ
وَقَوَامٌ عَوَجٌ كَأَعْمَدَةِ آلِ بِنْيَانِ عَوْلَى فَوْقَهَا اللَّحْمُ
وَإِذَا رَفَعَتْ السُّوْطَ أَفْرَعَهَا تَحْتَ الضُّلُوعِ مُرْوَعٌ شَهْمُ
وَتَسُدُّ حَادِيَهَا بِذِي تُحْصَلِ عُقِمَتْ فَنَاعِمٌ نَبْتُهُ الْعَقْمُ
وَلَهَا مَنَاسِمٌ كَالْمَوَاقِعِ لَا مَعَرَ أَشَاعَرَهَا وَلَا دُرْمُ
وَتَقِيلُ فِي ظِلِّ الْحَبَاءِ كَمَا يَغْشَى كِنَاسَ الضَّلَالَةِ الرَّثْمُ

وهذه الناقة القوية الخلق التي لها كل صفات القوة هذه ، ناقة مطيعة مدعان تخشى السوط وقد مهدت هذا الطريق القلق ، فتركت الحصى فلقا .

وظلت تجاهد حتى أصبحت آخر الأمر :

كثريكة السيل التي تُرِكْتُ بشقا المسيل ودونها الرُضْمُ

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

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

إني وحقك ما تحلدي مائة يطير غفاؤها أذم

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

بليتها حتى أوديتها رم العظام ويذهب اللحم

لقد بليت كل مظاهر القوة المادية ، وبقيت القوة الروحية في حالة من التطهير العالى يمكنه من التعالى على الحياة ، وساعده على إدراك الحقيقة الكبرى في الكون ، وأظهر له « الرباب » على حقيقتها ، فبعد أن أراقت الرباب ماء شئونه الغالية أصبحت في آخر الأمر « عاذلة » ليس لها علم ببواطن الأمور وحقائق الأشياء ، لقد تبياً للانفصال عنها بسلام :

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

إنني وجدك ما تخلدني مائة يطير عفاؤها آدم
ولئن بنيت لي المشقر في هضب تقصر دونه العصم
لتنقب عنى المنية إنَّ الله ليس كحكمه حكم
ثم يهتف أخيرا في استسلام المطمئن ، وقد نعمت روحه بالسكينة والسلام
بعد أن أفرغت نفسه من حب « الرياب » :

إنني وجدت الأمر أرشده تقوى إلهه وشره الإنم

الفصل الثالث
التحليل النصي للقصيدة
(قصائد معاصرة)

المبحث الأول
مُعْطَيَات التَّعْبِيرِ
فِي قَصِيدَةِ الْحَبِّ وَالْأَشْيَاءِ

- ١ -

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

(١) نشر هذا البحث بمجلة البيان الكويتية العدد ٢٧٦ يوليو ١٩٨٩ م .

(٢) انظر مقدمة ديوان حامد طاهر - ٥٨ -

(٣) لا يقصد بهذا المصطلح إلا أن « أحد القصائد العربية هي البيت ، وذلك في مقابل « شعر التفعيلة » الشعر الحر » ولا يقصد من هذه التسمية أي معنى آخر غير المعروف .

وقارى، ديوان حامد طاهر تستولي عليه تلك الأساليب الفنية التي تعد من سمات كثير من الشعر الحديث في مرحلة صفائه الأولى ، قبل أن تتلفع كثير من قصائد الشعر الحر بالغموض والانبهام ، وتتلفف في أردية الاستغلاق . والشاعر في هذا الديوان لم تجرفه موجة الغموض المعتم الذي قد تصحح معه القصيدة لغواً فارغاً ، أو لغزاً معسماً ، وأحجية مصمتة ؛ فقد عصمته طبيعته الفنية الصادقة وقدرته التعبيرية من الوقوع في هذه الدوامة المبهمة ، فبقى مستعصماً بروح الشعر الخالص ، والإبداع الأصيل ، أيما ما كان الإطار المستخدم في هذه القصائد .

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

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

(١) عيار الشعر لابن طباطبا العلوي : ٤٣

(٢) الخط القصيدة في ديوانه - ٦٩ - ٧٠ - المؤسسة العربية للطباعة والنشر - بيروت -

مَقَالَ تَقْدِمَةً إِذْ قَامَ يَقْتُلُهُ : أَشْرَفَ سَمَوَاتٍ فَانظُرْ لِلدَّمِ الْجَارِي
 أَقْتُلْ ابْنَكَ صَبْرًا أَوْ تَحِيَّةً بِهَا طَوْعًا ، فَأَنْكَرَ هَذَا أَيَّ إِنْكَارٍ
 فَشَكَ أَوْدَاجَهُ وَالصَّدْرُ فِي مَضْيِ عَلَيْهِ مَنْطُوبًا كَاللَّدْعِ بِالنَّارِ
 وَاخْتَارَ أَدْرَاعَهُ أَلَا يُسَبُّ بِهَا وَلَمْ يَكُنْ عَهْدُهُ فِيهَا بِخِتَارٍ
 وَقَالَ : لَا أُشْتَرِي عَارًا بِمَكْرَمَةٍ فَاخْتَارَ مَكْرَمَةَ الدُّنْيَا عَلَى الْعَارِ

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

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

- عاصفةُ الليلة أقوى .
- فلترجىء موعدنا للغد .
- لا . أعرف ركنًا في هذا المقهى .
- حسنًا ماذا تشرب ؟
- اسمع :
- إلخ .

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

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

- ٢ -

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

.. وأمام الواجبة الملامى بفساتين الصيف ، وأشياء الزينة
كانت تتوقف عينك على ثوب معروض في زاوية ملعونة
وتشدين بكفك ذراعى :

- ما رأيك ؟

- لا طعم له !

ونشق زحام الناس

نشق زحام الناس بخطوات مطعونة !

وعلى شط النبل المتمد

كنا نمشي ساعات لا نُجهد

(١) ديوان حامد طاهر ، ص ٧٦ ، ٧٧ -

ونحاول أن ننسى لون الفستان
فنقول كلاماً خلواً عن غدنا المقروش بورد
وكثيراً ما كنت تُغنين قصيدتي الأولى
تلك الكلمات الخجلى
عن عينيك
وأشواقى
ولبالي السهد
فإذا جاء الليل ، رجعنا
أقسمنا أنا أروع من هذي الدنيا
والخذ على الخد

ليلي
كم من صيف ولّى
واليوم أعود إلى واجهة الأمس
في جيبى ثمن الفستان
عيناي عليه
لكن ذراعى مرخاه
مرخاة في يأس

- ٣ -

فهذه القصيدة قصة قصيرة جداً ، اختار الشاعر فيها لقطة دقيقة تقوم على مقارنة حال بحال ، حال حاضرة يسترجع فيها حالاً غابرة . اليوم ، والأمس . الذراع المرخاة في يأس ، والذراع التي كانت تُشد بكفين ، الوحدة والوحشة والتفرد ، الحب والأنس والحركة والخذ على الخد . تغير الناس ومشاعرهم ، وثبات الأشياء وجمودها . فالواجهة مرآة ثابتة تعكس حركة الناس المتباينة .

وقد يساعد تناول القصيدة من جانب وسائلها التعبيرية على فهم الرسالة التي تحملها بمستوياتها المختلفة حتى على المستوى البسيط الذي قد يتبادر إلى ذهن المتلقي والمتمثل في هذه المقولة المتداولة « عندما تريد لا تملك ، وعندما تملك لا تريد ». قالهم هو وسيلة التعبير ذاتها ؛ لأن غير الشعراء يعرفون هذه المضامين ، ومهمة الشاعر هي أنه يقول ما نعرفه بطريقة لا نستطيع أن نقوله بها ، والشاعر هو من يدهشنا - عل حد تعبير الشاعرة إملي ديكنسون في مطلع إحدى قصائدها : « كان هذا شاعراً ، إنه مَنْ يَسْتَحْلِصُ معنى مُدهشاً من المعاني العادية ، وعطراً عظيمًا من الأشياء المألوفة التي تلاشت عند العتبة ، ونُدْهَشَ إذ لم نكنْ نَحْنُ الذين أسَرْنَاها من قَبْلُ » . وقصيدة « الحب والأشياء » تستخلص هذا المعنى المدهش من هذا الموقف العادي المكرور ، وتقطّر هذا العطر النفاذ من تلك الأشياء المألوفة التي يؤدي إليها إلى عدم التوقف عندها .

تبدأ القصيدة بالواو العاطفة « وأمام الواجبة الملامى بفساتين الصيف وأشياء الزينة » ، وهي بذلك تختزل كثيرًا من المواقف ، وتضعنا مباشرة في مواجهة سريعة أمام الواجبة ، فكأن القصيدة هي الجزء الظاهر من ذلك الحوار الداخلي الممرور . فهي أشبه بقمة جبل الثلج ، فحرف العطف يعطف أشياء على أشياء ، وهنا يُضَمَّرُ المعطوف عَلَيْهِ ، والقصيدة بذلك تدعونا إلى تأمله والتفكير فيه ، وهو - لا بد - من جنس ما هو معروض ، وعلى شاكلته ، فالقصيدة نفسها « واجبة » لأشياء كثيرة تقبع خلفها ، واختارت القصيدة إعلان هذا الجزء وإظهاره . وتقديماً الظرف هنا يساعد على إبراز « الواجبة » التي سوف تظهر مرة أخرى في آخر القصيدة ، فتحاصر القصيدة كلها ، وتعطينا الإحساس بأنها هي التي قَضَّتْ على الحب بما حوته من « فساتين الصيف » و « أشياء الزينة » . والصيف حار ملتهب كحرارة الحب في أوله . فكأن هذا الحب قد كان شيئاً صيفياً أشبه بسحابة صيف ، وكان « زينة » ظاهرة خادعة ، ولم يكن عميقاً ولا مضمراً ، والقصيدة تعري هذه المأساة وتكشفها وتعرضها كعرض فساتين الصيف هذه ، فواجبة اليوم هي واجبة الأمس « واليوم أعود إلى واجبة الأمس » ولكن

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

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

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

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

- ما رأيك ؟

- لا طعم له .

وقد سبق هذا الحوار بجملة قصيرة كاشفة عنه . « وتشدّين بكفّيك ذراعي » فعيناها وكفاها متجهةً جميعاً إلى الثوب المعروف ، وتحاول أن تشدّ كل شيء نحوه . والفعل « تشدّين » بدلالته يحاول الحذب والقسّر على شيء غير مرغوب فيه من جانبه هو ، وفي كفّها ذراعاً واحدة ، وأما الأخرى فقد بدأت في الانسلاخ من هذا الحذب غير المحبوب ، والتحرر من أسر الماديات اللعينة ؛ ومن هنا جاء الجواب المقتضب القصير الكاشف « لا طعم له » ، وهذا يكشف اختلاف مذاق الأشياء كما اختلفت النظرة إليها ، فكلّ من الحبيبين له وجهة هو مؤيها .

لقد كان هذا الحوار القصير الذي لم يعبّد سؤالاً واحداً مقتضباً ، وجواباً مقتضباً كذلك ، كاشفاً عن طعنة عميقة نافذة أفقدتهما القدرة على الاستمرار والتحمل ، فلم يجداهما طريقاً بين الناس ، فالخطوات عاجزة والعبء ثقيل . إن الزحام يحتاج إلى قوة تؤدي إلى شق طريق فيه ، ومحاولة شق طريق لهذا الحب تتكرر ، ولكن الطعنة الناقذة أو هتت القوى حتى إن الخطوات نفسها أصبحت مطعوناً جريحاً لا تقوى على المسير ؛ ومن هنا تكررت الجملة الدالة على المحاولة « ونشّق زحام الناس ، نشّق زحام الناس » لكن الوسيلة مقصورة غير مستطبعة لأن هذا الشق أصبح « بخطوات مطعونية » . وماذا تفعل الوسائل العاجزة الكسيحة أمام الرغبات الطموح ؟

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

ويأتي المقطع الثاني من القصيدة فيه شيء من الفرح والنشوة ، لأن فيه محاولة للعلو على الضغط المادي « للأشياء » ، ولأنه يلجأ إلى الذكريات المحيية المنصرمة ، ولأنه يحاول أن يقيم معادلاً روحياً للأشياء ، وكأنه محاولة لتصحيح المسار عن طريق التسامي ، ولكن ما يزال وقع « الأشياء » ثقيلاً حتى يُخلد بهذا الحب إلى التلاشي ، ويظل « لون الفستان » يفرش مساحة واسعة على هذا الفرح التذكري الواهن المَطْعُون . ومساحة اللون هذه مساحة سوداء ، وسواذها آت من الليل في جملة نهايته « فإذا جاء الليل ، رَجَعْنَا » فكأنهما يدآن الكرة من جديد ، ولم يتقدما في الطريق الممتد على شط النيل . ويرغم أن الهتاف الذي يتهيء به المقطع هو « أنا أروغ من هياي الدنيا » نجد أن هناك كلمة تسميه وتعمل على تكذيبه وعدم صدقه وهي الفعل « أفسمنا » فلم يعد كل منهما يصدق الآخر ولذلك يلجأ كلاهما إلى القسم ، وأما عبارة « واخذ على الخد » فهي لمداراة الكذب الذي يتسرب من العبارة السابقة المسبوقة بفعل القسم .

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

نَمْشِي سَاعَاتٍ لَا نُجْهِدُ . واختيار الكلمات في القصيدة لا يكون عشوائياً ، وكذلك اختيار الوظائف النحوية لها لا يكون عبثاً . ولذلك تأتي كلمات « شَطَّ » و « التَّيْلُ » ونعته بـ « الممتدَّ » . والتَّيْلُ هو مصدر الخِصْبِ الذي يحمي الحياة ، ومنه كل شيء حي يوصفه ماء ، وهما بُعد لم يخوضنا غمارَ الحبِّ ولم يفرقا فيه ، بل إنهما ما يزالان على « شَطَّ التَّيْلِ » . وأمامهما شَوَاطِطٌ طَوِيلٌ طَوِيلٌ ولذلك فالشَّطُّ « ممتدَّ » . والفعل « نَمْشِي » فيه طراوة وليونة وليس جحداً ونشاطاً ولذلك جاءت « لَا نُجْهِدُ » ولون الفستان ما يزال يُعْشِي الرؤية ويضللُّ عن الطريق ، فتأتي جملة « ونحاولُ أَنْ نُنْسِيَ لَوْنَ الفِستَانِ » . والمعادل له هو الكلام الخلو عن الغد المقروء بورده وليس العمل من أجله . وأما جملة « وكثيراً ما كُنْتُ تُغَيِّبُ الغدَ المقروءَ بورده وليس العمل من أجله . وأما جملة « وكثيراً ما كُنْتُ تُغَيِّبُ قصيدتي الأولى تلك الكلمات الخجلى عَنْ عَيْنَيْكَ وَأَشْوَاقِي وليالي السُّهْدِ » فهي توددٌ عاتبٌ يريد معرفة سبب التحول الذي جعل « عَيْنَيْكَ » تنوققان أمامَ الواجبة الملائى . ما الذي جرى لعَيْنَيْكَ ؟ ولماذا تحولنا عني إلى تلك الأشياء ؟

إن عينها أطلنا في المقطع الأول من القصيدة ، وأطلنا في المقطع الثاني ، واحتفنا في المقطع الثالث وهو المقطع الختامي الحزين ، وفي كل مرة أطلت فيها العينان لم تتوجها أبداً إليه ، في المرة الأولى توجهنا للأشياء ، وفي الثانية كان هو الذي يتحدث عنهما ، ولم يفلح في لفتيها إليه ، ولأن المقطع الثاني كان محاولة لنسيان لون الفستان تكرر ضمير المتكلمين تسع مرات « نَمْشِي - لَا نُجْهِدُ - نُحَاوِلُ - نُنْسِي - فنقول - غدنا - رَجَعْنَا - أَقْسَمْنَا - أَنَا » . ومنها سبع مرات جاء الضمير فيها فاعلاً ، فالحركة واحدة منهما ، ولذلك أحسنا بامتلاك الغد (غدنا) وشعرا بأنهما أروع من هذه الدنيا كلها وقد كان هذا الشعور في الواقع من طرف واحد ، ولكنه كان يحاول أن يوهم نفسه ويخدعها عن الحقيقة المؤلمة . وحتى عندما استقل ضمير المخاطبة وضمير المتكلم في هذا المقطع نجدهما وقد امتزجا في تعانق ذلالي متفاعل « وكثيراً ما كُنْتُ تُغَيِّبُ قصيدتي الأولى » وتعاطفا تعاطف باعثٍ ومُستجيبٍ في « عَيْنَيْكَ وَأَشْوَاقِي » .

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

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

إن الصيف الأول مرّت عليه صُيُوفٌ لا يدري عددها^(١) ، وواجهت الأمس
 مازالت تعكس ما يحدث اليوم ، و « الفستان » اللعين في الجيب ثمنه ، والعينان
 عليه ، لكن الذراع التي كانت تجديها كُفَّان « مرخاة ، مرخاة في يأس » .

ولا يظهر في هذا المقطع سوى ضمير المتكلم المفرد وحده « أعود - جَيْبِي
 - عَيْنَايَ - ذِرَاعِي » وقد اختفى ضمير المخاطبة وضمير المتكلمين ولم يبق سوى
 الوحدة الموحشة ، ونداء « لَيْلِي » في أول المقطع هو نداء للنوع كُله ، إنها ليلي
 القابعة في النفس ، وأضاععتها « الأشياء » من يده . وقد ظل « الفستان » يتردد
 بإيجاءاته في القصيدة حتى قضى على الحب ، والحب لا يُشْتَرَى بالمال . وقد تلاشى
 سحر القدرة على شراء الفستان ، وقد كان من قبل حُلماً خفياً ، وأمنية كامنة ،
 ولكنها لم تتحقق في وقتها الملائم .

حَتَّى الَّذِي كُنَّا نَنْظُرُ الْمُنَى فِيهِ تَلَاشَى سِحْرَهُ وَانطَفَأَ
 لَمَّا وَصَلْنَا ، وَصَلْنَا وَقَدْ أَدْرَكْتَ الْأَشْوَاقَ هَذَا الْخَطَأَ^(٢)

(١) تصلح (كم) هنا أن تكون خبرية ، وأن تكون استفهامية . وإذا كانت استفهامية فهو استفهام
 خارج عن دلالة الأصلية . والتفسير بأيهما يعني دلالة القصيدة .

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

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

وكل جزء في هذا المقطع يرتد في مقابلة موحية إلى نظير له سابق في القصيدة ، فالصيف في أول بيت يقابله « كم من صيف ولى » و « الواجهة الملأى » يقابلها « واليوم أعود إلى واجهة الأمس ، و « فسائين الصيف » و « لا طعم له » يقابلها « في جيبي ثمن الفستان » ، و « كانت تتوقف عيناك » يرتد إليها « عَيْنَايَ عَلَيْهِ » ، و « تشدين بكفك ذراعي » تقابلها « لكن ذراعي مرخاة مرخاة في يأس » ، ولكن هذه المقابلات الجديدة كلها قد تغيرت ما عدا الواجهة والفستان ، ولم تعد على ما كانت عليه ؛ فهي كلها مُحَبَطَةٌ يائسة ، فالصيف « ولى » وولى معه كل شيء ، والواجهة أصبحت « واجهة الأمس » وليست واجهة اليوم ، أو الغد ، والذراع مرخاة إرخاء اليأس والقنوط . ويتضمن هذا المقطع في الوقت نفسه سخرية الأسي لأن هذه النهاية معروفة وليست مفاجئة .

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

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

- ٤ -

إن القصيدة الجيدة تبنى فيها الجمل بدقة محكمة ، وتنتقى لها العبارات في عفوية آسرة ، وتخلق الكلمات فيها سياقها الملائم ، وتتفاعل فيها عناصر التعبير تفاعلاً يعمل على إشباع عدد غير محدود من الدلالات . وقد تنطلق القصيدة من حادثة فردية عادية أو موقف شخصي حقيقي أو متخيل ، ولكن الروح الشعري في التعبير عنها يعطيها تطبيقات من الدلالة تستجيب لكل قراءة ، وكلما أمعن القارئ تكشف له وجود من الدلالة وتعددت أنواع العطاء ، فليس الشعر كلاماً كل ما فيه رنين النعمات ، إنه قلب الشاعر وروحه ودمه تمسها نار الفن المقدسة^(١) فتصبح كلمات على جد تعبير الشاعر حامد طاهر :

لا تقولي : ذلك الشعرُ كلامٌ كلُّ ما فيه رنينُ النعماتِ
إنه قلبي وروحي ودمي مسَّت النار فصارتْ كلمات^(٢)

ومن هنا نجد من حق متلقي القصيدة أن يتجاوز بها الحادثة الفردية ، أو القصة الشعرية - في مثل هذه القصيدة - إلى عوالم رمزية كبرى تتخذ من التعبيرات في القصيدة معادلات لها ، وهنا فقط قد يختلف الاجتهاد باختلاف الثقافة وتنوع التجارب . ولذلك حسبي هنا أن أقف عند حدود التعبير ومسالك الأسلوب اللغوي في القصيدة . وما يعطيه هذا يعدّ طبقة ضرورية أساسية من تطبيقات الدلالة يترتب عليها ما عداها على كل حال ، بعبارة أخرى أقول ، حسبنا - نحن المتلقين - أن نستدفيء بنار الشعر المقدسة ونستضيء بها ولا لندعها تخرقنا .

(١) للشاعر قصيدة بعنوان « النار المقدسة » ١٩٦٠ بقولها : « أعدت في دمي الروح الذي يحرق وحسبتي فقد أصبحت مثل الثلج لا أروي ولا أفرق » . وهو يتناول فيها تجربة العناء مع الشعر وعباد الشاعر وفرحه به .

(٢) من قصيدة أولى كلمات الحرف في ديوانه ١٩٥٦ .

شبكة العلاقات في القصيدة (الآتون من رحم الغضب)

القصيدة الجيدة تصنع شبكة من العلاقات الرأسية والأفقية المحكمة . ومن خلال هذه الشبكة يتدرج بناؤها ، ويتصاعد حتى يصل إلى ذروة الإبلاغ الفني ، ويتم الإفضاء الذي تُسلم به القصيدة نفسها للمتلقي المتعاطف والقاريء البصير . وغالباً ما تكون الصورة الأولى في القصيدة مشيرة بمجالاتها الدلالية المكونة لها إلى المجال الدلالي الذي سوف تتحرك الصور الأخرى من خلاله وتداعى . وقد تعدد المجالات الدلالية التي تأتي منها الكلمات وتشكل بها الصور ، ولكنها جميعاً تصبغ دوال متغيرة للمدلول ثابت ، فتصبح بذلك حركة السطح تنوعاً لعمق موحد ، وتنعيماً مختلف الدرجات لمعروفة واحدة . وعلى القاريء أن يستكشف السلك الرابط الذي ينظم هذه الحبات التي تتدرج في حجمها من إحدى الجانبين حتى تنتهي في الجانب الآخر بمثل ما بدأت به وتكون عقداً لغوياً فنياً فريداً .

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

للنار رائحة الرجوع إلى مدينتنا القديمة
هي كلمة الفتح التي تسري بها الشفة الكريمة
وهي البراق بمنته معراجنا فوق الهزيمة
النار تنزع عن ملامحنا تجاعيد الهزيمة

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

يحملنا بكفاح النضال والجهاد لنعبر هذه الهزيمة التي أرهقت وجوهنا ، وغيرت
ملاحظتنا .

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

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

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

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

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

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

إن « كلمة الفتح » ما تزال هي المفتاح الذي يشير إلى هذا المجال . و « المفردات » - وهي كلمات - تتحول إلى رجال ثائرين مجاهدين يبحثون عن الهوية « يبحثون عن العرب » و « رحم الغضب وألوه » وكلما أنجب مجموعة تسلك الموت ذرباً للبحث والتصال فتفتى ، أنجب مجموعة أخرى ، وهكذا دفعة بعد دفعة ، ولذلك اختارت القصيدة أسماء الفاعلين والفعل المضارع « الآتين - السالكين - يبحثون » فكل من الغضب والاستشهاد والبحث متجدد مُتوالٍ .

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

ويختم المقطع بحملة النهي « لا تُخدعوا » ويحيل في تعليقه هذا النهي إلى مرجع متمثل في « حمزة » و « أبي لهب » ، مستغلاً في ذلك الإشارات التاريخية

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

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

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

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

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

فَأَتَتْ بِهِ فِي كَفِّهِ الْأَحْجَارُ وَالنَّارُ النَّبِيلُ
جَيْلٌ سِيَمَسَحُ عَنْ عَيُونِ مَدِينَتِي اللَّيْلُ الطَّوِيلُ

إن البكر التي حملت مفارقةً مدهشةً ذكّرت بمريم عليها السلام ، وهي بكر
حملت بعيسى عليه السلام ، وهو الخلق ، فاستدعت التركيب القرآني الذي
أوحى بالصياغة التالية له « فأجاءها حمر المخاض إلى جذوع المستحيل - فأتت
به .. » فاستوحاه دون أن ينقل نصه ، وكسر فيه المألوف ، وأخلف التوقع
فجعل للمخاض حمراً ، وتجمّم المستحيل تحلاً ، له جذوع ، وأتت به « في كفه
الأحجار والنار النبيل » . والأحجار مقرونة بدافع النار النبيل هي التي ستسمح
للليل الطويل الحاتم ، والمحمول به هنا جيل بأكمله - سوف تصحو المدينة كلها
على وقع حجارته التي ولد بها ليرد بها ثأره على من ظلمه ، فكلّ منهم يحمل
قطعةً من « أرضه » يرمي بها الغاصين لتشير أن الأرض تُلْفِظُهُمْ .

ويحفل المقطع التالي بإشارات مرجعية للمظلومين « زينب والحسين »

و « كربلاء » :

يَدْمُوعُ زَيْنَبٍ كُنْتُ تَبْكِينَ الَّذِي لِلْمَوْتِ جَاءَ
وَتَشَقَّقَتْ شَفَتَاكَ مِنْ ظَمَأِ الْحَسَنِ بِكَرْبَلَاءَ

والخطاب ما يزال مستمرّاً للشهيدة التي لم يُصرَّح باسمها حتى الآن ، ولكنها
أحيطت بكل مظاهر التقديس والإعزاز ، فهي « البكر » التي حملت بحبل ، وهي
زينب التي تبكي من جأء للموت وهي الحسين الشهيد المظلوم .

وتلتقي الحسرة والسحرية في البيتين التاليين :

مَنْ ذَا سَيِّدْرِكَ أَنْ مَوْنِكَ كَانَ مِنْ أَجْلِ الْبَقَاءِ ؟

الحسرة على عدم فهم المجموع لقدر هذه الشهادة وعدم الاستجابة لها ،
والإحساس بأن الذي يقدر هذا كله هو الحبل الحديد الذي حملت به ، لأن
المعاصرين لا هون مشغولون بتفضيل الفرردق أو جرير في الهجاء لا في النضال ،
ومن هنا جاءت هذه الحملة الساخرة :

والناس تسألني : الفرزدق أم جرير في الهجاء !
 و « الناس » هنا هم « كلُّ الناس » في « حدثت كلُّ الناس عنك » فهم لم
 يستجيبوا للدعوة بعد ، ويتجاوب « الفرزدق » و « جرير » مع « القصائد » =
 حمزة ، و « القصائد » = أي لُحِبَّ « كما يتجاوبان مع « أشعاري » في :
 لا تسأليني أين أشعاري سيسحقني السؤال
 وتتحول السخرية من « الناس » إلى اتهام صريح لهم :
 هم حُرِّفُوا أشعارنا كيلا تبشُر بالقتال
 واستأنسوا كلماتنا كي يعرضوها في احتفال

ولذلك فليست هذه أشعاراً حقيقية ، ولا كلمات « للفتح » ومن ثم
 يتوجه إلى « الشهيدة » فيصرح باسمها لأول مرة :
 فاستفتحي أنت القصيدة يا (سناء) بالاشتعال

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

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

مَنْ أَوَّلَ الحَبِ اتَّطَلَقْنَا مِنْ سَيِّلِغِ آخِرَةَ ؟
 مَنْ سَوَّفَ يَزْرَعُ قُبْلَةَ فَوْقَ الجِبَاهِ الضَّامِرَةَ ؟
 مَنْ بَعْدَ غَزْلِ ابْنِ الوَلِيدِ أُنَى يَقْوَدُ عَسَاكِرَهُ ؟

ثم يتحول الخطاب إلى « سناء » « فلتقبلي .. » وبعدها « فلترجعي .. »
وبعدها « فلترجعي وعذ الهوى » وبعدها « فلتتملني صدري .. »
فلتقبلي .. مدد عيونك والحروف محاصرة

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

فَلتَرْجِعي ثاء انتظاري في الليالي المغلقة
وذمي اشتياق يا حبيبة للعيون المطلقة
تبضي تلاعيتك ديواننا وقلبي حقه

غير أن الوصول إليها لن يكون إلا بسلوك الدرب نفسه ، وهو درب الموت
والاستشهاد :

قالوا : تراها واقفاً من خلف حبل المشنقة

ويجتم الحزن على كل شيء في المقطع التالي ، ويثقل الحروف فلا تستطيع
الحركة داخل الكلام ، ومن خلال الحزن الراسي نرى تاريخنا المجهد الذي تحول
إلى صدى هتر على السيوف ، وما علينا إلا أن نزيل هذا الصدا ولجلو السيوف مرة
أخرى ، ولن يكون ذلك إلا بأن نفعل كما فعلت « سناء » :
هذي جبال الحزن راسية على صدر الحروف
فيها أرى تاريخنا هتراً على صدى السيوف
فادعوا الفتاة لحبها قلسوف تحترق الصفوف
صلت هوى وثلت بمسجد حبها سور التزييف

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

« الخاطبة = سناء » بدلالاتها ، وال « نحن » بدلالاته كذلك ، فلم تعد هناك وساطة بين « الخاطبة » و « المتكلمين » فقد اتحد المنشدون مع المعنى الأساسي ، وقد نجحت الرسالة في تحقيق هذا القدر من المشاركة ، وقد خرجوا إلى حد ما عن سلبية الصمت ، ومن هنا أخذت الأفعال المتعدية « أُنْتُ » و « ذَكَرَ » حركتها من فاعلها وهو « نَا » الفاعلة ، ولمعولها وهو « نَا » المتكلمين « أَحِبُّنَا » و « ذَكَرْتَنَا » وحركة الحب الأولى مُهْدِة :

أَحِبُّنَا وَصَدَقْتَ بِالْأَشْرَاقِ مِنْ قَاعِ الْوَرِيدِ
 وَمَجْرَحَتْ بِالْحَبِّ الْحُرُوجَ مِنْ لَبِّ جُنْدَانَ الشَّيْءِ
 وَتَأْتِي حَرَكَةُ الْحَبِّ الثَّانِيَةَ دَافِعَةً وَمَثْرَةً وَفَعَالَةً وَمُعْطِرَةً
 أَحِبُّنَا وَالْحَبُّ يَقْتُلُهُ لُثْبَتٌ مِنْ حديدِ
 ذَكَرْتَنَا أَنْ الرِّصَاصَةَ مَاءً عَمِلَ الشَّهيدِ

ويعود المقطع التالي إلى أفراد « الخاطبة » واستيلائها وحدها على أجزائه ، وكان هذا المقطع لرائيل في معبد الحب الذي نجحت الخاطبة في إزرعه واستيائه وأشرقت به حياة جديدة :

تلك الترائيلُ الدية في الصباح صدَى لمسك
 أشرقت بين المفردات مضروداً أفعالاً لنفسك
 ما سقطة الشهداء موتنا إنها رقصٌ يُعزبك
 لَنْ يَكْتُبَ التاريخُ عنك فأنت تاريخٌ بنفسك

لقد حدث الانحمام ، وتحقيق ما يشه المعجزة ، ومن هنا يأتي السؤال التالي معترفاً عن الدهشة أمام تحقق هذا اللقاء الذي سوف يؤدي ثماره :

كَيْفَ التَّقِيَّةُ يَا ابْنَةَ الرُّكْنِ الْبَيْدِيِّ مِنَ الرُّمَانِ

وترجع القصيدة مرة أخرى إلى ضمير « التكلم الذي اتحد من قبل مع « المتكلمين » واتحد مع الخاطبة المهمة :

وَأَنَا أَنْ أُنْبِغُ بِمُرِّ سَعَالِهَا شَيْخَ الْقَحَارِ

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

فَلْتُرْجِحِي وَعَدِّ الهَوَى وَحَدِيثَ زَهْرِ الأَقْحُوَانِ
فَإِنَّا إِذَا انْتَحَبَ الرِّصَاصُ أَصْحَجُ مِنْ ضَحْكِ الكِمَانِ

وتقوم المقابلة هنا أيضاً بين « انتحاب الرصاص » و « ضحك الكمان » لتؤكد المقابلة السابقة ، حيث ينتج الركنُ الندبي من الزمان انتحاب الرصاص ، ولكن السعال وشبق الدخان يُنتج ضحك الكمان ، ولكنه ضحكٌ كالبكاء . وتؤدي هذه المقابلة الكاشفة إلى صحوة ، ويؤتي الحب ثمرته ، وتظهر الدعوة إلى التحول إلى تغذية نهر الثار لتحقيق العودة إلى المدينة القديمة :

الثَّارُ نَهْرٌ رَافِضٌ شَطْبِيهِ فَلْتَكُنِ الرُّوَاغِدُ
أَنَا عَائِدَةٌ لِحَبِيبِي ، وَالتَّيْنُ وَالزَّيْتُونُ عَائِدُ
لَأَشُدُّ لَحْمَ قَضِيَّتِي مِنْ بَيْنِ أَسْنَانِ الجِرَائِدِ
وَمَا ذُلُّ الأَقْصَى سَتَصْفَعُ وَجْهَ نَجْمَاتِ المَعَايِدِ

يعود الخطاب مرة أخرى إلى « المخاطبة » عرفانا وشكراً بعد وضوح الرؤية ويظل هذا الخطاب يرق ويترقق ويرقى حتى تتحول « المخاطبة » شائخة إلى زجاجات مسيلة للدموع ، وتقترن في الضمير بالمسجد الأقصى ، والجبال الرواسي الخوالد الثابتة ، والأجداد الذين حاولوا الصعود وأجهدهم السعي من أجله ، وتصفو حتى تصير زهرة تخص حروف الشعر الفعال بالعبير ، وتصبح غمامة تمسح للهجير عن العبارة وتمدها بماء الحياة ، وتغدو حمامة تبني عشها بين السطور أمناً وسلاماً ، وأخيراً تتحول في نهاية الخطاب إلى « كلمة » معشوقة محبوبة :

إِنِّي أَحْبَبْتُ كَلِمَةً خَرَجَتْ مَعَ النَّفْسِ الأَحْيَرِ

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

المجال « فالحروف محاصرة » و « تلا » و « ديوان » و « صدر الحروف »
 و « تَلَّتْ سَوْرَ الزَّيْفِ » و « جدران التشيد » و « التراتيل الندية » و « صدَى
 لمسيك » و « المفردات » و « كتابة التاريخ » و « حديث زهر الأفحوان »
 و « أسنان الجرائد » و تتركز هذه كلها لتصح في نهاية الأمر « كلمة » تساوي .
 « المخاطبة » التي صَوَّرَتِ المثال المتشود .

إني أحبك يا زجاجاتي المسيلة للدموع
 ذكرتني بالمسجد الأقصى وقد بكت الشموع
 بجبالنا وسعال جدي حين يُجهده الطلوع
 فلتعلمي صدري دخانا إنه علم الرجوع

إني أحبك زهرة خضت خروفي بالتعبير
 وعمامة في الصيف تمسح عن عباراتي الهجير
 وحمامة بالحجر تبني عثها بين السطور
 إني أحبك كلمة خرجت مع النفس الأخير

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

عينك أصل الكائنات فكل شيء فيه رقة
 من أوجه المدن الرخام إلى انحناءات الأزقة
 حتى الذي جعل المسافة بيننا في الصدر طلقة
 تبضي رصاص والفؤاد غدا يصب كل دقة

وَقَعِ الرِّصَاصَةَ فِي الْفَوَادِ كَأَنَّهُ إِيقَاعُ قَبِيلَةٍ
 مَرَّتْ عَلَيَّ شَفَقَتِي مُجِبًّا أَكْذَبْتُ بِالْمَوْتِ قَوْلَهُ
 أَنَا حَامِلٌ عَيْنَيْكَ بُوصَلَةً وَنَجْمًا كُلُّ رِحْلَةٍ
 لَمْخَصَّتْ أَفْعَالَ الْجِهَادِ فَلَنْ تَرْتَبِي خَرْفَ عِلَّةٍ

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

عَيْنَاكَ تَرْيَاقٌ يَقَاوِمُ فِي الْحَشَا سُمَّ السَّكُوتِ
 كَتَبُوا كَمَا قَرَأُوا ، وَأَكْتَبُ فِي هَوَاكِ كَمَا أُمُوتُ
 كَمْ قُلْتُ لِلنَّاسِ اخْرُجُوا فَالْمَوْتُ يَفْتَحُ الْبُيُوتَ
 لَسْنَا أَبَا يَكْرٍ وَصَاحِبَهُ وَرَاءَ الْعَنْكَبُوتِ

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

الصمْتُ أَوْسَعُ مَدْخَلٍ لِمَخَازِنِ الْمَوْتِ الْعِطَنِ

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

فَتَكَلَّمُوا كَيْ تَعْمَلُوا أَنْفُسَكُمْ مِنْ ذَا الدَّرَنِ
 قُتِلَ الْحَسِينُ لِكَلِمَةٍ وَبَدُونَهَا قُتِلَ الْحَسَنُ

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

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

إن الشاعر هو الذي يصنع ما يسمى « اللغة الشعرية » لا من خلال
المحتوى أو الأفكار ، بل من خلال بناء الكلمات ، وقد حفلت هذه القصيدة
بأنساق مختلفة من التراكيب التي أقامت علاقات جديدة مذهشة ، وبنّت نفسها
على « الكلمة » وكوّنت من مجالاتها شبكة دلالية وظلّت تتدرج في تصاعد فني
حتى بنّت منها في النهاية « وطنًا » يتحرّر بمقدار حرية الكلمة ، ويتقيّد بقيدها .

رؤية الحاضر في الماضي (أصوات من تاريخ قديم)

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

يجوب بدء الكون والختام
ويلحق القادم بالذي مضى
في رحلة المعنى وفي قافلة الأيام

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

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

(١) نشر هذا المحث بمجلة البيان الكويتية العدد ٢٨٥ يوليو ١٩٨٦ .

و « أصوات من تاريخ قديم » عنوان قصيدة للشاعر فاروق شوشة في ديوانه « العيون المحترقة » ص ١٢٠ التي صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٧٢ ، وهذه القصيدة قد كتبت قبل ذلك التاريخ . نشرت في مجلة « الآداب » بعد لكسة يوليو سنة ١٩٦٧ .

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

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

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

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

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

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

إن الشاعر دائماً يؤمن بأن الشعر يعيد بناء الإنسان والحياة من حوله ،
ولكن هذا مشروط بأن يكون ثمة متلق ذو روح مخصبة تستجيب لداعية الحب
ويزهو فيها غرس الشعر . وعندما يكثر الشعراء في أمة ولا تكون هذه الأمة على
مستوى ما يدعو إليه الشعر من بقظة الوجدان وعمران النفوس وتحقق الظهور
والنقاء والامتلاء بالحياة فإن الشعر حينئذ يصبح عازراً يجب أن يغسل ، ويتحول
الشاعر إلى دمعة ساخنة في عين بلاده ، ومع هذا لا يكف عن المحاولة لأنه مدفوع
بموسيقى الحياة التي تعزف في داخله :

تدفعني موسيقى لم تعزفها أرض بلادي منذ سنين
وأنا دي

من قاع الحزن أنا دي

فأنا يا سيف الدولة دمع في عين بلادي .

يتألف بناء هذه القصيدة من ثلاثة أصوات ، الأول بعنوان « سيف
الدولة » وهو بمثابة نفي الصحو العام ، ثم يتبعه صوتان آخران يمثلان نشيد الألم
ونشيد الحسرة والضياع ، جعل الشاعر عنوان أحدهما « أبو العلاء » والثاني
« عنبرة » .

وغن لا نلبث كثيراً عندما نستمتع إلى الصوت الأول « سيف الدولة »
حتى نجدته يتحول بعد قليل إلى « سيف الدين » ولعل هذه إشارة إلى « صلاح
الدين » قائد العروبة الذي صار رمزاً لانتصارها :

وتحت لوائك يا سيف الدين

تثقلني باقات النصر وتحملني أعناق المنصورين .

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

كل سيف العرب تصلصل في الأعماد
تهمس في صدا الأقفال

وتبدأ القصيدة بدخول حلب الشهباء تحت لواء النصر ، وتحت لواء النصر
تذوب كل الأحزان وتمحى ، ولا يكون للجراح ألم ، وفي غبار القتح لا يرى
غير باقات النصر وبيارقه وتلاحق الأحداث ، وتسقط الروابط اللغوية في
القصيدة فنسمع - أو تكاد - لهات الخيل في عدوها المظفر ، وتجتمع المتقابلات
دون أن نحس هذا التعارض لتكشف عن نشوة الانتصار ، فلا يهم إن كان
« طليقاً أو مأسوراً » أو « طعيناً أو منصوراً » ، وتصبح صدور الأعداء كلها
صدراً واحداً ، ودروعهم كلها درعاً واحدة تُطعن بضربة واحدة ، وتتوالى
الأفعال المضارعة في مفتتح القصيدة « أدخل .. أغزو .. أظعن أهتك ، أجمع ،
أتحول » وتتم بالفعل الأخير « أتحوّل » ليكون هذا التحول بداية التحول للواقع
المر الأليم ، وتتحوّل جلبة المعارك المثيرة لغبار القتح إلى أصوات خافتة مكتومة مثل
الصلصة في الأعماد ، والهمس في صدا الأقفال ، والحمحة في الأوتاد والصهيل
في نوبات التذكار ، ولكن هذا كله يشير إلى بارقة الأمل فمادام في الداخل وجيب
وحركة فلا بد ستظهر يوماً لتعاود حركة التاريخ وتُرجع دورته .

أدخل حلب الشهباء طليقا أو مأسوراً
أغزو

أظعن صدر الروم وأهتك درع الروم

وأجمع أسلاب الملكى والمدعورين

أتحول في يوم النصر يبارق وفيالق

ونسوراً شماً وميامين

أحل حلب الشهباء طعينا أو منصوراً

أدخل في ركبك يا سيف الدولة خلف غبار القتح

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

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

وأنادي

من قاع الحزن أنادي

فأنا يا سيف الدولة دمع في عين بلادي

يا سيف الدولة

كل سيوف العرب تصلصل في الأعماد

تهمس في صدأ الأقفال

يا سيف الدولة

لقد انقطع التاريخ ، وتبدلت الحال ، ولم تتصل هذه الانتصارات ، فقد
ضيع أبناء سيف الدولة تاريخهم وباعوا ماضيهم في سوق الهلكى في « ياقا » .
لقد تحولت الخيول المنطلقة المثيرة لغبار الفتح إلى خيول مقيدة في أوتادها تعلق
لجملها وتسهل في نوبات التذكار ، (مازالت هناك حركة وصوت مكتوم في
الداخل ينادي) :

يا سيف الدولة

كل خيول العرب تمحمم في الأوتاد ، وتسهل في نوبات التذكار

تحمل تاريخنا مدعورًا

(فماضيتها مهتد بالضياع والانقطاع والمزمنة)

فلعلّ الفارس يصحو ، ينهض من كبوته

يمسح صدأ الأحزان

ويغسل عار الأشعار !

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

يا سيف الدولة

أبنارك - يا للعار -

في سوق المهلكى باعوك

وعلى أسوارك في يافا - آه يا يافا - صلبوك

وعلى أرضك في عمان الشكلى داسوك

داسوا وجهك ، وجه رفاقك في حطين

ألقوا باسمك باسم بلادي في قلب الطين

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

سقطت خيلاء الفتح وضاعت رايات الشهداء

مزقا تحت خيول الفلك الدوار

واصفرت أشعار كانت باسمك مجلوة

تهتز إباء وحمية

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

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

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

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

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

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

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

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

تنسب بعروق الغبراء
وبحبة رمل في صحراء

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

والكل هباء !

في المقطع الثالث يلجأ الشاعر إلى المباشرة والتقريرية الساخرة ، ونحس أن
هذا ضرب من الحسرة اللاذعة والشعور بخيبة الأمل التي تدفع إلى الإلقاء بآخر

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

أتساءل يا سيف الدولة

هل ضاعت من أيدينا كل مفاتيح الحكمة

فسقطنا في بحر النسيان

وأكلنا ثمر العدم الأسود

وضلنا الدرب فتحن نجوب صحارى التيه

تفادفنا ليلات الرعب وأوهام الخمورين

لكن لا لوح ولا كلمة

لا فجر يشع ولا نجمة

تصطدم الظلمة بالظلمة

ونظل حيارى مشدوهين

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

عن « وقد الهمة » :

أتساءل يا سيف الدولة

هل فقدت نار جواحننا وقد الهمة

نقرؤك الآن فلا نرتاع ولا نهتر

أولسنا موتى مقبورين ؟

والموتى هل يدميهم وخر ؟

ووسط هذه اللجة القائمة وحلقة الأحزان وليالي الرعب وجذب التيه
ينادي الشاعر ، ويلقي بكلمته بحثاً عن مخرج ، والشعراء هم الذين يثقبون جدار
الصمت الثقيل ويشعلون نار الكلمات من أجل أن تضيء للحجاري الناهين في
ظلمات اليأس والمزمنة ، والشاعر - في هذه القصيدة - يجعل من الصوتين
الآخرين نسجاً للأمل المنشود ، أنه يتساءل منذ قليل :

هل ضاعت من أيدينا كل مفاتيح الحكمة ؟

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

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

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

لما صرنا أسرى أو ظالرين

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

ورجع الصوت أكثر هدوءًا ، ولذلك جاء الصوت الثاني « أبو العلاء » - وهو رجع للسؤال الذي أشرت إليه - من بحر الرجز (مستعلن) وهي تفعيلة تساعد بكثرة ما يقع فيها من تغييرات على تصوير شيخ المعرة الضريد ، وهو هنا رمز الحكمة الفضالة ومجاورة الآلام والصفاء والكرامة المفقودة التي تنشدها جميعا وسط الظلام المتكاثف وما يكتنفه من توقع العثرات .

وقبل أن يسمعا الشاعر صوت أبي العلاء مهد لذلك بمقطع جاء المعجم اللفغوي المستخدم فيه مصورًا لحالة أفي العلاء متأزرًا مع الإيقاع الموسيقي ، ولذلك نجد من هذا المعجم ، الليل ، جائم ، عتيد ، تلاصق الألواح ، حائط ، صفيق ، الحبال ، الغلاظ ، الضلال ، الموثقين ، ضلالة ، القيود ، لكي تعطينا إحساسًا باقتناحية حزينة ثقيلة :

الليل في معرة النعمان جائم عتيد
تلاصقت ألواحه كحائط صفيق
وامتد من حباله الغلاظ وجه فانك جسور
يسل في دائرة الألوان والظلال
بمخنا عن الجياح والعتيد
والموثقين في ضلالة القيود

من هو صاحب هذا الوجه الفاتك الجسور ؟ إنه الحلم الذي يتراءى لأولئك الجياح الموثقين كما يتراءى الخيالات في عقول العميان الذين لا يبصرون طريقهم ، ولكن هذا الفاتك الجسور - رغم جسارته وفكته - لم يتخلص بعد من قيوده ولم ينطلق من إسهاره ، لأنه كما رأينا ممتد من حبال الليل الغلاظ فهو موثوق بهم . إذ علينا المخلص أن يستطيع الفكك عالم يحقق صفاء النفس ، ومالم

بضوء الكون في داخله ، إن شيخ المعرة يرقه ولكنه يطلق تخياله إلى السماء ،
فهو حر طليق ، لأنه حقق نقاء روحه وسريته برغم أنه مقل بقيود ضرارته :

وأنت في ذهولك الكوني مقل شريد

ترود بالخيال عالم الصراع والأضداد

تمد للمساء

عقلاً طليق الملح وارى الزناد

يقدح باللهيب والشرر

مُسْتِعْماً في دورة الزمان والفلك

حقيقة الأحياء والموتى وجوهر الصفات والأشياء

منفتحة على صفاء النفس والسريوة

معدّنا مردّداً

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

الكون يا صحاب في قلوبنا بضوء

حين تميل للرحيل زهرة العيون

فبصرون ، بالهول ما سبصرون

وتشرق الجوامع الدفينة

بكل سر كامن في قاعها بطوف

غارية من الشكوك والظنون

نقية من الهوان أو مذلة السؤال

طليقة من ريقه الخوف ومن أسر المتاع
تساقط الأوهام والخوف

ويصبح الموت صدى وتصيح الحياة حزمة من الظلال
الكون يا صحاب ليس ضحكة وليس دمة
لكنه رحي تدور تطحن الهشم والرماد
والبادخ المعتد من شواخ الجبال

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

بورك من يظل فوق ظهرها حبة رمل أو حصاة
تعوق ثقل الرق والفجيرة
ووطأة الإذلال بالرغيف
لا نقطة الزيت التي تمنحها اكتمال دورة الحصاد
يا من بدلتني على المسافر الحضيف
تحررت عيناه من رغائب البشر
وانطلقت عيناه من إسار الأرض والتراب
يضيء للإنسان حيث كان شعبة

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

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

إن يقظة البصيرة هنا تعني كمون بدور الانطلاق في داخلنا وسراديب
نفسنا ولا تحتاج إلا إلى معاودة الكشف عنها وإنبائها من جديد .

ماذا سمعت من حديثنا العروس فاعتزلت
منقباً صحيفة الزمان عن أثر
قرأت فاكثفت أم علمت فاسترحت
لكن قلبك الكبير دائماً على سفر
بحب بدء الكون والحتم
ويبلغ القادم بالذي مضى
في رحلة المعنى وفي قافلة الأيام

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

يا شيخنا .. يا شيخنا الضرير
هل آن للإنسان أن يطاول السماء
بنض قلبه الصغير حين تومض العين بالأحلام
بقبضة لم تسع للمسة السلام
لكنها نعوض في ذبائح الدمار والحطام
هل آن للإنسان أن يجاوز الآلام
مهاجراً من عامل الملل والسامة
إلى صفاء المحبين
وعالم النقاء والكرامة !

إن الأمل في الخلاص والنهوض من هذه الكبوة يتردد في القصيدة كلها
متخذاً مسارات مختلفة ظاهرة حيناً وخفية حيناً آخر ، وحتى عندما يجعل الشاعر
رمزه « ضريراً » فإنه لم يحرمه نعمة البصيرة ، وعندما يجعله بطلاً مجتهداً قد سكن
صوته الملح منفرداً تائهاً في ساحة العراء جعل الباقي منه شعاعاً باحثاً في
« الصحراء » عن « أمل » . ولقد جاء الصوت الثالث في القصيدة رجعاً
للتساؤل الثاني في الصوت الأول « يا سيف الدولة هل فقدت نار جوائننا وقد
اهمة » والتساؤل في آخر الصوت الثاني « يا شيخنا الضرير - هل آن للإنسان أن

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

منفرداً وثاتها

منفرداً في ساحة العراء هكذا يجندل البطل

ويسكن الصوت المملح غير نجمتين مقلتين

تسران غور ظلمة الصحراء

تبحثان عن وميض مقلتين أخريين ، عن أمل

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

ويسقط البطل

مضرجا بسيفه

مجنحاً على وسادة الأجل

صريع لعبة الحياة والردى

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

فداء وجه عيني بيون كل شيء

فداء ثغرها باسم أستدير للتحرف

مقبلاً معانقاً

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

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

يسقط سيقك العظيم في دوامة الرمال
معمقاً في العالم الذي يفتت الرجال
مستوحشاً وشالها

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

يا عبل يا حريتي
يا أملاً رف ودار واستدار في خفوق مهجتي
هددته طفلاً على مدارج الثرى
وحين شب شب الحياة في عروق صبوتي
منفتحاً على رغائب الحياة وانطلاق زهوة المنيم الشجاع
يصنع باليدين عالماً ثماً ترعرعا
كسرت قيدي عندما صرنا معا
ثماً وأينما
حطمت رقي عندما صرنا معا
نحوض في عجاجة الميدان نلطم الأقران
باسمك النيل باحتواء مهجتي عليك
بارتسام وجهك المنور الوضيء في سريري
وأنت في تمنحيتي تيمة النجاه

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

مخاطرا وسط الردى أقاتل

تلقين في صحراء عمري واحة الأمان والسلام
تباركين في خطاي وقفه الصمود والإصرار والتحدي
وعنفوان ثورة العيد حين يحلم العيد بالحياة
ويسقطون دولة القيود والسلاسل
يدعون وبك عترة المقدام كن لنا
لعيلة المتى لعبس للعرب
لكل مظلوم مظارد
يقفاته الجمام والظلام

وبعد هذا المدير المتلاحق بها الصوت ، ويناحي ، عيلة ، الحربة بغائية عذبة أسبانية وكأنه نشيد النهاية المؤلمة بعد أن صحا من كبوته ، ولكنه في الوقت نفسه مليء بالسعادة والرضا ، وهو يذكرنا بنشيد التيم الذي كان ينشده سقراط قبل أن يتجرع السم :

من أجلهم من أجل عينيك الجميلتين
لبست ثوب الموت وادرعته مسربلا بالدم
هصرت عيدان الغضب
آنست غيلان القلاة والسباع العاوية
وأنت حيث كنت غايبي ورايتي

تددين فسوة الوحشة والظلام وتكشفين الجوهر الخفي، في قنامة الأيام.

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

عنزة الفارس كان ها هنا وغاب
عنزة العاشق عاش ها هنا وغاب
عنزة الإنسان كان واحدا منكم وغاب

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

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

الفضل الرابع

دواوين معاصرة

المبحث الأول العيون المحترقة

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

أما عن القضية الأولى ، فإن قصائد ديوان « العيون المحترقة » تؤكد في شفافية شعرية أن الشاعر هو عراف قومه ، وهو عينهم الصافية الحادة التي ترى لهم المستقبل ، وهو حاديتهم إلى تعبير واقعهم وتجميل حياتهم ، فهو ينطلق بهم من الواقع الذي يعيشه بينهم بطريقة تختلف عنهم في رحلة فنية حلقية إلى عوالم أجمل وأفضل ، ووسيلته في ذلك تعميق النظر في مرآة ذاته النقية التي تعكس رؤى الأشياء من حوله ، وإضفاء العناصر التي تقصصها عليها . وقد يعلن غضبه أحياناً على من حوله ويرفضهم ، ولكنهم ، في الوقت نفسه ، لؤلؤة قلبه يعيشون في رحابة نفسه وخصوبة وجدانه ، وبشكل هذا صراعاً مريراً وجدلاً درامياً يدفعه دائماً إلى تقديم رؤيته المعدلة والمكتملة والمجتمعة من خلال معماره الفني بهدف فهم الحياة أفضل ، وتعاطف معها أشمل .

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

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

وتمنح قاريه - أيضاً - مشروعية رؤية أنفسهم في شعره ، فقد يحدثنا الشاعر عن تجربته الذاتية ، ولكن ذاته هذه تتسع لتشمل الكون كله . إن قدرة الشاعر على الانفراد بهذه الرؤية الخاصة التي تكشف له مالا يراه الآخرون من حوله هي معث إحساسه بالقلق والغربة والوحشة ، ولذلك يعيش في رحلة دائمة ونظل صفه أبدا منشورة القلوب ، قد بظماً وبجوع ويعرى ولكنه لا يكف ، فراده الحقيقي في رحلته هو الحب والصدق والخير والجمال والتطلع المستمر إلى الحقيقة والبحث عن ينقب معه ظلة الليل الموحش ، ويظل دائماً :

يتلمس في وجه الموت طريقاً نحو القدر
ويغني رغم الألام .

وهو نفسه « الفاتح » الذي يعبر كل العوائق والسدود حتى سور الصين
من أجل أن :

يلطم وجه الظلمات لشرق وجه الإنسان
ويخاطب سمع الأرض بأجراس الملائكة الأعلى
ويهر الأصنام الوسنى في أعماق القلب المدعور

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

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

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

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

أوشك أن أسقط حيث يضع الناس وحيث يموت الناس
حيث تغيب الأصوات وينداح ضجيج الموت وتختنق الأنفاس
في صمت القبر
وأنا أتلهى بالموتى
مازلت أكفهم
أتلهى بالصلوات (ص: ١١٠)

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

عبثاً أرفع رأسي من قاع البئر
بمخاض عن وهج الكلمات
وهج الكلمات البكر (ص: ١٢٠)

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

كلماتي

يا صحراء قاحلة الجذب ، عقيما

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

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

لكتني ، وأسفاه ، في زمانكم أتيت
 طاشت سهامي ،
 ما هتكت إذ رميت
 كبا جوادي ،
 ما سقت إذ عدوت
 نبا بياني ،
 ما أصبت إذ نطقت (ص: ١٧، ١٨)

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

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

اشتقت يا أصحاب أن أكون واحدًا من الذين يملكون

حظ يومهم من المرح .

وحظ ليلهم من الشطارة

العابرين كل ساحة ومعترك

الناهشين كل حرمة وعرض

المالئين العين في جسارة

من كل زهرة تصبها الحياة في عروق الطيبين الوادعين . (ص ٢٠)

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

ردوا على ثوبي المهترى القديم

ردوا على بعض وجهي القديم

وحظي المرتعش السقيم

وحزني العقيم

فليس لي في أرضكم سقيفة أو بيت

سقطت في برائن الكآبة

والزمن الموغل في الغرابة (ص ٢١)

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

فصالحوا نعبّر هذا العالم باسم الحب
مادما نملك أن نتلاقى في كلمات (ص: ١١٩)

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

هل آن أن نعود للبراءة ؟

لفطرة الإنسان حين يملك الإنسان

يقبض كفيه الضئيلتين زهرة الحياة . (ص: ٢٥)

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

هل آن أن نعود للجراءة

لفطرة الإنسان حين يؤمن الإنسان ..

بقدره الغريق أن يلاطم الموج وأن يجاوز الردى

بحثا عن النجاة

هل آن أن نعود للقراءة

لفطرة الإنسان حين يعرف الإنسان !

حقيقة الذى مضى ... وجوهر الخبيء في بقية الزمان (ص: ٢٦، ٣٥)

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

أبحث عن مدينة أخرى وعن سماء

نقية بلا فضول

فلا تقولوا طائش غرير أسرجت خيلي واتجهت للعراء

هلم يا رحيل (ص: ٢٢)

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

فتظل ندور

ونظل ندور (ص: ٢٥، ٢٤)

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

يقذفنا الديجور إلى الديجور

في تيه الأصوات الصلثة (ص: ٢٥)

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

أعرف أن خطاي تسابقني في الدرب إليك

أعرف أن يدي تشيران

وأن هواي الكامن يتواثب في عيني وفي شفتي

بخثا عن لحظة ضوء منشوده

أعرف أنك في خاتمة الساعات ملاذ المتعب والمكدود

من زحمة هذي الأيام ،

وقسوة زيف الأوهام ،

ولغو الزمن الكاذب .

أعرف أنك أنت أمان المغترب المهدود

ياؤوي في جوف الليل إليك . (ص: ٥٢، ٥١)

لقد حاول أن يصل إليها في الضوء ، فأفنى عمره بحثًا عنم يتقرب معه
ظلمة الليل ، فلم يجد ، وأخيرًا يأوى إلى مدينته في جوف الليل الذي يتقرب ظلمته
بعينيه المحترقتين تطلعًا وشوقًا ، لتنتهي الرحلة الشاقة المجهدة وتختنق اللحظات
ولا يبقى إلا وجه كلماته ، عيون المحترقة شعلاً مضيئة للسايرين على دربه :

ماذا يبقى من هذي اللحظات المحترقة

إلا وهج دام

يبقى في عيني المحترقة ! (ص: ٦٥)

• • •

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

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

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

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

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

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

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

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

والموتى هل يدميهم وخز ؟ (ص : ١٢٦)

وكذلك يستخدم فاروق شوشة في القصيدة نفسها « أبا العلاء » شيخ
المعرة الضريع رهين المحبين رمزاً لمجازرة الآلام وهجرة الواقع الكريه إلى عوالم
النبيل والكرامة والصفاء :

هل آن للإنسان أن يجاوز الآلام
مهاجرًا من عالم الملل والسامة
إلى صفاء المحبين
وعالم النقاء والكرامة (ص : ١٣١)

وفي القصيدة نفسها يستخدم « عنتره » رمزاً للمجاهدة في سبيل الحب
والحرية وبمعله - وفقاً لرؤيته لعصره - مجندلاً طريداً تائهاً منفرداً في مساحة العراء
ثم يقول في أسى شفيف يحملنا مسئولية غياب الحب والشجاعة والحرية :

عنتره الفارس كان ها هنا وغاب
عنتره العاشق عاش ها هنا وغاب
عنتره الإنسان كان واحداً منكم وغاب (ص : ١٣٥)

وقد يعمق الرمز عند فاروق شوشة فيشمل القصيدة كلها بحيث تصبح
القصيدة كلها معادلاً لغويًا رمزيًا لا يسلم نفسه للمتلقي من أول مرة ، وهنا
يحتاج القاريء إلى صبر وتعاطف من أجل أن يستخلص لنفسه قراءة للقصيدة
تكشف عن حبه للشعر وفهمه للفن أو قل تكشف عن ثقافته الخاصة ، لقد قدم
له الشاعر رؤيته في هذا قالب اللغوي الرمزي وعلى القاريء أن يبذل من الجهد
ما يمكنه من تصفية رؤية صحيحة خصبة معادلة أو موازية - ولا أقول مطابقة -
لرؤية الشاعر ، وهذا الجهد المبذول من القاريء هو سبب متعته الخاصة بالفن
الشعري ، وسوف أتخذ من القصيدة الأولى في الديوان مجالاً للحديث عن هذه
النقطة ، وهي قصيدة « العرى » . (ص ٥-٩)

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

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

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

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

فالعرى الكامل مولدنا وحقيقتنا وتلاقينا

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

من أجلك أنفض هذي الكلمات وأتعري

أخلع عن نفسي أقنعة الكذب العاهر

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

خضم هذا الكذب ينفض جناحيه استعدادًا للتخليق الروحي ، وهو يحاول ذلك دائماً ويكرره مع كل كلمة ينفضها ومع كل قناع من تلك « الأفتعة » التي يخلعها واحداً وراء الآخر ولذلك أثر التعبير بالفعل المضارع « أنفض ، أتعرى ، أخلع » وظل يفعل ذلك حتى اقترب من « حقيقته » المنشودة أو كاد فتمثلت له جسداً ملموساً ، وترق هو إليها روحاً ، فالتحم بها وعانقها وأراد أن يثبت قدميه على أرضها ، أما أفتعة الكذب العاهر فقد :

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

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

كاللمحة أشرق ثم خبا

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

وتدافعت الأشواق الحرى .

بهذا المقطع الافتتاحي للقصيدة يصور الشاعر الدورة المتجددة مع طلب الحقيقة المتمنعة التي لا تسلم نفسها جزافا ، ولكنها بعد أن ترضيه وتمض مضجعه

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

عينك تقولان : تقدم

لكن يديك تصلبتا سدا يفصلنا ويعذبنا

عينك تقولان : تنعم

لكنك تنفلتين وتسخين وتتمتعين

دلالاً وهروباً مفضوحاً

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

أم تلك بقايا ما زالت تثقل قاع النفس

خلفها الزمن العاتي دمعا لم يتحدّر بعد

حتى لكأنا في مآتم

أسمع فيك عواء الدم

إنه لم يتطهر بعدُ التطهر الذي يليق بهذه المنزلة العالية ، وتثقله همومه وتكوده
أوزاره فيلعن كل شيء وينهم كل شيء :

لكنك تصطنعين وقار الحكمة والعقل المعتل

يهذي بالألفاظ الكاذبة الباردة الجوفاء

تتعارك أو تتناغم ما عاد يهم

فالكل سواء

هل أنت معي تقعين على بركان الرغبة

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

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

ها أنت معي تقعين على بركان الرغبة
لا تخشين سوى أن ينكسر الحاجز ، تتهاوى الأسوار
تصيرين امرأة مسعوره
تفجر رغبتك الحبلى بعذابات العمر المزموم الشفتين
وتفيض ينابيع البهجة في دنياك المقروره
ها أنت معي أسمع صوت العطش الساخن
صوت هواجسك المدعوره
جذب القيعان العارية الظمأى

لقد نسي أنه في ثورته هذه قد تخلى عن كل ما يعوقه دونها ويمتعه منها ،
فأوشك أن يلتحم بها من جديد ، وصار مهيباً لهذا الوجد العالي ، لقد نزل على
رغبتها من حيث لا يدري وحقق العرى الكامل ، لأنه جعلها هي همه وشغله
الشاعل :

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

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

لو ألي عشت العمر على بابك
ما تخد الشوق ، ولا انطفأت نار الغربة

ولظلت سفني المبحرة إليك تنوء بأثقال الترحال
جوعاً تتضور أو ظمأً
لا تهم كل هذه المعاناة القاسية ، فكل جوع وكل ظمأً يهون في سبيل
قطرات من « خمرة الوصال » الغالية :

يا من يسقيني من خمرك !
ويتدرج ويغريه الطمع وينتشي بهذه القطرات المتوهمة فيقول :

يقذف بي في مهلك الساجي المتدفق
أرشف أرشف حتى أساقط إعياء أو تخمة
وأعود فتحملني الأشواق ويثقلني عبء الرغبة

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

من أجلك أفتحم الليل وأعبر ساحات الحمقى
المنتظرين بأعتابك
وأخوض وجوه المجهورين الممثلين لأهدابك
يرجون الإذن ، لعل حديثنا منك ، لعل إشاره
أو حتى ظلا من بسمه

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

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

• • •

وأما الموسيقى التي يستخدمها فاروق شوشة في هذا الديوان فإنها موسيقى
ناعمة سلسلة تتآزر مع تجاربه تآزراً متناغماً ، وكل قصيدة في « العيون المحترقة »
تسير على نمط إيقاعي موحد ، غير قصيدتين اختلفت فيهما الإيقاع من بحر لآخر ،
ومن قراءة هاتين القصيدتين أدركت أن الشاعر لم يخالف في إيقاع كل منهما
عشوائياً بل أحسست أن المخالفة في الإيقاع يتطلبها الموقف وتحكمها التجربة ،
والشاعر يخالف عن قصد ، ففي قصيدة « تنويغات على لحن أساسي » جاء المقطع
الأول منها من بحر المتدارك ووحدة إيقاعه هي « فاعلن » :

أعرف أن خطاي تسابقني في الدرب إليك

أعرف أن يديّ تشيران

وأن هواي الكامن يتوآب في عيني وفي شفتي

بخنا عن لحظة ضوء منشوده (ص: ٥١)

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

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

تقولين لي : صف شعورك

إذا ما جلسنا بنفس المكان وأطبقت المقلتان

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

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

في طريقي إليك ،
أراقب كل الوجوه ، أواجه كل العيون ،
أسارع مد الخطى
لعل أراك وضيئنا مطلاً
ثلوح بين الزحام ، تشير إليّ وتدنو
فدفعني رغبة لا تحدد
لاجتاز نحوك كل المسافات
أطوي الطريق إليك وأعدو (ص: ٦٥)

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

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

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

وأجمع أسلوب المهلكى والمدعورين
أتحول من يوم النصر ييارق وفيالق
ونسورا شما وميامين (ص ١٢٥)

وأما مقطوعها الثاني وعنوانه « أبو العلاء » شيخ المعرة الضرير رهين المحبيين
الحكيم المتأني الذي يتحسس طريقه ولا يمشي مندفعاً بالطبع فقد كان لا بد أن
يكون إيقاعه هادئاً رزيناً ثابتاً ، ولذلك يختار له فاروق شوشة تلقائياً وحدة
« مستفعلن » التي تأتي لها صور أخرى متعددة تشي بما يشبه العثرة والنهوض وهي
« مُنْجِلُنْ » ، « مُنْتَعِلُنْ » ، « مُتَقَلُنْ » :

الليل في معرة النعمان جاثم عنيد
تلاصقت ألواح كحائظ صفيق

وامتد من حباله الغلاظ وجه فائك جسور (ص ١٢٦)

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

منفرذا وتائها

منفرذا في ساحة العراء ، هكذا يجندل البطل

ويسكن الصوت المملح ، غير نجمتين ، مقلتين

تسبران غور ظلمة الصحراء

تبحثان عن وميض مقلتين ، أخريين عن أمل

ويسقط البطل

مضرجا بسيفه

مجندلا على وسادة الأجل

صريع لعبة الحياة والردى

ويسكن الصوت ويقبل الصدى

(ص ١٣٧، ١٣٨)

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



العطش الأكبر

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

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

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

(١) الناشر مكتبة مدبولي ١٩٨٦ م .

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

نصفي في ماء النهر
ونصفي الآخر في عينيك

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

ورأيت خرائط نهري باهتة من غير ملاح
فقبضت خناق الريح .

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

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

في أقرب موج ألقى الكومة حتى

ينطقيء الوهج بهذا البحر

لكن الوهج أحال البحر الساكن

- عاصفة هوجاء -

- وموجاً من جمر -

فزعت حيتان البحر
 اضطرعت أسراب الطير
 اهتزت طبقات الأرض الساكنة
 تفجرت تناثر توحده مع الموج
 أتحور من هذا القيد المشدود على رئتي
 كل صباح تأتيني أحلامي فوق الأرض
 تقف على شط البحر
 تدعوني أن أنسجها ثانية في الليل
 وأنا .. غدائي ملح البحر
 انتفخت أوردتي بالملح وباللهب وبالمد
 لا حاجة لي أن أحلم
 أو أخرج من جسدي وأعود . (بعيداً عن الحلم ص : ١١٤)

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

داخلي البحر والشعر والليل والشمس والسكر
 كل الرؤى بين قبضة كفي اعتصار
 يا رؤى العين إني خلقت جديدًا من البرق والرعد
 والموج والعصف والزلازل العبيده .
 راحل بين عينيك أنظر كل الذي سوف يأتي مع المد .
 كل ما قد أود
 ومالا أود
 فاقبضيني غرسًا من الوهج المستعر
 وابدئي الآن عصر الدوار ..
 إن بقلبي جنونا من البحر
 لا ينحسر

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

لا أملك للبحر خرائط
أبحث عمّن يمنحني بحراً أو ظلاً
أو يمنحني خمراً للمجهول

ويمثل البحر كذلك التطهر والاغتسال من خطايا الأرض :

قال سوف أذيبك في الملح تُسَقِّط فيه خطاياك في الأرض
قلت أقسم أن أسلم الآن خطوي إليك لأبرأ

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

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

يتعلم كيف يخوض وينبض نبض البحر وكيف يفني للبحر

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

وهكذا يصبح البحر بحق رمزاً كبيراً في هذا الديوان كله ، ولم يتخل
الشاعر على امتداد قصائد الديوان عن الصور النابعة من هذا المجال ، وحين تتعاون

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

أيقظ يا وطني حسك واسأل

عن آلام الشعراء

موت الشاعر لا يعني رقما يسقط من أرقام

موت الشاعر يا وطني

موت للضوء وموت للحب وموت للأحلام

وتعكس قصيدة « عن أحزان الشعراء » - وهي مهداة إلى روح الشاعر

فوزي العنتيل - بعض ما يعانيه الشعراء ، وأهم ما يعانونه هو أنهم يحترقون في أرض جرداء لا يعرفها العسس المتعنت خلف الجدران .

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

أرحل الآن تلفح وجهي الرمال

أرحل الآن مثل الطيور الطريده

أرحل قافلة لا تكف عن السير

ويقول أيضاً :

رحت وحيداً أبحر

أجريت سفينة إبحاري

منقسماً أبحر في صمت ترصدني أحزان الأعين فوق الشاطيء و بناوشني

خمر المجهول

رحت وحيداً أسأل ملح البحر وأسماك البحر

ونجده يقول :

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

العطش الأكبر ، أشكو حزن الأعين .

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

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

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

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

وترجّل ثم تهاوى

زلزل أعماق الأرض الحجرية

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

الزهر

يرتل غربته العثاق

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

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

ساكن في ضلوعي اشتهاؤك يا بحر

إني تحدثت من سافيات الرياح ومن غضب الآله .

وقصيدة « العطش الأكبر » تبدأ هكذا :

منقسماً أبحر في صمت ترصدني أحزان الأعين .. إلخ

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

عبثاً يترقبني من شق في السور

عبثاً يتخفى في ورق الشجر وبين تلال العشب

وتححو آثار القدمين خراف منكرة وكلاب

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

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

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

فيقول :

والبحر

وسواحله العشر

والمد القاسي والجزر

سوف يعود النجم الغائب للفلك الدوّار

وتستهدى قصيدة (أ.ب) النمط القرآني أيضاً فتبدأ بحروف مقطعة ،

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

— ألف

هل تألفني الآن

ألف تمتد قلاعنا في وجه الريح

رحمًا أرشقه في قلب الحيتان

هل تألفني الآن

أم أنك تأتي أن يألف موجك مثل

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

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

رمزًا يتسع لمدلولات تتنوع بحسب المتلقي .

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

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

(صمت النهر قليلاً

كثّر في منبعه ماءه

وانطبقت دلتاه على أضراسه

أجهش بيكي أوجاعه)

ويبدأ النهر في الحديث بعد هذا الوصف

- يا ولدي.. لا تخزن مثلي.. لا تتكدر

خذ مني الصبر

وخذ من جوفي وهج الجمر.. إلخ

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

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

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

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

لحظة وتنادين عند الشفق

و « العيتان » :

لحظة وتلوح مع الضوء عيناك

أصعد أقرأ فيها كتاب الألق

و « الوجه » :

لاح وجهك يمنح وجهي الأمان

يعلمني لغة العشق

جاء يضاحكني يغسل الحزن في القلب

يمنحني الأوسمة

إنني الآن أحفظ كل ملامح وجهك

لن تستطيع الرياح القديمة أن تنزف الآن

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

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

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

أحرس وجهك - لا يختريني النعاس -

أحرس الآن نهرك

- لا أدع الغير ينهله -

أحرس الآن عشبك فيء نخيلك

كل مواويلك الخضر

- يشدو بها ساهر في الليالي الندية -

أحرس عينيك حين يظل الزمان القديم

- يحدث عنك .. ويحمل في صدره الأوسمة -

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

صرت وجهك منذ تشربت ضوءك
صرت عيونك منذ اشتعلت انقادا .. ووجدنا
صرت صوتك
منذ أرحت فؤادي فوق وسائد نهرك
أزرع نبضا وحلما ووعدا
صرت منك ومني
توحد قلبي وقلبك

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

أعلم حين تغييب أنك ملء دمي تسبحين وتسررين
أعلم حين تعودين
أنك جئت إليّ تفرين
أفح قلبي جناحين
بالشوق تشتعلين
أحسّ بدفء الشفق
ومعاً تتواعد ..
نغرس حلم السنابل
عرس الطفولة
لا نفترق

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

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

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

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

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

وبعض صور شوقي في همزته ؛

هت الفلك واحتواها الماء

يقول الشاعر أحمد سويلم :

يقف الخلق يسألون جميعا
أمن العدل أنهم يسلبون أُل
أمن العدل أنهم يذبحون أُل
أي وجه هذا الذي فقد الما

كيف يلهو في أرضنا غرباء
أرض منا وتحتونا السماء
أمس واليوم والمنى كيف شاءوا
ء ولم يستعمر عليه الحياة

إلخ

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

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

لو أنفيك من زمني

« لو أنفيك من زمني »^(١٦) هو عنوان الديوان الثاني للشاعر عبد الحميد محمود ؛ فقد صدر له من قبل « باب إلى الشمس » (١٩٨٠) . وهو يواصل عطاءه الشعري منذ أكثر من خمس عشرة سنة . وحصاد هذه الرحلة الشعرية حتى الآن ديوانان ومسرحية شعرية بعنوان « الرجل من عالم آخر » .

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

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

من خان خان

لا رده صوت الضمير ولا ضجيج الديدبان

ولعله استجابة لهذا المطلع حاول التركيز على قافية النون الساكنة المرذفة بالألف ، لأنه رده في القصيدة خمس مرات بعد المطلع إذ تجده يختم كل مقطع من

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

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

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

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

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

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

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

وفي قصيدة « توحيد بالزمن الماضي » أيضا يقول :

مرهقة كل تجاعيد البيوت نوافذ عشش حولها السكوت
مداخل مفعورة أفواهها والعايرون يعبرون في صموت

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

هذا هو الحزن الذي لا تعرفين ليست دموعي مثل دمع الآخرين

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

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

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

وهذا الاستخدام المستحدث أثر من آثار الشعر الحر كذلك . وهكذا ترى الشاعر برغم ميله إلى القالب الموروث يطور فيه ويغذيه بما أحدثه الشعر الحر ، فيحدث بذلك تزاوجا جديدا بين النمطين .

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

يأبها الحلم ما لأنفسنا	عن فجرها في الظلام تغترب
أبحث عن صورة مسافرة	خلف الغمام البعيد تحتجب
كل الذي حولها يدافعني	فاهوّل دون الوصول والنصب
والأمنيات التي تراودني	بينى وبين امتلاكها الرّيب
تمتدّ عبر الزمان أحجبة	هيئات عن مقلتي تسحب
عينك لي في ضباب غربتنا	شمس تجلت فكشفت سحب
عينك لي يا حبيبي وطن	له حياتي ، وقل ما أهب

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

أضعها أم أضعها الزمن	في رحلة ران فوقها الشجر
كانت بغيري وكنت أعرفها	حين تلف المدائن الخن
نسيتها لا . فإن أغنيتي	لما تزل تحتفي بها الأذن
في كل عرق تكن رعشتها	فينثني فرحة لها البدن

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

إني أرى في السماء أغنيتي	مدينة ليس مثلها مدن
ولحن حبي هناك يعزفه	مسافر في غنائه شجن
منذا تراه يرتد أغنيتي	ولو بعمرى ، ويرخص الثمن

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

» » »

يستلفت قاريء ديوان « لو أنفك من زمني » عدد من السمات الفنية الخاصة به برغم اشتراك عدد من الشعراء فيها وتميز بعضهم في مجاها ، ومن هذه السمات الأسلوبية :

١ - استخدام المعطيات التراثية ، وهذا جانب ألح عليه كثير من الشعراء المعاصرين ، فنحن نجد في هذا الديوان « وأد الطفلة » و « ناقة البسوس » .
الرأس أشعث مغبر كغابة من الأشواك فوق رايه
يعشش الخواء في جحورها وكل فكرة تفح قاسيه
تفح فكرة لوأد طفلة.. فرما تصير يوماً زانية
وفكرة تفنى قبيلة بأسرها.. فناقة البسوس غالية
ونجد أيضاً « الحجاج » و « عثمان » وقتله :

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

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

كان ياما كان ..

.. في سالف عصر وأوان

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

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

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

والذي يعني هنا هو طريقة استخدام المعطى التراثي فأساليب الشعراء
بالطبع تختلف في هذا المجال . وصاحب ديوان لو أنفيك من زماني يستخدم
وسيلتين أولاهما : ذكر المعطى التراثي صراحة داخل بنية صورة جزئية من صور
القصيدة ليترك دلالاته مفتوحة توحى للمتلقي بأبعادها المختلفة كقوله مثلاً :
تفح فكرة لوأد طفلة فربما تصير يوماً زانية
وفكرة تفنى قبيلة بأْس رها فناقة البسوس غالية

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

وثانيتها : الإيجاء بنحو المعطى التراثي واستخدام أسلوب مماثل له دون
التصريح ببعض عناصره ، وهذا ما نجده في قصيدة « إحالة على ألف ليلة وليلة »
حيث تستوحي القصيدة ألف ليلة وليلة وتبنى عليها على غمظها دون ذكر عناصر
منها صراحة . وهذا النمط أُنحج من النمط الأول في استخدام الشاعر .

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

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

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

ولحية عطرها الفجر ندى فاستغفرت عشقا وصلّى حاجبان

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

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

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

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

للإذعان والصمت والرضا الدليل بما هو كائن ، فبدأ القصيدة بـ « صرخة
تصف هذا الإذعان الدليل :

مرهقة كل تجاعيد البيوت نوافذ عيش حولها السكوت
مداخل مفعورة أفواهها والعابرون يعبرون في صموت
من تكس الرؤوس من . من مرق النفوس من . من هذ أعصاب البيوت

بعد هذه الافتتاحية التي صورت انعكاس الإرهاق والصمت الكتيب من
أصحاب البيوت على البيوت نفسها ، وهذا السؤال عن تكس الرؤوس ومرق
النفوس وهذ أعصاب البيوت تعرض القصيدة مشهدين أولهما تحت عنوان « إبحار
في الماضي » فتقدم لنا شيخاً يُسحب مقموعا مكبلاً بالأغلال ويراه العابرون
ولا يعترض أحد ولا يتحرك أحد ، ويرى الشيخ هذه البلاد وهذا الصمت
الخانع فيهتف فيهم « اليوم بي وفي غد بكم » وتضع هذه العبارة وتبتدئ مع
المدى :

أغوص في تراحم الأبدان والأحزان في مدينتي القديمة
وشيخها يُسحب في قيوده على حمارة له سقيمة
والجند في هجومهم والناس في رضوخهم وضجة عظيمة
وموجة من الرمال مشرئية لكي تراقب المهزومة
« اليوم بي وفي غد بكم » وتبدأ المدى حروفه اليتيمة

والمشهد الثاني مشهد معاصر بعنوان « صدمة » يصور سيارة تصدم
« المتكلم » فلا يدري هل هو واقف أو مرتم على الأرض أو قافز إلى مكان آخر ،
غير أنه ينظر في الوجوه حوله فإذا هي بليدة لا يثيرها ما حدث ولا تعترض على
شيء ولا تهب لنجدة ، فلا يملك إلا أن يهتف بهتاف « الشيخ » الذي كان يجره
الجند ولا يعترض من أحد في مدينته القديمة وهو « اليوم بي وفي غد بكم » وتذهب
صرخته مدى لأن حروفها يتيمة ليس لها من تنتمي إليه :

توقفت سيارة فجاءة وقفت أم هويت أم قفرت

صريرها يغوص في الأسفلت في سواد قلبه الذي كرهت
نظرت فالوجه في ركودها فما يضرها إذا سقطت
«اليوم لي وفي غد بكم» ويبدد المدى حروفي اليتيمة

فالبنية التحتية أو العميقة للمشهدين واحدة حيث يقع الظلم والعدوان فلا
يأبه أحد ولا يهتم أحد ويعبر العابرون في صمت بلا انزعاج أو اعتراض ، ولكن
البنية السطحية أو الظاهرة مختلفة أولاهما قديمة والأخرى معاصرة ومع ذلك هما
متطابقتان ، فالظاهرة قديمة متجددة والظلم قديم متجدد ، والذل قديم متجدد
والخوف قديم متجدد ، وإذا لم تتحرك النفوس لما ترى من مظاهر الظلم والبغي
والعدوان فسوف يظل هذا الظلم حتى يأتي على كل واحد من الخائفين المدغورين
الخانعين «اليوم لي وفي غد بكم» .

٤ - الصبغة الحوارية في بعض القصائد ، وبخاصة في قصيدة « إلى متى
نبقى هنا » حيث يوظف فيها الحوار توظيفاً قنياً يخدم بنية القصيدة إذ يتجه كل
من المتحاوين اتجاهها يختلف عن الآخر فيدرك قارئ القصيدة أن بينهما اختلافاً في
المشرب وتبايناً حاداً يؤدي إلى عدم اتفاق الطريق والوجهة :

« لا شيء يربض في المر »

هذا أريز الأنفس الحيرى تحلق في السدى

« وإلى متى نبقى هنا ؟ »

حتى ترى أعضاؤنا موت الضمائر والنسائم والزهور

من خطوة نحو الفراغ المنتهى بين الفراغ

تبعثرين مشاعرًا قتلى .

عدني بفجر

ليتي

لكن أنوار البراءة أطفعت

من يوم صار الحب يشعل بالدراهم

٥ - تميز الصور الاستعارية في قصائد هذا الديوان مما يلفت قارئها بوضوح وهي صور فيها بكاراة وطزاجة . والحق أن الشاعر يفضل غيره بما يتكره من صور جديدة موظفة في سياقها توظيفاً جيداً . وفي هذه القصائد نجد عددًا من الصور الاستعارية البكر مثل « تجاعيد البيوت » و « عشش السكوت » و « سفينة لوعة » و « يرق في السما حزن دفين » و « مغلولة صرختي » وسوف أنقل لك مقطعًا من قصيدة « لحظات من العمر ضائعة » .

وحين استثارت دماءً الطريق عيون المدينة
 نزعَت يدك فجلجل صوت الطيور دماءً دماءً
 وجلجل صوت الصخور .. جريمة
 تقطر قلب السحاب حنًا على ثغر هذا الطريق
 أفاق .. فضج بوجهك لونُ الفزع
 أفاق .. وثبت تلمين ثوب الملح
 أفاق .. فأسلمت ساقيك للريح ملدوعة بالجزع

والشعر يكتسب خصوصية لغته من هذه الصور الاستعارية الجديدة التي تجعله فنا لغويًا فريدًا متميزًا .

وهناك كثير من الشعراء يستعملون صورًا استعارية غريبة ولكنها تكون غامضة غموضًا يصرف نفس المتلقي وتعييه هذه الصور الغريبة عن متابعتها ولا تثبت في روحه شوقًا جديدًا لعالم جديد ، وأغلب الظن أن هذه الصور لا تكون إلا تداعيًا لغويًا غير نابع من رؤية شعرية حقيقية ومن هنا يكون هذا الغموض غير المثمر في شعر كثير من الشعراء المعاصرين . أما صور قصائد « لو أنفك من زمني » فهي صور جديدة وواضحة في الوقت نفسه ومع وضوحها ليست ضحلة أو ساذجة أو هشة بل هي في الحقيقة صور جيدة محبة تميل إليها النفس وترى فيها ألقًا يساعد على نمو بناء القصيدة .

٦ - مركزية بعض الصور . لدى كل شاعر عدد من الصور المركزية أو المحورية تتشكل في لأوعيه بطرق مختلفة وتظهر عفوية في كثير من قصائده ،

ويمكن تتبع هذه الصور المحورية في شعر الشعراء المتميزين . ومما يلفت النظر في قصائد هذا الديوان أن صورة الفحيح والأفعى والأفعوان تبدو على أنها صورة محورية تظهر في كل المواقف إيجاباً أو سلباً ، ففي المواقف المؤلمة يكون هناك الفحيح أو الأفعى أو الأفعوان « وكل فكرة تفح قاسية » « تفح فكرة لوأد طفلة » .

الحقد شوك في رباهم ودخان
شربوا وهم الصحارى وارتدوا شك الزمان
دمهم جمر يفح الغلّ فيه أفعوان

وفي قصيدة أخرى نجد الإحالة إلى السمّ الذي مصدره الأفاعي :
حمل الأمس أتى أحماله تقطر سما
فشربنا وإذا أعصابنا تنضح حمى

وفي قصيدة « براءة » تسير القصيدة ناعمة رقيقة حاملة حتى يأتي الفحيح فنجد التحول :

وفي دجى ليلة فحّت دقائقها	كألف أفعى تراءت في مآقيه
تسلقت ظهره شقت عباءته	غاصت بأنيابها في لحم أيديه
فغاب عن وعيه من هول لحظته	ولاح في حلمه غول يتأديه
حتى إذا عاد من أعماق محنته	لم يلق صدرك مثل الأمس يؤويه

وفي قصيدة « لحظات من العمر ضائعة » نجد الاختلال يظهر حين تظهر صورة الأفعى :

دوائر وهم تجمع فيها الدهاء المياغت
كانت بداية هذا اللقاء
تمدين ساقك أفعى
تدور بساقي
فيختل مقود سيارتي في يدي
وترتج فوق مرايا السراب الدوائر

وفي القصيدة نفسها :

أفاق .. فأسلمت ساقك للريح ملدوغة بالجزع
ودائما تظهر صورة الأفعى بين الصور الخيرية الكافية :

طائر السمّان يهوى ريشه ما عاد يقوى
شجر الحقل تعرّى ما به منّ وسلوى
وغمام ظلّه فوق المدى أفعى تلوّى
وقلوب مسها الغلّ فلم تطرب لنجوى

وفي مواقف الفرح والسرور يعبر عنها بأنه ليس هناك فحيح :

تحلقت وجوههم من حول معصمين يرحان في سلام
اتسعت عيونهم راشقة بألف نظرة رؤى الغرام
صمت على المدى فلا فحيح لا أنين لا صدى ولا كلام

لكن ذكر هذه الصورة يكون مؤذنا بوقوع كارثة لأنه يأتي بعدها مباشرة
ثم انفجار في المدار ساحق مروّع ويهطل الظلام

وهكذا نجد أن هذه الصورة من الصور المحورية التي يدور حولها عدد من
المواقف وترتبط بها سلبًا أو إيجابًا ، وبالطبع هناك صور أخرى يمكن تتبعها في
هذا الديوان ، ولكنني قصدت فحسب الإشارة إلى هذا الملمح الأسلوبية الخاص .

• • •

إن قصائد هذا الديوان قصائد ثرية ، جيدة النغم ، ذات صور تتسم
بالبكارة ، تعبر عما تريده بأسلوب شعري متميز ، ولذلك فهي جديرة بالقراءة .

الفصل الخامس
من قضايا بناء الشعر

المبحث الأول

حركة الروى في القصيدة العربية

وقضية الفصل بين الشعر والنثر

في التقعيد النحوي

ليس من غايتي في هذا البحث أن أتناول الشعر تناولاً فنياً أو نقدياً . وإن كان الجانب الذي أود أن أجليه فيه - وهو حركة الروى وما تثيره من قضايا نحوية وشعرية - يعد أحد مقومات كون الشعر فناً مستقلاً متميزاً ، وهو من أظهر العناصر الشكلية في القصيدة العربية من حيث طريقة صياغتها وتشكيلها اللغوي . والحديث هنا مقصور على الشعر الذي اصطلح حديثاً على تسميته بالشعر العمودي أو الشعر القديم في مقابل الشعر الحر ، بل على مرحلة من مراحل اصطلاح قديماً على وصلها بأنها فترة الاستشهاد أو الاحتجاج اللغوي ، وهي الفترة التي حددها النحويون واللغويون القدماء لدراسة مادتها اللغوية واستصفاة القواعد اللغوية المختلفة منها .

ولعل حركة الروى في القصيدة العربية تثير عددًا من القضايا النحوية والشعرية التي تحتاج إلى مناقشة وإعادة نظر . وإني أعتقد أن الحديث عن الشعر من أية زاوية من زواياه يعد حديثاً عن الفن الشعري بمستوى ما من مستوياته ، وأن كل جانب من جوانبه - مهما بدا في ظاهره بعيداً عن الفن الشعري - يمكن أن يجر إليه - شاء أم أبى - بقية الجوانب الأخرى بدرجة متفاوتة في القرب من الفن أو البعد عنه حسب المعالجة المطروحة لأن قضية النسيج اللغوي الشعري معقدة متشابكة ، ولا بد لتحليلها وفهمها من فك الخيوط أو فك بعضها على أية حال .

وإذا كان الشعر - كما يقول مالارمييه - يبنى من الكلمات لا من الأفكار ؛ فإن أية معالجة للشعر ينبغي أن يقوم أساسها الأول على التعامل مع اللغة التي يقال بها الشعر ، وقواعد أي فن لابد أن تكون نابعة من هذا الفن نفسه ، وهذا ما عبر عنه الشاعر صلاح عبد الصبور بقوله : « ولما كان الشعر لا يكتب بالأفكار ، وأيضاً لا يكتب بالصور العيانية كالأحلام ، ولكن بالكلمات ؛ فلا بد من اللجوء إلى رموز الكلام ، لكي يستطيع وصف هذا العالم الجديد المتفتح فجأة »^(١) ولذلك يرى الناقد ريتيه ويك أن مدرسة النقد الحقيقية هي التي ينبغي أن تتعامل بجديّة مع مقولة مالارمييه السابقة^(٢) . ويلاحظ أن الهوة كانت واسعة بشكل يدعو للأسى بين علم اللغة والنقد الأدبي ، وأن اللغويين لا النقاد هم الذين اهتموا اهتماماً واسعاً بقضايا الأسلوب ولغة الشعر^(٣) .

ومن المنطلقات الأساسية في تناول أية ظاهرة لغوية في الشعر أن يكون هناك اعتراف كامل بأن الشاعر الحق سواء أكان قديماً أم معاصراً هو الذي يمتلك اللغة ، وهو الذي يبدع بها وفيها . والشعراء أو الفنانون هم الذين يفهمون النحو ، أو هم الذين يدعون النحو - كما يقول الدكتور مصطفى ناصف -^(٤) وكل إبداع مغامرة - كما يقول أحد الشعراء المعاصرين - والشاعر الذي لا يدخل كل يوم في مغامرة جديدة مع اللغة التي يكتب بها يسجن نفسه في دائرة من الطباشير تضيق عليه يوماً بعد يوم حتى تقتله ، ويقول نزار قباني « إن الشعراء - لا اللغويين ولا النحاة ولا معلمي الإنشاء - هم الذين يحركون اللغة

(١) جياتي في السبع ٢٣ (دار اقرأ) .

(٢) Rene Wellek, 'The main trends of twentieth century criticism', concepts of literary criticism, ed. Stephen G. Nichols, jr. (New Haven, 1963), P, 351.

(٣) النظر مقار Brian Lee

The new criticism and the language of poetry P. 29.

عصر نحوات كتاب Essays on style and language ed. by Roger

Fowler (London 1970)

(٤) النحو والشعر ٣٦ ، فصل ٤ الثالث أبريل ١٩٦٩ الم ٤ .

ويطورونها ويحضرونها ويعطونها هوية العصر^(٥). والشعراء يستخدمون القواعد النحوية بوصفها نقطة انطلاق ينطلقون منها ، يوترونها ، ويجربون بها محاولة الحصول على أكثر الطرق فاعلية وتأثيراً لقول ما يريدون^(٦). لذلك ينبغي أن تراجع أنفسنا كثيراً قبل أن نصف تعبيراً شعرياً ما بأنه خطأ ، وبحق لنا أن نتردد أكثر في قبول ما رده ابن فارس في كتابه الصحاح ودم الخطأ في الشعر^(٧) ، لأن الشاعر هو الذي يعلمنا كيف نتعامل مع الفن الشعري ، واللغة بالنسبة له أدواته وغاياته ، وهو يعاني في سبيل الإبداع بها معاناة حاول بعض قدامى الشعراء أن يصفوا لنا طرفاً منها . يقول ذو الرمة^(٨) :

وشعر قد أرقت له طريف أجنبه المساند والمحال

ويقول عدي بن الرقاع العاملي^(٩) :

وقصيدة قد بت أجمع بينها حتى أقوم ميلها وسنادها
نظر المثقف في كعوب قنانه حتى يقيم ثقافه منادها

ويقول سويد بن كراع^(١٠) :

أبيت بأبواب القوافي كأنما أصادي بها سرابا من الوحش نرعا
أكالها حتى أعرس بعدما يكون سحيراً أو بعيد فأهجعها

ويروي ابن جني قول الشاعر^(١١) :

أعددت للحرب التي أعنى بها قوافياً لم أعنى باجتلابها
حتى إذا أذلت من صعابها واستوسقت لي صحت في أعقابها

(٥) قصتي مع الشعر ٥١

Paul Roberts, Modern Grammar. P. 8 (new york 1968) (٦)

(٧) النظر مناقشة أبيه في كتابي « الضرورة الشعرية في النحو العربي ١٥٧٠ إلى ١٦٢٣ » (مكتبة دار

العلوم ١٩٧٩) .

(٨) الموشح للمزياني ٣ - والخصائص لأن حتى ٣٢٥/١

(٩) الشعر والشعراء لأن قنية ٧٨ . والموشح ٣ - والخصائص ٣٢٥/١ ودلائل الإعجاز ٥١٢ .

(١٠) البيان والبيان للمحافظ ١٠/٢ . والشعر والشعراء ٧٨ . والموشح ٣ . والأغاني ٣٤٢/١٢

. والخصائص ٣٢٦/١ .

(١١) الخصائص ٣٢٦/١ .

وهذه المعاناة في سبيل التجربة الشعرية تهون أمام الغاية المتوخاة منها ،
فالشعراء يعتقدون - بتعبير بعض الشعراء المعاصرين - أن « الشعر هو اعتصاب
العالم بالكلمات » وأن الشاعر هو الطفل الذي يسمح له في المجتمع العربي أن
يلعب باللغة^(١٢) . واللعب باللغة في هذا السياق يعني الإبداع بها . ويجب أن
يسمح له النحويون بهذا أيضًا .

وإذا كان المتكلم باللغة - أية لغة - عليه أن يعرف مفردات هذه اللغة
ودالاتها ، والنظام التركيبي لهذه اللغة ، وقوانين الاختيار بين المفردات بعضها
والبعض الآخر ، فإن الشاعر عليه أن يضيف إلى هذا كله قوانين وضع هذا كله في
نظام مقطعي معين يعرف بالوزن ، ونظام صوتي خاص يعرف بالقافية . والقافية
هي التي تختم كمية معينة من المقاطع تشكل دائرة متساوية مع الدائرة المقطعية التي
تليها ، وكل دائرة منها تسمى البيت ، حتى تم القصيدة .

والوزن والقافية من أظهر العناصر الشكلية للشعر ، وهما يمثلان الجانب
الموسيقي البارز فيه ، وغريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم أجد دافعين يدفعان إلى
قول الشعر في رأي أرسطو^(١٣) . وقد عرف ابن سينا الشعر فقال : إن الشعر هو
كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية ، وعند العرب مقفاة . ومعنى كونها
موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي . ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول
منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية ، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر . ومعنى
كونها مقفاة هو أن يكون الحرف الذي يختم به كل قول منها واحداً^(١٤) .

وكان يقصد بالإنشاد - وهو طريقة إلقاء الشعر قديماً - إلقاء القصيدة
بطريقة تبرز موسيقاها وتظهر جودة النغم فيها . وكان لا يقال « ألقى قصيدة » أو
« كتب قصيدة » وإنما كان يقال : « أنشد قصيدة » وذلك « لأن المنشد يرفع

(١٢) انظر : ما هو الشعر لبراز قلى ، ٩٥ ، ٩٦ .

(١٣) والدافع الثاني هو المحاكاة . انظر كتاب أرسطو في الشعر ، ٣٩ ، ٣٨ ترجمة د . شكوت عباد
وانظر ترجمة د . عبد الرحمن بدوي ص ١٢٣ .

(١٤) في الشعر من كتاب الشفاء لابن سينا ١٦١ . مع كتاب في الشعر لأرسطو طاليس - ترجمة

عبد الرحمن بدوي .

بالمشدد صوته « كما يقول صاحب أساس البلاغة - والنشيد : رفع الصوت ، ومن هذا إنشاد الشعر ، إنما هو رفع الصوت^(١٥) . وكان بعض الشعراء يغني في شعره ، والأعشى أحد هؤلاء « فكانت العرب تسميه صناجة العرب »^(١٦) ولعل المقصود من الغناء بالشعر إنشاده بأناة وترسل ، وتمهل وتؤدة تبين موسيقاه « لأن الشعر وضع للغناء والترنم »^(١٧) كما يقول سيويه وهم يترنمون بالشعر ويحدون به « ويقع فيه تطريب لا يتم إلا بعد الحرف »^(١٨) ولذلك كان الوقف على أواخر الأبيات مختلفاً عن نظام الوقف في النثر ، وقد عقد سيويه في كتابه باباً سماه « باب وجوه القوافي في الإنشاد » قال فيه : أما إذا ترنموا فإنهم يلحقون الألف والياء والواو ما ينون وما لا ينون ؛ لأنهم أرادوا مد الصوت ، وذلك قوله :
(وهو امرؤ القيس) :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزلي

وقال في النصب ليزيد بن الطثرية :

فبتنا تحيد الوحش عنا كأننا قتيلان لم يعلم لنا الناس مصرعاً

وقال في الرفع للأعشى :

هريرة ودعها وإن لام لائمو

هذا ما ينون . وما لا ينون فيه قولهم لجرير :

أقل اللوم عادل والعنابا

وقال في الرفع لجرير :

متى كان الخيام يذي طلوح سقيت الغيث أيتها الخيامو

وقال في الجر لجرير أيضاً :

أيها منزلنا بنعف سويقة كانت مباركة من الأيامي

(١٥) اللسان (نشيد) -

(١٦) الأغاني ٢/٢٩٩ (دار الكتب المصرية) -

(١٧) الكتاب ٢/٢٩٩ (طبعة بولاق) -

(١٨) شرح السيرافي لكتاب سيويه ١/٢٠٢ (مخطوط بدار الكتب المصرية) -

ولأنما ألحقوا هذه المدة في حروف الروى لأن الشعر وضع للغناء والترنم
فألحقوا كل حرف الذي حركته منه «(١٩) وهناك وجوه أخرى للإشاد تكشف
عن اختصاص الشعر بنظام مخصوص ، ومن ذلك تحريك الفعل المجزوم في القافية
بالكسر كقول امرئ القيس :

أعرك مني أن حبك قاتلي وأنت مهما تأمري القلب يفعل (٢٠)

وكذلك تحريك الفعل الساكن بالكسر كقول طرفة بن العبد :

منى تأتني أصبحك كأساً روية وإن كنت عنها في غنى فاغن وأزدد (٢١)

فقد كسرت اللام في الفعل (يفعل) المجزوم ، والفعل (ازدد) المبني على
السكون لإطلاق القافية ووصلت بحرف المد للترنم ، وقد يترتب أحياناً على مد
الحرف خروج عن البنية المألوفة للكلمة « ولعل ذلك لإقامة وزن الشعر وتسوية
قوافيه » (٢٢) كما يقول ابن فارس نفسه .

ولما كان الوزن « هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية
لا تفاقها في عدد الحركات والسكنات » (٢٣) كما يقول حازم القرطاجني - التزم
في الشعر العربي الوزن الواحد والقافية الموحدة في القصيدة الواحدة من أول بيت
فيها إلى آخر بيت ، إذ إن البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية . ولم
يحدث أن خلط شاعر قديم بين وزن وآخر أو بين قافية وأخرى في القصيدة
الواحدة لما يترتب على ذلك من نشاز وخروج عن اطراد الكمية المتساوية في
الترتيب والزمن .

(١٩) الكتاب ٤/ ٤٩٨ - ٤٩٩ (طبعة بولاق) .

(٢٠) ديوانه : ١٣ (تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم) وفي قصيدة البيت فعلا أمر وسعة أفعال
مصارعة حركت جميعها بالكسر .

(٢١) ديوانه : ٢٩ (مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق) . في القصيدة عددا هذا البيت آخر
بيتين بفعل أمر مبني على السكون وحرك بالكسر وأربعة عشر فعلا مصارعا مجزوما وحرك بالكسر للروى .

(٢٢) الصاحبي : ٣٨٠ (تحقيق السيد أحمد صقر) .

(٢٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ٢٦٣ .

ووحدة القافية تكون بالتزامها أمرين - أولهما : الروى الواحد وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال قصيدة رائية وقصيدة دالية^(٢٥) إلخ ، وثانيهما المجرى الواحد وهو حركة الروى سواء أكانت فتحة أم كسرة أم ضمة .

وقد كان للمعرب اهتمام خاص بالقافية . يقول ابن سينا « فلا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس بمقفى »^(٢٥) ولذلك حافظوا على اطراد حركة الروى حتى تتساوى أواخر الأبيات « لأن الشعر موضع الترخيم والغناء وترجيع الصوت ولا سيما في أواخر الأبيات »^(٢٦) وبالغ بعضهم في ذلك حتى إنهم ليطالبون إلى الشاعر أن يلتزم حركة ما قبل الروى أيضاً ليكون ذلك أدعى لاتفاق الصوت ، ومجانسة الحركة . ويتوخون في القافية أن تكون عذبة الحرف سلسلة المخرج ، وأن يقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها ، فإن الفحول المجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه ، وربما صرعوا أبياتاً آخر من القصيدة بعد البيت الأول . وذلك يكون من اقتدار الشاعر ، وسعة بخره « على حد وصف قدامة بن جعفر^(٢٧) .

ويقول أبو الفتح ابن حني : « ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع .. وكذلك كلما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به ومحافظة على حكمه^(٢٨) وحكمه الذي يحافظ عليه هو حكمه من حيث التماثل الصوتي مع بقية الأبيات ومن حيث التوافق الحركي كما سوف نرى بعد قليل .

(٢٥) العيون العامة في حسابها - مرد اللواميس - ٢٥٠ (تحقيق الحسان عبد القدوس) . وأما ما يرويه العروضيون في عيوب القافية ويسمونه « الإكفاء » - وهو الاختلاف الروى مع قرب في المخرج - أو « الإجازة » وهي الاختلاف مع البعد في المخرج فلا يعدد به لأنه لم يقع في شعر الفحول - ولأن معظمه متكلف مجهول القائل مما يدل على أنه مصنوع .

انظر السابق ٢٥٥ ، ٢٥٦ . والكافي في العروض والقوافي للنتيربي ١٥١ . والنوش ١٣ ، ١٤ ، ١٥ .

(٢٥) جوامع علم الموسيقى لأبن سينا ، ١٢٥ ، ١٢٦ (تحقيق زكريا يوسف ١٩٥٦) .

(٢٦) شرح شافية ابن الحاجب للرضي ٣١٦/٢ .

(٢٧) نقد الشعر ، قدامة بن جعفر - ٥٢ (تحقيق كمال مصطفى - مكتبة الخليلي بالقاهرة ١٩٧٩) .

إن للقافية الموحدة في القصيدة العربية دوراً أبعد من كونها ذات نهاية صوتية متأللة للدوائر المقطعية - أي الأبيات - في الشعر . وليس الهدف هنا بطبيعة الحال عقد مقارنة بين الشعر القديم والشعر الحر . فإن الشعر الحر تحرر من الالتزام بالقافية الموحدة في القصيدة ، وبذلك اختلف دور القافية فيه ، ويمكن أن يلتمس لها وظيفة مختلفة عن وظيفتها في القصيدة القديمة .

إن القافية الموحدة للقصيدة تقوم بدور كبير في اختيار الصور التي تتشكل منها القصيدة . وكلما كانت الكلمات المشتملة على روى القصيدة متباعدة في مجالها الدلالية كان ذلك أدعى إلى ضم المتباعدات في إطار واحد ، لأن الشاعر حينئذ مضطر إلى محاولة التوفيق بين هذه المتباعدات والتماس أوجه المشابهة والتألف التي تسوغ جمع هذه الصور جنباً إلى جنب في قصيدة واحدة مما يقيم توازناً بين عناصرها المختلفة من صور وتعبير وموسيقى . وهذا التوازن موهبة تستطيع القصيدة الجيدة أن تحققها بأسلوبها الخاص^(٢٩) وهذا معنى ما يرويه صاحب الموشح من أنه « ليس كل من عقد وزناً بقافية فقد قال شعراً . الشعر أبعد من ذلك مراماً وأعر انتظاماً »^(٣٠) . وليس هناك معنى لما يسميه أدونيس « الإغراق في الشكلية » الذي يؤدي - من وجهة نظره - « إلى تفكك القصيدة أي إلى وجود الإيقاع بشكل مستقل عن الصور والأفكار وإلى أن تكون له وظيفة مختلفة عن وظيفة القصيدة »^(٣١) ، لأن وظيفة القصيدة جامعة لكل جوانبها اللغوية والفكرية في وحدة متلاحمة لا يمكن فصلها .

إن اتحاد حركة الروى في القصيدة يؤدي إلى طريقة تركيب البيت الشعري تصويرياً وتركيباً حيث تتوافق حركته - إذا كانت للإعراب أو البناء أو غيرها - مع الحركة التي يختارها الشاعر محمى لروى قصيدته . فعندما نقرأ مطلع معلقة طرفة مثلاً :

لحولة أطلال بيرقة نهدم تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

(٢٩) حجاز في شعر صلاح عبد الصبور ، ٢٩ .

(٣٠) الموشح ، ٥٥٧ .

(٣١) مقدمة لشعر العربي ، ٩٥ - (نار العودة - بيروت) .

علينا أن نتوقع أن المقطع الصوتي الذي سينتهي به كل بيت فيها هو (دي)
وسوف يتوارد على الذهن كذلك الكلمات التي تنتهي بهذا المقطع ويكون جزءاً
من المتعة الفنية أن نرى كيف ينجح الشاعر في سلك هذه الكلمات في إطار
صوره . وعندما نقرأ مطلع قصيدة لبيد :

عفت الديار محلها فمقامها بمنى فأبد غولها فرجامها

نتوقع أن المقطعين الأخيرين (م / ها) مع جزء من المقطع السابق عليهما
وهو الفتحة الطويلة ، أو الألف ، لا بد أن تتكرر في بقية أبيات القصيدة (سامها)
ولا بد أن تكون الميم مضمومة متصلة بضمير الغائية المؤنثة ، والقصيدة ثمانية
وثمانون بيتاً ، دون أن تتكرر كلمة من هذه الكلمات .

وتكاد حركة الروي تكون مفتاحاً للبيت كله ، لأن الكلمة في آخر
البيت لا بد أن تأخذ مكانها مطمئنة مستقرة من حيث النحو من جانب ، ومن
حيث التماثل الصوتي والحركي مع بقية الأبيات من جانب آخر ، فهي تخدم في
التجاهين متعاونين : تركيب البيت النحوي ، وإيقاع القصيدة الصوتي .

ومن المعروف بداهة أن جزءاً من عبقرية الشاعر أن يؤامم في تناسق فريد
بين متطلبات العرف اللغوي للجماعة اللغوية التي يعيش بينها ، والصياغة الشعرية
لقصيدته . ولا يمكن الفصل بين أجزاء لحظة الخلق الشعري ، بحيث يمكن القول
بأن صياغة البيت من الشعر تكون نتيجة لعدد من التفاعلات المختلفة التي يموج بها
ذهن الشاعر . وهي عمليات ذهنية معقدة متشابكة لا يمكن تبين مراحلها
وأجزائها ، حتى الشاعر نفسه لا يستطيع ذلك^(٣٢) .

ومع قدرة الشاعر الخاصة على الخلق والابتكار لا يمكن أن ننسى أنه عضو
في جماعة لغوية لها عرفها ونظامها اللغويان اللذان لا يستطيع مخالفتها بسهولة ، أو
الابتعاد عنهما ، وإلا فقد وظيفة التوصيل والإبلاغ . والجماعة اللغوية من ناحية

(٣٢) انظر مشكلة الفن للدكتور الدكتور إبراهيم وحاسة الفصل السادس « مشكلة الإبداع الفني »

١٤٥-١٤٥ - (مكتبة مصر ١٩٧٩)

أخرى تنظر إليه بوصفه شخصاً متميزاً وبوصفه أيضاً قادراً على تغيير بعض هذا المؤلف من نظامها وتسمح له بذلك ، وهي - أي الجماعة اللغوية - مهياة لتقبل ما يأتي به الشاعر . وعلى هذا يحق لنا أن نفترض أن ما ورد لنا من الشعر القديم الذي تناقلته الرواة جيلاً بعد جيل حتى عصر التدوين قد لقي القبول من الجماعة اللغوية ، وأن النظام اللغوي لهذا الشعر يقره أفراد هذه البيئة اللغوية ، بحيث يصح على النحاة - وهم المعنون باستصفاء قواعد اللغة من نماذجها اللغوية الموجودة بالفعل ، كل مستوى على حدة - ألا يفترضوا أو يشترعوا نظاماً جديدة وأن يكون مخنهم في إطار ما وجد ، لا فيما ينبغي أن يوجد .

إن قواعد « نحو الشعر » كما يقدمها لنا « الشعر » تختلف في كثير من مظاهرها عن القواعد التي قدمها لنا النحويون . وقد بدأت المشكلة عندما حاول النحويون فرض القواعد على الشعر من خارجه . وكان عليهم - وقد أكثروا من الاستشهاد بالشعر - أن يدركوا أن للشعر بوصفه « فناً » قواعد خاصة به قد تتفق مع ما استخلصوه من النثر أو تختلف^(٣٣) ، وإن كان يمكن القول بأنهم عندما قرروا أن للشعر « ضرورات » يعترفون بأن هذا نظام مخصوص ، غير أن تسميته « ضرورة » قد تدعو إلى تجنبه والنصرة منه ، مع أن الضرورة جانب من جوانب كثيرة في هذا النظام الشعري . إن النحاة عندما أنكروا بعض الظواهر النحوية في الشعر ، أنكروها لأنهم قاسوها على المطرد في النثر ، أي أنهم فرضوا على الشعر قواعد من خارجه ، ولو أنهم فصلوا الشعر عن النثر في التقييد لما أنكروا من الشعر ما أنكروا « على أن كثيراً مما أنكر في الأشعار قد احتج له جماعة من النحويين وأهل العلم بلغات العرب ، وأوجبوا العذر للشاعر فيما أورده منه ،

(٣٣) يؤشر الشعر نبيحة لأثره في نوالي الفصاح الصوتية فيه بطريقة خاصة بعض الصغ على بعضها الآخر . وقد يترك على تلك التغيير صبح بعض الكلمات للتلايم مع الورت ، وقد يكون سب تعدد بعض الصغ أجماع استعمال الشعر . انظر كتاب : الضم . في الشعرية في النحو العربي ، ٢١٥ - وما بعدها (مكتبة دار العلوم ، ١٩٧٨ م) انظر كذلك « قصول في فقه العربية » للدكتور رمضان عبد التواب ، ١٥٥ وما بعدها (مكتبة الخاني ، ١٩٨٠ م) « الفاقية . الأصوات اللغوية » للدكتور عوني عبد الربوف ، ٢١٧ وما بعدها (الخاني ، ١٩٧٧ م) .

وردوا قول عائبه والطاعن عليه ، وضربوا لذلك أمثلة قاسوا عليها ، ونظائر اقتدوا بها ، ونسبه بعضهم إلى ما يحتمله الشعر أو يضطر إليه الشاعر « (٣٤) » .

هل كان يمكن للشاعر أن يخالف بين حركات الروى في القصيدة الواحدة ؟ وإذا تعارض نظام الشعر مع نظام النحو فأيهما يؤثر الشاعر ؟ وهل يمكننا - إذا ورد من الشعر القديم ما يعد مخالفاً للنظام النحوي الذي حدده النحويون - أن نخطيء الشاعر في نظام الإعراب أو أن علينا في هذه الحالة أن نصح قواعد الإعراب - في الشعر خاصة - بما يقول الشاعر ولا سيما إذا كان هذا الشاعر ممن عاشوا في فترة الأستشهاد اللغوي ؟

لعل أصول الوصف اللغوي الصحيح تدعونا إلى عدم تخطئة الشاعر لأن الشاعر بالنسبة إلى النحوي راو لغوي informant على النحوي أن يصف ما يقوله فسحب دون أن يعترض على ما يقول ، وهذا المبدأ اللغوي المهم تنبه له الفرزدق قديماً عندما قال قولته المشهورة « عليّ أن أقول وعليكم أن تتأولوا » .

ومن جانب آخر لا يمكن للشاعر أن يضحى بقواعد الشعر أو مراعاة أحكام القصيدة في سبيل شيء آخر ، ولا يمكن للشاعر أن يخالف بين حركات روى القصيدة الواحدة ، فقد كان الشاعر ينطق قصيدته بما يوافق نظام الشعر . قد يجد النحاة وغيرهم فيما بعد وفقاً لنطقهم هم أن بعض الأبيات لا تنفق نهاياتها مع قواعد النحو . ولكن هذه المسألة تحتاج إلى مناقشة وإعادة نظر ، على أننا لا نلغي دور الرواة وما قاموا به في هذا الصدد ، ولا النحاة أنفسهم . في تعليق المرزوقي على بيت تأبط شراً :

فأبت إلى فهم ولم أك آيياً وكم مثلها فارقتها وهي تصفر

أشار إلى رواية ابن جنبي له وهي « فأبت إلى فهم وما كدت آيياً » وعابها عليه قائلاً : واختار بعضهم أن يروى « فأبت إلى فهم وما كدت آيياً » وقال : كذا وجدته في أصل شعره . قال : ومثله في أنه رد إلى الأصل ووضع اسم الفاعل

موضع الفعل قول الآخر :

أكثر في العدل ملحا دائما لا تكثرون إني عسيت صائما

والمثل الصائر « عسى الغوير أبوسا »^(٣٥) ولا أدري لم اختار هذه الرواية ؟ لأن فيها ما هو مرفوض في الاستعمال شاذ ، أم لأنه غلب في نفسه أن الشاعر كذا قاله في الأصل ؟ وكلاهما لا يوجب الاختيار . على أني نظرت فوجدت أبا تمام قد غير كثيرا من ألفاظ الأبيات التي اشتمل عليها هذا الكتاب ، ولعله لو أنشر الله الشعراء الذين قالوها لتبعوه وسلموا له «^(٣٦) فالمرزوقي لا يرى أنه إذا غلب في النفس أن الشاعر قال ما قال في أصله لا يعد موجبا للاختيار ، فماذا نختار إذن ؟ هل نختار أية رواية أخرى تتوافق مع قياس النحويين وكفى ؟ إنني أتفق مع ابن جني في أن ما يقوله الشاعر إذا غلب في النفس ذلك بوسائل التوثيق المضبوطة ينبغي أن يكون هو الأصل . ولا يصح أن يعدل عنه .

إن هناك كثيرا من الشواهد جاءت فيها حركة الروى متوافقة مع روى القصيدة ، ومخالفة في الوقت نفسه لما يقتضيه نظام الإعراب ، ولكن النحويين أفسحوا لها مجال التأويل ، واستقرت قاعدة في بطون كتب النحو . وإن كان استعمالها في الشعر فحسب جعلها مقصورة عليه . وسوف أقدم عددا من هذه الشواهد التي تتضمنت ظواهر شعرية خاصة .

١ - نون جمع المذكر السالم وما ألحق به مفتوحة دائما ولكن ابن هشام يقول : « وكسرهما جائز في الشعر بعد الياء »^(٣٧) وقد ورد من ذلك قول ذي الإصبع العدواني :

(٣٥) عن عبارة ابن جني بعد أن روى البيت هكذا :

فأبت إن فهم وما كذبت آيا . كما مثلها فارقها وهي نصير
وهكذا صحة رواية هذا البيت . وكذلك هو في شعره . فأما رواية من لا يعطيه . ما كنت آيا . ولم أك آيا فلبعد عن ضبطه . ويؤكد ما روته ابن مع وجوده في الذبواك أن المعنى عليه . ألا ترى أن معناه : فأبت وما كذبت أفوه . فأما لا كنت إلا فلا وجه لها في هذا الموضع (الخصائص ١٣٩/١) .

(٣٦) شرح ديوان الحماسة للمرزوقي ٨٣ . ٨٤

(٣٧) أوضح المسالك لابن هشام ٣٩/١ .

وإن تخالفت أخلاقنا إلى حين
وإن أيُّ أيُّ من أسيين (٣٨)

برئت إلى عرينة من عرين
وأنكرنا زعائف آخرين (٣٩)

فما بالي وبال ابني لبون
وقد جاوزت رأس الأربعين (٤٠)

ومثل فقدهما للدين يكيئي
إلا الخلائف من بعد النبيين (٤١)

٢ - ما يسميه النحاة « الجر على الحوار » هو في حقيقة أمره موافقة حركة روى البيت لحركة روى القصيدة كلها ، وقد تجاوز النحاة عن ذلك ووضعوا لهذه الظاهرة هذا المصطلح . ومن ذلك قول دريد بن الصمة في رثاء أخيه ، والقافية على روى الدال المكسورة :

إلى جدم من مسك سبق مجلد
وحتى علاني حالك اللون أسود (٤٢)

وكنت كذات البوريعت فأقبلت
فطاعت عنه الخيل حتى تبددت

و (أسود) نعت لكلمة (حالك) المرفوعة .

(٣٨) الفضليات ١٦٠ والنظر شرح المفصلات للبربري ٢٠٠ حيث يقول : أخرى جمع السلامه
بحرف الهمزة المكسر فعمل الإعراب في آخره للضرورة .

(٣٩) التوشيح ١٧ والنظر ديوان جوير ٢٢٦ الخليلي وجماد محمد أمي طه .

(٤٠) الأسمعيات ١٤ والتوشيح ١٧ ، ١٨ ، وشرح التصريح ٧٧١ وفيه الرواية بكسر الهمزة على
ألفها كسرة إعراب ، به قال الأخطب الأصغر على بن سليمان ، به يقول أبي العفود ، ونحوها وجعلها مخرجة الجميع
الكسر وجعل إعراب في آخره كما فعل في غيره .

(٤١) التوشيح ٢١

(٤٢) الأسمعيات ١٠٤

ومن ذلك قول امرئ القيس في معلقته يصف جبلاً غب مطر :
كأن طمية الجيمصر غدوة من السيل والعتاء فلكة مغزل
كأن أباناً في أفانين ودقه كبير أناس في بجاد مزمل^(٤٣)

و « كبير الأناس » هو المزمل فحق مزمل أن تكون مرفوعة ولكنها جرت
موافقة لروى القصيدة وقال النحاة في الاحتيال لها إنها جرت على الجوار .

وقال زهير :

لعب الرياح بها وغيرها بعدي سوافي المور والقطر

فخفض « القطر » على الجوار - كما يقول صاحب الإنصاف - وإن كان
ينبغي أن يكون مرفوعاً ؛ لأنه معطوف على « سوافي » ولا يكون معطوفاً على
« المور » - وهو الضار - ، لأنه ليس للقطر سواف كالمرور حتى يعطفه عليه .
وقال الآخر :

كأنما ضربت قدام أعينها قطناً بمستحصد الأوتار محلوج

فخفض « محلوج » على الجوار ، وكان ينبغي أن يقول « محلوجاً » ؛
لكونه وصفاً لقوله « قطناً » ولكنه خفضه على الجوار ، وقال الآخر :

كأن نسج العنكبوت المرمل

فخفض « المرمل » على الجوار ، وكان ينبغي أن يقول « المرملأ » لكونه
وصفاً للنسج لا للعنكبوت^(٤٤) . والنسج مذكر والعنكبوت أنثى كما يلاحظ
سيبويه^(٤٥) .

إن مسألة « الجر على الجوار » هذه مسألة اصطلاحية التحريون لتفسير هذه
الآيات التي لم يجدوا بها سبباً يؤدي إلى جر الكلمات المجرورة وفقاً لنظام القافية

(٤٣) ديوان امرئ القيس = ٦٠٠

(٤٤) الأنصاف في مسائل الخلاف = ٦٠٣-٦٠٧ (الطبعة الرابعة ١٩٧١) وانظر الخصائص

٢٢١/٣

(٤٥) سبويه = ٤٣٧/١ (طبعة هارون)

أو حركة الروى بها ، وليست بطبيعة الحال ظاهرة مطردة في كل اسم مجرور يليه اسم آخر ، وإلا كان من حقنا أن ننطق كل اسم - إذا وقع بعد اسم مجرور - مجرورًا . الجر على الجوار أو المجاورة إذا قضية خاصة تتصل بهذه الأبيات دون غيرها ، وقد أوجدها محافظة الشعراء على توحد حركة الروى ، وعدم اعتراف النحويين بأنه يمكن أن يخالف نظام الإعراب فحاولوا أن يجعلوا من هذه المخالفة « نظامًا » أو جزءًا من النظام . وهم في ذلك محقون تمامًا ، لكن كان عليهم أن يجعلوا ذلك خاصًا بالشعر وحده ، ويكون من حق الشاعر أن يستخدمه إذا استطاع أن يقنع قارئه ومتلقي شعره به . إننا لا نكاد نجد غرابية من نوع ما في قراءة هذه الأبيات وبخاصة إذا قرئت في قصائدها ، وقد يكون إلف هذه الأبيات هو الذي ينفي عنها الغرابية ، وقد يكون الاستغراق في نغمة بحرهما وإيقاع قافيتها هو الذي يؤدي إلى عدم لفت الانتباه إلى ما فيها من مخالفة إعرابية ، وقد يكون التيهو التلقائي لما يقول الشاعر هو الذي يغطي على ما في هذه الأبيات أو تلك من مخالفة في الإعراب . قد يكون هذا أو ذاك أو غيرهما أو كل ذلك معًا ، ولكن السبب الأهم من هذا كله هو أن تمكن الشاعر من أدوات فنه وقدرته الإبداعية الخاصة واستقلاله دوننا بهذا الإبداع هي التي تسوغ ذلك وتبيحه له .

٣ - نصب الجزئين بعد « إن » أو إحدى أحوالهما . ورد في ذلك قول

قيس بن الملوح :

نعب الغراب بين ليلي غدوة
أصبحت من أهلي الذين أحبهم

إن الكتاب بينهم مخطوطًا
كالسهم أصبح ريشه ممروطًا^(٤٦)

وقول عمر بن أبي ربيعة :

إذا اسود جنح الليل فلتأت ولتكن
خطاك خفافا إن حراسنا أسدًا^(٤٧)

(٤٦) ديوانه / ١٧٩

(٤٧) المعنى ٣٥/١ وشرح شواهد المعنى لسيوطي ١٢٢ .

بأبى أيام الصبا رواجعا^(٤٨)

وقد حاول النحويون أن يخرجوا هذه الأبيات بما يجعلها مندرجة تحت القاعدة المطردة فقال بعضهم إن ذلك لهجة معينة ، وخصها بعضهم بليت وحدها وجعل ذلك من لهجة بني عجم^(٤٩) وتأول بعضهم هذه الشواهد متابعة لسيبويه . والملاحظ أن هذه الأبيات كلها وردت فيها هذه الظاهرة فيما يتعلق بحركة الروى فحسب .

٤ - ما يسميه النحويون « الإجراء على الموضع » وهو العطف على المحل .

كقول عقبة الأسيدي :

مُعَاوِيَ إِنَّا بَشْرٌ فَأَسْجَحُ فَلَمْنَا بِالْجِبَالِ وَلَا الْحَدِيدَا
أَدِيرُوهَا بَنِي حَرْبٍ عَلَيْكُمْ وَلَا تَرْمُوا بِهَا الْعَرَضَ الْبَعِيدَا

حاول سيبويه أن يقصر نصب كلمة (الحديد) مع أنها معطوفة على كلمة مجرورة هي (بالجبال) فقال « لأن الباء دخلت على شيء لو لم تدخل عليه لم يخل بالمعنى ، ولم يحتاج إليه ، وكان نصيباً »^(٥٠) أما الشاعر فإنه يريد بها كذلك لأنها تتفق مع روى قصيدته .

٥ - جاء في نوادر أبي زيد أبيات للكلمة الربيعي منها :

أمرهمو أمري بمنعرج اللوى ولا أمر للمعصى إلا مضيعا
إذا المرء لم يغش الكريمة أوشكت حبال الهوينى بالفتى أن تقطعا^(٥١)

والروى مفتوح - كما ترى - ، واقتضى ذلك أن ترد كلمة « مضيعا » منصوبة ، وحقها الرفع كما يرى ابن الأنباري إذ يقول : « ولو رفع في غير هذا

(٤٨) سيبويه ١٤٢/٣

(٤٩) الظ في ذلك ابن سلام ٦٥ وشرح المفصل لأبى يعنى ١٠٤/١ وشرح الأشموني ٢٦٩/١

٢٧٠ وشرح شواهد القفي ١٢٢ والنفي ٣٤/١

(٥٠) سيبويه ٣٤/١ ، ونظر المناقلة التي أثارها الستمري في تحصيل عين الذهب أمثل الكتاب

(٥١) النوادر ١٥٣ ، والمفصليات ٣٢ ، وجزارة الأدب ٣٨٨/١ (طبعة هاروك) .

الموضع لجار يجعله خبيراً ل (لا) وقد قدم الخليل وسيبويه والنحاس والشتتري والرضي تفسيرات مختلفة لجعل الكلمة منصوبة^(٥٢) .

٦ - الحكم بزيادة (كان) وهي غير مستوفية للشروط التي حددت لزيادتها كأن تكون بلفظ المضارع مثل قول أم عقيل بن أبي طالب :
أنت - تكون - ماجد نبيل إذا هبَّ شمالٌ يليل^(٥٣)

سببه أن حركة حرف الروى في هذا الرجز ليست مفتوحة ، وكذلك إذا كانت متصلة بضمير مثل قول الفرزدق :
فكيف إذا مررت بدار قوم وجيران لنا - كانوا - كرام^(٥٤)

ولعل كسر حركة الروى في قول الشاعر :
في غرف الجنة العليا التي وجبت لهم هناك بسعي كان مشكور^(٥٥)
هو الذي دعا التحوين إلى القول بزيادة كان بين الصفة والموصوف أيضاً .

٧ - إن حركة الروى هي السبب في إجازة أن يكون اسم كان نكرة وخبرها معرفة مع أن سيبويه يقول : « ولا يبدأ بما يكون فيه اللبس وهو النكرة . ألا ترى أنك لو قلت : كان إنسان حليماً ، أو كان رجل منطلقاً ، كنت تلبس لأنه لا يستكر أن يكون في الدنيا إنسان هكذا ؛ فكرهوا أن يبدأوا بما فيه اللبس ويجعلوا المعرفة خبيراً لما يكون فيه هذا اللبس »^(٥٦) ولكنه أمام ما يجد من شواهد الشعر التي يلزم فيها أن يكون حرف الروى مضموماً (ولا أعني بالضم هنا علامة البناء بطبيعة الحال ولكنني أخشى أن أقول (مرفوعاً) لأن الرفع تكون علامته الضمة أو غيرها والمقصود هنا الضمة على وجه الخصوص) يقول : « وقد

(٥٢) انظر هذه التفسيرات في سيبويه ٣٣٧/٢ ، ٣٣٢ ، والحواشي ٣٩١/١ ، ٣٩٢ .

(٥٣) الأشعري ٢٤١/٢ .

(٥٤) سيبويه ١٢٣/٢ والأشعري ٢٤٠/١ .

(٥٥) الأشعري ٢٤٠/١ .

(٥٦) سيبويه ٣٨/١ .

يجوز في الشعر وفي ضعف من الكلام « ومن ذلك قول خدش ابن زهير :

فإنك لا تبالي بعد حول أظمي كان أمك أم حمار

وقول حسان بن ثابت :

كأن مبيئة من بيت رأس يكون مزاجها عسل وماء

وقول أبي قيس بن الأسلت الأنصاري :

ألا من مبلغ حسان عني أسحر كان طبك أم جنون

وقول الفرزدق :

أسكران كان ابن المراغة إذ هجا تميمًا بجوف الشام أم متساكر

فإن عطف (حمار) على (ظبي) في البيت الأول والاحتياج إلى حركة الروى المضمومة ، وعطف (ماء) على (عسل) والاحتياج إلى حركة الروى المضمومة كذلك ، وعطف (جنون) على (سحر) وعطف (متساكر) على (سكران) والاحتياج في كل ذلك إلى حركة الروى المضمومة ، أدت إلى وجود هذه المسألة . وهو ما دفع سيبويه إلى أن يقول « وقد يجوز في الشعر وفي ضعف من الكلام » ولكنه لم يذكر « كلامًا » آخر شاهدًا على ذلك سوى الشعر الذي نقلته عنه .

٨ - وردت عدة ظواهر خاصة بالفعل المضارع حيث نصب وهو

مستحق للرفع ، أو جزم وهو مستحق للرفع ، أو رفع وهو مستحق للنصب أو الجزم . وقد اتسع تفسير النحويين لهذه الظواهر المختلفة ، وأدرجوه ضمن نظام القواعد ، دون أن يشيروا - إلا قليلاً - إلى أن السبب في ذلك هو أن الروى لا بد أن مجراه على الحركة الواردة في البيت . وسوف أشير إلى عدد من هذه الشواهد المختلفة فيما يأتي :

(أ) ما قاله النحاة عن نون التوكيد الخفيفة التي تتحول إلى ألف في الوقف

بعد - فيما أرى - وسيلة من النحويين لاحتواء هذه الظاهرة حتى لا يقولوا إن

الفعل نصب دون داع ومن ذلك ما أورده سيبويه^(٥٧) من قول ليلي الأخيلية :
تساور سوارًا إلى المجد والعللا وفي ذمتي لئن فعلت ليفعلا

وقول النابغة الجعدي :

فمن يك لم يثأر بأعراض قومه فإني ورب الراقصات لأثأرا

وقول الآخر :

وأقبل على رهطتي ورهطك نيتحت مساعينا حتى ترى كيف نفعلا

وقول النجاشي وقد كان حق الفعل أن يكون مجزومًا :

نتم نبات الخيزراني في الثرى حديثًا متى ما يأتك الخير ينفعا

وقول ابن الخرخ :

فمهما تشأ منه فزارة تعطكم ومهما تشأ منه فزارة تمنعا^(٥٨)

وقول الراجز - وكان حق الفعل أن يكون مجزومًا - :

يحبسه الجاهل ما لم يعلم
شيخًا على كرسيه معممًا^(٥٩)

لقد عولجت الشواهد السابقة تحت المضارع الذي أكد بالنون الخفيفة التي

تحولت ألفًا عند الوقف ، وأما قول الراجز - وهو زياد الأعجم :

عجيتُ والدهر كثير عَجْبَةٍ من عنزى سيني لم أضرِبُهُ

فقد عالجته سيبويه تحت باب الساكن الذي تحركه في الوقف إذا كان بعده

هاء المذكر الذي هو علامة الإضمار ليكون أيّن لها^(٦٠) .

(٥٧) انظر سيبويه ٥١٢/٣ ، ٥١٣ .

(٥٨) انظر سيبويه ٥١٥/٣ .

(٥٩) السابق ٥١٦/٣ .

(٦٠) انظر سيبويه ١٧٩/٤ ، ١٨٠ ، وشرح الفصل لآلئ بعيش ٧٠/٩ ، ٧١ .

وقد ورد المضارع منصوبًا وكان حقه الرفع في عدد من الشواهد حاول
النحاة أن يلتمسوا لها وجوهًا مختلفة من التأويل حتى يسلكوها في نظام القواعد ،
ومن ذلك قول طرفة بن العبد :

لقد علم الأقوام أيا بنجوة علت شرفًا من أن تُضام وتُثَمَّا
لنا هضبة لا ينزل الذل وسطها ويأوي إليها المستجير فيعضا (٦١)

يقول سيبويه « وقد يجوز النصب في الواجب في اضطرار الشعر . ونصبه
في الاضطرار من حيث انتصب في غير الواجب وذلك لأنك تجعل (أن)
العاملة . فمما نصب في الشعر اضطرارًا قوله :

سأترك منزلي لهنى تميم وألحق بالحجاز فأستريح

وقال الأعشى وأتشدناه يونس :

ثمت لا تجزوتني عند ذاكم ولكن سيجزيني الإله فيعقبا

وهو ضعيف في الكلام (٦٢) « والكلام » هنا في مقابل الشعر ، أي أن
نصب المضارع غير سائغ في النثر إذا كان بعد الفاء غير المسبوقة بنفي أو طلب
محصين . وإذا عاملنا « الاضطرار » على أنه نوع من نظام الشعر الخاص كان ذلك
مدعاة إلى فصل نظام الشعر وحده ، لأن الحكم بالاضطرار هنا ناتج من مراعاة
قواعد النثر ، والشاعر هنا مضطر أن يتطرق حركة الروى بما يتناسب مع القصيدة
كلها فهو إذن اضطرار موسيقى أو قل : اضطرار شعري لا نحوي ، وإلا فما
الذي يدعو إلى نصب هذا الفعل (وتجب) في قول قحيف العقيلي :

ولو أنكرت ضيمًا حنيفة حلقت بها المغرب العتقاء حولا مكملًا

وفي الصحصحين الذين ترحلوا - كواعب من بكر تُسام وتجبلا

أخذن اغتصابًا خطبة عجرية وأمهرن أرماحًا من الخط ذبلا (٦٣)

(٦١) ديوان طرفة بن العبد ١٩٥ (تحقيق لدرية الخطيب ولطفي صقال ٢)

(٦٢) سيبويه ٣٩/٣ ، ٤٠٠

(٦٣) الواويز لأبي زيد ٢٠٨

يقول أبو زيد : « وقوله تسام وتحبلا أراد النون الخفيفة فإذا وصلت كانت نونًا وإذا وقفت كانت ألفًا »^(٦٤) ولكن ، مع شيء من التأمل ، هل يمكن أن يأتي الشاعر بفعلين يعطف أحدهما على الآخر فيؤكد ثانيهما ولا يؤكد أولهما ؟ فضلًا عن أن توكيد الفعل في هذه الحالة - وهي حالة الواجب - غير مطرد وينظرون إليه على أنه ضرورة ، وأبو زيد نفسه يقول « والتنوين (يقصد نون التوكيد) إذا وقع في الأمر وما كان مثله من الأفعال غير الواجبة كان جيدًا . فإذا وقع في الفعل الواجب كان ضرورة من الشاعر . لو قلت : يقوم زيد لم يحجز إلا في اضطرار شاعر كما قال هذا (تحبلا) »^(٦٥) إنها - كما أسلفت وسيلة نحوية حتى لا يضطروا إلى القول بنصب الفعل دون ناصب ، ولا يوجد عمل بدون عامل في نظرهم .

إن هذه الوسيلة السابقة لم تصلح في تفسير قول عامر بن جوين الطائي :

ألم تر كم بالجزع من ملكاننا وما بالصعيد من هجان مؤبلة
فلم أر مثلها خيامة واحد وتنهت نفسي بعدما كدت أفعله

حيث يقول سيبويه في تفسير نصبه « فحملوه على (أن) لأن الشعراء قد يستعملون أن ههنا مضطرين كثيرًا »^(٦٦) وتفسيره هنا يؤدي إلى تداخل الضرورات ، إذ جعله مضطرًا إلى استخدام أن الناصبة ثم جعله مضطرًا إلى حذف أن الناصبة وإبقاء النصب بها .

(ب) ورد الفعل المضارع في قافية بعض الشعر مرفوعًا وكان حقه أن ينصب ، ومن ذلك قول مجنون ليلى :

بنفسي من لا بد لي أن أهاجره ومن أنا في الميسور والعسر ذاكره

وهذا البيت - كما ترى - مصرع ، والتصريع يبيح في تفعيلة العروض ما يباح في الضرب ، فكأن الفعل (أهاجره) في القافية ؛ لأن هذا الشطر

(٦٤) السابق ٢٠٩ - ٢١٠ .

(٦٥) السابق ٢١٠ .

(٦٦) سيبويه ٣٠٧/١ (هارولد) .

مقتضى ، ولم يتعرض النحويون لهذا البيت ، ولكنهم تعرضوا لقول أبي محجن
التقضى :

إذا مت فادفني إلى ظل كرمة تروى عظامي في التراب عروقها
ولا تدفني في الفلاة فإنني أخاف إذا ما مت ألا أذوقها

فنقل الأشموني أن سيويه والأخفش يجريان « أن بعد الخوف مجراها بعد
العلم لتيقن المخوف » (٦٧) وأما بيت المجنون فليست (أن) فيه واقعة بعد علم أو
خوف ، وفي تعليق الصبان على بيتي أبي محجن يقول : « يرفع أذوق كبقية
القوافي » وسيويه مع إجازته هذا يقول عنه : « وليس وجه الكلام » والمبرد يقول
عنه « وهذا بعيد » (٦٨) .

(ج) جزم المضارع وحرك بالكسر في القافية ، فقال النحويون إنه مجزوم بـ
(إذا) يقول سيويه : « وقد جازوا بها في الشعر مضطرين ، شبهوها بأن حيث
رأوها لما يستقبل ، وأنها لا يد لها من جواب .

وقال قيس بن الخطيم الأنصاري :

إذا قصرت أسياقنا كان وصلها خطانا إلى أعدائنا فنضارب

وقال الفرزدق :

ترفع لي خندف والله يرفع لي تارًا إلى خمدت نيرائهم تقيد

وقال بعض السلوليين :

إذا لم تنزل في كل دار عرفها لها واكف من دمع عينك يسجم

فهذا اضطرار وهو في الكلام خطأ (٦٩) وعبارة سيويه الأخيرة واضحة
في أن هذه قاعدة خاصة بالشعر وليست خطأ فيه ، ويستعملها الشاعر إذا كانت

(٦٧) الأشموني ٣/٢٨٣ .

(٦٨) سيويه ٣/١٦٧ ، المقصد للمبرد ٨/٣ .

(٦٩) سيويه ٣/٦٩ ، وفاران سما في المقصد ٢/٥٥ ، ٥٦ .

مستخدم قافيته ، ولكن استخدام هذه القاعدة في الكلام خطأ ، وهذه إشارة صريحة للفصل بين هذين المستويين في اللغة .

(د) ورد المضارع مرفوعاً وكان حقه أن يجزم ، وقد حاول النحويون أن يلتمسوا لذلك سبباً يسلك به في نظام القاعدة من حيث التشبيه بما هو جائز . يقول سيويه « ولا يحسن : إن تأتني آتيك من قبل أن إن هي العاملة ، وقد جاء في الشعر .

قال جرير بن عبد الله البجلي :

يا أقرع بن حابس يا أقرع إنك إن يصرغ أخوك تصرغ^(٧٠)

ويقول : « وقد يجوز في الشعر : آتى من يأتني ، وقال الهذلي :

فقلت تحمل فوق طوقك إنها مطبعة من يأتها لا يضيرها

هكذا أنشدناه يونس ، كأنه قال : لا يضيرها من يأتها^(٧١) : فسيويه يجيز

وجهها معينا هو أن يتقدم ما يفيد الجواب على أنه يجوز في الشعر ، ولكن بيت أبي ذؤيب الهذلي لم يتقدم فيه الجواب ، بل تأخر ، ويتأوله سيويه على أنه متقدم ؛ من أجل أن يسمح برفع المضارع جواباً لشرط جازم .

(هـ) ورد المضارع مرفوعاً من أجل التصريح ، وكان حقه أن يكون

منصوباً في قول جميل بن معمر :

ألم تسأل الربيع القوוא فينطق وهل تخبرئك اليوم بيداء سملق

وقد حاول سيويه أن يفسر الرفع في الفعل (فينطق) فقال : « لم يجعل

الأول سبباً للآخر ، ولكنه جعله ينطق على كل حال كأنه قال فهو مما ينطق^(٧٢) ولكن تعليق ابن يعيش يقترب من أصل القضية إذ يقول : « ولو أمكنه النصب لكان أحسن ، لكن القوואي مرفوعة^(٧٣) فالقوואي المرفوعة هي

(٧٠) سيويه ٦٧/٣ وانظر الأصموني ١٨/٤ .

(٧١) سيويه ٧٠/٣ - ٧٦ وانظر الأصموني ١٨/٤ .

(٧٢) سيويه ٣٧/٣ .

(٧٣) شرح للفصل ٣٨/٧ .

التي أدت إلى رفع الفعل مع أن النصب أحسن ولكن تفسير النحويين لا يضيق
عن الاتساع لرفع الفعل هنا .

(و) ورد الفعل المضارع مرفوعاً كذلك ، وكان حقه أن يكون
مجزوماً ، ولما كان الفعل في القافية ، وهو مجزوم ، يحرك بالكسر ، وقد عدل عن
الكسر والجزم إلى الرفع ، تأول النحويون ذلك . يقول سيويه « وسمعناهم
ينشدون قول العجير السلولي :

وما ذاك أن كان ابن عمي ولا أخي ولكن متى ما أملك الضر أنفع

والقوافي مرفوعة ، كأنه قال : ولكن أنفع متى ما أملك الضر ، ويكون
أملك على (متى) في موضع جزاء ، و (ما) لغو ، ولم يجد سبيلاً إلى أن تكون
بمنزلة (من) فتوصل ولكنها ك (مهما)^(٧٤) فتأول سيويه البيت على تقدم ما
حقه أن يكون جزاء وهو (أنفع) ، وبقيت مشكلة أن (متى) جازمة لفعل
الشرط (أملك) ، وليست مثل (من) فتعامل على أنها موصول ، وليس لها
جواب ، وإذن (متى) جزمت فعلاً دون آخر .

٩ - يرد الاسم منصوباً بسبب القوافي المنصوبة ، ولكن النصب سهل
على النحويين تأويله وتفسير دواعيه ، لأنهم يقدرّون فعلاً ناصباً للاسم ، ومثل
ذلك قول القطامي :

فكّرث تبغيه فوافقتُه على دمه ومصرعه السباعا

ومثله قول ابن قيس الرقيات :

لن تراها ولو تأملت إلا ولها في مفارق الرأس طيبا
وهذا وشبهه منصوب على المعنى عند سيويه يقول : « وإنما نصب هذا
لأنه حين قال « وافقتُه » وقال « لن تراها » فقد علم أن الطيب والسباع قد دخلا
في الرؤية والموافقة ، وأنهما قد اشتملا على ما بعدهما في المعنى .

(٧٤) سيويه ٧٨٣ ، ٧٩ .

ومثل ذلك قول ابن قميثة :

تذكرت أرضاً بها أهلها أخوالها فيها فيها وأعمامها
لأن الأخوال والأعمام قد دخلوا في التذكر « (٧٥) » .

ومثل ذلك أيضاً قول عبد العزيز الكلبي :

وجدنا الصالحين لهم جزاء وجنات وعيناً سلسبيلاً (٧٦)

وقد يختلف النحويون في التفسير ، فيرى سيبويه أن هذه الأسماء منصوبة بالحمل على المعنى كما رأينا ، وقد ينكر عليه المبرد ذلك (٧٧) ، ويحاول ابن جنى ربط المعنى بالتقدير الذي يراه سيبويه ، وقد يغير بعضهم رواية البيت بما يستقيم مع قواعد الإعراب دون تأويل ، ولكنهم جميعاً لا يستطيعون أن يحولوا الاسم عن النصب لأنه يتوافق مع القواقي . يقول الفراء « وما رد إلى المعنى قول الشاعر :

قد سالم الحيات منه القدما الأفعوان والشجاع الشجعما

فنصب الشجاع ، والحيات قبل ذلك مرفوعة ؛ لأن المعنى قد سالمت رجله الحيات وسالمها ، فلما احتاج إلى نصب القافية جعل الفعل من القدم واقعاً على الحيات « (٧٨) » فالهم هو الاحتياج إلى القافية أولاً .

١٠ - وقد يرد الاسم مرفوعاً وهو غير مستحق للرفع من حيث الإعراب بل يستحق النصب ، ولكن النحويين أيضاً يحاولون تفسير الرفع في الاسم الوارد في القافية بطرق مختلفة باختلاف سياق كل منها ، ففي قول الأخطل :

(٧٥) سيبويه ١/٢٨٤ ، ٢٨٥ ، ٢٨٦ وقول تاج الدين يعقوب ١/١٢٥ ، ١٢٦ .

(٧٦) شرح السيرافي لكتاب سيبويه ١/٢٥٤ ، سيبويه ١/٢٨٨ .

(٧٧) انظر المقتضب ٢/٢٨٥ ، شرح المفصل ١/١٢٦ ، والخصائص لابن جنى ٢/٢٤٩ ، والنوادر

التي تزيد ٢٠٤ .

(٧٨) معاني القرآن ٣/٩١ ، وانظر شرح السيرافي ١/٢٥٣ .

أما كليب بن يربوع فليس لها عند المفاخر إيراد ولا صدر
مثل القنافة هداجون قد بلغت نجران أو بلغت سوءاتهم هجر^(٧٩)

يجعله بعضهم من التقديم والتأخير ، أو عكس الإعراب ، أو قلب الإعراب
يقول السيرافي : « أراد بلغت نجران سوءاتهم أو هجر ، وذلك وجه الكلام لأن
السوءات تنتقل من مكان فتبلغ مكانًا آخر ، والبلدان لا تنتقلن ، وإنما يبلغن ولا
يبلغن »^(٨٠) ولكنه نظام القافية وحكمها .

وفي قول النابغة الذبياني :

فبت كأني ساورتني ضئيلة من الرقش في أنيابها السم نافع

وقول المتنخل الهذلي :

لا در دري إن أطعمت فازلکم قَرَفَ الحَتَّى وعندي البرِّ مكنوزُ

وقول ابن مقبل :

لا سافرُ التي مَدْخُولٌ ولا هيَجٌ عاري العظام عليه الودع منظوم^(٨١)

يتأولونها تأويلات شتى ، الهدف منها تصحيح الإعراب .

كل هذه النماذج السابقة التي توافقت فيها حركة الروى في القصيدة ونطق
بها الشعراء بما يقتضيه نظام الشعر واطراد حركة الروى ، اتسع لها صدر
النحويين ، وأفسحوا لها مجال التفسير النحوي ، وأعملوا فيها الذهن وأكثروا
الخاطر ، وتبعجت المسائل بسبب كثير منها ، وغايتهم من ذلك المحافظة على سلامة
الإعراب ، ولو أنهم فصلوا هذين المستويين : مستوى الشعر ومستوى النثر
لكانت لكل مستوى منهما قواعده الخاصة به التي لا يحتكم فيها إلى المستوى
الآخر ، وهذا لا يمنع أن تكون ثمة جهات شركة في كثير من الظواهر .

(٧٩) ديوان الأخطل ١٧٨ مع غير في الرواية بالديوان ، وشرح السيرافي ٢٤٤/١ .

(٨٠) شرح السيرافي ٢٤٤/١ .

(٨١) انظر هذه الشواهد في سيبويه ٨٩/٢ ، ٩٠ ، وشرح المغزى ٣٠٥ ، والألموني ٦٠/٣ وشرح

على أني أريد أن أستدل من هذه الظواهر السابقة على أن الشعراء كانوا ينطقون قوافي قصائدهم بما يتناسب مع المجرى الذي اختاروه لهذه القصائد رفعا أو نصبا أو جرا ، ولا يتصور أن الشاعر كان في القصيدة الواحدة يخالف بين حركات الروى رعاية للإعراب فقد رأينا اتساع التفسير النحوي لتلك الظواهر المتعددة مع أن بعض النحويين كان يشير إلى أن هذه الحركة أو تلك دعا إليها نظام القافية فحاول النحويون أن يجعلوها أيضا من نظام الإعراب المطرد .

لم أتعرض حتى الآن لتلك الظاهرة التي تسمى « الإقواء » وهو « اختلاف المجرى بكسر وضم » - ويسميه بعضهم « الإكفاء » - كقول حسان بن ثابت : (٨٢)

لا عيب في القوم من طول ومن عظم جسم البغال وأحلام العصافير
كأنهم قصب جوف أسافله مثقب نفخت فيه الأعاصير

وهذه ظاهرة فاشية في الشعر القديم ، يقول أبو الحسن الأخفش : « قلت قصيدة إلا وفيها الإقواء » (٨٣) ويرى بعضهم أنه لا يقع في شعر الفحول ، لأن صاحب كتاب طبقات فحول الشعراء يقول وهو بصدد الحديث عن الطبقة الأولى « ولم يقو من هذه الطبقة ولا من أشباههم إلا النابغة في يثين ، قوله :
أمن آل مية رائح أو مغتدى عجلان ذا زاد وغير مزود
زعم البوارح أن رحلتنا غدا وبذاك خبرنا الغراب الأسود
وقوله :

سقط النصف ولم ترد إسقاطه فنناولته واتقتنا باليد
بمخضب رخص كأنه بنانه عنم يكاد من اللطافة يعقد » (٨٤)

(٨٢) ديوانه صفحة ٢٧٨ . ١٧٩ .

(٨٣) الخصائص ١/٢٤٠ .

(٨٤) طبقات فحول الشعراء ١/٦٧ . ٦٨ .

ويقول في تعريفه « والإقواء هو الإكفاء ، مهموز ، وهو أن يختلف إعراب القوافي ، فتكون قافية مرفوعة ، وأخرى مخفوضة أو منصوبة . وهو في شعر الأعراب كثير ، ودون الفحول من الشعراء ، ولا يجوز لمولد ، لأنهم قد عرفوا عيبه ، والبدوي لا يأبه له ، فهو أعذر » (٨٥) فابن سلام يؤكد أن الفحول من الشعراء لم يقفوا وخاصة الطبقة الأولى منهم ، ولكننا نجد في ديوان امرئ القيس في قصيدته التي مطلعها :

لمن الديار غشيتها بسحام فعمائتين فهضب ذي أقدام
ورويها بني مجراه على الكسر - قوله :

ومجدة نسأتها فتكششت رثك النعامة في طريق حام
تخدي على العلات سام رأسها روعاء منسما رسيم دام
جالت لتصرعني فقلت لها اقصري إلي امرؤ صرعي عليك حرام
فجزيت خير جزاء ناقة واحد ورجعت سائلة القرا بسلام
وكانما بدر وصل كتيبة وكأنا من عاقل أرمام (٨٦)

وهذه القصيدة رواية الأصمعي من نسخة الأعلام كما أشار محقق الديوان .
ونجد أيضاً هذه الأبيات التي يمدح بها عوير بن شحنة بن عطارد ورهطه :
ألا إن قومًا كنتم أمس دونهم هم منعوا جاراتكم آل غدران
عوير ومن مثل العوير ورهطه وأسعد في ليل البلايل صفوان
ثياب بني عوف طهاري تقية وأوجههم عند المشاهد غران
هم أبلغوا الحمي المضلل أهلهم وساروا بهم بين العراق ونجران
فقد أصبحوا والله أصفاهم به أبر بميثاق وأوفى بجيران (٨٧)

فهل هذا الشعر لم يبلغ ابن سلام ؟ أو أنه ليس من شعر امرئ القيس بل من المنحول عليه ؟ أو أن الرواة غيرهوا من هذا الشعر فصار به الإقواء بعد أن لم

(٨٥) طقات فحول الشعراء ٧١/١ -

(٨٦) الديوان - ١٧٥ - ١٩٦ -

(٨٧) الديوان ٨٣ ، ٨٤ -

يكن؟ وعلى كل حال لم ينكر ابن سلام ظاهرة الإقواء، ولكنه قال، فحسب إن الفحول لم يقووا، وبمعنىنا من تعريفه للإقواء أنه يطلقه على ما يسميه العروضيون «إسرافاً» أو «إصرافاً» ويعرفونه بأنه اختلاف المجرى بفتح وغيره، فالفتح مع الضم مثل:

أريتك إن منعت كلام يحيى أتمنني على يحيى البكاء
ففي طرقى على يحيى سهاد وفي قلبي على يحيى البلاء

والفتح مع الكسر كقوله:

ألم ترني رددت على ابن ليلي منيحتته فعجلت الأداة
وقلت لشاته لما أتتنا رماك الله من شاة بداء

مع أن صاحب الموشح يقول: «ولا يكون النصب مع الجر ولا مع الرفع، وإنما يجتمع الرفع والجر لقرب كل واحد منهما من صاحبه، ولأن الواو تدغم في الياء، وأنها يجوزان في الردف في قصيدة واحدة، فلما قربت الواو من الياء هذا القرب أجازوها معها، وهي مع ذلك عيب»^(٨٨) وسواء اتفق مصطلح «الإقواء» مع «الإسراف» أم اختلف معه فإن الظاهرة التي تعينا هنا هي اختلاف المجرى في القصيدة الواحدة. هل كان الشعراء ينطقون وفقاً للإعراب فتختلف القوافي أو كانوا ينطقون وفقاً للنظام الشعري؟ إذا قلنا إن الشعراء كانوا ينطقون وفقاً للنظام الشعري فإن العروضيين والنحويين يعدون ذلك خطأ منهم في اللغة. وإذا قلنا إنهم كانوا ينطقون وفقاً للنظام النحوي فإن ذلك يعد منهم خطأ في الشعر. ويبدو أن كثيرين قد استراحوا إلى خطأ الشعراء في الشعر، حتى لا تنكسر قوانين الإعراب، وقد نسوا أن قوانين الشعر عند الشعراء لا تفترق عن قوانين اللغة، وأنها جميعاً سليقة واحدة، يصوغها الشاعر دون إهمال لبعض جزئياتها، وليس هناك تفاضل بين أجزاء هذه «السليقة الشعرية» بل إن الشعراء عند التفصيل والتفضيل تراهم يفضلون الجانب الشعري على ما سواه، ولعل ما

روى عن النابغة من أنه لم يأبه لما في شعره من الإقواء حتى أسمعوه إياه في غناء ، لما قدم المدينة ، وأنهم قالوا للجارية إذا صرت إلى القافية فرتلي ، فلما قالت : « الغراب الأسود » و « باليدى » علم فانتبه ، ويقال إنه غير البيت إلى :
ويذاك تنعاب الغراب الأسود (٨٩)

أقول لعل هذه القصة تكشف لنا أن النابغة كان ينشد شعره بما يقتضيه نظام الشعر ، ولذلك لم ينتبه إلى ما فيه من تخالف بين الضم والكسر حتى رثلت الجارية ومطلت الصوت ، والجارية ليست شاعرة ، ومن هنا نطقت بما أوحى إليها من طلبوا منها الغناء ، فنطقت وفق الإعراب . ولم يؤثر أن النابغة غير البيت الثاني « عنم يكاد من اللطافة يعقد » .

وفي بيت الفرزدق المشهور :

وعض زمان يا ابن مروان لم يدع
من المال إلا مسحنا أو مجلف

الذي يقول عنه أبو عمرو بن العلاء « لا أعرف له وجهًا ، وكان يونس لا يعرف له وجهًا » ويروى أنه قال ليونس : لعل الفرزدق قالها على النصب ولم يأبه . قال : لا . كان ينشدها على الرقع ، وأنشدنيها رؤية بن العجاج على الرقع (٩٠) « فيونس يؤكد أن الشاعر أنشدها هكذا ، وأن راويه من الشعراء أيضًا ينشدها هكذا ، وعن هذا البيت يقول صاحب الشعر والشعراء « إنه رفع آخر البيت ضرورة ، وأتعب أهل الإعراب في طلب العلة ، فقالوا وأكثروا ولم يأتوا فيه بشيء يرضى ، ومنذًا يخفى عليه من أهل النظر أن كل ما أتوا به احتيال وتمويه (٩١) » ويدعو أن الفرزدق - وقد عاصر المد النحوي وهو يبسط سلطانه - كان متمردًا على هذه الفئة التي تتشكل بقوة وتتدخل في عمل الشعراء الذي يتعلق بموهبتهم ولذلك قال قوله الشهيرة « على أن أقول وعليكم أن تحتجوا » وقد روى ثعلب : « وأنشد للفرزدق :

(٨٩) انظر القصة في الموضح : ٤٦

(٩٠) الموضح : ١٦٠

(٩١) الشعر والشعراء ٨٩/١

يايها المشتكى عكلاً وما جرمت على القبائل من قتل وإبأس
إنا كذلك إذ كانت همجة نسبي ونقتل حتى يسلم الناس

قال : قلت له : لم قلت « من قتل وإبأس » (أي برفع إبأس وهي معطوفة على قتل المجرورة) فقال : ويحك ! فكيف أصنع وقد قلت « حتى يسلم الناس » (أي برفع الناس) . قال : قلت : قيم رفعته ؟ قال : بما يسوؤك وينوؤك « (٩٢) فهذان البيتان يمكن أن يكون فيهما إقواء ، وهو جائز ، وإن كان معيباً ، غير أن الشاعر لا يرضى أن يستخدم ما رخص فيه له ، ويحرص على تناسق أواخر أبياته ولا يعنيه بم يكون رفعه أو نصبه بل يعنيه تناسق الشعر وتساوق القوافي .

هذه القصة وأمثالها - إذا صدقت وهي عندي صادقة - تؤكد لنا أن الشعراء - أو بعضهم على الأقل - كان همهم الأول هو المحافظة على حكم الشعر ، ولم يكونوا يأبهون بما يسميه العروضيون فيما بعد إقواء .

وقد كان بعض النحويين يؤمنون بما أحاول تأكيده وهو أن الشعراء كانوا ينطقون وفق نظام القافية « فقد صرح ابن هشام بأن من جملة المواضع التي يقدر فيها الإعراب ما اشتغل آخره بحركة القافية ، ومقتضاه أن كلمة الروى تحرك بحركة القافية ، وتقدر فيها الحركة التي هي مقتضى العامل للتعذر لاشتغال المحل بحركة القافية » (٩٣) وهذا واضح الدلالة في حسم القضية ، وهي وسيلة نحوية كبرى تحتوي كل هذه الظواهر المختلفة ، ولا تتعارض مع منهج النحويين العرب ، ولو أن النحويين جميعاً فعلوا ذلك لحلت مشكلات كثيرة وزعت جهلهم واقتضتهم كثيراً من العنت والعناء في التأويل . لقد كان لدى النحويين إحساس واضح بضرورة الفصل بين الشعر والنثر ، ولكنهم كانوا من جانب آخر يعتقدون بتوحد القواعد اللغوية ، وهذا هو الذي جلب كل هذه المشكلات .

(٩٢) محاسن تعلق : ٥٠ .

(٩٣) حاشية الدمهورى على متن الكافي : ١٠١ .

لقد استغل كل من الأستاذ إبراهيم مصطفى والدكتور إبراهيم انيس ما سماه النحويون والعروضيون إقواء لإثبات قضيته التي تبناها ودافع عنها . أما الأستاذ إبراهيم مصطفى فإنه كان يرى أن الضمة علم الإسناد ، وأن الكسرة علم الإضافة وأن الفتحة هي الحركة الخفيفة المستحبة عند العرب ، وليست علمًا على إعراب ، ومن هنا احتفل بالشواهد الشعرية التي تعينه على دعواه وذكر طائفة منها ، وقال « هذه أمثلهم هنا . فقد رأيت أن العرب تحرص على الضمة والكسرة ، تلتزمهما وتهجر من أجلهما تماثل القافية وما فيه من انسجام ، وإذا بدأ الشاعر قصيدته بالفتحة وبنى عليها قافيته ، ثم جاء داعي الضمة أو الكسرة استجاب له ولم يبال القافية ، والأعشى بنى على الفتح قصيدته التي مطلعها :

رحلت سمية غدوة أجمالها غضبي عليك فما تقول بدالها

ثم قال :

هذا النهار بدا لنا من همها ما بالها بالليل زال زوالها

أما أن تكون القافية رفعاً أو جراً ثم يدعو إلى النصب داع فإن الشاعر لا يستجيب له ، بل يمضي في قافيته ، ملتزماً ما ينبغي لها من تماثل وانسجام^(٩٤) ولذلك اهتم اهتماماً كبيراً بما أثير حول بيت الفرزدق الشهير « وعرض زمان ... » لأن داعي النصب عرض للشاعر فلم يستجب له وعدل عنه إلى الرفع في « أو يحلف » وقال عن النحويين الذين اختلفوا لتوجيه هذا البيت « إنهم قدروا النصب إعراباً ورأوا الشاعر قد انصرف عنه إلى الرفع » ويقول : « وأنت تعلم حرص العرب على الإعراب ، ودقة حسهم به وتأديبهم عليه . وتعلم طبيعة الشعر العربي وما فيه من قافية ، وما للقافية من أحكام وأن التماثل والانسجام من أجل صفاته وأدق خصائصه ، فلما تعارضت حركة الإعراب وحركة القافية استجاب العربي لما هو أولى أن يمثل معناه ويصور مراده ، ولما هو ألصق بطبعه وأدخل في عريته وهو الإعراب »^(٩٥) .

(٩٤) إحياء النحو ٩٣ -

(٩٥) السابق ٩٥ ، ٩٦

ولا يستطيع منصف أن ينكر على الأستاذ إبراهيم مصطفى حماسته لدعواه ، وذكاءه في عرض قضيته ، والتدليل عليها ، ولكن القصة التي استدل بها على إثبات مراده قد رأينا أنها دليل على أن الشعراء ينطقون وفقاً لما يتطابق مع القوافي لا لما يقتضيه الإعراب . وإذا كانت الفتحة ليست إعراباً ولا دليلاً عليه بل الضمة والكسرة فقط عندهما علما للإعراب ، فلا بد أن يكون العدول إلى « الضمة » ، لمعنى مطلوب وقصد مراد ، ولا يكون العدول إليها خالياً من دلالة الإعراب بل مجرد توافق القوافي ، والفرزدق عندما عدل عن النصب إلى الرفع لم يكن له ما يسوغه إلا تماثل القوافي فحسب ، وهذا البيت الذي يرى فيه الأستاذ إبراهيم مصطفى دليلاً له ، قد يتحول إلى أن يكون دليلاً ضد دعواه ؛ لأن الضمة التي عدل إليها الشاعر إعراب عنده وليست دالة على إعراب في البيت ، بل الدال على الإعراب هو النصب الذي تركه الشاعر من أجل القافية ، وإذا كان سيويه يجيز للشاعر أن يحدف حركة الإعراب عند الضرورة^(٩٦) اعتقاداً على قرائن في الكلام وملابسات في السياق تعين على كشف المراد ، فلا يصح لنا أن نضيق ما وسعوا . وأخيراً نجد أن الأستاذ إبراهيم مصطفى قصر استدلاله بمسألة علم القافية على الشواهد المشهورة التي أوردها العروضيون للإقواء ، وقد أشرت إلى عدد كبير منها ، وهناك غيرها كثير^(٩٧) ، اعتقاداً منه أن هذه فحسب هي الظاهرة التي يتعارض فيها نظام القافية مع نظام الإعراب ، ولكن ما أورده في هذا البحث كله مما لم يعد النحويون إقواء يعد داخلاً في هذه القضية ، ولكن النحاة ستروا عليه بتفسيرهم النحوي له .

وأما الدكتور إبراهيم أنيس فإنه أراد أن يدل على صحة رأيه الذي يراه في الإعراب ، وهو أن الإعراب قصة اختلقها النحويون وألبسوها اللغة قسراً وألزموا به الناس جميعاً شعراء وغير شعراء ، ولذلك يرى في ظاهرة الإقواء دليلاً على

(٩٦) انظر شرح ديوان الحماسة للمرزوقي ٢٢٦ .

(٩٧) انظر نماذج لذلك غير ما ذكرت في المفصليات ١٣٧ ، ٢٧٥ ، ٢٢٧ ، والأصمعيات ١٩ .

٢٧ ، ١٠٩ ، ١٢٣ ، ٢١٨ ، وديوان امرئ القيس ٣٤٤ .

دعواه ، ويؤكد أن الشعراء كانوا ينطقون وفقاً لنظام القافية وفي هذا ما يؤكد ، من وجهة نظره ، أن الإعراب لا داعي له ولذلك عاب على النحويين أنهم يخطئون الشعراء ويعجب لهم كيف أمكن أن ينسبوا الخطأ لبعض الفحول من شعراء الجاهلية كالنابغة وبشر ابن أبي حازم وحسان بن ثابت ثم يقول : « وهكذا نراهم لم يتورعوا عن نسبة الخطأ الإعرابي لفحول الشعراء الجاهليين ، ثم دان لهم الكتاب والشعراء في العصور الإسلامية وراعوا في إنتاجهم أصول النحاة يلتزمونها ولا يجيدون عنها حذر نقدهم وتشنيعهم لأنهم كانوا نفاذ تلك العصور والساهرين على ما أسسوا من نظام إعرابي استمسك به الناس وعدوه الفصاحة كل الفصاحة » (٩٨).

ولا أريد أن أناقش رأي الدكتور إبراهيم أنيس في الإعراب ، لأني ناقشته في موضع آخر (٩٩) كما ناقشه آخرون قبلي . وإني لأنكر معه أن يُخطأ الشعراء أصحاب اللغة ، ولكني لا أستدل معه على أن هذه الظاهرة تؤدي إلى الاعتقاد بأن الإعراب كان أمراً مصنوعاً ثم مفروضاً على الناس جميعاً بسلاح الخوف والرغبة ، لأن هذه الشواهد إذا قيست بما اطرده فيه الإعراب كانت هي الشذوذ الذي يؤكد القاعدة لأن الكثير من الشعراء لم يكونوا يقوون ، وكل ما ورد في شعر النابغة فهو بيتان في قصيدة واحدة من شعره ، وكل ما ورد في شعر امرئ القيس فهو مرتان في قصيدتين ومرة ثالثة في مقطوعة وضعها المحقق في المنحول عليه على أي أرى أن إحدى هذه المرات الثلاث يمكن أن تنشأ قصيدتها بتقييد القافية وعدم إطلاقها وهي القصيدة التي مطلعها :

ألا إن قومًا كنتم أمس دونهم هم منعوا جاراتكم آل غدران

فبدلاً من كسر النون في القافية يمكن أن تسكن ، وبهذا تكون هذه صورة رابعة لبحر الطويل (١) ولعل العروضيين هم الذين أطلقوا روى هذه القصيدة حتى

(٩٨) من أسرار اللغة - ١٤٦٦ ط ١ ثلاثة ١٩٦٦ م ١

(٩٩) انظر كتابي : العلامة الإعرابية في الجملة ٢٩٤ ، ما بعدها ، مطبوعات جامعة الكويت

١٩٨٤ ، انظر أيضا فصول في فقه العربية للدكتور : مضاف عيد النواج ٣٦٩ ، ٣٦٥

(١) رأيت فيما بعد القاضي أبا يعلى الشوحى يقول بهذا الرأي في كتابه « الفواقي » ١٦٠ (تحقيق د. عول عبد

الربوف - مكتبة الخاكي ١٩٧٥ م)

تصبح منتسبة إلى صورة الضرب الصحيح ، ولأن صورة « مفاعيل » يسكون اللام لم ترد في نظام الخليل ، وهي ما يمكن أن تكون هذه القصيدة ممثلة له ، ولعل هناك قصائد آخر فعل بها العروضيون ذلك .

إنني أؤكد مع الدكتور إبراهيم أنيس أن الشعراء كانوا ينطقون وفقاً لنظام القافية ، ولكن هذا النطق بهذه الطريقة لم يكن استهانة بالإعراب ولم يكن دليلاً على فقدان أهميته ، بل قد يكون دليلاً على عكس ما أراد لأنه برغم كثرته التي حدثنا عنها الأحفش قليل جداً بالقياس إلى المطرد من الشعر .

لكن ، هل يمكن أن يعد الإقواء من اللحن ؟ إن بعض الباحثين يعدونه كذلك . يقول الدكتور رمضان عبد التواب « ويمكننا أن نعد من اللحن كذلك ما يسمى لدى العروضيين بالإقواء . والإقواء في رأي اللغويين المحدثين ليس في الحقيقة من الخطأ الموسيقي كما يريد أصحاب العروض أن يحملونا على هذا الفهم ، بل هو في الواقع خطأ نحوي »^(١٠٠) ويؤكد هذا مرة أخرى قائلاً : « إن ما يسمى بالإقواء في الشعر ليس إلا خطأ في قواعد النحو يقع فيه الشاعر لكي يحتفظ بموسيقى القافية في شعره ، وإن كان بعض النقاد القدماء يرون أن الشاعر كان يخالف موسيقى القافية لكي يصحح النحو »^(١٠١) ورأى الدكتور رمضان عبد التواب مبني على وجهة نظره أن اللغة العربية المشتركة ليست لغة سليقة لكل العرب ومن هنا وقع اللحن في كلامهم ، وهذا الرأي صحيح تماماً فيما يتعلق باللغة المشتركة بعد الإسلام ، أما في العصر الجاهلي فلعل مسألة اللحن لم تكن بتلك الصورة التي ظهرت عليها بعد الإسلام ، ثم إن الاحتجاج على هذه الظاهرة يأتي معظمه من الشعر ، والشعر لا تثبت به مثل موافقة ولا مخالفة كما يقول ابن جني . والدكتور رمضان من الداعين إلى فصل الشعر عن النثر حيث يقول : « إن الشعر بما فيه من قبود الوزن والقافية قد تمتنع فيه أشياء تجوز في النثر ، كما قد تؤدي ضرورة الوزن في بعض الأحيان إلى ابتداع نوع من الأسلوب الذي لم يألفه

(١٠٠) فصول في فقه العربية ٩١ - (الطبعة الثانية ١٩٨٣)

(١٠١) السابق : ١٦٦ -

النثر ، بل ربما قادت تلك الضرورة إلى توليد الصيغ والألفاظ في أحيان أخرى « (١٠٢) وهذا كلام صحيح كل الصحة ، ولا يستطيع باحث منصف أن يختلف معه في تفصيلاته ، ولذلك أرى أن مسألة الإقواء في الشعر يمكن ألا يستدل بها في هذا الغرض . وهناك مسألة أخرى وهي أن مخالفات الإقواء ليست مما تختلف فيه اللهجات العربية حتى لا تكون سليقة للشاعر ، فالنابعة عندما يقول مثلاً :

وبذلك خبرنا الغراب الأسود

بجر « الأسود » من أجل القافية ليس لاحقاً بسبب استخدامه اللغة المشتركة لأن مطابقة النعت للمنعوت في لهجته الخاصة وفي لغته المشتركة غير مختلفة ، ونستطيع أن نستخرج من ديوانه مئات النعوت المطابقة في الإعراب للمنعوت في القافية وغيرها ، ويمكن أن يعد لاحقاً إذا حاول في اللغة المشتركة شيئاً ليس من لهجته الخاصة ، أو لو كان هذا المثال هو الوحيد لهذه الحالة . على أنه ، في كل حال ، ليس من حق اللغويين أن يخطئوا صاحب اللغة المدروسة إذا كان هذا الأخير ممثلاً لها ، بل عليهم فحسب أن يصفوا ما يقول وصفاً لغوياً دقيقاً وأن يصنفوه تصنيفاً دقيقاً كذلك .

لقد نقل لنا الدكتور رمضان عبد التواب عبارة أستاذه « شيبتا لر » المهمة التي تقرر « أنه من أهم الواجبات فصل الشعر عن النثر عند التحدث عن بناء الجملة ووضع قواعد لنظامها لأنه ما دامت أية ظاهرة نحوية معينة لا تعرف إلا في الشعر فإنها لا تصلح ظاهرة عامة تنطبق على النثر كذلك ، غير أن هناك صعوبة معينة وهي أن بعض التعبيرات الشعرية قد انتقلت إلى النثر كذلك ولا يمكن الفصل الحاد بين الشعر والنثر في ذلك » (١٠٣) .

وإننا حتى الآن لم نقم بهذه المهمة ، ولم نحاول هذه المحاولة ، وعندما ننجح في هذا الفصل بين هذين المستويين يمكننا إذن أن نفسر الظواهر اللغوية الواردة في

(١٠٢) السابق : ١٥٧

(١٠٣) السابق : ١٥٧

الشعر في ضوء الشعر نفسه بناء على أن قواعد أي مستوى لغوي لا تفرض عليه من خارجه بل تتبع منه وحده ، وليست المحاولات والبحوث القليلة التي قدمت في هذا المجال إلا طرقاً على أبواب هذه القضية الملحة .

الجانب العروضي عند حازم القرطاجني

كتاب « الجانب العروضي عند حازم القرطاجني في منهاج البلغاء وسراج الأدباء - دراسة مقارنة » ، للدكتور أحمد فوزي الهيب ، كتاب خصّصه صاحبه لتناول جانب واحد من كتاب يدرس جوانب متكاملة في صناعة الشعر ونقده على الوجه الذي يراه مؤلفه في عصره ، أو يرمي إليه ، من حيث مبناه ومعناه . وبعد الجزء الذي بقى منه كاشفا عن تميز صاحبه وعمق بحثه ، ويفري كثير من وجهات نظره بالمتابعة والدرس وإعادة الكشف . وكتاب الدكتور فوزي الهيب - على صفحته (٧٤ صفحة) - يثير عددا من القضايا التي يعوزها بحث واسع مستفيض .

وإذا كان صاحبه قد آثر الدخول المباشر فيما ندب نفسه له دون أن يبين لنا السبب الذي دعاه إلى دراسة هذا الموضوع ، أو الفائدة التي تعود على قارئه من ورائه مكثفيا بمقدمة مكرورة عن حياة صاحب الكتاب المدرس ، وهو حازم القرطاجني (٦٠٨ - ٦٨٤ هـ) وشعره ، وآثاره النحوية والبلاغية والنقدية ، ومحددا مجال عمله بالوصف المجرد وتبيان ما لحازم وما عليه بجياد « ومن غير أن يميل إلى أحد أو أن يتعصب له » في مقارنة خاطفة ببعض دارسي العروض على نهج الخليل ابن أحمد وطريقته - إذا كان ذلك كذلك ؛ فإن هناك عددا من المسائل كان يجب أن تثار حول هذا العمل الذي يقول عنه صاحبه (ص ٩) « ونرجو في دراستنا المتواضعة هذه أن نكون قد أصفنا شيئا ما إلى المكتبة الأدبية العربية » .

وعلم العروض من العلوم الصعبة التي تعناص على كثيرين ، وتحتاج إلى مرانة كثيرة ، ودربة متصلة . والعناية به تحتاج إلى تضافر علوم العربية المختلفة التي تعين على ضبط النص الشعري ، والشعر هو فن العربية القديم المتجدد . وبين علم العروض وعلوم العربية الأخرى تعاون متبادل ، وجدل حيّ فعّال ؛ ومن هنا كانت إجادة العروض متضمنة لإجادة كثير من علوم العربية . وقد ظل العروض

العربي ميزاناً للشعر ، حتى يوم الناس هذا ، منذ استكشف أسسه عالم العربية
الفد الخليل ابن أحمد ، واستخلص قوانينه .

وقد كان علماء العربية يتعهدونه من حين إلى آخر شرحا وبسطا
لغوامضه ، أو اختصارا ونظما لمسائله ، أو تنبيهاً إلى أهميته والحاجة إليه ؛ فبعد
الخليل بن أحمد ألف فيه الأخفش الأوسط (ت ٢١٥ هـ) مستدركا على الخليل ،
وبعده أبو العباس محمد بن يزيد المبرد (ت ٢٨٥) وابن كيسان (ت ٣١٠) وابن
السراج (ت ٣١٦) وابن عبد ربه (ت ٣٢٨) والزجاجي (ت ٣٤٠) والصاحب
ابن عباد (ت ٣٨٥) وأبو الفتح ابن جني (ت ٣٩٢) والجوهري (ت ٤٠٠)
تقريباً) والخطيب التبريزي (ت ٥٠٢) والزنجشري (ت ٥٣٨) وابن الحاجب
(ت ٦٤٦) وبين هؤلاء وبعدهم كثيرون .

وكان بعض القدماء يعد العروض مما اختصت به العرب ، من هؤلاء ابن
فارس الذي يقول في كتابه الصحاحي (ص ٧٧) : « ثم العرب العروض التي هي
ميزان الشعر ، وبها يعرف صحيحه من سقيمه . ومن عرف دقائقه وأسراره
وحفائيه ؛ علم أنه يُرْفَى على جميع ما يتبحر به هؤلاء الذين ينتحلون معرفة حقائق
الأشياء من الأعداد والخطوط التي لا أعرف لها فائدة » . وكان ابن فارس قد
ذهب من قبل إلى أن العرب كانوا في جاهليتهم قبل كشف الخليل يعرفون العروض
بوصفه علماً ضمن ما يعرفون من علوم ، فقال (ص ١٣ ، ١٤) : « وأما
العروض فمن الدليل على أنه كان متعارفا معلوماً اتفقا أهل العلم على أن
المشركين لما سمعوا القرآن ؛ قالوا - أو من قال منهم - : إنه شعر . فقال الوليد
بن المغيرة منكرًا عليهم : لقد عرضت ما يقرؤه محمد على أقرء الشعر ، هزجه
ورجزه كذا وكذا ، فلم أره يشبه شيئاً من ذلك » ويعقب ابن فارس مستنتجاً :
« أفيقول الوليد هذا هو وهو لا يعرف بحور الشعر! » . ولا شك أن العرب كانوا
يعرفون أوزان الشعر ممارسة واستعمالاً ، وأما دعوى ابن فارس أنهم كانوا يعرفون
العروض بوصفه علماً له أصوله وقواعده فدعوى باعثها إكبار هذا العلم والاهتمام
به ، وإكبار العرب أيضاً حتى إنه اعتقد أنهم كانوا يعرفون علوم العربية
بمصطلحاتها الخاصة بها .

ولقد ظهر في السنوات الأخيرة اهتمام كبير بعلم العروض . تمثل هذا الاهتمام في نشر عدد كبير من مؤلفات القدماء بعد تحقيقها تحقيقاً علمياً ، وتمثل كذلك في التأليف الحديث فيه ومحاولة كشف قيسته الإيقاعية وتأثيره على بنية الشعر ، أو استكشاف أصول جديدة لتوالي النغم فيه سواء أكانت منطلقة من عمل الخليل أو موازية له ، وسمّاه بعضهم « موسيقى الشعر » مبتعدين عن المصطلح القديم « علم العروض » ، وتمثل كذلك في اهتمام نقاد الشعر به بوصفه مقوماً مهمّاً من مقومات الشعر ، وأخيراً تمثل في محاولة بعض الباحثين استخلاص رأي بعض العلماء القدامى الذين لم يؤلفوا في العروض أو ضاعت مؤلفاتهم فيه ضمن ما ضاع من تراث ، ونشر هذه الآراء في كتب مستقلة ، ومن ذلك ما فعله الدكتور محمد الطويل مع أبي العلاء المعري ؛ إذ جمع آراءه في العروض والقافية المبتوثة في بعض كتبه في مؤلف واحد سمّاه « العروض والقافية عند أبي العلاء المعري » وكما فعل هنا الدكتور أحمد فوزي الهيب مع حازم القرطاجني إذ استخلص آراءه في العروض من كتابه « منهاج البلغاء وسراج الأدباء »

ومن الملاحظ أن هذا النشاط العروضي قد تزايد بعد استقرار ظاهرة الشعر الحر الذي خرج على نظام الشعر العربي الموروث كما قعدت له كتب العروض ، وكان هذا الصنيع من قبل الباحثين ردّاً تلقائياً عفوي غير مقصود على شيوع الشعر الحر ، ودعوة عملية إلى العودة إلى نظام الشعر العربي بعد أن بدأت ثمار الشعر الحر في الظهور ، تلك الثمار التي تتجلى في نشوء جيل من الشباب لم تتلق آذانه موسيقى الشعر العربي ، وتلقت فحسب هذا التجديد الحر في نظام القصيدة الموسيقى ، فلم تستطع - لعدم اطراد النظام العروضي للشعر الحر ، ولتخليه عن كثير من أوزان الشعر العربي - أن تستوعب نظامها ؛ ولذلك فقدت القدرة على النسخ على المنوال القديم والجديد معا ، وقيل لهذا المبدعون ، وكادت ملكة الشعر تختفي ، واختل الطبع ، وهجمت العجمة على الألسنة ، وهان الشعر على الناس . وقد صور حازم القرطاجني شيئاً شبيهاً بهذا في نص له فريد ، وكأنه يصف حال عصرنا - مع اختلاف مظهر الشكوى وبواعثها بطبيعة الحال - يقول حازم (المنهاج ١٢٤) : « وإنما هان الشعر على الناس هذا الهون لعجمة ألتب .

واختلال طباعهم ، فغابت عنهم أسرار الكلام وبدائع الحركة جملة ، فصرفوا
النقص إلى الصنعة . والنقص بالحقيقة راجع إليهم وموجود فيهم . ولأن طرق
الكلام اشتبهت عليهم أيضا ، فرأوا أحسَاء العالم قد تحرفوا باعتفاء الناس واسترفاد
سواسية السوق بكلام صوروه في صورة الشعر من جهة الوزن والقافية خاصة ،
من غير أن يكون فيه أمر آخر من الأمور التي بها يتقوم الشعر . وكأن منزلة
الكلام الذي ليس فيه إلا الوزن خاصة ، من الشعر الحقيقي منزلة الحصير المنسوج
من البردي وما جرى مجراه من الحلة المنسوجة من الذهب والحريز ، لم يشتركا إلا
في النسج كما لم يشترك الكلامان إلا في الوزن . ويضيف القرطاجني ما يكشف
اختلاط القيم لفقدان القدرة على التمييز « ولكنة القائلين المعالطين في دعوى النظم
وقلة العارفين بصحة دعواهم من بطلانها ، لم يفرق الناس بين المسيء المسف إلى
الاسترفاد بما يحدثه ، وبين المحسن المرتفع عن الاسترفاد بالشعر ، فجعلوا قيمتهما
متساوية . بل ربما نسبوا إلى المسيء إحسان المحسن . فصارت نفوس العارفين بهذه الصنعة
بعض المعرفة أيضا تستقدر التحلي بهذه الصناعة ؛ إذ نجسها هؤلاء الأحسَاء ، واشتبه
على الناس أمرهم وأمر أضدادهم ، فأجروهم مجرى واحدا من الاستهانة بهم .
فالمعرة - لا شك - منسحبة على الرفيع في هذه الصنعة بسبب الوضع ، فلذلك
هجرها الناس ، وحققها أن تهجر » .

وإذا كانت شكوى حازم القرطاجني من اشتباه الشعر الجيد بالشعر
الرديء مع اتفاق النوعين في الوزن والقافية ؛ فإن شكوانا الآن قد زادت على
شكواه فقدان الوزن نفسه عند بعض (الشعراء) وضعف تمييزهم بين الصحيح
والسقيم ، وبدعوى الحدائث ارتكبت مقاصد كثيرة في هذا الباب .

من هنا تكون العودة إلى الدرس العروضي والبحث فيه ضرورة لازمة ؛ إذ
تعمل على تنبيه الأذهان ولفت الانتباه إلى مقوم مهم من مقومات الشعر ، وأساس
ضروري من أسس بنائه وهو (الوزن) فإن الأوزان مما يتقوم به الشعر ، ويعد
من جملة جوهره ، كما يقول حازم القرطاجني (ص ٢٦٣) .

وقد تناول حازم القرطاجني في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)

الإبانة عن أنماط الأوزان في التناسب ، والتبنيه على كيفيات مباني الكلام وعلى القوافي وما يليق بكل وزن منها من الأغراض ، والإشارة إلى طرف من أحوال القوافي وكيفية بناء الكلام عليها ، وما تعتبر به أحوال النظم في جميع ذلك من حيث يكون ملائماً للنفوس أو منافراً لها (ص ٢٢٦) . تناول حازم كل هذا في المنهج الثاني من القسم الذي خصصه لدراسة النظم وما تعرف به أحواله من حيث يكون ملائماً للنفوس أو منافراً لها من قوانين البلاغة (ص ١٩٩) ، والنظم عنده حياة تحصل عن التأليفات اللفظية (ص ٣٦٤) . فلم يكن غرضه الأساسي هنا شرح قوانين علم العروض وتفصيل مسائله من أجل التعليم ، بل كان غرضه الإشارة إلى أنماط الأوزان يهدف بيان طرق استعمالها في الشعر ، ولذلك اتجه إلى (القوانين الكلية) التي يستخلصها لغرضه ، وكان هذا دأبه في كل ما يحتاج إلى إطالة يقول (ص ٣٥٣) : « وكل ما أدى إلى ذلك (أى الإطالة) فإنما أشرنا إليه بقوانين كلية يُعرف بها أحوال الجزئيات من كانت له معرفة بكيفية الانتقالات من الحكم في بعض الأشياء إلى الحكم به في بعض » وقد حفلت هذه الإشارات بوجهة نظره الخاصة في بعض المسائل سواء أكانت في نظريته إلى بعض الأسس التي يبني عليها علم العروض أم في المصطلحات المستخدمة في هذا المجال .

لقد كان حازم القرطاجني مهتماً ببيان أثر الأوزان في نظم الشعر ، وما يحدثه الوزن في نفس المتلقي ، لأن الغرض من الصناعتين (الشعر والخطابة) عنده واحد ، وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتأثر لمقتضاه (ص ٣٦١) وقد حاول في أكثر من موضع أن يشرح هذا الغرض ، يقول مثلاً (ص ١٢٢ ، ١٢٣) : « ولشدة حاجة العرب إلى تحسين كلامها اختص كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم . فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي لأن في ذلك مناسبة زائدة ، ومن ذلك اختلاف مجاري الأواخر ، واعتقاب الحركات على أواخر أكثرها ، ونياطتهم حرف الترمم بنهايات الصنف الكثير المواقف في الكلام منها ؛ لأن في ذلك تحسینا للكلم مجريان الصوت في نهايتها ، ولأن للنفس في النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجاري إلى بعض على قانون محدود راحة شديدة واستجداداً لنشاط السمع بالنقلة من حال إلى حال ،

ولها في حسن إطراده في جميع المجاري على قوانين محفوظة قد قسمت المعاني فيها على المجاري أحسن قسمة تأثر من جهتي التعجيب والاستلذاذ للقسمة البديعة والوضع المناسب العجيب . فكان تأثير المجاري المتنوعة وما يتبعها من الحروف المصوتة من أعظم الأعوان على تحسين مواقع المسحوعات من النفوس ، وخصوصا في قوافي التي استقصت فيها العرب كل هيئة تستحسن من اقترانات بعض الحركات والسكنات والحروف المتماثلة المصوتة وغير المصوتة ببعض ، وما تتنوع إليه تلك الاقترانات من ضروب الترتيب . فهذه فضيلة مختصة بلسان العرب . ولهذا قال أبو نصر : إن الألسن العجمية متى وجد فيها شعر مقفي فإنما يرومون أن يخذلوا فيه حذو العرب . وليس ذلك موجودا في أشعارهم القديمة .

إن ما يقوله حازم القرطاجني هنا يتفق معه ما يقوله بعض البيهقيين المعاصرين وهو سابق عليهم بمئات السنين ، إن ما يقوله يوري لوثمان عن الوزن والقافية ومستويات التحليل البيهقي للنص الشعري (يرجي مراجعة : « دراسة يوري لوثمان البيهوية للشعر » الفكر العربي العدد ٢٥ ص ١٥١ ، ١٥٢) وما يقوله جان كوهن (بناء لغة الشعر ١٢٠) : « إذن ماذا يفعل الشاعر ! إنه من خلال القافية والترصيع اللذين يشكلان وسيلتين رئيسيتين في الشعر التقليدي ينزع إلى أن يحدّ من الفروق فالصوت يستخدم باعتباره وحدة مميزة ولكن على العكس ، باعتباره إذا - استطعنا أن نقول ذلك - « وحدة مشوشة » ويبدو إذن أنه يهدف إلى « مضايقة » وظيفة الوسيلة اللغوية ، كما لو أنه يريد أن يخلط ما ينبغي أن يكون مميزا » أقول : إن ما يقوله لوثمان وجان كوهن وغيرهما يدعونا إلى مقارنة ما يقولون بما قاله من قبل حازم القرطاجني مع اختلاف المنطلقات بطبيعة الحال ، ولكن اتفاق الغاية قد يؤدي إلى تحليل متقارب على كل حال ، وهذه بالطبع قضية أخرى .

وقد ألح القرطاجني على تأثير الشعر في النفوس بما يسلكه من نظم وتأليف واختيار للأوزان والقوافي . ولذلك كان على من يتصدى للجانب العروضي عنده أن يضع نصب عينيه غرضه من هذا حتى لا يبدو كلامه عن العروض وكأنه قصد به التعليم أو شرح أنماط الأوزان مجردة .

ولا يصح في التناول العلمي أن نجرد الكلام من الغرض الذي ساقه له صاحبه .
 فالقرطاجني يتحدث عن العروض بوصفه جزءا مهما من مقومات الشعر ،
 ولذلك يقتنصه في حالة عمل حي ولا يتناوله بكلام مطلق ؛ ومن هنا كانت
 مصطلحاته التي استخدمها خاصة به ؛ لأنه يريد أن يكشف بها التناسب ، ومعرفة
 طرق التناسب عنده ليست من قِبَل علم العروض وإنما من قِبَل ما يحدده بقوله
 (ص ٢٢٦) « ومعرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات لا يوصل إليها
 بشيء من علوم اللسان إلا بالعلم الكلي في ذلك وهو علم البلاغة الذي تدرج
 تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع ، فيعرف حال ما خفيت به طرق
 الاعتبارات من ذلك بحال ما وضحت فيه طرق الاعتبار ، وتوجد طرقهم في جميع
 ذلك تترامي إلى جهة واحدة من اعتماد ما يلائم واجتناب ما ينافر » لقد كان حازم
 يريد بيان وظيفة الوزن في الشعر ، وليس هذا من غرض العروضيين .

ولأن غرض حازم القرطاجني لم يكن تعليميا ، بل كان تفسيريا ؛ فحُرر من
 كل ما هو معياري تعليمي ، فحُرر من الالتزام بالتفعيلات على النحو الذي قدمه
 العروضيون ، وتمثل ذلك في جعله (الحجب) جاريا على تفعيله ابتدعها هو
 وليست في تفعيلات العروضيين هي (متفاعلتن) التي لم يقل بها أحد منهم .
 و (متفاعلتن) هي (فعلن) مكررة مرتين . وتمثل ذلك فيما سماه « الأرجل »
 بدلا من الأسباب والأوتاد ، مع أنه لم ينف السبب والوئد ولم يترك استعمالهما ،
 وما سماه الأقطار (القطر الأصغر = السبب الثقيل وهو ما تكون من متحركين ،
 والقطر الأوسط ويتألف من ثلاثة متحركات ، والقطر الأكبر ويتألف من أربعة
 متحركات) والأساس الذي اعتمد عليه أنه « لا تشاح في الألفاظ ، كما أنه لا حرج
 على من عدل عما تقتضيه تلك الأسمي في المسميات إذا أراد الإفصاح عن
 جهات مشابهاتها لما نقلت إليه التسمية والتمثيل الصحيح في ذلك » (ص ٢٥٢)
 وما أشبه كلام حازم القرطاجني هنا بما يقوله أبو الفتح عثمان بن جني في
 الخصائص (١/١٨٩) : إن « للإنسان أن يرتجل من المذاهب ما يدعو إليه
 القياس ، ما لم يلو بنص أو ينتهك حرمة الشرع » ويضيف بعد ذلك قائلا عن
 النحو « إنما هو علم منتزع من استقرار هذه اللغة ، فكل من فرّق له عن علّة

صحيحة ، وطريق نهجه ، كان خليل نفسه و ابا عمرو فحره « وقد اجتهد حارم
في هذا الباب لأداء مهمة يراها فكان بذلك خليل نفسه .

وقد تمثل تحرره وعدم التزامه بالنهج التعليمي في عدم اهتمامه بالدوائر
العروضية ، وقد عرض لهذه المسألة عند اعتراضه على وقوع القطع (وهو حذف
الساكن الأخير فيما آخره ، وتد مجموع وإسكان ما قبله ، فتنحول فاعلن مثلا إلى
فاعل ، في حشو الحجب ، والحشو هو ما عدا ما يقابل التفعيلة الأخيرة من الشطر
الأول المسماة بالعروض وما يقابل التفعيلة الأخيرة من الشطر الثاني المسماة
بالضرب) وحجته في ذلك أن القطع في الأوتاد إنما قصد به تنويع الضروب ،
يقول (ص ٢٢٩ ، ٢٣٠) : « ولا يلتزم حين ولا يجوز قطع إلا في عروض أو
ضرب ، وإنما حملهم على هذا حرصهم على أن يجعلوا الحجب يساوق في ترتيب
حركاته وسكنااته المتقارب فيكون نظام كل واحد منهما إذا وضعت له أشكال في
الخط أو تصور في الدهن . ثم تأخرت عن مبدأ ذلك النظام إلى أول جزء يلي الجزء
الأول الذي هو مبدأ النظام ، فبدأت بأول الجزء الثاني واستمرت على جميع
النظام ووصلت بأخره الجزء الذي فاتك منه أولا . حصلت بذلك بنية الوزن
الأخر وهيأته . فيجعل العروضيون أحد العروضين بذلك منفكا عن الآخر .
وهذا من الأعراض الواقعة في الأوزان من غير قصد ؛ إذا النظام الذي يكون من
أجزاء متماثلة إذا ابتدأت برأس أي وتد أو سبب منه خرج لك وزن تام من أجزاء
متماثلة ، وإذا النظام الذي يكون من جزأين متغايرين يدخل أحدهما على الآخر إذا
ابتدأت برأس أي وتد أو سبب منه خرج لك وزن متداخل من جزأين متغايرين ،
وإذا النظام الذي يكون شطره مؤتلفا من ثلاثة أجزاء شفع ووتر - قدم الوتر أو
وسط أو آخر - إذا ابتدأت برأس أي وتد أو سبب منه خرج لك وزن قد ترتب
أجزاؤه شفعاً ووتراً على واحد من الترتيبات الثلاثة » وهكذا . فنحازم لم يرفض
فكرة الدوائر وقد شرحها موجزا محكما في نصح السالف ، ولكنه فحسب غير
مهم بها في غاية ، وغير موافق على ما ينتج القول بها من الزخافات والعلل ،
ويستشي بعض العلل التي تنوع الأضرب والأعاريض ، وذلك لأن الدوائر
العروضية نظام معياري تعليمي يقصد منه الإحاطة بأوزان الشعر وإحكام أصول

هذه الأوزان ، وهو لا يريد إلى شيء من ذلك كما رأينا . وقد ترتب على القول بهذه المعايير كثير من المصطلحات في علم العروض لأن كل بحر ارتبط بما تنتجه الدائرة له تجريدياً ، وقد يؤيد الاستعمال ما ينتج عن الدائرة وفي هذه الحالة لا توجد مشكلة ، أما إذا كان الاستعمال الشعري مخالفاً لما تنتجه الدائرة للبحر فإن هناك القول بحذف بعض أجزاء العروض أو الضرب أو حذف التفعيلة كاملة ويسمى هذا الجزء الواجب كما في بحري الهزج والمديد مثلاً وما يحدث من نقص أو زيادة في أواخر أشطار الأبيات يسميه العروضيون عللاً سواء أكانت عللاً بالزيادة أم عللاً بالنقص . وقد ارتضى حازم القرطاجني تنوعات الأعاريض والأضرب عن طريق هذه التغييرات ، ولكنه في الوقت نفسه يرفض بعض ما يترتب على القول بالدوائر العروضية .

وقد تناول الدكتور فوزي الهيب كل ما أشار إليه حازم القرطاجني عند حديثه عن العروض (من صفحة ٢٢٦ إلى صفحة ٢٧٠) أي أن الحديث عن العروض في كتاب القرطاجني استغرق خمسا وثلاثين صفحة ، وقد ترك الدكتور الهيب حديث حازم عن القافية التزاماً بما حدده لنفسه في عنوانه وهو « الجانب العروضي » مع أن القرطاجني تكلم عن القافية كلاماً مهماً جداً في بنية الشعر من صفحة ٢٧١ إلى ٢٨٦ ، وكلامه يحتاج إلى كشف وتحليل وقد أشرت إلى طرف منه فيما سبق .

وقد أعاد الدكتور الهيب ترتيب المادة فتناولها تناول العروضيين ، وأقام الكلام عن الأسباب والأوتاد ، والتفعيلات ، والبيت ، وأوزان الشعر ، وصقات الأوزان ، والعلل والزحافات ، والدوائر العروضية ، ولست في حاجة لأن أعيد ما قاله هنا أو أخصه ، فهو نفسه موجود في كتاب حازم نفسه وفي سياقه الذي أراده له .

وقد حاول الدكتور الهيب تحليل كلام حازم من وجهة النظر العروضية كما حاول مقارنة ما يقوله حازم بما استقر عليه الدرس العروضي من لدن الخليل بن أحمد ، ولذلك سمى هذا الصنيع « دراسة مقارنة » وحرص على وضع هذه

العبارة في عنوان الكتاب فأعطت انطبعا بمساحة دلالية أكثر مما شغلته في واقع التنفيذ ، مع أنه ليس للمقارنة بهذه الطريقة هنا مجال لأن هدف حازم مختلف عن هدف العروضيين ، لأن غرض حازم هو بيان وظيفة الوزن في الشعر ، وغرض العروضيين تعليمي ، وما أضافه حازم واختلف فيه عن العروضيين يخدم غرضه الذي اختطه لنفسه ، ومن هنا تصبح مقارنة صنيع حازم القرطاجني بصنيع العروضيين ظالمة لحازم القرطاجني لأنها تجرده من أهم ما انتدب نفسه له ، وظالمة للعروضيين أنفسهم لأنها تلزمهم بما لم يقصدوا إليه .

وما تجدر ملاحظته أن الباحث (الدكتور الهيب) - برغم أنه عروضي مقتدر - لم يزد في عمله على ما قدمه محقق كتاب حازم القرطاجني محمد الحبيب ابن الخوجة في تحليله لمادة الكتاب ، فقد حلل في صفحات قليلة (من ١٠١ إلى ١٠٦) في تقديمه ما قدمه الدكتور الهيب في كتاب مستقبل من أربع وسبعين صفحة ، ولم يزد كذلك على ما قدمه حازم نفسه إلا بمقدار ما يشير إلى أن هذا الذي قدمه حازم هو عند الخليلين مختلف أو متفق معه ، وبعض شذرات من الموافقة أو المخالفة منه لهذا أو هوألاء .

وقد أشار الباحث إلى أن القرطاجني لم يكن غرضه تعليم العروض ، وأنه لم يقدم أمثلة لأحكامه النظرية فخلا عمله من التطبيق . وهذا حق يتفق معه فيه كل من يقرأ الكتاب . لكننا كنا نود منه - وقد اختار لنفسه أن يقوم بدور الشارح المقارن - أن يستكمل هذا الجانب ، فيقدم نماذج لما شرحه حازم ، ولو أنه فعل ؛ لتبين له أن الغاية التي ابتغها حازم ليست تقديم نظرات عروضية غفلا ساذجة مجردة ، بل تكوين معيار نقدي يعتد به أساسا في المفاضلة بين الشعراء على أساس أن الوزن جزء جوهرى من بناء الشعر ؛ ولذلك نجد القرطاجني بعد أن انتهى من عرض المسائل العروضية بالطريقة التي اختارها يقول في إضاءة من إضاءاته (ص ٢٧٠) : « فيجب - لما ذكرته - أن يعتبر الكلام الواقع في كل عروض بحسب ما اعتيد فيه أن يكون نمط الكلام عليه ، وآلا يفضل شاعر وجدت له قصيدة في الطويل أو الكامل مائلة إلى القوة على شاعر وجدت له قصيدة في المديد

أو الرمل مائلة إلى الضعف . فقد يجيء شِعْر الشاعر الأضعف في الأعراب التي من شأنها أن يقوى فيها النظم مساويا لشعر الشاعر الأقوى في الأعراب التي من شأنها أن يضعف فيها النظم . ليس ذلك إلا لشيء يرجع إلى الأعراب لا إلى الشعراء . وإنما يطرأ هذا إذا لم يكن بين الناظمين كبير تفاوت . وكذلك الشعراء المتساويان إذا قال أحدهما في وزن من شأن الكلام أن يقوى فيه والآخر في وزن من شأن الكلام أن يضعف فيه ؛ ظهر شعر أحدهما أقوى من شعر الآخر من جهة أن عروضه أقوى لا من جهة أن طبقة ارتفعت فوق طبقة صاحبه .

وكلام حازم هنا مبني على ما قدمه من صفات الأعراب وخصائص كل وزن كما يراها وقد اختفى الدكتور الهيب هذه الصفات ، فنقلها إلى كتابه وساندها ببعض ما يوافقها أو يخالفها من كلام الدكتور عبد الله الطيب في كتابه « المرشد إلى فهم أشعار العرب » ومن بعض كلام الدكتور إبراهيم أنيس في كتابه « موسيقى الشعر » ومن كلام الدكتور شكري محمد عياد في كتابه « موسيقى الشعر العربي » والحق أن القرطاجني كان سابقا إلى الحديث عن خصائص كل وزن من الأوزان ، وقد فتح الباب لمن بعده في هذا المجال .

وهذه قضية ما تزال في حاجة إلى دراسة ، فالقرطاجني ينطلق في أحكامه من ذوقه الخاص لنصوص شعرية معينة قرأها وكون منها وجهة نظره الخاصة ، وهي وجهة نظر نابعة من تتبع للشعر ، يقول (ص ٢٦٨) : « ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعراب وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان ، ووجد الأفتنان في بعضها أعم من بعض » وقد انتهى من هذا التبع إلى أن أعلى الأعراب درجة في ذلك الطويل والبسيط ، ويتلوهما الوافر والكامل ، ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه فيه غيره ، ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف ، فأما المديد والرمل ففيهما لين وضعف ، وقلما وقع كلام فيهما قويا إلا للعرب ، وكلامهم مع ذلك في غيرهما أقوى ، فأما المنسرح ففي أطراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقلقل ، وإن كان الكلام فيه جزلا . فأما السريع والرجز ففيهما كثرة ، فأما المتقارب فالكلام فيه حسن الأطراد إلا أنه من

الأعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء وإنما تستحلي الأعراض بوقوع التركيب التلائم فيها ، فأما المهرج ففيه مع سادجته حدة زائدة . فأما الخث والمفتضب فالخلاوة فيهما قليلة على طيش فيهما ، فأما المضارع ففيه كل قيحة ، ولا ينبغي أن يعد من أوزان العرب ، وإنما وضع قياساً ، وهو قياس فاسد لأنه من الوضع المتأخر .

إن أحكام القرحاحي مبنية على اعتبارين أولهما أنواع تركيب التفعيلات ومقدار ما فيها من حركات وسكنات وتوالي ذلك ، وتتأهب هذا التركيب أو عدم تناسبه ، والآخر هو الدوف الخاصّ التابع من قراءة قصائد معينة على كل وزن من هذه الأوزان .

وصحيح أن تتابع المقاطع الصوتية بطريقة مخصوصة في كل وزن على حدة قد يؤدي إلى استدعاء كلمات من صيغ معينة ، وصحيح أيضاً أن طول البيت أو قصره قد يؤدي إلى إيقاع خاص ، ولكن هذا كله محكوم باختيار المفردات وهي الوحدات الدلالية الصغرى واختيار أنماط التراكيب النحوية التي تتفاعل مع مفرداتها وتكوّن معها سياقاً خاصاً يعطي القصيدة الحيّة الواقعية دلالتها الخاصة بها ، أما أن كل وزن في ذاته له صفات خاصة به تساعد على تقوية الضعيف أو إضعاف القوي فهذا ما لا يمكن أن يسلم به على إطلاقه . والحكم بالسيطرة أو الجعودة ، والقوة أو الضعف ، والطلاوة والجرأة وحسن الاطراد ، والرشاقة واللين ، والرخاوة أو الصلابة والوحشية والعنف إلى غير ذلك من الصفات التي يطلقها حازم على البحور ويرى أنها كاملة فيها ، إذا سلم في بعض القصائد لعوامل خارجة عن الوزن نفسه نابعة من التركيب واختيار مفردات من مجالات دلالية معينة محكومة بسياق مخصوص يساعد الوزن بوصفه أحد العوامل بناء القصيدة عليها ، فإنه لا يسلم في قصائد أخرى .

ومع أننا نعجب بما يقوله حازم ومن سار على نهجه في هذا المجال نرى أن إطلاق هذا القول والتسليم به والاحتكام إليه قد ينطوي على خطورة تقنين الإبداع الشعري ووضعه في قوالب جامدة قبل أن يتم إنشاؤه . وكل ما يمكن أن يقال من

هذا المجال إن كل قصيدة على حدة قد تكون لها هذه الصفات التي يطلقها حازم على غير بحرها . فهذه الأحكام التي يرى حازم أنها نابعة من البحر المستعمل لا من الشاعر المبدع تتنافى مع الإبداع الشعري الذي ينشأ عن هذه الأحكام ولا يمكن - لذلك - أن نعتم هذه الأحكام أو نعمل على تصديقها وإطراد أثرها ، فهي لا تعدو أن تكون انطبعا لحسّ مدرب وذوق خبير إن صدق على بعض القوائد فقد لا يصدق على بعضها الآخر .

على أنه يظل لحازم القرطاجني فضل إثارة هذه القضية المهمة التي لم يثرها على هذا النحو أحد غيره ، وخاصة إذا عرفنا أن هذه القضية تحتل مساحة كبيرة لدى كثير من نقاد الغرب ، وقد ناقش كثيرا من هذه القضايا مؤلفا كتاب « نظرية الأدب » والناقد الإنجليزي الشهير ريتشاردز في كتابه « مبادئ النقد الأدبي » . وإذا كان لحازم هذا الفضل فإن ذوقه للأوزان العربية - كما يقول الدكتور شكري عياد (موسيقى الشعر ١٣٤) - يحمل قدرا كبيرا من الذاتية التي ستظل عالقة بمثل هذه الأحكام ما بقى الكلام على الأوزان متحصرا في القشرة السطحية للتفاعيل غير متجاوزة هذه القشرة إلى عالمها الداخلي الغني المكون من أصوات لها قيمتها اللغوية ولها في الوقت نفسه قيمتها الموسيقية .

وقد رتب حازم القرطاجني على نظريته في صفات الأوزان مبدأ مهما قد يكون أكثر قبولا ، وهو أن المفاضلة بين شاعر وآخر ينبغي ألا تكون إلا بمراعاة عدد من الأسس من بينها أن يكونا قد نظما من وزن واحد أو من وزنين متقاربين يقول (ص ٢٧٠) « وإنما يحكم بتفضيل أحد الشعارين على الآخر إذا عُرف أن كليهما نظم شعره على حال واحدة من النشاط وقوة الباعث وانفساح الوقت ، وكانا قد سلكا مسلكا واحدا ، وذهبا من المقاصد مذهبا مفردا ، أو كان مذهب أحدهما مقاربا لمذهب الآخر ومناسبا له ، وكان شعرهما في عروض واحد أو عروضين غير بعيد نمط الكلام في أحدهما عن نمطه في الآخر ، ثم يقاس ما بين الكلامين من البعد بما بين التمثيلين فيظهر الترجيح أو المساواة عند ذلك » .

ويظهر بذلك أن حازماً عندما قدم وصفا لكل من الأوزان كان يرمي من ورائه إلى غاية نقدية محددة ، وقد تناقل بعض آرائه في هذا الصدد من تكلم عن صفات الأوزان بعده . وقد تناول الدكتور الهيب هذه القضية مكتفياً بنقل ما يقوله حازم في صفات الأوزان مقارنة ببعض ما قاله الدكتور عبد الله الطيب والدكتور إبراهيم أنيس ، فبدأ كلام الجميع كأنه مجرد من كل غرض يترتب عليه .

وإذا كان الدكتور الهيب قد أهمل بعض هذه القضايا المهمة واكتفى فيها بنقل بعض الآراء فحسب ، فإنه اهتم بمسألة الزحافات والعلل عند حازم اهتماماً يحمده له فعرض رأي حازم وناقشه وربط بينه وبين بعض سابقه في هذا المجال . ولكن لحازم هنا وجهة نظر كانت في حاجة إلى تجلية وإبانة ، فالوزن - كما يشير حازم (ص ٢٦٣) - هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب. ولذلك يكاد ينكر الزخارف، لأن الزخارف قد يؤدي إلى عدم التساوي الدقيق ، ويوجب حازم على مورد الأبيات قاصداً إقامة وزنها أن يكون له « فضل اعتماد وتوقرات وإشباع الحركات وما يتسبب إليها من الحروف القابلة للمد والإطالة فيما يكشف مواضع المخدوفات ويتصل بها ليكون ذلك ساداً مسدّها وجارياً مجرى البدل منها» (ص ٢٦٠ ، ٢٦١).

وكل زحاف في الشعر يدور حول أمرين هما إما تقصير مقطع طويل وهذا ما يعبر عنه العروضيون بخذف ساكن السبب الخفيف على اختلاف في التسمية باختلاف موقع السبب من التفعيلة ، وهذا النوع من الزحاف يقع في جميع بحور الشعر إلا الكامل الوافر ، وإما إدماج مقطعين قصيرين في مقطع واحد طويل وهو ما يعبر عنه العروضيون بالإضممار في الكامل وهو إسكان الثاني المتحرك ، والعصب في الوافر وهو إسكان الخامس المتحرك .

وقد ذهب الدكتور إبراهيم أنيس إلى أن الزحاف أثر من آثار الخطأ في رواية الشعر ، يقول (موسيقى الشعر ٣١٦) : « فأول أثر من آثار الخطأ

في الرواية بعض تلك الزخافات التي لا نشك في أنها جاءت نتيجة هذا الخطأ وأنها لا تمت لموسيقى الشعر بأية صلة ، وإذا كان « بعض تلك الزخافات » من آثار إسحاق في الرواية فإن علينا أن نحدد هذا « البعض » وأن نتحدث عن سبب وجود « البعض الآخر » في الشعر . ولا شك أن الرواة قد غيروا من الشعر بعض التعبير بدوافع مختلفة ، ولكنهم على كل حال لم يكتفوا بنقلون الشعر بإنشاده كما كان يفعل الشعراء ، فالإنشاد - وهو فن إلقاء الشعر - كان يقصد به إلقاء القصيدة بطريقة تبرز موسيقاها ، وتظهر جودة النغم فيها ، وكان لا يقال : ألقى الشاعر قصيدة ، وإنما كان يقال : أنشد قصيدة ، يقول الزمخشري في أساس البلاغة (نشد) « وأنشدني شعراً إنشاداً حسناً لأن المنشد يرفع بالمشد صوته كما يفعل المرف » وكان بعض الشعراء يعني في شعره ، وكان الأعشي أحد هؤلاء ، كان يعني في شعره فكانت العرب تسميه صَاحِجَ العرب (الأغان ١٠٩/٩) وأعل المقصود من الغناء في الشعر إنشاده بأناة وتؤدة تظهر موسيقاه وإلقاءه بترسل وتعز ، لأن الشعر وضع للغناء والترجم كما يقول سيويه (الكتاب ٢٠٦/٤) ولأن الشعر موضع الترم والغناء وترجيع الصوت ، كما يقول الرضي (شرح الشافية ٣١٦/٢) .

لقد كان الشعراء يشدون فصائلهم ، فيبدو من خلال الإنشاد أن الأجزاء متساوية ليس فيها نقص ، أي أنهم كانوا يشعرون الحركات فتولد عنها حركة طويلة (حرف مد) وقد بقي بعضها في كلمات لم يستطع الرواة أن ينطقوها على ما ينبغي لها وإلا انكسر الوزن ، من ذلك (أنظور) في (أنظر) و (نضال) في (تضال) و (متراح) في (مترج) و (يشاع) في (ينسج) وهناك نماذج كثيرة . وأما الباقيات فقد نطقها الرواة على ما ينبغي لها في غير الشعر ، ومن هنا ظهر نقص في بعض الأجزاء سماه العروضيون زخافاً ، والقضية - على ما أرجح - تتعلق بإنشاد الشعر وروايته . وكلام حازم القرطاجني يشير إلى قضية الإنشاد هذه فوجب على مورد الأبيات أن يغير نقص بعض الأجزاء بإشباع الصوت ومطلة حتى يقوم هذا الإشباع مقام النقص ويسد مسده . وقد كانت هذه المسألة التي نأ بالعمروسي صلة قوية في حاجة إلى مناقشة ، وما تزال كذلك .

ومهما يكن من أمر فإن كتاب الدكتور فوزي الهيب قد جمع آراء حازم القرطاجني العروضية وقارن بينها وبين آراء بعض أتباع « المدرسة الخليلية » وقد عرضها وفقاً لترتيب المسائل في علم العروض ، وزاد عليها رأي حازم في صفات الأوزان وهذا مما لا يتناوله العروضيون عادة . وقد كنا ننتظر منه وهو دارس أدب وعروض معاً أن يقيم جسراً من العلاقة بين العروض والشعر ، وأن يحاول أن يتم ما بدأه حازم القرطاجني ، وكان مثار اهتمام كبير لدى نقاد الغرب المعاصرين ، وأن يثير القضايا التي تثيرها هذه العلاقة الحميمة من منطلق أن بنية الشعر تتقوم بالوزن ضمن ما تتقوم به ، ويعدّ الوزن من جملة جوهرها كما يقول حازم القرطاجني نفسه . ويكفي على كل حال أن هذا الكتاب الصغير الحجم يثير هذه القضايا الكبيرة الحجم .

الفصل السادس

من قضايا اللغة

العربية ودور القواعد في تعليمها

قضية تعليم اللغة العربية قضية ملحة ، وهي في الوقت نفسه قضية حساسة شائكة ، وكادت تتحول إلى مرض مزمن . وهناك كثير من المال وكثير من الجهد ، وكثير من الوقت يبذل في سبيل تعلمها إذ تنفق الدول العربية من ميزانياتها على دور التعليم ومراكز البحث والجامع اللغوية والمؤتمرات والندوات والمحاضرات ، وينفق المعلمون كثيراً من الجهد ، والباحثون كثيراً من العناء ، ويقضي المتعلم قبل المرحلة الجامعية عقداً من عمره أو يزيد ، في تعلمها ، وقد يستمر بعض الدارسين في دراستها في المرحلة الجامعية ، ومع هذا كله لا يتقن المتعلمون اللغة العربية ، وتعتبر ألسنتهم في قراءتها وفهمها والتعبير على استخدام العربية استخداماً سليماً . ولست أريد أن أسترسل في سرد مظاهر الضعف اللغوي ، فهي كثيرة متنوعة ، وقد أصبحت معروفة مشهورة^(١) ، وصارت المعاناة منها مما مشتركاً يورق المهتمين باللغة العربية الفصيحة ، وسنداً قوياً يعتمد عليه المهتمون بالواقع اللغوي المعاصر ، الداعون إلى دراسته وتدرسه بدلاً من اللغة العربية الفصحى .

ومن هنا كان لابد من التوقف للبحث والتحليل ، ومحاولة تعرف موضع الداء وممكن العلة . أيكمن الداء في العربية نفسها ؟ أو في القائمين بتعليمها ؟ أو في طرق تعليمها ؟ أو في الدارس الذي يتعلمها ؟ أو في الظروف والملايسات المحيطة بهذه العناصر جميعها ؟ أو في كل هذه الأمور مجتمعة ؟ ثم ما دور ما يعرف بعلوم العربية في ذلك كله ؟

(١) نشر هذا البحث في مجلة «دراسات عربية إسلامية» الجزء الرابع ١٩٨٥ .

(٢) عالج هذه القضية كثير من الباحثين ، وقد تناولت بعض جوانبها في بحثي «بعض جوانب» في قضية

النحو ومشكلة الضعف اللغوي «البيان الكويتية» - مارس ١٩٨١ م . (انظر المبحث الثاني من هذا الفصل)

وثمة محاولات كثيرة لحل بعض هذه المشكلات ، ودراسات كثيرة حول بعض هذه الجوانب اهتم بها رجال التعليم والتربويون وكثير من المفكرين والباحثين . وهناك ما يقرب من ألف محاولة أو يزيد^(٢٦) بدأت بواكيرها في هذا القرن من سنة ١٩٠٣ م إذ ألف حفني ناصف ومحمد دياب ومصطفى طموم ومحمود عمر ، أول كتاب ظهر في طرق التدريس بعنوان « الدروس النحوية » قالوا عن تجربتهم فيه « إنها أقرب طريق تدني المطالب للمطالب من مكان سحيق ، وتؤدي إلى استحضار العلم على وجه لا تشد معه قاعدة ، ولا تتد عن ذهن المتعلم بعد التعلم شاردة » وما تزال المحاولات مستمرة حتى يوم الناس هذا .

وسوف أختار من بين هذه المسائل مسألة العربية نفسها ، والنحو من بين علوم العربية لأدير حولهما البحث والمناقشة تاركاً النقاط الأخرى لأنها مجال اهتمام فئات أخرى من الباحثين ، ولأن بعضها متضمن فيما أتناوله ؛ لأن الموضوع معقد متشابك ، ولا بد من فك خيوطه واختيار أحدها ، وكل خيط من بينها سوف يجز معه بقية الخيوط كلها على أية حال .

أما من حيث اللغة العربية نفسها ، فإنها - كما نعلم - ذات تاريخ طويل ، إذ يرجع تاريخ أقدم النصوص التي حفظتها لنا هذه اللغة إلى ما يقرب من قرنين من الزمان قبل الإسلام . وهذا يعني أن العربية عاشت حتى الآن ما يقرب من ستة عشر قرناً لغة حية منتجة تستخدمها أبنائها في مجالات الفكر والفن والإبداع ، ويصطنعونها وسيلة للبحث والتأليف والفهم والإفهام في بعض المجالات . وقد ظلت اللغة تنتج في كل يوم من أيام هذا التاريخ الممتد ألواناً من الشعر ، وصنوفاً من الفكر . وقد عد بعض الباحثين هذه ميزة تختص بها العربية لا تشاركها فيها لغة أخرى من لغات العالم ، فهي أقدم لغة حية تعيش حتى اليوم دون انقطاع عن

(٢٦) أحصى دليل حوث تعليم العربية ، الذي الإسلامى في الوطن العربى من سنة ١٩٠٠ إلى ١٩٨٥ ما يقرب من ألف محاولة (٨٥٦ محاولة) ورغم أن هذا الدليل الصادر عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ١٩٨٣ م أهمل عدداً كبيراً من المحاولات أظهرها محاولة الأستاذ إبراهيم مصطفى « أحياء النحو » على سبيل المثال .

حدورها وأصولها وقواعدها ، وعلى الرغم من كل تطور يتناول مفرداتها العلمية ، وقبلها من أساليبها التي ترحب بها ، فإنها هي هي اللغة التي تكلم بها امرؤ القيس والأعشى والمثنبي كما تكلم بها شوقي وحافظ ومحمود حسن إسماعيل ، ولا كذلك أية لغة أخرى حديثة ، فليس لها إلا أقل الشبه بأصولها ، ولا يفهمها اليوم إلا العلماء المتخصصون فيها ، ولا كذلك اللغات القديمة فإنها ليست الآن لغات حية مستعملة كتابة أو حديثاً ، فاللاتينية ساكنة النصوص ، واليونانية القديمة ساكنة الآثار (٣) .

والواقع أن هذه الميزة الفريدة للعربية قد تحولت إلى ما يقرب أن يكون عيباً ، إذ تربت عليها نتائج مختلفة من أهمها ما يأتي :

أولاً : نحن نعلم أن القرآن الكريم بمستواه المعجز في الإفصاح والبيان قد ساعد على بقاء العربية الفصحى حتى الآن . وقد حاول النحاة العرب - وقد نشأ التحوي في أول أمره للمحافظة على لغة القرآن أن يتطرق إليها لحن أو فساد - حاولوا أن يحددوا القواعد بناء على اللغة التي تقترب من لغة القرآن . ولذلك حددوا الفترة الزمانية التي تقترب من فترة نزول القرآن الكريم (قبله بقرن ونصف قرن تقريباً وبعده بقرن ونصف قرن كذلك) فترة للاستشهاد اللغوي والنحوي ، وحددوا كذلك الرقعة المكانية التي تعد موطناً لهذا الاحتجاج اللغوي فشملت هذه الرقعة عدداً من القبائل روعيت فيها شروط خاصة بالفصاحة والبقاء اللغوي أهمها عدم مجاورة غير العرب ومخالطة الأعاجم . وقد اعتبر النحاة كل من جاء بعد هذه الفترة الزمانية المعينة للاستشهاد اللغوي من المولدين الذين لا يحتاج بلغتهم .

وقد استقيت القواعد ، واستنبطت من لغة هذه الفترة المبكرة في تاريخ العربية ، وتمسك النحاة بهذه القواعد وفرضوها على كل الأجيال التالية ، وأصبح المتعلم الآن والمتكلم بالعربية كذلك مطالباً في قواعد اللغة العربية بالالتزام بقواعد

(٣) = مهدي علام ، الأهرام ، ٢/٤٥ ، ٢٠١٥

هذه الفترة الزمنية ، لأن النحاة رفضوا أى تطور يطرأ على العربية ، ووقف النحو الذي استخلصوه ، حارساً على اللغة ، وعد النحاة كل مظهر من مظاهر الخروج عليه ضرباً من اللحن الذي ينبغي أن يُقَوِّمَ ويقاوَمَ ، أو الخطأ الذي ينبغي أن يرد مرتكبه إلى دائرة الصواب . وقد ألفت في ذلك قديماً كتب اللحن ، والتنبيه عليه ، وأوهام الخاصة ، التي تطورت في عصرنا إلى ما يعرف بكتب الأخطاء الشائعة ، وقل ولا تقل ... إلخ .

ثانياً : ترتب على ذلك أن المتكلمين بالعربية الفصحى ، وفقاً لقوانين تطور اللغات ، تركوا في الإستعمال الغفوي العربية الفصحى للنحاة وقواعدهم ، وطوروا لأنفسهم لغة للتعامل اليومي والخطاب التلقائى ، صارت هذه اللغة لهم سليقة يقضون بها مصالحهم ويتخاطبون بها فيما بينهم ، وأخذت هذه اللغة تبتعد شيئاً فشيئاً عن الفصحى حتى صار لدينا ما يعرف بالازدواج اللغوي : لغة للحياة اليومية تعد سليقة للمتكلم ، وهي تختلف من قطر عربي لآخر ، وكل منها تأثرت بمؤثرات مختلفة في تكوينها مما جعلها تتنوع ، ويتباعد كل نوع منها عن الآخر في صيغه ومفرداته وبعض تراكيبه . ولغة أخرى متوارثة يطالب العربي بتعلمها في المدارس ودور التعليم المختلفة ، ليست سليقة له ، ولكنه يتعلمها كما يتعلم لغة أجنبية . وقد يكون حظ اللغات الأجنبية في مجال التعلم أحسن حالا من حظ العربية لأسباب مختلفة منها أن هذه اللغات الأجنبية ينظر إليها باحترام وتوقير لأنها لغات الحضارة الحديثة ، والحاجة إليها في بعض الأحيان واضحة معروفة إلخ ، ومنها أن العاميات تشوش على مهمة تعليم الفصحى وتعوق دون أداء هذه المهمة في حين لا يشوش على تعليم اللغات الأجنبية شيء آخر ، لأن متعلم اللغات الأجنبية من أبناء العرب يدرك من أول الأمر أنه يتعلم لغة غير لغته ، ولكنه مع العربية يخلط بين سليقته العامية والعربية الفصحى التي يراد منه أن يتعلمها ، ويقال له إنه يتعلم « لغته » مع أن لغته التي يجيدها ويفهمها والتي ورثها عن أبويه وأهله وذويه ويورثها بنيه من بعده هي العامية ، ثم إن الغاية ليست واضحة لديه تماماً من تعلم الفصحى وإذا عرفت فهو غير مقتنع بها ، لأن هذه الغاية - كما صورت له - تشده إلى الماضي ، وهو يريد أن يندفع إلى المستقبل .

وقد تخلت العاميات المتنوعة عن كثير من خصائص العربية الفصحى على مستوى الأصوات والمفردات والتراكيب والدلالة بطبيعة الحال حتى صارت كل منها لغة مستقلة أو تكاد .

ثالثاً : يركز بعض الباحثين الذين يدون اهتماماً كبيراً باللغة المعاصرة وضرورة تعلمها بديلاً عن العربية الفصحى على ظاهرة « الإعراب » في الفصحى . منهم ، في اهتمامهم باللغة المعاصرة أياً ما كانت ، متأثرون بما يقرره علماء اللغة المحدثون الغربيون ، وظروف لغاتهم التي يدرسونها تختلف عن ظروف لغتنا العربية ، وبما يقرره أيضاً بعض التربويين فيما يتعلق بتعلم العربية إذ يحرصون على أن يكون تعلم اللغة كما هي في واقع المتعلم وليس كما ينبغي أن تكون ، وإن كان التربويون يقولون إن هذا يجب أن يكون في أول الأمر على الأقل حتى يسيطر التلميذ على الأنماط المطلوبة ، ولكنهم يؤكدون أن « المهم أن تكون اللغة المتعلمة في متناول فهم التلميذ سواء أكانت لغة تراث أم لغة معبراً بها عما يدور حوله وما يحيط به من واقع »^(٤) ولما لم يكن الإعراب من خصائص لغة المتعلم التلقائية - أي العامية - فإن بعض الباحثين ينطلق من هذا ، فيرى الدكتور أنيس فريجة مثلاً أن الإعراب لا يتلاءم والحضارة ، وأنه زخرف لا قيمة له في الفهم والإفهام ، وأنه ليست له قيمة بقائية ، ولو كان ضرورياً للفهم والتفاهم لأبقت الحياة عليه^(٥) .

ويرى الدكتور السعيد بدوي أن النظام الإعرابي بعلاماته المختلفة قد فقد رصيده الدلالي في اللغة العربية المعاصرة ، وأصبح في واقعنا الحاضر غير ذي موضوع .

ويقول « وهذا واضح ومتفق عليه » ثم يقول : إن صعوبة تعلم النظام الإعرابي لا ترجع أساساً إلى ما يقال عن تعقيده ، فهو ليس أصعب من

(٤) د. صلاح مجاور : تدريس اللغة العربية ، ص ١١٠ .

(٥) انظر : د. أنيس فريجة ، نحو عربية مبسطة ، ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٨٤ .

الرياضيات ، كما أن قواعد بعض اللغات الأخرى مثل اللاتينية والألمانية لا تقل عنه صعوبة ، مع الفارق الواضح في درجة نجاح الألمان مثلا في تعلم لغتهم قبل انتهاء المرحلة الابتدائية . وإنما ترجع الصعوبة في تعلم هذا النظام إلى عدم وجود نظام دلالي يوازيه ويرتبط به وجوداً وهدماً ، فالتفريق الدلالي بين معنى الفاعلية ومعنى المفعولية مثلا لا يرتبط تلقائياً وجوداً أو هدماً برفع الأول ونصب الثاني ، بل يرتبط في المقام الأول بمعالم غير إعرابية في الجملة ، فكيف نتوقع من سنعلم أن يمتلك ناصية هذا النظام المعقد داخل فراغ دلالي لا مغزى له ، وأين الارتباط الشرطي اللازم توافره في عمليات التعلم الناححة ؟ .

ويرى الدكتور السعيد بدوى أن المسألة الحقيقية في محاولتنا لتعلم شيء لا وجود له في الواقع اللغوي للعربية المعاصرة لا تكمن فقط في ضياع الجهود الذي نبذله في تعلم لغتنا ، ولا في زيادة الوقت الذي نبذله في ذلك عن مثيله في اللغات الأخرى ، بل المسألة الحقيقية هي أننا قد أغفلنا في تعليمنا للغتنا ما له وجود حقيقي ، فانقسم التعليم المدرسي للغة عن الواقع الذي حولنا^(٦٦) .

وهذا في حقيقة الأمر أثر من آثار تشويش العاميات المعاصرة على تعلم الفصحى وشعبها عليها . وما قاله هذالك الباحثان صحيح فيما يتعلق بالعامية من غير شك إذ إنها خالية من الإعراب . فليس الإعراب فيها جزءاً من النظام اللغوي الخاص بها ، يقوم بدوره المعهود في بيان جزء من الدلالة النحوية والمعنوية للجملة . أما العربية الفصحى فإنها ما تزال محتفظة بخصائصها التركيبية التي يقوم كل عنصر منها - ومن بينها الإعراب - بدوره المقسوم في إيضاح العلاقات في الجملة ليتم الفهم والإفهام . وكل ما يقال فيما عدا ذلك يعد ضرباً من الخلط بين العربية الفصحى والعاميات التي استقلت عنها . وذلك لا يكون إلا إذا نظرنا إلى العربية الفصحى من خلال منظار العامية وقسنا تراكيب هذه على تلك . وموازنة تراكيب هذه بتلك ، وحسبانهما معا شيئاً واحداً ، يعد في رأيي ضرباً من

(٦٦) الدكتور السعيد محمد بدوى - دراسة الواقع اللغوي أساس حل مشكلات اللغة العربية في مجال

التعليم والدراسات العربية والإسلامية ٢ ج ١/١٩٦١ - ١٩٦٢ .

الترجمة . فإننا لو ترجمنا نصاً من العربية إلى الإنجليزية مثلاً لن تكون في الأخيرة علامات إعرابية بحال . وإننى لأزعم أن كلا من الفصحى والعامية لغة مستقلة عن الأخرى لأن كلا منهما تختلف في خصائصها التركيبية عن الأخرى ، فليست العاميات فصحي فقدت الإعراب ولكنها لغة تطورت عن الفصحى ، كما تطورت عن الفصحى ، بوصفها أم اللغات السامية ، أخواتها الساميات . وغاية الأمر أن العامية قريبة من الفصحى لوجود الفصحى حية مستعملة في مجالات كثيرة ، وهناك تراكيب كثيرة متشابهة بينهما ، وهناك أيضاً تراكيب غير متشابهة . وبعض التراكيب في الفصحى يتاح لها من الحرية بسبب وجود الإعراب فيها ما لا يمكن أن يتاح نظيره في العامية ، لأن اللغات التي تفقد الإعراب تلتزم طرائق مخصوصة لا تتصرف . ولذلك نجد الفصحى أكثر غني ومرونة مما أتاح ضرورياً من التفنن الذي هياً للشعر العربي أن يتوافق مع الوزن والقافية^(٧) . ومهما يكن من أمر فإننا لسنا هنا بصدد المقارنة بين العامية والفصحى ، وإن كان هذا أمراً مطلوباً ، ولستنا كذلك بصدد الدفاع عن الإعراب ، ولكننا بحاجة إلى الوصف الموضوعي ومحاولة التفسير الصحيح^(٨) .

إذا عدنا للعربية الفصحى وجدنا أكثر الدارسين يتفقون على أن العربية الفصحى كانت لغة الأدب ، وكانت معربة واضحة الإعراب قبل الإسلام ، وأن الإعراب فيها يعد ظاهرة سامية الأصل ، وقد احتفظت به سمّة أساسية وخاصة ذات دلالة معينة ، على حين تخلت عنه أخواتها الساميات الأخرى ، كما تخلت عنه العاميات العربية المعاصرة . وليس على العربية الفصحى بالضرورة أن تتخلى عنه لأن شقيقاتها الساميات أو بناتها العاميات تخلت عنه .

(٧) انظر البحث الخاص بتألف النسخ الشعرية وبناء الجملة في كتيبي « في بناء الجملة العربية » من صفحة ٤٣٦ إلى ٤٩٦ - (دار القلم - الكويت ١٩٨٢) .

(٨) هناك في تاريخ العربية عند من التصورات لطاهرة الإعراب ، في القديم تفسير فقلوب محمد بن المنصور (٤٠٦هـ) نقله عنه الزجاج في الإيضاح في علم النحو من ٧٠ - وفي الحديث تفسير الدكتور برهان أيبس في كتابه « أمثال اللغة » . وتفسير الدكتور داود عبده في كتابه « أمثال في اللغة العربية » .

ومما لا شك فيه أن ارتباط الفصحى بالقرآن الكريم كتب لها الحياة والاستمرار . يعترف بذلك كثير من المستشرقين : يقول - مثلاً - يوهان فك : لم يحدث حدث في تاريخ اللغة العربية أبعد أثراً في تقرير مصيرها من ظهور الإسلام ، ففي ذلك العهد - قبل أكثر من ١٣٠٠ عام - عندما رتل محمد ﷺ القرآن على نبي وطنه بلسان عربي مبين تأكدت روابط وثيقة بين لغته والدين الجديد كانت ذات دلالة عظيمة النتائج في مستقبل هذه اللغة . ويرى أن هناك عاملين عملاً على بقاء العربية الفصحى ، أحدهما ارتباط العربية بالقرآن الكريم . وثانيهما القواعد التي وضعها النحاة العرب في جهد لا يعرف الكلال وتوضحية جديرة بالإعجاب .^(٩) وقد تكفل العاملان بالحفاظ على هذه اللغة حتى عصرنا الحاضر ، والقرآن بحمد الله ما يزال موجوداً ، وكذلك القواعد التي وضعها النحاة القدماء ما تزال موجودة وإن كانت تتعرض لضرر عتيقة .

وقد ظلت العربية محتفظة بخاصة الإعراب حتى أواخر القرن الثالث الهجري تقريباً على مستوى التخاطب التلقائي ، ثم أخذت اللغة التلقائية في الانفصال لأن العربية المولدة أخذت في الانتشار ، والدليل على ذلك أن النحويين أنفسهم لم يكونوا يستعملون اللغة الفصحى في مخاطبتهم ومحاوراتهم ، ويرجع ذلك إلى أن أولئك الذين دخلوا الإسلام من غير العرب ، الذين تعلموا العربية بوصفها لغة الدين الجديد أصبحوا لا ينطقون بحركات الإعراب في أواخر الكلمات . وقد عجل بهذا التغيير الصوتي الذي يعنى ضياع الميزة الكبرى للغة - كما يقول تولدكه - أن هذه النهايات الإعرابية تسقط بحسب الاستعمال اللغوي الكلاسيكي نفسه حينما تكون الكلمة موقوفة عليها في آخر الجملة . وسقوط مثل هذه النهايات كثير جداً في اللهجات العربية الحية . وهكذا نجد أن المرء كان قد تعود جدا على الصيغ الخالية من النهايات الإعرابية^(٩) . وبجانب ظاهرة الوقف التي

(٩) انظر - يوهان فك - العربية - دراسات في اللغة واللهجة والأساليب : ١ (ترجمة د. عبد الحليم الحارثي - طبعة الكتاب العربي - ١٩٥١ م . وفارت بكوارن بركلمان - فقه اللغات السامية ٣ (ترجمة د. منشاء عبد التواب - مطبوعات جامعة الرياض) .

تسقط النهايات الإعرابية هناك - في نظر نولدكه - تحديد مواضع الكلمات في الجملة وتقييدها بموقع معين . يقول : « وقد فقدت علامات الإعراب في أواخر الكلمات الكثير من أهميتها بسبب أن المبتدأ والخير - على الأقل في العادة - لهما مكانهما المحدد ، والمضاف إليه يقع دائماً بعد المضاف ، وهكذا »^(١٠) .

وإني لا أعترض على شيء من هذا . ولكنني فحسب أريد أن أقرر أن العربية عندما فقدت العلامات الإعرابية بوصفها جزءاً من خصائصها التركيبية ، صارت تتدرج في ذلك إلى أن انفصلت عنها لغة أخرى مستقلة عن العربية الفصحى ، لأن اللغة الحديثة استعاضت عن الإعراب بقرائن وأحوال أخرى تساعد على كشف المعنى وتوضيحه شأنها في ذلك شأن اللغات التي فقدت الإعراب^(١١) . وأما اللغة الفصحى فإنها باقية بخصائصها غير أنها لم تعد لغة التخاطب التلقائي ، بل هي لغة الفن والإبداع والثقافة والتدوين والصحافة وكثير من مناسط الحياة المعاصرة كالأخبار والمحاضرات والندوات وخطب الجمعة وغيرها .

وقد تنبه العلامة ابن خلدون إلى هذه المسألة في عصره ، وشرحها وأفاض في شرحها حين أخذ يبين السبب في ضياع الإعراب في لغة معاصريه يقول في مقدمته « فإن الإعراب الدال على الإسناد والمسند إليه قد تغير بالجملة ولم يبق له أثر » وملاحظته للتغير في اللغة على عهده رأى أنه لم يفقد من أحوال اللسان المدون إلا حركات الإعراب في أواخر الكلم فقط الذي لزم في لسان مضر طريقة واحدة ومهيبة معروفاً وهو الإعراب ، وهو بعض من أحكام اللسان »^(١٢) .

(١٠) انظر : نولدكه ، اللغات السامية ٨٠ (ترجمة الدكتور رمضان عبد التواب) .

(١١) يقول قندلس (اللغة ١١١ - ترجمة عبد الحميد الدواحي ود. محمد القصاص) : « فاللغات التي فقدت إعراب الحالات على وجه عام استعاضت في تأدية العلاقات التي كان يعبر عنها بالإعراب إما بكلمات مساعدة وحرف جر ، أدوات ، الخ وإما بوضع كل كلمة بالنسبة للكلمات الأخرى » .

(١٢) ابن خلدون ، المقدمة ٤/١٣٧٤ (تحقيق د. علي عبد الواحد وافي) .

ويرى ابن خلدون أن فقد الإعراب ليس بضائر لهم لأن البلاغة لعهدده لم تذهب بذهاب الإعراب كما يزعم النحاة ، فيقول : « ولا تلتفتن في ذلك إلى خرفشة النحاة أهل صناعة الإعراب ، القاصرة مداركهم عن التحقيق حيث يزعمون أن البلاغة لهذا العهد ذهبت ، وأن اللسان العربي فسد اعتباراً بما وقع في أواخر الكلم من فساد الإعراب الذي يتدرسون قوانينه ، وهي مقالة دسها التشنيع في طباعهم وألقاها القصور في أفئدتهم ، وإلا فتحن نجد اليوم الكثير من ألفاظ العرب لم تنزل في موضوعاتها الأولى . والتعبير عن المقاصد - والتفاوت فيه تفاوت الإبانة - موجود في كلامهم لهذا العهد . وأساليب اللسان وفنونه من النظم والنثر موجود في مخاطباتهم ، وفهم الخطيب المصقع في محافلهم وجماعهم ، والشاعر المقلق على أساليب لغتهم^(١٣) » ومن الواضح أن ابن خلدون يحاول أن يثبت أن تخلف الإعراب لم يستتبع تغيراً في فهم لغة عصره ، لأن الإعراب بعض من أحكام اللسان ، وليس كل شيء في فهم الكلام ، لأن اللغة استعاضت عنه بأحكام أخرى ، ولأن كل لغة لها بلاغتها وأساليبها في الفهم والإفهام ، ولكنه مع ذلك يؤكد أن اللغة على عهده لغة مستقلة مختلفة عن اللغة العربية الفصحى الموروثة المدونة . وقد عقد فصلاً عنوانه « فصل في أن لغة العرب لهذا العهد لغة مستقلة مغايرة للغة مضر وحمير » وقد علق الدكتور علي عبد الواحد وافي محقق المقدمة على هذا العنوان بقوله : « كان الأولى أن يعنون هذا الفصل (فصل في الرد على من زعم أن لغة العرب ... إلخ) لأن موضوع هذا الفصل ليس بياناً لهذه الدعوى وتأييداً لها ، بل هو رد عليها »^(١٤) وقد رأى الدكتور محمد عبيد أن الحق مع ابن خلدون وأما ما اقترحه الدكتور وافي فليس مطابقاً لما أراده ابن خلدون . فعنوان ابن خلدون مطابق تماماً لما أراد وقرر ، فهو يقصد تماماً هذا العنوان ، وبدقة أكثر يقصد في هذا العنوان عبارة (لغة مستقلة) أما ما أورده من ردود

(١٣) السابق ٤/١٣٩١ .

(١٤) السابق - الخامس ٤/١٣٩١ .

ومساءلات في تقرير رأيه ، فإنه قصد بها توضيح هذا الرأي والإبانة عنه بطريقة
إيراد الاحتمالات والرد عليها^(١٥) .

وإنني أتفق في هذه المسألة مع الدكتور محمد عيد فيما ذهب إليه استناداً إلى
نص ابن خلدون نفسه ، واستناداً إلى ما عقده من فصول بعد هذا الفصل يؤكد
فيها استقلال اللغة على عهده عن لغة مضر ، وذلك لأن فقدان الإعراب ألزم
الكلام نظاماً آخر لم يعد يتمتع بالحرية التي كانت تتيحها العلامة الإعرابية ،
ولذلك يدعو إلى استقراء أحكام اللغة في عهده فيقول : ولعلنا لو اعتنينا بهذا
اللسان العربي لهذا العهد واستقرينا أحكامه ، نعتاض عن الحركات الإعرابية في
دلالتها بأمور أخرى موجودة فيه ، فتكون لها قواطين تخصها ، ولعلها تكون في
أواخره على غير المنهاج الأول في لغة مضر^(١٦) » ويستدل على ذلك بأن اللسان
المضري كان مع اللسان الحميري بهذه المثابة وتغيرت عند مضره كثير من
موضوعات اللسان الحميري وتصاريف كلماته حتى صارت كل منهما لغة
مستقلة^(١٧) .

فكما تطورت لغة مضر عن لغة حمير - في رأي ابن خلدون - حتى
صارت لغة مستقلة^(١٨) عنها ، وقيل عن لغة حمير « ليست عربيتهم بعريتنا »
تطورت كذلك اللغة على عهد ابن خلدون وعن لغة مضر حتى صارت لغة
مستقلة . وذلك لأن فقدان الإعراب ألزمها بنظام مخصوص . وقد عاشت اللغتان
جنباً إلى جنب ، كل منهما تؤدي دورها المنوط بها وارتضى المجتمع العربي ذلك
منذ أواخر القرن الثالث الهجري على التقريب .

(١٥) انظر : د. محمد عيد ، في اللغة ودراساتها ٤٩ .

(١٦) انظر : ابن خلدون ، المقدمة ١٣٩٤/٤ وما بعدها .

(١٧) السابق ١٣٩٢/٤ .

(١٨) راجع في هذا : إسرائيل ولفستون ، تاريخ اللغات السامية الأبواب السادس والسابع والثامن .

وصفحة ٢٤٠ على وجه الخصوص . وفتح اللغات السامية لكارل بروكلمان الفقرة ٢٦ - ٢٩ في صفحة ٣٠
وما بعدها .

وإذن يتضح أن الدعوة إلى دراسة لغة الواقع المعاصر إنما هي دعوة إلى دراسة لغة أخرى تختلف في كثير من مفرداتها وخصائصها التركيبية ودلالاتها عن اللغة العربية الفصحى . وأسارع فأقول إن هذه الدعوة ليست مرفوضة في ذاتها ، وليست دراسة لغة الواقع المعاصر عيباً . بل إن دراسة اللغة المعاصرة بوصفها سليقة للمتكلم قد تفيد دراستنا للغة العربية الفصحى إذا ما عقدنا دراسة مقارنة بينهما على أن تكون الغاية من ذلك واضحة لنا تماماً .

إن العربي عندما يتعلم الفصحى يطلب منه تعلم كل المهارات التي تكسبه هذا اللغة من قراءة وكتابة وفهم واستماع إنلخ ، لكنه إذا تعلم العامية فإنما يتعلم في الواقع القراءة والكتابة فحسب ، وأما بقية المهارات الأخرى فإنه يجيدها بسليقته ؛ لأن العامية لغته الأم ، فهو يعايشها ويستعملها ، ويتكلم بها ، ولو لم يتعلمها ، وهي لغة جميع الأميين الذين لا يقرأون ولا يكتبون في الوطن العربي بطبيعة الحال . ومن هنا يصبح الهدف من تعلمها والدعوة إليه هو التخلي عن الفصحى ، واستبدال العامية بها في كل المجالات التي تستعمل فيها اللغة المكتوبة والمسموعة . وإذن يكون علينا في هذه الحال أن « نترجم » كل ما هو مكتوب بالعربية الفصحى إلى اللغة العامية ، أو أن نلقي بكل ذلك وراءنا ونبدأ من جديد . ولا يغيب عنا بطبيعة الحال أن الذي يتعلم العربية الفصحى يصبح قادراً على قراءة ما هو مكتوب بالعامية ، ولا كذلك العكس .

والسؤال الذي أراه يفرض نفسه هو : هل نحن بحاجة إلى تعلم العربية الفصحى وتعليمها ؟ أو أننا بحاجة إلى أن نستبدل بها لغة الواقع المعاصر على اعتبار أن دراسة الواقع اللغوي المعاصر أساس لحل مشكلات اللغة العربية في مجال التعليم كما يرى بعض الباحثين ؟

إن الرد على هذا التساؤل يقتضينا تحديد الهدف من تعليم اللغة العربية الفصحى وتعلمها ، وتحديد المقصود من الواقع اللغوي المعاصر على وجه الدقة . أهو الواقع اللغوي المعاصر في العالم العربي كله ؟ أو هو الواقع اللغوي المعاصر لكل

قطر عربي على حدة ؟ مع اعتبار أن الواقع اللغوي المعاصر يشتمل على لغتين إحداهما مشتركة بين العرب جميعاً ، والأخرى تختلف من قطر عربي إلى آخر . إن ما قيل عن أن العلامات الإعرابية ليس لها رصيد دلالي ، وأنها لا قيمة لها ، وأنها تفتقد الارتباط الشرطي اللزوم توافره في عمليات التعلم الناجحة أرى أنه يعد نقداً لطريقة تعليم العربية الفصحى لا نقداً للعربية الفصحى نفسها ، لأنه لا يمكن أن توجد ظاهرة ما عبثاً في لغة من اللغات . والعيب في ذلك لا يقع على اللغة بل يقع على الدارسين الذين لم يستطيعوا أن يتبينوا قيمة هذا العنصر من عناصر بناء التركيب اللغوي المعين ، فكل معنى - كما يقول ابن خلدون - لابد أن تكتنفه أحوال تخصه فيجب أن تعتبر تلك الأحوال في تأدية المقصود لأنها صفاته ، وتلك الأحوال في جميع الألسن أكثر ما يدل عليها بالألفاظ تخصها بالوضع ، وأما في اللسان العربي فإنما يدل عليها أحوال وكيفيات في تركيب الألفاظ وتأليفها من تقديم أو تأخير أو حذف أو حركة إعراب . وقد يدل عليها بالحروف المستقلة^(١٩) . فالحركات الإعرابية - وإن فقدت في العاميات - ليست فارغة من الدلالة ، وليست عبثاً في اللغة العربية الفصحى ، وإنما هي جزء من مكونات هذه اللغة ، ولا تفهم هذه اللغة إلا بفهمه ووضعه في موضعه الصحيح . والعيب في هذا إنما يقع على التفسير غير الصحيح .

وإنني أرى أن تعليم العاميات - لا دراستها - إذا ما استجيب لهذه الدعوة سوف يفتت العالم العربي في لغته فيصبح كل قطر منه منعزلاً عن الآخر في لغته^(٢٠) ، ويعمل كذلك على القطيعة بين الحاضر والماضي بما يشتمل عليه من تراث ، كما أنه يعمل على القطيعة بين الحاضر نفسه وبعض الآخر لأن أكثر النتاج الأدبي والعلمي في العصر الحاضر مدون باللغة العربية الفصحى . ثم إن هذا يباعد بيننا وبين الدين الإسلامي الذي ارتبط باللغة العربية وارتبطت به فتصبح

(١٩) ابن خلدون . المقدمة : ٤ / ١٣٩٠ .

(٢٠) مما تحذر الإشارة إليه أن التلفزيون الكويتي عرض فيلمًا جزائريًا باللغة العامية الجزائرية ومعه ترجمة بالإنجليزية ، وكانت الترجمة هي وسيلة الفهم لكثير من مشاهديه !

غير قادرين على فهمه وشرحه لغير العرب ، وفي الوقت الذي يعمل فيه المسلمون من غير العرب على تعلم العربية الفصحى من أجل الدين الإسلامي نسعى فيه نحن إلى التخلي عنها بحجة ثقل الإعراب وخلوه من الدلالة وعدم مواهبته للحضارة وبذلك نعمل بأنفسنا على إيمانه لغة حية في الوقت الذي أحيت فيه بعض القوميات العصرية لغة ماتت من زمن قديم وابتعثوا فيها الروح من جديد . وهذا المسلك يؤكد أن اللغات تحيا بأهلها وتموت بهم أيضاً .

وإذن تعليم العربية الفصحى ضرورة قومية ودينية وثقافية وحضارية . لكن علينا أن نبحث عن الوسائل المعينة على تحقيق هذه الغاية بأيسر سبيل وأقوم طريق .

وإذا حددنا المجال اللغوي الذي نحن بحاجة إلى تعلمه وتعليمه ننظر في القواعد الخاصة به . هذه القواعد يعنى بها ما يعرف بالعلوم اللغوية أو علوم اللغة ، وهي تتناول مستويات مختلفة من القواعد بعضها يتناول بناء الكلمة الصوتي والصرفي والمعجمي ، وبعضها الآخر يتناول تركيب الجملة النحوي والدلالي .

وسوف أعنتني من بينها - كما أشرت من قبل - بالنحو وحده . وهو أقدم هذه العلوم جميعاً ، بل هو من أقدم العلوم العربية بإطلاق . وقد كان يطلق قديماً عليه « علم العربية » ويراد به النحو والصرف معاً لتخصيص غلبة استعمال علم العربية بهما « وإن أطلق على ما يشمل اثني عشر علماً : اللغة ، والصرف ، والاشتقاق ، والنحو ، والمعاني ، والبيان ، والعروض ، والقافية ، وقرض الشعر ، والخط ، وإنشاء الخطب والرسائل والمحاضرات »^(٣١) فمصطلح « النحو » يرادف مصطلح « علم اللغة العربية » الذي يشمل كل هذه العلوم ، ويخصص فيشمل القواعد الخاصة بالكلمة أى الصرف والقواعد الخاصة بالجملة . ويخصص أكثر من ذلك فيطلق على ما يكون قسيماً للصرف فحسب فيكون المقصود به « القواعد

(٣١) الصان ، حاشية الصان* على شرح الأصموني ١٦١/١

التركيبية » . وقد عرفوه بأنه العلم المستخرج بالمقاييس المستنبطة من استقراء كلام العرب الموصلة إلى معرفة أحكام أجزائه التي اختلف منها^(٢٢) . فاللغة وجدت بقواعدها قبل أن يوجد النحو بوصفه « علماً » وهذا أمر مقرر معروف .

وقد دارت مناقشات قديمة بين علماء النحو حول المقصود بالنحو بوصفه « علماً » أهو

١ - القواعد العامة : أى التي من شأنها أن تعلم لا ما علم بالفعل ؟

٢ - أو الملكة : وهي الكيفية الراسخة في النفس التي يقتدر بها على استحضار ما كانت علمته واستحصال ما لم تعلمه ؟

٣ - أو الإدراك : أى فهم المقاييس الضابطة للكلام وأحكام أجزائه ؟

٤ - أو فروع القواعد : أى المسائل الجزئية المستخرجة من القواعد كمعرفة أن « الرجل » فاعل مرفوع من جملة « جاء الرجل » لأن هذا فرع من القاعدة التي تقرر أن الفاعل مرفوع ؟

وقد ارتضى علماء النحو القدماء من ذلك أن النحو بوصفه « علماً » هو القواعد « لا الإدراك ولا الملكة ولا فروع القواعد ؛ لأن الإدراك والملكة لا يستخرجان بالمقاييس المستنبطة من استقراء كلام العرب ، ولا يتصوران أيضاً بهذه المقاييس وذلك لأن « صناعة العربية » إنما هي معرفة قوانين هذه الملكة ومقاييسها الخاصة فالنحو علم بكيفية لا نفس الكيفية ، ولذلك - كما يقول ابن خلدون - نجد كثيراً من جهابذة النحاة والمهرة في صناعة اللغة العربية المحيطين علماً بتلك القواعد إذا سئل عن كتابة سطرين إلى أخيه أو ذي مودته أو شكوى ظلامة أو قصد من قصوده أخطأ فيها عن الصواب وأكثر من اللحن^(٢٣) .

(٢٢) النظم = ابن عسكور ، المقرب ، ٤٥/١ والأختوي ١٥/١ ، ١٦ .

(٢٣) النظر : ابن خلدون ، المقدمة ١٣٩٧/٤ ، و محمد عيد ، الملكة اللسانية في نظر ابن خلدون ١٤٣ .

فهناك إذن فرق بين إتقان اللغة ، بحيث تكون لدى المتكلم سليقةٌ يجيد بها استخدام هذه اللغة قراءةً وفهمًا وكتابةً وحديثًا واستماعًا ، وإتقان النحو بوصفه علمًا بكيفية هذا الاستخدام وطرقه وأساليبه . إن من يقرأ عشرة كتب في قيادة السيارات ويحفظها عن ظهر قلب لا يصبح بذلك قائد سيارة ماهرًا ما لم يتدرب على قيادة السيارات ويمارسها ممارسة فعلية .

لقد كان التفريق بين هذين الجانبين واضحًا عند القدماء . وكانوا على علم بأن معرفة النحو لا تساعد وحدها على تعلم العربية ، كما أن تعلم اللغة لا يستتبع بالضرورة معرفة نظرية دقيقة بقواعد الإعراب ، ويؤكد الزجاجي هذه بقوله : « والدليل على صحة ما قلنا من معنى اللغة والإعراب والفرق بينهما أنه ليس كل من عرف الإعراب وفهم وجوه الرفع والنصب والحذف والجزم أحاط علمًا باللغة كلها وفهمها . ولا من فهم من اللغة قطعة ولم يُرض نفسه في تعلم الإعراب عرف الإعراب ولا درى كيف مجاريه » (٢٤) .

وبذلك يتأكد أن هناك فرقًا بين معرفة القواعد ، واكتساب الملكة . وإذا تأكد هذا الفرق في كثير من المهارات أو الملكات فإنه أكثر وكادة في المهارة اللغوية ، أو الملكة اللغوية . فليس كل من يعرف القواعد اللغوية لديه الملكة الخاصة بهذه اللغة ، وليس من الضروري لمن لديه الملكة اللغوية أن يكون عارفًا بقواعد اللغة معرفة نظرية دقيقة ، وإن كان بطبيعة إتقانه اللغة لديه الحس المدرب الذي يساعده على توحى الصواب اللغوي . ومن هنا نجد أن القواعد لا تكون الملكة اللغوية بل تفسرها وتساعد على فهمها ، ولذلك حدد القدماء غاية النحو وقائلته بأنها الاستعانة على فهم الكلام والاحتراز عن الخطأ فيه ومعرفة صوابه من خطئه ، أو كما يقول ابن مالك في « الكافية الشافية » :

وبعد فالنحو صلاح الألسنة والنفس إن تعلم سناه في سنه
به انكشاف حجب المعانى وجلوة المفهوم إذا عان

ومعنى « كشف حجب المعاني وجلوة المفهوم » أن النحو يساعد على تفسير لغة المتكلم التي يحصلها بوسائل أخرى . ولهذا لا نتوقع من كتب النحو - على كثرتها وتنوعها - أن تساعدنا على تكوين الملكة اللغوية ، بل يجب أن نتوقع منها أن تساعدنا على تفسير البناء اللغوي تفسيراً يقوم على إيضاح العلاقات وكشف الترابط بين أجزاء الجملة . (٢٥) .

لقد عرضت مفهوم النحو وغايته في نظر القدماء لأبين أن القوم كانوا على شريعة من الأمر ، ولم تلتبس عليهم الغاية من النحو وتعليم اللغة ، ولم أعرض لهذا المفهوم حتى الآن في نظر علم اللغة الحديث ، وسوف نرى حيثئذ أن بين النظريتين اتفاقاً أدت إليه سلامة الفطرة ودقة النظر . وإلى جانب هذا هناك أسباب أخرى تدعو إلى عرض وجهة نظر القدماء :

أولها : أن هناك آلافاً مؤلفة من الكتب النحوية بدأ تواليها بكتاب سيبويه حتى الآن . ورغم تعدد هذه المؤلفات واختلافها في طرق العرض وأساليب التأليف وغاياته فإنها جميعاً تعرض قواعد اللغة العربية كما وصفت في القرن الثاني الهجري للسبب الذي أسلفته من قبل ، ولذلك فإن اللاحق منها يأخذ من السابق دون أن يضيف إليه إلا أن يقدم أو يؤخر أو يحدف أو يوجز أو يطنب . وأما الخلافات التي نجدها بين النحويين بعضهم وبعض كالذي نجده مثلاً بين الكوفيين والبصريين فإنه اختلاف في التفسير وفقاً للاختلاف في بعض الأسس ولا يلغى تفسيراً تفسيراً ما دامت تتوافر له شرائط البحث والنظر الصحيح . وأصحاب هذه المؤلفات دائماً على وعي بأنهم يعلمون قواعد العربية ويفسرون اللغة ولا يعلمون اللغة نفسها . أما إذا كانوا يطلقون على النحو « علم اللغة » فهذه مسألة اصطلاح .

وأما تعليم اللغة لديهم فيمكن تلمسه فيما يعرف بكتب الأمالي والمجالس وشروح الشعر وتفسير القرآن حيث كانت تُختار نصوص متنوعة وتدرس من

(٥٤) انظر كتاب « النحو والدلالة : مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي » من صفحة ١٥ إلى ٢٧

(القاهرة ١٩٨٣ م) -

جوانب مختلفة صوتية و صرفية ونحوية ودلالية ولا تكون القواعد هنا هدفاً في ذاتها ، بل يكتفى بالإشارة إلى ما له بالنص منها علاقة . ويشار في هذا المجال - على سبيل المثال - إلى مجاز القرآن لأبي عبيدة ، ومعاني القرآن للقراء ، والكامل للمبرد ، وشرح القوائد السبع الطوال لابن الأنباري . والمهم في هذه الطريقة أنها تربط بين دلالة النص وقواعده . وقد طبق عبد القاهر الجرجاني هذا الربط تطبيقاً فذاً فريداً في كتابه دلائل الإعجاز . وبذلك ظهرت قيمة الفهم النحوي ، مع أن عبد القاهر له كتب نحوية أخرى مثل الجمل ، والعوامل المائة ، والمقتصد في شرح الإيضاح ، وهذه الكتب النحوية لها وظيفة أخرى هي تفسير اللغة لا تعليمها .

ثانيها : أن المنهج السائد حتى الآن في تعليم قواعد العربية - ولا أقول تعليم العربية - هو المنهج القديم . ففي بعض دور العلم والجامعات ما تزال بعض الكتب القديمة تدرس كشرح ابن عقيل والأشموني وشرح شذور الذهب ، وقطر الندى لابن هشام ، وغيرها أو كتب مؤلفة حديثاً ولكنها على غرار الكتب القديمة . وقد حدث من جانبنا خلط بين تعليم العربية وتعليم قواعدها فأصبح عبء تعليم العربية كله ملقى على « النحو » وحده . وكلما ظهرت شكوى من ضعف المستوى اللغوي ، أو حدث خطأ في أى جانب من جوانب اللغة عزونا ذلك إلى النحو وحده ، فأخذنا نزيد في ساعات تدريسه أو نزيد في كمية القواعد التي تدرس للطلاب ، أو نعود للنحو نفسه فنوضحه أو نوفيّه أو نكمّله أو نهديه أو نصفيه ؛ ولذلك وجد « النحو » بعد ذلك موصوفاً بصفات شتى مثل الواضح والكامل والوافي والجديد والكافي والمصفي والمعقول والمهذب والميسر .. إلخ ، ومع ذلك كله ما تزال المشكلة قائمة بل ما تزال تزداد تفاقماً ، وقد سئل أحد أساتذة النحو مرة أمامي عن سبب ضعف الطلاب في اللغة فأجاب محتجاً : « وما لنا وذلك . نحن ندرس القواعد ولا ندرس اللغة ! » .

ثالثها : أن علماء اللغة العرب المحدثين - برغم مرور أكثر من خمسة وأربعين عاماً على ظهورهم في العالم العربي - لم يقدموا حتى الآن بديلاً متكاملًا للنحو العربي القديم . بل اكتفوا في معظم الأحيان بتوجيه النقد إلى منهجه وبعض

مسائله . وهم في تقدمهم هذا يمثلون أصداء مختلفة للاتجاهات اللغوية الغربية الحديثة وهي كثيرة متجددة ، ويحاولون أن يطبقوا بعض هذه النظريات على اللغة العربية دون أن يعتقدوا صلحاً بين الموروث العتيق والوافد الحديث . وقد اتهم النحو العربي والنحاة العرب بتمم مختلفة ، ومثالا على ذلك عندما كان الاتجاه الوصفى سائداً في فترة سابقة شبع النحو والنحاة تجريباً لمعارضهم ، وعندما عرفت نظرية النحو التحويلي التوليدي وأوا في التأويل والتقدير الذي كان معيماً لأنه يتناقى مع الوصفية تشابهاً مع البنية العميقة والبنية السطحية ، وحاولوا عقد مشابه بين هذه النظرية وأصول النحو العربي ، واعتبر بعض الباحثين أن في ظهور هذا المنهج رد اعتبار للنحو العربي .

ثم هم مختلفون فيما بينهم اختلاف أفراد لا اختلاف اتجاهات ، ويظهر ذلك واضحاً في فوضى المصطلحات اللغوية المترجمة إلى العربية . ولم يوجد لدينا بعد من يعملون بوصفهم فريقاً متعاوناً يكمل بعضه بعضاً .

رابعها : ما يزال في جامعاتنا وفي الكلية الواحدة بل في القسم العلمي الواحد ازدواج في القائمين بتعليم قواعد العربية (وهو أشبه بالازدواج اللغوي) حيث يوجد فريقان . الفريق الأول هم علماء اللغة المحدثون ، والفريق الثاني هم علماء النحو والصرف مع أن النحو والصرف جزء من مهمة الفريق الأول . والغريب أن غاية الفريقين واحدة وهي تفسير اللغة ، ومجالهما واحد ، ولكنهما متنافران متدايران . كل منهما يفسر بطريقة لا تكمل تفسير الآخر بل تهدمه وتوحي بعدم الثقة به . علماء اللغة مهتمون بالنظريات الحديثة ويطبقون بعضها على العمامة إن لم يسعفهم التطبيق على الفصحى . وعلماء النحو معنيون بـسيبويه والمبرد وابن جنى والزحشري .

وهناك فئة ثالثة تتشكل على استحياء تعمل على التوفيق فتحاول أن تلبس سيبويه قبة تشومسكي ، وتلبس ذي سوسير عمامة ابن جنى ، وتجعل الكوفيين وصفيين ، وتجعل البصريين تحويلين توليديين . ويتوزع المتعلم بين هؤلاء وأولئك ، وتصبح الحقيقة أكثر توزعاً .

ولاني - دون أن أحاول استبدال القبعة بالعمامة أو العكس - أرى أن جوهر الوصف الصحيح للغة واحد ، ولذلك لا أجد حرجاً أن أشير إلى أن غاية النحو - كما قدمتها عند النحاة العرب القدماء - تتفق مع غاية النحو لدى أصحاب مدرسة النحو التحويلي التوليدي - Transformational Generative Grammar إذ يقرر أتباع هذه المدرسة أن هدف الوصف اللغوي يجب أن يتجه إلى بناء النظرية التي تفسر العدد اللامتناهي من الجمل في لغة طبيعية . فمثل هذه النظرية يمكن أن تشرح ما هي متابعات الكلمات التي تشكل جملاً ، وما هي تلك المتابعات التي لا تشكل جملاً . كما توفر وصفاً للأبنية النحوية لكل جملة^(٢٦) ويشرحون مهمة عالم اللغة بأنها تكمن في أنه يصدر عن معطيات الأداء اللغوي ليحدد نظام القواعد العميقة الذي يستعمله كل من المتكلم والمستمع في أداء لغوي فعلي بعد أن يكون قد ملكه^(٢٧) . فالنحو لديهم - إذن - يقوم على وصف سليقة المتكلم اللغوية ، وتلمس المقاييس العقلية الكامنة تحت البنية المنطوقة التي تجعله قادراً على استخدام لغته من خلال وصف الأمثلة التي ينتجها هذا المتكلم صاحب الملكة اللغوية .

والذي أود أن أنفذ إليه من هذا كله أن النحو بوصفه علماً لا يمكن الاعتماد عليه وحده في تعليم اللغة ، لأن مهمة الأساسية - كما رأيناها لدى النحاة العرب القدماء وبعض أصحاب الاتجاهات اللغوية الحديثة - هي تفسير سليقة المتكلم لا تكوين هذه السليقة اللغوية . ولعل هذا يفسر لنا عدم توفيق الجهود الكثيرة التي بذلت منذ مطلع القرن العشرين وحتى الآن ؛ لأن أصحاب هذه الجهود ظنوا أن عدم معرفة النحو هي السبب في عدم تعلم العربية تعليماً متقناً ؛ ولذلك كانوا يتجهون إلى تبسيط النحو أو إصلاحه أو إحيائه .

(٢٦) انظر : جون سيرل ، تشومسكي ، الثورة اللغوية ١٩٦٧ ، عملة الفكر العربي ج ٨ ، ص ١٩٠

(٢٧) انظر : Chomsky: Aspects of the Theory of Syntax, p. 8

وليس معنى هذا أنني أقل من دور النحو ، ولكنني فحسب أريد أن أقرر
من البدء في تعليم اللغة من خلال النحو لا يصلح منطلقاً صحيحاً للتعليم ما لم
يستند جنباً إلى جنب وسائل أخرى تجعل اللغة بالنسبة للمتكلم سليقة ، أو على
الأقل تقرب من أن تكون سليقة .

وفي مجال التعليم اللغوي يفضل اختيار المستوى النحوي الذي يراد تعليمه
ليكون معيناً على إكساب المتعلم - مع الوسائل الأخرى - المهارة اللغوية . فهناك
مستويان لدراسة النحو : أحدهما المستوى التعليمي وهو يكتفي ببيان العلاقات
القريبة والقواعد التي تساعد على نطق الجملة نطقاً صحيحاً وتشرح الأساس
لمعناها الدلالي ، وغالباً ما يكون هذا المستوى وصفاً لما يمارسه المتكلم بالفعل .
وأما المستوى الآخر فهو الذي يعني بالتفسير النظري للظاهرة اللغوية ودراسة
القواعد النحوية بطريقة تحليلية علمية مقارنة تكون مهمتها كشف العلاقات بين
التركيبة اللغوية ووضع هذه القواعد في صيغة قوانين منهجية واضحة ، وهي
بهذا لا تكون نموذجاً يحتذى المتكلم والمستمع بل وسيلة من وسائل الكشف
والتفسير .

ودراسة النحو على أي مستوى ينبغي أن تنطلق من كونه عنصراً كائناً
تحت الصيغة الصوتية المنطوقة للجملة يعمل على تماسك وحدانيتها ، ويعمل في
الوقت نفسه على ربط الصيغة الظاهرية بمعناها الدلالي ويعطيها التفسير وأن يكون
واضحاً أن كل جملة لغوية لها جانبان : جانب ظاهري مسموع وجانب آخر
تحت هذا الجانب المنطوق المسموع هو النظام الثابت لذلك الأداء المتغير . والنظام
نموذج فكري لا يتحقق ولا يظهر للواقع إلا عن طريق الاستعمال أو الأداء . وكل
نموذج فكري يمكن أن تؤدي به آلاف الجمل التي يختلف مظهرها ويتحد
نموذجها ، ومع هذا الاختلاف في المظهر تظل دائماً هناك علاقة تفاعل قوي بين
هذا النموذج التحتي العميق والسطح الأدائي المتغير . وهذا التفاعل هو الذي يقوم
بدور فعال في تفسير الجملة وإعطائها معناها الدلالي الأوثق ، ويربط في الوقت
نفسه بين عدد مختلف من الأبنية إلى نموذج واحد .

والتكلم لا يكتسب هذا النموذج الثابت من خلال تعلم القواعد وحدها بل يكتسبه من خلال الأداء المتغير وقدرته على إدراك التشابه في عمق كل بنية من الأبنية المنطوقة . فإذا تكونت لديه حصيلة كبيرة من الأبنية المتغيرة وأدرك بنيتها العميقة أصبح بعد ذلك قادراً على توليد هذه القاعدة المنتجة واستخدامها . وبعبارة أخرى إذا جئنا لمتعلم العربية وقلنا له هذه القاعدة مثلاً : الجملة الاسمية تتألف من المبتدأ والخبر . وأعطيناه لذلك مثلاً أو مثالين فإنه بذلك لا يمكن أن يكون قد ملك الوسيلة الصحيحة التي تهديه إلى تكوين جمل اسمية أخرى صحيحة . لكن علينا في هذه الحالة أن نحصي له الصور المختلفة لتركيب الجملة الاسمية في حالات مختلفة كالأفراد وغير الأفراد ، والتقديم والتأخير ، وحالات الاكتفاء بأحد الطرفين ، وحالات الاسم الصريح والمؤول ، وحالات التعريف والتكثير ، وأنواع الخبر ، وحالات الإثبات والتوكيد والاستفهام والنفي وحالات إضافة عناصر أخرى لإفادة معانٍ مختلفة كالزمن والتحويل والتمني إلى آخره ، ونحاول في كل ذلك ربط هذه الصور المتغيرة بنيتها الأساسية التي تجمع هذه الصور كلها تحت « الجملة » الاسمية ، ونكرر ذلك عليه في أمثلة مختلفة ونساعده على تعرف العلاقات الدلالية بين الكلمات في الجملة ، وقبول بعضها لبعض وعدم قبول بعضها للبعض الآخر ، حتى يصبح ذلك لديه سليقة أو ملكة تساعده على معرفة الصواب من الخطأ في اختيار الكلمات بعضها إلى بعض من خلال المقدرات المحكومة بقوانين الاختيار المعروفة بين المتكلمين باللغة .

إن المتعلم الذي لم تتكون لديه ملكة اللغة يكون غير قادر على تركيب جملة صحيحة في نطاق اللغة التي يتعلمها انطلاقاً من القواعد النحوية وحدها ، أو المقدرات اللغوية وحدها . بل إنه مع هذين الجانبين في حاجة إلى أن يأخذ في الحسبان العلاقات الدلالية بين الكلمات في الجملة . وإذا لم يكن مزوداً بقواعد اختيار هذه الكلمات التي تخصص لسياق الجملة المناسب فسوف يكون عرضة لأن يكون جملاً صحيحة نحويًا ولكنها لا تؤدي معنى ، أو تحتوي على كلمات مستعملة بمعنى خاطيء في إطار نحوي خاص (٢٨)

فتكوين الملكة اللغوية يحتاج إلى معرفة المفردات اللغوية ، وقواعد الاختيار الدلالي بينها ، والقواعد النحوية التي تؤلف بينها في جمل مفيدة ذات دلالات معينة مختلفة ، والتكرار المستمر لكل ذلك . والملكات - كما يقول ابن خلدون - لا تحصل إلا بتكرار الأفعال ، لأن الفعل يقع أولاً ، وتعود منه للذات صفة ، ثم تكرر فتكون حالاً ، ومعنى الحال أنها صفة غير راسخة ، ثم يزيد التكرار فتكون ملكة ، أي صفة راسخة . ويطبق ذلك على اللغة العربية فيقول : فالمتكلم من العرب حين كانت ملكة اللغة العربية موجودة فيهم يسمع كلام أهل جيله وأساليبهم في مخاطبتهم وكيفية تعبيرهم عن مقاصدهم كما يسمع الصبي استعمال المفردات في معانيها فيلقنها أولاً ثم يسمع التراكيب بعدها قليتها كذلك ، ثم لا يزال سماعهم لذلك يتجدد في كل لحظة ومن كل متكلم واستعماله يتكرر إلى أن يصير ملكة وصفة راسخة ويكون كأحدهم . هكذا تصيرت الألسن واللغات من جيل إلى جيل وتعلمها العجم والأطفال . وهذا هو معنى ما تقوله العامة من أن اللغة للعرب بالطبع^(٢٩) .

وإذا كان هذا هو السبيل إلى تكوين الملكة اللغوية الصحيحة فإن هذا يجعلنا ندرك السبب في أن المحاولات التي بذلت في القرن العشرين لجعل العربية سليقة لم تؤد غايتها التي رجاها أصحابها . هذا السبب لا يكمن في أنها أهملت الواقع اللغوي ، بل لأنها حاولت ذلك من زاوية القواعد النحوية . بل إن بعض هذه المحاولات لم يهتم إلا بجانب واحد فقط من جوانب القواعد النحوية وهو جانب العلامة الإعرابية مثل محاولة إبراهيم مصطفى في إحياء النحو ١٩٣٧ ومحاولة اللجنة التي ألفتها وزارة المعارف المصرية سنة ١٩٣٨ لغرض تسهيل قواعد النحو والصرف من طه حسين وأحمد أمين وعلى الجارم ومحمد أبو بكر إبراهيم وإبراهيم مصطفى وعبد المجيد الشافعي ، ومحاولة أمين الخولي في (مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب) ومحاولة محمد كامل حسين في (النحو المعقول) وغيرها .

(٢٩) ابن خلدون . المقدمة ١٣٨٩/٤ .

إن المتكلم والمخاطب يعرفان الفاعل من المفعول في مثل هذه الجمل الآتية :

- أكل الحلوى عيسى .

- كلم ليلى مصطفى .

- ركبت السيارة سلوى .

دون أن تكون هناك علامات إعرابية ومع تغير مكان الفاعل والمفعول به لأن قوانين الاختيار الدلالية بين الكلمات تجعل العلاقة بين (أكل) و (الحلوى) علاقة المفعولية لا الفاعلية ، ولا يقع في الخاطر - كما يقول القدماء - أن الحلوى هي الآكلة وأن عيسى هو المأكل . وتجعل العلاقة بين (ركب) و (سلوى) علاقة الفاعلية . وقواعد التركيب لا تجعل (ليلى) فاعلا للفعل (كلم) لأن هذا الفعل لم تتصل به علامة تأنيث ولذلك يفهم المستمع أن الفاعل هو (مصطفى) .

ومعنى هذا أن هناك علاقات دلالية بين الكلمات وقواعد تركيبية تتعاون مجتمعة على كشف المعنى الأولي وتحديد الوظائف النحوية ، ومن بين هذه الوسائل « العلامة الإعرابية »^(٣٠) التي تكون ضرورية في تركيب معينة مثل :

- ﴿ وإذ ابتلى إبراهيم ربه ﴾

(الآية ١٢٤ من سورة البقرة)

- ﴿ إنما يخشى الله من عباده العلماء ﴾

(الآية ٢٨ من سورة فاطر)

- ﴿ أن الله يرىء من المشركين ورسوله ﴾

(الآية ٣ من سورة التوبة)

وقد أوقع الاهتمام بالعلامة الإعرابية وحدها بعض الذين تناولوا إصلاح النحو من خلالها في مآزق كثيرة . ثم إن نظام العربية نفسه يسمح بعدم وجود العلامة الإعرابية أو بمخالفتها فيما يقبلها في مواضع كثيرة مثل الوقف والإدغام والتناسب الصوتي وغيرها .

(٣٠) انظر : د. تمام حسام اللغة العربية معناها . ص ٩٧٣) فيه شرح وافٍ لسؤاله " تصاهر

القرآن " وهو جعل العلامة الإعرابية قرينة من بين هذه القرائن .

ولعل من المفيد في هذا الحال التفريق بين ثلاثة أمور هي :

أولاً : الموقع الإعرابي ، وهو الوظيفة النحوية المعينة ، والذي يحدد الوظيفة النحوية علاقة الإسناد ، والعلاقات الدلالية بين الكلمات ، وقواعد الاختيار بينها .

ثانياً : الحالة الإعرابية ، فكل موقع إعرابي له حالة إعرابية خاصة به من الرفع والنصب والجر بالإضافة إلى القواعد الفرعية الأخرى التي تعمل على إحكام الترابط بين المواقع الإعرابية أو الوظائف النحوية .

ولما كان الكلام المفيد قائماً على التأليف من أجزاء ذات دلالة معجمية تتحول بالتأليف إلى دلالة تركيبية فلا بد في المؤلف أن يكون لكل جزء فيه وظيفة (موقع) معين و (حالة) معينة يندرجان تحت نظام اللغة القاعدي المستخلص من ملاحظة الأمثلة واستقراء التراكيب . الموقع الإعرابي (كالفاعلية) مثلاً لا يختلف ولكن يختلف ما يشغله . والحالة الإعرابية كالرفع مثلاً لا تختلف ، ولكن تختلف العلامة الإعرابية الدالة عليها .

ثالثاً : العلامة الإعرابية وهي دليل على الحالة في بعض الأحيان ، وهناك أكثر من علامة للحالة الواحدة ، كالضمة والواو والألف وثبوت النون للرفع ، والفتحة والألف والياء والكسرة للنصب وهكذا ، وكل علامة من هذه مخصوصة بنوع من الكلمات مخصوص .

ولما كانت المواقع الإعرابية متعددة ، والحالات الإعرابية محدودة بثلاث فقط (الرفع والنصب والجر) في الأسماء ؛ اقتضى نظام بناء الجملة العربية أن يشترك أكثر من موقع (وظيفة) في حالة واحدة ، ومن هنا اشتركت الفاعلية والابتدائية والخرية مثلاً في حالة الرفع . واشتركت المفعولية والحالية والتمييز والاستثناء في النصب .

والنظام اللغوي في العربية بهذا لا يعيب ولا يرمي إلى اللبس وذلك لأن الحالة الإعرابية يحددها الموقع . ومن هنا يصبح تحديد الموقع الإعرابي وحالته

كافيين عند عدم وجود العلامة الإعرابية لعدم قبول الاسم لها لأنه إما معتل الآخر أو مبنى أو لأن ما يشغل الموقع الإعرابي المعين يكون مركبًا من جملة أحيانًا^(٣١).

ولهذا كله يكون الاهتمام بالعلامة الإعرابية وحدها في سبيل تيسير النحو أو إصلاحه ، أو في سبيل تعليم قواعد العربية مدخلا غير صحيح ، كما أن تعليم العربية من خلال القواعد وحدها يعد مدخلا غير صحيح كذلك .

بعد هذا نخلص إلى عدد من الملاحظات يفضل مراعاتها في مجال تعليم العربية وهي :

١ - علينا في تعليمنا للعربية أن نقدر ظروفها الخاصة وتاريخها الطويل وارتباطها بتراث كثير متنوع وبالقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ، والشعر العربي الجاهلي والإسلامي ، ونقدر في الوقت نفسه دور التطور الذي يميز بعض الكلمات ويحي أو يخترع كلمات أخرى ، ويستحدث تركيب لم تكن مألوفا شائعة ، ويواري بعض التركيب الأخرى وهكذا ، وأن نعمل على الموازنة بين هذا التاريخ الطويل ومتطلبات المعاصرة .

إن الفطرة العربية ارتضت من قديم أن تكون هناك لغتان إحداهما للتعليم والتعلم والثقافة والفن والفكر والأدب ، والأخرى للتفاهم العفوي والخطاب التلقائي وقضاء المصالح اليومية . وقد عاشتا جنبًا إلى جنب ، كل منهما تؤدي دورها وتحقق الغاية المرجوة منها . وعلى حين تنوعت اللغة التلقائية بتنوع المجموعات العربية ، بقيت العربية الفصحى لغة مشتركة بينهم جميعًا . وقد أدت عوامل التأثير والتأثر إلى بعض التغيير في بعض التركيب . ولا يصح أن نهرب من فشلنا في تعليم العربية الفصحى إلى قصر الاهتمام بالعامية . ويجب أن نتخلى بالشجاعة اللازمة ونعترف بأن الحاجة إليهما معًا قائمة على ألا يسوغ ذلك لنا الخلط

(٣١) انظر كتابي « العلامة الإعرابية » في القصيدين الثالث والرابع (مطبوعات جامعة الكويت

بينهما . ويتبغى أن نحدد لكل منهما الدور الذي يقوم به ونعمل ما وسعنا المحاولة على جعل العربية الفصحى سليقة للمتعلم العربي . ويتوقف ذلك على العمل على نحو الأمية ، وغرس الاهتمام بالقراءة في نفوس الناشئة ، وتقديم القدوة الصالحة لهم في هذا المجال ، وتوظيف وسائل الإعلام المؤثرة توظيفاً رشيداً لتحقيق هذه الغاية ، وإصلاح نظم التعليم ، ومحاولة أن يكون تعليم العلوم الأخرى باللغة العربية حتى ترتبط اللغة بالمحتوى العلمي والفكري .

٢ - إن اللغة صورة للحضارة وانعكاس أمين لها ، والنهضة العربية ليست في حقيقة الأمر إلا ضرباً من نهضة المجتمع الذي يستعملها . ولكي نقدر دور لغتنا في العصر الحاضر ينبغي أن نعرف مدى تقدمنا الحقيقي وموقعنا من صنع الحضارة المعاصرة التي نعد عالية عليها ، وعلينا ألا نلقي اللوم في تخلفنا على اللغة العربية أن نظن أن ارتباطنا بالفصحى في مجالات كثيرة هو الذي يعوق تقدمنا ، فإن الإنجليزية والفرنسية مثلاً لم تجعلا الدول المتخلفة التي تتكلم بهما في صفوف الدول المتقدمة .

إن العرب لم يشاركوا في صنع الحضارة المعاصرة ، وإن كانوا من أكبر المستهلكين لها . نحن نستورد السيارة والغسالة والثلاجة والتلفزيون وأجهزة التكييف وكل وسائل الرفاهية وغيرها ولم تدفعنا الحاجة إلى الاختراع مع أننا القائلون إن الحاجة أم الاختراع أو الحاجة تفتق الحيلة (لفت نظري ذات جمعة في أحد المساجد أن كثيراً من المصلين اصطحب معه مصلاه ، وكانت المصليات - مع الأسف - من صنع الصين ، وكأن الدين الإسلامي ظهر في الصين !!) . والتقدم الحضاري لا يبدأ من اللغة ، بل يبدأ من المجتمع . وعندها سوف ننظر للفتنة القومية بنظرة أكثر احتراماً . ومن الملاحظ أنه لما كانت الحضارة العربية هي السائدة (أثناء ما يعرف بالعصور الوسطى في أوروبا) اعتقد كثير من العلماء أن اللغة العربية هي أشرف اللغات . ولكن الحضارة العربية لم تتصل بل اتصلت اللغة التي دونت بها هذه الحضارة ، وبقيت دون أن يكون لها سند حضاري

معاصر ؛ لأن حضارتنا المعاصرة تقوم على الغرب ، حتى في المناهج الحديثة لدراسة اللغة . علينا أن نظور لأنفسنا أساليبنا الخاصة ذات الشخصية المستقلة ، وأن نكون على وعي بما يفيد تقدمنا المنشود . وهذا بالطبع لا يعني بحال أن نتغلق على أنفسنا أو نصمم الآذان عما يدور في العالم المعاصر من حولنا .

٣ - إن عالم اللغة اليوم معنى في المقام الأول بالتحليل الموضوعي للنماذج والأهنية للأصوات والمقاطع والكلمات والعبارات والجمل لأية لغة أو أية لغات في العالم ، وربما يتسع بحثه لعدد كبير من اللغات ، وقد يقصر اهتمامه على لغة واحدة أو لغتين ، وبطبيعة الحال سوف يبدأ في تحليله المركز ببناء اللغة التي يجيدها أكثر من غيرها ، وهي لغته الأم ، وبعد ذلك ينتقل إلى لغة غيرها يكون قد اطلع عليها . وإنه لمن المشكوك فيه - كما يقول سيمون بوتر - أن يكون بمقدور أي إنسان أن ينجز تحليلا كاملا لنظام كلامي دون أن يكون قائما على أساس المقارنة . وهذا يصدق بالقدر نفسه على المبتدئ^(٣٢) ولست أرى بأسا في أن يتم تعليم العربية الفصحى في نظمها وتراكيبها بمقارنة اللغة الأم التي يجيدها المتعلم من أجل توضيح الجانب الدلالي للقصحي ، وهي في حالة المتعلم العربي لغته العامية . وذلك فيما أرى يساعد على تثبيت فهم العربية الفصحى ، لأنها في حقيقة الواقع موازية للعامية . والمتعلم يجيد العامية سليقة ، وهو مطالب في الوقت نفسه بتعلم الفصحى لأنها لغته القومية والحضارية والثقافية .

٤ - تعليم اللغة يبدأ من الأنماط التركيبية ، فاللغويون يقررون أن الجملة هي وحدة الكلام الأساسية وأنها الحد الأدنى من اللفظ المفيد^(٣٣) . ويقرر كثير من التربويين أن الجمل هي أساس تعليم اللغة سواء في بدء تعليم اللغة أو في مراحل تعلمها المختلفة ، فالجملة تمثل وحدة فكرية لا بد أن تكون هي أساس الاستعمال اللغوي^(٣٤) لا بد أن تكون هذه الأنماط التركيبية صحيحة من أول الأمر . ولا يصح

Potter, s. Language in Modern World, p.12.

(٣٢) انظر

Potter, s. Modern Linguistics, p.104 (London 1967)

(٣٣) انظر

(٣٤) انظر - د. صلاح مجاور، تدريس اللغة العربية ١٠٩ -

أن نعلم جملاً مغلوطة بحجة التدرج المعرفي ، لأن التدرج لا يكون من الخطأ إلى الصواب (معظم الجمل في كتاب القراءة للصف الأول الابتدائي بمدارس الكويت مثلاً جمل غير صحيحة) ولا بد أن يصحب ذلك تدريب مستمر يساعد على إكتساب الملكة ، وقد رأينا أن الملكة تكتسب بال تكرار المستمر للأشكال الصحيحة من الإثبات والنفي والنهي والتوكيد والاستفهام وغيرها . المتعلم ، ولو كان طفلاً ، قادر على اكتساب القواعد بطريقة عفوية تلقائية لأنه أتقن لغته الأم بالمحاكاة والتكرار من غير معلم .

إن تدريس القواعد منفصلة عن النصوص الحية التي لا ترتبط بمشاعر المتعلم وتجاربه قد أسهم في تكوين انطباع خاطيء عند المتعلمين أن القواعد هدف في ذاتها ، وأنها في واد منعزل عن اللغة . وقد ساعد التجريد الذي تتوخاه غالباً الأمثلة القديمة على ذلك . حيث تدور الأمثلة المصنوعة حول ضرب زيد عمراً وقيام زيد ومجيئة إلخ ، ومن هنا يكون لاختيار النصوص دور مهم جداً في عملية التعليم . والأفضل أن يكون التناول للنص بوصفه وحدة متكاملة فيدرب المتعلم خلال دراسة النص على القراءة أي فهم اللغة المكتوبة وعلى الاستماع أي فهم اللغة المسموعة وعلى القواعد أي قوانين تركيب الكلمات والجمل التي تتحكم في طرق تأدية المعاني ، وعلى الخط والإملاء أي قوانين كتابة اللغة وعلى التعبير بشقيه الشفوي والكتابي ، وعند ذلك لا يكون هناك مجال لتكوين انطباعات خاطئة عند المتعلمين كاعتبار دراسة الإملاء أو القواعد غاية في حد ذاتها لا علاقة لها باستعمال اللغة في وظائفها الطبيعية . وكذلك لا تتكون انطباعات خاطئة عند المعلمين أنفسهم حول الغاية من تدريس اللغة فيتجه التركيز نحو ما يفيد في تحقيق الغايات الأساسية لتعلم اللغة (٣٥) .

ويفضل أن تكون النصوص المختارة ذات مفردات سهلة في مراحل التعليم الأولى بحيث تكون مما يسمعها المتعلم في مجالات يفهمها لأن هذا يوقر على المتعلم والمعلم

(٣٥) انظر داود عواد ، نحو تعلم اللغة العربية وطبقاً ٧٨ (١٩٧٠ الكويت) .

معاً شرح الدور الدلالي للكلمة وقانون اختيارها لغيرها من الكلمات التي تقبل أن تدخل معها في علاقات تركيبية .

وأخيراً .. إذا كان تاريخ النحو العربي طويلاً ممتداً كتاريخ العربية الفصحى نفسها ، وإذا كان طول الأمد قد أرسى تقاليد ثابتة قد تدفع بعض الباحثين أحياناً إلى محاولة تحديها ، أو يصبح تخطيها أحياناً صعباً محفوفاً بمخاطر الاتهام بنهم كثيرة ، أو يغري بعض الباحثين بالأنس بها والركون إليها ، فإن هذا كله لا يصح أن يدفعنا إلى الاستسلام والرضا بما هو قائم وعدم البحث عن الأساليب والوسائل الصحيحة التي تساعد على تحقيق الهدف الذي تحدده بوضوح من وراء دراسة اللغة وتدريسها . بعبارة أخرى أقول : إنه بالرغم من أن تجارب الماضي تعلمنا باستمرار أن جميع الغربيان سوداء يجب علينا ألا نوقف البحث عن الغرب الأبيض .

التحو .. ومُشكلة الضعف اللغوي

مدخل :

تكثر منذ فترة ليست بالقليلة الشكوى من ضعف مستوى اللغة العربية الفصحى ، ويبدى الغيورون على اللغة قلقا على حاضرها المتمثل في استخدامها والإبداع بها ، وعلى ماضيها المتمثل في تراث أمتها .

وستطيع القول بأن لدينا أزمة في لغتنا عندما نجد اللغة تتعثر بها أقلام الكتاب ، وألسنة المتعلمين والمعلمين جميعا ، وعندما لا نستطيع أن نقرأ تراثها قراءة تبصر وفهم ، ولا نقدر على تمثله واستيعابه والإفادة منه ، وعندما يضعف خيال الناطقين بها ؛ فلا يجيدون في قتها ، وتختنق اللغة في أيديهم وعلى شفاههم ، وتبدو اللغة كما لو كانت عاجزة عن الوفاء بمطالب الحياة والقن معًا ، وعندما يهرب كثير من أبنائها إلى لغات أخرى يلوكونها ويجدون فيها بديلا عن اللغة الأم التي يفخرون بعدم إحادتها ، ويعتزون في الوقت نفسه بإجادتهم لغيرها .

وقد تعدد أسباب هذه المشكلة ، وتتنوع ؛ فنجد منا من يلقي تبعة ذلك كله على الاستعمار ودعوته الدائبة الخبيثة لإماتة هذه اللغة . وقد نجد فينا من يرجع السبب في ذلك إلى هوان اللغة على أصحابها ، وعدم رعايتهم لها وعنايتهم بها ، وفقدان جديتهم في العمل على إحيائها . وبيننا من يتهم وسائل الإعلام والترفيه التي دأبت على تصوير القائم بتدريس العربية في صورة مزرية ، بقصد الإضحاك ، تنفر الناس منه ، وتحمل النشء على الهروب من ملاقة مثل مصيره . وفينا من يعزو ذلك إلى تكدس التلاميذ في فصول المدارس ومدرجات الجامعات ، وعدم وجود البيئة الملائمة والمناخ المناسب ، ويجعل من ذلك سببا لضعف اللغة العربية . وقد يكون فينا من يجعل من تبدل القيم في عصرنا ومجتمعنا وتغير الاهتمام دوافع لإهمال اللغة العربية بدعوى عدم استعدادها لمسايرة العصر وتوفير المستوى

الانحلال لمن ينهض لها ويهتم بأمرها . وقد يذهب بعض الباحثين إلى أن اتساع الهوة بين مستوى العامية الذي يتخاطب به الناس في حياتهم وشئون معيشتهم ، والمستوى الفصحح الذي يُطلب منهم ويرادون عليه في التعلّم ، وبعد الفجوة في ذلك ، وهو ما يعرف بالازدواج اللغوي ، هو ما يمكن أن يكون سبب هذا الداء ؛ لأن هذا الازدواج اللغوي يؤدي إلى التفرقة من المستوى اللغوي الذي لا يستخدم في أمور الحياة ، ويدفع إلى الإحساس عند كثيرين بعدم إلحاح الحاجة إليه مما يؤثر بدوره على تعلم العربية وإجادتها في مراحل التعليم المختلفة .

قد تكون هذه هي الأسباب ، وقد يكون بعضها ، وقد تكون هي وغيرها مما لم يذكر معاً ، وقد يكون غيرها دونها . وقد تختلف في أسباب هذه المشكلة أو تتفق . ولكن الأمر الذي أظن أننا لن نختلف فيه كثيراً هو أن هناك مشكلة حقيقية ، وأزمة ضاغطة تعاني فيها ، ونحس بها في جميع المظاهر اللغوية ، وتزداد يوماً بعد يوم .

ما مظاهر هذه الأزمة ؟ وما دور « النحو » و « قضية الإعراب » فيها ؟ وما العمل لعلاجها ؟ هذا ما أحاول أن أعرضه ، مع إدراك واضح بأن للمشكلة جوانب متعددة، ولا تكفي هذه الصفحات لعلاجها ، وبحسبنا أن تشير إليها ، وتدعو لحلها . وقد كان التركيز هنا على طرق جانب من جوانبها ، وهو النحو ؛ لأنه أبرز ملامحها . ولعلها دعوة إلى تضافر الجهود في هذه السبيل .

مظاهر المشكلة اللغوية :

إن المشكلة التي تعاني منها اللغة العربية الفصحى تتمثل في مظاهر مختلفة في حياتنا ، منها عدم استقامة هذه اللغة على ألسنة المتكلمين ممن يعملون في مجال « الكلمة » ، وتعثر تراكيب العربية في أفواههم تعثراً يدعو للإشفاق الممزوج بالمرارة والحسرة .

ومنها عدم استجابة الطلاب لما يلقى إليهم من دروس في قواعد العربية ونصوصها ، وفشلهم في تطبيق هذه القواعد ، وفي نطق تلك النصوص نطقاً صحيحاً .

ومنها تخرج عدد كبير من طلاب اللغة العربية في الأقسام العلمية المتخصصة في دراسة العربية وآدابها وقواعدها وهم لا يعرفون إلا قشورا لا تفيد شيئا عن هذه اللغة وتراثها ، ولا يستطيعون أن يضبطوا نصا من نصوصها الحديثة والقديمة على السواء أو قراءته قراءة سليمة تستوعب معناه وتنفذ إلى صميمه ، فضلا عن غيرهم ممن يتخرجون في أقسام علمية أخرى .

ومن مظاهر هذه المشكلة كذلك ضيق كثير من القائمين بتدريس العربية في المدارس بها ، وبرمهم منها ، وعدم قدرتهم - شأن غيرهم من مدرسي المواد الأخرى - على اصطنائهم لها وسيلة للفهم والإفهام . ولا شك أن هذا الضيق ينتقل بطريق العدوى إلى طلابهم فيصرفون عن هذه « الكارثة » ، ويصبح كل همهم أن يحصلوا على درجات النجاح التي تمهد لهم الانتقال إلى صف دراسي أعلى ، أو التخرج فحسب .

ومن هذه المظاهر تلك الركاكة التي شاعت أخيرا في كتابات كثير من كتاب الصحف وعدم وضوح عبارتهم ، والاستعانة بأقسام التصحيح في دور الصحف لتقيم ما اعوجج من هذه العبارة قدر الطاقة والجهد على سواء الفصحى ، والهرب في معظم الأحيان إلى اتخاذ « العامية » وسيلة للتعبير ، وعلى القائمين بالتصحيح أن « يترجموا » هذه العامية إلى الفصحى إذا سُمِح لهم بذلك ، وإذا كانت لديهم هم أنفسهم القدرة على مثل هذه « الترجمة » .

ومن هذه المظاهر - بل لعله من أهمها - عدم مطابقة التراكيب اللغوية على ألسنة المتكلمين والكتاب لما يراد التعبير عنه من المعاني ؛ إذ يقصد المتكلم إلى شيء فينتطق بشيء آخر ظانا أن ما نطق به معبر عما يرمي إليه ، مفصّح عنه ، ولا يتنبه إلى ذلك حتى مع لفت النظر إليه . ومعنى هذا - وهذا هو سر المشكلة - عدم وجود نُظُم لغوية أو طرائق تركيبية في أذهان مستعملي اللغة ، أو - على افتراض حسن الظن - غموض هذه الأنظمة اللغوية ؛ إذ إن الكلام تنفيذ حي للأنظمة اللغوية المختزنة في الذهن . وقد انعدمت هذه الأنظمة اللغوية للفصحى أو كادت ، ولم ينعدم الكلام بطبيعة الحال ، وصار الكلام ، لذلك ، ضربا من اللغو

غير المفيد في كثير من الأحيان ، وترديداً يتغاوريا لحصيلة جد ضئيلة من اللغة لا تفيد في كل المواقف . وكثيراً ما نجد عدداً غير قليل من المتكلمين ، عندما تراجعهم في مدلول كلامه ، يصجّوكم بقوله « أنا لم أقصد إلى ذلك ، ولكنني أقصد إلى كذا » ، ويعلم الله وحده إن كان هذا ال (كذا) هو الآخر صحيحاً أو غير صحيح . ولعلك تلمس هذه الظاهرة أكثر وضوحاً في المناقشات التي تسمع في الإذاعة والتلفزيون ، وفي مناقشات الرسائل الجامعية - مع الأسف الشديد - إذ يدفع غموض العبارة وعدم قدرتها على الإبانة إلى كثير من المواقف المضحكة المبكية بين المناقشين والطلاب ، وقد تؤدي هذه الظاهرة إلى كثير من المضايق والمزائق المخرجة في المواقف اليومية المتكررة ، وقد تصل إلى مستويات أعلى من ذلك في بعض الأحيان .

وأخيراً نجد من مظاهر هذه المشكلة عدم وجود إنتاج جيد في الفكر والأدب ومجالات النتاج اللغوي بوجه عام ، وأعني بذلك أنه ليس لدينا الآن جيل معد إعداداً جيداً ليصل ما بدأه جيل الرواد من طه حسين والعقاد ومحمد حسين هيكل وأحمد أمين والرافعي وتيمور وغيرهم مروراً بجيل نجيب محفوظ ومحمود حسن إسماعيل وصلاح عبد الصبور ومحمد مندور وغيرهم من رجالات الجيل الثاني ، وأكد أقول إنه بانتهاء هذا الجيل ، وباستثناء عدد قليل جداً ، لن نجد كاتباً عربياً يجيداً لفن القول واستخدام اللغة استخداماً صحيحاً يفجر طاقاتها ، ويجعل من أبنيتها فناً خلاقاً يتجاوز بنا هذا الواقع إلى واقع آخر أجمل وأفضل وأكمل . وهذه - في حقيقة الأمر - كبرى نتائج أزمة اللغة العربية ، إذا ظل الحال على ما هو عليه ؛ فإنه ، إذا انعدم المبدعون ، وانعدم الذين يفهمون أسرار اللغة ويفقهون أساليبها ، ويستجيبون لما يخلقه المبدعون في الفن على اختلاف ضروبه ؛ انعدم الخيال الخالق الذي يعيد بناء الحياة ، ويدفع إلى التقدم الحضاري المادي والروحي معاً ، وانحدر المجتمع كله إلى هاوية سحيقة من التردّي والهزال لا يعلم مداها إلا الله .

الواقع المرير يقول بصوت زاعق : لدينا أزمة حقيقية في اللغة العربية تعلمنا وتعليمنا واستخدامنا وإبداعاً في مجالات الإبداع المختلفة ؛ ومن هنا ساء كثير من

مظاهر الحياة على المستوى الخلقى ، وتبدل كثير من القيم لدينا ، وأصبحت المباهاة بالأمور المادية سافرة ، وصار التفاخر بعدم معرفة اللغة العربية ضرباً في محاولة الانتماء إلى طبقة اجتماعية أرق وأفضل ، وصار ذلك لا يثير أحداً ، ولا يأبه له أحد ، ونحن في غفلة تنسينا أننا نعوض في بحر من الرمال ندفن فيه ماضيها كله ونشوه حاضرها ونشد مستقبلنا .

قد يكون هناك ضرب من « الانتصار » للغة العربية ، كما يجب الصحفيون أن يسموه ، كأن تعترف بها الأمم المتحدة لغة من اللغات التي يمكن التعامل بها داخل أبنائها ، وقد تتخذ العربية لغة ضمن اللغات المستخدمة في بعض المؤتمرات الدولية ، وقد يكون هنا وهناك نوع أو آخر من مثل هذه الأمور التي يحلو للبعض أن يسميها « انتصاراً » للغة العربية . ولكن هذا كله لن يفيد العربية شيئاً ؛ لأن مثل هذه الأمور تخضع لمطالب السياسة - أو أقل « لعبة السياسة » - الدولية التي تنهض أمورها على أسباب أخرى بعيدة كل البعد عما نحن بسبيله من الإحساس الطاحن بتلك المشكلة الضاغطة التي تعاني منها لغتنا « الجميلة » .

لقد انسحب الشعر أو كاد من الدرجة الأولى إلى الدرجة السادسة بعد التليفزيون والسينما والمسرح والرواية والقصة القصيرة في حياتنا الثقافية . والشعر فن العربية الأول وخلاصتها المركزية التي تفجر الإحساس بالجمال ، بل أصبح من يقول الشعر متبهماً بين عامة « المثقفين » ، أو من يسمون أنفسهم كذلك ، بصفات كلها يشي بغير التقدير ، وليس هذا - في حقيقة الأمر المؤلم - إلا نتيجة محزنة للأزمة التي تعاني منها لغتنا العربية أو يعاني منها المتكلمون بهذه اللغة .

لن أستثير نوازع الدين والقومية في الاهتمام باللغة العربية والدعوة له ، فإن من تهون عليه لغته لا يجدى معه استشارة مثل هذه النوازع . كما أن الإصلاح المطلوب ليس من عمل فرد واحد ، وإن كان كل فرد مطالباً في نفسه بهذا ، ولكن الإصلاح يحتاج إلى تكاتف جهات متعددة على رأسها أجهزة الإعلام المختلفة ووزارات التعليم ووزارة الثقافة والجامعات والجمع اللغوية ومجالس البحوث والفنون والآداب . وأغلب ظني أن كل هيئة من هذه الهيئات تعرف

واجبها في إحياء اللغة ، ولكنها لا تريد أن تأخذ نفسها بما يعنىها ويكلفها بعض المشقة والجهد ، وغاية ما تحاوله أن تؤلف لجنة لفحص هذه المشكلة ودراستها ، وتجتمع اللجنة مرات ومرات ويتضاعف أجر المجتمعين ، وينتهي الأمر بإصدار توصيات يكون مصيرها في نهاية المطاف إلى إحدى خزائن سجل المحفوظات .

لقد دخلت مشكلة اللغة العربية الآن كل بيت من بيوتنا ، وأصبح أولياء الأمور من أشد الناس هما وقلقا على مستقبل أبنائهم . وعجلة الزمان دائرة ، وإذا بقي الأمر على ما هو عليه دون انتفاضة قومية مخلصه تستهدف حياة هذه الأمة ومستقبلها فلن يعلم إلا الله وحده ما سينتهي إليه المصير .

فلتكن أسباب هذه المشكلة ما تكون ، فإننا لا نريد أن نترك المشكلة نفسها ونبحث عن أسبابها إلا إذا كان ذلك في سبيل حلها . لقد كان كل شيء فيما مضى يلقي على الاستعمار ، وقد تخلصنا من الاستعمار ، وعلينا الآن - إن كان لا بد من البحث على أسباب - أن نبحث عن الأسباب الحقيقية ، وأن نتحلى بالشجاعة اللازمة في الاعتراف بالأخطاء ونخلص في إصلاحها .

إن لدينا ازدواجًا لغويًا حادًا ؛ إذ تقوم العامية جنبًا إلى جنب مع الفصحى . صحيح أنه غير معترف بالعامية رسميًا في مكاتبات الحكومات والدواوين - وهذا من حسن الحظ - ولكن لها من القوة والنفوذ والشيوع ما يجعلها لغة حياة يومية بمعنى الكلمة ، وهي البديل الذي يطارد الفصحى في كل مجال ، ويحصرها في أماكن ضيقة ، ولا يسمح لها بتجاوزها . ما الذي قدمناه في هذا الصدد ؟

إن اللغة يتلقاها الطفل من أبويه ودويوه ، ومدرسته ومجتمعهم كله بالسمع ، وهذه بديهية من بدائنه العقل ، يقول ابن فارس (ت ٣٩٥ هـ) في كتابه «الصاحبي» في باب القول في مأخذ اللغة : «تؤخذ اللغة اعتيادا ، كالصبي العربي يسمع أبويه وغيرهما ، فهو يأخذ اللغة عنهم على مر الأوقات . وتؤخذ تلقنا

من ملقن . وتؤخذ سماعاً من الرواة الثقات ذوي الصدق والأمانة ^(١) ويقول ابن خلدون (ت ٥٧٥٠هـ) في مقدمته المشهورة : « فالتكلم من العرب حين كانت ملكة اللغة العربية موجودة فيهم يسمع كلام أهل جيله وأصاليهم في مخاطبتهم وكيفية تعبيرهم عن مقاصدهم ، كما يسمع الصبي استعمال المفردات في معانيها ، فيلقنها أولاً ، ثم يسمع التراكيب بعدها فيلقنها كذلك ، ثم لا يزال سماعهم لذلك يتجدد في كل لحظة ومن كل متكلم واستعماله يتكرر إلى أن يصير ذلك ملكة وصفة راسخة ، ويكون كأحدهم ، وهكذا تصيرت الألسن واللغات من جيل إلى جيل ، وتعلمها العجم والأطفال ^(٢) .

فيالتلقين والسماع المتكرر والتعليم المضبوط توجد ملكة اللسان ، وبهذا تعلم العربية كثير من العجم ونبغوا فيها ، وما زالت أسماء مثل سيبويه وأبي علي الفارسي تتردد حتى اليوم ، يقول ابن جنبي (ت ٥٣٩٢هـ) في كتابه المختص : « ألا ترى أن سيبويه كان عجمياً ^(٣) ومع ذلك ارتبطت العربية ونحوها باسمه حتى يوم الناس هذا .

ونتساءل : ما الذي فعلناه من أجل أن نقدم نموذجاً يحتذى الطفل في البيت والمدرسة ، ونحبب إليه العربية التي نريدها عليها ، وندعي له أنها تصله بماضيه ، وأنها وعاء مجد حاضره وطريق مستقبله ؟ هل أعددنا له المعلم المتحرس المدرب المخلص الذي يحب عمله ، أو هل يسرنا له سماع اللغة صحيحة في فصول دراسته ومن وسائل الإعلام المختلفة ؟ إن هناك ألف « هل » تطل برأسها في هذا المجال الحيوي ، وأهمها : هل قدمنا له اللغة في قالب محبب مرغوب فيه ، وهل يسرنا له قواعدها صرفاً ونحواً ، وهل قدمنا له القيم التي تجعله لا ينفرد من كل من يتكلم « بالنحو » أو لا يسخر به ؟

(١) الصاحبي لابن فارس : ٣٠٠ .

(٢) مقدمة ابن خلدون : صفحة ١٣٨٩ (تحقيق د. علي عبد الواحد وافي) .

(٣) المختص لابن جنبي : ١٤/٢ .

لا أستطيع إلا أن أقول إن المشكلة قائمة متشعبة الجذور خطيرة الأبعاد
والنتائج ، والمحاضر كليل صامت كسول متبلد يحك جلده الكثيف بجدار الصمت
في تناوب كرهه ، والمستقبل مخوف بالخطر يدعو إلى الخوف واليقظة .

والآن .. أين دور النحو من هذه المشكلة البغيضة ؟ وهل يمكن له أن يقوم
بدور ما في حركة البعث والحماية من السقوط في الهاوية ؟ أو أنه يحتمل ما لا
يستطيع تحمله ، ويكلف بما لا طاقة له به ؟ يقول لويس ماسينيون « إن النهضة
اللغوية هي في الحقيقة نوع من النهضة الاجتماعية الشاملة التي تتطلع إليها الشعوب
الحديثة في الشرق » فهل يكون مدخلنا إلى نهضة اللغة هي نهضة النحو أو النهضة
الاجتماعية ؟

إن المشكلة تتجلى في ذلك التطور الهائل الذي أصاب العربية المعاصرة ،
وباعد بينها وبين العربية القحصى التي وضع لها النحاة القدماء القواعد . ونحن
غافلون عن هذا التطور الذي تسلسل إلى مفردات العربية وتراكيبها ، وزلزل كثيرا
منها ، ومازلنا في تدريسنا للنحو نردد ما قاله القدماء الذين وصفوا لغتهم وحددوا
قواعدها ، ونختار لهذا الغرض النصوص القديمة التي تنطبق عليها هذه القواعد .
والواقع أننا قد نصاب بحيرة كاملة عند تحليل نص من العربية المعاصرة ، ولا ندرك
أبعاد التطور الذي أصاب اللغة إلا عندما نصطدم بتحليل النصوص المعاصرة ،
ومن الغريب أنه لا توجد في هذا الصدد إلا محاولة واحدة قام بها الدكتور السعيد
بدوي لرصد ظواهر « العربية المعاصرة في مصر » في كتابه الذي سماه « مستويات
العربية المعاصرة في مصر »^(٤) . ومن الغريب أيضا أن الآخرين يقفون
في أماكنهم ، ولا يحاولون إلا اتهام جهود العاملين بسوء المقصد وعدم إخلاص

(٤) اعتمد الدكتور السعيد بدوي في مادة هذا الكتاب على الإذاعة المصرية ببرامجها المختلفة ،
ويزى فيه تقسيم العربية المعاصرة إلى خمسة مستويات هي : فصحي التراث ، وفصحي العصر ، وعامية
التفصير ، وعامية السوي ، وعامية الأيمن . وحدد هذه المصطلحات ، وبين خصائص كل مستوى من
الخطاب الصوتي والتمكيني ، وحدد المجال الذي يستخدم فيه كل مستوى منها ، والمواقف التي تحكم اختيار
أحدهما دون الآخر ، وبين العلاقة بينها ، وما يكون من تدح أو تداخل في استعمالها ، انظر الفصل الثالث
من « مستويات العربية المعاصرة في مصر - دار المعارف ١٩٧٣ ك

النية . ولا شك أن هذه هي كبرى المشكلات الحقيقية ، وأعني بها عدم بذل الجهود من أجل محاولة جمع العربية الفصيحة المعاصرة ومحاولة درسها وإعادة تصيف تراكيبها من جديد ومعرفة التطور الذي لحق بها . ومن الغريب أيضا أن هذه القضية لم يلتفت إليها أحد من السابقين ولذلك ظل تاريخ العربية غامضا في تطور الدلالات والتراكيب وسير المفردات ، وقد ترتب على هذا كثير من المشكلات في قراءة النصوص القديمة وشرح معانيها .

النحو واللغة :

اللغة نسيج متشابك متداخل من عدد من الأصوات التي تكون كل مجموعة صغيرة منها كلمة ، هذه الكلمات تنسق في تراكيب مفيدة هي الجمل . يستخدم المجتمع الإنساني هذه الجمل في مطالبه اليومية من الفهم والإفهام ، والتواصل الاجتماعي ، وقضاء المصالح الحيوية . ويستخدمها الأدباء في صياغة معمارهم الفني شعرا ورواية وقصة قصيرة ومسرحية ، ليخصبوا الروح الإنساني بهذا الفن ، ويعيدوا صياغة الواقع ، ويستخدمها المفكرون والكتاب في صياغة القضايا التي تشغلهم وتؤرقهم ويريدون نقلها لأبناء مجتمعاتهم . وتستطيع أن تقول في تلخيص دور اللغة في الحياة وتركيز هذا الدور إن اللغة معادلة للحياة الإنسانية وصورة ووعاء لها يستوعبها ويشكلها .

وجهاز النطق الإنساني مرن ، يتكيف حسب البيئة التي يولد فيها الطفل ، ويشكل مجموعة الأصوات التي يحتاج إليها في تكوين الكلمات والجمل التي يتعامل بها من حوله . والوحدة الصغرى لأية لغة في كلامها هي الجملة . والجملة مجموعة من العلاقات بين عدد من الكلمات التي تتألف معنا في نظام معين يتعارف عليه أبناء البيئة اللغوية بطريقة اعتباطية لتؤدي الغاية التي من أجلها خلق الكلام الإنساني .

هناك - إذن - في الجملة الأصوات التي تتألف منها الكلمات التي تحمل كل كلمة منها معنى جزئيا . تنضم هذه الكلمات بعضها إلى بعض بطريقة

مخصوصة ، بحكمها في هذا الانضمام علاقات خاصة تؤدي بالجملة إلى أن تصبح ذات دلالة معينة تفهم في المجتمع المعين .

ولكل لغة نظام معين ، ولا يمكن أن تكون هناك لغة بغير نظام مخصوص ، وهذا النظام متعدد الجوانب ، والجملة الواحدة تعد بالنسبة للغة خلية حية بالنسبة للجسم الحي ، وجميع الأنظمة اللغوية توجد في الجملة الواحدة وتمثل فيها بجوانبها . ولكل جانب من هذه الجوانب المتعددة في الجملة فرع من فروع الدراسة اللغوية يهتم به ويدرسه ويحلل مشكلاته ويتناول قضاياها ويحاول فهم أسرارها في لغته . فهناك علم « الأصوات » الذي يعنى بالجانب الصوتي من حيث طريقة نطقه ووصوله إلى السمع وطريقة استماعه . وهناك علم « الصرف » الذي يتناول كيفية بناء الكلمات المفردة ويحدد صيغها وموازينها والمعاني التي تطرأ عليها من زيادة بعض العناصر عليها سوابق أو دواخل أو لواحق ، أو نقص بعض العناصر الصوتية من الكلمة أو تبادل بعضها مع البعض الآخر . وهناك علم المعجم الذي يتناول معاني الكلمات مفردة ، وطريقة جمعها وترتيبها وتطور معناها وتعدد هذا المعنى إلخ .

والعلم الذي يتناول علائق التركيب ، وهو ضم الكلمات بعضها إلى بعض في جمل مفيدة ، ويحدد أشكال هذه الجمل ونوعها ومواقع الكلمات ووظائفها وعلامات هذه الوظائف وترتيب هذه الوظائف ، هو علم « النحو » .

وتستطيع أن تشبه اللغة بالجسم الإنساني ، فالجسم الإنساني مجموعة مختلفة من الأجهزة التي يتعاون بعضها مع البعض الآخر في حفظ حياة هذا الجسم وظهوره بمظهر الحياة ، فهناك القلب والدورة الدموية ، وهناك العقل والجهاز العصبي ، وهناك الأمعاء ، والكلى ، وهناك الأعضاء المتعددة من السمع والبصر والشم واليدين والقدمين إلخ ، ولكل جهاز أو عضو وظيفة مخصوصة لا تستطيع أن تعمل وحدها ، بل لابد من تعاون الأجهزة الأخرى معها ، وإذا اشتكى عضو تداعى له سائر الأعضاء بالسهر والحمى .

فليس النحو إذن إلا فرعاً واحداً من فروع الدراسة اللغوية يتناول جانباً واحداً من جوانب دراسة الجملة وتحليلها ومحاولة معرفة طريقة تركيبها . ولكن كثيراً من الناس يخلطون بين النحو واللغة بحيث يكاد الذهن ينصرف إلى « النحو » فقط عند الحديث عن مشكلة اللغة العربية . وهذا خلط يسوغه أن « الإعراب » ، وهو - هنا - العلامات الإعرابية في أواخر الكلمات في الجملة ودلالة هذه العلامات على وظائف الكلمات ، قد اقترنت به القسحي ، واقترن بها ، بحيث أصبح ذكر أحدهما مدعاة إلى استدعاء الآخر ، وصارت إجادة الإعراب والبراعة فيه ، بهذا المفهوم الذي أشرت إليه آنفاً ، من أدل الدلائل عند كثيرين على إجادة القسحي والبراعة فيها . كما أن الخطأ في الإعراب أظهر ما يستلفت الغيورين على اللغة العربية ويثير قلقهم على تراثها ومستقبلها ؛ ولهذا كان الخطأ في الإعراب قديماً من أول الأسباب الداعية إلى وضع علم النحو العربي كله خوفاً على العربية أن يتطرق إليها لحن أو فساد ، وحرصاً على القرآن الكريم أن يزحف إليه هذا اللحن .

ومهما يكن الربط وقوته بين القسحي والإعراب ؛ فإن هذا لا يسوغ أن ينظر إلى اللغة على أنها الإعراب وحده ، أو ينظر إلى الإعراب على أنه اللغة . إن الإعراب فرع من فروع النحو ، وهو فرع له شأنه وخطره ، والنحو جانب من جوانب دراسة اللغة . فاللغة واللغة ثم اللغة أولاً ، يلي ذلك النحو والإعراب . إن دراسة النحو تبدأ من اللغة بهدف تحليل جملها ، ولا يمكن أن تبدأ دراسة اللغة من النحو ؛ لأن النحو علاقات ، وكيف نقيم علاقات بين ما لم نحصله بعد ؟

لقد كان الدارس منذ أربعين سنة يبدأ دراسته في المدرسة وقد حفظ قسطاً صالحاً من أنقى نص لغوي ، وأعلاه في الفصاحة والبيان ، وأتقن قراءته قراءة صحيحة من غير أن يعرف أسباب ضبطه ، وأعني بهذا النص « القرآن الكريم » . وقد كان « الكتاب » في القرية والمدينة على سواء يؤدي دوراً مهماً في هذا المجال ، فكان الدارس عندما يلتقي بدراسة النحو بعد ذلك لا يحس نفوراً أو جفوة وغرابة ؛ لأنه يتعلم قواعد لغة له منها حصيلة صالحة ، ويصبح

العبء عليه خفيفا حملة ، لأنه في الواقع يستكشف فحسب أسباب ما يؤديه بالفعل من رفع ونصب وجر .

ومن جانب آخر ، كانت عدم مجانية التعليم تدفع بكثير من الناس في مصر خاصة إلى أن يلجئوا إلى الأزهر يلقون فيه بأبنائهم لينالوا حظهم من التعليم المجاني ، وكانت المنح التي يقدمها الأزهر للوافدين من البلاد العربية والإسلامية معربة للكثيرين أن يلتحقوا به . وكان شرط دخول الأزهر والالتحاق به في ذلك الوقت هو حفظ القرآن الكريم حفظا كاملا متقنا مع جودة التلاوة ، وكان التلميذ يحفظه في سن مبكرة دون العاشرة من عمره أو يزيد قليلا ، وهي السن التي تقبل التشكيل والإعداد . صحيح أن التلميذ في هذه السن الغضة لم يكن يعرف معاني كثير مما يحفظ ، ولكن المهم أن لسانه قد درب على نطق اللغة تطقا سليما صحيحا ، إذ كان لا يسمح له مطلقا بأى لون من ألوان الخطأ صرفيا كان أو نحويا من غير أن تكون هناك معرفة لا بالصرف ولا بالنحو من جانب المعلم والمتعلم كليهما في كثير من الأحيان . وكان كثير من هؤلاء الذين يتخرجون في « الكتاب » يذهبون إلى المدارس بدلا من الأزهر ، ويتخرجون في كليات الطب والهندسة والعلوم والتجارة والحقوق والآداب وغيرها ، وكانوا - مع ذلك - لا يفقدون قدرتهم التي اكتسبوها صغارا ومهارتهم اللغوية التي رسخت في أذهانهم ونقشت في عقولهم الطرية حينئذ ؛ ولذلك لم يكن من المستغرب - فيما سلف - أن نجد الطبيب الشاعر ، والمهندس الشاعر ، والكاتب الذي تخرج في كلية التجارة أو العلوم أو غيرها .

وكان أن تغيرت ظروف الحياة ، وأصبح التعليم بالجانح - وهذا حق الفرد على الدولة - وصار الناس لا يتهبون التعليم في المدارس ، وانتشر عدد كبير من المدارس في القرى والنجوع ، وأصبح التعليم غير مكلف ، وزج الناس بأبنائهم في المدارس ، وفقد « الكتاب » دوره ، وانقرضت أو كادت صناعة تعليم القرآن وتحفيظه ، وانصرف الناس عن الأزهر ؛ فلم تعد له ميزة المجانية التي كان يتمتع بها ، واضطر الأزهر إلى التنازل عن شرطه القديم ، وهو حفظ القرآن ، وصار

ملجأ لكل تلميذ يفشل في النجاح في القبول بالمدارس الإعدادية ، يأوي إليه وهو نحالي الوفاض كما يقولون من كل شيء حتى من القدرة على القراءة والكتابة ، وأصبح يلتحق بالأزهر بعد ذلك وفقا لقوانين تطويره التي صدرت في أوائل الستينيات من لم يتلقوا تعليمهم الأولي فيه ، واختلط الحابل بالنابل .

وتنشأ جيل في الأزهر والمدارس والجامعات الأخرى على السواء لم يحفظ شيئا من القرآن ، ولم يتدرب لسانه على نطق نصوص أخرى من اللغة نطقا صحيحا ، لأن القداسة الدينية كانت تحول دون الخطأ في نطق القرآن ، ولم يتح لهذا الجيل وما تلاه أن يسمع اللغة صحيحة ، فكل المواد تدرس له بالعامية ، حتى إن اللغة العربية وآدابها وقواعدها نفسها أصبحت تدرس له كذلك بالعامية (هل ينفع الأسف والحسرة هنا ؟) ويترك التلميذ لكتابه غير المضبوط بالشكل ضبطا تاما ، ويحاول أن يستذكر دروسه من أجل النجاح بطبيعة الحال ، فيترجم أثناء القراءة كل ما يقرؤه بالفصحى إلى اللغة التي يجيدها وهي العامية ، ثم قد يتخرج هذا التلميذ في كلية متخصصة في اللغة العربية وآدابها أو قسم معد لذلك ، ويناط به تدريس هذه اللغة ؛ إذ أصبح منظورا إليه على أنه خبير في العربية وفروع دراستها ، ولا يجد هذا « الخبير » الجديد ما يقوله لتلاميذه ، ويحيلهم إلى الكتاب ، ليستظهروا نتفا منه تضمن لهم النجاح ، وعلى هذا النحو دارت الدائرة حتى أغلقت واستحكمت إغلاقها .

فإذا نظرنا في الكتاب نفسه الذي أعد لغرض تعليم العربية ، وجدناه كتابا سيئا رديئا غاية الرداءة والسوء منهجا وأسلوبا واختيارا (قارن أى كتاب لتعليم العربية في أية مرحلة تختارها بالكتب المماثلة التي أعدت لتعليم الإنجليزية على سبيل المثال ، وسوف يدهشك أن الوصف بالسوء والرداءة ليس كافيا على الإطلاق) ، إذ يقوم بتأليفه عدد من القائمين على التدريس والتوجيه ، ويجمال هؤلاء بعضهم البعض الآخر أو يجاملون أصدقاءهم ، فيختار هذا « قصيدة » لزميله أو صديقه ، ويقدمها في الكتاب الموضوع على حسب « المنهج » على أنها للشاعر « فلان » ، وطبعاً لا ينسى أن يضع هامشا طويلا فيه بيانات عن سنة

مولده وأماكن تلقي تعليمه وغير ذلك ، فإذا جاء لشرح هذه القصيدة اقتصر على شرح المفردات بوصف ذلك تحليلاً أدبياً ونثر الأبيات نثراً مشوهاً غير مبين ، وبذلك ينسلخ التلميذ عن لغته وعن تراثها وعن فيها الحقيقي ، وكلما تقدم في الدراسة ؛ ازداد به البعد عن اللغة ، بالدخول في تعميمات ضارة تبتعد به عن النصوص وقراءتها . ومن الغريب أنه في الوقت الذي ابتعد فيه التعليم الأولي عن تحفيظ القرآن الكريم ابتعدت مناهج اللغة العربية في المدارس عن النصوص اللغوية الناصعة التي تصور اللغة تصويراً يحبها إلى التلاميذ ويغريهم بالاهتمام بها ، وتستطيع أن تقارن ما يدرسه ابنك الآن في المراحل التعليمية المختلفة ، وما كنت تتلقاه في المراحل التعليمية نفسها أو ما يعادها في سني تعلمك ، وسيهولك مقدار ما تجد من فروق .

وحصيلة كل هذه الأمور المتشابكة ضعف اللغة العربية الفصحى على السنة المتكلمين وأقلام الكتاب ، وما نعانيه من مشكلات في هذا المجال .

وأخيراً يلقي كثير من الناس التبعة على « النحو » وطريقة تعليمه وتدرسه ، والنحو نفسه من كثير من هذا براء إلى حد ما . لقد ضعفت استجابة الطلاب لدراسة النحو ، لأن لغتهم ضعيفة ، فإذا قويت لغتهم قوى النحو وقويت الاستجابة له .

إن نهضة اللغة جزء من النهضة الاجتماعية الشاملة التي تقوم على الدراسة والتخطيط الدقيق المتقن ، أما القفزات العشوائية أو العقوية غير المستندة إلى إعداد منظم فهي بناء على رمال سرعان ما ينهار .

إن الضعف اللغوي يستلزم ضعفاً نحويًا بالضرورة ، وليس العكس ؛ لأن الذي لديه حسن لغوي مدرب سرعان ما يستوعب قواعد اللغة ، ولا يجد فيها عيباً ، ولا يستعشر منها نقوراً ، أما أولئك الذين يسترون عجزهم اللغوي بكرههم للنحو وضيقتهم به وبأهله ، فهم مخطئون ، لأنهم لو أحسنوا إعداد أنفسهم بالقراءة والاطلاع لاستقام لهم أمر النحو ولصلح حالهم معه .

لقد ظن كثيرون ممن تكون صناعتهم « الكلام » أنهم يتخلصون من عبء هذا « النحو » البغيض إذا هم أعلنوا في تعالٍ ومباهاة أنهم لا يحسنون هذا الذي يسمى « النحو » وبذلك يصبحون بنجوة من العتب والملحاة ، فإذا ضاق عليهم الأمر ، أظهروا اليرم بالنحو والشكوى منه . فهل هؤلاء وأولئك على حق في هذه الشكاية ؟

الشكوى من النحو قديما وحديثا :

بدأ النحو في أمره سهلا ميسورا له غاية واضحة وهدف محدد هو ضبط النص القرآني في الأداء حتى لا يتسرب إليه لحن . وكان الغرض منه وضع الضوابط التي ترشد القارئ لمواضع الرفع والنصب والجر وغيرها حتى لا يحدث ما حدث من القارئ الذي كان يقرأ الآية الثالثة من سورة التوبة في قوله تعالى ﴿ وَأَذَانٌ مِنَ اللَّهِ وَرَسُولِهِ إِلَى النَّاسِ يَوْمَ الْحَجِّ الْأَكْبَرِ أَنَّ اللَّهَ بَرِيءٌ مِنَ الْمُشْرِكِينَ وَرَسُولُهُ ﴾ فنطق « ورسوله » الثانية بالجر بدلا من الرفع ، أو ما حدث من القارئ الذي كان يقرأ الآية الرابعة والعشرين من السورة نفسها في قوله تعالى ﴿ قُلْ إِنْ كَانَ آبَاؤُكُمْ وَأَبْنَاؤُكُمْ وَإِخْوَانُكُمْ وَأَزْوَاجُكُمْ وَعَشِيرَتُكُمْ وَأَمْوَالٌ اقْتَرَفْتُمُوهَا وَتِجَارَةٌ تَخْشَوْنَ كَسَادَهَا وَمَسَاكِنُ تَرْضَوْنَهَا أَحَبَّ إِلَيْكُمْ مِنَ اللَّهِ وَرَسُولِهِ وَجِهَادٍ فِي سَبِيلِهِ فَتَرَبَّصُوا حَتَّى يَأْتِيَ اللَّهُ بِأَمْرِهِ ﴾ فقرأ كلمة « أحب » مرفوعة بدلا من قراءتها منصوبة .

وقد اصطنع أبو الأسود الدؤلي - أول من وضع مبادئ النحو العربي على أشهر الآراء - نُقْطَهُ الَّذِي عَرَفَ بِنُقْطِ أَيْ الْأَسْوَدِ فِي ضَبْطِ الْمَصْحَفِ ؛ إِذْ يَرُودُ أَنَّ زِيَادَ بْنَ أَبِيهِ عَامِلَ الْبَصْرَةَ لِمَعَاوِيَةَ بَعَثَ إِلَى أَبِي الْأَسْوَدِ أَنْ أَعْمَلْ شَيْئًا تَكُونُ فِيهِ إِمَامًا يَنْتَفِعُ النَّاسُ بِهِ وَتَعْرَبَ بِهِ كِتَابُ اللَّهِ . فَاسْتَعْفَاهُ مِنْ ذَلِكَ أَبُو الْأَسْوَدِ ، حَتَّى سَمِعَ قَارِئًا يَقْرَأُ ﴿ أَنْ اللَّهُ بَرِيءٌ مِنَ الْمُشْرِكِينَ وَرَسُولِهِ ﴾ - بِحَرْفِ رَسُولِهِ - فَقَالَ : مَا ظَنَنْتُ أَنْ أَمْرَ النَّاسِ صَارَ إِلَى هَذَا ، فَرَجَعُ إِلَى زِيَادٍ ، فَقَالَ لَهُ : سَوْفَ أَفْعَلُ مَا أَمَرَ بِهِ الْأَمِيرُ ، فَلِيغْنِي كَاتِبًا لِقَنَا يَفْعَلُ مَا أَقُولُ . وَتَخَيَّرَ أَبُو الْأَسْوَدِ كَاتِبًا ذَكِيًّا وَقَالَ لَهُ : إِذَا رَأَيْتَنِي قَدْ فَتَحْتُ فَمِي بِالْحَرْفِ فَانْقُطْ نَقْطَةً فَوْقَهُ عَلَى

أعلاه ، فإن ضمنت فمي فانقط نقطة بين يدي الحرف - أى بجواره - وإن كسرت فاجعل النقطة تحت الحرف ، فإن أتبعث شيئاً من ذلك غنة - أى تنوينا - فاجعل مكان النقطة نقطتين^(٥) .

وتولى تلاميذ أبى الأسود عمله بالبسط والتفصيل ، وكان من تلاميذه يحيى ابن يعمر ، وعنيسة القليل ، وميمون الأقرن ، ونصر بن عاصم . وقد أصبح لجماعة النحويين هذه سطوة معنوية يخشاها الأمراء ، ويقال إن الحجاج بن يوسف الثقفي - وهو من هو قسوة وفظاظة - قال ليحيى بن يعمر: أتجدني ألحن؟ قال : الأمير أفصح من ذلك . قال : عزمت عليك لتخبرني - وكانوا يعظمون عزائم الأمراء - فقال يحيى بن يعمر : نعم ، في كتاب الله . قال ذلك أشنع له ، ففي أى شيء من كتاب الله ؟ قال : ﴿ قل إن كان آباؤكم وأبناؤكم وإخوانكم وأزواجكم وعشيرتكم وأموال اقترفتموها وتجارة تخشون كسادها ومساكن ترضونها أحب إليكم من الله ورسوله ﴾ فترفع أحب وهو منصوب . قال : إذا لا تسمعي ألحن بعدها . ونفي الحجاج يحيى بن يعمر إلى خراسان حتى لا يسمعه يلحن^(٦) .

ثم كان من بعدهم عبد الله بن أبى إسحاق الحضرمي ، وكان أول من بعج النحو ومد القياس والعلل كما يقول ابن سلام^(٧) ، وزاد نشاط النحاة ، وكثر تحكّمهم في الصواب والخطأ ، وفيما يجوز وما لا يجوز ، وكان الشعراء ، لما طبعوا عليه من حرية وتمرد ، أكثر الناس تمرداً على سلطة النحاة وتحكّمهم ، وبدأوا بالشكوى من النحو والنحاة معاً ، وأخذوا يضيّقون بما يلزمهم به النحاة من

(٥) انظر : أعلام النحويين المصريين للسيرافي : ١٦ - وإيضاح الوقف والابتداء لابن الأنباري ٣٩/١ وما بعده وإنباء الرواة على ألباء النحاة للنفطلي ٥١/١ ، وبرزه الألباء في طبقات الأدباء لأبى البركات ابن أبي عمير . وانحكّم في نطق المتصاحف للبدائي ٦ . والزهري في علوم اللغة للسويطي ٣٩٨/٢ .

(٦) انظر أخبار النحويين المصريين للسيرافي - ٢٣ (تحقيق كرككو) .

(٧) انظر طبقات فحول الشعراء ١٤/١ (تحقيق محمود شاكر) .

قواعد . وفي المصادر العربية كثير من الطرف والنوادير التي تدور حول هذا المجال ، ومن ذلك ما كان بين الفرزدق وعبد الله بن أبي إسحاق ، وعنبسة القليل ، وما كان بين بشار والأحفش أو سيبويه ، ومروان بن أبي حفصة وأبي محمد البيهقي ، وعبد الصمد بن المعدل وأبي عثمان المازني ، والمتنبي وابن خالويه^(٨) . ولكننا نقرأ هذه الأحبار جميعا في كتب الأدب والطبقات والأمالي فلا نحس إلا أنها تمثل بعض المداعبات التي تقسو أحيانا بين الشعراء والنحاة ، ولا نعلم موقفا اتخذه أحد من هؤلاء المهاجرين للنحاة يسيء فيه إلى « اللغة » نفسها . إنهم كانوا يفرقون بين النحوي واللغة ، فاللغة ملك الجميع شائع بينهم ، ويكفي أن هؤلاء الشعراء مبدعون ممن يثرون اللغة ويخصبونها عطاءها ، ويرفدون منابعها التي تعود عليها بالخصب والتماء .

وفي القرن السادس الهجري ظهر في الأندلس عالم ديني لغوي حاول أن يغير طريقة النحويين في تحليل اللغة ، وأن يتدع طريقة أخرى تتخلص من العيوب التي رآها في دراسة نحوي المشرق وأعني بها القياس والعامل والعلل الثواني والثالث في كتاب سماه « الرد على النحاة » وهذا العالم اللغوي هو ابن مضاء القرطبي .

ويعد هذا الكتاب محاولة من صاحبه لوضع نظام تحليبي جديد يعبر عن شكوى من النظام النحوي المشرقي ، يقول في مقدمته « وإني رأيت النحويين - رحمة الله عليهم - قد وضعوا صناعة النحو لحفظ كلام العرب من اللحن ، وصيانته عن التغيير ، فبلغوا من ذلك الغاية التي أموا ، وانتهوا إلى المطلوب الذي ابتغوا ، إلا أنهم التزموا ما لا يلزمهم ، وتجاوزوا فيها القدر الكافي فيما

(٨) انظر في هذا : الشعر والشعراء لابن قتيبة ٨٩/١ ، وأخبار النحويين الصغرى للسرياني ١٨٠ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ومراتب النحويين لأبي الطيب اللغوي - ١٢ ، ١٣ ، ٣٨ ، ٣٩ ، خصائص لابن جني ٣٣٩/١ ، ٦٤٠ ، والأعالي لأبي الفرج الأصفهاني ٣٠٩/٣ ، ٣١٠ ، طبعة دار كتب ٢ ، والنوشح للمزنياني : ٣٨٥ ، ووفيات الأعيان لابن خلكان ١٠٤/١ ، وسيبويه إمام النحاة للأستاذ ابن النحدي ناصف ٢٠ ، وما بعدها ، وغيرها من المصادر .

أرادوه منها ، فتوعرت مسالكها ، ووهنت مبانها ، وانحطت عن رتبة الإقناع حججها حتى قال شاعر فيها :

ترنو بطرف ساحرٍ فاترٍ أضعف من حجة نحويٍّ « ٥ » ،

ولكنه لم يستطع أن يتهم هذا العلم بأنه خالٍ من القدرة على الإقناع بالحجة والبرهان ، فقال عقيب النص السالف مباشرة « على أنها إذا أخذت المأخذ المبرراً من الفضول المجرد عن المحاكاة والتخييل ، كانت من أوضح العلوم برهاناً ، وأرجح المعارف عند الامتحان ميزاناً ، ولم تشتمل إلا على يقين أو ما قاربه من الظنون » (٩) .

وإذا عرفنا أن مؤلف هذا الكتاب كان من رعايا دولة « الموحدين » التي أتشأها ابن تومرت في المغرب ، واتسعت فشملت الأندلس ، وتمكن لها في عهد يعقوب بن يوسف بن تومرت (٥٨٠ - ٥٩٥ هـ) الذي دوخ فرنج الأندلس وأنزل بهم هزائم منكرة ، وفي عهد يعقوب هذا وضحت ثورة الموحدين على المشرق وعلمائه وعلومه ، وتولى يعقوب نفسه قيادة هذه الثورة ؛ إذ أمر بعدم تقليد أحد من أئمة المشرق ، وأمر بإحراق كتب المذاهب الأربعة المشهورة ، وغيرها من كتب اللغة بعد أن ينتزع منها القرآن والحديث النبوي ، وكان غرضه من ذلك كله حمل الناس على الظاهر من الكتاب والسنة فحسب ، أقول إذا عرفنا أن مؤلف الرد على النحاة عاش في هذا العصر عرفنا أن العصر كان عصر ثورة على المشرقين بكل ما يمثلونه ، فلا عجب أن يتولى أحد رجال هذه الدولة الرد على نخاة المشرق كما فعل غيره مع الفقه وغيره من العلوم ، يقول الدكتور شوقي ضيف محقق هذا الكتاب في دراسته عنه « وقد كانت دولة الموحدين - منذ أول الأمر - تدعو إلى هذه الثورة ، حتى إذا كان يعقوب رأبناها يأمر بحرق كتب المذاهب الأربعة ، يريد أن يرد فقه المشرق على المشرق ، وقد تبعه ابن مضاء قاضي القضاة في دولته ، فألف كتاب « الرد على النحاة » يريد أن يرد به نحو المشرق على المشرق ، أو

(٩) الرد على النحاة لابن مضاء القرظي ١٠٠ - ١٠١ (تحقيق الدكتور شوقي ضيف - دار الفكر

بعبارة أدق يريد أن يرد بعض أصول هذا النحو ، وأن يخلصه من كثرة الفروع فيه ، وكثرة التأويل ، مستنفاً في ذلك بسنة أميرة يعقوب ، إذ كان يعجب مثله - على ما يظهر - بمذهب الظاهرية ، فذهب يحاول تطبيقه على النحو ، وقد بدأ فرفض نظرية العامل التي جعلت النحاة يكتفون من التقدير ، وهو تقدير يؤدي إلى عدم التمسك بحرفية أي الذكر الحكيم ، تلك الحرفية التي كان يعتد بها أصحاب مذهب الظاهر ، وأيضاً فإنه اقترض منهم ما يذهبون إليه من نفي العلل والقياس في الفقه ، ونادى بتعميم ذلك في النحو ، حتى نتخلص من كل ما يعوق جريانه وانطلاقه في العقول والأفهام .

ولكن هدم ابن مضاء لأصول النحو المشرقي - مع ما يدعي لآرائه من تخليص للنحو مما يعوق جريانه وانطلاقه - وقف عند الجانب النظري ، ولم يقدم لنا ابن مضاء كتاباً يتناول النحو بالمنهج الذي اقترحه ، وقد وعد في كتابه ص (١٠٧) بأنه سيؤلف كتاباً يطبق فيه نظريته ، ولعله آلفه ، ولكنه اغتالته يد الزمن فيما اغتالت من تراث .

وقد وجد في آراء ابن مضاء سنداٌ وحجة كثيرةً ممن هاجموا النحو في العصر الحديث وشكوا من صعوبته وتعقيداته .

إن دراسة النحو نفسها مستويات ، ولا ندري على وجه الدقة ما المستوى الذي يشكو منه الشاكون في عصرنا الحاضر . وإن أيسر هذه المستويات هو المستوى السهل الذي يتوقف عند حد بيان عناصر الجملة وعلاقتها بعضها ببعض الآخر ، فإذا قلت مثلاً : « الشمس مشرقة » فهذه الجملة تتألف من « مبتدأ » هو كلمة (الشمس) و « خبر » هو كلمة (مشرقة) وبينهما علاقة الإسناد ، وكلاهما مرفوعة ، وعلامة الرفع هنا هي الضمة الظاهرة ، فإذا قلت « أشرفت الشمس » فهذه الجملة تتألف من الفعل « أشرفت » وفاعل « الشمس » ، وبينهما علاقة الإسناد ، وهناك علامة الفاعلية وهي الرفع وهو هنا بالضمة الظاهرة . وتتدرج مستويات الدراسة النحوية حتى تصل إلى مرحلة الصعوبة الحقيقية عندما ينحدر الحديث إلى فلسفة النحو وقضاياها ، وهذا المستوى الذي يمكن أن يوصف

بالصعوبة عند البعض لا يطلب من أحد معرفته إلا المتخصص في هذا المجال الذي يعد لهذا الأمر ويراد عليه .

وفي الحق أن النحو علم يتطلب من الدارس صبرا على استساغته أول الأمر ورياضة وممارسة ، ثم لا يلبث أن يسلس القيادة . وقد كان سهلا إبان نشأته . ولكنه اختلطت به بعد مرحلة الصفاء الأولى شأن كل شيء في نشأته شوائب من الجدل والبعد عن روح النصوص والتفريعات المتعددة ، ولكن هذه الأمور كلها شيء لا يعني به إلا الدارسون المتخصصون في أقسام اللغة العربية في الدراسات العليا ، ولا يطلب من غيرهم معرفته أو الإلمام به . والمستوى الذي يشكو منه الشاكون حديثا - حسبما يظهر من كلامهم - ليس إلا المبادئ الأساسية التي ينبغي لكل ناطق بالفصحى أن يعرفها أو يلتزم بها تطبيقا ونطقا ولا بد منها لاستقامة النطق ووضوح العبارة إذا كنا حقا جادين في ادعاء التمسك بالفصحى .

والواقع أن أسباب الشكوى الحديثة تتمثل في عدة أمور كلها متصلة متلاحمة أجملها فيما يلي دون النظر إلى شكوى الطلاب ، لأن لهذه أسبابها الأخرى ، وعلاجها موكول إلى المسؤولين عن التدريس والقائمين به .

أولا : إن النحو بوصفه دراسة لقواعد العربية يمثل قيدا ثقيلا لكل متكلم من شأنه أن يتحدث بالفصحى ، ويتمثل له هذا « النحو » سوطا يلهب كرامته إذا كان لا يجيد الحديث بالفصحى ويعلم من نفسه ذلك ، وبخاصة إذا كان يتكلم فيمن يعلم أن منهم من يدرك مواقع خطئه ، فلا يجد مثل هذا ما يعتذر به إلا كراهيته للنحو والنحاة ، أما النحو فلأنه لا يحسنه ، ومن جهل الشيء عاداه ، وأما النحاة فلأنهم هم الذين يعرفون خطأه ومواطن الضعف فيه .

ثانيا : إن النحو يبحث التراكيب ووظائف الكلمات في الجملة وعلاقة الكلمة بالأخرى والجملة بغيرها . وهذا يقتضي قدرا من المراتة والتذوق والنفاذ إلى أسرار العبارة ، لأن كل وظيفة من هذه الوظائف التركيبية لها علامة خاصة تدل عليها ، ولا يتيسر هذا القدر من التذوق والمراتة إلا بالثقافة والقراءة الصحيحة الواسعة ؛ ومن هنا كان الجهل بنحو الجملة كاشفا عن الضحالة وعدم

الأصالة وضمور الثقافة وعورة الادعاء والجهل باللغة وآدابها ، ولذلك انصب
سخط هؤلاء الساخطين وكراهيتهم على النحو وأهله دون غيرهم .

ثالثا : إن كثيرين ممن يصطنعون الكلمة وسيلة للعيش والحياة لا يحسنون
استخدامها ولم يتخرج كثير منهم في معاهد دراسة اللغة العربية ، ولا يعتقدون أن
هناك ما يلزمهم بتحسين وسائلهم في الاتصال بجماهيرهم ، ولا يدركون مدى
الخطورة التي تترتب على جهلهم بأساليب العربية الصحيحة في التعبير . وبمرور
الزمن يتكون لديهم إحساس خادع بالتميز الزائف والغرور الأجوف ، فإذا ما نبهوا
إلى أنهم لا يحسنون وسيلتهم ولا يجيدون استخدام لغتهم انفجر غضبهم وحنقهم لا
على أنفسهم وتقصيرهم بطبيعة الحال بل على « النحو » الذي لا يعرفون سواه
مظهرا للعربية السليمة .

بعد ذلك ، هل نريد من كل هؤلاء أن « يتكلموا » بالعربية المعربة ؟ وهل
الإعراب مشكلة هو الآخر ؟ أو هل الإعراب ضرورة من ضرورات العربية أو أنه
يمكن التخلص منه ؟ وهذه قضية أخرى .

قضية الإعراب :

ظاهرة الإعراب من أوضح الظواهر اللغوية في العربية الفصحى ؛ إذ لا
تشاركها لغة سامية أخرى في وجود هذه الظاهرة مستمرة في حياتها واضحة
مطرودة السلطان .

وليس مما يفيد العربية في شيء أن نلتمس لوجود الإعراب فيها على صورته
المعروفة ضروريا من المعاذير ، فنقحم الحديث عن وجود إعراب في لغة أخرى من
فصيلة لغوية لا تنتمي إليها العربية كاللاتينية والألمانية أو غيرها ، فلن يُسَوَّغ ذلك
وجود الإعراب في العربية ، ولن يعين على فهم هذه الظاهرة فيها . وينبغي بدلا
من ذلك أن ندرس العربية نفسها في مراحلها القديمة ، وأن نقارن ظواهرها اللغوية
بأخواتها الساميات ، فذلك أدنى للغاية وأشبه بالصواب ، وإن كان لا يفوتنا هنا
أن نشير إلى أن أصحاب اللغات التي بها إعراب كالألمانية مثلا واليابانية لا يشكون

من ثقل الإعراب عليهم وعسره ومشقته على ألسنتهم ، ويأخذون أنفسهم بتعلم لغتهم ودراستها وفقه أسرارها وينصرفون إلى ذلك في جد وصبر واعتزاز ، ولم يفعلوا مثلما نفعل نحن من إضاعة الوقت في الشكوى والصراخ دون أن تقدم حلولاً ، أو ننصرف إلى البحث والدراسة . ولعل هذا من أسباب تقدم أصحاب هذه اللغات وانتفاء أهل العربية جميعاً إلى العالم الثالث .

ولست أريد أن أقف طويلاً أمام تأكيد أن ظاهرة الإعراب في العربية ظاهرة أصيلة من ظواهرها ، فإن دراسي اللغات السامية يتفقون على أن العربية قد احتفظت أكثر من أخواتها الساميات بكثير من الصور الصادقة لعناصر اللغة الأولى مثل الكمية الأصيلة تقريباً من الأصوات الساكنة ، وكذلك الحركات القصيرة في المقاطع المفتوحة ، ولا سيما في وسط الكلمات ، وأيضاً مثل الفروق النحوية الكثيرة التي أفسدت إن قليلاً أو كثيراً في اللغات السامية الأخرى . وإنه لا تكاد تتعدّلها في ذلك لغة سامية أخرى . ويرجعون السبب في ذلك إلى نشأتها في أقدم موطن للساميين - على ما رجحه كثير من الباحثين - وبقيائها في منطقة منعزلة مستقلة ، فقالت بذلك فرص احتكاكها باللغات الأخرى ، ولم تذلل لها سبيل كثيرة للبعد عن أصلها القديم ؛ ولذلك يقرر المستشرق الألماني نولدكه أن مقارنة قواعد اللغات السامية يجب أن تبدأ حقاً من العربية ، على أن يراعى في التفاصيل كل قريباتها الأخريات ما دمن معروقات^(١) . ويغلو بعضهم فيزعم أن العربية هي الأم السامية الأولى ؛ ولهذا كله لا أود أن أثبت قدم الإعراب في العربية لأنه قد يوجد في أخواتها الساميات، فما دامت العربية هي أقرب اللغات السامية إلى الشقيقات إلى الأم السامية المندثرة - في رأى كثير من الباحثين - فإن القضية يجب أن تنعكس ، فيستدل على وجود ظاهرة سامية في لغة من أخواتها بوجود هذه الظاهرة نفسها في العربية ، غير أن عوامل التطور والتغيير كما تعمل على البعد بالخصائص من اللغة الأم ، قد تعمل - أيضاً - على احتفاظ لغة من اللغات

(١) انظر : اللغات السامية لنولدكه . ١٠ (ترجمة د. رمضان عبد التواب) ، وتاريخ اللغات

السامية لولفسون : ١٤ ونشوء اللغة ونموها وابتكارها للأب أنستاس الكرملي : ١٢٠ وفصول في فقه اللغة

د. رمضان عبد التواب : ٣٠ وما بعدها .

المهاجرة عن الأم بظاهرة لم يكتب لها في العربية البقاء والحياة استجابة لمتطلبات البيئة الجديدة ، وكل ما يمكن أن يقال في هذا الصدد إن الظاهرة إذا وجدت في الأخوات السامية أو في مجموعة منها فإنه يُستأنس بوجودها فيها على أن الظاهرة أصلية ، ولا يعد دليلا على قدم هذه الظاهرة ؛ فإن سير تطور اللغات غامض في تفاصيله بالنسبة لنا غالبا ، وذلك في المرحلة السابقة للمرحلة التي وصلت إلينا منها وثائق لغوية . والاتفاق بين كثير من اللغات السامية في المسائل النحوية المهمة لا يضمن لنا دائما قدم هذه المسائل ، لأنه كثيرا ما يجري في كل لغة منها تغييرات قياسية مستقلة عن الأخرى كما يقرر تولدكه^(١١) .

وإذا كانت كل لغة من اللغات السامية المتفرعة عن الأم الأولى المندثرة قد أخذت منفردة في التطور ، والسير بظواهرها نحو الاكتمال والنضج ؛ فلنا أن نفترض أن ظاهرة الإعراب قد أخذت العربية تعمل على تطورها من حالة السداجة إلى الحالة التي وصلت إلينا بها في أقدم نصوص العربية ، ويقرر المستشرق يوهان فك أن العربية الفصحى قد احتفظت في ظاهرة التصرف الإعرابي بسمة من أقدم السمات اللغوية التي فقدتها اللغات السامية باستثناء البابلية القديمة قبل عصر نموها وازدهارها الأدبي^(١٢) . فالإعراب - بعد كل هذا - سامي الأصل تشترك فيه مجموعة من اللغات السامية كالأكدية والحبشية ، وتوجد منه آثار في غيرها كما يرى المستشرق برجشتراسر^(١٣) .

ونحن لا نطلب أن يكون هناك تماثل تام بين اللغات السامية في ظاهرة الإعراب ، بل يكفي أن تكون هذه الظاهرة من الخصائص القديمة لهذه اللغات ، وإذا كانت هذه اللغات قد فقدت هذه الظاهرة ، ولم يبق منها إلا آثار ضئيلة تدل على بدائيتها ؛ فليس ذلك دليلا على أن العربية الفصحى ينبغي أن تفقدها ؛ إذ

(١١) النظر - اللغات السامية - ١١ (ترجمة الدكتور - مصال - عند التوا -) .

(١٢) العربية ليوهان فك - ٣ (ترجمة الدكتور عبد الخليم الحجار -) .

(١٣) النظر التطور النحوي - ٧٥ .

لكل لغة ظروفها الخاصة التي تحكم بقاء ظاهرة ما وتطورها أو فناء ظاهرة أخرى .

ومما يتفق عليه الدارسون أن العربية الفصحى كانت لغة الأدب ، وكانت معربة واضحة الإعراب قبل الإسلام . ولا شك أن ارتباط العربية الفصحى بالقرآن الكريم كتب لها الحياة والاستمرار والغلبة والانتشار، يقول يوهان فك « لم يحدث حدث في تاريخ اللغة العربية أبعد أثرا في تقرير مصيرها من ظهور الإسلام، ففي ذلك العهد قبل أكثر من ١٣٠٠ عام (نقول الآن قبل أكثر من ١٤٠٠ عام) عندما رتل محمد ﷺ القرآن على بنى وطنه بلسان عربي مبين، تأكدت روابط وثيقة بين لغته والدين الجديد كانت ذات دلالة عظيمة النتائج في مستقبل هذه اللغة »^(١٤) فقد تكفل ارتباط العرب بالقرآن الكريم من جانب ، والقواعد التي وضعها النحاة العرب في جهد لا يعرف الكلال وتوضيحية جديدة بالإعجاب من جانب آخر بالحفاظ على هذه اللغة ، وقد عاشت إلى الآن ، وإن كان بعض الباحثين يجعلها مستوى واحداً من مستويات خمسة للغة المعاصرة سماه « فصحي التراث » ويرى أنها تكاد تكون لغة مستقلة عن العاميات التي تفرغت عنها^(١٥)

وقد ظلت العربية محتفظة بخاصة الإعراب في التعامل اليومي حتى أواخر القرن الثالث الهجري على مستوى التخاطب التلقائي العفوي ، ثم أخذت هذه اللغة التلقائية في الانفصال لأن العربية المولدة أخذت في الانتشار ، والدليل على ذلك أن النحويين أنفسهم لم يكونوا يلتزمون بالفحصى في مسامراتهم ومحاوراتهم . ولضياع الإعراب في اللغة التلقائية أو لغة الاستعمال اليومي أسبابه التي تتحمل العربية نفسها بعضها ، وتتحمل الظروف الاجتماعية والبيئية بعضها الآخر ، وهذا ما دعا النحاة القدماء إلى تحديد عصور الاحتجاج والتوثيق اللغوي حتى يتاح لهم أن يحافظوا على العربية الفصحى التي تماثل لغة القرآن الكريم ، التي ما زالت قواعده مستعملة حتى اليوم - إلى حد كبير - في المستوى الأدبي شعرا ونثرا ،

(١٤) العربية ليوهان فك (٢) ترجمة الدكتور عبد الحليم النجار .

(١٥) انظر البحث السابق من هذا الفصل .

ولارتباط النحاة بغاية محددة أول الأمر هي الحفاظ على لغة القرآن الكريم لم يلتفتوا إلى التطور اللغوي ولم يرصدوا ظواهره إلا بعض شذرات لم يكن من هدفها رصد التطور اللغوي بقدر ما كان يهدف ذلك إلى تصحيحه والتنبيه على ذلك ، ونجد أمثلة لذلك في كتب « الفاخر » لأبي سلمة الضبي ، و« درة الغواص في أوهام الخواص » للحريري وكتب لحن العامة وغيرها .

والذي أود أن أخلص إليه من هذا العرض أمران كلاهما يحتاج إلى نظر وبحث :

أولهما: أن استخدام الفصحى في المخاطبة اليومية أو ما يسمى باللغة التلقائية ليس متيسرا ، ولا مطلوبًا ، وقد تخلص منه المتكلمون بالعربية من أوائل القرن الرابع الهجري ، وليس معنى هذا أنهم أهملوا « العربية الفصحى » ، بل كانوا يستخدمونها قادرين في المستوى الأدبي ؛ ولذلك وصل إلينا من نتاجهم الشيء الكثير وهو ما يكون تراثنا الغني . وليس معنى هذا أيضا أنهم لم يكونوا قادرين على استخدام الفصحى ؛ بل كانوا في مقام الجد من القول ومجال التعليم لا يستعملون سواها .

ونحن لا نطلب من أجل إصلاح العربية أن يفرض على الناس الالتزام بالفصحى في لغة التخاطب ، فسوف يكون هذا غير عملي على الإطلاق ، ولكن المطلوب أن يعمل القائمون بالأمر على تضييق تلك الفجوة الكبيرة بين العامية المعاصرة والفصحى ، وعلى محاولة الارتقاء بالذوق اللغوي عن طريق الالتزام بالفصحى في مجال التعليم وغيره من مجالات الاستخدام الرسمي والإعلامي . وهنا يجيء دور الإعلام بأجهزته المتعددة ؛ لأن اللغة - كما هو مقرر - تكتسب بالسماع ؛ ولذلك كان على أجهزة الإعلام أن تلتزم الفصحى السهلة في مخاطبتها للجماهير ، وكذلك كل من يتصدى لموقف الخطابة والكتابة ، حتى تنشأ ألفة بين الفرد ولغته القومية ، وعندما يطلب منه تعلمها لا يشعر بهذه الفجوة الكبيرة التي تفصله . وينبغي ألا يحتج في ذلك بأن هذا المستوى لا يلقي استجابة من العامة ، فهذا غير صحيح ، فقد ثبت أن قطاعا كبيرا جدا يستجيب للقصائد الجميلة التي

تغني من مطربين محبوبين ، ويفهمونها ولا يجدون فيها ما يعدهم عنها ، وقد يكون ذلك الإطار الجميل الذي قدمت به ، وقد يكون ذلك داعياً إلى العمل على اختيار الإطار الذي تقدم فيه اللغة الفصحى .

وثمة مسألة مهمة جداً ، وهي مشكلة « نحو الأمية » وهي تمثل مرضاً مزمناً في البلاد العربية . ونسبة الأمية في مصر مثلاً مرتفعة إلى حد مؤسف (٧٥٪) ، ولا يتصور أن تكون هناك نهضة لغوية شاملة مع هذا الكابوس الثقيل الذي يقف عائقاً يشعا في طريق أى شعاع من المعرفة والعلم ؛ لأن الأمي يتصور أن من يخاطبه بغير لغته إنما يهزأ به أو يتعالى عليه ، وكثيراً ما يقف اختلاف المستوى اللغوي عقبة في طريق أى نوع من التوعية أو التثقيف .

ولا بد لنا من التسليم بأن الإعراب - رغم ثقله على كثيرين - ضرورة في القراءة ؛ لأننا به نستعين على فهم تراثنا كله ، والقرآن الكريم والحديث النبوي . ولا يمكننا أن نتفصل عن ماضينا مهما كانت الأسباب ، ولا يمكننا أن نتعد عن فهم نصوصنا الدينية مهما كانت الأسباب أيضاً ، ولذلك كان لزاماً علينا أن نيسر السبيل ونمهده ونختار أصلح الزوايا للارتكاز عليها في فهم العربية وإفهامها .

ثانيهما : مع التسليم بأن الإعراب صعب في الالتزام به ، وبأن من الضروري - مع هذا - أن نأخذ أنفسنا به ، ونروضها عليه ، مع هذا كله لا يصح لنا - في سبيل التهرب من مسؤولياته - أن نزعم أنه شيء مصطنع اعتسفه النحاة ، وألبسوه اللغة قسراً . فهذا الزعم - في الحقيقة - لا تقبله الفطر السليمة ، ولا يسوغ لنا أن ندعو إلى التخلص منه بدعوى أنه غير ملائم للحضارة ، وأن العربية قد تخلصت منه من زمن بعيد في اللغة التلقائية لأنه ليست له قيمة بقائية ، ولو كانت له قيمة بقائية لأبقت العربية عليه في تطورها الدائب وجريانها المستمر (١٦) .

(١٦) انظر في الدعوة إلى إلغاء الإعراب كتاب الدكتور آيسن فريجة « نحو عربية ميسرة » على سبيل المثال فضلاً عن « لغة العامية » .

صحيح أنه وجد من النحاة القدماء من يقول إن العلامات الإعرابية ليست
دوال على معانٍ معينة . ولكننا يجب أن نأخذ هذه الأقوال بغير قليل من الحذر ،
ويجب علينا أن نفهم مثل هذه الأقوال في سياقها ولا نيسرها من محيطها لندلل بها
على دعاوي غير محسوبة النتائج إذا أحسنا الظن بأصحابها .

وأشهر من قال بهذا الرأي قديما هو محمد بن المستنير المعروف بقطرب
(ت ٥٢٠٦هـ) تلميذ سيوييه ، وهو قول نقله عنه صاحب كتاب « الإيضاح في
علل النحو »^(١٧) وقد ناقشه كثير من الباحثين ، وانتهاوا إلى فهم نتائج غير التي
يفهمها أصحاب الدعوة إلى إلغاء الإعراب .

ويهمنا هنا أن نشير إلى الرأي المائل له في العصر الحديث والذي يحظى
بشهرة وذووع بين دارسي اللغة العربية ، وأعني به رأي الدكتور إبراهيم أنيس
الذي فصله في كتابه « من أسرار اللغة » تحت عنوان مثير سماه قصة الإعراب .

يرى الأستاذ الدكتور إبراهيم أنيس أن الإعراب قصة نسجها النحاة
وأحكموا خيوطها ؛ إذ ابتكروا بعض ظواهر الإعراب ، وقاسوا بعض أصوله
رغبة منهم في الوصول إلى قواعد مطردة منسجمة . وكان لهم بهذا الفضل في نشأة
ذلك النظام المحكم الذي حدثونا به في كتبهم ، وفرضوه على كل العصور من
بعدهم^(١٨) .

ويعجب المرء لهذا الاتفاق المريب الذي لم يحدث له نظير بين النحاة العرب
على الإطلاق ، فكل مسألة فيها خلاف ، وثمة اتهام متبادل بين فرقتهم في الرواية
والشواهد ، وبينهم أخذ ورد مستمران ، فكيف سكتوا سكوت الموتى عن هذا
التواطؤ الذي لم يحدث له نظير من قبل ولا من بعد ؟

(١٧) انظر الإيضاح في علل النحو لأبي القاسم ابن إسحاق الزجاجي ٧٠ (تحقيق فؤاد البارودي
٢٠٦٩٥٩ .

(١٨) انظر من أسرار اللغة - ٢٠٤ (الطبعة الثالثة) .

ولست أدري أين كان النحاة في العصر الجاهلي الذي لم يكن فيه ما يعرف بعلم النحو ولا من يعرفون بالنحاة حتى تواطأ الشعراء على قول ذلك الشعر المحكم الذي لا يستقيم ضبط موسيقاه إلا بضبط نحوه ، واعتمده النحاة فيما بعد شواهد لقواعدهم . وإذا كان الشعر الجاهلي من الممكن أن توجه إليه تهمة النحل والتزييف ، فهل من الممكن أن يتعرض لمثل هذه التهمة النص القرآني . ودعنا هنا من العاطفة الدينية ، وليكن سندنا هو حقائق التاريخ ، وحقائق التاريخ تكشف لنا أن النص القرآني هو النص اللغوي الوحيد الذي حظى بما لم يحظ بمثله نص لغوي آخر من حيث الدقة والضبط والأداء وتحري الرواية وتواترها تواترا يستحيل في مثله التواطؤ على الكذب وتحرير المتن والسند ، وقد نقلته الحفظة جيلا بعد جيل عن رسول الله ﷺ كما قرأه عليهم بإعرايه وضبطه . فهل كانت أشباح النحاة موجودة آنذاك لتحكم ضبط قواعده التي استخرجها النحاة فيما بعد ؟

ويرى الدكتور إبراهيم أنيس أن ليس للحركة الإعرابية مدلول ؛ إذ لم تكن تلك الحركات الإعرابية تحدد المعاني في أذهان العرب القدماء كما يزعم النحاة ، بل لا تعدو أن تكون حركات يحتاج إليها في كثير من الأحيان لوصل الكلمات بعضها ببعض (١٩) .

وهب أن الحركات الإعرابية خالية من المدلول ، فهل يحق لنا نحن أن نتصرف فيها فنلغيها أن نبقها . إن اللغة هكذا ، ومن أرادها بما هي عليه فعليه أن يبحث فيها ويفسر ويكتنه أسرارها ، وليس من حق فرد أيا كان أن يلغي شيئا منها أو يضيف إليها شيئا ليس منها ، لأن اللغة ليست ملكا لفرد واحد يتصرف فيه كما يتصرف وارث مال أبيه ، وأيا كان الأمر فإن ما يقوله الدكتور إبراهيم أنيس شبيه بما قاله قطرب في أواخر القرن الثاني الهجري . ثم إننا نتساءل : ما هذه المعاني التي يتحدث عنها الدكتور إبراهيم أنيس ؟ يبدو أنه يقصد بالمعاني هنا المعاني غير النحوية . ونحن نرى أن المعاني التي يقصدها النحاة عندما يقولون إن الإعراب

كاشف عن المعاني هي المعاني النحوية من فاعلية ومفعولية وغيرهما ، وأنهم كانوا يعنون بالفاعل ، الفاعل الاصطلاحي لا الفاعل في المعنى ، والمقصود بالفاعل الاصطلاحي : الاسم الذي يقع في هيئة مخصوصة بعلامة مخصوصة بعد صيغة فعلية مخصوصة ، وكذلك كل اسم يقع في وظيفة نحوية معينة . ولكن الدكتور إبراهيم أنيس - فيما يبدو - لم يأخذ النحاة مأخذ الجد حين ناقشهم بهذا المثال « جان مَنْ باع السمك » و « جاءني بائع السمك » وتساءل بعد ذلك : لم كانت كلمة « السمك » في الجملة الأولى منصوبة وفي الثانية مجرورة ؟

وإذا أخذنا سؤاله على أنه لا يقصد به التهكم والسخرية ؛ فإن الإجابة واضحة ، وهي أن كلمة « السمك » في كلتا الجملتين مختلفة الموقع أو الوظيفة ، ولذلك اختلفت العلامة الإعرابية الدالة على الوظيفة النحوية .

ويرى الدكتور إبراهيم أنيس أن الذي يحدد معاني الفاعلية والمفعولية ونحو ذلك مما عرض له أصحاب الإعراب - على حد تسميته - مرجعه أمران^(٢٠) :

أولهما : نظام الجملة العربية ، والموضع الخاص لكل من هذه المعاني اللغوية في الجملة .

ثانيهما : ما يحيط بالكلام من ظروف وملايسات .

ونحن نتفق مع سيادته كل الاتفاق في هذا ، غير أننا نضيف إليه أن نظام الجملة العربية هو الذي اصطنع أيضا هذه العلامات الإعرابية فيما اصطنع من وسائل لإحكام الترابط والالتحام بين أجزائها ولييان المعنى النحوي ، ولتكون علامات لغوية على موضع كل جزء ووظيفته ، ولذلك سمح هذا النظام بحرية الترتيب بين بعض هذه الأجزاء اعتمادا على العلامة الإعرابية ، وحظر التقديم أو التأخير في بعض الحالات التي تختفي فيها هذه العلامات الإعرابية أو إذا كانت ملبسة .

(٢٠) انظر السابق : ٢٢٨

وخلصه رأى الدكتور إبراهيم أنيس في تفسير الإعراب أن الحركات الإعرابية جيء بها أساساً للتخلص من التقاء الساكنين ؛ لأن الأصل في الكلمة أن تكون ساكنة الآخر ولا تحرك إلا حين تدعو الحاجة إلى هذا التحريك ، وهناك عاملان تدخلان في تحديد حركة التخلص من التقاء الساكنين :

أولهما : إثار بعض الحروف لحركة معينة كإثثار حروف الخلق للفتحة .
والعامل الثاني : هو الميل إلى تجانس الحركات المتجاورة .

وأما الإعراب بالحروف ففي رأيه أنه لا يكاد يمت لحقيقة اللغة بصلة ، ولا يكاد يعدو أنه كان لبعض الكلمات المعينة أكثر من صورة في اللهجات السامية ، ولكن أصحاب اللهجة الواحدة كانوا يلتزمون صورة واحدة لا ينحرفون عنها في كل الحالات والمواضع . وقد جمع النحاة بين هذه الصور ، ولفقوا منها الإعراب بالحروف (٢١) .

ومن المدهش حقا أن الناس جميعا استجابوا لما فرضه النحاة عليهم من قواعد . مع أنه من المعروف أن قواعد اللغة ليست من الأمور التي تخترع أو تفرض على الناس . وكأن الله قد ضرب على آذان الناس جميعا حتى أتم النحاة فعلتهم في الخفاء وسحروا بها الناس أجمعين .

إننا إذا تخطينا عن الإعراب في الحديث اليومي ، فلا يمكننا التخلي عنه فيما يتعلق بالقرآن الكريم والحديث الشريف وتراث أربعة عشر قرنا من الزمان أو يزيد ، وفيما يتعلق أيضا بمجال الأدب والفكر الرفيع .

ولقد كان « الإعراب » وراء كثير من المحاولات التي بذلت لتيسير النحو على الناشئة وتذليل السبيل أمامهم لإجادته وإتقانه .

(٢١) انظر السابق صفحة ٢٥٨ .

(٢٢) مناهج الحديث في النحو والبلاغة والأدب ، أمين النول ، ٥٧ ، ٥٨ .

محاولات التيسير :

كان في تصور كثير من الباحثين أن إصلاح العربية وتيسيرها على المتعلمين والدارسين يبدأ من النحو ، ولهم في ذلك بعض العذر ، ذلك أن النحو - كما أشرت من قبل - يهتم بدراسة العلاقة بين أجزاء الجملة ، ويُعنى بكيفية التركيب وطرائقه ، ومعرفة الجملة وخصائصها . ولا شك أن القدرة على تحليل الجملة يمكن الدارس من امتلاك ناصية اللغة ؛ ولذلك عمد كثير من الباحثين إلى البدء من النحو في إصلاح العربية وتيسيرها .

ويمكن القول بأن ثورة سنة ١٩١٩ في مصر قد أعقبها شعور قومي جارف بالإصلاح والرغبة فيه في ميادين مختلفة ومجالات متعددة ، ومن بينها جانب اللغة ، وقد عمد المصلحون إلى إحياء ما اندثر ، ومحاولة تجديد خلاياها والنهوض بها من جديد . ونستطيع أن نلمس أن كل الدعوات للإصلاح في مجال اللغة بجوانبها قد بدأت بعد ثورة ١٩١٩ . ففي ميدان نقد الشعر ، ومحاولة إحلال روح جديد في الشعر العربي يغير دمه ويمده بخلايا جديدة نجد « مدرسة الديوان » التي تزعمها العقاد والمازني ، ويمكن أن يضم إليهما عبد الرحمن شكري مع أنهما هاجماه فيمن هاجموا في « الديوان » الذي صدر سنة ١٩٢١ م .

وفي مجال إعادة النظر إلى القديم ومحاولة تأسيس منهج للنظر في نصوص الشعر الذي ينتمي إلى العصر الجاهلي ودراسة الأدب بعامة ظهر كتاب « في الشعر الجاهلي » سنة ١٩٢٧ م وقد أثار ضجة هائلة ، وألفت مجموعة من الكتب للرد عليه ، وما زالت بقايا هذه الضجة يتردد صداها في بعض الرسائل الجامعية حتى اليوم ، وقد وصل الأمر إلى حد الرمي بالكفر والإلحاد ، وكان من نتيجة ذلك أن أعاد الدكتور طه حسين طبع هذا الكتاب بعد أن حذف منه شيئا وأضاف إليه شيئا آخر وقال في مقدمة هذه الطبعة « هذا كتاب السنة الماضية ، حذف منه فصل ، وأثبت مكانه فصل ، وأضيفت إليه فصول ، وغير عنوانه بعض التغيير ، وأنا أرجو أن أكون قد وفقت في هذه الطبعة الثانية إلى حاجة الذين يريدون أن

يدرسوا الأدب العربي عامة والجاهلي خاصة من مناهج البحث وسبل التحقيق في
« الأدب وتاريخ » وسمى الكتاب في طبعته الثانية باسمه الذي يعرف به حتى اليوم وهو
« في الأدب الجاهلي » .

وأما في مجال النحو ، فقد أخذ التفكير في إصلاحه كثيرا من الوقت ،
وكان أول الأمر تفكيراً فردياً ، ثم تحول إلى جهد رسمي ترعاه الدولة وتعمل على
نشره . وقد بدأ هذه الجهود الأستاذ إبراهيم مصطفى الذي أخرج كتابه « إحياء
النحو » سنة ١٩٣٧ م ، وكان قد أنجزه سنة ١٩٣٦ م بعد أن استفدته البحث
فيه سبع سنين ، وقد أثار هذا الكتاب أيضا ضجة كبرى كتلك الضجة التي أثارها
كتاب « في الشعر الجاهلي » وخاصة بين الأزهرين ، وألقت كتب في الرد عليه ،
واعتمد الأزهريون هذا نحو الجامعة ، وألف الشيخ محمد عرفة « النحو بين الأزهر
والجامعة » . ومع هذا ألف وزير المعارف المصرية سنة ١٩٣٨ م لجنة شكلت
بقرار وزاري لغرض تسهيل قواعد النحو والصرف من : طه حسين ، وأحمد
أمين ، وعلى الجارم ، ومحمد أبو بكر إبراهيم ، وإبراهيم مصطفى ، وعبد المجيد
الشافعي . واقترحت هذه اللجنة مقترحات تعرضت لهجوم كثير ونقد . وقد
أعيد نشر هذا الموضوع مرة أخرى سنة ١٩٥٦ في المؤتمر الأول للمجامع العلمية
بدمشق محاولة لإحيائه من جديد .

ومهما يكن من أمر فإنه بعد ثورة ١٩١٩ حتى الآن ظهرت محاولات
يهدف أصحابها إلى تيسير النحو وتوضيحه أو تهذيبه وتصفيته ، ولكننا سنحاول
أن نقف عند بعض هذه المحاولات لأهميتها ، وستكون الإشارة إليها غاية في
الإيجاز .

المحاولة الأولى : هي محاولة الأستاذ إبراهيم مصطفى في كتابه الذي أشرت
إليه وهو « إحياء النحو » . وتقوم دعوة الأستاذ إبراهيم مصطفى كلها على فرض
واحد هو أن القواعد نفسها وطريقة وضعها هي التي تكمن فيها الصعوبة ،
ولذلك عمد إلى تبديل منهج البحث النحوي للغة العربية ، وانتهى الأستاذ بعد
دراسته لاختلاف النحاة في الإعراب ، وإطالته البحث في معاني العلامات

الإعرابية إلى ما يأتي :

- ١ - إن الرفع علم الإسناد ودليل أن الكلمة يتحدث عنها .
- ٢ - إن الجر علم الإضافة سواء أكانت بحرف أم بغير حرف .
- ٣ - إن الفتحة ليست بعلم على الإعراب ، ولكنها الحركة الحقيقية المستحبة التي يحب العرب أن يهتموا بها كلماتهم ما لم يلفتهم عنها لافت ، فهي بمنزلة السكون في لغتنا الدارجة .
- ٤ - إن علامات الإعراب في الاسم لا تخرج عن هذا إلا في بقاء أو نوع من الإتياع .

ومجمل ما يوجه إلى محاولة الأستاذ إبراهيم مصطفى أنه ارتضى من المعاني النحوية معنيين هما الإسناد والإضافة فحسب ، ووجه الإعراب كله لهما ، وكان الكلام ليس فيه إلا مسند إليه ومسند ، ومضاف إليه . أما بقية المعاني النحوية فلا أهمية لها ولا دلالة عليها ، وما يكون مسندا إليه وليس مرفوعا كاسم « إن » و « لا النافية للجنس » فإنه لا بد أن تلوي عنقه حتى يخضع للأصل الذي قرره ، ومن هنا نجد أن محاولته ليست الا استبدال قواعد بأخرى ، ولا تحل المشكلة .

المحاولة الثانية : هي محاولة الأستاذ أمين الخولي الذي نظر فرأى أن قواعد النحو مضطربة « واللغات بعامه قد تكثرت قواعدها وضوابطها لعدم سهولة تركيزها نظرا لما خلفته فيها المرونة ومسيرة الحياة ومطواعة اللسان من تغير على ما يتبينه من ينظر في المنهج اللغوي نظرا محققا وهو قدر لا نضجر به ولا ننكره ، لكن لغتنا الفصحى فوق ما لها من هذه الكثرة في القواعد تزيد على ذلك بما فيها من اضطراب القاعدة في الكلمة الواحدة أو التعبير الواحد لتعدد الصور والمذاهب والخلافات التي تصل إلى حد التباين العجيب » وقد « كثرت الاستثناءات في الأفعال والأسماء جميعا فاتسعت بذلك الهوة بين لغة الحياة ولغة التعليم ووجدت الصعوبة^(٢٢) » ، وبناء على ذلك حاول أن يضع نظاما يسر به القواعد يقوم على أمرين أولهما : اختيار ما هو أيسر إعرابا أو أقرب فهما أو أكثر رواجا في حياتنا اللغوية الحاضرة حينما نريد طرد القاعدة وإقلال التفرع والأحوال والصور فيها .

(٢٢) مناهج تحديد : ٤٨ ، ٤٧ .

ثانيهما : محاولة الاحتفاظ بإطراد القواعد ما أمكن .

ولذلك حاول الأستاذ أمين الخولي أن « يبتكر » إعراباً ، ويبتكر استعمالات معينة فاقترح أن يكون إعراب الأسماء الستة بإلزامها الألف مطلقاً ، وأن نلزم المثني الألف ، وجمع المذكر السالم الياء مطلقاً ، ونحذف النون من الأفعال الخمسة مطلقاً ، والأفعال الناقصة لا يحذف منها شيء عند الجزم ، ودعا إلى أن يكون إعراب جمع المؤنث السالم بالفتحة في حالة النصب ، ويجز المتنوع من الصرف بالكسرة ، والأسم المنقوص يستعمل إذا كان بدون (ال) من غير ياء في الأحوال كلها ، وإذا كان بـ (ال) لا تظهر عليه حركة في الأحوال كلها ، فيكون اختزالاً مريحاً وإعراباً غير مضطرب ، ويستريح المتعلم من المنقوص استراحته من المقصور (٢٣) .

هذا مجمل ما دعا إليه الأستاذ أمين الخولي . ومن الواضح أنه لم يفسر ظاهرة الإعراب تفسيراً جديداً ، ولكنه يدعو إلى التيسير وتخفيف العبء ولو اقتضى الأمر أن يكون ذلك على غير ما تفضي إليه قواعد الإعراب .

وينبغي أن يكون واضحاً أن قواعد اللغة لا يفرضها الدارسون إلا إن كان الأستاذ أمين الخولي يؤمن بمثل ما يقول به الدكتور إبراهيم أنيس ، وإنما المتكلمون باللغة هم الذين يحددون مسار اللغة باتفاقهم على ظواهرها اتفاق استعمال غير مقصود وغير معد سلفاً ، ولكنه ينشأ من الحاجة إليه بدوافع متعددة .

وإذا كانت اللغة التي نستعملها اليوم ليست هي الفصحى ، فإنه لا يحق لنا التصرف في قواعدها ، وإن كان يحق لنا بل يجب علينا أن نبحث عن تفسير لها ونحاول أن نستكشف أسرارها ، لأن القواعد التي ورثناها هي التي تعين على فهم ما خلفه لنا السلف وينبغي أن نكون « أمناء » عليه .

المحاولة الثالثة : هي محاولة الدكتور محمد كامل حسين الذي يقرر في البدء ، أنه لا يجوز لنا أن ننكر أن العربية الفصحى في أزمة ، وأن المحاولات التي بذلت منذ نحو قرن لحل هذه الأزمة لم تصادف إلا نجاحًا ضئيلاً ، وبعض العيب في ذلك يقع على أسلوب التعليم ، ولكنه يعتقد أن أكثر العيب يرجع إلى طبيعة القواعد التي لم يعد يستسيغها المحدثون . وجمهور المتعلمين لا يرون أن يقضي الإنسان حياته عاكفًا على شيء لا يرى فيه فائدة له في ميادين الفكر والتعبير .

وقد جعل كل همه وضع قواعد يسيره يمكن أن يلم بها المتعلمون في وقت قصير فيتجنبوا اللحن في أكثر كلامهم ، وقد وصف هذه القواعد الجديدة بأنها ليست أيسرًا للنحو القديم ولا إيضاحًا له وليست شرحًا لغوامضه ، وإنما هي بديل منه إذ هي تقوم على أسس تختلف اختلافًا جوهريًا عن الأسس التي أقام عليها النحاة علمهم .

ويرى أن هناك ست قواعد أساسية للإعراب :

الاسم : يرفع الاسم المتحدث عنه والخبر المتعلق به .

ويجر الاسم المضاف إليه والمسبوق بحرف جر .

وينصب الاسم فيما عدا ذلك حيث يكون مكملًا للخبر .

الفعل : يرفع إذا أريد به تقرير حدث بعينه .

وينصب على الغائية كأن يكون غرضًا أو نتيجة لحدث سابق أو أن يكون

نفيًا لحدث في المستقبل . وبعد حرف (أن) .

ويجزم إذا أصاب الحدث نقص ، كأن يكون نفيًا في الماضي ، أو فعل أمر

حيث لا يقع الحدث إلا إذا أطيع الأمر ، أو أن يكون الحدث معلقًا وقوعه على

حدث آخر وهو الشرط .

وهذه القواعد المجعلة سماها الدكتور محمد كامل حسين « النحو

المعقول » ، وكأنه يرى أن النحو الذي قدمه النحاة العرب ليس معقولاً . ولكنه

- في الواقع - لم يفعل إلا أن لخص قواعد النحاة في هذه الخلاصة التي تقتضي

فهم القاريء أولاً لما يقرأ ، فعليه أن يتوقف أولاً ليرى أن هذا الفعل أريد به تقرير حدث بعينه أو لا وغير ذلك ، وهنا مشكلة أخرى : هل نفهم أولاً لنصحح القراءة ؟ أو نصصح القراءة لنفهم ؟ إن قواعد الدكتور كامل حسين راعت أن الفهم شرط لصحة القراءة ، مع أننا ينبغي أن نصصح القراءة لنفهم ، وتصحيح القراءة يجب أن يكون تابعاً في أول الأمر من الرموز اللغوية لكي نفهم هذه الرموز .

ولعلك تلاحظ معي أن هذه المحاولات جميعاً نظرت للنحو على أنه مدخل لإصلاح اللغة ، وأتينا يجب أن نتعلم العربية من خلال النحو ، وليس بوسع أحد أن ينكر أن إجادة النحو مساعدة ومعينة في إجادة القراءة التي تساعد بدورها على الفهم .

ولكنني أرى أن فهم العربية شأنها في ذلك شأن أي لغة ينبع أولاً من الاهتمام بالقراءة واتساع الثقافة ومعالجة النصوص معالجة تبصر ونفاذ ، ويكون دور النحو في هذا دور المساعد المعين ، ودليلنا على ذلك أن كثيراً من الكتاب والشعراء لا يجيدون النحو كما يراه النحاة بل يجيدون فهم العربية من خلال تعرف أنماطها وطرائق تركيبها ، ومن هنا يجب علينا أن نبدأ الإصلاح من محاولة توسيع دائرة الاهتمام بالقراءة والتلوق ونشر التعليم والحث على تحصيل الثقافة والمعرفة .

كلمة في الختام :

درجنا في حياتنا على أن نسأل كل من يشير إلى وجود مشكلة ما في أي مجال من المجالات : ما الحل ؟ وكأنه يجب على كل منا ألا يثير إحساساً بمشكلة ما في مجال عمله أو في غيره إلا إذا كان عنده حل لهذه المشكلة ، وإلا فليزيم الصمت . وهذا المنطق نفسه يجب على من يرى النار تشب في مصنع أو منزل أو مال عام أو خاص ألا يصرخ طالباً العوث والنجدة والمساعدة في إطفاء هذا الحريق إلا إذا كان يعلم أولاً كيف يطفئه ، أو يسكت حتى تلتهم النار كل شيء ، وهذا منطق لا يقبله العقل .

وإنني لأعتقد أن الإحساس بمشكلة ما هو الخطوة الأولى في حلها فعلاً ،
وعندما يتكون لدى الناس إحساس عام بأن هنا مشكلة استجابة لمن يصرخ « هنا
حريق » اتجهت الجهود إلى الحل ، وبخاصة في مجال الفكر العام .

وإنني لأعتقد أن قضية العربية لا تعني المشتغلين بها فحسب ، ولكنها قضية
الأمّة وحضارتها ومصيرها ومستقبلها وحاضرها وتراثها وماضيها . ولست
منساقاً هنا وراء تداعيات الألفاظ ، ولكنني أستشعر في نفسي كل كلمة من
الكلمات التي ذكرتها آنفاً ، فليست هناك أمة متقدمة بغير لغة محترمة من جميع
أبنائها بها يتواصلون ويدعون .

وبذلك يجب علينا ان نأخذ انفسنا في هذه المسألة مأخذ الجد ، ولا نكتفي
بترديد الشكاية من وقت لآخر . ويجب أن تكون لدينا خطة مدروسة من جميع
الجوانب توزع الاهتمام بالقضية على الفرد العادي والمتقّف والتلميذ والأجهزة
المعيّنة في الدولة ، وأن يتكوّن لدينا وعي قومي بهذه القضية .

في سنة ١٩٣٦ م اقترح الدكتور زكي مبارك أن تخصم الدولة عشرة
قروش من كل موظف وتقدم له خمسة كتب من جيد الكتب^(٢٤) . وهذا اقتراح
بطبيعة الحال غير عمليّ ، ولكنه يكشف عن أن صاحبه مهوم بالمشكلة مُعنيّ
بآثارها . والذي يعنيه هذا الاقتراح أن يعمل أولوا الأمر على تربية ذوق القراءة
والتثقيف بكل وسيلة ممكنة .

وهنا يأتي دور « الإعلام » المقروء والمسموع والمرئي في تكوين الإحساس
اللغوي العالي .

ثم هناك التلاميذ في المدارس ، وهم الجيل الذي سيرث هذا الجيل ، وكل
جهد معهم له أثره حيث السنّ طيبة والعقول قابلة للتشكيل والإعداد واستنبات
القيم الصحيحة والقدوة السليمة التي تتيح لهم التأثير القويم الذي يؤدي غايته

(٢٤) انظر : اللغة والدين والتقاليد في حياة الاستقلال - زكي مبارك - ٣٧٠ ، ٣٨٠

المرجوة . يجب أن نوفر لهم المدرس المؤهل والكتاب الجيد والمناهج المتطورة لتحقيق هذه الغاية النبيلة .

وأخيراً يجب أن تظل دعوة الإصلاح قائمة يضطلع بها من هو لها أهل وعليها حريص . ﴿ ولتكن منكم أمة يدعون إلى الخير ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر وأولئك هم المفلحون ﴾ (٢٥) .

الفهرس

الإهداء

٥

مقدمة

٧

الفصل الأول

المدخل النحوي للشعر :

٣٩-١١

فاعلية المعنى النحوي في بناء الشعر

الفصل الثاني :

١١١-٤١

التحليل النصي للقصيدفة (قصائد قديمة)

المبحث الأول : العلاقات الرأسفة والأفقفة في القصيدفة

٤٣

(قصيدة ثعلبة بن صعفر)

المبحث الثاني : البنية السطحية والبنفة العميقة للقصيدفة

٧١

(قصيدة سحفم عفة بنف الحسحاس)

المبحث الثالث : رؤفة شعرفة للحفة

٩٩

(قصيدة الخفل السعفة)

الفصل الثالث :

١٥٨-١١٣

التحليل النصي للقصيدفة (قصائد معاصرة)

المبحث الأول : معطفات التعفر في قصيدة

١١٥

(الحب والأشفاء)

المبحث الثاني : شبكة العلاقات في القصيدفة

١٣٩

(الآتون من رحم الغضب)

المبحث الثالث : رؤفة الحاضر في الماضي

١٤١

(أصوات من تاريخ قفم)

الفصل الرابع :

٢٠٦-١٥٩

دواوفن معاصرة

١٦١	المبحث الأول : العيون المحترقة
١٨١	المبحث الثاني : العطش الأكبر
١٩٥	المبحث الثالث : لو أنفك من زماني
	الفصل الخامس :
٢٦٢-٢٠٧	من قضايا بناء الشعر
	المبحث الأول : حركة الروى في القصيدة العربية وقضية الفصل
٢٠٩	بين الشعر والنثر في التقعيد النحوي
٢٤٧	المبحث الثاني : الجانب العروضي عند حازم القرطاجني
	الفصل السادس :
٢٩٥-٢٦٣	من قضايا اللغة
٢٦٥	المبحث الأول : اللغة العربية ودور القواعد في تعليمها
٢٩٥	المبحث الثاني : النحو ومشكلة الضعف اللغوي
٣٣٣	فهرس الكتاب

صدر للمؤلف

(أ) شعر :

- ١ - ثلاثة أحيانٍ مصرية : (بالاشتراك مع د . حامد طاهر ود . أحمد درويش) - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٧٠ م .
- ٢ - نافذة في جدار الصمت : (بالاشتراك مع د . حامد طاهر ود . أحمد درويش) - مكتبة الشباب - ١٩٧٥ م .

(ب) كتب :

- ١ - الضرورة الشعرية في النحو العربي - مكتبة دار العلوم - ١٩٧٩ م .
- ٢ - في بناء الجملة العربية - دار القلم - الكويت - ١٩٨٢ م .
- ٣ - النحو والدلالة : مدخل لدراسة المعنى النحوي للدلال - مطبعة المدينة - ١٩٨٣ م .
- ٤ - العلامة الإعرابية في الجملة بين القديم والحديث - نشر جامعة الكويت - ١٩٨٤ م .
- ٥ - النحو الأساسي (بالاشتراك مع د . أحمد مختار عمر ود . مصطفى النحاس) - ذات السلاسل بالكويت - ١٩٨٤ م .
- ٦ - الجملة في الشعر العربي - مكتبة الخانجي - ١٩٩٠ م .
- ٧ - ظواهر نحوية في الشعر الحر : دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور - مكتبة الخانجي - ١٩٩٠ م .
- ٨ - من الأنماط التحويلية في النحو العربي - مكتبة الخانجي - ١٩٩٠ م .

- ٩ - الكتاب الأساسي في تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها (الجزء الثاني)
 (بالاشتراك مع الدكتور السيد بدوي والدكتور محمود البطل) - المنظمة
 العربية للتربية والثقافة والعلوم - تونس - ١٩٨٧ م .
- ١٠ - الكتاب الأساسي في تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها (الجزء الثالث)
 (بالاشتراك مع الدكتور السعيد بدوي والدكتور محمود الربيعي) - المنظمة
 العربية للتربية والثقافة والعلوم - تونس - ١٩٩٢ م .
- ١١ - اللغة وبناء الشعر - مطبعة دار الصفوة - ١٩٩٢ م .

هذا الكتاب

يقدم هذا الكتاب عدداً من الفصول في اللغة وبناء الشعر تؤكد مبدأ يعتنقه المؤلف وهو أنه لا بد من تعاقب « النحو » مع « النص الأدبي » ، والانطلاق من « النحو » في تفسير « النص الشعري » لأن النص لا يمكن أن « يتنصص » إلا بفنل جديدة محكمة من البنية النحوية والمفردات ، وهذه الجديدة هي التي تخلق « سياقاً » خاصاً بالنص نفسه . وهذه هي وظيفة النحو التي تغيب عن كثير من الباحثين . وقد حاول المؤلف التذليل على إمكان الاعتماد على « المدخل النحوي » في فهم الشعر وتحليله في بعض المباحث النظرية ، ولكن الاعتماد الأكبر كان على التطبيق الذي اتسع مجاله فشمّل عدداً من القصائد القديمة وعدداً من القصائد الحديثة ، كما طبق على عدد من الدواوين ، منها « العيون المحترقة » للشاعر فاروق شوشة و« العطر الأثير » للشاعر أحمد سويلم .

ويؤمن المؤلف بأن الهدف من تحليل القصيدة هو إضاءتها وكشف بعض أسرارها اللغوية ، وتفسير نظام بنائها ، وطريقة تركيبها ، وإدراك العلاقات فيها ؛ من أجل مشاركة القارئ ، ووضع احتمالات النص أمامه من خلال تواسع الألفاظ والبناء النحوي الذي يعد ركيزة النص ؛ حتى يستطيع القارئ أن يلج في عالم القصيدة ؛ ولذلك يعتمد الوضوح منهجاً والسلامة وعدم التعقيد سبيلاً .

مكتبة
القاهرة
الكتاب
العدد
الصفحة

Giza Public Library



000026677 - 3