مجلة

الجمعية العلمية السعودية للغة العربية

مجلة – علمية – محكمة

رقم الإيداع: (١٤٢٩/٣٣٠٢هـ بتاريخ ١٤٢٩/٦/٧هـ
الرقم الدولي المعياري (ردمد): ٤١٥٥ - ١٦٥٨

كل بحث نشر في المجلة
يعبر عن رأي صاحبه

أسرة المجلة

المشرف العام على المجلة، رئيس مجلس إدارة الجمعية:

- أ. د. حمد بن محمد العضيب

رئيس التحرير، رئيس اللجنة العلمية في الجمعية

- د. عبدالرحمن بن محمد العمار

أعضاء هيئة التحرير:

- د. وليد بن إبراهيم قصّاب
- د. عبدالرحمن بن عثمان الهليل
- د. صالح بن ناصر الشويرخ
- د. سليمان بن عبدالعزيز العيوني
- د. سعود بن عبدالله آل حسين
- د. سليمان بن سليمان العنقري

أمانة التحرير:

- د. علي بن موسى آل شبير
- د. أحمد بن محمد هزازي

طبيعة المجلة:

- مجلة الجمعية العلمية السعودية للغة العربية.
- مجلة علمية محكمة.
- تُعنى بعلوم اللغة العربية وآدابها.
- تنشر البحوث والدراسات العلمية المحكّمة.
- دورية نصف سنوية، تصدر بداية السنة الهجرية ومنتصفها.

شروط النشر:

- أن يكون البحث في علوم اللغة العربية وآدابها.
- أن يكون مكتوبًا على مقاس ورق (A4).
- أن يتّسم بالجِدّة والابتكار مع الأصالة وسلامة الاتجاه.
- أن يلتزم البحث بالسلامة اللغوية، والدقة في التوثيق والتخريج.
- أن يقدم الباحثُ نسختين حاسوبيتين من بحثه :إحداهما بصيغة) الوورد (متضمنة اسمه الرباعي وجهة عمله، والأخرى بصيغة) البي دي إف (مجردة من اسم الباحث، وملخّصاً باللغة العربية لا يزيد على صفحة .
- أن يلتزم الباحث بعدم نشر بحثه المقدم إلا بعد موافقة هيئة التحرير.
- أن يوقع الباحث إقراراً يتضمن امتلاكه لحقوق الملكية الفكرية للبحث كله.
- أن تكون الهوامش أسفل كل صفحة .
- ألا يكون البحثُ، كله أو بعضه- منشوراً، أو مقدّماً للنشر في مجلة أخرى.
- لا تلتزم المجلة بإعادة البحوث المنشورة وغير المنشورة إلى أصحابها.

المراسلات:

تكون المراسلات: باسم

رئيس تحرير المجلة العلمية للجمعية العلمية السعودية للغة العربية.

على عنوان الجمعية:

العنوان البريدي على الشبكة: arabic1429@gmail.com

العنوان البريدي المملكة العربية السعودية

الرياض: ١٤٣٢ – ص. ب. ٥٧٦٢ (الجمعية)

الهاتف: ٠١١/٢٥٨٥٥٨٩ - الناسوخ: ٠١١/٢٥٨٥٥٩٠

(للاستفسار عن الاشتراك في المجلة يمكن المراسلة عن طريق العنوان السابق).

محتويات العدد

العنوان	الصفحة
الحاجب والمحجوب في بيت بشّار "كأنّ مُثارَ النَّقْع ..." دراسة تحليلية بيانية د. أحمد حسن يحيى المزاح	٦
مِعْيارُ العلَّةِ لِرأيِ سِيبَوَيْه لَدَى ابْنِ جِنّي في كتابه "عِلَل التَّثْنِيَة" د. عبدالله بن مهدي الأنصاري	٨٠
روميات أبي فراس الحمْدَاني: دراسة في الموضوع والرؤية والتجربة د. صالح بن عبدالعزيز المحمود	١١٤

الحاجب والمحجوب في بيت بشّار "كأنّ مُثارَ النَّقْع ..." دراسة تحليلية بيانية

د. أحمد حسن يحيى المزاح

أستاذ مساعد - قسم اللغة العربية وآدابها

كلية العلوم الإنسانية - جامعة الملك خالد - أبها

مستخلص

تسعى هذه الدراسة - أساسا - إلى اكتشاف عناصر الجمال البياني وروافده في العبارة الشعرية التقليدية الممثلة في البيت الشعري الواحد، وإلى الكشف عن عناصر الخلل والضعف فيها؛ من خلال تناول واحد من الشواهد البلاغية الشعرية النموذجية التي حازت على إعجاب علماء الشعر والنقد والبلاغة والبيان ونالت عندهم مكانة عالية، وإخضاعه لتحليل نقدي بياني تطبيقي قائم على ما وضعه العلماء من معايير ومبادئ قياسية موضوعية/جمالية، وعلى أصول منهجهم في تحليل التعبيرات الكلامية، وفي الكشف عن عناصر حسنها ورداءتها، وفي قياس درجة جودتها البيانية، وفي الحكم عليها، وفي موازنتها بغيرها من التعبيرات، وصولا - في نهاية المطاف - إلى تقديم نموذج نقديّ بيانيّ في إعمال تلك المعايير والمبادئ القياسية على مستوى العبارة الكلامية النموذجية الواحدة في سائر بناها الدلالية واللفظية والصرفية والنحوية والبلاغية والتصويرية والإيقاعية والسياقية - بقدر ما يتيحه هذا البيت - إعمالا تحليلياً بيانيا، يتسم بالدقة والموضوعية والاستقصاء والتكامل في الكشف عن جماليات التعبيرات الكلامية النموذجية الصغيرة وعن عناصر ضعفها وخللها، بعيدا - إلى أقصى حدّ ممكن - عن الجزئية والانتقائية والإنشائية والإجمال.

الكلمات الدالة/المفتاحية:

التحليل، النقد، البياني، العبارة، الشعرية.

Abstract

This study seeks mainly to discover the elements of eloquence and its features in the traditional poetic phrase represented in the single poetic verse, and to reveal the elements of imbalance and weakness in it.

This will be done by taking one of the typical poetic rhetorical examples that scholars of poetry, criticism and eloquence admired and held at a high esteem, and subjecting it to critical, eloquent and applied analysis based on the objective and aesthetic standards and principles set by scholars.

The analysis will be also based on the scholars' approach in the analysis of verbal expressions.

The study will reveal the good and bad elements of the selected verbal expressions. It will measure their rhetorical quality, judge them, and compare them with other expressions, in order to provide a critical rhetorical model in the implementation of these standards and principles at the level of single model verbal expression in terms of all its semantic, verbal, morphological, grammatical, rhetorical, metaphorical, rhythmic and contextual structures, as much as the verse in question provides. This analytical and applied work is characterized by accuracy, objectivity, examination and integration in revealing the aesthetics of the typical small verbal expressions and the elements of their weakness and imbalance, away – as much as possible – from partiality, selectivity, compositionality and wholeness.

Keywords:

Analysis, Criticism, Rhetorical, Phrase, Poetic.

١. تقديم

أبيات شعرية كثيرة أطلقها أصحابها في عرض قصائدهم؛ فحازت على إعجاب علماء الشعر ونقاده وعلماء البلاغة والبيان، وأخذت طريقها إلى المؤلفات نماذجَ دائمة الحضور في بابها، يستشهدون بها على ما هم في شأن الحديث عنه، ويضربونها أمثلة على الكلام الجيد الذي لا عيب فيه، الجميل الذي لا يشوب جماله شائبة، ولا يفسده مفسد، ويدلّون بها على أساليب الكلام وظواهره البيانية العالية، ويجعلونها معايير يزنون بها سواها في بابها، ومقاييس في الفنّ يحكمون بها على غيرها، وما زالت تلك النماذج تكرّس وجودها في حقول الأدب والنقد والبلاغة والبيان، وتأخذ طريقها الرحب إلى المؤلفات التالية مرحلة إثر مرحلة وعصرا بعد آخر حتى أخذت ـ خلال مسيرتها تلك ـ ما يشبه الحصانة في عيون المتلقين والباحثين والنقاد التالين، يتلقونها بحفاوة، ويستشهدون بها كما وصلتهم من الأوائل دون مناقشة ولا إعادة نظر فيها.

وفي هذه الدراسة؛ سيتم تناول واحد من الشواهد البلاغية الشعرية التي نالت تلك المكانة البيانية وكانت لها تلك الصفة، وسيجري إخضاعه للمساءلة النقدية البيانية؛ من خلال فحص تحليلي بياني تطبيقي دقيق يحيط به في سائر بناه للكشف عن حقيقته البيانية؛ وإبرازه على حقيقته كما هو في وجهيه الحسن والرديء.

٢. مجال الدراسة

من الشواهد البلاغية الشعرية ذائعة الصيت في حقلي البلاغة والنقد خاصة بيت بشار بن برد[١] الشهير: كَأنّ مُثَارَ النّقْعِ فوقَ رُؤوسِنا وأسْيافَنا ليلٌ تَهَاوَىٰ كَوَاكِبُهْ[٢]

فما زال هذا البيت منذ أطلقه صاحبه يأسر نفس من يتناوله من علماء الشعر والنقد والبلاغة والبيان، حتى أشادوا به، وشهدوا له بالتميّز، وقدّموه على سواه في بابه، وكأنه قد حجب ـ بصخبه الحربي، وبهيبته وفخامته وجماله البياني ـ أنظارهم عن النفاذ إلى عناصر الضعف والخلل الكامنة فيه على كثرتها، ومن هنا فسيتركّز اهتمام هذه الدراسة التحليلية البيانية على هذا البيت خاصة دون النظر إلى سواه من سياقه في القصيدة التي ورد فيها، لتحليله في سائر بناه الدلالية واللفظية والصرفية والنحوية والبلاغية والتصويرية والإيقاعية والسياقية؛ لوضع اليد ـ أوّلا ـ على التكوين الجمالي في البيت، وتحليله، والكشف عن مقوّماته الجمالية التي صعّد بها في سلّم البراعة حتى كان هذا الجمال حاجبا صرفَ الأنظار عما يخفيه وراءه في البيت من عناصر

(١) ـ انظر ترجمة بشار وأخباره في: الأغاني. أبو الفرج الأصفهاني. شرحه وكتب هوامشه: أ. سمير جابر. دار الكتب العليمة. بيروت. لبنان. الطبعة الأولى ١٤٠٧هـ ـ ١٩٨٦. ٣ : ١٢٧ وما بعدها .

(٢) ـ ديوانه. جمع وتحقيق: محمد الطاهر بن عاشور. وزارة الثقافة. الجزائر. صدر بمناسبة: الجزائر عاصمة الثقافة العربية ٢٠٠٧م. إيداع: ٢٥٠٨ـ ٢٠٠٧. ١ : ٣٣٥.

الضعف والخلل، ومن ثم الانتقال ـ ثانيا ـ إلى الكشف عن المحجوب المتمثل في ما خفي من تلك العناصر السلبية في البيت وراء هذا الجمال الحاجب، وما ظل مستورا به حتى كأنه لم يكن موجودا.

٣. أهداف الدراسة

ليست دراسة هذا البيت ونقده وبيان محاسنه ومساوئه هدفا في حدّ ذاتها؛ وإن كان ذلك الهدف ـ في عرف النقد والنقاد ـ مشروعا؛ إنما لهذه الدراسة أهداف أجلّ من ذلك وأكثر قيمة، يتمثل أبرزها في ما يأتي:

أ ـ وضع المنهج النقدي البياني القائم على علم البيان ـ بمفهومه عند القدماء، وبمختلف معاييره ومبادئه وأدواته التحليلية بقدر ما يتيحه هذا البيت ـ موضع الإعمال التطبيقي الدقيق المستقصي على مستوى العبارة الكلامية الصغيرة ممثلة في البيت الشعريّ الواحد.

ب ـ إضافة دراسة نقدية بيانية تطبيقية في تذوّق الشعر، وفي تحليل العبارة الشعرية الصغيرة ـ خاصّة ـ في سائر مستوياتها وبناها وعلاقاتها؛ لاستجلاء محاسنها وأسرارها ولطائفها وخباياها، والكشف عن عيوبها، من خلال معالجة منهجية موضوعية مستقصية تقوم على منجزات علم البيان العربي، وتستلهم أصول منهج علماء الإعجاز والمناسبة والبلاغة والبيان والنقد العربي القديم وأدواتهم في تحليل الكلام، وتتجاوز ما يتسم به كثير من الدراسات النقدية ـ على مستوى العبارة الشعرية الصغيرة ـ من جزئية وانتقائية وإجمال، ومن إنشائية فضفاضة لا تقوم على دليل ولا حجة، أو فلسفة لا تستند إلى معايير موضوعية ثابتة.

ج ـ فتح الباب لإعادة النظر في النماذج التي اعتمد عليها البلاغيون والنقاد القدماء، وما زالت دارجة في مؤلفات البلاغيين المعاصرين، ولا سيما أن كثيرا من تلك النماذج يعود إلى مرحلة ما قبل نضج الدرس البياني العربي، ومن ثم فتح الباب للدفع بنماذج أخرى أكثر نموذجية ودقة ووفاء بأوصاف الظواهر والأساليب البيانية المدروسة.

٤. منهج الدراسة

تأتي هذه الدراسة النقدية التحليلية البيانية في ثلاثة محاور:

الأول: يتعلق بالسياق العام الذي ورد فيه هذا البيت الشعري، وبعبارات العلماء في شأنه، وبنزع الحصانة التي طالما حظي بها، وسيُستند في ذلك إلى منهج وصفي، يركز على تتبع موضوعه وعرضه من جوانبه المختلفة.

الثاني: مخصص لتحليل البيت موضوع المعالجة، للكشف عن أسراره وخفاياه الجمالية الكامنة في مختلف بناه، وتلك المقومات الجمالية هي ما سمّي في هذه الدراسة "الحاجب".

الثالث: مخصص لتحليل البيت ـ كذلك ـ للكشف عن وجوه الخلل والضعف الكامنة فيه، وعناصر الخلل هذه هي ما سمّي "المحجوب".

وسيُستنَد في المحورين الثاني والثالث إلى منهج التحليل النقدي البياني، القائم أصلا على ما سماه كل من الشيخ عبد القاهر وابن الأثير علم البيان(١)، وهو منهج جمالي يبحث في محاسن النص وعللها وفي مساوئه وأسبابها، موضوعي يقوم على أصول وقوانين ومعايير ومبادئ بيانية مطّردة ثابتة في فحص تلك المحاسن والمساوئ، استنبطها العلماء ـ أصلا ـ من النص العربي العالي ومما قاله من سبقهم من رواة الشعر وعلمائه ونقّاده على مدى تاريخ طويل من التراكم المعرفي البياني في مختلف علوم نظام العربية.

ويُشار هنا ـ منذ البداية ـ إلى أن أهداف هذه الدراسة التحليلية التطبيقية البيانية تقتضي أن يكون مقام المعالجة فيها مقام بسط وتفصيل ومناقشة وتدقيق، واستقصاء شامل لكل ما ينطوي عليه هذا البيت من عناصر الجودة والرداءة، وإيضاحه إيضاحا تفصيليا كاملا، ولذلك فقد يطول الوقوف أمام العنصر الواحد، وقد تتكرر معالجته في مواضع عديدة من هذه الدراسة كالذي سيكون مع عبارة "فوق رؤوسنا" ومع لفظة "أسياف"، والعلّة في ذلك تكمن في تنوّع المحاسن أو العيوب التي تدخل على البيت من جهة ذلك العنصر الذي طال الوقوف عنده، أو الذي تكررت معالجته، واختلاف طبيعتها وتباين جهاتها، والإيجاز والإجمال والإشارات السريعة لا تفيد في دراسة تحليلية بيانية تطبيقية تأصيلية كهذه ولا تفي بأهدافها المرجوّة المحددة آنفاً.

(١) ـ انظر : دلائل الإعجاز. عبد القاهر الجرجاني. قرأه وعلق عليه: أبو فهر/ محمود محمد شاكر. دار المدني. جدة. الطبعة الثالثة ١٤١٣هـ ـ ١٩٢٩م. ص ٥ . والمثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. ضياء الدين بن الأثير. تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد. المكتبة العصرية. صيدا. بيروت. ط ١٤١٦هـ ـ ١٩٩٥م. ص ٢٣ ، ٢٤.

الحاجب والمحجوب في بيت بشار

ليس من المبالغة القول: إنّ هذا البيت معدود ضمن أبرز أبيات بشار شهرة؛ إنْ لم يكن أشهرها على الإطلاق، وفي أوسعها دورانا في كتب علماء الشعر والنقد والبلاغة والبيان؛ إنْ لم يكن أوسعها، ومن أكثرها نيلا لإعجابهم وتقريضاتهم؛ إنْ لم يكن فعلا هو أكثرها، ومع أنّ هذا البيت ينطوي على قدر كبير من عناصر الحسن وروافده مما ذكره العلماء وأشادوا به، ومما لم يذكروه؛ إلا أنّ ذلك لا يعني سلامته من العيوب؛ لكن هذه العيوب ظلت إلى ـ حدّ بعيد ـ محجوبة وراء ذلك الحُسن الذي شكل بطغيانه في البيت ما يشبه أن يكون حاجبا حال دون الالتفات إليها، ومن هنا؛ تأتي هذه الدراسة لتقديم هذا الشاهد البلاغي المهيب في سياقه، وعرض آراء العلماء فيه، ومن ثم إخضاعه للمساءلة النقدية التطبيقية؛ من خلال فحص تحليلي بياني دقيق، يحيط به في سائر بناه ـ الدلالية واللفظية والصرفية والنحوية والبلاغية والتصويرية والإيقاعية والسياقية ـ للكشف عن حقيقته البيانية إيجابا وسلبا؛ ولإبرازه على صورته كما هو في وجهيه الحسن والرديء، في المحاور الثلاثة الآتية:

المحور الأول: سياق البيت والآراء الدارجة والحصانة

أولا: سياق البيت

ذكر صاحب الأغاني أنّ بشارا وفد إلى عمر بن هبيرة ومدحه بقصيدة كان منها قوله:

وجَيشٍ كجُنح الليل يزحَفُ بالحَصَى ... وبالشّوكِ والخَطّيِّ حُمْرٌ ثَعَالِبُهْ

غَدَونا لهُ والشّمسُ في خِدرِ أُمّها ... تُطالعنا والطّلّ لم يَجرِ ذائبُهْ

بضَربٍ يذوقُ الموتَ مَنْ ذاق طعمَهُ ... وتُدْرِكُ مَنْ نجّى الفرارَ مَثَالبُهْ

كأنّ مُثَارَ النّقْعِ فوقَ رُؤوسِنا ... وأسْيافَنا ليلٌ تَهَاوَىْ كَواكِبُهْ

بَعَثْنا لهُمْ مَوتَ الفُجاءةِ إنّنا ... بَنُو المَوْتِ خفّاق علينا سَبائبُهْ

فراحُوا فريقٌ في الإسارِ ومِثْلُهُ ... قَتيلٌ ومِثْلٌ لاذَ بالبحْرِ هارِبُهْ

فوصله ابن هبيرة بعشرة آلاف درهم[1]، وهذا المقطع جزء من قصيدة طويلة[2] مطلعها:

جَفا وُدّهُ فازْوَرَّ أوْ مَلّ صاحبُهْ ... وأزْرَى بهِ أنْ لا يَزَالَ يُعاتِبُهْ

بدأها بشار بالنسيب، وذهب في نسيبه إلى معنى الجفوة بينه وبين صاحبته عبدة، ثم مرّ منه إلى الحكمة في شأن الصداقة والصديق بأبياته الجميلة الدارجة في كتب الأدب:

(١) ـ انظر: الأغاني. شرحه وكتب هوامشه: أ. عبد علي مهنا. دار الكتب العليمة. بيروت. لبنان. الطبعة الأولى. ١٤٠٧هـ ـ ١٩٨٦. ٢ / ٢٢٤.
(٢) ـ القصيدة في ديوانه. ١ : ٣٢٥ ـ ٣٤٠.

إذا كـانَ ذواقـاً أخُـوْك من الهَـوَى مُـوَجّـهَـةٌ فـي كـلّ أوبٍ ركـائِبُـهْ
فخَـلّ لـهُ وجْـهَ الفِـراقِ ولا تكُـنْ مَطِـيّـة رَحّـالٍ كثيـرٌ مَـذاهـبُـهْ
أخُـوْكَ الـذي إنْ رِبْتَـهُ قـالَ إنّمـا أرِبْتُ وإنْ عـاتَبْتَـهُ لانَ جـانِبُـهْ
إذا كُنْتَ فـي كُـلّ الأمُـوْرِ مُعـاتِباً صَـديقَـكَ لـمْ تَلْـقَ الذي لا تُعـاتِبُـهْ
فعِشْ واحِـداً أو صِـلْ أخـاكَ فـإنّـهُ مُـقـارِفُ ذَنْـبٍ مَـرّةً ومُجـانِبُـهْ
إذا أنْتَ لمْ تَشْرَبْ مِـراراً على القَـذَى ظَمِئْتَ وأيّ النّاسِ تَصْفُوا مَشارِبُهْ

ثم خرج من الحكمة إلى ذكر الرحلة في الصحراء، ثم مرّ منها إلى وصف الجأب والعانة وورودها الماء وشأن الصياد معها، ثم خرج إلى ذكر رحلته إلى ابن هبيرة وقدومه عليه ومدحه، واتخذ من ذلك سببا إلى مدح قوم الممدوح، ذلك الحيّ من قيس عيلان، ثم دمج نفسه في أولئك الممدوحين في عموم قيس عيلان، ومضى في ما بقي من القصيدة ـ وهو المقطع الأمدّ نَفَسا فيها ـ يفخر بذلك العموم، ويصف حربهم وبطولاتهم وانتصاراتهم.

في هذا السياق العام للقصيدة، وفي هذا المقطع الأخير منها، وفي هذا الموضوع الخاصّ بصفة الحرب وحالها وحال قومه مع أعدائهم فيها، وفي مقام الفخر بنفسه وبقومه أمام الأمير يأتي هذا البيت ليخبر فيه بشار عن معنى من معاني معركة وقعت بينهم وبين عدوّهم، وليصوّر فيه مشهدا محددا خاصا من مشاهد تلك المعركة وقد بلغت في تلك اللحظة ذروة عنفها واحتدامها قائلا:

كـأنّ مُثَـارَ النّـقـع فـوقَ رُؤوسِـنـا وأسْـيـافَنـا لَيْـلٌ تَهَـاوَى كَـواكِبُـهْ

ثانيا: البيت والآراء الدارجة

هذا البيت مشهور جدا، أُعجب به صاحبُه قبل غيره، وفاخر أن ذهب فيه مذهب الكلام الأوّل وحاذاه به، حتى استقرّ في نفسه أنه وقف ببيته هذا جنبا إلى جنب على درجة واحدة في سلم الفنّ والمقدرة البيانية مع أمراء البيان الشعري العربي الأوائل، يدلّنا على ذلك الخبرُ الذي ذكره أبو الفرج الأصفهاني (ت٣٦٥هـ) في أمر بشار وبيته، قال: (أخبرني يحيى بن علي، قال: أخبرني محمد بن عمر الجُرْجانيّ عن أبي يعقوب الخُرَيميّ الشاعر أنّ بشارا قال: لم أزل منذ سمعتُ قول امرئ القيس في تشبيهه شيئين بشيئين في بيتٍ واحدٍ حيث يقول:

كأنّ قلوبَ الطيرِ رَطْباً ويابساً لَدى وكْرِها العُنّابُ والحَشَفُ البالِي

أُعْمِلُ نفسي في تشبيه شيئين بشيئين في بيتٍ حتى قلتُ:

كأنّ مُثَار النّقع فوقَ رُؤوسِنا وأسيافَنَا ليلٌ تَهَاوى كَواكِبُهْ[1].

ثم إنّ هذا البيت المهيب ما زال بعد ذلك دارجا بكثرة؛ مميز الحضور في كتب علماء النقد والبلاغة والبيان العربي، محاطا فيها بالإعجاب والإجلال، يضربون به المثل في ما هم فيه من الكلام على جيد الكلام، ويستشهدون به في سياقات نقدية وبلاغية وبيانية مختلفة، ويستخرجون فنّه، ويعاملونه في تلك السياقات على أنه نموذج للشعر الجيّد الذي تُشرح به المعرفة البيانية الجمالية هناك وتقاس عليه، ومن صور ذلك ما ذهب إليه ابن قتيبة (ت٢٧٦هـ) في شأن هذا البيت، إذ اعتبره مما سبق به بشار غيره حين قال: (ومما سبق إليه بشار)[2]، وذكر البيت ثم قال: (أخذه العتابيُّ فقال:

تَبْني سنابكُها منْ فوقِ أرؤسهم سَقْفا كواكبُهُ البيضُ المباتير[3].

ويروي أبو العباس المبرّد (ت٢٨٦هـ) هذا البيت عن الأصمعي، ويعلق عليه بأنه لم يُرَ تشبيها في بيتٍ أحسن منه، إذ يقول: (أنشد الأصمعي قول الشاعر، ولم نر تشبيهاً في بيت أحسن من هذا... شبه الغبار بالليل، وشبه السيوف في الغبار بالكواكب المنفضة في الليل)[4]، بينما يصف ابن المعتز(ت٢٩٦هـ) بشارا بأنه أستاذ أهل عصره، وأن تشبيهاته ـ مع كونه أعمى لا يبصر ـ أحسن من كل ما لغيره، ويورد هذا البيت مثالا على ذلك، حين يقول: (كان بشار أستاذ أهل عصره من الشعراء غير مدافع، ويجتمعون إليه وينشدونه ويرضون بحكمه، وتشبيهاته – على أنه أعمى لا يبصر – من كل ما لغيره أحسن)[5]، وذكر البيت، أما صاحب الأغاني فيقول في شأن هذا البيت وصاحبه: (وُلِدَ بشّار أعمى؛ فما نظر إلى الدنيا قطّ، وكان يُشبِّهُ الأشياء بعضها ببعض في شعره، فيأتي بما لا يقدر البُصَراء أنْ يأتوا بمثله، فقيل له يوما)[6] ، وذكر البيت ، ثم قال: (ما قال أحد أحسن من هذا في التشبيه، فمن أين لك هذا ولم تر الدنيا قطّ ولا شيئاً فيها؟ فقال:

(١) ـ الأغاني. ٣ : ١٩٢.
(٢) ـ الشعر والشعراء. أبو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة. تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر. دار المعارف. القاهرة. ١٩٦٦. ٢ : ٧٥٩.
(٣) ـ المصدر نفسه ٢ : ٧٥٩.
(٤) ـ الفاضل. أبو العباس محمد بن يزيد المبرد. تحقيق: محمد عبدالعزيز الميمني. دار الكتب المصرية. القاهرة. الطبعة الثانية ١٩٩٥م. ص٤٥. وذكرَ البيت هناك.
(٥) ـ طبقات الشعراء. عبدالله بن المعتز العباسي. تحقيق: عبد الستار أحمد فراج. دار المعارف. مصر. ط ١٣٧٥هـ ١٩٥٦م. ص٢٦.
(٦) ـ الأغاني. ٣ : ١٣٣.

إنّ عدم النظر يُقَوِّي ذكاءَ القلب، ويقطع عنه الشغل بما يُنظَرُ إليه من الأشياء، فيتوفر حِسَّهُ وتذكو قريحته[١]، ويقارن ابن وكيع (ت٣٩٣هـ) بين الشعراء الذين طرقوا المعنى الذي طرقه بشار في بيته، ويجعل كل ما قالوا دون بيت بشار، ويعلل ذلك إذ يقول: (وقال المتنبي:

فكأنما كُسي النَّهارُ بها دُجَى ليلٍ وأطلعتِ الرّماحُ كَواكِبا

قد أكثر الشعراء في هذا المعنى فمن ذلك قول العتابي[٢]، وذكر بيته في هذا المعنى، ثم قال: (وقال ابن أبي فنن: تَرى للنّقع فوقَهم سماءً كواكبها الأسِنّةُ والنُّصولُ

وكل ما قيل في هذا المعنى يسقط دون قول بشار)[٣]، وذكر البيت ثم عقّب عليه قائلا: (هذا شعر يجمع حسن اللفظ والمعنى لأن فيه تشبيهين لا يحتاج البيت فيهما إلى غيره، وبيت أبي الطيب يفسّره ما قبله فيكون اللفظ الطويل الذي جاء به الشعراء قبله في الموجز القليل، والسابق أحق بقوله)[٤]، ويُقرّض أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ) هذا البيت قائلا: (ومن أحسن ما قيل في ذلك[٥][٦]، وذكر البيت، وعدّه مع بيت امرئ القيس (كأنّ قلوب الطير) من بديع ما جاء في التشبيه[٧]، أما الثعالبي (ت٤٢٩هـ) فيقول في بشار وبيته: (يقال: ابنُ برد أستاذ المحدثين، وصدرهم، وبدرهم، وأعجوبة الدنيا، لأنه كان أعمى أكْمَهَ، وُلِدَ كذلك، وقال مثل قولِهِ)[٨]، وأورد البيت، وابن رشيق(ت٤٥٦هـ) يورد خبر بشار في شأن هذا البيت، ويورد البيت، ثم يعلق على كلام بشار بالثناء على البيت من جانب من جوانبه؛ إذ يقول: (فإنْ كان مراده الترتيب فصدق، ولم يقع بعد بيت امرئ القيس في ترتيبه كبيته)[٩]، وأخيرا يورد ابن سنان الخفاجي (٤٦٦هـ) خبر بشار في شأن بيته هذا، ويذكر البيت في سياق كلامه في التشبيه المختار، ثم يعلّق عليه قائلا: فشبه (النقع بالليل، والسيوف بالكواكب، وهذا تشبيه للمبالغة والتفخيم)[١٠].

فهذه طائفة من مقولات العلماء والأدباء ونقاد الشعر في تقريض هذا البيت وفي الثناء عليه، وفي الإعجاب به، وفي التعجب من بشار ومن قدرته على أن يأتي بمثله في تشبيه الأشياء بأشياء

(١) ـ المصدر نفسه. ٣ : ١٣٣ ـ ١٣٤.

(٢) ـ المنصف للسارق والمسروق منه في إظهار سرقات أبي الطيّب المتنبي. أبو محمد الحسن بن علي بن وكيع. تحقيق: د. محمد يوسف نجم. دار صادر. بيروت. لبنان. الطبعة الأولى ١٤١٢هـ ـ ١٩٩٢م. ١ : ٤٢٩ ـ ٤٣٠.

(٣) ـ المصدر نفسه. ١ : ٤٢٩.

(٤) ـ المصدر نفسه. ١ :٤٣٠.

(٥) ـ يعني: ما قيل في ارتفاع الغُبار ولمعان السيوف والأسنة فيه.

(٦) ـ ديوان المعاني. أبو هلال العسكري. عالم الكتب. بدون طبعة. ٦٧/٢.

(٧) ـ كتاب الصناعتين الكتابة والشعر. أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل العسكري. تحقيق: علي محمد البجاوي، وآخر. المكتبة العصرية. صيدا. لبنان. طبعة ٢٠١٢م ـ ١٤٣٤هـ. ١ : ٢٢٢.

(٨) ـ الإعجاز والإيجاز . أبو منصور الثعالبي . تحقيق : إبراهيم صالح . دار البشائر . دمشق . الطبعة الثانية ، ١٤٢٥هـ ـ ٢٠٠٤م. ص١٩٨.

(٩) ـ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. أبو الحسن بن رشيق القيرواني. تقديم وشرح: د. صلاح الدين الهواري، وآخر. دار ومكتبة الهلال. بيروت. لبنان. طبعة٢٠٠٢م. ١ : ٤٦١.

(١٠) ـ سر الفصاحة. أبو محمد عبد الله بن سعيد بن سنان الخفاجي. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان. ط ١٩٨٢م ـ ١٤٠٢هـ. ص٢٤٨.

أخرى، مع كونه ولد أعمى، ولم ير شيئا قط، لكن هؤلاء ليسوا وحدهم من احتفى بهذا البيت وساقوه ـ محاطا بالإعجاب والاحترام ـ في كتبهم، بل كان هذا البيت من الأبيات الدوّارة على نطاق أوسع من هذا بكثير في كتب علماء البلاغة خاصة، فمن ذلك أن الشيخ عبد القاهر الجرجاني أورده ـ نموذجا مثاليا محفوفا بالثناء ـ في تسعة مواضع من كتابيه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة[١]، إذ استشهد به، وضربه مثالا، وشرحه من جوانب مختلفة، في سياقات عديدة، كان أوّلها قوله في باب: في النظم يتّحد في الوضع ويدقّ في الصنع: (وممَّا ندرَ منه ولَطُف مأخَذُه، ودَقَّ نظرُ واضعِه، وجَلَّى لك عن شأوٍ قد تحسر دونَه العِتاقُ، وغايةٍ يَعْيا من قبَلها المذاكي القُرَّحُ الأبياتُ المشهورة في تشبيه شيئين بشيئين، كبيت امرئ القيس:

كأنَّ قلوبَ الطَّيرِ رَطْباً ويابساً لَدى وَكْرِها العُنَّابُ والحشَفُ البَالي

وبيت الفرزدق: والشَّيبُ ينهَضُ في الشَّبابِ كأنّهُ لَيْلٌ يَصيحُ بجَانبَيهِ نَهارُ

وبيتُ بشار: كأنَّ مُثارَ النَّقْعِ فوقَ رُؤوسنا وأسيافَنَا لَيْلٌ تَهاوى كَواكِبُهْ [٢].

وقال عن نمط الكلام الذي فيه هذا البيت: (وإذا قد عرفتَ هذا النَّمطَ منَ الكلام، وهو ما تَتَّحدُ أجزاؤه حتى يُوضَعَ وَضْعاً واحداً، فاعلمْ أنّه النمطُ العالي والبابُ الأعظمُ، والذي لا تَرى سلطانَ المزيَّة يعظُمُ في شيءٍ كعِظَمِهِ فيه)[٣]، وأورده كذلك كلّ من السكاكي[٤]، والعلوي[٥]، والخطيب القزويني[٦]، وسائر من شرحوا تلخيص المفتاح، وكثير سواهم ممن سبقهم أو عاصرهم، ثم إنك لتراه ـ بعد ذلك ـ في معظم كتب البلاغيين المعاصرين؛ إن لم يكن في سائرها؛ وهكذا ترى العلماء والأدباء ومؤرخي الأدب والنقاد القدماء وعلماء البلاغة يقدمون هذا البيت في مؤلفاتهم ويستشهدون به، ويقرّضونه، ويثنون عليه، ويصفونه بالسبق والحسن، وينعتونه بأنه ما قال أحد أحسن من التشبيه الذي فيه، ويقدّمونه على غيره في بابه، وتراهم ـ أيضا ـ ينقلون أقوال النقاد فيه، ويعجبون من قدرة بشار على أن يأتي في شعره من التشبيه ـ مع كونه لم يرَ شيئا قطّ ـ بما لا يقدر عليه البصراء كما في بيته هذا، وما زالوا في شأنهم مع هذا البيت كذلك حتى أخذ في عيون التالين ما يشبه الحصانة التي تحميه من مجرّد التفكير في النظر إلى أي شيء منه غير جماله، فضلا عن التفكير في إعادة النظر فيه، أو وضعه تحت محكّ الفحص الموضوعي من جديد.

(١) ـ انظر: دلائل الإعجاز ص ٩٦، ٤١١، ٥٣٦، ٦٠٢. وأسرار البلاغة ص١٧٤، ١٩٤، ١٩٥، ١٩٨، ٢٠٠.

(٢) ـ دلائل الإعجاز ص ٩٥ ـ ٩٦.

(٣) ـ المصدر نفسه ص ٩٥.

(٤) ـ انظر: مفتاح العلوم. أبو يعقوب يوسف بن محمد السكاكي. تحقيق: د. عبدالحميد هنداوي. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان. الطبعة الأولى ١٤٢٠هـ ـ ٢٠٠٠م. ص ٤٤٤ ، ٤٦١.

(٥) ـ انظر: كتاب الطراز. يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني. راجعه: جماعة من العلماء. دار الكتب العليمة. بيروت. لبنان. ط١٤٠٠هـ ١٩٨٠م. ١ : ٢٩١.

(٦) ـ انظر: الإيضاح في علوم البلاغة. الخطيب القزويني. تحقيق: محمد عبد القادر الفاضلي. المكتبة العصرية. صيدا. لبنان. ط١٤٢٤هـ ـ ٢٠٠٤م. ص٢٢٢.

ثالثا: نزع الحصانة

ينطوي هذا البيت ـ كما سيتجلى في صورة واضحة في المحور الآتي ـ على كثير من مقومات الشعر الجيد، ففي معناه من الصولة والصخب والقوّة التي تتناسب تماما مع موضوعه العام وغرضه الخاص قدر ما في مبناه من قوة الألفاظ وجودة التركيب، ومن إثارة التصوير وفخامة الإيقاع، وفيها معاً من المحتوى الدلالي ومن مقومات الجمال البياني ومساحاته الواسعة ما جعل أغلب من ينظرون إليه ينشغلون به، يتأملونه ويحللونه ويشرحونه ويزنون به سواه في موضوعه وأسلوبه، ويعبرون عن إعجابهم به وعن تعجبهم من صاحبه؛ مشغولين بما رأوه وما أدركوه من ذلك الحسن عن عناصر الضعف والخلل القائمة في البيت، مما جعل ذلك الحسن الطاغي يمثّل ما يشبه أن يكون حاجبا منع جلّ من رآه عمّا وراءه، وعما يخفي بحضوره الطاغي من عناصر الضعف والخلل تلك، بل إنّ مقولات العلماء ـ التي عُرضت طائفة منها ـ في شأن هذا البيت بقدر دلالتها على ما ذُكِر من إعجابهم به فإنها تكرّس وجود هذا الحاجب ومن ثم طغيانه، حتى شكلت ـ في ذاتها مع مرور الزمن ـ حاجبا إضافيا يردف ذلك الحاجب الجمالي الذاتي، ويكرس وجوده وطغيانه، ويحول بين المتلقين التالين وبين رؤية خلل البيت، ويصرفهم تلقائيا ـ من أوّل وهلة ـ عن أيّ تفكير في مراجعته، لذلك ترى التالين يعرضون هذا البيت في كتبهم، محاطا بمقولات السابقين فيه، وبتزكياتهم له، ولذلك ـ أيضا ـ تراه يحضر في قاعات الدرس الجامعي محاطا بتلك الهالة القادمة معه من الماضي دون أن يفكّر أحد في مراجعته، وقلة قليلة من النقاد الأوائل من أشاروا إشارات محدودة عابرة إلى شيء من عناصر الخلل تلك[1]، لكن تلك الإشارات العابرة المحدودة ظلت متوارية حيث هي في مصادرها في شدة طغيان حضور هذا البيت بهالتيه الحاجبتين تينك، ولقد مرّ عليّ زمن طويل وأنا أتلقى هذا البيت في وجهه الجميل، لا أرى فيه غير أنه بيت نموذجي في كلّ شيء، وظل الأمر عندي كذلك حتى لمحت فيه ـ ذات مرة ـ إشكالا تصويريا جعلني أعيد فحصه فحصا بيانيا أوّليّا فوجدت فيه نقاط خلل كنت ذاهلا عنها قبل ذلك، عندها تذكرت إشارة الشيخ عبد القاهر إلى كون أمر الذهول عما في النصوص المقروءة ظاهرة في الناس ملحوظة إذ قال: (وإنك لتنظرُ في البيتِ دهراً طويلاً وتفسِّره، ولا ترى أنّ فيه شيئاً لم تعلمْه. ثم يبدو لك فيه أمرٌ خفيٌّ لم تكن قد علمتَه. مثالُ ذلك بيتُ المتنبي:

عَجَباً لهُ! حَفِظَ العِنانَ بأُنمُلٍ ما حِفْظُها الأشياءَ مِن عاداتِها

(١) ـ سيتم عرض إشاراتهم تلك في المحور الثالث من هذه الدراسة.

مضى الدّهرُ – الطويل – ونحن نقرؤه فلا ننكرُ منه شيئاً، ولا يقعُ لنا أنّ فيه خطأ، ثم بانَ بأَخرَةٍ أنه قد أخطأ. وذلك أنه كان ينبغي أن يقولَ: "ما حفظُ الأشياءِ من عاداتِها" فيضيفَ المَصدرَ إلى المفعولِ، فلا يذكرُ الفاعلَ، ذاك لأن المعنى على أنّه ينفي الحِفظَ عن أنامله جُملةً، وأنه يزعم أنه لا يكونُ منها أصلاً، وإضافتُه الحفظَ إلى ضميرِها في قوله: "ما حفظها الأشياءَ" يقتضي أن يكون قد أثبتَ لها حِفظاً. ونظيرُ هذا أنك تقول: "ليس الخروجُ في مثلِ هذا الوقتِ من عادتي"، ولا تقولُ: "ليس خروجي في مثل هذا الوقت من عادتي"، وكذلك تقولُ: "ليس ذمُّ الناسِ من شأني"، ولا تقولُ: "ليس ذمِّي الناسَ من شأني"، لأن ذلك يوجبُ إثباتَ الذمِّ ووجوده منك. ولا يصحُّ قياسُ المصدر في هذا على الفعْل؛ أعني أنه لا ينبغي أن يُظَنَّ أنه كما يجوز أن يقالَ: "ما من عادتها أن تحفظَ الأشياء"، كذلك ينبغي أن يجوزَ: "ما مِنْ عادتها حفظُها الأشياء "، ذاك أنَّ إضافةَ المصدر إلى الفاعل يقتضي وجودَه، وأنه قد كان منه. يبين ذلك أنك تقولُ: "أمرتُ زيداً بأن يخرجَ غداً"، ولا تقول: "أمرتُه بخروجهِ غداً ")[1].

وراجعت أيضا قولَه؛ مشيرا إلى أنه ينبغي ألا يُكتفى في علم الفصاحة والكشف عنه بالعبارات المجملة والأحكام المرسلة، بل لا بد من التفصيل وعدّها واحدة واحدة: (لا يكفي في علمِ الفصاحةِ أن تنصبَ لها قياساً ما، وأن تصفَها وصفاً مُجملاً، وتقولَ فيها قولاً مُرسَلاً. بل لا تكون من معرفتها في شَيْءٍ حتى تُفَصِّلَ القولَ وتحَصِّلَ، وتضعَ اليدَ على الخصائصِ التي تعرضُ في نظمِ الكلمِ وتعدَّها واحدةً واحدةً، وتسمّيَها شيئاً شيئاً. وتكون معرفتُك معرفةَ الصَّنعِ الحاذقِ الذي يعلمُ علمَ كلّ خيطٍ منَ الأبريسَم الذي في الدِّيباج، وكلّ قطعةٍ منَ القطع المَنْجورة في الباب المُقَطَّع، وكلّ آجُرَّةٍ منَ الآجُرِّ الذي في البناء البديع. وإذا نظرتَ إلى الفصاحة هذا النظرَ، وطلبْتَها هذا الطلبَ، احتجتَ إلى صبرٍ على التأملِ، ومُواظبةٍ على التدبُّر، وإلى همَّةٍ تأبى لك أن تقنعَ إلا بالتَّمام، وأن تَرْبَعَ إلاَّ بعدَ بلوغِ الغاية. ومتى جَشِمْتَ ذلك، وأبيتَ إلا أن تكونَ هنالك، فقد أممتَ إلى غرضٍ كريم، وتعرَّضتَ لأمرٍ جَسيم، وآثرتَ التي هي أتمُّ لدينكَ وفضلكَ، وأنبلُ عندَ ذوي العقول الرّاجحة لك. وذلك أن تعرفَ حُجّةَ اللّه تعالى منَ الوجهِ الذي هو أضوأُ لها وأنوهُ لها، وأخلقُ بأن يزدادَ نورُها سُطوعاً، وكوكبُها طُلوعاً، وأن تسلكَ إليها الطريقَ الذي هو آمَنُ لكَ منَ الشَّك، وأَبعدُ منَ الرَّيب، وأصحُّ لليقين، وأَحرى بأن يُبلّغَك قاصيةَ التبيين)[2]. وكذلك قوله: (إن منَ الآفَةِ أيضاً مَن زَعمَ أنه لا سبيلَ إلى معرفةِ العِلَّةِ في قليلِ ما تعْرِفُ المزيةُ فيه وكثيرِه، وأنْ ليس إلا أن تعلمَ أنَّ هذا التقديمَ وهذا التنكيرَ، أو هذا العطْفَ، أو هذا الفصْلَ حسَنٌ. وأن له

(١) ـ دلائل الإعجاز ص ٥٥١ ـ ٥٥٢.
(٢) ـ المصدر نفسه ص ٣٧ ـ ٣٨.

موقعاً من النفسِ وحظّاً من القَبولِ. فأمّا أن تَعْلَمَ لِمَ كان كذلك؟ وما السَّببُ؟ فممَّا لا سبيلَ إليه، ولا مطمعَ في الاطِّلاعِ عليه، فهو بتوانيه والكسلِ فيه في حكمِ مَنْ قالَ ذلك)[1]، ثم راجعت بعد ذلك قول ابن الأثير ـ عندما كان يتحدث عن الالتفات ـ رافضا أن يحيل الناقد الإحساس بالجمال إلى ذوق غيره جاهلا بالعلة في ذلك، ورافضا كذلك الإحالة إلى مقولات عامة فضفاضة دارجة، ومشبها هذه العبارات العامّة ـ التي لا تكشف شيئا من أسرار أساليب الكلام وجمالياته، ولا تبين عن علل ظواهره الفنية وأساليبه وأسبابها ـ بعكاز العميان:(أعلم أن عامة المنتمين إلى هذا الفن إذا سُئِلوا عن الانتقال عن الغيبة إلى الخطاب وعن الخطاب إلى الغيبةِ، قالوا: كذلك كانت عادة العرب في أساليب كلامهاِ، وهذا القول هو عُكَّاز العميانِ، كما يقالِ. ونحن إنما نسأل عن السبب الذي قصدت العرب ذلك من أجله)[2].

عندها عقدت العزم على نزع الحصانة عن هذا البيت، وعلى تجاهل صولته وصخبه وجماله وسائر ما قيل فيه، وإعادة النظر في التعاطي معه، ومن ثمّ فحصه من جديد فحصا بيانيا موضوعيا شاملا، دقيقا، يتناوله في سائر بناه، ويكشف عن مزاياه وسلبياته كشفا تفصيليا، ويعدّها واحدة واحدة؛ حسب تعبير الشيخ رحمه الله، وهذا هو ما سيكون في المحور الآتي والذي يليه.

****

المحور الثاني : الحاجب. (الحسن وروافده في البيت)

إنّ نظرة عامة أوّليّة في هذا البيت تكشف عن كونه ينطوي على مجموعة من مقومات الحسن، وعلى جملة من عناصر الجودة البيانية قائمة في بناه المختلفة، هذه المقومات والعناصر تعاضدت معا لتصنع الجمال الكليّ الذي تضخم حتى بهر العقول عما في البيت من عناصر الضعف، وحتى شكّل حاجبا صرف العيون عما يشوب ذلك الجمال من عناصر الخلل، هذه المحاسن يمكن رصدها والكشف عنها وتحليلها تحليلا بيانيا مستقصيا على المستويات الآتية:

١ . المحاسن على المستوى الدلالي

في الثقافة العربية ـ ومنها انتقل إلى النقد البياني العربي ـ يمثّل المحتوى الدلالي في الكلام ـ شعرا كان أونثرا ـ عنصرا أساسيا من مجموعة العناصر التي تتحقق للكلام الجودة والرداءة من قِبَلِها، ويعلو بها الكلام ويحسن أو ينخفض ويسوء، ويفضل بها بعضه بعضا؛ حتى يبلغ في الفضيلة القمة التي ليس فوقها قمة، لذلك اهتم أهل اللسان ـ وفيهم نُقاد الكلام وعلماء الشعر ونقدتُه

(١) ـ المصدر نفسه ص ٢٩١ ـ ٢٩٢.
(٢) ـ المثل السائر. ٢ : ٣.

وعلماء البلاغة والبيان ـ بالمعنى أيما اهتمام؛ سواء في ممارساتهم النقدية التطبيقية الشفهية أوالمكتوبة، أو في مؤلفاتهم النظرية التي ناقشوا فيها مقاييس جودة الكلام ومعايير حسنه ومبادئ جماله، وفي جملة هذه المقاييس والمعايير والمبادئ ما يتعلق بمعنى الكلام، ومن يطّلع ـ في تدقيق واستقصاء وتدبّر ـ على ما أودعوه في مؤلفاتهم مما رووه في هذا الباب عن السابقين أو استنبطوه هم بأنفسهم يدرك احتفاءهم الشديد بهذا الجانب من الكلام، واعتبارهم إيّاه موضعا أساسيا في صدر قائمة المواضع التي تأتي من جهتها مزايا الكلام، وتقوم فيها مقومات تفاضله.

وليس المقام هنا مقام تتبع ما أودعوه في كتبهم في هذا الشأن خاصة، ولا هو مقام إحصاء المقاييس والمعايير والمبادئ التي حددوها لفحص الكلام وتمييزه والكشف عن مواطن جماله ورداءته من جهة هذا الموضع أو سواه، إنما هو مقام النظر في بيت بشار هذا على وجه التحديد، ووضعه على محكّ الفحص البياني الموضوعي؛ بالاحتكام في ذلك ـ بدرجة أساسية ـ إلى مقاييسهم تلك وفيها مقاييس جودة المعنى، وإلى ما قرروه في هذا البُعْد من الكلام أو ذاك من معايير الجمال ومبادئه.

والمراد بالمعنى هنا مجملُ المحتوى الدلالي المباشر وغير المباشر الذي يمكن فهمه من البيت، ويتمثّل المحتوى الدلالي في هذا البيت في ثلاث درجات:

الأولى: المعنى الأوّل. (صفة النقع والأسياف)

وهو المعنى الظاهر المتمثل في المعنى الخبري القريب الذي يُفهم مباشرة من مجمل البيت، والذي أبان عنه بشار من خلال التشبيه مما يتعلق بالنقع وصفته وبالأسياف وحركتها في تلك المعركة، والنقع: هو الغبار الساطع، أو دقيق التراب المنتشر المرتفع[1]، ومُثار: اسم مفعول من: أثارت الخيلُ [ونحوها] النقعَ؛ أي؛ بعثته بسنابكها وبحركتها حتى ظهر وارتفع وسطع وانتشر، فهوَ: مُثارٌ، وتهاوى: فيها لبس[2]؛ إذ تنطوي على ثلاث دلالات إحداها: سقوط الشيء وانقضاضه منحدرا من أعلى إلى أسفل، كقولك: تهاوى الجدار؛ أي؛ سقط، وتهاوى القوم في المهواة، أي:

(١) ـ انظر: كتاب العين. أبو عبدالرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي. تحقيق: د. مهدي المخزومي وآخر. باب العين والنون والقاف. ١: ١٧٢، ولسان العرب لأبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري. دار صادر. بيروت. لبنان دون طبعة. الأصل (نقع).٨ : ٣٦٢

(٢) ـ كما سيتضح لاحقا.

سقطوا فيها، بعضهم في إثر بعض[١]، وهذا المعنى هو الأكثر وضوحا في هذه اللفظة، وهو الأقرب الذي يتبادر إلى ذهن المتلقي، وهو الأصل[٢] الدارج المعروف في كلام العرب[٣].

ومن هنا فإنّ المعنى المباشر يتمثل هنا في ما يخبرنا به الشاعر في البيت من: "أنّ النقع الذي أثاره المتحاربون بحركتهم وأثارته سنابك خيولهم في ميدان المعركة حتى علا وانتشر وتكاثف فوق رؤوس المتحاربين؛ والأسياف تتخلله؛ يشبه ـ في انتشاره فوق الرؤوس في ميدان المعركة وفي تراكمه واسوداده، وفي هيئات السيوف ولمعانها وحركتها خلاله ـ ليلاً تتساقط فيه الكواكب الساطعة وتنقضّ خلاله من أماكنها"، وهذا المعنى الخبري الحربي الحسي البصري الذي سجل فيه الشاعر مشهدا واقعيا من مشاهد المعركة؛ وإنْ كان مهما في ذاته لأنه يخبرنا عن مشهد أساسيّ من مشاهد الحرب ما كنّا سنعرفه عنها لولاه، إلا أنه ليس هو المقصود في حدّ ذاته، بل ذكره بشار على تلك الصفة كناية يخلص منها إلى ما وراءها، ووسيلة يبين بها عما يقوم بهذا الخبر على هذه الصفة البالغة من المعاني التي هي مراد الشاعر ومقصده وغرضه الأساسي من سوق هذا الخبر.

الثانية: المعنى الثاني (الفخر)

وهو المعنى الضمني[٤]، مقصد الشاعر وغرضه الأساسيّ من الخبر في هذا البيت، وهو ذات الغرض الذي أتى المقطع الحربي كله في القصيدة من أجله، وهذا المعنى هو ما يُفهم ضمنا من سياق البيت ومن خبره الأول، فواضح أن الشاعر هنا لا يريد أن يخبر ـ في البيت ـ بما حصل في تلك المعركة فعلا بقدر ما يريد أن يدلّ بهذا الخبر الحربي ـ في صفته البالغة تلك ـ على شجاعته وقومه، وقوتهم، وإقدامهم في الحرب وثباتهم ونشاطهم فيها، وكثرتهم، وأصالتهم الحربية، وقدرتهم على مواجهة جيوش الأعداء والاستعلاء عليها مهما كانت كثرتها وقوتها وشجاعتها إلى غير ذلك من معاني الفخر والتمدّح الحربي، ذاك أنه لا يمكن أن تصل صورة المعركة إلى الدرجة التي صورها البيت على ما اتضح في المعنى الأوّل ما لم يكونوا وجيش العدوّ الذي واجهوه في تلك المعركة على تلك الصفات.

---

(١) ـ انظر: المعجم الوسيط. مجمع اللغة العربية. الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث. إبراهيم مصطفى وآخرون. المكتبة الإسلامية. استانبول. تركيا. مادة (هوى). ص١٠٠١.

(٢) ـ انظر: معجم مقاييس اللغة لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا. تحقيق : عبد السلام محمد هارون . شركة الرياض للنشر والتوزيع. الرياض. ودار الجيل. بيروت. طبعة ١٤٢٠هـ ـ ١٩٩٩م. " مادة هوى ". ٦ : ١٥.

(٣) ـ انظر : كتاب الأضداد ، لمحمد بن القاسم الأنباري. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. المكتبة العصرية. صيدا. بيروت. طبعة ١٤٠٧هـ ـ ١٩٨٧م. المادة ٢٨٩. ص ٣٧٩.

(٤) ـ هذا البعد في معنى الكلام هو الذي أشار إليه عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز ص٢٦٢ ـ ٢٦٣، وسماه (معنى المعنى)، ويندرج في ما سماه (الكناية). كما يدرسه البلاغيون المتأخرون في باب الأغراض الثانوية للخبر. انظر مثلا: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح. عبد المتعال الصعيدي. مكتبة الآداب. القاهرة. الطبعة الأولى ١٤٣٠هـ ـ ٢٠٠٩م. ص٤١.

الثالثة: المعنى اللازم

ويتمثل هذا المحتوى في كتلة المعاني والدلالات التي يمكن فهمها من مجمل البيت ومن مكوناته الجزئية بطريقة غير مباشرة، من حيث إنها ملازمة لزوما منطقيا أو ضمنيّا للمعنيين السابقين، ولما قاما به من الأدوات التعبيرية الجزئية[1]، ومن هذه المعاني ما هو داخلي يتعلق بالمعركة من قبيل كونها - تاريخيّا - يُحتمل أنها قد وقعت فعلا، وكونها وقعت نهارا، وكونها وقعت في أرض منبسطة ثائرة التربة، وكونها قد امتدت زمنيا إلى الدرجة الكافية لارتفاع ذلك النقع وتراكمه حتى بدا على تلك الصورة، إلى آخر ما يمكن أن يفهم من المعاني والدلالات المتعلقة بالمعركة نفسها، أو ما كان منها يتعلق بالمتحاربين من حيث كثرتهم، واجتماعهم في رقعة واحدة، وكثافتهم، وجرأتهم، واشتباكهم ونشاطهم وتجالدهم بالسيوف، ومنها ما يتعلق بالأدوات التي استخدمها المتقاتلون، من قبيل السيوف ورهافتها وكثرتها وكونها صقيلة مهيأة للقتال، وكون المتحاربين يركبون الخيول التي من المعهود أنها تثير النقع بسنابكها، ومن هذه المعاني اللازمة ما يتعلق بالسياقات الخارجية المحيطة بالمعركة، وفي ذلك ما يتعلّق بالمقام، من قبيل الدلالة على أنّ المقام الذي ألقى فيه بشار قصيدته هذه مناسب للحديث عن الحرب والفخر بها، مهيأ لتلقي مثل هذه المعاني، وما يقوم على ذلك من دلالات، وفيها ما يتعلّق بحال الأمير المخاطب من قبيل تقبله لتلك المعاني وإعجابه بها وتشجيعه الشعراء على الخوض فيها وما يقوم على ذلك من دلالات تخص شخصية ذلك المخاطب، وفيها ما يتعلق بالشاعر نفسه وبشخصيته النفسية والعقلية وبطبيعة تفكيره، وفيها ما يتعلّق بالمجتمع من حيث كونه مجتمعا مدافعا عن ذماره، متعاونا على العدوّ، وكونه مجتمعا حربيا مدربا على الحرب، ماهرا فيها، محسنا لفنونها، لا يهابها ولا يتردد عنها، قائما على الصدامات والمواجهات العسكرية العنيفة، يعلي شأن الحرب، وينتشي للانتصار فيها، ومن حيث كونه مجتمعا تتوافر لديه أدوات الحرب ووسائلها وإمكانيات اقتنائها.. الخ[2].

ومن المعلوم أن المحتوى الدلالي بدرجاته الثلاث هذه هو في حقيقته محتوى واقعي تقليدي حاضر في أصله في الشعر، مطروق فيه بكثرة قبل بشار وفي عصر بشار وبعده؛ وإن اختلفت صور التعبير عنه، ولا جديد فيه من حيث أصله، ومع ذلك فإنّه لا تُعدم فيه مقومات الجمال الدلالي، والمقومات البيانية الجمالية التي تأتي البيت من جهة محتواه الدلالي يمكن تحديدها في ما يأتي:

(١) - هذه الأبعاد الثلاثة في دلالة الكلام أشار إليها فخر الدين الرازي. راجع ذلك في كتابه: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز. تحقيق: د. بكري شيخ أمين. دار العلم للملايين. بيروت. لبنان. الطبعة الأولى ١٩٨٥م. ص٨٨.

(٢) - المحتوى بدرجاته الثلاث في أية عبارة بيانية يمكن أن يكون مجالا لدراسات أكثر رحابة من هذه الدراسة للنفاذ منه إلى تشعبات أبعد وأكثر سعة.

أ . الكثافة الدلالية العالية

الشعر العربي العالي قائم على تكثيف العبارة، وكلما انطوت العبارة الشعرية على معانٍ أكثر كلما كانت أجود، وكلما كانت أكثر حظوة وقبولا لدى المتلقين، لذلك ترى علماء الشعر ونقدة الكلام وعلماء البلاغة والبيان يثنون على ما جاء من الشعر على هذه الصفة، معتبرين كثرة المعاني في العبارة الشعرية مقياسا أساسياً من مقاييس جودة تلك العبارة، ومقوّما من مقومات جمالها البياني، ولذلك رأيناهم يشيدون ـ مثلا ـ بمطلع معلقة امرئ القيس:

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ بسقطِ اللوى بين الدخولِ فحوملِ[1]

قالوا: (هو عندهم أفضل ابتداء صنعه شاعر)[2]، ثم أوضحوا علة هذه الفضيلة فقالوا: (لأنه وقف واستوقف، وبكى واستبكى، وذكر الحبيب والمنزل في مصراع واحد)[3]، فكانت الكثافة الدلالية وكثرة المعاني في صدر بيت امرئ القيس هذا موضع تقديرهم وإعجابهم، **مما دفعهم إلى عرضه في كتبهم نموذجا بارعا يحتذى به في باب "براعة الاستهلال وحسن الابتداءات".**

وعندما ننظر في بيت بشار هذا ـ كتلة واحدة ـ نجده قد حاز ـ في مجمله ـ هذا المقوّم الجمالي، وارتقى على سلم هذا المقياس البياني إلى درجة عالية، ذاك أن نظرة فاحصة مدققة فيه تكشف عن أن الشاعر ذكر فيه حربا قامت بين طرفين، ومعركة حدثت بين جيشين، وألمح إلى طبيعة ميدانها وزمنها ومكانها وشدتها، وإلى مدى عنفها، وذكر نفسه وقومه وخصومه، وذكر التحامه وقومه بخصومهم وتجالدهم بالسيوف خاصّة، وذكر النقع وثورته ومكانه ولونه وكثافته، وذكر السيوف ولونها وحركتها، ونسبها إليهم، وذكر الليل ووصَفَه، وذكر الكواكب وحركتها، ونسب الكواكب إلى الليل، وألمح إلى الحماس في نفوسهم، وأنصف الخصوم، وكشف عن شجاعتهم هم وخصومهم معا، وأبان عن جرأتهم وجلدهم، ولمّح إلى كثرتهم، وفخر بنفسه وبقومه، كما جمع بين الواقع زمانا ومكانا وشخوصا وعُددا وأحوالا، وبين صورته الخيالية زمانا ومكانا وكائنات وعددا وصفات، وقلب النهار ليلا، والنقع ظلاما، والأسياف كواكب، ومتحاربي النهار متحاربي ليل، كلّ هذه المعاني الأصلية المباشرة والضمنية واللازمة المفهومة من السياق، وأكثر منها ـ مما أشير إليه في تحليل المحتوى الدلالي في درجاته الثلاث آنفا ـ احتشدت ـ في بيت واحد حافل، منظوم من جملة نحوية واحدة، وهذا ضرب عال من الكثافة الدلالية.

(١) ـ ديوانه. تحقيق: حسن السنديوني. مراجعة وشرح: أسامة صلاح الدين منيمنة. دار إحياء العلوم. بيروت. الطبعة الثانية ١٤١٦هـ ـ ١٩٩٦م. ص ١٦٤.

(٢) ـ العمدة. ١ : ٣٥٦.

(٣) ـ المصدر نفسه. ١ : ٣٥٦.

ب. لياقة تلك المعاني كلٍّ على حدة بموضوع المقطع، وهو وصف الحرب وتصويرها في واحد من مشاهدها من ناحية، وبغرض الفخر الذي هو مقصد الشاعر من ناحية ثانية، وبالمقام الذي يلقي فيه بشار قصيدته من ناحية ثالثة، وبحال المخاطب الذي تُلقى بين يديه القصيدة من ناحية رابعة، وبحال قومه من ناحية خامسة، ولياقتها جميعا بكل تلك العناصر السياقية، ومطابقتها لها وائتلافها معها، وهذا بحدّ ذاته شرط أساسيّ من شروط إحكام الكلام، أكّد عليه علماء البلاغة والنقد العربي وأهل البيان، وعدّوه مما يحسن به الكلام، ويجود بتحققه فيه، ويسوء ويقبح بعدمه، وهو ـ أساسا ـ آتٍ من جذم الثقافة البيانية العربية، ومسلّم من مسلماتها، ومقياس رئيس من مقاييسها الجمالية الثابتة في صناعة الكلام، وهو ما نصّ عليه العلماء في تعريف بلاغة الكلام صراحة؛ إذ عرّفوها بقولهم: (بلاغة الكلام: هي مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته)[1]، والحال عندهم مفهوم عامّ يشمل المقام وحال السامع وحال المتكلم وحال الموضوع الموصوف والغرض والمناسبة والزمان والمكان، إلى غير ذلك مما له علاقة بإنتاج الكلام وبسياقه العام، ومن هنا فإنّ ما يتسم به هذا البيت؛ من إيجاز شديد وكثافة دلالية عالية جدا، ومن تناسب هذه المعاني مع موضوعه، ومع غرضه، ومع جملة عناصر سياقه كانا مقومين جماليين أساسيين في البيت، يأتيانه من جهة معناه خاصة، وكانا في جملة ما لفت أنظار العلماء في هذا البيت، وأثار فيهم الإعجاب به، ودفعهم إلى الثناء عليه، وإلى تقديمه على نظائره في معناه، وهذا أمره واضح جدا، يلمسه الناقد البصير، ويتعذر على غيره إنكاره.

٢. المحاسن على مستوى الألفاظ المفردة

في الكلام العربي العالي تشكل الألفاظ السياقية المفردة رافدا أساسيا من روافد حسن الكلام الذي سيقت فيه، ومقياسا رئيساً من مقاييس جودة بيانه، ويتحقق الجمال في هذا البيت على مستوى الألفاظ المفردة في ثلاثة عناصر أساسية هي:

أ ـ تحقيق شروط الفصاحة

فمن مزايا هذا البيت أنه قد استوفت فيه أكثر كلماته شروط الفصاحة من حيث اتسامها إلى حدّ بعيد[2] بالسمات التي حددها علماء البيان لفصاحة اللفظة المفردة في الكلام، وانضباطها مع المقاييس الأساسية التي نصّوا عليها في هذا المستوى، ومن ذلك:

١. تلاؤم الحروف في اللفظة، بحيث تجدها تنثال على اللسان بخفة وملاسة، لا كدّ فيها ولا ثقل، ولا تنافر ولا صعوبة في النطق، تماما كما تتجاور مع أخواتها تجاورا رائقا رشيقا، بحيث تتدفق

(١) ـ الإيضاح في علوم البلاغة ص١٦.

(٢) سنلاحظ لاحقا وجود بعض ملامح الخلل في بعض ألفاظ البيت.

على اللسان، وتتوالى ـ في مجموعها ـ سلسة خفيفة، وكأنّ كل لفظة تدفع باللسان في لطف وهدوء وصفاء إلى التي تليها.

٢ ـ وضوح المعاني فيها وجلاؤها، وسلامتها من الغرابة والوحشية والتوعّر.

٣ ـ سلامة أكثرها من اللبس، من حيث إنّ معانيها صريحة محددة، غير ملتبسة مع سواها.

٤ ـ مطابقتها للقياس العربي في صيغها.

٥ ـ سلامتها من الكراهة في الذوق أو السمع.

ب. تحقيق مبدأ اللياقة

ذلك أنّ سائر ألفاظ هذا البيت ـ كلا على حدة ـ لائقة ـ من جهة دلالاتها الأصلية ـ بالموضوع الكلي للمقطع؛ وهو وصف الحرب التي يأتي البيت للتعبير عن مشهد واحد من مشاهدها، ولائقة بالمعنى الجزئي من ذلك الموضوع الذي خصص الشاعر له هذا البيت، ثم بغرض البيت الذي يتمثل في الفخر، ثم بالمقام. فلفظة "مثار"(١) بما تدلّ عليه من حركة ونشاط، وثورة واضطراب وجيشان وفورة وهيجان، وغضب وشدة وعنف، وانتشار واختلاط(٢)، ولفظة "النقع" بما تدل عليه من ذلك الذي دلّت عليه لفظة "مثار" كله مضافا إلى ما تدلّ عليه هي خاصة من الغبار المرتفع وانتشاره، ومن أرض يثور منها ذلك الغبار، وبما يستلزمه من مثيراتٍ وحركةٍ عنيفةٍ مستمرةٍ، ولفظة "رؤوس"، بما تدلّ عليه من كثرة المتقاتلين واجتماعهم وتداخلهم واختلاطهم، ولفظة "أسياف(٣)" ـ المضاف إلى ضمير المتكلمين ـ بما تدل عليه هذه اللفظة من سلاح وتسلح وحديد وبما تستلزمه من حاملين لها، وما ينطوي فيها من الدلالة على الحرب ولوازمها القتالية، وضمير المتكلمين المكرر مرتين "نا" بما يدل عليه من جمع وتداخل في المتقاتلين وفي الأسياف، ولفظة "ليل" بما فيها من رمزية الخوف والسواد والكرب والوحشة والرعب واللبس، ولفظة "تهاوى" بما تدل عليه من تساقط وفوضى وحركة واختلاط وانقضاض سريع ومواقع وإثارة وآثار، ولفظة "كواكب" بما تدلّ عليه من كثرة واشتعال ولهب؛ كلها مما يصلح لوصف الحرب، ومما يستخدم في سياقات الفخر والتّمدّح والاستعلاء، ومما يليق بمثل هذا المقام، وإذا عُلِمَ أنّ لفظتي "كأنّ" التي أقام عليها بشار نظام البيت، و"واو" العطف التي عطف بها "أسياف" على اسم "كأنّ" ما هما إلا حرفان رابطان: الأول يربط بنية البيت كله بجناحيه الواقعي والخيالي، والثاني يربط تركيبي

(١) ـ على ما فيها من خلل سيتم الكشف عنه في المحور الثالث من هذه الدراسة.

(٢) ـ انظر: لسان العرب مادة "ثور" ٤: ١٠٨ ـ ١١٠.

(٣) ـ على ما فيها من خلل سيتم الكشف عنه في المحور الثالث من هذه الدراسة.

الجملة الأولى، فهما مندمجان في هذا النسيج اللائق اندماجا تاماً؛ أمكن القول: إنّ سائر ألفاظ البيت لا توجد فيها لفظة واحدة غير لائقة بموضوع البيت أو معناه أو غرضه أو مقامه.

ج. تحقيق مبدأ التجانس

ذاك أن ألفاظ البيت تبدو في مجموعها عائلة واحدة متجانسة لا غريب فيها؛ رغم تباينها من حيث حقولها الدلالية الأصلية، بين ما هو أرضي وسماوي، وعَرَضي وجوهري، وحيّ وجماد، وحديدي وترابي، وثابت ومتحرك، وإنما جاءت كذلك امتدادا لتجانسها مع الموضوع العام الذي وقعت فيه، ومع المعنى الجزئي الذي بنيت عليه وصورته وعبرت عنه، ومع الغرض الذي سيقت من أجله، ومع المقام الذي جاءت فيه.

وهذه السمات الثلاث [أعني: تحقيق شروط الفصاحة الخمسة، وتحقيق مبدأ اللياقة، وتحقيق مبدأ التجانس] التي تحققت في ألفاظ البيت هي في حد ذاتها مقومات بيانية أساسية يجود بها الكلام، وهي معايير من معايير حسنه، ومقاييس من مقاييس جماله، ما زال علماء الشعر والبلاغة والنقد يؤكدون عليها، ويشيدون بما راعاها من الكلام، ويقدحون في ما أهملها أو أخلّ بها منه.

٣. المحاسن على مستوى البنية النحوية

تتركب البنية النحوية في البيت من جملة نحوية واحدة تستغرق البيت كله، ذات جناحين هما اسم كأنّ وقَيْديه وما نسق عليه، وخبرها وقيده، وتفصيل إعراب الجملة هو: "كأنّ": حرف نسخ وتشبيه مبني على الفتح الظاهر على آخره لا محلّ له من الإعراب، و"مثار" اسم كأنّ، منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة على آخره، وهو مضاف، و"النقعِ": مضاف إليه مجرور بالإضافة وعلامة جرّه الكسرة الظاهرة على آخره، و"فوقَ" ظرف مكان مبني على الفتح في محل نصب، متعلق بحال محذوف من "النقع" تقديره كائنا، ولا يجوز تعليقه باسم المفعول "مثار" ولا بحالٍ منه؛ لأنّ ذلك يفضي إلى فساد في البنية النحوية يفسد المعنى ويحيله، وفوق مضاف، و"رؤوس" مضاف إليه مجرور بالإضافة وعلامة جره الكسرة الظاهرة على آخره، وهو مضاف، ونا" ضمير متصل للمتكلمين مبني على السكون في محل جرّ مضاف إليه، و"واو" حرف عطف مبني على الفتح، ولا تجوز فيه المعية؛ لأنّ ذلك يؤدي إلى فساد معنى البيت وصورته، و"أسياف" معطوف على اسم إنّ منصوب مثله وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة، وأسياف مضاف و"نا" ضمير متصل مبني على السكون في محل جرّ مضاف إليه، و"ليل" خبر كأنّ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره، و"تهاوى" فعل مضارع مرفوع وعلامة رفعه الضمة المقدرة على آخره منع من ظهورها

التعذر، و"كواكب" فاعل مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره وهو مضاف، والـ "الهاء" ضمير متصل للغائب عائد على ليل مبني على ضمة منع من ظهورها اشتغال المحل بالسكون العارض لمراعاة السكت في القافية، وجملة "تهاوى كواكبه" في محل رفع صفة لـ "ليل"، وكما هو ملاحظ؛ فإنّ البيت محكم من جهة حبكته النحوية، مما جعله ينطوي في هذه البنية على مقومات جمالية بيانية أبرزها:

أ. التكامل والتماسك والاستقلال

ذاك أنّ البيت قد استُهِلّ بحرف "كأنّ" الذي فُتح به نظام البيت ونُسق عليه ـ بسائر عناصره المعنوية واللفظية والصرفية والنحوية والتصويرية والإيقاعية الجزئية والكلية ـ حتى بدا البيت كله ـ على كثرة كلماته وتعدد تراكيبه الجزئية وصوره ـ جملة نحوية واحدة، وكتلة معنوية ولفظية وتصويرية وإيقاعية متماسكة، مستقلّة بذاتها عما سبقها وما تلاها، موضوعة وضعا واحدا من أول لفظة فيه إلى آخر لفظة، يبدأ معناه ومبناه وصورته معاً عند اللفظة الأولى من البيت وتكتمل معاً اكتمالا تاما وتغلق إغلاقا نموذجيا عند اللفظة الأخيرة منه، دون نقص يحتاج البيت معه إلى إتمام، ولا زيادة يفتقر معها في اكتمال معناه أو مبناه أو صورته إلى امتداد قبله أو بعده، ولذلك قال عبد القاهر في شأن تكامل هذا البيت وتماسكه (فبيت بشار إذا تأملته وجدته كالحلقة المُفْرَغَة[١] التي لا تقبل التقسيم، ورأيته قد صَنَع في الكَلِمِ[٢] التي فيه ما يصنَعُه الصانع حين يأخذ كِسَرا من الذّهبِ فيُذيبُها ثمّ يصُبُّها في قالبٍ، ويُخْرجها لك سِواراً أو خَلخالاً، وإنْ أنتَ حاولتَ قطْعَ بعض ألفاظ البيت عن بعض؛ كنتَ كمن يكسِر الحلْقَة ويفصِم السِّوار)[٣]، بينما أشار ابن وكيع إلى استقلال البيت واكتفائه بذاته عما سبقه وما تلاه عندما أورد أبيات المتنبي والعتابي وابن أبي فنن في المعنى ذاته، ثم قال معقبا عليها: (وكل ما قيل في هذا المعنى يسقط دون قول بشار)[٤]، وذكر البيت، ثم قال عنه: (هذا شعر يجمع حسن اللفظ والمعنى؛ لأن فيه تشبيهين لا يحتاج البيت فيهما إلى غيره، وبيت أبي الطيب يفسّره ما قبله فيكون اللفظ الطويل الذي جاء به الشعراء قبله في الموجز القليل، والسابق أحق بقوله)[٥]، ويوضح هذه السمة الجمالية في البيت أن جملةً من قبيل قولك: "كأن زيدا أسد"، أو "كأن وجهها البدر"، ونحو ذلك؛ جملة بسيطة تتركب من أداة التشبيه "كأن" واسمها وخبرها ـ فحسب ـ دون قيود ولا توابع، وبالتالي بلا تفصيلات

(١) ـ أي: متّصلة، لا قطع فيها.
(٢) ـ أي: الألفاظ المفردة.
(٣) ـ دلائل الإعجاز ص ٤١٤.
(٤) ـ المنصف. ١ : ٤٣٠.
(٥) ـ المصدر نفسه. ١ : ٤٣٠.

مركبة في المعنى أو في الصورة، ولأنها كذلك فإنّ علماء البيان يعدّون هذا النوع من التشبيه من التشبيهات العامية القريبة الدارجة التي يستطيع الوقوع عليها كل أحد يحسن العربية لأنها قائمة على معنى قريب لا عناء في الوصول إليه، بسيط لا صعوبة في نسجه، أما الجملة في بيت بشار هذا فقد رأينا كيف أنها تتركب بعد أداة التشبيه "كأن" من طرفين مركبين هما اسم كأن والمضاف إليه والظرف والمضاف إليه، وحرف العطف، والمعطوف والمضاف إليه كتلة واحدة في الطرف الأول الذي هو كله المشبه، وخبر كأنّ وصفته المتمثلة في جملة فعلية كاملة؛ كتلة واحدة في الطرف الثاني الذي هو المشبه به، ثم يلتحم الطرفان وتلتحم سائر أجزاء البيت بمعانيه الجزئية وبألفاظه وتراكيبه دفعة واحدة لتكوين جملة واحدة، تعبّر عن معنى واحد وترسم صورة واحده هما صفة ذلك المشهد المحدد من الحرب، وهذا بناء دقيق مركب لا يستطيعه إلا المبرزون من الشعراء، ولذلك فاخر به بشار، وذكر أنه ما زال ـ منذ سمع بيت امرئ القيس في صفة قلوب الطير عند وكر العُقاب ـ يعمل نفسه في تشبيه شيئين بشيئين حتى قال هذا البيت، وهذا يعني أنّ بشارا نفسه قد تعب حتى وقع على هذا المعنى، وحتى انتظم له بناؤه على هذه الصورة من الإحكام، وحتى استوى له البيت على هذه الصفة في التشبيه.

وقد وقف الشيخ عبد القاهر عند هذا النوع من النظم ـ الذي تتآلف فيه الأجزاء الكثيرة لتبين عن معنى كلي واحد ـ إذ قال في باب بعنوان: (في النظم يَتّحِدُ في الوضع، ويدِقُّ في الصُّنْع)[1]: (واعلم أنّ ممّا هو أصْلٌ في أنْ يدِقَّ النظرُ، ويَغْمُض المسلك في توخّي المعاني التي عرفتَ؛ أن تتّحدَ أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعضٍ، ويشتدّ ارتباط ثانٍ منها بأوّل، وأن تحتاج في الجملة إلى أنْ تضعها في النفس وضعاً واحدا، وأن يكون حالك فيها حالَ الباني يضع بيمينه هاهنا في حالٍ ما يضع بيساره هناك، نَعَمْ، وفي حالٍ ما يُبصر مكانٌ ثالثٌ ورابعٌ يضعهما بعد الأوّلين)[2]، وعدّ هذا النوع من النظم هو النمط العالي من الكلام الذي لا تظهر المزية في نمط آخر منه قدر ظهورها فيه؛ إذ يقول: (وإذا قد عرفتَ هذا النمط من الكلام، وهو ما تتّحد أجزاؤه حتى يوضع وضعا واحدا، فاعلم أنه النمط العالي، والباب الأعظم، والذي لا ترى سلطان المزيّة يعظم في شيء كَعِظَمِه فيه)[3]، ثم ذكر صورا من هذا النمط المركب من الكلام، منها: المزاوجة والتقسيم، ثم قال: (ومما نَدَرَ منه ولطُف مأخذه، ودقَّ نظرُ واضعِه، وجلَّى لك عن شأوٍ قد تحسَر دونه العتاق، وغايةٍ يعيى من قِبَلِها المذاكى القُرَّح الأبيات المشهورة في تشبيه شيئين بشيئين)[4]،

(١) ـ دلائل الإعجاز ص ٩٣.
(٢) ـ المصدر نفسه ص ٩٣.
(٣) ـ المصدر نفسه ص ٩٣.
(٤) ـ المصدر نفسه ص٩٥.

وأورد على ذلك نماذج من الشعر كان منها بيت بشار هذا[1]، معتبرا إياه واحدا من النماذج العالية في هذا الباب، وبهذه السمة البيانية الجميلة حسن وقع البيت في الآذان، وسهل ولوجه في النفوس والفهوم، وحسن تمثله في الأخيلة، وعلِق بالألسن وكثُر دورانه عليها.

ب. النسق البياني السَّمح

وذلك من حيث إنّ الشاعر قد نسق المعنى الذي أراد التعبير عنه وقصد بيانه نسقا نحويا بيانيا سمحا منقادا واضحا، سالما ـ من جهة نحوه خاصة وعلاقات عناصر تركيبه ـ من التعقيد اللفظي ومن الفصول ومن العيوب النحوية التي تخل بفصاحة العبارة وصفائها العام أو تحول دون وصول المعنى وتصوّره في لحظة التلقي نفسها، إذ افتتح البيت بلفظة "كأنّ" فأسس بها للجملة التي استغرقت البيت كلّه، وأبان بها ـ من أوّل وهلة في جلاء ـ على أنه بصدد التشبيه، وعلى أن مشبها ومشبها به آتيان، وعلى أنّ المشبه والمشبه به لا يتساويان في الصفة تساويا كاملا، إنما يشبه الأوّل الثاني مجرّد شُبه، لكنه ليس هو، ولا هو كامل في الصفة كماله، وأبان بـ "مثار" عن الطرف الأول من التشبيه، ودلّ به على شيء أُثير لكنه غير محددٍ، فلما أضافه إلى "النقع" عرّف ذلك المثار وأبان عنه، وحدد ماهية الطرف الأول في المناظرة التشبيهية "المشبَّه"، ودلّ على أن هناك نقعا مُثارا، وعلى أن هناك مثيرا له، وعلى أنه في صفة الحرب من حيث ارتباط "النقع الثائر" ـ عادة ـ بها، وأبان بتركيب "فوق رؤوسنا" عن مكان ذلك النقع المثار، ودلّ بها على الحرب، وعلى وجود المتحاربين، وعلى مكان وجودهم واجتماعهم، مضيفا بذلك عنصرا بيانيا تفصيليا جديدا في بناء الطرف الأول من التشبيه "المشبه"، وأبان بحرف العطف "واو" على أنه سيذكر شيئا بعده، ودلّ به على أنه ما زال بصدد بناء الطرف الأول من طرفي التشبيه، وعلى أنّ ما بعد الواو داخل في المشبه وجزء منه، وأبان بالتركيب "أسيافنا" عن سلاحهم وعن نوعه، ودلّ به على وجوده وعلى نسبته إليهم، وعزّز الدلالة على الحرب، وأضاف به عنصرا بيانيا تفصيليا آخر في بنية الطرف الأول من المعادلة التشبيهية، وهنا اكتمل نسق المعنى الواقعي في الطرف الأوّل من التشبيه واتضحت معالمه الأساسية، واكتملت الخطوط الرئيسة لصورته الواقعية في وعي المتلقي مع اكتمال بنيته النحوية، ثم دلّ بلفظة "ليلٌ" المرفوعة على أنه قد أغلق الطرف الأول بما قبلها، من حيث كانت "ليلٌ" خبر كأنّ، وأبان بها عن المشبه به "ليل" وعن ماهيته، ودلّ بها على لونه، وعلى كون الليل نظيرا للنقع الثائر في الصورة الواقعية خاصة، ومن ثم أبان بها عن صفة النقع المثار فوق الرؤوس وما هو عليه من تراكم وكثافة واسوداد وحجب للشمس، ودلّ بها ضمنا على

(١) ـ انظر: المصدر نفسه ٩٥ ـ ٩٦.

ما يستلزمه النقع على هذه الصفات من دلالات، كما دلّ بتنكيرها على أنّ "ليل" ليس الليل العادي المعهود؛ بل هو ليل غريب منكر غير مألوف، ثم أبان بلفظة " تهاوى" على شيء ينقضّ بشدّة من علٍ، فلما قال :كواكبه" أبان عن جنس الشيء الذي يتهاوى، ودلّ بهذه اللفظة على الكواكب، وعلى صفتها المضيئة، وأبان بإضافة كواكب إلى ضمير الغيبة "الهاء" العائد على "ليل" عن نسبة الكواكب إلى ذلك الليل، وعن كون الليل ظرفا لتلك الكواكب، وأبان بجملة "تهاوى كواكبه" عن الكواكب المنقضة من السماء المظلمة بالليل، وعلى حركتها وهيئتها خلال ذلك الليل، وأبان بها أيضا عن صفة ذلك الليل، من حيث إنه ليل خاص مميز، صفته أنه "تهاوى كواكبه"، كما دلّ على أنّ المشبه به ليس مقصورا على "ليل" حتى يصدق على أي ليل، بل هو الليل بتلك الصفة خاصة، وأخيرا؛ بين بـ "ليل تهاوى كواكبه" المشبه به، وهو الطرف الثاني من المعادلة التشبيهية ما أراد بيانه في معنى الطرف الأول من فخامة ومبالغة وما في صورته من تهويل وهيئة ، فتمثّلت به صورة النقع ولونه وكثافته وتراكمه حتى حجب الشمس في ميدان المعركة، وصورة الأسياف ولمعانها وانقضاضها الشديد خلال ذلك النقع، وهكذا اكتمل بناء البيت ـ معنى وصورة وإيقاعا ـ بيّنا واضحا؛ بعد أن مارس كل لفظٍ فيه وكل تركيب ـ في مكانه الذي هو فيه ـ دوره البياني؛ الدلالي والتصويري والإيقاعي المحدد له، وأدّى وظيفته البيانية الخاصة في الكشف عن المعنى الكلي للبيت من جهته، وفي بيان الجانب الخاصّ الذي جعل له من رسم الصورة الكلية؛ وفي نظام الإيقاع، وما كان ذلك ليتحقق لولا أنّ النسق البياني في البيت جاء على هذه الصورة سمحا سلسا سهلا منقادا واضحا، لا تعقيد فيه ولا مداخلة ولا خروج ولا فصول ولا فراغات ولا تقديم شيء أو تأخيره عن مكانه الذي يجب أن يكون، ولا شيء في البيت مغلق أو نابٍ أو خفي من جهة بنيته البيانية، ولأنّ النسق البياني في البيت على هذه الصفة من السماحة والصفاء والانقياد ؛ فإن متلقيه يقع على موضوع البيت وغرضه، ويفهم معناه الكلي ومعانيه الجزئية، وتتمثل لديه صورته الكلية بطرفيها وصوره الجزئية واضحة جلية بالتزامن مع فراغه من تلقي البيت، وهذا بحدّ ذاته مقوّم أساسيّ من مقومات الكلام الجيد. وتتجلى أهمية هذا المقوّم البياني الجمالي المتحقق في هذا البيت بوضوح عندما يُوازن بينه وبين بيت شعريّ آخر لم تتحقق فيه سماحة النسق البياني النحوي على هذه الصورة المتحققة في بيت بشار؛ من قبيل بيت الفرزدق ـ المشهور عند أهل البلاغة ـ في مدح إبراهيم بن هشام المخزومي:

وما مثلُهُ في النّاسِ إلا مملَّكٌ أبُوْ أُمِّهِ حَيٌّ أبُوهُ يُقارِبُهْ[1]

(١) ـ ديوان الفرزدق، ضبطه: الدكتور عمر فاروق الطبّاع، دار الأرقم، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ١٤١٨هـ ـ ١٩٩٧م، ص١١٣.

أو بيت ذي الرمة في صفة الديار:

فأصْبَحَتْ بَعْدَ خَطَّ بَهْجَتِها كانّ قَفْراً رُسُوْمَها قَلَما[1]

إذا صحّ هذا؛ فذلك يعني أنّ قدرا من جمال هذا البيت وجودته، وأنّ رافدا من روافد هيبته البيانية يأتي من جهة ما يتسم به من سماحة نسقه البياني وسلاسته وانقياده ووضوحه.

ج. العدول بالمعنى من وجه إلى وجه

ذلك أنّ بشارا قد عدل بالبنية النحوية في البيت عن تركيبها الأصلي: "مثارُ النفع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليلٌ تهاوى كواكبه"، من صورةٍ يكون فيها الخبر مسندا إلى المبتدأ، وحكما تقريريّا باتّاً عليه، وتابعا له، وفرعا عليه، وصفة خيالية له، تعادله في الهيئة، وتساويه في المقدار إلى صورة يكون فيها خبر كأن وقيده "ليل تهاوى كواكبه" صورة خيالية مستقلة بذاتها نظيرة لاسم كأنّ وقيوده، وما نسق عليه، تتجلى الأولى بالثانية، وتُرى من خلالها، وتقاس عليها، وتوزن بها، لكنها ليست هي نفسها، إنما تشبهها مجرد شُبه، بخلاف ما لو كانت بنية الجملة مجردة من كأن، فإنّ البناء ـ حينئذٍ ـ يقوم على ادعاء المماثلة التامة، ولذلك سمّوا هذا الذي نُزعت منه الأداة تشبيها بليغا، أي بالغا الغاية في المشابهة، ولعلّ هذا معنى النسخ، فإنّ كأنّ هذه لم تنسخ الحكم الإعرابي للجملة فحسب؛ بل نسخت معناها، وأنشأت معنى جديدا غير المعنى الأصلي قبل دخولها على الجملة، وتبعا لذلك النسخ في المعنى ودليلا عليه جاء النسخ في الإعراب، ودُلّ بالنصب في اسم كأن على النقص في الصفة، ودُلّ بالرفع في خبرها على القوّة والكمال في الصفة، وهذا الجانب في استخدام الأدوات ـ كاستخدام كأنّ هنا ـ سرّ من أسرار بناء الكلام لما يحدثه فيه من تحوّلات جوهرية عميقة في بناه المعنوية والنحوية والتصويرية، ومع أنّ هذا النسخ قد جعل الصورة الواقعية للمعركة أدنى في الصفة، وجعل الصورة الخيالية أكمل وأتمّ، وألحق الأولى بالثانية في الصفة؛ إلا أنّ ذلك حَسَن عند النقاد الذين يؤثرون ـ مطلقا ـ القصد في المعاني وتجنّب المبالغة الشديدة فيها، وإنْ كان الأجود في صفة الحرب وفي الفخر أن تُبنى المعاني على المبالغة، لا على القصد؛ كما سيتضح في عنصر من عناصر المحور الآتي.

د. خلوّ البنية النحوية في البيت ـ إلى حدّ بعيد ـ من الحشو الذي لا فائدة منه، وسلامتها ـ إلا من لفظة واحدة[2] ـ من الزيادات المجتلبة، ومن التعسّف، ومن الإقحامات الأجنبية، وهي عيوب

(١) ـ ديوان ذي الرمة، شرح الخطيب التبريزي، ضبط: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ١٤١٣هـ ١٩٩٣م، ملحق الديوان ص٦٤٦.

(٢) ـ أعني لفظة (مثار) التي سيتم الوقوف عندها في المحور الثالث من هذه الدراسة.

اتفق علماء النقد والبيان على أنها تفسد الكلام، وتجعله معيبا؛ تماما كما اتفقوا على أن سلامة الكلام منها يعتبر مزية من مزايا الكلام، وعنصرا رئيسا من عناصر جودته.

هـ. كون نظام البيت جاء خاليا مما يخل بفصاحة الكلام التي نصّ عليها علماء البيان من قبيل التنافر بين الكلمات والتعقيد والفصول ـ كما تقدّم ـ والتكرار وضعف التأليف وتتابع الإضافات، وهي عيوب يحكم على الكلام الذي سلم منها بالفصاحة، والفصاحة في حدّ ذاتها مقوّم أساسيّ من المقومات التي يتأهل بها الكلام أصلا لبلوغ درجة الحسن والجودة، ومن ثم الحكم عليه بالبلاغة والبراعة والبيان، فهذه أبرز المقوّمات الجمالية البيانية التي تحققت في بيت بشار هذا من جهة بنيته النحوية خاصة.

٤. المحاسن على مستوى التصوير

يشكل التصوير ـ في هذا البيت ـ رافدا مهما من روافد جماله، وموضعا من مواضع تميّزه البياني، وعنصرا من عناصر تقدّمه على سواه في بابه، ويتمثل التصوير هنا ـ بصورة أساسية ـ في عرض المعاني من خلال لغة حسية صِرْفة، ثم من خلال تشبيه عناصر صدر الجملة الحسية البصرية تلك "النقع الثائر فوق رؤوس المتحاربين والأسياف المشوقة وحركتها خلال ذلك النقع الثائر" دفعة واحدة؛ بعناصر عجز تلك الجملة الحسية البصرية هي الأخرى "الليل الذي تهاوى كواكبه" دفعه واحدة، بالاتكاء على أداة التشبيه "كأنّ"، التي فتح بها بشارٌ قالبَ الجملة الكلية المركبة، وربط بها بين طرفيها "المشبه والمشبه به"، وناظر بها بين عناصرهما الجزئية وبين صورتيهما الكليتين.

بمعنى آخر؛ استهلّ بشارٌ تلك الجملة الكلية بحرف التشبيه "كأنّ" الذي بنى عليه نظام البيت كله وناظر به بين صدر البيت وعجزه، ثم تلاه بعرض عناصر المعركة "مُثارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤوسِنا، وأسْيافَنا" في صورتها الحسية البصرية الواقعية العاديّة التي يمكننا ـ الآن ـ تخيلها فحسب؛ لأنها قد انتهت ولا سبيل إلى استعادتها حيّة كما كانت في زمن حدوثها، وختم تلك الجملة النحوية الكلية بإعادة عرض عناصر تلك المعركة في صورتها الخالية الحسية البصرية المضخمة "لَيْلٌ تَهاوَى كَواكِبُهْ"، مشبِّها الأولى بالثانية، مناظرا بين عناصرهما الجزئية ثم بين الصورتين الكليتين لهما مناظرة لا تلغي الفرق بين المتناظرات تماما كما هو الحال في التشبيه البليغ الذي حُذفت أداته، وكما هو الحال في الاستعارة، بل تبقي على المشبه به أصلا في الصفة، كاملا فيها، وتبقي على المشبه فرعا عليه في الصفة، شبيها له فيها؛ مجرد شبه، ثم قَطَعَ وقد استقرّت صورة معركته تلك في خيال المتلقي بصورتها المضخمة هذه، واستقرّ في نفسه أنّ النقع المثار في ميدان المعركة فوق رؤوس المتحاربين، والأسياف المتحركة خلال ذلك النقع المثار يشبه

الليل الذي تهاوى فيه الكواكب، من حيث شدة سواده وانتشاره ووجود الكواكب خلاله ولمعانها وحركتها، واستطالتها فيه، وتتمثل محاسن التصوير في هذا البيت في جوانب عدّة أبرزها:

أ. العرض الحسي والحركة

كان يمكن لبشار أن يخبر عن المعركة بلغة عقلية بحتة، فينظم كلامه مثلا على صورة: "حدثت معركة عظيمة بيننا وبين بني فلان تقاتلنا فيها قتالا شديدا"، لكنه بدلا عن ذلك بعث المعركة في بيته من جديد، ومضى يعرضها عرضا حسيا بصريا حيّا متحرّكا متخيّلا، كما هي في تصوّره، فأرى المتلقي النقع الثائر ومكانه والمتحاربين والأسياف أوّلا، ثم أراه الليل تتهاوى كواكبة وتنقضّ من أماكنها، ثم أراه من مجمل الصورتين ـ تلك المعركة في ذروة احتدامها وحركتها، وقد اختلط فيها المتحاربون، واشتبكوا وتداخلوا ـ وبشار نفسه فيهم ـ اشتباكا مباشرا عنيفا، وبلغت حركة الصراع فيها درجةً ثار ـ عندها ـ النقع، وعلا وتراكم فوق رؤوس المتحاربين، وانتشر في سماء المعركة ؛ حتى حجب الشمس عن وجه الأرض هناك، وحتى تحوّل بياض النهار ـ في ضحى ذلك اليوم ـ ظلاما، وحتى لم يعد يُرى هناك سوى لمعان الأسياف وحركة انقضاضها تحت تلك العَجاجة السوداء.

وهكذا؛ فبدلا من أن يخبر الشاعر عن تلك المعركة بعبارة عقلية مجردة باردة لا صور فيها ولا حياة ولا حركة ولا ألوان ولا إثارة، ولا يفاد منها سوى المعرفة بحدوث تلك المعركة وبصفاتها العقلية المحضة؛ عمد إلى صورة تلك المعركة في خياله؛ فاستحضرها بعناصرها تلك، وبعث فيها الحياة من جديد، ومضى يعرضها أمام المتلقي من خلال تلك الصورة المفعمة بالحياة والحركة والشراسة، في زمانها ومكانها وأحداثها وألوانها وشخوصها وأدواتها وصفاتها، عرضاً حسيا بصريّا بالغ الوضوح؛ حتى لكأن المتلقي ـ في اللحظة التي يتلقى فيها هذا البيت ـ يشاهد تلك المعركة بأمّ عينه ماثلة أمامه، ويتابع تفصيلات أحداثها الحية ببصره، ولم يكتف بهذا العرض الحسي في الصورة الأولى؛ بل أعاد عرضها في الصورة النظيرة عرضا حسيا بصريا مثيرا كذلك، هذا العرض الحسيّ البصري الحيّ المتحرّك الذي يكاد يراه المتلقي بعينه مقوّم أساسيّ من مقومات حسن البيت، وعنصر رئيس من عناصر جودته، وإنما كان له هذا الدور في حسن البيت وجودته لأسباب منها:

١. **إلف الصور**. إذ المشاهدة الحسية للأشياء التي تحققت في البيت أكمل ما تكون هي آلف إلى النفس، وأقرب إليها، وأعلق بها، وأكثر أسرا لها من الحديث عن المعاني بلغة عقلية محضة. يقول عبد القاهر في شأن أنس النفس بتمثيل المعاني من خلال صورها وفي سببه: (وضربٌ آخر من الأنس، وهو ما يوجبُه تَقَدُّمُ الألف، كما قيل:

ما الحُبُّ إلا للحبيبِ الأوَّلِ[1]

(١) ـ البيت لأبي تمام، في ديوانه في باب الغزل. ضبطه: شاهين عطية. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان. الطبعة الأولى ١٤٠٧هـ ـ ١٩٨٧م. ص ٤٦٣. وصدره: نَقِّلْ فُؤادَك حيْثُ شِئْتَ مِنَ الهَوَى ...

ومعلوم أن العلم الأوّل أتى النفس أوّلا من طريق الحواسّ والطباع، ثم من جهة النظر والروية، فهو إذن أمسُّ بها رحماً، وأقوى لديها ذِمماً، وأقدمَ لها صُحْبةً، وآكَدُ عندها حُرمة، وإذا نقلتَها في الشيء بمَثَلِهِ عن المُدرك بالعقل وبالفكرة في القلب إلى ما يُدرك بالحواسّ أو يُعلم بالطَّبع وعلى حدّ الضرورة؛ فأنت كمن يتوسل إليها للغريب بالحميم، وللجديد الصحبة بالحبيب القديم)[1]، ولهذا الدور التأثيري الذي يؤديه العرض الحسي اهتم به العلماء وعدوه مقياسا من مقاييس جمال الكلام وحسنه وبيانه، وسببا من أسباب علو طرازه، وميزانا من موازين المفاضلة بين نماذجه.

٢ . **تأكيد المعنى.** من حيث كان العرض التصويري الحسي في البيت يؤدي إلى زوال الريب في المعنى، وإلى ارتفاع الشكّ عنه، وإلى ثبوت وجوده؛ إذ كانت الصورة دليلا عليه، وإذ كان انتقال بشار من الإخبار عن المعنى إخبارا عقليا باردا مجرّدا يحتمل الصدق والكذب إلى تصويره بسائر عناصره وإحضاره حيّا متحركا كما كان أمام الحواس دليلا مؤكدا يزول به الريب في الخبر، ويرتفع به الشك، ويتأكد به ثبوت حقيقة المعنى، وهذا أبلغ؛ لا في إيصال معنى البيت إلى المتلقي وبيانه له فحسب، بل في إقناعه به، وإقراره في نفسه قرارَ المشاهدات عيانا، ذاك أن المتلقي هنا لم يعد بصدد التفكير في خبر وقوع المعركة، ولا في شأن قبول هذا الخبر من عدمه، ولا في شأن صدقه من كذبه، بل انتقل من ذلك إلى مشاهدته ماثلا أمام عينيه، يتصور عناصر صورته ويتلذذ بها ويتأمل في العلاقة بين عناصرها وكأنها واقع يحدث أمامه يراه رأي العين.

وقد أشار عبد القاهر ـ رحمه الله ـ كذلك إلى هذا الدور التأكيدي الذي يمارسه التصوير الحسي عندما تحدث عن دور التمثيل الحسيّ في تأكيد المعنى، وعن أساب أثره في النفس، وعما يجعل المتلقي يشعر بالبهجة إزاءه؛ إذ يقول: (فأما القول في العلة والسبب، لم كان للتمثيل هذا التأثير؟.... وجدنا له أسبابا وعللا، كل منها يقتضي أن يَفْخُم المعنى بالتمثيل، وينبُل ويشرُف ويكمل. فأوّل ذلك وأظهره، أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفيّ إلى جلّي، وتأتيها بصريح بعد مكنى، وأن تردّها في الشيء تُعَلِّمُها إياه إلى شيء آخرَ هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعمّا يُعلَم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع، لأن العلم المستفاد من طرق الحواسّ أو المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حدّ الضرورة؛ يَفْضُلُ المستفاد من جهة النظر والفكر في القوّة والاستحكام، وبلوغ الثقة فيه غاية التمام، كما

(١) ـ أسرار البلاغة عبد القاهر الجرجاني. قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر. دار المدني. جدّة. الطبعة الأولى ١٤١٢هـ ـ ١٩٩١م. ص ١٢٢.

قالوا: "ليس الخبر كالمعاينة"، و"لا الظنّ كاليقين"، فلهذا يحصل بهذا العلم هذا الأنس، أعني الأنس من جهة الاستحكام والقوة)[1].

ب. الدقة في الكشف والبيان والتحديد

إذ جاءت الصورة البيانية الخيالية المصنوعة "صورة المشبه به" لتوضح ـ في دقّة ملموسة ـ ما كان غامضا في الصورة الواقعية المتمثلة في "صورة المشبه"، ولتكشف ما كان فيها خفيّا، ولتبين ما لم يكن فيها بيّنا، ولتحدد ما لم يكن منها محدّدا، ذاك أنّ بشارا ذكر في الصورة الأولى "نقعا مثارا" لكنه لم يحدد درجة كثافته ولا لونه، وذكر أنّ ذلك النقع "فوق الرؤوس" لكنه لم يحدد مدى تمدداته ولا سعة انتشاره، فلما جاءت الصورة النظيرة تبين بها أنّ ذلك النقع المثار كثيف متراكم، بالغ في الكثافة والتراكم إلى درجة أنه حجب ضوء الشمس، وتحوّل به بياض النهار إلى سواد، وغرق به ميدان المعركة وما فيه في الظلام، وتبين أيضا أنّ ذلك النقع منتشر يملأ المكان كله، وممتدّ يستغرق مدى رؤية البصر كلها؛ بل أكثر من ذلك؛ تبين أنّ تلك الصورة التي التقطها الشاعر للمعركة كانت في ذروة المواجهة، وفي قمة اشتداد المعركة؛ من حيث إنّ ظهور "النقع المثار" على تلك الصورة من الكثافة والتراكم واللون والانتشار لا يمكن أن يكون إلا في تلك اللحظة تحديدا؛ لا قبلها ولا بعدها.

كذلك ذكر في الصورة الأولى رؤوس المتحاربين، لكنه لم يشر فيها إلى عددهم، ولا إلى حركتهم، وغاية ما يفهم من ذلك أنهم ثلاثة فأكثر من حيث أنّ "نا" المتكلمين في "رؤوسنا" وفي "أسيافنا" و"أسياف" تدل جميعها لغويّا على جمع يبدأ بالثلاثة فأكثر، فلما جاءت الصورة الثانية وتبيّنت بها كثافة النقع، وكشفت عن تراكمه وعن سعة انتشاره، وذكر فيها كواكب الليل وحركتها، تبين بذلك كثرة المتحاربين، وبان بها شدة حركتهم، واختلاطهم وتقارعهم، وعنف اشتباكهم، من حيث أنّ هناك مناظرة بين عدد السيوف ومن ثم المتحاربين وعدد الكواكب، ومن حيث أنّ النقع الثائر على تلك الصفات لا يكون ما لم يكن المتحاربون على تلك الصفات.

وكذلك ذكر "الأسياف" في الصورة الأولى؛ لكنه لم يحدد سماتها ولا أحوالها ولا هيئاتها، ولم يتضح في تلك الصورة ما إذا كانت تلك الأسياف مسلولة أم مغمدة، متحركة أم ثابتة، مصقولة أم غير مصقولة، لامعة أم غير لامعة؛ فلمّا جاءت الصورة النظيرة انكشف بها أنّ تلك الأسياف مسلولة مصقولة بيضاء لامعة، متحركة، بل تبين بها استطالة تلك الأسياف، وقوة حركتها واتجاه تلك الحركة، وشدتها، وقوة وقعها، بل أكثر من ذلك؛ فإنها تؤكد ما ذُكر آنفا من أنّ تلك الصورة

(١) ـ أسرار البلاغة ١٢١ ـ ١٢٢، بتصرّف.

التي رسمها الشاعر للمعركة كانت في ذروة المواجهة وفي قمة اشتداد المعركة؛ لأن تلك الحركة العنيفة في الأسياف، وذلك الانقضاض الشرس فيها لا يمكن أن يكون إلا في لحظة الاحتدام الأكثر شدة وعنفا وشراسة من المعركة.

من هنا يمكن القول: إنّ هذه الصورة البيانية الخيالية المصنوعة قد مارست دورها الجمالي البياني ـ خاصة ـ على نحو أكثر دقة في الكشف والبيان والتحديد، إذ كشفتْ ما كان خفيّا في الصورة الواقعية، وبيّنتْ ما لم يكن بيّنا منها، وأوضحتْ ما كان غامضا في الصور الجزئية فيها، وحدّدت ما لم يكن محدّدا، وأكملت ما كان ناقصا، وبمثل هذه الدقائق والتفصيلات البيانية الصغيرة ـ إن كانت في الصورة أو في الألفاظ السياقية أو في التراكيب أو في نسق الجُمل، أو في سوى ذلك من بنية الكلام ـ تتحقق الفروق والخصوصيات والمزايا واللطائف والأسرار التي يعلو بها طراز الكلام درجة إثر درجة، وتتفاضل من جهتها نماذجه[1]، وهي موضع من المواضع الأساسية التي يأتي من جهتها التفاضل بين التعبيرات الكلامية، ويتقدّم بها كلامٌ على كلام، ويفضل بها شعرٌ شعراً، ويسبق بها شاعرٌ شاعراً، وحسبك في تقدير أهمية مثل هذه التفصيلات والدقائق البيانية الصغيرة ـ التي قد لا يُلتَفَتُ إليها كثيرا ـ وحسبك في تصوّر دورها في وزن الكلام وقياسه وفي تقدير درجة جودته ـ إنْ في ذاته أو قياسا إلى غيره ـ ومن ثم تقييمه والحكم عليه أن تعلم أنّ الشيخ عبد القاهر الجرجاني ـ رحمه الله ـ أورد أثناء كلامه في "التشبيه المركّب" بيت بشار هذا، ثم تلاه ببيت المتنبي في المعنى نفسه:

يَزُورُ الأعادِي في سَماءٍ عَجاجَةٍ أسِنّتُهُ في جانِبَيْها الكَواكِبُ[2]

وبيت العتّابي: "تَبْني سنابكُها"، ثم قدم بيت بشار على بيتي المتنبي والعتابي، وفضّله عليهما، ورفعه فوقهما وأثنى عليه، وأطال في تقريضه، وفي بيان عناصر تميزه، لا لشيء إلا لأنه شاركهما في أصل المعنى، وفي أساسيات الصورة، ثم زاد عليهما بأن كان أكثر دقّة منهما؛ إذ دقق في تفصيلات الصورة، وراعى فيها من جهة تلك التفصيلات والدقائق والفروق ما لم يراعيانه في بيتيهما. يقول الشيخ معقّبا على الأبيات الثلاثة: (التفصيل في الأبيات الثلاثة كأنه شيء واحد، لأن كلّ واحد منهم يشبّه لمعان السيوف في الغبار بالكواكب في الليل، إلا أنك تجد لبيت بشار من الفضل ومن كرَم الموقع ولطف التأثير في النفس؛ ما لا يقلّ مقدراه، ولا يمكن إنكاره، وذلك لأنه راعى ما لم يراعه غيره، وهو أن جعل الكواكب تهاوى، فأتمَّ الشُّبْهَ، وعبّر عن هيئة السيوف وقد سُلَّتْ من الأغماد، وهي تعلو وترسُب، وتجيء وتذهب، ولم يقتصر على أن يُريكَ لمعانها في أثناء

(١) ـ هذه الدقائق والتفصيلات الصغيرة هي لبّ ما تهتم به الدراسات التحليلية البيانية التي تنهج هذه الدراسة نهجها، وتسلك مسلكها.
(٢) ـ ديوان المتنبي. شرح: عبد الرحمن البرقوقي. دار الكتاب العربي. بيروت. لبنان. طبعة ١٤٠٠هـ ـ ١٩٨٠م. ١ : ٢٣٥.

العَجاجة كما فعل الآخران، وكان لهذه الزيادة التي زادها حظٌّ من الدّقّةِ تجعلها في حكم تفصيل بعد تفصيل)[1].

ويدقق الشيخ في هذه التفصيلات الصغيرة أكثر، ويكشف عن دورها في بيان المعنى، وفي تحقيق المزايا والخصوصيات والفروق التي تميزت بها الصورة في بيت بشار؛ إذ يقول: (إنّا وإن قلنا إنّ هذه الزيادة ـ وهي إفادة هيئة السيوف في حركاتها ـ إنما أتت في جملة لا تفصيل فيها؛ فإنّ حقيقة تلك الهيئة لا تقوم في النفس إلا بالنظر إلى أكثر من جهة واحدة، وذلك أن تعلم أنّ لها في حال احتدام الحرب واختلاف الأيدي بها في الضرب اضطرابا شديدا، وحركاتٍ بسرعة. ثم إن لتلك الحركات جهات مختلفة، وأحوالا تنقسم بين الاعوجاج والاستقامة، والارتفاع والانخفاض، وأنّ السيوف باختلاف هذه الأمور تتلاقى وتتداخل، ويقع بعضها في بعض، ويصدم بعضها بعضا، ثم إن أشكال السيوف مستطيلة. فقد نظم هذه الدقائق كلها في نفسه، ثم أحضرك صورها بلفظة واحدة، ونبّه عليها بأحسن التنبيه وأكمله بكلمة، وهي قوله "تهاوى"، لأن الكواكب إذا تهاوت اختلفت جهات حركاتها، وكان لها في تهاويها تواقعٌ وتداخل. ثم إنها بالتهاوي تستطيل أشكالها، فأمّا إذا لم تزل عن أماكنها فهي على صورة الاستدارة)[2].

ج ـ نموذجية الصورة

إذا كان البيت قد حاز مزية الجمال التصويري البياني من جهة العرض الحسّي، ومن جهة دقة الصورة في الكشف والبيان والتحديد على ما تقدّم؛ فإن تلك الصورة قد حققت للبيت إلى جانب ذلك مزية جمالية بيانية أخرى لا تقلّ أهمية عن سابقتيها، هذه المزية تتمثل في إظهار المعركة ـ عموما ـ في صورة نموذجية لائقة بها من العنف والشدة والشراسة، ومن هيبة المشهد واحتدامه وأهواله، وذلك أنّ بشارا عندما ناظر في بيته هذا بين الصورتين: الواقعية الحقيقية التي أخبرنا أنها حدثت فعلا؛ المتمثلة في النقع الثائر المنتشر ـ فوق رؤوس المتحاربين ـ والأسياف المتحركة خلاله، ونظيرتها البيانية الخيالية المصنوعة، المتمثلة في "ليل تهاوى كواكبه" تحديدا، وعندما قايس بينهما ، فجعل الأولى ـ في شدة سواد النقع فيها وتراكمه وانتشاره فوق رؤوس المتحاربين في ميدان المعركة وما يحيط به، وفي ظهور الأسياف المسلولة خلال ذلك النقع الثائر المنتشر على تلك الصفة من الحركة والعنف واللمعان ـ تشبه الثانية في شدة الظلام وانتشاره في الآفاق، وفي حركة الكواكب الكثيرة التي تهاوى خلاله بما يتصور في الكواكب من اشتعال ومن قوة الحركة وسرعتها وعنفها واستطالتها وشدة وقعها، حتى ظهرت معركته الواقعية تلك في هذه

(١) ـ أسرار البلاغة ص ١٧٥.
(٢) ـ المصدر نفسه ١٧٥-١٧٦.

الصورة المحتدمة المخيفة؛ فإن ذلك تضخيم للمعركة الواقعية، ونفخ في صورتها الحقيقية، وتهويل لأحداثها ولما فيها، وهي مبالغة بلغت - في ظاهرها - بصورة المعركة درجة تقترب من النموذجية[1] في العنف والشدّة والشراسة والاحتدام، اقتضاها أصلا الموضوع المتمثّل في صفة الحرب؛ بما تستلزمه صفة الحرب - عادة - من تهويل وتضخيم وتخويف، واقتضاها كذلك غرض الشاعر، وقصده إلى الفخر والتمدّح بنفسه وبقومه، وإلى تصوير كثرتهم ومدى شجاعتهم وإقدامهم وشدتهم في الحرب واستعلائهم، من خلال ظهورهم في تلك المعركة الشرسة المخيفة على تلك الصورة المهيبة بما تستلزمه من الكثرة والإقدام والشجاعة والقوة والتسلّح والعنف والشدة والنشاط في الحرب والصبر عليها وعلى أهوالها. وقد كان من سنّة العرب في كلامهم بناء المعاني والصور في موضوعاتهم وأغراضهم - غالبا - على المبالغة التي قد تصل أحيانا إلى درجة الغلوّ والإحالة، والمبالغة - إن ظلت خارج الوقوع في الإحالة والغلو والكذب المحض - سُنّة محمودة عندهم في أغراضهم الشعرية عموما، وفي غرض الفخر خاصة، لما تمارسه من دورٍ فاعل في تحفيز النفوس، وتشجيعها، وملئها شعورا بالقوة والعزّة والاعتداد بالذات، والثقة في تحقيق الانتصار من جانب، ولما فيها من الدلالة على ذلك كله في الشاعر وقومه، وهو موضع فخر وتمدّح من جانب ثانٍ، ولما تلقيه في نفوس الخصوم من الخوف والتوجّس والوهن، ومن الشعور بالضعف واليأس والانهزام من جانب ثالث، ثم إن المبالغة في أيّ موضوع شعريّ كان، ولأيّ غرض جاءت هي مكان الكذب الذي عنوه عندما قالوا: (إنّ أحسن الشعر أكذبه)[2].

د. تجانس عناصر بناء الصورة

ومن عناصر الجمال التصويري، ومن أسباب نشوة الخيال له وبهجة النفس به، ومن مسببات اللذة الغامضة التي يشعر بها من يقرأ هذا البيت أو يسمعه؛ ذلك التجانس النسبي القائم بين الصورتين: الأولى والثانية - في البيت - على مستوييهما: الكلي والتفصيلي[3]، فعلى المستوى الكلي؛ وعند النظر إليهما متقابلتين - دفعة واحدة - يلمس المتلقي تجانسا كليا قائما بين مجمل الصورتين، يتمثل في التناظر بين صورة "النقع المُثار فوق الرؤوس، تتخلله الأسياف المتحركة اللامعة" كتلةً واحدةً؛ من طرف، وصورة "الليل، تتخلله الكواكب المتهاوية اللامعة" كتلة واحدة؛ من الطرف الآخر. إنّ الصورة الكاملة التي رسمها بشار في بيته هذا تبدو وكأنها لوحة كلية واحدة ذات جزأين: جزء واقعيّ أرضيّ كليّ - على النصف الأول من اللوحة - مركّب في مجمله من عدة

(١) - سيتمّ في المحور الآتي الوقوف على بعض وجوه النقص التي أخلت بجودة الصورة.
(٢) - المثل السائر. ٢ : ٣١٣.
(٣) - باستثناء بعض عناصر الخلل التفصيلية التي سيتم الكشف عنها في المحور الثالث من هذه الدراسة.

عناصر ملتحمة متماسكة، ممتزج بعضها ببعض في نسيج واحد [أعني: النقع الكثيف المثار في ميدان المعركة حالة كونه فوق الرؤوس، والسيوف المسلولة اللامعة خلاله]، يناظره ويتجانس معه ويحاكيه ـ على النصف الآخر من اللوحة ـ جزء خياليّ سماويّ كليّ، مركّب في مجمله من عدة عناصر متماسكة هي الأخرى، ممتزج بعضها ببعض في نسيج واحد [أعني: الليل الذي يغشى الأشياء بظلامه والكواكب اللامعة التي تهاوى خلال ذلك الليل]، ولا يبدو للناظر غير المدقق في ظاهر الصورتين نتوء أو اضطراب أو زيادة أو نقص لافت واضح يخلّ بهذا التجانس القائم بين الصورتين في التركيب، ولا في السمات، ولا في الهيئة العامة لهما، هذا عن التجانس الكلي الظاهريّ بين الصورتين المتناظرتين، أما على المستوى التفصيلي فيهما؛ فيظهر التجانس التصويري في جانبين:

الأول: التجانس النسبي الداخلي القائم بين عناصر كل واحدة من الصورتين على حدة، ففي الصورة الأولى هناك تجانس بين كل من النقع المثار وكونه فوق الرؤوس والمحاربين والأسياف، إذ جميعها مما يصلح لتركيب هذه الصورة، ولا يظهر فيها ما هو غريب على الصورة أو قلق فيها، أو شاذ عنها أو مجتلب إليها مما ليس منها، كما أنّ هناك تجانسا بين "رؤوس وأسياف، ونون جمع المتكلمين"، من حيث إنّ كلا منها يعطي عموما صورة الجمع للمتحاربين وللأسياف(١)، وفي الصورة الثانية تجانس داخليّ بين الليل الذي يملأ الفضاء والكواكب وتهاويها، وليس في هذه الصورة ـ أيضا ـ ما هو غريب عنها أو شاذ.

الثاني: التجانس الخارجي القائم بين الصورتين المتناظرتين من جهة عناصرهما الجزئية، فـ"النقع الثائر المنتشر فوق الرؤوس" في الصورة الأولى يناظره ويتجانس معه ـ إلى حدّ ما ـ ويحاكيه "الليل" في الصورة الثانية؛ من حيث الهيئة واللون والكثافة؛ عدا الانشار(٢)؛ إذ كلاهما متماسك في محيطه أسود كثيف، و"الأسياف" في الصورة الأولى؛ تناظرها وتتجانس معها وتحاكيها "الكواكب" في الصورة الثانية؛ من حيث اللون والشكل والحركة؛ عدا العدد(٣)؛ إذ كلاهما لامع مستطيل متحرك، هذا التجانس والتناظر والتناغم الظاهريّ بين الصورتين على المستويين الكلي والتفصيلي عنصر جمالي في الصورة، يستوعبه على الفور فهم المتلقي كما في ظاهره، ويطمئن إليه عقله، وينشغل به فكره، وينشط له خياله، وتأنس له نفسه، ويبتهج له قلبه، ويهتز

(١) ـ مع وجود خلل في لفظة "أسياف" سيتم الكشف عنه في المحور الثالث.
(٢) ـ مع خلل بين صورتي النقع والليل سيتم الكشف عنه في المحور الثاث.
(٣) ـ سيكشف في المحور الثالث عن خلل في لفظة أسياف من هذا الجانب.

له إحساسه وينتشي، مما يجعل من هذا العنصر الجمالي عنصرا آخر من عناصر جمال التصوير البياني في البيت، ورافدا إضافيا من الروافد التي تثير في المتلقي الشعور بالبهجة حيال البيت واللذة به، وتأخذه إلى الاستمتاع بصورته، بعيدا عن التدقيق في ما يختفي وراء هذا الجمال من وجوه الخلل. ولما لهذا المقوّم الجمالي (أعني؛ التجانس بين عناصر بنية الكلام) من أهمية جمالية اهتمّ به علماء الشعر والنقد والبلاغة والبيان ـ رحمهم الله ـ لا على مستوى التصوير فحسب؛ بل على أيّ مستوى من مستويات بنية الكلام، واعتبروه مقياسا أساسيا من المقاييس التي يعتدّ بها في تقدير الكلام، وفي الحكم عليه وتقييمه وتقويمه، وفي المفاضلة بين نماذجه وقائليه، والأمثلة والشواهد على هذا لا تحصى، أذكر منها ـ فحسب ـ موقف علماء البلاغة والنقد ـ رحمهم الله ـ من قول المَرَّار الفقعسي:

وخالٍ على خَدَّيْكَ يَبْدُو كأنّهُ سَنا البَدْرِ في دَعْجاءَ بادٍ دُجُونُها[1]

قالوا: إنّ المتعارف المعلوم أنّ الخِيلان سودٌ أو ما قاربها في ذلك اللون، والخدود الحسان إنما هي البيض، وبذلك تُنْعَت، فقلب المعنى، وخالف ما هو معلوم من الصفة، وخالف كذلك عادة الشعراء[2]، وهكذا تراهم لاموا المرار وعابوا بيته وشهّروا بخطئه في مؤلفاتهم لمجرّد أنه لم يراع ـ في بيته ذلك ـ التجانس في اللون بين المشبه "الخال" بما هو معلوم فيه من السواد أو ما يقاربه، والمشبه به "البدر" بما هو عليه من البياض والصفاء، وكان حقه أن يشبه الخال بما يجانسه في الصفات ؛ بما في ذلك اللون؛ تماما كما أنه لم يراع التجانس في اللون ـ أيضا ـ بين المشبه "الخدّ" الذي إنما يحسن وصفة بالبياض، والمشبه به "السحابة" الداكنة، وكان حقه أن يشبه الخدّ بما يليق به من الصفات، وفي تلك الصفات اللون.

هـ ـ الجمع بين الصور المتباينة

الجمع ـ غير المتكلف ـ بين ضدين أو أكثر في كلام واحد سمة من سمات جمال ذلك الكلام، وعلامة على اقتدار المتكلم، وعلى دقة ملاحظته، وعلى سعة خياله، ونباهته، ويأتي الجمال في هذا العنصر بالذات من حيث إنه ينقلك ـ في لمحة طرف دفعة واحدة ـ من الشيء إلى ضدّه، ومن النقيض إلى نقيضه، ومن الصورة إلى عكسها؛ وفي ذلك الانتقال المفاجئ بين المتباعدات ـ من اندفاعات الفكر وتحليقات الخيال فيها وفي الفضاءات بينهما، وما يقوم بذلك

(١) ـ البيت في نقد الشعر. أبو الفرج قدامة بن جعفر. تحقيق: كمال مصطفى. مكتبة الخانجي. القاهرة. الطبعة الثانية ١٩٧٩م. ص ٢١٥، وفي غيره.

(٢) ـ انظر: نقد الشعر ص ٢١٥، والصناعتين ص ٩٠ ، ونضرة الإغريض في نصرة القريض. المظفّر بن الفضل العلوي. تحقيق: د. نهى عارف الحسن. دار صادر. بيروت. لبنان. الطبعة الثانية ١٤١٦هـ ـ ١٩٩٥م. ص ٤٣٧.

في الفكر من الحيوية وفي الخيال من الإثارة والحركة والقفز من عالم إلى عالم، وفي النفس من الأنس والبهجة بذلك ـ ما فيه، وقد وقف الشيخ عبد القاهر عند سمة التضاد هذه عندما كان يتحدث عن الغرابة في التمثيل، فعدّ الجمع بين المتضادات والتأليف بين المتباينات في الكلام الواحد سببا من أسباب تأثير التمثيل، وشبّه عمله في الكلام بعمل السحر؛ إذ قال: (وهل تشكُّ في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يُحضر لك بُعْدَ ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المُشْئِمِ والمُعْرِقِ .... ويُريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين)[1]، ثم إنّ للجمع بين الضدين في الكلام الواحد دورا بيانيا جماليا أنيقا آخر، يتمثل في كون جمال الشيء يزداد بيانا في وجود نقيضه إلى جواره، وحسنه يزداد نصاعة في حضور ضده إلى جانبه. وبالعودة إلى الصورة الكلية في البيت يلحظ ـ بشيء من التدقيق ـ أنه التأم فيها مجموعة من الصور الجزئية المتباينة التئاما جميلا بقدر ما فيه من المتباينات، فقد اجتمع فيها الخصمان، واختلطت الرؤوس بالرؤوس، والسيوف بالسيوف، واجتمع فيها الليلُ والنهارُ، والبياض والسواد، والضوء والظلام، واللمعان والإعتام، والصاعد والهابط، والثابت والمتحرك، والتراب والنار، والحديد والأجساد، والعَرَض والجوهر، وما هو أرضي وما هو سماوي، وتجلّت فيه صورة مركبة أرضية بصورة أخرى مركبة سماوية. إنه حشد من المتضادات غريب، والتئام بين المتباينات عجيب، يتحرك له الفكر، ويُستَفَزّ به الخيال، وتبتهج له النفس وتأنس، وقلّ أن نرى مثله في بيت واحد ذي جملة نحوية واحدة، وهذا بحدّ ذاته عنصر أساسي من العناصر التي يأسر بها البيت عقل المتلقي وفكره وخياله أسرا قويا، ويستولي بها على نفسه استيلاءً خفيّاً لا يكاد يعيه ذلك المتلقي، ولذلك شبه عبد القاهر عمل الجمع بين المتباينات بعمل السحر لسمة التأثير اللطيف الخفيّ هذه فيه.

و. وضوح الصورة

من سمات التصوير الأساسية في بيت بشار. ومن أسباب نشوة الخيال وبهجة النفس به، ومن روافد اللذة الغامضة التي يشعر بها من يقرأه أو يسمعه ـ الوضوح التامّ في مكونات تركيب الصورة، من حيث إنه لا يوجد في البيت كله لفظ مُصَوِّر غريب، ولا تركيب تصويري مُغلق، والوضوح في عناصر الصورتين وفي جزئياتهما الصغيرة، وفي العلاقات والروابط القائمة بين عناصر كل من الصورتين على حدة، ثم في العلاقات والروابط القائمة بين الصورتين المتناظرتين وبين عناصرهما الجزئية المتقابلة؛ انعكس تماما على وضوح الصورة نفسها بطرفيها الواقعي

(١) ـ أسرار البلاغة ص١٣٢بتصرّف.

والخيالي؛ بحيث ظهر كل ما في البيت من جهة الصورة واضحا جليا، لا غموض فيه ولا بعد ولا لبس، ولا تعقيد ولا إغلاق، ولذلك فإنه بمجرّد أن يقع البيت ـ سماعا أو قراءة ـ في وعي المتلقي يتصوره على الفور واضح الصورة جليها، لا لبس فيها ولا خفاء؛ حتى كأنه يرى ـ على الفور ـ الأحداث والأشخاص والأشياء بعينه ماثلة أمامه بمكانها وزمانها وألوانها وأعدادها وحركتها، مكشوفة بلا حجاب يحول دونها، وما من شكّ في أن هذا ممتع للخيال؛ من حيث إنه يتيح للمتلقي أن يدرك مباشرة عناصر بناء الصورتين، وأن يربط على نحو فوريّ شبه تلقائي بينهما، وأن يكتشف ببساطة شديدة العلاقة بينهما على المستوى الكلي، والعلاقة الدقيقة القائمة بين عناصرهما التفصيلية على المستوى الجزئي، على نحو يجعل ذلك المتلقي يتفرغ مباشرة من أوّل وهلة لتصوّر الصورة بطرفيها ولإعادة بنائها في خياله وفق تصوره، ومن ثمّ التأمل فيها، والاستمتاع بها عارية مكشوفة واضحة الملامح كما هي، وكما رسمها الشاعر، وأخيرا كما هي في وجودها الواقعي المحقق في الخبر، والبياني المصنوع، بعيدا عن التدقيق في جزئيات الصور وتفصيلاتها.

٥ : المحاسن على مستوى الإيقاع والقطع

للإيقاع الشعري ـ المتمثل في الوزن الموحّد المنتظم الذي تتموج عليه بنى أبيات النص الشعري؛ اللغوية والصرفية والنحوية والتصويرية وما ينطوي فيها من الموضوعات الكلية ومن المعاني الجزئية، وفي القافية الموحّدة المنتظمة التي ينقطع عندها ويغلق صوتيّا كل بيت من أبيات النص ـ دور جماليّ أساسي عامّ من حيث إنه يعطي للخطاب الشعري قدرا مهما من تميزه عن سواه من سائر الكلام من خلال هذا التناسق الصوتي، والتموّج الإيقاعي، والنغَم المنتظم الذي يجري عليه النص الشعري، رائقا لذيذا، بعيدا عن التعثرات والانقطاعات والانحناءات والانكسارات الصوتية التي تخدش انتظام الإلقاء من قبل الملقي، وتذهب بلذة السماع لدى المتلقي، وهذا الدور الجمالي للإيقاع معلوم في الشعر واضح فيه، وليس هذا مكان البسط في أبعاد هذا الجانب وتجليات جماله في الشعر، إنما هو مكان الوقوف عليه في بيت بشار هذا خاصة. فعلى مستوى الإيقاع الشعري اختار بشار الضرب الثاني من بحر الطويل ذا العروض والضرب المقبوضين[١] ليوقّع عليه أبيات قصيدته عموما، فجاء هذا البيت فيها على هذه الصورة العروضية: كأنّنَ

مُثَارِنَنَقْ عِفَوْقَ رُؤُوسِنَاْ وَأَسْيَاْ فَنَاْلِّيلُنْ تَهَاْوَىْ كَوَاْكِبُهْ

فُعُوْلُ مَفَاْعِيلُنْ فُعُوْلُ مَفَاْعِلَنْ فُعُوْلُنْ مَفَاْعِيلُنْ فُعُوْلُنْ مَفَاْعِلُنْ

(١) ـ حسب تصنيف أبي الفتح عثمان بن جني في كتابه : كتاب العروض. تحقيق: د. أحمد فوزي الهيب. دار القلم. الكويت. الطبعة الأولى ١٤٠٧هـ ـ ١٩٨٧م. ص٦٠.

٠//٠// ٠/٠// ٠/٠/٠// ٠/٠// ٠//٠// /٠// ٠/٠/٠// /٠//

مقبوض سالم مقبوض مقبوض سالم سالم سالم مقبوض

ومعلوم أنّ هذا البحر هو أطول البحور الشعرية وأكثرها سعة ورحابة، ولذلك سُمّي باسمه هذا، قال ابن رشيق: (ذكر الزجاج أنّ ابن دُرَيد أخبره عن أبي حاتم عن الأخفش قال: سألت الخليل بعد أن عمل كتاب العروض: لم سميت الطويل طويلا؟ قال: لأنه طال بتمام أجزائه)(١)، وقال الخطيب التبريزي: (الطويل سُمّي طويلا لمعنيين، أحدهما أنه أطول الشعر، لأنه ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفا غيره، والثاني أن الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد، والأسباب بعد ذلك، والوتد أطول من السبب، فسمّي طويلا)(٢).

ويؤكد العلماء القدماء والباحثون المعاصرون أن في البحور الطويلة ـ عموما ـ افتنانا أعلى درجة منه في سواها، وأن لها أبّهة وجلالة وفخامة وجزالة وقوة وطلاوة ليست لغيرها من البحور القصيرة؛ لما تتسم به من رحابة وانفساح ورزانة إيقاع، يقول القرطاجني: (ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان، ووجد الافتنان في بعضها أعمّ من بعض. فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط، ويتلوهما الوافر والكامل)(٣)، ويؤكد هذا المعنى إذ يقول: (العروض الطويل تجد فيه أبدا بهاءً وقوّة. وتجد للبسيط سباطة وطلاوة. وتجد للكامل جزالة وحسن اطّراد)(٤).

وإذا كان ذلك كذلك في بحور الشعر الطويلة عموما؛ فإنّ تلك السمات التي تميزها عن سواها تزداد قوة وتمكنا في البحور التي بنيت على تفعيلتين مختلفتين، لما في ذلك من التجاوب الداخلي بين التفعيلتين، ومن إثراء للإيقاع، ومن إخصابٍ للنغم المنتظم، ومن تنويع ومباعدة عن التكرار.

ولمّا كان بحر الطويل خاصة هو أمدّ بحور الشعر إيقاعا، وأطولها نفسا، وأكثرها سعة ورحابة، ولمّا كان من البحور المركبة على تجاوب تفعيلتين ـ تتعاقبان في البيت أربع مرات ـ كان حريّا بأن يكون أكثر بحور الشعر نصيبا من تلك السمات التي تتسم بها البحور الطويلة ذات التفعيلتين. يقول عبدالله الطيب في السمات التي يتسم بها هذا البحر: (الطويل والبسيط أطولا بحور الشعر العربي. وأعظمها أبّهة وجلالة. وإليهما يعمد أصحاب الرّصانة. وفيهما يفتضح أهل

(١) ـ العمدة. ١: ٢٤٠.

(٢) ـ كتاب الكافي في العروض والقوافي. للخطيب القزويني. تحقيق: الحساني حسن عبدالله. مكتبة الخانجي. القاهرة. الطبعة الرابعة. ١٤٢١هـ ـ ٢٠٠١م. ص٢٢.

(٣) ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء. أبو الحسن حازم القرطاجني. تحقيق: محمد الحبيب بالخوجة. دار الكتب الشرقية. بدون طبعة. ص٢٦٨.

(٤) ـ المصدر نفسه ص٢٦٩.

الرّكاكة والهُجنة... والطويل أفضلهما وأجلّهما، وهو أرحب صدرا من البسيط، وأطلق عنانا، وألطف نغما... وقد أخذ الطويل من حلاوة الوافر دون انتباره، ومن رقّة الرّمل دون لينه المفرط، ومن ترسّل المتقارب المحض دون خفته وضيقه، وسلم من جلبة الكامل، وكزازة الرّجز، وأفاده الطول أبّهة وجلالة، فهو البحر المعتدل حقا. ونغمه من اللطف بحيث يخلُص إليك وأنت لا تكاد تشعر به. وتجد دندنته مع الكلام المصوغ فيها بمنزلة الإطار الجميل من الصورة، يزينها ولا يشغل الناظر عن حسنها شيئا. والطويل في هذه الناحية يخالف سائر بحور الشعر)[1].

فهذا عن السمات العامة التي يتسم بها هذه الوزن العروضي في ذاته قبل أن يُنظر إليه في إطار علاقته بالموضوعات التي يُنْسَج عليها، وبمقاصد الشعراء وأغراضهم، ولما كان بيت بشار هذا يأتي ضمن قصيدته التي نظمها على هذا البحر؛ فإنه ـ عند التدقيق في إيقاعه ـ يلمس ما في إيقاعه من رحابة وسعة وطلاقة، ومن فخامة وجلالة وجزالة، وأبّهة وقوة وطلاوة، ومن لذّة في السمع لما فيه من لطف النغم وحلاوته وعذوبته وسماحته، لكن الجمال في إيقاع الطويل الذي بني عليه هذا البيت لا يأتي فقط من جهة تلك السمات الإيقاعية العامة التي يتسم بها دائما في كل موضوع يُطرق، ومع كل غرض يُؤَمّ؛ بل يأتيه جمال إضافي من جهة لياقة إيقاعه العروضي ـ بسماته تلك ـ بالموضوع وبالغرض في هذا البيت خاصة، ذلك أنه من المعلوم أنّ هناك علاقة متينة بين الأوزان الشعرية وبين الموضوعات والأغراض التي تنسج فيها، من حيث إنّ للموضوعات الجادة وللأغراض الرصينة أوزانا تناسبها وتليق بها أكثر من غيرها من الأوزان، ولَمَا ليس كذلك ما يليق به ويناسبه منها أيضا، يقول حازم القرطاجني: (ولما كانت أغراض الشعر شتّى، وكان منها ما يُقصد به الجدّ والرصانة، وما يُقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يُقصد به الصَّغار والتحقير؛ وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليّاً أو استخفافيّا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كلّ مقصد)[2]، ويقول ـ أيضا ـ في شأن علاقة أعاريض الشعر بموضوعاته وأغراضه عموما، وفي شأن بحر الطويل خاصة: (وللأعاريض اعتبار من جهة ما تليق به من الأغراض، واعتبار من جهة ما تليق به من أنماط النظم. فمنها أعاريض فخمة رصينة تصلح لمقاصد الجدّ كالفخر ونحوه، نحو عروض الطويل والبسيط)[3]،

(١) ـ المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. عبد الله الطيب. دار الفكر. الطبعة الثانية.١٩٧٠م. بيروت. ص٣٦٢. بتصرّف.
(٢) ـ منهاج البلغاء ص٢٦٦.
(٣) ـ المصدر نفسه ص٢٠٥.

وإذا كان ذلك كذلك؛ فإن الموضوع الذي يأتي بيت بشار في معرض الكلام عنه هو صفة الحرب، والغرض الذي يؤمه في المقطع الخاص بصفة الحرب ـ وفيه هذا البيت ـ هو الفخر، وصفة الحرب والفخر شأنان عظيمان جادّان رزينان رصينان، يستلزمان إيقاعا عروضيا يطابق هذه العظمة والجدية والرزانة والرصانة، ويستوعبها ويحاكيها، ويتناسب معها، ويبين عنها من جهته بيانا إيقاعيا يطابق به صفة الموصوف ويلائم به مقام الفخر، فكان بحر الطويل ـ بما في إيقاعه من رحابة وسعة وطلاقة، وبما فيه من فخامة وأبهة وجلالة وجزالة وقوة وطلاوة، ومن لذة للسمع لما فيه من لطف النغم وحلاوته وسماحته ـ مطابقا لما ينبغي أن يكون من صفة الحرب، وملائما لما يقتضيه مقام الفخر، لائقا بهما أكمل ما تكون اللياقة، مبينا عنهما ـ بيانا إيقاعيا ـ أجود ما يكون البيان. فهذا عن الحسن الذي حاز عليه هذا البيت من جهة طبيعة وزنه الشعري العامة أوّلا، ثم من جهة لياقة ذلك الوزن بموضوع البيت وبمعناه الخاص ثانيا، ثم من جهة لياقة ذلك الوزن ـ أيضا ـ بمقام الفخر، ثمّ بحال المتلقي الأوّل الذي أنشد بشارٌ قصيدته في حضرته. أما من جهة قافية البيت فقد حازت على الحسن الإيقاعي الأساسيّ العام بسلامتها من عيوب الإيطاء والتضمين والإقواء والإصراف والسناد، كما حازت على حُسْن إضافيٍّ خاصّ لافت يأتيها من جانبين آخَرين:

الأوّل: لفظيّ، يظهر في سائر أبيات القصيدة، لكنه في هذا البيت وفي المقطع الذي يأتي ضمنه هذا البيت أجلى وبهما أعلق وأليق، ويتمثل في السكت عن حركة الضّمة من ضمير الغائب في قافية البيت والسكون عليها وكتمها هكذا "كَوَاكِبُهْ"، وفي هذا السكت الحاسم الجازم وفي قطع هذه الحركة قسراً ما يناسب الحرب وما يجري فيها من حسم وقطع وصرم، وما فيها من أصوات مقبوضة مكتومة، وما تتسم به من جديّة ومن بعد عن الرحابة والبسط والإطالة والتمطيط والاسترخاء والترف الصوتي والترنم، وعلى هذا كان السكت الحاسم في قافية هذا البيت مطابقا ـ كإيقاعه ـ لصفة الحرب وصرامتها، ملائما لمقامٍ يُفخَر فيه بالشجاعة والقوة والحسم القتالي، لائقا بهما، مبينا عنهما من جهة قطع الكلام في البيت أقوى ما يكون البيان من تلك الجهة.

الثاني: معنويّ، خاصّ بقافية البيت، ويتمثل في تمكّن هذه القافية في مكانها، واستقرارها في موقعها، وقوة التحامها مع سائر البيت، وشدّة ارتباطها بأوله وآخره، وسلامتها مما يعتري القوافي من القلق والاجتلاب والإقحام، وقد نصّ العلماء ـ رحمهم الله ـ على هذا الجانب في القوافي، وسمّوه (التمكين)[1]، وعدوه مقوّما من مقومات جودة الشعر، وعدّوا عدم تحققه عيبا.

(١) ـ انظر: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، لابن أبي الإصبع المصري. تحقيق: د. حفني محمد شرف. مصر. المجلس الأعلى للشئون الإسلامية. لجنة إحياء التراث الإسلامي. القاهرة. ١٣٨٣هـ. ص٢٢٤.

يقول قدامة بن جعفر إن من نعوت جودة الشعر:(أن تكون القافية معلّقة بما تقدّم من معنى البيت تعلّق نظم له، وملائمة لما مرّ فيه)[1]، وإذا نظرتَ إلى القافية في هذا البيت فأنك ستجدها على تلك الصفة من التمكّن في مكانها، ذاك أنّ لفظة "كواكب" قد استدعاها المعنى وقام الداعي إليها في البيت، واستحقت مكانها منذ جاءت لفظة "أسياف" في الطرف الأول من التشبيه، لأنّ "أسياف" تستلزم نظيرا يعادلها في المشبه به تماما كما أنّ "مثار النقع" استلزم نظيره "ليل"، ولو خلَى التركيب من لفظة "كواكب" لفسد نظام التشبيه، ولاختل طرفاه، ولاضطربت الصورة كلها، ولذهب تبعا لذلك المعنى، ثم إنّ لفظة "كواكب" هي فاعل للفعل "تهاوى"، ومن ثم فجملة "تهاوى كواكبه" ملتحمة بعجز البيت من حيث إنها صفة للخبر"ليل"، وتقييد له، وجزء منه، وأخيرا فإنّ ضمير الغائب في لفظة "كواكبه" قد ربط القافية بسبب شديد آخر بخبر كأنّ "ليل" من حيث إنه عائد عليه، وهكذا جاءت القافية شديدة الارتباط بصدر البيت وعجزه، ملتحمة بهما، ضاربة بجذورها في مبناه النحويّ من حيث كانت مع فعلها وصفا للخبر "ليل" في عجز البيت، مشتملة على العائد عليه، وفي مبناه التشبيهي من حيث كانت نظيرا لـ "أسياف" في صدره، وفي معناه من حيث كانت بيانا لطرف من المعنى لا يكمل ولا يتم بيانه إلا بها، وبذلك كان امتزاجها بالبيت كله معنى ومبنى وصورة، وكان تمكنها في مكانها منه، واستقرارها فيه، والتحامها مع سائره، ومن هذه السمات اللفظية والمعنوية يأتي القافية جمالها الإضافي في هذا البيت، ومن ثم شكلت القافية من جهة هذين الجانبين اللفظي والمعنوي ومن جهة حسنها الإيقاعي الأساسي رافدا إضافيّا آخر من روافد الحسن في البيت يأتيه من جهة قافيته، موازيا لذلك الرافد الذي يأتيه من جهة إيقاعه العروضي.

٦: تحقق مبدأ اللياقة العامة في البيت

صفة الحرب التي هي موضوع البيت لها معانيها وأدواتها البيانية الخاصة، والفخر الذي هو غرضه أيضا له معانيه وأدواته التعبيرية الخاصة، ومقام الكلام فيهما مقام جادّ، والمخاطب أمير وقائد جيوش، والسياق التاريخي السياسي والعسكري سياق صدامات ومواجهات وانتصارات وهزائم، والتدقيق في معنى البيت وفي أدواته البيانية يكشف بوضوح عن كون الشاعر قد نجح ـ في المجمل ـ في استخدام ما يليق بالموضوع والغرض والمقام والمخاطب والسياق من المعاني والأدوات، فقد اختار المعنى الأصلي اللائق بصفة الحرب، إذ أخبر في البيت عن لحظة اللقاء الحربي بالعدو وارتفاع النقع والتضارب بالأسياف، ثم أخرج هذا المعنى في صورة واقعية وأخرى

(١) ـ نقد الشعر ص١٦٧.

خيالية فخمتين تجلوان ـ في مجملهما[١] ـ عن تلك المواجهة الحربية في أعنف مشاهدها وفي أوج حركتها وشراستها واحتدامها، فوفى بصفة الحرب، ومثَّلها في صورة لا تبين عن شدّة المعركة فحسب؛ بل تفي ـ إلى حدّ ما ـ بغرض الفخر وبالمقام، ثم إنه استخدم للإبانة عن معناه ولرسم صورتيه اللغة الدالة التي تليق ـ على ما اتضح سابقا ـ بمعنى البيت وموضوعه وغرضه أيضا "مثار، النقع، رؤوس، أسياف، نون الجمع، ليل، تهاوى، كواكب"؛ فإنها جميعها لائقة من حيث دلالاتها الأساسية بالحرب وصفتها وبالفخر وما يحسن فيه، ملائمة ـ في أكثرها[٢] ـ من حيث صيغها، في "مثار" الدالة على الثوران مفعولا، و"رؤوس" الدالة على جمع الكثرة، والضمير "نا" المكررة الدالة على جمع المتكلمين، و"ليل" النكرة الدالة على غرابة الليل، وعلى كونه ليلا غير الليل المعهود، و"تهاوى" الدالة على الانقضاض وعلى الحركة الشديدة، و"كواكب" الدالة على جمع الكثرة، كما لاءم بين الموضوع والغرض وبين نظم البيت نحويا من حيث الدمج بينهم وبين العدو في ضمير واحد "نا"، ومن حيث إضافة الأسياف إليهم، ومن حيث الفصل في صفة الليل "تهاوى كواكبه"، ثم إنّ الشاعر وقّع البيت على بحر الطويل خاصة، والسكت على القافية ـ على نحو ما تمّ إيضاحه آنفا ـ فأتى بحر البيت وقافيته لائقين بمعناه وموضوعه وغرضه، وأخير؛ فقد عُلِمَ أن بشارا كان يلقي القصيدة في حضرة الأمير، فلاءم بهذا المعنى، وبما بنى عليه من الألفاظ والتركيب والصورة والإيقاع والقافية المقامَ وحال المخاطب والسامعين، كما لاءم بذلك حال المتكلمين من قومه الذين ينطق بلسانهم، أما حاله هو فلا[٣]، ومن هنا يتجلى كون هذا البيت قد حقق مبدأ اللياقة العامة؛ الداخلية على مستوى عناصر بنائه، والخارجية في علاقته بعناصر سياقه من موضوع ومقام وأحوال.

****

تلك ـ إذن ـ هي الصورة الكلية التي يتجلى بها هذا البيت المهيب بموضوعه ومعناه ولغته وتراكيبه وصوره وإيقاعه، وتلك هي مقومات الجمال التفصيلية التي يتمتع بها فعلا من جهة كلّ من محتواه الدلالي وألفاظه وبنيته النحوية وتصويره وإيقاعه، ومن جهة لياقته العامة بموضوعه وغرضه ومقامه وسياقه، تلتقي في البيت دفعة واحدة، ويمتزج بعضها ببعض لتصنع معاً الجمال الكليّ في البيت، وهذا الجمال الجزئي الآتي من كل جهة من تلك الجهات والكلي الحاصل في البيت منها مجتمعة هو الذي دفع أكثر من تطرّق إلى البيت إلى الإعجاب به وإلى الحكم له بالتقدم على

(١) ـ مع وجود عناصر خلل تفصيلية سيتم الكشف عنها في المحور الثالث.
(٢) ـ يستثني من ذلك لفظتي (فوق، وأسياف) اللتين تشكلان خللا في البيت من هذه الجهة، وسيتضح ذلك في المحور الثالث.
(٣) ـ سيأتي بيان ذلك.

نظائره في معناه على ما تم بيانه في المحور الأول من هذه الدراسة، وهو كذلك الذي يتمثّل ـ لأوّل وهلة ـ تمثّلا جزئيا أو كليّا في وعي المتلقي وفي خياله في لحظة تلقي هذا البيت؛ فيستولي عليه ـ فور تلقيه ـ دفعة واحدة، ويأخذه معه بعيدا عمّا يختفي في البيت من عيوب ومن عناصر خلل حقيقية، وكأنّ هذا الجمال قد شكّل في مجمله "حاجبا" صرف الأعين والمدارك إليه، وحجب أكثر المتلقين عمّا وراءه، وإذا كانت هذه الدراسة قد أعطت البيت حقّه كاملا؛ إذ عرضت ـ في المحور الأول ـ ما ناله من ثناء العلماء، وكشفت ـ في المحور الثاني ـ عمّا يتمتع به من مقومات الجمال البياني وروافده؛ فقد جاء وقت إغلاق الكلام في شأن "الحاجب"، المتعلق بمحاسن البيت، والانصراف إلى "المحجوب" المتمثل في ما هو متوارٍ خلف هذا الجمال الحافل ـ في البيت ـ من عيوب جزئية، ومن عناصر ضعف وخلل تفصيلية، وذلك هو موضوع المحور الآتي.

****

المحور الثالث : المحجوب. (الخلل وعناصره في البيت)

المقصود بـ "المحجوب" هنا مجموعة عناصر الخلل والضعف التفصيلية التي ينطوي عليها البيت، متوارية فيه خلف ذلك "الحاجب" الجميل حتى لا يكاد يوقع عليها، ولا يعرض ـ أصلا ـ في الخاطر إمكانية وجودها، وقبل المضي قُدُما في الكشف عن تلك العناصر، وقبل البدء في عملية وضع اليد عليها وإحصائها واحدة واحدة؛ أشير إلى أنّه قد استقرّ في عُرف أهل اللسان العربي وفي ثقافتهم المطّردة وفي فنون القول عندهم، ومن ثم في أقوال علماء فقه العربية وعلماء الشعر ونقده وعلماء البلاغة والبيان والإعجاز وفي ممارساتهم التطبيقية ـ في مجال تحليل الكلام والكشف عن محاسنه وعيوبه والمفاضلة بين نماذجه وتقييمه والحكم عليه ـ مجموعة من المقاييس والمعايير والمبادئ البيانية الأساسية التي يجب أن يتسم بها الكلام حتى يُعَدَّ في الطراز العالي النموذجي المبين من الكلام العربي، شعرا كان ذلك الكلام أو نثرا، فبقدر رعاية هذه المقاييس والمعايير والمبادئ الدقيقة، وبقدر تحققها في الكلام تحققا تلقائيا لا تكلف فيه يحسن الكلام ويجود ويعلو قدره، ويُحكم له بالفضيلة، فإن وقع فيه ما يخالفها أو يخلّ بها عدّوه عيبا يفسد به ذلك الكلام، ويخرج به ـ من جهة ذلك الخلل خاصة ـ عن حدّ الفصاحة والبلاغة والبراعة والجودة البيانية، مهما كان ذلك الخلل صغيرا[1]، ومهما كان ذلك الكلام في مجمله جميلا. تأسيسا على هذا؛ فإنّ إعادة فحص هذا البيت ـ على أساليبهم في فحص التعبيرات الكلامية ـ فحصا تحليليا بيانيا

(١) ـ هذه المقاييس والمعايير والمبادئ كثيرة، وليس في هذا البحث متسع لعرضها، وقد تمّ ذلك في دراسة معمقة سابقة، لذلك أكتفي هنا بوضع اليد تطبيقيا على العناصر التي أخلّتْ بشيء من تلك المقاييس والمبادي في هذا البيت.

دقيقا، يتجاوز ظواهر الأشياء ومجملاتها إلى خفاياها وتفصيلاتها ـ في ضوء تلك المقاييس والمعايير والمبادئ البيانية الموضوعية المستقرّة لدى أولئك العلماء ـ تكشف عن العديد من العيوب الجزئية، ومن عناصر الضعف والخلل التفصيلية التي طالما بقيت محجوبة في هذا البيت؛ مع أنها حقيقة قائمة كامنة فيه منذ أنشده بشّار، وهذه العيوب الجزئية وعناصر الضعف والخلل التفصيلية يمكن تحديدها والكشف عن حقيقتها في ما يأتي:

١ . الإخلال بمبدأ الإيجاز

قال الرماني في تعريف الإيجاز: (الإيجاز تقليل الكلام من غير إخلال بالمعنى)(١)، وقال الرازي في ذلك: (حدّه: أنه العبارة عن الغرض بأقل ما يمكن من الحروف، من غير إخلال)(٢)، وقال ابن الأثير في تعريفه: (هو حذف زيادات الألفاظ)(٣)، وعرّفه كل من السكاكي والخطيب القزويني تعريفين قريبين من هذه التعريفات(٤)، ويتضح من مجمل هذه التعريفات أنّ الإيجاز في الكلام هو التعبير عن المعنى القائم في النفس بأقلّ قدر ممكن من الألفاظ، وأنّ ما زاد على هذا القدر الأقلّ من الكلام فهو إخلال بمبدأ الإيجاز فيه، وهو حشو وهذر وخطَل في الكلام لا فائدة منه، قال أبو هلال العسكري في ذلك: (وما تجاوز مقدار الحاجة فهو فَضْلٌ داخل في باب الهذَر والخطَل، وهما من أعظم أدواء الكلام، وفيهما دلالة على بلادة صاحب الصناعة)(٥).

وإذا كان الإيجاز مبدأً أساسيا ينبغي على المتكلم البارع مراعاته في سائر أنواع الكلام وأجناسه؛ فإنه في الشعر أولى وأهم، لأنّ الشعر قائم أساسا على تركيز الكلام واختصاره، وعلى تكثيف المعاني الكثيرة المباشرة وغير المباشرة في الألفاظ القليلة، ولذلك عاب علماء الشعر ونقاده الشعرَ الذي يقع فيه الحشو وفضول الكلام، ونماذج هذه المؤاخذات كثيرة جدا، ومن نماذجها ما أورده أبو هلال في الصناعتين؛ إذا قال: (ومن الكلام الفاضل لفظه عن معناه قول أبي العيال الهذلي:

ذكرتُ أخي فعاودني صداعُ الرأسِ والوصبُ

فذِكرُ الرأس مع الصداع فضلٌ، وقول أوس بن حجر:

وهمّ لمقلّ المالِ أولادُ علّةٍ وإن كانَ محضاً في العمومة مخولا

(١) ـ ثلاث رسائل في إعجاز القرآن. وفيها: النكت في إعجاز القرآن. لأبي الحسن علي بن عيسى الرماني. تحقيق: محمد خلف الله أحمد، وآخر. دار المعارف. القاهرة. الطبعة الرابعة ١٩٩١م. ص ٧٦.

(٢) ـ نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز ص٣٤٤.

(٣) ـ المثل السائر. ٢ : ٦٨.

(٤) ـ انظر : مفتاح العلوم ص٣٨٨، والإيضاح في علوم البلاغة ص ١٧٥.

(٥) ـ كتاب الصناعتين ص١٥٧.

فقوله: المال مع المقلّ فضلة)[1]، وذكر ابن رشيق أنهم نعوا على أبي العيال بيته هذا، وأورده ثم قال: (لأنّ صداع الرأس من أدواء الرأس خاصة، فليس لذكر الرأس معه معنى)[2]، وأورده كذلك ابن طباطبا، وعدّه من الأبيات المستكرهة، ثم قال: (فذكر الرأس مع الصداع فضل)[3]، وإذا قد اتضح ذلك فإنّا نجد في تركيب "مُثار النَّقْع" في بيت بشار حشوا وفضول كلام، ذلك لأن "النقع" هو الغبار المثار نفسُهُ وليس شيئا غيره، فلا فائدة من ذكر "مُثار"، وفي المعاجم: النقع: هو الغبار المثار الساطع[4]، وساق عليه الخليل قول (الشّويعر، واسمه عبد العُزَّى:

فَهُنَ بهمٍ ضَوامِرُ في عَجاجٍ يُثِرْنَ النَّقْعَ أمثالَ السراحي)[5]

فسمى الغبار المثار نقعاً، ومن هذا يُفهم أن لفظة "النقع" في المعاجم تدلّ على الغبار الساطع الثائر في الهواء ذاته لا على شيء غيره، وعلى ذلك جاء استخدام هذه اللفظة في بيت الشويعر، وعليه أيضا قول الشاعر الجاهلي بشر بن أبي خازم:

على لحُقٍ أياطِلُهُنَّ قُبٌّ يُثرنَ النَّقعَ بالشُّعْثِ الصِّباحِ[6]

كما جاءت على هذه الصورة في بيت ابن أبي فنن، وجاءت كذلك في قول عبد الله بن المعتز:

وعَمَّ السَّماءَ النَّقْعُ حتّى كأنَّهُ دُخَانٌ وأطْرافُ الرِّماحِ شَرارُ[7]

وفي هذه الاستخدامات جميعها وردت لفظة "النقع" دون لفظة "مثار"، وما ذلك إلا لأنّ الغبار المثار هو النقع نفسه، وليس شيئا آخر، وكان يكفي بشارا أن يقول "كأنّ النقع فوق رؤوسنا"، ليُفهَم من لفظة "النقع" مباشرة أنه يعني الغبار المثار لا غيره، وليُفهم منه ـ إلى جانب ذلك ـ فهما ضمنيا ولازما كلّ ما يفهم من لفظة "مثار" كما تقدّم في تحليل دلالات هذه اللفظة، ومن هنا فإنّ لفظة "مُثار" لا داعي لها في البيت، وهي فضل فيه وزيادة لا يستدعيها المعنى ولا يحتاج إليها لبيان شيء فيه لا يبين بسواه، وهي حشو لا يأتي من جهتها زيادة فائدة، وما دامت كذلك؛ فإن في البيت عيبا من جهتها من حيث إنها أخلّتْ فيه بمبدأ الإيجاز، ليس هذا فحسب؛ بل إنّ وجود هذه اللفظة قد أوقع في البيت خللا آخر كما سيضح ذلك في النقطة "ب" من العنصر الآتي.

(١) ـ المصدر نفسه ص ٣٦ ـ ٣٧.
(٢) ـ العمدة. ٢ : ١١٧.
(٣) ـ عيار الشعر. أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي. تحقيق: د. عبد العزيز ناصر المانع. مكتبة الخانجي. القاهرة. بدون طبعة. ص ١٦٩.
(٤) ـ انظر: كتاب العين . باب العين والنون والقاف. الأصل (ن ق ع) ١ : ١٧٢ ، ولسان العرب. مادة (نقع) ٨: ٣٦٢، والمعجم الوسيط . مادة (نقع) ٩٤٨.
(٥) ـ كتاب العين. ١ : ١٧٢.
(٦) ـ ديوانه. تقديم وشرح: مجيد طراد. دار الكتاب العربي. الطبعة الأولى ١٤١٥هـ ـ ١٩٩٤م. ص ٤٥.
(٧) ـ ديوانه. تحقيق: د. محمد بديع شريف. دار المعارف. القاهرة. إيداع ١٩٧٧م. ١ : ٢٥٦.

فإن قيل: هذا التركيب لا حشو فيه ولا زيادة، وإّنما استخدم بشار لفظة "مثار" في التركيب "مثار النقع" ليدل بها على الجزء المثار من النقع فوق الرؤوس فحسب، لأنه لا يهمه النقع كله، والمعنى "كأنّ ما أثير من النقع فوق رؤوسنا" أو "كأنّ الذي أثير من النقع فوق رؤوسنا"، فالجواب: هذا التفسير يقود إلى خلل فاحش في البنية النحوية من جهة تعلّق الظرف ومضافه "فوق رؤوسنا"، أيُعلّق بـ "مثار" مباشرة؟، أم يُعَلَّق بحال محذوف منه؟، أم يُعَلَّق بحال محذوف من النقع؟، وهذا بحدّ ذاته لبس نحويّ، واللبس عيب، ثم إنّه مع كلّ وجه من وجوه التعليق الثلاثة يظهر فساد في المعنى، ولا وجه لمناقشة ذلك تفصيليا هنا؛ لأنّ الاعتراض افتراضيّ، ومناقشته إطالة في غير موضعها، وأخفّ الوجوه مؤونة وأقلّها خللا أن يقال: إنّ "مثار" حشو، ويُعلَّق الظرف بحال محذوف من " النقع" على ما ورد في إعراب البيت.

٢ . الإخلال بمبدأ نموذجية المعنى وكماله

والمقصود بهذا المبدأ أن تكون الصفة في العبارة الشعرية التي تهدف إلى تحسين الموصوف أو تقبيحه خاصة ـ أيّا كان الموضوع ـ في ذروة كمالها، والمعنى في قمة تمامه دائما، وذلك يستلزم أن يستخدم الشاعر في التعبير عن الصفة من الأساليب والأدوات ما يحقق ذلك من قبيل تفخيم المعنى الأساسي من أصله، واستخدام ما يحقق ذلك من المعاني الجزئية ومن صيغ المبالغة والألفاظ والتراكيب والصور والعدولات التركيبية والمجازية. وقد جاء بيت بشار هذا ليصوّر صفة الحرب في مشهد يُفترض أنه من أقوى مشاهدها ومن أشدها عنفا واحتداما، وغرضه الفخر؛ على ما سبق بيانه، وصفة الحرب والفخر يستلزمان أن يكون المعنى في قمة فخامته ونموذجيته وكماله، وذلك يقتضي من الشاعر أن يوظف سائر الأدوات البيانية في البيت لتصوير المعنى على هذه الصفة، ولأنّ هذا هو المذهب في صفة الحرب وغرض الفخر فقد حاول بشار ذلك، وأفلح ـ عموما ـ في محاولته إلى حدّ ما عندما بنى معناه في البيت من أصله على المبالغة من خلال التشبيه الذي جعل فيه "النقع فوق رؤوسهم وأسيافهم وحركتها خلال النقع" نظيرا لـ "ليل تهاوى كواكبه"؛ وهذه الصورة العامة التي تتمثل في خيال المتلقي تشعره ـ لأول وهلة ـ أن بشارا قد بلغ بمعناه ذروة الفخامة والنموذجية والكمال، وأنه لا نقص فيه ولا خلل، إلا أنّ الفحص البياني العميق لأدوات بناء هذه المناظرة يكشف عن كونها قد انطوت على عناصر خلل حالت ـ عند التحقيق وتحاشي الوقوف عند ظاهر الصورة ـ دون تحقيق هذا المبدأ في البيت على الصورة التي يحسن أن يكون عليها، وتتمثل عناصر الخلل هذه في الاستخدامات الآتية:

أ . استخدام أداة التشبيه (كأنّ)

معلوم أنّ المعاني في صفة الحرب ـ وما يمتزج بها من غرض الفخر في القصيدة عموما، وفي هذا البيت خاصة ـ مبنية أصلا على قصد المبالغة ـ على ما ذكر آنفا ـ وعلى إرادة التهويل في صفتها إلى درجة النموذجية القصوى؛ لأنّ ذلك هو المذهب الصائب في مقام كهذا، ولتحقيق ذلك عقد الشاعر التشبيه في البيت، وجعل فيه "النقع المثار فوق رؤوسهم والأسياف وحركتها خلاله" تشبه "ليلا تهاوى كواكبه"، لكن استخدام أداة التشبيه "كأن" حال من جهته عن بلوغ الشاعر بمعناه الدرجة العليا من الفخامة والنموذجية والكمال، ذاك أنّ هذه الأداة تدلّ على مجرّد التشابه بين المشبه والمشبه به؛ أي؛ أنّ "مُثار النقع فوق الرؤوس والأسياف وحركتها خلال النقع" تشبه "ليلا تهاوى كواكبه" فحسب، تشبهه وليست هو، ولا مثله تماما، بل هي دونه في الصفة.

وفي مقام كهذا المقام ولتحقيق قصد المبالغة في تصوير المعنى والبلوغ به أقصى درجة من الفخامة والنموذجية والكمال؛ كان الوجه أن تبنى العلاقة بين طرفي التشبيه على ادّعاء المساواة التامّة بين المشبه والمشبه به بحذف أداة التشبيه وجعل المشبه هو المشبه به نفسه، وهو ما يسمى بالتشبيه البليغ، أي؛ البالغ درجته العليا في الصفة، وفي إزالة الفرق بين طرفي التشبيه حتى كأنهما من شيء واحد أو من جنس واحد، وهذا أبلغ في صفة الحرب، وأوفى بغرض الفخر من القصد، وأكمل في رفع الإحساس بالاستعلاء لدى الشاعر وقومه، ورفع درجة الإحساس بالخوف والهيبة منهم لدى العدوّ، ولذلك بنى كل من العتابي وابن أبي فنن والمتنبي ـ في أحد بيتيه المذكورين ـ التشبيه على ادّعاء المماثلة بين المشبه والمشبه به، وإن قصّروا عن بشار؛ إذ لم يشبّهوا النقع بالليل أصلا تشبيها صريحا، فإن قيل: إن امرأ القيس قد بني في بيته تشبيه قلوب الطير لدى وكر العقاب على "كأنّ"، وهو تشبيه أثني عليه العلماء، وفاخر بشار بأنه حاذاه في بيته ذاك؛ فهل في بيت امرئ القيس الخلل ذاته؟، فالجواب بالنفي، ذلك أنّ غاية التشبيه في بيت امرئ القيس هذا لا تعدو تحديد صفة القلوب وبيان صورتها ولونها، وطراوةِ بعضِها وامتلائِه، ويبس بعضها الآخر وانكماشه، وتقريب صورتها الحقيقية إلى الفهم وإلى التصوّر، فوفى هذا التشبيه بغايته أكمل وفاء، وأبان عما أراده الشاعر أجلى بيان وأظهر المعنى في صورته النموذجية دقة وكمالا، ثم إنه بعد ذلك باستخدامه "كأن" كان دقيقا جدا، من حيث إنه دلّ بذلك على أنّ ما بين طرفي التشبيه إنما هو مجرّد تشابه، وأنه ليس بينهما تماثل كامل، وهذا أدّق في بيان صفة القلوب وأوفى بما قصد إليه من بيان الصفة الحقيقية التي هي عليها، وأخيرا؛ فإنّ امرأ القيس كان بصدد وصف الواقع كما هو، وبيان هيئة تلك القلوب في ذلك المكان على صورتها الحقيقية التي هي عليها فعلا، ولم يكن بصدد موضوعٍ الوجه الصائب فيه المبالغة، ولا في سياق غرضٍ الوجه الصائب فيه تعظيم الصور والمعاني وتفخيمها بما يفي بمقتضيات ذلك الغرض. شتّان ـ إذن ـ بين

الموضوعين وبين الغرضين وبين المعنيين وبين التشبيهين، ثم بين استخدامي الشاعرين لأداة التشبيه "كأنَّ".

ب. الإضافة في تركيب (مثار النقع)

إنّ الإضافة في "مثار النقع" هي من باب إضافة الجزء إلى الكلّ أو إضافة الفرع إلى الأصل وهو كأنّ يُقال: "كأنّ مُثارَ الطيرِ"، أي؛ الذي أثير من الطير، وليس جنس الطير كله، أو يقال: "كأنّ مثارَ الخيلِ"، أي؛ الذي أثير من الخيل، وليس جنس الخيل كله، ولذلك يعطي هذا التركيب الدلالة على أنّ "النقع" كلٌّ والغبار "المُثار" الذي ارتفع جزء من ذلك الكلّ، أو هو أصل والغبار المثار فرع منه، وهذا يترتب عليه فهمُ أنّ الغبار المثار إنما هو جزء من النقع كله، أو هو فرع منه، وكأنه يعني بالنقع تراب الأرض، وإذا بُني فهم المعنى على دلالة المغايرة في المعنى بين اللفظين التي يصنعها هذا التركيب؛ فإنّه لمّا كان المعنى في البيت مبني على قصد المبالغة أساسا، ثم على قصد استخدام الأدوات التي تليق بصفة الحرب وبغرض الفخر وبمقامهما، وما ينبغي في ذلك من مراعاة مبدأ نموذجية المعنى وكمال الصفة؛ كان حريّا ببشار أن يتجنّب هذه الإضافة، فيقول: "كأنّ النقع"، أي؛ النقع كله، وذلك للدلالة على أن كثرة الجيش وشدة حركته ونشاطه وحركة الخيول ونشاطها وشراسة المعركة وعنفها واحتدامها وطولها؛ أثارت النقع كله حتى ارتفع وتراكم وحجب الشمس، لا الدلالة على مجرد عجاجة جزئية من النقع أثيرت فارتفعت فوق الرؤوس تحديدا، وباقي النقع كأنّه لم يتحرّك ولم يُثَرْ، وهذا عيب آخر دخل على البيت من جهة هذه الإضافة، وهذا الخلل هو ما نجح في تجنبه كل من المتنبي والعتابي وابن أبي فنن ـ في أبياتهم المذكورة سابقا.

ج. استخدام لفظة (أسياف)

جاءت لفظة "أسياف" في البيت على صيغة "أفعال"، ومن المعلوم عند أهل اللغة أنّ هذه الصيغة تدلّ على جمع القلَّة "بين الثلاثة والتسعة"، يُقال مثلا: حملتُ ثلاثة أسياف، وأربعة أسياف، إلى تسعة أسياف، فإنّ أريد التعبير عن جمع الكثرة قيل: "سيوف" على صيغة "فعول"، وإن أريد التعبير عن سائر جنس السيوف قيل: "السيوف" بـ "أل" الدالة على الجنس خاصة، ومن هنا فقد كان الأصوب أن يُستخدم في البيت جمع الكثرة "سيوف" أو الجنس "السيوف"، ذاك أنّ استخدام لفظة "أسياف" يتنافى تماما مع ما ينبغي من نموذجية المعنى وكمال الصفة في الحرب؛ إذ الموضوع والغرض يستدعيان الكثرة لا القلّة، وهذا الخلل هو ما تحاشاه العتابي وابن أبي فنن

والمتنبي في أبياتهم كذلك، وعلى مثل هذا الاستخدام في غرض الفخر انتقد النابغة الذبياني حسانا؛ إذ قال له: (أنت شاعر، ولكنك أقللت جفانك وأسيافك)[1]، تعقيبا على قوله:

لنا الجفنات الغرّ يلمعن بالضحى وأسيافنا يقطرن من نجدة دما[2]

قال المرزباني: (قال الصولي: فانظر إلى هذا النقد الجليل الذي يدلّ عليه نقاء كلام النابغة، وديباجة شعره، قال له: أقللت أسيافك، لأنه قال: "وأسيافنا"، وأسياف جمع لأدنى العدد والكثير سيوف، والجفنات لأدنى العدد، والكثير جفان)[3]، ووصف الصولي هذا النقد بالجلال، ثم فسّره بما نحن فيه هنا، فهذا وجه آخر من وجوه الإخلال بمبدأ نموذجية المعنى وكماله يأتي البيت من جهة استخدام هذه اللفظة خاصة.

٣. الإخلال بمبدأ التناسق

والمقصود بـ "مبدأ التناسق" أن تتناسق فيما بينها ـ من جانب ـ مجموعة عناصر الكلام الجزئية والكلية ـ موضوعا ومعنى وغرضا، ولغة وصرفا ونحوا وبلاغة وإيقاعا وقافية وتصويرا ـ تناسقا تاما، وأن تتناسب في الكلام وتتلاءم؛ حتى يأتي ذلك الكلام ـ في سائر بناه ـ سبكا محكما سالما من الاضطراب ومن التناقضات بين عناصر بنائه، ثم يتناسق هذا المزيج ـ من جانب آخر ـ مع السياق المتمثل في المقام الذي يلقى فيه الكلام، وفي حال المخاطب أو المخاطبين، وفي حال المتكلم نفسه، وفي حال الموصوف، وفي سوى ذلك من عناصر السياق الخارجي المصاحب للنصّ ولما فيه، وبالتدقيق العميق في هذا البيت وبتجاوز ظواهر أشيائه إلى دقائقها؛ نلاحظ أنه قد أخلّ فيه بشار بهذا المبدأ البياني المهم من جهة بعض العناصر التفصيلية، مما أفسد ـ إلى حدّ ما ـ في نظر المتلقي المدقق ـ تناسق البيت، وأخلّ بتناغم عناصره، وقدح في جماله من جهة تلك العناصر، وتتمثل عناصر الخلل بهذا المبدأ في:

أ ـ الخلل في اللغة

ويظهر ذلك ـ تحديدا ـ في الاختلال القائم بين لفظة "أسياف" التي تدل على جمع القلة ولفظة "رؤوس" التي تدلّ على جمع الكثرة، وكان الوجه أن يقول "سيوف" لا ليتحاشى بذلك الخلل الذي أشير إليه آنفا من جهة نموذجية المعنى وكماله فقط، ولا ليناسق بين هذه اللفظة ولفظة "رؤوس" من الناحية الجمالية من جهة تناسق العناصر فحسب، وإنما ليراعي ـ قبل ذلك ـ منطق العقل ومقتضى الحال من حيث كان من المعلوم أنّ مع كل رأس سيفا، ولا سيما أنّه قد دلّ بمعنى

(١) ـ الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء. أبو عبدالله محمد بن عمران بن موسى المرزباني. تحقيق: محمد حسين شمس الدين. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان. الطبعة الأولى ١٤١٥هـ ـ ١٩٩٥م. ص ٧٦.

(٢) ـ ديوانه. ضبط: عبدالرحمن البرقوقي. دار الأندلس. بيروت. لبنان. بدون طبعة. ص ٤٢٧.

(٣) ـ الموشح ص ٧٦.

البيت وبتصويره على أن المتحاربين كثير، وهذا الخلل تحاشاه ابن أبي فنن في قوله: "سماءً كواكبها الأسِنّةُ والنُّصولُ"، وتحاشاه ـ كذلك ـ المتنبي في قوله: "وأطلعتِ الرّماحُ كَواكِبا"، غير أنّ العتابي وقع فيه إذ قال: "تبني حوافرها من فَوق أرؤسِهم سقفاً كواكبه البيض المباتير"؛ إذ كانت "أرؤس" جمع قلّة.

ب. الخلل في التصوير

ويتمثل الإخلال بمبدأ التناسق من جهة التصوير في العناصر الآتية:

الأوّل: في صورة النقع في البيت قياسا إلى الواقع

إذ جعل بشار النقع "فوق رؤوسهم" مباشرة، فظهر النقع هناك أشبه ما يكون بغطاء كثيف مضروب في السماء فوق رؤوس المتقاتلين، محدود في ذلك المكان خاصّة؛ لا أضيق منه ولا أوسع، وليست تلك صورة النقع الثائر في السياق الخارجي الواقعي؛ إذ هو في الحقيقة منتشر في ميدان المعركة فوق الرؤوس مباشرة وبعيدا عنها في السماء، وتحت الرؤوس، وإزاءها وأمامها وخلفها، وفي جعْل النقع فوق الرؤوس مباشرة فحسب خلل حقيقيّ في التناسق بين صورته التي ظهر عليها في البيت وبين صورته في أصلها الخارجي الواقعي، وقد وضع ابن أبي الإصبع المصري ـ رحمه الله ـ يده على هذا الخلل عندما أشار إلى أنّ بشارا جعل النقعَ "فوق الرؤوس" مباشرة فحسب؛ وأشار إلى إحسان ابن المعتزّ من حيث كونه تجنّب هذا الدّخل ـ حسب وصفه ـ في بيت بشار بأن جعله "يعمّ السماء" ليدلّ بذلك على كثرة الجيش وانتشاره[1]، فإن قيل: إنما أراد بشار ذلك الجزء الذي فوق الرؤوس بدلالة الإضافة في "مثار النقع" والمعنى "كأنّ الذي أثير من النقع فوق رؤوسنا"، ولا يهمّ بشار ما سوى ذلك من النقع، أجيب: ذلك تفسير لمراد الشاعر لا للبيت وما فيه، ومراد الشاعر غيب، والحكم عليه حكومة على الغيب كما قال الجاحظ رحمه الله[2]، ثمّ إنّ ذلك يقتضي تأويلات للبنية النحوية في البيت وتقدير محذوفات تقديرا اعتباطيا يفسد معنى العبارة ويحيله، ثم إنه خلاف المذهب، ذاك أن بشارا يصف المعركة من داخليها كما يدلّ على ذلك مجمل البيت وسياقه في الأبيات، والمذهب في وصف المعركة من داخلها ألا يُذكَر ما فوق الرؤوس فحسب، بل يذكر النقع كله، والاهتمام بما فوق الرؤوس فقط في مقام كهذا فيه من الفساد ما فيه، وعندما جعل ابن أبي فنن والعتابي النقع فوق الجيش فإنما كان ذلك لأنهما كانا يصفان النقع من خارجه، بدليل ضمير الغيبة في قولهما: "ترى للنقع فوقهم سماء"، و"من فوق أرؤسهم"، أما ابن المعتز فقد

(١) ـ انظر: تحرير التحبير ص٤٨٣.

(٢) ـ انظر: كتاب الحيوان، أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، الطبعة الثانية ١٣٨٥هـ ١٩٦٥م، ٣: ١٣١.

جعل النقع يعم السماء لأنه قال "إذا شئتُ"، فهو خارج المعركة أيضا، وقد ساغ ذلك في أبيات الثلاثة لأن كلا منهم يصف النقع قبل بداية المعركة وقبل التحام المتقاتلين، وقبل انشغالهم بما هم فيه؛ لا بالسماء وما يجري فيها، وكان النقع الساطع في السماء عند الثلاثة هو أكثر ما يلفت الانتباه فعلا في تلك المقامات، وهو أبلغ ما يُدلّ به على الجيش وعلى كثرته وانتشاره، وعلى سرعته وقوة حركته وشدّة اندفاعه وهو في طريقه إلى المعركة، وما يتبع ذلك من الدلالة على عزيمة ذلك الجيش وقوة إرادته وشدة رغبته في مواجهة العدوّ وشجاعة أفراده، أما بشار فلا، لأن عنده في قاع الصورة ما هو أهمّ وأقرب وأولى بالعناية من السماء، ولديه هناك من النقع ومن حركة الأسياف وأفعالها الحقيقة في الحرب ما هو أدلّ على شجاعة القوم وثباتهم وشراستهم الفعلية، وعلى عنف المعركة وضراوتها، فكيف يدع هذا الذي هو فيه فعلا وينظر إلى السماء وما فيها إن هو رآها أصلا؟!، ثم إنّ بشارا قد أطلق "الليل" الذي يناظر النقع وأطلق النجوم التي تناظر الأسياف بلا قيود مكانية كما سيتضح في العنصر الآتي، فأنّى يستقيم مراده هذا، والخلاصة: إنّ بشارا لم يكن موفقا في تحديد مكان النقع إذ جعله فوق الرؤوس فحسب.

الثاني: في علاقة التشابه بين صورتي المشبه والمشبه به

شبه بشار النقع " مثار النقع فوق الرؤوس وحركة الأسياف خلاله" بـ "ليل تهاوى كواكبه" فحدد مكان المشبه به "الليل والأسياف المتحركة خلاله" بكونه فوق الرؤوس مباشرة بالتحديد، وأطلق المشبه به "الليل والكواكب المتهاوية خلاله" بلا تحديد، والليل والكواكب المتهاوية لا يكونان فوق الرؤوس فحسب، إنما ينتشر الليل في كلّ مكان يدركه البصر، والكواكب مطلقة فيه، وهذا يخلّ بالتناسق بين طرفي التشبيه في الصميم، وأيّ تناسق أو تناسب في الصورة بين "نقع ثائر فوق الرؤوس" تحديدا دون أية جهة أخرى و"ليل" منتشر في كل مكان، فوق الرؤوس وتحت الرؤوس وفي الجوانب، وفي الفضاء قريبا من الرؤوس وبعيدا عنها في الآفاق من سائر الجهات؟!، وأيّ تناسق بين "أسياف" جعل الشاعر مكانها في النقع الذي فوق الرؤوس و"كواكب" مطلقة في ذلك الليل في كلّ مكان بلا تحديد؟!، وقد نبّه ابن أبي الإصبع المصريّ إلى هذا الخلل في باب سماه حسن الاتباع؛ وسماه "دَخَلاً" [أي؛ فسادا وعيبا] حسب المعجم؛ إذ قال: (ومن حسن الاتباع اتباع ابن المعتز بشار في قول بشار)[1]، وذكر البيت، ثم قال: (فإنّ ابن المعتز قال:

إذا شئتُ أوقرتُ البلاد حوافراً وسارت ورائي هاشم ونزار

وعمّ السماء النقعُ حتى كأنّه دخان وأطراف الرماح شرار

(١). تحرير التحبير ص٤٨٣.

فإنّ بشاراً قال: "فوق رؤوسنا"، والليل لا يخصّ رؤوسهم لعموم ظلمته الآفاق، وابن المعتز تخلّص من هذا الدَّخَل بقوله: "وعمّ السماء النقع" دليل على كثرة الجيش وانتشاره، ولذلك قال في بيت التوطئة: "أوقرت البلاد حوافراً"، وكان مثل هذا لائقاً به لمكانه من المُلك)[1]، ولعلك تلاحظ كيف استدّل ابن أبي الإصبع بصورة النقع عند ابن المعتز على بيان الدّخَل في بيت بشار، ثم نفذ منها إلى دلالتها على كثرة الجيش وانتشاره، وإلى لياقة ذلك بحال ابن المعتز ومقامه، وهذه الدقائق البيانية واللطائف والخفايا وأمثالها هي التي نحن فيها مع هذا البيت، وهي التي يُعنى بها التحليل البياني الدقيق، ويجعلها مقاييس ومعايير لنقد الكلام وللمفاضلة بين نماذجه.

الثالث: في علاقة العدد بين الأسياف والكواكب

فقد استخدم بشار في الطرف الأول من التشبيه لفظة "الأسياف" التي تدلّ على القلّة ـ على ما اتضح في عنصر سابق ـ نظيرا لـ "كواكب" الدالة على الكثرة في الطرف الثاني من التشبيه، وهذا مخل بالتناسق بين النظيرين، وقد تحاشى العتابي هذا الخلل التصويري في قوله: "كواكبه البيض المباتير"، وتحاشاه ابن أبي فنن في قوله: "كواكبها الأسِنّةُ والنُّصولُ"، وكذلك المتنبي في قوله: "أطلعتِ الرّماحُ كَواكِبا"، فإنهم جميعا بنوا العلاقة بين النظيرين في التشبيه على جمع الكثرة.

الرابع: في علاقة التشابه في الهيأة بين الأسياف والكواكب

من المعلوم أن الأسياف مستطيلة من أصل صنعتها، وأنّ الكواكب مستديرة من أصل خلقتها، فإنّ بني تصوّر شكل الصورة في البيت على هذا الأصل، انعدم التناسق بين النظيرين "الأسياف والكواكب" من حيث إنهما لا يشبهان بعضهما في الهيئة الأصلية لكل منهما من هذه الجهة، وإنّ بني تصور تلك الصورة على أنّ الكواكب تستطيل من خلال هالتها الملتهبة التي تخلّفها وراءها عندما تهوي بسرعة شديدة؛ لم يسلم هذا التصوّر من الدَّخَل؛ لأن الاستطالة في السيوف حقيقية أصيلة محسوسة ثابتة مكتملة على كلّ حال، بخلاف الاستطالة في الكواكب؛ فإنها استطالة طارئة غير أصيلة ولا ثابتة ولا مكتملة، والمعلوم أن إلحاق الشيء بالشيء في الصفة من خلال التشبيه إنما يكون لقوة الصفة في المشبه به وكمالها وثباتها ووضوحها فيه أكثر منها في المشبه، وهذا غير متحقق في استطالة الكواكب، بل إنّ هذه الصفة أقوى وأكمل في المشبه منها في المشبه به، وقد تجنب أبو الطيب هذا الخلل في بيته: "يَزُورُ الأعاديَ في سَماءٍ عَجَاجَةٍ أسِنَّتُهُ

(١) ـ المصدر نفسه ص ٤٨٣.

في جانِبَيْها الكَواكِبُ"؛ فإنه إنما شبّه الأسنة ـ التي هي النصول في أطراف الرماح ـ بالكواكب القارّة في مكانها، ولا يخفى التقارب في هيئة الاستدارة بين الأسنة والكواكب.

الخامس. في موضع الأسياف من النقع

ذكر بشار أنّ النقع "فوق رؤوسهم"، ويُفهم من ذلك ـ عند التدقيق ـ أنّ النقع منفصل عنهم إلى أعلى، ثم جعل الأسياف تلمع خلاله كما تلمع الكواكب خلال الليل، والأسياف إنما تكون بأيدي المقاتلين لا في السماء فوق الرؤوس، وهذه صورة مختلة لا تلتئم في التصوّر المدقق ولا تتناسق؛ لأنها غير ملتئمة لا مع الواقع ولا في صورة بشار، ولقد كان المتنبي أجود مناسقة في التصوير لأنه جعل النقع ثائرا في كل مكان ثم جعل الرماح خلاله، بينما وقع كلّ من العتابي وابن أبي فنن في ما وقع فيه بشار لأنهما جعلا النقع وما فيه فوق الرؤوس كما صنع بشار.

السادس. في لمعان الأسياف خلال النقع

ذكر بشار أن النقع الثائر قد ملأ السماء فوق رؤوسهم ـ خاصة ـ حتى حجب عنهم ضوء الشمس، وأظلم ميدان المعركة، وحتى استحال نهارهم هناك ليلا، ثم ذكر أنّ أسيافهم خلال ذلك النقع لامعة مضيئة ساطعة كسطوع الكواكب، ومن المعلوم أنّ السيوف المصقولة إنما تلمع متونها وتبرق وتسطع بيضاء عندما تقع عليها أشعة الشمس أو يُسلّط الضوء عليها فحسب، وهنا يُسأل بشار: كيف اخترق ضوءُ الشمس ذلك النقعَ المتراكم فوق رؤوسهم حتى بلغ من الكثافة ومن حجب الرؤية درجةً أشبهَ عندها الليل؛ فنفذ إلى أسيافهم حتى أضاءت ولمعت وأشعّت كالكواكب؟!. إنّ هذا عدم تناسق بين صورة النقع بصفاته تلك وصورة الأسياف اللامعة خلاله كالكواكب أدّى إلى تنافر صورتيهما وإلى المناقضة المنطقية بينهما، وكان المتنبي أكثر مناسقة في بيته وأعلى دقة وأحذق من بشار إذ جعل الممدوح "يزور الأعادي في سماء العجاجة"، ولم يجعل العجاجة فوق رأسه، ولا جعلها ليلا، ثم جعل الأسنةَ كواكبَ في جانبي تلك العجاجة لا في وسطها أو تحتها، وجعلها لامعة قبل نشوب المعركة، فترك المتلقي يستسيغ ذلك ويعقله ويتصوره في صورة متناسقة معقولة لا تناقضات فيها، وجعله يتصوّر الممدوح وهو في طريقه مع جيشه إلى المعركة، ويتصور الأسنة وقد ظهرت في أطراف العجاجة مما يلي الشمس، أو نفذت إلى الأسنّة منها لأنها لم تكن فوقهم، ولا هي ليل، ولذلك تلمع تحت أشعتها، غير أنه وقع في شيء من ذلك الخلل في بيته الآخر إذ قال: "فكأنما كُسي النَّهارُ بها دُجَى ليلٍ"، فجعل النهار مكسوا بليل من النقع، ثم جعل الرماح تلمع فيه كالكواكب، كما وقع العتابي في الخلل ذاته؛ فإنه جعل النقع سقفا، وجعل فيه البيض كواكب مضيئة، وكذلك ابن أبي فنن؛ فإنه جعل النقع سماء، ثم جعل الأسنة والنصول ساطعة خلالها سطوع الكواكب، لكن الخلل في أبيات الثلاثة أخفّ منه في بيت بشار لأنهم كانوا يصفون

الرماح والسيوف والأسنة والنصول قبل المعركة، وهكذا ـ إذا أنت أبيت أن تأخذ الأشياء على علاتها، وآثرت التحقق، وأبيت إلا التدقيق في الألفاظ والتراكيب والصور وفي ما تبين عنه من المعاني الدقيقة ومن الخفايا المحجوبة ـ فإنك تجد بشارا قد أخلّ في بيته هذا بمبدأ التناسق من جهة لغته وتصويره على ما تمّ بيانه.

٤ . الإخلال بمبدأ الدقة

المقصود بمبدأ الدقة أن يقع المتكلم على المعنى المقصود بيانه وقوعا صحيا دقيقا لا يحيد عنه، ثم يُعبّر عنه بأدوات التعبير اللفظية والتركيبية والتشبيهية والمجازية والإيقاعية والتصويرية القادرة على تصويره وبيانه بيانا صحيا دقيقا عالي الجلاء كما هو، وعند فحص البيت بيانيا نجد بشارا قد أخلّ بهذا المبدأ من الجوانب التالية:

أ . استخدم بشار لفظة "أسياف" الدالة على جمع القلة؛ كما سلف، وهذا استخدام غير دقيق، لأنه قد بنى معنى البيت على المبالغة أصلا، ودلّ بلفظة "رؤوس" الدالة على الكثرة، وبصفة النقع الذي ارتفع وتراكم وتكاثف حتى أشبه الليل، وبلفظة "كواكب" الدالة على الكثرة ـ كذلك ـ على أنّ المتقاتلين في أرض المعركة كثير، وهذا الخلل ـ عند التدقيق ـ فاحش جدا.

ولبيان شناعة هذا التعبير غير الدقيق، فلو أنّه نُظِر إلى هذه اللفظة على أنها دقيقة في تعبيرها عن معناها دقّة تامّة، مبينة عنه حقّ البيان كما هو، وعلى أنّ بشارا اختارها عن وعي وقصدها هي دون سواها مما يعبّر عن جمع الكثرة كلفظة "سيوف" مثلا، ثم جُعِلتْ ـ بناء على هذا الاعتبار ـ أصلا حقيقيا يُستَند إليه، وأخِذ بدلالتها على أنّ عدد المتحاربين ـ فعلا ـ بين الثلاثة والتسعة، ثم أعيد النظر إلى البيت كله وإلى صورته من خلالها، وجُعِلَتْ مدخلا إلى فهم معناه وإلى فهم دلالات ألفاظه وصوره؛ لانهار البيت كله معنى وصورة، ولخرج البيت كله عما يليق بصفة الحرب، ولتحوّلت الصورة فيه إلى ما يشبه الألعاب النارية، ولاستحال مقصد بشار في الفخر هزلا وفكاهة. إن ذلك سيؤدي إلى نقض الكثرة في لفظتي "رؤوس وكواكب"، وإلى نقض ما قصد إليه بشار من بيان كثافة النفع الثائر وتراكمه، ولما أراده من تضخيمٍ لصفة الحرب، ومن بيان لشراستها، ولَما سعى إليه من بيان كثرتهم وقوتهم وشجاعتهم ونشاطهم في الحرب، ومن ثمّ نقض غرض الفخر في هذا البيت؛ لأن هذا اللفظ لم يُبقِ في البيت شيئا يدل على ما يُفخَر به إلا نقضه وأفسده. نعم. ذلك أنه إذا اعتُبِرَت لفظة "أسياف" أصلا ينطلق منه إلى فهم البيت وتصوّره، ومدخلا إلى فهم دلالات بقية ألفاظ البيت وتراكيبه وإلى تصوّر صوره؛ فإن بشارا يسأل: أيّ حرب هذه التي ليس فيها غير تسعة متحاربين فأقل؟!، وأي فخر بحرب كهذه؟!، ثم

إنه إذا نُظِر إلى لفظة "أسياف" على أنها دقيقة في التعبير عن معناها, صادقة في تصوير الواقع وبيانه كما هو؛ قاد ذلك إلى اتهام بشار بالكذب في ما قاله من صفة النقع وعدد المتحاربين وفي التشبيه؛ من حيث إنه لا يعقل ولا يتصور أن يثير تسعة محاربين فأقلّ يحملون تسعة أسياف فأقلّ عجاجةً عظيمة كهذه التي تشبه ليلا تهاوى كواكبه. وبعودة إلى بيتي المتنبي في هذا المعنى، وإلى أبيات العتابي وابن أبي فنن وابن المعتزّ نجدهم جميعا أدقّ من بشار في التعبير عن الأسلحة بألفاظ "الرماح والبيض والنصول" التي هي جموع كثرة عبّرت عن صورة الحرب من جهتها بما يجب لها من الدّقّة. فهذا هو الإخلال بمبدأ الدقة الذي وقع فيه بشار في بيته من جهة استخدام لفظة "أسياف" وما يقوم بها من دلالة غير دقيقة في موضعها، وفي ما يترتب على ذلك من خلل في البيت.

ب. لم يخلّ بشار بمبدأ الدقة في بيته بدلالة القلة في لفظة "أسياف" فحسب؛ بل وقع من جهة هذه اللفظة ذاتها في إخلال آخر بهذا المبدأ من جانب آخر، ذلك أنّ في استخدام لفظة "أسياف" تحديدا دون سواها من مرادفاتها خللا يتمثل في كون هذه اللفظة تدل على الاسم الأصليّ لهذه الآلة دلالة حيادية أساسية عامة مطلقة على أيّ حالٍ كانت هذه الآلة مسلولة كانت أو مغمدة، وبأية صفة كانت؛ ماضية أو غير ماضية، قاطعة أو غير قاطعة، وأينما كانت في الحرب أو السلم أو حتى في مصنع القين أو في السوق حيث تُباع، ولكنها لا تدلّ عليها من جوانبها العملية الوظيفية المتعلقة بالحرب والقتال خاصة وما يستلزمانه من صفات في الأسياف.

لقد ذكر بشار في بيته أن النقع منتشر متراكم متكاثف فوق رؤوس المتقاتلين، وأنّ الأسياف "تهاوى" خلاله كالكواكب، فدلّ بهذا على أن المعركة قائمة، وعلى أنه يجري ـ في تلك اللحظة التي صوّرها ـ التقاتل بالأسياف، ولمّا كان المقام كذلك كان الوجه أن يصف "الأسياف" بالمضاء، أو يجعل مكانها لفظة أخرى أدقّ دلالة على وظيفة هذه الآلة وعلى الصفة التي يجب أن تكون عليها في مقام الحرب والتضارب بها خاصة؛ من قبيل ألفاظ "بواتر، وصوارم، وحواسم، وقواضي، وقواضب، وقواطع" إلى آخر هذه الأسماء الوصفية التي هي أعلق بالحرب والصدام، وأدلّ على طبيعة عملها في المعركة وأدقّ في بيان ذلك وفي الدلالة عليه، يدلّك على أنّ الأدقّ في التعبير عن هذه الآلة في مقام الحرب الذي يستلزم أوصافا فيها تليق بالحرب قول عنترة في خبره عن ورد بن حابس:

تَدَارَكَ لا يَتّقي نَفْسَهُ بأَبْيَضَ كالقَبَسِ المُلْتَهِبْ[1]

(١) ـ ديوانه. شرح الخطيب التبريزي. تقديم : مجيد طراد. دار الكتاب العربي. بيروت. لبنان. طبعة ١٤٢٨هـ ـ ٢٠٠٧م. ص٢٣.

فذكر"أبيض" وأبيض اسم محايد إلى درجة بعيدة لأنه يعني السيف الصقيل، وهذه الصفة ليست للحرب خاصة؛ وإن كان فيها التلميح بمضائها، لذلك لم يُغلق الكلام فيه حتى وصفه بوصف عمليّ حربيّ إذ شبّهه بالقبس الملتهب، ويدلك على ذلك أيضا قوله يذكر نفسه:

إنْ سَلّ صارِمَهُ سالَتْ مضارِبُهُ وأشْرَقَ الجَوُّ وانْشَقَّتْ لَهُ الحُجُبُ[1]

فلم يقل: إن سلّ سيفه، لأنه كان في مقام التهديد بالحرب والقتال، وقال في القصيدة نفسها يذكر أصحابه:

أسُوْدُ غابٍ ولكِنْ لا نُيُوْبَ لَهُمْ إلا الأسِنَّةَ والهِنْدِيَّةُ القُضُبُ[2]

فسمى السيوف "الهندية"، وهو وصف محايد يطلق عليها في الحرب وفي سواها، لذلك لم يغلق الكلام حتى قيّدها فوصفها بلفظة "القضب" الدالة على صفتها الحربية، وقد أحسن العتابي عندما سماها في بيته "البيض"، ثم أتبع هذا الاسم بوصفها وصفا عمليّا حربيّا إذ قال: "المباتير" ـ جمع مِبْتَر من البتر ـ فلم يكتف فيها بهذا الاسم المحايد حتى قيّده بصفته الحربية تلك، فهذا عيب آخر في البيت يأتيه من جهة لفظة "أسياف" لما تنطوي عليه هذه اللفظة من إخلال بمبدأ الدقة في التعبير عن معنى البيت من جهتها كما يجب.

ج ـ جعل بشارٌ "النقعَ الثائر" فوق الرؤوس فحسب؛ على ما سبق بيانه في شأن خلل الصورة، ومما هو مقطوع به حسّا وعقلا وواقعا ومنطقا عقليّا أنّ عجاجة المعركة ـ مع استمرار الحركة على الهيئة التي يبين عنها مجمل البيت ـ تنتشر في الميدان، وأن الغبار يطير حول المتقاتلين في الهواء فوق الرؤوس وتحتها وأمامها وخلفها حتى يملأ المكان كله وفيه ما فوق الرؤوس، أما أن يكون فوق الرؤوس فحسب فهذا غير دقيق ولا يطابق الواقع، وفي هذا المعنى غفلة من بشار، وهذا الخلل تحاشاه المتنبي في بيته: "فكأنما كُسي النَّهارُ بها دُجَى ليلٍ"، فجعل النقع يكسو النهار وما فيه من المكان دجى ليلٍ، ولم يجعله فوق الرؤوس، وتحاشاه كذلك في بيته: "يزور الأعادي في سماء عجاجة"، فجعل العجاجة سماءً خالية من التحديد، كما تحاشاه ابن المعتز في بيته: "وعمّ السماء النقع"، فجعل النقع يعم المكان كله.

د ـ جعل بشار النقع الثائر فوق الرؤوس تحديدا؛ ثم جعل الأسياف تتحرك خلاله؛ فجعلها هي أيضا فوق الرؤوس، وهذا تعبير غير دقيق؛ إذ من المقطوع به حسا وعقلا أن سيوف المتحاربين في المعركة لا تكون في السماء فوق الرؤوس بعيدا عنهم بعد الكواكب، ولا حتى تقتصر حركتها على ما فوق الرؤوس بقليل، بل تتحرك أيضا تحت مستوى الرؤوس، وفي الجوانب، بل ربما كانت

(١) ـ المصدر نفسه ص٩.
(٢) ـ المصدر نفسه ص٩.

حركتها في مستوى ما تحت الرؤوس أكثر وأنشط وأشد وأفعل، وهذا الإخلال بمبدأ الدقة يدخل على البيت من جهة موقع الأسياف خاصة، وأين يجب أن تكون في مقام الكلام عن المعركة القائمة فعلا، فضلا عن الخلل في صورتها مع النقع التي تمّ بيانها في العنصر "الخامس" من العيوب التصويرية.

هـ. شبه بشار "النقع الثائر فوق الرؤوس" بـ "الليل"، وكما أنّ في هذا التشبيه خللا تصويريا من جهة انعدام التناسق بين النظيرين؛ فهو كذلك خرق لمبدأ الدقة في المقايسة بين النظائر في المشبه والمشبه به، إذ من المعلوم ـ كما سلف ـ أنّ الليل لا يكون فوق الرؤوس، إنما ينتشر في المكان كله، ولو راعى بشار مبدأ الدقة في المقايسة لجعل النقع منتشرا في محيط المعركة كله.

و. جعل بشار الأسياف بيضاء لامعة ساطعة بقدر بياض الكواكب ولمعانها وسطوعها، لكن استحضار حال الحرب، والتدقيق في مقتضيات صورتها وقد اعتنق فيها المتقاتلون ونشطت حركتهم وحمي تضاربهم بالسيوف وطال أمد التقاتل واشتدّ حتى ارتفع النقع وانتشر وحجب الشمس حتى أشبه ليلا؛ يفضي إلى القول: إن بشارا لم يكن دقيقا عندما جعل الأسياف على تلك الصفة من اللمعان، ذاك أنّه من المعلوم عادة ومنطق عقل ـ والمعركة على هذه الصفة وقد ذُكِر في البيت الذي يسبق هذا البيت الضرب الذي يذيق الموت ـ أنّ الأسياف مخضبة بالدماء، قاتمة، لا تلمع، ولا تسطع ولا تبين متونها البيضاء إلا على توهّم ذلك فيها، أو على تصوّر صورتها قبل بدء المعركة والجيش ما زال سائرا إلى ميدانها قبل أن تقع؛ كما وصفها الشنفرى في لاميته في سياق وصف رفاقه وهم في طريقهم إلى قبيلة هذيل للثأر إذ يقول:

وفُتُوٍّ هَجَّرُوا ثُمَّ أسْرَوا لَيْلَهُمْ حتَّى إذا انجابَ حَلُّوا
فاحْتَسَوْا أنْفاسَ نَوْمٍ فَلَمَّا هَوَّمُوْا رُعْتُهُمْ فاشْمَعَلُّوا
كُلُّ ماضٍ قَدْ تَرَدَّى بماضٍ كسَنَا البَرْقِ إذا ما يُسَلُّ[1]

وهذا هو الأدقّ والأليق بصفة السيوف قبل الحرب، أما في أثناء الحرب أو بعد الفراغ منها فالوجه أن توصف السيوف والرماح بحمرة الدم أو بما يدلّ على ذلك، كما وصفها عنترة بعد الحرب بقوله:

ورِماحُنا تَكِفُ النَّجِيْعَ صُدُورُها وسُيوفنا تُخْلي الرِّقابَ فتَخْتَلي[2]

(١) ـ ديوانه. تحقيق: د. محمد نبيل طريفي. دار الفكر العربي. بيروت. الطبعة الأولى ٢٠٠٣م. ص ٩٣.
(٢) ـ ديوانه ص١٢٢.

فوصف الرماح بأنها تقطر بالدم الطريّ، ووصف السيوف بأنها تقطع الرقاب، وقطع الرقاب يستلزم أن تُخضب السيوف بالدم، حتى تحمرّ ويذهب بريقها، وعندما أنشد حسان النابغة أجود شعره قال:

لنا الجفنات الغرّ يبرقن بالضحى وأسيافنا يقطرن من نجدة دما

فوصف ـ في مقام الفخر بالحرب وبالشجاعة والنجدة ـ الأسياف بكونها تقطر دماً للدلالة على حالها بعد الحرب، ولم يصفها باللمعان، وكذلك صنع المتنبي عندما وصف السيوف في سياق صفة حاله مع سيف الدولة قائلا:

قدْ زُرْتُهُ وسُيُوفُ الهِنْدِ مُغْمَدَةٌ وقدْ دَخَلْتُ عَلَيْهِ والسُّيُوفُ دَمُ[1]

فجعل السيوف ـ بعد المعركة ـ دماً.

وليس المقصود من إيراد هذه الشواهد هنا المقارنة الكلية بين بيت بشار وبينها، فالبون بين معاني الأبيات وصورها وسياقاتها شاسع، وإنما المقصود بيان الوجه الأدقّ في صفة السيوف في معركة كمعركة بشار، ذاك أنّ السيوف يعلق بها الدم في المعركة حتى يغطي متونها، وحتى تصطبغ بالحمرة، ويختفي بريقها ولمعانها الذي كان من صفتها قبل التضارب بها، ومنطق العقل ـ عند التدقيق ـ يقتضي أنه لا وجه يخرّج عليه لمعانها أثناء احتدام المعركة أو بعدها ـ سواء عند بشار في بيته هذا أو عند سواه ـ إلا على توهّم صفتها قبل المعركة، أو وقوع الشاعر فعلا في مخالفة مبدأ الدقة في التعبير عن الشيء وفي تصويره وبيان هيئته على ما يجب له من الدّقة.

فإن سئل: فما بال الأسنة والنصول والرماح والسيوف ظهرت لامعة مضيئة عند العتابي وابن أبي فنن وابن المعتز والمتنبي؟، فالجواب إنما جُعلتْ كذلك في أبياتهم تلك لأنها ـ باستثناء بيت ابن أبي فنن ـ كانت تصف هذه الأسنة والرماح والسيوف خارج المعركة: إمّا خلال الاستعداد للحرب، وإما في الطريق إليها قبل أن تقع، وهذا هو الذي تدلّ عليه السياقات التي وردت فيها هذه الأبيات من القصائد، أما عن لمعان الأسنة والنصول في بيت ابن أبي فنن فقد ورد البيت في ديوانه مفردا لا ينتمي إلى سياق في قصيدة، ولا دليل على أنه يصف الأسنة والنصول أثناء المعركة، بل هو إلى وصفها قبل المعركة أقرب.

ز. شبّه بشار حركة الأسياف خلال النقع بحركة الكواكب خلال الليل؛ من حيث كانت تلك الأسياف تهاوى خلال النقع كتهاوي الكواكب خلال الليل، ولفظة "تهاوى" في هذا السياق تنطوي على عناصر الخلل الآتية:

(١) ـ ديوانه. ٤ : ٨١.

الأول: اللبس في دلالتها اللغوية المعجمية، ذلك أنها أصلا من "هوى يهوي هَوِيًّا وهُوِيّاً ، وأهْوى إهواءً"، وفي المعاجم تتنازع الأصل "هوى" دلالات مختلفة.

جاء في مقاييس اللغة : (هَوَى: الهاء والواو والياء: أصلٌ صحيح يدلُّ على خُلُوٍّ وسُقُوط. أصله الهواء بين السماء والأرض، سُمِّي لخلوِّه. قالوا: وكلّ خالٍ هواء. قال اللّه تعالى: "وأفئدتهم هواء"، أي؛ خالية لا تعي شيئا، قال زهير:

كأنّ الرحلَ منها فوقَ صُعْلٍ من الظِّلمان جؤجؤُهُ هواءُ)[1].

وفي معجم العين: (يقال: هَوَى يَهْوِي هَوَياناً، ورأيتهم يتهاوون في المَهَواة؛ إذا سَقَطَ بعضُهم في إثْر بعضٍ[2]. وتقول: أهْوَى إليه بيده فأخذه، أي: أهْوَى إليه يَدَه[3])[4]. وفي المقاييس أيضا: (يقال: هوى الشيءُ يَهوي: سقط. وهاوية: جهنّم؛ لأن الكافر يَهْوِي فيها. والهاوية كلّ مهواة. والهُوَّةُ: الوَهدةُ العميقة .... ويقولون: الهَوِيُّ؛ ذهاب في انحدار، والهُوِيُّ في الارتفاع. قال زهير في الهَوِيِّ:

يَشُقُّ بها الأماعِزَ فهي تَهْوِيْ هَوِيَّ الدَّلْوِ أسْلَمَها الرِّشاءُ

وقال الهُذَليُّ في الهُوِيُّ:

وإذا رميتَ به الفِجاجَ رأيتَهُ يَهْوِيْ مَخارِمَها هُوِيَّ الأجْدَلِ

....

وهَوَتْ أمُّهُ: شَتِمٌ، أي؛ سَقَطَتْ وهَلَكَتْ)[5]. وفي لسان العرب: (هَوَى وأهْوَى وانْهَوَى: سقط .... وهوت العُقابُ تهوي هُوِيّاً إذا انقضت على صيد أو غيره ما لم تُرِغْهُ، فإن أراغتْهُ قيل: أهوَتْ لهُ إهْواءً .... ابن الأعرابي: الهُوِيُّ السريع إلى فوق، وقال أبو زيد مثله، وأنشد: والدَّلْوُ في إصْعادِها عَجْلَى الهُوِيّ. وقال ابن بري: ذكر الرياشيّ عن أبي زيد أنّ الهَوِيّ بفتح الهاء إلى أسفل، وبضمها فوق؛ وأنشد: عَجْلَى الهُوِيّ؛ وأنشد:

هَوِيَ الدَّلْوِ أسْلَمَها الرِّشاءُ

فهذا إلى أسفل[6]. وجاء في كتاب الأضداد للأنباري: (قال قطرب: يَهْوِي من حروف الأضداد؛ يكون بمعنى يصعد، ويكون بمعنى ينزل وأنشد: والدّلْوُ تَهْوِي .... والمعروف في كلام العرب: هَوَت الدَّلْوُ تَهْوِي هَوِيّاً، إذا نزلتْ[7]. وجاء في كتاب الأضداد لأبي حاتم السجستاني: (يقال: هوت الدّلو

(١) ـ مقاييس اللغة. مادة "هوى" ٦ : ١٥.
(٢) ـ انظر: المصدر نفسه . مادة " هوى " ٦ : ١٦ ، ولسان العرب . "مادة هوا" ١٥ : ٣٧٠.
(٣) ـ انظر: معجم مقاييس اللغة. مادة " هوى " ٦ : ١٥ ـ ١٦، ولسان العرب. مادة " هوا " ١٥ : ٣٧١.
(٤) كتاب العين. باب الثلاثي اللفيف من باب (الهاء). ٤ : ١٠٥.
(٥) ـ معجم مقاييس اللغة . مادة " هوى" : ١٥ ـ ١٦. بتصرّف.
(٦) ـ لسان العرب: " مادة هوا " ١٥ : ٣٧٠ ـ ٣٧١ . بتصرّف.
(٧) ـ كتاب الأضداد. الأنباري. المادة ٢٨٩. ص ٣٧٩.

في البئر تهوي هويّا إذا انحدرت، وهوْت إذا ارتفعتْ، ولا يقال إلا في الدّلو خاصّة)[١]، وأورد بيت زهير ثم قال: (أسلمها الرشاء: انقطع الحبل، فهوت في البئر منحدرة)[٢]، وأورد كذلك البيت الذي أنشده أبو زيد في صفة الدلو في ارتفاعها وهي مترعة[٣].

والخلاصة من هذا العرض المجمل لما ورد في دلالة الأصل "هوى" ومشتقاته أنّ لفظة "هوى" تتنازعها - في آن واحد - ثلاث دلالات أساسية:

الأولى: السقوط مطلقا في الفراغ من أعلى إلى أسفل، وانقضاض الشيء وحركته من أعلى إلى أسفل أيضا، من الهَوِيّ؛ بفتح الهاء خاصّة، وعلى هذا المعنى خرّج المفسرون معنى "هوى"[٤] في قوله تعالى: (والنجم إذا هوى)[٥].

الثانية: صعود الشيء في الفراغ كذلك، وانطلاقه في حركته من أسفل إلى أعلى من الهُوِيّ؛ بضم الهاء خاصّة.

الثالثة: اندفاع الشيء في الفراغ إلى شيء ما آخر أينما كان هذا الشيء الآخر، كـ "أهوي إليه بيده" إذا أخذه، وعلى هذا الوجه حمل بعض المفسرين "تَهْوِيْ" في قوله تعالى: (فاجعل أفئدة من الناس تهوي إليهم)[٦].

ومن هنا فإنّ من يأبى الوقوف عند ظواهر الأشياء ويأنف من البقاء عند جملها وهيئاتها وصورها الأولى، ويؤثر التحقيق والتدقيق؛ يجد أنّ صيغة "تهاوى" الواردة في البيت ملتبسة المعنى، إذ تتنازع أصلها ثلاث دلالات، منها اثنتان متضادتان، ومع أنّ الفصل بين هذه الدلالات سهل في المعجم لتوفّره على السياق الدال على المعنى المراد؛ إلا أنّها وما اشتق منها إذا دخلت في الكلام التبست التباسا شديدا حتى لا تُبين عن المقصودة، ولا تتميّز دلالاتها إلا بمرشّح مرافق في السياق يساعد على تحديد أيّ من الدلالات هي المقصودة على ما هو الحال في الشاهدين: "والدَّلْوُ في إصْعادِها عَجَلَى الهوِيّ"، و"هوِيّ الدَّلْوِ أسْلَمَها الرِّشاءُ"، وفي قولهم: "أهوى بيده" فعُلِم أنّ "الهويّ" في العبارة الأولى من "الهُوِيّ" بمعنى الصعود من أسفل إلى أعلى بمساعدة لفظة "إصعادها"،

(١) - كتاب الأضداد. أبو حاتم سهل بن محمد بن عثمان السجستاني. تحقيق : د. محمد عودة أبو جري ، مراجعة أ. د . رمضان عبد التواب. مكتبة الثقافة الدينية. القاهرة. الطبعة الثانية ١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م. ص ١١٧.

(٢) - المصدر نفسه ص١١٧.

(٣) - انظر: المصدر نفسه ص ١١٧.

(٤) - انظر مثلا: معاني القرآن. أبو زكريا يحيى بن زياد الفرّاء. تحقيق: د. عماد الدين بن سيّد آل الدرويش. عالم الكتب. بيروت. لبنان. الطبعة الأولى ١٤٣٢هـ - ٢٠١١م. ٢ : ٨١١، والمحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز. أبو محمد عبد الحق بن غالب بن عطية الأندلسي. تحقيق: عبد السلام عبد الشافي محمد. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان. الطبعة الأولى ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م. ٥ : ١٩٦.

(٥) - سورة النجم. الآية ١.

(٦) - انظر: الكشاف أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري. اعتنى به: محمد السعيد محمد. المكتبة التوفيقية. القاهرة. مصر. الطبعة الأولى ٢٠١٢م. ٢ : ٥٤٧. والمحرر الوجيز. ٣ : ٣٤٢.

وعُلِمَ أنّ "الهويّ" في العبارة الثانية من "الهَوِيّ" بمعنى السقوط من أعلى إلى أسفل بمساعدة التركيب "أسلمها الرّشاء"، وعُلم أنّ "أهوى" في العبارة الثالثة بمعنى مدّ الشيء في الفراغ إلى شيء آخر بمساعدة التركيب "بيده".

وإذا كان هذا هو الشأن في اللبس ـ أصلا ـ في الأصل "هوى"، وفي أنه لا يُفضّ اللبس القائم بين الصيغ المشتقة منه إلا بمساعدة السياق؛ ولأنه لا يوجد في البيت ـ على نحو صريح ـ ما يساعد على تحديد أيّ من الدلالات الثلاث هي المقصودة؛ فإنّ اللبس في صيغة "هوى" قد انتقل إلى الصيغة "تهاوى" إذ تحتمل ـ لغويا ـ الدلالة بها على صعود الكواكب وانطلاقها في حركتها من أسفل إلى أعلى؛ فهي ـ حينئذٍ ـ مشتقة من "هوى يهوي هُوِيًّا" بضم هاء المصدر، ويحتمل كذلك أن تكون من "أهوى إهواءَ"، وهاتان الدلالتان مرجوحتان منطقيًّا مستبعدتان، لا بدليل من البيت نفسه وهذا بحدّ ذاته خلل؛ بل بدليل واقعيّ وعقليّ من خارج البيت؛ ذاك أنّهما غير متصورتين في الكواكب لا عادة ولا عقلا، ولذلك فإنه ـ مع وجود هذا اللبس في هذه اللفظة ـ لا يقع أصلا على هاتين الدلالتين عقل المتلقي ولا تصوّره ولا خياله عند قراءة هذا البيت أو سماعه، ومن ثم؛ فإن احتمال أن يكون بشار عنى إحداهما احتمال بعيد.

وبقي احتمال إرادة بشار بها الدلالة على الانقضاض وعلى السقوط والانحدار من أعلى إلى أسفل؛ فهي حينئذٍ مشتقة من "هوى يهوي هَوِيًّا" بفتح هاء المصدر، ويكون المراد بها في البيت سقوط الكواكب وانقضاضها من أعلى إلى أسفل، وهذه هي الدلالة الراجحة لأنها متصورة في الكواكب منطقا لا عادة، وإنما قيل منطقا لا عادة لأنه لم تجر العادة بسقوط الكواكب ولا بانقضاضها من أماكنها، إنما المعهود هو سقوط الشهب والنيازك، والشهب والنيازك ليسا هما الكواكب، و"تهاوى" بهذا المعنى هي ـ بصيغها المختلفة ـ الأكثر شهرة ودورانا في اللغة وفي ألسن أهل اللسان، ولذلك كانت هذه الدلالة هي التي يقع عليها عقل المتلقي لأول وهله ويتصورها خياله مباشرة عند قراءة هذا البيت أو سماعه، ومن ثم؛ فإن هذا المعنى هو الراجح أن يكون مقصود بشار، ومع ذلك؛ ومع محاولة ترجيح هذا المعنى الدقيق المقصود في لفظة "تهاوى"؛ فإنّ اللبس بين الدلالات في "تهاوى" يظلّ قائما في هذه اللفظة، ولا ترفعه عنها أو تزيله منها محاولة الترجيح هذه، ذلك أنه أصيل في هذه اللفظة، وليس في السياق ما يفصل هذا اللبس على نحو حاسم كما هو في الشاهدين السالفين، وما كانت هذه الوقفة هنا لتكون ـ أصلا ـ لولا وجود هذا اللبس، وهكذا؛ فإن بشارا قد أخلّ في هذه اللفظة بمبدأ الدقة في التعبير عن المعاني بالألفاظ التي تصورها وتبين عنها بيانا دقيقا لا لبس فيه.

فإن قيل: إنما أراد بشار أن يزاوج بين الدلالات الثلاث في هذه اللفظة ليدلّ بها معاً على حركة الأسياف في أيدي المتحاربين هبوطا وصعودا وامتدادا؛ رُدّ بأن مثل هذا الاستعمال المركّب الدلالة في اللفظة الواحدة لم تجر به العادة في كلام العرب الفصحاء؛ لأن المقصود بالكلام أصلا التعبير عن المعاني وتصويرها وبيانها بدقة لا لبس معها وبوضوح لا غموض يشوبه، ثم إنّ هذا الوجه في التأويل مُلبس كذلك؛ لأنه لا يوجد في البيت ما يدلّ على إرادته، تماما كما أنه لا يوجد فيه ما يدلّ على أيّ الدلالات أراد.

الثاني: الخلل اللغوي في هذه اللفظة من جهة بنيتها الصرفية؛ ذلك أنّها في هذه الصورة التي وردت بها في البيت على صيغة "تفاعل"، من التفاعل، وصيغة تفاعل تدلّ على الزمن الماضي، كـ "تشابه" في قوله تعالى: (**قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَين لَّنَا مَا هِيَ إِنَّ الْبَقَرَ تَشَابَهَ عَلَيْنَا**)[1]، و"تراءى" في قوله تعالى: (**فَلَمَّا تَرَاءَتِ الْفِئَتَانِ نَكَصَ عَلَى عَقِبَيْهِ**)[2]، و("تواصى" في قوله تعالى: (وَتَوَاصَوْا بِالحَقِّ وَتَوَاصَوْا بِالصَّبْرِ)[3]، ومثله من الشعر "تدارك وتفانى" في قول زهير:

تداركتما عبساً وذُبْيانَ بعدما تَفَانُوا ودقُّوا بينَهمْ عِطْرَ مَنشِمِ[4]

ومثله "تداين وتواعد وتبايع وتناجى وترامى"، أما المضارع من هذه الصيغة فهو على صيغة "يتفاعل" مثل "يتعارف"، في قوله تعالى: (وَيَوْمَ يَحْشُرُهُمْ كَأَن لَّمْ يَلْبَثُوا إِلا سَاعَةً مِّنَ النَّهَارِ يَتَعَارَفُونَ بَيْنَهُمْ)[5]، و"تتفاعل" كـ "تتجافى" في قوله تعالى: (**تَتَجَافَى جُنُوبُهُمْ عَنِ الْمَضَاجِعِ**)[6]. ومثلها "يتلاوم، ويتساءل، ويتغامز، ويتلاوم".

وقد أجاز العلماء حذف التاء من مضارع "تفاعل" لكثرته في كلام العرب، ومنه في القرآن الكريم "تظاهرا، وتحاضّون، وتظاهرون"، ومنه في الحديث: (يوشك أن تداعى عليكم الأمم كما تداعى الأكلة على قصعتها)[7]، لكن من البين الجلي للمتلقي في هذه النماذج التي حُذفت فيها التاء أنّ المراد بها المضارع في الحال أو الاستقبال لا الماضي، لأنّ في السياق الذي ورد فيه كل منها ما يدل على كونه مضارعا كدلالة "يوشك" في الحديث على كون المراد بـ "تداعى" الاستقبال، أما في "تهاوى" فإنه لا يمكن البتّ بأنه مضارع، ولا الجزم أن التاء قد حُذفت منه؛ اعتمادا على أن الماضي منه أن يقال "تهاوت كواكبه"، لأن الفعل مسند إلى جمع تكسير، ولذلك يجوز حذف تاء التأنيث

(١) ـ سورة البقرة. الآية ٧٠.
(٢) ـ سورة الأنفال. الآية ٤٨.
(٣) ـ سورة العصر. الآية ٣.
(٤) ـ ديوان زهير بشرح أبي العباس ثعلب. تحقيق د. فخر الدين قباوة. ص ٢٤.
(٥) ـ سورة يونس. الآية ٤٥.
(٦) ـ سورة السجدة. الآية ١٦.
(٧) ـ مسند الإمام أحمد. تحقيق: شعيب الأرنؤوط وآخرون. مؤسسة الرسالة. الطبعة الثانية ١٤٢٠هـ ـ ١٩٩٩م. الحديث برقم(٢٢٣٩٧).

فيقال "تهاوى كواكبه"، ومن هنا التبس في لفظة "تهاوى" المضي والمضارعة، لأنه لا دليل موضوعيّ من الصيغة نفسها كوجود التاء في أولها "تتهاوى" على أنها للدلالة على المضارعة، أو وجود التاء في آخرها "تهاوت" على أنها للدلالة على المضي، ولا من السياق كدلالة "يوشك" على أن المراد بـ "تداعى" في الحديث المضارعة. يدلّ على وجه دقيق باتّ ما إذا كان المراد بـ "تهاوى" الدلالة على المضي أو المضارعة، وإذا كان الحال كذلك فلك أن تتصورها ماضيا اعتمادا على صيغتها التي هي عليها في البيت، ثم انظر كم من الفساد دخل على الصورة، لأنه. حينئذ. يشبّه النقع والأسياف خلاله بليل قد سقطت كواكبه، ولم تعد موجودة في السماء. أما إذا أريد الترجيح، ولزم الاستدلال لذلك الترجيح؛ فإنه لا دليل لغويّ ولا سياقيّ في عبارة "ليل تهاوى كواكبه" يدلّ على أن المراد بها المضارعة، وإنما يأتي فكّ هذا اللبس. على تأوّل. من خارج تلك العبارة، وذلك أن يقال: إنّ بشارا قد ذكر الأسياف في المعركة، وعرض المعركة من خلال النقع المثار فوق الرؤوس في حال احتدامها، فعُلم عقلا ومنطقا أنّ الأسياف في حالة حركة مستمرة خلال ذلك النقع المثار، وعُلم من ذلك أن الكواكب. التي تشبهها الأسياف. هي الأخرى مستمرّة في حركتها خلال ظلام الليل، وعلم من ثمّ **أنه يعني بـ "تهاوى" المضارعة**، وهذا دخول إلى تحديد صيغة اللفظة ومعناها من مدخل بعيد؛ وكفى بهذا ـ في حدّ ـ خللا.

الثالث: الخلل في التشبيه من جهة هذه اللفظة

وقف الشيخ عبد القاهر الجرجاني ـ على ما مرّ في المحور السابق ـ عند علاقة التشابه في بيت بشار، إذ أورده مع بيت المتنبي: "يزور الأعادي في سماء عجاجة"، وبيت العتابي، ثم وزان بين هيئة السيوف عند الشعراء الثلاثة، وفضّل بيت بشار على بيتي المتنبي والعتابي لأنّ بشارا فصّل في صفة السيوف وزاد في بيان هيئتها من جهة حركتها إذ قال: (التفصيل في أبيات الثلاثة كأنّه شيء واحد، لأن كل واحد منهم يشبّهُ لمعان السيوف في الغُبار بالكواكب في الليل، إلا أنك تجد لبيت بشار من الفضل، ومن كَرَمِ الموقع ولطف التأثير في النفس ما لا يقلُّ مقداره، ولا يمكن إنكاره، وذلك لأنه راعى ما لم يُراعه غيره، وهو أن جعل الكواكب تهاوى، فأتمّ الشُّبْهَ، وعبّر عن هيئة السيوف وقد سُلَّتْ من الأغماد، وهي تعلو وترسُب، وتجيء وتذهب، ولم يقتصر على أن يريَكَ لمعانها في أثناء العُجاجة كما فعل الآخران، وكان لهذه الزيادة التي زادها حظٌّ من الدِّقَّةِ تجعلها في حكم تفصيل بعد تفصيل)[1]. ثم فصّل في تلك الزيادة في هيئة السيوف في بيت بشار قائلا: (إن حقيقة تلك الهيئة لا تقوم في النفس إلا بالنظر إليها من أكثر من جهة واحدة، وذلك

(١) ـ أسرار البلاغة ص ١٧٥.

أن نعلم أنّ لها في حال احتدام الحرب، واختلاف الأيدي بها في الضرب اضطرابا شديدا، وحركات بسرعة. ثم إن لتلك الحركات جهاتٍ مختلفة، وأحوالا تنقسم بين الاعوجاج والاستقامة، والارتفاع والانخفاض، وأنّ السيوف باختلاف هذه الأمور تتلاقى وتتداخل، ويقع بعضها في بعض، ويصدم بعضها بعضا، ثم إنّ أشكال السيوف مستطيلة. فقد نظم هذه الدقائق كلها في نفسه، ثم أحضرك صورها بلفظة واحدة، ونبّه عليها أحسن التنبيه وأكمله بكلمة، وهي قوله "تهاوى"، لأن الكواكب إذا تهاوت اختلفت جهات حركاتها، وكان لها في تهاويها تواقع وتداخل، ثم إنها بالتهاوي تستطيل أشكالها، فأما إذا لم تَزُل عن أماكنها فهي على صورة الاستدارة)[1].

فأنت ترى الشيخ قد فضّل بيت بشار من جهة لفظة "تهاوى" على بيتي العتابي والمتنبي لأنه زاد بهذه اللفظة على البيتين تفصيلا وبيانا في هيئة الأسياف من جهة حركتها، فكان ـ في رأي الشيخ ـ أكثر "دقة" في بيان هيئة الأسياف وفي تصوير حركتها في المعركة من صاحبيه.

وما قاله الشيخ ـ رحمه الله ـ في شأن كون بيت بشار قد أدخل في هيئة السيوف زيادة من جهة لفظة "تهاوى" بينت حركة الأسياف وصفتها في المعركة على خلاف بيتي العتابي والمتنبي اللذين اكتفيا بذكر لمعانها صحيح، ولا يمكن إنكاره كما قال، بغض النظر عما تمّ بيانه من اللبس في دلالة لفظة "تهاوى" على ما مرّ، إلا أنه مع الإجلال للشيخ والاعتراف له بالفضل والأستذة يحسن التنبيه على أمرين:

الأول: أيّا كانت الدلالة المقصودة في "تهاوى"؛ فإنها في دلالتها تلك تخلّ بمبدأ الدقّة البيانية من جهة علاقة التشابه بين الأسياف "المشبه" والكواكب "المشبه به"، لأنها في دلالتها تلك ـ على ما فيها من زيادة تفصيل، كما قال الشيخ ـ لا تعكس هيئة الأسياف بدقة ولا حركتها، ولا تصوّرها وتبين عنها كما يجب، لأن هذه اللفظة إنما تبين عن هيئة الكواكب ـ في أكمل درجات التأوّل لدلالة "تهاوى" ـ وعن حركتها مستطيلة استطالة وهميّة في البصر لا في الواقع، متحركة متداخلة بين صاعد وهابط ومعترض فحسب، بينما المعهود في الأسياف الممشوقة أنها تكون مستطيلة استطالة حقيقية واقعية، وأن السيف الواحد ـ فضلا عن سائر الأسياف ـ يتحرك ـ خلال الزمن اليسير من وقت المعركة ـ في سائر الاتجاهات، فهو يعلو ويرسب، ويرتفع ويتوسط وينخفض، وينتكس إلى أسفل وينتصب إلى أعلى، ويعترض إلى علوّ، ويعترض إلى سُفُل، ويعترض يمينا وشمالا وخلفا وأماما، ويستدير ويعوجّ ويستقيم، ويرتدّ إلى الخلف ويندفع إلى الأمام، ويخترق الأجساد إلى الأمام ويرتدّ منها، ويتداخل مع سواه، ويقع في غيره ويرتدّ عنه، ويختلط في حركته مع حركة

(١) ـ المصدر نفسه ١٧٥-١٧٦.

غيره ويختلف معه، ويقترب من غيره ثم يبين عنه، أما الكوكب فلا تكون فيه سائر هذه الحركات، وإنما هي حركة واحدة في اتجاه واحد، ثم تنقطع حركته، ومثله سائر الكواكب، هذا فضلا عن كون حركة الكواكب حركة تهاوٍ عشوائي لا نظام لها ولا ضابط، على خلاف الأسياف التي تتحرك في كل اتجاه بدقة ونظام وانضباط، محكومة بحركات الضاربين بها وبإراداتهم وبطبيعة مصاولة كل منهم لخصومه في المعركة، ومن هنا؛ فإنّ حركات المشبه "الأسياف" وهيئاته في المعركة تفوق بكثير ما تحتمل تصويره وبيانه بيانا دقيقا لفظة "تهاوى" في المشبه به. فإن قيل: إنما تفهم حركة "تهاوي" الكواكب وهيئاتها من خلال إشرابها ما هو مُتَصوّرٌ من حركة "الأسياف" وهيئاتها في المعركة ـ على ما ذكر الشيخ ـ فالجواب أن يقال: إنّ الاستعانة بالمشبه في فهم معنى المشبه به وفي تصوّر صورته يناف الغرض من التشبيه ومن ذكر المشبه به من أصله، لأن المشبه به إنما يُذكر لإكمال ما نقص في المشبّه، وإيضاح غامضه، وتعظيم دقيقه، وإبرازه في صورة أجلى وأكثر بيانا، فضلا عن كون ذلك دخولا إلى معنى هذه اللفظة من بابٍ بعيدٍ ليس هو بابه، ومن وجه ليس هو وجهه، وقد لمّح أبو هلال العسكري ـ في تركيز شديد ـ إلى هذا الخلل ـ تحديدا ـ في بيت بشار عندما ذكر في باب التشبيه بيت امرئ القيس" كأنَّ قلوبَ الطّير رطباً ويابساً"، وأثني عليه[1]، ثم ذكر بيت بشار هذا، وعلّق على البيتين قائلا: (وبيتُ امرئ القيس أجود، لأنَّ قلوب الطير رطباً ويابساً أشبهُ بالعنَّابِ والحشف من السيوف بالكواكب)[2]، فذكر أن التشبيه في بيت امرئ القيس أجود، وفضّله ـ وهو كذلك ـ على التشبيه في بيت بشار من جهة أنّ علاقة التشابه بين "قلوب الطير رطبا ويابسا" وبين العناب والحشف البالي في بيت امرئ القيس أكثر دقة وأجود وأتم وأبين من علاقة المشابهة بين الأسياف والكواكب، وليس هناك من تفسير لإشارة أبي هلال هذه إلا هذا الذي ذكرتُ هنا في شأن الشكل والحركة بين الطرفين.

الثاني: إن المتبني إنما ذكر الأسنة لا السيوف، واستخدم في البيت عبارة "يزور الأعادي" التي تدلّ على كونه وصف الأسنة في حال حركة الجيش وسيره إلى العدوّ قبل نشوب المعركة وتطاعنهم بها، لا صفتها في المعركة ذاتها، ولذلك اكتفى بذكر الأسنة ولمعانها للدلالة على وجودها وعلى كونها مشرعة مسنونة مصقولة مهيأة للقتال وهي في هذا المقام أقرب إلى الثبات والانتصاب إلى أعلى منها إلى الحركة، كذلك العتابي لم يذكر في البيت ما يدلّ على أنه كان يصف السيوف في وقت احتدام المعركة، بل إن السياق الذي ورد فيه البيت يدلّ على أنه كان يصف أصحابه خلال

(١) ـ الصناعتين ص٢٢٢.
(٢) ـ المصدر نفسه ص٢٢٢.

سيرهم إلى حرب العدوّ، لذلك اكتفى بذكر السيوف وبياضها ولمعانها للدلالة على تسلح القوم بها وعلى كونها ممشوقة مصقولة مهيأة للقتال، ولم يكن لذكر حركتها حينئذ مسوّغ، ومن هنا كان العتابي والمتنبي أكثر دقة في تصوير هيئة السيوف والأسنة وبيان الصفة التي هي عليها في تلك الحال من بشار في تصوير هيئة أسيافهم وفي بيان صفة حركتها في المعركة.

فتلك هي العناصر التي أخلت في البيت بمبدأ الدقّة الذي هو من المبادئ الأساسية التي أكّد علماء النقد والبيان على أهميتها، وعلى أثرها في حسن الكلام من عدمه.

٥. الإخلال بمبدأ رعاية مقتضى الحال

عندما يخبرنا عن الحرب من شهدها وقاتل فيها أو من يُحتمل منه ذلك كامرئ القيس وعنترة وعمرو بن كلثوم وكعب بن مالك وأبو تمام وابن المعتز والمتنبي وسواهم من الشعراء الفرسان، وعندما يصوّرونها ويصوّرون أفعالهم فيها فهم يخبروننا عن ذلك ويصوّرونه بصدق واقعي قدر صدقهم الشعوري، أو هم يخبروننا ـ على الأقلّ ـ عن معانٍ وصور مقبولة منهم منطقياً؛ لأنها متصورة منهم غير مستبعدة عليهم، ولذلك فإنّ الجمال في شعرهم الذي يصورون فيه الحرب لا يأتي من جهة بناه البيانية الداخلية وما هي عليه من سمات الجمال في ذاتها وفي العلاقات القائمة بينها فحسب، بل يأتيه قدر لا يُستهان به من الجمال من جهة تأسس ذلك الجمال البياني على الواقع وعراقة جذوره فيه، ثم في علاقات تلك البنى البيانية بالسياق الخارجي وفيه المقام وأحوال السامعين والموصوفات وحال المتكلم خاصة، ذاك أنه كلما التحم أصل التعبير الأدبي بالواقع وبذلك السياق وكلما اشتدت علاقته بهما وكلما روعي فيه مقتضياتهما كلما زاد ذلك التعبير أصالة ومتانة وإحكاما وقبولا وقوّة تأثير، أما خبر بشار عن معركته تلك عموما، وعنها على صورتها في هذا البيت خصوصا؛ فإنه ـ عند التدقيق والتحقيق وعند إرجاع الأشياء إلى أصولها ـ منقوض من أساسه من جهة مقتضى حال بشار نفسه، ذاك أنهم قد قالوا: إن بشارا أعمى منذ ولادته لم ير شيئا قطّ، ومن هنا؛ فإنه ـ وإن سِيِّر به مع قومه إلى المعركة ـ مستبعد أن يكون قد حمل سيفه وقاتل فيها مع قومه عدوّا، ومحال أن يكون قد رأى مقاتلين أو نقعا أو أسيافا أو معركة أو نهارا أو ليلا أو كواكب، وعلى هذا؛ فإن معركته العظيمة التي يصور مشهدا منها في هذا البيت لا تعدو أن تكون وهما خياليا جميلا، وليس هذا البيت ـ بكل ما فيه من معانٍ وصور ـ إلا محض تصور مصنوع وثمرة خيال إبداعيّ منتج، أو هو ـ في أحسن الأحوال ـ عمل خيال بشار وفكره وتصوّره الخاصّ في خبرٍ نُقِلَ إليه وفي صورة وُصِفتْ له عن معركة وقعت بين قومه وعدوّهم.

وهذه حقيقة ثابته لم يلتفت إليها العلماء الذين عرّفوا بلاغة الكلام بأنها "مطابقته لمقتضيات الأحوال والمقامات والموصوفات"، وفي الأحوال يجب أن يكون حال المتكلم نفسه، وهذه الحقيقة أصل يجب أن يؤخذ في الاعتبار عند قراءة الشعر، أو تقييمه والحكم عليه، أو الموازنة بينه وبين سواه في بابه، ذاك أنه عندما يتعلق الأمر بموضوع واقعي جادّ كالحرب وبغرض فخمٍ كالفخر فإنه لا يحسن ولا يكمل ولا يلاقي القبول إلا بادّعاء الحقيقة والتّمدّح بما هو معلوم مشهود به، وما من ريب في أنّ الفرق - في الزنة والقيمة وقوة التأثير والإقناع في مجال الفخر والمدح خاصة - جد كبير بين عبارة شعرية جميلة بيانيا؛ لكنها وهمية لا تستند في أصلها إلى الحقيقة، يدّعى فيها الشاعر فضيلة يُشّك في أنها كانت، ويذكر فيها أمرا يُعلم أنّه لم يشهده، ويصور فيها شيئا يُعلم يقينا أنه لم يره قطّ، وبين عبارة شعرية أخرى على المستوى نفسه من الجمال لكنها تستند في أصلها إلى الحقيقة، ويُدّعى فيها خبر قد كان، وواقع قد مورس، ومعنى قد شوهد، وصورة قد رئيت فعلا، ثم إنّ إغفال هذا الأصل في النظر إلى الأدب شعرا أو نثرا يوقع الناظر - بلا وعي منه - في مقولة (موت المؤلف) التي تقول بحصر النظر على النصّ وحده وعزله عن كل شيء خارجه من مؤلف ومتلق وسياقات، وهي فكرة فلسفية غير سديدة، تتجاهل المقامات التي تقال فيها النصوص، وتتجاهل المؤلف وحاله ومقاصده، وتتجاهل حال المخاطبين وأحوال الموصوفات، وتتجاهل السياقات الخارجية، مع ما لهذه الجهات من آثار أساسية في إنتاج الكلام وفي طبيعته ومقاصده، وفي تشكيل أبنيته، وفي ما هو عليه من سمات وفروق وخصوصيات موضوعية وبيانية وجمالية، ومن ثم في تحديد قيمته ومكانه قياسا إلى غيره، وفي الحكم عليه.

****

وهكذا تبين بالفحص البياني الدقيق أنّ بيت بشار هذا ينطوي على قدر كبير من عناصر الخلل؛ إذ أخلّ بمبدأ الإيجاز من جهة تركيب "مُثار النّقع"، وأخل بمبدأ نموذجية المعنى وكماله من جهة استخدام أداة التشبيه "كأنّ" بدلالتها على مجرد المشابهة، ومن جهة الإضافة في التركيب "مثار النقع" بدلالتها على جزئية النقع المثار، ومن جهة استخدام لفظة "أسياف" الدالة على القلة، وأخلّ بمبدأ التناسق في لغة البيت من جهة عدم التناسق بين دلالة القلة في لفظة "أسياف" ودلالة الكثرة في لفظتي "رؤوس" و"كواكب"، وفي التصوير من جهة ضعف التناسق في الصورة بين صورة النقع في البيت وصورته في الواقع، ومن جهة علاقة التشابه بين صورتي المشبه والمشبه به، ومن جهة علاقة العدد والهيئة والحركة بين الأسياف والكواكب، ومن جهة موضع الأسياف من النقع، ومن جهة لمعانها في النقع خلال التقاتل بها، كما أخل بمبدأ الدقة من جهة استخدام لفظة

"أسياف" منظورا إلى غيرها في البيت، ومن جهة استخدام هذه اللفظة دون سواها من أوصاف السيف مما يدل على مضائها في القتال، أو وصفها بما يدل على ذلك، ومن جهة كونه جعل النقع فوق الرؤوس فحسب، ومن جهة حركة الأسياف في النقع الكائن فوق الرؤوس، ومن جهة علاقة المقايسة بين النقع والليل وبين الأسياف والكواكب، ومن جهة كونه جعل الأسياف لامعة في النقع الذي ذكر أنه حجب الشمس في المعركة التي يُفترض أن تكون فيها السيوف مخضوبة بالدماء، كما أخلّ بهذا المبدأ من جهة استخدام صيغة "تهاوى" الدالة بصيغتها هذه على الماضي، ومن جهة اللبس الدلالي فيها، ومن جهة قصورها في تصوير هيئة الأسياف وحركتها، ثم إنه أخل بعد ذلك كله بمبدأ مراعاة مقتضى حال المتكلم.

وجلّ عناصر الضعف والخلل هذه ظلت محجوبة في بني هذا البيت الدلالية واللفظية والصرفية والنحوية والتصويرية، مستورة هناك خلف هذا الصخب الحربي العالي الذي يملأ زوايا البيت ويملأ الآذان، وذلك الجمال الفخم الذي تعاظم في البيت حتى ملأ الأعين وغدا حاجبا صرف الأبصار والعقول والأخيلة عن ذلك المحجوب وراءه من عناصر الضعف والخلل والفساد تلك.

وأخيرا؛ فإنّ قدرا كبيرا من العيوب كهذا غير مقبول ولا سائغ من شاعر شهد له رواة الشعر بالشاعرية، ووصفوه بالتقدّم في طبقات المحدثين في عصره وبرئاسته عليهم(١)، وتحدثوا عن علمه بنقد الشعر ودقائقه وبمذاهب العرب فيه(٢)، وشهد هو لنفسه بالعلم بالعربية(٣)، ويكفي هنا من أخبار معرفته بالشعر ونقده إيراد خبرٍ واحدٍ فحسب. جاء في الموشّح: (أخبرني محمد بن أبي الأزهر، قال: حدّثنا محمد بن يزيد النحوي، قال: أُنشِد بشارٌ بيت كثيّر:

ألا إنما ليلَى عَصا خيزُرانةٍ إذا غَمَزُوها بالأكُفِّ تَلينُ

قال: فضحك بشار، وقال: للّهِ أبو صَخَرٍ!، جعلها عَصاً، ثم يعتذر لها، واللّه لو جعلها عصا مُخٍّ أو عصا زُبْدٍ لكان قد أساء. ألا قال كما قلتُ:

وبيْضاءِ المدامع من معدٍّ كأنَّ حديثَها قِطَعُ الجِنانِ

إذا قامتْ لسُبْحَتِها تَثَنّتْ كأنَّ عِظامَها من خيزُران)(٤)

(١) ـ انظر: الأغاني. ٣ : ١٢٧، ١٤٠، ١٤١،
(٢) ـ انظر: المصدر نفسه. ٣ : ١٣٥، ١٦٨ ـ ١٧١، ١٨٥، ١٩٨،
(٣) ـ انظر: المصدر نفسه. ٣ : ١٤٢.
(٤) ـ الموشح ص ١٩٠.

فانتقد بشارٌ كثيّرا لأنه استخدم لفظة "عصا" في سياق تصوير قامة ليلى وبيان ما تتسم به قامتها من ليونة وغضاضة وطراوة وتثنٍّ، لأنّ لفظة عصا لا تليق بالمعنى في صفة ليلى ولا في صفة قامتها، وغير دقيقة في التعبير عنه كما يجب لها، لما في هذه اللفظة من الدلالة الضمنية على الغلظ والصلابة واليبس وقساوة الخلقة، ولذلك قال بشار في نقده: "لو جعلها عصا مخّ أو عصا زبدٍ لكان قد أساء"، لأن ذكر المخّ والزبد لا يلغي دلالة "عصا على الغلظ والصلابة واليبس والقساوة، ولذلك أيضا عَدّ تعبيره عن قامة موصوفته بتشبيه عظامها التي هي أصلب ما في جسدها بالخيزران الدال على الليونة والمرونة والتثني دون ذكر لفظة "عصا" أدقّ في التعبير عن قامة تلك المرأة وأليق بها وأكمل في الصفة لها، وهذا بحقّ يَشِي بحسّ لغوي جماليّ عالٍ يُستغرب معه أن يقع بشار ـ في بيته الجادّ هذا ـ في هذا القدر الكبير من "الإساءات" البيانية؛ على حدّ تعبيره هو في وصف خلل كثيّر، ولم يبق هنا إلا أن يقال: إنه إذا كان بشار قد رأى كثيرا "قد أساء" من جهة لفظة "عصا" لعدم دقتها في التعبير عن المعنى المقصود، ولعدم لياقتها بالموصوف؛ فإنه هو الآخر قد أساء في بيته هذا من جهات شتّى، هي ما تمّ بيانه في هذا المحور من هذه الدراسة.

****

ختاما

لم يُدّخَر في سبيل إنجاز هذه الدراسة وقت ولا جهد، ولا حرص على تحليل هذا البيت تحليلا بيانيا موضوعيا دقيقا منصفا، قائما على الأصول والمقاييس والأدوات النقدية البيانية التي حدّدها علماء الشعر والنقد والبلاغة والبيان وأعملوها هم أنفسهم في نقد التعبيرات الشعرية، واتخذوها أدوات للتحليل والكشف والتمييز والمفاضلة، وعدّوها مقاييس بيانية موضوعية جمالية حاسمة في الموازنة بين كلام وكلام، واستندوا إليها في إصدار أحكامهم، وفي تقديم ما قدموا وتأخير ما أخروا، والأمل معقود في أن تكون هذه الدراسة البيانية التحليلية قد حققت أهدافها الرئيسة أولا، ثم وضعت ـ ثانيا ـ اليد على الحقيقة في هذا البيت، وكشفت عنها كما هي، وفي أن تكون قد جَلَت ـ على نحو موضوعيّ واضح مفصّل ـ عن عناصر الحسن التي زخر بها البيت في مختلف بناه الدلالية واللفظية والنحوية والإيقاعية، وعمّا في تلك البنى من عناصر الضعف والخلل والإساءة.

فهرس المصادر والمراجع

١. أسرار البلاغة. عبد القاهر الجرجاني. قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر. دار المدني. جدّة. الطبعة الأولى ١٤١٢هـ ـ ١٩٩١م.

٢. الإعجاز والإيجاز. أبو منصور الثعالبي. تحقيق: إبراهيم صالح. دار البشائر. دمشق. الطبعة الثانية، ١٤٢٥هـ ـ ٢٠٠٤م.

٣. الأغاني. أبو الفرج الأصفهاني الجزء الثاني. شرحه وكتب هوامشه: أ. عبد علي مهنا. والجزء الثالث. شرحه وكتب هوامشه: أ. سمير جابر دار الكتب العليمة. بيروت. لبنان. الطبعة الأولى. ١٤٠٧هـ ـ ١٩٨٦.

٤. الإيضاح في علوم البلاغة. الخطيب القزويني. تحقيق: محمد عبد القادر الفاضلي. المكتبة العصرية. صيدا. لبنان. ط١٤٢٤هـ ـ ٢٠٠٤م.

٥. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن. ابن أبي الإصبع المصري. تحقيق: د.حفني محمد شرف. مصر. المجلس الأعلى للشئون الإسلامية. لجنة إحياء التراث الإسلامي. القاهرة. ١٣٨٣هـ.

٦. ثلاث رسائل في إعجاز القرآن. وفيها: النكت في إعجاز القرآن لأبي الحسن علي بن عيسى الرماني. تحقيق: محمد خلف الله أحمد، وآخر. دار المعارف. القاهرة. الطبعة الرابعة ١٩٩١م.

٧. دلائل الإعجاز. عبد القاهر الجرجاني. قرأه وعلق عليه: أبو فهر/ محمود محمد شاكر. دار المدني بجدة. الطبعة الثالثة ١٤١٣هـ ـ ١٩٢٩م.

٨. ديوان أبي تمام. ضبطه: شاهين عطية. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان. الطبعة الأولى ١٤٠٧هـ ـ ١٩٨٧م.

٩. ديوان امرئ القيس. تحقيق: حسن السنديوني. مراجعة وشرح: أسامة صلاح الدين منيمنة. دار إحياء العلوم. بيروت. الطبعة الثانية ١٤١٦هـ ـ ١٩٩٦م.

١٠. ديوان بشار. جمع وتحقيق: محمد الطاهر بن عاشور. وزارة الثقافة. الجزائر. صدر بمناسبة: الجزائر عاصمة الثقافة العربية ٢٠٠٧م. إيداع: ٢٥٠٨ـ ٢٠٠٧.

١١. ديوان بشر بن أبي خازم. تقديم وشرح: مجيد طراد. دار الكتاب العربي. الطبعة الأولى ١٤١٥هـ ـ ١٩٩٤م.

١٢. ـ ديوان حسان بن ثابت. ضبط: عبدالرحمن البرقوقي. دار الأندلس. بيروت. لبنان. بدون طبعة.

١٣. ديوان ذي الرمة، شرح الخطيب التبريزي، ضبط: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ١٤١٣هـ ١٩٩٣م.
١٤. ديوان زهير بن أبي سلمي المزني بشرح أبي العباس ثعلب. تحقيق د. فخر الدين قباوة. دار الفكر المعاصر. بيروت. لبنان. طبعة ١٤١٧هـ ـ ١٩٩٦م.
١٥. ديوان الشنفرى. تحقيق: د. محمد نبيل طريفي. دار الفكر العربي . بيروت. الطبعة الأولى ٢٠٠٣م.
١٦. ديوان عبدالله بن المعتز. تحقيق: د. محمد بديع شريف. دار المعارف. القاهرة. إيداع ١٩٧٧م.
١٧. ديوان عنترة بشرح الخطيب التبريزي. تقديم: مجيد طراد. دار الكتاب العربي. بيروت. لبنان. طبعة ١٤٢٨هـ ـ ٢٠٠٧م.
١٨. ديوان الفرزدق، ضبطه: الدكتور عمر فاروق الطبّاع، دار الأرقم، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ١٤١٨هـ ـ ١٩٩٧م.
١٩. ديوان المتنبي. شرح: عبد الرحمن البرقوقي. دار الكتاب العربي. بيروت. لبنان. طبعة ١٤٠٠هـ ـ ١٩٨٠م.
٢٠. ديوان المعاني. أبو هلال العسكري. عالم الكتب. بدون طبعة.
٢١. سر الفصاحة. أبو محمد عبد الله بن سعيد بن سنان الخفاجي. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان. ط ١٩٨٢م ـ ١٤٠٢هـ.
٢٢. الشعر والشعراء. أبو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة. تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر. دار المعارف. القاهرة. ١٩٦٦.
٢٣. طبقات الشعراء. عبدالله بن المعتز العباسي. تحقيق: عبد الستار أحمد فراج. دار المعارف. مصر. ط ١٣٧٥هـ ١٩٥٦م.
٢٤. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. أبو على الحسن بن رشيق القيرواني. تقديم وشرح: د .صلاح الدين الهواري وآخر. دار ومكتبة الهلال. بيروت. لبنان. طبعة٢٠٠٢م.
٢٥. عيار الشعر. أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي. تحقيق: د. عبد العزيز ناصر المانع. مكتبة الخانجي. القاهرة. بدون طبعة.
٢٦. الفاضل. أبو العباس محمد بن يزيد المبرد. تحقيق: محمد عبدالعزيز الميمني. دار الكتب المصرية. القاهرة. الطبعة الثانية ١٩٩٥م.

٢٧. كتاب الأضداد. محمد بن القاسم الأنباري. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. المكتبة العصرية. صيدا. بيروت. طبعة ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م.
٢٨. كتاب الأضداد. أبو حاتم سهل بن محمد بن عثمان السجستاني. تحقيق: د. محمد عودة أبو جري، مراجعة أ. د. رمضان عبدالتواب. مكتبة الثقافة الدينية. القاهرة. الطبعة الثانية ١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م.
٢٩. كتاب الحيوان، أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، الطبعة الثانية ١٣٨٥هـ ١٩٦٥م، ٣: ١٣١.
٣٠. كتاب الصناعتين الكتابة والشعر. أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل العسكري. تحقيق: علي محمد البجاوي، وآخر. المكتبة العصرية. صيدا. لبنان. طبعة ٢٠١٢م - ١٤٣٤هـ.
٣١. كتاب الطراز. يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني. راجعه: جماعة من العلماء. دار الكتب العليمة. بيروت. لبنان. ط١٤٠٠هـ ١٩٨٠م.
٣٢. كتاب العروض. أبو الفتح عثمان بن جني. تحقيق: د. أحمد فوزي الهيب. دار القلم. الكويت. الطبعة الأولى ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م.
٣٣. كتاب العين. الخليل بن أحمد الفراهيدي. تحقيق: د. مهدي المخزومي وآخر. وزارة الثقافة والإعلام. الجمهورية العراقية. دار الرشيد للنشر. سلسلة المعاجم والفهارس (١٦). إيداع ١٩٨٠م.
٣٤. كتاب الكافي في العروض والقوافي. الخطيب القزويني. تحقيق: الحساني حسن عبدالله. مكتبة الخانجي. القاهرة. الطبعة الرابعة. ١٤٢١هـ - ٢٠٠١م.
٣٥. الكشاف أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري. اعتنى به: محمد السعيد محمد. المكتبة التوفيقية. القاهرة. مصر. الطبعة الأولى ٢٠١٢م.
٣٦. لسان العرب. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري. دار صادر. بيروت. لبنان. الطبعة الثالثة ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م.
٣٧. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. ضياء الدين بن الأثير. تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد. المكتبة العصرية. صيدا. بيروت. ط ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م.
٣٨. المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز. أبو محمد عبد الحق بن غالب بن عطية الأندلسي. تحقيق: عبد السلام عبد الشافي محمد. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان. الطبعة الأولى ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م.

٣٩. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. عبد الله الطيب. دار الفكر. الطبعة الثانية.١٩٧٠م. بيروت.
٤٠. مسند الإمام أحمد. تحقيق: شعيب الأرنؤوط وآخرون. مؤسسة الرسالة. الطبعة الثانية ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م.
٤١. معاني القرآن. أبو زكريا يحيى بن زياد الفرّاء. تحقيق: د. عماد الدين بن سيّد آل الدرويش. عالم الكتب. بيروت. لبنان. الطبعة الأولى ١٤٣٢هـ - ٢٠١١م.
٤٢. معجم مقاييس اللغة. أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. شركة الرياض للنشر والتوزيع. الرياض. ودار الجيل. بيروت. طبعة ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م.
٤٣. المعجم الوسيط. مجمع اللغة العربية. الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث. إبراهيم مصطفى وآخرون. المكتبة الإسلامية. استانبول. تركيا.
٤٤. مفتاح العلوم. أبو يعقوب يوسف بن محمد السكاكي. تحقيق: د. عبدالحميد هنداوي. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان. الطبعة الأولى ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م.
٤٥. المنصف للسارق والمسروق منه في إظهار سرقات أبي الطيّب المتنبي. أبو محمد الحسن بن علي بن وكيع. تحقيق: د.محمد يوسف نجم. دار صادر. بيروت. لبنان. الطبعة الأولى ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م.
٤٦. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. أبو الحسن حازم القرطاجني. تحقيق: محمد الحبيب بالخوجة. دار الكتب الشرقية. بدون طبعة.
٤٧. الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء. أبو عبدالله محمد بن عمران بن موسى المرزباني. تحقيق: محمد حسين شمس الدين. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان. الطبعة الأولى ١٤١٥هـ - ١٩٩٥.
٤٨. نضرة الإغريض في نصرة القريض. المظفّر بن الفضل العلوي. تحقيق: د. نهى عارف الحسن. دار صادر. بيروت. لبنان. الطبعة الثانية ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م.
٤٩. نقد الشعر. أبو الفرج قدامة بن جعفر. تحقيق: كمال مصطفى. مكتبة الخانجي. القاهرة. الطبعة الثانية ١٩٧٩م.
٥٠. نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز. تحقيق: د. بكري شيخ أمين. دار العلم للملايين. بيروت. لبنان. الطبعة الأولى ١٩٨٥م.

مِعيارَ العِلَةِ لِرأيِ سِيبَوَيه لَدَى ابْنِ جِنّي في كتابه "عِلَل التَّثْنِيَة"

دراسة نقدية في العلة النحوية

د. عبدالله بن مهدي الأنصاري

جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

كلية اللغة العربية – قسم النحو والصرف وفقه اللغة

ملخص

موضوع البحث معايير العِلل التي بنى عليها ابن جني تصحيحه لمذهب سيبويه في التثنية، **والهدف** إبراز أثر العلة النحوية وفحص حقيقتها في كتاب "علل التثنية" لابن جني، ومدى دقة فهمه وتوجيهه لكلام سيبويه، **في منهج** وصفي تحليلي، مركزٍ على مقتضى العلة النحوية، والحقيقة الصوتية للظاهرة اللغوية، تعليلا ونقدًا، مع توزيع المادة العلمية في عناوين مناسبة، مترابطة بتسلل علمي دلالي، أفضت مناقشتها إلى **نتائج** أبرزها: اكتشاف تقييد ابن جني علِلَه وحصرها على ما يصحح به مذهب سيبويه ولو بتكلف، ووجود عدم الدقة في تخريجه لعبارته، وعدم سلامة عِلله من القوادح المؤثرة، وشيوع الضعف العلمي في أحكامه، و كشفت الدراسة الأثر السلبي لإغفال التدقيق في الجانب الصوتي ومقتضياته في الدراسات النحوية، وأنّ موقف التسليم بكل ما توصل إليه الدرس القديم يحجب عن اكتشاف الخلل فيما دُوِّن وأُلِّف، ثم **أوصتْ الدراسة** بالتدقيق في أحكام النحويين وعباراتهم، بدلا من اتخاذها أدلةً قاطعةً، وعرض عللهم على ما تقرر في علم الأصول للكشف عن حقائقها وصحة الاعتلال بها علميًّا، والاهتمام بالجانب الصوتي وما يترتب عليه من نتائج مؤثرة في الوصف النحوي التركيبي والصرفي.

الكلمات المفتاحية:

المِعْيار: المكيال أو النموذج الذي يُقاسُ عليه.

العلةُ: سبب وجود الشيء، أو ما يستلزم حُكمًا لما وُجدَ فيه.

حرف الإعراب: الحرف الأخير من الكلمة.

الإعراب: العلامة الدالة على نوع الإعراب.

عَلَم التثنية: علامَة التثنية.

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

الحمد لله وحده، وأشهد ألا إله غيره، وصلى الله وسلم على نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، أما بعد: فقد قرأتُ كتابَ " علَل التثنية" لأبي الفتح عثمان بن جني المتوفى سنة(٣٩١هـ) رحمه الله، فألفيتُه من كتب النحو التي اعتمدت على تعليل الأحكام ومناقشتها انطلاقًا من أساسٍ يُعدُّ من أهم أُسس بناء الفكر النحوي ابتداءً، ذلك الأساس هو "العلَّة" التي تُعدُّ الرُّكْنَ المتفقَ عليه من أركان القياس التي بُنِي عليها علمُ النحو العربي[1]، فاعتمد عليه المؤلف في مناقشة مسألة "التثنية" من أجل التأصيل لها، وهو أمر عزيز لا يَكادُ يوجد إلا في قلة من كتب النحو، أعني التأصيل للأحكام من جهة بنائها على علَلِها الأصولية، ولا غَرْوَ؛ فأبو الفتح ابن جني من أشهر علماء النحو الذين عُنُوا بتعليل الأحكام وتأصيلها في اللغة، وإبراز حكمها، ولا سيما في كتابيه: "الخصائص" و"سرّ صناعة الإعراب" وعززهما بهذا الكتاب الذي يُعَدُّ جزءًا مما أودعه في سِفْره الكبير الحافل بالعِلل النحوية: "الخصائص".

وفي أثناء قراءتي لهذا الكتاب استوقفتني أمور، اقتضت مني معاودة النظر فيما فيه من مناقشة وتحليل للعلَل، من أهمِّها: غموض المعايير التي يستظهرها القارئ للعلة عند ابن جني في كتابه هذا، أعني الأمور التي بَنى عليها العلَل، وانطلق منها لتعليل التثنية وأحكامها، ويشمل ذلك جوانب متعددة، كغموض وجه التعليل فيه، ونوع العلَل الموجبة فيه للأحكام، ومناسبة العلة للمعلَّل، وفائدتها في توثيق الحكم، ونحو ذلك مما يبدو غموضه من قوادح العلة في الكتاب، ويستدعي البحث عن المعايير التي بُنيت العلة عليها عند المؤلف، وعليها بَنَى نقده للنحويين، في مقابل الاحتجاج لمذهب سيبويه والتعليل له، إذ تبين لي بعد التدقيق أنه انطلق

من قناعة تامة بما قاله سيبويه في هذه المسألة، فبنى كتابه كله على العلل التي رآها موجبة لصحة كلام سيبويه، والردِّ على ما سواه، فجاءت علله مقيدةً بما تؤدي إليه هذه المقدمة من النتائج، فكانت هذه الأمور المتقدمة أصلَ مشكلة دراستي هذه ومثارَها.

وحدود البحث محصورة في "العلل" التي اعتل بها ابن جني ـ رحمه الله ـ في كتابه" علَل التثنية" خاصة لصحة مذهب سيبويه في حقيقة "التثنية" من كل ما أبداه للشرح والاستدلال لمذهب سيبويه والدفاع عنه، وما احتج به من الأقيسة.

والهدف هو إبراز أثر العلة النحوية ومستواها في كتاب "علل التثنية" لابن جني، وأثرها البارز في التوثيق العلمي لأحكامه في هذه القضية، وأهميتها في بناء النقد العلمي، هذا مع تخصيص معايير علِل ابن جني وأمثلته وتنظيراته بالفحص والمناقشة، بغية إزالة غموضها في هذه المسألة، وتوضيح علاقتها بصحة ما قاله سيبويه، وتوجيه فهمه لكلامه.

١) انظر: لمع الأدلة: ١٠٥.

منهج البحث: منهجٌ وصفي تحليلي، قُرِن فيه الوصف بالنقد، واعتُمِد فيه على النظر إلى الحقائق اللغوية من جهتين: جهة مقتضى العلة النحوية، وجهة الحقيقة الصوتية للظاهرة اللغوية.

وتتلخص **إجراءات البحث** في إيراد كلام ابن جني المتضمن عِلَله نصًّا أو وصفًا، أو كلام سيبويه الذي تدور عليه المسألة، تحت عناوين مناسبة للمسائل، ثم تفسير مراده، ثم تحليل أمثلته وأدلته، ثم نقده وبيان الإيرادات عليه بمقتضى العلة النحوية، والتعزيز بآراء النحويين، ثم الخروج بما يقتضيه القياس والأدلة من النتائج.

ويتكون البحث من خطةٍ تتضمن مقدمة محتويةً خطتَه، ثم علة ألف التثنية ويائها، ثم مفهوم رأي سيبويه في علامة التثنية، فمناقشة تعليل ابن جني لصحة رأي سيبويه، ثم الرأي الآخَر في

تخريج عبارة سيبويه في علامة التثنية وعلة ذلك التخريج، ثم علة اختلال صيغة التثنية بالحذف، فعلة عدم تقدير علامة الإعراب على حرف التثنية، ثم نقد علة حمل عَلَم التثنية على الحرف الصحيح، وتليها علة عدم اعتبار نون التثنية حرف إعراب، فالخاتمة والتوصيات، ثم ثَبت مراجع البحث.

الدراسات السابقة: قبل الشروع في استظهار هذه المعايير ومناقشتها، شرعتُ أبحث عن دراسة تناولتها قبلا، فوجدتُ الكتابَ قد تناوله باحثون في عدة من الدراسات، ولكني لم أقف منها علىً دراسة عُنيت بالجانب الذي أردتُه، بل جميع الدراسات التّي وقفت عليها لم تتجاوز بعض القضايا العامة في دراسة العلة، ودراسة أحكام التثنية، وهذان موضوعان مدروسان ومبثوثة أحكامهما مفصلةً في كتب النحو وأصوله باستفاضة، وليسا بحاجة إلى مَن يُعيد نشرهما، ومن أظهر الدراسات التي توهِم عناوينُها نحوًا مما قصدتُ إليه في دراستي هذه دراستان:

إحداهما: بحث مختصر عنوانه:" نقد كتاب علل التثنية لابن جني" إعداد الطالبة: ليلى آل حماد، جامعة الملك سعود، عام١٤٢٨ه، وهو عبارة عن وصف موجز لعموم الكتاب، وثناءٍ عليه وعلى مؤلفه، دون أي زيادة، وليس في هذا البحث من النقد المعنون له شيء.

والدراسة الثانية: رسالة ماجستير من كلية الآداب واللغات بجامعة مولود معمري في الجزائر، عنوانها: "العلة النحوية عند ابن جني من خلال كتاب عِلَل التثنية، دراسة وصفية تحليلية" إعداد: عبد الغني تواتي، عام ٢٠١٤.

وهذه الدراسة تبدو لَمن يقرأ عنوانها ألصق ببحثي، أو تغني عنه، ولذلك سوف أُوجزُ ما تضمنته من المباحث لبيان تباينهما: فقد تحدث الباحث عن العلة وأقسامها نَظريًا، وجعل مبحثًا لأقسام العلة عند ابن جني، نقل فيه ماذكره ابن جني من تقسيمات العلة في كتاب الخصائص، ثم مبحثًا آخر لآراء النحويين في ألف التثنية وموقف ابن جني منها، ومسائل التثنية التي تضمنها كتاب(علل التثنية لابن جني) وجميع ذلك لم يزد فيه على نقل ما أورده ابن جني في كتاب (علل التثنية) وأفرد عنوانا سماه: "علل التثنية عند ابن جني" وصف فيه كتاب(علل

التثنية) وصفًا عامًّا ظاهريًّا يخلو من أي دراسة لمضمونه، ثم عرضَ جميع ما ذكره ابن جني وعقبه بآراء النحويين في ألف التثنية نقلا بالنص وعرضًا وصفيا دون زيادة تُذكر، وليس في دراسته شيء مما قصدتُ إليه.

وقد اتفقت الدراستان في حشد المدح والتبجيل لكتاب ابن جني: "علل التثنية" وآراء مؤلفه، فوقفتا ـ كشأن غيرهما ـ دون تقديم شيء جدير بالذكر في الرأي العلمي في الكتاب، فكيف بنقده وفحص مستوى العلة فيه.

****

دلالات مصطلحات البحث:

المِعْيار: هو المكيال[1]، والمراد به النموذج الذي ينبغي أن يكون عليه الشيء، متصوَّرًا كان أو متحققا[2].

العِلَل: جمع علَّة: وهي السبب في وجود الشيء، أو ما يستلزم حُكمًا لما وُجدَ فيه، أي يلزم من وجوده وجود الحكم، ومِن زواله زوال الحكم[3].

حرف الإعراب: الحرف الأخير من كل كلمة معربة، زائدًا كان أو أصليًّا[4].

الإعراب: علامة الإعراب، أي العلامة الدالة على نوع الإعراب، فيقال نحو: "انطلق أحمدُ" الدال من (أحمد) حرف الإعراب، وضمته هي الإعراب.

عَلَم التثنية: علامَة التثنية، وهي الألف، أو الياء.

١) انظر لسان العرب: مادة(عير).
٢) انظر المعجم الوسيط: مادة (عار).
٣) الحدود في الأصول: ١٥٣، ومعيار العلم: ٢٤٧، ولمع الأدلة:١٠٦.
٤) انظر: التعليقة لأبي علي ٢٧/١

علَّةُ ألف التثنية وبائها

قال ابن جني: "اعلم أن الألف زيدتْ في الاسم المثنى عَلَمًا للتثنية، وذلك قولك: رَجُلان، وفَرسانِ، وزَيْدانِ"[1] ثم ذكر أن النحويين اختلفوا في هذه الألف ما هي من الكلمة؟ فذكر قول سيبويه ومَن تبعه، وهو أن هذه الألف حرفُ إعراب، بمنزلة الدال من (زيد) ونحوه، وليست علامة الإعراب مقدرة فيها، وأن الياء في النصب والجر كذلك؛ حرفُ إعراب، وليست علامة الإعراب مقدرةً فيها، هذا رأي سيبويه[2]، وذهب إليه فريق من النحويين، كالزجاّج وابن كيسان وابن السراج وأبي علي الفارسي[3].

ثم ذكر ابن جني مذهب أبي الحسن الأخفش، وهو أن "حرف التثنية ليس بحرف إعراب، ولا هو بإعراب، ولكنه دليل الإعراب، فإذا رأيت الألف علمت أن الاسم مرفوع، وإذا رأيت الياء علمتَ أن الاسم مجرور أو منصوب، وإليه ذهب المبرد"[4].

وأوردَ أيضا رأي أبي عمر الجرمي، وهو أن الألف حرف الإعراب؛ كما قال سيبويه، ولكنه يرى أن انقلاب هذه الألف هو الإعراب[5]، وذكر أيضا أنّ الفراء وأبا إسحاق الزيادي وقطربًا قالوا إن الألف والياء في التثنية إعراب[6] .

هكذا أورد ابن جني عامة آراء النحويين في تعليل إعراب المثنى بالألف والياء، إيرادًا مجملا، قبل أن يشرع في الترجيح والرد على خلاف ما يراه هو، ويُستنتج مما صدَّر به المسألة ثم ما ذكره في هذا النقل لآراء النحويين أمران:

الأول: التصريح بأن الألف زيدت على أصل الكلمة لأجل أن تكون عَلَمًا للتثنية، ومعنى ذلك أن وظيفتها هي الدلالة على التثنية، وهذه علة وجودها، وقد ذكر في الخصائص أن الزيادة في أصل الكلمة تقتضي معنىً إضافيا، فقال: "إذا كانت الألفاظ أدلة المعاني؛ ثم زيد فيها شيء؛ أوجبت القسمة له زيادة المعنى به"[7] وهذه وظيفة صرفية صِرْفة؛ لأنها خاصة بالمبنى، ونحو انقسام الكلمة إلى مفرد ومثنى وجَمع من الأقسام الرئيسة الخاصة بذوات الكَلِم قبل التركيب، وليست عارضة بالتركيب[8].

ومعنى هذا أن أصل علة التثنية هو إرادة إكساب الكلمة معنًى جديدًا لم يكن في مبناها التصريفي الأصلي، ولا تفيده مادتها المعجمية بالوضع، وهذا معيارٌ مستقيم، ومداره على السماع، ويندرج تحت "علة السماع" من العِلَل الموجبة للحُكم[9]

---

١) علل التثنية: ٤٧.
٢) انظر: سيبويه ١/ ١٧، وشرح السيرافي ٢١٤/١.
٣) انظر: علل التثنية: ٤٩، وسر صناعة الإعراب ٦٩٥/١، وشرح المفصل لابن يعيش٢٢٨/٤
٤) علل التثنية:٤٩-٥٠، وانظر المقتضب للمبرد ١٥٢/٢
٥) انظر: ما سبق في المواضع نفسها.
٦) انظر: علل التثنية ٥٠، وسر صناعة الإعراب: ٦٩٥/١، والإيضاح للزجاجي ١٣٠
٧) الخصائص: ٣/ ٢٦٨.
٨) انظر: شرح كتاب سيبويه للصفار ٢٩٥/١، وشرح التسهيل لابن مالك ٣٤/١، وشرح الكافية للرضي ٧٨/١.
٩) انظر: الفيض للفاسي ٨٦٠/٢، ٨٦٧.

الثاني: أنّ ابن جني يرى ــ فيما يظهر من عبارته السابقة ــ أن علة رفع المثنى بالألف ونصبه وجره بالياء تُعد معيارًا صالحًا لتعليل كون الألف والياء عَلَم التثنية؛ لأنه صدَّر نقله ذلك بقوله: "اعلم أن الألف زيدتْ في الاسم المثنى عَلَمًا للتثنية، وذلك قولك: رَجُلان، وفَرسانِ، وزَيْدانِ"[1] وهذا لا علاقة له بالرفع ولا غيره من المقولات الإعرابية، فكان الأولى أن يتحدث عن هذه العلة من حيث هي في الكلمة المثناة دون التعرض لوظيفتها التركيبية الإعرابية؛ لأنها وظيفة مكتسبة بالتركيب.

ولذلك يُعد هذا في الحقيقة علةً للتبادل الموقعي بين الألف والياء في الدلالة على نوع الإعراب، وليستْ هذه العلة رأسًا في تعليل التثنية بهما خارج التركيب، ومن هنا يَرِدُ عليها أنها علة غير موجِبة للحُكم، والمراد بالحكم هنا التثنية نفسُها، وبذلك تفقد هذه العلة شرط صحة التعليل بها في مجال إثبات التثنية؛ إذ كان من شروط العلة أن تكون موجِبةً للحُكْمِ[2].

فنخلص إلى أن علةَ التثنية هي التأثير وشهادة الأصول، والمراد بالتأثير: "وجود الحكم لوجود العلة، وزواله لزوالها"[3] فوجود التثنية في الاسم متوقف على وجود علامتها، وزالها متوقف على زوال العلامة، والأصول تشهد بذلك، فإنَّ الأصل أنَّ كل مُفرَدٍ لحِقَتْ علامة التثنية بآخره انقلبت دلالته العددية إلى اثنين، وهذا أصل متفق عليه.

١) علل التثنية: ٤٧.
٢) انظر: الفيض للفاسي ٩٠٤/٢، وارتقاء السيادة لأبي زكريا الشاوي: ١٠٩.
٣) لمع الأدلة للأنباري : ١٠٦

التعليل لمفهوم رأي سيبويه في علامة التثنية

تقدم القول بأن سيبويه ذهب إلى أن ألف التثنية حرفُ إعراب، وأنها بمنزلة الدال من (زيد) ونحوه، وليست علامة الإعراب مقدرة فيها، وأن الياء في النصب والجر كذلك؛ حرفُ إعراب، وليست علامة الإعراب مقدرةً فيها، هذا ظاهر ما يتبادر من عبارة سيبويه عند ابن جني[1]، وذهب إليه فريق من النحويين، كالزجاج وابن كيسان وابن السراج وأبي علي الفارسي[2].

وهذا الكلام يعتوره إشكالان اثنان:

الإشكال الأول: أنّه جعل الألف في التثنية بمنزلة الحرف الذي تليه علامة الإعراب، كاللام من (رجال) والدال من (زيد) مع كون الألف ـ والياء مثلها في النصب والجر ـ زائدةً على أصل الكلمة باتفاق، كما أقرَّ ابن جني نفسه في صدر المسألة، فكيف يجعلها نظيرَ حرف الإعراب الذي هو أصل في الكلمة، مع إقراره بزيادتها على مبنى المفرد! وسيأتي أن هذا هو سبب جميع الإشكالات في هذه المسألة، وعليه بُنِيت العِلَل الضعيفة التي سيقتْ لتصحيح هذا المفهوم.

الإشكال الثاني: أنه ذكر أنَّ علامة الإعراب غير مقدرة؛ مع كون حرف الإعراب حرفَ علة ولا تظهر معه علامةٌ للإعراب ظهورَها فيما نَظَّر به من الحرُوف الصحيحة، فعلى هذا تكون علامة الإعراب لا ظاهرة ولامقدرة مع كون الاسم معربًا! وهذا يخالف إجماع النحويين على أن الاسم المعرب لابد له من إعرابٍ ظاهر أو مقدر[3].

وعلاقة هذا بعلة التثنية أنَّه يصعب تصوّر كون علامة التثنية حرفًا للإعراب، مع كون الكلمة معربةً يجب أن تكون لها علامة تدل على إعرابها ظاهرةً أو مُقدَّرَةً، ولا وجود لهذه العلامة سوى علامة التثنية نفسها، فهذا يحتاج إلى تعليل وتخريج، ولذلك ذهب بعض النحويين كأبي علي الفارسي(٣٧٧ه) والأعلم الشنتمري(٤٧٦ه) عند تعرضهما لشرح عبارة سيبويه السابقة إلى مخالفته، واعتبار مفهوم مقالته غيرَ صحيح، فجعلا علامة الإعراب حركة مقدرةً في النية، منظِّرين له بالمعتل كعصا وقفا[4]، وهذا أولى بالاعتبار لو صحَّ ما بُنِي عليه من القياس، ولكنه غير صحيح كما سيأتي.

وابن جني يعتل لمذهب سيبويه هنا بما يراه علَّةً للتثنية بناءً على كونه علَّةً للإعراب في المثنى، ألا وهو التمكُّن؛ لأن الاسم المتمكن أوجب له تمكنه أن يكونَ له حرفُ إعراب، وهذا التمكن يستوي فيه المفرد والمثنى المعربان[5]، فقال:"وَالدَّلِيل على صِحَة قَول سِيبَوَيْه أَن الأَلف حرفُ إِعْرَاب دون أَن يكون الأَمر فِيهَا على مَا ذهب إِلَيْهِ غَيره: أَن الَّذِي أوجب للْوَاحد المتمكن حرف الْإِعْرَاب فِي نَحْو رجل وَفرس هُوَ مَوْجُود فِي التَّثْنِيَة فِي نَحْو قَوْلك رَجلان وفرسان وَهُوَ التَّمَكُّن، فَكَمَا أَن الْوَاحد المتمكن المعرب يحْتَاج إِلَى حرف إِعْرَاب فَكَذَلِك الِاسْم الْمُثَنى إِذا كَانَ معربا مُتَمَكِّنًا احْتَاجَ إِلَى

---

١) انظر: سيبويه ١/ ١٧، وشرح السيرافي ٢١٤/١.

٢) انظر: التعليقة ٢٦/١-٢٧، وعلل التثنية: ٤٩، وسر صناعة الإعراب ٦٩٥/١، والنكت في تفسير كتاب سيبويه للشنتمري ١٢٠/١، وشرح المفصل لابن يعيش ٢٢٨/٤

٣) انظر: الإيضاح للزجاجي: ٧٢، وشرح المقرب(التعليقة) لابن النحاس ١٤٩/١.

٤) انظر: التعليقة لأبي علي ٢٧/١، والنكت في تفسير كتاب سيبويه للشنتمري ١٢١/١.

٥) انظر التبصرة والتذكرة للصيمري٧٨/١، والإيضاح في علل النحو للزجاجي:١٣١.

حرف إعْرَاب، وَقَوْلُنَا رجلانِ وَنَحْوه مُعرب مُتَمَكن مُحْتَاج إِلَى مَا احْتَاجَ إِلَيْهِ الْوَاحِد المتمكن من حرف الإِعْرَاب إذن"[1].

وهذه علةٌ مركبةٌ متممةٌ لعلة التثنية وليست موجبَة؛ لأن التمكن علةٌ للإعراب في الاسم المعرب[2]، وقياس الاسم المثنى المتمكن على المفرد في الحاجة إلى الإعراب ليس موجبًا لتثنيته، ولكنه متمم لحكمة تثنيته بالعلامة المعيَّنة التي يقتضيها إعرابه، هذا وجه التركيب في هذه العلة.

ولكنه تعليل غيرَ مناسب، والسبب في ذلك عدم كمال المطابقة بين المقيس والمقيس عليه، فإنه حمل المعرب بالحروف على المعرب بالحركات؛ لما ذكره من كونهما معًا متمكنين، وهذا قياس ضعيف؛ لأن التمكن لا يستلزم الشبه من جميع الأوجه، فالاسم المفرد لم يلحق بآخره شيء يؤثر على علامة إعرابه، خلافًا للمثنى الذي لحقت بأصله المفرد زيادةٌ أثَّرتْ على علامة إعرابه، ومن ثَمَّ ردَّ بعضُ النحويين نحو هذا القياس، وعللوا ردَّه بأنَّ المعْرَبَ يلزمه حرف الإعراب إذا أُعرِبَ بالحركات؛ لأنَّ الحركات لا بد لها من حروف تتبعها، فأما إذا أريدَ الإعرابُ بالحروف فإن الحرفَ لا يحتاج إلى حرف آخَرَ يقوم مقامه، بل هو يقوم بنفسه[3]، أما علة التمكن فلا أثر لها هنا، وهذا من قوادح العلة، أعني ألا يكون لها أثر في ذات الحكم[4]، ذلك أنَّ العلة إذا وُجدَتْ مع عدم وجود الحُكم الذي سيقتْ من أجله تصبح مكسورةً[5].

١) علل التثنية :٥١

٢) انظر: التبصرة والتذكرة ٧٨/١

٣) انظر المقتضب ١٥٢/٢، وشرح الرضي على الكافية٨٠/١.

٤) انظر: شرح الكوكب المنير لابن النجار ٩٧٢/٤، و ارتقاء السيادة ١٢٤.

٥) انظر: الحدود في الأصول لابن فورك ١٥٦.

مناقشة تعليل ابن جني لصحة رأي سيبويه

ذكر ابن جني في تعليله لصحة مذهب سيبويه عنده أن "حرف الإعْرَاب في قَوْلنَا (الزيدان) وَ(الرجلان) لايخلو من أَن يكون مَا قبل الألف، أَو الألف، أَو مَا بعد الأَلف ـ وَهُوَ النُّون ـ فَالَّذي يفْسد أَن تكون الدَّال من (الزيدان) هيَ حرف الإعْرَاب أَنَّهَا قد كَانَت في الْوَاحد حرف الإعْرَاب في نَحْو: هَذَا زيدٌ، وَرَأَيْت زيدًا، ومررت بزيد، وَقد انْتَقَلت عَن الْوَاحد الَّذي هُوَ الأَصْل إِلَى التَّثْنِيَة الَّتي هيَ الْفَرْع، كَمَا انْتَقَلت عَن الْمُذكر الَّذيَ هُوَ الأَصْل في قَوْلنَا: هُوَ قَائم، إِلَى الْمُؤَنَّث الَّذي هُوَ الْفَرْع في قَوْلك، هيَ قَائمَة، فَكَمَا أَن الميم في (قَائمَة) لَيست حرف الإعْرَاب، وإنما علَم التَّأْنيث في (قَائمَة) هُوَ حرف الإعْرَاب، فَكَذَلك يَنْبَغي أَن يكون علَم التَّثْنِيَة في نَحْو قَوْلك: (الزيدان) و(العمران) هُوَ حرف الإعْرَاب، وَعلَم التَّثْنِيَة هُوَ الألف، فَيَنْبَغي أَن تكون هيَ حرف الإعْرَاب، كَمَا كَانَت الْهَاء في (قَائمَة) حرف الإعْرَاب"[1]

أوردتُ كلام ابن جني هنا بنصه كاملاً ـ مع طوله ـ لأنه تضمَّن أهمَّ ما يراه من التعليل الصالح للاستدلال في مسألة تثنية الاسم المعرب بالألف والياء، وأورد فيه أقوى ما يراه علَّةً موجبَةً لصحة مذهب سيبويه على ما حكاه، فينبغي فحص مقالته هنا فِكْرةً فِكْرةً؛ للنظر في معايير العلل التي أوردها ومنازعها.

وقد سلك ابن جني هنا مسلك "السَّبْر والتقسيم" في التعليل، وهو إيراد الوجوه المحتمَلة لتعلُّق الحُكمِ بها ثم اختبارها؛ للنظر في صلاحها، ثم إبقاءُ الصالح منها للتعليل به، ونفْيُ ما عداه؛ لعدم صلاحه أو لبُعده[2]، وهو من مسالك العلة المعمول بها في الاستدلال على صحة الحكم وقوة الحجَّة[3] ثم ركَّبَ على ذلك علةَ الحمْل على النظير، تقويةً للحُكمِ وتوثيقًا له، وهي من أنواع العلَل الموجبة[4].

والنظر في واقعية هذا التعليل ومطابقته للمعلَّل والاعتماد عليه في إثبات الحُكم يُحَلَّلُ بما يلي:

أولا: أنه ذهب إلى أنَّ الحرفَ الذي قبل حرف التثنية لا يصلح أن يكون حرفَ إعراب؛ محتجًّا بأنه هو حرفُ الإعراب في المفرد، ومقتضى هذا أنه يوجبُ أن يكون حرف الإعراب في المثنى مختلفًا عنه في مفرده! وهذه دعوى تحتاج إلى ما يثبتها، وقد سبقه الزجاجي (٣٣٧هـ) إلى بسطها بنحو من هذا[5]، فهل يمكنُ التسليمُ لهذه الدعوى علميًّا؟

وبيانُ ذلك أن الاسمَ المعربَ يكون إعرابه بعلامة تظهر أو تُقَدَّرُ على آخر حرف منه، وذلك الحرف هو المسمى بحرف الإعراب، نحو الدال من (زيد) وعلامةُ إعرابه تأتي تاليةً له؛ لأنها علامةٌ لحقتْ للدلالة على معنىً تركيبي طارئ بالتركيب، والأصل عدم التركيب[6]، وكما أنّ هذا الحرف يسمى حرف الإعراب فكذلك حركته تُسمى بـ"الإعراب" وبـ"علامة الإعراب"[7]

وإذا أُريدَتْ تثنية الاسمِ لحقتْه علامة التثنية لإضافة هذا المعنى إلى مبنى المفرد، وهذا ما صدَّر به ابن جني كلامه في هذه المسألة، ومبنى المفرد هو الأصل، كما أنَّ الأصل في هذا المبنَى

١) علل التثنية: ٥٢.
٢) انظر: الخصائص ٦٧/٣، والفيض ٩٦٤/٢، وارتقاء السيادة:١١٨.
٣) انظر لمع الأدلة: ١٢٧.
٤) انظر ارتقاء السيادة: ١٠٥.
٥) انظر الإيضاح في علل النحو:١٣١.
٦) انظر: التبصرة والتذكرة ٧٦/١، والإيضاح في علل النحو:٦٧،٦٩، و شرح التسهيل٣٤/١.
٧) شرح السيرافي ٢٢٢/١، والإيضاح في علل النحو:٧٢، والتذييل والتكميل لأبي حيان٢٨٨/١.

قبل التركيب عدم وجود علامة في آخره[1]، ولمَّا كانَتْ علامةُ التثنية في حال الرفع هي الألف وضْعًا وأصلا[2]؛ اقتضى ذلك تعارض هذه العلامة الصرفية مع علامة الرفع التي هي الضمة، إذْ لا تجتمع الألف مع الضمة في موضع واحد؛ لأنهما متضادانِ صوتيًا، فلَزِم حذفُ الضمة من المفرد؛ لأجل إمكانِ إلحاقِ علامة التثنية به؛ لأنَّ الضمة ليس لها دلالةٌ صرفيةٌ كشأن الألف، فلا يترتبَ إخلال بالإعراب بحذف الضمةِ، ولا سيما مع وجود ما ينوب عنها؛ لأن هذه الضمة لحقتْ الاسم بعد تمام صيغته الأصلية[3].

وابن جنِّي نفسُه قرر هذه المسألة في مكانٍ آخر، بما ينقض ما ذهب إليه هاهنا، فقال "إنَّ ما يلحق بآخرِ الصيغة بعد تمامها إذا حذفتَه لم تُعرض لنفس الصيغة بتحريف، وإنما اخترمتَ زيادةً عليها واردةً بعد الفراغ من بنيتها، فإذا أنت حذفتها وجئتَ بغيرها مما يقومُ مقامها فكأنْ لم تحدث حَدَثًا، ولم تستأنف في ذلك عَمَلا"[4] وهذا بيانٌ منه في غاية الوضوح في تأصيل المبنى بعد حذفِ لاحقته.

والألفُ والضمةُ كلاهما لاحقٌ زائدٌ على أصل مَبنى الكلمة، وهو مَبنَى المفرد ـ كما تقدم ـ فلمَّا حُذِفَتْ الضمةُ بَقِي حرف الإعراب الذي هو نهاية حروف مَبنَى المفرد دون تغيير، وإنما كان التغيير وتبادل الموقع بين العلامات الزوائد، وهي الضمة الدالة على الرفع، والألف الدالة على التثنية، فصار الذي يَلِي حرفَ الإعرابِ هو علامة التثنية بدلاً من علامة الرفع الأصلية[5]، فَدَلَّتْ العلامة الصرفية التي هي الألف على معنيين اثنين: معناها الصريح وهو التثنية، ومعنى الرفع الذي حلَّتْ محلَّ علامته الأصلية[6]، ولا أثرَ لذلك في حرف الإعراب؛ لأنه أصل المبنى وليس قابلا للتغيّر، ولا يستلزم إلحاق علامة التثنية تغييرًا صوتيا في أصوله[7]، وإنما يستلزم تغييرًا في علامةِ إعرابه.

وبناءً على هذا التحليل يُقال في نحو "جاءَ زيدٌ" إنَّ علامةَ رفعه الضمة، وحرف إعرابه هو الدالُ، وعند التثنية يُقال: "جاء الزيدانِ" فألحقنا الألفَ مكانَ الضمةِ التي كانت علامة الرفع، فأغنَى غَناءَها؛ لأنه لا يَرِدُ إلا حيثُ يَجِبُ الرفع، ولذلك قال سيبويه: "يكونُ في الرفعِ ألفًا"[8] ـ يريدُ الزائدَ لتثنية الكلمة ـ فصار أقوى من الضمةِ وأظهَر في الدلالة على الرفع؛ لأنه حرف لايُحذف للوقف كما تحذف الضمة، مع احتفاظه بدلالته الصرفية أصالةً، وحرفُ الإعراب باقٍ

١) انظر: سيبويه ١٧/١، ٢٤١/٤-٢٤٢، وشرح السيرافي ٢١٥/١، والإيضاح في علل النحو:٧٢، ٩١، ١٢١.
٢) انظر: التذييل والتكميل ٢٩٠/١، وشرح الألفية لابن الناظم:٤١.
٣) انظر: المقتصد للجرجاني ١٨٧/١، والإنصاف للأنباري ٣٤/١-٣٥
٤) الخصائص ٦٤/٣ (بتصرف يسير).
٥) انظر شرح الألفية لابن الناظم :٤١.
٦) انظر: شرح التسهيل ٧٤/١-٧٥، وشرح الكافية للرضي ٨٠/١. ومن الغريب جدًا ادعاء ابن عصفور ـ رحمه الله ـ عندما تعرض لهذه المسألة أن "الحرف لا يدل في حين واحدٍ على أكثر من معنى واحدٍ" وجعل ذلك حجة لمنع كون حرف التثنية علامة للإعراب(شرح جمل الزجاجي ١٢٣/١)
٧) انظر تحليلا قريبًا من هذا : شرح السيرافي ٢٢٢/١، و شرح الكافية للرضي ٧٩/١.
٨) سيبويه ١٧/١.

كما كانَ في الحالَين معًا، ولكن انقلبت ضمته فتحةً لمناسبة ألف التثنية؛ إذ لا تكون الألف إلا امتدادًا للفتحة[١]، وهذا إجراء صوتي ذو وظيفتين: صرفية وتركيبية إعرابية.

ولأجل هذا الإجراء جعَلَ بعضُ النحويين حرف التثنية في حال التركيب هو نفسه الإعراب؛ أي علامة الإعراب[٢]، وقريب منه القول بأن بقاء حرف التثنية على حاله التي كان عليها قبل التركيب هو الإعراب[٣]، فهذان قولان مرادفان لما قدمته من أن حقيقة الوضع تقتضي كونَ علامة التثنية علامةً للإعراب أيضًا[٤]، وكونُه علامةً للإعراب يلزم منه أن يكون ما قبله هو حرف الإعراب اقتضاءً، وبهذا يتبين عدمُ دقة ما ذَهبَ إليه ابن جني في فهمه لرأي سيبويه وشرحه لمذهبه، ويتبين عدم صحة علته للاعتلال في إثبات كون علامة التثنية حرفًا للإعراب، وهو في ذلك تابع لشيخه أبي علي ولفيف من النحويين[٥].

ثانيا: أمَّا قوله في علامة الإعراب إنها "انْتَقَلت عَن الْوَاحد الَّذِي هُوَ الأصْل إِلَى التَّثْنِيَة الَّتِي هِيَ الْفَرْع، كَمَا انْتَقَلت عَن الْمُذكر الَّذِي هُوَ الأصْل في قَوْلنَا: هُوَ قَائِم، إِلَى الْمُؤَنَّث الَّذِي هُوَ الْفَرْع في قَوْلك، هِيَ قَائِمَة"[٦] فيقدح فيه أن الواحد سالمٌ من الزيادة على أصل مبناه، واللاحق عليه إنما هو زيادةٌ لا أثرَ لها في حرف الإعراب؛ لأنه لم يتغير بسببها، لا بالحذف ولا بالانقلاب، والقياس على تاء التأنيث قياس مع الفارق، ومع عدم صحة الاعتبار، وجميع ذلك يُعدُّ من قوادح العلة[٧].

وبيان هذا أن زيادة علامة التأنيث تُباينُ زيادةَ علامة التثنية معنًى ولفظًا؛ لأنَّ التأنيث نظير التذكير، وليس تضعيفًا وزيادة لمعنى التذكير، وهذا خلافُ حقيقة التثنية، فإن علامة التثنية يُجاءُ بها لتضعيف عدد المفرد وزيادته، فنحو قولنا: (الزيدان) معناه: زيد وزيد[٨]، فهو مفرد مكرر، وليس تضعيف العدد بسلب لحقيقة مفرده؛ ولذلك تلحق المذكر والمؤنث اختصارًا للتكرار اللفظي[٩]، وأما علامة التأنيث فإلحاقها بالمذكر سلبٌ صريحٌ لتذكيره، وقلبٌ له إلى جنس آخَر يضادُّ معناه، وليس زيادةً في معناه. هذا من جهة المعنى.

أما من جهة اللفظ فتاء التأنيث حرفٌ صحيحٌ يتحمَّل الحركات، وليس حركةً طويلَةً كشأن الألف صوتيًّا، ولا تتعارض الطبيعة الصوتية لتاء التأنيث مع علامة الرفع التي هي الضمة، ومنْ ثَمَّ انتقلتْ إليها، فصارت هي حرف الإعراب بدلا مما قبلها، وليس ذلك كشأن الألف التي لا يمكن أن تنتقل إليها حركة الإعراب فتظهر[١٠]؛ لأن الألف من الجهة الصوتية حركةٌ، والحركةُ لا تتحمل حركة أُخرى[١١].

---

١) انظر: شرح السيرافي ٢١٥/١

٢) انظر: الإنصاف ٣٣/١-٤٣، شرح التسهيل ٧٥/١، وشرح الألفية لابن الناظم ٤١، منهج السالك لأبي حيان ٣٣/١، والهمع للسيوطي ١٦١/١.

٣) انظر: التذييل والتكميل ٢٩٠/١، وما ورد في الحاشية السابقة.

٤) انظر: شرح الكافية للرضي ٨/١.، ومنهج السالك ٣٣/١.

٥) انظر : التعليقة لأبي علي ٢٦/١-٢٧، وشرح السيرافي ٢٢٠/١-٢٢١، والإنصاف ٣٧/١-٣٨، وشرح الصفار ٢٩٦/١

٦) علل التثنية: ٥٢.

٧) انظر: لمع الأدلة ١٣٢، وارتقاء السيادة:١٢٧-١٢٩

٨) انظر: المقتصد ١٨٣/١، والكافي في الإفصاح لابن أبي الربيع٢٧٣/٢، والمحرر للهرمي٢٦٩/١.

٩) انظر: المحرر ٢٦٩/١، والهمع ١٤٥،١٤٧/١

١٠) انظر: التذييل والتكميل ٢٩٢/١.

١١) انظر: شرح السيرافي ٢٢٤/١، وسر صناعة الإعراب ٢٧/١

وبهذا يتبين الخَلَل في قياس التثنية على التأنيث في الفرعية، وفي حقيقة الزيادة التي بُنِي عليها الخلاف في الحكم، ولهذا ذهَب أهل الأصول إلى أنَّ "شرط القياس مماثلة الفرع للأصل في علته وحكَمه"[1] وهذا شرط لم يتحقق هاهنا فسقط المشروط، واستبان ضعف معيار العلة.

١) إرشاد الفحول: ٩٥٣/٢.

الرأيُ الآخَرُ في تخريج كلامِ سيبويه في علامة التثنية وعلّتُه

جميع ما تقدمَتْ مناقشته مع ابن جني ـ رحمه اللّه ـ مَبنِيٌّ على التسليم بما فهمه من أنَّ عبارةَ سيبويه في هذه المسألة نَصٌّ قاطعٌ أنّ علامة التثنية هي حرف الإعراب، وأنَّها ليستْ علامةً للإعراب، وليست محلاً لتقدير علامة الإعراب أيضًا، وهذا هو ما تقدم تقريره عند ابن جني، ودافع عنه واعتل له، وتقدمت مناقشته فيه.

ولكنَّ الواقعَ أن كلام سيبويه ـ رحمه اللّه ـ في هذه المسألة لا يتعين فيه ما فهمه ابن جني وبعضُ النحويين الذين فهموا فهمه وخرَّجوا عبارة سيبويه كتخريجه، ذلك أن سيبويه قال: "اعلم أنك إذا ثَنَّيتَ الواحد لحقتْه زيادتان: الأولى منهما حرف المد واللين، وهو حرف الإعراب، غير متحرك ولا منون، يكون في الرفع ألفًا..."[1].

فقد تقدم أنّ ابن جني ـ رحمه اللّه ـ قطع بأنَّ مراد سيبويه أنَّ حرف التثنية يصير في المثنى حرفَ الإعراب الذي تليه علامة الإعراب، كشأن الدال من (زيد). وهذا غير متعينٍ حتْمًا من مراد سيبويه، بل الأليق ـ فيما يبدو ـ أن يُحمل قولُه في حرف التثنية: "وهو حرفُ الإعراب" على أنّه دليل على نوع الإعراب في التركيب، ويعزز هذا تعقيبه بقوله: "يكون في الرفع ألفًا...."فلولا أنه يراه دليلا على نوع الإعراب لما جعله دالاً على الرفع الذي هو نوع الإعراب، وكذا يقال في دلالة الياء على النصب والجر، وهما من أنواع الإعراب، وقد دلت عليهما الياء في المثنى، ولقد صرَّح بعض شراح كلمة سيبويه هذه بهذا التخريج الذي قدمته لعبارته، كالسيرافي(٣٦٨ه)[2] والصفَّار(٦٣٠ه)[3].

فأما السيرافي فقد علَّلَ لعبارة سيبويه مجيبًا عمن قال:"إذا زعمتم أن هذه الحروف بمنزلة الدال في (زيد) والألف في(عصا) وأنه لا إعراب فيها فَلِمَ سماها سيبويه حروفَ الإعراب؟"[4] فقال السيرافي: "فالجواب في ذلك أنَّ حروف الإعراب هي أواخر الكَلِم، دخلها الإعراب أولم يدخلها؛ لأنها في الموضع الذي يحل فيه الإعراب إذا وُجِد"[5]

فهذا فيه تلميح إلى احتمال تأويل عبارة سيبويه على أنّ مراده هو أنَّ الألف والياء في المثنى تقومان في موضع الإعراب، والإعراب هو العلامة الدالة عليه، وهذان الحرفان قاما مقام حرف الإعراب والإعراب معًا [6].

ثم أورد قولا آخَر نسبه لقومٍ من النحويين، هو أشد تصريحًا بذلك ووضوحًا من الذي قبله، وهو أن مذهب سيبويه أن حرفَ التثنية إعرابٌ بمنزلة الضمة والكسرة والفتحة في دال(زيد)[7]، واستدل أولئك النحويون على ذلك بأن سيبويه قال: "اعلم أنك إذا ثَنَّيتَ الواحد لحقتْه زيادتان:

١) سيبويه ١٧/١
٢) شرح السيرافي ٢٢٢/١
٣) شرح الصفار ٢٩٥/١
٤) شرح السيرافي ٢٢٢/١.
٥) السابق نفسه.
٦) انظر شرح الكافية للرضي ٨٠/١، وشرح ابن الناظم: ٤١
٧) السابق نفسه.

الأولى منهما حرف المد واللين، وهو حرف الإعراب، غير متحرك ولا منون، يكون في الرفع ألفًا..."[1] قالوا: "والرفع لا يكون إلا إعرابًا، وقد جعله سيبويه رفعًا، فصحَّ أنه إعراب"[2]، فهذا القول صريح في تخريج عبارة سيبويه على غير ما تقدم عند ابن جني ومن رأي رأيه من النحويين، ونصَّ بعضهم على أنه المشهور[3].

وقال الصفار معلقًا على عبارة سيبويه: "يحتمل أن يريد الحرف الذي يُعرَبُ به، فيكون بمعنى: وهو حركة الإعراب، ويُحتمَل أن يُريدَ: وهو الحرف الذي يحلُّ الإعراب"[4]، قوله: "يحلُّ الإعراب" بمعنى: يحله الإعراب؛ أي تليه علامة الإعراب.

وقال ابن يعيش: "وقيل مذهَبُ سيبويه أن الألف والياء في التثنية إعرابٌ، فالألف بمنزلة الضمة، والياء بمنزلة الكسرة والفتحة..." [5]، وهذا الذي ذكره قد صرح به بعض النحويين وقطعوا بأنه مذهب سيبويه[6].

فثبتَ بهذا كله أنَّ نَصَّ سيبويهِ لا يصلح للاحتجاج في تحرير أنّ مذهبه القاطع في هذه المسألة يقتضي أن تكون علامة التثنية حرف الإعراب؛ لأن الدليل إذا تطرَّق إليه الاحتمال فسد الاحتجاج به[7]، وينبني على هذا التخريج أمران:

الأول: إبطال كون حرف التثنية حرف الإعراب ـ كما هو ظاهر كلام سيبويه ـ فيكون ثمةَ تناقض بين تصريحه ومفهوم توضيحه؛ إلا على مذهب مَن يرى أن الإعراب مقدَّرٌ على علامة التثنية، فلا منافاة حينئذ؛ لأن تقدير الإعراب يكون على حرف الإعراب، وستأتي هذه المسألة ومناقشتها، وهي خلاف رأيٍ لابن جني.

الثاني: مما يستلزمه القول بأنَّ سيبويه أراد أن علامة التثنية هي عين الإعراب: ألاَّ تختلَّ صيغة الكلمة بحذف علامة التثنية؛ لأن المراد الصيغة الأصلية التي هي صيغة المفرد، وأما التثنية فعلامتها طارئةٌ، وصيغتها مرتبطةٌ بعلامتها، ولا يستقيم قياس صيغة طارئة على صيغة أصلية فيما تختلفان فيه ظاهرًا، وعندئذ لا مفرَّ من القول بأنَّ حرف الإعراب في التثنية هو حرفه في مفردها نفسه ـ كما سبق تقريره ـ وهذه هي المسألة التالية.

علة اختلال صيغة التثنية بالحذف

مما تمسَّك به ابن جني ـ كما فعل جمع من النحويين ـ في نفي كون حرف التثنية علامةً للإعراب، وإثبات كونه حرفًا للإعراب في المثنى، أن قالوا: إن صيغة التثنية تتكوّن بزيادة تدل عليها، نحو: (الرجلان والزيدان) فهي نظيرة صيغة التأنيث المتكوّنة بزيادة تدل عليها، نحو: قائمة، وحمراء، وحُبلى، ونظيرة الاسم المنسوب الذي تتكوّن صيغته بزيادة ياء النَّسَب، نحو: عَرَبِيّ، فقالوا: إن

١) سيبويه ١٧/١
٢) شرح السيرافي ٢٢٣/١.
٣) انظر شرح المفصل ٢٣٠/٤.
٤) شرح الصفار ٢٩٥/١.
٥) شرح المفصل ٢٣٠/٤.
٦) انظر ـ مع ما سبق ـ: المقتضب ١٥٢/٢، وعلل النحو للوراق ١٦٦
٧) المهذب في علم أصول الفقه ٤٨٤/٢

حرف التثنية في المثنى من تمام صيغة الكلمة، فصارت بمنزلة هاء التأنيث وألفه وياء النسب؛ لأنها حروف زيدَتْ لمعانٍ تصريفية، وهي: التأنيث والنسَب، فإذا حذفت علامة الإعراب من المؤنث ومن الاسم المنسوب ـ عِنْد الوقف ـ بقي على معناه ولم تختل دلالته، وأما المثنى فإنه تختل دلالته بحذف علامة التثنية منه، فدل ذلك على أنَّ حرفَ التثنية حرفُ إعراب[1] وليس بإعراب(أي: ليس علامةَ إعراب) فهو بمنزلة اللام من (رجل) والدال من (زيد) والهمزة من (حمراء) والتاء من (قائمة) وليس بمنزلة ما يتبعها من حركات الإعراب[2].

وهذا تنظير غير مُسَلَّم، ومَن يتأمله يجدْه مبنيًا على ما لا يصحّ، وهو أمران:

الأول: قياس دلالة المثنى على دلالة المفرد، مع أنَّ معنى المثنى معنى مركَّب، والمفرد معناه بسيط غير مركب، قال الوراق(٣٢٥هـ) ــ مدِّعيًا هذه المساواة ــ :"شرط الإعراب ألاَّ يُخلّ سقوطه بمعنى الكلمة، إذا كان زائدًا على بنائها، ونحن لو أسقطنا هذه الحروف التي تدخل على التثنية والجمع، لزال معنى الكلمة، فلهذا لم يَجز أنْ تكون إعرابًا"[3]!

قوله: "على التثنية والجمع" معناه: لأجل إضافة معنى التثنية والجمع[4] إلى مَبنى المفرد، ويعني أن علامة التثنية يزول بحذفها معنى التثنية، فساوى بين المعنى الطارئ الذي يزول بزوال عَلَمه، والمعنى الإفرادي الذي لا يزول بزوال علامة الإعراب، وهذه مساواة غير متحققة، ولا يستقيم إناطة الحكم بها؛ لما تقدم من عدم تحقق حصول علة الفرع في الأصل المقيس عليه، ولعدمِ اعتبار حقيقة الأصل في التثنية، وهو صلاحُ المثنى للتجريد من زوائده[5]، فيبقى أصله المفردَ سالمًا غير مختل المعنى والمبنى.

وأما المثنى الذي يزول معناه ويختل بحذف علامة التثنية منه؛ فهو ما كان مبناه على صورة المثنى أصالةً لا بزيادة، نحو: (اثنان ،واثنتان، وكِلا، وكلتا...)[6]وهذا ليس مقصودًا في هذه المسألة.

الثاني: مقابلة الزيادة في التثنية بالزيادة في المؤنث والمنسوب ونحوهما، مع أنَّ حرف التثنية قائمٌ مقام الحرف الزائد وحركته الإعرابية معًا، فقيمته صرفية نحوية(تركيبية) ولذلك يؤثر حذفه على الصيغة الصرفية الناشئة به، أما الصيغة الصرفية الأصلية التي هي صيغة المفرد فلا يؤثر فيها حذف حرف التثنية ــ وقد تقدم إيضاح هذا والاستدلال عليه ــ وليس ذلك كشأنِ علامة التأنيث وياء النسب، فليس لهما سوى الوظيفة الصرفية في المبنى، ولا يدلان على إعراب، أما الإعراب الموجود بعدهما فليس من الصيغة، ومِن ثَمَّ بطل تنظيره بِعلامَة التثنية التي ثبتت لها دلالةٌ صرفيةٌ في الصيغة، مع دلالتها على الإعراب[7].

---

١) انظر: علل النحو للوراق ١٦٦، واللباب للعكبري ١٠٣/١.

٢) انظر: التعليقة ٢٧/١، شرح السيرافي ٢٢١/١، وعلل التثنية ٦٩، والتبصرة والتذكرة ٨٨/١، والمقتصد ٨٧/١، وأسرار العربية للأنباري ٦٨ ، شرح الصفار ٢٩٦/١، واللباب ١٠٤/١، وشرح جمل الزجاجي لابن عصفور ١٢٣/١.

٣) علل النحو: ١٦٦، وانظر: شرح الصفار ٢٩٦/١

٤) المراد جمع المذكر السالم؛ لأن الزيادة فيه كالزيادة في المثنى.

٥) انظر شرح ابن الناظم ٤٠

٦) انظر: المقتصد، لبعد القاهر ١٩٩/١، وشرح المقرب(التعليقة) لابن النحاس ١٤٦/١، و الكناش، للملك المؤيد، ١٢٠/١

٧) انظر الكافي في الإفصاح ٢٧٤/١.

فتبين بذلك انتفاء المساواة بين علامة التثنية والإعراب بالحركات القصار، وانتفاء هذه المساواة المؤثرة قادح في علة القياس، ومُبْطل لما بُنِي عليها من النتائج، ولهذا يقرر الأصوليون أن قياس علة الشبه يصحُّ الاحتجاج به عند وجود أوصاف الأصل المشبه به في المشبه بكامله، وأما وجود بعضها في المشبه فلا يثبت به القياس[1]، حتى إنَّ منهم من قال: "إنما يُقاس الشيءُ على الشيء إن كان مثله في كل أحواله"[2] ومنهم مَن لا يشترط إلا المشابهة فيما يؤثر في الحكم، وهو الأصل[3]، وهذه المشابهة ـ في الأمرين المذكورين ـ غير متحققة في مسألة قياس علَم التثنية على عَلَمَي التأنيث والنسَب، ومِن ثم انتفتْ حجة التمسك بها في الاعتلال ،كما تقدم.

١) انظر: المسودة: ٣٧٤. وشرح الكوكب المنير ٤/٧٢٦

٢) أصول الفقه لابن مفلح ٤/١٢٩٤

٣) السابق ٤/١٢٩٦

علةُ عَدَمِ تقديرِ علامةِ الإعرابِ على حَرْفِ التثنية

قال سيبويه: " اعلَم أنك إذا ثَنَّيتَ الواحدَ لحقتْه زيادتان: الأولى منهما حرف المد واللين، وهو حرف الإعراب، غير متحرك ولامنوَّن، يكون في الرفع ألفًا....ويكون في الجر ياءً مفتوحًا ما قبلها...ويكون في النصب كذلك...وتكون الزيادة الثانية نونًا كأنها عِوَض لما مُنِع من الحركة والتنوين، وهي النون وحركتها الكسر..." [١].

هذا نص سيبويه، وقد أشرْتُ من قبلُ إلى أن بعض شراحه استنبط منه أن حركات الإعراب مقدرةٌ على حرفِ التثنية[٢]، والسببُ في ذلك أنه صرَّح بأن حرف التثنية هو حرف الإعراب، هكذا! مع أنه مَدَّةٌ، ولا ريبَ أنَّ القياس يقتضي أن تكون علامة الإعراب على المدَّاتِ مقدرةً.

ومالَ إلى هذا فريق من النحويين[٣] محتجين بأنه نهاية الصيغة وتمامها ونظَّروا له بالمعتل كعصا وقفا ورَحى[٤]، قال الصيمري"وهو الصحيح؛ وإنما كان كذلك لأن الإعراب حقه أن يكون في آخر الكلمة، وبعد تمام معناها، وهذه الحروف بها يتم معنى الكلمة، فوجب أن يكون الإعراب بعدها، وهو مقدر فيها كما قدر في الأسماء المقصورة وأشباهها مما تقدم ذكره"[٥].

وأبو البقاء العُكبَري(٦١٦ه) ذَكَر القول بتقدير الإعراب عليها على اعتبارها حروف إعراب ـ كما قال سيبويه ـ ونظّر لها بالأسماء المقصورة، وذَكَر أن ذلك مُخرَّجٌ على مذهب سيبويه في الأسماء الستةِ، ثم ناقش القول بخلاف ذلك وفرَّق بينها وبين الأسماء الستة[٦].

أما ابن جني فقد عارَضَ القولَ بتقدير علامات الإعراب على حرف التثنية ورده، وفَهِمَ من نص سيبويه السابق خلاف هذا الرأي، فقال:" فَاعْلَم أَن سِيبَوَيْه يرى أَن الألف في التَّثْنِيَة كَمَا أَنه لَيْسَ في لَفظهَا إِعْرَاب فَكَذَلِك لاتَقْدِير إِعْرَاب فِيهَا كَمَا يُقَدَّر في الأَسْمَاء المَقْصُورَة المعربة نِيَّة الإِعْرَاب"[٧].

ومما يُثير العجَب أن ابن جني نَسبَ إلى أبي عليٍّ الفارسي هذا القولَ محتجًّا بالنقل عنه، مع أنَّ أبا علي ـ رحمه الله ـ صرّحَ بتخريج كلام سيبويه على تقدير الإعراب على حرف التثنية، محتجًا بأن سيبويه سمى حرف التثنية "حرف إعراب" قال: "فلو لم يكن فيه إعراب لم يكن يضيفه إلى الإعراب"[٨] ثم قال:" ونحن نقول: إنه حرف إعراب وفيه إعراب على مذهب سيبويه"[٩] ولم يذكر خلاف هذا في كتابه (الإيضاح العضدي)[١٠]غير أن شارحه ـ عبد القاهر ـ

١) سيبويه ١/١٧-١٨.
٢) انظر: التعليقة لأبي علي ١/٢٧، والنكت في تفسير كتاب سيبويه ١/١٢١. والتبيين للعكبري: ٢٠٣.
٣) انظر: علل النحو: ١٦٢، والتذييل والتكميل ١/٢٩١، واللباب ١/١٠٣
٤) انظر: علل النحو ١٦٢، والتعليقة لأبي علي ١/٢٧، والنكت في تفسير كتاب سيبويه ١/١٢١.
٥) التبصرة والتذكرة ١/٨٩. وانظر التبيين: ٢٠٥
٦) انظر التبيين ٢٠٩
٧) علل التثنية: ٥٨. وانظر: شرح الصفار ١/٢٩٦.
٨) التعليقة ١/٢٦، ٢٧(بتصرف يسير)
٩) السابق نفسه.
١٠) انظر الإيضاح العضدي ٦٦.

خالفه ونص على ما ذكره ابن جني واحتج بحجته، ذاكرًا أن ألف التثنية ليس فيه تقدير حركة كما يكون في ألف (عصا) ونحوه"[١]

واعتَل ابن جني لذلك فقال:" وَيدل على أَن ذَلك مذْهبه قَوْله وَدخلت النُّون كَأَنَّهَا عوض عَمَّا منع الاسْم من الحَرَكَة والتنوين، فَلَو كَانَت في الأَلف عنْده نيَّة حَرَكَة لما عوض منْهَا النُّون كَمَا لا تعوض في قَوْلك هَذه حُبْلَى ورَأَيت حُبْلَى ومررت بحبلىَ"[٢]

وهذه علة ظاهرة الضَعف والوهن؛ لسببين:

السبب الأول: أنَّ تخريج التنوين على أنه عِوَضٌ عن الحركةِ لا دليل عليه، بل هو ادعاء محضٌ، وسيأتي بيان وجه بطلانه.

السبب الثاني: أنَّ عبارة سيبويه ليست نصًّا فيما ذهب إليه؛ لأن سيبويه نظَّر لنون التثنية بالتنوين في الاسم المفرد ــ وهو الصحيح كما سيأتي ـ فدلت عبارته على أن الاسم يستحق أنْ يُعرب بالحركة ويُتبَع بالتنوين؛ لأنه اسم متمكن، ولكنه بسبب لحوق حرف المد بآخره امتنع تحريكه بالحركة التي يقتضيها إعرابه وهي الضمة، وحلَّتْ الألف محل الضمة، وهي غير مجانسة للضمة، وبذلك يكون هذا الاسم قد مُنِع من الحركة التي يستحقها إعرابُه، وهذا يُعدُّ نقصًا في هذا الاسم، فأُتبِع بالنون المنقلبة عن التنوين، وقد عُلِم أن التنوين لا يتبع إلا حركة الإعراب القصيرة، فصارَتْ هذه النون مُعَوَّضا بها عن التنوين المنْقلَب إليها صوتيًا، وعن الحركة التي يتبعها التنوين مَحلا؛ لأن النون حلَّت عقيبَ الألف التي هي مَحل الحركة الأصلية، فجاءت النون تالية للألف مجيءَ التنوين بعد الحركة الأصلية، فصحَّ بهذا التأويل قول سيبويه:" كأنَّ النون عِوَضٌ عما مُنِع الاسم من الحركة والتنوين"[٣] وهذا التوجيه تأويل لتوضيح ما تتخرج به عبارة سيبويه، وليس تصحيحًا لها صادرًا عن موافقته في هذا الرأي، وهو مستفادٌ من قوله:"كأنَّ..." فلم يجزم بالحكم، ولكن جعله مقاربًا، واستظهر ذلك مما هو مقتضى اللفظ ـ أعني مبنى المثنى ـ وسيأتي بيان ما يستظهره البحث من حقيقة هذه النون.

وقد خرَّج أبو عليٍّ الفارسي عبارة سيبويه هذه بنحو من هذا الذي شرحته، مع اختلاف يسير[٤]؛ وسبب الاختلاف أنه يقول بتقدير الحركة على حرف التثنية، كما تقدم، وليس ذلك مماً يستبينه لي البحث.

وعلة قياس الشبه التي تمسك بها ابن جني ومَن رأى هذا الرأي تقدم إبطالها في المسألة التي قبل هذه، وتبَينَ ثَمَّ أنَّ علامة التأنيث لا تفيد إعرابًا، وليست كألف التثنية، ومثلها نحو(عصا) و(قفا) و(رَحى) مما لامه ألفٌ، وهي ألِفاتٌ لازمةٌ؛ ولذلك صح أن يقال إنها تمام الصيغة، وتُقدَّرُ عليها حركات الإعراب؛ لأنها لا تدل على إعراب بلفظها، وليس كذلك ألف التثنية التي لحقت بعد تمام الصيغة الأصلية للكلمة، وتدل على الإعراب بلفظها ــ وهذا صريح نص سيبويه السابق إيراده ــ فكل ما كانت علته هذا النوع من التشبيه فلا يثبت به الحكم، ولا ينبغي المصير إليه.

١) انظر المقتصد ١/١٨٧-١٨٨.
٢) علل التثنية: ٥٩
٣) سيبويه ١/١٧-١٨(بتصرف يسير)
٤) انظر التعليقة ١/٣٤-٣٥

وكذلك علة قياسها على الأسماء الستة، علة غير متحققة عند النظر، فإن تلك الأسماء يفهم إعرابها من حرفها الأخير في صيغتها الأصلية، التي هي لام الكلمة، وليستْ زائدةً على أصلها، فكيف يُقاس عليها حرف التثنية الذي لحِق بأصل قائم قبله؟

ومما عورِضَتْ به هذه العلة التي يعتل بها مَن قاس حروف التثنية على الألف المقصورة الواقعة لامًا، وعلى حروف إعراب الأسماء الستة، لأجل تفنيد القول بتقدير حركات الإعراب عليها، قولُ العكبَري ــ رحمه الله ــ: "إنّ حرف الإعراب في الأسماء الستة لام الكلمة، ولام الكلمة تحرك بحركة الإعراب، فإذا تعذَّرتْ لفظًا قُدِّرَتْ، والحروف في التثنية والجمع لا تستحق حركة، فعند ذلك لم تتعذر لفظًا حتى تُقدر، بل زيدت حروف إعرابٍ، ودالة على الإعراب، ومع قيام الدليل على الشيء لا يُقدّر"[1]

وفي كلامه من الخلط ما لا يخفى، ولكنه مفيد في بيان وجه إلغاء علة الشبه بين ما تُقَدَّر عليه الحركات وبين المثنى، فقد فُهم منه أنّ حرف الإعراب إما أن يكون من أصل الكلمة، وإما أن يكون زائدًا على أصلها، فجعل من حرف الإعراب الزائد حرفَ التثنية، ثم بين أنه دالٌّ على الإعراب، ولا يستقيم أن يكون دالاً على الإعراب مع كونِ الإعراب مقدَّرًا؛ لأن المقدَّر هو الذي لا وجود له في الظاهر.

وبذلك يتبين عدم دقة معيار هذه العلة، ونخلص إلى أنَّ النظر يدعو إلى عدم القول بتقدير علامات الإعراب على حرفي التثنية؛ لأنهما دالان على الإعراب، قائمان مقام علامته الأصلية، ولسنا بحاجة إلى تقدير علامةٍ يوجد ما يُغني عنها، مع وضوح علَّةِ ذلك، وسيتبين هذا تَبيُّنًا أوْفَى في المسألة التالية.

نقد علَّة حمل عَلَمِ التثنية على الحرف الصحيح

يظهر أنَّ ابن جني وبعض النحويين أجْرَوْا على حرف المد(الألف) أحكام الحرف الصحيح في هذه المسألة، ولم ينظروا إليه باعتباره حركة ممطولةً صوتيًا، فكان هذا سببًا في الخلط بينه وبين تاء التأنيث ـ كما ذكر ابن جني ـ وبسببه اختلفوا في كونه حرف إعراب أولا، والصواب أنه يشبه تاء التأنيث في الزيادة لأجل أداء وظيفة صرفية، وهو شبه معنوي غير لفظي، كما تَشابَها في لزوم انفتاح ما قبل كل واحد منهما، وكلا الأمرين لا يقتضي تمام المشابهة المقتضي للقياس.

وإجراء أحكام حرف الإعراب عليهما يقتضي كونهما متشابهين من جهة الطبيعة الصوتية، وذلك غير حاصل في الواقع، أما اجتماعهما في علة الزيادة فغير كاف لإثبات الحكم، بل هو من طرق القياس المنقوضة بالفرق عند الأصوليين، وهو حمْلُ فرع على أصل لأمر مشترك بينهما، مع وجودِ وصفٍ فارقٍ بينهما يمنع من صحة القياس[2].

وبيان ذلك أن الطبيعة الصوتية لحرف المدّ تدل دلالة واضحة على أن حكمه حكم الحركة صوتيًا لا حكم الحرف الصحيح، قال سيبويه: " ومما يدلك على أن حرف المد بمنزلة متحرك، أنهم إذا حذفوا في بعض القوافي لم يجز أن يكون ما قبل المحذوف[3] إذا حُذِف الآخر، إلا حرف

١) التبيين للعكبري: ٢١٠.
٢) انظر: إرشاد الفحول للشوكاني ٩٤٥/٢
٣) المراد بالمحذوف القافية المحذوف آخرها.

مد ولين، كأنه يعوّض ذلك، لأنه حرف ممطول"[1] وأوضح ذلك في مكان آخر فقال: "وذلك أن كل شعْرٍ حذفتَ من أتمٍّ بنائه حرفًا متحركًا[2]، أو زنة حرف متحرك، فلا بد فيه من حرف لين للرِّدفِ، نحو :

وما كل ذي لُبٍّ بمؤتيكَ نصحَهُ وما كل مؤتٍ نصحَه بِلَبِيبِ[3]

فالياء التي بين الباءين رِدف"[4] .

فهو يستدل على كون حرف المد كالحركة بأنهم إذا أرادوا أن يحذفوا آخر التفعيلة، لم يحذفوه إلا إذا كان ما قبل الحرف المراد حذفه حرف مد، لأن المد الذي فيه يعوّض الحرفَ المحذوف المحرَّك، وشرحه أبو علي الفارسي بأنه بمنزلة المتحرك لأنه يفصل الساكن غير الممدود بالمد الذي فيه، فيصير الزائد فيه عوضًا من الحركة، لأنه زيادة في الصوت، كما أن الحركة في الحرف المتحرك زيادة في الصوت[5].

وبيانُ ما قاله سيبويه يَضِحُ بنحو قافية (مَفاعِيلُنْ) إذا حذف منه (لُنْ) بَقِي على (مَفاعي) فصار إلى (فعولُن) وتلزمه هذه المدة في جميع قوافي القصيدة، لأنها حركة طويلة تقوم مقام (لُنْ) المحذوف من جهة الكمية الصوتية، وهذه المدة هي التي تسمى في العروض : حرف الرِّدْفِ ، وهذا الإجراء كثير جدًا في الشعر العربي[6].

والظاهر أنَّ الشَّبَه الذي يقتضي القياس في العلة إنما يقع بين حرف التثنية وياء المتكلم المكسور ما قبلها؛ لما بينهما من الاشتراك الصوتي والصرفي، لأنهما معًا مَدَّتان، وكلاهما زائد لإضافة معنىً صرفي إلى أصل مَبنى الكلمة، وما قبل كلٍّ واحدٍ منهما يلزم حركةً واحدة، هي الفتحة قبل الألف، والكسرة قبل ياء المتكلم، وحقيقة كلٍّ واحد منهما أنه امتداد للحركة المجانسة له، فكمُل بذلك الشبَه الصوتي بينهما؛ كما هو شأن الصوائت فيما بينها، والصوامت فيما بينها، ومع هذا نجد اتفاق النحويين على اعتبار ما قبل ياء المتكلم حرف إعرابٍ تُقَدَّرُ عليه الحركات[7]؛ لأن الياء اقتضتْ تَغَيُّر العلامة التي يقتضيها التركيبُ.

فلما قدَّروا الإعرابَ قبل الياء لم يكن لهم بدٌّ من أن يقولوا إنَّ ما قبلها هو حرف الإعراب، كالباء من (كتابِي) والخاء من (أَخِي) وهذا واضح، فكان ينبغي أن يُحمَل ما قبل حرف التثنية على ما قبل ياء المتكلم، ويُحمَل حرف التثنية من الجهة الصوتية الظاهرة على العلامة المقدَّرة قبل ياء المتكلم، فالألف في (هذان كتابان) هي علامة الرفع المقدرة قبل الياء في: (هذا كتابِي)

١) سيبويه ٤٣٨/٤ ، وانظر : النكت في تفسير كتاب سيبويه للأعلم الشنتمري ١٢٥١/٢

٢) مثل (لُنْ) من (مفاعيلن).
٣) البيت من الطويل، لأبي الأسود الدؤلي، الأغاني ٣٥٥/١٢، وشرح أبيات سيبويه لابن السيرافي ٤٣٨/٢.
٤) سيبويه ٤٤١/٤.
٥) التعليقة على كتاب سيبويه لأبي علي الفارسي ١٦٣/٥.

٦) انظر تفصيل ذلك في : الوافي بمعرفة القوافي ٨١-٩٠.
٧) انظر: الخصائص ٣٥٦/٢، وتمهيد القواعد لناظر الجيش٢٨٧/١، والمرتجل لابن الخشاب :٣٣٨.

والياء في كلتا الكلمتين حرف الإعراب، غير أن للإلف وظيفتين: الدلالةَ على الرفع، والتثنية، ولليـاء وظيفة واحدة فقط، هي الدلالة على المتكلم؛ لأنها ضميرٌ، ولها موقعٌ من الإعراب.

وقد أشار بعضُ النحويين إلى هذا ثم ردَّهُ محتجًّا بأن الإعراب لا يُقدَّر إلا على الآخِر، وما قبل حرف التثنية ليس بالآخِر، وأنه لو كان مثل ياء المتكلم لَلَزِمتْ الألف في التثنية ولم تنقلب ياءً في النصب والجر، كما تثبت الحركة قبل ياء المتكلم في جميع المواقع الإعرابية[١].

وهذا إيراد بيِّنُ الوهنِ بعيدُ الاعتبار، والنحويُّ مهمته التعليل لما يقف عليه من ظواهر لغة العرب[٢]، وليس له أن يفرض عليهم ما لم ينطقوا به، ولا أن يجعل ما يمليه عليه منطقه حجةً عليهم، وليس من شرط صحةِ العلة أن ينُصَّ عليها أهل الفنّ، ولا أن يجمعوا على تعليل الحكم المعين بها[٣].

وقد التزمت العرب فتح ما قبل علامة التثنية مطلقًا، كما التزمت كسر ما قبل ياء المتكلم ما كان قابلا للكسر[٤]، وآخِر الكلمة قد يُعتَبر حُكمًا كما يُعتَبر حقيقةً، ولا ريبَ أنَّ آخِر الكلمة المركبة يعتبر بآخر أول جزءٍ منها، كما يُعتبَر أحيانًا بآخر ثاني جزأيها، فقد اتفق النحاة على اعتبار ياء النسَب في المنسوب بها ــ وشبهها ــ حرفَ إعراب، نحو(مَدَنِيّ وقُرَشِيّ) اتفاقَهم على اعتبار ما قبل ياء المتكلم حرفَ إعراب، مع أن الآخِر مختلف فيهما، كما اتفقوا على اعتبار آخر الجزء الأول من المركب الإضافي حرف الإعراب، مع اختلافهم في اعتبار آخر الجزء الأول من المركب المزجي حرف الإعراب[٥]، مع استوائهما من جهة التركُّب من جزأين، وإن اختلف نوع التركيب، والحَكَم في ذلك كله السماع عن العرب، ولا يُبنى القياس إلا عليه، وجَميع هذا الذي ذكرته يُعَدُّ دليلاً يُحتجُّ به من جهة كونه من المسلَّمات غير المتنازَع فيها، وأدلتها السماعية مستفيضة، أما الاستدلال بما هو محل نزاعٍ فليس بمُسَلَّم [٦].

وإن القول باعتبار ما قبل علامة التثنية حرف الإعراب لا يستلزم تقديرًا للعلامة؛ لأنَّ موجبَه استصحاب أصله المفرد، وعلامة التثنية اللاحقة به نطقت بها العرب بطريقة تُغني عن تقدير علامة أخرى، كما تقدم، قال سيبويه: " ويَستغنون بالشيء عن الشيء الذي أصله في كلامهم أن يستعملَ"[٧] فقد استغنوا عن الضمة والفتحة والكسرة اللاتي هنَّ الأصول، بالألف والياء في التثنية.

وأما ياء المتكلم فهي حرف واحدٌ نطقت به العرب على صورة واحدة، ولم تجعله متغيرًا بتغير الموقع الإعرابي، ولذلك اضطُرَّ إلى تقدير علامة الإعراب فيما قبله[٨]، مع أنه من جهته الصوتية والزيادة كحرف التثنية، والشيء يُحمَل على أكثر الأشياء شبَهًا به، وأقواها مشاركةً له في العلة،

١) انظر: الهمع للسيوطي ١٦١/١
٢) انظر: سيبويه ٢٦٦/١، والإيضاح في علل النحو٦٦(حكاية عن الخليل)
٣) انظر: شرح الكوكب المنير ١٠٠/٤.
٤) انظر: الخصائص ٣٥٦/٢، وتمهيد القواعد ٢٨٧/١، والمرتجل :٣٣٨.
٥) انظر: التذييل والتكميل ٢٩٣/١
٦) انظر: الإيضاح: ٦٢.
٧) سيبويه ٢٥/١.
٨) انظر التبيين ١٥١، والتذييل والتكميل ٢٩٤/١.

ولا يلزم من ذلك أن يستويا من كل وجه، بل إن الغالبَ أن يزيدَ أحدهما على الآخر في بعض الأحكام، ويعدُّ ذلك أمرًا طبيعيًّا في اللغة، ولا يؤدي إلى تناقض الأحكام، ولا فساد القياس[1].

وهذا من الأصول التي نبَّه عليها سيبويه كثيرًا في كتابه، كقوله: " وقد قال قومٌ من العرب تُرضَى عربيَّتُهم: هذا الضاربُ الرجلِ، شبّهوه بالحَسَنِ الوجه، وإن كان ليس مثلَه في المعنى ولا في أحواله؛ إلاّ أنّه اسمٌ وقد يَجُرُّ كما يجر وَيَنْصِبُ أيضًا كما يَنْصِبُ"[2] وقال: " فشبهوا هذا بـ(لك) و(له) وإن كان ليس مثله؛ لأن من كلامهم أن يشبهوا الشيءَ بالشيءِ وإن لم يكن مثله"[3] والإشارة في قوله:"فشبهوا هذا" إلى لام الجر الداخلة على المستغاث، يبينُ أنها مشبَّهةٌ في فتحها بلامِ الجر الداخلة على الضمير، نحو(لَك) و(لَه) وإن كان المستغاث اسمًا ظاهرًا منادًى، وليس الضمير كذلك.

ثم أعقب ابن جني ذلك بعلة أخرى رأى أنها تبطل القول بأن الحرف الذي قبل ألف التثنية حرف الإعراب، فقال: "وَأَيْضًا فَلَو كَانَ حرف الإِعْرَاب في (الزيدان) هُوَ الدَّال كَمَا كَانَ في الْوَاحد لوَجَبَ أَن يكون إعرابه في التَّثْنِيَة كإعرابه في الْوَاحد، كَمَا أَن حرف الإِعْرَاب في نَحْو (فرس) لَما كَانَ هُوَ السِّين وَكَانَ في (أَفْرَاس) أَيْضًا هُوَ السِّين كَانَ إِعْرَاب أَفْرَاس كإعراب فرس وَهَذَا غير خَفِي"[4].

أما منع ابن جني أن يكون حرف الإعراب في الواحد هو حرف الإعراب في التثنية فقد تقدم الرد عليه بما يكفي، وبيان وجه عدم صحة علته، وأنّ الأصل فيما يجب في الواحد عدمُ امتناعه في التثنية، ولاحجة لمانعه، وتبَين أن العلَّة التي اعتلَّ بها لذلك لا تصلح للاحتجاج بها، وأما تشبيهه هنا المثنى بجمع التكسير في إيجاب ذلك فهو أيضا يعدُّ تشبيهًا مع الفارق القادح في العلة؛ من قِبَلِ أنَّ آخرَ (أفراس) حرف صحيح يتحمل حركة الإعراب، وليس كذلك الألف في (الزيدان) ونحوه، وجمع التكسير لم يسلم فيه مبنى المفرد، كما كان سالمًا في المثنى، فقد دخلتْ ألف(أفراس) وسْط المبنى فغيَّرتْه، ولم تلحق بالآخرِ الذي هو حرف الإعراب، فأنَّى أن يتأتَّى تشبيه الزيادة في المثنى به؟ وهذا ذكره ابن جني نفسه في كتابه(سر صناعة الإعراب) وأبطل به هذا التشبيه الذي اقتصر عليه هاهنا! [5].

١) انظر لمع الأدلة: ١٠٤
٢) سيبويه ١٨٢/١
٣) سيبويه ٣٧٧/٢
٤) علل التثنية: ٥٣.
٥) انظر: سر صناعة الإعراب ٦٩٧/٢-٦٩٨.

علةُ عَدَمِ اعْتِبارِ نُونِ التثْنِيَةِ حَرْفَ إعْراب

أبطل ابنُ جني رحمه الله القولَ بجواز أن تكون نون التثنية حرف الإعراب ــ تَبَعًا لسيبويه ــ معلِّلاً ذلك بأنها حرف صحيح يحتمل الحركة، فلو كانت حرف إعراب لظهرت عليها حركاته، ثم أُقرَّت الألف، فيقال: قام الزيدانُ، ورأيتُ الزيدانَ، ومررتُ بالزيدانِ، كما يقال: هؤلاء غِلمانٌ، ورأيت غلمانًا، ومررتُ بغلمانٍ، وأنها لو كانت كذلك لثبتت في الإضافة ولم تحذف[1].

وجميع ما اعتلَّ به هاهنا صحيح في نفسه وظاهر، ولكنه ليس علَّةً في حقيقته، بل هو من قبيل القول بالموجَب الذي بُنِيتْ عليه العلة، وليس ذلك رافعًا للخلاف[2]؛ لأن ما ذكره محل اتفاق، فهو أمارةٌ على أن هذه النون ليست بحرف الإعراب، فقد بَقي أن يقال: عَلِمْنَا بالأدلة اللغوية التي ذكرتَها أن هذه النون ليست بحرف الإعراب، وسَلَّمْنا بذلك، فما الذي مَنعها من أن تكون حرف إعرابٍ، مع أنها حرف صحيح يتحمل حركات الإعراب؟

فالجواب أن الذي منَع صلاح نون التثنية أن تكون حرف إعراب، إنما هو كونُها في الأصل تنوينًا، فهي التنوين نفسه[3]؛ ولذلك تحذَف في الإضافة كما يُحذَف التّنوين[4]، فلما لحقت علامةُ التثنية بالكلمة انقلب التنوين نونًا؛ لأن حرف التثنية حركةٌ ممطولة فلا تتحمل الحركات ـ كما تقدم ـ والتنوين لا يلي إلا حركةً قصيرةً، ولا يكون إلا تابعًا لحركة الإعراب[5]، فلما حيل بينه وبين الحرف المحرك بمَدَّة انقلبَ نونًا، وحُرِّك لشبَه التقاء الساكنين[6]، أو للثقل الناشئ من مجيء حرف ساكن عقيب مَدة، فلو قيل: (زيدانْ ورجلانْ) لأمكنَ ذلك ولَتَأَتَّى، ولكنه ثقيل ولا سيما في الوصل، وهذا التخريجُ قريبٌ من القول بأنّ هذه النون عِوَض عن التنوين وحركةِ الإعراب، وهو رأي سيبويه ـ فيما قد يتبادر من عبارته ــ وتبعه عليه فريق من النحويين ومنهم ابن جني[7].

وقد تقدَّم تحليل عبارة سيبويهِ وشرحها بما يحتمله قوله:" وتكون الزيادة الثانية نونًا كأنها عِوَض لما مُنِع من الحركة والتنوين، وهي النون وحركتها الكسر..." [8] وتبين أنها ليست نصًّا صريحًا بأنه يرى أن النونَ عِوَضٌ عن الحركة والتنوين، وأنَّ ذلك لا يعني تعويضًا بدليًّا صريحًا؛ إلا على وجه ما، ولذلك خرجه ابن عصفور رحمه الله تخريجًا آخَر، فقال:"ومنهم مَن ذَهَبَ إلى أنّ هذه النونَ زيدَتْ في الآخِر؛ ليظهر فيها حكمُ الحركةِ والتنوين اللذين كانا في المفرد، وليست بِعِوض، وهو الصحيح، وإليه ذهبَ سيبويه"[9]

ومراده ــ حسب شرحه ــ أنها تحذف عندما تحلُّ محل التنوين عند الإضافة، إذا قيل: "هذانِ كتابا زيدٍ" فظهر بحذفها حكمُ التنوين؛ لأنه يُحذف للإضافة، وتثبت مع الألف واللام، كما تثبت

١) علل التثنية: ٥٣.
٢) انظر: الإغراب في جدل الإعراب للأنباري:٥٦، والفيض ١٠١٤/٢، وارتقاء السيادة ١٢٦.
٣) انظر شرح السيرافي ٢٢٤/١، وشرح الكافية للرضي ٧٩/١، والتذييل والتكميل ٢٩٨/١.
٤) انظر: المحرر ٢٧٥/١.
٥) انظر: التبصرة والتذكرة: ٨١/١، واللباب ١٠٦/١.
٦) انظر : المقتضب ١٥١/٢، شرح السيرافي ٢٢٧/١، سر صناعة الإعراب ٤٩٠/٢، وشرح جمل الزجاجي لابن عصفور ١٥٠/١
٧) انظر: سيبويه ١٨/١، والمقتضب ١٥٣/٢، وشرح السيرافي ٢٢٦/١، وسر صناعة الإعراب ٤٩/٢-٤٩١، وشرح المفصل ٢٣١/٤، وشرح جمل الزجاجي ١٥٢/١-١٥٣، والتذييل والتكميل ٢٣٦/١-٢٣٧. والمحرر ٢٧٣/١-٢٧٤.
٨) سيبويه ١٧/١-١٨.
٩) شرح جمل الزجاجي ١٢٣/١.

الحركة، إذا قيل:" الكتابانِ" فلم تحذف مع الألف والنون ــ كما يُحذف التنوين ــ لبعدها عنهما[١]، ولكن ثبتت كما تثبت الحركةُ في المفرد، ومِن ثمَّ قال سيبويه: " كأنها عِوَض لما مُنِع من الحركة والتنوين" [٢].

فكلمة "عِوض" التي عبَّر بها سيبويه وتمسك بها ابن جني وبعض النحويين، خرَّجها ابن عصفور على غير حقيقة ظاهرها، ويبدو أن السبب في ذلك ورودها في سياق مخالف لما يتبادر من دلالتها المباشرة، وهذا ما أشرتُ إليه في مسألة سبقتْ، ونبهتُ على أنَّ أبا علِّي الفارسِّي رحمه الله كذلك خرَّجها على وجه قريب جدًا مما ذكره ابن عصفور، ومنه قوله: "ألا ترى أنه قد نقص من اللفظ حركةٌ كانت تجبُ للإعراب، ولم يُستنكر أن يُعوّض من هذا الناقص الذي هو الحركة، وهو العِوض، إنما هو من الحركة لا من الإعراب، ألا تراه قال: كأنه عوض من الحركة والتنوين، ولم يقلِ: عوض من الإعراب والتنوين، فهذا على قوله صحيح"[٣].

فقد دل تخريج أبي علي وما تقدم من تخريج ابن عصفور على أن كلام سيبويه يحتمل غير ما استظهره ابن جني ومَن رأى رأيه في كون نون التثنية عِوَضًا حقيقيًا من الحركة والتنوين، وهذا يؤدي إلى ضعف العلة التي تمسكوا بها في سبب تعليلِ ماذكره سيبويه؛ لأن صحة الحكم على الشيء فرعٌ عن تصوره[٤]، ولم يكن تصورهم لمفهوم مقالته بقاطع الدلالة في محله، ولا أعني بذلك دقةَ ما ذهب إليه غيرُهم، ولكن أعني أنَّ مناط الحكم متنازَع في تحريره، ومحتمل لغير وجه، وقد أشار أبو حيان رحمه الله إلى هذا الاضطراب في تعيين مراد سيبويه بعبارته السابقة[٥]، وتعليقُ العلةِ المستنبطة بما لا يخلو من الاعتراضات والقوادح يُذهب علِّيتَها[٦]، ويفقدها قيمتها.

والذي أحْوج ابنَ جني ـ تَبَعًا لفهمه لسيبويه، وكذا غيره ممن يرى رأيه ــ أن يقول إن هذه النون عِوضٌ عن التنوين وحركة الإعراب معًا، هو ما تكلفوه من القول بأنَّ حرف التثنية هو حرف الإعرابِ، فكان ينبغي أن تليه علامة الإعراب اقتضاءً[٧]، فلما رأوا هذه النون تتلوه ذهبوا إلى أنها للتعويض عما كان عليه الاسم من التنوين وحركة الإعراب[٨]، اللذين استحقهما بحكم الاسمية والتمكن، قبل لحوق علامة التثنية به؛ لأن علامة التثنية لَمْ تُزِلْ عنه ذلك الاستحقاق[٩].

وقد بينت في بداية مناقشة علَل ابن جني في هذه المسألة أنَّ الاسمية والتمكن إنما أوجبا للاسم الإعراب باتفاق، ولم يوجبا لَه نوعًا خاصا من علامات الإعراب، ولا تنوينًا؛ فلا تأثير لهذه العلة على حكم التنوين ولا نوع الإعراب، وهذا يقدح فيها[١٠]، وحركة الإعراب انقلبت ألفًا لعارضٍ

١) انظر شرح جمل الزجاجي ١٥٤/١.
٢) سيبويه ١٧/١-١٨.
٣) التعليقة ٣٥/١.
٤) انظر: شرح الكوكب المنير ٥٠/١، والإبهاج للسبكي ١٧٢/١، والتقرير والتحبير لابن أمير حاج ٨٢/٢، ٢٢٢
٥) انظر التذييل والتكميل ٣٠١/١-٣٠٢.
٦) انظر البرهان في أصول الفقه للجويني ١٧٥/١.
٧) انظر شرح السيرافي ٢٢٢/١
٨) انظر المحرر ٢٧٤/١
٩) انظر سيبويه ١٨/١، وشرح السيرافي ٢٢٦/١، وسر صناعة الإعراب ٤٩/٢-٤٩١، وشرح المفصل ٢٣١/٤،
١٠) انظر: لمع الأدلة ١٠٦، وارتقاء السيادة: ١٢٤.

صوتي اقتضاه المعنى الصرفي اللاحق بمَبْنى الكلمة، وذلك العارض نفسه اقتضى انقلاب التنوين نونًا ـ كما تقدَّمَ ـ ولا يتعارض شيء من ذلك مع الاسمية والتمكن اللذين أوْجبَا الإعراب في الكلمة.

ثم ختم ابن جني تعليلاته لصحة مذهب سيبويه في عَلَم التثنية بما يراه نتيجةً لها فقال: "فقد صح أن (الألِفَ) حرفُ الإعراب"[1] يريدُ أنَّ (الألفَ) حرف الإعراب في المثنى كما فهم من كلام سيبويه، اعتمادًا على الحُجَج التي قدمها.

وتقدَّمت مناقشته في حججه وتبين أنها لا تقتضي صحة ما ذهبَ إليه، ولا تصحيح ما فهمه من مذهب سيبويه في هذه المسألة، واتضح بما تقدم أن ما قدمه ابن جني رحم الله في هذه المسألة لايرقى إلى درجة العلَل المقنعة التي يمكن الاعتماد عليها في إثباتِ كون الألف حرفَ إعرابٍ في المثنى، كما تقدم توضيح جميع عِلَلِه وبيان المراد من كل علة وما يقدَح فيها.

١) علل التثنية ٥٤.

الخاتمة والتوصيات

الحمد لله بدءًا وانتهاءً، أما بعد: فقد انتهى ما قصدتُ إلى مناقشته ونقده من عِلَل ابن جني ـ رحمه الله ـ التي اعتلَّ بها لمذهب سيبويه في التثنية، وكانت الدراسة محصورة في كتابه: "عِلَل التثنية" ولكنها اقتضت الاطلاع والاستزادة فيما تيسر من كتبه الأخرى؛ للوقوف على آرائه في المسألة بدقة، كما أنّ انحصار البحث في فَلَك"العلة" النحوية أفضى به إلى الاعتماد على كتب الأصول النحوية والفقهية؛ لتصنيف معايير العلة لدى ابن جني في كتابه المذكور.

ولم آلُ جهدًا في مقابلة ما ذكره ابن جني بما ذكره غيره من النحويين المحققين، سواء في ذلك متقدموه ومعاصروه، ومَن جاء بعده من المحققين؛ لأجل تأصيل البحث من المصادر المعتمدة في فنه، إذ كان الخلاف في هذه المسألة شديدًا، والنقائض فيها كثيرة، والآراء فيها شديدة التباين، وكان منهجي في ذلك التعليق على كلام ابن جني ونقده وتحليله، وعرض علله على مقتضى القياس، ثم توثيق ما أذكره من الرأي والاستنباط بعزوه إلى المصادر التي ذكرتُه أو أشارتْ إليه أو نظَّرتْ له.

وبالنظر إلى ما استبانه البحث من القضايا المتعلقة بـ(العلة) النحوية، والأحكام التي بسطها ابن جني في تعليله لعبارة سيبويه، وما جرى من مناقشتها ومقارنتها بما سجله النحويون في هذه المسألة، وبعد ما تقدم من عرضٍ لعِلل ابن جني على عِلَل النحويين وإجراءِ أحكام العلة عند الأصوليين؛ انتهى الباحث إلى استنتاج الموجز الآتي:

١. بدا ابن جني ـ رحمه الله ـ في كتابه "علل التثنية" مدافعًا عن مقالة سيبويه في عَلَم التثنية، بانيًا تعليلاته على القطع بصحة كلام سيبويه كله؛ فكانت معايير العلة عنده تدور حيث دارتْ مقالة سيبويه، ولو بتكلف وتعَمُّل.
٢. اعتمد ابن جني رحمه الله جمعًا من العِلَل التي ترد في باب القياس، لإثبات ما فهمه من مذهب سيبويه في هذه المسألة، فقد اعتمد على علة الشبة، والحمل على النظير، والنقيض، والتعويض.. ونحوها مما تقدم، ولكن تبين عند النظر في تلك العِلَل أن غالبها إما قاصر، أو منقوض، أو غير مؤثر في الحكم، أو غير موجِب للحكم، أو فاسد الاعتبار، أو معارَض، أو غير صحيح...ونحو ذلك مما تقدم إيراده من القوادح في علله.
٣. قد اقتضى كثرة الإيراد على عِلَل ابنِ جني في كتابه "عِلل التثنية" فيما يتعلق بتصحيح مذهب سيبويه القطعَ بِضعفِ ما ذهب إليه من وجهين: الأول: عدم تخريج المسألة على

ما تصح به علميًا. الثاني: عدم تخريج عبارة سيبويه تخريجًا دقيقًا، أو ـ على الأقل ـ عدم الاكتفاء بوجه واحدٍ مقطوع به.

٤. لا ينبغي القطع والاغترار بكل ما يذكره العالِم في فنٍّ من الفنون بالنظر والاستنباط العقلي، وإن كان ذلك العالِم إمامًا في الفن (كسيبويه) أو محققا فيه (كابن جني) لأن ذلك يحجب عن إدراك ما قد ينطوي عليه كلامه من خلل أو قصور.

٥. توصَّل البحث بالمناقشة ومحاولة السبْر الدقيق لحقائق مبنى المثنى، وبِتتبع مقالات علماء النحو وآرائهم، إلى أن أدقَّ وصفٍ علمي له تستقيم عِلَلُه على مقتضى القياس النحوي: أنه معرَب، حرفُ إعرابه ما قبل حرف التثنية، وحرف التثنية قائم مقام علامة الإعراب، ومستغنًى به عنها، وليست العلامة مقدَّرةً عليه، وله وظيفتان: تركيبية، وهي هذه، وصرفيةٍ، وهي دلالته على التثنية، وأنَّ نونه منقلبة عن تنوين مفرده، ومن النحويين مَن وافق على هذه الأحكام أو بعضها، بالقطع أو الترجيح، وعبارة سيبويه تحتملها كلها، ولكن ليست نصًّا فيها.

٦. تبينتْ الدراسة أنَّ إغفال التدقيق في الوصف الصوتي ومقتضياته، كان من أهم أسباب ضعف اعتلالات ابن جني لرأي سيبويه، مع أن ابن جني من أبرز الصوتيين في الدراسات اللغوية.

التوصيات:

توصي هذه الدراسة بما تبين من ضرورة انتقال البحث العلمي في النحو العربي إلى التدقيق في الأحكام التي يذكرها النحويون، وفي تعليلاتهم وأدلتهم، بدلا من اتخاذها أدلةً قاطعةً، كما توصي بعرضِ علل النحويين على ما تقرر في علم الأصول للكشف عن حقائقها وصحة الاعتلال بها علميًّا. وتوصي الدراسة أيضا بالاهتمام بالجانب الصوتي وما يترتب عليه من نتائج مؤثرة في الوصف النحوي التركيبي والصرفي، فمن يتأمل طبيعة المباني الصرفية يجدها مرتبطة ارتباطًا وثيقا بالمقتضيات الصوتية، كارتباط الظواهر التركيبية بالمعطيات الصرفية.

والله أعلم وصلى الله وسلم على نبينا محمدٍ وعلى آله وصحبه أجمعين.

ثَبَت المراجع

- الإبهاج في شرح منهاج الوصول إلي علم الأصول، السبكي: علي بن عبد الكافي وابنه عبد الوهاب، (د.ط) بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤١٦هـ.
- ارتقاء السيادة في علم أصول النحو العربي، الشاوي المغربي: يحيى بن محمد أبي زكريا، تحقيق: عبد الرزاق السعدي، ط:١، دار سعد الدين، دمشق، ١٤١١هـ.
- إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق في علم الأصول، الشوكاني: محمد بن علي، تحقيق: سامي بن العربي الأثري، ط:١، دار الفضيلة، الرياض، ١٤٢١هـ.
- أسرار العربية، أبو البركات الأنباري: عبد الرحمن بن محمد، تحقيق فخر صالح قداره، ط١، بيروت، دار الجيل، ١٤١٥هـ.
- أصول الفقه، المقدسي: محمد بن مفلح، تحقيق: فهد السدحان، ط:١، مكتبة العبيكان، ١٤٢٠هـ.
- الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، علي بن الحسين القرشي، بعناية سمير جابر، ط:٢، دار الكتب العلمية، بيروت،١٤١٢هـ.
- الإغراب في جدل الإعراب، أبو البركات الأنباري: عبد الرحمن بن محمد، تحقيق: سعيد الأفغاني، ط:١، مطبعة الجامعة السورية، دمشق، ١٣٧٧هـ.
- الإنصاف في مسائل الخلاف أبو البركات الأنباري: عبد الرحمن بن محمد، تحقيق: (د.ط) دار الفكر، بيروت (د.ت).
- الإيضاح العضدي، أبو علي الفارسي: الحسن بن أحمد بن عبد الغفار، تحقيق: حسن شاذلي فرهود، ط:٢، دار العلوم (د.م) ١٤٠٨هـ.
- الإيضاح في علل النحو، أبو القاسم الزجاجي: عبد الرحمن بن إسحاق، تحقيق مازن المبارك، ط:٥، دار النفائس، بيروت، ١٤٠٦هـ.
- البرهان في أصول الفقه، إمام الحرمين الجويني: عبد الملك بن عبد الله، تحقيق: صلاح عويضة، ط:١، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤١٨ه.
- التبصرة والتذكرة، الصيمري: عبد الله بن علي بن إسحاق، تحقيق: فتحي أحمد، ط:١، دار الفكر، دمشق، ١٤٠٢هـ.

- التبيين عن مذاهب النحويين البصريين والكوفيين، أبو البقاء العكبري: عبد الله بن الحسين، تحقيق عبد الرحمن العثيمين: ط:١، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٤٠٦هـ.
- التذييل والتكميل في شرح كتاب التسهيل، أبو حيان الأندلسي: محمد بن يوسف، تحقيق حسن هنداوي، ط:١، دار القلم، دمشق، ١٤١٨هـ.
- التعليقة على كتاب سيبويه، أبو علي الفارسي: الحسن بن أحمد بن عبد الغفار، تحقيق عوض بن حمد القوزي ط:١، مطبعة الأمانة، القاهرة، ١٤١٠هـ.
- التقرير والتحبير، ابن أمير حاج الحنفي: محمد بن محمد، ط:٢، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤٠٣هـ.
- تمهيد القواعد بشرح تسهيل الفوائد، ناظر الجيش: محمد بن يوسف، تحقيق: علي محمد فاخر وشركائه ط:١، القاهرة، دار السلام، ١٤٢٨هـ.
- الحدود في الأصول، ابن فورك: محمد بن الحسن الأنصاري، تحقيق: محمد السليمان، ط:١، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٩م.
- الخصائص، ابن جني: أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق محمد علي النجار، (د.ط) دار الكتاب العربي، بيروت، ١٣٧٦هـ.
- سر صناعة الإعراب، ابن جني: أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق حسن هنداوي، ط:١، دار القلم، دمشق، ١٤٠٥هـ.
  - سيبويه = الكتاب.
- شرح أبيات سيبويه، السيرافي، يوسف بن أبي سعيد، تحقيق: محمد علي سلطاني، ط:١، دار المأمون، دمشق، ١٩٧٩م.
- شرح التسهيل، ابن مالك: محمد بن عبد الله، تحقيق عبد الرحمن السيد ومحمد بدوي المختون، ط:١، دار هجر، مصر، ١٤١٠هـ.
- شرح الرضي لكافية ابن الحاجب، الرّضي الاستراباذي: محمد بن الحسن، تحقيق حسن بن محمد حفظي، ويحيى بشير مصري، ط:١، جامعة الإمام محمد بن سعود بالرياض، ١٤١٤هـ.
  - شرح الصفار = شرح كتاب سيبويه

- شرح ألفية ابن مالك، ابن الناظم: بدر الدين محمد ابن مالك، تحقيق: عبد الحميد السيد محمد عبد الحميد، (د. ط) دار الجيل، بيروت (د.ت).
- شرح الكافية للرضي = شرح الرضي لكافية ابن الحاجب.
- شرح الكوكب المنير المسمى بمختصر التحرير في أصول الفقه، ابن النجار: محمد بن أحمد الحنبلي، تحقيق: محمد الزحيلي ونزيه حماد، ط:١، مكتبة العبيكان، الرياض، ١٤١٨هـ.
- شرح المفصل، ابن يعيش: يعيش بن علي النحوي، تحقيق: إبراهيم محمد عبد الله، ط:١، دار سعد الدين، دمشق، ١٤٣٤هـ.
- شرح المقرَّب المسمى التعليقة، ابن النحاس الحلبي: محمد بن إبراهيم، تحقيق خيري عبد الراضي، دار الزمان، المدينة المنورة، ط:١، ١٤٢٦هـ،
- شرح جمل الزجاجي، ابن عصفور: علي بن مؤمن الإشبيلي، تحقيق: صاحب أبو جناح، (د.ط) دار الكتب، جامعة الموصل، ١٩٨٢م.
- شرح كتاب سيبويه، السيرافي: أبو سعيد الحسن بن عبد الله، تحقيق: رمضان عبد التواب، ومحمود حجازي، ومحمد هاشم، ط:١، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٦م.
- شرح كتاب سيبويه، الصفار: قاسم بن علي البطليوسي، تحقيق: معيض بن مساعد العوفي، ط:١، دار المآثر، المدينة المنورة، ١٤١٩هـ.
- ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال والمناظرة، الميداني: عبد الرحمن حسن حبنكة، ط:٣، دار القلم، دمشق، ١٤٠٨هـ.
- علل التثنية، ابن جني: أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق: صبيح التميمي، (د.ط) مكتبة الثقافة الدينية، بورسعيد، ١٤١٣هـ.
- علل النحو، الوراق: أبو الحسن محمد بن عبد الله، تحقيق: محمود جاسم الدرويش، ط:١، مكتبة الرشد، الرياض، ١٤٢٠هـ.
- فيض نشر الانشراح من روض طي الاقتراح، الفاسي: محمد بن الطيب، تحقيق محمود فجال، ط:٢، دار البحوث للدراسات الإسلامية وإحياء التراث، دبي، ١٤٢٣هـ.

- الكافي في الإفصاح عن مسائل كتاب الإيضاح، ابن الربيع الأندلسي: عبيد الله بن أحمد القرشي، تحقيق فيصل الحفيان ط:١، مكتبة الرشد، الرياض، ١٤٢٢هـ.

- الكافي في علمي العروض والقوافي، الخواص: شهاب الدين أحمد بن عباد، تحقيق عبد المقصود محمد عبد المقصود، ط:١، دار الإسلام، المنصورة، ١٤٢٢هـ.
- الكتاب لسيبويه، سيبويه: عمرو بن قنبر، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط:٢، دار الجيل، مصر، ١٤٠٢هـ.
- الكناش في فني النحو والصرف، الملك المؤيد: إسماعيل بن لأفضل الأيوبي، تحقيق: رياض الخوام، ط:١، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٢٠هـ.
- اللباب في علل البناء والإعراب، أبو البقاء العكبري: عبد الله بن الحسين، تحقيق عبد الإله نبهان، ط:١، دار الفكر، بيروت، ١٤١٦هـ.
- لسان العرب، ابن منظور: محمد بن مكرم الأنصاري، (د.ط) دار صادر، بيروت، (د.ت).
- لمع الأدلة في أصول النحو، أبو البركات الأنباري: عبد الرحمن بن محمد، تحقيق: سعيد الأفغاني، ط:١، مطبعة الجامعة السورية، دمشق، ١٣٧٧هـ.
- المحرر في النحو، الهرمي: عمر بن عيسى، تحقيق منصور علي، ط:٢، دار السلام للطباعة، القاهرة، ١٤٢٩هـ.
- المرتجل في شرح الجمل، ابن الخشاب: عبد الله بن أحمد، تحقيق: علي حيدر، (د.ط)، دمشق (د.ن)، ١٣٩٢هـ.
- المسودة في أصول الفقه، ابن تيمية: أحمد بن عبد الحليم، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، (د.ط) دار الكتاب العربي (د.ت)
- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ط:٢، المكتبة الإسلامية، تركيا.
- معيار العلم في المنطق، أبو حامد الغزالي، الإمام محمد بن محمد الطوسي، تحقيق: أحمد شمس الدين، ط:١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٠هـ.
- المقتصد قي شرح الإيضاح، الجرجاني: عبد القاهر بن عبد الرحمن، تحقيق كاظم بحر المرجان (د.ط) دار الرشيد، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، ١٩٨٢م .

- المقتضب، أبو العباس المبرد، محمد بن يزيد، تحقيق عبد الخالق عضيمة، ط:١، وزارة الأوقاف المصرية، القاهرة، ١٣٩٩هـ.
- منهج السالك في الكلام على ألفية ابن مالك، أبوحيان الأندلسي: محمد بن يوسف، تحقيق: على محمد فاخر، وأحمد محمد السوداني، وعبد العزيز محمد فاخر، ط١:، مصر، دار الطباعة المحمدية، ١٤٣٥هـ.
- المُهَذَّبُ في عِلْمِ أُصُولِ الفِقْهِ المُقَارَنِ، (تحريرٌ لمسائِلِه ودراستها دراسةً نظريَّةً تطبيقيَّةً)، النملة: عبد الكريم بن علي، ط:١،الرياض، مكتبة الرشد، ١٤٢٠ هـ
- النكت في تفسير كتاب سيبويه، الأعلم الشنتمري: يوسف بن سليمان، تحقيق: زهير عبد المحسن، ط:١، الكويت، المنظمة العربية للتربية والثقافة، ١٤٠٧هـ
- همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر، تحقيق: عبد السلام محمد هارون ، وعبد العال سالم مكرم ، (ن.ط) بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٤١٣هـ.
- الوافي بمعرفة القوافي، أبو العباس العنابي: أحمد بن محمد الأندلسي، تحقيق نجاة بنت حسن، ط:١، جامعة الإمام، الرياض، ١٤١٨هـ

روميات أبي فراس الحمدَاني:

دراسة في الموضوع والرؤية والتجربة

د. صالح بن عبدالعزيز المحمود

قسم الأدب - كلية اللغة العربية

جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

تقديم:

يُعَدُّ أبو فراس الحمداني (٣٢٠ – ٣٥٦هـ) واحداً من أهم شعراء المرحلة العباسية، وقد تفرد هذا الشاعر في الذاكرة العربية بميزات استثنائية يندر أن تجتمع لرجل واحد؛ فهو شاعر مُجيد، وفارس مغوار، وأمير شريف من أمراء بني حمدان، وهذه الصفات أسهمت بشكل مباشر في صياغة شخصية إنسانية متفردة، ظلت خالدة عبر التاريخ العربي الطويل.

وحين يُذكر أبو فراس شاعراً، فإن الذاكرة تستدعي سريعاً قصائده الخالدة التي قالها حين وقع أسيراً لدى الروم في إحدى المعارك الجهادية التي كان يقودها لصالح ابن عمه سيف الدولة الحمداني، تلك القصائد التي اصطلح على تسميتها بالروميات، بالنظر إلى البيئة التي قيلت فيها؛ حيث نظمها أبو فراس وهو يرزح في ذل الأسر لدى الروم، واصطبغت بها روحه الوثابة، وظهرت فيها عزة الفارس الأمير، وضعف الشاعر الأسير، وتفردت بشعور إنساني عميق، منحها الخلود والذيوع في الذاكرة الإبداعية العربية.

إن هذا البحث يحاول أن يعيد قراءة الروميات، مستعرضاً موضوعاتها ومضامينها، ومحاوراً رؤيتها الشعرية، ومختبراً تجربتها الإنسانية العميقة، وتوقدها العاطفي الصادق، ومنطلقاً في سبيل ذلك من عتبات معرفية لها أهميتها وضروريتها، أُولاها تعطي لمحة موجزة عن الدولة الحمدانية التي ينتسب إليها أبو فراس، والثانية تتجه إلى أبي فراس نفسه؛ تعريفاً به، وعرضاً لحياته، والثالثة تستنطق الروميات، محاولة عرض جملة من المعلومات عنها، كالمصطلح، والقيمة، ودواعي النظم.

التمهيد:

أ - الحمدانيون "لمحة تاريخية":

ظهر الحمدانيون في أواخر القرن الثالث الهجري، وفي القرن الرابع استطاعوا أن يؤسسوا دولة احتلت مكاناً مرموقاً في العالم الإسلامي آنذاك؛ فقد كانت دولة الحمدانيين في منطقة الموصل، ثم حلب، تسد فراغاً كان موجوداً بين قوة الخلافة في بغداد وقوة الإخشيديين ثم الفاطميين الذين يحكمون في مصر والشام، وقد كان نفوذ بغداد ضعيفاً في هذه المنطقة، كما كان نفوذ مصر في أضعف حالاته كذلك في هذه المنطقة الكبيرة الأهمية؛ لمواجهتها للجبهة البيزنطية، ولذلك كان قيام الحمدانيين ضرورة لسد هذا الفراغ بين هاتين القوتين الإسلاميتين اللتين بدا واضحا عدم فعالية المشاركة بينهما في الدفاع عن هذا الثغر الهام[1].

لقد كان ظهور الحمدانيين نابعاً من طبيعة هذه المنطقة الثغرية، وحاجاتها إلى الدفاع الناجح في وقت انتعشت فيه الإمبراطورية البيزنطية في عهد الأسرة المقدونية، ونشطت لمهاجمة العالم الإسلامي، واسترداد بلاد الشام، أو على الأقل تدمير القوة الإسلامية في الثغور، والحد

(١) انظر: أثر الحمدانيين في الحياة السياسية في القرن الرابع: ص ٨٥، سيد عبد المجيد، الدار الوطنية / ط١، تونس ١٩٨٠ م.

من نشاطها، وقد تصدت الدولة الحمدانية لهذا النشاط الرومي، ومن هنا تبرز أهمية الحمدانيين والدور الذي أدوه في خدمة العالم الإسلامي(١).

وقد كانت الدولة الحمدانية أول إمارة عربية تنشأ في مصرٍ إسلامي بعد أن تغلغل نفوذ الأجانب من أعاجم فأتراك وديلم، وسيطروا على السياسة الإسلامية، فكان لهم الأمر والنهي، والحول والطول، والقيادة والتوجيه، والعزة والغلبة، فكانت دولة الحمدانيين دولة غريبة وحيدة من نوعها.

وقد كان لجهاد الحمدانيين ضد الروم أثر لا يخفى في إظهارهم في العالم الإسلامي قوةً لها فعاليتها واحترامها، والذين اشتهروا من بني حمدان، وقاموا بدورهم، سواء في شؤون الخلافة، أم في ميدان الجهاد ضد الروم؛ أبو محمد الحسن بن عبدالله (٢) الذي لقب (ناصر الدولة)، وأخوه أبو المحاسن علي بن عبدالله (٣) الذي لقب (سيف الدولة)، ولقد تشعبت الدولة الحمدانية إلى شعبتين: إمارة الموصل وعليها ناصر الدولة، وإمارة حلب وعليها سيف الدولة التي انتزعها من الإخشيديين سنة ٣٢٣هـ(٤).

كما كانت حلب منارة إشعاع فكري وأدبي، حيث ضم بلاط سيف الدولة مشاهير الأدباء والشعراء والفلاسفة وغيرهم، وكان سيف الدولة لا يبخل على مرتاديه من العلماء بالعطايا و الهبات، كما كان ناقدا وذواقاً للشعر.

وفي تلك البيئة نشأ شاعر أصيل، وفارس مقدام، عُدّ الشخصية الثانية في المجتمع الحمداني بعد سيف الدولة، إنه الحارث بن سعيد المكنى بأبي فراس الحمداني، الساعد الأيمن لابن عمه سيف الدولة (٥).

(١) انظر: العالم الإسلامي في العصر العباسي: ص ٤٤٢، حسن محمود وأحمد الشربيني، دار الفكر العربي ط ١، القاهرة، ١٩٨٤م.

(٢) الحسن بن عبدالله الحمداني من أبرز قادة الحمدانيين ولي حلب زمناً وتوفي فيها سنة ٣٥٠هـ، (الأعلام:٢/١١٠).

(٣) علي بن عبدالله الحمداني سيف الدولة أشهر قادة الحمدانيين، اشتهر بجهاده ضد الروم ت ٣٥٦ هـ، (الأعلام:٤/٢١٥).

(٤) انظر: العالم الإسلامي في العصر العباسي: ص٤٤٣.

(٥) انظر: أبو فراس الحمداني حياته وشعره : ص٣٢و٨٨، عبد الجليل عبد الهادي، مكتبة الأقصى، ط١، عمان، ١٩٨١م.

ب – أبو فراس الحمداني لمحة عامة :

هو الحارث بن أبي العلاء سعيد بن حمدان بن الحارث بن لقمان بن راشد بن المثنى بن الحارث بن غطيف بن محربة بن حارثة بن مالك بن عبيد بن عدى بن أسامة بن مالك بن بكر بن حبيب بن غنم بن تغلب، وكنيته أبو فراس، وهي كنية من كنى العرب، يصفون بها من كانوا يتوسمون فيه الشجاعة والبطولة(١).

ولد أبو فراس في سنة ٣٢٠هـ، وتكاد جميع المصادر التي استطعت الرجوع إليها تجمع على ولادته في هذا التاريخ، ولم يخرج على هذا الإجماع من المتأخرين إلا محمد مهدي البصير الذي قال في كتابه (في الأدب العباسي) : " فيجب أن يكون قد ولد سنة ٣١٨هـ على أقل تقدير"(٢).

كان أبو فراس شاعراً أميراً فارساً، قال عنه الثعالبي: "كان فرد دهره، وشمس عصره، أدباً، وفضلاً، وكرماً، ونبلاً، ومجداً، وبلاغة، وبراعة، وفروسية، وشجاعة"(٣).

وأبوه أبو العلاء سعيد أمير من أمراء بني حمدان، احتل مكانة مرموقة في عهد الخليفة المنصور، وتولى ولايات عدة من قبل الخليفة العباسي، وقتله ابن أخيه غدراً سنة ٣٢٣هـ، وسبب ذلك أن الخليفة ولاه إمارة الموصل وأغراه أن يطرد منها ابن أخيه، فدبر له مكيدة أودت بحياته(٤).

وكان أبو فراس وحيد أمه التي يبدو أنها لم تكن من أصل عربي، فهو يقول:

إذا خفت من أخوالي الروم خطة تخوفت من أعمامي العُرْبَ أربعاً(٥)

والأسرة الحمدانية تنحدر من أصل عربي صريح هو قبيلة تغلب بن وائل، وكانت قبيلتا تغلب وبكر أعظم قبائل ربيعه شأناً في بلاد العرب؛ لعهدهما القديم، وعرفت تغلب في جميع أدوار تاريخها بالصرامة وقوة الشكيمة والبسالة والأنفة (٦).

"وكانت قبيلة تغلب تنزل هضاب نجد والحجاز وتنتقل في الجزيرة العربية شأن قبائل العرب، وأخيراً استقر المقام بها في المنازل التي عرفت بديار ربيعة في الجزيرة العربية شمالي بلاد العراق بين دجلة والفرات، وعلى تخوم الشام، وعاشت جماعة تغلب في مضارب على الضفة اليمنى لنهر الفرات، عند منبج والرصافة وقنسرين ودمشق، وإلى هذه القبيلة ينتسب حمدان

(١) انظر: وفيات الأعيان ابن خلكان: ٥٨/٢، تحقيق إحسان عباس دار صادر ط٤، بيروت، ١٩٨١م.

(٢) في الأدب العباسي: ص٣٨٢، محمد مهدي البصير، مطبعة النعمان، ط١، بغداد، ١٩٨٠م.

(٣) يتيمة الدهر:٣٥/١ للثعالبي، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر، ط٢، بيروت، ١٩٧٤م.

(٤) انظر: الشعر في رحاب سيف الدولة الحمداني: ص٨١، سعود عبد الجبار، مؤسسة الرسالة، ط١، ١٩٨١م .

(٥) ديوان أبي فراس: ص١٨٤، رواية ابن خالويه، دار صادر، ط١، بيروت، ١٤١٠هـ .

(٦) انظر: شاعر بني حمدان: ص١١، أحمد بدوي، لجنة البيان العربي، ط١، القاهرة، ١٩٥٢م .

مؤسس أسرة شاعرنا، تلك الأسرة التي لم يغب عن ذهنها يوماً فخرها بهذا النسب، وما كان لآبائها في الجاهلية والإسلام من كرامة "[1].

أسره:

في ذات يوم من أيام شوال سنة ٣٥١هـ أقبلت كتيبة من الجيش البيزنطي، فكمنت تحت حصون (منيح) البعيدة، فإذا أبو فراس عائد من الصيد مع غلمانه، فباغته الروم في ألف رجل، فدافع حتى أثخن بالجراح، وأصابه سهم بقى نصله في فخذه فوقع أسيراً، وكان أصحابه قلة لا يتجاوزون السبعين، وقد أرادوا له الهزيمة والسلامة، فرأى لنفسه الأسر مع الكرامة.

وقد اختلف الباحثون والمؤرخون في مدة أسر أبي فراس لدى الروم، وسبب هذا الاختلاف هو تضاربهم في تحديد التاريخ الصحيح للأسر، فهناك من يرى أنه أسر سنة ٣٤٨هـ[2]، وهناك من يرى أنه أسر عام ٣٤٩هـ[3]، وربما يكون أسره عام ٣٥١هـ؛ لأن أكثر المصادر اتفقت على أنه تخلص من الأسر عام ٣٥٥هـ، وحتى لو قيل إنه انتقل من سجن لآخر من سنة ٣٤٨هـ أو ٣٤٩هـ إلى عام ٣٥٥هـ، لكن الذي لا أستبعده أنه قد يكون أسر مرتين؛ الأولى عام ٣٤٨هـ، لكنه لم يمكث فيه طويلاً؛ حيث تخلص من الأسر بطريقته الخاصة وهي الهرب، والثانية سنة ٣٥١هـ، بعد أن أصيب بسهم في فخذه، ودخل السجن عزيزاً؛ لأنه لم يستجب لرأي أصحابه الذين كانوا معه، وأشاروا عليه بالهرب والسلامة، لكنه رفض الهرب ذليلاً، وقبل السجن والأسر عزيزاً، ويصف ذلك بقوله :

أسرت وما صحبي بعزل لدى الوغى ولا فرسي مهر ولا ربه غمر

ولكن إذا حُمّ القضاء على امرئ فليس له بر يقيه ولا بحر

وقال أصيحابي : الفرار أو الردى فقلت : هما أمران أحلاهما مر

ولكنني أمضي لما لا يعيبني وحسبك من أمرين خيرهما الأسر[4]

(١) في الأدب العباسي: ص٣٨ .

(٢) انظر: شذرات الذهب: ٢٤/٣، لابن العماد، المكتب التجاري، ط١، بيروت، ١٩٧٥م.

(٣) انظر: زبده لحلب من تاريخ حلب: ١٣١/١، لابن العديم، تحقيق سامي الدهان، المعهد الفرنسي بدمشق، ١٩٥١م.

(٤) ديوان أبي فراس: ص ١٦٥ .

وأخذ أبو فراس يلتمس من سيف الدولة أن يفتديه من أسره، ويرجوه أن يسعى لفك أسره، مذكراً إياه بقدره وقيمته، ومعدداً مناقبه في محاولة لإقناع سيف واستعطافه :

أسيف الهدى وقريع العرب علام الجفاء ؟ وفيم الغضب ؟

وما بال كتبك قد أصبحت تنكبني مع هذا النكب

ومن أين ينكرني الأبعدون أمن نقص جد أم من نقص أب[١]

وكان سيف الدولة يعتذر إلى أبي فراس عن عدم سعيه لفك أسره بأنه يريد أن يكون الفداء لجميع الأسرى المسلمين الذين معه، وقد حصل هذا الفداء عام ٣٥٥هـ، واتفقت المصادر على هذا التاريخ[٢].

ز- مقتله :

بعد أن تخلص أبو فراس من الأسر عام ٣٥٥هـ، ولاه سيف الدولة إمارة حمص تعويضاً له عما لحقه إبّان الأسر، بيد أن حياة سيف الدولة لم تستمر أكثر من عام؛ حيث وافته المنية سنة ٣٥٦هـ، وتولى الخلافة من بعده ابن له صغير، وكان أبو فراس خالاً لذلك الابن؛ وقد ذكرت الروايات أن أبا فراس طمع بالإمارة، بخاصة أن ابن أخته كان غلاماً صغيراً[٣].

وفي عام ٣٥٨هـ خرج أبو فراس من حمص قاصداً حلب؛ ليواجه ابن أخته، بيد أن جمعاً من بني كلاب كانوا يناصرون سيف الدولة تصدوا له، وأردوه قتيلا[٤].

وقد روت بعض المصادر أن جثة أبي فراس " بقيت مطروحة في البرية حتى كفنه رجل من الأعراب، وذلك في شهر ربيع الأول سنة ٣٥٨هـ "[٥].

ويروى أن ابن أخت أبي فراس احتال عليه، ودعاه إلى حلب بتحريض من حُجَّاب أبيه، وهناك قتله غدراً[٦].

(١) ديوان أبي فراس: ص ٢٨، ٢٩.

(٢) انظر: شذرات الذهب: ٢٤/٣و٢٥، و زبدة الحلب: ١٣١/١، ونهر الذهب في تاريخ حلب: ٦٤/٣، لكامل البالي الحلبي الغزي، المطبعة المارونية، ط١، سوريا، ١٩٢٦م .

(٣) انظر: أبو فراس الحمداني الشاعر الأمير: ص٩٧، حسان عبد المولى، دار التنوير، ط١، عمّان، ١٩٩٦م .

(٤) انظر: زبدة الحلب: ١٠٠/٢.

(٥) المرجع السابق : ١١٥/٢.

(٦) انظر: نشوار المحاضرة:٢٢٦/١، القاضي التنوخي، تحقيق عبود الشالحي، دار المنار، ط٣، بيروت،١٤١٠هـ.

والرأي الأخير اختاره عدد من المعاصرين الذين خصوا أبا فراس بدراسات مستفيضة، كصاحب كتاب (في الأدب العباسي)[١]، وصاحب كتاب (أبو فراس الحمداني الشاعر الأمير)[٢].

ويذهب بعض المستشرقين إلى أن أبا فراس توفي في بيته متأثراً بجراح أصيب بها في إحدى المعارك الجهادية ضد الروم، مستدلاً على ذلك بأبياته المشهورة التي وجهها إلى ابنته،[٣] وهي:

أبنيتي لا تجزعي كل الأنام إلى ذهاب

نوحي عليّ بحسرة من خلف سترك و الحجاب

قولي إذا كلمتني وعييت عن رد الجواب

زين الشباب أبو فرا س لم يمتّع بالشباب(٤)

والأرجح الجمع بين القولين، فأبو فراس قد يكون تعرض للغدر من قبل أعوان ابن أخته الذين اغتالوه وحاولوا قتله، بيد أنه لم يمت ساعتها، وإنما نقل إلى منزله متأثراً بجراحه، ولما رأته ابنته بكت، فقال الأبيات السابقة، ومات بعدها بأيام [٥].

وهكذا طوى الموت فارس بني حمدان وشاعرها الكبير، أبا فراس الحمداني عن عمر يناهز الأربعين عاماً فقط، قضاه بين ثغور الجهاد، وبلاط قومه من بني حمدان .

(١) راجع: في الأدب العباسي: ص٣٨٨.

(٢) راجع: أبو فراس الحمداني الشاعر الأمير: ص١٠١.

(٣) انظر: تاريخ الأدب العربي: ٩٢/٢، بروكلمان، ترجمة عبد الحليم النجار، دار المعارف، ط٣، مصر، ١٩٨٣م.

(٤) ديوان أبى فراس: ٥٥.

(٥) انظر: سيف الدولة وعصر الحمدانين:٣٥١/١، سامي الكيالي، دار المعارف، ط١، مصر، ١٩٨١م.

المبحث الأول / الروميات ، المصطلح والقيمة ودواعي النظم :

أُسرَ أبو فراس وكان أسره سبباً لآلامه، وهذه الآلام كانت ينبوع قسم كبير من شعره، عُرف في ذاكرة الأدب العربي بالروميات، والروميات جمع رومية، وهي القصائد التي أنشدها أبو فراس حينما كان أسيراً في بلاد الروم .

وقد بلغ عددها نحو خمس وأربعين قصيدة، وقد اصطلح الأدباء والمؤرخون القدامى على تسميتها بهذا الاسم نسبة إلى البيئة التي قيلت فيها، فصاحب اليتيمة أطلق هذه التسمية، وأفردها بكلام خاص؛ لتميزها عن فنونه الشعرية الأخرى من قبل(١).

وسارت هذه التسمية بين الأدباء والمؤرخين القدامى مقصوداً بها شعر أبي فراس في أسره، ولكننا نجد بعض العلماء يسميها (الأسريات)(٢) نسبة إلى الأسر، ومنهم من يسميها "قصائد الأسر" ويرى أنها أولى من الروميات، بحجة أنه لو كان أسيراً بغير بلاد الروم لقال تلك القصائد بعينها، فالروميات يصح أن يكون اصطلاحاً للشعر الذي قيل في حروب العرب مع الروم، لا أي شعر يقال عند الروم (٣).

وسواء سميت الروميات أو الأسريات أو غيرها، كل ذلك لا يغير مكانتها بين الأدباء والنقاد حين نظروا لها نظرة خاصة، فميزوها عن أشعار أبي فراس التي قالها قبل الأسر، ورأوا فيها خلوداً للشاعر؛ لما اتسمت به من ميزات وخصائص.

وعلى الروميات تقوم شهرة أبي فراس، فقد بلغ فيها أسمى ما كانت تؤهله له موهبته الشعرية، ولا عجب؛ فهي صورة شفافة لنفس الشاعر في عزتها، وأنفتها، وتجلدها في المصاب، وثقتها بالله، وحنينها العميق إلى الأهل والوطن، ولذا جاءت صادقة تلامس شغاف القلوب، وتترك في روح القارئ أثراً غائراً.

والحق أن جلّ من تعرض لدراسة الروميات أشاد بها وأثنى عليها، فهذا صاحب اليتيمة يصفها بـ " هدف الإحسان، وشاكلة الصواب، لو سمعتها الوحوش أنست، أو استدعي بها الطير نزلت " (٤).

وذكر صاحب نشوار المحاضرة أن أبا فراس لم يحسن شدة إحسانه في الروميات؛ إذ جاء فيها بمعانٍ مخترعة لم يسبق إليها(٥).

(١) انظر: يتيمة الدهر ٦٠/١.

(٢) انظر: أبو فراس الحمداني حياته وشعره: ص٢٨٢.

(٣) انظر: المرجع السابق: ص٢٨٣.

(٤) يتيمة الدهر: ٨٨/١.

(٥) انظر: نشوار المحاضرة:١٩١/١.

وخلاصه القول إن الروميات " تشتمل على خير ما يتحلى به صاحبها من حنان، وعزة نفس، وإباء وشجاعة وصبر، فهي دعامة خلوده الأولى؛ لما تتضمنه من معانٍ رائعة، وتصوير صادق لكثير من العواطف الإنسانية " (١).

ويمكن أن ألخص دواعي نظم الروميات في المثيرات الآتية:

أ - ألم الأسر :

كان للألم يد طولى في تكوين نفسية شاعر الروميات، وأثر ظاهر في ذلك الشعر، فهو من رقق العواطف، وأرهف الحس، فجعله متيقظاً لأخفى المشاعر، وقد يميط الستار عن عواطف في النفس مكتومة كامنة، فتتفجر عيون صافية بشعر صاف، ويهتدي الشاعر إلى موارد جديدة أكثر عذوبة وصفاء.

وهكذا جرى لأبي فراس، وهو الشاعر الوجداني المعروف برقة شعوره، وسرعة تأثره، وهو الذي قضى زمن شبابه في نعمة ومجد، يتطلع إلى مستقبل زاهر، ثم أُسر، ولحق به من جراء الأسر ذلٌّ مهين، وتحطيم لآمال واسعة، وانكفاء على الذات؛ لاكتناه معنى الحياة، والتقاط العواطف، وناله ألم في الجسد، وألم في النفس، وتنكّر له الأقربون، وعاودته ذكرى الماضي السعيد.

ب - تأخر سيف الدولة في فدائه:

وقد كان لتأخر سيف الدولة في افتدائه تأثير بالغ في نفسيته المرهفة، وهو الذي كان جندياً شجاعاً في جيشه، وقائداً هماماً من قواده، كما أنه ابن عمه، وصفيه وصديقه، فكان ذلك التأخر نصلاً انغرس في قلبه، وهاج حزنه وألمه، فكتب لسيف الدولة معاتباً ومستعطفاً ومذكراً.

ج - مرض أمه وموتها:

كما أن في ألم أمه وحزنها على ابنها ومرضها جرحاً غائراً في وجدانه؛ حيث بلغه ما كانت أمه تعاني من أسى بسبب أسر ابنها، وما كانت تحاوله من استعطاف لسيف الدولة، ثم بلغه مرضها، فموتها، وكان لهذه الأمور أثر عظيم في روحه المنهكة المنكسرة.

د - رقة قلبه:

وحين تتجمع المصائب على مثل أبي فراس، فإنها تهده هداً؛ ذلك أنه كان ذا شعور حساس وسريع التأثر، وقلبه رقيق وشفاف، وروحه سريعة الانكسار، كما أنه ذو أنفة وعزة واعتداد، كيف لا، وهو الفارس والأمير؟ ولذا كان أسره فاجعة حقيقية في حياته؛ إذ جعله مختنقاً بألمه، ولم يجد بداً من أن يتنفس بالشعر.

(١) أبو فراس الحمداني: ص٤٣، جورج غريب، دار الثقافة. ط٣، بيروت، ١٩٨٥م.

"ولذلك ترى في رواميات أبي فراس مزيجاً من الشكوى ووصف الأسر في ذله وشقائه، والاستعطاف والعتاب، والفخر، والتعزية بالرثاء، والاعتصام بالصبر، وانتظار من الله الذي يوقي ويعز"(١).

المبحث الثاني / الموضوع الشعري في الروميات:

الروميات قصائد متعددة الموضوعات غالباً، بيد أن كل قصيدة قد يغلب عليها موضوع شعري، فيكون حاضراً بقوة في روح القصيدة منذ مبتدئها، وسأحاول هنا أن ألملم شتات الموضوعات الشعرية التي اشتملت عليها تلك القصائد، وسأرتب تلك الموضوعات بحسب كثرة حضورها وتأثيرها في الروميات.

أولاً / الأنفة والاعتداد بالذات:

لم يكن هذا الموضوع جديداً على أبي فراس، فهو موضوع أصيل في شعره قبل الأسر؛ وظل أصيلاً في الروميات، فساد معظمها، واختلط بالموضوعات الشعرية الأخرى، وقد اختلفت بواعث الاعتداد في نفس الشاعر عنها قبل الأسر؛ إذ أصبح يكثر الحنين إلى ماضيه المجيد في مختلف الميادين من إمارة وبطولة وفروسية وكرم وغيرها، وافتخر أيضا بماضيه ومآثره الجليلة السابقة، فهو محروم منها في أسره، وكأنما يحاول تعويض ذلك في شعره، وقد كان يذكر أيامه السابقة، وكيف كان نجماً من نجوم بنى حمدان، يذود عن الثغور، ويحفظ النساء، وكأنما يحاول بهذا الشعر أن يعوض ما حرم منه وهو في الأسر .

وكان مجال الاعتداد بالذات عند أبى فراس بعد الأسر هو الفخر بنفسه وشعره، وقليلاً ما افتخر بقومه، بينما كان قبل الأسر كثير الافتخار بهم، ولعل السبب في ذلك تأخر قومه عن فدائه، وتنكر معظم أقاربه له .

ومجال أنفته واعتداده بنفسه لا يخرج عما افتخر به قبل الأسر، فقد ساعدته مكانته في قومه على عدم ترك صفة من صفات الفارس العربي الأصيل إلا أسبغها على نفسه، وحاول إظهار مكانته بين قومه وشديد حاجتهم إليه، ويحاول تسويغ موقفه عندما أسر، مرجعاً ذلك إلى القدر، فلا مفر للإنسان من قدره:

أسرت وما صحبي بعزل لدى الوغى ولا فرسي مهر ولا ربه غمر

ولكن إذا حمّ القضاء على امرئ فليس له بر يقيه ولا بحر(٢)

(١) تاريخ الأدب العربي: ص٦٥٨، حنا الفاخوري، المطبعة البلنسية، ط١ (د.ت).

(٢) ديوان أبي فراس : ص١٦٠ .

ثم نراه يتحدث عن تلك المعركة التي نصحه بعض أصحابه بالفرار منها، ولكنه رأى الفرار مذلة:

وقال أصيحابي : الفرار أو الردى ؟ فقلت: هما أمران أحلاهما مر[1]

فهو لا يرضى بالمذلة أبدا؛ لأنه يمضي إلى الشيء الذي لا يعيبه مهما كانت نتائجه وعواقبه.

ويزداد اعتداد أبي فراس بشجاعته وفروسيته ومجده الماضي، كلما طالت مدة أسره، فيؤكد أن ما وصل إليه من شجاعة وقوة لا يستطيع أي إنسان أن يصل إليه، بل يريد صاحب همة عالية في سبيل هذا المجد، يقول :

رفعت على الحساد نفسي ، وهل هم وما جمعوا لو شئت إلا فرائس؟

أيدرك ما أدركت إلا ابن همة يمارس في كسب العلا ما أمارس؟

يضيق مكاني عن سواي لأنني على قمة المجد المؤثل جالس[2]

وكثيراً ما يفتخر بفروسيته وبطولته، وأنه فارس بني حمدان الذي لا يشق له غبار قبل أن يقع في الأسر، وأنه لم يطلب الفداء من ابن عمه إلا لأنه يريد أن يموت موت الأبطال في ساحة الحرب :

تشبثْ بها أكرومة قبل فوتها وقم في خلاصي صادق العزم واقعد

متى تخلف الأيام مثلي لكم فتى طويل نجاد السيف رحب المقلد؟[3]

(١) المصدر السابق نفسه .

(٢) ديوان أبي فراس: ص١٧٦.

(٣) المصدر السابق: ص٨٤.

إلى أن يقول:

يقولون: جنّب عادة ما عرفتها شديداً على الإنسان ما لم يعود

قلت: أما والله ما قال قائل: شهدتُ له في الحرب الأم مشهد

ولكن سألقاها فإما منية هي الظن أو بنيان عز موطد[1]

ولا تستمر الحال هكذا، فربما مرت به ساعات كان يحس بها ذلّ الأسر، فيظهر في شعره ضروباً من الحسرة والألم بعد أن حُرم من كل ما كان يتمتع به، فأصبح لا يمتطي صهوة جواده في ميدان الحرب، ولا ينازل الأعداء، ولا يتعفر وجهه بغبار المعركة التي تعود عليها:

إلى الله أشكو أننا بمنازل تحكم في آسادهن كلاب

ولا شد لي سرج على ظهر سابح ولا ضربت لي بالعراء قباب

ولا برقت لي في اللقاء قواطع ولا لمعت لي في الحروب حراب[2]

ثم نراه يتذكر أيامه الخوالي، وكيف كان كرمه يملأ الآفاق وقد شمل كل ضيف، وكيف كان يعامل جاره بأريحية وكرم كعادة العرب :

أنا الجار لا زادي بطيء عليهم ولا دون مالي للحوادث باب

ولا أطلب العوراء منهم أصيبها ولا عورتي للطالبين تصاب

وأسطو وحبي ثابت في صدورهم وأحلم عن جُهالهم وأهاب[3]

ويبلغ أبو فراس الذروة في فخره واعتداده بذاته في رائيته المشهورة (أراك عصيَّ الدمع) فهو يفتخر بقياده الجيوش الجرارة، واختصاصه بمنازل الفرسان الأقوياء الأشداء:

(١) المصدر السابق: ص٨٤.

(٢) المصدر السابق: ص٢٥.

(٣) ديوان أبي فراس: ص٢٥.

وإني لجرار لكل كتيبة معودة أن لا يخلّ بها النصر

وإني لنزّال بكل مخوفة كثير إلى نُزّالها النظر الشزر[1]

وهو الذي يمنع نفسه عن الماء فيشتد عليه العطش، ولا يسمح لنفسه بالشرب حتى ترتوي البيض والقنا، وهو الذي يخبر القوم قبل الحرب فلا يأتيهم بغتة، بل يخبرهم حتى يستعدوا له ولها، ومع هذا يقتل منهم خلقاً كثيراً حتى تشبع الطيور الجارحة والحيوانات الضارية :

فأظمأ حتى ترتوي البيض والقنا وأسغب حتى يشبع الذئب والنسر

ولا أُصبح الحي الخلوف بغارة ولا الجيش ما لم تأته قبلي النذر[2]

وهو الذي لبس ثياباً حمراء من دماء أعدائه، فلا ضير إن نزعوا ثيابه؛ إذ تستره الثياب التي ألبسها نفسه من كثرة مَنّ قتل منهم، وتلطخ جسمه بدمائهم :

يمنون أن خلوا ثيابي وإنما عليّ ثياب من دمائهم حمر

وقائم سيف فيهم اندق نصله وأعقاب رمح فيهم حطم الصدر

سيذكرني قومي إذا جَدّ جدهم وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر[3]

وكثيراً ما يفتخر أبو فراس بسجاياه، وكثيراً ما ذكر لوم الناس له على اقتحام المنايا والاندفاع في الصعاب، يقول في إحدى قصائده:

ألام على التعرض للمنايا ولي سمع أصم عن الملام[4]

(١) المصدر السابق: ص١٥٨ .

(٢) المصدر السابق: ص ١٥٩.

(٣) المصدر السابق: ص ١٦١.

(٤) ديوان أبي فراس: ص ٢٨٦.

هذه هي أخلاق الفارس العربي الهمام الذي لا يهاب الموت، وإنما يقدم عليه؛ ويعرض عن المثبطين المخوِّفين، وهو هنا في ذروة اعتداده بشجاعته وإقدامه.

وكما اعتدّ أبو فراس بشجاعته فقد اعتدّ بشعره وشاعريته، فهو سيف قومه ولسانهم، يدافع عنهم، ويحفظ حقوقهم :

فإن تفتدوني تفتدوا لعلاكم فتى غير مردود اللسان أو اليد

يدافع عن أعراضكم بلسانه ويضرب عنكم بالحسام المهند[1]

ومع كل هذا، فلم يخصص أبو فراس رومية واحدة مستقلة يصور فيها عزته وأنفته واعتداده بذاته، وإنما كان هذا الموضوع ثيمة بارزة وشبه ثابتة في سائر رومياته .

ثانياً / الشكوى والمعاتبة :

لم يكن هذا الموضوع بارزاً في شعر أبي فراس قبل أسره، لكنه حضر بشكل طاغٍ في رومياته، وقد ساعد على ذلك عدة عوامل، أهمها الأسر والسجن، والذل والغربة، والبعد عن الأهل والوطن، واضمحلال الأماني التي كان يحلم بها، وأساه ولوعته على أمه العجوز التي تعاني المرض والأسى بعد وقوع ابنها الوحيد في الأسر .

لقد تكاتفت هذه العوامل فأذكت نار الحزن والألم والشكوى في قلب الشاعر، مما ساعد على تفجر ينبوع الشعر عنده، فصدرت هذه الشكوى ممزوجة بالحزن والأسى، مما جعل لها سمات خاصة، تختلف فيها عن أغلب قصائده، فهي صادرة من أعماق النفس الصادقة.

لقد ساد هذا الموضوع في الروميات بشكل ظاهر، فجلّ قصائده التي قالها في الأسر لا تخلو من تشكٍ ومعاتبة، وإن لم تكن اعتمدت عليه اعتماداً كلياً، وتنوعت نبرة الشكوى بتنوع الأسباب التي تبعثً له الأسى والحزن في الأسر، فشكا تنكُّرَ أهله وأصحابه، وعاتبهم، وشكا من الوشاة و الحساد، وشكا من الأسر وذلته، ومن الغربة والبعد عن الأهل والوطن،كان كثيراً ما يتجه بالشكوى إلى الله سبحانه ، يقول :

إلى الله أشكو أننا بمنازل تحكم في آسادهن كلاب[2]

(١) المصدر السابق: ص٨٤.

(٢) المصدر السابق: ص٢٥.

ويقول :

يا فارج الكرب العظيـ ـم وكاشف الخطب الجليل

كن يا قوي لذا الضعيـ ـف ويا عزيز لذا الذليل![1]

كما أكثر معاتبة سيف الدولة، وقد كان السبب الرئيس في هذه المعاتبة هو تأخر الفداء، وقد ساد هذا المطلب معظم الروميات، محاولاً أن يستميل قلب ابن عمه؛ كي يخلصه من الأسر، فيصفه بكل حسن وجميل، وربما طلب من الفداء صراحة، لكنه يظل محافظاً على اعتداده بذاته :

دعوتك للجفن القريح المسهد لدي وللنوم القليل المشرد

دعوتك والأبواب ترتج دوننا فكن خير مدعوٍ وأكرم منجد

فمثلك من يدعى لكل عظيمة ومثلي من يفدى بكل مسوّد[2]

وقد شكا أبو فراس من قومه، مازجاً ذلك بشيء من الفخر، مشبهاً نفسه بالفداء لهم، يدافع عنهم، وعن نسائهم، ويفديهم بنفسه، يقول :

تمنيتم أن تفقدوني وإنما تمنيتم أن تفقدوا العز أصيدا

إلى اللّه أشكو عصبة من عشيرتي يسيئون لي في القول غيبا ومشهدا

وإن حاربوا كنت المجن أمامهم وإن ضاربوا كنت المهند واليدا

يودون أن لا يبصروني سفاهة ولو غبت عن أمر تركتهم سدى[3]

(١) ديوان أبي فراس: ص ٢٣٢.

(٢) المصدر السابق: ص٨٢ و٨٣.

(٣) المصدر السابق: ص٩٠.

ويتنكر له الأصحاب فيبعث إليهم متعجباً من الدنيا التي لم تبق له صديقاً واحداً يرعى الود و الصفاء في القرب والبعد، يقول :

أما ليلة تمضي ولا بعض ليلة أُسرّ بها هذا الفؤاد المفجعا ؟

أما صاحب فرد يدوم وفاؤه فيصغي لمن أصغى ويرعى لمن رعى؟

أفي كل دار لي صديق أوده إذا ما تفرقنا حفظت وضيعا؟

أقمت بأرض الروم عامين لا أرى من الناس محزونا ولا متصنعا[1]

ومع طول الأسر، وتأخر الفداء، ضاقت روح الشاعر المنكسرة من هؤلاء الناس، وزادت شكواه منهم، حتى شبههم بالذئاب التي ترتدي ثياب البشر، يقول :

بمن يثق الإنسان فيما ينوبه ومن أين للحر الكريم صحاب؟

وقد صار هذا الناس إلا قليلهم ذئاباً على أجسادهن ثياب

تغابيت عن قومي فظنوا غباوتي بمفرق أغبانا حصى وتراب[2]

ولم يزل أبو فراس وهو في أسره يتشكى من الحساد ويعرّض بهم، ويبين كثرتهم، وكيف أوغروا صدر سيف الدولة عليه، يقول :

لمن جاهد الحساد أجر مجاهدٍ وأعجز ما حاولت إرضاء حاسد

ولم أر مثلي اليوم أكثر حاسدا كأن قلوب الناس لي قلب واجد[3]

(١) ديوان أبي فراس: ص١٨٤.

(٢) المصدر السابق: ص٨٧.

(٣) المصدر السابق: ص٣٦.

ومن يمعن النظر في شكوى أبي فراس يجدها صادقة نابعة من روح عاث فيها الأسر تحطيماً، وأثقل عليها ، فاستجابت مشاعرها وعواطفها إلى تلك الحالة التي هو فيها، وصدرت عنها في أغلب أشعاره، فخرج شعره مصبوغاً بصبغة الأسى والحسرة بعد أن أثقلته الجراح التي نالته وهو أسير، وما أجمل قوله :

مصابي جليل والعزاء جميل وظني بأن اللّه سوف يديل

جراح تحاماها الأساة مخوفة وسقمان باد منهما ودخيل

وأسر أقاسيه وليل نجومه أرى كل شيء غيرهن يزول[1]

واستمع إليه في قمة امتزاجه بالألم، يناجي حمامة حطت قريباً من سجنه، ويطارحها أشواقه، ويشكو إليها ما أصابه :

أقول وقد ناحت بقربي حمامة أيا جارتا هل تشعرين بحالي ؟

معاذ الهوى ما ذقت طارقة النوى ولا خطرت منك الهموم ببال؟

أتحمل محزون الفؤاد قوامه على غصن نائي المسافة عال

أيا جارتا ما أنصف الدهر بيننا تعالي أقاسمك الهموم تعالي[2]

لقد تمكن أبو فراس أن يطور موضوع الشكوى والعتاب في رومياته، وذلك بمنحه أبعاداً إنسانية تمازج فيها انكساره واعتداده، ودَعَمَه في ذلك شاعريته العالية، وعاطفته الصادقة؛ إذ اتسمت شكواه في الروميات بصدق في القول والانفعال مع الأحداث والمواقف، وبتصوير نفسه وما يخالجها من مشاعر وأحاسيس تصويرا دقيقاً، غُلِّف برداء من أسى وحزن، وكانت شكواه مصحوبة في غالب الأحيان بالفخر، وفي البعض الآخر بالحكمة التي تتناثر بين أبيات الشكوى.

وقد افتتح أبو فراس بعض رومياته بالشكوى والعتاب، تجاوباً مع حالته النفسية التي كان واقعاً تحت وطأتها، ومن ذلك قوله مخاطباً سيف الدولة :

(١) المصدر السابق: ص٢٣٢.

(٢) ديوان أبي فراس: ص ١٣٨.

زماني كله غضب وعتب وأنت علي والأيام إلبٌ

وعيش العالمين لديك سهد وعيشي وحده بفناك صعب[1]

ثالثاً / الحنين والغربة :

الغربة عن الوطن والأحباب ملهم رئيس إلى قول الشعر الصادق المتسم بالحرارة وصدق الانفعال، وخاصة إذا كان الشاعر واقعا في براثن مرض أو أسر[2].

وفي الروميات اشتعل الحنين المتوقد من نار الغربة التي اصطلى أبو فراس أوارها، حتى لفحت روحه، وأحرقت قلبه، ولم يكن هذا غريباً، فالشاعر الأمير ذو النفس الأبية، يبتعد عن وطنه، ويقبع أسيراً ذليلاً، فكان في حنينه يغلب عليه طابع الأسى و الحسرة لما آلت إليه نفسه، فهو الفارس الحر الذي يتطلع إلى الآفاق، ويصادم الشجعان، يقع في هذا الكرب الذي لا يتحمله إلا الأشداء من الرجال، هذا كله ساعد على طبع قصائده بطابع الأسى والحنين والشعور الحاد بالغربة، فلا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من مثل هذا الشعور، وكيف لا يكون ذلك، وقد أصبح غريباً يكتوي بنار الغربة في بلاد العدو، ويحن إلى الحرية التي طالما تمتع بها في ربوعه وملاعب صباه وشبابه بين حلب ومنبج، ويزداد حنينه إلى أهله فتفيض به بعض الروميات :

لأيكـــــــــــم أذكـــــر وفـــي أيـــــكم أفكـــر؟

وكـــــــم لي علـــــى بلـــدي بكـــــــاء ومستعبـــــــــر

ففـــــــي حلـــــب عدتـــــي وعـــــــزي والمفخـــــر[3]

فهو يحن إلى بلده وديارة في حلب التي فيها عدته وقومه وأهله، راجياً رضاهم عنه، كما يحن لأولاده الصغار الذين يفتقدون عطفه وحبه لهم .

وقد أكثر أبو فراس من الحنين إلى أمه، بيد أن نبرة من التعقل والنضج العاطفي تسيطر عليه حينما يحن إليها، فنراه يوصيها بالصبر والجلد، والإيمان بقضاء الله، والتأسي بمن سبقها من النساء الصادقات، ولعل هذا يعود إلى شدة حبه لأمه، وشفقته عليها :

(١) المصدر السابق: ص ٣١.

(٢) انظر: الغربة في الشعر العربي: ص١٥١، أمين صادق، دار الفكر العربي، ط١، دمشق، ١٤٠٧هـ.

(٣) ديوان أبي فراس: ص١٥٣.

وإن وراء الستر أماً بكاؤها عليّ وإن طال الزمان طويل

فيا أمتا لا تعدمي الصبر إنه إلى الخير والنجح القريب رسول

ويا أمتا لا تخطئي الأجر إنه على قدر الصبر الجميل جزيل

أراد ابنها أخذ الأماني فلم تجب وتعلم علما أنه لقتيل[1]

ويحن أبو فراس إلى أرضه ووطنه حنيناً حاراً تشعر بصدقه وتوقده، إنه الحنين الذي يعكس عميق شعوره بالغربة، وشديد أثرها في روحه المنكسرة، حتى أصبح متعلقاً بأرض الشام وسكانها من الأحبة الذين لا يستطيع أن يجد لهم بديلاً، ولا يستطيع نسيانهم مهما تطاول الزمن، يقول:

يعز على الأحبة بالشآم حبيب بات ممنوع المنام

وإني للّصبور على الرزايا ولكن الكلام على الكلام[2]

(١) المصدر السابق: ص٢٣٢.

(٢) المصدر السابق: ص٢٧٥.

ويقول :

إن في الأسر لصباً دمعه في الخد صبّ

هو في الروم مقيم وله في الشام قلب

مستجد لم يصادف عوضا ممن يحب[1]

.

وكثيراً ما يذكر أبو فراس في رومياته المسافات التي تفصله عن قومه، وكيف تثير في نفسه الحنين إلى هذا الوطن، وهذه المسافات –وإن كانت حقيقية ومحسوسة- إلا أنها تؤدي دور المعادل الموضوعي لحجم الغربة والحنين اللذين يعتلجان في نفس الشاعر :

وما كنت أخشى أن أبيت وبيننا خليجان والـــــــدربُ الأشـم وآس

ولا أنني أستصحب الصبر ساعة ولي عنك منّـــاع ودونك حابس[2]

ويتضح أثر الغربة في روح الشاعر بشكل أكبر حينما تحل عليه مناسبة فرح وسرور، فالعيد – وهو رمز فرح – يتحول إلى شيء غير محبوب، بسبب وحشة الدار، وغربة الروح التي نالها من الأذى ما نالها :

يا عيد ما عدت بمحبوب على معنى القلب مكروب

يا عيد قد عدت على ناظر عن كل حسن فيك محبوب

يا وحشة الدار التي ربها أصبح في أثواب مربوب

(١) ديوان أبي فراس: ص٣٠.

(٢) المصدر السابق: ص١٧٦.

قد طلع العيد على أهله بوجه لا حسن ولا طيب[1]

ومهما يكن من شيء، فقد كانت غربة أبي فراس في رومياته موقدة لحنينه الذي كان أنموذجاً مضيئاً للشعر الصادق الذي يرسم ملامح الحب و الانتماء للأرض والأحبة، أينما كانوا .

رابعاً / الفقد :

عاني أبو فراس من فاجعة موت أمه وهو في أسره، ونضحت إحدى رومياته بشعور طافح بالفقد والأسى واللوعة حين رثاها باكياً منكسراً، وهو في رثائه أمه يبدو كالطفل المذهول الذي لا يدري كيف يصنع وقد فعل فيه الفقد فعلته، وتكالبت عليه ظروف الأسر والبعد، ولذلك بكاها بكاء حاراً ومؤثراً :

أيا أم الأسير سقاك غيث بكره منك ما لقي الأسير

أيا أم الأسير سقاك غيث تحيّر لا يقيم ولا يسير

أيا أم الأسير سقاك غيث إلى من بالفدا يأتي البشير؟

أيا أم الأسير لمن تربى وقد متّ الذوائب و الشعور؟[2]

إن تكرار تركيب (أيا أم الأسير)، وتكرار الاستفهامات بعد هذا التركيب، يعكسان حالة الذهول التي يعانيها الشاعر المفجوع بفقد أعز البشر إليه، ثم لا يستطيع أن يفعل شيئاً، فتعتريه حالة من فقد الصواب، بيد أن روحه في نهاية التجربة تهدأ، ويجنح إلى التعقل، فيختم القصيدة بالعزاء، محاولاً تسلية نفسه، ودفعها إلى الصبر :

تسلي عنك أنا عن قليل إلى ما صرت في الأخرى نصير[3]

وإذا استثنينا رثائيته أمه، لا نجد روح الفقد حاضرة في الروميات، إلا ما كان من تعزيته سيف الدولة في وفاة أخته، وفيها بدا أبو فراس هادئاً متزن الشعور :

(١) المصدر السابق: ص٣٤.

(٢) ديون أبي فراس: ص٧٥.

(٣) المصدر السابق: ص٧٨.

أوصيك بالحزن لا أوصيك بالجلد جل المصاب عن التعنيف والفند

إني أجلك أن تكفى بتعزية عن خير مفتقد يا خير مفتقد[1]

فهو يوصيه بالحزن؛ لعظم الخطب الذي حلّ به، فهي خير من فقد، وهو خير من افتقد، ويجدها الشاعر فرصة سانحة كي يبث أحزانه، فهو يجد من الحزن والجزع ما يجده سيف الدولة، فالبعد لم يعمل على انتقاص المودة بل زادها، وزاد معها الحزن والأسى، وهو يذكر أنه مشترك مع سيف الدولة في حزنه وفقده، فيقول :

بي مثل بك من حزن ومن جزع وقد لجأت إلى صبر فلم أجد

لأشكرنك في اللأواء إن طرقت كما شكرتك في النعماء والرغد

أبكي بدمع له من حسرتي مدد وأستريح إلى صبر بلا مدد

ولا أسوغ نفسي فرحة أبدا وقد عرفت الذي تلقاه من كمد[2]

وواضح أن جنوح الرؤية من الرثاء إلى الشكوى قد أسهم في إضعافها، وأثر كثيراً في صدقيتها.

كما كتب من الأسر قصيدة ثالثة رثى بها ابن سيف الدولة، وعزاه على فقده، وأوصاه بالصبر والتسليم :

يا عمر اللّه سيف الدين مغتبطا فكل حادثة يُرمى بها جلل

من كان عن كل مفقود لنا بدلا فليس منه على حالاته بدل

يبكي الرجال وسيف الدين مبتسم حتى عن ابنك تُعطى الصبر يا جبل

(١) المصدر السابق: ص٨٩.

(٢) ديوان أبي فراس: ص٩٠ .

لم يجهل القوم منه فضل ما عرفوا لكن عرفت من التسليم ما جهلوا[1]

ونلاحظ قله شعر الفقد في روميات أبي فراس، فهو مقصور على أقرب أقاربه؛ أمه، وأخت سيف الدولة وابنه، فصدر في رثائيته أمه عن حب شديد، وانفعال صادق، وتأثر بالغ بهذا المصاب، وفي رثائه غيرها حاول مزج الرثاء بالاستعطاف وطلب الفداء .

(١) المصدر السابق: ص٢٠٥.

خامساً / تذكر الأحبة والوقوف على الأطلال :

لم يكن تذكر الأحبة وأطلالهم موضوعاً رئيساً في الروميات، وإنما كان ثانوياً يأتي في مقدمات بعض القصائد، ولا يتعدى كونه عدة أبيات يفتتح بها قصيدته كعادة الشاعر العربي القديم، فقد استهل إحدى روملياته بالنسيب والوقوف على الأطلال والرسوم الدارسة، ثم تحدث عن مصاحبة السهر، وتحدث فيها عن ربوع العامرية، ولم تبلغ هذه المقدمة سوى سبعة أبيات، مع أن القصيدة تربو على ستين بيتاً، يقول :

أبيت كأني للصبابة صاحب وللنوم مذ بان الخليط مجانب

وما أدعي أن الخطوب تخيفني لقد خيرتني بالفراق النواعب

ولكنني مازلت أرجو وأتقي وجدّ وشيك البين و القلب لاعب

وما هذه في الحب أول مرة أساءت إلى قلبي الظنون الكواذب

عليّ لربع العامرية وقفة تمل علي الشوق والدمع كاتب

فلا وأبي العشاق ما أنا عاشق إذا هي لم تلعب بصبري الملاعب

ومن مذهبي حب الديار لأهلها وللناس فيما يعشقون مذاهب[1]

وقد وقف في رومية أخرى على الرسوم والأطلال، وأظهر فيها حزنه وبكاءه، وكيف كان يذرف الدموع على هذه الأماكن التي تحولت إلى أماكن خربة بعد أن كانت ساحات للقتال، يقول:

أتعز أنت على رسوم مغاني فأقيم للعبرات سوق هوان

فرض عليّ لكل دار وقفة تقضي حقوق الدار والأجفان

لولا تذكر من هويت بحاجر لم أبك فيه مواقد النيران

ولقد أراد قبيل طارقة النوى مأوى الحسان ومنزل الضيفان

(١) ديوان أبي فراس: ص٣٥.

ومكان كل مهند ومجر كـ ـل مثقف ومجال كل حصان

نشر الزمان عليه بعد أنيسه حلل الفنـــاء وكل شيء فان

ولقد وقفت فسرني ما ساءني فيه وأضحكني الذي أبكاني

ورأيت في عرصاته مجموعةً أسد الثرى وربائب الغــزلان

منع الوقوف على المنازل طارق أمر الدموع بمقلتي ونهاني[1]

وألاحظ هنا طول المقدمة الطللية بشكل غير معتاد؛ إذ بلغت ستة عشر بيتاً من أربعة وستين بيتاً اشتملت على عدة أغراض، وهذا الطول لم يُعهد عند أبي فراس وهو في الأسر .

وهناك مقدمات لم تشتمل على الوقوف على الأطلال و الرسوم، بل بدأها بالغزل الحزين، وخير مثال على ذلك ما بعث به من أبيات إلى سيف الدولة بعد أن امتنع عن إخراجه إلا بفداء عام، يقول في مقدمتها :

أما لجميل عندكن ثواب ولا لمسيء عندكن متاب؟[2]

فهذا هو مطلع القصيدة الذي ظهر فيه مبلغ حزن أبي فراس، ثم تراه يعتب على قلبه، وكيف ضل في حبه لهذه المرأة، منطلقاً من رؤية عربية عتيقة تجعل من الأنثى رمزاً للحب والتعلق، يقول:

لقد ضل من تحوي هواه خريدة وقد ذل من تقضي عليه كعاب

ولا تملك الحسناء قلبي كله وإن شملتها رقة وشباب

وأجري فلا أعطي الهوى فضل مقودي وأصغر لا يخفى عليّ صواب[3]

ويتغزل في أخرى غزلاً يختلف عما سبق، فهو هنا يذرف الدموع، ولم يستطع أن يحول دونها، مصوراً شدة حزنه و عتبه على سيف الدولة؛ لتأخره عن فدائه، وتأخر أجوبته عنه، فلم يستطع الصبر :

أبى غرب هذا الدمع إلا تسرعــا ومكنــون هذا الحـــب إلا تضـــوعا

(١) المصدر السابق: ص٣٢.

(٢) ديوان أبي فراس: ص٢٣ .

(٣) المصدر السابق: ص٢٤.

وكنت أرى أني مع الحزم واحــد إذا شئت لي ممضي وإن شئت مرجعا[1]

ومن الواضح أن الاستفتاحات الطللية والوجدانية للروميات كانت مجرد مدخلٍ للبوح بحبه وعتبه على سيف الدولة، ويظهر هذا جلياً في رائيته المشهورة التي مطلعها:

أراك عصــى الدمع شيمتــك الصــبر أما للهــوى نهــي عنــك ولا أمــر؟
بلى أنا مشتــاق وعنــدي لوعــة ولكــن مثلــى لا يــذاع له ســر
إذا الليل أضواني بسطت له يد الهوى وأذلــلت دمعــا من خــلائقه الكبــر
تكــاد تضــيء النــار بين جوانحــي إذا هي أضنتها الصبابة والفكــر[2]

وفيها إجادة وحسن، وقدرة في الصياغة الشعرية لم تبلغها في رأيي أي قصيدة أخرى من قصائده.

وينتهي أبو فراس من غزله محسناً التخلص إلى الفخر، ويستمر يفتخر بنفسه وشجاعته إلى أن يختم القصيدة بالفخر بقومه وآبائه وأجداده، ومن الواضح أن أبا فراس لم يقصد بغزله حبيبة بعينها، بل لم يكن يتحدث عن امرأة، وإنما كان يرمز إلى ابن عمه سيف الدولة، "وأكاد ألمس فيها نوعا من الرمز بالإيماء، وبهذا نستطيع أن نفهم كيف أنها عللته بالوصل حينا، وكيف تجاهلته، ويقصد بذلك سيف الدولة؛ لأنه هو الذي مناه بالوصل والفداء، ولكنه تجاهله بعد ذلك"[3]، فالغزل هنا رمزي، "والوعد الذي قال أبو فراس إن الموت دونه إنما هو وعد سيف الدولة بفداء ابن عمه"[4].

ومهما يكن من شيء، فإن ذكر الأحبة وأطلالهم جاء عارضاً في الروميات، كما أن غزل أبي فراس قد ضعف وضمر في رومياته، ولم نر ذلك التصوير الذي كان شائعاً قبل الأسر، وهذا أمر طبعي، يتسق مع موقف الشاعر الأسير، والحالة التي يعانى منها في أسره .

سادساً / الحكمة :

يحضر شعر الحكمة في بعض روميات أبي فراس، وقد استوحى حِكمه من تجربته الأليمة في الأسر؛ فهو يعبر عن فكرة مرت بخاطره استوحاها من حادث معيَن ، فسجلها وصاغها بأسلوبه، وكان يرجع لها كلامه من حين لآخر، وتأتي الحكمة في الروميات في صياغة مختصرة ومركزة، ولا تتجاوز البيت والبيتين، ومنها ما كان يتحدث به عن فخره ومكانته بين قومه، يقول:

(١) المصدر السابق: ص١٨٣.

(٢) المصدر السابق: ص١٥٧.

(٣) شاعر بني حمدان: ص١٦١.

(٤) في الأدب العباسي: ص٣٩٣، ٣٩٤.

سيذكرني قومي إذا جد جدهم وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر[1]

ومن حكمه المأثورة قوله:

هو الموت فاختر ما علا لك ذكره فلم يمت الإنسان ما حيي الذكر

وإن مت فالإنسان لابد ميت وإن طالت الأيام وانفسح العمر[2]

فالإنسان باق بأفعاله التي ترفع من شأنه حتى بعد وفاته، و هو يبقى حياً ما بقي ذكره سائراً بين الناس، ثم نرى تسليمه للقدر ولنهاية الإنسان المحتومة، ونراه يستخدم الحكمة في الرد على بعض العذّال الذين لاموه على إقدامه الذي أدى به إلى الأسر:

يقولون لم ينظر عواقب أمره ومثلي من تجري عليه العواقب

وهل يدفع الإنسان ما هو واقع وهل يعلم الإنسان ما هو كاسب

وهل لقضاء الله في الخلق غالب وهل لقضاء الله في الخلق هارب[3]

وفي قصيدة أخرى يتكلم عن دار الفناء، وأنه لن يُخلَّد فيها أحد، ولن يبقى إلا وجهه -سبحانه وتعالى- :

هيهات ما في الناس من خالد لا بد من فقد ومن فاقد[4]

ويبين أن الجهول مغتر بالدنيا مع أن الناس إذا حَمّ القضاء عليهم فهم سواسية، وكلهم إلى التراب يقول :

(١) ديوان أبي فراس: ص١٦١.

(٢) المصدر السابق نفسه.

(٣) ديوان أبي فراس: ص٣٦.

(٤) المصدر السابق: ص٧٦.

بنو الدنيا إذا ماتوا سواء ولو عمر المعمر ألف عام[١]

وإيمان أبي فراس ظاهر جلي فيما يتضح من حكمه تلك، ومن ذلك قوله :

ولكن إذا حم القضاء على امرئ فليس له بر يقيه ولا بحر[٢]

ولاشك أن الأسر قد ألهم الشاعر العديد من الحكم التي ضمنها رومياته، من ذلك قوله يذكّر أمه بالصبر:

أوصيك بالصبر الجميل فإنه خير الوصية[٣]

المبحث الثالث/ الرؤية الشعرية في الروميات :

لقد استمدت الروميات رؤيتها الشعرية من الجوِّ الذي كان أبو فراس يعيش فيه في الأسر، وهو جو يحيط به الأسى والحزن والآلام والفقد؛ إذ تستطيع أن تشعر وتحس بوجود هذا الجو عندما تقرأ الروميات، فهو يسري في روحها، ولو قرأ المتلقي الخالي الذهن بيتاً لأبي فراس مما سوى رومياته، وآخر من رومياته، فلن يخطئ غالباً في تمييز بيت الروميات عن البيت الآخر؛ ذلك أن الروميات تنضح بشعور إنساني عميق وصادق يندر وجوده .

وحين أتحدث عن الرؤية الشعرية في الروميات فلا يعني هذا أني أفصل المعنى عن اللفظ، أو المضمون عن الصورة والشكل، بل إن "الفصل بين الجانبين غير ممكن، فهما وجه النموذج الأدبي، كالنقد له وجهان، وهو لا يكون بدونهما، أو يقدر بهما جميعاً، فليس هناك محتوى وصورة، بل هما شيء واحد، ووحدة واحدة، إذ تجمع في نفس الأديب الفنان مجموعة من الأحاسيس ويأخذ في تصورها بعبارات يتم بها عمل نموذج أدبي.." [٤] .

ونلمس في الروميات رؤية شعرية عامة لا تكاد تخلو منها قصيدة، كدعوة سيف الدولة إلى المسارعة في افتداء أبي فراس، والشكوى من الأصحاب، والحنين إلى الأهل والوطن، وتلك الرؤى المتنوعة هي التي تميز الروميات عن غيرها من شعر أبي فراس .

واصطبغت رؤى أبي فراس ومضامين شعره بصبغة العصر الذي يعيش فيه، والبيئة التي نشأ فيها؛ إذ بين الشعر والعصر، وبين الشعر والبيئة معانٍ جديدة أصبحت مظاهر جديدة وغير مألوفة في شعر الشاعر، وبيئة الروميات هي بيئة السجن الذي لن يصدر عنه غير الحزن والأسى

(١) المصدر السابق: ص٢٤٠.

(٢) المصدر السابق: ص١٦٠.

(٣) المصدر السابق: ص١٣٨.

(٤) في النقد الأدبي: ص١٦٣، شوقي ضيف، دار المعارف، ط٣، مصر، ١٩٨٤م .

والجراح؛ فلذلك نجد معاني الروميات المبتكرة استمدت من هذا الواقع الذي كان يعيشه، فمن تلك المعاني، شكواه من الوشاه الذين يتناقلون الكلام فلا يلقى له بالاً، وشكواه من الوضع الذي يعيش فيه، يقول:

وربّ كلامٍ مرّ فوقَ مسامِعي كمَا طنّ في لوحِ الهجير ذبابُ
إلى اللّهِ أشكو أننا بمنازلٍ تحكمُ في آسادهنّ كلابُ[1]

وعندما تأخر سيف الدولة عن افتداء الشاعر، عبر عن هذا التأخير مخاطباً سيف الدولة :

ولكنْ بنَا منهُ بكفَي صارمٌ وأظلمَ في عينيّ منهُ شهابُ
فأحوطُ للإسلامِ أنْ لا يضيعني وَلي عَنكَ فِيهِ حوطةً ومنابُ[2].

ومن تلك المعاني التجديدية ما عبر بها عن غربته وشوقه إلى أهله ووطنه، وخاصة إلى أمه التي يرى رضاها أعظمَ ما يدخره، وكأنها زلفى تشفع له يوم القيامة في المحشر، فيقول:

وفي منَبْجٍ مَنْ رضا ... ه أنفسٌ ما أذخرُ
ومن حبّهُ زلفةَ بِهَا يكرمُ المحشرُ [3]

وتشعر أحياناً أن أبا فراس – بتأثير مباشر من معاناته مع الأسر – يمعن النظر في الأفكار، فيحيلها من خلال وجدانه إلى مشاعر ذاتية ملوّنة بخلجات النفس، فإذا هي حية نابضة بالجمال[4]، تأمل قوله:

وللّه عندي في الإسار وغيره مواهب لم يخصص بها أحد قبلي
حللتُ عقوداً أعجز الناس حلها وما زال عقدي لا يذم ولا حلّي
وما شاء ربي غير نشر محاسني وأن يعرفوا ما قد عرفت من الفضل [5]

(١) ديوان أبي فراس: ص٢٥.

(٢) المصدر السابق: ص ٢٥، ٢٦.

(٣) ديوان أبي فراس: ص١٥٣

(٤) انظر: النقد التطبيقي والموازنات: ص١٢٣، محمد الصادق عفيفي، مكتبة الخانجي، ط١، القاهرة، ١٣٩٨هـ.

(٥) ديوان أبي فراس: ص٢٣٧.

فهو هنا أطال النظر في فكرة الأسر، وتأخر أهله في فك إساره، فرأى ذلك فضلاً له عليهم وتقدمة، وهي رؤية طريفة، وتسويغ إنساني مبتكر .

بيد أن أبا فراس قد يقف أمام الفكرة فيعجز عن مزجها بشعوره ووجدانه، فيجيء شعره أقرب إلى النظم، وهذا نادر في الروميات، كقوله:

أهـــدى إلـــيّ صبـــابة وكآبـــة فأعـــادني كلـــف الفؤاد عميـــدا

إن الغـــزالة والغـــزالة أهـــدتا وجهـــاً إليك إذا طلعـــت وجيـــدا[1]

ومعلوم أن النص الشعري ليس مجرد ألفاظ تُرصّ، بل هو انفعال مُحلَّى بمكنة فنية تحيله أثراً أدبياً غنياً بالقيم جديراً بالخلود [2] .

ومن مزايا الروميات الفنية على مستوى الرؤية الشعرية وضوحها وقدرتها على الإبانة عن الحالة النفسية التي كان الشاعر يعانيها، ولستُ أعني بالوضوح المباشرة والسطحية ولكن "أن يكون الكلام ظاهر الدلالة على المعنى المراد، وذلك شرط أساسي للكلام البليغ المؤثر" [3].

وقد جاءت الرؤى الشعرية في الروميات واضحة الدلالة، معبِّرة أصدق تعبير عن المعاناة التي عاشها أبو فراس، وكفى بنا قوله:

يقولون لي بعت السلامة بالردى فقلت أما والله ما نالني خسر

وهل يتجافى عني الموت ساعة إذا ما تجافى عني الموت والأسر؟

هو الموت فاختر ما علا لك ذكره فلم يمت الإنسان ما حيي الذكر [4]

دليلاً على ذلك، فوضوح الرؤية وشرفها أعطى الأبيات رونقاً خاصاً، ورفع درجتها الفنية؛ إذ لا تلحظ فيها غموضاً ولا إبهاماً .

ولم أرصد في الروميات أي مظهرٍ من مظاهر الغموض أو التكلف في الرؤية الشعرية؛ وربما يكون هذا شأن شعر أبي فراس كله، فهو يبتعد عن المعاضلة والتعقيد والغموض في سائر شعره، بيد أن هذا الملمح أوضح ما يكون في رومياته .

(١) المصدر السابق: ص١٠٠.

(٢) انظر: إضاءات في النقد الأدبي؛ ص١١٧، عادل الفريجات، دار أسامة، ط١، دمشق، ١٩٨٥م.

(٣) أسس النقد الأدبي عند العرب: ص٤٧٣، أحمد بدوي، مكتبة نهضة مصر، ط٣، مصر، ١٩٦٤م.

(٤) ديوان أبي فراس: ص١٦٠ .

وفي سياق الحديث عن الرؤية الشعرية، يجدر بهذا البحث أن يختبر التجربة الشعرية والعاطفة الإنسانية في الروميات؛ إذ تشكلان معياراً مهما لعمق الرؤية وإقناعها :

أ – التجربة الشعرية:

تُعرَّف التجربة الشعرية بأنها "الحالة التي تلابس الشاعر، وتوجّه باصرته أو ذهنه أو بصيرته إلى موضوع من موضوعات، أو واقعة من واقعات الدنيا، أو مرأى من مرائي الوجود، وتؤثر فيه تأثيراً قوياً تدفعه في وعيٍ أو غير وعي إلى الإعراب عما يرى أو يشهد أو يتأمل"(١) .

فالتجربة تقوم على أركان ثلاثة؛ الحدث والوجدان والصياغة الشعرية، أي أنها تلاحم عضوي بين الشعور والتعبير، وتلاقح بين الوجدان والفكر .

وبعض الدارسين يفرِّق بين التجربة الشعرية والشعورية، ويرى أن الأولى تعبير بالشعر عن الثانية التي يعدها أمراً معنوياً (٢) .

وللتجربة أنواع مختلفة تبعاً لتنوع التجارب البشرية، وأبرز أنواعها التجربة الإنسانية التي يكون الإنسان محورها الرئيس، ومنها أيضاً التجربة الاجتماعية والتاريخية والخيالية (٣) .

على أن التجربة الشخصية أو الذاتية، وهي التي يكون المبدع قد عاشها واقعاً في حياته، ثم تنفسها شعراً، تُعَدّ هي الأبرز والأظهر في روميات أبي فراس؛ "فهو من أولئك الشعراء الذين يبكون ذواتهم، ويعبِّرون عن معاناتهم الشخصية ، فتجربته الشخصية تكاد في معظمها تكون لصيقة به، تخصّه، وتتحدث عنه" (٤) .

ولا شك أن التفاعل مع الحدث، ومزجه بالحس والوجدان هو الوقودُ المشعل للتجربة، وأهم أسرار وجودها، وهو الرابط الرئيس بين الحدث – نفسياً كان أم كونياً – والصياغة الفنية .

وأبو فراس من الشعراء الذين تفاعلوا مع ما يجري في حياتهم من وقائع وأحداث وتجارب، وقد استطاع التعبير عنها في شعره أصدق تعبير، يعينه في ذلك موهبة فطرية، ومكونات ثقافية، وصدق شعوري، كلها كَوَّنت روافد غذت تجربته الشعرية .

ولقد مرت بأبي فراس في أسره تجارب متعددة ومؤلمة، عاشها وتفاعل معها، فعبر عنها بقصائد شعرية رائعة، استطاع أن يوصلها إلى إحساس كل من تلقاها.

(١) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث: ص٢٩و٣٠، مصطفى السحرتي، مطبوعات تهامة، ط٢، جدة، ١٤٠٤هـ.

(٢) انظر: التجربة الشعرية عند ابن المقرّب: ٦٧، عبده قلقيلة، النادي الأدبي بالرياض، ط١، الرياض، ١٤٠٧هـ.

(٣) للاستزادة والتفصيل في أنواع التجربة الشعرية، راجع: الأدب ومذاهبه: ص١٢ وما بعدها ، محمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ت).

(٤) أبو فراس الحمداني الشاعر الأمير : ص١٤٥ .

وتتضح الروميات بتجربة شعورية صادقة ومتألقة، وخير مثال على ذلك قصيدته التي أرسلها إلى أمه حين ثقلت عليه الجراح، ومطلعها:

مصابي جليل والعزاء جميل وظني بأن اللّه سوف يديل[١]

فقد استهل قصيدته بالحديث عن مصابه وجراحه وشوقه وغربته، وغدر صحبه به، بعد أن وقع أسيراً، وقد استشهد بالأحداث التاريخية على ما قال، وخص أمه بالحديث فدعاها إلى الصبر والتمثل بذات النطاقين، كما دعاها إلى التسليم بقضاء اللّه وقدره، فالإرادة بيد اللّه وحده، وهكذا تبدو القصيدة مترابطة في أفكارها، ومعبرة عن حدث واحد تحدث فيه أبو فراس إلى أمه [٢].

وفعل أبو فراس مثل هذا في قصيدته "الحمامة النائحة" [٣] التي عبر فيها عما كان يحس به من مشاعر الأسى والحزن، وما يقفه من مواقف يبعد فيها نفسه عن الهوان والذل فلا يذرف دمعة الغالي، على الرغم مما كان يحيط به، وبهذا تبدو القصيدة، أو المقطوعة معبرة عن فكرة واحدة، وتجربة واحدة، عاشها الشاعر حقاً، وارتبطت بنفسيته برباط وثيق وعبرت عنها بشكل واضح.

ولكي تكون التجربة ذات تأثير يجب أن يتوافر فيها صدق الوجدان ، ذلك أن التجربة إنما هي "إفضاء بذات النفس بالحقيقة كما هي في خواطر الشاعر وتفكيره في إخلاص يشبه إخلاص الصوفي لعقيدته، ولم تصدر التجارب الشعرية العالمية الخالدة إلا عن تجارب عاش لها أصحابها، وغاصوا في أعمق أنفسهم يتأملون ويسجلون المشاعر والحقائق فجاءت صوراً نفسية عميقة" [٤].

وقد وجدنا في روميات أبي فراس تأثيراً عميقاً بأحاسيس المتلقين ومشاعرهم، ذلك أن الهم الإنساني العميق الذي اشتغل عليه أبو فراس بصدق وإحساس عالٍ أسهم في ذلك التأثر الجمعي للمتلقين، وهذا دليل على صدق عواطفه في وصفه لتلك التجارب الإنسانية العميقة .

وتبدو عواطفه الصادقة المتنوعة جلية في رائيته المشهورة:

أراك عصي الدمع شيمتُك الصبرُ أما للهوى نهي عليك ولا أمر[٥]

وهي تتنوع بين عواطف كبرياء الحب ومذلته، والشوق إلى الحبيبة، والتعلل بوصلها ثم الإنكار عليها، والتشكي منها لجفائها وتنكرها ، وما إلى ذلك من العواطف والانفعالات.

(١) ديوان أبي فراس: ص٢٣٢ .

(٢) انظر: أبو فراس الحمداني حياته وشعره: ص٣٣٦ .

(٣) ديوان أبي فراس: ص٢٣٨.

(٤) النقد الأدبي الحديث: ص٣٦٤، محمد غنيمي هلال، دار النهضة، ط٤، مصر، ١٩٧٩م .

(٥) ديوان أبي فراس: ص٥٧ .

ولو أراد الباحث تسليط الضوء بشكل أكبر على تجربة أبي فراس الشعرية في روملياته، من خلال أحد نصوصه المتألقة (الحمامة النائحة) التي أشرتُ إليها آنفاً، فإنه سيجد التحاماً حقيقياً بين الفن والحدث في عمق تلك الرائعة؛ إذ استطاع أبو فراس أن يتهيأ فكرياً وشعورياً ووجدانياً للتفاعل مع الحدث الصغير، وهو مشهد حمامة تنوح بقربه:

أقول وقد ناحت بقربي حمامة أيا جارتا لو تشعرين بحالي
أيا جارتا ما أنصف الدهر بيننا تعالي أقاسمك الهموم تعالي
تعالي تري روحاً لديّ ضعيفة تُردّد في جسم يُعذّب بال
أيضحك مأسور وتبكي طليقة؟! ويسكت محزون ويندب خال؟![1]

فالعاطفة – وهي المحرِّك الحقيقي للتجربة– متوافرة في النص، كما أن الخيال المجنح، والموسيقا الشجية الهادئة الحزينة زادت من جمال الأبيات، وأعطت التجربة فرصة الاكتمال والنضج.

ومما يجدر بي أن أشير إليه هنا أن الصدق الفني مطلب أساس في التجربة الشعرية؛ إذ هو الفيصل بين حقيقة التجربة وزيفها، وإنما ينشأ الصدق بمعايشة الشاعر لموضوعه وتفاعله معه، وبوجود نوع من المعاناة الحقيقية التي يشعر بها، ويحسها، ويمتزج بها، حتى تتمكن منه، ويتمكن منها، فإن تم ذلك ظهرت التجربة في أجود صورها [2] .

ومن النماذج المشرقة الصادقة التي اكتملت فيها التجربة في الروميات، رثائيته المؤثرة لأمه:

أيا أم الأسير سقاك غيث برغم منك ما لقي الأسير
أيا أم الأسير سقاك غيث تحير لا يقيم ولا يسير
ليبكك كل يوم صمت فيه مصابرة وقد حمي الهجير
ليبكك كل يوم قمت فيه إلى أن يبتدي الفجر المنير
إلى من أشتكي؟ ولمن أناجي إذا ضاقت بما فيها الصدور[3]

(١) ديوان أبي فراس: ص٢٣٨ .

(٢) انظر: عن اللغة والأدب والنقد : ص٣٦٩، محمد العزب، مطبعة الحافظي، القاهرة (د.ت).

(٣) ديوان أبي فراس: ص١٦٢، ١٦٣ .

وكثيراً ما انحنت التجربة على موضوع ليس بذي أهمية، وما زالت تنفذ في أقطاره من عمق إلى عمق، حتى يصبح عالماً فنياً جليل الجمال[١]، وهو ما نلمحه في قصيدته (الحمامة النائحة) [٢] إذ استثمر أبو فراس منظراً معتاداً في الحياة، وهو منظر حمامة تنوح؛ إلا أنه استطاع أن يمزجه بمشاعره وأحاسيسه بشكل لافت للنظر ومؤثر، واستطاع من خلال ذلك أن ينفذ فيه إلى أقطار معاناته:

معاذ الهوى ما ذقت طارقة النوى ولا خطرت منك الهموم ببال
أتحمل محزون الفؤاد قوادم على غصن نائي المسافة عال
أيا جارتا ما أنصف الدهر بيننا تعالي أقاسمك الهموم تعالي
لقد كنتُ أولى منك بالدمع مقلةً ولكن دمعي في الحوادث غال[٣]

والملاحظ أن أبا فراس مكّن تجربته عن طريق عقد موازنة بينه وبين تلك الحمامة، فأشاعت هذه الموازنة "ظلالا تجاوز التقسيمات الذهنية إلى نوع من تفجير الأحاسيس المتصلة بأصول عميقة في وجدان الإنسان" [٤].

وهكذا كانت التجربة الشعرية في الروميات ناضجة ومكتملة الجوانب، وكان لذلك أكبر الأثر في تألق مستوى الروميات الفني.

(١) انظر: عن اللغة والأدب والنقد: ص٣٧٠ .

(٢) انظر: ديوان أبي فراس: ص٢٣٨ .

(٣) ديوان أبي فراس: ص٢٣٨.

(٤) قراءة الشعر : ص٧١، محمود الربيعي (دون ناشر أو تاريخ).

ب – العاطفة :

العاطفة "حالة شعورية في مقابل التصور الذي يحدثه الإحساس، وهي كل حالة انفعالية في مقابل الحالة التعقلية والفاعلة"[١]، أي أنها ذلك الشعور الذي يتكون في حس الإنسان عند تفاعله مع حدثٍ من الأحداث، أو حال من الأحوال.

ولا أميل إلى وصفها بالتنظيم الوجداني الثابت المؤلف من انفعالات[٢]؛ لأن مثل هذا الوصف يوهم أن للعاطفة تقنيناً وتنظيماً وقتياً ثابتاً، والصحيح أنها انفعال تأثري غير خاضع لتنظيم .

والعاطفة من أهم العناصر وأقواها في طبع الأدب بطابعه الغني، والآثار الأدبية مختلفة في درجة اشتمالها على العاطفة[٣].

والأدب المؤثر الرفيع روحه العاطفة؛ لأنها إحساس الأديب وشعوره الذي يهيج إحساس القارئ، فيتفاعل مع العمل، ويتأثر به، وهذا التفاعل هو غاية الأدب.

ومعلوم بالضرورة أن حرارة العاطفة وصدقها تؤدي إلى حسن التعبير، واتساع أفق التخييل، وتوحي بشعور الأديب بموضوعه.

والمتأمل في روميات أبي فراس يلحظ تدفقاً عاطفياً مدهشاً فيها، فجلّ قصائده التي قالها في الأسر ذات عاطفة حارة متوقدة صادقة، حتى إن القارئ ليحس بحرارة تسري في جسمه عندما يقرأها .

وتكاد عاطفة الحزن والأسى تسيطر على الروميات، فأبو فراس – وهو الفارس الشجاع – قد تعود خوض المعارك ومواجهة الموت، فلم يستطع أن يبقى في الأسر مقيداً لا يستطيع حراكاً، ومن جهة أخرى صدم الشاعر الفارس بموقف سيف الدولة وبقية قومه من الحمدانيين الذين لم يهبوا لنجدته وفكاك أسره، كما أنه دائم التفكير بأمه التي عانت من فراقه ما عانت، كل هذه الظروف ألقت بظلالها على شعر الشاعر، وطبعت عاطفته بالحزن والأسى.

ومن شواهد عاطفته المثخنة ألماً قوله:

يا حسرة ما أكاد أحملها آخرها مزعج وأولها
تمسك أحشاءها على حرق تطفئها والهموم تشعلها
إذا اطمأنت وأين؟ أو هدأت عنّت لها ذكرة تقلقلها[٤]

(١) المعجم الأدبي: ص١٦٧، جبور عبدالنور، دار العلم للملايين، ط٢، بيروت، ١٩٨٤م.

(٢) انظر: العمل الأدبي بين الإبداع والأداء: ص١٢٩ ، السيد مرسي أبو ذكري، دار الطباعة، القاهرة، ١٩٨٧م.

(٣) انظر: أصول النقد الأدبي : ص٣١، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط٧، القاهرة، ١٩٤٦م.

(٤) ديوان أبي فراس: ص٢٤١ .

والعاطفة "كلما كانت قوية كانت الكتابة أعمق إمعاناً في الأدب وأوفر نصيباً للثبات"[١]، وكلما كانت ضعيفة متكلفة فقد النص أهم مقوماته، وتلاشت فرص خلوده؛ لأنه لن يحرك الأفئدة ولن يبقى في الوجدان.

وعاطفة أبي فراس عندما يتحدث عن أمه دائمة التوقد والتدفق، كما أنها عاطفة صادقة لا يشوبها أي زيف؛ ولذلك كانت نصوصه عن أمه عالماً يموج بالانفعالات والأحاسيس، بخاصة عندما بلغه نبأ وفاتها :

أيا أماه كم همٍّ طويل مضى بك لم يكن منه نصير
أيا أماه كم سرٍّ مصون بقلبك مات ليس له ظهور
أيا أماه كم بشرى بقربي أتتك ودونها الأجل القصير
إلى من أشتكي ولمن أناجي إذا ضاقت بما فيها الصدور[٢]

ونستشف من تكراره نداء أمه (أيا أماه) عاطفة حارة متوقدة، تهز وجدان القارئ، وتثير مكنونه.

وليس المراد بقوة العاطفة ثورتها وحدتها، فلقد تكون رزينة هادئة ومع ذلك تكون أبعد أثراً، وأقوى إيحاء؛ لعمقها وأصالتها، فتكون من ذلك أبقى وأخلد[٣]، ولنتأمل هذه الأبيات التي بعث بها أبو فراس لسيف الدولة وهو في الأسر:

تنكّر سيف الدين لما عتبته وعرّض بي تحت الكلام وقرعا
فقولا له من أصدق الود إنني جعلتك مما رابني الدهر مفزعا
ولو أنني أكننته في جوانحي لأورق من بين الضلوع وفرّعا
أما ليلة تمضي ولا بعض ليلة أسرّ بها هذا الفؤاد المروّعا[٤]

فهذه أبيات ذات عاطفة هادئة متنامية، أضفت على القصيدة مسحة من جمال مؤثر، ونوعاً من إيحاء معبّر.

والحكم على صدق العاطفة من عدمه مقياسه شعور القارئ بها تضطرم داخل النص، وتفاعله معها، حتى تهزه الألفاظ، وتستولي على عقله المعاني والأفكار، وهذا – بلا شك – يحتاج إلى

(١) الكامل في النقد الأدبي :ص ٧٢، كمال أبو مصلح، المكتبة الحديثة ، ط٥، بيروت، ١٤٠٣هـ.

(٢) ديوان أبي فراس: ص١٦٣ .

(٣) انظر: التجديد في الشعر الحديث: ص٧٥ ، يوسف عز الدين ، النادي الأدبي بجدة ، ط١، جدة ، ١٤٠٦هـ.

(٤) ديوان أبي فراس: ص١٨٤ .

تجربة صادقة، وإحساس مؤثر لدى المبدع، وتجربة أبي فراس مع الأسر كانت قاسية جداً؛ ولذلك أضفت على عاطفته مسحات من التأثير والصدق .

وتتميز أغلب الروميات بأنها ذات عاطفة ثابتة التأثير والقوة، وقلّما نلحظ فيها تشتتاً عاطفياً أو تداخلاً شعورياً، يخلُّ بمستوى العاطفة في القصيدة الواحدة، سواء في بدايتها أو في وسطها أو حتى في النهاية التي "دائماً ما توقع الشعراء في مأزق الضعف الشعوري والتهافت العاطفي"(١).

ولو أراد الباحث أن يستدل على هذا الحكم بإحدى قصائد الروميات فإن قصيدة أبي فراس (لنا الصدر أو القبر) (٢) تعد نموذجاً صالحاً للاستدلال، فبداية القصيدة ذات عاطفة صادقة ومؤثرة:

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر　　أما للهوى نهي عليك ولا أمر
بلى أنا مشتاق وعندي لوعة　　ولكن مثلي لا يذاع له سر
إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى　　وأذللت دمعاً من خلائقه الكبر (٣)

كما أن العاطفة تستمر في التدفق والقوة أثناء القصيدة:

فأيقنت ألا عز بعدي لعاشق　　وأن يدي مما علّقت به صفر
وقلّبت أمري لا أرى لي راحة　　إذا البين أنساني ألحّ بي الهجر(٤)

ولا تلحظ في نهاية القصيدة تشتتاً عاطفياً أو ضعفاً شعورياً، بل إن المستوى العاطفي ما زال قوياً:

سيذكرني قومي إذا جَدّ جدهم　　وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر
فإن عشت فالطعن الذي تعرفونه　　وتلك القنا والبيض والضمر الشقر
وإن مت فالإنسان لابد ميت　　وإن طالت به الأيام وانفسح العمر (٥)

(١) دراسات في الشعور الإنساني: ٨٥ ، محمد سيد عبدالله، دار الجيل ، ط١، بيروت ، ١٩٩١م .

(٢) انظر: ديوان أبي فراس: ص ١٥٧.

(٣) المصدر السابق نفسه.

(٤) المصدر السابق: ص ١٥٨.

(٥) المصدر السابق: ص ١٦١.

ومهما يكن من شيء، فالعاطفة الصادقة المتوقدة كانت سراً من أسرار اكتمال المستوى الفني للروميات؛ وما ذاك إلا لأنها كانت صادرة عن تجربة إنسانية صادقة.

الخاتمـة

لقد حاول هذا البحث أن يعرض بالدرس والتحليل روميات أبي فراس الحمداني، متعمقاً في موضوعاتها، ورؤيتها، ومصافحاً التجربة الشعرية فيها، ومختبراً مدى صدق عاطفتها، وقد ظهر لي الأثر الكبير الذي تركه الألم والفقد في تجربة أبي فراس في الروميات؛ إذ أرشداه إلى معين شعر يلائم طبعه الإنساني، وأوحيا إليه بأروع شعره، وربما كانت تجربة الروميات المسؤولة عن حفظ اسم أبي فراس بين أسماء الشعراء الكثيرين المنسيين الذين تحالفوا عبثاً على المتنبي في مجلس سيف الدولة.

وقد استفاد هذا البحث من التعايش النفسي بين الحدث والذات، تارة مع أمير أُسِرَ وحلمه تاج يسمر على جبينه، وأخرى مع فارس أُسِرَ وملاعبه صهوات الخيل، وثالثة مع شاعر أُسِرَ فظلت الإنسانية بلا طائر يغنيها .

فحينما تنكر له الأصحاب وتأخر ابن عمه في افتدائه تحولت كل رومية من روملياته إلى شعلة وجدانية حارة أحسست لهيبها عند قراءة كل بيت من أبياته.

وقد افتتحتُ هذا البحث بعتبتين تمهيديتين، تضمنتا لمحة تاريخية عن دولة الحمدانيين، ثم نبذة مختصرة عن أبي فراس والبيئة التي نشأ فيها.

وبعد هاتين العتبتين شرعت في دراسة الموضوع الشعري في الروميات، مستفتحاً هذه الدراسة بعرض موجز للروميات، مبيناً سبب تسميتها، ودواعي نظمها ، كألم الأسر، وتباطؤ سيف الدولة في الفداء، وألم أمه وفقدها بعد ذلك، ورقة قلبه، لأنتقل بعدها إلى دراسة الموضوع الشعري في الروميات، مبيناً شكل التعاطي العام مع الموضوع، وقدرة أبي فراس في تناول الموضوعات الشعرية الإنسانية، وقد تراوحت بين اعتداد بالذات، وشكوى ومعاتبة، وشعور طافح بالحنين والغربة، وجزع على فقد الأحبة، وغيرها من الموضوعات .

بعد ذلك تناولت الرؤية الشعرية في الروميات بالعرض والدراسة والتحليل، وقد اتضح لي أن الروميات قامت على رؤية إنسانية شفيفة، وقد تمكن أبو فراس بقدراته الشعرية العالية أن يزرع رؤيته الشعرية في وجدان المتلقي بشكل مدهش، وهذا ما أبانته دراسة التجربة الشعرية والعاطفة في الروميات، فكان الصدق عنواناً رئيساً لها، وكان الهم الإنساني المشترك كلمة السر في معظم قصائد الروميات .

ومن خلال هذه الدراسة الموجزة توصل الباحث إلى بعض النتائج والتوصيات كان من أبرزها:

كانت الروميات علامة بارزة مضيئة في شعر أبي فراس الحمداني مكنته من الوقوف بقوة وترسيخ اسمه في عصر عاش فيه مالئ الدنيا وشاغل الناس أبو الطيب المتنبي .

يظل الألم والمعاناة الجذوة المشعلة للإبداع، والموقد الرئيس له؛ فقد أثبتت الروميات أن أبا فراس كان يختزن داخله طاقة إبداع هائلة، فجّرها الأسر الذي تعرض له، وما جره إليها من ألم ومعاناة .

تميزت الروميات باكتمال فني ونضج إبداعي، كان باعثه موهبة الشاعر ومعاناته التي تعرض لها، ولا شك أن تآزر الموهبة والمعاناة حري بإنتاج أدب مؤثر خالد.

ما زالت الروميات خليقةً بدراسة أثرى وأعمق تكشف جوانب الإبداع فيها، وتسلّط الضوء على أثر الألم في إذكاء الموهبة وصقلها، ولئن بذلت في هذا البحث جهدي إلا أنه يظل متواضعاً ومختصراً، لا يغني عن دراسة أعمق، تكون بقيمة الروميات الفنية .

ثبت المصادر والمراجع

- أبو فراس الحمداني الشاعر الأمير: حسان عبدالمولى، دار التنوير ، ط١، عمّان، ١٩٩٦م.
- أبو فراس الحمداني حياته وشعره: عبدالجليل عبدالهادي، مكتبة الأقصى، ط١، عمّان، ١٩٨١م.
- أبو فراس الحمداني: جورج غريب، دار الثقافة، ط٣، بيروت، ١٩٨٥م.
- أثر الحمدانيين في الحياة السياسية في القرن الرابع، سيد عبدالمجيد، الدار الوطنية، ط١، تونس، ١٩٨٠م.
- الأدب ومذاهبه: محمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ت).
- أسس النقد الأدبي عند العرب: أحمد بدوي، مكتبة نهضة مصر، ط٣، مصر، ١٩٦٤م.
- أصول النقد الأدبي: أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط٧، القاهرة، ١٩٤٦م .
- إضاءات في النقد الأدبي: عادل القريجات، دار أسامة، ط١، دمشق، ١٩٨٥م.
- الأعلام: خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٨٠م.
- تاريخ الأدب العربي: بروكلمان، ترجمة عبدالحليم النجار، دار المعارف، ط٣، مصر، ١٩٨٣م.
- تاريخ الأدب العربي: حنا الفاخوري، المطبعة البلنسية، ط١ ، (د.ت).
- التجديد في الشعر الحديث: يوسف عز الدين، النادي الأدبي بجدة، ط١، جدة، ١٤٠٦هـ.
- التجربة الشعرية عند ابن المقرب: عبده قلقيلة، نادي الرياض الأدبي، ط١، الرياض، ١٤٠٧هـ.
- دراسات في الشعور الإنساني: محمد سيد عبدالله، دار الجيل، ط١، بيروت، ١٩٩١م.
- ديوان أبي فراس الحمداني: رواية ابن خالويه، دار صادر، ط١، بيروت، ١٤١٠هـ.
- زبدة الحلب من تاريخ حلب: ابن العديم، تحقيق سامي الدهان، المعهد الفرنسي، دمشق، ١٩٥١م.
- سيف الدولة وعصر الحمدانيين: سامي الكيالي، دار المعارف، ط١، مصر، ١٩٨١م.
- شاعر بني حمدان: أحمد بدوي، لجنة البيان العربي، ط١، القاهرة، ١٩٥٢م .
- شذرات الذهب: ابن العماد الحنبلي، المكتب التجاري، ط١، بيروت، ١٩٧٥م.
- الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث: مصطفى السحرتي ، مطبوعات تهامة، ط٢، جدة، ١٤٠٤هـ.

- الشعر في رحاب سيف الدولة الحمداني: سعود عبدالجبار، مؤسسة الرسالة، ط١، ١٩٨١م.
- العالم الإسلامي في العصر العباسي: حسن محمود وأحمد الشربيني، دار الفكر العربي ، ط١، القاهرة، ١٩٨٤م.
- العمل الأدبي بين الإبداع والأداء: السيد مرسي أبو ذكري، دار الطباعة، القاهرة ، ١٩٨٧م.
- عن اللغة والأدب والنقد : محمد العزب، دار الحافظي، القاهرة، (د.ت).
- الغربة في الشعر العربي: أمين صادق، دار الفكر العربي، ط١، دمشق، ١٤٠٧هـ.
- في الأدب العباسي: محمد مهدي البصير، مطبعة النعمان، ط١، بغداد ، ١٩٨٠م.
- في النقد الأدبي: شوقي ضيف، دار المعارف، ط٣، مصر ، ١٩٨٤م.
- قراءة الشعر: د. محمد الربيعي، (د.ت و د.ن).
- الكامل في النقد الأدبي: كمال أبو مصلح، المكتبة الحديثة، ط٥، بيروت، ١٤٠٣هـ.
- المعجم الأدبي: جبور عبدالنور، دار العلم للملايين، ط٢، بيروت، ١٩٨٤م.
- نشوار المحاضرة: القاضي التنوخي، تحقيق عبود الشالحي، دار المنار، ط٣، بيروت، ١٤١٠هـ.
- النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، دار النهضة، ط٤، مصر، ١٩٧٩م .
- النقد التطبيقي والموازنات: محمد الصادق عفيفي، مكتبة الخانجي، ط١، القاهرة، ١٣٩٨هـ.
- نهر الذهب في تاريخ حلب: الغزي، المطبعة المارونية، ط١، حلب، ١٩٢٦م .
- وفيات الأعيان: ابن خلكان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، ط٤ ، بيروت، ١٩٨١م .
- يتيمة لدهر في محاسن أهل العصر: الثعالبي، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الفكر، ط٢، بيروت، ١٩٧٤م.