عبدالله بن سليم الرشيد

تَنَوّرتُها من أذْرِعات

عبدالله بن سليم الرشيد

تَنَوّرتُها من أذْرِعات

دراسات في الشعر
تَليدِه وطريفِه

المركز الثقافي العربي

الطبعة الأولى، 2015

النادي الأدبي بالرياض

الرياض: حي الملز. شارع صلاح الدين الأيوبي (الستين) شمال حديقة فهد الفيصل
ص.ب: ٨٥٣١ – الرياض: ١١٤٩٢ – هاتف: ٤٧٦٦٥٣٠ – فاكس: ٤٧٨٧٢٤٦

@adabiriyadh1
adabiriyadh@gmail.com
أدبي الرياض
www.adabiriyadh.com

المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء ـ هاتف: 303339 522 212+
Email: markaz.casablanca@gmail.com
بيروت ـ هاتف: 352826 1 961+
Email: cca_casa_bey@yahoo.com

فَرش الكتاب

تنوّرتُ (ليلى) الشعر وتطالَلْت لها، فرجع الطرْفُ حسيراً؛ لأن أهلها بيثربَ وأنا بأذرِعات، وأدنى دارِها نظرٌ عالٍ، فهي نائية دانية:

فيا دارَها بالحَزْنِ إن مزارَها
قريبٌ ولكنْ دونَ ذلك أهوالُ

ليس ما أقوله الآن نُفاثة زافر عجِل، بل هي قالةُ من عرف ضيق ذات قلمه عن إدراك أسرار الشعر وخفاياه، فإنه ضربٌ من السحر يُشتفى به، وإلا يكن كذلك فهو مجلى الأحلام ومَراد الهموم، ووادي الشعور الغامر:

نماه بنو الديّانِ في مُشمَخِرّةٍ
إلى حسبٍ عند السماءِ رفيعِ

غيرَ أني -وإن عجَزتُ عجزاً- لا أجدُ ما يمنعني من أن أقرأ وأحاور وأكتب، فإنْ سمتْ بي القدرة على ركوب اليمّ، رجوتُ أن أبحر بك في لُجج وأثباج، وأرسوَ بك في جزائر هادئة، وشواطئ حالمة، أو أمخر بك جِواءً عاصفة، إن خَلَعَت القلب شيئاً، فأحرِ بها أن تكون ذكرى عذبة بعد حين!

وإن طغى عليّ الضعف، ولم تسعفني القدرة، فهبْ لي من

حصافتِك وودِّك وجميل رأيك ما تنتخب به معايبي، فتهديها إليّ، فتعينني على نفسي اللجوج، وتضعني تجاه آرائك فيما تقرأ لي.

أمتع الله بك، وأزلفك إلى يقين لا ينتهي، وعافية لا تنقضي، ومعرفة لا تستحيل جهلاً، وعلمٍ لا يصير وبالاً.

واعلم بعدُ أنّ ما بين يديكَ هو لُمَع من أبحاث ومقالات نُشرتْ منجّمة في بعض المجلات العلمية المحكّمة وغيرها، عرضت فيها للشعر تليدِه وطريفِه، قارئاً محاوراً، مستكشفاً شائماً، فاقرأها -غير مأمور- قراءة الناقد الساخط إن شئت، فهذا أمرٌ لا أجزع منه؛ لأنّ في سخطك ما يجلّي عيوبي، ويمنعني التهوّك بعدُ في غيابات التقوّل والتغوّل.

وهذه اللُّمَع ليست على حالها في نشرها الأول؛ إذ قد أعملتُ فيها القلم حذفاً وإضافة، وتعديلاً وتبديلاً، مستضيئاً بما أسداه إليَّ بعض مَن قرؤوها في صِيَغها الأولى، ومستمدّاً من بعض قراءاتي فكَراً جديدة أو نصوصاً طريفة رأيت فيها ما يُغني المسائل المدروسة.

وقد آثرتُ أن أبدأ بالبحث المحكّم عن (القصائد المقصورة)؛ لطوله وأهميته، ثم أتبعته بسائر المقالات البحثية، مبتدئاً ببحث يعرِض لأثر الرواية والاختيار في تدوين الشعر، فبُحَيثٍ وقفتُ به على قصة شعرية نادرة من أدب العرب القديم، وختمتُ القسم الأول بأمرٍ ذي أهمية قصوى، وهو تحقيق المرويات الأدبية، مُعمِلاً المنهج في خبرين ذائعين.

أما القسم الثاني فعرضتُ فيه لبعض الشعر الحديث في مقالات ثلاث، خصَّصت في الأولى بعض شعر البردوني بالنظر والتحليل،

ثم انتقلت مستعرضاً شخصية المتنبي في قصيدتين للبردوني والجواهري، وختمت بمقالة عامة عن (الشعرية).

اللهم خُذ بأيدينا إلى الصواب، ووفِّقنا إلى سداد القول والعمل، واجنُبنا بفضلك مهاوي الزلل والخلل.

المؤلف

الرياض، سَلْخَ جمادى الأولى 1435هـ

31 آذار 2014م

القسم الأول

في الشعر القديم

القصائد المقصورة
تاريخها وتطوّرها ودلالاتها الإيقاعية

نُشرت صيغته الأولى في
مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية (العلوم العربية)
العدد العاشر، محرم 1430هـ.

مدخل

بَنَت العرب شعرها على أوزان وقوافٍ، تعدّدت وتنوّعت، وكان لها افتنان في توظيف القافية، بوصفها نغماً آخر يُضاف إلى نغم الوزن.

والقافية في الشعر العربي المأثور تركيبةٌ من الإيقاع الصوتي القائم على النظام والتوقع[1]، النظام المتكرِّر في نهاية كلّ بيت، وتوقّع ذلك النغم اللذيذ الذي يصاحبها.

والمُراد بالقافية مُختَلَف فيه، فقيل: إنها الكلمة الأخيرة من البيت، وقيل: ما يلزم الشاعرَ تكريرُه في كل بيت من الحروف والحركات، وقيل: هي حرف الرَّوِيّ، وقيل: هي الساكنان الأخيران من البيت وما بينهما، مع حركة ما قبل الساكن الأول[2]. والتعريف الذي سأحتكم إليه هو كونُها حرفَ الروِيّ.

وكان ممّا بنت العربُ عليه قوافيَها الألفُ الليِّنة أو المقصورة، وقد اشتهرت القصائد التي رويّها الألف باسم القصائد المقصورة.

وحيث إنّ لهذه القصائد ميزةً نغميّةً، ولما دار حولها من آراء من

---

(1) يُنظر: **لغة الشعر العربي الحديث**، 208.

(2) يُنظر: كتاب **القوافي** (التنوخي)، 58-59، وكتاب **القوافي** (الأخفش)، 1، 3، 4، 6.

حيث انتماؤها إلى نظام القافية العربية، أو خروجُها عنه؛ رأيت اتخاذها مادة لهذا البحث، ساعياً من خلاله إلى تتبّع تاريخها، ومقدار وجودها في الشعر، وما طرأ عليها من تحولات، وفيه عرضت أهم المقصورات وأشهرها، وأشرت إلى الفِكَر التي احتوتها، وبعض ما امتازت به.

وألححْت في بعض جوانب دراستي على محاولة فهم المغازي الفنية خلف اتخاذها مركباً نغميّاً، مع ما فيها من مباينة لسائر القوافي، ثم ربطتها بمظاهر التفلّت من نظام الشعر المأثور، وخرجت بعدة نتائج يجدها القارئ في تضاعيف هذا البحث.

تاريخ القصائد المقصورة:

لا قَطْعَ ببداية اتخاذ الألف المقصورة روِيّاً، غير أني باستعراض مدوّنات الأدب، ودواوين الشعراء وجدت قطعاً متناثرة من قديم ما روي من الشعر، فللأفوه الأوديّ (ت نحو 50 ق.هـ)[1] ثمانية أبيات، منها:

وبروضة السُلاّن منا مشهدٌ
والخيل شاحية وقد عظُم الثُّبى
تحمي الجماجمَ والأكفَّ سيوفُنا
ورماحُنا بالطعن تنتظمُ الكُلى[2]

---

(1) هو صلاءة بن عمرو، من بني أوْد، حكيم شاعر، وهو صاحب الدالية:
لا يصلُحُ الناسُ فوضى لا سَراةَ لهم ولا سَراة إذا جُهَّالهم سادوا
يراجع في ترجمته: **الشعر والشعراء**، 223-224، و**الأعلام**، 3/ 206.

(2) **الطرائف الأدبية**، 6. وشاحية: فاتحة أفواهها، والثُّبَى: مفردها ثُبَة، وهي العُصبة والجماعة. **اللسان** (شحا، ثبا).

والأفوه من قدماء شعراء العرب، وقد ذكر بعض المؤرِّخين أنه أدرك المسيح عليه السلام[1]، وفيه بعدٌ؛ لأنّ أقدم شعراء العرب المعروفين «يسبق الهجرة بمئة سنة ونحوها»[2]، وقيل: إنه أول من قصَّد القصيد[3].

ومن القدماء الذين رُوي لهم قصيدةٌ مقصورةٌ أبو دُوَاد الإيادي (ت؟)[4]، ودختنوس التميمية (ت نحو 50 ق.هـ)[5]، وعنترة بن شداد (ت نحو 22 ق.هـ)[6]، وحنظلة بن أبي عفَر الطائي (ت نحو 4 ق.هـ)[7]، وسَعْيَة بن عريض (ت؟)[8].

---

(1) يُنظر: **اللآلي في شرح أمالي القالي**، 356.

(2) **المزهر**، 2/ 477.

(3) يُنظر: السابق، 2/ 477.

(4) جاهلي قديم، كان يشرف على خيل المنذر بن ماء السماء، ولا يُعرف زمن وفاته. يُنظر: **المؤتلف والمختلف**، 115، و**تاريخ الأدب العربي**، 1/ 122.

(5) يُنظر: **الأغاني**، 11/ 137-138.

(6) **ديوان عنترة**، 328.

(7) أحد شعراء النصرانية في الجاهلية، ومن أخباره أنّ المنذر بن ماء السماء أبطل يومي البؤس والنعيم؛ من أجل وفائه. وهو عم إياس بن قبيصة الطائي (ت نحو 4 ق.هـ). يُنظر: **شعر طيء وأخبارها في الجاهلية والإسلام**، 2/ 386، وتُنظر أبيات من مقصورته في **معجم البلدان** (دير حنظلة)، 2/ 506.

(8) من اليهود، قيل إن اسمه شعية بالشين، وفي اسم أبيه خلاف، وهو أخو السموأل، له أشعار جياد، أدرك الإسلام وأسلم. يُنظر: **المؤتلف والمختلف**، 143، و**طبقات فحول الشعراء**، 285، وفي نسبة المقصورة إليه خلاف، إذ نُسبت إلى ورقة بن نوفل وغيره. يُنظر: **الوحشيات**، 110، **حاشية المحقق**، و**بهجة المجالس**، 1/ 310. وفي كتاب **المعمرين** لأبي =

ولامرئ القيس (ت نحو 80 ق.هـ) مقصورة[1] مشكوك في نسبتها إليه؛ لما حوت من نزعة إسلامية صرف؛ ولهذا لم ترِد في ديوانه الذي رواه الأصمعي (ت 216هـ)[2].

والمقصورة قليلة عند القدماء[3]، ولكنها ليست نادرة [4]، وهي تردُ أكثرَ ما ترد في الأراجيز القصار، وهذا إحصاء يبيِّن مقدارها عند عدد من مشهوري الشعراء منذ الجاهلية إلى نهاية العصر الأموي:

الشاعر وتاريخ وفاته	عدد الأبيات
لقيط بن يعمر (ت نحو250 ق.هـ)	-
أحيحة بن الجُلاح (ت نحو 130 ق.هـ)	-
الشنفرى (ت نحو 70 ق.هـ)	-
طرَفة بن العبد (ت 60 ق.هـ)	-
المتلمِّس (ت نحو 50 ق.هـ)	-
الحارث بن حِلِّزة (ت نحو 50 ق.هـ)	-
الخِرْنِق بنت بدر (ت نحو 50 ق.هـ)	-

= حاتم السجستاني أبيات مقصورة لعوف بن سُبَيع، يُنظر: ص 71، ولم أعرف عنه شيئاً، ولم أحقق تاريخ وفاته؛ والأغلب أنه من أهل الجاهلية، لأن عناية أبي حاتم في كتابه كانت مصروفة إليهم.

(1) **ديوان امرئ القيس**، 330.

(2) **المقصورة وشروحها**، 321.

(3) يُنظر: **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، 1/ 28. ويُنظر: **المقصورة وشروحها**، 320-321، ففيه مزيد تفصيل عن مقصورات متقدمة، ليس من بينها مقصورتا الأفوه وأبي دُوَاد.

(4) خلافاً لمن رأى ندرتها. يُنظر: الشاعر الشهيد عبدالرحيم محمود، 252، و: **القافية المقصورة ضرب من الشعر الصعب**، 10.

الشاعر وتاريخ وفاته	عدد الأبيات
حاتم الطائي (ت 46 ق.هـ)	-
عمرو بن كلثوم (ت نحو 40 ق.هـ)	-
عروة بن الورد(ت نحو 30 ق.هـ)	-
عَبِيد بن الأبرص (ت نحو 25 ق.هـ)	-
عنترة (ت نحو 22 ق.هـ)	3
علقمة الفحل (ت نحو 20 ق.هـ)	-
النابغة الذبياني (ت نحو 18 ق.هـ)	-
السليك بن السُّلَكة (ت نحو 17 ق.هـ)	-
زهير بن أبي سلمى (ت 13 ق.هـ)	-
أوس بن حجر (ت نحو 2 ق.هـ)	-
قيس بن الخطيم (ت نحو 2 ق.هـ)	-
الحادرة (جاهلي)	-
القتّال الكلابي (جاهلي)	-
بشر بن أبي خازم (جاهلي)	-
أبو قيس بن الأسلت (ت 1هـ)	-
جِران العَوْد (جاهلي أدرك بداية الإسلام)	-
أمية بن أبي الصلت (ت 5هـ)	-
الأعشى (ت 7هـ)	-
ابن الزِّبَعْرى (ت نحو 15هـ)	-
العباس بن مرداس (ت نحو 18هـ)	10
خفاف بن ندبة (ت نحو 20هـ)	6

الشاعر وتاريخ وفاته	عدد الأبيات
عمرو بن معدي كرب (ت 21هـ)	–
الشماخ بن ضرار (ت 22هـ)	6
الخنساء (ت 24هـ)	–
الحطيئة (ت 30هـ)	–
حميد بن ثور (ت نحو 30هـ)	11
سحيم عبد بني الحسحاس (ت نحو 40هـ)	–
لبيد بن ربيعة (ت 41هـ)	–
النابغة الجعدي (ت نحو 50هـ)	–
حسان بن ثابت (ت 54هـ)	–
يزيد بن معاوية (ت 64هـ)	–
مجنون ليلى (ت 68هـ)	–
يزيد بن مفرِّغ (ت 69هـ)	5
أبو الأسود الدؤلي (ت 69هـ)	7
القتال الكلابي (ت نحو 70هـ)	–
جميل بثينة (ت 82هـ)	–
أعشى همدان (ت 83هـ)	–
عبيدالله بن قيس الرقيات (ت نحو 85هـ)	–
الأخطل (ت 90هـ)	–
الراعي النميري (ت 90هـ)	14
العجّاج (ت 90هـ)	–
عمر بن أبي ربيعة (ت 93هـ)	16

الشاعر وتاريخ وفاته	عدد الأبيات
الصمة القشيري (ت 95هـ)	-
عدي بن الرقاع (ت نحو95هـ)	4
زياد الأعجم (ت 100هـ)	-
الأحوص (ت 105هـ)	-
كُثَيِّر عزة (ت 105هـ)	5
عمر بن لجأ (ت نحو 105هـ)	-
نُصَيب بن رباح (ت 108هـ)	-
جرير (ت 110هـ)	33
الفرزدق (ت 110هـ)	10
ذو الرمة (ت 117هـ)	-
الطرِمّاح (ت نحو 125هـ)	-
يزيد بن الطثرية (ت 126هـ)	-

ومن خلال هذا الجدول يمكن الحكم بتجافِي أغلب الشعراء عن القافية المقصورة، في العصرين الجاهلي والأموي [1]، ولم يثبُت لشعراء المطوّلات (المعلقات) منها إلا أبيات قلائل، على أنّ

(1) وجدت للعجاج أبياتاً ثمانية من مشطور الرجز على الألف المقصورة، ليست في ديوانه الذي جاء ضمن الجدول الإحصائي (**رواية الأصمعي**، تحقيق عزة حسن)، وهي في كتاب **الخيل** لأبي عبيدة، 152، وقصيدة أخرى في ثلاثين بيتاً مقصورة على الرجز أيضاً في **طبقات فحول الشعراء**، 2/ 758، ولكن هذه الأخيرة بعيدة عن روح العجّاج، وفيها ليونة، ومطلعها:

الحمد لله العشِيَّ والضحى والحمد لله فما شاء أتى

روايات الدواوين تختلف أحياناً، في شعر الجاهليين بخاصة.

ويؤكد هذا الحكم ما وجدته في بعض كتب الاختيارات، وكتب أشعار القبائل، من قلة هذا الضرب من القصائد، وهو ما يبيِّنه هذا الإحصاء:

الكتاب	المصنِّف	عدد الأبيات
المفضليات	المفضَّل الضبي (ت 178هـ)	-
الأصمعيات	الأصمعي (ت 216هـ)	30
الحماسة	أبو تمام (ت 231هـ)	26
الوحشيات	= = = = =	49
كتاب الاختيارين	الأخفش الأصغر (ت 315هـ)	-
جمهرة أشعار العرب	أبو زيد القرشي (أوائل القرن الرابع)	-
ديوان الهُذليين	-	-
شعراء إسلاميون (9 شعراء)	نوري القيسي (ت 1415هـ)	9
شعراء أمويون (القسم 2/ 7 شعراء)	= = = = =	59
شعراء أمويون (القسم 3/ 9 شعراء)	= = = = =	-
شعر طيّئ وأخبارها	وفاء فهمي السنديوني (ت 1419هـ)	14
شعر الخوارج	إحسان عباس (ت 1424هـ)	10
شعراء بني قشير	عبدالعزيز الفيصل	-

الكتاب	المصنِّف	عدد الأبيات
شعراء بني عقيل وشعرهم	= = = = =	-
شعر بني عبس في الجاهلية والإسلام	= = = = =	-
شعر همدان وأخبارها	عيسى حسن أبو ياسين	7
ديوان اللصوص	محمد نبيل طريفي	1
ديوان بني بكر في الجاهلية	عبدالعزيز نبوي	7
شعر مزينة في الإسلام	عبدالمجيد الإسداوي	-
المستدرك في شعر بني عامر من الجاهلية حتى آخر العصر الأموي	عبدالرحمن الوصيفي	-
شعر بني تميم في العصر الجاهلي	عبدالحميد المعيني	15
شعر تغلب في الجاهلية، أشعارهم وأخبارهم	علي أبو زيد	-
ديوان بني أسد: أشعار الجاهليين والمخضرمين	محمد علي دقة	6
شعر قبيلة كلب حتى نهاية العصر الأموي	أحمد محمد علي عُبيد	4
شعر تغلب في الجاهلية	أيمن محمد ميدان	-
شعر قبيلة مَذحِج في الجاهلية والإسلام حتى آخر العصر الأموي	محمد بن عبدالله منوَّر آل مبارك	44[1]

(1) خمسة وثلاثون بيتاً منها هي مقصورة الأسعر الجُعفي.

إنّ هذا الإحصاء يلوِّح بأنّ القافية المقصورة تكاد تكون متوارية عن نتاج جُلِّ الشعراء، وأكثرهم من المتقدمين. وقلّتها «تثبت الوجود لا الشيوع»[1]، ثم إنّ أصحاب الاختيارات لم يلتفتوا إلى القصائد المقصورة، إمّا لأنهم لم يجدوها فيما قرؤوا ورَوَوْا، وإمّا لأنهم لم يجدوا فيها من الجياد ما يؤهِّلها للاختيار، وإما لأنّ أذواقهم نبَتْ عنها.

ويؤكِّد هذه النتائج ما أحصاه أحد الدارسين للشعر في صدر الإسلام، إذ انتهى بعد أنْ أحصى قوافي تسعة وثلاثين شاعراً، إلى أنّ نسبة الألف المقصورة لم تُجاوز 1,1 %[2]، ولم يأتِ بعدها شيء من القوافي الذُّلُل، وهذا يخالف ما ذهب إليه بعضهم من كثرتها بعد الإسلام؛ تأثراً بورودها في فواصل القرآن الكريم[3].

وفي القرن الثالث وما بعده نجد عدة مقصورات، كقصيدة أبي المقاتل نصر بن نُصَير الحلواني (ت بعد 287هـ)[4]، في مدح محمد بن زيد الحسني (ت 287هـ)[5]، وهي مطوَّلة مطلعها:

---

(1) **الفوائد المحصورة في شرح المقصورة**، 8.

(2) يُنظر: **أدب صدر الإسلام، تجلياته وبناؤه التشكيلي**، 209.

(3) يُنظر: **مقصورة ابن دريد**، بحث تاريخي أدبي مقارن، 22-23، و: «فن المقصورة، المقصورة في الأدب العربي»، **مجلة البيان**، 39.

(4) **المقصورة وشروحها**، 321. أما أبو المقاتل فيُفهم من الأخبار القليلة الواردة عنه أنه كان شاعراً مشهوراً بمديح محمد بن زيد بخاصة. **مروج الذهب**، 4/ 320. (نقلاً عن: **مقصورة ابن دريد**، بحث تاريخي أدبي مقارن، 25، 27).

(5) صاحب **طبرستان والديلم**، كان عارفاً بالأدب والتاريخ. **الأعلام**، 6/ 132.

قفا خليليَّ على تلك الربى
وسائلاها: أين هاتيك الدُّمى؟[1]

غير أن أشهرها مقصورة أبي بكر بن دريد (ت 321هـ)، ومقصورة المتنبي (ت 354هـ)، وسيأتي تفصيل القول فيهما لاحقاً، وهذا جدول يحصي القافية المقصورة عند جمهرة من الشعراء العباسيين ومَن زامنهم وتبِعهم إلى منتصف القرن الثامن، وهي نماذج يُستَدَلّ بها على سائر الشعر:

الشاعر	عدد الأبيات
ابن ميادة (ت 149هـ)	–
أبو دلامة (ت 161هـ)	–
بشار بن برد (ت 167هـ)	22
عبدالله بن المبارك (ت 181هـ)	4
مروان بن أبي حفصة (ت 182هـ)	–
إبراهيم بن هرمة (ت 183هـ)	15
عبدالملك الحارثي (ت نحو190هـ)	–
العباس بن الأحنف (ت 192هـ)	32
أبو الشيص الخزاعي (ت 196هـ)	–
أبو نواس (ت 198هـ)	41
صريع الغواني (ت 208هـ)	2
أبو العتاهية (ت 211هـ)	120

(1) **شرح المقصور والممدود**، مقدمة المحققَيْن، 6.

الشاعر	عدد الأبيات
علي بن جبلة (ت 213هـ)	–
أبو تمام (ت 231هـ)	–
ديك الجن (ت 235هـ)	–
ماني الموسوَس (ت 245هـ)	–
دعبل الخزاعي (ت 246هـ)	14
خالد الكاتب (ت 262هـ)	–
ابن الرومي (ت 283هـ)	100
البحتري (ت 284هـ)	–
ابن المعتز (ت 296هـ)	نحو 71
منصور الفقيه (ت 306هـ)	4
المتنبي (ت 354هـ)	38
أبو فراس الحمداني (ت 357هـ)	11
السَّرِيّ الرفّاء (ت 366هـ)	64
الخالديان (سعيد بن هاشم ت 371 ومحمد بن هاشم ت 380هـ)	–
الخباز البلدي (ت بعد 380هـ)	–
الصاحب بن عباد (ت 385هـ)	–
الوأواء الدمشقي (ت 390هـ)	25
علي الجرجاني (ت 392هـ)	–
ابن وكيع التنِّيسي (ت 393هـ)	10
أبو الفتح البستي (ت 400هـ)	–

الشاعر	عدد الأبيات
أبو هلال العسكري (ت 400هـ)	16
الشريف الرضي (ت 406هـ)	122
أبو الحسن التهامي (ت 416هـ)	–
عبدالمحسن الصوري (ت 419هـ)	37
المعرِّي (في سقط الزند) (ت 449هـ)	–
ابن حيّوس (ت 473هـ)	–
ابن الخياط (ت 517هـ)	–
ظافر الحداد (ت 529هـ)	–
ابن المنير الطرابلسي (ت 548هـ)	–
عرقلة الكلبي (ت 567هـ)	–
ابن قلاقس (ت 567هـ)	99
سبط ابن التعاويذي (ت 583هـ)	16
أسامة بن منقذ (ت 584هـ)	–
ابن الساعاتي (ت 604هـ)	–
فتيان الشاغوري (ت 615هـ)	–
ابن عُنَين (ت 630هـ)	–
البهاء زهير (ت 656هـ)	–
ابن الظهير الإربلي (ت 677هـ)	–
الشاب الظريف (ت 688هـ)	–
صفي الدين الحِلي (ت 750هـ)	–

فهذا الإحصاء يثبت أنّ أغلب الشعراء لم يعبأوا بالقافية المقصورة، وبخاصة بعض المشهورين كأبي تمام والبحتري[1]، وعليه فالقول بأنّ النظم على الألف المقصورة كثيرٌ عند شعراء العصر العباسي[2]، يحتاج إلى دليل، ولا أراه صحيحاً، فقد راجعت كثيراً من الدواوين، ولم أثبت في هذه القائمة إلا نماذج فحسب، ومزجت كما يرى القارئ بين شعراء من ذوي المنزلة في الشعر، وآخرين متوسطي الشاعرية، وبعضهم من المغمورين.

وليس مردّ الانصراف عن الألف المقصورة هو صعوبتها[3]، فمقصورة ابن دريد في مئتين وستة وخمسين بيتاً، وأكثر كلمات قوافيها من السهل الميسور، ومقصورة حازم القرطاجني (ت 684هـ) تُربي على ألف بيت، وقد تحرّى فيها الألفاظ السهلة، وقال عن هذا:

تخيَّر اللفظَ الفصيحَ خاطري
لها، ولم يحفِل بحوشيِّ اللُّغا[4]

وليس منتَظَراً من الشعراء أن ينظموا الطِّوال، فهلا نظموا أبياتاً

---

(1) ليس للبحتريّ قصائد مقصورة، وأما التسعون بيتاً التي أثبتها الصيرفي رحمه الله في الديوان فليس فيها من المقصور سوى بيتين لم يثبتا له، وسائرها جاءت الألف المقصورة فيه وصلاً لا رويّاً. يُراجع: **ديوان البحتري**، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، 53-68. ومن الملحوظ عند جمهرة من ناشري الدواوين خلطهم بين ما رويُّه الألف، وما الألفُ فيه وصلٌ.

(2) يُنظر: **المقصورة وشروحها**، 321.

(3) يُنظر: **القافية المقصورة ضرب من الشعر الصعب**، 10.

(4) **تاريخ الأدب العربي**، 6/ 309.

قلائل واستعملوا فيها المأنوس السهل. إنّ ترْك أغلب الشعراء للمقصور هو من باب نُبُوِّ الذوق عنه على الأرجح.

وفي الأندلس والمغرب ضعفت كذلك عناية الشعراء بالقافية المقصورة، وهذا جدول يعرض مقاديرها في دواوين بعض المشهورين من شعرائها:

الشاعر	عدد الأبيات
يحيى بن حكم الغزال (ت 250هـ)	–
ابن عبد ربِّه (ت 328هـ)	–
ابن هانئ (ت 362هـ)	172
ابن درّاج القسطلي (ت 421هـ)	11
ابن شُهَيد (ت 425هـ)	–
أبو إسحاق الإلبيري (ت نحو 60هـ)	–
ابن شرف القيرواني (ت 460هـ)	–
ابن رشيق القيرواني (ت 463هـ)	–
ابن زيدون (ت 463هـ)	–
المعتمد بن عباد (ت 488هـ)	2
ابن اللبانة الداني (ت 507هـ)	–
الأعمى التطيلي (ت 525هـ)	29
ابن حمديس الصقلي (ت 527هـ)	–
ابن الزقّاق البلنسي (ت 528هـ)	–
أبو الصلت الداني (ت 529هـ)	–
ابن خفاجة (ت 533هـ)	–

الشاعر	عدد الأبيات
الرصافي البلنسي (ت 572هـ)	-
ابن سهل (ت 649هـ)	-
ابن خاتمة الأنصاري (ت 770هـ)	-
لسان الدين بن الخطيب (ت 776هـ)	-

إن ما بسطتُه في هذا الجدول يكشف انصراف أغلب الشعراء الأندلسيين المشهورين عنها، ويبدو أن أسباب الاهتمام بها لم تعُد قائمة عندهم؛ فإنّ الصاغين منهم إلى اختراق نظام القافية، قد وجدوا في الموشحات ملاذاً، وكثير من هؤلاء ذوو موشحات ذائعة[1]، وهذه الموشحات عندهم تبدو لي مظهراً من مظاهر الإحساس العميق بالقافية وأثرها، ولا شك في أن المقصورة لا تحقِّق اللذة النغمية كما يطلبونها، ثمَّ إن المشارقة الذين كَلِف المغاربة باحتذائهم لم يولوها اهتماماً، فكان من الطبيعي ألا يكون للأندلسيين بها عناية أو اهتمام.

على أن بعض المقصورات التي وردت في مدوّنات الأدب الأندلسي كان أغلبها لشعراء متوسطي الشاعرية، أو نظّامين كابن عبد البر القرطبي (ت 463هـ)، الذي رُوِيت له مقصورة في موعظة ولده[2].

(1) يُنظر مثلاً: **ديوان ابن زيدون**، 29، و**ديوان الأعمى التطيلي**، 253، 260، 282، و**ديوان ابن خاتمة**، 169، 170، 185، و**ديوان لسان الدين ابن الخطيب**، 2/ 783، 785، 787.

(2) يُنظر: **مطمح الأنفس ومسرح التأنس في مُلح أهل الأندلس**، 296، و**نفح الطيب**، 5/ 173.

ولم تظهر المقصورة عند بعض المتأخرين إلا تقليداً محضاً، دون أن يدرك أكثرهم طبيعتها، والسببَ الذي أُحدِثت من أجله، وأكثرهم ارتكبها إمّا معارضة لابن دريد، أو المتنبي، وإما إظهاراً للقدرات الفنية، وإدلالاً بمعرفة اللغة، ذلك أن مقصورة ابن دريد كانت أشبه بمنجم لغوي. وأما مقصورة المتنبي فكانت مثيرةً للشعراء؛ لما حوت من معاني الإباء والفخر.

ومن معارضي مقصورة ابن دريد المتأخرين: عبدالله بن حمزة (ت 614هـ)[1]، وأبو زكريا يحيى بن مكي (ت 724هـ)[2]، وتقي الدين بن معروف[3] (ت 993هـ)، ومحمد بن ياسين المنوفي[4] (ت 1042هـ)، وشهاب الدين الخفاجي (ت 1069هـ)[5]، ومحمد الفارضي[6] (ت؟)، والمحبّي (ت 1111هـ)[7] ويُلحَظ أن جمهرة من

(1) من أئمة الزيدية في اليمن، تولى حكمها، وله مصنفات في العقائد والفقه، ومقصورته على وزن الدريدية، في شأن الطائفة المطرفية، وعدتها مئتان وتسعة وأربعون بيتاً. يُنظر: **السيرة الشريفة المنصورية**، 871-887، و**الأعلام**، 4/ 83.

(2) يُنظر: **مقصورة ابن دريد**، بحث تاريخي أدبي مقارن، 52. ولم أجد تعريفاً بابن مكي.

(3) فلكي عالم بالحساب. يُنظر: **الأعلام**، 7/ 105.

(4) شاعر مكثر، ترك الشعر في آخر حياته. يُنظر: **معالم الأدب العربي في العصر الحديث**، 2/ 473.

(5) أحمد بن محمد قاضي القضاة، أديب مصنِّف مكثر. يُنظر: **الأعلام**، 1/ 238.

(6) أديب شاعر ناثر، في شعره ضعف وتكلف. يُنظر: **ريحانة الألبا**، 2/ 169.

(7) يُنظر: **ذيل نفحة الريحانة**، 405.

معارِضي الدريدية ليسوا من الشعراء المشهورين، بل ربما عُدّوا من المغمورين، أو ممّن اشتهروا بغير الشعر[1].

وهذا ما يدعو للقول بأنّ شيوع المقصورة عند هؤلاء لم يكن من أجل استلذاذ نغمها، بل كان ضرباً من المِران ورياضة اللسان، وفيه من التماهر وإظهار المعرفة باللغة الكثير؛ لأنّ الدريدية كانت «معرِضاً للقدرة اللفظية»[2]، ويؤيِّد هذا ما يراه قارئ معارضاتهم من تكلّف، جعل الشهاب الخفاجي يقول عن مقصورة الفارضي: «وهي طويلة، عديمة الطَّوْل، والبعرة تدلّ على البعير»[3]، ويكاد حكمه هذا يسري على جُلِّ ما قرأتُ من تلك المقصورات المتأخرة.

أما في العصر الحديث فقد ظهرت القافية المقصورة عند نفر من الشعراء، أكثرهم من شعراء ما سُمي (مدرسة الإحياء)، كالبارودي (ت 1322هـ/ 1904م)[4]، وإسماعيل صبري (ت 1341هـ/ 1923م)[5]، وحافظ إبراهيم (ت1351هـ/ 1932م)، وأحمد محرم (ت 1364هـ/ 1945م)[6]، وخليل مردم (ت 1379هـ/ 1959م)[7]،

---

(1) ومنهم أبو القاسم الأنطاكي، وابن ورقاء الشيباني، وأحمد بن حمرطاش الحميري، وسعدالله بن حيدرة الحسيني، وأبو زيد المكودي النحوي، وسالم الرواحي. يُنظر: **مقصورة ابن دريد**، بحث تاريخي أدبي مقارن، 52-55، و**المقصورة وشروحها**، 335.

(2) **المعارضات في الشعر العربي**، 224.

(3) **ريحانة الألبا**، 2/ 173.

(4) **ديوان البارودي**، 1/ 33.

(5) **ديوان إسماعيل صبري**، 130-132.

(6) **ديوان مجد الإسلام**، 364.

(7) **ديوان خليل مردم**، 50- 51.

ويوسف غصوب (ت 1392هـ/ 1972م)[1]، ولكلّ واحد من هؤلاء قصيدة واحدة، عدا حافظ فَلَهُ اثنتان[2].

ويظهر أنهم ارتكبوا المقصورة رغبة في ألّا يُخْلُوا دواوينهم منها. ولو كان لهم بها شغف، وعندهم اقتناع بجمالها، لأقبلوا عليها. وأطول قصائدهم إحدى مقصورتَي حافظ، فهي في أربعة وخمسين بيتاً، ثم مقصورة البارودي، وهي في سبعة وعشرين.

ولمحمد رشيد رضا (ت 1354هـ/ 1935م) مقصورة مطوَّلة، تجاوزت أربعمئة بيت[3]، ولكنه ليس شاعراً؛ وهذا ما جعل منظومته وعظاً مباشراً.

ونظم عبدالرحيم محمود (ت 1367هـ/ 1948م) [4] على الألف المقصورة؛ هرباً من مشكلته مع القافية، التي كان يقول: إنها تستعصي عليه[5]، وإبراهيم الزهاوي (ت 1382هـ/ 1963م)[6]، والعقاد (ت 1383هـ/ 1964م)[7]، وأحمد الصافي النجفي

---

(1) **المجموعة الشعرية الكاملة**، 29-30.

(2) **ديوان حافظ إبراهيم**، 1/ 196، 222. وسيأتي كلام على مقصورته الثانية عند الحديث عن الدلالات الإيقاعية.

(3) **تاريخ المعارضات في الشعر العربي**، 174. ويُنظر: **مقصورة ابن دريد**، بحث تاريخي أدبي مقارن، 55.

(4) شاعر فلسطيني ثائر، شارك في بعض الحروب، وله شعر قليل. يُنظر: **الأعلام**، 3/ 348.

(5) يُنظر: **الشاعر الشهيد عبدالرحيم محمود**، 253.

(6) **ديوان إبراهيم الزهاوي**، 221. وهو شاعر عراقي، ذو نفَس وطني ثائر. يُنظر: **الأعلام**، 1/ 32.

(7) **ديوان العقاد**، نقلاً عن: **موسيقا الشعر**، 287.

(ت 1397هـ/ 1977م)[1].

وتكاد هذه القافية تنطوي في نتاج الشعراء المعاصرين، وقد استعرضتُ جمهرة من دواوينهم، فلم أقع فيها على قافية مقصورة، فالحاجة إليها لم تعُد قائمة، وقد أدّت دورها الذي نِيط بها فيما سلف من عمر الشعر العربي[2].

أما شوقي (ت 1351هـ/ 1932م) فجاء بالمقصورة في مسرحيته **مصرع كليوباترة** على لسان بعض الشخصيات، في عدة مقاطع، منها مقطع عدّته اثنان وثلاثون بيتاً، منه قوله:

فـمـا أنـت أولَ نـجـم أضـاء
ولا أنـت آخـرَ نـجـم خـبـا
وقـد تـنـزلُ الـشـمـسُ بـعـد الـصـعـود
وتـسـقـمُ بـعـد اعـتـدال الـضـحـى[3]

وفي مسرحية **قمبيز** جاء بمقطع أطول في اثنين وخمسين بيتاً[4]، وكأنه شعر بأنّ في الألف المقصورة ما يخفِّف عنه صرامة الرويّ، وبخاصة أنه ينظم مسرحية تُحوِجه إلى تغيير القوافي، وقد تستفرغ طاقته.

---

(1) يُنظر: **اللفحات**، 86، وهي قصيدة هزلية. والنجفي شاعر عراقي، كثير من شعره مقطّعات. يُنظر: **ذيل الأعلام**، 30.

(2) من أخطاء بعض مفهرسي قوافي الدواوين جعلُهم الواو المتبوعة بالألف في باب المقصور، والشعراء أرادوا الواو رويّاً. يُنظر مثلاً: **ديوان حافظ إبراهيم**، 1/ 222، 224، 225، و**الموسوعة الشوقية**، 1/ 321-323.

(3) **مصرع كليوباترة**، 51. ويُنظر: المصدر نفسه، 24-27، 47.

(4) يُنظر: **قمبيز**، 51-56. ويُنظر مقطع آخر في 7-8.

ويؤكِّد كونَ الألف المقصورة ضرباً من الهرب من صرامة القافية أن شوقي -وهو المقتدر الذي يعي ملازَّ القافية وأسرارها- تصرّف في بعض المقاطع التي وردت في مسرحية (البخيلة)، فجعل الرويَّ خارجاً عن التقفية مطلقاً، وكأنه أراد إيهام السامع أو القارئ أنه قفّى، والحق أنْ لا قافية في قوله:

أليس مرمانيَ لوناً متقنا
طبختِه أنتِ وجدّتي معا
(حُسنى)، دعي الخبثَ ولا تجاهلي
أتعلمُ الخُبْثَ عليَّ والرِّيا؟

لأن رويَّ البيت الأول عين، ورويَّ الثاني ياء، والألف في الأول للإطلاق، وفي الثاني هي جزء من الكلمة الممدودة في الأصل (الرياء)، وفي موضع آخر منها جعل الرويَّ باءً:

وشيخة تملي عليهم سخفَها
تحرمُ ذا قُربى وتعطي أجنبا[1]

وكذلك خرج عن القافية متنقِّلاً بين الراء والطاء والفاء، في قوله:

مشى على الوادي فهل رأيت عاصفاً جرى؟
يقتلع اليابسَ والر طبَ، ويُغري ويطا
وكرّ حتى غادر الـ ـواديَ قاعاً صفصفا[2]

ثم إن شوقي أوغل في الخروج عن هذا الروي، وكأنما اهتبل

(1) **البخيلة**، 74، 75.
(2) **قمبيز**، 54. ويطا: أراد يطأ، فخفّف الهمز.

فرصة اضطرابه، فأدخل فيه ما لا يمكن عدّه منه، فجعل كلمات القافية في بعض المقاطع على هذا النحو: (مضى، عندها، ابنها، الولَها، ترى، ما لها؟ العمى)[1].

وتكاد تكون أغلب الكلمات التي قفّى بها خارجة عمّا تجيزه قاعدة هذا الروي، في أغلب المقاطع التي تضمّنتها مسرحياته[2]، وصنيعه هذا يشهد بدقة رأي عبدالله الطيب (ت 1424هـ/ 2003م)، إذ قال: إنّ ارتكاب الألف المقصورة يفتح على الشاعر باب شرٍّ عظيم من الثرثرة والصناعة اللفظية[3].

مقصورات مشهورة في تاريخ الشعر العربي:

1- **مقصورة الأسعر الجعفي** (ت؟)[4]، ومطلعها (من الكامل):

أبلغ أبا حُمرانَ أن عشيرتي
ناجَوْا وللنفَر المُناجين النوى[5]

وهي في خمسة وثلاثين بيتاً، حَوَتْ وصفاً للخيل، وفخراً، وبعض أبياتها ذائع مشتَهر[6].

---

(1) يُنظر: **البخيلة**، 82. وعلى هذا يمكن عدّ شوقي من أوائل مَن نظموا الشعر المرسل في العصر الحديث.
(2) يُنظر مثلاً: السابق، 18-19، 23-24، 33.
(3) **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، 1/ 29.
(4) هو مرثد بن أبي حُمران، شاعر جاهلي. **المؤتلف والمختلف**، 47، و**الأعلام**، 7/ 201.
(5) **الأصمعيات**، 140، و**الوحشيات**، 43.
(6) يُنظر مثلاً: **التذكرة الحمدونية**، 5/ 242.

2- **مقصورة أبي صفوان الأسدي** (ت؟)[1]، ومطلعها (من المتقارب):

نـأت دار لـيـلـى وشـطَّ الـمـزار
فـعـيـنـاك مـا تـطـعـمـان الـكـرى[2]

وهي مليئة بالغريب أوردها أبو علي القالي (ت 356هـ) في أماليه مفسِّراً غريبها، وفيها جملة أبيات في وصف الفرس[3]، وبعض أبياتها ذائع في كتب المتقدمين[4].

3- **مقصورة مهيار الديلمي**[5] (ت 284هـ) ومطلعها (من الرجز):

مـا لـكـمُ لا تـغـضـبـون لـلـهـوى
وتـعـرفـون الـغـدرَ فـيـه والـوفـا[6]

---

(1) قيل: إنه جهم بن خلف (أو يخلف) المازني، أعرابي راوية للشعر، عالم بالغريب، كان في زمن الأصمعي، وقيل: إنه ابن أخت أبي عمرو بن العلاء. يُنظر: **اللآلي**، 865، و**معجم الأدباء**، 7/ 211، و**بغية الوعاة**، 1/ 489. وجعل أحمد عطار وفاته سنة 598هـ، وهذا غير ممكن؛ فالقالي الذي أورد مقصورته وفسّر غريبها متوفى عام 356هـ. والقصيدة بعد ذلك متنازعة النسبة، فقد نُسبت إلى خلف الأحمر، وإلى أبي البيداء الرياحي. يُنظر: **اللآلي**، 865. و**سمط اللآلي**، 865 حاشية 3.

(2) **أمالي القالي**، 2/ 263، و**المنثور والمنظوم**، 80.

(3) يُنظر: **أمالي القالي**، 2/ 265، و**الفصوص**، 1/ 142.

(4) يُنظر مثلاً: **الحيوان**، 3/ 199، و**الزهرة**، 2/ 715.

(5) مهيار بن مرزويه، كان مجوسيّاً، ثم صار رافضيّاً غالياً، في شعره جزالة. **وفيات الأعيان**، 5/ 359 ، و**الأعلام**، 7/ 317.

(6) **ديوان مهيار الديلمي**، 1/ 5.

وهي في المديح والتهنئة، وعدَّتها تسعة وثلاثون بيتاً[1].

4- **مقصورة عبدالله بن المعتز** (ت 296هـ)، ومطلعها (من المتقارب):

وساريةٍ لا تملّ البكا
جرى دمعها في خدود الثرى[2]

وفيها معانٍ شتى في الفخر والوصف، وعِدّتها تسعة وعشرون بيتاً[3].

5- مقصورة ابن دُرَيد الكبرى:

وهي أشهر قصيدة مقصورة عرفها الأدب العربي، حتى بلغ من شهرتها أنه إذا قيل: المقصورة، فإن الذهن لا يذهب إلى غيرها[4]، ومطلعها (من الرجز):

إمّا تَرَيْ رأسيَ حاكى لونُه
طُرّةَ صبح تحت أذيال الدجى[5]

---

(1) وله مقصورة أخرى على البحر السريع، أقل شهرة، وهي في التهنئة كذلك. يُنظر: السابق، 1/ 3.

(2) **ديوان أشعار ابن المعتز**، 1/ 217.

(3) وله مقصورة أخرى على مشطور الرجز، ليست في شهرة هذه، وصف فيها الناقة، في ستة وعشرين بيتاً، مطلعها:

تربّعتْ حتى إذا العُودُ ذوى ورَمَضَ الجندبُ رضراضَ الحصى

المصدر السابق، 2/ 151-152.

وتُنظر نشرة أخرى من ديوانه (صنعة أبي بكر الصولي، صححها ب. لوين، إستانبول، 1945م، 4/ 49) للموازنة بين الروايتين. ولغتها ليست ممّا عهدته في شعر ابن المعتزّ.

(4) يُنظر: **المقصورة وشروحها**، 317.

(5) **شرح مقصورة ابن دريد** (التبريزي)، 13.

وقيل: بل هو:

شرَّد عن عيني الكرى طيفٌ سرى

من أمِّ عمرو في غياهيب الدجى[1]

وقيل: مطلعها:

يا ظبيةً أشبهَ شيءٍ بالمها

ترعى الخُزامى بين أشجار النقا[2]

وهي في مدح الأميرين ابني ميكال عبدالله بن محمد (ت؟)، وابنه أبي العباس إسماعيل (ت 362هـ)[3]، وقد ضمّنها «الأمثال السائرة، والأخبار النادرة، والحكم البالغة... واستخدم فيها نحو ثلث الأسماء العربية المقصورة؛ ولذا أعجب بها الشعراء والعلماء، فأخذوا في معارضتها، والنسج على منوالها، وتشطيرها، وتسميطها، وتخميسها، وشرحها... فتراكم حولها تراث ضخم قلَّ أن تحظى

---

(1) **بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة**، 1/ 81. قال السيوطي: «وقد تكلّف الكمال ابن الأنباري نظم أبيات جعلها مطلعاً لها» ثم أورد البيت، بعده تسعة أبيات آخرها البيت الذي جُعِل مطلعاً في بعض الروايات: «يا ظبية...». وبعضهم يعدّ قصيدة ابن الأنباري هذه إحدى معارضات الدريدية. يُنظر: **تاريخ المعارضات في الشعر العربي**، 169، قال أحمد عبدالغفور عطار: «والفارق كبير بين نسج ابن دريد القوي المحبوك، ونسج ابن الأنباري الركيك المهلهل». مقصورة ابن دريد، بحث تاريخي أدبي مقارن، 40. وفي نعته لنسج ابن الأنباري بالركاكة مجازفة.

(2) يُنظر: **شرح مقصورة ابن دريد** (التبريزي)، 3، حاشية الناشر رقم 1. ويُنظر: **المقصورة وشروحها**، 322. وفي رواية غريبة جاء المطلع هكذا:
يا ظبية أشبه شيء بالمها راتعةً بين العقيق واللِّوى
يُنظر: **شرح مقصورة ابن دريد وإعرابها**، 13.

(3) يُنظر: **شرح مقصورة ابن دريد** (التبريزي)، مقدمة الناشر ك.

بمثله قصيدة أخرى»[1]، ورأى بعض القدماء ضرورة استظهارها حتى تكتمل للأديب ثقافته الأدبية[2].

وهو الأول من نَظَمة المقصورات «من حيث بناء المقصورة، وقوة نسجها... وجمعها لألوان الثقافة والمعرفة، والمشاعر الإنسانية، وحكم العرب وآدابها»[3]، وبلغ عدد شروحها نحواً من خمسة وثلاثين شرحاً، وترجمت إلى بعض اللغات الأجنبية[4].

وليس هو السابقَ في نظم المقصورة على الرجز، وإيداعها جملة من الحكم، فلمحمد بن دُكين المتكلم (ت بعد 255هـ) [5] مقصورة من مشطور الرجز، بناها على الحكمة والموعظة، منها قوله:

من يغْنَ بالله يجدْ رَوْحَ الغنى
والله يُوْفي من يشاء ما يشا

---

(1) **شرح مقصورة ابن دريد**، مقدمة المحقق، 8. وممن خمّسها محمد بن الحسن الصاغاني (ت 650هـ) في قصيدة سمّاها (القلادة السمطية في توشيح الدريدية)، وشرحها في كتاب أسماه (المرتجل في شرح القلادة السمطية). نشرته جامعة أم القرى بتحقيق أحمد خان، عام 1409هـ/ 1989م، وللتوسع في معرفة شُرّاح المقصورة راجع: **مقصورة ابن دريد**، بحث تاريخي أدبي مقارن، 64-75.

(2) يُنظر: **مقصورة ابن دريد**، بحث تاريخي أدبي مقارن، 37.

(3) **شرح المقصور والممدود، ابن دريد**: مقدمة المحققين، 6.

(4) يُنظر: **شرح مقصورة ابن دريد** (التبريزي)، مقدمة الناشر ك، و: **المقصورة وشروحها**، 325-334.

(5) أورد له المرزباني شعراً قليلاً، وقال: إن له أخباراً مع أبي هِفَّان. يُنظر: **معجم الشعراء**، 451، و: **المحمدون من الشعراء**، 312.

وخير ما يدَّخِرُ المرءُ التقى[1]

ولكن ابن دريد مع ذلك يُعدّ إمام هذا الفن[2].

6- **مقصورة ابن دُرَيد الصغرى**، وهي في سبعة وخمسين بيتاً، مطلعها (من مجزوء الكامل):

لا تركنَنَّ إلى الهوى واحذر مفارقة الهواءِ[3]

وعددتُها في المقصورات وإن كان رويُّ أعجازها الهمزة؛ لاشتهارها باسم (المقصورة الصغرى)، ولأنه قفّى بالألف المقصورة في صدورها.

وقد نظمها لغايتين، أولاهما الوعظ والحكمة، والأخرى التعليم، فجمع فيها الكلمات التي تُمَدّ وتُقصَر، والمعنى مختلف، في نظم جيد، ومنها:

يوماً تصير إلى الثرى ويفوزُ غيرُك بالثراءِ
كم من حقيرٍ في رجا بئرٍ لِمنقطعِ الرجاءِ
غطّى عليه بالصفا أهلُ المودّة والصفاءِ[4]

وهي أقلّ شهرة من الأولى؛ لأنها أقرب إلى أن تكون متناً لغوياً، فهي إلى العلم أقرب، ولعلها تُعَدّ في الضوابط العلمية المنظومة، ولكنّ براعة ابن دريد مكّنته من صياغة تلك الفوائد اللغوية صياغةً عالية، وهو المشتَهَر بالقدرة على العلم والشعر معاً، حتى

(1) **معجم الشعراء**، 451، و**المحمدون من الشعراء**، 312.
(2) **مقصورة ابن دريد**، بحث تاريخي أدبي مقارن، 27.
(3) **شرح المقصور والممدود**، 21.
(4) السابق، 22-24.

قيل: «ما ازدحم العلم والشعر في صدر أحد ازدحامَهما في صدر خلف الأحمر وابن دريد»[1].

7- **مقصورة المتنبي**، ومطلعها (من المتقارب):

ألا كل ماشية الخَيْزَلى فدا كلِّ ماشية الهَيْدَبى[2]

وعدتها ستة وثلاثون بيتاً، قالها بعد خروجه من مصر، وفيها هجاء لكافور (ت 357هـ).

8، 9- **مقصورتا ابن هانئ الأندلسي**[3] (ت 362هـ):

وأولاهما في ستة وثمانين بيتاً، أنشأها مدحاً للمعز الفاطمي[4] (ت 365هـ)، ومطلعها (من المتقارب):

تقدَّمْ خطىً أو تأخَّر خطى فإن الشبابَ مشى القهْقَرى[5]

والأخرى في أربعة وأربعين بيتاً، قالها راثياً والدة بعض الأمراء، ومطلعها (من المتقارب):

صهٍ، كلّ آتٍ قريبُ المدى وكلّ حياة إلى منتهى[6]

وأثر المتنبي ظاهرٌ، ابتداء من البحر نفسه، الذي نظم عليه ابن

---

(1) **بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة**، 1/ 76.

(2) **ديوان المتنبي بالشرح المنسوب إلى العكبري**، 1/ 36. والخيزلى: مشية استرخاء، تكون للنساء، والهيدبى: مشية فيها سرعة، يوصف بها مشي الإبل. **اللسان** (خزل، هدب).

(3) هو عند المغاربة كالمتنبي عند المشارقة، في شعره نزعة إسماعيلية غالية. يُنظر: **الأعلام**، 7/ 130.

(4) أحد ملوك الدولة العُبيدية (الفاطمية)، اشتهر بالكياسة والشجاعة. يُنظر: **الأعلام**، 7/ 265.

(5) **ديوان محمد بن هانئ الأندلسي**، 23.

(6) السابق، 30.

هائئ قصيدتيه، وفيهما تظهر طبيعة شعر ابن هانئ ذي الجلجلة العالية[1].

10- **مقصورة تميم بن المعزّ**[2] (ت 374هـ)، ومطلعها (من المتقارب):

أعـذلاً ومـا عـذلَـتْـنـي الـنـهـى ولا طردَ الحلمَ عني الصِّبا؟[3]

يمدح فيها أخاه العزيز بالله (ت 386هـ)[4]، وينعتها بعضهم بأنها «من أروع المقصورات»[5]، وعدتها خمسة وسبعون بيتاً.

11- **مقصورة الشريف الرضي** (ت 406هـ)[6]، ومطلعها (من المتقارب):

رضـيـنـا الـظُّـبـى مـن عـنـاق الـظِّـبـا
وضـربَ الـطُّـلـى مـن وصـال الـظَّـلا[7]

يمدح فيها صديقاً له[8]، وهي في ستة وخمسين بيتاً.

---

(1) يُنظر: **العمدة**، 1/ 124-125، و**تاريخ الأدب العربي**، 4/ 267.
(2) من الأمراء الفاطميين، له شعر رقيق. يُنظر: **الأعلام**، 2/ 88.
(3) **ديوان تميم بن المعز**، 7.
(4) نزار بن معدّ، من ملوك الدولة العُبيدية (الفاطمية)، اشتهر بالأدب والفضل. يُنظر: **الأعلام**، 8/ 16.
(5) **مقصورة ابن دريد**، بحث تاريخي أدبي مقارن، 46.
(6) محمد بن الحسين بن موسى، أشعر الطالبيين، وله نثر. يُنظر: **وفيات الأعيان**، 4/ 414.
(7) **ديوان الشريف الرضي**، 1/ 40.
(8) وله مقصورة أخرى يبكي فيها الحسين رضي الله عنه، وهي أقل جودة من هذه. يُنظر: **ديوان الشريف الرضي**، 1/ 44.

12- **مقصورة صريع الدلاء** (ت 412هـ) [1] ومطلعها (من الرجز):

قلقل أحشايَ تباريحُ الجوى

وبان صبري حين حالفتُ الأسى[2]

وهي في المجون، ولكنه -فيما قيل- «ختمها ببيت لو لم يكن له في الجِدِّ سواه، لبلغ به درجة الفضل، وهو قوله:

من فاته العلمُ وأخطاه الغنى

فذاك والكلبُ على حالٍ سوا»[3]

وهو يعارض بها ابن دريد معارضة طريفة، فيها جد ممزوج بالهزل[4]، ومن أبياتها:

ومن أراد أن يصونَ رجلَه فلبْسُه خيرٌ له من الحفى

من طبخ الديكَ ولا يذبحُه طار من القِدر إلى حيث يشا[5]

وهو فيها ناقم يائس متشائم، فقد حشاها بأمثال هذا الكلام البديهي، وجعله حِكَماً، وقال في آخرها:

فاستمِعُوها فهْي أولى لكمُ

من زُخْرُفِ القول ومن طول المِرا

ثم قال مشيراً إلى مقصورة ابن دريد:

---

(1) علي بن عبدالواحد الملقب بذي الرقاعتين، وصريع الدلاء، في شعره مجون كثير وهزل. يُنظر: **وفيات الأعيان**، 3/ 383، و**تتمة اليتيمة**، 23.

(2) **تتمة اليتيمة**، 23.

(3) **وفيات الأعيان**، 3/ 384. وهذه المبالغة في نعت بيته بالجودة غريبة!

(4) **تاريخ الأدب العربي** (فروخ)، 3/ 69.

(5) **فوات الوفيات**، 3/ 424-425.

فتلك كالدرِّ يضيءُ لونُها وهذه في وزنِها مثلُ الحِذا[1]

13- **مقصورة الأبِيوَردي** (ت 507هـ) [2]، ومطلعها (من المتقارب):

هي العِيسُ مبتدِراتُ الخُطا نوافخُ من مرَحٍ في البُرى[3]

يمدح فيها أحد الأمراء، في ثمانية وعشرين بيتاً، وأثر مقصورة المتنبي بادٍ فيها، وكأنه قصد معارضته؛ فإن له شغفاً باتباعه والسير على طريقته[4].

14- **مقصورة الأرّجاني** (ت 544هـ)[5]، ومطلعها (من المتقارب):

ألم يأنِ يا صاحِ أم قد أنى بأمر المُتيَّم أن يُعتَنى؟[6]

يمدح فيها المستظهر بالله (ت 512هـ)[7]، وفيها كذلك أثر من مقصورة المتنبي، فالفخر والإباء ظاهران فيها ظهوراً جلِيّاً، وهي في تسعة وتسعين بيتاً.

---

(1) **فوات الوفيات**، 3/ 424-425. وفيها أبيات ماجنة، وخروج عن الإعراب والأداء الصحيح.

(2) محمد بن أحمد، شاعر مؤرخ لغوي نسّابة، يُشبّه بالمتنبي. يُنظر: **سير أعلام النبلاء**، 19/ 283، و**الأعلام**، 5/ 316.

(3) **ديوان الأبيوردي**، 1/ 638.

(4) يُنظر: **المتنبئ الصغير**، 11، 117.

(5) أحمد بن محمد، في شعره رقة وحكمة. يُنظر: **وفيات الأعلام**، 1/ 151، و**الأعلام**، 1/ 215.

(6) **ديوان الأرّجاني**، 1/ 70.

(7) أحمد بن عبدالله، خليفة عباسي. يُنظر في ترجمته **الوافي بالوفيات**، 7/ 115، و**الأعلام**، 1/ 158.

15- مقصورة حازم القرطاجني، وهي أشهر معارَضات مقصورة ابن دريد، ومطلعها (من الرجز):

لله ما قد هجْتَ يا يوم النوى

على فؤادي من تباريح الجوى[1]

وهي في مديح المستنصر بالله محمد بن يحيى (ت 675هـ) [2]، ولكنّ فيها مع المدح الغزلَ والحكمة والمثل ووصف البلدان والرياض والأزهار والبحار والصيد والوعظ والقصص[3].

وبلغ من شهرة مقصورته أن صار يقرَن بها، فيقال: (صاحب المقصورة)[4]، ثم إن عدداً من الأدباء عمدوا إلى شرحها، وبيان غريبها؛ لما لها من قيمة تاريخية، وأهمية لغوية وفنية[5]، وأشهر شُرّاحها أبو القاسم السِّبْتي[6] (ت 733هـ)[7]، وكذلك شرحها

---

(1) **رفع الحجب المستورة**، 22، و**تاريخ الأدب العربي**، 6/ 300. وتراجع في: **مقصورة أبي الحسن حازم القرطاجني**، تحقيق: مهدي علام، حوليات كلية الآداب بالقاهرة، مج 2، مايو 1953م.

(2) خامس سلاطين الحفصيين بتونس. يُنظر: **الأعلام**، 7/ 138.

(3) يُنظر: **تاريخ الأدب العربي** (فروخ)، 6/ 299.

(4) **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**، 8/ 67.

(5) يُنظر: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، مقدمة المحقق، 83.

(6) عالم نحوي أديب، من أهل الأندلس، له بضعة مصنفات. يُنظر: **بغية الوعاة**، 1/ 192.

(7) واسم شرحه (**رفع الحُجب المستورة عن محاسن المقصورة**)، وقد وُصِف بأن فيه من الفوائد ما لا مزيد عليه. يُنظر: **نفح الطيب**، 7/ 191. وهو مطبوع في المغرب محقّقاً.

المحبي[1] (ت 1111هـ)[2].

وتفاوت الحكم على منزلة مقصورة حازم فنيّاً، فبينما يرى بعضهم أنه بلغ الذروة في الإبداع والبراعة النظمية، وجعل منها ألواناً متجانسة[3]، وأنه «أبرع شعراء المقصورة... وأكثرهم تصريفاً للقول فيها»[4]، وأن مقصورته «ديوان علم»[5]، يذهب آخر إلى أنها متفاوتة الجودة، فيها أبيات سائرة، وأبيات كثيرة الغريب متكلَّفة، وأن أغراضها الكثيرة من مدح وغزل وغيرهما جعلت تنظيمها مضطرباً، على أنه رأى أن أبياته في الوصف والغزل والحكمة ذاتُ سلاسة وطُلاوة[6].

وعلى أنه يعارض ابن دريد، يجد قارئها شيئاً من نفَس المتنبي في مقصورته، وقد أشار حازم نفسه إلى إعجابه بها، إذ قال:

وقد عزا الإحسانَ في أمثالها

لابن الحسين أحمدٍ من قد عزا[7]

16- **مقصورة ابن جابر الأندلسي** (ت 780هـ)[8]، ومطلعها (من الرجز):

---

(1) أديب مؤرخ، كثير المصنفات، وله شعر. يُنظر: **الأعلام**، 6/ 41.

(2) يُنظر: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مقدمة المحقق**، 83.

(3) يُنظر: السابق، 82.

(4) **ديوان حازم**، المقدمة، 15 (نقلاً عن: «فن المقصورة، المقصورة في الأدب العربي»، **مجلة البيان**، 42).

(5) **رفع الحجب المستورة عن محاسن المقصورة**، 115.

(6) يُنظر: **تاريخ الأدب العربي** (فروخ)، 6/ 299.

(7) السابق، 6/ 309.

(8) محمد بن أحمد بن علي الوادي آشيّ الضرير، أديب ناثر شاعر، اشتهر =

بـادر قـلـبـي لـلـهـوى ومـا ارتـأى
لـمّـا رأى مـن حسـنـهـا مـا قـد رأى[1]

وهي فيما يظهر معارضة لابن دريد، ولكنه خرج بها عن معانيه ومقاصده، فأكثرها مواعظُ ومدحٌ للنبي ﷺ، وفي خلالها أرسل أمثالاً على نهج ابن دريد، وبلغ بها مئتين وستة وتسعين بيتاً[2].

17- مقصورة أبي العباس المكناسي (ت 792هـ)[3]، ومطلعها (من الكامل):

أَلِـف الـجـوى مـذ بـان سـكـان الـلِّـوى
صـبٌّ يَـهـيـجُ غـرامَـه نـفَـسُ الـصَّـبـا[4]

وهي في مدح أحد أمراء المغرب، في ثلاثة وتسعين بيتاً.

18- **مقصورة عبدالرحيم محمود** (ت 1367هـ/ 1948م)، ومطلعها (من المتقارب):

سأحمل روحي على راحتي وألقي بها في مهاوي الردى[5]

= بقصيدته (بديعية العميان). راجع في ترجمته: **نكت الهميان في نكت العميان**، 244، و**نفح الطيب**، 10/ 166، و**تاريخ الأدب العربي** (فروخ)، 6/ 530.

(1) **شعر ابن جابر الأندلسي**، 157.

(2) قال عمر فروخ: إنها في مئتين وسبعة وسبعين بيتاً، والصواب ما ذكرتُه، وهو الوارد في نفح الطيب، وهي في ديوانه في مئتي بيت فقط. يُنظر: **شعر ابن جابر الأندلسي**، 157-185.

(3) أحمد بن يحيى بن عبدالمنان، من أدباء الأندلس، ووفاته بفاس. يُنظر: **نثير فرائد الجمان في نظم فحول الزمان**، 349.

(4) **نثير فرائد الجمان**، 350-351.

(5) **ديوان عبدالرحيم محمود**، 120.

وهي من القصائد السائرة في العصر الحديث، وعِدّتها تسعة عشر بيتاً فيها مظاهر تأثر بمقصورة المتنبي، كما في قوله:

وأحمي حِياضي بحدِّ الحُسامِ
فيعلم قومي بأني الفتى[1]

19- **مقصورة الجواهري** (ت 1418هـ/ 1997م)[2]:

وهي طويلة في مئتين وسبعة وثلاثين بيتاً، وقيل: إنها تشتمل في الأصل على ما يقارب أربعمئة بيت، ولكن جزءاً منها أطارته الريح وألقته في دجلة، في أثناء اشتغال الشاعر بتنقيحها[3]. ومطلعها (من المتقارب):

برغم الإباء ورغم العلا ورغم أنوفِ كرامِ الملا [4]

وعنوانها هو (المقصورة)، إشارة إلى قافيتها المباينة لسائر القوافي، على خلاف سائر قصائده ذات العناوين المختلفة، وقد حظيت هذه المقصورة بثناء بعض النقاد، كطه حسين (ت 1393هـ/ 1973م) الذي عدّها من عيون الشعر العربي الحديث[5]، وظفِرت

---

(1) السابق، 123. وأبعد جابر قميحة النجعة إذ قال: إن في هذا البيت روح طرَفة في قوله «إذا القوم قالوا: من فتىً... البيت»، يُنظر: **الشاعر الشهيد عبدالرحيم محمود**، 219، بل البيت يحيل إلى قول المتنبي:
ستعلم مصر ومن بالعراق ومن بالعواصم أني الفتى

(2) محمد مهدي الجواهري، عراقي، غزير الإنتاج شعراً ونثراً، في حياته تقلبات سياسية وفكرية. يُنظر في ترجمته: **معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين**، 4/ 596.

(3) **ديوان الجواهري**، 2/ 248.

(4) السابق، نفسه.

(5) يُنظر: **الجواهري شاعر من القرن العشرين**، 103.

كذلك باهتمام جاك بيرك (Jacques Berque) المستشرق الفرنسي (ت 1416هـ/ 1995م)[1].

وفيها أثارةٌ من روح المتنبي، ويبدو أنه كان عامداً إلى معارضته، فكلتا القصيدتين على المتقارب، وعند كليهما روح متقلِّبة، يائسة من الزمان وأهله، ذامّة لهما[2]. وقد أشار هو في أحد أبياتها إلى المتنبي، وألمح إلى بيت في مقصورته:

وبالمتنبئِ أن البلاءَ إذا جدَّ يعلمُ أني الفتى[3]

ولا أستبعد أنه قرأ مقصورتي ابن هانئ أيضاً فتأثر بهما، وبخاصة الأولى؛ لما بينهما من تقارب كبير في الصياغة وبعض المعاني.

وقد وُصِفت هذه المقصورة بأنها تتويج للجواهري على هام الشعر، وأنها أفصحت عن موقعه العالي في البيان[4]، وفي هذا القول صواب كثير، فإنَّ مَن يقرأ هذه المقصورة يعجَب لما فيها من جزالة وعنفوان لغوي، وبيان سمح، وقدرة بالغة على تطويع الألفاظ للمعاني.

وقد وضح من خلال استعراض هذه القصائد المشهورة أنَّ مقصورتي ابن دريد والمتنبي استأثرتا باهتمام الشعراء، فجلّهم معارض لواحدة منهما[5].

---

(1) يُنظر: **الجواهري شاعر من القرن العشرين**، 102-103.
(2) يُنظر: **الجواهري صناجة الشعر العربي في القرن العشرين**، 363-364.
(3) **ديوان الجواهري**، 2/ 249.
(4) يُنظر: **الجواهري صناجة الشعر العربي في القرن العشرين**، 511.
(5) وفي كتب الأدب إشارات لمقصورات على المتقارب، فيها شيء من أثر =

أما **موضوعات القصائد المقصورة** فهي كسائر القصائد غالباً، فيها غزل ومدح ورثاء وشكوى[1]، ولكنّها ارتبطت بالحكمة عند ابن دريد وجُلٍّ من عارضه، غير أن أكثرهم لم يُهدَ إلى إرسال الحكمة كما هُدِي، وكانت عند المتنبي ومعارضيه فخراً بالنفس، وإظهاراً للإباء، وذمّاً للزمان.

وامتاز عدد منها بوصف الفرس. وابنُ دريد في نعت الفرس متابع للأسعر الجعفي[2]. وممَّن نعت الفرسَ الشِّمشاطي[3] (ت بعد 377هـ) في مقصورة عارض بها ابن دريد، منها قوله:

وقارحٍ سمحِ القياد سابحٍ
عاري النَّسا عالي الشوى عبلِ الشوى[4]

قال الشِّمشاطي: «وعارض قصيدتي هذه شاعرٌ من أهل حَرّان، اسمه سعيد بن صدقة الهاشمي بمقصورة لاذ فيها بشعري لفظاً

= المتنبي، كمقصورة أبي الفضل ابن الإخوة، ومقصورة ابن الشريف الجليل الزيدي، من شعراء القرن السادس. يُنظر: **خريدة القصر وجريدة العصر**، قسم شعراء العراق مج 1، ج 3، 200، و:ج 4، 252.

(1) يُنظر: **مقصورة ابن دريد**، بحث تاريخي أدبي مقارن، 28، و: **رفع الحجب المستورة عن محاسن المقصورة**، مقدمة المحقق، 83.

(2) يُنظر: **الأنوار ومحاسن الأشعار**، القسم الثاني، 285.

(3) علي بن محمد بن المطهر العدوي صاحب كتاب **الأنوار ومحاسن الأشعار**، أديب شاعر، له بضعة مصنفات. **الأعلام**، 4/ 325.

(4) **الأنوار ومحاسن الأشعار**، القسم الثاني، 336. وقارح: له خمس سنين، وسابح: حسن مدّ اليدين في جريه، والنَّسا: من الورك إلى الكعب، والشوى: اليدان والرجلان، وعبل: ضخم. **اللسان** (قرح، سبح، نسا، شوا، عبل).

ومعنى»[1]، وأورد مواضع منها في نعت الفرس. وكذلك نعت أبو المعتصم الأنطاكي (ت؟)[2] الفرس في مقصورته، ومن ذلك قوله:

كأنما أربعُه إذا تناهبنَ الثرى
ريحُ الجنوب والدَّبو رِ والشَّمالِ والصَّبا[3]

أما مقصورة عبدالرحمن المكّودي (ت 807هـ)[4] التي عارض بها مقصورة ابن دريد فخصّها بمدح النبي صلى الله عليه وسلم، وأراد بها أن يتسامى على ابنِ دريد وحازمٍ بحسن القصد وشرف الغاية، فقال عن مقصورته[5]:

مقصورةٌ لكنها مقصورةٌ على امتداح المصطفى خيرِ الورى
ما شُبتُها بمدحِ خلقٍ غيرِه لرُتبة أحظى بها ولا جَدا
فاقت علاءً كلَّ ذي مقصورةٍ وإن همُ نالوا الأيادي واللَّها
فحازمٌ قد عُدَّ غيرَ حازمٍ وابنُ دريدٍ لم يُفِدْه ما درى

مظاهر تطور القصائد المقصورة:

يتّضح من خلال إنعام النظر في هذه المقصورات المشهورة ضروب من التطور الذي لحق هذا النوع. فبينما كانت القصائد الأولى تأتي في أبيات قلائل إلا ما ندر، شقّ أبو صفوان الأسدي

(1) **الأنوار ومحاسن الأشعار**، القسم الثاني، 337.
(2) لم أعرف عنه شيئاً.
(3) **الأنوار ومحاسن الأشعار**، القسم الثاني، 341-342.
(4) عالم بالعربية، نسبته إلى بني مَكّود (قبيلة مغربية)، له شروح في النحو. يُنظر: **الأعلام**، 3/ 318.
(5) يُنظر: **بانت سعاد في إلمامات شتى**، 80.

السبيل لتطويل المقصورة، فجعلها في خمسة وستين بيتاً[1]، ثم تبعه أبو مقاتل الحلواني وابنُ دريد، إذ جعلها الأول في نحو تسعين بيتاً[2]، وتجاوز ابن دريد المئتين والخمسين بيتاً[3]، ثم أربى عليهما حازم فجاوز بها الألف، وجاءت مقصورات أخرى متفاوتة الطول، فمقصورة الأرّجاني في تسعة وتسعين، وابن جابر في مئتين وستة وتسعين بيتاً، والمكناسي في ثلاثة وتسعين، أما مقصورة الجواهري فهي في نحو الثلاثمئة بيت.

وأغلب القصائد المعارِضة لمقصورة ابن دريد هي من المطوَّلات[4]، على أن كثيراً من القصائد المقصورة لم تكن معارِضة للدريدية، خلافاً لرأي أحد الباحثين الذي حشد جملة من المقصورات، وعدّها معارضات[5]، مع أن بعضها جاء على وزن مختلف، والأكثر في المعارِض أن يسير على نهج المعارَض في الوزن والقافية[6].

وثمّ ملمح مهم، وهو أن ابن دريد بنى مقصورته الكبرى على بحر الرجز، اتباعاً لشعراء قدماء، قفّوْا بالألف المقصورة على بحر الرجز، كعنترة، والشماخ بن ضرار[7]، والأغلب العجلي

(1) يُنظر: **أمالي القالي**، 2/ 263-266.
(2) يُنظر: **شرح المقصور والممدود، مقدمة المحققين**، 6.
(3) وعدتها عند ابن خالويه مئتان واثنان وثلاثون، وهو الأصح. يُنظر: **المقصورة وشروحها**، 322.
(4) يُنظر: السابق، 321.
(5) يُنظر: السابق، 335.
(6) يُنظر: **تاريخ المعارضات في الشعر العربي**، 17.
(7) **ديوان عنترة**، 328، و**ديوان الشماخ بن ضرار**، 464.

(ت 21هـ)[1]، وسار كثير من معارضيه وغيرهم مسيرتَه، فكانت مقصوراتهم رجزاً[2].

ويبدو أن ثمّ علاقةً إيقاعية بين الرجز والألف المقصورة، فالرجز بحر أقلّ شأناً من سائر البحور[3]، وبعضهم يعُدّه قسيماً للشعر[4]، ويوصف بأنه بحر مِطْواع[5]، وبعضهم يرى أنه كان في الجاهلية أنموذجاً للشعر العام، الذي يتمكّن منه عامة الناس[6]، وفي شواهده القديمة ما يفيد بأنه بحر يتسع للتصرف في قواعد الشعر، وأنه يجوز فيه ما لا يجوز في غيره، وقد أنشد ابن قتيبة (ت 276هـ) في (باب ما أُبدِل من القوافي) أبياتاً كلها من الرجز[7].

وكذلك الألف المقصورة، فهي خارجة عن النمط الإيقاعي لسائر القوافي، وفيها «دلالة على انطلاق الشاعر في مجاله الشعري، وعدم التزامه بالألفاظ المقفّاة تقفية تامة، أي تقفية حرفية»[8]، فكان

---

(1) يُنظر: **شعراء أمويون**، القسم الثاني، 169.

(2) كمقصورة عبدالله بن الحجاج. يُنظر: **شعراء إسلاميون**، القسم الثاني، 314، ومقصورة عبدالمحسن الصوري. ديوانه، 1/ 50، ومقصورة أبي الخطاب البهدلي. **طبقات الشعراء**، 135، وأبيات أخرى متناثرة، يُنظر: **الورقة**، 70، ويُنظر: «فن المقصورة، المقصورة في الأدب العربي»، **مجلة البيان**، 38.

(3) يُنظر: **المرشد إلى فهم أشعار العرب**، 1/ 245، و: **موسيقا الشعر**، 140-141.

(4) يُنظر: **اللسان** (رجز).

(5) **العروض، تهذيبه وإعادة تدوينه**، 486.

(6) يُنظر: السابق، 486، 492.

(7) يُنظر: **أدب الكاتب**، 489-492.

(8) **العروض تهذيبه وإعادة تدوينه**، 489.

الجمع بينهما ذا دلالة فنية ونفسية.

على أنّ بعض المقصورات جاء على الكامل[1]، وهو قريب من الرجز، بل منبثق منه[2]، وبعضها على الطويل[3]، وبعضها على المتقارب[4]، وبخاصة ما عورض به المتنبي، ومنها ما جاء على الرمل[5].

ومن ملامح التطور فيها انزياح أغلبها إلى نوع من الخصوصية، يَمِيزها عن سائر الشعر، وذلك بادِّخارها جملة من الغريب، عمد إليه كلّ من ابن دريد وحازم عمْداً، وقد كان للأول من المعرفة باللغة والتأليف فيها ما هو مشتَهَر مستفيض[6]، أما الثاني فقد ضرب بسهم وافر في فنون اللغة والنحو[7]، وقد أعانتهما تلك المعرفة باللغة وغريبها على إطالة النفَس.

---

(1) كمقصورة الأسعر الجعفي. **الوحشيات**، 43، و**مقصورة ابن الرقاع. ديوانه**، 86.

(2) **العروض تهذيبه وإعادة تدوينه**، 489.

(3) كمقصورة الفرزدق، ديوانه، 13، ومقصورة الراعي النميري، ديوانه، 1، والأبيات المنسوبة لصالح بن عبدالقدوس في وصف أحوال السجناء. يُنظر: **وفيات الأعيان**، 4/ 34-35، ومقصورة للوأواء الدمشقي، ديوانه، 8.

(4) كمقصورة حميد بن ثور. ديوانه، 47، ومقصورة أبي الطاهر بن الخازن الأندلسي. **أنموذج الزمان في شعراء القيروان**، 72.

(5) كالأبيات المنسوبة إلى ليلى بنت لكيز -إن صحّ لها وجود-: «ليت للبرّاق عيناً». يُنظر: **تاريخ المعارضات في الشعر العربي**، 169. و**مقصورة الشريف الرضي في بكاء الحسين رضي الله عنه**. ديوانه، 1/ 44، وقصيدتي دعبل. ديوانه، 16، 17.

(6) يُنظر: **طبقات النحويين واللغويين**، 183، و: **إنباه الرواة على أنباه النحاة**، 3/ 92-100.

(7) يُنظر: **تاريخ الأدب العربي**، 6/ 298.

وكأنما أراد ابن دريد لمقصورته أن تكون منجماً لغوياً، فسار حازم على طريقته، وصغا إليها، ثم جاراهما ابن جابر، فاحتشدت كلِم غرائب في قوافيه، مثل (بأى، زأى، رتا، امتخى، الوَزى، غسا، افتصى)، وعلى هذا النهج سار كثير من معارضي المقصورتين المشهورتين.

ثم إنّ من ملامح التطور المهمة خروجَ أكثرها عمّا اشترطه من ألّف في علم القوافي، من ضرورة أن تكون الألف المتخَذَة روِيّاً ألفاً أصلية[1]، وأن تكون في الغالب صيغاً مشتقة من أفعال ناقصة[2]، فلجُعَيفِران الموسوَس (ت؟)[3] بيتان، كلمتا القافية فيهما: (أرى، أولا = أولاءِ)[4]، ولآخر مقصورة جعل من كلمات قوافيها (المرضى، القِثّا)[5]، وابن دريد يستعمل (سَوا) مكان (سواء)[6]، والمهلبي (ت352هـ) يجمع بين هذه الكلم في قوافيه: (النجوى، العليا، الحرّى، القربى)[7]، وابن هانئ يقصر الممدود (النسا = النساء، البنا = البناء)[8]، أما حازم فسهّل الهمزة في عدد من الألفاظ وقَصَر بعض الممدود، فجاء مثلاً بالكلِم التالية: (الظما =

(1) يُنظر: **كتاب القوافي** (الأخفش)، 77.
(2) يُنظر: **تاريخ الأدب العربي** (فروخ)، 6/ 298.
(3) جعيفران بن علي السامرائي، نُعتَ بضعف العقل، وله شعر ركيك. يُنظر: **فوات الوفيات**، 1/ 297.
(4) يُنظر: **طبقات الشعراء**، 382.
(5) يُنظر: **الورقة**، 98.
(6) يُنظر: **تاريخ الأدب العربي**، 6/ 298-299.
(7) يُنظر: **يتيمة الدهر**، 2/ 204-205.
(8) **ديوان محمد بن هانئ**، 35.

الظمأ/ يُبتَدا = يُبتدأ/ السما = السماء/ الدوا = الدواء/ ذُكا = ذُكاء/ الثنا= الثناء/ اللوا = اللواء)، وأبعد من ذلك كلمة (الهنا = الهناءة)، وليست هذه الألفاظ من باب القوافي المقصورة[1]، ومثل ذلك -وكله توسع وخروج صريح عن الرويّ- ما جاء في مقصورات بعض المتأخرين كزين العابدين البكري (ت 1107هـ) ففيها (الحَما «أي: الحمام»/ هاهنا/ كذا/ أمرُنا/ بابنا/ سعدنا)[2].

وكان الشِّمشاطي تعقَّب شاعراً من معارضي مقصورته، فأخذ عليه قصْر بعض الممدود (بَهَا = بهاء)، وعرّض بضعف مقصورته، إذ قال: «البهاء ممدود فقصره، وذلك جائز عند الاضطرار، إذا لم يكن البناء واهياً منحلاً، والنظم ساقطاً مضمحلاً»[3].

بل إن بعض الشعراء أوغل في الخروج، كنصر الله بن أبي العزيز نجم الكاتب (ت؟)[4] الذي نظم مقصورة، كلّ كلمات قوافيها ممدود، ولكنه قصرها، ومنها:

يا بني العباس طبتم دوحةً وعلوتم عن مديح الشعرا
يا أمير المؤمنين ابقَ لنا دائمَ المجد، بجَدٍّ ذي اعتلا[5]

وجرى على هذا المنوال من التوسّع عبدالرحيم محمود،

---

(1) يُنظر: **تاريخ الأدب العربي**، 6/ 299.
(2) يُنظر: **نفحة الريحانة**، 4/ 509-511.
(3) **الأنوار ومحاسن الأشعار**، القسم الثاني، 340.
(4) من أهل بغداد في القرن السادس، له شعر في مديح المستضيء بالله (خلافته بين 566-575هـ). يُنظر: **خريدة القصر**، قسم شعراء العراق مج 1، ج 3، 331-332.
(5) السابق مج 1، ج 3، 331. ولا يبعُد أنه أنشأها ممدودة مقيّدة القافية، فقصرها الرواة.

والجواهري، ويوسف غصوب، فأباحوا لأنفسهم قصر الممدود، وتسهيل الهمز، مثل (الدِّما = الدِّماء/ الإبا = الإباء/ جا = جاء/ الكلا = الكلأ/ ورا = وراء/ بَها = بَهاء)[1].

وهذا الخروج عن شرط بناء القافية المقصورة يتّكئ على بعض ما نُقل عن بعض المتقدمين، فمما يُنسب لعلي رضي الله عنه (ت 40هـ):

أنتِ التي غرّكِ مني الحُسنى يا عيشَ إن القوم قومٌ أعدا
الخفض خيرٌ من قتال الأبنا[2]

ومن صور تطور القصائد المقصورة العدول بها عن الجدِّ إلى الهزل، فقد نظم صريع الدلاء مقصورته التي مرّ ذكرها، وقال واصفاً هزْله:

وسوف أسْلي عنكمُ صبابتي بحِمْقةٍ يَعجَبُ منها من وعى
في طُرَفٍ نظمتُها مقصورةً إذْ كنتُ قصّاراً صريعاً للدِّلا[3]

قال الثعالبي (ت 429هـ) فيها: «وهي مُطمِعة مويِسة»[4]، مشيراً إلى كونها هزْلاً مضحِكاً، ولكنّ فيها من النقمة على الزمان ما

---

(1) يُنظر: **ديوان عبدالرحيم محمود**، 122، 123، و**ديوان الجواهري**، 248، 254، 257، و**القفص المهجور** لغصوب، 30.

(2) **تاريخ الطبري**، 4/ 515. وكم حُمل على عليّ -رضوان الله عليه- ما لم يقل وما لم يفعل، وفي الأبيات الثلاثة غَمّازٌ يقول: إني مفتعلة.

(3) **تتمة اليتيمة**، 23. والقصّار: من يعمل في تبييض النسيج وتحويره. **اللسان** (قصر).

(4) السابق، نفسه.

فيها[1]، وهو في إيثار الهزل متّبعٌ أبا الرَّقَعْمَق (ت 399هـ)[2] الذي نظم مقصورة هزلية على وزن مقصورة المتنبي، وممّا فيها:

فلا تترك الصفعَ جهلاً به فما أطيبَ الصفعَ لولا العمى[3]

ثم جرى مجراهما في العدول إلى الهزْل أبو الحكم المغربي[4] (ت 549هـ)، في مقصورة ضاهى بها مقصورة ابن دريد، من جملتها:

وكلّ ملموم فلا بدَّ له من فُرقة لو لزَقوه بالغرا[5]

وسلك السبيلَ عينَها ابنُ دانيال (ت 710هـ)[6] وعلي بن سودون (ت 868هـ)[7] وحسين شفيق المصري (ت 1367هـ/ 1948م)[8]، فنظم كل منهم مقصورة فَكِهة معارضة لمقصورة ابن دريد[9]، فمن مقصورة الأول:

---

(1) قال عنه الثعالبي: «ولما رأى سخف الزمان وأهله، وميلهم من الكلام إلى هزله، أخذ في طريق السخف، ونزع ثياب الجِدّ». **تتمة اليتيمة**، 23.

(2) أحمد بن محمد الأنطاكي، شاعر فكِهٌ، تصرف بالشعر جدّاً ومجوناً. **يتيمة الدهر**، 1/ 310، و**الأعلام**، 1/ 210.

(3) **يتيمة الدهر**، 1/ 325.

(4) عبيدالله بن المظفر الباهلي، أصله من الأندلس، وله شعر يغلب عليه المجون. يُنظر: **وفيات الأعيان**، 3/ 123.

(5) **وفيات الأعيان**، 3/ 125.

(6) محمد بن دانيال الموصلي، نشأ وتوفي بالقاهرة، له شعر يغلب عليه المجون. يُنظر: **فوات الوفيات**، 3/ 330، و**الأعلام**، 6/ 120.

(7) أديب فكِه، سلك في أكثر شعره المجون والهزْل. يُنظر: **الأعلام**، 4/ 292.

(8) مصري من أصل تركي، اشتهر بالفكاهة، له شعر ونثر. يُنظر: **الأعلام**، 2/ 239.

(9) يُنظر: **مقصورة ابن دريد**، بحث تاريخي أدبي مقارن، 56.

والـقِـطُّ قـد يـخـدِشُ مـن لاعـبَـه
والـكـلْـبُ إن أوجـعَـه الـضـربُ عـوى
والـطـفـلُ قـد يـضـحـكُ إن أطـعـمـتَـه الـ
ـحـلـوى، وإن أخـذتَـهـا مـنـه بـكـى[1]

ومن مقصورة ابن سودون:

إذا ما الفتى في الناس بالعقل قد سما
تيقّن أن الأرض من فوقها السما[2]

وهو هزلٌ مبني على مفارقات وتناقضات[3]، ولكنّ في بعضه جدّاً باطناً؛ لأن إيراد البدهيات في معرِض التعجب، هو أقرب إلى السخرية بالمجتمع، وفيه تصويرٌ لبعض الأحوال الاجتماعية[4].

وأظهرُ تطورٍ نالته المقصورة هو ما ابتدعه ابن جابر الأندلسي، من تقسيمها مُعَشَّراتٍ، فكل عشرة أبيات منها التزم في قافيتها حرفاً قبل الألف، وانتظم الحروف كلَّها مبتدئاً بالهمزة (رأى، نأى...) فالباء (الربا، الصَّبا...) وانتهى مقفِّياً بـ (لام ألف = لا)، ثم رجع إلى الراء والدال.

ولكنه في خلال المقصورة أخلَّ بالعدد الذي محضه لكل حرف ملتَزَم، فقد جاءت الغين في سبعة أبيات، وجاءت (لا) في أربعة، ثم رجع إلى الراء في تسعة أبيات، والدال بعدها في سبعة، وليس ببعيد

---

(1) **أدب الطُّنّاع وأرباب الحرف حتى القرن العاشر الهجري**، 283.
(2) **في الشعر والفكاهة في مصر**، 101.
(3) يُنظر: السابق، 102.
(4) يُنظر: **أدب الطُّنّاع وأرباب الحرف حتى القرن العاشر الهجري**، 283.

أنه قد لحق مقصورته تحريف أو زيادة[1].

ثم إنه أودعها ألواناً من البديع، كالجناس (الصَّبا، وصَبا، والصِّبا)، والطباق (أصاف وشتا)[2]، ورد العجز على الصدر[3]، والمقابلة[4]، وليست عنايته بالبديع غريبة؛ فهو صاحب البديعية المشهورة (بديعية العميان)[5]. ومن قبله مال حازم إلى الصنعة البديعية، حتى عدّ بعضُ دارسي مقصورته البديعَ طاغياً عليها، وبخاصة الجناس[6]، وذهب آخر إلى أن البديع هو من سمات القصائد المقصورة مطلقاً[7]، وهذا يصدق على القصائد المتأخرة، ولكنه لا يصدق على كثيرٍ منها، كمقصورات الأسعر الجعفي وأبي صفوان وابن دريد.

الدلالات الإيقاعية:

لقد عُني العرب عناية كبرى بالقافية، وكانوا يقدِّمون الشاعر الذي يحسن وضعها موضعها الدقيق[8]، وليس من شأن هذا الجزء من البحث أن يعرض لتعريفات القافية، ولا أن يتلمّس وجوه الإبداع

(1) يُنظر: **نفح الطيب**، 10/ 171-186، وانظر تعليق عمر فروخ عليها: **تاريخ الأدب العربي**، 6/ 535. وراجع: **شعر ابن جابر الأندلسي**، 157-185.
(2) يُنظر: **نفح الطيب**، 10/ 171،
(3) يُنظر: السابق، 10/ 173.
(4) يُنظر: السابق، 10/ 174.
(5) يُنظر: **البديعيات في الأدب العربي**، 264.
(6) يُنظر: «فن المقصورة، المقصورة في الأدب العربي»، **مجلة البيان**، 43.
(7) يُنظر: السابق، 38.
(8) يُنظر: **القافية والأصوات اللغوية**، 88.

الفني فيها؛ لأن الإلحاح فيه لا على القافية نفسها، بل على فهم عدِّ الألف الليِّنة حرفَ رويّ في هذه القصائد، مع افتقارها إلى ذلك الأثر الذي من أجله تُجتلب القوافي.

ولا أرى بأساً -وأنا أعرض لهذا الأمر- من ربط مهمة القافية بما عُرِف عند بعض الأمم، فكايزر الألماني (Kayser) يربط القافية بتماثل الرنين[1]، وفي الشعر الحبشي يظهر اهتمام الحبشة بـ «الجرس النهائي للأبيات»[2]، وفي شعر بعض اللغات السامية الأخرى يكون المعوَّل على النغمات المرتفعة، أي ذات الرنين العالي[3]. أما القافية في الشعر العربي فهي أدقّ حساسيّة موسيقية من غيرها في قوافي الشعر عند الأمم الأخرى[4].

ولا بدّ للشعر العربي -إذا أراد الإفادة من التأثير اللحني لأصوات المدِّ- من أن يعتمد اعتماداً كبيراً على حسن التأليف[5]، وهذا لا يكتمل إلا إذا تواتر الصوت المتماثل في القوافي. والألف وحدها غير كافية، فلا بدّ إذاً من أن يتَّحد الحرف السابق لها، أما هي فيكون امتدادها متنَفَّساً لإيقاع ذلك الحرف، فهي أضعف من أن تتحمّل الإيقاع.

وسوف أعرض ما أورده بعض علماء العروض والقافية من شروط مجيء الألف روِيّاً، وأربطه بما قالوه عن الواو والياء؛ حتى

---

(1) يُنظر: **القافية والأصوات اللغوية**، 7.
(2) السابق، 95.
(3) السابق، 23.
(4) يُنظر: **موسيقا الشعر**، 315.
(5) يُنظر: **موسيقا الشعر العربي**، 111.

يمكنني الخروج برؤية واضحة، تستوعب المسألة، وتوفِّيها حقَّها. فجلّهم يجعل الضابط في اتخاذ الألف والواو والياء رويّاً ألا تكون زوائد، أي أنها إذا كانت زوائد تتبع ما قبلها، ولم يكن لها أصول في الكلام، لا تكون رويّاً أبداً [1]، فإذا كانت أصلاً، مثل ألف (قضى، ورمى)[2] جاز عدّها رويّاً، ويمكن ألا تُعَدّ رويّاً وتُشَبَّه حينئذٍ بالمد[3]، أما الألف التي في مثل (اذهبا، واتركا) فلا تكون رويّاً؛ لأنها ضعيفة[4]، وكذلك إذا كانت مدّاً؛ لأنها مزيدة على الكلام[5].

ويتصل بضعف الألف عن تحمُّل الإيقاع، أن العرب لم يجعلوا الواو والياء رويّاً، حال سكونهما، بخلاف الفرس والهند، ولآزاد البلجرامي (ت 1194هـ)[6] قصيدة مبنية على الواو، مطلعها:

متى سلمى من الجلباب تبدو؟

ومقلتها إلى المشتاق ترنو؟[7]

وبيِّنٌ أنها ليست ذات نغم، لأن رنين ما قبل الواو مسيطر على الأذن؛ ولهذا انصرفت العرب عن اتخاذها رويّاً، لكونِها تتّبع أشرف

---

(1) يُنظر: **كتاب القوافي** (الأخفش)، 77.

(2) يُنظر: السابق، 69، و: **الكافي في علم القوافي**، 103.

(3) يُنظر: **كتاب القوافي** (الأخفش)، 69.

(4) يُنظر: السابق، 73.

(5) يُنظر: السابق، 77.

(6) غلام علي آزاد بن السيد نوح الحسيني الواسطي، مؤرخ أديب، من أعيان الهند، قال الزركلي: لم يظهر قبله في شعراء الهند من له ديوان عربي مثله. **الأعلام**، 5/ 121.

(7) **غصن البان المورَّق بمحسِّنات البيان**، 7. وهذا مطلع ركيك، ربما دلّ على ركاكة سائرها.

الكلِم في السمع[1]؛ والقافية لذّة سمعية، لا تحققها هذه الحروف الليِّنة.

وجعْل الواو رويّاً في مثل (شقُوا، ودُعُوا) قليل نادر في رأي المعري، ومنه الأبيات المنسوبة إلى مروان بن الحكم (ت 65هـ)، وقد جاء في قوافيها (حَيُوا، لقُوا...)[2]، وقد حملها بعضهم على الإكفاء[3]، وهذا عجيب؛ إذ كيف يُتَصَوّر أن تكون القصيدة مكفأةً كلُّ أبياتها؟!

يقول أبو العلاء: «ولو أن قائلاً بنى شعراً على مثل (قضَوْا) لآثرتُ له أن يلزم الضاد؛ لأنّ ذلك أقوى في المنطق، وإن لم يفعل فليس بأبعد من تصييرهم الألف رويّاً، ألا ترى أنك لو بنيتَ الفواصل على (دجى، وحجى، ورجا) لكان الأقوى أن تجعل الجيم رويّاً والألفَ وصلاً، فإن جعلتَ الألف رويّاً فلا بأس، غير أن ما روِيّه ألف أضعف ممّا روِيّه دال أو حاء أو غيرهما»[4]. وقال أيضاً: «ولو بنيت قافية على (أغشى، وأخشى)، لكان لزوم الشين أقوى لها من أن يجيء معها مثل (أغنى، وأحنى)»[5]، وهذا رأي يدلّ على كراهيته اتخاذ الألف روياً.

ويشهد أحد علماء القوافي بما رآه المعري، فيأبى اتخاذ الواو في (فعلوا) رويّاً، ويرى أن ما ورد عليها شاذ، ويقول: إن الواو التي

---

(1) يُنظر: **اللزوميات**، 1/ 29.
(2) يُنظر: السابق، 1/ 28.
(3) يُنظر: **كتاب القوافي** (نشوان الحميري)، 199.
(4) **اللزوميات**، 1/ 28.
(5) السابق، 1/ 31.

في الفعل وهي من الأصل مثل واو (يغزو، ويرجو) «تكون روِيّاً، وليست بأضعف من ألف (يخشى)»[1].

وجملته الأخيرة مهمة جداً: «وليست بأضعف من ألف (يخشى)»، ومن قبله قول المعري الذي سلف: «ليست هذه الياءات بأضعف من الألفات»، ففي كلامهما تصريح بضعف الألف الليّنة حين تكون رويّاً.

وكذلك قال المعري عن اتخاذ الياء رويّاً في مثل (عَدِي، وشقي)، إذ رآها لا تجيء إلا في أشعار ضعيفة، ثم قال: «وليست هذه الياءات بأضعف من الألفات التي بُنيت عليها القصائد»[2].

وقد جاءت قصائد قليلة تتخذ الياء رويّاً حال سكونها، مثل:

أشاب الصغير وأفنى الكبير ... مرّ الغداة وكرّ العشي
نروح ونغدو لحاجاتنا ... وحاجة من عاش لا تنقضي[3]

وهي هشّة رِخوة، لا تمثِّل صوتاً جهيراً تنطلق به القافية، بل هي أقرب إلى جعلها ساكنة هامدة، لا تبعث الهِزّة التي يبعثها الشعر ذو القوافي الصيِّتة. ومثلها هذه الأبيات:

لَحَيْتُ شمّاساً كما تُلحَى العِصِي
سبّاً، لو أن السبَّ يُدمي لدَمِي
من نفرٍ كلهمُ نِكْسٌ دني
محامدُ الرّذل مشاتيم السري[4]

---

(1) **كتاب القوافي**، أبو يعلى التنوخي، 79-80.
(2) **اللزوميات**، 1/ 30.
(3) **شرح ديوان الحماسة**، 3/ 1209.
(4) **البيان والتبيين**، 1/ 157.

فهي ضعيفة النغم؛ لأن الكسرة التي على الحرف السابق للياء، تُبقي أثر ذلك الحرف، فلا يبقى للياء أثر إيقاعي، وإنما يرجع تأثير لحن القافية إلى الشعور بالشوق لعودة النغم، واستمراره[1]، ويكاد النقّاد يتفقون على حسن وقع الشعر إذا حسُن وقع قافيته[2]، وهذا ما جعل أحد الدارسين يعدّ مَن أبَوْا جعل الواو والياء رويّاً مستنيرين[3].

على أنّ بعض النقاد رأى أنّ هؤلاء لم يريدوا جعل الياء روِيّاً، بل أرادوا إرسال الروي مطلقاً بلا قافية[4]، وهو رأي قويم، فيه تقدير لأولئك الشعراء؛ لأنه يَعُدّ صنيعهم هذا ضرباً من التجديد في زمن مبكر.

ويتصل بأمر ضعف هذه القوافي عن تحمل النغم، ما ورد عن قلب الياء جيماً حين تكون رويّاً، وأنا أرجِّح أنه كان هرباً من ضعفها، إلى حرف جهير ذي إيقاع صائت، وقد شاع عند بعض العرب، وعُدّ لغة من لغاتهم[5]، وذلك في مثل:

لا همّ إن كنتَ قبلتَ حَجَّتجْ فلا يزالُ شاحجٌ يأتيك بِجْ[6]

أراد: (حجتي، بي).

واستضعاف المعري للألف مهم؛ لأنه كان شديد الحساسية السمعية، يدرك أثر الحرف بعد الحرف، ويعي بما أوتي من ملكة

---

(1) يُنظر: **موسيقا الشعر العربي**، 114.
(2) يُنظر: **ابن زمرك حياته وشعره**، 183.
(3) يُنظر: **موسيقا الشعر**، 314.
(4) **الصوت القديم الجديد**، 153-154.
(5) يُنظر: **الصاحبي**، 37.
(6) **أمالي القالي**، 2/ 88. والشاحج: البغل. **اللسان** (شحج).

شعرية، أن الألف الليِّنة أضعف من أن تُتّخذ روِيّاً، وهو لم يُجِزها إلّا اتباعاً لما أثِر عن العرب من قبولها، وإن ظلّ استمتاعه بها عصيّاً.

أما ابن جابر الأندلسي فكان من فطنته أن عمد في مقصورته إلى التزام حرف قبل الألف؛ شعوراً بأهمية وجود نغم أقوى وقعاً، كما سلف بيانه، ويلفت النظر اتفاق المعري وابن جابر على التزام حرف قبل الألف المقصورة، وهما ضريران، ويبدو أنّ شعورهما بالصوت وأثره أكبر؛ وربما أفصح هذا عن أنّ من عُنُوا بالتقفية بالألف من البُصراء كانوا مسوقين بخداع البصر، مصروفين عن حقيقة الصوت، وبخاصة من كانوا بعد الجاهلية.

وقد سار سيرتَهما حافظ إبراهيم في مقصورته الثانية؛ إذ إنه فيما يبدو شعَر بضعف الألف[1]؛ فلزم الواو قبلها في ثلاثة وعشرين بيتاً، مطلعها:

بنادي الجزيرة قف ساعة وشاهد بربِّك ما قد حوى[2]

ثم لزم اللام في خمسة عشر بيتاً، أولها:

فيا نادياً ضمّ أنْسَ النديم ولهوَ الكريم، وُقيتَ البِلى[3]

ثم لزم الهاء في أحد عشر بيتاً، أولها:

ولِعْبٌ هو الجِدّ لو أننا نظرنا إليه بعين النُّهى[4]

ثم ختم بأبيات ستة لزم فيها الدال، أولها:

---

(1) يُنظر: **موسيقا الشعر**، 287-288.
(2) **ديوان حافظ إبراهيم**، 1/ 222.
(3) السابق، 1/ 224.
(4) السابق، 1/ 225.

علـى أن فـي أفْـقـنـا نـهـضـةً ستبلغ رغم القعود المدى[1]

وهذا احتيالٌ منه على ضعف الألف؛ وقد أعجب عملُه هذا بعضَ النقاد، وودّ لو سلك الشعراء مسلكه «حتى تتمّ للشعر موسيقاه، ولا يلتبس على السامع حرف المدّ بحركة الرويّ»[2].

وقد نحا بعض مدوِّني العروض نحو المعرِّي في استضعاف الألف المقصورة، فقال أحدهم في معرِض تعليقه على مقصورة ابن دريد: ولو أنه التزم حرفاً واحداً قبل الألف، وجعله هو الرويّ «لكان أوقع في السمع، وأليق بالجرس»[3].

إنّ ما يقرب من 90% من الشعر العربي جاء مطلقَ الرويّ أي متحرّكَه، فالأذن ألِفتْ أن تسمع بعد الرويّ شيئاً آخر، وهو ما لا يتأتّى مع حروف المد حين تقع رويّاً[4]، إذ بها لا يكتمل الإيقاع؛ ومن هنا كان الحُذّاق في الشعر كالمعري يأبونها، وإنّ ما جاء من لزومياته على الألف اللينة، لم يكن في الحقيقة لزوماً لما لا يلزم، إلا واحدة لزم فيها السين قبل الراء، وبعدها الألف، وقد أشار هو إلى هذا فقال في مطلع فصل الألف الليِّنة: «هذا الفصل يحتمل وجهين: أحدهما أن يكون على ما رتّبتُ، والآخر أن يكون الروي ما قبل الألف، وتكون الألف وصلاً»[5]. فمن هذا قوله:

ونـومـيَ مـوتٌ قـريـب الـنـشـور ومـوتـي نـومٌ طـويـلُ الـكـرى

---

(1) **ديوان حافظ إبراهيم**، 1/ 226.
(2) **موسيقا الشعر**، 288.
(3) **أهدى سبيل إلى علمي الخليل**، 124.
(4) يُنظر: **موسيقا الشعر**، 286.
(5) **اللزوميات**، 1/ 55

سواءٌ عليَّ إذا ما هلكتُ من شاد مكرمتي أو زرى[1]

وأنا- كما أسلفت- أعدّ هذا براعة من المعري، الذي رأى تلك الرخاوة في الألف الليِّنة، فجعل متعة القافية تتحقق من خلال الحرف السابق للألف، فالتزمه حمايةً للإيقاع، وتحديداً له، وإنقاذاً من فضائية الألف المقصورة[2]. وليست كراهية الألف المقصورة إلا شبيهة بكراهية الإقواء؛ لأنه يسبِّب عثاراً لنغم القافية[3].

إن شعور القارئ يكون دائماً بالحرف السابق للألف الليِّنة، وحين تقرأ عدة أبيات من إحدى المقصورات، تحسّ أنك تجاه قواف مختلفة[4]، وسأضرب المثل من مقصورة المتنبي، فإن من أبياتها:

فلما أنخنا ركزنا الرماحَ فوق مكارمنا والعُلا

وثُبْنا نقبِّل أسيافَنا ونمسحها من دماء العدا[5]

فالصوت الذي تستلذّه الأذن، ويبقى صداه في السمع هو اللام في الأول، والدال في الثاني، أما الألف فهي امتداد صوتي لا يستقل بنفسه، وليست له هُوِيّة، أو هو بتعبير بعض النقاد «صوت لا لون له»[6]، إذ هو تابع لرنين الحرف الذي قبله؛ ومن أجل هذا يزداد ثراء النغم وتأثيره في أبيات أخرى من هذه القصيدة؛ لاتحاد الحرف الذي يسبق الألف:

---

(1) **اللزوميات**، 1/ 59.
(2) يُنظر: **القافية المقصورة ضرب من الشعر الصعب**، 10.
(3) يُنظر: **جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي**، 234.
(4) يُنظر: **الشاعر الشهيد عبدالرحيم محمود**، 253.
(5) **ديوان المتنبي**، 1/ 41.
(6) **المرشد إلى فهم أشعار العرب**، 1/ 70.

لتعلم مصرُ ومن بالعراق ومن بالعواصم أني الفتى
وأني وفيتُ وأني أبَيْتُ وأني عَتَوتُ على من عتا[1]

ولو صدق القول بجواز كون الألف الليِّنة رويّاً، فما الذي يمنع من كون الواو رويّاً أيضاً في مثل (يخلو) مقروناً بها كلمات مثل (نجلو) و(ندعو) -وهو ما جاء في القصيدة المنسوبة لمروان بن الحكم، وما صنعه آزاد البلجرامي-؟ أليست الواو هنا شبيهة بالألف من حيث إنها امتداد صوتي للضمة التي تقابل الفتحة مع الألف؟ وكذا الياء، فما المانع من جعل القافية مبنية على كلِم مثل (بيتي) و(نمضي) و(نعطي)؟

يشير المرزوقي (ت 421هـ) إشارة مهمّة، إذ وقف على قول الشاعر:

أحبّ بقاء القوم بالمصر إنهم
متى يظعنوا عن قومهم ساعةً يخلو

فقال معلِّقاً على (يخلو): والواو «هاهنا ليست التي كانت لام الفعل، وإنما هي كالواو التي في قولك: (أيتها الخيامو)، وبمثل هذا نقول في (لم نرمي) و(ولم يخشى)»[2]، وأهمية قوله هذا في أنه لا يرى للحرف الذي يجيء إشباعاً أهميةً من حيث عدّه روِيّاً، فهو امتدادٌ صوتي فحسب، ويؤكِّد هذا المذهب أن الألف التي يجعلها بعضهم روِيّاً تجيء ملاصقة لألف الإطلاق في القصيدة الواحدة، مثلما في قصيدة المتنبي:

---

(1) **ديوان المتنبي**، 1/ 41-42.
(2) **شرح ديوان الحماسة**، 4/ 1770.

لـكـلِّ امـرئ مـن دهـره مـا تـعـوّدا
وعاداتُ سيف الدولة الطعنُ في العِدا[1]

فقد اقترن في مطلعها كلمتان إحداهما ذات ألف مجتلبة للإطلاق (تعوّدا)، والأخرى ذات ألف أصلية (العدا)، وفي أبيات القصيدة تنوّعت كلمات القوافي، ففيها (هَدى، تشهّدا، سُجّدا، الجَدا. . .)[2]، وهذا يعني أن الألف اللّيِّنة أعجز من أن تكون روِيّاً، ولو صلُحت لأن تكون روِيّاً كسائر الأحرف ما عدا الياء والواو الساكنتين، لو كان ذلك لجاز أن تكون ألف الإطلاق في الشعر صالحة أيضاً؛ لأن الصوت فيهما واحد.

وكثير من الكلِم التي يُقفَّى بها في بعض المقصورات تأتي في قواف أخرى غير مقصورة، فكلمة (ترى) قد تأتي في قصيدة رويّها الراء، وفي قصيدة رويّها الألف، و(رعى) تأتي في مقصورة، وفي عينيّة. ومن تتبّع النماذج وجد الجمّ الغفير، فمن ذلك أن كلمة (دنيا) وردت في قافية قصيدة يائية، ثم جاءت في مقصورة، لشاعر واحد[3]، ولا فارقَ إيقاعيّاً بينهما.

إن صوت الألف في هذه المقاطع مثلاً: (را، نا، قا) مختلف[4]، ولا بدَّ من مراعاة جانب المتلقي، الذي ينتظر من القافية نغماً متوازناً، يوفّر له متعة الإصغاء، وانتظار المثيل بعد المثيل، وهذا ما لا تحققه هذه الألف المقصورة.

---

(1) **ديوان المتنبي**، 1/ 281.
(2) السابق، 1/ 281-282.
(3) يُنظر: **يتيمة الدهر**، 2/ 204-205.
(4) يُنظر: **موسيقا الشعر العربي**، 116.

إن ما يُظَنّ روِيّاً في القصائد المقصورة ما هو إلا أصوات متغايرة، لا جامع بينها سوى امتداد الألف، التي تعجز عن الانفلات من سطوة الحرف الذي يسبقها. وهذا ما جعل بعض العروضيين يقول في تنظير دقيق: «والأحسن في كلّ ما وقع فيه اختلاف أن يُجعَل وصلاً»[1]، وهو يريد بالاختلاف تغيّر الحرف الذي يسبق الألف أو الياء أو الواو.

ومن أجل هذا كان القدماء يعدّون الفتحة والضمة والكسرة هي الأصوات الليِّنة الممدودة نفسَها[2]، فلم يقبلوا أن تكون الألف التي في ضمير المؤنث روِيّاً، نحو قولك: (لها ، وكلها، وعندها)، مع ورود أبيات على هذا الروي، منها:

وقد يُعجِبُ المرءَ طولُ البقاء ولـمّـا يـزال يـخـوض الـحـيـا
ويـلـحـق أبـنـاؤه كـلّـهـم ويـدركُ حـاجـتَـه كـلَّـهـا

يقول التنوخي (ت 384هـ): وسألتُ أبا العلاء عن هذه الألف، فقال: لا تكون روِيّاً، وإنها على سبيل الشذوذ[3]، وقد ألحقها بعض النقاد بمظاهر إرسال الرويّ في الشعر القديم[4]، وهو الرأي الذي أميل إليه.

إن المتأمل في حقيقة القافية، والسبب الذي تُساق من أجله، لا يجد فرقاً بين الألف التي هي أصل في الكلمة مثل ألف (مها، وعصا)، والألف التي لا تكون أصلاً، مثل (كلْمها، وعَرَضا)، لا

(1) **كتاب القوافي** (التنوخي)، 81.
(2) يُنظر: **الأصوات اللغوية**، 39.
(3) يُنظر: **كتاب القوافي** (التنوخي)، 78.
(4) يُنظر: **الصوت القديم الجديد**، 160.

من حيث الرنين الذي يتبع حركة ما قبل الألف، ولا من حيث الأثر الإيقاعي في الشعر؛ ولا معنى حينئذٍ للقول بجواز ألفات دون ألفات؛ لأن المعتبَر في هذا المقام هو الصوت، والأثر الذي يُحْدِثه في السمع.

وفي ضدِّ هذا: إذا كان لا يجوز لمن يبني قصيدته على المقصور أن يأتي بغير الألف الأصلية، فكيف جاز لمن بنى قصيدته على النون أن يأتي بكلمة مثل (المُنى)، من باب أن آخر هذه الكلمة هو الألف لا النون، وأنها تأتي في بعض المقصورات؟ إن هذا يدلّ على أن المعوَّل عليه هو الصوت وفضاؤه الإيقاعي، ولا عبرة بكون الحرف أصليّاً أو غير أصلي.

على أني وجدت كثيراً من الاضطراب عند بعض مَن صنّفوا في العروض والقوافي، من حيث ما يصلح وما لا يصلح من الألفات للقوافي، فأحدهم يمنع مجيء ألف التأنيث المقصورة رويّاً[1]، وآخر يجيزها[2]، بل إن الشعراء أنفسهم لاذوا بالألف رويّاً وإن لم تكن أصلية، فتجاوزوا ما اشتُرط لها، فكثُرت عندهم كلمات قُصرت ضرورة (الشفا، العنا، السما، الرِّدا...).

وعليه **أرى أن اتخاذها رويّاً إنما وقع رغبة في الهرب من القافية**، ولم يكن إلا مظهراً من مظاهر التجديد، ويؤكِّد هذا المذهب ما ارتآه بعض الدارسين، كعبدالله الطيب (1424هـ/ 2003م)، وجابر قميحة (1433هـ/ 2012م) اللذَين يريان أن القافية المقصورة

(1) يُنظر: **العروض الواضح**، 94.
(2) يُنظر: **أهدى سبيل إلى علمي الخليل**، 122.

هي أقرب شيء إلى الشعر المرسل[1]، وأنها ليست قافية صريحة[2]. وبعضُ من أثنى عليها، عاد فوصفها بالضعف الصوتي البالغ؛ لفضائيتها الصوتية غير المحدودة[3]، وكان مارون عبود (ت 1382هـ/ 1962م) يقول: «أسوأ القوافي وقعاً في نفسي المقصورة منها»[4].

ولا يبعُد أنّ أول ظهور لها لم يكن صريحاً، أي إنها في الأصل قافية ممدودة قصرها بعض مُنشِديها تخفّفاً، ويؤيّد هذا المذهب ما وجدته في قصيدة المرّار الفقعسي (ت؟) وهي همزية، مطلعها:

وجدتُ شفاءَ الهموم الرحيلَ فصُرم الخِلاجِ ووشك القضاءِ[5]

إذ إن بعض أبياتها رُوِي مقصوراً، هكذا:

يظلّ الشجاعُ الشديدُ الجَنانِ -محافظةً- مُعصِماً بالدُّعا
لـه نـظـرتـان فـمـرفـوعـة وأخرى تأمّلُ ما في السِّقا[6]

ويصدق هذا الحكم على الياء المتخذة روِيّاً في مثل قول الصلَتان العبدي (ت نحو 80هـ)[7]:

أشابَ الصغيرَ وأفنى الكبيرَ كَـرُّ الـغَـداةِ ومـرُّ الـعَـشـي

---

(1) **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، 1/ 28، و: **الشاعر الشهيد عبدالرحيم محمود**، 253.
(2) يُنظر: **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، 28.
(3) يُنظر: **القافية المقصورة ضرب من الشعر الصعب**، 10.
(4) **مجددون ومجترون**، 77.
(5) **الوحشيات**، 53. وصُرم الخلاج: قطع العِشق. يُنظر: **اللسان** (صرم، خلج).
(6) **الأنوار ومحاسن الأشعار**، القسم الأول، 356.
(7) شاعر حكيم، اشتهر بقصيدته تلك. يُنظر: **الأعلام**، 5/ 190.

نـروحُ ونـغـدو لـحـاجـاتـنـا وحاجةُ من عاش لا تنقضي[1]

فما هذه التقفية بالياء إلا ضربٌ من الخروج على صرامة القافية؛ لأنه جمع في كلمات القافية بين هؤلاء الكلمات: (العشي، فَتِي، تنقضي، الوصي، النَّجي، الخفي).

خاتمة

كان للقصائد المقصورة سمات، ابتداء من مقصورة ابن دريد ومن عارضه، باشتمالها على الحكم والأمثال، والإيماءات التاريخية، واحتفالها بغريب اللغة[2]، وكان أغلبها إما على الرجز أو على المتقارب، اتباعاً للمعارَض، فمن عارض ابن دريد ركب الرجز، ومن عارض المتنبي ركب المتقارب.

وكانت المقصورة في الأصل تجديداً في موسيقا القافية، فقد رغب شعراء العرب منذ الجاهلية في الخروج عليها، فابتدع بعضهم هذه القافية المقصورة؛ إذ وجدوها تتيح لهم من حرية القول ما لا تتيحه سائر القوافي الجهيرة، ثم إنها ظلَّت متفاوتة المقدار في دواوين الشعراء، وقلَّت العناية بها في العصر العباسي، حتى جاء ابن دريد بمقصورته التي عارضها كثيرون، وهو ومَن عارضه أضافوا إليها وطوّروها، بمدِّ النفَس بها، وإخراجها إلى آفاق جديدة، وكانت عند بعض القدماء تجيء في الأبيات القلائل غالباً. وكذلك كان لمقصورة المتنبي أثر في الشعراء استلهاماً لها ومعارضة.

---

(1) **شرح ديوان الحماسة**، 3/ 1209-1211.

(2) يُنظر: **مقصورة ابن دريد**، بحث تاريخي أدبي مقارن، 28.

ثم إنها كادت تختفي عند الأندلسيين، الذين أتيح لأكثرهم من تنويع النغم بالموشحات وغيرها ما صدّهم عن اتخاذها رويّاً.

أما في العصر الحديث فظهرت عند بعض شعراء الإحياء، الذين رأوها مظهراً من مظاهر اتباع القدماء، فهي عندهم محافظَة على رسم من رسوم الشعر في أزمنته الزاهرة.

أما المتأخرون منهم، والمتأثرون بحركات التجديد والتحديث، فقد وجدوا في الأوعية الشعرية المُحدَثة كالتفعيلة، وتنويع الأبحر والقوافي ما صرفهم عنها.

إن القافية المقصورة كانت بداية التفلّت من نظام القافية، وقد ظلّت عصية عن أن يقتنع بها الشعراء من حيث صلاحيتُها للترنم؛ لأنها كانت ضعيفة الأثر فيهم وهم يتغنَّون بها، أو يستمعون إليها، ولعلهم لحظوا هشاشة أثرها فيمن يستمع إليهم، وقد كان زمانهم زمان إنشاد للشعر وغناء به.

ثبَت بأهم المصادر والمراجع

1- **أدب صدر الإسلام**، تجلياته وبناؤه التشكيلي، عبدالمجيد الإسداوي، مكتبة المتنبي، الدمام، 1427هـ.

2- **أدب الصُّنّاع وأرباب الحرف حتى القرن العاشر الهجري**، محمود سالم محمد، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ط 1، 1414هـ/ 1993م.

3- **الأصمعيات**، الأصمعي، تحقيق: أحمد شاكر وعبدالسلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط 5، 1979م.

4- **الأعلام**، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 5، 1980م.

5- **الأغاني**، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق: عبدالستار فراج، دار الثقافة، بيروت، د.ت.

6- **الأمالي**، أبو علي القالي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975م.

7- **الأنوار ومحاسن الأشعار**، الشمشاطي، تحقيق: السيد محمد يوسف، وزارة الإعلام، الكويت، 1397هـ/ 1977م.

8- **أهدى سبيل إلى علمي الخليل**، محمود مصطفى، مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة، ط 13، 1394هـ/ 1974م.

9- **بانت سعاد في إلمامات شتى**، أحمد الشرقاوي إقبال، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط الأولى، 1991م.
10- **تاريخ الأدب العربي**، عمر فروخ، دار العلم للملايين، بيروت، ط 5، 1984م.
11- **تاريخ المعارضات في الشعر العربي**، محمد محمود قاسم نوفل، مؤسسة الرسالة، بيروت، دار الفرقان، عمان، ط 1، 1403هـ/ 1983م.
12- **تتمة اليتيمة**، الثعالبي، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1403هـ/ 1983م.
13- **الجواهري شاعر من القرن العشرين**، جليل العطية، منشورات الجمل، ألمانيا، ط الأولى 1998م.
14- **الجواهري صناجة الشعر العربي في القرن العشرين**، زاهد محمد زهدي، دار القلم، بيروت، ط الأولى، 1420هـ/ 1999م.
15- **ديوان أشعار الأمير ابن المعتز**، تحقيق: محمد بديع شريف، دار المعارف، القاهرة، 1977م.
16- **ديوان الجواهري**، دار العودة، بيروت، ط الثالثة، 1982م.
17- **ديوان الشريف الرضي**، دار صادر، بيروت، 1380هـ/ 1961م.
18- **ديوان المتنبي بالشرح المنسوب إلى العكبري**، تحقيق: مصطفى السقا وآخرَيْن، دار المعرفة، بيروت، د.ت.
19- **ديوان امرئ القيس**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط الرابعة، 1984م.
20- **ديوان تميم بن المعز**، تحقيق: محمد حسن الأعظمي، دار الثقافة، بيروت 1970م.

21- **ديوان حافظ إبراهيم**، ضبطه وصححه: أحمد أمين وآخران، دار العودة، بيروت، د.ت.

22- **ديوان عبدالرحيم محمود**، جمعه وقدم له: كامل السوافيري، دار العودة، بيروت، 1987م.

23- ديوان عنترة، تحقيق: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، بيروت، ط2، 1403هـ/ 1983م.

24- **ديوان محمد بن هانئ الأندلسي**، تحقيق: محمد اليعلاوي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط الأولى، 1994م.

25- **ديوان مهيار الديلمي**، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط 1، د.ت.

26- **ذيل نفحة الريحانة**، المحبّي، تحقيق: عبدالفتاح الحلو، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ط 1، 1391هـ/ 1971م.

27- **رفع الحجب المستورة عن محاسن المقصورة**، أبو القاسم السِّبتي، تحقيق: محمد الحجوي، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المملكة المغربية، 1418هـ/ 1997م.

28- **ريحانة الألبّا وزهرة الحياة الدنيا**، الشهاب الخفاجي، تحقيق: عبدالفتاح الحلو، نشر عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ط 1، 1386هـ/ 1967م.

29- **السيرة الشريفة المنصورية**، لأبي فراس بن دعثم، تحقيق: عبدالغني محمود عبدالعاطي، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط الأولى 1414هـ/ 1993م.

30- **الشاعر الشهيد عبدالرحيم محمود**، جابر قميحة، المؤلف، ط 1، 1406هـ/ 1986م.

31- **شرح ديوان الحماسة**، أبو علي المرزوقي، تحقيق: أحمد أمين وعبدالسلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط الثانية، 1388هـ/ 1968م.

32- **شرح المقصور والممدود**، ابن دريد، تحقيق: ماجد الذهبي وصلاح الخيمي، دار الفكر، دمشق، 1402هـ/ 1982م.

33- **شرح مقصورة ابن دريد وإعرابها**، المهلبي، تحقيق: محمود جاسم الدرويش، مكتبة الرشد، الرياض، ط 1، 1410هـ/ 1989م.

34- **شرح مقصورة ابن دريد**، الخطيب التبريزي، تحقيق: فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف، بيروت، 1414هـ/ 1994م.

35- **شرح مقصورة ابن دريد**، المنسوب إلى الخطيب التبريزي، المكتب الإسلامي، بيروت، ط الأولى، 1380هـ/ 1961م.

36- **شعر ابن جابر الأندلسي**، صنعه: أحمد فوزي الهيب، دار سعد الدين، دمشق، ط 1، 1427هـ/ 2007م.

37- **شعر طيء وأخبارها في الجاهلية والإسلام**، وفاء السنديوني، دار العلوم، الرياض، ط 1، 1403هـ/ 1983م.

38- **شعراء أمويون**، القسم الثاني، نوري حمودي القيسي، عالم الكتب، بيروت، ط 1، 1405هـ/ 1985م.

39- **الصوت القديم الجديد**، عبدالله الغَذَّامي، دار الأرض، الرياض، ط 2، 1412هـ/ 1991م.

40- **طبقات الشعراء**، عبدالله بن المعتز، تحقيق: عبدالستار فراج، دار المعارف، القاهرة، ط 4، 1981م.

41- **الطرائف الأدبية**، عبدالعزيز الميمني، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

42- **العروض الواضح**، ممدوح حقي، دار اليقظة العربية، دمشق، ط الثانية، 1956م.

43- **العروض، تهذيبه وإعادة تدوينه**، جلال الحنفي، وزارة الأوقاف العراقية، بغداد، 1398هـ/ 1978م.

44- «فن المقصورة، المقصورة في الأدب العربي»، أحمد الشرباصي، **مجلة البيان**، الكويت، س 4، ع 40، ربيع الآخر 1389هـ/ تموز 1969م.

45- **الفوائد المحصورة في شرح المقصورة**، ابن هشام اللخمي، تحقيق: أحمد عبدالغفور عطار، دار مكتبة الحياة، بيروت، ط 1، 1400هـ/ 1980م.

46- **فوات الوفيات**، محمد بن شاكر الكتبي، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د.ت.

47- **القافية المقصورة ضرب من الشعر الصعب**، خليل أبو ذياب، جريدة المسلمون، ع 565.

48- **القافية والأصوات اللغوية**، محمد عوني عبدالرؤوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1977م.

49- **قمبيز** (مسرحية شعرية)، أحمد شوقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982م.

50- **الكافي في علم القوافي**، أبو بكر الشنتريني، تحقيق: محمد رضوان الداية، المكتب الإسلامي، بيروت، ط الثانية، 1391هـ/ 1971م.

51- **كتاب القوافي**، أبو يعلى التنوخي، تحقيق: عمر الأسعد ومحيي الدين رمضان، دار الإرشاد، بيروت، ط 1، 1389هـ.

52- **كتاب القوافي**، الأخفش، تحقيق: د. عزة حسن، وزارة الثقافة، دمشق، 1390هـ.

53- **كتاب القوافي**، نشوان الحميري، ضمن (روائع التراث)، تحقيق: محمد عزير شمس، الدار السلفية، بومباي، ط 1، 1412هـ/ 1991م.

54- **اللآلي في شرح الأمالي**، أبو عبيد البكري، تحقيق: عبدالعزيز الميمني، دار الحديث، بيروت، ط 2، 1404هـ/ 1984م.

55- **اللزوميات**، أبو العلاء المعري، دار عالم الكتب، بيروت، ط 1، 1403هـ/ 1983م.

56- **المؤتلف والمختلف**، الآمدي، نشر: كرنكو، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 1402هـ/ 1982م.

57- **المتنبئ الصغير**، عمر الأسعد، دار العلوم، الرياض، د، ط، د، ت.

58- **مجددون ومجترون**، مارون عبود، دار الثقافة، بيروت، ط الثانية، 1961م.

59- **المجموعة الشعرية الكاملة**، يوسف غصوب، تقديم: فؤاد البستاني وأدونيس، دار النهار، بيروت، 1987م.

60- **المحمدون من الشعراء، القفطي**، تحقيق: حسن معمري، دار اليمامة، الرياض، 1390هـ/ 1970م.

61- **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، عبدالله الطيب، الدار السودانية، الخرطوم، ط 2، 1970م.

62- **مصرع كليوباترة (مسرحية شعرية)**، أحمد شوقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982م.

63- **مطمح الأنفس ومسرح التأنس في مُلح أهل الأندلس**، الفتح بن خاقان، تحقيق: محمد علي شوابكة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط الأولى، 1403هـ/ 1983م.

64- **المعارضات في الشعر العربي**، محمد بن سعد بن حسين، نادي الرياض الأدبي، 1400هـ/ 1980م.

65- **معالم الأدب العربي في العصر الحديث**، عمر فروخ، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 1986م.

66- **مقصورة ابن دريد**، بحث تاريخي أدبي مقارن، أحمد عبدالغفور عطار، دار مصر، د.ت.

67- **مقصورة أبي الحسن حازم القرطاجني**، تحقيق: مهدي علام، حوليات كلية الآداب بالقاهرة، مج 2، أيار/ مايو 1953م.

68- **المقصورة وشروحها**، أبو العيد الطاهر الفقهي، عالم الكتب، مج 22، ع 3-4، ذوا القعدة والحجة 1421هـ/ محرم وصفر 1422هـ.

69- **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط الثالثة، 1986م.

70- **موسيقا الشعر العربي**، شكري عياد، دار المعرفة، القاهرة، ط 1، 1986م.

71- **موسيقا الشعر**، إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، 1972م.

72- **نثير فرائد الجمان في نظم فحول الزمان**، ابن الأحمر، تحقيق: محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت، 1967م.

73- **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**، المقّري، تحقيق: يوسف البقاعي، دار الفكر، بيروت، ط 1، 1406هـ/ 1986م.

74- **نفحة الريحانة ورشحة طلاء الحانة**، المحبّي، تحقيق: عبدالفتاح الحلو، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ج 4، ط 1، 1389هـ/ 1969م.

75- **الوحشيات**، أبو تمام، تحقيق: عبدالعزيز الميمني، دار المعارف، القاهرة، ط 3، 1987م.

76- **الورقة**، ابن الجراح، تحقيق: عبدالوهاب عزام، وعبدالستار فراج، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1986م.

77- **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، ابن خلكان، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د.ت.

78- **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**، الثعالبي، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، مكتبة الحسين التجارية، القاهرة، ط1، 1366هـ/ 1947م.

أثر الرواية والاختيار
في تشكّل الشعر
(نونية ذي الإصبع العدواني أنموذجاً)

نشرت صيغته الأولى في مجلة العرب، الرياض
ج 3 و4، س 48، رمضان وشوال 1433هـ/ تموز وآب 2012م

في إطار نظرية التلقي لا يبدو المنشئ هو المنتج الوحيد للنص، بل يسهم معه في تشكيله جمهور المتلقين، ومن هنا كان سعي بعض النقاد «إلى تأصيل خطاب نقدي يهتمّ بالعلاقة الجدلية بين النص والقارئ، ويكرِّس رؤية نقدية تسعى لإبراز فعالية القراءة»[1].

والجمهور المتلقّي -في إطار الثلاثية المتكونة منه ومن الكاتب والعمل الأدبي- ليس مجرد عامل سلبي ينحصر دوره في رد الفعل المحدّد سلفاً، فهو ينمِّي طاقة تسهم في صنع التاريخ، وليس بالإمكان تصور حياة العمل الأدبي عبر التاريخ دون المشاركة الحية لأولئك الذين وُجِّه إليهم[2]، وأولئك الذين أسهموا في نقله وروايته والتفاعل معه.

وإذا كانت نظرية التلقي تنظر في تأثير المتلقين في النص من حيث قراءته وتأويله، وتحميله طاقات دلالية، وكل ذلك مهم؛ فإنّ من المهم أيضاً النظر في أثر المتلقي في نقل النص واختيار رواية دون أخرى، أو إضافة شيء إليه، وأثره كذلك في شهرته وسيرورته. وهذا ما يبرز بروزاً بيّناً في روايات الشعر العربي القديم، من خلال

---

(1) **المدخل إلى مناهج النقد المعاصر**، 165.

(2) يُنظر: **نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات**، 72.

الانتقاء أو إبدال لفظ مكان آخر أو التصرف في ترتيب الأبيات نظراً إلى الإمكانات التي يتيحها القول الشفوي المنشَد، وتسمح بها مرونة البناء الفني واستقلال الأبيات ونحوها من ضروب التصرف في العبارة الشعرية.

وعلى هذا يغدو اختلاف روايات النصوص -والشعرية القديمة منها بخاصة- مظهراً من مظاهر إسهام المتلقين في بنائها وتشكيلها. فالرواة يتصرّفون، والمتمثِّلون يغيّرون، والمغنون يحرّفون، وتكون السياقات والمقامات التي تندلع فيها الحاجة إلى الشعر هي مضمار التشكّلات الجديدة للنصوص.

ويتضح هذا بالنظر مثلاً في الأبيات التي خاطب بها يزيدُ بن مفرّغ (ت 69هـ) معاوية بن أبي سفيان رضي الله عنه (ت 60هـ)، وأولها قوله:

ألا أبلغ معاويةَ بنَ حربٍ مُغَلْغَلةً من الرجلِ اليماني[1]

فإن بعض الرواة حين جعلوها لعبدالرحمن بن الحكم (ت نحو 70هـ) غيّروا العجز هكذا: (لقد ضاقت بما تأتي اليدان)[2]، فلا وجه حينئذٍ أن يقول عن نفسه (الرجل اليماني).

وشبيه به تغيير المغنّين لبيت عمر بن أبي ربيعة (ت 93هـ):

قالت سُعيدةُ والدموعُ ذوارفٌ منها على الخدّين والجلبابِ
أسُعَيدَ ما ماء الفراتِ وطيبُه مني على ظمأٍ وحُبِّ شرابِ

إذ جعلوه: (قالت سُكينةُ)، (أسُكَينَ)، وهو تغيير أغضب هارون

(1) **ديوان يزيد بن مفرغ الحميري**، 230.
(2) يُنظر: **وفيات الأعيان**، 6/ 359.

الرشيد رحمه الله (ت 193هـ) لأن صرفَ الغزلِ إلى سُكينة بنت الحسين (ت 117هـ) صار عنده استهانة بحُرمة آل البيت[1]. والمهمّ أن المتلقين -المغنّين- رأوا في التغيير ما يدعو إلى تحميل الشعر دهشة أكبر ووقعاً أشد؛ فشهرة سُكينة ومنزلتها أكبر من شهرة سُعدى بنت عبدالرحمن بن عوف التي قيل فيها الشعر.

إن خلفاً الأحمر (ت نحو 180هـ) يوردُ ما يمكنُ اتخاذه وثيقة تاريخية تكشف أثر الرواية في تشكّل الشعر، إذ قال: «قد كانت الرواة قديماً تصلح من أشعار القدماء»، وانتقد جريراً في قوله: (فيا لك يوماً خيرُه قبل شرِّه) قائلاً: «ويلَه! وما ينفعُه خيرٌ يؤولُ إلى شر؟»، ثم نصح للأصمعي (ت 216هـ) أن يرويه هكذا: (فيا لك يوماً خيرُه دونَ شرِّه) فقال الأصمعي: «والله لا أرويه بعد هذا إلا هكذا»[2]. فهذا خبرٌ صريح في تدخّل المتلقي في إعادة تشكيل النص؛ جنوحاً به إلى الكمال حسب رؤيته، بل إن التعبير بأنّ الرواة (تُصلح) صريحٌ في الشراكة التي يفهمها الرواة بينهم وبين المنشئين؛ فالنص ليس لمنشئه فحسب، بل لراويه أيضاً.

وللتغيير في النص خطره وأهميته، إذْ قد يفضي تدخُّل الرواة في رواية الشعر إلى أحكام لغوية أو نحوية، كبيت جرير الذي ينشده أهل الكوفة: (تمرّون الديارَ ولم تعوجوا)، والمبرِّد (ت 285هـ) يردُّه ويقول: إنه قرأه على عمارة بن عقيل (ت 239هـ): (مررتم بالديار)، ثم يردف: «فهذا يدلّك على أن الرواية مُغَيَّرة»[3].

---

(1) يُنظر: **الأغاني**، 17/ 99-100.

(2) يُنظر: **الموشّح**، 171-172، و**زهر الآداب**، 2/ 351.

(3) **الكامل**، 1/ 50. و**رواية البيت في ديوان جرير** (الصاوي)، 512، =

ومن هذا القبيل تجويزُ مخاطبة الواحد بخطاب الاثنين، اتّكاءً على روايتهم بيتَ سُويد بن كُراع (ت نحو 105هـ)[1]:

فإن تزجراني يا ابنَ عفّانَ أنزجرْ

وإن تدَعاني أحْمِ عِرضاً ممنّعا

وبيتَ مضرّس الأسدي (ت؟) أو ابن الطثرية (ت 126هـ):

فقلتُ لصاحبي: لا تحبسانا بنزعِ أصولِه، واجتزّ شِيحا

وهذا من تصرّف الرواة الذي ربما أفضتْ إليه مخادعةُ السمع، فليس مألوفاً أن يخاطَب الواحد بخطاب الاثنين[2]، والأقرب أن الشاعرين جاءا بنون التوكيد: (فإن تزجرنّي، وإن تَدَعنّي، لا تحبِسنّا) فالوزن والمعنى مستقيمان بها، بل إن قوله: (واجتزّ شيحا) صريح في تأكيد هذا التخريج؛ إذ لو كان يريد التثنية في خطاب الواحد لما عدل عنه في شطره الثاني، وله في مُنّته على القول مندوحة. وقد كان حُذّاق البصريين ينكرون هذا؛ لأنه إذا خوطب الواحد مخاطبة الاثنين وقع الإشكال[3]. ويقوَى هذا القولُ بالرواية الواردة في اللسان (لا تحبسَنّا)[4].

= و(**بشرح محمد بن حبيب**، تحقيق: نعمان طه)، 278: (أتمضون الرسوم ولا تحيا).

(1) يُنظر البيتان ومساق إيرادهما في: **شرح القصائد العشر**، 20، و**خزانة الأدب**، 11/ 17. والبيت الثاني في **ديوان يزيد بن الطثرية**، 60.

(2) والاستدلال بما في الآية (ألقيا في جهنّم)، على أنه خطاب لمالك خازن النار موضع نظر؛ إذ إنه احتمال لا يقين، وإذا تطرّق الاحتمال سقط الاستدلال. والله أعلم.

(3) يُنظر: **خزانة الأدب**، 11/ 18.

(4) يُنظر: **اللسان** (جزز).

وينبغي لي الإلمامُ هنا بما نُقِل عن العرب من أنهم «ينشد بعضُهم شعرَ بعض، وكلٌّ يتكلم على مقتضى سجيّته التي فُطِر عليها، ومن هاهنا كثُرت الروايات في بعض الأبيات»[1]، فهذا صريح بما للرواة والمتمثلين من أثر في تشكّل الشعر؛ استجابةً لما اعتادتْه ألسنتُهم وما ضرِيت به من لهجات متعددة. وعليه يصبح اختلاف الرواية -أحياناً- مظهرَ تعدّد لهجات فصيحة، لا أنه ناتجٌ من خلاف في الصيغة التي نطق بها الشاعر.

إن إسهام المتلقين في تشكيل النص الشعري القديم هو ما أحاول بيانه في استعراض نونية ذي الإصبع العدواني (ت نحو 22 ق هـ) التي أوردها المفَضَّل الضبِّي (ت 178هـ) برواية مختصرة[2]، وجاءت عند غيره في ضِعف ما أورد. وهذا يضعنا تجاه أسئلة من قبيل: أي الروايات أحقُّ بالتقديم؟ وأيها الأصل؟ وما مدى إسهام المختارين الآخرين ورواة الغريب والنحويين في تشكيل الوحدات الجزئية لهذه القصيدة؟

لقد جاءت الرواية عند المفضل في ثمانية عشر بيتاً، وجاءت عند الأنباري (ت 305هـ) والقالي (ت 356هـ) في ستة وثلاثين بيتاً[3]، أي ضِعف ما رواه المفضل! وعند أبي الفرج الأصفهاني (ت 356هـ) في اثنين وثلاثين بيتاً[4]، وعند التبريزي (ت 502هـ) في

(1) **المزهر**، 1/ 261. وللدكتور عبدالرزاق الصاعدي -وفقه الله- الفضل في دلالتي على هذا الكلمة النفيسة.

(2) في رأي محققي المفضليات، يُنظر: **المفضليات**، 159، الحاشية.

(3) يُنظر: **ديوان المفضليات مع شرح أبي محمد الأنباري**، 325-327، **والأمالي** 1/ 304.

(4) يُنظر: **الأغاني**، 3/ 99-101.

سبعة وثلاثين بيتاً[1]، وعند ابن ميمون (ت بعد 589هـ) في ثلاثين بيتاً[2]. فإن كان المفضّل قد بلغته هذه القصيدة كلُّها فهل من المصادفة أن يحذف نصفها؟ أو هل يدخل هذا في إطار ما نقل ابن النديم من أن المفضليات «تزيد وتنقص. . . بحسب الرواية عنه»[3]؟ بصياغة أخرى: هل عرف المفضل النونية بأبياتها الستة (أو السبعة) والثلاثين ثم اختار منها؟ إن قول الأنباري في تقديمه للرواية الثانية: «وأنشدني غير أبي عكرمة هذه القصيدة أتمَّ مما رواها أبو عكرمة، **ولم يسند روايته إلى المفضّل**»[4]، يضع في الحسبان أنّ هذه الرواية ليست ثابتة النسبة إلى مختارات المفضّل، ومن ثمّ قد يبدو التلقي هنا تلقّياً تكميلياً للنص، وإلى هذا ألمح محقِّقاً المفضليات، إذ قالا: إن كثيراً مما فيها أُدخِل في أثنائها من بعده، وإن عدداً من نقَلتها زادوا في القصائد أبياتاً، حتى اختلطت كلُّها، فلم يكن ميسوراً أن يقطع أحدٌ بما كان أصلاً وما كان مزيداً[5].

ذلك، ومن المهم في هذا المقام الالتفات إلى مسألة الرواية الشفوية، فالراوي قادر على التصرف في النص؛ لأن سامعيه لا يستندون إلى كلام مدوّن يحتكمون إليه قبولاً أو رفضاً، ثم إن

---

(1) يُنظر: **شرح المفضليات** للتبريزي، 2/ 590-606.

(2) يُنظر: **منتهى الطلب من أشعار العرب**، 3/ 62-68.

(3) **الفهرست**، 102.

(4) **ديوان المفضليات مع شرح أبي محمد الأنباري**، 325. و**المفضليات**، 161.

(5) يُنظر: **المفضليات**، مقدمة المحققَيْن، 13. والنونية في **ديوان ذي الإصبع**، 88-99.

التدوين الأول للنص لم يدلَّ على تثبيت نهائي له[1]، فالانتقال الشفاهي في نص النونية مستمر بعد المفضل، و(تملّك) النص لا يزال حائراً بين الرواة والنقَلَة والمختارين، الذين قد لا يتردد أحدهم في إعمال ذوقه ورؤيته في النص، تعديلاً أو زيادة أو حذفاً.

وهم يلوذون في ذلك بما يُعرف عن المنشئين أنفسهم من إنشاد الشعر بألفاظ مختلفة من موقف إلى موقف آخر، ينقل ابن جني أن ذا الرمة أنشد قوله: (وظاهرْ لها من يابس الشخْتِ واستعنْ) فقال له عيسى بن عمر: أنشدتني: (من بائس)، فقال: يابس وبائس واحد[2].

إن انتقال النص من راوٍ إلى آخر أو مصنِّف إلى مصنِّف يُخضِعُه لتحويرات في الألفاظ وفي عدد الأبيات ونسقها[3]؛ انطلاقاً من نمط التلقي، أو مراعاة لأحوال المتلقين.

وعلى ذلك سوف تكون نظراتي اللاحقة لا من جهة التلقي الذي ينشأ من خلاله بناء المعنى أو إعادة إنتاجه دون المساس بعَرَضه الظاهر، بل ستكون مقاربة لوسائل المتلقين -من رواة وإخباريين ومتمثِّلين- في التدخّل في إعادة صياغة النص تحقيقاً لأهداف متعددة.

---

(1) يراجع: **الرسائل الأدبية**، 45.
(2) يُنظر: **الخصائص**، 2/ 467.
(3) يُنظر: **النظم الشفوي في الشعر الجاهلي**، 34.

ملامح من تشكل النص في روايات القصيدة:

استعرضتُ النص عند أربعة من رواته غير المفضل[1]، فقيّدت اختلافات تنبني عليها عدة ملحوظات، وهذا الجدول يشير إلى بعضها:

رقم البيت	عند المفضل	عند الأنباري	عند الأصفهاني	عند القالي	عند التبريزي
1	-	شديد الهم	شديد الهم	طويل البث	طويل الهم
2	-	ذو غلظة	ذو غِلَظ	ذو غلظة	ذو غلظة
3	-	أمسى... وأصبح الوأي	... الولْيُ	... الوأي	أضحى... الوأي
6	لي ابن عم... مختلفان	ولي ابن عم... مختلفان	ولي ابن عم... مختلفان	ولي ابن عم... مختلفان	لي ابن عم... مختلفان
7	(2)[2] وخلتُه	بل خلته	بل خلته	بل خلتُه	بل خلته
12	-	لولا أياصر... فيمن لا يعاديني	أواصر... في مولى	أواصر... في مولى	أواصر... في مولى
15	16				29

(1) لم أشأ إيراد رواية ابن منظور ولا رواية عبدالقادر البغدادي؛ لأن الأول يعيد رواية الأغاني، والثاني يعيد رواية المفضل مع إشارته إلى بعض ما ورد عند غيره، ثم إنهما متأخران جداً عن زمن هؤلاء المذكورين أعلاه. يُنظر: **مختار الأغاني**، 3/ 79-82، و**خزانة الأدب**، 7/ 184 وما بعدها.

(2) الرقم في داخل الجدول يشير إلى ترتيب البيت في الرواية.

16	14 ذوي كرم إذ لم	ذوي رحمي... إذ لم تحبوني	ذوي رحمي... إن لم...	ذوي رحمي إذ لم...	28 ذوي كرم... إذ لم
17	15				31
18	-				24
19	-	أضربك حيث	حتى	حيث	8 حيث
هذه هي الأبيات التي اتفقت الروايات في المصادر الثلاثة الوسطى على ترتيبها، ثم اختلف الترتيب، وتغيرت الرواية، وزيدت أبيات ونقصت أخرى. وإليك بيانَ بعضها:					
23	-	عفٌّ ندود	لم يرد فيه	عفٌّ ندود	17 عفٌّ يؤوس
33		بل رُبّ حيّ... دعوتهم راهنٍ منهم ومرهونِ	30 يا رُبّ... ذعرت من راهن	34 يا رُبّ حي...	35 يا رُبّ حيٍّ...

إن ما في هذا الجدول يشير إلى اختلافات قد تبدو شكلية، ولكنها متصلة بأفهام المتلقين، والمرجع الثقافي لكلٍّ منهم، ومستويات من تروى لهم هذه القصيدة.

وأهم الاختلافات ما يتصل بالأبيات الخمسة التي جُعلت مطلعاً للقصيدة، وأضيفت إلى رواية المفضّل، وهي التي تبدأ بقوله:

يا من لقلب شديد الهمّ محزونِ

أمسى تذكّرَ ريّا أمَّ هارونِ

وهي أبيات يظهر أنها مصنوعة؛ وعندي على هذا أدلة إلا تكنْ مقنعةً فلتكن محرِّضة على النقاش:

الأول: أن هارون من الأسماء التي لم تعرف عند عرب الجاهلية[1]، وصانع الأبيات لم يجد لفظاً يُتمّ به القافية سوى (هارون).

والثاني: ما يجده المتلقي من انقطاع كامل بين البيت الخامس والبيت السادس (الذي هو المطلع في رواية المفضل ويبدأ بقوله: ليَ ابن عمٍّ...)؛ ومن أجل هذا أضاف الصانع واواً في أوله (ولي ابن عمٍّ)، على أن مجيء الواو ابتداء غير مستنكَر.

والثالث: أن أبا علي القالي قال: «وقرأت على أبي بكر بن دريد قصيدة ذي الإصبع... وأملاها علينا الأخفش، وأوّلها في الروايتين: ولي ابن عم...»[2]. فهؤلاء إذاً ثلاثة من العلماء - المفضل وابن دريد والأخفش- رووا القصيدة مبدوءة بهذا البيت.

الرابع: أن أبا علي أيضاً قال: وقرأنا على أبي بكر بن الأنباري **فزادنا** عن أبيه عن أحمد بن عبيد **قبل هذا البيت أبياتاً** أولها: يا من لقلب... فقوله: «زادنا قبل هذا البيت» ينص على أن أحمد بن عبيد اختص برواية الأبيات الخمسة الأولى، أما سائر الأبيات فراويها مجهول.

والذي ألتفت إليه في هذا المقام هو أن النص -كما رواه المفضّل- لم يستجب لأفق التوقع الذي ينتظر أن تأتي القصيدةُ الجاهلية مستهَلّة بالمطلع الطللي أو الغزلي؛ فانساق بعض الرواة إلى افتعال أبيات تكون مطلعاً للنونية.

---

(1) يؤكّد هذا استعراضُ فهرس (ما سمّت به العرب) في **جمهرة اللغة**، وفهارس الأعلام في كتب أخرى في التاريخ والأدب.

(2) **الأمالي**، 1/ 304.

ولعل ممّا يزيد الشك في افتعال الأبيات المذكورة خلوّ بعض المدوّنات القديمة منها، مثل (الشعر والشعراء) و(الأشباه والنظائر)[1]، ومن المحتمل أن يكون مصنّفو هذين الكتابين، ابنُ قتيبة والخالديان، قد عرفوا هذا المطلع وتركوه عمداً؛ إمّا لعدم الثقة بكونه من القصيدة، أو اكتفاء بمواضع الجودة منها، وذلك كله من مظاهر تشكّل النص بين أيدي نقلَته.

إن مؤثرات كثيرة فسحت المجال لبعض الرواة والمختارين ليغيّروا في النص بما يتلاءم مع ثقافتهم وتفكيرهم. لنلاحظ مثلاً التعديل الذي طرأ على قوله: (فخالني دونه وخلتُه دوني) ولنجعل في الذهن أنّ أبا الفرج أورد هذين البيتين ضمن الأصوات المئة المغنّى بها[2]:

أزرى بنا أننا شالت نعامتنا
فخالني دونه بل خلتُه دوني
فإن تصبْك من الأيام جائحة
لم أبك منك على دنيا ولا دينِ[3]

إنّ البيت الأول ورد هكذا عند المفضل: (فخالني دونه وخلتُه دوني)[4]، ولكنه عند الأصفهاني وعند آخرين هكذا: (بل خلتُه دوني)[5]. فهل جاء هذا التغيّر في الرواية عفو الخاطر؟ إن النظر في

(1) يُنظر: **الشعر والشعراء**، 708، و**الأشباه والنظائر**، 2/ 128.
(2) يُنظر: **الأغاني**، 3/ 99-101.
(3) السابق، 3/ 84
(4) **المفضليات**، 160.
(5) يُنظر بالإضافة إلى الروايات الأربع المذكورة في الجدول أعلاه: **الحيوان**، 4/ 364، و**عيون الأخبار**، 1/ 248، و**الأشباه والنظائر**، 2/ 128.

تقطيع العجز يقفنا على حقيقة نغمية ربما أراد الآخرون معالجتها، فالتفعيلات في الرواية الأصل هكذا:

(فخالني= متفعلن/ دونهو= فاعلن/ **وخلتُهو= متفعلن**/ دوني= فاعلْ)

ولكنها أصبحت في الروايات الأخرى:

(متفعلن/ فاعلن/ **بل خلتهو = مستفعلن**/ فاعلْ)

فالتغيير بإتمام التفعيلة وإلغاء الخبن (وهو حذف الثاني الساكن) ناتجٌ من تطلّب اكتمال النغم الموسيقي الذي يزداد ثراء بلا شك في (مستفعلن)، والعرب -كما يُنقل عنها- ترى أن خبن (مستفعلن) الأولى أجود من خبن (مستفعلن) الثانية في الشطرين[1]، ويزداد هذا الاحتمال وجاهة حين أربطه بكون هذا البيت مع آخر هما من الأصوات المغنىّ بها كما أسلفت، والغناء يستدعي مدَّ النفس وإطالة الصوت أحياناً، و(مستفعلن) أطرى عند الغناء من (متفعلن)؛ لتوالي سببين خفيفين فيها يُكسِبان البيت إيقاعاً أجود. ووقع في هذا الشطر في بعض الروايات تغيير يحقّق إكمال النغم أيضاً هكذا: (أو خلتُه)[2].

وهذا التلقي التنغيمي -إن صحّ القول- يطّرد في قوله:

ليَ ابن عمٍّ على ما كان من خلق
مختلفان فأقليه ويقليني[3]

وتقطيعه ووزنه هكذا:

---

(1) يُنظر: **أهدى سبيل إلى علمي الخليل**، 48.
(2) يُنظر: **منتهى الطلب**، 3/ 63.
(3) **المفضليات**، 160.

مختلفا = **مستعلن**/ ن فأقْ = فعلن/ ليهي ويق = مستفعلن/ ليني = فاعلْ

ولكنه ورد في مصادر أخرى هكذا: مخالفٌ ليَ أقليه ويقليني[1]، فصارت تفعيلته الأولى: **مخالفن** = **متفعلن**، ولا شك أنها ألذّ وأسهل من (مستعلن)؛ لتوالي ثلاثة متحركات في هذه الأخيرة. ولا أشك في أن تغيير صياغة البيت ما جاء إلا تحسيناً للإيقاع ولإعادة توجيه المعنى.

ويطّرد هذا أيضاً في قوله: (أضربْك حيث تقول الهامة اسقوني) فقد جاء في الأغاني: (حتى تقول) فالتفعيلة الثانية فيه: (**ثُ تقو** = **فعِلن**) وفي الرواية الأخرى تصبح هكذا: (**تا تقو** = **فاعلن**)، وقيمة الرواية الثانية نغميّاً أنها أثبتت التفعيلة كاملة بلا زحاف، والمدّ يعطيها نفَساً طويلا أصلح للغناء.

ثم إننا نجد أبياتاً أخرى من هذه القصيدة مختلفة الرواية، والغالب أنها خضعت لاجتهاد الرواة تحسيناً وتكميلاً، وأعني بهذا أن يُبدل الراوي أو مختار النص بلفظ القصيدة لفظاً يراه أقوم في أداء المعنى، بتعبير آخر يمكن القول: إنّ الفهم يتحكم هنا في اختيار الرواية -هذا إن لم يكن المختار أو الراوي هو الذي أحدث التغيير- فهذا البيت:

فإن يكن حبُّها أمسى لنا شجناً

وأصبح الوَأْيُ منها لا يواتيني

---

(1) **الحيوان**، 4/ 364، و**عيون الأخبار**، 1/ 248، و**الشعر والشعراء**، 708.

صار هكذا: (فإنْ يكن حبها أضحى...)[1]. وكأنّ من رواه هكذا وجد لفظ (أمسى) غير دقيق، فآثر أن يجعل الإصباح مواكِباً للإضحاء لا للإمساء؛ ليكون أوثق في أداء المعنى، من باب التواتر السريع لأثر الحب: فـ (أضحى وأصبح) أسرع وأقلّ امتداداً زمنيّاً من (أمسى وأصبح).

ومن هذا القبيل تغيُّر هذا الشطر الذي جاء عند المفضل هكذا: (ماذا عليّ وإن كنتم ذوي كرَم)، إذْ هو عند الثلاثة ما عدا التبريزي: (وإن كنتم ذوي رحمي). ويبدو أن التغيير مقصود ليشاكل قوله (لي ابن عم)، وكأن الراوي الذي غيّر اللفظ لم يرَ مناسبة أن يوصف هذا المعاتَب عتاباً قاسياً أقربَ إلى الشتيمة بأنه من (ذوي الكرم)، فكان التدخّل في تغيير الصياغة ضرباً من إعادة التشكيل الفني للنص، وهو ناتجٌ عند بعضهم من ذوق فني يتطلّب اكتمال المعنى كما نجد عند الخالديّين اللذين آثرا رواية (ذوي رحمي)[2].

وورد عند الأنباري قوله: (لولا أياصر قُربى...)[3] الذي لم يرد في اختيار المفضل، ولكنه صار عند الأصفهاني والتبريزي: أواصر[4]. وقد عُرف عن الأنباري عنايته باللغة، فلعل رنين (أياصر) كان أكثر إمتاعاً له ولتلامذته المُمْلى عليهم من (أواصر)، التي آثرها الآخران؛ لأن لكلّ منهما من الغايات والأهداف ما يجعلهما

(1) **شرح التبريزي**، 2/ 591.
(2) يُنظر: **الأشباه والنظائر**، 2/ 129.
(3) **المفضليات**، 162.
(4) **شرح التبريزي**، 2/ 596. وورد بهذه الرواية في **محاضرات الأدباء**، 1/ 759

يؤثرانها؛ فهي أخفّ وأشيع، وأكثر ملاءمة لأنماط المتلقين الذين يتوجه إليهم كتاب **الأغاني**، وأنسب للزمان الذي ألّف فيه التبريزي شرحه للمفضليات.

ومن تدخّل اللغوي في تغيير الرواية أو الاختيار منها طلباً للغريب ما نجده في قوله: (عفٌّ يؤوس إذا ما خفتُ من بلد)[1]، فقد تغيّر في رواية الأنباري والقالي إلى (عفٌّ ندود)[2]، وهما معنيّان باللغة عناية كبرى ظاهرة في تآليفهما، ولهذا آثرا (ندود) لأنها أكثر إطراباً لهما، وأحوج إلى البيان والتفسير من (يؤوس). وممّا يشهد لهذا ما نُقل عن ابن الأعرابي أنه أنشد:

وموضعِ زَبْنٍ لا أريد مبيتَه كأني به من شدّة الروعِ آنسُ

فقال له بعض أصحابه: ليس هكذا أنشدتنا، إنما أنشدتنا: وموضع ضِيقٍ. فقال: سبحان الله! لا تعلم أن الزَّبْن والضِّيق واحد![3]؟ يقول ابن جني معلّقاً: «وهذا ونحوه... هو الذي أدّى إلينا أشعارهم... بألفاظ مختلفة على معانٍ متّفقة، وكأنّ أحدهم إذا أورد المعنى المقصود بغير لفظه المعهود، كأنه لم يأتِ إلّا به، ولا عدل عنه إلى غيره، إذِ الغرض فيهما واحد، وكلّ واحد منهما لصاحبه مرافد»[4]. وليس الأمر عند ابن الأعرابي -فيما أرى- مرافدة كل لفظ للآخر، بل هو الرغبة في الغريب، فما (ضيق) عنده كـ (زَبْن)، وهو اللغوي المولع بالغريب، ويؤكد هذا خبرٌ آخر عنه -

(1) **المفضليات**، 160.
(2) السابق، 163. و**الأمالي** 1/ 306.
(3) يُنظر: **الخصائص**، 2/ 467.
(4) السابق، 2/ 468.

وهو مفيد فيما أنا بصدده من أثر الرواية في تشكّل النص- فيه أنه قرأ قول عنترة: «نَقْذٍ تعاورَه الكماةُ مُكَلّمِ» فقال له أحد جلسائه: ما سمعت به إلا «نهْد تعاوره الكماة»، فقال: يُروى هذا وهذا جميعاً، و(نقْذٌ) أجود القولين وأشعر[1]. فانظر كيف حكم على ما ارتضاه بأنه أجود وأشعر؛ وما ذاك إلّا لولعه بالغريب.

وأعود إلى نونية ذي الإصبع مشيراً إلى أننا نجد الخالديّين الأديبين الشاعرين يؤثران (يؤوس)[2]، على ضدّ ما ارتضاه الأنباري والقالي في (عَفٌّ ندود)؛ ميلاً منهما -فيما يبدو- إلى الأسهل الأكثر جرياناً على الألسنة.

وشبيه به التغير الذي طرأ على قوله:

كلُّ امرئٍ راجعٌ يوماً لشيمتِه وإن تخالقَ أخلاقاً إلى حين[3]

فقد أصبح عند المبرّد: (وإن تمتّع أخلاقاً...)[4] وعند الأنباري والمرزوقي (كل امرئ صائر... وإن تخلّق...)[5]، وقد يكون للتحريف الكتابي أثرٌ في التغيُّر من (تخالق) إلى (تخلّق)، ومن المحتمل أن يكون ناتجاً من تطلّب الأجزل الأشدّ رنيناً لموضع الشَّدَّة فيه، أمّا (تمتّع) فهي أسهل وأجرى على اللسان، ولكنها جاءت عند المبرّد سهواً بلا شك؛ لأنه كان يفسّر رسالة عمر في القضاء إلى أبي موسى الأشعري -رضي الله عنهما- وكان من الكلِم

(1) يُنظر: **إنباه الرواة على أنباه النحاة**، 3/ 136.
(2) يُنظر: **الأشباه والنظائر**، 2/ 128.
(3) **المفضليات**، 160.
(4) **الكامل**، 1/ 26.
(5) **المفضليات**، 163، و**شرح ديوان الحماسة**، 4/ 1694.

المفسّر (تخلّق). غير أن السهو ما بين (تخلّق) و(تمتّع) هو ذاته انتقالٌ عفوي إلى ما هو أسهل، فهو يُسهم في إعادة تشكيل النص، وربما كان المبرّد يمتاح من رواية أخرى يحفظها دون أن يوردها صراحة.

ولنتأمل هذا البيت كما جاء في رواية المفضل:

وأنتمُ معشرٌ زَيْدٌ على مئة

فأجمِعوا أمرَكم كُلاّ فكيدوني[1]

فهو عند المبرّد: فأجمعوا كيدكم طُرّاً...[2]، وعند الأنباري: فأجمعوا أمركم شتى...[3]، والذي يظهر لي أن لكلّ مختار أو راوٍ وجهةً في الاختيار تخضع لذوقه اللغوي، واستساغته الفنية لضرب من التعبير دون آخر[4]، ولا ريب في أنّ (شتى) ألطف وقعاً من (طُرّاً)؛ فالشين والتاء مهموسان وليَتْهما ألف هيّأت امتداداً صوتيّاً، وليست (طُرّاً) كذلك. وربما كان استلطافها هو الذي جعل الأنباري يؤثرها.

ويتدخل العقل النحوي في تثبيتِ بعض أجزاء النص، فالبيت الذي ورد عند الأنباري وآخرين هكذا:

بل ربَّ حيٍّ شديد الشغْب ذي لجَبٍ

دعوتُهم، راهنٍ منهم ومرهونِ

---

(1) **المفضليات**، 161.
(2) **الكامل**، 2/ 634.
(3) **المفضليات**، 163.
(4) يراجع: **دراسة في مصادر الأدب**، 114.

أصبح هكذا: دعوتهم راهناً منهم ومرهون[1]، وكأن بعض النحويين مال إلى هذه الرواية التي تستدعي النظر والتأويل، فتقدير الكلام عنده: (دعوتُ من راهنٍ منهم ومرهون)[2]، بل إن هذا التقدير ذاته أصبح هو البيت، ففي رواية: (ذعرتُ من راهن منكم ومرهون)[3]. على أنّ هذا البيت المُحوِج إلى النظر النحوي غاب عن رواية الخالديّين[4] اللذَين لم يريا في البيت من الحسن ما يشفع له -على ما يبدو-، وليس عندهما من الكلَف بوجوه النحو ما عند غيرهما.

وقد لا يكون التدخل اللغوي والنحوي في التغيير، بل في إشاعة بعض الأبيات التي يجد فيها النحوي شواهد لبعض مسائل اللغة والنحو، كالبيت (لاهِ ابنُ عمِّك...)[5]، والبيت (وأنتم معشر زَيْدٌ على مئة)[6]. وفي هذا إحياء لأجزاء من النص، وكأنما اختصر اللغوي أو النحوي حياة النص في بيت أو بيتين.

ويطرأ التغيير على اللفظ أحياناً تبعاً لاختلاف مقام التمثّل، فقد

---

(1) **اللآلي**، 571، و**شرح اللمع**، 1/ 245.
(2) **شرح اللمع**، 1/ 245.
(3) يُنظر: **منتهى الطلب**، 3/ 68.
(4) يُنظر: **الأشباه والنظائر**، 2/ 128-129.
(5) يُنظر مثلاً: **شرح الرضي** لكافية ابن الحاجب، القسم الثاني، المجلد الأول، 486، والمجلد الثاني، 1217، وأشار المحقق إلى ورود البيت في عدد من المصادر، منها: **شرح أبيات المغني** للبغدادي، 3/ 290، و**الاقتضاب**، 441، و**شرح جمل الزجاجي**، 1/ 471.
(6) يُنظر مثلاً: **جمهرة اللغة**، 2/ 643، و**اللسان** (زيد)، وكتاب **المقتصد في شرح الإيضاح**، 1/ 109. وأحال المحقق إلى عدد من المصادر الأخرى.

روي أن السفاح (ت 136هـ) تمثّل -وقد وُضع بين يديه رأس مروان بن محمد (ت 132هـ):

لـو يـشـربـون دمـي لـم يَـروَ شـاربُـهـم
ولا دمـاؤهـمُ لـلـغـيـظِ تُـرويـنـي[1]

مع أن كل المصادر الخمسة المذكورة لم تورد البيت بهذه الصيغة. ولكنّ السفاح تلقّى البيت، ثم أنشده بما يلائم المقام، جاعلاً إياه بصيغة الغائب؛ فهو أنسب للموقف الذي يشير فيه إلى بني أمية (الغائبين)، حسّاً ومعنى. و(الغيظ) أنسب لمقامه من (جمعاً) أو (جمعاء) التي وردت بها الروايات، وهو بهذا يأبى لفظ (جمع) وما يشتق منه؛ رغبة في تحقيق فأله بألّا يجتمعوا، وأن يتحقق أمله بفنائهم.

وما أحدثه السفاح من التغيير الذي يناسب المقام يكاد يكون قانوناً عند متلقي الشعر ومتمثِّليه، فهم يراعون في روايته اختلاف المقامات، ومناسبة المعاني، وشبيه به ما روي من أنّ الوزير ابن هبيرة (ت 560هـ) تمثل بين يدي الخليفة المقتفي (ت 555هـ) بعد أن استوزره:

رأى خَلّتي من حيثُ يخفى مكانُها
فكانت بمرأىً منه حتى تجلّتِ

والبيت لإبراهيم الصولي (ت 243هـ)، وأصل العجز هكذا: (فكانت قذى عينيه حتى تجلت)، ولكنه إذْ صار يخاطب الخليفة غيّره تأدّباً[2].

---

(1) **الأغاني**، 4/ 345.
(2) يُنظر: **وفيات الأعيان** 6/ 232-233.

ومن اختلاف تشكّل النص تغيّرُ مواضع الأبيات، تقدماً وتأخراً، ودونَك البيتَ الأخير من نونية ذي الإصبع -في رواية الأنباري- (والله لو كرهتْ كفي مصاحبتي)، فقد صار هو الخامسَ والعشرين في رواية القالي، أما رواية التبريزي فقد اختلفت اختلافاً بيّناً عن سائر الروايات. والغالب أن التقديم والتأخير خضعا لاجتهاد الراوين والمختارين، وربما كان وضع البيت أو المقطع في موضع مختلف صادراً عن رؤية لتكامل المعنى أو تلاحمه -وإن ورد احتمال الخلط والنسيان والوهَم- ومن المهم ألا نغفُل عن أثر الرواية الشفاهية في تباين ترتيب الأبيات، وهي مع ذلك تدلّ على أفهامٍ وأذواقٍ تؤثّر في تشكيل النص.

وفي هذا السياق ينبغي تذكُّر أن الشاعر نفسه قد يُوقع الرواة في ذلك الاختلاف عند رواية شعره؛ فهو أمي ينشد شعره شفاهاً، و«يُعمل تغييراً في النص لدى كل إعادة»[1].

ومن التصرف في تشكيل النص ما أضيف إليه من أبيات لم تتفق الروايات المذكورة عليها، كهذا البيت الذي جاء عند الأصفهاني والتبريزي[2]:

ماذا عليَّ إذا تدعونني فزعا
ألا أجيبكم إذ لا تجيبوني؟

والبيت الذي أشار إليه البكري بعد البيت الأخير:

---

(1) **في الشعرية العربية**، 15.

(2) **الأغاني**، 3/ 101، و**شرح المفضليات**، 2/ 604، وهو في الثاني (تَرِعاً) أي سريعاً إلى الشر.

والله لو كرهتْ كفِّي مصاحبتي

لقلت إذ كرهتْ قربي لها: بِيني

إذ أورد قوله:

ثم انثنيتُ على الأخرى فقلتُ لها

إن تُسعديني وإلا مثلَها كوني[1]

وهذا البيت الأخير بدا لي مقحماً على القصيدة، وكأنّ صانعه أراد أن يكمل الصورة الفنية في خطاب اليد، بصورة ثانية تتضمن خطاباً لليد الأخرى، وهو إلى ذوق الحضارة والترف أقرب منه إلى ذوق البداوة، ويرجّح هذا أن ذينك البيتين واردان في نونية لصالح بن عبدالقدوس (ت نحو 160هـ)[2].

ومن الأبيات التي لم ترد في رواية المفضل قوله:

إن الذي يقبضُ الدنيا ويبسُطُها

إن كان أغناكَ عني سوف يغنيني[3]

وهو بيت غير مستقر في النسيج الدلالي للنص؛ فالشاعر يهدّد ويتوعد (ولا فتكي بمأمون) (إلا تدع شتمي... أضربك...)، ودلالة هذا البيت تعارض ما في القصيدة من إقبال على المواجهة،

---

(1) **اللآلي**، 571.

(2) يُنظر: **بهجة المجالس**، 2/ 721، ولعل صالح بن عبدالقدوس ضمّن البيت الأول، مع تضمينه أشطراً أخرى. ويرِدُ أن بعض رواة نونية ذي الإصبع أدخلوا فيها شيئاً من نونية ابن عبدالقدوس توهماً؛ فإنها تبدو كالمعارضة لنونية ذي الإصبع.

(3) **المفضليات**، 162، و**الأغاني**، 3/ 100، و**الأمالي**، 1/ 305، و**شرح التبريزي**، 2/ 596، و**منتهى الطلب** 3/ 64.

وإظهار الغلبة، إضافة إلى أن الصياغة مقتبسة من القرآن ﴿وَٱللَّهُ يَقۡبِضُ وَيَبۡصُۜطُۖ﴾ [البقرة 245]؛ وذلك ما يجعل صلته بالتعبير الشعري قبل الإسلام واهنة.

ومن الأبيات التي انفردت بها بعض الروايات هذا البيت الوارد عند الأصفهاني:

فـإن تُـصِـبْـكَ مـن الأيـامِ جـائـحـةٌ

لـم أبـكِ مـنـك عـلـى دنـيـا ولا ديـنِ[1]

ولكنْ ممّا ينبغي الوقوف به هنا: أن الأصفهاني أورده عند ذكر الصوت المُغَنّى به، ثم تركه حين أورد القصيدة كاملة! فأي داعٍ دعاه إلى هذا؟ إنني أذهب إلى أنّ أبا الفرج يرى التفريق بين النص (الصوت = الأغنية) والنص (القصيدة)، فالأول ما غُنّي به، وليس شرطاً أن يكون لذي الإصبع، بل ربما لم يخامره الشك في أنه لم يقل الثاني منهما؛ ولهذا لم يثبته في النص (القصيدة)، بل إنه أورده في موضع آخر من الأغاني ولم ينسبه[2]، ويؤكّد صدق نظرته أن هذا البيت متدافَع النسبة، فهو حيناً منسوب لأبي وَجْزة السعدي (ت 130هـ)، ومُغفَل النسبة حيناً آخر[3]، بل إن ما في البيت من نفَس ديني جعل نسبته لا تخرج عن دائرة الشعراء المتأخرين[4].

ومن الأبيات المزيدة على النص هذا الذي أورده التبريزي:

---

(1) **الأغاني**، 3/ 84

(2) يُنظر: **الأغاني**، 15/ 117.

(3) يُنظر: **شعر أبي وجزة السعدي**، 170. وتنظر مصادر التخريج فيه.

(4) نُسب مثلاً لابن الرومي، 6/ 2450، وقد يكون مضمّناً.

الله يعلمُ أني لا أحبُّكمُ ولا أحبُّكمُ إلا تُحِبُّوني[1]

ويبدو من صياغته أن الصنعة البديعية وجمالية التلقي قد تدخّلت، فأخضعت النص القديم لذوقها، وحتى تتبين هذه الصنعة سأورده مع البيت الذي سبقه، وهو ممّا ورد عند المفضل وعند الرواة الأربعة المذكورين:

الله يعلمُني والله يعلمُكم والله يجزيكمُ عني ويجزيني
والله يعلمُ أني لا أحبّكمُ ولا ألومكمُ إلا تحبونـي

فهل ترنّم أحدهم بالبيت الأول الذي تواترتْ نسبته إلى ذي الإصبع، فأعجبه ذلك التقسيم الذي جاء سمحاً لطيفاً، فعزّ عليه ألا يضيف بيتاً آخر يحشوه ببعض فنون البديع؟ ألا يؤكّد هذا الظنَّ انفرادُ التبريزي بروايته وهو من رجال القرن الخامس الذي شاعت فيه الصنعة البديعية؟

إن للرواية والاختيار أثراً في تشكّل النص الذي يكون ملكاً لمنشئه حتى يذيعَه، فإذا أذاعه تدخّل في إعادة صناعته وتشكيله الرواة والمختارون، والنقّاد ومدوِّنو الأدب واللغويون والنحويون ومتمثّلو الشعر ومنشدوه، وحينذاك يولد من النصّ نصوص تماثله أو تشبهه أو تختلف عنه، وبتعبير آخر: إن النص يولد واحداً، ثم يُنسِل نصوصاً، تختلف بعداً وقرباً عن هيئته الأولى.

(1) **شرح المفضليات**، 2/ 603.

المصادر والمراجع

1) **الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والإسلام**، الخالديان (أبو بكر وأبو عثمان ابنا هاشم)، تحقيق: السيد محمد يوسف، دار الشام للتراث، بيروت، د.ط، د.ت.

2) **الأغاني**، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق: عبدالستار فراج، دار الثقافة، بيروت، د.ط، د.ت.

3) **إنباه الرواة على أنباه النحاة**، القفطي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، الطبعة الأولى، 1406هـ/ 1986م.

4) **أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية**، محمود مصطفى، شرح وتحقيق سعيد محمد اللحام، عالم الكتب. بيروت. لبنان. 1417هـ/ 1996م.

5) **بهجة المجالس**، ابن عبدالبر، تحقيق: محمد مرسي الخولي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت.

6) **جمهرة اللغة**، ابن دريد، تحقيق: رمزي البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، 1987م.

7) **الحيوان**، الجاحظ، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت (مصورة عن طبعة عام 1388هـ/ 1969م).

8) **خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب**، عبدالقادر البغدادي،

تحقيق: عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ودار الرفاعي، الرياض، ط الأولى، 1403هـ/ 1983م.

9) **دراسة في مصادر الأدب**، د. الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، ط السابعة، 1993م.

10) **ديوان ابن الرومي**، تحقيق: حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط الثانية، 1993م.

11) **ديوان جرير**، بشرح محمد بن حبيب، تحقيق: نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة، ط الثالثة، د.ت، ونشرة أخرى: بشرح محمد إسماعيل الصاوي، دار الأندلس، بيروت، د.ط، د.ت.

12) **ديوان ذي الإصبع العدواني**، عبدالوهاب العدواني، مطبعة الجمهور، الموصل، 1973م.

13) **ديوان المفضليات مع شرح أبي محمد الأنباري**، عُني به: كارلوس لايل، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، 1920م.

14) **ديوان يزيد بن الطثرية**، تحقيق: ناصر بن سعد الرشيد، دار مكة، د.م، ط الأولى، 1400هـ/ 1980م.

15) **ديوان يزيد بن مفرّغ الحميري**، جمعه وحققه: عبدالقدوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثانية، 1402هـ/ 1982م.

16) **الرسائل الأدبية**، صالح بن رمضان، دار الفارابي، بيروت، ط الثانية، 2007.

17) **زهر الآداب وثمر الألباب**، الحُصري، نشره زكي مبارك، وحققه وزاد في تفصيله وضبطه محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط الرابعة، 1972م.

18) **سمط اللآلي في شرح الأمالي**، أبو عبيد البكري، تحقيق: عبدالعزيز الميمني، دار الحديث، بيروت، الطبعة الثانية، 1404هـ/ 1984م (مصورة عن نشرة مصر).

19) **شرح الرضي لكافية ابن الحاجب**، القسم الثاني، دراسة وتحقيق: يحيى بشير المصري، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، الطبعة الأولى، 1417هـ/ 1996م.

20) **شرح القصائد العشر**، الخطيب التبريزي، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط الرابعة، 1400هـ/ 1980م.

21) **شرح اللمع للأصفهاني**، تحقيق: إبراهيم أبوعباة، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، الطبعة الأولى، 1410هـ/ 1990م.

22) **شرح المفضليات**، التبريزي، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ط، 1977م.

23) **شرح ديوان الحماسة**، المرزوقي، نشره: أحمد أمين، وعبدالسلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، الطبعة الثانية، 1387هـ/ 1967م.

24) **شعر أبي وَجزة السعدي**، تحقيق: وليد السراقبي، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط الأولى، 2000م.

25) **الشعر والشعراء**، ابن قتيبة، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1387هـ/ 1967م.

26) **الفهرست**، ابن النديم، دار المعرفة، بيروت، د.ط، د.ت.

27) **في الشعرية العربية**، طراد الكبيسي، دار أزمنة، عمّان، الطبعة الأولى، 1998م.

28) **الكامل في اللغة والأدب**، المبرّد، تحقيق: محمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط الثالثة، 1418هـ/ 1997م.
29) **كتاب المقتصد في شرح الإيضاح**، عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق: كاظم بحر المرجان، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1982م.
30) **لسان العرب المحيط**، ابن منظور، إعداد: يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، د.ت.
31) **المدخل إلى مناهج النقد المعاصر**، بسام قطوس، دار الوفاء، الإسكندرية، الطبعة الأولى، 2006م.
32) **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، السيوطي، تحقيق: محمد أحمد جاد المولى وعلي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، د.ط، د.ت.
33) **المفضليات**، المفضل الضبي، تحقيق: أحمد شاكر وعبدالسلام هارون، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السادسة، 1979م.
34) **منتهى الطلب من أشعار العرب**، محمد بن ميمون، تحقيق: محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، ط الأولى، 1999م.
35) **النظم الشفوي في الشعر الجاهلي**، جيمز مونرو، ترجمة: فضل العماري، دار الأصالة، الرياض، ط الأولى، 1407هـ/ 1987م.
36) **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، ابن خلكان، تحقيق: إحسان عبّاس، دار الثقافة، بيروت، د.ط، د.ت.
37) **يتيمة الدهر**، أبو منصور الثعالبي، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة الحسينية، القاهرة، ط الأولى، 1352هـ/ 1934م.

قصة شعرية نادرة
من أدب العرب

نُشِرت صيغته الأولى في مجلة العرب، الرياض
ج 9 و10، س 47، الربيعان 1433هـ/ شباط وآذار 2012م

مدخل

من قديم الشعر القصصي الذي أُنطِق فيه الحيوان ما أورده الجاحظ (ت 255هـ) في كتابه الموسوعي **الحيوان**، وهو نصٌّ يرويه أبوعثمان عن أبي زياد الكلابي[1]، ولم يعلِّق الجاحظ على هذا النص كالعهد به، بل أورده وانصرف عنه مُجَانِباً.

والنص يستدعي عدة أسئلة:

من أبو زياد الكلابي؟ وما منزلته بين من روى الجاحظ عنهم ونقل كلامهم؟

وهل أبو زيادٍ الكلابي هو منشئ النص أو هو راويه؟

ولماذا جُعِل بطل القصة من الأعراب ولم يُجعل رجلاً عربيّاً فحسب؟

ولماذا سكت الجاحظ عن التعليق عليه، وهو لا يدع أمراً يجد فيه مجالاً للقول إلا سلكه؟ وبخاصّة في نصٍّ خارجٍ عن المعهود في أدب العرب؟ وهل منشئ النصّ سابق إلى هذا اللون الشعري القصصي؟

سأبدأ -بعد إثبات النص كاملاً- بالتعريف بأبي زياد مُنشِئِه أو

---

(1) **الحيوان**، 6/ 443-445.

ناقله قبل التعرّض لما تثيره الأسئلة المذكورة وغيرها؛ حتى أستضيء بمعرفة أبي زياد على معرفتها:

النص:

قال أبو زياد الكلابي: أكلت الضبعُ شاةَ رجل من الأعراب، فجعل يخاطبها ويقول:

ما أنا يا جَعارِ من خُطّابِكْ علـيَّ دَقُّ العُصْلِ من أنيابِكْ
عـلـى حِـذا جُـحـرِكِ لا أهـابُـكْ

***

ما صنَعَتْ شاتي التي أكلْتِ ملأتِ منها البطنَ ثمّ جُلْتِ
وخُـنـتِـنـي وبـئـس مـا فـعـلْـتِ[1]

***

قالت له: لا زلتَ تلقى الهَمّا وأرسل الله عليك الحُمّى
لـقـد رأيـتَ رجـلاً مُـعْـتَـمّـا[2]

***

قال لها: كذبتِ يا خَباثِ قد طال ما أمسيتُ في اكتراثِ
أكـلـتِ شـاةَ صـبـيـةٍ غِـراثِ

***

---

(1) جعل عبدالسلام هارون القافية مقيَّدة: (أكلْتْ، جُلْتْ، فعلْتْ)، ولم أجد سبباً لهذا الاختيار. ورجّحتُ أن القافية مطلقة، وحركة الرويِّ -كما أُثْبِتَ- الكسرة. وهذا عينه ما فعله شاكر هادي شكر. يُنظر: **الحيوان في الأدب العربي**، 2/ 250-251.

(2) كذا ورد البيت! وهو غير مستقيم مع السياق، و(معتمّاً) قد تكون مصحفة عن (مغتمّاً).

قـالـت لـه والـقـول ذو شـجـونِ
أسـهـبـتَ فـي قـولـك كـالـمـجـنـونِ
أمـا وربِّ الـمُـرسَـلِ الأمـيـنِ
لأفـجَـعَـنْ بِـعَـيـرِك الـسـمـيـنِ
وأمِّـه وجـحـشِـه الـقـريـنِ
حـتـى تـكـون عُـقْـلـةَ الـعـيـونِ

***

قـال لـهـا ويـحـكِ حـذِّريـنـي
واجـتـهـدي الـجِـدَّ وواعـديـنـي
وبـالأمـانـيِّ فـعـلِّـلـيـنـي
لأقـطـعَـنَّ مـلـتـقـى الـوتـيـنِ
مـنـكِ وأشـفـي الـهـمَّ مـن دفـيـنـي
فـصـدِّقـيـنـي أو فـكـذِّبـيـنـي
أو اتـركـي حـقـي ومـا يـلـيـنـي
إذاً فـشَـلَّـتْ عـنـدهـا يـمـيـنـي
تـعـرَّفـي ذلـكِ بـالـيـقـيـنِ

***

قـالـت: أبـالـقـتـلِ لـنـا تـهـدِّدُ
وأنـت شـيـخٌ مُـهـتَـرٌ مُـفَـنَّـدُ
قـولُـك بـالـجـبـنِ عـلـيـك يـشـهـدُ
مـنـك وأنـت كـالـذي قـد أعـهـدُ

***

قال لها: فأبشري وأبشري
إذا تجرّدتُ لشأني فاصبري
أنتِ -زعمتِ- قد أمنتِ مُنكري
أحلف بالله العليِّ الأكبرِ
يمينَ ذي ثريَّةٍ لم يكفرِ
لأخضِبَنَّ منكِ جنبَ المَنحَرِ
برميةٍ من نازعٍ مذَكَّرِ
أو تتركين أحمُري وبقري

***

فأقبلتْ للقدَرِ المُقَدَّرِ
فأصبحتْ في الشَّرَكِ المزعفَرِ
مكبوبةً لوجهها والمُنخُرِ
والشيخُ قد مال بغَرْبِ مِجْزَرِ
ثم اشتوى من أحمرٍ وأصفرِ
منها ومقدورٍ وما لم يُقدَرِ

التعريف بأبي زياد الكلابي:

أبو زياد هو يزيد بن عبدالله بن الحر، أعرابي بدوي، قدم بغداد في زمن الخليفة المهدي حين أصابت الناس مجاعة، ونزل قطيعة العباس بن محمد، فأقام بها أربعين سنة، وبها مات، وله شعر، وقد قال عنه ابن برّي: لم يُسمع في بني بكر أشعر منه.

صنّف كتباً منها: كتاب **الفرْق**، وكتاب **النوادر**، وكتاب **الإبل**،

وكتاب **خلق الإنسان**[1]. وكان -فيما يظهر من بعض أخباره- نديماً لإسحاق الموصلي، وكانا يتقارضان الشعر[2].

وكان فصيحاً بارعاً في اللغة، حتى وصفه علي بن حمزة بأنه «عربي»[3]، وهو يريد أنه حجة في اللغة، وبالغ إذ قال في نعته: إنه ليس حجة واحدة، بل هو «حُجّتان»[4]، وقد نقل عنه بعض اللغويين تفسير بعض الألفاظ[5]، كما نُقِلت عنه بعض أخبار العرب[6]، وأشعارهم[7]. وهو أحد أعراب الحُطمة الذين حكموا في المسألة الزنبورية بين الكسائي وسيبويه[8].

ومن أخباره أنه حين قدم مع الأعراب زمن المجاعة التي سُمِّيت (القحْمة)، أجرى عليهم رجلٌ اسمه العباس رغيفاً لكل رجل، ثم قطَعَه، فقال أبو زياد:

إن يقطع العباسُ عنّي رغيفَه فما يأتِني من نعمةِ اللهِ أكثرُ[9]

ويبدو أن تصنيف الكتب الذي يُشار إليه في تراجم بعض

---

(1) يُنظر: **الفهرست**، ص 67، و**إنباه الرواة على أنباه النحاة**، 4/ 127، و**اللسان**، (سبل).
(2) يُنظر: **الأغاني**، 5/ 249، و**الزهرة**، 2/ 776.
(3) **التنبيهات على أغلاط الرواة**، ص 304.
(4) السابق، 305.
(5) يُنظر: **أمالي القالي**، 2/ 174، 230. و: **كتاب النبات**، 4، 15، 22، 53، و**معجم الأدباء**، 18/ 191-192.
(6) يُنظر: **البيان والتبيين**، 2/ 156، 161، و**أمالي القالي**، 2/ 285.
(7) يُنظر: **كتاب النبات** للدينوري، 8، 158، و: **التنبيهات على أغلاط الرواة**، 290، 305. ويُنظر: **الأعراب الرواة**، ص 253.
(8) يُنظر: **مجالس العلماء**، 10.
(9) **عيون الأخبار**، 3/ 157. وفي البيت خرم.

الأعراب الطارئين على الحواضر، لم يكن تصنيفاً حقيقيّاً، بل ربما كان يُسمَع منهم الكلام، ويُسألون عن معاني بعض الكلِم فيجيبون، فيُكتَب ذلك عنهم، ثم يجمعه بعضُ طلاب العلم واللغة والغريب، وينسبونه إلى من سمعوه منه، فيُقال عنهم حينذاك: إنهم مصنفون. وهذا شبيه بما صنعه أبو حاتم السجستاني حين جمع آراء الأصمعي في (**فحولة الشعراء**)، ثم نُسب الكتاب إلى الأصمعي في بعض نشراته[1].

وبهذا التفسير الذي أراه حقيقاً بالقبول أرُدُّ تشكيك عبدالحميد الشلقاني في صحة نسبة الكتب إليهم[2]؛ إذ إنه فهم التصنيف والتأليف الذي نُسِب إليهم على أنه جمع وتقييد وكتابة وتدوين في القراطيس، كما يفعل غيرهم من المصنّفين أهل العلم.

وعلى ما بيّنتُ يكون أبو زياد بين من روى عنهم الجاحظ أشبه بالغُفل، فلم يرد ذكره إلا في مواضع قليلة من كتبه، منها موضع روى فيه شعراً له، وموضع أورد فيه القصة الشعرية مدار هذه المقالة، وفي موضع ثالث روى عنه خبراً لأعرابي[3].

أقائلٌ أبو زيادٍ أم ناقل؟

أنطلق من كون أبي زيادٍ شاعراً، فهذه الصفة فيه ترجِّحُ أن يكون هو ناظمَ القصة الشعرية، ويؤيّد هذا الظنّ ما نُعِت به من كونه شاعراً مُجيداً، وأنّ له ديواناً في ثلاثين ورقة[4].

---

(1) يُنظر: **فحولة الشعراء**، 71-73.
(2) يُنظر: **الأعراب الرواة**، 136.
(3) يُنظر: **البيان والتبيين**، 2/ 161.
(4) يُنظر: **الفهرست**، 234.

واتخاذُ إسحاقَ الموصلي إياه نديماً يقارضه الشعر يقوّي الحكمَ بقدرته على التفنّن في القول، فما كان إسحاقُ - وهو المجيد المُحسِن- ليرضى بمقارضة ناظم أو شاعر ضعيف.

ثم إنّ في النص من المعرفة باللغة ما يلتقي وما شُهِر به أبو زياد، فهو عارفٌ باللغة، ضليع فيها، بل كانت تؤخذُ عنه، وقد سلف هذا.

وفي الشعر القليل الذي نُسِب إليه أو غلب على الظنِّ أنه من شعره ما يؤكِّد نسبة هذه القصة الشعرية إليه، فمن شعره قوله:

لـه نـارٌ تُـشَـبُّ بـكـلِّ وادٍ إذا النيرانُ أُلبِستِ القناعا
ولـم يكُ أكثرَ الفتيانِ مالاً ولكنْ كان أرحبَهم ذراعا[1]

ومن الشعر الطريف الذي يغلب على الظن أنه له ما جاء في خبر رواه هو، إذ قال: كان أبو الغريب شيخاً قد تزوج فلم يُولِم، فاجتمعنا على باب خبائه وصحنا:

أوْلِـم ولـو بـيـربـوعْ أو بـقُـراد مـجـدوعْ
قـتـلـتـنـا مـن الـجـوعْ

فأولم فاجتمعنا عنده، فأعرس بأهله، فلما أصبح غدونا عليه فقلنا:

يا ليت شعري عن أبي الغريبِ إذْ بات في مجاسد وطيبِ
معانقاً للرشأ الربيبِ أأغمد المحفارَ في القليبِ

(1) **شرح ديوان الحماسة**، ص 1592، الحماسية ذات الرقم 690، و**شرح مقامات الحريري**، 5/ 143، و**ثمار القلوب**، 576، و**التذكرة الحمدونية**، 4/ 19، و**خزانة الأدب**، 1/ 297، وهما في **الحيوان**، 5/ 135 غير منسوبيْن.

أم كـان رِخـواً نـائـسَ الـقـضـيـبِ[1]

ومن شعره الذي يمكن الاستئناس به في تحقيق هذه النسبة ما أورده الجاحظ أيضاً، إذ قال:

قال أبو زياد: قال الضبُّ لصاحبه:

أهَـدَمـوا بـيـتَـك لا أبـا لـكـا وزعـمـوا أنـك لا أخـا لـكـا؟
وأنـا أمـشـي الـحَـيَـكـى حـوالَـكـا[2]

فهذا نصٌّ آخر يُنطِق فيه أبو زياد الحيوان، وعندي أنه من إنشائه، وهو في بعض المصادر منسوب إلى (راجز)[3]، والبيتان الأول والثالث في مصادر أخرى غير منسوبين[4]، وقد سلكهما المبرِّد في باب تكاذيب الأعراب[5]، ونقل عن أبي عبيدة أن العرب تنشدهما على لسان الضب يخاطب الحِسْل أيام كانت الأشياء تتكلم[6]. وسياق هذا النص كما أورده الجاحظ يؤيِّد أن أبا زياد هو المنشئ، فهو يقول ابتداءً كما في الحيوان: «قال الضب...»، ولم يوردْه مرْوِيّاً عن غيره، ولم يقل: (قالت العرب). وعلى خلاف هذا

(1) **اللآلي**، 650-651، و**خزانة الأدب**، 5/ 93-94. والاشتقاق، 141-142، وفيه أن هذا مما اعتاد الأعراب قوله، وهو من مُلحهم.
(2) **الحيوان**، 6/ 128. والحيَكَى: مِشية فيها تبختر وتثاقل. **اللسان** (حيك).
(3) **الكتاب**، 1/ 351، و**أخبار أبي القاسم الزجاجي**، ص 164. وفيهما: «أمشي الدّأَلَى»، والدألى: مِشية كمِشية الذئب، فيها تثاقل. **الكامل**، ص 731، و**اللسان** (دأل).
(4) **الفصوص**، 3/ 305، و**اللسان** (حول، دأل). وفيهما أيضاً: «أمشي الدّأَلَى».
(5) يُنظر: **الكامل**، ص 731.
(6) يُنظر: السابق، نفسه.

قال الجاحظ: «وحدثنا أبو زياد» وهو يروي عنه خبراً عن بعض الأعراب[1].

وروح هذه الأبيات الثلاثة قريبة من روح هذا النص الذي بين يديّ؛ من حيث لغتُه وجعلُه على ألسنة الحيوان.

ثمّ إن أبا زياد أعرابي، وقد جعل الحوار بين الضبع و(أعرابي)؛ ليرفع من شأن الأعراب، إذْ صوَّر الأعرابيَّ شجاعاً مقداماً يصاول الضبع فيغلبها، ولم ينسبه لعربي حضري؛ لما يُعرف من احتقار أهل البادية للحضر[2]، ولأن مصاولة الضبع مما لا يقدر عليه إلا الأعراب.

والأعراب -وأبو زياد منهم- كلِفون بالغرائب، يلهجون بالعجائب، ويفتعلون الأكاذيب[3]، ويصدّقون الخرافات[4]؛ ولا عجب إذاً أن يتفتّق ذهن أبي زياد عن هذا النص البديع حقّاً، الذي يمكن عدُّه -في سياق معرفتي- من أوائل النصوص الشعرية القصصية التي اكتملت فيها أركان القصة الشعرية.

ومن المهم أن أقف وقفة متأنّية، باحثاً عن سبب سكوت الجاحظ عن التعليق على هذا النص الشعري القصصي:

إنّ ممّا يجب أن يؤخذَ في الحسبان أن النص ورد في أُخْريات كتاب **الحيوان**، فربما كان الكلالُ قد غلب أبا عثمان فلم يسعفه

---

(1) يُنظر: **البيان والتبيين** 2/ 161.

(2) يراجع: **مجتمع البادية القديم من خلال مقطّعات الأعراب النثرية**، ص 34.

(3) يُنظر: **الكامل** 1/ 357، و**محاضرات الأدباء**، 1/ 124.

(4) يُنظر: **الحيوان** 6/ 202، 214، و**حياة الحيوان الكبرى**، 2/ 193.

الخاطر بالتعليق، ويَحتمل أنه اكتفى بما بثَّ فيما تقدّم من أبواب الكتاب من تعليقات مهمّة طريفة، يُجرَى معناها وخلاصتُها على هذا النص أيضاً.

كل ذلك وارد بلا شك، ويُضاف إليه الظنُّ بأنّ الجاحظ واثق من وضوح النسبة، فما أبو زياد إلا شاعر صنع هذه القصة، والقارئ قادر على إدراك أنها من صنعته؛ ولهذا لم يعلِّق عليها.

والاحتمال الأخير -وهو الأخطر- أن يكون الخبر والشعر من صنعة الجاحظ نفسه، وما أبو زياد سوى قناع؛ ولهذا آثر أن يورده بلا تعليق. وقد عُرف عن أبي عثمان توليد الأخبار وافتعال الشعر[1]، وفيه يقول الحصري: إنه يصنع الأشعار والأخبار، و«كان قديراً على الشعر»[2]. والفن الجاحظي «يقوم على استغلال مسالك المعرفة الرائجة في عصره، واتخاذها مطية للإبداع»[3]، فهل سار الجاحظ في هذا الخبر وذلك الشعر مسيرته في نصوص وأخبار أخرى، فكان هو الصانع المبتكر؟ وهل ابتكره أو افتعله محتذياً نظائر له لم تصلنا؟ هذا الاحتمال كما قلتُ وارد بلا شك، وموضع الخطر فيه أن تضطرب رؤية المتلقي، وتختلط أحكامه؛ لاختلاف القول في قائله. ولو كان نصّاً عاديّاً لما كان في الأمر خطورة، ولكنه نص يتجاوز عصره، ويقتحم نمطاً من الإبداع غير شائع في زمان أبي زياد ولا بيئته كما نعرف من مدوّنات الأدب ومصادره.

---

(1) يُنظر: **الخبر في الأدب العربي**، ص 209. ويُراجع ما نقله محمد القاضي عن طه الحاجري: **البخلاء**، مقدمة المحقق، ص 40.

(2) **جمع الجواهر**، ص 148.

(3) **الخبر في الأدب العربي**، 208.

وقد يكون من دواعي القول بأنّ الجاحظ هو المنشئ الحقيقي ما في النص من نمط حواري طويل النفَس، والجاحظ رجل حِجاج وجدل، قادر على الإتيان بالحجة ونقيضها، متمكن من إنطاق المرء وخصمه بما يقطع حجة كلّ منهما. وهذا ظاهر في النص، غير أن أمراً يقف حائلاً بيني وبين الميل إلى هذا الحكم، وهو أن المرء ضنين بأن ينسب ما أنشأه إلى غيره، وبالخِصِّيصَى نصٌّ كهذا، ثم إن اتهام الجاحظ بافتعال الشعر وصناعة الأخبار دعوى تحتاج إلى براهين.

من ناحية أخرى: هل أتخذ تلقي النص معياراً أحكم من خلاله بأن النص لأبي زياد؟ إن النص لم يحظ بتلقٍّ واسع يمكن أن تتعدّد مظاهره، ومن التلقي القليل له إيراد شاكر هادي شكر له منسوباً لأبي زياد في كتابه عن الحيوان[1]. وصنيعه هذا دالٌّ على اطمئنانه إلى أنّ النص لأبي زياد لا للجاحظ.

لقد أسهبتُ في هذه المسألة لأنّ تحقيق اسم القائل مهمٌّ جداً، وليس من الخير لتاريخ الأدب مطلقاً أن يُهمَل المؤلِّف، فكيف وهذا الأدب -كما أسلفت- سابقٌ زمنَه؟

إنّ هذا النص -وقد ارتضيتُ نسبته لأبي زياد- ينفي أن يكون العرب مقلِّدين في صياغة الشعر على ألسنة الحيوان، بل هم ممّن افترع هذا الفن، وليس القائل ممّن عاش في غضارة العيش ورَفَاغِية المدنية (الرَّفاغِيَة كالرفاهيَة وزناً ومعنى) وقرأ وأفاد ممّا نُقل عن الأمم المجاورة، بل هو أبو عُذْرة هذا النمط في محيطه الأعرابي -

(1) يُنظر: **الحيوان في الأدب العربي**، 2/ 250.

في أقلّ الأحوال- فهو مبتكر هداه خياله الرحب وقريحته الخصبة إلى تفتيق هذه الصور الشعرية القصصية، وربما أفاد ممّا يشيع بين الأعراب من حوارات نثرية أجْرَوْها على ألسنة الحيوان[1].

قيم فنية في النص:

النص على بحر الرجز (مشطور الرجز)، وهو بحر اغتنمه رُوّاد النظم العلمي؛ لسهولة تقليب المعاني فيه، ولانديا حه السلس في تحمّل الألفاظ والتراكيب مهما اشتدّت جساوتها.

وفي النص تنويع للقوافي، ربما كان ملهِماً لمن نظموا على ألسنة الطير والحيوان فيما بعد. وهذا التنويع مشاكلٌ لتنوّع العواطف وتضادّها، فالأعرابي مكلوم مجنيّ عليه، والضبع -سواء أكانت حقيقة أو مجازاً- صائلة جانية، ولكلٍّ منهما مشاعر في ذلك الموقف، فالأعرابي راغب في الثأر والانتقام، بالقضاء عليها، وحماية ماله، وهي مقبلة على الصراع، واثقة بالغلبة.

و(الضبع) التي اختارها أبو زياد لأن تكون ضدّاً للأعرابي ليست من الكلِم التي تخطر في الذهن عفواً، بل هي كلمة مستدعاة مرادة؛ لما فيها من إشعاع وعمق دلالي، وباستعراض ما ورد في كلام العرب عن الضبع نجد عدة معانٍ، منها:

الضبُع: السبع المعروف، والضبُع: السنة الشديدة المهلكة المجدبة، قال العباس بن مرداس:

أبا خُراشةَ أمّا أنت ذا نفرٍ فإنّ قوميَ لم تأكلهمُ الضبُعُ

(1) يُنظر مثلاً: **عيون الأخبار**، 2/ 74، 78.

والعرب تكنّي عن السنة الشديدة بالضبع، والضبُع: الشرّ، والضَّبْعُ من الأرض: أكمة سوداء مستطيلة قليلاً[1].

فلفظ (الضبع) إذاً يحتمل أن يكون مراداً به الحيوان المعروف، وهذا هو الفهم الذي يمسّ السطح، والوقوف الطويل به قد يُفقد النصّ أهم قيَمه الفنية.

ويَحتمل أنه أراد به «السنة الشديدة المهلكة المجدبة»، وهذا هو الأقرب عندي؛ ذلك أن صراع الأعرابي مع الحيوان يتماهى وصراعَه مع سنوات القحط، فالضباع تهيج عند الجدب، ويكثر عيْثها وإفسادها، ولهذا قيل في المثل «أعيث من جَعارٍ»[2] أي الضبُع، وضُرب بها أكثر من مثل فقيل: «عَيْثُ الضبع»[3]، وقيل: «مُجير أمِّ عامر»[4]، و«خصلتا الضبع»[5]، وكلتا خصلتَيْها شر، فالضبع على هذا رمز للصراع مع الحياة وشدائدها، ورمز لمصارعة الخديعة والإفساد والطغيان ونكران المعروف، بل إنّ لفظ (الضبع) قد يُراد به الشرُّ مطلقاً كما سلف. وقد أراد أبو زياد لذلك الصراع أن ينتهي نهاية ينتصر فيها الإنسان، فتلك الضبع (السنة الشديدة وما خلفها من الدلالات) قد أصبحت (مكبوبة لوجهها والمنخُرِ).

ومما ينبغي الإشارة إليه أنّ الضبع ترد في الشعر القديم في مجال الحديث عن الموت صراحة، وتختص بأن ذكرها لا يأتي إلا

---

(1) **اللسان** (ضبع).

(2) **معجم الأمثال العربية**، 1/ 428. و(جعار) اسم للضبع لكثرة جعرها أي رجيعها. يُنظر: **اللسان** (جعر).

(3) **ثمار القلوب**، 401.

(4) السابق، نفسه.

(5) السابق، 402.

في حالة ما بعد الموت، ومن ثم اقترن ذكرها عند الشعراء بالبشاعة والرعب؛ لِما يُذكر من عبثها بالجيف، فهي -على هذا- تمثِّل (الموت) من حيث هو صورة للضياع[1]. وعليه يكون أبو زياد قد اختار للأعراب كلِّهم الانتصار على الفناء، الانتصار الذي انقلب فيه الوضع فصارت الضبُعُ الآكِلَةُ مأكولةً.

إن هذه القصة الشعرية قد حوت وصفاً تصويريّاً، وسرداً، وحواراً، وكلها من المكوّنات الخِطابية المهمة، ولكن الحوار هو الغالب عليها؛ وقد جاء متوازناً من حيث مقدار ما قاله كل خصم، وهذا يعين على رسم شخصية كل منهما، فهما متعادلا القوة، متوازنا الرغبة في الحصول على الغلبة.

وفي أثناء الحوار وفّق المنشئ توفيقاً كبيراً إذ فصّله، وجعل الشعور النفسي نامياً بنموِّه، منعكساً على المتلقي، الذي يفترِضُ النهاية، أو يكونُ أفقُ التوقع عنده قريباً ممّا يريد المنشئ، إن لم يكن مماثلاً له.

وليس الحوار مع الحيوان جديداً هنا -وإن كنتُ ارتضيتُ جعلَه رمزاً- فقد سبق الشعراءُ القدماءُ إلى محاورة الناقة والذئب وغيرهما[2]، ولكن الجديد هو جعل النص في مقاطع حوارية طويلة نسبياً ومتوازنة، وبها يقوم النص. أمّا الحوار في غيره فأكثره يأتي في أبيات من قصائد طوال.

---

(1) يُنظر: **هاجس الخلود في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي**، ص 263-264.

(2) يراجع: **الحوار في القصيدة العربية إلى نهاية العصر الأموي**، ص 233-259.

وهذا يُسلِمني إلى ما يمتاز به هذا الأثر الفني عمّا عداه من قصص وردت في الشعر القديم -ما عدا القصيدة الميمية المنسوبة إلى الحطيئة، وفيها شكّ كبير- وهو أنه جاء منفرداً، في نصٍّ كامل، وليس جزءاً من قصيدة، ولم تكن القصة فيه توطئة لغرض رئيس يريده القائل.

وقد كانت أغلب القصص الشعرية عند القدماء أجزاء من قصائد، وبعضها مقدمات للأغراض، وليست هي الجزء الأهمّ، فهي أقرب إلى أن تكون وسائل لا غايات[1].

وقد عُدّ نظم ابن الهبارية (ت 509هـ) لـ **كليلة ودمنة** بداية للشعر القصصي المراد بذاته[2]، المقصود منه التوصّل لغايات خُلقية وتهذيبية، ولكنّ قصيدة أبي زياد تجعل من المهم إعادة النظر في هذا الحكم.

والتحليل الغرَضي لهذا النص يجعلني أميل به إلى أن يكون فخرياً، ولكنه غير متمحّض للفخر، كشأن كلّ القصائد القديمة التي تتداخل فيها الأغراض، ويصعب فيها فصل غرض عن آخر. وهو يبعث رسالة طالما ألَحّ عليها شعراء العرب القدماء؛ وهي الفخر بالبطولة والشجاعة، والإقدام على المكاره[3]، كما أن فيها ما يشرح طبيعة الإقدام عند الأعرابي الذي لا يمنعه مانع من الأخذ بثأره، والانتقام ممَّن يؤذيه، وإن أدّى به إلى الهلكة.

والنصّ -كما هو بادٍ- في ثلاثة أقسام، أولها نثري مقتضب،

---

(1) يُنظر: **القصة الشعرية في العصر الحديث**، ص 31-32.
(2) يُنظر: **شعر ابن الهبارية**، مقدمة المحقق، ص 16.
(3) يراجع: **القصة الشعرية في العصر الحديث**، ص 49.

وثانيها حوار طويل بين الرجل والضبع، وثالثها وصف. والقسم الأول أشبه بالمدخل أو العتبة للخبر والشعر: «أكلت الضبعُ شاةَ رجل من الأعراب، فجعل يخاطبها ويقول»، فالبداية جاءت نثرية سردية، وهكذا كانت الأخبار والقصص عند العرب، فأغلبها يأتي محفوفاً بنصوص موازية تُلمِح وتشير، وقد تفسّر وتعين على الفهم.

وليس بالإمكان عدُّ هذه القصة ناضجة من كلِّ أنحاء هذا النوع (القصة الشعرية)؛ إذ إن صانعها هجم على الحوار، وابتدأ به دون مقدمات، هذا إذا أخرجنا المقدمة النثرية التي هي أقرب إلى ذكر المناسبة منها إلى أن تكون جزءاً من النص، على أهميتها وأثرها في قراءته وتحليله. كما أن القيمة الفنية للنص بعامة لا تجعله في مقام علِيّ، فقيمته الكبرى تاريخية.

وفي مسألة البناء ينبغي التنبّه إلى أمر على قدر من الأهمية كبير، وهو أن أبا زياد بدأ بمهاد نثري للقصة (أكلتْ الضبعُ. . .) فهو هنا يتّخذ موقف (الراوي) الذي رأى الحدث وشهده ونقل كلام الخصمين، وتدخّلَ في بعض الأبيات بجمل مثل: (قالت له) و(قال لها) ولكنه كان متوارياً في أغلب الأبيات، ثم لما انتهى الحوار الشعري اقتحم الراوي المقطع الأخير فجعله كلّه سرداً على لسانه هو بقوله: (فأقبلتْ للقدَر المقدّر) فصار كلامه جزءاً من النص الشعري، ولم يعد سيرتَه الأولى أي (الصياغة النثرية). وهذا يجعلنا نشهد تماهياً بين أبي زياد الراوي والأعرابي، فقد أبت روحُه الأعرابية أن يظلّ مشاهِداً أو ناقلاً فحسب، بل دخل في النص = دخل في الحدث أو الخبر = دخل في الصراع = دخل في النتيجة التي هي غلَبة الأعرابي وشِدّتُه وقوة أسْره. وما الأعرابي في الحقيقة سوى أبي

زياد نفسه (أعني أبا زياد الشخصية لا الشخص).

إننا تُجاه هذا النص نقف حيال متكلمين اثنين: الجاحظ وأبي زياد، فالجاحظ هو المصنِّف الذي لولاه لما وصلنا النص، وأبو زياد هو المنشئ، ثم إننا في سياق النص الشعري نجد الكلام منسوباً لاثنين (الأعرابي والضبع)، وهذه الثنائية التي رُكِّب منها النص في سياقه العام (بوصفه خبراً يرويه الجاحظ) وسياقه الخاص (بوصفه نصاً شعرياً لأبي زياد) جاءت مؤتلفة مع روح النص الشعري الذي يريد إيصال فكرة الصراع من أجل البقاء، فثمّ اثنان مصطرعان على البقاء (الأعرابي + الضبع)، واثنان آخران يتنازعان الظهور في النص (الجاحظ + أبو زياد)، والبقاء للأقوى، والذي بقي من الاثنين الأولين هو الأعرابي الذي قتل الضبع، والذي بقي من الاثنين الآخرين هو الجاحظ = كتاب الجاحظ، أما أبو زياد الكلابي فهو -بوصفه شخصاً- نكرة لا يعرفه المتلقي.

وفي النص ملامح أسلوبية تقتضي التأمّل، مثل استعمال وزن (فَعالِ) في قوله (يا جَعارِ) و(يا خَباثِ)، وهما على زنة (فَعالِ) التي يختص كثير ممّا ورد عليها بالنداء[1]، وهذا يؤكّد حوارية النص التي تمثّل الصراع المستمر بين الاثنين. والصيغتان معدولتان عن (جاعر) و(خُبث أو خبيثة)[2]، والمجيء بصيغة معدولة يتفق مع ما يريده المتكلم من اعتدال الأمر له، ومن التحكم في هذا الذي عُدِل (أو قُلِب) عمّا كان عليه.

---

(1) يُنظر: **الكتاب**، سيبويه، 2/ 198.

(2) يُنظر: السابق، نفسه، و**اللسان** (جعر) و(خبث).

وجعلُ الضبع تهدِّد بأكل العَيْر وأمّه وجحشه القرين يوافق ما يُعرف عنها من كثرة الأكل[1]، وكل أولئك رموز لمنافع الحياة ومباهجها، فحياة الأعرابي قائمة عليها وأيّ ضرر يلحقها يعني له النهاية المأسوية.

ويستوقفني اتكاء المنشئ على الاعتراض في قوله: (قالت له -والقول ذو شجون-) وقوله: (أما -وربِّ المرسَل الأمينِ-) وهو نمط أسلوبي لا يُراد به فحسب إتمام الإيقاع، بل إنه يحمّل السياق دلالات ثرية، فإن الاعتراض بـ (القول ذو شجون) يهيّئ المتلقي لتقبّل مزيد من المعاني في قول الضبع، ويومئ إليه بتطلّب ما لا يظهر من المعاني. وأما الاعتراض بالقسم فيفيد المعنى تأكيداً، ويقرّر حالة الإيمان التي يتلبّس بها الأعرابي وهي سلاح يشهره في وجه الخصم؛ ويزيد اطمئنانه إلى أنّ الصراع سوف يسفر عن نتيجة يرغب فيها.

كانت تلك تعليقات أعدّها عابرة غير كافية؛ إذ أظنّ أن في النص وفي سياقه مداخل كثيرة يمكن أن يُنعَم فيها النظر، وأن يُفاد منها، فإن وُفّقتُ إلى اقتداح الفِكَر والتحريض على التأمّل فحسبي، والله المستعان.

---

(1) يُنظر: **اللسان** (جعر).

المصادر والمراجع

1) **أخبار أبي القاسم الزجاجي**، تحقيق: عبدالحسين المبارك، دار الرشيد، بغداد، 1980م.
2) **الاشتقاق**، ابن دريد، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط الأولى، 1411هـ/ 1991م.
3) **الأعراب الرواة**، عبدالحميد الشلقاني، دار المعارف، القاهرة، 1977م.
4) **الأغاني**، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق: عبدالستار فراج، دار الثقافة، بيروت، د.ط، 1983م.
5) **اللآلي في شرح الأمالي**، البكري، تحقيق وشرح: عبدالعزيز الميمني (سمّى عمله سمط اللآلي)، دار الحديث، بيروت، ط الثانية، 1404هـ/ 1984م.
6) **أمالي القالي**، أبو علي القالي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1975م.
7) **إنباه الرواة على أنباه النحاة**، القفطي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، الطبعة الأولى، 1406هـ/ 1986م.
8) **البيان والتبيين**، الجاحظ، تحقيق: عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط الرابعة 1975م.

9) **التذكرة الحمدونية**، محمد بن حمدون، تحقيق: إحسان عباس وبكر عباس، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى 1996م.
10) **التنبيهات على أغلاط الرواة**، علي بن حمزة، تحقيق: عبدالعزيز الميمني، دار المعارف، القاهرة، 1977م.
11) **ثمار القلوب**، الثعالبي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1985م.
12) **جمع الجواهر**، الحصري، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط الأولى، 1372هـ/ 1953م.
13) **الحوار في القصيدة العربية إلى نهاية العصر الأموي**، السيد أحمد عمارة، طنطا، ط الأولى، 1414هـ/ 1993م.
14) **حياة الحيوان الكبرى**، الدميري، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط الأولى، 1426هـ/ 2005م.
15) **الحيوان في الأدب العربي**، شاكر هادي شكر، عالم الكتب، بيروت، الطبعة الأولى، 1405هـ/ 1985م.
16) **الحيوان**، الجاحظ، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ت، (مصورة عن طبعة عام 1388هـ/ 1969م).
17) **الخبر في الأدب العربي**، محمد القاضي، كلية الآداب، منوبة، تونس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولى، 1419هـ/ 1998م.
18) **خزانة الأدب عبدالقادر البغدادي**، تحقيق: عبدالسلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الثانية، 1979م.
19) **الزهرة**، محمد بن داود الأصبهاني، تحقيق: إبراهيم السامرائي، دار المنار، الزرقاء، الأردن، ط الثانية، 1406هـ/ 1985م.

20) **شرح ديوان الحماسة**، أبو علي المرزوقي، نشره: أحمد أمين، وعبدالسلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، الطبعة الثانية، 1387هـ/ 1967م.

21) **شرح مقامات الحريري**، أبو العباس الشريشي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، 1976م.

22) **شعر ابن الهبارية**، ابن الهبارية، جمع وتحقيق: محمد فائز طرابيشي، وزارة الثقافة، دمشق، 1997م.

23) **عيون الأخبار**، ابن قتيبة، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت (مصورة عن نشرة دار الكتب المصرية).

24) **فحولة الشعراء**، أبو حاتم السجستاني، تحقيق: محمد عبدالقادر أحمد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1411هـ/ 1991م.

25) **الفصوص**، صاعد بن الحسن الربعي، تحقيق: عبدالوهاب التازي سعود، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المملكة المغربية، 1414هـ/ 1994م.

26) **الفهرست**، ابن النديم، دار المعرفة، بيروت، 1398هـ/ 1978م.

27) **القصة الشعرية في العصر الحديث**، عزيزة مريدن، دار الفكر، دمشق، الطبعة الأولى، 1404هـ/ 1984م.

28) **الكامل**، المبرِّد، تحقيق: محمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثالثة 1418هـ/ 1997م.

29) **كتاب النبات**، للدينوري، أبو حنيفة الدينوري، تحقيق: برنهارد لفين، دار فرانز شتاينر، فيسبادن، ألمانيا، 1394هـ/ 1974م.

30) **الكتاب**، سيبويه، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط الأولى، 1411هـ/ 1991م.

31) **لسان العرب**، ابن منظور، دار لسان العرب، بيروت، د.ت.

32) **مجالس العلماء**، الزجّاجي، تحقيق: عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، دار الرفاعي، الرياض، ط الثانية، 1403هـ/ 1983م.

33) **مجتمع البادية القديم من خلال مقطّعات الأعراب النثرية**، عبدالله بن سليم الرشيد، الرياض، ط الأولى، 1427هـ/ 2006م.

34) **محاضرات الأدباء**، الراغب الأصفهاني، دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ط، د.ت.

35) **معجم الأدباء**، ياقوت الحموي، تحقيق: مرجليوث، دار الفكر، دمشق، الطبعة الثالثة، 1400هـ/ 1980م. (مصورة عن طبعة عام 1922م).

36) **معجم الأمثال العربية**، خير الدين شمسي باشا، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، ط الأولى، 1423هـ/ 2002م.

37) **هاجس الخلود في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي**، عبدالرزاق الدليمي، وزارة الثقافة، بغداد، ط الأولى، 2001م.

تحقيق المرويات الأدبية
ضرورته ومنهجه

نشر في مجلة العرب، الرياض، ج 9 و10، س 43،
الربيعان 1429هـ، آذار، ونيسان 2008م.

مهاد القضية

تحفل كتب الأدب ومدوّناته -وبخاصة المتأخر منها- بمرويات شتى، عن الشعراء والأدباء، ينقلها لاحق عن سابق، وتستقر في الأذهان، ثم تصبح كالأمر الذي لا يُشَكّ فيه، ولا يُعمَد إلى تمحيصه وبيان حقيقته من زيفه.

وتحقيق تلك المرويات حاجة أيُّ حاجة، وبخاصة حين تنبني عليها أحكام نقدية، أو تسير بين الناس، فتصبح أنموذجاً للأدب العربي، وهي من الركاكة وسوء التعبير وضحالة الفكر بحيث يكون كشف زيفها إحساناً للأدب، وإنقاذاً للتاريخ والذوق.

وقد كان من منهج علماء الأدب والإخباريين التساهلُ في تمحيص المرويات والأخبار في الأدب؛ لأنهم لا يريدون منها سوى الإطراف والإحماض، فكانوا ينقلون، ويجعلون العهدة على من نقلوا عنه، ولا يرون بأساً في تدوين ما يخالف العقل أحياناً، أو المنطق والتاريخ، وكأن كلمة هارون الرشيد لأبي السري الخزرجي الذي «ادّعى رضاع الجن وأنه صار إليهم، ووضع كتاباً ذكر فيه أمر الجنّ وحكمتهم وأنسابهم وأشعارَهم، وزعم أنه بايعهم للأمين بن

هارون الرشيد»[1]، إذ قال له -أي الرشيد-: «إن كنتَ رأيتَ ما ذكرتَ لقد رأيتَ عجباً، وإن كنتَ ما رأيتَه لقد وضعتَ أدباً»[2] = كأن هذه الكلمة أصبحت قانوناً لكلّ ما يفتعله الأدباء والإخباريون، فالمهمّ هو أن يكون في الأدب تسلية وإحماض، ولا بأس في أن يُفتعل وتُصنع أخباره، دون أن تخضع للنظر والتحقيق.

وعلى هذا جرى بعض الأدباء في العصر الحديث، فكرم البستاني مثلاً يقول معلِّقاً على قصة أسطورية في وفاة العباس بن الأحنف (ت 192هـ): «وهذه الأساطير -وإن تكن تدعو إلى الشك في صحتها- حسنة الاختراع لذيذة، وأقلّ ما فيها أنها تدلّ على ما كان للشاعر الذي وُضِعت فيه من منزلة وتأثير في البيئة التي عايشها»[3]. فحُسن اختراعها ولذّتها إذن كافيان لقبولها، وهذا رأي يرفضه المنهج العلمي القويم في دراسة تاريخ الأدب.

والذي أراه أنّ تاريخنا الأدبي بحاجة ماسّة إلى تمحيصٍ وانتخالٍ ومَيْزٍ للحقيقة من الخيال، حتى لا يتكدّر صفاؤه، وحتى لا تتلعّب الأساطير والخرافات به، وهي فيه كثيرة، متناثرة في مدوَّناته المتعدّدة، وبخاصة المتأخرُ منها.

ومنهج تحقيق تلك المرويات والأخبار يجب أن يخضع للنقل والعقل، فأما النقل فيكون برصد الروايات المختلفة للخبر الواحد، ومعارضة بعضها ببعض؛ إذ قد ينكشف زيف الخبر من التناقض في متنه، وربما استبان صدقه.

---

(1) **وفيات الأعيان**، 5/ 221.

(2) السابق، نفسه.

(3) **ديوان العباس بن الأحنف**، مقدمة الناشر، 13.

وكذلك بعرض المتن على الحقائق التاريخية المرتبطة به، فإنْ كان منسوباً لرجال معروفين، فلا بدّ من عرضه على ما عُرف عنهم، فقد يكون فيه ما يتفق معه، وربما تضمّن شيئاً يناقضه مناقضة ظاهرة، وربَّ فائدةٍ تاريخية عن العَلَم تذهب بالقصة كلِّها، كالذي يروى عن بشار بن برد (ت 167هـ) في مجالس الرشيد (ت 193هـ) ، فالتاريخ يكذِّب كلَّ ما قيل فيها، لأن علاقته كانت بالمنصور (ت 158هـ)، والمهدي (ت 169هـ)[1].

ومن منهج تحقيق تلك المرويات عرضُ ما نقله العلماء المتقدمون، فبعضهم يثير الشكّ في بعض ما يتعرّض له، كابن جني (ت 392هـ) الذي نقل قصة تصحيف الأصمعي (ت 216هـ) هذا البيت:

وغررتَني وزعمتَ أنك لابنٌ في الصيفِ تامرْ

إذ رواه هكذا:

لا تني بالضيف تامُر

ثم عقّب قائلاً: «وتبعد هذه الحكاية في نفسي، لفضل الأصمعي وعلوِّه، غير أني رأيت أصحابنا على القديم يُسندونها إليه، ويحملونها عليه»[2]، وابن جني هنا يبدو متردِّداً، فهو ينقل القصة اتكاءً على إسناد القدماء إياها إلى الأصمعي، ولكنه لا يدَّع التعليق عليها، مُبيِّناً ما ساوره من الشك فيها.

وفي تعليقات النقاد في العصر الحديث مادّة قيِّمة، يمكن الإفادة

(1) يُنظر: **الأغاني**، 3/ 172، 210.
(2) **الخصائص**، 3/ 282.

منها في تمحيص بعض الأخبار والمرويّات، كالشكّ الذي أظهره طه الحاجري في قصة حكومة أم جندب بين امرئ القيس (ت نحو 80 ق.هـ) وعلقمة الفحل (ت نحو 20 ق.هـ)، وإن كان لم ينكرها جملة[1]. ويُلاحظ أن اجتهاد المؤرخين في تاريخ وفاتيْ الرجلين يجعل بينهما ما لا يقلّ عن ستين سنة، فإن صحّ هذا الاجتهاد فشكّ الحاجري قويّ جدّاً. ويغلب على الظن أن تحديد تاريخ وفاة علقمة ليس دقيقاً، وربمّا لم يلمسْ يدَ الصواب.

ومحمود الطناحي (ت 1419هـ/ 1999م) يقف موقف الريبة من قصة تنسب إلى الأصمعي، وفيها أنه لم يفقه العروض، فأراد الخليل بن أحمد (ت 170هـ) أن يصرفه بلطف عنه، فطلب إليه أن يقطّع هذا البيت:

إذا لم تستطع شيئاً فدعه وجاوزه إلى ما تستطيعُ

قال الطناحي: «وفي النفس من هذه القصة شيء... فكم نُسب إلى الأصمعي من أوهام وأخطاء يجلّ قدره عنها»[2]، وقوله: (كم نُسِب) مهم في سياق هذا التحقيق المطلوب، وهو مما يُستنار به، وبخاصة أنه من علَم محقق.

إن سبرَ المرويات التي تنبني عليها أحكام نقدية وتاريخية واجتماعية ضرورة، شريطة أن تُسند الأحكام بقبولها أو ردِّها بالدلائل، وتقوّى بالشواهد، مثلما فعل الطاهر أحمد مكي حينما أشار إلى الشك في قصة المعلقات[3]. على أن بعض الشك لا يجد

(1) يُنظر: **في تاريخ النقد**، 38.
(2) **في اللغة والأدب**، 1/ 178، حاشية 2.
(3) يُنظر: **دراسة في مصادر الأدب**، 100، 102-103.

ما يسنده من الدلائل؛ ولكنه يظلّ مع ذلك وجيهاً، ولهذا أميل إلى صفّ المرتابين في قصة حكومة النابغة (ت نحو 18 ق.هـ) بين الشعراء في سوق عكاظ، منطلِقاً من قول طه أحمد إبراهيم (ت 1354هـ/ 1935م): «ذلك ما لا يستطيع باحث جادٌّ أن يؤمن به»[1]. وقول طه الحاجري: «تعرّض هذا الخبر لكثير من التزيّد، وألوان من الحمل عليه»[2].

ويكفي في مناقشة خبر حكومة النابغة وأمثاله أن يُستضاء بتاريخ العرب وأيامهم ومدوّنات شعرهم، ففي إنعام النظر فيها ما يؤكِّد زيف هذا الخبر. ولو كان صحيحاً لوجدنا صداه في شعر من حُكِم لهم أو عليهم في أقلِّ الأحوال[3]، والعجيب أن يتقبّل كثير من النقاد هذه الأسطورة دون أن يكلِّفوا أنفسهم التحقيق، وليس عندهم من الحجج إلا قولهم: (ما الذي يمنع؟)[4]، مسوّقين بمحاولة تحميل تاريخ النقد عند العرب ما لا يحتمل، ولا يضيره في شيء ألا يكون للنقد وجود في جاهليتهم.

وأنا حين أختار ردّ هذه الأسطورة أحيل كما سلف إلى أنه لا أثر لها في شعر الجاهليين، كما أن حكومة النابغة التي يُفاد من صيغة الخبر الذي جاءت فيه أنها تتكرر في المواسم، لم يُحفَظ منها إلا قالاته للأعشى (ت 7هـ) والخنساء (ت 24هـ) وحسان

(1) **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، 24.
(2) **في تاريخ النقد**، 42.
(3) يُنظر دفاع عبدالعزيز عتيق عن قصة حكومة النابغة بين الشعراء، وهو دفاع لا ينبني على حقائق ثابتة. **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، 29-30.
(4) يُنظر مثلاً: **دراسات في نقد الأدب العربي**، 64.

(ت 54هـ)[1]. فأين سائر الشعراء؟ ولمَ لمْ يُنقَل سوى حكمه على هؤلاء؟ إنني أنفي هذه الحكومة المزعومة، ولستُ مطالَباً بالدليل، مدّخِراً للصِّيال قولَ الذهبي (ت 748هـ) في مَعرِض تعليقه على قصة مجنون ليلى: «إذا كان المثبِتُ لشيء شبهِ خرافة، والنافي ليس غرضُه دفعَ الحقِّ، فهنا النافي مقدَّم»[2].

إن بعض ما يُنقَل عن العرب يأتي أحياناً في صيغة خبر ثابت، وكأنْ لا مجال فيه للنقاش، كالخبر الذي تحمّل مؤونتَه ابن رشيق (ت 463هـ)، وفيه أن العرب كانت تحتفل بنبوغ الشاعر[3]، ولكنّ وقفة تحليل ومساءلة لهذا الخبر وقفها عودة الله القيسي أثارت شكوكاً كبيرة، إذْ كان كلامه منطقيّاً موزوناً بلغة البحث العلمي، فقد بحث عن إشارة إلى هذه الظاهرة عند غير ابن رشيق فلم يجدها، ولم يجد عند الشعراء الذين احتُفِل بهم -في زعم صانع الخبر- أي أثر لتلك الحُفول، ولم يجدها في مناقضات الخصوم، وهي من أوسع أبواب المفاخرة[4].

والإشكال في هذا الخبر وأشباهه أنه يؤخذ مأخذ التسليم، فتُبنى عليه أحكام تتعلق بأدب العرب وتاريخهم، حتى عند بعض العلماء المحققين، مثل محمد محمد حسين (ت 1403هـ/ 1983م) الذي أورد الخبر، وبنى عليه أحكاماً بلا تمحيص[5].

---

(1) يُنظر: **الأغاني**، 9/ 333-334.
(2) **سير أعلام النبلاء**، 4/ 5.
(3) يُنظر: **العمدة**، 1/ 65.
(4) يُنظر: **منابع الشعر ومكانة الشاعر**، 158.
(5) يُنظر: **الهجاء والهجّاؤون في الجاهلية**، 70.

وسوف أخصّ في هذا البحث الموجز خبرين بمزيد من الكشف والتحقيق، أولهما بُنِيت عليه أحكام، وتناقله كثير من الدارسين والنقاد، والآخر كلِف به بعض المعتنين بالتربية والتعليم، وشاع بين طلاب المدارس، ولم يجدوا من يضعهما بين يدي التحقيق والكشف العلمي.

تحقيق خبر علي بن الجهم مع المتوكل:

جاء في هذا الخبر أن علي بن الجهم (ت 249هـ) كان بدويّاً جافياً، فقدم على المتوكل العباسي (ت 247هـ)، فأنشده قصيدة، منها:

أنت كالكلبِ في حفاظِك للودِّ (م)

وكالتيسِ في قراعِ الخطوبِ

أنت كالدلوِ، لا عدمناك دلواً

من كبارِ الدِّلا كثيرِ الذَّنوبِ

فعرف المتوكل حسن مقصده وخشونة لفظه، وأنه ما رأى سوى ما شبَّهه به، لعدم المخالطة وملازمة البادية، فأمر له بدار حسنة على شاطئ دجلة، فيها بستان حسن، يتخلله نسيم لطيف يغذّي الأرواح، والجسر قريب منه، وأمر بالغذاء اللطيف أن يتعاهد به، فكان -أي ابن الجهم- يرى حركة الناس ولطافة الحضر، فأقام ستة أشهر على ذلك، والأدباء يتعاهدون مجالسته ومحاضرته، ثم استدعاه الخليفة بعد مدّة لينشده، فحضر وأنشد:

عيون المها بين الرصافة والجسر

جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري

فقال المتوكل: لقد خشيت عليه أن يذوب رقة ولطافة[1].

هكذا وردت القصة -بتصرف يسير- في محاضرة الأبرار لابن عربي، وعنه نقل محمد أحمد جاد المولى (ت 1363هـ/ 1943م) وصاحباه في **قصص العرب**[2]، وخليل مردم (ت 1379هـ/ 1959م) في تحقيقه لـ **ديوان علي بن الجهم**[3]. فالمصدر واحد لا ثاني له، وقد بذلتُ وسعي في تطلّب أصلها في كتب المتقدمين كالجاحظ (ت 255هـ) وابن قتيبة (ت 276هـ) والمبرِّد (ت 286هـ) وابن عبدربه (ت 328هـ) وآخرين فلم أقع على شيء من ذلك، وهذا وحده كافٍ في توهينها.

فإذا عُرِف أن ابن عربي أسند روايتها إلى مجهول فقال: (حكى لنا بعض الأدباء...) زاد وهنها، على أن بين ابن الجهم (ت 249هـ) وابن عربي (ت 638هـ) ما يقارب أربعة قرون، فأين انزوت هذه القصة الطريفة طوال أربعمئة سنة؟!

يضاف إلى ذلك أن ابن عربي نفسه متَّهم في دينه، مطعون في إيمانه، بل متَّهم بالكفر، نقل ذلك فيمن نقل الذهبي فقال: إن الشيخ العزَّ بن عبد السلام (ت 660هـ) يقول عن ابن عربي: «شيخ سوء كذاب»، وقال الذهبي نفسه: «ومن أردأ تواليفه كتاب **الفصوص**، فإن كان لا كفر فيه فما في الدنيا كفر»[4]. فهذا الذي يُتَّهم بالكفر كيف لا يُتهم بصناعة قصة طريفة يأنس بها الناس ويهشون إليها؟

---

(1) **محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار**، 2/ 3.
(2) **قصص العرب**، 3/ 298.
(3) **ديوان علي بن الجهم**، حاشية ص 143.
(4) **سير أعلام النبلاء**، 23/ 48.

إن الشك في صحة هذه القصة واردٌ من حيث تفرُّدُ امرئ مغمورٍ في دينه، متأخرٍ زمنه بروايتها، ثم إن متنها كذلك يحوي شيئاً يكذبها:

قال صانعها: «إنّ علي بن الجهم كان بدويّاً جافياً»، والتاريخ يقول خلاف هذا، فابن الجهم من أهل خراسان[1]، وصرّح هو بهذا في قوله[2]:

مذهبي واضحٌ وأصلي خراسا (م)
نُ وعزّي بعزّكمْ موصولُ

ولا يعني هذا أنه غير عربي، ونقل عمر فروخ (ت 1408هـ/ 1987م) أنه ولد ببغداد عام 188هـ[3]، وفي **طبقات الشعراء** لابن المعتز (ت 296هـ) ما يدلُّ على أنه حضري لا صلة له بالبادية، فقد رُوِي أنه حُبِس في المكتب، فكتب إلى أمه[4]:

يا أمَّتَا أفديكِ من أمٍّ أشكو إليك فظاظةَ الجهمِ
قد سُرِّح الصبيانُ كلُّهمُ وبقيتُ محبوساً بلا جُرمِ

وفي تاريخ الطبري أن علي بن الجهم مدح الواثق (ت 232هـ) بعد أن ولي الخلافة[5]، وهذا يدل على صلته بالخلفاء قبل المتوكل، وعلى معرفته بما يلائم وما لا يلائم من فنون القول وضروب التشبيه.

---

(1) **معجم الشعراء**، 286
(2) **ديوان علي بن الجهم**، 26.
(3) **تاريخ الأدب العربي**، 2/ 289.
(4) **طبقات الشعراء**، 319.
(5) **تاريخ الطبري**، 9/ 152.

وفي هذه القصة لفحة شعوبية تريد تصوير العرب أجلافاً لا يعرفون ذوقاً، ولا يدركون الحسن من السيئ، ولذا جاء هذا البدوي فشبّه الخليفة بالتيس والكلب والدلو -على سليقته زعموا- وعنده أن هذه الأشياء خير ما يُشبَّه به.

والتاريخ الأدبي يكذِّب هذه الفرية، فالعرب لم تمدح أحداً بتشبيهه بالحمار أو التيس أو الكلب أو الدلو، وهذا أدبهم بين أيدينا، إنما شبّهوا بالبحر والقمر والشمس والسماء والجبل وغيرها من المشبَّهات الحسنة[1]، أما في الهجاء فلا عجب أن يشبِّهوا بالكلب أو الدلو أو ما قلّ وحَقُر في عيونهم.

هذا وقد وصف خليل مردم هذه القصة بأنها خيالية، وقال: إن أثر الوضع ظاهر عليها[2]، ولكنه لم يبيِّن سبب شكّه، ومع ذلك أثبت البيتين الواردين فيها ضمن الديوان[3]، واكتفى بقوله: «والذي نراه -إن صحّت نسبة البيتين له- أنه قالهما في أحد مجالس المتوكل يعبث ببعض الندماء أو المضحكين».

أقول: إذا ثبت فساد القصة -وقد ثبت- فلا يصح أن يُلحَق البيتان بديوان ابن الجهم؛ إذْ لم يردا في المصادر المتقدمة، والأحسن جعلهما في آخر الديوان في ضمن ما ينسب للشاعر مع تحقيق ذلك.

ومن الواجب أن يُنبَّه إلى تهافت هذه القصة، وألا تُتَّخذ وثيقة

---

(1) يراجع مثلاً: **أسرار البلاغة**، عبدالقاهر الجرجاني، 267-295، و**كتاب الصناعتين**، أبو هلال العسكري، 265-277.

(2) يُنظر: **ديوان علي بن الجهم**، 117، 143.

(3) يُنظر: السابق، 143.

أو شاهداً على قضايا نقدية، وقد قبلها بعض النقاد، وجعلوها مدار حديث عن أثر الحضارة في الشعر[1].

تحقيق قصة (صوت صفير البلبل):

وأما الخبر الآخر الذي شاع بين نابتة هذا العصر، فيتضمّن قصيدة متهافتة المبنى، وليس لها معنى، منسوبة للأصمعي، صُنعت لها قصة أكثر تهافتاً، وخلاصة تلك القصة: أن أحد الخلفاء -جعله بعضهم أبا جعفر المنصور (ت 158هـ)[2]- كان يحفظ الشعر من مرة واحدة، وله مملوك يحفظه من مرتين، وجارية تحفظه من ثلاث مرات، فكان إذا مدحه شاعر بقصيدة، حفظها ولو كانت ألف بيت (؟!!) ثم يقول له: إن القصيدة ليست لك، وهاكَ اسمعها مني، ثم ينشدها كاملة، ثم يردف: وهذا المملوك يحفظها أيضاً -وقد سمعها المملوك مرتين، مرة من الشاعر ومرة من الخليفة -فينشدها، ثم يقول الخليفة: وهذه الجارية تحفظها كذلك- وقد سمعتها الجارية ثلاث مرات- فتنشدها، فيخرج الشاعر مكذَّباً متَّهماً.

قال الراوي: وكان الأصمعي من جلسائه وندمائه، فعرف حيلة الخليفة، فعمد إلى نظم أبيات صعبة، ثم دخل على الخليفة وقد غيّر هيئته في صفة أعرابي غريب ملثّم، لم يبِنْ منه سوى عينيه (!!) فأنشده:

صوتُ صفيرِ البلبلِ هيّجَ قلبَ الثملِ

(1) يُنظر مثلاً: **كيف نحلل نصاً أدبياً (مرقون في مذكرات)**، عبدالله الحامد، 16-17، ومع أن الشك في صحتها قد ساور الحامد لم ير بأساً من اتخاذها شاهداً!

(2) **إعلام الناس**، 58.

الـمـاءُ والـزهـرُ مـعـاً مـعْ زهْـرِ لـحـظِ الـمـقَـلِ

ولم ينته العبث بالعقول، فقد زاد الراوي أن الخليفة والمملوك والجارية لم يحفظوها، فقال الخليفة للأصمعي: يا أخا العرب، هات ما كتبتها فيه نعطِك وزنه ذهباً، فأخرج عموداً قد نقشها فيه، وقال: إني لم أجد ورقاً أكتبُها فيه (؟!)، فكتبتها على هذا العمود من الرخام، فما وسع الخليفة إلا أن أعطاه وزنه ذهباً، فنفد ما في خزائنه (!!!).

إنّ هذه القصة السقيمة والنظم الركيك مبنيان على الكذب، وهما من صنيع قاصّ جاهل بالتاريخ والأدب، لم يجد ما يملأ به فراغه سوى هذا الافتعال الواهن.

وهذه القصة لم ترد في مصدر موثوق، ولم أجدها بعد بحث طويل إلا في حلبة الكميت للنواجي (ت 859هـ)[1]، وتلقّفها عنه كتابان، الأول: **إعلام الناس بما وقع للبرامكة مع بني العباس**، لمحمد دياب الإتليدي (ت بعد 1100هـ)[2] وهو رجل مجهول لم يزد من عرّفوا به على ذكر وفاته وأنه من القصّاص، وليس له سوى هذا الكتاب.

والكتاب الآخر: **مجاني الأدب من حدائق العرب**، للويس شيخو (ت 1346هـ/ 1927م)[3]، وهو رجل متّهم ظنين، ويكفي أنه

---

(1) يُنظر: **المنتقى من حلبة الكميت** (مخطوط) من 30 وحتى 32 ظ. وهي في حلبة الكميت، طبعة مصر 1938، ص 89-90. (نقلاً عن: **مجمع الذاكرة**، 3/ 395، 397).

(2) يُنظر: **إعلام الناس**، 58-60.

(3) **مجاني الأدب في حدائق العرب**، 5/ 130-133.

بنى أكثر كتبه على أساس فاسد -والتعبير لعمر فرّوخ- وكانت عنده نزعة عنصرية مذهبية[1].

أما النواجي فأديب جمّاع، لا يبالي أصحّ الخبر أم لم يصحّ، وإنما مراده الطرفة، فهو يسير على منهج أغلب المصنِّفين من الأدباء؛ ولذا زخرت مدوّنات الأدب بكثير من القصص المفتعل، والأخبار غير الصحيحة، والمجون السافر، بل إن بعضها لم يخلُ من تجديف في العقائد، واستهانة بالمحرّمات[2].

وقد سلك إبراهيم النجار هذه القصة في فئة الأخبار الموضوعة على غرار ما ورد في كتب الأدب المتأخرة من نوادر وفكاهات[3]. والمنظومة الواردة فيها تشبه منظومة أبي العبر (ت نحو 250هـ) التي جاء بها على مذهبه في التحامق والرقاعة، ومنها[4]:

أنــا أنــا أنــت أنــا أنــا أبــو الــعِــبَــرْنَــهْ

وهي أكثر شبهاً بمنظومة أبي العِجل (القرن الثالث) التي أوردها ابن المعتز في **مختصر طبقات الشعراء**، وفيها سلك سبيل التحامق، ومنها[5]:

شِهْ شِهْ عـلـى الـعَـقَـلِّ مـا هـو مـن شَـكَـلّـلـي
صـاحـبـه مُـفْـلَـولِـسٌ قـلـيـل ذي الـحِـيَـلّـلِ

(1) يراجع : **تاريخ الأدب العربي**، 1/ 23.
(2) يُنظر مثلاً: **محاضرات الأدباء**، الراغب الأصفهاني، 1/ 135، 2/ 242-280، **والكناية والتعريض**، الثعالبي، 24-33، **والمنتخب من كنايات الأدباء وإشارات البلغاء**، أبو العباس الجرجاني، 34-47.
(3) يُنظر: **مجمع الذاكرة (شعراء عباسيون منسيون)**، 3/ 394.
(4) **طبقات الشعراء**، 343.
(5) **طبقات الشعراء**، قسم الزيادات من مختصر طبقات الشعراء، 452.

فكلتاهما -والثانية بخاصة- على نسق هذه المنظومة المنسوبة إلى الأصمعي، بل ربّما كانتا وما يماثلهما النواةَ الأولى لها.

ومعطيات التاريخ تكذِّب هذه القصة، فالمعروف أن صلة الأصمعي كانت بهارون الرشيد (ت 193هـ) لا بأبي جعفر المنصور- إذا جعلنا في الذهن شيوع نسبة القصة إلى المنصور- الذي توفي قبل أن يُعرف الأصمعي، ويُتَّخذ نديماً وجليساً، ثم إن المنصور كان يلقّب بالدوانيقي، لشدة حرصه على أموال الدولة، وهذا مخالف لما جاء في القصة.

ثم إن كان المنصور على هذا القدر العجيب من العبقريّة في الحفظ، فكيف أهمل المؤرخون والمترجمون الإشارة إليها؟

وحتى حين الرضا بنسبة القصة إلى خليفة مجهول، ولا بدّ أنه أحد من عاصرهم الأصمعي، تظلّ الأسئلة قائمة: كيف خفي عن المؤرِّخين وصف ذلك الخليفة العبقري؟

أضف إلى ذلك أنّ هذا النظم الركيك أبعد ما يكون عن الأصمعي، وقد نُسب إليه شيء كثير؛ لكثرة رواياته، يقول الجاحظ: «ولقد ولّدوا على لسان خلف الأحمر والأصمعي أرجازاً كثيرة»[1]. ولم يُنقل عن الأصمعي نظم الشعر إلا اليسير جدّاً على شكٍّ في نسبته إليه، وقد قيل عنه: إنه من أروى الناس للشعر، ولكنه لم يقل بيتاً[2].

وقد يحتاج بعض ما نُسِبَ إليه إلى تأنٍّ في الكشف والتمحيص

(1) **الحيوان**، 4/ 181.

(2) يُنظر: **العقد الفريد**، 5/ 308.

قبل أن يُقضَى بردّه، غير أن هذه القصة بخاصة تحمل بنفسها تُهم وضعها، وكذلك النظم، وليس هذا بخافٍ عمّن يُنْعِم نظره ولو قليلاً، فكلُّ ما في الخبر واضح الصنعة والتكلف؛ وفيه من الركاكة ودلائل الافتعال الكثير[1]. والأقرب أنها من صنيع أديب متأخر، همّه القصّ والإيناس دون أن يلقي بالاً لحقائق التاريخ، ودون أن يكون عنده قدرة عالية على الصياغة الماهرة.

ولم أعرض لهذه القصة إلّا لأني رأيت جمهرة من شداة الأدب يحتفون بالنظم الوارد فيها، ويتماهرون في حفظه، وهو مفسد للذوق، مؤذٍ للسمع. كما أن في عرضها إعمالاً لهذا المنهج العلمي في سبر المرويات الأدبية وتحقيقها.

وبعد: فإنه يصدق على هذه القصّة والقصة المكذوبة على علي بن الجهم وما أشبههما قول عمر فرّوخ (ت 1408هـ/ 1988م): «إن مثل هذا الهذر السقيم لا يجوز أن يُروى، ومن العقوق للأدب وللعلم وللفضيلة أن تؤلَّف الكتب لتذكر أمثال هذا النظم»[2].

وأعيد القول: إنّ ما تزخر به مدونات الأدب ومصنَّفات الإخباريين في حاجة إلى غربلة وتنقية، وتلك مهمة عسيرة، ينبغي أن تنهدّ لها مؤسسات ثقافية أو أقسام علمية، حتى تقدِّم أدبنا صافياً من كلِّ خرافة تستهين بالعقول، وكلِّ كِذْبة تشوِّه التاريخ.

---

(1) يُنظر مثلاً: **المنتقى من حلبة الكميت**، (مخطوط) 32 ظ.

(2) **تاريخ الأدب العربي**، 1/ 23.

المصادر والمراجع

1) **إعلام الناس بما وقع للبرامكة مع بني العباس**، محمد دياب الإتليدي، دار الفكر، د.م، د.ط، د.ت.
2) **الأغاني**، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق: عبدالستار فراج، دار الثقافة، بيروت، ط الثامنة، 1410هـ/ 1990م.
3) **تاريخ الأدب العربي**، عمر فروخ، دار العلم للملايين، بيروت، ط الخامسة، 1984م.
4) **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، طه أحمد إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1405هـ/ 1985م.
5) **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، عبدالعزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط الرابعة، 1406هـ/ 1986م.
6) **الحيوان**، الجاحظ، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط الثالثة، 1388هـ/ 1969م.
7) **دراسات في نقد الأدب**، بدوي طبانة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط الخامسة، 1388هـ/ 1969م.
8) **دراسة في مصادر الأدب**، الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، ط السابعة 1993م.
9) **ديوان علي بن الجهم**، تحقيق: خليل مردم، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط الثانية، 1400هـ.

10) **طبقات الشعراء**، ابن المعتز، تحقيق: عبدالستار فراج، دار المعارف، القاهرة، ط الرابعة، د.ت.
11) **العقد الفريد**، ابن عبد ربِّه الأندلسي، تحقيق أحمد أمين وآخرَين، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1406هـ/ 1986م.
12) **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ابن رشيق، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط الخامسة، 1401هـ/ 1981م.
13) **في تاريخ النقد والمذاهب الأدبية**، محمد طه الحاجري، دار النهضة العربية، بيروت، 1982م.
14) **قصص العرب**، محمد أحمد جاد المولى وآخران، دار إحياء التراث العربي، 1985م (مصورة عن الطبعة الرابعة 1382هـ/ 1962م).
15) **كتاب النبات**، أبو حنيفة الدينوري، تحقيق: برنهارد لفين، دار فرانز شتاينر، فيسبادن، ألمانيا، 1394هـ/ 1974م.
16) **مجاني الأدب في حدائق العرب**، لويس شيخو اليسوعي، دار المشرق، بيروت، ط 5، د.ت.
17) **مجمع الذاكرة، أو شعراء عباسيون منسيون**، إبراهيم النجار، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس، 1989م.
18) **محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار**، ابن عربي، دار اليقظة العربية، القاهرة، 1388هـ/ 1968م.
19) **منابع الشعر ومكانة الشاعر**، عودة الله القيسي، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمّان، ط الأولى، 1423هـ/ 2002م.
20) **المنتقى من حلبة الكميت**، لمجهول، (مخطوط) منه نسخة مصورة في جامعة الإمام بالرياض، رقم الحفظ 5051ف.

21) **الهجاء والهجّاؤون في الجاهلية**، محمد محمد حسين، دار النهضة العربية، بيروت، ط الثالثة، 1389هـ/ 1970م.
22) **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، ابن خلّكان، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د.ط، د.ت.

القسم الثاني

في الشعر الحديث

في عالم البَـرَدُّوني الشعري
الصورة والتطور الأسلوبي

نشر في ملف الآطام، نادي المدينة النبوية المنورة
السنة الرابعة عشرة، العدد 41، ذوالحجة 1433هـ/ أكتوبر 2012م.

تبدو الصورة في شعر البردوني (ت 1420هـ/ 1999م)[1] بعامة هي المحور الذي يجتذب إليه إبداعه، فهو نزّاع إلى الصورة المتألقة التي تخدم الفكرة، وتدهش المتلقي، وتزيده شغفاً وولعاً بتهشيم اللغة العادية وإعادة تركيبها، ومن طالع شعره وجد هذه الخصيصة من أبرز ما يمكن أن يميّزه عن أقرانه ومجايليه.

على أن الشعر الحديث بعامة يتكئ على الصورة في صياغة التجارب؛ لازدياد الوعي بأنّ الشعر الحيّ يفقد قيمته إذا تخلى عن التصوير[2].

وينبغي التذكير بأنّ وظيفة الصورة في النص الشعري لم تعُد إخراج الأغمض إلى الأوضح، ومعيارها لم يعُد هو القياس والوضوح وقرب المأخذ؛ لأنّ مرجع الشاعر ليس سوى قراءته لواقعه وموقفه منه وكيفية انطباع ذلك العنصر في نفسه، فصلة الصورة بالشعور النفسي عند الشاعر أهم معيار يُرتكن إليه[3]. ولهذا لن أنحو

---

(1) يُراجع في ترجمته: **معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين**، 3/ 306، و**قاموس الأدب العربي الحديث**، 345.

(2) يُنظر: **الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث**، 48.

(3) يُنظر: **أبولو وعطارد، الميثولوجيا وإنتاج الدلالة في الشعر العربي الحديث**، 159، 167.

في تحليل الصورة منحى إحصائياً محضاً؛ لضعف قيمته إذا لم يقترن بأسلوب الشاعر وطريقته في الصياغة وميله إلى نوع دون آخر، وبيان علاقة الصور بالموضوع وتأثيرها فيه[1].

إن البردوني رجل كفيف فكيف تظهر الصورة عنده وهو لا يبصر؟ إن الصورة متصلة بالبصر ابتداء. ومما يختزنه الذهن من صور الحياة والكائنات يتشكل الخيال الخلاق، فهل استطاع البردوني أن ينقلنا إلى صور ذات سمات متفرّدة؟ لعلنا نجد في استقراء هذا النص ما يشبع نهمنا إلى قراءة إبداع جديد خارج عن المعتاد.

إن قصيدة البردّوني (فارس الآمال)[2]، ومطلعها:

أخـي أدعـوك مـن خـلـف اتـقـادي

وأبـحـث عـن لـقـائـك فـي رمـادي

إنها تضعنا في مدار الصورة ابتداء من العنوان الذي لم يصل إلى تخوم التصوير الفائق، ولكنه يشي بعناية الشاعر بالصورة، وهي صورة تنطوي على مفارقة؛ إذْ إن لفظة (الآمال) التي شكّلت جزءاً من التركيب في العنوان هي -في الظاهر- غائبة عن الشاعر، فليس في قصيدته هذه سوى الآلام. غير أن لفظة (فارس) تدفع الآمال دفعاً إلى الظهور، وهذا ما يمكن أن نستشفّه من خلال ما جاء في المطلع والخاتمة فقوله: (اتقادي) ورد في صدر المطلع وهو يعني طموح الشاعر وتحفّزه لتحقيق الرغائب، وجملة (وأستوحيك ملحمة الجهاد) جاءت خاتمة للنص؛ واتفاق البدء والختام على هذا المعنى الموحي

(1) يراجع: **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، 106-107.
(2) **في طريق الفجر**، 144.

بالفأل يؤكّد حرص الشاعر على ألا تغيب (الآمال) عنه؛ ولهذا جعلها في العنوان.

وهذه القصيدة مشكَّلة من ثلاث دوائر تصويرية:

- صورة الراثي = أنا
- صورة المرثيّ = أنت
- صورة الشعب = هم

وكل دائرة تمثّل صورة كلية تتآزر في داخلها صور جزئية متعددة، وربما كانت صورة الراثي (أنا) هي الأكثر جلاء ووضوحاً (من خلف اتقادي، أبحث عن لقائك في رمادي، ينطبق الحريق عليّ قبراً، أهوي عنك أصفع وجه حظي...)، وهذا الالتفات إلى النفس وتصوير ما يحتدم فيها من شعور بالفجيعة هو مظهر من مظاهر تميز الشعر الحديث[1]، فلم يعُد الشاعر منصرفاً إلى إسباغ نعوت الكمال والجلال على المرثي، أو مبالغاً أو موغلاً في التعبير عن شخص مَن يرثيه، بل هو يلتفت إلى دخيلته فيعبّر عن مشاعره ويصف ما يعانيه ممزوجاً بالتوجّع على رحيل المرثيّ.

وتلك الدوائر الصورية الكلية متداخلة، فالراثي هو المرثي وهما جزء من الشعب، ولهذا لم يشأ أن يعبِّر عن المرثيّ بضمير الغائب، بل بالمخاطب؛ فجعله تجاهه يخاطبه ويبثه النجوى والشكوى: (خطوك، إليك، لقياك، أترحل؟ أين أنت؟...) والتعبير عنه بضمير الخطاب يُشعر بالقرب والحميمية، وزاده قرباً حينما ختم خطابه إليه

(1) مع التذكير بأن في الشعر القديم ضروباً من التجليات الفنية في الرثاء، وحسب القارئ أن ينظر في بعض مراثي الأبناء والأزواج والأصدقاء ليتبين له شيء من ذلك.

بندائه باسمه (أعبد الله) وعلى ضدّه تصويره للشعب الذي جعله غائباً: (يسير، يبيع، يجتر...)؛ لأنه يشعر بالعزلة النفسية عنه، والنقمة على واقعه، وهي نقمة عبّر عنها تعبيراً جليّاً من خلال حشد من الصور الساخرة، وهو العميق السخرية في مرارة ممزوجة بالفكاهة[1]:

أتدري أن خلف الطين شعباً ... من الغربان يفخر بالسواد؟
يبيع ويشتري بالغبن غبناً ... ويجترّ الكساد إلى الكساد
وتهدي خطوه جثثٌ كسالى ... تفيق من الرقاد إلى الرقاد
تعيد تثاؤباً أو تبتديه ... كأسمار العجائز في البوادي

وتبدو الصور الشمية (رائحة الردى، يعبق في فؤادي، أنضح من شذاها ذكرياتي، جيفة العهد المباد) والسمعية (حمحمة الجياد، تعوي الريح، يبدع عازف ويجيد شادي) مهيمنةً على القصيدة؛ ولا عجب فالشاعر كفيف يستعين بحواسه الأخرى ليعوّض قصوره البصري، مع ملاحظة أن أغلب الصور البصرية التي وردت في النص لم تَعْدُ أن تكون من أدب الذاكرة لا أدب الابتكار (ترقص كالجميلات الخراد، تسعد سمر ويضيء نادي، تورق ربوة ويرف وادي) ومع هذا استطاع أن يصوغ صوراً بصرية خصبة الدلالة مثل: (وتهدي خطوَه جثثٌ كسالى).

واستعان البردوني في صياغة بعض صوره بعالمه (عالم المكفوف = الظلام المطبق)، فجاء قوله مثلاً: (وينطبق الحريق عليّ قبراً) مستلاً من عالمه الذي لا نور فيه، وانطباق الحريق قبراً صورة

(1) يُنظر: **زمن للشعر والشعراء**، 117.

موحية بشدّة المأساة التي شعر بها، فالحريق وحده كافٍ للشعور بالعذاب، فكيف حين يكون قبراً؟ وهذه الصورة البصرية تؤكد ما ذهب إليه عبدالله الفيفي من أن صور العميان البصرية تأتي أشبه بلوحات سوريالية (Surrealism) جامحة الخيال تسمو على الحس الواقعي القريب، وتغلفها السوداوية[1].

بل إن أبرز ما يمكن أن يُربط بعالمه -بوصفه مكفوفاً- هو غلبة التجسيد على صوره، فهو يجسّد المعنويات (خلف اتقادي، رائحة الردى، فارس الآمال، رؤى ذهولي، وجه حظي، عاصفة الوعيد، يلمع وهم خطوك، يظما الشوق، تخنق حلم... قافلة الأماني، مدى ظني، جناح من سهاد...)، والتجسيد أمر منتظَر ممن يدرك الأشياء باللمس.

كما استعان بتراسل الحواس لصياغة الصورة: (وأشتم اختلاج صداك، فيندى الوعد)، وهذا التراسل يمنح الصور حيوية؛ لأنه يكسر التركيب العادي للغة ويعيد صياغته من خلال رؤية جديدة تعيد ترتيب العلاقات اللغوية بعضها مع بعض.

ووظّف بعض الأعلام (جنكيز، والحجاج، وزياد) ليجعلها أجزاء في صور استعارية معبّرة عن الإحباط واليأس. ولم يكن هذا التوظيف منفكّاً عن جوّ القصيدة، فالأسماء الثلاثة ترافق روح البردوني الثائر الناقم، وتتصل بالمعاني التي انطوت عليها القصيدة، وليس من النمط المقحم على النص[2]:

---

(1) يُنظر: **الصورة البصرية في شعر العميان**، 264، 265.

(2) يراجع: **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، 287.

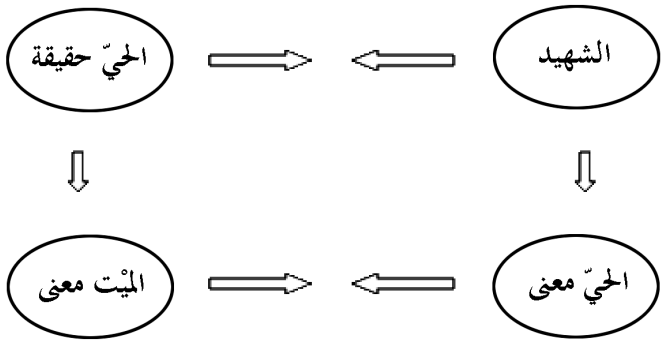
فأهوي عنك أصفع وجه حظّي وأعطي كلَّ جنكيز قيادي
وعاصفة الوعيد تهزّ حولي يدَ الحجاج أو شدقيْ زيادِ

بدا البردوني أيضاً شديد الحساسية اللغوية في صياغة الصورة، فقد انفعل بالحدث وظلّ متأثراً به، فكثرت الأفعال في بناء صوره كثرة لافتةً النظرَ، بل إن كل بيت من أبياته يكاد يكون مبدوءاً بفعل، وانبناء الصورة على الفعل يمنحها حيوية؛ لما في الفعل من دلالة الحركة والاضطراب، ثم تزداد حيوية حين يستثمر التضاد الذي يكاد يكون هو عمود التصوير عنده، لاحظ حشد المتضادات في: (اتقادي/ رمادي)، (أحيا/ ميت)، (ترفعني/ أهوي)، (يظما/ يندى)، (سعيد/ سعاد) -وهذا تضاد من حيث دلالته على الذكر والأنثى- (يحترق/ تطفئ)، (ترحل/ المعاد)، (العشايا/ الغوادي)، (تسقيه/ صادي)، (الحي/ القتلى)، (يسير/ لا يسير)، (يبيع/ يشتري)، (تفيق/ الرقاد).

وهذا التضاد المكثّف ينقل جوَّ الشاعر النفسي، فهو ممزّق بين نفسٍ واثبة وواقع محبِط، بين صورة شهيد ضحّى بنفسه، وشعب مسحوق مخدوع (يفخر بالسواد)[1]، بل إن القصيدة كلّها قائمة على التضاد الذي يبيّنه هذا الرسم:

---

(1) للتوسع في تحليل التضاد في شعر البردوني يُنظر: **الإبداع وبنية القصيدة في شعر عبدالله البردوني**، 235-240. ونقلاً عنه يراجع: **الدائرة والخروج، دراسة في شعر البردوني**، محمد محمود رحومة.



ثم إن من خصائص الصورة الحية أن تكون نامية تفضي إلى صورة أخرى متعلقة بها، ففي قوله مثلاً: (فيمضغني) صورة أفضت إلى صورة أخرى مكمِّلة لها (ويعيا بازدرادي)، وفي قوله: (يبيد عهداً) صورة تؤدي إلى ما بعدها (ويأكل جيفة العهد المباد)، ثم (يبيع ويشتري بالغبن غبناً) فينتهي إلى (ويجترّ الكساد إلى الكساد). ومثل ذلك قوله: (أينبض في ثراك الشعب) فنبْض الشعب في الثرى يؤدي إلى أن (تورق ربوة) ثم (يرفّ وادي). وهذا النمو في الصورة يعني أن الشاعر واعٍ بما يقول، مدركٌ لأهمية اتصال أطراف الصورة بعضها ببعض من جهة، واتصال كل صورة بالأخرى من جهة ثانية.

«إن إيجاد علاقة بين الأشياء التي لا علاقة بينها هو... ما يعطي الشعر معنى وقيمة»[1]، فالصورة في قوله: (أفتش في دمائك عن بلادي) لا تحيلنا إلى علاقات منطقية بين الدماء المندفقة والبلاد الضائعة، ولكنها تربطنا بعالم الشاعر النفسي الذي غاب عنه كل شيء سوى مجد الشهيد وأثره في إنقاذ البلاد مما هي فيه. وهي

(1) **الصورة الفنية في النقد الشعري**، 92.

أيضاً تدل على مذهب البردوني «الثوري المتمرد الشديد الغضب لما أصاب الأمة من انكسار وهوان»[1].

وإذا استطاعت الصورة أن تكشف حال الشاعر الوجدانية وتستميل المتلقي إلى التفاعل معه فهي صورة متجاوزة مدهشة، وهذا ما أجده في الأبيات الأولى من القصيدة، فقد جاءت الصور معبّرة عن حالة الشاعر البائسة وتمزّق آماله وسوداويته وبخاصة قوله:

وأحيا في انتظارك نصف ميْت

ورائحة الردى مائي وزادي

وقد كان في إمكانه أن يقول: (نصف حيٍّ) غير أن سيطرة التفكير بالموت وغلبة التشاؤم واليأس عليه جعلته يختار (نصف ميْت) فاحتمل هذا التركيب مزيداً من الإيحاء.

إن الصورة الشعرية المبدعة تنهض بذوق المتلقي وترتفع به إلى إحساس جمالي ذي أبعاد رحبة، وتدعوه إلى استثمار قدراته العقلية والنفسية، فهي تحيا بما تولِّده في الذهن من انطباعات قد تصدم ذوقه التقليدي، وقد تستفزّه إلى ترويض ذوقه وتمرينه على تخطّي القدرات النمطية المألوفة[2]. ولعلّ من أبرز الصور التي تحقق كثيراً مما تقدّم ما في قوله:

ويحترقُ الطريقُ إليك شوقاً فتطفئه أعاصيرُ العوادي

وتقبرُ فيه قافلةَ الأماني وتُردي الصوتَ في فم كلِّ حادي

يشتاق الطريق إلى ذلك الشهيد فيشتعل، فتطفئ اشتعالَه أعاصير

---

(1) **زمن للشعر والشعراء**، 117.

(2) يُنظر: **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، 116.

العوادي/ الأعداء، ثم يتغير كلّ شيء، فتقبر الأماني ويذوب الصوت، هذه خلاصة قد تفسُد بها الصور المتوالية، ولكنها مهمة لتأمل قيمتها، ولو أردتَ إعمال المذهب المدرسي في إجراء الاستعارة لأعياك أن تجد وجوه شبه بين المستعار له والمستعار منه في كثير منها.

وقد عبّرتُ بـ(يشتعل) بدلاً من (يحترق) التي قالها الشاعر لأشير إلى أن التعبير بالاحتراق لم يكن مناسباً لما يريده، فالذي يشتعل هو الذي يُطفأ.

ثم إني أجد صوراً أخرى تعبّر عن مدى الثقة بذلك الشهيد ومبدئه وعن الرغبة في السير على طريقه، وذلك في قوله:

وأشتمّ اختلاجَ صداك حولي يمنّيني ويعبقُ في فؤادي
فأدنو من نجيعك أصطليه وأشعلُ من تلظّيه اعتقادي

وهي صور نجحت في رسم صورة الراثي والمرثي، من خلال ما انطوت عليه من تجسيد (أُشعلُ اعتقادي)، ومن حركية وفّرتها الأفعال المتوالية.

إنّ البردوني مهموم بأن يمتاز شعره عن غيره، فكان هذا أهمَّ مرجع في إنتاجه لصوره، ولكنه وقع في شرك التملّح حين انساق خلف إغواء الزخرف البديعي في قوله:

ويظما الشوق في عينيْ سعيدٍ فيندى الوعدُ من شفتيْ سعادِ

فقد غلب على الصورة الزخرف والتلعُّب بالألفاظ من خلال الجناس (سعيد/ سعاد)، والمقابلة بين الشطرين (يظما/ يندى، الشوق/ الوعد، في/ من، عيني/ شفتي)، هذا مع جمال تعبيره بظمأ الشوق -وإن كان مستهلكاً- ونداوة الوعد.

ومع ذلك فهو فائق في التخييل والتشخيص والتجسيد، على غيره من الشعراء العميان[1]، بل حتى على بعض البصراء، وقد كانت قصيدته هذه أنموذجاً واضحاً على منهجه الشعري الذي تطوّر في مراحل لاحقة على ما سأبيّنه في الفقَر التوالي.

إن أغلب الشعراء يمرّ بمراحل من التغير والانتقال من طور أسلوبي إلى طور آخر، قد يكون من دواعيه نموّ المعرفة والتأثر بثقافات أو تجارب أخرى ونضج الموهبة.

والبردوني أحد من مرّ شعرهم بمراحل قد يُوضحها الوقوف بقصيدتيه (فارس الآمال) التي حللت الصورة فيها سابقاً، و(وردة من دم المتنبي)[2]، ومطلعها:

من تلظّي لموعه كاد يعمى كاد من شهرة اسمه لا يُسمّى

إن أول مظهر في تطور الأسلوب عند البردّوني يبدأ من العنوان، فتركيب العنوان الأول أقرب إلى البساطة، والصورة فيه مستهلكة، أما العنوان الثاني فقد انزاح إلى الإغراب في البناء والتصوير: فـ(دم المتنبي) يوحي عدة إيحاءات كالموت والجراح ونحو ذلك، ثم تأتي (وردة) التي أفردت ثم ألحقت بكلمة من اسم الجنس الجمعي (دم) التي أضيفت إلى (المتنبي).

وفي النص يبدو التطور في أسلوبه من خلال المظاهر الآتية:

- الإفادة من الحوار.

---

(1) يُنظر: **الصورة البصرية في شعر العميان**، 145.

(2) **ترجمة رملية لأعراس الغبار**، 47.

- التشقيق اللغوي الذي يفيد من ذخائر اللغة وما توفّره من إمكانات وطاقات.

- الإغراب في بناء الصورة.

فأما (تقنية) الحوار التي استمدها من السرد فجاءت كثيرة لا يكاد يخلو منها مقطع، وهو يكثر من استخدامها في قصائده في طور متقدم من أطوار شعره، تأمل مثلاً هذا البيت الذي تصرفتُ في كتابته إظهاراً للحوار:

- ما اسم هذا الغلام يا ابن معاذ؟

- اسمه (لا)

- من أين هذا المسمى؟

وانظر في قوله:

قيل: أردوه.

قيل: مات احتمالاً

قيل: همّتْ به المنايا وهمّا

إن الحوار والعناية بالحكاية والاقتراب من استخدام بعض الوسائل الدرامية كانت كلها مظاهر على مرحلة مهمة مرّ بها شعر البردوني[1]، بل ربما وقف عندها وأتقن توظيفها في كثير من قصائده المتأخرة.

وأما الإفادة من طاقات اللغة فمظاهرها كثيرة، ومنها توظيف ما يسميه البلاغيون (رد العجز على الصدر) توظيفاً جديداً: كان **يهمي**... والغيث **أهمى**/ وجه **قميء** ... من الفقر **أقمى**/

(1) يُنظر: **الإبداع وبنية القصيدة في شعر عبدالله البردوني**، 221.

كميا . . . أعلى و**أكمى**. وهو جديد لأنه اشتقّ ألفاظاً جديدة لم يُعهَد ورودُها عند غيره، أو لم يكثر استعمالها في أقلّ الأحوال.

ويفيد أيضاً من الاكتفاء الذي يأتي وعليه نضارة اكتسبها من سياقه الجديد: يهوى أعنف الاختيار: إما وإما . . . / ويدنو ولما . . . / لا ألبي يا موطن القلب مهما . . .

ويتفاعل الاشتقاق في أسلوبه فيشكله ملائماً للفِكَر: وإلى الأعظم احتذى كل عظمى/ همّت به المنايا وهمّا/ يستخلف الذميم الأذمّا / فدامة القتل فدما/ أبدى وجه إتمامه أريد الأتما/ عن عدو الجَمام كيف استجمّا/ يمَّحي حجمه ليزداد حجما/ يُدَمِّي ويَدْمَى/ في بنان لميا وألمى . وهذا التلاعب اللفظي في هذا الشاهد الأخير (لميا وألمى) يقابله شاهد في القصيدة الأولى (سعيد وسعاد)، وذلك دالّ على أنه في طوره الأخير استنام إلى هذا الأسلوب ورآه معبّرا عن شخصيته التي ترى اللغة ملكاً يتصرف فيه، ويشكِّله على ما يشاء له. ولكنه صار أكثر حذراً من غواية (اللعبة) اللفظية التي قد تضطره إلى كلام لا قيمة فنية له.

وتبرز اللغة عنده مفيدة من التطور في الألفاظ والتراكيب مثل (التعاريف التناكير)، و(لكل سينَين جيم)، وهذا مظهر من مظاهر تلقي المبدع للّغة في مستويات متعدِّدة قد ينظر إليها أهل اللغة والنحو بعين المقت، ولكن المبدع لا يعبأ بما يقبلون وما يردّون، ما بقيت تحقق له إشعاعاً شعريّاً، فهو يخاتلها ليجد لها مستقرّاً في نسيج القصيدة.

ومن مظاهر التطور الأسلوبي عند البردوني جنوح الصورة الفنية عنده إلى مزيد من الغرابة والإدهاش، فقد كان غالب الصور في

قصيدة (فارس الآمال) جديداً مثيراً، ولكنه ممّا يمكن أن يجد فيه المتلقي لوناً من ألوان البيان ويجريه إجراء بلاغياً، أما غالب الصور في القصيدة الثانية فهي متمردة على التصنيف، وفيها جرأة على جمع المتضادات وتوظيف للتجسيد والتشخيص:

(حاملاً عمره بكفّيه رمحاً) (أورق الحبر كالربى في يديه) (ناعم الذبح).

وقد تظهر الصورة السوريالية:

يدخل المرءَ من يديه وينفي جسمَه من أديمه وهو مغمى
يحمل السوق تحت إبطيه...
شاخ في نعله الطريق...

ومن مظاهر التطور الأسلوبي ما يجده المتلقي من أثر النزعة الفلسفية التي طغت على البردوني حتى جنت على كثير من شعره، يقول مثلاً:

أين حتمية الزمان؟ لماذا؟ لا يرى للتحول اليوم حتما

ودعاه ذلك إلى التفريط بلغة الشعر واختيار لغة إعلامية (فيه صاحت إدانة العصر، كي يصيب كيفاً وكمّاً، سوف تختاره الضرورات رغماً) وهذا مظهر لم يكن كثيراً في شعره في طوره الأول، ونموذجُه القريبُ قصيدته (فارس الآمال).

ومن مظاهر التطور المتعلق ببناء اللغة ما لحظته في التراكيب الآتية من قصيدته الأولى: (ويختلط احتشاد في احتشاد، ويجترّ الكساد إلى الكساد، تفيق من الرقاد إلى الرقاد) وهي تراكيب أشبه بالرواسم الجاهزة التي لا تدلّ على مقدرة إبداعية. وربما شعَر البردوني في أطواره الجديدة بأنها لا تحقّق له الارتواء الفني والتفرّد

الذي يتطلّبه، فعمد إلى الإفادة من هذا النمط التركيبي ولكن بصياغات جديدة، تأمل مثلاً:

بالمنايا أردى المنايا ليحيا وإلى الأعظم احتذى كلَّ عظمى
البراكين أمُّه، صار أمّاً للبراكين، للإرادات عزما

لقد بان من قصيدة البردوني الثانية قدرته العالية على الانحراف الأسلوبي من خلال جمع مختلف المتنافرات في العملية الشعرية وتوحيدها[1]. وذلك من أهم سمات شعره في مراحله المتأخرة بخاصة.

إن نتاج البردوني الشعري لا يزال منجماً يمكن أن يستوقف القراءات النقدية الفاحصة، وبخاصة ما يتعلق بتطور أسلوبه، وتفرّد لغته، وخصوصية الصورة عنده.

(1) يُنظر: **الإبداع وبنية القصيدة في شعر عبدالله البردوني**، 214.

المصادر والمراجع

1) **الإبداع وبنية القصيدة في شعر عبدالله البردوني**، علي قاسم الخرابشة، عالم الفكر، مج 37، العدد1، يوليو، سبتمبر 2008م.
2) **أبولو وعطارد، الميثولوجيا وإنتاج الدلالة في الشعر العربي الحديث**، محمد قوبعة، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب والإنسانيات بمنوبة، الجزء الثاني، العدد 51، 2006م.
3) **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 1417هـ/ 1997م.
4) **ترجمة رملية لأعراس الغبار**، عبدالله البردوني، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، د.ط، د.ت.
5) **الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث**، محمد علي كندي، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط الأولى، 2003م.
6) **زمن للشعر والشعراء**، فاروق شوشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 2000م.
7) **الصورة البصرية في شعر العميان**، عبدالله الفيفي، النادي الأدبي، الرياض، ط الأولى، 1417هـ/ 1997م.
8) **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط الأولى، 1994م.

9) **الصورة الفنية في النقد الشعري**، عبدالقادر الربّاعي، دار العلوم، الرياض، ط الأولى، 1405هـ/ 1984م.
10) **في طريق الفجر**، عبدالله البردوني، مكتبة الجيل الجديد، صنعاء، د.ط، د.ت.
11) **قاموس الأدب العربي الحديث**، إعداد وتحرير: حمدي السكوت، دار الشروق، القاهرة، ط الثانية، 2009م.
12) **معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين**، نشر جائزة عبدالعزيز البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط الأولى، 1995م.

شخصية المتنبي
في قصيدتين لشاعرين معاصرين
الجواهري والبَـرَدُّوني

نشر في ملف الآطام، نادي المدينة النبوية المنورة
السنة الخامسة عشرة، العدد 44، ربيع الآخر 1435هـ/ فبراير
2014م.

يعدّ استلهام الشخصيات التاريخية وتوظيفها مظهراً مهمّاً من مظاهر الشعرية في العصر الحديث. وشخصياتُ الشعراء في مقام رفيع من ذلك الاستلهام؛ لما بين المنشئ والمستلهَم من وشائج جامعة، وللشعراء مذاهب في الاستلهام ما بين تحدَّث عن الشاعر أو تحدَّث به، أو توظيف لاسمه رمزاً أو اتخاذه قناعاً.

وقد كان للاحتفاء بالشعراء القدماء كأبي تمام والمتنبي والمعري وغيرهم في العصر الحديث أثر في كثرة الشعر الذي استلهم شخصيات الشعراء، وكان للمتنبي من ذلك نصيب وافر[1].

ومن هؤلاء الشعراء الذين خصّوا المتنبي ببعض شعرهم: محمد مهدي الجواهري (ت 1418هـ/ 1997م)[2] وعبدالله البردوني (ت 1420هـ/ 1999م).

فللأول قصيدة بعنوان (فتى الفتيان المتنبي)[3] وللآخر قصيدة

---

(1) يراجع: **أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر**، 138.

(2) في ترجمة الجواهري يراجع: **معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين**، 4/ 596، و: **قاموس الأدب العربي الحديث**، 530-531، و: **محمد مهدي الجواهري**، سليم التكريتي، و: **الجواهري شاعر من القرن العشرين**، جليل العطية.

(3) **ديوان الجواهري**، 4/ 238.

بعنوان (وردة من دم المتنبي)[1].

وفي هذه المقالة تحليل لشخصية المتنبي في رؤية هذين الشاعرين. وهي رؤية متحدة من جهة، مختلفة من جهة، فأما الاتحاد فمَنْبِته اتفاق الشاعرين على النظر إلى المتنبي بوصفه رمزاً لمجد عربي واتفاقهما على إكبار شخصيته، وأما الاختلاف فمردّه تغاير وجهتي النظر في طبيعة مجد المتنبي وأسبابه.

إن النظر في العنوانين -والعنوان من أهم عتبات النص- يقفنا على أمر مهم، فهما يجعلان لفظة (المتنبي) جزءاً من العنوان، وفي ذلك إشارة منهما إلى أنّ المتنبي ليس شيئاً عارضاً يمكن أن يخلو العنوان منه، غير أن الجواهري يجعل لفظة (المتنبي) علامة واضحة تشي بما تحويه القصيدة، فهي مفتاح للرؤية التي تختزنها. ثم إنّ التركيب (فتى الفتيان) يحيل إلى تعبير موروث يُطلق على مَن اجتمعت فيه صفات المروءة، والمتلقي يلحظ الوشيجة بين اختيار هذا التعبير في العنوان وبين سائر ما اختاره الشاعر من تراكيب وألفاظ.

أمّا البردوني فجاءت لفظة (المتنبي) عنده مستترة خلف غطاء غير شفيف، فهي مصُوغة في تركيب تخييلي موغل في الغرابة، ولم تأتِ مفردة، بل ضمن تركيب إضافي، جاء المضاف فيه خارجاً عن معهود التعبير (دم المتنبي)؛ لأنه مسبوق بلفظ (وردة): وردة من دم المتنبي. إنّ لفظ (وردة) يوحي بعالم هادئ وادع، ويخيّل للنفس صورة الحدائق والبساتين، غير أنّ هذه الوداعة تستحيل بعد استكمال

(1) **ترجمة رملية لأعراس الغبار**، 47.

التركيب إلى شيء نافر، فهل عنى البردوني أنَّ دم المتنبي حديقة غنّاء فيها ضروب من الفكر والرأي والشاعرية والفتوة والثورة، وهذه القصيدة وردة منها؟

والجواهري يوافق البردوني في ربط المتنبي بالدم، فقد قال عنه: (دماً صاغ الحروف)، ولكن الدم عنده يمثّل صيرورة الحرف الثائر، وهو عند البردوني يمثّل المتنبيَ نفسه.

جاءت القصيدتان متقاربتين من حيث عددُ الأبيات (الجواهري: خمسة وثمانون بيتاً[1]، البردوني: ثلاثة وثمانون بيتاً) وتقارُب العدد الذي اندفقت به شاعريتاهما في التعبير عن المتنبي أو التعبير به يؤكّد أنّ مقام المتنبي عندهما متقارب، غير أنّ لكل منهما رؤية تتضح من خلال استعراض الأبيات.

يبدو المتنبي في مطلعيْ القصيدتين غائباً:

الجواهري:

تحدّى الدهر واختزل الزمانا فتىً لوّى من الزمن العنانا

البردوني:

مِن تلظّي لموعه كاد يعمى كاد من شهرة اسمه لا يُسمّى

ويستمر هذا الغياب في الأبيات الأولى عند الجواهري موحياً بأن هذه الشخصية لا تزال غائبة مع شدة الرغبة في ظهور مثلها، وجاء التعبير عنها في المطلع متكئاً على جملة من الأفعال الماضية الدالة على الشدة والقوة والأنفة (تحدى، اختزل، لوّى، خبط،

(1) وله قصيدة أخرى عن المتنبي في تسعة وسبعين بيتاً بعنوان (الشاعر الجبار). يُنظر: **ديوان الجواهري**، 2/ 93.

دوّى. . .) واختيار هذا اللون من الأفعال الماضوية الشديدة يعين الشاعر على تقديم رؤيته لهذه الشخصية فهي عنيفة متمردة متقحِّمة للشدائد، ولهذا صرَّح -وهو يخاطبه-:

وأعطتك الرجولة خصلتيها مع النوب التمرّس والمرانا

ثم إنه -إذْ يختار الفعل (دوّى)- يشير إلى أن ما أراده المتنبي قد تحقق له، أليس هو القائل[1]:

وتركك في الدنيا دويّاً كأنما
تداوَلُ سمعَ المرءِ أنمُلُه العشرُ؟

ويؤثر الجواهري أيضاً التعبير بالجمع (الدُّنا) ليعطي المعنى دفعة أكثر ثراء وتأثيراً[2]؛ لما في الجمع من دلالة التكثير من جهة، ودلالة الاستحواذ من جهة أخرى.

ثم يظهر المتنبي في أبيات كثيرة مخاطَباً: (يا ابن الرافدين، يا ابن الكوفة، يا ذا الدولة الكبرى، أبا الفتكات، أبا المحسّد). وظهور المتنبي مخاطَباً يشفّ عن رغبة الشاعر في أن يستحضره ليتحدث به؛ من خلال مناداته بكنيته وأوصافه؛ فذلك أدعى إلى الاتحاد بشخصه وشخصيته، وأدعى لاستنطاقه بما يعتمل في نفسه، وفي العادة لا يُنادى إلا قريب يسمع فيستجيب، وكونه مخاطباً يجعل الموضوعية هي الغالبة على النص، ويحتفظ للشخصية بملامحها التاريخية[3].

ويتفق البردوني في اختيار الغَيبة للمتنبي، ثم استحضاره شاهداً

---

(1) **شرح ديوان أبي الطيب المتنبي**، 2/ 149.
(2) يراجع: **الجواهري صَنّاجة الشعر العربي في القرن العشرين**، 243.
(3) يُنظر: **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي الحديث**، 213.

مخاطَباً، ولكنه يزيد على الجواهري بأن يجعله متحدِّثاً، دون أن يؤثِّر ذلك في حضور شخصيته هو -أي البردوني نفسه-، و«استخدامه لضمير المتكلم ينمّ عن أنّ الدلالة المعاصرة للشخصية لم تستطع أن تنفصل انفصالاً كاملاً عن المشاعر والأفكار الخاصة بالشاعر»[1]، وفي جعله متحدّثاً أيضاً ما ينبئ عن وشيجة عاطفية وفنية بين الشاعرين، فكأنّهما صارا شخصاً واحداً لا شخصين.

وفي بداية قصيدة البردوني جاء تعبيره عن المتنبي باسم الفاعل لافتاً (رامياً، حاملاً، ناقشاً، خالعاً، مُلحقاً) واختيار هذه الصيغ ينطوي على الرغبة في إظهاره مستمر الأثر دائم التأثير، وصيغة اسم الفاعل المنوّنة تعينه على تحقيق هذا الهدف.

وهذا التنوع في استحضار الشخصية من خلال الغيبة والخطاب والتكلّم يوازي ما يريده الشاعران من إظهار تعدد شخصية المتنبي، فهو شاعر حكيم ثائر متمرد، مالئ للدنيا شاغل للناس، ولكن الجواهري آثر للمتنبي أن يظهر في أغلب أبياته شاعراً:

وراح الخلدُ يخفِقُ بالقوافي عمالـيقاً وأغيدةً لِدانا
وملءَ رحابه نغمٌ طليق تخطى البعدَ واخترق الأوانا
دماً صاغ الحروفَ مجنحاتٍ رِهافاً مشرئباتٍ حسانا
يرِدنَ حياضَه ينبوعَ فكرٍ ويحضنّ اليراعة والبنانا

أما البردوني فآثر أن يُظهر شخصية المتنبي ثائراً متمرّداً:

ارتضاها أبوةَ السيف طفلاً أرضعته حقيقةَ الموت حلما

---

(1) **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي الحديث**، 212 (بتصرف يسير).

البـراكـيـن أمُّـه صـار أمّـاً للـبـراكـيـن لـلإرادات عـزمـا

ومع حمْل الشاعرين كليهما مشاعرَ التمرد والثورة نجد البردوني أكثر ائتلافاً مع هذه الصفة الظاهرة في المتنبي من الجواهري، الذي كان أميل إلى البحتري، وقد صرَّح بأنه «الأقرب إلى المتنبي في كل خصائصه ومفارقاته ومغامراته»[1] ولكنه أشدّ حرصاً على ترسّم خطا البحتري[2].

وربما فسّر هذا ما أجده من انكباب الجواهري على وصف شاعرية المتنبي والاحتفاء بها، حتى وهو يستعرض صراعاته مع مزامنيه:

ونـوِّلـنـا جـداك نـعـشْ عـلـيـه فـإن جـداك بـاقٍ لا جـدانـا

ولكنه يخرج بالمتنبي عن دائرة الحقيقة التاريخية، فيصوِّره منقذاً:

وضـوِّ لـنـا فـقـد تـهـنـا ضـيـاعـا وخُـبَّ بـنـا فـقـد شَـلَّـت خـطـانـا

ولكنه يريد الإنقاذ المعنوي من حيث هو رمز للعلو والرفعة وإنْ كان في مجال الفنّ.

واتفق الشاعران على الختام بفكرة واحدة، وهي أن المتنبي وأثره باقيان:

الجواهري:

وأنـا أمـة خُـلِـقـت لـتـبـقـى وأنـت دلـيـلُ بُـقـيـاهـا عـيـانـا

---

(1) **ذكرياتي**، 2/ 144. ويراجع: **الجواهري صناجة الشعر العربي في القرن العشرين**، 238-240.

(2) يُنظر: السابق، نفسه.

البردوني:

جرّبَ الموتُ محوَه ذاتَ يوم وإلى اليوم يقتلُ الموتَ فهما

إنهما متفقان على استدعاء شخصيته بوصفه رمزاً لصاحب الكلمة الذي يدفع حياته ثمناً لها، وأنها سرّ بقائه من حيث هي ذات أثر فاعل في حركات الأمم التحررية.

من صوب آخر: هل يمكن القول: إنّ قافية البردوني جاءت أنسب لما يريده من استدعاء المتنبي؟ فهو أي البردوني كثير التسآل في قصيدته، يثير الجدل ويعطي المتنبي الفرصة للظهور متحدثاً بثورته على كل شيء فكانت (ما) المتكررة في قافية كل بيت ملائمة لجو التساؤلات؛ لأنها هي (ما) الاستفهامية التي جاءت صراحة في قوله: (اتخذ حيطة، على من ومما؟).

أما الجواهري فكانت قوافيه مشتملة على (نا) التي هي جزء من (أنا)، وهذا ما يجعله متسقاً مع التأويل بأنه يتحدث عن نفسه أكثر ممّا يتحدث عن المتنبي، بل إن من الممكن القول: إن (المتنبي) معادل موضوعي للجواهري نفسه.

والمنحى السياسي ظاهر عند الشاعرين ظهوراً؛ لأنه أكثر مناحي شخصية المتنبي اجتذاباً للشعراء[1]، فقد تحدثا بالمتنبي عن واقع سياسي غير راضيَيْن عنه، وكان الجواهري أكثر صراحة في نقد الزيف السياسي مستثمراً ما في شعر المتنبي من هجاء لساسة زمانه وتمرّد عليهم. أما البردوني فيرى بعضهم أنه جعل المتنبي قناعاً يختفي وراءه ليصوّر ذاته شاعراً وإنساناً، وليجسِّد من خلال تداعيات

(1) يُنظر: **استدعاء الشخصيات التراثية**، 138.

العنوان وظلال القصيدة وردة دمه هو، وحقيقة انتمائه إلى عالم الصعلكة الذي يقدِّس الحرية والنزعة الفردية، ويؤمن بقيم العدل[1].

لقد تناص الشاعران مع المتنبي ابتداء من لفظ (دم) الذي جاء -كما أسلفت- في عنوان البردوني، وفي أحد أبيات الجواهري، وهو تناصٌّ شديد الإيحاء؛ لأن المتنبي شاعر دموي مجّد إراقة الدم[2]:

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى

حتى يُراق على جوانبه الدم

وتوالت عليه جراحات الزمان:

جرحتِ مُجَرَّحاً لم يبق فيه مكانٌ للسيوفِ ولا السهامِ

وحضّ على القتل:

ومن عرف الأيام معرفتي بها

وبالناس روّى رمحه غير نادم

فليس بمرحوم إذا ظفروا به

ولا في الردى الجاري عليهم بآثم

ورأى المجد في القتال:

فما المجدُ إلا السيف والفتكة البِكرُ

ثم استثمر الشاعران كلاهما شعر المتنبي في تصوير شخصيته، تأمّل ما في هذا الجدول:

---

(1) يُنظر: **زمن للشعر والشعراء**، 121.

(2) تُنظر أبيات المتنبي على الوِلاء في: **شرح ديوان أبي الطيب المتنبي**، 4/ 125، 147، 113، 2/ 149.

من قصيدة الجواهري	من شعر المتنبي[1]	من قصيدة البردوني	من شعر المتنبي[2]
وأبقى فوقها دمه ليسقي. . . هناك بشعب بَوّانٍ حصانا	يقول بشعب بوان حصاني. . .	هل يسمي تورم الجوف شحما؟	أعيذها نظرات منك صادقة. . . أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم
وتبدل من أرانبها ملوكا	أرانب غير أنهم ملوك	يا ابنة الليل كيف جئت. . .	أبنت الدهر عندي كل بنت. . . فكيف وصلت أنت من الزحام؟
		الليالي كما علمت شكول	لياليَّ بعد الظاعنين شُكولُ

فقد وفّق الشاعران كلاهما في الإحالة إلى شعر المتنبي، إذ جاء التناصُّ مؤتلفاً مع الجو العام للقصيدتين، وتباينت النصوص الغائبة عندهما ما بين إحالة ضمنية إلى نص، مع الحفاظ على بنيته الدلالية (الليالي كما علمت شكول)، وإحالة تحوّر الدلالة والبنية بما يستقيم والسياق الجديد (وتُبدِلُ من أرانبِها ملوكاً/ هل يسمِّي تورُّمَ الجوفِ شَحما).

وكان استثمار البردوني للبنية الدرامية من خلال الحوار والقص وتعدد الأصوات مفيداً في بثّ حيوية وجدّة على قصيدته، حتى عدّها

(1) تنظر أبيات المتنبي الواردة في هذا العمود على الوِلاء في: : **شرح ديوان أبي الطيب المتنبي**، 4/ 255، 70.

(2) تنظر أبيات المتنبي الواردة في هذا العمود على الوِلاء في: السابق، 3/ 366، 4/ 147، 95.

أحد النقاد قصيدة القصائد في شعره، بناء ولغة وإفصاحاً عن رؤيته لذاته، واستقرائه العميق لأسرارها[1]، فتجاوزَ الجواهري من هذا الجانب، ولكنّ الجواهري فاقه إيقاعيّاً، وإن ظلّ دائراً في فلك الشعر القديم من حيث التراكيب والصور، وربما جعله هذا أقرب إلى طبيعة المتنبي وروحه وشاعريته.

(1) يُنظر: **زمن للشعر والشعراء**، 122.

المصادر والمراجع

1) **أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر**، ثائر زين الدين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م.
2) **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 1417هـ/ 1997م.
3) **ترجمة رملية لأعراس الغبار**، عبدالله البردوني، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، د.ط، د.ت.
4) **الجواهري شاعر من القرن العشرين**، جليل العطية، منشورات الجمل، ألمانيا، 1998م.
5) **الجواهري صَنَّاجة الشعر العربي في القرن العشرين**، زاهد محمد زهدي، دار القلم، دمشق، ط الأولى، 1420هـ/ 1999م.
6) **ديوان الجواهري**، دار العودة، بيروت، ط الثالثة، 1982م.
7) **ذكرياتي**، محمد مهدي الجواهري، دار الرافدين، دمشق، ط الأولى، 1991م.
8) **زمن للشعر والشعراء**، فاروق شوشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 2000م.
9) **شرح ديوان أبي الطيب المتنبي**، المنسوب للعكبري، تحقيق:

مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبدالحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت، د.ط، د.ت.

10) **قاموس الأدب العربي الحديث**، إعداد وتحرير: حمدي السكوت، دار الشروق، القاهرة، ط الثانية، 2009م.

11) **محمد مهدي الجواهري**، سليم طه التكريتي، دار رياض الريس، لندن، 1989م.

12) **معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين**، نشر جائزة عبدالعزيز البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط الأولى، 1995م.

(الشعرية)
مطلبٌ عزيزٌ ومسلكٌ مخاتلٌ

نُشر في ملف (عبقر)، نادي جدة الثقافي والأدبي، العدد التاسع رمضان 1431هـ، آب 2010م.

مراودة اللغة الشعرية المجنحة واقتناصها مطلب عزيز، لا تكتمل جماليات الشعر وخصوصيته من دونها. ولن يكون للشعر حظٌّ من (الشعر) إلا بها.

وقد أفاض نقاد العرب القدماء والمعاصرون، وكذلك النقاد الغربيون في بيان أهمية التخييل في الشعر، وضرورة اشتماله عليه، وعده القدماء حدّاً فاصلاً بين الخطابة والشعر. أقول ذلك دون أن أفيض في مفهوم التخييل عند النقاد، مشيراً إلى تعدد دلالاته ما بين صناعة الصورة والأثر النفسي الذي يترتب عليها ودلالات أخرى لا داعي لسردها.

ومن استعرض مدوّنة الشعر العربي على مرّ عصوره وجد أن القوة التخييلية هي المتحكمة في روائعه الخالدة، وأن التصوير الفني بأنواعه المتعددة هو لباب الشعر عند النقاد وعند الشعراء معاً.

وعلى هذه الطريقة يمضي شعرنا الجديد في أقطار العرب وفي بلادنا بخاصة متوسّلاً بتقنيات التخييل المتجددة، فيأخذ من آداب الأمم الأخرى بعد أن تشبّع بتراثه الشعري العربي، ويمضي موغلاً في صبغ النص بالصورة حتى يوشك أن يصبح مجموعة من الصور تختزن من الإدهاش والإغراب ما يستوقف المتلقي.

ولكن الإلحاح على جعل كل النص الشعري متّسماً بذلك قد ينسف جسوراً -لا بدّ لنا منها- بيننا وبين من نتوجه إليهم بخطابنا الشعري. وربما كان ذلك سبيلاً إلى انغلاق النص على نفسه، وانقطاعه عن تلبية حاجة المتلقي الجمالية.

وعلى ذلك يكون من الخير للشعر ألا تكون الشعرية (وأعني بها هنا التصوير الفني القائم على الخيال) غاية بذاتها، إنها -في كلّ أحوالها- وسيلة، حتى عند من يقول: إنه لا يتوجه بشعره إلى أحد؛ لأن مجرّد لِياذه بالشعر -في تقلب أحواله وتأجج مشاعره- هو نوع من التنفيس، وهذا التنفيس هو الغاية والشعر هو الوسيلة.

ومن أجل ذلك أقول: نحتاج إلى التخفيف من حدّة الشعرية.

أذكر كلمة لفرلين قال فيها: السذاجة أغلى صفة يجب أن يعتدّ بها الشاعر إذا ما أعوزه سواها.

وفرلين لا يعني العوز المطلق، أي أن يكون الشاعر عاجزاً عن تجاوز العادي والمكرر والمألوف، بل يعني العوز المؤقّت، أي أن يرى الشاعر أن إيغاله في التجاوز الفني قد لا يسعفه في الوصول إلى غايته، أو أن تسيطر عليه حالة (بين بين) فيعمد إلى تبسيط الموقف الشعري ومزجه بشيء من لغة النثر.

وتبسيط الموقف الشعري هو ما يشيع التعبير عنه بين الأدباء بـ(السهل الممتنع)، فهو بعيد عن تجليات الشعرية وإيغالها في المجاز، ولكنه صعب المرام.

لو أردنا محاكمة كثير من تجليات أبي تمام وحكم المتنبي وبدائع ابن الرومي وغيرها لوجدنا أكثرها قريباً من لغة العقل، اقرأ لأبي تمام:

وأعجب لغوغاءَ إن تشبعْ فقد رضيتْ
رضى السوائمِ أقصى همِّها العلفُ

وللمتنبي:

ذلّ من يغبطُ الذليلَ بعيشٍ ربّ عيشٍ أخفُّ منه الحمامُ

ولابن الرومي:

وإذا امرؤ مدح امرأ لنواله وأطال فيه فقد أراد هجاءَه
لو لم يقدّر فيه بعد المُستقى عند الورودِ لما أطال رشاءَه

إنك لن تجد في الأبيات أعلاه إيغالاً في الشعرية، فليس ثمّ صور مجنّحة أو خيال مغرق في البعد، وهذا لم يسلبها كونَها من الشعر البعيد الأثر، العميق الدلالة.

بل إن كثيراً من الشعراء المشهورين في العصر الحديث مال شعرهم إلى التبسيط والسذاجة أحياناً -السذاجة التي يريدها فرلين- ولهم جمهور لا من القراء العاديين فقط، بل حتى من النخبة مثل نزار قباني والقصيبي وأحمد مطر وآخرين.

إن (الشعرية) قد تكون مصيدة يقع فيها الشاعر، فيكون همه أن يلفت النظر بتركيب غريب مفتعل، أو صورة موغلة في البعد، فيضيع الشعر حينئذٍ في مغامرات شكلية لا حاصل من ورائها، ولو تأملنا بعض القصائد التي تنشر في الصحف والمجلات والمنتديات لوجدنا كثيراً من التراكيب الخارجة عن العادة والصور المحيّرة، الشديدة الانزياح عن المعتاد، ولكننا لا نجد لها متّكأ مطمئناً في نسيج النص، ولا تلاحماً بنيوياً يشي بأن وراءه عمقاً. نعم قد تستوقفنا الصورة الشعرية وهي مستلّة من سياقها، وتدهشنا ونطيل التأمل فيها ونعجب كيف استطاع الشاعر تركيبها، ولكنها تظلّ غريبة نافرة في

داخل النص، وليس بينها وبين سائر الصور وشيجة ولا تلاؤم.

يقول حازم -وهو أحد فقهاء الشعرية-: وفي الشعراء «من يقصد الإقناع في كثير من معانيه - لأن صناعة الشعر تستعمل يسيراً من الأقوال الخطابية... وقد كان أبو الطيب... يحسن وضع البيت الإقناعي من الأبيات المخيِّلة لأنه كان يصدِّر الفصول بالأبيات المخيِّلة ثم يختمها ببيت إقناعي يعضد به ما قدّم من التخييل ويجمُّ النفوس لاستقبال الأبيات المخيِّلة في الفصل التالي؛ فكان لكلامه أحسن موقع في النفوس بذلك». وهذا القول العميق يعني فيما يعنيه أن في الشعر العظيم ما لم يقم إلا على القول الخطابي لا الشعري. وفي الاتجاه نفسه تحضرني كلمة لأديب غربيّ خلاصتها أن القصيدة العظيمة لا تخلو من النثر.

إن استمرار السرَف في افتعال الشعرية عند الشعراء المعاصرين واستمرار التصفيق لها -دون النظر في العواقب- قد يوصلنا إلى إيمان مطلق بقول محمود درويش:

قصائدنا بلا لون
بلا طعم بلا صوتِ
إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيتِ
وإن لم يفهم البسطا معانيَها
فأولى أن نذرّيها
ونخلدَ نحن للصمتِ

فهرس الموضوعات

فَرش الكتاب 5

القسم الأول: في الشعر القديم 9

- القصائد المقصورة، تاريخها وتطوّرها ودلالاتها الإيقاعية .. 11
- أثر الرواية والاختيار في تشكّل الشعر (نونية ذي الإصبع العَدواني أنموذجاً) 83
- قصة شعرية نادرة من أدب العرب 113
- تحقيق المرويات الأدبية، ضرورته ومنهجه 137

القسم الثاني: في الشعر الحديث 157

- في عالم البَرَدُّوني الشعري: الصورة والتطور الأسلوبي 159
- شخصية المتنبي في قصيدتين لشاعرين معاصرين: الجواهري والبَرَدُّوني 177
- (الشعرية) مطلبٌ عزيزٌ ومسلكٌ مخاتلٌ 191