

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح بورقلة
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

جمالية الإغراب في الخطاب الشعري عند ابن خميس التلمساني

مذكرة من متطلبات شهادة الماجستير في الأدب العربي
تخصّص : الأدب الجزائري القديم

إشراف الدكتور:

أحمد موساوي

إعداد الطالب :

سعد حمادة

الموسم الجامعي: 1428هـ/1429هـ - 2007م/2008م

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة قاصدي مرباح بورقلة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية وآدابها

جمالية الإغراب في الخطاب الشعري

ابن خميس التلمساني

مذكرة من متطلبات شهادة الماجستير في الأدب العربي

تخصّص : الأدب الجزائري القديم

إشراف الدكتور:

أحمد موساوي

إعداد الطالب :

سعد حمادة

لجنة المناقشة

رئيساً			د.
مشرفاً		أحمد موساوي	د.
عضواً			د.
عضواً			د.
عضواً			د.

الموسم الجامعي: 1428هـ/1429هـ - 2007م/2008م

الإهداء

إلى روحي والديّ اللّذين غرسا في نفسي حب العلم، لكن الموت لم يمهلهما حتى يشهدا
ثمرة ما غرسا.

إلى مرشدي و قدوتي في الطموح والتضحية والإخلاص، شقيقي الأكبر (خالد) الذي
تعهدني بالرعاية، وعوّضني عن حنان الأب، حتى أوصلني إلى برّ الأمان، فلم أشعر باليتم
والحرمان.

إلى الذين بادلوني الانشغال عنهم بالانشغال بي ودعموني، كلّ بما أتيتح له لأكمل هذا
العمل، زوجي (عائشة) وأبنائي، إيمان، إسلام، إسراء وعبد الرّافع.
إلى كل من علّمني حرفا أو غرس في نفسي مبدأ.
إلى كل هؤلاء أهدي هذا العمل شكرا وعرفانا.

قائمة المصادر و المراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن الإمام نافع.

- 1 - أبو تمام ، شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله ، د/ عمر فروخ ، دار لبنان للطباعة و النشر 1398هـ - 1978 م.
- 2 أبوحيان التوحيدي في قضايا الإنسان و اللغة و العلوم ، د/ محمود إبراهيم ، الدار المتحدة للنشر بيروت 1985 .
- 3 - أبو هلال العسكري و مقاييسه البلاغية و النقدية د/ بدوي طبانة ، ط3 ، دار الثقافة ، بيروت 1401 هـ - 1981 م .
- 4 - الإتيقان في علوم القرآن ، جلال الدين السيوطي ، المكتبة الثقافية بيروت - لبنان 1973 م .
- 5 - الإحاطة في أخبار غرناطة ، لسان الدين بن الخطيب ط1 ، منشورات محمد علي بيضون لنشر كتب السنة و الجماعة ، دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان 1424 هـ ، 2003 م شرح وضبط أ.د. يوسف علي طويل .
- 6 - الأدب و الغرابة ، د/ عبد الفتاح كيليطو ط3 الطليعة للطباعة و النشر نوفمبر 1997 م .
- 7 - أساس البلاغة جار الله الزمخشري ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت ، 1424هـ ، 2004م.
- 8 - أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني اعتنى به مصطفى الشيخ مصطفى ، ط1 ، مؤسسة الرسالة ناشرون - بيروت، 1425هـ 2004 م .
- 9 - الإعجاز الفني في القرآن الكريم ، عمر السّلامي ، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله - تونس ، 1980م
- 10 - إعجاز القرآن ، الإمام أبو بكر الباقلاني ط1، تحقيق د محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الجيل بيروت 1411 هـ - 1991 م .
- 11 - إعجاز القرآن و البلاغة النبوية ، مصطفى صادق الرفاعي ، دار الكتاب العربي ، دت
- 12 - الإيضاح في علوم البلاغة ، الخطيب القرويني تحقيق عبد المنعم خفاجي ط3 دار الجيل .
- 13 - ابن خميس في شعره و نثره ، الطاهر تونان ، ديوان المطبوعات الجامعية ماي 1991 م .
- 14 - الباقلاني و كتابه إعجاز القرآن ، عبد الرؤوف مخلوف ، دار مكتبة الحياة 1978 م .
- 15 - البرهان في علوم القرآن ، جلال الدين السيوطي ، المكتبة الثقافية بيروت - لبنان 1973 .
- 16 - البيان و التبيين ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون . دار الجيل - بيروت - د ط .

- 17 - تاريخ آداب العرب ، مصطفى صادق الرافعي ، بيروت -1425 هـ - 2004 م .
- 18 - تاريخ النقد الأدبي ، عبد العزيز عتيق ، ط3 ، دار النهضة العربية - بيروت - 1393 هـ - 1974 م .
- 19 - تحليل الخطاب الشعري ، د/ محمد مفتاح ، ط4 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء - المغرب 2005 م .
- 20 - تفسير التحرير و التنوير، الشيخ الطاهر بن عاشور، الدار التونسية للنشر والمؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر1984م
- 21 - تفسير القرآن العظيم ، الحافظ عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن كثير ط3 دار الأندلس للطباعة و النشر 1401 هـ - 1981 م .
- 22 - جدلية الخفاء والتجلي ، دراسة بنيوية في الشعر ، د/ كمال أبو ديب ط4 دار العلم للملايين أكتوبر ، 1995م.
- 23 - الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، ط2 ، شركة مكتبة و مطبعة البابي الحلبي و أولاده - مصر 1385 هـ - 1966 م .
- 24 - الدراسات اللغوية عند العرب إلى نهاية القرن الثالث محمد حسين آل ياسين ، دار مكتبة الحياة بيروت - لبنان، 1400 هـ - 1980 م .
- 25 - دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرحاني، تحقيق علي محمد رينو ط1 مؤسسة الرسالة ناشرون ،بيروت - لبنان ، 1426 هـ - 2005 م
- 26 - دلالة الألفاظ ، د/ إبراهيم أنيس مكتبة الأنجلو المصرية 1997 م .
- 27 - ديوان الفرزدق ، قدّم له وشرحه : مجيد طراد ، دار الكتاب العربي ، بيروت- لبنان ، 1425 هـ ، 2004م
- 28 - ديوان امرئ القيس ، شرح و تعليق د/ محمد الأسكندراني و نهاد رزوق ، دار الكتاب العربي ، بيروت- لبنان، 1425 هـ - 2004 م .
- 29 - ديوان تأبط شرا ، اعتنى به : عبد الرحمان المصطفاوي ، دار المعرفة ،بيروت -لبنان 1427 هـ ، 2006م
- 30 - ديوان عنتر بن شداد العبسي، تقديم و ترتيب و شرح عبد القادر محمد مايو ط1 دار القلم العربي حلب -سوريا 1419 هـ - 1999 م .
- 31 - الرحلة المغربية ، محمد العبدري البلنسي، نشر كلية الآداب الجزائرية ، مطبعة البعث قسنطينة ، د.ت
- 32 - زهر الآدب ، إبراهيم الحصري قدم له وشرحه د/ صلاح الدين الهواري ، ط1 المكتبة العصرية ، بيروت- لبنان ، 1421 هـ- 2001 م
- 33 - سرّ الفصاحة ، ابن سنان الخفاجي ، ط1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت - لبنان ، 1402 هـ 1982م
- 34 - شرح ألفية ابن مالك ، بهاء الدين عبد الله بن عقيل ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار إحياء

التراث العربي ، بيروت - لبنان ، د.ت .

- 35** - شرح ديوان ابن الفارض ، شرح و تحقيق عبد القادر محمد مايو ، ط1 ، دار القلم العربي ، حلب - سوريا 1421 هـ - 2001 م .
- 36** - شرح شذور الذهب، ابن هشام الأنصاري دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع بيروت - لبنان 1419 هـ - 1998 م
- 37** - الشعر بين الرؤيا و التشكيل ، د/ عبد العزيز المقالح ، ط2 ، دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر، دمشق-سوريا ، 1985م
- 38** - الشعر والشعراء ، ابن قتيبة ط1 دار الكتب العلمية بيروت رمضان 1401 هـ - يوليو 1981 م .
- 39** - عزف على وتر النص الشعري ، أ.د عمر محمد طالب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2000 م .
- 40** - العمدة في محاسن الأدب ، ابن رشيق القيرواني ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، ط5 ، دار الجيل بيروت - لبنان 1401 هـ ، 1981 م .
- 41** - الفن و مذاهبه د/ شوقي ضيف ط11 دار المعارف القاهرة 1987 م .
- 42** - في الشعر الأموي و الإسلامي ، د/ عبد القادر القط ، دار النهضة العربية للعربية للطباعة و النشر 1979 م .
- 43** - في ظلال القرآن ، سيد قطب ط 11 دار الشروق ، بيروت- لبنان ، 1405 هـ - 1985 م
- 44** - قراءات في الأدب القديم د/ محمد أبو موسى ، ط1 دار الفكر العربي 1978 م .
- 45** - قطر الندى وبل الصدى . جمال الدين عبد الله بن هشام الأنصاري . تحقيق و شرح محمد محي الدين عبد الحميد ، دار رحاب للطباعة و النشر و التوزيع - الجزائر - د.ت .
- 46** - القيم الروحية في الشعر العربي ، ثريا عبد الفتاح ملحس ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت- لبنان .
- 47** الكامل في اللغة ولأدب ، أبو العباس محمد بن يزيد المبرد تحقيق أبو الفضل إبراهيم ط1 المكتبة العصرية صيدا بيروت لبنان 1418 هـ - 1998 م
- 48** - الكشاف عن حقائق التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل ، الزمخشري ، دار المعرفة بيروت ، لبنان .د.ت .
- 49** - لسان العرب ، ابن منظور ، ط3 دار الصادر للطباعة والنشر ، بيروت- لبنان 2004 م .
- 50** المثل السائر ، ضياء الدين بن الأثير ، المكتبة العصرية ، 1995 م .
- 51** - المرايا المقعرة ، د/ عبد العزيز حمودة سلسلة عالم المعرفة ، عدد 272 أغسطس 2001 م .

- 52 - المزهري في علوم اللغة وأنواعها ، جلال الدين السيوطي ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت - لبنان ، 1408هـ - 1987م
- 53 - مقدمة الشعر العربي - أدونيس ط3 دار العودة - بيروت - 1979 م .
- 54 - مقدمة تفسير غريب القرآن أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري ، تحقيق أحمد صقر ، دار الكتب العلمية بيروت - لبنان ، 1391 هـ - 1978 م .
- 55 - المنتخب النفيس من شعر ابن عبد الله ابن خميس . عمل عبد الوهاب بن منصور ط1 مطبعة ابن خلدون - تلمسان 1365 هـ .
- 56 - منهج البلغاء و سراج الفصحاء - حازم القرطاجني ، ط2 دار العرب الإسلامي ، بيروت - لبنان ، 1981 م .
- 57 - موسيقى الشعر ، د/ إبراهيم أنيس ، ط 6 مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1988 .
- 58 - نظرية الإبداع في النقد العربي القديم ، عبد القادر هني ط2 ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1999 م .
- 59 - نظرية النقد العربي و تطورها إلى عصرنا، محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس 1984.
- 60 - نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب، المقرئ، تحقيق د/ إحسان عباس. دار الصادر بيروت 1968 م .
- 61 - نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، تحقيق: د/ عبد المنعم خفاجي ، دط ، دار الكتب العلمية ، بيروت - لبنان، دت
- 62 - النقد في العصر الوسيط و المصطلح في طبقات ابن سلام ، د/ حسن عبد الله شرف ، ط1، دار الحداثة ، بيروت - لبنان ، 1984 م .
- 63 - النقد والدراسة الأدبية، د/ حلمي مرزوق، ط1 دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بتروت - لبنان، 1402هـ - 1982م

فهرس مطالب الرسالة

الصفحة	الموضوع
ا ب ت ث	مقدمة
	مدخل: حدود ومفاهيم
5	تمهيد
6	مفهوم اللفظ
8	مفهوم الإغراب
	الفصل الأول: الإغراب في المفهوم الجمالي العربي
17	توطئة
18	غريب القرآن وأثره في تحديد النظرة الجمالية العربية للإغراب
19	موقف النقد العربي من المفردة القرآنية الغريبة
25	النقد العربي والتراكيب القرآنية الغريبة
27	جمالية المفردة في منظور النقد القديم
32	جماليات المفردة الغريبة في منظور النقد العربي
32	أ- في النقد القديم
40	ب- في النقد الحديث
41	نظرة ابن خميس إلى الغريب
	الفصل الثاني: الأبعاد الجمالية للغريب عند ابن خميس
47	تمهيد
47	أولاً: البعد الصوتي
48	التوظيف النفسي لحرف الروي
50	دور اللفظ الغريب في التراكم الصوتي
50	1- حروف المد
51	2- إركام أصوات الحلق
55	ثانياً: البعد الإيقاعي
56	1- الغريب وتحديد إيقاع البحر

58	2- الغريب وتشكيل الظواهر الإيقاعية
58	أ- التجنيس
61	التجنيس على مستوى القوافي
62	ب- المعادلة الإيقاعية
62	المعادلة على مستوى البيت
65	المعادلة على مستوى الحشو
67	المعادلة على مستوى العجز
68	ثالثا: البعد الدلالي
69	1- الحقل الطبيعي
69	أ- معجم أسماء الحيوان وما يتعلّق بها
74	ب- معجم ألفاظ الطبيعة الجامدة
75	2- الحقل النفسي والشعوري
75	أ- معجم ألفاظ القلق والاغتراب والحزن
77	ب- حقل ألفاظ الكره والسخط
	الفصل الثالث: جماليات التراكيب الغربية
80	تمهيد
80	أوّلا - الصيغ الإفرادية
80	1- التضعيف
82	2- الانزياحات النحوية
82	أ- حرق الحركة الإعرابية
83	ب- الانزياح الإملائي
85	ثانيا - تشويش الترتيب في الجمل
85	1- تقديم الضمير المتصل على الاسم الظاهر
88	2- تغيير الوظيفة الإعرابية
89	3- العدول عن تفسير الضمير
91	ثالثا- التركيب البلاغي

92	1- غرابة التشبيه في خطاب ابن خميس
96	2- جمالية الاستعارة الغريبة
97	رابعاً- التناص واختفاء الدلالة
98	1- آلية التكثيف
100	2- آلية الشرح
101	3- آلية التأليف
104	خاتمة
107	المدونة
135	قائمة المصادر والمراجع
139	فهرس الموضوعات

يعدّ موضوع الإغراب من الموضوعات التي نالت القسط الأكبر من جهود اللغويين والمهتمين بالدراسات القرآنية ، فقد امتلأت مصنفاتهم ومعاجمهم بالألفاظ الغريبة والتراكيب النادرة والمخالفة لما حدوده من ضوابط لغوية . فاستفاضوا في شرحها وتحديد أصولها ، بل إنّ طلائع البحث اللغوي كان في غريب القرآن والحديث .

غير أننا حين نبحت في كتب النقد عن الإغراب باعتباره ظاهرة جمالية وظّفها الأدباء في أساليبهم الفنية من أجل منحها سمات جمالية خاصة ، فإننا لا نعثر إلاّ على إشارات لا تتعدّى في أحسن أحوالها الصفحة أو الصفحتين في مؤلف ضخم ، وهي في أغلبها تقرنه بالرداءة والتكلف والمعاظلة والتعقيد وغيرها من الصفات التي تشكّل خلافاً فنياً يفقد الخطاب قيمته الأدبية ، مما جعل الذوق العربي ينشأ على مجّه وإبعاده من الحقل الجمالي ، ويربط جودة الخطاب الأدبي بخلوه منه ، بل قد يُستهجن نصّ بأكمله لأنّ صاحبه وظّف كلمة غريبة أو تركيباً غير خاضع للمقاييس التي وضعها اللغويون . ولم يسلم حتى بعض الفحول ممن عُدّوا في الطبقة الأولى مثل امرئ القيس وزهير بن أبي سلمى وغيرهما ، ولعلّ السبب في ذلك أنّ القدامى لم يربطوا الإغراب بسياقه فتنكشف لهم أبعاده الجمالية ، بل اكتفوا بالوقوف عند جرسه ومطابقة تأليفه للمقاييس التي حددها ، أو أنهم نظروا إلى الشعر من خلال وظيفته المرجعية ، فألحوا على وضوح عناصره وملاءمتها لمقتضى حال المتلقي .

غير أنّ هناك سؤالاً ملحاً يفرض نفسه على الذهن، وهو: هل يعدّ الحكم بتجرّد ظاهرة الإغراب من أيّ وظيفة جمالية حكماً قاطعاً، والتالي يتحتّم علينا أن نتوقف عن أيّ محاولة للكشف عن هذه الوظيفة؟

وهل خلا النقد العربي تماماً من آراء تعترف بوجود طاقة جمالية للإغراب يمكن أن تضفي على النص سمات فنية تسهم في جمالياته ودلالاته؟

إننا لا نستطيع أن ننفي نفيًا قاطعاً وجود بعض الآراء النقدية، في أدبنا القديم والحديث، تدلّ دلالة واضحة على تنبه أصحابها للأثر الجمالي الذي تحقّقه هذه الظاهرة، فمن القدامى نجد عبد القاهر الجرجاني يعرض في كتابيه (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز) الفرق بين التراكيب الغريبة التي تضفي أثراً جمالياً على الخطاب وبين تلك التي يسميها التعقيد أو المعاظلة والتي تحول دون تحقيق الخطاب وظيفته الجمالية. كما نجد ابن الأثير في (المثل السائر) الذي بين فيه الفرق بين الإغراب المحمود والإغراب المذموم، وحازم القرطاجني الذي يرى بأنّ الشاعر قد يلجأ إلى استعمال اللفظ الغريب من أجل تحقيق غرض جمالي، في كتابه (منهاج البلغاء)، أما المحدثين فنذكر عبد القادر القط، الذي أبرز

دور اللفظ الغريب في إغناء الشاعر عن استقصاء الصور في كتابه (في الشعر الإسلامي والأموي) ومحمد مفتاح الذي صنّف الألفاظ العتيقة ضمن أنواع الكلمات التي تمتلك قدرة إيحائية، في كتابه (تحليل الخطاب الشعري).

وانطلاقاً من هذه الآراء، حاولنا أن نقف عند تلك الظاهرة، لنكشف عن مدى مساهمتها في جماليات الخطاب الشعري عند شاعر جزائري قديم، أجمع كتاب التراجم الذين، تناولوا حياته وأدبه على وصفه بشاعر المائة السابعة، وعلى أنه أقدر الناس على اجتلاب الغريب، وهو ابن خميس التلمساني.

وقد تثير مثل هذه الدراسة تساؤل الكثيرين عن سبب إثارة هذه القضية، ممن يرون بأنها لم تعد مجال بحث، خاصة في الحقل الجمالي والأدبي، لأن النقد العربي قد فصل في تصنيفها عنصراً يؤثر سلباً في جمالية النص الأدبي، منذ اثني عشرة قرناً.

ولكن هناك عدة معطيات تدفعنا إلى ضرورة مراجعة نظرتنا إلى هذه القضية، ومن خلالها إعادة قراءة الخطاب الأدبي الذي تعدّ ظاهرة الإغراب سمة غالبية فيه، ومن هذه المعطيات:

- تفضيل النقاد في مختلف العصور للإنتاج الأدبي الذي سبق عصرهم، وهذا يستلزم التعامل مع لغة غريبة، بحكم التطور الدلالي والمعجمي الذي يسببه تغيير الأنماط الفكرية والثقافية وظروف الحياة، ف لغة الشعر الجاهلي، مثلاً، تختلف في كثير من الخصائص عن لغة العصر العباسي نتيجة للتطور الذي حصل في الحياة العربية عصرئذٍ.

- نشوء مساحلات نقدية أثرت النظرة الجمالية العربية، وفجرت قرائح النقاد بنظريات نقدية جديدة تحاول قراءة ما أنتجه الخيال العربي من أساليب إبداعية، وذلك بسبب خروج بعض الشعراء عن العرف الشعري العربي كالمتمني وأبي تمام وغيرهما، وهذا من شأنه أن يوجّه المتلقي إلى إعادة النظر في الأشكال التعبيرية الغريبة ويتساءل عن سبب تفجيرها لتلك المعركة النقدية.

- خلود الإنتاج الأدبي القديم، رغم غرابته على الذوق ودخول لغته في حيز الغرابة نتيجة لتقدم الزمن.

هذه المعطيات وغيرها، تدلّ على أنّ الذوق العربي لم يطلق الحكم بسلبية هذه الظاهرة، وإنما رفضها مرتبط بظروف وأسباب، منها، كونها مقصودة لذاتها ولم تحقق وظيفة جمالية في مختلف جوانبها الفنية والدلالية والنفسية.

وبناء على هذه النتيجة، حاولنا أن نحدد الجوانب الجمالية التي يمكن للإغراب أن يسهم في تشكيلها، وهذا بالرغم من صعوبة الموضوع، والشعور بأننا نتجه اتجاهها يبدو أنه مخالف لما فصلت فيه النظرة الجمالية العربية. ولعلّ أكبر صعوبة واجهتنا، هي عدم الحصول على دراسة تناولت هذا الموضوع من الناحية الجمالية، لتكون مرشداً إلى الجوانب الجمالية التي يمكن التركيز عليها، وإلى المنهج الأنسب لتحقيق نتائج يمكن التعويل عليها. ثم إنّ المراجع التي اعتمدنا عليها والتي أشارت إلى هذه الظاهرة، لم تفصّل في إبراز الوظائف الجمالية التي تحققها، بل اكتفى أصحابها بتقديم أحكام عامة، لا تلبي طلب دارس مبتدئ. فكان الاعتماد الأكبر في استنباط بعض الأبعاد الجمالية للإغراب مرتكزا على ما توصل إليه بعض المفسرين الذين تناولوا الجانب الفني للأسلوب القرآني، مثل الزمخشري والباقلاني، من القدامى، والشيخ الطاهر بن عاشور وسيد قطب من المحدثين، ولو أنّ جل اهتمامات هؤلاء كانت منصّبة على المستوى الإيقاعي للمفردات والتراكيب العربية.

أمّا منهج الدراسة، فقد حدده الهدف الذي يرمي إليه البحث، والذي يتمثل في الكشف عن القيمة الفنية والجمالية لظاهرة الإغراب باعتبارها بنية لغوية تسهم في جمالية الخطاب الشعري عند ابن خميس، وهذا الهدف يحتم على الدارس أن يعتمد المنهج الفني الذي يقف عند الظواهر ذات الدلالات الشعورية والنفسية، ويكشف عن القيمة الفنية والجمالية للبنيات المكوّنة للخطاب الأدبي، وما دام البحث يتناول دراسة فنية لمختلف المستويات اللغوية في مدوّنة شعرية، تتألف من مجموعة من النصوص، فسيكون بحاجة لمنهج يمكن من الوصف والإحصاء والتفسير وهذا ما يحققه المنهج الأسلوبي الذي يعضد المنهج الفني في هذه الدراسة، وعلى ضوء هذا المنهج، تسير الدراسة وفق الخطة الآتية:

(1) المدخل: وفيه وضّحنا حدود بعض المصطلحات ومفاهيمها في النظرة النقدية العربية، مثل اللفظ الذي يقترن بالإغراب والغراب، لعل بذلك تتضح العناصر التي يمكن أن تتصف بالإغراب، كما أبرزنا مفهوم الإغراب والغراب، وما يقترن بهما غالبا، كالوحشي أو الحوشي والمعاضلة لإزالة الالتباس الذي قد يكتنف ذهن القارئ نتيجة الخلط بين مفاهيمها.

(2) الفصل الأول: ويتناول نظرة العرب الجمالية للإغراب انطلاقا من المواقف التي أثارها الأسلوب القرآني، والتي من خلالها تولّدت النظرة الجمالية التي تنظر لهذه الظاهرة على أنّها سمة فنية تسهم في جمالية الخطاب، ولما كانت هذه المواقف تحمل عدة قراءات، اعتمدنا بعض القرائن اللغوية لإثبات هذه النظرة، وهذا من أجل الوصول إلى أنّ رفض الإغراب في النقد العربي القديم لم يكن حكما

مطلقا ، بل كان مرهونا ببعض الخصائص الصوتية والتركيبية ، وانتهى الفصل بتحديد نظرة ابن خميس لهذه الظاهرة ، انطلاقا من النصوص الشعرية التي يشير فيها إلى طريقته في كتابة الشعر .

(3) الفصل الثاني: وفيه تركّزت الدراسة على إبراز الأبعاد الجمالية للمفردة الغريبة، فتناولنا البعد الصوتي والإيقاعي للكشف عن دور اللفظة الغريبة في تحديد السمات الصوتية و الإيقاعية التي تطبع الخطاب الشعري لابن خميس، والتي من خلالها يتحدد الجو النفسي والشعوري الذي يحيط بهذا الخطاب. ثم حاولنا الكشف عن البعد الدلالي، لنقف عند دور الغريب في الكشف عن الدلالات النفسية الشعورية.

(4) أمّا الفصل الثالث، فقد خُصّصَ لدراسة المستوى التركيبي، مركّزين على بعض التراكيب الغريبة والتي لا نعي بغرابتها أنّها تتعارض مع قواعد اللغة العربية، إنّما المقصود بغرابتها، اعتبارها اختيارات استثنائية يجوز لمستعمل اللغة توظيفها من أجل تحقيق أغراض جمالية، فتناولنا في البداية التراكيب النحوية التي عدل فيها ابن خميس عن الاستعمال الشائع، ثم التراكيب البلاغية، حاولنا فيها دراسة الصور الغريبة التي تشكل خصوصية نفسية أو فكرية، وأعني بذلك الشعور بالغربة والنزعة الفلسفية والصوفية، ثم تناولنا ظاهرة التناصّ باعتبارها مؤشرا دلاليا يحيل إلى الجو النفسي والشعوري الذي يميز الخطاب، وهذا عن طريق نقل المتلقي إلى فضاءات شعرية مشابهة لفضاء النص.

(5) الخاتمة، وفيها حصرنا بعض النتائج العامة والخاصة التي أسعفتنا هذه الدراسة إلى التوصل إليها. ولا يسعني في ختام هذه المقدمة إلا أن أنوّه بالمجهودات التي بذلها أستاذي المشرف، من أجل إنجاز هذا العمل، إذ أولاني عناية فائقة، فلم يبخل عليّ بتوفير بعض المراجع النادرة والملاحظات والتوجيهات السديدة، فله مني عظيم الشكر الامتنان، كما أتوجّه بعظيم الشكر إلى لجنة المناقشة التي تحمّلت عناء قراءة هذا البحث من أجل تصويب أخطائه.

إن الحديث عن الخطاب الشعري وجمالياته - خصوصا في النقد القديم- يستوجب الحذر في إصدار الأحكام على النظرة الجمالية لدى النقاد و البلاغيين إلى عناصر هذا الخطاب ، ذلك أننا أثناء قراءتنا لكتب النقد و البلاغة ، نلاحظ تداخل المصطلحات و المفاهيم النقدية مما يحدو بالقارئ المتسرع إلى إصدار أحكام تسيء إلى الحس الجمالي العربي ، و إلى اتهام النقاد بالتناقض أو عدم الاستقرار على موقف نقدي ثابت يرقى إلى مستوى النظرية النقدية .

وتعدّ اللغة الشعرية وما يتصل بها من عناصر وظواهر فنيّة، أهمّ القضايا التي أثارها النقاد و البلاغيون، إذ من خلالها يتحدّد المستوى الفنيّ و الجمالي للخطاب .

و حينما نتبع ظاهرة فنية في ديوان شعري انطلاقا من المفاهيم النقدية القديمة ، خاصة إذا كانت من الظواهر التي لم تحظ باهتمام كبير في الدراسات النقدية الحديثة مثل ظاهرة الإغراب، فإننا نتردد في تحديد النتائج بسبب التداخل الذي أشرنا إليه ، فجميع العلوم ، كما يرى عبد القاهر الجرجاني تعتمد على الدقة في تحديد المصطلحات، أو على حدّ تعبيره، تعتمد على «العبارة أكثر من الإشارة و التصريح أغلب من التلويح ، و الأمر في علم الفصاحة بالضدّ، فإنك إذا قرأت ما قاله العلماء فيه وجدت جلّه أو كلّه رمزا ووحيا ، و كناية وتعريضا، و إيماء إلى الغرض لا يفتن إليه إلا من غلغل الفكر ، و أدقّ النظر»¹

ولكن لهذا التداخل مبرراته - كما يرى محقق كتاب دلائل الإعجاز على محمد زينو . ذلك أن العلماء الذين سبقوا الجرجاني، حين تناولوا القضايا المتعلقة بالفصاحة و البيان ، لم ينطلقوا من مقاييس مقعّدة و لا قواعد ثابتة محدّدة، بل كان كلامهم « أقرب إلى الفطرة و العفويّة منه إلى الضبط العلمي المرسومة معالمه المعلومة قوانينه»²

لهذا فإن الجرجاني نفسه لم يسلم من التداخل و الضبابية، رغم محاولته تحريّ الدقة في تحديد المصطلحات فلا تكاد تتبيّن مفهومها إلا من خلال القرائن، إذ نجدّه يستعمل الفعل أغرب وما يشتقّ منه

(1) دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، اعتنى به علي محمد زينو، ط1 مؤسسة الرسالة ناشرون. 1426هـ، 2005م، ص328.

(2) نفسه: هامش ص328

للدلالة على مفهومين متناقضين ، فمرة يستعمله بمعنى الفرادة و الابتكار، حين يقول معلقا على قول القائل :¹

وَسَأَلْتُ بِأَعْنَاقِ الْمَطِيِّ الْأَبَاطِحُ

« و ليست الغرابة في قوله و سألت ...على هذه الجملة ، وذلك أنه لم يغرب لأن جعل المطي في سرعة سيرها وسهولته كالماء....ولكن اللطف و الدقة في خصوصيته أفادها بأن جعل (سال)فعلا للأباطح»²، ثم نجده يستعمل نفس المفردة في موضع آخر من الكتاب ، حين تكلم عن رفض العرب لظاهرة الإغراب فقال: « وكيف أن يدخل الغريب في باب الفضيلة ،وقد ثبت عنهم أنهم كانوا يرون الفضيلة من ترك استعماله وتجنبه»³ وهكذا يقف الدارس حائرا أمام هذا التداخل وهذه الضبابية، وتعوزه الدقة في البحث عن مدلولات المصطلحات التقديية ومفاهيمها مثل الإغراب وما يرتبط به كالحوشي والغموض والمعازلة، والإبهام. ولا يمكن الحديث عن هذه المصطلحات بعيدا عن مصطلح اللفظ باعتباره العنصر الذي تتحقق فيه هذه الأوصاف.

2- مفهوم اللفظ :

اللفظ أكثر المصطلحات انتشارا في مؤلفات العلماء الذين اهتموا بدراسة اللغة و الكلام ، من لغويين و بلاغيين و نقاد.وقد خاض القدامى في إبراز المؤهلات الفنية للخطاب الأدبي من خلال تحديد السمات الفنية للفظ، باعتباره أساس التقييم الجمالي وحاولوا تحديد مفهومه. ورغم اتّفاقهم على أنّ مصطلح(اللفظ) مستعمل في الدلالة على اللغة المنطوقة ،خلافًا للإشارة و الرمز و الخط و غيرها من أشكال التواصل ، غير أنهم اختلفوا في تحديد مفهوم هذه المفردة.فانطلق علماء

(1) الشطر الأول من البيت هو : أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الْأَحَادِيثِ بَيْنَنَا.وهو منسوب لعدد من الشعراء منهم: كعب بن زهير، والمعلوط

السعدي ، وكثير عزة.

(2) المرجع السابق : ص72.

(3) نفسه: ص288.

النحو من معيار صحة اللغة و خطئها وتناولوا اللفظ باعتبار صحة تأليفه . فعرفه ابن هشام بأنه « الصوت المشتمل على بعض الحروف، سواء دلّ على معنى كزيد أو لم يدل كديز»¹
 إن هذا التعريف - بالرغم من أنه يشمل المفردة و التركيب - إلا أنه مفتوح للتأويلات التي قد تبعد الدارس عن مدلوله، فكلمة (بعض) قد تجعلنا نذهب إلى أن اللفظ يتشكل من بعض حروف اللغة دون البعض الآخر، أو بأن التركيب لا يدخل في هذا المفهوم، لأن المثال الذي وضّح به ابن هشام كلامه جاء بلفظ المفرد.

ويقدم ابن عقيل مفهوما أكثر شمولية حين يعرف اللفظ بأنه «جنس يمثل الكلام و الكلمة و الكلم، و يشمل المهمل ك (ديز) و المستعمل ك(عمرو)»² فمصطلح اللفظ، انطلاقاً من هذا التعريف يشمل النص كما يشمل الجملة المفردة .

ومن خلال هذين التعريفين، يتبين لنا أنّ اللفظ عند علماء النحو مقتصر على التأليف بين الأصوات، دون اعتبار للجانب الفني لهذا التأليف، وبعبارة أخرى أنه - أي اللفظ - يعتمد على صحة التركيب لا على سماته الجمالية .

أما النقاد و البلاغيون، فإن اللفظ عندهم لا ينحصر في المفردات و التراكيب إنما يشمل جميع مستويات الخطاب؛ الصوتي والإيقاعي و التركيبي. فهو عند ابن قتيبة «يعني النظم و التأليف الممثل في اللفظ المفرد و الوزن و الروي»³

ولم يحدد الجاحظ تعريفاً صريحاً للفظ، غير أنه يشير في (البيان و التبيين) إلى مفهومه، فهو يمثل عنده أحد أصناف الدلالة آتته الصوت الذي يشكل مقاطع صوتية تتمثل في الكلمات، ثم تؤلف الكلمات لتشكيل خطاباً. فاللفظ إذًا، هو التشكيل الواعي لعناصر اللغة غايته التبليغ، وهكذا يبعد الأصوات العشوائية التي

(4) قطر الندى وبل الصدى. ابن هشام الأنصاري، تحقيق وشرح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار رحاب للطباعة والنشر والتوزيع - الجزائر - د. ط 6، ص 17.

(1) شرح ألفية ابن مالك: بهاء الدين عبد الله بن عقيل، دار إحياء التراث العربي، بيروت - لبنان، د. ط 1، ج 1، ص 14

(3) تاريخ النقد الأدبي: عبد العزيز عتيق، ط 3، دار النهضة العربية 1393هـ 1974م، ص 382.

قد تنتهياً لبعض الحيوان أو الأطفال من حيز اللفظ و إن تشكلت من بعض الحروف مثل: (مَا) التي تصدر عن الغنم أو (ماما) و (بابا) التي يصدرها الأطفال.¹

والملاحظ أن الجاحظ لا يبعد المستوى الدلالي، وهذا ما يشير إليه إلغائه للأصوات التي لا تحمل دلالة محددة.

وينبه عبد القاهر الجرجاني إلى مفهوم اللفظ عند سابقه، فقد تواضعوا على استعمال مصطلح اللفظ في الدلالة على السياق بكامله، أي الصياغة ببنيتها الدلالية فيقول: «إنهم جعلوا كالمواضعة فيما بينهم أن يقولوا (اللفظ) وهم يريدون الصورة التي تحدث في المعنى»² وهكذا يوسع نطاق المصطلح ويتفق مع الجاحظ في ربط العلاقة بين اللفظ و المعنى. وهذا الذي ذهبت إليه المناهج النقدية الحديثة التي انطلقت من مفهوم دي سوسير للعلاقة اللغوية ، حيث أنهم يعتبرونها «اتحاد بين شكل يدل، يسميه سوسير الدال signifiant، وفكرة تدل عليها تسمى المدلول signifie»³

ومن هذا المنطلق تختلف نظرة الجاحظ و عبد القاهر إلى جمالية اللفظ عن غيرهما ، إذ تعزى فصاحة اللفظ عندهما إلى الانسجام بين عناصره و إلى قدرته على نقل ما يدور في نفس الباث وذهنه نقلا يحقق المتعة الفنية للمتلقى ، ولكن «الجاحظ يؤكد على الأرحح الصورة الصوتية أي التشكيل الصوتي ، أما الجرجاني فإنه يلجّ على التشكّل الدلالي.»⁴

3- مفهوم الإغراب :

تحمل مادة (غرب) في المعاجم اللغوية دلالة البعد والاختفاء ، فقد جاء في لسان العرب: « أن معنى المغربين في قوله تعالى: (رَبُّ الْمَشْرِقَيْنِ وَرَبُّ الْمَغْرِبَيْنِ)⁵ المغربين : أقصى ما تنتهي إليه الشمس في الصيف والآخر أقصى ما تنتهي إليه الشمس في الشتاء .

و الغرب : الذهاب و التنحي عن الناس . و الغربية و الغرب : النوى و البعد .

(1) البيان و التبيين: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق، عبد السلام هارون ، دار الجيل بيروت- لبنان د. ط ج 1، ص 62.

(2) دلائل الإعجاز: ص 345

(3) المرايا المقفّرة: عبد العزيز حمودة ، سلسلة عالم المعرفة ، عدد 272 أغسطس 2001، ص 202.

(4) نفسه : ص 232.

(5) سورة الرحمان الآية : 17

التغريب : النفي عن البلد»¹.

ونقل ابن منظور قول الأصمعي «كل ما وارك و سترك فهو مغرب»². وهذه الدلالة المعجمية ذات علاقة وطيدة بالمفهوم النقدي و البلاغي للإغراب ؛ حيث أن النقاد و البلاغيين يطلقون هذا المصطلح للدلالة على العدول عن الاستعمال المألوف لعناصر اللغة سواء أدى هذا العدول إلى تحقيق غرض جمالي للخطاب أم أحلّ بنيتة اللغوية و سماته الجمالية .

و يرتبط الإغراب بعدّة مصطلحات تبرز مفهومه الإيجابي لدى القدامى ؛ فقد أبرز ابن قتيبة اعتبار الألفاظ «غريب القرآن ومعاني القرآن و مجاز القرآن مترادفة أو كالمترادفة في عرف المتقدمين»³ ولعل هذا الخلط راجع إلى أنهم انطلقوا من كون الأسلوب القرآني غريب في توظيفه لعناصر اللغة «... ولو ذهبت تفلي كلام العرب على أن تجد ألفاظا في غرابة تراكيبيها (التي هي صفة الوحي) كألفاظ القرآن ، و على أن ترى معان لهذه المعاني الإلهية التي تكسب الكلام غرابة أخرى يحس بها طبع المخلوق، وتعتريه لها من الروعة ما يعتري من الفرق بين شيء إلهي وشيء إنساني ، لما أصبت في كل ذلك مما تختاره إلا لغة وأوضاعا ومعاني إنسانية»⁴

هذه الغرابية في التراكيب و المعاني ، جعلت العلماء الذين اهتموا بجمع الغريب وتفسيره ، يركزون على العلاقات التي تربط بين المفردات القرآنية ، أكثر من تركيزهم على المفردات في ذاتها ، وهكذا ، فإننا نجد أكثر ، ما جمع من غريب القرآن « إنما كان من أجل استعارة هي فيه .. دون أن تكون اللفظة غريبة في نفسها ، إنما ترى ذلك في كلمات معدودة»⁵

فمصطلح الغريب عند العلماء الذين اهتموا بتفسير الخطاب القرآني مرتبط بما يميزه من روعة في التأليف و قدرة على اختيار العناصر الفنية التي يكون أثرها الجمالي في المتلقي، وحين يصفون ألفاظه

(1) لسان العرب: ابن منظور/ ج 11، مادة (غرب) ، ط3 ، دار الصادر للطباعة والنشر ، بيروت - لبنان 2004م.

(2) نفسه: مادة (غرب).

(3) ينظر : مقدمة تفسير غريب القرآن، ابن قتيبة- تحقيق أحمد صقر ، دار الكتب العلمية- بيروت 1391هـ - 1978م ص جـ.

(4) تاريخ آداب العرب: مصطفى صادق الرافعي، ط1، دار الكتب العلمية ، بيروت- لبنان ، 1421هـ ، 2000م ، ج2، ص200.

(5) دلائل الإعجاز: ص288.

بالغربة»فليس المراد بغرابتها أنها مبتكرة أو نافرة أو شاذة، فإن القران منزّه عن هذا جميعه، و إنما اللفظة الغريبة هاهنا هي التي تكون حسنه مستغربة في التأويل ...¹»

وقد وظف النقاد والبلاغيون هذا المصطلح للدلالة على الابتكار والفرادة والتعجيب- حسب اصطلاح حازم القرطاجي- إذ نجد ذلك في كثير من المؤلفات التي تناولت مميزات الخطاب الجيد؛ فقد وظّفه الجاحظ، وقرنه بالإبداع حين قال على لسان سهل بن هارون « و أن الناس موكلون بتعظيم الغريب واستطراف البديع ، وليس لهم في الوجود الراهن المقيم و فيما تحت قدرتهم من الرأي و الهوى مثل الذي معهم في الغريب »²، فالواضح من هذا الكلام- رغم كونه في سياق الحديث عن استغراب البلاغة من لا تتوقع منه - أنه يبرز ما للغريب من قدرة على الإيحاء و الإثارة

ثم نجد في موضع آخر يستعمله في سياق حديثه عن معايير الخطاب الجيد للدلالة على استعمال الكلام الذي يقلّ تداوله في الخطاب الأدبي ، وهو - في رأيه - خلل فني يؤدّي إلى انقطاع قناة التواصل بين الباث و المتلقي .

ويبدو أنه شعر بتداخل مفاهيم هذا المصطلح فقرن كل مفهوم بما يوضح دلالته ، فكما قرن الغريب بالإيداع لدلالة على أثره الإيجابي في الخطاب، فقد قرنه بالوحشي للدلالة على الأثر السلبي. وقد يكون سبب استعمال من جاء بعده لمصطلح (الغربة) للدلالة على الإبداع في التشكيل محاولة منهم إزالة هذا التداخل، فعبد القاهر الجرجاني استعمل هذا المصطلح في سياق حديثه عن روعة الاستعارة فقال « ومن بديع الاستعارة ونادرها -إلا أن جهة الغربة فيه غير جهتها منه هذا -قول يزيد بن مسلمة³

عَوَّدْتُهُ فِيمَا أُرْوَرُ حَبَائِي
إِهْمَالُهُ وَ كَذَاكَ كُلُّ مُحَاطِرٍ
وَإِذَا احْتَبَى فُرُوسُهُ بَعْنَانِهِ
عَلَّكَ الشُّكِيمِ إِلَى انْصِرَافِ الزَّائِرِ

فالغربة هاهنا من التشبيه نفسه وفي استدراك أنّ هيئة العنان من موقعه من قربوس السرج كاهيئة من موضع الثوب من ركة المحتبي⁴»

(1) السابق : ص58.

(2) البيان والتبيين: ج1/ص90.

(3) هو أبو الأصبغ محمد بن يزيد بن مسلمة بن عبد الملك بن مروان ، عاش في حوالي القرن الثالث الهجري وعاصر عبد الله بن طاهر والي خراسان في عهد المأمون .

(4) دلائل الإعجاز: ص 71/72.

ونجده في سياق حديثه عن جمالية الاستعارة في قول الشاعر :

وَسَأَلْتُ بِأَعْنَاقِ الْمَطِيِّ الْأَبَاطِحِ

يقرنه بالدقة و اللطف فيقول: « و ليست الغرابة في قوله و سألت....ولكن اللطف و الدقة في

خصوصية أفادها أن جعل سال فعلا للأباطح »¹

و اعتبرها من أسس الإبداع الفني في الخطاب الشعري التي لولاها لم يتوفر لها سمات الجمال حين

قال : «وكذلك الغرابة في البيت الآخر، ليس في مطلق معنى (سال) ،ولكن في تعديته بـ (على) و

(الباء).... ولولا هذه الأمور كلها لم يكن الحسن »²

و يتكرر هذا المصطلح كثيرا عند حازم القرطاجني حين يتحدث عن الجودة في الخطاب الشعري ف

«أفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته ، وقويت شهرته و صدقه و خفي كذبه و قامت غرابته

....وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة واضح الكذب خليا من الغرابة »³

و تعدّ الغرابة عنده أساس الجمال الفني ، إذ على أساسها يقاس المستوى الجمالي للتشكيل «و كلما

اقتزنت الغرابة و التعجيب بالتخييل كان أبداع»⁴

ولم يتغير مفهوم مصطلح الغرابة عند النقاد المحدثين ، بل بقي محافظا على مدلوله الإيجابي، فقد استعمل

أدونيس هذه اللفظة للدلالة على التشكيل الفني الذي يحول الخطاب من وظيفته النفعيّة إلى خطاب أدبي و

إبداعي ، في سياق كلامه تحوّل الشعر إلى عمل إبداعي بعد أن كان ، يهدف إلى تحقيق المنفعة التي تُفردُ

–في رأيه – «موضوعات تعكس اهتمامات عملية ، و تفرض التعبير عنها بطريقة واضحة سهلة ليفهمها

العدد الأكبرو في مرحلة التساؤل انعكست الآية : صار الشعر يقوم على حضور الأنا

وغياب الآخرة ، أي على الطرافة و الجدة و الغرابة »⁵

(1) نفسه: ص 72.

(2) السابق: ص 72.

(3) منهاج البلاغ و سراج الأدباء: حازم القرطاجني ، ط2 ، دار الغرب الإسلامي - بيروت-1981، ص91.

(4) نفسه: ص 91.

(5) مقدمة في الشعر العربي، أدونيس ، ط 3 دار العودة بيروت - 1979م، ص 165

ويتجلى مفهوم الغرابة عند عبد الفتاح كيليطو في كونها سمة جمالية يتوقف عليها تحقيق الأثر الفني الذي يهدف إليه الخطاب . لأن الشيء الغريب « هو ما يأتي من منطقة خارج منطقة الألفة، ويسترعي النظر بوجوده خارج مقره»¹

و لا تختلف نظرة محمد مفتاح عن هذا المفهوم ، إذ يرى بأن جماليات الاستعارة تتحقق باختلاف المقومات الجوهرية و المقومات العرضية و الأعراض، و هذا ما يحقق «التوتر و اللاتوقع و الغرابة»²

وثمة أمر لابدّ من الإشارة إليه، وهو أن بعض النقاد وظّفوا مصطلح الاستغراب للدلالة على الإبداع و الابتكار، مثل قدامة بن جعفر، إذ يقول «وقد يضع الناس في أوصاف المعاني الاستغراب و الطرافة، وهو أن يكون المعنى مما لم يسبق إليه على جهة الاستحسان»³، ويبدو أن قدامة تنبه إلى أن ملاك الجودة و الإبداع في الخطاب الفني إنما هو فيما يحققه من أثر جمالي ، لا في كونه جديدا لم يسبق إليه فاشترط أن يكون مستحسنا من قبل المتلقي.

ويوضّح حازم القرطاجني مفهوم الاستغراب بقوله: «فإن الاستغراب و التعجيب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها»⁴ فالاستغراب هو الأثر النفسي و الشعوري الذي يحققه الخطاب نتيجة لتفاعل المتلقى مع العناصر الجمالية التي وظّفها الباحث من أجل تحقيقه.

وقد سبق ابن قتيبة و عبد القاهر الجرجاني إلى توظيف هذا اللفظ إلا أنه ورد عنده بصيغة الفعل . ففي سياق الإشارة إلى الأشعار المختارة في كتابة (الشعر و الشعراء) نبّه ابن قتيبة إلى عدم إلمامه بجميع ما كُتِب من الشعر ، وهذا ما جعله يعرض عن ذكر أسماء لشعراء مغمورين أو أحداث لم تشتهر « أو بيت يستجاد أو يستغرب»⁵ . كما جاء في سياق تشبيهه عبد القاهر الجرجاني للمبدع بصائع الذهب الذي

(1) الأدب و الغرابة د/ عبد الفتاح كيليطو ، ط3 دار الطليعة للطباعة و النشر نوفمبر 1997 ، ص 60 .

(2) تحليل الخطاب الشعري ، د/ محمد مفتاح ، ط 4 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء - المغرب ، 2005م، ص 93.

(3) نقد الشعر: قدامة بن جعفر ، تحقيق: د/عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية-بيروت- لبنان، ص 62.

(4) منهاج البلغاء: ص 71.

(5) الشعر والشعراء: ابن قتيبة ، ط 1 ، دار الكتب العلمية- بيروت رمضان 1401هـ يوليو 1981م ، ص 09.

«...يأتي في صناعته بخاصة تستغرب»¹. فعبر بهذه اللفظة عن الأثر النفسي و الشعوري الذي يدفع الناس إلى التقليد. فالتقليد - في رأيه ناتج عن استغراب الإبداع وأثره الجمالي في الملتقى .

أما لفظ الغريب فيرتبط عند جل النقاد بلفظ (الحوشي أو الوحشي)؛ ويتفقون جميعاً على أنه المستكره من الألفاظ، وهذا الاستكراه ناتج عن عدم تعوّد الأذن على سماعه. غير أن ابن الأثير ينبّه إلى ضرورة التفريق بين نوعين منه الغريب، فقد يكون مستحسناً في السمع، ويسميه الغريب الحسن، وقد يستثقله السّمع و يرفضه فيسمى حينئذ بالغليظ أو المتوعّر².

وكما أن اللفظ المفرد يمكن أن يتصف بالغريب؛ فإن التركيب كذلك قد يكون غريباً قليل الاستعمال، ويكون تأثيره على الخطاب مثل تأثير اللفظ المفرد. فالجاحظ و ابن قتيبة و الجرجاني يتفقون على أن الكراهة تعود إلى سوء التأليف وعدم مراعاة شروط النظم .

فالجاحظ يعزي الغرابة إلى الاستكراه الذي يسببه اللفظ في التّطق و السّمع، سواء على مستوى المفردة أو التركيب؛ فقد تكون المفردة مؤلفة من حروف لا يصحّ الجمع بينها «فإن الجيم لا تقارن الظاء و لا القاف و لا الطاء و لا الغين بتقديم ولا تأخير، و الزاي لا يقارن الظاء و لا السين و لا الضاد و لا الذال بتقديم ولا تأخير»³

أمّا على مستوى الكلمات فإن « من ألفاظ العرب ألفاظ تنافر وإن كانت مجموعة في بيت لم يستطع المنشد إنشادها إلا ببعض الاستكراه.»⁴

و الظاهر من القولين أن الجاحظ لم ينطلق من خصائص محدودة تؤدّي إلى تنافر الحروف من التباعد من المخارج أو تقاربها؛ إنما اعتمد على ذوقه و ممارسته لعملية القراءة الشعرية؛ فإذا كانت الزاي لا تقارن السين لتقارب مخرجيهما، و الغين لا تقارن الطاء لتباعد مخرجيهما . فما الذي يمنع من اقتران الجيم و الظاء مثلاً؟! .

(1) دلائل الإعجاز: ص 264.

(2) ينظر المثل السائر: ضياء الدين بن الأثير، تحقيق، محي الدين عبد الحميد، دط، المكتبة العصرية، بيروت، 1995م، ج 1، ص 16.

(3) البيان و التبيين: ج 1، ص: 69

(4) انظر دلائل الإعجاز: ص. 288.

ورغم أنّ عبد القاهر الجرجاني يركّز على الترتيب الذي يتوخى فيه معاني النحو ، فإنه لم ينف الناحية الصّوتية، و الوحشي عنده مرتبط بظاهرتين هما التعقيد و الاستكراه؛ فالتعقيد متصل بالترتيب النحوي والاستكراه متصل بالتأليف الصوتي .

ففي حين يذهب إلى ربط الوحشي بالمعاطلة التي ترادف التعقيد، في رأيه « وذلك مثل ما نجد عند أبي تمام وذهابه في نحو من التركيب لا يهتدي النحو إلى إصلاحه، و إغراب في الترتيب يعمى الإغراب في طريقه ويضل في تعريفه»¹، نجده يربط الوحشي بالاستكراه الذي يسببه عدم تعوّد الأذن على سماعه، « و تكرار الحروف وتناورها مما يكّد اللسان أثناء النطق بها. »² ويتضح من قول الجرجاني أن اللفظ لا يتصف بالغيرب أو الوحشي إلا إذا استثقله السمع وتعسر النطق به .

ويتفق حازم القرطاجني مع الجاحظ و عبد القاهر في ربط الغيرب بالنظم، حين قسم الكلمة من حيث الابتدال و الغرابة، مبرزاً ما لا يحسن إيراده في الخطاب الأدبي و من ذلك « ما استعملته العرب قليلاً، ولم يحسن تأليفه ولاصيغته. »³ فالغيرب عند حازم، هو ما قلّ وروده في كلام العرب وساء نظمه ، ولعله في تقسيمه النظم إلى تأليف وصيغة تأثر بالجاحظ حين قسمه إلى تأليف وتقطيع ؛ فالتأليف يعني ضم الكلمات بعضها إلى بعض ، أما الصيغة فتعني البنية الصرفية للمفردة.

وقد يكون من الإنصاف أن نشير إلى أن ابن قتيبة كان أسبق في ربط الإغراب بظاهرتي التعقيد والاستكراه؛ ففي سياق كلامه عن عيوب الشعر دعا إلى « اختيار أحسن الرّوي ، وأسهل الألفاظ وأبعدها من التعقيد والاستكراه وأقربها من أفهام العوام»⁴. فحدد بذلك السمات التي تميز اللفظ الغيرب و تتمثل في :

1. التعقيد: وهو عدم ترتيب اللفظ « الترتيب الذي يمثله نحصل الدلالة على الغرض»⁵
2. الاستكراه: و يتمثل في التأليف الصوتي الذي يستثقل اللسان النطق به وينبو السمع عن سماعه.

(1) أسرار البلاغة:ص: 107

(2) نفسه :ص72.

(3) منهاج البلغاء ص385.

(4) الشعر والشعراء : ص34.

(5) أسرار البلاغة : ص 106.

3. بعدها عن أفهام المخاطبين: وهذا ما يؤدي إلى انبهام الدلالة .

وهكذا نستطيع القول إن النقد العربي القديم اعتمد في تحديده لمفهوم الغريب على السمع وهذا ما أكسب تلك الأذان المران و التمييز بين الفروق الصوتية الدقيقة ، وأصبحت مرهفة تستريح إلى كلام حسن وقعه أو إيقاعه ،وتأبى آخر لنبوه،أو لأنه كما يعبر أهل الموسيقى نشار¹ لهذا نجدهم يصفون اللفظ بالوحشي حتى وإن كان مفهوم الدلالة .فقد وصف الباقلاني لفظ (في حيث) بالوحشي رغم أنه مألوف،وهذا ما يؤكد أن مفهوم الوحشي لا يقتصر على اللفظ الذي قل استعماله أو شذ ،بل المقصود به النافر منه و الذي لا يكون منسجما مع سياقه بحيث يصبح

« كرقعة في ديباج حسن يمحو حسنة و يأتي على جماله»²

وقد لخص الخطيب القزويني هذه النظرة حين أبرز العيوب التي تخل بفصاحة اللفظ ، المفرد منه

و المركب في :

- 1- التنافر.
- 2- ضعف التأليف و التقطيع.
- 3- التعقيد.

غير أنه تحفظ في حكمه هذا إن لم يكن مخلاً بالبنية الصوتية فإنّ « ذلك إن أفضى باللفظ إلى الثقل على اللسان، فقد حصل الاحتراز منه لما تقدم و إلا فلا يخلّ بالفصاحة.»³

و يتفق بعض المحدثين مع القدامى في ربط الغريب بالوحشي ، واعتبار قلة استعماله في الخطاب هو السبب في استهجانته .فبعد العزيز عتيق يعرف الوحشي بقوله:« حوشي الكلام ووحشيه هو الذي لا يتكرر في كلام العرب كثيرا فإذا ورد ،ورد مستهجنا أي هو الغريب المستهجن من الألفاظ ، و الذي إذا ورد في الكلام أحل بفصاحته»⁴

(1) دلالة الألفاظ: إبراهيم أنيس مكتبة الانجلو مصرية 1997م، ص195.

(2) إعجاز القرآن : الإمام أبو بكر الباقلاني ط1 تحقيق، محمد عبد المنعم خفاجي ط1 دار الجليل،بيروت ،1411هـ 1991م، ص262.

(3) الإيضاح في علوم البلاغة: الخطيب القزويني ،تحقيق/عبد المنعم خفاجي ، ط3 ، دار الجليل ، د ت، ح1 ، ص ، 29 .

(4) تاريخ النقد الأدبي ،ص88 .

فهو إذًا، لم يفرق بين الغريب و الوحشي بل جعل الوحشي هو الغريب المستهجن من الألفاظ، وهذا يشير إلى أنه يفرق بين الغريب المستهجن و الذي سماه الوحشي، و الغريب المستحسن ، و كأن مصطلح الوحشي لا ينطبق إلا على الغريب المستهجن .

أما بدوي طبانة فيفرق بين مصطلحي الحوشي أو الوحشي و الغريب ، فاللفظ الغريب هو الذي يصعب على المتلقي الوصول إلى معناه إلا عن طريق استشارة خبير من العلماء أو الاستعانة بالمعاجم ، أما الوحشي فيتمثل في اللفظ المستكره ، وهذا الاستكراه ناتج عن ثقل في الحروف التي بنيت منها الكلمة¹ فالغريب إذن يتحدد بسمات صوتية .

و الذي نريد أن نخلص إليه هو التفريق بين مفهومين للإغراب .

الأول يتمثل في: خروج اللفظ - في مستوييه الصوتي و الدلالي - عن المعايير الفنية التي حددها العلماء للفظ الفصيح سواء من الجانب البلاغي أو النحوي ، وهذا يصطلح عليه بمصطلح الغريب أو الوحشي .
و الثاني : التفرد في استعمال العناصر اللغوية و القدرة على توظيفها توظيفاً فنياً . يمكن من نقل الرسالة . وهو ما يصطلح عليه بـ (الغرابة والاستغراب).

(1) ينظر أبو هلال العسكري و مقاييسه البلاغية و النقدية د/ بدوي طبانة، ط3_ دار الثقافة، بيروت- 1401 هـ- 1981 م، ص135/136.

توطئة

حين نلقي نظرة على الآراء النقدية حول مميزات الكلمة الأدبية، يتبادر إلى أذهاننا أنها ترفض الإغراب، و تبعده عن أساليب التعبير الفنيّة، و تعتبره خللاً فنياً يؤثر سلباً في عملية الإبداع الأدبي. غير أننا، حين نلاحظ إقبال العلماء من لغويين و بلاغيين على جمع و تفسير الغريب في الخطاب القرآني والنبوي أو في الخطاب الشعري، نجد أنفسنا بحاجة إلى مراجعة فهمنا لما ذهبوا إليه من أحكام نقدية ونظريات جمالية، وهذا ما يبرز لنا اهتمامهم به واستساغتهم لاستعماله، وليس أدلّ على ما حظي به الغريب من اهتمام وعناية، من كونه «أول ما ظهر من فنون التأليف اللغوي»¹ فقد بدأ في وقت مبكر، يعود إلى النصف الأول من القرن الأول الهجري .

و الحق أن هذه التأليف، رغم كثرتها، ورغم اعتقادنا بأنها ترمي إلى تحقيق هدف جمالي، وهو استئناس الظواهر اللغوية الغربية، وترويض الذوق العربي على قبولها و التفاعل معها، فإنها لم تجاوز التفسير المعجمي لها، لأن هذا الهدف الفنيّ محصور في إطار خاص، وهو التمكن من فهم غريب القرآن و الحديث، وإعداد المتلقي العربي للتكيف مع المفردات القرآنية الجديدة التي «قد تكون مأخوذة من لغات متفرقة، أو مستعملة على وجه من وجوه الوضع يخرجها مخرج الغريب... مما نُقل عن مدلوله في لغة العرب إلى المعاني الإسلامية المحدثّة، أو يكون سياق الألفاظ قد دلّ بالقرينة على معنًى معين غير الذي يفهم من ذات الألفاظ»² لهذا لم يلجأ العلماء إلى الكشف عما تتميز به هذه الألفاظ من سمات جمالية، لأن الذوق العربي آنذاك لم يزل بعد محتفظاً بنقاؤه وسلامته من التشوّه الذي أصيب به حين اختلط العرب بغيرهم من الشعوب فتسربت العجمة إلى الألسنة و الفساد إلى الحسّ الفني .

ولكي نتمكن من الكشف النظرة الجمالية لدى النقاد و البلاغيين للإغراب، يجدر بنا أن نعرض بعض الآراء ذات الطابع النقدي التي تكشف طبيعة الحسّ الجمالي العربي وموقفه من جمالياته في الخطاب القرآني و الشعري .

(1) الدراسات اللغوية عند العرب إلى نهاية القرن الثالث: محمدحسي آل ياسين، دار مكتبة الحياة، بيروت لبنان 1400هـ/1980م

، ص146.

(2) إعجاز القرآن و البلاغة النبوية: مصطفى صادق الرافعي (د ط) دارالكتاب العربي، (د ت)، ص72.

1- غريب القرآن وأثره في تحديد النظرة الجمالية العربية للإغراب .

لقد كان للخطاب القرآني أثر كبير في تحديد النظرة الجمالية لعناصر الخطاب الفني العربي ، نظمه ونثره، فالعرب حين تحداهم القرآن بأسلوبه الفريد ، و أعجزهم عن أن يأتوا بمثله ، وتأكد لهم استحالة ذلك ، توجهوا إلى البحث عن أسرار بلاغته انطلاقاً من مقارنته بالقوالب الفنية و الأشكال التعبيرية التي كان بلغاؤهم يتنافسون في إبداعها وهذا ما مكّنهم من إكتشاف الطرق الفنية و الأغراض الجمالية لهذه الأشكال . ولعلّ أبرز موقف يمكن اعتباره حكماً نقدياً انطباعياً انطلق من هذه المقارنة ، هو موقف الوليد بن المغيرة حين طلب منه سادة قريش أن يعرض بالرسول صلى الله عليه وسلم، ويؤكد بغضه للقرآن الكريم ، فكان جوابه يحمل اعترافاً بغرابة الأسلوب القرآني وقدرته على توظيفه العناصر اللغوية توظيفاً فنياً يخالف ما ألفه العرب ، منطلقاً في ذلك من خبرته بفنون القول ، حيث قال « و الله ما منكم رجل أعلم بالأشعار مني، ولا أعلم برجزه ولا بقصيده ولا بأشعار الجنّ ، و الله ما يشبه الذي يقول شيئاً من هذا ، و الله إن لقوله الذي يقول لحلاوة ، وإنه ليحطم ما تحته و إنه ليعلو وما يعلى»¹ وفي الرواية التي نقلها السيوطي في الإتقان « وإنه لمثمر أعلاه ومغدق أسفله»²

إن قول ابن المغيرة يحدّد نظرة جمالية لأسلوب القرآن تتضمن إقراراً بثناء العناصر التعبيرية و الدلالية التي تشكّل الخطاب القرآني وهذا ما تحلينا إليه عبارتا: «مثمر أعلاه ومغدق أسفله» كما تحلينا عبارات : «ما يشبه الذي يقول شيئاً من هذا» و « يحطم ما تحته » و « يعلو ولا يعلى» إلى مخالفة القرآن للأنساق التعبيرية في استعماله للعناصر اللغوية التي ألفت العرب التعامل معها .

أما العبارة التي توضح بجلاء شعور ابن المغيرة بالأثر الجمالي الذي حققه الخطاب القرآني أثناء تلقيه له ، فهي عبارة «إن لقوله الذي يقول لحلاوة» ، والحلاوة سمة جمالية في الخطاب الفني اشتراطها النقد ليتوفر فيه عنصر الجمال ، وتكرر كثيراً في آراء النقاد فيما بعد بأسماء مختلفة مثل: العذوبة، السلاسة كثرة الماء وغيرها . و كلها تشير إلى ما يحققه الكلام من متعة فنية في نفس المتلقي . والطريف أن ابن المغيرة حين لامه قومه على هذا الاعتراف واتهموه بالتأثر بما جاء به محمد صلى الله عليه و سلم قدّم اعترافاً آخر لا

(1) تفسير القرآن العظيم: الحافظ عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن كثير ، ط3، دار الأندلس للطباعة والنشر 1401هـ - 1981م، ج7

ص158.

(2) الإتقان في علوم القرآن: جلال الدين السيوطي ، د ط ، المكتبة الثقافية، بيروت 1973م ، ج2، ص117.

يقول دلالة على تأثره بالخطاب القرآني وما تمتلك عناصره من طاقة إيجابية وجمالية حين قال (**إِنْ هَذَا إِلَّا سِحْرٌ يُؤْتَرُ**)¹

ومهما يكن غرض ابن المغيرة من هذا الوصف ، فإنه يتضمن إقرارا بالأثر الجمالي الذي يحققه القرآن في المتلقي ؛ لأن العاجز عن تفسير أية ظاهرة طبيعية كانت أم فنية أم في أي مجال ويسعى إلى التفسير الغيبي لهذه الظاهرة ، ثم إن سحر البيان أمر معترف به، وقد أقرّ به الرسول صلى الله عليه و سلم حين قال: « **إن من الشعر لحكمة وإن من البيان لسحرا** »².

ونستطيع اعتبار هذا الموقف دليلا على عدم رفض الذوق العربي للأشكال التعبيرية التي تمتلك سمات جمالية رفيعة ، حتى و إن لم تكن مألوفة في الخطاب الفني الذي اعتاد التعامل معه.

2- موقف النقد العربي من المفردة القرآنية الغريبة :

ولئن كان موقف ابن المغيرة يجسّد حكما عاما على مستويات الخطاب القرآني الصوتية و الدلالية ، فإن موقف سيدنا عمر بن الخطاب رضي الله عنه يجسّد نظرة جمالية للفظة الغريبة في القرآن الكريم ، ذلك أنه حين قرأ قوله تعالى (**فَأَنْبَتْنَا فِيهَا حَبًّا، وَ عِنَبًا وَقَضْبًا، وَزَيْتُونًا وَ نَخْلًا، وَ حَدَائِقَ غُلْبًا، وَفَاكِهَةً وَأَبًّا**)³ قال : « **كل هذا قد عرفنا ، فما الأبُّ ؟ !** ثم رفض عصا كانت بيده وقال : هذا لعمر الله التكلف ! وما عليك يا ابن أم عمر ألا تدري ما الأبُّ ؟ ثم قال : **اتبعوا ما تَبَيَّنَ لكم من هذا الكتاب وما لا فدعوه**»⁴

إنّ مدلول اللفظ الذي وقف عنده سيدنا عمر واضح لدى القارئ المتسرع الذي لا يهّمه سوى المعنى المعجمي ، لأن الفعل (أنبتنا) يحيل إليه؛ فالأبُّ ، نوع من أنواع النبات الذي يصلح غذاء للإنسان أو الحيوان . و الذي يرجّح أن يكون معناه الدقيق معروفا في لغة من اللغات المنشرة في الجزيرة العربية، ولهذا فإن معرفته- لو كان يشكل عائقا فنيا أو دلاليا- لا تتطلب من سيدنا عمر أكثر من سؤال أو رسائل يبعث بها إلى عُمَّاله ليبحثوا عن مدلول (الأبِّ) وعن اللغة التي تستعمل هذه المفردة ، ولكن فيما يبدو من

(1) المدثر الآية 24.

(2) الحديث رواه عارم عن أبي عوانه عن سماك عن عكرمة عن ابن عباس أنظر الأدب المفرد: محمد بن إسماعيل أبو عبد الله البخاري الجعفر ، ط3 دار البشائر الإسلامية، بيروت، 1409 هـ 1983 م، ص301.

(3) عبس الآية 27 إلى 31.

(4) الكشاف عن حقائق التنزيل وعلوم الأقاويل في وجوه التأويل : الزمخشري، ج/4، ص186/187، (د ط)، دار المعرفة، بيروت،

خلال تجاوزه لها ثم حثّه على تجاوز الألفاظ القرآنية أنّ الملكة الجمالية التي يتصف بها الفاروق، و التي اكتسبها من بيئته العربية الخالصة، قد تحرّكت ، ووجهته إلى أنّ استعمال هذه اللفظة الغربية، رغم وجود لفظة مألوفة تُشاكلها في إيقاعها وهي لفظة (عُشْبًا) تخفي بعدا فنيا يجدر بالقارئ أن يتوقف عنده ويستشعر إيجاءاته دون أن يبحث عن مدلولها المعجمي، «لأن المفردات اللغوية لا تبقى حبيسة داخل إطارها المعجمي»¹ (في الخطاب الفني) «فإنّه يتعامل معها بشكل مختلف، ويعطيها القوة الانفعالية و التأثير الشعوري العميق»²

قد يكون سبب إعراض سيدنا عمر عن تفسير هذه اللفظة هو تعدّد قراءاتها لذلك لم يجزم بتحديد معناها الدقيق خوفا من مجانبة الصواب في التفسير، وهذا ما ذهب إليه صاحب البرهان في علوم القرآن وقد بين أوجه الدلالة التي ذهب إليها المفسرون لها.³

وذهب الشيخ الطاهر بن عاشور إلى نفس الرأي ، حين برر إعراض عمر رضي الله عنه عن تفسير هذه اللفظة محتملا أن تكون متعددة المعاني «منها النبت الذي ترعاه الأنعام ، ومنها يابس الفاكهة»⁴ كما احتمال غرضا جماليا آخر وهو الانسجام الإيقاعي الذي عبر عنه ب (رعاية الفاصلة) فقد تكون هذه اللفظة من الألفاظ التي أهملها اللسان العربي لسبب من الأسباب مثل انقطاع الأبّ عن البيئة العربية ، أو استبدالها بلفظة أخرى ... أو غير ذلك من الأسباب التي تؤدي إلى انتقال بعض الألفاظ من مجال المؤلف إلى الغريب ، ثم جاء القرآن ليعت في الحياة من جديد فيكسوها سمات جمالية تجعل الذائقة العربية تألفها ويشعر بحلاوتها في سياقها .

وقد ذهب جلّ النقاد إلى أن اللجوء إلى استعمال اللفظ الغريب من أجل تحقيق الانسجام الإيقاعي لا يكون إلاّ بعد تعدّد تحقيق اللفظ المؤلف لذلك ، ولو كان الغرض الجمالي لهذه اللفظة هو مجرد رعاية الفاصلة أو تحقيق الانسجام الإيقاعي لكانت لفظة (عشبا) - وهي البديل المشاكل للفظة المستعملة -

(1) الشعر بين الرؤيا التشكيل: عبد العزيز المقالح، ص400(ط2) دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر1985م.

(2) نفسه : ص400.

(3) ينظر البرهان في علوم القرآن: جلال الدين السيوطي، ج/2، ص117(ط3)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان

1400هـ 1980م

(4) تفسير التحرير والتنوير: الشيخ الطاهر بن عاشور ج/30، ص133، الدار التونسية للنشر والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر1984م.

أولى خاصة وأنه لا يشكل عائقا دلاليا ولا جماليا، وهذا ما يدعو إلى الاعتقاد بأن استعمال (أبّا) يرمي إلى تحقيق غرض جمالي آخر، إضافة إلى الغرض الإيقاعي.

وقد ذهب سيد قطب إلى أن «هزة القلب وإيقاظه هدف في ذاته يتحراه الخطاب القرآني بوسائل شتى»¹ و اللفظ الغريب هو إحدى هذه الوسائل، إذ أنه - أي اللفظ الغريب - قد يقصد لغرابته²، فهي التي تجعله غنيا بالدلالات الإيحائية التي تنقل المتلقى من عالم الواقع إلى عالم وجداني تصوره الألفاظ الغريبة. فلفظة (أبا) وردت في سياق الحديث عن نعمة الرزق التي تكفل الله تعالى وحده بتوفيرها للبشر وهذه النعمة هي من النعم الجليلة التي لا يستطيع الإنسان أن يدرك بعقله عظمتها، فجاء الخطاب القرآني بها لتنسجم مع خفاء هذه العظمة.

ولعلّ في تعليق الزمخشري على قول سيدنا عمر تأييد لهذا الفهم حينما رأى بأنه «...أراد أن الآية مسوقة في الامتنان على الإنسان بمطعمه واستدعاء شكره، وقد علم من فحوى الآية أن الأبّ بعض ما أنبته الله للإنسان متاعا له أو لأنعامه فعليك بما هو أهم بالشكر لله على ما تبين لك ولم يشكل مما عدّ من نعمه»³

ويمكن اعتبار التساؤل الذي طرحه سيدنا عمر عن معنى (الأبّ) إشارة انطلاق إلى البحث عن تأويل غريب القرآن و الحديث، فقد صنّف العلماء كتبًا ترصد ما جاء فيهما من ألفاظ أو تراكيب غريبة قبل نشأة الحركة النقدية بعدة قرون غير أنّ الخوف من الخوض في تأويلها بقي هو الطريقة التي تعبّر عن المواقف الجمالية لهذه الظاهرة. فقد سئل الأصمعي عن قوله تعالى (...قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا...) ⁴ فسكت وقال: «هذا في القرآن، ثم ذكر قولاً لبعض العرب في جارية لقوم أرادوا بيعها: أتبيعونها وهي لكم شفاف! ولم يزد على هذا»⁵. فالأصمعي الذي عُرف بتبحّره في اللّغة وخبرته بغريبها لا يمكن أن تغيب عنه الدلالة المعجمية لهذه اللفظة، وإلا فكيف يربط بينها وبين القول الذي نقله لبعض العرب! إذ من

(1) في ظلال القرآن : سيد قطب، ج/6، ص3812(ط11) دار الشروق، بيروت، 1405هـ. 1985م.

(2) ينظر المرجع نفسه: ص3812.

(3) الكشاف: ج/4، ص187.

(4) سورة يوسف - من الآية: 30

(5) البرهان في علوم القرآن: ص295.

المُرَجِّح أن يكون إعراضه عن تفسيرها ناتجاً عن خشيته من قتل الطّاقة الإيحائية التي تحملها هذه اللفظة حين أحسّ بأنها تحمل هذه الطاقة ، وعلم أنه لو فسّرها لَعَجَزَ عن نقل ما منحها القرآن من قدرة تعبيرية.

وقد حاول الزمخشري أن يفسرها مع الحفاظ على ما فيها من هذه القدرة فقال « (شَغَفَهَا

حُبًّا) أصاب به شغافها وهو غشاء القلب وغلافه وهو جلدة ألبسها.»¹

وبهذا يشير إلى ما توحى به لفظه (شغفها) من طاقة إيحائية و دلالية ممثلة في تمكّن الحب واستحواده على (قلب امرأة العزيز واختراقه للشغاف ، الذي هو بمثابة اللباس الواقي للجسم من أيّ مؤثّر خارجي.

وقد اهتدى ابن الأثير إلى إمكانية تحقيق الحوشى لأغراض جمالية بعد أن أجرى (فحصه

الاستبدالي) حسب مصطلح رولان بارت: وهو الذي يتحقق « بتغيير الدال (الكلمة) بإحلال بدائل عنه في

سلسلة الاختيار لنرى أثر ذلك في توجّه الجملة من حيث دلالتها ومن حيث إيقاعها.»²

أجرى ابن الأثير هذا الفحص على لفظه .(ضيزى) الواردة في قوله تعالى (أَلَكُمُ الذَّكْرُ وَ لَهُ الْأُنثَى

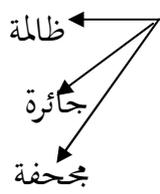
تِلْكَ إِذَا قِسْمَةٌ ضِيزَى)³ فتوصّل إلى أنّ هذه اللفظة رغم غرابتها ، فإن بدائلها ، وإن كانت مألوفة لا

يمكن أن تسد مسدّها في فصاحتها ، و في تحقيقها للانسجام الإيقاعي ، لأنها وردت في سورة النجم

المسجوعة على حرف الياء ، ولو استبدلت بأحد بدائلها وهي ، جائرة ، أو ظالمة أو مجحفة « لم يكن

النظام كالأول »⁴ ويمكن أن نمثل لما قام به ابن الأثير:

(أَلَكُمُ الذَّكْرُ وَ لَهُ الْأُنثَى تِلْكَ إِذَا قِسْمَةٌ ضِيزَى)



و الكلام نفسه يمكن أن يقال في قوله تعالى:

(وَحَمَلْنَاهُ عَلَى ذَاتِ أَلْوَاحٍ وَدُسْرٍ)⁵

وقوله تعالى:

(1) الكشف : ج/2، ص252.

(2) المرايا المقعرة ، نحو نظرية نقدية عربية: ، ص254.

(3) النجم - الآية (21-22)

(4) المثل السائر : ج/1، ص228.

(5) سورة القمر - الآية (13).

قَدْ جَعَلَ رَبُّكَ تَحْتِكَ سَرِيًّا¹

وقوله:

إِنَّا نَخَافُ مِنْ رَبِّنَا يَوْمًا عَبُوسًا قَمْطَرِيرًا²

وقوله:

(فَأَنْبَتْنَا فِيهَا حَبًّا، وَعَنْبًا وَقَضْبًا.... وَفَاكِهَةً وَأَبًّا)³

فالألفاظ الغريبة التي وردت في هذه الآيات وهي: (دُ سُرٍ - سَرِيًّا - قَمْطَرِيرًا - أَبًّا) حققت الانسجام الإيقاعي الذي يقصده الخطاب القرآني لذاته «بل أنه في سبيل تحقيقه يترك مألوف الاستعمالات اللغوية إلى نادرها... ليحقق بذلك التناغم الصوتي، ولا يكون من وراء ذلك إلا إضافة عنصر من عناصر الجمال.»⁴ و الملاحظ في هذه الألفاظ جميعاً أنها وردت في سياق الحديث عن مواقف مثيرة الاستغراب؛ لفظة (ضيزى) وردت في سياق الحديث عن غرابة القسمة لذا ف «إن غرابة هذه اللفظة من أشد الأشياء ملاءمة لغرابة هذه القسمة»⁵ ولفظة (دسر) وردت في سياق الكلام عن سفينة نوح عليه السلام التي تحدث الطوفان بمشيئة الله تعالى واستيعابها للخلق الكثير رغم ضعف موادها (ألواح و دسر) ، أما لفظة (سريا) فقد وردت في سياق الحديث عن معجزة ميلاد سيدنا عيسى وما أحيط بها من معجزات توفير المأكّل و المشرب لأمّه العذراء عليهما السلام، ونطقه وهو في بطن أمّه ثم في المهده... وهنا يمكننا القول بأن غريب القرآن يحقق الانسجام و التناسق الفنيّ بينه وبين مستويات الخطاب القرآني.

وقد ذكر الزركشي اثني عشر موضعاً خرج فيها الخطاب القرآني عمّا ألفه العرب من نظم الكلام من أجل المناسبة في مقاطع الفواصل - و المقطع هو نهاية الفاصلة - منها زيادة حرف مثل:

(1) مرثم: الآية (24)

(2) الإنسان: الآية: (10)

(3) عبس: من الآية: (27 إلى 31)

(4) الباقلائي و كتابه إعجاز القرآن: عبد الرؤوف مخلوف، ص240، دار مكتبة الحياة 1978 م.

(5) نفسه : ص253.

(فَأَصْلُونَا السَّبِيلَا)¹ (أَطَعْنَا الرَّسُولَا)² » لان مقاطع الفواصل في هذه السورة أَلْفَاتٍ منقلبة عن التنوين في الوقف³ لذلك لجأ الخطاب القرآني إلى مخالفة القياس - الذي يعد حسب معايير البلاغين - من الظواهر الْمُحِلَّةِ بفصاحة اللفظ ، وهذا زيادة الألف على آخر الاسم المعرف ب"ال" ليحقق بذلك التناسب في نهاية الفواصل.

وقد يذهب بنا الظن ، حين نلاحظ وقوع الألفاظ الغريبة الواردة في الأمثلة في مقاطع الفواصل، إلى أن وظيفة الغريب في الخطاب القرآني منحصرة في رعاية الفاصلة ، وأن ورودها ضرورة إيقاعية لا غير . و لكن هذا الظن يزول حين نجد ألفاظا قرآنية غريبة في مواضع مختلفة من الفواصل مثل: (قطننا) في قوله تعالى: (وَقَالُوا رَبَّنَا عَجِّلْ لَنَا قِطْنًا قَبْلَ يَوْمِ الْحِسَابِ)⁴

و(تفتهم) في قوله تعالى(ثُمَّ لِيَقْضُوا تَفْتَهُمْ وَلِيُؤْفُوا نَذْرَهُمْ وَلِيَطَّوَّفُوا بِالْبَيْتِ الْعَتِيقِ)⁵، ولفظه (أغطش) من قوله تعالى: (وَأَغْطَشَ لَيْلَهَا وَأَخْرَجَ ضُحَاهَا)⁶

و بالعودة إلى المعاجم و التفاسير يتبين لنا أن لهذه المفردات بدائل لغوية شائعة؛ فالقِطُّ: هو « الكتاب و قيل الحظ و النصيب»⁷ و(التفت)« و هي كلمة لم يَجِيءَ فيها شِعْرٌ يُتَّجَّ به - هو نتف الشعر وقص الأظافر، وتَنَكَّبُ كل ما يحرم على الْمُحْرِمِ....وقيل ذهب الدرن والوسخ مطلقا.»⁸ أما لفظه (أغطش)« قال ابن عباس أغطش ليلها أظلمه. (وأغطش ليلها وأخرج ضحاها) أي جعل ليلها مظلمًا أسود حالكا ونهارها مضيئا مشرقا نيرا.»⁹

ولم أَقِفْ على نصّ يفسّر الأثر الجمالي للفظه (تَفَتْ) ولا لفظه (قِطٌّ) غير أن قراءة تذوقية سريعة، تبرز لنا ما لها من طاقة دلالية تتمكن من تكثيف المعنى و إيجازه. فلفظة " تفت " تضم عدة أفعال يقوم بها

(1) سورة الأحزاب، الآية(67)

(2) سورة الأحزاب ، الآية(66)

(3) البرهان في علوم القرآن: ج1، ص60/61.

(4) سورة ص الآية (16)

(5) سورة الحج الآية(29).

(6) سورة النازعات الآية(29)

(7) تفسير القرآن العظيم: ج/6، ص50.

(8) لسان العرب: ج/1 مادة (تفت).

(9) تفسير القرآن العظيم: ج/7، ص208.

المُحَرِّم، ولو حاولنا توظيف البديل اللغوي لهذه اللفظة لكانت العبارة وليفعلوا ما كان محرماً عليهم فعله، أو وليتحلّلوا من الإحرام فإن القارئ العادي يتبين الفرق الشاسع بين التعبير القرآني وهذه البدائل نا هيك عن القارئ المتذوق . وتكون العبارة أقبح لو استعملنا الأفعال الواردة في الشرح أي نتف الشعر وقص الأظافر.... هذا إضافة إلى فقدان الانسجام الإيقاعي الناتج عن تشاكل الصوت بين (يقضوا/يوفوا) و (تفتهم/نذرهم) في حالة استبدال اللفظة.

ويمكن أن يشعر القارئ بالتناسق الفني بين لفظة قطنا و سياقها؛ فبالإضافة إلى قدرتها التعبيرية على تمسك الكفار بأخذ نصيبهم كاملاً في الدنيا بسبب ما توحى به لفظة (قط) من دقة في التقسيم، فإنها تحقق تساوي المقاطع الصوتية. باستثناء (عجل لنا) وهذا ما يشيع في الآية نغماً مؤثراً (رَبَّنَا/قَطْنَا/قَبْلَ يَوْمِ الْحِسَابِ) هذا بالإضافة إلى تكرار حرف النون الممدودة في الألفاظ (ربنا، لنا، قطنا). أما لفظة (أغطش) فقد ذهب سيد قطب إلى أنها أكثر تعبيراً عن شدة الظلمة من الفعل أظلم¹ وهذا وهذا ما يتناسب مع تخويف الكفار من عقاب الله و توبيههم إلى قدرته عليهم .

3- النقد العربي و التراكيب القرآنية الغربية:

ولم يكن اهتمام النقاد و أصحاب الذوق الفني قاصراً على الألفاظ القرآنية الغربية. إنما كان إعجابهم بالصياغة و التراكيب الغربية التي يقل استعمالها في اللغة العربية ، و يطول بنا الكلام لو استقصينا جميع الصيغ القرآنية الغربية، سواء كان ذلك على مستوى المفردة مثل صياغة الجمع من فَعِيل على فُعَل . كسَرِير، سُرُر، أو على مستوى الجملة مثل تأخير الاسم الظاهر على الضمير العائد عليه كقوله تعالى (فَأَوْجَسَ فِي نَفْسِهِ خِيفَةً مُوسَى)² أو على مستوى الإعراب كقوله (إِنَّ هَذَا لَسَاحِرٌ أَسَافٌ) ³ وكل ذلك ذلك من أجل تحقيق الانسجام الإيقاعي - كما أشرنا - .

وكان إعجابهم بصياغة الخطاب القرآني للصورة الغربية التي خرج فيها عما شاع استعماله دافعا إلى البحث عن القيمة الدلالية و الفنية التي تشع بها . ومدى إسهامها في تحقيق التناسق الفني الذي أبحر فصحاء العرب؛ فكما كان منطلقهم في تأويل المفردات القرآنية الغربية مرتكزا على ما أنتجه العرب

(1) في طلال القرآن: ، ج6 ، ص3816.

(2) سورة طه الآية(67).

(3) سورة طه الآية(63).

من فنون الخطاب الأدبي التي شاعت عندهم، اعتمدوا هذا المنطلق في تأويل مجاز القرآن. وهذا ما جعلهم يكتشفون ما في الخطاب الشعري من صور بديعة تساهم في إثرائه وتجعل المتلقي يتفاعل وجدانياً ونفسياً مع ما يحمله من شحنة جمالية وفنية وما ترمي إليه من أبعاد دلالية ونفسية. فمثلما أثارت الألفاظ القرآنية الغريبة حركة التأليف في تأويل المفردات الغريبة، فإنّ غرابة الصّور القرآنية وجّهت العلماء إلى التّأليف في معاني القرآن الكريم، فقد جاء في كتاب (معجم الأدباء) لياقوت الحموي أنّ أبا عبيدة معمر بن المثنى ألف كتابه مجاز القرآن نتيجة استغراب الناس مخالفة القرآن لما ألفه العرب من تشبيهات¹ في قوله حين وصف شجرة الزقوم (إِنَّهَا شَجَرَةٌ تَخْرُجُ فِي أَصْلِ الْجَحِيمِ طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُؤُوسُ الشَّيَاطِينِ)².

وهكذا نَبّه مَنْ جاء بعده من النّقاد والبلاغيين، إلى الأثر الجمالي الذي تحقّقه مثل هذه الصّور، فتوجّهوا إلى استقصاء بقية الصّور القرآنية الغريبة و تأويلها وإبراز الأبعاد الجمالية التي ترمي إليها. وقد كانت هذه الصّورة التي انطلق منها أبو عبيدة، مثار اهتمام النّقاد والبلاغيين إذ حاول الكشف عمّا تحمله من طاقة تعبيرية، وما تحقّقه من قوّة تأثيريّة في المتلقّي. فذهب الجاحظ إلى أنّ لها قدرة إيجائية هائلة نتج عمّا رسخ في أذهان الناس من «استقباح صور الشّياطين، واستسماجه وكرهيته، وأجرى على ألسنة جميعهم ضرب المثل في ذلك رجع بالإيحاش والتّنفير وبالإخافة والتّفزع»³، وقد اتّفقت تأويلات النّقاد لهذه لهذه الصّورة، فالمبرّد أشار إلى تداعي صورة الشّياطين بكل ما فيها من شناعة مُتخيّلة ناتجة عمّا أودعه الله في قلوب البشر من التّفور والخوف من رؤية الشّياطين فكان لذلك تأثيره التّفسي والوجداني على المتلقّي⁴، أمّا ابن سنان الخفاجي فقد استنتج - قياساً على هذه الصّورة - صحّة تشبيه المحسوس بالمُتخيّل مثل تشبيه «وجه بوجه الحور... وإن كانت الحور لم تُشاهد»⁵ وهكذا أَلَفَ الذّوق العربي ما كان نافراً منه، وأنس الصّور الشعريّة التي خرج فيها أصحابها عن الأساليب الفنّيّة التي تعود الذّوق العربي على التّعامل

(1) ينظر، النقد والدراسة الأدبية: د/ حلمي مرزوق، ص43، ط1، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، 1402هـ-1982م

(2) سورة الصّافات الآيتان (65/64).

(3) الحيوان: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، ج/1، ص39، 40، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط2، شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي و أولاده مصر 1385هـ/1966م.

(4) يُنظر الكامل لأبي العباس محمد بن يزيد المبرّد، ج 3، ص 68، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، المكتبة العصرية، صيدا-

بيروت، 1418هـ - 1998م

(5) سرالفصاحة: ابن سنان الخفاجي، ص225، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 1402هـ - 1982م

معها، وحاولوا تأويلها و الكشف عن مواطن الجمال فيها، إذ نجد ابن رشيق حين يعرض لما تثيره هذه الصورة من تخويف من هول العقوبة، وشناعة المنظر الذي يتصف به ما يُقدّم لأهل النار من طعام مقابل ما يُقدّم لأهل الجنة بطريقة توحى بالتكريم، وتثير الارتياح، ثم يُعقب على ذلك بقول امرئ القيس:

أَتَقْتُلْنِي وَ الْمَشْرِفِيُّ مُضَاجِعِي
وَ مَسْنُونَةٌ زُرْقٌ كَأَنْيَابِ أَعْوَالٍ¹

و قول أبي تمام :

وَأَحْسَنُ مِنْ نُورٍ يَفْتَحُهُ النَّادِي
بَيَاضُ الْعَطَايَا فِي سَوَادِ الْمَطَالِبِ

فإذا كانت الصورة التي وظّفها (امرؤ القيس) موحية بما تثيره نصال التّبل من خوف ،وما تحمله من بطش فإنّ الصورة التي وظّفها أبو تمام توحى بما يُثيره الجود من ارتياح .

4- جمالية المفردة في منظور النقد القديم:

إنّ الحديث عن جماليات الإغراب يحتم علينا تحديد المعايير الجمالية لعناصر الخطاب الأدبي، و الذي يفرض بنا إلى تحديد الشروط التي تكسب هذه العناصر قيمتها الجمالية .

ولكي يتسنى لنا معرفة الوظيفة الجمالية لظاهرة الإغراب، فإنه من الأجدر بنا أن ننطلق من القضية الأساسية التي شغلت النقد العربي القديم منذ نشأته ؛ وهي قضية (اللفظ و المعنى) ولكن لسنا بصدد تكرار ما قتله العلماء بحثا و دراسة ، كتحديد الأراء التي ذهب إليها أنصار اللفظ أو التي ذهب إليها أنصار المعنى ، ولا بصدد ترجيح، رأي علّاخر ، إنّما المراد هو إبراز المؤهلات الفنية التي تمنح اللفظ قدرته الإيحائية والجمالية أو بعبارة أخرى ،هل تتحدد القيمة الفنية للفظ ، بخصائص ذاتية نميزه عن غيره من الألفاظ ، أم أن هناك عوامل خارجية تتحكم في جمالياته ؟

لقد انقسم النقاد في تحديد المستوى الذي تتحدد من خلاله القيمة الجمالية للمفردة إلى ثلاثة فرق:

الفريق الأول: يرى بأن الخصائص الذاتية هي التي تحدد للمفردة قيمته الجمالية .

أما الثاني: فيعارض هذا الرأي ويرى بأن اللفظة مفردة لا تتوفر على أية قيمة فنية ما لم يتدخل في السياق. أما الفريق الثالث: فيقف موقفا وسطا ، بحيث يرى بأن للمفردة قيمة جمالية تؤهلها لأن تدخل في السياق كي تحقق غرضا جماليا.

(1) ديوان امرئ القيس :ص47.

ويُعَدُّ ابن جني من أشهر العلماء الذين ذهبوا إلى الإتجاه الأوّل ، فقد درس الألفاظ العربية وتوصل إلى العلاقة التي تربط بين المستوى الصوتي للفظ وبين معناه.

فالألفاظ مناسبة لمعانيها انطلاقاً من خصائصها الصوتية ، وإن العرب فاوتت بين الألفاظ المتشاكلة صوتياً انطلاقاً من طبيعة الحروف أي من حيث الشدّة و اللين، و الجهر و الهمس... « فجعلت الحروف الأضعف فيها والألين والأخفي و الأسهل و الأهمس ، لما هو أدنى وأقل وأخفّ عملاً و صوتاً، و جعلت الحرف الأقوى و الأشدّ و ،الأظهر و الأجهر لما هو أقوى عملاً وأعظم حسّاً و من ذلك المدّ و المطّ ، فإن فعل المطّ أقوى لأنه مدّ وزيادة جذب، فناسب الطاء التي هي أعلى من الدال»¹

ويؤكد الخطيب القزويني القيمة الجمالية الذاتية للفظ حين يقرن اللفظ ببقية الأصوات التي يختلف تأثيرها في النفس من صوت إلى صوت، فمنها ما يستلذه السمع وتستعذبه النفس، و بذلك يحقق أثره الفني في المتلقي، ومنها تمجّه الآذان ويرفضه الذوق السليم ومثّل لذلك بلفظة (الجُرَشِي) التي وردت في قول المتنبي:

كريمُ الجُرَشِي شريفُ النَّسَبِ²

أما التوحيدى فذهب إلى اعتبار المستوى الصوتي للألفاظ يعدّ بمثابة المؤشّر الدلالي الذي «يشي بمعانيها حتّى ولو لم يرجع الإنسان إلى معجم يتقصّى فيه تلك المعاني إن استغلقت عليه، وهذه الأصوات تضيف إلى المعنى المستكن، لإحداث تأثير معين على السامع أو القارئ»³، ومن هذا المنطق الذي انطلق منه التوحيدى. فإننا نستطيع القول إنه لا مجال لتفريق بين الكلمات من حيث الفصاحة والغرابة ما دامت خصائصها الصوتية تحيل المتلقي إلى معانيها، وتحقق الأثر الجمالي الذي يهدف إليه المبدع.

أما عبد القاهر الجرجاني فإنه خير من يمثل الفريق الثاني، فهو يلحّ على أن الألفاظ علامات دالة على شىء أو فكرة، ولكنها لا تحمل طاقة إيحائية إلا داخل السياق « فقد اتّضح إذًا اتّضاحاً لا يدع للشكّ مجالاً ، أن الألفاظ لا تتناقض من حيث هي ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هي كلمة مفردة ، وأن الألفاظ

(1) المرهفي علوم اللغة وأنواعها: جلال الدين السيوطي، ج/1، ص186، منشورات المكتبة العصرية، 1408هـ، 1987م.

(2) الايضاح عن علوم البلاغة: الخطيب القزويني، شرح وتعليق وتنقيح، عبد المنعم خفاجي، ح1 ص27 ط3، دارالجيل، بيروت.

(3) أبو حيان التوحيدى: في قضايا الانسان و اللغة و العلوم، محمود ابراهيم، ص86 (دط)، الدارالمتحدة للنشر بيروت 1985 م.

تثبت لها الفضيلة و خلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها ، وما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ «¹» .

وبهذا يعارض الجرجاني رأي القائلين بفصاحة المفردة من ذاتها، وبالتالي يلغي تعارض غرابة المفردة مع الإيحاء الفني ما دام السياق هو الذي يمنحها الطاقة الإيحائية ، ومن هنا فإن المبدع هو الذي يتحكم في منح الألفاظ سمات جمالية تحقق للخطاب جماله إذ « ليس هناك في تقدير عبد القاهر ألفاظ أدبية و أخرى غير أدبية ، فالرصيد اللغوي متاح برؤيته للمبدع يختار منه العناصر الأخصّ و الأشكل بالسياق الذي تحدد من خلاله ومن خلاله فقط قيمة الوحدات اللغوية الدالة»²

ومادامت الألفاظ لا تحمل مزية من ذاتها ، فكذلك يمكن أن نقول بأنها لا تحمل عيبا في ذاتها ، فجمالها أو قبحها متعلق بانسجامها مع السياق أو عدمه ، وبالتالي فإن الألفاظ الغريبة تعتبر وحدات دالة ، لا تحمل مزية ولا عيبا في ذاتها وإنما تتحدد هاتين الصفتين بمدى قدرة المبدع على توظيفها في السياق الذي يمدّها بشحنة إيحائية وجمالية لم تكتسبه في سياق آخر «فتحدد السياقات كفيل بتغيير شحنتها فتكتسب ظلالات أخرى لم تكن لها قبل انخراطها في النسيج البنوي للنص»³

أما الفريق الثالث، فيذهب إلى أن اللفظة ذات طبيعة مزدوجة؛ فهي تحمل في ذاتها سمات جمالية تظهر في مستواها الصوتي و الدلالي وهذه السمات التي تؤهلها دون غيرها للدخول في البنية اللغوية. ويعد ابن الأثير من أكثر المدافعين عن هذه الفكرة ، حيث يذهب إلى أنّ الوحدات اللغوية الدالة قسمان : قسم مستعمل في الخطاب الأدبي مألوف بين أرباب النظم و النثر ، وقسم آخر متروك، ولا نكاد نطلع عليه إلا في المعاجم وكتب اللغة ويرجع سبب استعمال الألفاظ إلى حسنها في ذاتها، وهذا الحسن هو الذي أهّلها إلى أن يقع عليها الاختيار دون غيرها «وذلك أنّ أرباب النظم و النثر غرّبوا اللغة بإعتبار ألفاظها، وسبروا وقسموا، فاخترتوا الحسن من الألفاظ واستعملوه ونفوا القبيح منها ولم يستعملوه . فحسن الألفاظ سبب استعمالها دون غيرها واستعمالها دون غيرها سبب ظهورها وبيائها، فالفصيح من الألفاظ إذن هو الحسن»⁴. لقد أثار ابن الأثير برأيه هذا قضيتين :

-
- (1) دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، ص52.
 - (2) نظرية الإبداع في النقد العربي القلم: عبد القادر هني، ص210.
 - (3) نفسه: ص209.
 - (4) المثل السائر: ج2، ص224.

الأولى : تتمثل في قضية المعايير الجمالية التي حددها أرباب النظم والنثر الألفاظ كي تدخل في (الحسن) هل هي معايير موضوعية تنطلق من سمات ثابتة أم أنّ الاختيار معتمد على الذّوق الخاص و الحسن الجمالي الفطري؟

و الثانية : قضية التطور و الثبات الذي يحدث في الوجه الأدائي للغة ، فهل ينطبق هذا الاختيار على جميع الظروف والعصور؟ فاللغة كما هو معروف ، ليست ثابتة ، والذّوق الفتيّ يتغير حسب الأفراد و المجتمعات و العصور .

إننا لسنا بصدد الخوض في هاتين القضيتين ، لذا نكتفي بما ذهب إليه ابن الأثير نفسه ، حيث جعل أساس التفصيل الجمالي هو السمع؟ «فما يستلذه السمع منها و يميل إليه هو الحسن ، وما يكرهه وينفر منه هو القبيح»¹. وهكذا يصبح الأساس الجمالي الذي يؤهل المفردة إلى الدّخول في البنية اللغوية هو انسجامها الصوتي ، الذي ينتج عن خلوها من التنافر و الكراهة في السّمع . ومن هذه القاعدة انبثق رأيه في تقسيم الحوشي إلى حسن و قبيح، وهو ما يأتي الكلام عنه . أما الإشكال الثاني؛ فإنّ النقاد أجمعوا أو كادوا يجمعون على أنّ الأساس الجمالي الذي يتعلّق بفصاحة اللفظ فراجع إلى كثرة الاستعمال . ومن هذا المنطلق نستطيع أن ننفي إطلاق الغرابة على اللفظ أي أن هذه الصفة نسبية تخضع للعصر الذي قيل فيه . فالألفاظ الجاهلية غريبة بالنسبة للمتلقّي الذي يعيش في العصر العباسي أو ما بعده و اللفظ الغريب يصبح فصيحاً إذا أحياه الاستعمال و الفصيح يصبح غريباً إذا تنوَسى² و الشاعر الذي يحسن توظيف الحوشي يحوّل الغريب مألوفاً.

وترتكز جمالية الكلمة عند الجاحظ على البنية الصوتية التي تخضع لانسجام الحروف المُشكّلة لها وتألّفها ، وهذه الصفة تؤهلها إلى أن تدخل في السياق ولكن هذا المؤهل بدوره يخضع لشروط الانسجام مع جارّها في التراكيب و التنافر بين الكلمات يسقط عنها السمات الجمالية التي توفرت لها في ذاتها قبل تأليفها في السياق اللغوي.³

(1) السابق: ص225.

(2) ينظر الدراسات اللغوية عند العرب إلى نهاية القرن الثالث: ص166، ط1، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت، لبنان ، 1400هـ

1980م

(3) ينظر البيان والتبيين، ج/1، ص 19

ويضيف الجاحظ مفهوماً آخر للسياق وهو سياق الحال الذي يحدد طبيعة المفردات المستعملة في الخطاب فـ«سخيف الألفاظ مشاكل لسخيف المعاني وقد يحتاج إلى السخيف في بعض المواضع ، وربما يكون أمتع أكثر من إمتاع الجزل الفخم»¹.

وعلى هذا الأساس كذلك «فإنّ الوحشيّ من الكلام يفهمه الوحشيّ من الناس ، كما أنّ السوقي يفهم رطانة السوقي»². ومرة أخرى يتأكد لدينا نسبة الفصاحة و الغرابة ، وهكذا تبين لدينا أنّ الألفاظ خاضعة في قدرتها التعبيرية و الإيحائية للموقف و السياق و الحالة النفسية و الشعورية للبات و المتلقي على حد سواء ، وإن أثرها الجمالي يتوقف على مدى انسجامها مع مقتضى الحال .

و في نفس السياق يشير الجاحظ إلى أنّ بعض الكلمات تمتلك قدرة إيحائية أكسبتها من استعمالها في سياقات خاصة ، ولكن تغييرها هذا الاستعمال قد يفقدها هذه القدرة «فالله تبارك وتعالى لم يذكر في القرآن الجوع إلا في موضع العقاب أو في موضع الفقر المدقع و العجزى الظاهر ، والناس ... يذكرون الجوع في حال القدرة و السلامة ، وكذلك ذكر المطر ، لأنك لا تجد القرآن يتلفظ به إلا في موضع الانتقام ، و العامة أكثر الخاصة لا يفصلون بين ذكر المطر و ذكر الغيث»³

فبعد أن كانت كلمة الجوع توحى بالعجز و الفقر المدقع أصبحت دلالة الحاجة إلى الطعام ، كما أنّ المطر فقد قدرته الإيحائية تحول من التحسيس بالانتقام و العقاب إلى مجرد نزول الماء من السماء .

ومهما اختلفت هذه الآراء في تحديد مصدر التفضيل الجمالي للمفردة فإنها تتفق جميعاً في ضرورة انسجامها الإيقاعي و تحقيقها للمتعة الموسيقية ، لأن الدوق العربي نشأ ، في ظل الشفوية حتى بعد زوال الأمية التي كانت سبباً في تحديد النظرة الجمالية ، كما يرى الدكتور إبراهيم أنيس ، إذ كانوا يعتمدون على حاسة السمع في الحكم على النص «فاكتسبت تلك الأذان الميزان و التمييز بين الفروق الصوتية الدقيقة وأصبحت مرهفة تستريح إلى الكلام الحسن ووقعه أو إيقاعه ، وتأبى آخر لبنوه...»⁴ لهذا فإنهم لم يرفضوا الإغراب لذاته ، وإنما رفضوه لعدم تحقيقه المتعة الموسيقية للأذان ، بسبب قلة الاستعمال ، وعدم تعود الأذن العربية على سماعه ، وهذا ما يجعلها تستثقله و تتردد من قبوله ، لذا فإن الأثر الجمالي

(1) نفسه: ص18

(2) نفسه: ص 20

(3) نفسه: ص20.

(4) دلالة الألفاظ : إبراهيم أنيس، ص195، مكتبة الانجلو مصرية 1997م.

للمفردة يتحقق بما تشيعه من جرس تستحسنه الأذان وينعدم إذا احتل التناسق الإيقاعي و الانسجام الموسيقي مما يجعلها تنبو عن بقية الوحدات الدالة حتى وإن كانت مألوفة من جهة الدلالة، وقد مرّ الكلام عن رفض الباقلاني لفظ (من حيث) رغم أنه كثير الاستعمال.

5- جماليات المفردة الغربية في منظور النقد العربي :

أ- في النقد القديم :

إنّ تناول ظاهرة الإغراب من الوجهة الفنيّة في النقد العربي القديم، لا يعدو أن يكون إشارات أو فقرات تتخلل الآراء النقدية التي تدور في سياق الحديث عن معايير اللغة الشعرية أو الأحكام التقييمية لبعض الأعمال الأدبية، و التي تبدو لنا أنّها تقف من غرابة المفردة اللغوية موقفا سلبيا.

ومعلوم أنّ النقاد حين أرادوا تأسيس نظرياتهم النقدية، اعتمدوا على استقراء التراث الشعري العربي، فصاغوا أحكامهم النقدية انطلاقا من السمات الجمالية الغالبة على شعر الفحول، ومنها الفصاحة التي أشرنا في العنصر السابق إلى ارتباطها بكثرة الاستعمال و عمّومها على الشعر و جعلوها معيارا من المعايير الجمالية التي يتركز عليها عموده. ثم اعتبروا الحالات المخالفة لهذه المعايير عيوباً فنية يجب على الشاعر اجتنابها، إذ كثيرا ما عابوا على شعراء فحول استعمال مفردة أو تركيب مثل لفظ (مستشجرات) في قول امرئ القيس :

عَدَاثِرُهُ مُسْتَشْجِرَاتٍ إِلَى الْعُلَا تَضِلُّ الْمَدَارَى فِي عِقَافٍ وَمُرْسَلٍ¹

أو لفظ (حَقْلَدٍ) في قول زهير :

تَقِيُّ نَقِيٍّ لَمْ يَكُنْ غَنِيمُهُ بِنَكْهَةِ ذِي الْقُرْبَى وَ لَا بِحَقْلَدٍ²

لذا فإنّ عدم الالتفات إلى الجوانب الجمالية التي قد يحققها الغريب و الحوشي لا يعني تجرّده منها، أو إنكار التقاد لوجود أية قيمة جمالية فيه، إنّما كان ذلك لأسباب موضوعيّة حدّدت وجهتهم في تناول ظاهرة الإغراب اللفظي.

الأول: يتمثل في كون العلماء العرب في مرحلة التأسيس لعلوم العربية من نحو و بلاغة و عروض، فكان استقراؤهم للشعر العربي يهدف إلى استنباط « قواعد النحو و وجوه الاشتقاق و الأوزان التي جرى

¹ ديوان امرئ القيس : ص 65.

² ينظر، سرّ الفصاحة، ص 66.

الشعر عليها و دفعهم هذا الاستنباط إلى نقد الشعر من حيث مخالفته للأصول التي هداهم استقرأؤهم إليها، من إعراب و أوزان و قافية و ليس من حيث عدوثة و رفته و جماله الفني»¹ و الثاني: يتمثل في المعيارية التي كانت تحكم النظرة الجمالية العربية، و هذه النظرة المعيارية أحاطت الخطاب الشعري العربي بسياج من الممنوعات التي تقلص فرص الإبداع و تضيق على الباحث مجال اختياره للعناصر الفنية الكفيلة بإثرائه، كما تجعل المتلقي عنصرا سلبيا، لا يسهم في اكتشاف القيم الجمالية للظواهر الممنوعة في ضوء تلك المعايير و منها الإغراب.

الثالث: إقصاء نماذج شعرية من زمرة المنتخبات التي اعتمدت في تأسيس النظرية الأدبية بسبب مخالفتها للنماذج الشائعة، أو بتعبير آخر الانتقائية التي ميزت حركة الجمع و التدوين و التي خضعت لاعتبارات ذاتية كقضية الأخلاق في الشعر، أو موضوعية بعيدة عن المقياس الجمالي مثل غزارة الإنتاج أو شهرة الباحث، و هذا ما أدى إلى تجاهل فئة من الشعراء مثل الصّعاليك الذين يعدّ شعرهم ظاهرة فنية يتمثل جانبا هامًا من سمات الشعر العربي من أبرزها الإغراب.

الرابع: نشأة الحركة النقدية بعد أن «فارق المجتمع العربي حياة البداوة و استغرق في نعيم الحضارة، ممّا أوجب انتقاء الألفاظ اللينة»² و هذا ما جعل النقاد يعتبرون استعمال المفردات البدوية تكلفا مذموما لا يتناسب مع الحياة الجديدة، ولا يتلاءم مع ذوق العصر.

هذه بعض الأسباب التي جعلت النقاد و البلاغيين لا يلتفتون إلى الجانب الجمالي لظاهرة الإغراب، و لكن هذا لا يعني أنهم يرفضونه أو يقصونه نهائيا من مجموعة السمات الفنية التي تسهم في إثراء الخطاب الشعري، وتحقيق الأثر الجمالي كبقية العناصر الفنية، و إنما نجد إشارات و مواقف نقدية تبرز لنا مدى وعي الحس الجمالي العربي بما تحقّقه المفردة الغريبة من ذلك، قبل أن تتضح النظرة الجمالية القائمة على معايير نقدية واعية.

و يُعدُّ حكم سيدنا عمر ابن الخطاب رضي الله عنه على شعر زهير بن أبي سلمى من أوائل ما طالعنا به كتب الأدب من الأحكام النقدية التي تناولت هذه الظاهرة؛ فقد عدّه شاعر الشعراء لأنه

(1) النقد في العصر الوسيط و المصطلح في طبقات ابن سلام: حسن عبد الله شرف، ص67، ط1، دار الحدائث للطباعة والنشر والتوزيع-

بيروت - 1984م

(2) نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا - محي الدين صبحي - ص: 30 الدار العربية للكتاب-1984م.

«كان لا يعاقل بين القول، ولا يتتبع حوشي الكلام و لا يمدح أحدا إلا بما فيه»¹

إنّ هذا الحكم الذي أصدره عمر رضي الله عنه يخلو من أية إشارة صريحة إلى تحفظه في جعل الحوشي سمة سلبية تؤثر في جماليات الخطاب الشعري، فهو لم يتبع قوله باستثناء، ولم يضمنه كلمة تدلّ دلالة صريحة على تقبّله الألفاظ الغريبة في سياقات فنية معينة، وهذا ما يوهم الراضين للإغراب بأنه يؤيد ما ذهبوا إليه، إلا أننا حين نتأمل صيغة سيدنا عمر لهذا الحكم، يتبين لنا غير ذلك و هذا استنادا إلى قرائن لغوية ماثلة في الفعل (تبع) و صيغته على وزن (تتبع) و مضارعه (يتتبع) فقد جاء في لسان العرب أن «تبع الشيء تبعاً و تبعاً (تبع) و تبعت الشيء تبوعاً سرت في أثره و أتبعه و تتبعه ففاه و تطلبه»² و استنادا على هذه الدلالة، فإن حكم سيدنا عمر لم يتضمن نفي توظيف زهير للحوشي، و إنما نفى عنه، اقتفاء أثره و التكلّف في البحث عنه، لأن استقراء سريعاً لشعر زهير يؤكّد عدم خلوه من الغريب فهو «لا يترك جانباً من جوانب حرفته دون أن يُعربَ فيه، ما يلاحظ القارئ في نماذجه من أنه إذا تحدث عن موضوع مطروق كوصف الإبل أو وصف الأطلال عمد إلى الألفاظ الغريبة»³ وقد سبقت الإشارة إلى استشناع النقاد للفظه (حقّلد) في قوله

تَقِيُّ نَقِيٍّ لَمْ يَكُنْ غَنِيْمُهُ بِنَكْهَةِ ذِي الْقُرْبَى وَ لَا بِحَقْلَدِ

فرغم أن عمر رضي الله عنه بدويّ و من خلص العرب الذين يستسيغون اللفظ الغريب الذي يرد في القرآن الكريم أو يصدر عن رسول الله صلى الله عليه و سلم، إلا أنه يعرف جيّداً المواضع التي يحسن فيها الإغراب و ينتبه إلى عدم الانشغال بمعناه المعجمي عما تحمله من دلالة إيحائية مثلما فعل في لفظة "أباً" فما رَفَضَهُ إِذَا هُوَ (تبع) الغريب، وهذا ما يدل على أن رفض الغريب المتكلّف موقف أمّلته السّجّية العربية التي فطرت على البساطة و العفوية. و يؤكّد موقف أبي الأسود الدؤلي مع الشّاب المتقعر في لغته هذه الحقيقة، فمن بين ما دار بينهما من حوار أنه سأله عن زوجة أبيه بعد طلاقها فقال: «حظيت و بطيت....» و كانت ردّة فعله تدل على احتقاره للإغراب المتكلّف إلى درجة اعتباره قذاراً يجب سترها⁴

(1) لسان العرب: ج/10 مادة (عطل)

(2) نفسه: ج/2 مادة (تبع)

(3) الفن و مذاهبه: شوقي ضيف، ص32، ط11، دار المعارف، القاهرة، 1987م.

(4) البيان و التبيين: ج/1، ص200.

ولم يكن الغريب يشكل خلافاً فنياً عند المهتمين بالشعر العربي في مرحلة الاختيار النوعي من تاريخ النقد، فقد مال بعض الرواة إلى جمع الأشعار التي يميل فيها أصحابها إلى الإغراب، مثل المفضل الضبي و الأصمعي و هو ميل يحدّد أذواق أصحابه، و يجسّد وجهًا من أوجه الاستحسان¹ فما جمعه هؤلاء الرواة هو شعر عربي خالص صدرَ عن شعراء «يتقبلون ما يملي عليهم طبعهم فيأتي شعرهم فصيح الألفاظ عذب التراكيب، فإذا ذكَّهم الطبع على لفظة جزلة أو كلمة غريبة أنزلوها موضعها لتُحدث في نفس القارئ أو السامع أثراً مقصوداً أو لتُبرز معنى ملموحاً أو لتعين الشاعر على الإيجاز»²

ولم يحدّ النقد العربي عن هذه النظرة في الإغراب حتى في مرحلة التعقيد لجماليات الخطاب الأدبي فالجاحظ في مواضع كثيرة من كتاب (البيان والتبيين)، يتحفظ في رفض الحوشي، ويضع استثناءات حين يبيد برأي يتضمن ذلك فمن منطلق رؤيته لملاءمة اللفظ لمقتضى الحال، يبيح استعمال الحوشي للبدوي لأنه لا يتكلّف في استعماله، كما أنّ هذا النوع من الخطاب يحقق غرضه الجمالي عند نوع خاص من المتلقين، فاللفظ «لا ينبغي أن يكون غريباً وحشياً إلا أن يكون المتكلم بدوياً أعرابياً، فإن الوحشيّ من الكلام يفهمه الوحشيّ من الناس، كما يفهم السوّقيّ رطانة السوّقيّ»³ و الفهم عند الجاحظ مرتبط بالبيان الذي يحمل عنده عدّة دلالات، منها البلاغة التي تعدّ مرادفاً له، كما «استعمل البيان بمعنى روعة التعبير و قدرة صاحبه على نصرته رأيه بالحق و بالباطل»⁴ فالوحشيّ من الكلام قد يصبح تعبيراً رائعاً يحقق غرضاً جمالياً في الوحشيّ من الناس و لا يتوقف رفض التكلّف عند الجاحظ على الغرابة في الكلمات، وإنما يتعدى ذلك إلى غيرها من عناصر الخطاب، إذ بالرغم من أن الإغراب في المعاني، أو ما يسميه النقد الحديث ب (الفرادة) سمة جمالية إيجابية، إلا أن الجاحظ حذر من التكلّف في البحث عنها إلى جانب الحوشي فيقول «فالقصد في ذلك أن تتجنّب السوّقيّ و الحوشيّ، ولا تجعل همك في تهذيب الألفاظ و شغلك في التخلص إلى غرائب المعاني»⁵ فالخلل الفني إذاً لا يتمثل في توظيف الغريب إنّما في استعماله دون أن يكون له أثر جمالي .

(1) النقد في العصر الوسيط، والمصطلح النقدي عند ابن سلام:ص69.

(2) أبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله:عمر فروخ،ص77.

(3) البيان و التبيين:ج/1،ص80.

(4) تاريخ النقد الأدبي عند العرب:عبد العزيز عتيق،ص337،338، ط3، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت 1493هـ، 1974م.

(5) البيان والتبيين:ج/1،ص84

و الذي يؤكد استحسان الجاحظ للإغراب حين يحقق غرضه الجمالي ما قاله معلقا على قول يحيى بن يعمر¹

مخاطبا رجلا انتهر زوجته « إن سألتك ثمن شكرِك و شَبْرَها أنشأت تُضْهِلُها » يقول الجاحظ : « وإن كانوا إنما دونوه في الكتب و تذاكروه في المجالس لأنه غريب ، فأبيات من الشعر العجاج و الطرماح و أشعار هذيل تأتي لهم مع حسن الوصف على أكثر مما ذكروه »²

إن رفض الجاحظ، كما يبدو ، لاعتبار هذا الكلام دليلا على الفصاحة و البلاغة راجع إلى كونه متكلما ، ولا يحقق أي غرض جمالي و لكن في المقابل نجده يستحسن شعر العجاج و الطرماح و الهذليين، و هي أشعار تعد ظاهرة الإغراب سمة غالبية فيها ، وقوله " مع حسن الوصف " يحدد موقفه من الإغراب اللفظي في الشعر، فهو يفضل الاستشهاد بأشعار يكون الغريب فيها حسن الوصف .

و لا يختلف موقف ابن قتيبة عن موقف الجاحظ في استحسان الاستشهاد بشعر الهذليين حين تكلم عن ضرورة سماع الشعر « لما فيه من الألفاظ الغريبة و اللغات المختلفة و الكلام الوحشي »³ و طرح سؤالاً: لماذا ربط ابن قتيبة بين سماع الشعر والإغراب ؟

إننا من خلال تأملنا في السياق الذي ورد فيه هذا الكلام نستخلص إجابتين على هذا السؤال :

الأولى : تضمنها كلام ابن قتيبة نفسه و تتمثل في ضبط الألفاظ الغريبة خشية الوقوع في التحريف إذا اعتمد في تلقي الغريب على القراءة فما من أحد « يأخذ من دفتر شعر المعدل بن عبد الله في وصف الفرس :

مِنَ السُّحِّ جَوًّا كَأَنَّ عُلامَهُ يُصَرِّفُ سِبْدًا فِي الْعِنَانِ عَمْرَدًا

إلا قرأه سبداً ، يذهب إلى الذئب ، و الشعراء (قد) تشبه الفرس بالذئب و ليست الرواية المسموعة (عنهم) إلا سبداً »⁴

و الثانية نستشفها من خلال حديثه عن جودة الشعر قبل إيراد الكلام عن ضرورة سماعه و بعده ، فقد أورد موقف مروان بن أبي حفصة شعر ثلاثة من الشعراء إذ أنشد لزهير فقال « هذا أشعر الناس و

(1) يحيى بن يعمر هو أبو سعيد يحيى بن يعمر العدواني النحوي ، تابعي ، لقي ابن عباس ، وأخذ النحو عن أبي الأسود الدؤلي .

(2) السابق ، ص:378

(3) الشعر و الشعراء: أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، ص22، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، رمضان 1401هـ يوليو

1981م تحقيق مفيد قميحة.

(4) نفسه: ص 22.

أنشد للأعشى فقال هذا أشعر الناس ثم أنشد لامرئ القيس فكأنما سمع به غناء على شراب فقال امرؤ القيس والله أشعر الناس¹ ولعل هذا الربط بين سماع الشعر و بين الغرابة اللفظية و الغناء يلمح إلى تنبه بن قتيبة للتعلق بين إيقاع الغريب و بين وظيفته الجمالية لذلك حصر متعته الفنية في روايته و فضل السماع على القراءة .

و مما يزيد من احتمال هذا الزعم إشارته إلى سمات جمالية أخرى تتعلق بمؤهلات الشعر الجيد الذي لا يتوقف اختياره و حفظه «على جودة اللفظ و المعنى و لكنه قد يختار و يحفظ على أسباب ...»² و ذكر من هذه الأسباب الإصابة في التشبيه و خفة الروي و غرابة المعنى .

و يحاول ابن قتيبة أن يصحح فكرة يبدو أنها شغلت فكر سابقه و هي أنه ليس من حق الشعراء أن يخالفوا القدامى في أساليب التعبير لأن الشعر إذا تقيّد بنمط محدد من التعبير، جاء متكلفاً غير متماش مع ذوق العصر الذي قيل فيه ، لذلك فإنه «ليس للمحدث أن يتبع المتقدم في استعمال وحشي الكلام الذي لم يكثر»³

و إتباع المتقدم معناه التقليد الموجب للتكلف و التطلب وهو الذي يرفضه الذوق السليم و هذا ما يوضحه قدامة بن جعفر الذي يبيح توظيف الألفاظ الغريبة في الشعر للقدامى دون المحدثين لأن الشاعر منهم «لم يكن يأتي به على جهة التطلب و التكلف ، لما استعمله منه و لكن بعادته و على سجية لفظه ، فأما أصحاب التكلف لذلك فهم يأتون منه بما ينافر الطبع و ينبو منه السمع»⁴

و هكذا فإن قدامة لم يخالف غيره من النقاد في موقفهم المتحفظ تجاه قبول الغريب ، ولكنه لا يرفضه إن لم يكن مجافياً للطبع ممجوجاً في السمع . و في قول ابن رشيقي «لو سلك المتأخرون مسلك المتقدمين في غلبة الغريب ... ما رويت ، لأن المتقدمين أولى بهذه المعاني»⁵ إشارة إلى عدم رفضه للغريب الذي يصدر عن سجية و طبع ، ولكن ذلك لا ينفي - في رأيه - ما للحوشي المتكلف من متعة فنية ، و طاقة جمالية

(1) السابق : ص22.

(2) المرجع السابق : ص23.

(3) نفسه: ص33.

(4) نقد الشعر: قدامة بن جعفر، ص172.

(5) العمدة في محاسن الأدب لابن رشيقي القيرواني: تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ص65، ط5، دار الجليل، بيروت، لبنان، 1401هـ ،

غير أن مستعمله يعد « بمنزلة المغني الحاذق بالنغم غير المطرب بالصوت يعرض عنه إلا من عرف فضل صنعته »¹

و هكذا يوضح ابن رشيق أن الخلل لا يكمن في استعمال الغريب إنما ترتبط قيمته بطبيعة المتلقي الذي يوجه إليه الخطاب أو بتعبير الجاحظ مراعاة مقتضى الحال و قدرة الباث من توظيف الغريب باعتباره قناة تواصل بينه و بين نوع خاص من المتلقين .

و من خلال استعراضنا لهذه الآراء يتضح لنا أن النقد العربي رغم اشتراطه أن تتميز الكلمة الشعرية بالعدوية و الفصاحة و حسن التأليف و الشيوخ في الاستعمال إلا أنه لا يخرج الغريب من جملة العناصر الفنية التي تحقق للخطاب الأدبي أغراضا جمالية لأن اللفظ مهما كان شكله خاضعا للقدرة الفنية التي يتميز بها الباث ، و التي تمكنه من اختياره لعناصر خطابه .

أما حازم القرطاجني، فينطلق في تحديده لجماليات الإغراب اللفظي من نظرية التحليل الذي يعرفه ب: « أن يتمثل للسّامع من لفظ الشاعر المُخَيَّلِ أو معانيه أو أسلوبه و نظامه و تقوم من خياله صورة أو صور ينفعل لتخليها أو تصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رويّة إلى جهة من الانبساط و الانقباض »²

فالتحليل الذي يتركز عند حازم على الإثارة الوجدانية عن طريق الإيحاء و نقل المتلقي من عالم الواقع إلى العالم الشعري الذي يبدعه الباث و ذلك اعتمادا على أربعة عناصر و هي اللفظ و المعنى و الأسلوب و النظم و هذه العناصر، تخضع لما تقتضيه الضرورة الفنية، لهذا فإنه أباح للشاعر استعمال أساليب مخالفة لما ألفه الخطاب الشعري العربي فقد « يستعمل الحوشي و العامي من الألفاظ مضطرا في ذلك أو مسامحة للفكر فيما يقتضيه من المعاني أو يجتلبه من الألفاظ عفوا دون كد»³

و في العبارة الأخيرة (عفوا دون كد) تأكيد على ضرورة اجتناب التكلف و التطلب . و رغم أنه يفضل استعمال الألفاظ المستعذبة المتداولة و هو ما أجمع عليه النقاد ، غير أنه يرى بأن الحوشي أفضل من المألوف الذي قد يقصر عن تحقيق الغرض الجمالي، و يشترط أن يراعي الشاعر فيه «حسن التأليف و الهيئة»¹

(1) نفسه: ص42.

(2) منهاج البلغاء و سراج الأدباء :حازم القرطاجني، ج/2، ص81، ط2، دار الغرب الإسلامي بيروت، 1981م.

(3) المرجع السابق : ص82.

فالخطاب الأدبي - عند حازم - محكوم بضرورات فنية من شأنها أن تقلص مجال الاختيار، و تحتم على الأديب استعمال عناصر فنية أو أوضاعا محددة في تأليف الكلمات و إن خالفت المعايير الفنية التي تؤهل الخطاب الأدبي إلى تحقيق أغراضه الجمالية.

ومن خلال استقراءنا لهذه الآراء ، يتضح لنا أن الغريب لم يكن مرفوضا في النقد العربي القديم، لاعتباره يشكل خلافا فنيا يؤدي إلى فقدان الخطاب للسّمات التي تحقق أدبيته، إنما الرفض كان منصبا على التكلف في إيراده و إقحامه دون أن تكون له وضيعة جمالية، لأن الباط حينئذ يملك فرصة اختيار البديل المألوف ، و هذا ما صرح به ابن الأثير حين رفض لفظ (جَحِيشٌ) في قول تأبط شراً يمدح ابن عم له :

يَظَلُّ بِمُؤَمَّةٍ وَيُمْسِي بِغَيْرِهَا جَحِيشًا وَ يَعْرُورِي ظُهُورَ الْمَسَالِكِ²

فالشاعر في رأيه « ملوم من وجهين في هذا الموضع ، أحدهما أنه استعمل القبيح و الآخر أنه كانت له مندوحة عن استعماله فلم يعدل عنه »³ ، إذ أن لفظ (جحيش) في رأي ابن الأثير غريب قبيح و كان بإمكان تأبط شراً أن يختار البديل المألوف المشاكل لهذا اللفظ وزنا و دلالة و هو لفظ (فريد).

و خلاصة القول أن القدامى لم يرفضوا من الغريب إلا ما يجمع إلى صفه الإغراب خلافا فنيا سواء أكان ذلك على مستوى الصوت من تنافر حروفه أو استكراه في السمع أو عدم انسجامه مع السياق أو كان نايبا عن الألفاظ المجاورة له، و تعد هذه العيوب سببا لرفض الغريب مثلما هي سبب في رفض المألوف من الألفاظ.

ب - في النقد الحديث :

و في العصر الحديث ، انقسم النقاد في نظرتهم إلى الإغراب تيارين: الأول انطلق من المعايير البلاغية و النقدية القديمة في تحديد السمات الجمالية للخطاب الأدبي، فنظر أصحابه إلى الغريب على أنه خلل فني يؤثر سلبا في جماليات الخطاب ، ومن هؤلاء بدوي طبانة الذي يرى أن الغريب « يعوق القارئ أو السامع عن متابعة اللذة الفنية التي يجدها في الأثر الأدبي »⁴

(1) نفسه: ص81.

(2) في الديوان : يَعْرُورِي ظُهُورَ الْمَهَالِكِ

ينظر ديوان تأبط شراً : ص 44، اعتنى به، عبد الرحمان المصطفى، ط2 دار المعرفة، بيروت، 1427هـ ، 2006م

(3) المثل السائر: ج 1، ص161

(4) أبو هلال العسكري و مقاييسه النقدية و البلاغية: بدوي طبانة، ص135، ط3، دار الثقافة، بيروت، 1401هـ ، 1981م

و لعل هذا الحكم ناتج عن حصر وظيفة اللفظ في الدلالة على المعنى المعجمي ، و الفصل بينه و بين مستوياته الفنية الأخرى كالجرس و علاقته بما يجاوره من الألفاظ .

و قد كان لمبالغة بعض المنكرين للإغراب في عرض النماذج التي تتضمن ألفاظا موعلة في الإغراب و الاستكراه دور كبير في تحديد موقف النقاد من الغريب و توجيه أذواقهم نحو رفضه ، فالقارئ مثلا حين يقرأ البيت المنسوب إلى ابن حيدر:

حَلَفْتُ بِمَا أَزَقَلْتُ حَوْلَهُ هَمَّجَلَةٌ خَلَقَهَا شَيْظُمُ
وَ مَا شَبَّرَقْتُ مِنْ تَنْوَيْفَةٍ بِهَا مِنْ وَحْيِ الْجِنِّ زَيْزُمُ

أو غيرها من الشواهد التي تهدف إلى نفي أي صبغة جمالية في الغريب ، لا يملك إلا أن يشاطرهم الرأي ويتخذ موقفا سلبيا من اللفظة الغريبة حتى وإن كانت اختيارا فنيا يهدف إلى تحقيق وظائف جمالية .

أما التيار الثاني فإنه يرى أن الغريب لا يطرح مشكلا قرائيا لأنّ النقد الحديث أصبح ينظر إلى الخطاب الأدبي كظاهرة لغوية تخضع جميع عناصرها وما يكتنفها من سمات و ظواهر للقراءة و التأويل ، فقد يكون اللفظ الغريب في حد ذاته مؤشرا لغويا يخفي شحنة جمالية و فنية تمكن المتلقي من التفاعل مع الخطاب ، و الخلل لا يتمثل في كون اللفظ غريبا ، و إنّما الخلل يكمن في إخفاق الناصّ في بعث الحياة فيه ، و توظيفه فيما يمنح خطابه قوة إيحائية أسرة تغري باستكناه سماته الجمالية، لأن اللفظة بصفة عامة، هي بمثابة القطعة الفنية التي تتميز بجمالها الذاتي و تكسب جمالا أكثر جاذبية في تناسقها مع نظيرتها.

و يعدّ عبد القادر القطّ من أنصار هذا التيار، إذ يعتبر توظيف بعض الشعراء الكتاب للغريب نابعا من اعتبار الألفاظ « تراثا مباحا » يستطيعون توظيفه في التعبير عن الحالات الشعورية و النفسية دون التقيّد بطبيعة العصر أو ذوق أصحابه، فالغريب باعتباره جزءا من هذا التراث المباح قادر على أن يكون بديلا عن الإبداع بما يتسم به من قدرة إيحائية و خصوبة تغنيه عن اللجوء إلى « استقصاء الصورة»¹

أما عمر فروخ ، فيبرز الوظائف النفسية و الدلالية التي يؤديها اللفظ الغريب ، فقد يعتمد بعض الشعراء في خطاباتهم على ما يملئهم الطبع و السجية « فإذا دلم الطبع على لفظة جزلة أو كلمة

(1) في الشعر الإسلامي و الأموي: عبد القادر القط، ص443.

غريبة أنزلوها موضعها لتحدث في نفس القارئ أو السامع أثرا مقصودا أو لتبرز معنى ملموحا أو تعين الشاعر على الإيجاز»¹

6- نظرة ابن خميس إلى الغريب :

يعدّ ابن خميس من الشعراء الذين عرفوا دور القوة السحرية التي تمتلكها اللفظة في تحريك المشاعر وتشخيص المعاني، لما يتميز به من ملكة نقدية وقدرة على تمييز الجمال الفني، إذ لم يكن «طبقة الوقت في الشعر، وفحل الأوزان في المطول»² فحسب، بل كان إلى جانب هذه المقدرة يدلي بدلوه في مسائل النقد وتقييم الإبداع الفني وتقويمه، ولا ندرى إن كان قد ترك مؤلفات في هذا المجال أم لا، غير أن ما ورد في كلام العبدري يدل على ملكته النقدية، وقدرته على تحديد السمات الجمالية المؤهلة لتوفير القدرة الإيحائية للخطاب، فقد روى عنه البيتين الآتيين:

نَزَعَاتُ رَامٍ وَهِيَ نَزَعَةٌ رُمِّمٌ شَقَّتْ صَمِيمَ حَشَايَ قَبْلَ أَدِيمِي
سَلَّتْ ظُبَا الْأَلْحَاظِ مُرْهَفَةً عَلَيَّ قَلْبٍ أَرَقَّ مِنَ الْهُوَى الْمَكْتُومِ

ثم علّق بقوله: « وكان لابن خميس فيهما نقد لم أرضه، فلم يعلق بخاطري»³ ورغم أن العبدري لم يورد رأي ابن خميس نصا، إلا أن السياق يدلّ على أنه انتقد البيتين الشعريين و ليس الذي يهمننا هو قبوله أو رفضه لهما بقدر ما يهمننا ملكته النقدية التي أهلتها إلى أن يدلي بدلوه في تقديم نظرة جمالية حول مواضيع الشعر أو أشكاله التعبيرية، وهذا ما يظهر اضطلاعها على فنون التعبير وطرقه.

ولعل بعض الأبيات الشعرية التي تضمنت الحديث عن شعره و طريقته نظمه وعن سلامته من العيوب التي قد تحط من قيمة الخطاب الشعري دليل آخر على هذه الموهبة النقدية لبتّي تجعلنا نطمئن إلى أن ابن خميس، حين وظّف قدرته اللغوية في تصوير معانيه، والتعبير عن واقعه النفسي والشعوري، إنما كان ذلك مستمدا من هذه الموهبة.

ورغم أن ما عثر عليه من مؤلفاته لا تعدو أن تكون قصائد شعرية ورسالة نثرية جمع شتاتها من بعض الكتب إلا أننا نستطيع استخلاص بعض الإشارات النقدية التي يعول عليها في إبراز نظرته إلى الشعر

(1) أبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله: ص77.

(2) نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب: المقرئ، تحقيق د إحسان عباس، ج/5، ص232، دار الصادر، بيروت1982م.

(3) الرحلة المغربية: محمد العبدري، ص17، تحقيق أحمد بن جدو، مطبعة البعث، قسنطينة (د ط).

عموما وإلى المفردة الغربية خاصة ، فابن خميس ينظر إلى الشعر على أنه تنفيس عما يصطرع في نفسه من نوازع الرهبة والرغبة والتأرجح بين الأمل واليأس ، وتعبير عما تحمله من اضطراب وقلق وما تعانيه من حرقة وألم واغتراب . فما الشعر عنده إلا نفثة مصدر اضطربت نيران الألم بين جوانحه فراح يصعد الأنفاس لعله يقذف لفحها ، ويطفىئ لهيبها . ففي ختام قصيدته التي تبدو أنها في وصف ذكرياته التي عاشها في بلده تلمسان ، ويشكو حنينه إليها ، يقول متحدثا عن شعره:¹

يَا نَفْثَةَ الْمَصْدُورِ كَمْ لِكَ قَبْلَهَا
فَعَسَاكَ تُنْفَعُ غُلَّةً بِكَ إِنَّهَا
لِلَّهِ أَنْتِ مُدَاعَةٌ أَوْدَعْتُهَا
مِنْ زُفْرَةٍ بَيْنَ الْجَوَانِحِ تَسْفَعُ
بِحَجِيمٍ مَا أَسْلَبْتَهُ لَا تُنْفَعُ
مِنْ كُلِّ سِرٍّ بِالضَّمَائِرِ يُودَعُ

لذلك جاءت ألفاظه تحمل هذه الشحنة النفسية وتعبر عن جو ذلك الاضطراب وتشع بمعاني التأرجح بين التعلق بالأمل والاستسلام لليأس ، وليس استعمال المفردة الشعرية عند ابن خميس عفويا أو نابعا من عفوية البداوة ، أو سجية وطبع الأعراب ، إنما هو نتيجة اختيار واع لما يتناسب مع تجربته وينسجم مع الأجواء النفسية التي ترد فيها فهو . كما يقول.²

يَلْتَفِظُ الْأَلْفَاظَ لَفْظَ النَّوَى
وَيَنْظِمُ الْأَلَاءَ مِثْلَ اللَّالِ

وهذا البيت يحتمل تفسيرين ، بحسب الغرض الذي يرمي إليه تشبيه اللفظ بالنوى ، فإن كان المقصود هو تلقائية إخراج النوى من الفم كان ذلك إشارة إلى الاقتدار الفني في اختيار الألفاظ وتوظيفها من أجل تحقيق أهداف جمالية وفنية ، دون معاناة في استحضارها ، لأنه يملك القدرة اللغوية التي تمكنه من ذلك ، فهو كالصائغ الذي يختار اللآلي بدقة فائقة لينظم منها عقدا متناسق الألوان محكم السبك .

أما إن كان الغرض من التشبيه هو الاستهانة بقيمة النوى وإبراز عدم جدواها ، فإن البيت يحيلنا إلى رفض الشاعر للألفاظ التي لا تتناسب مع ما يخدم أبعاده الفنية ومما يدعم هذا الاحتمال ، التقابل بين الشطرين ، إذ أنّ النواة ترمى لانعدام قيمتها في حين تُقْتَنَى اللآلي ويُضَنَّ بها لنفاستها وارتفاع قيمتها ، وكلتا القراءتين تشي بالاختيار الواعي للألفاظ و العناية الشديدة بانسجامها مع سياقاتها .

(1) المنتخب النفيس من شعر ابن خميس: عبد الوهاب بن منصور، ص141، ط1، مطبعة ابن خلدون تلمسان، 1365هـ.

(2) نفسه : ص161.

ويؤكد ابن خميس ذلك في ختام قصيدته الهمزية حين يصرح أن الشعر عنده صناعة يقصد من خلالها إفراغ ما يحمله من شحنة شعورية ووجدانية في قوله:

إِلَيْكَ أبا عَبْدِ الإِلهِ صَنَعْتُهَا
لُزُومِيَّةً فِيهَا لِسِرِّي إِفْشَاءً¹

وقد وجد في اللفظ الغريب بغيته وسلواه، فهو الذي يتناسب مع شعوره بالغربة التي عاشها في وطنه وبين بني قومه قبل أن يعيشها في أيّ وطن آخر، فهو العالم الذي يعيش بين قوم لا يقدرّون قيمة العلم، والزاهد الذي يحيط به المتنافسون على ملذات الدنيا وزينتها الفقيه الذي تجاهل قيمته حتى بعض العلماء القلائل الذين عرفتهم تلمسان في عصره - حسب قول العبدري - إذ لم يكن فيها «من ينتمي إلى العلم ولا من يتعلّق منه بسبب، سوى صاحبنا أبي عبد الله محمد بن عمر بن خميس... وله طبع فاضل في قرض الشعر.»² فبالرغم من شهرته لتي اخترقت حدود وطنه إلا أن أبا إسحاق التنسي التلمساني³ حين توجه إلى بلاد المشرق وسأله قاضي القضاة تقي الدين بن دقيق العيد، ت(702) هـ عن حال ابن خميس قائلاً: «كيف حال الشيخ العالم أبي عبد الله بن خميس، وجعل يحليه بأحسن الأوصاف ويطنب في ذكر فضله، فبقي الشيخ أبو إسحاق متعجبا وقال: من يكون هذا الذي حلّتموه بهذه الحلّي ولا أعرفه ببلده؟ فقال له: هو القائل عجا لها أيدوق طعم وصالها. قال قلت له: إن هذا الرجل ليس عندنا بهذه الحال التي وصفتم إنما هو شاعر فقط. فقال: إنكم لم تنصفوه، وإنه لحقيق بما وصفناه به.»⁴ ويضاف إلى هذا التنكّر لقيّمته العلمية، ما كان يتعرّض له من مضايقات الخصوم وتآمرهم عليه من أجل الإيقاع به⁵، وهذا ما جعله يعيش في اضطراب وغربة، وينتقل من بلد إلى بلد باحثا عن أمنه واستقراره مؤثرا الحياة بعيدا عن الوطن والأهل.

(1) نفسه: ص 66.

(2) المرجع السابق: ص 11.

(3) هو أبو إسحاق بن إبراهيم بن أبي بكر بن موسى الأنصاري التلمساني، ناظم الأرجوزة الشهيرة في الفرائض، عاصر ابن خميس

(4) تعريف الخلف برجال السلف: أبو القاسم محمد الحفناوي، ج/2، ص 384، 385، ط 2، مؤسسة الرسالة، بيروت، والمكتبة

العتيقة، تونس 1405هـ، 1985م.

(5) ينظر إرشاد الحائر إلى آثار أدبا الجزائر: محمد بن رمضان شاوش والغوثي بن حمدان، ج/2، ص 247، ط 2، طبع وإشهار، هـ. داود

بريكسي، تلمسان، 1426هـ، 2005م.

وكان توظيف الغريب عند ابن خميس نابعا عن نظرة جمالية خاصة ترى أنه دليل على اقتدار فنيّ يمكن صاحبه من إيصال رسالته للمتلقي، إذ أنه مقترن بالفصاحة والدقة في التعبير، وذلك حين جمع بينهما في قوله مادحا:

وَإِذَا تَكَلَّمَ فِي الْغَرِيبِ وَضَبَّطَهُ
لَمْ يَعْبَأْ بِالْعُتْبِيِّ وَالزَّجَّاجِ
جَمَعَ الْفَصَاحَةَ وَالصَّبَاحَةَ وَالثَّقَى
وَالجُودَ فِي وَجْدٍ وَفِي إِحْرَاجِ

ويتضح هذه النظرة أكثر في اعتباره أن تقبل الحوشي دليل على سلامة الذوق، بل أن رفضه - في نظره - يوحي بعدم القدرة على التمييز بين الكلام البليغ وغيره، لأن الغريب يحمل قدرة إيحائية هائلة تمكن الباحث من إيصال رسالته إلى المتلقي، وأن عدم التفاعل مع الخطاب الذي يوظف فيه الغريب لا يعود خلل فنيّ فيه وإنما يعود إلى عجز المتلقي على قراءته واستشعار سماته الجمالية وهذا ظاهر في قوله:

مَا ذَاقَ طَعْمَ بِلَاغَةٍ
مَنْ لَيْسَ لِلْحَوْشِيِّ مَاضِعٌ¹

إنّ هذا البيت يلخص نظرة ابن خميس للغريب، فبقوفنا عند ألفاظه نتمكّن من استخلاص موقفه من الحوشي وتوظيفه في التعبير الفني ودوره في إضفاء الطابع الجمالي للخطاب، فلفظ (ذاق) المستعملة في الدلالة على إدراك الجمال الفني، توحى بقوة التفاعل مع الموضوع الذي نتذوقه لأنّ الذوق الذي عبّر به جميع الشعوب على «نوع من المعرفة التي يحصلها الإنسان بالاتصال المباشر بالشيء المعروف، وحين تكون تلك المعرفة المباشرة ممتزجة بالميل والرغبة»² يؤهل المتذوق إلى تكوين نظرة جمالية قادرة على التمييز بين الجميل وغيره، فحين يتعامل الباحث أو المتلقي مع قطعة فنية أدبية تتولد في نفسه نتيجة الاتصال المباشر «القبول المباشر أو الرفض المباشر»³ للعناصر التي تشكّلت منه هذه القطعة، وبذلك يتحدد موقفه النهائي الذي يوجّه نظرتَه الجمالية.

أما لفظة «ماضغ» فإننا نستطيع أن نستوحي منها بعض الدلالات المتصلة بالنظرة الجمالية، إذ أنّ المضغ فعل يحدث أثناء عملية الهضم وظيفته تسهيل ابتلاع الطعام وهضمه ومن خلاله نستشعر لذة

(1) المنتخب النفيس : ص 142

(2) في فلسفة النقد: زكي نجيب محمود، ص 25، ط 2، دار الشروق، بيروت، 1403 هـ - 1983 م

(3) نفسه : ص 25

الطعام، كما أنه مرتبط في الثقافة العربية بالتكيف والتفاعل مع الوعورة وتحمل المساواة، فالعرب تكفي عن العيش في البادية ب « مضغ القيصوم »¹ إضافة إلى أن المضغ توحى بتردد الفعل وتكراره.

هذه الدلالات تمكننا من استنتاج رؤية ابن خميس لظاهرة الغريب التي تختلف عن نظرة من سبقه، إذ يرى أنّ الغريب ليس مجرد مخرج يلجأ إليه الأديب حين يعجز البديل المؤلف عن تحقيق غرضه الجمالي، إنما هو منهج فني قائم بذاته يمكن الباث من التعبير عن حالات نفسية وشعورية، وأنّ جماله يتوقف على قدرة المتلقي على تكيف حسّه الجمالي مع الغريب والحوشي، وهكذا يمكننا القول بأنّ ابن خميس - من خلال تحديد موقفه من الغريب - إنما يهدف إلى « تحريك الذائقة العربية وإزاحتها »² عن نظرتها الموروثة عن العصور السابقة، والتي ترفض استعمال الغريب إلاّ للضرورة الفنية، وفي حالة عجز البديل المؤلف عن تحقيق الغرض الجمالي الذي يهدف إليه الخطاب الفني، كما أنّه يهدف إلى ترويض مفردات ذات طاقة إيجابية كانت نابية عن الذوق الفني العربي، وذلك بتعود المتلقي على التعامل معها.

ويشكل الحوشي عند ابن خميس بؤرة دلالية تستثير المتلقي، وتحيله إلى دلالات فنية وجمالية تجعله يتفاعل مع الخطاب، فهو ينطلق منه في قراءته، باعتباره عدولا عن وتيرة الخطاب المؤلف.

ويشير إلى أنّ الغريب يحمل شحنة نفسية وشعورية في نهاية قصيدته العينية إذ يقول:

بَدْوِيَّةٌ فِي لَفْظِهَا وَنِظَامِهَا حَضْرِيَّةٌ فِيمَا بِهِ تَتَرَجَّعُ
لَمْ لَا تُشْفَعُ فِي الَّذِي أَشْكُو بِهِ وَمِثْلُهَا فِي مِثْلِهِ يَتَشَفَّعُ

فالبداوة مرتبطة في النقد العربي بتوظيف الغريب كما مرّ بنا في الفصل الأول حين عرضنا آراء الجاحظ وابن قتيبة وقدامة بن جعفر في قبولهم الغريب من البدوي لأنه صادر عن طبع وسجية، لذلك فإنّ هذا النص يحمل إشارة إلى اقتدار ابن خميس في استعمال الغريب وتوظيفه في تحقيق أغراض جمالية تعطي خطابه الشعري قوّة تأثيرية وإيجابية هائلة، وقد اعترف معاصرون لابن خميس بهذه المقدرة الفنية، فقد عدّه المقرئ «فحل الأوزان في المطول وأقدر الناس على اجتلاب الغريب»³ ووصفه أبو زكرياء يحيى بن خلدون

(1) ينظر أساس البلاغة: مادة (مضغ)

(2) التفضيل الجمالي: شاكر عبد الحميد، ص338 سلسلة عالم المعرفة، عدد267، مارس 2001م.

(3) نفع الطيب: ج/5، ص232.

بشاعر المائة السابعة والدبّاج الذي لا نظير له¹، أمّا ابن الخطيب فقد وصفه بطبقة الوقت، وأنّه خبير بوضع الألفاظ البيانية مواضعها². هذه الأوصاف التي لا تحمل في مضمونها مجرد الاعتراف بالموهبة الشعرية والقدرة الفنيّة التي يمتّع بها ابن خميس، وإمّا يتضمّن اعترافا بالتفوّق الأدبي على معاصريه، وتنزيها لشعره ممّا وُسِمَ به شعرهم من تصنّع لفظي محلّ بالسّمات الجمالية التي يهدف إليها أيّ خطاب أدبي، وهذا يشجعنا على اعتبار الظواهر اللغوية النادرة التي يشتمل عليها خطابه الشعري عناصر فنيّة تحمل أبعادا جمالية.

(1) بغية الزّواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد: أبو زكرياء يحيى بن خلدون تقديم وتحقيق: عبد الحميد حاجيات، ج1، ص109. المكتبة الوطنية، الجزائر، 1400هـ - 1980م

(2) ينظر، الإحاطة في أخبار غرناطة: لسان الدين بن الخطيب، ج/2، ص377، شرح وضبط وتقديم، يوسف علي الطويل، ط1، منشورات، محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، 1424هـ - 2003م .

تمهيد

اللفظة باعتبارها دليلاً لغوياً ، هي من أهم العناصر التي تحدد شعرية الخطاب ، إذ بها تتولد بقية العناصر التي تشكّل بنيته و تمنحه سماته الجمالية ، لهذا حظيت باهتمام النقاد و البلاغيين القدامى و المحدثين ، فاكشفوا ما تحمله من طاقة جمالية ، في جرسها ، و صيغتها و موقعها في التركيب ، ودورها في تحديد هوية الخطاب .

ويعدّ الغريب من العناصر التي تمتلك قدرة إيجابية و خصائص فنية تؤهّله إلى التعبير عمّا عجزت عنه الألفاظ المألوفة¹ ، و قد ارتكز الخطاب الشعري عند ابن خميس في إثراء بنيته العامة على الألفاظ الغريبة التي جعلها مبداءً فنياً « لا يكاد يحيد عنه ، فيتبعه في كل قصيدة »² من أجل تحقيق أبعاد جمالية تمنح خطابه القدرة التأثيرية و التعبيرية ، و أهمها البعد الصوتي و البعد الإيقاعي و البعد الدلالي .

أولاً- البعد الصوتي :

يلعب الصوت دوراً رئيسياً في تحديد القيمة الدلالية لأي خطاب فني لكونه سلوكاً غريزياً يحمل رغبات نفسية و انفعالات عاطفية ، فالأصوات التي يصدرها الإنسان للتعبير عن الفرح أو الدهشة أو الخوف أصوات معبرة رغم أنها لم تؤلّف في شكل واع لأن قيمتها التعبيرية تكمن في خصائصها الفيزيائية و الأكوستيكية³ و من التدايعات المشابهة⁴ ، فتنوع الجرس و الوقع و تفاوته من حيث القوة و الضعف و الأصدااء التي يستدعيها الصوت في الذهن (كالقعقة و الزفزة) كلها عناصر تساهم في هوية النص .

و تتحدد النبرة الشعرية بطبيعة المواد الصوتية التي تتراكم تراكماً قسرياً يفرضه طبيعة الخطاب الشعري ، مثل حروف القافية ، أو تراكماً حرّاً يخضع للحالة النفسية و الشعورية التي تهيمن على الخطاب .

و قد لجأ ابن خميس إلى توظيف المواد الصوتية في تكثيف تجربته الشعورية عن طريق اختيار الأصوات التي تتلاءم مع واقعه النفسي و الشعوري حتى ليتمكننا القول إن أجراس الكلمات في خطابه

(1) ينظر تحليل الخطاب الشعري : د/ محمد مفتاح، ص62، ط4 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب 2005 م.

(2) ابن خميس في شعره و نثره : الطاهر توات، ص182 ديوان المطبوعات الجامعية ماي 1991 م.

(3) الأكوستيكية، acoustique : مصطلح لساني أطلقه دي سوسير على الأثر النفسي الذي تحدّثه الصورة الصوتية في العلامة

اللغوية. للتوسّع انظر، دروس في الألسنية العامة : فردنان دي سوسير ، ص110 ، ترجمة ، صالح القرمادي و محمد الشاوش و محمد عجنينة ، الدار العربية للكتاب ، 1985م

(4) المرجع السابق : ص35.

الشعري تشع بالدلالات قبل أن تعبر عنها الكلمات ذاتها ، و يمكننا أن نلمح ذلك من خلال توظيفه عناصر فنية تساعده على إركام أصوات معينة ، كاختياره القوافي الغريبة والمفردات التي يندر توظيفه

1: التوظيف النفسي لحرف الرّوي :

ونتوقف قليلا عند الأصوات التي فرضتها القافية ، إذ أن اختيارها خاضع لاعتبارات إيقاعية و دلالية كما يرى الكثير من النقاد، « فالشاعر يعدّها كما يعدّ بقية عناصر قصيدته قبل الشروع في العمل ، سوى أنّ هذا الاختيار ليس اختيارا عشوائيا لاغاية وراءه غير ملء فراغ في البيت ، بل هو اختيار تراعى فيه الشروط التي تؤهل القافية إلى الاندماج إيقاعيا وداليا مع النسيج البنيوي للنص ، لتسهّم مع بقية العناصر في عملية التلقّي .¹ » ورغم أن ما يوظّفه الباحث من عناصر فنية مفروضة استجابة لمطلب عروضي ، و هو ما يصطلح عليه علم العروض بالضرورات الشعرية ، مثل اضطراره إلى العدول عن القواعد اللغوية المتعارفة ، قد تأتي أحيانا متعارضة مع البعد الفني و الجمالي الذي يرمي إليه من خلال هذا التوظيف ؛ و هذا ما أدى ببعض القدامى إلى الكلام عن عيوب القافية و التحذير من الوقوع فيها بحجة الضرورة الشعرية ، و من هذه العيوب « أن تكون القافية مستعدة قد تُكَلَّفَ في طلبها معنى سائر»² ؛ فاختيار القافية إذا خاضع لاعتبارات دلالية و جمالية يرمي إليها الباحث ، و بقدر انسجامها مع هذه الاعتبارات يكون توفيقه في اختيارها . و لعل في تبرئة ابن خميس شعره من بعض العيوب التي تتصل بالقافية ، إشارة إلى وعيه في اختيار قوافيه إذ يقول:³

إِيكَ أَبَا عَبْدَ الْإِلَهِ صَنَعْتُهَا لُزُومِيَّةً فِيهَا لِسْرِي إِفْشَاءُ
مُبْرَأَةً مِمَّا يَعِيبُ لُزُومَهَا إِذَا عَبَّ إِكْفَاءُ سِوَاهَا وَ إِطَاءُ

فجمال القافية يتوقف على تحقيق بعدين جماليين : الأول الانسجام الإيقاعي أو ما يسميه القدامى بالتناسب في القافية ، و الثاني انسجامها مع الحالة النفسية و الشعورية ، و هذا ما أبرزه ابن خميس بعد الكلام عن القافية و براءتها من العيوب في قوله:⁴

أَدَعْتُ بِهَا السِّرَّ الَّذِي كَانَ قَبْلَهَا عَلَيْهِ لِإِحْنَاءِ الْجَوَانِحِ إِضْنَاءُ

(1) نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص244.

(2) نقد الشعر: قدامة بن جعفر، ص210.

(3) المنتخب النفيس: ص67/66

(4) نفسه : ص67

تمهيد:

تخضع البنية التركيبية في الخطاب الأدبي للأحوال النفسية والشعورية التي تشكل البنية العامة للنص، كما أنها تسهم في تحديد الأبعاد الدلالية التي يرمي إليها الباحث ، لهذا فإنّ التركيب بنوعيه النحوي والبلاغي، يشكّل بحسب تلك الأحوال وتلك الدلالات.¹

وقد اقتضت طبيعة الدراسة أن لا نتناول جميع الظواهر التركيبية التي تشكّل انزياحا لغويا في الخطاب الشعري عند ابن خميس ، لأن الانزياح سمة عامة يتميز بها أيّ خطاب أدبي ، بل هو المؤشر النصّي الذي يحدد شعرية ، لهذا ، فإننا سوف نركّز على إبراز بعض الظواهر التي نرى أنّها حالات غريبة من هذه الظاهرة والتي يبدو لنا أنّ ابن خميس لجأ إليها لتحقيق أبعاد جمالية، سواء تعلّق ذلك بالصيغ الإفرادية أم بتركيب الجمل.

أولا - الصيغ الإفرادية:

تتشكل المفردة من وحدات صرفية تحدد بنيتها ونوعها من حيث الجنس والعدد والزمن والإعراب وغير ذلك ممّا له علاقة بدلالاتها النفسية والشعورية ، وقد يقع الانزياح على مستوى هذه الصيغ بهدف تحقيق غرض جمالي أو نفسي مثل إدخال «ال» التعريف على الفعل المضارع² فيقال: (الترضى) و(الترجى) كقول الفرزدق:

وَمَا أَنْتَ بِالْحَكَمِ التُّرْضَى حُكُومَتُهُ وَلَا الْأَصِيلِ ذِي الرَّأْيِ وَالْحَدَلِ

أو على الاسم المضاف إلى ياء المتكلم كلفظ (اللّائمي) في قول عنبة بنت عفيف وهي أم حاتم الطائي:

فَقُولَا لِهَذَا اللَّائِمِي الْآنَ أَعْفِنِي وَإِنْ أَنْتَ لَمْ تَفْعَلْ فَعُضُّ الْأَصَابِعَا³

وقد وظف ابن خميس بعض الانزياحات في الصيغ الإفرادية لتحقيق أغراض جمالية من أبرزها:

1- التضعيف: ونعني به تكرار نفس الوحدة الصرفية في الصيغة الإفرادية وهو عدول عن أصل ثلاثي أو ثنائي أو أصل اسمي ، وليس التضعيف ظاهرة نادرة أو غريبة في الخطاب الشعري العربي غير أن

(1) للتوسيع ينظر تحليل الخطاب الشعري ص: 71، 70

(2) نفسه، ص: 63

(3) الشعر والشعراء ، ص: 106

تكرارها بشكل مثير في خطاب ابن خميس الشعري يشعر المتلقي بأنه اختيار في يخفي في طياته بعدا جماليا وفنيا وقد ورد في مواضع كثيرة في شعره منها:

- (2) وَبَوَّأَنِي هَضْبَةَ الْعِرِّ تَلْعَةً
 (3) طَرَفْتِكَ وَهَنَا أُخْتُ آلِ عِلَاجِ
 (4) وَمَنَازِلِ دُرُسِ الرُّسُومِ بِلَاقِعِ
 (5) أَنْصَارُ خَيْرِ الْعَالَمِينَ وَحَزْبِهِ
 (6) وَإِلَّا فَمَالِي بَعْدَمَا شَابَ مَفْرَقِي
 (7) أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ نُقَصِّي لِبَائِي
 (8) وَيَا لِي تَشِعْرِي أَيُّ أَرْضٍ تُقْلِي
 (9) وَأَيُّ عَرَّارٍ مِنْ صَفَاهَا يَحْتُنِي
 (10) فَمَا أَدْعَنْتُ إِلَّا إِلَيَّ عِشَارَهَا
- تُنَاجِي السُّهَاءَ مِنْهُ صُعُودًا وَطَأْ طَاءً
 وَالرُّكْبَ بَيْنَ دَكَادِكِ وَحِرَاجِ
 أُخْوَيْنِ مِنْ هَيْجٍ وَمِنْ هَجْهَاجِ
 وَحُمَاتِهِ فِي الْجَحْفَلِ الرَّجْرَاجِ
 وَأَعْجَزَ رَأْيِي عَجْزَهُنَ الرِّكَارِكُ
 إِذَا انْقَضَتْ عَشْرٌ عَلَيْهَا دَكَادِكُ
 إِذَا كَلَّ عَنْ رِحْلِي الْجَلَالَ اللَّكَالِكُ
 إِذَا أَفْقَدْتَنِي مَسَّهَا وَالدَّكَادِكُ
 وَمَا أَصْفَقْتُ إِلَّا عَلَيَّ الشُّكَّاشِكُ

ويمكن توضيح الأثر الجمالي لهذه الظاهرة من خلال الجدول الآتي

رقم البيت	اللفظ المضعف	دلالاته المعجمية	بعده الجمالي
1	دأداء	أشد عدو البعير	تشخيص حركة البعير
2	طأطاء	من المشترك اللفظي ، وهو المنخفض أو المرتفع من الأرض مرتفعات وكتبان	تعبر اللفظة عن الرخاء
3	دكادك	فحل هجهاج: أي شديد الهدير	تصوير مدى صعوبة الطريق
4	هجهاج	كتيبة رجراجة: أي تمخض	حكاية صوت الفحل وتشخيصه
5	الرجراج	ولا تكاد تسير	تصوير ضخامة الجيش وكثرتة تصور عجز الباث عن

التفكير	الضعف والجبن	الركارك	6
تعبّر عن استئثار الزمن واستطالته .	شديد الثقل	دكادك	7
تصور العجز عن التنقل توحي بمشقة الرحلة	المكتنزة باللحم	الللكالك	8
توحي بتوالي الآلام وكثرتها	الرمل المتلبد	الدكادك	9
	الأسلحة الحادة	الشكاشك	10

يتبين لنا من خلال الجدول السابق أنّ بناء المفردة عند ابن خميس خاضع لاعتبارات فنيّة ودلالية، فقد وظّف صيغة التضعيف التي تعتمد على تكرار مقطع صوتي ، للتعبير عن أحوال نفسية وشعورية، فهي تناسب التعبير عن استمرار المعاناة وتطاؤها وثقلها وتصور المعاني عن طريق حكاية حركتها فتجسد أمام المتلقي بعضها مفعم بالحركة والنشاط مثل هجهاج ، وشكاشك ، وبعضها يوحي بالسكون والثقل مثل دكادك والرجراج. ف «الصيغة تقف إلى جانب الجرس لتسهّم في تشخيص الدلالة وتحديد أبعادها تقف اللفظة لتعبر عمّا في أعماقها»¹

2- الانزياحات النحوية:

إذا كان النحو يحدد لنا الضوابط التي تتحكم في صياغة الكلام فإنّ التحليل الفني و الأسلوبي يحتم علينا التعامل مع الخروقات اللغوية التي يرتكبها مستعمل اللغة والبحث عن أسبابها وأبعادها الجمالية ، لذا فإنّ الخروقات النحوية التي وردت في خطاب ابن خميس حالات انزياحية تدخل في إطار ظاهرة الانزياح العامة التي ظهرت بأشكال مختلفة.

أ- خرق الحركة الإعرابية:

لم يرد هذا النوع من الخرق في خطاب ابن خميس إلا في موضع واحد غير أنه يعدّ حالة تثير المتلقي وتجعله يتساءل عن سبب اختيار ابن خميس لها دون بديلها الشائع. ويظهر هذا الخرق في قوله:

مَشُوقٌ زَارَ رَبْعَكَ يَا إِمَامًا مَحَا آثَارَ دِمْنَتِهَا التِّثَامَا

⁽¹⁾ الإعجاز الفني في القرآن: عمر السلامي ، ص98 ، مؤسسات عبد الكريم عبد الله - تونس - 1980م

فقد ورد إعراب المنادى مخالفا للقاعدة النحوية التي تقضي أن يبنى على ما يرفع به إن كان نكرة مقصودة، ورغم « أن بعض النحاة جوّزوا النصب للضرورة الشعرية»¹ إلا أن بناءه على الضم في هذا البيت لا يشكل أيّ خلل عروضي باستثناء إلغاء التصريع وهو لا يمثل ضرورة شعرية، وقد فسّر محمد أبو موسى مثل هذه الحالة في قول النابغة الذبياني:

كَلَيْبِنِي لِهَمِّ يَا أُمَيْمَةَ نَاصِبٍ وَكَلِيلِ أَقَاسِيهِ بَطِيئِ الْكَوَاكِبِ

قائلا: « والمهم أنه قال أميمة بالنصب ، المنادى العلم مبني على الضم كما تقرر قواعد النحو، وقال الخليل بن أحمد في هذا إن من عادة العرب أن تنادي المؤنث بالترخيم، فلما لم يرتخم هنا بسبب الوزن أجراها على لفظها مرخّمة وأتى بالفتح. »² إلا أن لفظ (إمام) ليس اسم علم ولا مؤنث وهذا ما يجعلنا نستبعد فكرة التعويض عن الترخيم، ونتساءل عن سبب هذا التجاوز، ونذهب إلى أن هناك علاقة بين هذا الاختيار وبين جمالية البيت . وقد نذهب إلى القول بأن الوظيفة الجمالية التي حققها هي الانسجام الصوتي، اعتمادا على تعليل ابن هشام لاستعمال القرآن علامة الرفع في اسم الإشارة (هذان) في قوله تعالى: ﴿ إِنَّ هَذَانِ لَسَاحِرَانِ ﴾³، رغم أن حكمه النصب معتبرا « أن البناء ... أفصح من الإعراب لمناسبة الألف في هذان للألف في ساحران»⁴

فنصب المنادى في البيت السابق إذاً ، اختيار فني حقق التناسب الصوتي والإيقاعي بين العروض والضرب ، كما أنه ساهم في تشكيل البنية الصوتية القائمة على تراكم حرف الألف في البيت بأكمله ، أما من جهة الدلالة ، فإنّ النَّصْب الذي يخصّ النكرة غير المقصودة يوحي بعلوّ مكانة المنادى وقد أسهم تكرار المدّ في تدعيم هذه الدلالة ولعلّ في إنزاله منزلة البعيد حين استعمل أداة النداء ، (يا) ما يزيد في تكريس هذا التفسير .

ب- الانزياح الإملائي:

وقد لجأ ابن خميس من أجل تحقيق أبعاده الجمالية إلى بعض الانزياحات الإملائية من غير ضرورة مثل قوله:

(1) شرح ألفية ابن مالك: ج 2 ، ص62

(2) قراءة في الأدب القديم: أحمد أبو موسى ، ص 250 ، ط1، دار الفكر العربي 1978م

(3) سورة طه ، الآية : 63

(4) شرح شذور الذهب : جمال الدين عبد الله بن هشام الأنصاري، ص79، تأليف بركات يوسف هبود،مراجعة وتصحيح يوسف

الشيخ محمد البقاعي ، ط2، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت - 1419هـ ، 1998م

أَمْثَبَةُ قَلْبِي الْمُضَنَّى احْتِدَامًا عَلَى مَا دُدَّتْ عَنْ عَيْنِي الْمَنَامَا

فما يلاحظه المتلقي أن « قوله : على ما ذدت، الوجه فيه حذف الألف لزاما لأن ما الاستفهامية إذا دخل عليها حرف جر حذف منها الألف لكثرة الاستعمال.... ولو حذف الألف لصح الوزن»¹

ولا يمكن أن نتصور أن استعمال ابن خميس لهذا الاختيار جهل بالقاعدة اللغوية، لأن الاستعمال الصحيح في موضع آخر من نفس القصيدة يثبت احترامه لهذه القاعدة، حيث قال:

أَضَامُ وَفِي يَدِي قَلْبِي لِمَاذَا أَضَامُ بِعَيْرِ جُرْمٍ أَوْ عَلَامَ

وهذا ما يجعلنا نعتقد أن هذا الانزياح اختيار أسلوبي وظفه الباحث ليتعلق مع السياق الفني والجو الشعوري الذي يسيطر على النص، وهو الشعور بالوحشة والبعد والغربة، ذلك لأن « امتداد الصوت وانطلاقه في هذا الحرف يشعر بتطاول الزمن»² وإبقاء المدّ يوحى باستطالة الزمن وتمدده وجثومه على الصدر، بهومته وأحزانه.

والذي يجعلنا نرجح أن هذا الانزياح اختيار فني يحمل أبعادا جمالية، هو عدم تكرار البات بما سببه من زحافات اختيارية يمكنه التخلص منها « ولو قال صددت أو تذود أو نحو ذلك لسلم من الوجهين معا وتخلص من الضرورتين جميعا»³ فإبقاء الألف أدى إلى وقوع ابن خميس في زحاف العصب - وهو تسكين الخامس المتحرك - في موضعين من عجز البيت، إذ تحولت (مَفَاعَلُتُنْ) إلى (مَفَاعِلُنْ)، ولعلّ هذا الزحاف مقصود لذاته لأنّ تناسب المدّ في هذه التفعيلة مع المدّ في (فَعُولُنْ) أضفى على البيت عذوبة ورقة تنسجم مع حالة الشوق والحنين الذين يعانيهما.

ومن المواضع التي وظف فيها ابن خميس هذا الانزياح قوله:

وَيَا بَرْقًا أَضَاءَ عَلَيَّ أَوَالٍ يَمَانِيًا مَتَى جِئْتَ الشَّامَا

فقد «أنكر غير واحد أن (يقال) الشّام بالمد في غير النّسب.... وكذلك أنكروا تشديد الياء من اليماني. لأن الألف كالعوض من التشديد. كما رأوا المد بزعمهم في شئام عوضا من تشديد ياء النسب.»⁴ ورغم أن العبدري يعارض هذا الإنكار، إلا أن ذلك لا ينفي كون هذا الاختيار انزياحا

(1) الرحلة المغربية : ص 14

(2) قراءة في الأدب القديم : ص 33

(3) السابق : ص 14.

(4) الرحلة المغربية: ص 14 .

إملائيأ أدى وظيفة جمالية على مستوى الصّوت، وتتمثل في تكرار الهمزة التي أضفت على البيت جرساً متميزاً تطرب له النفس، كما مكّنت من الحفاظ على مد الصوت الذي ينسجم مع الحالة النفسية والشعورية، كما سبق ذكره . إذ بإمكانه تجاوز هذا الانزياح باستبدال (جئت) بمرادفه (وَأَفَيْتَ) وينكر الشّام، فيصبح البيت:

وَيَا بَرْقًا أَضَاءَ عَلَى أُوَالٍ
يَمَانِيًا مَتَى وَأَفَيْتَ شَامًا

دون أن يتسبب ذلك في خلل عروضي .

ثانياً- تشويش الترتيب في الجمل :

من المسلم به في النحو العربي تصنيف الجملة من حيث التركيب إلى نوعين من الجمل، وهما الجملة الفعلية والجملة الاسمية، وأن كلاً منهما يخضع لترتيب محدد، فالجملة الفعلية تتشكل حسب الترتيب الآتي: فعل + فاعل + مفعول به + اللواحق الأخرى.

أما الجملة الاسمية فتتشكل حسب ما يأتي: المبتدأ + الخبر + اللواحق . إلا أن هذا الترتيب يتغير حسب الأحوال النفسية والشعورية والأبعاد الدلالية التي يرمي إليها الباطن ف «فإذا وجب المعنى أن يكون أولاً في النفس، وجب في اللفظ الدال عليه أن يكون مثله أولاً في النطق»¹ فالخطاب مهما كانت وظيفته يكشف لنا عن ترتيب المعاني في النفس .

أما في الخطاب الشعري، فإنّ تأليف الكلام وتركيبه «يؤدي جزءاً من معنى القصيدة وجمالياتها»² وهكذا يصبح أيّ تغيير في ترتيب في البنية السطحية ظاهرة أسلوبية تستوجب الوقوف والتأمل من أجل استكشاف ما يحمله من أبعاد جمالية .

ولن ندرس جميع التراكيب التي خالفت القياس اللغوي الشائع ، إنّما نحاول التركيز على بعض التراكيب النحوية التي نرى أنها غريبة في خطاب ابن خميس الشعري، ونحاول الكشف عن سماتها الجمالية وأبعادها الدلالية .

1 - تقديم الضمير المتّصل على الاسم الظاهر :

ويمكن ملاحظة ذلك في الآيات الآتية :

1- فَرْدٌ أَكَابِدُ لَوْعَتِي وَظَلَامَةٌ
حَتَّى يَقُومَ لِوَرْدِهِ الْمُتَهَجِّدُ

(1) دلائل الإعجاز: ص56.

(2) تحليل الخطاب الشعري: ص70.

2- وَلَقَدْ عَدَوْتُ بِهَا وَفِي وَكُنَاتِهَا

طَيْرٌ لَهَا فَوْقَ الْعُصُونِ تَرْجَعُ

3- بَدَرْتُ اللَّيَالِي الْجُونِ حَوْضِي لِحَاجَتِهَا

وَتَعْرِفُ إِقْدَامِي عَلَيْهَا الْمَهَالِكُ

في الأبيات السابقة تقدم الضمير المتصل على الاسم الظاهر ، والأصل عند النحويين أن يتقدم الاسم الظاهر على الضمير ، ولسنا بصدد تفصيل الحالات التي يجوز فيها التقدم والتي لا يجوز فيها ذلك ، فإنّ لذلك مجاله الخاص ، إنما نريد أن نتبين إن كان هذا الخرق التركيبي استعمالاً فنياً أم أنّ الضرورة الشعرية هي التي حتمت على الشاعر ذلك.

إننا نستطيع اعتبار هذه الحالة اختياراً أسلوبياً ما دام الباث يملك الاختيار ، أي أنّ الترتيب الأصلي لا يشكل خللاً دلالياً ، إذ بإمكاننا أن نعيد ترتيب الأبيات كالاتي :

حتى يقوم المتهجد لورده

طير لها فوق العصون ترجع في وكناتها

وتعرف المهالك إقدامي عليها

وقد يتبادر إلى الذهن أنّ ابن خميس أخر الفاعل في: يقوم لورده المتهجد ، ليحافظ على الوزن ، غير أنّ تغييراً بسيطاً في صيغة لفظة (المتهجد) تمكنه من المحافظة على الترتيب الأصلي دون إحلال بالوزن، فبإمكانه أن يقول مثلاً :

حتى يقوم الهاجدون لوردهم

وهكذا يتبين لنا أنّ لهذا الانزياح وظيفة جمالية على مستوى الدلالة ، إذ مكن الباث من أن يؤكد وحدته وتحمله للمرارة منفرداً فتقدمه لكلمة « لورده » يوحي بانشغال الناس عنه بمن فيهم ألك الذين يشاركونه السهر لأنهم منشغلون عنه بالعبادة .

والذي يثير انتباه المتلقي أنّ البيت الثاني يتناص مع قول امرئ القيس :

بمنجرد قيد الأوابد هيكل¹

وقد أغتدي والطير في وكناتها

وكان بإمكان ابن خميس أن يحافظ على الفظ الصدر كاملاً دون تغيير مثلما فعل في دليته التي مطلعها :

مُعْتَمَّةٌ خَضْرَاءَ لَوْنِ الزَّبْرَجِدِ²

دَعِ الْحَمْرَ وَاشْرَبْ مِنْ مُدَامَةِ حَيْدَرٍ

(1) ديوان امرئ القيس : ص 34.

(2) حيدر: حيدرة بن يحيى من علماء بغداد ، له رأي في إباحة الحشيش

فقد نقل قول طرفة بن العبد :

وَيَأْتِيكَ بِالْأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تَرُودِ

سَتُبْدِي لَكَ الْأَيَّامُ مَا كُنْتَ جَاهِلًا

أو مثلما فعل في لاميته التي مطلعها :

كَأَنَّهُ فِي جُنْحٍ لَيْلِي دُبَّالٌ

أَرْقَى عَيْنِي بَارِقٌ مِنْ أُنَالٍ

إذ نقل شطرا من قول مهيار الديلمي :

أَنْشُدُ لَيْلِي بَيْنَ طُولِ اللَّيَالِ

مَا كُنْتُ لَوْلَا طَمَعِي فِي الْحَيَالِ

يقول فيه :

مَا كُنْتُ لَوْلَا طَمَعِي فِي الْحَيَالِ

مُجَارِبًا مَهْيَارَ فِي قَوْلِهِ

دون أن يؤدي ذلك إلى خلل إيقاعي أو تغيير في بحر القصيدة ، ولا يكلفه ذلك سوى استبدال همزة القطع بـهمزة الوصل وهو من الجوازات الشعرية التي يستطيع الباث توظيفها في حالة الضرورة الشعرية فيقول :

وَ قَدَ اعْتَدِي وَ الطَّيْرُ فِي وَكُنَاتِهَا

وهكذا تنار في ذهن المتلقي عدّة تساؤلات وتفتح أمامه أبوابا من التأويلات و القراءات ، تكشف عن الثراء الجمالي لهذا الانزياح التركيبي ، لأن هذا الاختيار أتاح له اختيارات أخرى تمثلت في :
أ) توظيف الماضي الدال على الانقطاع بدلا من المضارع الدال على تكرار الفعل وهذا ما يحدد مجال الفعل إذ أنه تحقق في لحظة من حياة الباث ثم انقطع .

ب) توظيف النكرة في « طير » وهذا يوحي بأن الباث يشير إلى نوع مخصوص من الطيور ، على سبيل الجواز لا على سبيل الحقيقة ، ولهذا عدل عن التعريف الذي يدل على جميع أفراد الجنس .

ج) استعمال الجار و المجرور (بها) فالباء الدالة على الظرفية ، و الضمير الذي يعود على الساح الواردة في المطلع حيث يقول :

وَتَصَرَّمَتْ أَسْفًا عَلَيْكَ الْأَضْلُعُ

سُحَّتْ بِسَاحِكِ يَا مَحَلُّ الْأَدْمُعِ

وبهذه خصّص الحيز المكاني لتلك اللحظة . هذه الاختيارات كلها مكّنت الباث من تشخيص تفاصيل لحظة من لحظات ذكرياته الجميلة التي تشدّه إلى موطنه .

ويضاف إلى كل ذلك الوظيفة الإيقاعية التي حققها هذا الانزياح بحيث جعل الإيقاع سريعا يتلاءم مع سرعة إقبال الشاعر على ساحات تلمسان ، تلك السرعة التي تحيلنا إلى رغبة نفسية في التعجيل بالعودة إليها .

2- تغيير الوظيفة الإعرابية

وقد ورد هذا التغيير في ثلاثة مواضع هي:

بَحَشَّمْ مَا اسْتَطَعْتَ وَ أَحْذَرُ أَذَاهُمْ
لَوْلَاكَ لَبَى الْبَيْضُ مَا أَرِقْتُ
وَعَسَاكَ تُنْفَعُ غُلَّةٌ بِكَ إِنَّهَا
وَلَا تَلْقَهُمْ إِلَّا وَهْرُكَ شَائِكُ
لِلْقَائِيهَا أَفْرَاسُنَا الْكُمْتُ
بِحَجِيمٍ مَا أَسْبَلْتِهِ لَا تُنْفَعُ

الانزياح التركيبي الذي ورد في البيت الأول يتمثل في جملة « هَرِّكَ شَائِكُ » وهي جملة اسمية مبتدؤها هَرُّ(ك) وخبرها شائك وقد بيّن الزمخشري معنى كلمة هَرَّ قائلاً: هَرُّهُ الناس إذا كرهوا ناحيته ، وهَرَّ الشوك ، إذا يبس فاجتنبته الراعية كأنه يهرّ في وجوهها»¹

وبناء على هذا يتبين لنا أن التركيب مقلوب ، إذ أن الأصل هَرَّ شوكك فهو هارّ ، لذا فإنّ هذا الشطر يمكن أن يعاد تركيبه كالآتي :

... وَلَا تَلْقَهُمْ إِلَّا وَشَوْكُكَ هَارٌّ .

ونتساءل ، هل أدى هذا التغيير في الوظيفة إلى خلل دلالي ؟ وهل لجأ ابن خميس إلى هذا التغيير استجابة لضرورة إيقاعية ؟

إنّ اختبارا بسيطا لوزن هذا البيت يكشف لنا أن الباث لم يلجأ إلى هذا الانزياح للضرورة الشعرية لأن مجال الاختيار أمامه مفتوح ، وأقرب هذه الاختيارات استبدال « هارّ » بمرادفها « يابس » ليصبح التركيب :

...وَلَا تَلْقَهُمْ إِلَّا وَشَوْكُكَ يَابِسُ

وبهذا يسلم من الخلل الإيقاعي ، وهكذا نستطيع القول بأننا إزاء اختيار أسلوبه له أثره الجمالي على الخطاب ، فمن الناحية الصوتية يتجلى لنا الأثر الجمالي لهذا الانزياح في التناسق في توزيع المقاطع الصوتية ، إذ أن المسافة الزمنية التي تفصل بين الهاء و الكاف في « هَرِّكَ » هي نفس المسافة التي تفصل بين الشين و الكاف في « شَائِكُ » و أن اللفظتين متساويتان من حيث عدد المقاطع الصوتية ممّا أدى إلى انسجام صوتي و إيقاعي يثير المتلقي ويجعله يتفاعل معه .

أما الأثر الدلالي لهذا الانزياح التركيبي ، فيتمثل في إضافة الهَرِّ إلى كاف الخطاب (المتلقي) و الهَرَّ يحمل عدّة دلالات معجمية ، إذ بالإضافة إلى دلالتها على النفور و اليبس بالنسبة للشوك ، فإنها

(1) أساس البلاغة : مادة (هرر)

تدل على صوت الكلب الذي يستعمله في التهديد ، وهو دون النباح ، وكل ذلك يجعل التركيب غنيا بإيحاءات دلالية تحيل إلى العنف و القسوة و الغلظة إلى غير ذلك من الإيحاءات الدالة على قوة المواجهة .

وفي البيت الثاني تتحدد مواضع التغيير حسب حركة الضاد في « البيض » فإن قرئت بالرفع (البيضُ) كان التغيير من الابتداء إلى الفاعلية ، إذ أن الباث عدل عن الترتيب الأصلي وهو (لولا البيضُ لَبَّتْكَ) لتصبح الوظيفة الجمالية لهذا العدول تقديم الكاف العائدة على الممدوح لإبراز أهميته في بث روح الحرب و الجهاد في النفوس .

أما إذا قرئت (البيضُ) بالنصب ، فإنّ التغيير يصبح من الاسم إلى الفعل أي استعمال (لبيّ) بدل (تلبية) إذ أن أصل الترتيب: (لولا تلبيتك البيضُ) ، وهكذا يصبح العرض الجمالي للتركيب إبراز حركية وحيوية الممدوح في تلبيته لنداء البيض ، و مسارعتة إليها ، لأن الفعل نظر البيئيين يدلّ على الحركة و الحيوية بعكس الاسم الذي يدل على الثبات. ويؤدي الانزياح التركيبي في البيت الثالث نفس الوظيفة التي تحققت في البيت السابق ، فتتغير وظيفة «عُلَّة» من اسم « عسى » إلى نائب فاعل للفعل المبني للمجهول تُنْفَعُ ، مكنت ابن خميس من تقديم الكاف العائدة على «نفثة المصدور» الواردة في قوله :

يَا نَفْثَةَ الْمَصْدُورِ كَمْ لَكَ قَبْلَهَا مِنْ زَفْرَةٍ بَيْنَ الْجَوَانِحِ تَسْفَعُ

فعاك ...

3- العدول عن تفسير المضمير:

من المسلّم به عند علماء النحو أنّ الضمير من المعارف التي تحتاج إلى ما يفسرها «فإن كان لمتكلمٍ أو مخاطبٍ فمفسّره حضور من هو له ، وإن كان لغائب فمفسّره نوعان ، لفظ وغيره ، والثاني نحو ﴿ إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ ﴾¹.... وهي شهادة بالنباهة وأنه غني عن التفسير»² غير أنّ ابن خميس عدل عن

تفسير الضمير في أربع قصائد:

الأولى ، وهي التي مطلعها :

عَجَبًا لَهَا أَيُّدُوقُ طَعْمَ وَصَالِهَا مَنْ لَيْسَ يَطْمَعُ أَنْ يَمُرَّ بِبَالِهَا

(1) سورة القدر: الآية(1)

(2) شرح شذور الذهب : ص183.

مِنْهَا وَتَمْنَعُنِي زَكَاةَ جَمَاهَا

وَأَنَا الْفَقِيرُ إِلَى تَعْلَةِ سَاعَةٍ

والثانية مطلعها :

وَتَبَسَّمَتْ عَنْ مِثْلِ سَمَطِي جَوْهَرٍ

نَظَرْتُ إِلَيْكَ بِمِثْلِ عَيْتِي جُوذُرٍ

والثالثة مطلعها :

وَالرُّكْبُ بَيْنَ دَكَادِكِ وَحِرَاجِ

طَرَقْتِكَ وَهَنَا أُخْتُ آلِ عِلَاجِ

الرابعة مطلعها :

وَتَسْأَلُهَا الْعُنْبَى وَمَا هِيَ فَارِكُ

تُرَاجِعُ مِنْ دُنْيَاكَ مَا أَنْتَ تَارِكُ

إنَّ اكتفاء ابن خميس بضمير الغائبة في القصيدة الأولى يمنح الخطاب أبعاداً فنية وجمالية تجعلنا نسلم بثرائه وأدبيته ، فهو يثير المتلقي ويجعله ينجذب نحو النص باحثاً عن المعنى الغائب من خلال التأويلات التي تتوارد على ذهنه ، إذ أنَّ أول ما يتبادر إلى الذهن أنَّ القصيدة غزلية ، باعتبار أنَّ الضمير يعود على المرأة وباعتبار أنَّ معظم الألفاظ المستعملة تدخل في معجم هذا الغرض ، مثل : وصال ، ثغر ، أحاديث الهوى ، حسن دلالها غير أنَّ بعض المؤشرات الدلالية تجعلنا نتراجع عن هذه القراءة ، مثل : عقيلة مالها ، ابن السبيل ، يقبس نارها ، تعلقة ساعة منها ويلوح لنا النفس الزهدي ونعتبر الضمير يعود على الدنيا ، وحين تطالعنا في النص بعض الألفاظ التي تنتمي إلى المعجم الصوفي نجد أنفسنا بحاجة إلى إعادة القراءة و مراجعة جميع التأويلات السابقة ، فألفاظ مثل وصلها . بدر الدجى . النور . بجميع أشكاله ، الحقيقية ، كلها تدخل في المعجم الصوفي وهكذا تعددت القراءات

و التأويلات وهو ما يمنح الخطاب ثراءه وخلوده . وبالإضافة إلى هذه الوظيفة الجمالية ، فإنَّ لهذا العدول أثره على المستوى الدلالي ، فإضمار الشيء يوحى بعظمته وعلو قدره .

أمَّا النصوص الثلاثة الباقية ، فإن ابن خميس وجّه خطابه إلى مخاطب مجهول وهذا ما يجعل المتلقى «يدخل في لعبة الخطاب ليصبح جزءاً منه»¹ ففي النص الأول أدخل الشاعر المتلقى في مغامرة عاطفية بحيث جعل منه بطلاً لهذه المغامرة ، حتى إذا أيقن أنه تفاعل معها وعاشها بوجوده وأحاسيسه كشف عن البطل الحقيقي لهذه المغامرة ، بحيث تحول من ضمير الخطاب إلى ضمير المتكلم ففي نهاية القصيدة الأولى يقول :

(1) عزف على وتر النص الشعري : عمر محمد طالب ، ص156 منشورلت اتحاد الكتاب العرب دمشق 2000م

وَإِذَا نَسِيتَ لِيَايَ الْعَهْدِ الَّتِي سَلَفَتْ لَنَا فَتَذَكَّرِهَا تَذَكَّرِي
رُحْنَا نُغْنِيهَا وَنَرْتَشِفُ نَعْرَهَا وَالشَّمْسُ تَنْظُرُ مِثْلَ عَيْنِ الْأَخْزَرِ

وفي البيت (12) من القصيدة الثانية يقول :

لَا مِثْلَ لِيَالٍ مَضَيْنَ سَرِيعَةٍ بَرَدَتْ حَرَارَةَ قَلْبِي الْمُهْتَاجِ

أما النص الثالث فإنَّ الغرض الجمالي لاستعمال كاف الخطاب هو تغييب الأنا ، وإخفاء الذات الشاعرة ، وإيهام المتلقي بأنه هو المقصود بالخطاب ، ولكن بعد أن يندمج وجدانيا مع الباث يعلن عن هذا المخاطب في قوله :

تَنْزَهْتُ عَنْهَا نَخْوَةً لَا زَهَادَةً وَشَعْرُ عَدْرِي أَسْوَدُ اللَّوْنِ حَالِكُ

فليس المقصود بالخطاب إلا الشاعر نفسه ولكنه أراد أن يشير إلى انفصال تلك الشخصية والتبرؤ من تلك الأفعال المنسوبة إلى هذا المخاطب و المتمثلة في الانبهار بالدنيا و الجري وراء ملذاتها ، ويوحى بذلك للمتلقي بأنه أصبح إنسانا جديدا قد تخلص من هذه الصفة .

ثالثا- التركيب البلاغي:

إذا كانت القيمة الجمالية في التركيب النحوي تكمن في الملاءمة بين ترتيب الألفاظ ومقصدية الباث ، فإنها في التركيب البلاغي تتجلى في تشكيل اللفظة ، في سياقات مختلفة ، تشكيلا استبداليا يمنحها دلالات جديدة « تتحرك من الصورة الأمامية إلى الصورة الخلفية لتتناغم مع السياق في وظيفته الكلية »¹ فدلالة أية لفظة تتغير بتغير السياق الذي ترد فيه ، بل أنها تكتسب شحنة دلالية جديدة كلما تجددت السياقات التي تمنحها إجماعات «وظلالا لم يكن لها من قبل انخراطها في النسيج البنيوي للنص . »²

وتتوقف القدرة الجمالية والتأثيرية للتركيب البلاغي على قدرة الباث على ربط العلاقات السياقية بين الكلمات انطلاقا من وعيه العميق بالقيمة التعبيرية التي تكتسبها حين تتعالق سياقيا مع العناصر الأخرى فتشكل معها صورة تنقل الملتقى إلى الجو الشعري الذي يصنعه الباث ليحقق به « مستويين من الفاعلية هما المستوى النفسي و المستوى الدلالي ، أو الوظيفة النفسية و الوظيفة الدلالية ، وأن

(1) قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر: خليل موسى ، ص منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.

(2) نظرية الإبداع في النقد العربي القديم : عبد القادر هني، ص: 209 ، ط2 ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1995م.

حيوية الصورة وقدرتها على الكشف و الإثراء ، وتفجير بُعد تلو بُعد من الإيحاءات في الذات المتلقية ترتبطان بالاتساق و الانسجام اللذين يتحققان بين هذين المستويين للصورة ¹ .
ومثلما تَرَكَرَ كَلامنا في العنصر السابق على التراكيب النحوية الغريبة ، فإننا في هذا العنصر سوف نعتمد على إبراز الأبعاد الجمالية لبعض التراكيب البلاغية الغريبة من تشبيهات و استعارات .

1- غرابة التشبيه في خطاب ابن خميس :

تلح نظرية عمود الشعر في النقد العربي القديم على المقاربة في التشبيه بحيث تكون أكثر صفات المتشابهين مشتركة ، وكلما تقلصت حظوظ الاشتراك كان التشبيه غامضا مستهجنا ، غير أن عبد القاهر الجرجاني خالف هذه النظرة ، وفضل أن يعقد التشبيه بين طرفين متنافرين لأن المتلقي يجد المتعة و اللذة النفسية في إعمال فكره بحثا عن بعده الجمالي ² ، وقد لجأ ابن خميس إلى الإغراب في التشبيه ، وهذا ما منح خطابه الشعري نوعا من الغموض الذي يفسح للمتلقي مجال التأويل ، والبحث عن المعنى الغائب ، ومن هذه التشبيهات قوله:

فَالْعَيْشُ نَوْمٌ وَالرَّدَى يَفْطَةُ وَالْمَرْءُ مَا بَيْنَهُمَا كَالْحَيَالِ

إن وجه الغرابة في هذا التشبيه مخالفة ابن خميس للصورة التي يرسمها الشعراء للموت والحياة ، إذ غالبا ما يعتبرون الموت راحة للإنسان من الحياة وشقائها فهو عندهم نوم يستلم إليه الإنسان بعد أرق الحياة وهمومها ، و أبرز الشعراء القدامى الذين ترددت في أشعارهم هذه الصورة ، أبو العلاء المعري (363- 449) هـ إذ يرى أن الموت هي نهاية التعب الذي يكابده الإنسان انطلاقا من نزعتة الفلسفية التشاؤمية يقول :

مَوْتُ الْمَرْءِ نَوْمٌ طَالَ جِدًّا عَلَيْهِ وَكُلُّ عَيْشَتِهِ سُهَادٌ

ويقول أيضا :

ضَجَعَةُ الْمَوْتِ رَفْدَةٌ يَسْتَرِيحُ إِلَيْهَا وَكُلُّ عَيْشٍ مِثْلُ السُّهَادِ

هذه النظرة تكشف عن نفس متشائمة حرمت لذة الحياة ، و استثقلت سطوتها فلم تجد ملاذا تلجأ إليه لتتخلص من تعب الحياة و سطوة الدهر إلا الموت . ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا بأن هذه الصورة تكشف عن نفس المشاعر عند أغلب الشعراء القدامى الذين تحدثوا عن الموت

(1) جدلية الخفاء و التجلي دراسة بنيوية في الشعر: كمال أبو ديب :ص22 ، ط4 ، دار العلم للملايين، بيروت أكتوبر 1995م

(2) ينظر أسرار البلاغة : ص123/122 .

و الحياة لأنها غالبا ما تقترن بالشيب والعجز وسأم الحياة . وهكذا نجد أنفسنا نتساءل عن البعد الفني و الجمالي لهذا التشبيه الذي صاغه ابن خميس ، وعن العلاقة بين العيش والنوم من جهة وبين الردى و اليقظة من جهة أخرى .

وقد يغرينا اشتراك العيش و النوم في صفة اللذة بقراءة يمكن اعتبارها انطباعية و متسرعة ، وهي صورة انشغال الإنسان بملذات الحياة ، وغفلته عن مصيره ، وانتباهه عند شعوره بقرب الأجل ، ويشجعنا على الاطمئنان لهذه القراءة أن هذه اللذة يصحبها عدم الوعي بها في النوم و في الانشغال بالدنيا ، فالنائم لا يستشعر لذة النوم لأنه حينئذ يكون فاقد الشعور ، كما أن المنغمس في ملذات الدنيا لا يشعر بلذتها لأنه مهما اغترف منها فإنه لن يشعر بقضاء حاجته منها. لكننا حين نتتبع دلالة النوم في خطاب ابن خميس تتجلى لنا قراءة جديدة لهذه الصورة .

فالنوم مرتبط عند ابن خميس بتحقيق الرغبات الحسية و الروحية ، ففي حديثه عن شوقه إلى تلمسان يقول :

وَأَسْتَجْلِبُ النَّوْمَ الْغِرَارَ وَمَضْجَعِي فَتَادُ كَمَا شَاءَتْ نَوَاهَا وَسَلَاءُ
لَعَلَّ خَيْالًا مِنْ لَدُنْهَا يَمُرُّ بِي فَبِي مَرَّهٍ بِي مِنْ جَوَى الشُّوقِ إِبْرَاءُ

ويقول يخاطب البرق :

أَمْشِيهِ قَلْبِي الْمُضْنَى احْتِدَامًا عَلَى مَا دُدَّتْ عَنْ عَيْنِي الْمَنَامَا
وَلَمْ أَسْهَرْتَنِي وَطَرَدْتَ عَنِّي خَيْالًا كَانَ يَأْتِينِي لِمَامَا

ويقول

أَصَاءَ وَلِلْعَيْنِ إِغْفَاءَةٌ تَلَدُّ إِذَا مَا سَنَا الْفَجْرَ لِأَحَا

وفي قصيدته الصوفية التي يتحدث فيها عن الحقيقة

يَعْتَادُ بِي فِي النَّوْمِ طَيْفُ خَيْالِهَا فَتُصِيبُنِي الْحَاظُهَا بِنَبَالِهَا

ويقول :

وَأَنْصَبُ لِمَعْرَلِهَا حُبَالَةَ قَانِصٍ وَدَعِ الْكِرَى شَرْكًَا لِصَيْدِ غَزَالِهَا

ويقول :

مَنْحَتِكَ مَا مَنَعْتِكَ يَقْضَانَا فَلَمْ تُخْلِفْ مَوَاعِدَهَا وَلَمْ تَتَّعِبْ

ويقول :

طَرَقَتْكَ وَهْنَا وَالنُّجُومُ كَأَنَّهَا حَصْبَاءُ دُرٍّ فِي بَسَاطٍ أَحْضَرِ

فإدراك اللذة الحسية برويته طيف الحبيبة ، أوالمعنوية بتخفيف جوى الشوق إلى تلمسان وإدراك الحقيقة بالمفهوم الفلسفي ، كل ذلك حوّل النوم إلى حياة ثانية يعيشها الشاعر بوجدانه ومشاعره فتكتسب الألفاظ عنده دلالات جديدة ، ويختفي الخيال ويتجسّد إلى واقع يعيشه في ضميره ووجدانه فيعرضه جسما ينبض بالحياة متخذا الليل فضاء آمنا ، و النوم حياة مثالية يعيشها الشاعر بعيدا عن أدران الواقع ، ويرقى من خلالها إلى عالم الموت لأنه في نظر الصوفيين « متمم لمعرفتهم الكبرى وسعادتهم العظمى »¹

ولعلّ ما يؤيد هذه القراءة التقاء ابن خميس مع ابن الفارض في قوله :

فَلَا عَيْشَ فِي الدُّنْيَا لِمَنْ عَاشَ صَاحِبًا وَمَنْ لَمْ يَمُتْ سُكْرًا بِهَا فَاتَهُ الْحَزْمُ¹

فالتشبيه الغريب عند ابن خميس لا يتوقف عند توضيح صورة جزئية معزولة وإنما يشكل صورة كلية تتفاعل عناصرها لتشكّل فضاء نفسيا وشعوريا وخصا يغري الملتقى باقتحامه واكتشاف مجاهيله. ومن أمثلة الشبهات الغريبة قوله :

كَأَنَّ التُّجُومَ وَقَدْ غَرَبَتْ نَوَاهِلُ مَاءٍ صَدَرْنَ قِمَاحًا
لَوَاغِبُ بَاتَتْ تَجِدُّ الشَّرَى فَأَذْرَكَهَا الصُّبْحُ رَوْحَى طِلَاحًا

إننا لو نظرنا إلى هذه الصورة من زاوية التجسيد الحسي للمعنى لما وجدنا من جامع بين طرفيها سوى الانتحاء إلى جهة معينة أو الانتشار في حيّز محدود ، وهذا ما يفقدها بعدها الجمالي ويعزلها عن جوّ النص ، ف « الصورة جزء حيوي في عملية الخلق الفني ، وينبغي أن تُحَلَّلَ في إطاره »³. ولو حاولنا تحليل هذه الصورة بعيدا عن سياقها الشعوري والنفسي لما تجلّى لنا سوى مدلول أقل ما يقال عنه إنه تحصيل حاصل .

غير أننا حين نحللها داخل سياقها الشعوري تكشف لنا غناها الفني وبعدها الجمالي ، فابن خميس نظم هذه القصيدة وهو في غمرة التوتر النفسي وخيبة الأمل حين طارده بنو زيان وحاولوا قتله ، فخرج من تلمسان هائما على وجهه في ليل بهيم موحش تحيط به المخاوف من كل ناحية ، فجاءت هذه القصيدة معبّرة عن هذه الحالة في جميع عناصرها التي منها التشبيهات .

(1) القيم الروحية في الشعر العربي ، ص163

(2) شرح ديوان ابن الفارض ، ص125 ، شرح وتحقيق ، عبد القادر محمد مايو، ط1، دار القلم العربي، حلب سوريا، 1421هـ -

2001م.

(3) جدلية الخفاء والتجلي: ص29 .

لقد ربط بين صورة حاضرة و هي ميل النجوم إلى الغرب إيدانا بقدم الصباح ، وبين أخرى غائبة وهي صورة صدور الإبل عن الماء وقماحها⁴ ومرضاها وتعبها . ليحيلنا إلى صورة أخرى ناتجة عن تفاعل عناصر هاتين الصورتين وهي صورة القلق النفسي بسبب زوال الليل الذي يعد سترا وملاذا استأنس فيه الوحش و استوحش البشر .

وهذا ما تصرّح به الآيات الآتية :

فَبِتُّ أَنَاغِي نُجُومَ الدُّجَا
أَجُوبُ الدِّيَاجِرَ وَحَدِي وَلَا
وَأَلَا التَّعَالِبَ نَحْتَسُّ فِي
... وَجَوَابُ بَدُو إِذَا اسْتَنْبَحُوا
نَجَاءٌ فَلَمْ أَلْقِ إِلَّا نَجَاحَا
مُؤَانِسَ إِلَّا الْقَطَا وَالسَّرَاحَا
يَمِينِي فَتَمَلُّوا سَمْعِي ضِبَاحَا
أَحَابُوا عَوَاءً وَأَمُّوا التُّبَاحَا¹

وجاءت أغلب التشبيهات في هذا النص مشاكلة لهذا التشبيه في غرابته وإيحائه بالدلالات النفسية والشعورية ، مثل قول الشاعر :

أَطَارَ فُؤَادِي بَرْقُ الْأَحَا
كَأَنَّ تَأَلَّقَهُ فِي الدُّجَا
... كَمَعْنَى خَفِي بَدَا بَعْضُهُ
وَقَدْ ضَمَّ بُعْدُ لَوْكِرٍ جَنَاحَا
حُسَامٌ جَبَانٍ يَهَابُ الْكَفَاحَا
وَزَيْدَ بَيَانًا فَرَادَ اتِّضَاحَا

فإذ كانت العلاقة بين الحسام والبرق هي اللمعان - وقد شابه الشعراء كثيرا بينهما- فما سرّ كونه حسام جبان ؟ وما العلاقة بينه (البرق) وبين المعنى الخفي ؟

2- جمالية الاستعارة الغريبة:

إنّ الثراء الدلالي والقدرة الإيحائية اللذين تميّز بهما الاستعارة جعلها مصبّ اهتمام العلماء في مختلف التخصصات، من بلاغيين ولسانيين وعلماء النفس، ومناطقة، وقد تنبّه قدماء البلاغيين العرب إلى هذا الثراء، فاستأثرت بالقسم الأكبر من مؤلفاتهم، وقد أفرد لها عبد القاهر الجرجاني فصولا كثيرة في دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة، مبرزا سرّ الجمال فيها، فهي «أشدّ» وأكثر جريانا وأعجب حسنا وإحسانا... ومن خصائصها التي تذكر بها ، وهي عنوان مناقبها ، أنها تعطيك الكثير

(4) القماح : قمح عن الماء وقماح إذا رفع رأسه لا يشرب لعيافه أو برده .

ينظر أساس البلاغة مادة (قمح) .

(1) كناية عن طلب الضيافة، لأن العرب كانت تستخدم الكلاب لتوجيه الضيف إلى بيوتهم

من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تُخْرِجَ من الصدفة الواحدة عدة درر¹ ومثلما ذهب إلى تفضيل الإغراب في التشبيه، فإنه يرى بأن روعة الاستعارة تكمن في غرابتها والمنافرة بين طرفيها، حين صنفها إلى نوعين، هما: العامي المبتذل، والخاصي النادر، وهذا الصنف لا يحسن استعماله غير الفحول.² وهو بذلك يتفق مع بعض الباحثين المحدثين، مثل محمد مفتاح الذي يذهب إلى أنّ التقارب في الصفات بين طرفي الاستعارة يجعلها مبتذلة وغير فنية، ف«المقومات الجوهرية والمقومات العرضية والأعرض كلما اشتركت وكادت تتطابق، فإن الاستعارة تكاد تصبح تبعاً لذلك - حقيقة، وكلما اختلفت زاد التوتر واللاتوقع والغرابة.»³

ولم يخرج ابن خميس عن العرف الشعري في توظيفه للاستعارة من حيث الارتكاز على علاقة المشابهة، إلا أنّ هذه المشابهة ناتجة عن تداعيات نفسية وشعورية تفاعلت وتناغمت في وجدانه فأخرجها صوراً تثري الخطاب بالدلالات وتثير استغراب المتلقي، ومن الاستعارات الغريبة التي تطفح بالدلالات النفسية والشعورية قوله:

وَسَحَّ عَلَى سَاحَاتِ بَابِ جِيَادِهَا مَلَّتْ يُصَافِي تَرْبَهَا وَيُصَافِحُ

إنّ المقوم⁴ (سحّ) والمقوم (يصافي) من المقومات الجوهرية للماء، غير أنّ الباث أعاد صياغتهما في سياق جديد يجعلهما يكسبانه دلالة جديدة تتفجّر من خلالها مجموعة من الترابطات التي تحوّل (الملث)، وهو اختلاط الظلمة بالنور، إلى الماء الذي استدعاه إلى ذهن المتلقي مقوماً (السحّ) و (الصفاء) وهو مرتبط في الذاكرة الإنسانية بالرّي والخصب والنماء، ولعلّه يكون أرسخ في الذاكرة العربية لما تميزت به بيئتها من جذب و جفاف، وهكذا تتجلّى لنا دلالة جديدة لكلمة (ملث) فهي توحى بالأمن والراحة النفسية، ولعلّ إضافة مقوم (يصافح) الذي يحيل إلى السلام والود والأمن، يدعم هذا التفسير.

ولنتأمّل صورة الليل حين تميل النجوم إلى الغروب، ويقترّب موعد الصباح

كَأَنَّ النُّجُومَ وَقَدْ عَرَّيْتُ ... البيتين

(1) أسرار البلاغة: ص38

(2) دلائل الاعجاز: ص71

(3) تحليل الخطاب الشعري: ص93

(4) هذا المصطلح استعمله محمد مفتاح ولم يقدم له تعريفاً وإنما وضّحه بالمثال الآتي:

طفل: [+اسم]، [+حي]، [+إنسان]، [-بالغ]

وَقَدْ لَبَسَ اللَّيْلُ أَسْمَالَهُ
فَمَحَّتْ عَلَيْهِ بِلًا وَأَنْصِيَاخًا
وَأَيْقَظَ رَوْضُ الرُّبَا زَهْرَهُ
فَحَيًّا نَسِيمُ صَبَاهُ الصَّبَاخَا
كَأَنَّ النَّهَارَ وَقَدْ غَالَهَا
مُبَيِّثُ مَالٍ حَوَاهُ اجْتِيَاخَا

لقد ارتبط الليل في الثقافة العربية ، بالخوف والحزن فارتسمت له صورة قائمة في الذاكرة العربية فألبسوه جلبابا من قار¹ بكل ما يحمله القار من إيلام وسواد ومرارة ، إلا أنّ هذه الصورة تلاشت في غمرة التوتّر الصراغ اللذين تضطرم بهما نفسية ابن خميس، فبعد أن كان «انبلاج النهار باعثا للحيوية والنشاط لأنّ النهار هو الحياة والألفة والحركة بعكس ليل الوحشة والخوف والهموم»² انقلبت الصورة عنده ، فأصبح الليل يفقد بهاءه وجماله إذا انبلج النهار ، فيظهر بأسماله البالية الممزقة . هذه الصورة الفنية تفاعلت في وجدان ابن خميس وتطوّرت لتنتقل من مجرد صورة آنية خاضعة للحظة التوتر العابرة ، إلى صورة متكررة تكشف لنا عن البنية النفسية و الدلالية العامة لخطاب ابن خميس ، ومن خلالها نستطيع قراءة هذا الخطاب .

رابعا - التناسخ واختفاء الدلالة :

لقد تعددت التعاريف التي حددت مفهوم التناسخ ، ولكنها تشترك في اعتباره يقوم «على علاقة التفاعل بين نص معيّن ونصوص أخرى تربطه بها علاقة تناسخ»³ وقد أثّرت هذه القضية في النقد العربي القديم وتعددت مصطلحاتها ، كالسراقات والمعارضة والنقائض... كما اختلفت مواقف النقاد من هذه القضية ، وكانت في أغلبها تتجه اتجاهها سلبيا ، وتتخذ هذه الظاهرة وسيلة للحطّ من قيمة الإنتاج الأدبي عند بعض الشعراء ، غير أننا نجد بعض الشعراء القدامى يلحّون على أنّ عملية الإبداع الفني محكومة بإطار ثقافي وفكري وتاريخي ، لا مناص للمبدع من التأثير بها في خطابه الأدبي . ففي إشارة وجيزة لم تتعدّ الشطر الشعري يبيّن عنتر بن شداد العبسي عجز الشاعر على تجاوز هذا الإطار حين قال:

هَلْ غَادَرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمٍ
أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمٍ

(1) ينظر ، زهر الآداب وثمر الألباب: إبراهيم الحصري، ج/3، ص190، ط1، المكتبة العصرية بيروت ، 1421هـ - 2001م

(2) عزف على وتر النص الشعري : ص30

(3) نفسه: ص163

كما سوّغ المتنبي تفاعل النصوص الشعرية حين شبّهها بالجادة التي قد يقع فيها الحافر على موضع الحافر¹.

وقد يعتمد الباحث بعض الآليات (التناسية) من أجل مراوغة المتلقي وإشراكه في البحث عن المعنى الغائب عن طريق إحالته إلى جوّ نفسيّ وشعوري يثيره النص الأصلي .
وما دما بصدد دراسة تطبيقية ، فإننا لن نسترسل في التعريفات النظرية ، لهذه الآليات وإنما نكتفي بعرض ما اعتمده ابن خميس منها ليحقق لخطابه سمة الغرابة.²

1- آلية التكثيف

يتحقق التكثيف عن طريق إحالة المتلقي إلى نص أو حادثة محددة بغرض تفجير الدلالات المختلفة ولعلّ البلاغة العربية أشارت إلى شكل من أشكال هذه الآلية وأطلقت عليها مصطلح (التلميح) ، وقد اعتمد ابن خميس هذه الآلية في عدة مواضع منها قوله:

يَسْمُو لَهَا بَدْرُ الدُّجَى مُتَضَائِلًا كَتَضَاوُلِ الحُسْنَاءِ فِي أَسْمَائِهَا
وَابْنُ السَّبِيلِ يَجِيئُ يَقْبَسُ نَارَهَا ليلا فتمنحه عقيلة مالها

تَحَكَّمُ فِي صِيَاغَةِ هَذَا الْبَيْتِ تفاعل عدة عناصر هي التي يسميها محمد مفتاح « الآليات النفسية و الاجتماعية » والتي تتصل بالبات « فذاكراته و تجربته الثقافية و تقاليد الفن و نوع المتلقى حدّت من حريته و جعلته يتحرك ضمن معالم معروفة »³

فهو يحيلنا إلى الآية الكريمة (وَ هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى إِذْ رَأَى نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجْدٍ عَلَى النَّارِ هُدًى)⁴

و هذه الآية تعرض حادثا هاما في حياة النبي موسى عليه السلام ، و هو أول اتصال بالله تعالى عن طريق التكليم ، وكان ذلك بعد أن « أضل الطريق ، و كانت ليلة شتاء و نزل منزلا بين شعاب و جبال في برد و شتاء و سحب و ظلام و ضباب ، و جعل يقدح بزند ليوري نارا كما جرت له

(1) ينظر العمدة : ص:125

(2) استفاد البحث في تحديد هذه الآليات من كتابي: تحليل الخطاب لشعري : محمد مفتاح ، وعزف على وتر النص الشعري:

عمر محمد طالب

(3) تحليل الخطاب الشعري: ص 177 .

(4) سورة طه: الآيتان(9،10).

العادة به ، فجعل لا يقدر شيئا و لا يخرج منه شرر و لاشيء فبينما هو كذلك ، إذ آنس من جانب الطور نارا ... ¹»

ولعل هذه الإحالة تجسد صورة الليل بجلاء و تجعله رمزا فنيا يحيل الملتقى إلى دلالات تخالف الدلالات التي تعود ذهنه على أن يستدعيها حين يلقي في سمعه لفظ « الليل » ، فالليل مرتبط بالوحشة والخوف ، ولكنّه عند ابن خميس يرمز للاستقرار و الطمأنينة.

ومن خلال هذه الإحالة تتوارد بقية أحداث القصة إلى ذهن الملقى من تيه و حيرة و ضلال قبل الاتصال الإلهي.

وهكذا تتجلى لنا الدلالة الصوفية للقصيدة التي ورد فيها هذا التناص ، و هذا ما يدفعنا إلى إعادة قراءتها و الكشف عن رموزها مثل المرأة ، النار و البرق و الغزال و غير ذلك من الرموز.

ومن الأمثلة التي اعتمدت فيها هذه الآلية قول ابن خميس

وَ كَانَ رُغَاءُ الصَّقْبِ فِي قَوْمِ صَالِحٍ حَدِيثًا فَأَنْسَاهُ رُغَاءُ سَرَابٍ ²

يختزل هذا البيت حادثين تاريخيين متباعدين في الزمن و هما حادثة الناقة التي جعلها الله معجزة لنبيه صالح عليه السلام و ما حل بتمود حين عقروها من سخط و نقمة ، و حرب البسوس التي أهلكت الحرث و النسل و دامت ما يقرب من أربعين سنة ، و الملفت للانتباه أن الحادثين مرتبطان بالناقة ، وهذا ما يثير الملقى و يجعله يبحث عن دلالة الناقة في خطاب ابن خميس ، فإذا كانت في عرف الشعراء ترمز للعطاء و النماء ، فهي عند ابن خميس ترمز للفناء و الموت و الهلاك .

2- آلية الشرح :

يلجأ الشاعر إلى عدة وسائل تمكنه من نقل معانيه و مشاعره بدقة ، و من بين هذه الوسائل توظيف الباث لنص يفترض أن يكون معروفا لدى الملقى ، « ليحمله في الأول أو في الوسط أو في الأخير ثم يمططه بتقليبه في صيغ مختلفة » ³ ، وقد وظف ابن خميس هذه الآلية في عدة مواضع منها قوله:

وَأَبْلَغُ مِنْهُ تَأْرِيْقًا لِجَحْنِي كَلَامٌ أَتَخَنَ الْأَحْشَا كَلَامًا
تَعَرَّضَ لِي فَأَيَّقَضْتُ الْقَوَافِي وَلَوْ تَرَكْتُ الْقَطَا لَيْلًا لَنَامَا

(1) تفسير القرآن العظيم: ج4، ص497.

(2) الصقب : هو ولد الناقة ، و سراب اسم ناقة البسوس خالة جساس

(3) تحليل الخطاب الشعري : ص 126 .

وَقَبْلُ وَمَا أَرَى يَوْمِي كَأَمْسِي
وَجَرَعْتُ الْعِدَى سُمًّا زُعَافًا
جَدَعْتُ رَوَاطِبًا وَ قَلَبْتُ هَامَا
فَكَانَ حِسْدِي مَوْتًا زُؤَامًا

لقد وظّف ابن خميس مثلاً عربياً يضرب في من يستثار للظلم فيستجيب ، أو في من يضطرّ إلى القيام بفعل لا يريد ، و هذا المثل هو «لو ترك القطا لنام»¹ ، وجعله محورا دلاليا تدور حوله الأبيات التي تلتها ، معتمدا في ذلك على اشتراكه مع المتلقي في الخلفيات الثقافية ، فما عليه إلا أن يستخدم ذاكرته وتجربته الثقافية ليكشف عن دلالة هذا المثل . فقد يصل به إلى أبعاد نفسية مثل إحساس الشاعر بالذل و المهانة حين اضطرّ إلى اتخاذ الشعر وسيلة للإستجداء و التكسب عند اشخاص لا يقدرّون قيمة الشعر و نجد هذه الدلالة في قوله:

قَطَعْتُ الْأَرْضَ طُولًا ثُمَّ عَرَضًا
وَ جَانِبِي عَلَى كَرِيمٍ تَدَاهُمُ
وَ ذَلَّلْتُ الْمَطَامِعَ مِنْ إِبَائِي
وَمِنْ أَدْبِي نَصَبْتُ لَهُمْ حِبَالًا
أُزُورُ بَنِي مَمَالِكِهَا الْكِرَامَا
وَ أَعَجَلْتُ الْحَوَائِي وَ الْقَدَامَا
وَ قَبَّلْتُ الْبَرَاجِمَ وَ السَّلَامَا²
أَصِيدُ بِهَا النَّعَامَ وَ لَا التُّعَامَا³

أو دلالية مثل تصور مدى شراسته في مواجهة أعدائه و دفاعه عن ممدوحه و يظهر ذلك في قوله :

وَ جَرَعْتُ الْعِدَى سُمًّا زُعَافًا
... بِهِ وَ بِمَا أُذَلِّقُ مِنْ لِسَانِي
وَ عَرَّامُ الْوَزِيرِ أَبِي سَعِيدٍ
بِهِ وَ بِنَجْلِهِ الْبِرُّ انْتِصَارِي
فَكَانَ حِسْدِي مَوْتًا زُؤَامًا
أَفْلُ الصَّارِمِ الْعَضْبِ انْهَرَامَا
أُصْرَفُهُ إِذَا شِئْتُ انْتِقَامَا
لِمَا أَكَلُوهُ مِنْ لَحْمِي حَرَامَا

فابن خميس يحاول تضليل المتلقي ومراوغته عن طريق نقله إلى سياقات جديدة تبدو للوهلة الأولى غريبة عن سياق النص الذي أمامه ، ولكن حينما ينسجم مع هذه السياقات تنكشف له الدلالات وتتفجّر الإيحاءات ، ويدخل مع النصّ في لعبة الخفاء التحليلي وهذه اللعبة تمكّنه من الانسجام مع الخطاب والتفاعل معه .

3- آلية التأليف:

ومن الأمثلة التي اعتمدت هذه الآلية قول الشاعر :

(1) لسان العرب :ج12 مادة قطا

(2) (البراجم) : هي مفاصل الظاهرة من الأصابع

(3) (التُّعَام) : الطائر و مفردة نعامة و (التُّعَام) بالضم:

وَلَقَدْ غَدَوْتُ بِهَا وَفِي وَكُنَاتِهَا
بِمَطْهَمِ الْفِكْرِ الَّذِي مَا إِنْ لَهُ
قَيْدِ الْمَطَالِبِ لَا نَزَالَ نُجْبُهُ
أَزْمِي بِهِ الْأَمَدَ الْبَعِيدَ وَإِنَّهُ
طَيْرٌ لَهَا فَوْقَ الْعُصُونِ تَرَحُّعُ
إِلَّا بِمَسْتَنَّ الْأَدْلَةَ مَرْتَعُ
بَيْنَ الْجِيَادِ لِعَتَقِهِ أَوْ يُوضَعُ
حُمْلٌ يَضِلُّ بِهِ الدَّلِيلُ الْأَضْمَعُ

هذه الأبيات تلتقي في علاقة تناص مع أبيات امرئ القيس التي يقول فيها: ¹

وَقَدْ أَعْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وَكُنَاتِهَا
مَكْرٌ مَفْرٌ مُقْبِلٌ مُدْبِرٌ مَعَا
يَطِيرُ الْعَلَامُ الْحِفُّ عَنْ صَهَوَاتِهِ
بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الْأَوَابِدِ هَيْكَلِ
كَحُلْمُودٍ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِي
وَيُلْوِي بِأَنْوَابِ الْعَنِيفِ الْمُثَقَّلِ

فبالرغم من أن ابن خميس يختلف في السياق الشعري مع امرئ القيس ، إذ أن الأول يصف رحلته إلى العلم ، في حين يصف الثاني رحلته إلى الصيد، إلا أننا نلاحظ اشتراكا في الشكل التعبيري ، وهذا ما يلحّ النقد القديم على استهجانته ورفضه ، أما النقد الحديث فيرى « أن الشكل هو المتحكّم في المتناصّ والموجه إليه، وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي ولإدراك التناص وفهم العمل الأدبي تبعا لذلك»²

وبموازنة أبيات ابن خميس بأبيات امرئ القيس يتبيّن لنا ما يأتي :

أ- الاشتراك في المستوى المعجمي : إذ أنّ هناك عدّة وحدات معجمية تتكرر في النصين وهي:

نص ابن خميس: نص امرئ القيس :

قد ، غدوت ، في وكناتها ، طير ، قيد .
قد ، اغتدي ، الطير ، في وكناتها ، قيد .

كما ترتبط بعض الوحدات المعجمية في النصين بعلاقة الترادف وهي :

نص ابن خميس : نص امرئ القيس

مطهّم ، مستنّ ، حمل . منجرد ، (مكرّ، مفرّ، مقبل، مدبر)،

هيكل

(1) ديوان امرئ القيس : ص35.

(2) تحليل الخطاب الشعري: ص130.

ب - الاشتراك في المستوى التركيبي:

ويشترك النصان في بعض التراكيب النحوية وهي:

نص امرئ القيس :

وقد أغتدي / والطير في وكناتها
بمنجرد / قيد الأوابد.

نص ابن خميس :

ولقد غدوت / وفي وكناتها طير
بمطهم / قيد المطالب

أمّا يتميّز به نص ابن خميس من خصائص جمالية هو عدوله عن الاستعمال الأصلي للوحدات المعجمية ، واختزاله لبعض الأوصاف التي تعددت في نص امرئ القيس فوحدة (مطهم) ، وهو جواد تام الحسن تحتزل كل صفات الجمال التي وردت في وصف امرئ القيس ، و (مستن¹) ، تجمع بين الإقبال والإدبار والكرّ والفرّ ، ويتجلى جمال هذه الآلية في تصوير متعة العلم ونشاط العقل في إدراكه للمعارف والأخذ والرّد في مسائل العلم والمتعة التي يجدها العالم في ذلك .

ويمكن أن نستخلص في نهاية هذا الفصل عدة نتائج وهي :

- أنّ التراكيب عند ابن خميس ، سواء على المستوى الإفرادي أو على مستوى تركيب الجملة تتشكّل ، حسب الحالات النفسية الشعورية التي تهيمن على جو النص .
- يلجأ إلى انزياحات لغوية يختلف أشكالها من أجل تحقيق الانسجام الجمالي ، سواء في الجانب الإيقاعي أو على المستوى الدلالي .
- يحرص ابن خميس على أن يكون تأليف الكلام وتركيبه مجسّدا لمعانيه ، وقد يلجأ في سبيل ذلك إلى تغيير الوظائف الإعرابية .
- لا يتوقّف التشبيه الغريب عند توضيح صورة جزئية معزولة ، إنّما يشكّل صورة كلية تتفاعل عناصرها لتشكّل جوّاً نفسياً وشعورياً يغري المتلقي باقتحامه من أجل اكتشاف مجاهيله .
- لم يخالف ابن خميس القاعدة في جعل الاستعارة والتشبيه قائمين على علاقة المشابهة بين الطرفين ، غير أنّ هذه المشابهة ناتجة عن ترابطات نفسية تفاعلت في وجدانه ، فتشكّلت صورته منسجمة مع الجو النفسي الشعوري للنص ، فجاءت غريبة تستهوي المتلقي ، وتولّد في نفسه فيضاً من الدلالات .
- تتخذ الألفاظ عنده رموزاً ومدلولات جديدة تنسجم مع أبعاده النفسية والشعورية والدلالية

(1) استنّ الفرس : عدا إقبالا وإدباراً في نشاط وزعل . (انظر أساس البلاغة ، مادة ، سنن)

- التناسل في خطاب الشعري يُدخِلُ المتلقي في سياقات جديدة ، تبدو غريبة عن سياق النص، ولكن بعد انسجامه مع النص ينكشف له تراؤه فيتفاعل معه .

لقد حاولت الدراسة أن تثبت أنّ ظاهرة الإغراب في الخطاب الشعري عند ابن خميس التلمساني سمة فنية وجمالية تمكّن المتلقّي من التفاعل مع هذا الخطاب، وأنّ الأشكال التعبيرية الغربية التي وظّفها قد حقّقت أبعادها الجمالية و الفنية فدعمت بذلك الاعتقاد بأن الإغراب شكل تعبير يَسْتَعْدِبُ الذوق إذا ناسب الباحث بينه وبين سياقاته الفنية، مثله في ذلك مثل بقية الأشكال التعبيرية، وبعد استكشاف بعض الجوانب الفنية لهذه الظاهرة عند ابن خميس توصلت الدراسة إلى نتائج عامة تخصّ الظاهرة في الخطاب الأدبي عموماً، ونتائج خاصّة تتعلق بخطاب ابن خميس الشعري.

أولاً: النتائج العامّة

لقد أدّى إلحاح النّقد العربي على ضرورة إضفاء سمة الوضوح على الخطاب الشعري في جميع مستوياته، إلى ترسيخ الاعتقاد بأنّ الذوق العربي يُقْصِي ظاهرة الإغراب من الحقل الجمالي، وينفي عنه أيّة سمة فنية وجمالية، غير أنّ دراسة بعض الآراء التي أشارت إلى هذه الظاهرة، تبين لنا أنّها لم تكن ترفضها باعتبارها ظاهرة تؤثر سلباً في الخطاب الأدبي، وإنّما رفضها مرتبط ببعض الخصائص الأسلوبية التي تحول دون تحقيق الخطاب لوظيفته الأدبية والتواصلية.

وتبيّن لنا من خلال تتبع آراء النقاد، بأنّها تميّز بين نوعين من الإغراب: الأول، يُفْجِئُهُ الباحث إقحاماً في خطابه دون مراعاة للسياقات الفنيّة ولا لطبيعة المتلقّي، لذلك يأتي نافراً لا ينسجم مع الرسالة الفنيّة التي يسعى الخطاب الأدبي إلى تحقيقها، فيمجّه السّمع ويرفضه الذّوق فتتكشف سمة التكلّف التي لا تنسجم مع الذوق العربي المطبوع على البساطة. والثاني، يختاره الباحث ليحقّق به بعدين أساسيين من الأبعاد الجمالية هما: القيمة الدلالية والمتعة الفنيّة.

وقد كشفت لنا الدراسة عن الدور الأكبر الذي لعبه تعامل العلماء مع ظاهرة الإغراب القرآني في توجيه الذائقة العربية إلى اكتشاف السّمات الجمالية والقدرة الإيجائية التي تمتلكها هذه الظاهرة، غير أنّ انطلاقهم في دراسة الإغراب في الشعر من المقارنة بين النّسق القرآني ولأنساق الفنيّة الأخرى، كشف لهم التناسق الفني المُعْجَزَ بين هذه الظاهرة وبين بقية العناصر الأسلوبية في القرآن، مقابل قصور الشعراء على بلوغ هذا المستوى من التناسق، فاستهجنوا اللجوء إليها في الشعر والنثر، لبروز سمة التصعّب والتكلّف فيه.

ويمكننا أن نعتبر ظاهرة الإغراب – انطلاقاً من دراستها في الخطاب الشعري عند ابن خميس – اتجاهها فنياً في الشعر، ولّدته ظروف نفسية وحالات شعورية فرضتها الظروف المحيطة بالذات الشاعرة، وهي بذلك، تعدّ مؤشراً دلالياً يمكن المتلقّي من اقتحام العالم الشعري الذي صنعه الشاعر ليعبر به عن رفضه لواقعه وتمردّه على جميع الحواجز التي تقف أمام فرض عالمه.

أما في ما يخصّ اللفظة الغريبة، فإنّ استغناءها بجرسها وصيغتها عن استقصاء المعاني والدلالات يخرجها من حيز الغرابة، ويؤهلها إلى أن تكون اختيارا فنيا يرضي الطابع الجمالي على الخطاب الأدبي عموما وفي الشعري خصوصا.

ثانيا: النتائج الخاصّة:

إنّ ظاهرة الإغراب شكل فني واختيار أسلوبه التزمه ابن خميس ووظفه توظيفا واعيا يتماشى مع السمات الفنية التي يريد أن يطبع بها خطابه الأدبي.

وليس اختيار الألفاظ الغريبة عنده اختيارا عشوائيا، وإنما هو نابع من وعي عميق بما تحمله من إيجازات فنية، وما تنبض به من حياة يجعلها تشخص المعاني وتشعّ بالدلالات، فتغنيه عن استقصاء المعاني و الصور، وتقف اللفظة الغريبة لتُدخِل المتلقي في واقع شعري تهتزّله مشاعره وتنفعل، فيندمج معه وجدانيا، و تتحوّل المفردة الغريبة عنده إلى مفردة مأنوسة تمكّنه من معايشة الباث حياته الخاصة التي صنعتها بجرسها والتداعيات التي تثيرها.

وقد أدّى اهتمامه بالمستوى الصوتي الإيقاعي إلى انتشار ظواهر صوتية وإيقاعية، تتمثل في التجنيس والمشاكله والموازنة والترصيع وهي ظواهر جُمعت فيما سمّاه محمد مفتاح بالمعادلة، وهذه الظواهر يوظفها ابن خميس لتحقيق الانسجام الصوتي والإيقاعي، ويلجأ من أجل ذلك إلى اختيار الألفاظ الغريبة لتسهّم في تشكيل البنية الصوتية الإيقاعية، وتضفي على الخطاب سمات خاصّة تنسجم مع الجو النفسي والشعوري الذي يسيطر على النصّ.

إنّ اختيار التركيب عند ابن خميس خاضع لاعتبارات شعورية ودلالية، فهي تُشكّل حسب الظروف النفسية التي تتزامن مع لحظة الكتابة، فتبدو للمتلقي غريبة، ولكنه حين يدرسها داخل سياقها النفسي والشعوري تكشف عن جمالها الأسر، وقدرتها على تشخيص الدلالات وتحقيق التناسق الفني بين عناصر خطابه.

تحمل الرموز الشعرية التقليدية التي كانت مستعملة في الشعر العربي القديم، كالليل والنار والبرق... مدلولات جديدة عند ابن خميس، تحديدها الحالة النفسية والشعورية

وقد وظّف ابن خميس التراث الثقافي العربي والإسلامي، فتفاعل مع خطابه الشعري، في علاقة تناصّ تُدخِل المتلقي في سياقات جديدة تبدو غريبة عن سياقها الأصلي، ولكن ما إن يبدأ عملية القراءة الفاحصة، والهادفة إلى استكشاف بنيته العميقة، تتفجّر الدلالات، وتتكشف أمامه مدلولات الرموز.

و نستطيع القول بأنّ الإغراب، في مختلف مستويات الخطاب الشعري عند ابن خميس، يعدّ مؤشراً دلاليا يكشف عن غربته ورغبته في اعتزال الناس والسّمو عن أدران المجتمع الذي لم ينصفه، فأبدع بذلك لغة شعرية متميّزة في خصائصها وسماتها الجمالية.

وأخيراً، فإنني لا أستطيع الادّعاء بأنني أقدم الجديد في هذه الدراسة، وإتّما قصارى جهدي لم يتجاوز محاولة جمع ما توصل إليه العلماء من سمات جمالية لظاهرة الإغراب لعلّي بذلك أصحح اعتقاد الكثيرين بأنّ نقدنا القديم ينظر إليها نظرة انتقاص باعتبارها محلّة بجماليات الخطاب، يستتر وراءها الأديب حين يخفق في الملاءمة بين لغته الشعرية وأبعاده الفنية والنفسية، فإن وفّقت إلى ذلك، فهو ما كنت أرجوه، وإلّا، فإنني اكتفي بإثارة هذه القضية ليعالجها من هو أجدر مني بذلك، والله من وراء القصد وهو المرشد إلى الصواب.

قال ابو عبد الله محمد بن خميس التلمساني¹ يشكو بعده عن بلده تلمسان²: [طويل]

سَلِ الرِّيحَ إِنْ لَمْ تُسْعِدِ السُّفُنُ أَنْوَاءَ
وَفِي حَفَقَاتِ الْبَرْقِ مِنْهَا إِشَارَةٌ
تَمُرُّ اللَّيَالِي لَيْلَةً بَعْدَ لَيْلَةٍ
وَإِنِّي لِأَصْبُو لِلصَّبَا كُلِّمَا سَرْتُ
وَأُهْدِي إِلَيْهَا كُلَّ حِينٍ نَجِيَّةً
وَأَسْتَجْلِبُ النَّوْمَ الْعَرَارَ وَمَضْجَعِي
لَعَلَّ خَيَالًا مِنْ لَدُنْهَا يَمُرُّ بِي
وَكَيْفَ خُلُوصُ الطَّيْفِ مِنْهَا وَحَوْهَا
وَإِنِّي لَمُشْتَاقٌ إِلَيْهَا وَمُنِيئٌ
وَكَمْ قَائِلٍ تَفْنَى غَرَامًا بِحُبِّهَا
لِعَشْرَةِ أَعْوَامٍ عَلَيْهَا تَجَرَّمْتُ
يُطَنَّبُ فِيهَا عَائِثُونَ وَخُرْبٌ
كَأَنَّ رِمَاحَ الدَّاهِبِينَ لِمُلْكِهَا
فَلَا تَبْغِينَ فِيهَا مَنَاحًا لِرَاكِبٍ
وَمِنْ عَجَبِي أَنْ طَالَ سُقْمِي وَنَزَعَهَا
وَكَمْ أَرْجُوها بِهَا غَيْظًا ثُمَّ أَرْجَأُوا
يُرَدُّدُهَا عَيْبُهَا الدَّهْرُ مِثْلَمَا
فِيَا مَنْزِلًا نَالَ الرَّدَى مِنْهُ مَا اشْتَهَى
وَهَلْ لِلظَى الْحَرْبِ الَّتِي فِيكَ تَلْتِظِي
وَهَلْ لِي زَمَانٌ أَرْجِي فِيهِ عَوْدَةً

فَعِنْدَ صَبَاها مِنْ تِلْمَسَانَ أَنْبَاءُ
إِلَيْكَ بِمَا تُنْمِي إِلَيْهَا وَإِيمَاءُ
وَلِلْأُذُنِ إِصْعَاءُ وَلِلْعَيْنِ إِكْلَاءُ
وَلِلنَّجْمِ مَهْمَا كَانَ لِلنَّجْمِ إِصْبَاءُ
وَفِي رَدِّ إِهْدَاءِ التَّحِيَّةِ إِهْدَاءُ
فَتَادُ كَمَا شَاءَتْ تَوَاهَا وَسَلَاءُ
فَفِي مَرِّهِ بِي مِنْ جَوَى الشَّوْقِ إِبْرَاءُ
عُيُونٌ هُنَا فِي كُلِّ طَالِعَةٍ رَأَى
بِعَظْمِ اشْتِيَاقِي لَوْ تَمَكَّنَ إِنْبَاءُ
وَقَدْ أَحْلَمْتُ مِنْهَا مِلاَةً وَأَمْلَاءُ
إِذَا مَضَى قَيْظٌ بِهَا جَاءَ إِهْرَاءُ
وَيَرْحَلُ عَنْهَا قَاطِنُونَ وَأَحْيَاءُ
قِدَاحٌ وَ أَمْوَالُ الْمَنَازِلِ أَبْدَاءُ
فَقَدْ قَلَصَتْ مِنْهَا ضِلَالٌ وَ أَفْيَاءُ
وَقُسَمَ إِضْنَاءُ عَلَيْنَا وَإِطْنَاءُ
فَيَكْذِبُ إِرْجَافٌ وَيَصْدُقُ إِرْجَاءُ
يُرَدُّدُ حَرْفَ الْفَاءِ فِي النُّطْقِ قَافَاءُ
تُرَى وَهَلْ لِعُمْرِ الْأُنْسِ بَعْدَكَ³ إِنْسَاءُ
إِذَا مَا انْقَضَتْ أَيَّامُ بُؤْسِكَ إِطْفَاءُ
إِلَيْكَ وَوَجْهَهُ الْبِشْرِ أَزْهَرُ وَضَاءُ

(1) هو أبو عبد الله محمد بن خميس بن عمر بن محمد بن عمر الحجري الرعييني ، نسبة إلى حجر ذي رعين وهي من قبائل اليمن، ولد سنة 650هـ - 1252م ، نبغ في شتى العلوم ، عمل كاتباً في ديوان إنشاء السلطان أبي سعيد بن يحيى بن يغمراسن ، وهو من أمراء بني زيان. غادر تلمسان ، وقصد غرناطة فاستقبله الوزير ابن الحكيم وأقعدته للإقراء بجواره وبقي في كنفه إلى أن أعتيل

ضحوة عيد الفطر سنة 708هـ - 1304م

(2) المنتخب النفيس: ص67/62

(3) هكذا في الإحاطة ، ولعل الصواب حذف الواو في وهل لتجنب الخلل العروضي

فَوَا سِيئِي حَالِي إِنْ هَلَكْتُ وَ لَمْ أَقُلْ
وَ لَمْ أَطْرُقِ الدَّيْرَ الَّذِي كُنْتُ طَارِقًا
أَطِيفُ بِهِ حَتَّى تَهْرَ كِلَابُهُ
وَ لَا صَاحِبَ إِلَّا حُسَامٌ وَ هَلْدَمٌ
وَ أَسْحَمَ قَارِي كَشْعَرِي حُلْكَةً
فَمَا لِشِرَابِي فِي سِوَاكَ مَرَاةً
وَيَا دَارِي الْأُولَى بِدَرْبِ حَلَاوَةٍ
أَمَا أَنْ أَنْ يُحْمَى حِمَاكَ كَعَهْدِهِ
أَمَا أَنْ أَنْ يَعْمُشُوا لِنَارِكَ طَارِقُ
يُرْحَى نَوَالًا أَوْ يُؤْمَلُ دَعْوَةً
أَحْرَبُ لَهَا مَا أَطَّتِ النَّيْبُ حَوْكَا
فَمَا فَاتَهَا مِنِّي نِزَاعٌ عَنِ النَّوَى
كَذَلِكَ جِدِّي فِي صِحَابِي وَأُسْرَتِي
وَلَوْلَا جِوَارُ ابْنِ الْحَكِيمِ مُحَمَّدٍ
حَمَائِي فَلَمْ تَنْتَبِ مَحَلِّي نَوَائِبُ
وَ أَكْفَاءُ بَيْتِي فِي كِفَالَةِ جَاهِهِ
يُؤْمُونَ قَصْدِي طَاعَةً وَ مَحَبَّةً
دَعَانِي إِلَى الْمَجْدِ الَّذِي كُنْتُ آمِلًا
وَبَوَّأَنِي مِنْ هَضْبَةِ الْعِزِّ تَلْعَةً
يُشَيِّعُنِي مِنْهَا إِذَا سِرْتُ حَافِظُ
وَ لَا مِثْلَ تَوْمِي فِي كِفَالَةِ غَيْرِهِ
بِغِيضَةِ لَيْثٍ أَوْ بِمَرْقَبِ خَالِبٍ
إِذَا كَانَ لِي مِنْ نَائِبِ الْمُلْكِ كَافِلُ
وَ إِخْوَانُ صِدْقٍ مِنْ صَنَائِعِ جَاهِهِ
سِرَاعٌ لِمَا يُرْحَى مِنَ الْخَيْرِ عِنْدَهُمْ

لِصَحِي بِهَا الْعُرِّ الْكِرَامِ أَلَا هَاؤُا¹
كَعَادِي وَ بَدْرُ الْأُفْقِ أَسْنَعُ مِشْنَاءُ²
وَ قَدْ تَامَ عُسَّاسٌ وَ هَوَمٌ سَبَاءُ
وَ طَرِفٌ لِحْدِ اللَّيْلِ مُذْكَانَ وَ طَاءُ
تَأَلُّلاً فِيهِ مِنْ سَنَى الصُّبْحِ أَضْوَاءُ
وَ لَا لِطَعَامِي دُونَ بَابِكَ إِمْرَاءُ
وَ قَدْ جَدَّ عَيْثُ فِي بِلَاهَا وَ إِرْدَاءُ
وَ بَحْتَارُ أَحْمَاشُ عَلَيْنِكَ وَ أَحْمَاءُ
جَنِيْبٌ لَهُ رَفَعٌ إِلَيْكَ وَ دَأْدَاءُ
فَمَا زَالَ قَارٍ فِي ذُرَاكَ وَ قَرَاءُ
وَ مَا عَاقَبَهَا عَنْ مَوْرِدِ الْمَاءِ إِظْمَاءُ
وَ لَا فَاتَنِي مِنْهَا عَلَى الْقُرْبِ إِجْشَاءُ
وَ مِنْ لِي بِهِ مِنْ أَهْلِ وَ دِي إِنْ فَأُؤُوا
لَمَّا فَاتَ نَفْسِي مِنْ بَنِي الدَّهْرِ إِقْمَاءُ
بِسُوءٍ وَ لَمْ تَرَزَأُ فَوْدِي أَرْزَاءُ
فَصَارُوا عَيْدًا لِي وَ هُمْ لِي أَكْفَاءُ
فَمَا عَفْتُهُ عَافُوا وَ مَا شِئْتُهُ شَاءُوا
فَلَمْ يَكْ لِي عَنْ دَعْوَةِ الْمَجْدِ إِبْطَاءُ
يُنَاجِي السُّهَاءَ مِنْهُ صُعُودٌ وَ طَاطَاءُ
وَ يَكْلُؤُنِي مِنْهَا إِذَا نِمْتُ كَلَاءُ
وَ لِلذُّبِ إِمَامٌ وَ لِلصَّلِّ إِمَاءُ
تَنْدُ كَسًا فِيهِ وَ تُقَطِّعُ أَكْسَاءُ
فَفِي حَيْثُمَا هَوَمْتُ كُنُّ وَ إِدْفَاءُ
يُبَادِرُنِي مِنْهُمْ قِيَامٌ وَ إِبِلَاءُ
وَ مِنْ كُلِّ مَا يُخْشَى مِنَ الشَّرِّ أَبْرَاءُ

(1) الأصوب ، فوا سيء حالي ... لأن زيادة الياء تسببت في خلل عروضي.

(2) المشناء : الذي يعغضه الناس ، من الفعل شنا.

إِلَيْكَ أبا عَبْدِ الْإِلَهِ صَنَعْتُهَا

مُبْرَأَةً مِمَّا يَعِيبُ لُزُومَهَا

أَدَعْتُ بِهَا السِّرَّ الَّذِي كَانَ قَبْلَهَا

وَإِنْ لَمْ يَكُنْ كُلُّ الَّذِي كُنْتُ أَمَلًا

وَمَنْ يَتَكَلَّفُ مُفْحَمًا شُكْرَ نِعْمَةٍ

إِذَا مُنْشِئِي لَمْ يَكُنْ عَنكَ مُنْشِدٌ

ومن شعره في الزهد: [الطويل]²

لُزُومِيَّةً فِيهَا لِيُوجِدِي إِفْشَاءً¹

إِذَا عَابَ إِكْفَاءً سِوَاهَا وَإِطَاءً

عَلَيْهِ لِإِحْنَاءِ الْجَوَانِحِ إِضْنَاءً

وَ أَعْوَرَ إِكْلَاءً فَمَا عَارَ إِكْمَاءً

فَمَا لِي إِلَى ذَاكَ التَّكْلِيفِ إِجْنَاءً

فَلَا كَانَ إِنْشَادٌ وَلَا كَانَ إِنْشَاءً

أَنْبَتُ وَ لَكِنْ بَعْدَ طُولِ عِتَابِ

وَ مَارِلْتُ وَ الْعَلِيَاءُ تَعْنِي غَرِيمَهَا

وَ هَيْهَاتَ مِنْ بَعْدِ الشَّبَابِ وَ شَرِّحِهِ

خُدِعْتُ بِهَذَا الْعَيْشِ قَبْلَ بِلَائِهِ

تَقُولُ هُوَ الشَّهْدُ الْمَشُورُ جَهَالَةً

وَ مَا صَحِبَ الدُّنْيَا كَبْكُرٍ وَ تَعْلِبِ

إِذَا كَعَّتِ الْأَبْطَالُ عَنْهُ تَقَدَّمُوا

وَإِنْ نَابَ خَطْبُ أَوْ تَفَاقَمَ مُعْضِلٌ

تَرَاءَتْ لِحَسَّاسٍ مَخِيلَةٌ فَرِصَةً

فَجَاءَ بِهَا شَوْهَاءٌ تُنْذِرُ قَوْمِضَهَا

وَكَانَ رُغَاءُ الصَّفْبِ فِي قَوْمِ صَالِحِ

فَمَا تَسْمَعُ الْأَذَانَ فِي غُرْضَتِهِمْ

وَ سَلَّ غُرُوزَةَ الرَّحَالِ عَنْ صِدْقِ بَأْسِهِ

وَكَانَتْ عَلَى الْأَمْلاكَ مِنْهُ وَفَادَةٌ

يُجِيرُ عَلَى الْحَيَيْنِ قَيْسٍ وَ خُنْدُفِ

رِعَامَهُ مَرَّحُو النَّوَالِ مُؤَمِّلِ

فَمَرَّ يُرْجِيهَا حَوَاسِرَ ضُلْعًا

وَ بَعْدَ لِحَاجِ ضَاعَ فِيهِ شَبَابِي

أُعَلِّلُ نَفْسِي دَائِمًا بِمَتَابِ

يَلِدُ طَعَامِي أَوْ يَسُوعُ شَرَابِي

كَمَا يُخَدِّعُ الصَّادِي بِلَمَحِ سَرَابِ

وَ مَا هُوَ إِلَّا السُّمُّ شَيْبَ بَصَابِ

وَ لَا كَكَلْبِ رِيءٍ فَحَلَّ ضِرَابِ

أَعَارِبِ غُرًّا فِي مُتُونِ عِرَابِ

تَلْقَاهُ مِنْهُمْ كُلُّ أَصِيدِ تَابِ

تَأْتَتْ لَهُ فِي جِيئَةٍ وَذَهَابِ

بِتَشْيِيدِ أَرْحَامٍ وَهَدْمِ قَبَابِ

حَدِيثًا فَأَنْسَاهُ حَدِيثَ سَرَابِ

سِوَى نَوْحِ تَكْلَى أَوْ نَعِيبِ غُرَابِ

وَ عَنْ بَيْتِهِ فِي جَعْفَرِ بْنِ كِلَابِ

إِذَا آبَ مِنْهَا آبَ خَيْرِ مَابِ

بِفَضْلِ يَسَارِ أَوْ بِفَضْلِ حِطَابِ³

وَ عَزْمَةِ مَسْمُوعِ الدُّعَاءِ مُجَابِ

بِمَا حَمَلُوهَا مِنْ مُنَى وَرِعَابِ

(1) في المنتخب النفيس: ... فيها لسري إفشاء

(2) المنتخب النفيس: ص 71/68

(3) كذا وردت في المنتخب النفيس ، وأرى أنّ الأصوب بفصل حِطَابِ

إِلَىٰ فَدَكٍ وَالْمَوْتُ أَقْرَبُ غَايَةٍ
تَبْرَضَ صَفْوَ الْعَيْشِ حَتَّى اسْتَشَقَّهُ
فَأَصْبَحَ فِي تِلْكَ الْمَعَاطِفِ نَهْرَةً
وَمَا سَهَمُهُ عِنْدَ النَّضَالِ بِأَهْرَعٍ
وَلَكِنَّهَا الدُّنْيَا تَكْرُرُ عَلَى الْفَتَى
وَعَادَتْهَا أَلَّا تَوْسُطَ عِنْدَهَا
فَلَا تَرَحُّوْ مِنْ دُنْيَاكَ وُدًّا وَإِنْ يَكُنْ
وَمَا الْحَزْمُ كُلُّ الْحَزْمِ إِلَّا اجْتِنَابُهَا
أَبِيْتُ لَهَا مَا دَامَ شَخْصِي أَنْ تَرَى
فَكَمْ عَطَلْتُ مِنْ أَرْبَعٍ وَمَلَاعِبٍ
وَكَمْ عَقَّرْتُ مِنْ حَاسِرٍ وَمُدَجَّحٍ
مَثَالِبُ مِثْلُ الرَّمْلِ لَا تَقْلُ ۖ إِنَّهَا
إِلَيْكُمْ بَنِي الدُّنْيَا نَصِيحَةٌ مُشْفِقٍ
طَوِيلِ مِرَاسِ الدَّهْرِ جَذْلٌ مُمَاحِكٌ
تَأْتَتْ لَهُ الْأَهْوَالُ أَذْهَمَ سَابِقًا
لَا تَحْسَبُوا أُنِّي عَلَى الدَّهْرِ عَاتِبٌ
وَمَا أَسْفِي إِلَّا شَبَابٌ خَلَعْتُهُ
وَعُمُرٌ مَضَى لَمْ أَخْلُ مِنْهُ بِطَائِلٍ
لِيَايِي شَيْطَانِي عَلَى الْعَيِّ قَادِرٌ
عَكْسُنَا قَضَايَانَا عَلَى حُكْمِ عَادِنَا
عَلَى الْمُصْطَفَى الْمُخْتَارِ مِيَّ تَحِيَّةٍ
فَتِلْكَ عَتَادِي أَوْ نُنَاءُ أَصُوغُهُ

وَهَذَا الْمُعْنَى يَأْتِي بِكُلِّ عُجَابٍ¹
فَدَافَ لَهُ الْبَرَّاضُ قَشْفَ حُبَابٍ
لِنَهَبِ ضِبَاعٍ أَوْ لِنَهَسِ ذِتَابٍ
وَلَا سَيْفُهُ عِنْدَ الصَّرَاعِ بِنَابٍ
وَإِنْ كَانَ مِنْهَا فِي أَعَزِّ نَصَابٍ
فَإِمَّا سَمَاءٌ أَوْ تَحُومٌ تُرَابٍ
فَمَا هُوَ إِلَّا مِثْلُ ظِلِّ سَحَابٍ
فَأَشَقَى الْوَرَى مَنْ تَصْطَفِي وَنَحَابِي
تَمُرُّ بِبَالِي أَوْ تَطُورُ جَنَابِي
وَكَمْ فَرَّقَتْ مِنْ إِخْوَةٍ وَصِحَابٍ
وَكَمْ أَتَكَلَّتْ مِنْ مُعْصِرٍ وَكَعَابٍ
تُعَدُّ فَتَحْوِيهَا ضُرُوبُ حِسَابٍ
عَلَيْكُمْ بِصِيرٍ بِالْأُمُورِ نِقَابٍ
عَرِيضُ بَحَالِ الْهَمِّ جَلْسُ رِكَابٍ
وَعَصَّتْ بِهِ الْأَيَّامُ أَشْهَبَ كَابٍ
فَأَعْظَمُ مَا بِي مِنْهُ أَيْسَرُ مَا بِي
وَ شَيْبُ أَبِي إِلَّا نُصُولُ خِضَابٍ
سَوَى مَا خَلَا مِنْ لَوْعَةٍ وَتَصَابِي
وَ أَعْدَبُ شَيْءٍ مِحْنَتِي وَعَذَابِي
وَمَا عَكْسُهَا عِنْدَ النُّهَى بِصَوَابٍ
فَتِلْكَ الَّتِي أَعْتَدُ يَوْمَ حِسَابٍ
كَدَرٌ سَحَابٍ أَوْ كَدَرٌ سَحَابٍ

وقال يمدح ذا الوزارتين اب احكيم ويذكر هدية أهداها له: [السريع]²

(1) فدك: موضع ويبدو أن عروة الرجال قتل فيه .

(2) المنتخب النفيس: ص77/72

كَبَتِ الْعِدَىٰ إِنْعَامَكَ الْبُعْثُ
يَا مَنْ إِلَىٰ جَدْوَىٰ أَنَامِلِهِ
لَوْ لَأَكْ لَمْ يُوصَلْ بِنَاحِيَةٍ
لَوْلَاكَ لَمْ يُطْلَعْ بِهَا نَشْرُ
خَوَّلْتَنِي مَا لَمْ تَسْعُهُ يَدِي
شَقَىٰ أَيَادِي كُلِّمَا عَظُمَتْ
يَعِي لِسَانِي عَن إِذَاعَتِهَا
وَطَأَتْ لِي الدُّنْيَا فَلَا عَوَجُ
أَمْكَنْتَنِي مِنْهَا فَمَا لِيَدِي
بَالَعَتْ فِي بَرِّي وَلَا نَسَبُ
لَكِنَّ حَسْبِي - إِنْ مَتَّتْ بِهِ
بُورِكَتْ مِنْ رَجُلٍ بِرُؤُوسِهِ
عِنْدِي لِمَنْ يَنْتَابُهُ مِقَّةٌ
لَوْ سَارَ فِي بَهْمَاءَ مُفْفِرَةٍ
لَتَفَجَّرَ الْمَاءُ النَّمِيرُ بِهَا
لَا تَحْسَبَنَّ الْبَحْتَ نَيْلَ غِنَى
أَلَتْ جَلَالَتُهُ وَحُقَّ لَهَا
أَظْهَرَتْ دِينَ اللَّهِ فِي زَمَنِ
شَيْدَتُهُ وَهَدَدَتْ مُتَعَضًّا
أَمَنْتَ أَرْضَ الْمُسْلِمِينَ فَلَا
وَحَفِظْتَهَا مِنْ كُلِّ تَائِبَةٍ
وَنَهَجْتَ سُبُلَ الْمَكْرَمَاتِ فَمَا
لَمْ يَبْقَ غُفْلًا مِنْ مَتَالِعِهَا
هَادِنَ طُعَاةَ الْكُفْرِ مَا هَدَاتُ
دَعَهَا تُودَعُ فِي مَعَاوِلِهَا

فَلِي الْهَنَاءُ وَ لِلْعِدَى الْكَبْتُ
تُرْجَى السَّفِينُ وَ تُزَجَّرُ الْبَحْتُ
وَ خَدُّ وَ لَمْ يُقْطَعْ بِهَا دَشْتُ¹
مِنْهُ وَ لَمْ يُهْبَطْ بِهَا خَبْتُ
فَأَصَابَنِي مِنْ كَثْرِهِ عَمْتُ
عِنْدِي تَلَكَّا خَاطِرِي الْهْتُ
وَ يَضِيقُ عَن شُكْرِي لَهَا الْوَفْتُ
فِيمَا أَرَى مِنْهَا وَلَا أَمْتُ
رَدُّهُ وَلَا لِمَقَالَتِي عْتُ
أَذْلِي إِلَيْكَ بِهِ وَلَا مْتُ
يَوْمًا إِلَيْكَ - وَ دَادِي الْبَحْتُ
يُؤَسَى الضَّنَا وَ يُعَالِجُ الْعْتُ
وَ لِمَنْ يُنِيبُ لِعَيْرِهِ الْمَقْتُ
مِنْ حَيْثُ لَا مَاءٌ وَلَا نَبْتُ
وَلَا عَشَبَتْ أَرْجَاؤُهَا الْمَرْتُ
نَيْلُ الرِّضَا مِنْهُ هُوَ الْبَحْتُ
أَنْ لَا يُحِيطَ بِهَا نَعْتُ
مَا زَالَ يَغْلِبُ حَقَّهُ الْبَهْتُ
لِضِيَاعِهِ مَا شَيْدَ الْجَبْتُ
ذَنْبٌ يُخَافُ بِهَا وَ لَا لِصْتُ
خُشْيٌ فَأَنْتَ حَفِيزُهَا التَّبْتُ
لِمُؤَمِّلٍ عَن عَايَةِ أَلْتُ
إِلَّا وَفِيهِ لِحَائِرٍ بَرْتُ
حَتَّى يَجِيءَ نَهَارُهَا الْمَحْتُ
مَا لَمْ تُعَدَّ جُفَاتُهَا الْعَنْتُ

(1) الدشت: الصحراء الواسعة ، والوخذ: الخطو الواسع .

كَمْ دُدَّتْهَا عَنَّا وَ قَدْ هَبَّرَتْ
 بِوُثُوفِ طَرْفِكَ عِنْدَ شِدَّتِهِ
 وَبِشُكْرِ مَا أَظْهَرْتَ مِنْ كَرَمِ
 لَكِنْ مِمَّا لِكَيْهَا وَإِنْ رَغِمَتْ
 وَلِكُلِّ أَصِيدٍ مِنْ بَطَارِقِهَا
 لَوْلَاكَ لَبَى الْبَيْضُ مَا أَرِقْتُ
 لَوْ أَنَّ بَيْضَكَ لَمْ تُسَلِّ لَمَا
 يَا ابْنَ الْحَكِيمِ أَمِنْتَ صِرْفَ رَدَى
 وَيُؤْمِنُهُ أَتَسْتُ مِنْ أَمَلِي
 مَثْنَى الْوَرَارَةِ مَوْئِلِي وَلَهُ
 وَبِبَاسِهِ أُطْفِي شَرَارَةَ مَنْ
 عَمَّ الْوَرَى جُودًا وَفَضْلَ غِيٍّ
 وَهَمِي عَلَى عَالٍ وَمُنْخَفِضٍ
 ظِلٌّ إِذَا نَصْطَافُ مُعْتَدِلٌ
 يَتَضَاءَلُ الصُّبْحُ الْمُنِيرُ إِذَا
 حَتَّى كَأَنَّ شَمْسَ الضُّحَى قَمَرٌ
 وَغَرِيبَةٌ فِي لُطْفِ صَنَعَتِهَا
 يِنَاى النَّدِيَّ بِهَا إِذَا لُبِسَتْ
 زُنْحِيَّةٌ لَكِنْ لِمُحْتَدِهَا
 مِثْلُ الْعُرُوسِ عَلَى مَنَصَّتِهَا
 لِأَكُونَ أَحَلَّ مَا أَكُونَ هُدَى
 وَبِمِثْلِ شَيْبِي فَوْقَ حُلْكَتِهَا
 آتَرْتَنِي (بِقُبُولِهَا) وَبِهِ
 لَأَزِلْتَ تُؤْتِرْنِي بِهَا أَبَدًا
 وَبَقِيَّتِ تَدْرِكُ مَا تُرِيدُ وَمَا

لِهَرَاشِنَا أَشَدَّافُهَا اهْرَتْ
 يِنَاى وَيَنْفَخِرُ مَلِكُهَا الرَّثُ
 فِي ذَاكَ تُفْصَحُ عُجْمُهَا الرُّثُ
 مَا جَالَ فِيهِ جَوَادُكَ الْحُثُ
 فِي كُلِّ (نَاحِيَةٍ) لَهُ دَعْتُ
 لِلِقَائِهَا أَفْرَاسِنَا الْكُمْتُ
 ذَلَّتْ أُنُوفُ طُعَاثِهَا السُّلْتُ
 أَبَدًا لَهُ فِي أَثَلْتِي نَحْتُ
 مَا لَمْ يَكُنْ يَوْمًا لَهُ عَرْتُ
 مَا دُمْتُ أَمْلِكُ قُدْرَتِي أَقْتُو
 يَعْتُو وَأَقْدَحُ أَنْفَ مَنْ يَعْتُو
 حَتَّى تَسَاوَى الْعُدُّ وَالْعَلْتُ
 لَمْ يَبْقَ فَوْقُ لَا وَ لَا تَحْتُ
 عِطْرُ الشَّدَا وَحَيَّا إِذَا نَشْتُو
 لَاقَى سَنَاهُ جَبِينِكَ الصَّلْتُ
 وَكَأَنَّ ضَوْءَ شُعَاعِهِ فَحْتُ
 يَمْضِي الرِّمَانُ وَمَا لَهَا أُحْتُ
 وَبَيْتُهُ إِنْ طُوِيَتْ بِهَا التَّحْتُ
 فِي الرُّومِ يَعْنُو الْقِسُّ وَ الشَّنْتُ
 مِنْ شَأْنِهَا التَّرْيِينُ وَالزَّرْتُ
 فِيهَا فَيَعْبُلُ جِسْمِي الشَّخْتُ
 يَبْدُو الْوَقَارُ وَيُحْفَظُ السَّمْتُ
 عِنْدِي لَهَا الْإِيثَارُ مَا عِشْتُ¹
 وَلَا أَنْفٍ مَنْ يَشْجَى بِذَا السَّلْتُ
 تَهْوَى بَقَاءً مَا لَهُ فَتُ

(1) في الإحاطة :

تُظْهِرْنِي بِلِبَاسِهَا وَبِهِ عِنْدِي لَهَا الْإِيثَارُ مَا عِشْتُ

ومن شعره في المدح: [الكامل]¹

وَالرَّكْبُ بَيْنَ دَكَادِكِ وَحِرَاجِ
كَلْبٍ وَ لَمْ يَصْرُحْ أَذِينَ دِحَاجِ
مِنْهَا لِهَتْكَ دِيَاجِرَ وَ دِيَاجِ
فِيهِ قِدَاحٌ فِي رِمَايَةِ سَاجِ
لِمَخَارِمِ مَجْهُولَةٍ وَفِجَاجِ
أُخُوَيْنَ مِنْ هَيْجٍ وَ مِنْ هَجْهَاجِ
كَسِوَارِ تَاجٍ أَوْ كَدْمَلِجِ عَاجِ
وُزْقٍ وَ أَسْحَاحِ دَائِمِ التَّشْحَاجِ
يَبْكِي صَدَاهُ بِدَمْعَةِ التَّشْحَاجِ
خُضَرَ الظَّلَالِ ذَكِيَّةِ الأَرَاكِ
حُلَلًا تُبَوِّزُ صَنَعَةَ الدِّيَبَاجِ
بَرَدَتْ حَرَارَةَ قَلْبِي المُهْتَاجِ
وَقَضَيْتُ مِنْهَا فِي شَبَابِي حَاجِي
غَيْرِي وَغَيْرِ مُنَادِمِي وَسِرَاجِي
كَأَسِ الهَوَى صِرْفًا بِغَيْرِ مَرَّاجِ
بِمَرَامٍ مِنْ (فِضَّةٍ) وَ أَحَاجِ²
بِمَدَارِجِ النَّسَمَاتِ مِنْ دَرَّاجِ
كَسُلاَفِ رَاحٍ فِي صَفَاءِ زُجَاجِ
أَعْيَ مِرَاسِي أَهْلُهُ وَعِلاجِي
وَتَرَكْتُ كُلَّ مُمَازِقِي مَرَّاجِ
غَيْبًا وَ دَاهِنًا مَنْ أَرَدْتَ وَ دَاجِ
بِوَقَارِهِ مِنْ كُلِّ غَمْرٍ مَاجِ

طَرَفَتِكَ وَهَنَا أُخْتُ آلِ عِلاجِ
فِي لَيْلَةٍ لَيْلَاءَ لَمْ يَنْبَحِ بِهَا
أَنِّي اهْتَدَتَ لِمُضَلِّلِينَ تَوَهَّنُوا
مُتَسَرِّبِلِي بُرْدَ الظَّلَامِ كَأَنَّهُمْ
وَتَفُوا بِمَحْمُودِ السُّرَى وَتَسَلَّحُوا
وَمَنَازِلِ دُرِّ الرُّسُومِ بِلَاقِعِ
مُحِيَّتِ مَعَالِمُهُنَّ غَيْرِ مُتَلَمِّ
وَمَوَائِلِ مِثْلِ الحَمَامِ جِوَائِمِ
وَمُشَحَّحِ مَا زَالَ مِنْهُلُّ الحَيَا
حَتَّى أَعَادَ لِعُودِهِ أَوْراقَهُ
وَكَسَا عُرَاهُ عِرَاصِهِ مِنْ وَشِيهِ
لَا مِثْلُ لَيْلَاتِ مَضِيْنٍ سَرِيْعَةٍ
أَدْرَكْتُ مِنْهَضًا فِي صِبَايِ مَطَالِي
كَمْ لَيْلَةٍ مَرَّتْ وَ لَمْ يَشْعُرْ بِهَا
بِتَنَا نُدِيرُ إِلَى انبِلاجِ صَبَاحِنَا
وَتُدِيرُ أَعْيُنَنَا حَدِيثَ غَرَامِنَا
بِمُؤَرَّجِ النَّفَّحَاتِ مِنْ دَارِينَ أَوْ
وَخُلُوصِ وَدِّ فِي نَقَاءِ سَرِيْرَةٍ
أَمْحَضْتُهُ حَظِّي مِنَ الزَّمَنِ الَّذِي
وَاخْتَرْتُ قُرْبَ جِوَارِهِ لِحُلُوصِهِ
مَا فِي زَمَانِكَ غَيْرُهُ فَاخْلُصْ لَهُ
لَا تَحْلِفَنَّ بِغَيْرِهِ وَاسْتَعْفِينَنَّ

(1) المنتخب النفيس: ص 84/78

(2) في الإحاطة : بمرامٍ من (فضها) ، ويبدو أن في البيت تحريف ، لأنَّ كلمة (فضها) أو (فضة) لا تتلاءم سياقيا مع معنى

البيت ، وربما كان الأصل من (قصها) أو من (قصّة)

أَتْرَكَ بَيْتِي الدُّنْيَا وَأَعْرَضَ عَنْهُمْ
نَزَّهْتُ نَفْسِي عَنْهُمْ بِنَوَالِهِ
أَصْبَحْتُ مِنَ الْآئِنَةِ وَوَلَائِهِ
لَوْ أَنَّي عُجْتُ الرِّكَابَ مُيَمَّمًا
طَلَّقُ إِذَا اخْتَلَكَ الزَّمَانُ أَنَارَ فِي
طُودِ الرِّصَانَةِ وَالرَّرَانَةِ وَالْحِجَا
وَعَمَامَةُ الهَامِي عَلَى آمَالِهِ
وَهَزْبُ آجَامِ القَنَا الضَّارِي إِذَا
ضَمِنَ إِلَهِ لَهُ عَلَى أَعْدَائِهِ
أَبْقَى أَبُو عَبْدِ إِلَهِ مُحَمَّدٌ
وَ بَنَى أَبُو إِسْحَاقَ قَبْلُ وَصِنُوهُ
وَ جَرَى عَلَى آثَارِ أَسْلَافٍ لَهُمْ
مَا مِنْهُمْ إِلَّا أَعْرُ مُبَارَكٌ
بَيْتُ بَنُوهُ مِنْ سَرَوَةِ حِمِيرٍ
كَمْ كَانَ فِي المَاضِينَ مِنْ أَسْلَافِهِمْ
آسَاسُ كُلِّ رِئَاسَةٍ وَرُؤُوسُ كُلِّ
أَعْيَتْ بُجُومُ اللَّيْلِ مِنْ سَهَرٍ وَمَا
حَتَّى أَصَارْتَهُ لِرَحْمَةِ رَبِّهِ
وَ أَقِيمَ بَحْلُ أَحِيهِ بَعْدَ مَقَامِهِ
فَرْدًا يَلْفُ كَتَائِبًا بِكَتَائِبٍ
حَتَّى بَحَلَى دُجُنُّ كُلِّ عَجَاجَةٍ
مَنْ مِثْلُ يُوسُفَ فِي نَزَالِ كَتَائِبٍ
أَوْ مَنْ يَشْقُ مِنَ الأَنَامِ عُبَارُهُ
إِنْ حَاضَ يَوْمًا فِي بَيَانِ حَقِيقَةٍ
وَ إِذَا تَكَلَّمَ فِي العَرِيبِ وَ ضَبَطَهُ
أَنْسَتْ قَصَائِدَ جَرُولِ أَشْعَارِهِ
جَمَعَ الفَصَاحَةَ وَ الصَّبَاحَةَ وَ التُّقَى

فَعَسَاكَ تَطْعُمُ لَدَّةَ الإِتْلَاجِ
وَ حَفِظْتُمَا مِنْ جَاهِهِ بِسِيَّاجِ
فِي عِزَّةٍ ضَحِيًّا وَعِزِّ دَاجِ
أَحَدًا سِوَاهُ مَا حَمَدْتُ مَعَاجِي
ظَلَامِهِ كَالْكُوكِبِ الوَهَّاجِ
بَحْرُ النَّدى المِتَلَاطِمِ الأَمْوَاجِ
مِنْ غَيْرِ إِرْعَادٍ وَ لَا إِرْعَاجِ
سَقَطَتْ عَوَاتِمُهَا عَلَى الأَزْجَاجِ
مَا شَاءَ مِنْ ظَفَرٍ وَ مِنْ إِفْلَاجِ
مَا شَادَ وَالدُّهُ أَبُو الحُجَّاجِ
رُكْنَ الضَّعِيفِ وَ مَوْئِلَ المُحْتَاجِ
دَرَجُوا وَكُلُّهُمْ عَلَى مِنْهَاجِ
مِصْبَاحِ لَيْلٍ أَوْ صَبَاحِ عَجَاجِ
فِي الدَّرْوَةِ العَلِيَاءِ مِنْ صَنْهَاجِ
مِنْ رَبِّ إِكْلِيلِ وَصَاحِبِ تَاجِ
لِ سِيَّاسَةِ وَ يُئِوثُ كُلِّ هِيَاجِ
أَعْيَى أَبُو مُوسَى مِنَ الإِذْلَاجِ
يَوْمَ العِقَابِ وَ قِيعَةَ الأَعْلَاجِ
فِيهِ يُطَاعِنُ مِثْلَهُ وَ يُوَاجِي
وَ يَكْبُ أَفْوَاجًا عَلَى أَفْوَاجِ
عَنْهُمْ وَ أَمْسَكَ رَعْدُ كُلِّ ضَحَاجِ
وَ لِقَاءِ أَعْدَاءِ وَ حَوْضِ بَحَاجِ
فِي رَدِّ آرَاءِ وَ نَقْضِ حِجَاجِ
أَرْبَى عَلَى الثُّورِيِّ وَ الحُجَّاجِ
لَمْ يَعْبَأَ بِالعُتْبِيِّ وَ الرَّجَّاجِ
وَ أَرَا حِزَّ العَجَلِيِّ وَ العَجَّاجِ
وَ الجُودَ فِي وَجْدٍ وَ فِي إِخْرَاجِ

تَخْشَاهُ أَسْدُ الْعَابِ فِي أَجْمَاتِهَا
 إِنَّا بَنِي قَحْطَانَ لَمْ نُخْلَقْ لِعَيْدِ
 نَفْرِي طَلَا الْأَعْرَابِ فِي الْهَيْجَا وَبِي
 بِسُيُوفِنَا الْبَيْضِ الْيَمَانِيَّةِ الَّتِي
 تَأْتِي لَنَا الْإِحْجَامَ عَنْ أَعْدَائِنَا
 أَنْصَارُ دِينَ الْهَاشِمِيِّ وَحِزْبِهِ
 وَقُدَاتُهُ بِنُفُوسِهِمْ وَنَفْسِهِمْ
 هُمْ صَفْوَةُ الْخَلْقِ الَّتِي اخْتِيرَتْ لَهُ
 إِلَّا الْأَلَى سَبَقُوا بِبَاهِرِ فَضْلِهِمْ
 وَكَفَى بِحُكْمَتِنَا إِقَامَةَ حُجَّةٍ
 وَلَنَا مَفَاخِرُ فِي الْقَدِيمِ شَهِيرَةٌ
 مِنَّا التَّبَاعَةُ الَّذِينَ يَبَاهِيهِمْ
 وَلَا مَرِهَمُ كَانَتْ تُدِينُ مَمَالِكُ الدُّ
 مَنْ يَقْتَدِيحُ زَنْدًا فَإِنَّ زِنَادَهُمْ
 أَبْوَابُهُمْ مَفْتُوحَةٌ لِصُيُوفِهِمْ
 وقال في رثاء تلمسان: [الطويل]³

وَالرُّومُ فِي الْأَسْوَارِ وَالْأَبْرَاجِ
 رِغْيَاتٍ مَلْهُوفٍ وَمَنْعَةٍ لَا حِي
 اللَّأْوَاءِ وَالْأَعْرَاجِ¹
 طُبِعَتْ لِحَزْرٍ غَلَاصِمٍ وَوَدَاحِ
 يَوْمَ اللَّقَاءِ طَهَارَةُ الْأَمْشَاجِ
 وَحُمَاتُهُ فِي الْجَحْفَلِ الرَّجْرَاجِ
 مِنْ غَدْرِ مُعْتَالٍ (وَحِدَّةٍ) هَاجِ²
 وَسَوَاهِمُهُمْ هَمَجٌ مِنَ الْأَهْمَاجِ
 مِنْ سَائِرِ الْأَصْحَابِ وَالْأَزْوَاجِ
 وَبَرَكْنِنَا مِنْ كَعْبَةِ الْحُجَّاجِ
 كَالصُّبْحِ فِي وَضْحٍ وَفِي إِبْلَاجِ
 كَانَتْ تُنِيحُ جُبَاهُ كُلِّ خِرَاجِ
 دُنْيَا بِلَا جَبْرِ وَلَا إِخْرَاجِ
 فِي الْجُودِ وَارِيَّةً بِلَا إِخْرَاجِ
 أَبَدًا بِلَا قُفْلِ وَلَا مِزْلَاجِ

تِلْمَسَانُ جَادَتْكَ السَّحَابُ الدَّوَالِحُ
 وَسُحَّ عَلَى سَاحَاتِ بَابِ جِيَادِهَا
 يَطِيرُ فُؤَادِي كُلَّمَا لَاحَ لَامِعُ
 فَفِي كُلِّ شَفْرِ مِنْ جُفُوبِي مَائِحُ
 فَمَا الْمَاءُ إِلَّا مَا تَسَحُّ مَدَامِعِي
 خَلِيلِي لَا طَيْفٌ لِعُلُوءِ طَارِقُ

وَأَرْسَتْ بِوَادِيكَ الرِّيَّاحُ اللَّوَالِحُ
 مَلَتْ يُصَافِي تُرْبِيهَا وَيُصَافِحُ
 وَيَنْهَلُ دَمْعِي كُلَّمَا نَاحَ صَادِحُ
 وَفِي كُلِّ سَطْرِ مِنْ فُؤَادِي قَادِحُ
 وَمَا النَّارُ إِلَّا مَا تَحْنُ الْجَوَانِحُ
 بَلِيلٍ وَلَا وَجْهٌ لِصُبْحِي لَائِحُ

(1) فراغ في المنتخب النفيس. وفي الإحاطة ورد البيت كما يأتي :

أَوَاءِ سَوْفَ مُجَارِي الْأَعْرَاجِي

(2) الشطر الثاني في الإحاطة :

مِنْ غَدْرِ مُعْتَالٍ وَسَبَّةِ هَاجِ

(3) المنتخب النفيس: ص 88/85

نَظَرْتُ فَلَا نُورَ مِنَ الصُّبْحِ ظَاهِرٌ
بِحَقِّكَمَا كُفَّا الْمَلَامَ وَسَاحِحًا
وَلَا تَعْدِلَانِي وَعَظِرَانِي فَقَلَمًا
كَتَمْتُ هَوَاهَا ثُمَّ بَرَّحَ بِي الْهُوَى
لِسَاقِيَةِ الرَّومِيِّ عِنْدِي مَزِيَّةٌ
فَكَمَّ لِي عَلَيْهَا مِنْ عُذُوٍّ وَرَوْحَةٍ
فَطَرَفِي عَلَى تِلْكَ الْبَسَاتِينِ سَارِحٌ
تَحَارُّ بِهَا الْأَذْهَانُ وَهِيَ تَوَاقِبُ
ظِبَاءٌ مَعَانِيهَا عَوَاطِطٌ عَوَاطِفُ
وَتَقْتُلُهُمْ فِيهَا عُيُونٌ نَوَاطِرُ
عَلَى قَرِيَةِ الْعُبَادِ مِنِّي تَحِيَّةٌ
وَجَادَ تَرَى تَاجَ الْمَعَارِفِ دِيمَةٌ
إِلَيْكَ شُعَيْبَ بْنِ الْحُسَيْنِ قُلُوبَنَا
سَعِيَتْ فَمَا قَصَّرَتْ عَنْ نَيْلِ عَايَةٍ
وَإِنْ أَنْسَى لَا أَنْسَى الْوَرِيْطَ وَوَقْفَةً
مُطَلًّا عَلَى ذَاكَ الْعَدِيرِ وَقَدْ عَدَتْ
أَمَاؤُكَ أَمْ عَيْنِي؟ عَشِيَّةٌ صَدَّقَتْ
لَيْنُ كُنْتُ مَلَانًا بِدَمْعِي طَافِحًا
وَإِنْ كَانَ مَهْرِي فِي تِلَاعِكَ سَائِحًا
قِرَاحٌ عَدَا يَنْصَبُ مِنْ فَوْقِ شَاهِقِ
أَرْقُ مِنَ الشَّوْقِ الَّذِي أَنَا كَاتِمٌ
أَمَا وَهُوَ مَنْ لَا أُسَمِّيهِ إِنِّي
أَبْعَدُ صِيَامِي وَاعْتِكَافِي وَخُلُوقِي
لِبَعْتِ رَشَادِي فِيهِ بِالْعِيِّ ضُلَّةٌ
وَأَيُّ مَقَامٍ لَيْسَ لِي فِيهِ حَاسِدٌ

لِعَيْنِي وَلَا بَحْمٌ إِلَى الْعَرَبِ جَانِحٌ
فَمَا الْخَلُّ كُلُّ الْخَلِّ إِلَّا الْمَسَامِحُ
يُرْدُ عَنَانِي عَنْ عُليَّةَ نَاصِحُ
وَكَيفَ أَطِيقُ الْكُتْمَ وَالذَّمْعَ فَاضِحُ
وَإِنْ رَغَمْتِ تِلْكَ الرُّوَابِي الرُّوَاشِحُ
تُسَاعِدُنِي فِيهَا الْمُنَى وَالْمَنَائِحُ
وَطَرَفِي عَلَى تِلْكَ الْمِيَادِينِ جَامِحُ
وَتَهْمُو بِهَا الْأَفْكَارُ وَهِيَ رَوَاجِحُ
وَطَيْرٌ بَجَانِيهَا شَوَادٍ صَوَادِحُ
وَتَبْكِيهِمْ مِنْهَا عُيُونٌ نَوَاضِحُ
كَمَا فَاحَ مِنْ مِسْكِ اللَّطِيْمَةِ فَائِحُ
تَعْصُ بِهَا تِلْكَ الرُّبَى وَالْأَبَاطِحُ
نَوَازِعُ لَكِنَّ الْجُسُومَ نَوَازِحُ
فَسَعِيكَ مَشْكُورٌ وَتَجْرُكَ رَابِحُ
أُنَافِحُ فِيهَا رَوْضَةٌ وَأَفَاوِحُ
لِإِنْسَانٍ عَيْنِي مِنْ صَفَاهُ صَفَائِحُ
عُليَّةُ فِينَا مَا يَقُولُ الْمُكَاشِحُ¹
فَإِنِّي سَكْرَانٌ بِجُبِّكَ طَافِحُ
فَذَاكَ عَزَالِي فِي عُبَابِكَ سَابِحُ
بِمَثَلِ حُلَاهُ تُسْتَحْتُ الْقَرَائِحُ
وَأَصْفَى مِنَ الذَّمْعِ الَّذِي أَنَا سَافِحُ
لِعِرْضِي كَمَا قَالَ النَّصِيحُ لِنَاصِحُ
يُقَالُ فُلَانٌ ضَيِّقُ الصَّدْرِ بَائِحُ
وَكَمَّ صَالِحٌ مِثْلِي عَدَا وَهُوَ طَالِحُ
وَأَيُّ مَقَالٍ لَيْسَ لِي فِيهِ قَادِحُ

(1) في نفع الطيب: أماؤك أم دمعي.....

فَقَدْ جَاءَكُمْ مِئِي الْمُكَافِي الْمُكَافِحُ
وَيُعْمَطُ شَجْوِي عِنْدَهُمْ وَهُوَ شَائِحُ
وَأُسْدٌ إِذَا لَاحَ الصَّبَاحُ كَوَالِحُ
وَكَيْفَ وَظَبِي سَانِحٌ فِيكَ وَسَارِحُ
وَنَاطِرٌ وَهَمِّي فِي سَمَاطِكَ طَامِحُ
أَتَقْضَى دُيُونِي أَمْ غَرِيمِي فَالِحُ
يَقْطَعُ مِنْ قَلْبِي بِعَيْنَيْهِ نَاصِحُ
وَوَجْهُهُ اغْتِدَارِي فِي الْقَضِيَّةِ وَاضِحُ

أَلَا قُلْ لِفُرْسَانِ الْبَلَاغَةِ أَسْرِحُوا
أَيَحْمَلُ ذِكْرِي عِنْدَهُمْ وَهُوَ نَابِهٌ
بُدُورٌ إِذَا جَنَّ الظَّلَامُ كَوَامِلٌ
تَرَكْتِكَ سُوقَ الْبُرِّ لَا عَنْ تَهَاوُنٍ
وَإِنِّي وَقَلْبِي فِي وَلَائِكَ طَامِعٌ
أَيَا أَهْلَ وُدِّي وَالْعَشِيرِ مُؤَمَّنٌ
وَهَلْ ذَلِكَ الظَّنِّي النَّصَاحِي لِلَّذِي
كُنَيْتُ بِهَا عَنْهُ حَيَاءً وَحِشْمَةً

ومن شعره قوله يمدح ابن رشيد الرحالة المشهور ويشكو له غربته: [المنتقارب]¹

وَقَدْ ضُمَّ بَعْدُ لَوَكْرٍ جَنَاحًا²
حُسَامٌ جَبَانٍ يَهَابُ الْكِفَاحَا
تَلَدُّ إِذَا مَا سَنَا الْفَجْرَ لَاحَا
وَزَيْدٌ بَيَانًا فَرَادَ اتِّضَاحَا
نَوَاهِلُ مَاءٍ صَدَرْنَ قِمَاحَا
فَأَدْرَكَهَا الصُّبْحُ رَوْحَى طِلَاحَا
فَمَحَّتْ عَلَيْهِ بِلَاً وَانْصِيَا
فَحَيًّا نَسِيمُ صَبَاهُ الصَّبَاحَا
مُبَيَّتٌ مَالٍ حَوَاهُ اجْتِيَا
وَيُلْهَبُ نَارَ ضُلُوعِي اقْتِدَا
وَلَمْ يَلْقَ زَنْدَ اشْتِيَاقِي شَحَا
لَأَنْفَذْتُ مَاءَ جُفُونِي امْتِيَا
هَدِيْلُ حَمَامٍ إِذَا نَمَتْ صَاحَا
فَأَقْطَعُ لَيْلِي بُكَاءً أَوْ نِيَا
عَلَيْكَ وَمَا زِدْتُ إِلَّا انْتِزَا
أُرِدُّ بَعْدَ مَائِكَ مَاءً قِرَاحَا

أَطَارَ فَوَادِي بَرَقَ الْأَحَا
كَأَنَّ تَأَلُّفَهُ فِي الدُّجَى
أَضَاءٌ وَلِلْعَيْنِ إِعْفَاءُ
كَمَعْنَى خَفِيٍّ بَدَا بَعْضُهُ
كَأَنَّ النُّجُومَ وَقَدْ غَرَبَتْ
لَوَاعِبُ بَاتَتْ بِجَدِّ السُّرَى
وَقَدْ لَبَسَ اللَّيْلُ أَسْمَالَهُ
وَأَيَّقِظَ رَوْضَ الرُّبَا زَهْرَهُ
كَأَنَّ النَّهَارَ وَقَدْ غَالَهَا
أَتَى يَسْتَفِيضُ دُمُوعِي امْتِيَا
فَلَمْ يَلْقَ دُجْرُ انْتِحَايِي شَحِيحَا
وَلَوْلَا تَوَقُّدُ نَارِ الْحَشَا
وَمِمَّا يُشَرِّدُ عَنِّي الْكَرَى
يُنُوحُ عَلَيَّ وَأَبْكِي لَهُ
أَعْيُنُ أَرِيحِي أَطَلَّتْ الْأَسَى
دَعَيْتِي أَرْدَاءَ مَاءٍ دَمْعِي فَلَمْ

(1) المنتخب النفيس: ص 95/89

(2) في المنتخب النفيس: فَمَا هَرَّ بَعْدُ لَوَكْرٍ جَنَاحَا

أَحِنُّ إِلَيْكَ إِذَا سَفْتُ رِيحًا
وَأَفْنَى التِّيَاحًا إِلَيْكَ وَكَمْ
وَلَوْلَا سَخَائِمُ قَوْمِ أَبْوَا
أَبَاخُوا حِمَايَا وَكَمْ مَرَّةٍ
وَدَافَعْتُ عَنْهُمْ بِشِعْرِي انْتِصَارًا
أَبَاعُوا وَدَادِي بَخْسًا فَسَلَنْ
وَأَعْرَوْا بِنَفْسِي طُلَابَهَا
وَأَلَوْا يَمِينًا عَلَيَّ أَنْ مَا
فَشَاوَرْتُ نَفْسِي فِي ذَا فَمَا
فَبِتُّ أَنَاغِي بُحُومَ الدُّجَى
أَجُوبُ الدِّيَاجِيرَ وَخُدِي وَ لَا
وَإِلَّا التَّعَالِبَ تَحْتَسُّ فِي
أَجُوزِ الْأَفَاحِيصِ فَيَحَا قَفَارًا
فَأُعْيِي شَوَارِدَ هَذِي عَدَاءٍ
وَجَوَابُ بَدْوٍ إِذَا اسْتُنْبِحُوا
يَرُونَ قِتَالِي فِي الْحِجْرِ حِلًّا
قَصَدْتُ سَنَاهُمْ فَلَمْ أَخْطِهِمْ
فَسَلَّ كَيْفَ كَانَ خَلَاصِي مِنْ
وَلَا مِثْلَ بَيْتِ تَيْمَمْتُهُ
عِيَابًا مِلَاءً وَنَيْبًا سِمَانًا
وَإِلَّا أَعَارِبَ شَمِّ الْأُنُوفِ
وَإِلَّا يَعَافِيرَ سُودِ الْعُيُونِ
يُرَدِّدَنَّ فِينَا لِحَاطًا مِرَاضًا
وَتَحْتِ الْوَجَاحِ طَلَا رَبِّرِ
أَرَانِي مُحَاسِنَ مِنْهُ فَلَمْ
مُحِيًّا وَسِيمًا وَ فَرَعًا أَثِيثًا
وَأَبْدَى لِعَيْنِي بَدَائِعَ لَمْ

وَ أُنْكِي عَلَيْكَ إِذَا دُفْتُ رَاخًا
أَشَحْتُ بِوَجْهِي عَنْكَ اتِّشَاحًا
إِبَائِي رَكِبْتُ إِلَيْكَ الرِّيَاحَا
حَمِيْتُ حَمِيَّ عَرَضِهِمْ أَنْ يُبَاخَا
فَكَانَ الْجَزَاءُ جَلَائِي الْمُتَاحَا
أَكَانَ سَمَاحُهُمْ بِي رِيَاخَا
سِرَارًا فَجَاءُوا لِقَتْلِي صِرَاحَا
تَوَهَّمْتُ لَمْ يَكُ إِلَّا مِرَاحَا
رَأْتُ لِي بَعِيرَ الْفَلَاةِ فَلَاحَا
بَجَاءٍ فَلَمْ أَلْقُ إِلَّا بَجَاحَا
مُؤَانِسَ إِلَّا الْقَطَا وَالسَّرَاحَا
مَسِيَّتِي فَتَمَلَّأُ سَمْعِي ضَبَاحَا
وَ أَعْرَوْ الْأَدَاحِي غُبرًا فِفسَاحَا
وَأَعْلُو لَوَاعِي تِلْكَ صِيَاخَا
أَجَابُوا عَوَاءً وَأَمُّوا التُّبَاحَا
وَإِذْهَابَ نَفْسِي فِيهِ مُبَاخَا
أَعَاجِمُ شُوسِ الْعُيُونِ قِبَاحَا
أَسَاؤُهُمْ أَسْرِي أَمْ سَرَاحَا
فَلَمْ أَلْفَ إِلَّا الْغِنَا وَ السَّمَاحَا
وَغَيْدًا خِدَالًا وَغُودًا أَفَاحَا
كَرَامَ الْجُدُودِ فَصَاحَا صِبَاحَا
يَرِينَنَ فَسَادَ الْمُحِبِّ صَلَاحَا
يُمَرِّضَنَّ مِنَّا الْقُلُوبَ الصَّحَاحَا
لَوْ أَنَّ الْقِيَانَا رَفَعَنَّ الْوَجَاحَا
أَطْفِقُ عَنْ حِمَاهُ بِقَلْبِي بَرَاحَا
وَ قَدًّا قَوِيمًا وَرَدْفًا رَدَاحَا
يَدْعُ لِي عَقْلًا بِهَا حِينَ رَاخَا

إِذَا لَمْ يُرِدْ غَيْرَ سَفْكَ دَمِي
وَمَا زِلْتُ سَمَحًا بِنَفْسِي كَذَا
وَبَابِنِ رُشِيدٍ نَعَوَّدْتُ مِنْ
وَقَدْ ضَاقَ صَدْرِي عَنْ كَتْمِهِ
وَبَابِنِ رُشِيدٍ نَعَوَّدْتُ مِنْ
أَلْحَ الرِّمَانُ بِأَحْدَاثِهِ
أَعَادَ شَبَابِي مَشِيئًا كَمَا
وَفَرَّقَ بَيْنِي وَبَيْنَ الْأَهْلِيلِ
أَخِي وَسَمِّيَ أَصْحَ مُسْعِدًا
فَقَدْ جَبَّ ظَهْرِي عَلَى ضَعْفِهِ
وَطَوَّحَ بِي عَنْ تِلْمَسَانِ مَا
وَأَعَجَلَ سَيْرِي عَنْهُ وَلَمْ
نَأَى بِصَدِيقِكَ عَنْ رُبْعِهِ
وَكَانَ عَزِيزًا عَلَى قَوْمِهِ
فَهَا هُوَ إِنْ قَالَ لَمْ يَلْتَفَتْ
عَجِبْتُ لِدهْرِي هَذَا وَمَا
لَقَدْ هَدَّ مَنِّي رُكْنَا شَدِيدًا
وَقِيْتُ الرَّدَى مِنْ أَخٍ مُخْلِصٍ
وَأِنِّي عَلَى فَيْحٍ مَا بَيْنَنَا
أَحْرُ إِيَّاهُ حَنِينَ الْفُحُولِ
وَأَسْأَلُ عَنْهُ هُبُوبَ التَّسِيمِ
وَإِنْ شِئْتَ عِرْفَانَ حَالِي وَمَا
فَقَلْبٌ يَذُوبُ إِلَيْكَ اسْتِيْقًا
وَعَرَسُ وَدَادٍ أَصَابَ فَضَاءً
كَرَاسِخٍ مَجْدٍ تَأْتَلْتُهُ

فَحَلُّ وَبَلٌّ لَهُ مَا اسْتَبَاحَا
مَتَى مَا رَأَيْتُ الْوُجُوهَ الْمَلَاخَا
هَوَاهُ فَقَدْ زِدْتُ فِيهِ افْتِصَاحَا
وَأَوْدَعْتُهُ حَفْنًا عَيْنِي فَبَاحَا
خُطُوبٍ أَجَلْنَ عَلَيَّ الْقِدَاخَا
فَأَلْقَيْتُ طَوْعًا إِلَيْهِ السَّلَاخَا
سَمِعْتَ وَصَيَّرَ نُسْكَي طَلَاخَا
وَلَمْ يَرَ ذَا عَلَيْهِ جُنَاحَا¹
لِشَجْوِ حَزِينٍ إِلَيْكَ اسْتِرَاحَا
كُدَامًا وَ أَذْهَى شَوَاتِي نَطَاخَا
ظَنَنْتُ فِرَاقِي لَهَا أَنْ يُتَاحَا
يَدْعُنِي أَوْدَعُ تِلْكَ الْبَطَاخَا
فَكَانَ لَهُ النَّأْيُ مَوْتًا صَرَاحَا
إِذَا هَاجَ خَاضُوا إِلَيْهِ الرِّمَاحَا
إِلَيْهِ امْتِهَانًا لَهُ وَ اطَّرَاحَا
أَلَا قِي مَسَاءً بِهِ وَالصَّبَاحَا
وَذَلَّلَ مِنِّي حَيَاءً لِقَاحَا
لَوْ اسْطَعْتُ طِرْتُ إِلَيْهِ اِزْتِيَاخَا
لَأَتَّبَعُ ذَاكَ الشَّدَا حَيْثُ فَاحَا
وَنَوَّحَ الْحَمَامِ إِذَا هُوَ نَاحَا
وَ خَفَقَ الْوَمِيضُ إِذَا مَا أَلَاخَا
يُعَانِيهِ جِسْمِي ضَنْئًا أَوْ صَحَاخَا
وَ صَدَّرُ يُفَاحُ إِلَيْكَ انْشِرَاحَا
نَدِيًّا وَصَادَفَ أَرْضًا بَرَاحَا
فَلَمْ تَحْشَ بَعْدُ عَلَيْهِ امْتِصَاخَا

(1) في المنتخب النفيس: ولم يَرَ فِي ذَا عَلَيْهِ جُنَاحَا ، وهو الأصح عروضيا

وَعَلِيَاءَ بُؤِثْتَهَا لَوْ بَعَى
 مَكَارِمُ جَمَعَتْ أَفْذَادَهَا
 وَدَرَسُ عُلُومٍ تَهَيَّمُ بِهَا
 نَشَأَتْ عَنِ الْخَيْرِ وَاعْتَدَتْهُ
 وَفُئِمَتْ لَهَا أَيُّمَا رِحْلَةٍ
 فَمَا إِنْ جَلِيسٍ إِذَا قُلْتِ قَالَ
 وَلَوْ لَمْ تَحْجَّ بِهَا مَكَّةَ
 وَأَمَّا أَنَا بَعْدَ نَهْيِ النَّهْيِ
 أُدِيرُ كُؤُوسَ هَوَايَ اغْتِبَافًا
 فَبَرِّدْ جَوَايَ بِرَدِّ جَوَابٍ
 وَهُنَّ بُنَيَاتُ فِكْرِي وَقَدْ

وقال في رثاء تلمسان وهجاء بني زيان: [الطويل]¹

تِلْمَسَانُ لَوْ أَنَّ الزَّمَانَ بِهَا يَسْخُو
 وَدَارِي بِهَا الْأُولَى الَّتِي حِيلَ دُونَهَا
 وَعَهْدِي بِهَا وَالْعُمُرُ فِي عُنُقُوَانِهِ
 فَرَارُهُ تَهَيِّمٌ وَمَعْنَى صَبَابَةٍ
 إِذَا الدَّهْرُ مَنِيَّ الْعِنَانِ مُنْهَنَةٌ
 لِيَالِي لَا أُصْغِي إِلَى عَدَلٍ عَادِلٍ
 مَعَاهِدُ أَنْسٍ عَطَلْتُ فَكَأَنَّهَا
 وَأَرْزُوعُ الْأَافِ عَقَا بَعْضُ آيِهَا
 فَمَنْ يَكُ سَكْرَانًا مِنَ الْوَجْدِ مَرَّةً
 وَمَنْ يَفْتَدِيحُ زَنْدًا لِمَوْقِدِ جَدْوَةٍ
 أُنْسَى وَفُوفِي لَاهِيًا فِي عِرَاصِهَا
 وَإِلَّا اخْتِيَالِي مَاشِيًا فِي سِمَاطِهَا
 وَإِلَّا فَعْدُوِي مِثْلَمَا يَنْفِرُ الطَّلَا

مَنَى النَّفْسِ لَا دَارَ السَّلَامِ وَ لَا الْكَرْحُ
 مَثَارُ الْأَسَى لَوْ أَمَكْنَ الْحَنِقَ اللَّبْحُ
 وَ مَاءِ شَبَابِي لَا أَجِينُ وَ لَا مَطْحُ
 وَ مَعَهْدُ أَنْسٍ لَا يَلْدُ بِهِ لَطْحُ
 وَلَا رَدْعُ يُنْبِي مِنْ عِنَانٍ وَلَا رَدْحُ
 كَأَنَّ وَفُوعَ الْعَدْلِ فِي أُذُنِي صَمْحُ
 ظَوَاهِرُ أَلْفَاظٍ تَعَمَدَهَا النَّسْحُ
 كَمَا كَانَ يَعْزُو بَعْضَ الْوَاوِحَا اللَّطْحُ
 فَيَائِي بِهَا طَوَلُ دَهْرِي لَمْلَمْحُ
 فَرَنْدُ اشْتِيَاقِي لَا عَفَارٌ وَلَا مَطْحُ
 وَ لَا شَاغِلَ إِلَّا التَّوَدُّعُ وَالسَّبْحُ
 رَحِيًّا كَمَا يَمْشِي بِطُرَّتِهِ الرَّحْحُ
 وَ لِيَدًا وَ حَجَلِي مِثْلَمَا يَنْهَضُ الْفَرْحُ

كَأَنِّي فِيهَا أَرْدَشِيرُ بْنُ بَابِكِ
وَإِخْوَانُ صِدْقٍ مِنْ لِدَائِي كَأَنَّهُمْ
وَعَادَةٌ لِمَا يُلْقَى إِلَيْهِمْ مِنَ الْهُدَى
هُمُ الْقَوْمُ كُلُّ الْقَوْمِ سِيَانٍ فِي الْعَلَا
مَضَوْا وَمَضَى ذَاكَ الزَّمَانُ وَأَنْشَهُ
كَأَنَّ لَمْ يَكُنْ يَوْمًا لِأَقْلَامِهِمْ بِهَا
وَلَمْ يَكُنْ فِي أَدْوَاهِهَا مِنْ ثَنَائِهِمْ
وَلَا فِي مُحِيَّا الشَّمْسِ مِنْ هَدْيِهِمْ سَنًا
سَعَيْتُمْ بَنِي يَعْمُورَ فِي شَتِّ شَمَلِنَا
دُعَيْتُمْ إِلَى مَا يُرْجَى مِنْ صِلَا حِكْمِ
تَعَالَيْتُمْ عُجْبًا فَطَمَّ عَلَيْكُمْ
وَأَوْعَلْتُمْ فِي الْعُجْبِ حَتَّى هَلَكْتُمْ
كَفَاكُمْ بِهَا سِجْنًا طَوِيلًا، وَإِنْ يَكُنْ
فَكَمْ فِتْنَةً مِمَّا ظَفَرْتُمْ بِنَيْلِهَا
كَأَنَّكُمْ مِنْ خَلْفِهَا وَ أَمَامِهَا
فَلِلْسُوقِ مِنْهَا الْقَيْدُ إِنْ هِيَ أَعْرَبَتْ
كَأَنَّ نَحْتَهَا مِنْ شِدَّةِ الْقَلْقِ الْقَطَا
وَأَقْرَبُ مَا تَهْذِي بِهِ الْهَلْكَ وَالْتَوَى
فَمَاذَا عَسَى نَرْجُوهُ مِنْ لَمْ شَعْنِهَا
وَمَا يَطْمَعُ الرَّاجُونَ فِي حِفْظِ آيِهَا
رَعَانِفُ أَنْكَالٍ لِقَامٍ عَنَّا كِلْ
وَلَمَّا اسْتَقَلُّوا مِنْ مَهَاوِي ضَلَالِهِمْ
دَعَاهُمْ أَبُو يَعْقُوبَ لِلشَّرَفِ الَّذِي
فَلَمْ يَسْتَجِيبُوا فَدَاؤُوا وَبَاهْتُمْ
وَمَا زِلْتُ أَدْعُو لِلْخُرُوجِ عَلَيْهِمْ
وَأَبْدُلُ فِي اسْتِئْصَالِهِمْ جَهْدَ طَاقِي
تَرَكْتُ لِمِينَا سَبْتَةً كُلَّ بُجْعَةٍ

وَ لَا مُلْكَ لِي إِلَّا الشَّيْبَةُ وَ الشَّرْحُ
جَاذِرُ رَمَلٍ لَا عِجَافٌ وَلَا بُزْحُ
وَ عَنْ كُلِّ فَحْشَاءٍ وَ مُنْكَرَةٍ صُلْحُ
شَبَابُهُمُ الْفُرْعَانُ وَالشَّيْبَةُ السُّلْحُ
وَمَرَّ الصَّبَا وَالْمَالُ وَالْأَهْلُ وَالْبَدْحُ
صَرِيرٌ وَلَمْ يُسْمَعْ لِأَكْعُبِهِمْ جَبْحُ
شَمِيمٌ وَلَا فِي الْقَضْبِ مِنْ لِينِهِمْ مَلْحُ
وَلَا فِي جَبِينِ الْبَدْرِ مِنْ طِبِيهِمْ ضَمْحُ
فَمَا تَجْرِكُمْ رِيحٌ وَ لَا عَيْشُنَا رِيحُ
فَرَدَّكُمْ عَنْهُ التَّعَجُّفُ وَ الْجَمْحُ
عُبَابٌ لَهُ فِي رَأْسِ عَلِيَائِكُمْ جَلْحُ
جِمَاحٌ عُوَاةٍ لَا يُنْهَنُّهُمْ فَفْحُ
هَلَاكٌ لَكُمْ فِيهَا فَهِيَ لَكُمْ فُحُ
بِأَبْشَارِهَا مِنْ حُجْنِ أَظْفَارِكُمْ بَرْحُ
أَسْوَدُ غِيَاضٍ وَهِيَ مَا بَيْنَكُمْ أَرْحُ
وَلِلْهَامِ إِنْ لَمْ تُعْطَ مَا رَعَتِ النَّفْحُ
وَمِنْ فَوْقِهَا مِنْ شِدَّةِ الْفَرْعِ الْفَتْحُ
وَ أَيْسَرُ مَا تَشْكُو بِهِ الدُّلُّ وَ الْفُنْحُ
وَ قَدْ خَرَّ مِنْهَا الْفَرْعُ وَاقْتُلَعَ الشَّلْحُ
وَ قَدْ عَصَفَتْ فِيهَا رِيَا حُهُمُ النَّبْحُ
مَتَى قَبَضُوا أَكْفًا عَلَى إِثْرِهِ طَحُوا
وَأَمُّوا إِلَى أَعْلَامِ رُشْدِهِمْ رَحُوا
يَدُلُّ لَهُ رِضْوَى وَ يَعْنُو لَهُ دَمْحُ
وَ مَا لِأَمْرِي عَنْ أَمْرِ خَالِقِهِ نَحُ
وَ قَدْ يَسْمَعُ الصُّمُّ الدُّعَاءَ إِذَا أَصْحُو
وَ مَا لِطَنَائِبِ ابْنِ سَابِحَةٍ فَفْحُ
كَمَا تَرَكْتُ لِلْمُعِزِّ أَهْضَامَهَا شَمْحُ

وَأَلَيْتُ أَنْ لَا أَرْتَوِي غَيْرَ مَائِهَا
 وَأَلَّا أَحْطَ - الدَّهْرَ - إِلَّا بِعُقْرِهَا
 فَكَمْ نَفَعَتْ مِنْ غَلَّةِ تِلْءِ كُمْ الْأَصَى
 وَحَسْبِي مِنْهَا عَدُّهَا وَاعْتِدَالُهَا
 وَأَمْلَأُهَا الصَّيْدَ الْمَقَاوِلَةَ الْأَلَى
 كَوَاكِبُ هَدْيٍ فِي سَمَاءِ رِئَاسَةٍ
 تُوَقِّبُ أَنْوَارٍ تَرَى كُلَّ غَامِضٍ
 وَرَوْضَاتٍ آدَابٍ إِذَا مَا تَأَرَّجَتْ
 بِحَامِرٍ نِدِّ فِي حَدَائِقِ نَرْجَسٍ
 وَ أَجْرُ عِلْمٍ لِأَحْيَاضِ رِوَايَةٍ
 بَنُو الْعَرَفِيِّينَ الْأُولَى مِنْ صُدُورِهِمْ
 إِذَا مَا فَتَى مِنْهُمْ تَصَدَّى لِعَايَةِ
 رِئَاسَةِ أَحْيَارٍ وَمُلْكٍ أَفَاضِلٍ
 إِذَا مَا بَدَا مِنَّا جَفَاءً تَعَطَّفُوا
 نَزُورُهُمْ حُذًا نِحَافًا فَتَنَنِّي
 يُرْتُونَنَا بِالْعِلْمِ وَالْحِلْمِ وَالنُّهَى
 وَمَا الرُّهْدُ فِي أَمْلَاكِ لَحْمٍ وَلَا التُّقَى
 وَإِلَّا فَفِي رَبِّ الْخَوْزَنِقِ غُنِيَةٌ
 تَطَّلَعُ يَوْمًا وَالسَّرِيرُ إِمَامُهُ¹
 وَعَنْ لَهُ مِنْ شَيْعَةِ الْحَقِّ قَائِمٌ
 فَأَصْبَحَ يَجْتَابُ الْمُسُوخَ زَهَادَةً
 وَفِي وَاحِدِ الدُّنْيَا أَبِي حَاتِمٍ لَنَا
 تَخَلَّى عَنِ الدُّنْيَا تَخَلَّى عَارِفٍ
 وَأَعْرَضَ عَنْهَا مُسْتَهِينًا لِقَدْرِهَا
 فَكَانَ لَهُ مِنْ قَلْبِهَا الْحُبُّ وَالْهُوَى

وَ لَوْ حَلَّ لِي فِي غَيْرِهِ الْمَنْ وَالْمَدْحُ
 وَلَوْ بَوَّأَنِي دَارَ إِمْرَتِهَا بَلْحُ
 وَكَمْ أَبْرَأْتُ مِنْ عِلَّةٍ تَلْكَمُ اللَّبْحُ
 وَأَجْرُهَا الْعُظْمَى وَ أَرْيَافُهَا النَّفْحُ
 لِعِزِّهِمْ تَعْنُو الطَّرَاحِنَةَ الْبَلْحُ
 تُضِيءُ فَمَا يَدْجُو ضَلَالٌ وَ لَا يَطْحُو
 إِذَا النَّاسُ فِي طَحْيَاءٍ غِيهِمُ التَّخْوَا
 تَضَاءَلُ فِي أَفْيَاءِ أَفْنَانِهَا الرَّمْحُ
 تَنْمُ وَلَا لَفْحُ يُصِيبُ وَلَا دَحُ
 فَيَكْبُرُ مِنْهَا النَّضْحُ أَوْ يَعْظُمُ النَّضْحُ
 وَأَيْدِيهِمْ تُمَلُّ الْقَرَاتِيسُ وَ الطُّرْحُ
 تَأَخَّرَ مَنْ يَنْحُو وَ أَفْصَرَ مَنْ يَنْحُو
 كِرَامٌ لَهُمْ فِي كُلِّ صَالِحَةٍ رَضْحُ
 عَلَيْنَا وَإِنْ حَلَّتْ بِنَا شِدَّةٌ رَحُوا
 وَ أَجْمَلْنَا ذُلْحُ وَ أَبْدَانُنَا ذُلْحُ
 فَمَا خَرَجْنَا بُزْ وَلَا حَدْنَا بَرْحُ
 بِيَدِعُ ، وَ لِلدُّنْيَا لُرُوقٌ بِمَنْ يَرْحُو
 فَمَا يَوْمُهُ سِرٌّ وَ لَا صَيْتُهُ رَضْحُ
 وَقَدْ نَالَ مِنْهُ الْعُجْبُ مَا شَاءَ وَ الْجَنْحُ
 بِحُجَّةِ صِدْقٍ لَا بَعَامٌ وَلَا وَشْحُ
 وَ قَدْ كَانَ يُؤْذِي بَطْنَ أَحْمَصِهِ النَّحُ
 دَوَاءٌ وَلَكِنْ مَا لِأَدْوَانِنَا نَتْحُ
 يَرَى أَنَّهَا فِي ثَوْبٍ نَحْوَتِهِ لَتْحُ
 فَلَمْ يُثْنِهِ عَنْهَا اجْتِنَابٌ وَ لَا مَصْحُ
 وَكَانَ لَهَا مِنْ كَفِّهِ الطَّرْحُ وَالطَّحُ

وَمَا مُعْرِضٌ عَنْهَا وَهِيَ فِي طِلَابِهِ
 وَلَا مُدْرِكٌ مَا شَاءَ مِنْ شَهَوَاتِهَا
 وَلَكِنَّا نَعْمَى مِرَارًا عَنِ الْهُدَى
 وَمَا لِامْرِئٍ عَمَّا قَضَى اللَّهُ مَهْرَبٌ
 أَبَا طَالِبٍ لَمْ تَبْقَ شِيَمَةُ سُودِدٍ
 تَسَوَّغَتْ أَبْنَاءَ الزَّمَانِ أَيَادِيًا
 وَأَجْرِيَّتَهَا فِيهِمْ عَوَائِدُ سُودِدٍ
 عَدَّتْهُمْ عَوَادِيَهَا فَهِيَ فِي غُرُوقِهِمْ
 وَوَعَمَّتْهُمْ حَزْنًا وَسَهْلًا فَأَصْبَحُوا
 بَنِي الْعَرْفِيِّينَ ابْلُغُوا مَا أَرَدْتُمْ
 وَلَا تَقْعُدُوا عَمَّنْ أَرَادَ سِجَالِكُمْ
 وَخَلُّوا وَرَاءَ كُلِّ طَالِبٍ غَايَةَ
 وَلَا تَذَرُوا الْجُوزَاءَ تَعْلُو عَلَيْكُمْ
 لِأَفْوَاهِ أَعْدَائِي وَأَعْيُنِ حُسَيْدِي
 دَعُوهَا تَهَادَى فِي مِلَاءَةِ حُسَيْنِهَا
 يَمَانِيَّةٌ زَارَتْ يَمَانِينَ فَأَنْشَتَ³

وقال في ذكر شبابه ومشيبه [الكامل]⁴

إِنْ كُنْتَ بَجْهَلٍ أَنِّي لَا أَرْفُدُ
 وَإِنْ اتَّهَمْتَهُمَا لِبَعْضِ تَشَابُهِ
 وَ لَقَدْ أَيْتُ اللَّيْلَ لَا أَدْرِي بِهِ
 أَرَعَى كَوَاكِبَهُ وَأَرْفُدُ صُبْحَهُ
 فَرَدًّا أَكَابِدُ لَوْعَتِي وَظَلَامَهُ
 بَانَ الْحَلِيطُ وَبَانَ قَلْبِي إِثْرَهُ

كَمَنْ فِي يَدَيْهِ مِنْ مُعَانَاتِهَا نَبْحُ
 كَمَنْ حَظَّهُ مِنْهَا التَّبَجُّحُ وَ النَّجْحُ¹
 وَ نُصْبِحُ حَتَّى مَا لِأَذَانِنَا صَمْحُ²
 وَ لَا لِقِضَاءِ اللَّهِ نَقْضُ وَ لَا فَسْحُ
 يُسَادُ بِهَا إِلَّا وَأَنْتَ لَهَا سِنْحُ
 لِدِرَّتِهَا فِي كُلِّ سَامِعَةٍ شَخُ
 فَمَا لَهُمْ كَسَبُ سِوَاهَا وَ لَا نَحُ
 دِمَاءٌ وَفِي أَعْمَاقِ أَعْظَمِهِمْ مُحُ
 وَ مَرَعَاهُمْ وَرَحُ وَ مُرْعِيهِمْ وَحُ
 فَمَا دُونَ مَا تَبْعُونَ وَحَلُّ وَ لَا نَحُ
 فَمَا غَزْبُكُمْ جَفُّ وَ لَا غَرْفُكُمْ وَضَحُ
 وَ تَبِيهُوا عَلَيَّ مَنْ رَامَ شَأْوَكُمْ وَانْحُوا
 فِي رَأْسِهَا مِنْ وَطْءِ أَسْلَافِكُمْ شَدْحُ
 إِذَا جُلِّيتْ خَائِيَّتِي الْفُضُّ وَالْفَضْحُ
 فِي نَفْسِهَا مِنْ مَدْحِ أَمْلَاقِهَا مَدْحُ
 وَقَدْ جَدَّ فِيهَا الرَّهْوُ وَاسْتَحْكَمَ الزَّمْحُ

فَاسْأَلْ يُجِبِّرَكَ السُّهَى وَالْفَرْقُدُ
 بَيْنِي وَبَيْنَهُمَا فَطَيْفُكَ يَشْهَدُ
 سَهْرًا كَمَا بَاتَ السَّلِيمُ الْأَرْمَدُ
 وَالصُّبْحُ أَنَّى مِنْ هَوَايَ وَأَبْعَدُ
 حَتَّى يَقُومَ لِيُورِدَهُ الْمُتَهَجِّدُ
 سَحْرًا كَمَا زَعَمَ الْغُرَابُ الْأَسْوَدُ

(1) في نفع الطيب: ... كَمَنْ حَظَّهُ التَّمَجُّعُ وَ النَّجْحُ ، ولتمجّع: أكل التمر اليابس تقشفا

(2) في نفع الطيب: ... وَنُصْلِحُ حَتَّى مَا لِأَذَانِنَا صَمْحُ

(3) هكذا وردت في المنتخب النفيس ، وفي نفع الطيب: فانشئت ، بهمزة الوصل.

وَتَبَايَنْتَ أَعْرَاضَنَا وَجُسُومَنَا
وَكَذَاكَ مَا صَحِيحِي الَّذِينَ أَلْفُتُهُمْ
وَنَهَضْتُ لَوْ وَافَى نُهُوضِي قُوَّةً
لَا تَعَجَبَنَّ لِعَزَمَتِي وَتَبْطِي
أَوْدَى صِبَايَ وَعَاضَ مَاءٍ مَعِينِهِ
وَأَتَى الْمَشِيبُ يَزُورُنِي مُتَفَقِّدًا
وَلَى الشَّبَابُ وَشَرَحُهُ لَمْ يَبْقَ لِي
حَلَّتْ سَوَادِي رَبْدَةُ الشَّعْرِ الَّتِي
وَتَكَاءَ دَنِّي رَيْثَةُ لَمْ أَدْرِهَا

ومن شعره في الغزل: [الكامل]¹

نَظَرْتُ إِلَيْكَ بِمِثْلِ عَيْنِي جُوْدِرٍ
عَنْ نَاصِعِ كَالدَّرِّ أَوْ كَالْبَرْقِ أَوْ
بَجْرِي عَلَيْهِ مِنْ لَمَاهَا نَطْفَةٌ
لَوْ لَمْ يَكُنْ حَمْرًا سَلَا فَا رِيْفَهَا
وَكَذَاكَ سَاجِي طَرْفُهُمَا لَوْ لَمْ يَكُنْ
لَوْ عَجَّتَ طَرْفَكَ فِي حَدِيْقَةِ حَدَّهَا
لَرْتَعْتَ فِي ذَاكَ الْحَمَى فِي جَنَّةِ
طَرْفَتِكَ وَهَنَا وَالنُّجُومُ كَأَنَّهَا
وَالرَّكْبُ بَيْنَ مُصَعَّدٍ وَمُصَوَّبٍ
بَيْضًا إِذَا اعْتَكَرَتْ دَوَائِبُ شَعْرِهَا
سَرَحَتْ غَلَائِلَهَا فَقُلْتُ سَيْبِكَةَ
مَنْحَتِكَ مَا مَنَعْتِكَ يَفْظَانًا فَلَمْ
وَكَأَنَّمَا خَافَتْ بُعَاةَ وُشَاتِهَا
وَ بَجْرِعِ ذَاكَ الْمُنْحَنِ إِدْمَانَةً
وَتَحِيَّةِ جَاءَتْكَ فِي طَيِّ الصَّبَا

فَالْجِسْمُ يُتَّهَمُ وَالْعَزِيمَةُ تَنْجِدُ
إِلَّا سُرَايَ وَعَزَمَتِي وَالْفَرْقَدُ
مَنِّي وَسَاعَدَنِي الشَّبَابُ الْمُسْنَعِدُ
فَالشَّوْقُ يُنْهَضُ وَالزَّمَانَةُ تُفْعَدُ
وَأُدْوَى قَضِيبُ قَوَامِي الْمَتَاوُدُ
وَالشَّيْبُ أَبْعَضُ زَائِرٍ يَنْفَقُّدُ
بَعْدَ الشَّبَابِ وَشَرَحِهِ مَا أَفْقَدُ
حَلَّتْ كَمَا خَلَى لَبِيدًا أَرْبُدُ
فِي نَهَضَتِي ، وَلِكُلِّ شَيْءٍ مَوْعِدُ

وَتَبَسَّمتَ عَنْ مِثْلِ سَمْطِي جَوْهَرِ
كَالطَّلَعِ أَوْ كَالأَفْحْوَانِ مُؤَشِّرِ
بَلْ حَمْرَةٌ لَكِنَّهَا لَمْ تُعْصِرْ
تُزْرِي وَتَلْعَبُ بِالنَّهْيِ لَمْ تُحْطِرْ
فِيهِ مُهَنْدٌ حَظَهَا لَمْ يُخْذِرْ
وَأَمَنْتَ سَطْوَةَ صُدْغِهَا الْمُتَجَبِّرِ
وَكَرَعْتَ مِنْ ذَاكَ اللَّمَى فِي كَوْثِرِ
حَصْبَاءِ دُرٍّ فِي بَسَاطِ أَحْضَرِ
وَالنُّومُ بَيْنَ مُسَكِّنٍ وَمُنْفَرِ
سَفَرْتَ فَأَزْرَتْ بِالصَّبَاحِ الْمُسْفِرِ
مِنْ فِضَّةٍ أَوْ دُمِيَّةٍ مِنْ مَرْمَرِ
تُخْلِفُ مَوَاعِدَهَا وَلَمْ تَتَّعِيرِ
فَأَتَتْكَ مِنْ أَرْدَائِهَا فِي عَسْكَرِ
تَعْطُو فَتَسْطُو بِالْهَزِيرِ الْمُسَوِّرِ
أَذْكَى وَأَعْطَرَ مِنْ شَمِيمِ الْعَنْبَرِ

جَرَّتْ عَلَى وَاذِيكَ فَضَلَ رِدَائِهَا
هَاجَتْ بَلَابِلُ نَازِحٍ عَنِ الْفِيهِ
وَإِذَا نَسِيَتْ لَيْالِي الْعَهْدِ الَّتِي
رُحْنَا نُعْنِيهَا وَنَرَشْفُ ثَعْرَهَا
وَالرَّوْضُ بَيْنَ مُفَضِّضٍ وَمُعَسَّجِدٍ

ومن شعره قوله [الطويل]:¹

تُرَاجِعُ مِنْ دُنْيَاكَ مَا أَنْتَ تَارِكُ
تُؤَمِّلُ بَعْدَ التَّرِكِ رَجْعَ وَدَادِهَا
حَلَا لَكَ مِنْهَا مَا حَلَا لَكَ فِي الصَّبَا
تَظَاهَرُ بِالسُّلْوَانِ عَنْهَا بَحْمَلًا
تَنْزَهَتْ عَنْهَا نَحْوَهُ لَا زَهَادَةً
لَيْالِي تُعْرِي بِي وَإِنْ هِيَ أَعْرَضَتْ
عُصُونُ قُدُودٍ فِي قِحَافِ رَوَادِفِ
تُطَاعِنِي مِنْهُمْ فِي كُلِّ مَلْعَبِ
وَكَمَ كَلَّةٍ فِيهَا هَتَكَتْ وَدُوْنَهَا
وَلَا حِدْنَ إِلَّا مَا أَعَدْتُ رَدِينَهُ
تُضِلُّ قُوَادَ الْمَرْءِ عَنِ قَصْدِ رُشْدِهِ
وَفِي كُلِّ سِنٍ لِابْنِ آدَمَ إِنْ تَطَلَّ
وَالَّا فَمَالِي بَعْدَ مَا شَابَ مَفْرِقِي
أَجُوبُ إِلَيْهَا كُلَّ بَيْدَاءٍ مُمْلِقِ
تُهَازِرُ أَمْثَالَ الْجِيَادِ تُوُودَةً
ظِمَاءً وَمَا غَيْرُ السَّمَاءِ مَوْرِدُ
ذَوَاهِلُ عَنِ عَضِّ الرَّحَالِ ظُهُورُهَا
إِذَا مَا نَبَا عَنْ سُنْبُكِ الْأَرْضِ سُنْبُكِ
تَقْدُ بِنَا فِي كُلِّ قَاعٍ وَفَدَفِدِ

فَعَرَفَتْ فِيهَا عَرَفَ ذَلِكَ الْإِدْحِرِ
مُتَشَوِّقٍ ذَاكِي الْحَشَا مُتَسَعِّرِ
سَلَفَتْ لَنَا فَتَذَكَّرِبَهَا تَذَكَّرِي
وَالشَّمْسُ تَنْظُرُ مِثْلَ عَيْنِ الْأَخْزِرِ
وَالجُوُّ بَيْنَ مُمَسِّكٍ وَمُعَطَّرِ

وَتَسْأَلُهَا الْعُنْبَى وَهَاهِي فَارِكُ
وَشَرُّ وَدَادٍ مَا تُودُّ التَّرَائِكُ
فَأَنْتَ عَلَى حَلَوَائِهِ مُتَهَالِكُ
فَقَلْبُكَ مَحْزُونٌ وَتَعْرُكَ ضَاكِحُ
وَشَعْرُ عَذَارِي أَسْوَدُ اللَّوْنِ حَالِكُ
زَنَابُ مِنْ ضَوَاتِهَا وَعَوَاتِكُ
تَمَائِلُ مِنْ ثِقَلِ بَيْنِ الْأَرَائِكِ²
تُدِي كَأَسْنَانِ الرِّمَاحِ فَوَاتِكُ
صُدُورُ الْعَوَالِي وَالسُّيُوفُ الْبَوَاتِكُ
لِطَالٍ بِهَا أَوْ مَا تَحْيِرُ هَالِكُ
فَوَاتِرُ الْخَاطِ لِلطُّبَا الْفَوَاتِكُ
سِنُوهُ طِبَاعِ جَمَّةٍ وَعَوَانِكُ
وَأَعَجَزَ رَأْيِي عَجْزُهُنَّ الرِّكَارِكُ
تُرَافِقُنِي فِيهَا الرَّحَالُ الْحَوَاتِكُ
عَوَارِبَ أَمْثَالَ الْهَضَابِ تَوَامِكُ
وَيَنْحَى وَمَا دُونَ الصَّاتَةِ مَبَارِكُ
إِذَا مَا اشْتَكَّتْ عَضَّ الشُّرُوجِ الْمَوَارِكُ
هَلَعْنَ فَلَانَتْ تَحْتَهُنَّ السَّنَابِكُ
بَوَائِكُهَا وَالْمُنْغِيَّاتُ الدَّرَاهِكُ

(1) الإحاطة في أخبار غرناطة: ص 382/379.

(2) كذا وردت في الإحاطة ، وفيه إقواء ولعل الأصل: تَمَائِلُ مِنْ ثِقَلٍ بَيْنَ الْأَرَائِكُ

فَأَمَامَهَا رِيٌّ كَالسَّحَابِ مَوَالِغٍ
 قَلَاصٌ بِأَطْوَافِ الْجَدِيلِ بَوَالِغٍ
 تَرَامِي بِهَا نِيَافُهَا كُلَّ مُرْتَمَى
 وَكَمْ مَنْزِلٍ خَلَيْتُهُ لِطَلَابِهَا
 يَمُرُّ بِهِ زُورُهُ وَعُفَانُهُ
 وَأَتَارُتُنَا تَقَادِمَ عَهْدُهُمْ
 لِيُورِبِ أَفْرَاسٍ وَنُؤْيِ حِدَادَةٍ³
 تَمُرُّ عَلَيْهِ نَسْمَةُ الْفَجْرِ مِثْلَمَا
 وَأَرْكَبُ كَالشَّهْدِ يَنْفَحُ بَرْدُهُ
 يُطَبِّبُهَا مِنِّي غَرِيمٌ مُمَاحِكٌ
 أُحَاوِلُ مِنْهَا مَا تَعَدَّرَ فِي الصَّبَا
 يُسَلِّي الْفَتَى مِنْهَا وَ إِنْ رَاقَ حُسْنُهَا
 فَمِنْهَا مَلَالٌ دَائِمٌ لَا تَمْلُهُ
 تَهَاوَنَ بِالْإِفْكِ الرَّجَالُ جَهَالَةً
 تَزُنُّ طُولَ تِسْهَادِي وَقَدْرِي تَمْلَمِي
 تُغَيِّرُ عَلَيَّ الدَّهْرَ مِنْهُ جَحَافِلٌ
 فَلَيْتَ الَّذِي سَوَّدَتْ فِيهَا مَعْوِضٌ
 أَلَا لَا تُدَكِّرُنِي تِلْمَسَانَ وَالْهُوَى
 فَإِنَّ ادِّكَارَ مَا مَضَى مِنْ زَمَانِهَا
 وَ لَا تَصِفَنَّ أَمْوَاهَهَا لِي فَإِنَّهَا
 وَمَنْ حَالَ عَنْ عَهْدٍ أَوْ أَخْفَرَ ذِمَّةً
 سَقَى مَنْزِلِي فِيهَا وَ إِنْ مَحَّ رَسْمُهُ
 وَجَادَتْ تَرَى قَبْرٍ بِمَسْجِدِ صَالِحٍ

وَ أَمَامَهَا رِيًّا كَالرِّيَّاحِ بَوَاشِكُ¹
 وَجُرْدٌ لِأَوْسَاطِ الشَّكِيمِ عَوَالِكُ
 فَهِنَّ نَوَاحٍ لِلرَّدَى أَوْ هَوَالِكُ
 تُغْفِيهِ تُعْدِي السَّافِيَاتُ السَّوَاهِكُ²
 وَمَا إِنْ بِهِ إِلَّا لُصُوقٌ حَبَائِكُ
 وَهِنَّ عَلَيَّ جَائِيَاتٌ بَوَارِكُ
 ثَلَاثُ أَتَافٍ كَالْحَمَامِ سَوَادِكُ
 تَمُرُّ عَلَيَّ طِيبِ الْعُرُوسِ الْمَدَاوِكُ
 لِمَجْهُولٍ حَسِيٍّ مَا لَهُ لِلدَّهْرِ مَبَانِكُ
 وَبِمَطْلَنِي مِنْهَا عَدِيمٌ مُمَاعِكُ
 وَمِنْ دُونِهِ وَقَعُ الْحِمَامِ الْمَوَاشِكُ
 حَسَائِفُ لَا تُحْصَى هُنَا وَمَبَارِكُ
 تَزُورُ إِفْكِ عَنْ رِضَى الْحَقِّ آفِكُ
 وَمَا أَهْلَكَ الْأَحْيَاءَ إِلَّا الْأَفَايِكُ
 طَوَالَ اللَّيَالِي وَالنُّجُومِ النَّوَابِكُ
 كَأَنَّ مَدَوِّمَ الرَّجْمِ فِيهَا نَيَّازِكُ
 بِمَا بَيَّضَتْ مِنِّي دُجَاهَا الْحَوَالِكُ
 وَمَا دَهَكَتْ مِنَّا الْخُطُوبُ الدَّوَاهِكُ
 لِحِسْمِي وَ لِلصَّبْرِ الْجَمِيلِ لِنَاهِكُ
 لِنِيرَانِ أَشْوَاقِي إِلَيْهَا مَحَارِكُ
 فَإِنِّي عَلَيَّ تِلْكَ الْعُهُودِ لِرَامِكُ
 عِهَادُ الْعَوَادِي وَالذُّمُوعِ السَّوَالِكُ
 رَوَاعِدُهَا وَالْمُدْمِحَاتُ الْحَوَاشِكُ

(1) البيت مختل من حيث المعنى والوزن ، ولعل الصواب:

فَأَمَامَهَا مَهَارٌ كَالسَّحَابِ مَوَالِغٍ وَإِمَّا مِهَارٌ كَالرِّيَّاحِ بَوَاشِكُ

(2) هكذا وردت في الإحاطة ، ولعل الأصوب : تُغْفِيهِ بَعْدِي السَّافِيَاتُ السَّوَاهِكُ

(3) وردت بلفظ (حداة) في الإحاطة ، وبهذا يختل الوزن ، ولعل الكلمة في الأصل: (جداذة)

وَلَا أَفْلَعْتُ عَنْ دَارِ يُؤَسُّ مُزْنَةً
 إِلَى أَنْ يَرُوقَ النَّاطِرِينَ رَوَاؤَهَا
 وَيُصْبِحُ مِنْ حَوْلِ الْحَيَا بِعِرَاصِهَا
 وَلَا بَرَحَتْ مِنْهُ مَلَائِكَةُ الرَّضَى
 وَطُوبَى لِمَنْ رَوَى مَنَازِلَهُ الْحَيَا
 أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ تُقْضَى لُبَانِي
 وَ هَلْ أَمَكَنَّ الطَّيْفَ الْمَغِيبَ زِيَارَةً
 وَ هَلْ تَعْمَلُ الْأَيَّامُ عَنْهَا بِقَدْرِ مَا
 وَيَالَيْتَ شِعْرِي أَيُّ أَرْضٍ تُقْلِي
 وَأَيُّ عَرَارٍ مِنْ صَفَاهَا يُحْتَنِي
 إِذَا جَهَلَ النَّاسُ الزَّمَانَ فَإِنِّي
 تَنْضَبْتُ إِذَا مَا فُئِمْتَ تَعْمَلُ خَطْوَةً
 وَلَا تَبْدَلَنَّ وَجْهًا لِصَاحِبِ نِعْمَةٍ
 بَجَشَمٍ إِنْ اسْطَعْتَ وَاحْدَرَ أَدَاهُمْ
 فَكُلُّ عَلَى مَا أَنْعَمَ اللَّهُ حَاسِدٌ
 وَ لَا تَأْسَ رَبِيبَةَ الزَّمَانِ فَإِنَّهُ
 تَمَنَّى مُصَابَ بَرَبْرٍ وَأَعَارَهُ
 بَدَرْتُ لَيْلَ الْجُونِ حَوْضَ لِحَاجِهَا
 فَمَا أَدْعَنْتُ إِلَّا إِلَيَّ عِشَارَهَا
 وَلَا قَصَدْتُ إِلَّا فَنَائِي وَقَوْدُهَا
 بِهِ شَرَفْتُ أَدْوَاهَا وَمُلُوكُهَا
 وَلَا تَدْعُونَ غَيْرِي لِدَفْعِ مُلِمَّةٍ
 فَمَا إِنْ لِدَاكَ الصَّوْتِ غَيْرِي سَامِعٌ
 يَعْصُ وَيَشْجَى نَهْشَلٌ وَمُجَاشِعٌ
 تُفَارِقُنِي رُوحِي الَّتِي لَسْتُ غَيْرَهَا

يَرِي صَدَاهُ قَطْرَهَا الْمُتَدَارِكُ
 وَيُرْضِي الرَّعَاوِي نَبْتَهَا الْمُتَلَاحِكُ
 زُرَاقُ تُحَاكِي بُسْطَهَا وَدَوَانِكُ
 تُصَلِّي عَلَى ذَاكَ الصَّدَى وَ تُبَارِكُ
 وَبُشْرَى لِمَنْ صَلَّتْ عَلَيْهِ الْمَلَائِكُ
 إِذَا مَا انْقَضَتْ عَشْرٌ عَلَيْهَا دَكَادِكُ
 فَيَرُفُّ أَوْ تُلْقَى إِلَيْهِ الرَّوَامِكُ
 تُؤَدِّي إِلَيْهَا بِالْعِتَابِ الْحَالِكُ¹
 إِذَا كَلَّ عَنْ رَحْلِي الْجِلَالُ اللَّكَالِكُ
 إِذَا أَفْقَدْتَنِي مَسَّهَا وَالدَّكَادِكُ
 بِدُونِهِمْ دُونَ الْأَنَامِ لِحَانِكُ
 فَإِنَّ بَقَاعَ الْأَرْضِ طَرًّا شَوَابِكُ
 فَمَا مِثْلُ بَدَلِ الْوَجْهِ لِّلْسِتْرِ هَاتِكُ
 وَ لَا تَلْقَهُمْ إِلَّا وَهْرُكَ شَائِكُ
 وَكُلُّ إِذَا لَمْ يَعْصِمِ اللَّهُ حَاسِكُ
 بِمَنْ فَاتَ مِنَّا لَا مَحَالَةَ فَاتِكُ
 وَتَرْضَى دَكَامِي فَارِسٌ وَالهَنَادِكُ
 وَتَعْرِفُ إِفْدَامِي عَلَيْهَا الْمَهَالِكُ
 وَ لَا أَصْفَقْتُ إِلَّا عَلَيَّ الشَّكَاشِكُ
 وَ لَا أَمَلْتُ إِلَّا فَتَامِي الضَّرَارِكُ
 كَمَا شَرَفْتُ بِالنَّوْيَهَارِ الْبَرَامِكُ
 إِذَا مَا دَهَى مِنْ حَادِثِ الدَّهْرِ دَاهِكُ
 وَ مَا إِنْ لَبِيتَ الْمَجْدَ بَعْدِي سَامِكُ
 بِمَا أَوْرَثْتَنِي حَمِيرٌ وَالسَّكَاسِكُ
 وَ طِيبُ ثَنَائِي لِاصِقُّ بِي صَائِكُ

(1) هكذا وردت في الإحاطة، ولعل الأصوب: تُؤَدِّي إِلَيْهَا بِالْعِتَابِ الْمَحَالِكُ

وَمَاذَا عَسَى تَرْجُو لِدَائِي وَأَرْجِي
يَعُودُ لَنَا شَرْحُ الشَّبَابِ الَّذِي مَضَى
ومما اشتهر من شعره قوله: [السريع]¹

أَرَقَّ عَيْنِي بَارِقٌ مِنْ أَثَالِ
أَثَارِ شَوْقًا فِي ضَمِيرِ الْحَشَا
حَكَى فُؤَادِي فَلَقًا وَاشْتِعَالَ
وَ جَوَانِحُ تَلْفَحُ نَيْرَانَهَا
قُولُوا وَشَاءَ الْحُبِّ مَا شِئْتُمْ
عُذْرًا لِلْوَامِي وَلَا عُذْرَ لِي
فَمَنْ نَطُرِدِ الْهَمَّ بِمَشْمُولَةٍ
وَعَاطِهَا صَفْرَاءَ ذِمِّيَّةٍ
كَالْمِسْكِ رِيحًا وَ اللَّمَى مَطْعَمًا
عَتَّقَهَا فِي الدَّنِّ حَمَارَهَا
لَا تُثَقِّبِ الْمِصْبَاحَ لَا وَ اسْقِنِي
فَالْعَيْشُ نَوْمٌ وَ الرَّدَى يَقْطَعُ
خُذْهَا عَلَى تَنْغِيمِ مِسْطَارِهَا
فِي رَوْضَةٍ بَاكِرٍ وَ سَمِيحِهَا
كَأَنَّ فَارَ الْمِسْكِ مَعْبُوقَةً
مِنْ كُلِّ سَاجِي الطَّرْفِ الْحَاطِظُ
مَنْ عَادِرِي وَالْكُلُّ لِي عَادِرٌ
مِنْ خُلْبِيِّ الْوَعْدِ كِذَابِهِ
كَأَنَّهُ الدَّهْرُ وَأَيُّ امْرِئٍ
أَمَا تَرَانِي آخِذًا نَاقِضًا
وَلَمْ أَكُنْ قَطُّ لَهُ عَائِبًا
يَأْتِي تَرَاءَ الْمَالِ عِلْمِي وَهَلْ

وَ قَدْ شَمَطْتُ مِنَ اللَّحَا وَالْأَفَانِكُ
إِذَا عَادَ لِلدُّنْيَا عَقِيلٌ وَمَالِكُ

كَأَنَّهُ فِي جُنْحِ لَيْلِي ذَبَالُ
عَبْرَتِي عَلَى صَحْنِ خَدِّي أَسْأَلُ
وَ حَفْنِ عَيْنِي أَرْقًا وَ أَهْمَالُ
وَ أَدْمَعُ تَنْهَلُ مِثْلُ الْعَزَلُ
مَا لَدَّهُ الْحُبِّ سِوَى أَنْ يُقَالَ
فَرَلَّهُ الْعَالِمُ مَا إِنْ تُقَالَ
تَقْصُرُ اللَّيْلُ إِذَا اللَّيْلُ طَالَ
تَمْتَعُهَا الذَّمُّ مِنْ أَنْ تُنَالَ
وَ التَّبْرُ لَوْنًا وَ الْهَوَى فِي اعْتِدَالُ
وَ الْبِكْرُ لَا تَعْرِفُ غَيْرَ الْحِجَالُ
عَلَى سَنَا الْبَرْقِ وَ ضَوْءِ الْهَلَالُ
وَ الْمَرْءُ مَا بَيْنَهُمَا كَالْحَيَالُ
بَيْنَ حَوَائِبِهَا وَ بَيْنَ الدَّوَالُ
أَحْمَلُ دَارِينَ وَ أَنْسَى أَوَالَ
فِيهَا إِذَا هَبَّتْ صَبَاً أَوْ شَمَالَ
مُفَوَّقَاتٍ أَبَدًا لِلنُّضَالُ
مِنْ حَسَنِ الْوَجْهِ قَبِيحِ الْفِعَالُ
لِيَانَ لَا يَعْرِفُ غَيْرَ الْمِطَالُ
يَبْقَى عَلَى حَالٍ إِذَا الدَّهْرُ حَالَ
عَلَيْهِ مَا سَوَّعَنِي مِنْ مُحَالُ
كَمِثْلٍ مَا عَابَتْهُ قَبْلِي رِجَالُ
يَجْتَمِعُ الضَّدَانِ عِلْمٌ وَ مَالُ؟

وَتَأْنَفُ الْأَرْضُ مُقَامِي بِهَا
وَأَوْلَا بَنُو زِيَانَ مَا لَدِّي أَلْ
هُمُ حَوَفُوا الدَّهْرَ وَهُمْ حَقَّقُوا
وَرِثْتُ مِنْ عَامِرِهِمْ سَيِّدًا
وَكَعْبَةَ لِلْجُودِ مَنْصُوبَةً
خُذَهَا أَبَا زِيَانَ مِنْ شَاعِرٍ
يَلْتَفِظُ الْأَلْفَاظَ لَفْظَ النَّوَى

حَتَّى تَهَادَانِي ظُهُورُ الرِّجَالِ
عَيْشٌ وَلَا هَانَتْ عَلَيَّ اللَّيَالِ
عَلَى بَنَشِي الدَّهْرِ حُطَاهُ الثَّقَالِ
عَمَرَ رِدَاءِ الْحَمْدِ عَمَرَ النَّوَالِ
يَسْعَى إِلَيْهَا النَّاسُ مِنْ كُلِّ حَالٍ
مُسْتَمْلِحِ النَّزَعَةِ عَذْبِ الْمَقَالِ
وَيَنْظِمُ الْأَلَاءَ مِثْلَ اللَّالِ

وقال بمدح أبا سعيد بن عامر ويذكر الوحشة الواقعة بينه وبين أبي بكر بن خطاب: [الوافر]¹

مَشُوقٌ زَارَ رَبْعَكَ يَا إِمَامًا
تَتَّبَعُ رَيْقَةَ الطَّلِّ ارْتِشَافًا
وَقَبَّلَ خَدَّ وَرَدَّتْهَا جِهَارًا
وَمَا لِحَرِيمِ بَيْتِكَ أَنْ يُدَانِي
وَلَكِنْ عَاشَ فِي رَسْمٍ لِمَعْنَى
تَنْقَسَ رَوْضَهُ الْمَطْلُولُ وَهَنَا
تَلَقَّى طَيْبُ... تَه حَدِيثًا
فِيَا نَفْسَ الصَّبَا إِنْ جِئْتَ سَاحَا
وَأَخْطَأْتَ الطَّرِيقَ إِلَى حِمَاهَا
فَلَا تُبْصِرِ بِسِرْحَتِهَا فَضِيًّا
وَيَا بَرَقًا أَضَاءَ عَلَيَّ أَوَالٍ
أَنْعُرُ إِمَامَةً أَنْتَ ابْتِسَامًا
خَفَقْتَ بِبَطْنٍ وَادِيهَا لَوْ³
أَمْشِبُهُ قَلْبِي الْمُضْنَى اخْتِدَامًا

مَحَا أَنَارَ دِمْنَتِهَا التِّشَامَا
فَمَا نَفَعَتْ وَلَا نَفَعَتْ أُوَامَا
وَمَا رَاعَى لِصُرَّتِهَا ذِمَامَا
وَلَا لِعَلِيٍّ قَدْرِكَ أَنْ يُسَامَى
بِحَشْمِهِ سَلَامًا وَاسْتِلَامَا
فَحَنَّ وَشَمَّ رِيَاءَهُ فَهَامَا
رَوَتْ مُسْنَدًا عَنْهُ النَّعَامَا²
وَلَمْ تَعْرِفْ لِسَاكِنِهَا مُقَامَا
وَرَدَّتْكَ الْعَرَادَةَ وَالْحَزَامَا
وَلَا تُدْعِرُ بِمَسْرَحِهَا سُوَامَا
يَمَانِيًّا مَتَى جِئْتَ الشَّامَا
أَمِ الدُّرِّ الْأَوَامِي انْتِظَامَا
وَلَحَّتْ عَلَيَّ ثَنِيَّتِهَا حُسَامَا
عَلَى مَا دُدَّتْ عَنْ عَيْنِي الْمَنَامَا⁴

(1) السابق: ص 377/379.

(2) في الشطر الأول بياض في الأصل، أما الشطر الثاني، ففيه خلل عروضي، ولعل والأصوب أن يقال:

رَوَتْهُ مُسْنَدًا عَنْهُ النَّعَامَا

(3) هكذا وردت في الإحاطة، ولعل الصواب (لِوَاءٍ) وبها يستقيم الوزن والمعنى .

(4) وردت في الإحاطة ، (عَلَامٍ) وربما كان ذلك من عمل المحقق، وقد علق عليها العبدري ، انظر: ص 15 من الرحلة المغربية.

وَلَمْ أَسْهَرْتَنِي وَطَرَدْتَ عَنِّي
وَأَبْلَعُ مِنْهُ تَأْرِيقًا لِحَفْنِي
تَعَرَّضَ لِي فَأَيَّقَظْتُ الْقَوَائِي
وَقِيلَ وَمَا أَرَى يَوْمِي كَأَمْسِي
وَجَرَعْتُ الْعُدُوَّ سُمًّا زُعَافًا
دَعَوْتُ زَعِيمَهُمْ ذَاكَ ابْتِيَّاسًا
نَزَعْتُ شَوَاهَ كَبْشِهِمْ نَطَاحًا
أَضَامُ وَفِي يَدِي قَلْبِي لِمَاذَا
بِهِ وَبِمَا أَذَلُّقِي مِنْ لِسَانِي
وَعَرَّامُ الْوَزِيرِ أَبِي سَعِيدٍ
بِهِ وَبَنَجَلِهِ الْبَرِّ انْتِصَارِي
أَعْتَمَنَ بَنَ عَامِرٍ لَا تَكْلِنِي
وَرَدْتُ فَلَمْ أَرِدْ إِلَّا سَرَابًا
قَطَعْتُ الْأَرْضَ طُولًا ثُمَّ عَرَضًا
وَجَاجَانِي عَلَى كَرَمِ نَدَاهُمْ
وَذَلَّلْتُ الْمَطَامِعَ مِنْ إِبَائِي
وَمِنْ أَدْبِي نَصَبْتُ لَهُمْ حَبَالًا
فَلَمْ أَرَ مِثْلَ رَنْعِي دَارَ أَنْسٍ
وَلَا كَأَبِيهِ أَوْ كُنَى أَبِيهِ
كَفَّانِي بِابْنِ عَامِرٍ خَفُضَ عَيْشٍ
وَلِيٍّ مِنْ وَلَائِكَ فِي يَفَاعٍ

خَيَالًا كَانَ يَأْتِينِي لِمَامَا
كَأَلَامٍ أَتَخَنَ الْأَحْشَا كُلَّ أَمَا
وَلَوْ تُرِكَ الْقَطَا يَوْمًا لَنَامَا
جَدَعْتُ رَوَاطِبًا وَقَلْبْتُ هَامَا
فَكَانَ لِحَسَدِي مَوْتًا زُؤَامًا¹
وَرَعْتُ خَمِيسَهُمْ ذَاكَ اللَّمَامَا
وَلَمْ أَتْرُكْ لِقَرْمِهِمْ سِنَامَا
أَضَامُ أَبَا سَعِيدٍ أَوْ عَلَامَا
أَفْلُ الصَّارِمِ الْعَضْبِ انْهَرَامَا
أَصْرَفُهُ إِذَا شِئْتُ انْتِقَامَا
لِمَا أَكَلُوهُ مِنْ لَحْمِي حَرَامَا
لِدَهْرِ عَلَمِ الشُّحِّ الْعَمَامَا²
وَشِئْتُ فَلَمْ أَشِمْ إِلَّا جَهَامَا
أَزُورُ بَنِي مَمَالِكِهَا الْكِرَامَا
وَأَعَجَلْتُ الْخَوَائِي وَالْقُدَامَا
وَقَبَّلْتُ الْبَرَاجِمَ وَالسُّلَامَا
أَصِيدُ بِهَا النَّعَامَ وَلَا النُّعَامِي
وَلَمْ أَرَ مِثْلَ عُثْمَنِ إِمَامَا
أَبِي يُحْيِي غَيْوْتًا أَوْ رِهَامَا
وَرَفَعِ مَكَاتِبِي إِلَّا أُضَامَا
أُقَابِلُ مِنْهُمْ بَدْرَهُمُ التَّمَامَا

(1) البيت بهذا الشكل مختل عروضيا، ولكي نتجنبه تعاد كتابته كالآتي:

وَجَرَعْتُ الْعُدَى سُمًّا زُعَافًا فَكَانَ لِحَسَدِي مَوْتًا زُؤَامًا

(2) في الرحلة المغربية:

خَلِيلِي إِنْ قَدَرْتُ فَلَا تَكْلِنِي لِدَهْرِ عَلَمِ الشُّحِّ الْعَمَامَا

ومن غريب نظمه، قوله: [الكامل]¹

عَجَبًا لَهَا أَيْدُوقُ طَعْمَ وَصَالِهَا
وَأَنَا الْفَقِيرُ إِلَى تَعَلَّةِ سَاعَةٍ
كَمْ ذَا، وَعَنْ عَيْنِي الْكَرَى مُتَأَنَّفٌ
يَسْمُو لَهَا بَدْرُثَ الدُّجَى مُتَضَائِلًا
وَإِنَّ السَّبِيلَ يَجِيئُ يَقْبَسُ نَارَهَا
يَعْتَادُنِي فِي النَّوْمِ طَيْفُ خَيَالِهَا
كَمْ لَيْلَةٌ جَادَتْ بِهِ فَكَأَنَّمَا
أَشْرَى فَعَطَّرَهَا وَعَطَّلَ شَهَبَهَا
وَسَوَادُ طُرْتِهِ كَجُنْحِ ظَلَامِهَا
دَعْنِي أَشْمُ بِالْوَهْمِ أَدْنَى لَمَعَةٍ
مَا رَادَ طَرْفِي فِي حَدِيقَةِ حَدِّهَا
أَنْسِيبَ شِعْرِي رُقٌّ مِثْلَ نَسِيمِهَا
وَأَنْقُلْ أَحَادِيثَ الْهُوَى وَأَشْرَحْ عَرَّ
وَإِذَا مَرَرْتَ بِرَامَةٍ فَتَوَقَّ مِنْ
وَأَنْصِبْ لِمَعْرُهَا حُبَالَةَ قَانِصِ
وَأَسِلْ جَدَاوِلَهَا بِفَيْضِ دُمُوعِهَا
أَنَا مِنْ بَقِيَّةِ مَعْشَرٍ عَرَكَتْهُمْ
أَكْرَمٌ بِهَا فِتْنَةٌ أَرِيقُ بِجِيعِهَا
حَلَّتْ مُدَامَةٌ وَصَلَّهَا وَحَلَّتْ لَهُمْ
بَلَعَتْ بِهْرْمَسَ غَايَةَ مَا نَالَهَا
وَعَدَتْ عَلَى سُفْرَاطِ سَوْرَةٍ كَأَسِهَا
وَ سَرَتْ إِلَى فَارَابٍ مِنْهَا نَفْحَةٌ
لِيَصُوعَ مِنَ الْحَانِيهِ فِي حَانِهَا
وَتَعَلَّعَتْ فِي سَهْرُورَدٍ فَأَسْهَرَتْ

مَنْ لَيْسَ يَطْمَعُ أَنْ يَمُرَّ بِبَالِهَا
مِنْهَا وَتَمْنَعُنِي زَكَاةَ جَمَالِهَا
يَبْدُو وَ يَخْفَى فِي خَفِيِّ مِطَالِهَا
كَتَضَاوُلِ الْحُسْنَاءِ فِي أَسْمَائِهَا
لَيْلًا فَتَمْنَحُهُ عَقِيلَةَ مَالِهَا
فَتُصِيبُنِي الْحَاطِظُهَا بِنَبَالِهَا
زُقْتُ عَلَيَّ ذُكَاؤُ وَوَقْتُ زَوَالِهَا
بِأَبِي شَذَا الْمِعْطَارِ مِنْ مِعْطَالِهَا
وَ بِيَاضُ غُرَّتِهِ كَضَوْءِ هَالِهَا
مِنْ نَعْرِهَا وَأَشْمُ مَسْكَةً خَالِهَا
إِلَّا لِفِتْنَتِهِ بِحُسْنِ دَلَالِهَا
فَشَمُولُ رَاحِكٍ مِثْلُ رِيحِ شَمَالِهَا
يَبُ لُغَايَتِهَا وَادْكُرُ ثِقَاةَ رِجَالِهَا
أَطْلَابِهَا وَتَمَشَ فِي أَطْلَالِهَا
وَدَعِ الْكَرَى شَرَكًا لِيَصِيدَ غَزَالِهَا
وَأَنْضَحْ جَوَانِبَهَا بِفَضْلِ سِحَالِهَا
هَذَا النَّوَى عَرَكَ الرَّحَا بِثِفَالِهَا
بَعِيًّا ، فَرَاقَ الْعَيْنِ حُسْنُ دَلَالِهَا
فَإِنْ انْتَشَرُوا فَبِحُلُومِهَا وَحَلَالِهَا
أَحَدٌ وَنَاءَ لَهَا لُبْعِدِ مَنَالِهَا
فَهَرِيقُ مَا فِي الدَّنِّ مِنْ جِرْبَالِهَا
قُدْسِيَّةٌ جَاءَتْ بِنَخْبَةِ آلِهَا
مَا سَوَّغَ الْقَسِيْسُ مِنْ أَرْزَمَالِهَا
عَيْنًا يُورِّقُهَا طُرُوقُ خَيَالِهَا

فَحَبَا شَهَابَ الدِّينِ لَمَّا أَشْرَفَتْ
 مَا جَنَّ مِثْلَ جُنُونِهِ أَحَدٌ وَلَا
 وَبَدَتْ عَلَى الشَّوْذِيِّ مِنْهَا نَشْوَةٌ
 بَطَلَتْ حَقِيقَتُهَا وَحَالَتْ حَالُهُ
 هَدِي صُبَابَتُهُمْ تَرِقُّ صَبَابَةً
 اعْلَمَ أَبَا الْفَضْلِ بْنِ يَحْيَى أَنِّي
 فَإِذَا رَأَيْتَ مُوَهَّأًا مِثْلِي فَخُذْ
 لَا تَعَجَبَنَّ لِمَا تَرَى مِنْ شَأْنِهَا
 فَصَلِّحْهَا بِفَسَادِهَا، وَنَعِيمِهَا
 وَمَنْ الْعَجَائِبِ أَنْ أُقِيمَ بِلَدَّةٍ
 شَعَلُوا بِدُنْيَاهُمْ أَمَا شَعَلْتَهُمْ
 حُجِّبُوا بِجَهْلِهِمْ فَإِنْ لَاحَتْ لَهُمْ
 وَإِنْ انْتَسَبْتُ فَإِنِّي مِنْ دَوْحَةٍ
 مِنْ حِمِيرٍ مِنْ ذِي رَعِينٍ مِنْ دُرٍّ
 وَإِذَا رَجَعْتُ لِطِينَتِي مَعْنَى فَمَا
 لِلَّهِ دُرٌّ أَيْ بَحْلٌ كَرِيمَةٌ
 وَلَا أَنْتَ لَا عَدِمْتُكَ وَالِدٌ فَخَرَّهَا
 اعْلُظْ عَلَى مَنْ عَاتَى مِنْ أَنْدَالِهَا
 وَالْبَسْنَ بِمَا أَوْلَيْتَهَا مِنْ نِعْمَةٍ
 خُذْهَا أَبَا الْفَضْلِ بْنِ يَحْيَى تُحْفَةً
 مَا جَالَ فِي مِضْمَارِهَا شِعْرٌ وَلَا
 وَأَنَّ أَبَا الْبَرَكَاتِ مِنْ بَرَكَاتِهَا

وَ حَوَى فَلَمْ يَثْبُتْ لِنُورِ جَلَالِهَا
 سَمَحَتْ يَدٌ بِيضًا بِمِثْلِ نَوَالِهَا
 مَا لَاحَ مِنْهَا غَيْرُ لَمْعَةِ آلِهَا
 فِيمَا يُعَبَّرُ عَنْ حَقِيقَةِ حَالِهَا
 فَيُرَوِّقُ شَارِبَهَا صَفَاءً زُلَالِهَا
 مِنْ بَعْدِهَا أَجْرِي عَلَى آثَارِهَا
 فِي عَدْلِهِ إِنْ كُنْتُ مِنْ عَدْلِهَا
 فِي حِلِّهَا إِنْ كَانَ أَوْ تِرْحَالِهَا
 بَعْدَ إِهْمَا وَرَشَادِهَا بِضَلَالِهَا
 يَوْمًا وَأَسْلَمَ مِنْ أَدَى جَهْلِهَا
 عَنِّي؟ فَكَمْ ضَيَّعْتُ مِنْ أَشْعَالِهَا
 سَمَسُ الْهُدَى عَبَثُوا بِنُورِ ذِيَالِهَا
 تَتَقَيَّلُ الْأَنْسَابُ بَرْدَ ظِلَالِهَا
 حَجَرٍ مِنَ الْعُظْمَاءِ مِنْ أَقْيَالِهَا
 سَلَسَاتُهُمْ بِأَرْقٍ مِنْ صَلْصَالِهَا
 وَ لَدَتْهُ فَاسٌ مِنْكَ بَعْدَ حَبَالِهَا
 وَ سَمَاكَ سُودَدِهَا وَ بَدْرُ كَمَالِهَا
 وَ اخْشَعْ لِمَنْ تَلْقَاهُ مِنْ أَبْدَالِهَا
 حُلِّ الثَّنَاءِ وَجُرٍّ مِنْ أَذْيَالِهَا
 جَاءَتْكَ لَمْ يُنْسَجْ عَلَى مِنْوَالِهَا
 سَمَحَتْ قَرِيحَةُ شَاعِرٍ بِمِثَالِهَا
 وَادْفَعْ مِحَالَ شُكُوكِهِ بِمِحَالِهَا

وقال يصف معاهد العلم وسعيه إليها: [الكامل]¹

وَتَصَرَّمَتْ أَسْفًا عَلَيْكَ الْأَضْلَعُ

سُحَّتْ بِسَاحِكِ يَاحْمَلُ الْأَدْمُعُ

(1) السابق: ص 137/141.

وَلَطَّالَمَا جَادَتْ تُرَى الْأَمَالِ مِنْ
لِلَّهِ أَيَّامٌ بِهَا قَضَيْتُهَا
فَلَقَدْ رَشَفْتُ بِهَا رُضَابَ مُدَامَةٍ
فِي رَوْضَةٍ يُرَضِيكَ مِنْهَا أَنَّهَا
تَجْرِي بِهَا فَقْرٌ سَكَنْتُ رِهَانَهَا
فَقْرٌ كَرَّعَانَ الشَّبَابِ وَعَهْدُنَا
...وَلَقَدْ غَدَوْتُ بِهَا وَفِي وَكُنَاتِهَا
بِمُطَهِّمِ الْفِكْرِ الَّذِي مَا إِنْ لَهُ
فَيْدُ الْمَطَالِبِ لَا تَزَالُ نُجْبُهُ
أَرْمِي بِهِ الْأَمَدَ الْبَعِيدَ وَإِنَّهُ
مِنْ بَعْدِ مَا عَقَّتِ النَّوَارِي سُبُلَهُ
لَكِنِّي جَدَّدْتُ ذَاتِي رَسْمِهِ
أَوْضَحْتُ فَهَمَّ حُدُودِهِ وَضُرُوبِهِ
حَتَّى وَرَدْتُ مِنَ السَّمَاعِ مَوَارِدًا
مَعَ كُلِّ مَصْفُورٍ الذِّكَاةِ فَحَدَسُهُ
يَرْتَادُ مِنْ بَجْعِ الْعُنَاصِرِ بُجْعُهُ
لَا شَيْءَ أَبَدُ مِنْ بَحَاوَرِهَا وَمَا
فَإِذَا تَشَعَّشَعَ مَرْجُهَا أَرْوَى بِهَا
... يَا نَفْثَةَ الْمَصْدُورِ كَمْ لَكَ قَبْلَهَا
فَعَسَاكَ تُنْفَعُ غُلَّةً بِكَ إِنَّهَا
لِلَّهِ أَنْتِ مُدَاعَةٌ أَوْدَعْتُهَا
بَدْوِيَّةً فِي لَفْظِهَا وَنِظَامِهَا
لَمْ لَا تُشْفَعُ فِي الَّذِي أَشْكُو بِهِ
كَمَلْتُ وَمَا افْتَرَعْتُ فَأَيُّ حَرِيدَةٍ
بَارَتْ عَلَيَّ فَأَصْبَحَتْ لِحْيَائِهَا

جَاوِي مُؤَمِّلِكَ الْعُيُوثُ الْهُمَّعُ
قَدْ كُنْتُ أَعْلَمُ أَنَّهَا لَا تَرْجِعُ
بِنَسِيمِ أَنْفَاسِ الْبَدِيعِ تُشَعَّشَعُ
مَرْعَى لِأَفْكَارِ النَّدَامِ وَمَرْعُ
أَجْدَى بِمِيدَانِ الْكَلَامِ وَأَسْرَعُ
بِجَنَائِهَا وَهُوَ الْجَنَابُ الْأَمْنَعُ
طَيْرٌ لَهَا فَوْقَ الْعُصُونِ تَرْجِعُ
إِلَّا بِمُسْتَنَّ الْأَدِلَّةِ مَرْتَعُ
بَيْنَ الْجِيَادِ لِعَتَقِهِ أَوْ يُوضَعُ
حُمْلٌ يَضِلُّ بِهِ الدَّلِيلُ الْأَصْمَعُ
وَحَتَّ مَعَالِمَهُ الرِّيَّاحُ الْأَرْبَعُ
فَطَرِيقُهُ مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ مَهْيَعُ
وَالْكُلُّ فِي كُلِّ الْمَسَالِكِ يَنْفَعُ
فِيهَا لِظَمَانِ الْمَبَاحِثِ مَكْرَعُ
لِذِكَاةِ أَسْرَارِ الطَّبَائِعِ مَطْلَعُ
فِيهَا مَصِيفٌ لِلْعُقُولِ وَمَرْبَعُ
يُبْدِي بِهَا ذَاكَ التَّجَاوُرُ أَبَدُ
نَارُ الْحُبَابِ مَرْجُهَا الْمُتَشَعَّشَعُ
مِنْ زَفْرَةٍ بَيْنَ الْجَوَانِحِ تَسْفَعُ
بِحَجِيمِ مَا أَسْلَبْتَهُ لَا تُنْفَعُ
مِنْ كُلِّ سِرِّ بِالضَّمَائِرِ يُودَعُ
حَضْرِيَّةً فِيمَا بِهِ تَتَرَجَّعُ
وَ مِثْلَهَا فِي مِثْلِهِ يَتَشَفَّعُ
لَوْ كَانَ يَفْرَعُهَا هُمَامٌ أَرْوَعُ
مِنِّي بِضَافِي مِرْطَهَا تَتَلَفَّعُ

ويقول في مدح أبي الحسن بن كماشة: [مجزؤ الكامل]¹

العُشِّيُّ تَعِيَا وَ التَّوَابِعُ
و رَسَائِعُ ابْنِ كَمَاشَةَ
تَأْتِي بِمَا تَهْوَى النَّعَاذُ
مَا ذَاقَ طَعْمَ بِلَاعَةِ
عَنْ شُكْرِ أَنْعَمِكَ السَّوَابِعُ
مَعَ كُلِّ بَارِعَةٍ وَبَارِعُ
عُ مِنْ شَهِيَّاتِ اللَّعَالِغُ
مَنْ لَيْسَ لِلْحَوْشِيِّ مَاضِعُ

(1) المنتخب النفيس: ص 142.

الملخص:

تحاول الدراسة الكشف عن القيمة الجمالية والفنية لظاهرة ميّزت خطاب ابن خميس، وهي ظاهرة الإغراب التي عدّها النقد العربي ظاهرة تؤثّر سلباً في الخطاب الأدبي.

وقُسمت الدراسة إلى مدخل، وُضّحت فيه مفاهيم بعض المصطلحات المتعلقة بهذه الظاهرة، كالحوشي والمعاظلة وغيرهما، ثمّ أبرزت في ثلاثة فصول، السمات الجمالية التي تحقّقها الظاهرة المدروسة، في مستويات اللغة الشعريّة عموماً، وفي شعر ابن خميس على الخصوص، لتصل في الأخير إلى عدّة نتائج تبرز أنّ الإغراب شكل فنيّ واختيار أسلوبيّ وُظّف من أجل أن يمنح الخطاب الأدبي سماته الجمالية، وأنّ ابن خميس وُظّفه توظيفاً واعياً ليحقق به أبعاداً فنيّة وجمالية.

Le resumé

L'étude a présenté quelques points de vue sur la coté esthétique de l'excentricité (utilisation des mot ou exprétion rare) dans le discours poétique d'Ibn khamis, bien que la critique arabe juge ce phenomene come etant un phenomene handicapant l'elegance du discours litteraires, il lui enpêche d'effectuer ses foctions esthetique.

Le plan de cette étude est composé d'un préambule et trois chapitres. Le preambule presente la définition précice de quelques terms et leurs conceptions, comme le mot «excentricité» « el houchi» et « el mouadhala» .

Et les trois chapitres, consacré à devoloper les demensions esthétique de l'excentricité dans le discours poétique généralement et celui d'Ibn khamis en particulier.