المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة أم القرى
كلية اللغة العربية
قسم الدراسات العليا
فرع النقد والبلاغة

فن المقصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن السابع الهجري

((دراسة تحليلية نقدية))

رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في النقد والبلاغة

إعداد الطالبة

نائلة بنت قاسم بن أحمد لمفون

إشراف

أ.د/ إبراهيم أحمد الحاردلو

١٤١٩هـ - ١٩٩٨م

بسم الله الرحمن الرحيم

وزارة التعليم العالي

جامعة أم القرى

كلية اللغة العربية

قسم الدراسات العليا

نموذج رقم (٨)

إجازة أطروحة علمية في صيغتها النهائية بعد إجراء التعديلات

الاسم (رباعي) : نائلة بنت قاسم أحمد ملحوت ..... قسم : الدراسات العليا العربية

الأطروحة مقدمة لنيل درجة : الدكتوراه ... في تخصص : البلاغة والنقد .....

عنوان الأطروحة : ((صفة المقصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن السابع الهجري

دراسة تحليلية نقدية))

الحمد لله رب العالمين . والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين ، وعلى آله وصحبه أجمعين وبعد:

فبناء على توصية اللجنة المكونة لمناقشة الأطروحة المذكورة أعلاه والتي تمت مناقشتها بتاريخ / / ١٤هـ. بقبولها بعد إجراء التعديلات المطلوبة، وحيث قد تم عمل اللازم؛ فإن اللجنة توصي بإجازتها في صيغتها النهائية المرفقة للدرجة العلمية المذكورة أعلاه. والله الموفق.

أعضاء اللجنة

المشرف	المناقش الداخلي	المناقش الخارجي
الاسم: أ.د. إبراهيم أحمد الحارثي	الاسم: أ.د. عبد الحميد عبد العظيم الفقي	الاسم: أ.د. عبد المحسن خراج القحطاني
التوقيع:	التوقيع:	التوقيع:

رئيس قسم الدراسات العليا

أ.د. [illegible] سالم العميري

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الحمد لله العلي القدير على جزيل فضله وإنعامه، وأصلي وأسلم على أشرف أنبيائه ورسله نبينا محمد ﷺ أجمعين ..

ثم أتقدم بالشكر الجزيل والامتنان العظيم لأستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور/ إبراهيم الحاردلو ، الذي كان لي بإشرافه على هذا البحث منذ بدايته، خير مشرف وخير معين بعد الله سبحانه وتعالى، ثم أخص بالشكر عمادة كلية اللغة العربية بجامعة أم القرى، إدارة وأساتذة، وكل فرد فيها لم يبخل علي بالعون والنصح والإرشاد، وبخاصة الأستاذ (زين العارفين جاها) جزاه الله عنَّا قدمه لي من فضل وإكرام بمثله وزيادة .

ومن قبل إلى أبي (يرحمه الله) أهديه هذا البحث للحقيقة التي استشرفها، ورآها لي، وأنا أخطو خطواتي الأولى في المرحلة الابتدائية من سلم التعليم، فلقبني بالدكتورة منذ تلك السنين الباكرة، وحظيت بهذا اللقب ست سنوات حتى توفاه الله، إلى أمي رحمها الله التي طالما أشفقت عليَّ من وعورة هذا الدرب وتبعاته .

إلى أختي زينب التي كانت لي ولاتزال الأم التي تحلم لي بالمستقبل العلمي والأدبي، وماعداه أتى أو لم يأت فليس ذلك بهدف أو أمنية ترقى إلى تحصيل العلم والأدب .

إلى ابن أختي سليمان شبانه الذي عضَّدني وآزرني خطوة بخطوة، وشاطرني السفر بين شرق البلاد العربية وغربها، مكابداً معي مشاق البحث، والدراسة وتكاليفها.

إلى إخوتي أحمد ويوسف وخالد، وأخواتي حميدة، وآمنة وزوجها الشيخ/ جنيد باوزير شكري وتقديري لتعزيزهم إياي، وتعضيدهم لي قلباً، وقولاً، وعملاً.

إلى صديقتي الدكتورة/ وفاء المزروع التي دفعت بي إلى عالم البحث والدرس متيقنة بأهليتي، فجزاها الله خيراً عن صبرها علي، وحلمها معي، وحفظ جهودها نتيجة مشرِّفةً دنيا وآخره.

إلى العزيزتين الدكتورتين/ فاطمة حمدان، وهيفاء فدا بجامعة أم القرى أسجل شكري وعظيم امتناني وجزيل دعائي لنفوسهم النقية السخية.

إلى أساتذتي الأجِلاَّء أعضاء هيئة المناقشة أتقدم بشكري وتقديري لجهودهم وآرائهم وتوجيهاتهم الغرَّاء، أضاء الله أعمالنا جميعاً وكللها بالخير والبركات.

أفاض الله على الجميع يمنه وإحسانه، وحقق آمال ومبتغى المسلمين أجمعين، وأول وآخر دعائي أن الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على خير الأنبياء والمرسلين.

ملخص الرسالة

موضوع هذه الدراسة هو" فن المقصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن السابع الهجري" دراسة تحليلية نقدية ، والمقصورة هي القصيدة المقفاة بالألف المقصورة روياً ، وقد ندر وجودها في الشعر العربي حتى في أزهى عصوره ،إذ بقيت أمداً طويلاً أبياتاً مجزّأةً ، أو مقطّعاتٍ قلّ ما تبلغ حد القصيدة ، حتى ظهرت مقصورة ابن دريد مطولةً تجاوزت المئتين والخمسين بيتاً نموذجاً كاملاً بناءاً وفناً ، فأقمت منها محوراً لهذا البحث حيث تناولتها بالدراسة والتحليل من حيث : أغراضها، ووزنها، وقافيتها ، وصورها الفنية ، وجعلت ذلك موضوعاً للباب الثاني من البحث(الخصائص الفنية للمقصورة الدريدية) ،وأتبعته بدراسة تأثير هذه المقصورة في: الشروح، والمعارضات،والمخمّسات، والمسمّطات ، التي أعقبتها منذ عصرابن دريد (ت ٣٢١ هـ) ، وحتى نهاية القرن السابع لتسع الدراسة المقصورة الألفية لحازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ)،وذلك في الباب الثالث والأخير(صدى المقصورةالدريدية)، وقبل هذين البابين كان الباب الأول (نشأة الشعر المقصور وتطوره) ، بحثت فيه سمات وخصائص الشعرالمقصور في العصر الجاهلي،وتتبعته في عصر صدرالأسلام وما بعده : أموي وعباسي، ودور القرآن الكريم في ظهور هذه القافية.

وختاماً خلصت إلى خاتمة البحث، دونت فيها النتائج التي توصلت إليها ومنها : مجافاة الشعراء الجاهليين لهذه القافية واتّباع شعراء صدر الإسلام ومابعده لهم بسبب من اعتلالها،وسقوطها ، وقلبها..الخ ، وأن ابن دريد بثقافته اللغوية والشعرية هو من أجاد توظيف الألف المقصورة في قصيدة مطولة بمقدرة فنية لم يُسبق إلى مثلها ، ولم يزاحمه شاعر على تلك المنزلة سوى حازم القرطاجني،الذي جاء بأربعة أضعاف الدريدية ، موظفاً فن البديع ممثلاً صوتياً منافساً وقريناً للقافية المقصورة غيرأنّ الدريدية من حيث البناء الفني تبقىالمقصورة الأمثل إتقاناً وإجادةً ، أمّا مخمّساتها ومسمّطاتها ففرق شاسع يحول دون مقارنتهن بها .

الطالبة	المشرف	عميد الكلية
نائلة قاسم لمفون	أ.د ابراهيم حاردلو	د.محمد صالح بدوي

المقدمـــــة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين .

وبعد :

فموضوع هذه الدراسة هو : ((**فن المقصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن السابع الهجري**))، دراسة تحليلية نقدية.

والمقصورة هي القصيدة المقفاة بالألف المقصورة، وهي قصيدة ندر وجودها حتى في أزهى عصور ازدهار الشعر، ففي الوقت الذي كانت تحفل فيه دواوين الشعراء بشتى أنواع القوافي وضروبها، تأتي هذه القافية على استحياء حتى عند شعراء المعلقات، فجاءت عند امريء القيس الأبيات المقصورة معدودة، يحيط بها الكثير من الشك في نسبتها إليه، وهذا الشك يظل محيطاً بكثير من الشعر المقصور المنسوب للعصر الجاهلي، مما يوهم بخلوه منه.

وتظل القصيدة المقصورة ضالتنا في شتى العصور، نبحث عنها فلانجدها إلا أبياتاً مجزأة، أو مقطعات ابتديء بها وبقيت لم تكتمل، أو أشتاتاً لم تجتمع.

وتأتي مقصورة ابن دريد، وتبلغ شهرتها الآفاق، وتتولد عنها فنون وفنون، وتتفرع عنها دراسات متنوعة متعددة، حيث كانت الأنموذج الأمثل والأكمل في فن المقصورة، فتزاحم الأدباء والشراح على دراستها والنَّهَل من معينها النابض الحي، فأمدنا بالكثير من الشراح والموشحين، والمخمسين، والمشطرين، والمعارضين، والذين كلما امتد الزمان ازدادوا إقبالاً وإنتاجاً.

ولالتقاء العالم بالشاعر في شخص ابن دريد جاءت مقصورته عملاً أدبياً، تمتزج فيه اللغة بالشعر، فمقصورته قد عدت متناً معجمياً لغوياً، قيل بأنه حقق فيها

الوقوف على ثلثي المقصورة، استطاع أن يرتقي في ذلك المتن عن النظم التعليمي البحت، فهي من حيث هي شعر يظهر جلياً الانتقاء المتعمد للوزن والقافية المصاحبين للصورة الشعرية، إلى جانب فنون وعلوم أخرى، جعلت من المقصورة أنموذجاً يستوقف الأدباء قبل الشعراء، كل يبحث فيها عن مبتغى فيلاقيه.

وقد استوقفني كثيراً مسمى المقصورة، فإذا كانت قد سميت نسبة إلى القافية المقصورة، فهل يعني هذا أن لهذه القافية سمات ومميزات تدعو إلى التسمي بها؟ وهل هذه السمات إيجابية أو سلبية؟ وهل إيجابية هذه السمات هي التي دعت ابن دريد إلى إنشاء مقصورته ونسب قصيدته إليها؟ أم لديه أسباب أخرى غيرها .

وهل سلبيات هذه السمات هي التي سببت إعراض الشعراء وتجنبهم النظم بها، ثم ما الذي أعقبته المقصورة من دراسات ومعارضات سارت على نهجها، أو استحدث منها فنونها؟ في محاولة للوصول إلى معرفة كلا الجانبين وغيرهما كثير. كان هذا موضوع بحثي «**فن المقصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن السابع الهجري**» دراسة تحليلية نقدية، ويجيء العنوان محدداً زمنياً، لدراسة أكبر صدى لمقصورة ابن دريد، وأطولها باعاً وأجودها فناً مقصورة حازم القرطاجني في القرن السابع الهجري.

فيجيء البحث في تمهيد وثلاثة أبواب وخاتمة :

التمهيد : تعريف للمقصورة وسبب تسميتها ، فبحثت عن مصادر هذا الاسم وجذوره، ودرست أصل المقصور في اللغة والاصطلاح، وكيفية نشوء هذا الاسم علماً على قصيدة ابن دريد.

الباب الأول: (نشأة الشعر المقصور وتطوره) وقد جاء في ثلاثة فصول، الأول منها عن "الشعر المقصور في العصر الجاهلي"، تتبعت فيه كيفية بداياته، ومن هم الشعراء الذين تركوا لنا شعراً مقصوراً؟ وعما إذا كان لأصحاب المعلقات قصائد أو أبيات

منه؟، وعن سماته وخصائصه في تلك الفترة التاريخية. الفصل الثاني: "القصائد المقصورة في عصر صدر الإسلام ومابعده"، وموقف الشعراء منه في هذه العصور، وماحدث من تغيير أو تجديد فيه، ثم مجيء ابن دريد (ت٣٢١هـ)، وكيف تميزت مقصورته؟ ومأأسباب ذاك التميز؟. الفصل الثالث: "القافية المقصورة وأثر القرآن الكريم فيها" وبحثت فيه عن تأثير ودور القرآن الكريم في هذه القافية، واختلاف الدارسين والباحثين بين قائل بأن القرآن سبب ومرجع ذاك النمو والازدهار، وآخر يضعف ذلك أو ينفيه، فقمت بدراسة هذه الآراء لترجيح الصائب منها، والتوصل إلى الحقيقية في هذا الأمر.

الباب الثاني: وعنوانه (الخصائص الفنية في المقصورة الدريدية)، وجاء في ثلاثة فصول، خصصت الأول منها، لدراسة " الأغراض الموضوعية في المقصورة الدريدية"، التى قيل بأنها قصيدة مدحية في ابني ميكال، فبحثت عن صحة هذا النسب، وعن غيره من الأغراض الأخرى في المقصورة الدريدية، وكيفية بنائها، ومدى التزامها بعمود الشعر ونظامه، فدرست كل غرض ورد في هذه القصيدة، وأيهم أحق أن تنسب إليه مع بيان أسباب ذلك ودواعيه. الفصل الثاني: "بناء المقصورة الدريدية من حيث الشكل: الوزن والقافية"، حيث درست نوع الوزن الذي أصطفي للمقصورة، وماهيته، وسماته، ودوافع ابن دريد لاختياره له، ثم أعقبته بدراسة للقافية المقصورة، التى تميزت بها الدريدية، وكيفية توظيف ابن دريد للقيم الصوتية لهذه القافية، وبروزه وظهوره في هذا النوع من القوافي، وتتبعت دراسات علماء العربية وغير العربية، قدماء ومحدثين لخصائص الألف والواو والياء (أصوات المد)، وكيف سبقهم ابن دريد إلى معرفتها وتقديرها وإجادة توظيفها في مقصورته. الفصل الثالث "الصورة الشعرية في المقصورة الدريدية"، فدرست المفهوم الحديث للصورة الفنية، وأهميتها للعمل الشعري، و أنماطها، و أنواعها، ثم تتبعت وجودها في الدريدية، وكيفيته، وفي أي الأبيات ظهرت؟ وفي أيها ضعفت أو اختفت؟ ومالأنماط أو الأنواع التى تحققت فيها؟ ومانسبة وجودها في أبيات المقصورة.

الباب الثالث: (صدى المقصورة الدريدية)، ويأتي الفصل الأول بعنوان "شروح المقصورة الدريدية"، قمت فيه بدراسة أربعة منها بترتيب تاريخي، ابتداء بشرح ابن خالويه، ثم التبريزي، ثم الزمخشري، ثم اللخمي، و ما وجد كل منهم فيها، و المناهج التي اتبعوها، و تمايزهذه الشروح عن بعضها ، الفصل الثاني "معارضات المقصورة الدريدية" بينت فيه مفهوم المعارضة في الشعر لغةً واصطلاحاً، وماالفرق بينها وبين النقائض؟، ثم وقفت على معارضات المقصورة الدريدية، واخترت معارضة حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ)؛ لتكون محوراً للدراسة، فدرست آراء النقاد للمستوى الدلالي في هذه المقصورة الحازمية، ثم قمت بتحليل البنية الصوتية والدلالية في هذه المعارضة بحثاً عن جديد حازم، وكيفية مقارعته للقافية المقصورة. الفصل الثالث والأخير "تسميطات وتخميسات المقصورة الدريدية"، وبدأته بعرض لهذا الفن ومفهومه في اللغة والاصطلاح وكيفية نظامه، ثم عرضت لأشهر تسميطات وتخميسات الدريدية، فكان تسميط الصغاني (ت٦٥٠هـ)، وتخميس الأنصاري (ت٦٧٧هـ) محور هذا الفصل، فدرستهما من حيث الجانب الصوتي والدلالي فيهما، وبحثت أي الجانبين أكثر حظوة وتقديراً عند الشاعرين، وتأثيره في بناء هذه التسميطات والتخميسات، وبيان الرأي في ذلك .

وبخاتمة البحث دونت خلاصة ونتائج ماتوصلت إليه في هذه الدراسة، وا لله أسأل أن أكون قد وفيتها حقها، إذ سعيت لإخراجها على أتم وأكمل مبتغى، فإن وفقت فلله الحمد والفضل من قبل ومن بعد، وإن أسأت فأرجو تسديد خطأي، وغفران زللي، وا لله يبارك المحسنين ويرحم المسيئين.

التمهيد

اتخذ مُسَمَّى المقصور مصطلحاً علمياً قائماً بذاته، تدرج ونمى عبر معان لغوية مختلفة، نسترجعها بالعودة إلى قراءة المعاجم اللغوية؛ لنكون على بينة بمدى قرب أو بُعْدِ هذا المصطلح عن تلك الدلالة، ومابينهما من فروق، ولنعرف أيَّ وجاهة لهذا المعنى المتفق عليه،ومم استمدها؟ وعلام بني هذا الإصطلاح؟ وكيف تم ذاك الاتفاق؟.

والبدء بدراسة الدلالة اللغوية للاسم المقصور، له من الأهمية والأولوية مايدعو إلى تقديمه على غيره من مدلولات ومصطلحات، ولما في ذلك من أهمية في إدراك التغيرات والتطورات التي لحقت بهذا الاسم، فأمدته بالغزير الوفير من المعاني حتى تحول مصطلحاً محدداً مقيد المعنى، متوصلين إلى معرفة نتائج هذه العوامل في النتاج الأدبي بشطريه: الشعري والنثري، سيّما الأول منهما متمثلاً في مقصورة ابن دريد نموذجاً شعرياً، أخذ اللفظ المقصور دور المحور فيه، والذي انصب حوله اهتمام الكثير من الشعراء، والشرّاح، والنقّاد، والدارسين حتى عصرنا الحاضر.

جاء في جمهرة اللغة:"...كُلُّ شيءٍ حبستَهُ في شيءٍ فَقَدْ قَصَرْتَهُ فيه...والقَصِيرُ خلافُ الطويلِ... وقَصَّرْتَ عن الشيءِ قصوراً إذا لم تنله... الأُقَيْصِرُ صَنَمٌ كانَ يُعْبَدُ في الجاهليةِ كانت تعبده قضاعة ومن يليهم في الجاهلية.. والقَصَّارُ: غَسَّالُ الثيابِ أَصْلُهُ من قَصْر الثياب، أي: جمعها وحبسها عنده كأنه يصونها..."(١).

ويأتي القَصْرُ في معجم مقاييس اللغة بمعنى التَقَيُّدِ، والالتزامِ والإلزامِ، وعدم البلوغ إلى المدى والغاية، فضلاً عن عدم التجاوز أو الانطلاق، وماهو سبب للحبس والاحتباس، أو داعياً له؛ لما يحمله من جوانب مضيئة، وأسباب إيجابية، يُتَطَلَّعُ إليها ويُتَشوق، يقول: "... (قَصَرَ) القافُ والصادُ والراءُ أصلانِ صحيحانِ، أَحَدُهما: يدل

---

(١) ابن دريد : أبوبكر محمد بن الحسن الأزدي البصري، مؤسسة الحلبي وشركاه للنشر والتوزيع، القاهرة، بدون تاريخ، مادة : قصر.

على ألا يبلغ الشيء مداه ونهايته، والآخر: على الحبس. والأصلان متقاربان ... يقال: قصرته، إذا حبسته، وهو مقصور. أي محبوس. قال الله تعالى : ﴿**حُورٌ مَقْصُورَاتٌ فِي الْخِيَامِ**﴾(١). وامرأةٌ قاصرةَ الطرفِ: لاتمدُّه إلى غير بعلها، كأنها تحبس طَرْفَها حبساً. قال الله سبحانه : ﴿**فِيهِنَّ قَاصِرَاتُ الطَّرْفِ**﴾(٢).... ويقولون: فَرَسٌ قَصِير: مُقَرَّبَةٌ مُدْنَاةٌ لاتُتْرَكُ تَرْوُدٌ لِنَفَاسَتِها عِنْدَ أَهْلِها... والتِّقْصَارُ: قِلادةٌ شبيهةٌ بالمِخْنَقَةِ، وكأنَّها حُبِسَتْ في العُنُقِ..."(٣).

وكما مَرَّ بنا في المقاييس أعلاه، لم يحدث القَصْرُ استحابةً أو إدراكاً لجوانب جمالية أو نفعية حسب، بل كان ذاتُ القَصْرِ فضيلةً ومزيَّةً تحض على الأَثَرَةِ، وربما الإيثار أيضاً، وذلك للنفاسة والقيمة التي يضفيها فعل القَصْرِ على المقصور، مما يدعو إلى تتابع وتجاذب لجنس الفعل، فنضحي أمام تسلسل منه؛ فَقَصْرُ حورياتِ الجنةِ في الخيام، وقُصُوْرُ الطَّرْفِ فيهن، وكون الفَرَس قصيراً وكون القلادة تِقْصَاراً، كل ذلك كان مدعاةً ومثاراً لذاك التسلسل والتتابع من فِعْلِ القَصْر.

ويأتي القَصْرُ بمعنى المَنَعَةِ، والحَصَانَةِ، والاخْتِزَانِ لِقُوْتٍ قَيِّم وثمين، أو بما يعني التجمُّع، والتداخل، والاختصار، والقِصَرُ مما هو نقيض الطول والاستمرار، يذكر الزمخشريّ في أساس البلاغة: "... هو يَسْكُنُ مَقْصُوْرَةً مِنْ مَقَاصِيْرِ دار زبيدة، وهي الحُجْرَةُ مِنْ دارٍ كبيرةٍ محصَّنَةٍ بالحيطانِ ... وعِنْدَهُ قَوْصَرَةٌ من تَمْر بالتخفيفِ والتثقيل، ومنه تَقَوْصَرَ الرجل إذا تداخل ... ومن المجاز: هو قَصِيْرُ اليد، ولهم أيدٍ قِصَار. وأَقْصَرَ المطر: اَقْلَعَ"(٤).

---

(١) سورة الرحمن: آية ٧٢ .

(٢) سورة الرحمن: آية ٥٦ .

(٣) ابن فارس أبوالحسن أحمد بن زكريا، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، مطبعة البابي الحلبي بمصر، الطبعة الثانية، ١٩٧٢م، مادة : قصر.

(٤) الزمخشري: جار الله أبوالقاسم محمد بن عمر، مطبعة دار الكتب بمصر، الطبعة الثانية، ١٩٧٣م، مادة : قصر.

وفي لسان العرب: "... قَدْ سُمِّيَتِ المَقْصُوْرَةُ مقصورةً لأنها قُصِرَتْ على الإمام دون النَّاس ... والمَقْصُوْرَةُ الدار الواسعةُ المُحَصَّنَةُ... وجَمْعُها مَقَاصِر... وقُصَارَةُ الدَّارِ مَقْصُوْرَةٌ منها لايدخلها غير صاحب الدار ... قُصَارَةُ الأرض طائفة منها قَصِيْرَةٌ قَدْ عَلِمَ صاحبُها أنَّها أَسْمَنُها أرضاً وأجودها نَبْتاً قَدَرَ خمسينَ ذراعاً أو أَكْثَرَ... وأنشد ابن الأعرابي : * رَهْطُ التِلِبِّ هؤلاءِ مَقْصُوْرَةٌ* قالَ مَقْصُوْرَةٌ أي خَلَصُوا فلم يُخَالِطْهم غَيْرُهم من قومهم.."[1].

ولعلنا نلمح فيما ورد ذكره في اللسان من تلك المعاني التي اُختزنت في كلمة "قَصَرَ" ماتحمله من معنى الاتساعِ والحَصَانَةِ، وقدسية المكان وخصوصيته، والامتياز عن المثيل ومايبرره من إدناء وقُرْب وتفضيل، ومايترتب على ذلك الامتياز من تأميل في الخير والثَمَر؛ فسِمنة الأرض: اكتناز للخيرات ووعْد بها، وجودة النبات: سخاء وعطاء وإنتاج، إلى جانب معاني الصفاء والنقاء والاصطفاء.

وجاء في القاموس المحيط:"... والقَصَرُ محرَّكةً أُصُوْلُ النخل والشجر وبقاياها.. التِقْصَارُ والتِقْصَارَةُ بكسرها القلادةُ ج تَقَاصِيْر وقَصَرَ الطعامُ قُصُوْراً نمى وغلا ونقص ورَخُصَ ضِدٌّ... والقَوْصَرَةُ وتُخفف وِعَاءٌ للتَمْرِ وكنايةٌ عنِ المرأةِ"[2]، فكأنَّما اختزان الوعاء للتمر واحتواؤه له مثيل لاحتواء المرأة جنينها ثم احتضانها له؛ فكما يحتوي الوعاء التمر ويختزنه، فكذلك تحتوي المرأة ابنها جنيناً، وتحتضنه وليداً بما في ذلك من معاني الإحاطة والاشتمال والشمول للمأمول من النعم والخيرات؛ وربما لهذه الرؤيا جاءت كلمة قَصَرَ بمعنى الجذور والأُصول من النخل والشجر؛ لما فيهما من وعد بالخير والثمر، أو لأنَّه يُشير ويُومِيء إليه كما يُفهم من إطلاقه على القِلادة دلائل النعم والخيرات والتزيد، ورمز لكل ماهو ثمين عزيز مَنيع إلا من أكرمه ربي اقتصاراً عليه دون غيره.

---

(١) ابن منظور: جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، بدون تاريخ، مادة : قصر .

(٢) الفيروزآبادي: مجدالدين محمد بن يعقوب، مطبعة السعادة بمصر، مادة : قصر.

وفي المعجم الوسيط: "... قَصَرَ الشيءَ على كذا: لم يجاوز به إلى غيره، وقَصَرَ دَرَّ ناقته على فَرَسِهِ: جعلها له خاصة. وقَصَرَ غَلَّةَ كذا على عياله: جعلها لهم خاصَّة. وقَصَرَها على نفسه أمسكَها لنفسه، و - الشيءَ: حَبَسَهُ. يقال: قَصَرَ - على كذا: حبسها عليه وألزمها إياه... و(أَقْصَرَ) عن الشيء: كَفَّ ونزعَ عنه وهو يقدِر عليه... و(اقْتَصَرَ) على الشيءِ: اكتفى به ولم يجاوزه ... ويقال: قُصَارُكَ أن تفعل كذا: حسبُك، وكفايتُك، وغايتُك وماقتصرتَ عليه ... و(القَصْرُ): خِلافُ المدِّ. و- التقصيرُ. والغايةُ... و(القَصْرَةُ): يقال: أَبْلِغْ هذا الكلام بني فلان قَصْرَةً: دونَ النَّاس. وهو ابنُ عَمِّي قَصْرَةً: داني النسَبْ ..."(١).

فكلمة قَصَرَ بهذا المعنى اللغوي تحمل دلالات عِدَّة منها: الخصوصية، والكفاية، والكف، والاكتفاء، والغاية، والقرب، والدُّنُو، كما تُمثل أيضاً التقاء لنقيضين: الأَثَرَةُ لكل ماهو فضيلٌ وجميل، والإيثار بهما تفضيلاً وتكريماً لكل عزيز وقريب إلى النَفْس، وكلاهما يعكس إدراكاً وفطنة للحَسَن والجميل، أو النافع، أو القيم...الخ، فذكر في محيط المحيط: "... القَصْرُ: المنزل أو كل بيتٍ من حَجَر ومَاشِيْدَ من المنازل وعلا. ومنه قَصْرُ المَلِك. قيل سُمِّيَ القَصْرُ قَصْرَاً لقُصُورِ النَّاس عن الارتقاء إليه أو عامَّة النَّاس عن بناء مِثْلِهِ أو لاقتصاره على بُقْعَةٍ من الأرض بخلاف بيوتِ الشَّعَرِ والعَمَد (أي لثباته في مكان يقتصر عليه ولاينتقل كالخيام) ج قُصُوْر.."(٢).

تلك هي بعض من المعاني اللغوية التي اختزنتها، واكتنزتها كلمة "قَصَرَ" عبر مشوارها التاريخي، والناشئة إِثْرَ تجارب الإنسان العربي، والتي حَمَّلها الكثير من خبراته الطويلة الكثيفة المتمخضة عن مشوار عيشه وحياته وماخطَّته السنونُ من رؤىً

---

(١) إخراج : إبراهيم مصطفى وأحمد حسن الزيات وآخرين ، إشراف : عبدالسلام هارون، مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، طبعة المكتبة العلمية بطهران ، بدون تاريخ ، مادة : قصر.

(٢) بطرس البستاني، مكتبة لبنان، بيروت، بدون تاريخ، مادة: قصر.

ومرئيات، وإذْ تَطَلَّعَ أَنْ يَجِدَ فيها طاقة وقدرة على تمثيلها، فكانت تلك الخزينة الثرية المعطاء، والتي لايمتلك مفاتيحها إلا الخاصة من أرباب اللغة وأساطينها، فلايَفُكُّ أسرَارَها، ولايَلِجُ عالمها إلا من حباه الله ذائقة لغوية، يغتنم بها الكنوز الزاخرة بالمعاني، والأبعاد الدلالية؛ ومن ثم توظيفها فيم يبدع من نصوص شعرية أو نثرية؛ لتكون ثَمَرًا حُلْواً جنيّاً لمن أراد أنْ يَرْتَعَ في جنة الكلمة، ويرتقي بها إلى عالم نقي خال من سلبيات الواقع ونواقصه.

والسؤال المطروح بعد ذلك العَرْضِ والدراسة للمعاني اللغوية لكلمة "قَصَرَ" بأبعادها العديدة، مامدى نصيب مقصورة ابن دريد من تلك الأبعاد اللغوية، وهل أراد ابن دريد باختياره لهذه القافية الإيحاء بكنوزها التي شغلت محبي الأدب بمختلف العصور؟ وهل التعارف على إطلاق المقصورة على قصيدةٍ ما هو إجماع مؤكِّد للقيم المقصورِ عليها؟ هذا ماسنحاول الإجابة عليه في دراستنا هذه.

وإذا مابحثنا عن المقصور في الإصطلاح وجدنا سيبويه (ت١٨٠هـ)[١] ينعته بالمنقوص ويجعله علماً عليه، فيقول: "المنقوصُ كُلُّ حَرْفٍ مِنْ بَنَاتِ الياءِ والواوِ وقعتْ ياؤه أو واوه بعد حَرْفٍ مفتوح، وإنَّما نقصانُهُ أنْ تُبَدَّلَ الألِفُ مكان الياء والواو فلايدخلها نَصْبٌ، ولارفعٌ، ولاجر"[٢]، وعند المُبَرِّدِ (ت٢٨٥هـ)[٣] هو " كُلُّ واوٍ أو ياءٍ وقَعَتْ بعدَ فتحة"[٤]،أمَّا عِنْدَ ابنِ ولَّادَ (ت ٣٣٢هـ)[٥]فالمقصور والمنقوص اسمانِ

---

(١) هو أبوبشر عمرو بن عثمان بن قنبر، برع في النحو، وصنف كتابه الذي لم يسبقه أحد إلى مثله [نزهة الألِبَّاء، ص ٦٠-٦٦].

(٢) الكتاب، سيبويه أبوبشر عمرو بن عثمان بن قنبر، تحقيق: عبدالسلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، ١٩٧٣م، ٥٣٦/٣.

(٣) هو أبوالعباس محمد بن يزيد الأزدي الثمالي، من مؤلفاته الكامل، والمقتضب. [معجم الادباء ١١١/١٩].

(٤) المقتضب، المبرد أبوالعباسم محمد بن يزيد، تحقيق: محمد عبدالخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت، ٧٩/٣.

(٥) هو العباس أحمد بن محمد بن الوليد التميمي، من تلاميذ الزجاج، أخذ عن المبرد وثعلب، توفي بمصر. [بروكلمان: ٢٧٤/٢].

لمسمى واحد، جاء ذلك في قوله: " فأما المقصور الذي يسمى منقوصاً..."[1].

ويجيء عند صاحب شرح الشافية (ت٦٨٦هـ)، قوله: "... وسمي مقصوراً؛ لعدم وجود المد في آخره، وذلك لأنه في مقابلة الممدود .. وقال بعضهم سمي مقصوراً لكونه محبوساً ممنوعاً من الحركات، من قولهم قصرته أي حبسته"[2]، ولزوم الألف وثباتها، وتمكنها شرط لامحيد عنه، ولاتفريط فيه، قيل: "ولايسمى بالمقصور إلا الاسم المتمكن فلايقال إن إذا ومتى وما ولا مقصورة"[3]، وهذا التمكن والثبوت هو مرجع التمايز بين ألف القصر وألف الوصل؛ وذلك بسبب مايحدث من إشكال بينهما في نظم القوافي، وفيه درء للخلط بينها وبين ألف الوصل التى لاتصلح أن تكون روياً للقصيد، وذاك أمر تعارف عليه علماء العروض، وفيه قالوا: " تصلح الألف للروي والوصل إذا كانت أصلية، أي من بنية الكلمة وكان ماقبلها مفتوحاً ومن أمثلة ذلك الهدى، دعا، استوى، فإذا أورد الشاعر في قافيته هذه الكلمات ومثيلاتها ... ولم يلتزم الحرف الذي قبلها فإنه يكون قد اعتبر الألف رويا وتسمى القصيدة حينئذ مقصورة.. أما إذا التزم الشاعر الحرف الذي قبل الألف سواء أكانت الألف أصلية أم للإطلاق فإن الألف في هذه الحالة تعتبر ألف وصل والحرف الملتزم قبلها هو الروي"[4]، ويكون ذلك من باب لزوم مالايلزم.

جاء في محيط المحيط: "... والمقصورة الدريدية قصيدة مشهورة لابن دريد يقول مطلعها :

---

(١) المقصور والممدود، ابن ولاد أبوالعباس أحمد بن الوليد، مطبعة السعادة بمصر، الطبعة الأولى، ١٣٢٦هـ، ص ١٢٤-١٢٥.

(٢) الاسترابادي، رضي الدين محمد بن الحسن، تحقيق: محمد نورالحسن وآخرون، دار الكتب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٣٩٥هـ، ٣٢٦/٢.

(٣) المصدر السابق: ٣٢٦/٢.

(٤) علم العروض والقافية، د. عبدالعزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط بدون، ١٤٠٥هـ، ص١٤٥-١٤٧.

ياظبية أشبه شيء بالمها راتعة بين العقيق واللوى

قيل ذلك؛ لأنه جعل رويها الألف المقصورة"[1]، ونسبة القصيدة لرويها أمر ورد ثبوته في غالب الدواوين الشعرية العربية، حيث تنسب كل قصيدة إلى رويها؛ فيقال قصيدة لامية أو ميمية أو نونية[2]، ومن باب الاتساع في اللفظ قد تنسب كل قصيدة إلى قافيتها لاشتمالها على الروي، من ذلك ماورد عن تعريف المقصورة بأنها: "القصيدة المقفاة بألفاظ تنتهي بألف غير ممدودة"[3]. فهل مجيء الألف المقصورة رويا للقصيدة سبباً فريداً لتلك الشهرة أو أن هناك أسباباً أخرى غيره؟ وإذا كانت تلك الشهرة وقفاً على ذلك الروي. فما هي خصائصه وماهي مميزاته[4]؟ إن قوله: المقصورة الدريدية يحمل في طياته أن الشهرة متقاسمة متنازعة بين الشاعر والقصيدة، وبدقيق العبارة بين الشاعر والروي المقصور للقصيدة. وربما بهذين السببين معاً حظيت المقصورة الدريدية بالكثير من اهتمام وعناية الشعراء والشراح والأدباء والدارسين؛ فتناولوها بالشرح والتخميس والمعارضة والترجمة والبحث والدراسة[5]، وكان لهم في ذلك مذاهب ودواعي وأغراض أعلنوها وأعربوا عنها، نذكر على سبيل المثال قول أبي الحسن بن خالوية: " بحمد الله ابتديء في تعريب قصيدة محمد أبي بكر بن دريد رحمه الله، المقصورة ، إذ كانت القصيدة الشاعرة المختارة ، والكلمة المخزية[6] من

---

(١) محيط المحيط، مادة: قصر .

(٢) ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، السيد محمد الهاشمي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٩٩هـ، ص ١٤٤.

(٣) الفوائد المحصورة في شرح المقصورة: اللخمي: محمد بن أحمد بن هشام، تحقيق: أحمد عبدالغفور عطار، منشورات دار الحياة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٠هـ، ص٧.

(٤) انظر: من البحث ص: ١٥٠ .

(٥) انظر: من البحث ص: ١٥١، ١٥٢ .

(٦) سئل ابن خالويه عن المخزية فقال .. يقال: هذه قصيدة مخزية إذا كانت نهاية في الحسن [يقول سامعي]: أخزى الله قائلها ماأشعره.
[ابن خالويه وجهوده في اللغة مع تحقيق كتابه شرح مقصورة ابن دريد، دراسة وتحقيق: محمود جاسم محمد، مؤسسة الرسالة، بيروت / لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٦م، ص: ١٥٧].

جميعِ المقصوراتِ لِمَا أَوْدعها الله من الحِكَم البليغة، والألفاظِ الجَزْلَةِ ليشفى الناظِرُ فيها على مراده من العربية، والغريب وأيام النَّاسِ والعِلْمِ بالممدود والمقصورِ، ورَسَمِ المقصورِ.."[1].

ومثله قول ابن هشام اللخمي[2]: " فإني لمَّا رأيتُ كثيراً مِنْ أَهْلِ الأدب والناسبين إليه من كل حَدْب، من أدباء زماننا، والمنتحلينَ هذه الصناعةِ في أوانِنَا، قَدْ صرفوا إلى مقصورةِ أبي بكر بن دريد - رحمه الله - عنايتهم واهتمامهم وجعلوها مأمَّهم في اللغةِ، وإمامَهم لسهولَةِ ألفاظها ونُبْلِ أغراضها، وثِقَةِ منشئها، واستفادة قارئها، واشتمالها على الثُلُثِ من المقصور واحتوائها على جُزْءٍ من اللغةِ كبير، ولِمَا ضَمَّنَها من المَثَلِ السائر والخبر النادر، والمواعظ الحسنة والحكم البالغة البيِّنَةِ، وقد عارضه فيها جماعة من الشعراء، فما شقّوا غباره، ولابلغوا مضماره"[3].

تلك بعض من أقوالهم عن المقصورة، أما عن صاحبها فقد قالوا عنه: ".. وكان ممن برع في زماننا هذا في الشِعْر، وانتهى في اللغة وقام مقام الخليل بن أحمد فيها، وأورد أشياء في اللغة لم توجد في كتب المتقدمين، وكان يذهب في الشعر كُل مذهب؛ فطوراً يجزل وطوراً يرقد، وشِعْرُهُ أكثر من أنْ نحصيه، أو يأتي عليه كتابنا هذا فمن جَيّد شِعْرِه قصيدتُهُ المقصورةُ التي مَدَحَ بها الشاه ابن ميكال، ويُقال إنَّه

---

(١) المرجع السابق، ص ١٥٧ .

(٢) هو أبوعبدالله محمد بن أحمد بن هشام بن إبراهيم بن خلف اللخمي، سكن سبتة، كان أندلسياً من اشبيلية ، توفي سنة ٥٧٧هـ [التكملة : ٦٧٥ ، الذيل والتكملة : ٦/٧٠-٧١].

(٣) ابن هشام اللخمي وجهوده اللغوية مع تحقيق كتاب شرح مقصورة ابن دريد، دراسة وتحقيق: مهدي عبيد جاسم، مؤسسة الرسالة، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٠٧هـ-١٩٨٦م، ص: ١٤١.

أحاط فيها بأكثر المقصور"[1]، بَلْ إنَّ منهم من جعله بميزان المفاضلة مع غيره ".. احفظَ النَّاسِ وأوسَعَهم علماً، وأقدَرَهم على شعر، وما ازدحم العلم والشعر في صدر أحد ازدحامهما في صَدْر خَلَف الأحمر وأبي بكر بن دريد"[2]، وماجمع أحد بين العلم والشعر مِثالُ ابن دريد، حتى وُصِفَ بـ"أعلم الشعراءِ، وأشعرَ العلماء"[3]. ويموت فيموتُ علم اللغة[4]، ويُفْقَدُ بفقدِهِ الفَضْلُ والأدب[5].

وفن المقصورة هو مِحْوَر الدراسة في هذا البحث، وحيث إنَّ مقصورة ابن دريد، قَدْ تصدَرَتْ مثيلاتَها في نَيْلِ الحُظْوة من حيث التفضيل والإعجاب؛ الذي تُرْجِم إلى معارضات، ومخمسات، وموشحات، وإعراب، وشروح ... الخ، كان لابدَّ أنْ نبدأ البحث بدراسة تاريخية موجزة عن ابن دريد، كونُهُ صاحبَ المقصورةِ، التي سَجَّلَ التاريخُ لها سَبْقاً وخُلوداً، لايزالُ باعثاً على البحث والدرس .

---

(١) مروج الذهب ، المسعودي . أبوالحسن علي بن الحسين بن علي ، تحقيق : محمد محيى الدين عبدالحميد ؛ مطبعة السعادة بمصر ، الطبعة الثانية ، ت ١٣٦٧هـ - ١٩٤٨م ، ٣٢٠/٤.

(٢) مراتب النحويين، أبوالطيب اللغوي، تحقيق: أبوالفضل إبراهيم، نهضة مصر، ١٣٧٥هـ، ص:٨٤.

(٣) تاريخ بغداد، الخطيب البغدادي أحمد بن علي، مطبعة السعادة بالقاهرة، ١٣٤٩هـ-١٩٣١م، ١٩٦/٢.

(٤) إنباه الرواة على أنباه النحاة، القفطي، تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم، طبع دار الكتب بالقاهرة ١٩٥٠م-١٩٧٣م، ٩٥/٣ .

(٥) جاء ذلك على لسان شعراء عصره في رثاء له، ومنهم أبي الحسن أحمد بن جعفر المعروف بجحظة البرمكي وقد حضر دفن ابن دريد، فأنشد:

فقدت بابن دريد كل فائـــدة ** لما غدا ثالث الأحجار والتـــرب

وكنت أبكي لفقد الجود منفرداً ** فصرت ابكي لفقد الفضل والأدب

[شرح المقصور والممدود، ابن دريد، تحقيق: ماجد حسن الذهبي وآخرون، ص١٦].

نبذة عن حياة ابن دريد :

هو أبوبكر محمد بن الحسن بن دريد[١] بن عتاهية بن حنتم بن حمامي بن واسع بن سلمة .. الأزدي، ولد سنة (٢٢٣هـ) بالبصرة في خلافة المعتصم، واختلف في نشأته بين قائل بأنه نشأ في البصرة وتعلم فيها[٢]، وآخر يرى إنما كانت بعُمان[٣]، وماذلك إلا بسبب من تنقلاته وذويه، وترحالهم مابين عُمان والبصرة.

عُرف عن أسرته أنها ذات حسب ونسب ويسار وغنى، وقد نشأ في كنف عمه الحسين[٤]، وبدأ تعلمه على يديه، وفي البصرة داوم على مجالسة ومدارسة الفقهاء والعلماء والأدباء والمحدثين وغيرهم، فتلقى العلم بها عن أبي عثمان الأشناندانى(ت٢٥٨هـ)[٥]، وسهل بن محمد السجستاني[٦] (ت٢٤٨هـ)، وقد أخذ عنه اللغة، وعلوم القرآن والشعر، كما درس كتب الأصمعي وأخباره على يد ابن أخ الأصمعي[٧]،

---

(١) دريد تصغير أدرد مرخماً، ورجل أدرد ليس في فمه سن، بين الدرد، والأنثى درداء [التاج/ مادة : درد].

(٢) وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ابن خلكان أبوالعباس شمس الدين أحمد بن محمد، تحقيق: د. احسان عباس، دار صادر، بيروت، ٣٢٥/٤.

(٣) تاريخ بغداد، الخطيب البغدادي: ١٩٥/٢.

(٤) المصدر السابق: ١٩٥/٢.

(٥) هو سعيد بن هارون الأشناندانى (ت ٢٥٨هـ)، من أئمة اللغة والنحو والأدب، له من التصانيف كتاب الأبيات، ومعاني الشعر، ويعتبر المعلم الأول لابن دريد بعد عمه الحسين. [وفيات الأعيان: ابن خلكان: ٣٢٥،٤].

(٦) من علماء البصرة كان إماماً في علوم القرآن واللغة والشعر، قرأ كتاب سيبويه على الأخفش مرتين، وروى عن أبي عبيدة، وأبي زيد، والأصمعي. من مصنفاته: إعراب القرآن، لحن العامة، المقصور والممدود، القراءات ... ويُعد أبوحاتم واحداً من أهم شيوخ ابن دريد [طبقات النحويين واللغويين، الزبيدي، ص ٩٤].

(٧) عبدالرحمن بن عبدا لله الأصمعي روى عن عمه "عبدالملك بن قريب الأصمعي" أكثر كتبه وأخباره، وقد تتلمذ عليه ابن دريد في المراحل الأولى من حياته. [طبقات النحويين واللغويين للزبيدي/ الطبعة الخامسة من اللغويين البصريين]، ص ١٩٧].

وتتلمذ لأبي الفضل العباس بن الفرج الرياشي[1] (ت٢٥٧هـ).

عاصر الكثير من العلماء، والفقهاء، والمحدثين، واللغويين، والنحاة، والمؤرخين، أمثال: أحمد بن حنبل، والبخاري، ومسلم، والترمذي، وأبي داود، والنسائي، وابن ماجة، وابن جرير الطبري، وأبي حاتم السجستاني، وغيرهم كثير، وقد أفاد كثيراً من معاصرته لهم ومدارسته إياهم، حتى أصبح إمام عصره في مجالات اللغة والأدب والنحو والشعر، فكان أشهر تلاميذه: أبوسعيد السيرافي، المرزباني، أبوعلى القالي، وابن خالويه... وغيرهم.

وكان للسفر والترحال دور كبير في صقل شخصية ابن دريد، وإمداده بأسباب الثقافة والعلوم، ورد في إرشاد الأريب لياقوت الحموي قوله: "مولده بالبصرة في سكة صالح في خلافة المعتصم سنة ثلاث وعشرين ومائتين، وبالبصرة تأدب وتعلم اللغة وأشعار العرب. وقرأ على علماء البصرة، ثم صار إلى عمان، فأقام بها مدة، ثم صار إلى جزيرة ابن عمر، ثم صار إلى فارس فسكنها مدة، ثم قدم بغداد فأقام بها إلى أن مات"[2]، وعاش بالبصرة مايقرب من أربعة وثلاثين عاماً، من مولده وحتى رحيله منها لدخول الزنج إليها عام ٢٥٧هـ، فرحل إلى عُمان، ومكث بها اثني عشر عاماً، وبعد القضاء على ثورة الزنج سنة (٢٧٠هـ)[3]، عاد إلى البصرة، ومكث بها خمساً وعشرين عاماً، ثم رحل إلى فارس عام (٢٩٥هـ)، بدعوة من أميرها عبدالله محمد بن

---

(١) أبوالفضل الرياشي: المقتول في ثورة الزنج (٢٥٧هـ)، كان عالماً باللغة والشعر كثير الرواية عن الأصمعي وروى عن غيره، له من المؤلفات: كتاب الخيل، وكتاب الابل، وماختلفت أسماؤه من كتاب العرب [طبقات النحويين واللغويين للزبيدي، ٩٧] و [بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة: ٢/٢٧].

(٢) إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب المعروف بمعجم الأدباء أو طبقات الأدباء، الحموي ياقوت الرومي، طبعة محمد فريد الرفاعي بمصر، ١٩٣٦م، ٨/١٢٧.

(٣) وفيات الأعيان، ابن خلكان، ٤/٣٢٥.

ميكال، للإشراف على تأديب وتعليم ابنه أبي العباس إسماعيل[1]، وذلك في عهد الخليفة المقتدر جعفر بن أحمد المعتضد العباسي، فيعيش بها ثلاثة عشر عاماً (٢٩٥هـ - ٣٠٨هـ)، ثمرتها مؤلفين من أعظم مؤلفاته، وهما قصيدته (المقصورة)، وكتاب الجمهرة وفيه باب كامل تحت عنوان " باب ماتكلمت به العرب من كلام العجم حتى صار كاللغة " وفيها الكثير من الألفاظ الفارسية المعرَّبة"[2].

ثم يترك بلاد فارس عائداً إلى بغداد، ويستقر بها بعد عمر مديد، أمضاه في التنقل والترحال، ويدخلها عام (٣٠٨هـ)، بعد عزل ابني ميكال وانتقالهما إلى خراسان، وقد تجاوز الثمانين، وشارف على التسعين من عمره؛ ويعرف الإمامُ المقتدر بخبره ومكانته العلمية فيأمر بأنْ يجرى عليه خمسون ديناراً كلَّ شهر[3]، ويطيب له المقام في بغداد مواصلاً درسه وعطاءه حتى يتوفاه ا لله عام (٣٢١هـ).

مؤلفاتـه :

عاش ابن دريد مايقارب المئة عام (٢٢٣هـ - ٣٢١هـ)، قضاها باحثاً دارساً في لغة القرآن الكريم: لغةً ونحواً وشعراً ... فأثرى المكتبة العربية بالكثير من الكتب والمؤلفات التي تنوعت مابين مخطوط، ومطبوع، ومفقود:

١- كتب مخطوطة : الأخبار المنثورة[4] ، شرح لقصيدة بانت سعاد لكعب بن زهير[5]، شرح لامية العرب للشنفرى[6]، مجموعة حكم لسيدنا علي[7]،

---

(١) المصدر السابق، ٤/٣٢٥.
(٢) جمهرة اللغة، ابن دريد أبوبكر محمد بن الحسن الأزدي، ٣/٥٠٠.
(٣) الفهرست، ابن النديم أبوالفرج محمد بن أبي يعقوب إسحاق المعروف بالورَّاق، تحقيق: رضا تجدد بن علي المازندراني، دار المسيرة، الطبعة الثالثة، ١٩٨٨م، ص١٢٤.
(٤) تاريخ الأدب العربي، بروكلمان كارل، ترجمة: د. عبدالحليم النجار، و د.رمضان عبدالتواب وآخرون، دار المعارف بمصر، ٢/١٨٤.
(٥) المرجع السابق، ١/١٥٨.
(٦) المرجع السابق، ١/١٠٧.
(٧) المرجع السابق، ١/١٧٩.

كتاب فعلت وأفعلت[1].

٢- كتب مطبوعة: الاشتقاق[2]، جمهرة اللغة[3]، ديوان ابن دريد[4]، صفة السَّرْج واللجام[5]، المقصور والممدود[6]، الفوائد والأخبار[7]، المُجْتَنَى[8]، من أخبار ابن دريد[9]، الملاحِن[10]، وصف المطر والسحاب ومانَعَتْهُ العربُ الروَّاد من البقاع[11].

---

(١) الفهرست، ابن النديم، ١٢٥ .

(٢) بتحقيق وشرح عبدالسلام هارون، نشر مؤسسة الخانجي بمصر -١٣٧٨هـ- ١٩٥٨م.

(٣) بتحقيق وعناية الشيخ محمد السورتي، والمستشرق الألماني سالم كرنكو، طبع في حيدر آباد بالهند، سنة ١٣٤٤هـ، ثلاثة مجلدات ملحق به مجلد خاص للفهارس.

(٤) تحقيق: عمران سالم، الدار التونسية، تونس. الطبعة الأولى، ت١٩٧٣م.

(٥) طبع في مجموعة جرزة الحاطب وتحفة الطالب في ليون، ثم حققه الدكتور إبراهيم السامرائي، نشر في مجلة كلية الآداب، العدد الثالث عشر، المعارف، بغداد، ١٩٧٠م.

(٦) وتسمى المقصورة الصغرى، نشرت غير مرة ملحقة بالمقصورة، قام بتحقيقها ماجد حسن الذهبي وصلاح محمد الخيمي، دار الفكر، دمشق، ١٤٠٢هـ.

(٧) تحقيق إبراهيم صالح، طبع في مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، المجلد السابع والخمسين، ١٩٨٢م.

(٨) طبع في حيدر آباد سنة ١٣٤٢هـ، بعناية المستشرق كرنكو، وقد أعادت دار الفكر طبعه سنة ١٣٩٩هـ.

(٩) تحقيق عبدالمحسن المبارك، طبع في مجلة المورد العراقية، المجلد السابع، العدد الأول سنة ١٩٧٨م.

(١٠) طبع في ليدن سنة ١٨٥٩م، باعتناء المستشرق رايت، ثم طبع في جوما سنة ١٨٨١م، باعتناء المستشرق تريكي، ثم نشر في مصر سنة ١٣٢٣هـ، ثم نشر نشرة علمية تصحيح وتعليق وتذييل: أبوإسحاق اطفيش الجزائري، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٧هـ. ثم طبعة أخرى، تحقيق: د. عبدالإله نبهان، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دمشق، ١٩٩٢م.

(١١) طبع لأول مرة في مجموعة جرزة الحاطب وتحفة الطالب في ليدن سنة ١٨٥٩م بعناية المستشرق رايت، ثم حققه ونشره عزالدين التنوخي ، دمشق ١٣٨٢هـ.

٣- كتب مفقودة: أدب الكاتب[١]، الأنياز[٢]، الأنواء[٣]، الأمالي[٤]، البنون والبنات[٥]، تقويم اللسان[٦]، التوسط[٧]، الخيل الصغير والخيل الكبير[٨]، ذخائر الحكمة[٩]، السِّلاح[١٠]، غريب القرآن[١١]، ماسُئل عنه لفظاً فأجاب عنه حِفْظاً[١٢] المقتبس[١٣]، المقتنى[١٤]، المتناهي[١٥]، اللغات[١٦]، اللغات في القرآن[١٧]، الوِشَاح[١٨].

---

(١) الفهرست، ابن النديم، ١٢٥.

(٢) الجمهرة، ابن دريد، ٢/٢٨٤.

(٣) بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، السيوطي جلال الدين عبدالرحمن، تحقيق: أبوالفضل إبراهيم، القاهرة، ١٣٨٤هـ.

(٤) أجمعت عليه كل المراجع التى ترجمت لابن دريد [الفهرست لابن النديم: ١٢٥]، و[بغية الوعاة للسيوطي، ١/٧٨]، وظهر كتاب بعنوان تعليق من أمالي ابن دريد، حققه السيد مصطفى السنوسي، وصدر عن قسم التراث العربي بالمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة الكويت سنة ١٩٨٤م.

(٥) المزهر، السيوطي، جلال الدين عبدالرحمن، شرح وتصحيح وتعليق أحمد جاد المولى وآخرون، دار إحياء الكتب العربية، الطبعة الرابعة، ت بدون، ١/٥١٨.

(٦) الأعلام، الزركلي خير الدين، طبعة بيروت، ١٩٦٩م، ٦/٣١٠.

(٧) جمعه أبوحفص في نحو المئة ورقة وترجمه بالتوسط [الفهرست لابن النديم: ١٢٥].

(٨) ذكرهما ابن النديم بالفهرست، ١٢٤، والسيوطي في بغية الوعاة، ١/٧٨.

(٩) الأعلام، الزركلي: ٦/٣١٠.

(١٠) ذكره ابن النديم بالفهرست، ١٢٤، والسيوطي، بغية الوعاة، ١/٧٨.

(١١) ذكر السيوطي أن ابن دريد لم يتمه، بغية الوعاة، ١/٧٨.

(١٢) قال ابن النديم جمعه علي بن إسماعيل ابن حرب عنه، الفهرست، ١٢٢.

(١٣) ذكره ابن النديم بالفهرست، ١٢٥، والسيوطي في بغية الوعاة، ١/٧٨.

(١٤) ذكره ابن النديم بالفهرست، ١٢٥.

(١٥) الأمالي، القالي، أبوعلي إسماعيل بن القاسم، دار الفكر، بيروت، ط بدون، ٢/٤٤.

(١٦) ذكره ابن النديم بالفهرست، ١٢٥.

(١٧) الجمهرة، ابن دريد: ٢/٢٠٠.

(١٨) ذكره ابن النديم بالفهرست، ١٢٥، والسيوطي، بغية الوعاة، ١/٧٨.

٤- أشهر إبداعه: قصيدته المقصورة - محور دراستنا في هذا البحث - فقد حققت الأنموذج الأوفى في مضمار القافية المقصورة[١]، فنالت من الحظوة والاهتمام ما لم تنله مثيلاتها من القصائد، فطبعت مرات عديدة بأزمان متباعدة وأماكن متفرقة[٢]، واعتبرت عملاً مستقلاً قائماً بذاته، حيث جاءت مطولة بمايتجاوز المئتين بيتا، فتزاحم عليها الشُرَّاح[٣]، وتناكب حولها الشُعراء النظامون بين:

---

(١) دراسات أدبية: د. مهدي علام، مكتبة الشباب بالقاهرة، ص ٨٤، ٩٦.

(٢) طبعت باعتناء A. Haitsma ومعها ترجمة إلى اللاتينية، وطبعت في فراناكيرايه (ايطاليا* سنة ١٧٧٣م باعناء شيديوس F. Scheidius وباعتناء هردوفيكي ١٧٧٦م مع شروح، وفي كوبنهاجن ١٨٢٨م مع شروح، وفي مطبعة الجوائب سنة ١٣٠٠هـ (في الجموعة رقم (١) ومع شرح لامية العرب بمصر سنة ١٣٢٤هـ. وفي طهران سنة ١٨٥٩م بمطبعة محمد محمد مطر الوراق بعنوان شرح مقصورة ابن دريد الأزدي ١٣٢٨هـ، وقال إنها الطبعة الثانية. [كتاب الملاحن، تحقيق: د. عبدالإله نبهان، ص٢٣].

(٣) شرحت هذه المقصودة مايزيد عن الأربعين شرحاً، طبع منها:
١- شرح الزمخشري: نشر ملحقاً بشرح الزمخشري للامية العرب، القاهرة، ١٣٢٤هـ، وأورد المقصورة في مئتين وخمسين بيتاً، ٢- شرح مقصورة ابن دريد صنعة الخطيب التبريزي تحقيق: د. فخر الدين قباوة، المكتبة العربية بحلب، الطبعة الأولى، ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م، وجاءت المقصورة فيه بمئتين وواحد وثلاثين بيتاً، ٣- الفوائد المحصورة في شرح المقصورة: محمد بن أحمد بن هشام اللخمي، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى، ١٤٠٠هـ-١٩٨٠م، وجاءت بأبيات عددها مئتين وأربعة وخمسين بيتاً، ٤- ثم هذا الشرح ضمن كتاب عنوانه: ابن هشام اللخمي وجهوده اللغوية، تحقيق: مهدي عبيد جاسم، مؤسسة الرسالة، دمشق، ١٤٠٧هـ-١٩٨٦م، وجاءت بمئتين وثلاثة وخمسين بيتاً، ٥- شرح ابن خالويه ضمن كتاب عنوانه: ابن خالويه وجهوده في اللغة، تحقيق: محمود جاسم محمد، مؤسسة الرسالة، دمشق ١٤٠٧-١٩٨٦م، وذلك في مئتين وتسعة وعشرين بيتاً، ٦- شرح مقصورة ابن دريد واعرابها للمهلبي، تحقيق: د. محمود جاسم الدرويش، مكتبة الرشد، الرياض، الطبعة الأولى، ١٤١٠هـ-١٩٨٩م . وجاءت المقصورة فيه بمئتين وأربعة وثلاثين بيتاً. هذا ماطبع من شروح المقصورة ، أما مالم يطبع فكثير تجاوز الثلاثين شرحاً ، منها ماهو معروف شارحه ومنها ماهو مجهول الشارح، وعددها اثنا عشر شرحاً [إحصاء : مهدي عبيد جاسم في كتابه: ابن هشام اللخمي وجهوده في اللغة ..، ص ٥٧-٦٠].

مُعَـــــــــــــــــــــارِضٍ(١)، ومُخَمِّـــــــــــــــــــــــــــــسٍ(٢)،

(١) معارضة أبي الحسن حازم القرطاجني المتوفى ٦٨٥هـ، نشرت بتحقيق الدكتور مهدي علام في حوليات كلية الآداب، جامعة إبراهيم باشا م٢ القاهرة ١٩٥٣م، ثم نشرها المحقق ذاته في كتاب له بعنوان دراسات أدبية، مكتبة الشباب بالقاهرة، بدون تاريخ.

- معارضة شهاب الدين أحمد الخفاجي المتوفى ١٢٢٣هـ، مخطوطات الأوقاف في الموصل ٢٦٧/١.

- معارضة أبي الحكم المغربي عبدا لله بن المظفر بن عبدا لله بن محمد الباهلي بقصيدة هزلية، أولها:

وكل ملموم فلابد لها ** من فرقة لو لزقوه بالغرا

ورد ذلك في [وفيات الأعيان ١٢٥/٣]

- معارضة أبي القاسم علي بن محمد بن أبي الفهم الأنطاكي التنوخي، ذكره المسعودي في مروج الذهب ٣٢٠/٤، وابن خلكان في وفيات الأعيان ٣٦٨/٣، ٣٢٤/٤.

(٢) أشهر هذه التخميسات :

- المرتجل في شرح القلادة السمطية في توشيح المقصورة الدريدية، تاليف الحسن بن محمد بن الحسن الصغاني المتوفى ٦٥٠هـ، حققه وقدم له د:أحمد خان، جامعة أم القرى بمكة المكرمة، الطبعة الأولى، ١٤٠٩هـ-١٩٨٩م، أما مختصره لابن جماعة المتوفى ٧٦٧هـ فقط طبع في بغداد سنة ١٩٧٧م، تحقيق: د. سامي مكي العاني وهلال ناجي.

- تخميس عبدا لله بن عمر الأنصاري الوزير المتوفى ٦٧٧هـ، طبع في بيروت ١٩٧٧م بتحقيق عبدالصاحب الدجيلي .

- تخميس الشيخ محمدرضا النحوى المتوفى١٢٢٦هـ وقد نشر في أعيان الشيعة٦٧/٤٥-٩٥.

- تخميس الشيخ موسى بن شريف آل محيي الدين المتوفى ١٢٨٩هـ، وقد نشر على الخاقاني مابقي من هذا التخميس في كتابه (شعراء الغري ٣٨٦/١١-٤٠٠).

- تخميس السيد حسين المشهداني (فهرس المخطوطات العربية بمدينة هاله ٩٥).

- تخميس صريع الدلاء (وفيات الأعيان ٣٨٤/٣).

- (تخميس الحسيني، وتخميس سعد بن علي الأربلي، وتخميس شرف الدين الحسن بن الحسين بن علي، وتخميس محمد بن سعد الجوادي، وتخميس مطهر فخرالدين، وتخميس الملاجرجيس، وتخميس لمجهول لم يسم ناظمه) بروكلمان، ١٨١/٢.

- تخميس لمجهول دار الكتب الظاهرية تحت رقم ٤٤٥٨ فهرس دار الكتب الظاهرية، الشعر٧٤.

ومسمط[1]، وليس هذا حسب، بل تنوولت بأوجه أخرى مثل: الإعراب[2]، والترجمة[3] ... إلى ماهنالك من فنون الدراسة والمعرفة.

وهذا نص المقصورة الدريدية، كما جاء في شرح ابن هشام اللخمي في كتابه الفوائد المحصورة في شرح المقصورة[4].

ياظبيـــة أشـــبه شـــيء بالمهـــا	ترعى الخزامى بين أشجار النقا
إمـا تـري رأسـي حـاكى لونـه	طرة صبح تحت أذيال الدجى
واشـــتعل المبيـــض في مســـوده	مثل اشتعال النار في جزل الغضا
فكـان كـــالليل البهيـــم حـــل في	أرجائـه ضـــوء صبـــاح فـــانجلى
٥- وغـاض مـاء شـرتي دهـر رمـى	خواطـر القلـب بتـبريح الجـوى
وآض روض اللهـو يبســـا ذاويـا	مـن بعـد مـاقد كـان مجاج الثرى
وضـــرم النـــأي المشـــت جـــذوة	ماتـــأتلي تســـفع أثنـــاء الحشـــا
واتخـذ التسـهيد عيـــني مألفـــا	لما جفا أجفانهـا طيـف الكـرى
فكـــل مـــا لاقيتـــه مغتفـــر	في جنب ماأسأره شحط النوى
١٠- لـو لابـس الصخـر الأصـم بعـض مـا	يلقـاه قلـبي فـض أصـلاد الصفـا
إذا ذوى الغصـن الرطيـب فـاعلمن	أن قصـــاراه نفـــاذ وتـــوى

---

(١) تسميط المقصورة من نظم مجدالدين اسعد بن أحمد بن إبراهيم بن علي الأربلي عنوانه الفوائد المحصورة (بروكلمان، ٢/١٨١).

(٢) قام بإعرابها أبوعبدا لله محمد بن جعفر التميمي النحوي المعروف بالقزاز القيرواني [بغية الوعاة للسيوطي، ١/٧١-٥٠٤، كشف الظنون لحاجي خليفة، ٢/١٨٠٨].

(٣) ترجمة تركية. عاشر افندي ٨٥ ذكرها بروكلمان، وأشار أيضاً إلى ثلاث ترجمات أوروبية للمقصورة [بروكلمان، ٢/١٧٩]، وترجمة لاتينية طبعت سنة ١٧٧٣م [معجم المطبوعات العربية ليوسف إلياس سركيس ١٠٢].

(٤) محمد بن أحمد بن هشام اللخمي، تحقيق أحمد عبدالغفور عطار، ص ٧٦-٨٧.

شـجيت لا بـل أجرضتـني غصـة ... عنودهـا أقتـل لى مـن الشـجى

إن يحـم عـن عيـنى البكـا تجلـدي ... فالقلب موقـوف علـى سبل البكـا

لـو كـانت الأحـلام نـاجتني بمـا ... ألقـاه يقظـان لأصمـانى الـردى

١٥- منزلـة ماخلتهـا يرضـي بهـا ... لنفسـه ذو أرب ولا حجـا

شـيم سـحاب خلـب بارقـه ... وموقـف بـين ارتجـاء ومنـى

في كـل يـوم مـنزل مسـتوبل ... يشـتف مـاء مهجـق أو مجتـوى

مـاخلت أن الدهـر يثنيـني علـى ... ضراء لايرضـى بها ضب الكدى

أرمـق العيـش علـى بـرض فـإن ... رمت ارتشافا رمت صعب المنتسا

٢٠- أراجـع لى الدهـر حـولا كـاملا ... إلى الـذي عـود أم لا يرتجـى

يـادهر إن لم تـك عتبـى فـائتد ... فـإن إروادك والعتبـى سـوا

رفـه علـى طالمـا أنصبتـنى ... واستبق بعض مـاء غصـن ملتحى

لاتحسـبن يـادهر أنـى ضـارع ... لنكبـة تعرقـنى عـرق المـدى

مارست مـن لوهـوت الأفـلاك من ... جوانـب الجـو عليـه مـا شـكا

٢٥- وعـد لـو كـانت لـه الدنيـا بمـا ... فيهـا فزالـت عنـه دنيـاه سـوا

لكنهـا نفشـة مصـدور إذا ... جاش لغـام مـن نواحيهـا عمـى

رضيت قسـرا وعلـى القسر رضـى ... من كان ذاسخط على صرف القضـا

إن الجديديـن إذا مـا اسـتوليا ... علـى جديـد أدنيـاه للبلـى

مـاكنت أدري والزمـان مولـع ... بشـت ملمـوم وتنكيـث قـوى

٣٠- أن القضـاء قـاذفي في هـوة ... لاتسـتل نفـس مـن فيهـا هـوى

فـإن عـثرت بعدهـا إن وألـت ... نفسـى مـن هاتـا فقـولا لالعـا

وإن تكـن مدتهـا موصولـة ... بالحتف سلطت الأسى على الأسا

إن امرأ القيـس جـرى إلى مـدى ... فاعتاقـه حمامـه دون المـدى

وخـامرت نفـس أبـي الجبر الجـوى ... حتى حواه الحتف فيمن قـد حوى

٣٥- وابـن الأشـج القيـل سـاق نفسـه ... إلى الـردى حـذار إشمـات العـدى

واخترم الوضاح من دون التي ... أملها سيف الحمام المنتضى،
فقد سما قبلي يزيد طالبا ... شأو العلا فما وهى، ولا ونى،
فاعترضت دون الذي رام وقد ... جد به الجد اللهيم الأربى،
هل أنا بدع من عرانين علا ... جار عليهم صرف دهر واعتدى
٤٠- فإن أنا لتني المقادير الذي ... أكيده لم آل في رأب الثأى
وقد سما عمرو إلى أوتاره ... فاحتط منها كل عالى المستمى،
فاستنزل الزباء قسرا وهي، من ... عقاب لوح الجو أعلى، منتمى،
وسيف أستعلت به همته ... حتى، رمى، أبعد شأو المرتمى،
فجرع الأحبوش سما ناقعا ... واحتل من غمدان محراب الدمى،
٤١- ثم ابن هند باشرت نيرانه ... يوم أوارات تميما بالصلا
ما اعتن لي يأس يناجي همتي ... إلا تحداه رجاء فاكتمى،
آلية باليعملات يرتمي، ... بها النجاء بين أجواز الفلا
خوص كاشباح الحنايا ضمر ... يرعفن بالأمشاج من جذب البرى
يرسبن في بحر الدجى، وبالضحى، ... يطفون في الآل إذا الآل طفا
٥٠- أخفافهن من حفا ومن وجى ... مرثومة تخضب مبيض الحصا
يحملن كل شاحب محقوقف ... من طول تدآب الغدو والسرى
بر برى طول الطوى جثمانه ... فهو كقدح النبع محنى القرا
ينوى التي فضلها رب العلى، ... لما دحا تربتها على البنى،
حتى، إذا قابلها استعبر لا ... يملك دمع العين من حيث جرى
٥٥- ثمت طاف وانثنى مستلما ... ثمت جاء المروتين فسعى،
وأوجب الحج وثنى عمرة ... من بعد ماعج ولبى ودعا
ثمت راح في الملبين إلى ... حيث تحجى المأزمان ومنى،
ثم أتى التعريف يقرو مخبتا ... مواقفا بين الآل فالنقا

واستأنف السبع وسبعا بعدها ... والسبع مابين العقاب والصوى

٦٠- وراح للتوديع فيمن راح قد ... أحرز أجرا وقلى هجر اللغا

بذاك، أم بالخيل تعدو المرطي ... ناشزة أكتادها قب الكلى

شعثا تعادى كسراحين الغضا ... ميل الحماليق يبارين الشبا

يحملن كل شمري باسل ... شهم الجنان خائض غمر الوغى

يغشى صلى الموت بخديه إذا ... كان لظى الموت كريه المصطلى

٦٥- لو مثل الحتف له قرنا لما ... صدته عنه هيبة ولا انثنى

ولو حمى المقدار عنه مهجة ... لرامها أو يستبيح ماحمى

تغدو المنايا طائعات أمره ... ترضى الذي يرضى وتأبى مأبي

بل قسما بالشم من يعرب هل ... لمقسم من بعد هذا منتهى

٧٠- هم الألى إن فاخروا قال العلا ... بفى امرىء فاخركم عفر الثرى

هم الألى أجروا ينابيع الندى ... هامية لمن عرى أو اعتفى

هم الذين دوخوا من انتخى ... وقوموا من صعر ومن صغا

هم الذين جرعوا من ماحلوا ... أفاوق الضيم ممرات الحسا

أزال حشو نثرة موضونة ... حتى أوارى بين أثناء الجشى

وصاحباي صارم في متنه ... مثل مدب النمل يعلو في الربى

٧٥- أبيض كالملح إذا انتضيته ... لم يلق شيئا حده إلا فرى

كأن بين عيره - وغربه ... مفتأدا تأكلت فيه الجذى

يري المنون حين تقفوا أثره ... في ظلم الأكباد سبلا لا ترى

إذا هوى في جثة غادرها ... من بعد ماكانت خسا وهي زكا

ومشرف الأقطار خاظ نحضه ... حابى القصيرى جرشع عرد النسا

٨٠- قريب مابين القطاة والمطا ... بعيد ما بين القذال والصلا

سامى التليل في دسيع مفعم ... رحب اللبان في أمينات العجى

ركبن في حواشب مكتنه ... إلى نسور مثل ملفوظ النوى

يرضخ بالبيد الحصى فإن رقا ... إلى الربى أورى بها نار الحبا

يدير إعليطين في ملمومة ... إلى لموحين بالحاظ اللأى

٨٥- مداخل الخلق رحيب شجره ... مخلولق الصهوة ممسود وأى

لا صكك يشينه ولا فجا ... ولا دخيس واهن ولا شطى

لو آعتسفت الأرض فوق متنه ... تجوبها ماخفت أن يشكو الوجى

يجري فتكبو الريح في غاياته ... حسرى تلوذ بجراثيم السحا

تظنه وهو يرى محتجبا ... عن العيون إن ذأى وإن ردى

٩٠- إذا اجتهدت نظرًا في إثره ... قلت سنا أومض أو برق خفا

كأنما الجوزاء في أرساغه ... والنجم في جبهته إذا بدا

هما عتادي الكافيان فقد من ... أعددته فلينأ عني من نأى

فإن سمعت برحى منصوبة ... للحرب فاعلم أنني قطب الرحى

وإن رأيت نار حرب تلتظى ... فاعلم بأني مسعر ذاك اللظى

٩٥- خير النفوس السلائلات جهرة ... على ظبات المرهفات والقنا

إن العراق لم افارق أهله ... عن شنأ اصدني ولا قلى

ولا اطبى عيني مذ فارقتهم ... شيء يروق الطرف من هذا الورى

هم الشناخيب المنيفات الذرى ... والناس ادحال سواهم وهوى

هم البحور زاخر آذيها ... والناس ضحضاح ثغاب وأضا

١٠٠- إن كنت أبصرت لهم من بعدهم ... مثلا فأغضيت على زخز السفى

حاشا الأميرين اللذين أوفدا ... على ظلا من نعيم قد ضفا

هما اللذان أثبتا لى أملا ... قد وقف الياس به على شفا

تلافيا العيش الذي رنقه ... صرف الزمان فاستساغ وصفا

وأجريا ماء الحيا لى رغدا ... فاهتز غصنى بعد ماكان ذوى

١٠٥- همـــا اللـــذان سمـــوا بنـــاظري ... من بعد إغضائي على لـذع القـذى
همـــا اللـــذان عمـــرا لي جانبـــا ... مـن الرجـاء كـان قدمـا قـد عفـا
وقلدانـــي منـــة لـــو قرنـــت ... بشكر أهل الأرض عـني مـاوفى
بالعشر مـن معشـارها وكـان كـال ... حسـوة في آذي بحـر قـد طمـا
إن ابـن ميكـال الأمـــير انتاشـني ... من بعد ماقد كنت كالشيء اللقى
١١٠- ومـد ضبعـــي أبوالعبـــاس مـــن ... بعد انقباض الذرع والباع الوزى
ذاك الـذي مـازال يسـمو للعـلا ... بفعلـه حتـى عـلا فـوق العـلا
لـو كـــان يرقـى أحـد بجـوده ... ومجـده إلى السـماء لارتقـى
مـا إن أتـى بحـر نـداه معتـف ... علـى أوار عيمـة إلا ارتـوى
نفسـي الفـداء لأمـيري ومـــن ... تحـت السـماء لأمـيري الفـدى
١١٥- لازال شـكري لهمـا مواصـلا ... لفظي أو يعتـاقني صـرف المنـا
إن الألى فـارقت مـن غـير قلـى ... مـازاغ قلـبي عنهـم ولا هفـا
لكـــن لي عزمـــا إذا امتطيتـــه ... لمبهـم الخطـب فـآه فانفـأى
ولـو أشـاء مـد قطريـه الصبـا ... علـي في ظـل نعيـم وغنـى
ولاعبتـــني غـــادة وهنانـــة ... تضني وفي ترشـافها بـرء الضنى
١٢٠- تفـري بسـيف لحظهـا إن نظـرت ... نظرة غضبي منـك أثنـاء الحشـا
في خدهـا روض مـن الـورد علـى ... نسـرين بالألحـاظ منهـا يجتنـى
لـو نـاجت الأعصـم لأنحـط لهـا ... طوع القيـاد في شماريخ الـذرى
أو صـابت القـانت في مخلولـق ... مستصعب المسلك وعر المرتقـى
ألهـاه عـن تسـبيحه ودينـه ... تأنيسـها حتـى تـراه قـد صبـا
١٢٥- كأنمـا الصهبـاء مقطـوب بهـا ... مـاء جنـي ورد إذا الليـل غسـى
يمتاحـه راشـف بـرد ريقهـا ... بين بياض الظلـم منهـا واللمـى
سـقى العقيـق بـالحزيز فـالملا ... إلى النحيـت فالقريـات الدنـى

فالمربد الأعلى الذي تلقى به ... مصارع الأسد بألحاظ المها

محل كل مقسم سمت به ... مآثر الآباء في فرع العلا

١٣٠- من الآلى جوهرهم إذا اعتزوا ... من جوهر منه النبي المصطفى

صلى عليه الله ماجن الدجى ... وماجرت في فلك شمس الضحى

جون أعارته الجنوب جانبا ... منها وواصت صوبه يد الصبا

نأى يمانيا فلما انتشرت ... أحضانه وامتد كسراه غطا

فجلل الأفق فكل جانب ... منها كأن من قطره المزن حبا

١٣٥- وطبق الأرض فكل بقعة ... منها تقول الغيث في هاتا ثوى

إذا خبت بروقه عنت لها ... ريح الصبا تشب منها ماخبا

وإن ونت رعوده حدا بها ... حادي الجنوب فحدت كما حدا

كأن في أحضانه وبركه ... بركا تداعى بين سجر ووحى

لم أر كالمزن سواما بهلا ... تحسبها مرعية وهي سدى

١٤٠- تقول للأجراز لما استوسقت ... بسوقه ثقى بري وحيا

فأوسع الأحداب سيبا محسبا ... وطبق البطنان بالماء الروى

كأنما البيداء غب صوبه ... بحر طما تياره ثم سجا

ذاك الجدا لا زال مخصوصا به ... قوم هم للأرض غيث وجدا

لست إذا ما بهظتني غمرة ... ممن يقول بلغ السيل الزبى

١٤٥- وإن ثوت تحت ضلوعي زفرة ... تملأ مابين الرجا إلى الرجا

نهنهتها مكظومة حتى يرى ... مخضوضعا منها الذي كان طغا

ولا أقول إن عرتني نكبة ... قول القنوط انقد في البطن السلى

قد مارست مني الخطوب مَرِسا ... يساور الهول إذا الهول علا

لي التواء إن معادي التوى ... ولي استواء إن موالي استوى

١٥٠- طعمي شري للعدو تارة ... والأري بالراح لمن ودي ابتغى

لـين إذا لوينـت سـهل معطفيـي ... الـوى إذاخوشـنت مرهـوب الشـذا

يعتصـم الحلـم بجنـبي حبوتـي ... إذا ريـاح الطيـش طـارت بـالحبي

لا يطبيـني طمـع مدنـس ... إذا اسـتمال طمـع أو اطبـى

وقـد علـت بـي رتبـا تجـاربي ... أشفين بي منها على سبل النهي

١٥٥- إذا امـرؤ خيـف لإفـراط الأذى ... لم يخـش مـني نـزق ولا اذى

مـن غـير مـاوهن ولكـني امـرؤ ... أصـون عرضـا لم يدنسـه الطخـا

وصـون عـرض المرء أن يبـذل مـا ... ضـن بـه ممـا حـواه وانتصـي

والحمـد خـير مـاتخذت جنـة ... وأنفس الأذخـار من بعـد التقـى

وكـل قـرن نـاجم في زمـن ... فهـو شـبيه زمـن فيـه بـدا

١٦٠- والنـاس كـالنبت فمنـه رائـق ... غـض نضـير عـوده مـر الجنـى

ومنـه مـاتقتحم العـين فـإن ... ذقـت جناه انسـاغ عذبا في اللهـا

يقـوم الشـارخ مـن زيغانـه ... فيسـتوي ماانعـاج منـه وانحنـى

والشـيخ إن قومتـه مـن زيغـه ... لم يقـم التثقيـف منـه مـا التـوى

كذلـك الغصـن يسـير عطفـه ... لدنـا شـديد غمـزه إذا عسـا

١٦٥- مـن ظلـم النـاس تحـاموا ظلمـه ... وعـز فيهـم جانبـاه، واحتمـى

وهـم لمـن لان لهـم جانبـه ... أظلـم من حيات أنبـاث السـفي

والنـاس كـلا إن فحصـت عنهـم ... جميـع أقطـار البـلاد والقـرى

عبيـد ذي المـال وإن لم يطمعـوا ... من غمره في جرعة تشفى الصدى

وهـم لمـن أملـق أعـداء وإن ... شـاركهم فيمـا أفـاد وحـوى

١٧٠- عـاجمت أيامي ومـا الغـر كمـن ... تـأزر الدهـر عليـه وارتـدى

لاينفـع اللـب بـلا جـد، ولا ... يحطـك الجهـل إذا الجـد عـلا

من لم يعظه الدهـر لم ينفعـه مـا ... راح بـه الواعـظ يومـا أو غـدا

مـن لم تفـده عـبرا أيامـه ... كـان العمى أولى به مـن الهـدى

من قاس ما لم يره بما رأى ... آراه ما يدنو إليه مانأى

١٧٥- من ملك الحرص القياد لم يزل ... يكرع في ماء من الذل صرى

من عارض الأطماع باليأس رنت ... إليه عين العز من حيث رنا

من عطف النفس على مكروهها ... كان الغنى قرينه حيث انتوى

من لم يقف عند انتهاء قدره ... تقاصرت عنه فسيحات الخطى

من ضيغ الحزم جنى لنفسه ... ندامة الذع من سفع الذكا

١٨٠- من ناط بالعجب عرى أخلاقه ... نيطت عرى المقت إلى تلك العرى

من طال فوق منتهى بسطته ... أعجزه نيل الدنى بله القصا

من رام ما يعجز عنه طوقه ... ملعب يوما آض مخزول المطا

والناس ألف منهم كواحد ... وواحد كالألف إن أمر عنا

وللفتى من ماله ما قدمت ... يداه قبل موته لا ما اقتنى

١٨٥- وإنما المرء حديث بعده ... فكن حديثا حسنا لمن وعى

إني حلبت الدهر شطريه فقد ... أمر لى حينا وأحيانا حلا

وفر عن تجربة نابى فقل ... في بازل راض الخطوب وامتطى

والناس للموت خلي يلسهم ... وقلما يبقى على اللس الخلى

عجبت من مستيقن آن الردى ... إذا أتاه لا يداوى بالرقى

١٩٠- وهو من الغفلة في أهوية ... كخابط بين ظلام وعشا

نحن ولا كفران لله كما ... قد قيل للسارب أخلي فارتعى

إذا أحس نبأة ريع وإن ... تطامنت عنه تمادى ولها

كثلة ريعت لليث فانزوت ... حتى إذا غاب اطمأنت أن مضى

نهال للشيء الذي يروعنا ... ونرتعي في غفلة إذا انقضى

١٩٥- إن الشقاء بالشقي مولع ... لايملك الرد له إذا أتى

واللوم للحر مقيم رادع ... والعبد لا تردعه إلا العصا

وآفة العقل الهوى فمن علا ... على هواه عقله فقد نجا
كم من أخ مسخوطة أخلاقه ... أصفيته الود بخلق مرتضى
إذا بلوت السيف محمودا فلا ... تذممه يوما أن تراه قد نبا
٢٠٠- والطرف يجتاز المدى وربما ... عن لمعداه عشار فكبا
من لك بالمهذب الندب الذي ... لا يجد العيب إليه مختطى
إذا تصفحت أمور الناس لم ... تلف امرأ حاز الكمال فاكتفى
عول على الصبر الجميل إنه ... أمنع ما لاذ به أولو الحجا
وعطف النفس على سبل الأسا ... إن استفز القلب تبريح الأسى
فالدهر يكبو بالفتى وتارة ... ينهضه من عثرة إذا كبا
لاتعجبن من هالك كيف هوى ... بل فاعجبن من سالم كيف نجا
إن نجوم المجد أمست أفلا ... وظله القالص اضحى قد أزى
إلا بقايا من أناس بهم ... إلى سبيل المكرمات يقتدى
إذا الأحاديث انتضت أنباءهم ... كانت كنشر الروض غاداه السدى
٢١٠- لايسمع السامع في مجلسهم ... هجرا إذا خالطهم ولا خنا
ماأنعم العيشة لو أن الفتى ... يقبل منه موته أسنى الرشا
أو لو تحلى بالشباب عمره ... لم يستلبه الشيب هاتيك الحلى
هيهات مهما يستعسر مسترجع ... وفي خطوب الدهر للناس أسى
وفتية سامرهم طيف الكرى ... فسامروا النوم وهم غيد الطلى
٢١٥- والليل ملق بالموامي بركه ... والعيس ينبشن أفاحيص القطا
بحيث لاتهدى لسمع نبأة ... إلا نئيم البوم أو صوت الصدى
شايعتهم على السرى حتى إذا ... مالت أداة الرحل بالجبس الدوى
قلت لهم إن الهوينا غبها ... وهن فجدوا تحمدوا غب السرى
وموحش الأقطار طام ماؤه ... مدعثر الأعضاد مهزوم الجبى

٢٢٠- كأنما الريش على أرجائه ... زرق نصال أرهفت لتمتهى
وردته والذئب يعوي حوله ... مستك سم السمع من طول الطوى
ومنتج أم أبيه أمه ... لم يتخون جسمه مس الضوى
أفرشته بنت أخيه فانثنت ... عن ولد يورى به ويشتوى
ومرقب مخلولق أرجاؤه ... مستصعب المسلك وعر المرتقى
٢٢٥- أوفيت والشمس تمج ريقها ... والظل من تحت الحذاء يحتذى
وطارق يؤنسه الذئب إذا ... تضور الذئب عشاء وعوى
أوى إلى ناري وهي مألف ... يدعو العفاة ضوءها إلى القرى
لله ماطيف خيال زائر ... تزفه للعين أحلام الروى
يجوب أجواز الفلا محتقرا ... هول دجى الليل إذا الليل انبرى
٢٣٠- سائله إن أفصح عن أنبائه ... أنى تسدى الليل أم أنى اهتدى
أو كان يدري قبلها مافارس ... وما مواميها القفار والقرى
وسائلي بمزعجي عن وطن ... ماضاق بي جنابه ولا نبا
قلت القضاء مالك أمر الفتى ... من حيث لايدري ومن حيث درى
لاتسألني واسأل المقدار هل ... يعصم منه وزر أو مدرى
٢٣٥- لابد أن يلقى امرؤ ماخطه ... ذو العرش مما هو لاق ووحى
لاغرو إن لج زمان جائر ... فاعترق العظم الممخ وانتقى
فقد ترى القاحل مخضرا وقد ... تلقى أخا الإقتار يوما قد نما
ياهؤليا هل نشدتن لنا ... ثاقبة البرقع عن عيني طلا
ماأنصفت أم الصبيين التي ... أصبت أخا الحلم ولما يصطبى
٢٤٠- استحي بيضا بين أفوادك أن ... يقتادك البيض اقتياد المهتدى
هيهات ماأشنع هاتا زلة ... أطربا بعد المشيب والجلا
يارب ليل جمعت قطريه لي ... بنت ثمانين عروسا تجتلى

لم يملك الماء عليها أمرها ... ولم يدنسها الضرام المحتضى

حينا هي الداء وأحيانا بها ... من دائها إذا يهيج يشتفى

٢٤٥- قد صانها الخمّار لما اختارها ... ضنا بها على سواها واختبى

فهي ترى من طول عهد إن بدت ... في كأسها في أعين الناس كلا

كأن قرن الشمس في ذرورها ... بفعلها في الصحن والكأس اقتدى

نازعتها أروع لاتسطو على ... نديمه شرته إذا انتشى

كأن نور الروض نظم لفظه ... مرتجلا أو منشدا أو إن شدا

٢٥٠- من كل مانال الفتى قد نلته ... والمرء يبقى بعده حسن الثنا

فإن أمت فقد تناهت لذتي ... وكل شيء بلغ الحد انتهى

وإن أعش صاحبت دهري عالما ... بما انطوى من صرفه وما انتشى

حاشا لما أسأره في الحجا ... والحلم أن أتبع رواد الخنا

٢٥٤- أو أن أرى لنكبة مختضعا ... أو لابتهاج فرحا ومزدهي

الباب الأول

نشأة الشعر المقصور و تطوره

الفصل الأول : الشعر المقصور في العصر الجاهلي : سماته وخصائصه

الفصل الثاني : القصائد المقصورة في عصر صدر الإسلام ومابعده ...

الفصل الثالث: القافية المقصورة وأثرا لقرآن الكريم فيها .

الفصل الأول

الشعر المقصور في العصر الجاهلي:

سماته وخصائصه

كان للألف المقصورة منذ الجاهلية نصيب في أن تجيء روياً للقصيدة العربية، إلا أن هذا النصيب لم يكن بالوفرة التى كانت لغيره من الحروف، فقد جاء على شح وندرة، إذ دونت المصادر العربية أبياتاً معدودات ذات روي مقصور، منسوبة إلى الشعراء الجاهليين، تجاوزت أطول قصيدة منها أربعين بيتاً بقليل، منسوبة إلى امريء القيس، يقول فيها : (من الطويل).

فإن يك شيبي قد علاني وفاتني ... شبابى وأضحى باطل القول قد صحا
وراجعت حلمى واكتهلت وثاب لى ... فؤادي وذدت النفس عن نبع الهوى
وأصبحت قد عنفت بالجهل أهله ... وودعت أخوان السفاهة والصبا
وشمرت من فضل الإزار وعريت ... مطية أفنان الشباب الذي مضى
وذلك من دهر مضى من شبيبتى ... فلايعد الله الشباب إذا انقضى
فلست لمن يبكى الشباب بلائم ... ولكن أراه بين العذر إن بكى
على أن بقى منى انتقام وشرة ... ولذع شديد ماتمج به الرقى
وإنى مقيم للصديق صداقتى ... عزوف إذا ما المرء ولأنى القفا
وأصدق أهل الود مالم يبدلوا ... وصالى وأطوي الكشح دون الذي انطوى
إذا اختار صرمي صاحبي لم أقل له ... هلم إلى وصلي وإن كان قد أبى
أُقِلُّ اعتذاراً من أراد مساءتي ... من الناس أو أهدى لى الجهل والخنا
وأعرف غش المرء في لحن قوله ... لذي الحلم قبل اليوم ماتقرع العصا
خذ العفو واصفح عن أمور كثيرة ... ودع كدر الأخلاق واعمد لما صفا
ولاتزهدن الدهر في نصح مقتر ... مقل ولايعجبك إن كان ذا غنى
وإن كنت يوما بين خصمين شاهدا ... فقل لهما وجها من الحق والتقى
وقَلَّ مارأت عيناك أو ماأحطته ... بعلم ولاتشهد بشيء على عمى
ولاتك مختالا بمشيك واقتصد ... فإن الذي يختال يمشي على قلى
ذا ماتقى الله الفتى ثم لم يكن ... على أهله كلا فقد كمل الفتى

وطار غراب الغي عني فلم يعد ... وأصبحت كهلا قاعدا من أولى النهى
وأبليت أثواب الشباب وحسنه ... وكل جديد سوف يدركه البلى
فيارب يوم ناعم قد لهوته ... بمرتجة الأوراك خمصاته الحشا
برهرهة كالشمس في يوم صحوها ... تضيء ظلام البيت في ليلة الدجى
أسيلة مستن الوشاح كأنما ... تكسر في أوراكها هابر النقا
مضمخة الأردان سهل حديثها ... لطيفة طي الكشح وهنانة الخطا
خلوت بها سبتا من الدهر ناعما ... حلالا جمالا رشدة غير -ما- زنا
وخرق يخاف الركب أن يدجلوا به ... شديد على الأسفار منفتق الصوى
مهامه موماة من الأرض مجهل ... تداعى على أعلامه البوم والصدا
وقفر كظهر الترس محل مضلة ... مغاطس مجرى الماء طامسة الفلا
يضيق بها الركبان ذرعا ولاترى ... بها علما يدو مبينا ولامدى
ضمنت بها للركب قصد سبيلهم ... إذا أدلجوا حتى ترجلت الضحى
أقول لأصحابي النجاء وقد بدت ... من الجهد في أعناقهم نشوة الكرى
فصبحتهم ماء بهيماء قفرة ... وقد حلق النجم اليماني فاستوى
وخيل كأسراب القطا قد وزعتها ... بذي ميعة ثبت الفؤاد إذا جرى
طويل القرى نهد التليل مشذف ... سليم الشظا عبل الشوى شنج النسا
أشق شخيص طامح الطرف سابح ... جواد إذا ماهيجته عاند الهوا
شديد اعتزام الشد يعطيك عفوه ... إذا ابتل بعد الجهد من مائه ظغى
إذا ثاب بعد الكبو مر كأنه ... حفيف قطا من رابىء الصيد قد ضفا
عليه فتى لا طائش متحذلق ... ولا واهن رث السلاح إذا عدا
ولكنه يمضي إلى الموت معلما ... إذا الخيل يوم الروع شمسها القنا
فإن أمس كهلا قد علتني كبرة ... فقد كنت قبل اليوم أهتز للندى
وقد كنت مما أترك القرن ثاويا ... وأعطف نحو المستغيث إذا وعا

وقد كنت لايخفى مقـامي وموقفـي إذا ماالحصى طارت فصارت مع الكلا[1]

وقصيدة امريء القيس هـذه، هـي إحـدى أطـول قصيدتـين جـاهليتين -تليهـا قصيدة الأسعر الجعفي- ، وإذا ماوقفنا عندها باعتبارها أهم القصائد الجاهلية المقصورة نتأملها، عن لنا أن نشك في صحة نسبتها إليه، ويحملنا على ذلك الشك مسائل عدة:

أولها: اختلاف موضوعها عن سائر شعر امريء القيس، حيث إننا لانجد فيما وصلنـا من شعره قصـائد في التحسـر علـى الشـباب والأسـى عليـه، أو التحـدث عـن الشيب ومايمنحه للإنسان من حكمة واتزان، ولعـل في مـوت امـريء القيـس، وهو لايزال في عنفـوان شبابه، ومغامراتـه مـع النسـاء، مـايدفع احتمـال هـذه الشيخوخة وغيرها مما يتحدث عنه النص .

ثانيها: مـاورد في القصيـدة مـن حكـم اتسـمت بـالوعظ والإرشـاد، والتقريـر والأداء المباشر، مما أفقدها قيمتها الفنية، وقل مانجد له شبيهاً أو مثيلاً في شـعر امـريء القيس، والذي كان نموذجاً فنياً متكاملاً، حذا حذوه اللاحقون لـه مـن بعـده، بل هي شبيهة بما كان يظهر في شعر زهير بن أبي سلمى، حينما كان يلجأ إلى الحكمة والوعظ في ثنايا قصائده .

ثالثها: إن الروح الإسلامية التى ظهرت في بعـض أبيـات هـذه القصيـدة، ترجـح مـن فكرة احتمال نحلها، إذ يشـيع في بعـض مـن تلـك الأبيـات الكثـير مـن الفكـر الإسلامي، والذي يصل إلى حد الاقتباس من النص القرآني، وهو مـايتجلى في مثل قوله:

خذ العفو واصفح عن أمور كثيرة ودع كدر الأخلاق واعمد لما صفا[2]

---

(١) ديوان امريء القيس، تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعـة، ت بدون، ص ٣٣٠-٣٣٦.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٣٦ .

حيث ورد في القرآن الكريم قوله تعالى : ﴿خُذِ الْعَفْوَ وَأْمُرْ بِالْعُرْفِ وَأَعْرِضْ عَنِ الْجَاهِلِينَ﴾[1]، وقوله تعالى : ﴿فَاعْفُ عَنْهُمْ وَاصْفَحْ إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُحْسِنِينَ﴾[2]، ومن ذاك قوله:

ولاتك مختالاً بمشيك واقتصد ** فإن الذي يختال يمشي على قلى[3]

فقوله هذا يوافق قوله تعالى :﴿وَاقْصِدْ فِي مَشْيِكَ وَاغْضُضْ مِنْ صَوْتِكَ﴾[4]، و ﴿وَلَا تَمْشِ فِي الْأَرْضِ مَرَحًا إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ كُلَّ مُخْتَالٍ فَخُورٍ﴾[5].

إن مقولة احتمال انتحال نص مقصورة امريء القيس، إن لم تستقم لنا كاملة، فإنها دون شك واردة، وخاصة في آخر أبيات القصيدة، مما حمل الأستاذ المحقق أحمد عبدالغفور عطار، أن يهمش هذا النص قائلاً : " أعتقد أن في هذه القصيدة أبياتاً مدخولة في شعر امريء القيس، وعلى الأخص الأبيات الأخيرة، فهي إسلامية – لاجاهلية – قطعاً"[6].

وذكرت المصادر مقصورة أخرى جاهلية العصر، نسبت إلى الأسعر الجعفي، وقد جاءت مباينة لمقصورة امريء القيس الآنفة الذكر، من حيث طول القصيدة، إذ يتراجع عدد الأبيات فيها إلى الثلاثين بيتاً، يقول : (من الكامل).

أبلغ أبا حمران أن عشيرتي ... ناجوا وللقوم المناجين التوى[7]

باعوا جوادهم لتسمن أمهم ... ولكي يعود على فراشهم فتي

---

(١) سورة الأعراف: آية: ١٩٩ .

(٢) سورة المائدة، آية ١٣.

(٣) الديوان، ص ٣٣٦ .

(٤) سورة لقمان: آية ١٩ .

(٥) سورة لقمان: آية ١٨.

(٦) الفوائد المحصورة في شرح المقصورة: محمد بن أحمد بن هشام اللخمي، تحقيق: أحمد عبدالغفور عطار، ص ١٠ .

(٧) ناجوا: من المناجاة والمساواة. التوى: بفتح التاء المثناة : الهلاك.

علـج إذا مـــابر عنهـــا ثوبهـــا ... وتخامصت قـالت لـه: مـاذا تـرى(١)

لكـــن قعيـــدة بيتنـــا مجفـــوة ... بـادٍ جنـاجن صدرهـا ولهـا غنـى(٢)

تقفـــي بعيشـــة أهلهـــا وثابـــة ... أو جرشعا عبـل المحـازم والشـوى(٣)

ولقد علمـت علـى تجشمي الـردى ... أن الحصون الخيـل لامـدر القـرى(٤)

راحـوا بصـائرهم علـى أكتـافهم ... وبصـيرتي يعـدو بهـا عتـد وأى(٥)

نهـد المراكـل مدمـج أرسـاغه ... عبـل المعـاقم مايبـالى مـا أتـى(٦)

أمـــا إذا اســـتقبلته فكأنـــه ... بـاز يكفكـف أن يطـير وقـد رأى

وإذا هـــو اســـتدبرته فتســـوقه ... رجل قموص الوقـع عاريـة النسـا(٧)

وإذا هـــو اســـتعرضته متمطـــرا ... فتقـول هـذا مثـل سـرحان الغضـا(٨)

إنـي رأيـت الخيـل عـزا ظـاهرا ... تنجي مـن الغمـى ويكشـفن الدجـى

ويـتن بـالثغر المخـوف طلائعـا ... ويثبن للصعلـوك جمـة ذي الغنـى(٩)

وإذا رايـت محاربـا ومسـالما ... فليبغـني عنـد المحـارب مـن بغـى

وخصاصـة الجعفـي ماصاحبتـه ... لاتنقضي أبـدا وإن قيـل انقضـى(١٠)

مسـحوا لحـاهم ثـم قـالوا: سـالموا ... يـاليتني في القـوم إذ مسـحوا اللحـى

---

(١) العلج : الرجل الشديد الغليظ. بز الثوب: انتزعه. تخامصت: تجافت عن الفراش.

(٢) قعيدة الرحل وقعيدة بيته : امرأته. الجناجن : عظام الصدر.

(٣) تقفى : تفضل وتؤثر. الجرشع : الغليظ المنتفخ الجنبين. العبل : الممتليء. المحازم: جمع محزم، وهو موضع الحزام. الشوى: الأطراف والقوائم.

(٤) تجشم الردى: ركوبه على كره ومشقة . المدر: الطين اليابس .

(٥) العتد: الفرس الشديد التام الخلق، السريع الوثبة. الوأى: الطويل من الخيل وقيل الصلب.

(٦) المراكل : جمع مركل وهو موضع ركل الدابة بالقدم لتحريكها للركض. النهد: التام الخلق. المعاقم: المفاصل.

(٧) قموص الوقع: من قماص الفرس .. يقال "قمص الفرس" أي أسرع، وهو أن يرفع يديه ويطرحها معاً.

(٨) متمطراً: مسرعاً. السرحان: الذئب. الغضا: شجر، وذئبه أخبث الذئاب.

(٩) يثبن : يعطين من الإثابة، الجمة: أصلها جمع الماء .

(١٠) الخصاصة : الفقر والحاجة .

وكتيبةٍ وجهتُهـا لكتيبةٍ ... حَتَّى تقولَ سراتُهم: هذا الفتى

لايشتكون الموتَ غيرَ تغمغُمٍ ... حَكَّ الجمال جُنُوبهنَّ من الشَّدَى

يخرُجْنَ من خلل العُبارِ عوابسا ... كأصابعِ المقرورِ أَقْعَى فاصْطَلَى

يتخالسونَ نفوسَهم بِرِماحِهم ... فكأنَّما عَضَّ الكُمَاةُ على الحصَى

يارُبَّ عَرْجلةٍ أصابوا خَلَّةً ... وأَبوا وحارَدَ ليلُهم حتَّى بَكَى

باتتْ شآمِيَةُ الرياحِ تَلفُّهُم ... حتَّى أتونا بعد ماسقَطَ النَّدَى

فنهضت في البَرْكِ الهجودِ وفي يدي ... لَدْنٌ المهَزَّةِ ذُو كُعُوبٍ كالنَّوَى

أحذيتُ رُمْحِي عائطاً ممكورةً ... كوماءَ أطرافُ العضاةِ لها حُلي

باتت كِلابُ الحيِّ تَسْنَحُ بيننا ... يأكُلْنَ دَعْلَجَةً ويشبعُ مَنْ عَفَا

ومن الليالي ليلةٌ مَزْءُوْدَة ... غبراءُ ليسَ لِمَن تَجَشَّمَها هُدى

كَلَّفْتُ نفسي حَدَّهَا ومِرَاسَهَا ... وعَلِمْتُ أَنَّ القومَ ليسَ لهم غِنَى

ومُرَأَّسٍ أَقْصَدْتُ وَسْطَ جُمُوْعِهِ ... وعِشَارَ رَاعٍ قَدْ أَخَذْتُ فَمَا تَرَى

ظَلَّتْ سَنَابِكُهَا عَلَى جُثْمَانِهِ ... يَلْعَبْنَ دُحروجَ الوليدِ وقَدْ قَضَى

وَلَقَدْ ثَأَرْتُ دِماءَنا من واترٍ ... فاليومَ إنْ زارَ المنونُ قَدِ اكْتَفَى(١)

ومن التباين الجميل في مقصورة الجعفي(٢) سلامتها من التشكيك الذي وَسَمَ مقصورة امريء القيس، فلم يَرِدْنا أيُّ اختلافٍ حول قائلها، ولم يخاللها أيُّ مَظْهر من مظاهر الريبة أو الشَكِّ في جاهليتها، فهي تُماثِلُ القصائدَ الجاهلية المعروفة: لغة، وفكراً، وموضوعاً، حيث يأبى الشاعرُ إلا الإلتزامَ بالمنهجية التقليدية للقصيدة الجاهلية فتتوزَّع

---

(١) الأصمعيات: الأصمعي أبوسعيد عبدالملك بن قربة بن عبدالملك، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ت بدون، ص ١٤٠-١٤٣.

(٢) هو مرشد بن أبي حمران الجعفي، وكنيته أبوحمران، شاعر جاهلي، لقب بالأسعر لقوله:

فلايدعني قومي لسعد بن مالك ... لئن أنا لم أسعر عليهم وأثغب

[الأصمعيات ١٥٧ هامش].

مقصورته بين ثلاثة من الأغراض الموضوعية في نظم القصائد العربيـة، فيفتتـح قصيدتـه بالهجـاء رافضـاً الخـروج عـن تقـاليد القـوم، ومبـاديء العشـيرة، محاججـاً إخوتـه في تقاعسهم عن أخذ التأر، وجلوسهم عن السعي في طلبه، مستنكراً استهتارهم بمبـاديء الأمة، وقيم المجتمع، التى تكفل لهم العزة والسؤدد، وتحفظهم من المذلة والمهانة، اللتـين حلتا بهم بتفريطهـم فيهـا، لـذا فإنه يعقـب هـذا الموضـوع بمبـدأ الفروسية، والكـرم، والضيافة، ومايلزم ذلك مـن وصـف للفـرس الأنمـوذج، والناقـة الكومـاء، وإن اختيـار الأصمعي للقصيدة يدفع عنها كل شك، لأنه مـن الأدبـاء الموثقين المحصين للشـعر الذي يختاره.

هذا وإلى جانب تلك الروايات للمقصورات الجاهلية، والتى يساورها ويخالطها الكثير من الشـك في نحلهـا إلى قـادة الشـعر ورواده، وردت روايـات أخـرى لقصـائد وأبيات جاهلية مقصورة، يشوبها غير قليل من الاضطـراب في نسبتها، منهـا الأبيـات التالية: (من الكامل).

رحلـت قتيلـة عيرهـا قيـل الضحـى ... وأخال إن شـحطت تجماريك النـوى

أو كلمـا رحلـت قتيلـة غـدوة ... وغـدت مفارقـة بـأرضهم بكـى

ولقد ركبت علـى السفين ملججا ... أذر الصديـق وانتحـى دار العـدى

ولقـد دخلـت البيـت يخشـى أهلـه ... بعـد الهـدو وبعدمـا سـقط النـدى

فوجـدت فيـه حـرة قـد زينـت ... بـالحلى تحسـبه بهـا جمـر الغضـا

ثم يتابع القصيدة إلى أن يختمها بقوله :

فـارفع ضعيفـك لايحـر بـك ضعفـه ... يومـاً فتدركـه العواقـب قـد نمـا

يجزيـك أو يثنـى عليـك وإن مـن ... أثنى عليك بما فعلـت فقـد جـزى(١)

---

(١) كتاب الأغـاني، الأصبهـاني أبوالفـرج علـي بـن الحسـين، المؤسسـة المصريـة العامـة للتـأليف والترجمة والطباعة والنشر، طبعة دار الكتب، ت بدون، ١١٨/٣.

وهذه الأبيات المقصورة الروي، أوردها أبوالفرج الأصبهاني ناسباً إياها، وضمنها البيتين الأخيرين إلى ورقة بن نوفل، غير أنه في رواية أخرى يتذبذب في نسبتهما إلى عدد من الشعراء الجاهليين، فيقول عنهما عقب ذكرهما: " الشعر لغريض اليهودي وهو السموء ل بن عادياء، وقيل إنه لابنه سعية بن غريض، وقيل إنه لزيد بن عمرو بن نفيل، وقيل إنه لورقة بن نوفل، وقيل إنه لزهير بن جناب، وقيل إنه لعامر بن المجنون الجرمي الذي يقال له: مدرج الريح، والصحيح أنه لغريض أو لابنه"[1].

وكما نرى يغلب الشك والاضطراب على تلك الرواية، إلى آخر فقرة في العبارة، وإن كان ذلك الشك يدور في إطار من الشعراء الجاهليين، غير أنه لم يتحقق ولم يتوثق إلى أيهم تنسب، وعندما أراد أن يرجح صحة نسبتها إلى بعض من المنسوب إليهم، تأرجح بين غريض وابنه دون أن يعلل، أو يذكر سبباً لتلك الصحة وذاك الترجيح، ودون أن يحدد أهي للأب أم للابن.

والبيتان الأخيران من الأبيات السابقة الذكر، وردا في ديوان السموءل[2]، كما وردا في حماسة البحتري منسوبة لورقة بن نوفل مع اختلاف بسيط في عجز البيت الأخير[3]، ومعنى ذلك أن هذه الأبيات المقصورات، قد أحيطت بكثير من الشك، الذى يدعمه إضافة إلى هاتين الروايتين رواية الأصفهاني السابقة، ولكن هذه الروايات المختلفة، قد أجمعت على نسبتها إلى شعراء جاهليين ، فهي بذلك

---

(١) المصدر السابق، ٣/١١٤.

(٢) ديوان السموءل ، نفطويه أبوعبدا لله، تحقيق: محمد حسن آل ياسين، مطبعة المعارف، بغداد ١٣٧٤هـ - ١٩٥٥م، ص٧٥.

(٣) الحماسة، البحتري أبوعبادة الوليد بن عبيد، دار الكتاب العربي، بيروت/ لبنان، ١٩٦٧م، ص٢٥٢.

منسوبة من حيث الزمن لامن حيث الأشخاص والأفراد، وهذا مثار اهتمامنا، وهو كون وجودها في ذلك العصر الجاهلي، وهذا الاضطراب في نسب هذين البيتين لم يكن سمة خاصة بهما فقط، بل إنه ليعم كثيراً من الأبيات المقصورات في ذلك العهد، منها شعر قيل فيه: إنه " من أقدم ماقيل في الجاهلية"[1] : (من الطويل).

ومهما يكن ريب الزمان فإنني ... أرى قمر الليل المغرب كالفتى

تقارب يخبو ضوؤه و شعاعه ... ويمصح حتى يستسر فلا يرى

كذلك زيد المرء ثم انتقاصه ... وتكراره في دهره بعد مامضى

تصبح أهل الدار والدار زينة ... وتأتي الجبال من شماريخها العلى

فلا ذا غنى يرجئن عن فضل ماله ... وإن قال آخرني وخذ رشوة أبي

ولاعن فقير يتأخرن لفضله ... فتنفعه الشكوى إليهن إن شكا

ولقد وردت هذه الأبيات المقصورات بروايات يشوبها شيء يسير من الاختلاف في نصها وعدد أياتها، ولكن الاختلاف البين إنما كان يدور حول نسبها إلى قائلها، فمن مصدر ينسبها إلى بعض شعراء طي دون تعيين لواحد منهم[2]، وثان يعين قائلها فينسبها إلى حنظلة بن أبي غفر الطائي[3]، وآخر يدعوها إلى شخص آخر يسميه: حسان السعدي[4]، وأما الجاحظ فيوردها في موضعين اثنين: ينسبها في الأول بقوله: لبعض القدماء[5]، دون أن يذكر من هم أولاء، بينما يوردها بموضع آخر

---

(١) النوادر في اللغة، أبوزيد سعيد بن أوس بن ثابت الأنصاري، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٦٧م، ص ١١٢.

(٢) أمالى المرتضى، أبوالقاسم علي بن الطاهر أبى أحمد الحسين، ت٤٣٦هـ، مطبعة السعادة بمصر، الطبعة الأولى، ت بدون، ٢/٧٦.

(٣) معجم البلدان، الحموي ياقوت أبوعبدا لله الرومي البغدادي، دار صادر، دار بيروت/ بيروت، ت بدون، المجلد الثاني، ص ٥٠٦.

(٤) النوادر في اللغة، أبوزيد، ص ١١١-١١٢.

(٥) الحيوان، الجاحظ أبوعثمان عمرو بن بحر، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ت بدون: ٣/٤٧٨.

في باب الموعظة والفكر والاعتبار[1]، أما صاحبها فلم يلق منه اهتماماً، وربما يعطينا هذا تفسيراً لإغفالهم اسم القائل انشغالاً منهم بموضوع القول، الذي يحظى بجل اهتمامهم وتقديرهم، فلم يدع مجالاً لحفظ أسماء القائلين؛ فكأننا بهم يبادرون مسارعين إلى تسجيل وحفظ ذاك الشعر غافلين عما سواه، ولعلها الفرحة بتلك القافية المقصورة التي طال احتجابها عن أسماعهم حتى كادت تنسى؛ فما أن وجدوها لم يبالوا لمن تكون، كيف لا وهم أمام قافية نادرة، وحكمة منشودة، وموعظة يحتاجونها، وماكان لنا أن ندهش إذا مالمسنا إصرار ياقوت باتباع اسم القائل بقوله: "... وكان قد نسك في الجاهلية وتنصر وبنى هذا الدير"[2]. فهو بذا شبيه بمن يطلب معذرة أو مغفرة لذكره مالاينبغي ذكره، أو هو ربما حرص منه لكسب أسماع صاغيه وقلوب واعية لحكمة ينشدونها وضالة طال بحثهم عنها، وانتظارهم لها، وذاك أمر كان من نتائجه ذاك الاضطراب و الخلط في نسبة القول أو المقول لقائله.

وإلى جانب تلك الأبيات المختلف حول قائليها، تجيء أخرى قد سلمت من ذاك الإشكال حول نسبها، وتقيم نسباً لااختلاف حوله أو شك، وله من الصحة مالم يختلف حوله اثنان، وإن تأملنا هذه الأبيات نجدها تحتفظ بذات السمات والخصائص، فهي لم تزل على هيئة نتف ومقطعات، تدور حول القيم والمباديء الأخلاقية، أو تجيء تأملات في الكون وكائناته وأولها الإنسان ومعاناته في هذه الحياة، وتجاربه فيها، ومايثمر عنها من كتابات نثرية أو شعرية، حاول أصحابها ترجمتها نصوصاً لغوية، علهم يجدون فيمن يقرأونها شركاء يتقاسمون معهم آلامهم وأحلامهم، لايفترق الأمر عندهم أن يجيء في بيت يتيم، أو حتى في قصيدة مطولة أو خلافها.

---

(١) المصدر السابق: ٦/٥٠١.

(٢) معجم البلدان، المجلد الثاني، ص ٥٠٦.

يقول ابن خذاق العبدي[1]، في بيت يتيم : (من الكامل).

امنع من الأعداء عرضك لاتكن لحما لآكله بعودٍ يشتوى[2]

وبيتان مقصوران لورقة بن نوفل[3]، قال فيهما : (من الكامل).

ارفع ضعيفك لايحر بك ضعفه يوما فتدركه العواقب قد نما

يجزيك أو يثنى عليك وإن من أثنى عليك بما فعلت كمن جزا[4]

وبيتان مقصوران لبشر بن عمرو بن مرثد الشيباني[5]: (من الطويل).

أمامويّ ليت الشيب في الرأس لايرى وليت الشباب رُدَّ طورين للفتى

كأن شبابي كان ثوبا لبسته فأبليته وكل شيء إلى بلى[6]

ومن القصائد المقصورة الموثقة قصيدة من أربعة عشر بيتاً، نسبت إلى الشاعرة ليلى العفيفة[7] (ت ٤٨٣م)، جاهلية وقعت في أسر الفرس، فنظمت قصيدتها المقصورة، ترصد فيها مشاعرها وآلامها باعتبارها أسيرة عند العدو، تستصرخ قومها لنجدتها، وتهجو أعداءها وكل من ناصر الفرس، وأيدهم ضدها، قالت :

---

(١) هو سويد أو يزيد، ابنا خذاق، من عبدالقيس، وهما من بني شن بن أقصى بن عبد قيس، فيقال لكل منهما " الشنى " بفتح الشين و" العبدي" ، وهما قديمان، كانا يعيشان في زمن عمرو بن هند. [الشعر والشعراء: ٣٨٦/١-٣٨٧].

(٢) الحماسة، البحتري أبوعبادة الوليد بن عبيد، ص ١٦٩ .

(٣) هو ورقة بن توفل بن أسد بن عبدالعزى بن قصي، وأمه هند بنت أبي كثير ابن عبد بن قصي، اعتزل عبادة الأوثان في الجاهلية وطلب الدين وقراءة الكتب [الأغاني، ١١٩/٣].

(٤) حماسة البحتري، ص ٢٥٢ .

(٥) هو بشر بن عمرو بن مرثد بن مالك بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة بن ربيعة بن نزار، شاعر جاهلي قديم. [المفضليات، ٢٧٤/١].

(٦) حماسة البحتري، ص ١٨١ .

(٧) هي ليلى بنت لكيز بن مرة بن أسد من ربيعة بن نزار، من أقدم الشعراء، وكانت تامة الحسن، كثيرة الأدب، ولها شعر حسن، سمع بخبرها ابن كسرى ملك العجم، تعرض لقومها ونقلها إلى فارس أسيرة إلى أن انتزعها ابن عمها البراق وأنقذها من غاصبيها.
[تاريخ آداب اللغة العربية، جرجي زيدان، ١٤٧/١] و [شعراء النصرانية، لويس شيخو، ١٤٨/٢].

ليـــت للـــبراق[1] عينـــاً فـــترى ... مـــا أقاســـي مـــن بـــلاء وعنـــا

ياكليـــا يـــاعقيلا اخوتـــي ... يـــاجنيدا ســـاعدوني بالبكـــا

عذبـــت اختكـــم يـــاويلكم ... بعـــذاب النكـــر صبحـــا ومســـا

يكـــذب الاعجـــم مـــايقربني ... ومعـــي بعـــض حساســـات الحيـــا

قيدونـــي غللونـــي وافعلـــوا ... كـــل ماشـــئتم جميعـــا مـــن بـــلا

فانـــا كارهـــة بغيتكـــم ... ومريـــر المـــوت عنـــدي قـــد حـــلا

أَتُذِلُّـــونَ علينـــا فارســـا ... ايـــابني أنمـــار يـــااهل الختـــا

يـــا ايـــاد خســـرت صفقتكـــم ... ورمـــي المنظـــر مـــن بَـــرْدِ العمـــى

يـــابني الاعمـــاص إمـــا تقطعـــوا ... لبـــني عدنـــان اســـباب الرجـــا

فاصطبـــارا وعـــزاء حســـنا ... كـــل نصـــر بعـــد ضـــر يرتجـــى

قـــل لعدنـــان فديتـــم شمـــروا ... لبـــني الاعجـــام تشـــمير الوحـــى

واعقـــدوا الرايـــات في أقطارهـــا ... واشهروا البيض وســـيروا في الضحى

يـــابني تغلـــب ســـيروا وانصـــروا ... وذروا الغفلـــة عنكـــم والكـــرى

واحـــذروا العـــار علـــى اعقـــابكم ... وعليكـــم مـــابقيتم في الـــورى[2]

هذا بعض ماوصلنا من الشعر ذي القافية المقصورة في العصر الجاهلي، على سبيل المثال لا الحصر، وليس من همنا استقصاء ذلك، وإنما الاكتفاء بهذه الشواهد ولعل أهم مايمكن أن نلحظه، أن ماوصل إلينا من الشعر على هذه القافية المقصورة قليل، ويكاد يدخل في مجال الندرة، فهو لايتجاوز أبياتاً مفردة، أو مقطعات قصيرة، باستثناء قصيدتي امريء القيس والأسعر الجعفي.

وغياب القافية المقصورة من جل شعر الفحول من الشعراء، وأصحاب المعلقات خلا امريء القيس – بقصيدته وما أحيط بها من ريبة وشك في نحلها إياه –

---

(١) هو أبونصر البراق بن روحان بن أسد من بني ربيعة، كان شاعراً مشهوراً من أهل اليمن من شعراء الطبقة الثانية، وهو جاهلي قديم . [شعراء النصرانية. لويس شيخو، ١٤١/٢].

(٢) شعراء النصرانية، جمع وتصحيح: لويس شيخو اليسوعي، مطبعة اليسوعي، بيروت، ١٨٩٠م، ١٤٩/٢.

أمر ملحوظ لااختلاف حوله، وبدراسة ماوصلنا من شِعْر جاهلي مقصور الرويّ، نتحقق من أمرين اثنين:

الأول: نُدْرة الشِعْرِ المقصور في العصر الجاهلي وضَعْف شيوعه، فهو أشبه مايكون في طور التأسيس والمحاولة والتجريب، وهي محاولة أقرب للمغامرة والمخاطرة بما يحدوها من تهور وتفريط في المعتاد والمعهود، وخروج على السائد والمألوف، ويبدو أنَّ هناك إجماعاً أو اتفاقاً ضمنياً غير مُعْلَن، سَلَبَ المقصورَ ماتمتعتْ به الحروفُ الأخرى من مزايا، الأمر الذي سبب إعراض الشعراء عن القافية المقصورة وزهَّدَهم فيها، وتتعدد الأفكار السلبية التي اعتقدوها في المقصور، منها اعتبار الألف أحد حروف أربعة، سُمِّيَتْ بالمعتلَّةِ - الألف والواو والياء والهمزة - لما يعتريها من اعتلال، يتراوح بين سقوط وانقلاب وتَغَيُّر[1]، هذا إلى جانب عِلَّة أخرى وسمتها بالسكون[2]، فهي عندهم "لاتسلم ولاتصح ولاتبقى على حالها؛ في كثير من المواضع بل تتغير بالقلب والإسكان والحذف"[3]، وكان إِلْفُ العرب وأنظمتهم الشعرية تقتضي أنْ يسمعوا بعد الروي حركة، ومن ثم كان تفضيلهم للقافية المتحركة على الساكنة[4]، وكون المقصور أَلِفاً ليّنة، وصوتاً أو حرفاً من حروف المَدِّ المولِّدَة للحركات، التي هي علامة ضبط لنهاية الكلمات، نتج عن ذلك خَلْط في قيمة كلٍّ من الحركات وحروفها، والنظر إليها على اعتبار أنَّها (زوائد)[5] دخيلة على الحروف الأُصُول - وهي كافة الحروف سوى المعتلَّة - والتي كان فيما بعد للكتابة العربية الأولى دور كبير في تثبيت هذا الاعتقاد، حيث ابُتدئت الكتابة دون تسجيل أو تدوين لأصوات المَدِّ ضِمْن أصول الكلمات، والاكتفاء

---

(١) تهذيب اللغة، الأزهري أبومنصور محمد بن أحمد، تحقيق: عبدالسلام هارون وآخرون، الدار المصرية للتأليف والنشر، ١٩٦٤م-١٩٦٧م، ١/٥١-٥٢.

(٢) المصدر السابق، ١/٥١.

(٣) دراسة الصوت اللغوي، د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٧٦م، ص٣٣.

(٤) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الرابعة، ت بدون، ص ٢٨٥ ، ٢٨٩.

(٥) الكتاب، سيبويه: ٢/٣١٥.

بتسجيل رموزها فوق الحروف[1]، إضافة إلى ذلك مايثار من التباس بين حرف المد وحركة الروي، والظن بأن ذلك يحدث ضعفاً موسيقياً، فيما لو جاء روياً، فيلجأ في علاج ذلك إلى التزام ماقبل ألف المد روياً[2]، ولبس آخر يسيء إلى القافية المقصورة، وهو الخلط بينها وبين ألف الوصل، يقول صاحب العقد الفريد: "ومن بنى شعراً على (اهتدى) حرف الروي لم يجز معها أحمدا، وجاز له معها (بشرى) و(حبلى) و(عصا) و(أفعى)..."[3]، كل تلك الأمور مجتمعة، شكلت للمقصور عقبات وعوائق حالت دون الاقبال عليه، أو الحماسة له، بل كانت أسباباً كافية للإعراض عنه كقافية للشعر، وهي أحكام وإن لم تكن في البدء بهذا الوضوح والسفور، وكانت نتاجاً للأعراف والتقاليد ثم للدراسات التقعيدية: من نحو وصرف ولغة ... وعلى الرغم من ذلك فقد حققت لها من السلطان والنفوذ، مافرض على الروي المقصور من غربة وندرة، لازمتاه على مختلف العصور والدهور.

الثاني: ضعف عناية واهتمام الرواة بهذا الضرب من الشعر اتفاقاً واتحاداً مع الشعراء وعلماء اللغة ونقادها، فأهملوه، فضاع أكثر ماوجد منه، إلى جانب قلته وندرته فأوشك أن يصبح وجوده شبه معدوم، ولعل ذلك تسبب في ضياع القصائد المقصورات والتى تدل عليها تلك الأبيات والمقطعات المجتزأة، مما يوحي بانتمائها إلى قصائد تائهة ضائعة، لايعرف مصيرها أو مآلها، فضلاً عن صاحبها أو ناظمها، فـ"رواة الشعر في القرن الثاني والثالث - خلافاً لما كان عليه القراء - لم يكونوا يهتمون كثيراً بوضع علامات خطية تسجل السمات الصوتية الفصيحة التى كانت تحترم عند قراءة الشعر وإنشاده. وإذا افترضنا أن الرواة الأعراب والرواة العلماء، حتى عصر المبرد، ظلوا أثناء الإنشاد يحققون

---

(١) المحكم في نقط المصاحف، الداني أبوعمر عثمان بن سعيد، تحقيق: عزة حسن، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق - ١٩٦٠م، ص٤٢ .

(٢) العقد الفريد، ابن عبد ربه، تحقيق: أحمد أمين، القاهرة، ١٩٦٥م، ٥٠٢/٤ .

(٣) العقد الفريد، ابن عبد ربه، ٥٠٢/٤.

لروي المقصورات قيمة صوتية مـا، تميز الألـف المقصـورة عـن ألـف الوصـل، فسيكون من المؤكد أن هذا التحقيق الصوتي، ظـل مقصـوراً علـى الاسـتعمال الشفوي لعجز الخط العربي- عند تدويـن الأشـعار دون الاسـتعانة بالعلامـات الصوتية - عن التسجيل الخطي للقيمة الصوتية التى تفترض أن روي المقصورة يميز بها"[1]، فزاد ذلك من ضياع الشعر المقصور أكثر مما هو مهجور ومفقود، فهل تستمر هذه الحال وهذا الإعراض عن القافية المقصـورة، إذا ماجـاء عصـر صدر الإسلام وماتلاه من عصـور؟ أم يجـد في الأمـور جديدهـا؟ وهـل يكـون لصالح هذا الروي المقصور أو العكس؟ ترى ماذا تخبيء له الأيام القادمة؟...

(١) البنية الصوتية في الشعر العربي بين الإنشاد والكتابة، د. محمد الدناي، مجلة دراسـات سـال، فاس، المغرب العربي، مجلة فصلية، العدد الثاني، شتاء ٨٧، ١٩٨٨م، ص ٤١-٤٢.

الفصل الثاني

القصائد المقصورة في عصر صدر الإسلام ومابعده

وتابعت المقصورة مسيرتها بالعهد الإسلامي، دون أن يطرأ عليها أدنى تغيير، وبقيت كما ابتدأت في العصر الجاهلي، حيث يكتفي الشعراء بنظم القليل اليسير من الأبيات ذات الروي المقصور، دون إضافة أو تطوير، ولم يفكروا في إطالتها وتحويلها إلى مطولات إلا في عهود متأخرة عن وقت ظهورها بأمد بعيد.

وفي مطلع العصر الإسلامي، وبالتحديد في عهد الخلفاء الراشدين، نجد أن التاريخ يحفظ لنا قصيدة ذات روي مقصور، باثني عشر بيتاً، تنسب للإمام علي بن أبي طالب - كرم الله وجهه - يرثى بها النبي ﷺ، يقول فيها: (الطويل).

أمن بعد تكفين النبي ودفنه ... نعيش بآلاء ونحنح للسلوى
رزئنا رسول الله حقا فلن نرى ... بذاك عديلا ماحيينا من الردى
وكنت لنا كالحصن من دون أهله ... له معقل حرز حريز من العدى
وكنا بمرآكم نرى النور والهدى ... صباح مساء راح فينا أو اغتدى
لقد غشيتنا ظلمة بعد فقدكم ... نهارا وقد زادت على ظلمة الدجى
فياخير من ضم الجوانح والحشا ... وياخير ميت ضمه الترب والثرى
كأن أمور الناس بعدك ضُمِّنَتْ ... سفينة موج حين في البحر قد سما
وضاق فضاء الأرض عنا برحبه ... لفقد رسول الله إذ قيل قد مضى
فقد نزلت بالمسلمين مصيبة ... كصدع الصفا لاشعب للصدع في الصفا
فلن يستقل الناس ماحل فيهم ... ولن يجبر العظم الذي منهم وهى
ففي كل وقت للصلاة يهيجها ... بلال ويدعو باسمه كلما دعا
ويطلب أقوام مواريث هالك ... وفينا مواريث النبوة والهدى[1]

هذا إلى جانب ثلاثة أبيات أخرى، قالها كرم الله وجهه يوم بدر، تقول:

نصرنا رسول الله لما تدابروا ... وثاب اليه المسلمون ذوو الحجى

---

(١) ديوان أمير المؤمنين وسيد البلغاء والمتكلمين الإمام علي بن أبي طالب، جمع وترتيب: عبدالعزيز الكرم، دار القلم، بيروت/ لبنان، بدون، ص ١٠.

ضربْنَا غـواةَ المِخَّـاسِ عنـه تكرّمـاً ولمـا يـروا قصـدَ السـبيل ولا الهـدى
ولمـا أتانـا بـالهدى كـان كلُّنـا على طاعةِ الرحمٰنِ والحق والتقى[1]

وللشمّاخ بن ضرار الذبيانيّ[2]، وهو مـن الشعراء المخَضْرَمين، أرجوزتـان[3] رويّةٌ مقصورٍ، تباينتا بين طولٍ وقِصَر، جاءت إحداهـن في أربعـين بيتـاً، والأخـرى لم تتجاوز ستة أبيات، يقول فيها :

إنَّـكَ يـاابن جعفـرٍ نِعْـمَ الفَتَـى
ونعـم مـأْوَى طـارقٍ إذا أَتَـى
وَرُبَّ ضَيْـفٍ طَـرَقَ الحـيَّ سُـرَى
صـادفَ زاداً وحديثـاً مَـا اشـتهى
إنَّ الحديـثَ طَـرَفٌ مـن القِـرَى
ثـم اللِّحـافُ بعـد ذاك في الـذَّرَا[4]

وأمَّا أرجوزته الثانيـة، فقـد جـاءت مطولـة في أربعـين بيتـاً، وهـي كأرجوزتـه السابقة من مشطور الرَّجَز، تقول[5]:

طـافَ خيـالٌ مـن سُـلَيْمى فاعْـتَرى
حَنَّـتْ وقـالتْ بِنْتُهـا حَتَّـى مَتَـى
تُبَشِّـري بالرِّفـهِ والمـاءِ الـرَّوِى؟
وفَـرَجٍ مِنْـكَ قريـبٌ قَـدْ أَتَـى

---

(١) المصدر السابق، ص ١٠.
(٢) هو الشمّاخ بن ضرار الذبياني، كان معاصراً للحطيئة، ويروى أن الحطيئة كـان يعده أشعر بني غطفـان، شـارك في معركـة القادسية وغـزو أذربيجـان [بروكلمـان، ١/١٧٠] وكـان الشمّاخ جاهلياً إسلامياً. [بروكلمان، ١/١٧٠، الشعر والشعراء، ١/٣١٨].
(٣) مثنى أرجوزة، والأرجوزة: نوع من الشعر يأتي على وزن الرجز، وغالباً من مشطوره.
(٤) ديوان الشمّاخ بن ضرار الذبياني، تحقيق: صلاح الدين الهادي، دار المعـارف بمصـر، بـدون، ص ٤٦٤-٤٦٧.
(٥) المصدر السابق، ص ٣٧٧-٣٨٤.

يَتْبَعْنَ ذيَّالاً كسِرْحَانِ الغَضَا
إذا سَمَتْ حلائلٌ لـه سَمَا
فَهْوَ أبٌ لِهاتِه وابْنٌ لِتَا
بِتَجْرَ أَوْ تَيْمَاءَ أو وادِي القُرى
فمنَع النَّوْمَ ومَنَّانَا المُنَى
فقلتُ: أَهْلاً بالخيال إذْ سَرَى
والرَّكْبُ فوق لاحِبٍ مُلْسِ الحَصَى
أَبْلَقَ لايَقْضِي به القومُ الكَرَى
مُعَبَّدٍ يَهْدِي إلى مَاءٍ صَرى
طَامِي الجِمَامِ لم تُكَدِّرْهُ الدِّلا
بجانبيْه زَقَيَاتٌ للصَّدَى
يَهْدِي الضَّلُولَ يَنْتَحِي حيثُ انْتحى
له علاماتٌ على حَدِّ الصُّوَى
أَقْبَلْنَ مِنْ مِصْرَ يُبَارِين البُرَى
يَشْكُون قُرْحاً بالدُّفُوف والكُلَى
يسألها عن بَعْلها أَيَّ فتَى؟
خِبٌّ جَبَان وإذا جَاعَ بَكَى
لاحَطَبَ القومَ ولا القومَ سَقَى
ولاركابَ القومِ إن ضَاعَتْ بَغَى
ولايُوَارِي فَرْجَه إذا اصْطَلَى
ويأْكُلُ التَّمْرَ ولايُلْقِي النَّوَى
كأَنَّهُ غِرَارَةٌ مُلْأَى خَثَى
لَمَّا رأَى الرَّمْلَ وقِيزَانَ الغَضَا
والبَقَرَ المُلَمَّعَاتِ بالشَّوَى
بكى وقال: هل تَرَوْنَ ماأَرَى؟
أَلَيس للسير الطويل مُنْتَهَى؟

قلــت أعــزى صــاحبى: ألا بلــى
إن يطــل الســير وتنقــاض العــرى
تــر امــرءا يحقــب إحقــاب الخــلا
إنــى إذا الجبــس علــى الكــور انثنــى
وحزمــت أصلابــه فــوق العــرى
فقــال: أنعيــت؟ فقلــت: قــد أرى
لــو يســأل المــال فــداء لا افتــدى
أو يغفــل القــوم قليــلاً لا انقضــى
عنــد الصبــاح يحمــد القــوم السُّــرى
وتنجلى عنهــم غيابــات الكــرى

وللعباس بن مرداس[1] عشرة أبيات مقصورات الروي، نظمها بعد مهاجاة طويلة بينه وبين الشاعر خفاف بن ندبة[2]، تحولت إلى حرب وقتال، تشفع فيها كبار القبائل ورؤساء الأقوام حتى ثاب العباس إلى رشده، وندم على ماكان منه، فقال: "... وأيم الله لوددت أنى كنت أصم عن جوابه، أخرس عن هجائه، ولم أبلغ من قومي مابلغت"[3]، ثم تغنى بالأبيات التالية : (المتقارب).

ألم تــر أنــي كرهــت الحــروب ... وأنــى ندمــت علــى مــامضى
ندامــة زار علــى نفســه ... لتلــك التــي عارهــا يتقــى

(١) هو العباس بن مرداس السلمي، كان يهاجى خفاف بن ندبة السلمي، حتى حكمت العرب بينهما، صحابي جليل أكرمه النبي بمائة من الإبل يوم حنين، عده الأصمعي وخفافاً من أشعر الفرسان. [الشعر والشعراء، ١/٣٠٠، الموشح، ص١٢٠].

(٢) هو خفاف بن عمير بن الحارث بن الشريد السلمي، وأمه ندبة سوداء، وإليها ينسب، وهو ابن عم الخنساء، بنت عمرو بن الشريد الشاعرة، وشهد مع النبي ﷺ فتح مكة ومعه لواء بني سليم. (الشعر والشعراء، ١/٣٤١).

(٣) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر، ١٩٦٦م، ٧٤٧/٢.

وأيقنـــت أنـــي لمـــا جئتـــه ... من الأمـــر لابـــس ثوبـــي خـــزى[1]

حيـــاء، ومثلـــي حقيـــق بـــه ... ولم يلبـــس القـــوم مثـــل الحيـــا

وكـــانت ســـليم إذا قدمـــت ... فتـــى للحـــوادث كنـــت الفتـــى

وكنـــت أفـــيء عليهـــا النهـــاب ... وأنكـــى عداهـــا وأحمـــى الحمـــى

فلـــم أوقـــد الحـــرب حتـــى رمـــى ... خفـــاف بأســـهمه مـــن رمـــى

فـــألهب حربـــا بأصبارهـــا ... فلـــم أك فيهـــا ضعيـــف القـــوى[2]

فـــإن تعطـــف القـــوم أحلامهـــا ... ويرجـــع مـــن ودهـــم مانـــأى

فلســـت فقـــيرا إلى حربهـــم ... ولا بـــي عـــن ســـلمهم مـــن غنـــى[3]

فأجابه خفاف بستة أبيات، قال فيها :

أعبـــاس إمـــا كرهـــت الحـــروب ... فقـــد ذقـــت مـــن عضهـــا مـــاكفى

أألقحـــت حربـــا لهـــا درة ... زبونـــا تســـعرها بـــاللظى

فلمـــا ترقيـــت في غيهـــا ... دحضـــت وزل بـــك المرتقـــى

فـــاصبحت تبكـــي علـــى زلـــةٍ ... ومـــاذا يـــرد عليـــك البكـــى

فـــإن كنـــت أخطـــأت في حربنـــا ... فلســـنا مقيليـــك ذاك الخطـــا

وإن كنـــت تطمـــع في ســـلمنا ... فـــزاول ثبـــيراً وركنـــي حـــرى[4]

ومما يلحظ على الأبيات أنها أشبه ماتكون بمساجلات ورسائل خطابية يغلب عليها الوضوح والمباشرة في الخطاب وقلة عدد الأبيات، وغالباً لاتتجاوز أصابع اليد عدداً.

---

(١) الخزى: بفتح الخاء والزاى: هو الخزى، بكسر الخاء وسكون الزاى، وهو السوء والهوان. ونص في اللسان على أن " الخزى " بفتحتين عن سيبويه، والبيت شاهده.

(٢) بأصبارها: يريد بشدتها وعنفها، قال الأصمعي: " إذا لقى الرجل الشدة بكمالها قيل: لقيها بأصبارها". وأصل الأصبار النواحي والجوانب.

(٣) ديوان العباس بن مرداس السلمي، جمعه وحققه: د. يحيى الجبوري، المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، بغداد، ١٣٨٨هـ - ١٩٦٨م، ص ٢٩-٣٠.

(٤) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ٢/٧٤٧-٧٤٨.

وأما قيس بن عاصم[1]، وهو أيضاً شاعر فارس من الشعراء المخضرمين، كان سيد قومه في الجاهلية ثم في الإسلام، له قافية مقصورة في ستة أبيات، تدور حول الفخر بنفسه وقومه، تقول :

لَقَدْ عَلِمَتْ قَيْسٌ وخِنْدَفُ كلُّها ... وجُلُّ تميم والجَموعُ التي تَرى
بأنَّا عمادٌ في الأمور وأنَّنَا ... لنا الشَّرَف الفخمُ المُرَكّب في النَّدَى
وأنا ليوثُ النَّاسِ في كلِّ مأْزَقٍ ... إذا جزَّ بالبيضِ الجَماجِمُ والطِلا
وأنا إذا دَاعٍ دَعَانَا لِنَجْدَةٍ ... أَجِبْنَا سِراعاً في العَلائِمِ مَنْ دَعَا
فَمَنْ ذَا ليومِ الفَخْرِ يَعدلُ عاصِماً ... وقَيْساً إذا مَدَّ الأُكُفُّ إلى العُلا
فَهَيْهَاتَ قَدْ أَعْيَا الجَميعَ فَعَالُهُمْ ... وفَاتُوا بِيَوْمِ الفَخْرِ مَسْعَاةَ مَنْ سَعَى[2]

وثمة قصيدتان مقصورتان لشاعرين مخضرمين، تبادلا نظمها إثر مشاحنات نشبت بينهما، بسبب خلاف على فرس كميت[3] من كرام الخيل، ناله زيد[4] عطاء من زهير بن أبي سلمى والد كعب، افتداء لابنه بجير من أسر وقع له، فغضب كعب لفقده الفرس، وخوفه من أن يستقوي زيد على بني غطفان بامتلاكه للفرس، فاستعدى عليه بني ملقط، وكان لزوج كعب رأي في هذا الخلاف، أثار غيظ كعب، وزاد من غضبه، فقال كعب:

---

(١) هو قيس بن عاصم بن سنان بن منقر بن عبيد بن الحارث بن عمرو بن كعب بن سعد بن زيد مناة تميم بن مر، والده عاصم بن سنان المنقري، وأمه بنت خليفة: أم أصغر المنقرية، كان قيس في الجاهلية سيداً باراً، وشاعراً فارساً، وفي الإسلام بقي سيد قومه، جاء إلى الرسول ﷺ بالمدينة في وفد تميم قال عنه الرسول ﷺ :"هذا سيد أهل الوبر"،وقال عنه الأحنف:"ماتعلمت الحلم إلا من قيس بن عاصم". [الإصابة في تمييز الصحابة، لابن حجر، ٢٥٨/٥، الأغاني للأصفهاني، ٨٧/١٤].

(٢) شعر بني تميم في العصر الجاهلي، جمع وتحقيق د. عبدالحميد محمود المعيني، منشورات نادي القصيم الأدبي، ١٤٠٢هـ-١٩٨٢م، ص ١٤٧-١٤٨.

(٣) لون بين السواد والحمرة، يكون في الخيل والإبل وغيرهما.

(٤) هو زيد الخيل بن مهلهل، من طيء، جاهلي أدرك الإسلام، سماه ﷺ (زيد الخير) وقصته مع كعب بن زهير معروفة، ذكرت في كثير من المصادر. [الشعر والشعراء، ٢٨٦/١-٢٨٧].

أَلَا بَكَرتْ عِرْسِي تُوَائِمُ مَنْ لَحَى ... وأَقْرِبْ بأَحْلامِ النِّساءِ مِنَ الرَّدَى

أَفِي جَنْبِ بَكْرٍ قَطَّعَتْنِي مَلَامَةً ... لَعَمْرِي لقد كانت مَلامتُها ثِنَى

أَلَا لاتَلُومِي وَيْبَ غَيْرِكِ عارِياً ... رأى ثوبَه يَوماً من الدهرِ فَاكْتَسَى

فأَقْسِمُ لولا أنْ أُسِرَّ نَدامةً ... وأُعْلِنَ أُخْرَى إنْ تَراختْ بِكِ النَّوَى

وقِيلُ رِجالٍ لايُبالونَ شَأْنَنا ... غَوَى أَمْرُ كَعْبٍ ماأَرادَ ومارْتَأَى

لقد سَكَنَتْ بَيْنِي وبَيْنَكِ حِقْبَةً ... بأَطْلائِها العِينُ المُلَمَّعَةُ الشَّوَى

فياراكِباً إمَّا عَرَضْتَ فَبَلِّغَنْ ... بَنِي مِلْقَطٍ عني إذا قيل: من عَنَى

فما خِلْتُكم ياقَوْمِ كنتم أَذِلَّةً ... وماخِلْتُكم كنتم لمختلِسٍ جَنَى

لقد كنتُم بالسَّهْلِ والحَزْنِ حَيَّةً ... إذا لدَغتْ لم تَشْفِ لَدْغَتَها الرُّقَى

فإن تَغْضَبُوا أو تُدْرِكُوا لى بِذِمَّةٍ ... لعَمْرُكُم لِمِثْلُ سَعْيِكُم كَفَى

لقد نال زَيْدُ الخَيْلِ مالَ أخيكُم ... وأَصْبح زيدٌ بعد فَقْرٍ قد اقْتَنَى

وإنَّ الكُمَيْتَ عند زَيْدٍ ذِمامَةٌ ... ومَابالكُمَيْتِ من خَفَاءٍ لِمَنْ رَأَى

يَمِينُ لأَفْيَالِ الرِّجَالِ ومِثْلُه ... يَمِينُ إذا ماقِيدَ في الخيلِ أَو جَرَى

مُمَرّ كسِرْحانِ القَصِيمةِ مُنْعَلٌ ... مَسَاحِيَ لايُدْمِى دَوَابِرَهَا الوَحَى

شَدِيد الشَّظَى عَبْل الشَّوَى شَنِجُ السَّا ... كأَنَّ مكانَ الرِّدْفِ من ظَهْرِه وَعَى[1]

وقد أجاب زيد بقصيدة قوامها ثمانية أبيات، تعقيباً على قصيدة كعب، وكان لزهير رأي في قصيدة ابنه كعب، إذ خاف عليه من عاقبة ومغبة تلك القصيدة، وقال لابنه: "... هجوت رجلاً غير مفحم، وإنه لخليق أن يظهر عليك"[2] وكان رد زيد على كعب مايلي[3]:

أَفِي كُلِّ عامٍ مَأْتَمٌ تَجْمَعُونَهُ ... عَلَى مِحْمَرٍ عَوْدٍ أُثِيبَ ومارُضَا

---

(١) شرح شواهد المغني، السيوطي جلال الدين عبدالرحمن بن أبي بكر، صححه وحققه: محمد محمود الشنقيطي، المطبعة البهية بمصر، ١٣٢٢هـ، ص ١٦٦.

(٢) خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، البغدادي عبدالقادر بن عمر، دار صادر، بيروت، ط بدون، ت بدون، ١٥١/٤.

(٣) النوادر في اللغة، أبوزيد الأنصاري: ص ٨٠-٨١.

تُجِدُّونَ خَمْشاً بَعْدَ خَمْشٍ كَأَنَّهُ ... عَلَى فَاجِعٍ مِنْ خَيْرِ قَوْمِكُمُ نُعَا
تُحَضِّضُ جَبَّاراً عَلَيَّ وَرَهْطَهُ ... وَمَاصِرْمِتِي مِنْهُم لِأَوَّلِ مَنْ سَعَا
تَرَعَّى بِأَذْنَابِ الشِّعَابِ وَدُونَهَا ... رِجَالٌ يَرُدُّونَ الظَّلُومَ عَنِ الْهَوَا
وَتَرْكَبُ يَوْمَ الرَّوْعِ فِيهَا فَوَارِسٌ ... بَصِيرُونَ فِي طَعْنِ الْأَبَاهِرِ وَالْكُلَا
فَلَوْلَا زُهَيْرٌ أَنْ أُكَدِّرَ نِعْمَةً ... لَقَاذَعْتُ كَعْباً مَابَقِيتُ وَمَابَقَا
قَدِ ابْعَثَتْ عِرْسِي بِلَيْلٍ تَلُومُنِي ... وَأَقْرِبُ بِأَحْلَامِ النِّسَاءِ مِنَ الرَّدَا
تَقُولُ أَرَى زَيْداً وَقَدْ كَانَ مُقْتِرَاً ... أَرَاهُ لَعَمْرِي قَدْ تَمَوَّلَ وَاقْتَنَا
وَذَاكَ عَطَاءُ اللهِ فِي كُلِّ غَارَةٍ ... مُشَهَّرَةٍ يَوْماً إِذَا قَلَّصَ الْخُصَا

وهاتان القصيدتان، ومثلهما قصيدتا العباس بن مرداس وخفاف بن ندبة، أشبه ماتكون بالمساجلات والمعارضات الشعرية، والتى غالباً ماتقوم بين اثنين من الشعراء، يبدؤها الأول باختيار منه للوزن والقافية، ويتبعه الثاني فيهما، غير أننا نلحظ أن القصيدة الأولى منهما، تأتي أطول من تاليتها، ويبدو أن الأول أطول نفساً من حيث عدد الأبيات، فقصيدة العباس بن مرداس جاءت في عشرة أبيات مقابل ستة أبيات لخفاف بن ندبة، كما جاءت قصيدة كعب بن زهير في خمسة عشر بيتاً، بينما قصيدة زيد الخيل ثمانية أبيات فقط، وكأنما المبادرة بالابتداء، تمد صاحبها بامتلاك ناصية الكلمة أكثر من صاحبه، أو قل هي ثورة الغضب والمشاعر وماينجم عنها من تدفق الكلام، فلا إعمال لروية، ولاوجود لتأنٍ أو تمهل، وهي أمور في الأغلب والأعم تظهر بوضوح في القصيدة الثانية، والتى تأتي تعقيباً على كلام سابق عليها، وهذا فيما يبدو هو المسيطر في الناحية الكمية لأبيات القصيدة.

أما الجانب الكيفي أو الفني فإننا نجد أن الالتزام بالواقعية والحرص على رصد الحقائق والوقائع دون تغيير أو تحوير، كان له اليد الطولى في افتقار هذه النصوص الشعرية إلى الجانب التصويري التخييلي، وهذه الصور إن وجدت فهي أقرب إلى الندرة والبساطة، أو هي صور مكررة لاجديد فيها، من ذلك وصف كعب بن زهير

لبني مَلْقط بالحَيَّةِ، وهي رؤيا شِعْرية جمالية، كادت تكون صورة خيالية فنية رائعة؛ لولا مجيء الشطر الثاني من البيت كعامل توضيحي وتبسيطي لتلك الصورة الرؤيا (التشبيه البليغ)، مما أفقدها القيمة الفنية التخيلية التي كادت تحققها، جاء ذلك في البيت التاسع من مقصورة كَعْب، في قوله [1]:

لَقَدْ كُنْتُم بالسهلِ والحَزْنِ حَيَّةً ... إذا لَدَغَتْ لم تَشْفِ لَدْغتَهَا الرُّقَى

وإنّنا نَجِدُ في القصيدةِ ذاتِها صوراً شعريةً في وصْفِ الفرس، إلا أنّها صور مكررة، لاجديد فيها، حيث نلحظ هذا التصوير لجماليات الفرس في جُلّ القصائد الجاهلية وماتلاها، وكأنّه تقليد متبع، لايجوز الحياد عنه، أو الإخلال به.

فإذا ماتأملنا تلك الصور الجمالية لفرس كَعْب، وقد أوردها في أواخر قصيدته في (البيت الثاني عشر إلى البيت الخامس عشر)، نرى مجيئها في القصيدة تعليلاً مقنعاً لأسباب تَعَلُّقِهِ بذاك الفرَس، قال[2]:

وإنّ الكميتَ عندَ زَيْدٍ ذِمَامَةٌ ... وما بِالكُمَيْتِ مِنْ خَفَاءٍ لِمَنْ رَأَى

يَمِينٌ لأفيالِ الرجالِ ومِثْلُه ... يَمِينٌ إذا ماقِيْدَ في الخَيْلِ أَوْ جَرَى

مُمَرٌّ كسرحانِ القَصِيمةِ مُنْعَلٌ ... مَسَاحِيَ لايُدْمِي دَوَابِرَهَا الوَجَى

شَدِيدُ الشَّظَى عَبْلُ الشَّوَى شَنِجُ النَّسَا ... كأنَّ مكانَ الرِّدْفِ مِنْ ظَهْرِهِ وَعَى

ثم إنّ مجيء هذه الصور الفنية خاتمة للقصيدة، فيه من القَصْد والنَفْع الشيء الكثير، فهي آخر مايبقى في الأسماع، لذا كان الحثُّ والحرص على إجادة الخاتمة وحُسْنها، لما في ذلك من خُلود لها وبقاء، ناهيك عَمَّا يكون بها من بلوغٍ للغايات، وتحقيقٍ للمآرب والأطماع، وهي من المعايير التي تَفَاضَل بها الشعراء وتمايزوا، "فينبغي لكلّ بليغ أنْ يختم كلامه في أيّ مقصد كان بأحسن الخواتيم فإنّها آخر مايبقى في

---

(١) انظر من البحث البيت التاسع من قصيدة كعب، ص ٥٣ .

(٢) شرح ديوان كعب بن زهير، السكري أبوسعيد الحسن بن الحسين بن عبيدا لله، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٣٦٩هـ - ١٩٥٠م، ص ١٢٩-١٣١.

الأسماع، وربما حفظت من بين سائر الكلام لقُرْبِ العَهْد بها، فلاجرم وقع الاجتهاد في رشاقتها وحلاوتها، وفي قوتها وجزالتها، وينبغي تضمينها معنى تاماً يؤذن السامع بأنَّه الغاية والمقصد والنهاية"[1]، ولعلنا نجد في هذا القول تعليلاً وتفسيراً للإيجاز الذي كان سمة مميزة للشِعْرِ المقصور، فاكْتُفِيَ فيه بالبيت والبيتين كما مَرَّ بنا في العصر الجاهلي[2]، وكأنَّما هي ومضة نورانية، لاتطيل مكثها، أو قل هي الحكمة، الإسهاب فيها مُضْجِر مَقِيْت.

وأمَّا عن ابتداء القصيدة أو افتتاحها بفن التصريع كإعلانٍ عن قافية القصيدة، فإنَّنا إذا مابحثنا عنه في مطالع المقصورات الإسلامية، لم نجده في غير مقصورة كعب، وماسواها فقد أعفى نفسه منها، ومثل ذلك في الجاهلية لم نجد هذا التصريع في غير قصيدة ليلى العفيفة؛ والأبيات التي نُسِبَت لورقة بن نوفل، بينما نفتقده في قصيدتي امريء القيس والأسعر الجعفي، وفي المقطَّعَات، والأبيات المفردات، فكأنَّما الاهتمام بالقافية المقصورة -باعتبارها أمراً نادراً وغير مألوف- قد شغل الشعراءَ عمَّا سواه من تقاليد فنية،أو ربما كان ذلك مظهراً من مظاهر العدول عن كلِّ مايلزم القوافي الأُخر.

وصفات الفرس الجمالية في قصيدة كعب، تركَّزت في البيتين الأخيرين منها في قوله: (مُمِرٌّ كَسَرْحانِ القصيمةِ ...) و (... كأنَّ مكانَ الردفِ بينَ ظهرِه وعى) ونلمسُ فيهما اعتمادَ الشاعر على فن التشبيه، حيث تنتصبُ أداةُ التشبيه حَدّاً فاصلاً بين الواقع والخيال، الخيالُ الذي يَلْقى جهاداً مستميتاً للحيلولة دونَ سيادتِه، دفاعاً عنِ الحقيقة، وتمسكاً بالصدق، قيمةً فنيةً، بَلْ وقيمةً أخلاقيةً اجتماعية، يُنال بها رِضَا المخاطَبِ وتأييدَه، وفي ذلك قال قائلهم[3] :

---

(١) الطراز، العلوي يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم، مطبعة المقتطف بمصر، ١٣٣٢هـ-١٩١٤م، ٣/١٨٣.

(٢) انظر من البحث: الفصل الأول من الباب الأول.

(٣) هو حسان بن ثابت بن المنذر الأنصاري، جاهلي إسلامي متقدم الإسلام، عاش في الجاهلية ستين سنة وفي الإسلام ستين سنة، مات في خلافة معاوية. [الشعر والشعراء، ١/٣٠٥].

وإنَّمَا الشعرُ لُبُّ المرءِ يَعْرِضُهُ على المجالِسِ إنْ كَيْساً وإنْ حُمُقَا
وإنَّ أَشْعَرَ بيتٍ أنتَ قائلُهُ بَيْتٌ يُقَالُ إذا أَنْشَدتَهُ صَدَقَا[1]

ولعلَّ اتخاذهم للشِّعْرِ معياراً ومقياساً للكَيَاسَةِ والحماقة، ونشدانهم للتصديق والتأييد من السامع والمخاطب، واعتباره شهادة بالإجادة والإتقان لفن القصيدة يعطينا تعليلاً واضحاً وصريحاً لأسباب التزامهم وتقيدِّهم في تمثيل الشِّعْرِ للوقائع بأنَّها حقائقُ ومشاهدُ مرئية تكاد تكون نقية من الخيال باعتباره نقيصة مناقضة للصدق الذي هو جسر التفوق وغاية التوفيق في كَسْبِ أصوات التأييد والتبريك، والإفراطُ في الخيال أمرٌ يتم تداركه عن طريق التشبيه وأدواته للنجاة من مغبة الإسراف فيه.

في العصر الأموي :

يستمر الشِّعْر ذو القافية المقصورة، في حالة من النُدْرة والقِلَّة، فلانجد له نمواً أو ازدهاراً، ولانعثرُ إلا على أبيات متفرقة هنا وهناك، بَلْ إنَّ قِلَّةً من الشعراء من نظَّم القافية المقصورة، وأقلَّ منهم مَنْ ورد في شعرهم من تلك القافية، فأكثره لم يتجاوز البيت أو البيتين، وماقارب على القصيد، لم يبلغ مبلغ غيره من القصائد كمّاً ولاكيفاً، ومن وجدت في ديوانه، فهي يتيمة وحيدة إلا فيما نَدَر.

جاء عن الراعي النميري (ت٩٦هـ)[2]، قافية مقصورة في أربعة عشر بيتاً من بحر الطويل، تقول[3]:

---

(١) ديوان حسان بن ثابت، دار صادر – دار بيروت/ بيروت، لبنان، ط بدون، ١٣٨١هـ – ١٩٦١م، ص ١٦٩ .

(٢) هو حصين بن معاوية، من بني نمير، وقيل له الراعي لوصفه راعي الابل في شعره، هجاه جرير لأنه اتهمه بالميل إلى الفرزدق، ثم لقيه واعتذر منه. [الشعر والشعراء، ٤١٥/١].

(٣) ديوان الراعي النميري، جمع وتحقيق: راينهرت فايبرت، المعهد الألماني للأبحاث الشرقية ببيروت، ط بدون، ١٤٠١هـ – ١٩٨٠م، ص ١–٥.

عجبت من السارين والريح قرة ... إلى ضوء نار بين فردة والرحى
إلىإلى ضوء نار يشتوى القد أهلها ... وقد يكرم الأضياف والقد يشتوى
فلما أتونا فاشتكينا إليهم ... بكوا وكلا الحيين مما به بكى
بكى معوز من أن يلام وطارق ... يشد من الجوع الإزار على الحشا
فألطفت عينى هل أرى من سمينة ... ووطنت نفسى للغرامة والقرى
فأبصرتها كوماء ذات عريكة ... هجانا من اللاتى تمتعن بالصوى
فأومأت إيماء خفيا لحبتر ... و لله عينا حبتر أيما فتى
وقلت له ألصق بأيسن ساقها ... فإن يجبر العرقوب لا يرقأ النسا
فأعجبنى من حبتر أن حبترا ... مضى غير منكوب ومنصله انتضى
كأنى وقد أشبعتهم من سنامها ... جلوت غطاء عن فؤادي فانجلى
فبتنا وباتت قدرنا ذات هزةٍ ... لنا قبسل مافيها شواء ومصطلى
وأصبح راعينا بريمة عندنا ... بستين أنقتها الأخلة والخلا
فقلت لرب الناب خذها ثنية ... وناب علينا مثل نابك في الحيا
يشب لركب منهم من ورائهم ... فكلهم أمسى إلى ضوئها سرى

وقبله يجيء الشاعر الغزلي عمر بن أبي ربيعة (٩٣هـ)[1]، بديوان شعر، لم يخل من الروي المقصور، لكن مانظمه منه لم يتجاوز به مقصورات سابقيه كماً أو كيفاً، فأبياته المقصورات تتراوح مابين ثلاثة أبيات، وستة، وعشره، قال في الثلاثية منها: (مجزوء الخفيف).

حيينا أم يعمرا ... قبل شحط من النوى
قلت لاتعجلوا الروا ... ح فقال ألا بلى
أجمع الحى حلة ... ففؤادى كذى الأسى[2]

(١) هو عمر بن أبي ربيعة من بني مخزوم، وهم بطن من أشراف قريش، ولد سنة ٢٣هـ، شعره لايتحدث إلا عن الغزل. [بروكلمان، ١/١٨٩].

(٢) ديوان عمر بن أبي ربيعة، القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٧٨م، ص ٨.

وجاء في السداسية : (الطويل).

وكم من قتيل لا يباء به دم ... ومن غلق رهنا إذا ضمه مِشّى

ومن مالئ عينيه من شيء غيره ... إذا راح نحو الجمرة البيض كالدمى

يُسَحِّبْنَ أذيال المروط باسؤق ... خدال إذا ولين أعجازها روى

أوانس يسلبن الحليم فؤاده ... فياطول ماشوق وياحسن مجتلى

مع الليل قصرا رميها بأكفها ... ثلاث أسابيع تعد من الحصى

فلم أر كالتجمير منظر ناظر ... ولا كليالي الحج أفلتن ذا هوى[1]

ثم قال في عشرة أبيات : (الكامل).

ولقد دخلت البيت يخشى أهله ... بعد الهدوء وبعدما سقط الندى

فوجدت فيه حرة قد زينت ... بالحلى تحسبه بها جمر الغضا

لما دخلت منحت طرفي غيرها ... عمدا مخافة أن يرى ريع الهوى

كي مايقول محدث لجليسه ... كذبوا عليها والذى سمك العلى

قالت لأتراب نواعم حولها ... بيض الوجوه خرائد مثل الدمى

بالله رب محمد حَدِّثْنَنِي ... حقا أما تعجبن من هذا الفتى

الداخل البيت الشديد حجابه ... في غير ميعاد أما يخشى الردى

فأجبتها إن المحب معود ... بلقاء من يهوى وإن خاف العدى

فنعمت بالا إذ دخلت عليهم ... وسقطت منها حيث جئت على هوى

بيضاء مثل الشمس حين طلوعها ... موسومة بالحسن تعجب من رأى[2]

وإذا ماانتقلنا إلى الشاعر كثير عزة (ت ١٠٥هـ)[3]، من شعراء العصر الأموي، فإننا لن نجد سوى استمرار واتباع للسابقين في ترسم خطاهم، والتقيد

---

(١) المصدر السابق، ص ٨ .

(٢) المصدر السابق، ص ١٧ .

(٣) هو كثير عزة بن عبدالرحمن، كان راوية جميل، روي أنه كان ممن يقول بالتناسخ، توفي سنة ١٠٥هـ/ ٧٢٣م. [الشعر والشعراء، ١/٥٠٣].

بآثارهم، مع كل مايحيط ذلك من تردد وإحجام في نظم المقصور، وإن توقفت المحاولة على البيتين والثلاثة، قال: (الطويل).

وراجعت نفسي واعترتني صبابة ... وفاضت دموعي عبرة خشية [النوى]

[وقلت] وكيف المنتهى دون خلة ... هى العيش في الدنيا وهى منتهى المنى[1]

وهما بيتان كما نرى يدوران حول الفراق والبعاد، وكان يمكن أن يكونا مجالاً للإسهاب، والإطناب، غير أن القافية المقصورة كما يبدو، قد حالت دون ذلك، ويزيدنا تأكيداً لهذا الظن، أن المحاولة الأخرى لم تتجاوز الثلاثة أبيات، قال فيها: (الكامل).

مابال مولى أنت ضامن غيه ... فإذا رأتيت الرشد لم ير ماترى

وترى المساعي عنده مطلولة ... كالجود يمطر مايحس له ثرى

فالله يجزي بيننا أعمالنا ... وضمير أنفسنا ويوفي من جزى[2]

وأما الفرزدق (ت ١١٠هـ)[3]، فيضيف إلى الموروث من الشعر المقصور الروي عشرة أبيات فقط، يقول فيها[4]: (الطويل).

عجبت لركب فرحتهم مليحة ... تَأَلَّقُ من بين الذنابين فالمعا[5]

فلم نأتها حتى لعنا مكانها ... وحتى اشتفى من نومه صاحب الكرى[6]

فلما أتينا من على النار أقبلت ... إلينا وجوه المصطلين ذوي اللحى

فلما نزلنا واختلطنا بأهلها ... بكوا واشتكينا أي ساعة مشتكى

---

(١) ديوان كثير عزة، جمع وشرح: إحسان عباس دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت/ لبنان، بدون، ص٨٧.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٦٥ .

(٣) هو أبوفراس همام بن غالب بن صعصعة، الملقب بالفرزدق، من بني دارم بطن من تميم، عاش حتى قارب المائة، وتوفي سنة ١١٠هـ. [الشعر والشعراء، ٤٧١/١].

(٤) ديوان الفرزدق، المجلد الأول، دار صادر - دار بيروت/ لبنان، ١٣٨٠هـ، ص ١٣-١٤.

(٥) مليحة : أي نار لاحت لهم، وأراد النار التي توقد لهداية الضيفان.

(٦) قوله: لعنا مكانها: أراد أنهم لعنوه لبعده عنهم.

تشكوا وقالوا: لاتلمنا: فإننا أناس حراميون ليس لنا فتى[1]

وقالوا: ألا هل من فتى مثل غالبٍ وإياي بالمعروف قائلهم عنى[2]

ووسط رجال القوم بازل عامها جر نبذة الأسفار هماسة السرى[3]

فلما تصفحت الركاب اتقت بها أريد بقيات العرائك في الذرى[4]

أقول وقد قضبت بالسيف ساقها حرام بن كعب لامذمة في القرى[5]

فبات لأصحابي، وأرباب منزلي وأضيافهم رسل ودفء ومشتوى[6]

وتشابه نصا الفرزدق (ت ١١٠هـ) والراعي النميري (ت ٩٦هـ)، حيث إن كليهما أقصوصة قصيرة، موضوعها الحياة اليومية، التى يعيشها البدوي في الصحراء، وتصوير معاناته فيها، وإعتناقه مبدأ الكرم والضيافة، وحاجته للصيد، الذي كان لمهارته وقدرته فيه، الدور الأكبر في إسعاد القوم، وإكرام الضيف، ويبدو أن القصيدتين معارضتان، حيث اتحدتا موضوعاً وقافية ووزنا – البحر الطويل – وتقاربتا من حيث التراكيب اللفظية، والصياغة الفنية.

وأما جرير (ت ١١٠هـ)[7]، فيأتي بقصيدة مفردة، بروي مقصور، قاربت قصيدة امريء القيس من حيث عدد أبياتها، إذ بلغت ثلاثة وثلاثين بيتاً، نظمها في مدح هشام بن عبدالملك، يقول في مطلعها[8]: (الكامل).

---

(١) حراميون: نسبة إلى بني حرام. وقوله: ليس لنا فتى: أي ليس لنا مانقري ضيوفنا.

(٢) غالب: أبوالفرزدق، وكان مشهوراً بكرمه. وهو يفتخر به هنا.

(٣) البازل: الناقة التي شق أو طلع نابها. الجر نبذة : الغليظة . هماسة السرى: أي تسير سيراً خفياً لايسمع لها فيه رغاء.

(٤) تصفحت: قلبت نظري. الركاب: الإبل. اتقت بها: أي اتقت بالناقة التي وصفها. العرائك: الواحدة عريكة: السنام. الذرى : الأعالي، الواحدة ذروة. وأراد بالعرائك النياق الأخرى، من باب تسمية الكل باسم الجزء.

(٥) قضبت: قطعت. حرام بن كعب: أي ياحرام بن كعب.

(٦) الرسل: اللبن. ومشتوى: اللحم المشوي. يفتخر هنا بأنه نحر ناقته ليقري أصحابه.

(٧) هو أبوحزرة جرير بن عطية بن الخطفي، من بني كليب، بطن من تميم، اشتهر بمهاجاة الفرزدق والأخطل، مات باليمامة سنة ١١٠هـ [الشعر والشعراء،١/٤٦٤].

(٨) ديوان جرير، دار صادر – بيروت، ص ٩ – ١١.

حَيّوا أُمَامَةَ وَاذْكُرُوا عَهداً مَضَى ... قَبْلَ التَّصَدّعِ مِنْ شَمَاليلِ النَوَى[1]

قَالَتْ : بليتَ، فَمَا نَرَاكَ كَعَهْدِنا ... لَيْتَ العُهودَ تَجَدّدَتْ بَعْدَ البِلَى

أُمَامُ! غَيّرَني، وأنت غَرِيرَةٌ ... حاجاتُ ذي أَرَبٍ، وَهَمٌّ كالجَوَى،[2]

قَالَتْ أُمَامَةُ: مالجَهْلِكَ مالَهُ ... كَيْفَ الصّبابَةُ بَعدَ مَاذهَبَ الصِّبَا؟

وَرَأَتْ أُمَامَةُ، في العِظامِ، تَحَيّباً ... بَعْدَ استِقامَتِها وقَصْراً في الخُطَا

وَرَأَتْ بلِحْيَتِهِ خِضاباً رَاعَها ... والويلُ للفَتَياتِ مِنْ خَضْبِ اللّحَى

وتَقُولُ : إنّي قَدْ لَقِيتُ بَلِيّةً ... من مَسحِ عَينِكَ مايزالُ بها قَذَى[3]

لَوْلا ابنُ عائِشَةَ المُبَارَكُ سَيْبُهُ، ... أَبكَى بَنِيّ وأُمَّهُمْ طُولُ الطَّوَى[4]

إلى أن يختمها بقوله :

سِيرُوا إلى البلدِ المباركِ فانزِلُوا ... وخُذُوا منازِلَكُم من الغيثِ الحَيَا

سيرُوا إلى ابنِ أُرُومةٍ عَادِيَةٍ، ... وابنِ الفُرُوعِ يمدُّها طِيبُ الثَرَى[5]

سيرُوا فقَدْ حَمَرَتِ الأيامنُ فانزلُوا ... بابَ الرِّصَافَةِ تَحمَدوا غِبّ السُّرَى[6]

سِرْنَا إليكَ مِنَ المَلا عيديةً، ... يَخبِطنَ في سُرُحِ النِّعالِ على الوَجَى[7]

تَدْمَى مَناسِمُها، وَهُنّ نَواصِلٌ ... مِنْ كُلِّ ناجِيةٍ ونِقْضٍ مُرْتَضَى[8]

---

(١) التصدع: التفرق . شماليل: لعله من قولهم: ذهبوا شماليل أي متفرقين.

(٢) أُمام : مرخم أمامة، اسم امرأة. الغريرة: التي لم تجرب الأمور. الأرب: الحاجة. الجوى: شدة الوجد من حزن أو عشق.

(٣) القذى : مايقع في العين من تبنة أو نحوها فيؤذيها.

(٤) ابن عائشة: عبدالملك بن مروان، وعائشة أمه، سيبه: عطاؤه. الطوى: الجوع.

(٥) الأرومة : الأصل. العادية: نسبة إلى عاد، القديمة.

(٦) الأيامن: أراد بها السعود، والبركات. السرى: السير في الليل، ومنه المثل: عند الصباح يحمد القوم السرى.

(٧) الملا: الصحراء. العيدية: نياق. سرح النعال: النعال المخصوفة بالسيوف. الوجى: الحفا.

(٨) المناسم، الواحد منسم: خف البعير. النواصل: المتقدمات، من نصلت الناقة، تقدمت الإبل. الناجية: السريعة. النقض: المهزول من السير.

ونختم هذا العصر الأموي بقصيدتين أو مقطوعتين مقصورتين لشخصيتين لم تعرفا بالشعر، فإذا ما أرادا أن يقولا شعراً، وجدناهما، يختاران المقصور قافية دون سواها من القوافي، فما الذي دفعهما لهذا الاختيار؟ لنتأمل هذه الأبيات علنا نجد جواباً شافياً، يضع أيدينا على علة ذاك الأمر.

ورد في تهذيب تاريخ دمشق الكبير[1] أبيات أربعة مقصورة الروي، منسوبة إلى الحسين بن علي بن أبي طالب (ت ٦١هـ) - رضي الله عنه -، قالها بعد زيارة لمقابر الشهداء بالبقيع، تقول هذه الأبيات: (الكامل).

ناديت سكان القبور فاسكتوا	فأجابني عن صمتهم ندب الحشا
قالت اتدرى ماصنعت بساكني	مزقت جثمانا وخرقت الكسا
وحشوت أعينهم ترابا بعد ما	كانت تباينت المفاصل والشوا
وقطعت ذا من ذا ومن هذا كذا	فتركتها رِهَيأً يطول بها البلا

كما وردت هذه الأبيات عند ابن كثير الدمشقي[2]، بزيادة بيت خامس، أورد قبل البيع الرابع في رواية ابن عساكر السابقة الذكر، مع اختلاف في رواية الأبيات الأخرى، قال: (الكامل).

ناديت سكان القبور فأسكتوا	وأجابني عن صمتهم ترب الحصا
قالت أتدرى مافعلت بساكني	مزقت لحمهم وخرقت الكسا
وحشوت أعينهم ترابا بعد ما	كانت تأذى باليسير من القذا
أما العظام فانني مزقتها	حتى تباينتِ المفاصل والشوا
قطعت ذا زاد من هذا كذا	فتركتها رمما يطوف بها البلا

---

(١) ابن عساكر، أبوالقاسم علي بن الحسن بن هبة الله الشافعي، تهذيب وترتيب: عبدالقادر بدران، دار المسيرة، بيروت، ط بدون، ١٣٤٦هـ، ٤/٣٢٧.

(٢) البداية والنهاية، أبوالفداء الحافظ بن كثير الدمشقي، مكتبة المعارف، مكتبة النصر بالرياض، الطبعة الأولى، ١٩٦٦م، ٧/ ٢٠٩.

ووردت في كتاب الأمالي للقالي[1] مقطوعة مقصورة عدتها سبعة أبيات، نسبت إلى الخليفة الأموي عمر بن عبدالعزيز (ت ١٠١هـ)، وأنه قد قالها قبل وفاته، جاء فيها:

إنَّ الْفُؤَادَ عن الصِّبَا ... وعن انْقِيَادٍ للهوى
فَلَعَمْرِ رَبِّكَ إنَّ في ... شيبِ المفارقِ والجلى
لك واعظاً لو كنتَ تتعـ ... ـظُ أتعاظَ ذَوي النُّهى
حَتَّى متَى لاتَرْعَوِي ... وإلَى متَى وإلَى متَى
مابعد أنْ سُمِّيتَ كَهْـ ... ـلاً واسْتُلِبْتَ اسم الفتَى
بَلِيَ الشَّبَابُ وأنتَ إن ... عُمِّرْتَ رَهْنٌ لِلْبِلَى
وكَفَى بِذَلِكَ زَاجِراً ... لِلْمَرْءِ عَنْ غِيٍّ كَفَى

إن القاريء لهذه الأبيات، يجدها أشبه ماتكون برسائل، لاتهدف إلى أكثر من العظة والاعتبار، وأنها أبعد ماتكون عن الحرص على الجانب الشكلي الفني، فصاحباها شخصان حكيمان، يتحريان الحكمة، ونشرها وذيوعها، وليس كالمقصور محقق لهذا المبتغى، وهو أمر معروف مألوف عند العرب لهذا الغرض، ولأنه شعر يدور حول الحكمة الموعظة، فهو موضوع لايتطلب الإطالة في الكلام، ويتحرى فيه الإيجار بعداً عن السأم والملال والضجر، وحفظاً للقول من السهو والنسيان، وغالباً فإن الغرض من نسبة مثل هذا الشعر إلى الحسين بن علي أو علي بن أبي طالب، الرواج له لاأكثر، وهو منحول بلا أدنى ريب، ومثل ذلك يمكن قوله فيما نسب إلى عمر بن عبدالعزيز وغيرهم من أئمة المسلمين وفقهائهم.

---

(١) أبوعلي إسماعيل بن القاسم، مطبعة السعادة بمصر، الطبعة الثالثة، ١٣٧٣هـ- ١٩٥٤م، ٢/٤٤.

في العصر العباسي :

وإذا ماجاء العصر العباسي، يتابع بعض الشعراء النظم في القافية المقصورة، وأيضاً بفتور ودون حماسة، إذ لايختلف الأمر عنه فيما سبق في العصرين الجاهلي والأموي، إذ تستمر الحال بمحاولات تتكرر على ندرة وقلة، فقد نجدها عند شاعر أو أكثر، فيما الكثيرون منهم معرضين عنها، زاهدين فيها، فالبحث عن القافية المقصورة في أي عصر من العصور، بحث عن نادر غير متوفر الوجود، وأكثر منه ندرة الشعراء المغامرين، الذين لايحكمهم إلف، ولايحجمهم تردد.

فهذا العباس بن الأحنف (ت١٨٨هـ)[١]، نجد في غزلياته محاولات لقصائد ذات روي مقصور، يبدو أنه قد نظمها على سبيل الرغبة في الخروج عن الإلف والعادة، وهي محاولات جريئة تدل على النزعة التجديدية، التي تميز بها العصر العباسي، حيث يغالب فيه الشاعر الصراع بين المألوف ونقيضه، وبين الرغبة في السلامة والدعة، والركون للموجود والمعهود، في مقابل نزعة الميل للجديد وبريقه، والذي إلى جانب ذلك يفتقد إلى كثير مما يستند إليه القديم المعهود من الثبات والرسوخ، فتجيء المحاولات شاحبة واهنة، وإذا مابجرأ الشاعر وغامر، سرعان مايقلع مكتفياً بأقل القليل منه، ببيت أو اثنين، أو ثلاثة، أو زيادة عن ذلك بقليل، ثم يعود بمحاولة أخرى أقصر من سابقتها، وهذه حال العباس بن الأحنف، فأول مايقابلنا من شعره المقصور القافية، ثلاثة عشر بيتاً، ثم ثمانية أبيات، ثم ستة أبيات، ثم ثلاثة، ثم بيتين، يتوقف عندهما، ويقلع آيبا قانعاً بهذا القدر اليسير، يقول في قصيدته ذات الثلاثة عشر بيتا[٢]: (الكامل).

كتب المحب إلى الحبيب رسالة ... والعين منه مابجف من البكا

والجسم منه قد أضر به البلى ... والقلب منه مايطاوع من نهى

---

(١) هو العباس بن الأحنف من بنى حنيفة، ويكنى بأبي الفضل، ويشبه من المتقدمين بعمر بن أبي ربيعة، فهو أشهر شعراء الغزل في عصر بني العباس، نشأ ببغداد، وتوفي سنة ١٨٨هـ، وقيل سنة ١٩٣هـ. [الأغاني: ٨/١٤-٢٤، الشعر والشعراء، ٢/٨٢٧-٨٣١].

(٢) ديوان العباس بن الأحنف، دار صادر-دار بيروت/ لبنان، ١٣٨٥-١٩٦٥م، ص ١٥-١٦.

قد صار مثل الخيط من ذكراكم ... والسمع منه ليس يسمع من دعا

هذا كتاب نحوكم أرسلته ... يبكي السميع له ويبكي من قرا

فيه العجائب من محب صادق ... أطفاه حبك ياحبيبة فانطفا[1]

وصبرت حتى عيل صبري كله ... وهويتكم ياحب نفسي للشقا

وكتمت حبك فاعلمي واستيقني ... والحب من غيري فديتك قد أبى

أفما لهذا حرمة محفوظة ... أوما لهذا يافديتك من جزا

ما إن صبا مثلي جميل فاعلمي ... حقا ولا المقتول عروة إذ صبا[2]

لا لا ولامثلي المرقش إذ هوي ... أسماء للحين المحتم والقضا[3]

هاتي يديك فصالحيني مرة ... لنسب من بالصرم يانفسي بد[4]

ردي جواب رسالتي واستيقني ... أن الرسالة منكم عندي شفا

مني السلام عليكم يامنيتي ... عدد النجوم وكل طير في السما

ثم تليها قصيدة من ثمانية أبيات تقول: (من الطويل)

إلى الله أشكو، إنه موضع الشكوى: ... فقد صد عني بالمودة من أهوى

لعمري لأهل العشق فيما يصيبهم ... أحق بأن يبكي عليهم من الموتى

يميت الهوى قوما فيلقون راحة ... من الضر والجهد المبرح والبلوى

ويحيا به قوم اصابوا هواهم ... وقد صرت فيهم لاأموت ولاأحيا

وإني لأشقى الخلق إن دام ما أرى ... ولم يسعد الوصل المؤمل في الدنيا

ألا إن شمس الأرض فيما يقال لي ... تمشت على شمس فطوبى لها طوبى

فقولي لها ياشمس عني ما الذي ... يَسُرُّكِ في قتلي: أما لك من بقيا؟

---

(١) في رواية : محب عاشق.

(٢) في رواية : ما إن صبا قبلي. جميل : هو ابن معمر العذري صاحب بثينة. عروة: هو ابن أذينة صاحب عفراء.

(٣) في رواية : ولاقبلي. المرقش: هو عمرو بن سعد صاحب أسماء ويقال له المرقش الأكبر.

(٤) الصرم: القطيعة، والهجران.

تصدين عني أن شكوت صبابتي ولو تفهم الأخرى تحملت الأخرى[1]

ثم مقطوعة من ستة أبيات يقول فيها : (من الهزج).

أداري الناس عما بي وأخفيه فما يخفى
وأشتاق فلا يعلم إلا الله ما ألقى
إلى من زين الله به في عيني الدنيا
ومن أهدى لي العتب فأهديت له العتبى
إذا ما غضب العاشـ ق فالغاية أن يرضى
ألا من يرحم الظمـ آن يستسقي فلا يسقى[2]

ثم ثلاثة أبيات تقول : (من الكامل).

إني وضعت الحب موضعه واحتلت حيلة صاحب الدنيا
وإذا سئلت عن التي شغفت قلبي وكلتهم إلى أخرى
مازلت أكذبهم وأكتمهم حتى شهرت بغير من أهوى[3]

ثم بيتان ، وهي آخر ماقاله في المقصور : من (الطويل).

يدل على مابالمحب من الهوى تقلب عينيه إلى شخص من يهوى
وإن أضمر الحب الذي في فؤاده فإن الذي في العين والوجه لايخفى[4]

وإذا مابحثنا عن القافية المقصورة في شعر أبي العتاهية (ت ٢١١هـ)[5]، نجد قصيدتين مقصورتي الروي، الأولى جاءت في اثنين وأربعين بيتاً، والثانية بلغت واحداً

---

(١) الديوان، ص ١٦ .
(٢) المصدر السابق، ص ١٧ .
(٣) المصدر السابق، ص ١٧ .
(٤) المصدر السابق، ص ١٨ .
(٥) هو إسماعيل بن القاسم، مولى لعنزة، ويكنى بأبي إسحق، ويلقب بأبي العتاهية، كان أحد المطبوعين، وممن يكاد يكون كلامه كله شعراً، وشعره في الزهد كثير، حسن رقيق سهل، مات سنة (٢٠٥هـ) أو (٢١١هـ) والله أعلم. [الشعر والشعراء، ٢/٧٩١-٧٩٥].

وثلاثين بيتاً، وأربع مقطوعات أبياتها: عشرة ، وتسعة، وسبعة، ورباعية واحدة، وثلاثية، وثنائية، وجميع هذه القصائد والأبيات تدور حول الزهد والورع والتقوى، والاستعداد للموت ومابعده..

قال في ذكرى من هلك من أصحابه، واصفاً الموت وسكراته في اثنين وأربعين بيتاً من المقصور على وزن الكامل[1]:

من أَحَسَّ لِي أَهلَ القبورِ ومن رَأَى ... مَنْ أَحَسَّهُمْ لِي بَيْنَ أَطْبَاقِ الثَّرَى
من أَحَسَّ لِي مَنْ كُنْتُ آلِفُهُ وَيَأْ ... لَفُنِي فَقَدْ أَنْكَرْتُ بُعْدَ الْمُلْتَقَى
مَن أَحَسَّه إِذْ مَايُعَالِجُ غُصَّةً ... مُتَشَاغِلاً بِعِلَاجِهَا عَمَّنْ رَعَى
مَن أَحَسَّهُ لِي فَوْقَ ظَهْرِ سَرِيْرِهِ ... يَمْشِي بِهِ نُفَرٌ إِلَى بَيْتِ الْبِلَى
يَاأَيُّهَا الْحَيُّ الَّذِي هُوَ مَيِّتٌ ... أَفْنَيْتَ عُمْرَكَ فِي التَّعَلُّلِ والْمُنَى
أَمَّا الْمَشِيْبُ فَقَدْ كَسَاكَ رِدَاءَهُ ... وَابْتَزَّ عَنْ كَتِفَيْكَ أَرْدِيَةَ الصِّبَا
وَلَقَدْ مَضَى الْقَرْنُ الَّذِينَ عَهِدْتَهُمْ ... لِسَبِيْلِهِمْ وَلَتَلْحَقَنَّ بِمَنْ مَضَى
وَلَقَلَّ مَاتَبْقَى فَكُنْ مُتَوَقِّعَاً ... وَلَقَلَّمَا يَصْفُو سُرُورُكَ إِنْ صَفَا
وَهِيَ السَّبِيْلُ فَخُذْ لِنَفْسِكَ عُدَّةً ... فَكَأَنَّ يَوْمَكَ عَنْ قَلِيْلٍ قَدْ أَتَى
إِنَّ الغَنِيَّ هُوَ الْقَنُوعُ بِعَيْنِهِ ... مَاأَبْعَدَ الطَّمِعَ الْحَرِيصَ مِنَ الْغِنَى
لَاتَشْغَلَنَّكَ لَوْ وَلَيْتَ عَنِ الَّذِي ... أَصْبَحْتَ فِيهِ لَا لَعَلَّ وَلَا عَسَى
خَالِفْ هَوَاكَ إِذَا دَعَاكَ لِرِيْبَةٍ ... فَلَرُبَّ خَيْرٍ فِي مُخَالَفَةِ الْهَوَى
عِلْمُ الْمَحَجَّةِ بَيِّنٌ لِمُرِيْدِهِ ... وَرَأَى الْقُلُوْبَ عَنِ الْمَحَجَّةِ فِي عَمَى
وَلَقَدْ عَجِبْتُ لِهَالِكٍ وَنَجَاتُهُ ... مَوْجُوْدَةٌ وَلَقَدْ عَجِبْتُ لِمَنْ نَجَا
وَعَجِبْتُ إِذْ نَسِيَ الحِمَامَ وَلَيْسَ مِنْ ... دُوْنِ الْحِمَامِ وَلَوْ تَأَخَّرَ مُنْتَهَى
سَاعَاتُ لَيْلِكَ والنَّهَارُ كِلَاهُمَا ... سَلٌّ إِلَيْكَ وَهُنَّ يُسْرِعْنَ الْخَطَا
وَلَئِنْ نَجَوْتَ فَإِنَّمَا هِيَ رَحْمَةٌ ... مِنَ الْمَلِكِ الرَّحِيمِ وَإِنْ هَلَكْتَ فَبِالْحَرَى

---

(١) شرح ديوان أبي العتاهية، بدون مؤلف، دار صعب بيروت، ط بدون، ت بدون، ص ٨.

يَاسَاكِنَ الدُّنْيَا آمِنْتَ زَوَالَهَا ... وَلَقَدْ تَرَى الْأَيَّامَ دَائِرَةَ الرَّحَى

وَلَكَمْ أَبَادَ الدَّهْرُ مِنْ مُتَحَصِّنٍ ... فِي رَأْسِ أَرْعَنَ شَاهِقِ صَعْبِ الذُّرَى

أَيْنَ الأُلَى شَادُوا الْحُصُونَ وَجَنَّدُوا ... فِيهَا الْجُنُودَ تَعَزُّزًا أَيْنَ الْأُلَى

أَيْنَ الْحُمَاةُ الصَّابِرُونَ حَمِيَّةً ... يَوْمَ الْهِيَاجِ لِحَرْبِ مُخْتَلِفِ الْقَنَا

وَذَوُو الْمَنَابِرِ وَالْعَسَاكِرِ وَالدَّسَا ... كِرِ وَالْمَحَاضِرِ وَالْمَدَائِنِ وَالْقُرَى

وَذَوِو الْمَرَاكِبِ وَالْكَتَائِبِ وَالنَّجَائِبِ م ... وَالْمَرَائِبِ وَالْمَنَاصِبِ فِي الْعُلَى

أَفْنَاهُمُ مَلِكُ الْمُلُوكِ فَأَصْبَحُوا ... مَا مِنْهُمُ أَحَدٌ يُحَسُّ وَلَا يُرَى

وَهُوَ الْخَفِيُّ الظَّاهِرُ الْمَلِكُ الَّذِي ... هُوَ لَمْ يَزَلْ مَلِكًا عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَى

وَهُوَ الْمُقَدِّرُ وَالْمُدَبِّرُ خَلْقَهُ ... وَهُوَ الَّذِي فِي الْمُلْكِ لَيْسَ لَهُ سِوَى

وَهُوَ الَّذِي يَقْضِي بِمَا هُوَ أَهْلُهُ ... فِينَا وَلَا يُقْضَى عَلَيْهِ إِذَا قَضَى

وَهُوَ الَّذِي أَنْجَى وَأَنْقَذَ شَعْبَهُ ... بَعْدَ الضَّلَالِ مِنَ الضَّلَالِ إِلَى الْهُدَى

حَتَّى مَتَى لَا تَرْعَوِي يَا صَاحِبِي ... حَتَّى مَتَى حَتَّى مَتَى وَإِلَى مَتَى

وَاللَّيْلُ يَذْهَبُ وَالنَّهَارُ وَفِيهِمَا ... عِبَرٌ تَمُرُّ وَفِكْرَةٌ لِأُولِي النُّهَى

يَا مَعْشَرَ الْأَمْوَاتِ يَا ضِيفَانَ رَبِّ ... الْأَرْضِ كَيْفَ وَجَدْتُمُ طَعْمَ الْثَرَى

أَهْلَ الْقُبُورِ مَحَى التُّرَابُ وُجُوهَكُمْ ... أَهْلَ الْقُبُورِ تَغَيَّرَتْ تِلْكَ الْحُلَى

أَهْلَ الْقُبُورِ كَفَى بِنَاءُ دِيَارِكُمْ ... إِنَّ الدِّيَارَ بِكُمْ لَشَاحِطَةُ النَّوَى

أَهْلَ الْقُبُورِ أَلَا تَوَصَّلُ بَيْنَنَا ... مَنْ مَاتَ أَصْبَحَ حَبْلُهُ رَثَّ الْقِوَى

كَمْ مِنْ أَخٍ لِي قَدْ وَقَفْتُ بِقَبْرِهِ ... فَدَعَوْتُهُ لِلَّهِ دَرُّكَ مِنْ فَتَى

أَ أُخَيَّ لَمْ تَفْكُرْ مَنِيَّةُ إِذْ أَتَتْ ... مَا كَانَ أَطْعَمَكَ الطَّبِيبُ وَمَا سَقَى

أَ أُخَيَّ لَمْ تَغْنِ التَّمَائِمُ عَنْكَ مَا ... قَدْ كُنْتُ أَحْذَرُهُ عَلَيْكَ وَلَا الرُّقَى

أَ أُخَيَّ كَيْفَ وَجَدْتَ مِنْ سُكْنَاكَ فِي ... قَبْرٍ وَكَيْفَ وَجَدْتَ ضِيقَ الْمُلْتَحَى

قَدْ كُنْتُ أَفْرَقُ مِنْ فِرَاقِكَ سَالِمًا ... فَأَجَلُّ مِنْهُ فِرَاقُ دَائِرَةِ الرَّدَى

فَالْيَوْمَ حَقَّ لِيَ التَّوَجُّعُ إِذْ جَرَى ... حُكْمُ الْإِلَهِ عَلَيَّ فِيكَ بِمَا جَرَى

يَبْكِيكَ قَلْبِي بَعْدَ عَيْنِي حَسْرَةً ... وَتَقَطُّعًا مِنْهُ عَلَيْكَ إِذَا بَكَى

وإذا ذكرتـك يـاأخي تقطعـت كبدي فافلقت الجوانح والحشى[1]

ويقول في قصيدة من تسعة وثلاثين بيتاً في إيثار الباقية على الفانية (من الكامل)[2]:

المـرء آفتـه هـوى الدنيـا والمـرء يطغى كلمـا استغنى
إنـي رأيـت عواقـب الدنيـا فـتركت مـاأهوى لمـا أخشى
فكـرت في الدنيـا وجدتهـا فـإذا جميـع جديدهـا يبلى
وإذا جميـع أمورهـا دول بـين البريـة قلمـا تبقى
وبلـوت أكـثرَ أهْلِهـا فـإذا كـل امـريء في شـأنه يسعى
ولقـد بلـوت فلـم أجـد سـببا بِـأَعَزَّ مِـنْ قنـع ولا أعلى
ولقـد طلبـت فلـم أجـد كرمـا أعلى بصاحبـه مـن التقـوى
ولقـد مـررت على القبـور فمـا ميـزت بـين العبـد والمـولى
مـازالت الدنيـا منغصـة لم يخـل صاحبهـا مـن البلـوى
دار الفجـائع والهمـوم ودار البـؤس والأحـزان والشـكوى
بينـا الفتـى فيهـا بمنزلـة إذ صـار تحـت ترابهـا ملقـى
تقفـو مسـاويها محاسـنها لاشـيء بـين النعـى والبشـرى
ولقـل يـوم ذر شـارقه إلا سمعـت بهـالك ينعـى
لاتعتـبن علـى الزمـان فمـا عنـد الزمـان لعـاتب عتبـى
ولئـن عتبـت علـى الزمـان لمـا يـأتي بـه فلقـل مـاترضى
المـرء يوقـن بالقضـاء ومـا ينفـك ان يعنـى بمـا يكفـى
للمـرء رزق لايمـوت وإن جهـد الخلائـق دون آن يفنـى
يابـاني الـدار المعـد لهـا مـاذا عملـت. لـدارك الأخـرى
وممهـد الفـرش الوثـيرة لا تغفـل فـراش الرقـدة الكـبرى

---

(١) شرح الديوان: ٩ – ١٠ .
(٢) شرح الديوان: ص ٥ – ٦ .

وَلَقَدْ دُعِيتَ وَقَدْ أَجَبْتَ لِمَا ... تُدْعَى لَهُ فَانْظُرْ لِمَا تُدْعَى

أَتُرَاكَ تُحْصِي مَنْ رَأَيْتَ مِنَ ... الْأَحْيَاءِ ثُمَّ رَأَيْتَهُمْ مَوْتَى

فَلَتُلْحَقَنَّ بِعَرْصَةِ الْمَوْتَى ... وَلَتَنْزِلَنَّ مَحَلَّةَ الْهَلْكَى

مَنْ أَصْبَحَتْ دُنْيَاهُ غَايَتَهُ ... فَمَتَى يَنَالُ الْغَايَةَ الْقُصْوَى

بِيَدِ الْفَنَاءِ جَمِيعُ أَنْفُسِنَا ... وَيَدُ الْبِلَى فَلَهَا الَّذِي يَبْلَى

لَاتَغْتَرِرْ بِالْحَادِثَاتِ فَمَا ... لِلْحَادِثَاتِ عَلَى امْرِيءٍ بُقْيَا

لَاتَغْبِطَنَّ فَتًى بِمَعْصِيَةٍ ... لَاتَغْبِطَنَّ خَلَا أَخَا التَّقْوَى

سُبْحَانَ مَنْ لَاشَيءَ يَعْدِلُهُ ... كم من بصير قلبه أعمى

سُبْحَانَ مَنْ أَعْطَاكَ مِنْ سِعَةٍ ... سُبْحَانَ مَنْ أَعْطَاكَ مَا أَعْطَى

فَلَئِنْ عَقَلْتَ لَتَشْكُرَنَّ وَإِنْ ... تَشْكُرْ فَقَدْ أَغْنَى وَقَدْ أَقْنَى

وَلَئِنْ بَكَيْتَ لِرِحْلَةٍ عَجَلًا ... نَحْوَ الْقُبُورِ فَمِثْلُهَا أَبْكَى

وَلَئِنْ قَنِعْتَ لَتَظْفَرَنَّ بِمَا ... فِيهِ الْغِنَى وَالْغَايَةُ الْكُبْرَى

وَلَئِنْ رَضِيتَ عَلَى الزَّمَانِ فَقَدْ ... أَرْضَى وَأَغْضَتْ قَلْبَكَ النَّوْكَى

وَلَقَلَّ مَنْ تَصْفُو خَلَائِقُهُ ... وَلَقَلَّ مَنْ يَصْفُو لَهُ الْمَحْيَا

وَلَرُبَّ مَزْحَةِ نَاطِقٍ بَرَزَتْ ... مِنْ لَفْظِهِ وَكَأَنَّهَا أَفْعَى

وَالْحَقُّ أَبْلَجُ لَاخَفَاءَ بِهِ ... مُذْ كَانَ يُبْصِرُ نُورَهُ الْأَعْمَى

والْمَرْءُ مُسْتَرْعَى أَمَانَتُهُ ... فَلْيَرْعَهَا بِأَصَحِّ مَا يَرْعَى

وَالرِّزْقُ قَدْ فَرَغَ الْإِلٰهُ لَنَا ... مِنْهُ وَنَحْنُ بِجَمْعِهِ نُعْنَى

عَجَبًا عَجِبْتُ لِطَالِبٍ ذَهَبًا ... يَفْنَى وَيَرْفُضُ كُلَّ مَا يَبْقَى

حَقًّا لَقَدْ سَعِدَتْ وَمَا شَقِيَتْ ... نَفْسُ امْرِيءٍ رَضِيَتْ بِمَا تُعْطَى[1]

ثم يقول في عشرة أبيات (من السريع) حول غرور الدنيا[2]:

أَمَا مِنَ الْمَوْتِ لِحَيٍّ لَجَا ... كُلُّ امْرِيءٍ آتٍ عَلَيْهِ الْفَنَا

---

(١) المصدر السابق، ص ٧ .

(٢) المصدر السابق، ص ٤-٥.

تَبَـــارَكَ اللهُ وسُـــبْحَانَهُ ... لِكُـلِّ شَـيءٍ مُـدَّةٌ وانْقِضَـا
يُقَـدِّرُ الإِنْسَـانُ فِي نَفْسِـهِ ... أَمْـراً ويأبَـاهُ عَلَيْـهِ القَضَـا
وَيُرْزَقُ الإِنْسَـانُ مِـنْ حَيْـثُ لَا ... يَرْجُـو وأَحْيَانـاً يَضَـلُّ الرَّجَـا
اليَـأْسُ يَحْمِـي لِلْفَتَـى عِرْضَـهُ ... والطَّمَـعُ الكَـاذِبُ دَاءٌ عَيَـا
مَـا أَزْيَنَ الحِلْـمَ لِأَصْحَابِـهِ ... وَغَايَـةُ الحِلْـمِ تَمَـامُ التُّقَـى
والحَمْدُ مِنْ أَرْبَحِ كَسْبِ الفَتَـى ... والشُّكْرُ لِلْمَعْرُوفِ نِعْمَ الجَـزَا
يَـا آمِـنَ الدَّهْـرِ عَلَـى أَهْلِـهِ ... لِكُـلِّ عَيْـشٍ مُـدَّةٌ وَانْتِهَـا
بَيْنَـا يُـرَى الإِنْسَـانُ فِي غِبْطَـةٍ ... أَصْبَـحَ قَـدْ حَـلَّ عَلَيْـهِ البِلَـى
لَايَفْخَـرِ النَّـاسُ بِأَحْسَـابِهِمْ ... فَإِنَّمَـا النَّـاسُ تُـرَابٌ وَمَـا

ويقول في تسعة أبيات من المقصورة في القناعة والزهد (من السريع)[1]:

اَلحَمْـدُ لِلهِ عَلَـى مَـا نَرَى ... كُـلُّ مَـنْ احْتِيجَ إِلَيْـهِ زَهَـى
يَاأَيُّهَـا المُبْتَكِـرُ الرَّائِـحُ ... المُشْـتَغِلُ القَلْـبِ الطَّوِيـلُ المُنَـى
نِعْـمَ الفِـرَاشُ الأَرْضُ فَـاقْنَعْ بِـهِ ... وَكُـنْ عَـنِ الشَّـرِّ قَصِـيْرَ الخُطَـا
مَـا أَكْرَمَ الصَّـبْرَ وَمَا أَحْسَـنَ ... الصِّـدْقَ وَمَـا أَزْيَنَـهُ بِـالفَتَى
اَلخَـرْقُ شُـؤْمٌ والتُّقَـى جُنَّـةٌ ... والرِّفْـقُ يُمْـنٌ وَالقُنُـوعُ الغِنَـى
نَـافِسْ إِذَا نَافَسْـتَ فِي حِكْمَـةٍ ... آخٍ إِذَا آخَيْـتَ أَهْـلَ التُّقَـى
مَاخَـيْرُ مَـنْ لَايُرْتَجَـى نَفْعُـهُ ... يَوْمـاً وَلَايُؤْمَـنُ مِنْـهُ الأَذَى
واللهُ لِلنَّـاسِ بِأَعْمَـالِهِمْ ... وَكُـلُّ نَـاوٍ فَلَـهُ مَـا نَوَى
وَطَـالِبُ الدُّنْيَـا الكَـدُودُ بِهَـا ... فِي فَاقَـةٍ لَيْـسَ لَهَـا مُنْتَهَـى

ثم يقول في سبعة أبيات عن تقوى الله (من المتقارب)[2]:

أَشَـدُّ الجِهَـادِ جِهَـادُ الْـوَرَى ... ومَـا كَرَّمَ المَـرْءَ إِلَّا التُّقَـى

---

(١) المصدر السابق، ص ٧-٨.
(٢) المصدر السابق، ص ٤ .

وَآخْلَاقُ ذِي الْفَضْلِ مَعْرُوفَةٌ ... بِبَذْلِ الْجَمِيلِ وَكَفِّ الْأَذَى
وَكُلُّ الْفُكَاهَاتِ مَمْلُولَةٌ ... وَطُولُ التَّعَاشُرِ فِيهِ الْقِلَى
وَكُلُّ طَرِيفٍ لَهُ لَذَّةٌ ... وَكُلُّ تَلِيدٍ سَرِيعُ الْبِلَى
وَلَاشَيْءَ إِلَّا لَهُ آفَةٌ ... وَلَاشَيْءَ إِلَّا لَهُ مُنْتَهَى
وَلَيْسَ الْغِنَى نَشَبٌ فِي يَدٍ ... وَلَكِنْ غِنَى النَّفْسِ كُلُّ الْغِنَى
وَإِنَّا لَفِي صُنْعِ ظَاهِرٍ ... يَدُلُّ عَلَى صَانِعٍ لَايُرَى

ويقول عن غرور الدنيا في أربعة أبيات (من الطويل)[1]:

نَصَبْتِ لَنَا دُونَ التَّفَكُّرِ يَادُنْيَا ... أَمَانِي يَفْنَى الْعُمْرُ مِنْ قَبْلِ أَنْ تَفْنَى
مَتَى تَسْتَضِي حَاجَاتُ مَنْ لَيْسَ وَاصِلاً ... إِلَى حَاجَةٍ حَتَّى تَكُونَ لَهُ أُخْرَى
لِكُلِّ امْرِيءٍ فِيمَا قَضَى اللهُ حُطَّةٌ ... مِنَ الْأَمْرِ فِيهَا يَسْتَوِي الْعَبْدُ وَالْمَوْلَى
وَإِنَّ امْرَءًا يَسْعَى لِغَيْرِ نِهَايَةٍ ... لَمُنْغَمِسٌ فِي لُجَّةِ الْفَاقَةِ الْكُبْرَى

وأربعة أبيات أخرى من المقصور (من الكامل) تقول[2]:

يَامَنْ يُسَرُّ بِنَفْسِهِ وَشَبَابِهِ ... أَنَّى سُرِرْتَ وأَنْتَ فِي خَلْسِ الرَّدَى
يَامَنْ أَقَامَ وَقَدْ مَضَى إِخْوَانُهُ ... مَاأَنْتَ إِلَّا وَاحِدٌ مِمَّنْ مَضَى
أَنَسِيتَ أَنْ تُدْعَى وَأَنْتَ مُجَرَّحٌ ... مَاإِنْ تَفِيقُ وَلَاتُجَاوِبُ مَنْ دَعَا
أَمَّا خُطَاكَ إِلَى الْعَمَى فَسَرِيعَةٌ ... وَإِلَى الْهُدَى فَأَرَاكَ مُنْقَبِضَ الْخُطَا

و يصف عموم الموت (من الكامل) في أبيات ثلاثة تقول[3]:

إِنَّ الطَّبِيبَ بِطِبِّهِ وَدَوَائِهِ ... لَايَسْتَطِيعُ دِفَاعَ مَكْرُوهٍ أَتَى
مَا لِلطَّبِيبِ يَمُوتُ بِالدَّاءِ الَّذِي ... قَدْ كَانَ يُبْرِيءُ مِنْهُ فِيمَا قَدْ مَضَى

---

(١) المصدر السابق، ص ٤ .
(٢) المصدر السابق، ص ١٠ .
(٣) المصدر السابق، ص ١١ .

ذهب المداوي والمداوى والذي جلب الدواء وباعه ومن اشترى

وأخيراً يقول في بيتين اثنين (من الطويل)[1]:

إلى الله فيما نالنا نرفع الشكوى ففي يده كشف المضرة والبلوى

خرجنا من الدنيا ونحن من أهلها فلانحن في الأموات فيها ولا الأحيا

ويلحظ على شعر أبي العتاهية المقصور أن جميعه في الزهد والورع، وبأوزان مختلفة، هي (الكامل، وأيضا الكامل، والسريع، والمتقارب، والطويل)، ولم يأت منه على وزن الرجز، كما هو متبع في الأغلب والأعم. وشأن القافية المقصورة عنده شأنها عند سابقيه ولاحقيه من بعده، لم تتجاوز الأربعين بيتاً بكثير.

والشعر المقصور عند ابن المعتز (ت ٢٩٦هـ)[2]، مثله عند العباس بن الأحنف، مقطعات ومجزآت، أطولها قصيدة بلغت ثمانية وعشرين بيتاً، وتليها أخرى بثمانية أبيات، ثم تتناقص في أبياتها مابين خماسيتين، ورباعيتين وثلاثية واحدة، وثلاث ثنائيات، هي على التوالي: (من المتقارب).

وسارية لاتمل البكا جرى دمعها في خدود الثرى

سرت تقدح الصبح في ليلها، ببرق كهندية تنتضى

فلما دنت جلجلت في السما ء رعدا أجش كجرس الرحى

ضمان عليها ارتداع اليفا ع بأنوارها، واعتجار الربى

فقما زال مدمعها باكيا على الترب حتى اكتسى ماكتسى

فأضحت سواء وجوه البلاد، وجن النبات بها، والتقى

وكأس سبقت إلى شربها عذولي، كذوب عقيق جرى

يسير بها غصن ناعم من البان مغرسه في نقا

---

(١) المصدرا لسابق، ص ١١.

(٢) هو أبوالعباس عبدا لله بن المعتز، وهو ابن الخليفة العباسي المعتز با لله والذي ولي الخلافة يوماً وليلة، وقتل سنة، ٢٥٦هـ. [بروكلمان، ٢/٥٣-٥٤].

إذا شـــئت كلمـــنى بـــــالجفو ن مـــن مقلـةٍ كحلـت في الهـــوى

لـــه شـعر مثـــل نســـج الـــدروع وطـــــرف ســـــقيم إذا مارنـــــا

ويضحـــك عـــن أقحـــوان الريـــا ض ويغســـله بالعشـــي النـــدى

ومصباحنـــــا قمـــــر مشـــــرق كـــترس اللجـــين يشـــق الدجـــي

ســـقى الله أهـــل الحـــي وابـــلا ســـفوحاً وقـــل لأهـــل الحمـــي

لئـن بـــان صـــرف زمـــان بينـــا لمـــا زال يفعـــل مـــاقد تـــرى

ومهلكـــــة لامـــــع آلهـــــا قطعـــت بحـــرف أمـــون الخطـــا

لها ذنـــب مثـــل خـــوص العســـيب وأربعـــــة ترتمـــــي بـــــالحصى

بناهـــا الربيـــع بتـــاء الكثيـــب تســـوق ريـــاح الهـــواء النقـــا

فمـــا زال يدئبهـــا مـــاجد، علـى الأين حتـى انطوت وانطـوى

بـــأرض تـــأول آياتهـــا علـى الظعـن يخبـط فيهـا الهـوى

صرعـــت المطـى لأرقـــي لهـــا، فمـــا اعتـــذرت بينهـــا بـــالوجى

وذي كـــربٍ: إذ دعـــاني أجبـــت، فلبيتـــــه مســـــرعا إذ دعـــــا

بطـــرف أقـــب عريـــض اللبـــا ن ضـافي السـبيب، سـليم الشـظا

وفتيـــــان حـــــربٍ يجيبونهـــــا بـــزرق الأســـنة فـــوق القنـــا

كغـــــاب تحـــــرق أطرافـــــه علـى لجـةٍ، مـــن حديـد جـرى

فكنـــــت لـــــه دون مـــــايتقى مجنـــا، ومزقـــت عنـــه العـــدا

أنـا ابـن الـذي سـاءهم في الحيـاة وســـادهم بـــي تحـــت الـــثرى

ومـــا لى في أحـــدٍ مرغـــب، بلـــى ، في يرغـــب كـــل الـــورى

وأســـهر للمجـــد والمكرمـــات، إذا اكتحلـــت أعـــين بـــالكرى(٣)

ثـم تلـي هـذه القصيـدة ذات الثمانيـة والعشـرين بيتـاً بعنـوان (سـاهر للمجـد والمكرمات) قصيدة بثمانية أبيات معنونة بـ(بنى عمنا الأدنين)، تقول : (من السريع)

بـنى عمنـا الأدنـين مـن آل طـالب، تعالوا إلى الأدنى، وعودوا إلى الحسنى

(٣) ديوان ابن المعتز، دار صادر، بيروت، ط بدون، ت بدون، ص٢١، ٢٢، ٢٣.

أليس بنو العباس صنو أبيكم، وموضع نجواه، وصاحبه الأدنى،
وأعطاكم المأمون عهد خلافةٍ، لنا حقها لكنه جاد بالدنيا
ليعلمكم أن التي قد حرصتم عليها، وغودرتم على أثرها صرعى،
يسير عليه فقدها، غير مكثر، كما ينبغي للصالحين ذوي التقوى
فمات الرضى من بعد ماقد علمتم ولاذت بنا من بعده مرة أخرى
وعادت غلينا، مثل ماعاد عاشق إلى وطن، فيه له كل مايهوى
دعونا ودنيانا التي كلفت بنا كما قد تركناكم.ودنياكم الأولى[1]

ثم يأتي بخماسيتين، الأولى بعنوان (حبيس الهوى)، تقول: (من المتقارب).

يانـاظرا أودع قلبي الهوى، كويت بالصد الحشا، فاكتوى
وياقضيبا ناعما في نقا، أحس ريحا، فانثنى، واستوى
إرحم محبا عاد في غيه، من بعد ماقيل صحا وارعوى
قد كتب الدمع على خده: هذا حبيس في سبيل الهوى
مانلت منه نائلا، غير أن وافق كمي كمه، فالتوى[2]

والخماسية الثانية بعنوان (جفاني النميري)، تقول: (من الكامل).

جفاني النميري، فيمن جفا، وماكان إلا كمن قد سرى
ويزعم أني له حافظ، وأين خليل تراه وفي
ومالي منه، سوى الاعتذا ر ، نصيب وسائره للعدا
وماجمع الله حب امريء وحبك أعداءه في حشا
بأي سلام تلاقى العدو وسيفك في كفه منتضى[3]

ثم يأتي برباعيتين، الأولى بعنوان(ويح القلوب من العيون)،تقول:(من الكامل).

---

(١) المصدر السابق، ص: ٢٣-٥٤.

(٢) المصدر السابق، ص: ٢٦.

(٣) الديوان، ص ٢٧.

يـامن بـــه صمـــم عـــن الشـكوى، وتغـــافل عـــن صـــاحب البلـــوى
إن بحـت بـاسمك، فهـو يقتلـــنى، وهنـــاك تثكـــل مـــنى الثكلـــى
ســـافرت بالآمـــال فيـــك، فلـــم تبلـغ وصـالك، وانثنـت حســـرى
ويـح القلـوب مـن العيـون، لقـد قـــامت قيـــامتهن في الدنيـــا[1]

والرباعية الثانية بعنوان (عتاب ولاعتبى)، تقول :(من الطويل).

قطعت عرى ودي، وخنت أمـانتى، وأبديـت لى عتبـا، و لم تقبـل العتبـى
فيـارب ليـــل لايرجـــى صباحـــه تحملت فيه مـاكرهت، كمـا تهـوى
فياحســـرتى، إن رد كفـــى مـــانع فقصرهـــا عمـــا تحـــب مـــن الدنيـــا
ومـــــابغيتى في منـــةٍ لى أنالهـــــا وأبلغهـــا إلا نظـــرت إلى آخـــرى[2]

وثلاثية وحيدة بعنوان (الجبال من الحصى)، تقول : (من مجزوء الكامل).

خـــل الذنـــوب صغيرهـــــا وكبيرهـــــا، فهـــو التقـــى
كـــن فـــوق مـــاش فـــوق آر ض الشـــوك يحـــذر مـــايرى
لاتحقـــــــرن صغـــــــيرة، إن الجبـــال مـــن الحصـــى[3]

أما الثنائيات فهى ثلاث، الأولى بعنوان (بأبي)، وتقول: (من مجزوء الخفيف)

بـــــأبى مـــــن أنالـــــه طـــال مـــن حقـــق المنـــى
مارنـــــا طـــــرف أحمـــــدٍ أمـــــس ، لكنـــــه زنـــــى[4]

والثنائية الثانية بعنوان (لاميت ولاحي)، وتقول : (من المتقارب).

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٤ .
(٢) المصدر السابق، ص ٢٨ .
(٣) المصدر السابق، ص ٢٩ .
(٤) المصدر السابق، ص ٢٥.

تغضب من أهوى، فما أَسْمَجَ الدنيا، ولست من الأمـوات فيهـا ولا أحيـا

ألا ليـت فاهـا مشـرب لى، وليتـنى أقيـم عليـه، لاأنحـى، ولا أروى[1].

أما الثنائية الثالثة، فهي بعنوان (مصباح الشيب)، تقول: (من الطويل)

مضى، من شبابك مـاقد مضـى، فـلا تكـثرن عليـك البكـا

وشـعل شـيبك مصباحـه، ولست الرشيد، أمـا قـد تـرى[2]

ويأتي المتنبي أبوالطيب أحمد بن الحسين (ت ٣٥٤هـ)[3]، بمقصورة يتيمة عدتها ثلاثة وثلاثون بيتاً أوردها بتمامها: (من المتقارب).

ألا كـل ماشـية الخـيزلى فـدى كـل ماشـية الهيذبـى[4]

وكـل نجـاة بجاويـة خَنُوْفٍ ومـابي حُسْنُ المِشَـى[5]

ولكنهـن حبـال الحيـاة وكيـد العـداة وميـط الأذى[6]

ضربـت بهـا التيـه ضـرب القمـا ر إمـا لهـذا وإمـا لـذا[7]

إذا فزعـت قدمتهـا الجيـاد وبيـض السـيوف وسمـر القنـا[8]

فمـرت بنخـل وفي ركبهـا عـن العـالمين وعنـه غنـى[9]

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٩.

(٣) هو أبوالطيب أحمد بن الحسين الجعفي، اشتهر بمدح سيف الدولة الحمداني، ثم مدح كافوراً الإخشيدي، وعاد فهجاه، مات مقتولاً سنة ٣٥٤هـ. [بروكلمان، ٢/٨١-٨٣].

(٤) الخيزلى: مشية للنساء فيها تثاقل وتفكك. الهيذبى : ضرب من مشي الخيل فيه حد. يعني: كل امرأة حسنة المشية فدى كل فرس سريعة الخطو.

(٥) النجاة: الناقة السريعة. بجاوية: نسبة إلى بجاوة وهي أرض بالنوبة أو قبيلة من السودان توصف نوقها بالسرعة. الخنوف: من خنف البعير إذا قلب خف يده في المشي إلى وحشيه . ومابي أي ماأهتم له. المشي جمع مشية: هيئة المشي.

(٦) الضمير من لكنهن للإبل. ميط الأذى: دفعه.

(٧) التيه : المفازة التي يضل بها المرء.

(٨) قدمها: تقدمها الخيل الخ لتدافع عنها.

(٩) نخل: ماء معروف. ركبها: جماعة الراكبين، والضمير من عنه للنخل. أي أنهم في غنى عن الماء لأنهم تعودوا الصبر على العطش.

وَأَمْسَتْ تُخَيِّرُنَا بِالنِّقَا ... بِ وَادِي الْمِيَاهِ وَوَادي الْقُرَى(١)

وَقُلْنَا لَهَا أَيْنَ أَرْضُ الْعِرَاقِ ... فَقَالَتْ وَنَحْنُ بِتُرْبَانَ هَا(٢)

وَهَبَّتْ بِجِسْمِي هُبُوبَ الدَّبُو ... رِ مُسْتَقْبِلاتٍ مَهَبَّ الصَّبَا(٣)

رَوَامِي الْكِفَافِ وَكِبْدِ الْوِهَادِ ... وَجَارِ الْبُوَيْرَةِ وَادِي الغَضَى(٤)

وَحَابَتْ بُسَيْطَةَ جَوْبَ الرِّدَا ... ءِ بَيْنَ النَّعَامِ وَبَيْنَ المَهَى(٥)

إِلَى عُقْدَةِ الْجَوْفِ حَتَّى شَفَتْ ... بِمَاءِ الجَرَاوِيِّ بَعْضَ الصَّدَى(٦)

وَلاحَ لَهَا صَوْرٌ وَالصَّبَاحَ، ... وَلاحَ الشَّغُورُ لَهَا وَالضُّحَى(٧)

وَمَسَّى الجُمَيْعِيَّ دِئْدَاؤُهَا ... وَغَادَى الْأَضَارِعَ ثُمَّ الدَّنَا(٨)

فَيَا لَكَ لَيْلاً عَلَى أَعْكُشٍ ... أَحَمَّ الْبِلَادِ خَفِيَّ الصَّوَى(٩)

وَرَدْنَا الرُّهَيْمَةَ فِي جَوْزِهِ ... وَبَاقِيهِ أَكْثَرُ مِمَّا مَضَى(١٠)

فَلَمَّا أَنَخْنَا رَكَزْنَا الرِّمَا ... حَ بَيْنَ مَكَارِمِنَا وَالْعُلَى(١١)

وَبِتْنَا نُقَبِّلُ أَسْيَافَنَا ... وَنَمْسَحُهَا مِنْ دِمَاءِ العِدَى

لِتَعْلَمَ مِصْرُ وَمَنْ بِالْعِرَاقِ ... وَمَنْ بِالْعَوَاصِمِ أَنِّي الْفَتَى(١٢)

---

(١) النقاب: اسم مكان قرب المدينة، أي في هذا المكان خيرتنا بالمسير إما لوادي المياه وإما لوادي القرى.

(٢) تربان: اسم مكان.

(٣) هبت : سارت بنشاط. حسمى: مكان . الدبور: الريح الغربية. الصبا: ريح الشرق.

(٤) هذه كلها أسماء أماكن.

(٥) بسيطة : مكان. الرداء: مايلتحف به.

(٦) عقدة الجوف: مكان . الجراوي: منهل.

(٧) صور: اسم ماء. شغور: مكان. صباح وضحى منصوبان على معنى المعية. أي ظهر لها هذا الماء مع وقت الصباح ..الخ.

(٨) الدئداء: من دأدأ البعير إذا عدا أشد العدو. الجميعي والأضارع والدنا أسماء أمكنة. غادى: أي غدوة.

(٩) أعكش : مكان . الصوى جمع صوة: حجر يوضع علامة في الطريق.

(١٠) الرهيمة: اسم ماء. جوز الشيء: وسطه، والضمير منه لأعكش، والضمير من باقيه لليل.

(١١) أنخنا : نزلنا .

(١٢) العواصم : اسم بلاد. الفتى : الحر الكريم.

وَأَنِّي وَفَيْتُ، وَأَنِّي أَبَيْتُ ... وَأَنِّي عَتَوْتُ عَلَى مَنْ عَتَا[1]

وَمَا كُلُّ مَنْ قَالَ قَوْلاً وَفَى ... وَلَا كُلَّ مَنْ سِيْمَ خَسْفاً أَبَى[2]

وَمَنْ يَكُ قَلْبٌ كَقَلْبِي لَهُ ... يَشُقَّ إِلَى العِزِّ قَلْبَ التَّوَى[3]

وَلَابُدَّ لِلْقَلْبِ مِنْ آلَةٍ ... وَرَأْيٍ يُصَدِّعُ صُمَّ الصَّفَا[4]

وَكُلِّ طَرِيْقٍ أَتَاهُ الْفَتَى ... عَلَى قَدَرِ الرَّجْلِ فِيْهِ الخُطَى[5]

وَنَامَ الْخُوَيْدِمُ عَنْ لَيْلِنَا ... وَقَدْ نَامَ قَبْلُ عَمِيَّ لاكَرَى[6]

وَكَانَ عَلَى قُرْبِنَا بَيْنَنَا ... مَهَامِهُ مِنْ جَهْلِهِ وَالْعَمَى[7]

وَمَاذَا بِمِصْرَ مِنَ الْمُضْحِكَاتِ ... وَلَكِنَّهُ ضَحِكٌ كَالْبُكَا

بِهَا نَبَطِيٌّ مِنْ أَهْلِ السَّوَادِ ... يُدَرِّسُ أَنْسَابَ أَهْلِ الْفَلَا[8]

وَأَسْوَدُ مِشْغَرُهُ نِصْفُهُ ... يُقَالُ لَهُ أَنْتَ بَدْرُ الدُّجَى[9]

وَشِعْرٍ مَدَحْتُ بِهِ الكَرْكَدَنّ ... بَيْنَ القَرِيضِ وَبَيْنَ الرُّقَى[10]

فَمَا كَانَ ذَلِكَ مَدْحاً لَهُ ... وَلَكِنَّهُ كَانَ هَجْوَ الْوَرَى

وَقَدْ ضَلَّ قَوْمٌ بِأَصْنَامِهِمْ ... وَأَمَّا بِزِقِّ رِيَاحٍ فَلَا[11]

---

(١) أبيت : امتنعت. عتوت : تجبرت .

(٢) سام: كلف. الخسف: الذل.

(٣) التوى: الهلاك.

(٤) يريد بآلة القلب: العقل. يصدع : يشق.

(٥) أتاه : سلكه.

(٦) خويدم : تصغير خادم. الكرى: النعاس.

(٧) المهامه : الفلوات . أي وان كنت قريباً منه كان بيني وبينه فلوات من جهله.

(٨) النبط: جيل من العجم ينزلون بالبطائح بين المراقين قيل سموا بذلك لكثرة النبط عندهم وهو الماء. والمراد بالسواد سواد المراق.

(٩) المشفر: شفة البعير.

(١٠) الكركدن : اسم حيوان عظيم الخلقة ويقال له وحيد القرن . الرقى جمع رقية : من أعمال السحر. يقول: إن شعره مدح من وجه ورقية من وجه لأنه كان يرقيه به ليأخذ ماله.

(١١) زق : اسم عام للظرف .

وَمَـنْ جَهِلَـتْ نَفْسُـهُ قَـدْرَهُ رأى غَـيْرُهُ مِنْـهُ مَـا لايَـرَى[1][2]

والمقصورة اليتيمة في ديوان المتنبي، جاءت كما قرأنا في ثلاثة[3] أغراض موضوعية، هي الوصف والفخر والهجاء، وفي ثلاثة وثلاثين بيتاً، على وزن المتقارب[4]، وقد فَسَّروا هذه النُدْرَة للقافية المقصورة عند المتنبي وغيره من الشعراء المجيدين أمثاله، ممن سبقوه، و لحقوا به، بأنَّه نُفور من هذه القافية لرؤيةٍ سلبية، أجمعوا عليها وإنْ لم يَرِدْنا ذلك تصريحاً، وهو تفسير يمكن أنْ نُجْرِيْهِ على سائر الشِعْرِ المقصورِ الرويّ منذ مطلع العصر الجاهلي، وحتى قبل هذا التاريخ وإلى العصور التالية له، وقد عُدَّ ذلك حِذْق من الشعراء وفطنة، قالوا: "ويؤكد هذا الشحوب الصوتي نفور الشعراء القدامى الذين تفرغوا للشِعْر، من المقصورات فديوان أبي الطيب مثلاً، لايضم إلا مقصورة واحدة ... ونفس الظاهرة نلاحظها في دواوين كبار الشعراء كبشار وابي تمام والبحتري وأبي العلاء، وغيرهم من الشعراء الحذاق"[5]، وعن علة وجود هذه القافية في أشعار النابغين من الشعراء، قيل: "ولم يكن ورود ذلك العدد القليل من المقصورات عند كبار الشعراء الحذاق إلا ركوب اضطرار يرد عنهم مايمكن أنْ يتهموا به من قصور في الشاعرية وعجز عن استقصاء القوافي في أشعارهم"[6]، وهو تفسير وتعليل مردود، فهل يُعقل أنْ يضطر المتنبي لركوب مثل هذه القافية ليثبت عبقريته الشعرية؟ التي اعترف بها شعراء عصره ونقّاده، والتي لم يَزَلْ يُشهد لها على مر العصور والدهور، ومأظن ذلك إلا تأكيداً منه وتقديراً لفاعليةِ هذه القافية وإنْ لم يُكْثِر منها.

---

(١) أي يرى الناس العيوب في من جهل قدر نفسه وهو لايراها.

(٢) ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٥م، ص ٥٠٩-٥١١.

(٣) الديوان: ص ٥١١-٥١٢.

(٤) شرح الشريف السبتي لمقصورة حازم وتأصيل الأسس النقدية لفن المقصورات: د.محمد الدناي، مجلة كلية الآداب بتطوان، العدد الثالث، ١٩٨٩م، ص ٤٧١.

(٥) المرجع السابق، ص ٤٦٣-٤٦٤ .

(٦) البنية الصوتية في الشعر بين الإنشاد والكتابة، د. محمد الدناي، ص ٣٥ .

إن القصيدة المقصورة ظلت وحتى عصر ابن المعتز (ت ٢٩٦هـ)، والمتنبي (٣٥٤هـ)، وهما من الشعراء المعاصرين لابن دريد، لاتتجاوز عشرات الأبيات، بل إن أطولها لم تصل الأربعين بيتاً؛ وعددها لايتجاوز أصابع اليد الواحدة، وإن تجاوزها فبقليل، بل إن من الشعراء من لم يتطرق إليها البتة، فخلت كثير من الدواوين من هذه القافية، فهل يعود ذلك إلى الشحوب الصوتي في هذه القافية كما قيل، أم أن هناك أسباباً أخرى؟ وهل القصيدة المقصورة تقل عن مستوى أي قصيدة؟ وبعبارة أخرى هل تحول القافية المقصورة دون ارتقائها إلى مستوى غيرها من القصائد الجياد؟... إن الوجود النادر، والكم المحدود في عدد الأبيات؛ اللذان لازما القافية المقصورة في مختلف العصور إلى عصر ابن دريد، قد أوجد عند فئة من الشعراء الرغبة في تجاوز هذا المعهود، فكيف تسنى لهم ذلك؟ وماأقصى ماتحقق لهم؟.

ويمكننا القول إن القافية المقصورة قد أخذت تزداد نوعاً ما عند شعراء العصر العباسي خاصة في موضوعات الزهد والوعظ والحكمة - كما مر بنا عند أبي العتاهية- وأغلب الظن أن هذه الأغراض هي التي أدت إلى هذا الظهور، وبذلك أخذ الشعر المقصور يطرق كثيراً من المعاني والأفكار، ولم يعد يتقيد بغرض المديح والغزل...، وربما كانت تلك مقدمات وتوطئة لمقصورة ابن دريد وغيره من الشعراء سيما العلماء منهم، الذين جاءوا بالمقصورات المطولات[1]، فبعد أن كانت الأبيات المقصورة مقيدة بآحاد الأعداد وعشراتها، فلم تتجاوز الأربعين بيتاً، عملوا على بلوغها المئات؛ فأتى ابن دريد بمقصورته في أكثر من مئتين وخمسين بيتاً، ومنهم من أوصلها إلى الثلاثمائة[2]، ومنهم من قارب

---

(١) ذكر المسعودي في مروج الذهب أن ابن دريد مسبوق إلى المقصورة بأبي المقاتل نصر بن نصير الحلواني الذي أنشأ مقصورة في محمد بن زيد الداعي الحسني بطبرستان، ومطلعها:

قفا خليلي على تلك الربا وسائلاها : أين هاتيك الدمى

[مروج الذهب: ٤/٢٢٩].

(٢) مقصورة ابن جابر: أبوعبدالله محمد بن أحمد بن علي الهواري، ومطلعها:

بادر قلبي للهوى وما ارتأى لما رأى من حسنها ماقد رأى

[نفح الطيب، ١٠/١٦٧-١٨٢].

الأربعمائة بيت[1]، ومنهم من بلغت عنده المقصورة أربعمائة بيت وأكثر[2]، حتى جاء حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ)، وأتى بمقصورة معارضة لمقصورة ابن دريد في ألف بيت وزيادة[3].

فما الذي أحدث هذا التغيير؟ وماأسباب هذا الإقبال بعد ذاك الإعراض؟ أسئلة شتّى وإجابات عديدة نستطلعها في قابل الفصل ..

---

(١) مقصورة الرواحي: أبومسلم ناصر بن سالم بن عديم بن صالح الرواحي العماني (ت ١٣٣٨هـ)، ومطلعها:

تلك ربوع الحي في سفح النقا تلوح كالأخلال من جد البلى.

[مجلة البيان الكويتية، العدد ٤١ أغسطس " آب " ١٩٦٩م، ص ٣٠].

(٢) مقصورة السيد محمد رشيد رضا، نظمها في أكثر من أربعمائة بيت، بدأها بقوله:

تبارك الباري مبدع الورى ** بالحق والحكمة عن ظهر غنى

[مجلة البيان الكويتيه، العدد ٤١ أغسطس "آب" ١٩٦٩م، ص ٣١].

(٣) مقصورة حازم بن أبو الحسن حازم بن محمد بن حسن بن خلف الأنصاري الخزرجي القرطاجي، ومطلعها:

لله ماقد هجت يايوم النوى ** على فؤادي من تباريح الجوى

[حققها، د. مهدي علام في كتابه: دراسات أدبية، ص ١٢٠-٢١٠].

الفصل الثالث

القافية المقصورة وأثر القرآن الكريم فيها

لم تكن المقصورة كغيرها من القصائد الشعرية، التى تم اكتمالها ونضجها منذ العصر الجاهلي - كما تبين لنا مما سبق - بل اكتفت فيه بظهورها على هيئة مقطعات ومجزآت، إذ كانت مبادرات وبدايات أقدم عليها الشعراء، ففريق جاءت محاولته جريئة نوعاً ما، وفريق اكتست محاولاته بكثير من التردد والحذر، فاكتفى بالبيت والبيتين، وإن أقصى ماوصلت إليه في ذلك العصر أربعين بيتاً، أو مازاد عن ذلك بقليل كقصيدة امريء القيس، وأخرى ثلاثين بيتاً من منظوم الأسعر الجعفي، وقد ظلت هاتان المقصورتان أطول ماكتب في القافية المقصورة أزمانا عديدة.

وإذا ماعن لنا سؤال عن أسباب تلك الندرة في القافية المقصورة، قد يتبادر الظن أو الشك إلى بدائية مسببات الاتصال، ومحدثات الإعلام، ووقفها على السماع، حيث كانت المشافهة الوسيلة المعتمدة، ولما كان يحيط بها من عوائق ومصاعب، كانت نتيجتها ضياعاً وفقداً للكثير الكثير من الشعر المقصور، لكن ذلك شك ينفيه التاريخ، ويضعفه مابين أيدينا من مطولات ومعلقات جاهلية، وقصائد إسلامية لاتزال قائمة ثابتة، تشكل لنا تراثاً أدبياً زاخراً وافراً، كما وأنه ليس لتأخر مجيء عصر التدوين أي دور في ضياع أي من الشعر الجاهلي المقصور، أو حتى تقلصه أو انحساره، وإن كان هذا شأنه بتقادم عهده، فحينما رسخ التدوين، وحل محل المشافهة، تمكن من إزهاق القيمة الصوتية للألف المقصورة كقافية شعرية، وذلك لقصور التدوين عن التسجيل الخطي للقيمة الصوتية المميزة للروي المقصور، فنشأ الخلط بين ألف الوصل في القوافى ذات الروي المفتوح والقافية المقصورة[1]، مما زاد من عزوف الشعراء عنها، مضيفاً بذلك حائلاً جديداً إلى جانب تلك الحواجز التى سبقته في الحيلولة دون الإقبال على هذه القافية، التى ظلت محتفظة بقلتها وندرتها أزماناً ليست بالقصيرة، وإن هذه الأفكار السلبية التى شاعت عن المقصور، أخذت مع الأيام في التبلور والنضوج حتى

---

(١) البنية الصوتية في الشعر بين الإنشاد والكتابة، د. محمد الدناي، ص ٤٠.

ظهرت فيما تلى من العصور على شكل قواعـد وقوانين وأحكـام صرفيـة ونحويـة[1]، تجاوز الشاعر لها يكلفه الكثير.

وإذا كانت الألف المقصورة بمقاييسهم المعلنة وغير المعلنـة، تفتقـر إلى كثـير ممـا تمتعت به غيرها من الحروف من خصائص فبماذا يفسر وجود الشعر المقصور وإن قل، وإن ندر..؟ ألا يحتمل أن للألف إيجابيات خاصة بها، ماكان للشعراء إغفالهـا والغـض عنها أو منها؟ وماتفسير النقاد لظهور المقصورات الطوال؟.

وإذا كـان العصـر الجـاهلي أو مـاقبل الإسـلام بدايـة لظهـور ووجـود الشـعر المقصور، فهي لم تزد على كونها محاولات وبدايات، يُرَجَّحُ أنها انطلقت بذائقة فطرية تجاوزت ذلك الاتفاق، مخترقة ذلك الإجماع، الذي بدوره لم يسمح لها بـأكثر ممـا ورد إلينا عن طريق الإنشاد والمشافهة، وإن كنا نسـتطيع القـول بـأن المقصـورة مثلهـا مثـل سائر المنشآت والموجودات في هذه الحياة، ليس لها من بُد أن تتأثر بمرور الزمن، الـذي لم يكن معها سخياً معطاء كما هي حاله مع سائر القوافي، حيـث ظلـت تلـك النـدرة والقلة قرينة مصاحبة للقافية المقصورة، ملازمة لها في غالب العصـور والدهـور، وبقـي ظهورها لايتجاوز أبياتاً معدودة، أشبه بومضات متفرقـة متبـاعدة، سـرعان ماييادرهـا الشعراء بالإعراض، ومن ثم الركـود والإهمـال، وفي غفلـة مـن الزمـان أو رضـا منـه، يسخو ويجود بشيء غير يسير مـن التحـول والتغـير، إذ يقيـض الله نفـراً مـن الشـعراء تجاوزوا تلك السلبيات، حتى وصلوا إلى مئات الأبيات كمقصورة ابن دريد في القـرن الرابع الهجري، ثم مقصورة حـازم القرطـاجني التـى تجـاوزت الألـف بيـت وذلـك في القرن السابع من الهجرة المحمدية.

---

(١) إن علماء النحو والصرف قد سلكوا الألف ضمن حروف ثلاث - الألـف والـواو والياء - نعتوها بالاعتلال والضعف واعتـبروا الألـف أذهـب الثلاثـة ضعفـاً واعتـلالاً، ورأوا أن التغير والاعتلال والانقلاب لايكون في جميع كلام العرب إلا في أحدها ...
[الخصـائص، ابـن جـني، ٢/٢٩٠، والرعايـة لتجويـد القـراءة وتحقيـق لفـظ التـلاوة، مكـي القيسي،ص ١٠٣].

ولقد كان هذا الازدهار في الشعر المقصور فيما تلى العصر الجاهلي من عصور إسلامية سبباً في اختلاف الباحثين والدارسين حول علة ذاك التحول والتغيير، حيث انقسموا فريقين: بين دارس يرجع ذاك الفضل إلى القرآن الكريم، وماحواه من فواصل قرآنية، تكثر بها الألفاظ المقصورة، وبين معارض لذاك الرأى مضعف منكر له.

وقد أكدت دراسة حديثة أسباب ذيوع تلك القافية بعد ظهور الإسلام بأنها تعود إلى "أن القرآن الكريم مرجع تلك الكثرة وذلك بسبب وفرة استعمال المقصور في سجعه... وأن هذه الوفرة هي التى مهدت للقافية المقصورة ذيوعها بين شعراء المسلمين"(١)، ثم إن الباحث تدعيماً وتوثيقاً لما أسلف يورد ثبتاً بأرقام الآيات القرآنية التى جاءت مسجوعة بروي المقصور، إلى جانب سورتي الأعلى، والليل، المختومة آياتهما بتلك الألف، وقد أعقب ذلك بتساؤل تقريري بأن لاغير القرآن سبب لذاك الذيوع، فقال: "... أليس من حقنا إذن أن نطمئن إلى دعوانا أن دوام التلاوة لهذه الآيات الكثيرة الورود في القرآن قد خلف في آذان مستمعيها من الشعراء ألفة لهذا الطراز من "القافية"، لم يكونوا يعهدونها في أشعار الجاهليين إلا في صورة قليلة مستحيية لاتكاد تبدو في شعرهم إلا متوارية وراء خجل الندرة"(٢)، فهو يرجع ذيوعها وانتشارها إلى الإلف والعادة وماجدَّ فيهما استقاء من تلاوة وسماع القرآن الكريم، متناسياً الأحكام والقوانين العرفية وماشاكلها، والتي إن تجاوزها الشعراء، لم يغفرها النقاد، ناهيك عن الذائقة الشعرية الفطرية، التي جبل عليها المتلقي العربي، الذي لايقل بها سلطة عن أولئك النقاد، وتلك الأعراف، وإن كانت المسألة لاتبعد كثيراً عن التعود والإلف، ومايستجد فيهما غير أن للشعر أصولاً وأسساً يتعين على الشاعر التقيد بها، وأن الخروج عنها أو التجديد فيها يخضع لشروط وأنظمة تستلزم إقناع صناع الشعر بها، من مبدعين، ونقاد، ودارسين، ومتذوقين.

---

(١) دراسات أدبية، د.مهدي علام، ص ٩٤-٩٥.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٩.

جاء في دراسة مؤيدة للدراسة السابقة تأكيد لكل ماقيل فيها حول تأثير القرآن في ظهور القافية المقصورة، يقول أحمد عطار: "إن القافية المقصورة قبل القرآن لاوجود لها – إذا استثنينا بضع المقطوعات وبعض الأبيات – وماجاء منها قبله محدود ومعدود، أما بعده فلاحصر له ولاعداد"(١)، والعطار إذ يكاد ينفى وجود القافية المقصورة قبل القرآن العظيم، يؤكد تأكيداً قاطعاً، بأن وفرتها وكثرتها لم تكن لسبب غيره، يقول: "... ولولا القرآن الكريم لما كانت هذه الوفرة الوافرة من القصائد المقصورة والمقصورات"(٢)، ثم إنه تدعيماً لاعتقاده هذا، يورد أسماء السور القرآنية التى ختمت آياتها بالألف المقصورة قائلاً: "... في القرآن أكثر من مئتي آية تنتهي آخر كلمة في كل منها بمقصور، وجاءت سورتان في القرآن كل آياتها من المقصور، وهما: (الأعلى) و(الليل)، وأما السور التى ينتهي كثير من آياتها أو بعضها بالمقصور فهي: طه، والنجم، والمعارج، والقيامة، والنازعات، وعبس، والعلق، والضحى"(٣). وبذا لانجد أي اختلاف بين هاتين الدارستين بل هما تكادان تكونا متطابقتين، وكلتاهما تؤكد تأكيداً قاطعاً بأن كثرة القافية المقصورة في العصور الإسلامية إنما يعود إلى وفرتها في الآيات القرآنية، باعتبارها فواصل ختمت بها تلك الآيات، فكان لسماعها وترادها ذاك الوجود الوافر في القصائد المقصورات سيما المطولات منها.

وإذا كانت الدراستان السابقتان فيهما شيء من التشدد والتعصب العاطفي والوجداني، تأتي دراسة ثالثة تخف حدة، وتقل انحيازاً، ولاتخفي ميلا إلى القول بهذا التأثير القرآني، يقول أحمد الشرباصي: "... من الممكن أن أقول إن قول الشعر على روي الألف المقصور كان معروفاً قبل الإسلام، ولما جاء القرآن، وفيه هذه الفواصل الكثيرة من الكلمات المنتهية بالألف المقصورة، كان قدوة ومددا لمن اتجهوا في شعرهم

---

(١) الفوائد المحصورة في شرح المقصورة، اللخمي: محمد بن أحمد بن هشام، تحقيق: أحمد عبدالغفور عطار، ص١٨.

(٢) المرجع السابق، ص ١٨.

(٣) المرجع السابق، ص ١٧.

هذا الاتجاه"[1]، وهو رأي لايختلف كثيراً عن سابقيه، غير أنه يخلو من ذلك التأكيد الجازم والقاطع، وقد أورده صاحبه تعقيباً على قول طه حسين إن : "الشعر العربي قد عرفت فيه المقصورة قبل القرآن وبعد القرآن، ومأأظن أنها كثرت في العهود الإسلامية تبعاً للقرآن. ولقد وجدت المقصورة في البادية عند العرب وأذكر أن الراعي النميري له مقصورة، وفي القرآن أشياء كثيرة لم يقلدها الناس ولا الشعراء"[2]، وعنده تستوي المعرفةبهذه القافية في الجاهلية والإسلام، وأن كثرتها وذيوعها في العهود الإسلامية لايحتم التبعية لوجود القرآن، أو تأثرها به ، وهو أمر يضعفه عنده قدم عهد العرب بالشعر وقوافيه بمختلف فنونه وتقاليده ، وفي رأيه أن التراكم الكمي للأبيات بتتابع وتسلسل لهذه القافية قصائد مطولات ، ليس بوليد تأثر وتقليد للفواصل القرآنية المختومة بالألف المقصورة ، وكأنما ذلك نمو طبيعي ليس في حاجة إلى تعليل أو تفسير.

وتقرر دراسة حديثة أن قلة وندرة القافية المقصورة سببها عزوف الشعراء عن هذه القافية، التى شذت عن قريناتها من القوافي، اللواتي يتحقق بهن ترجيع الحرف وترديده، إذ جاءت – كما يقول – مسلوبة من تلك الخاصية مجردة منها، فكان إعراضهم عنها، لأن " هذه القافية المطفأة التى لاصدى لها ولارنين .. بل قد تحس الأذن التى ألفت تلك الموسيقى الواضحة نشازاً في الانتقال من بيت إلى بيت آخر يخالفه في قافيته. فالألف غير منطوقة ولاصوت لها، وإنما الصوت في الحرف السابق عليها، فكأنه هو الروي لا الألف"[3]. وإن الأمر عنده ليس كما يرى مهدى علام إستساغة وإلفاً وتعودا بأثر من القرآن، بل إنه يرى في كثرتها تجاوزا واضطراراً، حيث قال: "لم يستسغ العرب الإسلاميون ذلك. ولكنهم فقط تجاوزوا عن هذا الايقاع

---

(١) فن المقصورة في الأدب العربي، د.أحمد الشرباصي، مجلة البيان، رابطة الأدباء بالكويت، العدد ٤٠،يوليو/تموز ١٩٦٩م، ص ٣٩.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٩.

(٣) حازم القرطاجني حياته وشعره، د. كيلاني حسن سند، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط بدون، ١٩٨٦م، ص ٢٨٣.

المحبب إلى نفوسهم من تكرار حرف الروي – حين اضطرهم لذلك طول القصيدة، وتركيبها، وماتحتوي عليه من موضوعات وأفكار شَتَّى .. تعجز القصيدة ذات القافية الموحدة عن استيعابها والتعبير عنها"[1]، ونستشف من قوله هذا أنَّ الشاعر قد أمسى بين خيارين: إمَّا الجانب الشكلي، وإمَّا الجانب الموضوعي الدلالي، وأنَّ الجمع بينهما أمر بات من الصعوبة بمكان، وأنَّ المفاضلة بينهما أمر حتمي لابد منه، ولئن أصبحت القافية الموحدة عائقاً أمام تطلعاتهم الدلالية الآخذة في الاتساع: من امتداد للقصيدة، وتشعب للأفكار، وتعدد للموضوعات وتنوع في التراكيب، فإنهم يبصرون في الروي المقصور مخرجاً ومنفذاً للخلاص من ذاك القيد، مضربين عما فيه من خواص صوتية حتى وإنْ افتقدوها في الروي المقصور، مكتفين بكونه يتميز بمقدرة وإمكانية إشباع الجانب الدلالي، ناشدين فيه تلك الفسحة التى يهيئها لعرض مافي جعبتهم من معارف لغوية، وحوادث تاريخية، وتراكيب لفظية، وأغراض موضوعية ...الخ[2]، ولأنَّ الجانب الدلالي في القصيدة، هو الأكثر حضوراً وتقديراً في تلك العهود الإسلامية –القرن الثاني ومايليه – فيحظى بقصب السبق والفوز بتحالف مع قرينه الروي المقصور، بينما ينال القافية الموحَّدة الزهد والتفريط، فهل يكون ظهور الروي المقصور بداية التخلي عن نظام القوافي؟ وهل لقائل أنْ يقول إنَّ القافية المقصورة هي تقليد واتباع لغائب قد حضر، ولِمُدْرَكٍ قد بزغ؟.

والرأي بتأثير القرآن في ذيوع القافية المقصورة عند مهدي علاَّم ومن حذا حذوه، يفسر في دراسة جديدة بأنَّه لم يكن سوى توطئة للوصول منها إلى تأكيد ماأريد إثباته من أنَّ التاريخ الفني للمقصورات، إنَّما بدأ مع مقصورتي الحلوانيّ[3] وابن دريد، اعتماداً منهم على مااصطنعوه من فروق وهمية بين مطوَّلاتها ومجزآتها

---

(١) المرجع السابق: ص ٢٨٣.

(٢) البنية الصوتية في الشعر العربي القديم بين الإنشاد والكتابة، د. محمد الدناي، ص٣٥ .

(٣) هو أبو المقاتل نصر بن نصير الحلواني،سبق ابن دريد في إطالة القصيدة المقصورة غير أن اللاحق تفوق على السابق [مروج الذهب للمسعودي ٤/٣٢١] .

ومقطّعاتها، متجاهلين ماللخصائص الصوتية الموحّدة بينهنّ بفعل ذاك الرويّ المقصور، وماذاك إلا - كما يقال - بسبب من هيمنة المستوى الدلالي، وتهميش المستوى الصوتي الذي اعتراه الضعف والشحوب بتمثيل الألف المقصورة روياً لتلك القصائد والأبيات، والذي لم يرفيه النقّاد المحدثون[1] أكثر من أنّه حرف لين لاصوت له ولا لون،حتّى إنّهم اجترأوا عليه فجردوه من قيمته الصوتية عندما استلبوه سُلْطَته، واتبعوه إلى الصامت المتقدم عليه، بل وأكثر من ذلك تجاوزوا وجوده بالتزام ماقبله من حروف باعتبارها قواف للقصيدة لاتلك الألف المقصورة، وهو إذ يوافق هذه الآراء، ينعت ورود الشعر المقصور عند الشعراء الحذّاق بأنّه لم يكن .. إلا ركوب اضطرار يَرُدُ عنهم مايمكن أنْ يُتّهموا به من قصور في الشاعرية، وعجز عن استقصاء كل القوافي في أشعارهم[2]، وهذا الرأي فيه استمرار للفكر السلبي عن القافية المقصورة، رَدَدْنا عليه بأنّ التفوق الشعري لاتثبته نوعية القوافي، ولا استقصاء أنواعها، وإنّما مجيء القافية المقصورة عند الشعراء المبدعين، دليل منهم وتأكيد على فاعليتها، وماكان لمدّعٍ أنْ يدعي أنّ قصيدة المتنبي ذات القافية المقصورة تَقِلُّ فناً عن سائر شعره؛ أمّا ندرتها فهي لتأثرهم بما شاع حول الألف المقصورة من قصورها عن سائر الحروف، وهم في ذلك تابعين مقلدين؛ نأى عنهم ابن دريد بمجيئه بقصيدته المقصورة، مثبتاً عن علم ويقين أنّ هذه الألف لاتقلُّ شأناً عن غيرها من القوافي إنْ لم تفقها جميعاً.

ويستمر التمسك بذلك الموقف السلبي من تلك القافية، بتأكيدٍ أنّ العناية التي وُجِّهَتْ إلى تلك القصائد المقصورات، إنّما قد جاءت من العلماء: شرّاحاً ونظّاماً، وماذاك إلا لما أشتملت عليه من قِيَمٍ دلالية نالتْ استحسانهم، وأرضت اتجاهاتهم وميولهم، فالشرّاح وجدوا فيها متناً معجمياً دلالياً، يُظْهِرُ فيه الشارح سعة معارفه اللغوية، والتاريخية، دون أي اهتمام بالموسيقى الشعرية، وأما النظّام فقد كان ذلك موقفاً منهم، مقابلاً لنفور الشعراء الحذّاق من الروي المقصور، فحاولوا التجمّل

---

(١) البنية الصوتية في الشعر العربي بين الإنشاد والكتابة، د. محمد الدناي، ص ٣٨ .

(٢) المرجع السابق، ص ٣٥ .

بصناعة الشعر، فاتجهوا إلى معارضة مقصورة ابن دريد، غير مبالين بشحوب الروي في معارضاتهم ... التي جاءت أقرب إلى المنظومات التعليمية منها إلى القصائد الشعرية[1]، فهل نفهم من ذلك أنَّ مجانبة الشعراء الجاهليين، ثم من تبعهم من الشعراء المسلمين لم تكن عادة مألوفة أو تقليداً متبعاً؟ وهل نستطيع القول بأنَّ استمرار تلك الندرة في الروي المقصور نتاج معرفة سلبية أكيدة، وخبرة واعية، تزيدها الأيام تأكيداً وتثبيتاً؟ وماذا عسانا أنْ نقول في الآراء القائلة بأنَّ ذيوع القافية المقصورة، كان بتأثير من القرآن الكريم وفواصله المقصورة؟.

إنَّ التأثير القرآني في بروز القافية المقصورة احتمال وارد، ولكنَّه ليس بالتأكيد القاطع، كما هو رأي مهدى علام وأحمد عطار، إذْ لو كان الأمر كذلك لاستلزم انتشاراً أوسع، وذيوعاً أكبر، نسبة إلى أعداد الشعراء الإسلاميين منذ بزوغ الإسلام وحتى عصرنا الحاضر، ثم إنَّ ثبوت ورسوخ الاعتقاد السلبي في الألف المقصورة من حيث الاعتلال والتسكين، ومايصحب ذلك من عَنَتٍ ومشقَّة، تتطلبها مواجهة تلك العوائق والتغلب عليها، كانت أموراً كفيلة للحد من الاقبال عليها، ومن ثم العزوف عنها إلى ماهو مأمون السهولة، مضمون النتائج، من تلك القوافي النقية من السلبيات، والتي تجمعت في الألف المقصورة خصوصاً وأصوات المَدِّ عموماً. فما هي هذه السلبيات والنقائص التي أحاطت بهذه القافية؟ وكيف تجاوزها ابن دريد؟ وهل صحيح أنَّ الألف المقصورة صوت شاحبٌ لا لون له؟.

إنَّ الألف المقصورة واحدة من حروف ثلاثة (الألف والواو والياء)، نُعِتَتْ بـ(المعتلَّة) مقابل حروف صِحَاح[2]، وصحة الحروف هي: الثبوت والاستقرار وعدم التغير، واعتلالها: تغيرها من حال إلى حال ودخول بعضها على بعض، واستخلاف بعضها من بعض[3]، وضَعْف الحروف الثلاثة عندهم هو سبب اعتلالها، وإصابتها

---

(١) المرجع السابق، ص ٣٦ .

(٢) التهذيب، الأزهري: ١/٥٠ .

(٣) المصدر السابق، ١/٥٠ .

بمختلف مظاهر التغير والاستبدال والسقوط، في أثناء التصريف، وهذه الفئة من الأصوات هي الألف والواو والياء، وقد نالت الألف النصيب الأكبر من هذا الاعتلال دون اختيها "فالألف اللينة هي اضعف الحروف المعتلة"[1]، "وأضعف المواقع وأقربها للاعتلال هو اللام"[2]، وروي "القافية آخر حرف من آخر تفعيلة في عجز البيت (الضرب) وهو ماتنسب له القصيدة"[3]، وهذا معناه عقبة أخرى أمام الشاعر المتخير للقافية المقصورة.

إن خضوع هذه الأصوات للتغير والسقوط والقلب، يحدث بتأثير التحول من قالب صرفي إلى آخر، أو بتأثير الموقع النحوي، وذلك أمر لايشير إلى الطبيعة الصوتية لهذه الطائفة من الأصوات، وإنما يعني بيان شيء من مسلكها الصرفي فحسب، وهم إنما يريدون بمصطلح (علة) تلك الفكرة التي تشير إلى عدم استقرار هذه الأصوات في أثناء التصريف أو التأليف وكثرة انقلابها وسقوطها، وليس التعبير عن خصائصها الصوتية[4]، ويؤكد ذلك قول ابن جني عن الألف وجمعها بين النقيضين ".. إن أذهب الثلاث في الضعف والاعتلال الألف"[5]، ذلك في الجانب الصرفي والنحوي، أما في الجانب الصوتي، فـ"إن أصل المد وأقواه وأعلاه وأنعمه وأنداه إنما هو للألف"[6].

ويدرج تحت نظام الاعتلال في حروف المد أمر آخر، وهو اعتبارها أصوات طارئة، وأنها تخضع للتغير أو السقوط بتأثير التحول من قالب صرفي إلى آخر، أو بتأثير

---

(١) المصدر السابق، ١/٥١ .

(٢) الخصائص، ابن جني أبوالفتح عثمان، تحقيق: محمد علي النجار، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٩٢هـ - ١٩٥٦م، ٢/٤٨٤.

(٣) العقد الفريد، ابن عبد ربه: ٦/٣٠٤.

(٤) في الأصوات اللغوية دراسة في أصوات المد العربية: د.غالب فاضل المطلبي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٨٤م، ص ٩، ٧١، ١١٠ .

(٥) الخصائص، ابن جني: ٢/٢٩٠.

(٦) المصدر السابق: ١/١٢٧-١٢٨.

الموضع الإعرابي، ويذهبون إلى أنَّ الحركات تمثل نظام (الزوائد) في النظام الصوتي العربي، في حين أنَّ الألف والواو والياء تمثل جزءاً من نظام (الأصول)؛ ذلك أنَّها تصلح أنْ تكون عناصر للجذر في الكلمة العربية ومن أجل ذلك نلحظ أنَّ اللغويين العرب حينما يتكلمون عن حروف الهجاء يدرجون هذه الأصول حسب[1]، قال القسطلاني: "الحروف الأصول : وتسمى في العربية حروف الهجاء والتهجي، وسماها سيبويه والخليل حروف العربية أي اللغة العربية وهي التي يتركب منها الكلام العربي، وتسمى المعاجم، لأنَّها مقطَّعة لاتُفهم إلا بإضافة بعضها إلى بعض"[2]، واعتبار الحركات زوائد والحروف أصول فيه إغفال للعلاقة الوطيدة بين الحركات والحروف جميعها، فالحروف الأصول لاوجود لها إلا بهذه الحركات فهي إنما " تأتي ليوصل إلى التكلم بالصامت"[3]، ثم "بالحركات واختلافها تفهم المعاني، فهي منوطة بالكلام مرتبطة به، ونيطت به إذ بها يفرق بين المعاني التي من أجلها جيء بالكلام.."[4]، وتضعيف هذه الحركات وإشباعها فيه تذكير بحروفها التى هي أصولها، فكيف تكون الحركات بعد ذلك زوائد؟!، وهذا يعني أنَّ حروف المد وحركاتها صوتياً، هي أصول وثوابت، ونحوياً وصرفياً هي أصوات طارئة وزائدة، يتحكم فيها الموقع الإعرابي والقالب الصرفي.

ونعتهم إياها بالسكون،وجعله سمة من سماتهن من أقوى العوائق التي أجحفت بالجانب الصوتي في حروف المد".. والواو الساكنة بعد الضمة، والياء الساكنة بعد

---

(١) في الأصوات اللغوية...، د. غالب المطلبي: ٩، ١٠٩.

(٢) لطائف الإشارات لفنون القراءات، القسطلاني شهاب الدين، تحقيق: عامر السيد عثمان، و د.عبدالصبور شاهين، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٢م، ١/١٨٣.

(٣) الكتاب ، سيبويه، ٢/٣١٥.

(٤) الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة، القيسي أبومحمد مكي بن أبي طالب، تحقيق: د. أحمد حسن فرحات، دار الكتب العربية،دارالمعارف للطباعة،دمشق،١٩٧٣م، ص٨٧-٩٠.

الكسرة والألف اللينة بعد الفتحة"[1]، ولامتناع مجيء حركة بعد أصوات المد الطويلة يرى سيبويه أن ذلك أمر يعبر عن سكون هذه الأصوات[2]، ثم إنه ليستمر تصورهم لسكون أصوات المد تباعاً، فيقول قائلهم بأن أصوات المد واللين "ثلاثة أحرف الألف والواو الساكنة التىقبلها ضمة والياء الساكنة التى قبلها كسرة"[3]، ثم إضافة إلى كونها ساكنة بذاتها، يقررون أن الوقف عليهن يزيدهن ضعفاً وإعلالاً وتضاؤلاً في مدهن، قالوا: "إذا وقف عليهن ضعفن وتضاءلن و لم يف مدهن .. ويدلك على ذلك أن العرب لما أرادت مطلهن للندبة وإطالة الصوت بهن في الوقف وعلمت أن السكون عليهن ينتقصهن، ولايفي بهن اتبعهن الهاء في الوقف توفية لهن وإطالة إلى إطالتهن"[4].

إن مسألة التسكين في حروف المد بسبب من الوقف عليهن يلحق القافية، إذا ماأريد بالبيت الشعري أن يكون وحدة مستقلة بذاتها، يمكن اقتطاعها والاستقلال بها عن سائر القصيدة، لكن ابن دريد وقد أراد لمقصورته أن تكون حكمة على كل لسان، توخى بالروي المقصور بامتداد الصوت فيه، واستمراره، وتلاحقه، أن يجعل من مقصورته وحدة لاتتجزأ، فيكون بذلك تتابع للأبيات لاوقف فيه، وتسلسل للحكمة، واسترسال لاانقطاع لتجربة شيخ خبير، عرك الحياة وعركته.

أما السكون الذاتي في هذه الحروف الثلاثة، فيعتريه نوع من الزعزعة وضعف الاقتناع، وقد جاء ذلك تلميحاً لاتصريحاً، بدأ به سيبويه بقوله: "إن أصوات المد بمنزلة المتحرك"[5]، وأخذ هذا الشك في الظهور نوعاً ماعندما قسم السكون إلى نوعين

---

(١) التهذيب، الأزهري، ٥٢/١.

(٢) الكتاب، سيبويه: ٣٣٦/٢ .

(٣) الرعاية ، القيسي أبومحمد مكي، ص ١٠١.

(٤) الخصائص، ابن جني: ١٢٩/٣.

(٥) الكتاب، سيبويه: ٤٠٧/٢.

اثنين: سكون ساكن مقابل سكون مصوت[1] - ملحق بأصوات المد الطويلة -، ثم إلى سكون حي للحروف الصوامت ، وسكون ميت لحروف المد[2]، وهم إنما يقصدون بهذا التجزيء الإيماء إلى رفضهم، وعدم اقتناعهم بفكرة سكون هذه الأصوات، ويؤكد قولنا هذا نعتهم إياه بالسكون الميت أي لافاعلية له، بل هو إلغاء وإسقاط وتراجع غير صريح عن اتسام حروف المد بالسكون.

وتأتي الدراسات الحديثة لتؤكد براءة أصوات المد من هذا السكون، وتخطي مافرضوه عليها من سقوط وحذف، فصوت المد لايسقط بل يقل كمية فيصير إلى صوت مد قصير - أي يتحول إلى حركة - وإن كان مبدأ التسكين مسوغاً من الناحية الصرفية أو النحوية، بيد أن الأمر من الناحية الصوتية خطأ واضح[3]، وفي رفض آخر لهذا السكون، وتصحيح ماحوله من مفاهيم خاطئة ألحقت بأصوات المد، جاء في دراسة حديثة ".. فكونها مدات يعني بداهة كونها حركات طويلة .. وذلك يبطل كونها ساكنة، إذا السكون عدم حركة .. أما أن هذه المدات مسبوقة بحركات تجانسها فهو وهم آخر لاأساس له من الصحة، إذ ليست هناك حركات سابقة أو لاحقة، وإنما المدات نفسها هي الحركات، وهي حركات طويلة ويرمز إليها في الكتابة بالرموز المعروفة.."[4].

إن الألف في عرف العربي منذ الجاهلية أو قبلها، تعتبر أغنى حروف العربية صوتياً، وليس أدل على ذلك من توظيفهم لتلك الطاقة في أبيات الحكمة والموعظة

---

(١) المستوفي في النحو (ضمن : علي بن مسعود الفرغاني وجهوده النحوية مع تحقيق كتاب المستوفي في النحو، رسالة دكتوراه: حسن عبدالكريم الشرع، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٧٨م، ص ٥٥٧ .

(٢) لطائف الإشارات، القسطلاني شهاب الدين، ١٨٧/١ .

(٣) في الأصوات اللغوية، د. غالب المطلبي: ص ٧٦، ٩٣-٩٤ .

(٤) دراسات في علم اللغة، د. كمال محمد بشر، دار المعارف بمصر، الطبعة التاسعة، ١٩٨٦م، ص١٩١.

ومجال الغناء تقديراً منهم وإيماناً بتلك القدرة الصوتية، ولم يرد إلينا أي نص صريح، ينكر أو يقلل من هذه المقدرة، بل العكس فهذا ابن جني يأتي بقوله الجامع الشامل للقيمة الصوتية المميزة، فيقول: "إن أصل المد وأقواه وأعلاه وأنعمه وأنداه إنما هو للألف"[1]، وقد تأكد لنا من خلال مادرسناه آنفاً أن كل ماألصق بها من مثالب وعيوب من إعلال وتسكين وزوائد وطواريء ...الخ بأنها في الأغلب أحكام صرفية ونحوية، وأن منها ماهو وهم خاطيء أثبتت لنا الأيام خطأه ونفيه (التسكين).

ولاشك أن إدراك ابن دريد للكنوز الصوتية الفريدة – نوعاً وكماً وكيفاً- في الألف المقصورة، وحماسته وتقديره لذلك التميز، وهو الرجل اللغوي الحصيف، لم يكن ليدع هذا الوجه المشرق دون توظيف، فاندفع إلى تحدى الجانب السلبي مع الإصرار على التغلب على تلك النقائص من اعتلال وتسكين وماسواهما، مجنباً نفسه كل موقع إعرابي، يتطلب منه تنفيذاً للقواعد الصرفية والنحوية، مما يفرض على الألف سقوطاً، أو إبدالاً، أو تغييراً، ... وكان ذلك أمراً ليس بالسهل ولا باليسير، ولئن كانت الألف قد جمعت بين متقابلين: قوة وضعفاً، وتربع في كلتا الحالتين أقصى درجة، فهي أضعف الحروف اعتلالاً[2]، وهي أبعد الأصوات قوة واستمراراً[3]، فهي ليست صوتاً شاحباً، لا لون له، كما ينعتها المحدثون[4]، بل هي كما قال سيبويه: "ليس من الحروف أوسع مخارج منها ولا أمد للصوت"[5]، وإن الصوت فيها لايقتطع عن امتداده واستطالته واستمراره[6]، وهي "ذات قدرة على الترديد

---

(١) الخصائص، ابن جني: ١/١٢٧-١٢٨.

(٢) المصدر السابق: ٢/٢٩٠ .

(٣) سر صناعة الإعراب، ابن جني أبوالفتح عثمان، تحقيق: مصطفى السقا وآخرون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر - ١٩٥٤م، ١/٦-٨ .

(٤) حازم القرطاجني حياته وشعره، د. كيلاني حسن سند،ص ٢٨٣، والبنية الصوتية في الشعر العربي، د. محمد الدناي، ص ٣٥، ٤٩ .

(٥) الكتاب، سيبويه، ٢/٢٨٥.

(٦) سر الصناعة، ابن جني: ١/٦-٨ .

والترجيع"[1]، ويجمعون على أنها "مجهورة"[2] و"غير مهموسة"[3]، وهذا مما يجعلني أختلف مع القائلين بأن ورود القوافي المقصورة في المئات والألوف من الأبيات؛ مما شكل القصائد المطولات، بأنه ذيوع وانتشار، وإلف وإعتياد، بل هو دراسة ومعرفة، وتعمد وترصد، وهي ظواهر فردية، إن ظهرت في قرن اختفت في غيره، فمطولة ابن دريد كان ظهورها في القرن الثالث الهجري وبداية الرابع منه (ت ٣٢١هـ)، بينما ظهرت مطولة حازم المعارضة لمقصورة ابن دريد في القرن السابع من الهجرة (ت ٦٨٤هـ)، وبينهما مقصورات عديدة يتراوح عدد أبياتها بين هاتين المقصورتين طولا وقصراً، وكلتا المقصورتين: الدريدية والحازمية ستكون موضوع درسنا في قادم هذا البحث بإذن الله وتوفيقه.

---

(١) شرح الشافية، استرابادي رضي الدين محمد : ٣١٦/٢.

(٢) ابن جني: سر الصناعة: ٦٩/١، الفرغاني، الرعاية،ص ٥٨٢، الاسترابادي، شرح الشافية: ٢٥٩/٣، القسطلاني، لطائف الإشارات: ٢٠٤/١، ٢٠٦.

(٣) الكتاب، سيبويه، ٢١٥/٢.

الباب الثاني

الخصائص الفنية في المقصورة الدريدية

الفصل الأول : الأغراض الموضوعية في المقصورة الدريدية.

الفصل الثاني : بناء المقصورة الدريدية من حيث الشكل : (الوزن والقافية).

الفصل الثالث : الصورة الشعرية بالمقصورة الدريدية.

الفصل الأول

الأغراض الموضوعية في المقصورة الدريدية.

قال ابن سلام (ت ٢٣٢هـ)[١]: " إن للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات"[٢]، وحيث إن الشعر صناعة وعلم؛ لزم أن يقوم على أسس ومعايير، لاينبغي الحياد عنها، وإلا أخل بأصول الصنعة؛ فجميع العلوم والصناعات لابد لها من قواعد وأصول تنتهجها، وتسير على هديها ووفقها، ولأن الشعر علم وصناعة، سنوا له القواعد والأسس؛ فجاء نظام القصيدة منظماً لتلك الأغراض، لتأتي في القصيدة وفق منهج موضوع، ومرسوم، وتتابع وتسلسل له أسبابه ودواعيه، يقول ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ)[٣]: "وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق؛ ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ماعليه نازلة المدر؛ لانتقالهم من ماء إلى ماء وانتجاعهم الكلأ وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق؛ ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه"[٤]، ثم يستطرد ابن قتيبة معللاً موضحاً الدواعي والأسباب، للتقيد بالنظام الموضوع لبناء القصيد (عمود الشعر)، وتبرير الالتزام به، فيقول: "لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، كما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب، وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء

---

(١) هو أبوعبدالله محمد بن سلام بن عبيدالله بن سالم البصري، كان من جملة أهل الأدب، ألف كتاباً في طبقات الشعراء. [نزهة الألباء، ص ١٥٧-١٥٨].

(٢) طبقات فحول الشعراء، ابن سلام محمد الجمحي، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ١٣٩٤هـ- ١٩٧٤م، ١/٥.

(٣) هو أبومحمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، كان نحوياً لغوياً، من مصنفاته (المعارف) و(أدب الكاتب)؛ [وفيات الأعيان: ٣/٤٢].

(٤) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ١/٧٤-٧٥.

إليه، والاستماع له، عقب بايجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر، وسرى الليل وحر الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر مانالـه من المكاره في السير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح، وفضله على الأشباه وصَغَّرَ في قدره الجزيل"[1].

وابن قتيبة فيما يسوقه من علل عن ذلك التجزيء والتقسيم للقصيدة، وماتفرع عنها من أغراض باعثها ورابطها التسلسل المنطقلي، لايكتفي بذاك، بل يعقبه بتأكيد على أن التقيد به مناط للإجادة والتبريز، وفيه من الحض والترغيب مالايدع مجالاً لتفريط أو تحوير، قالوا: "فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد"[2]، فهذه الأغراض يحكمها تقنين دقيق؛ تحريه والالتزام به هو الفيصل الناجع، والحكم العدل للمفاضلة بين قصيدة وأخرى، وشاعر وآخر، وبين القصيدة وذاتها، وعن حزم تلك القوانين وصرامتها في الالتزام بعمود الشعر وأغراضه الموضوعية، قالوا: "وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام، فيقف على منزل عامر، أو يبكي عند مشيد البنيان؛ لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر، والرسم العافي. أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما؛ لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير. أو يرد على المياه العذاب الجواري؛ لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامي. أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد؛ لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة[3] والعرارة[4] ..."[5].

---

(١) المصدر السابق، ١/٧٥.

(٢) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ١/٧٥.

(٣) الحنوة، بفتح الحاء: نبات سهلي طيب الريح، وقال أبوحنيفة: الحنوة الركانة.

(٤) العرارة بفتح العين واحدة العرار، وهو نبات طيب الريح ايضاً. وقيل هو النرجس البري.

(٥) الشعر والشعراء، ابن قتيبة: ١/٧٦.

ومأأظن استحسان القوم للمقصورة الدردرية إلا بسبب تصنيفهم إياها في فن المديح، فتوهموا التزام شاعرها، وتقيده بالمنهج الذي نص عليه ابن قتيبة وأترابه، بينما لم تنتهج المقصورة كغيرها من القصائد التقليدية نظام العمود الشعري، فحشد ابن دريد في مقصورته أغراضاً متعددة متنوعة، مبتدئاً برثاء النفس وشكوى الدهر والتحسر على الشباب، أتبعه بالغرض الثاني وهو قراءة التاريخ وسير الملوك العظام، ثم تسرية الهموم ووصف الرحلة والراحلة (الناقة)، فوصف الخيل، ففخره بقومه والتغني بأمجادهم، ثم وصف السيف والفرس، ففخره بنفسه وحبه لوطنه وأهله، ثم مدح ابني ميكال، ثم الغزل، فمدحه لوطنه وأهله وآبائه، ففخره بنفسه وخبراته وتجاربه، ثم غرض الحكمة، ثم التحسر والعودة من بلاد فارس، ثم وصف الخمر والتغزل بها، فختام المقصورة، و لم تلتزم المقصورة بالتسلسل الموضوعي لأغراض قصائد المديح.

وجميع هذه الأغراض المحتشدة في المقصورة، كان لابد لها من جامع يجمعها ورابط يؤلف بين أجزائها، فروعيت الروابط، وجعل الباعث على تحريها غايات موضوعية فنية، من باب الإقناع وكسب الأسماع، فوجودها ليس تلفيقاً، وكيفما اتفق وحصل، بل لأسس ونظم تقعيدية، ترتبط الأغراض بها، وعليها وبشأنها تلتقي، وبها تتصل وتترابط فيما بينها، لينشأ بنيان القصيدة متآزراً متماسكاً.

وهذه الأغراض بغاياتها الموضوعية، وروابطها المنطقية، من الأهمية بمكان الضرورة واللزوم، وتسير وفق تقنين دقيق؛ ومعايير مضبوطة، الخروج عنها درب للقبح والإخفاق، والالتزام بها منتهى الحسن والإجادة والإتقان، ولهيكل القصيدة أو بنائها قوانين وقواعد، لابد أن يسير الشاعر على هديها في نظم القصيدة، ابتداء من المطلع، واتباعاً بالأغراض وحسن التخلص والترابط فيما بينها، وانتهاء بحسن الخاتمة وإنجاز بناء القصيدة. وهذا هو محور الدراسة في هذا الفصل (الأغراض الموضوعية في المقصودة)، فمن خلال هذه الثلاثية، سندرس الأغراض الموضوعية في المقصورة، وسنرى كيف تتابعت هذه الأغراض؟ وماذا يعني هذا التسلسل؟ وماهو الهدف من هذا الوجود سواء للأغراض أم للروابط؟.

أولاً: حسن المطلع وأغراض المقصورة:

إنَّ للنقاد قديماً توجيهاً للأدباء والشعراء، فقد كان من توجيهاتهم المباشرة والصريحة، ماورد في كتاب الصناعتين بأنَّ على الشعراء أنْ يحسنوا في ابتداءات قصائدهم "لأنهن دلائل البيان"[1]، بل ومنهم من ألزم الأدباء فضلاً عن الشعراء، متى ماتصدوا لمقصد من المقاصد، فليتحروا أن يكون مفتتح كلامهم ملائماً لذلك المقصد شعراً كان أم نثراً[2].

ونبه ابن رشيق الشعراء إلى أهمية الإجادة في مفتتح قصائدهم وأشعارهم مبرراً ذلك بقوله: " إنَّ الشعر قفل أوله مفتاحه وينبغي للشاعر أنْ يجوِّد ابتداء شعره، فإنَّه أول مايقرع السمع، وبه يستدلُّ على ماعنده من أول وهلة"[3].

وقد نالت المقدمة الغزلية والطللية في الشعر الجاهلي الكثير من اهتمام النقَّاد والدارسين، فهم عندما أخذوا يقعدون القواعد، ويسنون القوانين للأدب:شعره ونثره، أدركوا كثرتها ووفرتها، فباركوا وجودها وقدموها على غيرها من المقدمات، وقد جاءت محاولات عدة للتحلل منها في كثير من شعر هذيل وخاصة زعمائهم[4]، وكذلك عند الشعراء الصعاليك في كثير من قصائدهم، ومقطوعاتهم[5]، غير أن ذلك لم ينل من تقدير النقاد لها، واستحسانهم إياها وتفضيلها عما سواها.

---

(١) الصناعتين الكتابة والشعر، العسكري أبوهلال، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبوالفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٠٦هـ-١٩٨٦م، ص ٤٣١.

(٢) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير ضياء الدين، تحقيق: د. أحمد الحوفي، و د.بدوي طبانه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ت بدون، ٢/٢٣٦.

(٣) العمدة: ١/٢١٨.

(٤) شعراء الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي، أحمد كمال زكي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٩م، ص ٣٣٤.

(٥) الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، د. يوسف خليف، دار المعارف بمصر، الطبعة الأولى، ١٩٥٩م، ص٢٦٦.

ويقرر ابن قتيبة أنه لامندوحة ولاتفريط في مقدمة القصيدة، تستوي في ذلك الغزلية منها والطللية[1]، ويؤيده في ذلك ابن رشيق، حيث يعيب على الشعراء الذين يهجمون على الغرض مكافحة، ويتناولونه مصافحة، ولايجعلون لكلامهم بسطاً من النسيب، ويسمى قصائدهم في هذه الحال بتراء كالخطبة البتراء والقطعاء[2]. ويجعلون لهم في ذلك مذاهب ومقاصد شتى، إذ "فيه من عطف القلوب، واستدعاء القبول، بحسب مافي الطباع من حب الغزل، والميل إلى اللهو والنساء، وإن ذلك استدراج إلى مابعده"[3]، هذه هي المبررات التي دعت النقاد إلى التمسك بالنسيب والغزل كتقدمة للقصائد، ومطالبة الشعراء بالتزامها في أشعارهم، حتى لاتتحول إلى قصائد شوهاء بتراء، لاتميل إليها القلوب، ولاتنصت إليها الأسماع.

ومقصورة ابن دريد جاءت في بعض الروايات مفتتحة ببيت غزلي وحيد، يقول:

يَاظَبْيَةً أَشْبَهَ شَيْءٍ بِالْمَهَا تَرْعَى الْخُزَامَى بَيْنَ أَشْجَارِ النَّقَا

وذلك في شرح الزمخشري (ت ٥٣٨هـ)[4]، وهشام اللخمي (ت٥٧٧هـ)[5]، كما ورد برواية مختلفة، وذلك في شرح محمد الأردبيلي (ت ٥٤٧هـ)[6]، وفي إعراب

---

(١) الشعر والشعراء، ١/٧٤-٧٥.

(٢) العمدة، ابن رشيق: ١/٢٣١.

(٣) المصدر السابق، ١/٢٢٥.

(٤) كتاب شرح المقصورة الدريدية (ضمن : قصيدة لامية العرب وأعجب العجب في شرح لامية العرب): محمد بن عمر الزمخشري، مطبعة الجوائب قسطنطينية، ١٣٠٠هـ، ص٧٢.

(٥) الفوائد المحصورة في شرح المقصورة، اللخمي محمد بن أحمد بن هشام، تحقيق: أحمد عبدالغفور عطار، ص: ١٠٩.

(٦) شرح مقصورة ابن دريد الأربلي محمد عبدالغني، دراسة وتحقيق: صلوح بنت مصلح بن سعيد السريحي، ص ١٩٦.

المهلبي للمقصورة الدريدية، والمتوفى سنة (٥٧٢هـ)[١]، باختلاف عجز البيت عنه في الروايات السابقة، يقول:

يا ظَبْيَةً أشْبَهَ شَيءٍ بِالْمَهَا رَاتِعَةً بَيْنَ الْعَقِيْقِ واللِّوَى

ووردت روايات أخرى دون ذكره، بل جاءت مفتتحة بغرض غير الغزل، وهو التحسر على الشباب وشكوى الدهر[٢]:

إمَّا تَرَيْ رَأْسِي حَاكَى لَوْنُهُ طُرَّةَ صُبْحٍ تَحْتَ أَذْيَالِ الدُّجَى

وَاشْتَعَلَ الْمَبْيَضُّ فِيْ مُسْوَدِّهِ مِثْلَ اشْتِعَالِ النَّارِ فِيْ جَزْلِ الْغَضَا

روايات متنوعة، ورواة متعددون، فإذا سلَّمنا بالروايات المبتدئة بالبيت الافتتاحي الغزلي، وتجاوزنا الروايات الأخرى التي أسقطت هذا البيت؛ وابتدأت بتاليه مباشرة، فإن ذلك يعكس لنا مدى حرص ابن دريد على التمسك بسنة الأولين، والتقيد بقوانين النقَّاد ونظرياتهم، وماأوجبوه على الشعراء من الاحتراز في أشعارهم، ومفتتح أقوالهم مما يتطير منه أو يستجفى من الكلام والمخاطبات كذكر البكاء، ووصف أقفار الديار، وتشتت الأُلَّاف، ونَعْي الشباب، وذَمِّ الزمان لاسِيَّما في القصائد التي تتضمن المدائح أو التهاني، وتستعمل هذه المعاني في المراثي ووصف الخطوب، فإنَّ الكلام إذا كان مؤسساً على هذا المنوال تطير منه سامعه وإنْ كان يعلم علم اليقين أنَّ الشاعر يخاطب نفسه دون الممدوح"[٣].

---

(١) شرح مقصورة ابن دريد وإعرابها، المهلبي، تحقيق: د. محمد جاسم الدرويش، ص١٣.

(٢) ابن خالويه وجهوده في اللغة مع تحقيق كتابه شرح مقصورة ابن دريد، دراسة وتحقيق: محمود جاسم محمد، ص ١٥٨. شرح مقصورة ابن دريد، التبريزي الخطيب، تحقيق: فخرالدين قباوة، ص ١٣.

(٣) عيار الشعر، ابن طباطبا محمد بن أحمد العلوي، تحقيق: د. طه الحاجري، د. محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى بالقاهرة، ١٩٥٦م، ص ١٢٢.

ويتجنب ابن دريد بذلك مأخذاً، كان سيحسب عليه، إذا ماافترضنا صحة اتفاق النقّاد والشرّاح على أن إنشائه لمقصورته بغرض المديح لابني ميكال أمراء فارس، فيكون بذلك قد ألزم نفسه بباب تأدب الملوك كما يرى ابن رشيق[1]، وقد يرجع ذلك إلى أدب النفس لا أدب الدرس، وليكون "الفطن الحاذق .. الذي ينظر في أحوال المخاطبين ويميل إلى شهواتهم وإنْ خالفت شهوته، ويتفقد مايكرهون سماعه فيتجنب ذكره"[2].

أما إذا سلّمنا برواية ابن خالويه والتبريزي، المبتدئة بقوله:

إمَّا تَرَيْ رَأْسِي حَاكَى لَوْنُهُ طُرَّةَ صُبْحٍ تَحْتَ أَذْيَالِ الدُّجَى

فإنَّ ذلك يعني تخلي ابن دريد عن المقدمة الغزلية أو النسيب، والابتداء برثاء النفس والتحسر على فقد الشباب، وهو في ذلك أيضاً، لم يخرج عن سُنَّة الشعراء، وشريعة النقّاد، الذين استثنوا فن الرثاء من تلك المقدمة، يقول ابن رشيق: "لم يكن من عادة الشعراء أنْ يقدّموا قبله – الرثاء – غزلاً مثلما هو الشأن في سائرالأغراض"[3]، وهو في رثائه لنفسه يشغل ثلاثين بيتاً من مطلع القصيدة، يتلوها بالأبيات تتمة القصيدة.

١– غرض الرثاء:

يقول ابن رشيق : "ليس من عادة الشعراء أنْ يقدّموا قبل الرثاء نسيباً كما يصنعون ذلك في المدح والهجاء"[4].

ومقصورة ابن دريد افتتحت ببيت غزلي واحد كمطلع للقصيدة، والباحثة تميل إلى رواية هذا البيت، الذي اختلفت الروايات حوله بين مثبت له ومسقط، وذاكر له وحاذف، وهذا الميل يعود لسببين اثنين:

---

(١) العمدة: ٢٢٣/١.

(٢) المصدرالسابق، ٢٢٣/١.

(٣) المصدر السابق، ١٥١/٢-١٥٢.

(٤) المصدر السابق : ١٥١/٢.

أولاً: لأنَّ ثبوته يعني حرص الشاعر على حسن المطلع.

ثانياً: لأنَّ الاكتفاء ببيت غزلي واحد لاغير في مطلع القصيدة، يرجّح صحة نسبة المقصورة إلى الرثاء، حيث لايبتدأ فيه بالنسيب كغرض المديح مثلاً، ثم إنَّ إثبات وإفراد هذا البيت كمطلع لمقصورة ابن دريد، فيه تصوير دقيق، وإظهار مبين لمدى توجعه وحسرته على فقد شبابه، ومبلغ رثائه لذاته خاصة، وللنفس الإنسانية عامة، فسيطرة همومه وآلامه لم تدع له مجالاً لنسيب أو غزل، فما أنْ شرع فيهما، حتى انتزعته أحزانه ليخوض غمارها، ويحمل أعباءها التي أثقلت كاهله؛ فاستغرقت جُلَّ قصيدته، فـ"على شدة الجزع يُبنى الرثاء كما قال أبوتمام[1]:

لَوْلَا التَّفَجُّعُ لَادَّعَى هِضَبُ الْحِمَى وَصَفَا الْمُشَقَّرِ أَنَّهُ مَحْزُوْنُ"[2]

إنَّ التأكيد على ترجيح رواية بيت (المطلع)، فيه تأكيد آخر على أنَّ ابن دريد في مقصورته، كان ملتزماً بالمعايير النقدية – ابتداءً وانتهاءً وفي كل حين وحال – وعندهم "سبيل الرثاء أنْ يكون ظاهر التفجع، بَيِّنَ الحسرة، مخلوطاً بالتلهف والأسف والاستعظام، إنْ كان الميت ملكاً أو رئيساً كبيراً"[3]، وهل من حدث أكبر، أو مصاب أجلَّ وأمرَّ من أفول الشباب وفقده؟.

أورد ابن رشيق قوله: "... المتعارف عند أهل اللغة أنَّه ليس للعرب في الجاهلية مرثية أولها تشبيب إلا قصيدة دريد،[4] .. لأنَّ الآخذ في الرثاء يجب أنْ يكون مشغولاً

---

(١) هو حبيب بن أوس الطائي، أجازه المعتصم وقدمه على شعراء وقته، توفي سنة (٢٣١هـ) في خلافة الواثق وقيل سنة (٢٣٢هـ). [نزهة الألبّاء: ص١٥٥-١٥٦].

(٢) ديوان أبي تمام، شرح وتعليق د. شاهين عطية، مراجعة بولس الموصلي، دار صعب، بيروت، ت بدون، ص ٢٩١.

(٣) العمدة : ١٤٧/٢.

(٤) هو دريد بن الصمة، من جشم بن معاوية بن بكر بن هوازن، ويكنى أبا قرة، وأمه ريحانة بنت معدي كرب، من ذوي الرأي في الجاهلية [الشعر والشعراء، ٧٤٩/٢].

عن التشبيب بما هو فيه من الحسرة والاهتمام بالمصيبة"[1]. فرواية البيت أراد بها الشاعر الإشارة إلى مدى انشغاله عن النسيب والتشبيب، بما هو فيه من الحسرة والاهتمام والاغتمام، وبما حل به من كوارث وفواجع، تعاهدته طول أيامه، وامتداد عمره.

إن ثبوت البيت الافتتاحي، ومتابعة تسلسل الأبيات، وتوالي الأغراض في المقصورة، ليؤكد نسبتها إلى فن الرثاء، فابن دريد ما أن يفتتح القصيدة، حتى يعقبها مباشرة بشكوى الدهر، وغدر الزمان، وماحل به من مصائب ونكبات، يتلوها بأبيات فيها الكثير من مواساة النفس وتعزيتها في أحزانها ومصابها، فيذكر الأمم السابقة متأسياً بما أصاب أبطالها من نجاح وإخفاق في مواجهتهم لأقدارهم ومصائرهم، وذلك تقليد يتبعه الشعراء في رثائهم، قالوا: "ومن عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزة، والأمم السالفة والوعول الممتنعة ... وذلك في أشعارهم كثير موجود لايكاد يخلو منه شعر"[2].

إن المتابعة الدقيقة لتسلسل الأغراض في المقصورة، وانتظامها ومطابقتها لما نصت عليه نصوصهم[3]، والتزام الشاعر بها عرفاً وتقليداً، دون أن يحيد عنها، هي تأكيدات أخرى لنسبة المقصورة إلى فن الرثاء، فقد أعقب قراءته لتاريخ الأمم السابقة وسير الملوك والعظماء والأبطال، بأبيات تبين كيفية تسرية همومه وأحزانه، وذلك بإعداد الراحلة للتجوال والترحال (٤٧-٦٠)، فيصف الناقة التي ستقله إلى خير البقاع، وأشرف وأقدس ارتحال، فيصطفي خير رحلة للمسلمين، الرحلة إلى بيت الله الحرام، فيذكر مناسك الزيارة، ومفرداتها (طاف - المروتين - فسعى، الحج - العمرة- لبى ودعا - الملبين - منى - التعريف - السبع وسبعاً بعدها - راح

---

(١) العمدة : ١٥٢/٢.

(٢) العمدة: ١٥٠/٢.

(٣) انظر نص ابن قتيبة في الشعر والشعراء: ٧٤/١-٧٦.

للتوديع..)، ثم أعقب ذلك بوصف مختصر وسريع للخيل (٦١-٦٧)، ثم يعود إلى وصف السيف والفرس بعد فخره بنفسه وقومه، مريداً بذلك أنَّ السيف والفرس أداتان من أدوات الأمجاد الأنجاد، فهو منهم وإليهم ينتسب، مبيناً بذلك عراقة المنتسِبِ والمنتسَبِ إليه بغرض الفخر والتغني بالأهل والوطن (٧٥-١٠٠)، وهكذا دواليك تتتابع الأغراض في المقصورة مثبتة أنَّها قصيدة رثائية في الإنسان، بما تتعاقب عليه من أهوال وأحوال، ومايتنظره من مصير، وهذه الأمور سُنَّة الحياة التي لامَهْرب منها ولامحيد.

وأؤكد القول بأنَّ إثبات رواية البيت المفتتح، أقرب للصواب من حذفه وسقوطه، وإنْ كان في هذين الأمرين شيء من تدعيم رثائية المقصورة ، بيد أنَّ كونه بيتاً واحداً فيه أمران: إنَّ ذلك لايخل بنظام فن الرثاء، والمقتضي بألا ابتداء في الرثاء بالنسيب أو التشبيب ...، ولايجعل الشاعر ممن يهجمون على الأغراض مكافحة ويتناولونه مصافحة، ويجنبه أنْ تكون قصيدته بتراء قطعاء[١]، وبذلك تكون رواية إسقاط البيت ليس فيها من إيجابية تُذْكر اللهم إلا اختلاف الروايات.

٢ - غرض الحكمة :

وأبيات الحكمة في مقصورة ابن دريد، تمتدُّ حتى تطاول مايقارب الربع من القصيدة (١٥٧-٢٠٦)، ويزيد عن ثلاثة أضعاف غرض المديح، الذي لم يتجاوز خمسة عشر بيتاً (١٠١-١١٥)، وابتدأتْ أبيات الحكمة من البيت السابع والخمسين ومئة إلى البيت السادس بعد المئتين، وهو مايعادل خمسين بيتاً من قصيدة مجموع أبياتها اختلف مابين أربعة وخمسين ومئتين في رواية[٢]،وثلاثة وخمسين ومئتين في رواية أخرى[٣]، وتسعة وعشرين بيتاً ومئتين كما هو عند ابن خالويه[٤]. مع تباين واضح في

---

(١) العمدة، ابن رشيق، ٢٣١/١ .

(٢) شرح اللخمي، تحقيق: أحمد عبدالغفور عطار، وهو النص المعتمد في دراسة هذا البحث.

(٣) شرح اللخمي، تحقيق: مهدي عبيد جاسم.

(٤) تحقيق : مهدي عبيد جاسم.

عدد الأبيات في شروح أخرى[1].

وكما مر بنا فإن جل الأغراض الشعرية نجدها في المقصورة، إلا أن الحكمة من بينها جميعاً، شغلت الساحة الكبرى منها، حتى إن المرء ليعجب كيف أن النقاد والشراح نسبوها إلى المديح، ولم ينسبوها إلى الحكمة!! وقالوا عنها: إنها قيلت في مديح ابني ميكال، فإذا نظرنا إلى هذا الكم الوافر من الحكمة، والذي يشكل قصيدة كاملة متكاملة، من حيث عدد الأبيات، فكان الأولى أن يقال إنها قيلت في تهذيبهما، وتوجيههما، لافي مديحهما، وإن كنت أرجح أن ابن دريد، إنما أراد أن يصوغ تجربته الإنسانية، وخبراته في هذه الحياة، ومأساة الإنسان فيها وبها، وهو شاعر رسالته تبصير الأمة بما يحيط بها، وإنذارها بما يحدق بها، واستشراف المستقبل الذي ينتظرها، قال عليه الصلاة والسلام: (إن من البيان لسحرا، وإن من الشعر لحكما)[2]، فالحكمة من الشعر هي أحد فنونه، والتي نالت من التقديم والتقدير عند العرب مافاق الذكر، وحيث إن للشعر قدرة سحرية على التأثير والتغيير، تبين لهم ، أن ليس كالحكمة منه مطية لتلك الغاية، فهي تخاطب في الإنسان عقله، وتستند إلى المنطق، وتحتج بالبرهان والدليل، وتحتكم إلى الواقع المحسوس الملموس، فيغدو لا إمكان لاختلاف، ولاسبيل لفرقة أو اعتراض، سيما إذا اتخذت من الوضوح والمباشرة ديدنا لاتحيد عنه.

والحكمة قوة منافسة للسحر من حيث القدرة على التأثير غير أنها تفترق عنه من حيث الإيجابية، حيث إنها تختط البناء نهجاً لها ومبتغى، في الوقت الذي يتخذ السحر الهدم والدمار هدفاً ومقصداً، فظل السحر يشكل فراراً وهروباً؛ لما يحدثه من تأثيرات سلبية على الساحر والمسحور، وبقيت (الكلمة الحكمة ضالة المؤمن حيث

---

(١) انظر من البحث، ص ١٥ هامش (٣) .

(٢) الموطأ، الإمام مالك بن أنس (رضي الله عنه)، تصحيح وترقيم وتخريج أحاديثه: محمد فؤاد عبدالباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت / لبنان، ٩٨٦/٢.

ماوجدها فهو أحق بها)[1]، وقد نجد في هذا القول تفسيراً لاتساع رقعة الحكمة في الشعر العربي عموماً، وفي مقصورة ابن دريد خصوصاً، ثم ماتلاها من معارضات وموشّحات وغيره، فمنشؤه إنّما يعود إلى ماشاع لدى الشعراء والنقّاد عن مفهوم الشعر وغايته ورسالته.

والعرب تجد في الشعر عموماً والحكمة منه خصوصاً قِيَماً أخلاقية ومعرفية بمقدورها الوفاء بحاجة المجتمعات، وتطلعاته إلى السمو والتطور والعلو، بما يدعو إليه من أخلاقيات ، وما يمدها به من معارف وعلوم " كتب عمر بن الخطاب رضي الله عنه إلى أبي موسى الأشعري: مُرْ مَنْ قِبَلَك بتعلُّمِ الشِّعْرِ ؛ فإنّه يدل على معالي الأخلاق ، وصواب الرَّأي ، ومعرفة الأنساب"[2].

ويتجلّى في غرضِ الحكمة الأسلوبُ التقريريّ المباشر، وتظهر الواقعية سافرة واضحة، حيثُ إنّ الإقناعَ هنا، هو المبتغى والمراد.

ويتحاشى ابن دريد في غرض الحكمة الواقعيةَ المقيتةَ، التي تتخذ البساطة المتناهية في الأسلوب سبيلها الأمثل؛ حتى تصل عند بعضهم إلى استخدام الأسلوب المباشر لِلُّغَةِ اليوميةِ التوصيليةِ النفعيةِ المستهلَكَةِ، بادعاء الغرض التعليمي للناشئة، بل هو يحاول ويحرص على الارتقاء بتلميذيه – ابني ميكال – خاصة، والنّاس عامّة وربما دعاه إلى الحرص على الاتزان أنّ ممدوحيه تلميذان أعجميان؛ فلاإسفاف مُخِلّ، ولاغُلو مستهجن، وربما وجد في ذلك استحساناً يروق النقّاد، وذلك مما جعل المقصورة أحرص على إشباع الجانب الفكري الموضوعي، والمعرفي المنطقي، وبَخْسِ الجانب الفني التصويري دون إغفاله.

---

(١) سنن المصطفى، ابن ماجه محمد بن يزيد أبي عبدا لله القزويني، المطبعة التازية بمصر، الطبعة الأولى، بدون تاريخ، ص ٥٤٢.

(٢) العمدة، ابن رشيق، ١/٢٨.

إنَّ الاهتمام بالجانب الموضوعي والفكري المعرفي، والحرص على الإقناع، واعتماد البيان والوضوح، كل ذلك يتحالف ليزحف على المستوى الفني التركيبي بمختلف مكوناته من أساليب وصور ...الخ، فكون الحكمة تتناول حقائق موضوعية معرفية (تعليمية)، فرضت على شاعرنا حدوداً من السمو الفني، التزمها و لم يتخطاها. فغرض الحكمة كما قيل: "يتميز دائماً بحضور العقل وجفاف الفنية، وقصوره عن التصعيد الجمالي الذي لايتأتى له إلا بعيداً عن موضوعية العقل وواقعيته"[1].

٣- غرض المديح :

وفي غرض المديح قالوا: " من الشعراء من يجمل المدح، فيكون ذلك وجهاً حسناً، لبلوغه الإرادة، مع خلوه من الإطالة، وبعده من الإكثار، ودخوله في الاختصار"[2]، ولعلَّ ذلك مارامه ابن دريد في مديحه لابني ميكال في مقصورته، حيث غلب على مديحه إياهما الإجمال والاختصار، مجانباً في ثنائه لهما الإطالة والإكثار، ولعلَّه رأى في ذلك وجهاً حسناً، كونهما تلميذين من تلاميذه، فهما في حاجة إلى تجاربه وحكمته وحنكته، وخبرته بالحياة، أكثر منهما إلى مديحه وإطرائه، وربما كان للصدق والواقعية أثر في ذلك الإجمال والاختصار، يذكر قدامة: "ماأحسن ماقال عمر بن الخطاب في وصف زهير حيث قال: إنَّه لم يكن يمدح الرجل إلا بما يكون للرجال، فإنَّه في هذا القول إذا فُهم وعُمل به منفعة عامَّة، وهي العلم بأنَّه إذا كان الواجب أنْ لايمدح الرجل إلا بما يكون له وفيه، وبما يليق أو لاينافره، ومنفعة أخرى ثانية، وهي توكيد ماقلنا في أول كلامنا في المعاني، من أنَّ الواجب فيها قَصْد الغرض المطلوب على حقه، وتَرْكه العدول عنه إلى مالايشبهه"[3].

---

(١) الفن والأدب، د. ميشال عاصي، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٠م، ص ١١٨.

(٢) العمدة: ١٣٧/٢.

(٣) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثالثة، ت بدون، ص ٦٥.

واستحسان قدامة للصدق في غرض المديح، مرجعه إلى مبدأ النفع والعدل من حيث إيفاء الممدوحين حقوقهم دون نقص أو زيادة، ثم إن للصدق في المديح نفعاً في جانب المعاني، ففيه إيفاء للغرض المطلوب حقه دون العدول عنه إلى غيره.

إن ذلك الصدق المتمسك به لما يثمر عنه من نفع وإفادة، يتحقق بهما القسط والقسطاس مديحاً وممدوحاً، دون حيف أو ظلم، إنما هو قيمة أخلاقية تصون الشاعر من الاسراف في المديح، وخوض غمار النفاق، أو الإخلال في الحقوق، أو غمط كل ذي حق حقه، وهو وقاء يحول دون وقوعه في المحذور كالحيدة عن الغرض المطلوب، فكان الصدق معياراً دقيقاً، فيه من الموضوعية والواقعية، مادفع بابن دريد في مديحه لابني ميكال إلى الاكتفاء بأقل القليل من الأبيات، نسبة إلى أبيات المقصورة (١٠٠-١١٥)، فجاء مديحه لهما في خمسة عشر بيتاً من قصيدة تجاوزت المئتين، فبلغت الأربعة والخمسين بعدها، مركزاً في ذلك على أفعالهما دون سواها من حسب أو نسب، أو جاه، أو سلطان ... مما يمدح به الممدوحون، وليست مطلق الأفعال، بل فعليهما معه، ومعروفهما إليه، (أوفدا علي - اثبتا لي - تلافيا العيش .. - وأجريا .. لي - سموا بناظري، عمرا لي - قلداني - انتاشني - ومدّ ضبعي ...)، يقول :

حاشا الأميرين اللذين أوفدا ... علي ظلا من نعيم قد ضفا
هما اللذان أثبتا لي أملا ... قد وقف اليأس به علي شفا
تلافيا العيش الذي رنقه ... صرف الزمان فاستساغ وصفا
وأجريا ماء الحيا لي رغدا ... فاهتز غصني بعد ماكان ذوى
هما اللذان سموا بناظري ... من بعد إغضائي علي لذع القذى
هما اللذان عمرا لي جانبا ... من الرجاء كان قدما قد عفا
وقلداني منة لو قرنت ... بشكر أهل الأرض عني ماوفى
بالعشر من معشارها وكان كال ... حسوة في آذي بحر قد طما
إن ابن ميكال الأمير انتاشني ... من بعد ماقد كنت كالشيء اللقى

وَمَـدَّ ضَبْعِـيَ أَبُوالْعَبَّـاسِ مِـنْ ... بَعْدِ انْقِبَاضِ الذَّرْعِ وَالْبَاعِ الْوَزَى

ذَاكَ الَّذِي مَازَالَ يَسْمُو لِلْعُلَا ... بِفِعْلِهِ حَتَّى عَلَا فَوْقَ الْعُلَا

لَوْ كَانَ يَرْقَى أَحَدٌ بِجُودِهِ ... وَبَحْدِهِ إِلَى السَّمَاءِ لَارْتَقَى

مَا إِنْ أَتَى بَحْرَ نَدَاهُ مُعْتَفٍ ... عَلَى أُوَارِ غَيْمِهِ إِلَّا ارْتَوَى

نَفْسِي الْفِدَاءُ لِأَمِيْرِيّ وَمَنْ ... تَحْتَ السَّمَاءِ لِأَمِيْرِيَّ الْفِدَى

لَازَالَ شُكْرِي لَهُمَا مُوَاصِلاً ... لَفْظِي أَوْ يَعْتَاقُنِي صَرْفُ الْمُنَا

ولم يشأ لمديحه أن يتجاوز الواقعية، أو أن يحيد عن الصدق، فلم يمدح آباءهم وأجدادهم، أو أحسابهم وأنسابهم، كما هي عادة العرب في مدحهم لممدوحيهم، ولم يذكر سوى فعليهما (مازال يسمو للعلا بفعله - بجوده - بمجده - بحر نداه..)، مدققاً على الفعل، مركزاً عليه باعتباره قيمة إنسانية أخلاقية، تزهو به قيمة الإنسان، وتزدهر وتضيء بإتقانه وإحسانه له، وكأنه أراد بذلك أن يكون فعل المرء وسلوكه المبدأ التربوي الأول لكل مربٍ وناشيء.

وغرض المديح في المقصورة، قد أجمع الرواة والشارحون وغيرهم، بأنه الغرض الأول الذي من أجله أنشأ ابن دريد مقصورته مدحاً لابني ميكال، وفي رأيي المتواضع، أن المديح لابني ميكال لم يكن الغرض الرئيس في المقصورة الدريدية، بناء على سببين اثنين:

أولهما: قلة عدد أبيات المديح، حيث لم تتجاوز خمسة عشر بيتاً من قصيدة بلغت أربعة وخمسين بيتاً بعد المئتين، وعدت واحدة من القصائد الطوال في الشعر العربي.

ثانيهما: المجيء المتأخر لأبيات المديح (١٠٠-١١٥)، والمسبوق بمئة بيت، وكم من الأغراض المتنوعة المتعددة، من رثاء للذات، وتحسر على الشباب، وقراءة للتاريخ وسير أبطاله، ووصف للرحلة والراحلة ..الخ، وهذا من غير المعهود والمتبع في نظام القصيدة ، فقد جاء المديح وسط المقصورة، وهو في القصيدة

المادحة التقليدية غالباً مايجيء وسط القصيدة حتى آخرها، وعليه فإن المقصورة لاتتبع نظام القصيدة التقليدية في بنائها اتباعاً كاملاً، وهذا يشير إلى أنها لاتمت للمديح إلا بصلة واهية ضعيفة.

٤ – غرض الفخر :

وحالت حوائل عِدَّة دون الارتقاء الفني في المقصورة، لاسِيَّما كما مَرَّ بنا في غرضي الحكمة والمديح، حيث حالت الموضوعية والمعرفية – في غرض الحكمة – دون الارتقاء بالمستوى التركيبي الفني، وفي غرض المديح حال الصدق ومطابقة الحال دون الرقي بالجانب التصويري والأسلوبي، مما هو من ضروريات الفن ومستلزماته، أمَّا في غرض الفخر فتأتي الفرصة مواتية، فإذا مامدح الشاعر قومه وفاخر بهم أو بنفسه، فإنَّ الموضوعية تتضاءل وتتوارى، وتتبدَّى الذاتية، وتتأجج العواطف، وتتوقد المشاعر، وترتدي الألفاظ ثوباً فنياً جديداً، ويظهر ذلك جلياً في غرض الفخر من المقصورة، ويتضح لنا الارتقاء بالمستوى الفني فيها، ونلمسه في الرؤى الذاتية المتعددة والصور الوجدانية المتنوعة : مفردة، ومتقابلة، مثل : (قال العُلا بفي امريء..) ، (ينابيع الندى هامية..)، (وواصت صوبه يد الصبا)، (كأنَّ من قطره المزن حبا)، (فكل بقعة منها تقول..)، (وَنَّتْ رعوده .. فَحَدَتْ كما حَدَا)، (كالمزن تقول .. للأجراز)، (والأدي بالراح)، (يعتصم الحلم)، وإلى جانب الصور المفردة، يأتي بالصور المتقابلة، والرؤى الذاتية الوجدانية، سِيَّما إذا مافاخر بقومه، وسما بهم مقابل الحط من غيرهم، قال:

هم الشناخيب المنيفات الذرى ... والناس ادحال سواهم وهوى

هم البحور زاخر آذيها ... والناس ضحضاح ثغاب وأضا

ذاك الجدا لا زال مخصوصا به ... قوم هم للأرض غيث وجدا

وتبرز الأنا، وتظهر الذات سواء في فخره بنفسه أم بقومه، بسببٍ من عامل الانتماء، ورابطة الانتساب، وحب الذات مقابل الآخر، فيجيء فخره بقومه وشخصه

في ثلاثة وأربعين بيتاً، موزعاً بمواقع مختلفة من القصيدة، في البيت الثامن والستين إلى الثالث والسبعين (٦٨-٧٣)، ومن البيت الثالث والتسعين إلى المئة (٩٣-١٠٠)، ثم من البيت السابع والعشرين بعد المائة إلى البيت الثالث والأربعين بعد المئة (١٢٧-١٤٣)، ثم من البيت الرابع والأربعين بعد المئة إلى السادس والخمسين بعدها (١٤٤-١٥٦)، ويأخذ فخره بنفسه في هذه الأبيات، خمسة عشر بيتاً (٩٣ - ٩٤، ١٤٤-١٥٥٦)، أي مايعادل مديحه لابني ميكال .

٥ - غرض الغزل :

موضوع الغزل عند ابن دريد، يشكله عنصران أساسيان (المرأة والخمر)، ما أنْ يُذكر أحدهما حتى يتبعه الآخر، ويَرِد هذا الغرض في موضعين متباعدين من المقصورة، أولاً: في سبعة أبيات، من البيت التاسع عشر بعد المئة إلى السادس والعشرين بعدها (١١٩-١٢٦)، والآخر: في البيت الثامن والثلاثين بعد المئتين إلى البيت التاسع والأربعين بعد المئتين (٢٣٨-٢٤٩)، وذلك في اثني عشر بيتاً، وهو في غزله بالخمر، يتحدث عنها حديث الرجل الوقور، المحترم لسنه وشيبه.

(استحي بِيْضاً بين أفوادك ..، أطرباً بعد المشيب والجلا)، وهي ذكريات قضت وانتهت، يستعيدها، ويسترجعها من الزمن الماضي، وها هي الأفعال الماضية شواهد على ذلك:(جمعت قطريه، لم يملك الماء ..، لم يدنسها،صانها..،نازعتها،..الخ).

أما غزله بالمرأة فيسبغه بطابع العِفَّةِ والوقار، ويكفيه النظر إليها، فقوله: (..بالألحاظ منها يُجتنى)، فيه إشارة إلى عِفَّتِهِ على الرغم من سِحْرِ جمالها، وتأثيرِها النافذِ حتى على (الأعصم، والقانت)، وغزله في المرأة حديث عن حَدَث لم يحدث، (لو ناجت الأعصم لانحط لها..)، (أو صابت القانت .. ألهاه عن تسبيحه..)، وذلك بسبب كلمة (لو) الشرطية، وماتفيده من امتناع حدوث جواب الشرط لامتناع حدوث فعله، وقد كان في ذلك بعث لعنصري التخييل والتشويق، ويغذيهما تالي الأبيات بما فيها من تتمّة للصور والرؤى الفنية ، والتي أزهرت غرض الغزل في

المقصورة، وتميز بها عن غيره من الأغراض الأخرى :

أَلْهَاهُ عَنْ تَسْبِيْحِهِ وَدِيْنِهِ ... تَأْنِيْسُهَا حَتَّى تَرَاهُ قَدْ صَبَا

كَأَنَّمَا الصَّهْبَاءُ مَقْطُوْبٌ بِهَا ... مَاءُ جَنَى وَرْدٍ إِذَا اللَّيْلُ غَسَى

يَمْتَاحُهُ رَاشِفُ بَرْدِ رِيْقِهَا ... بَيْنَ بَيَاضِ الظَّلْمِ مِنْهَا وَاللَّمَى

واقتران المرأة بالخمرة، أو الخمر بالمرأة، يجعل منهما مزيجاً عجيباً، وكائناً فريداً، فيه تحقيق جمالي، ورؤيا ذاتية تحسب له، وتعد عنصراً من عناصر الارتقاء الفني في هذا الغرض.

ويجمع بين غرضي الغزل والفخر في مقصورة ابن دريد تقطع التواتر بين الأبيات، حيث يأتي بأحد الغرضين في موضع، فينتزعه غرض من الأغراض الأخرى أو أكثر، ثم يعود إليهما، فجاء الغزل في موضعين من القصيدة (١١٩-١٢٦، ٢٣٨-٢٤٩)، وجاء الفخر في ثلاثة مواقع (٦٨-٧٣، ٩٣-١٠٠، ١٢٧-١٥٦) متفرقة من القصيدة، وهذا التقطع فيهما، يوحي بأن الشاعر في هذين الأمرين (الغزل والفخر)، أراد الإيماء إلى معاناة الإنسان إزاء حاجاته ومشاعره التى قدر لها ألا تكتمل وألا تتم. وأن يظل عطشه مستمراً، ويظل إرواؤه حلماً لايتحقق، وفي ذلك مدعاة لرثاء الإنسان لنفسه وللإنسانية جمعاء، وهو الدائرة التي تدور في فلكها المقصورة الدريدية.

ثانياً : أغراض المقصورة وحسن التخلص :

جاء في خزانة الأدب: "حسن التخلص هو أن يستطرد الشاعر المتمكن من معنى إلى معنى آخر يتعلق بممدوحه بتخلص سهل يختلسه اختلاساً رشيقاً دقيق المعنى بحيث لايشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلا وقد وقع في الثاني لشدة الممازجة والالتئام والانسجام بينهما حتى كأنهما أفرغا في قالب واحد، ولايشترط أن يتعين المتخلص منه، بل يجري ذلك في أي معنى كان، فإن الشاعر قد يتخلص من نسيب أو

غزل أو فخر أو وصف روض أو وصف طلل بال أو ربع خال .. أو معنى من المعاني يؤدي إلى مدح أو هجو أو وصف حرب أو غير ذلك، ولكن الأحسن أن يتخلص الشاعر من الغزل إلى المدح"[1].

إن الممازجة، والالتئام، والالتحام، يعني إقامة بناء متماسك متلاحم مترابط، لاتخلخل فيه ولاضعف، ولحسن التخلص في الأدب - شعره ونثره - يعود ذلك الدور الهام، إذ به يتحقق التحام الأغراض والأجزاء وتماسكها، سيما إذا كان محكماً متقناً، لا اختلال فيه ولاتباين، فغياب حسن التخلص وفقدان إتقانه وإجادته، يحدث اقتضابا واقتطاعا[2]، يؤدي إلى إعراض المتلقي ونفوره: "فالنفوس والمسامع إذا كانت متدرجة من فن إلى فن مباين له دونما جامع بينهما وملائم بين طرفيهما، وجدت نفوراً من ذلك ونبت عنه"[3]، وحسن التخلص فن يتحكم فيه مدى تمتع الشاعر بتلك المقدرة وحظه منها، إذ يتفاوت الشعراء فيه بتفاوت حظوظهم من هذه السليقة، التي يقوم عليها حسن بناء القصيدة وإتقانها.

والمقصورة الدريدية مثلها الأعلى ونموذجها الأمثل القصيدة الجاهلية في تعدد أغراضها، وتشعب فنونها، ولأن ابن دريد ممن تتبع خطاها، وسار على هديها، وتقيد بمنهجها فإنه يلتزم الدقة في الخروج من غرض إلى غرض، ومن جزء إلى آخر، خروجاً يشعر بالتحام الأجزاء، وتماسكها، وكان أكثر مايكون تخلصه ببيت واحد من الشعر، وإن أكثر لايتجاوز البيتين.

يفتتح ابن دريد المقصورة، فيبتدؤها برثائه للذات، والحسرة على فقد الشباب، وماحل به من قسوة الدهر وغدر الزمان، مستغرقاً في ذلك واحداً وثلاثين بيتاً (١-٣١)، ثم يتلوه بأبيات يقص فيها كيفية تسرية أحزانه وأوجاعه من فقد للشباب،

---

(١) خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموى تقي الدين أبي بكر علي، دار القاموس الحديث للطباعة والنشر، بيروت، ط بدون، ص ١٤٩.

(٢) العمدة: ١/٢٣٩، [illegible].

(٣) الطراز، ٢/ ٣٣١.

ومعاناة من الهرم وآلام الشيخوخة، باتباع سنة الأولين في الحياة التى ودعوها، ولايزال التاريخ يشيد بأعمالهم وأفعالهم، التى سطرت لهم الخلود، الذي انتزعوه من سطوة الدهر وسلطانه، والذي يقف لهم راصداً محارباً، فخصص البيت الحادي والثلاثين، والبيت الذي يليه سبيلاً للتخلص إلى غرض التأسي وقراءة التاريخ وسير أبطاله:

فَإِنْ عَثَرْتُ بَعْدَهَا إِنْ وَأَلَتْ ... نَفْسِي مِنْ هَاتَا فَقُولَا لَالعَا

وَإِنْ تَكُنْ مُدَّتُهَا مَوْصُولَةً ... بِالْحَتْفِ سَلَّطْتُ الْأُسَى عَلَى الْأَسَا

إِنَّ امْرَأَ الْقَيْسِ جَرَى إِلَى مَدَى ... فَاعْتَاقَهُ حِمَامُهُ دُوْنَ المَدَى

وَخَامَرَتْ نَفْسُ أَبِي الْجَبْرِ الْجَوَى ... حَتَّى حَوَاهُ الْحَتْفُ فِيْمَنْ قَدْ حَوَى

وَابْنُ الْأَشَجِّ الْقَيْلُ سَاقَ نَفْسَهُ ... إِلَى الرَّدَى حِذَارَ إِشْمَاتِ الْعِدَى

وَاخْتَرَمَ الْوَضَّاحَ مِنْ دُوْنِ الَّتِي ... أَمَّلَهَا سَيْفُ الْحِمَامِ الْمُنْتَضَى

فَقَدْ سَمَا قَبْلِي يَزِيْدُ طَالِباً ... شَأْوَ الْعُلَا فَمَا وَهَى وَلَا وَنَى

ويأخذ منه غرض المواساة وقراءة التاريخ وسير الأبطال ثلاثة وأربعين بيتاً (٣٢-٤٥)، ليكون البيت السادس والأربعون تخلصاً لغرض جديد، وهو وصف الراحلة أو الناقة، وسيلته الثانية في التخلص من الهموم والأحزان، ومقاومة الدهر وصنيعه، فيقول:

مَا اعْتَنَّ لِي يَأْسٌ يُنَاجِي هِمَّتِي ... إِلَّا تَحَدَّاهُ رَجَاءٌ فَاكْتَمَى

أُلِيَّةً بِالْعِمْلَاتِ يَرْتَمِي ... بِهَا النَّجَاءُ بَيْنَ أَجْوَازِ الْفَلَا

خُوْصٍ كَأَشْبَاحِ الْحَنَايَا ضُمَّرٍ ... يَرْعُفْنَ بِالْأَمْشَاجِ مِنْ جَذْبِ الْبُرَى

يَرْسُبْنَ فِي بَحْرِ الدُّجَى وَبِالضُّحَى ... بَطْفُوْنَ فِي الْآلِ إِذَا الْآلُ طَفَا

ويستمر ذلك الوصف لكل من الراحلة والرحلة، من البيت السادس والأربعين إلى البيت التاسع والخمسين (٤٦-٥٩)، يتلوه بوصف للخيل وسيلته الثالثة في هذه الرحلة، من البيت الستين إلى البيت السابع والستين(٦٠-٦٧)، ومن وصف الفرس

والفارس، الخيل والخيال، يخلص إلى الفخر بقومه، والتغني بأمجادهم من البيت الثامن والستين إلى البيت الثالث والسبعين (٦٨-٧٣)، دون بيت وسيط باعتبار قومه هم الخياله وهم الفرسان، قال:

بل قسما بالشم من يعرب هل ... لمقسم من بعد هذا منتهى
هم الآلى إن فاخروا قال العلا ... بفى امرىء فاخركم عفر البرى
هم الآلى أجروا ينابيع الندى ... هامية لمن عرى أو اعتفى

ثم يتبع ذلك بوصف للسيف والفرس (٧٤-٩٢)، سلاحه وأداته في الرحلة. وكون ذلك امتداداً لموضوع الوصف، يتابع وصفيهما (السيف والفرس) دون بيت وسيط يتخلص به إليهما. يقول عن السيف :

وصاحباي : صارم في متنه ... مثل مدب النمل يعلو في الربى
أبيض كالملح إذا انتضيته ... لم يلق شيئا حده إلا فرى
كأن بين عيره وغربه ... مفتأدا تأكلت فيه الجذى
يرى المنون حين تقفوا أثره ... في ظلم الأكباد سبلا لاترى

ثم يصف الفرس ، فيقول :

ومشرف الأقطار خاظ نحضه ... حابى القصيرى جرشع عرد النسا
قريب ما بين القطاة والمطا ... بعيد ما بين القذال والصلا
سامى التليل في دسيع مفعم ... رحب اللبان في أمينات العجى

ويختم ذلك بقوله :

إذا اجتهدت نظرا في إثره ... قلت سنا أومض أو برق خفا
كأنما الجوزاء في أرساغه ... والنجم في جبهته إذا بدا
هما عتادي الكافيان فقد من ... أعددته فلينأ عنى من نأى

وينتقل إلى غرض المديح، فيبتدئه بمدح قومه ووطنه (٩٣-١٠٠)، ليخلص بذلك إلى مديح ابني ميكال (١٠١-١١٥)، من البيت الواحد بعد المئة إلى البيت الخامس عشر بعدها، أي بما لايتجاوز خمسة عشر بيتاً، مسبوقاً بمئة بيت ، وكم من الأغراض المتنوعة المتعددة، قال :

حاشا الأميرين اللذين أوفدا ... على ظلا من نعيم قد ضفا
هما اللذان أثبتا لي أملا ... قد وقف الياس به على شفا
تلافيا العيش الذي رنقه ... صرف الزمان فاستساغ وصفا
وأجريا ماء الحيا لي رغدا ... فاهتز غصني بعد ماكان ذوى
هما اللذان سموا بناظري ... من بعد إغضائي على لذع القذى
هما اللذان عمرا لي جانبا ... من الرجاء كان قدما قد عفا
وقلداني منة لو قرنت ... بشكر أهل الأرض عني ماوفى
بالعشر من معشارها وكان كال ... حسوة في آذي بحر قد طما
إن ابن ميكال الأمير انتاشني ... من بعد ماقد كنت كالشيء اللقى
ومد ضبعي أبوالعباس من ... بعد انقباض الذرع والباع الوزى
ذاك الذي مازال يسمو للعلا ... بفعله حتى علا فوق العلا
لو كان يرقى أحد بجوده ... وبجده إلى السماء لارتقى
ما إن أتى بحر نداه معتف ... على أوار عيمة إلا ارتوى
نفقسي الفداء لأميري ومن ... تحبت السماء لأميري الفدى
لا زال شكري لهما مواصلا ... لفظي أو يعتاقني صرف المنا

ويتحول من مدح ابني ميكال إلى غرض الغزل، خروجاً على نظام القصيدة المادحة في الشعر القديم، ممهداً بثلاثة أبيات برر فيها غربته بسبب حبه للمغامرة والمجهول، ليخلص بذلك إلى الغزل من البيت التاسع عشر بعد المئة إلى البيت السادس والعشرين بعدها (١١٩-١٢٦)، قال:

إن الألى فـارقت مـن غـير قلـى ... مـازاغ فلـبي عنهـم ولاهفـا
لكـن لى عزمـا إذا امتطيتـه ... لمبهـم الخطـب فـاه فانفـأى
ولـو أشـاء مـد قطريـه الصبـا ... علـى في ظـل نعيـم وغنـى
ولاعبتـنى غـادة وهنانـة ... تضـنى وفي ترشـافها بـرء الضنـى
تفـري بسـيف لحظهـا إن نظـرت ... نظـرة غضبـى منـك أثنـاء الحشـا
في خدهـا روض مـن الـورد علـى ... نسـرين بالألحـاظ منهـا يجتنـى
لـو نـاجت الأعصـم لانحـط لهـا ... طـوع القيـاد في شماريخ الـذرى
أو صـابت القـانت في مخلولـق ... مستصعب المسـلك وعـر المرتقـى

ويعود مرة أخرى إلى مدح وطنه وأهله وعشيرته، مفتخراً بهـم، مادحاً إياهم للمرة الثالثة، فهم سلالة الرسول ﷺ ، وعقبـه مـن بعـده، وذلـك مـن البيـت السـابع والعشرين بعد المئة إلى البيت الثـالث والأربعـين بعدهـا (١٢٧-١٤٣)، ويخصـه عليـه الصلاة والسلام بالمديح، من البيت الثلاثين بعد المئة إلى البيت الثالث والأربعين بعدها، قال:

سـقى العقيـق فـالحزيز فـالملا ... إلى النحيـت فالقريـات الدنـى
فـالمربد الأعلـى الـذي تلقـى بـه ... مصـارع الأسـد بألحـاظ المهـا
محـل كـل مقـرم سمـت بـه ... مـآثر الآبـاء في فـرع العـلا
مـن الألى جوهرهـم إذا اعـتزوا ... مـن جوهـر منـه النـبى المصطفـى
صلـى عليـه الله مـاجن الدجـى ... ومـاجرت في فلـك شمـس الضحـى
جـون أعارتـه الجنـوب جانبـا ... منهـا وواصـت صوبـه يـد الصبـا
نـأى يمانيـا فلمـا انتشـرت ... أحضانـه وامتـد كسـراه غطـا
فجلـل الأفـق فكـل جـانب ... منهـا كـأن مـن قطـره المـزن حبـا
وطيـق الأرض فكـل بقعـة ... منهـا تقـول الغيـث في هاتـا ثـوى
إذا خبـت بروقـه عنـت لهـا ... ريـح الصبـا تشـب منهـا ماخبـا

وإن ونـت رعـوده حـدا بهـا حـادي الجنـوب فحـدث كمـا حـدا
كـأن في أحضانـه وبركـه بركـا تداعـى بـين سـجر ووحـى
لم أر كـالمزن سـواما بهـلا تحسـبها مرعيـة وهـي سـدى
تقـول للأجـراز لمـا استوسـقت بسـوقه ثقـي بـري وحيـا
فأوسـع الأحـداب سـيا محسـبا وطبـق البطنـان بالمـاء الـروى
كأنمـا البيـداء غـب صوبـه بحـر طمـا تيـاره ثـم سـجا

ويخصص الأبيـات الرابـع والأربعـين بعـد المئـة إلى البيـت السـادس والخمسـين بعدها (١٤٤-١٥٦)، ثلاثة عشر بيتاً، يفخر فيها بنفسه وكريم خلقه، وتجاربـه التـى أمدته بالحنكة والحكمة، وغزير التجارب؛ ليخلص من هذا الغرض إلى غرض الحكمة، قال:

لسـت إذا مـا بهظتـني غمـرة ممـن يقـول بلـغ السـيل الزبـى
وإن ثـوت تحـت ضلوعـي زفـرة تمـلأ مـابين الرجـا إلى الرجـا
نهنهتهـا مكظومـة حتـى يـرى مخضوضيعـا منهـا الـذي كـان طغـا
ولا أقـول إن عرتـنى نكبـة قـول القنـوط انقـد في البطـن السـلى
قـد مارسـت مـني الخطـوب مَرِسَـا يسـاور الهـول إذا الهـول عـلا

فإذا ماابتدأ غرض الحكمة من البيت السـابع والخمسـين بعـد المئـة، إلى البيـت السادس بعد المئتين (١٥٧-٢٠٦)، فإنها تتابع عليه سيالة دفاقة، حتى إنهـا تحتـل مـن المقصورة خمسين بيتاً، وتكون بذلك أكثر الأغراض طولاً، منها قوله :

وقـد علـت بـي رتبـاً تجـاربي أشـفين بي منهـا على سـبل النهـى
إذا امـرؤ خيـف لإفـراط الأذى لم يُخْـش مـني نـزق ولا أذى
مـن غـير مـاوهب ولكـن امـرؤ أصـون عرضـا لم يدنسـه الطخـا
وصـون عـرض المـرء أن يبـذل مـا ضـن بـه ممـا حـواه وانتصـى
والحمـد خـير مـاتخذت جنـة وأنفـس الأذخـار مـن بعـد التقـى
وكـل قـرن نـاجم في زمـن فهـو شـبيه زمـن فيـه بـدا

وَالنَّاسُ كَالنَّبْتِ فَمِنْهُ رَائِقٌ ... غَضٌّ نَضِيرٌ عُودُهُ مُرُّ الْجَنَى
وَمِنْهُ مَا تَقْتَحِمُ الْعَيْنُ فَإِنْ ... ذُقْتَ جَنَاهُ انْسَاغَ عَذْباً فِي اللَّهَا
يُقَوِّمُ الشَّارِخُ مِنْ زَيْغَانِهِ ... فَيَسْتَوِي مَاانْعَاجَ مِنْهُ وَانْحَنَى
وَالشَّيْخُ إِنْ قَوَّمْتَهُ مِنْ زَيْغِهِ ... لَمْ يُقِمِ التَّثْقِيفُ مِنْهُ مَا الْتَوَى
كَذَلِكَ الْغُصْنُ يَسِيرٌ عَطْفُهُ ... لَدِناً شَدِيدٌ غَمْزُهُ إِذَا عَسَا
مَنْ ظَلَمَ النَّاسَ تَحَامَوْا ظُلْمَهُ ... وَعَزَّ فِيهِمْ جَانِبَاهُ، واحْتَمَى

وإذا ماانتهى من قول الحكمة والموعظة، انتقل إلى غرض جديد، وهو التحسر على خيار الناس من السلف الصالح السباق للأمجاد (٢٠٧-٢١٣)، ليخلص إلى الحديث عن رحلة العودة من بلاد فارس، ومصاعب تلك الرحلة (٢١٤-٢٣٧).

إِنَّ نُجُومَ الْمَجْدِ أَمْسَتْ أُفَّلاً ... وَظِلُّهُ الْقَالِصُ أَضْحَى قَدْ أَزَى
إِلَّا بَقَايَا مِنْ أُنَاسٍ بِهِمُ ... إِلَى سَبِيلِ الْمَكْرُمَاتِ يُقْتَدَى
إِذَا الْأَحَادِيثُ انْتَضَتْ أَنْبَاءَهُمْ ... كَانَتْ كَنَشْرِ الرَّوْضِ غَادَاه السَّدَى
لَايَسْمَعُ السَّامِعُ فِي مَجْلِسِهِمْ ... هُجْراً إِذَا خَالَطَهُمْ وَلَا خَنَا
أَوْ كَانَ يَدْرِي قَبْلَهَا مَافَارِسٌ ... وَمَا مَوَامِيهَا الْقِفَارُ والْقُرَى
وَسَائِلِي بِمُزْعِجِي عَنْ وَطَنٍ ... مَاضَاقَ بِي جَنَابُهُ وَلَا نَبَا
قُلْتُ الْقَضَاءُ مَالِكُ أَمْرَ الْفَتَى ... مِنْ حَيْثُ لَايَدْرِي وَمِنْ حَيْثُ دَرَى
لَاتَسْأَلِنِّي وَاسْأَلِ الْمِقْدَارَ هَلْ ... يُعْصَمُ مِنْهُ وِزْرٌ أَوْ مُدَّرَى
لَابُدَّ أَنْ يَلْقَى امْرُؤٌ مَاخَطَّهُ ... ذُو الْعَرْشِ مِمَّا هُوَ لَاقٍ وَوَحَى
لَاغَرْوَ إِنْ لَجَّ زَمَانٌ جَائِرٌ ... فَاعْتَرَقَ الْعَظْمَ الْمُمِخَّ وانْتَقَى
فَقَدْ تَرَى الْقَاحِلَ مُخْضَرّاً وَقَدْ ... تَلْقَى أَخَا الْإِقْتَارِ يَوْماً قَدْ نَمَا

وإذا ماحط الرحال، وعاش الاستقرار، يتذكر الملذات، وأولها وأقربها إلى نفسه الخمر، فإذا ماأراد الحديث عن الخمر وذكرياته عنها (٢٣٨-٢٤٩)، فإنه يخلص إليها بشيء من الغزل والنسيب ، فيستعيدها ذكرى من الماضي ، فيراها زلة شنيعة ، يقف

المشيب وجلاء الشباب نذيراً وحائلاً بينه وبينها.

ياهؤليـــا هـــل نشـــدتن لنـــا	ثاقبـــة الـــبرقع عـــن عيـــنى طـــلا
مـــاأنصفت أم الصبيـــين الـــتى	أصبـــت أخـــا الحلـــم ولمـــا يصطبـــى
اســتحى بيضـــا بـــين أفـــوادك أن	يقتـــادك البيـــض اقتيـــاد المهتـــدى
هيهـــات ماأشـــتع هاتـــا زلـــة	أطربـــا بعـــد المشـــيب والجـــلا
يـــارب ليـــل جمعـــت قطريـــه لى	بنـــت ثمـــانين عروســـا تجتلـــى
لم يملـــك المـــاء عليهـــا أمرهـــا،	ولم يدنســـها الضـــرام المحتضـــى
حينـــا هـــى الـــداء، وأحيانـــا بهـــا	مـــن دائهـــا إذا يهيـــج يشـــتفى

ومن وصف الخمر والتغزل بها، يخلص إلى خاتمة المقصورة (٢٥٠-٢٥٤)، فقال:

مـن كـل مانـال الفتـى قـد نلتـه	والمـرء يبقـى بعـده حسـن الثنـا
فـإن أمـت فقـد تنـاهث لَذّتـي	وكـل شـيء بلـغ الحـد انتهـى
وإن أعـش صـاحبت دهـري عالمـا	بمـا انطـوى مـن صرفـه ومـا انتشـى
حاشـا لمـا أسـأره في الحجـا	والحلـم أن أتبـع رواد الخنـا
أو أن أرى لنكبـة مختضعـا	أو لابتهـاج فرحـا ومزدهـى

ثالثاً: خاتمة المقصورة:

أولى النقاد خاتمة القصيدة من الاهتمام ماأولوه للمقدمة والمطلع، وأطلقوا على الخاتمة اصطلاح " المقطع"، وهي من الأهمية والتأثير في السامع والمخاطب مالاتقل عن المقطع شأناً، وهي في عرفهم" قاعدة القصيدة ، وآخر مايبقى منها في الأسماع،وسبيله أن يكون محكما: لايمكن الزيادة عليه ، ولا يأتي بعده أحسن منه ، وإذا كان أول الشعر مفتاحا له وجب أن يكون الآخر قفلاعليه"[1]، بل أوجب أبوهلال العسكري:

(١) العمدة، ابن رشيق، ٢٣٩/١.

أن تكون الخاتمة "أجود بيت في القصيدة، وأدخل في المعنى الذي قصدت له في نظمها"[1].

والخاتمة من القصيدة إذا ماحسنت تكون أقرب للنفوس، وأدعى للتأثير والحفظ، لذا أوجبوا حسن الخاتمة، حيث إنه " آخر مايبقى في الأسماع، وربما حفظ دون سائر الكلام في غالب الأحوال فلايحسن السكوت على غيره"[2].

أما خاتمة المقصورة الدريدية، فقد جاءت كما يلي :

من كل مانال الفتى قد نلته ... والمرء يبقى بعده حسن الثنا

فإن أمت فقد تناهت لَذَّتي ... وكل شيء بلغ الحد انتهى

وإن أعش صاحبت دهري عالما ... بما انطوى من صرفه وما انتشى

حاشا لما أسأره في الحجا ... والحلم أن أتبع رواد الخنا

أو أن أرى لنكبة مختضعا ... أو لابتهاج فرحا ومزدهى

إن خاتمة المقصورة لتؤكد انتماءها إلى فن الرثاء، فكل من قال إن مقصورة ابن دريد، لم تكن في رثاء النفس الإنسانية والأسى عليها، فإنه لاشك إذا ماتأمل في خاتمتها بدقة وإمعان، لايلبث أن يرجع عن رأيه ذاك، ويتيقن من أن الرثاء وحكمة الشيوخ كانا الهاجس الذي لم يغف، و لم يخب، وظل ملازماً له حتى آخر بيت في القصيدة المقصورة:

فإن أمت فقد تناهت لَذَّتي ... وكل شيء بلغ الحد انتهى

وإن أعش صاحبت دهري عالما ... بما انطوى من صرفه وما انتشى

حاشا لما اسأره في الحجا ... والحلم أن أتبع رواد الخنا

---

(١) الصناعتين، أبوهلال العسكري، ص ٤٤٣ .

(٢) خزانة الأدب وغاية الأرب، تقي الدين أبي بكر علي، ابن حجة الحموي، دار القاموس الحديث للنشر، لبنان، ص ٤٦٠.

إن علم الشاعر (ابن دريد) بدهره، ومـاانطوى عليـه مـن صـروف وأحـداث، جعله كمن انفض من قراءة كتاب، علم بكل سطر فيه، واسـتوعب كـل فكـرة واردة أو شاردة، وأمسى عالماً متمرسـاً بشـئون الحيـاة؛ إذا مـاتتبع المقدمـات توصـل للنتـائج والنهايات، وينتهي الأمر به حكيماً رشيداً، عرك الحياة وعركته، ولم يبق منه إلا بقايـا شيخ هرم، لايسره فرح، ولايحزنه حدث فليس ينتابه أسى على مافات، أو فرح بما هو آت، وهذه الحكمة يستخلصها ثمرة جنية عن حياته المديدة التى قاربت قرناً من الزمان (٢٢٣هـ - ٣٢١هـ)، والحافلة بالكثير الغزير من التجارب والمعارف، التى أثمـرت لنـا مقصورته التى جعل منها مقصداً للدارسين.

وهـو بخاتمتـه تلـك يتقيـد ببعـض أصـول وضعهـا النقـاد، وجعلـوا منهـا أسسـاً وقواعد، يتحرونها في الخاتمة الجيـدة مـن القصيـدة، حيـث كـانوا يسـتجيدون خواتيـم القصـائد كلمـا تضمنـت حكمـة بليغـة، أو مثـلاً سـائر، أو تشـبيهاً مليحـاً، أو مثـلاً حسناً[1]، وابـن دريـد إذ يلـتزم بهـذه المعايـير والقواعـد، يكـون قـد جنـب مقصورتـه مايوقعها في الزلل المعيب، مما لم يسلم منه كثير من الشعراء، الذيـن نعتهـم ابـن رشـيق بقوله: " من العـرب مـن يختـم القصيـدة فيقطعهـا والنفـس بهـا متعلقـة، وفيهـا راغبـة مشتهية، ويبقى الكلام مبتوراً كأنه لم يتعمد جعله خاتمة"[2]. ويتبع المتأخرون السابقين مؤيدين لذلك التقنين والتقعيد، فقد ورد في المنهـاج: "فأمـا الاختتـام فينبغـي أن يكـون بمعان سارة فيما قصد به التهاني والمديح، وبمعان مؤسية فيما قصد به التعازي والرثـاء. وكذلك يكون الاختتام في كل غرض بما يناسبه. وينبغي أن يكون اللفظ فيه مسـتعذباً والتأليف جزلاً متناسباً، فإن النفس عند منقطع الكلام تكون متفرغة لتفقد مـاوقع فيـه غير مشتغلة باستئناف شيء آخر"[3].

---

(١) الصناعتين، أبوهلال العسكري، ص ٤٤٤

(٢) العمدة: ١/٢٤٠.

(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، القرطاجني أبوالحسن حازم، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٦م، ص ٣٠٦.

ونخلص من هذه الدراسة إلى حيث بدأنا بأن الغرض الأول والرئيس في مقصورة ابن دريد إنما هو رثاء النفس الإنسانية والمتمثل في رثاء الشاعر لذاته، أما المديح الذي قيل بأنه مدعاة نشوئها، وإن ابن دريد إنما نظمها ثناء لابني ميكال، فقد تبين لنا أنه أمر ثانوي، يبرر وجوده في القصيدة اعتبار خيار الناس وفضائلهم وجهاً مشرقاً من أوجه الحياة، تعمد الشاعر ألا يغفله، وهو وإن عز وندر فإن وجوده عزاء للمرء تجاه مايواجهه في الحياة من شقاء وعنت، ويعزز هذا القول مجيء المدح بعد كم وافر من الأبيات والأغراض، وهو أمر مخالف للمتبع في قصائد المديح، إلى جانب قلة عدد أبياته، وهيمنة الحكمة على الكم الأكبر من أبيات المقصورة، وهو إثبات آخر لأولوية الرثاء فيها، بل إن جميع الأغراض التي وردت في المقصورة توابع ولوازم له.

الفصل الثاني

بناء المقصورة الدريدية من حيث الشكل

(الوزن والقافية)

١- الوزن:

ويستوقفنا بحر الرجز في هذا البحث ملياً، حيث إن جل المقصورات جاءت موزونة به، الأمر الذي يسترعي انتباه الباحث، وإثارة تساؤلاته حول هذا الوزن، ماهي سماته؟ أهي إيجابية أم سلبية؟ ماهي دوافع الشعراء لاختياره؟ وماهي الرخصة التي يتيحها الرجز؟ ... الخ .

الرجز واحد من ستة عشر ميزاناً شعرياً، أنشئت في العربية؛ لتكون مقاييس وموازين يحتكم إليها للتأكيد على شعرية الكلام أو نثريته، استناداً إلى النظرية القائلة بأن الشعر هو القول الموزون المقفى"[١]، فالوزن أحد أهم ركنين أساسيين، لايقوم الشعر إلا بهما معاً.

ولقد اصطلح على تسمية هذه الموازين الشعرية بحوراً، ووضع لكل بحر من هذه البحور الستة عشر وحدات قياسية، أطلق عليها "التفاعيل" أو "التفعيلات" واحدتها "تفعيلة"، وهي في مجموعها ثمانية أنواع: إثنان منها خماسيان، وهما فعولن، فاعلن، وستة سباعية، وهي: مفاعيلن، فاعلاتن، مستفعلن، مفاعلتن، متفاعلن، مفعولات، وماجاء بعد هذا فهو زحاف له أو فرع عليه[٢].

ويلتزم بهذه "التفاعيل" باعتبارها وحدات قياسية مقننة لحركات وسكنات البيت الشعري، وهو منهج ونظام للقصيدة العربية، وماتقتضيه من وحدة في الوزن والقافية، فالرجز في الاصطلاح: ضرب من الأوزان الشعرية، يتألف من "مستفعلن" ست مرات، مناصفة بين شطريه، وله حالات متغيرة كثيرة، فهو يكون مجزوءاً متى ذهب جزء من صدره وآخر من عجزه، ومشطوراً إذا أتى على ثلاث تفاعيل واستغني

---

(١) نقد الشعر، قدامه بن جعفر، ص ١٧.

(٢) كتاب الكافي في العروض والقوافي، التبريزي الخطيب يحيى بن علي الشيباني، تحقيق: الحساني حسن عبدالله، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٦٩م، ص ١٩.

عن مثلها، ومنهوكا إذا ماتبقى منه جزءان من "تفعيلتان" فقط[1].

والرَّجَزُ في اللغة : " داء يصيب الإبل في أعجازها والرَّجَزُ أَنْ تَضْطَرِبَ رجل البعير أو فخذاه إذا أراد القيام ساعة ثم تنبسط ... وقيل ناقة رَجْزَاء ضعيفة العجز"[2].

وفي تعليل لابن منظور يقول: " سمي الرجز رجزاً؛ لأنه تتوالى في أوله حركة وسكون ثم حركة وسكون إلى أن تتوالى أجزاؤه، يشبه بالرجز في رجل الناقة ورعدتها، وهو أن تتحرك وتسكن ثم تتحرك وتسكن، وقيل سمي بذلك لاضطراب أجزائه وتقاربها، وقيل لأنه صدور بلا أعجاز"[3]، وبتأمل هذا القول نجد أن تفعيلة هذا الوزن (مستفعلن)، كانت محور اهتمام القوم سواء من حيث الكيف، أم من حيث الكم، فالكيفية في تلك التفعيلة (مستفعلن)، والقائمة على التتالي المنتظم بين الحركة والسكون، والتعاقب المضطرد بين تفاعيله الست، إلى جانب النقص الكمي في عدد تلك التفعيلات – كأن يجيء مشطوراً أو منهوكاً – كل ذلك مجتمعاً في هذا الوزن قد وصمه بالافتقار إلى الثبات والاستقرار سواء في تفاعيله أم أنواعه، وقد عم ذلك كل أنواع هذا الوزن، حتى إن تامه لم يسلم من ذاك العيب، لأن الحديث عن الكيف في تلك التفعيلة، قد نظم سائر أحواله في دائرة الاضطراب المعروف عن الرجز، والمقترن في أذهانهم بالعي والنقص، والارتعاد والضعف، فقالوا: "سمي رجزاً لأنه يقع فيه مايكون على ثلاثة أجزاء .. مأخوذ من قولهم ناقة رجزاء إذا ارتعشت عند قيامها لضعف يلحقها أو داء،فلما كان هذا الوزن فيه اضطراب سمي رجزاً تشبيهاً بذلك"[4]،

---

(١) حول النظائر الإيقاعية للشعر العربي، محمد أحمد وريث، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلام، الجماهيرية الليبية، الطبعة الأولى، ١٣٩٤هـ – ١٩٨٥م، ص ٨١.

(٢) اللسان، مادة: رجز .

(٣) المصدر السابق، مادة : رجز .

(٤) الكافي في العروض والقوافي: ص ٧٧ .

و"الرجز عند العرب كل ماكان على ثلاثة أجزاء وهو الذي يترنمون به في عملهم وسوقهم ويحدون به"[1].

ويتقيد الرجز بنقص كم التفعيلة، وتحديداً بالعدد ثلاثة، وهو مايعرف بالمشطور من وزن الرجز، كما يقيده أمر آخر، وهو موضوع المشطور منه، كأن يكون مما يتداولونه في أعمالهم وسوقهم وحدائهم. وعندي أن هذا القول يتصف بكثير من الإنصاف والعدل للرجز التام، باعتباره بحراً من بحور الشعر، التى لايقل عنها شأناً، ولاينقص عنها استقلالاً. ويؤكد رأي هذا قول الأخفش[2] في بيان له عن أنواع الشعر وصنوفه: ".. جميع الشعر قصيد ورمل ورجز، أما القصيد فالطويل، والبسيط التام، والكامل التام، والمديد التام، والوافر التام، والرجز التام، وهو ماتغنى به الركبان.."[3].

إن تصنيف الأخفش للشعر في قوله السابق، واعتباره الرجز التام واحداً من أنواع أبنية القصيد الموصوفة بالتمام، يفسر لنا سراً من أسرار اختيار ابن دريد للرجز التام وزناً لمقصورته دون أنواعه الأخرى، فهو بهذا يخرج عن دائرة الرجز المقابل للقصيد، ويسلكه ضمن فنون القصيد، كونه ضرباً منه، وبحراً من بحوره، وهو باصطفائه التام من أنواع الرجز، يرتقي بقصيدته عن نقيصة الدونية، التي لحقت به لاضطراب تفاعيله، ثم لارتباطه بالعامية والعوام، والبداهة والارتجال[4]، فنشأ بينه وبين

---

(١) كتاب القوافي، التنوخي أبويعلى عبدالباقي عبدالله بن عبدالمحسن، تحقيق: د. عوني عبدالرءوف، مطبعة الحضارة العربية، القاهرة ، ١٩٧٥م، ص ٦٨.

(٢) هو أبوالحسن سعيد بن مسعدة الأخفش .. من أكابر أئمة النحويين البصريين، وكان أعلم من أخذ عن سيبويه .. صنف كتباً كثيرة في النحو والعروض والقوافي .. توفي سنة (٢١٥هـ). [نزهة الألبا،، ص ١٣٣-١٣٥].

(٣) كتاب القوافي، الأخفش ...، تحقيق: عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث، دمشق، ١٩٧٠م، ص ٦٨ .

(٤) تاريخ الشعر العربي في العصر الإسلامي، د. يوسف خليف، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة، ١٩٧٦م، ص ٢٠٧.

القصيد بون شاسع، فشغل القصيد موقع الصدارة، وجاء الرجز في مرتبة أدنى وأقل، فجعلوا الرجز ملحقاً بالقصيد الذي هو أحسن أنواع الشعر[1]، بل إن من النقاد من يبعده عن دائرة الشعر ويجرده من صفات الشعر، التى لاتتوفر بزعمهم في غير القصيد، فمن قائل : "إن الرجز ليس بشعر، وإنما هو أنصاف أبيات وأثلاث"[2]، وقائل إن "الرجز كله ليس بشعر"[3]، وهذا أبوالعلاء المعري، يشنها حملة شعواء ضد الرجز، فلايتورع عن هجائه نثراً وشعراً، فقال عنه: "إن الرجز لمن سفساف القريض، قصرتم أيها النفر – الرجاز – فقصر بكم"[4]، ويتهكم ساخراً بالرجاز على لسان ابن القارح إلى رؤبة بن العجاج قائلاً: " لو سبك رجزك ورجز أبيك لم تخرج منه قصيدة مستحسنة"[5]، ومن شعره في الازدراء بالرجز والراجزين، قوله :

قَصَّرْتَ أَنْ تُدْرِكَ العَلْيَاءَ فِي شَرَفٍ ... إِنَّ الْقَصَائِدَ لَمْ يَلْحَقْ بِهَا الرَّجَزُ[6]

وقوله :

وَلَمْ أَرَقْ فِي دَرَجَاتِ الْكَرِيْمِ ... وَهَلْ يَبْلُغُ الشَّاعِرَ الرَّاجِزُ[7]

وقوله :

وَمَنْ لَمْ يَنَلْ فِي الْقَوْلِ رُتْبَةَ شَاعِرٍ ... تَقَنَّعَ فِي نَظْمٍ بِرُتْبَةِ جَاهِلِ[8]

---

(١) البرهان في وجوه البيان، ابن وهب الكاتب، تحقيق: حفني محمد شرف، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٦٩م، ص ١٢٧.

(٢) اللسان، مادة : رجز .

(٣) الفصول والغايات، المعري أبوالعلاء، نشر محمود حسن زناتي، بيروت، لبنان، ١٣٩/١.

(٤) رسالة الغفران، المعري أبوالعلاء، تحقيق: بنت الشاطيء عائشة عبدالرحمن، دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة ، ١٩٦٣م، ص٣٧٥.

(٥) المصدر السابق، ص ٣٧٥.

(٦) لزوم مالايلزم (اللزوميات)، المعري أبوالعلاء، دار صادر، دار بيروت، ١٣٨١هـ – ١٩٦١م، المجلد الأول، ص ٦٢١.

(٧) المصدر السابق ، ص٦٢٤ ، ٦٢٨ .

(٨) المصدر السابق ، ص٦٢٤، ٦٢٨

ويدعون: ".. أن كل مقصد يستطيع أن يرجز .. وليس كل راجز يستطيع أن يقصد"[1]، ومن أجل ذلك فإن " اسم الشاعر وإن عم المقصد والراجز فهو بالمقصد أغلق وعليه أرفع؛ فقيل لهذا شاعر، ولذلك راجز كأنه ليس بشاعر"[2]، والسؤال القائم الآن، كيف يلقى بالرجز إقبالاً من الشعراء بعد أن وصم بهذه النقائص والسلبيات؟ وماالذي يدعوهم إلى هذه المغامرة السلبية العواقب والنتائج؟ وبماذا يفسر مجيء القصائد المقصورات على هذا الوزن؟.

إن الشعراء عموماً وهم يدركون الجانب السلبي في الرجز، ماكانوا ليتجاهلون الوجه المشرق منه؛ فيفرطون فيه، وماهذه المقصورات التى جاءت على هذا الوزن إلا دليل عملي وقاطع على حرص شعرائها على اقتناص مافيه من أبعاد جمالية، وقيم شعرية.

وأغلب الظن أن ابن دريد في اختياره لوزن الرجز، كانت تحدوه إلى ذلك دوافع عديدة منها :

١- رغبته في الإيحاء بالانتماء إلى البيئة العربية، وعميق صلته بتلك الجذور، وهو العربي الذي قدر عليه أن يغترب عن موطن عاش فيه ثلثي عمره، فجرى حبه في دمه، وتغلغل في عروقه، ولهج به لسانه.

فالرجز يحمل الكثير من تلك البيئة العربية الصحراوية، بدءاً من الاسم المتجذر في تلك الأصول التى تشكلت منها وفيها أولى معارفه وثقافته، والبيئة التي تشكل الناقة للعربي عصب الحياة في تلك الصحراء، ومعينها النابض، منه يستقي البدوي حياته ووجوده، ومن ثم معرفته التى لابد وأن تبتدىء بهذا النبع، والرجز والناقة اسمان متلازمان، كل منهما يذكر بالآخر، ويروي تاريخ الأدب عن وزن الرجز بأنه قد انبثق عن البيئة العربية يوم كان المجتمع في طور النشأة والنمو؛ فجاء في صورة تكاد

---

(١) العمدة، ابن رشيق، ١/١٨٦.

(٢) المصدر السابق، ١/١٨٦.

تكون مطابقة له في بدائيته وبساطته وعفويته[1]، فهو الميزان الأول لمدركات الأعرابي حول الحركة والإيقاع[2]، ومرودهما في النفس البشرية، وظهوره يتزامن مع السجع، أو هو مرحلة تالية له، ورد في تاريخ الأدب العربي لبروكلمان قوله: "ينبغي أن يكون أقدم القوالب الفنية العربية هو السجع .. والسجع هو القالب الذي يصوغ فيه العرافون والكهنة كلامهم وأقوالهم .. وترقى السجع إلى بحر الرجز"[3]، بل إن ابن رشيق يرى فيه البداية الأولى لنشوء الشعر، يقول: "إن الشعر كله إنما كان رجزاً وقطعاً، وإنه إنما قصد على عهد هاشم بن عبد مناف، وكان أول من قصده مهلهل وامرؤ القيس وبينهما وبين مجيء الاسلام مائة ونيف وخمسون سنة"[4]، وكان الرجز الخطوة الأولى في ابتداء فن الشعر، أو هو الفاتحة أو البداية، التي منها وعنها جاءت أعظم الفنون، ولأنه البداية أصبح الممثل لتلك الحقبة الأولية من الزمن، ولأن الرجز إنما جيء به للوفاء بحاجات العرب البسيطة بساطة الحياة آنئذ، لم يختلف عنها أو يشذ، ولأن النفعية والإفادة والاستفادة آنئذ؛ هي الموجه الأول لكل أفعالهم وأقوالهم، فليس بمستغرب مجيء الرجز بعيداً عن " الإشارات البعيدة والحكايات الغلقة والإيماء المشكل ويتعمد ماخالف ذلك، ويستعمل من المجاز مايقارب الحقيقة ولايبعد عنها"[5]، وماذلك إلا تحرياً للحقيقة، ورصداً للواقع، فلاحاجة لتصنيع أو تحبير مما هو من مستلزمات القصيد والمجتمعات الحضرية، بل هي سيادة البداهة والارتجال، والفصاحة والوضوح، مما تميز به المجتمع آنذاك، ومما عد "الفرق بين العرب وغيرهم في البيان"[6]،

---

(١) انظر البيان والتبيين: الجاحظ عثمان بن بحر، تحقيق: عبدالسلام هارون، مؤسسة الخانجي، القاهرة، الطبعة الرابعة، ١٣٩٥هـ، ٢٨/٣.

(٢) موسيقى الشعر العربي مشروع دراسة علمية، د. شكري محمد عياد، دار المعرفة، القاهرة، طبعة أولى، ١٩٦٨م، ص ١٠٢.

(٣) الجزء الأول، ص ٥١ .

(٤) العمدة، ابن رشيق، ١٨٩/١.

(٥) عيار الشعر، ابن طباطبا محمد بن أحمد العلوي، تحقيق: د. طه الحاجري وآخرون، ص١١٩.

(٦) البيان والتبيين، الجاحظ، ٢٤/٣-٢٥.

والتى من أجلها قال الجاحظ: "الأعراب الخلص هم معدن الفصاحة التامة"[1]، وهي سمات كانت عماد الرجاز؛ فما كان رجز إلا وهو وليد للفصاحة العفوية، وسرعة البديهة والارتجال، و لم يكن ليتجاوز البيتين والثلاثة إلا نادراً، فهو مقطوعات قصار تنظم في مقام الرد والمنافرة والمفاخرة[2]، وإنما جاء الرجز علماً على تلك الحقبة من الزمان، يحمل سماتها، ويصور أحوالها وظل أمداً طويلاً إلى جانب اسمه وأولويته وسماته – المذكورة سابقاً – محافظاً على ذاك التمثيل، وحتى عندما أراد الرجازتطويره بتطويله وإلحاقه بنظام القصيد، حرص الرجاز على استمرار ذلك الانتماء، وتغذيته عن طريق اللغة، التى تنوعت وتعددت بتعدد القبائل والعشائر، كل راجز هو لسان قبيلته، وكل رجز يشكل معجماً مدوناً للغة القبيلة، حافظاً لها من الهجر والضياع[3].

٢ – مايتمتع به الرجز من بعد إيجابي، يتيح للشاعر فرصة توظيفه، إذا ماجاء اختياره له، إذ من الأمور التى تغتنم في الرجز إلى جانب خفة الإيقاع وسرعته[4]، اشتماله على عدد وافر من الزحاف، وهذه الفسح وإن لم تكن مقصورة عليه فإنه يتصف بها، ويتمتع بها من اصطفاه دون غيره من الأوزان.

والزحاف عند ابن رشيق: "... مايلحق أي جزء كان من الأجزاء السبعة التى جعلت موازين الشعر من نقص أو زيادة أو تقديم حرف أو تأخيره أو تسكينه، ولايكاد يسلم منه شعر"[5]، ويفهم من قوله إن الزحاف تغييرات تعتور موازين الشعر السبعة "التفاعيل"، وهي تتراوح مابين نقص وزيادة، أو تقديم وتأخير، أو تسكين وهي في مجموعها خمسة، فهل تجتمع هذه التغييرات الخمسة في وزن منها؟ وأي منها

---

(١) المصدر السابق، ٣/٢٦.

(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب، عبدا لله الطيب، ١/٢٣٣.

(٣) تاريخ الشعر العربي في العصر الإسلامي، د. يوسف خليف، ص٢٠٩، ٢١٠ .

(٤) نظرية إيقاع الشعر العربي، محمد العياشي، المطبعة العصرية، تونس، ١٩٧٦م، ص٢٩٩،

(٥) العمدة : ١/١٣٨.

رخص بها لوزن الرجز؟ وماهي الأسباب التي تبيح هذه الزحافات؟ وماهي شروطهم فيها؟.

يمثل التعاقب بين الحركة والسكون في وزن الرجز ضعفاً واضطرابا - كما مر بنا-، ويجيء الزحاف؛ ليكون مخرجاً للرجز من هذا المأزق، وعلاجاً لما فيه من تقطيع في الحركات والصوت؛ فالزحاف في وزن الرجز حذف سواكن واتصال حركات، وهو في هذا البحر ثلاث رخص وإجازات: خبن ، وطي ، وخبل، وفي ذلك قالوا: "... يجوز في مستفعلن أن تحذف سينه فينقل إلى مفاعلن ويسمى مخبوناً، ويجوز فيه أن تسقط فاؤه فيبقى مستعلن فينقل إلى مفتعلن ويسمى مطويا، ويجوز أن تسقط جميعاً فيبقى متعلن فينقل إلى فعلتن ويسمى مخبولا، ويجوز في مفعولن الخبن فيصير معولن إلى فعولن"[1].

وأما عن وجود هذا الزحاف في مقصورة ابن دريد، فإننا نجده فيها بأنواعه الثلاثة: الخبن، والطي، والخبل، وسأورد ثلاثة أبيات من كل نوع منها باعتبارها نماذج لورودها في المقصورة، وقد حرصت على أن تكون أبياتاً متناثرة في القصيدة وباختيار عشوائي، باعتبار أن الزحاف يأتي عرضا دون التزام بواقع معين، وأن الضرورة الشعرية تفرض وجودها على الشاعر في مواقع متعددة، ربما تكون متقاربة أو متباعدة لافرق في ذلك، ومايهمنا هو توظيف المقصورة لهذه الرخص في صالح إنشاء العمل الشعري وإتمام بنائه.

أولاً : الخبن في الرجز وهو حذف سينه فينقل إلى مفاعلن، ويسمى مخبوناً، ومثاله:

---

(١) كتاب الكافي، التبريزي، ص ٨٠ .

١- البيت الخامس والثلاثون :

٣٥- فَقَدْ سَمَا قَبْلي يَزِيدٌ طَالِباً شَأْوَ العُلا فَمَا وَهَى وَلَا وَنَى

فقد سما قبلي يزى دن طالبن

٥--٥-- ٥--٥-٥- ٥--٥-٥-

متفعلن مستفعلن مستفعلن

مفاعلن

شأو لعلا فما وهى ولا ونى

٥-٥--٥- ٥---٥- ٥--٥--

مستفعلن متفعلن متفعلن

مفاعلن مفاعلن

٢- البيت الأربعون بعد المئة :

١٤٠- فَأَوسَعَ الْأَحْدَابَ سَيْباً محسباً وطَبَّقَ الْبُطْنَانَ بِالْمَاءِ الرَّوَى

فأوسعل أحداب سي بن محسين

٥--٥-- ٥--٥-٥- ٥--٥-٥-

متفعلن مستفعلن مستفعلن

مفاعلن

وطبقل بطنان بل ماء روى

٥--٥-- ٥--٥-٥- ٥--٥-٥-

متفعلن مستفعلن مستفعلن

مفاعلن

٣- البيت العاشر بعد المئتين :

٢١٠- أَوْ لَوْ تَحَلَّى بالشَّباب عُمْرُهُ لَمْ يَسْتَلِبْهُ الشَّيْبُ هاتيك الحُلَى

أولو تحل لى بشبا بعمر هو

٥-٥--٥- ٥--٥-٥- ٥--٥--

مستفعلن مستفعلن متفعلن

مفاعلن

لم يستلب هـ شيبها تيك لحلى

ـ٥ـ٥ـ٥ـ ٥ـ٥ـ٥ـ ـ٥ـ٥ـ٥

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

ثانياً : الطي، وهو أن تسقط فاؤه فيبقى مستعلن فينقـل إلى مفتعلـن ويسـمى مطوياً.

ومثاله:

١- البيت الثالث :

٣- واشتعل المبيض في مسوده مثل اشتعال النار في جزل الغضا

وشتعلل مبيض في مسود هي

ـ٥ـ٥ـ٥ـ ـ٥ـ٥ـ٥ـ ـ٥ـ٥ـ٥ـ٥

مستعلن مستفعلن مستفعلن

مفتعلن

مثل شتعا لننار في جز للغضا

ـ٥ـ٥ـ٥ـ ـ٥ـ٥ـ٥ـ ـ٥ـ٥ـ٥

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

٢- البيت الستون:

٦٠- شعثاً تعادى كسراجين الغضا ميـل الحماليـق يبارين الشـبا

شعثن تعا دى كسرا حين لغضا

ـ٥ـ٥ـ٥ـ ـ٥ـ٥ـ٥ـ ـ٥ـ٥ـ٥ـ

مستفعلن مستعلن مستفعلن

مفتعلن

ميل لحما ليق يبا رين ششبا

ـ٥ـ٥ـ٥ـ ـ٥ـ٥ـ٥ـ ـ٥ـ٥ـ٥

مستفعلن مستعلن مستفعلن

مفتعلن

٣- البيت السبعون بعد المئة :

١٧٠- من لم يعظه الدهر لم ينفعه ما راح به الواعظ يوماً أو غدا

من لم يعظ هددهر لم ينفعه ما

٥--٥-٥- ٥--٥-٥- -٥-٥--٥

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

راح بهل واعظ يو من أوغدا

٥---٥- ٥---٥- ٥--٥-٥-

مستعلن مستعلن مستفعلن

مفتعلن مفتعلن

ثالثاً: الخبل، وهو حذف الساكن الثاني والرابع جميعاً، فيبقى متعلن فينقل إلى فعلتن ويسمى مخبولاً، ومثاله :

١- البيت الثالث والخمسون :

٥٣- ثمت طاف وانثنى مستلماً ثمت جاء المروتين فسعى

ثممت طا فونثنى مستلمن

٥---٥- ٥--٥-- -٥---٥

مستعلن متفعلن مستعلن

ثممت جا علمروتي ن فسعى

٥---٥- ٥--٥-٥- ----٥

مستفعلن مستفعلن متعلن

فعلتن

٢- البيت الخامس والثمانون :

٨٥- يجري فتكبو الريح في غاياته حسرى تلوذ بجراثيم السحا

يجري فتك بريح في غاياتهي

ه-ه-ه-- ه-ه-ه-- ه-ه-ه--

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

حسرى تلو ذبجرا ثيم سحا

ه-ه-ه- ه---- ه-ه-ه--

مستفعلن متعلن مستفعلن

فعلتن

٣- البيت الحادي والأربعون بعد المئتين :

٢٤١- هيهات مااشنع هاتا زلة أطربا بعد المشيب والجلا

هيهات ما اشنع ها تازللتن

ه-ه-ه-- ه---ه- ه-ه-ه--

مستفعلن مستعلن مستفعلن

أطربن بعد لمشي بِ وجلا

ه---- ه-ه-ه-- ه--ه- -

متعلن مستفعلن متفعلن

فعلتن

ذلك هو ماأيح لوزن الرجز من أنواع الزحاف، ولأنهم قد وجدوا في الزحاف خروجاً عما قرروه للشعر من موازين؛ وهو أمر كما نعتوه "لايكاد يسلم منه شعر"[1]، ماكانوا ليتركوه على عواهنه دون قيود أو شروط، فاهتموا به من ناحيتين: الكم والكيف، وكان لهم موقف من التراكم الكمي فيه؛ فحبذوا فيه القلة دون

(١) العمدة، ابن رشيق، ١/١٣٨.

الكثرة؛ لأنه في زعمهم متى كثر كان سمجاً هجيناً[1]، وقالوا: "الزحافات جائزة في الشعر غير منكرة إذا قلت، فاما إذا جاءت في بيت واحد في أكثر أجزائه فإن هذا في نهاية القبح، ويكون بالكلام المنثور أشبه منه بالشعر الموزون"[2]، وإذ يشكل الوزن الحد الفاصل بين الكلام المنثور والشعر الموزون، كان الركيزة الأولى التى يقام عليها الشعر، ولأن كثرة الزحاف تعني استهانة وتجرؤاً على تلك المعايير الوزنية، وفيه من الاستخفاف والتفريط مايحيل الشعر نثراً، كان موقف النقاد من الزحاف الحذر والحيطة، والميل إلى تركه وتجنبه، إن لم تدعُ إلى ذلك ضرورة، وفي ذلك قال الأصمعي: "الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه، لايقدم عليها إلا فقيه"[3].

وحيث إن الوزن من أعظم وأهم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية، عد العروضيون التغييرات التى تطال الموازين الشعرية بفعل الزحاف خلخلة وخروجاً عما صاغوه من أوزان عروضية، فاستهجنوا كثيرها واستطرفوا قليلها[4]، هذا في الوقت الذي تمثل الشعراء في الزحاف فرصة وفسحة للعتق من صرامة تلك القوالب والموازين، و"تنويعاً في موسيقى القصيدة، يخفف من سطوة النغمات ذاتها التى تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها"[5]، ووجدوا فيه عناية بالإيقاع، وتجميلاً للوزن و"حلية لامعرة"[6] أو عيباً كما يرى العروضيون واضعو تلك الموازين

---

(١) سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي أبومحمد عبدالله، شرح وتصحيح: عبدالمتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح بالقاهرة، ١٣٨٩هـ، ١٩٦٩م، ص١٨٥.

(٢) الموازنة بين الطائيين، الآمدي الحسن بن بشر، تحقيق: السيد صقر، دار المعارف بمصر، ١٩٦١م، ص ٢٦٩-٢٧١.

(٣) العمدة، ابن رشيق، ١/١٤٠.

(٤) سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، ص ١٨٥ .

(٥) بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، د.يوسف حسين بكار، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت/ لبنان، ت بدون، ص ١٧٢.

(٦) ملاحظات حول "موسيقى الشعر العربي"، د. صفاء خلوصي، مجلة المجلة، القاهرة، العدد ١٥٣، سبتمبر ايلول، ١٩٦٩م، ص ٩٢-٩٣.

والمتعصبون لها، بل إن الزحاف إنما هو سعي دائب لكسر رتابة المتوقع والمعتاد، وابتعاد عن الملل والضجر وليدي التكرار والاجترار، سيما في المطولات التى استحدثت في الرجز، وربما يكون في الزحاف سبيل إلى ضبط وتحسين ماعابوه في هذا الوزن من تبادل غير مستحب بين الحركة والسكون.

٣ – تشغل الحكمة مايجاوز الربع من مقصورة ابن دريد، مما يرجح بأن غرض الحكمة كان الغرض التوجيهي الذي هو في الأساس الهدف الأول من نظم ابن دريد لمقصورته، وربما كان الباعث والدافع إلى اختياره الرجز وزناً لمقصورته دون سواه، سيما وأن الرجاز قد أدركوا فيه خفة الإيقاع، التى تبث في النفوس الإثارة والحماسة، لما يضفيه على الشعر من حسن وخفة وجريان على اللسان، ومن ثم الذيوع والانتشار مما أثمر عنه "الأراجيز الكثيرة التى نظمت بنية نشر العلم وتيسير الحفظ ومقاومة آفة النسيان وذلك كالتى ألفت في الفقه والنحو والعلوم"[١]، وماذلك إلا بسبب من التوفيق في اختيار إيقاع الرجز، الذي لايمكن إغفال دوره في تخليد الآثار الأدبية واستمرارها، إذ لازالت البحوث الحديثة تؤكد على دوره الفاعل في حفظ الأفكار وتخليد الآثار كما في الحكم والأمثال[٢]، وهو مالم يغرب عنه إدراك العرب، ولم تخطئه فطنتهم، حتى بات عماداً لهم في سلمهم وحربهم، وماتلك المنافرات التى كانت تنشب بين القبائل، أو بين أبناء القبيلة الواحدة إلا وكان الرجز بمثابة الوقود المؤجج لإشعال الحروب وتحفيز النفوس، وهو عندهم أمضى سلاح، يتداوله الخصوم، كل فريق يراجز خصمه بما يثير ضغائنه وأحقاده "مهاجماً إياه مشهراً بعيوبه، معيراً بمثالب قومه في كلام مسجوع ربما استحال بعد قليل إلى رجز"[٣].

---

(١) نظرية إيقاع الشعر العربي، محمد العياشي، ص ١٠٤.

(٢) المرجع السابق، ص ١٠٤.

(٣) الهجاء والهجاءون في الجاهلية، د. محمد محمد حسين، دار النهضة العربية، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٧٠م، ص ١٠٤.

وإذا ماتقادَمَتِ العهود، وتتابعت السنون، يَمَسُّ الرَّجَزَ بعض من التحوّل والتطور، فيبلغ في العصر الأُمَويّ على يد العجاج وابنه رؤبة شأناً آخر، "فلم يَعُد يقصد به إلى التعبير عن الأغراض الوجدانية وحدها، بل أصبح يُقْصَد به أيضاً إلى التعبير عن غرائب اللغة"[1]، فجاءت تلك الأراجيز محمَّلة بصنوف من الغريب والنادر والشاذ من ألفاظ اللغة وأساليبها، وتحوَّلت "متوناً لغوية نظمت للحفظ والتسميع"[2]، بيد أن هذا الرجز التعليمي قد جانب الجودة والإتقان، فـ"جنى جناية عظيمة على بحر الرجز، فصار الشعراء الفحول يتحامونه، وقَلَّ منهم من يستريح إليه... وفات الشعراء أن هؤلاء المعلمين مااتخذوا الرجز مركباً ذلولاً إلا لما وجدوه من حلاوة نغمه وخفته في الإنشاد. ولأمر ماتجد التعليميات التي نُظِّمَتْ في غير الرَّجَز، ثقيلة جداً كلامية الأفعال مثلا"[3].

وأمَّا المقصورة الدريدية، فهي وإنْ جاءت على وزن الرَّجَز، فإنَّها تحظى من الشعراء والعلماء والشرّاح بما لم تحظ به قصيدة، فبشأنها وحولها تنافسوا وتزاحموا، وتركوا لنا إرْثاً ضخماً عظيماً، فقد أجمعوا على أنَّ ابن دريد " قد ضَمَّنها كثيراً من الأمثال السائرة، والأخبار النادرة، والحكم البالغة، والمواعظ الإنسانية، واستخدم فيها نحو ثلث الأسماء العربية المقصورة"[4]، فكانت لهم مَنْهلاً غَدِقاً بما يجلُّونه، ويقدِّرونه مِنْ متون معجمية دلالية منتقاة مختارة، ترقى عن العامية[5] – التي كانت سبباً من أسباب الإسفافِ بالرَّجَز – فانكبوا على دراستها وشرحها وإعرابها، فممن شرحها وأعربها

---

(١) تاريخ الأدب العربي (العصر الإسلامي)، د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة، ص ٣٩٠.

(٢) التطور والتجديد في الشعر الأموي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثامنة، ت بدون، ص ٨٤.

(٣) المرشد إلى فهم أشعار العرب؛ عبدالله الطيب، ١/٢٤٢-٢٤٣.

(٤) شرح مقصورة ابن دريد، التبريزي الخطيب، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، ص٦ .

(٥) إعجاز القرآن، الباقلاني أبوبكر محمد بن الطيب، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الخامسة، ١٩٨١، ص ٥٥.

المهلبي المتوفى سنة ٥٧٢هـ[١]، ومثله محمد الأردبيلي المتوفى سنة ٦٧٤هـ[٢]، ومن معاصرينا في هذا الجزء الأخير من القرن العشرين لايزال الاهتمام بشرحها وإعرابها مستمراً[٣].

وتزخر المكتبة العربية بوافر من شروح المقصورة الدريدية، فبلغت تسعة وعشرين شرحاً لشراح معروفين، واثني عشر شرحاً لآخرين مجهولين، بمجموع واحد وأربعين شرحاً وشارحاً[٤]، وقفوا جهودهم عليها، لما وجدوا فيها من نفائس مكنوزة مخزونة في هذه المقصورة .

ولاتزال هذه الجوانب الدلالية في مقصورة ابن دريد، وماشاكلها من مقصورات مثار عناية واهتمام الدارسين في عصرنا الحديث، ويعتبرونها من أهم الخصائص المميزة للقصائد المقصورات، بل ويجعلونها وقفاً وحكراً عليها، قالوا: "لانقصد بالمقصورة هنا أية قصيدة مقصورة القافية، فعدد هذا النوع يعد بالمئات، إذ لايكاد يوجد شاعر عربي دون أن يحتوي ديوانه على قصيدة أو أكثر من هذا الروي، وإنما نقصد طرازاً خاصاً من القصائد يمتاز إلى اشتراكه في الروي المقصور بعدة خصائص أخرى في الأغراض التي يعالجها به، والأسلوب الذي يعالجه به، وبعبارة أخرى لاتدخل في هذه المجموعة إلا كل قصيدة سماها صاحبها مقصورة محاكياً فيها طرازاً خاصاً ... تشترك في أنها إلى جانب الغرض الرئيسي الذي قيلت من أجله، تحتوي على عدة أغراض إضافية من حيث علاقتها بالغرض الأساسي"[٥].

---

(١) شرح مقصورة ابن دريد وإعرابها، المهلبي، تحقيق: د. محمد جاسم الدرويش.

(٢) شرح مقصورة ابن دريد، الأردبيلي، محمد عبدالغني، دراسة وتحقيق صلوح بنت مصلح بن سعيد السريحي .

(٣) شرح وإعراب المقصورة الدريدية، حامد محمد العبدلي.

(٤) ابن هشام اللخمي وجهوده اللغوية، مهدي عبيد جاسم، ص ٥٧-٦٠.

(٥) دراسات أدبية، د. مهدي علام، ص ٨٥-٨٦.

ولايستطيع أنْ يغفل دارس المعارضات، التى نُظِّمت إزاء المقصورة الدريدية، وكانت ثماراً منها ونتاجاً عنها، والتي هي أقرب إلى المنظومات التعليمية منها إلى القصائد الشعرية، وهي في الأغلب الأعم على وزن الرجز إلا ماندر، وذكر بأنَّ أشهرها أربع معارضات وفي مقدمتها مقصورة حازم[1]، التي اصطفى لها الرجز التام بحراً، يقول حازم مؤكِّداً على هذا الوزن في مقدمته: "وماهذه القلادة المنظومة، والروضة الممطورة إلا قصيدة من الرجز غير مشطورة، عارضت بها قصيدة أبي بكر ابن دريد المقصورة"[2]، وقد فُسِّر قوله هذا في بحث حديث بـ"أنه كان يقصد إلى استثمار إيقاع وحدة الرجز "مستفعلن" دون الخضوع لقصره المرتبط بالمشطور والمنهوك"[3]، وأظنُّ حازماً أراد بقوله هذا الإجلال لهذا النوع من الرَّجَز، والارتقاء به عن مشطوره مما هو معيب مَقِيْت، احتذاء واقتداء بابن دريد، وانتهاجاً لنهجه وهما العالمان اللذان لايجهلان ماللتمام من صدارة وسبق.

٤ – اتسام الرَّجَز بالمرونة والتطوير، وقابلية التغيير والتجديد، يقول ابن رشيق: "أول من طول الرجز وجعله كالقصيد الأغلب العجلي شيئاً يسيراً، وكان على عهد النبي ﷺ، ثم أتى العجاج بعده فافتنَّ فيه، فالأغلب العجلي والعجاج في الرجز، كامريء القيس ومهلهل في القصيد"[4]، فالرجز أول ماابتدأ مقطَّعات لاتتجاوز الثلاثة أبيات، وعمل على إنمائه حتى بلغ حَدَّ القصيدة طولاً، ولم يكتف فيه بالنمو الكميّ، بل جاء اهتمامهم به شاملاً للكم والكيف معاً، يروي ابن رشيق عن أبي عبيدة قوله: "إنَّما كان الشاعر يقول من الرجز البيتين والثلاثة ونحو ذلك، إذا حارب أو شاتم أو فاخر، حتى كان العجاج أول من أطاله وقصَّده، ونسب فيه، وذكر الديار، واستوقف

---

(١) ابن هشام اللخمي وجهوده اللغوية ..، مهدي عبيد جاسم، ص ٦١-٦٢.

(٢) دراسات أدبية، د. مهدي علام، ص ١١٧ .

(٣) شرح الشريف السبتي لمقصورة حازم وتأصيل الأسس النقدية لفن المقصورات، د. محمد الدناي، ص ٤٧١.

(٤) العمدة: ١/١٨٩.

الركاب عليها، ووصف مافيها، وبكى على الشباب، ووصف الراحلة كما فعلت الشعراء بالقصيدة، فكان في الرُّجَّاز كامريء القيس في الشعراء"[1]، وكان عندهم غاية مايَفْتَنّ فيه الرَّاجِز بالرَّجَز، أن يسلك به مسلك القصيد، سواء من حيث كم الأبيات، أم من حيث تعدد الموضوعات والأغراض، أو مايُسَمَّى بنظام العمود الشعري، كصنيع العجاج، وكان الرجز لهم مطواعاً، مجيباً لتحقيق تطلعاتهم فيه، بل إنَّه ليمتاز بوفرة عطاءاته وإمكانياته، فتعددت قوافيه، وتنوعت تفاعيله[2]، فكان يحدث أنْ يأتي بست تفاعيل مناصفة بين شطريه، فَيُسَمَّى تامّاً، أو بأربع منها إذا ماجاء مجزوءاً، أو مشطوراً إذا مااُكتفي بشطر منها؛ واستغني عن تفاعيل الشطر الآخر، ومنهوكاً متى مااكتفي بتفعيلتين لاغير، وهذه التغييرات في التفاعيل وإنْ لم يختص بها دون سائر الأوزان، إلا أنها أكثر جرياناً فيه[3]، هذا من جانب التفاعيل فيه، أمَّا عن قوافيه: فقد اختار مسلكاً مغايراً عن القصيد، فالقصيد يلتزم بوحدة القافية في جميع أبياته، بينما يتمتع الرجز بفرص واسعة من الاختيار بين القافية الموحدة، أو تعدد القوافي، إذ بإمكان الراجز أنْ يختار لكل بيت قافية مخالفة لنظيرتها سابقة لها، أو تالية بعدها، بل له أنْ يأتي بكل بيت من القصيدة مصرَّعاً فيوحِّد بين عَروض البيت وضَرْبه في القافية، وهذا النوع من الرَّجز يُسمى بـ(المزدوج) ويكثر ظهوره في الجانب التعليمي، حيث نظَّموا فيه العلوم والحكم والأمثال والمواعظ والقصص كما فعل أبان ابن عبدالحميد اللاحقي بكتاب كليلة ودمنه، وكما نظَّم الحريريّ ملحمته في قواعد الإعراب[4].

وإذا مارغب الرَّاجز عن المزدوج، ولم ترقه وحدة القافية فيه، فله الخيار بين أحد نظامين من أنظمة الوحدات أو المجموعات ، وهما المسمَّط والمخمَّس،

---

(١) المصدر السابق، ١/٩٠.

(٢) حول النظائر الإيقاعية للشعر العربي، محمد وريث، ص ١٧٠-١٧١ .

(٣) المرجع السابق: ص ١٧٠.

(٤) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس:ص ٣٣٣-٣٣٤.

الأول : وهو التسميط فنظامه هو "أنْ يأتي الشاعر بخمسة أبيات على قافية، ثم يأتي ببيت على خلاف تلك القافية، ثم يأتي بخمسة أبيات على قافية أخرى، ثم يعود فيأتي على قافية البيت الأول، وكذلك إلى آخر الشعر"(١).

الثاني : وهو المخمَّس فـ"هو أنْ يُؤتى بخمسة أقسمة على قافية ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها كذلك، إلى أنْ يفرغ من القصيد"(٢).

وقد قيل عن المسمَّط بأنَّه يجيء في أوزان مختلفة غير الرَّجز، أما المخمَّس فقد خصوه بالرَّجَز، يقول ابن رشيق: "... ولم أجدهم يستعملون في هذه المخمَّسات إلا الرَّجَز خاصة، لأنَّه وَطِيء سَهْل المراجعة، فأمَّا المسمَّطات فقد جاءت في أوزان كثيرة"(٣).

إنَّ ابن دريد وقد اختار الرَّجَز وزناً لمقصورته، كأنَّه قد استشرف لها مستقبلاً واعداً زاهراً بكل هذا العطاء، يحدوه إلى ذلك صِدْقُ حَدْسِهِ، ونَفَاذ بصيرته، فكان لها ماتطلَّع.

فهل يكون للمقصورة هذه الرؤى وهذا المستقبل في الشِّق الآخر (القافية المقصورة)؟ من يدري لربما؟.

---

(١) البرهان في وجوه البيان، ابن وهب الكاتب، ص ١١٧.

(٢) العمدة، ابن رشيق، ١/١٨٠.

(٣) المصدر السابق، ١/١٨٠.

٢- القافيــة :

القافية ثاني أهم ركنين أساسيين في الشعر العربي، الذي عرف بينهم بـ"القـول الموزون المقفى"[١]؛ لذا نالت القافية عندهم من العناية والاهتمام قـدراً عظيمـاً، بـل إن "العناية في الشعر إنما هي بالقوافي"[٢].

والقافية في اللغة مأخوذة من قولك: "قَفَوْتُ فُلَاناً إِذَا تَبِعْتَـه، وقَفَـا الرَّجُـلُ أَثَـرَ الرَّجُلِ إِذَا قَصَّه، وقَافِيَةُ الـرَّأْسِ مُؤَخِـرُهُ"[٣]، فهـي تـدل علـى معنـى التعـاقب والتتـابع والاتباع، والمتابعة بمشتقاتها المتعددة، وتأتي بمعنـى المؤخـرة والنهايـة، كمـا تـرد بمعنـى الاختيار والاصطفاء[٤].

وفي الاصطلاح: "القافية فاعلة من القفو وهو الاتباع .. لأن الشاعر يقفوه أي يتبعه.. ولأنه يقفو ماسبق من الأبيات. أو لأنه يقفو آخر كل بيت"[٥]، وعند ابن جني "القافية" الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، وهـو المسـمى رويـا"[٦]، ".. وتنسـب إليـه فيقال قصيدة رائية أو دالية، ويلزم في آخر كل بيت منها، ولابد لكل شعر قل أو كـثر من روي"[٧].

والقافية باعتبارها الروي الذي تبنى عليه القصيدة، إنمـا تجـيء بـإحدى هيئتـين اثنتين: إما متحركة، أو ساكنة، فإن جاءت متحركة سميت مطلقـة، وإن أتـت سـاكنة

---

(١) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص ٦٤ .

(٢) الخصائص، ابن جني، ٨٤/١.

(٣) اللسان، مادة: قفا .

(٤) المصدر السابق، مادة : قفا .

(٥) نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب، الإسنوي، تحقيق: د. شعبان صلاح، دار الثقافة العربية، القاهرة، ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م، ص ٣٤٠.

(٦) اللسان، مادة : قفا .

(٧) الكافي في العروض والقوافي، التبريزي، ص ١٤٩.

عرفت بالمقيدة[1]، وفضلت المطلقة كون الحركة فيها علامة وقف يتميز بها الشعر عن النثر.

أما القافية المقصورة، فتبين وتختلف عن كلتا القافيتين، حيث إنها تقوم على الحرف لاعلى الحركة[2]. فالألف المقصورة واحد من حروف ثلاثة، تسمى بـ(حروف المد) أو (أصوات المد)، وهن للحركة أصول وجذور، وتربطها بهن علاقة انتماء البعض بالكل، والكل بالجزء، يقول ابن جني: ".. إن الحركات أبعاض حروف المد واللين، وهي الألف والياء والواو، فكما أن الحروف ثلاثة فكذلك الحركات ثلاث وهي الفتحة والكسرة والضمة"[3].

وقد أكد علماء العربية على النسبة بين الحركة وحروف المد بقولهم: "إذا اشبعت الحركة تممتها حرف مد"[4]، فالفرق بين صوت المد كحركة وصوت المد كحرف، إنما هو اختلاف في الكمية حسب[5]، فالحركة بإشباعها تستحيل حرفا من حروف المد، أي تتابع حركتين، فالقافية المقصورة تعنى حضوراً مكثفاً ومضاعفاً للحركة، ورد في بحث حديث أن "الألف بمقدار فتحتين والواو بمقدار ضمتين والياء بمقدار كسرتين"[6]، وهذا يعني أن كل حرف من حروف المد، يحقق ضعف الحركة في غيره من الحروف، لكن لايعني ذلك تساوياً بين الثلاثة الحروف من حيث كم

---

(١) موسيقى الشعر العربي مشروع دراسة علمية، د. شكري محمد عياد، ص١١٥.

(٢) الجوهرة الفريدة في قافية القصيدة، المحلى أمين الدين محمد بن علي، تحقيق: د.شعبان صلاح، دار الثقافة العربية ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٤١٠هـ-١٩٩٠م ، ص ٣٥ الحاشية.

(٣) سر صناعة الإعراب، ابن جني ابوالفتح عثمان، ١/١٧.

(٤) المصدر السابق، ١/٣٠.

(٥) أسباب حدوث الحروف، ابن سينا (ت ٤٢٨هـ)، تحقيق: ولاديمير اخوليديباني، تقليس، متسنيارنا، ١٩٦٦م، ص ١٩.

(٦) تاريخ الأدب أو حياة اللغة العربية، حفني ناصف، مطبعة جامعة القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٥٨م، ص ٢١.

الامتداد، فـ"الألف أكثر التصاقاً بالمد منهما، لأنّها أمكن في هواء الفم عند خروجها"[1]، وكذلك الفتحة بين حركتي الرفع والخفض، هي الأجمل والأكمل، يقول القسطلاني: "الحركات ثلاثة النصب والرفع والخفض وأولها وأحلاها في الحس على النفس فعل النصب لأنّه على الانفتاح الذي هو أصل الأصوات"[2].

فالألف وهي الروي في القافية المقصورة، تتقدم على نظائرها من أصوات المد (الواو والياء)، وتحرز عليهما تفوقاً في أمور شتى، حيث إنّ ".. أصل المد وأقواه وأعلاه وأنعمه وأنداه إنّما هو للألف، وإنما الياء والواو محمولان عليها وملحقان في الحكم بها"[3]، وهي في مخرجها من السهولة بمكان، إذ ينعتها سيبويه بقوله: "ليس معها علاج على اللسان والشفة .. إنّما هي بمنزلة النَّفَس"[4]، وقالوا: "إنّ نُطْق الألف لايتطلب الضَمّ بِشَفَة أو لسان أو حَلْق"[5]، ولذلك قال عنها الخليل: "لم يكن لها حيز تنسب له إلا الجوف"[6]، كما وصفت بأنّها "حرف لين اتسع مخرجه لهواء الصوت، مخرجه أشدّ اتساعاً من مخرَج الياء والواو"[7]، وذهبوا إلى أنّ "الألِف تنطلق بإطلاق من الهواء سَلِساً إلى فوق مع فتح جميع التجويف الواصل بين الرئة وبين الهواء الخارج قُدّام الشفتين"[8].

---

(١) الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة، القيسي أبومحمد مكي بن أبي طالب، تحقيق: د.أحمد حسن فرحات،دارالكتب العربية، دار المعارف للطباعة، دمشق، ١٩٧٣م، ص١٠٢.

(٢) المستوفي في النحو (ضمن علي بن مسعود الفرغاني وجهوده النحوية مع تحقيق كتاب المستوفي في النحو)، رسالة دكتوراه: حسن عبدالكريم الشرع، ص ٥٨٧.

(٣) الخصائص، ابن جني: ١/١٢٧، ١٢٨.

(٤) الكتاب، سيبويه، أبوبشر عمرو بن عثمان، الطبعة الكبرى الأميرية ببولاق، مصر، ١٣١٦هـ، ٢/٤٠٥.

(٥) شرح شافية ابن الحاجب، الاستزايادي رضي الدين بن محمد بن الحسن، ٢/٢٨٥.

(٦) المستوفي في النحو، ص ٥٨٩.

(٧) العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: د. مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الرشيد بالعراق، ١٩٨٠م، ١/٥٧.

(٨) المستوفي في النحو، الفرغاني علي بن مسعود، ص ٥٨٩.

وتشترك الألِف مع كل من الواو والياء في سمات إيجابية عديدة، فثلاثتهن تميزن عن سائر الحروف بصفة الامتداد، التي تنتج عن اتساع المخرج، تحدَّث ابن جني فقال: "... فإن اتسع مخرج الحرف حتى لايقتطع الصوت عن امتداده واستطالته استمر الصوت ممتداً .. والحروف التي اتسعت مخارجها ثلاثة: الألف ثم الياء ثم الواو"[1]، وقال عنها سيبويه بأنَّها " أصوات غير مهموسة ... ليس من الحروف أوسع مخارج منها ولا أمد للصوت"[2]، بل إنَّها لتنفرد بالامتداد دون جميع الحروف "إنَّ هذا المد لايكون في شيء من الكلام إلا فيهن"[3].

وقد ورد في الدراسات الحديثة بأنَّها تحمل طاقة أعلى بكثير مما تحمل الصوامت[4]، كما أنَّها أصوات ذات قدرة عالية في الأسماع[5]، ليس هذا فحسب بل إنَّها أصوات موسيقية قابلة للقياس[6]، تخلو من الضوضاء[7]، ومن أجل هذه السمات اُختيرت للغناء، فهي أصوات مجهورة بوجه عام[8]، وهي بعيدة كل البُعْد عن الاتسام بسمة الهَمْس، ولاتكون كذلك إلا في حالة خفوت الكلام[9]، لأسباب طارئة

---

(١) سر الصناعة، ابن جني، ١/٦-٨.

(٢) الكتاب، سيبويه: ٢/٢٨٥.

(٣) الزينة في الكلمات الإسلامية (كتاب ..)، الرازي أبوالحاتم أحمد بن حمدان، عارضه بأصوله وعلق عليه حسين بن فيض الله الهمذاني اليعبري، مطابع دار الكتاب العربي بمصر، الطبعة الأولى، ١٩٥٧م، ١/٦٤.

(٤) الصوت، الكسندر فرون، ترجمة: محمد عزالدين فؤاد، مراجعة: علي شعيب، دار الكرنك، القاهرة، ١٩٦٢م، ص ٦٧.

(٥) أصوات اللغة، د.عبدالرحمن أيوب، مطبعة دار التأليف، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٦٣م، ص١٠١.

(٦) العربية الفصحى، هنري فليش، تعريب وتحقيق: د. عبدالصبور شاهين، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٦٦م، ص ١٩.

(٧) دراسة الصوت اللغوي، د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٧٦م، ص١٩.

(٨) في الأصوات اللغوية، دراسة في أصوات المد العربية: د. غالب المطلبي، ص ٢٥ .

(٩) المرجع السابق، ص ٢٦ .

عليها[1]، وإنَّ أهمَّ وظيفة لغوية لأصوات المدِّ، القدرة الفائقة على الإسماع[2]؛ والاستمرار لخروجها من الحلق دون مواجهة لعوائق أو حوائل[3].

إنَّ التفرد والتميز الصوتي في حروف المدِّ عموماً والألف خصوصاً، جعلها تقترن بالغناء والترنم والإنشاد[4]، ولم يختلف العرب في هذا الأمر[5]، فجاء عنهم قولهم: ".. الألِف والواو والياء هي المتعينة من بين الحروف للترديد والترجيع الصالحة لها.."[6]، وهم إذ يوقنون أنَّ الشعر غناء وذيوع وسيرورة، وأنَّ مد الصوت فيه غاية وبلغة، وهو والحركة قرناء فيما يطمحون إليه، فـ"إذا ماترنَّموا فإنَّهم يلحقون الألف والياء والواو ماينوَّن ومالاينوَّن لأنَّهم أرادوا مد الصوت"[7].

وجاءت الألف وقد فاقت الجميع، فنالت قصب السبق، وشرف الأولوية على القافية المطلقة[8]، فهي بمثابة الضِعْفِ منها[9]، فيكون الشاعر باختياره إياها أكثر تشبثاً وتمسكاً بالحركة، ونقاء الصوت، وامتداده، واستمراره، بل هو أكثر الشعراء فطنة وحصافة، وأوفرهم حظاً وتوفيقاً لاكتشافه منابع الغناء والسيرورة والذيوع، مطمح الشعراء لقصائدهم وأشعارهم، وللتثبت من صحة هذا الأمر، ودَحْضِ الشكوك المُضْعِفَة المقللة مِنْ شأنِ هذه القافية، قمت بدراسة إحصائية استقصائية، أردت بها معرفة مدى حضور الألف في مقصورة ابن دريد، وكيفية إنمائه وإثماره للطاقة الصوتية المختزنة في

---

(١) المرجع السابق، ص ٢٦.

(٢) أصوات اللغة، عبدالرحمن أيوب، ص ١٣٤-١٣٥.

(٣) الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، بدون، ص ٢٧.

(٤) القوافي، التنوخي: ص٢٥/ الكتاب، سيبويه: ٢٠٤/٤ باب وجوه القوافي والإنشاد.

(٥) الكتاب، سيبويه: ٢٠٦/٤.

(٦) شرح شافية ابن الحاجب، الاستزايادي، ١٣٦/٢-٣٣٩.

(٧) الكتاب، سيبويه: ٢٠٦/٤.

(٨) في بناء الجملة العربية، د. محمد حماسة عبداللطيف، دار القلم، الكويت، ١٩٨٢م، ص ٤٨٦-٤٨٧.

(٩) تاريخ الأدب أو حياة اللغة العربية، حفني ناصف، ص ٢١.

حرف الألف روياً وغير روي، وقد وجدت لها حضوراً كثيفاً واضحاً، وتوظيفاً ذكياً مميزاً، يؤكده هذا الجدول التوضيحي البياني التالي :

عدد الألفات في البيت الواحد	عدد الأبيات في المقصورة	أرقام الأبيات في المقصورة الدريدية
٩	٣	٦٧، ٢٣١، ٢٤٥
٨	٤	١٤، ٨٣، ١٧٤، ٢١٧.
٧	١٤	١٨، ٢٥، ٣٧، ٥٣، ٨٦، ٩٨، ١٠٥، ١١١، ١١٣، ١١٦، ١٢٥، ١٨٤، ١٨٩، ٢٢٧.
٦	٤١	١، ١٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٣٣، ٣٥، ٤١، ٤٧، ٤٩، ٥٤، ٦٢، ٦٤، ٦٩، ٧٠، ٧٨، ٨٠، ٩٥، ٩٩، ١٠٤، ١٠٦، ١١٥، ١٢٦، ١٣٣، ١٤٦، ١٤٨، ١٤٩، ١٨٠، ١٨٨، ١٩١، ٢٠٠، ٢٠٨، ٢٠٩، ٢١٠، ٢٣٠، ٢٣٢، ٢٣٥، ٢٤٣، ٢٤٤، ٢٤٨، ٢٥٣.
٥	٥٧	٥، ٦، ٨، ١٠، ١١، ٢٠، ٢١، ٢٤، ٣٠، ٣١، ٣٤، ٣٩، ٤٥، ٤٦، ٤٨، ٥٧، ٦١، ٦٦، ٧٣، ٧٩، ٩١، ٩٢، ٩٧، ١٠٢، ١١٢، ١١٩، ١٢١، ١٢٢، ١٢٤، ١٢٧، ١٢٨، ١٣١، ١٣٦، ١٣٧، ١٤١، ١٤٢، ١٤٣، ١٤٤، ١٥٥، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٩، ١٧١، ١٧٣، ١٧٥، ١٧٧، ١٩٧، ٢٠٣، ٢٠٦، ٢١٩، ٢٢٠، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٣٣، ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٥٠.
٤	٦٨	٢، ٤، ٩، ١٦، ٢٢، ٢٣، ٣٢، ٣٦، ٤٢، ٤٤، ٥٠، ٥٢، ٥٥، ٥٦، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦٣، ٧٢، ٧٤، ٨١، ٨٨، ٩٤، ٩٦، ١٠١، ١٠٣، ١٠٨، ١٠٩، ١١٠، ١٢٠، ١٣٢، ١٣٨، ١٣٩، ١٤٥، ١٥٠، ١٥١، ١٥٢، ١٥٣، ١٥٤، ١٥٧، ١٦٠، ١٦١، ١٦٢ان ١٦٤، ١٦٧، ١٧٢، ١٧٨، ١٨١، ١٨٣، ١٨٧، ١٩٢، ١٩٤، ١٩٥، ١٩٦، ١٩٩، ٢٠٢، ٢٠٥، ٢١١، ٢١٢، ٢١٣، ٢١٤، ٢١٦، ٢٢٦، ٢٣٦، ٢٤٠، ٢٤١، ٢٤٦، ٢٥٢.
٣	٤١	٣، ٧، ١٢، ١٣، ١٩، ٢٩، ٤٠، ٤٣، ٥١، ٦٥، ٧٥، ٧٧، ٧٩، ٨٢، ٨٤، ٨٧، ١٠٧، ١١٤، ١١٨، ١٢٣، ١٢٩، ١٣٠، ١٣٤، ١٣٥، ١٤٠، ١٧٠، ١٧٦، ١٧٩، ١٨٢، ١٩٠، ١٩٣، ٢٠٤، ٢٠٧، ٢١٥، ٢١٨، ٢٢٥، ٢٣٤، ٢٣٩، ٢٤٢، ٢٤٧، ٢٥٤.
٢	٢٢	١٧، ٣٨، ٦٨، ٧١، ٨٥، ٩٠، ٩٣، ١٠٠، ١١٧، ١٤٧، ١٥٦، ١٥٨، ١٥٩، ١٦٨، ١٨٥، ١٨٦، ١٩٨، ٢٠١، ٢٢٢، ٢٢٣، ٢٢٤، ٢٥١.
١	٤	٧٦، ١٦٣، ٢٢١، ٢٤٩.

وعملية الإحصاء هذه، أقمتها على رصد كل ألف مكتبوة مقرؤة، أما إذا طالها الإدغام - تكتب ولاتقرأ - فأعفيتها من التسجيل .

وقد لحظت من خلال الدراسة أن هناك تبايناً من حيث عدد الألفات في كل بيت، فيختلف مابين تصاعد ونزول، قلة وكثرة، فهذا العدد يتغير من بيت لآخر، ومن آن لحين، فهو مابين العدد واحد إلى تسعة، وهذان العددان أقل الأعداد حضوراً فأولهما العدد واحد، ويأتي في أربعة أبيات فقط لاغير، ثم العدد تسعة فيتكرر في ثلاثة أبيات، ومثلهما العدد ثمانية في أربعة أبيات أيضاً، ثم يبدأ العدد في التصاعد، فيأتي العدد سبعة في أربعة عشر بيتاً، ثم العدد اثنان في اثنين وعشرين بيتاً، ثم يأخذ العدد في الازدياد والاضطراد حيث يرد العدد أربعة في ثمانية وستين بيتاً، مكوناً أعلى نسبة لوجود الألف في أبيات المقصورة الدريدية، ثم يليه العدد خمسة، فيأتي في سبعة وخمسين بيتاً، بينما يتماثل العددان ثلاثة وستة، فيأتيان في واحد وأربعين بيتاً.

وقد عملت على دراسة وتحليل أبيات المقصورة الدريدية، من حيث المستوى الصوتي، وخاصة الأبيات التي تكثف فيها حضور الألف، فوصل إلى العدد تسعة مرات في البيت الواحد، أو عز وندر؛ فبقي وحيداً فريداً روياً للقافية دون تكرير، أو إعادة وذلك بكامل عدده لسببين اثنين: الأول، اتفاقهما تقريباً في محدودية عدد الأبيات (٣-٤)، والثاني، كونهما على طرفي نقيض من حيث كم الألف في كل منهما، بحثاً عن معرفة العائد من هذا التراكم الكمي للألف أو نقيضه، إيجاباً كان أم سلباً، ثم التفت إلى بقية الأبيات، فاخترت من كل عدد نموذجاً واحداً ممثلاً عن أقرانه، تحرزاً من التكرار والاجترار.

إن ابن دريد- وهو الناقد المتمرس باللغة وفنونها، والذي أحيا عمره بدراسة اللغة العربية قارئاً وكاتباً، فأثرى المكتبة العربية بنتاجه الثر أدباً وفناً، فكان المعين الذي لاينضب في حياته بشخصه وعطائه المعرفي، وفي مماته بإنتاجه: تأليفاً وابداعاً - قد جاء بالمقصورة ثمراً عن تلك العلوم والدراسات، وكانت القافية (الألف) واحداً من أهم

وجوه ثقافته، وهي القافية التي عزف عنها الشعراء، فعاشت غربة مديدة بين مثيلاتها، وظلت كذلك حتى رَدَّ إليها ابن دريد قَدْرَها بإبداعه القصيدة المقصورة، بما تحمله من كنوز صوتية مخبوءة في تقفي (الألف)، فعكف على توظيف ماتملكه من طاقة صوتية - بحِذْق وذكاء لانظير له ولامثيل - ضَلَّ عنها العروضيون ومن قبلهم الشعراء الذين يجهلهم لتلك الكيفية زهدوا في القافية المقصورة، وتمسكوا بما توارثوه من أفكار سلبية عنها، فكيف تحقق لابن دريد مالم يتحقق لغيره من الشعراء؟ .

وإذْ يستقصد الشاعر امتداد الصوت في الألف المقصورة، ويستهدفه روياً لقصيدته، يوطيء له بألِفَاتٍ تسبقه تتوالى وتتلاقى، فتتواصل الأصوات متضافرة متعاضدة، ثم يجيء الرَّوي المقصور في نهاية البيت، فيزيدها امتداداً ورحابة في الصوت، دون أنْ يَحُدَّه شيء كما هي حال الألِف الممدودة مع الهمزة، فالألِفُ المقصورة التي مهَّد لها ابن دريد بمثيلات شقيقات لها تسبقها في أعطاف البيت، إذا ماجاءت قافية، تأتي تتويجاً لسابقاتها الموطئة لها، ومؤازرة ومعضدة لمثيلاتها في الوقت ذاته.

يقول في بيت الافتتاح على سبيل المثال:

ياظَبْيَةً أشْبَهَ شَيءٍ بِالمها تَرْعَى الخُزَامَى بينَ أَشْجَارِ النَّقا[1]

يفتتح الشاعر قصيدته بـ(يا) النداء، ثم يتلوها بألف أخرى في كلمة (مها)، وهي كلمة العروض التي تنيء عن ماهية القافية في القصيدة، ويتضاعف عدد الأَلِفِ في الشطر الثاني من البيت إلى العدد أربع وخامسهم ألف الروي، ويصبح مجموعهن في البيت سبعاً، فماذا يعني هذا الكم من العدد؟ إنَّ مجيء أداة النداء (يا) بامتداد ألفها، إنما هو معادل موضوعي للأحاسيس التي تجيش في صدره، سِيَّما إذا ماتتبعنا تتمة البيت، نجده يدور في فَلَكٍ بعيدٍ عن عالم الإنسان، فتأتي الأداة (يا)، فتنقل المنادى (مها) من عالم الحيوان إلى دنيا الإنسان - فالنداء عملية أنسنة لما هو نقيض ذلك-

(١) البيت الأول من القصيدة المقصورة: رواية اللخمي، تحقيق: أحمد عبدالغفور عطار، وكذلك جميع الأبيات المدروسة في هذا الفصل من البحث .

غرض غنائي، يحققه مافيهن من امتداد صوتي، قَلَّ أنْ يتوفر فيما سواها من أصوات الحروف، ويؤكده انتقاء الشاعر لكلماته، فقد كان بإمكانه اختيار كلمة شَجَر بدلاً من (أشجار) في البيت، ولكنَّ الألِف تمنح الكلمة امتيازاً عن أختها الخالية منها، سِيَّما إذا ماأُرْدِفَتْ بكلمة القافية (النقا)، فتجاور صوتي الألف في الكلمتين (أشجار النقا) يحقق التقاء واجتماعاً للمتماثلات، مما يُعطي زخماً صوتياً أكبر، وعطاءً معنوياً أوفر على المستويين الدلالي والصوتي، فتكرار صوت الألف يحدث تناسجاً وتضافراً، يضاعف من امتداد الصوت، ويعضِّد قُوَّته، ولكن ماذا عسانا نقول في الأبيات التي خَلَتْ من هذا التكرار، واكتُفي بصوت ألِفِ القافية فريداً وحيداً، ومالهدف من تواتر صوت الألِفِ في بيتٍ وندرته أو اختفائه في بيت آخر؟

يبلغ عدد الأبيات التي استُغْني فيها بصوت الألِفِ رويّاً وقافيةً، دونما استعانة بأُخْتٍ لها أربعة أبيات لاخامس لها في جميع أبيات المقصورة الدريدية، وأرقامها في المقصورة كما يلي: البيت السادس والسبعون، والثالث والستون ومئة، والواحد والعشرون ومئتين، والتاسع والأربعون ومئتان، وهي :

كأنَّ بَيْنَ عَيْرِهِ وَغَرْبِهِ ... مفتأداً تأكَّلَتْ فيه الجُذَى
والشَّيْخُ إنْ قَوَّمْتَه مِنْ زَيْغِهِ ... لم يُقِمِ التثقيفُ منه ما الْتَوَى
وردته والذئب يعوي حوله ... مُسْتَكَّ سَمِّ السَّمع من طول الطَّوى
كأنَّ نَوْر الرَّوضِ نظمُ لَفْظِهِ ... مُرتَجِلا أو مُنْشِدا أو إنْ شَدَا

إنَّ محدودية الأبيات التي جاءت بألِفِ الرَّوي مفردةً غير مثنَّاة تعكس لنا الوعي الذي كان يمتلكه ابن دريد تجاه القيمة الصوتية للألِفِ، والتي تضطرد باضطراد كمِّها، ووفرة عددها في البيت الواحد، قال:

والشَّيْخُ إنْ قَوَّمْتَهُ مِنْ زَيْغِهِ ... لَمْ يُقِمِ التثقيفُ مِنْهُ مَا الْتَوَى[1]

---

(١) البيت (١٦٣) الثالث والستون ومئة.

تأتي الألِف في هذا البيت وحيدةً فريدةً صوتاً رويّاً، وكأنَّ في امتدادِها وحيدة يمنحها جَذْباً ذِهْنِياً لهذه الكلمة، فالألِف أينما كان موقعها في اللفظ، تخصُّه بنوع من الظهور والبروز، ثم إذا ماأُخْتِيرت قافية لبيتٍ شِعْري، زادها ذلك منزلةً ورفعةً، وتكون حينئذٍ كمَنْ جمع بين الحسنيين: ورودها قافية، وامتياز امتدادها الصوتي، وصوت المد في ألف الكلمة، أشبه مايكون بضوءٍ تنبيهي لأهمية هذه الكلمة، لذلك يُعَوِّض الشاعر غياب هذه الألِفِ في ثنايا البيت بواحد من حروف المَدِّ الثلاثة، فيجيء بياءاتٍ أربع رابحاً مافيها من امتداد، عَلَّه ينوب عن الألِف، التي عَزَّ حضورها في هذا البيت، مختارةً الوحدةَ والانفرادَ، ولَكِنْ في موقع القافية، وذلك رغبة من الشاعر في قَصْرِ الانتباه عليها دون سائر البيت لتكون محور تركيز واهتمام السامع، ثم إنَّ هناك تكراراً لبعض الأصوات كحرف القاف والميم، الأول: ويفيد الرفعة والقوة، والثاني: ويفيد الامتداد والدمدمة والهمهمة[1]. ويراد بهما التقابل بين قوتين متضادتين، وتتفوق كَفَّةِ الميم - وهي الوجه السلبي - بتكرارها ست مرات، مقابل ثلاث مرات للقاف - الجانب الإيجابي- وفي ذلك تصويرٌ لِغَلَبَةِ مبدأ الكثرة على القِلَّة حتى في صوت الحرف، وهو تأكيدٌ لما يدور حوله هذا الفصل من البحث من حيث تعضيد القافية بتكثير صوتِ (الألف) روياً وحَشْواً ...الخ .

كأنَّ نَوْرَ الرَّوْضِ نَظْمُ لَفْظِهِ ** مُرْتَجِلاً أَوْ مُنْشِداً أَوْ إنْ شَدَا[2]

يجيء هذا البيت في ختام حديثه عن الخمر والمخمورين، وكأن في إفراد الألف خفوتاً لصوت الترنم والتغني، وإنذاراً بالرحيل، واعلاناً بانتهاء ...، ولكن يظهر في هذا البيت صوتٌ آخر غير الألِفِ، وهو صوت النون من الحروف الصوامت، والذي يعني

---

(١) تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، د.محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م، ص ٢٣٥، ٣٢٠.

(٢) البيت (٢٤٩) التاسع والأربعون ومئتين.

الغُنَّةَ والغُمَّةَ والأَنَّةَ والأنين[1]؛ وماأظن غير الغُنَّةِ منشوداً من هذه النون في هذا البيت، وربما كُلُّ هذه المعاني معاً، وإلى جانب النون هناك صوت آخر وهو الميم، وهو من الأصوات اللِّيِّنَةِ، وكأنَّ الموقف يستدعي كُلاً من الغُنَّةِ واللينِ بدرجةٍ متقاربةٍ إذ تتكرر الأولى سبع مَرَّاتٍ، والثانية أربع مَرَّات كما هو في البيت، ويوجد تجانس صوتي بين (منشداً، وإنْ شدا) وهو جناس شبه تام، كُلُّ هذا الزَّخْم الصوتي يتضافر سوياً مع الألِف لئلا يَدَّعي مُدَّعٍ بقصور يجهل مصدره، فيلصقه بهذه القافية.

وَرَدْتُه والذئب يعوي حَوْلَهُ ** مُسْتَكَّ سَمٍّ السَّمْعِ مِنْ طُوْلِ الطَّوَى[2]

الكلمة المركزية "البؤرة " في هذا البيت، هي كلمة القافية (الطوى)، ولاشَكَّ أنَّ كُلَّ كلمة في البيت تقترن بدورٍ موكَلٍ إليها، فلاينوب عنها سواها، بَيْدَ أنَّها لاتطاول الكلمة القافية في دورها، سيَّما لافتقارها لصوتِ الألِفِ، والذي يعوِّضه الشاعر بأصوات مَدٍ أُخرى غير الألِفِ، فيأتي بصوت الواو، الذي يتردد ست مراتٍ في البيت، أربعٌ منها في الشطر الأول، واثنتان في الشطر الثاني، فَيْضٌ من صوتِ الواو، يقابله فقر من صوتِ الألِفِ، إلى جانب أصواتٍ أخرى متجانِسَة، وهو صوت السين (من الحروف المهموسة)، والذي يتردَّد ثلاث مرات، وصوت آخر لمرتين وهو (الطاء) من حروف الإطباق والنطق به فيه فخامةٌ وضخامةٌ. نلحظه في كلمة القافية والتي تسبقها، ومايجمعهما من تجانسٍ صوتي وخطي وتركيبي (طُوْلُ الطَّوَى)، إلى جانب التركيب الإضافي بين الضَّمتين، وإيحاءاته المعنوية واللفظية من تفخيم وتضخيم.

كَأنَّ بَيْنَ عَيْرِهِ وغَرْبِهِ مُفْتَأداً أَكَّلَتْ فيه الجُذَى[3]

هو واحدٌ من الأبيات الأربعة، التي احتفظتْ بألِفِ القافية وحيدةً دون تكرار، فما هو البديل؟ البديل صوتٌ من أصواتِ المَدِّ الأخرى، وهو الياء، فقد كرره الشاعر

---

(١) تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، د. محمد مفتاح، ص ١٨٤.

(٢) البيت (٢٢١) الواحد والعشرون ومئتين .

(٣) البيت (٧٦) السادس والسبعون.

ثلاث مرات في هذا البيت، ليشكل تجانساً صوتياً، عَلَّه ينوب عن الألِفِ التي شِيءَ لها ألا تكون غير واحدة لاثاني لها، فيُستعان بصوت آخر، وهو الياء، وأيضاً بتكرار بلغ ثلاث مرات، ومعين آخر (عيره وغربه)، وبالتشاكل الصوتي والكتابي بين الكلمتين، والعلاقة الوطيدة التي تجمعهما "العطف" إلى جانب اشتراكهما في حرف الراء، فهما يشتركان في كونهما صفتين في السيف، إلى جانب وِحْدة الوزن.

وتجاوزتْ الألِفُ العدد واحد في غير هذه الأبيات الأربعة من المقصورة الدريدية، حتى بَلَغَتْ - كما هو موضَّح في الجدول البياني السابق ذكره - العدد (٩) تسعة، وهي أعدادٌ منها ماهو زوجي ومنها ماهو فردي، والعدد الفردي يفرض عدم التساوي في توزيع هذه الألِفَات بين الشطرين، وإنْ كان عدم التساوي حيناً يكون معقولاً مقبولاً، وأحياناً جائراً، أو فيه محاباة وتفضيل لأحد الشطرين، أمَّا إذا كان العدد زوجياً، فالعَدْل احتمال وارد غالباً، وقد يحدث أنْ يُغفَل هذا العدل، فما هي الدوافع لكل ذلك؟ وهل من الممكن أنْ يحدث ذلك عفواً ودونما قصد؟ .

" ليس هناك شيءٌ اعتباطيّ في الشعر"[1]، فشاعرنا ابن دريد في مقصورته إذْ يقيمها على قافيةِ الألِفِ المقصورة، يستعين في الأبيات ثنائية الألِفِ بألِفٍ أُخرى ليس أكثر، ألِفُ الرَّوي ومكانها نهاية البيت، أما الأخرى فتارة تجيء في الشطر الأول، فيكون الصوت مناصفة بين شطري البيت، أو أنْ تجتمع الألفان في الشطر الأخير، ويخلو منها الشطر الأول، فما هي العِلَّة في كل ذلك؟ وهل تحدث استعاضة أو استعانة بحروف المد الأخرى (الواو والياء)؟ ولماذا؟.

إنَّ الكلمة التي تشمل حروفها على الألف، تميز عن غيرها بقدر من الامتداد الصوتي، وحيازة كل شطر على هذه الكلمة المميزة، يوحي بالتساوي من حيث الأهمية، فمحورية الكلمة وفاعلها الألِفِ، تفيض بها على جاراتها مكوِّنات شطر البيت، ولذلك إذا ماشاء الشاعر أنْ يمنح هذه البؤرية للشطر الثاني حيث القافية، سَلَبَها من صدر البيت، وربما عَوَّض عنها إمَّا بالياء وإمَّا بالواو، أو بِهما معاً:

---

(١) تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، د. محمد مفتاح، ص ٢٤٢.

وَمَرْقَبٍ مُخْلَوْلَقٍ أَرْجَاؤُهُ مُسْتَصْعَبِ المَسْلَكِ وَعْرِ المُرْتَقَى[1]

كلمتان تحظيان ببؤرة ومركز البيت، ويستمدانها من الألف، وماتحمله من قدرة صوتية، تجعلانهما حريتين باجتذاب سمع السامع، يوزّعهما الشاعر على شطري البيت مناصفة عادلة بينهما، إذْ يتطابقان موضعاً وصوتاً في الشطرين، فيصبح البيت مرصّعاً، وهذا تميز ثان، جاءهما من حيث الموقع في البيت، وحيث إنَّ الألِفَ في الكلمة زيادة صوت، وزيادة معنى، أو قُلْ هو البُعْد الصوتي، والبُعد المعنوي، تكسبُهُما الكلمة باشتمالها على الألِف واحداً من حروفها، فـ(ارجاؤه) بمعنى نواحيه فيها دلالة الجمع بفضل الألف، ولايَجْهَلُ أحد الفروق بين الإفراد والجمع من كثرة عددية، وكثافة معنوية، وتحوز كلمة القافية (المرتقى) على الأَلِفِ، كجزء أصلي من أحد حروفها، والأَلِف أصْلٌ أم دخيل طاريء، يشكّل رافد إغناء سواء للكلمة، أم للبيت من القصيد رويّاً أو غيرَ روي.

عندما تأتي الأَلِف في البيت من القصيدة بالعدد الفردي ثلاثة، وهو بداية التصاعد في وجود الأَلِف، فلابدَّ أنْ ترجّح أحد شطري البيت على شطره الآخر، فأَلِف القافية وموضعها نهاية البيت لاتحيد عنه، والأُخريان إمّا أنْ تأتيا معاً في الشطر الأول أوإحداهما، فتذهب مثيلتها إلى صُحبة أَلِفِ القافية، أو جميعهنَّ يتمركزنَ في الشطر الثاني من البيت.

عَاجَمْتُ أَيَّامي وَمَا الْغِرُّ كَمَنْ تَأَزَّرَ الدَّهْرُ عَلَيْهِ وَارْتَدَى[2]

ينزع المرء إلى شيء من الغلو والعجب، إذا مافتخر بخصاله الخلقية أو الخلقية سواء، فتشبعها أصوات المدّ في الألف، ويزيدها إشباعاً تواتر هذه الأَلِف وتواليها في البيت، فقوله (عَاجَمْتُ أيَّامِي)، تتواتر وتتقاطر فيهما ألفان تتغنيان بهذه السّمة، سِمَة التبصر بمعرفة أسرار الحياة وخباياها، وكان بإمكانه أنْ يقول(خَبِرتُ دهري..)، أي

---

(١) البيت (٢٢٤) الرابع والعشرون ومئتين.

(٢) البيت (١٧٠) السبعون بعد المئة .

بأي عبارة تفتقر إلى صوت المدّ، بيد أنَّ ذلك يقصُر عما يريد، ولايفي به إلا كلمات تزخر بأصوات المد، لذلك إذا ماتحول إلى الحديث عن الآخر (الغَر)، استغنى عن صوت المدّ، فالانحياز إلى الأنا وغَمْط الآخر، يدعوانه إلى مجانبة الأَلِف، فهو ليس في حاجة إلى التغني وامتداد الصوت وقُوَّتِه؛ فإذا ماتحدث عن الآخر يلجأ إلى صوت آخر أقلّ امتداداً من الألف فيردد صوت الرَّاء أربع مرات، والرَّ اء شطر كلمة (غَر)، وكأن في هذا التكرار تثبيت لهذه السِّمة في الآخر، وفيه تراكم صوتي واضح، وإنْ لم يكن بمستوى صوت الأَلِفِ، الذي يختم به البيت في كلمة (ارْتَدَى)، والتي يُتحرَّى بها تأكيد جهل وغرور الآخر، والتي باختتامها بصوت الأَلِفِ الممتد يستمر ذلك التأكيد ليذكر بالنقيضين الآخر والذات التي تتفوق بتصدرها لأول البيت، وتعاضد الألفين المتتابعتين في قوله (عَاجَمْتُ أيَّامِي)، واللتان بمجيء أَلِفِ الرَّوي تتناسج سويّاً لتحقيق صوت أكثر قوَّة وأشدَّ متانة.

وإنْ تَكُنْ مُدَّتُهَا مَوْصولَةً بِالْحَتْفِ سَلَّطْتُ الأُسَى عَلَى الأَسَا[1]

أربع من الأَلِفَات تتتابع في هذا البيت، تتعاضد سويّاً لتشكيل قافية متينة محكمة الامتداد، فقد جاءت ثلاث منهنَّ متتاليات متعاقباتٍ في الشطر الثاني من البيت، وبقيتْ واحدة في الشِّق الأول منه، فالشاعر إذ يتحدث عن الصراع الأزلي الأبدي بين الإنسان ومصائب الدهر ومصاعبه، وكيفية مواجهة المرء لنكبات الحياة الموصلة للحتف والهلاك، فإنَّ تراكم الأَلِفَات في عجز البيت، فيه من التعزيز الدلالي والصوتي والمعنوي لتلك الكيفية المواجهة المجابهة لجبروت المآسي، تُسَاق الأَلِفَات بامتدادها الصوتي ليكنَّ مَدَداً متواصِلاً، يشد من عزيمة الإنسان، فإنْ قصَّرْنَ عن الوفاء بهذه المهمة، يمدهن برافدٍ صوتي آخر، وهو الجناس التام بين (الأُسى والأَسَا)، ويكاد يكون بينهما تجانس تام، لتتعادل وتتكافأ القُوَّتان، غير أنَّ الاختلاف بينهما من حيث التشكيل الحركي (الضَّمة والفتحة)، قد أوجد بينهما نوعاً من التقابل والاختلاف

---

(١) البيت (٣٢) الثاني والثلاثون.

المعنوي الدلالي، سلطة مقابل أخرى، ثم إن حرف السين المتكرر ثلاث مرات، وهو من الحروف المهموسة، يفيد من خلال السياق الحسرة والألم، والذي بتتابع هذا الصوت الهامس أحدث إيقاعاً متسلساً من الألم المستمر، مااستمر الصبر والحزن، الأسى والأسا والإنسان والحياة.

لو لابسَ الصخرَ الأصمَّ بعضُ ما يلقاه قلبي فضَّ أصلادَ الصَّفا[1]

يزيد المبنى فيزداد المعنى[2]، وكأنما الزيادة ملتصقة بالألف مرتبطة بها، فالألف في كلمة (لابس) أضفت اختلافاً فيها عن كلمة (لبس)، فاختلفت الكلمتان صوتاً، ومبنى، ودلالة، ومثل ذلك في كلمة (أصلاد)، التي مفردها (صلد)، فقد نقلتها الألف من الإفراد إلى الجمع، وشاعرنا ابن دريد يقتنص فيهما هذا البعد الدلالي، ويأتي حضور الألف في هذا البيت خماسياً، اثنتان منها في الشطر الأول، والثلاثة الباقية في الشطر الثاني، في معية شيء من التضخيم والتهويل صوتاً وصورةً، ويبلغ هذا التضخيم مداه في أواخر البيت (أصلاد الصفا)، فالألف أوجدت تفرعاً وتعدداً كمياً تراكمياً من الصلادة والصلابة، وهن بدورهن يزددن كماً وكيفاً بإضافة (أصلاد) إلى (الصفا)، فالتركيب الإضافي ثم التقارب المكاني للألف في كل من الكلمتين، وتجاورهما معاً، أحدثا تواتراً وتتابعاً لامتداد الصوت وتسلسله، ويتأكد ذلك بوضوح لو أننا استبدلنا كلمة الصفا بـ(الحجر أو الصخر) أو كلمة أصلاد بمفردها أو مرادفها، مما يفتقر إلى صوت الألف، ولايمكن أن نتجاهل صوت الصاد في هذا البيت، حيث يأتي به الشاعر أربع مرات، يستقصده كحرف مجهور، وهو جزء أساسي من أصل الكلمة (صخر، أصم، صلد، صفا)، ويشكل الثلث من بنائهن، ويرمز الشاعر بما فيهن من قوة وصلابة إلى عظم مايواجهه في هذه الحياة، وعظم مايتمتع به من صبر وجسارة، وأصوات الصاد تتواتر في البيت لتتناسج مع أصوات الألف الخمس وتتعاضد لتتوج الألف قافية ممتدة، تخترق ماأشيع حولها من اعتلال وضعف...الخ.

---

(١) البيت (١٠) العاشر.

(٢) انظر الخصائص، ابن جني: ١/٢٢٤.

عِجِبْتُ مِنْ مُسْتَيْقِنٍ أَنَّ الرَّدَى ** إِذَا أَتَاهُ لايُدَاوَى بِالرُّقَى[1]

يعمد الشاعر إلى الألف ناشداً فيها طاقة الامتداد الصوتي، فهو في هذا البيت يستعين بسبع من الألفات، تتركز ست منها في الشطر الثاني من البيت، بينما الألف السابعة، تأتي في آخر العروض من صدر البيت في كلمة (الردى)، فكان تميز كلمة العروض بالألف في هذا الموقع من صدر البيت دون سائر الكلمات فيه، صوت تنبيه يجتذب الأسماع إلى كلمة (الردى)، فالألف أيضاً قد أحالت الكلمة إلى المحور والمركز من بؤرة اهتمام السامع لتلقي مايليها من كلمات، يتعمد الشاعر تزويدها بسلسلة من الألفات، والتى بتسلسلها وتتابعها وامتدادها الصوتي، تثير أشجان السامع، وتوقظ من وعيه، فالفيض الصوتي يولد فيضاً من اليقظة والوعي والانتباه للحقيقة اليقين (إن الردى إذا أتاه لايداوى بالرقى)، والمختزنة لسبع ألفات متسلسلة متتابعة الصوت، فينتهي البيت وصداها يتردد في الآذان، موقظاً كل غافل، فهذه الحقيقة تخترق الأسماع بهذا الكم الوافر الزاخر من الألفات، التى تحيل المستمع من متيقن إلى مستيقن يقظ غير غافل.

إِنَّ الْجَدِيدَيْنِ إِذا مَااسْتَوْلَيَا ** عَلَى جَدِيدٍ أَدْنَيَاهُ لِلْبِلَى[2]

يعتبر هذا البيت في المقصورة الدريدية من الأبيات الزاخرة بكم المتماثلات من صوت الألف، فقد جيء بست منها موزعة بين شطري البيت، غير أننا نجد صوتاً آخر منافساً لهذا العدد، وهو صوت الياء، الذي يجيء بكم مقارب لكم الألف، فتكرر خمس مرات، إلى جانب الجناس الصوتي بين كلمتي (الجديدين - جديد)، وهو جناس تام، بزيادة أل التعريف وعلامة التثنية في الأولى، وافتقادهما في الثانية، وذلك من باب ترجيح المثنى على المفرد، والعلم على النكرة، فالإفراد والتنكير يمثل الضعف، بخلاف التثنية.

---

(١) البيت (١٨٩) التاسع والثمانون ومئة.

(٢) البيت (٢٨) الثامن والعشرون.

إن هذا الزخم الصوتي المتعدد الروافد في هـذا البيـت، يثير فينـا التسـاؤل عـن الباعث لذلك؟ أهو القصور في صوت الألف كما يزعمون؟ ماأظن ذلك، بـل في هـذا الأمر تعضيد وتمتـين لمـد الصـوت لايجهـل ولاينكـر، بيـد أن الشـاعر وهـو في موقـف التبصير بحقيقة الحياة، وآثار تعاقب الليل والنهار في حياة الإنسان، يحـذر مـن الاغـترار بطول العمر وامتداده، ويدعو إلى التبصر والتوقي من اقتراب البلى ودنو الأجل، كلمـا تعاقب الجديدان على الجديد، ويحشد هذا الكم من الألفات وشقيقتها الياء، مبتغيـاً أن يسترعي إثارة الانتباه بقوة الصوت وامتداده وتلاحقه، ويستدعي كل غافل وغر بهـذا التراكم الصوتي المتنوع المصادر (الألف ست مرات، الياء خمس مـرات، الـدال خمـس مرات)، والدال صوت من الصوات المهجورة التى لتعاقب وتواتر صوتهـا قـوة موحيـة بقوة مسمياها (الليل والنهار)، وهي والياء والألف وإن كان هناك تفـاوت بينهـن مـن حيث قوة الصوت بيد أنهن يتناسجن، ويتعاضدن لتحقيق القوة الصوتية التـى تتوجهـا ألف القافية في كلمة (البلى).

مـن قـاس مـا لم يـره بمـا رأى أراه مـايدنو إليـه مانـأى[1]

يتوازن وجود الألف في هذا البيت، فتتعادل كفتاه لاقتسامهما الألفات الثمان، وكأن المقياسة ناصفت المد بين صدر البيـت وعجزه، حتـى تطابقـا عروضـاً وضربـاً، فجاء الشطران مصرعين مقفيين.

وإذا ماتأملنا هذا البيت بإمعـان، سـنجد أن لمجيء الألـف صلـة بعمليـة الرؤيـة ودوراً خطيراً، كأننا بالألف وقد أمدتها بنوع من العمق والامتـداد البصـري، يتواصـل الصوت ويمتد، فيشتد حتى إنه ليتطاول فيدني البعيد، يؤكد هذا القـول افتقـاد الألـف في (لم يره)، والتـى سـلبت مـن الكلمـة لدخـول أداة الجـزم (لم)، ففقـد الألـف، فقـد للرؤية، بمعنى أن الرؤية البصرية بتسلسل الألفات، وتلاحقها وتواصلها، استحالت إلى رؤيا قلبية لايعوقها بعد ولانأي.

---

(١) البيت (١٧٤) الرابع والسبعون ومئة .

الألف ثراء وإثراء على المستوى الصرفي والمعنوي والصوتي، فهنالك تناسب طردي بين عدد الألفات وبين متانة الصوت، يتضاعف عددها، فتتضاعف كمية الصوت، حيث تتناسج المتماثلات، فيصبح الصوت أكثر متانة وقوة، وإذا ماكان هناك شيء من الضَعْف أو القصور في وفرة الصوت، يبحث الشاعر عنه فيجده في الياء التي تتكرر في هذا البيت ثلاث مرات، ثم معين آخر نلحظه في التجانس الصوتي بين الكلمات (يره ، رأى ، أراه).

أَوْ كَانَ يَدْرِي قَبْلَهَا مافَارِسٌ ** ومَامَوَامِيهَا الْقِفَارَ والْقُرَى[1]

ثمان ألفات وتاسعها ألف الروي، في هذا البيت كأنَّنا بابن دريد في أقصى إحساسه بالغربة والمعاناة والحنين إلى الوطن، وقد وجد في هذا الكم من الألفات معادلاً موضوعياً للكم الهائل من الأحاسيس، التي يعتمل بها صدره، فالألف في (كان يدري) تعطي امتداداً لِقِدَم جهل الإنسان وقِلَّةِ إحاطته بالمجهول، فهو لم يكن يدري، فكلمة "قبلها" المسبوقة بكلمة "كان" يأتي بهما الشاعر؛ ليؤكد أسبقية جهل الإنسان على عِلْمه ودرايته؛ واللذان لايَصِل إليهما إلا بأغلى الأثمان، فالأَلِف تحفر عمقاً مديداً لافتقاد المعرفة واطباق الجهل، ومضيهما، وماضيهما الذي يمتدُّ عُمقاً وغَوْراً وشَجَناً بامتداد الأَلِفِ وتتابع صوتها وتواتره.

وترسم الألف في (قبلها) مسافة ومساحة زمانية/ مكانية، تمتدُّ بامتداد هذه الأَلِف، و(ما) الاستفهامية، وإتْباعها بفارس يُحدِث تتابع ألفين، تضخِّمان هذا العالم المجهول وشدة إبهامه، الذي يزيد باتباعه بخمس أَلِفات، يتخللها واو وياء في (مواميها)، يتضامنان مع الأَلِفات المجاورة لهما سابقاً ولاحقاً، وإمعاناً في تصوير عمق ذلك الإحساس وامتداده، لايجد في غير تراكم الألف قدرة على إرواء رغبته تلك، وقد كان بإمكانه أن يقول (مواميها المقفرة)، لكن الأَلِف في قفار توحي بالكثرة، التي بانضمام وإضافة (القُرى) إليها،يزداد الإحساس بتعدد وكثرة المجهول، وتراكمه، إذْ

(١) البيت (٢٣١) الواحد والثلاثون ومئتين .

بالتقاء الألفين، وتجاور المعطوفين، وتكرار حرف القاف في كليهما، تزداد الوحشة والغربة نفوذاً وجبروتاً.

تَغْدُو المَنَايَا طَائِعَاتٍ أَمْرَهُ ** تَرْضَى الَّذِي يَرْضَى وتَأْبَى مَا أَبَى[1]

في معرض حديثه عن الفرس والفارس والفروسية، الأبطال والبطولة، وكيفية تحكمهم في تسيير الأمور وامتلاكهم نواصيها وتجسيداً منه لتلك الشجاعة يمتطي الشاعر في هذا البيت أسلوب التضخيم والتفخيم، وليس مثل الألف وسيلة ناجعة لهذا الهدف، فاختياره للتركيب اللفظي (تغدو المنايا طائعات)، حيث يجد في أسلوب الجمع بدلاً من المفرد (تغدو المنية طائعة)، التراكم الصوتي وهو صنو الألفات وصنيعها، ماينشده من تضخيم وتفخيم، فالتعدد في (المنايا) ومايتبعها من تعدد في الحال (طائعات)، حدث بفعل الألف وتتابعها الذي يستمر متصلاً بالألفات الأربع الأخر في الشطر الثاني.

وتكبر فيه مشاعر العجب بالبطولة والأبطال، ويعيش عالم الخيال والأحلام، فتصبح الأمنية حقيقة، وملك يديه يسيرها كيف يشاء (تغدو المنايا طائعات أمره)، ولم يقل أوامره، وإن كانت الألف بامتدادها وتعدد أبعادها، تشكل جذباً وإغراء، غير أنه يتحاشاها، ويتجاوزها؛ ذلك لأن لاختيار الكلمة علة جمالية تستقصد، فالإفراد في كلمة (أمر) ضمن شطر البيت بتركيبه اللفظي مقصود، لما يعكسه لنا من معنى قوة السلطة، فلاتحتاج إلى تعددية الأوامر، والمقصدية في الشعر متعمدة مطلوبة، حيث تغدو كل كلمة في البيت رتماً موسيقياً، ينشد بذاته ولذاته، (ترضى الذي يرضى، وتأبى ما أبى) والشطر الثاني من البيت، نجده يعج بأصوات الألف، خمس ألفات مشحونة بطاقة الامتداد الصوتي الكامنة فيها، فهو في حالة غناء وسلطان ليس مثله سلطان، المنايا طائعات أمره، يأمرها فتطيع، يسيرها كيفما يشاء، وحتى الكلمات التي لا ألف لها، يسخر لها الواو أو الياء، تتميماً لمعزوفة الغناء ..

---

(١) البيت (٦٧) السابع والستون.

قَـدْ صَانَهَـا الْخَمَّـارُ لَمَّـا اخْتَارَهَـا ** ضَنّاً بِهَـا عَلَـى سِـوَاها واخْتَبَـى[1]

وهو إذْ يتحدث عن الخمر، حديث الذوّاق الخبير بها، المستجيد لها، يتحدث فيتغنى، وغناؤه ينقله إلينا تراكم الأَلِفات في البيت وتجانسها، استكثاراً مما تحمله من مَدٍ للصوت، يأتي بتسع أَلِفَات في بيت واحد، قالها سيبويه: "أمّا إذا ترنّموا فإنّهم يُلْحِقون الألف والياء والواو ... لأنّهم أرادوا مَدَّ الصوت"[2]، إنَّه لايتغنى فقط، بل ويترنم أيضاً، فتوزيع الأَلِفَات على جميع كلمات البيت، يوحي بأنَّ كُلَّ كلمة منشودة، منشدة ومترنمة، أو قُلْ هي ترنيمة يشدوبها الشاعر متغنياً، يشهد بذلك ورود حرف الخاء، وهو جزء من كلمة (الخَمْرِ) ثلاث مرات (الخَمَّار - اختار - اختبى) كوميضٍ يوميء إلى الخمرة الخبيئة، المخبوءة، المخبّئة لوعودٍ، يظل البحث عنها بحثاً عن مجهول محوطٍ بشيءٍ من المجازفة والمغامرة، جاذبهم إليها نعوت ثلاثة (الصون، الاختيار، الاختباء).

بعد هذه الدراسة ألا نجد شيئاً من صحة مقولة القائل بـ" أنَّ ابن دريد عالم بين الشعراء، وشاعر بين العلماء"؟، وليس في ذلك مَنْقَصة له بقدر ماهي مَحْمَدة أنْ يجمع بين العلم والشعر، فتصدر قافيته عن علم ودراية بحيث يُعطي كُلَّ ذي حق حَقَّه، فلايصمُّ أُذُنه عما عَزَف عنه الآخرون تابعاً منقاداً، فقد غَيَّر ابن دريد تلك المفاهيم السلبية في الأَلِف المقصورة، وأثبت نقيض ماكانوا يظنون، فجاء بالمقصور قافية لاتَقِل شأناً عن مثيلاتها، بل أكَّدَ تميزها وتفردها بخصائص صوتية لم تتوفر لغيرها من الحروف، فجاء بها قافية لقصيدة تجاوزت المئتين بيتاً كانت مناراً للشعراء من بعده، فهل بعد هذا السَبْق في الجانب الشكلي من المقصورة، سينجز شيئاً من التفوق في الشّق الأمثل منها، وهو الناحية البنائية التركيبية (الصورة)؟ سؤال نحمله معنا إلى الفصل القادم عَلَّنا نجد إجابة شافية عنه .

---

(١) البيت (٢٤٥) الخامس والأربعون ومئتين.

(٢) الكتاب، سيبويه، ٤/٢٠٤.

الفصل الثالث

الصورة الشعرية في المقصورة الدريدية

تُعَدُّ الصورة في الشعر من أهم مميزاته وأخص خصائصه، حيث إنَّ "الشعر قائم على الصورة منذ أنْ وُجِد وحتى اليوم"[1]، فهي في الشِّعر لازمة لازبة لا اختلاف في ذلك ولاجدال إلا من حيث " استخدام الصورة من شاعر وآخر"[2]، فحيثما "تُوجد الصورة يُوجد بالضرورة الشِّعْر، وعندما يوجد الشِّعْر تظهر تلقائياً الصورة"[3] بمعنى لاشِعْر بلاصورة، ولاصورة بلاشِعْر، فكل منهما يكاد يكون روحاً للآخر، لايقوم واحد منهما إلا ويلزمه الآخر، بل "إنَّ الصورة هي جوهر الشعر، وإنَّ كل قصيدة هي بحد ذاتها صورة، لأنَّ الاتجاهات تأتي وتذهب، والتغير ينال الأسلوب والوزن والموضوع، ولكن المجاز باقٍ، كمبدأ للحياة في القصيدة وكمقياسٍ لجد الشاعر"[4]، فإذا كانت تلك أهمية الصورة للشعر والشاعر، فما ماهية هذه الصورة؟ ومم تحدث وتقوم؟ وكيف تتشكَّل وتكون؟.

يستخدم مصطلح صورة في الشعر للدلالة على كل ماله صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحياناً مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات[5]، ولمَّا كان الشعر ولايزال فنّاً لغوياً، يمتاز بخصوصية استخدامه للغة تصبح الكلمات عماده الأول لتشكيل موقفه الجمالي، فالصورة مظهر تمرد على المعاني الاصطلاحية، التي تميل إلى تحديد المعاني وتجميدها وتقليصها، فـ"تنفخ الصورة حياة جديدة في الكلمة فتبعثها من عالم الأموات حيث كانت مدفونة ومكفّنة بمعانيها الاصطلاحية خلال قرون من الزمن"[6]، "فتردُّها

---

(١) فن الشعر، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثالثة، ص٢٣٠.

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٣٠.

(٣) الصورة الشعرية وجهات نظر غربية وعربية، ساسين عساف، دار مارون عبود، بيروت، ١٩٨٥م، ص ٥٩.

(٤) الصورة الشعرية، سيسيل دي لويس، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي وآخرون، مراجعة عناد غزوان إسماعيل، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م، ص ٢٠.

(٥) الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، مكتبة مصر – ١٩٥٨م، ص ٣٠.

(٦) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، د. صبحي البستاني، دار الفكر بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م، ص ٣٠.

الصورة إلى الطفولة، وتسكنها المفاجأة والدهشة، وتفر مدلولاتها من الجوامد فرار ذات الجناح"[1]، فتغدو الكلمات بها من الإمكانيات والقدرات، مايجعلها مطمحاً ومطمعاً لكل شاعر يتطلع إلى أن " يجعل من الطبيعة ذاتا ومن الذات طبيعة خارجية"[2]، فكونه شاعراً له مرئيات خاصة، وله عالم يحيله بفنه وشعره واقعاً آخر مجانباً ومجافياً بل ومخالفاً لواقعنا المعاش، عالم يتنفس الجمال، ويقتات الكلمة، وتصنعه الصورة، عالم سحري شعري، لئن كان فإنما كان ويكون، لأن "الشعر إدراك جمالي للواقع، وفق رؤية الشاعر الخاصة وهذه الرؤية وهذا الإدراك هما موقف الشاعر من واقعه"[3]، ذلك الموقف الذي لايجعل للسلبية مكاناً فيه، فيثمر فناً مخالفاً مبايناً للواقع، ومتميزاً عنه، وإن قام على أكتافه، ومنه ينشأ وعليه يقوم، فالفن كما قيل: "إنما هو عبارة عن عملية التحوير أو التغيير التى يدخلها الإنسان على مواد الطبيعة"[4]، أو هو على حد تعبير بيكون " الإنسان مضافاً إلى الطبيعة"[5]، فالفن عموماً والشعر خصوصاً هو البصمات الإنسانية فيما يحيط به، وحيث إن " لكل فن مادته، يستوي في ذلك أن تكون هي اللفظ أم الصوت أم الحركة أم الحجارة ...الخ، ولكن المادة لاتكتسب صبغة فنية فتصبح مادة استطيقية، إلا بعد أن تكون يد الفنان قد امتدت إليها فصنعت منها محسوساً جمالياً"[6] والفن عامة والشعر خاصة، إنما هو فن إبداعي يقوم على كيفيات[7]، والصورة باعتبارها بناء فنياً إنما هي كيفية ابتكار وإبداع، يقول

---

(١) ملامح الأدب العربي الحديث: انطوان غطاس، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٨٠م، ص٩٩.

(٢) الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، ص٧ .

(٣) الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، مدحت سعد محمد الجيار، الدار العربية للكتاب، المؤسسة الوطنية للكتاب، ١٩٨٤م، ص ١١.

(٤) مشكلة الفن، د. زكريا إبراهيم، دار مصر للطباعة - ١٩٧٦م، ص ٢١.

(٥) المرجع السابق، ص ٢١.

(٦) مشكلة الفن، د. زكريا إبراهيم، ص ٣٢.

(٧) رعاية التفوق بين الابداع والذكاء دراسة في التوجيه والإرشاد الفنسي والتربوي، د. سعيد ابن علي بن مانع، مجلة جامعة أم القرى للبحوث العلمية، العدد الأول، الطبعة الثالثة، ١٤٠٩هـ، ص ٣٦١.

فيشر: "الفن هو تشكيل، وهو إعطاء الأشياء شكلاً"[١]، أما المادة فهي "كل مايستعمل في صنع شيءٍ ما وكل مايدخل في تركيب شيءٍ ما"[٢]، فالكلمات أو الألفاظ هي المادة الأولية للشعر، فمنها ينبثق الشعر وعنها ينبعث، يقول الشاعر الفرنسي (مالرميه Mallarme) رداً على صديقه الذي صعب عليه أمر الشعر واستعصى؛ وهو يملك الوفير من الأفكار "ولكن الشعر ياعزيزي لايصنع من أفكار بل من ألفاظ"[٣]، و"لاتكون الفكرة شعرية في حد ذاتها، وإنما هي تصبح كذلك إذا نجح الشاعر في تجسيمها على هيئة صور شعرية"[٤]، وكل صورة شعرية إنما هي "طريقة جديدة من التعبير"[٥]، فالصورة في تكوينها إقامة علاقات بين كلمات اللغة، وهي علاقات يتحرى فيها الجدة والابتكار لإحداث الدهشة والإثارة واليقظة الشعورية والإدراكية معاً وسوياً بفعل من الصورة الشعرية، والتى تعتمد الكلمة في أساس تركيبها الذي لايكون إلا من خلال سياق شعري، فإن قال قائل إن الكلمة المفردة "تحوي عدا معناها وعدا كونها كلمة في ذاتها .. تحوي جمالاً وقيمة خاصة بها كالأحجار الكريمة"[٦]، نقول إن الكلمة المفردة في الصورة، تمثل لبنة في بناء، ولؤلؤة في عقد، يجمعها السياق، فتجمع بينها علائق ووشائج، وبالتأكيد للكلمة المفردة قيمة لاتجهل ولاتنكر، وهي وإن كانتحمل معنى "لكنها داخل السياق اللغوي أو الشعري تتحمل معان أُخر وإيحاءات جديدة .."[٧] ، "إننا لانتكلم كلمات مفردة ولكننا نكون منها

---

(١) ضرورة الفن، أرنست فيشر، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للطباعة والنشر، ١٩٧١م، ص ٢٠١.

(٢) بحث في علم الجمال، جان برتليمي، ترجمة : أنور عبدالعزيز، دار نهضة مصر، ١٩٧٠م، ص١٧٢.

(٣) الفنان والإنسان، د. زكريا إبراهيم، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٧٣م، ص ١٢٩.

(٤) المرجع السابق، ص ١٧٢.

(٥) فن الشعر، د.إحسان عباس، ص ٢٦٠.

(٦) بحث في علم الجمال، جان برتليمي، ترجمة : أنور عبدالعزيز، ص ١٨١.

(٧) الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، مدحت الجيار، ص ٤٣.

تراكيب"[1]. تلك هي الصورة في البناء الشعري، فما هي أنواعها وأنماطها؟.

"ارتبطت دراسة أنماط الصورة عند الغربيين بالدلالات المختلفة للمصطلح وأبرزها: الذهنية والبلاغية والرمزية، وتأثرت بالمناهج التى أعتمد عليها في تطبيق دلالات المصطلح ومفهومه وأهمها المنهج النفسي والرمزي والفني والبلاغي... ثم قسموها أنماطاً كثيرة مستندين إلى أسس مختلفة تعود إلى عناصرها أو مصادرها، أو خصائصها أو أشكال بنائها، واتخذت هذه الأنماط تسميات مختلفة يصعب حصرها؛ لكثرتها وتباينها بين ناقد وآخر ودراسة وأخرى"[2]، تلك أنماط الصورة عند الغربيين، لكن ماأحوال الصورة في النقد العربي المعاصر؟ إن النقاد العرب المعاصرين " لم تنأ محاولاتهم في مجملها عما حدده الغربيون من ضروب الصور"[3]، فلقد " قسمت الصورة في نقدنا الحديث أنماطاً من حيث تشكيلها وفق دلالتها الاصطلاحية، وهذه الأنماط هي :

النمط النفسي : ويرتبط بالقاعدة النفسية التى تصدر عنها الصورة والتأثير الذى تحدثه .

النمط البلاغي : ويرتبط بالشكل البلاغي الذي تتخذه عناصره المختارة .

النمط الفني : ويمثل وحدة البناء الناشيء من التحام النفس بالشكل البلاغي، أو بمعنى آخر التحام النمطين معاً"[4]، هذه هي أنماط الصورة في النقد العربي المعاصر، وهي في الأصل كما رأينا نمطين أساسيين: نفسي وبلاغي، أما ثالثهما فهو نتاج التحام الاثنين معاً، وإذا كنا عرفنا منشأ هذين النمطين؛ وهما القاعدة النفسية للأول،

---

(١) دور الكلمة في اللغة، ستيفن اولمان، ترجمة د. كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٥م، ص٣١.

(٢) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، د. بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت ودار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م، ص١٠٥، ١٠٨.

(٣) المرجع السابق، ص ١١٠.

(٤) المرجع السابق، ص ١١٤.

والشكل البلاغي بعناصره المختلفة للثاني، فالسؤال الذي يحضرنا الآن، هل لهذين النمطين – النفسي والبلاغي – تفرعات وتنوعات تخص كل منهما، أو لا؟ وإذا كان الأمر كذلك، فما هي هذه الفروع وتلك الأنماط؟.

إن الصورة في النمط النفسي نوعان اثنان: حسي وعقلي [1]، وإن تفرعتا وتنوعتا فما لهما من خروج عن دائرة الحس والعقل المسيطران في هذا النمط، ولكن ماذا عن الصورة البلاغية، ماهي أنماطها؟ وهل للحس والعقل دور في اختيار عناصر أشكالها البلاغية كما هو الشأن في النمط النفسي؟، يرتبط النمط البلاغي بعناصره المختارة المحددة لنوع الشكل البلاغي الذي تنتمي إليه، حيث " اتخذت الصورة اسم الشكل البلاغي الذي تحمله ومن هذه الأصناف تمثيلاً لا حصرا: الصورة الإشارية... الصورة التشبيهية ... الصورة الاستعارية، والتي من أنماطها المثلية : وهي مبنية على أساس حلول حسي محل حسي آخر. وأيضاً منها التجسيدية والتشخيصية والتجسيمية، وهذه الأنماط لاتخرج عن علاقة المشابهة بحديها المتمايزين، ولكنها تختلف وتتباين في ماهية هذين الحدين بين المادي والمعنوي ... وتختلف هذه الأنماط ضمن علاقة المشابهة في درجاتها من البساطة والتعقيد والوضوح والخفاء تبعاً لطبيعتها التشكيلية، ومايحتاجه كل منها من قدرات ذهنية وطاقة تخيلية"[2]، حيث إن هذه الطاقة التخيلية هي التى تحد من دور الحس والعقل في اختيار العناصر المشكلة للصور البلاغية؛ لذا فإن "قيمة أي نمط بلاغي سواء أكان تشبيهاً أم استعارة أم مجازاً أم رمزاً لايمكن أن تحدد أو يفهم منها منحى مادون أن تدرك ضمن السياق الكلي للقصيدة بترابطها وأصدائها المختلفة النفسية والفنية"[3]، والتى للخيال دور فاعل ورئيس في إبداعها، فأي الأنماط سنجد في المقصورة؟ .

---

(١) المرجع السابق، ١١٠ .

(٢) المرجع السابق، ١٢٠-١٢٦ .

(٣) المرجع السابق، ١٢٦ .

أنماط الصورة في المقصورة :

الصورة عند ابن دريد في قصيدته المقصورة، جاءت في أنماط خمسة : تشخيصي، درامي، تجسيدي، وصفي، إيحائي رمزي.

١- الصورة التشخيصية :

هذا النوع من الصور، يبرز عند ابن دريد في موضوع الطلل الإنساني وأفول الشباب، وغدر الدهر بالإنسان، فقد كانت هذه الأفكار المجردة الشغل الشاغل للشاعر، والهاجس الذي لايهدأ ولاينام، ويظهر التشخيص في هذه الصورة في نداءاته المتكررة للدهر، وفي إسناده الكثير من الفعال والقدرات إليه، والتى فاقت إمكانات الإنسان، بل جعله عدواً محارباً للإنسان؛ يحيك له الدسائس، وينصب له المكائد، وكثيراً مايجاوره ويحادثه متوددا تارة، متوعداً أخرى، مذكراً بسالف أيامه...الخ، ومثل مافعل مع الدهر، فعل مع الظبي الحيوان الذي رمز به إلى المرأة، أو إلى الدنيا، حيث إن إعراض المرأة يمثل إعراض الدنيا وملذاتها...، وعن طريق التشخيص حول الدهر وكائنات الطبيعة "الظبي" إلى شخوص عاقلة، تتفاعل، وتستجيب لعواطفه، خالعاً عليها من ذاته فتمتزج الذات بالموضوع ليتحدا في رحاب الفن[١]، مكسباً إياها إنسانية الإنسان وفعاله، جاعلاً منها كائنات متميزة بالشعور والحركة والحياة[٢]، قال:

يا ظبيةً أشْبَهَ شيء بالمها ... ترعى الخُزامى بين أشجار النَّقا

إمَّا تري رأسي حاكى لونُه ... طرَّةَ صبحٍ تحت أذيال الدُّجى

واشتعل المبيضُّ في مُسْوَدِّه ... مثل اشتعال النار في جَزْل الغَضا

فكان كالليل البهيم حلَّ في ... أرجائه ضوءُ صباحٍ فانْجلى

---

(١) الصورة الفنية في شعر شوقي الغنائي، عبدالفتاح محمد عثمان، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الثالث، العدد الأول، ١٩٨٢م، ص ١٤٦، بتصرف.

(٢) المعجم الأدبي، جبور عبدالنور، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٤م، ص٦٧، بتصرف.

الظَّبْيُ في الثقافة العربية معروف بالجَمَال ورشاقة الحركة، لـذا يُرمـز بـه للمـرأة الجميلة، ويزداد هذا الجمـال حضـوراً كونهـا شـبيهةً بالمهـا، بَـلْ إنَّ الشـاعر لايكتفـي بالتشبيه، فيزيده كثافةً بالجملة التفضيلية " أشبه شيءٍ بالمها "، ذلك لِمَا لِلْمَهَا من تاريخ دِلالي يزخر بصور الحسن والبهاء " فالمهى جمع مهاة وهي الشمس في إشراقها، والدُّرَّةُ في ضيائها وبريقهـا، وبقـرةُ الوَحْـشِ في حُسْـنِ عينيهـا ومشـيتِها، والبلُّـوْرَةُ في بَيَاضِهـا ونَصَاعَتِها"[1].

فالشاعر يرى فيها الصورة الرَّمزية للمـرأة الحسـناء، التـي غفـل عنهـا الزمـان، فجهِلَتْ عداءه وسوء فِعَاله، فإذا ما أشبهت المها في حسنها، تُحْرِزُ وَتَحُوْزُ أعلى مستوىً منه، مما أترعها بحبوحةً ورخاءً وافرين مِنْ نعيم الحياة التي ازدهرت مِنْ حولهـا؛ فتعيـش في رفاهٍ وَرَغَـدٍ، بجهودُهـا تَفَضُّـلٌ مِنْهَـا وَتَـرَف " ترعـى الخزامـى بـين أشـجار النَّقَـا"، فالخُزَامَى نَبْتٌ زَهْرُهُ مِنْ أَطْيَبِ الْأَزْهَارِ[2]، فهي تُوْحِي بصورة لامرأة مُتْرَفَـةٍ مُتْرَعَـةٍ في النعيم، مُحَاطَةٍ بالرفاهية وَرَغَدِ الْعَيْش، في غفلة من الدهـر وبجريـات الحيـاة وشـجونها، الأمر الذي شكَّل لها ملهاة أضعفتْ لديها الوعـي التـام بمـا حولهـا، فوجودهـا في تلـك الرفاهية " بين أشجار النقا" أقام بينها وبين تجارب الحيـاة وخبرتهـا والتمـرُّس بشـؤنها حائلاً دون المعرفة بدسائس الدهر وخباياه، تُوحي به كلمـة : " أشـجار"، ومـا تحملـه من تراوحٍ بين طول وقِصَر، وكثافةِ تشابكٍ ونقيضه[3]، فإذا ماجاءت الرؤية مـن بينهـا وخلالها، افتقدت الوضوح والتحقق، وخالطها كثير مـن اللَبْـس والشـكِّ، ويزيـد هـذا الأمر تأكيداً إضافة الأشـجار إلى النَّقَـا، وهـو "الرَّمْـل المُحْـدَوْدَب"[4]، حيـث لااسـتواء ولاثبات، إيحاءً وتأكيداً بتخلخل الرؤية وتذبذبها، فيجيء الوعي ضبابياً لاوضـوح فيـه ولاشُمول، بل اضطراب وتعتيم يفتقر إلى التثبُّت والتأكُّد، فـلا تـرى غـير الشـيب وقـد

---

(١) ابن هشام اللخمي وجهوده اللغوية ...، مهدي عبيد جاسم، ١٤٩ .

(٢) اللسان، مادة : خزم .

(٣) انظر ابن هشام اللخمي وجهوده في اللغة، ... مهدي عبيد جاسم، ١٥٠.

(٤) اللسان، مادة : نقا .

اشتعل في رأسه، فيولد عند الشاعر دافعاً قوياً ملحاً لانتزاعها من تلك الغفلة، وذلك الجهل، فيقيم هذا الحوار الذي أتاحه له حرف النداء "يا"، فحقق به ارتقاء بتلك الظبية، وأعطاه إمكانية الحديث معها، يتجاذبان الفكر، ويتبادلان الرأي، فالنداء إنما يكون لكائن حي يسمع ويعي، ويستجيب سيما إذا تقاربت المسافات، وهذا ماتستبطنه "يا" النداء التى افتتح بها الشاعر قصيدته، حيث أراد أن ينتزع به حيوانية المنادى " الظبية "، وإضفاء الإنسانية عليه، فيأتي قوله: " إما تري رأسي حاكى لونه..."الخ متضمناً شيئاً من العتاب المحمل بالود والإعجاب بينما هي معرضة، غافلة عنه بجمالها، مغرورة مخدوعة بمباهج الحياة، وملذاتها، ومفاتنها، فـ"يا" النداء في قوله "ياظبية" تختزن كماً هائلاً من الغيظ والقهر، فهي آهة مغيظ مكظوم، ومايزيد هذا الشعور مرارة وتضخيماً أنها لاترى فيه إلا صورة الرجل الهرم الأشيب، و"يا" النداء ترتقي بالظبية إلى المها، حتى تغدو رمزاً للمرأة المغربة عنه، المتكبرة، المغرورة، وربما تسمو بها إلى مرتبة الدنيا المدبرة، القاصية، النائية.

إن صورة الرجل برأسه الأشيب الذي هدته السنون، وإغفال ماعداها من جوانب مشرقة مضيئة، والتركيز على مظاهر الشيخوخة، أمر يجانب العدل، ويشكل معرفة ناقصة، ينبغي تعديلها وتوضيحها، فتلك النظرة الجاحدة، لاينبغي لها أن تستمر، بل عليها أن تعلم تمام العلم أن الزمان الذي غفل عنها، قد تربص به الدوائر، وحاك له الدسائس، بل أقام معه خصومة غير متكافئة، وهي بتلك الرؤية تضخم لديه الإحساس بجور الدهر وجورها، فلاعجب أن تحتل شكوى الأيام والتحسر على الشباب ثلاثين بيتاً مفتتحاً بها المقصورة، وكأن ذلك الشعور هو الهاجس المسيطر على وجدان الشاعر، فابن دريد في هذه القصيدة، يقدم صوراً، يحاول فيها أن تكون حججاً دامغة لإجلاء وتوضيح الظلم الذي حل به، والأضرار التى لحقته؛ فتاج الشباب للمرء شعره، وكمال جماله سواده؛ يتحول بغتة إلى نقيض مقيت، فالفعل الماضي "حاكى" يوحي لنا تمام حدثٍ لفعل لم يعد بالإمكان تداركه أو اتقاؤه، وهو من الظهور والسفور أشبه بطلوع الصبح في إشراقه، وهو من الوضوح بحيث يبدو جلياً، كما يتجلى النقيض

بالنقيض، وذلك ماتوحي به صورة " الصبح تحت أذيال الدُّجَى" حيث التضاد بين الصبح والدّجى، فيرمز "الصبح" إلى الوضوح والنور والإشراق، بينما تعنى كلمة "الدّجى" حلكة السواد، وعدم الوضوح، وإحكام الظلمة، وإخفاء العداوة، والغدر عدواناً وبهتاناً[1].

وفي البيت الثالث من المقصورة يستدعي الشاعر إلى ذهن المتلقي صورة لفعل تدميري يختزن في ذاكرة المرء معانٍ شتى لانفعالات الفزع والخوف والاضطراب، فالفعل "اشتعل" إذ يسنده إلى كلمة المبيض، يوقظ مشاعر النفور من الشيب بإحلاله محل النار، بل هو بقوله " مثل اشتعال النار في جزل الغضا"، لايكتفي بالإيحاء، بل يتجاوز ذلك إلى استدعاء تجاربه العتيقة في اشتعال النار وماتخلفه من دمار وفساد، ولم يقل جمر اللظى بل تحرى عبارة " جزل الغضا"؛ ليضفي على صورة الاشتعال امتداداً زمنياً، ومساحة مكانية، وكثافة كمية، تعكس جمالية فقدت "باشتعال المبيض في جزل الغضا" لانتشار الشيب في رأسه، فالجزل : الكثير الغليظ، ويقال: أجزل العطية، أي أعظمها[2]، " والغَضَا : ضَرْبٌ من الشجر نارُه بطيئةُ الخمود"[3]، فهو لتضخيم فداحة الخطب، ومايعقب ذلك من ألم، يشكل تلك الصورة، التى تنقل لنا مشهداً حياً، يصور كثافة وغزارة في الشعر، تعني جمالاً مطلوباً، وشباباً مرغوباً؛ كان له قبل اشتعال الشيب فيه، قد مثل له الكثير من الاعتزاز والفخر، وهي صورة تستدعي صوراً عديدة، كان يتمتع فيها بشتى مظاهر ومفاتن الجمال والشباب، لاتزال تحيا في ذاكرته، يستحضرها فتمثل أمام ناظريه، يعيشها من جديد، فتمده بطاقة وحيوية، يتغلب بهما على الحاضر المرير، والذي إن أجدب من حوله، يخصب الماضي في خياله، فيعيشه حلماً منافساً للواقع متفوقاً عليه.

فكان كالليل البهيم حل في أرجائه ضوء صباحٍ فانجلى

---

(١) انظر اللسان، مادة : دجا .

(٢) ابن خالوية وجهوده في اللغة ...، محمود جاسم محمد، ص ١٦٢.

(٣) ابن هشام اللخمي وجهوده اللغوية ...، مهدي عبيد جاسم، ص ١٠٣.

وغـاض مـاء شـرتي دهـر رمـي خواطـر القلـب بتـبريح الجـوى
وآض روض اللهـو يبسـا ذاويـا من بعد ماقد كـان بجـاج الـثرى

فكان كالليل البهيم - وغـاض مـاء شرتي - وآض روض اللهـو - قـد كـان بجاج الثرى، كل تلك الصور الجميلة تآمر عليها الدهر وأعوانه وجنوده، فعـاثوا فيهـا إتلافاً وإفساداً، فهذا شعره الذي كان كالليل البهيم في شدة سـواده وإبهامـه؛ لامـأتى للشيب إليه ولامنفذ؛ إذ التاريخ الدلالي لليل البهيم خط في الذاكرة العربيـة استغلاقاً، واستحكاماً، وحلكة يحذر التفكير في اقتحامها[1] - هو مقابل لسواد شعره رمز شـبابه - ومع ذلك يزول وينجلي إذا ماحل الشيب به .

ويمثل الشيب بضوء الصباح، القوة التى لاقدرة للمـرء أن يصدهـا، أو يعيقهـا، ويأخذ حلول الشيب طـابع العنـوة والاقتحـام القسـري، الـذي يشـل قـوى الإنسـان، فيصبح لاخيار له ولامفر عن الانزياح والانجلاء، فالموقف كما يصوره الشاعر "حل .. فانجلى" استسلام سليم أمام ذلك العدوان القاهر، وكما سخر الدهر ضـوءا لصبـاح - الشيب -، يسلط السقم واليباس والإذواء في صور عدة من المصائب والنكبات، فهـذا شبابه الذى كان يتدفق حيوية ونشاطاً وعطاءً، يغيض كما يغيض الماء، وينقص ويجف فيختفي، وفي حسرة وأسف على تلك الحيويـة، وذلـك الشـباب، يصيـح مسـتصرخاً: "وغاض ماء شرتي" من نشاط واندفـاع وحركـة ..الخ، كـل ذلـك ينضـب، وينـزوي انزواء، ينم عن ضعف وسقم أصاب الفؤاد بالضر والأذى والدواهي...، استهدف بها مكمن الحياة " القلب" حتى خواطره رميت فأصيبت، والدهر - وهو رمز لكـل عـدو - حاقد - يدفعه مكره لاسـتهداف كـل بارقـة لتدبـير، أو تفكـير؛ ممـا يمثـل للإنسـان وجوداً وكياناً فيئده هاجساً جنينا، وخاطراً وليداً، يشـله قبـل أن يتحـول مـن هـاجس وفكـر إلى واقـع وحقيقـة، فيسـلط عليـه شـتى الأدواء الباطنيـة التـى تنخـر صميـم وعميق قواه.

---

(١) انظر: اللسان، مادة : بهم.

وآض روض اللهـــو يبســـا ذاويـــا مـن بعـد مـاقد كـــان مجّـاج الـثرى

صور غنية بمشاهد مختلفة الأشكال، متعددة الألوان والأزهار والرياحين، تجـود بها الأرض الثرة الريانة، تمثل شبابه اليافع الغني السخي، وهي وإن كانت ذكرى لماضٍ أدبر وانتهى؛ فإن في استرجاعها وتذكرها مواجهة لـلزمن المحـاول دائمـاً دثـر المـاضي، المعادل للإنسان أغلى مراحل عمره، فهو باسترجاعه وتذكره، يبتعث شبابه وحيويتـه، متجاوزاً به مأساة الحاضر.

إن الشاعر بفنه يحي الماضي، ويرفعه خارج مدار الزمن، فينال الخلـود إذ يـردد اسمه على مر الدهور والعصور دون غيره مـن سائر معاصريـه، فـالفن عمومـاً والشـعر خصوصاً بقاء يتخطى به الإنسان الزمان، ويثبت في وجه التحول إرثاً حضاريـاً خـالداً شاهداً على عصره في مختلف العصور.

وبتلك الأبيات السابقة نقل لنا الشاعر صوراً لأحوال متبايتـة، متقابلـة، صـوراً لحاضر مرير تقابلها أخرى لماض سعيد مجيد، يستعيده ويحيله فناً شعرياً مناهضاً به عداء الزمن، وهو في هذه الأبيات يكثف رؤيته لمأساة مضي الأيـام، علـة التحـول والجفـاف والفناء، فأين روض اللهو الذي يموج ثراه؟ وأين ماء شرته؟ وأين شَعْره الشبيه بـالليل البهيم؟ كلها حقائق اندثرت وخلدها الشاعر بشعره:

مـاخلت أن الدهـر يثنينـي علـى ضَرَّاء لايرضى بها ضَبُّ الكُدَى
أُرَمِّقُ العيـشَ علـى بَـرَضٍ فـإن رُمْتُ ارتشافا رُمْتُ صعـبَ المُنْتَشَى
أَرَاجِـعٌ لِي الدَّهـرُ حـولاً كـاملاً إلى الـذى عَـوَّد أم لايُرتجـى
يـادهرُ إن لم تـك عُتْبَـى فـاتَّئِدْ فـإن إرْوَادَك والعُتْبـى سـوا
رَفِّـه عَلـيَّ طالمـا أَنْصَبْتنـي واسْتَبْقِ بعض ماء غُصْنٍ مُلْتَحَى
لاتحسـبَنْ يـادهرُ أنـي ضـارعٌ لِنَكْبَـةٍ تُعرِقُنـي عَـرْقَ المُـدى
مارسْتَ من لو هَـوَتِ الأَفْلاكُ مِنْ جَوَانِـب الجـوِّ عَلَيْـهِ ماشَـكا

إنَّ قسوة الدهر ومعاناة الإنسانية فيه ومعه، هي المحور الذي يشغل الصورة الشعرية في الأبيات السابقة – أعلاه – فيعرض لنا من خلالها كيفية تعرضه لجور الزمن الـذي لايرحم ضَعْفاً، ولايغفِر جهلاً، فيغدو الصمود أمامـه فطنـة وحنكـة لازمتـين لمواجهتـه والانتصار عليه، أمَّا أنْ يكون الإنسان ساذجاً في هذه الحياة، جـاهلاً بحقيقتهـا، مقيمـاً معرفته بالآخر على الظن والتخمـين وحسـن الظـن "مَـاخِلْتُ أنَّ الدهـر يثنيـني"، فـأمر كافٍ للغدر به، وثنيه على "ضرَّاء لايرضى بها ضب الكـدى"، فالاطمئنـان السـاذج، وغمض العيـون عـن العـدو، يـؤول بـه إلى مصـير بـائس حقـير، يأبـاه ويرفضـه ضـب الكدى، المعتاد على الصلابة[1]، أراد بذلك تجسيد الحالـة المزريـة الـتي يعيشـها، والتـي تدفع به إلى التمرد والسخط، فالدهر رمز للعدو الذي لايرحم؛ فيبخل بالفتات، حتـى إنَّه ليس له قوت غير اليسير مـن المـاء، يحفـظ لـه بقيـة حيـاة لا أكـثر، أمَّـا التطلـع إلى الارتشاف[2] فأملٌ في مُحال "صعب المنتسـا" أفبعـد هـذا يبقـى لـدى المـرء حُسْـن ظـن بالدهر؟ أو يجود فيعيد عهوداً جميلة سَلَفَتْ؟ وهل من رِقَّة أو رِفْق فأطمع؟.

أنْ يغفلَ الدهر ويَرِقَّ حلم سرمدي، يتوهمه المـرء فيدفعـه للتذلـل والتـودد إلى خصمه، عَلَّ وعسى أنْ يلمس فيه شيئاً من لِيْن أو رِفْق، فمـا هـي حيلتـه؟ إنَّـه يلجـأ للإعلاء من شأن عدوه، فيجعله نداً يحاوره ويناديه نداء يوحي بالتقارب المحتَّم للسـمع والتواد، ولأنَّه ذو سلطان نافذ، يداهنه وينافقه طالباً وِدَّه ورضاه، فقـد كَـلَّ ومَـلَّ مـن طول تدآب العذاب والشقاء " رَفِّه علي طالمـا أنصبتـني"، عبـارةٌ تصـوِّر الإنسـان أمـام الدهـر – العـدو – واستسـلامه وتسـليمه بقوَّتـه وجبروتـه، وهـي عبـارة تحمـل رجـاءً وتذمراً، وكللاً ومللاً، وهي تصوير لإنسان حاربه الزمان، فخارت قُواه، وفَقَدَ قدرتـه على المقاومة والتصدي، وحتى حياته فإنَّها توشك أنْ تغيب؛ فيستجديه بقـاءه "اسـتبق بعض ماء ...".

---

(١) ابن خالويه وجهوده في اللغة...، تحقيق: محمود جاسم محمد، ص ١٧٥، ..

(٢) هو استيفاء مافي الإناء واستيعابه، ابـن خالويـه وجهـوده ..، تحقيـق: محمـود جاسـم محمـد، ص١٧٦..

إن الخطاب المتمثل في "يا" النداء، وكاف الخطاب في قوله "إروادك" والفاعل المخاطب في الأفعال الطلبية " اتئد، رفه، استبق، لاتحسبن، والفعل الماضي مارست"، كل أولئك يبعث في نفس المتلقي صوراً تمثل حضوراً كثيفاً للدهر، وهو حضور قاصم، تجسده كثرة الأحداث والأفعال الصادرة عنه، والمستجداة منه، كأنما هو شخص يعاينه ويسمعه، فيخاطبه، ويناديه مراراً وتكراراً، فيدعوه إلى الرفق والترفق، واللين والهوادة، والاكتفاء بمآسي الماضي .. فهل من مجيب؟، وإذ يرى فيه سلطاناً جائراً، وحاكماً ظالماً، قاهراً، يواجهه بجرأة المظلوم المجاهر بأمانيه، لايجمحه ذل، ولايمنعه هوان، لكن الحال لاتستمر، فتستيقظ فيه روح المكابرة، والرغبة في التحدي والتصدي لتلك النكبات والنوائب، فيخاطبه مباشرة، منادياً إياه، مهدداً متوعداً "لاتحسبن يادهر أني ضارع..."، ونلحظ أن النداء هنا لايروم وداً أو ليناً – كما سبق – بل إيحاء بمواجهته لخصمه وتحديه المباشر له، وذاك تصوير للصراع النفسي الذي يعانيه الإنسان بين مشاعر متضاربة، وأحوال متناقضة.

إن التحدي وعدم الاستسلام لنكبات الحياة، ورفضه للذل والهوان، يدعوه إلى التعالي والترفع عن الشكوى والتشكي، فلقد صقلته المصاعب، وأعدته لمواجهة أخطر الأمور وأصعبها حتى "لو هوت الأفلاك من جوانب الجو عليه ماشكا" تلك صورة فيها الكثير من المبالغة والتضخيم لتمحو ماسبق من صور التشكي والتذلل، والتضجر والتذمر، وأن ماقلته وسمعته، هي "نفثة مصدور"، جاشت كما يجيش الزبد من فم البعير، إذ ماحيلة من ليس أمامه سوى القهر والقسر، فقضاء المرء أن تكون للزمن هذه السطوة القاهرة.

تلك هي رؤية الشاعر في الدهر، وهي خاصة به كونها نقيض الوعي الإسلامي، حيث المسلم منهي عن شتم الدهر، أو التضجر، أو التذمر منه، لكن شفيع الشاعر في ذلك اتخاذه الدهر رمزاً للعدو والخصم اللدود، وممثلاً لعي الإنسان وعجزه أمام مايفرض عليه من أحداث وتغيرات تعتريه دونما خيار منه، وهو ليس أكثر من تسمية للتأثيرات السلبية التى تتركها السنون وأحداثها على الإنسان، وماهي إلا أوهام شاعر، وأشباه أحلام ليس للعقل عليها من سلطان.

٣ - الصورة الدرامية :

وجاءت هذه الصورة أكثر ماجاءت عند ابن دريد في موضوع الناقة، التى جعلها الشاعر شريكة الإنسان في ترحاله وتنقله بحثاً عن الأفضل والأمثل، مكابدين في سبيل ذلك شتى أنواع العذاب والألم، متراوحين بين الإخفاق والنجاح، والفشل والتوفيق، وغالباً مايكون الأول هو الأكثر ملازمة ومصاحبة للمرء في هذه الحياة، وحيث إن الصورة الدرامية "تحفل بالحركة والتوتر والنمو؛ فتتدافع الأحداث، وتنمو المواقف، وتتابع المشاهد في وحدة نامية متآزرة، ويتركز الاهتمام في هذه الصورة على الفعل والحركة، والصراع الذي يضفي على المشهد حيوية وتدفقاً. وتستخدم العناصر اللغوية من مفردات وتراكيب في تعضيد الصورة الدرامية وإبرازها بحيث تتشكل في النهاية من الحدث واللغة والايقاع الموسيقي"[1]. فكان موضوع الناقة هو الأنسب لهذه الصورة.

مَا اعْتَنَّ لي يَأْسٌ يُنَاجِي هِمَّتِي ... إلَّا تَحَدَّاهُ رَجَاءٌ فَسَكَتْمَى

أَلِيَّةً بِالْيَعْمُلاتِ يَرْتَمِي ... بها النَّجَاءُ بَيْنَ أَجْوَازِ الْفَلَا

خُوصٍ كَأَشْبَاحِ الْحَنَايَا ضُمَّرٍ ... يَرْعُفْنَ بالْأَمْشَاجِ مِنْ جَذْبِ البُرَى

يَرْسُمْنَ فِي بَحْرِ الدُّجَى وبِالضُّحَى ... يَطْفُونَ في الآلِ إذا الآلُ طَفَا

أَخْفَاقُهُنَّ مِنْ حَفَا ومِنْ وَجَى ... مَرْثُومَةٌ تَخْضُبُ مُبْيَضَّ الْحَصَا

يَحْمِلْنَ كُلَّ شَاحِبٍ مُحْقَوْقِفٍ ... مِنْ طُولِ تَدْآبِ الغُدُوِّ وَالسُّرَى

بَرٍّ بَرَى طُولُ الطَّوَى جُثْمَانَهُ ... فَهْوَ كَقِدْحِ النَّبْعِ مَحْنِيُّ الْقَرَا

" اليأس والرجاء" قوتان متضادتان، تتنازعان قوى الإنسان ووجوده، ويعتمد الشاعر مابينهما من تضاد وطباق؛ ليصور لنا مدى الصراع الذي يكتنف الإنسان في حياته، والصعوبات التى تعترض مسيرته، وماتستلزمه من تقلب في الأحوال، يتبعها تأرجح المرء بين متضادات تارة تكون لصالحه، وغالباً ضده، "مااعتن لي يأس يناجي

---

(١) الصورة الفنية في شعر شوقي الغنائي، عبدالفتاح محمد عثمان، ص ١٥١.

همتي"، "ما" النافية تفيد نفي حدوث الفعل بعدها وعدم تكراره، وهي صورة تعكس لنا تجربة قديمة وشعوراً مريراً مستوطناً، تولد منه استعداد واستنفار دائمين، فهو عداء قديم، وحقد متحفز متأهب متجدد، ماتجدد عدوان، وما اعترض عارض، فهذا اليأس يعترض المسيرة الخالدة، يتسلل إلى المرء بدهاء ومكر، لايستبينه إلا حصيف أريب، أو مجرب لديغ، فقوله " يأس يناجي همتي" يصور دقة القرب بين اليأس وهمته، ويجسد مايتمتع به العدو "اليأس" من خبثٍ وسوء حفيظة، وبالغ نفوذٍ وسلطه، حيث إن "النجوى" انفراد بآخر، غالباً مايكون أعزلاً وحيداً، فالعزلة والوحدة تشكلان للإنسان موقف ضعف، يستغل من عدو ذكي كاليأس، و"يناجي" من النجو: وهو السر بين اثنين، والسر يتطلب الانفراد والتقارب، والاتصال والتواصل، مما يعني التواد والتراحم والمحبة؛ فهل يمكن أن يأتي هذا من عدو؟ إلا أن يكون ذلك خطة ولعبة من ألاعيبه، فإذا ماجاءت النجوى من اليأس، فهي تعني اقترابا لإحداث هدم وخراب، فيجيء المستثنى وأداة الحصر "إلا تحداه رجاء فاكتمى"، بهذه الصورة المقابلة أراد الشاعر أن يعكس لنا فيها فطنته وانتباهه واستعداده لمواجهة عدوه ومحاربته، فالتحدي إنما يكون من قوة مماثلة مكافئة معادلة، فبالرجاء يكتمي اليأس، ويختفي، إنه الصراع الأبدي الأزلي، فهل يكفي أن يكون الرجاء سلاحاً وحيداً في معركة الحياة؟

أَلِيَّةً بِالْيَعْمَلَاتِ يَرْتَمِي ... بِهَا النَّجَاءُ بَيْنَ أَجْوَازِ الْفَلَا

" أَلِيَّةً بِالْيَعْمَلَاتِ" قسماً ويميناً بالنوق الصلبة الشديدة[1]، والقسم التجاء الإنسان إلى مصادر القوة؛ يحتمي بها؛ ويؤكد صلته بعالمها وانتمائه إليها، وهذا اليمين أو القسم فيه كنايتان: الأولى عن الضعف والحاجة، والثانية عن العزم والإصرار على العمل والجهاد والكفاح، وذلك من خلال التركيب اللفظي " أَلِيَّةً بِالْيَعْمَلَاتِ" إذ بين العمل ويعملات تداعٍ لفظي وذهني، فكأن النطق بإحداهما يذكر بالأخرى، واليعملات مفردها يعملة، وعلامة الجمع: الألف والتاء - توحي بكثافة العمل

(١) ابن هشام اللخمي وجهوده اللغوية ...، ص٢٥٠.

وتتابعه، وهي كلمة تذكر بالفعل المضارع "يعمل" بما فيه من استمرار ومداومة، وبين الكلمتين : القسم والمقسم به " ألية باليعملات" تجانس وتناغم صوتي، حيث تجمع بينهما أصوات (اللام، والياء، والتاء، وحرفي المد الهمزة والألف)، وكأن التشابه الصوتي جاذب جامع بين الكلمتين، وصوت اللام في هذا التركيب أو التشكيل اللفظي، هو صوت لين، واللين نوع من الضعف وتكراره ثلاث مرات متعاقبات، تكثيف معادل للشعور العميق بالأسى والضعف الإنساني، ويشمل هذا البيت ثلاث صور درامية تموج بالأسى والألم :

- صورة الإنسان في موقف ضعف ملتجيء إلى القسم " ألية باليعملات".
- صورة إعتماده الإسراع ومافي ذلك من قلق وتوتر "يرتمي بها النجاء".
- صورته وسط أجواز الفلا " النجاء بين أجواز الفلا ".

ويبرز التجانس الصوتي في الصورة الأخيرة "النجاء بين أجواز الفلا" بين كلمتي النجاء وأجواز؛ بتماثل صوت الجيم وصوتي المد التاليين له، وتشاكل الصوت يوميء إلى تشابه المعنى؛ فالنجاء إذا ماستبدلنا الهمزة فيها بصوت مقارب لها وهو التاء، تصبح "النجاة"، وتعنى الخلاص والفوز، وهي إحدى مزادافات الجواز والاجتياز مما هي من مشتقات الكلمة جاز، يجوز، جوازاً، جائزة، الحلم السرمدي الذي لايفتأ الإنسان يتوق إليه، ويقتات به.

إن صور التمرد على الخنوع والضعف، ورفض الاستكانة والخضوع، ثم العزم على الجهاد والكفاح المتمثل في "اليعملات .."، تتلوها صور ثرة بآثار الرحلة والارتحال في هذه النوق اليعملات: "خوص كأشباح ...، ويرسبن في بحرالـ ..، أخفافهن..." وقد أخذ الجهد منها مأخذه، وأضحت لخوضها أجواز الفلا إبلاً ضامرة هزيلة، غائرة العيون "خوص كأشباح الحنايا ضمر" هي الصورة البداية لما يليها من صور تعج مأساة ودراما، يقول التبريزي في تفسير هذا البيت: "خوص بدل من اليعملات... والخوص: الغائرات العيون. وأشباح: جمع شبح، وهو الشخص.

والحنايا: جمع حنيَّة. شبه شخوصها بأشخاص القِسيّ، لضمرها. والأمشاج: الأخلاط. واحدها مِشْجٌ ومَشيجٌ. وأراد بالأمشاج: الدمَ المختلط. وقيل : المراد أنهنَّ يُسْقِطْنَ مافي بطونهنَّ، من السرعة. وجَذْبُ البُرَى في الآناف. والبُرى: جمع بُرَةٍ، وهي حلقة من صُفر، أو نحاس، أو حديد"[1]، فالصورة " يَرْعُفْنَ بالأمشاج من جَذْب البُرَى" بفعلها المضارع يَرْعُفْن تجمد الزمن فتلغي الماضي منه والمستقبل، لتمثل أمام نواظرنا هذه الصورة المشهد، وهي تنوء بأنين الرواحل " اليَعْمُلات" تشكو كثرة تدآب المسير، فخطام أنفها[2] لايكاد يسقط من يد مرتحلها، ويجمع بين الصورتين في البيت جامع صوتي، وهو الجناس بين الكلمتين "أَشْبَاح وأَمْشَاج"؛ وهو يكاد يكون تاماً؛ إذ تتشابه الحروف وتتماثل الحركات. ومااختلف منها: الميم والباء، يتحد مخرجهما الشفوي، فيتشابه الصوت منبئاً عن تشابه المعنى، فكلا الكلمتين مظهر من مظاهر الكلل والنصب والتعب، وناتج من نتاجهم مما لايمت إلى الرغد أو الرفاه بصلة، وتقارب اللفظين "أَمْشَاج وأَشْبَاح" في الصوت، يربط بين الشطرين الصورتين، بين الصفات والأفعال، هزال النوق، وضخامة فعلها، مما يثير الأسى، ويؤجج الشجن.

وتتم الصور التالية ماابتديء من مشاهد درامية سابقة :

يَرْسُبْنَ فِي بَحْرِ الدُّجَى وبِالضُّحَى يَطْفُونَ فِي الْآلِ إِذَا الْآلُ طَفَا

فالصورتان: "يرسبن في بحر الدجى" و"بالضحى يطفون..." تأتيان بفعلين مضارعين: يرسبن، يطفون، وبينهما تقابل لاينكر، ويومئان إلى استمرار عدم الاستقرار وبالتالي الافتقار إلى: الراحة، السكينة، الهدوء، الأمان، الاطمئنان...الخ، إنهن في انتقال وترحال مابين رسوب وطفو، أحوال بيئية متقلبة مابين ظلمة داكنة، يوحي بها "بحرُ الدُّجَى"، وضوء سافر يقتفى في طفوٍ بالضحى، وهما حالتان لايجهل مابينهما من تضاد يقصده الشاعر، فـ"بحرُ الدُّجى" صورة مركبة لكائن خيالي لغوي،

---

(١) شرح مقصورة ابن دريد للخطيب التبرزي، ص ٥٢.

(٢) انظر: اللسان، مادة : خطم.

يستوحي به الشاعر مافي البحر من معنى المجهول، والمغامرة، وخوض عالم يكتنفه الإبهام، ويحوطه الغموض، فإذا ماتشكَّل هذا البحر من الدُّجى، وهو الظلام الدامس الحالك الشديد، يصبح ارتياده خَوْضاً لعالم مخيفٍ، محفوفٍ بالمخاطر والمهالك، فالرسوب فيه "يرسبن" يعني غَرَقاً وغوصاً في مخاطر ومهالك، لامنجاة منها إلا بمجيء الضُّحَى حيث النور والسفور والوضوح، مما هو نقيض الدُّجَى، فـ"يطفون في الآل إذا الآل طفا"، صورة تمثل الانتقال إلى دورة جديدة، مخالفة مغايرة للأولى، فتبتديء خطوات واعدة بالرِّفْعة والعلو "يطفون - طفا" ففي تكرار اللفظ تأكيد للجميل القادم... ولكن هل من دوام؟ ألا يكون ذلك وَهْماً، أو أمراً مؤقتاً "إذا الآل طفا"، يظهر بظهور السَّرَاب اللاعب لعبة الظهور والاختفاء، حيث إذا الشرطية تبدو ضابطاً يحول دون استمرار التفاؤل بلين العيش، وحسن الأحوال، ويضيف الشاعر إلى ذلك التقابل، تجانساً صوتياً وزنياً بين"الدُّجى والضُّحى"محققاً بين الصور تآلفا لايغفل تأثيره.

وكأنَّنا بصور الآلام والمآسي تُطَارِد بعضها بعضا، إذْ تبلغ الدِّراما - في هذين البيتين - مَدَاها في كل من الراحلة والمرتحل:

أَخْفَافُهُنَّ مِنْ حَفا ومِنْ وَجَى ... مَرْثُومَةٌ تَخْضُبُ مُبْيَضَّ الْحَصَى

يَحْمِلْنَ كُلَّ شَاحِبٍ مُحْقَوْقِفٍ ... مِنْ طُوْلِ تَدْآبِ الْغُدُوِّ والسُّرَى

"أخفافُهُنَّ من حفا ومن وَجَي مرثومةٌ"، صورة أُبْعِدَ فيها الخبر عن المبتدأ، أو الحال عن صاحبه[1]، وفُصِل بينهما بفاصل - جار ومجرور ثم جار ومجرور - يشكِّل عاملين مُحْدِثين للخبر أو الحال "مرثومة" فجاء على صيغة المفعول، وللمفعولية دلالتها على سلبية ماوقع عليه الفعل، ولكنَّها بالإضافة إلى ذلك، تأتي لغاية شِعْرية إمعاناً لإثارة أشجان الرائي للصورة أو سامعها، ثم إنَّ اجتماع عاملين "الحفا والوجى" أَمْرٌ فيه كثير من الاضطهاد، الذي يزيد الحالَ أسىً ولوعةً، ثم لانغفلُ مالتناغم الصوت بين "من حفا ومن وجى" من تأثيرٍ يشارك في تعاطف السامع مع تلك الرواحل،

---

(١) ابن هشام اللخمي وجهوده اللغوية ...، ص ٢٥٦.

فيستكثر تلك العوامل، وتزداد شفقته بمجيء الصورة " مَرْثُومَةٌ تَخْضُبُ مُبْيَضَّ الْحَصَا"، فيحس ويلمس آثار الجروح والتشقق في " أَخْفَافُهُن.."، فبتصاعد المأساة تتصاعد الأحاسيس، ويتضاعف الشعور، وليست حال المرتحل بأفضل أو أحسن من حال الراحلة، فالحامل والمحمول، يتقاسمان مرارة التنقل والترحال، فرفض الخنوع والهوان، ثمنه غال، تدفعه النفوس الأبية تعباً وجهداً ليس بالقليل، فها هو المرتحل "شاحِب مُحْقَوقِف" قد أصابه الضعف والهزال، وبلغ به التعب والنصب مبلغه، فيصوره البيت وقد انحنى ظهره وانثنى وأصابه الاعوجاج، وفي اللسان "كلُّ ماطالَ واعْوَجَّ، فقد احْقَوْقَفَ.. حاقِف: انْحنى وتَثَنَّى"[1] فقد اجتمع عليه طولان: طول تدآب المسير ليلاً ونهاراً، وطول الطوى: استمرار الجوع والظمأ.

بَرٍّ بَرَى طُولُ الطَّوَى جُثْمَانَهُ فَهْوَ كَقِدْحِ النَّبْعِ مَحْنِيُّ الْقَرَا

"بَرٍّ بَرَى، طول الطوى" صورة يبرز فيها التناغم اللفظي، والتتابع الصوتي، ومثل ذلك بين "قِدْحِ النَّبْع"، يقصد الشاعر التوازن الصوتي نغمة حزينة يختم بها الصور الدرامية، كلحنٍ شجي يترنم به أساً على قدر الإنسان في هذه الحياة.

٣- الصورة التجسيدية :

وتدور هذه الصورة في المقصورة حول البطولة والشجاعة، والفروسية والنضال، وأداتها السيف والفرس، "يعني تقديم المعنى في جسد شيئين أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادية الحسية"[2]، وفي ذلك "ميل معاكس للتجريد، أي إبراز الماهيات والأفكار العامة، والعواطف في رسوم وصور وتشابيه محسوسة، هي في واقعها رموز معبرة عنها"[3]، بمعنى "التعبير عن المعنويات في قالب مادي محسوس، وتجسيد الفكرة المجردة في هيئة مادية محسوسة مبصرة ملموسة ... إلخ معطيات الحواس التي

---

(١) اللسان: مادة حقف .

(٢) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، د. عبدالقادر الرباعي، عمان، ١٩٨٠م، ص ١٩٨.

(٣) المعجم الأدبي، جبور عبدالنور، ص ٥٩.

تشكلها التشكيل المناسب"[1]، قال:

وصـــاحبي صـــارم في متنـــه مثل مدب النمـل يعلـو في الربـى

أمام الإحساس الفاجع بقسوة الدهر وسطوته، الناتج عن العمر المديد، والتجارب الثرة التى خاضها شاعرنا ابن دريد في تلك الحياة الطويلة، ومايتبعها من تقلب وتحول في شتى المظاهر والأحوال من انحسار الشباب وحيويته، يقف الإنسان الشاعر عاجزاً أمام الزمن باحثاً عن سلاح يقويه ويحميه، فيلوذ بالسيف والفرس صاحبين، يقطع بهما ومعهما رحلة الحياة، ناشداً فيهما حاجته وضالته من الإجارة والمنعة والصون، مستمداً إياهن من تلك المصاحبة والملازمة، وليدي العشرة والرفقة والجوار، إن الصورة المؤلفة من واو الاستئناف ومايليها، قوله "وصاحبي" الذي افتتح به وصفه للسيف، والفرس، توحي لنا بالحاجة الملحة إلى الانتماء واستمداد القوة والصلابة، فهذه الأبيات تأتي في أعقاب مديحه لقومه وعشيرته، بعد فجيعته بفقد شبابه، وتتابع المآسي والآلام، وارتحاله الناقة والخيل، ومسيرته إلى البقاع والأراضي المقدسة، وكأن احساسه بالكوارث المتلاحقة لايزال قائماً، فهو في مديحه لقومه وافتخاره بهم ثم بسلاحه وفرسه، يبحث عن بعض الأمان والسكينة والاطمئنان، مما يفتقر إليه، والذي تجسده لنا عبارة "وصاحبي" بما فيها من إخبارية مسبوقة بواو الاستئناف، يفتتح بها البيت ابتداراً، وكأنها إجابة لسؤال عن كيفية ما؟ فهناك شعور عميق بالضعف يزلزل كيانه، فيلتمس القوة من صاحبيه، ومن قبلهما في انتمائه إلى قومه، حيث إن في افتخاره بهم، افتخاراً بذاته وإعلاء لشأنه، والشاعر في هذه الأبيات يوظف أدوات التشبيه "مثل، كاف التشبيه، كأن"، وكأننا به يتشبث بشيء مافيهن يحقق له مراداً ما ... فما هو ياترى؟ باعتبارهن تأكيدات جازمة قاطعة تطابق الواقع والحقيقة، تشكل حوائل وحواجز تدفع مافي النفس من شكوك حول تلك الصفات التى ينعت بها صاحبه الأول "السيف"، ومن نعوته وصفاته: الصرامة، البياض، اللمعان، الهلاك والإهلاك...

---

(١) الصورة الفنية في شعر شوقي الغنائي، عبدالفتاح محمد عثمان، ص ١٤٨.

إن أسماء السيف في اللغة عديدة كثيرة منها: حسام، فيصل، مهند...الخ[1]، إلا أن الشاعر يتركها جميعاً، ويصطفى منها كلمة "صارم" متوخياً فيها الصورة المثلى المقاومة لصلادة الدهر وجبروته، فالصارم هو السيف القاطع، ورجل صارم جلد ماضٍ، شجاع وهو من الصَّرْم: القَطْع البائن[2]، وهي تجسد دلالات عدة منها: العزم، والمضي، والتحمل، والقطع البائن لكل مايشكل عقبة في استمرار مسيرة الإنسان، وتخطيه وتجاوزه لجفاف الحياة وقسوتها، والتشكيل اللفظي "صارم في متنه" فيه من التعاضد والتضافر مايمتن ويقوي ذلك الجانب المشرق الذي يصور به سيفه، فيستلهم من المتن دلالة القوة والصلابة، والشدة وتمامها، والاستواء، والظهور، والمطاولة.. "فالمَتْنُ من كل شيء ماصَلُبَ ظَهْرُه ... ومَتْنُ كل شيء: ماظَهَر منه .. الشيء المتين هو القويُّ الشديد"[3] وصحبة الصارم أسلوب من أساليب الإنسان في مواجهة الزمن وتحديه. وهي صورة تمثل فعل تجاوز، وتحقيق انتصار يتجسد في حسن اختيار الصاحب والصحبة، بما هو رمز للشاعر، والمعادل الموضوعي لفعل التخطي والتجاوز، وتمام الإبحار، يبرز "السيف" صورة للكمال من حيث دقة صنعه وصنيعه ومن ثم إجادة النفاذ والتنفيذ لأسمى الغايات وأعلاها، يتجسد ذلك في الصورة "مثل مدب النمل يعلو في الربى" التي ينسج منها دلالات تفيض بمعاني الإصرار على الحركة، والعزيمة على العمل، وتحري الدقة وجودة التنفيذ في أصعب المسالك، وأوعر الدروب. لايوهنه صغر شأن "النمل" ولاعظم خطب .. "اعتلاء الربى".

أَبْيَضَ كَالْمِلْحِ إِذَا انْتَضَيْتُهُ لَمْ يُلْقَ شَيْئاً حَدُّهُ إِلَّا فَرَى

الأبيض في هذا البيت هو السيف، والشاعر هاهنا يشبهه بالملح، فهل يجمع بينهما لاشتراكهما في اللون؟ وهل اللون هو القاسم المشترك بين السيف والملح؟ الملح

---

(١) ابن خالويه وجهوده في اللغة، محمود جاسم محمد، ص ٢٤١.

(٢) انظر: اللسان، مادة : صرم .

(٣) اللسان، مادة : متن .

يحمل دلالات حضارية، حيث استخدمه الإنسان ولايزال "يُطيب به الطعام .. والعرب تحلف بالملح والماء تعظيماً لهما ... والمِلحُ: الحُسْنُ من المَلاحة ... والمُلْحة والمُلَحة: الكلمة المليحة ... وأمْلِحْني بنفسك: زيِّنِّي ... أحب أن تُمْلِحَني عند فلان بنفسك أي تُزَيِّنَني وتُطْرِيَني .. الأَمْلَح الأبيضَ النقيَّ البياض .. والمِلْحُ: البَرَكة.. والحُرْمة والذِّمام..."[1]، والشاعر بقوله " أبيض كالملح" مشبهاً السيف بالملح، لم يكن بذلك مريداً اشتراكهما في اللون حسب، كما يتبادر إلى الذهن، ذلك بعد واحد يرومه الشاعر، فيسعى إلى اقتناص الأبعاد الأخرى كحتمية فاعلية الملح وتأثيره الأكيد، فالعرب تماثل الملح بالماء وتحلف بهما تعظيماً، ذلك لما في الماء من حيوية وحركة، والملح بما له من تأثير وفاعلية، إذ ليس كالملح موقظ ومنبه لذائقة المرء، ومن ثم إحساسه وشعوره فتنبيه الذائقة يولد الاستذواق والاستلذاذ ونقيضه؛ لما للطاقة ورهافة الحس والشعور من دور في فاعلية المرء، وإيجابية حياته وسلوكه.

ويرمز الشاعر إلى السيف بكلمة "أبيض" حيث إن البياض عند العرب من رموز الخصب والحياة والحركة، جاء في اللسان "... الأبيضان: الماء والحُنْطَة .. والأبيضان: الشَّحْمُ والشَّباب، وقيل: الخُبْز والماء، وقيل: الماء واللبن .. واليد البيضاء: الحُجَّة المُبَرْهَنة .. والأَبْيَضُ: السيف، والجمع البِيْض"[2].

وتتشكل صورة " أبيض كالملح" من كلمتين اثنتين، كل كلمة فيها ترمز لما تحمله من دلالات شتى، ويجمع بين الكلمتين في هذه الصورة، أن كلاً من الأبيض – وهو السيف – والملح باعث للحركة والحيوية، فاعل لهما، واعد بالكثير من الحسن والإيجابيات، التي هي أمانٍ يرقبها المرء، وينذر عمره لأجلها.

والشاعر بقوله "كالملح" يجسد شجاعته وبطولته، فهو فارس سلاحه بتّار ماضٍ في عَدُوه، مؤثر فاعل فعل الملح، لايدخل معركة إلا ويخرج منها منتصراً، تاركاً

---

(١) اللسان، مادة : ملح.

(٢) اللسان، مادة: بيض.

خصمه يضمد جراحه، ويلملم أشلاءه وآثار هزيمته، التي لم ينج منها أحد، أو شيء، دقيق أو كبير، عظيم أو حقير.

كَأَنَّ بَيْنَ عَيْرِهِ وَغَرْبِهِ مُفْتَأَداً تَأَكَّلَتْ فِيهِ الْجُذَى

يفتتح الشاعر هذا البيت بأداة التشبيه كأن، مردفاً إياها بتجانس صوتي شبه تام بين عيره وغربه. ذلك لتشويق السامع والمتلقي، وإثارة بحثه عن المشبه به، والذي أجل تأكيداً لهذا الأمر، فنظام الجملة يقتضي أن يكون القول: "كأن مفتأداً بين عيره.."، لكن الرؤيا الجمالية الفنية شاءت أن يأتي البيت كما ورد في النص، والشاعر من هذه الرؤيا ينسج لنا صورة، تشكلها كلمات البيت بعد ترقب طال أمدا، يأتي المشبه به "مفتأداً تأكلت فيه الجذى"، منظر مروع، ومشهد مهول، يشد الأنظار، ويخطف الأبصار، وينشر الرعب في القلوب، فطرف سيفه حاد مهلك، باتر قاطع، وأشبه مايكون بالمهلكة التي لامفازة منها، فهو تنور تشتعل فيه النيران، جمره لايخمد، وناره مؤججة تأكل ماتطاله ...

يُرِي الْمَنُونَ حِينَ تَقْفُو إِثْرَهُ فِي ظُلَمِ الْأَكْبَادِ سُبْلاً لا تُرَى
إِذَا هَوَى فِي جُثَّةٍ غَادَرَهَا مِنْ بَعْدِمَا كَانَتْ حَسَاً وهِيَ زَكَا

تأتي في هذين البيتين صور لمشاهد تتجسد فيها الأفعال مرئية منظورة، وكأننا نظارة نتابع مسرحية، يتقلد السيف دور البطولة، فيقف منتشياً منتصراً، آخذاً بزمام المنون "الدهر – المنية وجمعها منايا"، أو كما قيل " إن هذا السيف دليل المنية، فهو يريها الطرق، ويدلها على الأرواح"[1]، أي أن المنية أو الدهر ومصائبه، باتوا ظلاً له وتوابع، يقتادها ويسيرها كما يشاء وكيفما أراد، وهي صور ترمز إلى نفوذ هذا السيف ونفاذه، وفيها من التضخيم والتهويل الشيء الكثير، ولأجلهما يأتي التقديم والتأخير الوارد في البيت، أو هو أمر اقتضته القافية وكان حق التركيب النحوي "إذا

(١) ابن هشام اللخمي وجهوده اللغوية ..، ص ٢٨٦.

هوى في جثة غادرها وهي زكا من بعد ماكانت خسا" إنه سيف بتار قاطع "إذا هوى في جثة غادرها ..."، صورة تجسد لنا سرعة الإنجاز في إفناء العدو، حيث يتحرى الشاعر بقوله: "في جثة" مايصوره حرف الجر "في" من معنى التغلغل في الأعماق، وهذا مالايتحقق فيما لو قال: "هوى على جثة"؛ لأن على تفيد الاستعلاء الموحي بوجود فاصل بين المستعلي والمستعلى عليه، وهذا مايؤكد أن اختيار الشاعر للكلمة مقصود إما من وعيه، وإمامن لاوعيه، حيث ترتبط الكلمة بدلالات ثقافية، تنطوي عليها اللغة بما تحمله من دلالات ومعان، ويكشف هذا الاختيار دلالات وظيفية في العمل الشعري، تكسبه إياها أبعاده الحقيقية، التي رغب الشاعر في التعبير عنها، فهو يتغلغل في أعماق الخصم، فلايتركه إلا وقد أضحى إرباً وأشلاء "زكا" من بعدما كان كلا متماسكاً "خسا"، فالجملة الحالية "وهي زكا" تجيء متأخرة عن فعلها للمقارنة المفارقة بين حال الجثة قبل أن يهوي السيف فيها. ثم بعد إعماله وإنفاذه، وتجسيد التقابل والتضاد بين الصورتين.

ويلحظ أن الأفعال في هذا البيت سيقت في الزمن الماضي (هوى - غادر - كان)، ليلغي بذلك المسافة الزمنية، والبعد الزمنى التتابعي بين الشروع في الفعل والانتهاء منه، فيبدع صورة تتجاوز الزمن في سرعته متحدياً إياه في غدره وجبروته، وتلك محاولة من الشاعر يد أن المنطق والواقع يشدانه ويعودان به عن هذه المحاولة الحلم بما فيها من توهم، وينتصر المنطق في هذا الصراع بدليل التشبيه وأدواته؛ ومايقومان به من دور خطير في هذه الصور "السيف"، الأمر الذي فرض عليها أن تكون صوراً نقلية؛ فقد حالت أدوات التشبيه فيها دون التوحد بين طرفيه[1]، وبقي المتشابهان "السيف وشبيهه" كائنين متقابلين مستقلين تحول الحدود العقلية المنطقية دون توحدهما.

أما الأبيات الواصفة للفرس، وهو السلاح الآخر الذي يشهره الشاعر في وجه

---

(١) الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، د. ساسين عساف، ٢٣، ٣٨ .

الدهر، فيبدع لنا صورة مثلى للفرس المثال. مواجهاً به غدر الزمان وتقلب أحواله، ويبادرنا بصورة الإشراف لمراقبة العدو لا من منارة مرتفعة، أو من جبل عال، بل يجعله هو بذاته الشرفة، يقول :

وَمُشْرِفُ الْأَقْطَارِ خَاطِ نَحْضُهُ حَابِي الْقَصِيرِ جُرْشُعٌ عَرْدُ النَّسَى

ومشرف الأقطار: فرس أشبه مايكون ببرج مراقبة لفارسه، يترصد منه كل حركة للعدو دقيقها وجليلها؛ فلاتعزب عنه، وليس ذلك لظرف يجد أو يطرأ، ذلك كون الفرس بذاته "مشرف الأقطار"، فكل مافيه شارف عال مرتفع، فـ" أقطار الفرس: ماأشرف منه، وهو عجزه ورأسه وكاثبته، والواحد قطر، والكاثبة: منقطع عرفه"[1]، فالعلو والارتفاع صنو للفرس ملتصق به، وبالتالي بفارسه، وبهذه الصورة يرمز للثبات والاستمرار والديمومة لحال الانتصار، وهو لذلك دائماً أبداً متأهب للانطلاق، مستعد لأيما قتال أو جهاد، فهو مزود بعدة الحرب، ففرسه الأنموذج الأمثل: مكتنز اللحم غليظه، مرتفع الأضلاع، ضخم الصدر، شديد العروق، عالي العنق مرتفعه، واسع الصدر، ذو أعصاب متينة، قال التبريزي: ".. وأقطاره: جوانبه. وإذا كان الفرس عالي الجوانب فهو مدح .. وحابي القصيرى : أي مرتفعها"[2].

قَرِيبٌ مَابَيْنَ الْقَطَاةِ والْمَطَا بَعِيدٌ مَابَيْنَ الْقَذَالِ والصَّلَا
مُدَاخَلُ الْخَلْقِ رَحِيبٌ شَجْرُهُ مُخَلْوِلِقُ الصَّهْوَةِ مَمْسُودٌ وَأَى
يَرْضَخُ بِالْبِيدِ الْحَصَى، فَإِنْ رَقَى إِلَى الرُّبَى أَوْرَى بِهَا نَارَ الْحُبَا

صورة للفرس وقد أحاط بالأضداد: كالقرب والبعد "قريب – بعيد"، وضمت ذاته المتناقضات: "مداخل – رحيب"، فتتحقق الرحابة حيث تبتغى، والضيق والالتصاق حيث يرام، فهو الفرس الأنموذج، الذي احتفظ له الشاعر بكل صفة جمالية

---

(١) ابن هشام اللخمي وجهوده اللغوية ...، ص ٢٩٠.

(٢) شرح مقصورة ابن دريد للخطيب التبريزي ...، ص ٦١ .

إيجابيةٍ، وجَانَبَ كلَّ سِمَةٍ سلبية معيبة، فهو مُداخل الخَلْق، ضامِر البطن، صَلْب، شديد، سريع، مفتول، أملس الظَهْر، هو صورة فنية للفَرَس المِثَال، المتجاوز لكل نقيصة، المحقِقِ لكل صور الكمال والتَّمَام، المرتبطة بدلالة الصمود والصلابة والثبات. ثم صورة أخرى تُتَابِع الرؤية الكمالية في هذا الفرس، تُسَجِل لنا مظاهر تلك القوة والصلابة "يرضخ بالبيد الحصا"، فحوافره حجارة صلبة تكسر الصخر في الصحاري "البيد" وتحيله حصا، وتأكيداً منه وبرهنة على صدق هذه الصورة، يأتي بأخرى "فإن رقى إلى الربى أورى بها نار الحبا"، والتي تومىء إلى عملية احتكاك الصخر "حوافره" بالصخر "الربى" وقدح الشرر منها "نار الحبا" مما هو من بدايات الحضارة الإنسانية وبواكيرها.

إنَّ صور اكتمال الخَلْق في الفرس عند ابن دريد، يغلب عليها الوصف النقلي، حيث جاءت خاضعة للعقل ومنطقه وحدوده، التي يقيمها بين الكائنات والمحسوسات عامَّة، فقد نقلها الشاعر نقلاً آلياً دقيقاً أميناً، تطابق الواقع، فلا تحيد عنه، ليس للخيال فيها أي حضور وإنْ كان فهو بسيط يسير، غير أنَّ بيتاً وحيداً ينعتِق من القيود المنطقية، فيجيء متفوقاً متفرداً عن بقية الأبيات كأجمل بيتٍ تصويريٍ قاله في وصف الفرس، يقول :

يَجْرِي فَتَكْبُو الرِّيحُ في غَايَاتِهِ حَسْرَى تَلُوذُ بِجَرَاثِيمِ السَّحَا

صورٌ ثلاث يجمعها بيت واحد، يبدو الفرس فيها منافساً للريح في سرعتها، بل يجاوزها قُوَّة وعُنْفاً؛ فنرى الريح تكبو وتتعثر في إثْرِهِ منهكةً متعبة، تعاني شعور الذِلَّة والحسرة، تتخفَّى بأصول الشجر، فكأننا بفرسه والريح أمام فَرَسي رِهان يستبقان، تخسر فيه الريحُ ماعُرف عنها من سرعةٍ، واجتيازٍ، واجتياح، جميعه يُمسي مع هذا الفَرَس بهتاناً، وادعاءً باطلاً، تخجل الريح أنْ تدعيه، فتبحث عن ملاذٍ أو ملجأ تُواري خجلها فيه حتى وإنْ كان أصغر النَّبْت وأحقره "جراثيم السحا"، وهكذا تتكاثف

الصور وتتلاحق متحركة إذا مااستطاعت الفرار من وزر المادة، وتبعية العقل، وعبودية المنطق، وفي المقصورة أبيات في وصف الفرس، كادت أن تتحرر من سلطان العقل ومنطقه، وتستسلم للخيال وابداعاته، غير أن الشاعر يعود عن تلك الرغبة أو المحاولة، فيقيم من الأدوات الشرطية والتشبيهية ضوابط ولواجم، تعيدنا إلى دائرة الواقع والمعقول، يقول :

لَوِ اعْتَسَفْتَ الأَرْضَ فَوْقَ مَتْنِهِ ... يَجُوبُهَا مَاخِفْتَ أَنْ يَشْكُوَ الْوَجَى

تَظُنُّهُ وَهُوَ يُرَى مُحْتَجِباً ... عَنِ الْعُيُونِ إِنْ دَأَى أَوْ إِنْ رَدَى

إِذَا اجْتَهَدْتَ نَظَراً فِي إِثْرِهِ ... قُلْتَ سَنَاً أَوْمَضَ أَوْ بَرْق خَفَا

كَأَنَّمَا الْجَوْزَاءُ فِي أَرْسَاغِهِ ... وَالنَّجْمُ فِي جَبْهَتِهِ إِذَا بَدَا

فإذا ماتوهمنا إلغاء هذه الأدوات والضوابط -لو ، إذا ، إن ، كأنما ، تظن- من هذه الأبيات، تصبح أكثر جمالاً، وأغنى شعرية، وإثراء للخيال، وأبعد إثارة له، تنأى عن التقريرية، ولاتقف بنا عند حدود الرؤية البصرية للأشياء والمحسوسات، كما هي الحال بوجود هذه الشروط والتشبيهات.

وقد يقول قائل : ليس في تصوير ابن دريد للفرس والسيف، مايسمى تجسيداً، وماهما عنده إلا قوة وعدة يواجه بها تقلبات الدهر وضرباته، وهذا ليس بتجسيد، وجوابنا إن وصف آليات البطولة وأدواتها، هي المحسوسات التى وظفها الشاعر لتجسيد معنى البطولة والشجاعة التي اتسم بها في مواجهة صعاب الحياة، وماقيمة الفرس بدون فارس؟ وماجدوى السيف بلا سياف؟.

٤- الصورة الوصفية :

وموضوعها عند ابن دريد المرأة والخمرة، بما تشكلانه من ملذات الحياة ونعيمها ومفاتنها الجميلة، وتطغى على هذه الصورة مظاهر التضخيم والتفخيم حيث تتحكم العواطف والمشاعر والانفعالات، وحيث تبدو " رؤية الفنان لحقائق الوجود

بخلاف ماهي عليه في الواقع وأكبر مما يستطيع العاديون رؤيتها"[1]، ويعتبر " هذا الأسلوب ليس واقعياً بالضرورة، لأنه قادر على اختيار مايعرضه، وعلى تجميله بالمحسنات البلاغية المألوفة أو المبتكرة"[2]، فالصورة لاقيمة لها في الشعر إن لم تتخط حدود الحس، وتتجاوز الواقع إذ " ليست مهمة الشاعر أن يروي ماوقع، بل مايجوز وقوعه وماهو ممكن وبذلك يختلف عن المؤرخ "[3]، قال:

وَلَاعِبَتْنِي غَادَةٌ وَهْنَانَةٌ ... تُضْنِي وَفِي تِرْشَافِهَا بُرْءُ الضَّنَى

تَفْرِي بِسَيْفِ لَحْظِهَا إِنْ نَظَرَتْ ... نَظْرَةً غَضْبَى مِنْكَ أَثْنَاءَ الْحَشَا

فِي خَدِّهَا رَوْضٌ مِنَ الْوَرْدِ عَلَى ... نَسْرِينِ بِالْأَلْحَاظِ مِنْهَا يُجْتَنَى

لَوْ نَاجَتِ الْأَعْصَمَ لَانْحَطَّ لَهَا ... طَوْعَ الْقِيَادِ فِي شَمَارِيخِ الذُّرَى

أَوْ صَابَتِ الْقَانِتَ فِي مِحْلَوْلِقٍ ... مُسْتَصْعَبِ الْمَسْلَكِ وَعْرِ الْمُرْتَقَى

أَلْهَاهُ عَنْ تَسْبِيحِهِ وَدِينِهِ ... تَأْنِيسُهَا حَتَّى تَرَاهُ قَدْ صَبَا

كَأَنَّمَا الصَّهْبَاءُ مَقْطُوبٌ بِهَا ... مَاءُ جَنَى وَرْدٍ إِذَا اللَّيْلُ عَسَى

يَمْتَاحُهُ رَاشِفُ بَرْدِ رِيقِهَا ... بَيْنَ بَيَاضِ الظَّلْمِ مِنْهَا وَاللَّمَى

يفتتح الشاعر غزله بقوله: "ولاعبتني غادة وهنانة" وهي عبارة تصويرية، تنقل للسامع عالماً ماضياً، يبعثه الشاعر من جديد فيكاد يكون مرئياً مجسداً بصورة لامرأة، تتصف بالفاعلية والإيجابية والمبادرة، على غير المألوف والمعتاد، حيث يسند إليها الفعل "لاعب"، ممهداً بتأنيثه، مريداً بذلك انتزاع السامع أو القاريء مما ألفه واعتاده؛ ليبعث فيه الدهشة والاستغراب اللتين كان يعيشهما ولايزال، " ولاعبتني غادة " صورة تحمل

---

(١) محاضرات في عنصر الصدق في الأدب، د. محمد محمد النويهي، معهد الدراسات العربية العالمية، القاهرة، ١٩٥٩م، ص ٥٣.

(٢) المعجم الأدبي، جبور عبدالنور، ص ٢٩٣.

(٣) الشعر، ارسطوطاليس، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السريانية للعربية، تحقيق وترجمة: د. شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٣٨٦هـ - ١٩٦٧م، ص ٦٤.

في طياتها الكثير من فرط سعادته ودهشته، والتي يحاول نقلها إلى سامعه بعبارة تحرى فيها إجادة التصوير، فهو إذ يبدأها بواو الاستئناف، شبيه بمن يسترجع ويتذكر حدثاً، يتشكك في وقوعه، فيسترجعه بتذكره مجدداً حدوثه، "ولاعبتني غادة وهنانة" صورة لفرط غرابتها، يكاد لايصدقها، ويتشكك في حقيقتها، حيث يسبق الفعل بحرف العطف الواو، المفيد للترتيب والتعقيب، موحياً بأحداث وأفعال عديدة سبق وقوعها غير أن هذا الحدث لايمحى، ولاينسى،ويفرض وجوده بإلحاح عجيب، فلايجد مفراً من تذكره، وبعثه من زمن مضى إلى حاضر يعيشه، باعثاً فيه الاستمرار والتجدد، وهو لايكتفي بتأنيث الفعل، بل يسند فاعليته إلى غادة، بكل ماتحمل من إيحائية بالحسن والجمال، فهي ميساء هيفاء، يصفها بأنها وهنانة، والوهن: الضعف في العمل والأمر، وكذلك في العظم ونحوه[1]، إلا أنه في المرأة يحمل رؤية جمالية متوارثة في الفكر العربي، كما يعكس تنعماً وترفاً تألفه وتعيشه، وهو مقياس جمالي تقليدي، فمنذ الجاهلية يمدح الشعراء المرأة الوهنانة، التي فيها فتور عند القيام[2]، وهي الحسنة[3]، المزاحة الضحاكة[4]، الثقيلة القيام والقعود[5].

ويتابع وصفه لهذه المرأة ذات الفاعلية والإيجابية، فيأتي بصورة توقظ الوعي، وتنبهه من غفلته، فهذه المرأة الوهنانة، المتنعمة، المتأنية في قيامها، الفاترة في حركاتها[6]، " تضني " وهي صورة مقابلة لصورة المرأة الوهنانة، " فالضنى: المرض، يقال: ضنى يضنى ضنى شديداً، إذا كان به داء مخامر، كلما ظن أنه برأ نكس، وأضناه المرض"[7]، فهي امرأة تبعث فيك المرض والإعياء حبا وعشقا ، "وتضني : تسقم عاشقها إذا

---

(١) انظر: اللسان، مادة : وهن .

(٢) ابن هشام اللخمي وجهوده اللغوية، دراسة وتحقيق: مهدي عبيد جاسم، ص ٣٣٢.

(٣) شرح مقصورة ابن دريد للخطيب التبريزي، تحقيق: فخرالدين قباوة، ص ٧٠.

(٤) ابن خالويه وجهوده اللغوية ...، دراسة وتحقيق: محمود جاسم محمد، ص ٣٠١.

(٥) قصيدة لامية العرب، ضمن شرح المقصورة للزمخشري، ص ١٠٣.

(٦) انظر: اللسان، مادة : وهن .

(٧) شرح المقصورة للتبريزي، قباوة، ص ٧٠.

تباعدت وتبري بريقها .."[1] الذي لابد فيه من قرب ودنو، فالبرء منه والشفاء منه ليس بعزيز ولابعيد، " في ترشافها برء الضنى " صورة تخرج عن التقريرية، حيث يعتمد الشاعر تقديم ماحقه التأخير، لجمال يقصده قبل أن تفرضه عليه القافية، إفادة للقصر والتخصيص، فالبرء من هذا الضنى، ليس في سواها، بل مقصور وبالتخصيص في ترشافها، " وهنانة تضني"، صورتان متقابلتان، يجمع بينهما التضاد أو الطباق، فهي امرأة تجمع بين نقيضين الوهن والجبروت، جبروت الضنى: " تضني – تغري" فبهذين اللفظين يصور طغيان جمالها، فهي امرأة ذات جمال طاغٍ، ساحرٍ، أخاذ، وباختياره للأفعال "لاعبتني – تضني – تغري"، يشكل لنا صورة لشخصية لاتعرف الخضوع أو الخنوع، هي امرأة مبادرة بإسناد هذه الأفعال إليها، إنها تصنع الحدث وتستبقه ولاتنتظره، ومثلما اعتمد التضاد أو الطباق في تلك الصور، يعتمد أيضاً الجناس في قوله "تضني – الضنى"، "نظرت – نظرة غضبى" وهو تجانس صوتي تام، فيه تكرار يراد به الإلحاح والتوكيد على إحداثها لفعل الضنى وإشفائها منه، بمعنى هي الداء والدواء معاً. وفي قوله "نظرت – نظرة غضبى"، توكيد وتخصيص، فنظراتها قاطعة حاسمة سيما إذا مااغضبت: " تغري بسيف لحظها..." وفي ذلك ايحاء بتحذير من ذلك المصير، ودعوة للركون إلى السلم والمسالمة، ولايغرب عن القاريء مافي ذلك من تضخيم وتجسيم يعتمده في أكثر أبياته الغزلية والخمرية كما سنرى لاحقاً.

فِي خَدِّهَا رَوْضٌ مِنَ الْوَرْدِ عَلَى نَسْرِيْنِ بِالْأَلْحَاظِ مِنْهُ يُجْتَنَى

فكما يبعث فيك مرأى الطبيعة وجمالها انتعاشاً وحيوية، وحياة تتدفق، ونشوة تبهج، فإن مرأى هذه المرأة ولقاءها يغير كيان الرائي، فإذا لقيتها أو سمعتها أحدثت تحولاً فيك وتغيراً، يكاد يكون محالاً بحضور: لو، إذا، كأن، أو ...

لَوْ نَاجَتِ الْأَعْصَمَ لَانْحَطَّ لَهَا طَوْعَ الْقِيَادِ فِي شَمَارِيْخِ الذُّرَى

أَوْ صَابَتِ الْقَانِتَ فِي مُخْلَوْلِقٍ مُسْتَصْعَبِ الْمَسْلَكِ وَعْرِ الْمُرْتَقَى

---

(١) ابن خالويه وجهوده في اللغة، محمود جاسم محمد، ص ٣٠١.

ألهـــاه عـــن تســـبيحه ودينـــه تأنيســها حتـــى تـــراه قـــد صبـــا

يرينا في هذه الأبيات صوراً وصفية تعج بالحركة، وتنبض بالحيوية والتفاعل، هي أميل للخيال منها للواقع، لذا يقيم الشاعر من "لو" حاجزاً محدداً من الابتعاد عن الواقع، ويحلها موقع الصدارة في أول الأبيات، لئلا يشط الخيال بالقارىء / السامع، كما شط بالشاعر، حيث نلمس كثيراً من الغلو والمبالغة في وصف تأثير هذه المرأة وعظيم أمرها، فتنقل لنا هذه الأبيات مشهد رجل مستعصم بالجبال، مفضلاً الوحدة والبعد عن الناس، فإذا هو يصيخ السمع لصوت أنثوي هامس عذب، توحي به كلمة "ناجت" من النجوى، وهو الحديث الخفيض الخافت الرقيق، وهو في عزلته تلك رهيف الإحساس، رقيق القلب، وإن كان أعصماً رجلاً ذا عزيمة وصلابة وقوة إرادة، فهو بسبب تلك العزلة والوحدة يضحي رهيفاً رقيقاً، تتوق نفسه للإيناس بعد إيحاش طويل[1]، فتأتي تلك المرأة النجوى، فلااستعصام بشماريخ وذرى الجبال يقيه، ولا انعزال بين مستصعب المسالك يحميه، فلا الأعصم، ولا القانت بمفازة أو منجاة من سحر تأنيسها وعذوبة حديثها.

تلك صور لأحداث كادت تكون حقائق ووقائع إلا أن الشاعر يتحرج من أحداثها؛ لما فيها من تحول خطير يعرض له، لذا يبني من "لو" وهي حرف امتناع لامتناع – واقياً ومانعاً لأحداث، ينبغي ألا تقع من قانت، نذر نفسه للعبادة والطاعة، فيجد نفسه وقد صبا، وتلهى عن تسبيحه ودينه، مسحوراً بتأنيسها وحديثها العذب:

كأنمـــا الصهبـــاء مقطـــوب بهـــا مـــاء جنـــى ورد إذا الليـــل غســـى

يمتاحـــه راشـــف بـــرد ريقهـــا بـــين بيـــاض الظلـــم منهـــا واللمـــى

يعتمد الشاعر في هذه الأبيات أداة التشبيه " كأن "، وذلك كونها لاتعني المطابقة أو المماثلة؛ ليحفظ التمايز بين كل من المتشابهين " الصهباء المقطوبة بالماء،

---

(١) انظر: لسان العرب، مادة. أنس .

وبرد ريقها"، ولتبقى خصوصية كل من شرب الخمر، وارتشاف الريق، فهو يعتمد المقابلة بين صورة الخمرة الممزوجة بماء الورد في ساعة من سحر، وبين صورة ارتشاف الريق بين بياض الظلم منها واللمى، "يمتاحه راشف برد ريقها"، صورة واصفة مجسدة لموقف يكاد يكون مرئياً لدقة التصوير الراصدة لنا دقة الإحساس ورهافته، حيث يشبع حاستي البصر والذوق: الأولى بجمال الرؤية ووضوحها، والثانية بطعم ولذة خمرة رضابها، "برد ريقها بين بياض الظلم منها واللمى"، تصوير وصفي للمكان أو الموقع، مع رصد للون " بياض الظلم – اللمى" لونان نقيضان أو ضدان، فالبياض رمز النقاوة والطهر، وسواد اللمى، وهو رمز أو مقياس جمالي عند العرب، وكأن لسان حاله يقول إنما بضدها تظهر الأشياء، فهي من الجمال بحيث لم يفتها شيء منه : الحسي والمعنوي – حديثها الآسر، المؤثر–، وفي هذه الصور يستوفى الكلام أركان التشبيه الثلاثة، لكنه يؤجل المشبه، ويعجل بأداة التشبيه والمشبه به، إذ لايكاد حرصه على الواقعية والصدق يفارقانه، لكن هل الصور الوصفية بما فيها من تجسيم وتضخيم استطاعت أن تخلصه من أسر الواقع، وتحكم المنطق؟ ماوجدنا ذلك في موضوع المرأة فهل نجده في موضوع الخمر؟

يَـارُبَّ لَيْـلٍ جَمَعَـتْ قُطْرَيْـهِ لِي ... بِنْـتُ ثَمَـانِيْنَ عَرُوسـاً تُجْتَلَـى

لَمْ يَمْلِـكِ الْمَسَّاءُ عَلَيْهَـا أَمْرَهَـا ... وَلَمْ يُدَنِّسْـهَا الضِّـرَامُ الْمُحْتَضَـى

حِينـاً هـي الـدَّاءُ وَأَحْيَانـاً بِهَـا ... مِـنْ دَائِهَـا إِذَا يَهِيـجُ يُشْـتَفَى

قَـدْ صَانَهَـا الْخَمَّـارُ لَمَّـا اخْتَارَهَـا ... ضَنّـاً بِهَـا عَلَـى سِـوَاهُ وَاخْتَبَـى

فَهِيَ تُرَى مِنْ طُـولِ عَهْـدٍ إِنْ بَـدَتْ ... فِي كَأْسِـهَا فِي أَعْـيُنِ النَّـاسِ كَـلَا

كَـأَنَّ قَـرْنَ الشَّـمْسِ فِي ذُرُورِهَـا ... بِفِعْلِهَـا فِي الصَّحْـنِ وَالْكَـأْسِ اقْتَـدَى

نَازَعْتُهَـا أَرْوَعَ لاتَسْـطُو عَلَـى ... نَدِيمَـةٍ شِـرَّتُهُ إِذَا انْتَشَـى

كَـأَنَّ نَـوْرَ الـرَّوْضِ نَظْـمُ لَفْظِـهِ ... مُرْتَجِـلاً أَوْ مُنْشِـداً أَوْ إِنْ شَـدَا

وتحمل الأبيات الخمرية في المقصورة الدريدية صوراً غنية بمشاهد تنبض بالحياة والحركة، وتعكس لنا مدى دقة الشاعر في تصوير مشاعره ورؤاه، فـ"يا" النداء التي افتتح بها الشاعر حديثه عن الخمر، تصوير دقيق لوعي الشاعر الحاد بجمال ذلك الزمن المنادى " الليل"، موحياً بمدى اعتداده بالود والقرب الكائن بينهما، "يا" توحي بصلة إنسانية مباشرة بين كل من المخاطب والمخاطب، فهذا النداء الخطاب لايكون إلا بين عاقلين واعيين، فهو ينقل لنا إدراكاً بأن للغة عالماً مبايناً للواقع المعاش، إذ تصبح كل الكائنات فيه حية مدركة، تنبض إحساساً، فتجيب وتستجيب، فالشعر ليس تقريراً لواقع بقدر ماهو إبداع لعالم جديد مبتكر، الشاعر إنما ينادي حياً، يتجاوب معه الأحاسيس والمشاعر والإدراك، وهذا النداء المفعم بالمشاعر الفياضة، تبعثه الصور المتتابعة في قوله: "يارب ليل جمعت قطريه"...الخ البيت، فالصورة "رب ليل" تثير الإحساس بندرة ذلك الزمن، وقلة حدوثه، فبتكير كلمة "ليل" وإضافتها إلى رب، تشكلت صورة إبداعية لليلٍ متميزٍ متفردٍ، يخرج عن إطار الزمن المحدود المعروف بصورة تكسر الإلف والاعتياد، وتلغي ماعرف عن الليل من امتداد بين طرفيه: غروب الشمس وطلوعها، فيلتقى فيه طرفاه: أوله وآخره، بداية الظلام، وبداية النور، ملتقى لمتضادين، وزمانين متباعدين، لايلتقيان في عالم الواقع والحقيقة، إلا أن الشاعر في عالمه الشعري وخياله المجنح، وبفعل الخمر يبدع زمناً خاصاً، يضج طرافة وجدة، وله من الخصوصية مايوقظ في نفسه الإحساس بالتميز والتفرد، يعكسه قوله "لي" فقد توجته الخمرة ملكاً لليلٍ لامثيل له ولاشبيه، فهو في نشوة الإحساس بالملك، يعضدها، بل ويؤججها ماتعنيه كلمة "لي" من اختصاص وخصوصية، فهو في احتفالية بهذا الملك، بل هو ملك يعيش عرساً، فـ"بنت ثمانين عروساً تجتلى"، صورة تلغي سطوة الزمن وتأثيره السلبي على الكائنات من تشويه وتقبيح...الخ، بل إن تراكم السنوات في هذه الصورة، لايشكل هاجساً مقلقاً، أو شعوراً رافضاً، أو موقفاً مضاداً، فلامتداد الزمن هنا قيمة جمالية كبيرة، فهذه العروس "الخمر" تكسر بعمرها المديد أعرافاً اجتماعية، نشأ عليها المجتمع معتقداً بها، مسلماً بصحتها، فالعروس غالباً ماتكون كاعباً في عمر

الزهور ونضارته، أما أن تتراكم السنون عقداً بعد عقد، فتصبح ثمانية عقود عروس في الثمانين، فهذا أمر طريف حقاً، يستظرفه القاريء والمتلقي، وينتشي به، وهو من التضاد المدهش في عالم الشعر.

إن لتراكم السنوات في هذه الصورة عطاء جمالياً ذا بعد رمزي، يوحي بعراقة وجودة الخمر، فتضحي خمرة معتقة، وضالة منشودة من طالبيها، بل حلماً مجسداً في صورة عروس، بكل ماتحمله كلمة عروس من دلالات الفرح، والحيوية، والإخصاب، وهي رمز للتجدد والتحول من حال إلى حال، وبكل ماتكتنزه من تلك الدلالات الواعدة، عروس تجتلى، ولتجتريء لأن تكون محل وضوح وظهور في ليلة جلواء مضحية مضيئة، فهي حرية بأن يهتف بها، ويتغنى بذكرها، حيث لاتزال سيدة الموقف، إذ "لم يملك الماء عليها أمرها... ولم يدنسها الضرام المحتضى"، صورة وصفية للخمر الأنموذج كما عرفتها الثقافة العربية، يتجسد فيها الصراع الذي تخوضه الخمر من أجل الاحتفاظ بتلك المنزلة وتلك المودة التى يحملها لها عشاقها، وهي صورة تبتديء بالنفي، لكن خلف هذه الصورة السلبية تتوارى أبعاد ودلالات إيجابية، حيث تتمثل لنا الخمر في أعقاب معركة، واجهت فيها اعتداءات عديدة من عدوين باغيين: الماء والنار، وكلاهما يؤوب فاشلاً، خاسراً، وبقيت هي صامدة، مقاومة لعدوان الماء؛ وحلمه في امتلاك أمرها، صامدة في شموخ واعتداد، تملك زمام أمرها، محتفظة بنقائها وصفائها، لايشوبها ماء، ولاتدنسها نار، ذلك أن جودة تلك الخمر، وعظم قدرها، وارتفاع ثمنها وقيمتها، إنما يعود إلى قدم عهدها، ونقاء نوعها وجودته.

حينا هي الداء وأحيانا بها ... من دائها إذا يهيج يشتفى
قد صانها الخمار لما اختارها ... ضنا بها على سواها واختبى
فهي، ترى من طول عهد إن بدت ... في كأسها في أعين الناس كلا

" حيناً، وأحياناً" تكرار أريد به إحداث صورة لمفهومي : القلة والكثرة، فهي تكون داء، وذلك في أضعف الأحوال وأقلها، أما في الأغلب والأعم لايكون الشفاء

إلا بها "وأحياناً بها من دائها ... يشتفى"، وفي الصورة تقديم وتأخير في نظام الجملة النحوي، وذلك بسببين؛ الأول: القافية والوزن، والثاني: إرادة التخصيص والتنبيه، فأصل القول " وأحياناً يشتفى بها من دائها إذا يهيج"، ويتتابع الفعلان بلا فاصل بينهما "إذا يهيج يشتفى" ليصور لنا مشهداً مرئياً، ترصد فيه سرعة الأحداث وتتابعها، فما أن يحدث فعل الهياج، حتى يبادره الشفاء ويعاجله، برشفة منه وكأن شيئاً لم يكن، يوحي بهذا المعنى تلازم وتلاحق الفعلين، ويزخر البيت بزخم موسيقي مستمد من التجانس الصوتي في الكلمات "حيناً – وأحياناً، الداء – دائها، بها ، إذا" وهو انعكاس لتأثير الخمر، وتصوير لرؤى فرسانها فيها، وهم المأخوذون بسحرها وجمال لذاتها، والتى يصورها في الأبيات التالية :

كَأَنَّ قَرْنَ الشَّمْسِ فِي ذُرُورِهَا ... بِفِعْلِهَا فِي الصَّحْنِ وَالْكَأْسِ اقْتَدَى
نَازَعْتُهَا أَرْوَعَ لاتَسْطُو عَلَى ... نَدِيْمِهِ شِرَّتُهُ إِذَا انْتَشَى
كَأَنَّ نَوْرَ الرَّوْضِ نَظْمُ لَفْظِهِ ... مُرْتَجِلاً أَوْ مُنْشِداً أَوْ إِنْ شَدَا

وتأتي هذه الأبيات الثلاثة بصور وصفية عديدة، فنرى مفعول الخمر وتأثيرها في نفوس شاربيها، وكيف تصبح رؤاهم ومشاهداتهم مختلفة، متنوعة، خاصة، فلاتكون لسواهم، إذ يبلغون درجة من الشفافية ودقة الرؤيا، ويصبحون في إدراكهم للواقع مجانبين للعقل، ناءين عن المنطق، متحللين من الدين والعرف: "وكأن قرن الشمس في ذرورها... إلخ البيت"، رؤى من رؤاهم المحررة من قيود العقل والمنطق، والتى فسرها المفسرون بقولهم : "إن لها في الكأس إشراقاً، فكأن قرن الشمس يقتدي بها"[1]. وهي صورة وصفية يهيمن فيها التضخيم والتجسيم الذي يعكس مشاعر التعظيم التى يكنها عشاق هذه الخمرة لها، وفي تصويره لحديث محدثه بقطع الرياض المنوعة الأزهار والرياحين، نلمح اختلاط الحواس، وتمازجها ببعضها، ارتكازاً على

(١) ابن هشام اللخمي وجهوده اللغوية : دراسة وتحقيق : مهدي عبيد جاسم ، ص ٤٦٨-٤٦٩.

مايطرأ من تغيير في إدراك المخمورين للعلاقات بين الأشياء. فنور الروض إنما يدرك بحاسة البصر أو الشم، أو بهما معاً، ونظم اللفظ من اختصاص حاسة السمع، وكأننا به وقد أصبح على درجة عالية من رهافة الحس، ورقة المشاعر، يمسي من الدقة في الإدراك مابيث اليقظة في سائر الحواس، فيتحول اعتقادهم فيما يسمعونه يقيناً يرى بالعين، فتنتعش النفوس نشوى، وكأنما استنشقت عطوراً، بما استمعت رنيماً وموسيقى في قوله : المنظوم ، والمرتجل ، والمنشد ، والمغنى وغير المغنى ، وكيفما قال.

وصور ابن دريد الوصفية في موضوع الخمر، مثلها في موضوع المرأة، تبرز أداة التشبيه " كأن " مذكرة بالفروق بين الواقع وغير الواقع، والا توحد بين الحقيقة والخيال، يبقى الواقع واقعاً، والخيال خيالاً، لذلك يظل الحذر والحيطة من الخلط بين الأمرين ملازمين للشاعر حتى تمام القصيدة.

٥ – الصورة الإيحائية الرمزية :

وهي في المقصورة إنما تنحصر في الأسماء الواردة في القصيدة، والتى كان للبعد الإشاري فيها دور كبير في توجيه الشراح إلى عالم الواقع، وإحالتهم إلى شخصيات بعينها باعتبار أن الشعر مطابق للواقع، والبعد الإشاري ليس كل ماتحمله الكلمة، وذلك إنما يكون باللغة التقريرية التى تحدد الأشياء تحديداً مباشراً وهي أقرب إلى لغة العلم منها إلى الأدب[١]، والصورة بدلالتها الرمزية "تركيبة وجدانية تنتمي إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[٢]، "وهي تتجاوز بصلاتها المتشابكة البعد الواحد المعنوي الواضح المكشوف وتتخطاه إلى أبعاد أعمق، وأشد غوراً، يمنحها

---

(١) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، د. بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م، ص ٧٦.

(٢) الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: عزالدين إسماعيل، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨١م، ص ١٢٧.

للمتلقي عنصر الايحاء"[1] وتمتاز الكلمة في الصورة الإيحائيـة بحيـث تصبـح "طاقـة مـن الحياة والحركة، منتقاة مصفاة، لها أبعد من معناهـا القاموسي، ومثقلة بوافر المعاني"[2]، وتنمو سمة الرمزية في الصورة كلما ازدادت الأبعاد الإيحائية فيها، فهي "بوصفها رؤيـة رمزية تستند إلى الإيحاء وتعدد الأبعاد الدلالية وتنأى عن الدلالة الحرفيـة المباشـرة"[3]، حيث إن " الذاتية هي التى تسوس هذه الصورة "[4]، وهذا المستوى من الرمزية يـأخذ عند ابن دريد اسماً آخر،وهو "اللحن"، فما هو هذا اللحن؟ وكيف يتوافق مع الرمز؟.

"... اللحن عند العرب الفطنة، ومنه قول النبي ﷺ : (لعل أحدكـم أن يكـون ألحن بحجته من بعض)[5] أي أفطن لها، وأغوص عليهـا، وذلـك أن أصـل اللحـن عنـد العرب أن تريد الشيء فتوري عنه بقول آخر كقول العنبري الأسير في بكـر بـن وائـل حين سألهم رسولاً إلى قومه. فقالوا: لاترسل إلا بحضرتنـا، لأنهـم كـانوا أزمعـوا غـزو قومه فخافوا أن ينذر عليهم. فجيء بعبـد أسـود، فقـال لـه: أتعقـل؟ قـال: نعـم، إنـي لعاقل. قال: ماأراك كذلك. فقال: ماهذا؟ وأشار بيـده إلى الليـل. فقـال: هـذا الليـل. قال: أراك عاقلاً. ثم ملأ كفيه من الرمل وقال: كم هذا؟ فقال: لا أدري، وإنه لكثير. فقال: أيما أكثر النجوم أم النيران؟ فقال: كل كثير. فقال: أبلغ قومي التحية، وقل لهـم ليكرموا فلاناً، يعني أسيراً كان في أيديهم من بكر بـن وائـل. فـإن قومـه لي مكرمـون.

---

(١) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، د. بشرى موسى صالح، ص ٤٩.

(٢) الصـورة الشـعرية ونماذجهـا في إبـداع أبـي نـواس، د. ساسـين عسـاف، المؤسسـة الجامعيـة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٢هـ ، ١٩٨٢م، ص ٣٠.

(٣) الصورة الشعرية فيا لنقد العربي الحديث، د. بشرى موسى صالح، ص ١١٠.

(٤) نحو معالجة جديدة للصور الشعرية أنمـاط الصـورة في شـعر أبـي تمـام، د. فهـد عكـام، مجلـة التراث العربي، دمشق، العدد ١٨، يناير ١٩٨٥م، ص ١٦٥.

(٥) صحيح مسلم، الإمـام مسـلم بـن الحجـاج، دار الطباعـة العـامرة، ١٣٣٤هـ، بـاب الحكـم بالظاهر واللحن بالحجة، ١٢٩/٥.

صحيـح البخـاري ، الإمـام البخـاري ، المطبعـة الميمنيـة بمصـر ، ١٣٠٩هـ، كتـاب الحيـل، ٤٣١/٤.

وقل لهم: إِنَّ العَرْفَجَ قد أدْبى، وقد شَكّت النساء، وأمُرْهُمْ أن يُعرّوا ناقتيَ الحمراءَ فقد أطالوا ركوبَها. وأنْ يركبُوا جَمليَ الأصهبَ بآيةِ ماأكلتُ معكم حَيْساً. واسألوا الحارثَ عن خبري.

فلما أدى العبد الرسالة إليهم قالوا: لقد جُنّ الأعورُ وا لله ماتعرفُ له ناقةً حمراءَ، ولاجملاً أصْهَبَ. ثم سَرّحوا العبدَ ودَعَو الحارثَ فقصّوا عليه القصّة فقال: قد أنْذَرَكم.

أما قوله " أدْبَى العَرْفَجُ" فإنه يريد أنَّ الرجال قد استلأموا ولبسوا السلاحَ. وقوله " شَكّتِ النساء " أي اتخذت الشّكاء للسفر. قال أبوبكر: الشِّكاء جمع شكوْة، وأنشد [من الخفيف] :

شَكَّتِ المْاءَ في الشتاءِ فَقُلْنَا بَلْ رِديه تُوافقيه سَخِينا

وقوله : " الناقة الحمراء" ، أي ارتحلوا عن الدَّهْنَاء واركبوا الصمَّانَ، وهو "الجمل الأصهب".

وقوله : " بآية ما أكلتُ معكم حَيْساً" يريد : أخلاطاً من الناس قد غَزَوْكُم، لأنَّ الحيْسَ مجمع السمنَ، والتمرَ، والأقِطَ.

فامتثلوا ماقال وعَرَفوا لَحْنَ كلامه"[1].

افتتح ابن دريد كتابه (الملاحن) بهذا المثال نموذجاً للحن في لغة العرب، ونجد فيه مفهومين اثنين للكلمة، الأول: عند العامة حيث الكلمة علامة تشير إلى شيء أو موضوع هو ماتدل عليه، "فهي جامدة ثابتة مقيدة بما وضعت له، لاتحيد عنه ولاتميل،

---

(١) كتاب الملاحن، ابن دريد أبوبكر محمد بن الحسن، تحقيق، د. عبدالإله نبهان، ص ٦٥-٦٧. انظر: دراسة لرمزية هذا النص جاءت في بحث تقدمت به لنيل درجة الماجستير في النقد، بعنوان: الكناية في ضوء التفكير الرمزي، جامعة أم القرى بمكة المكرمة، كلية اللغة العربية، ١٤٠٤هـ، مخطوط، ص ٢٢٩-٢٤٦.

وتتطلب رد فعل واحد مناسب ومقابل لها"[1]، الأمر الذي أحدث سوء إدراك القوم وعجزهم عما تستبطنه رسالة الأسير، حيث لم يجدوا تطابقاً بين القول والواقع، فوصموه بالجنون، ونعتوه بالأعور، تشكيكاً في وعيه وإدراكه، وازدراءاً وتصغيراً له، ومادروا أن الخطأ في فهمهم لكلامه، إنما يعود إلى اعتمادهم مبدأ الإشارية، وإسقاط الدلالة المعجمية للكلمات في استعمالها اللغوي التواصلي على تلك الرسالة، التى أراد مرسلها أن تكون نصاً فنياً غير عادي، بدلالة وصيته لهم باستفسار الحارث عن أمره، واستشارته في قوله، إذ من الخطأ البين الظن بأن "كل أصناف الخطاب لغة واحدة يمكن معرفة صنف منها لفهمها كلها"[2]، وبذا يصبح السؤال حقاً مشروعاً لامحيد عنه، كيف وعى الحارث تلك الرسالة؟ وماهي طريقته ومنهجه في ذلك؟ سر ذلك عائد إلى أنه قرأ الرسالة " النص" قراءة مباينة عما اعتادوه وألفوه من مطابقة القول بالواقع، ومن إشارية لاتتجاوز البعد الواحد، حيث تحولت فيها اللغة إلى رموز – شأنها عند مؤلفها وكاتبها – فهو إذ يفطن أن في القول لحن قائم على الانزياح[3] في استعمال اللغة عما هو عام وشائع ومعروف بين الناس، والميل بها إلى دلالات أخر[4]، يعوز فهمها لأن يكون المرء فطناً أريبا[5]، حتى يكشف عما توريه من أسرار

---

(١) الكناية في ضوء التفكير الرمزي، نائلة قاسم لمفون، ص ١١٩.

(٢) تدريس الأدب استراتيجية القراءة والإقراء، محمد حمود، نشر مجلة البحث البيداغوجي "ديداكتيكا"، الدراسات، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٣م، ص ٤٨.

(٣) كتاب الملاحن، ابن دريد...، تحقيق: د.عبدالإله نبهان، ص ٢٦.

-جاء عند نقاد الأدب والدارسين المحدثين بأسماء عدة منها: التجاوز، الانحراف، اللحن، العدول، المفارقة، الانزياح وهو بجميع هذه الأسماء يعني الابتعاد عن المألوف [الانزياح وتعدد المصطلح، أحمد محمد ويس، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – دولة الكويت، المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث – يناير/ مارس ١٩٩٧م، ص ٥٨، ٧١].

(٤) كتاب الملاحن، ابن دريد، تحقيق: عبدالإله نبهان، ص ٢٦.

(٥) أمالي القالي، ١/٥.

وألغاز[1]، بحيث تنفتح كُلُّ لفظةٍ على أُفُقٍ غنيٍ بالمعاني والدلالات فـ" الكلمة البسيطة والسهلة المأخذ في اللغة العادية التواصلية، تصبح في النص الشعري، مُحَمَّلة بدلالاتٍ ومعانٍ كثيرة، قد يصعب وضع اليد على الخيط الرفيع الذي يقود إلى فهم استعمالها الوظيفي الصحيح"[2]، ويغدو إبداعها وإدراك مراميها وقفاً على فئة خاصة، تتسم باتساع الأفق، وبعد الرؤية وتعددها، وتعي أنَّ الشِّعْر إنَّما يتميز عن غيره من القول بخصيصتين اثنتين، هما: الموسيقى والانزياح[3]، الذي هو أحد المرادفات الحديثة لمصطلح اللحن - كما أورده ابن دريد - حيث إنَّ الكلمة لاتخضع للمعنى الواحد ولاتتقيد به، وهي طريقة في التعبير بأسلوب مخالف للمألوف بما يُشَكِّل للعوام نوعاً من العُجْمَة والإبهام[4]، وفي المقصورة جاء عن ابن دريد قوله :

إنَّ امْرَأَ الْقَيْسِ جَرَى إلى مَدَى ... فَاعْتَاقَهُ حِمَامُهُ دُوْنَ الْمَدَى

وَخَامَرَتْ نَفْسُ أَبِي الْجَبْرِ الجَوَى ... حَتَّى حَوَاه الحَتْفُ فِيْمَنْ قَدْ حَوَى

وَابْنُ الأَشَجِّ الْقِيْلَ سَاقَ نَفْسَهُ ... إلى الرَّدَى جِذَار إِشْمَاتِ الْعِدَى

واخْتَرَمَ الْوَضَّاحُ مِنْ دُوْنِ الَّتِي ... أَمَّلَهَا سَيْفُ الْحِمَامِ الْمُنْتَضَى

فَقَدْ سَمَا قَبْلِي يَزِيْدٌ طَالِباً ... شَأْوَ الْعُلَا فَمَا وَهَى وَلَا وَنَى

فَاعْتَرَضَتْ دُوْنَ الَّذِي رَامَ وَقَدْ ... جَدَّ بِهِ الجِدُّ اللُّهَيْمُ الأَرْبَى

---

(١) تحرير التحبير، المصري ابن أبي الاصبع، تحقيق، د. حفني محمد شرف، القاهرة، ١٣٨٣هـ، ص ٢٦٨. وقد أورد فيه باباً أسماه التورية أو التوجيه، وهي أن تكون الكلمة تحتمل معنيين، فيستعمل المتكلم أحد احتماليها ويهمل الآخر، ومراده ماأهمله لا مااستعمله.

(٢) تدريس الأدب استراتيجية القراءة والإقراء، محمد حمود، ص ٤٨.

(٣) في القول الشعري، د. يمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م، ص ١٧.

(٤) العربية دراسات في اللغة واللهجات والأساليب، تأليف: يوهان فك مع تعليقات المستشرق الألماني شبيتالر، ترجمة وتقديم وتعليق: د. رمضان عبدالتواب، مكتبة الخانجي بمصر، ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م، ص ٢٤٧.

هَلْ أَنَا بِدْعٌ مِنْ عَرَانِينَ عُلَا ... جَارَ عَلَيْهِمْ صَرْفُ دَهْرٍ واعْتَدَى

فَإِنْ أَنَا لَاقَيْتُ الْمَقَادِيرُ الَّذِي ... أَكِيدُهُ لَمْ آلِ فِي رَأْبِ الثَّأَى

وَقَدْ سَمَا عَمْرٌو إِلَى أَوْتَارِهِ ... فَاحْتَطَّ مِنْهَا كُلَّ عَالِي الْمُسْتَمَى

فَاسْتَنْزَلَ الزَّبَّاءَ قَسْرًا وَهِيَ مِنْ ... عُقَابِ لُوحِ الْجَوِّ أَعْلَى مُنْتَمَى

وَسَيْفٌ اسْتَعْلَتْ بِهِ هِمَّتُهُ ... حَتَّى رَمَى أَبْعَدَ شَأْوِ الْمُرْتَمَى

فَجَرَّعَ الْأُحْبُوشَ سُمًّا نَاقِعًا ... واحْتَلَّ مِنْ غِمْدَانَ مِحْرَابَ الدُّمَى

ثُمَّ ابْنُ هِنْدٍ بَاشَرَتْ نِيرَانُهُ ... يَوْمَ أُوَارَاتٍ تَمِيمًا بِالصَّلَا

٣٣- إِنَّ امْرَأَ الْقَيْسِ جَرَى إِلَى مَدًى ... فَاعْتَاقَهُ حِمَامُهُ دُونَ الْمَدَى

امرؤ القيس في القصيدة له دلالة ترتبط بصور القصيدة، وتنبثق من جوها العام، وتنسجم معه، فامرؤ القيس يقصد به هنا رجل الشدة، الذي يعرف غايته ومآربه، ويسعى إليهما بمعرفة الفطن الذي يجيد مقايسة الأمور، وتقدير ماينبغي عليه من معالجة للشدائد ومكابدة للمصاعب، وهو يخطو قيساً فيجعل هذه الخطوة بميزان هذه[1]، والشاعر في دأبه وحرصه على الإبداع والابتكار لايروم ذكر أسماء لشخصيات بعينها، بل هو يتحرى صوراً رمزية لاتحاكي ولاتماثل الواقع المعيش، بل هي إبداع فني له كيانه وخصوصيته، فقد يرد الاسم في شعره إما بوعي منه واختيار دقيق، وإما بما يفرضه اللاوعي على القصيدة، وفي كلتا الحالتين يجيء محملاً بدلالات ثقافية، تنطوي عليها اللغة بما تحمله من ألفاظ ومعان، وله من الدلالات الوظيفية في العمل الشعري مايكسبه أبعاداً حقيقية، يقصدها الشاعر ويقتنصها فيه، ونلحظ كيف ربط الشاعر بين السعي للأهداف، وضرورة تسلح المرء بالشدة والحزم والفطنة في مقايسة الأمور بموازين مثيلاتها وأضرابها، ذلك المعنى الذي تختزنه كلمة (قيس)، فتوحي لنا بأن مدارسة الأمور وإعادة فحصها وتمحيصها أمر يستلزمه وجود الأهداف ووضوح الغايات التي يتميز بها الإنسان عن غيره من سائر المخلوقات، فضلاً عن

(١) انظر: اللسان، مادة: قيس.

سائر البشر من العوام ممن يعيشون على هامش الحيـاة؛ ويتيـه عنهـم أن الخلـود معقـود بنواصي العزة والشرف والكرامة مما لايُختلف عليـه في كونـه مصـدر خـير وسمـو للأنـا وللآخرين من إخوة البشـرية جمعـاء، وأنَّ السـعي والإلحـاح في طلـبِ شـرفٍ إنسـاني لاينبغي التهاون فيه، أو التخلي عنه،وإنْ وقف الموت يعوق الطامحين، ويهيب بالخاملين اليائسين، وهذا المعنى يستوحيه المرء من الصورة: "جَرى إلى مَدَى فاعْتَاقه حِمامُـه دون المَدَا"، ففي هذا المشـهد نـرى صـورة لبطـل تراجيـدي؛ يواجـه يقينـه بـالموت والآلام، بخوض غمار الحياة، فكلمة "جَرَى" تصور لنا مشهداً، يعج بالحركة والسير والانتقـال، ففي اللغة "الجَارِيَة: الريحُ، والسفينةُ، والشَّـمس، سميـت بذلـك لجريهـا مـن القُطْـر إلى القُطْر"[1].

والمرء في سعيه وجريه في طلب هدفه ومبتغاه، يحم به قضاؤه يعتاقه ويعيقه دون توقه وشوقه، يتربص به: موتاً محتّماً أو قدراً سالباً في كل ثنية وعطفة واسـتقامة درب، كلاهما- الإنسان وقضاؤه - لايرجـع عمـا ابتغـاه، صـراع أبـدي أزلي؛ يتـوج دائمـاً بانتصار الموت وهزيمة الإنسان، غير أن هـذا الصـراع متجـدد بتجـدد الحيـاة، مسـتمر باستمرار البشرية، وتعاقب الخلافة في الكـون، فتحمـل رايـة الجهـاد جيـلاً تلـو جيـل، مسرحية دائمة بأبطال يتعاقبون على مسرح الحياة بأدوار مختلفة وهدف واحد.

٣٤- وَخَامَرَتْ نَفْسُ أَبِي الْجَبَّرِ الْجَوَى حَتَّى حَوَاهُ الْحَتْفُ فِيْمَنْ قَـدْ حَـوَى

" أبوالجَبْر" نمـوذج آخـر مـن صـانعي المجـد، والأبوة: رمـز للتوالـد والتكـاثر والامتداد، والإحاطة بالعناية والتربية والغذاء، لذلك قيل: " مالـه أبٌ يـأبوه أي يغـذوه ويربيه، والأبُ كما هو معروف الوالد"[2]، فإذا كانت تلك من معاني الأبوة وبعـض أبعادها، فمن المحتضن بها والمشمول بتلك العناية والرعايـة؟ ومـاهو المتوالـد والمتكـاثر؟ وماهي آثار ونتائج ذلك الإمداد والامتداد؟، يشـكل الشـاعر باللغـة كائنـات إبداعيـة

(١) اللسان، مادة: جرا.

(٢) اللسان، مادة : أبى .

وعوالم لحلم يراوده، ينافس به الواقع ويعلوه، وابن دريد يمدنا في هذا البيت بشخصية أبي الجَبْر، "والجَبْر: هو الملك، وهو الشجاع وإن لم يكن ملكاً، والجَبْر أن تُغْني الرجل من الفقر، أو تجبر عظمه من الكسر وجَبَر الرجل أحسن إليه، وتَجَبَّر النبت والشجر: اخضَرَّ وأورق وظهرت فيه الثمرةُ وهو يابس"[1]، فهي شخصية تأتي كأنموذج لصناع المجد والإنجازات، والطموحات العظيمة في هذه الحياة، ولأن صانعي المجد ينافسون الدهر في خطواته، ويزاحمونه في سيادته وسلطانه، كونهم الأحرار وأصحاب النفوس العالية الأبية، المبادرة لجبر الكسر، السباقة لرأب الصدع وإسداء الإحسان إلى كل فقير ومعوز، عاملة جاهدة لإعادة ماء الحياة إلى كل يباس وجفاف. ولأنهم يعون أن البطولة نضال من أجل الخلود والبقاء، الذي يحاربهم عليه الدهر، ويجعل منهم خصوماً له وأعداء، فالدهر بمكائده ومصائبه ونوائبه، لايألو جهداً في إعاقة مآربهم، وإفشال مطامحهم، يبعث الجوى جندياً من جنوده، "وخامرتْ نفسُ أبي الجبرِ الجَوَى"، "والجَوَى: داء جَوْفيّ باطِني منه شِدَّة الوجد والحُرْقَةِ من عشقٍ أو حُزْن"[2]، يبعثه الدهر رسولاً يخامر أبا الجبر، يخالط جوفه ونفسه، داء يستبطن قواه الجسدية والنفسية، فلا يترك له سبيلاً لنفاذ أو خلاص "حتى حواه الحتف فيمن قد حوى"، والاحتواء: الإحاطة والاشتمال، يحدث من قبل الحتف وهو الموت، الذي لايترك المرء حتى يغدو ضحية من ضحاياه.

٣٥- وَابْنُ الْأَشَجِّ الْقَيْلُ سَاقَ نَفْسَهُ إلى الْرَدَى حِذَارَ إشْمَاتِ الْعِدَا

ويظل الإنسان منتسباً إلى الجروح، ممزوجاً بها، مخالطا لها، يقطع بها سبل الحياة، تمده بصلابة وقوة تعينه على شق دروب الحياة مخترقاً إياها قاطعاً لها[3]- هذا مما ورد عن كلمة الأشج في اللسان- وهذا ديدن البشرية جمعاء الملك منهم ومن دون

---

(١) نفسه، مادة : جبر.

(٢) اللسان، مادة: جوا .

(٣) انظر: اللسان، مادة: شجج .

الملك، يغامر الفرد منهم بروحه ونفسه وماله؛ يقودهن إلى الهلاك "حذار إشمات العدا"، إتقاء تلك الشماتة القاتلة، فحتى لايُسَرَّ الأعداء بإخفاقه وفشله الذي يعني لهم سروراً وفرحاً، يحذره وَيَتَّقِيْهِ بأغلى غالٍ لديه: روحه ونفسه، التي يبذلها بَخْسَةً رخيصةً في كَسْبِ الْعُلا والذي بنواله وتحقيقه، يصيب مَقْتَلاً للعدو المُتَّقَى إشماته بكل غالٍ ونفيس، وَلْيَلْقَ مايلقى من جروح وشَجٍّ أو حتى هلاك، حاشا شماتة الأعداء، الأمر البغيض الذي جُبِل الإنسان على كرهه والنفور منه ﴿ **فلا تشمت بي الأعداء**﴾[1].

٣٦- وَاحْتَرَمَ الْوَضَّاحَ مِنْ دُوْنِ الَّتِي أَمَّلَهَا سَيْفُ الْحِمَامِ الْمُنْتَضَى

صورةٌ أخرى من مثابرة عوائق الدهر على تثبيط عزائم الإنسان، وإحباط آماله وتطلعاته، صورةٌ تراجيديةٌ مأساويةٌ، يقف فيها "سَيْفُ الْحِمَامِ الْمُنْتَضَى" شامخاً منتصراً، وهو المنتضى المتأهب أبداً، المتوثب دائماً للإجهاز على الإنسان وأحلامه وأمانيه، ويجدها فرصةً مهيئةً لتحقيق أهدافه ومراميه، وذلك في شخص :الوضّاح"، ولكِنْ يَلِحُّ علينا سؤالٌ: لماذا ذهب الوضّاح ضحيةً لِسَيْفِ الْحِمَامِ الْمُنْتَضَى؟ وكيف استطاع احترامه؟ الوضّاحُ ينسبه الشرّاح إلى الأَزْدِ، وعرفوه بأنّه ملكهم واسمه جذيمة ... كان أَبْرَصاً، فهابت العرب أنْ تقول أبرص؛ فقالت الأَبْرَش والوَضّاح[2]، ذلك باعتباره شخصية واقعية؛ وأنّ هذا الشّعر وثيقةٌ تاريخيةٌ تقريريةٌ، تنقل صور الواقع وتدونه، وأنّ الشّعْرَ ديوان العرب، بيد أنّنا نريد مجانبة تلك المقولة، وإبعاد البيت عن تلك الواقعية. ولنبحث فيما تقوله اللغة، جاء في اللسان: " وَضَّاحُ: فَعَّال من الوُضُوْحِ والظُّهُوْرِ واتَضَحَ أي: بان وهو واضِحٌ وَوَضّاحٌ، ورجلٌ وَضّاحٌ: حَسَنَ الْوَجْهِ أبيضَ بَسّام"[3].

---

(١) سورة الأعراف: آية ١٥٠.

(٢) ابن هشام اللخمي وجهوده اللغوية ... تحقيق: مهدي عبيد جاسم، ٢١٧-٢١٨ وقصته في جميع شروح المقصورة لهذا البيت.

(٣) اللسان، مادة : وضح.

فكأن هذه الصفات الإيجابية في ظاهرها، كانت بمثابة ثَغْرةٍ نَفَذَ منها خصمه إلى مبتغاه فيه؛ إذْ لم يكن وضَّاح يميل إلى نقيض اسمه، ولم يكن ليتخلَّىٰ عن الوضوح ساعة، بل كان مُوغِلاً في الاتصاف به، فالتزامه لأل التعريف تضفي عليه عمومية الوضوح، وتسلبه سمة الإدراك والوعي بمرارة الواقع، فالوضوح والتزامه على الدوام، والتشبث به بتعنُّتٍ وغُلُوٍ، مجانبٌ للحِنْكَةِ والدَّهاء في معركة الإنسان مع دواهي الحياة، وعواقب الوضوح التَّام خيبة وندامة، فكشف أوراق العدو واتضاح أسراره قمة النصر والتفوق عليه، والوضَّاح جَنَّب عدوَّه مشاق التجسس والتصنت وما إلى هنالك، من مستلزمات الحرب التي تهيمن فيها الخدعة – فمثل أمام خصمه فريسة سهلة ولقمة سائغة مستساغة، فاخترمه وشقه وفصمه. وفي البيت تقديم وتأخير، فالمفعول المتقدم على الفاعل وهو الوضاح. بؤرة اهتمام الشاعر، والأصل أن يكون القول: "واخترم سيفُ الحِمَام المُنْتَضَى الوضَّاحَ..."، لكن الغايات الشعرية من تضخيم وتهويل وتشويق دعت إلى ذلك، ولتُشَكِّلَ الصورة التراجيدية المفعمة بالأسى والألم "واخْتَرَمَ الوضَّاحُ" ...الخ البيت صورة البطل "الوضَّاح"، وهو مضرج بدمائه وقد حيل بينه وبين آماله، وصورة "سيفِ الحِمَامِ المُنْتَضَى"، صورة ترمز للعدو المتربص بخصمه، المستنفِرِ لعِدَّتِهِ على الدوام والذي لم يكن ليغمض له جَفْن، ولم يكن ليُغْمَد له سيف، بل سيفُهُ "المُنْتَضَى" مسلولٌ دائماً وأبداً، "والحِمَام بالكسر: قضاءُ الموتِ وقَدَرُهُ ... والحِمَمُ: المنايا ... ونَزَلَ بِهِ حِمَامُهُ أَيْ قَدَرُهُ وَمَوْتُهُ"(١).

٣٧- فَقَدْ سَمَا قَبْلِي يَزِيْدٌ طَالِباً شَأْوَ الْعُلَا فَمَا وَهَى وَلَا وَنَى

وتَحَوُّلُ الأقدار والآجال دون المرء ومآربه وأحلامه وأمانيه، ويقينُهُ في تلك الحيلولة لايشوبه شَكٌّ ولايخالطه رَيْب، لكنَّ تطلعه إلى العُلا والرِفْعَةِ، يمدُّه بقوى لايقف أمامها وَهْنٌ ولا وَنَى، فطلب المرء للمعالي والساميات من الأمور "يزيد" مازادت سويعاته في قابل أيامه، فـ"يزيد" مِنْ زاد الشيء يزيد زيداً وزياداً إذا نَمَا وزَكَا،

---

(١) اللسان، مادة : حمم.

والمرء في دأبه وسعيه هذا، يحقق سمواً ورفعة يزدادان؛ فيزداد طلباً للأعلى والأسمى "شَأْوِ الْعُلا": الطَلْقِ منه، أي مما لاحدود له ولانهايات، المتحرر من كل قيد أو حد، ويزيد إن كان كما قيل يراد به (يزيد بن المهلب)، ففي اسمه وفي تاريخ حياته مايؤكد ذلك الدأب والحرص والمثابرة، حتى غدا عند العرب رمزاً للإنسان الدؤوب الذي لايفتأ يصارع مطالب المجد، ومقاصد العلا، فطمح إلى الحكم والخلافة، وذهب ضحية مراميه ودون بلوغها[1]، إن البعد الإشاري في الكلمة الاسم وجه من وجوه دلائل المعنى، يحيلنا إلى خارج النص، لذلك يجب ألا يطغى على غيره من الأبعاد الجمالية التى تحملها الكلمة وخاصة البعد الرمزي والايحائى لما في ذلك من تعدد معنوي يثري النص، ولايبعدنا خارجه، ويجعلنا في إطاره ومحيط ألفاظه.

٤١- وَقَدْ سَمَا عَمْرٌو إِلَى أَوْتَارِهِ فَاحْتَطَّ مِنْهَا كُلَّ عَالِي الْمُسْتَمَى

٤٢- فَاسْتَنْزَلَ الزَّبَّاءَ قَسْراً وَهِيَ مِنْ عُقَابِ لُوحِ الْجَوِّ أَعْلَى مُنْتَمَى

(عَمْرو، الزّبّاء، سَيْف، ابنُ هِنْد)، أسماء يوظفها الشاعر في الأبيات كرموز للإنسان الذى يتطلع إلى أعالي الأمور، ويسعى إليها بعزم وإلحاح حتى يصل إليها وينالها، فعَمْرو وعُمَر اسمان مذكران، يختلفان في اللفظ ويتفقان في المعنى، وكلاهما يتصل بمعنى الحياة وامتدادها، والمتطلع إلى قمم الأمور وأسماها، المتصف بقوة العقيدة والثبات في الأمر، والصبر على العمل جاء في اللسان:"عمر: العَمْر والعُمُر والعُمْر:الحياة... وسُمِّيَ الرجل عَمْراً تفاؤلاً أن يبقى ... وعَمَّرَه الله وعَمَرَه: أبقاه الله. والعُمْرِيّ ماتجعله للرجل طولَ عُمُرِك أو عُمُرِه ... وعُمْرِيُّ الشجر: قديمة نسب إلى العُمْر ... الشجرة العُمْرِيّة هي العظيمة القديمة التى أتى عليها عُمْرٌ طويل ... والمَعْمَرُ: المنزل الواسع من جهة الماء والكلأ الذي يقام فيه ... وأعْمَرَ عليه: أغناه ... ورجل عمّار: وهو الرجل القوي الإيمان الثابتِ في أمره ... وعَمْرو : اسم رجل يُكتب بالواو للفرق بينه وبين عُمَر.."[2]، فالكلمة باعتبارها رمزاً لغوياً تختزن هذا الكم من المعنى وغيره

---

(١) ابن هشام اللخمي وجهوده ... ، ٢٢٠-٢٢٢ .

(٢) اللسان، مادة: عمر.

كثير، فهي أشبه بخزينة تزدحم بالمعاني بخلافها في الاصطلاح الذي يفرض عليها من التحديد والتقييد مايسلبها شيئاً ليس باليسير من ثرائها، وهو مانلمسه في شروح المقصورة، وفي هذه الأسماء بالذات، حيث جميعها تحيلنا إلى شخصيات تاريخية بعينها، تتكرر بأسمائها وأحداثها في كل شرح من هذه الشروح، فالزّبّاء كما فسرها الشراح: "اسم ملكة من الملوك، مدائنها على شاطيء الفرات من الجانب الشرقي والغربي، وقيل: إنها بنت عمرو بن ظرب بن حسان من أهل بيت عاملة من العماليق ملكة الشام والجزيرة وفيها جرى المثل: أعزَ مِنَ الزَّبَّاء"[1]، أما إذا مابحثنا عن كلمة الزباء في اللغة فنجدها تقترن بالعلو والارتفاع والمنعة والقوة كما ينص عليها البيت في المقصورة، قال ابن منظور في اللسان: " زَبَىَ : الزُّبْيَةُ الرابية التى لايعلوها الماء .. سميت زُبْيةُ الأسدِ زُبْية لارتفاعها عن السيل، وقيل سميت بذلك لأنهم كانوا يحفرونها في موضع عالٍ.. والزابيان: نَهْران .. والأُزْبِيُّ : السرعة والنشاط في السير، ويقال لقيت من الأزابي واحدها أُزْبِيٌّ، وهو الشرُّ والأمر العظيم"[2].

وكما ربط شراح هذين البيتين بين الاسمين "عمرو، الزباء" بروابط واقعية تاريخية، نجد لهاتين الكلمتين "عمرو، والزباء" جسوراً لغوية لاتفضي إلى القيود الاصطلاحية المحددة، نستشفها في عبارة "عمَّارٌ: المجتمعُ الأمرِ اللازمُ للجماعةِ الحدِب على السلطان"[3]، إذ تربطهما علاقة اقتران، فالمرء إذا مادامت عمره واتسم بسمات السيادة والقيادة أمسى عمراً، رمزاً للعظمة الأصيلة الممتدة الجذور، المملوء ماء وحياة وخيراً وعطاء، ريحان عمار عطره دائم نافذ، كلما كان المرء "عمراً" سمت تطلعاته ورقت إلى الأعلى والأسمى إلى "الزباء" رمز كل علو حصين منيع عظيم، وإن عظم شأنه وقوته وجبروته، و لم يأت طوعاً؛ سيأتي قسراً وقهراً وإن كان أمنع من عقاب لوح الجو " أستنزل" صاغراً داحراً. ففي الفعل " استنزل" الوارد في البيت ، فعل مزيد

---

(١) انظر ابن هشام اللخمي، تحقيق: مهدي جاسم، ص ٢٣١.

(٢) اللسان، مادة : زبى .

(٣) اللسان، مادة: عمر.

عن أصله " نَزَلَ" بثلاثة أحرف، والزيادة للإيحاء بالإصرار، والإلحاح، وقوة العزيمة، ونفاذها، ونفوذها.

٤٣- وَسَيْفٌ اسْتَعْلَتْ بِهِ هِمَّتُهُ حَتَّى رَمَى أَبْعَدَ شَأْوِ الْمُرْتَمَى

٤٤- فَجَرَّعَ الأَخْبُوْثَ سُمّاً نَاقِعاً واحْتَلَّ مِنْ غِمْدَانَ مِحْرَابَ الدُّمَى

يبدأ الشاعر هذا البيت بتجاوز لقاعدة نحوية، فيخلخل نظام الجملة، حيث يقدّم ماحقّه التأخير، ويؤخّر ماحقّه التقديم، فالنظام النحوي يقتضي أنْ يكون القول "اسْتَعْلَتْ هِمَّةُ سَيْفٍ بِهِ"، لكن الشاعر يخرق هذا النظام، فالرؤية الشعرية تفرض على القول بناء آخر ، ورؤيا أخرى للأمور فسَيْفٌ في هذا البيت الشعري هو المحور، وهو البؤرة، والأمر الطبيعي أنْ يستعلي سيفٌ بِهِمَّتِهِ، فَهِمَّةُ المرء هي سببُ عُلُوِّهِ، وسُلَّمُ ارتقائه، لكن الشاعر يجعل مِنْ سَيْف فاتحة البيت وابتداءه، ثم يأتي بالفعل ويسنده إلى هِمَّةِ سَيْف، بل ويفصل بين الفعل وفاعله بالجار والمجرور العائد على سيف؛ ليومئ إلى أولويته وأسبقيته، فالفاعلية الإيجابية تصدر من سيف وتنبع منه لامِنْ هِمَّتِهِ، لذلك يخصه بالتقديم؛ ليبادر أُذْنَ السامع مثيراً انتباهه واهتمامه لهذا الاسم المبتدأ به، متشوقاً لما يليه، فيأتي التركيب اللغوي مخترقاً للمألوف والمعتاد، فيعلي سَيْفٌ مِنْ هِمَّتِهِ، ولايعلو بها كما هو الإلف والعادة، ولننظر ماذا يحكي التاريخ عن سيف؟ تضيء صفحات التاريخ بـ"سيف بن ذي يزن"[1]، بفعله الحُرِّ الأَبِيِّ، الثَائِرِ على مظاهر الظلم والطغيان والاستعباد، ليغدو رمزاً للبطولة، واقتحام المخاطر والأهوال، والمجالدة والصبر في الحق للحق، أمَّا في اللغة فـ"سَيْفٌ مِنَ الْمُسَايَفَةِ : وهي المُجَالَدَةُ. واسْتَافَ القَوْمُ وتَسَايَفُوْا: تَضَارَبُوْا بالسُّيُوْفِ. وريْحٌ مِسْيَافٌ: تَقْطَعُ كالسَّيْفِ .. والسَّيْفُ: ساحلُ البَحْرِ والجمعُ أَسْيَاف .. وعند ابن الأعرابي الموضِعُ النَّقِيُّ مِنَ الْمَاءِ"[2]، وكأنَّ السَيْفَ والماءَ ضدان لايلتقيان؛ إمَّا الحياة وإمَّا الموت. فإما أنْ يحيا المرء حياةً كريمةً

---

(١) قصته في جميع شروح المقصورة للبيت.

(٢) اللسان، مادة : سيف .

عزيزة، وإما الموت والفناء مما هو ضد الحياة الذليلة التعيسة. أو كما جاء في محكم التنزيل: ﴿**ولكم في القصاص حياة**﴾[1].وكلا الأمرين لابد أن يكون السيف فيهما، هو الفيصل الحاسم بينهما، وكل أولئك لاغنى فيهما عن المجالدة، والحسم، والمسايفة...إلخ.

والأُحْبُوشِ رمز للخصم العنيد، العظيم العدد والشأن، فهو جبل، وهو نمل، وهو جراد، وله منهن: الصلابة، والتجمع، والدقة، وحرية الحركة وسرعتها.. علاوة على ذلك هو جيش جرار، كثيف العدد والعدة، وهو نمل أسود متوعد بالهلاك والظلمة والإظلام، جاء في اللسان: "... والأُحْبُوْش: جَمَاعةُ الْحَبْش ... وقيل هم الجماعة أياً كانوا لأنهم إذا تجمعوا أسودوا. والحُبْشِيَّة: ضرب من النمل سُوْدٌ عِظامٌ... والحُبْشَانُ: الجراد الذي صار كأنه النمل سواداً... وتحبَّشوا عليه: اجتمعوا"[2].

وحكاية سيف مع الأحبوش كما يحكيها التاريخ، وكما أوردها شارحو أبيات المقصورة، تنتهي بغلبة سيف وانتصاره، لتغدو تلك الحكاية أسطورة من أساطير العرب، ويغدو سيف رمزاً لبطولة الإنسان ذي العزم والحسم، المضاء إلى غايته دون كلل أو ملل إلى أن يصل، ويحصل على مايريد، ويتربع في محراب الدمى، وهو المكان المصطفى والمنتقى للصفوة، ممن هم صدارة الأمة وزعماؤها، ولكل ماهو غالٍ ونفيس وعزيز على أهله وأمته.

٤٥- ثُمَّ ابْنُ هِنْدٍ بَاشَرَتْ نِيْرانُهُ يَوْمَ أُوارَاتَ بِالصَّلاَ

"ابن هند" رمز آخر من الرموز العربية، التي سعت لمطامحها؛ فقبضت عليها براحتيها، وهو عند الشراح شخصية تاريخية، يقصد به: عمرو بن هند عم النعمان بن المنذر، وهو ابن المنذر بن ماء السماء ... أمه هند بنت الحارث آكل المرار[3]، ونار كل شيء: شره وضره، عذابه وهلاكه، دماره وجبروته ..

---

(١) سورة البقرة، آية ١٧٩.
(٢) اللسان، مادة : حبش .
(٣) ابن هشام اللخمي وجهوده اللغوية...، ٢٤٧.

وتحمل كلمة " ابن" في أعطافها معنى الانتماء والانتساب والإرث، والمعهود أن ينسب الرجل إلى أبيه، إلا ماندر، فينسب إلى أمه في حالات، كأن تطير شهرتها وتطبق البلاد، أو لأسباب أخرى دون ذلك، وهند في اللغة من "هند تهنيداً قصر في الأمر وصاح صياح البومة وشتم شتماً قبيحاً وشتم فاحتمله وأمسك عن شتم الشاتم والسيف شحذه"[1]، "وحمل عليه فاهند أي ماكذب وماهند عن شتمي أي ماكذب ولاتأخر"[2]، وابن هند عند الشاعر رمز للوارث للجرأة والإقدام المتأصلين فيه والمتجاوز فيهما حد المعقول، المنذر لخصمه بالويل والثبور وعظائم الأمور، لايرحم عدوه، جبار، عنيد، جريء، شؤم على أعدائه ومن ينحو نحوهم وإن لم يكن عمداً، كالتميمي[3] الذى بوشر بالصلا دونما ذنب جناه إذ اقتاده جوعه وبحثه عن الطعام إلى هلاكه، فكان مجيئه حينئذٍ تتميما لما عزم عليه، فنفذت فيه المشيئة، وهو معنى توحيه كلمة "تميم" ومايليها من سياق.

هذه نماذج للصور الفنية في المقصورة الدريدية، أما التقريرية منها فنستطيع القول بأنها قد احتلت أبيات الحكمة، والمديح، والفخر، وهي تعادل ثلث المقصورة إن لم تجاوز نصفها.

أرجو ألا أكون ممن يحملون النص مالايحتمل، ولامن الذين يجورون عليه؛ فلا يعطونه حتى أبسط حقوقه، وألا أكون قد جانبت الإنصاف والصواب في دراسة هذه المقصورة، التى شغلت الأدباء والشعراء منذ ظهورها وحتى يومنا هذا، فكانت المنار والنبع الدفاق الذي استقيت منه الشروح، والقصائد بشتى فنونها: معارضات، مخمسات، مسمطات...الخ، والتى ستكون محط الدراسة في الباب التالي بعون الله وسداده.

---

(١) القاموس المحيط:الفيروز آبادي، مادة:هند،دار الفكر بيروت،١٤٠٣هـ-١٩٨٣م، ٣٤٩/١.

(٢) اللسان، مادة: هند.

(٣) هو الضحية المتمة للمئة من بني دارم من قبيلة تميم، التى اقسم عمرو بن هند بن المنذر بن ماء السماء بقتل مائة رجل منهم ثأراً لأخيه (انظر القصة في شروح المقصورة لهذا البيت).

الباب الثالث

صدى المقصورة الدريدية

الفصل الأول : شروح المقصـــورة الدريدية.

الفصل الثاني: معارضات المقصورة الدريدية.

الفصل الثالث: تسميطات وتخميسات المقصورة الدريدية.

الفصل الأول

شـــــروح المقصـــــورة الدريدية

حظيت مقصورة ابن دريد باهتمام الشراح، حتى تجاوز عددهم خمسة وأربعين شارحاً من جهابذة العلم والأدب، منهم: السيرافي (ت٣٦٨هـ)، وابن جني (ت٣٩٠هـ)، وربيعة المعمري (ت ٤٠٠هـ)، والإمام القيرواني المعروف بالقزاز (ت٤١٢هـ)، والجواليقي (ت٥٣٩هـ)، وابن هشام الحضرمي (ت٥٥٠هـ)، والصنهاجي (ت٦٢٨هـ)، وعز الدين بن جماعة (ت٧٦٧هـ)، وعبدالرحمن السخاوي (ت١٠٢٥هـ)، وابن مسك السخاوي (ت١١٢٣هـ) وغيرهم كثيرون، بعض منهم شروحه: مطبوعة أو ماتزال مخطوطة أو قيد الطبع : منها ماعرف كاتبها، ومنها ماجهل صاحبها[1]، والحصيلة فيض من الشروح لشراح معروفين، وأخرى لآخرين مجهولين، فكأنهم في غمرة اهتمامهم وإعجابهم بالمقصورة نسوا تدوين أسمائهم، وبقيت شروحهم شواهد لما سجلته المقصورة الدريدية من تفوق وفوز.

ولم يقتصر الأمر على شرحها، بل تنوع الاهتمام بها وتعدد مابين معارضات وتوشيح، وإعراب، وتخميس، واستشهاد بكثير من أبياتها في كتب ومؤلفات فطبعت مرات عدة بالعربية، إلى جانب ترجمتها إلى لغات أخرى من أوروبية وغيرها[2]، بل إن نسخ المقصورة المخطوطة متوفرة في كثير من المكتبات في شتى بقاع العالم، وقد أجمع علماء العربية وأدباؤها وشعراؤها على الإعجاب بمقصورة ابن دريد، والتغني بمحاسنها، سواء أكانوا معاصرين لابن دريد، أم لاحقين له، يقول ابن خالويه (ت٣٧٠هـ) عن المقصورة الدريدية: "كانت القصيدة الشاعرة المختارة، والكلمة المخزية من جميع المقصورات، لما أودعها من الحكم البليغة، والألفاظ الجزلة ليشفى الناظر فيها على مراده من العربية، والغريب وأيام الناس، والعلم بالممدود، ورسم المقصور..."[3].

---

(١) انظر: التمهيد في أول هذا البحث .

(٢) الفوائد المحصورة في شرح المقصورة لابن هشام اللخمي ، تحقيق : أحمد عطار ، ص٤١-٤٢.

(٣) ابن خالويه وجهوده في اللغة مع تحقيق كتابه شرح مقصورة ابن دريد، تحقيق: محمود جاسم محمد، ص ١٥٧.

فإذا ماسئل ابن خالويه عن نعته إياهـا بالمُخْزِيَةِ، قـال: "قـال ابـن السِّكِّيت[1] يُقالُ: هذه قصيدةٌ مُخْزِيةٌ إذا كانت نهاية في الحُسْنِ، يقولُ سامِعُها: أخـزى الله قائلهـا ماأشعرَهُ!![2]"، تلك آراء ابن خالويـه في مقصـورة ابـن دريـد، جسـد لنـا فيهـا مـدى تقديره وإعجابه بها، حتى إذا ماأراد التأكيد على حسـنها، استشـهد بـأقوال الآخريـن تعضيداً لقوله وتقوية لرأيه.

أما الزمخشري (ت٥٣٨هـ) فـإن رأيـه بـالمقصورة الدريديـة، لم يردنـا تصريحـاً ولاتلميحاً، وإنما جاءنـا إعجابـه ضمـن أبيـات شـعرية افتتـح بهـا شـرحه للمقصـورة، فتحدث عن مزايا وخصائص الدريدية، وقال[3]:

مَقْصُـوْرَةُ ابْـنُ دُرَيْـد ... حَـوَتْ جَمِيْـعَ الْمَعَـانِي
نِظَامهَـا مِثْـلُ دُرِّ ... أَوْ مِثْـلُ عِقْـدِ الْجُمَـانِ
حَـازَتْ أَحَـادِيْثَ صِـدْقٍ ... أَسْـنَادُهَا ذُوْ بَيَـانِ
فِيْهَـا مَوَاعِـظُ شَـتَّى ... تُمِيْـلُ كُـلَّ جَنَـانِ
فَنَاجِهَـا كَـلَّ وَقْـتٍ ... وَادْخُلْ لَهَا كُـلَّ حَـانِ
وَاقْطِـفْ زُهُـوْرَ رِيَـاضٍ ... زَهَـتْ بِحُسْـنِ الْمَبَـانِي
وَكُـنْ عَلَيْهَـا حَرِيْصـاً ... فَتِلْـكَ حِـرْزُ الْأَمَـانِي

فالزمخشري في هـذه الأبيـات، يحصـي مزاياهـا وفنونهـا، ويحـث علـى حفظهـا وترديدها في كل زمان ومكان، داعياً للحرص على تعلمها، حيث بها تتحقق الأمـاني وتنال الغايات.

---

(١) هو يعقوب بن السِّكِّيت، أخذ عن أبي عمرو الشيباني والفرّاء، توفى عام ٢٤٤هـ. [تـاريخ بغداد، ٢٧٣/٤، معجم الأدباء، ٥٠/٢٠، الانباه، ٥٠/٤].

(٢) ابن خالويه وجهوده في اللغة ...، تحقيق: محمود جاسم محمد، ص ١٥٧.

(٣) شـرح المقصـورة الدريديـة للزمخشـري ضـمن كتـاب أعجـب العجـب في شـرح لاميـة العرب لمحمد بن عمـر الزمخشـري، مطبعـة الجوائـب قسـطنطينية، الطبعـة الأولى، ١٣٠٠هـ، ص ٧١.

أما ابن هشام اللخمي (ت٥٧٧هـ)، فيصف لنا منزلة ومكانة مقصورة ابن دريد وتقدير وإجلال الأدباء والشعراء لها، وعلو شأنها على مر السنين والعصور، يقول: "... رأيتُ كثيراً من أهل الأدب، والناسلين إليه من كل حَدْبٍ، من أدباء زماننا، والمنتحلين هذه الصناعة في أوانا، قد صرفوا إلى مقصورة أبي بكر بن دريد - رحمه الله- عنايتهم واهتمامهم، وجعلوها مَأَمّهم في اللغة وإمامهم؛ لسهولة ألفاظها، ونبل أغراضها، وثقةِ منشئِها، واستفادة قارئها، واشتمالها على نحو الثلث من المقصور، واحتوائها على جزء من اللغةِ كبيرٍ، ولما ضمنها من المثل السائر، والخبر النادر، والمواعظ الحسنة، والحكم البالغة البيّنة"[1]، وبعد أن يذكر ويعدد محاسنها، ومنشأ إعجابه بها، يبين صدى هذه المقصورة، وآثارها في حث الشعراء على معارضتها، ودراستها بالنقد والشرح والتحليل ...الخ، ثم عجزهم عن الإتيان بمثلها، أو بلوغ ماوصل إليه ابن دريد بسببها من علو منزلة، وشرف مكانة، يقول: "وقد عارضه فيها جماعة من الشعراء، فما شقّوا غباره، ولابلغوا مِضمارَه، وهو - رحمه الله- عند أهل الآداب، والراغبين في هذا الباب، أشعرُ العلماء، وأعلمُ الشعراء، قد أدرك صدراً من الزمان، وجلة من الأعيان وسأذكر جملاً من أخباره، يستدل بها على مكانه من العلم ومقداره، على أن ذكره قد أنجد وأغار، وبلغ حيث لاتبلغ الأقمار"[2].

الشروح موضوع الدراسة :

وشراح مقصورة ابن دريد - كما مر بنا - عديدون كثيرون، تزاحموا على شرحها، وتنافسوا، حتى ليخيل للمرء بأنها باتت السبيل الأوحد والأمثل لتحقيق المجد، ونيل العلا، ولكن جُلَّ هذه الشروح لايزال مخطوطاً، أو قيد الدراسة والتحقيق،

---

(١) ابن هشام اللخمي وجهوده اللغوية مع تحقيق كتابه شرح مقصورة ابن دريد، دراسة وتحقيق مهدي عبيد جاسم، ص ١٤١.

(٢) المرجع السابق: ص ١٤١-١٤٢.

ومما طبع أربعة منها ستكون موضوعاً للدراسة في هذا الفصل من البحث، شُرَّاحها هم على الترتيب: ابن خالويه (ت ٣٧٠هـ)، الخطيب التبريزي (ت ٥٠٢هـ)، الزمخشري (ت٥٣٨هـ)، ابن هشام اللخمي (ت٥٧٧هـ)، وقد اختلفت أساليبهم في دراستها، فمنهم المسهب المستطرد في شرحه، ومنهم الموجز المختصر، ومنهم من حاول أن يسلك سبيل الاعتدال بين الإسهاب والإيجاز، يتفاوتون في شروحهم، كما يتفاوتون في أزمانهم، فنلحظ أن أجيالاً عديدة تفصل بين الشراح الأربعة، مما كان له كبير أثر على تلك الشروح، فجاءت مختلفة الاتجاهات، متباينة الأزمان والعصور، كل متأثر ببيئته وثقافة عصره. فقد كانت هناك اهتمامات عدة مثار عناية هؤلاء الشراح، وإن تراوح معدل ذلك الاهتمام بين صعود وهبوط، يتحكم فيه تصور كل جيل لمفهوم عملية شرح الشعر، مما نتج عنه تباين واسع في دوافعهم وغاياتهم من شروحهم تلك؛ فجاءت متمايزة كل له خصيصته، وتميزه، وتفرده.

المنهج المتبع في هذه الشروح :

قال ابن خلدون (ت٨٠٨هـ) في حد الشعر عند العرب: "هو كلام مفصل قطعاً متساوية في الوزن، متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة، وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتاً ... وينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله ومابعده، وإذا أفرد كان تاماً في بابه في مدح أو تشبيب أو رثاء فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت مايستقل في إفادته، ثم يستأنف في البيت الآخر كلاماً آخر كذلك"[1]. وكما التزم الشعراء تلك القاعدة في نظمهم، وتقيدوا فلا يلجأون إلى التضمين[2] بالخروج بالمعنى إلى البيت الذى يليه، وعد عيباً من عيوب الشعر؛ فتجنبوه إلا فيما ندر، كذلك التزم الشراح الأربعة – ابن

---

(١) مقدمة ابن خلدون، دار الشعب بالقاهرة معتمدة لطبعة لجنة البيان العربي، بتحقيق: د. علي عبدالواحد وافي، ص ٥٣٤.

(٢) التضمين:أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها [العمدة: ١/١٧١].

خالويه، التبريزي، الزمخشري، اللخمي - ذاك المفهوم السائد والمتفق عليه، وهو استقلال البيت بذاته كما رأينا توضيحه عند ابن خلدون سابقاً، واتحدوا جميعاً في اتباعه في جميع شروحهم للمقصورة الدريدية، وبذاك سار الشراح في ركاب الشعراء، وهو أمر قد فرضه عليهم مفهومهم عن الشعر، إلا أن السؤال الذى يفرض نفسه علينا، ماهو منهجهم في شرح البيت الشعري؟ وهل كان لهم فيه نقاط التقاء وإجماع، أم أن الأمر على خلاف ذلك؟

اتحد منهجهم في شرح البيت الشعري، كما اتحد من قبل اعتمادهم البيت الشعري وحدة مستقلة بذاتها، فقد جاء منهجهم فيه قائماً على توزيع الشرح إلى قسمين كبيرين: شرح لغوي، وشرح معنوي، وإن الأغلب أن يكون الشرح مزيجاً بينهما: لغوياً معنوياً في آن واحد، وأن تتقدم فيه اللغة على المعنى، ويكون الربط بينهما بعبارات من قبيل: "والمعنى ..."، ويقول ..."، "وأراد..." وسندرس ذلك بالتفصيل عند كل شارح على حدة فيما يلي :

أولاً : ابن خالويه :

هو الحسين بن أحمد بن خالويه بن حمدان الهمذاني الأصل[1]، نشأ في بغداد، وعاش بحلب، ومات بها، اشتهر بابن خالويه اللغوي النحوي، ويكنى بأبي عبدا لله[2].

وترك ابن خالويه كتباً كثيرة، تنوعت مابين: علوم القرآن، والحديث، واللغة، والنحو، والأدب، ويأتي شرحه لمقصورة ابن دريد من أعظم وأوفى الشروح التى وصلت إلينا.

---

(١) نسبة إلى همذان ، وهي مدينة ببلاد الجبال من فارس بإيران [أعيان الشيعة : ٤٨/٢٥].

(٢) انباه الرواة، ٣٢٤/١، الفهرست، ابن النديم، ص ٨٤.

شرحه للمقصورة :

يعدّ ابن خالويه أول من شرح المقصورة، فلقد عاصر ابن دريد وتتلمذ على يديه، بل كان إلى جانب شرحه إياها، راوية لكتابه الجمهرة في اللغة، وكلاهما ابن دريد وابن خالويه كانا عالمين من علماء اللغة، فقد جعل الأول مقصورته معرضاً لثروته اللغوية منظماً إياها شعراً، بينما قام الآخر بشرحها معتمداً على قدراته اللغوية والأدبية، مظهراً براعة مايحوزه من رصيد ثقافي عام، ولغوي خاص، مثبتاً مدى رسوخ باعه في هذا المجال، فاتخذ من شرحه للمقصورة تحدياً لقدراته وإمكاناته، ليؤكد أنه لايقل موهبة ومعرفة عن أستاذه، وقد حدا به ذلك إلى مجيء شرحه ميالاً إلى الاستطراد والإسهاب؛ إذ لايخفى على القاريء توسعه المفرط في الاتجاه اللغوي، وانطلاقه من تفسير وشرح المفردات إلى استطرادات من النظائر، والشواهد، والأقوال، والأمثال، ولم يكن البيت من القصيدة سوى منطلق لاقتناص مافيه من قضايا لغوية ومعجمية، أو نحوية وصرفية، وذكر لمذاهب العلماء واختلافاتهم أو اتفاقاتهم في كل تلك المسائل اللغوية، واستعانة بالآيات القرآنية، والأحاديث النبوية، وماورد عن العرب من أبيات شعرية منسوبة للقدماء من شعرائهم أو المحدثين منهم.

١- الاهتمام اللغوي :

كان ابن خالويه أكثر شراح المقصورة نزوعاً للاتجاه اللغوي، حيث يبدو وكأنه يغرف من بحر اللغة المتدفق السيال، فجاء شرحه زاخراً بالمادة اللغوية، والتزم في هذا الجانب من شرحه بالحديث عن معاني الألفاظ ودلالالتها، ومايعتريها من تطور، واشتقاقاتها ومايحدث من تغيير في معانيها، وما إلى ذلك من فوائد لغوية جمة، نذكر منها على سبيل المثال :

١- اهتمامه الخاص بما ورد من مقصور في قافية كل بيت في القصيدة، مع عرض لآراء كل من البصريين والكوفيين واختلافهم، أو اتفاقهم في كيفية كتابتها، قال: "وتُكْتَبُ الدّجى بالياء، إذا جعلته جمع دجية، وجائز أن يكون من ذوات الواو،

من دجا الليل يدجو، فإذا كان كذلك، فأهل البصرة يكتبونه بالألف لأنه من ذوات الواو، وأهل الكوفة يكتبون ذوات الواو، إذا انضمّ أوّلُ الإسم أو انكسَرَ بالياء، نحو: الضُّحى والرِّضى، والعِدى بالياء، وأهل البصرة بالألفِ على القياس"[1].

ويؤكد على التزامه ببيان كيفية كتابة ألف المقصور والممدود للتمييز بينهما، مقدماً قاعدة توضيحية في ذلك، ذاكراً تلك الفائدة من أول بيت في المقصورة تعميماً للفائدة والاستفادة، ومنهجاً يسلكه في سائر شرحه: "وسأبين لك آخر كل بيت كيف تكتبه، بعد أن أقدم لك أصلاً تعرف به أكثره إن شاء الله تعالى"[2]، ثم يعرض تلك القاعدة فيقول: " اعلم أن كل ممدود يُكتبُ بالألف نحو: هواءٍ وسماءٍ، وكل مهموز إذا انفتح ماقبله، يُكتب بالألف، نحو: خطأ ونبأ، فإنْ أضفت المهموز والممدود إلى ظاهر تركتهما على همزهما، وإنْ أضفتهما إلى مكني كتبتهما في الرفع واواً، وفي الخفض ياءً، وفي النصب ألفاً، وذلك قولك: هذا كساؤك، ومررت بكسائك، ورأيت كساءك، فأما المقصور الثلاثي: فما كان من ذوات الواو كتبته بالألف، نحو : قفا وعصا، وكذلك الفِعْلُ: كحلا ودعا، وماكان من ذوات الياء كتبته بالياء، وأجاز النحويون جميعاً كتبها بالألف وذلك نحو : فتى ورحى، وقضى ورمى، فإذا زادت على الثلاثي حرفاً فصاعداً، رجع جميع ذلك إلى الياء، وذلك نحو: أغزى، وتعازى، واستغزى، إلا أن يجتمع في آخر الكلمة ياءان، نحو : الدُّنيا والعُليا، والسُّقيا، ويَعْيا زيدٌ بأمرِهِ، ويَحْيَا حياةً طيبةً، إلا يحيى اسم شخص فانك تكتبه بالياء، فَرْقا بين الاسم والفعل"[3].

ثم يتابع ذلك بقوله: " وتعرف ذوات الياء والواو في جميع كلام العرب بستة أشياء: بالماضي والمضارع، والمصدر والتثنية والجمع، وبحُسن الإمالة، وذلك نحو: دعوْتُ أدعو، وقضيْتُ أقضي، ورمى رمية، ودعا دعوة، وحصياتٌ وقطواتٌ، وفَتَيانِ

---

(١) شرح ابن خالويه لمقصورة ابن دريد ضمن كتاب ابن خالويه وجهود في اللغة مع تحقيق كتابه شرح مقصورة ابن دريد، تحقيق: محمود جاسم محمد، ص ١٥٩.

(٢) المصدر السابق، ص ١٥٩.

(٣) المصدر السابق، ١٥٩-١٦٠.

وقَفَوان، وقَضَيا ودعَوا، وماحسنت فيه الإمالة ولم يعلم أصله فنحو: متى وبلى تكتبهما بالياء، فهذا أصل تَعرِفُ به عامَّة مايَرِدُ عليك، وتزداد معرفة بما أثبته [لك] في آخر كل قافية، وبا لله الثقة"[1].

ويحرص على عرض القاعدة بتمامها مهما طالت، ويلحقها بتوابع فرعية حتى إنه لايضن ولايشح بمعلومة، وإن أدى به ذلك إلى مجاوزة المطلوب والمرغوب.

٣- الاستطراد:

يغلب على شرح ابن خالويه للمقصورة الدريدية ميله الواضح للاستطراد والإسهاب، فإذا ماشرح بيتاً من المقصورة يلحظ القاريء كثرة المرادفات والشواهد الشعرية، والآيات القرآنية، بل كثيراً مايخرج إلى شرح ألفاظ الشواهد، ومايتبع ذلك من معانٍ لغوية، أو صرفية، أو نحوية ...إلخ، فعند شرحه للبيت :

رَضِيتُ قَسْراً وعلى القَسْر رِضا مَنْ كانَ ذَا سُخْطٍ على صَرْفِ القَضَا

يقول"فأما القضا بالقصر فنبات يعرف بهذا الاسم القضا، والقضى [بالكسر]: جمع قضةٍ، وهي نبات يجمع قضين وقضات، وأنشد:

بِسَاقَيْنِ سَاقي ذِي قِضِينَ تَحُثُّهُ بِأَعْوادِ زَنْدٍ أو الأُوِيَّةِ شُقْرا

فهو لايكتفى بالشاهد الشعري، بل يستطرد إلى شرح الغريب من ألفاظ الشاهد، فيقول: " الأوية : جمع أَلْوَةٍ، وهو العود الذي يتبخر به، ويقال للعود أَلْوَةٌ وأُلْوَةٌ ولِيَّةٌ والكِباءُ والمِجْمَرُ والقطر والمَنْدَلُ. حدثني ابن عرفة، قال: حدثني محمد بن يونس الكديمي عن الأصمعي، قال: اطلع أعرابي في قبر رسول ا لله ﷺ ، فقال :

أَلا دَفَنْتُم رَسُولَ ا للهِ في سَفَطٍ مِنَ الألوّة أَحْوَى مُلْبَسٍ ذَهَبَا"[2]

ولايقف عند هذا الحد من الاستطراد، فيخرج إلى المزيد منه، إذ يتبع هذا

---

(١) المصدر السابق، ١٦٠.

(٢) المصدر السابق، ١٨٠-١٨١.

البيت بقوله: " وقال محمد بن حرب الهلالي: كنت عند قبر الرسول ﷺ، فإذا أعرابي يوضع علي بعيره حتى أناخ عند باب المسجد فعقل بعيره، ثم دخل إلى حائط القبر، فسلم على نبي الله ﷺ ، ثم قال: بأبي أنت وأمي يارسول الله، إن الله جل ذكره خصك بوحيه، وأنزل عليك كتابا جمع لك فيه علم الأولين والآخرين، فقال فيه وقوله الحق: ﴿**وَلَوْ أَنَّهُمْ إِذْ ظَلَمُوا أَنْفُسَهُمْ جَاءُوكَ فَاسْتَغْفَرُوا اللَّهَ وَاسْتَغْفَرَ لَهُمُ الرَّسُولُ لَوَجَدُوا اللَّهَ تَوَّابًا رَحِيمًا**﴾[1]، وقد آتيتك مقراً بالذنوب، مستشفعاً إلى ربي بك، وهو سبحانه منجز ماوعدك، ثم التفت إلى القبر، فقال:

ياخير من دفنت في الأرض أعظمه	فطاب من طيبهن القاع والآكم
نفسي الفداء لقبر أنت ساكنه	فيه العفاف وفيه الجود والكرم
أنت النبي الذي يرجى شفاعته	يوم المعاد إذا مازلت القدم

ثم ركب راحلته مولياً، فما رأينا أعرابياً أبلغ منه"[2]، ويتابع شرح البيت ذاته، فيقول: " وحدثنا أحمد عن علي عن أبي عبيد في حديث النبي ﷺ ، في صفة أهل الجنة "ومجامرهم الألوه". وقال امرؤ القيس في القطر:

كأن المدام وصوب الغمام	وريح الخزامى وذوب العسل
يعل به برد أنيابها	إذا طرب الطائر المستحر

شبه طيب فم المرأة وقت السحر إذا تغيرت الأفواه بالقطر، وأخذه ابن أبي ربيعة، فقال:

كأن المدام وصوب الغمام	وريح الخزامى ونشر القطر
يُعلّ بها برد أنيابها	إذا النجم وسط السماء اعتدل

وكان رسول الله ﷺ يتبخر بالألوة مع الكافور والزعفران، وكان يشبه رائحة

---

(١) سورة النساء، آية ٦٤ .

(٢) شرح ابن خالويه لمقصورة ابن دريد...، تحقيق محمود جاسم محمد، ص ١٨١-١٨٢.

جسده إذا عرق برائحة الورد، ويقال: إن ورق الجوز تشبه رائحته رائحة أبينا آدم ﷺ، ومامَس خز ولا حرير ألين من كف رسول ا لله ﷺ "[1].

فهل يغرب عن القاريء لهذا الشرح مدى ميل ابن خالويه إلى الاستطراد، والخروج بشرح الكلمة إلى المزيد من الإضافات؟ إنه لايكتفي بمعنى الكلمة وبيان مؤداها ومغزاها، بل يذهب إلى شرحها بأكثر من كلمة، وجملة، أوعبارة، أو حتى حكاية، وإن أدى به ذلك إلى استطراد لغوي، أو غير لغوي، فيستجيب لبواعث الكلمة، وإن كانت مما لايمت إلى المعنى الدقيق للغة، أو المعنى الموظف في البيت المشروح، مثال ذكره لحكاية الأعرابي الزائر لقبر الرسول ﷺ؛ وحديثه البليغ عن الرسول وصفاته .. وما أظن ذلك إلا بسبب من مخزونه الثقافي ذي الحضور الكثيف الذي يفرض وجوده بسلطان عجيب محكم، فلايمكنه الفرار منه، أو الحياد عنه، إذ تتدفق عليه المعارف والعلوم بعضها إثر بعض، ويوردها لمجرد دواعي الأفكار والمتشابهات، ويذكره الشيء بمثيله ونظيره: كذكره للألوة كنوع من الطيب؛ فيذكره ذلك بقول امريء القيس في القطر، ويستدعيه ذاك الأمر إلى تذكر طيب فم المرأة، وماقاله امرؤ القيس من شعر في ذلك، ثم يعرج إلى اقتباس ابن أبي ربيعة للبيت، ثم إلى تطيب الرسول عليه الصلاة والسلام، ونوع ومكونات ذاك الطيب، ثم ينتقل من الطيب كرائحة مكتسبة بأن أعلاها وأطيبها رائحة جسده ﷺ ، ومنها إلى رائحة أبينا آدم عليه السلام، ومن حاسة الشم إلى حاسة اللمس، حيث قال: ومامس خز ولاحرير ألين من كف رسول ا لله ﷺ ، كل هذا في شرح بيت واحد من أبيات المقصورة.

---

(١) المصدر السابق، ص ١٨٢.

٣- الشواهد القرآنية :

وإذا مااستشهد بالقرآن الكريم، فإنه يحرص على تفسير آياته كلمة كلمة، حتى ينفذ إلى شرح الشاهد في الآية، جاء ذلك في شرحه كلمة " أمشاج" من البيت التالي من المقصورة :

خُوْصٍ كَأَشْبَاحِ الْحَنَايَا ضُمَّرٍ يَرْعُفْنَ بِالْأَمْشَاجِ مِنْ جَذْبِ الْبُرَى

قال: "... والأمشاج : الدم وماختلط به من الرغام الذى يخرج من أنفها، فأما قوله تعالى ذكره: ﴿**هَلْ أَتَى عَلَى الْإِنْسَانِ حِينٌ مِنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُنْ شَيْئًا مَذْكُورًا**﴾[١]، فإنه يعني بالإنسان : آدم ﷺ، وحين من الدهر: أربعين سنة (لم يكن شيئاً): أي : كان شيئاً ولم يكن (مذكوراً)، قبل أن تنفخ فيه الروح، (إنا خلقنا الإنسان)، يعني : آدم عليه السلام، (من نطفةٍ): يعني: ماء الرجل والمرأة، (أمشاج): يعني: أخلاطاً، وذلك أن في طبيعة الإنسان المرتين، الدم والرطوبة، فخلق الله الإنسان على ذلك، وهي الأمشاج، فقال: (من نطفةٍ أمشاجٍ)، والواحدة: مشج، (نبتليه): نختبره"[٢]، وليس هذا حسب له، بل إنه إذا ماشرح بيتاً، ووجد الشاهد في آية، وذكر مرادفها في آية أخرى، أورد الآيتين، مضيفاً إليهما شاهداً شعرياً، ثم يعرج إلى تفسير معنى الآية الشاهد، متبعاً ذلك بسبب النزول، وفيمن نزلت، أورد ذلك في شرحه كلمة (تلف) من البيت التالي من أبيات المقصورة:

إِذَا تَصَفَّحْتَ أُمُوْرَ النَّاسِ لَمْ تُلْفِ أَمْراً حَازَ الْكَمَالَ فَاكْتَفَى

يشرح البيت فيقول: "... وقوله: لم تلف، أي: لم تجد، يقال: ألفيت زيداً، أي: وجدته، قال الله تعالى: ﴿**مَا أَلْفَيْنَا عَلَيْهِ ءَابَاءَنَا**﴾[٣]، وفي موضع آخر: ﴿**مَاوَجَدْنَا عَلَيْهِ ءَابَاءَنَا**﴾[٤]، قال الشاعر:

---

(١) سورة الإنسان، آية ١ .
(٢) المصدر السابق، ٢١١-٢١٢.
(٣) سورة البقرة، ١٧٠.

فألفيتُـــهُ غَـــيْرَ مُسْـــتَعْتِبٍ ولا ذاكـــــر الله إلّا قَليـــــلا

ومعنى الآية : أن الله تعالى قال: ﴿وَإِذَا قِيلَ لَهُمُ اتَّبِعُوا مَا أَنْزَلَ اللَّهُ﴾[1]: أي: اعملوا بما أنزل الله في كتابه على رسوله فأحلوا حلاله، وحرموا حرامه، ولاتسيبوا السائبة، ولاتبحروا البحيرة وغير ذلك مما قد زينه الشيطان فاتبعوا خطواته، قالوا في جواب ذلك ﴿بَلْ نَتَّبِعُ مَا وَجَدْنَا عَلَيْهِ ءَابَاءَنَا﴾[2]، والذي قال ذلك أبو رافعه بن خارجة، وخالد بن عوف ﴿أَوَلَوْ كَانَ ءَابَاؤُهُمْ لَا يَعْقِلُونَ﴾[3]، من أمر الله (شيئاً)، ولايصيبون حقاً، ولايذكرون رشداً[4].

وكما يرى القارىء لشرح ابن خالويه للمقصورة الدريدية، أنه قد تعمد الإسهاب، وتقصد الإطناب، إعجاباً منه بهذه القصيدة التي كان يراها الغاية في الحسن، والتي وجد في شرحها مناسبة وفرصة مواتية لإظهار براعته لعرض مايحوزه من معارف لغوية وثقافية متعددة متنوعة لايقل شأنها عما جاء به ابن دريد في مقصورته.

ثانياً : الخطيب التبريزي :

هو يحيى بن علي الشيباني، ولد بمدينة تبريز ببلاد فارس عام (٤٢١هـ)، ونشأ فيها، فنسب إليها، يكنى بأبي زكريا، ويلقب بالخطيب[5]، تنقل بين بغداد، والبصرة، وجرجان، وبلاد الشام، ثم عاد إلى بغداد، وتوفي بها ودفن عام (٥٠٢هـ)[6].

---

(١) سورة البقرة، ١٧٠.

(٢) سورة لقمان، ٢١.

(٣) سورة البقرة، ١٧٠.

(٤) المصدر السابق، ٤٤٢-٤٤٣.

(٥) إرشاد الأريب، الحموي ياقوت، ٢٨٦/٧-٢٨٧.

(٦) انظر: منهج التبريزي في شروحه والقيمة التاريخية للمفضليات، د. فخرالدين قباوة، المكتبة العربية بحلب، ص ١٨-١٩.

أما مؤلفاته : فجاءت متعددة، تشمل علوم التفسير، وعلوم العربية، وإعراب القرآن، وغريب الحديث، وشروحاً أدبية لدواوين العديد من الشعراء في مختلف العصور، وشرح مقصورة ابن دريد موضوع درسنا.

منهج التبريزي في شرح المقصورة :

سار التبريزي على منهج سابقيه بشرح أبيات المقصورة باعتبارها وحدات مستقلة، واتصف شرحه بالتكامل والإيجاز مجانباً التطويل والإسهاب، فجاء شرحه إشارات مختصرة، ونبذاً موجزة، فكأننا به في هذا الشرح قد أخذ على نفسه عهداً بالإيجاز، فلم يحد عن هذا المنهج، فاراً من الإطالة والاستطراد حاشا الجانب التاريخي الذي ماثل فيه غيره من الشراح من حيث الإطالة والإسهاب، وقد أوضحت دراسة معاصرة لشرح التبريزي للمقصورة أنه قد " اقتصر على الإيجاز والإجمال، في تفسير الغريب، وشرح المعاني، والإشارات العجلة، من اللغة والنحو والنقد والعروض والقوافي، مع إيراد الأخبار التاريخية، ممثلاً المنهج التكاملي في صورة مكثفة مصغرة"[1].

وفيما يلي نموذج من شرحه لأبيات المقصورة، يقول :

"واتَّخَذَ التَّسهيدُ عيني مألفا لمّا جَفا أجفانَها طَيفُ الكَرَى

التَّسهيدُ: تَفْعيلٌ من السُّهاد. والكرَى: النّومُ، يقول: جَعَلَ السهادُ عينَه مألفاً، لمّا جَفاه الطيفُ الذى كان يأتيه في النوم.

فكلُّ مالاقيتُهُ مُغْتَفَرٌ في جَنبِ ما أسأرَهُ شَحْطُ النَّوَى

الفاء : جواب الشّرط الذى في أول القصيدة. وأسأرَه : أبقاه. والشّحطُ: البُعدُ. يقول : كلُّ مالاقيتُهُ من الشدائد سهلٌ، بالإضافة إلى النّوى وهو البُعدُ أي :

---

(١) منهج التبريزي في شروحه والقيمة التاريخية للمفضليات ، د. فخرالدين قباوة، ص ٢٠٣.

النوى أعظم الشدائد التى ألقاها"[1].

هذا نموذج من شرحه لبيتين من أبيات المقصورة، وهو وإن اتصف بالإيجاز فإنه اشتمل على إشارات متنوعة في مختلف العلوم اللغوية، منها :

١- الوزن الصرفي : في قوله: التسهيد: تفعيل من السهاد.

٢- الدلالة اللفظية: الكرى : النوم، أسأره : أبقاه، الشحط: البعد.

٣- الدلالة النحوية: الفاء: جواب الشرط الذى في أول القصيدة.

٤- شرح معنى البيت : يقول: جعل السهاد عينه مألفا ، لما جفاه الطيف الذى كان يأتيه في النوم، وأيضاً، يقول: كل مالاقيته من الشدائد سهل، بالإضافة إلى النوى وهو البعد أي: النوى أعظم الشدائد التى ألقاها.

وشرح البيت الثامن والأربعين، والتاسع والأربعين من المقصورة ، فقال :

" يحملن كل شاحب، محقوقف من طول تدآب الغدو، والسرى

الشاحب : المتغير الوجه، والمحقوقف: الذي قد تحدب من طول السفر، وتدآب: تفعال من : دأب الرجل في عمله إذا جد، وأدأب إدآباً، والدائبان: الليل والنهار. والسرى: سير الليل. حلف بهذه الإبل التى تحمل الحجاج إلى بيت الله"[2]، ثم يتابع شرحه للبيت الذي يليه فيقول :

" بر ، برى طول الطوى جثمانه فهو كقدح النبع ، محني القرا

البر : التقي . والجثمان : الجسد. وبراه يبريه إذا هزله ، وأذهب لحمه. والطوى: الجوع. وشبهه، لشدته وصلابته، وقدح النبع، لأن النبع أصلب الشجر. والقرا: الظهر"[3].

---

(١) شرح مقصورة ابن دريد، الخطيب التبريزي، تحقيق: فخرالدين قباوة، المكتبة العربية بحلب، الطبعة الأولى، ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م، ص ١٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٥٣.

(٣) المصدر السابق، ص ٥٣-٥٤.

وهكذا نلحظ أنه يستمر في نهجه الإيجازي، وإشاراته السريعة، التي تشمل الإشارات اللغوية التالية :

١- الدلالة اللفظية : الشاحب : المتغير الوجه. والمحقوقف : الذى تحدب من طول السفر. وفي البيت الذي يليه: البر: التقي. والجثمان : الجسد.

٢- الوزن الصرفي : تدآب : تفعال .

٣- الاشتقاق اللفظي : تدآب .. من دأب الرجل في عمله إذا جد، وأدأب إدآباً.

٤- صياغة المثنى : الدائبان .

٥- الإلماح البلاغي : قوله " شبهه ، لشدته وصلابته ".

٦- شرح معنى البيت: يشرح الأول منهما بقوله: " حلف بهذه الإبل التى تحمل الحجاج إلى بيت الله " أما الثاني منهما فاكتفى في شرحه بما جاء به من شرح لغوي للكلمات.

ويبلغ شرح التبريزي للمقصورة من الإيجاز درجة إيراد البيت دونما أي تعليق أو أدنى شرح، متجاوزاً البيت إلى الذي يليه . يقول :

" من ظَلَمَ النَّاسَ تحامَوا ظُلمَهُ وعَزَّ عَنهم جَانباهُ، واحتَمَى

وهُمْ ، لِمن لانَ هُم جانِبُهُ أظلَمُ من حَيَّاتِ أنباثِ السَّفَى

أنباث من قولك : نَبَثْتُ التراب انبُثُه نَبْثاً، فهو مَنبوثٌ، إذا استخرجتَهُ من بئر، أو نهر. و" السَّفَى" هنا: التراب الذى يُخرَج من البئرِ إذا حُفِرتْ. والسَّفَى: القَبرُ. قيل له ذلك، لأنه تراب مجتمع"[1]. فهو في الوقت الذي لم يتعرض فيه للبيت الأول بأي نوع من الشرح يورد في شرح البيت الثاني منهما فنين من الفنون اللغوية: تنوع اشتقاق الكلمة أنباث: أنبثه نبثاً، فهو منبوث ونبيث ... وثانيهما: الاشتراك اللفظي بين التراب والقبر.

---

(١) المصدر السابق، ص ٨٠.

وقد يشرح التبريزي بعض الأبيات بكلمة واحدة منه، أو ذكر البيت والتعقيب عليه بروايةٍ أخرى لهذا البيت، والاكتفاء بهذه الرواية دونما شرح أو تعليق، أو يشرح البيت بالذي يليه على سبيل المشابهة، قال في شرح البيت التالي :

مَنْ ضَيّعَ الحَزْمَ جَنَى، لِنَفْسِهِ ندامةً ، ألذَعَ مِن سَفْعِ الذَّكا

" الذَّكا: النَّار"[1]، ثم انتقل إلى شرح البيت التالي له، ومثل ذلك فعل مع البيت:

عَجِبتُ، مِن مُسْتيقِنٍ أنَّ الرَّدَى إذا أتاهُ لايُداوَى ، بالرُّقَى

قال في شرحه : "الرُّقَى : جمع رُقْيةٍ"[2]، ومازاد عن ذلك كلمة.

وقال في شرح للبيت التالي :

" فإن أَمُتْ فقد تَناهت لَذَّتي وكلُّ شيءٍ بَلغَ الحَدَّ، انتَهَى

يتبع البيت بقوله: "ويروى: فقد تناهت مدتي"[3]، دونما أي إضافة أو تعليق، ويصنع مثل ذلك مع البيت التالي :

وإنَّما المَرءُ حَديثٌ، بَعدَهُ فكُنْ حَدِيثاً حَسَناً، لِمَن وَعَى

ويروى : " وإنَّما المَرءُ حَديثٌ حَسَنٌ"[4].

ويفسر البيتين التاليين ببعضهما، بل ويلحق الثالث بهما في الشرح، يقول:

" لِيَ التِواءٌ، إنْ مُعَادِيَّ التَوَى لِيَ استِواءٌ إنْ مُوالِيَّ استَوَى

طَعْمِيَ شَرْيٌ، للعَدُوِّ، تارةً والأَرْيُ بالرّاحِ، لِمن وُدِّي ابتَغَى

الشَّرْيُ : الحَنْظلُ. والأَرْيُ : العَسَلُ. ومعنى هذا البيت قريب من معنى البيت

---

(١) المصدر السابق، ص ٨٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٨٥ .

(٣) المصدر السابق، ص ٩٧.

(٤) المصدر السابق، ص ٨٤.

الذي تقدمه. وكذلك البيت الذي بعده، يؤكِّد بعضُه بعضاً"[1].

وهكذا جاء شرح التبريزي للمقصورة نموذجاً للإيجاز والاختصار، حتى إنه ليكتفي في شرحه بكلمة واحدة، وأحياناً يستغني عنها، فيورد البيت يعقبه مباشرة بمثيله، مستأنفاً شرحه المختصر الموجز .

ثالثاً : شرح الزمخشري :

هو أبوالقاسم محمود بن عمر بن محمد بن محمد بن عمر الخوارزمي الزمخشري، كان إماماً في علوم التفسير والحديث والنحو واللغة وعلم البيان؛ ولذا كانت الرجال تسعى إليه طلباً لعلومه وفنونه، سافر إلى مكة، وجاور بديارها زماناً، فصار يقال له (جار الله)، وكان هذا الاسم علماً عليه[2]، توفي بجرجانية خوارزم سنة (٥٣٨هـ)[3].

مؤلفاته :

امتازت تصانيف الزمخشري بأنها تصانيف بديعة، في مختلف العلوم والفنون[4]، والتي جاءت في التفسير، والأصول، والفقه، والمسائل النحوية واللغوية والأمثال، والأدب، وكان لها الأثر البعيد في الفكر العربي والإسلامي.

شرحه للمقصورة :

يعد الزمخشري محمود بن عمر أحد الشراح الذين اهتموا بشرح مقصورة ابن دريد، وقد جاء شرحه ميالاً إلى الإيجاز والاختصار، إذ لم يتجاوز المئة صفحة، ابتدأ

---

(١) المصدر السابق، ص ٧٧ .

(٢) وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: د. إحسان عباس، ص ١٦٨ .

(٣) المصدر السابق، ص ١٧٣.

(٤) المصدر السابق: ص ١٦٩.

من الصفحة الثانية والسبعين إلى ثلاثين بعد المئة، ملحقاً بقصيدة لامية العرب للشنفرى، وتالياً لكتاب أعجب العجب في شرح لامية العرب .

وهذا الشرح يغلب عليه الاتجاه نحو تفسير الألفاظ لغوياً، ولايعني هذا أنه جانب ماعداه من اتجاهات وشروحات نحوية، أو صرفية، أو بلاغية، بل إنه حرص على الجمع بين كل ذلك بأقصر العبارات وأيسرها، مع التزامه بالشواهد القرآنية والشعرية دون إسناد، أو توثيق، إلى جانب شرح المعنى سابقاً إياه بعبارة مثل: يعني بهذا القول ...، يقول ...، أراد...، وسنذكر أبرز ماتميز به شرح الزمخشري بايضاح فيما يلي :

١- اعتماد وتعدد الروايات :

هذا الجانب من شرحه لايجد القاريء فيه إلا القليل الموجز من إشاراته إلى روايات بعض الأبيات، مثاله ماورد عند شرحه للبيت التالي من المقصورة:

أرمِّقُ العيشَ على بَرْض فإنْ رِمْت ارتشافا رمت صعب المُنْتَسا

يقول: "... واختلف قول أبي بكر فيه، فقال مرة أرمق العيش بكسر الميم، وقال مرة بفتحها فإذا كان أرمق بكسر الميم كان مبنياً للمعلوم والفاعل أنا، وإذا كان أرمق بالفتح كان الفعل لغيره على مالم يسم فاعله فكان التقدير أعطى منه بقدر مايمسك رمقي وهو مقدار القوت.."[1]، فهو في شرحه هذا ينقل لنا روايتين للبيت، إلا أنه لم يوازن أو يفاضل بينهما، ولم ينقد أياً من الروايتين، واكتفى ببيان تأثير كل رواية من حيث المعنى فقط.

وقد تتجاوز رواياته للبيت ثلاث صيغ، ويبقى الاهتمام بتأثيرها على المعنى شاغله الأول، يقول في شرحه للبيت التالي من المقصورة :

---

(١) شرح المقصورة الدريدية للزمخشري ضمن كتابه أعجب العجب في شرح لامية العرب: ص٧٦-٧٧.

فجلـل الأفـق فكـل جـانب منها كأن مـن قطـره المـزن حبـا

يشرح فيقول : "... ومن قطره أي من ناحيته وجمعه أقطار على رواية من رواه بضم القاف والقطر جهة من جهات الأفق وعلى هذه الرواية يروى حبا بالباء بنقطة واحدة من أسفل ويكون معنى حبا امتلأ ودنا من الأرض لثقله بالماء يريد السحاب ويروى كأن من قطره كان حيا بالياء المنقوطة بنقطتين من تحت وقطرة بفتح القاف وتقديره غطى هذا السحاب الأفق فكل جانب من جوانب هذه المواضع كان من قطره أي من صوبه ..."[1].

وروايات أخرى، يذكرها في شرحه للبيت التالي :

لايرفـع اللـب بـلا جـد ولا يحطـك الجهـل إذا الجـد عـلا

يشرحه فيقول: "... لايرفع اللب هو من الرفعة أي لاتعلو منزلته ويروى لاينفع من النفع الذى هو ضد الضر واللب العقل وجمعه ألباب والجد بالفتح الحظ والبخت ولايحطك الجهل أي لاينزلك ولايسفك، ويروى ولايحبطك الجهل أي لايبطل حظك، ولايسقط رفعتك، ومنه قوله جل ذكره ﴿فَأَحبَطَ أَعمَالَهُمْ﴾[2] أي أبطلها إذا الجد علا أي إذا السعد ارتفع"[3].

ويذكر في شرح لبيت آخر من المقصورة :

ومرقـب مخلولـق ارجـاؤه مستصعب المسلك وعـر المرتقـى

قال: "... المرقب الموضع العالي ينظر منه إلى بعد والمخلولق الأملس. وأرجاؤه نواحيه والمستصعب الصعب والمسلك الطريق وجمعه مسالك ويروى مستصعب الاقذاف والاقذاف النواصي واحدها قذف وعر صعب والمرتقى المصعد ويروى وعر

---

(١) المصدرالسابق، ص ١٠٦.

(٢) سورة محمد، آية ٢٨ .

(٣) المصدر السابق، ص ١١٢.

المرتبى أي الموضع العالي الذى يرتبى إليه أي يرتفع فيه ويصعد عليه وهو من ربا يربو إذا ارتفع والربوة الأرض المرتفعة..."[1].

هذا هو جل ماذكره من روايات في شرحه لكافة أبيات المقصورة، ونلحظ مدى اهتمامه بجانب واحد فقط: وهو تأثير اختلاف الرواية على توجيه المعنى وتحديده، مجانباً ماعدا ذلك من تحليل، أو نقد، أو مفاضلة لرواية دون أخرى، أو حتى إبداء رفض أو قبول لها، فهو يكتفي بإيراد ماجاء من روايات، دون التعرض لمن رويت؟ وعمن قيلت؟ يشغله عن ذلك حرصه على الإيجاز والاختصار فيما يبدو من ذلك.

٣- الجانب اللغوي :

إن الزمخشري في شرحه للألفاظ اللغوية، يكتفي في ذلك بذكر معنى الكلمة، دون تعرض لأي تفريعات، ودون استفاضة في التحليلات اللغوية، فهو في الغالب والأعم يتجنب مرادفات الكلمة، أو مشتقاتها، أو استعمالاتها المجازية إلا في النادر والقليل، وكثيراً مايستشهد في معاني الكلمات بالآيات القرآنية، والأمثال، والأبيات الشعرية، وقد يأتي بشواهد منسوبة حيناً، مجهولة النسبة أحياناً كثيرة، يشرح البيت التالي من المقصورة ، فيقول :

" أَنَّ الْقَضَاءَ قَاذِفٍ فِي هُوَّةٍ لَاتَسْتَبِلُّ نَفْسٌ مَنْ فِيهَا هَوَى
فَإِنْ عَثَرْتُ بَعْدَهَا إِنْ وَأَلَتْ نَفْسِيَ مِنْ هَاتَا فَقُولَا لَا لَعَا

قوله : قاذفي أي رامي والقاذف الرامي قذفه في بئر إذا رماه فيها والهوة الحفرة يتسع أسفلها ويضيق أعلاها، وقوله لاتستبل : أي لاتبرأ ولاتفيق، يقال بل من مرضه، وأبل واستبل إذا برىء وهوى سقط من فوق إلى أسفل، يقال هوى يهوي هويا قال الشاعر:

---

(١) المصدر السابق، ١٢٢-١٢٣.

فشج بها الأصاغر فهي تهوي هوي الدلو أسلمها الرشاء"[1]

ويتابع شرحه : "وقوله فإن عثرت بعدها أي زللت، والعثر الزلل، يقول: إن زللت بعد هذه النكبة فلاسلمت، ومعنى وألت نجت وخلصت، يقال وأل فلان من كذا يئل وألا إذا خلص منه ونجا، والموئل مفعل، وهو الملجأ، يقال: هذا موئل فلان أي: ملجأه ومفزعه الذى يفزع إليه أي يلجأ إليه، قال الله جل ذكره ﴿**بَل لَّهُم مَّوْعِدٌ لَّن يَجِدُوا مِن دُونِهِ مَوئِلاً**﴾[2] أي ملجأ ومفزعا، وأما آل فلان إلى كذا بالمد فمعناه رجع، يقال آل الأمر إلى كذا يؤول أولا مثل قال يقول قولا وقوله هاتا إشارة إلى مؤنث بمنزلة هذا للمذكر، لأنه عائد على العثرة المضمرة الذى دل عليها قوله وإن عثرت وتقديره إن عثرت عثرة بعدها ثم وألت نفسي من هذا العثرة، وإن شئت كان الضمير عائداً على الهوة في البيت الذي قبل هذا، والهوة الحفرة وجمعها هوى وهاتا بمعنى هذه، تقول العرب هاتا فعلت كذا، وللمذكر هذا فعل كذا، وقوله لا لعا أي لانجا ولاخلاص ولعا دعاء للعاثر بالسلامة إذا جئت به دون لا فإن أتيت معه بلا فمعناه لاسلامة"[3].

نلحظ في شرحه أعلاه، وفي سائر شرحه لأبيات المقصورة تعرضه الموجز والسريع للقضايا اللغوية، وحرصه الشديد على تجنب أي توسع أو إسهاب، ومما أورده مايلي:

١- الاشتقاق مثل قوله: "... يقال بل من مرضه وأبل واستبل إذا برىء وهوى سقط من فوق إلى أسفل يقال هوى يهوي هوياً.

٢- الميزان الصرفي: مثل والموئل مفعل وهو الملجأ يقال هذا موئل فلان أي ملجأه ومفزعه.

---

(١) المصدر السابق، ص ٧٩ .
(٢) سورة الكهف، آية ٥٨.
(٣) المصدر السابق، ص ٧٩.

٣- صيغ الجمع ... الهوة الحفرة وجمعت هوى .

٤- تعرضه للممدود والمقصور .

٥- التذكير والتأنيث : هاتا إشارة إلى مؤنث بمنزلة هذا للمذكر.

٣- الجانب المعنوي :

يتميز شرحه المعنوي بأنه غالباً مايسبقه بعبارة تفسيرية، مثل يعني بهذا القول...، يريد أن ... ، إنما يريد...، إنما يعني...، ثم يتبعها بعبارة موجزة يفسر بها المعنى المراد في البيت ذكر : "وهوت سقطت يقول لو سقطت عليه الأفلاك بالشدائد والمصائب ماشكا ذلك إلى أحد"(١)، "والعثر الزلل، يقول إن زللت بعد هذه النكبة فلا سلمت"(٢)، "والدجى الظلمة وهو جمع واحدها دجية وإنما يريد أن هذه النوق تغيب في ظلمة الليل وتظهر في خلال النهار"(٣)، "وأراد أنهم صرعوا بألحاظ المها أي قتلهم ألحاظ النساء الحسان البيض المشبهة بالمها"(٤)، "وإنما يريد أن السحاب جرت على الأرض أذيالها"(٥)، "وإنما يعني به أنه إذا وقع هذا السيف على جسد جعله قطعتين بعد أن كان واحداً"(٦)، "وإنما مدحهم بالرفعة على سائر الناس وأن الناس كلهم تحتهم"(٧)، "يعني أنهم البحور والناس ضحضاح أي ماء قليل"(٨)، "ومعنى البيت على هذا رب غصن مولود وهو على الاستعارة"(٩)، "يريد أن ظل الإنسان قد صار نعلاً

---

(١) المصدر السابق، ص ٧٧ .

(٢) المصدر السابق، ص ٧٩.

(٣) المصدر السابق، ص ٩٠.

(٤) المصدر السابق، ص ١٠٥.

(٥) المصدر السابق، ص ١٠٥.

(٦) المصدر السابق، ص ٩٦.

(٧) المصدر السابق، ص ١٠٠.

(٨) المصدر السابق، ص ١٠٠.

(٩) المصدر السابق، ص ١٢٢.

لحذاء النعل، أي بقبالته من تحت محاذياً له"[1]، "يقول استحي من شيبك أن تستميلك النساء فيردونك من طريق الحلم إلى التصابى"[2]، هذا مما أتى به من شرح معنوي لأبيات المقصورة، فهو أوجز من الإيجاز كما ترى، وذلك الأمر في كل مايذكره وينتهجه في سائر شرحه للمقصورة، ليس أكثر من لمحة موجزة، تكاد تكون ومضة سريعة، أو إضاءة خاطفة.

٤- الجانب البلاغي :

لم يخل شرح الزمخشري للمقصورة من بعض الإشارات البلاغية، بيد أنها أيضاً موجزة وسريعة، شأنها في ذلك شأن بقية الجوانب، والتي اهتم بذكرها وإيرادها في شرحه، ملزماً نفسه بالإيجاز والاختصار، وذلك بخلاف ماكان متوقعاً أن يطيل الوقوف عند الصيغ البلاغية في المقصورة، لما عرف عنه من اتجاهه نحو هذا المنحى، فلم انصرف عنها؟ لاشك أن التزامه بمنهج الإيجاز فرض عليه ألا يطيل المكث أمام الصيغ البلاغية نأياً عن الإسهاب والاستطراد، وتحرياً لمبدأ الاختصار والإيجاز الذي ينتهجه في شرحه هذا، يقول في شرحه للبيت التالي من المقصورة:

وغاضَ ماءُ شِرَّتي دهرٌ رَمَى خَوَاطِرَ الْقَلْبِ بِتَبْرِيحِ الْجَوَى

قال: "... ماء شرتي اسم لماء شبابه وقوته والشباب لاماء له ولكنه استعارة وأصل شرتي الحدة والنشاط فاستعارها هاهنا للشباب"[3]، وفي البيت التالي:

" لٰكِنَّهَا نَفْثَةُ مَصْدُورٍ إذَا جَاشَ لُغَامٌ مِنْ نَوَاحِيهَا غَمَا

... وقوله لكنها الهاء والألف كناية عن هذه القصيدة التى قالها والنفثة مايلقيه الرجل من فيه"[4].

---

(١) المصدر السابق، ص ١٢٣.

(٢) المصدر السابق، ص ١٢٦.

(٣) المصدر السابق، ص ٧٣.

(٤) المصدر السابق، ص ٧٧ .

وذكر في شرحه للبيت :

" خُوْصٍ كَأَشْبَاحِ الْحَنَايَا ضُمَّرٍ يَرْعُفْنَ بِالْأَمْشَاجِ مِنْ جَذْبِ الْبُرَا

... والحنايا القسي واحدها حنية شبه الابل بها لضمرها وضمر جمع ضامر وهو المهزول وهو اللاحق البطن أي الضامر البطن"[1]، وتحدث أيضاً عن التشبيه في البيت:

" يُدِيْرُ إِغْلِيْطَيْنِ فِي مَلْمُوْمَةٍ إِلَى لَمُوْحَيْنِ بِأَلْحَاظِ السَّلاَى

الأغليط وعاء تمر المرخ شبه أذنى الفرس بذلك وهو شبيه بقشور الباقلى الرطب تشبه به آذان الخيل والملمومة الهامة المجتمعة..."[2]، ومن فنون البلاغة التى تطرق إليها الكناية، وذكر ذلك في شرح البيت التالي :

" سَقَى الْعَقِيْقَ فَالْحَزِيْزَ فَالْمَلاَ إِلَى النُّحَيْتِ فَالْقُرَيَّاتِ الدُّنَا

فَالْمَرْبَدَ الْأَعْلَى الَّذِي تَلْقَى بِهِ مَصَارِعَ الْأُسْدِ بِأَلْحَاظِ الْمَهَا

... ومصارع الأسد مواضع سقوطها عند الموت وأراد بالأسد الرجال لشجاعتهم وأراد أنهم صرعوا بألحاظ المها أي قتلتهم ألحاظ النساء الحسان البيض المشبهة بالمها"[3]، وقال أيضاً :

" نَأَى يَمَانِيّاً فَلَمَّا انْتَشَرَتْ أَحْضَانُهُ وامْتَدَّ كَسْرَاهُ غَطَا

... وكسراه تثنية كسر وهو طنب الخبا وإنما كنى بالكسرين عن أذيال السحاب، وهو استعارة، وإنما يريد أن السحاب جرت على الأرض أذيالها وغطا ارتفع وقيل: انبسط"[4]، ومثل الكناية تطرق إلى الإستعارة ، فقال:

---

(١) المصدر السابق، ص ٩٠ .

(٢) المصدر السابق ، ص٩٨.

(٣) المصدر السابق، ص ١٠٥.

(٤) المصدر السابق، ص ١٠٥.

" وَمُنْتَجِ أُمِّ أَبِيهِ أُمُّهُ لَمْ يَتَخَوَّنْ جِسْمَهُ مَسُّ الضَّوَى
أَفْرَشَتْهُ بِنْتَ أَخِيهِ فَانْثَنَتْ عَنْ وَلَدٍ يُورَى بِهِ وَيُشْتَوَى

... ومعنى البيت على هذا رب غصن مولود وهو على الاستعارة، ثم قال أم أبيه أمه يحتمل هذا وجهين، يجوز أن يريد بأم أبيه التى هي أمه الأرض فكأنه وصف غصناً نبت من غصن قطع من شجرة فالأرض أم الشجرة وأم الغصن الذى نبت منه الغصن الثاني الذى هو أبوالغصن الأول ويحتمل أن يريد غصناً قطع من فرع من شجرة فتلك الشجرة أم الفرع والفرع جعله للغصن بمنزلة الأب على الاستعارة والشجرة أم الفرع وأم الغصن لأنه منها فصارت أماً لأبيه وأماً له"[1].

والزمخشري في شرحه للمقصورة كان أميل إلى الإيجاز منه إلى الإسهاب، لكنه مقارنة بشرح التبريزي نجده ينحو للإطناب، وهو بين الشراح الأربعة، سلك سبيل التوسط، فجاء شرحه لا بالطويل الممل، ولا بالقصير المخل .

رابعاً : شرح ابن هشام اللخمي :

هو أبوعبدا لله محمد بن أحمد بن هشام بن إبراهيم بن خلف اللخمي أندلسي من أشبيلية، أقام بسبتة طويلاً، كان نحوياً لغوياً أديباً تاريخياً ذاكراً أخبار الناس وأيامهم[2]. قيل إنه توفي عام (٥٧٧هـ)[3].

وقد ترك لنا ابن هشام اللخمي مصنفات فقد كثير منها، وبعضها نسب إليه خطأ، ومن أشهر مؤلفاته " الدر المنظوم، شرح الفصيح، شرح المقصورة الكبرى أو كتاب المقصور والممدود، شرح مقصورة ابن دريد (الفوائد المحصورة في شرح المقصورة)، وغيره مما فقد أو نسب إليه[4].

---

(١) المصدر السابق، ص ١٢١-١٢٢.
(٢) الذيل والتكملة، المراكشي ابن عبدالملك،تحقيق:إحسان عباس،بيروت،١٩٧٣م،٦/٧٠-٧١.
(٣) المصدر السابق: ٦/٧٥.
(٤) شرح المقصورة الدريدية لابن هشام اللخمي ضمن كتاب: ابن هشام اللخمي وجهوده في اللغة مع تحقيق كتابه شرح مقصورة ابن دريد، دراسة وتحقيق: مهدي عبيد جاسم، ص١٦.

شرحه لمقصورة ابن دريد:

يعتبر شرحه للمقصورة الدريدية من الشروح التعليمية، يؤكد هذا الأمر تصريحه في مقدمة شرحه، حيث يذكر بعد تزكيته لهذه القصيدة وصاحبها، وتزاحم الأدباء والعلماء على شرحها، فيقول: "... وقد انتدب قديماً وحديثاً إلى شرح مقصورته المذكورة، وفتح مقفلها، وإيضاح مشكلها، علية الأدباء، وجلة العلماء، فمنهم المسهب المطول، والمختصر المقلل، فاعتمدنا حين سئلنا شرح غريبها، وذكر المهم من معانيها وإعرابها، على التوسط إذ هو خير الأمور، واقتصرنا على ماهو أنفع عند الجمهور"[1]، وقد انتهج في ذلك المألوف والمعتاد عند جميع الشراح، فيوضح معنى الغريب من الألفاظ، ويلاحق معاني الكلمة الغريبة في المعاجم، وأشعار العرب، ويمثل لذلك كثيراً ثم يشرح المعنى، ويعقب عليه بما يحفظه من معان مشابهة أو قريبة، وهو إذ يفسر الكلمة الغريبة وماتحتمله من معان، يأتي بالشواهد القرآنية، والشعرية، والأمثلة الأدبية، وغيرها، وينبه على مذاهب العرب، وماتواضعت عليه من استعمالات لغوية في الأسماء والأفعال، وفي الأوصاف والتشبيهات مما ينصرف إلى الاستعمال اللغوي، وهو وإن انتقد الإسهاب ونقيضه، وحرص على التوسط بينهما، فإن شرحه يميل إلى الاستطراد والاسترسال في النحو والصرف، والشواهد الشعرية التى يعتمدها؛ لتعضيد المعاني اللغوية ولبيان مصادر ابن دريد في أبيات مقصورته ممن سبقه من الشعراء، ولايغفل خلال شرحه الإشارة إلى مذاهب الكوفيين والبصريين في مسألة كتابة الألف الممدودة والشبيهة بالياء (المقصورة).

١- استطراداته اللغوي النحوية :

إن استطراداته النحوية تتمثل في إعرابه كلمات وجملاً، اقتضى المقام ذكرها وأحياناً زيادة منه، والوقوف عند بعض القواعد النحوية والصرفية بالشرح والتفصيل،

---

(١) المصدر السابق، ص ١٤٢.

فإذا ماعرض مسألة في الصرف مثلاً، أسهب وأوضح مستعيناً بعلوم النحو، وقد تطغى على شرحه، حتى يظن القارىء إنما يقرأ كتاباً في النحو لا في المعنى الأدبي لأبيات شعرية، وبهذا الاتجاه تميز شرحه، فقد أفاض في أمور النحو والصرف بما يزيد عن حاجة شرح عام لقصيدة شعرية. وسيظهر لك ذلك جلياً واضحاً في النماذج التالية من شرحه لأبيات المقصورة :

" يُري المْنُونَ حِينَ تَقْفُو إِثْرَهُ في ظُلَم الأَكبَاذِ سُبْلاً لَاتُرَى

... يرى المنون : الرؤية هنا من رؤية البصر، ولكن عداه بالهمزة فتعدى إلى مفعولين، وكان قبل نقله بالهمزة يتعدى إلى مفعول واحد، فالمنون المفعول الأول، وسبلاً المفعول الثاني، ولاترى في موضع نصب على الصفة لسبيل، والتقدير: سبلاً غير مرئية.

ورأى يستعمل على أربعة اقسام: يكون بمعنى الابصار فيتعدى إلى مفعول واحد كقولك: رأيت زيداً، أي أبصرت زيداً، قال النبي ﷺ : (إنكم لترون ربكم يوم القيامة). أي : لتبصرون ، وتدخل عليه الهمزة، وهو بهذا المعنى، فتعديه بها إلى مفعولين، تقول: أرى محمد زيداً عمراً، قال الله تعالى : ﴿وَإِذْ يُرِيكُمُوهُمْ إِذِ الْتَقَيْتُمْ فِي أَعْيُنِكُمْ قَلِيلًا﴾[1]"[2].

ويتابع شرحه فيقول: "ويكون بمعنى العلم، فيتعدى إلى مفعولين، قال سيبويه – رحمه الله– يقول الأعمى: رأيت زيداً صالحاً، ورأيت زيداً في الدار؛ لأن رؤيته علم، قال الشاعر:

رأيت الله أكبر كل شيء محاولةً وأكثره جنودا

ويكون أيضاً بمعنى الظن ، فيتعدى إلى مفعولين ، قال الله تعالى :

---

(١) سورة الأنفال: آية ٤٤ .

(٢) المصدر السابق، ص ٢٨٦-٢٨٧.

﴿إِنَّهُمْ يَرَوْنَهُ بَعِيدًا، وَنَرَاهُ قَرِيبًا﴾[1] أي: يظنونه بعيداً، ونعلمه قريباً، وتدخل عليه الهمزة فتعديه إلى ثلاثة مفاعيل، فتقول: أريت أباك محمداً سائراً، ويكون بمعنى الاعتقاد فيتعدى إلى مفعول واحد، قال الله تعالى : ﴿فَانْظُرْ مَاذَا تَرَى﴾[2].

وقال السموأل :

وإنَّا لقومٌ لانَرَى القتلَ سُبَّةً إذا مارأتْهُ عامِرٌ وسَلُولُ

أي : مانعتقده ، وسبة منتصبة على الحال، وتدخل عليه الهمزة، فتعديه إلى مفعولين على هذا المعنى، قال الله تعالى: ﴿بِمَا أَرَاكَ اللَّهُ﴾[3] وتقول: رأى وراء، قال الشاعر:

وكلَّ خليلٍ رآني فهو قائلٌ مِن أجلِك هذا هامةُ اليومِ أوْ غَدِ

وتقول في المستقبل: يرى على إلقاء حركة الهمزة على الراء وحذف الهمزة. وقد قالوا: يرأى على الأصل، قال الشاعر :

أرى عَيْنيَّ مالم تَرَ إيَّاهُ كِلانا عالِمٌ بالتُّرَّهاتِ"[4].

يلحظ من خلال ماسبق ميله الواضح إلى الاتجاه النحوي، وحرصه على سرد القواعد النحوية مع ذكر الشواهد والأمثلة التوضيحية، بقصد الإفهام والتوضيح اللازمين للتعليم، وهو السبيل الأنفع عند الجمهور كما صرح بذلك[5]، وهو في شرحه لهذا البيت يذكر قاعدة " رأى " النحوية، متبعاً أسلوب التوضيح والتفصيل،

---

(١) سورة المعارج، آية ٦-٧.

(٢) سورة الصافات، آية ١٠٢.

(٣) سورة النساء، آية ١٠٥.

(٤) المصدر السابق، ص ٢٨٨.

(٥) ابن هشام اللخمي وجهوده اللغوية ...، تحقيق: عبيد جاسم، المصدر السابق، ص ١٤٢.

فيذكر متى تكون رأى بمعنى الإبصار، ومتى تكون بمعنى العلم، ومتى تتعدى لمفعول، أو مفعولين، أو أكثر، مع تعضيد ذلك بكثير من الشواهد القرآنية والشعرية، حيث أورد خمس آيات قرآنية، وأربعة أبيات شعرية موضحاً الشواهد فيها.

ويأخذ منهجاً خاصاً به، حيث يبتديء بالتفسير اللغوي لألفاظ البيت، ثم يتبع الأسلوب النحوي في بيان المعنى، وذلك بتوضيح الموقع الإعرابي لكلمات البيت، يقول:

" مُداخِلُ الخَلْقِ رَحيبٌ شَجْرُهُ مُخْلَوْلِقُ الصَّهْوَةِ مَمْسُودٌ وأَى

... رحيب شجره: شجره فاعل برحيب، ويجوز أن يكون شجره مبتدأ، ورحيب الخبر، وتكون الجملة في موضع الصفة لمشرف المتقدم الذكر، ووأى صفة أيضاً"(١).

ومثل ذاك أيضاً شرحه النحوي للبيت التالي :

كَأَنَّمَا الجَوزَاء في أَرْسَاغِهِ والنَّجْمُ في جَبْهَتِهِ إِذَا بَدَا

... كأنما الجوزاء في أرساغه: ماكافة عن العمل لكأن، والجوزاء مبتدأ، وفي أرساغه الخبر، والنجم مبتدأ أيضاً، وفي جبهته الخبر، وعطف جملة على جملة، ويجوز أن تجعل ما زائدة، ولاتبطل عمل كأن، وتكون الجوزاء اسمها، وفي أرساغه خبرها، والنجم معطوف على الجوزاء، وإبطال عمل إن أقوى من إبطال عمل الباقي، لما فيها من معنى الفعلية"(٢).

وكما هو واضح أعلاه فالجانب النحوي عند اللخمي ظاهر بارز في شرحه، بل هو يعتمد عليه اعتماداً بيناً واضحاً، ويطغى على ماسواه من الاتجاهات الأخرى، فقد تستغرقه قاعدة نحوية، فلايكتفي باللمحة منها، بل يتطرق إلى فروعها وشتى

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٩٧.
(٢) المصدر السابق، ص ٣٠٢.

جوانبها، ولايترك سانحة لعرض معلومة نحوية إلا ويحاول ذكرها، بل وتوضيحها. يقول عن "إذا" الشرطية التي وردت في البيت التالي من المقصورة :

" كأنَّمَا الجوزاءُ في أرساغِهِ والنجمُ في جبهتِهِ إذا بَدَا

... وإذا لاينصبها أبداً ماقبلها، فلذلك إذا قلت: أشكرك إذا زرتني، لم يجز أن تكون "إذا" منصوبة بأشكرك، وذلك لما فيها من معنى الشرط، فلها أبداً صدر الكلام، كما أن الاستفهام كذلك، فلذلك لايعمل في "إذا" إلا جوابها، ولايكون جوابها أبداً إلا بعدها، ولايجوز تقديمه عليها، وكذلك إذا قلت: مررت بشاكر إذا أعطي، لم يجز أن تنصب "إذا" بشاكر لكن بما دل عليه، كأنه قال: إذا أعطي شكر، ودل شاكر على شكر"[1].

٣ – الاستطرادات الصرفية :

سنلحظ في هذا الجانب – من خلال الشرح – كيفية توظيف ابن هشام اللخمي للجانب الصرفي في شرحه، وأنه في ذلك لايختلف نهجه فيه عن منهجه النحوي، إذ يستمر في نزوعه للاستطراد بوضوح لايغفل، ففي البيت التالي من المقصورة :

هُمُ الشَّنَاخِيبُ المُنِيفَاتُ الذُّرَى والنَّاسُ أَدْحَالٌ سِوَاهُمْ وَهُوَى

يذكر القاعدة لاسم الفاعل :منيفات:، ويسرد الأوزان الصرفية له، ثم يعقب لكل وزن بنموذج ومثال، ويغلب على تلك الشواهد مجيئها إما من الأبيات الشعرية الكاملة، أو المشطورة، أو من أراجيز العرب، يقول: "... وحكم الصفة المشبهة باسم الفاعل أن يكون اسم الفاعل من الفعل الذى لايتعدى، وسواء كان اسم الفاعل على بنية فاعل، أو على بنية فعل، أو على بنية فعل، أو على بنية فعل أو على بنية فعيل، أو

---

(١) المصدر السابق، ص ٣٠٣.

على بنية فعل، أو على بنية أفعل مما يدخله المدح والذم، أو على بنيـة فعـلان، أو علـى بنية فعال، أو على بنية فعال، أو على بنية فعول، أو على بنية فعل، أو على بنية فيعـل، أو على بنية مفعل أو مفتعل، أو على بنية فعلاء، أوما أشبه ذلـك ممـا لايتعـدى، فممـا أتى على بنية فاعل، قولهم فاره العبد، ولاحق البطن، وشاحط الدار، قال الشاعر:

لاحـــق بطـــن بقـــراً سمـــين

وقال عدي بن زيد:

مـــن حبيـــب أو أخـــى ثقـــةٍ أو عـــــدو شـــــاحطٍ دارا"[1]

ويتابع " ومما أتى على بنية فعل، قول النابغة الذبياني :

هـــذا غـــلام حســـن وجهـــه مســـتقبل الخـــير ســـريع التمـــام

ومما أتى على بنية فعل وفعول ، قول رؤبة :

الحـــزن بابا والعقـــور كلبـــا

ومما أتى على بنية فعل قول المرار الأسدي :

فـإني إذا حوليـت حلـو مذاقيـى ومـر إذا مـارام ذو جنّـة هضمـي

وقال النابغة أيضاً :

أعطـي لفارهـةٍ حلـو توابعهـا مـن المواهـب لاتعطـى علـى نكـدِ

ومما أتى على بنية فعيل قول عمر بن أبي ربيعة :

قليـلا علـى ظهـر المطيـة ظلـه سـوى مـانفى عنـه الـرداء المحـبر

ومما أتى على بنية أفعل، قول الحارث بن ظالم :

فمـا قومـي بثعلبـة بـن سـعدٍ ولا بغـزارة الشـعر الرقابـا

فالشعر : جمع أشعر، ومما أتى على بنية فعال، قول الأعشى :

---

(١) المصدر السابق، ص ٣١١.

وبَيني حَصَانَ الفَرْجِ غَيْرَ ذَمِيْمَةٍ وَمَوْمُوْقَةً فينا كذاك ووامِقَهْ"[1]

ومما أتى على بنية فعل قول الكميت :

لَقَدْ عِلِمَ الأيقاظُ أخفيةَ الكرى تُزَجِّجُهـا من حَالِكٍ واكتهالها

فالأيقاظ : جمع يقظ، ومما أتى على بنية فيعل، قول خرنق:

ومما أتى على بنية فيعل ، قول خرنق :

النازلين بِكُلِّ مُعْتَرَكٍ والطيّبونَ معاقِدَ الأُزُرِ

وقال امرؤ القيس :

كماءِ سَحَابٍ زَلَّ عَنْ مَتْنِ صَخْرَةٍ إلى بَطْنِ أُخْرى طَيِّب ماؤها خَصِرْ

ومما أتى على بناء مفتعل، قول زهير :

أهوى لها أسفع الخدين مطّرِق ريشَ القوادمِ لم تُنْصَبْ له الشَّبَكُ

ومما أتى على بنية فعلاء، قول أبي زبيد:

هيفاءُ مقبلةٌ عجزاءُ مدبرةٌ مخطوطةٌ جُدِلَتْ شنباءُ أنيابا"[2]

٣- إشاراته إلى مصادر ابن دريد في معانيه :

ويمتاز شرح ابن هشام لمقصورة ابن دريد بأنه إذا ماشرح البيت، اتبعه ببيان مصادر معناه، وممن أخذه ابن دريد، ومن أي بيت استوحاه، وهو في شرحه إذ يحرص على الإشارة إلى الألفاظ والمعاني التى سبق الشعراء ابن دريد إليها، وقد يذكر أسماء الشعراء السابقين له، وقد يكتفي بذكر البيت دون صاحبه، وهكذا دواليك، وهو في حرصه ذاك، إنما يؤكد ماعزم عليه من منهج في شرحه للمقصورة، حيث ذكر في

(١) المصدر السابق، ص ٣١١-٣١٢.

(٢) المصدر السابق، ص ٣١٢-٣١٣.

مقدمته: "... أننا أودعنا هذا الشرح فناً من العلم خطيراً، وباباً من الأدب كبيراً، لم يعمل غيرنا من الشارحين فيه قلما، ولا أفاض قدحاً ولا زلماً[1]، وهو أنا ذكرنا عقب شرح الأبيات من أين أخذ معناها، وعلى ماذا أسس مبناها، من أشعار الجاهلية والمخضرمين، ومن بعدهم من المحدثين، ممن نسج على منواله، واحتذى على مثاله"[2]، فقال في شرحه للبيت التالي من المقصورة :

" وَصَاحِبَايَ صَارِمٌ فِي مَتْنِهِ مِثْلُ مَدَبِّ النَّمْلِ يَعْلُو فِي الرُّبَى

... شبه فرند السيف بأثر النمل، وهذا مأخوذ من قول أوس بن حجر يصف سيفاً:

كَأَنَّ مَدَبَّ النَّمْلِ يَتْبَعُ الرُّبَى وَمَدْرَجَ ذَرٍّ خَافَ بَرْدًا فَأَسْهَلَا
عَلَى صَفْحَتَيْهِ بَعْدَ حِيْنٍ جَلَائِهِ كَفَى بِالَّذِي أُبْلِي وَأَنْعَتُ مُنْصَلَا

وقال آخر :

وَصَقِيْلٍ كَأَنَّمَا دَرَجَ النَّمْـ ـلُ عَلَى مَتْنِهِ لِرَأْيِ العُيُونِ

وقوله : وصاحباي صارم في متنه، مأخوذ من قول الشاعر :

/ ولم يرض إلا قائم السيف قائما"[3]

ويلحق شرحه للبيت بقوله " وهذا مأخوذ من قول جرير :

لَا يَأْمَنَنَّ قَوِيٌّ نَقْضَ مِرَّتِهِ إِنِّي أَرَى الدَّهْرَ ذَا نَقْضٍ وَإِمْرَارِ

وقالت صفية الجاهلية :

أَحْنَى عَلَى وَاحِدِي رَيْبُ الزَّمَانِ وَمَا يُبْقِي الزَّمَانُ عَلَى شَيْءٍ وَلَا يَذَرُ

وقال البحتري :

كَأَنَّ دَهْرِي سَقِيْمٌ لَيْسَ يُبْرِئُهُ إِلَّا تَفَرُّقُ شَمْلٍ مِنْ مُحِبِّيْنِ

وقال آخر :

---

(١) القدح: السهم قبل أن يراش وينصل، والزلم: القدح الذي لاريش عليه.
(٢) ابن هشام اللخمي وجهوده اللغوية: المصدر السابق، ص ١٤٢.
(٣) المصدر السابق، ص ٢٨٢-٢٨٣.

هل الدهر والأيام إلا كما ترى رزية مال أو فراق حبيب"[1]

ثم يستطرد بعد هذه الأبيات الشواهد بأبيات أخرى مسبقاً إياها بقوله: "وقال جرير في ذلك أيضاً وإن كان ابن دريد وصف الزمان، وجرير وصف غراباً، فإن المعنى كالمعنى:

إن الغراب بما كرهت لمولع بنوى الأحبة دائم التشحاج

وقال يحي بن زياد الحارثي :

عذيري من دهر كأني وترته رهين بحبل الود آن يتقطعا"[2]

ولايغفل القاريء لشرح اللخمي نزوعه البين للإسهاب والاستطراد، نلمس ذلك في اتجاهه النحوي، واستشهاداته القرآنية والشعرية، وإشاراته لمصادر ابن دريد لمعانيه، ولم يلزم نفسه بما عزم عليه وصرح به في أول شرحه، بمجانبته التطويل، ونقيضه الاختصار، واعتماده التوسط في شرحه والاقتصار على ماهو أنفع عند الجمهور.

هذا وقد أجمع الشراح الأربعة على الإطالة في شرح الأسماء الواردة في المقصورة الدريدية باعتبارها أسماء لشخصيات بعينها، فحاولوا قص تاريخ حياتها فكانوا أقرب للإسهاب منهم للإيجاز، وجانبوا جميعاً الاختصار في هذا الباب.

والشراح هم أكثر الدارسين عدداً في الانكباب على هذه المقصورة، وإن اشتركت الفنون الأخرى من معارضات، ومخمسات، ومسمطات ... في الاستقاء من هذه القصيدة، بيد أنهم لم يضارعوهم عدداً، وبالتالي ولا إنتاجاً.

---

(١) المصدر السابق، ص١٩٧.

(٢) المصدر السابق، ص ١٩٧-١٩٨.

الفصل الثاني

معارضـــات المقصـــورة الدريدية

- المعارضة لغةً واصطلاحاً :

" يقال: عَارَضَ الشَّيءَ بِالشَّيءِ مُعَارَضَةً أَيْ قَابَلَهُ، وعَرَضْتُ كِتَابِي بِكِتَابِـه أَيْ قَابَلْتُهُ، وَفُلَان يُعَارِضُنِي أَيْ يُبَارِيْنِي .. ويُقَال هَذِه الْمَسْـأَلَةِ عَـرُوض هَـذِه أي نَظِيْرَتُهـا.. وأَعْرَاضُ الْكَلَامِ وَمَعَارِضُهُ ومَعَارِيْضِه كَلَامٌ يَشْبَهُ بَعْضُهُ بَعْضاً فِي الْمَعَانِي ... والتَعْرِيْضُ خِلَاف التَّصْرِيْح، والْمَعَارِيْضُ التَّوْرِيَةُ بِالشّيء، ويُقَال عَارَضْتُـهُ المَسِيْر إِذَا سِرْتَ حِيَالَـهُ وَحَاذَيْتَه"[1]، وعَارَضْتَهُ بِمِثْلِ مَاصَنَعْ، يَعْنِي أَتَيْتَ إِلَيْهِ بِمِثْلِ مَـاأَتَى، وفَعَلْتَ مِثْلَ مَـافَعَلْ، كَمَا يُقَال: تَعَرَّضْتُ لِفُلَانٌ إِذَا تَصَدَّيْتَ لَـه[2] ، ومنـه المعارضـات الشـعرية، وخلاصـة ماتقدم فـإن المعارضـة بمعناهـا اللغـوي تعـني : المقابلـة، والمقارنـة، والمماثلـة، والمبـاراة، والتورية بالشيء نقيض التصريح، والمحاذاة، والمجاراة، والتصدي، وهذا كله نجد له صلة وثيقة بـالمعنى الاصطلاحـي للمعارضـة في الشـعر، والـتي تعـني إنشـاء قصيـدة مشـابهة لأخرى سابقة لها في الزمن، متحدة معهـا غرضـاً وموضوعـاً، ووزنـاً وقافيـة، وحركـة روي، وحينئذ يطلق عليها معارضة تامة، وناقصة إذا مااختل أو نقـص واحـدٍ أو أكـثر من هذه المسلَّمات.

والقصيدة الأمثولة والأنموذج، لابد وأن تكون ذات قيمة فنية عالية، ولاحقتهـا المعارضة يستوجب أن تماثلها، أو تشابهها، أو تحاذيهـا ... ، بـل ينبغـي أن تتجاوزهـا وتتفوق عليها، وعلى متحري المعارضة أن يثق ويتأكد كون " الـتراث الأدبـي رصيـداً فنياً يمد المنشيء بإمكانيات في العمل وافرة إلا أنه ليس رصيداً جامداً، وإنما هو رصيـد حي يزكو بالإنفاق ولاينقص، بحيث يجد الدارس نفسه أمام الوضع مضطـراً إلى تجـاوز مشكل مدى تأثير التراث في العطاء الشخصي إلى مشكل مدى تأثير الكتابة الشخصية في إحياء التراث؛ ذلك أن التأثير إنما أكثر ماكان يبسط على صعيد تاريخي تصـاعدي، أي بالنظر إلى تأثير السابق في اللاحق، لكـن مفهـوم الصلـة بـين النصـوص يعلمنـا أنـه

---

(١) لسان العرب، مادة : عرض .

(٢) الصحاح تاج اللغة العربية، الجوهري إسماعيل بن حماد، تحقيق: أحمد عبدالغفـور عطـار، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٩م، ص ٧٢٣.

بالنظر إلى تأثير اللاحق في السابق"[1]، ومثالنا مقصورة حازم التي اعتبرت البعث الحقيقي لفن المقصورات الذي قيل بأنه كان يحتضر في المشرق، ثم إن إجادة وإتقان حازم لتوظيف الفنون البديعية في مقصورته بصرف النظر عن إسرافه فيها، أو غلبة الجانب الدلالي إلى ماهنالك من أمور، هي محل اختلاف الشعراء والنقاد والدارسين إلى يومنا هذا، بيد أن لا أحد ينكر أنها كانت ولازالت إضافة وإبداعاً، يشهد لها التاريخ، وأن كلاً من المتعارضين حازم ومن قبله ابن دريد، قد أضاف للأمة انطلاقاً من التراث لاتكراراً وتقليداً، بل إثماراً وعماراً، وبناءا، وإنشادا، وتوالدا[2].

المعارضات والنقائض :

إن المعنى اللغوي لكلمة " عارض " المخالفة والمباراة والمشاكلة، تقول: عارض فلان فلاناً: جانبه وعدل عنه ... وناقضه في كلامه وقاومه ... وتقول: ناقض في قوله مناقضة ونقاضاً : تكلم بما يخالف معناه. و – غيره: خالفه وعارضه. و – الشاعرُ الشاعر: قال أحدهما قصيدة فنقضها صاحبه عليه راداً على مافيها معارضاً لها[3].

والنقائض عند الشعراء والنقاد ودارسي الأدب تعني " أن يتجه شاعر إلى آخر بقصيدة، هاجياً أو مفتخراً، فيعمد الآخر إلى الرد عليه هاجياً أو مفتخراً ملتزماً بالبحر والقافية والروي الذي اختاره الأول. ولابد من وحدة الموضوع فخراً وهجاءً أو سياسة أو رثاء أو نسيباً، أو جملة من هذه الفنون المعروفة، إذ الموضوع هو مجال المناقشة، ومادة النقائض، ولابد من وحدة البحر ووحدة الروي وحركته. والأصل العام في المعاني المقابلة والاختلاف؛ لأن الشاعر التالي همه أن يفسد على الشاعر

---

(١) شعر على شعر معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة، محمد الهادي الطرابلسي، مجلة فصول ، المجلد الثالث، العدد الأول، القاهرة، ١٩٨٢م، ص ٨٨.

(٢) المرجع السابق، ص ٨٦ .

(٣) المعجم الوسيط، مادتي: عرض ونقض.

الأول معانيه، فيردّها عليه إن كانت هجاء ويزيد عليها مما يعرفه أو يخترعه، وإن كانت فخراً كذبه فيها أو فسرها لصالحه هو، أو وضع إزاءها مفاخر بنفسه وقومه"[1].

وبين النقائض والمعارضات وشائج وعلاقات قربى، فإذا كانت النقيضة تعني النقض والمخالفة، فإن المعارضة تعني ذلك ونقيضه الاحتذاء والتماثل والتشابه ... فهي أعم وأشمل، ثم إنهما شريكان في التزامهما واتباعهما لصاحب الأثر الأسبق فيما تخيره من وزن وقافية وموضوع، مع اختلاف دافع كل منهما في نصه، فالمعارض يدفعه الإعجاب والتقدير لسابقه، بينما الآخر نقيض ذلك همه الخلاف والنقض لكل ماذهب إليه، بل وهجاؤه والحط من شأنه، وكل مايمت له بصلة، والإعلاء من شأنه هو وقومه وكل ماينتمي إليه، لذا نجد في النقيضة المتناقضات، مدح وهجاء، فخر وقذع وقدح، حماسة و ...الخ، وفي النقائض طرفا المُنشأ، أي الشاعران المتناقضان متعاصران، لذلك فالخطاب فيها معين محدد – الشاعر المناقض– ومن هنا " أصبحت المعارضة شيئاً والمناقضة شيئاً آخر، ... ولذلك لم تكن المناقضة قط إلا آنية ، بينما في المعارضة توجيه الكلام إلى طرفين متباعدين في الزمن"[2]، ولربما فصلت بين المتعارضين عصور ودهور كما هو شأن ابن دريد وحازم " فلايشترط فيها – حينئذ – عنصر المعاصرة ولايتطلب فيها المواجهة الصريحة ... ومناط المعارضة هو الجانب الفني وحسن الأداء، وليس هذا التساب القبيح"[3].

---

(١) تاريخ النقائض في الشعر العربي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة السابعة، ١٩٦٤م، ص ٣-٤.

(٢) شعر على شعر معارضات شوقي ...، محمد الهادي الطرابلسي، ص ٩٠.

(٣) المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع، د. عبدالله التطاوي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، بدون، ص ٩٩ .

معارضات المقصورة الدريدية :

والقصيدة المعارضة التي شغلت بؤرة الاهتمام من هذا البحث مقصورة ابن دريد، والتي عورضت من الشعراء في مختلف العصور والأزمان، بيد أنّا نريد أنْ نستعرض أهم هذه القصائد المقصورات التي تزاحمت على معارضة هذه المقصورة، وصولاً إلى أفضلها وأهمها، ومن ثَمَّ دراسة أسباب تلك الأهمية والأفضلية.

١- مقصورة أبي القاسم علي بن محمد بن داود بن فهم التنوخي الأنطاكي، وتعتبر أولى المبادرات إلى معارضة مقصورة ابن دريد، وقد مدح بها قومه من بني تنوخ من قضاعة، ومطلعها[١]:

لولا انتهائي لم أطع نهي النُّهى ... أيَّ مدى يطلب مَنْ جاز المدى

٢- مقصورة حازم القرطاجني، وقد نظَّمها فيما يزيد عن الألف بيت، وردت في ديوانه " قصائد ومقطَّعات" في خمسة أبيات وألف، وكذلك أوردها د.مهدي علاَّم بذات العدد، محققاً إياها في كتابه "دراسات أدبية"، ومطلعها[٢]:

للهِ ماقَدْ هجت يايوم النَّوى ... على فؤادي من تباريح الجوى
لقد جمعتَ الظلمَ والإظلامَ إذْ ... واريتَ شمسَ الحُسْنِ في وقتِ الضحى
فخِلتُ يومي - إذ توارى نورُها ... قبلَ انتهاءِ - وقته قَدِ انتهى
وماتَقَضَّى عجبي مِنْ كونِها ... غابت وعمر اليوم باقٍ ماقضى
وكم رأتْ عيني نقيضَ مارأتْ ... من اطِّلاعِ نورِها تحتَ الدُّجى!

٣- مقصورة شمس الدين بن جابر الوادئاشي الضرير، ومطلعها[٣]:

بادرَ قلبي للهوى وما ارْتَأى ... لمَّا رأى من حسنِها ماقَدْ رأى

---

(١) مروج الذهب ومعاني الجوهر، المسعودي أبوالحسن بن علي، ٣٢١/٤.

(٢) تقديم وتحقيق:د.محمدالحبيب بن الخوجه،الدار التونسيه للنشر،تونس،١٩٧٢م،ص١٧-٧١،وعند د.علام ، ص ١٢٠- ٢١٠

(٣) نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب...،المقَّري:أحمد بن محمد،تحقيق:إحسان عباس،دار صادر،بيروت/لبنات،١٩٦٨م ، ٣٠٦/٧-٣٢٣.

٤- مقصورة أبي زيد عبدالرحمن المكودي، وأولها :

أَرَّقَنِي بارقُ نَجْدٍ إذْ سرى يومِضُ ما بينَ فرادى وثنى

وقد عرض فيها بكل من ابن دريد وحازم، مفاخراً إياهما بصنيعه الذي أنشأنه في مدح الرسول ﷺ :

فحازمٌ قَدْ عُدَّ غَيْرُ حازمٍ وابنُ دريد لم يفده مادرى[1]

٥- مقصورة الشهاب الخفاجي، وأولها :

أَيَا شَقِيْقَ الرَّوضِ حيَّاه الْحَيَا فَاحْمَرَّ خَدٌّ وردِهِ مِنَ الحَيَا[2]

٦- مقصورة المنوفي، ومطلعها :

سَقَى الإلَاهُ أَنْ سَقَى الْأَرْضَ الْحَيَا هَوَامِلَ الْمُزْنِ رُبَى أُمِّ الْقُرَى[3]

٧- مقصورات أُخَر، ذكرها الدكتورمهدي علام[4].

ومقصورة حازم هي محور دراستنا كنموذج أوفى وأمثل للمقصورات المعارضة للقصيدة الدريدية، ولكنّ قبل البدء بدراستها يحتّم علينا أنْ نعرف شيئاً عن منشئها، من هو؟ وكيف وأين عاش؟ وماهي مؤلفاته ...الخ.

تعريف بحازم:

أبوالحسن حازم بن محمد بن حازم الأنصاري المرسي الأندلسي[5]، والقرطاجني نسبة إلى قرطاجنة الأندلس[6]، التي ولد فيها سنة (٦٠٨هـ)[7]، وتوفي

---

(١) قصائد ومقطعات،القرطاجني:أبوالحسن حازم،ص٣٩.
(٢) خلاصة الأثر في تراجم أعيان القرن الحادي عشر،المحبي:محمد أمين بن فضل الله،القاهرة، ١٢٨٤هـ،١/٣٣١.
(٣) المصدر السابق،٤/٢٦٦.
(٤) دراسات أدبية،ص٨٥،٩٠-٩١.
(٥) نفح الطيب...، المقّري:أحمد بن محمد، ١/٦١٨.
(٦) حاشية الأمير على مغني اللبيب، طبعة القاهرة، ١٣٩٩هـ، ١/١٤٠.
(٧) أزهار الرياض في أخبار عياض، المقّري أحمد بن محمد التلمساني، ضبطه وحققه وعلق عليه، مصطفى السقا وآخرون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٣٥٨هـ، ٣/١٧٢.

بتونس سنة (٦٨٤هـ)، ومؤلفاته: "كتاب القوافي" و"شد الزنار على جحفلة الحمار" و"منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، ومنظومة في النحو على روي الميم، وديواني شعر "المجموع" و"قصائد ومقطعات" الذي نشرت فيه المقصورة.

مقصورة حازم:

وتقدمت مقصورة حازم سائر المعارضات، بل إنها فاقت المقصورة الدريدية الأنموذج طولاً، فجاءت في أربعة أمثالها، وقيل عنها إنها " أطول المقصورات نظماً، وأوسعها غرضاً، وأحكمها وأبدعها صياغة. تمتاز بخصائص لغوية، وأذواق أدبية، ونواح تاريخية وجغرافية قصد شاعرها إلى تمييزها بذلك كله، وبذل الجهد في رصفها وترصيعها"[1].

وقد كانت سبباً لزهو منشئها وفخره، فقال معتداً بها " فهي أم القصائد ووسطى القلائد، تطلق الألسنة، وتوقظ القلوب من السنة، وتونس وتسلي وتعلي قدر حافظها وتغلي، فيها تذكرة لمن يتذكر، وتسلية لمن أنكر من الزمان ماعرف وعرف ماأنكر"[2]، هذا ماقاله هو عن مقصورته، أما ماقيل عنه كمبدع في عالم الأدب والشعر، فأجمله ماورد على لسان تلميذه ابن رشيد، إذ قال عنه: " خير البلغاء، وبحر الأدباء، ذو اختيارات فائقة، واختراعات رائقة، لانعلم أحداً مما لقيناه جمع من (علم اللسان ماجمع)، ولاأحكم من معاقد علم البيان ماأحكم من منقول ومبتدع. وأما البلاغة فهو بحرها العذب، والمتفرد بحمل رايتها أميراً في الشرق والغرب، وأما حفظ لغات العرب وأشعارها وأخبارها فهو حماد روايتها، وحمال أوقارها، جمع إلى ذلك جودة التصنيف وبراعة الخط. ويضرب بسهم في العقليات، والدراية أغلب عليه من

---

(١) قصائد ومقطعات، القرطاجني: أبوالحسن حازم، تقديم وتحقيق د. محمد الحبيب الخوجه، المقدمة، ص ٤٨.

(٢) دراسات أدبية، مهدي علام، ص ١١٨.

الرواية"[1]، حتى إنه كان مفخرة لمن يعرفه أو يلتقي به، فقد جاء عن الشيخ أبي عبدالله بن خميس التلمساني رحمه الله .. أنه كثيراً ماكان يفتخر بلقاء أبي الحسن حازم فيقول: " لقيت حازماً وما أدراك ماحازم"[2]، وقول التلمساني فيه شيء من الابهام والتعميم والإيجاز، فهو لايوضح مايقصد شخصه أم علمه أم فنه...الخ، أما الرأي الواضح والمحدد عنه في مقصورته، ماوردنا على لسان أعلام عصره في قول السبتي[3] " سمعت شيخنا الإمام أباالقاسم بن عبدالله بن الشاط ... يقول غير مامرة: وصل إلى بلدنا جزء من كلام أبي الحسن حازم يحتوي على مقصورته الألفية وجملة من قصائده، فدعاني الإعجاب بكلامه أن أوقفت عليه شيخ الجماعة أبا الحكم مالك بن المرحل رحمه الله، فتأمل ذلك ثم قال: " لاأقول إن هذا شعر، ولكنى أقول هو ديوان علم"[4].

والسبتي ذاته وقد شرح المقصورة الحازمية، يقدم لها مبيناً سبب شرحه لها، قال: "... فإني لما تأملت مقصورة الإمام الأوحد أبي الحسن حازم ... ألفيتها تجمع ضروباً من الإحسان، وتشمل على أفانين من البيان وتتضمن فوائد جمة من علم اللسان، وتشهد لمنشئها بما انتظمه من غرائب الأنواع واتسمت من عجائب الإبداع، بأنه سابق الميدان"[5]، تلك أقوال وآراء معاصريه عنه وعن مقصورته، أما معاصرينا فتجيء آراؤهم جازمة بأن القرطاجني أبرع شعراء المقصورة على الاطلاق، وأطوعهم

---

(١) أزهار الرياض في أخبار عياض، ١٧٢/٣.

(٢) رفع الحجب المستورة عن محاسن المقصورة، الشريف السبتي أبوالقاسم محمد بن أحمد الغرناطي، مطبعة السعادة بمصر، ١٣٤٤هـ، ٢/١، ٣.

(٣) هو شارح المقصورة الحازمية والذي وضع فيها كتابه "رفع الحجب المستورة عن محاسن المقصورة".

(٤) رفع الحجب المستورة، ٢/١.

(٥) رفع الحجب المستورة ...، ٢/١-٣.

نفساً، وأكثرهم تصريفاً للقول فيها[1]، وأنه بلغ بمعظمها ما لم يبلغه قبله ولابعده شاعر من الشعراء المقصورين[2]، وقد استحق بذلك كله أن يكون أستاذ المقصورات شأنه في هذا الضرب من النظم شأن الحريري في المقامات[3]، والدراسات الحديثة المعاصرة تعتبر مقصورة حازم " أشهر المقصورات في تاريخ الأدب العربي بعد منظومات ابن دريد... وأن ظهور مقصورة حازم هذه كان البعث الحقيقي لفن المقصورات الذي كان يحتضر بالمشرق"[4]، بيد أن مايميزها لديهم " كونها مطولة ينجزها شاعر ناقد، يفهم الشعر ويتصوره تصوراً مختلفاً عن تصورات النقاد السابقين، وفي نسبة المقصورة إلى ناقد ينظر للشعر، مايلزم المحتذي والمعارض بأن يدرك أن الكتابة الشعرية في هذه المطولة كانت تصوراً نظرياً قبلياً قبل أن تصبح إنجازاً شعرياً، أي أن كل المكونات الشعرية لهذه القصيدة وكل وسائل الأداء الأخرى، عناصر قصد حازم إلى تجميعها في مطولته"[5]، وهذا أمر مثار اختلاف عند النقاد والدارسين سنلمسه فيما سيجد من درسنا.

المستوى الدلالي وآراء النقاد:

كان للجانب الدلالي في مقصورة حازم أثره السلبي على نظيره الشعري الفني عند النقاد والدارسين، فعودة إلى مقولة مالك بن المرحل : " لاأقول إن هذا شعر ولكني أقول هو ديوان علم"[6]، والتي قالها حين أطلع على مقصورة حازم كما ذكر السبتي في شرحه للحازمية، فنجد دراسة معاصرة حديثة تعتمد عليها في تأكيد وتعميم

---

(١) دراسات أدبية، د. مهدي علام، ص ٩٦.

(٢) المرجع السابق، ص ٨٩.

(٣) المرجع السابق، ص ٩٦.

(٤) شرح الشريف السبتي لمقصورة حازم وتأصيل الأسس النقدية لفن المقصورات، د. محمد الدناي، ص ٤٦٥-٤٦٦.

(٥) المرجع السابق، ص ٤٦٨.

(٦) رفع الحجب المستورة ...، ٢/١.

هذا الحكم على الحازمية، جاء ذلك في قوله " وإذا كان الشريف السبتي قد نقل عن مالك بن المرحل وصفه لمقصورة حازم بأنها "ديوان علم" فإن في وصفها بهذا الوصف مايؤكد أنها ببنائها الذي جمع فيه الناظم ماحصله من معارف وعلوم، أقرب إلى كونها فوائد متراكمة منها إلى كونها صياغة شعرية، وفي هذا التنبيه إلى فاعلية المعارف و العلوم في مقصورة حازم، ما يقارب التصريح بأن المقصورة بناء دلالي أو منظومة دلالية تستعير من الشعر بعض عناصره، دون أن تكون هذه العناصر المستعارة جوهر البناء"[1]؛ إن هذا الرأي فيه جورٌ بينٌ على مقصورة حازم بنعتها بالبناء الدلالي المتراكم المعارف، وتهميشها وإبعادها عن سمات الشعر وصياغته، وأن النظم الدلالي هو الأجلى والأوضح، بينما الجانب الشعري يتقهقر فيها حتى يستعار، وهي بذلك دخيلة على الشعر كما يرى، ونجد لنا رداً على هذه الآراء والمزاعم في دراسة أخرى حديثة، مزامنة للسابقة وفي ذات المرجع والعدد[2]، وهي تميل إلى إنصاف حازم ومقصورته، واتخاذ موقف الحياد بموضوعية موثقة مسندة، جاء ذلك في مناقشة ومحاورة قول بن المرحل، فلم توافقه الرأي، ومالت إلى " مخالفة توضيحية لشاعر المغرب مالك بن المرحل وهو العالم اللغوي والحكيم المتصوف .. إن تقسيمنا اللاحق لمقصورة حازم تقفنا على عالمين رئيسيين حاسمين في تحديد صورة " الشعرية " و " العلمية " فيها، فالمقصورة برغم التداخل وتفاوت المستويات الفنية التي ترفض تقسيمنا التحريري المنهجي السابق في بعض جزئياته، تتكون من لوحات وصفية وغزلية ومن حديث عن ذكريات نفسية وعاطفية وغيرها، كلها تنضم، على الرغم من محتواها المعرفي الذي يجعلها بوجه ديوان علم، بالصور الفنية البديعية الجميلة التي تذوب أفكارها ومعانيها، أو "علمها " في مظاهرها التصويرية الشاعرية وتلتحم بالصور الفنية التي تجعل منها بحق آية من الشعر البعيد الاستعارات والملتحم التشبيهات والكنايات. لكن لوحات أخرى من المقصورة حبلى بالمعلومات المتنوعة مما يجعل منها بحق ديوان علم أكثر منها

---

(١) شرح الشريف السبتي لمقصورة حازم ...، د. محمد الدناي، ص ٤٧١-٤٧٢.

(٢) كلتا الدراستين ظهرت في مجلة كلية الآداب بتطوان،العدد الثالث،١٩٨٩م، والدراسة الثانية التي أقصدها رداً على الدكتور محمد الدناي، هي للدكتور علال الغازي، ص٣٩٧-٤٣٧.

ديوان شعر، وليس معنى ذلك -حتى في خلفية ابن المرحل- خلو هذه اللوحات من مظاهر الشعرية وصورها وإيقاعها، وإنما ضآلتها أمام كثافة المادة العلمية المقدمة، مما يجعل حكم الشاعر ابن المرحل النقدي صائباً لكن ليس في عموميته"[1].

ويتابع د. الغازي قوله بما يدعم آراءه هذه فيقول: " وتحقيقاً للاشارة السابقة عن رأي مالك بن المرحل في شعر حازم والمقصورة بالذات نكرر القول هنا بأن لوحات المقصورة الألفية تنقسم إلى قسمين رئيسيين حاسمين في تحديد صورة "الشعرية" و "العلمية" لها. وفيما يلي تقديم موجز عن ذلك :

القسم الأول : يتكون من عدة لوحات تتقارب في طبيعة اللغة والتصوير والجمالية، وهي :

١- مقدمة غزلية رقيقة جداً : من : ١ - ٥٣ .

٢- مدح تقليدي في مبناه ومعناه وطريقته : ٥٣ - ١٧٨.

٣- وصف الأيام السعيدة في لوحات تنوعت بين الوصف والغزل والتجارب والذكريات : ١٧٩-٧٠٥.

٤- حكم وعبر وخاتمة بالهول : ٧٠٦-٨٨٢.

٥- مدح المستنصر بالبأس والشدة والكرم، مع مدح الموحدين في ماضيهم بالأندلس موقعة " الارك " : ٨٨٢-٩١٢.

٦- نهاية الأندلس والعبرة من ذلك: ٩١٣-٩٤٧.

٧- الاستنجاد بالمستنصر لنصرة الأندلس ومدحه بالشجاعة : ٩٤٨-٩٧٣.

القسم الثاني: ويتكون من لوحتين : الأولى في العبر والحكم، والثانية في وصف قصيدة المقصورة، وأسترسل في نظام الترتيب حتى لا أخل بوحدة المقصورة :

---

(١) إشكال المنهج والمصطلح في النقد التطبيقي في "رفع الحجب المستورة..."، د.علال الغازي، مجلة كلية الآداب بتطوان، العدد الثالث، ١٩٨٩م، ص ٤٠٢.

٨- حكم فلسفية ودينية وعبر : ٩٧٤-٩٩٥.

٩- وصف المقصورة وعمل الشاعر فيها مع الخاتمة: ٩٩٦-١٠٠٦.

هذه هي لوحات المقصورة المحددة لمجالاتها، ذكرناها مع عناوينها الفرعية المنبثقة عن أغراضها، والتقسيم اعتباطي عام توسلت به للعلة المنهجية السابقة، وإلا فالتداخل وارد في القسمين معاً حيث اللوحات الجميلة موجودة في سياق الحكم والعبر، والعكس صحيح" [١].

إن هذا الرأي الذي ذهب إليه د. الغازي، أجد فيه كثيراً من الإنصاف والصحة، وإنني لأميل إلى تأييده وترجيحه، وسيجد القارىء مايبرر هذا المبدأ ويعضده عند تحليل البنية الصوتية والدلالية لمقصورة حازم، فيما يخص الأبيات التى عدت علمية دلالية أكثر منها شعرية من أبيات " الحكمة والعبر، ووصفه قصيدة المقصورة"، وذلك فيما يتبع في هذه الدراسة[٢].

دراسة وتحليل مقصورة حازم:

إن مقصورة حازم (ت ٦٨٤هـ) كما مر بنا، وإن جاءت معارضة لمقصورة ابن دريد (ت ٣٢١هـ) بعد أكثر من ثلاثة قرون ونصف، تحظى من الأدباء والشراح من العناية والاهتمام والإقبال، مالايقل شأناً عما حظيت به سابقتها الدريدية، وقرأنا فيما سبق آراء معاصريه ومعاصرينا عنها وحولها، وأنها قد فاقت مثيلاتها، وتجاوزت أنموذجها، فكان ولابد من دراسة وتحليل الحازمية، علنا نعرف أسباب ذلك التفوق وذاك التجاوز .

وإذ يدرك حازم أن المقصورة الدريدية، إنما تربعت على عرش الشعر واحتلت الصدارة منه لاحتوائها جماليات، مااجتمعت في سواها من القصائد، وفي مقدمتها تلك

---

(١) إشكال المنهج...، د.علال الغازي، ص ٤٠٧-٤٠٨.

(٢) انظر هذا الفصل من هذه الرسالة، ص ٢٦٦، ٢٦٧ .

القافية التى عرفت واختصت بها، أي أن الجانب الصوتي فيها كان الفاعل والمهيمن الأول في صنع ذاك الاشتهار وذلك الذيوع، ويجد حازم أن ليس كالصوت نائلاً للسيرورة والذيوع، فيبادر إلى إعلانه التمسك بالتماثل الشكلي مع ابن دريد، ويصرح بذلك في تقدمة مقصورته قائلاً : "وماهذه القلادة المنظومة، والروضة الممطورة، إلا قصيدة من الرجز غير مشطورة، عارضت بها قصيدة أبي بكر بن دريد المقصورة..."[1]، فهو إذن يتقيد بتماثلات الروي والوزن، وبذا ينتظم في مصطلح (المعارضة)، ويخضع لسلطة الوزن وصوت الروي، فينطلق مقيداً متبعاً إيقاعاً غير مستقل، ورورياً غير مختلف، فتأتي مفرداته حينئذ قريبة من تأثير المعجم الشعري لنص ابن دريد، وينتج عن ذلك تطابق في الايقاع والمفردات، ويكون النص (المقصورة) عند حازم خاضعاً خضوعاً تاماً لسلطة ابن دريد، ولن يتمكن كخلف لسابقه، من تجنب التماثل الذي يفضي به إلى مشاكلة، قد تكون تامة مع سالفه، فإذا ماأحس القيد محكماً، وأثره (نصه) شبهاً ضائعاً، بحث عن منفذ ينقذه من تلك الضائقة، فهل يجده؟ إن مقصورته معارضة لمقصورة ابن دريد، فهو في وزنه وقافيته محتذياً مقتدياً وليس له بسبق في ذلك، فمن أين يتأتى له ذلك الجديد المبتكر؟ يبدو أنه يجد في الجناس ومايشبهه من فنون البديع ضالته وماينشده، حتى إننا نادراً مانجد بيتاً من قصيدته يخلو منه، فكأن رغبته في السيرورة لكل بيت وبالدرجة نفسها، دفعته إلى الاستزادة، فهل أدى به ذلك إلى الغلو والمبالغة؟ وهل حقق ماأراد، وكما أراد، قال مفتخراً معتزاً بإنجازه "... واهتدى إليها رائد الفكر، وهدى منها إلى العقول كل عقيلة بكر، قد أحكم صيغها، وقسم صنعة لفظها ومعناها، إلى ماينشط السامع، ويقرط المسامع، من تجنيس أنيس، وتطبيق لبيق، وتشبيه نبيه، وتقسيم وسيم، وتفصيل أصيل، وتبليغ بليغ، وتصدير بالحسن جدير، وترديد ماله من نديد، إلى غير ذلك مما أجرى من الصياغة البديعة ، والصناعة الرفيعة ، على نحو

---

(١) دراسات أدبية، د.مهدي علام، ص ١١٧.

هذه المسالك"[1].

إن السؤال الذي يفرض نفسه بعد إعرابه البين هذا، كيف جعل حازم من صياغته البديعة، وصناعته الرفيعة فناً ينشط السامع ويقرط المسامع، ويماثل ويوازي القافية المقصورة أثراً وتأثيراً؟ وهل كان مبالغاً، أم منصفاً محقاً؟.

لقد وجد حازم في التكرار والجناس وماشابههما من فنون البديع المعادل الصوتي، الذى يضارع القافية المقصورة قيمة ودوراً من حيث المقدرة الصوتية في إثارة الانتباه، وجذب الأسماع، وتوليد الاهتمام؛ لما في ذلك من تناغم صوتي يحدثه التتابع الإيقاعي المتشابه والمتماثل في الأغلب، ناهيك عن تنبيه الفكر وايقاظ الوعي بما في الجناس من اختلاف دلالي محرك لذاكرة ووجدان السامع، وشريكه في هذا الدور التكرار، وهو أمر سنعرف صحته، أو ادعاءه من خلال الدراسة التالية.

البنية الصوتية والدلالية في معارضة حازم[2]:

١- لله ماقد هجت يايوم النوى على فؤادى من تباريح الجوى

يفتتح حازم مقصورته ببيت مصرع، فيختتم الشطر الأول بكلمة (النوى)، وثانيه بكلمة (الجوى)، معلناً بذلك عن روي القصيدة، مجانساً بين قافية البيت وضربه، حيث نجد بين الكلمتين جناساً ناقصاً مطرفاً، إذ يختلف الحرف الأول منهما بينما تتماثل حركتها وسائر الحروف، مما يشد انتباه السامع، ويجذب سمعه؛ فينصت لما سيتبع من قول :

---

(١) المرجع السابق، ص١١٦-١١٧.
[انظر كتب البلاغة ومنها: الايضاح في علوم البلاغة، القزويني الخطيب، ص٤٧٧-٥٥٥].

(٢) كان الاختيار من كل مئة بيت أبياتاً ممثلة عن هذه المئة، بعد استقصاء لفني الجناس والتكرار المهيمنين على الجانب الصوتي في كافة أبيات المقصورة الحازمية،فقد وجدتهما في جميعها خلا أبيات معدودات، لاتصل نصف عُشر هذه الألفية بتحقيق الدكتور محمد الحبيب بن الخوجه بديوان أبي الحسن حازم القرطاجني "قصائد ومقطعات"، الدار التونسية للنشر،١٩٧٢م.

٢- لقد جمعت الظلم والإظلام إذ واريت شمس الحسن في وقت الضحى

إن الجناس بين كلمتي " الظلم والإظلام " مفتتحاً به مقصورته فيه كثير من شد الانتباه، وإصاخة السمع، وإثارة تساؤل السامع عن الظلم والإظلام، كيف؟ وأين..؟ وممن؟... إلى ماهنالك من استفسارات تدعوه للبحث عن إجابات، لن يجدها في غير متابعة إنصاته لتمام البيت، إن لم يكن تمام القصيدة، ولأجل هذا الدور الذي قام ويقوم به الجناس، نرى حازماً يزداد تمسكاً به ولايتخلى عنه في أكثر أبيات المقصورة، إذ نادراً مانجد بيتاً يخلو منه، وبهذا الشأن وفي شرح هذا البيت، قال شارح المقصورة الحازمية الشريف السبتي "... اللام في قوله: لله ماقد هجت فيها معنى التعجب... وقد جاء في قوله : لقد جمعت الظلم والإظلام، بنوع من التجنيس يسمى تجنيس الاشتقاق ... والناظم كثيراً مايستعمل هذا النوع من التجنيس حتى لايكاد يخلى نظامه ولانثاره منه"[1]، بل إنه في كثير من أبيات مقصورته، يلجأ إلى تكثيفه، فيتجاوز به الكلمتين إلى الثلاث والأربع وزيادة، يقول :

سرت سرى مفتضح لكنها لم تفتضح أسرارها لمن وشى

ياقاتل الله الوشاة، فلكم سر على الألسن منهم قد فشا!

وقاتل الله الحداة ، فلكم شر على الأفواه منهم قد جرى!

وكم حدا بالقلب عني حدوهم في إثر كل أرحبي قد خدى!

مالمت في ذنب النوى ابن دابةٍ ولا بنات العيد بل من قد حدا

نلحظ في الأبيات الخمسة أعلاه كيف جعل من تجانس الكلمات حلقات وصل، وروابط تصل الأبيات ببعضها، فأكثر منها، فحيث إن الكثافة الصوتية في هذه الأبيات، تعكس كثافة شعورية وجدانية؛ كانت شجناً وألماً عميقاً، شكلت باعثاً

(١) رفع الحجب المستورة عن محاسن المقصورة، ١/٢٢-٢٣.

وسبباً لإيجاد هذه الأبيات، فنجد تجانساً ثلاثياً بين " سرت، سرى، أسرارها "، ثم ثنائياً في ذات البيت بين " مفتضح ، تفتتضح"، وإذا ماجاء البيت التالي، ومابعده، يبدأ الربط والتسلسل تجانساً، حيث تتجانس كلمة "سِرٌ" مع سابقتها "سرت، سرى، أسرارها"، وبين كلمة " الوشاة " مع " الحداة " من تالي البيت، وكذلك بين " سر، وشر"، ليتولد جناس جديد بين كلمة " الحداة" و "حدا، حدوهم، خدا"، ثم يأتي بقافية البيت التالي " حدا " خاتمة لهذه الحلقات، ولايفوت السامع كيف جعل الجناس بين الكلمات من هذه الأبيات لبنة واحدة مترابطة متسلسلة، ومأأظن كثافة هذا الجناس في هذه الأبيات إلا لشد انتباه المتلقي والحظوة باهتمامه ليشاركه آلامه، ويشاطره أشجانه وأحزانه .

١٥- وفي السروج والحدوج وسطها أسد تدارى، وظباء تدرى

ويستمر الوجد والشجن، ويستمر معه الجناس فاعلية ومقدرة على تصوير هذه المشاعر، وإيجاد مثيلها عند المستمع، وبعث التعاطف والتآزر مع الشاعر، ففي البيت يصف موكب الرحيل، فيأتي بأربع كلمات متجانسة، كل كلمتين منها في شطر منه فـ" السروج والحدوج" بينهما جناس مطرف، إذ يختلف أولهما وتتماثل بقية الحروف فيهما، ثم يأتي بجناس مماثل بين " تدارا، وتدرى" حيث كلا الطرفين فعل مشتق بذات الحروف، ثم يتبع البيت بالبيتين التاليين :

١٦- ترنو إليّ من كوى وصاوص بأعين مرقعات للكوى

١٧- وقد زها بحر السراب ظعنا يحملن رقما مثل نخل قد زها

ويوظف في هذين البيتين فن " التكرار "، وهو من فنون البديع المشابهة للجناس، إذ يلتقيان في اتفاق لفظين أو أكثر في جل الحروف أو بعضها، بينما الأول "التكرار" يجمع بين اللفظ والمعنى ، ويستقل الثاني بإعادة اللفظ دون المعنى ، ففي

كل من البيتين تكرار ثنائي، بأولهما يجمع بين " كوى، وللكوى"، وبثانيهما بين الجملتين " وقد زها، قد زها" ونلحظ أن اللفظ المكرر في البيت يشكل أهمية وقيمة نفسية للشاعر، حيث إن (الكوى) هنا هي النوافذ التى تشكل حينئذ جسوراً بين المودع والمقيم، بين الشاعر ومحبيه، فتكرار لفظها فيه إشعار بقيمتها الروحية، وفيه غناء وتمجيد " للكوى "، وبهذه الرؤيا والإحساس يكرر الجملتين " وقد زها، قد زها" في تالي البيت، إذ يفتتح بأولاهما صدر البيت، فبحر السراب الذي يفصل بينه وبين الراحلين، كونه حاملاً للظاعنين أحبابه، أكسبه زهواً وجمالاً لحمله من يحب، والذين إنما يشبهون النخيل في زهوها وجمالها واتساق قوامها، الذي مهما نأت به المسافات، يظل أثره واضحاً بينا "مثل نخل قد زها"، ويشغل التكرار طرفي البيت مبتدئه ومنتهاه، توهماً لاستمرار إحاطة أحبابه به.

١٧٥- طابت به الأيام لى، حتى لقد ذكرت فيما قد خلا عيشا حلا

١٧٦- فيا خليلى اسقياني أكؤسا تسكر من خمر الصبا من قد صحا

١٧٧- بلغت آراب المنى في دولةٍ أولت يدي أسنى الأيادى واللها

١٧٨- فخليا فكرى يقضى أربا من ذكر ماقد انقضى وماخلا

١٧٩- إن الزمان الناضر، الطلق، الذى كم قر فيه ناظرى بما رأى

١٨٠- أملا سمعى ويدي، من كل ما تهواه نفسي، من غناء وغنى

وتجيء الأبيات أعلاه في مجال المديح، ويقرن فيها بين رضا الأمير والدهر، وجمال الحياة، وهي كغيرها من أبيات المقصورة الحازمية، تجيء محملة بالكثير من فن الجناس والتكرار، ففي الأول منها يأتى بالجناس في الكلمتين "خلا، وحلا"، ثم في قوله: "الصبا، صحا"، ثم يأتي بالتكرار فيما يلي هذا البيت بين "يدي، الأيادي"، ليعود إلى الجناس بين "يقضي، انقضى" و"الناضر، ناظري" و"غناء، وغنى"، وهكذا يستمر في هذا الجو الطرب الفرح، والذي يصوره لنا بهذه اللوحات الغنائية التى

امتلأت بالجناس شدوا وغناء، حتى يأتي إلى البيت السابع والثمانين من المئة الثانية في المقصورة الحازمية ، يشدو مغنياً بجمال الحياة وربيعها ، والذي هو عطايا من عطايا ممدوحة، حتى أمست الحياة كما وصف:

١٨٧- فالدهر عيد، والليالي عرس والعيش أحلام كأحلام الكرى

فيأتي الشاعر بفن "التكرار" بغرض الترنم والتغني، حيث أمسى الواقع في جمال أحلام الكرى، إن لم يكن أبهى وأجمل، فيكرر لفظ "الدهر" مرتين، وكذلك كلمة "أحلام"، تأكيداً وتثبيتاً لحقائق أقرب للمستحيل، نافياً للشك وعدم التصديق، فالدهر عيد على غير عهده، والليالي عرس على خلاف مألوفها، والأحلام تعم الأيام وتظللها، ويأتي بكلمة "الكرى" قافية صوتية ليتمم ذلك الجمال، وذاك الإحساس البهيج، ولينعم بواقع له من أحلام الكرى تميزها المتحرر من قيود المنطق، وجمود العقل، ورتابة الواقع، فحق له أن يشدو بدهر قد أقبل، ويتغنى بواقع مثل جمال الأحلام، وحري بمن يسمعه أن يشاركه ذلك الشعور البهي الجميل، وذاك الشدو والغناء.

٢٦١- من كل من تلفيه نشوان إذا يصحو، ويلفى صاحيا إذا انتشى

٢٦٢- لنا انتقال كانتقال الشهب في آفاقها، من منتوى لمنتوى

٢٦٣- فنستجد مرتعا فمرتعا، ونستجيد مرتعي فمرتعي:

ويتحول استعذاب فن الجناس البلاغي عند حازم إلى نوع من التلذذ الطرب؛ إلى تكرار اللفظ عينه، وربما تكرار الجملة بتغيير مقصود في تركيبها، " تلفيه نشوان إذا يصحو"، " ويلفى صاحياً إذا انتشى"؛ إنه الإحساس بالنشوى، الذي يريد تثبيته، واستدوامه، وتأكيده، وكأنما الشاعر في حالة بعث وتجديد حياة، فيتطلع إلى تأكيد هذه المشاعر، فيستديم هذه النشوة بالحركة والانتقال، اللذين يكررهما متبعاً إياهما بالوصف والتشبيه، " لنا إنتقال كانتقال الشهب ..."، " من منتوى لمنتوى "، وكما استعذب الجناس يضيف التكرار إليه، بل ويجمع بين الاثنين، " فنستجد، ونتسجيد"

-جناس تام متطابق - حتى إذا مامرت الكلمة بالأذن، تنبهت للتشابه بينهما، وتيقظت بحثاً عن التميز بين الكلمتين، أو قل بين شقي البيت، ومابينهما من تغاير "دلالي"، بين " نستجد ونستجيد".

٢٨٩- فكم أغان كنظيم الدر في تلك المغاني قد وشاها من وشى!
٢٩٠- وكم حديث كنثير الزهر في تلك المباني قد حكاه من حكى!
٢٩١- وكم بدت لى بمنير أوجه منيرة سلين همى: فانسلى!
٢٩٢- وكم بحصن الفرج السامى لنا من فرج سرين وجدي فانسرى!

يمتزج في هذه الأبيات فن الجناس بفن التكرار، ففي الأبيات الأربعة يفتتحها الشاعر جميعها بكلمة " كم "، وفي ذلك تكرار يراد به التأكيد، للكثرة، والتهويل، والتفخيم لها، تعبيراً عن رضا الدهر وإقباله كريماً سخيا دونما أدنى تقتير، بل إغداق لاحد له ولامثيل، ثم جاء في البيت الأول منها بالجناس بين " أغان ومغاني " وبين الفعلين " وشاها، وشى " فالأول بمعنى زينها، والثاني بمعنى سعى بالوشاية والغيبة، ثم لهذا البيت مع تاليه علاقة أخرى، حيث يجمع بينهما بـ"نظيم الدر، نثير الزهر" في صدري البيتين، وبقوله " في تلك المغاني، في تلك المباني" في العجز من ذات البيتين، ونلحظ أن الجامع بينهما ليس بجناس ولابتكرار، وإنما وحدة وتماثل الإيقاع والوزن، ثم يتبع ذلك بتكرار للفعلين " حكاه وحكى "، وكانت أوجه عدة لرضا الزمان عليه؛ فهو يرتع في نعيم متنوع متجدد بين أغانٍ وأحاديث، بل وأوجهٍ مضيئة مضاءة " منير، منيرة "، وأماكن عامرة " الفرج، فرجٍ"، حافلة بالمسرات المسريات للهموم "سلين، فانسلى"، "سرين، فانسرى"، وكما يلحظ القاري فإن الشاعر يحشد لتصوير ذلك النعيم عدداً من الألفاظ قاصداً بتكريرها تأكيد رغد عيشه، ورفاه حياته.

٣٦٠- فاجتمع الأنس بجمع فتية على عجوز وسمها وسم الفتى
٣٦١ حاربت الأشجان عنهم وعتت من طارق الهم على ماقد عتا
٣٦٢- فلم تدع هما عتا حتى لقد كادت تشب كل هم قد عتا

٣٦٣- غنيت عنها بكؤوس أدبٍ تسقي، فيستشفي بها ويشتفي

٣٦٤- وآثرت نفسي عليها شربة من ضرب يجني، ورسل يمتري

٣٦٥- فسيق منه ذائب وجامد وسيق ما لم يأد منه وأدى

٣٦٦- فكم لنا من غدوةٍ لعسل رضابها أحلى، رضاب يجتني!

٣٦٧- لم ينفرق لنا عن الصبح دجى، حتى، فرقنا بين صبح ودجى،

هذه الأبيات يصف فيها الخمر، ويجيء حديثه عنها، مبايناً عن حديث ابن دريد، الذي برع في وصفها بانتقاء ألفاظه وتراكيب عباراته؛ فنعتها بأنها فتية ابنة ثمانين عروساً تجتلى، بينما القرطاجني ينعتها بالعجوز ثم يستدرك فيقول "وسمها وسم الفتى"، فيأتي بالتكرار في أول هذه الأبيات بقوله "وسمها وسم"، ثم يجيء إلى وصف تأثيرها، فيكرر قوله: "وعتت، قد عتا"، "عتا، قد عتا"، فهو يجعل عتوها وطغيانها أدهى وأمر على مايفوقه دهاء ومراراً، تهويلاً وتعظيماً لتأثيرها، وعلى الرغم من ذلك هو يترفع عنها، ويزهد فيها إلى مايفوقها نفعاً وصلاحاً "فيستشفى، ويشتفى"، ثم يأتي بالبيت (٣٦٤) خالياً من فنون البديع، ليعود إليها فيما يليه من الأبيات بكثافة وحضور أكبر، فيأتي بفني التكرار والجناس في بيت واحد، تعويضاً عن غيابهما في البيت السابق، فيكرر الجملتين "سيق منه، وسيق ما لم.."، ويجانس بين الفعلين "يأدُ، أدى"، ثم يجيء البيتان التاليان بتكرار في "رضابها، رضاب" و"الصبح دجىً، وصبحٍ ودجى".

٤٠٣- وذن في ذنينةٍ أنف الحيا ودر در القطر فيها وذرا

٤٠٤- فالحافة البيضاء من شخشوية ذات الصياصي والشماريخ العلا

٤٠٥- مجمع ماصاد من الوحش، وما راد، ومرعى ماثغا، وما رغا،

٤٠٦- لاتعدم الطير ولا الوحش به ماءً صفا، وظل دوح قد ضفا

٤٠٧- فتسنح الطير به لمى لمى، وتسرح الوحش به ثبى ثبى

٤٠٨- وارتقت السحب لسقيا مارتقى عنها قليلا في الشمال وسما

٤٠٩- مقبلة من لج بحر أخضر، لمثل بحر أخضر من الكلا

تكرار وترديد أصوات حروفٍ بعينها، ينشد بها إحداث رنينٍ صوتيٍ موسيقيٍ، يجتاز الآذان دونما استئذان، ففي الشطر الأول يأتي حرفا الذال والنون، الأول مرتين، والثاني ست مرات، " ذن، ذنينةٍ، أنف"، بينما يتردد في الشطر الثاني صوت الدال، والراء خمس مرات، ثم يعود ليكرر في قافية البيت صوتي : الذال من حروف الصدر، والراء من حروف العجز "در، در .. ذرا"، وهذا التكرار يظل بتواصل الأصوات وترادها، يعلق صداه في سمع المرء بإصرارٍ والحاحٍ لامثيل له. وتتابعٍ ايقاعيٍ لاتنجو منه الآذان دون أن يشدها ويجذبها.

ويستمر الشاعر يترنم بأصوات الحروف في تالي البيت "٤٠٤"، فيورد صوتي الشين والخاء مكرراً إياهما في الكلمتين " شخشوية، شماريخ"، واصلاً بينهما بشبيهات ومثيلات "الصاد، والياء" في كلمة "صياصي"، ثم إنه ينتقل من ايقاع الحروف إلى الكلمات، فيحشد عدداً وافراً من الألفاظ المتجانسة في البيت الواحد، "صاد، راد"، "مجمع، مرعى"، "ثغا، رغا"، مريداً بذلك جذب أكبر عدد من المستمعين والمنصتين لأبياته، إذ لايألو جهداً في تسخير وتوظيف أكبر كم من الفنون البديعية لاسيما اللفظية منها، وفي مقدمتها الجناس والتكرار، فإذا ماتابعنا الأيات نجد الأول منهما في "صفا، ضفا" من البيت (٤٠٦)، ثم فيما بعده يأتي بثانيهما، فيكرر ويردف بين "لمى، لمى، وثبى ثبى"، والفعلين "ارتقت، ارتقى" و"لج بحرٍ أخضرٍ، مثل بحرٍ أخضرٍ".

٥٣١- نشوان من خمر الصبا يحسبه نشوان من خمر الدنان من نجا

٥٣٢- ماء الحياة والحيا في خده يجري بحيث اتقدت نار الحيا،

٥٣٣- ظبي أذال الليث، إذ أدى له، يامن رأى ظبيا لليثٍ قد أدى

٥٣٤- أزال عنه القلب، إذ أزى له، فحسرت في عاطٍ لساطٍ قد أزى

٥٣٥-كم قد درى بلحظه من رام أن يدريه! وما درى كيف درى

نستبطن في هذه الأبيات الغزلية بمقصورة حازم بالمئة الخامسة منها، ماتحمله من روافد صوتية، عول عليها الشاعر؛ ليؤلف، وليبدع منها أنغاماً تشد أذن السامع وتجذبه، "نشوان من خمرالصبا" يكرر هذه العبارة بصورة مقابلة لها "نشوان من خمر الدنان"، وتقديم العبارة الأولى وتصديرها للبيت فيه من التميز والفوقية والأفضلية على الأخرى، مايعكس الإحساس بالنشوى، والذي يعتمل في نفس وأحاسيس الشاعر، هذا بالإضافة إلى الكلمات "الصبا، الدنان، نجا"، وماتحمله من رتم ونغم غنائي، لما احتوته من صوت المد والألف، وماتختزنه هذه الألفاظ الثلاثة من دلالات فيها كثير من الجمال، والبهجة، والإيجابية، ومالذلك من تأثير تنتقل عدواه إلى المستمع.

والبيت التالي للسابق (٥٣٢)، يجيء بكم من الألفاظ المتجانسة والمتكررة "الحياة، الحيا، الحيا"، والمتقابلة "ماء، نار" وهما لفظان متقابلان متضادان، لكن التركيب اللفظي الذي أضاف كلمة نار إلى الحيا، منحها قيمة جمالية وأخلاقية إنسانية، تبعث في السامع نوعاً من الإيقاظ والانتباه، وتشده من غفلة أو غفوة ربما كان غارقاً فيها.

" ظبي أذال الليث، إذا أدى"، " ظبيا لليث قد أدى"، عبارتان تكاد تشكل البيت من القصيدة، فيهما من التشاكل والتماثل بل التطابق بين الكلمات والألفاظ، مايوجد الإحساس بالتكرار، أورد الأعجاز على الصدور، وهي مؤكدات صوتية، فالحروف عينها منشودة من قبل الشاعر، يستشعرها أنغاماً عذبة يجد في ترداده لها غناء يستعذبه، ويبعث فيه النشوة والفرح والطرب.

ويجمع بين الكلمتين " أزال، أزى له" في البيت (٥٣٤) جناس مفروق حيث يتفق طرفاه لفظاً، ويختلفان كتابة، ويظهر فيهما صوت الزاي بوضوح سافر، يزداد قوة بانضمام عبارة " إذ، أزى" من البيت، والمسبوقة باللفظين "عاطٍ، لساطٍ"، بما يشملانه من جناس مطرف، أضاف للبيت نوعاً من النغم والغناء.

" قد درى، يدريه، درى" ثلاث كلمات متشابهات، بل متماثلات صوتاً ومعنى، يكررها الشاعر لما هو فيه من نشوى، يعضدها بلفظ رابع مجانس "مادرى"، ففي البيت كم وافر من الإحساس بالعجب والإعجاب والدهشة، يصوره لنا هذا التكرار للفظ (د. ر. ى) مصدر الدهشة، وكأنه بتكرارها أربع مرات ينقل لنا صوراً ناطقة بذاك الشعور الدفاق، العجيب المعجب، البديع المبدع.

٥٥٩- كان الصبا ظلا لنا مد، إلى أن قلص الظل المديد وأزى،
٥٦٠- قد كان عيشي ناعما ذا جدة، دهرا، فأضحى ذابلا وذا بلى،
٥٦١- وحال دهر كان لايحول عن ولائنا في حالة ولا إنى
٥٦٢- كان الشباب كالكمى معلما، حتى إذا نازله الشيب انكمى

ويبكي الشاعر في هذه الأبيات صباه وماضي أيامه، وشبابه الذي ولى، فيوظف التكرار ويأتى به في البيت بقوله " ظلا، الظل"، " مد، مديد "، مما كان له من إيجابيات وخيرات في ذلك العهد، ثم إذا مانظر إلى حاضره، يجد نقيض مامضى " ذابلاً، وذا بلى"، فاللفظان يجمع بينهما بالجناس المفروق - يتشابه طرفاه لفظاً ويختلفان كتابة ومعنى - ويتابعه ويكرره في البيت الذي يليه (٥٦١)، في الكلمتين " ولائنا، ولا إنى"، ولايفوتنا مافي ذلك التماثل الصوتي من أثر سمعي، وإدهاش فكري مما يحدث هزة وتنبيهاً، وتحولاً شعورياً وربما سلوكياً، يتناسب والظروف المستجدة بتقلب أحوال الدهر، وتحولت إلى خلاف ماكانت عليه من نعومة وجدة وتجدد، إلى الذبول والابتلاء، إلى العداء الجائر بعد الولاء الدائم.

ويتابع الشاعر بكاءه وعويله ونواحه على أفول الشباب، فيأتي في البيت (٥٦٢) بصوت حرف الكاف الذي يتكرر ثلاث مرات، فجاء باثنين في الشطر الأول، " كان ... كالكمى"، وقفى بالثالث، وهو صوت مجهور فيه من التنبيه

مايكفي لإيقاظ إنتباه السامع لفداحة الخطب، الشباب المفقود، والذي كان علماً بارزاً واضحاً جلياً، لكنه أفل وارتحل "فانكمى"، لذلك جاءت الكاف الثالثة منفردة، خافتة ضعيفة لنأيها وتأخر مجيئها بما يتناسب ودلالة الكلمة، التي هي جزء منها "انكمى" بمعنى الاختفاء والانزواء، بعكس ماتمثله في الأولى " الكمى" من ظهور ووضوح "كان... كالكمى .. فانكمى".

٦٢٧- كم قد رأت عيناي من مناظر ترقى، أو تروح، عيني من رأى!

٦٢٨- وقلبت قلبي الليالى بين ما قد لان من خطوبها وماقسا!

٦٢٩- فلم يطر لمونس مسرة، ولم يطش لموحش، ولانزا!

ويقلب الدهر ظهر المجن، وتتغير أحواله وتتبدل، وتتحول من نقيض إلى نقيض، ويصوره الشاعر موظفاً في ذلك فنون البديع، فيأتي بقوله " رأت عيناي، عيني من رأى"، تكرار يداخله تغيير في تركيب الألفاظ، تغيير مراد به إحداث مثله في المتلقي والمستمع؛ لتتماثل الأحاسيس مع الظروف والأحداث المتقلبة بفعل الدهر، فاللفظان " تروق، تروع " يستبطنان فنين من فنون البديع: التضاد والجناس، ونجد في التقابل بين هذين النقيضين تمثيلاً للأحوال التى يعيشها المرء بتحول الدهر، والتجانس بين اللفظين " تروق وتروع" جناس ناقص مذيل، اختلفت فيه نهايات الكلمة ليكون التشابه والتماثل غير تامين ولامتماثلين، حتى وإن كانت البدايات تبدو خلاف ماتنتهي عليه الأمور.

ويستمر الشاعر فيتابع حديثه عن أحداث الدهر، وتقلباته، وسلبيات فعالة، فماذا حل بقلبه؟ يتدىء البيت (٦٢٨) بقوله " وقلبت قلبي الليالي"، أساً يعيشه، وألماً يتجرع مرارته، يفرضان عليه تغيير تركيب الجملة، فيستبق المفعول فاعله، لاحقاً بفعله مجاوراً له، ويتأخر الفاعل، وهذا التجاور والالتصاق في قوله " قلبت قلبي " يحقق فنيات ثلاث: جمال تتابع الأصوات المتماثلة المتشابهة " قلبت قلبي"، ثم أهمية المتقدم "قلبي" على المتأخر " الليالي"، وفيه تشويق لمعرفة الفاعل القاهر المتقهقر "الليالي"، ثم

الاستفسار عن ظرفية التقليب، والتى تجيء بين متقابلين متضادين لفظاً ومعنى "لان، قسا" حيث التمييز بينهما لايخطئه عقل مميز، أو سمع متيقظ مستيقظ.

ثم يأتي بالبيت (٦٢٩)، ويوظف فيه نوعين من البديع: التقابل والجناس، فيجيء بالأول منهما في قوله " لم يطر لمؤنس، لم يطش لموحش"، حيث تتقابل الجملتان وتتضادان، بينما يأتي بالثاني منهما في الفعلين "يطر، يطش" متجانسين جناساً مذيلاً، حيث اختلف الحرف الأخير من الكلمتين، وتماثلت بقية الحروف.

٧٠٨- قد عرفت دنياي أني عارفٍ وسبر الدهر اصطباري وبلا؛
٧٠٩- لم يستمل نفسي حرص مطلبٍ إذا استمال النفس حرص واطبى
٧١٠- ولى فؤاد منصف في حكمه متصف بالعدل فيما قد قضى:
٧١١- كم دمت الخلق لمن في خلقه دماثة! وكم جسا لمن جسا!

ويفتخر الشاعر في الأبيات أعلاه (٧٠٨-٧١١) بنفسه وصفاته، فيتحدث عن جميل أخلاقه وشمائله، فينسب لنفسه العلم والمعرفة والخبرة، وتشهد بذلك دنياه، وقد أكد ذلك في مطلع البيت مكرراً "عرفت ، عارف"، ثم ينفي عن ذاته سمة البخل، ويوظف في تأكيد هذه الصفة فيه أسلوب التكرار، حيث يأتي الشطر الثاني تكراراً لسابقه (رد الأعجاز على الصدور)، فيختار لنفسه صدر البيت " لم يستمل نفسي حرص مطب"، وللآخرين العجز منه "إذا استمال النفس حرص واطبى"، فهو قد تخلص من الاتصاف بالبخل، واستطاع النفاذ مما هو داء النفوس الأخرى وديدنها، وبهذا التكرار يتغنى تمجيداً واعتزازاً بما تميز، وخصه الله به دون غيره من النفوس.

ويترك التكرار في البيت التالي (٧١٠) إلى الجناس، حيث يأتي بالكلمتين "منصف، متصف"، جامعاً بينهما بجناس ناقص مطرف، ويعود ثانية إلى التكرار في البيت (٧١١)، مكثراً مكثفاً منه "دمت، دماثة"، " الخلق، خلقه"، "جسا، جسا"؛

ليؤكد بهذا التكرار الكثيف تماثل خلقه لأخلاق جليسه، معاملة المثل بالمثل، إحقاقاً للحقوق، وإنصافاً للنفس والآخرين.

٨٠٠- ومن نحا أمراً بعزم نافذ من غير حزم لم يصب في مانحا
٨٠١- لم يخل سيف عزمه من حزمه إذ سل سيف الجد قدما وانتضى
٨٠٢- سما لكسرى بعد قصد قيصر ولم يقصر في السرى ولا ألا
٨٠٣- حتى حول ملك ذمار، وحمى من الذمار المستباح ماحمى

يجمع الشاعر في هذا البيت بين كل من التكرار والجناس، حيث جاء بالأول منهما في قوله "من نحا، مانحا"، وجاء بالثاني في الكلمتين "عزمٍ، حزمٍ" إذ يربط بين هذين اللفظين الجناس المطرف ، فتتماثل حروفهما حاشا الأول منهما، في ذات الوقت الذي جعل فيه التكرار بين طرفي البيت فاتحته وخاتمته كالصوت وصداه، يستمر امتدادهما دون أن يواريا الكلمتين المتجانستين (عزمٍ، وحزمٍ)، حيث صوت الزاي والميم المنونة وتماثلهما فيهما، يظل في السمع رنيناً يقتحم الآذان دونما استئذان، منبهاً للسامع أن هلم وتعال فهذه الحكمة نور لكل ضال، وها هو سيف خير مثال؛ إذ يتغنى الشاعر ويترنم بالاسم "سيف" مكرراً إياه مرتين في البيت تأكيداً عليه وتغنياً وترنماً به. فقد اقترن "عزمه بحزمه"، وجمعهما جناس صوتي متمم لتلك الغنائية وذاك الشدو، المؤكدين بتكرار حرف السين ثلاث مرات في "سيف، سل، سيف"، ويعضده استمراره في البيت التالي منه، في الكلمات "سما، كسرى، سرى"، وبذات العدد ثلاثة، ويتبعه بثلاث أخر شبيهات لصوت السين، وهو صوت الصاد في قوله "قصد، قيصرٍ، ولم يقصر"، ثلاثة ألفاظ متجانسة تتابع في البيت، محدثة تناغماً صوتياً عضده بامتداد صوت الألف ثلاث مرات مردفاً لها، متبعاً إياها مباشرة بقوله: قصد قيصر ولم يقصر " في السرى ولا ألا ".

ثم ينتقل إلى البيت التالي من السابق ويوظف فيه صوتاً جديداً بكلمات فيها الكثير من دلالة الاحتواء، والاشتمال، والتحقيق، فيكرر صوت الحاء في خمس كلمات "حتى، حوى، حمى، المستباح، حمى"، وهذا الصوت على مستوى الحرف وعلى مستوى الكلمة في البيت فيه من النغمية والترنم مايماثل الإحساس بنشوة النجاح والتحقيق والتأييد مايحيل السامع إلى مناصر مؤيد معضد.

٩٦٩- رخا به مااشتد من عيشهم واشتد من عيش العداة مارخا
٩٧٠- إذا بغى الدهر فأمسى جارحا أسا نداه كل جرح قد بغى:
٩٧١- فكم شفى من أنفس مكلومة بالدهر قد أعيا الأسى فيها الأسى
٩٧٢- يأسو بآلاف النضار كلمنا من يحسب القنطار منه كالمنا

يأتي التكرار في البيت الأول من هذه الأبيات على هيئة رد الأعجاز على الصدور فالشطران منه شبيهان بالصوت والصدى، يتوازيان ويتساويان من حيث الكلمات المكونة لهما، فكأنما حدوث الصدر " رخا به مااشتد من عيشهم" سبب لحدوث العجز " واشتد من عيش العداة مارخا"، أو أن ثانيهما هو رد فعل لحدوث الآخر، والخلاصة أن أصوات الكلمات تتردد وتتكرر استمراراً وتأكيداً صوتياً نغمياً، وتثبيتاً للأفكار التى تضج في نفس الشاعر وفكره.

وهذا البيت (٩٧٠) ومايليه يتكاثف فيه فنا التكرار والجناس، مسخراً الشاعر إياهما للتعبير عن ضخامة وتهويل تقلب الدهر، وتعظيم وتجسيم أحداثه ونوائبه وكأنه بهما يستدعي الأسماع ويجذبها لتشاركه مايراه ويعيشه، فالفعل "بغى" يسيطر على البيت من أوله لآخره، فهو محيط به مبتدأ ومنتهى، وبينهما مايشمله بغي الدهر، ومايأتي به من " أسا. وجرح"، ويكرر كلاً منهما مرتين في البيت مجانساً بين " أسى، وأسى"، مكرراً "جرحاً، وجرح".

ويتابع الأسى استمراره ليمتد إلى البيتين التاليين (٩٧١-٩٧٢). فيأتي الجناس بالكلمتين " الآسى، الأسى"، معززاً بصوت السين في كلمة " أنفس "، متبعاً بالفعل "يأسو" في البيت التالي .

٩٩٥- نظمتهـا فريـدةً في حسـنها منظومـة نظـم الفريـد المنتقـى

٩٩٦- تخطـب بـالأنفس أعـلاق لهـا نفيسـة بكـل علـق تفتـدى

٩٩٧- تخير اللفـظ الفصيـح خـاطري لهـا، و لم يحفـل بحوشـي اللغـى

٩٩٨- قلدهـا مـن المعـاني حليـة وزفهـا إلى المعـالى وهـدى

٩٩٩- نحـوت في النقلـة في أغراضهـا مذاهبـا أعيـت علـى مـن قـد نحـا

١٠٠٠- فـاختلفت أغراضهـا وائتلفـت بـالمذهب المقصـود فيهـا المنتحـى

١٠٠١- وانتسـب المعنـى بلطـف حيلـةٍ فيهـا إلى المعنـى الـذى منـه انتفـى

ويختتم حازم المئة الأخيرة من مقصورته الألفية منشداً متغنياً بها، مفاخراً بإنجازه، ناعتاً إياها بالفرادة والانتقاء، ويسوق من الألفاظ المكررة "نظمتها، منظومة، نظم"، "فريدة، الفريد "، فهو إلى آخر المقصورة الألفية الأبيات، يتشبث بفني الجناس والتكرار قيمة صوتية لايحيد عنها ولايجوزها، فيتبع التكرار في البيت السابق بشطيره الجناس، فنجده في لفظي " الأنفس، نفيسة" مجانساً، وفي " أعلاق ، علقٍ" مكرراً، مقيماً لقصيدته أغلى وأعلى الأثمان، ويصل الكلمات المحققة له تلك الغاية ويواصلها متخيراً منها لهذا البيت (٩٩٧) " اللفظ، اللغى، لها"، ثلاثة ألفاظ تتجانس في بعض حروفها وتتشابه في بعضها الآخر، مؤلفة من ذاك تناغماً يستعذبه الناشد والسامع لهذه المقصورة، التي لم يفتأ صاحبها جاداً في البحث عن كل فن صوتي يشد الآذان، ويستحوذ الانتباه والاهتمام، فلم يخل بيت إلا وفيه مايجذب إليه سمعك، ففي البيت (٩٩٩) نجد جناساً بين كلمتي "المعاني، المعالي"، وفي البيت الألف "١٠٠٠" نجد التكرار بين الفعلين " نحوت ونحا"، ثم في البيت الذي يليه "١٠٠١" الجناس المتقابل أو المتضاد بين قوله "فاختلفت، وائتلفت"، وهذا الأخير يتسلسل مع عدد من المتجانسات في الأبيات بعد، ففي الأبيات (١٠٠٢-١٠٠٦) نجد التكرار بين اللفظين " المعنى، المعنى"، ثم الجناس بين " ابن حازم، ابن حزام"، ليعود إلى التكرار في قوله " نمى، نمى"

والجملتين " قد عزا، قد عزا"، إلى أن يختم القصيدة بمتقابلين شبيهين بالجناس المذيل "بدأتها ، ختمتها".

١٠٠٢- نظمها ابن حازم، وقد نمى، نسبيها لابن حزام من نمى؛

١٠٠٣- وقد عزا الإحسان في أمثالها لابن الحسين أحمد من قد عزا

١٠٠٤- بدأتها باسم الذى ختمتها بحمده، جل الإله وعلا !

١٠٠٥- فالبدء باسم الله أولى مابه عند افتتاح كل أمر يعتنى؛

١٠٠٦- والحمد لله أجل غايةٍ يبلغ بالقول لها وينتهى،

لقد جاء البديع في المقصورة الحازمية من جناس وتكرار... بصورة مكلفة مرهقة للشاعر والسامع، بحيث لم يُترك بيت إلا وسيق فيه هذان الفنان أو أضرابهما من الفنون البديعية، وهذا فيه تعمل وغلو لايُجهل ولايخفى، وهو أمر يفرض على المتلقي مشقة الإصغاء والإنصات لما يزيد عن الألف بيت، مما يتطلب جهداً وزمناً ليس بقليل أو قصير، مثال ذلك قوله :

صبح بدا، بدر هدى، طود علا بحر حلا، غيث همى، ليث سطا

نجم، سرى، سيف فرى، ركن سما حصن حمى، روض ذكا غصن زكا

فهو في هذه الأبيات يكثر من استخدام المقصور، فيبلغ حد الإسراف والبذخ، بل ويتجاوزهما، ففي البيتين تزاحم غير إيجابي للأفعال المقصورة، حتى يبدو للسامع إنما يستمع لمقطوعة نثرية مرصعة بالسجع، بالألف المقصورة، تنهال عليه وتهطل بتتابع يبعد الأبيات عن سمة الشعر، ويدنيها من سمات النثر، وتظهر في البيتين روح التكلف واضحة جلية، حيث حرص الشاعر على جذب السامع يدفعه إلى أن ينتزع انصات المتلقي انتزاعاً قسرياً، وهذا أمر لايعني سيرورته على سائر وعموم الأبيات، ولكنه يعم القصيدة كلها دون تجزيء، فلرغبة حازم في تميز مقصورته بفن البديع الدور الأكبر في إسرافه فيه.

ولعلنا بعد هذه الدراسة التحليلية لمعارضة حازم للمقصورة الدريدية، ومحاولته الجادة في النهل من التراث دون إغفال لقدراته وطموحاته وتطلعاته الإبداعية، علنا نجد فيها "الصورة التطبيقية التى تطرحها فكرة المعارضات الشعرية ... والتي تنتهي بنا إلى دعم ماانتهى إليه القول حول أصول الحركة الأدبية مزجاً بين التراث والتجديد، ضماناً للتواصل الفكري بين الشعراء، وتأكيداً لفكرة الأصالة من خلال استمرارية هذا التراث، ومحاولة الإضافة إليه والابتكار في صوره المطروقة، وتجاوز مراحل الجمود أو العقم، وإثبات وجود "الأنا" المبدعة، بما تضيفه من أبعاد جديدة نتاجاً لتفاعلها مع واقعها، أو حتى توحدها معه"[1]. حيث يجد القارىء في معارضة حازم قراءة جديدة؛ وكتابة ثانية[2] لمقصورة ابن دريد، تتواءم ومحدثات عصر الشاعر المعارض، بما يمنحها استقلالها وانتماءها إلى منشئها، والعصر الذي كُتبت فيه.

---

(١) المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع، د.عبدا لله التطاوي، ص٩٣.

(٢) شعر على شعر معارضات شوقي...، محمد الهادي الطرابلسي، ص ٨٦.

الفصل الثالث

تسميطات وتخميسات المقصورة الدريدية

المسمط والمخمس في الشعر العربي من أشكاله العديدة، التـى اتسـمت بالخروج على النمط التقليدي للقصيدة ذات الوزن الواحد، والقافية الموحـدة، والبيت ذي الشطرين، وهما من الأنماط التجديدية القديمة، التى تعتبر من أوائل مظاهر التجديد إن لم تكـن مـن بداياتـه ومنـذ العصـر الجـاهلي، والـتي منهـا: المسمط، والمخمـس، والمربـع، والمثلـث، والمـزدوج، والمزركـش، وغيرهـا مـن الأنماط المستحدثة بعدها، مثل: القريض، والدوبيت، والموشح[1].

جاء في لسان العرب: "المسمط من الشعر أبيات مشطورة يجمعها قافيـة واحدة، وقيل المسمط ماقفي أرباع بيوته وسمط في قافيـة مخالفـة،يقـال قصيـدة مسمطة وسمطية... وقال الليث: الشعر المسمط الـذي يكـون في صـدر البيـت أبياتاً مشطورة أو منهوكة أو مقفاة، ويجمعها قافية مخالفة لازمة للقصيدة حتى تنقضي"[2]، فالمسمط في الشعر نوع منه، يتميز بتوظيف كـم القافيـة لأشـطار وحدات هي أجزاء من قصيدة شعرية تسمى "مخمسات ومسمطات"، عرفهما ابن وهب بقوله: "أن يأتي الشاعر بخمسة أبيـات علـى قافيـة، ثـم يـأتي ببيـت على خلاف تلك القافية، ثم يأتي بخمسة أبيات على قافيـة أخـرى، ثـم يعـود فيأتي على قافية البيت الأول، وكذلك إلى آخر الشعر"[3].

هذا وقد ارتبط اشـتقاق مصطلـح "سمـط" بأصلـه المـادي، فقـد أرجعـه النقاد إلى دور القافية فيه، فقالوا: "إنما سمي بهذا الاسم تشبيهاً بسـمط اللؤلـؤ، وهو سلكه الذي يضمه ويجمعه مع تفرق حبه ، وكذلك هذا الشـعر لما كان

---

(١) في الأدب الأندلسي، د. جودت الركابي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠م، ص٢٩٢.

(٢) مادة : سمط.

(٣) البرهان في وجوه البيان، ص ١١٧.

متفرق القوافي متعقباً بقافية تضمه وترده إلى البيت الأول الذي بنيت عليه القصيدة، صار كأنه سمط مؤلف من أشياء مفترقة"[1]، وتنوع القوافي، ومنهج جمعها في المسمط، نجد مثله فيما يسمى بـ"المخمس" "وهو أن يأتي بخمسة أقسمة على قافية ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها كذلك إلى أن يفرغ من القصيدة"[2]، فالتخميس نوع أو فرع من التسميط بيد أنه حدد بعدد أشطار وحداته التي تشكل بناءه، وأظن ذلك تمييزاً عن أمثاله من المزدوجات والمثلثات والمربعات والمسبعات ...الخ.

ودراسة التسميط والتخميس من محاور الدراسة في هذا الفصل من البحث، ذلك لأن المقصورة الدريدية الأنموذج لسائر القصائد المقصورات، كما عورضت من قبل الشعراء، فإن منهم أيضاً من جعل أبياتها محلاً للتسميط والتخميس ...الخ، ومن أشهر تخميسات مقصورة ابن دريد مايلي :

١- المرتجل في شرح القلادة السمطية في توشيح المقصورة الدريدية، تأليف الحسن بن محمد ابن الحسن الصغاني المتوفي سنة (٦٥٠هـ)[3].

٢- تخميس عبدا لله بن عمر الأنصاري المتوفى سنة (٦٧٧هـ)[4].

٣- تخميس الشيخ محمد رضا النحوي المتوفى سنة (١٢٢٦هـ)[5].

---

(١) العمدة، ابن رشيق، ١/١٨٠.

(٢) المصدر السابق، ١/١٨٥.

(٣) تحقيق وتقديم، د: أحمد خان، جامعة أم القرى بمكة المكرمة، الطبعة الأولى، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م.

(٤) تحقيق وتقديم وشرح: عبدالصاحب الدجيلي، دار الكتاب اللبناني المصري، بيروت، ١٩٧٧م.

(٥) أعيان الشيعة: ٤٥/٦٧-٦٥.

٤- تخميس الشيخ موسى بن شريف آل محي الدين المتوفى سنة (١٢٨٩هـ)[١].

٥- تخميس السيد حسين المشهداني[٢].

٦- تخميس صريح الدلاء[٣].

٧- " تخميس الحسيني، وتخميس سعد بن علي الأربلي، وتخميس شرف الدين الحسن بن علي، وتخميس محمد بن سعد الجوادي، وتخميس مطهر فخر الدين، وتخميس الملا جرجيس، وتخميس لمجهول لم يسم ناظمه"[٤].

٨- تخميس لمجهول بدار الكتب الظاهرية[٥].

٩- تسميط المقصورة من نظم مجدالدين أسعد بن أحمد بن إبراهيم بن علي الأربلي، بعنوان الفوائد المحصورة[٦].

١- الجانب الصوتي في تخميسات وتسميطات الدريدية :

إن كلا النموذجين اللذين هما مجال دراستنا من هذه التخميسات والمسمطات لكل من الصغاني (ت ٦٥٠هـ)[٧]، والأنصاري (ت ٦٧٧هـ)[٨]،

---

(١) شعراء الغري، علي الخاقاني، النجف، ١٩٥٦م.

(٢) فهرس المخطوطات العربية بمدينة هالة ٩٥ .

(٣) وفيات الأعيان : ٣/٣٨٤.

(٤) تاريخ الأدب ، بروكلمان، ٢/١٨١.

(٥) المرجع السابق، ٢/١٨١.

(٦) المرجع السابق، ٢/١٨١.

(٧) هو الحسن بن محمد بن الحسن بن حيدر بن علي القرشي العدوي العمري الصغاني. تنقل وترحل في مختلف البلاد الإسلامية حتى استقر ببغداد سنة (٦٣٧هـ) وتوفي فيها.

إنما هو قائم على مقصورة ابـن دريـد، فهمـا سـائران علـى ينهجهـا وهديهـا، فيتبعان وزنها بحر الرجز، لكن ليس بتمامه بل شطره، مـع الاحتفـاظ بالقافيـة المقصورة، وتوليد قافية الصدر من بيت الدريدية؛ والتي قد يصـدف وأن تـأتي مقصـورة، وذلـك في الأبيـات المصرعـة عنـد ابـن دريـد، أي أن التخميـس والتسميط يعني تنوعاً وتعدداً للقوافي، بينمـا وحـدة القافيـة تصبـح وقفـاً علـى الشطر الخامس من كل وحدة فيهما، وهو في الأساس قافية بيت من مقصـورة ابن دريد، بل هـو والشـطر السـابق لـه يكونـان واحـداً مـن أبيـات الدريديـة بكاملـه؛ والـذي كـان المبتـدأ والمنطلـق الـذي بنيـت عليـه تلـك المسـمطات والمخمسات الجامعة بين تنوع القافية وتشاكلها، وهو أمر فيه احتواء لنقيضين؛ فأوكل إلى المقصورة الدريدية مهمة الروابـط والجوامـع للمتنوعـات المتفرقـات من القوافي، فالبيت من أبيات ابـن دريـد يـؤدي دور القفـل لتلـك الوحـدات الخماسية، إلى جانب مهمة الوسيط الجامع لما تنوع مـن القـوافي الـتي تشـملها تلك المخمسات والمسمطات، يقول الحسن الصغاني في مطلع سمطيته :

[١]

أقـول والدمـع يسـح جونـه ... ومـده مذخـوره وصونـه

وغيـض منـه هونـه وأونـه ... إما ترى رأسي حاكى لونه

طـرة صبـح تحـت أذيـال الدجـى[1]

[انظر مقدمة كتابه : المرتجل في شرح القلادة السمطية في توشيح الدريديـة، تحقيـق: د.أحمـد خان، ١٩٨٦م].

(٨) هو موفق الدين عبدالله بن عمر الأنصاري، الحكيم المعروف بالوزان، وقيل أنه ألف تخميسه لمقصورة ابن دريد في رثاء الحسين بـن علـي رضـي الله عنهمـا. [فـوات الوفيـات: ٤٨١/١، والإعلام بتاريخ أهل الإسلام، ص ٢٢٩].

(١) المرتجل في شرح القلادة السمطية في توشيح الدريدية، ص ٢٨ .

[٢]

يالائمـــا في ميلـــه وصـــده وحائمـــا في نحســه وســـعده
وهائمـــا في هزلـــه وجـــده واشتعل المبيـــض في مســوده
مثـل اشـتعال النـار في جـزل الغضـا[١]

[٣]

يـانفس جـدا صنفـــى وألفـــى واجتهدى من قبـل أن تجلفـى
بصرعـةٍ مـن الحمـــام المتلـف فكان كـالليل البهيـم حـل في
أرجائـــه ضـــوء صبـــاح فـــانجلى[٢]

ويقول الأنصاري في مطلع تخميسه للدريدية :

[١]

لمـــا أبيـــح للحســـين صونـــه
وخانـــه يـــوم الطعـــان عونـــه
نـــادى بصـــوت قـــد تلاشـــى كونـــه
إما تـــري رأســـي حاكـــى لونـــه
طرة صبح تحت أذيال الدجى[٣]

---

(١) المصدر السابق: ص ٣٥ .

(٢) المصدر السابق: ص ٣٦ .

[٢]

معفـــراً علـــى الـــثرى بخـــده
لم تـــرع فيـــه حرمـــة لجـــده
والســـيف مـــن مفرقـــه في غمـــده
واشـــتعل المبيـــض في مســـوده

مثل اشتعال النار في جزل الغضي[١]

[٣]

وصيـــة بـــا لله يـــا مخلفـــي!
يـــا رائحـــاً بـــالهودج المشـــرف
مـــاهتكوا مـــن ســـتيه المســـجف
فكـــان كالليـــل البهـــيم حـــل في

أرجائه ضـوء صبـاح فـانجلى[٢]

٢- الجانب الدلالي في تخميسات وتسميطات الدريدية :

كل بيت من أبيات المقصورة الدريدية مستلهم مستوظف، فاستمداد معنى البيت والبناء على محتواه الدلالي، هو المنهج المتبع في تخميساتها ومسمَّطاتها، إذ فيهما يتجلى الإفتتان بتلك القصيدة المقصورة، دلالة ونصاً :

أولاً: من حيث الاعجاب بمتن المقصورة بتمديده والبناء عليه.

---

(١) المصدر السابق، ص ٣٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٥ .

ثانياً: ايراد البيت كاملاً دونما تحريف أو أدنى تغيير، بل وجعله لبنة رئيسية وضرورية، تقوم عليها كل وحدة من وحدات التخميس والتسميط، بيد أن ذلك التشبث والتمسك بالمعنى وتقديره، يقابله تمرد على وحدة القافية وخروج على تام الوزن إلى نصفه، فالشاعر لم يعد ملزماً بإتيان القافية المقصورة، كونها حاضرة ببيت ابن دريد المضمن في التخميسات والتسميطات.

إن كيفية مايبنى ويجد من معنى، يعود إلى الشاعر المخمس من حيث "مرجعياته الفكرية والاجتماعية والحضارية بعامة"[1]، إلى جانب قدرته على إحكام ترابط بناء كل وحدة في المخمسة من حيث الدلالة والمعنى، وتجنيبها الإخفاق والتفكك، وضعف صلات الأشطار ببعضها ومن ثم بالبيت المستعان به، أو "المضمن" في تلك الوحدات، وتناسق كل وحدة مع مثيلاتها مكونات القصيدة التخميسية والتسميطية، حتى يتم اتحاد وترابط البناء الكلي للتخميسات فيما بينهن جميعاً، ويكتمل نظم حبات العقد – القصيدة الناشئة – بأبيات المقصورة الدريدية التي شكلت المادة التي نسج منها بناء تلك المخمسات والمسمطات، خصوصاً في الجانب الدلالي منها، إذ كانت تلك الأبيات الركيزة والأساس، والبذرة والنواة التي درت على الشعراء بهاتيك المبتكرات المحدثات، فكان أن عملوا على توليد وإخصاب الجانب الدلالي بالبناء على معنى أبيات الدريدية، وإنشاء أشطار منها، تربطها وحدة الدلالة، فهل عني المخمسون بالمعنى دون الكيف؟ أم بالكيف دون المعنى؟ أم بالاثنين معاً؟.

---

(١) تدريس الأدب استراتيجية القراءة والإقراء، محمد حمود، ص ٥٤.

قال الصغاني :

[٤٥]

أقسم بـا لله العظيـم الأعظـم الواهـب الـبر الكريـم الأكـرم

وليـس يلفـى بسـواه قسـمى آليـةً بـاليعملات يرتمـى

بهـا النجـاء بـين أجـواز الفـلا[١]

[٤٦]

عيـس مراقيـل عتـاق وكـر قـودٍ شمـاليل قـلاص حسـر

عـوج عيـاهيم طـلاح السـفر خوص كأشباح الحنايـا ضمـر

يرعفـن بالأمشـاج مـن جـذب الـبرى[٢]

وجاء عند الأنصاري قوله :

[٤٥]

مـن مبلـغ مـؤازري بزمـزم؟

بـأنني ضـرج لحمـي بدمـي

يـا سـائقاً بمنجـدٍ ومتهـم

أليـةً باليعمـلات يرتمـي

بها النجاء بـين أجـواز الفـلا[٣]

---

(١) المرتجل في شرح القلادة السمطية ...، ص ٧٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٧٦ .

(٣) تخميس مقصورة ابن دريد الأزدي، ص٩٧.

[٤٦]

تذكـــرت رمـــل الكثيـــب الأعفـــر
فـــانجذبت مـــع ســـائق التذكـــر
تضـــرب في الرمـــل بـــتر مضـــمرٍ
يرعفن بالأمشاج من جـذب البرا[١]

وإذا تأملنا الوحدات السابقة من مسمطة الصغاني، ومخمسة الأنصاري -السابقتين- ندرك مدى جهاد الشاعر منهما، وحرصه المتناهي على إقناع المتلقي والمستمع بأن ماينشئه من أشطار شعرية، هي أجزاء ثلاثة من أجزاء خمسة يشكل بيت المقصورة الدريدية في نهاياتها الشطرين الأخيرين المتممين لكل وحدة منها على انفراد، وعليه كان لزاماً أن يتقيدا بمعنى ودلالة أبيات ابن دريد، وأن يتحريا في هذا الجانب حسن التناسج والتناسق، لئلا يكون هناك أي نوع من التضارب، أو التفكك، أو التهلهل، سيما الجانب المعنوي الدلالي لكل وحدة أولاً، ولسائر المخمسة والمسمطة ثانياً، فهل تحقق ذلك لهما؟ وكيف؟.

إن الإقناع وهو توصيل عقلي يكون النص فيه منطقياً، "يرتكز في علاقاته الداخلية وفي تواصله مع القارىء - على منطق التعبير وتحديد الهدف والمعتمد فيه على المعنى الذي يسخر النص لايصاله وتحقيقه، وهو رسالة ذهنية عقلية" [٢].. نجده ديدن الشعراء في تلك المخمَّسات والمسمَّطات وهو وإن كان مجاله الخطابة كما يرى حازم القرطاجني إلا أن " في الشعراء .. من يجعل أكثر أبياته وماتتضمنه الفصول بالجملة مخيلة، ولايستعمل الإقناع إلا في القليل منها، ومنهم من يستعمل الإقناع في كثير من

---

(١) المصدر السابق، ص ٩٨.

(٢) تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، د. عبدالله محمد الغذامي، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م، ص ٣٤.

الأبيات التى تتضمنها فصول القصيدة"[1]، ولأن "الأقاويل.. خطابية بما يكون فيها من إقناع، شعرية بكونها متلبسة بالمحاكاة والخيالات"[2]، فإذا ماتمازجت هذه الأقاويل ببعضها سميت بـ"التمثيل الخطابي"[3]، فإننا لن نختار كثيراً في معرفة إلى أي الأنواع الثلاثة تنتمي هذه المسمَّطات والمخمَّسات، قال الصَّغاني في أبيات الخمر:

[٢٢٥]

ولا أنص للقنوع عيهلى محتبطاً أبذل فيه قيهلى

ولا أقول قول غاو مبطل يارب ليل جمعت فطريه لي

بنت ثمانين عروساً تجتلى[4]

[٢٢٦]

صهباء أذكى في الدنان جمرها عنوسها وهو يزيد قدرها

مطيباً بين السقاة ذكرها لم يملك الماء عليها أمرها

ولم يدنسها الضرام المحتضا[5]

[٢٢٧]

سرورها يربى على شرورها وجودها يؤمن من محذورها

أسيرة تقضى على أميرها كأن قرن الشمس في ذرورها

بفعلها في الصحن والكأس اقتدى[6]

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ص ٢٩٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٦٧.

(٣) المصدر السابق، ص ٦٧.

(٤) المرتجل في شرح القلادة السمطية ...، ص ٢١٤.

(٥) المصدر السابق، ص ٢١٤.

(٦) المصدرا لسابق، ص ٢١٥ .

وقال الأنصاري عن الخمر :

[٢٢٤]

رجعـــت في الغـــزلان عـــن تغـــزلي
إلى رثـــاء الســـيد الطهـــر الـــولي
بـــه لـــه مستشـــفعاً توســـلي
يـــارب ليـــلٍ جمعـــت قطريـــه لي
بنـت ثمـانين عروسـا تجتلـى[١]

[٢٢٥]

عـــذراء في قتلـــي قبلـــت عذرهـــا
شمطـــاء لكـــن مـــاتعد عمرهـــا
تســـتبرد الأكبـــاد وقعـــاً حرهـــا
لم يمـلك المـــاء عليـــه أمرهـــا
ولم يدنسـها الضـرام المحتضـى[٢]

[٢٢٦]

بكـــر إذا ماشـــق عـــن خدورهـــا
تســـتر الأنـــوار مـــن ظهورهـــا
أمـا تـرى البـدر اختفـى مـن نورهـا
كـأن قـرن الشمـس مـن ذرورهـا
بفعلها في الصحن والكأس اقتدى[٣]

---

(١) تخميس مقصورة ابن دريد الأزدي، ص ٣٣٤.
(٢) المصدرالسابق، ص ٣٣٥ .
(٣) المصدر السابق، ص ٣٣٧.

وكما مر بنا نلحظ كيف ينزع الشاعران: الصغاني، والأنصاري، في تخميساتهما إلى الأسلوب التقريري المباشر، ومجانبة الأسلوب الفني الشعري، ولعل العلة في ذلك مايستقصده الشاعر من تأثير انفعالي مسبوق برغبة الإقناع، كسباً للتأييد وتحقيقاً للتأثير، ومشاركة الوجدان والإنفعال، وربما سبب ذلك تقديرهم للمحتوى الدلالي، وترجيحهم للمضمون على الشكل، فاكتفي فيه بتنوع القوافي، والخروج على وحدتها، واختيار الشطر من وزن الرجز لا تامه.

والوضوح والمباشرة، وسهولة العبارة، وبساطة التراكيب اللغوية، كل أولئك لايتيه عنه القاريء وهو يقرأ، أو يستمع إلى ذاك التسميط والتخميس، ومصدرها عند الشاعرين الحرص الشديد على الإقناع الفكري والانفعال الوجداني، فإذا مااسترجعنا المطالع المفتتح بها[1]، واتبعناها بباقي الوحدات، نلفي هاتين المخمسات والمسمطات، قد جاءتا وعظيتين اعتباريتين، فجانبتا التخييل فضلاً عن الإغراق فيه، ضماناً للتأثير الانفعالي بآثاره الإقناعية الثلاثة: "التعليم، والامتاع، والتهييج"[2]، بل إنهما يفتقران كثيراً إلى المحاكاة والخيالات التي تحدث عنها حازم[3]، وهما أقرب للخطابية منها إلى الشعرية، ففي الوحدات التي تتحدث عن الخمر - كما مر بنا-[4]، جاءت أبيات ابن دريد فيها والبون شاسع بينها وبين الأشطار المقترنة بها، وهو أمر يعم جميع وحدات هاتيك المسمطات والمخمسات، فقد جانب الحظ هذين الشاعرين، فلم يأتيا بابتكاراً

---

(١) انظر من هذا البحث، ص ٢٩٢، ٢٩٣ .

(٢) البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، هنري بليث، ترجمة وتقديم وتعليق، د.محمد العمري، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م، ص٣٤.

(٣) منهاج البلغاء ...، ص ٦٧.

(٤) انظر من هذا البحث، ص ٢٩٧، ٢٩٨ .

أو إبداعٍ يناسب مستوى المقصورة الدريدية لامن حيث التركيب اللغوي، ولامن حيث التركيب الدلالي، ونأتي بالأبيات الخواتيم عند الصغاني، والأنصاري للتأكيد على صحة مانقول، ختم الصغاني فقال :

[٢٣٢]

عمرت في ظل النعيم ناعما وكان طرف الدهر عني نائما

فإن أفز كان قضاءً لازما وإن أعش صاحبت دهري عالما

بما انطوى من سره وما انسرى[١]

[٢٣٣]

لاتحسبن أني أهاجي من هجا أو أقتفي غير التغاضي منهجا

أو أزدري مجتاب طمر أنهجا حاشى لما أسأره في الحجى

والحلم أن أتبع رواد الخنى[٢]

[٢٣٤]

أو أن يرى بي دقع لرهبةٍ أو خرع أو جزع لكربةٍ

أو لانتياب أزمة أو لزبةٍ أو أن أرى محتضعا لنكبةٍ

أو لابتهاج فرحٍ ومزدهى[٣]

أما الأنصاري فيختتم بقوله :

[٢٣١]

مازلت في كسب الفخار غانما

ولم أزل في المعضلات حازما

---

(١) المرتجل في شرح القلادة السمطية ...، ص ٢١٧ .

(٢) المصدر السابق، ص ٢١٨.

(٣) المصدر السابق، ص ٢١٨.

حتـــى غـــدوت آمـــراً وحاكمـــا
وإن أعـــش صاحبـــت دهـــري عالمـــا
بما انطوى من صرفه وما انســرى[٤]

[٢٣٢]

مـــازال صبحـــي في المعـــالي أبلجـــا
وســـبل قصـــدي للوفـــود منهجـــا
ومربعـــي للملتجـــين ملتجـــى
حاشـــا لما أســـأره فـــي الحجـــا
والحلـــم ، أن أتبـــع رواد الخنـــا[٢]

[٢٣٣]

لاتحســـبن دهـــراً قضـــى بغربـــةٍ
أنـــي إليـــه شـــاكياً مـــن كربـــةٍ
أو شـــاكراً لرفعـــةٍ في رتبـــةٍ
أو أن أرى مختضـــعاً لنكبـــةٍ
أو لابتهـــاج فرحـــاً ومزدهـــى[٣]

فالصغاني والأنصاري في تسميطاتهما وتخميساتهما هذه، قد اتخذا من المعنى موقفاً مبايناً عن نظرية الجاحظ (٢٥٥هـ) ، القائلة بأن " المعاني مطروحة في الطريق

(٤) تخميس مقصورة ابن دريد الأزدي، ص ٣٤٢.
(٢) المصدر السابق، ص ٢٤٣.
(٣) المصدر السابق، ص ٢٤٥ .

يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[1]، فالمعاني أمر مشترك بين بني الإنسان، بمختلف لغاتهم وثقافاتهم...الخ، بيد أن مايميز الشعراء عن غيرهم، والشعر عن سائر الكلام، ليس المعنى بل إتقان وإجادة نسج الشعر، وتفوق الرؤى والتصوير فيه، " فالشاعر إنما هو شاعر بحكم مايقول، لابحكم مايفكر أو يحس، إنه مبدع للألفاظ لا للأفكار، فكل عبقريته إنما تتجلى في ابداع الكلام"[2] ذي النسيج المميز، والتصوير المخيل المبتكر، وهو نتاج باقٍ مخلد كلما باين المألوف والمكرور، "إن مادة الخطاب الشعري واحدة لدى الشعراء (ونقصد إلى الشعراء العرب وحدهم)، وهي اللغة العربية من حيث هي دوال معجمية كامنة في الأسفار، قابعة بين القراطيس، فإن العبقرية الشعرية تتجسد في كيفية توظيف هذه الدوال، ثم في وضع نظام لسانوي للعلاقات بوجه عام، فليست الموضوعات والمعاني وحدها المطروحة في الطريق، بل الألفاظ التي نعبر عنها هي أيضاً، مطروحة في المعاجم، فإذا هي ملك مشاع بين الأدباء جميعاً"[3]، وأما الفهم والإفهام، والتوضيح والإيضاح، والتبيين والإقناع، فهي ليست في الشعر بذات شان، ومتى جاءت فيه، بعدت به عن مزاياه ومراميه، كما في تلك التسميطات والتخميسات.

---

(١) الحيوان، ٣/١٣١-١٣٢.

(٢) بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية، د.عبدالملك مرتاض، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م، ص ١٧.

(٣) المرجع السابق، ص ١٩.

خاتمة البحث

الحمد لله على نعمه التى لاتحصى، وأشكره على جزيل فضله وإنعامه، وما هيئَهُ لي من أسباب مكنتني من إكمال هذا العمل الذي أحاول به خدمة العربية، لغة كتابه وخير أديانه، وأصلي وأسلم على أشرف أنبيائه ورسله نبينا محمد ﷺ .

وبعد :

بناءً على ما اختط لهذا البحث من منهج أوضحت ذكره في المقدمة توصلت إلى نتائج سأحاول إبرازها فيما يلي :

١- عدم شيوع القافية المقصورة في الشعر الجاهلي، فقد كانت في طور التأسيس والمحاولة والتجريب، وأن النظم بها كان مغامرة يحدوها الكثير من التهور، لوجهة نظر سلبية، اعتقدوها في المقصور، باعتباره أحد حروف أربعة سميت بالمعتلة – الألف والواو والياء والهمزة بسبب مايصيبها من اعتلالٍ وقلب وسقوط، هذا إلى جانب الإلف والعادة وسيطرتهما على الأسماع العربية، التي اعتادت أن تسمع بعد الروي حركة ، ولما يثار من التباس بين حروف المد وحركة الروي، وتوهم ما يحدث من ضعف موسيقى في هذا الروي عولج بالتزام ماقبل ألف المد روياً، ثم إن إحجام وإعراض الشعراء عن القافية المقصورة ضاعف من قلتها وندرتها حتى أصبح وجودها شبه معدوم، بل كان سبباً في ضياع ماوجد من قصائد مقصورات دلت عليها تلك الأبيات والمقطعات المجتزأة مما يشير إلى انتمائها إلى قصائد مشتتة ضائعة، لايعرف مصيرها فضلاً عن صاحبها.

٢- استمرت القافية المقصورة فيما بعد العصر الجاهلي غرساً هشاً، ومحاولاتٍ بسيطة، حيث يكتفي الشعراء بنظم أبيات قلة ذات روي مقصور، دون أي إضافة أو تطوير، ولم يفكروا في إطالتها وتحويلها إلى مطولات حتى عهد ابن دريد ومجيئه بمقصورته الشهيرة، إلا أنها تبقى فريدة عصرها، إذ يظل الشعراء متمسكين بموقفهم السابق تجاه القافية المقصورة، وإن نظموا فيها حَوَّلوها من

مقطوعة محدودة الأبيات إلى قصيدة، إن طالت لم تصل المئة بيت، كما لمسنا ذلك في شعر المتنبي، وأبي العتاهية، وابن ربيعة ...الخ.

٣- إن بداية الضياع الصوتي للقافية المقصورة ارتبطت ارتباطاً مباشراً بتغير وسيلة الاتصال، وحلول التصوير والخط محل المشافهة، فقل التواصل وضعف، وانتهى إلى مرحلة اصبحت فيها ألف الوصل في القوافي ذات الروي المفتوح، تحجب الميزة الموسيقية الصوتية للروي المقصور، وهذا الخلط الصريح بين ألف الوصل وألف المقصورات، كان نتيجة حتمية لاعتمادهم في مرحلة ماعلى صور ورسوم محدودة عجزت عن نقل كل الأصوات، وقد تأكد تميز الألف وقدرتها الصوتية في دراسات العلماء: قدماء ومحدثين، عرب وغير عرب، وعلم ابن دريد بأسرارها وتفوقها صوتياً على سائر القوافي دون استثناء، فأحسن توظيفها، وجاء بقصيدته المقصورة، التي شغلتنا مثلما فعلت بمعاصريه ومن جاء بعدهم على مر العصور.

٤- إن بعض الدارسين المحدثين (د. علام، أحمد عبدالغفور عطار) قد أرجعا سبب اكتمال القصيدة المقصورة عند ابن دريد ومن تبع خطاه إلى القرآن الكريم، ووجدنا أنه لم يكن السبب الأول والرئيس، وإنما كان أحد أسباب عديدة، وذلك لخلو دواوين الشعراء المسلمين وأوائلهم، ممن كانوا أقرب للإسلام والقرآن، بل إن هناك عصوراً سابقة وتالية خلت تماماً من فن المقصورة، أو أنها لم تتغير عنها في العصر الجاهلي، وأن المطولات منها كانت لمعاً نادرة، وظهورها عند ابن دريد، إنما يعود إلى الاهتمام الكبير الذي أولاه للمقصور في مؤلفاته ودراساته، ومن ثم كقافية في شعره، استعرض فيها ثلثي المقصور في اللغة، ثم إذا ماتلاه حازم القرطاجني اقتفى أثره، واتبع نهجه، وأتم مابدأ به استاذه .

٥- ساد عن مقصورة ابن دريد الاعتقاد بأنها قصيدة في غرض المديح، فاثبت خطأ هذا الأمر، وأكدت صحة ماذهبت إليه باقتصار المديح على خمسة عشر بيتاً

من قصيدة تجاوزت مئتين وأربعة وخمسين بيتاً، ثم تأخر مجيئه بعد العديد من الأغراض والأبيات (١٠١-١١٥)، أي بعد مئة بيت، وهو مالاتسمح به معايير فن المديح، وبتتبع وتسلسل القصيدة من مطلعها وحتى نهايتها يتأكد لنا أنها رثائية في الإنسانية جمعاء .

٦- إن الصورة الفنية التي ظهرت في المقصورة الدريدية، تنم عن مقدرة عقلية وفنية، تنفذ إلى الإدراك الدقيق للعلاقة بين المرئيات وبين الإنسان وماحوله من كائنات، وتجيء صوره محملة بالثقافة العربية والتجارب الإنسانية، التي كان لابن دريد النصيب الأوفر، حيث امتد به العمر حتى شارف المئة، واختلفت عليه الديار، وتعدد الأهل والصحاب، وتعاقبت عليه الأفراح والأتراح، مما كان له أثر كبير في صقل شخصيته، ورؤاه التي انعكست ألفاظاً وصوراً شعرية، كانت محل الدرس والتحليل، والتي تبين لي فيها مزاحمة النزعة التقريرية والواقعية على نصف تلك الصور، وتلك التجارب التي أراد نقلها لنا بواقعية يفرضها حرصه الشديد على الصدق ووضوح البيان خاصة في أغراض الحكمة، والمديح، والفخر، فتقلصت الصورة الشعرية، والتزمت مطلع المقصورة وعدداً من الأبيات، فلم نجدها إلا بأنواع خمسة: تشخيصية، ودرامية، وتجسيدية، ووصفية، ورمزية، فيما يقارب نصف أبيات الدريدية.

٧- إن الشروح التي أقيمت على مقصورة ابن دريد، جميعاً قد اتفقت على أنها متن لغوي معجمي، وجد كل منهم ضالته فيها، فجاءت الشروح وافية بما بحثوا عنه في المقصورة، التي وجدوها وافرة زاخرة بشتى العلوم والفنون اللغوية والنحوية والصرفية والبلاغية، فنحى كل شارح إما إلى هذا الاتجاه أو ذاك، فبرز ابن خالويه في الجانب اللغوي واستطرد فيه، وظهر اللخمي في الجانب النحوي وأكثر منه، واتخذ الزمخشري مسلكاً وسطاً اقترب فيه من الاختصار والإيجاز، وإن كان قد تفوق عليه في ذلك التبريزي الذي غلب على شرحه اللمحة الموجزة والعبارة الخاطفة، مع محاولة منه لجمع مختلف العلوم التي وردت في سائر الشروح، وإن كان على عجلة وباختصار وإيجاز.

٨- وفي اقتفاء حازم القرطاجني وغيره من الشعراء لابن دريد في مقصورته، يأتي فن المعارضة، ثم فن التسميط، والتخميس وغير ذلك، وهم في محاراتهم وتقليدهم إياه، تقيدوا بابداعه الذي كان لهم مقياساً يحتكمون إليه، ويسيرون على هديه ومنواله، فجاءت نصوصهم دون الدريدية بكثير، وعلى الرغم من أن مقصورة حازم جاءت أطول نفساً، وأكثر إلماماً بالمقصور، الذي جمع شتاته ابن دريد، ونظمه في مقصورته، فإنه يعد مكملاً لما أبدعه ابن دريد، ومضيفاً لما نقص من المقصور فقد أتى حازم بفن البديع ممثلاً صوتياً، منافساً وقريناً للقافية المقصورة في قيمها الصوتية خاصة فني الجناس والتكرار من البديع الصوتي، بينما شُغل الصغاني والأنصاري في التسميطات والتخميسات بالجانب الدلالي، فعنيا بالمضمون دون الصورة والبناء الفني الشعري، مما باعد بينهما وبين مستوى المقصورة الدريدية. وظل ابن دريد محتفظاً بقصب السبق، من حيث الإيجاد والإبداع، وظل له كثير من التراكيب وإن كانت متوارثة إلا أنه فاق بصياغتها غيره، وبز سواه من أصحاب المقصورات.

وفي الختام أود أن أشير إلى أن كل ماحققته، كان نتيجة لاجتهاد، حاول أن يستنطق النصوص ويستبطنها، وألا يسلّم بالرأي إلا بعد أن يتبين له في التطبيق صدقه، ولن أدعي أنني قلت الكلمة الفصل، فباب الاجتهاد واسع، ومشرع دائماً أبداً.

وا لله أسأل أن أكون قد وفقت لما فيه صلاح ديني ودنياي، وآخر دعواي أن الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين نبينا محمد وعلى آله وصحبه وسلم .

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر :

* آيات القرآن الكريم والحديث الشريف .

- ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله الجزري (ت ٦٣٧هـ):

- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: د. أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ، بدون .

- الأخفش، سعيد بن مسعدة (ت ٢١٥هـ):

- كتاب القوافي، تحقيق: عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث، دمشق، ١٩٧٠م.

- الأزهري، أبومنصور محمد بن أحمد (ت ٣٧٠هـ):

- تهذيب اللغة، تحقيق: عبدالسلام هارون وآخرون، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، ١٣٨٦هـ - ١٩٦٧م.

- استرابادي، رضي الدين محمد بن الحسن (ت ٦٨٦هـ):

- شرح شافية ابن الحاجب، تحقيق : محمد نور الحسن وآخرون، دار الكتب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٣٩٥هـ.

- الأسنوي :

- نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب، تحقيق: د. شعبان صلاح، دار الثقافة العربية، القاهرة، ١٤٠٨هـ.

- الأصبهاني، أبوالفرج علي بن الحسين (ت ٣٥٦هـ):

- الأغاني ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، طبعة دار الكتب، الجزء الثالث، بدون .

تنبيه : تجووزت كل من : أل التعريف، وكلمتي أب وابن من كل اسم صُدّر بإحداهن الى الذي يليهن.

- الأصمعي، أبوسعيد عبدالملك بن قريب بن عبدالملك (ت٢١٦هـ):

- الأصمعيات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، وعبدالسلام هارون، بيروت، الطبعة الخامسة، بدون.

- الآمدي ، الحسن بن بشر (ت ٢٧٠هـ):

- الموازنة بين الطائيين، تحقيق: السيد صقر، دار المعارف بمصر، ١٩٦١م.

- امرؤ القيس بن حجر الكندي :

- ديوان امرؤ القيس ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف بمصر ، الطبعة الرابعة ، بدون .

- الأنباري ، أبوالبركات كمال الدين عبدالرحمن بن محمد(ت٥٧٧هـ):

- نزهة الألباء في طبقات الأدباء، تحقيق: محمد أبوالفضل ابراهيم، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، بدون .

- أنس ، مالك بن أنس بن مالك (ت١٧٩هـ) :

- الموطأ ، تصحيح وترقيم وتخريج أحاديثه، محمد فؤاد عبدالباقي، دار احياء التراث العربي، بيروت - لبنان - الجزء الثاني ، بدون.

- الأنصاري، أبوزيد سعيد بن أوس بن ثابت (ت٢١٤هـ) :

- النوادر في اللغة، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الثامنة، ١٩٦٧م.

- الأنصاري: موفق الدين عبدا لله بن عمر (ت ٦٧٧هـ):

- تخميس مقصورة ابن دريد الأزدي في رثاء الإمام أبي عبدا لله الحسين بن علي عليهما السلام، قدم له وشرحه وحققه: عبدالصاحب عمران الدحيلي، دار الكتاب اللبناني، بيروت/ لبنان، ودار الكتاب المصري بالقاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٧٧م.

- الباقلاني، أبوبكر محمد بن الطيب (ت ٤٠٣هـ):

- إعجاز القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الخامسة، ١٩٨٠م.

- البحتري، أبوعبادة الوليد بن عبيد (ت ٢٨٤هـ):

- الحماسة، دار الكتاب العربي، بيروت / لبنان، ١٩٦٧م.

- البخاري : الإمام أبوعبدا لله محمد بن إسماعيل (ت٢٥٦هـ) :

- صحيح البخاري، الإمام البخاري، المطبعة الميمنية بمصر، ١٣٠٩هـ.

- بروكلمان ، كارل :

- تاريخ الأدب العربي، تعريف عبدالحليم النجار وآخرون، الطبعة الرابعة، دار المعارف بمصر، ١٩٧٧م.

- ابن بشكوال، أبوالقاسم خلف بن عبدالملك (ت ٥٧٨هـ):

- الصلة ، تحقيق عزة العطار، ١٩٥٥م.

- التبريزي، يحيى بن علي الشيباني الخطيب (ت ٥٠٢هـ):

- كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن عبدا لله، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٦٩م.

- شرح مقصورة ابن دريد، تحقيق د. فخرالدين قباوة، المكتبة العربية بحلب، الطبعة الأولى، ١٣٩٨هـ.

- شرح مقصورة ابن دريد، تحقيق : السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الخامسة، ١٩٨٠م.

- أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي (ت٢٣١هـ) :

- ديوان أبي تمام، شرح وتعليق د. شاهين عطية، مراجعة بولس الموصلي، دار صعب، بيروت، بدون.

- التنوخي، أبويعلى عبدالباقي عبدا لله بن عبدالمحسن (ت ٣٤٢هـ) :
- القوافي، تحقيق: د. عوني عبدالرءوف، مطبعة الحضارة العربية، القاهرة، ١٩٧٥م.
- ثابت ، حسان الأنصاري (ت ٥٤هـ):
- ديوان حسان بن ثابت، دار صادر، دار بيروت، لبنان، ١٣٨١هـ - ١٩٦١م، بدون.
- الجاحظ، أبوعثمان عمر بن بحر (ت ٢٥٥هـ):
- البيان والتبيين، تحقيق : عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بمصر، الطبعة الرابعة، ١٣٩٥هـ - ١٩٧٥م.
- الحيوان، تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، مطبعة البابي الحلبي بمصر، الطبعة الثانية، ١٩٦٥م.
- جرير بن عطية الخطفي (ت ١١٠هـ) :
ديوان جرير، دار صادر، بيروت .
- جعفر ، أبوالفرج قدامة (ت ٣٣٧هـ) :
- نقد الشعر، تحقيق د. عبدالمنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، الطبعة الأولى، ١٩٧٩م.
- نقد الشعر، تحقيق : كمال مصطفى، مكتبة الخانجي ، القاهرة، الطبعة الثالثة.
- ابن جني، أبوالفتح عثمان (ت ٣٩٢هـ):
- الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٩٢هـ ، ١٩٥٦م.
- سر صناعة الإعراب، تحقيق : مصطفى السقا وآخرون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٩٥٤م .

- الحموي ابن حجة، تقي الدين أبوبكر علي (ت ٨٣٧هـ):
- خزانة الأدب وغاية الأرب، دار القاموس الحديث للطباعة والنشر، بيروت، بدون.

- الحموي الرومي، ياقوت شهاب الدين بن عبدا لله (ت٦٢٦هـ) :
- إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب المعروف بمعجم البلدان أو طبقات الأدباء، طبعة محمد فريد الرفاعي بمصر، الجزء الثامن، ١٩٣٦م، طبعة دار صادر، دار بيروت، بيروت / لبنان، بدون.

- الخاقاني، علي:

- شعراء الغري، النجف، ١٩٥٦م.

- الخطيب البغدادي، أحمد بن علي (ت ٤٦٣هـ):
- تاريخ بغداد، القاهرة، ١٣٤٩هـ - ١٩٣١م.

- ابن خلكان، أبوالعباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر (ت ٦٨١هـ):
- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: د. احسان عباس، دار صادر، بيروت.

- الداني، أبوعمر عثمان بن سعيد (ت ٤٤٤هـ):
- المحكم في نقط المصاحف، تحقيق: عزه حسن، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٦٠م.

- ابن دريد، أبوبكر محمد بن الحسن الأزدي البصري (ت ٣٢١هـ):
- جمهرة اللغة، تحقيق وعناية الشيخ محمد السورتي والمستشرق الألماني سالم كرنكو، طبع حيدر آباد بالهند، ١٣٤٤هـ.
- الاشتقاق، تحقيق وشرح عبدالسلام هارون، نشر مؤسسة الخانجي بمصر، ١٣٧٨هـ - ١٩٥٨م.

- ديوان ابن دريد، تحقيق عمران سالم، الدار التونسية، تونس، الطبعة الأولى، ١٩٧٣م.

- السرج واللجام، تحقيق: د. إبراهيم السامرائي، مجلة كلية الآداب، العدد الثالث عشر، المعارف، بغداد، ١٩٧٠م.

- المقصور والممدود (المقصورة الصغرى) تحقيق: ماجد حسن الذهبي وصلاح محمد الخيمي، دار الفكر، دمشق، ١٤٠٢هـ.

- الفوائد والأخبار، تحقيق إبراهيم صالح، مجلة اللغة العربية، دمشق، المجلد السابع والخمسين، ١٩٨٢م.

- المجتنى، طبع في حيدر آباد، ١٣٤٢هـ .

- المجتنى، دار الفكر ، ١٣٩٩هـ.

- من أخبار ابن دريد، تحقيق: عبدالمحسن المبارك، مجلة الموارد العراقية، المجلد السابع، العدد الأول، ١٩٧٨م.

- الملاحن، تصحيح وتعليق وتذييل أبوإسحاق اطفيش الجزائري، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٧هـ.

- كتاب الملاحن، تحقيق: د. عبدالإله نبهان، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دمشق، ١٩٩٢م.

- وصف المطر والسحاب ومانعته العرب الرواد من البقاع، تحقيق ونشر عز الدين التنوخي، دمشق، ١٣٨٢هـ.

- أبي ربيعة، عمر (ت ٩٣هـ):

- ديوان عمر بن أبي ربيعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨م.

- ابن رشيق : أبو علي الحسن (ت ٤٥٦ هـ).

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق : محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجيل ، بيروت / لبنان ، الطبعة الرابعة ، ١٩٧٢ م.

- الزبيدي ، محمد مرتضى (ت ١٢٠٥هـ):

- تاج العروس، المطبعة الخيرية، مصر، بدون، ١٣٠٦هـ.

- الزمخشري، جار الله أبوالقاسم محمد بن عمر (ت ٥٨٣هـ):

- أساس البلاغة، مطبعة دار الكتب بمصر، الطبعة الثانية، ١٩٧٣م.

- كتاب شرح المقصورة الدريدية، ضمن قصيدة لامية العرب وأعجب العجب في شرح لامية العرب، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ١٣٠٠هـ.

- السبتي ، أبوالقاسم محمد بن أحمد الشريف السبتي الغرناطي(ت ٧٦٠، ٧٦١هـ):

- رفع الحجب المستورة عن محاسن المقصورة ، مطبعة السعادة بمصر،١٣٤٤هـ.

- السموءل بن عادياء :

- ديوان السموءل، صنعة أبي عبدا لله نفطويه، تحقيق: محمد حسن آل ياسين، مطبعة المعارف، بغداد، ١٣٧٤هـ، ١٩٥٥م.

- ابن سنان الخفاجي الحلبي، أبومحمد عبدا لله بن محمد بن سعيد (ت٤٦٦هـ):

- سر الفصاحة، شرح وتصحيح، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح بالقاهرة، ١٣٨٩هـ، ١٩٦٩م.

- سيبويه، أبوبشر عمرو بن عثمان بن قنبر (ت ١٨٠هـ):

- الكتاب، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، ١٩٧٣م.

وأيضاً : طبعة المطبعة الأميرية، مصر، الجزء الثاني، ١٣١٦هـ.

- ابن سينا، أبوالحسن بن عبدا لله (ت ٤٢٨هـ):

- أسباب حدوث الحروف، تحقيق ولادمير ليدياني، تفليس، متسيناربا، ١٩٦٦م.

- السيوطي، جلال الدين عبدالرحمن بن أبي بكر (ت ٩١١هـ):

- بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تحقيق: أبي الفضل ابراهيم، القاهرة، ١٣٨٤هـ .

- شرح شواهد المغني، صححه وحققه محمد محمود الشنقيطي، المطبعة البهية بمصر- ١٣٢٢هـ.

- المزهر، شرح وتصحيح وتعليق أحمد جاد المولى وآخرون، دار إحياء الكتب العربية، ... الطبعة الرابعة، بدون.

وأيضاً ، طبعة دار الفكر.

- الشماخ ، ابن ضرار الذبياني (ت ٣٢هـ) :

- ديوان الشماخ، تحقيق: صلاح الدين الهادي، دار المعارف بمصر، بدون.

- الصغاني، الحسن بن محمد بن الحسن (ت ٦٥٠هـ):

- المرتجل في شرح القلادة السمطية في توشيح الدريدية، حققه وقدم له: د.أحمد خان، جامعة أم القرى بمكة المكرمة، الطبعة الأولى، ١٤٠٩هـ- ١٩٨٩م.

- الضبي، المفضل بن محمد بن يعلى (ت ١٧٠هـ) :

- المفضليات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، بيروت، الطبعة السادسة، بدون .

- أبي طالب، علي (ت ٤٠هـ) :

- ديوان أمير المؤمنين وسيد البلغاء والمتكلمين الإمام علي بن أبي طالب، جمع وترتيب عبدالعزيز الكرام، دار القلم، بيروت، بدون.

- طاليس ، أرسطو :

- كتاب أرسطو في الشعر، تحقيق وترجمة: د. شكري محمد عباد، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٣٨٦هـ - ١٩٦٧م.

- ابن طباطبا، محمد بن أحمد العلوي (ت ٤٧٨هـ) :

- عيار الشعر، تحقيق: د. طه الحاجري، ود. محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٦٥م.

- العباس بن الأحنف، أبوالفضل (ت ١٨٨هـ) :

- ديوان العباس بن الأحنف، دار صادر - دار بيروت، لبنان، ١٣٨٥هـ - ١٩٦٥م.

- العباس بن مرداس السلمي (ت ١٦هـ) :

- ديوان العباس بن مرداس السلمي، جمع وتحقيق: د. يحيى الجبوري، المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، بغداد، ١٣٨٨هـ - ١٩٦٨م.

- ابن عبد ربه، أحمد بن محمد (ت ٣٢٨هـ) :

- العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين، القاهرة، ١٩٦٥م.

- أبوالعتاهية، إسماعيل بن القاسم (ت٢٠٥هـ) :

- ديوان أبي العتاهية، دار صعب، بيروت، بدون.

- شرح ديوان أبي العتاهية، دار صعب، بيروت. بدون.

- عزه / كثير بن عبدالرحمن (ت ١٠٥هـ) :

- ديوان كثير عزة، جمع وشرح إحسان عباس، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت / لبنان، بدون.

- العسقلاني، ابن حجر أحمد بن علي (ت ٨٥٢هـ):

- الإصابة في تمييز الصحابة، تحقيق علي محمد البجاوي ، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٣٩٢هـ.

- ابن عساكر، أبوالقاسم علي بن الحسن بن هبة الله الشافعي (ت ٥٧١هـ):

- تهذيب تاريخ دمشق الكبير، تهذيب وترتيب عبدالقادر بدران، دار المسيرة، بيروت، ١٣٤٦هـ.

- العسكري ، أبوهلال الحسن بن عبدالله بن سهل (ت٣٩٥هـ):

- الصناعتين في الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبوالفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٠٦هـ ، ١٩٨٦م.

- ابن فارس، أبوالحسن أحمد .. بن زكريا (ت ٣٩٥هـ):

- مقاييس اللغة، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، مطبعة البابي الحلبي بمصر، الطبعة الثانية، ١٩٧٢م.

- الفراهيدي، الخليل بن أحمد (ت ١٧٥هـ):

- العين ، تحقيق: د. مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الرشيد، العراق، ١٩٨٠م.

- الفرزدق أبوفراس همام بن غالب بن صعصعة (ت ١١٠هـ):

- ديوان الفرزدق، دار صادر، بيروت، المجلد الأول، ١٣٨٠هـ.

- الفرغاني، علي بن مسعود (من رجال القرن السادس الهجري):

المستوفي في النحو (ضمن علي بن مسعود الفرغاني وجهوده النحوية مع تحقيق كتاب المستوفي في النحو)، حسن عبدالكريم الشرع، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٧٨م.

- الفيروزآبادي، مجدالدين محمد بن يعقوب (ت ٨١٧هـ) :

- القاموس المحيط، تحقيق نصر الموريني .

- القالي: أبوعلي إسماعيل بن القاسم (ت ٣٥٦هـ) :

- الأمالي، مطبعة السعادة بمصر، الطبعة الثالثة، ١٣٧٣هـ-١٩٥٤م.

- الأمالي ، طبعة دار الفكر، بيروت، بدون.

- ابن قتيبة ، أبوعبدا لله محمد بن مسلم الدينوري (ت ٢٧٦هـ) :

- الشعر والشعراء ، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر، ١٩٦٦م.

- القرطاجني، أبوالحسن حازم (ت ٦٨٤هـ):

- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجه، دار العرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٦م.

- قصائد ومقطعات، تقديم وتحقيق: د. محمد الحبيب ابن الخوجه، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٧٢م.

- القزويني، الإمام الخطيب، (ت ٧٣٩هـ):

- الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق: د.محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، الطبعة الخامسة، ١٩٨٣م.

- القسطلاني، شهاب الدين (ت ٩٢٣هـ):

- لطائف الإشارات لفنون القراءات، تحقيق:عامر السيد عثمان، د.عبدالصبور شاهين، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٧٢م.

- القفطي جمال الدين الحسن بن يوسف:

_ إنباه الرواة، تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم، طبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، الجزء الثالث، ١٩٧٣م.

- الكاتب، ابن وهب أبوالحسن إسحاق بن إبراهيم البغدادي :

- البرهان في وجوه البيان، تحقيق: حفني محمد شرف، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٦٩م.

- ابن كثير الدمشقي، أبوالفداء الحافظ ابن كثير الدمشقي (ت ٧٧٤هـ):
- البداية والنهاية، مكتبة المعارف ببيروت، ومكتبة النصر بالرياض، الطبعة ١٩٦٦م.

- اللخمي، محمد بن أحمد بن هشام (ت ٥٧٧هـ):
- الفوائد المحصورة في شرح المقصورة، تحقيق: أحمد عبدالغفور عطار، منشورات دار الحياة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٠هـ.

- اللغوي، أبوالطيب عبدالواحد بن علي (ت ٣٥١هـ):
- مراتب النحويين، تحقيق: أبوالفضل إبراهيم، نهضة مصر، القاهرة، ١٣٧٥هـ.

- ابن ماجه القزويني، أبوعبدا لله محمد بن يزيد (ت ٢٧٣هـ):
- سنن المصطفى ، المطبعة التازية بمصر، الطبعة الأولى، الجزء الثاني. بدون.

- مالك ، كعب الأنصاري (ت ٥٣هـ) :
- ديوان كعب بن مالك الأنصاري، دراسة وتحقيق: سامي مكي العاني، مكتبة النهضة - بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٦٦م .

- المبرد ، أبوالعباس محمد بن يزيد (ت ٢٨٥هـ):
- المقتضب، تحقيق : محمد عبدالخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت، بدون.

- المتنبي أبوالطيب أحمد بن الحسين الجعفي (ت ٣٥٤هـ):
- ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٣٩٥هـ-١٩٧٥م.

- المحلى ، أمين الدين محمد بن علي (ت ٦٧٣هـ):
- الجوهرة الفريدة في قافية القصيدة، تحقيق: د. شعبان صلاح، دار الثقافة العربية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م.

- المراكشي، ابن عبدالملك (ت ٧٠٣هـ) :
- الذيل والتكملة ، تحقيق : احسان عباس، بيروت، ١٩٧٣م.
- المسعودي، أبوالحسن علي بن الحسين بن علي (ت ٣٤٦هـ):
- مروج الذهب، تحقيق: محمد محيى الدين عبدالحميد، مطبعة السعادة بمصر، الطبعة الثانية، ١٣٦٧هـ - ١٩٤٨م.
- مسلم : الإمام مسلم بن الحجاج (ت ٢٦١هـ) :
- صحيح مسلم، دار الطباعة العامرة، ١٣٣٤هـ.
- المصري، ابن أبي الأصبع عبدالعظيم بن عبدالواحد (ت ١٥٤هـ) :
- تحرير التحبير، تحقيق: د. حفني محمد شرف، القاهرة، ١٣٨٣هـ.
- ابن المعتز، عبدا لله (ت ٢٩٦هـ) :
- ديوان ابن المعتز، دار صادر، بيروت، بدون.
- المعري، أبوالعلاء أحمد بن عبدا لله بن سليمان(ت ٤٤٩هـ):
- رسالة الغفران، تحقيق: بنت الشاطيء عائشة عبدالرحمن، دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة، ١٩٦٣م.
- الفصول والغايات في تمجيد المواعظ ، تحقيق: محمود حسن زناتي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧م.
- اللزوميات، دار صادر - دار بيروت، بيروت/ لبنان، المجلد الأول، ١٣٨١هـ-١٩٦١م.
- المقري: أحمد بن محمد المقري التلمساني (ت ١٠٤١هـ):
- أزهار الرياض في أخبار عياض، ضبطه وحققه وعلق عليه مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبدالحفيظ شلبي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٣٥٨هـ.

- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت/ لبنان، ١٩٦٨م.

- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري (ت ٧١١هـ):

- لسان العرب، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة.

- المهلبي، مهلب بن الحسن بن بركات (ت ٥٧٢هـ):

- شرح مقصورة ابن دريد وإعرابها، تحقيق: محمد جاسم الدرويش، مكتبة الرشاد، الرياض، الطبعة الأولى.

- ابن النديم، أبوالفرج محمد بن أبي يعقوب اسحاق المعروف بالوراق (ت ٣٨٥هـ):

- الفهرست ، تحقيق: رضا تجدد بن علي المازندراني، دار المسيرة، الطبعة الثالثة، ١٩٨٨م .

- النميري، الراعي حصين بن معاوية (ت ٩٦هـ) :

- ديوان الراعي النميري، جمع وتحقيق: راينهرت فايبرت، المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، بيروت، ١٤٠١هـ - ١٩٨٠م.

- ابن ولاد، أبوالعباس أحمد بن الوليد (ت ٣٣٢هـ):

- المقصور والممدود، مطبعة السعادة، مصر، الطبعة الأولى، ١٣٢٦هـ.

ثانياً: المراجع:

- ابراهيم، د. زكريا :

- مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة، ١٩٧٦م .

- الفنان والإنسان، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٧٣م.

- أحمد، د. محمد فتوح :

- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية، ١٩٧٨م.

- إسماعيل ، عز الدين :

- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٧م.

- أنيس، د. إبراهيم :

- موسيقى الشعر، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الرابعة، بدون.

- أولمان ، ستيفن :

- دور الكلمة في اللغة، ترجمة د. كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٥م.

- أيوب، عبدالرحمن :

- أصوات اللغة، مطبعة دار التأليف، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٦٣م.

- برتليمي، جان :

- بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبدالعزيز، دار نهضة مصر، ١٩٧٠م.

- البستاني، بطرس:

- محيط المحيط قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان، بيروت، بدون.

- البستاني، د. صبحي :

- الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، دار الفكر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م.

- بشر ، د. كمال محمد:

- دراسات في علم اللغة، دار المعارف بمصر، الطبعة التاسعة، ١٩٨٦م.

- بكار، د. يوسف حسين:
- بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت / لبنان، بدون.
- بليث ، هنريش :
- البلاغة و الأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص ، ترجمة وتقديم وتعليق : د.محمد العمري ، منشورات دراسات سال ، الطبعة الأولى ، الدار البيضاء ، ١٩٨٩ م .
- التطاوي، د. عبدالله :
- المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، بدون.
- جاسم ، مهدي عبيد:
- ابن هشام اللخمي وجهوده اللغوية مع تحقيق شرح مقصورة ابن دريد، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٦م.
- الجيار، مدحت سعيد محمد:
- الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، المؤسسة الوطنية للكتاب،طرابلس، ليبيا، ١٩٨٤م.
- حمود، محمد :
- تدريس الأدب استراتيجية القراءة والإقراء، نشر مجلة البحث البيداغوجي "ديداكتيكا"، الدراسات، الدار البيضاء / المغرب، ١٩٩٣م.
- خليف، د. يوسف :
- تاريخ الشعر العربي من العصر الإسلامي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٦م.

- شعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف بمصر، الطبعة الأولى، ١٩٥٩م.

- دي لويس، سيسيل :

- الصورة الشعرية ، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي وآخرون، مراجعة عناد غزوان إسماعيل، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م.

- الرباعي، د. عبدالقادر:

- الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عمان، ١٩٨٠م.

- الركابي، د. جودت:

- في الأدب الأندلسي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠م.

- زركلي ، خير الدين :

- الأعلام ، طبعة بيروت ، ١٩٦٩ م .

- زكي، أحمد كمال :

- شعراء الهذليين في العصر الجاهلي والإسلامي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر.

- سند، د. كيلاني حسن :

- حازم القرطاجني، حياته وشعره، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م.

- صالح، د. بشرى موسى :

- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٤م .

- ضيف، د. شوقي:

- تاريخ الأدب العربي (العصر الإسلامي)، دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة،

- التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثامنة.

- عاصي ، د. ميشال :

- الفن والأدب، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٠م.

- عبداللطيف ، د. محمد حماسة :

- في بناء الجملة العربية، دار القلم، الكويت، ١٩٨٢م.

- عبدالنور، جبور:

- المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٨٤م.

- العبدلي، حامد محمد :

- شرح وإعراب المقصورة الدريدية، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٧٥م.

- عتيق، د. عبدالعزيز :

- علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، ١٤٠٥هـ.

- عساف ، د. ساسين :

- الصورة الشعرية وجهات نظر غربية وعربية، دار مارون عبود، بيروت، ١٩٨٥م.

- الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، الطبعة الأولى، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.

- علام، د. مهدي :

- دراسات أدبية، مكتبة الشباب، القاهرة، بدون.

- عمر، د. أحمد مختار:

- دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٧٦م.

- عياد، د. محمد شكري :
- موسيقى الشعر العربي مشروع دراسة علمية، دار المعرفة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٦٨م.

- العياشي، محمد :
- نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، ١٩٧٦م.

- العيد ، د. يمنى :
- في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/ المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.

- الغذامي ، د.عبدا لله محمد:
- تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٧ م .

- غطاس، انطوان :
- ملامح الأدب العربي الحديث، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٨٠م.

- فك، يوهان :
- العربية دراسات في اللغة واللهجات والأساليب، ترجمة وتقديم وتعليق: د. رمضان عبدالتواب، مكتبة الخانجي بمصر، ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م.

- فيشر ، أرنست :
- ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للطباعة والنشر، ١٩٧١م.

- محمد ، محمود جاسم :
- ابن خالويه وجهوده في اللغة مع تحقيق كتابه شرح مقصورة ابن دريد، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، الطبعة الأولى، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٦م.

- مرتاض ، عبدالملك :
بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٦ م .

- المطلبي، د. غالب فاضل :
- في الأصوات اللغوية دراسة في أصوات المد العربية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٨٤م.

- المعيني ، د. عبدالحميد محمود:
- شعر بني تميم في العصر الجاهلي، منشورات نادي القصيم الأدبي، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٢م.

- مفتاح، د. محمد :
- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م.

- ناصف، حفني :
- تاريخ الأدب أو حياة اللغة العربية، مطبعة جامعة القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٥٨م.

- ناصف، مصطفى :
- الصورة الأدبية، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٥٨م.

- النويهي، د. محمد محمد:
- محاضرات في عنصر الصدق في الأدب، معهد الدراسات العربية العالمية، القاهرة، ١٩٥٩م.

- الهاشمي، السيد محمد:
- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٩٩هـ.
- وريث، محمد أحمد:
- حول النظائر الايقاعية للشعر العربي ، المنشأة العامة للنشر و التوزيع و الإعلان ، الجماهيرية الليبية ، الطبعة الأولى ، ١٣٩٤هـ - ١٩٨٥م .
- اليسوعي، لويس شيخو :
- شعراء النصرانية، مطبعة اليسوعيين، بيروت، ١٨٩٠م.

ثالثاً : المخطوطات :

- السريحي، صلوح بنت مصلح بن سعيد:
- شرح مقصورة ابن دريد لمحمد عبدالغني الأردبيلي، دراسة وتحقيق رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، الرئاسة العامة لتعليم البنات، جده، ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م.
- الشرع، حسن عبدالكريم :
- علي بن مسعود الفرغاني وجهوده النحوية مع تحقيق كتاب المستوفى في النحو، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٧٨م.
- لمفون، نائلة قاسم :
- الكناية في ضوء التفكير الرمزي، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى بمكة المكرمة، ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م .

رابعاً : المجلات والدوريات :

- مجلة البيان ، رابطة الأدباء بالكويت ، الكويت ، العدد ٤١ ، أغسطس ١٩٦٩ م.
- مجلة التراث العربي ، دمشق ، العدد ١٨ يناير ، ١٩٨٥ .
- مجلة دراسات سميائية أدبية لسانية ، مجلة فصلية ، فاس/ المغرب العربي ، العدد ٢ ، شتاء ٨٧ / ربيع ١٩٨٨ م .
- مجلة جامعة أم القرى للبحوث العلمية ، العدد الأول ، الطبعة الثالثة ، ١٤٠٩ هـ .
- مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، المجلد الخامس و العشرون ، العدد الثالث ، يناير/ مارس ، ١٩٩٧ م.
- مجلة فصول النقد الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المجلد الثالث، العدد الأول، ١٩٨٢ م.
- مجلة كلية الآداب بتطوان ، العدد الثالث ، ١٩٨٩ م .

تم بحمد الله ،،،

فهرس المحتويات

الموضـــوع ..... الصفحة

- كلمة شكر ..... ء
- المقدمة ..... أ
- التمهيد ١
- الباب الأول : نشأة الشعر المقصور وتطوره ٢٩

الفصل الأول: الشعر المقصور في العصر الجاهلي: سماته وخصائصه ٣٠

الفصل الثاني: القصائد المقصورة في عصر صدر الإسلام ومابعده..... ٤٦

الفصل الثالث: القافية المقصورة وأثر القرآن الكريم فيها..... ٨٤

- الباب الثاني : الخصائص الفنية في المقصورة الدريدية..... ٩٩

الفصل الأول: الأغراض الموضوعية في المقصورة الدريدية..... ١٠٠

الفصل الثاني: بناء المقصورة الدريديةمن حيث الشكل: (الوزن والقافية)... ١٣٠

الفصل الثالث: الصورة الشعرية في المقصورة الدريدية ١٧٠

- الباب الثالث: صدى المقصورة الدريدية..... ٢٢١

الفصل الأول : شروح المقصورة الدريدية..... ٢٢٢

الفصل الثاني: معارضات المقصورةالدريدية..... ٢٥٧

الفصل الثالث: تسميطات وتخميسات المقصورة الدريدية ٢٨٨

- خاتمة البحث ٣٠٣
- المصادر والمراجع..... ٣٠٨
- فهرس المحتويات..... ٣٣١