مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (25) العدد (19)2003
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research- Arts and Humanities Science Series Vol (25) No (19) 2003

# المصطلح النحوي عند ابن جني

الدكتور سامي عوض*
يونس يونس**

(قبل للنشر في 2003/9/10)

## □ الملخّص □

هو أبو الفتح عثمان ابن جني الأزدي – توفي سنة391هـ.

يعتبر المصطلح النحوي من الأسس النحوية الأولى التي رافقت ظهور علم النحو في مهده الأول. ويعد كتاب سيبويه بحق هو الإمام في فنه بما في ذلك علم الاصطلاح. ومع ذلك فقد بقي نزر من المصطلحات النحوية غير مستقر في عصر سيبويه، حتى جاء من تلاه من النحاة. ولا نكاد نفرغ من القرن الثالث الهجري حتى نجد صرح المصطلح النحوي قد بلغ كماله على أيدي رجال عظماء كأبي مر الجرمي، وأبي عثمان المازني، وأبي العباس المبرد.

ورغم أن القرن الرابع الهجري قد زخر بعمالقة النحو العربي كابن السراج ، والزجاجي ، والسيرافي وأبو علي الفارسي ، لم نجد شيئاً جديداً يذكر في مجال المصطلح النحوي حتى ظهرت جهود ابن جني في الدرس النحوي والصرفي ، وما أضافه ابن جني في بحث المصطلح النحوي والصرفي ليس أمراً عابراً نستطيع تجاوزه نظراً لحجم ما أضافه في هذا الباب ، ولأن ما أضافه قد فات الخليل ، وسيبويه ، والأخفش، والمبرد ومن تلاهم. وهو فيما جاء به كان العالم الناقد الذي يوضح ويشرح ويمثل ويعرف. لأنه على علم أن ما جاء به لم يسبق إليه، فهو يحتاج إلى كل هذا التفصيل والتوضيح ليستقر في ذهن دارسه ما أضافه دون لبس أو غموض.

* أستاذ في قسم اللغة العربية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية –جامعة تشرين– اللاذقية سورية.
** طالب دكتوراه في قسم اللغة العربية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية –جامعة تشرين– اللاذقية سورية.

مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (25) العدد (19)2003
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research- Arts and Humanities Science Series Vol (25) No (19) 2003

# La Terminologie Syntaxique Chez Ibin Jinni

**Dr. Sami Awad***
**Younes Younes ****

**(Accepté 10/9/2003)**

## □ Résumé □

Abou Al-Fath, Othman Ibin Jinni, décédé en 348 de l'hegire.
La terminologie syntaxique est considérée comme l'une des premières bases qui accompagnèrent l'apparition de la syntaxe.

L'ouvrage de Sibaoueh est bel et bien considéré comme le précurseur de son genre, vu ce qu'il contient d'art et de sciences. Pourtant une partie des termes resta indéfinie complètement à l'époque de Sibaoueh.

Vers la fin du 3ème siècle de l'hégire, "l'édifice" de la terminologie était bien construit grâce à d'excellents savants de syntaxe.

Malgré les grands efforts prodigués par des savants du 4ème siècle, comme Ibin Al sarrage, Al Zoujaji, Al Sirafi, nous ne trouvons pas de vrai progrès dans la syntaxe. Mais l'apport d'Ibin Jinni à la terminologie ne peut aucunement passer inaperçu, car il a dépassé largement celui des autres.

Sachant être précurseur dans son domaine, Ibin Jinni expliquait ce qu'il avançait et donnait des exemples pour rendre compréhensibles ses idées.

*** Professeur Au Département d'Arabe – Faculté Des Lettres Et Des Sciences Humaines – Université Tichrine, Lattaquié, Syrie**
**** Doctorant Au Département d'Arabe – Faculté Des Lettres Et Des Sciences Humaines – Université Tichrine, Lattaquié, Syrie**

## المصطلح النحوي عند ابن جني:

يعد المصطلح النحويّ من الأسس النحويّة الأولى التي رافقت ظهور علم النحو في مهده الأوّل، إذ تنسب بعض الروايات شيئاً من ذلك إلى أبي الأسود الدّؤلي وأستاذه علي ابن أبي طالب (ر )[1]، ومازال المصطلح النحوي في تطور مستمر ، رويداً رويداً، على أيدي تلامذة أبي الأسود – ومن تلاهم من النحاة في المصرين – البصرة والكوفة – كعبد الله بن أبي إسحاق وأبي عمرو بن العلاء وعيسى بن عمر الثقفي ، في البصرة وحمران بن أعين وزهير الفرقبي والعلاء بن سيابة، في الكوفة[2] حتى إذا جاء النصف الثاني من القرن الثاني الهجري ، ولمع نجم يونس بن حبيب والخليل بن أحمد والكسائي والفراء ، نجد المصطلح النحوي قد بلغ مبلغاً قارب فيه الكمال ، ولاسيما عند الخليل بن أحمد الفراهيدي، الذي يعتبر بحق العلم الأهم في تاريخ هذا العلم أصولاً وفروعاً ، فهو الذي رسم منهج الدرس النحوي ، من قياس وسماع ، وعلة واصطلاح ، فالخليل هو الذي أبدل نقط أبي الأسود بالحركات والسكون ، في كتابه (الشكل والنقط) وإليه يعود الفضل في استقرار المصطلح النحوي الذي مازال شائعاً إلى يومنا هذا .

ولو تتبعنا كتاب سيبويه، لوجدنا أن الآراء النحوية – بما في ذلك المصطلح النحوي – التي ينسبها صاحب الكتاب إلى من هم قبل الخليل قليلة جداً، إذا ما قيست بغزارة المادة النحوية التي بين دفتي الكتاب وهذا يعني ، فيما يعنيه، أن مادة الكتاب تكاد تكون وقفاً على من أخذ عنهم سيبويه كيونس والخليل، وإذا علمنا أن جل الرواية في الكتاب عن الخليل ، وأن سيبويه قال للنضر بن شميل وهو تلميذ الخليل : تعال لنصنع كتاباً في النحو من علم الخليل كما تذكر كتب الطبقات ، اتضح لدينا أن الكتاب هو من علم الخليل ، وأن سيبويه إليه يرجع الفضل في استنباط علم أستاذه ، بما قدر له من مرافقته ومساءلته ، حتى جمع من علمه ما جمع .

ويعدّ كتاب سيبويه بحق هو الإمام في فنّه بما في ذلك علم الاصطلاح. فما إن تنظر في الباب الأول منه حتى يتلقاك بجملة مصطلحات لا تزال إلى يومنا هذا.يقول: " فالكلم اسم وفعل وحرف جاء لمعنى ليس باسم ولا فعل "[3]. ثم نجده في الباب الثاني يحدد علامات الإعراب والبناء ، ويميز بينهما ، فيقول : " وهي تجري على ثمانية مجارٍ: على النصب والجر والرفع والجزم. والفتح والضم والكسر والوقف "[4]. ثم يذكر حرف الإعراب ويخصه بالأسماء المتمكنة والأفعال المضارعة دون غيرها ، ليفرق بين ما هو معرب وبين ما هو مبني .[5]

---

[1] ينظر : الإيضاح في علل النحو لأبي القاسم الزجاجي /42 .43 / ،تحقيق د. مازن المبارك ، دار النفائس.

[2] ينظر في تفصيل ذلك : الحلقة المفقودة في تاريخ النحو : /396/ وما بعدها ، تأليف د.عبد العال سالم مكرم ، جامعة الكويت ط2 ، مؤسسة الرسالة1993م، ومعاني القرآن للفراء : 79/2 .

[3] الكتاب: 1 / 12 /.

[4] الكتاب : 1 / 13 .

[5] نفسه : 1 / 13 .

ثم يمضي قدماً يفصل الحديث في كثير من مصطلحات النحو ، كالأسماء المتمكنة وغير المتمكنة[6] والتثنية والجمع[7] ، ونون العوض من التنوين ، والتأنيث وياء المخاطبة[8] ، والمعرفة والنكرة ، والمذكر والمؤنث وما ينصرف وما لا ينصرف [9].

ثم يشرع في الباب الثالث من كتابه في ذكر : المسند والمسند إليه وبيان كل منهما ، والابتداء [10] ، ثم ينتقل من باب إلى باب لتجد في كل منها من المصطلحات النحوية ، كالفاعل واسم الفاعل واسم المفعول والمفعول ، والصفات ، واللزوم [11]...مالا يكاد يغادر صغيرة ولا كبيرة منها إلا أحصاها ، وهذا يدل بوضوح على الدور الأهم الذي قام به الخليل بن أحمد في هذا المجال ، وهو المبدع في هذا الفن – ولا أدل على ذلك من وضعه مصطلحات علم العروض – إذ لم يترك فيها لمن جاء بعده إلا نثر الموائد.

ومع ذلك فقد بقي نزر من المصطلحات النحوية غير مستقر في عصر الخليل وسيبويه ، حتى جاء من تلاهما من النحاة ، وأخذ المصطلح النحوي بذلك صورته الأخيرة. فمصطلح (الضمير) لم يرد في كتاب سيبويه وإنما جاء بدلاً منه مصطلح : المضمر ، والإضمار[12] ، وبقي الأمر كذلك حتى جاء أبو الحسن الأخفش فوضع مصطلح (الضمير)[13]، ثم شاع من بعده. ومثل ذلك مصطلح الجملة ، والضرورة الشعرية ، وغيرهما.

ولا يخفى على دارس النحو أن المصطلح النحوي في الكوفة اختلف اختلافاً كبيراً عنه في البصرة فللنحو الكوفي مصطلحاته الخاصة به كمصطلح الأداة والعماد والمجهول والصرف والمرسل والفعل الدائم والجحد ، وغيرها. ونحن في حديثنا عن المصطلح النحوي هنا إنما نعني به المصطلح النحوي البصري ، لأن ابن جني – موضوع هذه المقالة – من اتباع النحو البصري ، كما هو معلوم ، ويصف نحاة البصرة في كثير من مؤلفاته بقوله : "أصحابنا"[14]، ولسنا الآن بصدد الحديث عن الجهود النحوية الكوفية – وهي جليلة – في ميدان الاصطلاح النحوي ، ولهذا البحث الغني مجال آخر [15].

ولا نكاد نفرغ من القرن الثالث الهجري حتى نجد صرح المصطلح النحوي قد بلغ كماله على أيدي رجال عظماء كأبي عمر الجرمي وأبي عثمان المازني وأبي العباس المبرد ، وأصبحت مصطلحات النحو على لسان كل دارس له من شرق الدولة العربية إلى مغربها.

---

[6] الكتاب : 1 / 16 .

[7] نفسه : 1 / 17 .

[8] نفسه : 1 /18 .

[9] نفسه : 1 /21 – 22 .

[10] نفسه :1 / 23 .

[11] نفسه : 1 / 33 .

[12] انظر مثلاً : الكتاب : 2 / 350 ، 351 ،355 ، وبعدها

[13] انظر : معاني القرآن للأخفش :1 / 66 .

[14] انظر سر صناعة الإعراب 1 /150 طبعة البابي الحلبي ، والخصائص 1 /366 .

[15] انظر : مدرسة الكوفة ومنهجها في دراسة اللغة والنحو ، د. مهدي المخزومي 303 – 316 ، والمدارس النحوية أسطورة وواقع /107 / د.إبراهيم السمرائي دار الفكر – عمان – 1987م.

وعلى الرغم من أن القرن الرابع الهجري قد زخر بعمالقة النحو العربي كابن السراج الذي قيل فيه " مازال النحو مجنوناً حتى عقله ابن السراج " ، والزجاجي صاحب الجمل ، ومن بعدهما أبو سعيد السيرافي صاحب الشرح الأوفى لكتاب سيبويه ، والرماني ، وأبو علي الفارسي صاحب المصنفات الفريدة كالتعليقة على كتاب سيبويه ، والحجة في علل القراءات السبع ، والإيضاح وكتاب الشعر ومسائله المتعددة ، كالبصريات والعضديات والبغداديات والحلبيات والعسكريات والمنثورة ، وغيرها. على الرغم من ذلك كله لم نكد نجد شيئا جديداً يذكر في مجال المصطلح النحوي. فلم أكد أجد عند أبي علي الفارسي ، على سبيل المثال ، وهو صاحب العقلية اللغوية الفذة إلا مصطلحاً جديداً ، هو مصطلح " ضمير الشأن "[16]الذي كان يسميه سيبويه "الحديث" ثم سمي ضمير القصة والحديث والأمر ، من بعده .

من خلال ما تقدم نرى أن موضوع المصطلح النحوي وتعريفه فرغ من الحديث فيه ، وقد تعارف عليه أهل هذه الصناعة ، حتى أصبح من المسلمات التي لامجال للتجديد فيها ، فماذا عسى ابن جني أن يأتي فيه بجديد؟ وهل يقول كما قال الشاعر :

*كم ترك الأول للآخر*

وهل يصدق فيه قول المعري :

*وإني وإن كنت الأخير زمانه  لآتٍ بما لم تستطعه الأوائل ؟*

إن الجهود النحوية التي أودعها أبو الفتح عثمان ابن جني في نوادر مصنفاته ، فيما يتعلق بالمصطلح النحوي وتعريفه تعد بحق تفرداً نادراً له ، وتشهد أن ابن جني استطاع أن يبز الأولين ، وأنه استطاع في درسه النحوي بالإضافة إلى تفرده في الدرس الصوتي والصرفي ، أن يكون خليل عصره ، ووحيد دهره.

إن ما أضافه ابن جني في بحث المصطلح النحوي وتعريفه ليس أمراً عابراً نستطيع تجاوزه ، نظراً لحجم ما أضافه في هذا الباب ، ولأن ما أضافه قد فات الخليل وسيبويه والأخفش والمبرد ومن تلاهم ، وهو فيما جاء به كان العالم الناقد الذي يوضح ويشرح ويمثل ويعرف ، لأنه على علم أن ما جاء به لم يسبق إليه ، فهو محتاج إلى هذا التفصيل والتوضيح كله، ليقر في ذهن دارسه ما أضافه ، دون لبس أو غموض ، وليكون قوله في ذلك الإمام لمن أراد معرفة هذه المصطلحات الجديدة.

وهانحن أولاء نثبت في هذه العجالة بعض مصطلحاته التي وقفنا عليها :

1 – الأداة : لا يخفى على دارس النحو أن هذا المصطلح مصطلح كوفيّ ، وهو ثالث أقسام الكلم عندهم فهو قسيم الاسم والفعل ويعنون به مايعنيه البصريون بمصطلح "حرف المعنى". فما الجديد الذي أضافه ابن جني ؟ يقول : " سمى أهل العربية أدوات المعاني حروفاً ، نحو : من ، وفي ، وقد ، وهل ، وبل ، وذلك لأنها تأتي في أوائل الكلام وأواخره ، في غالب الأمر ، فصارت كالحروف والحدود له "[17]. ففي هذا القول نجد ابن جني يكشف القناع عن سر اصطلاح نحاة المدرستين بهذين المصطلحين (الأداة ، الحرف) للقسم الثالث من أقسام الكلم ، فكأنه يقول : إن مصطلح الأداة مأخوذ من الدور الذي تؤديه في السياق اللغوي ، من ربط المعاني بعضها ببعض ، فهي وسيلة ربط معنوي. وكأنه يرى أن مصطلح (الحرف) مأخوذ من الشكل الذي يستخدم فيه عند الاستعمال اللغوي ،

---

[16] المسائل المنثورة ، المسألة رقم :/256 / ، ص :211 –212 تحقيق مصطفى الحدري مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق .

[17] سر صناعة الإعراب 1 / 17 . ويعتبر قول ابن جني هذا أول دراسة توفيقية لمصطلحين كوفي وبصري .

وعلى هذا فالكوفيون أخذوا الاصطلاح من المعنى ، والبصريون أخذوا الاصطلاح من المبنى. وهذا ما لم يأت به نحوي قبله.

2 – الإعراب : " هو الإبانة عن المعاني بالألفاظ ، ألا ترى أنك إذا سمعت : أكرم زيد أباه ، وشكر سعيداً أبوه ، علمت ، برفع أحدهما ونصب الآخر ، الفاعل من المفعول[18]. فهذا التعريف للإعراب لم يسبق إليه ابن جني ، على الرغم من أن هذا المصطلح شاع في عهد الخليل ، ولا يكاد يخلو منه مصنف نحوي قبله فهم في حديثهم عنه ذكروا علامات الإعراب وأحوال المعرب وأقسامه وحرف الإعراب ، ولكن لم يعرفه أحد قبل ابن جني .[19]

3 – الأصل : يكثر النحاة في حديثهم عن المعتل في مثل طال ، تكرير قولهم الأصل فيه : طول يقول ابن جني : " قولهم : الأصل في المعتل طال : طول ، وباع : بيع ، وهاب : هيب ، يوهم أن له أصلاً يخالف ظاهر لفظه ، قد كان مرة يقلى ،وإنما يراد بالأصل : أنه لو جاء مجيء الصحيح ، ولم يعلل لوجب أن يكون مجيئه على ما ذكرنا "[20]. وهذا التعريف لمصطلح (الأصل) عند أهل هذه الصناعة لم يسبق إليه ابن جني لا بل نجده في ذلك يدفع اللبس الذي علق بأذهان كثير ممن عاصره أو سبقه ، وعلى الرغم من أن كتاب (التصريف) لأبي عثمان المازني هو الكتاب الإمام في هذا العلم ، وهو " من أنفس كتب التصريف ، وأسدها وأرصنها عريقاً في هذا الإيجاز ، عارياً من الحشو والإكثار متخلصاً من كزازة ألفاظ المتقدمين ، مرتفعاً عن تخليط كثير من المتأخرين "[21]. لم يتعرض لتفسير هذا المفهوم ، ولم يوضحه المازني ، ولا من جاء من بعده.

4 – الاستحسان : وهو ما كانت " علته ضعيفة غير مستحكمة ، إلا أن فيه ضرباً من الاتساع والتصرف "[22]. " ومن ذلك قول الشاعر :

*أريت إن جئت به أملودا مرجلاً ، ويلبس البرودا*

*أقائلن أحضروا الشهودا*

فألحق نون التوكيد اسم الفاعل ، تشبيهاً له بالفعل المضارع. فهذا إذاً استحسان لا عن قوة علة ، ولاعن استمرار عادة ، ألا تراك لا تقول : أقائمن يا زيدون ، ولا : أ منطلقن يا رجال ، إنما تقوله بحيث سمعته وتعتذر له وتنسبه إلى أنه استحسان منهم – على ضعف منه – واحتمال بالشبهة له" [23]. وهذا المصطلح – كما هو معلوم – مصطلح فقهي أصولي يقصد به " ترك القياس والأخذ بما هو أرفق للناس " [24] ، نقله ابن جني إلى علم النحو من علم الأصول ، وعلل به كثيراً من الفروع والأصول ، ولم يكن هذا المصطلح وحيداً ، بل له نظراء كثر ، نجدها في الخصائص هنا وهناك عناوين لأبحاثه [25].

---

[18] الخصائص : 1 / 35 . تحقيق محمد عي النجار ، دار الهدى .

[19] انظر الكتاب : 1 /13 ، 18 . والمقتضب للمبرد :1 /3 ، 4 – و4 / 80 ، 81 .

[20] الخصائص : 1 / 257 .

[21] المنصف في شرح تصريف المازني : 1 / 5 . لابن جني ، طبعة البابي الحلبي ، 1954م

[22] الخصائص : 1/ 133 .

[23] الخصائص : 1 / 36 .

[24] الكليات : 1 / 161 ، للكفوي ، تحقيق : د. عدنان درويش ومحمد المصري .

[25] انظر على سبيل المثال لا الحصر : الخصائص : 1 / 144 ، 164 ، 166 ، 208 ن 266 ، 300 .

5 – الاشتقاق الأكبر : " وهو أن تأخذ أصلاً من الأصول الثلاثية ، فتعقد عليه ، وعلى تقاليبه الستة معنىً واحداً ، تجتمع التراكيب الستة ، وما يتصرف من كل واحد منها ، عليه "[26]. ويشير ابن جني بوضوح إلى أن هذا المصطلح لم يسبق إليه ، فيقول : " هذا موضع لم يسمه أحد من أصحابنا ، غير أن أبا علي – رحمه الله – كان يستعين به ، ويخلد إليه ، مع إعواز الاشتقاق الأصغر ، لكنه مع هذا لم يسمه ، وإنما كان يعتاده عند الضرورة ، ويستروح إليه ، ويتعلل به ، وإنما هذا التقليب لنا نحن "[27] وهذا القول يدل إلى أمرين اثنين ، أما الأول فهو أن هذا المصطلح " الاشتقاق الأكبر " من وضعه هو لا من وضع غيره ، وأما الثاني فهو تميز ابن جني على علماء عصره ، فإذا كان أبو علي الفارسي ، وهو من هو ، وهو أكبر أساتذته كان ، كما يقول ابن جني " يعتاده عند الضرورة ، ويستروح إليه ، ويتعلل به " وهو مع ذلك لم يوفق لوضع مصطلح له ، يسمى به ويعرف منه ، فإن ابن جني بز أستاذه ، وأتى بما لم يأت به ، وليس هذا غضاً من قدر أبي علي الفارسي أبداً .

ولا يقف الأمر عند هذا الحد ، بل يتجاوزه إلى أبعد من ذلك ، إذ نجده ينتقد أستاذه – ويكشف خطأه– ولا أدل على ذلك مما قاله في المسألة / 272 / من خاطرياته ، يقول : " كان أبو علي – رحمه الله – يقول في النداء : إ ن فيه معنى الفعل ، قال ألا ترى أنه إذا قال لها : يا زانية ، وجب عله الحد ، كما أنه إذا قال لها: زنيت ، كان كذلك ". هكذا كان – رحمه الله – يقول مرسلاً ، كما ترى .

والذي أراه في هذا أنه ينبغي أن يكون معنى الفعل مفاداً من لفظ المنادى ، إذا كان فيه معنى الفعل ، ألا ترى أنه ن إنما يفاد معنى الفعل على قدر لفظ المنادى ومعناه. فإذا قال له : يا قائم ، أفيد معنى القيام ، وإذا قال له يا قاعد ، أفيد منه معنى القعود ، وإذا قال له يا ساكت ، أفيد منه معنى السكوت ، وإذا قال له : يا متكلم ، أفيد منه معنى كلامه. فلو كان هذا أمراً مفاداً من نفس (يا) ما تناول الشيء وضده ، واستمر هكذا ، فقد علمت بذلك أنه ، إنما ينبغي أن يكون معنى الفعل مفاداً من نفس المدعو، لا من لفظ (يا) ....فافهم ذلك "[28].

هذا مع علمه بعظمة أستاذه ، وعلو كعبه ، وبعد غوره ، فهو الذي يقول فيه : " ولله هو ، وعليه رحمته فما كان أقوى قياسه ، وأشد بهذا العلم اللطيف الشريف أنسه فكأنه إنما كان مخلوقاً له ، وكيف كان لا يكون كذلك ؟ وقد أقام على هذه الطريقة مع جلة أصحابها ، وأعيان شيوخها ، سبعين سنة ، زائحة عليله ، ساقطة عنه كلفه ، وجعله همه وسدمه ، لا يعتاقه عنه ولد ، ولايعارضه فيه متجر ، ولايسوم به مطلباً "[29].

6 – الإلحاق : " إنما هو تشبيه مثال بمثال ، وكلما قوي الشبه فيهما كان أذهب في الصنعة "[30] .

مصطلح الإلحاق من أقدم المصطلحات النحوية ، تردد ذكره كثيراً في كتاب سيبويه[31] ، ومن تلاه ، – ومع ذلك – ومع كثرة حديثهم عن صيغه وأمثلته فلم أقف على تعريف له قبل ابن جني ، وهو يقصد ب (المثال) في تعريفه السابق : الصيغة الصرفية للكلمة ، فالإلحاق ، إذاً ، هو تشبيه صيغة بصيغة أخرى ، وليس حمل صيغة لتكون ملحقة بصيغة أخرى .

---

[26] الخصائص : 2 / 134 .

[27] الخصائص : 2 133 .

[28] بقية الخاطريات 41 – 42 تحقيق د. محمد أحمد الدالي طبعة مجمع اللغة العربية بدمشق.

[29] الخصائص : 1/ 276 – 277 .

[30] بقية الخاطريات : 19.

[31] انظر الكتاب : 4 / 286 – 287 – 288 – 290 – 297 – 301 ..الخ .

7 – البناء : هو " لزوم آخر الكلمة ضرباً واحداً من السكون أو الحركة ، لا لشيء أحدث ذلك من العوامل "[32]. وإذا قارنا هذا التعريف بقول سيبويه : " بني عله الحرف بناءً لايزول عنه لغير شيء أحدث ذلك فيه من العوامل "[33] وشرح السيرافي له إذ يقول : " يعني صغت عليه الكلمة صياغة لا يزيلها شيء من العوامل المختلفة "[34]. نجد أن سيبويه والسيرافي يعرفان المعني ويشرحان مفهوم البناء ، ولا يضعان له حداً ، فالبناء هو : لزوم آخر الكلمة ضرباً واحداً ... الخ وليس " بني عليه الحرف .. " كما يقول سيبويه ، ولا :" صيغت عليه الكلمة صياغة .. " كما يقول السيرافي ، فهما شرحا مفهوم البناء وعرفا المبني ولم يضعا حداً للبناء ، كما هو واضح. وحسبك ذلك إظهاراً لقيمة ما أتى به ابن جني.

8 – التبيين : " هو تعليق ماقبل الصلة بما يدل عليه معنى الكلام ، ولاتقدره في الصلة "[35] ثم شرع ابن جني في التمثيل والتوضيح لهذا المصطلح الجديد ، فقول : " ومنه قول الراجز :

كان جزائي بالعصا أن أجلدا

وذلك أن معناه : كان جزائي أن أجلد بالعصا ، فإن قدمه على هذا التقدير فخطأ ، لأن الباء في صلة (أن) ، ومحال تقديم شيء من الصلة على الموصول، ولكنه جعل الباء تبييناً ، ونظيره قول الشاعر ، أنشده أبو العباس :

تقول وصكت وجهها بيمينها أبعلي هذا بالرحى المتقاعس

ومعناه : المتقاعس بالرحى ، ولكن الباء ، إذا قدمت ، فهي تبيين ، ولو كانت من الصلة لما جاز تقديمها على الألف واللام "[36].

يمثل هذا المصطلح وشرح ابن جني له فلكاً جديداً دار فيه نحاة القرن الرابع الهجري ، ولاسيما ابن جني ، فهو أمام ظاهرة لغوية تخالف القياس النحوي المجمع عليه ، ومثل هذه الظاهرة – وهو كثير – شغل بال النحاة منذ فجر الدراسة النحوية ، وطالما حاولوا إيجاد المخارج لها ، فما خص بالشعر من أمثال هذه الظاهرة سموه ضرورة ، وحاولوا تعليله ، فتارة يقولون : " واعلم أن الشاعر إذا اضطر جاز له أن ينطق بما يبيحه القياس ، وإن لم يرد به سماع ، ألا ترى إلى قول ابن الأسود :

ليت شعري عن خليلي ما الذي غاله في الحب حتى ودعه [37]

وتارة يقولون : " إن العرب تلزم الضرورة في الشعر ، في حال السعة [38]، أنساً بها ، واعتياداً لها وإعداداً لها لذلك ، عند[39]وقت الحاجة إليها ، ألا ترى إلى قوله :

---

[32] الخصائص : 1 / 37 . وأرجح أنه قد أسقطت كلمة ( فيه ) بعد كلمة (أحدث ) من نص ابن جني غفل عنها المحقق ، ويعود الضمير في كلمة (فيه) إلى كلمة ( آخر الكلمة ) السابقة .

[33] الكتاب : 1 / 13 .

[34] شرح السيرافي للكتاب : 1 / 66 .

[35] المنصف في شرح تصريف أبي عثمان المازني : 1 / 130 .

[36] نفسه ، واصفحة نفسها .

[37] انظر الخصائص : 1 / 396 .

[38] أي في حال قدرة الشاعر على تلافي الضرورة من دون تغيير الكلام .

[39] وأرجح أن يكون النص هكذا :" وإعداداً لها ، وذلك عند وقت الحاجة إليها " ، وعلى ما أثبته المحقق يعلق شبه الجملة " لذلك " بالفعل ( تلزم ) أي : تلزم العرب الضرورة لذلك ، أي لذلك الأنس بها . وكذلك يعلق الظرف ( عند ) بالفعل ( تلزم ) نفسه .

قد أصبحت أم الخيار تدعي  علي ذنبا كله لم أصنع

فرفع للضرورة[40]، ولو نصبت لما كسر الوزن "[41]. إلى غير ذلك من أمثال هذه التعاليل. وما لم يكن خاصاً بالشعر من تلك الظواهر التي خالف السماع فيها القياس كان تعليله أشق عليهم وأعسر ، كما هي الحال في تقديم شيء من الصلة على الموصول ، الذي نحن بصدد الحديث عنه، فهذه الظاهرة ليست وقفاً على الأسلوب الشعري ، بل وردت في أفصح النصوص النثرية في القرآن الكريم ، كما في قوله تبارك وتعالى : " وكانوا فيه من الزاهدين " / يوسف –20 /[42] و" إني لعملكم من القالين " / الشعراء – 168 /[43] و" إني لكما لمن الناصحين " /[44] وأمثال ذلك .

وقف نحاة القرن الرابع الهجري أمام هذه الظاهرة اللغوية ، وحملوها على (التبيين) كأبي علي الفارسي وأبي سعيد السيرافي ، أما أبو علي الفارسي فقد أطال الحديث حول هذه الظاهرة ، يقول :" مما يعتبر به ما كان من هذه الحروف صلة مما كان تبييناً أن ننظر إلى الفعل ، فإن كان يتعدى بحرف خفض بمصدره فمصدره حرف خفض داخل على اسم ، لم يكن صلة ، فقولك : لا مغيراً على الأعداء ، (على الأعداء) صلة (مغير) ، لأن الفعل يصل ب (على) ، وقولك: (لك) في : (سقياً لك) تبيين ، لأن الفعل منه يصل بغير حرف خفض. وكل ما كان صلة جاز فيه أن يكون تبييناً ، لأن كل فعل متعد بحرف خفض فلك ألا تعديه كما أن المتعدي بغير حرف ، لك ألا تعديه ، فإذا لم تعده لم يصر حرف الخفض صلة له ، وإذا لم يصر صلة صار تبييناً. وعلى هذا أجاز الخليل: (لا آمر بمعروف) فجعل (بمعروف) تبييناً. فهذا على قول من قال : (أمرت) ولم يعد الفعل. ومن هنا جاز مثل قوله – عز وجل – " وكانوا فيه من الزاهدين " فقدم (فيه) على الصلة لأن (فيه) تبيين، وليس في الصلة، ولو كان فيها لم يجز تقديمه عليها ، وهذا أيضاً على قول من قال : (زهدت) ، ولم يعده، ولم يخبر فيم زهده ؟

وليس كل ما كان تبييناً جائزاً أن يكون صلة ، ألا ترى أن (لك) في معنى تبيين له ، وليس بصلة "[45].

ومحصل قول أبي علي هذا أن معرفة حروف الصلة من حروف التبيين منحصر بالفعل أو ما اشتق منه فإذا كان لازماً متعدياً بالحرف فالحرف حرف صلة داخل فيها ، كما في قولك : لا مغيراً على الأعداء ، لأن الفعل(

---

[40] قول ابن جني " فرفع " أي رفع كلمة ( كله ) على الضرورة ولو نصب لم يكن ضرورة .

[41] الخصائص : 3 / 303 –304 . وانظر : 2 / 392 – 393 .

[42] سورة يوسف آية20

[43] سورة الشعراء آية168

[44] الأعراف آية21

[45] انظر التعليقة على كتاب سيبويه : 2 / 33 – 34 . ويبدو لي أن في نص أبي علي خللاً وهو قوله : " وإن كان لا يتعدى بحرف خفض فاتصل بمصدره فمصدره حرف خفض داخل على اسم ، لم يكن صلة " . فالنص على هذه الحال فيه إحالة ، إذ كيف يكون مصدر الفعل " حرف خفض داخلاً على اسم " ؟ ! ، وأرى أن كلمة ( فمصدره ) زيادة لا معنى لها ، فإما أن تكون خطأً مطبعياً، وإما سهواً من ناسخ الأصل ، ويصبح التركيب ، بعد حذف تلك الكلمة : " وإن كان الفعل لا يتعدى بحرف خفض ، فاتصل بمصدره حرف خفض داخل على اسم لم يكن صلة " . وانظر المقتضب: 4 / 365 حاشية / 2 / ن وفيه تأكيد أن الجار والمجرور يكونان مستقراً للمصدر.

أغار) يتعدى بالحرف (على) ، وإذا كان الفعل متعدياً بنفسه كان الحرف للتبيين كما في قولك سقياً لك لأن الفعل (سقى) متعد بنفسه.

ويزيد أبو علي فوق ذلك أن " كل ما كان صلة جاز فيه أن يكون تبييناً " موضحاً ذلك بأن الفعل المتعدي بالحرف لك ألا تدخل عليه حرف الصلة الجار فلك أن تقول (جلست) دون ذكر (على )، وعلى هذا حمل قوله تعالى " وكانوا فيه من الزاهدين " أي كأنه قال : (زهدت) ولم يعده بحرف أما الجار والمجرور فيه فهو ما أطلق عليه التبيين .

ولكن أبا علي لم يحدد لنا المقصود بالتبيين ، ولم يوضح أين نعلق الجار والمجرور ، كما في الآية الكريمة ، إذ لم يبح أن يعلق الجار ب (الزاهدين) لأنه لا يجوز تقديم شيء من حروف الصلة عليها ، والصلة هنا هي (الـ) الداخلة على أسماء الفاعلين. وليس هذا فحسب بل أسقط تخريج المسألة عندما أباح أن تكون كل صلة تبييناً !! وعلى هذا لم نخرج بطائل من قول الفارسي. ولماذا لم يبح أن يكون كل تبيين صلة مادام يجوز لنا أن ننزل المتعدي منزلة اللازم كما يقول ؟ ! هذا مع أنه أباح : (لا آمر بمعروف) ولم يجعل الجار والمجرور صلة لـ (آمر) بل تبييناً ومستقراً ،علماً أن الفعل (أمر) متعد بنفسه ، وقد أنزله منزلة اللازم ، وجعل الجار والمجرور (بمعروف) صلة في قولك : لا آمراً بمعروف لك !!

أما السيرافي فليست الحال عنده بأفضل منها عند الفارسي كثيراً ، إذ لم يعرف لنا مصطلح " التبيين" وإن كان يفهم من كلامه أن تعليق حرف الصلة يكون بمحذوف يناسب السياق ، يقول عند شرح قول سيبويه وتمثيله : " لا آمر بمعروف "[46] : "فإن الباء ليست في صلة (آمر) ، كأنك قلت : لا آمر ، وسكت ، وأضمرت خبره ، ثم جئت بالباء للتبيين ، كأنك قلت : أعني بمعروف ، كما تقول : سقياً ، ثم تجيء ب(لك) ، على: أعني لك "[47]. فأبو سعيد هنا يذهب مذهب الفارسي في أن المتعدي بالحرف لك ألا تعديه به كقولك : (جلست) و(وقفت) دون ذكر الجار ، ويضيف على أبي علي تقديره محذوفاً اقتضاه تمام المعنى في قولك : لا آمر بمعروف ، وهو الفعل : (أعني) ، فكأنه يشير إلى أن حرف التبيين يعلق بهذا المحذوف .

ويبدو لي أن مصطلح (التبيين) مأخوذ من قول المبرد ، إذ يقول : " فإن أردت أن تنفي آمراً يوم الجمعة قلت : لا آمراً يوم الجمعة لك .جعلت يوم الجمعة من تمام الاسم ، فصار بمنزلة قولك : لا آمراً معروفاً لك. فهذا يبين ما يرد من مثل هذا "[48].

هذا البسط للمسألة عند أكبر نحاة القرن الرابع الهجري، وهم جيل أساتذة ابن جني يكشف لنا بوضوح أن مصطلح " التبيين" ليس واضحاً عندهم ولا تخرج من أقوالهم بكبير فائدة ، مما يشير بجلاء إلى أنهم لم يوفقوا في التعبير عما كان يجيش في أذهانهم ، وإن كان حديثهم يعتبر خطوة متقدمة على حديث بي العباس المبرد .

أما ابن جني فقد أزال اللبس عن مصطلح التبيين، كما مر بنا سابقاً ، إذ يقول : " ومعنى التبيين أن تعلقه بما يدل عليه معنى الكلام ولا تقدره في الصلة ، لأن معنى : (كان جزائي بالعصا أن أجلدا) جلدي بالعصا ومعنى :

---

[46] كتاب سيبويه : 2 / 287 .

[47] انظر الكتاب : 2 / 287 ، الحاشية / 3 / .

[48] المقتضب : 4 / 365 . تحقيق عضيمة .

أبت للأعادي أن تذل رقابها

لا تذل رقابها. وكذلك الباقي ، كله لا يمتنع عنده أن نقدر فيه مثل هذا التقدير "[49].

وهذا التعريف للتبيين واضح وجلي ، فالتبيين عنده أن يحمل الإعراب على المعنى لا على اللفظ والتعليق يكون بما يدل عليه معنى الكلام : ففي المثال الأول نعلق بالمصدر (جلدي) ، وفي المثال الثاني نعلق بالفعل المنفي( لا تذل) الذي دل عليه المعنى العام. وابن جني يعلم قيمة ما وفق إليه ، وخبط من تقدمه فيه فيحتج مؤيداً وموضحاً فيقول : " وليس يمتنع أن يكون تفسير المعنى مخالفاً لتقدير الإعراب ،ألا ترى أن معنى قولهم :" أهلك والليل" : الحق بأهلك قبل الليل، وإنما تقديره في الإعراب : الحق أهلك وسابق الليل. وكذلك أيضاً يكون معنى الكلام : كان جزائي أن أجلد بالعصا ، وتقديره في الإعراب غير ذلك .

وسيبويه كثيراً ما يمثل في كتابه على المعنى ، فيتخيل من لا خبرة له أنه جاء بتقدير الإعراب ، فيحمله في الإعراب عليه ، وهو لا يدري فيكون مخطئاً ، وعنده أنه مصيب فإذا نوزع في ذلك قال : هكذا فال سيبويه وغيره .

وإذا تفطنت لهذا في (الكتاب) وجدته كثيراً ، وأكثر ما يستعمله في المنصوبات ، في صدر الكتاب لأنه موضع مشكل ، وقلما يهتدي له "[50]

وتصريح ابن جني هذا يوجب إعادة النظر وترديده في دراسة هذه الظاهرة، ولاسيما عند سيبويه .

ولعلنا لا نخطئ إذا قلنا إن مصطلح (التبيين) مأخوذ من أن وجه الإعراب لا يبين ولا يظهر إلا إذا حمل على المعنى ، لكي لا يتعارض السماع مع القياس ، فإذا حملته على المعنى بان لك الأمر وسلم لك القياس والسماع على حد سواء.

9 – الجوهر : استعمل ابن جني هذا المصطلح بمعنى الاسم الجامد سواء أكان اسم ذات أم اسم معنى فهو يعقب على قول امرئ القيس :

بمنجرد قيد الأوابد هيكل

بقوله : أي تقييد الأوابد ، ثم حذف زائدتيه ، وإن شئت قلت : وصف بالجوهر لمافيه من معنى الفعل نحو قوله :

فلولا الله والمهر المفدى لرحت وأنت غربال الإهاب

فوضع "الغربال" موضع "مخرق " وعليه ما أنشدناه عن أبي عثمان:

مئبرة العرقوب إشفى المرفق[51]

أي : دقيقة المرفق وهو كثير "[52]

وهذا المصطلح استعاره ابن جني من علم المنطق إلى علم النحو ، فالجوهر عند المناطقة " هو الذات والماهية والحقيقة"[53] ، وهو عند الفلاسفة "الموجود القائم بنفسه "[54]، والجواهر الأولى " هي الأشخاص غير

---

[49] المنصف : 1 /131 –132 .

[50] نفسه 131/1 –132 .

[51] المئبرة : الإبرة .والإشفى مخرز الإسكاف ، يهجو امرأة .

[52] الخصائص : 2 / 220 –221 ، وانظر المحتسب : 2 / 234 .

[53] الكليات للكفوي : 2 / 161 مادة جوهر .

[54] نفسه ، والصفحة نفسها .

المحتاجة في وجودها إلى شيء سواها"[55]، وهو عند الفيلسوف : "هو ما لا يحتاج في وجوده إلى محل لولا هو كان معدوماً " .

ولعل ابن جني وقف عند جميع هذه التعاريف ، ورأى المصطلح الجوهر عند الفلاسفة معادلاً لغوياً وهو الاسم الجامد بقسميه : اسم ذات واسم معنى ، والمشتق عنده ، فعلاً كان أو اسماً ، بمثابة العرض المحتاج في وجوده إلى غيره ، فما أن الجوهر عند أهل المنطق هو الأصل ، والعرض هو المتعاقب عليه ، والقائم به فكذلك اسم المعنى (المصدر) واسم الذات أصل صدور المشتقات ، أفعالاً وأسماءً ، فسيبويه يقول في تعريف الفعل : " وأما الفعل فأمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء "[56].

إقراراً منه أن المصادر هي أصل الاشتقاق ، وكذلك هي الحال فقد اشتق كثير من الأفعال من أسماء الذوات ، فالفعل : تحجر مشتق من الحجر ، واستنوق مشتق من الناقة. وهكذا بدت لابن جني أن الأفعال وما اشتق منها بمثابة الأعراض التي لا تقوم إلا بالجواهر التي اشتقت منها.

يؤيد رؤية ابن جني هذه ما قاله تعقيباً على قول الشاعر :

وبينما المرء في الأحياء مغتبط إذا هو الرمس تعفوه الأعاصير

فهذا كقولك : بينما المرء في الأحياء مغتبط عفته الأعاصير ، فوقوع الفعل في موضع (إذا) يؤكد عندك جواز وقوعها جواباً للشرط ، لأن أصل الجواب أن يكون بالفعل ، ليعادل به الفعل الذي قبله ، إذ كان مسبباً عنه. والعلل بيننا والأسباب لا تتعلق بالجواهر ، إنما تتعلق بالأعراض والأفعال "[57] فهو يقرن هنا مصطلح (الجوهر) بالاسم الجامد ، والأفعال بالأعراض. وهولا يقصد بقوله : " وصف الجوهر" مفهوم (الصفة) النحوية التي هي النعت ، بل المفهوم الصرفي أي – المشتق – وهذا واضح من استشهاده بقول الشاعر :

لرحت وأنت غربال الاهاب

فوضع (الغربال) موضع (مخرق) ي : وضع اسم الذات موضع المشتق كما هو واضح ، ومثله قوله تعقيباً على قول بيت امرئ القيس :

بمنجرد قيد الأوابد هيكل

" فوصف بالاسم غير المماس للفعل"[58] أي : الجامد .

ونقل هذا المصطلح إلى علم النحو يعد من عطاءات ابن جني المبتكرة التي سجلت له .

10 – الجمل : لعل المبرد أول من استخدم مصطلح (الجملة) أما سيبويه فقد أشار إلى ذلك ، ولم يستخدم المصطلح ، يقول : " واعلم أن (قلت) إنما وقعت في كلام العرب على أن يحكى بها ، وإنما تحكى بعد القول ما كان كلاماً لا قولاً ، نحو : قلت : زيد منطلق ، لأنه يحسن أن تقول : زيد منطلق ، ولا تدخل (قلت) وما لم يكن هكذا أسقط القول عنه "[59] وقد عقب ابن جني على قول سيبويه فقال : " ففرق بين الكلام والقول – كما ترى – نعم وأخرج الكلام هنا مخرج ما قد استقر في النفوس ، وزالت عنه عوارض الشكوك ، ثم قال في التمثيل: " نحو : قلت : زيد منطلق ، ألا ترى أنه يحسن أن تقول : زيد منطلق " فتمثيله بهذا يعلم منه أن الكلام عنده ما كان من الألفاظ

---

[55] الفارابي في حدوده ورسومه ص / 192 / د.جعفر آل ياسين ، عالم الكتب .

[56] 1 / 12 هارون .

[57] سر صناعة الإعراب : 1 /257 . البابي الحلبي .

[58] المحتسب : 2 / 234 .

[59] الكتاب : 1 / 122 هارون .

قائماً برأسه مستقلاً بمعناه ، وأن القول عنده بخلاف ذلك ، إذ لو كانت حال القول عنده حال الكلام لما قدم الفصل بينهما ، ولما أراك فيه أن الكلام هو الجمل المستقلة بأنفسها ، الغانية عن غيرها "[60]. وهذا دليل واضح أن مصطلح (الكلام) عند سيبويه هو ما أفاد معنى تاماً يحسن السكوت عليه ، وهو ما اصطلح عليه من جاء بعده بمصطلح (الجمل).

وأول ما نجد مصطلح (الجملة) نجده عند المبرد ، ولعله استخدم عند أستاذيه : الجرمي والمازني لكننا لم نقف على آثارهما ، فالمبرد يستخدم مصطلح (الجملة) إذ يقول : " فإن كان الاستقرار والقيام لغيره قلت : رأيت الذي في الدار أبوه ، ورأيت الذي قام صاحبه ، على ذلك تجري ، كذلك رأيت الذي إن يأتني آته ، لأن المجازاة جملة ، وفيها ما يرجع إليه "[61] ، ونجده في موضع آخر يحصر مفهوم الجملة في الكلام التام الذي يحسن السكوت عليه فيقول : " ولو قلت : قام الذي ضربت هند أباها ، لم يجز ، لأن (الذي) لا يكون اسماً إلا بصلة ، ولا تكون صلته إلا كلاماً مستغنياً نحو الابتداء والخبر والفعل والفاعل ، والظرف مع ما فيه نحو : في الدار زيد ، ولا تكون هذه الجمل صلة له إلا وفيها ما يرجع إليه من ذكره "[62]. وهذا تصريح من المبرد أن الجملة هي ما كانت كلاماً مستغنياً نحو الابتداء والخبر والفعل والفاعل والظرف مع ما فيه ، وفي هذا القول فائدة ثالثة وهي تحديد المبرد أنواع الجمل بالاسمية والفعلية والظرفية ، فهو يجعل الجملة الظرفية نوعاً قائماً برأسه .

وما إن نصل إلى أبي القاسم الزجاجي حتى نجد مصطلح الجملة يتردد عنده كثيراً ، يقول : " اعلم أن الجمل لا تغيرها العوامل ، وهي كل كلام عمل بعضه في بعض "[63]. ولكننا نجده في بحث (الابتداء) يحصر مفهوم الجملة بالجملة الاسمية خاصة ، يقول : "واعلم أن الاسم المبتدأ به يخبر عنه بأحد أربعة أشياء ، باسم هو هو ، كقولك : زيد قائم ، والله ربنا ومحمد نبينا ، وعبد الله أخوك ، وما أشبه ذلك .

أو بفعل وما اتصل به من فعل وفاعل ومفعول ، كقولك : زيد خرج أبوه وعبد الله أكرم أخاك ، وما أشبه ذلك .أو بظرف كقولك : كقولك : محمد في الدار ، وزيد عندك ، وعبد الله أمامك ، وما أشبه ذلك. أو بجملة نحو قولك : زيد أبوه قائم ، ترفع زيداً بالابتداء ، (وأبوه) مبتدأ ثان ، و(قائم) خبره ، والجملة خبر الأول ، ومثل ذلك : عبد الله ماله كثير ، ومحمد غلامه سائر ، وما أشبهه "[64]. وهذا غريب من الزجاجي إذ أخرج الفعل والفاعل من الجملة ، وجعلها وقفاً على المبتدأ والخبر .

لقد كان حديث النحاة عن الجمل قبل أبي علي الفارسي ، حديثاً عابراً إذ لم أقف على باب خاص بالجمل في تصانيفهم قبل أبي علي الفارسي الذي عقد باباً مستقلاً عن الجمل في مسائله العسكرية ، وهو الباب الثاني منها وعنونه بقوله : " هذا باب ما ائتلف من هذه الألفاظ الثلاثة – يعلم أجناس الكلم – كان كلاماً مستقلاً وهو الذي يسميه أهل العربية "الجمل"[65]. ثم يشرع في تحديد أنواع الجمل وتراكيبها ، فيقول : " واعلم أن الاسم يأتلف مع الاسم فيكون منهما كلام ، وذلك نحو : زيد أخوك ، وعمرو ذاهب ، والفعل مع الاسم : قام زيد وذهب عمرو .

---

[60] الخصائص : 1 / 19 .

[61] المقتضب : 3 / 130 . عضيمة .

[62] المقتضب : 1 / 19 .

[63]الجمل لأبي القاسم الزجاجي ص339 ، تحقيق د. علي توفيق الحمد ن مؤسسة الرسالة 1986.

[64] نفسه :ص 36 – 37 .

[65] المسائل العسكرية ص / 104 / ت د. محمد الشاطر أحمد مطبعة : المدني – الطبعة الأولى .

ويدخل الحرف على كل ما حد من هاتين الجملتين فيكون كلاماً ، وذلك نحو: هل زيد أخوك ؟ وإن زيداً أخوك ، وما عمرو منطلقاً ... فأما قولهم : زيد في الدار ، والقتال في اليوم ، فهو كلام مؤتلف من اسم وحرف ، وليس هو على حد قولك : إن زيداً منطلق ، ولكنه من حيز الفعل والاسم ، أو الاسم والاسم .

ألا ترى أن قولك : "في الدار" ليس بزيد ، ولا القتال باليوم ، وإذا لم يكونا إياهما كان الكلام على غير هذا الظاهر ، ويحتاج إلى ما يربطه بما قبله ، ويعلقه[66].

ولا يخلو ما يعلقه به من أن يكون اسماً أو فعلاً ، وكلاهما جائز غير ممتنع تقديره ، وإذا كان كذلك كان داخلاً في جملة ما ذكرناه .

وقد جعل أبو بكر هذا التأليف في بعض كتبه قسماً برأسه، وذلك مذهب حسن "[67]. وقد رأينا قبل قليل أن أبا العباس المبرد قد جعل الجملة الظرفية قسماً برأسه ، وأبو بكر ابن السراج يقلد في ذلك أستاذه. ثم نجد أبا علي يضم أسلوب النداء وأسماء الأفعال إلى الجمل[68]، ثم يقول : فأما الاسم والفعل إذا ائتلفا ، وكذلك الاسم والاسم فل أعلمهما غير مستقلين ولا مفتقرين إلى غيرهما إلا في موضعين وهما الجزاء والقسم "[69]وقد صرح بوضوح أن جواب القسم والشرط جزء من جملة القسم وفعل الشرط [70].

هذا التفصيل في بحث الجمل لا نجده قبل أبي علي الفارسي ، فماذا عسى لابن جني أن يأتي بجديد ؟

الجديد الذي جاء به ابن جني في مصطلح (الجملة) هو الدقة في حد الجملة وتعريفها ، ومساواته بين مصطلحي (الكلام) و(الجمل) ، يقول :" وصورة الجمل هو ما كان من الألفاظ قائماً برأسه ، غير محتاج إلى متمم له ، فلهذا سموا ما كان من الألفاظ تاماً مفيداً : كلاماً "[71]. ثم يقول :" أما الكلام فكل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه ، وهو الذي يسميه النحويون (الجمل) نحو زيد أخوك ، وقام محمد ، وضرب سعيد ، وفي الدار أبوك وصه ، ومه ، ورويد ،وحاء ، وعاء ، في الأصوات ، وحس ، ولب ، وأف ، وأوه. فكل لفظ استقل بنفسه وجنيت منه ثمرة معناه فهو كلام "[72]. فهو في هذا القول يمثل لأنواع الجمل وأحوال تراكيبها ثم يقول : " فقد ثبت بما شرحناه وأوضحناه أن الكلام إنما هو في لغة العرب عبارة عن الألفاظ القائمة برؤوسها ، المستغنية عن غيرا وهي التي يسميها أهل الصناعة (الجمل) على اختلاف تركيبها "[73]. وحسبك تعريف ابن جني لهذا المصطلح دقة وبياناً لم نرهما عند من قبله.

هذه جملة من مصطلحات النحو– انفرد بها ابن جني وضعاً وتعريفاً وتفصيلاً – فاتت الخليل وسيبويه ومن تلاهما ، على أن المصطلح النحوي استقر في عهد الخليل ، وهذا وإن دل على شيء فإنه يدل– فيما يدل عليه – على عبقرية لغوية نادرة بز فيها ابن جني أقرانه ناهيك عما تفرد به من علم الأصوات والصرف وفلسفة اللغة مما تشهد له به مصنفاته النادرة، وفي مقدمتها الخصائص.

---

[66] هذه أقدم تسمية لمصطلح (التعليق) نجدها عند الفارابي .

[67] المسائل العسكرية : ص / 104 – 105 / .

[68] المصدر نفسه : 109 ، 112 ، 117 ،إلخ.

[69] المصدر نفسه : / 122 / .

[70] نفسه : / 123 / .

[71] الخصائص : 1 / 21 .

[72] الخصائص : 1 / 17 .

[73] نفسه : 1 / 32 .

# المراجع:

.....


1 – الأشباه والنظائر في النحو، جلال الدين السيوطي ، الجزء الأول تحقيق عبد الإله نبهان الجزء الثاني تحقيق غازي مختار طليمات ، مطبوعات مجمع اللغة العربية دمشق طبعة أولى 1402 هـ ، 1986م.

2 – الإيضاح في علل النحو – لأبي القاسم الزجاجي ، تحقيق د. مازن المبارك ، دار النفائس ، بيروت 1982.

3 – بقية الخاطريات لابن جني ، تحقيق محمد أحمد الدالي ، طبعة مجمع اللغة العربية بدمشق .

4– التعليقة على كتاب سيبويه ، لأبي علي الفارسي .

5 – الحلقة المفقودة في تاريخ النحو .

6 – الجمل : أبو القاسم عبد الرحمن بن لسحاق الزجاجي ، تحقيق د.علي توفيق الحمد ، مؤسسة الرسالة ، دار الأمل 1404 هـ ، 1986م.

7 – الخصائص ، أبو الفتح عثمان بن جني تحقيق محمد علي النجار ، دار الهدى ، بيروت.

8 – سر صناعة الإعراب ، ابن جني ، تحقيق لجنة من الأساتذة طبعة 1 ، شركة مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، 1374 هـ ، 1954م.

9 – الفارابي في حدوده ورسومه ، د. جعفر آل ياسين – عالم الكتب .

10 – الكتاب ، سيبويه ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ، عالم الكتب بيروت.

11 – الكليات للكفوي ، تحقيق د. عدنان درويش ومحمد المصري ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق 1981.

12 – المحتسب ، لابن جني ، تحقيق علي النجدي ناصيف ، القاهرة 1386 هـ .

13 – مدرسة الكوفة ومنهجها في دراسة اللغة والنحو ، د. مهدي المخزومي ، ط2 1377هـ ، 1958م.

14 – المدارس النحوية أسطورة وواقع ، د .إبراهيم السمرائي ، دار الفكر عمان /1987.

15 – المسائل العسكرية ، تحقيق محمد الشاطر أحمد ، مطبعة المدني ، الطبعة الأولى .

16 – المسائل المنثورة ، تحقيق مصطفى الحدري ، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ، 1986م.

17 – معاني القرآن ، سعيد بن مسعده ، الأخفش ، دراسة وتحقيق الدكتور عبد الأمير محمد أمين الورد ، عالم الكتب ، بيروت ، ط1 1405 هـ ،1985م.

18 – معاني القرآن ، أبو زكريا يحيى بن زياد الفراء ، تحقيق احمد يوسف نجاتي ، ومحمد علي النجار ، عالم الكتب ، بيروت ط 2 1980م.

19 – المقتضب ، أبو العباس محمد بن يزيد المبرد ، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة ، عالم الكتب ن بيروت 1963م.

20 – المنصف في شرح تصريف المازني ، لابن جني ، طبعة البابي الحلبي 1954م .

مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (25) العدد (19)2003
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research- Arts and Humanities Science Series Vol (25) No (19) 2003

# الأسرار الجمالية للجرس والإيقاع البلاغي لأسلوب النداء في تعبير القرآن الكريم

**الدكتور سامي عوض***
**عادل علي نعامة****

**(قبل للنشر في 2003/5/12)**

## □ الملخّص □

يتناول هذا البحث الأسرار الجمالية للجرس والإيقاع البلاغيّ لأسلوب النداء في تعبير القرآن الكريم.

يبدأ البحث بتناول مفهوم الجرس والإيقاع البلاغي لأسلوب النداء، وعرض مفهوم الإيقاع عند الباحثين ومع أنّه اتخذ عندهم اتجاهات مختلفة، ولكنّهم مجمعون على ارتباطه بالجمال الفنّي ارتباطاً وثيقاً .....، وأنّه القاسم المشترك بين الفنون جميعاً، وكان بعضهم يحوم حوله فيقترب حيناً، ويبتعد أحياناً كثيراً، ومن هنا ارتبطت الموسيقى كأداة فنيّة في التعبير بقيم القرآن الكريم ومفاهيمه عن الله والطبيعة والإنسان ارتباطاً جعلها من أهمّ الأدوات ذات التأثير في نفس القارئ أو المتلقي ووجدانه..... ويحاول البحث الوقوف على رصد حركة الظواهر البلاغيّة وربط المسار الفنّي بالمسار النّفسي، والكشف عن المسار الإيقاعي للظواهر الإيقاعيّة وبيان قدرتها على المشاركة في الكشف عن الآفاق الكامنة وراء الظاهرة من التشكيلات والمعاني، ورصد العناصر الإيقاعية لظاهرة النداء في تكوين الظاهرة البلاغيّة، والإشارة إلى الفاعلية الإيقاعيّة لجرس الأصوات الندائية، وبيان دورها في تغذية التشكيل الإيقاعي ونموّه ولا سيما في علوم المعاني والبيان والبديع.

وينتهي البحث بالحديث عن سرّ الجمال الفنّي للنداء والسبب الذي أبعد النقاد القدماء عن الإمساك بجوهر الحركة الإيقاعيّة والإشارة إلى حقيقةٍ هامة، وهي أنّ هذه الموسيقى المعجزة التي تكمن وراء النظم القرآني هي التي مكّنت قارئي القرآن من ترتيله وتجويده .....

*أستاذ، في قسم اللغة العربية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة تشرين – اللاذقية – سورية
**طالب ماجستير في قسم اللغة العربية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة تشرين – اللاذقية – سورية

مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (25) العدد (19)2003
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research- Arts and Humanities Science Series Vol (25) No (19) 2003

# Aesthetic Aspects of Sound and Rhetorical Rhythm of Vocative Style in Koranic Register.

**Dr. Sami Awad***
**Adel Ali Naamah****

**(Accepted 12/5/2003)**

## □ ABSTRACT □

This research deals with the aesthetic aspects of tone and rhetorical rhythm of vocative style in koranic register. At first deals with the concept of sound and rhetorical rhythm in the vocative style ,then, it displays the scholars' view on rhythm. Dispite the fact that rhythm has encapsulated varied trends, most views maintained that it is strongly linked to pure aesthetics, and has also been regarded as the common denominator among all arts. Some of these views come close to the previous notion, then, more often than not, moved far away from it. As an artistic device, musicality has, therefore, been inextricably associated with koranic register expressing koranic values and concepts of God, nature and man. This association has been transformed into one of the most effective techniques, affecting the reader's psyche and the explicator's consciousness .

The current study also attempts to explore the rhetorical techniques, establishing the link between the artistic and psychological levels highlighting the rhythmic manifestaions' of rhetorical techniques. At also specifies their impact of contributing to unravel the potential of meanings and structures; tracing the rhythmic aspects of the vocative style in rhetorics ; underlining the rhythmic effectiveness of vocative sound ; and, finally, stating its role in supporting the rhythmic formation, as well as its development in semantics, eloquence ,and rhetorics.

The study wraps up with an argument on the essence of the aesthetics vocative devices along with the cause that drove classical critics away from grasping the core of the rhythmic cycle. It also states the significant fact that this supernatural musicality lying behind the composition of the koranic vocative style enables the reciteres of the Koran to modulate it.

*** Professor, Department Of Arabic, Faculty Of Arts And Humanities, Tishreen Universtiy, Lattakia, Syria.**
**** postgraduate student, Arabic Department, Faculty Of Arts And Humanities, Tishreen University, Lattakia, Syria.**

الإيقاع ظاهرة قديمة عرفها الإنسان في حركة الكون المنتظمة أو المتعاقبة المتكرّرة، أو المتآلفة المنسجمة كما عرفها في حركة الكائنات من حوله قبل أن يعرفها في تكوينه العضويّ. فأدرك أنّها الأساس الذي يقوم عليه البناء الكوني ليضمنَ حركة الظواهر الماديّة بما يوفره لها من توازنٍ وتناسب ونظام[1].

وقد جسّد هذه الظاهرة من خلال حركات جسده، ونبرات صوته، وتوضّع الأشياء من حوله على نحو يوفّر لها الانسجام والتوازن، ويمنح الحواس شعوراً بالراحة والمتعة، وكان للباحثين في دراسة الإيقاع اتجاهات مختلفة فكلمة "Rhythm"، تعني الإيقاع، وهي مصطلح إنكليزي اشُتُقّ أصلاً من اليونانية[2] بمعنى: الجريان أو التدفّق، ثمّ تطوّر معناها بتطوّر العصور حتّى أصبحت مرادفة لكلمة "Measure" الفرنسيّة المعبّرة عن المسافة الموسيقية، ويتفق هذا مع تعريف "فانسان داندي" الذي يرى أنّ الإيقاع هو انتظام تناسب في المسافة[3].

يرى أفلاطون أنّ أسرار جمال الإيقاع كامنة في الاتزان والوحدة والانسجام[4]، وذهب أرسطو إلى أنّ الخصائص الجوهرية التي يتألف منها الجمال، إنّما هي النظام والتناسب والتجدد، وعلى الرّغم من اختلاف أفلاطون وأرسطو في نظرتهما إلى الجمال، فإنّهما يتفقان على أنّ الأساس الجمالي في الإيقاع، وفي العناصر التي يشملها نظامه، أي في "الوحدة والتعدّد" التي تتجلّى في الانسجام والتناسب...[5].

وعرّف أبو حيّان التوحيدي الجمال بأنّه كمال في الأعضاء، وتناسب بين الأجزاء بقبول عند النّفس[6].

ويرى ابن فارس أنّ أهل العروض مجمعون على أنّه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلاّ أنّ صناعة الإيقاع تقسيم الزّمان بالنغم، وصناعة العروض تقسيم الزمان بالحروف المسموعة[7].

وإذا تتبّعنا مفهوم الإيقاع في المعاجم اللغوية القديمة وجدنا أنّه لا يخرج عن هذا الفهم، فقد نقل ابن سيده عن الخليل بن أحمد الفراهيدي " ت 170 هـ " أنّ الإيقاع حركات متساوية الأدوار، ولها عودات متوالية[8].

ويعرّفه الفارابي" ت 399 هـ ": بأنّه نقلة منتظمة على النغم ذوات فواصل، والفاصلة، هي توقّف يواجه امتداد الصوت والفواصل، إنّما تحدث توقفات تامّة، ولا يكون ذلك إلاّ بحروف ساكنة[9].

ويعرّفه ابن سينا: على أنّه تقدير لزمان النقرات، فإنْ اتفق أنْ كانت النقرات منتظمة كان الإيقاع لحنياً، وإذا اتفق أنْ كانت النقرات مُحدِثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعرياً، وهو بنفسه إيقاع مطلقاً[10].

ولعّل الإحساس الإيقاعي عند الرمانيّ ت "386 هـ" كان أكثر وضوحاً، إذْ أدرك التناسق الذي يستشعره[11] القارئ بين حروف القرآن، والتفت إلى الأثر النفسي الذي يحدثه تلاؤم موسيقى الألفاظ وتناسقها في قارئ القرآن وسامعه. ورأى أن للفواصل دوراً كبيراً في إعطاء الآي جرساً موسيقياً مناسباً، وإذا كان الرمانيّ قد وقف عند هذا الحدّ من الاعتبار لأثر الفواصل في تعبير القرآن ..... فإن الباقلاني ت " 403 هـ " وقف طويلاً عند هذه الظاهرة الشائعة في أسلوب القرآن ظاهرة التعبير الموسيقي بالفواصل، فجعل نظامها من الأسس التي يبنى عليها الإعجاز البياني، وأشبع هذه المسألة بحثاً ودراسةً في كتابه " إعجاز القرآن " وبيّن أنّ نظام الفواصل في الكتاب المبين نسيج وحده، وميّز الفواصل عن الأسجاع بعد أن نفى السجع جملةً من القرآن. [12]

ويوضح عبد القاهر الجرجاني " ت 471 هـ " الدور الإيقاعي للنظم، فجعل الفكر والرَوّية حارسين على مسار الدرس البلاغي والنّحوي، ولا يتأتى لنا أن ننظم كلاماً من دون رَوّية وفكر[13].

وأحسّ حازم القرطاجني تـ / 684 / هـ بفاعلية الإيقاع البلاغي الذي يمثّل في النظام القائم التناسب بين المسموعات والمفهومات القائمة بدور هام التخيّل، وهو ينبع من تآلف الكلمات وانسجامها وتلاؤمها في علاقات

صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنّحوية، هذه العلاقات تقوم بدورها على التماثل والتشابه وعلى التخالف والتضاد[14].

ويرى عزّ الدين إسماعيل أنّ الذوق الجمالي يقوم على القواعد الموضوعية العامّة، وهي النظام والتناسق[15] والانسجام.

فتح نعيم اليافي نوافذ بعيدة للإيقاع تعطيه صوراً ثرّة وغنيّة، تتجاوز به الجمال الصوتي الضيّق، فإذا آثاره تبدو واضحة في كلّ مظاهر الفنّ القولي، والتي سمّاها الدارسون الفنون البلاغية، كما ميّز إيقاع النثر، وإيقاع القرآن الكريم الذّي يباينهما في تدرّجاته الصّوتية المختلفة وكيفياته النغمية التي تتراوح بين الانتظام والتناسب وبين التوازن والتقابل للفكرة أو الموضوع...

ويرى نعيم اليافي أنّ الإيقاع القرآني ينبع من اندماج عنصرين: من نغمة خاصّة تناسب الفكرة، وتقوم القافية "الفاصلة القرآنية" فيها بدور المفتاح، ومن لحنٍ ينتظم النغمات جميعاً على اختلاف درجاتها، وفي شكل منسجم متناسب يخلّف في رَوْع المتلقي شعوراً ... بالنغمات يوقع إيقاعات شتّى على أوتار النّفس، باللحن المتساوق يترك وحده الأثر والعلاقة بين النغمات التي تصنع اللحن علاقة ذات أساليب شتّى، فقد تقوم على الشوق أو الترقب أو الترجيع، أو على سواها من قواعد التشكل، يتجاوز اليافي حدود النّص في بحثه عن مصدر النغم والإيقاع، فيبيّن دور القارئ أو المرتّل في تشكيل النغم القرآني لأسلوب النداء، وهي ناحية تتعلّق بقدرة صوت القارئ ومدى انفعاله وتخيّله لمعنى النص وتمثّله لبلاغته وبراعته في الأداء[16].

كما يمتد بدراسته ليقف على أحوال النفس المتلقيّة للإيقاع، لأنّ الأثر الفني لا يكون تامّاً ولا كاملاً إلاّ إذا تداخلت في مكوناته، والتقت في رحابه طاقتان: الطاقة الكامنة في النّص: وهي حياة تعجّ بالحركة والامتداد وبكلماتها التعبيرية وصورها الفنيّة، وقيمها الموسيقية، وتركيباتها البلاغية.

والطاقة المنبثقة عن المتلقي: وهي حياة تتصف أيضاً بالحركة والامتداد والتقابل لكنّها تحمل حيّزاً من خبرات جمالية وثقافية مختلفة تتصالح الحياتان، وتلتقي الطاقتان وتتناغمان لتخلفا الأثر الفنيّ الكامل.[17].

فالجرس الموسيقي لأسلوب النداء صورة للتناسق الفنيّ، ومظهر من مظاهر تصوير معانيه، بل هو آية من آيات هذا الإعجاز الذي يتجلّى فيما يتجلّى في أسلوبه المميّز الرفيع، ولمْ يكنْ القرآن الكريم شعراً لتكون موسيقاه على غرار موسيقى الشعر من تفعيلات متّزنة متكافئة، وإنّما نظم نثري له خصائص النثر جملةً إلاّ أنّه نثرٌ من نوعٍ فريد ، لم تعرف له العربية نظيراً في تراثها الأدبي....

فارتبطت النغمة الموسيقية لأسلوب النداء كأداة فنيّة في التعبير بقيم القرآن الكريم، ومفاهيمه عن اللّه والطبيعة والإنسان ارتباطاً جعلها من أهمّ الأدوات ذات التأثير المباشر في نفس الجاهلي ووجدانه ...

وإذا كان للقرآن الكريم التفرّد والسمو بهذه الصفة، فإن لنغم موسيقاه نصيباً ضخماً من هذه الميزة، ولقد أدرك العربيّ بحكم فطرته الشيء الكثير ... وإن لم يكن قادراً على تعليله وبيانه مواضع التأثير فيه، كان قادراً على استيعابه والإحساس بجلاله وجماله...

إنَّ تأثير أسلوب النداء في تعبير القرآن وموسيقاه يحتاج في الواقع إلى تهيّؤ وجداني لاستقباله أو بعبارة أخرى إلى تحسّس ذاتي ويقظة وجدانية تدركه وتتفعل به، ومن هنا فإن الذين تأثروا به لا بُدَّ أنّهم كانوا يملكون قدراً وافياً حيّاً من هذا التحسّس الذي لا يختلف أو يقصر عن إدراك هذه الخصيصة الفنيّة الفائقة في أسلوب النداء، وتعبيره في القرآن الكريم.

إنّ لأسلوب النداء في تعبير القرآن الكريم ونغمه وإيقاعه ملكاً على المخاطب كُلّ أحاسيسه حتّى وصفه بهذه الصفة التي تُنبئ عن تحيّر وانقطاع وهروب من مواجهة روعة القرآن الكريم المُعجز المبين، ولقد بلغ القرآن الكريم الذروة في التأثير في سمع العربي ووجدانه بعذوبة إيقاع أسلوب النداء ونغمه[18].

فإدراك الجرس الموسيقي على حقيقته يحتاج كما يقول أحمد بن الطيّب السرخسي " ت 286 هـ " : إلى أمرين: قوّة حسن السمع، وقوّة التميز، وهذا عندما يقع قبل كُلّ شيء بسلامة الطباع ودربة السماع ...[19].

إنّ لجرس النداء وإيقاعه حلاوته وروعته الموسيقية في ألفاظه وعباراته العجيبة الآسرة التي تنفذ إلى صميم الوجدان ... كقوله تعالى:

" **يا موسى إنَّه أنا اللّهُ العزيز الحكيم ...**" **سورة النمل(9).**

تقتضي كُلّ عملية تواصل جهاز أدنى من "باثٍّ، ومُستقبل، وناقل...".

فصوت: يا موسى ..." حيث تتناغم وتتناسب وتنسجم حروف الجملة الندائية، فتنهض على وتيرة إيقاعية واحدة خالقة حسّاً عميقاً، ونلحظ من خلال التركيب النّدائي إيقاعاً واحداً مطردّاً تلتقي فيه أداة النداء بحركتها الإيقاعية، وبجمالها الفنّي الذي ينحصر في مدى الانسجام بين الأداة والمنادى، أيْ: بين الدالّ والمدلول، فانسجام صوت النداء "يا" مع المعنى المشار إليه مظهر من مظاهر التشاكل الإيقاعي الذي يُفضي إلى تفجير الدلالة المبثوثة داخل المكوّن الإيقاعي ... ليست إلاّ النغمة التي تنفذ إلى صميم الوجدان، فتحركه بل تهزه، وتثير مكان الإعجاب والاستحسان، فهي إذاً حلاوة وجدانية، وليست حسيّة، ولذلك تدْرَكُ ولا تُعلَّلُ في كثير من الأحيان، وهذا سرٌّ من أسرار النداء في تعبير القرآن الكريم، حيث يتعاظم الشعور العميق بروعة النداء في نفوس المخاطبين مثلما تتعاظم المعاني والمفهومات ...[20].

ووجدنا من أقوالهم ما يُفصح عن إحساس جمالي لإيقاع النداء الذي ازدانت به بعض آي القرآن الكريم كقوله تعالى:

**واذكر في الكتاب إبراهيم إنّه كان صديقاً نبيّاً. إذ قال لأبيه: " يا أبتِ لِمَ تعبدُ ما لا يَسْمَعُ ولا يُبصَرْ، ولا يُغني عنك شيئاً. يا أبتِ ... إني قد جاءني من العلم ما لم يأتِكَ فاتّبعني ... أهدِكَ صراطاً سويّاً ... يا أبتِ لا تَعبُد الشيطان إنّ الشيطان كان للرّحمن عصيّاً. يا أبتِ إنّي أخاف أن يَمَسَّك عذابٌ من الرحمن فتكون للشيطان وليّاً". (سورة مريم) (41-42-43-44-45)**

فإذا تأملنا هذه الآيات الكريمة ألفينا "يا" قد عملت بجرسها عملها في توفية معنى النّصح والموعظة، فيما كان متورطاً فيه من الخطأ العظيم والارتكاب الشنيع الذّي عصا فيه أمر العقلاء، وانسلخ عن قضيته التميز ، كيف رتّب الكلام معه في أحسن اتسّاق ؟ وساقه أرشق مساق مع استعمال المجاملة واللطف والرفض واللين والأدب الجميل، والخلق الحسن منتصحاً ربّه عزّ وعلا ...، وذلك أنّه طلب منه بأداة النداء "يا" دون غيرها كما فيها من مدّ الصوت طلب منبّهٍ على تماديه موقظٍ لإفراطه وتناهيه، لأنّ المعبود لو كان حيّاً مُميزاً سمعياً بصيراً مقتدراً على الثواب، والعقاب نافعاً ضاراً لا ستخفف من أهلّه للعبادة ووصفه بالربوبيّة، وسجّل عليه بالغيّ المبين والظلم العظيم، وإن كان أشرف الخلق وأعلاهم منزلة كالملائكة والنبيّين.

فكان لهذا المدّ الموحي جرسه بالتفخيم دلالة على عظم الخطيئة والارتكاب، ويشعرنا مدّ "يا" وبقية المدّات هذا النداء المتناغم المتلائم مع موقف الرّجاء واللطف في نفس الداعي المزدان بسمات البثّ والرّفق واللين والأدب ... والمفاجأة.

أرأيت أنّ الألفات إلى ما في هذه الألفاظ قد استطالت بالصوت والنداء الموّجه إلى الأب...؟ وكيف ولدت نغماً ملائماً لهذا الإشفاق موائماً لطلب التنبيه والانتصاح في نيل الثواب والنجاة، وزاد من تماثل هذا الإيقاع حذف "الياء" من المنادى والعوض عنها "بالتاء" المكسورة لتترك للتاء "المكسورة جمال الأداء الموسيقي المتحد مع بقيّة حروف الرّوي، فجاء إيقاع هذه الآيات ملائماً متناسقاً هذا التناسق في جزئيات الإيقاع، مّما يضفي عليه ذلك السّر الذي عرفت به موسيقى القرآن الكريم، ذلك التأثير الذي ينفذ إلى صميم الوجدان فيستجيشه ويحرّكه وتتقبل النفس ما يحمل معه من مفهومات ومعانٍ وتوجيهات.

وكقوله تعالى: "**يا داوود إنّا جعلناك خليفةً في الأرض فاحكم بين النّاس بالحقّ ولا تتبع الهوى فيضلّك عن سبيل اللّه إنّ الذين يضلّون عن سبيل الله لهم عذاب شديد بما نسوا يوم الحساب**" **سورة ص (26).**

لو تأملنا الآية الكريمة وجدنا أنّ الأداة "يا" قد عملت بجرسها عملها في توفية الخلافة النبوية محققاً من التفخيم والتعظيم. تلك الخلافة التي جعلت أصحاب النبيّ يلتفون حوله في حبّ وثقة واطمئنان فهذه الأداة تعظّم معنى ما تدخل عليه، وتعطي ملمحاً بلاغيّاً معنوياً، ولا يكون ذلك إلاّ حيث يكون النّداء مرتبطاً بأمر عظيم كالخلافة التي ألانت قلب النبيّ داوود عليه الصلاة والسلام.

إنّ الإيقاع الفنيّ يقوم على أساس النسق الصّوتي الصادر عن تناغم تركيب الجملة الندائية، بل يشمل حركة المعاني والإيحاءات حتّى يحقّق للنفس ارتياحها وهدوءَها.

إنّ هذا التناسق الذي يستشعره القارئ بين حروف الآية المتناغمة مع الجملة الندائية، وهكذا يبدو لون من التناسق أعلى من البلاغة الظاهرية، وأرفع من الفصاحة اللفظية اللتين يحسبهما بعض الباحثين " كسيد قطب " "د. بكري شيخ أمين "، " د. محمود أحمد نخلة " في القرآن أعظم مزايا القرآن الكريم.

وقوله تعالى: "**يا زكريا إنّا نبشرك بغلام ٍ اسمه يحيى ولم نجعل له، من قبل سميّا ...**" **سورة مريم (7)**

إنّ لنغمة النداء وإيقاعه حلاوة الفصاحة وعذوبة التركيب وسلاسة الصيغة، فقوله: يا زكريا ... ألفينا "يا" قد عملت بجرسها عملَها، فكان لمدّ الصوت الموحي جرسه بالتفخيم والتعظيم دلالات على البشارة.

وكقوله تعالى: "**قيل يا نوحُ اهبط بسلام منّا وبركات عليك وعلى أمم ممّن معك ...**" **سورة هود (48)**

إنّ المتأمّل هذه الآية الكريمة يحسّ أن تتدفق الإيقاع افتُتِح بشيءٍ من القوة في الجرس المتمثلة بـ / "يا نوحُ اهبط" فتقديم النداء على الأمر ذو دلالات إيقاعية تتعلّقُ بجانب منها بمستلزمات الإيقاع الداخلي، ولا يضير قول النحويين إنها أداة تقوم مقام الفعل "أدعو" أو "أنادي" لكنّها حرف لا محلّ له من الإعراب. أمّا من ناحية النظم فهي أصيلة مؤدية لاستكمال المعنى المراد غير أنّهم لم يلحظوا ذلك من جهة الإيقاع والجرس الموسيقي الذي تؤديه في جملة النداء، وإنّما لحظوه من جهة الوضع اللغوي أو التجوّز فيه حتّى قالوا: إنّ "يا" تفيد النداء ولا ينافي ذلك من إفادتها تفخيم ما تدّل عليه وتعظيمه عن طريق إيقاعها ما تحدثه من مدّ الصوت الموحي بروعة النداء في نفوس المخاطبين.

وإذا تأمّلنا قوله تعالى: " **وإذا قالت الملائكة يا مريمُ،إنَّ اللّه اصطفاكِ وطهّرك واصطفاك على نساء العالمين...**" **سورة آل عمران (42)**

نجد أنّ هذا النداء "يا مريمُ ... " تتناغم حروفه وتنسجم إيقاعاً خالقةً حسّاً عميقاً حيث تتعاظم الدلالة عظم الاصطفاء والطهر اللذين عظّما مريم عليها السلام بالتنزيه ، وإذا كان لهذا المدّ في النداء الموحي جرسه بالتفخيم دلالة على عظم الاصطفاء والطهر ويشعرنا مدّ "يا" وبقية مدّاته، بالتلطف والخشوع.

وفي قوله تعالى: "**ربّنا لا تؤاخذنا إنْ نَسَيْنَا أو أخطأنا، ربّنا ولا تحمِلْ علينا إصْراً كما حملتَه على الّذين من قبلِنا، ربّنا ولا تُحمّلنا ما لا طاقة لنا به، وأعفُ عنّا، واغفِر لنا، وارحمنا أنت مولانا، فانصُرنا على القوم الكافرين**". **سورة البقرة (286).**

وكقوله تعالى: "**ربّنا إننّا سَمِعْنا منادياً ينادي للإيمانِ أنْ آمنوا بربّكم فآمنّا ربّنا، فاغفر لنا ذنوبنا، وكفّر عنّا سيئاتنا، وتوفّنا مع الأبرار، ربّنا وآتنا ما وعدتنا على رُسُلِكَ ولا تُخْزِنا يوم القيامةِ إنّك لا تخلف الميعاد.**

**سورة آل عمران (193-194)**

لو تأملنا هذه الآيات الكريمة، شعرنا شعوراً متزايداً بالاستعطاف والدعاء الخاشع المتناغم المتلائم والمتعانق مع موقف الرجاء في نفس الداعي المزدان بسمات البث والمناجاة ووجدنا كيف أن الإيقاع في ألفاظها قد استطالت بالصوت والنداء المرفوع إلى الباري عزّ وجلّ، وخاصّة عندما يُمدّ عند الترتيل والتجويد حتّى جَعَلتْه ترتيلة متناغمة فيها من روح المناجاة وصدق البث. وكيف ولّدت نغماً ملائماً لهذا الإشفاق على النفس الذي حدا بأولئك الداعين إلى رفع الدعاء الخاشع الوديع، حتّى جاء موائماً لطلب الغفران، وتكفير السيئات ومناسباً للرّجاء في نيل الثواب والنجاة في يوم الجزاء ...؟ فضلاً على ما أحدثته النونات بغنّتها الموسيقية من تنغيم منسجم مع هذا الجوّ الرّوحي الرقيق، وهي متبعة بالمصّوت الطويل "الألف" المتكرّر في أجزاء هذا الدّعاء، بهذا النداء الخاشع والجوّ الهامس المليء بخشية اللّه، وتناغم حروفه وكلماته في عذوبة ليوائم جوّ الرّجاء والاستعطاف، ولم يكن حذف أداة النداء إلاّ تضرّعاً وتقرّباً للّه عزّ وجلّ والتجاءً إليه للبقاء التامّ وبُعد الفناء ...

قال تعالى: "**قال يا قومِ أرأيتم إنْ كنتُ على بيّنة من ربّي، وآتاني منه رحمةً، فمن يَنصرني من اللّه إنْ عصيته، فما تزيدونني غير تخسير**". **سورة هود (63)**

فالمتأمّل هذه الآية الكريمة يستشف الأسرار الجمالية للنداء، ويلحظ المخاطبين ونفسيّتهم، والأسلوب الذي ينبغي أنْ يجادلوا به، ويشعر بأنَّ ألفاظ الجملة الندائية وما تلقيه من ظلالٍ معنوية ونفسيّة ملائمة كلّ الملاءمة للدلالة على أنّه على بيّنة لأن خطابَه ونداءَه للجاحدين، فكأنه قال : قدّروا أني على بيّنة من ربّي وأنّي على الحقيقة، وانظروا إنْ تابعتكم وعصيت في أوامره، فمن يمنعني من عذاب اللّه.

فالجرس الموسيقي للنداء يتناغم فيه حرف "الياء والألف"، ولما في الياء والألف من إيقاع المناسبة[21].

فإذا تأمّلت المنادى وجدت أنّ حروفه قد صيغت بتناسقٍ يجسّد معناه، فهذه القاف المقلقلة بالإضافة إلى حرف الواو والميم اللذين يساهمان في رسم الإنسان الجاحد ويزداد النشاط الإيقاعي في الآية الكريمة، حيث توحي الجملة الندائية بوجود صراع بينه وبين الجاحدين، وقد عمل التعبير بالجملة الندائية على الإيحاء بالحوارية والحركة المتصاعدة، والمواجهة بنبرة تميل بالصّوت نحو الارتفاع المتصاعد للأسلوب الاستفهامي، فحذف "الياء" من آخر المنادى، وذلك ليتحقق التناسق الموسيقي بينها وبين الفواصل التي تقدمتها والفاصلة التي تلتها، إذ أنّ مبنى الفواصل على الوقف وبقاء الياء يفوّت هذا التناسق[22].

لقد تعددت آراء البلاغيين القدامى والمحدثين في وجوه الإعجاز في القرآن الكريم، وأوّل ما يلفت حسّ المتلقي لأسلوب النداء في تعبير القرآن الكريم هو جمال جرسه ووقعه في السمع وانسيابه إلى الوجدان من خلال هذا الظلّ الذي يوحي به اللفظ فيرسم معناه في المخيلة.

لقد أنكر عبد القاهر الجرجاني أنْ يكون الجرس الموسيقي وجهاً من وجوه الإعجاز، بل يرجع ذلك إلى المعاني التي عليها مدار النظم، وهذه المعاني ، هي معاني النّحو وأحكامه فيما بين الكلم[23].

واستبعد الجاحظ أن يكون ذلك، فقد ذهب إلى مزّية اللفظة الموسيقية، فإنّ ائتلاف مفردات جملة النداء وانسجامها موسيقياً، وإلى ائتلاف أواخر الألفاظ وتناغمها بحيث تتصل اللفظة باللفظة من غير نبوٍّ ولا شرود ...، فيحسّ القارئ، وهو يتلو السّور والآيات الندائية بانسيابية موسيقية رائعة، وفي كلام الجاحظ الذي أوردناه آنفاً نقلاً عن عبد القاهر الجرجاني ما يشعر بهذه الخصيصة الموسيقية المزدوجة ليتبين له في نظامها ومخرجها من لفظها وطابعها[24]، فمعاني النداء تُؤدى بألفاظ ذات نغمة ملائمة لتلك المعاني، ويتبين لنا أنّ هذه الجمالية العذبة التي استشعرها العربي في صدر الإسلام بفطرته وذوقه، ووجدانه، اتخذت سمة التعليل والتحديد بوضوح في النصف الأول من القرن الثالث للهجرة على يد الجاحظ كما تناولتها من بعده أيدي البلاغيين الباحثين، كالرّماني، والباقلاني، والزمخشري ... وغيرهم ... وإنْ كان بحثُ طائفةٍ منهم في هذا الجانب قاصراً، إذ لم يتجاوز لمح الفواصل والمقاطع، وما فيها من إمارات البلاغة والإعجاز.

ولعلّ من أهمّ مظاهر النظام الإيقاعي تلك الحركة الناجمة عن النسق التركيبي للجملة الندائية في تعبير القرآن الكريم، ومن خلال تذوقنا فاعلية هذه الظواهر في البناء الإيقاعي لأسلوب النداء في التعبير القرآني ... وجدنا أنّ آثارها تعدّت الجانب الصوتي والتركيبي إلى الجانب الدلالي كما كان لها آثار فنيّة جمالية واسعة.

## إيقاع الخبر والإنشاء:

ما يلفت الانتباه في القرآن الكريم غلبة الأسلوب الإنشائي على الأسلوب الخبري، إلاّ أن الانتقال من الأسلوب الخبري إلى الإنشائي كان ذا أثر فعّال في تغذية الإيقاع البلاغي، وذلك لأنّه يخلق حركة متموّجة ممتدّة تُضفي على النص القرآني أو الآية حيوية ونشاطاً ملحوظين، ومن ذلك ما نراه من انكسار الإيقاع الممتد كقوله تعالى: **"قال أراغبٌ أنتَ عن آلهتي يا إبراهيم لئن لم تنته لأرجمنّك واهجرني مليّاً ". سورة مريم (46)**

فناداه باسمه ولم يقابل "يا أبتِ" بـ "يا بُنيّ..." فقدّم الخبر على المبتدأ في قوله أراغب أنتَ ...! عن آلهتي يا إبراهيم...؟ لأنّه كان أهمَّ عنده، وكذلك قدّم المبتدأ والخبر على النداء الذي أعطى الإيقاع دفعاً، ورفع وتيرته إلى الإيقاع مع الأسلوب الإنشائي المثقل بصيغة القسم والشرط والتهديد والتقريع.

هذا النشاط الإيقاعي نجم عمّا يمتاز به كلّ من الخبر والإنشاء من صفات مختلفة، إلاّ أنّ الأسلوب الإنشائي يتميز بروحٍ حوارية ترتفع معه النغمة الصورية المعبّرة عن النشاط الانفعالي النّفسي، ويكون مرتكَز هذه الحركة أداة تختصّ بأسلوب معين من الأساليب الإنشائية، " نداء قسم، نهي" هذه الأساليب تعكس أزمة المشاعر وحيرة العقل وتتطلب تفاعلاً أكبر من المتلقي يرافقه عادة نشاط انفعالي يحتاج نفساً قصيراً، أو نمطاً حوارياً، ممّا يعكس الحركة والنشاط على الآية القرآنية، ويضفي على الإيقاع صفة التنّوع بين الارتفاع والهبوط في أسلوب القسم " لئن لم تنته لأرجمنّك ... " كان له دورٌ فعال في بعث الحيوية والنشاط في الحركة الإيقاعية للآية الكريمة، وذلك تبعاً للتوتر الانفعالي الناجم عن تنبيه المتلقي، وقد صاحبه إيقاع سريع ولّده توالي قَسَم، وشرط، ونهي، ممّا رفع وتيرة الإيقاع وزاده حيوية ونشاطاً، وجذب المتلقي إلى دائرة عالم النّص القرآني.... ولعلّ ما يلقانا في هذه الآية أصداء جرس الهمزة خارجاً من أقصى الحلق إلى جرس الراء اللسانية، وما يصاحبها من تكرار يتناسب مع الصوت المرتفع الذي يقتضيه التهديد والرجم، والهجر إلى " جرس الغين " المجهورة خارجاً من أقصى الحلق ليتناغم مع "صوت الهاء " خارجاً من أقصى الحلق يسهم في إخراج مكنونات الصدر. ليصوّر ذلك التقابل بين الارتفاع والهبوط، فمع جملة النداء، " يا إبراهيم .... " يرتفع الإيقاع دون عوائق، وكأنه صرخة استغاثة مع حرف المدّ "يا " الذي ساعد ليطلق

آهة صدره، ثم يهبط مع " ياء المتكلم " في " آلهتي "، "اهجرني" ليعود بعد ذلك إلى الارتفاع شيئاً فشيئاً مع المدات .... أراغبٌ .... آلهتي .... مليّا، التي تحكي بجرسها استطالةً معنوية متمثلة بالتقريع والزجر والرجم تارةً، والاستعطاف واللطف تارةً أخرى، ثم يتماوج الإيقاع ما بين الشدة بجرس الباء الفخم الشديد المنفجر، إلى النون الزلقة المعتدلة الجرس ما بين الشدة والرخاوة إلى فعل الأمر" اهجرني " منفرداً مشحوناً بوتيرةٍ إيقاعية شديدة، توحي بالتقريع ممّا جعل الإحساس بمدِّ صوت الياء الذي اكتنفته حركة الكسر إحساساً حاداً يوحي بتأزم داخلي، هذا التناسق لا ينبعث من جزئيات الإيقاع التي في الجملة الندائية فحسب، بل ينبعث من تناسق الإيقاع ما بين الجملة الندائية وائتلاف الحروف في الألفاظ وتناسقها في الآية الكريمة .

أمّا الأسلوب الخبري المتقدم على الإنشائي يزداد ترابطاً وغنىً معين يكتنفه أسلوب القسم والشرط. ولعلّ أبرز الآثار الإيقاعية لأسلوب النداء إنّما يظهر من خلال التناغم بين جملة القسم والنداء إضافة إلى الشرط محدثاً نوعاً من التناغم الدلالي يتطوّر إلى تناغمٍ شكلي صوتي.

## إيقاع الحذف:

تعدّدت الجوانب الإيقاعية لظاهرة الحذف، وكان لها أثر كبير في الحدّ من طول العبارة بما يتناسب والإيقاع الندائي في تعبير القرآن الكريم، ومن أكثر صورها في المسار الإيقاعي حذف أداة النداء، أو ياء المتكلّم ممّا يخلق تناغماً سياقياً مع النسق التركيبي، كقوله تعالى: "**وقال موسى ربّنا إنّك آتيت فرعون وملأه زينة وأموالاً في الحياة الدّنيا ليضلّوا عن سبيلك، ربّنا اطمس على أموالهم واشدد على قلوبهم فلا يؤمنوا حتى يروا العذاب الأليم....**" **سورة يونس (88)**

يدعو موسى ربّه مخاطباً أنّه أعطاهم الزينة والأموال لئلا يضلوا، فحذف من الكلام "يا" لأنّه تعالى دعاهم إلى خلاف الضلال، وأنّ حذفه في اللغة سائغ يمليه العقل والسمع ... وكثيراً ما كانت صور الحذف تدلّ على التوتر النفسي لما تحدثه من توتر إيقاعي، ولا سيّما إذا رافقه جوّ من الغموض والإبهام يدلّ على اضطراب نفسيّ وانفعاليّ " لموسى".

وكذلك كان تعظيماً لخالقه عزّ وجلّ... وحيث إنّ لجرس النداء تأثيراً نفسيّاً ووجدانياً في بدء الدعوة الإسلامية خاصّة لأنها أكدت أوّل ما أكدت أصول الدين والعقيدة، وكان القرآن الكريم يُوفي هذه الظاهرة الأسلوبية حقّها من الأداء والتأثير دون أن يحيف على المعنى...أو بعبارةٍ أخرى : إنّه لا يعنى بموسيقى الفواصل من دون أن يلحظ تناسقها مع سياق الآيات وتناسبها مع أجوائها المعنوية .

فأسلوب النداء في التعبير القرآني يتناغم فيه حرف "الياء" مع الألف و"أيّ" مع "يا" وهكذا لما في "الياء والألف" من لطافة وسلامة. فقد أشار بعض القدامى والمحدثين إلى حذف حرفٍ من آخر الفاصلة في جملة النداء، وقد سمّاه الزّركشي إيقاع المناسبة، وهذا وجه من وجوه[25] الإعجاز للقرآن الكريم، فمن الحذف حذف الياء من آخر المنادى، كقوله تعالى: "**لهم من فوقهم ظلٌّ من النّار ومن تحتهم ظلٌّ ذلك بخوف اللّه به عبادة "يا عبادِ فاتقونِ...**" **سورة الزمر (16)**

وكقوله تعالى: "**ويا قوم استغفروا ربّكم... ثم توبوا إليه،يرسل السماء عليكم مدراراً...**" **سورة هود (52)**

فقد التفت إلى هذا الأسلوب أبو منصور الثعالبي، وعلّله وسمّاه حفظ التوازن[26] .

وكقوله تعالى:"**ولقد أرسلنا نوحاً إلى قومه فقال يا قومِ اعبدوا اللّه مالكم من إلهٍ غيره أفلا تتقون.**

**سورة المؤمنين (23)**

وكقوله تعالى : " **قال يا قومِ ليس بيّ سفاهةٌ، ولكنّي رسولٌ من ربّ العالمين** " **سورة الأعراف (67)**

وكثيراً ما كانت صور الحذف تدلّ على التوتر النفسي والقلق لما تحدثه من توتر إيقاعي وانفعالي يصاحبه نبوّ وقلق في نفس القارئ والسامع ، فظاهرة الحذف تترك بصماتٍ واضحة على الإيقاع البلاغي، النابع عن حركة المعاني الكامنة في النفس، والمتفاعلة مع الحركة التعبيرية فتكسبها نموّاً حيّاً يسري من خلال نظام العلاقات اللغوية السياقية والعلاقات الدلالية والإيحائية، فكلّ معنى يحتاج إلى الحركة التي تلائمه، وليس كلّ ارتباط بين الألفاظ يصنع شعراً يحقق كلّ الإمكانيات ما لم يكن إيقاعاً[27].

## إيقاع الفصل والوصل:

كان لوصل الكلمات والتراكيب أثر كبير في تواصل الإيقاع واستمراره، إلاّ أنّه كان يتخذ مع كلّ أداةٍ من أدوات الوصل شكلاً خاصاً يختلف عن غيره. كقوله تعالى : " **وقِيل يا أرضُ ابلعي ماءك ويا سماءُ أقلعي وغِيض الماءُ وقُضي الأمرُ واستوت على الجوديّ وقِيل بعداً للقوم الظّالمين** ". **سورة هود( 44 )**

لو تأملنا قول الله عزّ وجلّ ألفينا أنّ ظاهرة الوصل " بالواو " دون غيرها من أدوات العطف،لأنّها لمطلق الجمع[28]، قد وصلت ما بين جملتي النداء كقوله : " **يا أرضُ .... ويا سماءُ** .... " وأسهمت في خلق حركةٍ منسجمة حققت بينهما التآلف والانسجام في حركةٍ متطورة جمعت ما بين " الأرض والسماء " في مشهدٍ واحدٍ حدوده تلك الآفاق الوسيعة من الحياة والطبيعة، وما تلقيه في الحسّ من استهوال، والأجزاء موزعة بين الاتجاه الأفقي في السماء المرفوعة، والأرض المنبسطة، ويتسم النداء لهما بالنغمة الرقيقة تارةً، والخشنة تارةً أخرى فإذا صداه يتردد مع تتابع الأصوات والتراكيب، وتتراءى حركته في إيقاعٍ متسلسل متلائم مع الواو العاطفة بما تحمله من إيحاء بالتتابع والتتالي ... ويرى الزمخشري " ت 538 هـ " أن ظاهرة الوصل تبلغ الحركة الإيقاعية البلاغية غايتها داخل إطار الوصل " بالواو "، هذا التناغم والتعانق فيما بين النداء والأمر واشتراك الجرس في تصوير الإيقاع في الآية الكريمة قد ناسب الموضوعات التي تناولتها، والمعاني التي تضمنتها .

أمّا ظاهرة الفصل فقد اتخذت أشكالاً متنوعة في توليد الإيقاع، منها الوقف فكان القطع على نيّة الاستئناف، وفيه تأتي الوقفة عند نهاية الجملة الندائية مع أنّها تكون وقفة سريعة حين تأتي في وسط الآية الكريمة، إلاّ أنّها كافية لتشكل منعطفاً إيقاعيّاً يكسر امتداد النفس، ويعطي القارئ فرصة لاسترداد قوته واستجماع أفكاره، وقد يساعد مع تغير نوع الحركة الإيقاعية، مّما يرفد المسار الإيقاعي ويُغنيه كقوله تعالى :" **وإذ قال عيسى ابنُ مريم: يا بني إسرائيل، إنّي رسول اللّه إليكم مصدقاً لما بين يديه من التوراة. ومبشراً برسول يأتي من بعدي اسمه أحمد، فلمّا جاءهم بالبيّنات قالوا: هذا سحرٌ مُبينٌ**". **سورة الصّف (6)**

خاطب بني إسرائيل بندائه: يا بني إسرائيل حيث وقعت الجملة الندائية معترضة بين فعل القول والمفعول به وكذلك لم يقل " يا قوم " كما قال "موسى عليه السّلام"، لأنّه لا نسب له فيهم فيكونوا قومه....

فقد ساعد القطع والاستئناف بقوله: يا بني إسرائيل على الإحساس بارتفاع وتيرة الإيقاع وتغير حركته، فجملة النداء كسّرت الإيقاع الخبري وأعطته دفعاً رفع وتيرته، وعملت على إيقاظ مشاعر المتلقي، وشدّت انتباهه....

## إيقاع التقديم والتأخير:

لهذه الظاهرة فاعلية كبيرة في تنسيق الكلمات وترتيبها وفق ما تقتضيه حركة السياق الندائي من الناحية الصوتية والدلالية، ومن الآثار الإيقاعية لهذه الظاهرة العمل على توفير التنوع المتجانس للإيقاع الصوتي كقوله تعالى: "**وما تلك بيمينك يا موسى ...**" **سورة الصّف (6)**

نداؤه لموسى ليريه عظم ما يخترعه عزّ وعلا في الخشبة اليابسة من قلبها حيَّة نضاضة، وليقرّر في نفسه المباينة البعيدة بين المقلوب عنه إلى المقلوب إليه، وينبهه على قدرة اللّه الباهرة الخارقة.

فقدّم شبه الجملة بيمنيك "على النداء، وأخرّ تركيب النداء، وتبدو الإيقاعية للتقديم والتأخير في التغيير الذي يطرأ على الأداء في أسلوب النداء حين تتقدّم شبه الجملة، وكان تأخير أسلوب النداء قد بطأ الإيقاع، وكأن جملة خبرية عادية يتلكأ إيقاعها عند جملة النّداء فلا نكاد نحسّ بوقعها.

هذا الإيقاع نابع من الحركة اللغوية اللفظية الناجمة عن أسلوب النّداء. وكقوله تعالى عزّ وعلا :"**يا أيها النبيّ اتّق اللّه ولا تطع الكافرين والمنافقين إنّ اللّه كان عليماً حكيماً....**" **سورة الأحزاب (1)**

يخاطب النبي قائلاً: واظب على ما أنت عليه من التقوى، واثبت عليه، وازدد منه، وذلك لأنّ التقوى باب لا يبلغ آخره، فقد تصدّر التركيب بنداء الرسول الكريم "صلى الله عليه وسلم "، ولم يصرّح باسمه، بعنوان النبّوة تنويهاً بشأنه وتنبيهاً على سمّو مكانه، وقد تنبّه المفسّرون. وفي مقدمتهم الزمخشري[29] إلى بلاغة هذا الأسلوب، قال الزمخشري: جعل نداءه بالنبيّ. فترك نداءه باسمه كما قال: يا آدم، يا موسى، يا عيسى، يا داوود ... كرامةٌ له وتشريفاً وتنويهاً بفضله فإنْ لم يوقع اسمه في النداء فقد أوقعه في الأخبار، فلا تفاوُت بين النداء والأخبار.

هذا النشاط الإيقاعي الناجم عن تقدم النداء على الأمر ترتفع معه النغمة الصوتية المعبّرة عن النشاط الانفعالي، فالتناغم بين النداء والأمر يبعث الحيوية والنشاط في الحركة الإيقاعية، وذلك تبعاً للتوتر الانفعالي الناجم عن تنبيه المتلقي ودفعه للمشاركة ... وقد صاحبه إيقاع سريع ولدّه تقدّم أسلوب النداء بـ /يا/ و"أيّ" و/ ها/ على أسلوب الأمر، ممّا رفع وتيرة الإيقاع، وزاده حيويةً ونشاطاً، وجذب المتلقي / النبي " صلى الله عليه وسلم " إلى عالم التقوى...

وكقوله تعالى:"**يا أيّها الرّسول بلّغ ما أنزل إليك من ربكّ: وإن لم تفعل فما بلّغت رسالته، واللّه يعصمك من النّاس إنّ الله لا يهدي القوم الكافرين** " **سورة المائدة (67)**

ترك نداءه باسمه كما قال: يا آدم، يا موسى، يا عيسى، يا داوود كرامةً له وتشريفاً وتنويهاً بفضله، فإن يوقع اسمه في النداء فقد أوقعه في الإخبار، فلا تفاوت بين النداء والإخبار، وتحقق ترك التصريح بالعلم المنادى أو العدول عنه إلى معارف أخرى أغراضاً بلاغية لا تتحقق بالتصريح، فنداء الرسول "ص" صلى الله عليه وسلم وترك التصريح باسمه يؤكد لنا أنّ التصريح باسم العلم المنادى :محمد"، أو تركه يفيد تحقيق أغراض بلاغية ودلاليّة وجماليّة، نغميّة يتطلبها السياق ... الذي جاءت فيه والسّر الجمالي أنّه إذا لم يبلغ المخاطب /الرسول/ صلى الله عليه وسلم القرآن الكريم لا يكون قد بلغ الرسالة أجمع.

إنّ تقديم النداء ليتصدّر الآية القرآنية الكريمة كان ضرورة إيقاعية سمحت للصوت ليأخذ مداه مع ألف المدّ "يا" و"أيّ" و/"ها" لكنّ التناغم بين النداء والأمر ترك صدىً فنيّاً وجمالياً ونغميّاً ممتعاً لدى المتلقي الرّسول الأعظم "ص"، إذ حقّق التوافق والانتظام لمظاهر الانفعال مع الأسلوب الإنشائي المتصل بصيغة الأمر "بلّغ" ممّا رفع وتيرة الإيقاع وزاده حيوية ونشاطاً، وجذب المتلقي /الرسول/ إلى دائرة عالم التبليغ بما أنزل اللّه تعالى جلّ وعلا...

لقد كان إيقاعاً متماسكاً متطوراً ينتقل من أسلوب إلى آخر دون حواجز، وكأنّ السابق منه يستدعي اللاحق وهذا مما جعل التناغم بين أسلوبي النداء المتقدّم والأمر المتأخر وحدةً موسيقية منسجمة في أجزائها، ممّا بعث منه الحيوية والنشاط حمل الرسول "ص" نحو آفاق نشوة التبليغ الخالدة.

وكقول تعالى: "**وقيل: يا أرضُ ابلعي ماءك، ويا سماء اقلعي...**" ، **سورة هود (44)**

قدّم النداء على الأمر دون أن يُقال ابلعي يا أرضُ،واقلعي يا سماءُ ... جرياً على مقتضى الحال اللاّزم فيمن كان مأموراً حقيقةً من تقديم التنبيه ليتمكن الأمر الوارد عقيبه في نفس المنادي قصداً، وبذلك لمعنى الترشيح، ثم قدّم أمر الأرض على أمر السّماء، وابتدئ به لابتداء الطوفان منها، ونزولها كذلك في القصة منزلة الأصل والأصل بالتقديم أولى ثمّ أتبعها قوله، وغيض الماء لاتصاله بقصة الماء وأخذه بحجزتها. والأصل: يا أرضُ ابلعي ماءَك فبلعت ماءها، ويا سماء اقلعي عن إرسال الماء فأقلعت عن إرساله، وغيض الماءُ النازل من السّماء فغاض، ثم أتبعه ما هو المقصود من القصّة...

واختيرت الأداة "يا" دون سائر أخوتها، لكونها أكثر في الاستعمال، وأنّها دالّة على بعد المنادي الذي يستدعي مقام إظهار العظمة... وإبداء شأن العزّة والجبروت، وهو تبعيد المنادى المؤذن بالتهاون به، ولم يَقُل يا أرضِ بالكسر لإمداد التهاون، ولم يقلْ: يا أيتها الأرض، بقصد الاختصار والاحتراز عمّا في "أيتها" من تكلف التنبيه غير المناسب بالمقام.

اختير لفظ "نداء الأرض" دون سائر أسمائها لكونه أخفَّ وأدور، وكذلك اختير لفظ "نداء السماء" دون سائر أسمائها لكونه أخفّ وأدور، واختير لفظ "ابلعي"على ابتلعي، لكونه أخصر، ولمجيء خط التجانس بينه وبين أقلعي [30] أوفر.

وكقوله تعالى: "**قُلْ يا أهل الكتاب هَلْ تنقمون منّا إلاّ أنْ آمنا باللّه ... وما أنزل من قبلُ وأنّ أكثرهم فاسقون**" **سورة المائدة (59)**

لو تأملنا الآية الكريمة وجدنا أن الأمر المتقدّم على النّداء المضاف، بأداة النداء "يا" دون سائر أخواتها لما فيها من مدّ الصوت، والاستثناء بعد الاستفهام الخارج مخرج التوبيخ على ما عابوا به المؤمنين من الإيمان يوهم أنّ ما يأتي بعده ممّا يوجب أن ينعم على فاعله ممّا يذم به، فلمّا أتى بعد الاستثناء ما يوجب مدح فعله، كان الكلام متضمناً تأكيد المدح بما يشبه الذم. لذا تطالعنا الآية لكريمة بلهجة آمرة تحمل قوّة، فالفعل المتقدّم على النداء المضاف بأداة النداء "يا" دون غيرها من أدوات النداء كان له دور فعّال في بعث الحيوية والنشاط في الحركة الإيقاعية وذلك تبعاً للتوتّر الانفعالي الناجم عن تنبيه المتلقي (أهل الكتاب). فالإيقاع نابع عن التناغم بين الأمر والنداء من خلال نظام العلاقات اللغوية السياقية والعلاقات الدلالية والإيحائية، فإذا انعدم الإيقاع فيها نتيجة لتشتت العلاقات، تولّد النشاز وانعدم التلاؤم، وانفصل الشكل عن المضمون ... لقد عمل تنويع الأسلوب بين الأمر والنداء تارة والاستفهام والاستثناء تارة أخرى، على بث النشاط في مسار الإيقاع، ويمكننا القول إنّ مظاهر التقديم والتأخير لم تكن من التعقيد على نحوٍ يعرقل المسار الإيقاعي، وما جاء ولم يكن إلاّ خدمة لهدف تحقيق الإيقاع السلس ممّا باعد التقديم بين موضعي اللاّم في قوله تعالى: قُلْ يا أهل الكتاب هل تنقمون منّا إلاّ أن آمنا باللّه..." ممّا جعل النطق أكثر سهولة، ممّا لو قال: يا أهلَ الكتاب قُلْ هلْ ... تنقمونَ ...؟".

## إيقاع التنكير والتعريف:

تقوم ظاهرة التعريف بشد خيال المتلقي إلى أرض الواقع، فيحدد الأشياء والمدركات، ويحضرها في التعبير بأسلوب النداء في القرآن الكريم ... فإنّه يحرم الكلمة المفردة من تنوينها، ويقيدها بـ /أل/ ممّا يحدد حركتها ويقيدها. فدخول "أل" على المفرد يربط الأسلوب بعضه ببعض، فيجعله حيّاً يوقظ ذهن السامع، ويحركه، فترى "أل" متصلة متوازنة بين جنس وجنس، فقد ذكر النحاة، أنّ "أل" تقترن بالنكرة فتفيد التعريف.

ويرى ابن مالك أنّها لو دخلت "أل" على علم لم تنقله من إبهام إلى تعيين، بل دلالته مقروناً بها كدلالته عارياً منها، فمقياس المعرّف بـ /أل/ هو مدى تأثيره في النّفس وما تسكن النّفس إليه، وما يصّوره في الخاطر ..[31]، ومن أمثلة ذلك قول اللّه تعالى: "**يا أيها الناس اتقوا ربّكم الذّي خلقكم من نفس واحدة، وخلق زوجها، وبثّ منهما رجالاً كثيراً ونساءً ...**" **سورة النساء (1)**

إنّ المتأمل قول اللّه عزّ وعلا يلاحظ أن الإيقاع مع طول موجته يقسم بانقسامه إلى وحدات زمنية متناسقة، هذا التناسق في جزئيات الإيقاع يُضفي عليه. ذلك السّر الذّي عُرفت به موسيقى النداء في القرآن الكريم، وذلك التأثير الذي ينفذ إلى صميم الوجدان فيستجيشه ويحركه، وتتقبل النفس ما يحمل معه من مفهومات ومعانٍ وتوجيهات. وهو هنا يحمل معه أحكاماً هامّة، وهي جذب المتلقيّ إلى دائرة التقوى والإيمان. وإن كان التناسق لا ينبعث من جزئيات الإيقاع، بل ينبعث من تناسق تناغم الإيقاع من ائتلاف النداء المتقدّم على أسلوب الأمر، ولذلك فإنّه كثيراً ما يحسّ ولا يعلل، أو بعبارة أخرى، ندركه ونحسّ به ، ولا نستطيع له تفسيراً، وهذا سرّ روعة الجرس والإيقاع لأسلوب النداء في تعبير القرآن الكريم، وتأثيره في النفوس. ودليل من دلائل الإعجاز في هذا البيان، فالنغمة الموسيقية المُعجزة التي تكمن وراء أسلوب النداء في تعبير القرآن الكريم، وكقوله تعالى: "**يا أيها الناس إنَّ وعد اللّه حقّ فلا تغرنّكم الحياةُ الدنيا، ولا يغرنّكم باللّه الغرور...**" **سورة الأعراف (5)**

وقوله تعالى: **يا بني آدم خذوا زينتكم ... عند كلِّ مسجد وكلوا واشربوا ولا تُسرفوا إنّه لا يحب المُسرفين** .." **سورة الأعراف (31)**.

إنّ المتأمل هاتين الآيتين الكريمتين يجد كيف آثرها القرآن الكريم في الاستعمال؟ يا بني آدم. منادى مضاف إلى معرفة، وكذلك الناس" هو المقصود بالنداء فجاء معرّفاً "بأل" فجاء النداء "أيّ" نكرة مقصودة.

فقوله: يا بني آدم، ولم يقل "النّاس" لما في يا بني آدم" من الإشارة إلى باهر القدرة، ولم يقل في "أيها الناس" يا بني آدم "وإنْ كانت كلّها أسماء للبشر، لكون آدم أسلس واسهل وأقدم استعمالاً ولفظاً وإيثاراً للأخف المتلذّذ به وعدولاً عن الوحشي المشترك.

فأسلوب النداء بتركيبه في الآيتين الكريمتين تتناغم وتتعانق وتنسجم حروفه فتنهض على وتيرة إيقاعية واحدة خالقة حسّا عميقاً تلتقي فيه أدوات النداء، بحركتها الإيقاعية وبجمالها الفنّي الذي ينحصر في مدى الانسجام بين الأداة والمنادى، أي بين الدّالّ والمدلول.

إن كلّ عمل فنيّ له نظامه الخاص، لكنّه نظام إيقاعي خفي يحدث أصداءً متجاوبة تتردّد في كامل العمل الفنيّ، يرجّع صداها في نفس المتلقي، فتتلقاها الرّوح وفق وتيرة منظّمة على نحوٍ متآلف ومتناغم في إطار وحدة التجربة الشعورية والوجدانية.

فالقارئ بحسّه المرهف وذوقه الجمالي يستطيع أن يستثمر المنابع الفنية لأسلوب النداء في التعبير القرآني معتمداً في ذلك على علاقات توفر لعناصر فنّه الانسجام والتآلف والتوافق.

وقد أحسّ عبد القاهر الجرجاني بالنواحي الإيقاعية القائمة على توفير الائتلاف والانسجام بين الأشياء المختلفة،وإبراز العلاقات الإيقاعية المختفية وراء التعدد والتباين. وأدرك ما في التشبيه من علاقة قوية تقوم على الموازنة والتناظر بين الطرفين[32] إذ رأى أنّ ممّا يزداد به التشبيه دقة وسحراً أن يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركات[33]. وتربط بين هذه الهيئات علاقات إيقاعية قائمة على الاقتران إلاّ أنّ تذوقه جماليات هذه الحركة كان قائماً على المنطق والعقل" يقول:

واعلم أن من حقّك أن لا تضع الموازنة بين التشبيهين في حاجة أحدهما إلى زيادة من التأمل على وقتنا هذا، ولكن تنظر إلى حالهما من قوى العقل"[34]. وسنقف عند بعض الأنواع البلاغية لنتبيّن العناصر الإيقاعية فيها.

## إيقاع التشبيه:

فالتشبيه بيان أنّ شيئاً وأشياء شاركت غيرها على مشاركة أمرٍ لآخر في معنى في صفة أو أكثر بأداة ...[35] بهدف الدلالة[36] ومن أمثلة ذلك قوله تعالى: " **يا أيّها الذين آمنوا كونوا أنصار الله كما قال عيسى ابنُ مريمَ للحواريّين : مَنْ أنصاري إلى الله .... ؟** " **سورة الصف (14 )**

إذا تاملنا قول الله عزّ وجلّ وجدنا أن النداء المتقدم على الأمر والاستفهام بأداة النداء " يا " دون سائر أخواتها لما فيها من مدّ الصوت، يحمل صورةً من العطف، ويزخم بجوٍّ من المحبة، ويوحي بتعاطفٍ كبير، فكأن الذين آمنوا هم الأهل والأحبة والمقرّبون بخلاف النداء بـ " يا أيّها الناس ... "

يخاطب المؤمنين عزّ سلطانه قائلاً : " كونوا أنصار الله تلطفاً بهم، واعتناءً بشأنهم، فأوقع التشبيه التمثيلي بين كون الحواريّن أنصار الله، وبين قول عيسى " عليه السلام " للحواريين : " من أنصاري إلى الله ؟ .وإنما المراد نداء المؤمنين وأمرهم ليكونوا أنصار الله خالصين في الانقياد مثل كون الحواريين أنصاره وقت قول عيسى " عليه السلام " مَنْ أنصاري إلى الله ؟

إن تقديم النداء ليتصدر الآية الكريمة كان ضرورةً إيقاعية سمحت للصوت ليأخذ مداه مع ألف المدّ " يا "، " وأي" " وها ". فالتشبيه التمثيلي في الآية الكريمة يطلّ علينا من خلال أصواتٍ متناغمة انتظمت بواسطة علاقاتٍ حيّة نابضة بإيقاعٍ يقوم على التقابل الدلالي، فأصوات المدّ تمنح المتلقي إدراكاتٍ أكثر عمقاً وكمالاً، وفعل الأمر " كونوا " أو " لنقل " أن هذه الوحدة الإيقاعية تجعلنا أمام إحساسٍ ضعيف بنموّ الذات والثقة بالنفس، وتضعنا إزاء إرادةٍ يطغى عليها شعور غامض بالتوتر والقلق ... فما من لفظة في تركيب الجملة الندائية وتناغمها مع مفردات الآية الكريمة، ونظمها تسبق إلى أذنك إلاّ ومعناها أسبق إلى قلبك سلاسةً كلّ السلاسة، كلٌ منها كالماء في السلاسة والعذوبة وكالعسل في الحلاوة، وكالنسيم في الرقّة .

## إيقاع الاستعارة:

الاستعارة نوع من التغيير الدلالي القائم على المشابهة، والتفجير الثري للطاقات الكامنة في علاقات اللغة وبث الحياة في أوصالها لتحقيق نوع من الانسجام والتآلف. إنّها نشاط خيالي ينظّم التجربة الوجدانية، ويعيد تشكيل الواقع وفق علاقات متفاعلة، ووفق نظام منسجم يحقق انسجام الرؤيا، ويخلق معنىً جديداً من تناغم الدلالات المختلفة،

هذه الارتباطات تنبثق من خصائص اللغة النحويّة والصوتية والصرفيّة والدلالية المختلفة، ممّا يولّد نوعاً من التوتر تختلف درجته بحسب تلك الارتباطات[37].

وقد انتبه عبد القاهر الجرجاني إلى فاعلية هذه الارتباطات من خلال تناوله الاستعارة ضمن نظرية النظم[38].

ومن خلال العلاقات الدلالية بين المستعار منه والمستعار له، وهو يرى أنّ هذه الارتباطات تحدد فاعلية الاستعارة على أساس القرب والبعد، وعلى أساس التوقّع واللا توقع، فكلما تقاربت المعطيات الجوهرية والعرضية زاد التطابق، واقتربت الاستعارة من الحقيقة، وبالتالي لا تولّد الدهشة والاستغراب لدى المتلقي، بينما يزداد التوتر والتنافر بين عناصر الاستعارة إذا تباعدت المعطيات الجوهرية والعرضية، كقوله تعالى:" **يا أيها الذين آمنوا لا تأكلوا أموالكم بالباطل ...**" **سورة النساء (29)**

فالنداء للذين آمنوا، فأمرهم المنع من الأكل، والمراد به سائر التصرفات، وإنما خصّ الأكل لأنه يُطلق على وجوه النفقات اسم الأكل، أي: أكل ما له بالباطل، أنفقه في غير الأكل على سبيل الاستعارة.

قال سيبويه: يا أيها ، الألف والهاء لحقتا "أيّا" توكيداً، فكأنك كرّرت "يا" مرتين،وصار الاسم منتهياً، وتابعه الزمخشري في ذلك، وقال ابن جنّى " ت 392 هـ ": إنّ كلّ حرفٍ زيد في كلام العرب كان قائماً مقام إعادة الجملة مرّة أخرى[39].

وهنا نحسّ أن تدفق الإيقاع الموسيقي في الآية الكريمة افتتح بشيء من القوّة في الجرس متمثلة بهذا التشديد الذي في /يا أيّها/ بمدّ الصوت المتناغم مع النهي "لا تأكلوا" بالردع والزجر، وقد أكسبه التشديد المتناهي جرساً يتناسب، وهذا العنف الذي يتطلبه المنع من الأكل بالباطل.

إنّ السامع ليقف دهشاً أمام هذا الترتيب الهندسي المتقن على الرّغم من تداخل الصّورة البيانية وتعانقها على نحو إيقاعي منظم عالٍ يسترسل مع أصداء الاستعارة ليوقظ في السامع كلّ أحاسيسه الوجدانية والذهنيّة.

ومن أمثلة ذلك قول اللّه تعالى: " **وقيل يا أرضُ ابلعي ماءكِ، ويا سماءُ اقلعي، وغيض الماء وقُضي الأمر، واستوت على الجودي، وقيل بعداً للقوم الظالمين ...**" **سورة هود (44)**

إنّ المتمعن لقوله تعالى يجد أنّه جعل قرينة النداء للجماد، وهو: "يا أرضُ، ويا سماءُ" مخاطباً أو منادياً لهما على سبيل الاستعارة ، ثم استعار لغور الماء في الأرض، "البلع" الذي هو إعمال الجاذبة في المطعوم للشبه بينهما، وهو الذهاب إلى مقرّ خفيّ. ثم استعار الماء للغذاء استعارة بالكناية تشبيهاً له بالغذاء لتقوّى الأرض بالماء في الإنبات للزروع والأشجار ،وتقوّي الآكل بالطعام.

فأنت ترى هذه الاستعارة على لطفها وغرابتها، إنّما تم لها الحسنُ وانتهى إلى حيث انتهى، بما توخى في وضع الكلام من تقديم الأرض على السماء، ونجدها قد سلمت ولطفت ... هذه الرّوعة التي تدخل على النفوس عند هذا النداء لمجرّد الاستعارة. هذه إحدى وقفات عبد القاهر الجرجاني في طريقه للكشف عن وجوه الإعجاز في [40] القرآن الكريم.

فلا يرى في الكلام لفظاً ومعنىً، وإنّما يراه كائناً حيّاً تتساند جميع أعضائه وأجهزته على وجوده وعلى إعطائه هذا الوجود الذي يعيش في النّاس، فإذا انفصلت هذه الأعضاء، وزايلت أماكنها، أو تحولت عنها أو تبادلت مواضعها فيما بينها اختلّ وجود هذا الكائن وفسدت حياته. ومن هنا كانت الاستعارات حركيّة تتشابك فيها الحركة الفكرية والحركة النفسيّة وتتقاطعان بدورهما مع الحركة اللغوية. إنّ تفاعل كلٍّ ذلك يخلق نوعاً من الحركة الإيقاعية

المتجاوبة ولا تتألف الاستعارة إلا إذا تفاعلت هذه الجوانب جميعاً، على نحوٍ متناغم يؤدي إلى تكوين كلّ عضوي متناسق.

هذه الحركة موجودة في التشبيه لكنّها في الاستعارة أكثر غنىً وثراءً، لأنها أقدر على إدخال أكبر عدد ممكن من العناصر المتنوّعة المرتبطة بعلاقات تسهم على نحو كبير في النسيج الكلي للتجربة. وكقوله تعالى: "**حتّى إذا أتوا على وادِ النّمل قالت نملةٌ: يا أيّها النّمل ادخلوا مساكنكم لا يحطمنّكم سليمان وجنودهُ وهم لا يشعرون**".

**سورة النمل (18)**

إن المتأمل هذه الآية الكريمة يجد أن اللّه عزّ وجلّ جمع في هذا التركيب الندائي أحد عشر جنساً من الكلام نادت، وكنّت، ونبّهت، وسمّت، وأمرت، وقصّت، وحذّرت، وحققت، وعمّمت، وأشارت، وعذّرت.

فالنداء بأداة النداء "يا" دون سائر أخواتها لما فيها من مد الصوت، والكناية "أيّ" والتنبيه "ها" والتسمية "النمل" والأمر "ادخلوا" والقصص مساكنكم، والتحذير لا يحطمنّكم، والتخصيص "سليمان" والتعميم "جنوده" والإشارة "هم" والعذر "لا يشعرون" فأدّت خمسة حقوق، حقّ اللّه، وحق رسوله "صلى الله عليه وسلم " وحقّها، وحقّ رعيتها وحقّ سليمان.

إذ نراه يختار الألفاظ أسلسها جرساً، وإيقاعاً، وأرفعها صوتاً، ينفي أشدّها صوتاً وأثقلها جرساً ووقعاً، فالنداء في هذه الآية الكريمة يجمع بين الأجناس ورقة الجرس، وجمال النغمة والإيقاع.

فقوله تعالى:" **قالت نملةٌ :يا أيّها النّمل ادخلوا مساكنكم....** "، جعل قرينة النداء للنّمل مخاطباً أو منادياً للنمل على سبيل الاستعارة، فأنزل النمل منزلة المتعقلين، وخاطب..." **يا أيها النمل ... ادخلوا مساكنكم لا يحطمنّكم سليمان وجنوده وهم لا يشعرون، فتبسم ضاحكاً من قولها.... وقال ربّ أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت عليَّ، وعلى والديّ، وأنّ أعمل صالحاً ترضاه، وأدخلني برحمتك في عبادك الصالحين** ".

**سورة النمل(19)**

فأسلوب النداء / نداء النّملة، أسلوب خطابي كأنّها قائدة عسكر وترسل إنذاراً لعسكرها ليدخلوا ملاجئهم تجنباً لجنود سليمان من الجنّ والأنس والطير، وأسلوب النملة الخطابّي هذا يحقق مقومات الفصاحة لكلماته والبلاغة لجمله، وهذا مظهرٌ من مظاهر الإعجاز بأصواتٍ قرآنية خارقة للمألوف على مستوى المعاني ....

فالمجاز التخييلي لمجمله كيف تفكّر النملة وتدبّر/ وكيف فهم عليها سليمان؟ ويبتسم ضاحكاً من قولها: ثمّ استغرق في دعاء الله وشكره امتناناً لأنعامه عليه لفهم لغة النمل.

فالأسلوب الندائي تخييلي عند النملة، وأدبي وجداني عند سليمان في استجابته المتأثرة بأسلوب النملة.

ومن هنا نلمس التناسق والتوازن بين مكوّنات الاستعارة التي تتضاعف وتتشابك، وقد تومي بحسن استخدام الخطوط متلاقية متعانقة، ثم متجافية متلامسة، متهامسة[41] ... وبذلك نستطيع القول إن الدراسات القديمة للجرس الموسيقي والصورة البلاغية قيدت الخيال حين تناولت الصورة بعيداً عن سياقها البلاغي، واستنبطت قواعد تأليفها لتصبها في قوالب جامدة، شلّت حركتها الإيقاعية وسلبتها الحيويّة والرونق .. وإذا تأملنا فيها عند تلاوتها ألفيناها تفيض بالمعاني والموضوعات، وإذا استمعنا إلى إيقاعها وجدناه يتسم بالهدوء وطول زمن النغم، يتسم بالتوافق والاتحاد، وكقول اللّه تعالى: " **ولقد أتينا داود منّا فضلاً ،يا جبالُ أوّبي معه والطيرَ وألنا له الحديد...**"

**سورة سبأ (10)**

فالمراد بيان أنّ الجبل والطيور لا تمتنع عليه فيما يريده عند ندائها، فأمّا تليين الحديد، فمعلوم لا يكون إلاّ بالنّار، ولا يخرج من أن يكون حديداً فجعله اللّه لداوود عليه السلام.

فقد شبه عدم امتناع الجبال والطيور عليه فيما يريده عند النداء بهيئة التأديب والترجيع الحاصل للجبال الطيور ثمّ استعير هيئة المشبه به للمشبه استعارة تمثيلية.

فنداء اللّه عزّ وعلا للجبال نداء النكرة المقصودة يسمح بالانطلاق إلى آفاق واسعة تخلق لدى المتلقي إحساساً عميقاً،ويُضفي نوعاً من الغموض والتهويل...

فقد بدأ الإيقاع المرتفع مع معاني التعظيم المتولدة عن أسلوب النداء والنكرة المقصودة، "يا جبالُ ..." ومن هنا كانت الاستعارة التمثيلية ظاهرة حركية "ديناميكية" تتشابك فيها الحركة الفكرية والحركة النفسيّة، وتتقاطعان مع الحركة اللغوية، وينتج عن ذلك حركة كليّة تكون مزيجاً من التوتر الدرامي.

هذه الحركة موجودة في التشبيه، لكنها في الاستعارة أكثر غنىً وثراءً لأنها أقدر على إدخال أكبر عدد ممكن من العناصر المتنوعة المرتبطة بعلاقات تسهم على نحوٍ كبير في النسيج الكلي لأسلوب النداء في تعبير القرآن الكريم... وكقوله تعالى: "**يا حسرةً على العباد.. ما يأتيهم من رسولٍ إلاّ كانوا به يستهزئون**".

**سورة يس (30)**

فإذا تأملنا قوله تعالى، وجدنا أنه نادى الحسرة نداء المتعقلين على سبيل الاستعارة المكنية، قال الفرّاء معناه: فيا لها حسرةً، وقال ابن خالويه: هذه من أصعب مسألة في القرآن الكريم، لأن الحسرة لا تنادى وإنما الأشخاص ... لأن فائدته التنبيه، ولكنّ المعنى على التعجب... وكقوله تعالى: "**قد خسر الذين كذّبوا بلقاء اللّه حتى إذا جاءتهم الساعة بغتةً قالوا: يا حسرتنا على ما فرّطنا فيها، وهم يحملون أوزارهم على ظهورهم إلا ساء ما يزرون** ..."

**سورة الأعراف (31)**

نداء الحسرة لشدة الألم والتألم، ونداؤهم مجاز، فليس القصد طلب حضور الحسرة، بل الاعتراف بما وقع لهم من شدة الندم والتحسّر عليه، ونداء الحسرة مجاز لأنّه لا يتأتى منه الإقبال، وإنمّا المعنى على المبالغة في شدة التحسّر ... وقرئ "يا حسرةَ العباد" ... ومنهم من قال: "يا حسرتاه" ، ثم أسقطوا الهاء تخفيفاً.وقال تعالى:" **وتولّى عنهم وقال يا أسفي على يوسف وابيضت عيناه من الحزن وهو كظيم**"، **سورة يوسف (84)**

ولهذا قرأ عاصم ...." **يا أسفاه على يوسف**".

قال ابن جني في كتابه المفسِّر "إنّه لو كانت الحسرة .. مما يصحّ نداؤه لكان هذا وقتها..."

تتسم الصور البلاغية التي وقف عندها النقاد القدماء والمفسرون بأنها صور جزئية يقف إيقاعها في حدود ضيقة لا يتجاوز صدى علاقاتها الداخلية نطاق التشبيه أوِ الاستعارة لذا فإنّ إيقاعها في الآيتين الكريمتين يتمثل في أنّه يخلق إحساساً بالحركة النغمية المنتظمة في انسجام كاملٍ ومتعاون كلّ مظاهر الإيقاع لتحقيق العمل الفني وتماسكه وانسجامه وحيويته ... ومن هنا فإنّ الصورة البلاغية في الآيتين ليست لوحة جامدة وأشكالاً ثابتة،وإنما هي مجموعة من الصور الجزئية التي تطّل علينا من خلال تشبيه أو استعارة، أو مجازٍ أو إيحاءات أو أصواتٍ متناغمةٍ، كلّ ذلك ينتظم بواسطة علاقات حيّة نابضة بإيقاع يقوم على التقابل أوِ التوازن، فارتفاع الحركة الإيقاعية للصور داخل العمل الفني للآيتين يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالموقف النفسي للقارئ أو المفسّر.

إنّ الشعور المرير بالندم والتحسّر الموجع اللذين يلازمان الإنسان المفرط في اليوم الآخر، لم تشعرنا بهما الدلالة اللفظية أو الصورة البلاغية فحسب في قوله تعالى: يا حسرة .. يا حسرتنا ... بل أشعرتنا بهما أيضاً الدلالة

الموسيقية لهذه العبارات الندائية وكذلك المدّات المتتالية التي فيها، والتي كونّتها المصوتات في "يا" و"حسرتنا" وهذا من آيات تلاؤم الجرس والمعنى في تعبير القرآن الكريم، واشتراك الجرس في تصوير الجو الحسّي أو المعنوي الذي تصوّره الآيتان الكريمتان.

قال تعالى:" **ذكر رحمة ربّك عبده زكريا إذ نادى ربه نداءً خفيّاً** " **سورة مريم (2+3)**

فالوجه الأوّل لبلاغة الصورة فهي تامة العمران، والمنادي "زكريا"، "والمنادى"، والفعل والمصدر ، والكيفية والحيثية. فالمنادي "زكريا" عبد ربّه، فالمنادى، "ربّ زكريا" والمنادي معروف، عبد اللّه "زكريا".

فالتقابل بين عبد ينادي، وبين ربّ يُنادى، وهي مقابلة وديّة، بين جزأي إنساني وكُليّ ربوبيّ، ومقابلة أخرى بين الفعل، نادى، وبين المصدر "نداء". هذا التقابل بين الفعل الجزئي "نادى" المناسب للمنادي الجزئي "عبد ربّه" "زكريا" وبين المفعول المطلق الكلّي "نداء" المناسب للمنادى الكلّي "ربّك" "ربّه" "ربّ زكريا".

ومقابلة ثالثة بين كيفية النداء، فهي خفيّة الهيئة، إذ نادى ربّه نداءً خفيّاً، وبين الحيثية أي: الظرف الذي كانت به تلك الكيفية.

هذا الوجه البنيويّ لبلاغة الصّورة تمت له الأركان الستة: المنادي، والمنادى، والفعل، والمصدر، والظرف الظاهر، الكيف الخفي.

إن الحياة في هذه الصورة البلاغية لا تقوم في الخيال وفق طبيعتها الماديّة، فحسب، بل بحسب طبيعتها الإيحائية النامية المتطورة، وقدرتها على الحركة والتوتر والتصدّع والانتهاء إلى الاستقرار، فإيقاعها يتمثل في أنّه يخلق إحساساً بالحركة النفسيّة المنتظمة في انسجام كامل وتتعاون في أثناء ذلك كلّ مظاهر الإيقاع لتحقّق للعمل الفني تماسكه وانسجامه وحيويته، كلّ في مقابل الآخر عن طريق التقابل الذي يولّد إحساساً بالحدس والتوقّع، فالصّورة البلاغية ليست لوحةً أو مشهداً مفروضاً على المتلقيّ تشلّ خياله بما تمليه من أحداث وأصوات، وتنشط خيال المتلقي بما تنشره من إيحاءات واسعة يتردد صداها في كلّ جزء من أجزاء العمل الفنيّ.

## إيقاع البديع:

إذا كان في الظواهر البديعية على مرّ العصور يقوم على أساس الاعتقاد الراسخ أنّها مجّرد زينة وزخرف بهدف التحسين والتنمية، فإننا نرصد تأثير الظواهر البديعية على المسار الإيقاعي، حيث سيكون التوتر الإيقاعي وتكامله مرشدنا إلى الغنى الفنيّ للظواهر البديعية كقول اللّه تعالى عزّ وجلّ :"**وقيل يا أرضُ ابلعي ماءك، ويا سماءُ اقلعي، وغيض الماءُ وقضي الأمر، واستوت على الجودي، وقيل بعداً للقوم الظالمين**".

**سورة هود (44)**

فإذا تأملنا هذه الآية الكريمة وجدنا أنّ النداء المصحوب بالأمر، "ابلعي" و"اقلعي" فيه جناس ناقص.

إلى جانب الجناس أسهمت في تشكيل الإيقاع البديعي ظواهر أخرى قامت على عناصر التضاد أو المقابلة من خلال الطباق "السّماء" " الأرض" ممّا أغنى الإيقاع ورفع درجة التوقع عند المتلقي وزاد من انتظام الحركة الإيقاعية وخلق انسجاماً دعمّ الحركة الإيقاعية الدلالية ووسّع آفاقها.

المتأمل هذه الآية الكريمة، ونداء الأرض والسماء فيتجلى لك الإعجاز ويبهرك الذي ترى وتسمع، حيث إنّ مبدأ العظمة في الآية الكريمة أنْ نُوديت ثم أُمرت، وكان النداء بـ /يا/ دون سائر أخواتها ودون "أي" نحو /يا أيتها "الأرض" ثمّ اتبع نداء الأرض وأمرها بما هو من شأنها "نداء السماء" وأمرها كذلك بما يخصّها..

من يتأمل النداء في هذه الآية الكريمة يملؤه الإعجاز روعةً ويحضره عند تصوّرها هيبة، تحيط بالنفس من أقطارها تعلقاً باللفظ من حيث صوت مسموع وحروف تتوالى في النطق[42]. وكقوله تعالى:" **وبمّا جاء موسى لميقاتنا وكلّمه ربّهُ قال: ربِّ أرني أنظر إليك ...**" **سورة الأعراف (143)**

إنّ المتأمل قوله تعالى يجد أنّ موسى عليه الصلاة والسلام، عندما نادى ربّه متوسّلاً متضرعاً لرؤيته فلو لم تجز الرؤية عليه لم يكن ليسأل كما لا يجوز أن يسأل ربّه، فإن رؤية اللّه تعالى عليه مستحيل، ويستبعد كونها في العقول، فتأكيد اليأس من الشيء يتعلق بشيءٍ يبعد كونه ...

فإن الغرض من هذه التأويلات التي تولّدت عنها هذه الإيحاءات البلاغية هو صرف الكلام عن ظاهرة حتى لا يُنسب إلى اللّه تعالى، خلق أفعال العباد، أو يلصق به تعالى قبيح، ويدفع ما يتوهمه المتوهمون عن التناقض في القرآن الكريم، ويردّ على الطاعنين في القرآن الكريم، فهذا النوع البديعي لم يتعرض له العلماء الذين نقلوا عن القاضي عبد الجبّار وأخذوا عنه، وهذا ما سمّاه التبعيد، فهو لون من ألوان التعبير الجميل والفن البديعي في تركيب الكلام[43]، فإذا وقفنا عند قوله تعالى: ألفينا أن أداة النداء قد حُذفت من الآية الكريمة تعظيماً وتنزيهاً للّه عزّ وجلّ.

هذا اللون البديعي يشعرنا شعوراً متزايداً بالاستعطاف والتوسل المتناغم المتلائم مع موقف الرجاء في نفس الداعي المزدانة بسمات البث والمناجاة. وكقول اللّه تعالى عزّ وجلّ: " **وتولّى عنهم وقال يا أسفي على يوسف ...وابيضت عيناه من الحزن فهو كظيم ... سورة يوسف (84)**

نداء الأسف وإضافته إلى ياء النفس ضرب من الجناس بين الأسف ويوسف، ممّا يقع مطبوعاً غير مستعمل فيملح ويبدع، ولعلّ أبرز ما يلقانا في هذه الظاهرة البديعية إضافة المنادي إلى "ياء النفس" حيث تنشر إيماءاتها المحمّلة بشحنة الألم والتحسّر ملقية وشاحاً من الإيحاء الحزين، فكانت "ياء النفس" أنّه تغوص إلى أعماق الإحساس لتخرج ما يعاني منه المنادي.

ولكنّ الإيقاع البديعي للجناس لم يقتصر على هذا النوع من الحركة المتجانسة، فالتماثل والترديد اللذان صاحبا شيوع الجناس كانا لازمين لتعميق الإيحاء بالألم والتحسّر، ممّا أضفى على الإيقاع ترجيعاً محزناً ترك في أنحاء النفس شعوراً بالأسى من خلال الحركة الإيقاعية المكثفة للمعنى. وهذا ممّا وفّر للنداء في الآية الكريمة إيقاعاً غنيّاً وجرساً متجاوباً بما ولّده من متماثل صوتي وترجيع تنغيمي.

فإذا الجناس ينشر مع تكرار السين ترجيع جرسه فينتشر صدى صوت السين ليرتفع صفيره المكرور مولداً نوعاً من التصويت الحادّ المرتفع، فقد عمل على ترجيع صوت السين ليشكل وحدة إيقاعية طغت على رخاوة صوت السّين الذّي يوحي بالضعف والألم والتحسّر.

ومع خاتمة المطاف نستطيع أن نؤكد أن الإيقاع لا ينحصر في الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية، ولا ينحصر كذلك في المظاهر الشكلية التي تحقق هندسة البناء الندائي، بل إنّ الإيقاع الحقيقي يشكل كلّ عناصر الآي من أسلوب تركيبي وصوتي وخيالي تصويري، ودلالي إيحائي.

إنّ الدور الفنيّ للإيقاع البلاغي يتجلى في كونه أداة هامة للكشف عن الآفاق الكامنة وراء الظاهر من التشكيلات والمعاني.

فالإيقاع هو البوتقة التي تنصهر داخلها كلّ تلك العناصر والظواهر الفنيّة المشكلة لأسلوب النداء في تعبير القرآن الكريم على نحوٍ يوجد بينها الانسجام والتلاؤم والتناغم الذي يعد أهم أسس الجمال الفنيّ لأسلوب النداء في التعبير القرآني.

ولعلّ ما يفسّر لنا سرّ الجمال الفنيّ للنداء في تعبير القرآن الكريم الإيقاع الداخلي الذي كان يمنحه حيويته،ولعلّ السبب الذي أبعد النقاد القدماء عن الإمساك بجوهر الحركة والإيقاعية في الآي، وعندما حاول عبد القاهر الجرجاني، ومن بعده حازم القرطاجني التوحيد بين اللفظ والمعنى، لأن عملية الفصل بين الشكل والمضمون تقتل روح النّص، وتُذهب بحيويته، فاقتربا كثيراً من مفهوم الإيقاع البلاغي المتكامل، إلاّ أنّ النزعة المنطقية المسيطرة على تذوقهما للجمال جعلهما يحومان حوله دون أن يمسكا به.

ولا بد من الإشارة في ختام هذا البحث إلى حقيقة هامة [44]، وهي أنّ هذه الموسيقى المُعجزة التي تكمن وراء النظم القرآني هي التي مكنت قارئي القرآن من ترتيله وتجويده عند تلاوته.

# هوامش البحث

1. إسماعيل، عزّ الدين ، 1955م – الأسس الجمالية في النقد العربي، الطبعة الأولى، دار الفكر العربي، مصر ، ص 115.
2. وهبة، مجدي، 1974 م – معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، مادة "Rhythm".
3. العقيلي، مجدي، بلا تاريخ، السماع عند العرب، الطبعة الأولى، منشورات رابطة خريجي الدراسات العليا 5/4.
4. غريب، روز، 1983م– النقد الجمالي وأثره في النقد العربي،الطبعة الثانية، دار الفكر، لبنان، بيروت، ص 78.
5. إسماعيل، عزّ الدين، 1955 م –الأسس الجمالية في النقد العربي ،الطبعة الأولى، دار الفكر العربي، مصر، ص 43.
6. أبو حيان التوحيدي ،1951م– الهوامل والشوامل، نشرة أحمد أمين، السيد أحمد صقر، لجنة التأليف والترجمة ، ص 140.
7. ابن فارس، أحمد، 1910 م – الصاحبي في فقه اللغة، جمع ونشر المكتبة السلفية، القاهرة، ص 230.
8. ابن سيده، 1978 م – المخصّص ، دار الفكر، بيروت، مادة "وقع".
9. الفارابي، بلا تاريخ – الموسيقي الكبير، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، دار الكاتب العربي، القاهرة، ص 1085–1086.
10. ابن سينا، **1956 م** – الشفاء والرياضيات، جوامع علم الموسيقا، تحقيق زكريا يوسف، نشر وزارة التربية، القاهرة، ص 81.
11. الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى 1968 م : النكت في إعجاز القرآن ضمن كتاب : ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله، ود. محمد زغلول سلام، ط 2 دار المعارف، مصر ص 95 .
12. الباقلاني : أبو بكر محمد بن الطيب 1963 م، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر ص 57 .
13. الجرجاني، عبد القاهر، 1983م– دلائل الإعجاز،الطبعة الأولى، تحقيق محمد رضوان الدايه، وفائز الدايه، ، دار قتيبة، دمشق، ص 252.
14. القرطاجني، حازم،1966م– مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب المشرقية، تونس ، ص 89.
15. إسماعيل، عزّ الدين، 1955 م – الأسس الجمالية في النقد العربي ،الطبعة الأولى، دار الفكر العربي، مصر، ص 85.
16. اليافي، نعيم، تشرين الأول، كانون الثاني 1986–1987م – عودة إلى موسيقى القرآن، مجلة التراث العربي، العدد 25–26، ص 64.
17. اليافي، نعيم، تشرين الأول، كانون الثاني 1986–1987م – عودة إلى موسيقى القرآن، مجلة التراث العربي، العدد 25–26، ص 96.

18. أنيس، إبراهيم، 1963م– دلالة الألفاظ، الطبعة الثانية ، مطبعة لجنة البيان العربي ، القاهرة، ص 195.
19. الكاتب الحسن بن أحمد علي ،1384 هـ – 1964 م – كمال أدب الغناء، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة ومراجعة الدكتور محمود أحمد الحفني، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ص 20.
20. أبو ديب، كمال، 1981 م – في البنية الإيقاعية للشعر العربي،الطبعة الثانية، دار العلم للملايين، ص 295.
21. الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله، 1957 م – البرهان في علوم القرآن، الطبعة الأولى، تحقيق أبي الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ،الجزء الأول ص 60.
22. الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله، 1957 م – البرهان في علوم القرآن، الطبعة الأولى، تحقيق أبي الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ،الجزء الأول ص 69.
23. الجرجاني، عبد القاهر، 1983 م– دلائل الإعجاز،الطبعة الأولى، تحقيق محمد رضوان الدايه، وفايز الدايه، دار قتيبة، دمشق، ص 358–359.
24. الجرجاني، عبد القاهر، 1983 م– دلائل الإعجاز،الطبعة الأولى، تحقيق محمد رضوان الدايه، وفايز الدايه، دار قتيبة، دمشق، ص 359–360.
25. الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله، 1957 م – البرهان في علوم القرآن، الطبعة الأولى، تحقيق أبي الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ،الجزء الأول ص 60.
26. الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد،1959 م– فقه اللغة وسر العربيّة، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ص 705.
27. إسماعيل، عزّ الدين، 1955 م –الأسس الجمالية في النقد العربي ،الطبعة الأولى، دار الفكر العربي، مصر، ص 362.
28. سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان، بلا تاريخ – الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، عالم الكتب، بيروت، الجزء الرابع، ص 217.
29. الزمخشري، أبو القاسم جار اللّه محمود بن عمر، الكشاف، الدار العالمية للطباعة، ص 248.
30. السكاكي، 1983 م – مفتاح العلوم، ضبط وشرح الأستاذ نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 419.
31. مطلوب، د. أحمد، 1989 م – الأساليب البلاغية، وكالة المطبوعات، الكويت ، ص 155.
32. الجرجاني، عبد القاهر ،1983 م – أسرار البلاغة،الطبعة الثالثة، تحقيق هـ ريتر، دار المسيرة، بيروت، ص 136.
33. الجارم، علي، أمين، مصطفى، 1966م – البلاغة الواضحة،الطبعة الخامسة ، دار المعارف، مصر، ص 20.
34. الجرجاني، عبد القاهر ،1983 م – أسرار البلاغة،الطبعة الثالثة، تحقيق هـ ريتر، دار المسيرة، بيروت، ص 173.
35. الجارم، علي، أمين، مصطفى، 1966م – البلاغة الواضحة،الطبعة الخامسة ، دار المعارف، مصر، ص 20.

36. القزويني، الخطيب، بلا تاريخ – الإيضاح في علم البلاغة، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ص 121.
37. ناصيف، د. مصطفى 1981 م، الصورة الأدبية، ط 2 دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ص 141.
38. الجرجاني، عبد القاهر، 1983 م– دلائل الإعجاز،الطبعة الأولى، تحقيق محمد رضوان الدايه، وفايز الدايه، دار قتيبة، دمشق، ص 270 .
39. السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر ،1951 م – الإتقان في علوم القرآن، مطبعة البابي الحلبي، مصر، الجزء الثالث، ص 196.
40. لاشين، د.عبد الفتاح، بلا تاريخ، بلاغة القرآن في آثار القاضي عبد الجبّار وأثره في الدراسات البلاغية، مطبعة دار القرآن، دار الفكر، ص 497.
41. الشريف، طارق، 1983 م – الفن واللا فن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص 87.
42. لاشين، د.عبد الفتاح، بلا تاريخ، بلاغة القرآن في آثار القاضي عبد الجبّار وأثره في الدراسات البلاغية، مطبعة دار القرآن، دار الفكر، ص 499.
43. لاشين، د.عبد الفتاح، بلا تاريخ، بلاغة القرآن في آثار القاضي عبد الجبّار وأثره في الدراسات البلاغية، مطبعة دار القرآن، دار الفكر، ص 418.
44. بدوي، د. أحمد، بلا تاريخ، من بلاغة القرآن، الطبعة الثالثة، مكتبة نهضة مصر، ص 245 .

# المراجع:

.....


1. القرآن الكريم ....
2. إسماعيل، د. عزّ الدين، 1955م، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط[1]، دار الفكر العربي، مصر .
3. الألوسي، محمود شكري، بلا تاريخ، روح المعاني، دار الطباعة المنيرية لإحياء التراث، القاهرة، مصر.
4. أنيس، د. إبراهيم، 1966 م، أسرار اللغة، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة .
- أنيس، د. إبراهيم، 1963 م، دلالة الألفاظ، ط[2]، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة .
- أنيس، د. إبراهيم، 1965 م، موسيقى الشعر، مطبعة البيان العربي، القاهرة .
5. الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيّب، 1963 م، إعجاز القرآن الكريم، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر .
6. بدوي، أحمد أحمد، بلا تاريخ، من بلاغة القرآن، ط [3] مكتبة نهضة مصر، القاهرة، .
7. أبو بشر، عمرو بن عثمان، سيبويه، بلا تاريخ، الكتاب، ج[4]، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، عالم الكتب، بيروت .
8. الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد، 1959 م، فقه اللغة وسرّ العربية، مطبعة الاستقامة، القاهرة .
9. الجارم، علي، وأمين، مصطفى، 1966م البلاغة الواضحة، دار المعارف، مصر .
10. الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن، 1983 م، أسرار البلاغة، ط[3]، تحقيق هـ ريتر، دار المسيرة، بيروت .
- 1983م، أسرار البلاغة، تعليق محمد رشيد رضا، دار المسيرة، بيروت .
- 1965م، دلائل الإعجاز، ط[2]، تحقيق د. محمد رضوان الداية، ود. فائز الداية، مكتبة سعد الدين، دمشق – 1978 م، دلائل الإعجاز، قدّمه وشرحه أ. محمد رشيد رضا، بيروت.
11. ابن جنّي، أبو الفتح عثمان، 1952 م، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، القاهرة .
12. أبو حيان التوحيدي، 1951م، الهوامل والشوامل، نشره أحمد أمين والسيّد أحمد صقر، لجنة التأليف والترجمة والنشر.
13. الخطابي، أبو سليمان حمد بن محمد، 1968 م، بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ط[2]، تحقيق محمد خلف الله، ود. محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر .
14. أبو ديب، د. كمال، 1981 م، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط[2]، دار العلم للملايين.
15. الرّماني، أبو الحسن علي بن عيسى، 1968 م، النكت في إعجاز القرآن ضمن كتاب : ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ط[2]، بتحقيق محمد خلف الله، ود. محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر .
16. الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله، 1957 م، البرهان في علوم القرآن، ط[1]، تحقيق أبي الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة .

17.زكريا، فؤاد، 1981 م، النقد الفنّي، دراسة جمالية فلسفية، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت .
18.الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر ،1948م، الكشاف، مطبعة البابي الحلبي، الدار العالمية للطباعة .
19.السامرائي، د. فاضل، 1987 م، التعبير القرآني، مطبعة جامعة بغداد، دار الحكمة .
20.السكاكي، أبو يعقوب يوسف، 1937، مفتاح العلوم، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة .
– 1983م، مفتاح العلوم، طبعة ضبط وتعليق أ. نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت .
21.سلوم، د. تامر، 1983 م، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط1، دار الحوار، اللاذقية .
22.ابن سيده، 1978 م، المخصّص، دار الفكر، بيروت .
23.ابن سينا، 1956 م ،الشفاء – الرياضيات – جوامع علم الموسيقا ،تحقيق زكريا يوسف، نشر وزارة التربية، القاهرة .
24.السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر، بلا تاريخ، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، ج3، مكتبة دار التراث .
25.الشريف، طارق، 1983، الفن واللا فن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق .
26.عبد الباقي، محمد فؤاد، 1986 م، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار الفكر .
27.عبد الرّحمن، د. عائشة، 1969 م، التفسير البياني للقرآن الكريم، ط1، دار المعارف، مصر .
– 1974 م، التفسير البياني للقرآن الكريم ،دار المعارف، مصر .
28.العسكري، أبو هلال، 1952 م، كتاب الصناعتين، تحقيق علي البجاوي، محمد أبي الفضل إبراهيم، القاهرة – 1981 م، كتاب الصناعتين " الكتابة والشعر " ط1، تحقيق مفيد قمحية، دار الكتب العلمية، بيروت .
29.العقيلي، مجدي، بلا تاريخ، السماع عند العرب، ط1، منشورات رابطة خريجي الدراسات العليا .
30.غريب، روز، 1983م– النقد الجمالي وأثره في النقد العربي،الطبعة الثانية، دار الفكر، لبنان، بيروت .
31.الفارابي، أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان ،بلا تاريخ، الموسيقي الكبير، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، دار الكاتب العربي، القاهرة .
32.فتحي، إبراهيم، 1986 م، معجم المصطلحات الأدبية، ط1، طبع المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، طبع التعاضدية العمالية، تونس .
33.الفرّاء، أبو زكريا يحيى بن زياد، 1955 م، معاني القرآن، تحقيق أحمد يوسف النجاتي، ومحمد علي النجار، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة .
34.ابن قتيبة، محمد بن عبد الله بن مسلم، 1954م، تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، القاهرة .
35.القرطاجني، حازم، 1966 م، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس .
36.القزويني، جلال الدين، بلا تاريخ، الإيضاح في علم البلاغة، شرح وتعليق وتنقيح د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني .
37.قطب، سيّد، 1966 م، التصوير الفنّي في القرآن الكريم، دار المعارف، القاهرة .

38.الكاتب، الحسن بن أحمد علي، 1964 م، كمال أدب الغناء، تحقيق الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
39.لاشين، د. عبد الفتاح، بلا تاريخ، بلاغة القرآن في آثار القاضي عبد الجبّار وأثره في الدراسات البلاغية، مطبعة دار القرآن، دار الفكر .
40.محفوظ، حسين علي، 1977 م، قاموس الموسيقى العربية، دار الحرية للطباعة .
41.المصري، ابن أبي الأصبع، 1957 م، بديع القرآن، تحقيق حفني محمد شرف، نهضة مصر .
42.مطلوب، د. أحمد، 1989 م، الأساليب البلاغية، وكالة المطبوعات الكويتية .
43.أبو موسى، د. محمد حسين، بلا تاريخ، خصائص التراكيب، ط2، مكتبة وهبه، مصر .
44.ناصف، د. مصطفى، 1981 م، الصورة الأدبية، ط2، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع –1965م نظرية المعنى في النقد العربي، دار العلم، القاهرة .
45.وهبه، مجدي، 1974 م، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت .
46.الهاشمي، أحمد، 1960 م، جواهر البلاغة، القاهرة .
47.اليافي، نعيم، 1983 م، تطوّر الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق .
48.ابن يعيش، يعيش محمد علي، بلا تاريخ، شرح المفصّل، إدارة الطباعة المنيرية .

## الدوريـــات

1. حمودة، عبد الوهاب، 1939 – 1940 م، اللغة العربية والموسيقا بحثان في مجلة الثقافة.
2.اليافي، نعيم 1984، ثلاث قضايا حول موسيقا القرآن، مجلة التراث العربي، العدد 17، تشرين الأول، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
3. اليافي، نعيم، تشرين الأول– كانون الثاني 1986–1987م – عودة إلى موسيقى القرآن، مجلة التراث العربي، العددان 25–26 اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
4. اليافي، نعيم، نيسان – تموز 1984 م، قواعد تشكل النغم في موسيقا القرآن الكريم، مجلة التراث العربي العددان 15–16 اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (25) العدد (19)2003
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research- Arts and Humanities Science Series Vol (25) No (19) 2003

# عبد القاهر الجرجاني والعلاقة بين النحو والبلاغة

الدكتور سامي عوض*
سميرة موسى**

(قبل للنشر في 2003/8/20)

## □ الملخّص □

يتناول هذا البحث العلاقة بين النحو والبلاغة، ويميز بين الإعراب والنحو، ويبين اهتمام اللغويين والنحويين المتقدمين بدراسة المعنى والمبنى، وطرق تأليف الكلام ونظمه، وعنايتهم بالأثر الدلالي لكثير من الظواهر التعبيرية التي تطرأ على الجملة، ولكن في مرحلة لاحقة انفصل النحو عن البلاغة، وصار لكل من النحوي والبلاغي مجاله الخاص، إلى أن جاء عبد القاهر الجرجاني الذي وطد العلاقة بين العلمين في نظرية النظم، فالنظم عنده لا يكون إلا حسب قوانين النحو، وتوخياً لمعانيه، والنحو والبلاغة مرتبطان بالنظم، ولا يمكن فصلهما، حيث يلتقيان في نظم الكلم وضمِّ بعضه إلى بعض، ولا يمكن دراسة بلاغة الكلام بدون دراسة النحو.

* أستاذ في قسم اللغة العربية_ كلية الآداب والعلوم الإنسانية_ جامعة تشرين_ اللاذقية_ سورية
** طالبة دكتوراه في قسم اللغة العربية_ كلية الآداب والعلوم الإنسانية_ جامعة تشرين_اللاذقية_ سورية

مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (25) العدد (19)2003
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research- Arts and Humanities Science Series Vol (25) No (19) 2003

# Al-Jarjani and the Relationship between Syntax and Rhetoric

**Dr. Sami Awad** [*]
**Samira Moussa**[**]

**(Accepted 20/8/2003)**

## □ ABSTRACT □

This research deals with the relationship between syntax and rhetoric; distinguishes inflection from the syntax, shows the interest of the early linguists in studying the meaning, the structure, the methods of composing words, and the organization of the word in the sentence. It also reveals the interest of those linguists in the connotational effect of so many phenomena of expression that occur in the sentence. In a later stage, however, syntax was separated from rhetoric and each one had its specific domain. Later, Kaher Al-Jurjani strengthened the relation between both sciences in the theory of composition. Composition, in his opinion would not come into being but according to the rules of syntax and in keeping with to its meanings. He also believed that syntax and rhetoric were connected to each other in composition, and couldn't be separated where they both would meet in the composition / versification of the word and in connection with each other, Al-Jurjani staded further that the rhetoric of the words couldn't be studied without the study of syntax..

[*] **Professor Doctor At The Department Of Arabic Language, Faculty Of Arts & Human Sciences, Tishreen University, Lattakia – Syria.**
[**] **Doctoral, Student At The Department Of Arabic Language, Faculty Of Arts & Human Sciences, Tishreen University, Lattakia – Syria.**

لقد نشأ علم النحو بسبب خشية السلف من ذيوع ظاهرة اللحن في القرآن الكريم بخاصة، وفي اللغة العربية بعامة، ولهذا نقط أبو الأسود الدؤلي المصحف نقط الإعراب، فوضع الرموز الدالة على الضمة والفتحة والكسرة، وهذا "ما جعل النحو العربيّ يتخذ العلامة الإعرابية محوراً له، وحين أخذ النحاة يبحثون عن تفسير لاختلاف العلامات الإعرابية وضعوا نظرية العامل النحوي، فجعلوا العلامات الإعرابية آثاراً للعوامل النحوية"[1].

ولكن اللحن لم يقتصر على الخطأ في ضبط أواخر الكلمات، وإنما شمل أخطاء صوتية وصرفية ونحوية تتعدى مجال العلامة الإعرابية أحياناً إلى مجالات الرتبة والمطابقة وغيرهما، وأخطاء معجمية تبدو في اختيار كلمة أجنبية دون كلمة عربية لها المعنى نفسه، ولكن هذه الأخطاء أخطاء في المبنى أولاً وأخيراً، ولو أدّت في النهاية إلى خطأ في المعنى[2].

فهذه الولادة للنحو في ظل البحث عن الخطأ والصواب في الأداء اللغوي، وإعانة القارئ على القراءة الصحيحة للقرآن الكريم بمعرفة ضبط أواخر الكلمات وجّهت الدراسات اللغوية نحو المبنى، والاهتمام بالعلامة الإعرابية، يقول ابن قتيبة (ت 267هـ) في حديثه عن اللغة العربية : "ولها الإعراب الذي جعله الله وشياً لكلامها، وحلية لنظامها، وفارقاً في بعض الأحوال بين الكلامين المتكافئين، والمعنيين المختلفين كالفاعل والمفعول لا يُفرّقُ بينهما إذا تساوت حالاهما في إمكان الفعل أن يكون لكل واحد منهما إلا بالإعراب، ولو أنّ قائلاً قال : هذا قاتلٌ أخي، بالتنوين، وقال آخر : هذا قاتلُ أخي، بالإضافة، لدلَّ التنوين على أنه لم يقتله، ودل حذف التنوين على أنه قد قتله"[3]

فالإعراب برأيه هو الذي يكشف عن المعاني ويفرّق بينها، وهو ممّا خُصّت به العربية برأي أحمد بن فارس (ت 395هـ) الذي يقول : "من العلوم الجليلة التي خُصّت بها العرب الإعراب الذي هو الفارق بين المعاني المتكافئة في اللفظ، وبه يُعرف الخبر الذي هو أصل الكلام، ولولاه ما مُيّز فاعل من مفعول، ولا مضاف من منعوت، ولا تعجّب من استفهام، ولا صدر من مصدر، ولا نعت من تأكيد." [4]

وقصر أبو علي الفارسي (ت 377 هـ) الإعراب على اختلاف الحركات، يقول : "الإعراب أن تختلف أواخر الكلم لاختلاف العامل، مثال ذلك : هذا رجلٌ، ورأيتُ رجلاً، ومررتُ برجلٍ، فالآخر من هذا الاسم قد اختلف باعتقاب الحركات عليه، واعتقاب هذه الحركات المختلفة على الأواخر إنما هو لاختلاف العوامل التي هي: هذا ورأيت والباء في مررت برجلٍ، فهذه عوامل كل واحدٍ منها غيّر الآخر."[5]

والنحو عصب اللغة، والأساس المتين الذي تقوم عليه؛ لأنه به نفهم المعاني ونتذوقها، وبالإعراب يفصح المرء عن أفكاره، ويكشفها، ويخرجها إلى الآخرين فيتواصل معهم، ومن هنا تبدو أهمية الإعراب إذ هو "الإبانة عن المعاني بالألفاظ؛ ألا ترى أنك إذا سمعت : أكرم سعيدٌ أباه، وشكر سعيداً أبوه، علمت برفع أحدهما ونصب الآخر الفاعلَ من المفعول، ولو كان الكلام شَرْجاً واحداً لاستبهم أحدهما من صاحبه" [6]

وتطور اهتمام النحويين بعد ذلك إلى "محاولة تتبع خيوط العلاقات النحوية، ودورها في إنتاج المعنى، أي أنّ التركيب أصبح مناط الدرس اللغوي" [7]

تم لهم هذا بعد دخول الثقافات الأجنبية إلى اللغة العربية، ولا سيما في مجال المنطق، فأكد النحويون لأهل المنطق أن النحو يهتم بالمعنى، ولا يقتصر الأمر على معرفة التغيرات التي تطرأ على أواخر الكلمات، بل لا بد من

إدراك الأسباب التي أدت إلى هذا التغير، وهذا ما قادهم إلى إدراك دور المعاني النحوية في إنتاج الدلالة، ومعرفة العلاقات بين أجزاء الجملة.

ومن خلال تتبعنا للنحويين المتقدمين نجد أنهم ميزوا بين مستويين للدراسة النحوية : يتمثّل المستوى الأول في رصد الصواب والخطأ في الأداء، أمّا المستوى الثاني فيتجاوز هذا المجال إلى ناحية الجمال والإبداع.

ولم يكن المستوى الأول إلا تلك القواعد المجرّدة التي استند فيها النحويون إلى كلام العرب الفصيح المنقول نقلاً صحيحاً يبلغ حدّ الكثرة، ثم القياس، أي قياس ما لم يُنقل على ما نُقل إذا كان يسير في مساره، وهذا يدلُّ على أن منطلق النحاة في تقعيدهم كان استقراء كلام العرب الفصيح.

أمّا المستوى الثاني فكان يتمثل في العلاقات المتنوعة بين الكلمات ثم الجمل؛ فاللغة العربية ذات سمات وخصائص اهتم بها النحويون القدامى أمثال سيبويه وغيره، كما اهتموا بالتراكيب، وأدركوا أن الخبرة بتراكيب اللغة هي في الوقت ذاته خبرة بالأغراض التي تعبر عنها [8].

ولكن النحويين المتأخرين قصروا النحو على البحث في ضبط أواخر الكلمات، فقد عرّفوه بأنه "علم بأصول يُعرف به أحوال أواخر الكلم من جهة الإعراب أو البناء" [9].

لقد قسوا بهذا التعريف على النحويين المتقدمين أشد القسوة، فالنحويون بدءاً من سيبويه لم يغفلوا المعنى؛ وقدّم سيبويه في كتابه "الكتاب" بعض الحقائق حول الصلة بين النحو والدلالة.

والواقع أن هذا التعريف هو الذي ساد في المرحلة المتأخرة، والنحو نشأ لفهم القرآن الكريم، ومعرفة ما يؤديه التركيب القرآني على وجه الخصوص بوصفه أعلى ما في العربية من بيان، ويضم النحو عند علمائنا القدامى مجموعة من الدراسات التي تصنَّف في علم اللغة الحديث في إطار الأصوات، وبناء الكلمة، وبناء الجملة كما في كتاب سيبويه، وما قدّمه ابن جني (ت 392 هـ) في كتابه "الخصائص" يصلح أن يكون أساساً لفهم المنهج العربي في الدرس الصرفي والنحوي والدلالي، فالنحو لا يقتصر عند علمائنا عموماً على أحوال أواخر الكلم من إعراب وبناء، بل هو عامٌ لكل قوانين الكلام المستنبط من كلام العرب.

وقسم المتأخرون أبواب النحو بحسب اختلاف العلامات الإعرابية إلى مرفوعات ومنصوبات ومجرورات، وأهملوا جوانب معنوية مهمة في بناء الجملة، كالتقديم والتأخير، والحذف والذكر، والوصل والفصل، والإيجاز والإطناب والمساواة، واعتبروها خارج دائرة اهتمامهم، وتركوها لعلم المعاني، ولهذا رأى الدكتور تمام حسان "أن النحو العربي أحوج ما يكون إلى أن يدّعي لنفسه هذا القسم من أقسام البلاغة الذي يسمّى علم المعاني" [10]، واعتبر علم المعاني قمّة الدراسة النحوية أو فلسفتها.

ففي بداية الدرس اللغوي عند العرب لم تكن علوم العربية منفصلة، فكتاب سيبويه مثلاً يحتوي على اللغة والنحو والصرف والبلاغة والعروض والقراءات، وكذلك كتب الإعجاز القرآني ككتاب "مجاز القرآن" لأبي عبيدة، و"إعجاز القرآن" للباقلاني، التي تعدّ في صميم الدرس النحوي.

وقد عني اللغويون المتقدّمون بدراسة المعنى والمبنى، وطرق تأليف الكلام ونظمه، والنحو عندهم لا يعني القاعدة، وإنما يتجه إلى الجملة وطريقة نظمها، وتحديد وظائف الكلمات ضمنها، ودورها في تأدية المعنى مستعيناً بالعوامل وأثرها في معمولاتها، فأبو سعيد السيرافي (ت368هـ) يقول : "معاني النحو منقسمة بين حركات اللفظ وسكناته، وبين وضع الحروف في مواضعها المقتضية لها، وبين تأليف الكلام بالتقديم والتأخير وتوخّي الصواب في ذلك، وتجنب الخطأ"[11]

لقد تجاوزوا حدود الخطأ والصواب إلى العناية بالتراكيب، والعلاقات بين الألفاظ، "ذلك أنّ اللغة العربية ذات خواص تركيبية شغلت اللغويين والنحاة، وأدركوا أن الكشف عنها هو كشف عن الدلالات الموسَّعة أو المحدودة على صعيد واحد"[12]

فسيبويه (ت 180هـ) مثلاً اهتم بالأثر الدلالي لكثير من الظواهر التعبيرية التي تطرأ على الجملة، من ذلك حديثه عن التقديم والتأخير في (باب الفاعل الذي يتعداه فعله إلى مفعوله)، حيث يكون التقديم لما يكون بيانه أهم وأولى. يقول :"فإن قدّمت المفعول وأخّرت الفاعل جرى اللفظ كما جرى في الأول، وذلك قولك : ضربَ زيداً عبدُ الله؛ لأنك إنما أردت به مؤخراً ما أردت به مقدّماً، ولم ترد أن تشغل الفعلَ بأوّلَ منه وإن كان مؤخراً في اللفظ، فمن ثمّ كان حدّ اللفظ أن يكون فيه مقدّماً، وهو عربي جيد كثير، كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم وهم ببيانه أعنى، وإن كانا جميعاً يهمّانهم ويعنيانهم" [13]

وأشار إلى دلالات الحذف والذكر، والتعريف والتنكير، وإلى خروج الإنشاء من استفهام وأمر ونهي عن معناه إلى معانٍ أخرى.

ورأى أن كل تغيير في نظم الجملة يؤدي إلى تغيير في المعنى، يقول : "وليس شيء يُضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهاً" [14].

واهتم أحمد بن فارس (ت 395 هـ) بالمعنى داخل النظام اللغوي، وعقد فصلاً سماه "معاني الكلام" [15]، وجعل هذه المعاني عشرةً، وهي الخبر والاستخبار والأمر والنهي والدعاء والطلب والعرض والتحضيض والتمني والتعجب، ثم تحدّث عن خروج كل نوع من هذه الأنواع إلى دلالات أخرى، فالخبر مثلاً يخرج إلى التعجب، والتمني، والإنكار، والنفي، والأمر، والنهي، والتعظيم، والدعاء ....، وهذه المسائل تقوم على أن "التركيب النحوي يؤدي إلى معانٍ تأتيه من صيغة هذا التركيب وطبيعته، فالنظام الفكري للغة أصبح ذا مكانة خاصة عند النحاة على مستوى الفرد أو مستوى الجملة، وكلّ تغيّر أو تبدّل في تركيب الجملة إنما يرجع إلى المعنى ومتطلباته، أو بمعنى آخر فإن المعنى هو الذي يتطلب هذا التغيّر والتبدّل"[16]

ولكن في مرحلة لاحقة أهمل النحويون دراسة الظواهر النحوية متصلة بالتركيب، وتركوا هذه المهمة للبلاغة، وصار لكل من البلاغي والنحوي مجاله الخاص، وهما "يشتركان في أن النحوي ينظر في دلالة الألفاظ على المعاني من جهة الوضع، وتلك دلالة عامة، وصاحب البيان ينظر في فضيلة تلك الدلالة، وهي دلالة خاصة، والمراد منها أن تكون على هيئة مخصوصة من الحسن، وذلك أمر وراء النحو والإعراب، ألا ترى أن النحوي يفهم معنى الكلام المنظوم والمنثور، ويعلم مواقع إعرابه، ومع ذلك فإنه لا يفهم ما فيه من الفصاحة والبلاغة" [17]

فجهود علماء اللغة تنحصر في البحث عن صحة الجملة، من حيث صحة مفرداتها ودلالتها على معناها، أو وضع كل لفظ في موضعه وضعاً صحيحاً على حسب ما يقتضيه معناه، ووفقاً لقواعد النحو بما يوافق ما جرت عليه العرب، وما بنيت عليه قواعدهم التي استنبطها علمائهم بالقياس على نهج العرب في كلامهم، أما علماء البلاغة فيدرسون النواحي الجمالية في النص الأدبي.

ولا يعرف على وجه الدقة التاريخ الذي انفصل فيه علم النحو عن علم البلاغة، فقد كانا يلتقيان في مؤلفات كبار الباحثين المتقدمين كسيبويه، وابن جنيّ، وعبد القاهر الجرجاني، والزمخشري وسواهم، ولعل الفصل بين هذين العلمين بالشكل الذي نعرفه اليوم يعود إلى القرن السابع الهجري وإلى السكاكي (ت 626 هـ) تحديداً الذي فصل بينهما في كتابه "مفتاح العلوم"، وجعل لكل منهما حدوده ومعالمه المميزة.

ونشأت البلاغة في ظل البحث اللغوي، واتصاله بالدراسات القرآنية، "وانطلاقاً من دائرة المعنى النحوي المحدود حاول بعض البلاغيين الإفادة من الإمكانات التركيبية في اللغة برصد الخواص الشكلية التي تصيب الجملة ووصفها بدقة، ثم الخروج من ذلك بما يصيب الصياغة والدلالة من تغيّر أو انحراف" [18].

فالنحويون مثلاً تحدّثوا عن الرتبة المحفوظة وغير المحفوظة في التقديم والتأخير، ورأوا أن الأصل في الجملة الفعلية أن يأتي الفعل أولاً، يليه الفاعل، ثم المفعول، ويأتي المبتدأ في الجملة الاسمية وبعده الخبر، وأي تغيير في هذا الترتيب هو عدول عن الأصل، أما البلاغيون فأهملوا دراسة الرتبة المحفوظة، ودرسوا الرتبة غير المحفوظة في مباحث التقديم والتأخير، وهذا يعني أن "التقديم والتأخير وثيق الصلة بقرينة الرتبة في النحو، ولكنه لا يمس الرتبة المحفوظة؛ لأنها محفوظة لا تختلف عليها الأساليب" [19].

فمهمة البلاغة إذاً تجاوز الرتب المحفوظة و"تحريك الدوال من أماكنها الأصلية إلى أماكن جديدة ليست لها في الأصل، وتمّ دراسة معظم هذه الظواهر تحت مصطلح العدول*" [20]

وتتوطّد العلاقة بين النحو والبلاغة عند عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) الذي هاجم من فهم النحو فهماً خاطئاً، فنظرا إليه على أنه ضرب من التكلّف، وباب من التعسّف "وأن ما زاد منه على معرفة الرفع والنصب، وما يتصل بذلك مما نجده في المبادئ، فهو فضل لا يجدي نفعاً، ولا تحصل منه على فائدة" [21]

ورأى أن الإعراب هو الذي يكشف عن المعاني والأغراض، يقول : " إذ كان قد عُلِم أنّ الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذي يفتحها، وأنّ الأغراض كامنةٌ فيها حتى يكون هو المستخرج لها، وأنّه المعيار الذي لا يتبين نقصان كلام ورُجحانه حتّى يُعرض عليه، والمقياس الذي لا يعرف صحيح من سقيم حتى يُرجَع إليه" [22].

فالإعراب عنده معنى لا لفظ؛ لأن اختلاف العلامات الإعرابية يدلّ على معان مختلفة. يقول : "فإذا قلت جاءني زيدٌ، ورأيت زيداً، ومررت بزيدٍ، فإنّ اختلاف الحركة – وكونها مرة ضمة، وأخرى فتحة، وثالثة كسرة، ليدلَّ هذا الاختلاف على معان مختلفة – إعرابٌ، وليس نفس الحركة بإعراب، ألا ترى أنها إذا وُجدت ولم يوجد الاختلاف لم تكن الكلمة معربة، وذلك أين وكيف، ألا ترى أنهما متحركان، ولا يقول أحدٌ أنهما معربان، لأجل أن الاختلاف غير موجود في آخرهما" [23]

ولم يكن النحو عنده مقصوراً على معرفة حركة أواخر الكلمات، فمعاني النحو وسيلة من وسائل الصياغة التي يتفاوت فيها الشعراء، يقول : "وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدّى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضروب من التخيّر والتدّبر في أنفس الأصباغ، وفي مواقعها، ومقاديرها، وكيفية مزجه لها، وتركيبه إياها، إلى ما لم يتهدّ إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيهما معاني النحو، ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم"[24].

وقد تنبه عبد القاهر إلى الإمكانات النحوية القائمة في تركيب الجملة وبنيتها الداخلية، مما قاده إلى صياغة نظرية النظم التي لم تكن وليدة اللحظة وإنما كانت نتيجة جهود متواصلة، إلا أن هذه الجهود لم تتخذ منهجاً علمياً إلا في الربع الأخير من القرن الخامس الهجري.

ربط عبد القاهر بين نظريته في النظم وبين الإعجاز القرآني، واللفظ والمعنى مع التصوير الفني ورقي الصياغة ليخدم القرآن، ويبرز الإعجاز منه [25].

وشرح لنا مفهومه للنظم فقال : "واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رُسمت لك، فلا تخلُّ بشيء منها. وذلك أنا لا نعلم شيئاً يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه فينظر في "الخبر" إلى الوجوه التي تراها في قولك : زيدٌ منطلقٌ، وزيدٌ ينطلقُ، وينطلقُ زيدٌ، ومُنطلِقٌ زيدٌ، وزيدٌ المنطلقُ .... وفي "الشرط والجزاء" إلى الوجوه التي تراها في قولك : إنْ تخرجْ أخرجْ، وإن خرجتَ خرجتُ وإنْ تخرجْ فأنا خارجٌ، ....، وفي "الحال" إلى الوجوه التي تراها في قولك : جاءني زيدٌ مُسرعاً، وجاءني يسرعُ ...، فيعرف لكل من ذلك موضعه، ويجيء به حيث ينبغي له ... فلا ترى كلاماً قد وصف بصحة نظم أو فساده أو وصف بمزية وفضل فيه، إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه، ووجدته يدخل في أصل من أصوله، ويتصل بباب من أبوابه" [26]

وتأثر عبد القاهر كثيراً بسيبويه، ففي مبحث التقديم والتأخير مثلاً يقول "قال صاحب الكتاب، وهو يذكر الفاعل والمفعول : "كأنهم يقدمون الذي بيانه أهم لهم، وهم ببيانه أعنى، وإن كانا جميعاً يهمانهم ويعنيانهم" [27] ولم يذكر في ذلك مثالاً. وقال النحويون: إن معنى ذلك أنه قد يكون من أغراض الناس في فعل ما أن يقع بإنسان بعينه، ولا يبالون من أوقعه، كمثل ما يعلم من حالهم في حال الخارجي يخرج فيعيث ويفسد، ويكثر به الأذى أنهم يريدون قتله، ولا يبالون من كان القتل منه، ولا يعنيهم منه شيء، فإذا قتل، وأراد مريد الإخبار بذلك، فإنه يقدم ذكر الخارجي فيقول : قتل الخارجيَّ زيدٌ " ولا يقول : قتل زيدٌ الخارجيَّ، لأنه يعلم أن ليس للناس في أن يعلموا أن القاتل له "زيد" جدوى وفائدة، فيعنيهم ذكره ويهمهم" [28]

وفي حديثه عن التقديم والتأخير في الخبر المثبت يشير إلى اعتماده على سيبويه أيضاً، فيقول : " وهذا الذي قد ذكرت من أن تقديم ذكر المحدث عنه يفيد التنبيه له، وقد ذكره صاحب الكتاب في المفعول إذا قُدِّم فرُفع بالابتداء، وبني الفعل الناصب كان له عليه، وعُدِّي إلى ضميره فشغل به، كقولنا في "ضربتُ عبدَ الله : "عبدُ الله ضربته"، فقال : وإنّما قلت : "عبدُ الله" فنبهته له، ثم بنيت عليه الفعل، ورفعته بالابتداء" [29]

وتحليله للحذف النحوي نجد أصوله عند سيبويه، حتى إنه يستخدم الشواهد والأمثلة نفسها، ويحلل الحذف تحليلاً جماليا، ويرى أن الكلمة توصف بالمجاز لنقلها عن حكم كان لها إلى حكم ليس هو بحقيقته فيها ومثال ذلك أن المضاف إليه يكتسي إعراب المضاف في نحو، "واسأل القرية" [30]، والأصل : واسأل أهل القرية فالحكم الذي يجب للقرية في الأصل، وعلى الحقيقة هو الجر، والنصب فيها مجاز، وهكذا قولهم : "بنو فلان تطؤهم الطريق"، يريدون أهل الطريق، الرفع في الطريق مجاز، لأنه منقول إليه عن المضاف المحذوف الذي هو الأهل، والذي يستحقه في أصله هو الجر [31].

ويخضع المجاز لسيطرة النحو وعلاقاته التجاورية، إذ يمكن أن تحلل التراكيب المجازية على أساس منطلقات نحوية، فنجده – مثلاً – يستفيد بقاعدة الفاعل في المعنى، والفاعل النحوي، أي الفاعل الذي وقع منه الفعل في الواقع، والفاعل الذي أسند إليه الفعل في اللغة، فيقيم تقابلاً بين الإسناد الذي يراعي فكرة العامل المعنوي، والإسناد الذي يراعي فكرة الفاعل النحوي" [32]، وحد المجاز عنده أن كل جملة أخرجت الحكم المفاد بها عن موضوعه في العقل لضرب من التأويل فهي مجاز، ومثاله قولهم "فعل الربيع" فقد أثبت الإنبات للربيع وذلك خارج عن موضعه من العقل، لأن إثبات الفعل لغير القادر لا يصح في قضايا العقول، إلا أن ذلك على سبيل التأويل،

وعلى العرف الجاري بين الناس أن يجعلوا الشيء إذا كان سبباً أو كالسبب في وجود الفعل من فاعله كأنه فاعل [33].

وقضى عبد القاهر على فكرة الفصل بين اللفظ والمعنى، وبين أهمية اللفظ بالنسبة إلى المعنى، فتركيب الألفاظ وتآلفها على نحو معين يخلق تراكيب متجددة، وبمقدرته النحوية والبلاغية رأى أنّ الألفاظ ليست إلا رموزاً للمعاني المقررة، وسمات لها، ولا يمكن أن تسبق الألفاظ معانيها، وهل كانت الألفاظ إلا من أجل معانيها؟ "وهل هي إلا خدم لها؟ ومصرَّفة على حكمها؟ أوليست هي سمات لها، وأوضاعاً قد وُضعت لتدلّ عليها؟ فكيف يُتصوَّر أن تسبق المعاني، وأن تتقدَّمها في تصوّر النفس؟ إن جاز ذلك جاز أن تكون أسامي الأشياء قد وضعت قبل أن عُرفت الأشياء، وقبل أن كانت" [34].

فلا مزيّة للكلمة المفردة إلاّ بعد أن تأخذ مكانها في النظم والتأليف، فينبغي أن يُنظر إلى الكلمة قبل دخولها في التأليف، وقبل أن تصير إلى الصورة التي بها يكون الكَلِم إخباراً وأمراً ونهياً واستخباراً وتعجباً وتؤدي في الجملة معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلا بضمِّ كلمة إلى كلمة، وبناء لفظة على لفظة، هل يُتصوّر أن يكون بين اللفظتين تفاضل في الدلالة حتى تكون هذه أدلّ على معناها الذي وضعت له من صاحبتها على ما هي موسومة به، وهل يقع في وهمٍ وإن جهدَ، أن تتفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن يُنظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم، بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة، وتلك غريبة وحشية، وأن تكون حروف هذه أخفّ، وامتزاجها أحسن، ومما يكدُّ اللسان أبعد؟ [35]

ولا يوجب الفصاحة للفظة مقطوعة من الكلام، بل متعلقة بما يسبقها، وما يليها، فإذا قلنا في لفظة "اشتعل" من قوله تعالى : "واشتعل الرأس شيباً" [36]، إنها في أعلى رتبة من الفصاحة، لم توجَب تلك الفصاحة لها وحدها، ولكن موصولاً بها "الرأس" معرفاً بالألف واللام، ومقروناً إليهما "الشيب" منكّراً منصوباً [37].

فمعاني النحو هي التي تمثّل العلاقات بين معاني الكلمات في النفس، وقد رُتّبت معاني الكلم في النفس على أساس هذه العلاقات.

وترتيب الكلمات عنده يرتبط بالتفكير وبمقتضيات علم النحو الذي تحدده بنية اللغة، يقول "لا يُتصوّر أن يتعلق الفكر بمعاني الكلم أفراداً ومجردة من معاني النحو" [38]، ومن الكلام ما يأتلف مع بعضه فيؤدي الغرض والفائدة، ومنه ما لا يأتلف مع بعضه، فما هو مؤتلف الاسم مع الاسم، ومما هو غير مؤتلف الفعل مع الفعل والحرف مع الحرف، "فلا يقوم في وهم ولا يصح في عقل، أن يتفكر متفكر في معنى "فعل" من غير أن يريد إعماله في "اسم"، ولا أن يتفكر في معنى "اسم" من غير أن يريد إعمال "فعل" فيه، وجعله فاعلاً له أو مفعولا، أو يريد فيه حكماً سوى ذلك من الأحكام" [39]

وإذا كان النظم قائماً على أساس توخي معاني النحو بين الكلمات، فإن الموضوعات البلاغية من تمثيل واستعارة وكناية ومجاز لا تكون إلا مع النظم، فلا يمكن أن نتصور استعارة في اسم أو فعل إلا أن يكون قد ألّف مع غيره، أفلا ترى أنه إن قدر في " اشتعل " من قوله تعالى : " واشتعل الرأس شيباً " [40]، " أن يكون " الرأس " فاعلاً له، ويكون " شيباً " منصوباً على التمييز، لم يُتصوّر أن يكون مستعاراً ؟ وهكذا السبيل في نظائر "الاستعارة"، فاعرف ذلك" [41].

فالجرجاني جعل البلاغة في النظم، وأكد أن النظم لا يكون إلا حسب قوانين النحو وتوخياً لمعانيه فالنحو والبلاغة مرتبطان بالنظم، ولا يمكن فصلهما، "حيث يلتقيان في نظم الكلام، وضم بعضه إلى بعض، ولا يمكن دراسة بلاغة الكلام إلا من خلال دراسة النحو"[42].

إنه يربط بين النحو والبلاغة حتى "يجعلنا ندرك أن البحث في معاني العبارات، وفي إدراك الفروق الدقيقة التي توجد في استعمال لغوي، أو في آخر، وفي الفروق التي تكون بين معنى ومعنى آخر، نستطيع أن ندرك ذلك كله من خلال اعتبار الصورة البلاغية من حيث هي مدلول عليها بالنظم، وسيلة لكيفية الصياغة وقيمتها في تشكيل الصورة الأدبية الجميلة التي هي نتاج لتآزر الجمل في دلالتها على المعنى الكلي عن طريق معرفة أمري النظم وهما : التركيب والبناء، والتصوير والصياغة" [43]

## خاتمة :

يتبين لنا مما سبق أن النحو والبلاغة مرتبطان أشد الارتباط، كغيرهما من علوم العربية، كما أن النحويين المتقدمين لم يقصروا عملهم على معرفة اختلاف أواخر الكلام، وإنما تتبعوا خيوط العلاقات النحوية ودورها في إنتاج المعنى، وكان عملهم على مستويين، مستوى يتمثل في رصد الصواب والخطأ في الأداء ومستوى يتجاوز هذا المجال إلى ناحية الجمال والإبداع.

أما النحويون المتأخرون فقصروا النحو على البحث في ضبط أواخر الكلمات وأهملوا جوانب معنوية مهمة في بناء الجملة، تركوها لعلماء البلاغة، إلى أن جاء عبد القاهر الجرجاني الذي رأى أن النحو لا يقتصر على معرفة حركة أواخر الكلمات، ومعاني النحو عنده وسيلة من وسائل الصياغة التي يتفاوت فيها الشعراء وتنبه إلى الإمكانات النحوية القائمة في تركيب الجملة وبنيتها الداخلية، مما قاده إلى صياغة نظرية النظم.

## الهوامش:

1- د. تمام حسان، الأصول ص 30، 31
2- د. تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها ص 12
3- ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن ص 11
4- أحمد بن فارس، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها ص 77
5- أبو علي الفارسي، الإيضاح (متن المقتصد لعبد القاهر الجرجاني) 1 : 97
6- ابن جني، الخصائص 1 : 35 ، شرجاً أي نوعاً.
7- د. محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ص 54
8- د. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية ص 38، 39
9- محيي الدين الكافيجي، شرح قواعد الإعراب لابن هشام ص 62، إبراهيم مصطفى، إحياء النحو ص 1
10- د. تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها ص 18
11- أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة 1 : 121
12- د. محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة ص 54
13- سيبويه، الكتاب 1 :34
14- الكتاب 1 : 32
15- أحمد بن فارس، الصاحبي ص 289 ، 304
16- د. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية ص 41
17- ابن الأثير، المثل السائر 1 : 29
18- د. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى ص 57
19- د. تمام حسان، الأصول ص 346
20- د. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى ص 57* العدول : ويطلق عليه أيضاً الانحراف، والانزياح، والتجاوز، ويقصد به تصرف مستعمل اللغة في هياكلها الدلالية، أو أشكالها التركيبية مما يخرج عن المألوف أو عن أصل الوضع. انظر عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ص 162 ، 163
21- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ص 8
22- دلائل الإعجاز ص 28
23- عبد القاهر الجرجاني، المقتصد 1 : 98
24- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ص 87 ، 88
25- د. وليد مراد، تطور الجهود اللغوية في علم اللغة العام ص 150
26- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ص 81، 83
27- سيبويه، الكتاب 1 : 34
28- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ص 108
29- دلائل الإعجاز ص 131

30- سورة يوسف : 82
31- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ص 362
32- د. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية ص 61
33- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة 332، 333
34- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ص 417
35- دلائل الإعجاز ص 44
36- سورة مريم : 4
37- دلائل الإعجاز ص 402، 403
38- دلائل الإعجاز ص 410
39- دلائل الإعجاز ص 410
40- سورة مريم : 4
41- دلائل الإعجاز ص 393
42- أحمد شامية، خصائص العربية والإعجاز القرآني في نظرية عبد القاهر الجرجاني ص 135
43- د. أحمد دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني 1 : 69

# المراجع:

.....


1. القرآن الكريم
2. ابن الأثير، *المثل السائر*، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر – القاهرة.
3. التوحيدي، أبو حيان، *الإمتاع والمؤانسة*، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات مكتبة الحياة – بيروت.
4. الجرجاني، عبد القاهر، *أسرار البلاغة في علم البيان*، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة – بيروت، 1402 هـ – 1982 م.
5. الجرجاني، عبد القاهر، *دلائل الإعجاز*، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، دار المدني – جدة، الطبعة الثالثة 1413 هـ – 1992م
6. الجرجاني، عبد القاهر، *المقتصد في شرح الإيضاح العضدي للفارسي*، تحقيق كاظم بحر المرجان، وزارة الثقافة والإعلام – بغداد، دار الرشيد للنشر، 1982م.
7. ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية.
8. حسان، تمام، *الأصول (دراسة أبيستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب)*، الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة 1982م
9. حسان، تمام، *اللغة العربية معناها ومبناها*، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة 1973م
10. دهمان، أحمد علي، *الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجاً وتطبيقاً*، دار طلاس – دمشق الطبعة الأولى 1986م
11. سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، *الكتاب*، تحقيق د. عبد السلام محمد هارون، عالم الكتب – بيروت
12. شامية، أحمد، *خصائص العربية والإعجاز القرآني في نظرية عبد القاهر الجرجاني اللغوية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.*
13. عبد المطلب، محمد، *البلاغة العربية قراءة أخرى*، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، الطبعة الأولى، 1997م
14. عبد المطلب، محمد، *البلاغة والأسلوبية*، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، الطبعة الأولى 1994م
15. عبد المطلب، محمد، *قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني*، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الطبعة الأولى 1995م
16. ابن فارس، أبو الحسين أحمد، *الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها*، تحقيق مصطفى الشويمي، مؤسسة أ. بدران للطباعة والنشر – بيروت، 1382 هـ، 1913م.
17. الفارسي، أبو علي، *الإيضاح العضدي (متن المقتصد لعبد القاهر الجرجاني)*، تحقيق كاظم بحر المرجان وزارة الثقافة والإعلام – بغداد، دار الرشيد للنشر 1982م.

18. ابن قتيبة، *تأويل مشكل القرآن*، تحقيق السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية – القاهرة، 1954م
19. مراد، وليد، *تطور الجهود اللغوية في علم اللغة العام*، دار الرشيد – دمشق، بيروت، مؤسسة الإيمان – بيروت، الطبعة الأولى 1404 هـ، 1984م.
20. الكافيجي، محيي الدين، شرح قواعد الإعراب لابن هشام، تحقيق د. فخر الدين قباوة، دار طلاس – دمشق، الطبعة الأولى، 1989م.
21. المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح – الكويت، الطبعة الرابعة، 1993م.
22. مصطفى، إبراهيم، *إحياء النحو*، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر 1937م

مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (25) العدد (19)2003
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research- Arts and Humanities Science Series Vol (25) No (19) 2003

# الجملة وبعض ظواهرها عند سيبويه

الدكتور سامي عوض*
سميرة موسى **

(قبل للنشر في 2003/8/20)

## □ الملخّص □

يتناول البحث مفهوم الجملة عند سيبويه، ويميز بين مصطلحات الجملة، والكلام، والقول، ويبين أركان الجملة عنده، واهتمامه بالمعنى إلى جانب اهتمامه بنظام تركيب الجملة، وعنايته بالمتكلم والمخاطب على حد سواء، كما يدرس أهم الظواهر والأساليب اللغوية التي يظهر فيها اهتمام سيبويه بالمعنى النحوي – الدلالي كالتقديم والتأخير، والحذف والذكر، والزيادة، والتعريف والتنكير، كما يتحدث عن دور الإيقاع في تحديد معنى الجملة.

* أستاذ في قسم اللغة العربية_ كلية الآداب والعلوم الإنسانية_ جامعة تشرين_ اللاذقية_ سورية
** طالبة دكتوراه في قسم اللغة العربية_ كلية الآداب والعلوم الإنسانية_ جامعة تشرين_اللاذقية_ سورية

مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (25) العدد (19)2003
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research- Arts and Humanities Science Series Vol (25) No (19) 2003

# Sentence and Some of it's Cases in Sibawaieh View

**Dr. Sami Awad** [*]
**Samira Moussa**[**]

**(Accepted 20/8/2003)**

## □ ABSTRACT □

This research deals with sibawaieh's view on the concept of the sentence, and his distinction between the terms of the sentece, the word and the parole, showing his the subdivisions of the sentence, and his interest in the meaning. moreover besides his interest in the system of the sentence structure, and his evenly care in the speaker and the receiver, also, he has also studied the most important phenomena and linguistic methods in which the interest of sibawaieh appears in the linguistic coontational meaning such as precedence, antecedence, delete, increase, definintion and negation. He has also spoken of the role of rhythm in determining the meaning of the sentence.

[*] **Professor Doctor At The Department Of Arabic Language, Faculty Of Arts & Human Sciences, Tishreen University, Lattakia – Syria.**
[**] **Doctoral, Student At The Department Of Arabic Language, Faculty Of Arts & Human Sciences, Tishreen University, Lattakia – Syria.**

لم يظهر مصطلح "الجملة" في دراسات النحويين الأوائل الذين سبقوا سيبويه (ت 180 هـ)، أو الذين عاصروه، ولا نعثر على هذا المصطلح عند سيبويه إلا بمعناه اللغوي، إذ يقول : "وممّا أجري مجرى الأبد والدهر والليل والنهار، المحرّم وصفر وجمادى وسائر أسماء الشهور إلى ذي الحجة لأنهم جعلوهنّ جملة واحدة لعدّة أيام".[1]

ووردت الجملة بصيغة الجمع في قوله : "وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهاً، وما يجوز في الشعر أكثر من أن أذكره لك ههنا؛ لأن هذا موضع جُمل".[2]

ويستخدم مصطلح الكلام بدل الجملة، والكلام عنده هو الجملة المفيدة التي يحسن السكوت عندها، يقول: "ألا ترى أنك لو قلت : فيها عبد الله حَسُن السكوت، وكان مستقيماً، كما حَسُن واستُغني في قولك : هذا عبدُ الله" [3]

ويقول في موضع آخر : "ألا ترى أنه لم يُنفذِ الفعلَ في كنتُ إلى المفعول الذي به يستغني الكلام كاستغناء كنتُ بمفعوله، فإنما هذه في موضع الإخبار، وبها يستغني الكلام" [4]

ومصطلح الكلام يحمل أكثر من دلالة عند سيبويه، فقد يستعمله بمعنى الألفاظ المفردة كالأسماء أو الأفعال، يقو ل: "واعلم أن بعض الكلام أثقل من بعض، فالأفعال أثقل من الأسماء"[5]

وربما عنى به اللغة كما في قوله : "اعلم أن كلامهم اختلاف اللفظين لاختلاف المعنيين" [6]، و"لكثرته في كلامهم" [7]، و"وهو عربيٌّ كثير في كلامهم" [8] وسوى ذلك.

وأراد بالكلام أحياناً النثر في مقابل الشعر، يقول : "اعلم أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام من صرف ما لا ينصرف" [9] و"جاز في الكلام ولا يجوز فيه النصب إلاّ في الشعر" [10]

ويميز بين الكلام والقول؛ إذ الكلام عنده ما كان يحمل معنى تاماً، والقول بخلاف ذلك، فالكلمة الواحدة يمكن أن تكون قولاً، يقول : "اعلم أن "قلت" إنّما وقعت في كلام العرب على أن يُحكى بها، وإنّما تحكي بعد القول ما كان كلاماً لا قولاً، نحو قلت : زيدٌ منطلق؛ لأنه يحسن أن تقول : زيدٌ منطلق، ولا تدخل "قلت"، وما لم يكن هذا أسقط القول عنه، وتقول : قال زيد إن عمراً خيرُ الناس، وتصديق ذلك قوله جلَّ ثناؤه : "وإذ قالت الملائكة يا مريم إن الله اصطفاك" [11]، ولولا ذلك لقال : أنّ الله" [12].

ويرى ابن جني أن الكلام عند سيبويه" ما كان من الألفاظ قائماً برأسه، مستقلاً بمعناه، وأن القول عنده بخلاف ذلك، إذ لو كانت حال القول عنده حال الكلام لما قدم الفصل بينهما، ولما أراك فيه أن الكلام هو الجمل المستقلة بأنفسها الغانية عن غيرها، وأن القول لا يستحق هذه الصفة من حيث كانت الكلمة الواحدة قولاً، وإن لم تكن كلاماً، ومن حيث كان الاعتقاد والرأي قولاً" [13]

وتقوم الجملة عند سيبويه على عنصرين لا يكتمل المعنى إلا بهما هما المسند والمسند إليه، وقد عرفهما سيبويه بأنهما "مالا يغنى واحد منهما عن الآخر، ولا يجد المتكلم منه بداً، فمن ذلك الاسم المبتدأ والمبني عليه وهو قولك عبد الله أخوك، وهذا أخوك، ومثل ذلك يذهب عبد الله، فلا بد للفعل من الاسم كما لم يكن للاسم الأول بدٌّ من الآخر في الابتداء، ومما يكون بمنزلة الابتداء قولك : كان عبد الله منطلقاً وليت زيداً منطلقٌ؛ لأنّ هذا يحتاج إلى ما بعده كاحتياج المبتدأ إلى ما بعده" [14]

فالإسناد عنده يكون بين المبتدأ والخبر، وبين الفعل والفاعل، وبين اسم كان وخبرها، وبين اسم ليت وخبرها.

والمسند عنده هو المبتدأ، والمسند إليه هو المبنيّ عليه أي الخبر، يقول : "فالمبتدأ مسند، والمبنيّ عليه مسندٌ إليه" [15]

ويقول في موضع آخر : "فالمبتدأ كل اسم ابتدئ ليُبنى عليه كلام، فالمبتدأ الأول، والمبني ما بعده عليه فهو مسند ومسند إليه" [16]

وهذا خلاف ما سار عليه النحويون بعده من أن المبتدأ هو المسند إليه، والخبر هو المسند في الجملة الاسمية، أما في الجملة الفعلية فالفعل مسند والفاعل مسند إليه.

## الجملة والمعنى النحوي – الدلالي :

ثمة تفاعل وتأثير متبادل بين العناصر النحوية والعناصر الدلالية في الجملة، وقد اهتم سيبويه بالمعنى كثيراً إلى جانب اهتمامه بنظام تركيب الجملة، فقد قسم الكلام إلى قسمين؛ مستقيم ومحال، فقال في (باب الاستقامة من الكلام والإحالة) : "فمنه مستقيم حسن، ومحال، ومستقيم كذب، ومستقيم قبيح، وما هو محال كذب، فأما المستقيم الحسن فقولك : أتيتك أمسِ، وسآتيك غداً، وأما المحال فأن تنقض أول كلامك بآخره، فتقول : أتيتك غداً، وسآتيك أمس، وأما المستقيم الكذب فقولك : حملتُ الجبل، وشربت ماء البحر، ونحوه، وأما المستقيم القبيح فأن تضع اللفظ في غير موضعه، نحو قولك : قد زيداً رأيت، وكي زيداً يأتيك، وأشباه هذا، وأما المحال الكذب فأن تقول : سوف أشرب ماء البحر أمس" [17]

فالكلام المستقيم عنده هو المستقيم استقامة نحوية ودلالية، فكل جملة صحيحة نحوياً تعد جملة مستقيمة والحكم على هذه الجملة بالحسن أو الكذب يتعلق بالمعنى الذي تؤديه.

ويظهر اهتمامه بالمعنى النحوي– الدلالي بأمثلته التي ذكرها عن اتساع الكلام والاختصار والإيجاز ورأى بعض الدارسين أن مفهوم الاتساع عند سيبويه لا يبتعد كثيراً عن مفهوم المجاز عند البلاغيين، فقد قال د. عبد العظيم المطعني: إنّ سيبويه "لم يزل يردِّد هذا المصطلح الجديد في ثنايا كتابه على ما فيه مجاز وعلى ما ليس فيه مجاز من أساليب اللغة، وخرّج على هذا الفهم مئات الصور من كلام العرب، وإطلاق الاتساع على المجاز واقع موقعه من الصحة والقبول، فأحد روافد اتساع اللغة وثرائها هو المجاز، بل إنه من أعظم تلك الروافد عمقاً وتدفقاً وصفاء" [18]

ورأى د. أحمد سعد محمد أن سيبويه قد تعرض لمفهوم المجاز بوصفه معنى مقابلاً لجريان الألفاظ والتراكيب على أصل وضعها في الاستعمال، ودل عليه بأمثلته التي تواتر ذكرها في مصنفات البحث البلاغي الخالص، بل تكاد تحليلاته تقف بإزاء تحليلات البلاغيين لذلك النوع من المجاز، وهو وإن لم يذكر ذلك المصطلح فقد أجراه على مصطلح الاتساع الذي لا يبعد مفهومه في عرف البلاغيين كثيراً عن مصطلح المجاز إلا من حيث العموم والخصوص، بل ربما يرادفه في مجال التحليل أحياناً [19].

ففي (باب استعمال الفعل في اللفظ لا في المعنى لاتساعهم في الكلام، والإيجاز والاختصار) يقول سيبويه : "فمن ذلك أن تقول على قول السائل: كم صيد عليه؟ وكم غير ظرف لما ذكرت لك من الاتساع والإيجاز، فتقول: صيد عليه يومان، وإنما المعنى صيد عليه الوحش في يومين، ولكنه اتسع واختصر، ولذلك أيضاً وضع السائل كم غير ظرف" فقد أسند الفعل إلى زمانه الذي وقع فيه على سبيل الاتساع والتجوز، ومن شواهده على اتساع الكلام قوله تعالى : "واسأل القرية التي كنا فيها والعير التي أقبلنا فيها" [21]، إنما يريد : أهل القرية، فاختصر، وعمل الفعل في القرية كما كان عاملاً في الأهل لو كان هاهنا" [22]

وقوله تعالى : "ومثل الذين كفروا كمثل الذي ينعق بما لا يسمع إلا دعاء ونداء" [23]. فلم يشبِّهوا بما ينعق، وإنما شُبِّهوا بالمنعوق به، وإنما المعنى : مثلكم ومثل الذين كفروا كمثل الناعق والمنعوق به الذي لا يسمع، ولكنه جاء على سعة الكلام والإيجاز لعلم المخاطب بالمعنى. [24]

وعبارة سيبويه "لعلم المخاطب بالمعنى" تشير إلى تمييزه في الجملة بين الجانب الشكلي اللفظي، وبين الجانب الوظيفي الإعلامي، وإدراكه لدور المخاطب في الكلام، ويرى د. محمد حماسة عبد اللطيف أن هذه العبارة على بساطتها ووجازتها خطيرة الأبعاد في دلالتها النافذة، فقد يفهم أن مراد سيبويه أن يقول : إن سعة الكلام، أي الانتقال من مستوى إلى مستوى، أو التجاوز في إيقاع العلاقات النحوية بين ما لا تقع فيه عادة، أو إن شئت كسر قانون الاختيار بين المفردات بالطريقة المسموح بها لا يسوِّغه إلا فهم المخاطب [25].

وثمة ظواهر وأساليب يَظهر فيها اهتمام سيبويه بالمعنى النحوي – الدلالي، منها :

## التقديم والتأخير :

ظاهرة التقديم والتأخير من الظواهر التعبيرية المهمة التي احتلت مكانة متميزة في الدراسات النحوية والبلاغية ، وإن اختلفت طريقة تناولها بين النحويين والبلاغيين، فالجملة العربية "لا تتميز بحتمية في ترتيب أجزائها، ورغم ذلك ترك لنا النحو رتباً تحفظ بالنسبة لهذه الأجزاء، والعدول عن هذه الرتب يمثّل نوعاً من الخروج عن اللغة النفعية إلى اللغة الإبداعية"[26].

وتتميز الكلمة في اللغة العربية بحرية التنقل ضمن الجملة، لأنها تحمل معها ما يدل على صفتها الإعرابية، وهذا لم يتح لغيرها من الكلمات في غير العربية، "والقيمة النحوية للكلمة الأجنبية إنما تتحدد بموضعها المخصص لها في الجملة، فإذا زحزحت عن مكانها خرجت عن صفتها، واتخذت لها صفةً أخرى يحددها موضعها الجديد" [27]

وقد تنبّه سيبويه لظاهرة التقديم والتأخير، ومالها من أثر دلالي عند حديثه عن الفاعل الذي يتعداه فعله إلى مفعوله، حيث يكون التقديم لما يكون بيانه أهم وأولى، يقول :"فإن قدَّمتَ المفعول وأخرت الفاعل جرى اللفظ كما جرى في الأوّل، وذلك قولك : ضربَ زيداً عبدُ الله، لأنك إنما أردت به مؤخراً في اللفظ، فمن ثمّ كان حدّ اللفظ أن يكون فيه مقدّماً، وهو عربيّ جيّد كثير، كأنهم إنما يقدّمون الذي بيانه أهم لهم، وهم ببيانه أعنى، وإن كانا جميعاً يهمّانهم ويعنيانهم"[28].

ويتقدم المفعول على فعله أيضاً للعناية والاهتمام، ففي (باب ما يكون فيه الاسم مبنياً على الفعل قُدِّم أو أُخِّر، وما يكون فيه الفعل مبنياً على الاسم)، يقول "فإذا بنيت الاسم عليه قلت : ضربتُ زيداً، وهو الحدّ؛ لأنك تريد أن تُعمله وتحمل عليه الاسم، كما كان الحدُّ ضربَ زيدٌ عمراً، حيث كان زيد أول ما تشغل به الفعل، وكذلك هذا إذا كان يعمل فيه، وإن قدَّمت الاسم فهو عربيٌّ جيّد كما كان ذلك عربياً جيداً، وذلك قولك : زيداً ضربتُ والاهتمام والعناية هنا في التقديم والتأخير سواء" [29].

والتقديم يكون لغير الاهتمام والعناية، كأن يكون لتنبيه المخاطب وتأكيد الكلام، فتقديم الاسم في الاستفهام يكون لتنبيه المخاطب، يقول :"وهذا باب من الاستفهام يكون الاسم فيه رفعاً؛ لأنك تبتدئه لتنبه المخاطب، ثم تستفهم بعد ذلك، وذلك قولك : زيدٌ كم مرّةً رأيته، وعبدُ الله هل لقيته" [30].

والتأخير يكون للتأكيد أو الشكّ بعد اليقين، ففي (باب الأفعال التي تُستعمل وتُلغى)، وهي ظنَّ وأخواتها، يقول : فإن ألغيتَ قلت : عبدُ الله أظنّ ذاهب، وهذا إخالُ أخوك، وفيها أرى أبوك، وكلما أردتَ الإلغاء فالتأخير أقوى، وكلٌّ عربيٌّ جيّد، وإنما كان التأخير أقوى؛ لأنه إنما يجيء بالشك بعدما يَمضي كلامه على اليقين، أو بعد ما يبتدئ وهو يريد اليقين، ثم يدركه الشك، كما تقول : عبدُ الله صاحبُ ذاك بلغني" [31]

فالمخالفة في ترتيب أجزاء الجملة تنبئ عن غرض ما، وهذا الغرض قد يكون توجيه التفات السامع إلى كلمة من الكلمات عن طريق إبراز هذه الكلمة إبرازاً يتحقق عنه تأثير ما، وهي فكرة قرّرها باسكال حينما صرّح بأن الكلمات المختلفة الترتيب يكون لها معنى مختلف، وأن المعاني المختلفة الترتيب يكون لها تأثيرات مختلفة [32].

## الحذف :

إن خصائص العربية لا تنحصر في ألفاظها ودلالتها، وإنما تتجلى أيضاً في تراكيبها وأساليبها، ومن أبرز هذه الخصائص "الإيجاز" الذي يعد من أهم سمات الكلام البليغ، واللغة العربية تتسم بالإيجاز، وتهتم به، وتسعى إلى تحقيقه، فهي تسقط من الألفاظ ما يدل عليه غيره، أو ما يعرف من سياق الكلام والحال، "وأصل بلاغتها في هذه الوجازة التي تعتمد على ذكاء القارئ والسامع، وتعول على إثارة حسّه، وبعث خياله، وتنشيط نفسه، حتى يفهم بالقرينة، ويدرك باللمحة، ويفطن إلى معاني الألفاظ التي طواها التعبير" [33]

فبلاغة الإيجاز ومزيته أنه "يزيد في دلالة الكلام عن طريق الإيحاء، وذلك أنه يترك على أطراف المعاني ظلالاً خفيفة يشتغل بها الذهن، ويعمل فيها الخيال حتى تبرز وتتلوَّن، وتتسع، ثم تتشعب إلى معانٍ أخر يتحمّلها اللفظ بالتفسير والتأويل" [34]

فالحذف يكسب اللغة جمالية خاصة تخرجها عن المألوف، وتمنحها عمقاً دلالياً، فبعض العناصر اللغوية يبرز دورها الأسلوبي بغيابها أكثر من حضورها.

وقد أشار سيبويه إلى أثر الحذف في الدلالة، وارتباطه بالمتكلّم والمخاطب، فدلالة السياق هي التي تدفع المتكلم إلى الحذف، يقول : هذا بابٌ يحذف منه الفعل لكثرته في كلامهم حتى صار بمنزلة المثل، وذلك قولك : "هذا ولا زَعَماتك"، أي : ولا أتوهّم زعماتك، ومن ذلك قول الشاعر، وهو ذو الرمة، وذكر الديار والمنازل :

ديارَ ميَّة إذ ميٌّ مساعفةٌ ولا يرى مثلها عجم ولا عَرَبُ [35]

كأنه قال : أذكرُ ديارَ ميَّةَ، ولكنه لا يذكر : "أذكر"، لكثرة ذلك في كلامهم، واستعمالهم إياه، ولما كان فيه من ذكر الديار قبل ذلك،ولم يذكر : ولا أتوهّم زعماتك لكثرة استعمالهم إياه، ولاستدلاله مما يرى من حاله أنه ينهاه عن زعمه.[36]

لقد علّل الحذف بما يدعمه من سياق الحال، والسياق اللغوي، وكثرة الاستعمال، وكثرة الاستعمال في الكلام تعني "ارتباط التعبير بدلالته، وإلف هذه الدلالة حتى إنّ ذكر بعض التراكيب كاف في تذكرّ هذه الدلالة المألوفة المقترنة به" [37]

ويكثر حذف الفعل في باب الإغراء والتحذير اعتماداً على القرائن المقالية والحالية، يقول في (باب ما جرى منه على الأمر والتحذير) : "وذلك قولك إذا كنت تحذِّر : إياك، كأنك قلت : إياك نحِّ، وإياك باعد، وإياك اتّق" [38]

وبعد أن أورد أمثلة عديدة على حذف الفعل في هذا الباب قال : "وإنما حذفوا الفعل في هذه الأشياء حين ثنّوا لكثرتها في كلامهم، واستغناء بما يرون من الحال، وبما جرى من الذكر" [39]

ويحذف الفعل ثناء وتعظيماً ومدحاً. من ذلك قول ذي الرمة : [40]

لقد حملت قيسُ بن عيلانَ حربَها على مستقلٌّ للنوّائب والحربِ

أخاهاّ إذا كانتْ عضاضاً سما لها على كلِّ حالٍ من ذَلولٍ ومن صعبِ

فقد نصب (أخاها) على المدح والثناء والتعظيم، و"زعم الخليل أن نصب هذا على أنك لم ترد أن تحدِّث الناس ولا من تخاطب بأمر جهلوه، ولكنهم قد علموا من ذلك ما قد علمتَ، فجعله ثناء وتعظيماً، ونصبه على الفعل".[41]

ويحذف الفعل أيضاً للشتم، وهذا ما ذكره سيبويه في (باب ما يجري من الشتم مجرى التعظيم وما أشبهه) قال : "تقول : أتاني زيدٌ الفاسقَ الخبيثَ؛ لم يرد أن يكرّره، ولا يعرّفك شيئاً تنكره، ولكنه شتمه بذلك" [42]

من ذلك قوله تعالى : "وامرأتُه حمالةَ الحطب" [43]، كأنه قال : أذكر حمالةَ الحطب شتماً لها، وإن كان فعلاً لا يستعمل إظهاره. [44]

## الذكر والزيادة :

علاقة الحذف بحدودها البلاغية لا يمكن استيعابها إلا في ضوء العلاقة المقابلة وهي الذكر، والذكر يتصل بجوانب ذاتية ترتبط في أهميتها بالحال والمقام، كما تشد دلالتها المتكلم إليها أحياناً، ثم تنطلق لتتصل بالمتلقي أحياناً أخرى، كما ترتبط في بعض الأحيان بطبيعة الصياغة ذاتها، وأجزاء التركيب تأخذ حقها من التساوي في أهمية الذكر كما أخذته في أهمية الحذف.[45]

وسيبويه لم يهتم كثيراً بالذكر؛ لأنه الأصل في الكلام، وللأفعال عنده قواعد في الإضمار والإظهار يقول : "فاعرف فيما ذكرتُ لك أنّ الفعل يجري في الأسماء على ثلاثة مجارٍ : فعل مظهر لا يحسن إضماره وفعل مضمر مستعمل إظهاره، وفعل مضمر متروك إظهاره، فأما الذي لا يحسن إضماره فإنه أن تنتهي إلى رجلٍ لم يكن في ذكرِ ضرْبٍ، ولم يخطر بباله، فتقول : زيداً، فلا بد له من أن تقول له : اضربْ زيداً، وتقول له : قد ضربتَ زيداً، أو يكون موضعاً يقبح أن يعرَّى من الفعل نحو : أن، وقد، وما أشبه ذلك، [46]

ومما يدخل ضمن باب الذكر ما يسمّى ضمير الفصل الذي يأتي للتوكيد، يقول : "وإذا قلت : كان زيدٌ أنتَ خيرٌ منه، وكنتُ أنا يومئذ خيرٌ منك، فليس إلا الرفع، لأنك إنما تفصل بالذي تعني به الأول إذا كان ما بعد الفصل هو الأول وكان خبرَه، ولا يكون الفصل ما تعني به غيره، ألا ترى أنك لو أخرجت (أنت)، لاستحال الكلام وتغيّر المعنى، وإذا أخرجت (هو) من قولك : كان زيد هو خيراً منك لم يفسد المعنى" [47]

أما الزيادة فهي إحلال عنصر دخيل على التركيب يقطع بين عناصره الأساسية، ويحرّكها من موضعها الأصيل إلى موضع جديد تستقرّ فيه، فتتلوّن الدلالة، ويتغيّر المعنى نتيجة هذا التحريك. [48]

ومن الزيادة يذكر سيبويه زيادة الكاف في (رويد) التي تأتي لتبين المخاطب المخصوص، فتزاد خوف الالتباس، وتحذف لعلم المخاطب، كما تأتي للتوكيد، يقول : "واعلم أن رويداً تلحقها الكاف، وهي في موضع افعلْ، وذلك قولك : رُويدَك زيداً، ورُويدَكُم زيداً، وهذه الكاف التي لحقت رويداً إنما لحقت لتبيّن المخاطب المخصوص؛ لأن رُوَيدَ تقع للواحد والجميع، والذّكر والأنثى، فإنما أدخل الكاف حين خاف التباس مَنْ يعني بمن لا يعني، وإنما حذفها في الأوّل استغناء بعلم المخاطب أنه لا يعني غيره، فلحاق الكاف كقولك : يا فلانُ، للرجل حتّى يقبلَ عليك، وتركها كقولك للرجل : أنت تفعل، استغناءً بإقباله عليك، وقد تقول أيضاً : رُويدَك، لمن لا يُخاف أن يلتبسَ بسواه، توكيداً، كما تقول للمقبل عليك المنصِت لك : أنت تفعل ذاك يا فلان توكيداً" [49]

وثمّة حروف تزاد في الكلام لتؤدي دلالات مختلفة أهمها التوكيد، من هذه الحروف الباء، ومن، ولا وما، وأن، وسواها.

## التعريف والتنكير :

لقد عد سيبويه النكرة أصلاً؛ لأنها أشدُّ تمكّناً من المعرفة، فالأصل في الأشياء أن تكون نكرة ثم تعرّف يقول : "واعلم أن النكرة أخفّ عليهم من المعرفة، وهي أشدُّ تمكناً؛ لأن النكرة أوّل، ثم يدخل عليها ما تُعرَّف به فمن ثمّ أكثر الكلام ينصرف في النكرة" (50)

وربط بين التعريف والتنكير وطبيعة المخاطب، يقول في (باب تخبر فيه عن النكرة بنكرة) : "وذلك قولك ما كان أحد مثلك، وما كان أحد خيراً منك، وما كان أحد مجترئا عليك، وإنما حَسُن الإخبار هنا عن النكرة حيث أردت أن تنفي أن يكون في مثل حاله شيءٌ أو فوقه؛ لأن المخاطب قد يحتاج إلى أن تعلمه مثل هذا وإذا قلت : كان رجلٌ ذاهباً، فليس في هذا شيءٌ تعلمه كان جهله، ولو قلت : كان رجلٌ من آل فلان فارساً حَسُنَ لأنه قد يحتاج إلى أن تعلمه أن ذاك كان في آل فلان، وقد يجهله، ولو قلت : كان رجلٌ في قومٍ عاقلاً، لم يحسن؛ لأنه لا يستنكر أن يكون في الدنيا عاقلٌ، وأن يكون من قوم، فعلى هذا النحو يحسن ويقبح"(51)

وعلى المتكلم أن يبدأ كلامه بما هو معروف عند المخاطب ثم يذكر الخبر،ولا يجوز أن يبدأ بنكرة؛ لأن ذلك سيؤدي إلى اللبس، يقول : "واعلم أنه إذا وقع في هذا الباب نكرة أو معرفة فالذي تشغل به كان المعرف لأنه حدّ الكلام؛ لأنهما شيء واحد، وليس بمنزلة قولك : ضربَ رجلٌ زيداً؛ لأنهما شيئان مختلفان" (52)

وقد تابعه المحدثون في هذا الرأي، منهم د. عبد القادر حسين الذي يرى أن بلاغة الكلام ومراعاته مقتضى حال المخاطب لن تتحقق إلا إذا ابتدأ المتكلم بالمعرفة، يقول : "فمدار الأمر أن المخاطب يريد أن يفهم، وأن يعرف شيئاً جديداً كان مجهولاً لديه، وعلى المتكلم أن يراعي هذه الحاجة، ويلبيها له، ولن يتحقق للكلام أن يكون له مدخل من البلاغة، ومراعاة لمقتضى حال المخاطب، إلا إذا ابتدأ بالمعرفة، ولو أنه بدأ بنكرة لخرج من دائرة الحسن، فضلاً عن أن يكون كلامه مستقيماً" (53)

ويظهر عنصر الدلالة في التعريف والتنكير فيما يسمّى بالإضافة اللفظية، فثمة أسماء معرفة بأل أو بالإضافة إلى معرفة، ولكنها نكرة من حيث الدلالة، وتعامل معاملتها فتوصف بنكرة، أو توصف بها النكرة يقول: "وممّا يكون مضافاً إلى المعرفة، ويكون نعتاً للنكرة، الأسماء التي أخذت من الفعل فأريد بها معنى التنوين من ذلك : مررت برجلٍ ضاربك، فهو نعت على أنه سيضربه، كأنك قلت : مررت برجلٍ ضارب زيداً، ولكن حذف التنوين استخفافاً" (54)

وللتعريف دلالات كثيرة منها التعريف بالمجهول، أو الفخر، أو التهديد، أو الوعيد، وسوى ذلك مما يعرف من السياق، يقول : "وقد تقول : هو عبدُ الله، فاخراً أو مُوعداً، أي اعرفني بما كنتَ تعرف، وبما كان بلغك عني، كما يفسّر الحالَ التي كان يعلمه عليها، أو تبلغه، فيقول : أنا عبدُ الله كريماً جواداً، وهو عبد الله شجاعاً بطلاً" (55)

## دور الإيقاع في تحديد معنى الجملة :

يرى بعض الدارسين أن النحويين اهتّموا بدور المتلقي لا دور المتكلِّم؛ إذ جعلوا منهجهم في دراسة بناء الجملة يبدأ من المبنى للوصول إلى المعنى، أي في اتجاه معاكس لما يسير فيه نظام الحدث الكلامي في عملية الاتصال اللغوي حسب النظرة الحديثة. (56)

لكننا نرى أنهم غير مصيبين في ذلك إلى حدٍّ بعيد، فللمتكلم دور كبير في تحديد معنى الجملة بوضعها في إطارها الصوتي الملائم، فالتنغيم أو التلوين الموسيقي يؤدي دوراً مهماً في التفريق بين معاني الجمل كالخبرية والاستفهامية مثلاً، فقد تكون الجملة خبرية في المعنى، وهي تحتوي على أداة استفهام في اللفظ، وقد تكون استفهامية دون أن تحتوي على أداة استفهام.

فالجمل العربية تقع في صيغ وموازين تنغيمية هي هياكل من الأنساق النغمية ذات أشكال محددة فالهيكل التنغيمي الذي تأتي به الجملة الاستفهامية وجملة العرض غير الهيكل التنغيمي لجملة الإثبات، وهنّ يختلفن من حيث التنغيم عن الجملة المؤكدة.

ولكل جملة صيغة تنغيمية خاصة، والصيغة التنغيمية هي منحنى نغمي خاص بالجملة يعين على الكشف عن معناها النحوي، والتنغيم في الكلام يقوم بوظيفة الترقيم في الكتابة، غير أن التنغيم أوضح من الترقيم في الدلالة على المعنى الوظيفي للجملة. (57)

ويقوم التنغيم بدور دلالي كبير يساعد في تفسير الجملة تفسيراً صحيحاً، و"يعدّ قرينة صوتية كاشفة عن اختيار المتكلّم لنوع معين من أنواع التفسير النحوي الدلالي، وهو المسؤول في كثير من الأحيان عن تحديد عناصر الجملة المكونة لها" (58)

وقد تنبّه سيبويه إلى دور التنغيم في تحديد المعنى، فأشار إلى أن ثمة جملاً خبرية يراد بها معنى الجمل الإنشائية، من ذلك ما ذهب إليه في باب الأمر والنهي، فقال : "تقول زيداً قطع اللهُ يده، وزيداً أَمرَّ الله عليه العيش؛ لأنّ معناه معنى زيداً ليقطع اللهُ يده" (59)

ومما جاء خبراً، وفيه معنى الأمر ما نقله سيبويه في (باب الحروف التي تنزل بمنزلة الأمر والنهي لأن فيها معنى الأمر والنهي)، يقول : "... ومثل ذلك : اتّقى اللهَ امرؤ وفعلَ خيراً يُثب عليه؛ لأن فيه معنى ليتّق اللهَ امرؤ وليفعل خيراً، وكذلك ما أشبه هذا" (60)

وتكون الجملة استفهامية في اللفظ، ولا تحمل معنى الاستفهام، وإنما معناها التوبيخ الذي يعرف بالتنغيم الصوتي الذي يؤديه المتكلم، ففي (باب ما جرى من الأسماء التي لم تؤخَذْ من الفعل مجرى الأسماء التي أخذت من الفعل)، يقول : "وذلك قولك : أتميمياً مرةً وقيسياً أخرى، وإنما هذا أنّك رأيت رجلاً في حال تلوّن وتنقّل فقلت: أتميمياً مرةً وقيساً أخرى، كأنك قلت : أتحوّل تميمياً مرةً وقيسياً أخرى، فأنت في هذه الحال تعمل في تثبيت هذا له، وهو عندك في تلك الحال في تلوّن وتنقّل، وليس يسأله مسترشداً عن أمرٍ هو جاهلٌ به ليفهمه إياه ويخبره عنه، ولكنه وبّخه بذلك" (61)

وهكذا نرى أن التنغيم في نطق الجملة ينقلها من باب نحوي إلى باب نحوي آخر، ويظهر ذلك بارتفاع الصوت وانخفاضه أثناء النطق بها للتعبير عن معانٍ مختلفة في نفس الإنسان، فالجملة قد تعتمد على التنغيم المصاحب لنطقها لتبين معناها دون أن يكون في تركيبها ما يدلّ على هذا المعنى.

## خاتمة :

مما سبق نرى أنّ سيبويه كان على وعي تام بمفهوم الجملة، وإن لم يذكر المصطلح إلاّ بمعناه اللغوي مكتفياً بمصطلح الكلام للدلالة على الجملة، والجملة عنده تقوم على عنصرين هما المسند والمسند إليه، وفي دراسته للجملة اهتمّ بالعناصر النحوية، والعناصر الدلالية، يظهر ذلك في حديثه عن الاتساع في الكلام والاختصار، والإيجاز.

ومفهوم الاتساع عنده يقترب كثيراً من مفهوم المجاز عند البلاغيين. وميز في الجملة بين الجانب الشكلي اللفظي، وبين الجانب الوظيفي الإعلامي مبيناً دور المخاطب في الكلام.

وتنبه لكثير من الظواهر، وأثرها الدلالي في الجملة كالتقديم الذي يكون للعناية والاهتمام، وتنبيه المخاطب، والتأخير الذي يكون للتأكيد أو الشك بعد اليقين.

والحذف الذي تدفع إليه دلالة سياق الحال، والسياق اللغوي، وكثرة الاستعمال في الكلام.

والزيادة تكون للتوكيد، وربط بين التعريف والتنكير وطبيعة المخاطب، وأشار إلى دور التنغيم في تحديد معنى الجمل.

## الهوامش:

1- سيبويه، الكتاب 1 : 217
2- السابق 1 : 22
3- السابق 2 : 88
4- السابق 1 : 149
5- السابق 1 : 20
6- السابق 1 : 24
7- السابق 1 : 53
8- السابق 1 : 217
9- السابق 1 : 26
10- السابق 1 : 101
11- سورة آل عمران : 42
12- الكتاب 1 : 122
13- ابن جني، الخصائص 1 : 19
14- الكتاب 1 : 23
15- السابق 2 : 78
16- السابق 2 : 126
17- السابق 1 : 25-26
18- د. عبد العظيم المطعني، المجاز في اللغة والقرآن الكريم بين المنع والإجازة 1 : 91
19- د. أحمد سعد محمد، الأصول البلاغية في كتاب سيبويه وأثرها في البحث البلاغي ص 153.
20- الكتاب 1 : 211
21- سورة يوسف : 82
22- الكتاب 1 : 212
23- سورة البقرة : 171
24- الكتاب 1 : 212
25- د. محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة ص 87
26- د. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 329
27- د. مهدي المخزومي، في النحو العربي قواعد وتطبيق ص 87.
28- الكتاب 1 : 34
29- السابق 1 : 80-81
30- السابق 1 : 127
31- السابق 1 : 119
32- د. عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي ص 213

33- د. محمد أبو موسى، خصائص التراكيب ص 111
34- أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة ص 99
35- ديوان ذي الرمة 1 : 23، رواية الديوان : ديارُ ميَّةَ إذ ميٌّ تساعفنا
36- الكتاب 1 : 280
37- د. محمد حماسة عبد اللطيف، من الأنماط التحويلية في النحو العربي ص 25
38- الكتاب 1 : 273
39- السابق 1 : 275
40- من شواهد الكتاب 2 : 95، البيتان غير موجودين في الديوان.
41- الكتاب 2 : 65-66
42- السابق 2 : 70
43- سورة المسد : 4
44- الكتاب 2 : 70
45- د. محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب ص 161
46- الكتاب 1 : 296-297
47- السابق 2 : 394-395
48- د. محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب ص 149
49- الكتاب 1 : 244
50- السابق 1 : 22
51- السابق 1 : 54
52- السابق 1 : 48
53- د. عبد القادر حسين، أثر النحاة في البحث البلاغي، ص 103
54- الكتاب 1 : 425
55- السابق 2 : 80
56- د. مصطفى حميدة، نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، ص 20
57- د. تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها ص 226
58- د. محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة، ص 117
59- الكتاب 1 : 142
60- الكتاب 3 : 100
61- الكتاب 1 : 343

# المراجع:

.....


1- القرآن الكريم.

2- ابن جني، أبو الفتح عثمان، *الخصائص*، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية.

3- حسان، تمام، *اللغة العربية؛ معناها ومبناها*، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، 1973م

4- حسين، عبد القادر، *أثر النحاة في البحث البلاغي*، دار نهضة مصر، 1985م

5- حميدة، مصطفى، *نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية*، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، الطبعة الأولى، 1997م

6- ذو الرمة، *ديوان ذي الرمة*، شرح الإمام أبي نصر أحمد حاتم الباهلي، رواية الإمام أبي العباس ثعلب، تحقيق عبد القدوس أبو صالح، مطبوعات مجمع اللغة العربية – دمشق 1392 هـ – 1972م.

7- راضي، عبد الحكيم، *نظرية اللغة في النقد العربي*، مكتبة الخانجي، مصر.

8- الزيات، أحمد حسن، *دفاع عن البلاغة*، عالم الكتب – القاهرة، الطبعة الثانية، 1967م

9- سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، *الكتاب*، تحقيق د. عبد السلام محمد هارون، عالم الكتب – بيروت.

10- عبد اللطيف، محمد حماسة، من الأنماط التحويلية في النحو العربي، مكتبة الخانجي – القاهرة، الطبعة الأولى، 1990م.

11- عبد اللطيف، محمد حماسة، *النحو والدلالة؛ مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي*، دار الشروق – القاهرة، الطبعة الأولى، 1420 هـ – 2000م

12- عبد المطلب، محمد، *البلاغة والأسلوبية*، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، الطبعة الأولى، 1994م

13- عبد المطلب، محمد، *جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم*، مكتبة الحرية الحديثة – جامعة عين شمس، 1984م

14- محمد، أحمد سعد، *الأصول البلاغية في كتاب سيبويه وأثرها في البحث البلاغي*، مكتبة الآداب – القاهرة، الطبعة الأولى، 1419 هـ – 1999م

15- المطعني، عبد العظيم، *المجاز في اللغة والقرآن الكريم بين المنع والإجازة*، مكتبة وهبة – القاهرة، الطبعة الأولى، 1985م.

16- المخزومي، مهدي، *في النحو العربي قواعد وتطبيق*، دار الرائد العربي – بيروت، الطبعة الثانية، 1406 هـ – 1986م.

17- أبو موسى، محمد، *خصائص التراكيب؛ دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني*، مكتبة وهبة . القاهرة، الطبعة الثالثة، 1980م . 1400هـ

مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (25) العدد (19)2003
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research- Arts and Humanities Science Series Vol (25) No (19) 2003

# مفهوم القافية في ديوان الجاهلية

الدكتور عبد الكريم يعقوب*
سهام صقر**

(قبل للنشر في 2003/6/19)

## □ الملخّص □

يستقري هذا البحث دالّ (القافية) في منطوق شعراء الجاهلية، فيبين الأواصر الرابطة بين معناه المعجمي ومعناه الاصطلاحي، ويلاحظ جملةً من تفاصيل نشوئه، وتكوّنه، ومخاضه قبيل أن يغدو اصطلاحاً عروضياً.

وبانتحاء هذا السمت من رصد الشواهد واستقرائها وتصنيفها، يضيء البحث الحبل السري الذي يصل مفهوم (القافية) بالهجاء؛ إذ يرصد نحو سبعة وأربعين شاهداً، جاء هذا المصطلح في أكثر من نصفها دالاً على قصائد الهجاء، مشبَّهاً بالسيف والحجارة والسِّهام، مصحوباً بأفعال الرمي والقذف أو التّقافي، فضلاً عن دلالته في بقية الشواهد على القصائد الجياد، وقصائد التفاخر والفخر، وهذه –جميعاً– تفترض سياقاً مقامياً، هو أشبه بهجاء الخصوم، أو الانتقاص منهم، أو إثبات الجدارة والتفوق في رد فعل سابق على ما يمكن أن يأتوه من فعل هجائي.

وأما القليل الدّالّ على قول الشعر، ونظم القصائد، والمدح، والاعتذار، والغزل، وآخر البيت الذي بُنيت عليه القصيدة، فيُظهر تنويعاتٍ على القصائد الجياد، تنتهي بدلالة عروضية ترهص للاختصاص الذي سينتقل من خلاله، دالّ "القافية" من كونه مصطلحاً شعرياً، ليغدو مصطلحاً عروضياً. وبذلك يجلو البحث جانباً مهماً من مفهوم الشعر لدى شعراء الجاهلية؛ من حيث الماهية، والأداة، والوظيفة.

مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (25) العدد (19)2003
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research- Arts and Humanities Science Series Vol (25) No (19) 2003

* أستاذ في قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية.
** طالبة دكتوراه في قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية.

# The Term" Al -QAFIYA "In Pre-Islamic Poetry

**Dr. Abdul Kareem Yaqoob**[*]
**Siham Saqr**[**]

**(Accepted 19/6/2003)**

## □ ABSTRACT □

This research investigates the meaning of "al-Qafiya" (the rhyme) in the pre-Islamic poetry. It shows the relationship between its dictionary meaning and idiomatic meaning, and it outlines a set of its evolutionary developmental details formation and birth before it has become a prosodic technical term.

Taking this side of observing, investigating and classifying evidence, this research highlights the significant relationship between the expression" al-Qafiya" and satire, it observes about forty seven cases, in more than half of which, this term occurs indicating satirical poems, and likened to the sword, stones, and arrows, accompanied with verbs of throwing، casting or hitting one another, apart from indicating, in the remaining cases, excellent poems، boasting and glorification, all of which assume a contextual situation which is similar to satirizing enemies and belittling them, or proving merit and excellence in an earlier reaction to the enemy's expected act of satire.

But the smallest set of cases which refer to poetizing, eulogizing, apologizing, romancing، and end of the line upon which the poem is built, all show variations in the excellent poems, which end up with a prosodic meaning، supporting the specialization through which the signifier "al-Qafiya" moves from its being a poetic term into a prosodic term. In this sense, the research clarifies an important aspect of the expression of the poetry of he pre-Tslamic poets, in its form ،tools and function.

[*] **Professor At The Department Of Arabic, Faculty Of Arts And Humanities, Tishreen University, Lattakia, Syria.**
[**] **Postgraduate Student At The Department Of Arabic, Faculty Of Arts And Humanities, Tishreen University, Lattakia, Syria.**

## مقدمة:

دُرست (القافية) دراسات وافية، أحاطت بمصطلحها، وبمفهومها عند علماء العروض واللغويين قديماً وحديثاً. بيد أن التربة الخصبة التي احتضنت بذرتها، وبعثت روحها في نسغها، ظلت قاب قوسين من البحث، أو كادت. فقد عاين هذا المصطلح الشعري تاريخاً طويلاً في بيئة شعراء الجاهلية، قبل أن يغدو اصطلاحاً عروضياً.

وبذلك لا يقدم هذا البحث بعض نتائجه مسوغاتٍ لقيامه، بقدر ما يقر بحقيقة طال تجاهلها، فقد جاء في دراسة معاصرة أنه " ثمة حقيقة يكاد ينعقد عليها الإجماع، وهي أن كثيراً من (عيوب القافية) وغيرها من مصطلحات القافية، كانت خبرة عربية قائمة قبل الخليل، سواء بمعناها، أو بذات المصطلح الذي أخذه علماء العروض بعد ذلك"[1]. وقديماً قال ابن فارس: ((فإن قال قائل: فقد تواترت الروايات بأن أبا الأسود الدؤلي أول من وضع العربية (النحو)، وأن الخليل بن أحمد أول من تكلم في العروض قيل له: نحن لا ننكر ذلك بل نقول: إن هذين العلمين قد كانا قديماً وأتت عليهما الأيام، وقلا في أيدي الناس، ثم جددهما هذان الإمامان))[2].

بيد أن هاتين الإشارتين العامتين لم تلقيا –بعد– من الاهتمام ما تستحقان، فإذا استثنينا دراسة مغربية حديثة تناولت " مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين"[3]، أمكننا القول إن الميدان بكر معروفه أقل من مجهوله، على الرغم مما ينطوي عليه من فرائد، ويغري به من ثمار معرفية غنية. مع ملاحظة أن هذه الدراسة الحديثة أخلصت للموروث الإسلامي، ومرت بإرث الجاهليين مروراً شبه عابر؛ من حيث قصرت في رصد الشواهد واستنطاقها وتأويلها وتصنيفها، ولا غرو، فهي دراسة معجمية أكثر منها دلالية أدبية وهي إسلامية التوجّه أكثر منها جاهلية؛ فقد درست أربعة وعشرين شاهداً فقط من شواهد هذا البحث التي تتجاوز السبعة والأربعين شاهداً.

ونظراً لأن الميدان يتسع يحاول هذا البحث تأصيل مصطلح القافية في تربته الجاهلية، محاولاً أن يحرض على أبحاث أخرى تختص بالعروض وبعيوب القافية، فهما أليق ببحث يتناول صناعة الشعر، مقاييسه وأدواته.

## الدراسة:

ذهب علماء اللغة والعروضيون – قديماً– في تحديد القافية مذاهب؛ منها: تسمية الرويّ قافيةً، وما بين آخر حرف في البيت إلى أول حرف ساكن يسبقه مع الحركة التي قبل الساكن قافيةً، والكلمة التي فيها القافية قافيةً، والبيت كله قافية، والقصيدة قافيةً[4]؛ فقال ابن جني: ((وعندي أن تسمية الكلمة والبيت والقصيدة قافيةً إنما هي على إرادة (ذو القافية)))[5]. وذلك أن القافية من كل شيء: آخره. فهي آخر بيت الشعر. وهي أيضا ما يقفو البيت؛ لأن قفّى: أتبع، ولأن بعضها يتبع أثر بعض[6]. وقال المرزوقي: (( القافية: آخر البيت المشتمل على ما بُني عليه القصيدة)).[7] وهذان المبدآن اللذان أشار إليهما ابن جنّي والمرزوقيّ– وهما: تسميتهم لذي القافية (قافية)، وتسميتهم ما بُنيت عليه القصيدة (قافية) – يفسّران لنا ما نراه لدى شعراء الجاهلية من اتساع في استخدام هذا المصطلح الذي كان يعني لغة: آخر الشيء أو تابعه. فقد وجدناهم يعبّرون (بالقافية) عن كلٍّ من:

## قصائد الهجاء، وأبياته:

فمن الجلي أن ثمة أواصر قربى متينة بين مفهوم (القافية) –عند شعراء الجاهلية– وقصيدة الهجاء، من حيث النشأة والماهية والوظيفة، فقد زعم شاعرهم التغلبي حَلْبَس بن عمرو أنه محصن ضد الهجاء، منيع من قوافي الخصوم، فهي ترتدّ عن صدره ارتداد الفؤوس العظيمة عن الحديد، كما ينص قوله:[8]

| | | |
|---|---|---|
| وَزَلَّتْ قَوافي الطِّمِّ عنّي كأنّها | | صَواقِيرُ تنبو عن حديدٍ وجَنْدَلِ |

فبدايات استخدامهم لها –كما انتهت إلينا – تدل دلالة شبه متفق عليها، على التماهي بينها وبين الهجاء وما رادفه من معاني الطعن، واللدغ، والضرب، والرمي، وإصابة المقاتل. حتى ليخيل إلى المتلقي أن القوافي أسلحة هجائية مقصدة، أو أفاعٍ كما يوحي القول المنسوب إلى الأخنس بن شهاب التغلبي[9]:

| | | |
|---|---|---|
| وقافيةٍ كأنَّ السُّمَّ فيها | | وليس سليمُها أبداً بنامي |
| صَرَفْتُ بها لسانَ القومِ عنكم | | فَخَرَّتْ للسَّنابِكِ والحَوامي |

وقد تكون نهشة الأفعى المميتة للخصوم، فتلك أقصر السبل لإسكاتهم وكف ألسنتهم وإصابة مقاتلهم. ولذلك قال طرفة بن العبد يتهدد سارقي إبله، والقاعدين عن إغاثته؛ بقصائد هجاء أدق من الإبر، وأقدر على عبور المضايق ووخز المواجع[10]:

| | | |
|---|---|---|
| رأيتُ القوافي يَتَّلِجْنَ مَوالجاً | | تَضايَقُ عنها أنْ تَوَلَّجَها الإبَرْ |

يريد القصائد أو الأبيات من قصيدة الهجاء. وكذلك الحال في قول الأعشى[11]:

| | | |
|---|---|---|
| ساقَ شعري لهم قافيةً | | وعليهم صار شعري دَمْدَمَهْ |

فهذا الشعر الذي نزل بالخصوم تدميراً، قد ساق لهم قصيدة هجاء، أو أبياتاً منها. وتهدد علقمة بن عُلاثة الأعشى، فقال الأعشى يرد عليه بمثل ما تهدده، ويعده بقصائد هجاء أكثر، تكون أشد إيلاماً، فتظهر في جلده كالرقعة التي يزاد بها عرض القميص[12]:

| | | |
|---|---|---|
| فإن تتعدني أتعدك بمثلها | | وسوف أزيد الباقيات القوارصا |
| قوافي أمثالا يوسعن جلده | | كما زدت في عرض القميص الدخارصا |

وبمثل هذه القصائد التي تذهب مذهب الأمثال يتوعد بني عبدان وشاعرهم جُهْنَّام –الذي هجا الأعشى قبل – بقوله[13]

| | | |
|---|---|---|
| إليكمْ قبلَ تجهيزِ القوافي | | تَزورُ المُنْجِدينَ معَ الرّياحِ |

ضامناً لها سيرورة الرياح إلى نجد. كما ضمن زهير بن أبي سلمى زيارتها لبني عُليم حيث حلّوا، إذ قال يحذرهم ويعيبهم في رجل استنصره عليهم:[14]

| | | |
|---|---|---|
| ولـــــولا أنْ ينـــــالَ أبـــــا طُرَيـــــفٍ | | أَثـــــامٌ، مـــــن مَـــــليكٍ، أو لـــــحاءُ |
| لقـــــد زارتْ بيـــــوتَ بنـــــي عُلَيـــــمٍ | | مـــــنَ الكلمـــــاتِ، أعســـــاسٌ، مِـــــلاءُ |

وروى أبو عمرو هذا البيت:

| | | |
|---|---|---|
| لأَوْرَدَكُـــــمْ قـــــوافيَ مُحْكَمـــــاتٍ | | بِـــــمُرِّ القَـــــولِ، آنيـــــةٌ، مِـــــلاءُ |

أي لسقاكم قصائد هجاء محكمات مملوءة شراً.

وهنا يخفت صوته، ذلك أنه يهجو تحت الطلب. بيد أنه حين يهجو مؤيداً بدافع ذاتي يراه حقا، يعلو صوته فتغدو الكلمات نواقر تصيب أهدافها – وكل من الكلمات والنواقر هنا بمعنى قصائد الهجاء– وتغدو القوافي المحكمات شنعاء تشتهر، ابتداء من قلقلة ركبان المطي، في قوله متوعداً بني الصيداء[15]

| | | |
|---|---|---|
| أَولـــى لكـــم، ثُـــمَّ أَولـــى، أنْ يُصِيْبَـــكُمُ | | مِنّـــي نَـــواقُر، لا تُبقـــي، ولا تَـــذَرُ |
| وأنْ تَقَلْقَـــلَ رُكبـــانُ المَطِـــيِّ بِـــكمْ | | بِكـــلِّ قـــافيةٍ، شَنَـــعاءَ، تشتـــهِرُ |

"يقول: تحمل قصائد الهجاء".[16] مختاراً لهم النواقر، وهي "الكلمات اللاتي يصاب فيهن المعنى، ومن السهام المنتقى"[17]. وعلى رواية "السهام"، أو رواية "السلام" يرسل النابغة الذبياني وعيده وتهديده إلى عُيينة بن حصن، قائلاً[18]:

| | | |
|---|---|---|
| أَلكـــــني ياعُيَيْـــــنُ إليـــــكَ قـــــولاً | | سَأُبْديـــــهِ إليـــــكَ، إليـــــكَ عنِّـــــي |
| قـــــوافٍ كالسِّهـــــامِ إذا اســـــتمرَّتْ | | فلـــــيسَ يَـــــرُدُّ مَذْهبَهـــــا التَّظَنِّـــــي |
| بِـــــهنِّ أَدِيْـــــنُ مَـــــنْ يَبغـــــي أَذاتـــــي | | مُـــــدايَنَةَ المُدايَـــــنِ فَلْيَدِنّـــــي |

جاعلاً قصائد الهجاء التي يتوعّده بها كالسهام، أو كالحجارة التي تسلك سبيلها، دون ارتداد إلى صدر المهجو. وكذلك يفعل حسان، حين يرد على هجاء أمية بن خلف الخزاعي له، بقوله معارضاً شعر أمية:[19]

| | | |
|---|---|---|
| أَتـــــاني عـــــنْ أُمَـــــيَّ نَثَـــــا كـــــلامٍ | | ومـــــا هـــــو فـــــي المَغيـــــبِ بـــــذي حِفـــــاظِ |
| بَنَـــــى لِلُّـــــؤمِ فـــــاقتصرَتْ يـــــداهُ | | عـــــنِ المجـــــدِ الرَّفيـــــعِ لَـــــدى اللِفـــــاظِ |
| سأنشـــــرُ إنْ بقيـــــتُ لـــــه كلامـــــاً | | يُسَـــــيَّر فـــــي المَجَـــــامعِ مـــــنْ عُكـــــاظِ |
| قـــــوافيَ كالسِّـــــلامِ إذا اســـــتمرَّتْ | | إلـــــى الصُّـــــمِّ المُعَجْرَفَـــــةِ الـــــغِلاظِ |

وفي رواية أخرى: "من الصم"، وذلك أنه يريد قصائد هجاء كالحجارة الصماء الغليظة، لتكون أمضى وأقدر على إيلام المهجو، حين تزوره، وذلك أن حسان يخوض هنا حرباً شعرية يتماهى فيها الحسي بالتخييلي؛ لتدك أبياته الصلاب حصون الخصم؛ ولذلك يستأنف قائلاً:

| | | |
|---|---|---|
| بَنَيْتُ لهنَّ أبياتاً صِلاباً | | كَأَسْرِ الوَسْقِ قُعِّصَ بالشِّظاظِ |
| تَزُورُكَ إنْ شَتَوْتَ بِكلِّ أَرضٍ | | وتَرْضَخُ في مَحَلِّكَ بالمَقاظِ |
| سَتَعْلَمُ إنْ جَرَيتَ لدى رِهانٍ | | بخيلٍ مَنْ هَجَوْتَ ومَنْ تُلاظِي |
| إذا جِئنا على جُرْدٍ عِتاقٍ | | بسُمْرٍ في عَواليها خَواظي |

بيد أن بؤرة اهتمامنا –هاهنا– الحبل السري الذي يشج الهجاء بمفهوم (القافية)؛ إذ هي قصيدة الهجاء التابعة صاحبها، القافية له، أو المقتفية أثره، أو القاذعة له، السائرة خلفه حيث حل كما اللعنة الباقية، والوشم المكوي به جلده، لا تزول ولا يزول، ما دام صاحب اللعنة والوشم أي الملعون الموشوم، ولذلك فإن قصائد الهجاء التي يرد بها عليه، أو التي يتوعده بها، تشتهر وتسير لجودتها، وإحكامها، وإصابتها أهدافها، وقدرتها على إذلال خصومه، كما يقول في موقع آخر في بني النبيت:[20]

| | | |
|---|---|---|
| بَلِّغْ عنّي النَّبِيْتَ قافيةً | | تُذِلُّهُمْ أنَّهم لنا حَلَفوا |

ويعود إلى تأكيد مبدأ السيرورة بين الناس، الذي يحكم قصائده الهجائية الخالدة بقوله:[21]

| | | |
|---|---|---|
| فلنْ أنفكَّ أهجو عابداً | | طوالَ الدَّهرِ ما نادى المنادي |
| وقدْ سارَتْ قَوافٍ باقياتٌ | | تناشَدَها الرُّواةُ بِكلِّ وادي |

يتوعد بني عابد بن عبد الله بن عمرو بن مخزوم بقصائد هجاء باقيات، على غرار اللواتي سيرهن قبل، فتناشدهن الرواة بكل واد. فتلك عادته طوال الدهر، وهو يفاخر بهذه العادة التي يعدها ركناً أصيلاً من أركان بطولاته، كما سيقول لاحقاً[22]:

| | | |
|---|---|---|
| لنا في كُلِّ يومٍ من معدٍّ | | قِتالٌ أو سِبابٌ أو هجاءُ |
| فَنُحْكِمُ بالقوافي مَنْ هَجانا | | ونَضْرِبُ حينَ تَخْتَلِطُ الدِّماءُ |

قال ابن سيده: "وإذا جاز لهم أن يسموا البيت كله قافية؛ لأن في آخره قافية، فتسميتهم الكلمة التي فيها القافية نفسها قافية أجدر بالجواز، وذلك قول حسان:

فنحكم بالقوافي..... (البيت)

وذهب الأخفش إلى أنه أراد هنا بالقوافي الأبيات؛ قال ابن جني: لا يمتنع عندي أن يقال في هذا إنه أراد القصائد كقول الخنساء:

| | | |
|---|---|---|
| **وقـــــافيةٍ مثـــــلِ حـــــدِّ السِّنـــــا** | | **نِ تبقـــــى ويَهـــــلِكُ مَـــــنْ قـــــالها** |

تعني قصيدة، والقافية القصيدة؛ وقال:

| | | |
|---|---|---|
| **نُبِّئْـــــتُ قافيـــــةً قيلـــــتْ تَنَاشَـــــدَها** | | **قَـــومٌ ســـأتركُ فـــي أعراضِـــهم نَـــدَبا"[23]** |

ولحسان أيضا قصيدة هجاء، أو قصائد هجاء عديدة، يفتن في وصفها، وتعدادها، وذكر بواعثها، وصناعتها المحكمة، وآثارها البالغة في خصومه، وكأنما حبي بهذه الموهبة دون سواه،واختص وحده بفرائدها[24]:

| | | |
|---|---|---|
| **وقافيـــــةٍ عَجَّـــــتْ بليـــــلِ رَزينـــــةٍ** | | **تَناولْـــتُ مِـــنْ جَـــوِّ السَّـــماءِ نُزولَهـــا** |

ولذلك راح يسوق أهاجيه، فيجعلها قلائد مخزية في أعناق مهجويه، ووشوماً على جلودهم، كما يبين قوله[25]:

| | | |
|---|---|---|
| **وقـــد قَلَّـــدْتُ مـــن خِـــزْيِ القـــوافي** | | **بنـــي سَـــهْمٍ علـــى رَغْـــمِ الرِّغـــامِ** |

ولا غرو؛ فتلك عادته – كما تقدم– وعلامته الفارقة، كما يبين قوله[26]:

| | | |
|---|---|---|
| **لكـــلِّ أُنـــاسٍ ميْسَـــمٌ يَعرِفُونَـــهُ** | | **وَمِيْسَـــمُنا فينـــا القـــوافي الأَوابـــدُ** |

الذي يؤكد فيه الملاحظة المتقدمة عن الحبل السري الذي يصل القافية بالهجاء، في منظور شعراء الجاهلية، فإذا القافية – أي قصيدة الهجاء – لعنة أبدية تقفو المهجو، أو تنزل به، أو وشم أبدي لا يمحى عن بشرته، كما يبين سياق القصيدة، الذي منه قوله بعد هذا البيت[27]:

| | | |
|---|---|---|
| **متـــى مـــا نَسِـــمْ لا يُنْكِـــرِ النَّـــاسُ وَسْـــمَنا** | | **ونَعْـــرِفُ بـــهِ المجهـــولَ ممَّـــن نُكـــايدُ** |
| **تَلُـــوحُ بـــه تَعْشُـــو عليـــه وُسُـــومُنا** | | **كمـــا لاحَ فـــي سُـــمْرِ المِتـــانِ المَـــوارِدُ** |
| **فَيَشْـــفِيْنَ مَـــنْ لا يُستطـــاعُ شِـــفاؤهُ** | | **ويَبْقـــيْنَ مـــا تَبقـــى الجِبـــالُ الخَـــوالِدُ** |
| **ويُشـــقينَ مَـــنْ يغتالُنـــا بـــعَداوةٍ** | | **ويُسْـــعِدْنَ فـــي الـــدّنيا بنـــا مَـــنْ نُساعِـــدُ** |
| **إذا مـــا كَسَـــرْنا رُمْـــحَ رايـــةِ شاعـــرٍ** | | **يَجـــيشُ بنـــا مـــا عِنْدَنـــا فَنُعـــاوِدُ** |

| | | |
|---|---|---|
| يكـــونُ إذا بُـــثَّ الهِجـــاءُ لقومـــهِ | | ولاحَ شِـــهابٌ مـــن سَـــنا البَـــرقِ واقِـــدُ |
| كَأَشْـــقَى ثَمـــودَ إذْ تَعاطـــى لِحَيْنِـــهِ | | خَصِـــيلَةَ أُمِّ السَّـــقْبِ والسَّـــقْبُ وارِدُ |

إلى نهاية الأبيات، التي يستنتج منها أن القوافي الأوابد هي قصائد الهجاء التي يسمون بها أعداءهم، فتبقى إلى الأبد.

ويشبه بشر بن أبي خازم أهاجيه بأسراب طير، فالأبيات منها قطع من هذه الأسراب، في قوله متوعداً أوس بن حارثة بن لأم الطائي وابنه بجيراً (وفي البيتين إقواء)[28]:

| | | |
|---|---|---|
| ألا تَفْـــدي رُغَـــاءَ البَكْـــرِ أَوســـاً | | بِســـوْطٍ مِـــنْ هجـــائي يـــا بُجَيْـــرُ؟ |
| وسَـــوْطٌ كـــانَ أَهْـــوَنَ مـــنْ قَـــوافٍ | | كَـــأَنَّ رِعَـــالَهُنَّ رِعَـــالُ طَيـــرِ |

ويتوعد أوساً بقصائد هجاء شديدة قوية مؤذية، تسير وتشيع بين الناس، فتصل إليه من غير أن يعمل بهن ساقيه، في قوله[29]:

| | | |
|---|---|---|
| سأرمـــي بالهجـــاء ولا أفيـــهِ | | بنـــي لأمٍ، وللمـــوقيّ واقـــي |
| وســـوف أخـــصّ بالكلمـــات أوســـاً | | فيلقـــاه بمـــا قـــد قـــلتُ لاقـــي |
| إذا مـــا شـــئتُ نالـــكَ هاجـــراتي | | ولـــم أُعْمِـــلْ بهـــنّ إليـــك ســـاقي |
| قـــوافٍ عُـــرَّمٍ لـــم يسبقوهـــا | | وإنْ حَـــلُّوا بســـلمى فـــالوِراق |
| أجهِّزهـــا ويحملهـــا إليـــكم | | ذوو الحاجـــات والقُلُـــص المنـــاقي |

فالرمي بالهجاء، والهاجرات، والقوافي العرم –جميعاً– قصائد هجاء مريرة. فهل ثمة رابط بين مفهوم القافية ومفهوم الرمي ؟ فهنا يرمي بني لأم، وفي موضع آخر سوف يرمي بني باهلة بن أعصر، ويرمونه بالبهتان، كما يصرح قوله[30]:

| | | |
|---|---|---|
| إنـــا وبـــاهلةَ بـــنَ يَعْصُـــرَ بيننـــا | | داءُ الضـــرائر: بغضـــة وتـــقافي |

وذاك كله رميٌ، وقفوٌ، وقذفٌ، أي تقاف، وهجوٌ، ولذلك تساءل بشر بن عُلَيق الطائي[31]:

| | | |
|---|---|---|
| أعامـــلُ مـــا بـــالَ الخنـــا تقذفونَـــه | | مـــنَ الغَـــور مُســـدىً بـــالقوافي ومُلْحَمـــا |

فهذا النسيج المحكم من القول الفاحش المقفّى المقصّد، لم يعدُ أن يكون قذفاً.

فهل يمكننا الزعم، والحال هذه، أن الأصل في القافية قصائد الهجاء؟ ذلك أنها قذف ورمي بالقبيح، أي قفو، وأنها تقفو المهجو كما لو أنها لعنة أبدية لا تحول، ولا تزول، وأنها تنتظم عدداً كبيراً من شواهد القافية لدى شعراء الجاهلية، وأن (لسان العرب) يخبرنا أن ((الأصل في القفو والتقافي البهتان يرمي به الرجل صاحبه... وقفا فلان فلاناً... معناه أتبعه كلاماً قبيحاً.. والاسم القفوة. ومنه الكلام المقفّى))[32]. ولذلك نلاحظ اقتران مصطلح (القافية) بالهجاء في كثير من الشواهد، كما نلاحظ اقترانه بالرمي، في جذره اللغوي، وفي منظوم شعراء الجاهلية، كما تقدم في شعر بشر، وكما نقرأ في قول نَهْشَل بن حَرّيّ بن ضَمرة النهشلي مفتخراً[33]:

| | | |
|---|---|---|
| **وقد عَلِمَتْ جَمْخُ القبائل أنني** | | **إذا ما رميتُ القولَ أُسْمِعُ ذا الوَقْرِ** |
| **بِرَجْمِ قوافٍ تُخرِجُ الخَبْءَ في الصَّفا** | | **وتُنزِلُ بيضاتِ الأُنوقِ منَ الوَكْرِ** |

فالرمي والرجم كلاهما قذف وقفو، يصنع المعجزات على يديه، فيسمع ذا الوقر، ويستنهض الخبيء، ويستنزل العالي المنيع، فيفحم الخصوم، كما يأتي في قول ابن مقبل[34]:

| | | |
|---|---|---|
| **وقافيةٍ مثل وقع الردا** | | **ة، لم تَتَّرِكْ لمجيبٍ مقالا** |
| **رميتُ بها عن بني عامرٍ** | | **وقد كان فوتُ الرجالِ النضالا** |

يريد بالقافية التي تقع على المهجو وقع الصخرة، قصيدة الهجاء التي دافع بها عن بني عامر برمي خصومهم، ذلك أن (( النضال: المباراة في الرمي في الأصل))[35]. ولا ندري إن كان لبطن رمى صلة بذلك، كما جاء في قول ابن مقبل أيضاً[36]:

| | | |
|---|---|---|
| **أحقا أتاني أن عوف بن مالك** | | **ببطن رمى يهدي إليَّ القوافيا** |

الذي قال فيه محقق الديوان: إنه واد في أرض بني عامر يُصَرَّف ولا يصرَّف. وهو يذكرنا بوادي عبقر، وبوديان شياطين الشعر التي تقذف الشعر على ألسنة الشعراء. فكأنه أراد به: وادي الهجاء، والقفو، أو التقافي، أي وادي الرمي.

أترانا نسرف إذا قرنّا هذا الكلام بكلامهم عن قوافي التجنين، والقوافي غير الإنسية التي نطقوا بها ؟! إن كتب الأدب تخبرنا: أن العرب كانت لهم طقوس خاصة بالهجاء مرتبطة بالسحر والأساطير والجن؛ بيد أننا نلتزم – هاهنا– بمنطوقهم، وهو موضوع هذا البحث، ولنقرأ قول بدر بن عامر يجيب أبا العيال الهذلي، ويعارضه[37]:

| | | |
|---|---|---|
| **من كان يعنيهِ مقاذعَةُ امرئٍ** | | **ثاوٍ بمعركةٍ فما يعنيني** |
| **بكلامِ خصمٍ أو جدالِ مجادلٍ** | | **غَلِقٍ يعالِجُ أو قوافٍ عِينِ** |
| **ولقد عرفتُ القولَ يأتي ساكناً** | | **ولقد عرفتُ مقالةَ التخشينِ** |
| **ولقد نطقتُ قوافياً إنسية** | | **ولقد نطقتُ قوافيَ التجنين** |

فهو في هذه الأبيات يباهي خصمه بأن المقاذعة لا تعنيه، بيد أنه يدرك ما يقال من أقوال سهلة، وخشنة، ويتقن فنّ الردّ عليها، إذا لزم الأمر، بكل من قصائد الهجاء الإنسية، والجنية؛ أي التي تجود بها موهبته، أو التي تلهمه إياها الجن.وبذلك يحاول إلقاء الرعب في قلب خصمه.

أما قول المُشَهَّر كلثوم بن وائل بن سَجاح الكلبي – يتوعد يزيد بن أسيد، ويزجره[38]:

| | | |
|---|---|---|
| **مـــن رســـولٌ لنـــا إلـــى ابـــنِ أَسْـــيَد** | | **بقـــــــوافي قصـــــــائدٍ محكمـــــــاتِ** |

فإنه يحتمل معنى: أبيات الهجاء من القصائد المطولة المحكمة، وإلا كان تغريداً خارج السرب؛ ذلك أن البيت أول قصيدة طويلة، قد تكون منطوية على غير الوعيد والهجاء، ويحتمل معنى: قصائد الهجاء المتتابعة المتقافية. هذا فضلاً عن أنه يستحيل أن يكون المراد إرسال القوافي بالمعنى العروضي إلى ابن أسيد !! وإنما المراد أبيات الهجاء من القصائد المحكمات، أو الأهاجي المقصدات المحكمات.

## الأشعار عموماً، أو القصائد الجياد:

وهاهنا تدور الشواهد كلها في سياق الافتخار بالموهبة الفريدة، والصنعة المبتكرة، والمقدرة العالية على قول الشعر، وتجويده، والتفنن في موضوعاته وأساليبه كافة، والإكثار من قوله. وأول ما يقابلنا في هذا المضمار قول رائدهم امرئ القيس[39]:

| | | |
|---|---|---|
| **أذودُ القوافـــــــي عنـــــــي ذيـــــــادا** | | **ذيـــــاد غـــــلام جـــــريٍّ جـــــوادا** |
| **فأعـــــــزلُ مرجانهـــــــا جـــــــانباً** | | **وآخـــــذُ مـــــن درّهـــــا المســـــتجادا** |
| **فلمّـــــــا كَـــــــثُرْنَ وَعَّنينـــــــه** | | **تخيَّـــــر مـــــنهنّ ســـــرّا جيـــــادا** |

الذي يرسم لوحة مترفة لإمكانات الشاعر الثرّة التي حبي بها، فراح يتخير منها أجودها وأثمنها، بعد ادخار مرجانها، ودفع ما دون ذلك من أشعار وقصائد تتدافع إليه، وتحتشد أمامه بغزارة، فتملأ آفاقه، غير أن الافتخار لا يقف به عند حدود ما يوهب، وما يوحى إليه، بل يتعدى ذلك كله إلى صنعته التي يقوم على إبداعها، وتجويدها، وتثقيفها، كما يشي قوله[40]:

| | | |
|---|---|---|
| **إذا قـــــلتُ أبياتـــــاً جيـــــاداً حفظتُهـــــا** | | **وذلـــــك أنّـــــي للقـــــوافي مثقـــــفُ** |

وقد يغوص عليها غيره، فيصارع اللجج، ويسبر أغوار الأعماق، كما فعل عبيد، في مثل قوله[41]:

| | | |
|---|---|---|
| **سَـــلِ الشـــعراءَ هـــل ســـبحوا كَسَـــبْحي** | | **بحـــورَ الشـــعرِ أو غاصـــوا مَغاصـــي** |
| **لســـــاني بـــــالنثير وبالقـوافـــــي** | | **وبالأســـجاعِ أَمْهَـــرُ فـــي الغِيـــاص** |
| **مـــن الحـــوتِ الـــذي فـــي لُـــجٍّ بحـــرٍ** | | **يُجيـــدُ السَّـــبْحَ فـــي لُجَـــج المغـــاص** |

الذي يقوّم فيه تجربته في الغوص على كنوز الشعر والنثر، فيراها متقدمة على ما أنتجه الفحول. وإذا قوّم عبيد ما مضى، مباهياً بما سيأتي، فقد يتوهم الشاعر في نفسه المقدرة على التفوق، وإن لم ينظم الدرر، كما ينص قول حابس بن قُنْفُذ الكندي، وهو يحتضر[42]:

| | | |
|---|---|---|
| **فَأُقْسِمُ لو بقيتُ لقلتُ شعراً** | | **أفوقُ به قوافَي كلَّ جنّي** |

يريد أنه كان سيتفوق بفضل مهارته، وحسن صنعته على أشعار الجن.

ولا ريب في أن المراد بالقوافي في هذه الشواهد ليس حروف القافية العروضية، ولا أرواءها، ولا كلماتها، بل الأشعار عموماً، والقصائد الجياد التي يمكن أن تتماز من النثر، ومن السجع، ومن سائر القريض، بخواص جمالية معينة؛ ولذلك شبهوها بالسهام والسيوف والأسنة وتحدثوا عن حدتها وتثقيفها ومضائها في معرض التهاجي، ونعتوها بالجودة والنفاسة والابتكار والإحكام في سياق التفاخر، حتى قال شاعرهم القديم[43]:

| | | |
|---|---|---|
| **فإن أهلِكْ فقد أبقيتُ بعدي** | | **قوافيَ تعجبُ المتمثلينا** |
| **لذيذاتِ المقاطعِ محكماتٍ** | | **لو انّ الشعرَ يُلْبَسُ لارتُدينا** |

الأمر الذي يؤكد أن القوافي في اصطلاحهم ليست حروفاً، ولا كلمات، بل هي في حدها الأدنى أبيات؛ ولنقل إنها أكثر من بيت كيما تصح فيها فكرة القفو؛ أي الاتّباع، أو التقفية؛ أي الإتباع، وتكون مما يقبل التجويد والتثقيف والإحكام. إنها نسج (يوشك أن يلبس)، أو حوك على نحو ما يرى كعب بن زهير في قوله مفتخراً بما يجمعه والحطيئة من فن رفيع، وصنعة جميلة متقنة، ومذهب تثقيفي[44]:

| | | |
|---|---|---|
| **فمن للقوافي شانها من يحوكُها** | | **إذا ما ثوى كعب وفوَّزَ جرولُ** |
| **يقولُ فلا يعيا بشيءٍ يقولُه** | | **ومن قائليها من يُسيء ويعمل** |
| **يقومها حتى تلين متونُها** | | **فيقصُرُ عنها كلُّ ما يُتَمَثَّلُ** |
| **كفيتُك لا تلقى من الناس شاعراً** | | **تنخَّل منها مثلَ ما أتنخَّلُ** |

وقد (( قال الأخفش: وتسمى القصيدة بأسرها قافية. قال:

*** فمن للقوافي بعد كعب يحوكها *...))**[45]

وهذا الحوك يقع على نصوص تقال وتقوم، أو تثقّف حتى تلين متونها، وتنقّى من شوائبها، وتتجاوز مستوى الصحة والسلامة من العيب إلى مستوى التجويد، بل تبلغ تمامه، حتى يقصر عنها ما يتمثل به من غرر جياد. فالقوافي –هاهنا– القصائد الجياد (ذوات القوافي)؛ ولذلك يقول ابن مقبل[46]:

| | | |
|---|---|---|
| **إذا متُّ عن ذكر القوافي فلن ترى** | | **لها تالياً مثلي أطبّ وأشعرا** |
| **وأكثر بيتاً مارداً ضُرِبَتْ له** | | **حزونُ جبال الشعر حتى تيسّرا** |

| | | |
|---|---|---|
| أغـــرَّ غريبـــاً يمســـح النـــاسُ وجـــهَه | | كمـــا تمســـح الأيـــدي الأغـــرَّ المشـــهَّرا |

فقوله (وأكثر بيتاً) عطف يؤكّد أن القوافي فوق الأبيات؛ لأنه ينتقل من التعميم إلى التخصيص، ومن القصائد الجياد إلى المارد الأغرّ الغريب؛ أي من منظومة الأبيات إلى البيت، في عقد التميز والفرادة والابتكار.فالقوافي أشعار وقصائد، وهي –هاهنا– الغرر الجياد من الشعر أو القصائد. فها هو ذا مالك بن زُغْبة الباهلي يقرّ بأنه لم يعمد – دهره – إلى حبّ سلمى، ولا اهتمّ به، إلا لكونه الباعث الأهمّ على بناء قصائده الجياد، وإقامة مقدماتها، في قوله من قصيدة فخر[47]:

| | | |
|---|---|---|
| ومـــا كـــان طِبّـــي حبُّهـــا، غيـــر أنّمـــا | | يُقـــام بســـلمى، للقـــوافي صـــدورها |
| فـــدع ذا، ولكـــن هـــل أتاهـــا مغارنـــا | | بـــذات العراقـــي، يـــوم جـــاء نـــذيرها ؟ |

فبذكرها يستقيم بناء الشعر، فترسى القواعد، وتقام الصدور، وترد عليها الأعجاز، حتى يكتمل الصرح، وتتفجّر شعرية القصيد، فهي الجنية الملهمة، ولكنها إنسية، خلاف ملهمة الحصين بن الحمام المري التي يوحي بها قوله[48]:

| | | |
|---|---|---|
| وقـــــافيةٍ غـــــيرِ إنســـــيّةٍ | | قـــرضتُ مـــنَ الشـــعرِ أمثالَهـــا |
| شـــــرودٍ تلمَّـــــع بالخـــــافقين | | إذا أُنشِـــدَتْ قيـــلَ مَـــنْ قالَهـــا |

فالقافية (من الشعر) – وليست من الأصوات ولا من الكلم – التي نظمها تنشد، فيعرف قائلها، أو تنشد، فتأسر الأسماع حتى يتساءل الناس عن قائلها إعجاباً بها، وانبهاراً ببراعة صاحبها الخارقة لإمكانات الإنس، ولا غرو؛ فالتنافس بين الشعراء كان من أهم الحوافز إلى ما نراه من جودة أشعارهم، ومن أهم البواعث على نشوء النقد العربي القديم، فمن روح التنافس تفاضل الشعراء، وتسابقوا، ونشأت طائفة من الآراء النقدية التأسيسية، ومن ذلك ما نراه في قول الحطيئة، حين سئل عن أستاذه زهير: ((ما رأيت مثله في تكفّيه على أكناف **القوافي**، وأخذه بأعنتها حيث شاء، من اختلاف معانيها، امتداحاً وذماً. قيل له: ثم من؟ قال: ما أدري، إلا أن تراني مُسْلَنْطِحاً واضعاً إحدى رجليّ على الأخرى رافعاً عقيرتي أعوي في أثر **القوافي**))[49]. فالقصائد لدى زهير –في رأي الحطيئة– أفراس يتمايل على أكنافها ويتبختر، فيأخذ بأعنتها أنى شاء. أما القصائد لدى الحطيئة فطرائد يعوي في آثارها، مشبهاً فعله، في اتباعها، بفعل السباع والذئاب الشرهة إثر طرائدها. وذا سويد بن كُراع العُكْلي يذكر تنقيحه الشعر، فيقول[50]:

| | | |
|---|---|---|
| أَبيـــــتُ بـــــأبوابِ القَـــــوافي كأنّمـــــا | | أُصـــادي بهـــا سِـــرباً مـــن الـــوَحش نُزَّعـــا |
| أُكالِئُهـــــا حتـــــى أعـــــرِّسَ بعـــــدما | | يكـــــون سُـــــحَيراً أو بُعَـــــيْد فأهجعـــــا |

فهو يعارضها، ويراقبها، ويسهر عليها حتى السحر، أو ما بعده، ابتغاء تجويدها، واقتناص ضوالّها، وتصيّد أبياتها، في حال شبيهة بأحوال معارضة قطعان الوحش الغريبة.

ويكذب عُويف القوافي خصومه الذين يرمونه بالعجز عن الإجادة في نظم قصائد الشعر الجياد، فيقول[51]:

| | | |
|---|---|---|
| سَـأَكْذِبُ مـن قـد كـانَ يـزعم أننـي | | إذا قلـتُ قـولاً لا أجيـدُ القوافيـا |

## وجاءت (القوافي) بمعنى قصائد التفاخر أوالفخر:

في ثلاثة شواهد متصلة بالهجاء؛ ذلك أنها جاءت في سياق التفاخر الذي يفترض تهاجيا ضمنياً أو فعلياً، ولا سيما القصائد التي قيلت في ساحات الوغى وإبانها؛ ولذلك رد الفِنْدُ الزِّمّاني كيد الأَفْوَهِ الأَوْدِيّ إلى نحره، وأفرغ تفاخره من محتواه، إذ عرضه على ميزان الفعل البطولي، فقاسه عليه، فأسقطه قائلاً في مناقضته له[52]:

| | | |
|---|---|---|
| هَـيِّنْ بـالقولِ تقصـيفُ القنـا | | إذ نـأتْ عنـك العـوالي والشِّفـارُ |
| قـد وصـفتَ الخيـلَ لـو أَقْدَمْتَهـا | | والقنـا لـو سـاعدَ الوصـفَ اصطبـارُ |
| قَـلَّ مـا تُجـدي قوافـيكَ عـلى | | أعظُـمٍ قـد شَـنَفَتْ منهـا النِّسـار |
| فأضعـتَ الكَـرَّ فـي إبانِـهِ | | ونسـيتَ الضـربَ إذ فـي الضـربِ عـارُ |
| وتغنَّيْـتَ بـه مستأنِسـاً | | بعدمـا نجَّـاكَ ركـضٌ وبِـدارُ |
| تتمنَّـاكَ الأمـانيُّ وقـد | | مِـلْتَ بالمهـر ونجَّـاك الفـرارُ |
| كـانجحارِ الكلـب يـدْمى وجهُـه | | وهـو يعـوي حـين أعيـاه الهِـرارُ |
| إنمـا ذكـرك شـيئاً قـد مضـى | | حلـمٌ لـم يرجـعِ الحلـمَ ادِّكـارُ |

وهذا يشي بقول الأفوه مفتخراً ببطولاته هاجياً خصومه، فالقوافي هنا قصائد التفاخر، بيد أنها مفرغة من محتواها كما يرى الفند، خلاف ما يجده في قصائد قومه حَيَّان ابن ربيعة مفتخراً ببطولاتهم، وباعتلائهم صهوات قصائد التفاخر والتمدّح بالفروسية،كما اعتلوا صهوات الصعاب في المعارك، كما نجد في قوله[53]:

| | | |
|---|---|---|
| لقـد علـمَ القبائـلُ أنّ قـومي | | ذوو جـدٍّ إذا لُـبِسَ الحديـدُ |
| وأنّـا نعـمَ أَحـلاسُ القـوافي | | إذا استعـر التنافـرُ والنشـيدُ |

فهم ((نعم أصحاب القوافي وأربابها إذا التهبت نار التفاخر والتناشد والتحاكم))،[54] فالقوافي هنا قصائد التفاخر أو الفخر، وهي كذلك في الشاهد التالي، وهو قول الشَّمَيْذَرِ الحارثي[55]:

| | | |
|---|---|---|
| بنـي عمّنـا لا تـذكروا الشـعرَ بعـدما | | دفنـتُمْ بصـحراءِ الغُمَيـرِ القوافيـا |

الذي يرى فيه أن قومه لا يستحقونها، إذ ((يقول: دعوا التفاخر في الشعر وبالشعر، فإنكم قصرتم بصحراء الغمير ولم تبلوا فيها فتنطلق ألسنتكم لدى المساجلة، وتستجيب قوافي الشعر لكم، إذا أردتم نظمها وإنشادها، عند المنافرة والمحاكمة، لأنكم أمتُّم قوافي الشعر ودفنتموها))[56].

***وقد استخدمت (القوافي) بمعنى (قول الشعر، ونظم القصائد)**[57] مرة واحدة. وذلك في قول بشر بن أبي خازم مستهلاً قصيدة مدح[58]:

| | | |
|---|---|---|
| **كفى بالنأي من أسماءَ كافي** | | **وليس لحبّها إذْ طالَ شافي** |
| **بلى، إنّ العزاءَ له دواءٌ** | | **وطولُ الشوقِ يُنسيكَ القوافي** |
| **فيالكِ حاجةً ومطالَ شوقٍ** | | **وقطعَ قرينةٍ بعد ائتلافِ** |

***وجاءت (القوافي) بمعنى قصائد الغزل، أو المدح، أو الاعتذار**؛ في قول بشر من القصيدة ذاتها[59]:

| | | |
|---|---|---|
| **على أنّي على هجرانِ سعدى** | | **أمنّيها المودَّةَ في القوافي** |
| **فَسَلِّ طِلابها، وتعزَّ عنها** | | **بناجيةٍ تَخَيَّلُ بالرِّداف** |

فالقوافي التي يمنيها المودة فيها أشعار الغزل، أو قصائده، إذا كانت سعدى امرأة حقيقية؛ ذلك أنه يشعرها –في تلك القصائد – بأنه مازال يحبها، وأنه باق على حبها. وهي قصائد المدح التي يعدها بتدبيجها، إذا كانت سعدى رمزاً للعلاقة السعيدة التي ستجمعه بممدوحه. ذلك أن بشراً هجا أوسَ بن حَارِثةَ بن لأمٍ وأهل بيته بست قصائد، ثم مدحهم بست، وقال البغدادي: ((وهذه القصيدة الفائية أولى القصائد التي مدح بها بشر أوس بن حارثة))[60].

أما إذا كانت سعدى رمزاً للعلاقة التي مضت بينه وبين أوس، وانصرمت، فالمقام اعتذار، والقوافي قصائد الاعتذار التي يشعرها فيها أنه مازال يودها، على الرغم مما حدث،وأنه يعتذر عما سلف منه تجاهها، موطئاً بذلك توطئة فنية – نفسية للمدح..

***وجاءت (القوافي) بمعنى قصائد المدح** مرة واحدة في قول الأعشى[61]:

| | | |
|---|---|---|
| **فما أنا أم ما انتحالي القوا** | | **فِ بعدَ المشيبِ كفى ذاك عارا** |

منكراً أن يكون ممن ينتحل قصائد المدح، وقد اتهمه ممدوحه بأنه ينتحل شعر غيره فينسبه إلى نفسه.

***وقد جاءت (القافية) بمعنى قصيدة الاعتذار** في قول الحارث بن حلّزة اليشكري[62]:

| | | |
|---|---|---|
| **لا أعرفنَّكَ إنْ أرسلتَ قافيةً** | | **تُلقي المعاذيرَ إنْ لم تنفعِ العِذَرُ** |

وهكذا جاء مصطلح (القافية) في نحو سبعة وأربعين شاهداً ليدل على الأشعار، أو القصائد، أو الأبيات المقفاة، خاصّة في سياق الهجاء والتهاجي والتفاخر بالمهارة الشعرية، الأمر الذي يلفت النظر إلى الآصرة التي تشج القافية بالهجاء، أو لنقل إنها تجعل القافية تابعة سرمدية للمهجو، ووشماً لا يزول من جلده.

وعبّرت القافية عن مدلولات أخر، كقصيدة الفخر، أو الغزل، أو المدح، أو الاعتذار. وجاءت مرة واحدة دالة على قول الشعر ونظم القصائد، حيث جعل بشر طول الشوق باعثاً على نسيان قول الشعر ونظم القصائد. ولكن هذه الشواهد جميعها لم تشر إلى تحديد دقيق؛ كمي، أو نوعي لماهية القافية في مفهومهم، وإن كنا نستنتج من كلامهم أنها لازمة تتكرر في أبيات متلاحقة، أو في قصيدة؛ ذلك أنهم لم يذكروا القافية في بيت منفرد، فالاتباع واللزوم أهم مميزاتها. وهذا لا ينفي أن تكون في منظورهم آخر البيت الذي بنيت عليه القصيدة، كما جاء في ملاحظتي ابن جني والمرزوقي.

وبعد، فثمة شاهد مهم قد يضيء المفهوم أكثر، وهو قول حسان بن ثابت:

((قدم النابغة المدينة فدخل السوق....، ثم أنشأ يقول:

| | | |
|---|---|---|
| عرفـــــــتُ منـــــــازلاً بِعُرَيْتِنَـــــــاتٍ | | فَـــــأَعْلى الجَـــــزْعِ للحَـــــيّ المُـــــبِنِّ |

فقلت: هلك الشيخ ورأيته قد تبع **قافية** منكرة. قال ويقال: إنه قالها في موضعه، فمازال ينشد حتى أتى على آخرها... ))[63].وبذلك تجاوز المنكر وتحول به إلى المتحقق بالفعل، فالنابغة – في رأي حسان – قد ركب مركباً صعباً، وخاض في وعر منكرة. فما هو ذلك الذي تبعه، فلزمه، فاستطاع إنجاز القصيدة كلها عليه، على الرغم من تهيُّب فحل مثل حسان له ؟!

لا شك في أنه لم يرد الوزن، فقد نظموا على الوافر كثيراً، قبل هذا وبعده، ولا الروي؛ لأن أكثر قصائدهم على النون. فهل لنا أن نزعم أنه أراد النغمة الأخيرة اللازمة في القصيدة؟! وهي ليست (فعولن //o/o) ولا قافية المتواتر (//o/o)، فكلتاهما مكرورة في أشعارهم، وإنما أنكر حسان توالي ضم فكسر فتضعيف وكسر في نهاية القصيدة (مُبِنّ، مُرِنّ، مُعَنّي، مُكَنّ)، وحسبه مهلكاً للشيخ صعباً عليه، أو أنه أنكر تضعيف الحرف الأخير واستثقله.

لقد افترض دارس معاصر أن مصطلح القوافي (( ظهر أول ما ظهر مطلقاً على الشعر من حيث هو شعر، ثم صار يطلق على الأشعار أو القصائد، ثم صار يطلق على الأبيات، ثم صار يطلق محتملاً لأواخر الأبيات ))[64]. ولكننا لم نجد أي دليل يثبت هذا التطور الدلالي. كما أن الدارس لم يقدم ما يثبت تخصيص الدلالة بانتقالها من العام الذي هو الشعر إلى الخاص وهو أواخر الأبيات.وسواء أتم تخصيص الدلالة، أم تم انتخاب إحدى الدلالات وتقديمها على الأخر، فإن الاتفاق على المصطلح، عند القدماء والمحدثين جميعا، لم يمنع من تعدد المدلول وتنوعه، فالشأن في القافية – شأن كثير من اصطلاحات الفنون والآداب – اتفاق في الدال، واتساع في المدلول، تغذيه عبقرية اللغة، وفنون المجاز. ونحسب أن ما تقدم من كلام ابن جني والمرزوقي أقرب إلى واقع الحال في توصيف ذلك.

## الخاتمة:

إن نظرة كلية تستغرق ما تقدم لجديرة بالكشف عما يأتي:

جاء دالّ " القافية " مفرداً ومجموعاً، معرفاً ومنكراً، في نحو سبعة وأربعين موضعاً من ديوان الجاهلية، فضلاً عن وروده مرةً واحدة بصيغة المصدر " التقافي " بمعنى تبادل الأهاجي؛ الأمر الذي يرشحه لأن يكون مصطلحاً شعرياً، كثر استخدامه في منطوق الشعراء في الدلالة على مفهوم متفق عليه فيما بينهم، قبل أن يتحول مصطلحاً عروضياً.

فقد دلّ عند أكثرهم على قصائد الهجاء وأبياته، إذ استغرقت هذه الدلالة سبعة وعشرين شاهداً من منطوقهم، فضلاً عن اثني عشر شاهداً جاء فيها دالاً على القصائد الجياد، وثلاثة شواهد جاء فيها دالاً على قصائد التفاخر والفخر، وكلٌّ من القصائد الجياد وقصائد التفاخر والفخر وجوه أخر للهجاء؛ لأنها تفترض مقاماً تنافسياً حاداً، أو موقعاً من مواقع رد الفعل على فعل الذم والانتقاص المتحقق، أو المفترض.

وبذلك يمكن القول إنّ مصطلح (القافية) نشأ في مهد الهجاء، فإذا هي الوشم والميسم في جلود الخصوم، واللعنة الأبدية التي تلحقهم فتلتزم اقتفاء آثارهم، ولا غرو؛ فالجذر اللغوي (قفا) يرشحه لهذا المعنى، وذلك أنه يقوم على القذف والرمي والقفو؛ أي العيب الذي يتبع المعيب ويلازمه.

أما بقية الشواهد، فقد جاءت دالة على قول الشعر ونظم القصائد، وعلى قصائد الغزل، والمدح، والاعتذار؛ بواقع شاهدٍ لكلٍّ منها، أو شاهد ملتبس بين ثلاثتها الأخيرة، وهذه كلها تنويعات على القصائد الجياد التي يفتخر الشاعر بمقدرته على إنشائها، إرضاء للحبيب، أو الممدوح، أو اعتذاراً لائقاً منهما، أو كيداً لخصومه المفحمين أمام فحولته. وهذا يتضمن –بالقوة– موقفاً من مواقف الهجاء الضمني المتحقق، أو المتوقع.

وقد سارت هذه الدلالات –جميعها– متواكبةً، منذ مطلع الجاهلية حتى خواتيمها، باستثناء الشاهد الأخير – الدالّ على آخر البيت الذي بنيت عليه القصيدة – الذي يمكن أن نعده متأخراً نسبياً؛ لأن حسان قاله لاحقاً ليدل على حدث تم في الشطر الثاني من الجاهلية. وإن مجيء شواهد تالية له – للحطيئة وكعب وغيرهما – حاملة الدلالات المتقدمة، لدليل على أنهم عدوا القافية آخر البيت الذي بنيت عليه القصيدة، وكنّوا بها عن القصائد، بوصفها أس بنائها وقيامها وتمامها. ونحسب أن هذا النهج مازال مستمراً إلى يومنا هذا.

وهذا يعني أن البرزخ الذي عبره مصطلح القافية، متحولاً عن دلالته اللغوية إلى دلالته الاصطلاحية الشعرية، سابقٌ للجاهلية التي نعرفها، كما أن مآله، أو البرزخ الذي سيتحول بموجبه من كونه اصطلاحاً شعرياً، إلى صيرورته مصطلحاً عروضياً، تالٍ للجاهلية، وإنْ كانت الجاهلية الرحم الذي احتضن بذوره الدلالية.

وبذلك يصح القول: إنّ شعراء الجاهلية، ومن جاء قبلهم ممن لم ندرك، كانوا مصممي مبادئ الشعرية العربية، ومؤسسي عمد النقد العربي القديم، إلى جانب كونهم واضعي مصطلحات الشعر المرشحة لقيام المعجم النقدي والعروضي لاحقاً. فقد اجترحوا معجزاتهم الفنية وهم موقنون أن الشعر بناء فني منظم؛ إيقاعاً؛ وتخييلاً، ودلالةً، وخلق جميل يستحق أن يوصف، ويمتدح، ويتفاضل، ويتباهى به، فيتفاضل مبدعوه، وسلاح فعال في مواجهة الخصوم الماثلين، والمحتملين.

## الإحالات:

1 – العروض وإيقاع الشعر العربي، د. سيد البحراوي .89

2 – الصاحبي في فقه اللغة، أحمد بن فارس .41

3 – للشاهد البوشيخي.

4 – العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق 1 / 294– 298، وينظر لسان العرب، ابن منظور 5 /3707– 3710 (قفا).

5– لسان العرب 5 / 3708–3709 (قفا ).

6 – لسان العرب 5 / 3709 (قفا ).

7 – شرح ديوان الحماسة، المرزوقي 1 / 124 –125.

8 – شعراء تغلب في الجاهلية، د. علي أبو زيد 2 / 409.

9 – نفسه 2 / 164.

10 – ديوان طرفة بن العبد .161

11 – جمهرة أشعار العرب ، أبو زيد القرشي .19

12 – ديوان الأعشى الكبير 201، وينظر لسان العرب 1 / 395 (بنق ).

13 – ديوان الأعشى الكبير .395

14 – شرح شعر زهير بن أبي سلمى 69. أثام: جزاء الإثم، لحاء: شتم، الكلمات: القصائد، الأعساس: ج. عس، وهو القدح.

15 – شرح شعر زهير بن أبي سلمى 225، وينظر أشعار الشعراء الستة الجاهليين، الأعلم الشنتمري1/.315

16 – شرح شعر زهير بن أبي سلمى 225، والكلام لثعلب.

17 – نفسه.

18 – ديوان النابغة الذبياني، فيصل 197، وينظر ديوانه، إبراهيم 126 (سأهديه، قوافي كالسلام، المداين)، وكذلك أشعار الشعراء الستة الجاهليين 1 / 247. والسلام: ج. سلمة، وهي الحجارة.

19 – ديوان حسان بن ثابت 153/1، وينظر شرح ديوان حسان بن ثابت .298

20 – نفسه 1 / 340.

21 – نفسه 1 / 259.

22 – ديوان حسان بن ثابت 1 / 18،وينظر شرح ديوان حسان بن ثابت 62، ولسان العرب 5 / 3709 (قفا)..

23 – لسان العرب 5 / 3709 (قفا ). وبيت الخنساء في شرح ديوان الخنساء 85، وينظر شرح ديوان الحماسة 1 /125، وكتاب الأغاني، الأصفهاني 15 / 72. أما البيت التالي فلم يعرف قائله، ولذلك لم يعد بين شواهد البحث.

24 – ديوان حسان بن ثابت 1 / 293، وينظر شرح ديوان حسان بن ثابت 391، والشعر والشعراء، ابن قتيبة 307/1، والعمدة 711/2.

25 – ديوان حسان بن ثابت1 / 438.

26 – ديوان حسان بن ثابت 1 / 50، وينظر شرح ديوان حسان بن ثابت 174.

27 – ديوان حسان بن ثابت 1 / 50، وينظر شرح ديوان حسان بن ثابت 174–176.

28 – ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي 97.

29– نفسه 164. الهاجرات: الكلام القبيح، يريد أبيات الهجاء. سلمى: أحد جبلي طيئ، والوراق: هضبة. القلص: ج. قلوص: الفتية من الإبل. المناقي:ج. منقية: الناقة السمينة ذات الشحم.

30 – نفسه 160.

31 – منتهى الطلب من أشعار العرب، ابن ميمون 9 / 69.

32 – لسان العرب 5 / 3708 (قفا ).

33 – منتهى الطلب من أشعار العرب 8 / 41 – 42.

34 – ديوان ابن مقبل 231 – 232، وينظر منتهى الطلب من أشعار العرب 1 / 321، والبيت الأول في لسان العرب 1629/3 (رده)، 1631/3 (ردي).

35 – ديوان ابن مقبل 232 ، الكلام للمحقق. وينظر لسان العرب 6 / 4456 (نضل ).

36 – ديوان ابن مقبل 412.

37 – ديوان الهذليين 2 / 266.

38 – معجم الشعراء، المرزباني 245.

39 – ديوان امرئ القيس 248، وينظر العمدة 366/1، ولسان العرب6 /4169 (مرح ).

40 – ديوان امرئ القيس 325.

41 – ديوان عبيد بن الأبرص 67–77.

42 – الفاخر، المفضل بن سلمة 252.

43 – ديوان المعاني، العسكري 1 / 8، وينظر البيان والتبيين، الجاحظ 1 / 222 غير منسوب، وكتاب دلائل الإعجاز، 513 منسوباً إلى أبي شريح العمير.

44 – شرح ديوان كعب بن زهير 59–60، وينظر طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجمحي 104/1، والشعر والشعراء 153/1، 156، وكتاب الأغاني 2 / 138، وخزانة الأدب، البغدادي 2 / 411.

45 – شرح ديوان الحماسة 1 / 125.

46 – ديوان ابن مقبل 136، وينظر الشعر والشعراء 1 / 457، وكتاب دلائل الإعجاز 512، ومنتهى الطلب من أشعار العرب 1 / 371.

47 – كتاب الاختيارين، الأخفش الأصغر 148–149، وينظر العمدة 2 / 761، ومنتهى الطلب من أشعار العرب 8 / 394.

48 – كتاب الأغاني 15./14

49 – الشعر والشعراء 1 / 143 –144، 326، وينظر طبقات فحول الشعراء 121/1، والفاخر 305، وكتاب الأغاني 299/16، 156/17 بروايات مختلفة أكملها المذكورة.

50 – الشعر والشعراء 1 / 78.

51 – كتاب التنبيه على أوهام أبي علي في أماليه، البكري 120–121، وينظر خزانة الأدب 384./6

52 – منتهى الطلب من أشعار العرب 9 / 25–26.

53 – شرح ديوان الحماسة 1 / 289

54 – نفسه، والكلام للمرزوقي.

55 – نفسه 124، وينظر البيان والتبيين 2 / 186، والعقد الفريد، ابن عبد ربه 5 / 282.

56 – شرح ديوان الحماسة، والكلام للمرزوقي.

57 – ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي 142 حاشية المحقق.

58 – ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي 142.

59 – نفسه 145، وينظر البيت الأول في منتهى الطلب من أشعار العرب 2 / 318.

60 – ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي 142 حاشية المحقق.

61– ديوان الأعشى الكبير 103، وينظر شرح ديوان الحماسة 709/1، ولسان العرب 6 / 4369 (نحل).

62– ديوان الحارث بن حلزة اليشكري 69.المعاذير: الحجج، والعذر: ج. العذرة، وهي العذر، وينظر البيان والتبيين 106/2.

63 – كتاب الأغاني 3 / 10.

64 – د. الشاهد البوشيخي في مصطلحات النقد العربي 87.

# المراجع:

.....


1- أساس البلاغة، الزمخشري، مركز تحقيق التراث – الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 3: 1985م.

2- أشعار الشعراء الستة الجاهليين، الأعلم الشنتمري، شرحها وعلق عليها د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل –بيروت، ط 1: 1992 م.

3- البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط 5: 1985 م.

4- جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، أبو زيد القرشي، حققه وضبطه وزاد في شرحه علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر – القاهرة، 1981 م.

5- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، البغدادي، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر 1967، ج 2، والهيئة المصرية العامة للكتاب 1977، ج 6.

6- ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق د. محمد محمد حسين، دار النهضة العربية – بيروت، 1972 م.

7- ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ط 5: 1990 م.

8- ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، تحقيق د. عزة حسن، وزارة الثقافة – دمشق، ط 2: 1972 م.

9- ديوان الحارث بن حلزة اليشكري، جمعه وحققه وشرحه د. إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي – بيروت، ط 1: 1991 م.

10-ديوان حسان بن ثابت، حققه وعلق عليه د. وليد عرفات، دار صادر – بيروت، 1974 م.

11-ديوان طرفة بن العبد، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق،1975 م.

12-ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق وشرح د. حسين نصار، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط1: 1957 م.

13-ديوان المعاني، أبو هلال العسكري، عن نسختي الإمامين: الشيخ محمد عبده، والشيخ محمد محمود التركزي الشنقيطي، عنيت بنشره مكتبة القدسي – القاهرة، 1352 هـ.

14-ديوان ابن مقبل، تحقيق د. عزة حسن، وزارة الثقافة – دمشق، 1962 م.

15-ديوان النابغة الذبياني، تحقيق د. شكري فيصل، دار الفكر– بيروت، 1968 م.

16-ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ط3: 1990م.

17-ديوان الهذليين، الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة، 1965 م.

18-شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، ضبط الديوان وصححه عبد الرحمن البرقوقي، دار الأندلس – بيروت، 1966 م.

19-شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، نشره أحمد أمين، وعبد السلام هارون، دار الجيل – بيروت، ط1: 1991 م.

20-شرح ديوان الخنساء، شرح وتحقيق عبد السلام الحوفي، دار الكتب العلمية – بيروت، ط 1: 1985 م.

21-شرح ديوان كعب بن زهير، صنعة السكري، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب 1950، الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة 1965 م.

22–شرح شعر زهير بن أبي سلمى، تحقيق د. فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة – بيروت، ط 1: 1982 م.
23–شعراء تغلب في الجاهلية، د. علي أبو زيد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، ط 1: 2000 م.
24–الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار الحديث – القاهرة، ط 1: 1996 م.
25–الصاحبي في فقه اللغة، أحمد بن فارس، حققه وضبط نصوصه وقدم له: د. عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف – بيروت، ط 1: 1993 م.
26–طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجمحي، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة 1980 م.
27–العروض وإيقاع الشعر العربي، د. سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993 م.
28–العقد الفريد، ابن عبد ربه الأندلسي، شرحه وضبطه ورتب فهارسه أحمد أمين، وإبراهيم الأبياري، وعبد السلام هارون، قدم له د. عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي – بيروت، ط 1: 1991 م.
29–العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، تحقيق د. محمد قرقزان، مطبعة الكاتب العربي بدمشق، ط2: 1994 م.
30–الفاخر، المفضل بن سلمة بن عاصم، تحقيق عبد العليم الطحاوي، مراجعة محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1974 م.
31–كتاب الاختيارين، الأخفش الأصغر، تحقيق د. فخر الدين قباوة، مؤسسة الرسالة – بيروت، ط2: 1984 م.
32–كتاب الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، أشرف على مراجعته وطبعه العلامة الشيخ عبد الله العلايلي، وموسى سليمان، وأحمد أبو سعد، منشورات دار الثقافة، ودار مكتبة الأندلس – بيروت، 1955 م.
33–كتاب التنبيه على أوهام أبي علي في أماليه، البكري، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1976 م، (متضمن في المجلد الثاني من كتاب الأمالي للقالي).
34–كتاب دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، ط 3: 1992 م.
35–لسان العرب، ابن منظور، تحقيق عبد الله علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف بمصر، ط 3.
36–مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين (قضايا ونماذج)، د. الشاهد البوشيخي، مطبعة النجاح الجديدة – الدار البيضاء، 1993 م.
37–معجم الشعراء، المرزباني، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، منشورات مكتبة النوري – دمشق.
38–منتهى الطلب من أشعار العرب، محمد بن المبارك بن محمد بن ميمون، تحقيق وشرح د. محمد نبيل طريفي، دار صادر – بيروت، ط1: 1999م.

# الهبة والإلهام في رؤى شعراء الجاهلية

الدكتور عبد الكريم يعقوب*
سهام صقر**

(قبل للنشر في 2003/6/19)

## □ الملخّص □

يحاول هذا البحث إزالة الالتباس الحاصل بين الحقيقة التاريخية والحقيقة الشّعرية، أو بين العقيدة والوسيلة الفنّية، في طائفة من مظانّ تراثنا؛ فقد التبس على بعض مؤرّخي الشّعر الجاهليّ ذلك البعد التّخييلي الذي شحن به المبدعون إبداعاتهم، حين نسبوا تفوّقهم الشّعريّ إلى قوى خارقة من الجنّ والشّياطين، تلقّنهم الشّعر، فتضع على ألسنتهم قصائده الجياد، أو تُلهمهم قولها، أو تُشاطرهم القول. ولعلّ أهمَّ بواعث ذلك الالتباس الخلطُ بين الجاهليّات الموغلة في القدم والجاهليّة الأخيرة التي نعرفها، والتعميم، وتغلغل الموروث الشّعبي في المادة التاريخية، والنّظر إلى التخّييل الشّعري بوصفه مرآة حقائق، وتعبيراً عن العقائد، أو انعكاساً للواقع.

وقد انحدر هذا الالتباس إلى دراسات معاصرةٍ، فذهب أصحابها إلى رسم صورة متناقضة؛ تنسب الإبداع الجاهليّ الفذّ إلى مبدعين سُذَّج، حين حسبوا هذا التخّييل تعبيراً عن عقائد شعراء الجاهلية التي تشوبها موروثات أسطوريّة[1]، أو تعبيراً عن التّماهي بين الشعر والسّحر والكهانة عندهم[2]، أو عن التشّابه بينها[3]. من حيث خلطوا بين الذّاكرة الجمعيّة واللاشعور الجمعيّ، وقدّموا المضمون الأسطوريّ على الصّناعة الفنّية الرّاقية وقلّصوا الوسيلة الفنّيّة إلى حقيقة تاريخيّة.

والتمس هذا البحث المادة في مظانّها، فرصد أقوال الشّعراء فيها، واستنطقها في ضوء سياقها النّصّيّ في ديوانها، وسياقها الأكبر في ديوان الجاهليّة وتاريخها، انتهاءً إلى تصورٍ كلّي يجلو فهم شعراء الجاهليّة لباعثي الهبة والإلهام مقيساً إلى فهمهم للبواعث الأخرى التي تغايرهما أو تناقضهما، لتأتي الخاتمة بأهمّ النّتائج التي توصّل إليها البحث.

مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (25) العدد (19)2003
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research- Arts and Humanities Science Series Vol (25) No (19) 2003

* أستاذ في قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية.
** طالبة دكتوراه في قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية.

# Gift and Inspiration in the Views of the Pre-Islamic Poets

**Dr. Abdul Kareem Yaqoob** [*]
**Siham Saqr** [**]

**(Accepted 19/6/2003)**

## □ ABSTRACT □

This research tries to eliminate the ambiguity regarding historical reality and poetic reality, or between faith and the literary techniques, in a group of our cultural books and references. some historians of Arabic pre-Islamic poetry misunderstood that imaginative aspect or dimension used by the artists; they related poetic excellence to supernatural powers such as spirits and demons in the sense that these fairies dictate poetry to poets and make their tongues relate excellent songs, inspire them to say that, or take part in the act of composition.

Perhaps some of the reasons for this ambiguity is due to their confusing the long age pre-Islamic history with the latest pre-Islamic period that we know. This ambiguity can also be related to overgeneralization, the intermingling of the public culture with historical material and considering the poetic imagination as a mirror of facts, an expression of beliefs and a reflection of reality.

This ambiguity extends to modern studies whose authors draw contradictory images in which they relate the fantastic pre-Islamic creativity to simple artists: they think that this imagination is an expression of the beliefs of the pre-Islamic poets, which have mythological inheritance or they think it was a relationship among poetry, magic and the clergy, or the similarity among these in the sense that they had taken collective memory for collective sub conscious and they gave precedence to mythological content rather than to the superior artistic craft, and they reduced the artistic tools into a historical reality. The research has looked for material in references and it has seen the poets' own sayings, and tried to explain them in their own textual poetic context and in their wider pre-Islamic poetic and historical context, it ends up with a holistic approach that clarifies the understanding of the pre-Islamic poets for the motive of gift and inspiration in contrast with their understanding of other motives different from them or contradicting them, in order to come up with a conclusion that sums up the most important research findings.

[*] **Professor - Department Of Arabic, Faculty Of Arts And Humanities, Tishreen University, Lattakia, Syria.**
[**] **Postgraduate Student - Department Of Arabic, Faculty Of Arts And Humanities, Tishreen University, Lattakia, Syria.**

## مقدّمة:

لم يعط موضوع "الهبة والإلهام في رؤى شعراء الجاهلية" حقه؛ فقد مرّت به الدّراسات مروراً عابراً فمهَّدت بشذراتٍ منه لموضوعاتها المختلفة، أو أدرجت أبعاضه في متونها؛ بيد أنّنا لم نقف على دراسة واحدة تخصُّه ببحثٍ مُعَمَّق، وترصد شواهده، وتستنطقها في سياقاتها المقاليّة والمقاميّة. فضلاً عن أنّ تلك الدّراسات التي قاربته خلطت بين المادّة التاريخية، والموروث الشّعبيّ، والشّعر، فعمَّمت أحكامها، وحَسِبَتْ هذا الخليط دليلاً على العبارة القائلة "جعلت العرب لكلِّ شاعر شيطاناً"، فانتهت إلى أنَّ الشّعر عند هؤلاء كان مرادفاً للسحر والكهانة وأساطير الأوّلين، وأنّ هؤلاء الشّعراء بداة سذّج آمنوا بأنّ الشّعر إلهام من الجنّ والشّياطين والهواتف.

وقد جاء هذا البحث، ليتَّخذ من منطوق شعراء الجاهليّة مادّة له، يستقريها في سياقها النّصّيّ، وفي سياقها المقاميّ، بوصف الشّعر الجاهليّ أوّل النّصوص المحقَّقة، وأَولاها بالنظر، وبوصفه –تبعاً لهذه الأوَّليَّة وذلك التحقيق– المصدر الأوّل للموروث، وبوصفه –تبعاً لعبقريَّته، وانقطاع معرفتنا الدّقيقة بما سبقه– مرحلةً متطوّرة راقية عمّا نسبوه إليه، من تماهٍ بينه وبين السّحر والكهانة والأساطير؛ فذلك أجدر بالنّسبة إلى أشعار الجاهليّات الموغلة في القدم التي سبقته.

وهكذا تمحور البحث حول التّساؤلات التّالية: هل آمن شعراء الجاهليّة حقاً بأنّ دررهم الجياد الخوالد محضُ هبةٍ من جنيّ، أو شيطان، أو هاتف؟! وهل آمنوا بذلك جميعهم؟ أم أنّهم آمنوا بالصّناعة والتّثقيف والتّجويد؟! ألم يوظّفوا هذه الموروثات المتخيّلة شعرياً لإثبات التّفوّق وإفحام الخصوم؟

وللإجابة عن هذه التّساؤلات كان لابدّ من رصد المادّة في كامل رقعتها النّصّيّة، وقياسِها إلى نظرائها وإلى سياقاتها؛ ولذلك استقرى هذا البحث مادّته الشّعرية في ضوء الموروثات التّاريخيّة، والبواعث المتعدّدة التي نصّ عليها الشّعراء، مستخلصاً دلالاتها، مطّرحاً الموروث الشَّعبيَّ، والقصص الخرافيّة التي نسبت إلى الأمم الموغلة في القدم، أو التي وضعها المتأخّرون، ونسبوها إلى الجاهليّة دون سند أو دليل.

## الدراسة:

يمكن للدارس أن يرصد ثبتاً طويلاً من البواعث التي فجّرت شعريّة الشّعراء، أو حفزتهم إلى اختيارات بعينها من الموضوعات والأساليب والتعبيرات، أو دفعتهم إلى نظم نصوص بذاتها، أو أسهمت في تجويدهم أشعارهم، والإكثار من قول الشّعر، أو الإقلال، أو الامتناع عن قوله، أو العودة إلى نظمه بعد امتناع. ومن تلك البواعث المناخُ الحاضن للتّجربة، المكوَّنُ من تفاعُل عوامل البيئة والمناخ والرقعة الجغرافيّة والمرحلة التّاريخيّة والأنشطة الاجتماعيّة والاقتصاديّة والثّقافية في الحواضر والأسواق والمجالس والبلاطات، والمعتقدات الدّينية والموروثات الشّعبية وما يخالطها من أساطير الأوّلين ومعتقداتهم، والتّجارب الشّعوريّة، والمنعكسات اللاشعوريّة الفرديّة منها، والجمعيّة؛ فضلاً عمّا دُعي (مناسبة القصيدة)؛ وهو الذي يظهر الباعث المباشر الصّريح المتفاعل مع بواعث أخرى مضمرة، الحافز الشاعر إلى نظم هذه القصيدة على هذا النحو في هذا التّوقيت.

وإذا أضفنا إلى ذلك كلّه أنَّ العرب لم يكونوا جميعاً بُداةً معزولين عن الحضارة والمدنيَّة –بل خرجت نُخَبُهم الشّعريّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة إلى الحواضر والمجالس والأسواق والبلاطات، فاتَّصلت زمانيّاً بمن سبقهم من شعوب وما تقدّمهم من حضارات، واتصَّلت مكانيّاً بالأمم المجاورة وما أنتجته من حضارات –أمكن القول: إنّ نتاجهم

الشّعريّ الفذّ، كون خاص، وعالم معقّد غنيّ، يدلّ على مبدعين أفذاذ "من ثمارهم تعرفونهم" فلا يمكن أنْ يُصَدّق فيهم القصص الشّعبيّ الممزوج بالخرافات والأساطير، الذي يصوّرهم بُداةً سذّجاً. فبين ظهرانينا اليوم أمم بدائيّة، وأفراد بدائيّون، وفي مجتمع الجاهليّة فئات متبدّية وفئات بدائيّة وأفراد بدائيّون، وهذا لا يسوّغ الخلط بين سكنى البادية والبدائيّة، ولا يُنكر وجود النُّخَب المثقَّفة بثقافات العصر المتنوّعة، وأولئك هم الشّعراء الذين غادروا بواديهم وضربوا في الآفاق، حتى يندر أنْ تجد بينهم منْ قَرَّ في باديته لا يبرحها، والتزم معتقداتٍ بدائيَّةً لم يتجاوزها؛ وذلك أنّ "الإبداع نفسه هو فعل التجّاوز"[4]. وأنّ سِيَرهم ونتاجهم الشّعريّ الفذّ –جميعاً– تثبت ذلك، وأنّ القرآن تحدّاهم أنْ يأتوا بسورة من مثله، فتحدّي العباقرة الأفذاذ أثبت للإعجاز، وكذلك جاءت معجزات الأنبياء من جنس ما برع فيه أقوامهم، وتفوّقوا، أما البدائيُّ السَّاذج فلا يمكن أنْ يكون طرفاً في التحدّي؛ لأنّ ذلك يغضّ من التّحدي ذاته، ومن المعجزات، وهذا محال.

وبناء على هذا التّصور، لا يمكن أنْ يُصدّق الدارس أنّ العرب جميعاً جعلوا لكلّ شاعر جنّياً، أو شيطاناً يلهمه الشّعر، وأنَّ الشّعراء جميعاً صدَّقوا ذلك، وآمنوا به، وصدروا عنه، وأنّ مَنْ أبدع تلك الغرر الجياد من أشعار الجاهليّة كان يصنع الأوثان من التّمر، فيتعبَّدها، ثم إذا ما داهمه الجوع أقبل عليها يلتهمها، شأن نفرٍ من معاصريه أو سابقيه، وأنّه كان –إذا ما استعدَّ للهجاء– لبس حلّة خاصّة، وحلق رأسه، وترك ذؤابتين، ودهن أحد شِقّي رأسه، وانتعل نعلاً واحدةً[5]. على الرّغم من إمكان حدوث ذلك كلّه عند طائفة من شعراء الجاهليات السابقات، أو عند نفر قليل من شعراء الجاهلية الأخيرة، في مواقف محدّدة لا تستغرق الشعراء ولا أهاجيهم.

ولذلك، فإنّ من الضّروري أن توضع علامات استفهام على تلك الدّراسات التي سلّمت بهذه القصص وأمثالها، وعدَّتها حقائق تاريخيّة قوّمت من خلالها الشّعراء، وعلى تلك التي عدَّت الشّعر انعكاساً للواقع، أو انعكاساً للاشعور الجمعيّ؛ لأنّ الشّعر –كما يُنبئ عن نفسه– كون غنيّ معقّد، وتفاعُلُ خلقٍ وتخييلٍ، وإلهامٍ وصناعةٍ، وهبةٍ وتثقيفٍ، وتعبيرٍ وتأثيرٍ، وتضمين وتخييل، أو ذاكرة ومخيّلة، وشعور ولا شعور. ذلك أنّ اللغة تختلف عن ألوان الرّسّام، وحجارة البنّاء والمثّال والنحّات، وسبائك الصّائغ وأحجاره الكريمة، في أنّ هذه المواد ساكنة جامدة قبل صنعة صانعها، أما اللغة فهي (مشحونة أبداً بالتّراث الثّقافي للأمّة)[6]. ولذلك (لا يمكن أن تكون بريئة قط)[7]. وإذن، فهي في الشّعر مزيج مشحونٌ بالجمعيّ والفرديّ، وبالماضي والحاضر والمستقبل، لا يمكن أنْ يُخْتَصر إلى عكسٍ مرآتيٍّ للواقع، أو تعبيرٍ فرديّ عن المبدع، أو انعكاس للاشعور الفرديّ أو الجمعيّ، أو محضِ تصويرٍ للموروث وللعقائد، كما أنّه لا يمكن أنْ تُقْصَرَ بواعثه على الباعث الصريح المدعوّ (مناسبة القصيدة)، بل هو عنوانٌ مباشرٌ على بواعث متعدّدة كامنة فجّرها الباعث الصَّريحُ.

فقد نصّ شعراء الجاهلية أنفسهم –وهم موضوع هذا البحث– على طائفة من البواعث التي رأوا أنّها تحوّل الممكن متحققاً، فتدفع المرءَ إلى قول الشّعر، وأنّها تحوّل الجيِّدَ أجودَ، أي أنها تحفز الشّاعر بالقوّة إلى صيرورته شاعراً بالفعل، أو تحفز الشّاعر إلى التّجويد، أو تدفعه إلى اختيارات، دون غيرها، من المذاهب والأساليب والموضوعات، أو إلى نظم قصائد بعينها أو قطع أو أبيات، على كيفيّات مخصوصة، في أوقات معيَّنة. ومن هذه البواعث: الهبة والإلهام، والوراثة، والرّواية، والدُّربة والتَّتلمذ، والرَّغبة، والرَّهبة، والطَّمع والعرفان، والوقوف بالمكان الخالي، وفقدان الأحبّة، والشّعور الحادّ بالظّلم، وذكر الحبيبة، والتَّحدّي، وإدراك الثّأر،.... .

كما ذكروا النَّواهي والمثبطات التي تمنعهم من قول الشّعر، وهي ضدّ البواعث. ومنها: الحزن العميق والجزع من قتلةٍ محققة (أي غصص الموت)، والإحساس بالتّقصير عن أداء الواجب، والشّعور بالغدر وبخيانة

الأصحاب والأهل، وانعدام البواعث الموجبة للقول عامّة، في معارض الهجاء والتفاخر تحت الطّلب، اللذين تتأبّى عليهما موهبة الشّاعر الحقّ وإرادته.

وكلّ من هذه البواعث والنّواهي جدير بدراسة معمَّقة ترصد شواهده، وتستقري دلالاتها، وتخومها المتفاعلة مع غيرها؛ فقد يجتمع للباعث الواحد تأثيران أو أكثر، كأن يُلهم الشّاعر قول الشّعر وتجويده في فنٍّ ما أو موضوع ما، أو قصيدة بذاتها. وقد يجتمع باعثان أو أكثر في حفز الشّاعر إلى اختيارٍ بعينه، كأن يدفعه فقدان الأحبّة، والشّعور بالظّلم والجزع، والإحساس بالتّحدي –إلى جانب الموهبة والدُّربة– إلى قول نصٍّ بعينه على وجه دون غيره، في وقتٍ ما؛ بيد أنّ أهمّ هذه البواعث، وأوّلها، وأكثرها شيوعاً في نصوصهم هما باعثا الهبة والإلهام.

فقد أدرك عربُ الجاهليّة –كما تنصُّ المظانّ– أنّ الشّعر هبةٌ يوهبها المرء من قوى غيبيّة خارقة، حَسِبَها نفرٌ منهم الجنَّ والشّياطين والهواتف، فزعموا "أنّ معَ كلّ فحل من الشّعراء شيطاناً يقولُ ذلك الفحلُ على لسانه الشّعر"[8]، وقد يزعمون أنّه جنّيّ، كما يرد في القصص الشّعبيّ الخياليّ الذي يسوقه القرشيّ حول "قول الجنّ الشّعر على ألسنة العرب"، حيث يتعرّف الدارس "هَبيداً" جنّي عَبيد بن الأبرص وبشر بن أبي خازم الأسديَّين، و"مسحلاً السّكران بن جَنْدَل" جنّي الأعشى، و"لافِظَ بن لاحِظ" جنّي امرئ القيس، و"هادِراً" صاحب النّابغة الذّبياني الذي استنبغه[9]. غير أنّ هذه القصص؛ جميعها متأخّرة عن الجاهلية، فإذا استثنيت مِسْحلاً جنّيّ الأعشى، لم تجد فيها، ولا في المظانّ الأصيلة ما يدلّ على معرفة شعراء الجاهليّة بها.

وفي كتب الأدب نثار متفرّق من القصص الدّائر حول جنّ الشّعراء وشياطينهم وهواتفهم[10]. فمن طرائف هذه القصص؛ يُحكى أنّ جرير بن عبد الله البَجَليّ قال: "سافرت في الجاهليّة فأقبلتُ على بعيري ليلةً أريد أن أسقيه، فجعلت أريده على أن يتقدّم فوالله ما يتقدّم، فتقدّمتُ فدنوتُ من الماء وعَقَلْته، ثمّ أتيتُ الماءَ فإذا قومٌ مشوَّهون عند الماء فقعدْتُ. فبينا أنا عندهم إذ أتاهم رجل أشدّ تشويهاً منهم فقالوا: هذا شاعرهم. فقالوا له: يا فلان أنشد هذا فإنّه ضيف؛ فأنشد:

**ودّع هريرة إنّ الرَّكب مرتحلُ**

فلا والله ما خرم منها بيتاً واحداً حتّى انتهى إلى هذا البيت:

| | | |
|---|---|---|
| **تســـمع للحلـــي وَسواســـاً إذا انصـــرفتْ** | | **كمـــا اســـتعانَ بـــريحٍ عِشْـــرِقٌ زَجِـــلُ** |

فأعجب به. فقلت: من يقول هذه القصيدة؟ قال: أنا. قلت: لولا ما تقول لأخبرتك أنَّ أعشى بني ثعلبة أنشدَنيها عامَ أوّلَ بنجران. قال: فإنّك صادق، أنا الذي ألقيتُها على لسانه وأنا مِسْحَلٌ صاحبه، ما ضاع شعر شاعر وضعه عند مَيمون بن قيس"[11].

وسواءٌ: أزعم الرجل –لسبب ما– أنّه مِسْحَل، أم صنع البَجَليُّ القصّة كلّها، زاعماً أنها تمّت في الجاهليّة، فإنه يُفهم من روايته لها بعد الإسلام، أنّ المخيّلة الشّعبيّة ظلّت تتقبّل هذه القصص بعد الإسلام، ولهذه القصّة أشباه ونظائر في كتب الأدب.

لقد آمن أقوامٌ قبلَ عرب الجاهليّة بأنّ ربَّة الشّعر وهبت الإغريق النبوغ، وحَبَتْهُمُ المقدرةَ على صياغة الكلام المكتمل التّنغيم[12]. وكان أفلاطون مقتنعاً بأنّ "عامّة المحسنين من الشّعراء،... لا ينظمون قصائدهم الجميلة على أنّها إنتاج فنّي، بل لأنّهم مُلْهَمون، تملكهم الشّياطين.... يفقدون رشدهم عندما ينظمون أناشيدهم الجميلة، وحالما

يخضعون لسلطان الموسيقى والوزن يُوحى إليهم وتمتلكهم الأرواح،... هم ينبئوننا بأنهم يجمعون ألحانهم من ينابيع تفيض بالشَّهد ومن وديان ربّات الشّعر،... وهذا صحيح؛ لأنّ الشّاعر مخلوقٌ مقدّس، خفيف، ذو جناحين، لا يتسنّى له الابتكار حتى يُوحى إليه ويفقد حواسّه ويطيش صوابه. فإذا هو لم يصل إلى هذه الحال فلا حول ولا قوّة على الإفصاح عن تكهُّناته"[13].

فالشّعر في هذا المنظور محض هبة قد تُمنَح أيَّ شاعرٍ فينطق بالشّعر، وقد تُحْجَب عنه فيجبل ويمتنع عن قول الشّعر اضطراراً، أو عن تجويده، وهو في كلتا الحالين مُسَيَّر. ولكن كيف كانَ موقف شعراء الجاهليّة من ذلك كلّه؟ أصحيحٌ ما قاله فيهم الخيال الشَّعبيُّ، وما ذكره عنهم الثّعالبيُّ بقوله: "كانت الشّعراء تزعم أنّ الشّياطين تُلقي على أفواهِها الشِّعر، وتلقّنها إيّاه وتعينُها عليه، وتدّعي أنَّ لكلّ فحلٍ منهم شيطاناً يقول الشّعر على لسانه، فمن كان شيطانه أمردَ كان شعره أجودَ. وبلغ من تحقيقهم وتصديقهم بهذا الشأن أنْ ذكروا لها أسماء"[14]؟!!

الحال أنّ قراءة ديوان الجاهليّة تظهر مواقف متباينة وقفها الشّعراء من هذا المنحى في التّفكير؛ فقد تجاهله نفر من الشّعراء –عمداً، أو بغير قصد– وربّما قالوا فيه ما لم يصل إلينا، وعزاه نفرٌ إلى طاقات وإمكاناتٍ تضعُها الجنّ الشّواعر بين يدي الشّاعر، فينتقي منها ما يشاء، وذهب بعضهم إلى القول باقتصار مهمَّته على النّطق بما يمليه عليه الجنّيّ المصاحب له.

فقد زعم امرؤ القيس أنّ الجن الشّواعر تعرض عليه أشعارها فيختار منها ما يشاء، بقوله[15]:

| | | |
|---|---|---|
| **وشـــعرٍ نطقْـــتُ، وشـــعر وقفـــتُ** | | **وشـــعرٍ كتمـــت، وشـــعرٍ رويـــتُ** |
| **تخيّرنـــــي الجـــــنُّ أشـــــعارها** | | **فمـــا شـــئت مـــن شـــعرهنّ اصـــطفيتُ** |

وهو يخيّل هذا المشهد متباهياً بإمكاناته الشّعرية الخارقة، وبرصيده الشّعريّ الغَنيّ، الذي يختار منه ما يشاء فيما يشبه ترف الملوك وبذخهم، فلديه مخزون هائل من الإمكانات، بيد أنّ مصادره متنوّعة، فليست وقفاً على هبة الجنّ، بل لديه الكثير مما تجود به طاقته الخاصّة وإمكاناته. ولديه الكثير مما سمعه وحفظه ورواه، فـ"رُبَّ" المحذوفة تفيد هنا التّكثير، والشّعر الذي ينطق به كثير والذي يحبسه كثير، وكذلك الذي يكتمه والذي يرويه. وهذا يعني أنّه يقف على مبعدة من الجنّ، فلا تسيطر عليه، ولا يكون تابعاً لها، ولا متلقياً سلبياً، بل تخيّره فيختار، أو يكتفي بما لديه مما يبدعه من لدنه. ويمضي أبعد من ذلك حين يجعلها توابع له، وجنوداً مجنَّدة في خدمته تروي شعره وتعزف به، فتنشُره، وتشهره، وتخلّده، كما يقول في موضع آخر[16]:

| | | |
|---|---|---|
| **أنـــا الشّـــاعر المرهـــوب حـــولي تـــوابعي** | | **مـــن الجـــنّ تـــروي مـــا أقـــولُ وتعـــزفُ** |
| **إذا قلـــــتُ أبياتـــــاً جيـــــاداً حفظتُهـــــا** | | **وذلـــــك أنّـــــي للقـــــوافي مُثَقِّـــــفُ** |

على أنَّ قوله: (وذلك أنّي للقوافي مثقِّف) يكشف الوجه الآخر للعمليّة الإبداعيّة؛ أي صنعة الفنان المقوِّم المثقِّف. فهل أراد بذلك القول إنّ الشّعر الحقّ لا يرقى معارجَ الجودة والفخامة بغير تفاعل الهبة والأستاذيّة في الصُّنع؟!

نعم، على ألا أنّ العملَّيتين منفصلتان، وأنّ التّثقيف يأتي لاحقاً؛ فالواو حاليّة، زمن ما قبلها وما بعدها واحد، والإبداع الحقّ تفاعُلٌ، أو اعتلاجٌ على حدّ تعبير امرئ القيس نفسه؛ إذ يصوّر –في القصيدة التي منها هذان البيتان– اعتلاجَه والجِنَّ الشواعر في عرس فنّي، أشبه ما يكون بالمخاض العاصف العسير الذي تولد بعده القصيدة بناءً فنّيّاً كليّاً، وأنموذجاً يحتذى، فقد أنهى ذلك العرس وهذا المخاض بقوله[17]:

| | | |
|---|---|---|
| **وروّى ســـحابٌ بعـــدَ كُنْـــهٍ وأُرسِـــلَتْ** | | **عليـــه سَـــماءٌ تَسْـــتَمِدُّ وتَعْطِـــفُ** |
| **نَشـــاءَةَ إنشـــاءٍ لـــذي العـــرشِ واحـــداً** | | **فأنْشَـــأَ نَشْـــأً مُنْشِـــئُ الـــريحِ مُكْسِـــفُ** |
| **فـــذلك منّـــا الـــدّأبُ حتّـــى نَقُـــدَّها** | | **مِثـــالاً كبُنيـــانٍ يُشـــادُ ويُرصَـــفُ** |

وهذا الشّعر في غاية الأهمّيّة؛ وذلك أنّ امرأ القيس لم ينسب شعره إلى هبةِ الجنِّ، أو الشياطين، أو ربّات الشّعر، بل أشار صراحة إلى مصدر الهبة والإلهام؛ فهذه القدرة التي حُبي بها، إنّما هي هبةُ ذي العرش واحداً. ولذلك جاء شعره نشاءةَ إنشاءٍ لذي العرش واحداً، فهو لا يصوِّر هنا ولادة هذه القصيدة حصراً، بل يخيّل العمليّة الإبداعيّةَ ذاتَها، قائلاً إنّ الشّعر تفاعُلُ هبةٍ وفنّ، ومقدرةٍ وصُنْعٍ وتثقيفٍ، فهو قدٌّ، وبناءٌ، وتشييدٌ، ورصفٌ فهو بذلك خلق فنيّ، والقصيدة بناء كلّيّ، وأنموذج يحتذى.

وهكذا فإنّ امرأ القيس في هذه الأبيات يحقّق سبقاً معرفيّاً نقديّاً شعريّاً، يضاف إلى رصيده في السَّبق وابتكار أبكار الصُّوَر والمعاني؛ إذ يصوّر المخاض العسير للقصيدة، ويدلّ على تعقُّد العمليّة الإبداعيّة وصعوبتها، ويقرّ بتفاعل الهبة الإلهيّة والصَّنعة البشريّة، وينظّر للشّعر الحقّ، ويؤسِّس مفاهيم وحدة القصيدة وبنائها الكُلّيّ، وخلقها على غير مثال سابق لها، بل يجعلها أنموذجاً يحتذى، فالشّأن فيها شأن الابتداء، والبناء ولذلك زالت أبنية وبقيت صروحُه الخالدة.

فالشّاعر ليس غفلاً ساذجاً، يلقي ما تضعه الجنُّ والشَّياطين في فيه بلا حول ولا قوة، بل بنّاءٌ صَنَع يحسن استثمار الهبة، ويوظِّف صورة الجنّ وسيلةً فنّيّة من باب التخّييل مخيّلاً إلى المتلقّي ما تخيّله، فيحفظ لنفسه رتبة المبدع الحقّ قولاً وفعلاً، ومقام الفاعل المؤثّر، خلافَ ما جاء في القصّة المرويّة عن عبيد التي جاء فيها: "كان من شأن عبيد بن الأبرص...، أنّه كان رجلاً مقلاً لا مال له، فأقبل ذات يوم ومعه غنيمة له ومعه أخت له تُدعى بماويّة ليورد غنَمَه: فمنعه رجل من مالك بن ثعلبة وجبهه. فانطلق حزيناً مغموماً للذي صنع المالكيّ به حتى أتى شجراتٍ واستظلّ تحتهنّ، فناما هو وأخته. فزعموا أنّ المالكيّ نظر إليه وإلى أخته [إلى جنبه فقال]:

| | | |
|---|---|---|
| **ذاكَ عبيـــــدٌ قـــــد أصـــــاب مَيّـــــا** | | **يـــــا لَيتَـــــه ألقَحهـــــا صَـــــبيّا** |

**فحملت فولدت ضاويّا**

فسمعه عبيد فرفع يديه إلى السّماء ثم ابتهل فقال: اللهم إنَّ فلاناً قد ظلمني ورماني بالبهتان، فأَدِلْني منه وانصرني عليه، ثمّ رفع رأسه إلى السّماء ثمّ ابتهل، فقال: اللهم ذاك يقول الشّعر.[ثمّ نام].

فزعموا أنّه أتاه آتٍ في منامه بكبَّة من شعر فألقاها في فيه، وقال: قل ما بدا لك، فأنت أشعر العرب وأمجد العرب: إنْ صِرْتَ مُقِلاً فَلِما بسطتَ يداً ووصلت رحماً. فانتبه وهو يرتجز ببني مالك (وكان يقال لهم بنو الزِّنْية) وهو يقول:

| | | |
|---|---|---|
| **يـــا بنـــي الزِّنْيَـــةِ مـــا غـــرّكم** | | **لكـــم الويـــل بســـربالٍ حُجُـــرْ** |

فلم يزل فضله في قومه يُعرف حتّى قُتل"[18].

ففي هذه القصة –التي تهدف إلى الإشادة بموهبة عبيد– يبدو عبيد سلبيّاً، فهو ينطق منفقاً من رصيدٍ وُضِعَ في فيه، ولذلك انتبه وهو يرتجز، دون أن يكون له قصد أو صنع أو تدبير. فالشّعر، كما تخبرنا القصّة، هبةٌ صِرْف والشاعر مُسَيَّر بما يوهَب. فهل كان عبيد نفسه مقتنعاً بذلك، مصدِّقاً له؟!

إنَّ شعره ينصّ على خلاف ذلك، أو ليس القائلَ مفتخراً بمهارته الشّعرية[19]:

| | | |
|---|---|---|
| **سَـــلِ الشُّـــعراءَ هـــل سَـــبحوا كَسَـــبْحي** | | **بحـــورَ الشِّـــعْرِ أو غاصـــوا مَغاصـــي** |
| **لِســـــاني بـــــالنثيرِ وبـــــالقوافي** | | **وبالأســـجاع أَمْهَـــرُ فـــي الغِيـــاصِ** |
| **مـــنَ الحـــوتِ الـــذي فـــي لُـــجّ بحـــرٍ** | | **يُجيـــدُ السَّـــبْحَ فـــي لُجَـــجِ المَغـــاصِ** |

والقائل مفتخراً بشعره الذي قتل به الخصوم، في قصيدة أخرى[20]:

| | | |
|---|---|---|
| **أَلَسْـــتُ أَشُـــقُّ القـــولَ يقـــذِفُ غَرْبُـــهُ** | | **قَصـــائدَ منهـــا آبِـــنٌ وهَضِـــيْضُ؟** |

إلى آخر القصيدة التي يتفنَّن فيها في عرض صُوَر تفوّقه الشّعريّ!! وفي كلا الموضعين نجد عبيداً يفتخر بمهارته وتفوّقه في السِّباحة، والغوص، ومُصارَعَة اللجج، وشَقّ الأمواج العاتية، ليصل إلى الغرر الجياد والدُّرر المكنونة التي يصعب على غيره بلوغها، وليرمي خصومه بأنواء شعره وقصائده الوفيرة؛ فمنها العائب للخصوم، ومنها المحطم لهم، بيد أن مهارته تتجاوز الشعر إلى النثر والأسجاع.

وإن كان يوحي أن صناعته لسانية صرف، فإن الغوص، والسبح، ومصارعة اللجج والأنواء توحي بأن الشعر في منظوره بحر صعب صاخب، يتطلب من الشاعر مهارة خاصة، وأستاذية في ارتياده، وركوب أمواجه، والسبح في لججه، والغوص على كنوزه وفرائده.

وهذا كله تخييل، يريد الشاعر به ما أراده القاص لقصة الآتي الذي أتاه بكبة شعر، من إثبات للجدارة والتفوق والقدرات الخارقة، في معارض التفاخر، والهجاء، وإفحام الخصوم بوجهٍ خاص؛ ولذلك يستعين الأعشى على خصمه المهاجي له جُهْنّام بخليله أو أخيه الجني مِسْحَل، فيقول واصفاً تلك المعركة الشعرية التي جرت بينه وبين بني عَبَدان[21]:

| | | |
|---|---|---|
| **فَلَمَّـــا رَأَيـــتُ النّـــاسَ للشَّـــرِّ أقبلـــوا** | | **وثَـــابوا إلينـــا مـــن فَصـــيحٍ وأَعْجَـــمِ** |

| | | |
|---|---|---|
| وَصِـــيْحَ عَلَينـــا بالسِّـــياطِ وبالقَنـــا | | إلـــى غايـــةٍ مَرفوعـــةٍ عنـــدَ موســـمِ |
| دعـــوتُ خليلـــي مِسْـــحَلاً ودعـــوا لـــه | | جُهُنَّـــامَ جَـــدْعاً للهجـــينِ المُـــذَمَّمِ |
| ... ومـــازالَ إهـــداءُ الهـــواجرِ بيننـــا | | وترقيـــقُ أقـــوامٍ لِحَـــيْنٍ ومـــأتمِ |
| وأمـــرُ السَّـــفى حتّـــى التقينـــا غُدَيَّـــةً | | كِلانـــا يُحـــامي عـــن ذِمـــارٍ ويحتمـــي |
| تُرِكْنـــا وخلّـــى ذو الهَـــوادَةِ بيننـــا | | بِأَثْقَـــبٍ نيـــرانِ العـــداوةِ ترتمـــي |
| حَبـــاني أخـــي الجنّـــيُّ نفســـي فـــداؤه | | بـــأفيحَ جَيّـــاشِ العَشـــيَّات خِضْـــرِمِ |
| فقـــال ألا فـــانزِلْ علـــى المجـــدِ ســـابقاً | | لـــكَ الخيـــرُ قُلِّـــدْ إذْ سَـــبَقْتَ وأَنْعِـــمِ |

فقد استعان بنو عبدان بشاعرهم جُهُنَّام، لكن الأعشى حسم المعركة، باستعانته بأخيه الجني، فأفحم خصمه، بل خصومه، وتقلد شرف المجد والسبق، غير أنه نسب الفضل كلّه في العملية الإبداعية إلى مسحل؛ وذلك أنه انتصر بالسيل المتدفق الذي وضعه على لسانه مسحل، فأمده من بحره الفيّاض، واكتفى بأن يكون ناطقَ شعرِ مسحل؛ فهل أنكر ذاته، وتنحى إلى موقع سلبي راضياً، لاقتناعه بما خيَّل، أم أنه خيَّل هذا المشهد لإفحام الخصوم، والإيحاء لهم بأن القول ينثال على لسانه انثيالاً دون مشقّة أو عناء؛ لأنه مؤزَّر بقوى خارقة؟!

الحال أن تنحي الأعشى عن دور الفاعل في العملية الإبداعية، وإسناده الفضل لجنّيّه، واكتفاءه بأداء ما يلقَّن، والنطق بما حُبي، لا يوجب افتخاره، ولو كان فصيحاً حسن الأداء. وإنما قال ما قاله، على سبيل التخييل، وهو مدرك أنه تخييل، يفاخر به، بوصفه لعبة فنية، أو وسيلة فنية مغرية؛ وذلك أن مسحلاً ليس إلا الأعشى وقد أُوقد غضبه، فتحول جنياً في وجه الخصوم، أو لنقل إن الأعشى المُحِبّ الغزل المادح الطَّرِب، إذا ما غضب نفر شيطانه أو جنّيه ليقمع مغضبيه؛ ولذلك لم يذكر جنيه إلا في معرض التهاجي؛ أي الرد على من يبادره بالهجاء، وإن زعم غير ذلك ليوحي بأنه شاعر محظوظ موفق، كما سيأتي في قوله في مقام آخر[22]:

| | | |
|---|---|---|
| ومـــا كنـــتُ شـــاحِرْداً ولكـــنْ حَسِـــبْتُني | | إذا مِسْـــحَلٌ سَـــدّى لـــي القـــولَ أَنْطِـــقُ |
| شـــريكانِ فيمـــا بيننـــا مـــن هـــوادةٍ | | صَـــفيّانِ جنـــيٌ وإنـــسٌ مُوَفَّـــقُ |
| يقـــولُ فـــلا أعيـــى لشـــيءٍ أقولُـــهُ | | كفـــاني لاعَـــيٌ ولا هـــو أَخْـــرَقُ |

فهنا أيضاً يقصر دوره على أداء ما يقوله مسحل الذي ينزهه عن العي والحمق؛ وإنما أرد أنه لم يكن متعلماً، بيد أن قدراته الخارقة تُسْتَنْفَر عند رميه بالقول الفاحش، فمثّل هذه القدرات الخارقة بمسحل الفصيح الحكيم، مخيلاً ما حسبه إرهاباً لمن بادره بالهجاء.

ولم يكن الأعشى محتاجاً إلى عون مسحل، في هذا الباب أو في غيره من أبواب الشعر التي طرقها، ولكن جرت عادتهم أن يخيلوا الجن الملهمة والملقنة في مواقف التهاجي. كما لم يكن النابغة الذبياني محتاجاً عون أحد، كما يخبر عن نفسه، ولكنه استعان بشيطان في رده على وعيد يزيد بن عمرو بن خويلد، قائلاً[23]:

| | | |
|---|---|---|
| أتُهـــدي لـــيْ الوعيـــدَ بـــذاتِ وَجٍّ | | كـــــــأنّي لا أراكَ ولا ترانـــــــي |
| بِحسْـــبِكَ أنْ تُهـــاضَ بِمُحْكَمـــاتٍ | | يَمُـــرُ بهـــا الغَـــوِيُّ علـــى لســـاني |
| فقبلـــكَ مـــا قَـــذَعْتُ وقـــاذَعوني | | فمـــا نُـــزِرَ الكـــلامُ ومـــا شَـــجاني |
| يصـــدُّ الشّـــاعرُ التُّنْيـــان عنّـــي | | صُـــدودَ البَكْـــرِ عـــن قَـــرْمٍ هِجـــانِ |

فلم اضطر، إذن، إلى الاستعانة بالجن والشياطين؟ أللدلالة على الترف في الإمكانات، أم لاتباعه العرف، أم لصدوره عن اليقين، أم لإرهاب الخصوم؟!

لقد افتخر النابغة بمقدرته على سحق خصمه شعرياً، دون عون من أحد، في حين ذكر الغوي موحياً بثلاثة الأسباب التي تبلغ بالتعبير غايته: الافتخار بالمقدرة، والعرف الذي جعل من الجن والشياطين صورة محببة إلى قلب الشاعر في الرد على من يهجوه أو يتوعده، وسحق الخصم بأيسر السبل وأسرعها وأبلغها أثراً؛ ولذلك استغنى سويد بن أبي كاهل اليشكري عن خدمات صاحبه الجني، فحسم المعركة لصالحه قبيل وصول الجني الذي حضر بلا استدعاء، وهذا أبلغ في الفخر، وأمضى في الهجاء، غير أنه لم يستغن عن حضوره المترف في القصيدة، محفوفاً بالصور والأخيلة والأوصاف الأخاذة، كما تبين المعركة الشعرية الطويلة التي منها قوله[24]:

| | | |
|---|---|---|
| وعَـــــدوٍّ جاهِـــــدٍ ناضَـــــلتُهُ | | فـــي تَراخـــي الـــدّهر عـــنكم والجُمَـــعْ |
| فتَســـــــاقَينا بِمُـــــــرٍّ نـــــــاقِعٍ | | فـــي مَقـــامٍ لـــيس يَثْنِيـــه الـــوَرَعْ |
| وارتَمينـــــا والأعـــــادي شُـــــهَّدٌ | | بِنِبَـــــالٍ ذاتِ سُـــــمٍّ قـــــد نَقَـــــعْ |
| ... فَرَمَنّـــــي هاربـــــاً شـــــيطانُهُ | | حيـــثُ لا يُعطـــي ولا شـــيئاً مَنَـــعْ |
| ... ورأى منّـــي مَقامـــاً صـــادقاً | | ثابـــتَ المـــوطن كَتّـــامَ الوَجَـــعْ |
| ولِســـــاناً صَـــــيرفيّاً صـــــارماً | | كحُســـام السّـــيفِ مـــا مَـــسَّ قَطَـــعْ |
| وأتـــــاني صـــــاحبٌ ذو غَيِّـــــثٍ | | زَفَيَـــانٌ عنـــد إنْفـــادِ القُـــرَعْ |
| قـــالَ: لبيَّـــكَ، ومـــا استصـــرخْتُهُ | | حـــاقِراً للنّـــاس قَـــوّالَ القَـــذَعْ |
| ذو عُبـــــابٍ زَبـــــدٌ آذِيُّـــــهُ | | خَمِـــطِ التيّـــار يَرمـــي بـــالقِلَعْ |

| | | |
|---|---|---|
| زَغْرَبِـــــيٌّ مُسْـــــتَعِزٌّ بَحْـــــرُهُ | | لـــيس للمـــاهر فيـــه مُطَّلَـــعْ |
| هـــل سُـــوَيدٌ غيـــرُ ليْـــثٍ خـــادرٍ | | ثَئِـــدَتْ أرضٌ عليـــه فـــانتجَعْ |

وهذه الصورة تذكّر بالعاصفة التي قادها اعتلاج امرئ القيس والجنّ إلى ولادة القصيدة، وبالبحر الصاخب الهادر الذي صارع لججه عبيد، وبالبحر الفيّاض الذي تدفّق على لسان الأعشى، ولا غرو؛ فعند كلٍّ تباهٍ بالتفوّق الشعري، والإيحاء بالترف في الإمكانات، وإرهاب الخصوم أو إفحامهم. فسويد يوشك أن ينسي المتلقّي تلك المعركة التي سحق بها خصومه، بأربعة الأبيات التي يصوّر فيها جنّيّه الساحق الماحق؛ إذ يجعله بحراً عاصفاً، مضطرب الموج مزبداً، يرمي الصخور العظيمة، فلا يكاد الحاذق في السباحة ينجو من غضبه.

ولكنْ ما فائدة هذه الصورة الصاخبة العاتية، ما دام سويد قد أنهى معركته قبيل وصول الجني، بصبره وثباته، وحدة لسانه التي تحكي حدة السيف الماضي؟!

إنه الإيحاء بالترف الذي بدأه امرؤ القيس، فما سويد إلا ليث خادر ينتجع حيث شاء؛ وبذلك يحتفظ بهذه الإمكانات الخارقة ذخراً ومدداً لمعارك قادمة، فإن شاء سحق خصمه بما ملكت يده، وإن شاء ألهب جنيه واجتاح به الخصوم؛ ذلك أن الجنّيّ يحضر عند الحاجة من غير استدعاء. أما شيطان الخصم فيفر هارباً من غير أن يستطيع لصاحبه عوناً، أو منعاً من لسان سويد، وهذه صورة جديدة تزيد فخامة شعر سويد فخامة، وافتخاره افتخاراً، فقد سحق الخصم وشيطانَهُ معاً، وتفوق بقدراته الخاصة عليهما.

ويتعالى حسان على الخصوم والمنافسين، مستنداً إلى هذا المدد وذلك الذخر، وإلى إمكاناته الخاصة قبيل ذلك، أو في أثنائه؛ فوراءه رصيد عظيم يمتاح منه ما يشاء، وينفق منه بغير حساب، إذا ما اقتضى الموقف امتياحاً وإنفاقاً، من غير أن يخشى نقصاً في رصيده، كما يشي قوله[25]:

| | | |
|---|---|---|
| إنّـــي أُكـــارِمُ مَـــنْ يُكـــارِمُني | | وعلـــى المُكاشِـــحِ يَنْتَحـــي ظُفُـــري |
| يُعيـــي سِـــقاطي مَـــنْ يُـــوازنني | | إنّـــي لعمـــرك لسْـــتُ بالهَـــذْرِ |
| لا أســـرقُ الشُّـــعراءَ مـــا نطقـــوا | | بـــل لا يوافـــق شِـــعْرَهُمْ شِـــعري |
| إنّـــي أبـــى لـــي ذلكـــم حَسَـــبي | | ومقالـــة كمقـــالعِ الصَّـــخْرِ |
| وأخـــي مـــن الجـــنّ البصـــير إذا | | حـــاكَ الكـــلامَ بأحســـن الحَبْـــرِ |

ولذلك كلّه يترفع عن سرقة الأشعار؛ لأنه يراها دون شعره؛ المعنى الذي يؤكده قوله (يُعيي سقاطي من يوازنني)، وقوله (بل لا يوافق شعرهم شعري).

واللافت للانتباه أن استدعاء الجن والتلقي منها، أو اللقاء بها عموماً، كان يجري في رحاب المخيلة؛ غير أن حسان بن ثابت زاد على خطاب الشعراء بعداً أسطورياً موهماً بواقعيته، حين زعم أنه لقي السعلاة (وهي الغول أو ساحرة الجن)[26]، وأثبت لها تفوقه الشعري المدعم بصحبةٍ تجمعه ورئيساً عظيماً من الجن (بني الشَّيْصبان)[27].

كما نقرأ في الخبر القائل عن حسان إنه: "كانت السِّعلاة لقيته في بعض أزقة المدينة فصرعته وقعدت على صدره وقالت له: أنت الذي يأمل قومك أن تكون شاعرهم؟ فقال: نعم. قالت: والله لا ينجيك مني إلا أن تقول ثلاثة أبيات على رويّ واحد. فقال حسان:

| | | |
|---|---|---|
| إذا مـــا تَرَعْـــرَعَ فينـــا الغُـــلامُ | | فمـــا إنْ يُقـــالُ لـــه مَـــنْ هُـــوَهْ |

فقالت: ثَنّهِ، فقال:

| | | |
|---|---|---|
| إذا لـــم يَسُـــدْ قبـــلَ شَـــدِّ الإزارِ | | فـــذلكَ منّـــا الـــذي لا هُـــوَهْ |

قالت: ثلّثه، فقال:

| | | |
|---|---|---|
| ولـــي صـــاحِبٌ مـــن بنـــي الشَّيْصَـــبان | | فطـــوراً أقـــول وطـــوراً هُـــوَهْ"[28] |

فهذا الصاحب الذي يشاطره القول يزيد فخامة شعره بما يربو على إمكانات البشر، ويخرجه من المعركة منتصراً؛ ذلك أن مستحيلاته –لقاء السعلاة، وفصاحتها بالعربية، وعلمها بالشعر، وبمصطلحاته، وتجاوزه للتحدي الذي أخضعته له– انتصار فني، قدم فيه تخييلاً يسرّ الذائقة العربية. وقيل: "من طريف أمر حسان أنه كان يقول الشعر في الجاهلية فيجيد جداً، ويغبِّر في وجوه الفحول، ويدعي أن له شيطاناً يقول الشعر على لسانه كعبارة الشعراء في ذلك، فلما أدرك الإسلام، وتبدل الشيطان بالمَلَكِ، تراجع شعره، وكاد يَرِكُّ قوله؛ هذا ليعلم أن الشيطان أصلح للشاعر وأليق به، وأذهب في طريقه من الركاكة..."[29]. ذاك ما نقله الثعالبي مستغفراً من قوله. فهل كان الشاعر حقاً حليف الشيطان، ثم غدا حليف الملك؟! أم أن الشعر –كما رأى الأصمعي– نكد بابه الشر "فإذا أدخلته في باب الخير لان"[30]؟!

الحال أن هذا البحث يستفهم الشعراء عن مفاهيمهم، وليس للباحث هنا أن يجتهد؛ فذلك مناقض لغاياته، بيد أنه في استفهامه الشعراء يستقري أشعارهم، ويستفتيها؛ ولذلك قد يتساءل –على خفر– هل كانت الصحبة مع التخييل، ثم غدت مع القيم الدينية الأخلاقية؟! وقد يلفت النظر إلى قول حسان في أخرياته[31]:

| | | |
|---|---|---|
| وقافيـــــةٍ عجَّـــــتْ بليـــــلِ رزينـــــةٍ | | تلقّـــتُ مـــن جَـــوّ الســـماءِ نزولهـــا |

ليتساءل من ثم: هل أراد حسان –بالتلقي من جو السماء– التلقي من الملك الذي أشار إليه الثعالبي؟! أم أراد أنه كان يشاطر الجنّيّ أو الشيطان القول، وهو هنا يتلقاه عنه، أو عن الملك، كاملاً؟!

إن أهم ما يلاحظ هنا هو أن الشعر في كلتا الحالين ملهم، شطره أو كله، من قبل صاحب خارق لطاقات البشر، وهذا أسلوب فني موفق، وباعث على التفوق، والتفاخر، وإفحام الخصوم في منظور الشعراء الذين ذكروه. ولكن "الموهبة طاقة بلا شكل إن لم تدعمها ثقافة النظر، والاختيار، والمؤالفة والتركيب: ثقافة العمل فنياً، بالأذن والعين والذاكرة والقلب والجلد، ثقافة السفر في الماضي والحاضر والمستقبل، وفهم التاريخ..."[32]. فكيف تأتّى لهذه الطاقة غير المشكَّلة أن تؤتي تلك الثمار الشهية من الصروح الفنية الخالدة؟! وهل افتخر الشعراء حقاً بأنهم مجرد ناطقين بما يوهبون؟! ولماذا استعانوا بالجن أو الشياطين في مواقف التفاخر والتهاجي وحسب؟ ولماذا تفاوتت أشعارهم، وأشعار كل منهم؟!

لقد صرح هؤلاء الشعراء –وهم قلة– بأن قوى خفية أو قوى خارقة تضع على ألسنتهم الشعر، أو تشاطرهم إبداعه، أو تروي ما يقولون، غير أن هذا الكلام محض تخييل يقصد به التفاخر بالتفوق والفرادة وإفحام الخصوم؛ ولذلك جاءت شواهد هذا التخييل قليلة بالقياس إلى الشعر الجاهلي، فهي لا تمثل نقطة من بحره، ولا تستغرق خيالات مبدعيه، ولا خيالات المبدع الواحد الذي قد يستعين بالجن في موقف ما، ثم يتباهى بمقدرته الخاصة وصنعته التي يبتدعها، ويقوم عليها بالتثقيف والتجويد حتى تكتمل متونها، وينهض بنيانها كما قال امرؤ القيس، وكما جاء في شواهد كثيرة لعبيد والأعشى والنابغة وحسان يضيق المقام عن ذكرها. وإذن فهي أساليب فنية استخدمها نفر من شعراء الجاهلية إيهاماً بالقوة، وإيحاء بالفرادة الرائدة الخارقة، في سياق محدد لا يستغرق أغراض الشعر العربي، ولا يستغرق الغرض الواحد؛ فشعر الهجاء –على سبيل المثال– أهم حاضن لهذه الأخيلة، ومع ذلك فهي قليلة جداً بالقياس إلى الكثرة المفرطة التي يشكلها الهجاء من ديوان الجاهلية.

يضاف إلى ذلك أن الكثرة الكاثرة من شعراء الجاهلية تجاهلت –عمداً أو بغير قصد– هذا المنحى في التخييل، وأن جماعة كبيرة منهم لم تعول عليه، بل عولت على نقيضه وهو الصنع، وما يدور في فلكه الدلالي من أفعال النسج، والحوك، والتثقيف، والتحكيك، والنظر الحولي في القصائد، ومن هذه الجماعة: أوس بن حجر وزهير بن أبي سلمى، والطفيل الغنويّ، والحطيئة، وكعب بن زهير؛ وأن جماعات أخر تضم الشعراء الحكماء، والفرسان، والصعاليك، لم تقارب هذا المنحى؛ لأنها كانت ترى الشعر ميدان القيم والحكم، أو الفعل والمبادرة، ومواجهة المفاسد والمظالم، فلم تلتفت إلى هذا التخييل، ولا إلى ذلك الصنع الذي يقابله.

## الخاتمة:

وبذلك كله يمكن القول: إن فئة قليلة من شعراء الجاهلية، ذكرت الهبة والإلهام بوصفهما باعِثَيْن مهمَّين على قول الشعر، وتجويده، وتجاوز محض منظومه إلى درره الجياد، والارتقاء به بما يسر الصديق ويفحم العدو، وأن شعراء هذه الفئة القليلة اتفقوا على ذكر الهبة والإلهام في بعض معارض التفاخر والتهاجي، وتباينوا من ثم في نسبة العملية الإبداعية كلها أو بعضها إليهما، والتعويل على الجانب البشري الصنعي منها؛ وأن أحاديثهم عنها كانت محض تخييل، وإلا لما تفاخروا بها، ولما ذكروا نقيضها متباهين به أيضاً.

وقد يكون منهم من آمن بالبعد الغيبي، وبأن الشعر حقاً هبة وإلهام من حيث مبعثه، بيد أنهم تفاوتوا في تحديد الملهم، فرأى امرؤ القيس أنه ذو العرش واحداً، ورأى غيره أنه الجن أو الشياطين؛ فكانت هذه المحاولات منهم تخييلاً، حاولوا به تفسير ما استشعروه ولم يدركوا كنهه، أو تخييلاً أيقنوا أنه تخييل، غير أنهم وظفوه فنياً في إثراء أشعارهم وكيد خصومهم ومنافسيهم.

وإذا قيس هؤلاء الشعراء إلى الكثرة الكاثرة من الشعراء –التي تجاهلت هذا التخييل، أو غفلت عنه، أو رفضته، أو مضت إلى نقيضه، أو رفضت النقيضين– أمكن تبين تيارات متباينة، ومذاهب متنوعة انتظمت شعراء الجاهلية الذين نظّروا للشعر الجيد على مقتضى مذاهبهم، وقوَّموا الأشعار قياساً على معاييرهم، مؤسسين بدايات النقد العربي القديم، وجوانب مهمة من مبادئ الشعرية العربية، وهم يبدعون صروحهم الفنية التي ما تزال من أهم إبداعات العرب. وأمكن وضع علامة استفهام على العبارات المطلقة المعممة أن العرب جعلت لكل شاعر شيطاناً، وأن الشعراء آمنوا بذلك وصدقوه وصدروا عنه. فعلى الباحث المتوخي الدقة، أن يبحث في صلات عرب الجاهلية الأخيرة بالجاهليات التي سبقتها، ليقف على التخوم التي شهدت تحول هذين الباعثين من عقيدة إلى وسيلة فنية، ومن موروث أسطوري إلى خيال شعري.

غير أن أهم الملاحظات التي يرصدها هذا البحث، هي أن شعراء الجاهلية الذين ذكروا الجن والشياطين ضمَّنوا تخييلهم لها دوالَّ مهمة، من مثل: التثقيف، والخلق، والقَدّ، والبناء، والتشييد، والرصف، والمهارة في الغوص ومغالبة اللجج، والشق، والإحكام، والتصرّف، والحوك، والتحبير. فهذه الدوال جميعها تدل على الصنع والتحسين، والتجويد، والتفنن، أي الصناعة الفنية؛ الأمر الذي يعني أنهم أدركوا أن الأشعار تتفاوت، فتنافسوا من ثم على التجويد، وعلى الارتقاء بالشعر نحو درجاته الجمالية العليا، ونظّروا شعرياً لفهمهم، وإدراكهم ومعاييرهم واشترطوا تفاعل الهبة والإلهام والصناعة الإنسانية المتقنة للوصول إلى الشعر الحق. هذا فضلاً عن معايير الجرأة والجسارة، والسبق والابتكار، والتعبير والتأثير التي دارت أقوالهم في أفلاكها، مسجلة لشعراء الجاهلية سبقاً معرفياً نقدياً جديراً بالدراسة والاعتناء، ممن يتصدى لدراسة الشعر العربي القديم، والنقد العربي جميعاً.

## الإحالات:

(1) الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، د. أحمد إسماعيل النعيمي 7، 65–79.

(2) العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف 95، 196–197، وينظر الشعر الجاهلي: خصائصه وفنونه، د. يحيى الجبوري 342، 434، وأدب العرب في عصر الجاهلية، د. حسين الحاج حسن 40، ومفهوم الشعر في ضوء نظريات النقد العربي، د. عبد الرؤوف أبو السعد 15.

(3) في النقد الجمالي، د. أحمد خليل 146–147.

(4) بنية القصيدة الجاهلية، د. ريتا عوض 377.

(5) أمالي المرتضى، الشريف المرتضى 191/1، وينظر العصر الجاهلي 197.

(6) نظرية الأدب، رينيه ويليك، وأوستن وارين 21 (بتصرف).

(7) درجة الصفر للكتابة، رولان بارت 38 (بتصرف).

(8) كتاب الحيوان، الجاحظ 225/6.

(9) جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، القرشي 47–51.

(10) كتاب الحيوان 225/6–226، وينظر كتاب الأغاني، الأصفهاني 148/2، 152/9، 46/11، وثمار القلوب في المضاف والمنسوب، الثعالبي 70، 234، ومعجم الشعراء، المزرباني 7، وأساس البلاغة، الزمخشري 75/1–76 (ت ب ع)، وخزانة الأدب، البغدادي 381/6.

(11) كتاب الأغاني 152/9.

(12) فن الشعر، هوراس 32.

(13) نفسه 79–80.

(14) ثمار القلوب 70.

(15) ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم 322.

(16) نفسه 325.

(17) نفسه 329.

(18) ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق د. حسين نصار26، وينظر كتاب الأغاني 405/23–406.

(19) نفسه 76–77.

(20) نفسه 81، الآبن: العائب المتهم، والهضيض: الموجع المحطم.

(21) ديوان الأعشى الكبير، تحقيق د. محمد محمد حسين 175–176، وينظر معجم الشعراء 7، وثمار القلوب70، وفيهما أن مسحلاً شيطان الأعشى.

(22) ديوان الأعشى الكبير 271، وينظر ثمار القلوب 70، وجمهرة أشعار العرب 63.

(23) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق د. شكري فيصل 148–149.

(24) ديوان سويد بن أبي كاهل اليشكري، تحقيق شاكر العاشور 34–35، وينظر المفضليات، المفضل الضبي 200–202، الزفيان: الخفيف السريع، إنفاد القرع: ذهاب مائها، الزغربي: الكثير الماء.

(25) ديوان حسان بن ثابت، حققه وعلق عليه د. وليد عرفات 53/1، وينظر شرح ديوان حسان بن ثابت، البرقوقي 230، ومنتهى الطلب من أشعار العرب، ابن ميمون 288/6.

(26) خزانة الأدب 428/2.

(27) ثمار القلوب 70.

(28) شرح ديوان حسان بن ثابت 483–484، وينظر ثمار القلوب 70 الأبيات فقط، وخزانة الأدب 428/2.

(29) ثمار القوب 220.

(30) الموشح، المزرباني 85، 90، وينظر أمالي المرتضى 269/1.

(31) ديوان حسان بن ثابت 293/1، وينظر شرح ديوان حسان بن ثابت 391، والشعر والشعراء، ابن قتيبة 307/1، والعمدة، ابن رشيق القيرواني 711/2.

(32) مقدمة للشعر العربي، أدونيس 45.

# المراجع:

.....


1- أدب العرب في عصر الجاهلية، د. حسين الحاج حسن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت، ط1: 1984.
2- أساس البلاغة، الزمخشري، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط3: 1985م، ج1.
3- الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، د. أحمد إسماعيل النعيمي، سينا للنشر – القاهرة، ط1: 1995م.
4- أمالي المرتضى (غرر الفوائد ودرر القلائد)، الشريف المرتضى، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي – القاهرة 1998م، ج1.
5- بنية القصيدة الجاهلية (الصورة الشعرية لدى امرئ القيس)، د. ريتا عوض، دار الآداب – بيروت، ط1: 1992م.
6- ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، الثعالبي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، 1985م.
7- جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، أبو زيد القرشي، حققه وضبطه وزاد في شرحه علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر – القاهرة، 1981م.
8- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، عبد القادر البغدادي، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر – القاهرة 1968م، ج2، والهيئة المصرية العامة للكتاب، 1977م، ج6.
9- درجة الصفة للكتابة، رولان بارت، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة – بيروت، والشركة المغربية للناشرين المتحدين – الرباط، ط1: 1981م.
10- ديوان الأعشى الكبير، تحقيق د. محمد محمد حسين، دار النهضة العربية – بيروت، 1972م.
11- ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ط5: 1990م.
12- ديوان حسان بن ثابت، حققه وعلق عليه، د. وليد عرفات، دار صادر – بيروت، 1974م، ج1.
13- ديوان سويد ين أبي كاهل اليشكري، جمع وتحقيق شاكر العاشور، مراجعة محمد جبار المعيبد، دار الطباعة الحديثة – البصرة، 1972م.
14- ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق وشرح د. حسين نصار، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط1: 1957م.
15- ديوان النابغة الذبياني، تحقيق د. شكري فيصل، دار الفكر – دمشق، 1968م.
16- شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، ضبط الديوان وصححه عبد الرحمن البرقوقي، دار الأندلس – بيروت، 1966م.
17- الشعر الجاهلي: خصائصه وفنونه، د. يحيى الجبوري، مؤسسة الرسالة – بيروت، ط6: 1993م.
18- الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار الحديث – القاهرة، ط1: 1996م.
19- العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط18: 1995م.

20- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، تحقيق د. محمد قرقزان، مطبعة الكاتب العربي بدمشق، ط2: 1994م.
21- فن الشعر، هوراس، ترجمة د. لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2: 1988م.
22- في النقد الجمالي (رؤية في الشعر الجاهلي)، د. أحمد محمود خليل، دار الفكر – دمشق، ودار الفكر المعاصر – بيروت، ط1: 1996م.
23- كتاب الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، أشرف على مراجعته وطبعه العلامة الشيخ عبد الله العلايلي، وموسى سليمان، وأحمد أبو سعد، منشورات دار الثقافة، ودار مكتبة الأندلس – بيروت، 1955م، ج2، 9، 11.
24- كتاب الحيوان، الجاحظ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، منشورات المجمع العلمي العربي الإسلامي – بيروت، ط3: 1969م.
25- معجم الشعراء، المزرباني، تحقيق عبد السلام أحمد فراج، منشورات مكتبة النوري – دمشق.
26- المفضليات، المفضل الضبي، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف بمصر، ط8: 1993م.
27- مفهوم الشعر في ضوء نظريات النقد العربي، د. عبد الرؤوف أبو السعد، دار المعارف بمصر، ط1: 1985م.
28- مقدمة للشعر العربي، أدونيس، دار العودة – بيروت، ط4: 1983م.
29- منتهى الطلب من أشعار العرب، ابن ميمون، تحقيق وشرح د. محمد نبيل طريفي، دار صادر – بيروت، ط1: 1999م، ج6.
30- الموشح: مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، المزرباني، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر – القاهرة، 1965م.
31- نظرية الأدب، رينيه ويليك، وأوستن وارين، ترجمة د. محيي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط3: 1985م.

مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (25) العدد (19)2003
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research- Arts and Humanities Science Series Vol (25) No (19) 2003

# دلالات اللون ورموزه
# في مشاهد الرحيل والفراق في الشعر الجاهليّ

الدكتور عبد الكريم يعقوب *
سمران متوج * *

(قبل للنشر في 2003/10/27)

## □ الملخّص □

تستوعب دلالات اللون ورموزه في مشاهد الرحيل والفراق في الشعر الجاهلي تصورات الشاعر الجاهلي ، وانفعالاته ، في تفكره في قضايا الزوال ، والمصير ، إذ إن العناصر اللونية ترتبط – ارتباطاً واضحاً – بمشاعر التشاؤم ، والخطر ، والتهديد ، وما يترتب عليها من إحساس بالضعف والتناهي والتشتت ، ما يجعل مواجهة موقف الظعينة ، والفراق لحظة مؤلمة من جانب الشاعر الجاهلي ، فتأتي الألوان بوصفها عناصر أساسية في رسم هذه المستويات – فنياً ونفسياً – تتحول دلالات بعضها ، وتتعمق لتتجه إلى التعبير عن اللواعج النفسية المقرونة بالألم والحزن ، والإحساس بالتضييع وانقطاع العلاقات الإنسانية ، فضلاً عن رسم صورة الموت والقتل عبر صورة الدم والطير في المشهد الظعني .

و يتمكّن اللون في المشهد الظعني من اكتساب دلالات ووظائف فنية جديدة ، تقيم أسساً متينة لهذا المشهد في الشعر الجاهلي، فتبدو الألوان وقد عبَّرت بطاقاتها وإيحاءاتها المفتوحة – بدقة ووضوح – عن الانفعالات النفسية ، والرؤى والفِكر التي تسيطر على نفس الشاعر الجاهلي في مواجهة مشهد الرحيل والفراق .

* أستاذ في قسم اللغة العربية ، من كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، بجامعة تشرين ، اللاذقية ، سورية.
** طالب دكتوراه في قسم اللغة العربية،من كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بجامعة تشرين،اللاذقية ، سورية.

مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (25) العدد (19)2003
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research- Arts and Humanities Science Series Vol (25) No (19) 2003

# The Significance of Colour and Its Symbols in Departure and Separation Scenes in the Arabi-Pre-Islamic Poetry

**Dr. Abd UL- Karim Yaacoub ***
**Samran Motawag ****

**(Accepted 27/10/2003)**

## □ ABSTRACT □

The significances of the colour and its symbols in departure and separation scenes in the Arabi-per-Islamic poetry under stand the imagenations and excitements of the Arabi-pre-Islamic poet's thinking on matters of fate and passing colourful elements are cleanly associated with pessimism, risk, threat and all their contingent vulnerabilities, all of which make facing departure situations painful. The poet uses colours both artistically and psychologically to express all the images of death, loss, killing, and disconnection of human relationships .

Colour build strong foundations for this view in the Arabi-pre-Islamic poetry, and they seem to have expressed through their open abilities and signals - exactly and clearly - about the psychological excitements, and thought which control the poet's psychology in facing the departure and separation sight

*** Professor - Arabic Language Department - Faculty Of Arts And Humanities - Tishreen University, Lattakia - Syria.**
****Dectorate Student - Arabic Language Department - Faculty Of Arts And Humanity - Tishreen University, Lattakia - Syria .**

## مقدّمة :

تحاول هذه الدراسة تشوف المستويات النفسية بصياغاتها الفنية المرتبطة بمواقف الفراق والرحيل في الشعر الجاهلي ، معتمدة – في الآن عينه – على دوال اللون ورموزه في المشهد الظعني ، ذاك أن اللون يشخص بقوة في فنية هذا المشهد وتقاناته ، كاشفاً بدقة غير قضية تفضي إليها التجربة الشعرية الجاهلية. إن الحقل الدلالي اللوني في بعض المشاهد الظعنية الجاهلية يكشف عن مزيد من الانفعالات ، والأحاسيس النفسية والفكر التي تموج في داخل الشاعر الجاهلي ، فتتجه دلالة بعض الألوان ورمزيتها في بعض المشاهد الظعنية الجاهلية إلى الكشف عن فكرة الشؤم المرتبط بالفقد ، فتبدي بعض هذه المشاهد ، بصورة جلية – عبر اللون – الإحساس بالغروب واليأس والإحباط والحزن ، وفي اتجاه سريع صوب التشاؤم والفقد النفسيين.

و تأتي صورة الطيور التي تنعب أو تنذر بالفراق ، أو تبكي في بعض المشاهد الظعنية لتقوي فكرة ارتباط الظعينة بالفقد والثكل والتشاؤم والحزن ، وما يهمنا في هذه الدراسة تقصي ارتباط صورة الطير في المشهد الظعني ، بهذه المستويات الانفعالية التي تتأرجح بين الحزن ، والثكل ،والشؤم ، والفقد ، وستحاول الدراسة – فضلاً عن ذلك – الكشف عن هذه المستويات الانفعالية عبر وظائف اللون الفنية والنفسية في آن معاً في المشهد الظعني ، مع العلم أن صورة الطير تظهر أيضاً في مشهد الظعن مكتنزة حس الافتراس والاعتداء والتهديد ، عندما تناوش الهوادج الحمراء معتقدة أنها لحم فريسة .

## الدراسة النصّيّة :

تبدو الألوان بدوالها ورموزها في مشاهد الفراق والظعن متجهةصوب مشاعر الزوال،والإحساس الواضح بالتشاؤم والتهديد والخطر،في ربط واضح المعالم والخيوط بين لحظة الضعف والتناهي من جهة، وتداعياتهما من تشاؤم وحزن وخسارة وفقد وتشتت من جهة ثانية.في رزوح مؤلم تحت سلطان المؤثرات البصريَة والبصيرية، للمشهد الذي يتنامى في سيره باتجاه التضييع النفسي والحسي،لتتنامى في المقابل أفكار التهديد وصور الخطر مصحوبة بمشاعر الحزن والقلق والألم والشؤم، في تشوف محترق للحال وللمآل .

إنَ قراءة واعية لمشاهد الرَحيل والظعينة في التجارب الشعرية الجاهلية، تفضي إلى جملة من المفهومات والفكر، تتواشج مع تصورات الإنسان الجاهلي ، التي تتأمَل في قضايا الحياة والمصير ، فتكشف أمامنا ارتباطات اللحظات الظعنية بمشكلات الإنسان الجاهلي ، إزاء مواجهته قضية الفقد والتهديد المستمرِين والمقرونة بالضعف والعجز وعدم القدرة على استبقاء صور السعادة والتواصل ؛ ففي المستوى النصي نجد الكثير من مشاهد الظعن وقد تلت الحديث الطللي، ولعلنا نلتقط العديد من الدوال النفسية المترتبة على ذلك ، من إحساس بالضعف والانكسار والحزن العميق، ما يوحد بين اللحظتين في الخطين العمودي والأفقي للتجربة الشعرية (( ظاهرة الظعن لا تقل طللية عن الطللية ،بل هل تحمل محتواها نفسه)) (1)، ومن ثم إن هذا التوحد بين اللحظتين يكشف بصورة جلية عن ماهية الشعور الغالب على عقل الشاعر وحسه ، من ناحية إحساسه بالفقد والتضييع (( إن النسيب والوقوف على الأطلال ووصف الرحيل والظعائن صور متكاملة لشعور عام بالفقد )) (2) .ولعل الربط بين تعطيل الديار وظعن أهلها وسقم الفؤاد يؤكد هذا الإحساس ويقويه ، يقول لبيد بن ربيعة العامري: (3)

**أَضْحَتْ مُعَطَّلَةً وأَصْبَحَ أَهْلُها ظَعَنُوا ولكنَّ الفؤادَ سَقيم**

ومن هذا القبيل صورة نادرة لبكاء الأرض على أهلها في الشعر الجاهلي، إذ تتضح صورة البكاء والحزن بالظعينة ، يقول لبيد بن ربيعة العامري : (4)

**بَكَتْنَا أَرْضُنَا لما ظَعَنَّا و حيتنا سُفَيْرَةُ والغَيَام**

وتلوح ارتباطات مشاهد الظعينة بالفقد والإحساس بالزوال في المستوى النصي الشعري أيضاً، من خلال ربط الظعن والشباب والخليط المزايل ، يقول زهير بن أبي سلمى (5) :

**و قالَ العَذَارَى : إنَّما أَنْتَ عَمُّنا و كَانَ الشَّبَابُ كالخَلِيطِ نُزَايِلُهْ**

و ربما يمكن في هذا السياق القول : إن مشهد الظعينة هو متسع نفسي يُحمّله الشاعر قضايا مصيرية أساسية في حياته ، ترتبط بمشاعر الفقد والخطر والزوال، تضج فيها أفكار الحزن والتشاؤم والهروب والتأمل.

ولعل فكرة التشاؤم والإحساس الشديد باليأس والفقد والتهديد هي أهم الأفكار التي تنسجها ملامح نص الأعشى الظعني التالي، في فعالية كبيرة تبديها دلالات اللون ورموزه (6):

**تَصَابَيْتَ أَمْ بَانَتْ بعَقْلِكَ زَيْـنَبُ وَقَدْ جَعَلَ الوُدُّ الَّذي كَانَ يَذْهَبُ**
**وَشَاقَتْكَ أَظْعَانٌ لِزَيْنَبَ غُـدْوَةً تَحَمَّلْنَ حَتّى كَادَتِ الشَّمْسُ تَغْرُبُ**
**فَلَمّـّـّـّـّـّا استَقَلَّتْ قُلْتُ نَخْلَ ابنِ يَامِنٍ أَهُنَّ أَم اللاتـي تُرَبِّـتُ يَثْرَبُ؟**
**طَرِيقٌ وَجَبَّارٌ رِوَاءٌ أُصُولُـهُ عَلَيْهِ أَبَابِيـلٌ مِنَ الطَّيْرِ تَنْعَبُ**
**عَلَوْنَ بِأَنْمَاطٍ عِتَاقٍ وَعَقْمَـةٍ جَوَانِبُـها لَوْنَـانِ وَرْدٌ ومُشْرَبُ**
**أَجَدُّوا فَلَمَّا خِفْتُ أن يَتَفَرَّقُوا فَرِيقَيْنِ مِنْـهُمْ مُصْعِدٌ وَمُصَـوِّب**

يظهر هذا النص صورذهاب الشباب والقوة،والعجزعن تحقيق التآلف المطلق مع هذه الحالة ، فنجد توقا إلى العودة إلى الماضي ،بما فيه من حيويةوشباب (تصابيت أم بانت بعقلك زينب )، إذ يبدو العقل منشغلاً بأفكار تعذب إحساس الشاعر ، تتوجها اعترافات صحيحة بالذهاب والأفول (و قد جعل الوُدُّ الذي كان يذهب) ، إن الشعور الذي يغلب على النص هو الحزن والشوق (شاقتك أظعان) يباطنه شعور باليأس والزوال (تَحمَّلن حتى كادت الشمس تغرب) ، ما يجعل وجهة النص مثقلة بمعاني الثكل والفقد. لنلاحظ هنا صورة الشمس بلونها الشاحب الذي ينذر بغروب كل شيء كما غرب شبابه قبلاً .

و هذا هو الصوت الأول للشؤم والحزن ، لتتحول الظعائن إلى مستقر لا يعدم الثبات والاستمرار في آن، متمثلاً بصورة النخل (نخل ابن يامن )، الذي بدا وقد اشتد وارتوى حتى الجذور، لكي تقبع على رؤوسه أسراب

الطيور التي تنعب الحياة والشباب والأمل (طريقُ وجبارٌ رواءٌ أصوله، عليه أبابيلُ من الطير تنعبُ). إن النص يوفر للمنبر الذي تنطلق منه أصوات الشؤم والنعيب (النخيل) الرسوخ والثبات ، وكأنه يريد أن يضمن لهذا الصوت القاعدة المتينة الصلبة لتتمكن من إيصال صوتها بقوة أبداً. إن الجوقة الجماعية التي ترسمها صورة الطير (أبابيل من الطير) تشي بأفكار الإصرار على إيصال صوت الشؤم وتأكيد الفقد والثكل، فتبدو أصواتاً هادرة تنطلق من مكان عالٍ تملأ الآفاق شوقاً وحزناً.

إن تماهي صورة الشباب الآفل والظعائن الراحلة،بوصفها دلالة على الفقد والتغيير،يستمد دليله من اللوحة الملونة التي يرسمها النص لأغطية الظعائن التي بدت بضروب من الأحمر (عقمة) (7)، وكذلك الوَرْدُ (8).

إن دلالة اللون الأحمر بضروبه المختلفة توحي بالحسن ، وبالتوتر والنشاط واكتناز القدرة والحيوية في اقتراب شديد من ملامح الشباب ، لكن الظعائن بصورتها هذه أفلت (علون ، أجدُّوا ،استقلَّت) ، وغادرت بصر الشاعر إلى البعيد ، كما غادره شبابه ، من هنا يأخذ اللون الأحمر دلالة عميقة على الشعور بالأفول والزوال والفقد ، لقد ثكِل الشاعر الحيوية والنشاط والقدرة والتوقد ، وهذا ما نعبت به أصوات الطير المشؤومة.

و يبدو النص التالي وقد طفح بمشاعر الشؤم والحزن والإحساس بالفقد ، في ارتباطات لونية تنم على ارتسام هذه المشاعر عبر اللون الذي يغطي الطير المشؤوم (الغراب) ، فيظهر مثقلاً بأوجاع الفقد ، وتباريح الفراق ، يقول عنترة بن شداد (9) :

**ظَعَنَ الَّذيـنَ فِراقَهُمْ أتوقَّعُ و جَرَى بِبَيْنِهِمُ الغُرابُ الأَبْقَـعُ**
**حَرِقُ الجنَاحَ كَأَنَّ لَحْيَيْ رَأْسِهِ جَلَمَانُ بالأَخْبَارِ هَشٌّ مُولـعُ**
**فَزَجَرتُهُ أَلَّا يُفَرِّخَ عُشَّـهُ أبداً ويُصْبِحَ واحداً يَتَفَجَّـعُ**
**إن الذينَ نَعَبْتَ لي بِفِراقِهِمْ قَدْ أسهَرُوا لَيْلي التِّمامَ فأَوْجَعُوا**

إن الإحساس بالفقد والحزن المريرين يسبق كل شيء في النص (ظَعنَ) ، فالحديث أو الإخبار عن الحدث أولاً دليل توجع وألم ومكابدة له ، ولعل حصول ما كان متوقعاً مترقباً صورة تنم بدورها على معايشة الألم والحزن قبل حصوله، في شعور عميق بالقلق والخوف من حدوثه (ظعن الذين فراقهم أتوقع) .

ولكي نتمكن من رسم اللوحة النفسية المتشحة بالسواد والحزن والتشاؤم، الناتجة عن الفقد والفراق لابد لنا من الاستناد إلى التكثيف اللوني السوداوي الأول ، المتمثل في صورة الغراب (الغراب الأبقع ). وهو نوع من الغرابيات السود التي يتشاءم بها العرب ، إلى جانب الغراب الأسود والزانِح (10)، على أن صورة الغراب قد تظهر مرتبطة بالشؤم والإخبار بالفراق من خلال صفة السواد الشديد (الغدافُ) (11)مؤكدة بالأسود،إمعاناً في إبداء التشاؤم من هذا الطير ، وتأكيد ارتباط التشاؤم باللون الأسود،يقول عبيد بن الأبرص (12) :

**زَعَمَ الأحبَّةُ أنَّ رحلَتَنا غَداً و بَّذَاكَ خَبَّرنا الغُدَافُ الأَسْوَدُ**

لقد ظهر الغراب في نص عنترة ، وقد نعب بالفراق (و جرى ببينهم ).إن الصورة اللونية السوداء ساندتها صورة صوتية لا تقل سوداوية عن سابقتها ، وهي الإخبار بالفراق ، وقد تأتي الصورة اللونية (حَرِقُ الجناح) لتلقي بسوادها مزيداً من مشاعر الحزن والتشاؤم من جهة ،و لتدل –من جهة ثانية– على الانتهاء واحتراق الحياة

والألفة.(حرِقُ : هي التي تدل على لون ما أحرقته النار) (13) ، وتأتي صورة تشبيه رأس الغراب بالمقص (جلمان) ، أي المقص لتؤكد اجتثاث السعادة والحياة وقطعهما ؛ فيبدو سرور الغراب الدائم في إخباره واقعة الفراق ، (بالإخبار هَشٌّ مُولَعُ) صورة ضدية لحزن الشاعر الدائم ، ولعل فعل الزجر الذي أبداه الشاعر لإبعاد الغراب ، خشية الإخبار بمزيد من الشؤم والفراق ، لم يجدِ النفع المطلوب في دفع الألم والحزن (فزجرته ألا يفرخَ عشه أبداً ويصبح واحداً يتفجع) ؛ إذ إن الذي نعب بفراقهم أنزلوا الهم والأرق والوجع في عقله وقلبه (قد أسهروا ليلى التِّمامَ فأوجعوا ). ويمكننا ملاحظة السواد الذي يكتنزه الليل ، الذي يجمع في سواده الأوجاع والأرق والهم من بهمه ، وطول مدته (ليلى التِّمامَ ).إنه نعي دائم للحياة التي كانت وإنه حزن موجع مفجع مقيم في حس الشاعر .

و قد يتجلى اللون الأحمر بالدم في المشهد الظعني (14). ولعل من الضروري –هنا–ترك الكلمة الأخيرة للنص الشعري في تحديد الدلالات والرموز اللونية ، للأحمر والدم ، ونحن هنا لا نتنكر لجمال اللون الأحمر وجاذبيته من ناحية القيمة الذوقية والجمالية ، ولكن لا يمكن الركون إلى فكرة إعجاب العرب باللون الأحمر ومحبتهم له ، في تفسير استخدامه في وصف غطاء هوادج الظعن ، كما يذهب محمد أحمد الحوفي (15). إذ إن قراءة النصوص الظعنية تشير إلى أفكار أبعد من ذلك ، وتشي بقضايا عميقة تتعلق بالمصير والخطر والتهديد ، تبدو معها فكرة المحبة أو الميل للون الأحمر فكرة لا تقوى على الصمود ، أمام الدفق الشعوري المتفكر بالوجود والخطر والموت ، ويعجز عن تقديم البراهين كاملة.

و ستحاول الدراسة تقصي بعض النصوص الظعنية التي تقدم صورة الدم ، بوصفه لوناً دالاً على الخطر ، ورامزاً للتهديد والقتل والاعتداء ، كما ستواجه الدراسة نصوصاً ظعنية تتضافر فيها صورة الدم والطير للدلالة على هذه الأفكار ، وتصعيدها .

على الرغم من صور الحياة والأمل التي تخالج النص التالي ، فإن أفكار التهديد والإحساس بالموت والخطر تلوح بقوة عبر اللون الأحمر المرمز إليه بالدم ، كما تلوح في ثنايا صور أخر ، يقول زهير ابن أبي سلمى : (16)

**تَبَصَّرْ خَلِيلِيْ هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنٍ تَحَمَّلْنَ بالعَلْياءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثُمِ ؟**
**عَلَوْنَ بأَنْماطٍ عِتاقٍ وكِلَّةٍ وِرَادٍ حَوَاشِيْها مُشاكِهَةِ الدَّمِ**
**و فيهنَّ مَلْهىً للصَّديْقِ ومَنْظَرٌ أَنِيْقٌ لِعَيْنِ النَّاظِرِ المُتَوَسِّمِ**
**بكَرْنَ بُكُوراً واسْتَحَرْنَ بسُحْرَةٍ فَهُنَّ لِوادي الرَّسِّ كاليَدِ لِلْفَمِ**
**جَعَلْنَ القَنَانَ عَنْ يَمِيْنٍ وحَزْنَهُ و مَنْ بالقَنَانِ ، مِنْ مُحِلٍّ ومُحْرِمِ**
**ظَهَرْنَ مِنَ السُّوبانِ ثُمَّ جَزَعْنَهُ على كُلِّ قَيْنِيٍّ قَشيبٍ مُفَأَّمِ**
**فلمّا وَرَدْنَ الماءَ زُرقاً جِمَامُهُ وضَعْنَ عِصِيَّ الحاضِرِ المُتَخَيِّمِ**

إن أفكار التهديد والخطر التي تناوش الحياة في هذا النص تحتاج إلى وقفة متبصرة واعية ، والظعائن هي رمز للحياة التي يجب أن تكون بعيدة عن الخطر والتهديد والموت. من هنا كانت بداية النص بالفعل (تبصر) إن التبصر– هنا – وقفة ثانية إزاء الحياة ، بعد أن سبقها حديث مطول في ديار أم أوفى لتبيان الحقيقة واستشراف

الحياة ، إن رمزية الظعائن للحياة تستمد أسسها من خلال صور الخطر والدماء التي تغلفها وتصبغها كما تستمدها من صورة الخطر المحدقة بها في حركيتها ، وتنقلاتها .

إن القراءة الأفقية للنص تفضي إلى أن اللون الأحمر المشابه للدم وصف لجمال الظعائن ، ولتناسقها بدليل أنه يصفها بأنها ملهى للصديق ، ومنظر أنيق لعين الناظر المتوسم ، إلا أن القراءة العمودية تفضي إلى أفكار أعمق في دوالها ورموزها ، أولاها دلالة اللون الأحمر على القتال والموت ، إذ إن اختيار لفظة الدم لم تأتِ من فراغ ، كذلك صورة التهديد التي تكاد تفترس الظعنية من خلال تشبيه الظعائن باللقمة التي تكاد تُسحق في الفم (فهن لوادي الرَّس كاليد للفم ). وكذلك ذكره لفظتي (مُحِلٍّ ومُحْرِمٍ) ، كأنه يذكر أوقات تحليل الاقتتال والحروب ،و أوقات تحريمها ،و كذلك الحركية المتواصلة ،و كأنه فرار ، أو بحث عن ملاذ آمن يضمن الحياة والأمان ،و بهذا تبدو صورة الدم في هذا المشهد دالة على الخطر والتهديد ، أو لنقل الموت الذي يوشك أن يقع ويصبغ بلونه الأحمر الدموي وجه الحياة ، إلا أن تقانة النص التي تنتصر للحياة تتجه إلى صون الظعائن (الحياة) ، وتنجية الحياة من الأخطار والتهديدات التي تحدق بها من كل صوب وجهة. وبهذا يبدو المنظر الأنيق والملهى صورة للحياة التي يجب أن تقوم بعيدة عن الأهوال والمخاطر. إن إيصال الظعن إلى الماء الأزرق الصافي العذري – إن صحت التسمية – الذي لم يورد قبلاً يدعم فكرة صون الحياة وتنجيتها من أخطار القتل (الدم) ، أو الاعتداء ، فيختم المشهد رحلة الخطر والتهديد ، بصورة الاستقرار والأمان والنجاة (و ضعن عِصيَّ الحاضر المتخيم ).

ونقع على فكرة الإحساس بالقتل من خلال صورة الدم النجيع ، أو الدم الطري ، في سياق تشبيه الثياب التي تغطي الحمول بدم النجيع ، يقول عبيد بن الأبرص (17) :

**لِمَنْ جِمَالٌ قُبَيْلَ الصُّبْحِ مَزْمُومَهْ مُيَمِّمَاتٌ بلاداً غَيْرَ مَعْلُومَهْ**
**و عَالَيْنَ رَقْماً وأَنْماطاً مُظَاهَرَةً و كِلَّةً بِعَتِيْقِ العَقْلِ مَقْرُومَهْ**
**للعَبْقَرِيِّ عَلَيْهَا إذْ غَدَوا صَبَحٌ كأنَّها مِنْ نَجيْعِ الجَوْفِ مَدْمُومَهْ**
**كأنَّ أظعانَهُمْ نخلٌ مُوَسَّقَةٌ سُودٌ ذَوَائِبُهَا بالحِملِ مَكمُومَهْ**

تلوح بداية فكرة التخبط والمجهولية في السؤال (لمن جمال) ، وفي عدم معرفة الوجهة التي تقصدها الظعينة (مَيمِّمَاتٌ بلاداً غيرَ معلومة )، فضلاً عن السواد الذي يغلف المكان( قبيل الصُّبْح) ، ويبدو المشهد وكأنه صورة عن العماء الداخلي المحفوف بمشاعر الخطر والتهديد والمجهولية ،تتضافر معها صورة النخيل الأسود (نخل موَسَّقَةٌ سُودٌ) ، تزيد المشهد عتمة ومجهولية ، ولعل صورة الدم الطري (نجيع الجَوفِ مَدْمُومَهْ) تطبع الصورة السابقة بصفة الخطر والموت المحقق ، موت الحياة والألفة والسعادة ، ويلج اللون الأحمر المُجسد بدم النجيع مجالاً وظيفياً جديداً ، فيصبح الأحمر هنا رمزاً للقتل والاعتداء والموت ، إن اختيار الدم الطري هنا دلالة على استمرار الاعتداء على الحياة وقتلها بصورة متكررة ؛ لأن الطراوة في صورة الدم توحي بالدم الذي كان منذ لحظات يدفق في أوصال الحياة ، وهذا يمنح الصورة عمقاً تأثيرياً يشير إلى قتل الحياة التي كانت قائمة بين البشر والأحبة (( إن الدوال المرتبطة بالدم – فكرياً ولغوياً – ترتبط في الوقت نفسه باللون الأحمر )) (18) .

وتقدم مشاهد ظعنية أخرى تصعيداً واضحاً لأفكار الخطر والتهديد والقتل ، فتصل إلى درجة اكتناز حس الافتراس ، والإعلان عن القتل والموت بصورة مأساوية مفجعة ، ذلك من خلال صورة الطير التي تعقب الظعائن

بهوادجها الحمراء معتقدة أنها فرائس ، فتظهر فكرة الصراع والمواجهة في سبيل تثبيت الحياة خوفاً من فنائها ، مرتكزة على اللون الأحمر الدموي الذي يغطي ظعائن المحبوبة ، ولعلنا نكتشف تواشجاً واضحاً بين الحب والصراع استناداً إلى دوال اللون الأحمر ورمزيته ، فيغدو اللون الأحمر أعز الألوان في لعبة الحب والحرب (19) .

إن صورة تتبع الطير للظعائن ترتبط بفكرة النهش والافتراس ، فقد ارتبطت صورة تحليق الطير بالحرب والقتلى ، فالطير تتبع الجيش ؛ لأنها تدرك أنها ستحظى بصيد قوامه جثث القتلى التي ستخلفهم هذه الحرب. يقول النابغة الذبياني (20) :

**إذا ما غَزَوا في الجَيشِ حَلَّقَ فَوْقَهمْ عَصائِبُ طَيْرٍ تَهْتَدِي بعَصَائبِ**

و يمكننا ملاحظة مقدار الدمار النفسي الذي سينزله تصور هذا المصير المفجع ، وهو التعرض للنهش والفتك في صورة الطيور المفترسة التي ستستبيح أجساد القتلى ، ولعل كثرة عدد الطيور (عصائب طير تهتدي بعصائب) ،تجسد بقوة كم القتلى الذين سيسقطون في المعركة على أيدي هذا الجيش المنتصر على أعدائه لا محالة ، فضلاً عن تقوية حس الافتراس والفتك الذي تنزله صورة تعقب الطير للجيش.

و قد لا يغيب حس الافتراس والفتك في صورة تتبع الطير للظعائن ، فالشاعر يعبر من خلالها عن أفكار الهلاك والفناء التي تحدق ، ليس بالظعائن وحدها ،بل بالحياة ، وأحلام السعادة والمحبة والتواصل الإنساني أيضاً.

و لعل نص علقمة الفحل يدلي بقوة بتفكر الإنسان الجاهلي بالمصير والحياة ، وأفول الحيوية ، وموت الشباب ، وانقطاع العلاقات الإنسانية ، في اتجاه واضح صوب المجهول الذي تخيم على تصوراته وأفكاره أجواء القلق والإحساس بالخطر ، والتعرض للفتك والافتراس ، يقول علقمة الفحل(21):

**هَلْ ما علمتَ وما استُودِعتَ مكتومُ أم حبْلُها إذْ نَأتكَ اليوم مصرومُ ؟**
**أمْ هَلْ كبيرٌ بكى لمَ يَقضِ عَبرَتَـهُ إثرَ الأَحبَّةِ يوم البَيْنِ مَشكومُ ؟**
**لم أدْرِ بالبَيْنِ حتى أزمَعوا ظَعَنـاً كلُّ الجِمالِ قُبيْلَ الصُّبحِ مَزمومُ**
**ردَّ الإماء جِمالَ الحَيِّ فاحتملـوا فكلُّها بالتَّزِيدِيَّاتِ مَعْكـومُ**
**عَقلاً ورَقْماً تَظَلُّ الطَّيرُ تَتْبعـهُ كأنَّه من دَمِ الأجوافِ مَدْمومُ**
**يحملَن أُتْرُجَّةً نَضْخُ العَبيرِ بـها كأن تَطْيابَها في الأنف مشمومُ**
**كأنَّ فارةَ مِسكٍ في مَفارقِِـها لِلباسط المُتعاطي وهُو مَزكومُ**
**فالعَينُ مِنِّى كأنْ غَربٌ تُحطُّ بـه دَهماءُ حارِكُها بالقِتْبِ مَخْرُومُ**

إن تقانة النص – في جزئية كبيرة منها – تدفعنا إلى تمثل حالة الحيرة والمجهولية ، وعدم التمكن من التقاط الحقائق ، فتبدو الصورة وقد دخلت في عوالم واسعة ، معرفياً ووجدانياً ؛ إذ نجد إلحاحاً واضحاً على السؤال والاستفهام (هل ، أم ، أم هل) .وكأن النفس تتأرجح بين وعي الأمور، وعدم وعيها لتكون الغلبة لعدم التثبت أو التأكد ، فتنغلق الأمور والتصورات بأغلفة من المجهولية والنأي عن الإدراك الصحيح.

و لعل مردّ ذلك الرزوح تحت سطوة أفكار الفقد والتضييع المتجهة باندفاع ،صوب النهاية والفناء ، فالعلاقة الإنسانية مع المحبوبة أصبحت في موضع التساؤل الذي يرجح القطع ، والخيانة (هل ما علمتَ وما استودِعتَ

مكتومُ ، أم حبلها إذ نأتك اليوم مصروم) ، بدليل استحضار صورة البكاء المتواصل لاحقاً. وكذلك القوة الخائرة والشباب الآفل (أم هل كبيرٌ بكى) ،كل شيء يبدو متجهاً إلى الزوال والفناء .

إن عماء الرؤيا وعدم القدرة على التثبت يأخذان تثبتاتهما من رؤية أحداث النهاية لكل شيء جميل وغالٍ في الحياة / المحبوبة ، والشباب /. من هنا تبدو صورة البكاء المتواصل (لم يقضِ عَبرَتَهُ) تجسيداً للإحساس العميق بالمأساة والأفول والتضييع والأمر الذي لا تتمكن فيه الدموع –على الرغم من تواصل تسجامها – من تحقيق توازن نفسي ، يقابل الحدث أو المصاب (لم يقضِ عَبرتَهُ) فتبدو قضية فراق الأحبة رمزاً دالاً على عنصر الفقد ، ليس للأحبة فقط، بل للشباب والحياة، وتأتي عبارة /لم أدرِ بالبينِ/ ، لتعمق حس العماء وغياب الإدراك الواعي للأمور من جهة ، ولتعميق عنصر الغفلة الموجعة التي تؤجج في النفس مشاعر الحزن واليأس من جهة أخرى. لقد رأى حدث الفراق والأفول مجرداً من أية علائم أو إشارات تنذر به ، إذ واجهه بكامله وبكل ما فيه من قسوة وقهر (حتى أزمعوا ظعناً) ، ولنلاحظ عبارة (كلُّ الجمالِ مَزمومُ) التي تستغرق في مستوياتها العميقة كل شيء ، فكل شيء راحل مبتعد عنه ، ولعل اختيار وقت الرحيل / قبيل الصبح / يوحي ليس بسرعة غياب الأشياء ولجاجتها في المضي فقط ، بل بنوع من الغباشة أو العماء في الرؤية أيضاً فالأشياء تبدو في هذا الوقت غير واضحة .

إن فعل رد الإبل من مراعيها (ردَّ الإماءُ جمال الحي) يكتنز بدوره فكرة القطع أو البتر ،قطع مسارات الحياة ومجرياتها انصياعاً لرغبة الأحداث الكبيرة التي تغير وجه الحياة. ومرة ثانية تعم الفاعلية كل شيء (فكلُّها). في هذا المستوى النفسي المحكوم بأفكار النهاية والأفول والحسرة ، والمشدود إلى أحاسيس الفقد والتضييع يظهر اللون الأحمر كغلاف نفسي عميق ، قبل أن يكون غلافاً خارجياً يلون ثياب الظعن وبرودها ، فقد غطت الثياب الحمر هوادج الظعن /بالتَّزيديَّاتِ/ ، وهي ثياب حمر تجلل بها الهوادج أو برود فيها خطوط حمر تشبه طرائق الدم .(22)

إن فكرة الإحساس بعنصر الموت والقتل لا تغيب عن هذه الصورة ، ليس من جهة لون الدم وحسب بل من فكرة الشد والإحكام أيضاً ،إذ توحي بشيء من المفعولية ، والعجز الذي يشبه سكون الموت الذي لاحت فكرته في صورة طرائق الدم. ويشهد حس الافتراس والفتك تصعيده التالي في صورة العَقْل : (( ثوب أحمر يُجلَّل به الهودج أو ضرب من الوشي )) (23) ، وكذلك صورة الرقم (24 )، فقد اتخذت الهوادج لوناً أحمر دموياً يتميز بالحمرة الشديدة (كأنه من دم الأجواف مدموم) ؛ إذ إن دم الأجواف أشد حمرة ، وأكثر غزارة من دم الجلد ؛ لأنه يصدر عن الأعماق ، ولعل إخراج الدم من الجوف يوحي بفكرة القتل والموت أكثر من غيره. وهذا ما يجعل صورة إلحاح الطير في استمرارها في تتبع الظعن صورة دالة على حس الافتراس والقتل (تظل الطير تتبعه كأنه من دم الأجواف مدموم) ، وقد يصل حس الافتراس والفتك حداً أعنف في صورة تتبع الطير للظعن في بعض التجارب الشعرية الجاهلية، ما يعمق حس الافتراس والفتك من جهة، ويؤكده من جهة ثانية، يقول طفيل الغنوي (25):

**لَقَدْ بَيَّنَتْ لِلعَيْنِ أَحْدَاجُهَا مَعاً عَلَيْهِنَّ حَوْكيُّ العِرَاقِ المُرَقَّمِ**
**عُقَارٌ تَظَلُّ الطَّيرُ تَخْطُفُ زَهْوَهُ وعَالَيْنَ أعلاقَاً على كُلِّ مُفأَمِ**

لقد تعرضت الظعن للنهش والضرب والاعتداء، في تصريح واضح بفكرة القتل والافتراس التي تكتنزها صورة الطير، والمستندة إلى ألوان الدماء في دلالة واضحة على الموت والقتل .

ولعل لفظة (مدموم) في نص علقمة الفحل تزيد حس الافتراس والقتل جلاء وفعالية، إذ توحي بإمعان صور الدم والقتل في فرض أخيلتها وسلطانها على فكر الشاعر وقلبه، فتؤدي مع غيرها من صور الدم حس الافتراس والموت المسبوق بعناصر الفراق والتضييع والأفول والانقطاع، وتقوي فكرة العدوان ، كما يذهب د وهب رومية ، باجتذابها الطيور المفترسة التي ارتبطت في المستوى الثقافي الجاهلي بالحرب(26)

ولعل دلالة اللون الأصفر (يحملن أُ تُرجَّة) بالرغم من تخمتها بالروائح الطيبة (نَضَح العبير بها، كان تطيابها ، كأن فارة مسك في مفارقها) ، لا تنأى عن دلالة اللون الأحمر. فهي تضفي نوعاً من الإحساس بالشحوب لأنها مغلفة بالدماء التي جللت الهوادج (يحملن) ،إذ بدت مستهدفة ملاحقة بالقتل والإفناء (تظلُّ الطَّيُر تَتْبعهُ) .من هنا كان اللون الأصفر قابعاً في بطون مفتوحة سُفكت دماؤها ، ما أذهب بريقها وإشراقها واستبقى شحوبها وذبولها ، فغدت شواهد للموت والفناء ، ما أبكى النفس بكاءً مريراً غزيراً (فالعين مني كأن غربٌ تحط به) ، إذ بدا أشبه بماء يسيل من دلو ضخم تُسرع فيه إبل سوداء تجذب على أحد شقيها ما يكثر من ميلان الدلو،ومن ثم غزارة سيلان الماء. إن عينه كهذه الدلو تسيل منها الدموع بقوة وغزارة .و لعلنا نستشف أن القضية لا تتوقف عند فراق الأحبة ، بل تتعداها إلى التفكير بقضايا الحياة ومصيرها ، في تحريض واضح تهيجه رؤية النهايات،و تغير المسارات في اتجاه واحد صوب الموت والفناء ،في ظل سيطرة حس الافتراس ، والفتك والتناهي.

## الخاتمة :

لقد استطاع عنصر اللون في إيحاءاته ودلالاته ورمزيته أن يستوعب جملة من القضايا ، والمقولات والرؤى التي أرادها الشاعر في هذه الجزيئة من التجربة الجاهلية المتمثلة في مشهد الظعن. فقد كان قادراً على ولوج مستويات تعبيرية فنية ،تخرج التجربة الشعرية إلى آفاق تتمكن فيها من البوح بمكنونات الشاعر والإفصاح عما يجول في نفسه وعقله ، فضلاً عن تمتع اللون بطاقة رمزية دلالية مفتوحة قادرة على حمل تصورات الشاعر وفكره ، والتعبير عنها بقوة ووضوح يغدو –من خلالها – عنصر اللون وسيلة فنية بارزة تفوق الوسائل الأخر في التجربة الشعرية.

و لعل البروز اللوني في مشهد الفراق والرحيل ، في المستويين : الفني ، والنفسي منح المشهد العمق الوجداني الذي أراده الشاعر ، فقد تكشفت إمكانية اللون الأسود في استيعاب أفكار الشؤم،والحزن، والخوف بوصفها انفعالات ترتبط بالفراق والرحيل في التجربة الشعرية الجاهلية ، وقد تجسدت في صورة الغراب والليل كما اتضحت دلالات اللون الأحمر من خلال استيعاب أفكار الموت والتهديد ، في استجابة جلية أبداها اللون الأحمر ، إزاء هواجس الشاعر الجاهلي في الحياة والمصير ، متضمناً– في الآن نفسه – الجانب المتحفز من عقل الشاعر الجاهلي وقلبه ، إزاء البقاء والمصير.

## الإحالات:

(1)– مقالات في الشعر الجاهلي 157 .

(2)– قضايا الشعر في النقد العربي 120 ، وانظر قصيدة الظعائن في الشعرالجاهلي 43.

(3)– شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري 120. مُعَطَّلَة : خالية من أهلها .

(4)– المصدر نفسه 293. سُفَيْرَةُ وغَيَام : هضبتان .

(5)– شعره 46 .الخليط : الصاحب المخالِط. و(المزايلة) : المفارَقة.

(6)– ديوانه 237 تصابى الرجل :مال إلى الصبوة واللهو واللعب وجهلة الفتوة. شاقتك :هاجتك. أظعان: جمع ظعينة وهي المرأة في الهودج. تحملوا : رحلوا. الطريق الجبار من النخل : الطويل. أنماط : ثوب ملون من صوف يطرح على الهودج. العقم : ضرب من الوشي. أشرب اللون : أشبعه فهو مشرب

(7)– العَقْمُ والعَقْمةُ كل ثوب أحمر (معجم الألوان في اللغة والأدب والعلم 143).

(8)– الوَرْدُ : لون بين الكميت والأشقر ،و الورد : لون أحمر يضرب إلى صفرة حسنة (قاموس الألوان عند العرب 265 )، و( الألوان في اللغة والأدب )196.

(9)– ديوانه 262 – 263. جرى بينهم : أي نعق بالفراق ، والأبقع :الذي فيه سواد وبياض ، كأن لَحْيي رأسه جلمان : شبه منقاره إذا فتحه ليصوت بالجلمين وخص الجلمين لأنه أراد تفريقه بين الأحباب والجلمان المقص. هش : مسرور بأن يخبر بالفراق ، زجرته : تطيرت منه. ليل التمام : أطول الليالي .

(10)– معجم الألوان في اللغة والأدب والعلم 150 .

(11)–الغداف : الغُراب. ويقال أسود غدافي إذا كان شديد السواد نُسبت إلى الغداف ،و قيل كل أسود حالك غُداف (قاموس الألوان عند العرب 181 )، و(معجم الألوان في اللغة والأدب والعلم 149 ).

(12)– ديوانه 55. الغداف : الغراب الأسود. وينسب البيت إلى النابغة الذبياني أيضاً ، ينظر ديوانه 89.

(13)– قاموس الألوان عند العرب 44.

(14)– ديوان عبيد بن الأبرص 60 ، وديوان بشر بن أبي خازم 193 ، وديوان علقمة الفحل 51 ،وديوان طفيل الغنوي 74 ، وشعر زهير بن أبي سلمى 11 – 13 ، وديوان الحطيئة 131.

(15)– الغزل في العصر الجاهلي 294.

(16)– شعره 11 – 13. الخليل : الصاحب. الظعائن : النساء في الهوادج على الإبل : العلياء : بلد .جرثم : ماء لبني أسد. تحملن : رحلن. الكلّة : الستر. مشاكهة الدم : يشبه لونها لون الدم. الوراد : جمع ورد وهو الأحمر ، وراد حواشيها : أي أنها أخلصت بلون واحد ،لم تعمل بغير الحمرة. الأنيق : المعجب. المتوسِّم : الناظر المتفرِّس في نظره. الرس : موضع ، القنان : جبل لبني أسد : الحَزنْ :ما غلظ من الأرض. المحرم : الذي له حرمة. جزعنه : قطعنه. السوبان : اسم واد بعينه. القشيب : الجديد. زرقاً جمامه : يعني أنه صافٍ ، والجمام : جمع جمّة وجمَم وهو ما اجتمع من الماء وأقاموا عليه.

(17)– ديوانه 60 –61. الرقم : ما كان من الوشي مستديراً. والعقل : ما كان مستطيلاً مقرومة :قُرِمتْ المِقْرَمَةَ. العبقري : ضرب من الثياب ويقال من الوشي. الصبح :بياض وحمرةٌ. النجيع : الدم الطري والنخلُ الموسَّقة. سُودٌ : خُضرتها من الري. الكمام : يعني سَعَفُها مستورة من شدة ما غطيت به.

(18)– اللون في الشعر العربي قبل الإسلام 62.

(19)– مباهج الفلسفة 1 / 297.

(20)– ديوانه 42. تهتدي بعصائب ،أي يتبع بعضها بعضاً ، ويهتدي بعضها ببعض .

(21)– ديوانه 50 – 53. مكتوم : مصون ومحفوظ. الحبل هنا : الوصل والعهد. نأتك : بعدت عنك. مصروم : مقطوع. المشكوم : المُجازَى. رَدَّ الإماء : رددن الإبل من مراعيها لما أرادوا الرحيل. التَّزيديَّات : ثياب منسوبة إلى تزيد بن حيدان بن عمران من قضاعة. المعكوم : من العِكمْ ، وهو العِدْل. العقل : ضرب من البرود. الرقم : ما نقش بالدارات ، وهو ضرب من البرود أيضاً. مدموم : أي : مطلي بالدَّم. النضخ : البَلَل وهو أكثر من النضح. والعبير : الزعفران. القتب : أداة السانية. الدهماء : ناقة سوداء.

(22)– ديوان علقمة الفحل 51.

(23)– معجم الألوان في اللغة والادب والعلم 143.

(24)– المصدر نفسه 81.

(25)– ديوانه 74. الأحداج : الهوادج. الحوكى : الذي عمل بالعراق وحيك ، المرقم : ذو رقم وهو تنقيط. عقار : يريد أحمر والمعنى أن الطير تحسبه لحماً فتضربه. زهوه : أي حمرته ، يقال : أزهى البسر إذاً أحمر. الأعلاق : الثياب الكرام العتاق ، وكل ثوب كريم علق. المفأم : الذي عرض ووسع من نواحيه

(26)– شعرنا القديم والنقد الجديد ، وهب رومية، مجلة عالم المعرفة العدد 207 عام 1996 ، 216

# المراجع:

.....


1- ديوان الأعشى الكبير ، شرح وتعليق محمد محمد حسين ، المكتب الشرقي للنشروالتوزيع ، بيروت ، لبنان 1968 م

2-ديوان بشر بن أبي خازم ، تحقيق د. عزة حسن ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ،الطبعة الثانية 1972 م.

3-ديوان الحطيئة ، تحقيق د. نعمان محمد أمين طه،مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الأولى 1407 هـ1987 م.

4-ديوان سلامة بن جندل ، تحقيق د. فخر الدين قباوة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الثانية 1407 هـ 1987 م .

5- ديوان طفيل الغنوي، تحقيق محمد عبد القادر أحمد، بيروت – لبنان الطبعة الأولى 1968 م.

6- ديوان عبيدبن الأبرص ، تحقيق تشارلز ليال ، طبع مطبعة ابريل ليدن 1913م .

7- ديوان علقمة بن عبدة ، تحقيق لطفي الصقال ، ودرية الخطيب ، دار الكتاب العربي ،حلب سورية 1969 م

8-ديوان عنترة بن شداد ، تحقيق محمد سعيد مولوي ،طبع المكتب الإسلامي، بيروت ودمشق ط2 1983 م.

9-ديوان النابغة الذبياني ،تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ،دار المعارف بمصر 1990 م .

10-شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري ،حققه وقدم له د. إحسان عباس ،طبع حكومة الكويت 1984 م.

11-شعر زهير بن أبي سلمى ،تحقيق د. فخر الدين قباوة ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، الطبعة الثالثة 1400هـ 1980 م.

12-شعرنا القديم والنقد الجديد ، د.وهب رومية ، عالم المعرفة ، الكويت ، العدد 207 العام 1990 م.

13-الغزل في العصر الجاهلي ، أحمد محمد الحوفي ، دار نهضة مصر ، القاهرة ط3 1972 م .

14-قاموس الألوان عند العرب ، عبد الحميد إبراهيم ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة 1989 م.

15-قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي ،حسن البنا عز الدين ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، بيروت – لبنان 1993 م .

16-قضايا الشعر في النقد العربي ، د. إبراهيم عبد الرحمن محمد ، دار العودة بيروت ، الطبعة الثانية 1981 م

17-اللون في الشعر العربي قبل الإسلام ، إبراهيم محمد علي ،جروس بُرس ، طرابلس-لبنان ط1 2001 م.

18-مباهج الفلسفة ، وول ديورانت ، ترجمة محمد بدران ،لجنة التأليف والترجمة والنشر ، مصر ، الطبعة الثالثة 1961 م .

19-معجم الألوان في اللغة والأدب والعلم ، زين الخويسكي ،مكتبة لبنان ، بيروت الطبعة الأولى 1992 م.

20-مقالات في الشعر الجاهلي ، يوسف اليوسف ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي السورية ، دمشق 1975 م.

مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (25) العدد (19)2003
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research- Arts and Humanities Science Series Vol (25) No (19) 2003

# دلالات اللون ورموزه في مشاهد الكرم في الشعر الجاهليّ

الدكتور عبد الكريم يعقوب *
سمران متوج **

(قبل للنشر في 2003/9/1)

## □ الملخّص □

إن دراسة دلالات اللون ورموزه في مشاهد الكرم في الشعر الجاهلي ، تتيح لنا تشوف جملة من الأمور المعرفية ، والفنية ، والاجتماعية ، ترتبط بتصورات الإنسان الجاهلي ، وفكره إزاء قضية الحياة والمصير ؛ إذ إن عادة الكرم – اجتماعياً – هي تدبير إنساني واجتماعي يضمن استمرار الحياة والبقاء في أوقات القحل واليباس ، والحاجة. من هنا كان التعبير – شعرياً – مقروناً بالمستويات المعرفية ، والثقافية ، والاجتماعية في الجاهلية.

إن اللون وسيلة فنية محورية في هذه الجزيئة من التجربة الشعرية الجاهلية ؛إذنجد استغلالاً واضحاً يبديه الشاعر لطاقات اللون ، ومقدراته ، وإيحاءاته التي تبدو مفتوحة قادرة على استيعاب رؤاه ، وقضاياه والتعبير عن مكنوناته ، فضلاً عن رسم لوحات الكرم استناداً إلى اللون ، فنجد الأبيض ، والأسود ، والرمادي والأحمر ، عناصر أساسية في هذه اللوحات.

* أستاذ في قسم اللغة العربية ، من كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، بجامعة تشرين – اللاذقية – سورية .
**طالب دكتوراه في قسم اللغة العربية ،من كلية الآداب والعلوم الإنسانية،بجامعة تشرين– اللاذقية– سورية .

Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research- Arts and Humanities Science Series Vol (25) No (19) 2003

# The Significances of the Colour and Its Symbols in Generosity Scenes in Pre-Islamic Poetry

**Dr. Abd UL- Karim Yaacoub***
**Samran Motawag****

**(Accepted 1/9/2003)**

## □ ABSTRACT □

The studying of the significances of the colour and its symbols of the generosity scenes in the pre-Islamic Arabic poetry. permits us to explore a group of psychological, artistical, knowledgable and social matters linked with pre-Islamic man's notions on matters of like and fate.

Generosity as habit as socially is a human and social management, that ensures life and survival at the time of drought, need and stiffness. Here the expression - poetical - was connected with social, cultural and know ledgable levels.

Colour is a central artistical means in this partiality of the Arabic -per-Islamic, poetical experiement.

The poet cleanly exploits the abilities of the colour, its energies and gestures.

Beside des cribing the generousity pictures, based on the colour, so we see that black, white, red and grey are the basic factors in these pictures.

***Professor - Arabic Language Department - Faculty Of Arts And Humanity - Tishreen University, Lattakia - Syria.**

****Dectorate Student - Arabic Language Department - Faculty Of Arts And Humanity - Tishreen University, Lattakia - Syria .**

## مقدّمة :

إن ظهور التعبير اللوني ظهوراً لافتاً ، في سياق الحديث عن عادة اجتماعية لها خصوصية بارزة وبعد حيوي في الذهنية الجاهلية، يقودنا إلى البحث في مستويات معرفية ،و ثقافية ، وبيئية ، واجتماعية وجمالية لتقصي هذا الظهور الذي بدا أسلوباً فنياً فاعلاً في تشكيل الصياغة النهائية لماهية الكرم ؛ إذ يؤمّن المستوى التقني للنص الشعري الجاهلي جملة من الملامح التي تبدو عامة، يقيم من خلالها القيمة الأخلاقية ، والاجتماعية لهذه العادة ، عبر اللون، فيحقق اللون الأبيض – بدواله العميقة على النقاء والصفاء والطهر – الجانب الأكبر من تشكيلية هذه العادة، فالتجربة الجاهلية تستند إلى ما يؤديه معنى البياض – معنوياً ونفسياً – في رسم صورة الرجل الكريم ، والإشادة بهذه العادة، ما يجعل اللون الأبيض وسيلة فنية توحي بصفات أخلاقية ذوات دوال عميقة على الطهر والنقاء (( إن العرب إذا قالت عن فلان أبيض، فإنها لا تعني اللون، وإنما تعني نقاء العرض من الدنس )) (1). إلا أن قبول هذا المستوى المعنوي العميق في فهم بياض رجل ما، لا يجرد إطلاق (الأبيض) بوصفه لوناً للرجل الكريم من مستوياته التأثيرية المستندة إلى أسس فيزيائية بصرية ، تدخل في الأثر البصري ، والفيزيائي للون الأبيض، القائم على درجة حرارته، وقدراته التأثيرية التي توحي بجملة من الرموز والدوال ، منها النقاء ، والطهر، والصفاء .

و قد تجدر الإشارة إلى أن هذه الدراسة لا تعول على اللون الأبيض فحسب ، في بحث قضية اللون في مشاهد الكرم ، في التجربة الفنية الجاهلية ، وإنما ستحاول تقصي الألوان التي تدخل في نسيج هذه التجارب ، إذ إن الاحتفال باللون الأبيض – هنا– يرجع إلى أسباب تستوجب ذلك ، منها البروز الطاغي لهذا اللون وتحمله– فنياً وعملياً– جملة من الصفات الأخلاقية الحميدة بصورة واسعة دقيقة ، تلبي طموح الإنسان الجاهلي ، في استيداع القيم الأخلاقية الأساسية ، في الحياة التي يحيا بخصوصيتها ومتطلباتها كافة.

لقد حظي اللون الأبيض عبر العصور البشرية بمكانة خاصة ترتبط بجملة من التقاليد والمناسبات ، ما يشي باحتفال الشعوب بهذا اللون، فقد عُدَّ لون النور المستقيم، ورمزاً للاحتفال والسرور، إذ ساد استعمال الأبيض بكثرة في ألبسة شعب الإغريق والإمبراطورية الرومانية، ولا سيما ألبسة الاحتفالات (2).

و قد دل اللون الأبيض في العصور القديمة والديانات السماوية على معاني الطهر والسلام والفرح ولعلنا نجد في ارتداء المؤمنين المسلمين ثياباً بيضاء بعض ما يدل على الطهارة والصفاء والإيمان، ولا تبتعد الأقوال الكريمة في القرآن الكريم، التي تتحدث عن الوجوه المؤمنة الكريمة، عن هذه المعاني في اللون الأبيض فتتشابه أحاديث الشاعر الجاهلي عن وجوه الكرماء بياضاً وإشراقاً مع هذه الأقوال الكريمة، فقد جاء في الكتاب العزيز : (( **يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وتَسْوَدُّ وُجُوهٌ** )) (3)، كما ورد البياض بوصفه لوناً مشرقاً لشراب أهل الجنة يقول تعالى : (( **يُطَافُ عَلَيْهِمْ بكَأسٍ مِنْ معينٍ، بَيْضَاءَ لَذَّةٍ للشَّارِبينَ** )) (4) من هنا كانت صفة البياض في الرجل الكريم منسجمة في دوالها ومعانيها مع دلالات اللون الأبيض ورموزه ، ومنبثقة عنها في الآن نفسه .

## الدراسة النصّيّة :

قد تظهر العلاقة واضحة بين الفعل الذي يبديه الرجل الكريم بوصفه فعلاً أصيلاً في نفسه، واللون الأبيض المشرق، ما يحدد القيمة الأخلاقية التي يؤكدها الفن الشعري بوصفها حاجة أساسية تؤمن من خلالها الجماعة الجاهلية نوعاً من الضمان ، إزاء القحط والعوز والحاجة في مواسم الانقطاع والانحباس ، التي كانت تحل في

الأرض العربية الجاهلية، فيبدو الوجه في الممدوح قد اكتسى لوناً أبيض مشرقاً يوحي بارتباطات حسية معنوية بالفعال الكريمة المأثورة، وهذا ما نتبينه في صورة هرم بن سنان الرجل الكريم في مدائح زهير بن أبي سلمى (5) :

**أغرُّ أَبيضُ فَيَّاضٌ يُفكُّ عن ... أيدي العُناةِ وعن أَعناقِها الرِّبَقا**
**قد جَعَلَ المُبتغونَ الخيرَفي هَرِمٍ ... و السائلُونَ إلى أَبوابِهِ طُرُقا**
**إن تَلقَ يَوماً على عِلاتِّهِ هَرِماً ... تَلقَ السَّماحةَ مِنهُ والنَّدَى خُلُقا**

يأخذ اللون الأبيض تحديداته – إشراقاً وبهاءً – من خلال ارتباطاته بأفعال حميدة ندية ، تقترن تارة بالعنصر المائي الذي يوحي بالفيضان والإخصاب (فياض ،الندى )، وهذا يؤكد رأي مصطفى ناصف في أن ((الكرم معادل لفكرة الماء والبحر في الأدب العربي )) (6)، وتقترن بالخلاص من الأسر والقيد تارة أخرى (يفكك عن أيدي العناة، وعن أعناقها الربقا )، وهذا ما يجعل من دوال اللون الأبيض ورمزيته هنا إشارة واضحة إلى الإشراق والنقاء والإخصاب من جهة، وإلى الخلاص الجماعي وتحرره – من جهة أخرى – من ربقة الأسر والقيد، وتجاوز المحن والحاجة التي قد تودي بالجماعة الإنسانية (قد جعل المبتغون الخير في هرم )، (والسائلون إلى أبوابه طرقا )، إنه تأكيد لعادة الكرم بوصفها عادة اجتماعية وضرورة جماعية في الآن نفسه. ويأخذ اللون الأبيض بعداً فنياً نفسياً جديداً من خلال صورة السماحة التي تعمق دواله على الإشراق والنقاء والغدق، فالسماحة التي يلقاها السائل في وجه هرم الأغر الأبيض هي البعد الجمالي في صورته النهائية ، في صورة هذا الرجل الكريم .إن تواشجاً يلوح بصورة واضحة بين الأفعال الكريمة،و اللون الأبيض في هذا النص .

و تلوح فكرة الحياة الوارفة اليانعة، عبر صورة الرجل ، التي ترتبط بأفعاله أسس استمرارية الحياة الآمنة، فيغدو الرجل الأبيض باعثاً الحياة ، ضامناً بقاءها، يقول النابغة الذبياني(7):

**حَرّبتَ أبيضَ يُسْتَسْقى الغمامُ بـه ... من آل جَفْنـةَ في عزٍّ وفي كرَمِ**
**قلَّدها مِنْ عُرَا نَجدٍ أعِنَّتَها ... سَوْمَ الجرادِ فَنَاصَتْ غَرْقَدَ الحَرِمِ**

تتواشج دوال اللون الأبيض ورمزيته لتنسج صورة للخير الذي يتساقط على الجميع (يستسقى الغمام به)، لنلاحظ هنا عمومية فضيلة العطاء والكرم، وارتباطاتها بعنصر الماء، وبعنصر الخضرة الدائمة (غَرْقَدَ ) تغلفها جميعاً مسحة من البياض ، فضلاً عما تبديه لفظة (غَرْقَدَ) من الديمومة والاخضرار ،بوصفها شجرة تؤمن الحياة والغذاء، في فصل تنقطع فيه موارد الحياة / الصيف /. تبدي هذه اللفظة – من جهة ثانية – دلالة على البياض واكتناز الحياة(8)، ما يشي بأن دوال اللون الأبيض تتسع لتشمل عناصر أخر ترسم – في نهاية المطاف– صورة متطلبة تعول عليها الجماعة الجاهلية ، في أوقات الانحباس والحاجة .

و يمكن تَشوف الارتباطات العميقة بين اللون الأبيض في الرجل الكريم، وتلبية الحاجات الجماعية يشدها عنصر الماء الذي يعمق دوال الأبيض نضارة وخصباً وبريقاً، في إيحاء للمكانة الرفيعة التي تغرق في الضياء والإشْراق والخير، عبر صورة اليدين الغمامة ، يقول زهير بن أبي سلمى(9):

**و أبيضَ فَيَّاضٍ يَداهُ غَمامــةٌ  على مُعْتَفِـيهِ ما تُغِبُّ فَواضِلُـهْ**
**أَخي ثِقةٍ لا تُتلفُ الخَمرُمالَـهُ  و لكنَّهُ قد يُهلِكُ المالَ نائِلُـهْ**
**تراه إذا ما جِئتَهُ متَهَلِّلاً  كأنَّكَ تُعطِيهِ الّذي أنتَ سائلُـهْ**

يشكل اللون الأبيض التجسيد النهائي لصورة هذا الرجل المائي كرماً وعطاءً، لتغدو رمزيته ودلالته على الطهر والنقاء والإشراق سمة أصيلة ، تعبر عن داخل هذا الرجل ، وخارجه ، بدليل تصدر لفظة (أبيضَ ) السياق النصي .هو كثير العطاء والإكرام كالنهر الفائض (فيَّاض )، والغمام كما تبدو صورته في هذا النص ليس إلا درجة تصل إلى اليدين (يداه غَمامةً )، فكيف بالرأس ، أو الوجه الأبيض الذي يعلو الجسد بكامله إن هذا الرجل سماء وأرض، تعجان بالبياض والنبل والجود والمسرة والاستبشار والخير، في ديمومة واستمرارية لا تعرفان النهاية (على معتفيه ما تُغِبُّ فواضِلُهْ )، لنلاحظ الكثرة في العدد (معتفيه، فواضِلُهْ )، في إشارة واضحة إلى أمرين، الأول : الحاجة الجماعية إلى هذا العطاء، والثاني : قدرة هذا الرجل على تلبية هذه الحاجة.

و لعلنا نستطيع تفهم الدفع الذي يأخذه البياض بوصفه لون الرجل الكريم في الشعر الجاهلي ، فهو يمتلك نسغ الحياة السعيدة التي تنقطع عن الآخرين ، فيوفرها لهم جميعاً، ويسكبها بين أيديهم، ولنلاحظ الإلحاح على الحاجة التي تبديها الجماعة، والإقبال على تحصيلها، فالناس يثقون بجود هذا الرجل وكرمه (يهلك المالَ نائلُهْ )، ويؤمنون بأنهم سيحصِّلون ما يسألون (أخي ثقة )، إن ماله لا يتلفه إكرام الآخرين.

و لعلنا نواجه أجمل تجليات الأبيض في صورة التهلل والسعادة، التي ترتسم على وجه هذا الرجل عندما يواجهه أحد بالسؤال وطلب الحاجة ؛ إذ يأخذ اللون الأبيض بعداً جديداً يتجلى بالإحساس بالاستبشار والخير والجمال، في تضافر واضح مع الإشراق والسعادة بالعطاء، لقد سما هذا الرجل الكريم إلى مصافٍ تنأى عن الصفات الإنسانية، ففضلاً عن صورة البياض والطهر والنقاء والفيض والعلو والارتفاع، نراه قد خرج عن الأعراف المعهودة في النفس الإنسانية، فالذي يقصده طلباً للعطاء يراه مستبشراً مشرقاً فرحاً ، في تصوير لافت يبادل العمق الشعوري عبر التصوير الخارجي ، من خلال صورة الوجه المتهلل، فيغدو الكريم وقد امتلكته السعادة، النابعة من لذة العطاء ، وبصورة تكاد تفوق سعادة الأخذ ورضاه.

و تتداخل الصفات المعنوية، والمناقب الحميدة لتضيء دلالات اللون الأبيض في الرجل الكريم، ففي تجربة فنية للأعشى يمتدح فيها أحد العظماء نجد تكشفاً واضحاً لرمزية اللون الأبيض ودلالته، عبر ما يتمتع به هذا الرجل العظيم من أخلاق حميدة ، وصفات إنسانية محمودة، يقول (10):

**أَبْيَضُ لا يَرْهَبُ الهزَّالَ وَلَا.  يَقْطَعُ رِحْماً وَلَا يَخُونُ إلَا**
**يَا خَيْرَ مَنْ يَرْكَبُ المَطِـيِّ وَلَا.  يَشْرَبُ كَأْساً بِكَفِّ مَنْ بَخِلَا**
**لوكُنْتَ مَـاءً عِدًّا جَمَمْتَ إِذَا  ما وَرَدَ القَوْمُ لَمْ تَكُنْ وَشَلَا**

إن انتفاء صفة الخوف من الهزال بفعل العطاء يشكل النقطة المضيئة الأولى التي تضيء دلالة الأبيض ورمزيته، إذ إن الإيثار، وإعطاء الآخرين شيئان يسران الجماعة ، ويجعلانها تنظر إليه نظرة استثنائية، فضلاً عن توافر سمة مواصلة الآخرين ، والاعتراف بصلتهم (لا يقطع رحماً) يشكل نقطة أخرى تضيء دلالة اللون الأبيض،

وتأتي صفتا الأمانة، والنأي عن الغدر والخيانة لتتوجا النقاط المضيئة للون الأبيض في هذا النص، وبهذا تكتمل رمزية الأبيض على السمو والنقاء والطهر، والخير الذي يغدق على الجميع. من هنا كانت الصورة الاستثنائية لهذا الرجل الكريم الذي يمثل خير (من يركب المطي ). ولنلاحظ دلالة الفعل المضارع (يركب ) التي تعطي هذا الاستثناء ديمومة ، ودفعاً لا ينتهي، ولعل صورة امتناع هذا الرجل عن التعاطي مع البخيل (ولا يشرب كأساً بكف من بخلا) تحصنه وتحفظه في مكانته الرفيعة، وقد لا تفوتنا – هنا– الإشارة إلى سوداوية صورة (البخل )، فالنص يُحِّرم على هذا الرجل الكريم التعاطي مع البخل ؛ لأن البخل تهديد للجماعة التي لابد من أن تحتاج إلى العون والعطاء، ويشهد اللون الأبيض تكشفاً واضحاً من خلال صورة الماء الكثير الذي يتخطى الماء الاعتيادي ،ليصبح منهلاًيروي الظمأ الجماعي (لوكنت ماءً عِدّاً جَمَمْتَ، إذا ما ورد القوم، لم تكن وشلا ).

و مثلما ارتبط البياض بالكرم بصفة شبه غالبة، اقترن السواد بالبخل، ما يشي بدلالة اللون الأسود ورمزيته على الفِعال السيئة المستهجنة التي لاتقبلها الجماعة الجاهلية، ويأخذ البخيل لوناً أسود كالحاً في شعر حاتم الطائي(11):

**فلا خَيْرَ في رَجْلٍ يكونُ بمالِهِ بخيلٌ شحيحٌ أسْودُ الوجهِ كالِحُ**

لنلاحظ اقتران الشح والبخل باللون الأسود الكالح في دلالة واضحة شاملة ، يؤمنها اللون الأسود لاستيعاب العمق النفسي ، والإحساس بالأفعال السيئة ، والبخل .

و تلفت النظر مقابلة متميزة يقيمها عنترة بين قومين يظهر فيها اللون الأبيض دلالة على الكرم والشجاعة والخير، في مقابل دلالة اللون الأسود على الوضاعة والخسة والجبن والبخل، يقول (12):

**كَمْ مِنْ فَتىً فيهِمْ أخي ثِقَـةٍ حرٍّ أَغَرَّ كَغُرَّةِ الرِّئمِ**
**لَيْسوا كأقوامٍ عَلِمتُهُمُ سودِ الوُجوهِ كَمعْدِنِ البُـرْمِ**

توفر تقانة النص ألفاظاً لونية تجسد الصورة الخالصة للبياض (الرئم) (13). كما تجسد صورة لونية حالكة السواد (سود الوجوه كمعدن البُرْمِ)، مبنية على الأفعال والمناقب، فاللون الأبيض الذي يشهد تأكيداً وتوصيفاً لافتاً في التركيب (أغر كَغُرَّةِ الرئم) هو الصورة البصرية للصورة البصيرية للقوم الأخيار الشجعان (كم من فتى فيهم أخي ثقةٍ )، وكذلك صورة موضع القدر من النار في سوادها الشديد، التي تصف سواد وجوه الأقوام السيئة البخيلة صاحبة الأفعال المذمومة (سود الوجوه كمعدن البُرْمِ) .

إن دلالات اللونين الأبيض والأسود في هذا النص تستوعب الخير والشر ، والشجاعة والجبن ، والكرم والبخل، في نقاء خالص لجهة البياض،و إشراق نَيِّر، وفي عتمة حالكة لجهة الأسود .

إن أهمية عادة الكرم على الصعيدين النفسي ، والبيئي الاجتماعي – عند الجاهليين – رتبت جملة من الأعراف والعادات والمعتقدات المرتبطة بها بصورة مباشرة، وكانت الألوان مرة أخرى عنصراً فنياً ووسيلة محورية في الكشف عن مستويات هذه العادة ، وارتباطاتها النفسية ، والاجتماعية ، والإنسانية ؛ منها عادة إشعال النار علامة للأضياف والمحتاجين، وقد كانت أجلّ سائر النار(14) ،وكانوا يختارون المواضع المرتفعة لإيقادها لأنه (( كلما كان موضع النار أشد ارتفاعاً كان صاحبها أجود وأمجد لكثرة من يراها من البعد )) (15).

و لعلنا نستشف من قراءة العديد من التجارب الفنية الجاهلية ، أن هذه النار أصبحت إشارة واضحة تشير إلى الكرماء بصورة عامة، وأصبحت فخراً يفاخر به الرجل الكريم، أو يمدح به، وقد لا تبتعد صورة النار في مشاهد الكرم – من هذا المنظور – عن الدلالة على الإشراق والخير والعطاء والكرم، فتؤدي ألفاظها اللونية هذه الوظائف، وتعمق – في الآن نفسه– ماهية اعتداد الجماعة الجاهلية بالكرم وإلحاحها على تأكيد هذه المنقبة بوصفها حاجة ومطلباً إنسانيين.

و لعلنا نواجه مشهداً تضرم فيه ألسنة نار الكرم ، وضيائها ، من خلال رسم صورة الممدوح ؛ إذ تقترن بإشعال نار الأضياف، يقول الأعشى(16) :

**لَعَمْرِي لَقَدْ لَاحتْ عُيُونٌ كَثِيرَةٌ إلى ضَوءِ نارٍ في يَفَاعٍ تُحرَّقُ**
**تُشَبُّ لِمَقْرُورَيْنِ يَصْطَلِيانِها وَبَاتَ على النَّارِ النَّدَى والمُحَلَّقُ**

إن ما تبديه الألفاظ اللونية في هذا النص لا تنأى عن نسج صورة الإشراق الوهاج، التي تشهد خيوطها ألفاظ الضياء (ضوء نار ، بالنار) ،والاحتراق (تُحرَّقُ، تُشَبّ، يصطليانها )، فتنجز صورة الرجل الكريم الذي يغدق العطاء ويجمع الأضياف في جومن الدعة والدفء والرضى .

و هاهي نار الكرم والخير ، التي يوقدها حاتم الطائي، بعد أن رفع الحجاب عنها ، فتأتي ناره نداء للمستوبص الذي يحتاج إلى العون ، والعطاء، فتغدو النار إشراقاً وضياء ، وهواية ، وتجاوزاً وتخطياً لحياة العوز والحاجة ، يقول حاتم(17) :

**و ليس على نارِي حِجابٌ يَكُنُّها لِمُسْتَوبِصٍ لَيْلاً، ولكنْ أُنُيرُها**

و قد نجد تواشجاً بين لون الضياء في النار، وبياض الكرماء، ما يوحي بانعكاس الفعال الكريمة المتجلية بإشعال نار الأضياف والمحتاجين على صفحات الوجوه الكريمة، فتبدو بيضاء مشرقة ، في المستويين البصري والبصيري، يقول لبيد بن ربيعة العامري(18) :

**بَنُو عامرٍ من خير حيٍّ عَلمْتُهُمْ ولو نَطقَ الأَعدَاءُ زوراً وبَاطلا**
**لَهُمْ مَجلسٌ لا يَحْصَرُونَ عن النَّدى ولا يَزْدَهيهِمْ جَهْلُ مَنْ كانَ جاهلا**
**وَ بِيضٌ على النيرانِ في كلِّ شَتْوَةٍ سَرَاةَ العِشَاءِ يَزْجُرُون المَسَابِلا**

تلوذ فنية النص في تشكيلها صورة الكرماء ، والنار (بيضٌ على النيران) بما توفره اللفظة اللونية (بيض) ، من دلالات على النقاء والطهر ، تزيدها ألسنة اللهب إشراقاً وضياءً ، في ربط واضح الخطوط بين صفة البياض المشرق ، والفعال الحميدة ، بوصفها صفات نفسية راسخة في جماعة الكرماء (بنو عامر من خير حيٍّ علمتهم) ، ما يجعل من كلام الأعداء ترهات لا ترقى إلى مستويات العقل ، والمنطق (و لو نطق الأعداء زوراً وباطلاً) ، فتبقى نفوس هؤلاء الكرماء نقية ، تخلو من أية شائبة ، يزينها نور العقل ، وهنا يأخذ البياض المشرق ثباته عبر

صورة النار ، ولفظة (بيض) ، فضلاً عن صور نفسية تشي برجاحة عقل جماعة بني عامر ، وطيبة نفوسهم ونقائها .

و نواجه أبعاداً فنية ونفسية، تتواشج فيما بينها لتصوغ حاجة الجماعة الجاهلية ، من الجوانب الإنسانية والجمالية ، إلى عادة الكرم ،عبر اللون الأبيض، والنار ، في قول سلامة ابن جندل(19) :

**لمّا رأَوا أنّها نارٌ يُضَرّمُها من آلِ سَعدٍ ، بنو البيضِ المناجيبِ**

و نجد في تجربة فنية للحطيئة صورة النار وقد أضرمت في وقت البرد ، وانقطاع الطعام، تلوح فيها الروابط بين الحياة والرجل الكريم الذي يهب الغيث والجمال والحياة والغذاء، يقول الحطيئة يمدح سعيد بن العاص بن أُمَيَّة بن عبد شمس أبا أحيحَةَ (20) :

**إذا غِبتَ عَنَّا غابَ عَنَّا رَبيعُنا ونُسْقَى الغَمَامَ الغُرَّ حين تَؤُوبُ**
**فنِعْمَ الفتى تَعْشُو إلى ضَوْءِ نارِهِ إذا الريحُ هبَّتْ والمكانُ جَدِيبُ**

يمكننا ملاحظة العلاقة بين قدوم الحياة ، والربيع ، والتجدد، وحضور هذا الرجل، وكذلك بين سقوط الغيث من الغمام الأبيض ورجوعه، إن وجود الجماعة رهن بوجود هذا الكريم، ولعلنا إزاء لوحة زاخرة بالألوان والتجدد، يحييها مطر كريم ينهمر من نفس بيضاء مشرقة نقية ترمز إليها صورة (الغمام الغُرّ )، وتأتي صورة النار المضيئة بالخير واليمن ، بوصفها صورة تضفي على الحياة الربيعية الريا ضياءً وحميمية وأماناً ، فتكون رمزية اللون في ضوء النار دالة على إشراق النفوس وسعادتها في أجواء من الحميمية والطمأنينة تستوعب الجميع (فنعم الفتى تعشو إلى ضوء ناره)، فتغدو أسباب الهلاك والألم بظلالها السوداء أسباباً وهمية باهتة ، تشهد انسحاباً أمام ضياء نار هذا الرجل، وربيعه الوارف وخيره الوفير (إذا الريحُ هبَّتْ والمكانُ جَديبُ) .

و لعل قراءة مزيد من مشاهد الكرم في الشعر الجاهلي تتيح لنا الوقوف أمام دلالات لونية أخر، تضيء العديد من جوانب هذه العادة الاجتماعية ؛ فقد يشهد اللون الأسود تحولاً في دلالته على البخل والفعال الدنيئة ليغدو دالاً على الكرم والعطاء ، ورامزاً إليهما في الوقت نفسه، من خلال صورة القدور. ويأخذ اللون الأحمر دلالة معمقة على العطاء والخير من خلال صورة القباب الحمر، وقد لا ينأى اللون الرمادي عن ذلك

يتمكن اللون الأسود من التدليل على الكرم والعطاء فنتشوف إمكانية لافتة له في صياغة قيمة اجتماعية تناقض دلالته على اللؤم والبخل والسوء، ففي مشهد وصف القِدْر السوداء ، في تجربة فنية لعروة بن الورد، نقف على دلالات الخير والكرم والإطعام ، في تجسيد عميق لهذه الدلالات عبر اللون الأسود، ولعلنا هنا نستشف الطاقات التعبيرية اللونية التي تتمكن برمزيتها وإيحاءاتها وتفاعلاتها ،ضمن النسق الفني ،من إمدادنا بآفاق مفتوحة تكاد لا تنتهي ،من الدلالات، والإيحاءات ، والرموز. (( والتعبير بالألوان وسيلة من وسائل التعبير الرمزي، بما لها من إيحاءات وإشارات خاصة ))(21).

و قد نواجه فضلاً عن هذه الحقائق ، في نص عروة بن الورد نموذجاً جديداً للتعبير بالألوان، إذ إن اللون الأبيض والأسود في هذا النص يدلان على رمزية واحدة ، ودلالة واحدة ، وهي الكرم والعطاء والخير يقول عروة بن الورد في وصف قِدْر سوداء (22) :

**و إذْ ما يريحُ الحيَّ صرماءُ جَوْنـةٌ ينوسُ عليها رحلُها ما يحلَّلُ**
**موقعةُ الصفْقينِ، حدباءُ، شارفٌ تُقَيَّدُ أحياناً، لديهم وتُرْحَلُ**
**عليها من الولدانِ ما قد رَأيتُمُ و تمشي بجَنْبَيها أرامِلُ عُيَّلُ**
**و قلت لها، يا أمَّ بيضاءَ،فِتْيَـةٌ طعامُهُمُ من القدورِ المُعَجَّلُ**
**مَضِيغٌ من النيبِ المَسانِ ومُسْخَنٌ من الماءِ تعلوهُ بآخَرَ مِنْ عَلُ**

إن هذا التجسيد الفني لصورة الكرم يستمد خطوطه الثخينة من العناصر اللونية، بصفة أساسية، ولنا أن نتصور القِدْر بلون أسود بصورة مبدئية ؛ لأن الاستعمال الدائم لها سيسبغ عليها اللون الأسود، وتأتي صورة الناقة السوداء (جونة) لتؤكد سواد هذه القدر عبر تماهي الناقة في القدر ،( الجون من الإبل والخيل : الأدهم الشديد السواد) (23)، كما تشي الصورة (ينوس عليها رحلُها ما يحللُ )، بالسواد أيضاً؛ لأن الرحل – هاهنا– الأثافي. هذا السواد يبدو كتلة كبيرة (شارف)، ويشكل هذا السواد المصدر الأساسي للإطعام والغذاء، وبهذا تتسق دلالة الأسود مع دلالة البياض على الكرم والعطاء، هذا البياض الذي لا يبدو بعيداً عن تقانة النص التي تصوغها انفعالات الشاعر وأحاسيسه، إذ سرعان ما تأخذ القدر اللون الأبيض (يا أمَّ بيضاءَ) لتتحد دلالة اللون الأسود بدلالة اللون الأبيض على الخير والعطاء والكرم. إن صور النص ومفرداته تنحدر منهما وتؤوب إليهما، فتبدو القدر البيضاء السوداء مقصداً تنزل عليه النساء والصبيان والأرامل ذوات العيال يأخذون من طبخها، ويؤمنون غذاءهم وحاجتهم منها.

و قد نتمكن من تشوف دلالة اللون الأسود على الكرم والعطاء من خلال صورة القدر السوداء في تجربة فنية للأعشى (24):

**يَروحُ فُتَى صِدْقٍ ويَغْدُو عَلَيْهِمُ بِمِلْءِ جِفَانٍ من سَدِيفٍ يُدَفَّقُ**
**وَعَادَ فَتَى صِدقٍ عليهم بِجفْنَـةٍ وَسَوْدَاءَ لَأْياً بالمزَادَةِ تُمرَقُ**

إن وقوفاً متأملاً إزاء الصفة اللونية (سوداء) يكشف عن تماهيها في الموصوف (القِدر) ، ما يشي بتوحد في الدلالة والمعنى ، فيغدو السواد هنا واضح الدلالة على الكرم والإطعام.

و يتواشج لون الرماد مع اللون الأسود لرسم صورة الرجل الكريم، الذي يبدو بوجه سمح مقبل على إيقاد نار الأضياف في السنة الشحيحة، يقول عمرو بن قميئة (25) :

**لعمري لنعمَ المرءُ تدعو بحبلـهِ إذا ما المنـادي فـي المقامة نَدَّدا**

**عظيمُ رمادِ القـدر لا مُتعبَـسٌ و لا مُؤْيِسٌ منـها إذا هو أوقدا**
**و إن صرَّحتْ كَحْلٌ وهبَّتْ عَرِيَّـةٌ من الريح لم تترك لذي المالِ مِرْفَدا**

إن كثرة رماد القدر تنبئ عن كثرة كرم هذا الرجل وجوده وعطائه، ولعل ارتباط لون الرماد بالنار التي تضرم للطبيخ رسخ دلالة الرماد على الإطعام، ما يسهل تسرب الإيحاء بالكرم والإطعام من خلال لون الرماد فتغدو الإشارة إلى كثرة رماد فلان دلالة على كرمه، واللون الرمادي في المعاجم اللونية (ما كان لونه لون الرماد) (26)، إلا أن اقتراب لون الرماد – في كثير من التجسيدات الرمادية من اللون الأسود – يكشف عن التقاء، بصورة أو بأخرى ، بين اللونين (نعامة رمداءٌ : فيها سواد متكسف كلون الرماد.وظليم أرمد كذلك) (27)

وهذا يوحي بشيء من التواشج بين لون القدر والرماد ، فكلاهما – في المستوى التعبيري – يعبر عن الكرم وكثرة الإطعام والأضياف ، إلا أن اللون الأسود يشهد ظهوراً مغايراً في دلالته ورمزيته لاحقاً ، ليدل على الحاجة وانقطاع الطعام ، والدخول في دوائر العوز والشدة، من خلال صورة السنة الشديدة القاسية (و إن صرحت كُحلٌ) (28)، هذا السواد الذي تَبهُتُ دلالته على القسوة والعنت والإيذاء، أمام الرماد والسواد في الصورة السابقة .

و قد لا نتمكن من مغادرة قضية اللون في مشاهد الكرم، وتقصي مدلولاتها ورمزيتها إلا بعد أن نتوقف إزاء دوال اللون الأحمر ورمزيته في صورة القباب الحمر، فقد ارتبطت القباب بالكرم والجود والرفعة، يقول عمرو بن قميئة (29) :

**تحـنُّ حَنيناً إلى مالكٍ فَحِنّي حنينَك إني مُعالي**
**إلى دارِ قومٍ حسانِ الوجوهِ عظامِ القِبابِ طوال المعالي**

يمكننا أن ندرك ماهية اللون الأحمر، كلون لقباب الكرماء عندما ننظر إليه بوصفه وسيلة فنية ، لها جملة من الوظائف التي يرغب الشاعر في تقديمها عبر مقولات النص، ولعل طبيعة اللون الأحمر ودلالاته ومؤثرا ته في النفس الإنسانية ، بوصفه لوناً حاراً ، تبعث الإحساس بالحياة والتوقد والحرارة، أي أنه (( اللون الأكثر دفئاً، الأكثر حيوية وهياماً)) (30)، وهذا ما يفسر قدرة اللون الأحمر في أنه (( يثير النظام الفيزيقي نحو الهجوم والغزو )) (31). من هنا نتفهم جانباً من دلالات اللون الأحمر، بوصفه لوناً لقباب الكرماء في العصر الجاهلي، فوجود مكان يمثل النجاة والخلاص من الجوع والفقر والعوز، أو لنقل الاقتراب من خطر الموت، يعني الكثير للإنسان الذي يرنو إليه، ولعلنا نستشف جانباً آخر ينصب في سياق العطاء والكرم ، فاللون الأحمر يمنح المحتاجين الأمل في الحياة ، ويعلن عن استمرار الحياة والنشاط ، إنه النقيض لما يجول في داخل المعوزين والمحتاجين .

و قد نستشف شيئاً من هذا في النص التالي لعبيد بن الأبرص، إذ تأتي القباب الحمر، وقد غدت معلماً بارزاً لبني أسد ، كرماً وعطاءً ، يقول (32) :

**يـا عينِ فَابْكِي مَا بَنِـي أسَدٍ فهم أهلُ النَّدامَـهْ**
**أهل القِبابِ الحُمر والـ نَّعَمِ المُؤبَّلِ والمُدَامَهْ**
**و ذوي الجَيادِ والـ أسَلِ المُثَقَّفَةِ المُقَامَـهْ**

لقد تمكنت تقانة النص من الإفصاح عن مميزات جليلة لبني أسد، وتمكن اللون الأحمر (أهل القباب الحمر) من تأدية وظيفة واضحة دقيقة صاغت جانباً هاماً من صورة بني أسد، جانب الكرم والعطاء، كما ربط اللون

الأحمر الدال على الكرم بين مفردات النص ، وشد بعضها إلى بعضها، فهم أهل الندامة، والخير، وأهل القوة والشجاعة والرفعة، ولعلنا ندرك أن هذه المعاني تصاغ عبر صورة الكرم والعطاء التي تجلت باللون الأحمر هنا. فتأكدت عبر اللون الأحمر مفردات الحياة والتجدد والاستمرار ، فضلاً عن تفتق معاني الحميمية الدافئة والتواصل الاجتماعي الذي يتأمن تحت هذه القباب الحمر. ولعلنا نتشوف الشيء الكثير من هذه الصور والمقولات في ارتباطاتها بالقباب الحمر في تجربة فنية للأعشى (33) .

**بَاكَرْتُها حَوْلي ذَوُو الـ آكَالِ مِنْ بَكْرِ بنِ وائِلْ**
**أَهْلِ القِبَابِ الحُمْرِ والـ نَّعَمِ المُؤَبَّلِ والقَنَابِلْ**

ترتبط القباب الحمر في هذا النص بجملة من المناقب الحميدة ، التي تتمتع بها (بكر بن وائل) ، ما يوحي بتداخل دلالات الحمرة في مظاهر الكرم والغنى والسؤدد.

## الخاتمة:

هدفت الدراسة إلى كشف وظائف اللون – الفنية والنفسية – في مشاهد الكرم ، فقد ظهر اللون الأبيض ناصعاً بدلالته على الطهر والنقاء والخير ، فضلاً عن بروز ملامح الإشراق والضياء في اقتران البياض بالنار التي بدت مضيئة وهاجة ، واتخذ اللون الأسود دلالة ثنائية ، تارة يدل على البخل والسوء ، وتارة يدل على الكرم والعطاء من خلال صورة القِدر. ولم يبتعد لون الرماد في مشاهد الكرم عن رمزية السواد في جزئيته الدالة على الكرم والعطاء ، فقد بدا لون الرماد دالاً على الإطعام والإكرام ورامزاً إليهما، ولعل اللون الأحمر في صورة القباب الحمر ، يضيف إلى العناصر اللونية في مشاهد الكرم عنصر الاتقاد والإحساس بالحياة والاطمئنان إليها ، فضلاً عن دلالته الواضحة على الكرم والخير.

تمكن اللون من الدخول في تشكيل مشاهد الكرم ،فنياً ونفسياً ، بوصفه عنصراً أساسياً ، يكشف عن المقولات الإنسانية ، والأخلاقية ، والاجتماعية المطلوبة في مشاهد الكرم ، فضلاً عن إبراز حيوية عادة الكرم بوصفها عادة اجتماعية ملحة ، ومطلوبة في الآن نفسه. من هنا نقول : إن اللون في مشاهد الكرم في الشعر الجاهلي وسيلة فنية مفتوحة ، تبدو وقد امتلكت قدرات هائلة تختزن المقولات النفسية والأخلاقية والاجتماعية من جهة ، وتختزن الأبعاد الفنية التي تشكل خطوط التجربة الفنية الشعرية في تجليها النصي من جهة ثانية.

يشكل اللون في مشاهد الكرم التي درسها البحث محوراً أساساً ، في طاقاته، وإيحاءاته ، فيستطيع التعبير– بصورة دقيقة – عما يريده الشاعر، ما يشي بأن الشاعر الجاهلي وعى أهمية اللون ، وخبر فعاليته وآمن بمقدراته وطاقاته المفتوحة ، بدليل ما كشفته الدراسة عن توظيفات فنية للون ، وتقليب دلالاته ، فقد تعددت دلالات اللون الأسود ؛ إذ تنازعتها دلالتا الكرم والبخل ، وتعمقت رمزية اللون الأبيض على النقاء والصفاء والخير والضياء ، فضلاً عن خروج اللون الرمادي عن حياده ، واتجاهه صوب دلالة واضحة بينة على الكرم والإطعام ، ما يضعه في موقع إيحائي جديد، يتسق ومقولات النص الشعري وتوجهاته.

## الإحالات:

(1)– لسان العرب بيض 122/7، وانظر النهاية في غريب الحديث والأثر 437/1 .

(2)–الألوان نظرياً وعملياً 85.

(3)–آل عمران 106.

(4)–الصافات 45 –46.

(5)–شعره 74 – 76. قوله : أغر أبيض يريد : أنه بَيِّنُ الكرم مشهوره كأن في وجهه غُرَّة. الفياض : الكثير العطاء بمنزلة النهر الكثير الفيض. العناة : جمع عانٍ وهو الأسير، وأصل العنو : الذل. والربق : جمع ربقة وهو حبل طويل ، استعارها – هنا – للأغلال.

(6)–قراءة ثانية لشعرنا القديم 86.

(7)–ديوانه 201. عُرا الأرض : أماكن من الأرض يقع فيها عشب كثير فتنتشر الراعية بدوابه. وسوم الجراد: انتشاره إذا رعى. وناصتْ: جاذّبَتهُ. الغَرْقَد: ضرب من الشجر تدوم خضرته في زمان الصيف.

(8)–معجم الألوان في اللغة والأدب 151، فالغرقد : بياض البيض فوق المح.

(9)–شعره 55 – 57. قوله أبيض يريد : رجلاً نقياً من العيوب. والفياض : الكثير العطاء وأصله من الفيض. وقوله يداه غمامة أن يمطر يداه بالإعطاء كما تمطر الغمامة .المعتفون : الطالبون ما عنده. يقال عفاه واعتفاه، إذا أتاه وسأل ما عنده. ما تغب فواضله : أي هي دائمة لا تنقطع، ولا تأتي في الغِبّ. وقوله أخي ثقة : يوثق بما عنده من الخير، لما عُلم من جوده وكرمه. المتهلل : الطَّلقُ الوجه المستبشر.

(10)–ديوانه 271. الرحم (بكسر فسكون) والرحم (بفتح فكسر) القرابة. الأل : العهد والميثاق. لا يشرب كأساً بكف من بخلا : أي أنه ليس بخيلاً. العد : الماء الجاري الذي له مادة لا تنقطع كماء العين والينبوع. جمم الماء كثر واجتمع. الوشل : الماء القليل يتحلب من جبل أو صخرة ولا يتصل قطره .

(11)–ديوانه 293 ، وفي لغة البيت اضطراب كما يبدو.

(12)–ديوانه 276 .قوله : أخي ثقة أي يوثق عنده من الخير والشجاعة ونحو ذلك ،و الأغر: الأبيض، والرئم :الظبي الأبيض الخالص البياض، وقوله كمعدن البرمْ أي وجوههم في السواد مثل موضع القدر من النار، والقدر البرمة وجمعها بُرَم وبُرُم.

(13)–معجم الألوان في اللغة والأدب والعلم 76 .

(14)–بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب 161/2 .

(15)–البخلاء 343 .

(16)–ديوانه 259 ،261 .لاح الشيء :بدا وظهر، عيون : يقصد عيون الناس أطلق الجزء وأراد الكل، اليفاع : الأرض المرتفعة. وإنما يوقد الكريم النار على التلال والجبال ليعرف مكانه، ويراها الناس من بعيد .المقرور : من أصابه البرد. اصطلى النار: استدفأ بها. الندى: الكرم .

(17)–ديوان شعره 232 .يكنها : يسترها .المستوبص : المستضيء بالنار .

(18)–شرح ديوانه 249. حصر عن الندى :ضاق صدره به. يزدهيهم : يستخفهم، بيض : رجال يوقدون ويطعمون سراة العشاء وذلك وقت الضيف، والمسابل : جمع سبل وهو قدح له ستة أنصباء يصيحون بالقداح إذا ضربوا بها.

(19)–ديوانه 229. بيض : مفردها أبيض وهو النقي العرض من الدنس والسوء. والمناجيب جمع منجاب وهو ذو الأولاد النجباء الكرام .

(20)–ديوانه207 .تؤوب : ترجع، أي نُسقَى نحن الغَمامَ. والمكان جديب : يعني في الشتاء والجدب.

(21)–الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس 129.

(22)–ديوانه 120 – 121. قوله : وإذ ما يريح الحي : يروى الناس، يقول : إذ ليس علينا رائحة من ماشية إلا صرماء جونة : والصرماء :المقطوعة الأخلاف ليذهب لبنها وتشتد قوتها. والجونة ألأم الإبل لوناً، وهي السوداء، وإنما عرض بذكر الناقة وهو يعني قدراً. الرحل :ههنا الأثافي لأنها توضع تحتها ولا تحول عنها. الشارف : الكبيرة. الأرامل العيل : ذوات العيال. وقلت لها يا أم بيضاء : يخاطب القدر وهي سوداء ، وكناها فقال : يا أم بيضاء وفتية : أي هؤلاء فتية طعامهم من القدور. قوله : مضيغ يروى بُضيع من النيب المسان يروى السمان ، يقول : كلما نفذ أمددنا بآخر من فوقه. والمسخن : المرق.

(23)–معجم الألوان في اللغة والأدب والعلم 35.

(24)–ديوانه 261. الجفان :جمع جفنة وهي القصعة التي يقدم بها الطعام. السديف شحم السنام. سوداء : يقصد القِدْر.

(25)–ديوانه 30. عظيم رماد القدر: كناية عن كرمه وكثرة قراه، كحلت السنة: اشتدت وصرحت هذه السنة كحلا أي صرحت سنة منكرة، والعرية: الريح الباردة، والمرفد: القدح الضخم، أي لم تبق لدي شيئاً .

(26)–معجم الألوان في اللغة والأدب والعلم 82 .

(27)–قاموس الألوان عند العرب 106 .

(28)–انظر دلالة لفظة كحل على السواد (قاموس الألوان عند العرب 216) و( معجم الألوان في اللغة والأدب 168).

(29)–ديوانه 42. مالك : عنى بني مالك بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة وهم قومه، صنت الإبل : نزعت إلى أوطانها، أو أولادها. إني معالي : إني مفتخر، وانظر ديوان امرئ القيس 99، وديوان عبيد بن الأبرص 70 ،74، وشرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري 317.

(30)–الضوء واللون بحث علمي جمالي 52.

(31)–اللغة واللون 184 .

(32)–ديوانه 77. أهل القباب الحمر: كناية عن أنهم سادات ، والقباب الحمر دليل على السيادة. النعم: الإبل. المؤبل: المقتنى ، الكثير. وقوله: والمدامة كناية عن كرمهم لأن شرب الخمر كان من علامات الكرم. الأسل: الرماح. المقامة : غير المعوجة.

(33)–ديوانه 383– 384. باكرتها: بادرت إليها في الصباح. ذوو الآكال: سادة الأحياء الذين يأخذون المرباع من الغنائم: المؤبل : قد جعل قطيعاً قطيعاً. القنابل: جماعة من الخيل.

# المراجع:

.....

القرآن الكريم .

1-الألوان نظرياً وعملياً ، إبراهيم دملخي ، منشورات جامعة دمشق 1420-1421 هـ 1999 -2000 م

2-الأمالي ، أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي ، طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة 1995 م.

3-البخلاء، الجاحظ ، دار الكتاب المصري ، القاهرة 1969 .

4-بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب ، الألوسي. نشر محمد بهجة الأثري ، دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان.

5- ديوان الأعشى الكبير ، تحقيق د. محمد محمد حسين ، طبع المكتب الشرقي للنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان 1968 م.

6-ديوان امرئ القيس ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، طبع دار المعارف بمصر ، الطبعة الثالثة 1969 م.

7-ديوان الحطيئة ، تحقيق د. نعمان محمد أمين طه ، نشر مكتبة الخانجي ، القاهرة ، الطبعة الأولى 1407 هـ 1987 م.

8-ديوان سلامة بن جندل ، تحقيق د. فخر الدين قباوة ، دار الكتب العلمية. بيروت ، لبنان الطبعة الثانية 1407 هـ 1989 م.

9-ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره ، دراسة وتحقيق الدكتور عادل سليمان جمال ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، الطبعة الثانية 1411 هـ 1990 م .

10-ديوان عبيد بن الأبرص ، تحقيق تشارلزليال ، طبع مطبعة بريل ، ليدن، هولندا 1913 م .

11-ديوان عروة بن الورد ، تحقيق : عبد المعين الملوحي ، نشر وزارة الثقافة ، دمشق 1966.

12-ديوان عنترة ، تحقيق محمد سعيدمولوي ، المكتب الإسلامي ، الطبعة الثانية 1403هـ 1983 م.

13-ديوان عمرو بن قميئة ، عني بتحقيقه وشرحه خليل إبراهيم العطية ، نشر وزارة الإعلام العراقية ، بغداد 1392 هـ 1972 م.

14-ديوان النابغة الذبياني ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف بمصر 1990 م .

15–شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تحقيق د. إحسان عباس ، طبع الكويت ، طبعة ثانية 1984م.

16–شعر زهير بن أبي سلمى ، تحقيق د. فخر الدين قبادة ، منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت ، الطبعة الثالثة 1980 م.

17–الصورة الفنية ونماذجها في إبداع أبي نواس ، د. ساسين سيمون عساف ، مج المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،بيروت، الطبعة الأولى 1402 هـ 1982 .

18–الضوء واللون (( بحث علمي وجمالي )) ، إعداد فارس متري ضاهر ، دار القلم بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى 1979 م .

19–قاموس الألوان عند العرب ، عبد الحميد إبراهيم ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة 1989 م.

20–قراءة ثانية لشعرنا القديم ، مصطفى ناصف ، دار الأندلس، الطبعة الثانية 1989م .

21–لسان العرب ، ابن منظور ، دار صادر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت الطبعة الأولى 1990 م .

22–اللغة واللون ، د. أحمد مختار عمر ، دار البحوث العلمية ، الكويت ، الطبعة الأولى 1402 هـ 1982 م

23– معجم الألوان في اللغة والأدب والعلم ، زين الخويسكي ، مكتبة لبنان ، الطبعة الأولى 1992 م .

24– النهاية من غريب الحديث والأثر ، أبو السعادات المبارك بن محمد الجزري ، تحقيق طاهر أحمد الزاوي المكتبة العلمية ، بيروت لبنان 1979 م.