وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح بورقلة
كلّية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللّغة العربيّة وآدابها

جماليّة الإغراب في الخطاب الشّعري عند ابن خميس التّلمساني

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

إعداد الطالب :
سعد حمادة

إشراف الدكتور:
أحمد موساوي

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

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح بورقلة
كلّية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللّغة العربيّة وآدابها

جماليّة الإغراب في الخطاب الشّعري
ابن خميس التّلمساني

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

إعداد الطالب :
سعد حمادة

إشراف الدكتور:
أحمد موساوي

لجنة المناقشة

د.			رئيسا
د.	أحمد موساوي		مشرفاً
د.			عضواً
د.			عضواً
د.			عضواً

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

الإهـــداء

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

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

إلى الذين بادلوني الانشغال عنهم بالانشغال بي ودعّموني، كُلٌّ بماأتيح له لأكمل هذا العمل،زوجي (عائشة) وأبنائي، إيمان، إسلام، إسراء وعبد الرّافع.

إلى كل من علّمني حرفا أو غرس في نفسي مبدأ.

إلى كل هؤلاء أهدي هذا العمل شكرا وعرفانا.

قائمة المصادر و المراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن الإمام نافع.

1 – أبو تمام ، شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله ، د/ عمر فروخ ، دار لبنان للطباعة و النشر 1398هـ – 1978 م.

2 أبوحيان التوحيدي في قضايا الإنسان و اللغة و العلوم ، د/ محمود إبراهيم ، الدار المتحدة للنشر بيروت 1985 .

3 – أبو هلال العسكري و مقاييسه البلاغية و النقدية د/ بدوي طبانة ، ط3 ، دار الثقافة ، بيروت 1401 هـ –1981 م .

4 – الإتقان في علوم القرآن ، جلال الدين السيوطي ، المكتبة الثقافية بيروت – لبنان 1973م .

5 – الإحاطة في أخبار غرناطة ، لسان الدين بن الخطيب ط1 ، منشورات محمد علي بيضون لنشر كتب السنة و الجماعة ، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان 1424 هـ ، 2003 م شرح وضبط أ.د. يوسف علي طويل .

6 – الأدب و الغرابة ،د/ عبد الفتاح كيليطو ط3الطليعة للطباعة و النشر نوفمبر 1997م .

7 – أساس البلاغة جار الله الزمخشري ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت ،1424هـ ، 2004م.

8 – أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني اعتنى به مصطفى الشيخ مصطفى ، ط1 ، مؤسسة الرسالة ناشرون –بيروت،1425هـ 2004م .

9 – الإعجاز الفني في القرآن الكريم ، عمر السّلامي ، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله – تونس ، 1980م

10 – إعجاز القرآن ، الإمام أبو بكر الباقلاني ط1، تحقيق د محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الجيل بيروت 1411 هـ –1991 م .

11 – إعجاز القرآن و البلاغة النبوية ، مصطفى صادق الرفاعي ، دار الكتاب العربي ، دت

12 – الإيضاح في علوم البلاغة ، الخطيب القروينى تحقيق عبد المنعم خفاجي ط3 دار الجيل .

13 – ابن خميس في شعره و نثره ، الطاهر توان ، ديوان المطبوعات الجامعية ماي 1991 م .

14 – الباقلاني و كتابه إعجاز القرآن ، عبد الرؤوف مخلوف ، دار مكتبة الحياة 1978م .

15 – البرهان في علوم القرآن ، جلال الدين السيوطي ، المكتبة الثقافية بيروت – لبنان 1973 .

16 – البيان و التبيين ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون . دار الجيل – بيروت – د ط .

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

التراث العربي ، بيروت – لبنان ، د.ت .
35 – شرح ديوان ابن الفارض ، شرح و تحقيق عبد القادر محمد مايو ، ط1 ، دار القلم العربي ، حلب – سوريا 1421 هـ –2001 م .
36 – شرح شذور الذهب، ابن هشام الأنصاري دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع بيروت – لبنان1419 هـ – 1998 م
37 – الشعر بين الرؤيا و التشكيل ، د/ عبد العزيز المقالح ، ط2 ، دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر، دمشق–سوريا ، 1985م
38 – الشعر والشعراء ، ابن قتيبة ط1 دار الكتب العلمية بيروت رمضان 1401 هـ – يوليو 1981 م.
39 – عزف على وتر النص الشعري ، أ.د عمر محمد طالب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2000 م .
40 – العمدة في محاسن الأدب ، ابن رشيق القيرواني ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، ط5 ، دار الجيل بيروت – لبنان 1401هـ ، 1981م .
41 – الفن و مذاهبه د/ شوقي ضيف ط11 دار المعارف القاهرة 1987 م .
42 – في الشعر الأموي و الإسلامي ،د/ عبد القادر القط ، دار النهضة العربية للعربية للطباعة و النشر 1979 م .
43 – في ظلال القرآن ، سيد قطب ط 11 دار الشروق ، بيروت– لبنان ، 1405 هـ– 1985 م
44 – قراءات في الأدب القديم د/ محمد أبو موسى ، ط1 دار الفكر العربي 1978 م .
45 – قطر الندى وبل الصدى . جمال الدين عبد الله بن هشام الأنصاري .تحقيق و شرح محمد محي الدين عبد الحميد ، دار رحاب للطباعة و النشر و التوزيع – الجزائر – د.ت.
46 – القيم الروحية في الشعر العربي ، ثريا عبد الفتاح ملحس ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت– لبنان .
47 الكامل في اللغة ولأدب ، أبو العباس محمد بن يزيد المبرد تحقيق أبو الفضل إبراهيم ط1 المكتبة العصرية صيدا بيروت لبنان 1418هـ– 1998م
48 – الكشاف عن حقائق التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل ، الزمخشري ، دار المعرفة بيروت ، لبنان .د.ت .
49 – لسان العرب ، ابن منظور ، ط3 دار الصادر للطباعة والنّشر ، بيروت– لبنان 2004م .
50 المثل السائر ، ضياء الدين بن الأثير ، المكتبة العصرية ، 1995م .
51 – المرايا المقعرة ، د/ عبد العزيز حمودة سلسلة عالم المعرفة ، عدد 272 أغسطس 2001 م .

52 – المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، جلال الدين السيوطي ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت– لبنان ،1408هـ 1987م

53 – مقدمة الشعر العربي – أدونيس ط3 دار العودة – بيروت – 1979 م .

54 – مقدمة تفسير غريب القرآن أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري ، تحقيق أحمد صقر ، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان ، 1391 هـ – 1978 م .

55 – المنتخب النفيس من شعر ابن عبد الله ابن خميس .عمل عبد الوهاب بن منصور ط1 مطبعة ابن خلدون – تلمسان 1365 هـ .

56 – منهاج البلغاء و سراح الفصحاء – حازم القرطاجني ، ط2 دار العرب الإسلامي ، بيروت– لبنان ، 1981 م .

57 – موسيقى الشعر ، د/ إبراهيم أنيس ، ط 6 مكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة ، 1988 .

58 – نظرية الإبداع في النقد العربي القديم ، عبد القادر هني ط2 ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1999 م .

59 – نظرية النقد العربي و تطورها إلى عصرنا، محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس1984.

60 – نفح الطيب من غصن الأندلس االرطيب، المقري، تحقيق د/ إحسان عباس. دار الصادر بيروت 1968 م .

61 – نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، تحقيق: د/ عبد المنعم خفاجي ، دط ، دار الكتب العلمية ، بيروت– لبنان، دت

62 – النقد في العصر الوسيط و المصطلح في طبقات ابن سلام ، د/ حسن عبد الله شرف ، ط1، دار الحداثة ، بيروت– لبنان ، 1984م .

63 –النقد والدراسة الأدبية، د/ حلمي مرزوق، ط1 دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بتروت– لبنان، 1402هـ– 1982م

فهرس مطالب الرسالة

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

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

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

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

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

غير أنّ هناك سؤالا ملحاّ يفرض نفسه على الذهن، وهو: هل يعدّ الحكم بتجرّد ظاهرة الإغراب من أيّ وظيفة جمالية حكما قاطعا، والتالي يتحتّم علينا أن نتوقف عن أيّ محاولة للكشف عن هذه الوظيفة ؟

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5) الخاتمة، وفيها حصرنا بعض النتائج العامة والخاصة التي أسعفتنا هذه الدراسة إلى التوصل إليها.

ولا يسعني في ختام هذه المقدمة إلاّ أن أنوّه بالمجهودات التي بذلها أستاذي المشرف، من أجل إنجاز هذا العمل، إذ أولاني عناية فائقة، فلم يبخل عليّ بتوفير بعض المراجع النادرة والملاحظات والتوجيهات السديدة، فله مني عظيم الشكر الامتنان، كما أتوجّه بعظيم الشكر إلى لجنة المناقشة التي تحمّلت عناء قراءة هذا البحث من أجل تصويب أخطائه.

1- تمهيد:

إن الحديث عن الخطاب الشّعري و جمالياته - خصوصا في النّقد القديم- يستوجب الحذر في إصدار الأحكام على النّظرة الجمالية لدى النّقاد و البلاغيين إلى عناصر هذا الخطاب ، ذلك أنّنا أثناء قراءتنا لكتب النّقد و البلاغة ، نلاحظ تداخل المصطلحات و المفاهيم النقدية ممّا يحدو بالقارئ المتسرّع إلى إصدار أحكام تسيء إلى الحسّ الجمالي العربي ، و إلى اتّهام النقاد بالتّناقض أو عدم الاستقرار على موقف نقديّ ثابت يرقى إلى مستوى النّظريّة النّقديّة .

وتعدّ اللّغة الشّعرية وما يتّصل بها من عناصر وظواهر فنّيّة، أهمّ القضايا الّتي أثارها النّقاد و البلاغيون، إذ من خلالها يتحدّد المستوى الفنيّ و الجمالي للخطاب .

و حينما نتتبع ظاهرة فنية في ديوان شعري انطلاقا من المفاهيم النّقدية القديمة ، خاصة إذا كانت من الظّواهر الّتي لم تحظ باهتمام كبير في الدّراسات النّقدية الحديثة مثل ظاهرة الإغراب، فإنّنا نتردّد في تحديد النّتائج بسبب التّداخل الذي أشرنا إليه ، فجميع العلوم ، كما يرى عبد القاهر الجرجاني تعتمد على الدّقة في تحديد المصطلحات، أو على حدّ تعبيره، تعتمد على «العبارة أكثر من الإشارة و التّصريح أغلب من التّلويح ، و الأمر في علم الفصاحة بالضّد، فإنّك إذا قرأت ما قاله العلماء فيه وجدت جلّه أو كلّه رمزا ووحيا ، و كناية وتعريضا، و إيماء إلى الغرض لا يفطن إليه إلّا من غلغل الفكر ، و أدقّ النظّر »[1]

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

لهذا فإن الجرجاني نفسه لم يسلم من التداخل و الضبابية، رغم محاولته تحرّي الدّقة في تحديد المصطلحات فلا تكاد تتبيّن مفهومها إلّا من خلال القرائن، إذ نجده يستعمل الفعل أغرب وما يشتقّ منه

---

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

(2) نفسه:هامش ص328

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

وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ الْمَطِيِّ ٱلأَبَاطِحُ

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

2– مفهوم اللفظ :

اللفظ أكثر المصطلحات انتشارا في مؤلفات العلماء الذين اهتموا بدراسة اللغة و الكلام ، من لغويين و بلاغيين و نقاد.وقد خاض القدامى في إبراز المؤهلات الفنية للخطاب الأدبي من خلال تحديد السّمات الفنية للفظ، باعتباره أساس التقييم الجمالي وحاولوا تحديد مفهومه.

ورغم اتّفاقهم على أنّ مصطلح(اللفظ) مستعمل في الدلالة على اللغة المنطوقة ،خلافا للإشارة و الرمز و الخط و غيرها من أشكال التواصل ، غير أنهم اختلفوا في تحديد مفهوم هذه المفردة.فانطلق علماء

---

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

(2) المرجع السابق : ص72.

(3) نفسه: ص288.

النحو من معيار صحة اللغة و خطئها وتناولوا اللفظ باعتبار صحة تأليفه . فعرفه ابن هشام بأنه « الصوت المشتمل على بعض الحروف، سواء دلّ على معنى كزيد أو لم يدل كديز»[1]

إن هذا التعريف –بالرغم من أنه يشمل المفردة و التركيب– إلا أنه مفتوح للتأويلات التي قد تبعد الدارس عن مدلوله، فكلمة(بعض)قد تجعلنا نذهب إلى أن اللفظ يتشكل من بعض حروف اللغة دون البعض الآخر،أو بأن التركيب لا يدخل في هذا المفهوم، لأن المثال الذي وضّح به ابن هشام كلامه جاء بلفظ المفرد.

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

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

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

ولم يحدد الجاحظ تعريفا صريحا للفظ، غير أنه يشير في(البيان و التبيين)إلى مفهومه ،فهو يمثل عنده أحد أصناف الدلالة آلته الصوت الذي يشكل مقاطع صوتية تتمثل في الكلمات، ثم تؤلف الكلمات لتشكل خطابا .فاللّفظ إذاً، هو التشكيل الواعي لعناصر اللغة غايته التبليغ، وهكذا يبعد الأصوات العشوائية التي

---

4) قطر الندى وبل الصدى. ابن هشام الأنصاري ، تحقيق وشرح: محمد محي الدين عبد الحميد،دار رحاب للطباعة والنشر والتوزيع– الجزائر– د. ط ، ص17.

1) شرح ألفية ابن مالك: بهاء الدين عبد الله بن عقيل ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت– لبنان ، د.ط ،ج**1** ، ص14

3) تاريخ النقد الأدبي: عبد العزيز عتيق، ط3،دار النهضة العربية 1393هـ1974م ، ص382.

قد تتهيأ لبعض الحيوان أو الأطفال من حيز اللفظ و إن تشكلت من بعض الحروف مثل: (مَا) التي تصدر عن الغنم أو(مَامَا) و (بَابَا) التي يصدرها الأطفال.[1]

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

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

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

3– مفهوم الإغراب :

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

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

---

(1) البيان و التبيين: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ،تحقيق،عبد السلام هارون ، دار الجيل بيروت– لبنان د.ط ج1، ص62.

(2) دلائل الإعجاز:ص345

(3) المرايا المقعرة:عبد العزيز حمودة ،سلسلة عالم المعرفة ،عدد 272 أغسطس 2001،ص202.

(4) نفسه :ص232.

(5) سورة الرحمان الآية : 17

التغريب : النفي عن البلد »[1].

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

و يرتبط الإغراب بعدّة مصطلحات تبرز مفهومه الإيجابي لدى القدامى ؛فقد أبرز ابن قتيبة اعتبار الألفاظ«غريب القرآن ومعاني القرآن و مجاز القرآن مترادفة أو كالمترادفة في عرف المتقدمين .» [3]

ولعل هذا الخلط راجع إلى أنهم انطلقوا من كون الأسلوب القرآني غريب في توظيفه لعناصر اللغة «... ولو ذهبت تفلي كلام العرب على أن تجد ألفاظا في غرابة تراكيبها (التي هي صفة الوحي) كألفاظ القرآن ، و على أن ترى معان لهذه المعاني الإلهية التي تكسب الكلام غرابة أخرى يحس بها طبع المخلوق،وتعتريه لها من الروعة ما يعتري من الفرق بين شيء إلهي وشيء إنساني ،لما أصبت في كل ذلك مما تختاره إلا لغة وأوضاعا ومعاني إنسانية »[4]

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

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

---

(1) لسان العرب: ابن منظور/ج 11، مادة (غرب) ،ط3 ، دار الصادر للطباعة والنشر ، بيروت- لبنان2004م.

(2) نفسه: مادة (غرب).

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

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

(5) دلائل الإعجاز:ص288.

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

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

ثم نجده في موضع آخر يستعمله في سياق حديثة عن معايير الخطاب الجيّد للدّلالة على استعمال الكلام الّذي يقلّ تداوله في الخطاب الأدبي ، وهو – في رأيه –خلل فني يؤدّي إلى انقطاع قناة التواصل بين الباث و المتلقي .

ويبدو أنه شعر بتداخل مفاهيم هذا المصطلح فقرن كل مفهوم بما يوضّح دلالته ، فكما قرن الغريب بالإيداع لدلالة على أثره الإيجابي في الخطاب، فقد قرنه بالوحشي للدلالة على الأثر السلبي. وقد يكون سبب استعمال من جاء بعده لمصطلح (الغرابة) للدلالة على الإبداع في التشكيل محاولة منهم إزالة هذا التداخل، فعبد القاهر الجرجاني استعمل هذا المصطلح في سياق حديثة عن روعة الاستعارة فقال « ومن بديع الاستعارة ونادرها –إلا أن جهة الغرابة فيه غير جهتها منه هذا –قول يزيد بن مسلمة ....[3]

عَوَّدْتُهُ فِيمَا أَزُورُ حَبَائِبِي إِهْمَالَهُ وَ كَذَاكَ كُلُّ مُخَاطِرِ

وَإِذَا احْتَبَى قُرْبُوسُهُ بِعِنَانِهِ عَلَكَ الشَّكِيمِ إِلَى انْصرَافِ الزَّائِرِ

فالغرابة هاهنا من التشبيه نفسه وفي استدراك أنّ هيئة العنان من موقعه من قربوس السّرج كالهيئة من موضع الثوب من ركبة المحتبي »[4]

---

(1) السابق : ص58.

(2) البيان والتبيين:ج1/ص90.

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

(4) دلائل الإعجاز: ص 72/71.

ونجده في سياق حديثة عن جمالية الاستعارة في قول الشاعر :

وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ الْمَطِيِّ الْأَبَاطِحُ

يقرنه بالدّقة و اللطف فيقول: « و ليست الغرابة في قوله و سالت....ولكن اللطف و الدقة في خصوصية أفادها أن جعل سال فعلا للأباطح » [1]

و اعتبرها من أسس الإبداع الفني في الخطاب الشعري التي لولاها لم يتوفر لها سمات الجمال حين قال : «وكذلك الغرابة في البيت الآخر، ليس في مطلق معنى (سال) ،ولكن في تعديته بـ (على) و (الباء).... ولولا هذه الأمور كلها لم يكن الحسن »[2]

و يتكرر هذا المصطلح كثيرا عند حازم القرطاجني حين يتحدث عن الجودة في الخطاب الشعري فـ «أفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته ، وقويت شهرته و صدقه و خفي كذبه و قامت غرابته ....وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة واضح الكذب خليا من الغرابة »[3]

و تعدّ الغرابة عنده أساس الجمال الفني ،إذ على أساسها يقاس المستوى الجمالي للتشكيل «و كلما اقترنت الغرابة و التعجيب بالتخييل كان أبدع»[4]

ولم يتغير مفهوم مصطلح الغرابة عند النقاد المحدثين ، بل بقي محافظا على مدلوله الإيجابي، فقد استعمل أدونيس هذه اللفظة للدلالة على التشكيل الفني الذي يحّول الخطاب من وظيفته النفعيّة إلى خطاب أدبي و إبداعي ، في سياق كلامه تحوّل الشعر إلى عمل إبداعي بعد أن كان ، يهدف إلى تحقيق المنفعة التي تُفْرِدُ –في رأيه – «موضوعات تعكس اهتمامات عملية ، و تفرض التعبير عنها بطريقة واضحة سهلة ليفهمها العدد الأكبر ....و في مرحلة التساؤل انعكست الآية : صار الشعر يقوم على حضور الأنا

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

---

1) نفسه: ص 72.

2) السابق: ص 72.

3) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني ،ط2 ،دار الغرب الإسلامي- بيروت-1981، ص91.

4) نفسه :ص 91.

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

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

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

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

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

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

---

(1) الأدب و الغرابة د/ عبد الفتاح كيليطو ، ط3 دار الطليعة للطباعة و النشر نوفمبر1997 ، ص 60 .

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

(3) نقد الشعر: قدامة بن جعفر ، تحقيق: د/عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية–بيروت– لبنان، ص62.

(4) منهاج البلغاء: ص71.

(5) الشعر والشعراء: ابن قتيبة ، ط1 ، دار الكتب العلمية– بيروت رمضان 1401هـ يوليو 1981م ، ص09.

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

أما لفظ الغريب فيرتبط عند جل النقاد بلفظ (الحوشي أو الوحشي) ؛ويتفقون جميعا على أنه المستكره من الألفاظ ، وهذا الاستكراه ناتج عن عدم تعوّد الأذن على سماعه .غير أن ابن الأثير ينبّه إلى ضرورة التفريق بين نوعين منه الغريب، فقد يكون مستحسنا في السمع، ويسميه الغريب الحسن، وقد يستثقله السّمع و يرفضه فيسمى حينئذ بالغليظ أو المتوعّر.[2]

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

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

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

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

---

1) دلائل الاعجاز:ص264.

2) ينظر المثل السائر:ضياء الدين بن الأثير ، تحقيق، محي الدين عبد الحميد، دط ، المكتبة العصرية، بيروت، 1995م ج1 ،ص16.

3) البيان و التبيين: ح1، ص: 69

4) انظر دلائل الإعجاز: ص.288

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

ففي حين يذهب إلى ربط الوحشي بالمعاظلة التي ترادف التعقيد، في رأيه« وذلك مثل ما نجده عند أبي تمام وذهابه في نحو من التركيب لا يهتدي النحو إلى إصلاحه، و إغراب في الترتيب يَعْمَى الإعراب في طريقه ويضل في تعريفه»[1]، نجده يربط الوحشي بالاستكراه الذي يسببه عدم تعوّد الأذن على سماعه، « و تكرار الحروف وتنافرها مما يَكُدُّ اللسان أثناء النطق بها. »[2]

ويتضح من قول الجرجاني أن اللفظ لا يتصف بالغريب أو الوحشي إلا إذا استثقله السّمع وتعسّر النطق به .

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

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

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

---

1) أسرار البلاغة:ص: 107
2) نفسه :ص72.
3) منهاج البلغاء ص385.
4) الشعر والشعراء : ص34.
5) أسرار البلاغة : ص 106.

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

وهكذا نستطيع القول إن النقد العربي القديم اعتمد في تحديده لمفهوم الغريب على السمع وهذا ما أكسب تلك الآذان المران و التمييز بين الفروق الصوتية الدقيقة ، وأصبحت مرهفة تستريح إلى كلام حسن وقعه أو إيقاعه ،وتأبى آخر لنبوه،أو لأنه كما يعبر أهل الموسيقى نشار[1] لهذا نجدهم يصفون اللفظ بالوحشي حتى وإن كان مفهوم الدلالة .فقد وصف الباقلاني لفظ (في حيث) بالوحشي رغم أنه مألوف،وهذا ما يؤكد أن مفهوم الوحشي لا يقتصر على اللفظ الذي قل استعماله أو شذ ،بل المقصود به النافر منه و الذي لا يكون منسجما مع سياقه بحيث يصبح

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

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

1- التنافر.

2- ضعف التأليف و التقطيع.

3- التعقيد.

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

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

---

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

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

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

(4) تاريخ النقد الأدبي ،ص88 .

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

أما بدوي طبانة فيفرق بين مصطلحي الحوشي أو الوحشي و الغريب ،فاللفظ الغريب هو الذي يصعب على المتلقي الوصول إلى معناه إلا عن طريق استشارة خبير من العلماء أو الاستعانة بالمعاجم ، أما الوحشي فيتمثل في اللفظ المستكره ، وهذا الاستكراه ناتج عن ثقل في الحروف التي بنيت منها الكلمة[1] فالغريب إذن يتحدد بسمات صوتية .

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

الأول يتمثل في: خروج اللفظ – في مستوييه الصوتي و الدلالي– عن المعايير الفنية التي حددها العلماء للفظ الفصيح سواء من الجانب البلاغي أو النحوي ، وهذا يصطلح عليه بمصطلح الغريب أو الوحشي .

و الثاني : التفرد في استعمال العناصر اللغوية و القدرة على توظيفها توظيفا فنيا يمكّن من نقل الرسالة . وهو ما يصطلح عليه بـ(الغرابة والاستغراب).

---

(1) ينظر أبو هلال العسكري و مقاييسه البلاغية و النقدية د/ بدوي طبانة، ط3 ـدار الثقافة،بيروت–1401 هـ–1981 م، ص135/136.

توطئة

حين نلقي نظرة على الآراء النقدية حول مميزات الكلمة الأدبية ،يتبادر إلى أذهاننا أنها ترفض الإغراب،و تبعده عن أساليب التعبير الفنّية ،و تعتبره خللا فنّيا يؤثّر سلبا في عملية الإبداع الأدبي.

غير أننا،حين نلاحظ إقبال العلماء من لغويين و بلاغيين على جمع و تفسيرالغريب في الخطاب القرآني والنبوي أوفي الخطاب الشعري ، نجد أنفسنا بحاجة إلى مراجعة فهمنا لما ذهبوا إليه من أحكام نقدية ونظريات جمالية،وهذا ما يبرز لنا اهتمامهم به واستساغتهم لاستعماله،وليس أدلّ على ما حظي به الغريب من اهتمام وعناية ، من كونه« أوّل ما ظهر من فنون التأليف اللغوي »[1] فقد بدأ في وقت مبكر، يعود إلى النصف الأول من القرن الأول الهجري .

و الحق أن هذه التآليف ،رغم كثرتها،ورغم اعتقادنا بأنها ترمي إلى تحقيق هدف جمالي،وهو استئناس الظواهر اللغوية الغريبة ،وترويض الذوق العربي على قبولها و التفاعل معها ،فإنها لم تجاوز التفسير المعجمي لها،لأن هذا الهدف الفنّي محصور في إطار خاص ،وهو التّمكين من فهم غريب القرآن

و الحديث ،وإعداد المتلقّي العربي للتكيف مع المفردات القرآنية الجديدة التي«قد تكون مأخوذة من لغات متفرقة ،أو مستعملة على وجه من وجوه الوضع يخرجها مخرج الغريب ....مما نُقِل عن مدلوله في لغة العرب إلى المعاني الإسلامية المحدثة ، أو يكون سياق الألفاظ قد دلّ بالقرينة على معنًى معين غير الذي يفهم من ذات الألفاظ»[2]لهذا لم يلجأ العلماء إلى الكشف عما تتميز به هذه الألفاظ من سمات جمالية،لأن الذوق العربي آنذاك لم يزل بعد محتفظا بنقائه وسلامته من التشوّه الذي أصيب به حين اختلط العرب بغيرهم من الشعوب فتسربت العجمة إلى الألسنة و الفساد إلى الحسّ الفني .

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

---

(1) الدراسات اللغوية عند العرب إلى نهاية القرن الثالث: محمدحسي آل ياسين ، دار مكتبة الحياة ، بيروت لبنان 1400هـ/1980م ، ص146.

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

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

لقد كان للخطاب القرآني أثر كبير في تحديد النظرة الجمالية لعناصر الخطاب الفنّي العربي ، نظمه ونثره،فالعرب حين تحداهم القرآن بأسلوبه الفريد ، و أعجزهم عن أن يأتوابمثله ، وتأكد لهم استحالة ذلك ،توجهوا إلى البحث عن أسرار بلاغته انطلاقا من مقارنته بالقوالب الفنية و الأشكال التعبيرية التي كان بلغاؤهم يتنافسون في إبداعها وهذا ما مكّنهم من إكتشاف الطرق الفنية و الأغراض الجمالية لهذه الأشكال. ولعلّ أبرز موقف يمكن اعتباره حكما نقديا انطباعيا انطلق من هذه المقارنة ، هو موقف الوليد بن المغيرة حين طلب منه سادة قريش أن يعرِّض بالرسول صلى الله عليه وسلم، ويؤكد بغضه للقرآن الكريم ،فكان جوابه يحمل اعترافا بغرابة الأسلوب القرآني وقدرته على توظيفه الْعَنَاصِرَ اللغويةَ توظيفا فنّيا يخالف ماألفه العرب ،منطلقا في ذلك من خبرته بفنون القول ،حيث قال « و الله ما منكم رجل أعلم بالأشعار منّي،ولا أعلم برجزه ولا بقصيده ولا بأشعار الجنّ ،و الله ما يشبه الذي يقول شيئا من هذا ،و الله إن لقوله الذي يقول لحلاوة ، وإنه ليحطم ما تحته و إنه ليعلو وما يعلى»[1] وفي الرواية التي نقلها السيوطي في الإتقان « وإنه لمثمر أعلاه ومغدق أسفله»[2]

إن قول ابن المغيرة يحدّد نظرة جمالية لأسلوب القرآن تتضمن إقرارا بثراء العناصر التعبيرية

و الدّلالية التي تشكّل الخطاب القرآني وهذا ما تحلينا إليه عبارتا: «مثمر أعلاه ومغدق أسفله» كما تحيلنا عبارات : «ما يشبه الذي يقول شيئا من هذا» و « يحطم ما تحته » و« يعلو ولا يعلى» إلى مخالفة القرآن للأنساق التعبيرية في استعاله للعناصر اللغوية التي أَلِفَ العرب التعامل معها .

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

---

(1) تفسير الْقرآن العظيم: الحافظ عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن كثير ، ط3 ،دار الأندلس للطباعة والنشر1401هـ 1981م، ج7 ص158.

(2) الإتقان في علوم القرآن :جلال الدين السيوطي ، د ط ، المكتبة الثقافية، بيروت1973م ،ج2،ص117.

يقلّ دلالة على تأثّره بالخطاب القرآني وما تمتلك عناصره من طاقة إيحائية وجمالية حين قال **(إِنْ هَذَا إِلاَّ سِحْرٌ يُؤْثَرُ)**[1]

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

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

2- موقف النقد العربي من المفردة القرآنية الغريبة :

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

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

---

(1) المدثر الآية 24.

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

(3) عبس الآية 27 إلى 31.

(4) الكشّاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل : الزمخشري، ج/4،ص186/187،(د ط)،دار المعرفة،بيروت، لبنان ، دت.

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

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

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

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

---

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

(2) نفسه : ص400.

(3) ينظر البرهان في علوم القرآن: جلال الدين السيوطي، ج/2 ،ص117(ط3)،دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت، لبنان 1400هـ 1980م

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

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

وقد ذهب سيد قطب إلى أن« هزّة القلب وإيقاظه هدف في ذاته يتحراه الخطاب القرآني بوسائل شتى»[1] و اللفظ الغريب هو إحدى هذه الوسائل ،إذ أنه- أي اللفظ الغريب-قد يقصد لغرابته [2] ،فهي التي تجعله غنيا بالدلالات الإيحائية التي تنقل المتلقى من عالم الواقع إلى عالم وجداني تصوره الألفاظ الغربية .فلفظة (أبا)وردت في سياق الحديث عن نعمة الرزق التي تكفل الله تعالى وحده بتوفيرها للبشر وهذه النعمة هي من النعم الجليلة التي لا يستطيع الإنسان أن يدرك بعقله عظمتها ، فجاء الخطاب القرآني بها لتنسجم مع خفاء هذه العظمة .

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

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

---

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

(2) ينظر المرجع نفسه: ص3812.

(3) الكشاف: ج/4،ص187.

(4) سورة يوسف – من الآية:30

(5) البرهان في علوم القرآن: ص295.

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

وقد حاول الزمخشري أن يفسرها مع الحفاظ على ما فيها من هذه القدرة فقال« **(شَغَفَهَا حُبًّا)**أصاب به شغافها وهو غشاء القلب وغلافه وهو جلدة ألبسها.»[1]

وبهذا يشير إلى ما توحي به لفظة (شغفها)من طاقة إحيائية و دلالية ممثلة في تمكُّن الحب واستحواذه على (قلب امرأة العزيز واختراقه للشغاف ، الذي هو بمثابة اللباس الواقي للجسم من أيّ مؤثّر خارجي.

وقد اهتدى ابن الأثير إلى إمكانية تحقيق الحوشى لأغراض جمالية بعد أن أجرى (فحصه الاستبدالي)حسب مصطلح رولان بارت:وهو الذي يتحقق « بتغيير الدال (الكلمة) بإحلال بدائل عنه في سلسلة الاختيار لنرى أثر ذلك في توجّه الجملة من حيث دلالتها ومن حيث إيقاعها.»[2]

أجرى ابن الأثير هذا الفحص على لفظة .(ضيزى) الواردة في قوله تعالى**(أَلَكُمْ الذَّكَرُ وَ لَهُ الْأُنْثَى تِلْكَ إِذًا قِسْمَةٌ ضِيزَى)**[3] فتوصّل إلى أنّ هذه اللفظة رغم غرابتها ،فإن بدائلها ،وإن كانت مألوفة لا يمكن أن تسد مسدّها في فصاحتها ، و في تحقيقها للانسجام الإيقاعي،لأنها وردت في سورة النجم المسجوعة على حرف الياء ، ولو استبدلت بأحد بدائلها وهي ، جائرة ، أو ظالمة أو مجحفة « لم يكن النظام كالأول »[4] ويمكن أن نمثل لما قام به ابن الأثير:

(أَلَكُمْ الذَّكَرُ وَ لَهُ الْأُنْثَى تِلْكَ إِذًا قِسْمَةٌ ضِيزَى) ← ظالمة، جائرة، مجحفة

و الكلام نفسه يمكن أن يقال في قوله تعالى:

(وَحَمَلْنَاهُ عَلَى ذَاتِ أَلْوَاحٍ وَدُسُرٍ)[5]

وقوله تعالى:

---

(1) الكشاف : ج/2،ص252.

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

(3) النجم- الآية(21-22)

(4) المثل السائر : ج/1،ص228.

(5) سورة القمر- الآية(13).

(قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا)[1]

وقوله:

(إِنَّا نَخَافُ مِنْ رَّبِنَا يَوْمًا عَبُوسًا قَمْطَرِيرًا)[2]

وقوله:

(فَأَنْبَتْنَا فِيهَا حَبًّا،وَعِنَبًا وَقَضْبًا....وَفَاكِهَةً وَأَبًّا)[3]

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

وهنا يمكننا القول بأن غريب القرآن يحقق الانسجام و التناسق الفنّي بينه وبين مستويات الخطاب القرآني.

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

---

1) مريم: الآية(24)

2) الإنسان: الآية:(10)

3) عبس: من الآية:(27 إلى 31)

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

5) نفسه : ص253.

(فَأَضَلُّونَا السَّبِيلاَ)[1] **(أَطَعْنَا الرَّسُولاَ)**[2] « لان مقاطع الفواصل في هذه السورة أَلِفَاتٍ منقلبة عن التنوين في الوقف »[3] لذلك لجأ الخطاب القرآني إلى مخالفة القياس- الذي يعد حسب معايير البلاغين- من الظواهر الْمُخِلَّةِ بفصاحة اللفظ ، وهذا بزيادة الألف على آخر الاسم المعرف بـ"ال"ليحقق بذلك التناسب في نهاية الفواصل.

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

و(تفثهم) في قوله تعالى**(ثُمَّ لِيَقْضُوا تَفَثَهُمْ وَلْيُوفُوا نِذْرَهُمْ وَلْيَطَّوَّفُوا بِالْبَيْتِ الْعَتِيقِ)**[5]،ولفظه(أغطش) من من قوله تعالى: **(وَأَغْطَشَ لَيْلَهَا وَأَخْرَجَ ضُحَاهَا)**[6]

و بالعودة إلى المعاجم و التفاسير يتبين لنا أن لهذه المفردات بدائل لغوية شائعة؛ فالقِطّ:هو « الكتاب و قيل الحظ و النصيب»[7] و(التفث)« و هي كلمة لم يَجِئْ فيها شِعْرٌ يُحْتَجُّ به – هو نتف الشعر وقصّ الأظافر،وتَنَكُّبُ كل مايحرم على الْمُحْرِمِ....وقيل ذهاب الدّرن والوسخ مطلقا.»[8]

أما لفظة (أغطش)« قال ابن عباس أغطش ليلها أظلمه.(وأغطش ليلها وأخرج ضحاها) أي جعل ليلها مظلما أسود حالكا ونهارها مضيئا مشرقا نيرا.»[9]

ولم أَقِفْ على نصّ يفسّر الأثر الجمالي للفظة (تَفَث) ولا لفظة (قِطّ) غير أن قراءة تذوقية سريعة، تبرز لنا ما لها من طاقة دلالية تتمكن من تكثيف المعنى و إيجازه. فلفظة " تفث " تضم عدة أفعال يقوم بها

---

1) سورة الأحزاب، الآية(67)

2) سورة الأحزاب ، الآية(66)

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

4) سورة ص الآية (16)

5) سورة الحج الآية(29).

6) سورة النازعات الآية(29)

7) تفسير القرآن العظيم: ج/6 ،ص50.

8) لسان العرب: ج/1 مادة (تفث).

9) تفسير القرآن العظيم: ج/7،ص208.

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

ويمكن أن يشعر القارئ بالتناسق الفني بين لفظة قطنا و سياقها ؛فبالاضافة إلى قدرتها التعبيرية على تمسّك الكفار بأخد نصيبهم كاملا في الدنيا بسبب ما توحي به لفظة (قط)من دقّة في التقسيم ،فإنها تحقق تساوي المقاطع الصوتية .باستثناء (عجّل لنا) وهذا ما يشيع في الآية نغما مؤثرا (رَبَّنَا/قِطَّنَا/قَبْلَ يَوْ/مِ الْحِسَابْ) هذا بالإضافة إلى تكرار حرف النون الممدودة في الألفاظ(ربنا،لنا،قطنا).

أما لفظة (أغطش) فقد ذهب سيد قطب إلى أنها أكثر تعبيرا عن شدّة الظلمة من الفعل أظلم[1] وهذا وهذا ما يتناسب مع تخويف الكفار من عقاب الله و تتبيههم إلى قدرته عليهم .

3- النقد العربي و التراكيب القرآنية الغريبة:

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

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

---

(1) في طلال القرآن: ،ج6 ،ص3816.

(2) سورة طه الآية(67).

(3) سورة طه الآية(63).

من فنون الخطاب الأدبي التي شاعت عندهم، اعتمدوا هذا المنطلق في تأويل مجاز القرآن.وهذا ما جعلهم يكتشفون ما في الخطاب الشعري من صور بديعة تساهم في إثرائه وتجعل المتلقي يتفاعل وجدانيا ونفسيا مع ما يحمله من شحنة جمالية وفنية وما ترمي إليه من أبعاد دلالية ونفسية.فمثلما أثارت الألفاظ القرآنية الغريبة حركة التّأليف في تأويل المفردات الغريبة،فإنّ غرابة الصّور القرآنية وجّهت العلماء إلى التّأليف في معاني القرآن الكريم،فقد جاء في كتا ب (معجم الأدباء) لياقوت الحموي أنّ أبا عبيدة معمر بن المثنّى ألّف كتابه مجاز القرآن نتيجة استغراب النّاس مخالفة القرآن لما أَلِفه العرب من تشبيهات[1] في قوله حين وصف شجرة الزّقوم(**إنّها شَجَرَةٌ تَخْرُجُ فِي أَصْلِ الجَحِيْمِ طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُؤُوسُ الشَّيَاطِينِ**)[2].

وهكذا نبّه مَنْ جاء بعده من النّقاد والبلاغيين،إلى الأثر الجمالي الذي تحقّقه مثل هذه الصّور،فتوجّهوا إلى استقصاء بقية الصّور القرآنية الغريبة و تأويلها وإبراز الأبعاد الجمالية التي ترمي إليها.

وقد كانت هذه الصّورة التي انطلق منها أبو عبيدة،مثار اهتمام النّقاد والبلاغيين إذ حاول الكشف عمّا تحمله من طاقة تعبيرية،وما تحقّقه من قوّة تأثيريّة في المتلقّي.فذهب الجاحظ إلى أنّ لها قدرة إيحائية هائلة نتج عمّا رسخ في أذهان النّاس من «استقباح صور الشّياطين،واستسماجه وكراهيته،وأجرى على ألسنة جميعهم ضرب المثل في ذلك رجع بالإيحاش والتّنفير وبالإخافة والتّفزيع »[3]،وقد اتّفقت تأويلات النّقاد لهذه الصّورة ، فالمبرّد أشار إلى تداعي صورة الشّياطين بكل ما فيها من شناعة مُتخَيّلة ناتجة عمّا أودعه الله في قلوب البشر من النّفور والخوف من رؤية الشّياطين فكان لذلك تأثيره النّفسي والوجداني على المتلقّي[4]،أمّا ابن سنان الخفاجي فقد استنتج – قياسا على هذه الصّورة– صحّة تشبيه المحسوس بالمتخيّل مثل تشبيه « وجه بوجه الحور...وإن كانت الحور لم تُشاهدْ»[5] وهكذا أَلِفَ الذّوق العربي ما كان نافرا منه،وأنس الصّور الشّعرية التي خرج فيها أصحابها عن الأساليب الفنّية التي تعوّد الذوق العربي على التّعامل

---

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

(2) سورة الصّافات الآيتان(65/64).

(3) الحيوان: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ،ج/1،ص39،40،تحقيق عبد السّلام محمد هارون،ط2،شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي و أولاده مصر1385هـ/1966م.

(4) يُنظر الكامل لأبي العباس محمد بن يزيد المبرد، جـ 3 ،ص68 ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ،ط1 ، المكتبة العصرية ، صيدا– بيروت ، 1418هـ – 1998م

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

معها،وحاولوا تأويلها و الكشف عن مواطن الجمال فيها، إذ نجد ابن رشيق حين يعرض لما تثيره هذه الصّورة من تخويف من هول العقوبة،وشناعة المنظر الذي يتّصف به ما يُقدّم لأهل النّار من طعام مقابل ما يُقدّم لأهل الجنّة بطريقة توحي بالتّكريم،وتُثير الارتياح،ثم يُعقّب على ذلك بقول امرئ القيس:

أَتَقْتُلُنِي وَ المِشْرَفِيُّ مُضَاجِعِي وَ مَسْنُونَةٌ زُرْقٌ كَأَنْيَابِ أَغْوَالِ[1]

و قول أبي تمّام :

وَأَحْسَنُ مِنْ نُورٍ يَفْتَحُهُ النَدَى بَيَاضُ العَطَايَا فِي سَوَادِ المِطَالِبِ

فإذا كانت الصّورة التي وظّفها (امرؤ القيس) موحية بما تثيره نصال النّبل من خوف ،وما تحمله من بطش فإنّ الصورة التي وظّفها أبو تمّام توحي بما يُثيره الجود من ارتياح .

4- جمالية المفردة في منظور النقد القديم:

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

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

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

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

أما الثاني: فيعارض هذا الرأي ويرى بأن اللفظة مفردةً لا يتوفر على أية قيمة فنية ما لم يتدخل في السياق.

أما الفريق الثالث: فيقف موقفا وسطا ، بحيث يرى بأن للمفردة قيمة جمالية تؤهلها لأن تدخل في السياق كي تحقق غرضا جماليا.

---

(1) ديوان امرئ القيس :ص47.

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

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

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

كَرِيمُ الجِرِشَّى شَرِيفُ النَّسَبِ[2]

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

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

---

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

(2) الايضاح عن علوم البلاغة:الخطيب القزويني،شرح وتعليق وتنقيح ،عبد المنعم خفاجي،ح1ص27ط3 ،دارالجيل،بيروت.

(3) أبو حيان التوحيدي: في قضاياالانسان و اللغةو العلوم،محمود ابراهيم،ص86 (دط)، الدارالمتحدة للنشر بيروت 1985 م.

تتبث لها الفضيلة و خلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها ، ومأأشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ »[1].

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

ومادامت الألفاظ لا تحمل مزية من ذاتها ، فكذلك يمكن أن نقول بأنها لا تحمل عيبا في ذاتها ، فجمالها أو قبحها متعلق بانسجامها مع السياق أو عدمه ، وبالتالي فإن الألفاظ الغربية تعتبر وحدات دالة ، لا تحمل مزية ولا عيبا في ذاتها و إنما تتحدد هاتين الصفتين بمدى قدرة المبدع على توظيفها في السياق الذي يمدها بشحنة ايحائية وجمالية لم تكتسبه في سياق آخر«فتجدد السياقات كفيل بتغييرشحنتها فتكتسب ظلالا أخرى لم تكن لها قبل انخراطها في النسيج البنوي للنص »[3]

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

---

(1) دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني،ص52.

(2) نظرية الإبداع في النقد العربي القديم: عبد القادر هنيّ،ص210.

(3) نفسه: ص209.

(4) المثل السائر: ج2،ص224.

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

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

إننا لسنا بصدد الخوض في هاتين القضيتين ، لذا نكتفي بما ذهب إليه ابن الأثير نفسه ، حيث جعل أساس التفصيل الجمالي هو السمع ؟« فما يستلذه السمع منها و يميل إليه هو الحسن ، وما يكرهه وينفر منه هو القبيح»[1].وهكذا يصبح الأساس الجمالي الذي يؤهّل المفردة إلى الدّخول في البنية اللغوية هو انسجامها الصوتي ، الذي ينتج عن خلوها من التنافر و الكراهة في السّمع . ومن هذه القاعدة انبثق رأيه في تقسيم الحوشي إلى حسن و قبيح، وهو ما يأتي الكلام عنه. أما الإشكال الثاني؛ فإن النقاد أجمعوا أو كادوا يجمعون على أن الأساس الجمالي الذي يتعلّق بفصاحة اللفظ فراجع إلى كثرة الاستعمال. ومن هذا المنطلق نستطيع أن ننفي إطلاق الغرابة على اللفظ أي أن هذه الصفة نسبية تخضع للعصر الذي قيل فيه .فالألفاظ الجاهلية غريبة بالنسبة للمتلقي الذي يعيش في العصر العباسي أو ما بعده و اللفظ الغريب يصبح فصيحا إذا أحياه الاستعمال و الفصيح يصبح غريبا إذا تنوسي[2] و الشاعر الذي يحسن توظيف الحوشي يحوّل الغريب مألوفا.

وترتكز جمالية الكلمة عند الجاحظ على البنية الصوتية التي تخضع لانسجام الحروف الْمُشَكِّلَةِ لها وتآلفها ، وهذه الصفة تؤهّلها إلى أن تدخل في السياق ولكن هذا المؤهِّل بدوره يخضع لشروط الانسجام مع جارتها في التراكيب و التنافر بين الكلمات يسقط عنها السمات الجمالية التي توفرت لها في ذاتها قبل تأليفها في السياق اللغوي.[3]

---

(1) السابق :ص225.

(2) بنظر الدراسات اللغوية عند العرب إلى نهاية القرن الثالث: ص166،ط1، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت، لبنان ، 1400هـ 1980م

(3) ينظر البيان والتبيين، ج/1، ص 19

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

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

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

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

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

---

1) نفسه: ص18

2) نفسه: ص 20

3) نفسه: ص20.

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

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

5- جماليات المفردة الغريبة في منظور النقد العربي :

أ- في النقد القديم :

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

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

غَذَائِرُهُ مُسْتَشْجِرَاتٍ إِلَى الْعُلَا تَضِلُّ الْمَدَارَى فِي عِقَافٍ وَمُرْسَلِ[1]

أو لفظ (حَقَلَّدِ) في قول زهير :

تَقِيٌّ نَقِيٌّ لَمْ يَكْثُرْ غَنِيمهُ بِنَكْهَةِ ذِي الْقُرْبَى وَ لَا بِحَقَلَّدِ[2]

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

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

---

[1] ديوان امرئ القيس : ص65.

[2] ينظر، سرّ الفصاحة، ص66 .

الشعر عليها و دفعهم هذا الاستنباط إلى نقد الشعر من حيث مخالفته للأصول التي هداهم استقراؤهم إليها، من إعراب و أوزان و قافية و ليس من حيث عذوبة و رقته و جماله الفني»[1]

و الثاني: يتمثل في المعيارية التي كانت تحكم النظرة الجمالية العربية، و هذه النظرة المعيارية أحاطت الخطاب الشعري العربي بسياج من الممنوعات التي تقلّص فرص الإبداع و تضيق على الباث مجال اختياره للعناصر الفنّية الكفيلة بإثرائه، كما تجعل المتلقي عنصرا سلبيا، لا يسهم في اكتشاف القيم الجمالية للظواهر الممنوعة في ضوء تلك المعايير و منها الإغراب.

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

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

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

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

---

(1) النقد في العصر الوسيط و المصطلح في طبقات ابن سلاّم :حسن عبد الله شرف،ص67،ط**1**، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع- بيروت – 1984م

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

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

إنّ هذا الحكم الذي أصدره عمر رضي الله عنه يخلو من أية إشارة صريحة إلى تحفّظه في جعل الحوشي سمة سلبية تؤثر في جماليات الخطاب الشعري، فهو لم يتبع قوله باستثناء، ولم يضمنه كلمة تدلّ دلالة صريحة على تقبّله الألفاظَ الغريبةَ في سياقات فنية معينة،وهذا ما يوهم الرافضين للإغراب بأنه يؤيّد ما ذهبوا إليه، إلّا أننا حين نتأمل صيغة سيدنا عمر لهذا الحكم، يتبين لنا غير ذلك و هذا استنادا إلى قرائن لغوية ممثلة في الفعل (تبع) و صيغته على وزن (تتبع) و مضارعه (يتتبع) فقد جاء في لسان العرب أن «تبع الشيء تبعا و تباعا ..... و تبعت الشيء تبوعا سرت في أثره و أتبعه و تتبعه قفاه و تطلّبه »[2]و استنادا على هذه الدلالة ، فإن حكم سيدنا عمر لم يتضمن نفي توظيف زهير للحوشي، و إنما نفى عنه ، اقتفاء أثره

و التكلّف في البحث عنه، لأن استقراء سريعا لشعر زهير يؤكّد عدم خلوّه من الغريب فهو « لا يترك جانبا من جوانب حرفته دون أن يُغْرِبَ فيه، ما يلاحظ القارئ في نماذجه من أنه إذا تحدث عن موضوع مطروق كوصف الإبل أو وصف الأطلال عمد إلى الألفاظ الغريبة »[3] وقد سبقت الإشارة إلى استشناع النقاد للفظة (حقلّد) في قوله

تَقِيٌّ نَقِيٌّ لَمْ يَكْثُرْ غَنِيمُهُ بِنَكْهَةِ ذِي الْقُرْبَى وَ لَا بِحَقَلَّدِ

فرغم أن عمر رضي الله عنه بدويّ و من خلص العرب الذين يستسيغون اللّفظ الغريب الذي يرد في القرآن الكريم أو يصدر عن رسول الله صلى الله عليه و سلم، إلا أنه يعرف جيّدا المواضع التي يحسن فيها الإغراب و ينتبه إلى عدم الانشغال بمعناه المعجمي عما تحمله من دلالة إيحائية مثلما فعل في لفظة "أبًّا" فما رَفَضَهُ إذًا هو (تتبع) الغريب،وهذا ما يدل على أن رفض الغريب المتكلّف موقف أملته السّجية العربية التي فطرت على البساطة و العفوية.و يؤكد موقف أبي الأسود الدؤلي مع الشّاب المتقعر في لغته هذه الحقيقة، فمن بين ما دار بينهما من حوار أنه سأله عن زوجة أبيه بعد طلاقها فقال: «حظيت و بظيت.... » و كانت ردّة فعله تدل على احتقاره للإغراب المتكلف إلى درجة اعتباره قذارة يجب سترها[4]

---

(1) لسان العرب: ج/10 مادة (عظل)

(2) نفسه: ج/2 مادة (تبع)

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

(4) البيان و التبيين: ج/1،ص200.

ولم يكن الغريب يشكل خللا فنيا عند المهتمين بالشعر العربي في مرحلة الاختيار النوعي من تاريخ النقد، فقد مال بعض الرّواة إلى جمع الأشعار التي يميل فيها أصحابها إلى الإغراب، مثل المفضّل الضبي و الأصمعي و هو ميل يحدّد أذواق أصحابه، و يجسّد وجهًا من أوجه الاستحسان[1] فما جمعه هؤلاء الرواة هو شعر عربي خالص صَدَرَ عن شعراء «يتقبلون ما يملي عليهم طبعهم فيأتي شعرهم فصيح الألفاظ عذب التراكيب، فإذا دَهَّمْ الطّبع على لفظة جزلة أو كلمة غريبة أنزلوها موضعها لِتُحْدِثَ في نفس القارئ أو السامع أثرا مقصودا أو لِتُبْرِزَ معنى ملموحا أو لتعين الشاعر على الإيجاز»[2]

ولم يَحِدْ النقد العربي عن هذه النظرة في الإغراب حتى في مرحلة التقعيد لجماليات الخطاب الأدبي فالجاحظ في مواضع كثيرة من كتاب (البيان والتبيين)، يتحفظ في رفض الحوشي، ويضع استثناءات حين يبدي برأي يتضمن ذلك فمن منطلق رؤيته لملاءمة اللفظ لمقتضى الحال، يبيح استعمال الحوشي للبدوي لأنه لا يتكلّف في استعماله،كما أنّ هذا النّوع من الخطاب يحقّق غرضه الجمالي عند نوع خاص من المتلقين، فاللفظ «لا ينبغي أن يكون غريبا وحشيا إلا أن يكون المتكلم بدويا أعرابيا ، فإن الوحشيّ من الكلام يفهمه الوحشيّ من الناس ، كما يفهم السّوقيّ رطانة السوقيّ »[3] و الفهم عند الجاحظ مرتبط بالبيان الذي يحمل عنده عدّة دلالات، منها البلاغة التي تعدّ مرادفا له، كما « استعمل البيان بمعنى روعة التعبير و قدرة صاحبه على نصرة رأيه بالحق و بالباطل »[4] فالوحشيّ من الكلام قد يصبح تعبيرا رائعا يحقق غرضا جماليا في الوحشي من الناس و لا يتوقف رفض التكلّف عند الجاحظ على الغرابة في الكلمات ، وإنما يتعدى ذلك إلى غيرها من عناصر الخطاب ، إذ بالرغم من أن الإغراب في المعاني ، أو ما يسميه النقد الحديث ب (الفرادة) سمة جمالية إيجابية ، إلا أن الجاحظ حذر من التكلف في البحث عنها إلى جانب الحوشي فيقول « فالقصد في ذلك أن تتجنّب السّوقيّ و الحوشيّ، ولا تجعل همّك في تهذيب الألفاظ و شغلك في التخلّص إلى غرائب المعاني »[5] فالخلل الفني إذاً لا يتمثل في توظيف الغريب إنّما في استعماله دون أن يكون له أثر جمالي .

---

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

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

3) البيان و التبيين: ج/1،ص80.

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

5) البيان والتبيين: ج/1،ص84

و الذي يؤكد استحسان الجاحظ للإغراب حين يحقق غرضه الجمالي ما قاله معلقا على قول يحي بن يعمر[1]

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

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

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

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

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

مِنَ السُّحِّ جَوَّالًا كَأَنَّ غُلَامَهُ يُصَرِّفُ سِبْدًا فِي الْعِنَانِ عَمَرَّدَا

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

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

---

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

(2) السابق ، ص:378

(3) الشعر و الشعراء: أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، ص22،ط1، دار الكتب العلمية،بيروت،رمضان 1401هـ يوليو 1981م تحقيق مفيد قميحة.

(4) نفسه: ص 22.

أنشد للأعشى فقال هذا أشعر الناس ثم أنشد لامرئ القيس فكأنما سمع به غناء على شراب فقال امرؤ القيس ولله أشعر الناس»[1]ولعل هذا الربط بين سماع الشعر و بين الغرابة اللفظية و الغناء يلمح إلى تنبه بن قتيبة للتعالق بين إيقاع الغريب و بين وظيفته الجمالية لذلك حصر متعته الفنية في روايته و فضّل السماع على القراءة .

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

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

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

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

---

(1) السابق : ص22.

(2) المرجع السابق : ص23.

(3) نفسه: ص33.

(4) نقد الشعر: قدامة بن جعفر،ص172.

(5) العمدة في محاسن الأدب لابن رشيق القيرواني:تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد،ص65،ط5،دار الجيل،بيروت،لبنان،1401هـ ، 1981م .

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

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

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

أما حازم القرطاجني، فينطلق في تحديده لجماليات الإغراب اللفظي من نظرية التخييل الذي يعرفه بـ: « أن يتمثّل للسّامع من لفظ الشاعر الْمُخَيِّلِ أو معانيه أو أسلوبه و نظامه و تقوم من خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها أو تصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رويّة إلى جهة من الانبساط و الانقباض »[2]

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

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

---

(1) نفسه: ص42.

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

(3) المرجع السابق : ص82.

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

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

يَظَلُّ بِمُؤْمَاةٍ وَيُمْسِي بِغَيْرِهَا جَحِيشًا وَ يَعْرَوْرِي ظُهُورَ الْمَسَالِكِ[2]

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

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

بـ – في النقد الحديث :

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

---

1) نفسه: ص81.

2) في الديوان : .... يَعْرَوْرِي ظُهُورَ الْمَهَالِكِ

ينظر ديوان تأبّط شرّا : ص 44، اعتنى به، عبد الرحمان المصطفاوي ،ط2 دار المعرفة، بيروت،1427هـ ، 2006م

3) المثل السائر: ج1 ،ص161

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

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

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

حَلَفْتُ بِمَا أَرْقَلَتْ حَوْلَهُ هَمَرْجَلَة خَلْقُهَا شَيْظَمُ

وَ مَا شَبْرَقَتْ مِنْ تَنُوفِيَّةٍ بِهَا مِنْ وَحْيِ الْجِنِّ زَيْزَمُ

أو غيرها من الشّواهد الّتي تهدف إلى نفي أيّ صبغة جماليّة في الغريب ، لا يملك إلاّ أن يشاطرهم الرأي ويتخذ موقفا سلبيا من اللفظة الغريبة حتى وإن كانت اختيارا فنيا يهدف إلى تحقيق وظائف جمالية .

أمّا التّيار الثّاني فإنّه يرى أنّ الغريب لا يطرح مشكلا قرائيا لأنّ النّقد الحديث أصبح ينظر إلى الخطاب الأدبيّ كظاهرة لغويّة تخضع جميع عناصرها وما يكتنفها من سمات و ظواهر للقراءة و التّأويل ، فقد يكون اللّفظ الغريب في حدّ ذاته مؤشّرا لغويّا يخفي شحنة جماليّة و فنيّة تمكن المتلقّي من التّفاعل مع الخطاب ، و الخلل لا يتمثل في كون اللّفظ غريبا ، و إنّما الخلل يكمن في إخفاق الناصّ في بعث الحياة فيه ، و توظيفه فيما يمنح خطابه قوة إيحائيّة آسرة تغري باستكناه سماته الجماليّة، لأن اللّفظة بصفة عامّة، هي بمثابة القطعة الفنيّة التي تتميّز بجمالها الذّاتي و تكسب جمالا أكثر جاذبيّة في تناسقها مع نظيرتها.

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

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

---

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

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

6- نظرة ابن خميس إلى الغريب :

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

نَزَعَاتُ رَامٍ وَهِيَ نَزْعَةُ رئْمٍ شَقَّتْ صَمِيمَ حَشَايَ قَبْلَ أَدِيمِي
سَلَّتْ ظُبَا الْأَلْحَاظِ مُرْهَفَةً عَلَى قَلبٍ أَرَقَّ مِنَ الْهَوَى الْمَكْتُومِ

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

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

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

---

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

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

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

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

يَا نَفْثَةَ الْمَصْدُورِ كَمْ لَكِ قَبْلَهَا مِنْ زَفْرَةٍ بَيْنَ الْجَوَانِحِ تَسْفَعُ

فَعَسَاكِ تُنْقَعُ غُلَّةً بِكِ إِنَّهَا بِجَحِيمِ مَا أَسْلَبْتِهِ لَا تُنْقَعُ

لِلَّهِ أَنْتِ مُذَاعَةً أَوْدَعْتُهَا مِنْ كُلِّ سِرٍّ بِالضَّمَائِرِ يُودَعُ

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

يَلْتَفِظُ الْأَلْفَاظَ لَفْظَ النَّوَى وَيَنْظِمُ الْآلَاء مِثْلَ اللَّآلْ

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

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

---

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

(2) نفسه : ص161.

ويؤكّد ابن خميس ذلك في ختام قصيدته الهمزية حين يصرّح أنّ الشعر عنده صناعة يقصد من خلالها إفراغ ما يحمله من شحنة شعورية ووجدانية في قوله:

إِلَيْكَ أَبَا عَبْدِ الْإِلَهِ صَنَعْتُهَا لُزُومِيَّةً فِيهَا لِسِرِّي إِفْشَاءُ[1]

وقد وجد في الفظ الغريب بغيته وسلواه ،فهو الذي يتناسب مع شعوره بالغربة التي عاشها في وطنه وبين بني قومه قبل أن يعيشها في أيّ وطن آخر ، فهو العالِم الذي يعيش بين قوم لا يقدّرون قيمة العلم، والزاهد الذي يحيط به المتنافسون على ملذات الدنيا وزينتها الفقيه الذي تجاهل قيمته حتى بعض العلماء القلائل الذين عرفتهم تلمسان في عصره- حسب قول العبدري- إذ لم يكن فيها «من ينتمي إلى العلم ولا من يتعلّق منه بسبب ،سوى صاحبنا أبي عبد الله محمّد بن عمر بن خميس... وله طبع فاضل في قرض الشعر.»[2] فبالرغم من شهرته لتي اخترقت حدود وطنه إلاّ أن أبا إسحاق التنسي التلمساني[3] حين توجّه إلى بلاد المشرق وسأله قاضي القضاة تقي الدين بن دقيق العيد ، ت(702) هـ عن حال ابن خميس قائلا: «كيف حال الشيخ العالم أبي عبد الله بن خميس،وجعل يحليه بأحسن الأوصاف ويطنب في ذكرفضله،فبقي الشيخ أبو إسحاق متعجبا وقال: من يكون هذا الذي حلّيتموه بهذه الحلي ولا أعرفه ببلده؟ فقال له : هو القائل عجبا لها أيذوق طعم وصالها.قال قلت له :إنّ هذا الرجل ليس عندنا بهذه الحال التي وصفتم إنّما هو شاعر فقط. فقال: إنّكم لم تنصفوه،وإنّه لحقيق بما وصفناه به.»[4] ويضاف إلى هذا التنكّر لقيمته العلمية، ما كان يتعرّض له من مضايقات الخصوم وتآمرهم عليه من أجل الإيقاع به[5]، وهذا ما جعله يعيش في اضطراب وغربة، وينتقل من بلد إلى بلد باحثا عن أمنه واستقراره مؤثرا الحياة بعيدا عن الوطن والأهل.

---

(1) نفسه : ص66.

(2) المرجع السابق: ص11.

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

(4) تعريف الخلف برجال السلف: أبو القاسم محمد الحفناوي،ج/2،ص384،385، ط2 ،مؤسسة الرسالة، بيروت، والمكتبة العتيقة،تونس1405هـ،1985م .

(5) ينظر إرشاد الحائر إلى آثار أدبا الجزئر: محمد بن رمضان شاوش والغوثي بن حمدان،ج/2،ص247،ط2،طبع وإشهار،هـ . داود بريكسي، تلمسان ، 1426هـ ، 2005م.

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

وَإِذَا تَكَلَّمَ فِي الْغَرِيبِ وَ ضَبْطِهِ لَمْ يَعْبَأْ بِالْعُتْبِيِّ وَالزَّجَّاجِ

جَمَعَ الْفَصَاحَةَ وَالصَّبَاحَةَ وَالتُّقَى وَالْجُودَ فِي وَجْدٍ وَفِي إِحْرَاجِ

ويتّضح هذه النّظرة أكثر في اعتباره أنّ تقبّل الحوشيّ دليل على سلامة الذوق،بل أنّ رفضه– في نظره– يوحي بعدم القدرة على التمييز بين الكلام البليغ وغيره،لأن الغريب يحمل قدرة إيحائية هائلة تمكّن الباث من إيصال رسالته إلى المتلقي ، وأن عدم التفاعل مع الخطاب الذي يوظَّف فيه الغريب لا يعود خلل فنيّ فيه وإنما يعود إلى عجز المتلقي على قراءته واستشعار سماته الجمالية وهذا ظاهر في قوله:

مَا ذَاقَ طَعْم بَلاغَةٍ مَنْ لَيْسَ لِلْحَوْشِيِّ مَاضِغْ[1]

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

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

---

1) المنتخب النفيس : ص142

2) في فلسفة النقد: زكي نجيب محمود، ص25 ،ط/2، دار الشروق،بيروت،1403هـ 1983م

3) نفسه : ص25

الطعام، كما أنه مرتبط في الثقافة العربية بالتكيف والتفاعل مع الوعورة وتحمّل القساوة ،فالعرب تكنّي عن العيش في البادية ب « مضغ القيصوم » [1] إضافة إلى أن المضغ توحي بتردد الفعل وتكراره.

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

ويشكّل الحوشيّ عند ابن خميس بؤرة دلالية تستثير المتلقّي ، وتحيله إلى دلالات فنّية وجمالية تجعله يتفاعل مع الخطاب ، فهو ينطلق منه في قراءته ، باعتباره عدولا عن وتيرة الخطاب المألوف.

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

بَدَوِيَّةٌ فِي لَفْظِهَا وَنِظَامِهَا حَضَرِيَّةٌ فِيمَا بِهِ تَتَرَجَّعُ

لِمْ لَا تُشَفَّعُ فِي الَّذِي أَشْكُو بِهِ وَمِثَالُهَا فِي مِثْلِهِ يَتَشَفَّعُ

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

---

(1) ينظر أساس البلاغة: مادة (مضغ)

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

(3) نفح الطيب :ج/5،ص232.

بشاعر المائة السابعة والدبّاج الذي لا نظير له[1] ، أمّا ابن الخطيب فقد وصفه بطبقة الوقت ، وأنّه خبير بوضع الألفاظ البيانية مواضعها[2] .هذه الأوصاف التي لا تحمل في مضمونها مجرّد الاعتراف بالموهبة الشعرية والقدرة الفنّية التي يتمتّع بها ابن خميس، وإنّما يتضمّن اعترافا بالتفوّق الأدبي على معاصريه ،وتنزيها لشعره ممّا وُسِمَ به شعرهم من تصنّع لفظي مخلّ بالسمات الجمالية التي يهدف إليها أيّ خطاب أدبي،وهذا يشجعنا على اعتبار الظواهر اللغوية النادرة التي يشتمل عليها خطابه الشعري عناصر فنّية تحمل أبعادا جمالية.

---

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

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

تمهيد

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

ويعدّ الغريب من العناصر التي تمتلك قدرة إيحائية و خصائص فنية تؤهّله إلى التعبير عمّا عجزت عنه الألفاظ المألوفة[1] ، و قد ارتكز الخطاب الشعري عند ابن خميس في إثراء بنيته العامّة على الألفاظ الغريبة التي جعلها مبدءا فنيا « لا يكاد يحيد عنه ، فيتبعه في كل قصيدة »[2]من أجل تحقيق أبعاد جمالية تمنح خطابه القدرة التأثيرية و التعبيرية ، و أهمها البعد الصوتي و البعد الإيقاعي و البعد الدلالي .

أولا– البعد الصوتي :

يلعب الصوت دورا رئيسيا في تحديد القيمة الدلالية لأي خطاب فني لكونه سلوكا غريزيا يحمل رغبات نفسية و انفعالات عاطفية ، فالأصوات التي يصدرها الإنسان للتعبير عن الفرح أو الدهشة أو الخوف أصوات معبرة رغم أنها لم تؤلّف في شكل واع لأن قيمتها التعبيرية تكمن في خصائصها الفيزيائية و الأكوستيكية[3] و من التداعيات المشابهة[4] ، فتنوع الجرس و الوقع و تفاوته من حيث القوة و الضعف و الأصداء التي يستدعيها الصوت في الذهن (كالقعقعة و الزفزفة ....) كلها عناصر تساهم في هوية النص .

و تتحدد النّبرة الشعرية بطبيعة المواد الصوتية التي تتراكم تراكما قسريا يفرضه طبيعة الخطاب الشعري ،مثل حروف القافية ، أو تراكما حرّا يخضع للحالة النّفسية و الشّعورية الّتي تهيمن على الخطاب .

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

---

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

(2) ابن خميس في شعره و نثره : الطاهر توات،ص 182 ديوان المطبوعات الجامعية ماي 1991 م.

(3) الأكوستيكية ،acoustique : مصطلح لساني أطلقه دي سوسير على الأثر النفسي الذي تحدثه الصورة الصوتية في العلامة اللغوية. للتوسّع انظر، دروس في الألسنية العامة : فردنان دي سوسير ،ص 110 ، ترجمة ، صالح القرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجنينة ، الدار العربية للكتاب ،1985م

(4) المرجع السابق : ص35.

الشّعري تشع بالدّلالات قبل أن تعبّر عنها الكلمات ذاتها ،و يمكننا أن نلمح ذلك من خلال توظيفه عناصر فنّية تساعده على إركام أصوات معينة ، كاختياره القوافي الغريبة والمفردات التي يندر توظيفه

1:التوظيف النفسي لحرف الرّوي :

ونتوقف قليلا عند الأصوات التي فرضتها القافية ، إذ أ ن اختيارها خاضع لاعتبارات إيقاعية و دلالية كما يرى الكثير من النقاد،« فالشاعر يعدّها كما يعدّ بقية عناصر قصيدته قبل الشروع في العمل ، سوى أنّ هذا الاختيار ليس اختيارا عشوائيا لاغاية وراءه غير ملء فراغ في البيت ، بل هو اختيار تراعى فيه الشروط التي تؤهل القافية إلى الاندماج إيقاعيا ودلاليا مع النسيج البنيوي للنص ، لتسهم مع بقية العناصر في عملية التّلقّي. »[1]ورغم أن ما يوظّفه الباثّ من عناصر فنّية مفروضة استجابة لمطلب عروضيّ ، و هو ما يصطلح عليه علم العروض بالضّرورات الشّعرية ، مثل اضطراره إلى العدول عن القواعد اللّغوية المتعارفة ، قد تأتي أحيانا متعارضة مع البعد الفنّي و الجمالي الّذي يرمي إليه من خلال هذا التّوظيف ؛ و هذا ما أدّى ببعض القدامى إلى الكلام عن عيوب القافية

و التحذير من الوقوع فيها بحجة الضرورة الشعرية ، و من هذه العيوب « أن تكون القافية مستدعاة قد تُكُلِّفَ في طلبها معنى سائر»[2] ؛ فاختيار القافية إذًا خاضع لاعتبارات دلالية و جمالية يرمي إليها الباث ، و بقدر انسجامها مع هذه الاعتبارات يكون توفيقه في اختيارها .

و لعل في تبرئة ابن خميس شِعْرَهُ من بعض العيوب التي تتصل بالقافية ، إشارة إلى وعيه في اختيار قوافيه إذ يقول :[3]

إِلَيْكَ أَبَا عَبْدَ الْإِلَهِ صَنَعْتُهَا لُزُومِيَّةً فِيهَا لِسِرِّي إِفْشَاءُ

مُبَرَّأَةً مِمَّا يَعِيبُ لُزُومَهَا إِذَا عَابَ إِكْفَاءٌ سِوَاهَا وَ إِيطَاءُ

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

أَذَعْتُ بِهَا السِّرَّ الَّذِي كَانَ قَبْلَهَا عَلَيْهِ لِإِحْنَاءِ الْجَوَانِحِ إِضْنَاءُ

---

1) نظرية الإبداع في النقد العربي القديم،ص244.

2) نقد الشعر: قدامة بن جعفر،ص210.

3) المنتخب النفيس: ص67/66

4) نفسه : ص67

تمهيد:

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

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

أوّلا – الصيغ الإفرادية:

تتشكل المفردة من وحدات صرفية تحدد بنيتها ونوعها من حيث الجنس والعدد والزّمن والإعراب وغير ذلك مِمَّا له علاقة بدلالتها النفسية والشعورية ، وقد يقع الانزياح على مستوى هذه الصيغ بهدف تحقيق غرض جمالي أو نفسي مثل إدخال «ال» التعريف على الفعل المضارع[2] فيقال: (التّرضى)و(التّرجى) كقول الفرزدق:

وَمَا أَنْتَ بِالْحَكَمِ **التُّرْضى** حُكُومَتُهُ وَلَا الْأَصِيلِ ذِي الرَّأْيِ وَالْجَدَلِ

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

فَقُولَا لِهَذَا **اللَّائِمِي** الْآنَ أَعْفِنِي وَإِنْ أَنْتَ لَمْ تَفْعَلْ فَعُضَّ الْأَصَابِعَا[3]

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

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

---

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

(2) نفسه ،ص: 63

(3) الشعر والشعراء ، ص: 106

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

2) وَبَوَّأَنِي هَضْبَةَ الْعِزِّ تَلْعَةً تُنَاجِي السُّهَا مِنْهُ صُعُودٌ **وَطَأْ طَاءُ**
3) طَرَقْتَكَ وَهْناً أُخْتُ آلِ عِلَاجِ وَالرَّكْبُ بَيْنَ **دَكَادِكٍ** وَحِرَاجِ
4) وَمَنَازِلِ دُرْسِ الرُّسُومِ بَلَاقِعٍ أُخْوَيْنَ مِنْ هَيْجٍ وَمِنْ **هَجْهَاجِ**
5) أَنْصَارُ خَيْرِ الْعَالَمِينَ وَحِزْبِهِ وَحُمَاتُهُ فِي الْجَحْفَلِ **الرَّجْرَاجِ**
6) وَإِلَّا فَمَالِي بَعْدَمَا شَابَ مَفْرِقِي وَأَعْجزَ رَأْيِي عجزهن **الرَّكَارِكُ**
7) أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ تُقَضَّى لُبَانَتِي إِذَا انْقَضَتْ عَشْرٌ عَلَيهَا **دَكَادِكُ**
8) وَيَا لَيْتَ شِعْرِي أَيُّ أَرْضٍ تُقِلُّنِي إذا كل عن رحلي الجلال **اللكالك**
9) وَأَيُّ عَرَارٍ مِنْ صَفَاهَا يَحُثُّنِي إِذَا أَفْقَدَتْنِي مَسَّهَا و **الدَّكَادِكُ**
10) فَمَا أَذْعَنَتْ إِلَّا إِلَيَّ عِشَارُهَا وَمَا أَصْفَقَتْ إِلّا عَلَيَّ **الشَّكَاشِكُ**

ويمكن توضيح الأثر الجمالي لهذه الظاهرة من خلال الجدول الآتي

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

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

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

2- الانزياحات النحوية:

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

أ- خرق الحركة الإعرابية:

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

مَشُوقٌ زَارَ رَبْعَكَ يَا إِمَامَا مَحَا آثَارَ دِمْنَتِهَا الْتِثَامَا

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

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

كِلِينِي لِهَمٍّ يَا أُمَيْمَةَ نَاصِبِ وَلَيلٍ أُقَاسِيهِ بَطِيءَ الْكَوَاكِبِ

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

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

ب- الانزياح الإملائي:

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

---

(1) شرح ألفية ابن مالك: ج 2 ، ص62

(2) قراءة في الأدب القديم: أحمد أبو موسى ، ص 250 ، ط،1 دار الفكر العربي 1978م

(3) سورة طه ، الآية : 63

(4) شرح شذور الذهب : جمال الدين عبد الله بن هشام الأنصاري، ص79،تأليف بركات يوسف هبود،مراجعة وتصحيح يوسف الشيخ محمد البقاعي ،ط2 ،دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع- بيروت- 1419م ، 1998م

أَمُشْبِهَ قَلْبِي الْمُضْنَى احْتِدَامَا علَى مَا ذُدْتَ عَنْ عَيْنِي الْمناما

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

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

أُضَامُ وَفِي يَدِي قَلْبِي لِمَاذَا أُضَامُ بِغَيْرِ جُرْمٍ أَوْ عَلَامَ

وهذا ما يجعلنا نعتقد أنّ هذا الانزياح اختيار أسلوبي وظفه الباث ليتعالق مع السياق الفنّي والجو الشّعوري الّذي يسيطر على النّص ، وهو الشّعور بالوحشة والبعد والغربة ، ذلك لأن « امتداد الصّوت وانطلاقه في هذا الحرف يشعر بتطاول الزّمن»[2] وإبقاء المدّ يوحي باستطالة الزّمن وتمدده وجثومه على الصّدر ، بهمومه وأحزانه .

والّذي يجعلنا نرجّح أن هذا الانزياح اختيار فنّي يحمل أبعادا جمالية ، هو عدم اكتراث الباثّ بما سببه من زحافات اختيارية يمكنه التخلّص منها « ولو قال صددت أو تذود أو نحو ذلك لسلم من الوجهين معا وتخلّص من الضرورتين جميعا»[3] فإبقاء الألف أدّى إلى وقوع ابن خميس في زحاف العصب – وهو تسكين الخامس المتحرك – في موضعين من عجز البيت ، إذ تحوّلت (مُفَاعَلَتُنْ) إلى (مَفَاعيلُن)ْ ، ولعلّ هذا الزحاف مقصود لذاته لأنّ تناسب المدّ في هذه التفعيلة مع المدّ في(فَعُولُن)ْ أضفى على البيت عذوبة ورقة تنسجم مع حالة الشوق والحنين الذين يعانيهما .

ومن المواضع التي وظف فيها ابن خميس هذا الانزياح قوله:

وَيَا بَرْقًا أَضَاءَ عَلَى أَوَالٍ يَمَانِيًا مَتَى جِئْتَ الشَّئَامَا

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

---

1) الرحلة المغربية : ص14

2) قراءة في الأدب القديم :ص 33

3) السابق : ص14.

4) الرحلة المغربية: ص 14 .

إملائيا أدّى وظيفة جمالية على مستوى الصّوت،وتتمثل في تكرار الهمزة التي أضفت على البيت جرسا متميزا تطرب له النفس ،كما مكّنت من الحفاظ على مد الصوت الذي ينسجم مع الحالة النفسية والشعورية ،كما سبق ذكره . إذ بإمكانه تجاوز هذا الانزياح باستبدال (جئت) بمرادفه (وَافَيْتَ) وينكّر الشّام، فيصبح البيت:

وَيَا بَرْقًا أَضَاءَ عَلَى أَوَالٍ يَمَانِيًا مَتَى وَافَيْتَ شَامَا

دون أن يتسبب ذلك في خلل عروضي .

ثانيا– تشويش الترتيب في الجمل :

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

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

أمّا في الخطاب الشعري،فإنّ تأليف الكلام وتركيبه« يؤدي جزءا من معنى القصيدة وجمالياتها »[2] وهكذا يصبح أيُّ تغيير في ترتيب في البنية السطحية ظاهرة أسلوبية تستوجب الوقوف والتأمّل من أجل استكشاف ما يحمله من أبعاد جمالية .

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

1 – تقديم الضمير المتّصل على الاسم الظاهر :

ويمكن ملاحظة ذلك في الأبيات الآتية :

1– فَرْدٌ أُكَابِدُ لَوْعتِي وَظَلَامَهُ حَتَّى يَقُومَ لِوِرْدِهِ الْمُتَهَجِّدُ

---

(1) دلائل الإعجاز: ص56.

(2) تحليل الخطاب الشعري: ص70.

2- وَلَقَدْ غَدَوْتُ بِهَا وَفِي وُكُنَاتِهَا طَيْرٌ لَهَا فَوْقَ الْغُصُونِ تَرَجُّعُ

3- بَدَرْتُ اللَّيَالِي الْجُونِ حَوْضِي لِجَاجَهَا وَتَعْرِفُ إِقْدَامِي عِلَيْهَا الْمَهَالِكُ

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

إننا نستطيع اعتبار هذه الحالة اختيارا أسلوبيا ما دام الباث يملك الاختيار ، أي أنّ الترتيب الأصلي لا يشكل خللا دلاليا ، إذ بإمكاننا أن نعيد ترتيب الأبيات كالآتي :

حتى يقوم المتهجد لورده

طير لها فوق الغصون ترجّع في وكناتها

وتعرف المهالك إقدامي عليها

وقد يتبادر إلى الذهن أنّ ابن خميس أخّر الفاعل في: يقوم لورده المتهجّد ، ليحافظ على الوزن ، غير أنّ تغييرا بسيطا في صيغة لفظة (المتهجد) تمكّنه من المحافظة على الترتيب الأصلي دون إخلال بالوزن، فبإمكانه أن يقول مثلا :

حتى يقوم الهاجدون لوردهم

وهكذا يتبيّن لنا أنّ لهذا الانزياح وظيفة جمالية على مستوى الدلالة ، إذ مكّن الباث من أن يؤكّد وحدته وتحمله للمرارة منفردا فتقديمه لكلمة« لورده » يوحي بانشغال الناس عنه بمن فيهم ألئك الذين يشاركونه السهر لأنّهم منشغلون عنه بالعبادة .

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

وقد أغتدي والطير في وكناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل[1]

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

دَعِ الْخَمْرَ وَاشْرَبْ مِنْ مُدَامَةِ حَيْدَرِ مُعَتَّقَةً خَضْرَاءَ لَوْنَ الزَّبَرْجَدِ[2]

---

(1) ديوان امرؤ القيس : ص34.

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

فقد نقل قول طرفة بن العبد :

سَتُبْدِي لَكَ الْأَيَّامُ مَا كُنْتَ جَاهِلًا وَيَأْتِيكَ بِالْأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تُزَوِّدِ

أو مثلما فعل في لاميته التي مطلعها :

أَرَّقَ عَيْنِي بَارِقٌ مِنْ أُثَالْ كَأَنَّهُ فِي جُنْحِ لَيْلِي ذُبَالْ

إذ نقل شطرا من قول مهيار الديلمي :

مَا كُنْتُ لَوْلَا طَمَعِي فِي الْخَيَالْ أَنْشُدُ لَيْلِي بَيْنَ طُولِ اللَّيَالْ

يقول فيه :

مُجَارِيًا مِهْيَارَ فِي قَوْلِهِ مَاكُنْتُ لَوْلَا طَمَعِي فِي الْخَيَالْ

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

وَ قَدَ اغْتَدِي وَ الطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا ....

وهكذا تثار في ذهن المتلقي عدّة تساؤلات وتنفتح أمامه أبوابا من التأويلات و القراءات ، تكشف عن الثراء الجمالي لهذا الانزياح التركيبي ، لأن هذا الاختيار أتاح له اختيارات أخرى تمثلت في :

أ) توظيف الماضي الدال على الانقطاع بدلا من المضارع الدال على تكرار الفعل وهذا ما يحدد مجال الفعل إذ أنه تحقق في لحظة من حياة الباث ثم انقطع .

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

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

سُحَّت بِسَاحِكَ يَا مَحَلُّ الْأَدْمُعُ وَتَصَرَّمَتْ أَسَفًا عَلَيْكَ الْأَضْلُعُ

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

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

2- تغيير الوظيفة الإعرابية

وقد ورد هذا التغيير في ثلاثة مواضع هي:

تَجَشَّمْ مَا اسْتَطَعْتَ وَ احْذَرْ أَذَاهُمُ وَلا تَلْقَهُمْ إِلَّا وَهَرُّكَ شَائِكُ

لَـوْلَاكَ لَبَّى الْبِيضُ مَا أَرِقَتْ لِلِقَائِهَا أَفْرَاسُنَا الْكُمْتُ

وَعَسَـاكِ تُنْقَعُ غُلَّةٌ بِكِ إِنَّهَا بِجَحِيمِ مَا أَسْبَلْتِهِ لَا تُنْقَعُ

الانزياح التركيبي الذي ورد في البيت الأول يتمثل في جملة « هرّك شائك » وهي جملة اسمية مبتدؤها هَرُّ(ك) وخبرها شائك وقد بيّن الزمخشري معنى كلمة هَرّ قائلا: هَرَّهُ الناس إذا كرهوا ناحيته ، وهَرَّ الشوك ، إذا يبس فاجتنبته الراعية كأنّه يهرّ في وجوهها» [1]

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

... وَلَا تَلْقَهُمْ إِلاَّ وَشَوْكُكَ هَارٌّ .

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

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

...وَلَا تَلْقَهُمْ إِلَّا وَشَوْكُكَ يَابِسُ

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

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

---

[1] أساس البلاغة : مادة (هرر)

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

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

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

يَا نَفْثَةَ الْمَصْدُورِ كَمْ لَكِ قَبْلَهَا مِنْ زَفْرَةٍ بَيْنَ الْجَوَانِحِ تَسْفَعُ

فعساك ...

3- العدول عن تفسير المضمر:

من المسلّم به عند علماء النحو أنّ الضمير من المعارف التي تحتاج إلى ما يفسّرها «فإن كان لمتكلّمٍ أو مخاطبٍ فَمُفسِّره حضور من هو له ، وإن كان لغائب فمُفَسِّره نوعان ، لفظ وغيره ، والثاني نحو ﴿ **إنّا أنزلناه**﴾[1].... وهي شهادة بالنباهة وأنّه غني عن التفسير »[2] غير أنّ ابن خميس عدل عن تفسير الضمير في أربع قصائد:

الأولى ، وهي التي مطلعها :

عَجَبًا لَهَا أَيَذُوقُ طَعْمَ وِصَالِهَا مَنْ لَيْسَ يَطْمَعُ أَنْ يَمُرَّ بِبَالِهَا

---

1) سورة القدر: الآية(1)

2) شرح شذور الذهب : ص183.

وَأَنَا الْفَقِيرُ إِلَى تَعِلَّةِ سَاعَةٍ مِنْهَا وَتَمْنَعُنِي زَكَاةَ جَمَالِهَا

والثانية مطلعها :

نَظَرَتْ إِلَيْكَ بِمِثْلِ عَيْنَيْ جُؤْذُرٍ وَتَبَسَّمَتْ عَنْ مِثْلِ سِمْطَيْ جَوْهَرِ

والثالثة مطلعها :

طَرَقَتْكَ وَهْنًا أُخْتُ آلِ عِلَاجِ وَالرَّكْبُ بَيْنَ دَكَادِكٍ وَحِرَاجِ

الرابعة مطلعها :

تُرَاجِعُ مِنْ دُنْيَاكَ مَا أَنْتَ تَارِكُ وَتَسْأَلُهَا الْعُتْبَى وَمَا هِيَ فَارِكُ

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

و التأويلات وهو ما يمنح الخطابَ ثراءه وخلوده . وبالإضافة إلى هذه الوظيفة الجمالية ، فإنّ لهذا العدول أثره على المستوى الدلالي ، فإضمار الشيء يوحي بعظمته وعلوّ قدره .

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

---

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

وَإِذَا نَسَيْتِ لَيَالِيَ الْعَهْدِ الَّتِي سلَفَتْ لَنَا فَتَذَكَّرِيهَا تَذْكُرِي
رُحْنَا نُغَنِّيهَا وَنَرْشُفُ ثَغْرَهَا وَالشَّمْسُ تَنْظُرُ مِثْلَ عَيْنِ الْأَخْزَرِ

وفي البيت(12)من القصيدة الثانية يقول :

لَا مِثْلَ لَيْلَاتٍ مَضَيْنَ سَرِيعَةٍ بَرَدَتْ حَرَارَةَ قَلْبِيَ الْمُهْتَاجِ

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

تَنَزَّهْتُ عَنْهَا نَحْوَةً لَا زَهَادَةً وَشَعْرُ عَذَرِي أَسْوَدُ اللَّوْنِ حَالِكُ

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

ثالثا– التركيب البلاغي:

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

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

---

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

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

حيوية الصورة وقدرتها على الكشف و الإثراء ، وتفجير بُعْدٍ تلو بُعْد من الإيحاءات في الذات المتلقية ترتبطان بالاتساق و الانسجام اللذين يتحققان بين هذين المستويين للصورة »[1] .

ومثلما تَرَكَّزَ كلامنا في العنصر السابق على التراكيب النحوية الغريبة ، فإننا في هذا العنصر سوف نعتمد على إبراز الأبعاد الجمالية لبعض التراكيب البلاغية الغريبة من تشبيهات و استعارات .

1- غرابة التشبيه في خطاب ابن خميس :

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

فَالْعَيْشُ نَوْمٌ وَالرَّدَى يَقْظَةٌ وَالْمَرْءُ مَا بَيْنَهُمَا كَالْخَيَالْ

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

مَوْتُ الْمَرءِ نَوْمٌ طَالَ جِدًا عَلَيْهِ وَكُلُّ عَيْشَتِهِ سُهَادُ

ويقول أيضا :

ضَجْعَةُ الْمَوْتِ رَقْدَةٌ يَسْتَرِيحُ الْ جِسْمُ فِيهَا وَالْعَيْش مِثْلُ السُّهَادِ

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

---

(1) جدلية الخفاء و التجلي دراسة بنيوية في الشعر: كمال أبو ديب :ص22 ،ط4 ،دار العلم للملايين،بيروت أكتوبر1995م

(2) ينظر أسرار البلاغة : ص123/122 .

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

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

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

وَأَسْتَجْلِبُ النَّوْمَ الْغِرَارَ وَمَضْجَعِي قَتَادٌ كَمَا شَاءَتْ نَوَاهَا وَسُلَّاءُ

لَعَلَّ خَيَالًا مِنْ لَدُنْهَا يَمُرُّ بِي فَفِي مَرِّهِ بِي مِنْ جَوَى الشَّوْقِ إِبْرَاءُ

ويقول يخاطب البرق :

أَمُشْبِهَ قَلْبِيَ الْمُضْنَى احْتِدَامَا عَلَى مَا ذُدْتَ عَنْ عَيْنِي الْمَنَامَا

وَلِمْ أَسْهَرْتَنِي وَطَرَدْتَ عَنِّي خَيَالًا كَانَ يَأْتِينِي لِمَامَا

ويقول

أَضَاءَ وَلِلْعَيْنِ إِغْفَاءَةٌ تَلَذُّ إِذَا مَا سَنَا الْفَجْرِ لَاحَا

وفي قصيدته الصوفية التي يتحدّث فيها عن الحقيقة

يَعْتَادُ نِي فِي النَّوْمِ طَيْفُ خَيَالِهَا فَتُصِيبُنِي أَلْحَاظُهَا بِنِبَالِهَا

ويقول :

وَانْصَبْ لِمَغْزَلِهَا حُبَالَةَ قَانِصٍ وَدَعِ الْكَرَى شَرَكًا لِصَيْدِ غَزَالِهَا

ويقول :

مَنَحَتْكَ مَا مَنَعَتْك يَقْظَانًا فلَمْ تُخْلِفْ مَوَاعِدَهَا وَلَمْ تَتَغَيَّرِ

ويقول :

طَرَقَتْكَ وَهْنًا وَالنُّجُومُ كَأَنَّهَا حَصْبَاءُ دُرٍّ فِي بِسَاطٍ أَخْضَرِ

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

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

فَلَا عَيْشَ فِي الدُّنْيَا لِمَنْ عَاشَ صَاحِيًا وَمَنْ لَمْ يَمُتْ سُكْرًا بِهَا فَاتَهُ الْحَزْمُ[1]

فالتشبيه الغريب عند ابن خميس لا يتوقف عند توضيح صورة جزئية معزولة وإنما يشكل صورة كلية تتفاعل عناصرها لتشكل فضاءا نفسيا وشعوريا وخاصا يغري الملتقى باقتحامه واكتشاف مجاهيله.

ومن أمثلة الشبيهات الغريبة قوله :

كَأَنَّ النُّجُومَ وَقَدْ غَرَّبَتْ نَوَاهِلُ مَاءٍ صَدَرْنَ قِمَاحَا

لَوَاغِبُ بَاتَتْ تَجِدُّ السُّرَى فَأَدْرَكَهَا الصُّبْحُ رَوْحَى طِلَاحَا

إننا لو نظرنا إلى هذه الصورة من زاوية التجسيد الحسي للمعنى لما وجدنا من جامع بين طرفيها سوى الانتحاء إلى جهة معينة أو الانتشار في حيّز محدود ، وهذا ما يفقدها بعدها الجمالي ويعزلها عن جوّ النص ، فـ «الصورة جزء حيوي في عملية الخلق الفني ، وينبغي أن تُحَلَّلَ في إطاره»[3].

ولو حاولنا تحليل هذه الصورة بعيدا عن سياقها الشعوري والنفسي لما تجلّى لنا سوى مدلول أقل ما يقال عنه إنه تحصيل حاصل .

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

---

(1) القيم الروحية في الشعر العربي ، ص163

(2) شرح ديوان ابن الفارض ، ص125 ، شرح وتحقيق ، عبد القادرمحمد مايو،ط1 ،دار القلم العربي،حلب سوريا،1421هـ - 2001م.

(3) جدلية الخفاء والتجلي: ص29 .

لقد ربط بين صورة حاضرة و هي ميل النجوم إلى الغرب إيذانا بقدوم الصباح ، وبين أخرى غائبة وهي صورة صدور الإبل عن الماء وقماحها [4] ومرضها وتعبها .ليحيلنا إلى صورة أخرى ناتجة عن تفاعل عناصر هاتين الصورتين وهي صورة القلق النفسي بسبب زوال الليل الذي يعد سترا وملاذا استأنس فيه الوحش و استوحش البشر .

وهذا ما تصرّح به الأبيات الآتية :

فَبِتُّ أُنَاغِي نُجُومَ الدُّجَا نَجَاءً فَلَمْ أَلْقَ إِلَّا نَجَاحَا
أَجُوبُ الدَّيَاجِرَ وَحْدِي وَلَا مُؤَانِسَ إِلَّا الْقَطَا وَالسِّرَاحَا
وَإِلَّا الثَّعَالِبَ تَحْتَسُّ فِي يَمِينِي فَتَمْلَأُ سَمْعِي ضِبَاحَا
... وَجَوَّابُ بَدْوٍ إِذَا اسْتَنْبَحُوا أَجَابُوا عُواءً وَأَمُّوا النُّبَاحَا[1]

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

أَطَارَ فُؤَادِيَ بَرْقٌ أَلَاحَا وَقَدْ ضُمَّ بُعْدٌ لِوَكْرٍ جَنَاحَا
كَأَنَّ تَأَلُّقَهُ فِي الدُّجَا حُسَامُ جَبَانٍ يَهَابُ الْكِفَاحَا
... كَمَعْنًى خَفِيٍ بَدَا بَعْضُهُ وَزِيدَ بَيَانًا فَزَادَ اتِّضَاحَا

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

2- جمالية الاستعارة الغريبة:

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

---

(4) القماح : قمح عن الماء وقامح إذا رفع رأسه لا يشرب لعيافه أو برده .
ينظر أساس البلاغة مادة (قمح) .

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

من المعاني باليسير من اللفظ،حتى تُخْرِجَ من الصدفة الواحدة عدة درر »[1] ومثلما ذهب إلى تفضيل الإغراب في التشبيه ،فإنه يرى بأن روعة الاستعارة تكمن في غرابتها والمنافرة بين طرفيها ، حين صنفها إلى نوعين ، هما : العامي المبتذل ، والخاصي النادر ، وهذا الصنف لا يحسن استعاله غير الفحول.[2] وهو بذلك يتّفق مع بعض الباحثين المحدثين ، مثل محمد مفتاح الذي يذهب إلى أنّ التقارب في الصفات بين طرفي الاستعارة يجعلها مبتذلة وغير فنية ، فـ « المقوّمات الجوهرية والمقومات العرضية والأعرض كلما اشتركت وكادت تتطابق ، فإن الاستعارة تكاد تصبح تبعًا لذلك- حقيقة ، وكلّما افترقت واختلفت زاد التوتر واللاتوقع والغرابة. » [3]

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

وَسُحَّ عَلَى سَاحَاتِ بَابِ جِيادِهَا مَلْثٌ يُصَافِي تُرْبَهَا وَيُصَافِحُ

إنّ المقوّم[4] (سحّ) والمقوم(يصافي) من المقوّمات الجوهرية للماء ، غير أنّ الباث أعاد صياغتهما في سياق جديد يجعلهما يكسبانه دلالة جديدة تتفجّر من خلالها مجموعة من الترابطات التي تحوّل (الملث)، وهو اختلاط الظلمة بالنور، إلى الماء الذي استدعاه إلى ذهن المتلقي مقوّما (السّح) و (الصفاء) وهو مرتبط في الذاكرة الإنسانية بالرّي والخصب والنماء ، ولعلّه يكون أرسخ في الذاكرة العربية لما تميزت به بيئتها من جدب و جفاف ، وهكذا تتجلّى لنا دلالة جديدة لكلمة (ملث) فهي توحي بالأمن والراحة النفسية ، ولعلّ إضافة مقوم (يصافح) الذي يحيل إلى السلام والود والأمن، يدعّم هذا التفسير.

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

كَأَنَّ النُّجُومَ وَقَدْ غَرَّبَتْ .... البيتين

---

1) أسرار البلاغة : ص38

2) دلائل الاعجاز : ص71

3) تحليل الخطاب الشعري: ص 93

4) هذا المصطلح استعمله محمد مفتاح ولم يقدم له تعريفا وإنّما وضّحه بالمثال الآتي:

طفل:[+اسم]،[+حي]،[+إنسان]،[- بالغ]

وَقَدْ لَبِسَ اللَّيْلُ أَسْمَالَهُ فَمَحَّتْ عَلَيْهِ بِلًا وَانْصِيَاحَا
وَأَيْقَظَ رَوْضُ الرُّبَا زَهْرَهُ فَحَيَّا نَسِيمُ صَبَاهُ الصَّبَاحَا
كَأَنَّ النَّهَارَ وَقَدْ غَالَهَا مُبَيَّتُ مَالٍ حَوَاهُ اجْتِيَاحَا

لقد ارتبط الليل في الثقافة العربية ، بالخوف والحزن فارتسمت له صورة قاتمة في الذاكرة العربية فألبسوه جلبابا من قارّ[1] بكل ما يحمله القار من إيلام وسواد ومرارة ، إلاّ أنّ هذه الصورة تلاشت في غمرة التوتّر الصراع اللذين تضطرم بهما نفسية ابن خميس، فبعد أن كان «انبلاج النهار باعثا للحيوية والنّشاط لأنّ النهار هو الحياة والألفة والحركة بعكس ليل الوحشة والخوف والهموم»[2] انقلبت الصورة عنده ، فأصبح الليل يفقد بهاءه وجماله إذا انبلج النهار ، فيظهر بأسماله البالية الممزقة.

هذه الصورة الفنية تفاعلت في وجدان ابن خميس وتطوّرت لتنتقل من مجرد صورة آنية خاضعة للحظة التوتر العابرة ، إلى صورة متكررة تكشف لنا عن البنية النفسية و الدلالية العامة لخطاب ابن خميس ، ومن خلالها نستطيع قراءة هذا الخطاب .

رابعا – التناص واختفاء الدلالة :

لقد تعددت التعاريف التي حددت مفهوم التناص ، ولكنّها تشترك في اعتباره يقوم« على علاقة التفاعل بين نص معيّن ونصوص أخرى تربطه بها علاقة تناص »[3]

وقد أثيرت هذه القضية في النقد العربي القديم وتعددت مصطلحاتها ،كالسرقات والمعارضة والنقائض... كما اختلفت مواقف النقاد من هذه القضية ، وكانت في أغلبها تتجه اتجاها سلبيا ، وتتخذ هذه الظاهرة وسيلة للحطّ من قيمة الإنتاج الأدبي عند بعض الشعراء ، غير أننا نجد بعض الشعراء القدامى يلحّون على أنّ عملية الإبداع الفني محكومة بإطار ثقافي وفكري وتاريخي ، لا مناص للمبدع من التأثر بها في خطابه الأدبي . ففي إشارة وجيزة لم تتعدّ الشطر الشعري يبيّن عنترة بن شداد العبسي عجز الشاعر على تجاوز هذا الإطار حين قال:

هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ

---

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

(2) عزف على وتر النص الشعري : ص30

(3) نفسه: ص163

كما سوّغ المتنبي تفاعل النصوص الشعرية حين شبّهها بالجادة التي قد يقع فيها الحافر على موضع الحافر[1].

وقد يعتمد الباث بعض الآليات(التناصّية) من أجل مراوغة المتلقي وإشراكه في البحث عن المعنى الغائب عن طريق إحالته إلى جوّ نفسيّ وشعوري يثيره النص الأصلي .

وما دمنا بصدد دراسة تطبيقية ، فإننا لن نسترسل في التعريفات النظرية ، لهذه الآليات وإنّما نكتفي بعرض ما اعتمده ابن خميس منها ليحقق لخطابه سمة الغرابة.[2]

1- آلية التكثيف

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

يَسْمُو لَهَا بَدْرُ الدُّجَى مُتَضَائِلًا كَتَضَاؤُلِ الْحَسْنَاءِ فِي أَسْمَالِهَا

وَابْنُ السَّبِيلِ يَجِيئُ يَقْبِسُ نَارَهَا ليلا فتمنحه عقيلة مالها

تَحَكَّمَ في صياغة هذا البيت تفاعل عدة عناصر هي التي يسميها محمد مفتاح « الآليات النفسية و الاجتماعية » والتي تتصل بالباث « فذاكراته و تجربته الثقافية و تقاليد الفن و نوع الملتقى حدّت من حريته و جعلته يتحرك ضمن معالم معروفة »[3]

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

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

---

(1) ينظر العمدة : ص:125

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

(3) تحليل الخطاب الشعري: ص 177 .

(4) سورة طه: الآيتان(9،10).

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

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

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

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

ومن الأمثلة التي اعتمدت فيها هذه الآلية قول ابن خميس

وَ كَانَ رُغَاءُ الصَّقْبِ فِي قَوْمِ صَالِحٍ حَدِيثًا فَأَنْسَاهُ رُغَاءُ سَرَابِ[2]

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

2- آلية الشرح :

يلجأ الشاعر إلى عدة وسائل تمكنه من نقل معانيه و مشاعره بدقة ، و من بين هذه الوسائل توظيف الباث لنص يفترض أن يكون معروفا لدى المتلقي، « ليجعله في الأول أو في الوسط أو في الأخير ثم يمطله بتقليبه في صيغ مختلفة »[3] ، وقد وظف ابن خميس هذه الآلية في عدة مواضع منهاقوله:

وَأَبْلَغُ مِنْهُ تَأْرِيقًا لِجَفْنِي كَلَامٌ أَتْخَنَ الْأَحْشَا كَلَامَا

تَعَرَّضَ لِي فَأَيْقَضْتُ الْقَوَافِي وَلَوْ تُرِكَ الْقَطَا لَيْلًا لَنَامَا

---

1) تفسير القرآن العظيم: ج4، ص497.

2) الصقب : هو ولد الناقة ، وسراب اسم ناقة البسوس خالة جساس

3) تحليل الخطاب الشعري : ص 126 .

وَ قَبْلُ وَمَا أَرَى يَوْمِي كَأَمْسِي جَذَعْتُ رَوَاطِبًا وَ قَلَبْتُ هَامَا
وَ جَرَّعْتُ الْعِدَى سُمًّا زُعَافًا فَكَانَ لِجُسَّدِي مَوْتًا زُؤَامَا

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

قَطَعْتُ الْأَرْضَ طُولًا ثُمَّ عَرْضًا أَزُورُ بَنِي مَمَالِكِهَا الْكِرَامَا
وَ جَانَبَنِي عَلَى كَرَمٍ نَدَاهُمْ وَ أَعْجَلْتُ الْخَوَافِيَ وَ الْقَدَامَا
وَ ذَلَّلْتُ الْمَطَامِعَ مِنْ إِبَائِي وَ قَبَّلْتُ الْبَرَاجِمَ وَ السُّلَامَا[2]
وَمِنْ أَدَبِي نَصَبْتُ لَهُمْ حِبَالًا أَصِيدُ بِهَا النَّعَامَ وَ لَا النُّعَامَا[3]

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

وَ جَرَّعْتُ الْعِدَى سُمًّا زُعَافًا فَكَانَ لِجُسَّدِي مَوْتًا زُؤَامَا
... بِهِ وَ بِمَا أُذَلِّقُ مِنْ لِسَانِي أَفُلُّ الصَّارِمَ الْعَضْبَ انْهِزَامَا
وَغَرَّامُ الْوَزِيرِ أَبِي سَعِيدٍ أُصَرِّفُهُ إِذَا شِئْتُ انْتِقَامَا
بِهِ وَ بِنَجْلِهِ الْبَرِّ انْتِصَارِي لِمَا أَكَلُوهُ مِنْ لَحْمِي حَرَامَا

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

3- آلية التأليف:

ومن الأمثلة التي اعتمدت هذه الآلية قول الشاعر :

---

(1) لسان العرب :ج12 مادة قطا

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

(3) (النَّعام) : الطائر و مفرده نعامة و (النُّعام) بالضم:

وَلَقَدْ غَدَوْتُ بِهَا وَفِي وُكُنَاتِهَا طَيْرٌ لَهَا فَوْقَ الْغُصُونِ تَرَجُّعُ

بمطهّم الفكر الذي ما إن له إلاّ بمستنّ الأدلة مرتع

قَيْدِ الْمَطَالِبِ لَا نَزَالُ نُحِبُّهُ بَيْنَ الْجِيَادِ لِعِتْقِهِ أَوْ يُوضَعُ

أَرْمِي بِهِ الْأَمَدَ الْبَعِيدَ وَإِنَّهُ حُمْلٌ يَضِلُّ بِهِ الدَّلِيلُ الْأَصْمَعُ

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

وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الْأَوَابِدِ هَيْكَلِ

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعًا كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

يَطِيرُ الْغُلَامُ الْخِفُّ عَنْ صَهَوَاتِهِ وَيُلْوِي بِأَثْوَاب الْعَنِيفِ الْمُثَقَّلِ

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

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

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

نص ابن خميس:	**نص امرئ القيس :**
قد، غدوت ، في وكناتها ،	قد ، اغتدي ، الطير ،
طير ، قيد .	في وكناتها ، قيد .

كما ترتبط بعض الوحدات المعجمية في النصّين بعلاقة الترادف وهي :

نص ابن خميس :	**نص امرئ القيس**
مطهّم ، مستنّ ، حمل .	منجرد ، (مكرّ،مفرّ،مقبل،مدبر)، هيكل

---

1) ديوان امرئ القيس : ص35.

2) تحليل الخطاب الشعري: ص130.

ب - الاشتراك في المستوى التركيبي:

ويشترك النصّان في بعض التراكيب النحوية وهي:

نص ابن خميس : **نص امرئ القيس :**

ولقد غدوت / وفي وكناتها طير وقد أغتدي / والطير في وكناتها

بمطهّم / قيد المطالب بمنجرد / قيد الأوابد.

أمّا يتميّز به نص ابن خميس من خصائص جمالية هو عدوله عن الاستعمال الأصلي للوحدات المعجمية ، واختزاله لبعض الأوصاف التي تعددت في نص امرئ القيس فوحدة (مطهّم) ، وهو جواد تام الحسن تختزل كل صفات الجمال التي وردت في وصف امرئ القيس ، و(مستنّ)[1] ، تجمع بين الإقبال والإدبار والكرّ والفرّ ، ويتجلى جمال هذه الآلية في تصوير متعة العلم ونشاط العقل في إدراكه للمعارف والأخذ والرّدّ في مسائل العلم والمتعة التي يجدها العالم في ذلك .

ويمكن أن نستخلص في نهاية هذا الفصل عدة نتائج وهي :

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

---

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

- التنـاص في خطابـه الشـعري يُـدخِلُ المتلقـي في سـياقات جديـدة ، تبـدو غريبـة عـن سـياق النص،ولكن بعد انسجامه مع النص ينكشف له ثراؤه فيتفاعل معه .

لقد حاولت الدراسة أن تثبت أنّ ظاهرة الإغراب في الخطاب الشعري عند ابن خميس التلمساني سمة فنّية وجمالية تمكّن المتلقّي من التّفاعل مع هذا الخطاب، وأنّ الأشكال التّعبيرية الغريبة الّتي وظّفها قد حقّقت أبعادها الجمالية و الفنية فدعّمت بذلك الاعتقاد بأن الإغراب شكل تعبيري يَسْتَعْذِبُهُ الذوق إذا ناسب الباثّ بينه وبين سياقاته الفنية، مثله في ذلك مثل بقية الأشكال التعبيرية، وبعد استكشاف بعض الجوانب الفنية لهذه الظاهرة عند ابن خميس توصلتْ الدراسة إلى نتائج عامة تخصّ الظاهرة في الخطاب الأدبي عموما، ونتائج خاصّة تتعلّق بخطاب ابن خميس الشعري.

أولا: النتائج العامّة

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

وتبيّن لنا من خلال تتبّع آراء النقاد، بأنّها تميّز بين نوعين من الإغراب: الأول، يُقْحِمُهُ الباث إقحاما في خطابه دون مراعاة للسّياقات الفنيّة ولا لطبيعة المتلقّي، لذلك يأتي نافرا لا ينسجم مع الرسالة الفنّية التي يسعى الخطاب الأدبي إلى تحقيقها، فيمجّه السّمع ويرفضه الذّوق فتنكشف سمة التكلّف التي لا تنسجم مع الذوق العربي المطبع على البساطة. والثاني، يختاره الباث ليحقّق به بعدين أساسيين من الأبعاد الجمالية هما: القيمة الدلالية والمتعة الفنّية.

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

ويمكننا أن نعتبر ظاهرة الإغراب – انطلاقا من دراستها في الخطاب الشعري عند ابن خميس – اتجاها فنّيا في الشعر، ولّدته ظروف نفسية وحالات شعورية فرضتها الظروف المحيطة بالذات الشاعرة، وهي بذلك، تعدّ مؤشّرا دلاليا يمكّن المتلقي من اقتحام العالم الشعري الذي صنعه الشاعر ليعبّر به عن رفضه لواقعه وتمرّده على جميع الحواجز التي تقف أمام فرض عالمه.

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

ثانيا: النتائج الخاصّة:

إنّ ظاهرة الإغراب شكل فنّي واختيار أسلوبي التزمه ابن خميس ووظّفه توظيفا واعيا يتماشى مع السمات الفنية التي يريد أن يطبع بها خطابه الأدبي.

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

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

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

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

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

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

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

قال ابو عبد الله محمد بن خميس التلمساني[1] يشكو بعده عن بلده تلمسان[2]:[طويل]

سَلِ الرِّيحَ إِنْ لَمْ تُسْعِدِ السُّفْنُ أَنْوَاءُ ... فَعِنْدَ صَبَاهَا مِنْ تِلِمْسَانَ أَنْبَاءُ

وَ فِي خَفَقَانِ الْبَرقِ مِنْهَا إِشَارَةٌ ... إِلَيْكَ بِمَا تُنْمِي إِلَيْهَا وَ إِيمَاءُ

تَمُرُّ اللَّيَالِي لَيْلَةً بَعْدَ لَيْلَةٍ ... وَلِلْأُذْنِ إِصْغَاءٌ وَلِلْعَيْنِ إِكْلَاءُ

وَ إِنِّي لَأَصْبُو لِلصَّبَا كُلَّمَا سرَتْ ... وَلِلنَّجْمِ مَهْمَا كَانَ لِلنَّجْمِ إِصْبَاءُ

وَأُهْدِي إِلَيْهَا كُلَّ حِينٍ تَحِيَّةً ... وَفِي رَدِّ إِهْدَاءِ التَّحِيَّةِ إِهْدَاءُ

وَأَسْتَجْلِبُ النَّوْمَ الْغَرَارَ وَمَضْجَعِي ... قَتَادٌ كَمَا شَاءَتْ نَوَاهَا وَسُلَّاءُ

لَعَلَّ خَيَالًا مِنْ لَدُنْهَا يَمُرُّ بِي ... فَفِي مَرِّهِ بِي مِنْ جَوَى الشَّوْقِ إِبْرَاءُ

وَكَيْفَ خُلُوصُ الطَّيْفِ مِنْهَا وَحَوْلَهَا ... عُيُونٌ لَهَا فِي كُلِّ طَالِعَةٍ رَاءُ

وَإِنِّي لَمُشْتَاقٌ إِلَيْهَا وَمُنْبِئٌ ... بِبَعْضِ اشْتِيَاقِي لَوْ تَمَكَّنَ إِنْبَاءُ

وَكَمْ قَائِلٍ تَفْنَى غَرَامًا بِحُبِّهَا ... وَقَدْ أَخْلَفَتْ مِنْهَا مِلَاءٌ وَأَمْلَاءُ

لِعَشْرَةِ أَعْوَامٍ عَلَيْهَا تَحَرَّمَتْ ... إِذَا مَضَى قَيْظٌ بِهَا جَاءَ إِهْرَاءُ

يُطَنِّبُ فِيهَا عَائِثُونَ وَ خُرَّبٌ ... وَيَرْحَلُ عَنْهَا قَاطِنُونَ وَ أَحْيَاءُ

كَأَنَّ رِمَاحَ الذَّاهِبِينَ لِمُلْكِهَا ... قِدَاحٌ وَ أَمْوَالُ الْمَنَازِلِ أَبْدَاءُ

فَلَا تَبْغِيَنَّ فِيهَا مَنَاخًا لِرَاكِبٍ ... فَقَدْ قَلَصَتْ مِنْهَا ضِلَالٌ وَ أَفْيَاءُ

وَمِنْ عَجَبِي أَنْ طَالَ سُقْمِي وَنَزْعُهَا ... وَقُسِّمَ إِضْنَاءٌ عَلَيْنَا وَإِطْنَاءُ

وَكَمْ أَرْجَفُوا بِهَا غَيْظًا ثُمَّ أَرْجَأُوا ... فَيَكْذِبُ إِرْجَافٌ وَيَصْدُقُ إِرْجَاءُ

يُرَدِّدُهَا عُيَّابُهَا الدَّهْرُ مِثْلَمَا ... يُرَدِّدُ حَرْفَ الْفَاءِ فِي النُّطْقِ فَأْفَاءُ

فَيَا مَنْزِلًا نَالَ الرَّدَى مِنْهُ مَا اشْتَهَى ... تُرَى وَهَلْ لِعُمْرِ الْأُنْسِ بَعْدَكِ[3] إِنْسَاءُ

وَهَلْ لِلَظَى الْحَرْبِ الَّتِي فِيكِ تَلْتَظِي ... إِذَا مَا انْقَضَتْ أَيَّامُ بُؤْسِكِ إِطْفَاءُ

وَهَلْ لِي زَمَانٌ أَرْتَجِي فِيهِ عَوْدَةً ... إِلَيْكِ وَوَجْهُ الْبِشْرِ أَزْهَرُ وَضَّاءُ

---

(1) هو أبو عبد الله محمد بن خميس بن عمر بن محمد بن عمر الحجري الرعيني ، نسبة إلى حجر ذي رعين وهي من قبائل اليمن، ولد سنة 650هـ - 1252م ، نبغ في شتى العلوم ، عمل كاتبا في ديوان إنشاء السلطان أبي سعيد بن يحي بن يغمراسن ، وهو من أمراء بني زيان. غادر تلمسان ،وقصد غرناطة فاستقبله الوزير ابن الحكيم وأقعده للإقراء بجواره وبقي في كنفه إلى أن أغتيل ضحوة عيد الفطر سنة 708هـ – 1304م

(2) المنتخب النفيس: ص67/62

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

فَوَا سِيئِي حَالِي إِنْ هَلَكْتُ وَ لَمْ أَقُلْ ... لِصَحْبِي بِهَا الْغُرِّ الْكِرَامِ أَلَا هَاؤُا[1]

وَ لَمْ أَطْرُقِ الدِّيرَ الَّذِي كُنْتُ طَارِقًا ... كَعَادِي وَبَدْرُ الْأُفْقِ أَسْلَغُ مِشْنَاءُ[2]

أَطِيفُ بِهِ حَتَّى تَهِرَّ كِلَابَهُ ... وَقَدْ نَامَ عُسَّاسٌ وَهوَّمَ سَبَّاءُ

وَ لَا صَاحِبِ إِلَّا حُسَامٌ وَلَهْذَمٌ ... وَطِرْفٌ لِخَدِّ اللَّيْلِ مُذْ كَانَ وَطَّاءُ

وَأَسْحَمَ قَارِيٍّ كَشَعْرِيَ حُلْكَةً ... تَلَأْلَأَ فِيهِ مِنْ سَنَى الصُّبْحِ أَضْوَاءُ

فَمَا لِشَرَابِي فِي سِوَاكَ مَزَازَةٌ ... وَلَا لِطَعَامِي دُونَ بَابِكَ إِمْرَاءُ

وَيَا دَارِيَ الْأُولَى بِدَرْبِ حَلَاوَةٍ ... وَقَدْ جَدَّ عَيْثٌ فِي بِلَاهَا وَإِرْدَاءُ

أَمَا آنَ أَنْ يُحْمَى حِمَاكِ كَعَهْدِهِ ... وَتَجْتَازُ أَحْمَاشٌ عَلَيْكِ وَأَحْمَاءُ

أَمَا آنَ أَنْ يَعْشُو لِنَارِكِ طَارِقٌ ... جَنِيبٌ لَهُ رَفْعٌ إِلَيْكِ وَدَأْدَاءُ

يُرَجَّى نَوَالًا أَوْ يُؤَمَّلُ دَعْوَةً ... فَمَا زَالَ قَارٍ فِي ذُرَاكَ وَقُرَّاءُ

أَحِنُّ لَهَا مَا أَطَّتِ النِّيبُ حَوْلَهَا ... وَمَا عَاقَهَا عَنْ مَوْرِدِ الْمَاءِ إِظْمَاءُ

فَما فَاتَهَا مِنِّي نِزَاعٌ عَنِ النَّوَى ... وَلَا فَاتَنِي مِنْهَا عَلَى الْقُرْبِ إِجْشَاءُ

كَذَلِكَ جِدِّي فِي صِحَابِي وَأُسْرَتِي ... وَمَنْ لِي بِهِ مِنْ أَهْلِ وِدِّي إِنْ فَاؤُوا

وَلَوْلَا جِوَارُ ابْنِ الْحَكِيمِ مُحَمَّدٍ ... لَمَا فَاتَ نَفْسِي مِنْ بَنِي الدَّهْرِ إِقْمَاءُ

حَمَانِي فَلَمْ تَنْتَبْ مَحَلِّي نَوَائِبٌ ... بِسُوءٍ وَلَمْ تَرْزَأْ فُؤَدِي أَرْزَاءُ

وَأَكْفَاءُ بَيْتِي فِي كَفَالَةِ جَاهِهِ ... فَصَارُوا عَبِيدًا لِي وَهُمْ لِي أَكْفَاءُ

يَؤُمُّونَ قَصْدِي طَاعَةً وَمَحَبَّةً ... فَمَا عِفْتُهُ عَافُوا وَ مَا شِئْتُهُ شَاءُوا

دَعَانِي إِلَى الْمَجْدِ الَّذِي كُنْتُ آمِلًا ... فَلَم يَكُ لِي عَنْ دَعْوَةِ الْمَجْدِ إِبْطَاءُ

وَبَوَّأَنِي مِنْ هَضْبَةِ الْعِزِّ تَلْعَةً ... يُنَاجِي السُّهَا مِنْهُ صُعُودٌ وَطَأْطَاءُ

يُشَيِّعُنِي مِنْهَا إِذَا سِرْتُ حَافِظٌ ... وَ يَكْلَؤُنِي مِنْهَا إِذَا نِمْتُ كَلَّاءُ

وَلَا مِثْلَ نَوْمِي فِي كَفَالَةِ غَيْرِهِ ... وَلِلذِّئْبِ إِلْمَامٌ وَلِلصِّلِّ إِلْمَاءُ

بِغِيضَةِ لَيْثٍ أَوْ بِمَرْقَبِ خَالِبٍ ... تَنِدُّ كَسًا فِيهِ وَتُقْطَعُ أَكْسَاءُ

إِذَا كَانَ لِي مِنْ نَائِبِ الْمُلْكِ كَافِلٌ ... فَفِي حَيْثُمَا هَوَّمْتُ كَنٌّ وَإِدْفَاءُ

وَإِخْوَانُ صِدْقٍ مِنْ صَنَائِعِ جَاهِهِ ... يُبَادِرُنِي مِنْهُمْ قِيَامٌ وَإِيلَاءُ

سِرَاعٌ لِمَا يُرْجَى مِنَ الْخَيْرِ عِنْدَهُمْ ... وَمِنْ كُلِّ مَا يُخْشَى مِنَ الشَّرِّ أَبْرَاءُ

---

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

2) المشناء : الذي يبغضه الناس ، من الفعل شنأ.

إِلَيْكَ أَبَا عَبْدَ الْإِلَهِ صَنَعْتُهَا ... لُزُومِيَّةً فِيهَا لِوَجْدِي إِفْشَاءُ[1]

مُبَرَّأَةً مِمَّا يَعِيبُ لُزُومَهَا ... إِذَا عَابَ إِكْفَاءٌ سِوَاهَا وَإِيطَاءُ

أَذَعْتُ بِهَا السِّرَ الَّذِي كَانَ قَبْلَهَا ... عَلَيْهِ لِإِحْنَاءِ الْجَوَانِحِ إِضْنَاءُ

وَإِنْ لَمْ يَكُنْ كُلُّ الَّذِي كُنْتُ آمِلًا ... وَ أَعْوَزَ إِكْلَاءٌ فَمَا عَازَ إِكْمَاءُ

وَمَنْ يَتَكَلَّفْ مُفْحَمًا شُكْرَ نِعْمَةٍ ... فَمَا لِي إِلَى ذَاكَ التَّكَلُّفِ إِلْجَاءُ

إِذَا مُنْشِئٌ لَمْ يَكُنْ عَنْكَ مُنْشِدٌ ... فَلَا كَانَ إِنْشَادٌ وَلَا كَانَ إِنْشَاءُ

ومن شعره في الزهد: [الطويل][2]

أَنَبْتُ وَ لَكِنْ بَعْدَ طُولِ عِتَابِ ... وَ بَعْدَ لَجَاجٍ ضَاعَ فِيهِ شَبَابِي

وَ مَازِلْتُ وَ الْعَلْيَاءُ تَعْنِي غَرِيمَهَا ... أُعَلِّلُ نَفْسِي دَائِمًا بِمَتَابِ

وَ هَيْهَاتَ مِنْ بَعْدِ الشَّبَابِ وَ شَرْخِهِ ... يَلَذُّ طَعَامِي أَوْ يَسُوغُ شَرَابِي

خُدِعْتُ بِهَذَا الْعَيْشِ قَبْلَ بَلَائِهِ ... كَمَا يُخْدَعُ الصَّادِي بِلَمْحِ سَرَابِ

تَقُولُ هُوَ الشَّهْدُ الْمَشُورُ جَهَالَةً ... وَمَا هُوَ إِلَّا السُّمُّ شِيبَ بِصَابِ

وَ مَا صَحِبَ الدُّنْيَا كَبَكْرٍ وَتَغْلِبٍ ... وَلَا كَكُلَيْبٍ رِيعَ فَحْلَ ضِرَابِ

إِذَا كَعَّتِ الْأَبْطَالُ عَنْهُ تَقَدَّمُوا ... أَعَارِيبَ غُرًّا فِي مُتُونِ عِرَابِ

وَإِنْ نَابَ خَطْبٌ أَوْ تَفَاقَمَ مُعْضِلٌ ... تَلَقَّاهُ مَنْهُمْ كُلُّ أَصْيَدَ نَابِ

تَرَاءَتْ لِجَسَّاسٍ مَخِيلَةُ فُرْصَةٍ ... تَأَتَّتْ لَهُ فِي جِيئَةٍ وَذَهَابِ

فَجَاءَ بِهَا شَوْهَاءَ تُنْذِرُ قَوْمضهَا ... بِتَشْيِيدِ أَرْجَامٍ وَهَدْمِ قِبَابِ

وَكَانَ رُغَاءُ الصَّقْبِ فِي قَوْمِ صَالِحٍ ... حَدِيثًا فَأَنْسَاهُ حَدِيثَ سَرَابِ

فَمَا تَسْمَعُ الْآذَانُ فِي عُرْضَتِهِمْ ... سِوَى نَوْحِ ثَكْلَى أَوْ نَعِيبِ غُرَابِ

وَ سَلْ عُرْوَةَ الرَّحَالَ عَنْ صِدْقِ بَأْسِهِ ... وَ عَنْ بَيْتِهِ فِي جَعْفَرِ بْنِ كِلَابِ

وَكَانَتْ عَلَى الْأَمْلَاكِ مِنْهُ وِفَادَةٌ ... إِذَا آبَ مِنْهَا آبَ خَيْرُ مَآبِ

يُجِيرُ عَلَى الْحَيَيْنِ قَيْسٍ وَ خُنْدُفٍ ... بِفَضْلِ يَسَارٍ أَوْبِفَضْلِ خِطَابِ[3]

زَعَامَةُ مَرْجُوِّ النَّوَالِ مُؤَمِّلٍ ... وَعَزْمَةِ مَسْمُوعِ الدُّعَاءِ مُجَابِ

فَمَرَّ يُزَجِّيهَا حَوَاسِرَ ضُلَّعًا ... بِمَا حَمَّلُوهَا مِنْ مُنًى وَرِغَابِ

---

1) في المنتخب النفيس: ...فِيهَا لِسِرِّي إِفْشَاءُ

2) المنتخب النفيس: ص71/68

3) كذا وردت في المنتخب النفيس ، وأرى أنّ الأصوب بِفَصْلِ خِطَابِ

إِلَى فَدَكٍ وَالْمَوْتُ أَقْرَبُ غَايَةٍ ... وَهَذَا الْمُنَى يَأْتِي بِكُلِّ عُجَابِ[1]

تَبَرَّضَ صَفْوَ الْعَيْشِ حَتَّى اسْتَشَفَّهُ ... فَدَافَ لَهُ الْبَرَّاضُ قَشْفَ حُبَابِ

فَأَصْبَحَ فِي تِلْكَ الْمَعَاطِفِ نَهْزَةً ... لِنَهْبِ ضِبَاعٍ أَوْ لِنَهْسِ ذِئَابِ

وَمَا سَهْمَهُ عِنْدَ النِّضَالِ بِأَهْزَعٍ ... وَلَا سَيْفُهُ عِنْدَ الصِّرَاعِ بِنَابِ

وَلَكِنَّهَا الدُّنْيَا تَكُرُّ عَلَى الْفَتَى ... وَإِنْ كَانَ مِنْهَا فِي أَعَزِّ نِصَابِ

وَعَادَتُهَا أَلَّا تَوَسُّطَ عِنْدَهَا ... فَإِمَّا سَمَاءٌ أَوْ تَخُومُ تُرَابِ

فَلَا تَرْجُو مِنْ دُنْيَاكَ وُدًّا وَإِنْ يَكُنْ ... فَمَا هُوَ إِلَّا مِثْلَ ظِلِّ سَحَابِ

وَمَا الْحَزْمُ كَلُّ الْحَزْمِ إِلَّا اجْتِنَابُهَا ... فَأَشْقَى الْوَرَى مَنْ تَصْطَفِي وَتُحَابِي

أَبِيتُ لَهَا مَا دَامَ شَخْصِي أَنْ تُرَى ... تَمُرُّ بِبَالِي أَوْ تَطُورُ جَنَابِي

فَكَمْ عَطَّلَتْ مِنْ أَرْبُعٍ وَمَلَاعِبٍ ... وَكَمْ فَرَّقَتْ مِنْ إِخْوَةٍ وَصِحَابِ

وَكَمْ عَفَّرَتْ مِنْ حَاسِرٍ وَمُدَجَّجٍ ... وَكَمْ أَثْكَلَتْ مِنْ مُعْصِرٍ وَكِعَابِ

مَثَالِبُ مِثْلُ الرَّمْلِ لَاتَقِلُّ إِنَّهَا ... تُعَدُّ فَتَحْوِيهَا ضُرُوبُ حِسَابِ

إِلَيْكُمْ بَنِي الدُّنْيَا نَصِيحَةُ مُشْفِقٍ ... عَلَيْكُمْ بَصِيرٍ بِالْأُمُورِ نِقَابِ

طَوِيلِ مِرَاسِ الدَّهْرِ جَذْلٌ مُمَاحِكٌ ... عَرِيضُ مَجَالِ الْهَمِّ حِلْسُ رِكَابِ

تَأَتَّتْ لَهُ الْأَهْوَالُ أَدْهَمَ سَابِقًا ... وَغَصَّتْ بِهِ الْأَيَّامُ أَشْهَبَ كَابِ

لَا تَحْسَبُوا أَنِّي عَلَى الدَّهْرِ عَاتِبٌ ... فَأَعْظَمُ مَا بِي مِنْهُ أَيْسَرُ مَا بِي

وَ مَا أَسَفِي إِلَّا شَبَابٌ خَلَعْتُهُ ... وَ شِيبٌ أَبَى إِلَّا نُصُولُ خِضَابِ

وَعُمْرٌ مَضَى لَمْ أَخْلُ مِنْهُ بِطَائِلٍ ... سِوَى مَا خَلَا مِنْ لَوْعَةٍ وَتَصَابِي

لَيَالِيَ شَيْطَانِي عَلَى الْغَيِّ قَادِرٌ ... وَ أَعْذَبُ شَيْءٍ مِحْنَتِي وَعَذَابِي

عَكَسْنَا قَضَايَانَا عَلَى حُكْمِ عَادِنَا ... وَمَا عَكْسُهَا عِنْدَ النُّهَى بِصَوَابِ

عَلَى الْمُصْطَفَى الْمُخْتَارِ مِنِّي تَحِيَّةٌ ... فَتِلْكَ الَّتِي أَعْتَدُّ يَوْمَ حِسَابِ

فَتِلْكَ عَتَادِي أَوْ ثَنَاءٌ أَصُوغُهُ ... كَدُرِّ سَحَابٍ أَوْ كَدُرِّ سَحَابِ

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

---

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

(2) المنتخب النفيس: ص72/77

كَبتَ الْعدَى إِنْعَامُكَ الْبُغْتُ ... فَلِيَ الْهَنَاءُ وَ لِلْعِدَى الْكَبْتُ

يَا مَنْ إِلَى جَدْوَى أَنَامِلِهِ ... تُزْجى السَفِينُ وَتُزْجَرُالْبُخْتُ

لَوْ لَاكَ لَمْ يُوصَلْ بِنَاحِيَةٍ ... وَخْدٌ وَ لَمْ يُقْطَعْ بِهَا دَشْتُ[1]

لَوْلَاكَ لَمْ يُطْلَعْ بِهَا نَشْزٌ ... مِنْهُ وَلَمْ يُهْبَطْ بِهَا خَبْتُ

خَوَّلْتَنِي مَا لَمْ تَسَعْهُ يَدِي ... فَأَصَابَنِي مِنْ كَثْرِهِ غَمْتُ

شَتَّى أَيَادٍ كُلُّما عَظُمَتْ ... عِنْدِي تَلَكَّأَ خَاطِرِي الْهَتُّ

يَعْيَ لِسَانِيَ عَنْ إِذَاعَتِهَا ... وَيَضِيقُ عَنْ شُكْرِي لَهَا الْوَقْتُ

وَطَأْتَ لِي الدُّنْيَا فَلَا عَوَجٌ ... فِيمَا أَرَى مِنْهَا وَلَا أَمْتُ

أَمْكَنْتَنِي مِنْهَا فَمَا لِيَدِي ... رَدْءٌ وَلَا لِمقَالَتِي عَتُّ

بَالَغْتَ فِي بِرِّي وَلَا نَسَبٌ ... أُدْلِي إِلَيْكَ بِهِ وَلَا مَتُّ

لَكِنَّ حَسْبِيَ- إِنْ مَتَتَّ بِهِ ... يَوْمًا إِلَيْكَ- وِدَادِيَ الْبَحْتُ

بُورِكْتَ مِنْ رَجُلٍ بِرُؤْيَتِهِ ... يُؤْسَى الضَّنَا وَيُعَالَجُ الْعَتُّ

عِنْدِي لِمَنْ يَنْتَابُهُ مِقَةٌ ... وَ لِمَنْ يُنِيبُ لِغَيْرِهِ الْمَقْتُ

لَوْ سَارَ فِي بَهْمَاءَ مُقْفِرَةٍ ... مِنْ حَيْثُ لَا مَاءٌ وَلَا نَبْتُ

لَتَفَجَّرَ الْمَاءُ النَّمِيرُ بِهَا ... وَلَأَعْشَبَتْ أَرْجَاؤُهَا الْمَرْتُ

لَا تَحْسَبَنَّ الْبَخْتَ نَيْلَ غِنًى ... نَيْلُ الرِّضَا مِنْهُ هُوَ الْبَخْتُ

آلَتْ جَلَالَتُهُ وَحُقَّ لَهَا ... أَنْ لَا يُحِيطَ بِهَا نَعْتُ

أَظْهَرْتَ دِينَ اللهِ فِي زَمَنٍ ... مَا زَالَ يَغْلِبُ حَقَّهُ الْبَهْتُ

شَيَّدْتَهُ وَهَدَدْتَ مُمْتَعِضًا ... لِضَيَاعِهِ مَا شَيَّدَ الْجِبْتُ

أَمِنْتَ أَرْضَ الْمُسْلِمِينَ فَلَا ... ذِئْبٌ يُخَافُ بِهَا وَ لَا لِصْتُ

وَحَفِظْتَهَا مِنْ كُلِّ نَائِبَةٍ ... تُخْشَى فَأَنْتَ حَفِيظُهَا الثَّبْتُ

وَنَهَجْتَ سُبْلَ الْمَكْرُمَاتِ فَمَا ... لِمُؤَمِّلٍ عَنْ غَايَةٍ أَلْتُ

لَمْ يَبْقَ غُفْلًا مِنْ مَتَالِعِهَا ... إِلَّا وَفِيهِ لِحَائِرٍ بَرْتُ

هَادِنْ طُغَاةَ الْكُفْرِ مَا هَدَأَتْ ... حَتَّى يَجِيءَ نَهَارُهَا الْمَحْتُ

دَعْهَا تُوَدَّعُ فِي مَعَاقِلِهَا ... مَا لَمْ تُعَدَّ جُفَاتُهَا الْعَنْتُ

---

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

كَمْ ذُدْتَهَا عَنَّا وَ قَدْ هَبَرَتْ ... لِهَرَاشِنَا أَشْدَاقُهَا الْهُرْتُ

بِوُقُوفِ طِرْفِكَ عِنْدَ شِدَّتِهِ ... يَبْأَى وَيَفْخَرُ مَلْكُهَا الرَّتُّ

وَبِشُكْرِ مَا أَظْهَرْتَ مِنْ كَرَمٍ ... فِي ذَاكَ تُفْصَحُ عُجْمُهَا الرُّتُّ

لَكِنْ مَمَالِكِهَا وَإِنْ رَغِمَتْ ... مَا جَالَ فِيهَ جَوَادُكَ الْحُتُّ

وَلِكُلِّ أَصْيَدَ مِنْ بَطَارِقِهَا ... فِي كُلِّ (نَاحِيَةٍ) لَهُ دَعْتُ

لَوْلَاكَ لَبَّى الْبِيضُ مَا أَرِقَتْ ... لِلِقَائِهَا أَفْرَاسُنَا الْكُمْتُ

لَوْ أَنَّ بِيضَكَ لَمْ تُسَلَّ لَمَا ... ذَلَّتْ أُنُوفُ طُغَاتِهَا السُّلْتُ

يَا ابْنَ الْحَكِيمِ أَمِنْتَ صِرْفَ رَدًى ... أَبَدًا لَهُ فِي أَثْلَتِي نَحْتُ

وَبِيُمْنِهِ أَنَّسْتُ مِنْ أَمَلِي ... مَا لَمْ يَكُنْ يَوْمًا لَهُ عَرْتُ

مَثْنَى الْوَزَارَةِ مَوْئِلِي وَلَهُ ... مَا دُمْتُ أَمْلَكُ قُدْرَتِي أَقْتُو

وَبِبَأْسِهِ أُطْفِي شَرَارَةَ مَنْ ... يَعْتُو وَأَقْدَحُ أَنْفَ مَنْ يَعْتُو

عَمَّ الْوَرَى جُودًا وَفَضْلَ غِنًى ... حَتَّى تَسَاوَى الْعُدُّ وَالْغَلْتُ

وَهَمَى عَلَى عَالٍ وَمُنْخَفِضٍ ... لَمْ يَبْقَ فَوْقُ لَا وَ لَا تَحْتُ

ظِلٌّ إِذَا نَصْطَافُ مُعْتَدِلٌ ... عِطْرُ الشَّذَا وَحَيًا إِذَا نَشْتُو

يَتَضَاءَلُ الصُّبْحُ الْمُنِيرُ إِذَا ... لَاقَى سَنَاهُ جَبِينُكَ الصَّلْتُ

حَتَّى كَأَنْ شَمْسُ الضُّحَى قَمَرٌ ... وَكَأَنَ ضَوْءَ شُعَاعِهِ فَحْتُ

وَغَرِيبَةٍ فِي لُطْفِ صَنْعَتِهَا ... يَمْضِي الزَّمَانُ وَمَا لَهَا أُخْتُ

يَنْأَى النّدِيُّ بِهَا إِذَا لُبِسَتْ ... وَيَتِيهُ إِنْ طُوِيَتْ بِهَا التَّخْتُ

زِنْجِيَّةٌ لَكِنْ لِمُحْتَدِهَا ... فِي الرُّومِ يَعْنُو الْقِسُّ وَ الشَّنْتُ

مِثْلُ الْعَرُوسِ عَلَى مَنَصَّتِهَا ... مِنْ شَأْنِهَا التَّزْيِينُ وَالزَّتُّ

لَأَكُونُ أَنْحَلَ مَا أَكُونُ هُدًى ... فِيهَا فَيَعْبُلُ جِسْمِيَ الشَّخْتُ

وَبِمِثْلِ شَيْبِيَ فَوْقَ حُلْكَتِهَا ... يَبْدُو الْوَقَارُ وَيُحْفَظُ السِّمْتُ

آثَرْتَنِي (بِقُبُولِهَا) وَبِهِ ... عِنْدِي لَهَا الْإِيثَارُ مَا عِشْتُ[1]

لَازِلْتَ تُؤْثِرُنِي بِهَا أَبَدًا ... وَلِأَنْفِ مَنْ يَشْجَى بِذَا السَّلْتُ

وَبَقَيْتَ تُدْرِكُ مَا تُرِيدُ وَمَا ... تَهْوَى بَقَاءً مَا لَهُ فَتُّ

---

1) في الإحاطة :

تُظْهِرْنَنِي بِلِبَاسِهَا وَبِهِ ... عِنْدِي لَهَا الْإِيثَارُ مَا عِشْتُ

ومن شعره في المدح: [الكامل][1]

طَرَقَتْكَ وَهْنًا أُخْتُ آلِ عِلَاجِ ... وَالرَّكْبُ بَيْنَ دَكَادِكٍ وَحِرَاجِ

فِي لَيْلَةٍ لَيْلَاءَ لَمْ يَنْبَحْ بِهَا ... كَلْبٌ وَ لَمْ يَصْرُخْ أَذِينُ دَجَاجِ

أَنَى اهْتَدَتْ لِمُضَلِّلِينَ تَوَهَّنُوا ... مِنْهَا لِهَتْكِ دَيَاجِرَ وَ دَيَاجِ

مُتَسَرْبِلِي بُرُدَ الظَّلَامِ كَأَنَّهُمْ ... فِيهِ قِدَاحٌ فِي رِمَايَةِ سَاجِ

وَثِقُوا بِمَحْمُودِ السُّرَى وَتَسَلَّحُوا ... لِمَخَارِمَ مَجْهُولَةٍ وَفِجَاجِ

ومَنَازِلٍ دُرْسِ الرُّسُومِ بَلَاقِعٍ ... أُخْوَيْنَ مِنْ هَيْجٍ وَ مِنْ هَجْهَاجِ

مُحِيَتْ مَعَالِمُهُنَّ غَيْرَ مُثَلَّمٍ ... كَسِوَارِ تَاجٍ أَوْ كَدُمْلُجِ عَاجِ

وَمَوَاثِلٍ مِثْلِ الْحَمِيمِ جوَاثِمٍ ... وُرْقٍ وَأَسْجَحَ دَائِمِ التِّشْحَاجِ

وَمُشَجَّجٍ مَا زَالَ مُنْهَلُّ الْحَيَا ... يَبْكِي صَدَاهُ بِدَمْعَةِ الثَّجّاجِ

حَتَّى أَعَادَ لِعُودِهِ أَوْرَاقَهُ ... خُضْرَ الظِّلَالِ ذَكِيَّةَ الْآرَاجِ

وَكَسَا عُرَاةَ عِرَاصِهِ مِنْ وَشْيِهِ ... حُلَلًا تُبَوِّرُ صَنْعَةَ الدِّيبَاجِ

لَا مِثْلُ لَيْلَاتٍ مَضَيْنَ سَرِيعَةً ... بَرَدَتْ حَرَارَةَ قَلْبِيَ الْمُهْتَاجِ

أَدْرَكْتُ مِنْهضا فِي صِبَايَ مَطَالِبِي ... وَقَضَيْتُ مِنْهَا فِي شَبَابِيَ حَاجِي

كَمْ لَيْلَةٍ مَرَّتْ وَلَمْ يَشْعُرْ بِهَا ... غَيْرِي وَغَيْرَ مُنَادِمِي وَسِرَاجِي

بِتْنَا نُدِيرُ إِلَى انْبِلَاجِ صَبَاحِنَا ... كَأَسَ الْهَوَى صِرْفًا بِغَيْرِ مِزَاجِ

وَتُدِيرُ أَعْيُنُنَا حَدِيثَ غَرَامِنَا ... بِمَزَامِرَ مِنْ (فِضَّةٍ) وَأَحَاجِ[2]

بِمُؤَرَّجِ النَّفَحَاتِ مِنْ دَارِينَ أَوْ ... بِمَدَارِجَ النَّسَمَاتِ مِنْ دَرَّاجِ

وَخُلُوصُ وِدٍّ فِي نَقَاءِ سَرِيرَةٍ ... كَسُلَافِ رَاحٍ فِي صَفَاءِ زُجَاجِ

أَمْحَضْتُهُ حَظِّي مِنَ الزَّمَنِ الَّذِي ... أَعْيَ مِرَاسِي أَهْلُهُ وَعِلَاجِي

وَاخْتَرْتُ قُرْبَ جِوَارِهِ لِخُلُوصِهِ ... وَتَرَكْتُ كُلَّ مُمَاذِقٍ مَرَّاجِ

مَا فِي زَمَانِكَ غَيْرُهُ فَاخْلُصْ لَهُ ... غَيْبًا وَدَاهِنْ مَنْ أَرَدْتَ وَدَاجِ

لَا تَخْلِفَنَّ بِغَيْرِهِ وَاسْتَعْفِيَنْ ... بِوَقَارِهِ مِنْ كُلِّ غَمْرٍ مَاجِ

---

(1) المنتخب النفيس:ص84/78

(2) في الإحاطة : بمرامزٍ من (فضها) ، ويبدو أن في البيت تحريف ، لأنّ كلمة (فضها) أو (فضة) لا تتلاءم سياقيا مع معنى البيت ، وربّما كان الأصل من (قصّها) أو من (قصّة)

أُتْرُكْ بَنِي الدُّنْيَا وَأَعْرِضْ عَنْهُمُ ... فَعَسَاكَ تَطْعَمُ لَذَّةَ الْإِثْلَاجِ

نَزَّهْتُ نَفْسِيَ عَنْهُمُ بِنَوَالِهِ ... وَحَفِظْتُهَا مِنْ جَاهِهِ بِسِيَّاجِ

أَصْبَحْتُ مِنْ آلَائِهِ وَوَلَائِهِ ... فِي عِزَّةٍ ضَحْيَا وَعِزٍّ دَاجِ

لَوْ أَنَّنِي عُجْتُ الرِّكَابَ مُيَمِّمًا ... أَحَدًا سِوَاهُ مَا حَمِدْتُ مَعَاجِي

طَلْقٌ إِذَا احْتَلَكَ الزَّمَانُ أَنَارَ فِي ... ظَلَامِهِ كَالْكَوْكَبِ الْوَهَّاجِ

طُودُ الرَّصَانَةِ وَالرَّزَانَةِ وَالْحِجَا ... بَحْرُ النَّدَى الْمُتَلَاطِمِ الْأَمْوَاجِ

وَغَمَامَةُ الْهَامِي عَلَى آمَالِهِ ... مِنْ غَيْرِ إِرْعَادٍ وَ لَا إِرْعَاجِ

وَهِزَبْرُ آجَامِ الْقَنَا الضَّارِي إِذَا ... سَقَطَتْ عَوَاتِمُهَا عَلَى الْأَرْجَاجِ

ضَمِنَ الْإِلَهُ لَهُ عَلَى أَعْدَائِهِ ... مَا شَاءَ مِنْ ظَفَرٍ وَ مِنْ إِفْلَاجِ

أَبْقَى أَبُو عَبْدِ الْإِلَهِ مُحَمَّدٌ ... مَا شَادَ وَالِدُهُ أَبُو الْحَجَّاجِ

وَ بَنَى أَبُو إِسْحَاقَ قَبْلُ وَصِنْوُهُ ... رُكْنَ الضَّعِيفِ وَمَوْئِلَ الْمُحْتَاجِ

وَ جَرَى عَلَى آثَارِ أَسْلَافٍ لَهُمْ ... دَرَجُوا وَكُلُّهُمْ عَلَى مِنْهَاجِ

مَا مِنْهُمُ إِلَّا أَغَرُّ مُبَارَكٌ ... مِصْبَاحُ لَيْلٍ أَوْ صَبَاحُ عَجَاجِ

بَيْتٌ بَنَوْهُ مِنْ سَرَاوَةِ حِمْيَرٍ ... فِي الذِّرْوَةِ الْعَلْيَاءِ مِنْ صَنْهَاجِ

كَمْ كَانَ فِي الْمَاضِينَ مِنْ أسلافهم ... مِنْ رَبِّ إِكْلِيلٍ وَصَاحِبِ تَاجِ

آسَاسُ كُلِّ رِئَاسَةٍ وَرُؤُوسُ كُلْ ... لِ سِيَّاسَةٍ وَلُيُوثُ كُلِّ هَيَاجِ

أَعْيَتْ نُجُومُ اللَّيْلِ مُنْ سَهَرٍ وَمَا ... أَعْيَى أَبُو مُوسَى مِنَ الْإِدْلَاجِ

حَتَّى أَصَارَتْهُ لِرَحْمَةِ رَبِّهِ ... يَوْمَ الْعِقَابِ وَقِيعَةُ الْأَعْلَاجِ

وَ أُقِيمَ نَجْلُ أَخِيهِ بَعْدَ مُقَامِهِ ... فِيهِ يُطَاعِنُ مِثْلَهُ وَ يُوَاجِي

فَرْدًا يَلُفُّ كَتَائِبًا بِكَتَائِبٍ ... وَيَكُبُّ أَفْوَاجًا عَلَى أَفْوَاجِ

حَتَّى تَجَلَّى دُجُنُّ كُلِّ عَجَاجَةٍ ... عَنْهُمْ وَ أَمْسَكَ رَعْدُ كُلِّ ضَجَاجِ

مَنْ مِثْلُ يُوسُفَ فِي نِزَالِ كَتَائِبٍ ... وَ لِقَاءِ أَعْدَاءٍ وَخَوْضِ لُجَاجِ

أَوْ مَنْ يَشُقُّ مِنَ الْأَنَامِ غُبَارُهُ ... فِي رَدِّ آرَاءٍ وَنَقضِ حِجَاجِ

إِنْ خَاضَ يَوْمًا فِي بَيَانِ حَقِيقَةٍ ... أَرْبَى عَلَى الثَّوْرِيِّ وَالْحَجَّاجِ

وَ إِذَا تَكَلَّمَ فِي الْغَرِيبِ وَ ضَبْطِهِ ... لَمْ يَعْبَأْ بِالْعُتْبِيِّ وَالزَّجَّاجِ

أَنْسَتْ قَصَائِدَ جَرْوَلٍ أَشْعَارُهُ ... وَأَرَاجِزَ الْعَجْلِيِّ وَالْعَجَّاجِ

جَمَعَ الْفَصَاحَةَ وَالصَّبَاحَةَ وَالتُّقَى ... وَالْجُودَ فِي وَجْدٍ وَفِي إِحْرَاجِ

تَخْشَاهُ أُسْدُ الْغَابِ فِي أَجمَاتِهَا وَالرُّومُ فِي الْأَسْوَارِ وَالْأَبْرَاجِ

إِنَّا بَنِي قَحْطَانَ لَمْ نُخْلَقْ لِغَيْـ ـرِ غُيَاثِ مَلْهُوفٍ وَمَنْعَةِ لَاجِي

نَفْرِي طَلَا الْأَعْرَابِ فِي الْهَيْجَا وَفِي اللَّأْوَاءِ ..... وَالْأَعْرَاجِ[1]

بِسُيُوفِنَا الْبِيضِ الْيَمَانِيَّةِ الَّتِي طُبِعَتْ لِحَزِّ غَلَاصِمٍ وَوِدَاجِ

تَأْبَى لَنَا الْإِحْجَامَ عَنْ أَعْدَائِنَا يَوْمَ اللِّقَاءِ طَهَارَةُ الْأَمْشَاجِ

أَنْصَارُ دِينِ الْهَاشِمِيِّ وَحِزْبِهِ وَحُمَاتُهُ فِي الْجَحْفَلِ الرَّجْرَاجِ

وَفُدَاتُهُ بِنُفُوسِهِمْ وَنَفِيسِهِمْ مِنْ غَدْرِ مُغْتَالٍ (وَحِدَّةِ) هَاجِ[2]

هُمْ صَفْوَةُ الْخَلْقِ الَّتِي اخْتِيرَتْ لَهُ وَسِوَاهُمُ هَمْجٌ مِنَ الْأَهْمَاجِ

إِلَّا الْأُلَى سَبَقُوا بِبَاهِرِ فَضْلِهِمْ مِنْ سَائِرِ الْأَصْحَابِ وَالْأَزْوَاجِ

وَكَفَى بِحِكْمَتِنَا إِقَامَةَ حُجَّةٍ وَبِرُكْنِنَا مِنْ كَعْبَةِ الْحُجَّاجِ

وَلَنَا مَفَاخِر فِي الْقَدِيمِ شَهِيرَةٌ كَالصُّبْحِ فِي وَضَحٍ وَ فِي إِبْلَاجِ

مِنَّا التَّبَابِعَةُ الَّذِيَن بِبَابِهِمْ كَانَتْ تُنِيخُ جُبَاةَ كُلِّ خَرَاجِ

وَلِأَمْرِهِمْ كَانَتْ تُدِينُ مَمَالِكُ الدْ دُنْيَا بِلَا جَبْرٍ وَلَا إِحْرَاجِ

مَنْ يَقْتَدِحْ زَنْدًا فَإِنَّ زِنَادَهُمْ فِي الْجُودِ وَارِيَةً بِلَا إِخْرَاجِ

أَبْوَابُهُمْ مَفْتُوحَةٌ لِضُيُوفِهِمْ أَبَدًا بِلَا قُفْلٍ وَ لَا مِزْلَاجِ

وقال في رثاء تلمسان: [الطويل][3]

تِلِمْسَانُ جَادَتْكِ السَّحَابُ الدَّوَالِحُ وَأَرْسَتْ بِوَادِيكِ الرِّيَاحُ اللَّوَاقِحُ

وَسُحَّ عَلَى سَاحَاتِ بَابِ جِيَادِهَا مَلْثٌ يُصَافِي تُرْبَهَا وَيُصَافِحُ

يَطِيرُ فُؤَادِي كُلَّمَا لَاحَ لَامِعٌ وَيَنْهَلُّ دَمْعِي كُلَّمَا نَاحَ صَادِحُ

فَفِي كُلِّ شَفْرٍ مِنْ جُفُونِيَ مَائِحٌ وَفِي كُلِّ سَطْرٍ مِنْ فُؤَادِي قَادِحُ

فَمَا الْمَاءُ إِلاَّ مَا تَسِحُ مَدَامِعِي وَمَا النَّارُ إِلَّا مَا تَحِنُّ الْجَوَانِحُ

خَلِيلِيَّ لَا طَيْفٌ لِعُلْوَةَ طَارِقٌ بِلَيْلٍ وَلَا وَجْهٌ لِصُبْحِيَ لَائِحُ

---

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

نُبْرِي طُلَا الْأَعْرَابِ فِي الْهَيْجَا وَفِي اللَّ أَوَاءِ سَوْفَ نُمَارِي الْأَعْرَاجِي

2) الشطر الثاني في الإحاطة :

مِنْ غَدْرِ مُغْتَالٍ وَسُبَّةِ هَاجِ

3) المنتخب النفيس: ص85/88

نَظَرْتُ فَلَا نُورٌ مِنَ الصُّبْحِ ظَاهِرٌ ... لِعَيْنِي وَلَانَجْمٌ إِلَى الْغَرْبِ جَانِحُ

بِحَقِّكُمَا كُفّا الْمُلَامَ وَسَامِحَا ... فَمَا الْخِلُّ كُلُّ الْخِلِّ إِلَّا الْمُسَامِحُ

وَلَا تَعْذِلَانِي وَاعْذِرَانِي فَقَلَّمَا ... يَرُدُّ عَنَانِي عَنْ عُلَيَّةَ نَاصِحُ

كَتَمْتُ هَوَاهَا ثُمَّ بَرَّحَ بِي الْهَوَى ... وَكَيْفَ أُطِيقُ الْكَتْمَ وَالدَّمْعُ فَاضِحُ

لِسَاقِيَةِ الرُّومِيِّ عِنْدِي مَزِيَّةٌ ... وَإِنْ رَغِمَتء تِلْكَ الرُّوَابِي الرَّوَاشِحُ

فَكَمْ لِي عَلَيْهَا مِنْ غُدُوٍّ وَرَوْحَةٍ ... تُسَاعِدُنِي فِيهَا الْمُنَى وَالْمَنَائِحُ

فَطَرْفِي عَلَى تِلْكَ الْبَسَاتِينِ سَارِحٌ ... وَطِرْفِي عَلَى تِلْكَ الْمَيَادِينِ جَامِحُ

تَحَارُ بِهَا الْأَذْهَانُ وَهْيَ ثَوَاقِبٌ ... وَتَهْفُو بِهَا الْأَفْكَارُ وَهْيَ رَوَاجِحُ

ظِبَاءٌ مَغَانِيهَا عَوَاطٍ عَوَاطِفُ ... وَطَيْرٌ مَجَانِيهَا شَوَادٍ صَوَادِحُ

وَتَقْتُلُهُمْ فِيهَا عُيُونٌ نَوَاظِرٌ ... وَتَبْكِيهِمْ مِنْهَا عُيُونٌ نَوَاضِحُ

عَلَى قَرْيَةِ الْعُبَّادِ مِنِّي تَحِيَّةٌ ... كَمَا فَاحَ مِنْ مِسْكِ اللَّطِيمَةِ فَائِحُ

وَجَادَ ثَرَى تَاجِ الْمَعَارِفِ دِيمَةٌ ... تَغَصُّ بِهَا تِلْكَ الرُّبَى وَالْأَبَاطِحُ

إِلَيْكَ شُعَيْبَ بْنَ الْحُسَيْنِ قُلُوبُنَا ... نَوَازِعٌ لَكِنَّ الْجُسُومُ نَوَازِحُ

سَعَيْتَ فَمَا قَصَّرْتَ عَنْ نَيْلِ غَايَةٍ ... فَسَعْيُكَ مَشْكُورٌ وَتَجْرُكَ رَابِحُ

وَإِنْ أَنْسَى لَا أَنْسَى الْوَرِيطَ وَوَقْفَةً ... أُنَافِحُ فِيهَا رَوْضَهُ وَأُفَاوِحُ

مُطِلًّا عَلَى ذَاكَ الْغَدِيرِ وَقَدْ غَدَتْ ... لِإِنْسَانِ عَيْنِي مِنْ صَفَاهُ صَفَائِحُ

أَمَاؤُكَ أَمْ عَيْنِي؟ عَشِيَّةَ صَدَّقَتْ ... عُلَيَّةُ فِينَا مَا يَقُولُ الْمُكَاشِحُ[1]

لَئِنْ كُنْتَ مَلْآنًا بِدَمْعِيَ طَافِحًا ... فَإِنِيِّ سَكْرَانُ بِحُبِّكَ طَافِحُ

وَإِنْ كَانَ مَهْرِي فِي تِلَاعِكَ سَائِحًا ... فَذَاكَ غَزَالِي فِي عُبَابِكَ سَابِحُ

قِرَاحٌ غَدَا يَنْصَبُّ مِنْ فَوْقِ شَاهِقٍ ... بِمِثْلِ حُلَاهُ تُسْتَحَثُّ الْقَرَائِحُ

أَرَقُّ مِنَ الشَّوْقِ الَّذِي أَنَا كَاتِمٌ ... وَأَصْفَى مِنَ الدَّمْعِ الَّذِي أَنَا سَافِحُ

أَمَا وَهَوَى مَنْ لَا أُسَمِّيهِ إِنَّنِي ... لِعِرْضِي كَمَا قَالَ النَّصِيحُ لنَاصِحُ

أَبَعْدَ صِيَامِي وَاعْتِكَافِي وَخُلْوَتِي ... يُقَالُ فُلَانٌ ضَيِّقُ الصَّدْرِ بَائِحُ

لَبِعْتُ رَشَادِي فِيهِ بِالْغَيِّ ضُلَّةً ... وَكَمْ صَالِحٍ مِثْلِي غَدَا وَهْوَ طَالِحُ

وَأَيُّ مَقَامٍ لَيْسَ لِي فِيهِ حَاسِدٌ ... وَأَيُّ مَقَالٍ لَيْسَ لِي فِيهِ قَادِحُ

---

1) في نفح الطيب: أماؤك أم دمعي.....

أَلَا قُلْ لِفُرْسَانِ الْبَلاَغَةِ أَسْرِجُوا ... فَقَدْ جَاءَكُمْ مِنِّي الْمُكَافِي الْمُكَافِحُ

أَيَحْمُلُ ذِكْرِي عِنْدَهُمْ وَهُوَ نَابِهٌ ... وَيُغْمَطُ شَجْوِي عِنْدَهُمْ وَهُوَ شَائِحُ

بُدُورٌ إِذَا جَنَّ الظَّلاَمُ كَوَامِلٌ ... وَأُسْدٌ إِذَا لاَحَ الصَّبَاحُ كَوَالِحُ

تَرَكْتُكَ سُوقَ الْبُزِّ لَا عَنْ تَهَاوُنٍ ... وَكَيْفَ وَظَبْيِي سَانِحٌ فِيكَ وَسَارِحُ

وَإِنِّي وَقَلْبِي فِي وَلَائِكَ طَامِعٌ ... وَنَاظِرٌ وَهَمِّي فِي سِمَاطِكَ طَامِحٌ

أَيَا أَهْلَ وُدِّي وَالْعَشِيرُ مُؤَمَّنٌ ... أَتُقْضَى دُيُونِي أَمْ غَرِيمِيَ فَالِحُ

وَهَلْ ذَلِكَ الظَّبْيُ النَّصَاحِيُّ لِلَّذِي ... يَقْطَعُ مِنْ قَلْبِي بِعَيْنَيْهِ نَاصِحُ

كَنَيْتُ بِهَا عَنْهُ حَيَاءً وَحِشْمَةً ... وَوَجْهُ اعْتِذَارِي فِي الْقَضِيَّةِ وَاضِحُ

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

أَطَارَ فُؤَادِيَ بَرْق أَلَاحَا ... وَقَدْ ضُمَّ بَعْدُ لِوَكْرٍ جَنَاحَا[2]

كَأَنَّ تَأَلُّقَهُ فِي الدُّجَى ... حُسَامُ جَبَانٍ يَهَابُ الْكِفَاحَا

أَضَاءَ وَلِلْعَيْنِ إِغْفَاءَةٌ ... تَلَذُّ إِذَا مَا سَنَا الْفَجْرِ لَاحَا

كَمَعْنًى خَفِيٍّ بَدَا بَعْضُهُ ... وَزِيدَ بَيَانًا فَزَادَ اتِّضَاحَا

كَأَنَّ النُّجُومَ وَقَدْ غَرَّبَتْ ... نَوَاهِلُ مَاءٍ صَدَرْنَ قِمَاحَا

لَوَاغِبُ بَاتَتْ تَجِدُّ السُّرَى ... فَأَدْرَكَهَا الصُّبْحُ رَوْحَى طِلَاحَا

وَقَدْ لَبِسَ اللَّيْلُ أَسْمَالَهُ ... فَمُحَّتْ عَلَيْهِ بِلًا وانْصِيَاحَا

وَأَيْقَظَ رَوْضُ الرُّبَا زَهْرَهُ ... فَحَيَّا نَسِيمُ صَبَاهُ الصَّبَاحَا

كَأَنَّ النَّهَارَ وَقَدْ غَالَهَا ... مُبَيِّتُ مَالٍ حَوَاهُ اجْتِيَاحَا

أَتَى يَسْتَفِيضُ دُمُوعِي امْتِيَاحَا ... وَيُلْهِبُ نَارَ ضُلُوعِي اقْتِدَاحَا

فَلَمْ يَلْقَ دُجْنُ انْتِحَابِي شَحِيحًا ... وَلَمْ يَلْقَ زَنْدَ اشْتِيَاقِي شَحَاحَا

وَلَوْلَا تَوَقُّدُ نَارِ الْحَشَا ... لَأَنْفَذْتُ مَاءَ جُفُونِي امْتِيَاحَا

وَمِمَّا يُشَرِّدُ عَنِّي الْكَرَى ... هَدِيلُ حَمَامٍ إِذَا نِمْتُ صَاحَا

يَنُوحُ عَلَيَّ وَأَبْكِي لَهُ ... فَأَقْطَعُ لَيْلِي بُكًا أَوْ نِيَاحَا

أَعَيْنُ أَرِيحِي أَطَلْتُ الْأَسَى ... عَلَيْكِ وَمَا زِدْتُ إِلَّا انْتِزَاحَا

دَعِينِي أَرِدء مَاءَ دَمْعِي فَلَمْ ... أُرِدْ بَعْدَ مَائِكِ مَاءً قِرَاحَا

---

1) المنتخب النفيس: ص95/89

2) في المنتخب النفيس: فَمَا هَزَّ بَعْدُ لِوَكْرٍ جَنَاحَا

أَحِنُّ إِلَيْكِ إِذَا سِفْتُ رِيحًا ... وَ أَبْكِي عَلَيْكِ إِذَا ذُقْتُ رَاحَا

وَأَفْنَى الْتِيَاحًا إِلَيْكِ وَكَمْ ... أَشَحْتُ بِوَجْهِيَ عَنْكِ اتِّشَاحَا

وَلَوْلَا سَخَائِمُ قَوْمٍ أَبَوْا ... إِبَائِي رَكِبْتُ إِلَيْكِ الرِّيَاحَا

أَبَاحُوا حِمَايَا وَكَمْ مَرَّةٍ ... حَمَيْتُ حِمَى عِرْضِهِمْ أَنْ يُبَاحَا

وَدَافَعْتُ عَنْهُمْ بِشِعْرِي انْتِصَارًا ... فَكَانَ الْجَزَاءُ جَلَائِي الْمُتَاحَا

أَبَاعُوا وِدَادِيَ بَخْسًا فَسَلْ ... أَكَانَ سَمَاحُهُمُ بِي رَبَاحَا

وَأَغْرَوْا بِنَفْسِيَ طُلَّابَهَا ... سِرَارًا فَجَاءُوا لِقَتْلِي صُرَاحَا

وَآلُوا يَمِينًا عَلَى أَنَّ مَا ... تَوَهَّمْتُ لَمْ يَكُ إِلَّا مِزَاحَا

فَشَاوَرْتُ نَفْسِيَ فِي ذَا فَمَا ... رَأَتْ لِي بِغَيْرِ الْفَلَاةِ فَلَاحَا

فَبِتُّ أُنَاغِي نُجُومَ الدُّجَى ... نَجَاءً فَلَمْ أَلْقَ إِلَّا نَجَاحَا

أَجُوبُ الدَّيَاجِيرَ وَحْدِي وَ لَا ... مُؤَانِسَ إِلَّا الْقَطَا وَالسِّرَاحَا

وَ إِلَّا الثَّعَالِبَ تَحْتَسُّ فِي ... مَبِيتِي فَتَمْلَأُ سَمْعِي ضُبَاحَا

أَجُوزُ الْأَفَاحِيصَ فَيْحًا قِفَارَا ... وَ أَعْرُو الْأَدَاحِيَ غُبْرًا فِسضاحَا

فَأُعْيِي شَوَارِدَ هَذِي عَدَاءً ... وَأَعْلُو لَوَاغِيَ تِلْكَ صِيَاحَا

وَجَوَّابُ بَدْوٍ إِذَا اسْتُنْبِحُوا ... أَجَابُوا عُوَاءً وَأَمَّوُا النُّبَاحَا

يَرَوْنَ قِتَالِيَ فِي الْحِجْرِ حِلًّا ... وَإِذْهَابُ نَفْسِيَ فِيهِ مُبَاحَا

قَصَدْتُ سَنَاهُمْ فَلَمْ أُخْطِهِمْ ... أَعَاجِمُ شُوسِ الْعُيُونِ قِبَاحَا

فَسَلْ كَيْفَ كَانَ خَلَاصِيَ مِنْ ... أَسَارُهُمُ أَسْرِيَ أَمْ سَرَاحَا

وَلَا مِثْلَ بَيْتٍ تَيَمَّمْتُهُ ... فَلَمْ أَلْفَ إِلَّا الْغِنَا وَ السَّمَاحَا

عِيَابًا مِلَاءً وَنِيبًا سِمَانًا ... وَغِيدًا خِذَالًا وَعُودًا أَقَاحَا

وَإِلَّا أَعَارِيبَ شُمَّ الْأُنُوفِ ... كِرَامَ الْجُدُودِ فِصَاحًا صِبَاحَا

وَ إِلَّا يَعَافِيرَ سُودَ الْعُيُونِ ... يَرَيْنَ فَسَادَ الْمُحِبِّ صَلَاحَا

يُرَدِّدْنَ فِينَا لِحَاظًا مِرَاضًا ... يُمَرِّضْنَ مِنَّا الْقُلُوبَ الصِّحَاحَا

وَتَحْتَ الْوِجَاحِ طَلَا رَبْرَبٍ ... لَوَ انَّ الْقِيَانَا رَفَعْنَ الْوِجَاحَا

أَرَانِي مَحَاسِنَ مِنْهُ فَلَمْ ... أُطِقْ عَنْ حِمَاهُ بِقَلْبِي بَرَاحَا

مُحَيَّا وَسِيمًا وَ فَرْعًا أَثِيثًا ... وَقَدًّا قَوِيمًا وَرِدْفًا رَدَاحَا

وَأَبْدَى لِعَيْنِي بَدَائِعَ لَمْ ... يَدَعْ لِيَ عَقْلًا بِهَا حِينَ رَاحَا

إِذَا لَمْ يُرِدْ غَيْرَ سَفْكِ دَمِي ... فَحَلٌّ وَبَلٌّ لَهُ مَا اسْتَبَاحَا

وَمَا زِلْتُ سَمْحًا بِنَفْسِي كَذَا ... مَتَى مَا رَأَيْتُ الْوُجُوهَ الْمِلَاحَا

وَبِابْنِ رُشَيْدٍ تَعَوَّدْتُ مِنْ ... هَوَاهُ فَقَدْ زِدْتُ فِيهِ افْتِضَاحَا

وَقَدْ ضَاقَ صَدْرِيَ عَنْ كَتْمِهِ ... وَأَوْدَعْتُهُ جَفْنَ عَيْنِي فَبَاحَا

وَبِابْنِ رُشَيْدٍ تَعَوَّذْتُ مِنْ ... خُطُوبٍ أَجَلْنَ عَلَيَّ الْقِدَاحَا

أَلَحَّ الزَّمَانُ بِأَحْدَاثِهِ ... فَأَلْقَيْتُ طَوْعًا إِلَيْهِ السِّلَاحَا

أَعَادَ شَبَابِي مَشِيبًا كَمَا ... سَمِعْتَ وَصَيَّرَ نُسْكِي طَلَاحَا

وَفَرَّقَ بَيْنِي وَبَيْنَ الْأُهَيْلِ ... وَلَمْ يَرَ ذَا عَلَيْهِ جُنَاحَا[1]

أَخِي وَسَمِيِّي أَصِخْ مُسْعِدًا ... لِشَجْوِ حَزِينٍ إِلَيْكَ اسْتَرَاحَا

فَقَدْ جَبَّ ظَهْرِي عَلَى ضَعْفِهِ ... كُدَامًا وَ أَدْهَى شَوَاتِي نِطَاحَا

وَطَوَّحَ بِي عَنْ تِلِمْسَانَ مَا ... ظَنَنْتُ فِرَاقِي لَهَا أَنْ يُتَاحَا

وَأَعْجَلَ سَيْرِيَ عَنْهُ وَلَمْ ... يَدَعْنِي أُوَدِّعُ تِلْكَ الْبِطَاحَا

نَأَى بِصَدِيقِكَ عَنْ رَبْعِهِ ... فَكَانَ لَهُ النَّأْيُ مَوْتًا صَرَاحَا

وَكَانَ عَزِيزًا عَلَى قَوْمِهِ ... إِذَا هَاجَ خَاضُوا إِلَيْهِ الرِّمَاحَا

فَهَاهُوَ إِنْ قَالَ لَمْ يُلْتَفَتْ ... إِلَيْهِ امْتِهَانًا لَهُ وَ اطِّرَاحَا

عَجِبْتُ لِدَهْرِيَ هَذَا وَمَا ... أُلَاقِي مَسَاءً بِهِ وَالصَّبَاحَا

لَقَدْ هَدَّ مِنِّي رُكْنًا شَدِيدًا ... وَذَلَّلَ مِنِّي حَيَاءً لِقَاحَا

وُقِيتُ الرَّدَى مِنْ أَخٍ مُخْلِصٍ ... لَوِ اسْطَعْتُ طِرْتُ إِلَيْهِ ارْتِيَاحَا

وَإِنِّي عَلَى فَيْحِ مَا بَيْنَنَا ... لَأَتْبَعُ ذَاكَ الشَّذَا حَيْثُ فَاحَا

أَحِنُّ إِلَيْهِ حَنِينَ الْفُحُولِ ... وَنَوْحِ الْحَمَامِ إِذَا هُوَ نَاحَا

وَأَسْأَلُ عَنْهُ هُبُوبَ النَّسِيمِ ... وَ خَفْقِ الْوَمِيضِ إِذَا مَا أَلَاحَا

وَإِن شِئْتَ عِرْفَانَ حَالِي وَمَا ... يُعَانِيهِ جِسْمِي ضَنًى أَوْ صَحَاحَا

فَقَلْبٌ يَذُوبُ إِلَيْكَ اشْتِيَاقًا ... وَصَدْرٌ يُفَاحُ إِلَيْكَ انْشِرَاحَا

وَغَرْسُ وِدَادٍ أَصَابَ فَضَاءً ... نَدِيًّا وَصَادَفَ أَرْضًا بَرَاحَا

كَرَاسِخِ مَجْدٍ تَأَثَّلْتَهُ ... فَلَمْ تَخْشَ بَعْدُ عَلَيْهِ امْتِصَاحَا

---

[1] في المنتخب النفيس: وَلَمْ يَرَ فِي ذَا عَلَيْهِ جُنَاحَا ، وهو الأصح عروضيا

وَعَلْيَاءَ بُوِّئْتَهَا لَوْ بَغَى سُمُوًّا إِلَيْهَا السِّمَاكُ لَطَاحَا
مَكَارِمُ جَمَّعْتَ أَفْذَاذَهَا فَكَانَتْ لِعَطْفِ عُلَاكَ وَشَاحَا
وَدَرْسُ عُلُومٍ تَهِيمُ بِهَا عَمَرْتَ الْغُدُوَّ بِهَا وَالرَّوَاحَا
نَشَأْتَ عَنِ الْخَيْرِ وَاعْتَدْتَهُ فَلَمْ تَدْرِ إِلَّا التُّقَى وَ الصَّلَاحَا
وَقُمْتَ لَهَا أَيُّمَا رِحْلَةٍ كَسَحْتَ الْمَعَارِفَ فِيهَا اكْتِسَاحَا
فَمَا إِنْ جَلِيسٍ إِذَا قُلْتَ قَالَ أَوِ إِنَّ الْخَطِيبَ إِذَا لُحْتَ لَاحَا
وَلَوْ لَمْ تَحُجَّ بِهَا مَكَّةَ لَحَجَّ الْمَلَائِكُ عَنْكَ صُرَاحَا
وَأَمَّا أَنَا بَعْدَ نَهْيِ النُّهَى فَمَا زَادَنِي الطَّبْعُ إِلَّا جِمَاحَا
أُدِيرُ كُؤُوسَ هَوَايَ اغْتِبَاقًا وَأَشْرَبُ مَاءَ دُمُوعِي اصْطِبَاحَا
فَبَرِّدْ جَوَايَ بِرَدِّ جَوَابٍ تُوَبِّخُ فِيهِ مَشْيَ الْوُقَاحَا
وَهُنَّ بُنَيَّاتُ فِكْرِي وَقَدْ أَتَيْنَكَ فَاخْفَضْ لَهُنَّ الْجَنَاحَا

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

تِلِمْسَانُ لَوْ أَنَّ الزَّمَانَ بِهَا يَسْخُو مُنَى النَّفْسِ لَا دَارُ السَّلَامِ وَ لَا الْكَرْخُ
وَدَارِى بِهَا الْأُولَى الَّتِي حِيلَ دُونَهَا مَثَارُ الْأَسَى لَوْ أَمْكَنَ الْخِنِقَ اللَّبْخُ
وَعَهْدِي بِهَا وَالْعُمْرُ فِي عُنْفُوَانِهِ وَ مَاءُ شَبَابِي لَا أَجِينٌ وَ لَا مَطْخُ
قَرَارَةُ تِهْيَامٍ وَمَغْنَى صَبَابَةٍ وَ مَعْهَدُ أُنْسٍ لَا يَلَذُّ بِهِ لَطْخُ
إِذَا الدَّهْرُ مَثْنِيُّ الْعِنَانِ مُنَهْنَهٌ وَلَا رَدْعٌ يُثْنِي مِنْ عِنَانٍ وَلَا رَدْخُ
لَيَالِي لَا أُصْغِي إِلَى عَذْلِ عَاذِلٍ كَأَنَّ وُقُوعَ الْعَذْلِ فِي أُذُنِي صَمْخ
مَعَاهِدُ أُنْسٍ عُطِّلَتْ فَكَأَنَّهَا ظَوَاهِرُ أَلْفَاظٍ تَعَمَّدَهَا النَّسْخُ
وَأَرْبُعُ أُلَّافٍ عَفَا بَعْضُ آيِهَا كَمَا كَانَ يَعْرُو بَعْضَ أَلْوَاحِنَا اللَّطْخُ
فَمَنْ يَكُ سَكْرَانًا مِنَ الْوَجْدِ مَرَّةً فَإِنِّي بِهَا طُولَ دَهْرِي لَمُلْتَخُّ
وَمَنْ يَقْتَدِحْ زَنْدًا لِمَوْقِدِ جَذْوَةٍ فَزَنْدُ اشْتِيَاقِي لَا عَفَارٌ وَلَا مَطْخُ
أَأَنْسَى وُقُوفِي لَاهِيًا فِي عِرَاصِهَا وَ لَا شَاغِلَ إِلَّا التَّوَدُّعُ وَالسَّبْخُ
وَ إِلَّا اخْتِيَالِي مَاشِيًا فِي سِمَاطِهَا رَخِيًا كَمَا يَمْشِي بِطُرَّتِهِ الرُّخُّ
وَ إِلَّا فَعَدْوِي مِثْلَمَا يَنْفِرُ الطَّلَا وَلِيدًا وَ حَجْلِي مِثْلَمَا يَنْهَضُ الْفَرْخُ

---

(1) المنتخب النفيس: ص96/106

كَأَنِّي فِيهَا أَرْدَشِيرُ بْنُ بَابِكٍ ... وَ لَا مُلْكَ لِي إِلَّا الشَّبِيبَةُ وَ الشَّرْخُ

وإِخْوَانُ صِدْقٍ مِنْ لِدَاتِي كَأَنَّهُمْ ... جَآذِرُ رَمْلٍ لَا عِجَافٌ وَلَا بُزْخُ

وُعَاةٌ لِمَا يُلْقَى إِلَيْهِمْ مِنَ الْهُدَى ... وَ عَنْ كُلِّ فَحْشَاءَ وَ مُنْكَرَةٍ صُلْخُ

هُمُ الْقَوْمُ كُلُّ الْقَوْمِ سِيَّانِ فِي الْعُلَا ... شَبَابُهُمُ الْفُرْغَانُ وَالشِّيبَةُ السُّلْخُ

مَضَوْا وَمَضَى ذَاكَ الزَّمانُ وَأُنْسُهُ ... وَمَرَّ الصِّبَا وَالْمَالُ وَالْأَهْلُ وَالْبَذْخُ

كَأَنْ لَمْ يَكُنْ يَوْمًا لِأَقْلَامِهِمْ بِهَا ... صَرِيرٌ وَلَمْ يُسْمَعْ لِأَكْعُبِهِمْ جَبْخُ

وَلَمْ يَكُ فِي أَدْوَاحِهَا مِنْ ثَنَائِهِمْ ... شَمِيمٌ وَلَا فِي الْقَضْبِ مِنْ لِينِهِمْ مَلْخُ

وَلَا فِي مُحَيَّا الشَّمْسِ مِنْ هَدْيِهِمْ سَنًا ... وَلَا فِي جَبِينِ الْبَدْرِ مِنْ طِيبِهِمْ ضَمْخُ

سَعَيْتُمْ بَنِي يَعْمُورَ فِي شَتِّ شَمْلِنَا ... فَمَا تَجْرُكُمْ رِبْحٌ وَ لَا عَيْشُنَا رَبْخُ

دُعِيتُمْ إِلَى مَا يُرْجَى مِنْ صَلَاحِكُمْ ... فَرَدَّكُمْ عَنْهُ التَّعَجْرُفُ وَ الْجَمْخُ

تَعَالَيْتُمُو عُجْبًا فَطَمَّ عَلَيْكُمُ ... عُبَابٌ لَهُ فِي رَأْسِ عَلْيَائِكُمْ جَلْخُ

وَأَوْغَلْتُمُو فِي الْعُجْبِ حَتَّى هَلَكْتُمُ ... جِمَاحَ غُوَاةٍ لَا يُنَهْنِهُهُمْ قَفْخُ

كَفَاكُمْ بِهَا سِجْنًا طَوِيلًا، وَإِنْ يَكُنْ ... هَلَاكٌ لَكُمْ فِيهَا فَهِيَ لَكُمْ فَخُّ

فَكَمْ فِئَةٍ مِنَّا ظَفِرْتُمْ بِنَيْلِهَا ... بِأَبْشَارِهَا مِنْ حُجْنِ أَظْفَارِكُمْ بَرْخُ

كَأَنَّكُمْ مِنْ خَلْفِهَا وَ أَمَامِهَا ... أُسُودُ غِيَاضٍ وَهِيَ مَا بَيْنَكُمْ أَرْخُ

فَلِلسُّوقِ مِنْهَا الْقَيْدُ إِنْ هِيَ أَغْرَبَتْ ... وَلِلْهَامِ إِنْ لَمْ تُعْطَ مَا رَعَتِ النَّقْخُ

كَأَنْ تَحْتَهَا مِنْ شِدَّةِ الْقَلَقِ الْقَطَا ... وَمِنْ فَوْقِهَا مِنْ شِدَّةِ الْفَزَعِ الْفَتْخُ

وَأَقْرَبُ مَا تَهْذِي بِهِ الْهُلْكُ وَالتَّوَى ... وَ أَيْسَرُ مَا تَشْكُو بِهِ الذُّلُّ وَ الْفَنْخُ

فَمَاذَا عَسَى نَرْجُوهُ مِنْ لَمِّ شَعْثِهَا ... وَقَدْ خرَّ مِنْهَا الْفَرْعُ وَاقْتُلِعَ الشَّلْخُ

وَمَا يَطْمَعُ الرَّاجُونَ فِي حِفْظِ آيِهَا ... وَقَدء عَصَفَتْ فِيهَا رِيَاحُهُمُ النَّبْخُ

زَعَانِفُ أَنْكَالٌ لِئَامٌ عَنَاكِلٌ ... مَتَى قَبَضُوا أَكُفًا عَلَى إِثْرِهِ طَخُّوا

وَلَمَّا اسْتَقَلُّوا مِنْ مَهَاوِي ضَلَالِهِمْ ... وَأَمُّوا إِلَى أَعْلَامِ رُشْدِهِمْ زَحّوُا

دَعَاهُمْ أَبُو يَعْقُوبَ لِلشَّرَفِ الَّذِي ... يَذِلُّ لَهُ رَضْوَى وَ يَعْنُو لَهُ دَمْخُ

فَلَمْ يَسْتَجِيبُوا فَذَاقُوا وَبَالَهُمْ ... وَ مَا لِامْرِئٍ عَنْ أَمْرِ خَالِقِهِ نَخُّ

وَمَا زِلْتُ أَدْعُو لِلْخُرُوجِ عَلَيْهِمُ ... وَ قَدْ يَسْمَعُ الصُّمُّ الدُّعَاءَ إِذَا أَصْخُو

وَأَبْذُلُ فِي اسْتِئْصَالِهِمْ جَهْدَ طَاقَتِي ... وَمَا لِظَنَابِيبِ ابْنِ سَابِحَةٍ قَفْخُ

تَرَكْتُ لِمِينَا سَبْتَةٍ كُلَّ نُجْعَةٍ ... كَمَا تَرَكَتْ لِلْمُعِزِّ أَهْضَامُهَا شَمْخُ

وَآلَيْتُ أَنْ لَا أَرْتَوِي غَيْرَ مَائِهَا ... وَ لَوْ حَلَّ لِي فِي غَيْرِهِ الْمَنُّ وَالْمَذْخُ

وَأَلَّا أَحُطَّ- الدَّهْرَ- إِلَّا بِعُقْرِهَا ... وَلَوْ بَوَّأَتْنِي دَارَ إِمْرَتِهَا بَلْخُ

فَكَمْ نَفَعَتْ مِنْ غُلَّةٍ تِلءكُمُ الْأَضَى ... وَكَمْ أَبْرَأَتْ مِنْ عِلَّةٍ تِلْكُمُ اللَّبْخُ

وَحَسْبِي مِنْهَا عَدْلُهَا وَاعْتِدَالُهَا ... وَأَبْحُرُهَا الْعُظْمَى وَ أَرْيَافُهَا النَّفْخُ

وَأَمْلَاكُهَا الصِّيدُ الْمَقَاوِلَةُ الْأُلَى ... لِعِزِّهِمْ تَعْنُو الطَّرَاخِنَةُ الْبُلْخُ

كَوَاكِبُ هَدْيٍ فِي سَمَاءِ رِئَاسَةٍ ... تُضِيءُ فَمَا يَدْجُو ضَلَالٌ وَ لَا يَطْخُو

ثَوَاقِبُ أَنْوَارٍ تَرَى كُلَّ غَامِضٍ ... إِذَا النَّاسُ فِي طَخْيَاءِ غَيِّهِمُ الْتَخُوا

وَرَوْضَاتُ آدَابٍ إِذَا مَا تأَرَّجَتْ ... تَضَاءَلَ فِي أَفْيَاءِ أَفْنَانِهَا الرَّمْخُ

مَجَامِرُ نِدٍّ فِي حَدَائِقَ نَرْجَسٍ ... تَنِمُّ وَلَا لَفْحٌ يُصِيبُ وَلَا دَخُّ

وَ أَبْحُرُ عِلْمٍ لَاحِيَاضُ رِوَايَةٍ ... فَيَكْبُرُ مِنْهَا النَّضْحُ أَوْ يَعْظُمُ النَّضْخُ

بَنُو الْعَرْفِيِينَ الْأُولَى مِنْ صُدُورِهِمْ ... وَأَيْدِيهِمْ تُمْلَأُ الْقَرَاطِيسُ وَ الطُّرْخُ

إِذَا مَا فَتًى مِنْهُمْ تَصَدَّى لِغَايَةٍ ... تَأَخَّرَ مَنْ يَنْحُو وَ أَقْصَرَ مَنْ يَنْخُو

رِئَاسَةُ أَخْيَارٍ وَمُلْكُ أَفَاضِلٍ ... كِرَامٌ لَهُمْ فِي كُلِّ صَالِحَةٍ رَضْخُ

إِذَا مَا بَدَا مِنَّا جَفَاءً تَعَطَّفُوا ... عَلَيْنَا وَإِنْ حَلَّتْ بِنَا شِدَّةٌ رَخُّوا

نَزُورُهُمْ حُذًا نِحَافًا فَنَنْثَنِي ... وَ أَجْمَالُنَا دُلْحٌ وَ أَبْدَانُنَا دُلْخُ

يُرَبُّونَنَا بِالْعِلْمِ وَالْحِلْمِ وَالنُّهَا ... فَمَا خَرْجُنَا بُزٌّ وَلَا حَدُّنَا بَرْخُ

وَمَا الزُّهْدُ فِي أَمْلَاكِ لَخْمٍ وَلَا التُّقَى ... بِبِدْعٍ ، وَ لِلدُّنْيَا لُزُوقٌ بِمَنْ يَرْخُو

وَإِلَّا فَفِي رَبِّ الْخَوَرْنَقِ غُنْيَةٌ ... فَمَا يَوْمُهُ سِرٌّ وَ لَا صَيْتُهُ رَضْخُ

تَطَلَّعَ يَوْمًا وَالسَّرِيرُ إِمَامُهُ[1] ... وَقَدْ نَالَ مِنْهُ الْعُجْبُ مَا شَاءَ وَ الْجَفْخُ

وَعَنَّ لَهُ مِنْ شِيَعَةِ الْحَقِّ قَائِمٌ ... بِحُجَّةِ صِدْقٍ لَا بَعَامٌ وَلَا وَشْخُ

فَأَصْبَحَ يَجْتَابُ الْمُسُوحَ زَهَادَةً ... وَ قَدْ كَانَ يُؤْذِي بَطْنَ أَخْمَصِهِ النَّخُّ

وَفِي وَاحِدِ الدُّنْيَا أَبِي حَاتِمٍ لَنَا ... دَوَاءٌ وَلَكِنْ مَا لِأَدْوَائِنَا نَتْخُ

تَخَلَّى عَنِ الدُّنْيَا تَخَلِّيَ عَارِفٍ ... يَرَى أَنَّهَا فِي ثَوْبِ نَخْوَتِهِ لَتْخُ

وَأَعْرَضَ عَنْهَا مُسْتَهِينًا لِقَدْرِهَا ... فَلَمْ يُثْنِهِ عَنْهَا اجْتِذَابٌ وَ لَا مَصْخُ

فَكَانَ لَهُ مِنْ قَلْبِهَا الْحُبُّ وَالْهَوَى ... وَكَانَ لَهَا مِنْ كَفِّهِ الطَّرْحُ وَالطَّخُّ

---

1) في نفح الطيب: وَالسَّدِيرُ أَمَامَهُ

وَمَا مُعْرِضٌ عَنْهَا وَهِيَ فِي طِلَابِهِ كَمَنْ فِي يَدَيْهِ مِنْ مُعَانَاتِهَا نَبْخُ
وَلَا مُدْرِكٌ مَا شَاءَ مِنْ شَهَوَاتِهَا كَمَنْ حَظُّهُ مِنْهَا التَّبَجُّحُ وَ النَّجْخُ[1]
وَلَكِنَّنَا نَعْمَى مِرَارًا عَنِ الْهُدَى وَ نُصْبِحُ حَتَّى مَا لِآذَانِنَا صَمْخُ[2]
وَمَا لِامْرِئٍ عَمَّا قَضَى اللهُ مَهْرَبٌ وَ لَا لِقَضَاءِ اللهِ نَقْضٌ وَ لَا فَسْخُ
أَبَا طَالِبٍ لَمْ تَبْقَ شِيمَةُ سُؤْدَدٍ يُسَادُ بِهَا إِلَّا وَأَنْتَ لَهَا سِنْخُ
تَسَوَّغْتَ أَبْنَاءَ الزَّمَانِ أَيَادِيًا لِدِرَّتِهَا فِي كُلِّ سَامِعَةٍ شَخُّ
وَأَجْرَيْتَهَا فِيهِمْ عَوَائِدُ سُؤْدَدٍ فَمَا لَهُمْ كَسْبٌ سِوَاهَا وَ لَا نَخُّ
غَدَّتْهُمْ غَوَادِيهَا فَهِيَ فِي عُرُوقِهِمْ دِمَاءٌ وَفِي أَعْمَاقِ أَعْظُمِهِمْ مُخُّ
وَ عَمَّتْهُمْ حَزْنًا وَسَهْلًا فَأَصْبَحُوا وَ مَرْعَاهُمْ وَرْخٌ وَ مُرْعِيهِمْ وَخْخُ
بَنِي الْعَزْفِيِينَ ابْلُغُوا مَا أَرَدْتُمُ فَمَا دُونَ مَا تَبْغُونَ وَحْلٌ وَلَا زَلْخُ
وَ لَا تَقْعُدُوا عَمَّنْ أَرَادَ سِجَالَكُمْ فَمَا غَرْبُكُمْ جَفٌّ وَلَا غَرْفُكُمْ وَضْخُ
وَخَلُّوا وَرَاءً كُلَّ طَالِبِ غَايَةٍ وَتِيهُوا عَلَى مَنْ رَامَ شَأْوَكُمْ وَانْخُوا
وَلَا تَذَرُوا الْجَوْزَاءَ تَعْلُو عَلَيْكُمُ فَفِي رَأْسِهَا مِنْ وَطْءِ أَسْلَافِكُمْ شَدْخُ
لِأَفْوَاهِ أَعْدَائِي وَأَعْيُنِ حُسَّدِي إِذَا جُلِّيَتْ خَائِيَتِي الْفَضُّ وَالْفَضْخُ
دَعُوهَا تَهَادَى فِي مُلَاءَةِ حُسْنِهَا فَفِي نَفْسِهَا مِنْ مَدْحِ أَمْلَاكِهَا مَدْخُ
يَمَانِيَّةٌ زَارَتْ يَمَانِينَ فَأَنْثَنَتْ[3] وَقَدْ جَدَّ فِيهَا الزَّهْوُ وَاسْتُحْكِمَ الزَّمْخُ

وقال في ذكر شبابه ومشيبه [الكامل][4]

إِنْ كُنتَ تَجْهَلُ أَنَّنِي لَا أَرْقُدُ فَاسْأَلْ يُخَبِّرْكَ السُّهَا وَالْفَرْقَدُ
وَ إِنِ اتَّهَمْتَهُمَا لِبَعْضِ تَشَابُهٍ بَيْنِي وَبَيْنَهُمَا فَطَيْفُكَ يَشْهَدُ
وَ لَقَدْ أَبِيتُ اللَّيْلَ لَاأَدْرِي بِهِ سَهِرًا كَمَا بَاتَ السَّلِيمُ الْأَرْمَدُ
أَرْعَى كَوَاكِبَهُ وَأَرْقُدُ صُبْحَهُ وَالصُّبْحُ أَنْأَى مِنْ هَوَايَ وَأَبْعَدُ
فَرْدًا أُكَابِدُ لَوْعَتِي وَظَلَامَهُ حَتَّى يَقُومَ لِوِرْدِهِ الْمُتَهَجِّدُ
بَانَ الْخَلِيطُ وَبَانَ قَلْبِي إِثْرَهُ سَحَرًا كَمَا زَعَمَ الْغُرَابُ الْأَسْوَدُ

---

1) في نفح الطيب: ... كَمَنْ حَظُّهُ التَّمَجُّعُ وَالنَّجْخُ ، ولتمجّع: أكل التمر اليابس تقشّفا

2) في نفح الطيب: ... وَنَصْلُجُ حَتَّى مَا لِآذَانِنَا صَمْخُ

3) هكذا وردت في المنتخب النفيس ، وفي نفح الطيب: فانثنت ، بهمزة الوصل.

4) المنتخب النفيس: ص107/108

وَتَبَايَنَتْ أَغْرَاضُناَ وَجُسُومُنَا ... فَالْجِسْمُ يُتْهِمُ وَ الْعَزِيمَةُ تَنْجِدُ

وَ كَذَاكَ مَا صَحْبِي الَّذِينَ أَلِفْتُهُمْ ... إِلَّا سُرَايَ وَعَزْمَتِي وَالْفَرْقَدُ

وَنَهَضْتُ لَوْ وَافَى نُهُوضِي قُوَّةً ... مِنِّي وَسَاعَدَنِي الشَّبَابُ الْمُسْعِدُ

لَاتَعْجَبَنَّ لِعَزْمَتِي وَ تَثَبُّطِي ... فَالشَّوْقُ يُنْهِضُ وَالزَّمَانَةُ تُقْعِدُ

أَوْدَى صِبَايَ وَغَاضَ مَاءُ مَعِينِهِ ... وَذَوَى قَضِيبُ قَوَامِيَ الْمُتَأَوِّدُ

وَأَتَى الْمَشِيبُ يَزُورُنِي مُتَفَقِّدًا ... وَالشَّيْبُ أَبْغَضُ زَائِرٍ يَتَفَقَّدُ

وَلَّى الشَّبَابُ وَشَرْخُهُ لَمْ يَبْقَ لِي ... بَعْدَ الشَّبَابِ وَشَرْخِهِ مَا أَفْقِدُ

خَلَّتْ سَوَادِي رَبْدَةُ الشَّعْرِ الَّتِي ... حَلَّتْ كَمَا خَلَّى لَبِيدًا أَرْبَدُ

وَتَكَاءَدَتْنِي رَيْثَةٌ لَمْ أَدْرِهَا ... فِي نَهْضَتِي ، وَلِكُلِّ شَيْءٍ مَوْعِدُ

ومن شعره في الغزل: [الكامل][1]

نَظَرَتْ إِلَيْكَ بِمِثْلِ عَيْنَيْ جُؤْذُرِ ... وَتَبَسَّمَتْ عَنْ مِثْلِ سِمْطَيْ جَوْهَرِ

عَنْ نَاصِعٍ كَالدُّرِّ أَوْ كَالْبَرْقِ أَوْ ... كَالطَّلْعِ أَوْ كَالْأُقْحُوَانِ مُؤَشِّرِ

تَجْرِي عَلَيْهِ مِنْ لَمَاهَا نَطْفَةٌ ... بَلْ خَمْرَةٌ لَكِنَّهَا لَمْ تُعْصَرِ

لَوْ لَمْ يَكُنْ خَمْرًا سُلَافًا رِيقُهَا ... تُزْرِي وَتَلْعَبُ بِالنُّهَى لَمْ تُخْطَرِ

وَكَذَاكَ سَاجِيَ طَرْفِهضا لَوْ لَمْ يَكُنْ ... فِيهِ مُهَنَّدُ لَحْظِهَا لَمْ يُحْذَرِ

لَوْ عُجْتَ طَرْفَكَ فِيَ حَدِيقَةِ خَدِّهَا ... وَأَمِنْتَ سَطْوَةَ صُدْغِهَا الْمُتَجَبِّرِ

لَرَتَعْتَ فِي ذَاكَ الْحِمَى فِي جَنَّةٍ ... وَكَرَعْتَ مِنْ ذَاكَ اللَّمَى فِي كَوْثَرِ

طَرَقَتْكَ وَهْنًا وَالنُّجُومُ كَأَنَّهَا ... حَصْبَاءُ دُرٍّ فِي بِسَاطٍ أَخْضَرِ

وَالرَّكْبُ بَيْنَ مُصَعَّدٍ وَمُصَوَّبٍ ... وَالنُّومُ بَيْنَ مُسَكَّنٍ وَمُنَفِّرِ

بَيْضَا إِذَا اعْتَكَرَتْ ذَوَائِبُ شَعْرِهَا ... سَفَرَتْ فَأَزْرَتْ بِالصَّبَاحِ الْمُسْفِرِ

سَرَحَتْ غَلَائِلُهَا فَقُلْتُ سَبِيكَةٌ ... مِنْ فِضَّةٍ أَوْ دُمْيَةٌ مِنْ مَرْمَرِ

مَنَحَتْكَ مَا مَنَعَتْكَ يَقْظَانًا فَلَمْ ... تُخْلِفْ مَوَاعِدَهَا وَلَمْ تَتَغَيَّرِ

وَ كَأَنَّمَا خَافَتْ بُغَاةَ وُشَاتِهَا ... فَأَتَتْكَ مِنْ أَرْدَافِهَا فِي عَسْكَرِ

وَ بِجِزْعِ ذَاكَ الْمُنْحَنَى إِدْمَانَةٌ ... تَعْطُو فَتَسْطُو بِالْهِزَبْرِ الْقَسْوَرِ

وَتَحِيَّةٍ جَاءَتْكَ فِي طَيِّ الصَّبَا ... أَذْكَى وَأَعْطَرَ مِنْ شَمِيمِ الْعَنْبَرِ

---

(1) بغية الرواد: ص111/112.

جَرَّتْ عَلَى وَادِيكَ فَضْلَ رِدَائِهَا فَعَرَفْتَ فِيهَا عَرْفَ ذَاكَ الْإِذْخِرِ
هَاجَتْ بَلَابِلُ نَازِحٍ عَنْ إِلْفِهِ مُتَشَوِّقٍ ذَاكِي الْحَشَا مُتَسَعِّرِ
وَإِذَا نَسَيْتِ لَيَالِيَ الْعَهْدِ الَّتِي سَلَفَتْ لَنَا فَتَذَكَّرِيهَا تَذْكُرِي
رُحْنَا نُغَنِّيهَا وَنَرْشُفُ ثَغْرَهَا وَالشَّمْسُ تَنْظُرُ مِثْلَ عَيْنِ الْأَخْزَرِ
وَالرَّوْضُ بَيْنَ مُفَضَّضٍ وَمُعَسْجَدٍ وَالْجَوُّ بَيْنَ مُمَسَّكٍ وَمُعَطَّرِ

ومن شعره قوله [الطويل] :[1]

تُرَاجِعُ مِنْ دُنْيَاكَ مَا أَنْت تَارِكُ وَتَسْأَلُهَا الْعُتْبَى وَهَاهِيَ فَارِكُ
تُؤَمِّلُ بَعْدَ التَّرْكِ رَجْعَ وِدَادِهَا وَشَرُّ وِدَادٍ مَا تُوَدُّ التَّرَائِكُ
حَلَا لَكَ مِنْها مَا حَلَا لَكَ فِي الصِّبَا فَأَنْتَ عَلَى حَلْوَائِهِ مُتَهَالِكُ
تَظَاهَرُ بِالسُّلْوَانِ عَنْهَا تَجَمُّلًا فَقَلْبُكَ مَحْزُونٌ وَثَغْرُكَ ضَاحِكُ
تَنَزَّهْتُ عَنْهَا نَخْوَةً لَا زَهَادَةً وَشَعْرُ عَذَارِي أَسْوَدُ اللَّوْنِ حَالِكُ
لَيَالِي تُغْرِي بِي وَإِنْ هِيَ أَعْرَضَتْ زَنَانِبُ مِنْ ضَوَاتِهَا وَعَوَاتَكُ
غُصُوْن قُدُودٍ فِي قِحَافِ رَوَادِفٍ تَمَايَلُ مِنْ ثِقْلٍ بَيْنَ الْأَرَائِكِ[2]
تُطاعِنُنِي مِنْهُنَّ فِي كُلِّ مَلْعَبٍ ثُدِيٌّ كَأَسْنَانِ الرِّمَاحِ فَوَاتِكُ
وَكَمْ كِلَّةٍ فِيهَا هَتَكْتُ وَدُونَهَا صُدُورُ العَوَالِي وَالسُّيُوفُ البْوَاتِكُ
وَلَا خِدْنَ إِلَّا مَا أَعَدْتُ رَدِينَهُ لِطَالِبِهَا أَوْ مَا تَحَيَّرَ هَالِكُ
تُضِلُّ فُؤَادَ الْمَرْءِ عَنْ قَصْدِ رُشْدِهِ فَوَاتِرُ أَلْحَاظٍ لِلظُّبَا الْفَوَاتِكُ
وَفِي كُلِّ سِنٍ لِابْنِ آدَمَ إِنْ تَطلْ سِنُوهُ طِبَاعٌ جَمَّةٌ وَعَوَانِكُ
وَإِلَّا فَمَالِي بَعْدَمَا شَابَ مَفْرِقِي وَأَعْجَزَ رَأْيِي عَجْزُهُنَّ الرَّكَارِكُ
أَجُوبُ إِلَيْهَا كُلَّ بَيْدَاءَ مُمْلِقٍ تُرَافِقُنِي فِيهَا الرِّحَالُ الْحَوَاتِكُ
نُهَازِزُ أَمْثَالَ الْجِيَادِ تَؤُودَةً غَوَارِبَ أَمْثَالَ الْهِضَابِ تَوَامِكُ
ظِمَاءٌ وَمَا غَيْرُ السَّمَاوَةِ مَوْرِدٌ وَيَنْحَى وَمَا دُونَ الصَّآةِ مَبَارِكُ
ذَوَاهِلُ عَنْ عَضِّ الرِّجَالِ ظُهُورُهَا إِذَا مَا اشْتَكَتْ عَضَّ السُّرُوجِ الْمَوَارِكُ
إِذَا مَا نَبَا عَنْ سُنْبُكِ الْأَرْضِ سُنْبُكٌ هَلَعْنَ فَلَانَتْ تَحْتَهُنَّ السَّنَابِكُ
تَقُدُّ بِنَا فِي كُلِّ قَاعٍ وَفَدْفَدٍ بَوَائِكُهَا وَالْمُنْعِيَّاتُ الدَّرَاهِكُ

---

1) الإحاطة في أخبار غرناطة: ص382/379.

2) كذا وردت في الإحاطة ، وفيه إقواء ولعل الأصل: تَمَايَلُ مِنْ ثِقْلٍ بِهِنَّ الْأَرَائِكُ

فَأَمَامَهَا رَيٌّ كَالسَّحَابِ مَوَالِعٌ ... وَ أَمَامَهَا رَكًّا كَالرِّيَاحِ بَوَاشِكُ[1]

قِلَاصٌ بِأَطْوَافِ الْجَدِيلِ بَوَالِعٌ ... وَجُرْدٌ لِأَوْسَاطِ الشَّكِيمِ عَوَالِكُ

تَرَامَى بِهَا نِيَاقُهَا كُلَّ مُرْتَمًى ... فَهُنَّ نَوَاحٍ لِلرَّدَى أَوْ هَوَالِكُ

وَكَمْ مَنْزِلٍ حَلَّيْتُهُ لِطِلَابِهَا ... تُعْفِيهِ تُعْدِي السَّافِيَاتُ السَّوَاهِكُ[2]

يَمُرُّ بِهِ زُوَّارُهُ وَعُفَاتُهُ ... وَمَا إِنْ بِهِ إِلَّا لُصُوقٌ حَبَائِكُ

وَآثَارَتُنَا تَقَادَمَ عَهْدُهُمْ ... وَهُنَّ عَلَيْهِ جَاثِيَاتٌ بَوَارِكُ

لِوَارِبِ أَفْرَاسٍ وَنُؤْيُ حَذَاةٍ[3] ... ثَلَاثُ أَثَافٍ كَالْحَمَامِ سَوَادِكُ

تَمُرُّ عَلَيْهِ نَسْمَةُ الْفَجْرِ مِثْلَمَا ... تَمُرُّ عَلَى طِيبِ الْعَرُوسِ الْمَدَاوِكُ

وَأَزْكَبَ كَالشَّهْدِ يَنْفَحُ بُرْدُهُ ... لِمَجْهُولِ حَسِيٍّ مَا لَهُ لِلدَّهْرِ مُبَانِكُ

يُطَنِّبُهَا مِنِّي غَرِيمٌ مُمَاحِكٌ ... وَيَمْطُلُنِي مِنْهَا عَدِيمٌ مُمَاعِكُ

أُحَاوِلُ مِنْهَا مَا تَعَذَّرَ فِي الصِّبَا ... وَمِنْ دُونِهِ وَقْعُ الْحِمَامِ الْمَوَاشِكُ

يُسَلِّي الْفَتَى مِنْهَا وَ إِنْ رَاقَ حُسْنُهَا ... حَسَائِفُ لَا تُحْصَى هُنَا وَمَبَارِكُ

فَمِنْهَا مَلَالٌ دَائِمٌ لَا تَمُلُّهُ ... تَزَوُّرُ إِفْكٍ عَنْ رِضَى الْحَقِّ آفِكُ

تَهَاوَنَ بِالْإِفْكِ الرِّجَالُ جَهَالَةً ... وَمَا أَهْلَكَ الْأَحْيَاءَ إِلَّا الْأَفَايِكُ

تَزِنُّ طُولَ تِسْهَادِي وَقَدْرِي تَمَلْمُلِي ... طِوَالُ اللَّيَالِي وَالنُّجُومُ النَّوَابِكُ

تُغِيرُ عَلَى الدَّهْرِ مِنْهُ جَحَافِلٌ ... كَأَنَّ مُدَوِّمَ الرَّجْمِ فِيهَا نَيَازِكُ

فَلَيْتَ الَّذِي سَوَّدْتُ فِيهَا مُعَوَّضٌ ... بِمَا بَيَّضَتْ مِنِّي دُجَاهَا الْحَوَالِكُ

أَلَا لَا تُذَكِّرْنِي تِلِمْسَانَ وَالْهَوَى ... وَمَا دَهَكَتْ مِنَّا الْخُطُوبُ الدَّوَاهِكُ

فَإِنَّ ادِّكَارَ مَا مَضَى مِنْ زَمَانِهَا ... لِجِسْمِي وَ لِلصَّبْرِ الْجَمِيلِ لَنَاهِكُ

وَ لَا تَصِفَنَّ أَمْوَاهَهَا لِي فَإِنَّهَا ... لِنِيرَانِ أَشْوَاقِي إِلَيْهَا مَحَارِكُ

وَمَنْ حَالَ عَنْ عَهْدٍ أَوْ أَخْفَرَ ذِمَّةً ... فَإِنِّي عَلَى تِلْكَ الْعُهُودِ لَرَامِكُ

سَقَى مَنْزِلِي فِيهَا وَ إِنْ مَحَّ رَسْمَهُ ... عِهَادُ الْغَوَادِي وَالدُّمُوعُ السَّوَافِكُ

وَجَادَتْ ثَرَى قَبْرٍ بِمَسْجِدِ صَالِحٍ ... رَوَاعِدُهَا وَالْمُدْمِحَاتُ الْحَوَاشِكُ

---

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

فَإِمَّا مَهَارٍ كَالسَّحَابِ مَوَالِعٌ ... وَإِمَّا مِهَارٌ كَالرِّيَاحِ بَوَاشِكٌ

(2) هكذا وردت في الإحاطة ، ولعلّ الأصوب : تُعْفِيهِ بَعْدِي السَّافِيَاتُ السَّوَاهِكُ

(3) وردت بلفظ (حذاة) في الإحاطة ، وبهذا يختل الوزن ، ولعلّ الكلمة في الأصل: (جذاذة)

وَلَا أَقْلَعَتْ عَنْ دَارِ يُونُسَ مُزْنَةٌ ... يَرْوِي صَدَاهُ قَطْرُهَا الْمُتَدَارِكُ

إِلَى أَنْ يَرُوقَ النَّاظِرِينَ رُوَاؤُهَا ... وَيُرْضِي الرَّعَاوِي نَبْتُهَا الْمُتَلَاحِكُ

وَيُصْبِحُ مِنْ حَوْلِ الْحَيَا بِعِرَاصِهَا ... زُرَاقٌ تُحَاكِي بُسْطَهَا وَدَوَانِكُ

وَلَا بَرَحَتْ مِنْهُ مَلَائِكَةُ الرِّضَى ... تُصَلِّي عَلَى ذَاكَ الصَّدَى وَ تُبَارِكُ

وَطُوبَى لِمَنْ رَوَى مَنَازِلَهُ الْحَيَا ... وَبُشْرَى لِمَنْ صَلَّتْ عَلَيْهِ الْمَلَائِكُ

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ تُقَضَّى لُبَانَتِي ... إِذَا مَا انْقَضَتْ عَشْرٌ عَلَيْهَا دَكَادِكُ

وَ هَلْ أَمْكَنَ الطَّيْفَ الْمُغِبَّ زِيَارَةٌ ... فَيَرْقُبُ أَوْ تُلْقَى إِلَيْهِ الرَّوَامِكُ

وَ هَلْ تَغْفُلُ الْأَيَّامُ عَنْهَا بِقَدْرِ مَا ... تُؤَدِّي إِلَيْهَا بِالْعِتَابِ الْحَالِكُ[1]

وَيَالَيْتَ شِعْرِي أَيُّ أَرْضٍ تُقِلُّنِي ... إِذَا كَلَّ عَنْ رَحْلِي الْجِلَالُ اللَّكَالِكُ

وَأَيُّ عَرَارٍ مِنْ صَفَاهَا يَحُثُّنِي ... إِذَا أَفْقَدَتْنِي مَسَّهَا وَالدَّكَادِكُ

إِذَا جَهِلَ النَّاسُ الزَّمَانَ فَإِنَّنِي ... بِدُونِهِمْ دُونَ الْأَنَامِ لَحَانِكُ

تَثَضبَّتْ إِذَا مَا قُمْتَ تَعْمَلُ خطْوَةً ... فَإِنَّ بِقَاعَ الْأَرْضِ طُرًّا شَوَابِكُ

وَلَا تَبْذِلَنَّ وَجْهًا لِصَاحِبِ نِعْمَةٍ ... فَمَا مِثْلُ بَذْلِ الْوَجْهِ لِلسِّتْرِ هَاتِكُ

تَجَشَّمْ إِنِ اسْطَعْتَ وَاحْذَرْ أَذَاهُمُ ... وَ لَا تَلْقَهُمْ إِلَّا وَهَرُّكَ شَائِكُ

فَكُلٌّ عَلَى مَا أَنْعَمَ اللهُ حَاسِدٌ ... وَكُلٌّ إِذَا لَمْ يَعْصِمِ اللهُ حَاسِكُ

وَ لَا تَأْسَ رِيبَةَ الزَّمَانِ فَإِنَّهُ ... بِمَنْ فَاتَ مِنَّا لَامَحَالَةَ فَاتِكُ

تَمَنَّى مُصَابَ بَرْبَرٍ وَأَعَارَهُ ... وَتَرْضَى ذَكَامِي فَارِسٌ وَالْهُنَادِكُ

بَدَرْتُ لَيْلَ الْجَوْنِ حَوْضَ لِجَاجِهَا ... وَتَعْرِفُ إِقْدَامِي عَلَيْهَا الْمَهَالِكُ

فَمَا أَذْعَنَتْ إِلَّا إِلَيَّ عِشَارُهَا ... وَ لَا أَصْفَقَتْ إِلَّا عَلَيَّ الشَّكَاشِكُ

وَلَا قَصَدَتْ إِلَّا فَنَائِي وَقُودُهَا ... وَ لَا أَمْلَتْ إِلَّا قَتَامِي الضَّرَارِكُ

بِهِ شَرُفَتْ أَذْوَاؤُهَا وَمُلُوكُهَا ... كَمَا شَرُفَتْ بِالنَّوَيْهَارِ الْبَرَامِكُ

وَلَا تَدْعُوَنْ غَيْرِي لِدَفْعِ مُلِمَّةٍ ... إِذَا مَا دَهَى مِنْ حَادِثِ الدَّهْرِ دَاهِكُ

فَمَا إِنْ لِذَاكَ الصَّوْتِ غَيْرِيَ سَامِعٌ ... وَ مَا إِنْ لِبَيْتِ الْمَجْدِ بَعْدِيَ سَامِكُ

يَغَصُّ وَيَشْجَى نَهْشَلٌ وَمُجَاشِعٌ ... بِمَا أَوْرَثَتْنِي حِمْيَرٌ وَالسَّكَاسِكُ

تُفَارِقُنِي رُوحِي الَّتِي لَسْتُ غَيْرَهَا ... وَ طِيبُ ثَنَائِي لَاصِقٌ بِيَ صَائِكُ

---

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

وَمَاذَا عَسَى تَرْجُو لِدَاتِي وَأَرْتَجِي ... وَ قَدْ شَمَطَتْ مِنَّا اللِّحَا وَالْأَفَانِكُ

يَعُودُ لَنَا شَرْخُ الشَّبَابِ الَّذِي مَضَى ... إِذَا عَادَ لِلدُّنْيَا عَقِيلٌ وَمَالِكُ

ومما اشتهر من شعره قوله:[السريع][1]

أَرَّقَ عَيْنِي بَارِقٌ مِنْ أُثَالْ ... كَأَنَّهُ فِي جُنْحِ لَيْلِي ذَبَالْ

أَثَارَ شَوْقًا فِي ضَمِيرِ الْحَشَا ... عَبْرَتِي عَلَى صَحْنِ خَدِّي أَسَالْ

حَكَى فُؤَادِي قَلَقًا وَاشْتِعَالْ ... وَجَفْنَ عَيْنِي أَرَقًا وَانْهِمَالْ

وَ جَوَانِحُ تَلْفَحُ نِيرَانُهَا ... وَأَدْمُعٌ تَنْهَلُّ مِثْلُ الْعَزَلْ

قُولُوا وُشَاةَ الْحُبِّ مَا شِئْتُمُ ... مَا لَذَّةُ الْحُبِّ سِوَى أَنْ يُقَالْ

عُذْرًا لِلُوَامِي وَلَا عُذْرَ لِي ... فَزَلَّةُ الْعَالِمِ مَا إِنْ تُقَالْ

قُمْ نَطْرُدِ الْهَمَّ بِمَشْمُولَةٍ ... تَقَصِّرُ اللَّيْلَ إِذَا اللَّيْلُ طَالْ

وَعَاطِهَا صَفْرَاءَ ذِمِّيَّةً ... تَمْنَعُهَا الذِّمَّةُ مِنْ أَنْ تُنَالْ

كَالْمِسْكِ رِيًّا وَ اللَّمَى مَطْعَمًا ... وَالتِّبْرِ لَوْنًا وَالْهَوَى فِي اعْتِدَالْ

عَتَّقَهَا فِي الدَّنِّ خَمَّارُهَا ... وَالْبِكْرُ لَا تَعْرِفُ غَيْرَ الْحِجَالْ

لَا تُثْقِبِ الْمِصْبَاحَ لَا وَ اسْقِنِي ... عَلَى سَنَا الْبَرْقِ وَضَوْءِ الْهِلَالْ

فَالْعَيْشُ نَوْمٌ وَ الرَّدَى يَقْظَةٌ ... وَالْمَرْءُ مَا بَيْنَهُمَا كَالْخَيَالْ

خُذْهَا عَلَى تَنْغِيمِ مِسْطَارِهَا ... بَيْنَ خَوَابِيهَا وَبَيْنَ الدَّوَالْ

فِي رَوْضَةٍ بَاكَرَ وَسْمِيُّهَا ... أَخْمَلَ دَارِينَ وَأَنْسَى أَوَالْ

كَأَنَّ فَأْرَ الْمِسْكِ مَعْبُوقَةً ... فِيهَا إِذَا هَبَّتْ صَبًا أَوْ شَمَالْ

مِنْ كُلِّ سَاجِيَ الطَّرْفِ أَلْحَاظُهُ ... مُفَوَّقَاتٍ أَبَدًا لِلنِّضَالْ

مَنْ عَاذِرِي وَالْكُلُّ لِي عَاذِرٌ ... مِنْ حَسَنِ الْوَجْهِ قَبِيحِ الْفِعَالْ

مِنْ خُلَّبِيِّ الْوَعْدِ كِذَّابِهِ ... لِيَّانَ لَا يَعْرِفُ غَيْرَ الْمِطَالْ

كَأَنَّهُ الدَّهْرُ وَأَيُّ امْرِئٍ ... يَبْقَى عَلَى حَالٍ إِذَا الدَّهْرُ حَالْ

أَمَا تَرَانِي آخِذًا نَاقِضًا ... عَلَيْهِ مَا سَوَّغَنِي مِنْ مُحَالْ

وَلَمْ أَكُنْ قَطُّ لَهُ عَائِبًا ... كَمِثْلِ مَا عَابَتْهُ قَبْلِي رِجَالْ

يَأْبَى ثَرَاءَ الْمَالِ عِلْمِي وَهَلْ ... يَجْتَمِعُ الضِّدَانِ عِلْمٌ وَمَالْ؟

---

(1) الإحاطة في أخبار غرناطة: ص397/398.

وَتَأْنَفُ الْأَرْضُ مُقَامِي بِهَا حَتَّى تَهَادَانِي ظُهُورُ الرِّجَالْ
وَلَوْلَا بَنُو زِيَّانَ مَا لَذَّ لِي الْ عَيْشُ وَلَا هَانَتْ عَلَيَّ اللَّيَالْ
هُمْ خَوَّفُوا الدَّهْرَ وَهُمْ خَفَّفُوا عَلَى بَنشي الدَّهْرِ خُطَاهُ الثِّقَالْ
وَرِثْتُ مِنْ عَامِرِهِمْ سَيِّدًا غَمْرَ رِدَاءِ الْحَمْدِ عَمْرَ النَّوَالْ
وَكَعْبَةٍ لِلْجُودِ مَنْصُوبَةٍ يَسْعَى إِلَيْهَا النَّاسُ مِنْ كُلِّ حَالْ
خُذْهَا أَبَا زِيَّانَ مِنْ شَاعِرٍ مُسْتَمْلَحِ النَّزْعَةِ عَذْبَ الْمَقَالْ
يَلْتَفِظُ الْأَلْفَاظَ لَفْظَ النَّوَى وَيَنْظِمُ الْآلَاء مِثْلَ اللَّآلْ

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

مَشُوقٌ زَارَ رَبْعَكَ يَا إِمَامَا مَحَا آثَارَ دِمْنَتِهَا الْتِثَامَا
تَتَبَّعَ رِيقَةَ الطّلِ ارْتِشَافَا فَمَا نَفَعَتْ وَلَا نَقَعَتْ أُوَامَا
وَقَبَّلَ خَدَّ وَرْدَتِهَا جِهَارَا وَمَا رَاعَى لِضُرَّتِهَا ذِمَامَا
وَمَا لِحَرِيمِ بَيْتِكَ أَنْ يُدَانَى وَلَا لِعَلِيِّ قَدْرِكَ أَنْ يُسَامَى
وَلَكِنْ عَاشَ فِي رَسْمٍ لِمَغْنًى تَجَشَّمَهُ سَلَامًا وَاسْتِلَامَا
تَنَفَّسَ رَوْضَهُ الْمَطْلُولُ وَهْنًا فَحَنَّ وَشَمَّ رِيَّاهُ فَهَامَا
تَلَقَّى طِيبُ بـ...ته حَدِيثًا رَوَتْ مُسْنَدًا عَنْهُ النِّعَامَا[2]
فَيَا نَفَسَ الصَّبَا إِنْ جِئْتَ سَاحَا وَلَمْ تَعْرِفْ لِسَاكِنِهَا مُقَامَا
وَأَخْطَأْتَ الطَّرِيقَ إِلَى حِمَاهَا وَرَدَّتْكَ الْعَرَادَةَ وَالْخِزَامَا
فَلَا تُبْصِر بِسَرْحَتِهَا قَضِيبًا وَلَا تُذْعِرْ بِمَسْرَحِهَا سُوَامَا
وَيَا بَرْقًا أَضَاءَ عَلَى أَوَالٍ يَمَانِيًّا مَتَى جِئْتَ الشَّآمَا
أَثَغْرُ إِمَامَةٍ أَنْتَ ابْتِسَامًا أَمِ الدُّرُّ الْأَوَامِيَ انْتِظَامَا
خَفَقْتَ بِبَطْنِ وَادِيهَا لِوًا[3] وَلُحْتَ عَلَى ثَنِيَّتِهَا حُسَامَا
أَمُشْبِهَ قَلْبِي الْمُضْنَى احْتِدَامَا عَلَى مَا ذُدْتَ عَنْ عَيْنِي الْمَنَامَا[4]

---

(1) السابق: ص377/379.

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

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

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

وَلَمْ أَسْهَرْتَنِي وَطَرَدْتَ عَنِّي خَيَالًا كَانَ يَأْتِينِي لِمَامَا

وَأَبْلَغُ مِنْهُ تَأْرِيقًا لِجَفْنِي كَلَامٌ أَتْخَنَ الْأَحْشَا كَلَامَا

تَعَرَّضَ لِي فَأَيْقَظْتُ الْقَوَافِي وَلَوْ تُرِكَ الْقَطَا يَوْمًا لَنَامَا

وَقِيلَ وَمَا أَرَى يَوْمِي كَأَمْسِي جَذَعْتُ رَوَاطِبًا وَقَلَبْتُ هَامَا

وَجَرَّعْتُ الْعَدُوَّ سُمًّا زُعَافاً فَكَانَ لِجَسَدٍ مَوْتًا زُؤَامَا[1]

دَعَوْتُ زَعِيمَهُمْ ذَاكَ ابْتِيَاسَا وَرُعْتُ خَمِيسَهُمْ ذَاكَ اللِّمَامَا

نَزَعْتُ شَوَاةَ كَبْشِهِمُ نِطَاحَا وَلَمْ أَتْرُكْ لِقَرْمِهِمُ سِنَامَا

أُضَامُ وَفِي يَدِي قَلْبِي لِمَاذَا أُضَامُ أَبَا سَعِيدٍ أَوْ عَلَامَا

بِهِ وَبِمَا أُذَلِّقُ مِنْ لِسَانِي أَفُلُّ الصَّارِمَ الْعَضْبَ انْهِزَامَا

وَغَرَّامُ الْوَزِيرِ أَبِي سَعِيدٍ أُصَرِّفُهُ إِذَا شِئْتُ انْتِقَامَا

بِهِ وَبِنَجْلِهِ الْبَرِّ انْتِصَارِي لِمَا أَكَلُوهُ مِنْ لَحْمِي حَرَامَا

أَعُثْمَنَ بْنَ عَامِرٍ لَا تَكِلْنِي لِدَهْرٍ عَلَّمَ الشُّحَ الْغَمَامَا[2]

وَرَدْتُ فَلَمْ أَرِدْ إِلَّا سَرَابَا وَشِمْتُ فَلَمْ أَشِمْ إِلَّا جَهَامَا

قَطَعْتُ الْأَرْضَ طُولًا ثُمَّ عَرْضَا أَزُورُ بَنِي مَمَالِكِهَا الْكِرَامَا

وَجَاجَانِي عَلَى كَرَمٍ نَدَاهُمْ وَأَعْجَلْتُ الْخَوَافِيَ وَالْقُدَامَا

وَذَلَّلْتُ الْمَطَامِعَ مِنْ إِبَائِي وَقَبَّلْتُ الْبَرَاجِمَ وَالسُّلَامَا

وَمِنْ أَدَبِي نَصَبْتُ لَهُمْ حِبَالَا أَصِيدُ بِهَا النِّعَامَ وَلَا النُّعَامَى

فَلَمْ أَرَ مِثْلَ رَبْعِي دَارَ أُنْسٍ وَلَمْ أَرَ مِثْلَ عُثْمَنٍ إِمَامَا

وَلَا كَأَبِيهِ أَوْ كُنَى أَبِيهِ أَبِيٌّ يُحْيِي غَيُوثًا أَوْ رِهَامَا

كَفَانِي بِابْنِ عَامِرٍ خَفْضَ عَيْشٍ وَرَفْعِ مَكَاتَبِي إِلَّا أُضَامَا

وَإِنِّي مِنْ وَلَائِكَ فِي يَفَاعٍ أُقَابِلُ مِنْهُمْ بَدْرَهُمُ التَّمَامَا

---

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

وَجَرَّعْتُ الْعِدَى سُمًّا زُعَافَا فَكَانَ لِجُسَّدِي مَوْتًا زُؤَامَا

2) في الرحلة المغربية:

خَلِيلِي إِنْ قَدَرْتَ فَلَا تَكِلْنِي لِدَهْرٍ عَلَّمَ الشُّحَ الْغَمَامَا

ومن غريب نظمه، قوله:[الكامل][1]

عَجَبًا لَهَا أَيَذُوقُ طَعْمَ وِصَالِهَا ... مَنْ لَيْسَ يَطْمَعُ أَنْ يَمُرَّ بِبَالِهَا

وَأَنَا الْفَقِيرُ إِلَى تَعِلّةِ سَاعَةٍ ... مِنْهَا وَتَمْنَعُنِي زَكَاةَ جَمَالِهَا

كَمْ ذَا،وَعَنْ عَيْنِي الْكَرَى مُتَأَنِّفٌ ... يَبْدُو وَ يَخْفَى فِي خَفِيِّ مِطَالِهَا

يَسْمُو لَهَا بَدْرث الدُّجَى مُتَضَائِلًا ... كَتَضَاؤُلِ الْحَسْنَاءِ فِي أَسْمَالِهَا

وَابْنُ السَّبِيلِ يَجِيئُ يَقْبَسُ نَارَهَا ... لَيْلًا فَتَمْنَحُهُ عَقِيلَةَ مَالِهَا

يَعْتَادُنِي فِي النَّوْمِ طَيْفُ خَيَالِهَا ... فَتُصِيبُنِي أَلْحَاظُهَا بِنِبَالِهَا

كَمْ لَيْلَةٍ جَادَتْ بِهِ فَكَأَنَّمَا ... زُفَّتْ عَلَيَّ ذُكَاءُ وَقْتَ زَوَالِهَا

أَشْرَى فَعَطَّرَهَا وَعَطَّلَ شُهْبَهَا ... بِأَبِي شَذَا الْمِعْطَارِ مِنْ مِعْطَالِهَا

وَسَوَادُ طُرَّتِهِ كَجُنْحِ ظَلَامِهَا ... وَ بَيَاضُ غُرَّتِهِ كَضَوْءِ هِلَالِهَا

دَعْنِي أَشِمْ بِالْوَهْمِ أَدْنَى لَمْعَةٍ ... مِنْ ثَغْرِهَا وَأَشُمُّ مَسْكَةَ خَالِهَا

مَا رَادَ طَرْفِي فِي حَدِيقَةِ خدِّهَا ... إِلَّا لِفِتْنَتِهِ بِحُسْنِ دَلَالِهَا

أَنَسِيبَ شِعْرِي رُقَّ مِثْلَ نَسِيمِهَا ... فَشَمُولُ رَاحِكَ مِثْلُ رِيحِ شَمَالِهَا

وَانْقُلْ أَحَادِيثَ الْهَوَى وَاشْرَحْ غَرِ ... يبَ لُغَاتِهَا وَاذْكُرْ ثِقَاةَ رِجَالِهَا

وَإِذَا مَرَرْتَ بِرَامَةٍ فَتَوَقَّ مِنْ ... أَطْلَائِهَا وَتَمَشَ فِي أَطْلَالِهَا

وَانْصِبْ لِمَغْزَلِهَا حُبَالَةَ قَانِصٍ ... وَدَعِ الْكَرَى شَرَكًا لِصَيْدِ غَزَالِهَا

وَأَسِلْ جَدَاوِلَهَا بِفَيْضِ دُمُوعِهَا ... وَانْضَحْ جَوَانِبَهَا بِفَضَلِ سِجَالِهَا

أَنَا مِنْ بَقِيّةِ مَعْشَرٍ عَرَكَتْهُمُ ... هَذِي النَّوَى عَرْكَ الرَّحَا بِثِفَالِهَا

أَكْرِمْ بِهَا فِئَةً أُرِيقَ نَجِيعُهَا ... بَغْيًا ، فَرَاقَ الْعَيْنَ حُسْنُ دَلَالِهَا

حَلَّتْ مُدَامَةُ وَصْلِهَا وَحَلَتْ لَهُمْ ... فَإِنِ انْتَشَوْا فَبِحُلْوِهَا وَحَلَالِهَا

بَلَغَتْ بِهُرْمُسَ غَايَةً مَا نَالَهَا ... أَحَدٌ وَنَاءَ لَهَا لَبُعْدِ مَنَالِهَا

وَعَدَتْ عَلَى سُقْرَاطَ سَوْرَةُ كَأْسِهَا ... فَهَرِيقُ مَا فِي الدَّنِّ مِنْ جِرْيَالِهَا

وَ سَرَتْ إِلَى فَارَابَ مِنْهَا نَفْحَةٌ ... قُدْسِيَّةٌ جَاءَتْ بِنَخْبَةِ آلِهَا

لِيَصُوغَ مِنْ أَلْحَانِهِ فِي حَانِهَا ... مَا سَوَّغَ الْقِسِّيسُ مِنْ أَرْمَالِهَا

وَتَغَلْغَلَتْ فِي سَهْرَوَرْدَ فَأَسْهَرَتْ ... عَيْنًا يُؤَرِّقُهَا طُرُوقُ خَيَالِهَا

---

(1) المنتخب النفيس: ص121/117.

فَخَبَا شِهَابَ الدِّينِ لَمَّا أَشْرَقَتْ وَ خَوَى فَلَمْ يَثْبُتْ لِنُورِ جَلَالِهَا
مَا جَنَّ مِثْلَ جُنُونِهِ أَحَدٌ وَلَا سَمَحَتْ يَدٌ بَيْضَا بِمِثْلِ نَوَالِهَا
وَبَدَتْ عَلَى الشَّوْذِيِّ مِنْهَا نَشْوَةٌ مَا لَاحَ مِنْهَا غَيْرُ لَمْعَةِ آلِهاَ
بَطَلَتْ حَقِيقَتُهَا وَحَالَتْ حَالُهُ فِيمَا يُعَبِّرُ عَنْ حَقِيقَةِ حَالِهَا
هَذِي صُبَابَتُهُمْ تَرِقُّ صَبَابَةً فَيَرُوقُ شَارِبَهَا صَفَاءُ زُلَالِهَا
اعْلَمْ أَبَا الْفَضْلِ بْنِ يَحْيَ أَنَّنِي مِنْ بَعْدِهَا أَجْرِي عَلَى آثَارِهَا
فَإِذَا رَأَيْتَ مُوَلَّهًا مِثْلِي فَخُذْ فِي عَذْلِهِ إِنْ كُنْتَ مِنْ عُذَّالِهَا
لَا تَعْجَبَنَّ لِمَا تَرَى مِنْ شَأْنِهَا فِي حِلِّهَا إِنْ كَانَ أَوْ تِرْحَالِهَا
فَصَلَاحُهَا بِفَسَادِهَا ،وَنَعِيمُهَا بِعَذَابِهَا وَرشَادُهَا بِضَلَالِهَا
وَمِنَ الْعَجَائِبِ أَنْ أُقِيمَ بِبَلْدَةٍ يَوْمًا وَأَسْلَمَ مِنْ أَذَى جُهَّالِهَا
شَغَلُوا بِدُنْيَاهُمُ أَمَا شَغَلَتْهُمُ عَنِّي؟ فَكَمْ ضَيَّعْتُ مِنْ أَشْغَالِهَا
حُجِبُو بِجَهْلِهِمُ فَإِنْ لَاحَتْ لَهُمْ شَمْسُ الْهُدَى عَبَثُوا بِنُورِ ذِيَّالِهَا
وَإِنْ انْتَسَبْتُ فَإِنَّنِي مِنْ دَوْحَةٍ تَتَقَيَّلُ الْأَنْسَابُ بَرْدَ ظِلَالِهَا
مِنْ حِمْيَرٍ مِنْ ذِي رَعِينٍ مِنْ ذُرَا حِجْرٍ مِنَ الْعُظَمَاءِ مِنْ أَقْيَالِهَا
وَإِذَا رَجَعْتُ لِطِينَتِي مَعْنًى فَمَا سَلْسَالُهُمْ بِأَرَقَّ مِنْ صَلْصَالِهَا
لِلَّهِ دَرُّكَ أَيُّ نَجْلُ كَرِيمَةٍ وَ لَدَتْهُ فَاسُ مِنْكَ بَعْدَ حَبَالِهَا
وَلَأَنْتَ لَا عَدِمْتُكَ وَالِدُ فَخْرِهَا وَ سِمَاكُ سُؤْدَدِهَا وَ بَدْرُ كَمَالِهَا
اغْلُظْ عَلَى مَنْ عَاثَ مِنْ أَنْذَالِهَا وَ اخْشَعْ لِمَنْ تَلْقَاهُ مِنْ أَبْدَالِهَا
وَالْبَسْ بِمَا أَوْلَيْتَهَا مِنْ نِعْمَةٍ حُلَلِ الثَّنَاءِ وَجُرَّ مِنْ أَذْيَالِهَا
خُذْهَا أَبَا الْفَضْلِ بْنَ يَحْيَ تُحْفَةً جَاءَتْكَ لَمْ يُنْسَجْ عَلَى مِنْوَالِهَا
مَا جَالَ فِي مِضْمَارِهَا شِعْرٌ وَلَا سَمَحَتْ قَرِيحَةُ شَاعِرٍ بِمِثَالِهَا
وَأَنِلْ أَبَا الْبَرَكَاتِ مِنْ بَرَكَاتِهَا وَادْفَعْ مِحَالَ شُكُوكِهِ بِمِحَالِهَا

وقال يصف معاهد العلم وسعيه إليها:[الكامل][1]

سُحَّتْ بِسَاحِكَ يَامَحَلُّ الْأَدْمُعُ وَتَصَرَّمَتْ أَسَفًا عَلَيْكَ الْأَضْلُعُ

---

(1) السابق: ص137/141.

وَلَطَالَمَا جَادَتْ ثَرَى الْآمَالِ مِنْ ... جَاوِي مُؤَمِّلِكَ الْغُيُوثُ الْهُمَّعُ

لِلَّهِ أَيَّامٌ بِهَا قَضَّيْتُهَا ... قَدْ كُنْتُ أَعْلَمُ أَنَّهَا لَا تَرْجِعُ

فَلَقَدْ رَشَفْتُ بِهَا رُضَابَ مُدَامَةٍ ... بِنَسِيمِ أَنْفَاسِ الْبَدِيعِ تُشَعْشَعُ

فِي رَوْضَةٍ يُرْضِيكَ مِنْهَا أَنَّهَا ... مَرْعًى لِأَفْكَارِ النِّدَامِ وَمَرْتَعُ

تَجْرِي بِهَا فِقَرٌ سَكَنْتُ رِهَانَهَا ... أَجْدَى بِمَيْدَانِ الْكَلَامِ وَأَسْرَعُ

فِقَرٌ كَرَيْعَانِ الشَّبَابِ وَعَهْدُنا ... بِجَنَابِهَا وَهُوَ الْجَنَابُ الْأَمْنَعُ

...وَلَقَدْ غَدَوْتُ بِهَا وَفِي وُكُنَاتِهَا ... طَيْرٌ لَهَا فَوْقَ الْغُصُونِ تَرَجُّعُ

بِمُطَهَّمِ الْفِكْرِ الَّذِي مَا إِنْ لَهُ ... إِلَّا بِمُسْتَنِّ الْأَدِلَّةِ مَرْتَعُ

قَيْدُ الْمَطَالِبِ لَا تَزَالُ نُحِبُّهُ ... بَيْنَ الْجِيَادِ لِعِتْقِهِ أَوْ يُوضَعُ

أَرْمِي بِهِ الْأَمَدَ الْبَعِيدَ وَإِنَّهُ ... حُمْلٌ يَضِلُّ بِهِ الدَّلِيلُ الْأَصْمَعُ

مِنْ بَعْدِ مَا عَفَتِ النَّوَارِيَ سُبْلَهُ ... وَمَحَتْ مَعَالِمَهُ الرِّيَاحُ الْأَزْبُعُ

لَكِنَّنِي جَدَّدْتُ دَاثِرَ رَسْمِهِ ... فَطَرِيقُهُ مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ مَهْيَعُ

أَوْضَحْتُ فَهْمَ حُدُودِهِ وَضُرُوبِهِ ... وَالْكُلُّ فِي كُلِّ الْمَسَالِكِ يَنْفَعُ

حَتَّى وَرَدْتُ مِنَ السَّمَاعِ مَوَارِدًا ... فِيهَا لِظَمْآنِ الْمَبَاحِثِ مَكْرَعُ

مَعْ كُلِّ مَصْقُولِ الذَكَاءِ فَحَدْسُهُ ... لِذُكَاءِ أَسْرَارِ الطَّبَائِعِ مَطْلَعُ

يَرْتَادُ مِنْ نَجْعِ الْعَنَاصِرِ نُجْعَهُ ... فِيهَا مَصِيفٌ لِلْعُقُولِ وَمَرْبَعُ

لَا شَيْءَ أَبْدَعُ مِنْ تَجَاوُرِهَا وَمَا ... يُبْدِي بِهَا ذَاكَ التَّجَاوُرُ أَبْدَعُ

فَإِذَا تَشَعْشَعَ مَزْجُهَا أَرْوَى بِهَا ... نَارُ الْحُبَاحِبِ مَزْجُهَا الْمُتَشَعْشِعُ

... يَا نَفْثَةَ الْمَصْدُورِكَمْ لَكِ قَبْلَهَا ... مِنْ زَفْرَةٍ بَيْنَ الْجَوَانِحِ تَسْفَعُ

فَعَسَاكِ تُنْقَعُ غُلَّةً بِكِ إِنَّهَا ... بِجَحِيمِ مَا أَسْلَبْتِهِ لَا تُنْقَعُ

لِلَّهِ أَنْتِ مُذَاعةً أَوْدَعْتُهَا ... مِنْ كُلِّ سِرٍّ بِالضَّمَائِرِ يُودَعُ

بَدَوِيَّةٌ فِي لَفْظِهَا وَنِظَامِهَا ... حَضَرِيَّةٌ فِيمَا بِهِ تَتَرَجَّعُ

لِمْ لَا تُشَفَّعُ فِي الَّذِي أَشْكُو بِهِ ... وَ مِثَالُهَا فِي مِثْلِهِ يَتَشَفَّعُ

كَمُلَتْ وَمَا افْتُرِعَتْ فَأَيُّ خَرِيدَةٍ ... لَوْ كَانَ يَفْرَعُهَا هُمَامٌ أَرْوَعُ

بَارَتْ عَلَيَّ فَأَصْبَحَتْ لِحَيَائِهَا ... مِنِّي بِضَافِيَ مِرْطِهَا تَتَلَفَّعُ

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

الْعُشْيُ تَعْيَا وَ النَّوَابِغْ عَنْ شُكْرِ أَنْعُمِكَ السَّوَابِغْ

وَ رَسَائِغُ ابْنُ كَمَاشَةٍ مَعْ كُلِّ بَازِغَةٍ وَبَازِغْ

تَأْتِي بِمَا تَهْوَى النَّغَاذ غُ مِنْ شَهِيَّاتِ اللَّغَالِغْ

مَا ذَاقَ طَعْم بَلاغَةٍ منْ لَيْسَ لِلْحَوْشِيِّ مَاضِغْ

---

(1) المنتخب النفيس: ص142.

الملخّص:
تحاول الدراسة الكشف عن القيمة الجمالية والفنية لظاهرة ميّزت خطاب ابن خميس، وهي ظاهرة الإغراب التي عدّها النقد العربي ظاهرة تؤثّر سلبا في الخطاب الأدبي.
وقُسّمت الدراسة إلى مدخل، وُضّحت فيه مفاهيم بعض المصطلحات المتعلّقة بهذه الظاهرة، كالحوشي والمعاظلة وغيرهما، ثمّ أبرزت في ثلاثة فصول، السّمات الجمالية التي تحقّقها الظاهرة المدروسة، في مستويات اللغة الشّعريّة عموما، وفي شعر ابن خميس على الخصوص، لتصل في الأخير إلى عدّة نتائج تبرز أنّ الإغراب شكل فنيّ واختيار أسلوبيّ وُظّف من أجل أن يمنح الخطاب الأدبي سماته الجمالية، وأنّ ابن خميس وظّفه توظيفا واعيا ليحقق به أبعادا فنّيّة وجمالية.

Le resumé

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

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

Et les trois chapitres, consacré à devoloper les demensions ésthétiques de l excentricité dans le discour poétique généralement et celui d Ibn khamis en particuliér.