جامعة الزقازيق
كلية الآداب
قسم اللغة العربية وآدابها

الشواهد الشعرية في شروح المعلقات
دراسة في جماليات تلقي لغة الشعر

رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآداب

إعداد الطالبة
نهى فؤاد عبد اللطيف السيد

إشراف
أ. د. حسن البنا عز الدين

٢٠٠٩

بسم الله الرحمن الرحيم

فهرس المحتويات

مقدمة	١- ١٥
مدخل نظري: نظرية التلقي وعلاقتها بقراءة الشعر العربي القديم	١٦- ٤٥
نظرية التلقي وإرهاصاتها	١٦- ٢٣
مفاهيم أساسية: أفق التوقع، التناص، الوعي النصي	٢٣- ٤١
نظرية التلقي وقراءة الشعر العربي القديم	٤١- ٤٥
الفصل الأول: تلقي الدارسين المحدثين لموضوع الشواهد الشعرية:	
الدراسات السابقة	٤٦- ٦٦
الفصل الثاني: الملامح الأساسية للشواهد الشعرية في شروح المعلقات	٦٧- ٨٤
الفصل الثالث: ثقافة الشارح وتأثيرها على قراءته للنص وشواهده	٨٥- ١١١
الفصل الرابع: استدعاء الشواهد من منظور السياق	١١٢- ١٥٤
- الشواهد الشعرية والمعلقات الجاهلية في سياق متشابه	١١٥-١٤١
- الشواهد الشعرية والمعلقات الجاهلية في سياق مختلف	١٤١-١٥٤
الفصل الخامس: الصيغ اللغوية/الشعرية وأثرها في استدعاء الشواهد	١٥٥- ١٧٠
الفصل السادس: دور الشاهد في إبراز الصورة الشعرية وأصالتها	١٧١- ١٨٤
الفصل السابع: اختلاف الرواية وتعدد الشواهد	١٨٥- ١٩٤
الفصل الثامن: الأمثال وعلاقتها بالشواهد	١٩٥- ٢٠٤
الفصل التاسع: الشواهد الجاهلية وخصوصية الاستدعاء	٢٠٥- ٢١٩
أولاً: تأثير الخبر في استدعاء الشواهد	٢٠٥- ٢١٤
ثانياً: خصوصية الاستشهاد بنصوص المعلقات	٢١٤- ٢١٩
الفصل العاشر: تضافر الشواهد في إثراء دلالة النص الشعري	٢٢٠- ٢٣٢
خاتمة	٢٣٣- ٢٣٧
ملحق	٢٣٨- ٣٠٣
ببليوجرافيا	٣٠٤- ٣١٣

مقدمة

تتناول هذه الدراسة الشواهد الشعرية في شروح **المعلقات**، التي تُعَدُّ أشهر المختارات الشعرية العربية القديمة إلى جانب **المفضليات والحماسة**، وذلك من منظور جماليات تلقي لغة الشعر العربي القديم. وتُعَدُّ المعلقات أقدم وأهم ما بقي من مجموعات القصائد 'الكاملة' التي جمعها حماد الراوية (ت ١٨٥هـ)، وقد أسماها 'السموط'، أو 'المعلقات'،[١] وهناك تسمية أخرى تطلق عليها وهي 'المذهبات'.[٢] وقد اختلف الرأي حول سبب تسميتها بـ'المعلقات' وحقيقة تعليقها على جدران الكعبة؛ فهناك بعض المصادر الأدبية القديمة التي سلَّمت بتعليقها، مثل **العقد الفريد** لابن عبد ربه، **والعمدة** لابن رشيق القيرواني، **والمقدمة** لابن خلدون، **وخزانة الأدب** لعبد القادر البغدادي، في حين شكك آخرون، مثل النحاس،[٣] في مسألة التعليق هذه. وذكر عبد السلام هارون في صدر تحقيقه **لشرح القصائد السبع الطوال**، أن هذه التسمية قد تطرقت لها الشبهات،[٤] وذلك لأن هناك أئمة في الأدب مشهورين أمثال الجاحظ والمبرد لم تؤثر عنهم هذه التسمية، هذا فضلاً عن أن الشراح أنفسهم، ومنهم ابن

---

[١] انظر كارل بروكلمان، **تاريخ الأدب العربي**، نقله إلى العربية عبد الحليم النجار، ج١، ط٤ (القاهرة: دار المعارف، د. ت)، ص٦٧.

[٢] انظر أبا علي الحسن بن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٥ (سوريا: دار الجيل، ١٩٨١)، ص٩٦.

[٣] انظر أبا جعفر أحمد بن محمد النحاس، **شرح القصائد التسع المشهورات (في جزأين)**، تحقيق أحمد خطاب (بغداد: دار الحرية للطباعة، مطبعة الحكومة، ١٩٧٣م). حيث يقول: (ص٦٨٢) ''فأما قول من قال أنها علقت في الكعبة فلا يعرفه أحد من الرواة.'' وانظر دراسة خطاب في القسم الأول من تحقيقه للشرح نفسه (ص٤٧) فقد ناقش هذه المسألة أيضاً، وذكر أن رفض النحاس هذه المسألة كان لأن الرواة قبله لم يعرفوه، كما لاحظ أن ابن سلام الجمحي في **طبقات فحول الشعراء** لم ترد عنه هذه التسمية.

[٤] انظر أبا بكر محمد بن القاسم الأنباري، **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، تحقيق وتعليق عبد السلام محمد هارون، ط٦ (القاهرة: دار المعارف، د. ت)، ص١١–١٣.

الأنباري، والزوزني،[1] والتبريزي،[2] لم تؤثر عنهم التسمية ذاتها أو القول بفكرة التعليق، وقد لاحظ هارون أن هؤلاء الذين وردت عنهم هذه التسمية ليسوا من جماعة الرواة والشراح لأشعار العرب والخبرة بها، وهو ما نفهمه من كلام النحاس.

ومهما يكن من أمر، فإن الموضوع المهم هنا هو أنها قصائد اكتمل فيها الشكل 'النموذجي' للقصيدة الجاهلية وأقسامها الفنية، وكانت مثاراً خصباً للتفاعل 'القرائي' و'النصي' معها عند جمهور القراء، مما حدا بظهور شروح كثيرة عليها من منطلق فكرة القصيدة الكاملة، وقراءات 'ثانية' في العصور الحديثة على الشروح نفسها، أو على القصائد نفسها، في ضوء مناهج متعددة.[3]

---

[1] انظر الأمام عبد الله بن الحسن بن أحمد الزوزني، **شرح المعلقات السبع**، تحقيق محمد الفاضلي (بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٩٨)، ص٧، حيث ذكرها الزوزني في مقدمته بقوله: ''هذا **شرح القصائد السبع**،'' وربما يكون هو عنوان الشرح، وهو ما يؤكده نفي هارون، كما أشرنا في المتن أعلاه، بأن تكون تسمية المعلقات قد وردت عن الزوزني.

[2] تأكيداً لذلك، انظر الخطيب التبريزي، **شرح المعلقات العشر**، تحقيق فخر الدين قباوة (دمشق: دار الفكر، ١٩٩٧)، ص٢١. فقد ذكرها التبريزي (في مقدمته) بإطلاق اسم''القصائد'' عليها وليس ''المعلقات''، أما عنوان الشرح المحقق فهو **شرح المعلقات العشر**، فيذكر محققه في صدر تحقيقه له (انظر ص١٢) أن هناك خلافاً بين القدماء حول تسمية هذا الكتاب، وقد آثر هو أن يكون عنوانه الآن **شرح المعلقات العشر** لأنه أشهر وأخصر، و كذلك يوافق الحديث عما قدمه المحقق نفسه بخصوص وجود شرحين للخطيب التبريزي الأول، بعنوان **شرح المعلقات السبع**. والثاني، بعنوان **شرح ذيل المعلقات**.

[3] تناولت كثير من الدراسات الحديثة نصوص المعلقات بالتحليل وقد كانت من بينها قراءات 'ثانية' أفادت من قراءة الشروح، أو من قراءة حديثة سابقة، انظر على سبيل المثال:

- مصطفى ناصف، **صوت الشاعر القديم** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢).
- مصطفى ناصف، **قراءة ثانية لشعرنا القديم** (ليبيا: مطبوعات الجامعة الليبية، د.ت). وذلك بتناوله بعض المقاطع من هذه المعلقات وتأويله لها في فصول دراسته.
- محمد أحمد بريري، ''الليل والنهار في معلقة امرئ القيس: حاشية على قراءة ثانية،'' **فصول، مجلة النقد الأدبي**، مج١٤، ع٢ (قراءة الشعر القديم)، صيف ١٩٩٥، ص١٩–٣٥.

وقد سعى صاحب الدارسة الأخيرة إلى توضيح دلالات مختلفة حول الليل والنهار في معلقة امرئ القيس مكمِّلاً في ذلك قراءة ناصف نفسه ومستفيداً منه، كما يذكر في بداية مقالته. وكان هدف هذه الدراسة (انظر ص١٩) هو تحليل

أما عن عدد هذه القصائد 'المعلقات' فقد اختلف فيه، وقد ذكر بروكلمان أن القصائد المتفق عليها من الجميع بالنسبة للمعلقات، خمس، وهي معلقات امرئ القيس، وطرفة، وزهير، ولبيد، وعمرو بن كلثوم. أما المعلقتان السادسة والسابعة فهما قصيدتا عنترة، والحارث بن حلزة في أكثر الروايات، ولكن المفضل وضع مكانهما قصيدتي النابغة والأعشى. وقد لاحظ أن هؤلاء الشعراء جميعاً هم أشهر شعراء الجاهلية كذلك، فيما عدا الحارث بن حلزة.[1]

ومن المعروف أن موضوع الشواهد (سواء أكانت شعراً أم آيات قرآنية وأحاديث شريفة) موضوع لغوي راسخ في التراث العربي في مجالات النحو واللغة والتفسير والتاريخ والأدب بحيث يمكن تفسير نصوص الثقافة العربية والإسلامية من خلال فكرة 'الشواهد' هذه لما لها من امتداد تاريخي واضح في التراث يساعد على رصد مقارن للموضوع. ونظراً لأن الشواهد الشعرية في مجال شروح الشعر نفسها لم تنل درساً كافياً مقارنة بدراسة الشواهد في مجالات أخرى فإن هذه الدراسة تسعى إلى توضيح آليات استدعاء الشواهد الشعرية في تلك الشروح في عصور أدبية مختلفة على

القصيدة والكشف عن العلاقات بين موضوعاتها التي تبدو شديدة الاختلاف عن بعضها البعض، وقد خلص بريري (ص٣٣) إلى القول بأن النص ''في مجمله ضد الإيديولوجيا الثابتة، أي ضد التعلق بفكرة واحدة عن الموضوع الواحد. ظهر ذلك على وجه الخصوص، في تعامل النص مع الليل والنهار، إذ يبدو في لحظة من اللحظات أن النص يحاول ترسيخ الارتباط بين الشر والليل من جهة، والخير والنهار من جهة أخرى. لكنه في آخر بيت في القصيدة يفكك هذا التثبيت تفكيكاً واضحاً حين يجعل الليل مصاحباً للموت والحياة في آن؛ بحيث يدعونا إلى أن نعيد النظر في موقفنا من الليل، ويدعونا بالتالي إلى أن نعيد النظر في نقيضه، أي النهار.''

– صلاح رزق، **المعلقات العشر: دراسة في التشكيل والتأويل** ٢مج. (القاهرة: دار غريب، ٢٠٠٩).

[1] انظر بروكلمان، **تاريخ الأدب العربي**، ص٦٧. وقد ذكر في السياق نفسه وقوف نولدكه على سبب رواية قصيدة الحارث ضمن المعلقات؛ وذلك أن حماداً مولى لقبيلة بكر بن وائل، وكانت هذه القبيلة في عداء دائم مع قبيلة تغلب في الجاهلية، ولما لقيت قصيدة عمرو بن كلثوم شهرة وشيوعاً لتمجيدها قبيلة تغلب، ولانتشار هذا القبيلة في البلاد، اضطر إلى اختيارها وروايتها، ولكنه فكر في الوقت نفسه في وضع قصيدة أخرى إلى جانبها تشيد بمجد سادته، وهم قبيلة بكر بن وائل، وهكذا اختار قصيدة الحارث بن حلزة. وهذا يعني أن عملية 'الرواية' الواقعة على الأشعار القديمة كانت تخضع لمواقف 'سياسية'، وانتماءات 'قبلية' عند بعض الرواة كما هو الأمر عند حماد هنا.

يد شراح مختلفين، ووفق مستويات لغوية ونحوية وتأويلية، وما نتج عن هذا الاختلاف من تفاعل بين النصوص الشعرية موضوع الشرح والشواهد الشعرية موضوع البحث. ومن هنا يحاول هذا البحث الخروج بموضوع الشواهد من مجرد بيان الأسباب اللغوية التي أدَّت إلى استدعاء الشاهد في الشرح إلى بيان القيمة الأدبية لهذا الاستدعاء من مختلف جوانبه اللغوية والنحوية والتأويلية سعياً إلى الانتقال بالدراسة اللغوية إلى أفق التأويل الأدبي الذي تستحقه لأن الشعر لغة والشواهد لغة ووعي الشارح بالنص وعي لغوي وشرحه له منطلق من هذا الوعي اللغوي. والشروح المقصودة هنا هي (حسب تواريخ وفاة أصحابها):

- **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، لأبي بكر محمد بن القاسم الأنباري (ت ٣٢٨ هـ).
- **شرح القصائد التسع المشهورات**، لأبي جعفر أحمد بن محمد النحاس (ت ٣٣٨ هـ).
- **شرح المعلقات السبع**، للإمام عبد الله الحسن بن أحمد الزوزني (ت ٤٨٦ هـ).
- **شرح المعلقات العشر**، للإمام الخطيب أبي زكريا يحيى بن علي التبريزي (ت ٥٠٢ هـ).

ويحسن بنا هنا أن نذكر عناوين شروح المعلقات التي ورد ذكر لها في كتب الأدب، مرتبة ترتيباً تاريخيًّا، لنرى موقع الشراح الأربعة بين الشراح الآخرين المتقدمين عنهم والمتأخرين كذلك، وتمهيداً لاستكشاف القيمة التاريخية لتلك الشروح، وهي كالآتي:[1]

---

[1] انظر في ذلك بروكلمان، **تاريخ الأدب العربي**، ص٦٩–٧٢. وفؤاد سزكين، **تاريخ التراث العربي**، مج٢، الشعر إلى حوالي سنة ٤٣٠هـ، [ج١، مقدمة ودراسات]، نقله إلى العربية محمود فهمي حجازي، راجع الترجمة عرفة مصطفى، وسعيد عبد الرحيم (الرياض: جامعة الإمام سعود، ١٩٨٣)، ص٧٠–٨٥. والنحاس، **شرح القصائد**

١. الأصمعي (ت ٢١٦ هـ)، والذي عُدَّ أول شارحٍ للقصائد الطوال، ووصل إلينا شرحه **للقصائد الست** ضمن اختيار الشنتمري (ت ٤٧٦ هـ) لشعر الشعراء الستة الجاهليين.

٢. أبو سعيد الضرير الجرجاني (ت ٢٨٢ هـ)، **شرح المعلقات السبع**، وهو شرح مخطوط في دار الكتب المصرية برقم (٣٩٠٠). ذكره بروكلمان وسزكين.

٣. شرح ابن كيسان (ت ٣٢٠ هـ)، وهو أحد شيوخ النحاس، وقد نقل عنه في شرحه للقصائد نفسها في أكثر من ثمانين موضعاً، كما يذكر فرغل وخطاب، ويذكر بروكلمان أنه يشرح فقط معلقات امرئ القيس، وطرفة، ولبيد، وعمرو، والحارث، برلين ٧٤٤٠. ولم يشرح من المعلقات سوى معلقات امرئ القيس، وطرفة، ولبيد، وعمرو، والحارث. وهي كلها مخطوطة. وقد ذكره سزكين أيضاً.

٤. أبو زيد محمد بن الخطاب القرشي، وقد ذكر ثماني معلقات (لامرئ القيس، وزهير، والنابغة، والأعشى، ولبيد، وعمرو بن كلثوم، وطرفة، وعنترة) ضمن جمهرته، وفيها شرح للمعلقات مختصر جدًّا؛ لا يكاد يتعدى سطراً واحداً في شرحه لكلِّ بيت، وطبعت بالمطبعة الأميرية ببولاق سنة ١٣٠٨هـ.

٥. أبو بكر الأنباري (ت ٣٢٨ هـ)، **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**. وقد ذكره بروكلمان وسزكين، ومنه مصورة بالقاهرة دار الكتب، أدب

التسع، ص٥١–٥٦ من مقدمة خطاب، ويحيى فرغل عبد المحسن، **شروح المعلقات: دراسة العلاقة بين التركيب والدلالة** (الإمارات: مركز زايد للتراث والتاريخ، ٢٠٠٤)، ص٢٦–٣٨.

٢٤٦٧٢، وقد حققه عبد السلام هارون. ومنه مخطوطات مختلفة في أسعد ٢٨١٥ (٢١٣ ورقة)، وطهران ٢٧٨. ويعد من أضخم شروح المعلقات.

٦. النحاس (ت ٣٣٨ هـ)، **شرح القصائد التسع المشهورات**. ويشتمل شرحه على تسع معلقات، ويعد شرحاً نحويًّا، ومنه نسخ مختلفة أشهرها نسخة سراي أحمد الثالث ٢٣٦٦ وهي تعد من أجمل المخطوطات التي وصلت إلينا، وقد حققه أحمد خطاب.

٧. أبو بكر الباقلاني (ت ٤٠٣ هـ)، حيث شرح معلقة امرئ القيس في كتابه **إعجاز القرآن**.

٨. شرح الأعلم الشنتمري (ت ٤٠٣ هـ)، ومنه نسخة كاملة مخطوطة بدار الكتب المصرية، بقلم مغربي، وهي من كتب العلامة محمد محمود بن التلاميد التركزي الشنقيطي، وأخرى مخطوطة بخط مغربي أيضاً من كتب المكتبة التيمورية.

٩. الزوزني (ت ٤٨٦ هـ)، **شرح المعلقات السبع**. وقد حققه محمد عبد القادر الفاضلي، وهو شرح موجز يشتمل على المعلقات السبع الواردة عند ابن الأنباري، وتوجد منه مخطوطات عدة، منها: سراي أحمد الثالث ٣/ ٢٣٩٨، ولي الدين ٢٦٨٩.

١٠. البطليوسي، في شرحه **لأشعار الشعراء الستة**، وهي نسخة مخطوطة مصورة محفوظة بمكتبة جامعة فؤاد الأول [القاهرة] بالجيزة، ورقمها ٢٢٩٨٤.

١١. التبريزي (ت ٥٠٢ هـ)، **شرح القصائد العشر**. ومنه نسخ مختلفة نذكر منها: أيا صوفية ١/٤٠٩٥ (من سنة ٥٤٥ هـ)، وسراي، مدينة

٥٣١ (من القرن السادس الهجري)، وجورم ٢٠٤٣، وطبع في القاهرة عدة طبعات منها ١٣٢٤، ١٣٤٣. وقد ذكره كل من بروكلمان وسزكين.

١٢. عثمان بن عبد الرحمن بن علي التنوخي المسمى **بشرح المعلقات السبع**، ومنه نسخة بخط النسخ الجميل بدار الكتب المصرية، ورقمها أدب ٤٤٣ من سنة ١١٢٩هـ.

١٣. عبد الرحيم بن عبد الكريم في شرحه على **المعلقات السبع لمشاهير العرب**، ويعد تلخيصاً لشرح الزوزني، كتبه عام ١٢٦٦هـ) ومنه نسخة بدار الكتب المصرية رقم ١٣٥١٥ أدب.

١٤. السيد محمد بدر الدين أبو فراس النعساني الحلبي، **نهاية الأرب من شرح معلقات العرب**، أصدرته مطبعة السعادة بالقاهرة سنة ١٩٠٦م.

١٥. أحمد بن الأمين الشنقيطي (ت ١٩١٣م)، **شرح المعلقات العشر**، وقد ذكره بروكلمان وذكر طبعاته المختلفة.[١]

تلك هي شروح المعلقات، ومن تصفحنا للشروح موضع الدراسة وما تيسر لنا من غيرها نستطيع أن نقول إنها تفاوتت قرباً وبعداً من موضوع الشواهد، إذ نرى أن الشروح المتأخرة، مثل شرح الشنقيطي، لم تولي الشواهد عناية خاصة في الشرح، مقارنة بشروح المتقدمين أمثال ابن الأنباري، والنحاس، مما يعطي للشواهد الشعرية في شروح المتقدمين، على نحو كلي، قيمة خاصة من هذا الجانب مقارنة بالمتأخرين

---

[١] انظر بروكلمان، **تاريخ الأدب العربي**، ص٦٩. وبين يدي نسخة محققة للشيخ أحمد الأمين الشنقيطي، **شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها**، حققه وأتم شرحه محمد عبد القادر الفاضلي (بيروت: المكتبة العصرية، ٢٠٠٤)، وهو عمل يأتي بعد تحقيق الفاضلي **لشرح المعلقات السبع** للزوزني، ولا يستشهد فيه الشنقيطي بأية شواهد ولكنه أفاض في تراجم أصحاب القصائد، وعني كذلك بذكر اختلاف الروايات، كما يشير الفاضلي في مقدمة تحقيقه **لشرح المعلقات العشر** (ص٥)، مما يعطي لشرحه قيمة خاصة من هذين الجانبين، وهما السببان اللذان جعلا الفاضلي يُقدِم على تحقيق شرحه كما يذكر في الموضع نفسه.

أنفسهم. ومما تجدر الإشارة إليه هنا هو أن الشروح التي نالت شهرة واسعة مقارنة بغيرها، هي شروح كل من ابن الأنباري والنحاس والزوزني والتبريزي، وقد كانت جميعاً تنتمي إلى القرن الرابع الهجري، وهو القرن الذي ازدهرت فيه حركة التأليف العلمي، وحركة الشروح، والنقد بشكل موسع. كذلك رأينا أن هذه الشروح قد جمعت أقوال السابقين وأضافت إليها، كما هو الحال عند ابن الأنباري على سبيل المثال الذي يذكر في شرحه روايات السابقين عليه كالأصمعي وشرحه عليها، وقد نقل النحاس كذلك عن السابقين عليه كشيخه ابن كيسان، وأورد شواهده أيضاً.[1]

وعلى أي حال، فقد رأينا أن هناك اختلافاً في عدد القصائد وترتيبها عند الشراح الأربعة (مادة الدراسة)، فها هو ابن الأنباري يذكر في شرحه سبع قصائد ويرتبها في شرحه حسب الشعراء كالآتي: امرؤ القيس، طرفة بن العبد، زهير بن أبي سلمى، عنترة بن شداد، عمرو بن كلثوم، الحارث بن حلزة، لبيد بن ربيعة. أما النحاس فيذكر تسع قصائد ضمن شرحه وهي على الترتيب: امرؤ القيس، طرفة، زهير، لبيد، عنترة، الحارث، عمرو، الأعشى، النابغة. أما الزوزني فيذكر المعلقات السبع التي ذكرها ابن الأنباري، بالترتيب: امرؤ القيس، طرفة، زهير، لبيد، عمرو، عنترة، الحارث. أما التبريزي فيضم شرحه عشرة قصائد، بالترتيب: امرؤ القيس، طرفة، زهير، لبيد، عنترة، عمرو، الحارث، الأعشى، النابغة. ومن الملاحظ هنا أن ترتيب المعلقات الثلاث الأولى؛ أي معلقات امرئ القيس وطرفة وزهير، هو نفسه في الشروح الأربعة، مما يعني أن ترتيب هذه المعلقات متفق عليه عند الشراح أنفسهم، ويأتي بعد ذلك بعض الاختلافات في ترتيب المعلقات الأخرى كما رأينا.

بقي أن نذكر هنا تراجم موجزة عن الشراح الأربعة ومؤلفاتهم، كما وردت عند محققي شروحهم فيما نقلوه عن كتب التراجم، لنلقي الضوء على تخصصاتهم وخلفياتهم الثقافية. أول هؤلاء الشراح، ابن الأنباري، الذي تفوق على الأنباري أبوه

[1] انظر النحاس، **شرح القصائد التسع**، ص٥٩ (من دراسة خطاب حول النحاس).

(ت ٣٠٤ هـ) في علمه، وكان إماماً في اللغة والنحو والأدب والقراءات، والتفسير، وهو من أصحاب ثعلب في الطبقة السادسة من نحاة الكوفة.[١] ''وقد كان من تلاميذه عبد الواحد بن أبي هاشم (٢٨٠–٣٤٩ هـ)، وأحمد بن نصر، (ت ٣٧٠ هـ)، والحسين بن أحمد ابن خالويه (ت ٣٧٠ هـ)، وأبو علي القالي (ت ٣٥٦ هـ)، وأبو الحسن الدار قطني (ت ٣٨٥ هـ)، وغيرهم.''[٢] وقد ذكر هارون له بعض المؤلفات التي أوردها ابن النديم، والقفطي، وياقوت، ومنها كتاب **الأضداد في اللغة** الذي حققه محمد أبو الفضل إبراهيم، وقد طبع في الكويت سنة ١٩٦٠، **وأدب الكاتب** [الذي لم يتمه]، **والأمالي، والرد على من خالف مصحف العامة، والأمثال.**[٣] من هذا نرى أن مصنفاته كانت تشتمل على اللغة والنحو والأخبار والأمثال والتفاسير والأشعار، ومن هنا كانت خلفيته الثقافية الموسوعية التي برزت بشكل واضح في **شرحه للقصائد السبع**، وميزته بصورة أولية عن الشروح الأخرى.

وثانيهم، النحاس وقد أخذ عن شيوخه الكثير في مؤلفاته، التي أشار فيها لأسمائهم، وقد ذكرهم أحمد خطاب محقق شرحه، وهم: المبرد (ت ٢٨٥ هـ)، وابن ولاد (ت ٢٩٨ هـ) وقد ذكر في شرحه للقصائد التسع سماعه عليه، كما يذكر خطاب، والنسائي (ت ٣٠٣ هـ)، والأخفش (ت ٣١٠ أو ٣١٥ هـ)، والزجاج (ت ٣١٠ أو ٣١٦ هـ)، وابن كيسان، وابن الأنباري، وابن الحداد (ت ٣٤٤ هـ)، والحسن بن غليب (؟)، وغيرهم.[٤] أما تلاميذه فمنهم فضل الله الكزني بن سعيد بن عبد الله بن قاسم (ت ٣٣٥ هـ)، والبلوطي أبو الحكم منذر بن سعيد (ت ٣٥٥ هـ)،

---

[١] انظر ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٦ (من مقدمة المحقق).

[٢] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٧.

[٣] انظر ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٨.

[٤] النحاس، **شرح القصائد التسع**، ص١٥–١٧ (القسم الأول الخاص بدراسة عامة عن النحاس).

وغيرهم كثير.[1] وينقل خطاب عن ياقوت الحموي في **معجم الأدباء** قوله إنه كان: ''صاحب الفضل الشائع والعلم المتعارف الذائع الذي يستغنى بشهرته عن الأطناب في صفته.''[2] ومن مؤلفاته **أخبار الشعراء**، **واختصار تهذيب الآثار للطبري**، **وأدب الكاتب**، **وأدب الملوك**، **والاشتقاق**، **وتفسير أبيات سيبويه**، **وتفسير القرآن**، **والحماسة**، **وشرح القصائد التسع**، **وشرح المفضليات**.. إلخ[3]. وهذا يعني أنه كان عالماً بشئون العربية، شأنه في ذلك شأن ابن الأنباري، الذي كان أحد أساتذته كما ذكرنا. أما عن مذهبه النحوي فهو بصري كما يؤكد خطاب نفسه.[4]

وثالثهم، الزوزني الذي يذكر عنه محمد الفاضلي في صدر تحقيقه لشرحه، أنه رغم انتشار شرحه شرقاً وغرباً ''إلا أن التاريخ قد بخل علينا بترجمة مستفيضة لحياة هذا اللغوي الأديب، فطال الغبن اسمه فهو تارة الحسن بن أحمد بن الحسين، وأخرى الحسين بن علي بن أحمد،''[5] ومن آثاره العلمية **المصادر**، **وترجمان القرآن**، **وشرح المعلقات السبع**، الذي خلد ذكره، ويذكر الفاضلي أن إيجازه وعدم تغليب جانب معرفي على آخر، وسهولة لغته كانت وراء هذا الشيوع وذاك الاستحسان، لكنه لم يقف على أساتذته أو من أخذ عنهم، ولم يقارن شرحه بشروح سابقة عليه

---

[1] انظر النحاس، **شرح القصائد التسع**، ص١٧.

[2] النحاس، **شرح القصائد التسع**، ص٢٠.

[3] انظر النحاس، **شرح القصائد التسع**، ص١٥–١٧. وهو يشير هنا إلى **معجم الأدباء**، **والوافي بالوفيات**، **وإنباه الرواة**، **والخزانة**، ومصادر أخرى غيرها استقى منها وجود هذه المؤلفات.

[4] انظر النحاس، **شرح القصائد التسع**، ص٤٤. وهو يشير في ذلك إلى شوقي ضيف من خلال بعض عباراته التي تؤكد أنه بصري النزعة. وانظر شوقي ضيف، **المدارس النحوية**، ط٧ (القاهرة: دار المعارف، د. ت). ص٣٣١–٣٣٤. فهناك عبارة لضيف، لم يشر إليها النحاس، يقول فيها ''أنه يمزج بين النحو البصري والكوفي'' (ص٣٣٤)، وعلى هذا فهو بغدادي النزعة (ص٣٣٣). لكن أغلب الدراسات تجعله ضمن نحاة البصرة نظراً لكثرة المسائل النحوية ومصطلحاتها التي يتبعهم فيها.

[5] الزوزني، **شرح المعلقات السبع**، ص٥ (من مقدمة المحقق).

ضمن هذه المقدمة، وقد لاحظنا أنه قد اطلع على شرحي الأنباري والنحاس، ونقل عنهم وقد ذكر ذلك في مواضع قليلة من شرحه، تنبه إليها المحقق نفسه حينما كانت تذكر في متن الشرح أسماء من نقل عنهم الزوزني، فكان يرجع إلى الشرح السابق ويثبته في هوامشه.[1]

وآخرهم التبريزي وقد حقق شرحه فخر الدين قباوة لكنه لم يصدره بترجمة عامة لمنهجه في شرحه، وصنع ذلك في دراسة مستقلة بعنوان **منهج التبريزي في شروحه والقيمة التاريخية للمفضليات** (١٩٩٧)، ويذكر فيها تنقل التبريزي بين فارس والعراق والشام ومصر، وهي ''أغنى البلاد الإسلامية في تلك الحقبة ثقافة، وأحفلها بالمكتبات العامة والخاصة، الذاخرة بجميع الأصناف، من مؤلفات العلوم والفنون والآداب.''[2] أما شيوخه وأساتذته الذين نقل عنهم، وزودوه بثقافة واسعة، فمنهم — كما يذكر قباوة – ابن برهان (ت ٤٥٦ هـ) النحوي البصري الذي كان قائماً بعلوم كثيرة، كاللغة والأنساب وأيام العرب وأخبار المتقدمين وعلم الحديث، وابن الدهان (ت ٤٤٧ هـ) أحد أئمة النحاة، وأبو العلاء المعري (ت ٤٤٩ هـ) الشاعر الفيلسوف، والتنوخي (ت ٤٤٧ هـ)، وعبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) وهو – كما هو معروف– من كبار أئمة العربية والبيان، والجوهري (ت ٤٥٤ هـ)، والخطيب البغدادي (ت ٤٦٣ هـ) وقد كان فقيهاً فقد غلب عليه الحديث والتاريخ، والرازي (ت ٤٤٧ هـ) الذي اشتغل بالتفسير والحديث واللغة، والرقي (ت ٤٥٠ هـ) وهو من علماء النحو والأدب واللغة والفرائض، والطبري (ت ٤٥٠ هـ) وهو فقيه شافعي، والفضل القصباني (ت ٤٤٤ هـ) النحوي البصري، وقد ذكر قباوة بأن أكثرهم لم

---

[1] انظر الزوزني، **شرح المعلقات السبع**، هامش رقم١ ص١١. وانظر الفصل الثاني من هذه الدراسة في حديثنا عن الملامح العامة للشواهد الشعرية في شروح المعلقات.

[2] فخر الدين قباوة، **منهج التبريزي في شروحه: والقيمة التاريخية للمفضليات** (دمشق: دار الفكر، ١٩٩٧)، ص١٤.

نعرف أثره الواضح في شخصيته العلمية ومصنفاته، ولكن أساتذته الحقيقيين – كما يذكر– هم المعري، والرقي، وابن برهان، وابن دهان، والفضل القصباني، أما سائر شيوخه الآخرين فقد روى عنهم أو لزمهم دون أن تظهر لهم آثار في تكوينه الثقافي والعلمي.[1] وعلى هذا يكون التبريزي أديباً لغويًّا نحويًّا. ومن مؤلفاته **تفسير القرآن الكريم، وتهذيب إصلاح المنطق، وتهذيب الألفاظ، وتهذيب غريب الحديث، وشرح بانت سعاد، وشرح ديوان أبي تمام، وشرح المعلقات العشر، وشرح المفضليات.**[2] ومن تلامذته ابن الأشقر (ت ٥٥٠ هـ) وهو أديب فاضل، قرأ على التبريزي ولازمه حتى برع في فنه، وابن التلميذ (ت ٥٦٠ هـ) قرأ على التبريزي **شرح المفضليات**، وابن الشجري (ت ٥٤٢ هـ) وهو إمام في النحو واللغة وقرأ على التبريزي كذلك، وابن العربي (ت ٥٤٣ هـ) وهو أديب شاعر فصيح، والجواليقي (ت ٥٣٩ هـ) إمام في اللغة، ويذكر قباوة كذلك أن الذين ظهر تأثرهم به وهم: الجواليقي وابن أشقر وابن العربي، أما الباقون فلم تتعد آثار التبريزي فيهم حدود التعليم والتثقيف.[3] أما مذهبه النحوي فيذكر قباوة أنه ''يميل مع البصريين، فيرجح بعض أقوالهم، وينقد ما يخالفها من أقوال الكوفيين والبغداديين. فليس بعيداً أن يكون ذا نزعة بصرية لم تصل به إلى مرحلة الاعتناق، والتأييد المطلق.''[4]

وبعد هذه الخلفية حول شروح المعلقات موضع الدراسة وموقعها وموقع أصحابها ضمن مدونة شروح المعلقات السابقة عليهم واللاحقة لهم، وتكوينهم الثقافي، يمكننا الرجوع إلى دراستنا.

---

[1] انظر قباوة، **منهج التبريزي في شروحه**، ص١٣–١٧.

[2] انظر قباوة، **منهج التبريزي في شروحه**، ص١٧–١٨.

[3] انظر قباوة، **منهج التبريزي في شروحه**، ص٢٠–٢٢.

[4] قباوة، **منهج التبريزي في شروحه**، ص٢٧. أما عن منهجه في شرح الآثار الأدبية انظر حديثنا عن قباوة في الفصل الخاص بالدراسات السابقة.

تنقسم الدراسة الراهنة إلى مقدمة ومدخل نظري، وعشرة فصول، وخاتمة، وملحق وببليوجرافيا.

في المدخل النظري، أعرض **لنظرية التلقي** وإرهاصاتها، ومفاهيمها الأساسية، وعلاقتها بقراءة الشعر العربي القديم.

في الفصل الأول، أتناول الدراسات السابقة من خلال الكشف عن تلقي الدارسين المحدثين لموضوع الشواهد الشعرية، وكيف انتبه هؤلاء الباحثون إلى موضوعنا وإلى أي مدى اقتربوا منه، وذلك كي نضع عملنا في سياقه الأكاديمي الطبيعي.

أما في الفصل الثاني فأعرض للملامح الأساسية للشواهد الشعرية في شروح المعلقات من خلال الإحصائيات التي قمنا بها وألحقناها بنهاية البحث، وذلك تمهيداً للدخول إلى تفاصيل هذه الملامح والكشف عن طبيعتها وقيمتها في شروح المعلقات المختلفة.

ومما تجدر الإشارة إليه هنا أنه يمكننا اعتبار المدخل النظري والفصلين الأول والثاني ثلاثة مداخل تمهيدية قبل الدخول إلى الفصول الأساسية من هذه الدراسة. وقد فضلنا إيرادها في فصول مستقلة هنا لأن الموضوعات الثلاثة منفصلة عن بعضها لكنها كلها مهمة قبل اقترابنا من نصوص شروح المعلقات، وشواهدها الشعرية.

أما الفصول: الثالث، ''ثقافة الشارح وتأثيرها على قراءته للنص وشواهده،'' والرابع، ''استدعاء الشواهد من منظور السياق الشعري،'' والخامس، ''الصيغ اللغوية/الشعرية وأثرها في استدعاء الشواهد،'' والسادس، ''دور الشَّاهد في إبراز الصورة الشعرية وأصالتها،'' والسابع، ''اختلاف الرواية وتعدد الشواهد،'' والثامن، ''الأمثال وعلاقتها بالشواهد،'' فأعرض فيها لآليات استدعاء الشواهد الشعرية في شروح المعلقات، ويكون تقسيمها تقسيما تاريخيًّا، أي حسب الشواهد الشعرية (أ) الجاهلية والمخضرمة (بعد ذلك 'الجاهلية' فقط). و(ب) الشواهد

الإسلامية. وغرضنا من هذا التقسيم هو إبراز التطورات النوعية في الشعر الإسلامي ومدى قربه واختلافه عن الشعر الجاهلي.

أما الفصل التاسع، '' الشواهد الجاهلية وخصوصية الاستدعاء،'' فأعرض فيها لخصوصية الشعر الجاهلي في عملية الاستدعاء من خلال آليات ومفاهيم بعينها لدى شراح المعلقات.

أما الفصل العاشر، ''تضافر الشواهد في إثراء دلالة النص الشعري،'' حيث نعرض لأمثلة ختامية من الشواهد عندما تأتي مجتمعة بآلياتها المختلفة في شرح بيت واحد، ونكشف فيه عن كيفية تضافر هذه الآليات معاً في تلقي البيت وشرحه.

في الخاتمة، نعرض لأهم النتائج التي توصلنا إليها في دراستنا، وبعض الاقتراحات التي يمكن أن يمتد بها باحثون آخرون بمزيد من البحث والدراسة.

وقد ألحقنا بدراستنا هذه جداول تفصيلية أحصينا فيها الشواهد الشعرية في الشروح الأربعة، وقد نوَّعنا في هذه الجداول بين إحصائية تفصيلية وموضوعية كذلك وإجمالية. وبطبيعة الحال، فإن هذه الجداول هي أساس الدراسة لأنها تحتوي على كل المعلومات الأساسية والتفصيلية الخاصة بها. وقد أفدنا منها ابتداءً في رسم صورة لملامح الشواهد في الدراسة، وذلك في الفصل الثاني، وحرصنا على إثباتها في ملحق البحث حتى تكون وثيقة لعملنا، ونموذجاً لباحثين آخرين في موضوعات مشابهة.

وأخيراً ثمة ببليوجرافيا تحتوي على قائمة بكل المصادر والمراجع التي عدنا إليها في بحثنا.

في النهاية أود أن أوجه شكري وامتناني لأستاذي الدكتور حسن البنا عز الدين الذي أشرف على هذه الرسالة ولم يألُ جهداً في مساعدتي على إنجازها بصورتها هذه، كما أتقدم بالشكر إلى الأستاذ الدكتور محمد أحمد بريري والأستاذ الدكتور وحيد الجمل على تفضلهما بالموافقة على مناقشة الرسالة، ولا شك أنني

سأفيد من مناقشتهما أيما إفادة، ستجعل من رسالتي مكتملة بخبرتهما الثاقبة التي تخرَّج من خلالها عشرات إن لم يكن مئات الطلاب والدارسين في الأدب العربي.

والله ولي التوفيق، ،

مدخل نظري

نظرية التلقي وعلاقتها
بقراءة الشعر العربي القديم

نتناول في هذا المدخل **الإطار النظري** الذي ننطلق منه في دراستنا لموضوع الشواهد الشعرية في شروح المعلقات، وذلك كمدخل تمهيدي لابد منه قبل الحديث عن الدراسات السابقة في الفصل التالي، والحديث كذلك عن الملامح الأساسية للشواهد الشعرية في شروح المعلقات في الفصل الذي يليه؛ والحقيقة أن هذا المدخل والفصليين التاليين يمكن اعتبارهما ثلاثة مداخل تمهيدية للفصول التطبيقية الأساسية من هذه الدراسة، كما ذكرنا في المقدمة. ونعرض هنا، في ثلاث نقاط، باختصار لـ١. نظرية التلقي وإرهاصاتها، و٢. مفاهيم أساسية: أفق التوقع، التناص، الوعي النصي، و٣. علاقتها بقراءة الشعر العربي القديم.

١. نظرية التلقي وإرهاصاتها

ضمن النظريات الحديثة التي شُغِلَت بالمعنى الأدبي، وبالدور المهيمن للقارئ في إنتاج المعنى، تبرز نظرية التلقي ونقد استجابة القارئ، كإحدى أهم هذه النظريات، وقد برهنت على أنها منافس قويٌّ في تحليل عملية القراءة وتحديد دور المتلقي، لكون المتلقي/القارئ فيها هو المسيطر حسب قوانين هذه النظرية. ومن المعروف في الأوساط النقدية أن ظهور نظرية التلقي Reception Theory، بصورتيها الألمانية والأمريكية،[١] كان بمثابة رد فعل لعجز المناهج الأخرى، ومنها النقد الجديد،

---

١ انظر حسن البنا عز الدين، **قراءة الآخر/قراءة الأنا: نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد العربي المعاصر** (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٨)، في نقطة فرعية بعنوان ''نسخ مختلفة للنظرية،'' (ص٤٨– ٦٧) ضمن الفصل الأول من دراسته ذاتها، ''نظرية التلقي المفهوم والمصطلحات الأساسية،'' حيث يفرد النقاش حول هذه النسخ المختلفة في ألمانيا وأمريكا، ويعود بنا إلى أهم ما كتبه النقاد أنفسهم أمثال نورمان هولاند، وأبرامز،

والشكلية، والبنيوية،[1] عن تحقيق المعنى والدلالة، وقد أخذت مكانتها كمنهج مكتمل في نهاية الستينات وبداية السبعينات وذلك على أيدي منظريها أمثال: هانز روبرت ياوس Hans Robert Jaus، وولفجانج إيزر Wolfgang Iser، وهانز–جورج جادامر .H-G Gadamar ، وستانلي فش Stanly Fish، ونورمان هولاند Norman Holland. ومن أهم الركائز التي اعتمدت عليها هذه النظرية[2] موت المؤلف[3] الذي أعلنه بارت،[1] وانتفاء

وإليزابيث فرويند، وفينست ليتش، وروبرت هولب، عن هذه النظرية وعن أشهر منظريها وأعمالهم كذلك، وعن أبرز الاختلافات بين **نظرية التلقي ونقد استجابة القارئ** في نظر النقاد أنفسهم.

[1] انظر مثلاً عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك** (الكويت: عالم المعرفة، ٢٣٢، ١٩٩٨)، ص٢٨١–٢٩٠. حيث يذكر حمودة النقد الموجه للبنيوية حول أسباب فشلها.

[2] انظر عز الدين، **قراءة الآخر/قراءة الأنا**، ص٤٣. ويبدو من المفيد هنا أن نذكر وقوع درس التلقي بين النظرية والمنهج قد أدى إلى بعض الاضطراب في الأوساط النقدية، ويمكن أن نعود في ذلك إلى حسن البنا عز الدين في جزء من مناقشته لحديث إيزر (في الموضع المذكور في بداية هذا الهامش) الذي أدلى به إلى نبيلة إبراهيم، وترجمه فؤاد كامل (١٩٨٤)، وذلك فيما يتصل بالفرق بين النظرية والمنهج، إذ ينقل عن إيزر قوله في الحديث نفسه إن النظريات ''تزودنا بالمقدمات التي ترسي الأساسَ لإطار المقولات؛ في حين أن المناهج تُمِدُّنا بالأدوات المستخدمة في عملية التفسير. ولابد أن تخضع النظريات لتغيير محدد إذا وُظِّفت بوصفها وسائل (تقنيات) تفسيرية؛ فهناك في الواقع صلة تأويلية بين النظرية والمنهج.'' وهكذا، كما يذكر عز الدين في الموضع نفسه، تقدم النظرية إطاراً للمقولات، في حين يقدم المنهج بالتالي الشروط التي يمكن أن نميِّز بها الافتراضات الأساسية التي تقوم عليها النظرية، وهو يشير إلى ما ذكره إيزر من ''أن هذه التفرقة الأساسية تلقى التجاهل في كثير من الأحيان؛ فإذا استخدمت النظرية وكأنها منهج تفسيري، فلا مندوحة من ظهور صعوبات؛ فإما أن يكون مآلها الخلط، أو توجيه اللوم إلى النظرية، لأنها لا تستطيع أن تؤدي عملها بوصفها منهجاً.'' ويورد عز الدين رأي بعض المعاصرين في درس التلقي، إذ يرى هؤلاء ''أن درس التلقي ليس نظرية أو حتى منهجاً بل نظاماً معرفيًّا discipline''. وقد تحل هذه التسمية، أي كونه 'نظاما معرفيًّا'، الإشكال في درس التلقي من حيث وقوعه بين النظرية والمنهج، ومن حيث كون هذا النظام يتضمن 'أفق التوقعات' الذي تنشأ عنه تأويلات القراء بحسب اختلافهم، ومع ذلك فإن هذا 'الحل' لا ينفي أهمية الوعي بالعلاقة الجدلية بين النظرية والمنهج التي أشار إليها إيزر في حديثه المشار إليه أعلاه.

[3] حول مصطلح **موت المؤلف** انظر ميجان الرويلي، وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً**، ط٣ (بيروت، والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢)، ص٢٤١–٢٤٣.

القصدية، وهي لا تختلف في اعتمادها هذه الركائز عن المنهج الشكلاني والبنيوي والنقد الجديد إلا بصياغتها اللافتة للنظر.[٢]

هذا وقد امتدت أصول تلك النظرية وإرهاصاتها،[٣] وكذلك نقد استجابة القارئ Reader-Response Criticism، إلى مؤلفات موغلة في القدم مثل كتاب **فن الشعر**.[٤] وما كتبه أرسطو فيما يتصل بالتلقي، وفي التراث البلاغي بصفة عامة، فيما يتصل بطبيعة التلقي الشفاهي والكتابي على المستمع والقارئ.[٥]

---

[١] للتعرف على رولان بارت وكتاباته انظر: جون ستراوك، **البنيوية وما بعدها: من ليفي شتراوس إلى دريدا**، ترجمة محمد عصفور (الكويت: عالم المعرفة، ٢٠٦، ١٩٩٠)، ص٦٥-٩٦.

[٢] انظر حمودة، **المرايا المحدبة**، ص٣٩٨-٤٠٠. وفي هذا السياق يشير حمودة إلى أن النسخة الحداثية الأخيرة بمبالغاتها يشوبها خطورة بالغة، فقراءة نص بمعزل عن قصدية مؤلفه شيء وأن نعيد كتابة النص شيء آخر، ويذكر دور أفق التوقعات لدى القارئ والذي هو جزء من أفق توقعات الجماعات المفسرة، ودوره في الحد من جنوح مقولات موت المؤلف وانتفاء القصدية. إن حمودة هنا يجعل من سلطة الجماعة المفسرة أمراً مهمًّا في قراءة النصوص الأدبية، لكن على الرغم من ذلك يشير حمودة إلى أن اللعب الحر اللانهائي للمدلولات، وتحول اللغة إلى مجرد أنساق من العلامات تقوم بدور الدوال دون المدلولات، كل ذلك من شأنه أن يرسخ بناء الفرضية الأساسية وهي لانهائية المعنى (انظرص٤٠٠). وهو في هذا يرفض الدور المهيمن الملقى على عاتق المتلقي في العملية الأدبية، بحيث نحيل النص إلى متلقيه بصورة مبالغ فيها.

[٣] حول تلك الأصول المرهصة لنظرية التلقي انظر:

- روبرت هولب، **نظرية التلقي: مقدمة نقدية**، ترجمة [ومقدمة مطولة] عز الدين إسماعيل (جدة: النادي الأدبي الثقافي، ١٩٩٤)، ص١٠-١٥.
- ناظم عودة خضر، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي** (عمان: دار الشروق للطباعة والنشر، ١٩٩٧)، ص٧٣- ١١٨.

[٤] حول فلسفة التلقي عند أرسطو انظر:

- هولب، **نظرية التلقي**، ص١٠ من مقدمة المترجم.
- محمود عباس عبد الواحد، **قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي: دراسة مقارنة** (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٩٦)، ص٤٥-٥٦.

[٥] انظر هولب، **نظرية التلقي**، ص١٠-١١ من مقدمة المترجم.

وقد وقف روبرت هولب على خمسة مصادر فكرية لنظرية التلقي، كان لها تأثيرها المباشر على منظري مدرسة كونستانس في ألمانيا الغربية، وهي: الشكلانية الروسية، وبنيوية براغ، وظواهرية رومان انجاردن، وهرمنيوطيقا Hermeneutics هانز جورج جادامر، وسوسيولوجيا الأدب. ونظراً لأهمية هذه المصادر سوف نفرد الحديث عنها في الفقرات التالية.

فيما يتصل بالشكلانية الروسية، فإن أنصارها، ''بتوسيعهم مفهوم الشكل بحيث يندرج فيه 'الإدراك الجمالي' وبتعريفهم للعمل الأدبي بأنه مجموع عناصره، وبجذبهم النظر إلى عملية التفسير ذاتها –أسهموا في خلق طريقة جديدة للتفسير، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بنظرية التلقي.''[1] وقد كانت النقلة في الاهتمام من قطب المؤلف/العمل إلى العلاقة بين النص وقارئه متمثلة بوضوح في كتابات فكتور شكلوفسكي Viktor Shklovskii الباكرة،[2] الذي كان يرى ''أن الصورة ليست العنصر المكون للأدب، لأنها في ذاتها ليست سوى أداة لخلق أقوى انطباع ممكن؛ فهي واحدة من أدوات شعرية كثيرة تُستخدم للوصول بالتأثير إلى ذروته. وعندما يبحث المرء في الفن فلا ينبغي أن يبدأ بالرموز أو الاستعارة التي هي آلات لإحداث التأثير، بل الأصح أن يبدأ بالقوانين العامة للإدراك.''[3] وتبرز وظيفة الفن في أن يجرِّد إدراكنا من عاديته، التي ترتبط باللغة اليومية، وهنا يصبح للمتلقي دوره الأكبر في تحديد الخاصية الفنية للعمل الأدبي؛ بمعنى أنه من ''**الممكن أن يكون الشيء قد أُبْدِعَ نثريًّا وكان إدراكه شعريًّا، أو قد يكون –على النقيض– قد أُبْدِعَ شعريًّا وكان إدراكه نثريًّا.**''[4] وهنا يكشف شكلوفسكي عن أن العنصرين المكوِّنين للفن هما

---

[1] هولب، **نظرية التلقي**، ص٧٠–٧١.

[2] انظر هولب، **نظرية التلقي**، ص٧١.

[3] هولب، **نظرية التلقي**، ص٧٢.

[4] هولب، **نظرية التلقي**، ص٧٢.

الإدراك والتلقي وليس الإبداع والإنتاج. وهكذا أصبحت 'الأداة' التي أبدعت بواسطتها الأعمال الفنية، وسيلةَ التحليل الأدبي، فهي التي تجعل الأشياء/الأعمال نفسها قابلة للإدراك بطريقة غير مألوفة، بها نوع من التغريب، كما تجعلها فنية في الوقت نفسه، والعناية بالأداة تجلَّت أيضاً عند الشكلانيين الأوائل أمثال رومان ياكبسون في محاضرة له عن الشعر الروسي المعاصر، اقتبس هولب جزءاً منها تأكيداً للفكرة نفسها.[1] وينتهي هولب إلى القول بأن الأداة ''هي العنصر الذي يملأ الفجوة بين النص والقارئ، جاعلاً من العمل نفسه شيئاً ذا قيمة، وموضوعا جماليًّا أصيلاً.''[2] وكان لوقوف الشكلانيين على سيرة الكاتب فاعليتها لدى المتلقي من حيث وظيفتها الأدبية كما يذهب بوريس توماشيفسكي، فينبغي أن نأخذ في الحسبان الكيفية التي تعمل بها سيرة الشاعر في وعي القارئ.[3] ثمة نقطة أخيرة تتقاطع فيها نظرية الشكلانيين مع نظرية التلقي، وهي الخاصية النوعية والخاصية الوظيفية للأدب ودورهما في تفسير التغيرات في الاتجاه النقدي، فيما يتصل بمصطلح السائد، حسب تيتانوف، وهو ما تجلى في أعمال ياوس عن 'أفق التوقعات'، وإيزر وفكرته عن المبهمات والفجوات.[4]

وفيما يتصل بإنجاردن –الذي كان تلميذاً للفيلسوف الألماني إدموند هوسيرل E. Husserl، والذي كان معنيًّا هو الآخر بمسائل الفلسفة الظاهراتية، تلك الفلسفة التي تتخذ من صورة العالم في وعي الإنسان نقطة أساسية لانطلاقها، وتستكشف الواقع من خلال خبرتنا به،[5] والتي رأينا انبثاقها أيضاً عند كل من عالم الجمال

---

[1] انظر، هولب، **نظرية التلقي**، ص٧٣–٧٤.

[2] هولب، **نظرية التلقي**، ص٧٥.

[3] انظر هولب، **نظرية التلقي**، ص٧٩–٨٠.

[4] انظر هولب، **نظرية التلقي**، ص٨٣–٨٤.

[5] انظر محمد عناني، **المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي – عربي**، ط٢ (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، ١٩٩٧)، ص٧٠.

البولندي رومان إنجاردن Roman Ingarden الذي قال بأن قراءة العمل الأدبي تجسده تماماً كما يجسد الإخراجُ المسرحي النصَّ المكتوب على المسرح،[١] وكذلك عند مارتن هايدجر M. Heidegger[٢] – فقد كان كتابه **الخبرة بالعمل الفني الأدبي** (١٩٦٨) إيذاناً لأصحاب نظرية التلقي بأن يروا على نحو أوضح العلاقة بين النص والقارئ لدى إنجاردن نفسه، رغم أنه لم يصدر عنهم ما يلوح بأنهم اهتموا بالمسائل الفلسفية الأوسع نطاقاً، تلك التي جذبت إنجاردن إلى موضوعه.[٣] وقد رفض إنجاردن في فلسفته الظواهرية ثنائية الواقع والمثال؛ فالعمل الفني الأدبي ''يقع خارج هذه الثنائية، فلا هو معين بصورة نهائية ولا هو مستقل بذاته، ولكنه يعتمد على الوعي، ويتشكَّل في هيكل أو بنية مؤطِرة، تقوم في أجزاء منها على الإبهام الناشئ عما تشتمل عليه من فجوات أو فراغات يتعين على القارئ ملؤها.''[٤] وهنا تبرز مهمة القارئ وخياله، ومن ثم التنوع في عملية التحقق العياني، والمقصود بالتحقق العياني هو تجسيد العمل الأدبي –كما يذكر عز الدين إسماعيل.[٥]

أما بالنسبة إلى مدرسة براغ البنيوية فقد تناول هولب أعمال موكارفسكي بوصفه أهم منظر للأدب في مدرسة براغ، وقد اتضح إيحاء موكارفسكي بنظرية التلقي أكثر ما اتضح عندما حدَّدَ الإطار العام للفن عنده بوصفه بنية لها مرجعيات فيما سبقها،[٦] أي المرجعيات التاريخية، فيرى أنه ينبغي فهم العمل الأدبي بوصفه رسالة

---

[١] انظر عناني، **المصطلحات الأدبية الحديثة**، ص٧٠–٧١.

[٢] للتعرف على أبرز المسائل المتصلة بالهيرمينوطيقا عند هايدجر وعلاقتها بالعمل الفني، انظر صفاء عبد السلام علي جعفر، **هيرمينويطيقا الأصل في العمل الفني: دراسة في الأنطولوجيا المعاصرة** (الإسكندرية: منشأة المعارف، ٢٠٠٠)، ص٣٩– ٨٦.

[٣] انظر هولب، **نظرية التلقي**، ص٨٧.

[٤] هولب، **نظرية التلقي**، ص١٢. من مقدمة المترجم

[٥] انظر هولب، **نظرية التلقي**، ص١٣ من مقدمة المترجم.

[٦] انظر هولب، **نظرية التلقي**، ص١٠٢.

إلى جانب كونه شكلاً، أو موضوعاً جماليًّا، وعلى هذا النحو رأينا موكاروفسكي قد امتد إلى منطقة سوسيولوجيا الفن. وقد كان من نصيب تلميذه فيلكس فوديشكا أن يتعرف نظرية التلقي بصورة أكثر منهجية.[1]

أما عن جادامر فقد كان له تأثيره الكبير في نظرية التلقي، ذلك بأنه في أعظم أعماله **الحقيقة والمنهج** *Truth and Method*،[2] حاول التشكيك فيما يبدو في شيء بالغ الأهمية عند كثير من المساهمين في نظرية التلقي ألا وهو المنهج، وذلك للوصول إلى الحقيقة المتعلقة بالنص، فحرف العطف 'و' في عنوان الكتاب لا ينبغي –حسب هولب– أن يفهم بمعناه الرابط بل بمعناه المفرق، وقد كان تجديد جادامر للهرمينوطيقا، مقصوداً به مواجهة هذا الارتباط الضار،[3] وإن ''سعيه نحو تأسيس وعي ذي طابع تاريخي عملي، هو –قبل كل شيء–وعي بالموقف التفسيري؛ وتطويره لمصطلحين كان لهما أهميتهما لدى رواد نظرية التلقي، هما 'التاريخ العملي' و'أفق الفهم'.''[4]

أما فيما يتصل بالمصدر الفكري الخامس والأخير لأصحاب نظرية التلقي، سوسيولوجيا الأدب، فينتقل المؤلف إلى التوجه الاجتماعي النفسي عند لوفينتال وتناوله مشكلة العلاقة بين العمل والمتلقي على هذا الأساس، فقد أصبح علم النفس الفرويدي عنده عوناً لا غنى عنه لدراسة سيكولوجيا التلقي، وما كان يتبنَّاه هو الكشف الأكثر تعمقاً عن الخصائص الاجتماعية النفسية في نطاق البنيات الاجتماعية.[5] وبعده أتى جوليان هيرش الذي لفت الأنظار إلى ضرورة التركيز على

---

[1] انظر هولب، **نظرية التلقي**، ص١١٠–١١١.

[2] انظر هانز جيورج جادامر، **تجلي الجميل: ومقالات أخرى**، تحرير روبرت برناسكوني، ترجمة ودراسة وشرح سعيد توفيق (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧)، ص١٢.

[3] انظر هولب، **نظرية التلقي**، ص١١٢–١١٣.

[4] انظر هولب، **نظرية التلقي**، ص١٤ من مقدمة المترجم.

[5] انظر هولب، **نظرية التلقي**، ص١٣١.

الآثار التي أحدثها مؤلفو الأعمال الأدبية في زمنهم وما بعد زمنهم كذلك في نفوس المتلقين.[١] أما شوكنج فقد ركز دراسته على سوسيولوجيا الذوق وفي هذا التوجه انصرف الاهتمام أساساً إلى المتلقي، وإلى الظروف الاجتماعية التي تم فيها التلقي.[٢]

كانت هذه هي أبرز المصادر المرهصة بنظرية التلقي، وفيما يلي عرض لثلاثة مفاهيم أساسية تتعلق بالنظرية، وتتصل بعملنا التطبيقي بشكلٍ مباشر.

٢. مفاهيم أساسية: أفق التوقع، التناص، الوعي النصي

ثلاثة مصطلحات أساسية نتكلم عنها هنا: (أ) **أفق التوقع** وما يتصل به من فجوات النص ودور القارئ وأنواعه. (ب) **التناص** الذي تداخل مع مناهج ونظريات مختلفة أبرزها تلك المناهج التي عنيت بالنص والمتلقي على السواء. و(ج) **الوعي النصي** وهو مصطلح حديث يعنى بالمتلقي/الناقد/الشارح ووعيه بطبيعة النوع الأدبي وتقاليده الفنية كذلك.

(أ) أفق التوقع Horizon of Expectations/reference of the readers expectations

اقتضت نظرية التلقي دراسة نوعية معينة من القراء، يمتلك كل منهم، وخاصة إذا كان ناقداً، أفقاً فكريًّا وجماليًّا يحدِّد شروط تلقيه للنص الأدبي وتعبئته بالمعنى وتأويله لبنيته الشكلية.[٣] هذا الأفق الذي اعتمده ياوس، يتكون لدى القارئ نتيجة الخبرة المسبقة بالجنس الأدبي، ومن وعيه المسبق بالعلاقة التناصية التي تربطه بنصوص أخرى من حيث البنية الشكلية والموضوعاتية، ومن معرفته المسبقة

---

[١] انظر هولب، **نظرية التلقي**، ص١٤.

[٢] انظر هولب، **نظرية التلقي**، ص١٤.

[٣] انظر هانز روبيرت ياوس، **جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي**، ترجمة رشيد بنحدو (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٤)، ص١١ من مقدمة المترجم.

بالفرق الجوهري بين التجريب النصي الذي يميز الخطاب الأدبي والتجربة الواقعية التي تميز باقي الخطابات غير الأدبية، أي الفرق بين الوظيفة الشعرية والوظيفة العملية للغة على السواء.[١]

وقد نستطيع من خلال ملاحظة ''العلاقة التناصية'' التي تربط الجنس الأدبي و''الخبرة المسبقة'' لدى القارئ أن نضمهما معاً تحت بند واحد لترابط نتائجهما أولاً، ولأن كلاً منهما يعتبر سبباً ومسبباً في النتائج التي ستنتج عنهما كليهما ثانياً؛ حيث إن التعرف على تلك العلاقة التناصية يقتضي خبرةً وتمرُّساً في قراءة النوع الأدبي. ويندرج الاثنان بطبيعة الحال تحت مصطلح 'أفق التوقعات.'

ولابد أن نؤكد بدايةً أن كلاً من الشارح والناقد والكاتب قبل أي شيء قارئ، أي قبل أن يعقدوا مع النصوص الأدبية علاقة تأمل تصبح بدورها منتجة على مستوى التأويل.[٢] وبالتالي فإن استمرارية النوع الأدبي تنشأ نتيجة العلاقة 'التناصية' التي يلحظها القارئ، والمنبثقة عن 'أفق توقعاته' وحينها يستطيع العمل الأدبي أن ''يصبح تجربة أدبية لدى الجمهور المعاصر واللاحق، قراءً ونقاداً وكتاباً، كلٌّ حسب توقعه الخاص به.''[٣]

من هذا المنطلق لا يمكن أن نُسلِّم بأن هناك قراءات حرَّة للنصوص، فكلُّ قراءة هي نشاط يقوم به القارئ وفي الوقت نفسه لابد أن يرشد إليه النص ويشير إليه،[٤] فالنص، بهذه الصورة، هو المرشد لنوعية القراءة لدى كلِّ قارئ، أما الدَّور الذي يقوم

---

[١] انظر ياوس، **جمالية التلقي**، ص١١ من مقدمة المترجم.

[٢] انظر ياوس، **جمالية التلقي**، ص٣٩.

[٣] انظر ياوس، **جمالية التلقي**، ص٤٣.

[٤] انظر عبد الرحمن بن محمد القعود، ''في الإبداع والتلقي: الشعر بخاصة،'' **عالم الفكر**، مج٢٥، ع٤، إبريل، يونيو، ١٩٩٧، ص١٧٩. حيث يؤكد تبادلية العلاقة بين القارئ والنص، ويلفتنا إلى أن هناك شعرية للتلقي كما أن هناك شعرية للإبداع. وانظر كذلك عز الدين إسماعيل، **كيفيات تلقي الشعر في التراث الأدبي** (القاهرة: دار الفكر العربي، ٢٠٠٦)، ص٩ و٣٨، حيث يؤكد أيضاً أهمية النص في عملية التلقي.

به القارئ فيختلف بحسب ملئه لـ'فجوات النص' وبحسب 'أفق توقعاته' لكي يستكشف العمل الأدبي ويؤوله من منظوره الخاص، الأمر الذي يكشف عن اختلاف التأويلات بحسب كلِّ قراءة وكلِّ نص.

ويمكن في هذا السياق أن نشير إلى إيزر في حديثه عن 'النَّسق المرجعي للرصيد،'[1] إذ يرى أن وظيفة الرصيد الأدبي تتحقَّقُ في ضوء حواف النَّسق الفكري السَّائد في العصر أو وراء الأعمال.[2] فالأدب بهذه الكيفية يجيب عن التساؤلات التي تنشأ عن النَّسق.[3] إن الرصيد بهذه الصورة التي يعرض لها إيزر، المنطوي على تحليل الأنساق الاجتماعية والتقاليد الأدبية، قد ضمَّ مجموعة من المعايير السائدة والتي تسهم في تخمين أفق توقعات جماعي (والذي يقترب في مفهومه من سلطة الجماعات المفسِّرة والاستراتيجيات التفسيرية لدى فِش) والذي يتمُّ من خلاله الحكم على استجابة مجموعة من القراء ينتمون إلى حقبة تاريخية وسياسية، وعلى مدى تحكم هذا الأفق في قراءتهم لنصوص أدبية بعينها.

ويوضح ياوس أن أفق التوقعات[4] قد يتغير أو يتبدَّل في أثناء عملية القراءة. وذلك من خلال ملء الفراغات/فجوات النص مما ينتج عنه قراءة مضيئة للنص الأدبي نتيجة للنفي/السلب/أو الانحراف المعياري كما يطلق عليه، لأنه يعتبر ''عاملاً محدداً للقيمة الأدبية.'' ولكن وجوه السلب بطبيعتها ''ليست مميزة في النص،

---

[1] انظر فولفجانج إيزر، **فعل القراءة: نظرية في الاستجابة الجمالية**، ترجمة عبد الوهاب علوب (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠)، ص٧٥.

[2] انظر إيزر، **فعل القراءة**، ص٧٩.

[3] انظر إيزر، **فعل القراءة**، ص٧٩.

[4] أخذ ياوس مصطلح 'أفق' من جادامر، وركَّبَ مفهوم أفق التوقع/أفق الانتظار من مفهوم الأفق عنده، أي جادامر، وكذلك من مفهوم خيبة الانتظار عند كارل بوبر Karl. R. Popper، حيث رأى ياوس أن هذين المفهومين قد حققا رغبته في البرهنة على أهمية فعل التلقي في التواصل الأدبي. انظر خضر، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، ص١٣٨.

والأحرى أنها تبرز من خلال التفاعل بين الإشارة النصية والأشكال الكلية gestalten التي ينتجها القارئ.''[1] وهنا تكمن أهمية وجوه السلب والفراغات حيث إنها أدوات جوهرية يتم الاتصال عن طريقها، حسب روبرت هولب. والسلبية، كما يطلق عليها إيزر، هي تلك القواعد غير المكتوبة، والتي لا تقوم بنفي ما يُصاغ في النص، بل تتحكم فيه عن طريق الفراغات وعمليات النفي، وهي ''القوة الأساسية في التواصل الأدبي.''[2] وعن طريق ملء فجوات النص يظهر التمايز والاختلاف في مستويات القراءة لدى كل قارئ بالنسبة لنص بعينه. ومن ثم تحدث فاعلية النص الأدبي من خلال الإثارة الواضحة للمألوف ونفيه اللاحق،[3] وبهذا يصبح لتلك الفجوات/الفراغات وظيفة مركزية في عملية الاتصال عن طريق ربطها بين أجزاء النص المختلفة،[4] وفي أثناء الربط بين تلك الأجزاء يحدث أن يصير لأحد الأجزاء السيادة في حين تتراجع قيمة الأجزاء الأخرى بصورة مؤقتة.[5] وبإتمام عملية ملء الفراغات يصبح جزءٌ ما موضوعاً، ويفقد الجزءُ السابق له صلتَه الموضوعية، وبهذه الطريقة نرى دور القارئ رئيساً في خلق المعنى إذ يمكن له أن يشغل الجزء السابق، وعادة ما يشغله، كي ينصبَّ تركيزه على الجزء الموضوعي الجديد. فـ''حالما يتورط القارئ، يتمُّ تخطي تصوراته المسبقة الخاصة ... وما إن يحدث هذا فإنه يكون مستعداً لاختبار النص مباشرة، الأمر الذي كان مستحيلاً بقدر ما كانت تصوراته المسبقة حاضرة.''[6] وهكذا

---

١ هولب، **نظرية التلقي**، ص٢٢٣.

٢ انظر إيزر، **فعل القراءة**، ص٢٢٣.

٣ انظر فولفجانج إيزر، ''عملية القراءة: مقترب ظاهراتي،'' ضمن كتاب **نقد استجابة القارئ: من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية**، تحرير جين ب. تومبكنز، ترجمة حسن ناظم، علي حاكم، مراجعة وتقديم محمد جواد حسن الموسوي (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩)، ص١٣٤.

٤ انظر هولب، **نظرية التلقي**، ص٢٢٠.

٥ انظر هولب، **نظرية التلقي**، ص٢٢١.

٦ إيزر، ''عملية القراءة: مقترب ظاهراتي،'' ص١٣٤.

نرى أن المعنى عند إيزر لا يوجد في أي جزء من جزئيات النص، إنما ينتج المعنى عن علاقة كل جزء بالأجزاء الأخرى وعن وضعه المكاني بين تلك الأجزاء.[١]

يمكننا، في ضوء ما سبق، أن نتصور تلك الفجوات/الفراغات[٢] وكأنها أدوات غير مرئية، يمتلكها النص، أما عملها فهو إجبار القارئ على إتمام الموضوع الجمالي أو الاستجابة الجمالية aesthetic response في عملية التلقي، ففي ضوئها تبرز مهمَّة القراءة الفاعلة. كما أننا نرى فعل التلقي/القراءة، في ضوء مناقشاتنا السابقة للمصطلحات المتداولة على الساحة النقدية لدى منظري التلقي، قد تحول إلى بنية نصية ''نتيجة للعلاقة الحوارية بين النص والمتلقي فهو يعبر عن الاستجابات الفنية التي يتطلبها فعل التلقي في النص.''[٣] وهو ما يعبر عنه إيزر بمصطلح 'القارئ الضمني،' implied reader والذي تتجسد فيه كل الميول المسبقة اللازمة لكي يمارس أيُّ عمل أدبي تأثيرَه في قارئه، وهي ميول مسبقة مفترضة وغير مجرَّبة على المستوى الفعلي للقراءة، فالقارئ بهذه الصورة عند إيزر يصبح معنى ضمن تلك البنية النصية، وليس له علاقة بأي قارئ حقيقي.[٤] ونشير هنا إلى تركيز هذا المصطلح على الخيال بشكل عام، والرواية على وجه الخصوص، نظراً إلى أن هذا هو النوع الذي يتزامن مع إشراك القارئ وإنتاج المعنى.[٥] ويذكر إيزر أن دور القارئ يتمُّ بناؤه من خلال ثلاثة

---

[١] انظر الرويلي والبازعي، **دليل الناقد الأدبي**، ص٢٨٧.

[٢] يشير إيزر إلى أن هناك فرقاً بين الفراغات الناشئة عن إبهام النص، و'مواضع الإبهام' التي قال بها إنجاردن، فالمصطلح الأخير يأتي للدلالة على فجوة في تحديد الشيء المقصود أو في تسلسل المظاهر المخططة، أما المصطلح الذي نشير إليه هنا 'الفراغات' فهو تلك المساحة الفارغة في النسق الكلي لنص ما، يؤدي ملؤها إلى تفاعل الأنماط النصية. انظر إيزر، **فعل القراءة**، ص١٨٧. وحول إنجاردن وأثره في إيزر انظر وليم راي، **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية**، ترجمة يوئيل يوسف عزيز (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٧)، ص٣٦-٥٠.

[٣] بشرى موسى صالح، **نظرية التلقي أصول وتطبيقات** (الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠١)، ص٥٠-٥١.

[٤] انظر إيزر، **فعل القراءة**، ص٤٠.

[٥] انظر جريج هاملتون ورالف شنيدر، ''من إيزر إلى تيرنر وما بعده: نظرية التلقي تقابل النقد الإدراكي،''

عناصر أساسية: الرؤى المختلفة المتمثِّلة في النص، ونقطة التمييز التي منها يتمُّ الربط بين تلك الرؤى، ونقطة الالتقاء التي تتجمَّع عندها.[1] ومعنى هذا أن القارئ الضمني قد أصبح بمثابة قوة تحكمية تكمن وراء نوع من التوتر يفرزه القارئ الحقيقي/الفعلي ومنشأ هذا التوتر هو الاختلاف في طبيعة كليهما، أي القارئ الضمني والقارئ الحقيقي.[2]

لقد أثبت إيزر في نظريته تلك عن القارئ الضمني دورَ النص الفاعل في التأثير على نوعية استجابة متلقيه، وهو بهذا قد وضع قيوداً على تفسير القارئ للأعمال الأدبية. وهذا ما جعل القراءة عنده تفعيلاً لمقصد المؤلف في نظر من جاء بعده (أمثال فش الذي استبدل القارئ بالنص ومؤلفه.[3] وفي عبارة أخرى، كان النص عند إيزر هو الذي يفرض قارئه المتضمن سلفاً في بنية هذا النص،[4] والفراغات تخلقها تلك النصوص

Crarig A. Hamilton, Ralf Schneider, "From Iser to Turner and beyond: Reception Theory meets cognitive criticism".http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_4_36/ai), p.2.

[1] انظر إيزر، **فعل القراءة**، ص٤١.

[2] انظر إيزر، **فعل القراءة**، ص٤١-٤٢.

[3] لقد انتقد فش زميله إيزر في مقال له بعنوان ''من يخاف من وولفجانج إيزر؟'' Who's Afraid of wolfgang Iser?، ففش، بعد أن اتفق في البداية مع إيزر حول فهمه للقارئ الضمني/القارئ الخبير على أنه بنية تصورية، قد طوَّر نظريته بمرور الزمن حتى قال بأن القارئ يمنح كل شيء؛ فليس ثمة فرق بين ما يمنحه القارئ وما يمنحه النص، وأن القارئ يعيد إنتاج المعنى في كل قراءة حتى ليصير النصُّ نصًّا آخر. ولكن تحرز فش من القول بأن القارئ كفرد يعد فاعلاً مستقلاً، أي أنه رفض الذاتية التي رأيناها عند إيزر في تفسيره لفعل المتلقي، فقد أعطى فش السلطة للجماعة المفسِّرة، التي يكون القارئ عضواً فيها، دوراً في خلق المعنى. والواقع أن هذه السلطة هي سلطة تامة أعطاها فش للقارئ ضمن حدود تلك الجماعات المفسِّرة كما أن الاستراتيجيات التفسيرية عنده لا توضع موضع التنفيذ بعد القراءة بل تصبح هي ذاتها شكلاً للقراءة. انظر ستانلي فش، **هل يوجد نص في هذا الفصل؟ سلطة الجماعات المفسرة.**

Stanley Fish, *Is There a Text In This Class? The Authority of Interpretive Communities.* (Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1980), p. 13.

ومن المعروف أن تلك الاستراتيجيات المتضمنة إغفال دور النص القائم عليه فعل التلقي قد ساهمت في الانتقادات التي تعرَّض لها فش نفسه في المراحل التي تحول فيها إلى القارئ تحولاً تاماً.

[4] انظر جين ب. تومبكنز، ''مدخل إلى نقد استجابة القارئ،'' ضمن كتاب **نقد استجابة القارئ**، ص٢٦-٢٧.

واستراتيجياتها، وبهذه الصورة كانت العلاقة بين النص وقارئه عنده علاقة ديالكتيكية، فكل منهما، أي القارئ والنص، يؤثر في الآخر ويتأثر به. أما فش، الذي أعطى القارئ وسلطة الجماعات المفسِّرة الدور الأساسي في العملية الأدبية، فالمعنى عنده يعدُّ تجربة تتابعية عند قارئ للعمل وتكوين المعنى يتمُّ بناءً على وصف تفصيلي لتجربة القارئ،[1] ويشير فش إلى نوعية خاصة من القراء، وهم الذين يندرجون ضمن ما أطلق عليه القارئ الخبير informed reader وقد ذكر ثلاثة شروط للقول بأن قارئاً ما يعد قارئاً خبيراً، وتلك الشروط هي:

١. أن يكون متحدثاً كفئاً باللغة التي كُتب بها النص.
٢. أن يكون على إلمام تام بالمعرفة الدلالية، وتشمل أيضاً المفردات المعجمية، واللهجات، والتعبيرات الاصطلاحية ... وما إلى ذلك.
٣. أن يمتلك قدرة/كفاءة أدبية literary competence، تؤهله لاستكشاف خصائص الخطاب الأدبي وأنواعه.[2]

ويصف فش قارئه الخبير هذا بأنه خليط من القارئ المجرد، (وهو القارئ الضمني عند إيزر)، ومن القارئ الفعلي الحي، والقارئ بهذه الصورة يعرف كل الاستجابات المحتملة التي قد يستدعيها نص معين، أي أنه يعدُّ مراقباً بناءً على المنهج الذي يتبعه في حصر استجابات القراء لنصوص بعينها.[3]

ولا شك أن نظرية التلقي، في ضوء مناقشاتنا للمصطلحات السابقة عند أشهر منظريها، تقودنا إلى استكشاف دور اللاوعي في مقابل الوعي لحظة القراءة؛ فالقراءة ''تساعدنا على رؤية ضآلة ذلك الجزء من الذات، الذي يعد واقعاً مفترضاً حتى

---

[1] انظر فنسنت ب. ليتش، **النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات**، ترجمة محمد يحيى، مراجعة وتقديم ماهر شفيق فريد (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠)، ص٢٢٩.

[2] انظر فش، ''الأدب في القارئ،'' ''Literature in the reader''، ضمن **هل يوجد نص في هذا الفصل؟**، ص٤٨.

[3] انظر فش، ''الأدب في القارئ،'' ص٤٩.

بالنسبة لوعيها نفسه.''[1] في حين أن التحليل نفسه لعملية التلقي يرشدنا لدور القراءة في تنشيط اللاوعي (والذي يعبر عنه إيزر بالعفوية) وإخراجه إلى الوعي،[2] ويرشدنا كذلك للدور الذي يفرزه هذا الدمج بين الوعيين في تأويل النصوص وإعادة صياغتها بصورة أو بأخرى. وبهذه الطريقة نرى تفاعلاً معقداً بين النص والقارئ، على ثنائية الوعي واللاوعي، ينجم عنه متعة القارئ. وقد تصبح القراءة شكلاً من أشكال تجسيد الذات وتحليلها (كما هي الحال عند هولاند). أي أن مركز الاهتمام النقدي يصبح هو القارئ نفسه.[3]

أما **الرؤية التاريخية وعلاقتها بأفق التوقع**، ودورها في قراءة النصوص وفهمها فهو أمر لا تغفله نظرية التلقي فنوعية التلقي تختلف بطبيعة الحال من عصر إلى عصر ومن زمن إلى زمن عند القارئ نفسه. فالعمل الأدبي لا يمكننا أن نحدد قيمته الجمالية، حسب ياوس، إلا ''بواسطة مجموعة من القرائن والإشارات المعلنة والمضمرة، ومن الإحالات الضمنية والخاصيات التي أصبحت مألوفة،''[4] مما يتيح لجمهوره أن يكون ''مهيأ سلفاً لتلقيه على نحو معين.''[5] إن الاختلاف تاريخياً بين لحظة الإنتاج ولحظة التلقي يقودنا إلى القول بأنه لا يمكن أن يقع فعل القراءة بمعزل عن علاقة اجتماعية ناضجة، فكل قراءة تحدث داخل مجتمع له تقاليده

---

[1] إيزر، **فعل القراءة**، ص١٦٣.

[2] انظر إيزر، **فعل القراءة**، ص١٦٣.

[3] انظر الرويلي والبازعي، **دليل الناقد الأدبي**، ص٢٨٩.

[4] ياوس. **جمالية التلقي**، ص٤٥. والمقتبس بعده في السياق ذاته من الصفحة نفسها.

[5] وإذا طبقنا هذه الرؤية على الشواهد الشعرية في المعلقات فإننا نرى أن أفق التوقع لدى شراحها يضم أبياتاً تالية لهذه المعلقات وأبياتاً معاصرة لها من حيث الحقبة التاريخية، وبالتالي نرى أن نصوصاً تالية قد أسهمت في قراءة هذه النصوص الجاهلية على نحوٍ مختلف، في كثير من الأحيان، على نحو ما نرى في الدراسة الراهنة، فيما لو انحصرت القراءة في نصوص الحقبة التاريخية ذاتها.

الكائنة في لحظة تاريخية بعينها.[1] وينطوي أيضاً حدث القراءة على حاجات وضرورات تقتضيها أبعاد فكرية واجتماعية تخص تلك اللحظة، ويظل الأدب دائماً في مساءلة مع معايير متلقيه الاجتماعية في اللحظة التاريخية التي تتم فيها عملية القراءة. وبهذه الصورة نرى معايير/آليات عامة يندرج ضمنها مجموعة من المتلقين المنتمين إلى حقبة بعينها.

ولئن كانت الدراسة التاريخية والاجتماعية مهمة بمكان في جمالية التلقي فلابد أن نشير إلى أن عملية القراءة تختلف أيضاً وفق ''نقطة الانطلاق'' التي ينطلق منها القارئ؛ فقد ينطلق القارئ من منظور حاضره ليكيف النص القديم مع إشارات راهنة في زمنه، وقد يبدأ من النص ذاته ليربطه بحاضره، وكلتا الحالتين يمكن أن نصفها بمحاولة إعادة إنتاج التراث، وباختلاف النقطة البادئة تختلف رؤية التراث؛ بأن يكون القارئ مجدداً لزمنٍ مضى، أو أن يكيِّف هذا الماضي مع معايير واقعه ومستجداته. وهذه العملية 'القرائيَّة' موازية للعملية 'الإبداعيَّة' نفسها من حيث نظرة الشاعر إلى ماضيه ''الشعري'' وإعادة إنتاجه في شعره هو، على نحو ما تكشف عنه المقالة الشهيرة للشاعر والناقد الإنجليزي ت. س. إليوت ''التراث والموهبة الفردية.''

لقد وضع رولان بارت ثلاثة أسئلة أساسية ثابتة للإشكال المعرفي لعملية القراءة وهي:[2]

- ما القراءة؟
- وكيف نقرأ؟

---

[1] انظر مصطفى بيومي عبد السلام، ''إشكالية قراءة التراث،'' **مجلة فصول**، ع٦٣، شتاء وربيع ٢٠٠٤، ص٧٥.

[2] عبد السلام، ''إشكالية قراءة التراث،'' ص٦٨، وهو هنا ينقل عن رولان بارت، ''في القراءة،'' ضمن **حفيف اللغة**،

Ronald Barthes, *On Reading, in the Rustle of Language*, trans by Richard Howard, (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, ١٩٨٩), p.٣٣.

- ولماذا نقرأ؟

ويرفض عبد السلام التساؤل الأول حيث ''لا مبرر لوجوده في الإشكال المعرفي لعملية القراءة؛ لأن التساؤل الثاني يتضمنه ...، فالوعي بالكيفية التي نقرأ بها النصوص ينطوي على وعي بنظرية القراءة أصلاً.''[1] وهو يطرح بديلاً لهذه الأسئلة ثلاثة أسئلة أخرى متعلقة بهذه الإشكالية[2] على هذا النحو:

- ما النص؟
- وكيف نقرأ النص؟
- ولماذا نقرأ النص؟

---

[1] عبد السلام، ''إشكالية قراءة التراث،'' ص٦٨.

[2] مصطلح 'إشكالية' هو ترجمة لمصطلح Problematic ويذكر محمد عناني أن هذه الكلمة قد دخلت من الفرنسية إلى الإنجليزية عن طريق الفيلسوف الفرنسي الماركسي لويس ألتوسير، و'الإشكالية' مجموعة من الأفكار التي قد تختلف فيما بينها ولكنها تشكل وحدة فكرية أو نظرية تتيح للباحث أن يتناولها باعتبارها قضية مستقلة. **ورغم أن ألتوسير قد قصد بالمصطلح الإشارة إلى التشكيل أو التركيب النظري إلى أنه قد أصبح يستخدم كثيراً في التشكيلات الفكرية الإيديولوجية أيضاً**، وأحياناً نرى المصطلح يستخدم بمعنى أن 'الإشكالية' المحددة تمثل حدود 'تفكير' من تسيطر عليهم، بحيث لا يمكن أن تخرج أفكارهم عن نطاقها. (انظر عناني، **المصطلحات الأدبية الحديثة**، ص٧٩–٨٠)، وقد ورد هذا المصطلح في كثير من الدراسات المعاصرة، وهو يختلف عن مصطلح 'مشكل' في الثقافة العربية القديمة، حيث إن الأول يتضمن دلالة بنيوية شمولية. (انظر مصطفى بيومي عبد السلام، ''إشكالية قراءة التراث،'' ص٦٧). وقد نقل عبد السلام تعريفاً لمحمد عابد الجابري حول هذا المصطلح، [في الموضع نفسه المشار إليه هنا، نقلاً عن: محمد عابد الجابري، **نحن والتراث: قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي** (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨٠، ص٢٩)] فيعرف الإشكالية بأنها ''منظومة من العلاقات التي تنسجها داخل فكر معين مشاكل عديدة مترابطة، لا تتوفر إمكانية حلها منفردة ولا تقبل الحل – من الناحية النظرية– إلا في إطار حل عام يشملها جميعاً. **وبعبارة أخرى: إن الإشكالية هي النظرية التي لم يتوفر إمكانية صياغتها، فهي توتر ونزوع نحو النظرية أي نحو الاستقرار الفكري.**'' وهكذا نرى أن هذه التعريفات جميعها توحي بمحاولة البحث عن إطار مشترك يجمع بين أفكار (مهما كانت غير متوافقة أو متناقضة فيما بينها) والهدف من ذلك هو النزوع إلى 'الاستقلال'.

وهناك ثلاثة أسئلة أخرى يذهب إيـزر إلى أنـه ينبغـي علينـا طرحهـا، وهـي تتعلق بفاعلية النص عند متلقيه، تلك الأسئلة هي:

- كيف يتم استيعاب النصوص؟
- ما هي البنيات التي توجه القارئ في معالجة النص؟
- ما هي وظيفة النص الأدبي في سياقه؟[1]

ويتضح من هذه الأسئلة كلها تلك الإشكالية التي تتعلق بالنص ذاته سواءً أكان تراثياً أم غير تراثي؛ فكل نص هو إجابة عن سؤال، وعـن طريـق هـذه الإجابـة قـد يتعدَّل أو يتغيَّر أفق التوقع لدى قارئ معين، ومـن ثـمَّ ''فـإن عمـلاً مـا لا يمكنـه أن يستجيب لنـا أو أن يقـول لنـا شـيئاً إلا إذا طرحنـا أولا الـسؤال الـذي سـيلغي بُعْـدَه عنا.''[2] أي أن السؤال الذي سيقترحه عمل أدبي ما هو إلا عملية تطبيع لهذا العمـل الأدبي من شأنها أن تسهم في خلق جوٍّ من التواصل بين القارئ والعمل الأدبي ذاته.

ولاشك أن قراءة التراث قد تحمل أبعـاداً أخـرى وذلـك تبعـاً لجدليـة الـسؤال والإجابة، التي أشرنا إليها في الفقـرة الـسابقة، فالـذات مـثلاً ''عنـدما تقـرأ تراثهـا ترغب في أن يقدم لها هذا التراث الحل لأزمتها الراهنة، وأن يقدم لها البـديل الـذي تستطيع من خلاله أن تهرب من تبعيتها للآخر ومواجهته في آنٍ لكي تؤكـد وجودهـا الفاعل،''[3] وبالتالي فإن القارئ حينما يقرأ نصًّا مـن الـتراث فإنـه يـضيف إليـه مـن ذاته وأحلامه وآلامـه ممـا يحمـل الـنص أبعـاداً أخـرى، وتلـك الأبعـاد الـتي تعمـل بالضرورة على إثراء النص دلالياً وعلـى المـستوى الرمـزي نتيجـة لعمليـة ''التفاعـل القرائي'' والتي تسهم في عملية الربط بين التراث والواقع. كمـا أننـا ''نـستطيع مـن

---

[1] انظر فولفجانج إيزر، ''آفاق نقد استجابة القارئ،'' ضمن من **قضايا التلقي والتأويل**، ترجمة أحمد بـو حـسن، ومراجعة محمد مفتاح. (الرباط: منشورات كلية الآداب، ١٩٩٤)، ص٢١٦–٢١٧، [وانظر عرضاً باللغة الإنجليزيـة للمقالة ضمن الكتاب نفسه ، ص٥–١٦].

[2] عبد السلام، ''إشكالية قراءة التراث،'' ص٥٥.

[3] عبد السلام، ''إشكالية قراءة التراث،'' ص٧٠.

خلال القراءة أن نمرَّ بتجارب لم يعد لها وجود وأن نفهم أشياء غريبة عنا تماماً،''[1] فالعلاقة بين القارئ والنص ''هي علاقة بين طرفين يقع بين مجالهما الحركي تداخل على أكثر من مستوى، فهي علاقة تبادلية، بمعنى من المعاني، في المستوى المعرفي والوجودي على السواء،''[2] وأي تحليل لما يتمُّ حين يقرأ المرءُ نصًّا قد يؤدي إلى ما هو أكثر تنويراً على مستوى النص والكشف عن دلالاته، وذلك حين تتمظهر حياة النص بفعل القراءة.[3] وبهذا يتضح أن للنص دوراً فاعلاً في عملية التلقي، كما يشير إلى ذلك، أيضاً، عز الدين إسماعيل الذي يرى أهمية الجمع بين منهجي فاعلية النص والتلقي.[4]

(ب) التناص Intertextuality

ذكرنا فيما سبق بعض الجوانب المهمة لجمالية التلقي وهي بطبيعة الحال تسهم نظرياً وتطبيقياً في شرح كيفيات استدعاء الشواهد لدى الشراح، والتي تسهم بصورة أو بأخرى في إنتاج المعنى الأدبي/الدلالة،[5] وذكرنا دور ''العلاقة التناصية''

---

[1] إيزر، **فعل القراءة**، ص٢٣.

[2] جابر عصفور، **قراءة التراث النقدي** (الكويت: دار سعاد الصباح، ١٩٩٢)، ص٥٢.

[3] انظر إيزر، **فعل القراءة**، ص٢٢.

[4] إسماعيل، **كيفيات تلقي الشعر في التراث الأدبي**. ص٣، وص٨.

[5] يبدو من المفيد أن نذكر تفرقة وضعها غير باحث معاصر بين المعنى والدلالة، ومن هؤلاء عبد الله الغذامي الذي فرَّق بينهما على أساس أن المعنى يقع في اللغة، أما الدلالة فمجالها هو الأدب، وذلك في سياق حديثه عن معنى المعنى لدى الجرجاني، وبهذا يكون المعنى هو المستوى اللغوي المباشر وهو المستوى الأول من فهم النص الأدبي، أما الدلالة فهي التي تختلف وتتعدد بحسب القراءات المختلفة. فهي المستوى الثاني الأكثر عمقاً في قراءة وتحليل النصوص الأدبية. وهي ما عبر عنها الجرجاني بمعنى المعنى. انظر في ذلك: عبد الله الغذامي، **المشاكلة والاختلاف** (الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤)، ص٧٣– ٧٤. وعز الدين إسماعيل، ''قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني،'' **فصول**، مج٧، ع٣–٤، إبريل– سبتمبر ١٩٨٧، ص٤٣. وعبد الرحمن محمد القعود، **الإبهام في شعر الحداثة: العوامل والمظاهر وآليات التأويل** (الكويت: عالم المعرفة، ٢٧٩، ٢٠٠٢)، ص٣٢٢–

في ربط الجنس الأدبي ببعضه البعض، وبحسب تعبير بارت فإن ''كلَّ نصٍّ هو تناصٌّ، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عَصِيَّة على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ نتعرَّف على نصوص الثقافة السابقة والحالية، فكل نصٍّ ليس إلا نسيجاً جديداً من نصوص الثقافة السابقة والحالية، فكلُّ نصٍّ ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة،''[1] وبالتالي فإن كلَّ نصٍّ يُحْدِثُ تفاعلاً مع النصوص الأخرى التي تتراءى فيه على مستويات مختلفة ومتفاوتة بالضرورة، أي أن النصَّ بذاته يُعَدُّ ضرباً من الاستشهاد غير الصريح أو الضمني.

هذا التناص[2] الذي يطلق عليه جيرار جينيت ''التعالي النصي/التعالق النصي'' hypertext،[1] من شأنه أن يمنح النص إنتاجية عالية ويدفع به إلى مناطق

---

٣٢٣. وحول مصطلح **الدلالة** انظر: فايز الداية، **علم الدلالة العربي: النظرية والتطبيق، دراسة تأريخية، تأصيلية، نقدية**، ط ٢ (دمشق: دار الفكر، ١٩٩٦). وتودوروف، **الأدب والدلالة**، ترجمة محمد نديم خشفة (حلب: مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٦).

[1] رولان بارت، ''نظرية النص،'' ضمن كتاب **آفاق التناصية: المفهوم والمنظور**، ترجمة وتقديم محمد خير البقاعي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩)، ص٤٢.

[2] حول مصطلح التناص وإشكالياته وبعض تطبيقاته في الأدب العربي انظر: محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص**، ط٢ (بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٦)، عناني، **معجم المصطلحات الأدبية الحديثة**، ص٤٦-٤٧، أحمد مجاهد، **أشكال التناص الشعري: دراسة في توظيف الشخصيات التراثية** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨)، بارت، ''نظرية النص،'' ص٢٥، مارك انجينو، ''التناصية: بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره،'' ضمن البقاعي، **آفاق التناصية**، ص٥٧، ليون سمفيل، ''التناصية،'' ضمن البقاعي، **آفاق التناصية**، ص٩٥، ب. دو بيازي، ''نظرية التناص،'' ترجمة المختار حسني، **مجلة فكر ونقد**، المغرب، ع٢٨، إبريل ٢٠٠٠، ص٢٩٩ وما بعدها، محمد عزام ، **النص الغائب : تجليات التناص في الشعر العربي** (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١)، حميد لحمداني، **القراءة وتوليد الدلالة: تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي**، ط٢ (بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٧)، ص٢١-٤٦.

رؤيوية جديدة، وتنبع قيمتها وعمقها من المجلوب الذي يصبح مجدولاً في نسيج النص على نحو محكم وسلس.[٢] ومعنى هذا أن النصَّ الجديد لابد أن يمتصَّ هذا المجلوب بطريقة تجعل بينهما علاقة محكمة تنمُّ عن كفاءة عالية في النصوص الحديثة ولابد أن يقابلها كذلك كفاءة عالية لدى المتلقي لكي يستطيع أن يتبين هذه العلاقة، فالتعالي النصي يساعد في ''تهجين النص وثرائه'' عن طريق ''تلاقح الرؤى بينه وبين الخطوط الداخلة عليه من نصوص أخرى.''[٣] وبهذا تبرز القيمة الفنية التي تتحقق من خلال ''التناص''؛ فهو يثير داخلنا رغبة في الولوج إلى عالم النصوص المستجلبة من نصوص قديمة لاستكشاف دوافعها ومكنوناتها وإعادة استكشافها في فضائها الجديد، وذلك عن طريق ''المسافة الجمالية'' بين تلك النصوص، تلك المسافة التي ينشأ عنها التعالق النصي والذي بدوره يمنحنا ''القدرة على القفز فوق النص وخارجه، وحوله والترحل بين أفكار وقضايا لها ارتباط بالموضوع،''[٤] والتي تفصلنا عن النص وتجعل منا كقراء موضع رؤية وتحليل بقدر تورطنا في النص محاولين استكشاف دلالاته، وبعبارة أخرى ''إنّ قدرة القارئ على رؤية نفسه منخرطاً في مسار يؤثّر فيه لحظةٌ أساسيّةٌ في تجربته الجماليّة. واستبعاد الذات ومهما كان الشكل الذي ترتديه تجربةٌ تخصب الذات أبداً.''[٥] وكل ذلك من

---

[١] مصطلح Hypertext له ترجمات أخرى مثل: النص المفرَّع، أو النص المتعالق، أو فوق النص، أو النص الفائق والمقصود به باختصار شديد: الربط المباشر بين موقع وموقع آخر من النص نفسه أو نص آخر، أو معلومة في غير مكان، والقدرة على استحضارها في اللحظة ذاتها. انظر البازعي والرويلي، **دليل الناقد الأدبي**، ص٢٩٦–٢٧٠.

[٢] انظر فاروق دربالة، ''التناص الواعي: شكوله وإشكالياته،'' **فصول**، ع٦٣، شتاء وربيع ٢٠٠٤، ص٣٠٧.

[٣] دربالة، ''التناص الواعي شكوله وإشكالياته،'' ص٣٢٣.

[٤] البازعي والرويلي. **دليل الناقد الأدبي**، ص٢٧٠.

[٥] حسن مصطفى سحلول، **نظريات التلقي والتأويل الأدبي وقضاياها** (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١)، ص١١٣–١١٤.

شأنه أن يساهم في تحليل ما يترتب على تلك التجربة من تبعات على مستوى التلقي والتأويل.

وقد اعتبر محمد مفتاح أن النص ما هو إلا ''فسيفساء من نصوص أخرى أُدمجت فيه بتقنيات مختلفة، ممتصٌّ لها، يجعلها من عندياته، ويصيرها منسجمة في فضاء بنائه، ومع مقاصده.''[1] ومعنى هذا أن الذي يخلق الوجود الفعلي لنص ما هو هذه التعالقات بالنصوص الأخرى، أضف إلى ذلك ''التكاملية التي تكتسبها النصوص حين تهاجر إلى بعضها بعضا، فتلتحم وتتآزر على نحو فاعل وهداف.''[2]

أما عن علاقة التناص بالسرقات الشعرية، وهو موضوع سوف نقف عليه تطبيقيًّا في دراستنا الراهنة، فإن من النقاد من يفرِّق بينهما فنرى دربالة يذكر في مقال له الفروق بين السرقات والتناص وهي:

- السرقات الشعرية تعد من النقائص، أما التناص فهو امتصاص محمود يحدث داخل النصوص ليمنحها القيمة.
- السرقات تخلو من الهدف الفني، فهي تقف عند حدٍّ تجويد الشعر أو ترصيعه أو إبراز الفحولة، بينما للتناص أهداف عميقة ومقاصد بعيدة منها العمق والمثاقفة وإغناء النص والتفاعل مع الآخر.
- التناص قد يتجاوز لغته وواقعه إلى آفاق أبعد، كما أنه يعبر حدود الأجناس الأدبية ويستخدم تقنيات حداثية كالقناع، والسرقات ليست كذلك.
- السرقات وجدت في فترة تاريخية معروفة، وكان لها مناخها وبيئتها، والتناص لم يرتبط بحدود الزمان والمكان.

[1] دربالة، ''التناص الواعي: شكوله وإشكالياته،'' ص٣٠٦.

[2] دربالة، ''التناص الواعي: شكوله وإشكالياته،'' ص٣٢٣.

- السرقات تقليد سطحي يستطيعه أي شاعر، أما تناص الوعي أو المقصد فهو أخذ فيه قدرة الخلق والابتكار، فهو يعتمد على التداخل والتمازج والتماهي في النصوص.[1]

وبهذا نرى دربالة يفرِّق بين مسميين لظاهرة واحدة؛ إلا أني أتفق مع الرأي القائل: إن التناص هو مصطلح حديث لظاهرة قديمة أيًّا كان الهدف منه.[2] هذا بالإضافة إلى أن أسباب السرقات التي وصفها دربالة بأن لها فترة تاريخية محددة، وكأنها انتهت، فهذا أمرٌ يحتاج إلى إعادة نظر؛ إذ أن التناص يحمل في طياته نموذجاً حيًّا للسرقات الشعرية بالمفهوم القديم، كما أن هناك، في النماذج القديمة، حالات للسرقات الشعرية توضح قدرة الشاعر وحذقه؛ وبذلك يمكننا النظر إلى تلك السرقات بوصفها نوعاً من التناص الواعي بالمفهوم الحديث. ومما ينبغي أن نشير إليه هنا هو نظرة القدماء إلى قضية التأثر والتأثير والسرقات التي أدت بهم إلى عدم الالتفات إلى القيمة الجمالية لهذا الأخذ وكيف أدَّى ذلك إلى معانٍ أعمق وتراكيب أفضل عند كثير من الشعراء، وذلك باستثناء مواضع قليلة تواترت في كتب النقد القديم. وهناك ملاحظة مهمة لدى مصطفى ناصف يمكن أن نشير إليها في هذا السياق، فهو يذكر أن هناك سبباً جعل من باب السرقات الشعرية باباً واسعاً، هذا السبب هو الغرض الشعري، الذي ربطه ناصف بفكرة الصور العارية المقابلة للصور المنمقة، إن فكرة الغرض هذه معادِلة، حسب رأيه، لفكرة اللغة كإشارة في صورتيها العارية والمنمقة، فالأغراض التي قُرِأت في ظلها القصائد وذلك بوصفها أغراضاً تملك

---

[1] انظر دربالة، ''التناص الواعي: شكوله وإشكالياته،'' ص٣٢٢.

[2] انظر دربالة، ''التناص الواعي: شكوله وإشكالياته،'' ص٣٢٠ وما بعدها. حيث يذكر دربالة أن بعض النقاد يربط بين التناص وقضية السرقات الشعرية– التي تناولها النقد القديم–على أنهما شيء واحد، أو أن ما سمي بالسرقات هو التناص في صورته القديمة، ومن هؤلاء: عبد العزيز حمودة في كتابه **المرايا المقعرة**، وكذلك عبد الله الغذامي في كتابه **الخطيئة والتكفير**، ومنهم من يتحفظ على تلك العلاقة، فلا يرى بينهما إلا تشابهاً في أمورٍ يسيرة، ويمثل هذا المنهج رجاء عيد وعبد الملك مرتاض.

مقومات تميزها، والكلام التقليدي عن أجناس بعينها، أمر يُحدث الفصل بين عواطف كثيرة متداخلة، هذا الفصل الذي يمهد للناقد فكرته الأساسية عن وجود أصل للمعنى أو المراد من المعنى وأصله[1]. وهذا كله يحدث كنتيجة للحديث عن الأغراض في معزل عن السياقات الأدبية المختلفة. والذي ينتج عنه، بالتالي، إغفال تام للقيمة الجمالية التي يضيفها هذا الآخذ في نصه الجديد بناء على دور السياق.

(ج) الوعي النصي

عندما نعرض، في الفصول الأساسية للبحث الراهن، لكيفيات استدعاء الشراح لشواهدهم سنرى أهمية دراسة الوعي النصي[2] لديهم، ذلك الوعي الذي نراه في الخطاب النقدي المعاصر، والذي يعني ''وعي الناقد في تعامله مع النص الشعري، انطلاقاً من فهمه إياه، بأنه إنما يتعامل مع نصٍّ له أبعاد شكلية وتقاليد فنية خاصة، وصادر عن ذات أخرى (ذات الشاعر)، واعية بالتالي وبالضرورة بهذه التقاليد وتلك الأبعاد.''[3] وتختلف درجة الوعي من متلقٍ/ناقد/شارح إلى آخر بالضرورة وبقدر ''ما يكون وعي الناقد النصي ناضجاً تكون قدرته على الكشف عن أبعاد النص وتقاليده.''[4] وبطبيعة الحال يساهم هذا الوعي في تحفيز طاقات النقاد للكشف عن ''شفرات النصوص وأبعادها الشكلية وتقاليدها الفنية،''[5] أما وسائلهم في ذلك

---

[1] انظر مصطفى ناصف، **نظرية المعنى في النقد العربي** (بيروت: دار الأندلس، د.ت). ص٥٦.

[2] يذكر حسن البنا عز الدين أن مصطلح 'الوعي النصي' لا يوجد في النظرية الأدبية المعاصرة بهذه الصياغة وبالمفهوم الذي نقلناه عنه بالمتن، وذلك رغم احتفال هذه النظرية بالنص وإشكالياته وما يتفرع عنه من مصطلحات مثل 'الكتابة' و'التناصية' و'النقد النصي.' انظر حسن البنا عز الدين، ''مفهوم 'الوعي النصي' في النقد الأدبي: قراءة أولى في **شرح اختيارات المفضل** للتبريزي **وأسرار البلاغة** للجرجاني،'' ضمن **مفهوم الوعي النصي في النقد الأدبي: دراسات ومراجعات نقدية** (القاهرة: الحضارة للنشر، ٢٠٠٣)، ص٤.

[3] عز الدين، ''مفهوم الوعي النصي،'' ص٢.

[4] عز الدين، ''مفهوم الوعي النصي،'' ص٢.

[5] عز الدين، ''مفهوم الوعي النصي،'' ص٣.

فتختلف بحسب طريقة التعامل مع أدواتهم النقدية وقد تسهم في اكتشاف هذه الطرق نصوصهم النقدية نفسها، وكذلك الشرح النثري لدى الشراح وذلك بتحليل هذا الشرح لاكتشاف ملامح ذلك الوعي، وأيضاً عن طريق تحليل نماذج من الشواهد الشعرية التي تتضمنها تلك الشروح، كما أننا لا نغفل أن نشير إلى أن الوعي النصي ينبثق أيضاً ضمن تعددية معنى النص والتي تنتج عن المسافة الحاصلة بين وعي الشاعر ووعي الناقد، ومن هنا يمكن لتلك المسافة أن تمتلك وظيفة في إطار دراستنا.

يذكر حسن البنا عز الدين في عمله حول **مفهوم الوعي النصي**، الذي اقتبسنا منه أجزاء في الفقرة السابقة، أن إعادة فحص الجانب العملي من النقد العربي القديم يسهم بشكلٍ كبير في إعادة تأسيس لمفهوم الوعي النصي وذلك بعيداً عن الأفكار النقدية التي لا تضع خصوصية النصوص الشعرية في حسبانها، وفي هذا السياق يذكر عز الدين أن دراسة هذا الجانب تتضمن أيضاً **شروح الشعر**، **والمختارات**، وكتب الأدب من مثل **الوساطة**، **والموازنة**، والموسوعات الأدبية مثل **الأغاني**، **وخزانة الأدب**،[1] ومن خلال قراءته لشرح اختيارات المفضل للتبريزي، قدم لنا ملاحظات أساسية تكشف عن أن شروح الشعر يمكن أن تكون مجالاً خصباً بما تتضمنه من تعددية المعاني وكونها تقوم أساساً على فكرة القصائد الكاملة، ومن خلال قراءته للمقدمة الموجزة التي قدم بها التبريزي لشرحه ذكر عز الدين أبرز ملامح الوعي النصي لديه فقد رأى أن في تلك المقدمة ما يمثِّل دلائل وعلامات على الوحدة والتفكير الكلي للشعر، وهذه العلامات تمكننا من منظور داخلي للشرح نفسه من أن نتأكد من كونها علامات على تلك الوحدة.[2] فمن خلال هذا الشرح ''يمكن أن نخرج بملاحظات لا حصر لها حول الوعي النصي ببنية القصيدة وارتباط أجزائها بعضها

[1] انظر عز الدين، ''مفهوم الوعي النصي،'' ص٢٥.

[2] انظر عز الدين، ''مفهوم الوعي النصي،'' ص٢٧.

ببعض سواء على مستوى البيت وما بعده، أو على مستوى الجملة الشعرية، أو على مستوى الأجزاء الأساسية للقصيدة من نسيب ورحيل وفخر.''[1]

إن مثل هذه الملاحظات التي أقامها عز الدين بناء على قراءته لشرح التبريزي لاختيارات المفضل، يمكن أن نستقصيها في الشروح الأخرى مثل شروح المعلقات وخصوصاً من خلال الشواهد الشعرية وعلاقتها بسياق الشرح، والعبارات التي يقدم بها الشراح لتلك الشواهد مثل قول الشارح 'ومثل هذا قول فلان' أو 'وهذا ضد ذاك' أو 'كما قال فلان،' كما أن اكتشاف صيرورة هذه الأقوال داخل شروح الشعر، يقودنا إلى استقصاء أبرز ملامح الوعي النصي في الشروح نفسها. وفي ذلك ما يُدشن أهمية تلك الشروح في مقابل كتب النقد القديم. وفيه أيضاً ما ينفي التهم التي وُجِّهَتْ إلى شروح الشعر ونظرت إليها بوصفها أقل أهمية نسبياً في المستوى النقدي والأدبي مقارنة بكتب النقد القديم.

٢. نظرية التلقي وقراءة الشعر العربي القديم

قامت الكثير من الدراسات الأدبية الحديثة على نظرية التلقي،[2] ونظراً لضيق المقام سوف نشير إلى تلك التي لها ارتباط وثيق بدراستنا والتي تركز على طبيعة تلقي القدماء للنصوص القديمة، ومن تلك الدراسات هاتان المقالتان:

---

[1] عز الدين، ''مفهوم الوعي النصي،'' ص٢٨.

[2] حول هذه الدراسات انظر عز الدين، **قراءة الآخر/قراءة الأنا**، ص١٣٣–٢٣٤. وذلك في الفصل الرابع من عمله، ''دراسات عربية عن نظرية التلقي''. والفصل الخامس، ''نظرية التلقي والنقد العربي القديم''. والفصل السادس، ''نظرية التلقي والأدب العربي القديم''. والفصل السابع، ''نظرية التلقي والنقد والأدب العربي الحديث''. ويمكن أن نشير هنا إلى حديثه عن إحدى الدراسات المتصلة بالتفاسير والشروح، وهي دراسة فاطمة البريكي، **قضية التلقي في النقد العربي القديم** (٢٠٠٦)، وذلك في الفصل الخاص بـ ''نظرية التلقي والنقد العربي القديم''، فيذكر عز الدين أنه على الرغم من أن البريكي قد ''اقتربت من التلقي في تفاسير القرآن وفي شروح الدواوين الشعرية، فكان أمامها مادة وفيرة للبحث في مسألة التلقي وأبعادها الفكرية العميقة سواء للنص الديني أو الشعري عند العرب،'' (عز الدين، **قراءة الآخر/قراءة الأنا**، ص١٧١) إلا أنها قد وقفت ''عند حد بيان اختلاف

– عبد الملك مرتاض، ''تقاليد القراءة وأصولها في الأدب العربي،'' (١٩٩٥).

– عز الدين إسماعيل، **كيفيات تلقي الشعر في التراث الأدبي** (٢٠٠٦).

يؤكد مرتاض في بداية مقالته ''حميمية العلاقة بين هذه القراءة، في أي صورة من صورها وبين الكتابة التي لا تعدو كونها في حقيقتها، قراءةً لشيءٍ ما في النفس أو لأثر ما في القريحة.''[١] وهو بهذا يوضح دور الكتابة في قراءة الذات، واستكشافها، وبعد ذلك يوضح منهج العرب في قراءتهم للنصوص الأدبية حيث يعتمدون في ذلك على ثلاثة مستويات: المستوى اللغوي، والمستوى النحوي، والمستوى الأسلوبي الذي من خلاله يعمد القارئ إلى ''نثر البيت وتلخيصه في صورة أسلوبية غالباً ما تكون متقاربة مع المستوى الأسلوبي للنص المحلل،''[٢] وذلك حرصاً منه على منافسة النص

تأويلات المفسرين والشراح لآيات وأبيات معينة مع وعيها، في الوقت نفسه بقابلية النص القرآني لاحتواء عدد من المعاني تتجاوز حدود ألفاظه ومفرداته مما يعد دليل حيويته وتجدده، وسبب خلوده عبر الأجيال المتعاقبة.'' كما أن الباحثة قد خلصت إلى ''أنه بالرغم من وجود ممارسة فعلية في الثقافة العربية لبعض الأفكار التي تطرحها نظرية التلقي، مثل اختلاف التفاسير وتعدد التأويلات للنص الواحد، فإن وجود هذه الممارسة لم يصاحبه اعتراف من المفسر بوجود الآخر ... مصادراً على المفسرين الآخرين اجتهادهم في التفسير.'' (ص١٧٢)، ويعتقد عز الدين ''أن هذه نقطة مهمة كان يمكن للباحثة أن تبدأ بها في مناقشة الموضوع لا أن تنتهي إليها. فما التفتت إليه الباحثة قد يبدو هو الظاهر في التفاسير، ولكن الاختلافات في هذه التفاسير يتجاوز الحاجة إلى اعتراف المفسر بالآخر، إلى اكتشاف صراع التفاسير. ''وفيما يتصل بشروح الشعر كان أمام الباحثة مادة جد وفيرة لاستكشاف مسألة 'تعددية' المعنى في هذه الشروح، وعلاقتها بالمسألة نفسها في النظرية الأدبية المعاصرة، وخصوصاً المتصلة بالتأويل والتلقي، لكنها اكتفت بإثبات اختلافات الشراح في شرح أبيات معينة.'' (ص١٧٢–١٧٣) ويلاحظ الباحث هنا أن هناك ملاحظة مهمة أشارت إليها الباحثة في سياق تعليقها على الاختلافات هذه وهي تأثير الخلفية الثقافية على فهم النص، فكان يمكن –حسب عز الدين– أن تستقصي الاختلافات في تأويل الأبيات على أساس الخلفية الثقافية هذه ''بدلاً من أن تأتي مصادفة في شرح بيت، تعمم على أساسه ملاحظاتها القيمة.''

[١] عبد الملك مرتاض، ''تقاليد القراءة وأصولها في الأدب العربي،'' **مجلة نزوى**، عدد ٤، عمان، سبتمبر، ١٩٩٥ (www.nizwa.com).

[٢] مرتاض، ''تقاليد القراءة وأصولها في الأدب العربي.''

نفسه إبداعيًّا،[1] وهذا المستوى يلتقي مع المنهج الإبداعي الذي سوف يشير إليه إسماعيل أدناه.

بيد أن مرتاض، في دراسته، لم يعتمد على شرح معين، تناوله عدد من القراء/الشراح ليوضح هذا المنهج (الثلاثي المستويات) لدى كلٍّ منهم والاختلافات الفردية كذلك، بل اكتفى بذكر أمثلة من شروح مختلفة في مادتها؛ فقد ذكر نموذجاً من قراءة المرزوقي لديوان الحماسة لأبي تمام، ونموذجاً آخر من الزوزني في شرحه للمعلقات السبع، ونموذجاً ثالث من التبريزي في شرحه لسقط الزند. وكان من الممكن أن يعمِّق ملاحظاته من خلال النظر إلى شروح مختلفة على نصوص بعينها.

أما إسماعيل فيرصد من خلال دراسته الاختلاف المفهومي والمنهجي بين منهج فاعلية النص وبين التلقي ''حيث يتعلق التلقي بالقارئ وترتبط الفاعلية بالنص الأدبي ذاته.''[2] ويوضح هذا الوعي بالاختلاف أن الجمع–عملياً–بين هذين المنهجين في عملٍ متضافر من أجل صياغة النموذج الأشمل ربما بدا أنه العمل الأوفق.[3] وبهذا يتضح لنا دور ''فاعلية النص'' في إنتاج ''استجابة'' إيجابية بالنسبة للمتلقي. ويوضح إسماعيل، في سياق مقالته، أن أفق التوقع قد يصنعه النص المتلقى نفسه، هذا علاوة على أنه يتحدد وفق الخبرة النوعية لدى المتلقي بالشعر.[4] وبهذا نراه يوضح دور المتلقي وفاعلية النص التي أشرنا إليها سابقاً، كما أن أفق التوقع ''يمثِّل فاعلية جمالية حقًّا عندما يتحوَّل المتلقي من موقف السلب من النص إلى موقف الإيجاب، أي عندما يصبح منتجاً للنص أو مشاركاً في إنتاجه على نحوٍ أو آخر.''

---

[1] انظر مرتاض، ''تقاليد القراءة وأصولها في الأدب العربي.''

[2] إسماعيل، **كيفيات تلقي الشعر في التراث العربي**، ص٩.

[3] انظر إسماعيل، **كيفيات تلقي الشعر في التراث العربي**، ص٩–١٠.

[4] انظر إسماعيل، **كيفيات تلقي الشعر في التراث العربي**، ص٣٧.

هناك نوع من التلقي الإبداعي للشعر أشار إليه إسماعيل في دراسته، وهو ذلك التلقي الذي ''يتحوَّل على يد المتلقي إلى نص نثري أدبي بعد أن يكون المتلقي قد انفعل به أولاً، وتمثل له أبعاداً دلالية بمقدار ما تسعفه قدراته العقلية على الفهم والاستبطان،''[1] ويختلف ذلك طبقاً للاختلافات الفردية لدى كل قارئ، وعلى قدرة النص وفاعليته، ويفرد إسماعيل الباقلاني بالحديث، في سياق تلقي النص المكتمل القصيدة، إذ ''كان استثناءً من هذه الظاهرة، فقد دعا إلى النظر في قصيدة كاملة لابن المعتز، بل في مجمل شعره، (وهذا أطرف)، بما قد يوحي بإدراكه لوحدة النص (القصيدة)، بل وحدة العمل (مجموعة قصائد الشاعر).''[2] إلا أنه لاحظ أن الباقلاني في تحليله لقصيدة امرئ القيس بما يوحي كذلك باهتمامه بتلقي العمل الشعري مكتملاً، لم يقف فيها سوى على البيتين منها بعد البيتين على حدة بصفة عامة، ''أما تحليل القصيدة في جملتها بوصفها بنية متراكبة و متواشجة العناصر فلم يظفر منه، شأنه شأن غيره من القدامى، بأدنى اهتمام.''[3] وفي هذا السياق يشير إلى أن تحليل النصوص كان يرتكز على جماليات التلقي الشفاهي دون الكتابي، والذي ظل متغلغلاً في صلب الثقافة العربية،[4] وهذا النوع من التلقي الذي أشار إليه إسماعيل يرتبط أساساً بطبيعة الشعر وإنشاده.

مما سبق تتضح لنا كيفية دراسة كلٍّ من مرتاض وإسماعيل للتلقي عند القدماء والذي يدخل بالتالي في تطبيقات نظرية التلقي على التراث الأدبي والنقدي القديم. وهو ما نسعى إلى مزيد من الاستكشاف له من خلال درس الشواهد الشعرية في شروح

---

[1] إسماعيل، **كيفيات تلقي الشعر في التراث العربي**، ص٤٤.

[2] انظر إسماعيل، **كيفيات تلقي الشعر في التراث العربي**، ص٥٩.

[3] إسماعيل، **كيفيات تلقي الشعر في التراث العربي**، ص٥٩.

[4] انظر إسماعيل، **كيفيات تلقي الشعر في التراث العربي**، ص٦٠.

القدماء للمعلقات. ومهما يكن من أمر، فإن هذا الاستكشاف ينبغي أن يسبقه عرض لكيفية تلقي المحدثين لموضوع الشواهد نفسه، وهو ما نتناوله في الفصل التالي.

الفصل الأول

تلقي الدارسين المحدثين

لموضوع الشواهد الشعرية

الدراسات السابقة

هناك عدد من الدراسات التي ناقشت موضوع الشواهد وتعرضت لبعض جوانبها سواءً أكان ذلك في شروح الشعر أو شروح المتون النحوية أو المعاجم اللغوية والقرآن الكريم وتفاسيره.

وقبل أن ندخل إلى هذه الدراسات بشيء من التفصيل نشير إلى فصل مهم لإبراهيم عبد الرحمن محمد بعنوان ''مصادر الشعر العربي القديم وقيمتها النقدية،'' في نهاية كتاب له عن **مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث** (١٩٩٧).[١] وتتلخص الملاحظة الأساسية لمحمد في أن الاتجاه السائد في رواية الشعر وتفسيره لدى القدماء كانت له آثار سيئة على المصادر الأدبية القديمة، من حيث فسر القدماء [المسلمون الأمويون والعباسيون] الشعر [الجاهلي] تفسيراً لغويًّا خالصاً حيناً، ولغويًّا أدبيًّا حيناً آخر. وهو يرى أن هذه القراءة للشعر الجاهلي كانت قراءة معاصرة، أي نابعة من زمن الشراح وليس زمن الشعراء، كما أن هؤلاء الشراح ألحوا في المقابلة بين حيوات الشعراء وآثارهم الشعرية مقابلة مسرفة انتهت بهم إلى التسوية بين الوجود الشعري والوجود الواقعي، على الرغم من اختلاف هذين العالمين، أو تناقضهما في أغلب الأحيان. ولم يتوقف الأثر السيئ لهذه الطريقة عند هذا الحد، في رأي محمد، وإنما تعداه إلى كتابات المحدثين الذين اعتمدوا على تلك المصادر القديمة وقبلوا

---

١ إبراهيم عبد الرحمن محمد، ''مصادر الشعر العربي القديم وقيمتها النقدية،'' ضمن **مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث** (بيروت والقاهرة: مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر–لونجمان، ١٩٩٧)، ص٣٥٨–٣٧٦.

رواياتها وتفسيراتها لهذا الشعر،[1] ''مما كان له أثره في أحكامهم النقدية والموضوعية على هذا الشعر، ومفهومهم لطبيعته الفنية''.[2]

يرى محمد هنا إذن أن المسلمين القدماء قرأوا الشعر الجاهلي وفهموه ''من خلال لغتهم المعاصرة بدلالاتها الجديدة،''[3] أي بلغة إسلامية تطورت دلالاتها تطوراً عظيماً، كما ''قرأوا شعر العصور الإسلامية الأخرى بلغة العصور التي تليها. وكان لذلك أثره الذي لا يمحي، وهو هذه الفوضى الدلالية التي عمت شروح القدماء للشعر العربي، وهي فوضى قد انتقلت على أيدي اللغويين اللاحقين إلى المعاجم اللغوية، فملأتها بفيض من المفردات اللغوية التي يمكننا تصنيفها في ثلاثة أنواع متمايزة.''[4] وخلاصة هذه الأنواع: ألفاظ مجازية الدلالات، انتقلت إلى المعاجم اللغوية وهي ليست دلالات حقيقية كما هي في جذورها اللغوية الأصلية، ولكنها ''استعمالات شعرية،'' وألفاظ مترادفة المعاني، ومن المعروف، حسب محمد، أن اللغة ليس فيها ترادف بالمعنى اللغوي الدقيق لهذا المصطلح، وألفاظ أضداد، ''وطبيعة اللغات لا تعرف ''التضاد'' بهذا المفهوم الذي نواجهه في المعاجم العربية القديمة ولكنه هو الآخر لون من الاستعمالات الشعرية للغة.''[5] وبالطبع فإن استعمال اللغة ليس وقفاً على الشعر وحسب، وإنما ثمة ميادين تستخدم فيها اللغة استخداماً علميًّا دقيقاً، ومثمراً في الوقت نفسه، وهم ما لم يلتفت إليه مؤلفو المعاجم، كما أنهم لم يرتبوا هذه ''المادة المجازية'' ترتيباً تاريخيًّا.[6]

---

[1] انظر محمد، ''مصادر الشعر العربي،'' ص٣٥٨، وص٣٦١-٣٦٢.

[2] محمد، ''مصادر الشعر العربي،'' ص٣٦٧.

[3] محمد، ''مصادر الشعر العربي،'' ص٣٦٥.

[4] محمد، ''مصادر الشعر العربي،'' ص٣٦٥-٣٦٦.

[5] محمد، ''مصادر الشعر العربي،'' ص٣٦٦.

[6] انظر محمد، ''مصادر الشعر العربي،'' ص٣٦٦-٣٦٧.

يخلص محمد هنا إلى أن شروح الشعر الجاهلي في أكثرها شروح مضللة، تنبع من لغة مختلفة الدلالات عن لغة العصر الجاهلي، ومفهومات جديدة لم تكن معروفة من قبل، وإنما هي نتاج عقلية رواة القرنين الثاني والثالث الهجريين، قصدت إلى تنقية هذا الشعر من كل آثار الوثنية الجاهلية وبقاياها، وعزل الأبيات التي تحتوي على هذه الآثار عند تفسيرها، عن أصولها الميثولوجية (الوثنية) التي نبعت منها، مما ساهم كثيراً في تضليل القارئ وتزييف معاني الشعر الجاهلي خاصة والقديم عامة.[1]

ينهي محمد هذا الفصل المثير عن موضوع الشروح بقوله إنه لم يقصد أن يقلل من قيمة التراث الأدبي وطريقة القدماء في جمعه وتدوينه وتفسيره، أو يتشكك في قدرته على الإفادة والبقاء، ولكنه قصد ''أن نعيد قراءته في ضوء المناهج الحديثة، قراءة تجعل منه تراثاً متجدداً وخالداً. ولن يتأتى لهذا التراث أن يحقق شيئاً من ذلك إلا إذا نقيناه مما دخله من وضع وتزييف، وأعدنا فهمه وتفسيره وانتقينا منه ما يلائم عقولنا وحياتنا ويقدر على البقاء ومواجهة التطورات التي تجد على حياتنا المعاصرة. وفي اختصار أن نعيد النظر في موقفنا من التراث، فقد حال حبنا له وتعلقنا به بيننا وبين نقده وتقويمه، كما حال هذا الحب بيننا وبين الثقافات الحديثة، وفي الحب ما يقتل في بعض الأحيان.''[2]

لا شك أن هذه الآراء من أستاذ معروف للأدب العربي جديرة بالتأمل والمناقشة، وقد أوردناها لأنها تختص بموضوعنا، ولأنها تتخذ وجهة شبه معارضة لاتجاه الدراسة الراهنة من حيث المبدأ، ومن ثم علينا أن نفحصها ونرد عليها. ونحن نتفق معه في أهمية تنقية التراث وإعادة قراءته وتقويمه، ولكن هذه قضية تكاد تنفصل عن مسألة 'قراءة' القدماء للشعر الجاهلي والقديم. ونحن نتفق معه كذلك في أن في كل جيل وحقبة تاريخية تحيزات تجاه الماضي، وخصوصاً إذا انطوى ذلك الماضي

[1] انظر محمد، ''مصادر الشعر العربي،'' ص٣٦٧.

[2] محمد، ''مصادر الشعر العربي،'' ص٣٧٦.

على 'دين' وعقيدة مختلفة عن الحاضر. ومع ذلك فإن أحداً لا يستطيع أن يعيد تلك 'التحيزات' إلى أن تكون محايدة في نظرتها إلى ماضيها، أيًّا كان، لأن التاريخ لا يعود إلى الوراء في آلة للزمن. كذلك فإن اللغة 'العلمية' كانت طوال الوقت موجودة وألف بها المسلمون أنفسهم آلاف الكتب، أما اللغة 'الشعرية' فهي موجودة لدى كل الشعوب، وإذا كان القدماء لم يصنعوا معجماً تاريخيًّا بالمعنى الحديث للكلمة، فإننا لم ننجح في صنع هذا المعجم حتى اليوم مع توافر التقنيات الحديثة التي يمكن أن تساعد مساعدة عظيمة على إنجازه.

فإذا جئنا إلى واقع الشروح، من وجهة نظر محمد، فهي تمثل 'قراءة' القدماء المسلمين للشعر الجاهلي والإسلامي على السواء، على حد تعبيره، ومن ثم فلا بد أن ندرسها من هذا المنطلق، ومن ثم توفر لنا مادة ضخمة لدراسة القدماء وطرقهم في الفهم والتجاوب مع الشعر القديم من منظور عصرهم. أما التحقيق العلمي للنصوص فلا أحد يماري في قيمته حتى اليوم، ولكنه يقوم على درس الموجود والمكتشف من النصوص، وليس على تصور ما يمكن أن تكون هذه النصوص عليه، وإلا وقعنا فيما يريد المؤلف أن ينقذنا منه. إن الثقافة العربية كلها تكاد تقوم على مبدأ الشروح والشواهد بالطريقة التي نجدها في الشعر، وهذه الطريقة قامت أساساً لخدمة النص الديني، وليس بالضرورة لتقليص المظاهر الوثنية من الشعر الجاهلي، أو الأموي.

وإذا كان لنا أن نستشف المفاهيم القديمة للشعر القديم من خلال ما لدينا من نصوصه، فنحن لا بد سنفعل هذا من منظورنا المعاصر الآن، ومن خلال ما لدينا من نظريات حديثة في فهم الشعر وقراءته وتفسيره. وعلى سبيل المثال، نجد في تلك الشروح الإحالة إلى 'أصل' الكلمة بوصفه خلفية للمعاني المتراكمة لها في العصور المختلفة بعد الإسلام وفي أثناء العصر الجاهلي نفسه. ونحن ليس لدينا، في معظم الأحوال، أصل للغة العربية سوى في الشعر الجاهلي، والقرآن الكريم، وكلاهما غني بالدلالات المجازية. ونحن نعرف أن هناك من يذهب من علماء اللغة إلى أن المجاز

هو أصل اللغة، وليس 'الحقيقة'. هذه الشروح إذن ليست "مضللة"، وإذا قلصت درجة الوثنية في أشعارها فعلينا أن نقبل هذا بوصفه الصورة المثلى للشعر الجاهلي من منظور الشراح المسلمين في القرون الهجرية الأولى. والغريب أن المؤلف يكاد يوافقنا في هذا الرأي، كما تؤكد عباراته الأخيرة المقتبسة أعلاه، مما يكاد يوقعه في التناقض، ولكننا نرى أن إيمانه بأن اللغة ليست في الأساس شعرية أو مجازاً هو الذي جعله يطلب أمراً ويرفضه في الوقت نفسه.

وسنلاحظ في الفصل الثاني من الدراسة التالية، وهو فصل تمهيدي لبقية الفصول، أن الشواهد الجاهلية في الشروح الأربعة موضوع البحث، تزيد على ضعف الشواهد الإسلامية، وهذا يعني أن الشواهد الجاهلية أضفت طابعاً خاصاً على تلك الشروح، وذلك بحكم انتمائها إلى العصر نفسه، ومن ثم تدخل في تناصٍّ من نوع خاص مع أبيات المعلقات نفسها، وهو الأمر الذي يبرر كثرة الاستشهاد بها على الرغم من انتماء شراحها إلى عصر جد متأخر عن العصر الجاهلي، ومن ثم فإن هذه الشواهد وآليات استدعائها تكشف عن مدى فهم الشراح المتأخرين للشعر الجاهلي ووعيهم بعلاقاته الداخلية النابعة من طبيعته الخاصة في مقابل الشعر العباسي المعاصر للشراح أنفسهم. وقد نؤكد ملاحظتنا هذه على رأي محمد إذا تذكرنا، وهو ما سنشير إليه في الفصل الثاني وبقية فصول الرسالة، أن معظم الشواهد 'الإسلامية' في هذه الشروح تعود إلى العصر الأموي؛ أي أنها لم تخرج عن حدود عصر الاحتجاج اللغوي الذي حدده القدماء، ومن ثم نجد أن الشراح العباسيين المتأخرين كانوا على وعي واضح بالمسافة التاريخية التي تفصلهم عن الشعر الجاهلي ومن ثم شرحوه من خلال الشواهد الجاهلية المعاصرة له والشواهد الأموية الأقرب تمثلاً له ولتقاليده الفنية. لعل هذه الملاحظة التي تكشف عنها دراستنا من حيث المبدأ تُفَنِّدُ ما ذهب إليه محمد حول شروح الشعر العربي الكلاسيكي وقيمتها التاريخية.

يمكننا أن نقسم الدراسات التي لها علاقة بموضوع الشاهد الشعري إلى قسمين رئيسين: الأول، دراسات اهتمت بالشاهد الشعري خارج حدود شروح الشعر. والثاني، دراسات تعرضت له في أثناء الحديث عن شروح الشعر.

أما القسم الأول فمن الواضح في معظم الدراسات المندرجة ضمنه أنها تنصرف إلى رصد الشواهد وتصنيفها تصنيفاً موضوعيًّا دون التطرق إلى استكشاف فاعليتها الأدبية لسبب واضح هو أنها كانت تشتغل على نصوص نحوية أو معجمية أو قرآنية تقوم فيها الشواهد بوظيفة محددة تتصل بالقاعدة النحوية أو القاعدة البلاغية.[1]

---

[1] انظر في ذلك على سبيل المثال: عبد الفتاح محمد حبيب، **دراسة نحوية تحليلية حول الشواهد القرآنية في كتاب سيبويه** (رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب، جامعة الزقازيق، ١٩٨٦)؛ وكمال عبد العزيز محمد إبراهيم، **الشواهد القرآنية في لسان العرب: دراسة نحوية بلاغية** (رسالة دكتوراه مخطوطة، كلية الآداب، جامعة الزقازيق، ١٩٨٩). وهناك دراسات تندرج تحت هذا القسم نرى فيها فكرة توظيف الشاهد الشعري في الجانب التأويلي مثل دراسة لعبد الرحمن بن معاضة الشهري بعنوان **الشاهد الشعري في التفسير** (١٤٢٦/٢٠٠٥)، وهي رسالة ماجستير غير منشورة، نوقشت في المملكة العربية السعودية، واستمعتُ إلى أجزاء منها مضمَّنة في حلقات مسجَّلة من برنامج تلفزيوني حول **شواهد الشعر** يقدمها الباحث نفسه، وقرأت جزءاً من الفصل الثاني من الدراسة، وفي هذا الفصل، يذكر الشهري مسائل نافع بن الأزرق التي سأل فيها ابن عباس الذي كان يجيبه عنها مستشهداً على تأويله بالشعر العربي. وفي برنامج **شواهد الشعر (الحلقة الثالثة)** يقول الشهري إن ابن عباس كان من أكثر الصحابة عناية بالاستشهاد بالشعر في تفسير القرآن، ويذكر قصصاً لابن عباس تدل على أنه لم يكن يكتفي بالمعنى الظاهر من الآيات القرآنية. وأما تلك الأشعار التي استشهد المفسرون بها فكانت كلها تندرج ضمن المختارات الأدبية التي اختارها العلماء أي **المعلقات**، **وجمهرة أشعار العرب**، **والمفضليات**، **والأصمعيات**، **وديوان الحماسة**. انظر روابط المحاضرات المشار إليها هنا:

http://www.liveislam.net/browsearchive.php?sid=&id=٣٧٢٥٢
http://www.liveislam.net/browsearchive.php?sid=&id=٣٧٢٥١
http://www.liveislam.net/browsearchive.php?sid=&id=٣٧٢٧١
http://www.liveislam.net/browsearchive.php?sid=&id=٣٧٢٧٢
http://www.liveislam.net/browsearchive.php?sid=&id=٣٧٢٩١

ورابط مناقشة الرسالة:

http://www.tafsir.org/tafsir/index.php?a=sounds&action=view&id=٣٩

وجزء من الفصل الثاني:

www.tafsir.net/vb/attachment..php?attachmentid=٢٠٧٤&d=١٢٢٤٢٦٨٩٢٥

أما الدراسات الأكثر تعاملاً مع قضايا الشاهد الشعري في هذا القسم، فتمثله دراستان، الأولى، دراسة عويض بن حمود العطوي بعنوان ''منهج التعامل مع الشاهد البلاغي بين عبد القاهر وكل من السكاكي والخطيب القزويني'' (١٤٢٥/٢٠٠٤)، والثانية، لجودة مبروك محمد بعنوان **إشكالية الشاهد الشعري: الجهل بالنسبة وتَعَدُّد الرِّواية** (٢٠٠٧).

فيما يتصل بدراسة العطوي، نراه يحاول استخلاص المنهج في التعامل مع الشاهد البلاغي عند كلٍّ من عبد القاهر الجرجاني في كتابيه **دلائل الإعجاز**، **وأسرار البلاغة**، والسكاكي والقزويني في كتابيهما **مفتاح العلوم**، **والإيضاح**، وذلك للتوصل إلى طريقة خروج الشاهد البلاغي من النمطية والجمود الذي أصابه في عصور الشروح والحواشي.[١] ويبدأ في الحديث عن منزلة الشاهد ومكانته في الدرس اللغوي. وفي أثناء ذلك يفرِّق بين وظيفة الشاهد البلاغي ووظيفة الشاهد اللغوي والنحوي والصرفي، فوظيفته هي ''القصد إلى كشف الجوانب الفنية والأبعاد الدلالية للتركيب الجميل، ومن هنا كان لابد أن تكون النظرة إلى الشاهد غير موحدة بل متجددة مع كل دراسة، متميزة مع كل تحليل.''[٢] وهذا يختلف عن طبيعة التعامل مع الشاهد النحوي، كما أن مجال هذا الشاهد أرحب، والاختيار فيه أوسع أفقاً، لأنه يشمل كلام العرب الخلص، وكذلك كلام المولدين، وهذا بخلاف شواهد علماء اللغة والنحويين الذين يتقيدون بحقبة زمنية محددة.[٣] وأما ما يتهم به بعض الدارسين المحدثين الشاهد

والحلقات على الرابط:

http://www.archive.org/download/muslim٢٠٠٦_١١٣٧/shawahed٢٢

[١] عويض بن حمود العطوي بعنوان ''منهج التعامل مع الشاهد البلاغي بين عبد القاهر وكل من السكاكي والخطيب القزويني''، **مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها**، ج١٨، ع٣٠، جمادي الأولى (١٤٢٥/٢٠٠٤)، ص٤٩٥.

[٢] العطوي، ''منهج التعامل مع الشاهد البلاغي،'' ص٤٩٨.

[٣] انظر العطوي، ''منهج التعامل مع الشاهد البلاغي،'' ص٤٩٨.

البلاغي بعد عبد القاهر الجرجاني بأن الجمود أصابه إلى جانب النمطية التي أصابت غيره من شواهد العربية، فأمر يؤكده العطوي، لكنه يرى أن ذلك ليس مدار الإشكال فحسب، بل إن الأمر يتعلق بمنهج التعامل مع الشاهد الشعري كذلك.

أما عن أطوار التأليف البلاغي فطوران: طور يمثله عبد القاهر الجرجاني، وهو طور الازدهار والإبداع، حيث كان الجرجاني هو الذي حدَّد معالمه، من خلال تنظيره وتطبيقه في كتابيه المشار إليهما أعلاه، ويمثل الطور الثاني، طور التقنين والتقعيد، السكاكي والقزويني ومن تلاهما من أصحاب الشروح.[1] ونرى أن أصحاب هاتين المدرستين قد استشهدوا بالشعر وبالقرآن. أما السكاكي فقد كان القرآن عنده أكثر من الشعر استشهاداً، وهذا بعكس عبد القاهر الجرجاني الذي كان الاستشهاد بالشعر عنده يفوق الاستشهاد بالقرآن. ويعلل العطوي هذه الظاهرة عند عبد القاهر بأن الموازنات بين جيد الأساليب ورديئها كانت مهمة عنده في وضع الأسس ولا يمكن التعامل مع النص المقدس من هذا المنطلق. أما السكاكي فكان هدفه حصر قواعد العلم وضبطها، وليس في كتابه متسع لموازنات ومناقشات بين جيد الشعر ورديئه. أما القزويني في كتابه **الإيضاح** فكانت الشواهد القرآنية عنده هي الأظهر وتليها الشواهد الشعرية.[2] وقلَّ عند عبد القاهر أن يأتي بالشاهد مجزوءاً، أو مشطوراً بالنسبة للأشعار والآيات القرآنية، لكن السكاكي كان يكتفي بإيراد مواضع الاستشهاد،[3] وفي هذا ما يؤثر بطبيعة الحال على تأثير الأبيات في نفس المتلقي.

أما الموضوع الأهم في هذه الدراسة فهو المقارنة بين المدرستين من حيث تحليل ودراسة الشاهد الشعري، فمن شأنه أن يبين الجانب الدلالي في التعامل مع الشاهد، وقد خلص العطوي إلى القول باختلاف منهج المدرستين، وذكر أن عبد القاهر اهتم

---

[1] انظر العطوي، ''منهج التعامل مع الشاهد البلاغي،'' ص٥٠٢.

[2] انظر العطوي، ''منهج التعامل مع الشاهد البلاغي،'' ص٥٢٠-٥٢١.

[3] انظر العطوي، ''منهج التعامل مع الشاهد البلاغي،'' ص٥٢١.

بالتمهيد للشاهد وتدعيمه بالسوابق واللواحق من السياق الخاص به، وعقد الموازنات، هذا بالإضافة إلى العرض الأدبي المميز في التحليل، الذي من أظهر خصائصه مخاطبة وجدان المتلقي، ودعوته الدائمة للتأمل والتفكير والتعمق في معرفة أسرار النظم. أما السكاكي والقزويني فالغالب عندهما هو التمهيد العام للموضوع بأكمله، والاختصار (بصورة تضرُّ بكتابيهما أكثر مما تنفعهما)، وعدم العناية بالموازنات، وعدم توضيح للشاهد برفده بأبيات سابقة ولاحقة توضحه.[1]

تتضمن الملاحظات السابقة للعطوي وعي بوظيفة الشاهد الشعري في البلاغة العربية، واختلاف التعامل معه عن التعامل مع الشاهد النحوي الذي أصابه الجمود نظراً لطبيعته التعليمية، وأهمية التمهيد للشاهد من حيث إثارة اهتمام المتلقي وجذب انتباهه، هذا بالإضافة إلى تفرُّد عبد القاهر الجرجاني عن غيره في استعماله للشاهد من هذا النوع، ويعد هذا التفرد لدى الجرجاني سرًّا من أسرار الإعجاب الشديد بكتابيه **أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز**، والاحتفاء بهما إلى وقتنا هذا.

أما عن دراسة محمد، فهو مهتمٌّ فيها بشواهد النحو الشعرية، وقد قسَّمها إلى: مقدمة، وفصلين: الفصل الأول، بعنوان ''إشكالية الجهل بالنسبة.'' أما الفصل الثاني، فهو بعنوان ''تعدد روايات موضع الشاهد النحوي.'' وتنبع أهمية هذه الدراسة من أنها ناقشت ظاهرتين مهمتين، أي الجهل بالنسبة وتعدد الرواية، فأهميتهما لا تقترن بشواهد النحو الشعرية فحسب، وإنما تمتدُّ كذلك إلى مصنفات الأدب والنقد القديم والأمثال وتفاسير القرآن وشروح الشعر بعامة، بحيث نرى فيها حجم هاتين الظاهرتين بصورة لافتة للانتباه.

في بداية الفصل الأول يعود بنا المؤلف إلى موقف مدرستين كبيرتين في النحو العربي من مسألة الشعر المجهول النسبة، أي مدرستي الكوفة والبصرة، فرواية الشعر

[1] انظر العطوي، ''منهج التعامل مع الشاهد البلاغي،'' ص٥٣٩–٥٤٠.

المجهول ارتبطت بالكوفيين ورواتهم، ويذكر أن ذلك ربما يعود لأحد سببين، أما السبب الأول فلأنهم أكثر من البصرة رواية للشعر. وأما السبب الثاني هو طبيعة منهجهم نفسه من حيث الاعتداد بعموم النصوص. وخالفهم في ذلك البصريون أصحاب المنهج النحوي واللُّغوي الملتزم،[1] ولكن البصريين أنفسهم استشهدوا بأبيات ليست قليلة مجهولة النسبة كذلك وخروجهم من المأزق كان ''مُعَلَّلاً بأن الراوي من الثقات، وإذا نُقِل شعر مجهول عن ثقة يُعْتَدُّ به.''[2] والحقيقة أننا رأينا استشهاد ابن الأنباري والنحاس بأبيات مجهولة النسبة قد ظهر كثيراً في شروحهما للشعر، وظهر ذلك على سبيل المثال في شرح ابن الأنباري **للقصائد السبع الطوال**، وقد أحصينا ذلك في دراستنا، وكذلك عند النحاس في شرحه **للقصائد التسع المشهورات**. لكن محمداً، في دراسته هذه، قد وضع ابن الأنباري ضمن المدرسة البصرية، وهذا ليس دقيقاً، فقد ذكر شوقي ضيف، وعبد السلام هارون أنه ينتمي إلى المدرسة الكوفية.[3]

ويناقش محمد في هذه الدراسة أسباب التعدد في روايات الشاهد الشعري، وهذه الأسباب هي التصحيف والتحريف، واللهجات العربية، والشفاهية، وسعة اللغة، ونصرة مذهب على مذهب، وتعدد المصادر.[4]

تكشف إذن دراسة محمد عن مظاهر مهمة تتصل بملامح جوهرية للشاهد الشعري في مصنفات النحو، وتمتد إلى التراث اللغوي والأدبي كذلك. ولعلنا أطلنا الحديث عن هذه الدراسة نظراً لأهميتها بالنسبة لإشكالية الشاهد الشعري بصفة عامة (ليس في كتب النحو فحسب كما بيَّنا)، ولأن من اللغويين والنحويين من اهتم بشروح

---

[1] انظر جودة مبروك محمد، **إشكالية الشاهد الشعري: الجهل بالنسبة وتعدد الرواية** (القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠٧)، ص٩.

[2] محمد، **إشكالية الشاهد الشعري**، ص٩.

[3] انظر حديثنا عن ابن الأنباري في المقدمة، وكذلك في الفصل الخاص بالملامح العامة للشواهد الشعرية.

[4] انظر محمد، **إشكالية الشاهد الشعري**، ص٧٩-٨٦.

الشعر وألف فيها مثل ابن الأنباري والنحاس، وبعض الظواهر التي ذكروها في مصنفاتهم النحوية بشأن موقفهم من الشاهد مجهول النسبة رأيناها كذلك في شروحهم.

أما القسم الثاني الذي يتمثل في الدراسات الأكثر التصاقاً بموضوعنا فقد وقفنا فيه على أربع دراسات ومقدمتين مهمتين لبعض محققي الشروح من المحدثين. والدراسات الأربع هي: دراسة أحمد جمال العمري بعنوان **شروح الشعر الجاهلي**، في جزأين (١٩٨١)،[١] ودراسة محمد يوسف عوض بعنوان **أثر الشاهد الشعري في شرح المرزوقي لديوان الحماسة: من حيث اللغة والنحو** (١٩٨٦)،[٢] ودراسة فخر الدين قباوة بعنوان **منهج التبريزي في شروحه والقيمة التاريخية للمفضليات** (١٩٩٧)، ودراسة يحيى فرغل عبد المحسن بعنوان **شروح المعلقات: دراسة العلاقة بين التركيب والدلالة** (٢٠٠٤).[٣] وأما المقدمتان فهما لعبد السلام هارون في صدر تحقيقه لـ**شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات** لابن الأنباري، ولأحمد خطاب في صدر القسم الأول من تحقيقه لـ**شرح القصائد التسع المشهورات** للنحاس.

فيما يتصل بدراسة العمري نراه قد عرض في الجزء الثاني من كتابه لمناهج الشراح، وذكر أنه يمكن تمييز ثلاثة مناهج وهي: المنهج الالتزامي النقلي: ويمثله ابن السِكِّيت، والمنهج الإبداعي الفني: ويمثله المرزوقي، والمنهج الانتخابي التهذيبي: ويمثله التبريزي. ومن خلال رصد العمري لعناصر الشرح عند كل من هؤلاء الشراح، يذكر الشاهد بوصفه عنصراً ضرورياً من عناصر الشرح، فالشاهد عند ابن السِّكِّيت، كما يرى المؤلف، ''وإن ارتبط أساساً بالعلوم اللغوية، متداخل في كل فرع من فروع

---

[١] أحمد جمال العمري، **شروح الشعر الجاهلي**، ٢مج (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨١).

[٢] محمد يوسف عوض، **أثر الشاهد الشعري في شرح المرزوقي لديوان الحماسة: من حيث اللغة والنحو** (رسالة دكتوراه مخطوطة، مكتبة كلية الآداب ، جامعة الزقازيق، ١٩٨٦).

[٣] فرغل، **شروح المعلقات**.

الشرح ... فهو الوسيلة الإيضاحية لكل ما يريده.''[1] كما أنه ''قد التزم فيه بالأصول العلمية التي تواضع عليها العلماء، خاصةً الكوفيين منهم،''[2] ولذلك نراه قصر شواهده الشعرية على شعراء عصر الاحتجاج اللغوي ولم يحد عن هؤلاء الشعراء مطلقاً.[3] وهو بهذا يوضح دور المدرسة الفكرية في تحديد العصور التي يعتمدها الشارح في شرحه، كما أن هذه الشواهد ''حفظت لنا الوفير من الثروة اللغوية و الأدبية.''[4] وبهذا تبرز قيمة الشواهد في تلك الشروح حسب رأيه.

على أن تسميته هذا المنهج بالمنهج الالتزامي النقلي، قد لا تمثل تسمية دقيقة وذلك لأن اختيار الشواهد في حد ذاته يشكل عنصراً اختيارياً لدى كل شارح وذلك حسب طبيعة تلقيه للنص الشعري، وهذا لا ينفي، بطبيعة الحال، أن التأثر وارد لدى هؤلاء الشراح بأساتذتهم أو من سبقهم في شرح تلك النصوص.

أما المنهج الإبداعي الفني، والذي يمثله المرزوقي فيرى العمري أنه يبدأ في شرحه ''من أعلى إلى أسفل، يبدأ بالكل ويتدرج إلى أن يصل إلى الجزء،''[5] كما يرى، في الموضع نفسه، أن هذا المنهج قائم على الإبداع الفني المدعم بالدراية والعقل.[6] وفي سياق دراسة هذا المنهج لا يغفل العمري الحديث عن شواهده فيذكر أن المرزوقي ''لم يكتفِ بأشعار الطبقتين التي حددهما العلماء، بل توسَّع في شواهده توسعاً كبيراً.''[7] ويوضح بذلك أنه قد خصهم بالثقة، ووسع في دائرة استشهاده

---

[1] العمري، **شروح الشعر الجاهلي**، ص٩٧.

[2] العمري، **شروح الشعر الجاهلي**، ص٩٧.

[3] انظر العمري، **شروح الشعر الجاهلي**، ص٩٧.

[4] العمري، **شروح الشعر الجاهلي**، ص١٠٠.

[5] العمري، **شروح الشعر الجاهلي**، ص١٠٥.

[6] انظر العمري، **شروح الشعر الجاهلي**، ص١٠٥.

[7] العمري، **شروح الشعر الجاهلي**، ص٢٤٢.

بضمهم إلى الشعراء المعتمدين،[1] لكنه لم يوضح تأثيرها في شرحه؛ و ما الذي تضيفه تلك الشواهد للشرح ذاته.

أما المنهج الثالث الذي يمثله التبريزي فلم يصنف العمري فيه تلك الشواهد التي اعتمدها التبريزي فهي في رأيه شواهد الآخرين جمعها التبريزي ووفَّق بينها وهي في ذلك تتفق مع مصادره التي هي مصادرهم مجتمعة.[2] وهذا الحكم على منهج التبريزي وشواهده يغفل أهمية النظر إليها في ضوء ما يضيفه التبريزي في سياق شرحه دون الحكم عليها بأنها منقولة كما هي، ذلك لأنه على الرغم من تأثره بمن سبقه من الشراح إلا أن هذا لا ينفي ما يمكن أن يكون التبريزي قد أضافه بوصفه قارئاً لاحقاً لقراء سابقين عليه.

ومما سبق يتضح لنا المنهج الذي اقترب به العمري من دراسة الشواهد؛ فقد كان مقياسه للموضوع مقياساً كميًّا تاريخيًّا وفكريًّا كذلك، لكنه لم يكن معنياً باستكشاف فعالية دور الشواهد في سياق الشروح نفسها على خلفية العناصر التي ذكرناها في حديثنا عن أهمية الموضوع وأهدافه في مقدمة هذه الدراسة.

أما دراسة عوض، **أثر الشاهد الشعري في شرح المرزوقي لديوان الحماسة**، فلعل أهم ما توصل إليه هو أن المرزوقي كان يفلسف النص الأدبي بنظرته، كما أن له طريقته الخاصة في جذب الانتباه والإثارة حرصاً منه على الإقناع والإمتاع معاً.[3] وهذان العنصران اللذان أبرزهما عوض يشكلان بعدين أساسيين لاستدعاء الشواهد، مما يحقق بالتالي دوراً إيجابيًّا للقارئ في تفاعله مع النص، والذي يقتضي بالفعل وجود سمات خاصة في الشاهد الذي يختاره.

---

[1] انظر العمري، **شروح الشعر الجاهلي**، ص٢٤٢.

[2] انظر العمري، **شروح الشعر الجاهلي**، ص٣٣٨.

[3] انظر عوض، **أثر الشاهد الشعري**، المقدمة [صفحات المقدمة غير مرقمة].

وقد اهتم عوض في دراسته بإبراز ''أثر النقد التأثري في شرح المرزوقي''[1] والذي من شأنه أن يبيِّن تفرُّدَ الشارح عن غيره من شراح الحماسة، وشواهده ''يتخذها تكأة لتوضيح المعنى الذي يتخذه هدفاً يحقق به المتعة في معظم شرحه.''[2] وفي ضوء دراسته يذكر الطبقات التي اعتمدها المرزوقي والتي تتكون من شعراء عصر الاحتجاج اللغوي وما بعده من عصور، حيث يراه اعتمد أشعار شعراء الطبقات جميعاً، لكنه، مع ذلك، لم يحاول استثمار هذه الملاحظة ليكشف لنا ما يضيفه هذا الاستشهاد بشعر هؤلاء الشعراء حتى المولدين في عناصر الشرح، فجاء هذا الجزء مجرد رصد لتلك الظاهرة في شرح المرزوقي دون توضيح أبعاد ذلك وأثره في الشرح.

أوضح عوض في مقدمته أن المرزوقي استخدم شواهده كدليل على صحة المعنى المراد، والرد على ابن جني وإبطال مزاعمه، وتجويز المعاني، ومقارنتها بأمثالها، وفي تأييد أبي تمام ونصرته، والرد على من عابه ظالماً له، وفي الاستشهاد بما استشهد به غيره، وفي الاستشهاد بأبيات الحماسة، وفي ذكر المعاني الإضافية التي يوحي بها معنى بيت الحماسية. كما ذكر عوض أن شواهد المرزوقي تتكرر كثيراً كلما تطلب المقام ذلك.[3] وهي جوانب مهمة للاستشهاد في شروح الشعر، لكنه أشار إليها دون التطرق إلى الأبعاد الضمنية لتلك الشواهد والتي توضح أثرها في شرح المرزوقي، فلم يذكر مثلاً أسباب هذا التكرار لبعض الشواهد، كأن يدل ذلك على مدى إعجابه بهؤلاء الشعراء، أو أن يكون هناك مؤثرات أخرى، كأن يلعب الوزن والقافية دوراً في هذا الاستدعاء، أو يكون الموضوع نفسه مشتركاً بين الشاعرين.

---

[1] عوض، **أثر الشاهد الشعري**، ص٦١.

[2] عوض، **أثر الشاهد الشعري**، ص٦٩.

[3] عوض، **أثر الشاهد الشعري**، المقدمة.

يعرض عوض لأثر الشاهد الشعري في دعم الرواية، ومالها من مكانة يتوقف عليها شرح النص.[1] وقد ذكر أيضاً أثر الشواهد في توضيح ملامح البيئة العربية، والذي بالتالي يدخل تحت وعى الشارح بالتقاليد الاجتماعية القديمة الجاهلية والإسلامية على السواء بما أن الحماسة تشتمل على شعر يمتد من العصر الجاهلي حتى عصر أبي تمام نفسه في الثلث الأول من القرن الثالث للهجرة. أما الألفاظ ووظيفتها في العبارة الأدبية فلا ''تقف عند مجرد دعم المعنى وتتعدى ذلك إلى التأثير؛ فتحقق في نفس متلقي هذا الفن الإقناع والإمتاع معا. ولقد فطن المرزوقي إلى ذلك حينما نظر إلى اللفظ منفرداً ونظر إليه في سياق من الألفاظ التي تنسجم وتتوافق معه حتى يتم للجملة استواؤها في الصياغة.'' فدعم المعنى/الإقناع لابد أن يتحقق معه التأثير/الإمتاع في نفس المتلقي، مما يدخل تحت فلسفة الاستشهاد بصفة عامة، وهذا 'الإقناع' لابد أن يتحقق من خلال 'اللفظ المفرد' الذي أشار إليه عوض. ولكي يتحقق 'الإمتاع' فلابد من النظر في ''سياق من الألفاظ'' المنسجمة والمتوافقة معه. وهكذا يفرق عوض بين 'المعنى' بوصفه عنصراً متحققاً من خلال تلك الألفاظ، وبين 'تأثير' تلك الألفاظ على المتلقي وذلك من خلال السياق عينه.

وفي سياق هذه الدراسة استنتج عوض ولع المرزوقي بالتحليلات اللغوية،[2] وهذا الولع، بطبيعة الحال، من شأنه أن يثري ذلك الشرح بالشواهد اللغوية، كما ذكر أن النحو عنده ''وسيلة يصل بها إلى لُبِّ المعاني، ودعامة يرتكز عليها في شرح النص الأدبي.''[3] وهو بهذا يوضح دور النحو في دعم الدلالة.

ومهما يكن من أمر، فإن عوض لم يذكر كيف يوظِّف المرزوقي تلك الشواهد في عناصر شرحه ومتى يتفرَّد عن غيره في ذكر الأبيات وأي الأبيات التي تتكرَّر معه في

---

[1] انظر عوض، **أثر الشاهد الشعري**، المقدمة.

[2] انظر عوض، **أثر الشاهد الشعري**، ص٣٥٢.

[3] عوض، **أثر الشاهد الشعري**، ص٣٥٢.

سياق شرحه، والذي من شأنه أن يوضِّح لنا تصور الشارح لفكرة الاستشهاد بعامة، كما أنه لم يوضِّح أثر تلك الشواهد التي احتج بها أبو تمام والتي تنتمي لعصور مختلفة في إضفاء طابع ما على الشواهد التي تقع في شرحها ومتى يستشهد بشعر إسلامي على شعر جاهلي أو العكس، مما يوضح أبعاد الاستشهاد بالشعر وأثره في الشرح.

إن دراسة عوض اقتربت من الشواهد الشعرية ولكنها انحصرت أساساً في مجال اللغة والنحو وقامت على مختارات شعرية تشمل شعراً جاهليًّا وغير جاهلي. هذا على الرغم من أهمية المرزوقي في تاريخ النقد العربي حيث تنسب إليه صياغته لعمود الشعر العربي في مقدمة شرحه للحماسة. ومن هنا تأتي أهمية دراستنا للشواهد في شروح المعلقات من منظور التلقي الأدبي للشراح المسلمين.

أما دراسة عبد المحسن، **شروح المعلقات ... بين التركيب والدلالة**، فلابد أن نوضح بدايةً أن تركيزه فيها لم يكن منصبًّا على الشواهد بصورة أساسية، لكن هناك العديد من الملاحظات المهمة التي نرى لها صلة بموضوع دراستنا. يذكر عبد المحسن أن الاستشهاد بالقرآن والشعر كان من أهم مصادر الشروح،[1] لكنه لم يتطرق إلى دراسة الشواهد في سياق القضايا التي عالجها في تلك الشروح. وقد ذكر ابن كيسان في هذا السياق باعتباره مصدراً لمن جاء بعده من شراح، وخاصةً ابن الأنباري،[2] ولم يتطرق هنا إلى امتداد الاستشهاد الشعري إلى عصور مختلفة داخل هذه الشروح. ومن الإشارات المهمة التي تطرَّق إليها المؤلف أن هناك ''نماذج لنقد شعر المعلقات''[3] في شرح ابن الأنباري، ''كما نجد في شرحه إشارة إلى التشابه في صياغة الشعر الجاهلي

[1] انظر عبد المحسن، **شروح المعلقات**، ص٤١.

[2] انظر عبد المحسن، **شروح المعلقات**، ص٤١.

[3] عبد المحسن، **شروح المعلقات**، ص٤٦.

مواصلة بشعر ذي الرمة وغيره،''[1] فقد تكلم في شرحه عن سرقة ذي الرمة من امرئ القيس تشبيه الأصابع بدواب الأرض الدقيقة،[2] وهي إشارة مهمة لتعلقها بأسباب استدعاء الشواهد في الشرح، ودلالتها على مدى الوعي النصي لدى الشارح بآليات هذا الشعر. وقد اعتبر أن أهم شروح المعلقات هو شرح ابن الأنباري ''حيث ينهج في شرحه نهجاً منظماً ومتكاملاً،''[3] ولهذا عَدَّ شرحه ''مصدراً لمن جاء بعده من الشراح وبخاصة التبريزي.''[4]

أما هارون فقد ذكر في مقدمته لشرح ابن الأنباري أنه ''في قمة شروح القصائد السبع.''[5] فابن الأنباري''لا يكاد يرى ثغرة في طريق الكمال إلا حاول سدَّها، فعالج النصوص من زوايا النحو واللغة والتاريخ والأنساب معالجةً كاملة، كما عقد المقارنات الأدبية التي اقتضته إيراد الكثير من الشواهد النادرة التي لا تجدها في غير هذا الكتاب، وبيَّن كثيراً من الصلات اللغوية والفنية بينها وبين القرآن الكريم والحديث النبوي، هذا كله مع التوثيق الكامل والأسناد الظاهرة.''[6] ومن خلال هذا الكلام يتضح لنا محاولته تعليل كثرة الشواهد في شرح ابن الأنباري، فهذه (المقارنات) أو الموازنات[7] التي يعقدها الشارح بين شواهده وبيت المعلقة هي سبب كثرة الشواهد

---

[1] عبد المحسن، **شروح المعلقات**، ص٤٦.

[2] عبد المحسن، **شروح المعلقات**، ص٢٢٩.

[3] عبد المحسن، **شروح المعلقات**، ص٢٨٦.

[4] عبد المحسن، **شروح المعلقات**، ص٢٨٧.

[5] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص١٣

[6] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص١٤.

[7] يبدو أن المقصود من المقارنات الأدبية هنا هي فكرة 'الموازنة' التي تجلت أيضاً عند غير ناقد وشارح قديم، والتي تعرضنا لها أثناء حديثنا عن دراسات سابقة أعلاه، وقد ذكر ناصف أن هذه الفكرة التي اهتم بها نقادنا القدامى كانت دليلاً على كونهم جد حريصين على أن يكشفوا في كل جهود الشعراء الصور العارية، التي وضعها ناصف نفسه في مقابل الصور المنمقة، كما أن هذا الاهتمام بالموازنة بين الشعراء قد كشف الاهتمام الغريب بالعناصر الثابتة، مما جعل هؤلاء النقاد يُخيل إليهم أن العناصر الثابتة، والتي يطلق عليها الصور العارية، تنافس العناصر المتطورة أو

وبالتالي تعد سبباً من أسباب استدعائها. ومهما يكن من أمر، فإن هذه هي الإشارة الوحيدة في مقدمة هارون إلى الشواهد عند ابن الأنباري، ولم يذكر العصور التي اعتمدها هذا الشارح في شواهده الشعرية، ومدى ارتباطها بالمذهب الكوفي الذي اتبعه.

أما قباوة، فنشير إلى ما ذكره في الفصل الثاني من دراسته عن منهج التبريزي في شرح الآثار الأدبية، حيث ذكر أن تصنيف التبريزي لهذه الشروح كان يمثل استجابة لدوافع اجتماعية وعلمية ردَّها إلى أصول ثلاثة وهي: تلبية لرغبات معاصريه، وهو ما نراه في مقدمة التبريزي في شرحه للمعلقات العشر. أو لقصور في الشروح السابقة، والذي يشير إليه من خلال مقدماته وكذا في مقدمته لشرح القصائد العشر. أما السبب الثالث فهو إبداع المنهج التكاملي.[1] ويرى أن المنهج التكاملي هذا يتمثل في شكل نموذجي في **شرح الحماسة**، **وشرح ديوان أبي تمام**، **وشرح ديوان المتنبي**، **وشرح سقط الزند**، أما سائر الشروح فإنها تتفاوت قرباً وبعداً من هذا التمثيل،[2] ''فالروايات تخفُّ حدَّتُها فيما سوى **المعلقات العشر**. والتحليل اللغوي لا نراه في غير **لامية العرب**، **والمعلقات العشر**، **وبانت سعاد**. والتفسير البلاغي لا نجد له صدى في **المقصورة**، **ولامية العرب**. وإشارات العروض والقوافي تضمحل في **بانت سعاد**، **والمقصورة**، **ولامية العرب**، وتبدو طفيفة في أوائل **المعلقات العشر**، ثم

الطارئة، والتي يطلق عليها الصور المنمقة. ويشير ناصف في فقرة تالية للفقرة التي ذكر فيها هذه الملاحظة إلى حقيقة أن الشعر كان منظوراً إليه على أنه تراث جمعي أو ديوان العرب. وبالتالي كان الكشف عن المأثور في قول الأفراد لإثبات أن الموروث ينافس المبتدع. [انظر ناصف، **نظرية المعنى**، ص٥٧-٥٨]. وهذا الربط بين هذه الحقيقة والملاحظة التي لاحظها عن الموازنة عمل مثمر في ضوء الدرس الثقافي ومن منظور التلقي بصفة خاصة. فكسر أفق التوقع الناتج عن غرابة الدلالة مثلاً أمر غير محبب عند المتلقي القديم، وبالتالي كان عمل الشعراء القدماء في الأعم الأغلب هو المضي خلف سنن القدماء، وإن أحدث الشاعر دلالة جديدة فإن هذا الجديد لابد وأن يبقى في ظل الدلالة الأولى ولا يبتعد عنها كثيراً كي لا يرفضه الذوق العام لجمهور المتلقين.

[1] انظر قباوة، **منهج التبريزي في شروحه**، ص٢١.

[2] انظر قباوة، **منهج التبريزي في شروحه**، ص١٥٤-١٥٥.

لا تلبث أن تغيب فيما تبقى منها. والنقد لا نتلمسه في غير **المعلقات العشر**.''[1] كما أن التبريزي قد وقف إزاء التراث الضخم من الشروح التي سبقته ينقل عنها ويقتبس كثيراً منها مضيفاً إليها ما فاتها، وناقداً كثيراً من مضمونها.[2] ويرى أن هذا لا يغضُّ من منزلته العلمية نظراً لأنه لم يكتفِ بالنقل كما أن هذه الظاهرة لم تكن بدعاً فيها. ويذكر في ثنايا ذلك بعض النماذج التي ترد فيها شواهد شعرية وقرآنية ومن أمثلة ذلك ما أورده أثناء حديثه عن النقد عند التبريزي،[3] حيث أشار إلى أنه يتعرض للمقارنات الفنية لكي يرجح بيتاً على آخر أو يشير إلى تأثره به وأخذه عنه.[4]

أما مقدمة خطّاب المطولة عن منهج النحاس في شرح المعلقات فقد ذكر فيها أن له أسلوبه الخاص، وينقل عن مقدمة الشارح التي يوضح فيها منهجه، حيث يذكر أنه لم يكثر ''من الشواهد والأنساب ليخفَّ حفظ ذلك،''[5] وفيها يعقد خطاب مقارنة بين النحاس، وابن الأنباري والتبريزي ليوضح تأثيره في غيره وتأثره بهم، وأنه ''لم يكن بعيداً عن شراح المعلقات''[6] الآخرين، كما أن أهمية شرحه تنبع من انفراده عن الشروح الأخرى بأنه قد عالج كثيراً من القضايا النحوية،[7] وقد اعتبر هذا الشرح ''تطبيقاً لقواعد النحو على الشعر الجاهلي، ومن هنا فإننا نستطيع أن نعده من كتب الشواهد النحوية.''[8] كما تعرض خطاب في دراسته للشواهد القرآنية،

---

[1] قباوة، **منهج التبريزي في شروحه**، ص١٥٥.

[2] انظر قباوة، **منهج التبريزي في شروحه**، ص١٦٣.

[3] انظر قباوة، **منهج التبريزي في شروحه**، ص١٦٥– ص١٦٦.

[4] انظر قباوة، **منهج التبريزي في شروحه**، ص١٦١.

[5] النحاس، **شرح القصائد التسع**، ص٥٨.

[6] النحاس، **شرح القصائد التسع**، ص٥٩.

[7] انظر النحاس، **شرح القصائد التسع**، ص٦٧.

[8] النحاس، **شرح القصائد التسع**، ص٦٧.

وكذلك الأحاديث النبوية، وذكر أمثلة تدلنا على كيفية دخولها في سياق الشرح،[1] لكنه لم يتعرَّض للشواهد الشعرية بالأمثلة كما فعل مع النوعين السابقين.

ومن خلال ما سبق يتضح لنا رؤية كلٍّ من هارون وقباوة وخطَّاب للشواهد في ضوء تقديهم لمنهج ابن الأنباري والنحاس والتبريزي في شروحهم للمعلقات. كما تتضح أهمية موضوع الشواهد والحاجة إلى التركيز عليها في دراسة موسعة من منظور جماليات تلقي لغة الشعر العربي القديم.

ومهما يكن من أمر، فإن شروح المعلقات، تقع ضمن شروح القصائد الكاملة، وهو أمر لا نجده في كتب النقد التي تعنى بالاستشهاد بأبيات مفردة، أو مبتورة من سياقها، ومن ثم فمن المهم محاولة اكتشاف فاعلية هذا الشرح للقصائد الكاملة في عملية الاستشهاد بالشعر من جهة، واكتشاف دور الشعر الجاهلي والإسلامي على اختلافهما في إبراز هذا الوعي من جهة أخرى. فالشارح بوصفه قارئاً لديه وعيه النقدي بالفن والبيئة والثقافة المسيطرة على المجتمع التي ظهرت فيه القصائد التي يقوم بقراءتها وشرحها، وتمثِّل شواهده ذاتها إحدى الاستراتيجيات المحدِّدة لظروف فهمه وجمالية تلقيه للنصوص الأدبية، فالشاهد يبرز لديه كصورة فنية معادلة موضوعياً ونوعياً للأبيات المشروحة وقد أخذه من سياقه الأصلي، بغض النظر (أو بعدم غض النظر) عن موضوع هذا السياق، وأتى به إلى سياق جديد/سياق الشرح وغرضه الأساسي من ذلك هو بناء المعنى والربط بين النصوص عن طريق اكتشاف العلاقات بينها.

حين ننظر للشواهد باعتبارها كيفية فاعلة في قراءة النصوص وشرحها وتأويلها فإن هذا يعني أن الشواهد الشعرية في الشروح بمثابة خطاب جديد يضم أو يقرن إلى خطاب النص الأساس؛ الأمر الذي يكشف عن قدرة النص الأصلية على تجديد نفسه

[1] انظر النحاس، **شرح القصائد التسع**، ص٦٨-٦٩.

أمام كل قراءة جديدة ويصبح التأويل نتيجة فعالة بضم الخطابات بعضها إلى بعض وتجديدها في الوقت نفسه.[1]

وبهذه النظرة تمثِّل الشواهد الشعرية كيفيات أخرى للتلقي يتم عن طريقها رصد طبيعة تلقي القارئ/الشارح للنصوص الشعرية. إن البيت الذي يقرأه الشارح يستدعي أبياتاً أخرى في ذاكرته النقدية قد تتوافق مع هذا البيت في معنى معين أو تخالفه، وقد تسهم في فهم جديد للبيت المشروح.

ومهما يكن من أمر، فإنه من المعروف أن تلك الشواهد مثلت تقليداً محكماً في مؤلفات اللغة والنحو والأدب و شروح الشعر، ومن ثمَّ عُدّت الشواهد نفسها ملمحاً جوهرياً من ملامح الثقافة العربية، نظراً للإلحاح الذي نراه في مؤلفات النقد والبلاغة والنحو على الاستناد إليها في وجوه متعددة، وكذلك ما نراه فيها من تعدد الروايات والجهل بالنسبة أو خطأها. وقد نظرت تلك الثقافة إلى النصوص جميعها على أنها أجزاء يتكون منها الكلُّ، ويتم عن طريقها الربط بين النصوص الشعرية على مستويات مختلفة. وسنحاول في ضوء جماليات التلقي إبراز أثر ذلك في شروح الشعر، وشروح المعلقات على وجه الخصوص، للتحقُّق من الجوانب المهمة لتداخل تلك الشواهد مع الشرح وسياق البيت المشروح، ومن ثم توضيح فاعلية ذلك في اكتشاف دور المتلقي/الشارح في إبداع النص الجديد/المعنى (المتضمن لتلك الشواهد). إن هذا الدور يبرز كنتيجة لانطلاق الشارح من النص المقروء/المشروح، ومن ثم يسهم في اكتشاف أبرز ملامح الوعي النصي لدى الشارح بالشعر القديم، ونقصد به وعي الناقد/الشارح بكلية النص وتقاليد القصيدة القديمة وذلك على الرغم من فردية الشاهد في مسألة الاستشهاد نفسها. ذلك أن النظر إلى الشواهد من خلال ملاحظة آليات استدعائها تعطينا ملامح عامة للوعي النصي بكلية النص، أو حتى بكلية الشعر الجاهلي باعتباره نصًّا واحداً.

---

[1] انظر عبد السلام، ''إشكالية قراءة التراث،'' ص٥٧.

الفصل الثاني

الملامح الأساسية للشواهد الشعرية

في شروح المعلقات

درج شراح الشعر القديم على اعتماد مجموعة من الأسس، كانت تمثِّل لديهم منهجاً محكماً لا يستقيم الشرح إلا بها. وأهم مظاهر هذه الأسس تحليل النصوص في مستويات مختلفة: لغوية ونحوية وصرفية ودلالية، يمكن استخلاصها من شروحهم. أما الشواهد الشعرية فكانت ترد في سياق تلك الشروح باعتبارها عنصراً مهمًّا ومكوِّناً أساسيًّا من مكوِّنات الشرح. وهكذا يمكننا أن نتبيَّن لهذه الشروح ملامح نصية مشتركة، قبل أن يكون لكل شرح ملامح خاصة نستطيع إدراكها بالتالي لتكون، في النهاية، علامات ودلائل على مدى الوعي النقدي لدى الشراح ومدى تفاعله مع الوعي الشعري لدى الشعراء/أصحاب النصوص المشروحة.

سنعرض هنا للملامح الأساسية لهذه الشواهد في شروح المعلقات بصورة أولية من خلال الإحصائيات التي قمنا بها وألحقناها بالبحث الراهن، وذلك تمهيداً للدخول في تفاصيل آليات استدعائها ووظائفها المختلفة في عملية التفسير والشرح داخل الفصول التالية.

أول تلك الشروح والذي يحتل أهمية خاصة في دراستنا (كونه أضخم هذه الشروح مادةً وأكثرها استشهاداً بالشعر) هو **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات** لأبي بكر محمد بن القاسم الأنباري (ت ٣٢٨ هـ)،[١] وقد ورد في شرحه (٥٤١) شاهداً لشعراء جاهليين؛ منهم (١٩٦) شاهداً لشعراء المعلقات، و(٣٤٥) شاهداً لشعراء جاهليين من غير شعراء المعلقات، و(٢٤٧) شاهداً إسلاميًّا، بالإضافة إلى (٢٧٧)

[١] لم يقدم ابن الأنباري لشرحه هذا بمقدمة توضح منهجه في الشرح.

شاهداً مجهولة النسبة والعصر (أو أحدهما). وعلى هذا النحو يكون مجموع الشواهد الشعرية في شرحه (١٠٦٦) شاهداً شعريًّا، وإذا قارنا هذه النسبة بمجموع أبيات نصوص المعلقات نفسها سنجدها زادت عليها مما يعطي الشواهد نفسها قيمة كبرى على مستوى كل بيت من أبيات المعلقات في شرح ابن الأنباري. ذلك أننا نرى أبياتاً تزيد شواهدها أحياناً على عشرة شواهد، مما يضفي طابعاً خاصًّا على مستوى دلالة النص الشعري في جميع عناصر الشرح، ويكشف في الوقت نفسه عن 'الوعي النصي' بالتداخل بين النصوص في الشعر العربي الكلاسيكي لدى شارح مثل ابن الأنباري.

وثانيها، **شرح القصائد التسع المشهورات** لأبي جعفر أحمد بن محمد النحاس (ت ٣٣٨ هـ). وقد ذكر في مقدمته لهذا الشرح أن ''الذي جرى عليه أمر أكثر أهل اللغة الإكثار في تفسير غريب الشعر، وإغفال لطيف ما فيه من النحو،''[١] ثم ذكر أنه اختصر غريب القصائد السبع المشهورات، وأتبع ذلك ما فيها من النحو باستقصاءِ أكثره، وقد ذكر في مقدمة شرحه هذا أنه لم يُكثر الشواهد ولا الأنساب ليخِفَّ حفظُ ذلك. وبنظرة عامة نرى أن أغلب الشواهد الواردة في شرحه يدور حول النحو مما يعطي للشرح قيمة نحوية، خاصة حين يأتي النحو في خدمة المعنى، كما أن شرحه يعطي للشواهد أهمية خاصة وخصوصاً عندما نقارنها بشواهد النحويين التقليدية التي توصم في معظم الأحيان بأنها مصنوعة لا نجدها في دواوين الشعراء الذين تُنسَبُ إليهم. وقد ذكر النحاس (١٧٣) شاهداً جاهليًّا منها (١٠٢) شاهداً لشعراء المعلقات، و(٧١) شاهداً للشعراء الجاهليين فيما عدا شعراء المعلقات، و(٦٤) شاهداً إسلاميًّا، و(١٣ شاهداً) مجهول النسبة. وعلى هذا النحو يكون مجموع شواهده (٢٥٠) شاهداً شعريًّا.

[١] النحاس، **شرح القصائد التسع**، ص٩٧.

وثالثها، **شرح المعلقات السبع** لعبد الله بن الحسن بن أحمد الزوزني (ت ٤٨٦ هـ)، وقد ذكر فيه (٥٣) شاهداً جاهليًّا منها (٢٩) شاهداً لشعراء المعلقات، و(٢٤) شاهداً لشعراء جاهليين (غير أصحاب المعلقات)، و(٢٢) شاهداً لشعراء إسلاميين، و(٩) شواهد مجهولين، ويكون مجموع شواهده الشعرية (٨٤) شاهداً. والذي نلاحظه عنده أنه لم يستشهد بأبيات تنتمي لشعراء ما بعد العصر الأموي، بالرغم من أنه قد نقل (١٣) شاهداً شعريًّا (جاهليًّا وإسلاميًّا) عن ابن الأنباري: منها (٥) شواهد إسلامية، وقد أتى بشاهدين إسلاميين عن النحاس، في حين انفرد بذكر (١٥) شاهداً إسلاميًّا لم ترد عند ابن الأنباري أو النحاس، وهذا يعني أنه انفرد بشواهد خاصة، فيما لو قارناها بشواهد زملائه السابقين عليه تاريخيًّا، أي ابن الأنباري، والنحاس. لكن هذه القلة في الشواهد أعطت شرحه ميزتين خاصتين تُحمدان له وتميزانه كذلك عن الشروح الأخرى، وهما الإيجاز والاختصار، وقد ذكرهما في مقدمته للشرح نفسه، المقتضبة للغاية أيضاً فلا تتجاوز السطرين والنصف، مشيراً أنه قام بذلك الاختصار والإيجاز على حسب ما اقتُرح عليه.[١]

وآخرها، **شرح المعلقات العشر**، للإمام الخطيب يحيى بن علي التبريزي (ت ٥٠٢ هـ). وقد وجدنا أن مجمل الأبيات الشواهد لديه (٨٥) بيتاً، منها (٢٤) شاهداً لشعراء المعلقات، و(٢٤) شاهداً جاهليًّا، و(٢٧) إسلاميًّا، و(١٠) شواهد مجهولة النسبة. وقد أخذ التبريزي كثيراً من شرحه وشواهده عن ابن الأنباري والنحاس، فنرى على سبيل المثال فيما يتصل بشواهده الإسلامية أنه نقل عن ابن الأنباري ١٠ شواهد، وعن النحاس ١٣ شاهداً، وأورد ٤ شواهد لم نجدها في المواضع نفسها من الشرح عند الشراح الآخرين، أي الأبيات المشروحة نفسها. وإذا قارنا هذا النقل بما صنعه الزوزني من حيث قلة النقل في شرحه فإننا نستنتج أن الزوزني كان أكثر تفرُّداً

[١] انظر الزوزني، **شرح المعلقات السبع**، ص٧.

في شواهده مقارنة بالتبريزي الذي جاء بعده تاريخيًّا، مما يجعلنا نفترض أنه لم يطلع على شرح الزوزني (نظراً لأنه لم ينقل عنه شيئاً من شرحه أو شواهده ولم يشر كذلك إلى اسمه ألبتة)، فقد شكَّلت شواهد كل من ابن الأنباري والنحاس النسبة الأكبر من شواهد التبريزي. لكن يبقى أن نشير إلى أن مسألة 'الاختيار' هذه في الشواهد الشعرية نفسها عند التبريزي لا تقف حائلاً بحال من الأحوال عن خصوصية شرحه. فالاختيار في حد ذاته يمثل موقفاً خاصًّا لدى التبريزي كمتلقٍّ لشروح سابقة عليه. وقد جاءت مسألة الاختيار هذه متوافقة مع منهجه الذي توضحه مقدمته على الشرح نفسه، والتي ذكر فيها السبب الذي جعله يأتي بهذا الشرح، حيث يقول: ''سألتني –أدام الله توفيقك– أن ألخصَ لك شرحَ القصائد السبع، مع القصيدتينِ اللتينِ أضافهما إليهما أبو جعفر، أحمد بن محمد بن إسماعيل النحويُّ –قصيدةِ النابغة الذبياني الداليَّة، وقصيدة الأعشى اللاميَّة– وقصيدة عبيد بن الأبرص البائية.'' ومعنى هذا أنه قام بذلك تلبية لرغبة هذا الشخص، الذي يخاطبه في المقدمة نفسها، وثم وعي كذلك بالشروح السابقة عليه. أما انتقاد التبريزي للشروح السابقة فكان يتلخص في أنها قد ''طالت، بإيراد اللغة الكثيرة والاستشهادات عليها،'' والغرض المقصود من هذه الشروح، كما يذكر الشارح نفسه، هو ''معرفةُ الغريبِ، والمشكلِ من الإعراب، وإيضاحُ المعاني، وتصحيحُ الروايات وتبييُنها، مع الاستشهادات التي لابد منها، من غير تطويلٍ يملُّ، ولا تقصيرٍ بالغرض يُخِلُّ.'' ثم يذكر التبريزي بعد ذلك في الموضع نفسه أنه أجابه في ملتمسِهِ، واستعان بالله على شرحها ''من غير إخلال بما يجب إيراده، مع الاختصار.''[1] ومن الواضح من هذه المقدمة التفاته إلى الشروح الأخرى، لكنه ربما لم يقف على شرح الزوزني، الذي نرى فيه الاختصار والإيجاز، أما عن الاختصار الذي كان ينشده هو نفسه من شرحه فقد

[1] التبريزي، **شرح المعلقات العشر**، ص٢١. وانظر دراسة عز الدين بعنوان ''مفهوم 'الوعي النصي' في النقد الأدبي،'' ص٢٠–٣٣.

رأيناه متحققاً في شرحه حيث الشواهد نفسها كانت مختصرة مقارنة بشرحي ابن الأنباري، والنحاس، وكذلك كان شرحه موجزاً دون الإخلال بشرح المفردات، وغريب المعاني، والروايات، ووجوه الإعراب مقارنة بزملائه الذين نقل عنهم. والحقيقة أن مقدمته المختصرة هنا كانت شبيهة بمقدمته لشرح اختيارات المفضل، والتي تناولها عز الدين في مقام آخر، حيث عرض لبعض ملامح الوعي النصي فيها، ''فثم وعي بالقصائد والمقطعات، والشروح الأخرى، وأهمية التركيز على البيت، ''وما يتعلق به'' مما يترادف مع 'الشعر' ويمتد دون شك إلى 'القصيدة' نفسها، بالإضافة إلى ''معاني الشعر'' و''ما يعرف به'' ما فيه من غريب وإعراب ومعانٍ. وهذه الثلاثة ينبغي ألا تخيفنا بدعوى إيحائها بالتشتت والجزئية دون 'الوحدة' والتفكير 'الكلي' في الشعر، ذلك أنها يمكن، من منظور داخلي في الشرح نفسه، أن تكون علامات على هذا التفكير وتلك الوحدة، وخصوصاً عندما نرى حرصاً من الشارح القديم على عدم شغل 'القارئ' و'الناظر' في الشعر عن الغرض المقصود.''[١] وهذا يعني أن هذه المقدمات نفسها، بالإضافة إلى الشرح نفسه يمكن أن تثمر في اكتشاف الملاحظات النصية لدى هؤلاء الشراح.

يتضح لنا، من خلال العرض السابق للشواهد الشعرية في الشروح الأربعة، أن الشواهد الجاهلية تزيد على ضعف الشواهد الإسلامية، وهذا يعني أن الشواهد الجاهلية أضفت طابعاً خاصاً على تلك الشروح، وذلك بحكم انتمائها إلى العصر نفسه، ومن ثم تدخل في تناصٍّ من نوع خاص مع أبيات المعلقات نفسها، وهو الأمر الذي يبرر كثرة الاستشهاد بها؛ ذلك أن الشراح الذين استدعوا هذه الشواهد ينتمون إلى عصر جد متأخر عن العصر الجاهلي، ومن ثم فإن هذه الشواهد وآليات استدعائها تكشف عن فهم الشراح المتأخرين للشعر الجاهلي وعلاقاته الداخلية النابعة من طبيعته الخاصة في مقابل الشعر العباسي المعاصر للشراح أنفسهم. وهذا بطبيعة الحال

[١] عز الدين، ''مفهوم الوعي النصي،'' ص٢٧.

يحيلنا إلى محاولة الكشف عن تقاليد القراءة الشعرية عند شراح الشعر الجاهلي (وبخاصة المعلقات) من خلال تحليل تلك الشواهد (الجاهلية والمخضرمة) واكتشاف آليات استدعائها، ومقارنتها كذلك بالشواهد الشعرية الإسلامية.

أما فيما يتصل بشعراء المعلقات وخصوصية الاستشهاد بشعرهم، فنرى أن أكثر شواهدهم، عند ابن الأنباري، كانت تنتمي لأشعار كلٍّ من الأعشى (٥٦) شاهداً، وامرئ القيس (٣٦) شاهداً، وزهير (٣٣) شاهداً، والنابغة (٢٨) شاهداً.[١] وأول ما يلفت الانتباه هنا أن هؤلاء الشعراء الأربعة ينتمون إلى الطبقة الأولى في الجاهلية، كما يذكر ابن سلام الجمحي في **طبقات فحول الشعراء**، وهو ما يجعل من كثرة الاستشهاد بشعرهم أمراً مُبَرَّراً تاريخيًّا، من حيث قيمتهم الأدبية، وأسبقيتهم في قول الشعر، وجودة أشعارهم. وسواء أكان كل من الأعشى والنابغة يعدُّ من أصحاب المعلقات عند أحد الشراح أم لا، فإن نسبة الاستشهاد بشعرهما –كما هي الحالة هنا عند ابن الأنباري الذي لم يصنفهما من أصحاب القصائد الطوال– تجعلنا نلتفت إلى مدى إعجاب الشراح أنفسهم بهذين الشاعرين، وذلك من حيث قيمتهما الأدبية وشعريتهما التي جعلت هذا الشارح أو ذاك، يوليهما عناية خاصة من حيث 'اختيار' شواهدهما في شرح هذه المختارات الشعرية، 'المعلقات'.

أما أكثر المعلقات استدعاء للشواهد الإسلامية عند ابن الأنباري فهي معلقات كل من امرئ القيس (٥٥) شاهداً إسلاميًّا، ولبيد (٥٤) شاهداً، وطرفة (٤٦) شاهداً. وهذا يعني من حيث المبدأ أن هذه المعلقات كانت أكثر اجتذاباً للشعر الإسلامي مقارنة بغيرها من المعلقات الأخرى. وربما يكون السبب الرئيس في ذلك هو الموتيفات[٢]

---

[١] نلاحظ أن كثرة الشواهد بالنسبة لامرئ القيس والأعشى وزهير مطردة عند الشراح الثلاثة الآخرين مع الاختلاف في النسب.

[٢] الفرق بين الموتيف/الموضوع motif والتيمة/الفكرة theme هو أن الفكرة مجردة، والموضوع مجسد. انظر عناني، **معجم المصطلحات الأدبية الحديثة**، ص١١٧. وهو الفرق نفسه الذي يذكره حسن البنا عز الدين؛ إذ يرى أن

التي اشتملت عليها أقسام كل قصيدة من هذه القصائد وتفاعلها مع الشواهد الإسلامية، من حيث تأويل الأبيات الجاهلية بتلك الأخيرة على نحو أكثر حساسية بالعلاقة بين موضوعات وأقسام مختلفة كذلك، أو الجدة في التعامل مع بعض الموتيفات، وامتدادها كذلك في العصور الإسلامية. وقد نرى هذا التفاعل بصورة أكثر إيجابية إذا نظرنا في الجداول الفنية/الموضوعية (بحسب أقسام كل قصيدة من القصائد المشروحة)، فنسبة توزيع الشواهد الإسلامية على جميع أقسام القصيدة في تلك القصائد عند ابن الأنباري، بصفة خاصة، توضح اهتمامه بذكر شواهد إسلامية على جميع أقسام القصيدة، وهذا من الأسباب التي جعلت للشواهد الإسلامية في شرحه خصوصية من حيث اطرادها داخل شرحه نفسه، مقارنة بالشراح الآخرين الذين لم نرَ عندهم هذا الاطراد بحسب الأقسام الموضوعية للقصيدة، ولكن على أي حال نراهم قد انفردوا أحياناً بشواهد إسلامية لم يذكرها ابن الأنباري، والتي تدل على رؤيتهم الثاقبة للتقليد الشعري الجاهلي وصيرورته عند شعراء ما بعد الإسلام.

ونجد توزيع الشعراء الإسلاميين على **نسيب** كل معلقة (عند ابن الأنباري) مرتَّباً كالآتي: معلقة امرئ القيس (٣٨) شاهداً، ثم معلقة لبيد (١٤) شاهداً، وتليها معلقتا كلٍّ من عنترة وزهير (١١) شاهداً في كل منهما، ثم معلقة طرفة (١٠) شواهد، ثم معلقة عمرو بن كلثوم (٨) شواهد، ثم معلقة الحارث بن حلزة (٥) شواهد. وعلى هذا يكون نسيب معلقة امرئ القيس أكثر استدعاء للشواهد الإسلامية من حيث عددها، وذلك مقارنة بنسيب المعلقات الأخرى، أما أقل معلقة في هذا الاستدعاء فهي

الصور الشعرية المألوفة في نسيب القصيدة العربية الكلاسيكية من أطلال، وظعائن، وطيف وخيال، ورعي النجوم...تعد كلها موتيفات تتجاور وتتداخل بطرق مختلفة، ولكنها تنتج في النهاية تيمات أي أفكاراً مجردة، وهذه التيمات مثل تيمة تذكر الماضي، ومعاناة الحرمان جراء بعد المحبوبة، إلخ. وينتهي إلى القول بأن ''**الموتيف إذن أكثر عمومية من التيمة**''. [التأكيد من صنع المؤلف] انظر المقدمة المطولة لحسن البنا عز الدين التي قدم بها لكتاب الشريف المرتضي، **طيف الخيال**، تحقيق حسن كامل الصيرفي، تقديم حسن البنا عز الدين (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر ١٧٥، ٢٠٠٨)، هامش رقم ٣، ص٦٩.

معلقة الحارث بن حلزة. وهذا يعني أن الشواهد الإسلامية قد تفاعلت مع نسيب معلقة امرئ القيس بصورة أكبر من تفاعلها مع نسيب المعلقات الأخرى.

أما في قسم **الرحيل** فنرى ترتيب المعلقات التي وردت فيها الشواهد الإسلامية كالآتي: معلقة لبيد (٢٤ شاهداً)، معلقة طرفة (١٦ شاهداً)، معلقة الحارث (شاهدان). وسنعلق على هذه الأرقام بعد الفقرة التالية.

أما في قسم **الفخر**، فنرى ترتيب المعلقات به حسب عدد الشواهد الإسلامية الواردة في كل منها كالآتي: معلقة عمرو بن كلثوم (٢٥ شاهداً)، معلقة الحارث بن حلزة (١٩ شاهداً)، معلقة امرئ القيس (١٦ شاهداً)، معلقة طرفة (١٥ شاهداً)، معلقات كلٍّ من زهير، وعنترة، ولبيد (في كلٍّ منهما ١١ شاهداً). أي أن أكثر معلقة استدعاء للشواهد الإسلامية في الفخر هي معلقة عمرو بن كلثوم.

إن مقارنة موجزة بين هذه الأعداد في مجملها، في هذه الأقسام الثلاثة: **النسيب** (٩٧ شاهداً) **والرحيل** (٤٢ شاهداً) **والفخر** (١٠٨ شاهداً) تكشف عن تقارب نسبة استدعاء الشواهد الإسلامية في كلٍّ من **النسيب**، **والفخر** بالنسبة للمعلقات بعامة عند ابن الأنباري، والشراح الآخرين كذلك،[١] وهذا يمكن أن يعطينا دلالة قوية على أن موتيفات هذين القسمين كانت أكثر جاذبية لدى الشراح في إبراز حيوية التقاليد الشعرية وصيرورتها عند الشعراء المسلمين، لكن ثمة احتراز يمكن أن يُضعف من أمر هذه الدلالة حيث إن القسم الثاني من هذه الأقسام (الرحيل) لم يأتِ في القصائد كلها، أي أن قلة عدد الأبيات في هذا القسم، بالنسبة إلى مجمل القصائد المشروحة، تشكل سبباً آخر لقلة استدعاء الشواهد نفسها فيه. كذلك نستطيع أن نذكر هنا أن قسم الرحيل (الذي يقوم على وصف الناقة من خلال تشبيهات نمطية معروفة بكونها ذات أبعاد أسطورية) قد تضاءل بشكلٍ واضح في القصيدة العربية بعد

[١] انظر الجداول الفنية الموضوعية الملحقة بهذه الدراسة.

الإسلام، ومن ثم لم تعد هناك حاجة لاستدعاء شواهد تتصل بهذا الوصف لأن الشعراء الأمويين لم يشغلوا أنفسهم بهذا القسم اللَّهم إلا شعراء بعينهم يمثلون حالة فريدة في الشعر العربي، مثل ذي الرمة وأستاذه الراعي النميري.

أما أكثر الشعراء الأمويين من حيث الاستشهاد بشعرهم داخل شرح ابن الأنباري للقصائد السبع فنراهم على الترتيب جرير (ورد له ٣١ شاهداً)، ذو الرمة (ورد له ٢٧ شاهداً)، الفرزدق (ورد له ١٣ شاهداً)، الأخطل (ورد له ٨ شواهد). ومهما تكن حقيقة دلالة هذه الأرقام، التي تؤكد اقتراب نسبة الاستشهاد بأبيات هؤلاء الشعراء من نسبة الاستشهاد بأبيات لشعراء المعلقات أنفسهم، أي امرئ القيس، وزهير، والنابغة، والتي ذكرناها في فقرة سابقة أعلاه، فإننا نشير إلى كون هؤلاء الشعراء من شعراء الطبقة الأولى والثانية في الإسلام، وهو ما يجعل من نسبة الاستشهاد بشعرهم أمراً مقبولاً، إذ أنهم على مستوى نظري أكثر الشعراء المسلمين استيعاباً وتمثُّلاً للتقاليد الجاهلية، مع الاختلاف في الرؤية الإسلامية ودرجة قربهم وبعدهم عنها بطبيعة الحال.

ومهما يكن من أمر، فإن مجرد استشهاد الشارح العباسي بشواهد إسلامية (أغلبها أموي كما ذكرنا) على أشعار جاهلية يعني أن هذا المتلقي/الشارح أو ذاك كان يرى أن الظاهرة الشعرية العربية تمتد من الجاهلية إلى العصر الأموي دون حاجة ملحة إلى الفصل بينها فصلاً زمنيًّا أو نوعيًّا؛ بما يكشف عن وعي ضمني بالصلة الوثيقة بين الشعر المتمثل في هاتين المرحلتين/ما قبل الإسلام وما بعده. هذا على الرغم من أننا نستطيع أن نلاحظ تطورات نوعية داخل الشعر الأموي (قصيدة الغزل تحديداً)، بالإضافة إلى بعض التطورات الأخرى في الرؤية الشعرية. وتعد الشواهد الإسلامية/الأموية على الشعر الجاهلي (المعلقات)، من هذه الجهة، علامة على حيوية التقليد الشعري العربي القديم وقدرته على الحياة عبر مجتمع/ثقافة استوعبت

نصها الأدبي الجديد ممثلاً في القرآن الكريم، وتفاعلت معه لغةً ورؤيةً في الوقت نفسه.

ما يهمنا هنا هو أن شواهد هؤلاء الشعراء الأمويين قد نتج عنها تفاعل مع النصوص المشروحة، من حيث الجمع بين التقليدين الجاهلي والأموي، وفي الوقت نفسه أبرزت هذه الشواهد رؤية تأويلية جديدة لموضوعات متصلة بـ 'الشفاهية' عند الشعراء الجاهليين (أصحاب المعلقات)، أثناء مقابلتها بـ 'الكتابية،' أو درجة منها على الأرجح، عند شعراء ما بعد الإسلام،[1] كما أنها أبرزت العلاقة بين أجزاء القصيدة على مستوى أعمق،[2] وتأويل المعنى الشعري، وقد رأينا تضافر عوامل أخرى في هذا التفاعل؛ مثل الأمثال التي تقتضي تواصل التقاليد الاجتماعية لشعر العصرين ذاتهما، كل ذلك مما يبرز جوانب مهمة للوعي النصي لدى الشراح أنفسهم.

بالإضافة إلى الملاحظات السابقة حول الشواهد الإسلامية، ثمة ملاحظة أخرى جديرة بالوقوف عليها فيما يتصل بكل من جرير والفرزدق والأخطل، وهو موضوع النقائض وما اتصل به من هجاء وتفاخر، فقد جعل هذا الموضوع كثيراً من هذا الشعر 'امتداداً مجازيًّا' لقيمٍ جاهلية،[3] كشفت بصور مختلفة عن تمثُّل الشعراء الأمويين لتلك القيم نفسها.

---

[1] انظر على سبيل المثال تحليلنا، في الفصل الرابع، ''استدعاء الشواهد من منظور السياق الشعري،'' لبيتي كلٍّ من ذي الرمة: ''من دمنة نسفت عنها''، وجرير: ''كأن أخا اليهود''، وعلاقتهما بسياق الأبيات المشروحة التي وردت عليها.

[2] انظر كذلك تحليلنا، في الفصل الرابع، لبيتي كلٍّ من ذي الرمة: ''مشين كما اهتزت''، وجرير: ''ألستم خير من ركب المطايا''.

[3] انظر تحليلنا، في الفصل الرابع، لشاهد الفرزدق ''هنالك لو تبغي كلينا''، وكذلك ''أحلامنا تزن الجبال'' في الفصل الخاص بالشواهد الإسلامية. وفيما يتصل بـ 'الامتداد المجازي'، أو أسلمة القيم الجاهلية انظر سوزان بينكني ستيتكيفيتش، **الشعر والشعرية في العصر العباسي: أبو تمام، البديع، قصيدة المدح، الحماسة**، ترجمة وتقديم حسن البنا عز الدين (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠٠٨)، ص٢١٣.

وفي ضوء الجداول الملحقة بهذه الدراسة (والتي تبيِّن توزيع الشعراء، جاهليين وإسلاميين ومجهولين كذلك، على أبيات المعلقات) لاحظنا أن ابن الأنباري لم يكتفِ بأشعار الطبقات التي يحتج بشعرها بإجماع العلماء بل استشهد بأبيات لشعراء ينتمون إلى ما بعد العصر الأموي، فقد استشهد بأبيات لشعراء أمثال: البعيث (ت ١٣٤هـ/٧٥٦م)، وزينب بنت الطثرية (ت ١٣٥هـ/٧٥٢م)، وابن ميادة (ت ١٤٩هـ/٧٦٦م)، وصالح بن عبد القدوس (ت ١٦٠هـ/٧٧٦م)، وابن هرمة (ت ١٦٧هـ/٧٩٢م)، وبشار بن برد (ت ١٦٧هـ/٧٩٢م)، وأبي حية النميري (ت ١٨٣هـ/٨٠٠م)، وأبي نواس (ت ١٩٨هـ/٨١٣م)، وعمارة ابن عقيل (ت ٢٣٩هـ/٨٥٣م). ومن المعروف أن معظمهم كان له خصوصية وشهرة في الغناء والإنشاد المتصلين بالعصر العباسي. ومن الملاحظ في شواهد هؤلاء الشعراء أنها تجيء دائماً في بيان معاني المفردات، أو معانٍ وصور شعرية متشابهة، وقد تكون هذه المعاني والصور مأخوذة عن شعراء جاهليين، كما هي الحال في الموضع الوحيد الذي جاء فيه بيت لأبي نواس.[1] وفي موضعين آخرين لشاهد واحد منسوب إلى صالح بن عبد القدوس[2] نرى الشاهد نفسه يسهم في تأويل المعنى لخدمة النحو، وهو ليس من الشاذ فيما يتصل بالمدرسة الكوفية التي ينتمي إليها ابن الأنباري،[3] والتي توسَّعت كثيراً في

---

[1] انظر ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٥٧٥-٥٧٦.

[2] الشاهد: [من الكامل]

احفظ لسانك لا تقول فتُبتلى إن البلاءَ موكَّلٌ بالمنطق

ويأتي على أنه أراد: ''لأن لا تقول،'' فحذف ''أن'' وأبقى ''لا''، انظر ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٥٧٣ و٤٢٠. ونلاحظ أن الشاهد نفسه قد تضمن حديثاً عن الرسول صلى الله عليه وسلم: ''البلاء موكّل بالمنطق''، وهو يضرب كمثل كذلك.

[3] يذكر عبد السلام هارون في مقدمته للشرح نفسه أن ابن الأنباري يتبع النحو الكوفي، انظر ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص١٥. وقد ذكر أن الزبيدي عَدَّه في الطبقة السادسة من نحاة الكوفة أصحاب ثعلب (انظر ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٦). وهو ما يتطابق مع ما ذكره شوقي ضيف (انظر ضيف، **المدارس النحوية**،

شواهدها من حيث الرواية والقياس، وعلى أي حال يمكن تأويل ذلك الاستدعاء في هذه المواضع عند ابن الأنباري بأن الشاهد هنا قد أتى لمجرد الاستئناس به على القاعدة النحوية، وليس لتقعيد قواعد تتصل بهذا العلم، فعصور الاحتجاج بالشعر على النحو واللغة تنتهي عند الشعراء الذين توفوا قبل ١٥٠هـ.

ومن الملاحظات المهمة حول هذه الشروح اهتمام ابن الأنباري بالجمع بين شواهد جاهلية وإسلامية بصورة مطردة في شرحه لأبيات كل قصيدة، أما الشراح الآخرون فكانوا في أغلب الأحيان لا يهتمون بهذا الجمع في كل بيت، فحين يوجد الشاهد الجاهلي لا نرى أبياتاً إسلامية، والعكس صحيح،[1] مما يجعلنا نلتفت إلى مسألة التفاعل بين الشواهد (الجاهلية والإسلامية) عند ابن الأنباري، وإلى ملمح آخر مهم يتمثل في تفرد ابن الأنباري في شواهده مقارنة بشواهد الآخرين، الذين قد اطلعوا على شرحه ونقلوا عنه كذلك، لكنهم لم يلتفتوا إلى جمالية هذا الجمع بين شواهد العصرين. وهذا ما يجعلنا نهتم بإبراز 'جدلية' العلاقة بينهما لدى المتلقي/الشارح العباسي (ابن الأنباري) الذي يشكل رأس مثلث على أحد طرفي قاعدته الشعر الجاهلي والمخضرم، وعلى الطرف الآخر الشعر الإسلامي. وهنا يصبح لجدلية التلقي معنى 'الوعي النصي' بكلية القصيدة، بل وكلية الشعر الكلاسيكي من حيث يحيل إلى سابقه ولاحقه. إن الشارح الإسلامي ينطلق من هذا الوعي بوصفه متلقِّياً للشعر الجاهلي، وهو وعي ينبع من فهمه المنطقي، والرمزي، واللغوي، للمعاني الشعرية التقليدية على مستوى جزئي، من خلال علاقة البيت الشاهد بالبيت المستشهد

ص٢٣٩). أما جودة مبروك محمد فيذكر أنه يتبع المدرسة البصرية، وهذا ليس صحيحاً كما بينا، انظر تعليقنا على دراسته حول **إشكالية الشاهد الشعري** أعلاه في الفصل الثاني الخاص بالدراسات السابقة.

[1] انظر الجداول الملحقة بهذه الدراسات الخاصة ببيان توزيع الشواهد الجاهلية والإسلامية والمجهولة على أبيات المعلقات في الشروح الأربعة.

عليه، وعلى مستوى أعمق، كذلك، من خلال البنية الكلية للقصيدة وأقسامها، ومن خلال الإحاطة بالعناصر الشعرية المتواصلة والمتطورة في الشعر الإسلامي.

بقي أن نشير إلى أن مسألة 'التكرار' لشواهد بعينها، والذي رأيناه داخل شرح ابن الأنباري، وعند الشراح الآخرين، أو تكرارها عند الشراح الأربعة أو معظمهم. لقد تمَّ هذا 'التكرار' من خلال عملية 'انتقاء' واضح للشواهد نفسها، وبهذا تبرز قيمة أخرى للشواهد 'النماذج' من حيث تفاعل المتلقي معها وتكرارها داخل شرحه، أو امتدادها كذلك في الشروح الأخرى، لكونها أكثر الشواهد إيجابية في شرح النصوص وتلقيها وتأويلها. كما أن الشواهد نفسها قد وُجدت في مؤلفات أخرى متصلة بالنحو، واللغة، والبلاغة، والنقد القديم، والمعاجم، وكتب الأمثال، والمختارات الشعرية الأخرى كـ**الحماسة** و**المفضليات**، و**الأصمعيات**. أضف إلى ذلك أن هناك شروحاً مبكرة جدًّا قد نقل هؤلاء الشراح عنها وكان هذا النقل يتضمن الشواهد أيضاً، والذي قد يشير إليه الشارح، على نحو ما نرى في مواضع كثيرة عند ابن الأنباري حيث يذكر قول أحد السابقين عليه وينتهي بذكر شاهده أيضاً،[1] أو لا يشير.[2]

---

[1] انظر ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٠، حيث يذكر قول الأصمعي وينتهي بذكر شاهد ابن أحمر: ''ألا ليت المنازل قد بلينا...''، وكذلك في أثناء شرح البيت (٤٥) من معلقة امرئ القيس (ص٧٦): ''فقلت له لما تمطى بصلبه...''، يقول: ''وقال الأصمعي: أنشدني شعبة بن العجاج في مثل معنى قول امرئ القيس:

كأن الليل مدِّد جانباهُ وأوسطه بأمراس شدادِ''

ونراه يقول في موضع آخر (ص٧٢)، وذلك في شرحه للبيت (٤١) من المعلقة نفسها: ''كبكر المقاناةِ...''، ''قال يعقوب: إنما أراد بالمقاناة ههنا المشاكلة، أي كبيضةٍ مخلوطٍ بياضُها بصفرة، يعني بيضة النعامة الأولى. قال ومثلُه قول المخبَّل:

سبقت قرائنها وأدفأها قَردٌ كأنَّ جَناحه هِدْمُ

يعني بيضة النعامة الأولى وهي تستحسن.''

[2] انظر على سبيل المثال الزوزني، **شرح المعلقات السبع**، فقد ينقل الشرح والشواهد عن ابن الأنباري (انظر شرحه للبيت الأول من معلقة امرئ القيس ص٩–١٠) ولا يشير إلى ذلك، وفي حالة أخرى قد يذكر الشارح الذي أخذ عنه حيث نراه يشير إلى ابن الأنباري في شرحه للبيت الثاني من المعلقة نفسها، حيث يقول بعد ذكره للأقوال الثلاثة

والحقيقة أن عدم الدقة في الإشارة إلى من أخذ عنهم الشارح بطريقة دقيقة مسألة متكررة في المؤلفات القديمة، بحيث نرى من أصحابها من يكتفي بقول: ''وقيل'' أو يذكر الرأي دون مقدمات مما يجعلنا نتوهم أن الرأي للمؤلف نفسه. والمهم هنا هو أن مسألة التكرار بالنسبة إلى الشواهد تعطيها قيمة تاريخية كبرى من حيث أصالتها.

ومهما يكن من أمر، فإن الشاهد الشعري هو بيت أخذه الشارح من سياقه الأصلي واختاره ليؤدي وظيفة محددة في مكان بعينه ضمن بنية النص المشروح، وبالتالي فالأهمية الأولى هنا هي في كيفية إدخاله ضمن عناصر الشرح وكيفية تماذجه مع السياق الفرعي، وإن كنا في كثير من الأحيان سنعود ببعض الشواهد إلى سياقها الأصلي لنرى ما إذا كان ثمة تشابه في الأغراض أو الموضوع مما يوضح أسباب استدعاء الشواهد وكيفيات هذا الاستدعاء، آخذين في الاعتبار خصوصية كل شارح والمسافة التاريخية بينه وبين زملائه. ولا نغفل هنا سياق الشرح الذي تقع فيه هذه الشواهد باعتبارها إشارات دالة على الوعي النصي لدى هؤلاء الشراح بآليات الشعر القديم وخصوصاً الجاهلي وتقاليده وأغراضه الفنية وسيرورة هذه الآليات والتقاليد والأغراض في شعر ما بعد الإسلام حتى عصر الشارح. إن هذه الآليات هي التي تسهم بالضرورة في هذا الاستدعاء من خلال مجموعة من المعايير العامة تكشف عن توظيفها بطريقة فعالة داخل سياق الشرح، ومن ثم تسهم بالضرورة في إضافة ما يمكن أن يكون تأويلاً جديداً للنص القديم في إثرائه بمعانٍ جديدة أيضاً اكتسبها هذا النص من خلال ما تلقيه الأبيات/الشواهد عليه من أبعاد تأويلية. فالشارح يقرأ البيت ويحمله كل ما لديه من ثقافة مؤسسة على معرفته بالشعر القديم والمعاصر وبالذوق الأدبي في عصره وتمثِّل له ''أفق التوقع'' ومن ثم قد ينشأ عن تلك القراءة تعديل لهذا الأفق أو تغيير له أحياناً. وقد يسهم ذلك أيضاً في إبراز جوانب الوعي النصي لدى هؤلاء الشراح

حول ''لم يعف رسمها'': ''وقد ذكرها كلها أبو بكر بن الأنباري.'' (ص١١). أما التبريزي فهو ينقل في شرحه كله عن النحاس وابن الأنباري، دون أن يشير إلى هذا النقل.

كونهم يشرحون أبياتاً تنتمي إلى سياق كلي/القصيدة، وكذا تنتمي إلى أقسام وتقاليد شعرية بعينها، وهذه أشياء لا يرد في خاطر الشارح القديم أن يذكرها، حتى وإن صدر عنها ضمنيًّا عبر شرحه وشواهده. ويقتضي هذا، كذلك، فَهْم النص المشروح وتأثيره الممكن الذي يُحدثه في الشارح ومن ثم تفاعله مع النصوص الأخرى وخلق المعنى.

من هنا يمكننا القول إن آليات استدعاء الشواهد تخضع لمجموعة من الإجراءات، التي تتم في عقل الشارح وتتضمن فهمه لطبيعة النوع الأدبي وتقاليده النصِّية. فتفاعل النصوص تتحكَّم فيه القراءة الواعية للعمل الأدبي، وبدراسة تلك الإجراءات الضمنية وتَفَهُّم العلاقات بين النصوص، نستطيع تحديد تلك الآليات المنوطة باستدعاء الشواهد، التي يُشكِّل وجودها ملمحاً أساسياً في عملية التفاعل القرائيّ، وبالتالي توضح لنا أبرز العناصر المتوقعة واللا متوقعة في قراءة الشعر القديم، ومن ثم الكشف عن طرق الوصول إلى المعنى.

ولئن كانت دراستنا تقتضي دراسة الوعي النصي لدى الشارح بتقاليد هذا النوع الأدبي فإن ذلك يحتِّم علينا محاولة رصد العمليات العقلية أثناء التلقي من خلال النص الذي بين أيدينا، أي الشواهد الشعرية وسياقاتها. فالشَّاهد، اللُّغوي والنحويُّ والصرفيُّ والخاص بالمعنى الشعري، لابد أن تتم دراسته في سياق النص المشروح وسياق الشرح، وذلك لإبراز الجوانب الدلاليَّة الأخرى المشتركة بينه وبين النص المشروح، والتي لا يذكرها الشارح؛ كما قلنا، لأنه بوصفه قارئاً يرصد لنا قراءته وليس كيفية القراءة بالضرورة.

إن الشارح، بقراءته للنص الأدبي، يسهم في إثراء المعنى الأدبي عن طريق ضم خطابين مختلفين؛ الخطاب الشعري ذاته وخطاب الشرح بما يحتويه من أفق توقعات تشمل ضمنيًّا نصوصاً وخبرات خاصة بالشارح. وبهذه القراءة المنتجة يسهم الشُرّاح في بقاء النصوص وتوالدها وتجديدها على مرِّ العصور. وهنا لابد أن نشير إلى طبيعة شروح الشعر القديم من حيث كونها متداخلة؛ بمعنى أن شارحاً متأخراً غالباً

ما يكون قد قرأ شراحاً سابقين عليه وأخذ عنهم بعض شروحهم وشواهدهم واستقل ببعض الشرح وبعض الشواهد. وقد يذكر ذلك بطريقة أو بأخرى وقد لا يذكر. وغالباً ما يرصد المُحقِّقُ الجيد الأخذ غير المنصوص عليه.[1] ومهما يكن من أمر، فإننا إذ نشير إلى هذه الحقيقة نعد شرح كل شارح قراءة خاصة به، إلا إذا كانت بعض شواهده موضع خلاف بينه وبين شارح سابق عليه. هنا يمكن أن نتوقف ونتأمل طبيعة الخلاف ودلالته من منظور التلقي نفسه.

لنتساءل الآن: ما الدور الذي تلعبه الشواهد الشعرية في قراءة النص وإبراز فاعليته لدى المتلقي/الشارح؟ وهل هناك وعي مُنظَّم، يمكن أن نلمحه، لدى هؤلاء الشراح بدور الشعر المنتمي إلى العصر ذاته، أو عصر لاحقٍ، في إنتاج المعنى ودلالة النص المقروء؟ وكيف يمكننا 'في ضوء جماليات التلقي' تحديد آليات استدعاء الشواهد؟ وبطريقة أخرى: هل يمكن أن نضع أيدينا على المعايير التي تتحكم في استدعاء الشواهد داخل شروح الشعر (في القرن الرابع الهجري) والتي تحدِّد سبل خلق المعنى لدى هؤلاء الشراح من خلال الشعر الجاهلي والإسلامي؟ وهل تُعَدُّ مسألة الشواهد الشعرية من قبيل التفكير الجزئي للنص أو للسياق؟ كل هذه الأسئلة سنحاول أن نجيب عنها في أثناء تحليلنا للشواهد والكشف عن آليات استدعائها.

إن الإجراء النقدي الذي سنحتكم إليه هو التناص بوصفه مصطلحاً تناولته كثير من المناهج النقدية الحديثة ومنها نظريات القراءة والتلقي، إذ يضم تحتَه علاقات مختلفة تسهم في إنتاج المعنى عند القارئ/الشارح.[2] من هنا يمكن القول بأن التناص يشكل، من خلال الشواهد الشعرية، ملمحاً رئيساً في إبراز التفاعل الإيجابيّ لدى الشارح مع النص المشروح، عن طريق ربط النص بنصوص أخرى وفق علاقات

---

[1] انظر على سبيل المثال التبريزي، **شرح المعلقات العشر**، حيث قام المحقق على مدار الشرح، بتحديد المواضع التي اقتبسها التبريزي من ابن الأنباري والنحاس تحديداً دقيقاً.

[2] انظر الحديث عن **التناص** في المدخل النظري للدراسة.

جدليَّة؛ حيث يؤثِّر كل منهما في الآخر وذلك في إطارٍ مشترك من المعنى، والصور (التشبيهات والاستعارات والكنايات)، و كل ما يقع ضمن دائرة النظام اللُّغوي واللغة الشعرية. إن القارئ هنا، من خلال وعيه بالعلاقات التناصية داخل النوع الأدبي، يحاول أن يُنتج معانيَ تتلاءم مع أفق توقعه، وفي أثناء تلك المحاولة قد يحدث أن يخيِّبَ النصُّ أفقَ توقعه، أو أن يحاكيه، فيلجأ لذكر الشَّاهد كي يستكشف العلاقات المتشابهة والمختلفة مع النص المشروح.

ثمة احتراز مهم في السياق الراهن، قبل الدخول في تحليل الشواهد وآليات استدعائها، يتلخص في حقيقة أن رصدنا لهذه الآليات، في البحث بكامله، لا يعني أن هذه الآليات متمايزة تمام التمايز بعضها عن البعض الآخر. إنها لا شك متداخلة في أحيان كثيرة. وقد يظهر هذا أحياناً قليلة في تحليلنا أدناه، كأن نذكر تأثير ''آلية'' معينة في عمل ''آلية'' أخرى، أو، ببساطة، قد ندرج شواهد معينة تحت أكثر من '' آلية''. وهكذا فإن تركيزنا على رصد الآليات ومحاولتنا الكشف عن فعاليتها في إنتاج قراءات متعددة للمعنى الشعري هما اللذان يعطيان الانطباع للوهلة الأولى بالتمايز التام، وإلا فإنه ينبغي، في النهاية، أن تتضافر في تأويل البيت والسياق الذي يرد فيه مما يكشف عن وظيفة 'كبرى' للشواهد على مستوى القصيدة في نهاية الأمر. وسنكشف عن تضافر الآليات المختلفة لاستدعاء الشواهد في الفصل الأخير من الدراسة، كما ذكرنا في المقدمة.

الفصل الثالث

ثقافة الشارح

وتأثيرها على قراءته للنص وشواهده

إن فعل القراءة الواقع على أي نص أدبي لابد أن يسير ضمن الاتفاق النسبي حول الدلالات اللُّغوية والنصية المتعارف عليها في عصر من العصور، أو عند جماعة ما، وهذا ما يؤكد أنه لا يمكن أن تكون هناك قراءة حرة تماماً لأيّ نص أدبيّ. وقد لاحظنا أثر ذلك في شروح الشعر (المعلقات بخاصة) واستدعاء الشواهد فيها؛ ذلك أن خبرة الشارح اللُّغوية والأدبية بالكلمات المفردة وأصلها وتطورها، وأساليب وطرائق العرب في القول، على سبيل المثال، أمر له أهميته في إبراز تفاعل النصوص، وفهم النص الأدبي بصورة أكثر ثراء، وهو الأمر الذي يتضح بأن تلك الطرائق قد شكَّلت أنساقاً خاصة لها دلالتها بناءً على موقعها من السياق، كما أن تعامل المتلقي مع تلك النصوص التي تكشف عن أنساق بعينها عن طريق شواهده نفسها، وعباراته التي يقدمها بها، أمر يبرز مستويات تلقيه المختلفة. هذا بالإضافة إلى أن شرح بعض الكلمات يقود الشارح إلى الوقوف على أصل المعنى فيستدعي شواهد عليها من سياق آخر يتضح فيه هذا الأصل، وذلك لإبراز علاقته بالمعنى الذي صارت إليه تلك الكلمات بالنسبة إلى النص المشروح. كما أن هناك شواهد إسلامية تتفاعل مع نظيرتها الجاهلية في بعض الأفكار المتعلقة بشرح المفردات نفسها، وتقف على فكرة التطور اللغوي والشعري فيها، مما يكشف في النهاية عن إمكانية اختزان الكلمات نفسها لبعض القيم الثقافية والاجتماعية.

في سبيل إبراز هذه العناصر مجتمعة سنتناول في الفصل الراهن نماذج من الشواهد الجاهلية التي تنبئ عن ثقافة الشارح وتأثيرها على قراءته للنص وشواهده، وبعدها سنعرض لنماذج من الشواهد الإسلامية محاولين استكشاف طبيعة الشاهد

الإسلامي إذا جاء في شرح الكلمات المفردة وجماليات ذلك في الشرح. لنخرج في النهاية بتصور عام حول أهم الملامح الفارقة والجامعة بين شواهد العصرين في آن، وهو الأمر الذي سنتتبعه في الفصول التالية بطبيعة الحال.

أولاً، الشواهد الجاهلية

في أثناء دراستنا لثقافة الشارح وتأثيرها على قراءته للنص وشواهده لاحظنا أن هناك أنساقاً لغوية بعينها يكثر استشهاد الشارح عليها بالشعر الجاهلي، مقارنة بشعر ما بعد الإسلام، ويمكن أن نستكشف أبعاداً جمالية لهذه الأنساق، قد تكون عاملة على مستوى عميق في نفوس الشراح، وإن بدا أنهم يتناولونها من منظور تخصصهم الغالب عليهم، أي النحو والصرف. وهو ما سنوضحه في ضوء النماذج التالية وتحليلها.

١. في شرح ابن الأنباري لبيت عنترة: [من الكامل]

حُيِّيتَ مِن طَلَلٍ تَقادَمَ عَهدُهُ أَقوى وَأَقفَرَ بَعدَ أُمِّ الهَيثَمِ

يقول ابن الأنباري: ''وقوله ''أقوى'' معناه خلا ... و''أقفر'' معناه كمعنى أقوى، فلما اختلفت اللفظتان نسق إحداهما على الأخرى، كما قال عدي بن زيد: [من الوافر]

وقددَّتِ الأديمَ لراهشيه وألفى قولها كذباً ومينا''

أراد بالمين الكذب فنسقه عليه لَمَّا خالف لفظه. وقال الحطيئة: [من الطويل]

أَلا حَبَّذا هِندٌ وَأَرضٌ بِها هِندُ وَهِندٌ أَتى مِن دونِها النَأيُ وَالبُعدُ[١]

[١] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٩٩.

أما النحاس فيقول ''أن العرب تكرِّر إذا اختلف اللفظان، وإن كان المعنى واحداً.''[1] ويذكر بيت الحطيئة شاهداً على هذه المسألة، وعجز بيت آخر لأعشى طرود أو عمرو بن معد يكرب: (من البسيط)

فقد تَرَكتُك ذا مالٍ، وذا نَشَبِ[2]

أما الزوزني فيقول: ''الإقواء والإقفار: الخلاء، جمع بينهما لضرب من التأكيد كما قال طرفة: (من الطويل)

متى أدنُ منهُ ينْأ عنِّي ويبعد''[3]

ويمضي التبريزي كما فعل النحاس فيسرد رأيه، دون ذكر المصدر، ثم يذكر شاهدي الحطيئة، وأعشى طرود ذاتهما.[4]

وثمَّة، في هذا السياق، مسألة مُهِمَّة أشار إليها التبريزي، ولم يلتفت إليها غيره من الشراح، تلك المسألة التي نقلها عن أبي العباس، حول شاهد الحطيئة، فيذكر أنه قد زعم أنه لا يجوز أن يتكرر شيء إلا وفيه فائدة. فالنأي في رأي ابن العباس: ما قلَّ من البعد، والبعد لا يقع إلا لما كثر، أما النَّشب، في الشَّاهد الذي ساقه هنا، ما ثبت من المال، نحو الدار وما أشبهها. من: نشِبَ يَنشَبُ.[5] وواضح من شرح المفردات هنا أن كلاًّ من النأي والبعد يمثِّل مستوى مختلفاً من ظلال المعنى، وهي مسألة مهمة سنلتفت إليها في تحليلنا الراهن لتلك الثنائيات.

---

[1] النحاس، **شرح القصائد التسع**، القسم الثاني، ص٤٦١.

[2] التبريزي، **شرح المعلقات العشر**، ص٢١١. والشَّاهد كما يذكر المحقق هو عجز بيت لأعشى طرود، أو عمرو بن معد يكرب. وصدره:

أمرتُكَ الخير فافعَلْ ما أُمِرتَ بهِ

وطرود من فهم بن عمرو بن قيس بن عيلان، وهم حلفاء بني سليم.

[3] الزوزني، **شرح المعلقات السبع**، ص١٩٨.

[4] انظر التبريزي، **شرح المعلقات العشر**، ص٢١١.

[5] انظر التبريزي، **شرح المعلقات العشر**، ص٢١٢.

وعلى أي حال نرى الزوزني، في النص الذي اقتبسناه عنه في السطور السابقة، قد قال بأن الجمع قد تم بين اللفظتين ''لضرب من التأكيد'' وهو بهذا يضيف إلى من سبقه من الشراح. أما التبريزي فقد تعامل مع هذه المسألة في ضوء ما نقله عن أبي العباس، وهو نقل يوحي بأن كلا الكلمتين تحتوي على ظلال مختلفة من المعنى. ويمكن أن نضع هاتين الملحوظتين، اللَّتين ذكرنا فيهما خصوصية في تلقي كل من الزوزني والتبريزي لتلك الصيغة، في عين الاعتبار في تحليلنا لتلك الصيغة. نشير بداية إلى أنه يمكننا النظر إلى تلك 'الثنائيات' المشتركة في طريقة عرضها داخل هذه النصوص الشعرية في ضوء مبحثين مهمين في الدراسات اللغوية: فالمبحث الأول هو **مبحث العطف**. أما الثاني فهو **مبحث الترادف**. وهذان المبحثان شديدا الترابط هنا، فأحياناً ينظر إلى المتعاطفين على أنهما مترادفان.

فإذا كانت صيغ العطف في اللغة العربية تُعدُّ وسيلة لعقد علاقة عميقة بين شيئين، فإنها بتلك الصورة شكلت أنساقاً خاصة بناء على دلالة كل حرف من حروف العطف وموقعه من السياق والتأويل الممكن للعلاقة بين المتضايفين.[1] ولسنا في

[1] انظر في موضوع العطف، عفت الشرقاوي، **بلاغة العطف في القرآن الكريم: دراسة أسلوبية** (بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٨١). وقد يكون من المفيد هنا أن نشير إلى أبرز النقاط التي ناقشها عفت الشرقاوي في دراسته لهذا الأسلوب، يذكر الشرقاوي أن النحاة العرب كان لديهم إلحاح واضح في النظر إلى مسألة التشريك في الحكم أكثر من الاهتمام بما يتصل بالبعد الجمالي والبلاغي والدلالي للعطف في سياق العبارة الأدبية، وهم بفعلهم هذا قد قادوا البلاغيين بعدهم إلى التأويل والتقدير والقول بالزيادة والحذف في كثير من تحليلهم الإعرابي لآيات القرآن (انظر ص٦٠– ٦٤). وقد قام تحليل الشرقاوي بناء على أسباب النزول والسياق الخاص بالآيات القرآنية (انظر ص٦٦– ٦٧). وهو في كل ذلك يرفض القوالب النحوية الجاهزة واعتمادها بصورة نمطية (انظر ص٧٥). وفيما يتصل بدراسته لنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني في **أسرار البلاغة** ودلائل الإعجاز يرى الشرقاوي أن هذه النظرية، أي نظرية النظم، ظلت تسير في إطار الشكل لكونها تعلقت بفلسفة بناء العبارة نحوياً، وافتقدت كثيراً من عناصر الحيوية في تحليل النصوص فنياً ومعنوياً (انظر ص٢٢). ويشير إلى أن عبد القاهر لم يلتفت ''أدنى التفات إلى حكمة المعنى أو غرابته أو ترابط الأفكار ترابطاً عضوياً أو نفسياً أو قيمة هذه المعاني في تاريخ الإنسانية بإبراز ما يضيفه إلى النفس من وعي جديد بذاتها، وإدراك دقيق لما حولها. فمنهج النحو الجمالي الذي يسميه عبد القاهر نظرية النظم كان يجب أن يكون وسيلة لفهم المعاني المفردة من أجل الوصول إلى المعاني الكلية التي هي مرامي

موضع تحديد لتلك الأنساق أو الحديث عنها، ولكن الذي يهمنا هو النظر إلى أحد أساليب العطف المهمة في اللغة العربية وهي ظاهرة الجمع بين لفظتين مترادفتين، والتي تكشف بالتالي عن علاقة جديدة بين المعطوف والمعطوف عليه. ونحن نحاول من خلال توضيح ذلك تفعيل تلقينا للنصوص الشعرية وتجديده، عن طريق كسر القوالب الجاهزة لصيغ العطف التقليدية (والتي تعامل بها النحاة والبلاغيون ونتج عنها تعطيل حركة جمالية تلقي النصوص في سياقاتها)، وذلك بهدم أفق التوقع النمطي، إذا جاز هذا التعبير، وبناء أفق توقع جديد.

من هنا يمكن القول إن نظرة النحاة والبلاغيين القدماء إلى صيغ العطف لم تكن مبنية على تحليل عميق، نظراً للتوجهات النحوية السائدة قديماً، والتي سيطرت حتى على البلاغيين أنفسهم، وبالتالي أعاقت حرية الاقتراب من النصوص وفهمها بصورة أكثر إيجابية.

النص،'' (ص٢٣) وبالتالي شغلت البلاغة العربية أيضاً بتحليل أساليب العطف في إطار قضية عطف الجمل دون عطف المفردات، وصدورهم في مباحث عطف الجمل عن فكرة الوصل والفصل ودوران مباحثهم في معظمها حول بلاغيات العطف بالواو (انظر ص٩٦–ص٩٧). أما الذي يراه الشرقاوي سبباً في إغفال الجرجاني لعطف المفردات، أنه، أي الجرجاني، يرى في عطف المفردات نسقاً تراكمياً للبسيط الذي لا يحمل صفة جمالية عنده، لأنه لا يتصل في رأيه بصميم فكرة النظم التي توقف عندها طويلاً (انظر ص٩٩).

ونحن إذ نشير إلى ما قاله الشرقاوي فلتأكيد ذلك الجمود في النظرة للعطف وأساليبه لدى الجرجاني و غيره من البلاغيين والنحويين القدامى، وأثر ذلك على كل المسائل الفرعية الداخلة ضمن مسألة العطف. ومن ناحية أخرى، يذكر الشرقاوي دور ممارسة القارئ النفسية للنص، إذ تقوم تلك الممارسة، في رأيه، على محاولة الكشف من جديد عن دلالة هذه البنية التي توصل إليها الكاتب أو الشاعر، وذلك بابتكار سياق جديد للعطف بين الكلمات، ويتم هذا الكشف بالتفاعل بين ترابطين يسيران بالكلمة في اتجاهين مختلفين من أجل الغاية نفسها. وهذان الترابطان، اللذان يرى أهميتهما، هما: الترابط الشخصي – أي السيكولوجي والتراثي للكلمات– هذا الترابط الذي يتم أساساً عن طريق الاحتفاظ للألفاظ بمخزون شعوري ولا شعوري في ضمير الفرد، في التراث الجمعي للأمة. أما الترابط الآخر وهو الترابط الداخلي فيشير إلى كونه ينبع من البناء الموضوعي للفكرة والذي هو من صنع المبدع، وهذا الترابط يتم عن طريق ترتيب معين لعلاقات الألفاظ داخل النص (انظر ص١٥٣). وهذه مسألة مهمة إذا أخذنا عملية التلقي في الاعتبار؛ فالقارئ بالتالي يعمل على الكشف عن هذه العلاقات بين الألفاظ في النص لفهم دلالة هذا الترتيب الخاص وملء فجوات النص.

وإذا تركنا العطف بمفهومه العام ومن حيث كونه ينقسم إلى قسمين: عطف بين مفردات وعطف بين جمل، ودخلنا في ظاهرة فرعية ضمن عطف المفردات، وهي **ظاهرة الجمع بين مترادفين**، التي ذكرنا بيت عنترة السابق وشواهد ابن الأنباري والشراح الآخرين عليها، رأينا في أغلب الدراسات القديمة التي تعرضت لتلك الظاهرة أنها تقف عند الإشارة إلى أنه ''لما اختلفت اللفظتان نسق إحداهما على الأخرى،'' كما رأينا عند ابن الأنباري في النص السابق ذكره، في حين أن المسألة أعمق من ذلك بكثير ولم يسعَ المتلقي/الشارح في هذه الحال إلى اكتشاف خصوصية العطف في بيت المعلقة، والنماذج التي أوردها كشواهد على هذه القضية، والتلقي لهذه الصيغة بصورته النمطية نفسها، نراه عند النحويين والبلاغيين القدامى على مدار مؤلفاتهم، وكأن القوالب النحوية الجاهزة، التي لا يجوز الخروج عليها في نظرهم، قد تعدت مسائل النحو والبلاغة إلى مسائل التلقي الأدبي، فأصبح هناك جمود واضح في تلقي النصوص وشرحها من قبل شراح الشعر والنقاد أيضاً. وهذه المسألة يمكن أن ندَّعي طبيعيتها لكون هؤلاء النقاد والشراح علماء لغة ونحو. وبالتالي نراهم يتعاملون مع أغلب المسائل الأدبية من هذا المنطلق، مما يؤدي إلى صرفهم عن الاهتمام بالأبعاد الجمالية لتلك الصيغ اللغوية.

ومن ناحية أخرى نشير إلى وقوع العطف من هذا النوع تحت مصطلح الترادف synonymy[1] كمصطلح تناولته الدراسات اللغوية قديماً وحديثاً. وسنتناول في الفقرات التالية هذه المسألة في ضوء هذين الموضوعين.

---

[1] حول موضوع الترادف والمسائل اللغوية المتصلة به يمكن الرجوع إلى ستيفن أولمان، **دور الكلمة في اللغة**، ترجمة كمال محمد بشر (القاهرة: مكتبة الشباب، ١٩٧٣)، ص٩٧– ١١١، إذ يشير المؤلف، بداية، إلى أن الترادف التام –بالرغم من عدم استحالته– إلا أنه يبقى نادر الوقوع إلى درجة كبيرة، وإذا ما وقع هذا الترادف التام، فالعادة أن يكون ذلك لفترة قصيرة محدودة، حيث إن الغموض الذي يعتري المدلول، والألوان أو الظلال المعنوية ذات الصيغة العاطفية سرعان ما تعمل على تقويض أركانه. فتظهر بالتدريج بعض الفروق المعنوية الدقيقة بين الألفاظ المترادفة، وفي هذه الحالة يصبح كل لفظ منها مناسباً وملائماً للتعبير عن جانب واحد فقط من الجوانب المختلفة للمدلول

في النصوص التي نقلناها عن هؤلاء الشراح نرى أسلوباً من أساليب العطف، وهو الجمع بين مترادفين، هو الجامع بين تلك الثنائيات؛ ففي البيت المشروح وهو بيت عنترة ''أَقوى وَأَقفَرَ،'' وفي بيت عدي بن زيد ''كذباً وميْنا،'' وفي بيت الحطيئة ''النَّأيُ وَالبُعدُ،'' وفي بيت طرفة ''ينْأ ويبعد''، وفي بيت عمرو بن معد يكرب ''ذا مالٍ، وذا نشَبِ.'' ولا شك أن تأكيد هؤلاء الشراح على وجود هذه

الواحد، وبهذا سنلاحظ أن الظلال العاطفية ستأخذ بالظهور والنمو ممتدة في خطوط متباعدة (انظر ص٩٧). وهذا بالتالي سيساعدنا على التفريق بين المترادفات التي ظننا لحظياً أثناء قراءتنا لنص ما أنها من قبيل الترادف التام. ومن ثم يشير أولمان إلى أن ما يتبين لنا بعد التحليل العميق لهذه المترادفات أنها ليست إلا أشباه أو أنصاف مترادفات، بحيث لا يمكن استعمالها في السياق الواحد دون التمييز بينها كما أنه لا يمكن التبادل بينها إلا في حدود ضيقة جداً (انظر ص٩٨). ويذكر أولمان أن المترادفات في اللغة الانجليزية قد تصبح ذات مزايا لغوية وأسلوبية لا حصر لها فباستطاعتنا أن نستغلها في الدلالة على ألوان المعنى وظلاله المختلفة. وهذا الأمر غير محصور على اللغة الانجليزية وحدها ونستطيع تبينه في اللغة العربية أيضاً. وقد ذكر مترجم الكتاب كمال بشر (في هامش رقم ٧٤)، آراء علماء العربية في الترادف قديماً، وحديثاً (عند العرب والغرب) تتميماً للفائدة (انظر الهامش ص١٠٣– ١١١). ويذكر بشر أن الاضطراب الظاهر في هذه المسألة يرجع إلى سببين رئيسيين: أولهما عدم الاتفاق بين الدارسين على المقصود بالترداف. أما السبب الثاني فهو اختلاف وجهات النظر أو اختلاف المناهج بين الدارسين. ويختار هو التعريف الذي يراه مناسباً للترادف وهو التعريف نفسه الذي ذكره أولمان؛ أي أن المترادفات ألفاظ متحدة المعنى وقابلة للتبادل فيما بينها في أي سياق، ثم يختار (ص١١٠– ١١١) المنهج الوصفي لتناول هذه المسألة وينتهي إلى القول بأن الترادف بالمعنى الذي اختاره له غير موجود، والموجود هو أنصاف أو أشباه ترادف فقط كما قال أولمان الذي ذهب إلى أنه من الجائز أن تتفق كلمتان أو أكثر في المعنى، وقد لا ندرك الفرق بينهما، غير أن هذا الفرق قد نشعر به حين نحاول أن نستبدل الكلمات في المواقف المختلفة. وإذا صح هذا التبادل فإنه بنظرة وصفية للموضوع سنرى أن كلمة تنتمي إلى طبقات مختلفة، أو أساليب مختلفة كأسلوب العامة وأسلوب المثقفين، أو أن إحداهما يُفضل استعمالها في النثر وأخرى في الشعر. وهذا أمر وارد. ونشير في هذا السياق إلى أن الكلمات نفسها قد تنتمي إلى لهجتين مختلفتين وبالتالي هذا يمنع الترادف التام الذي قد ظهر لحظياً. ويمكن أن نشير هنا إلى رأي مصطفى ناصف في هذه المسألة إذ يرى (**نظرية المعنى**، ص١٣٥) أن ''كثرة الألفاظ التي تطلق على أي شيء قرينة تدل على أننا أمام رمز. وما نسميه الترادف إنما هو في الحقيقة تعبير عن كثرة جوانب هذا الشيء كثرة هائلة.'' وبهذه الصورة نراه أكسب المترادفات بُعداً تأويلياً عن طريق القول برمزيتها، كما يرى أن المترادفات هي في حقيقة الأمر جوانب متعددة للشيء الواحد، أي أنه يراها أنصاف مترادفات أيضاً.

الصيغة في الشعر العربي القديم، من خلاله شواهدهم، أمر يحملُ في مضمونه وعيًّا نصيًّا بأن هذه الصيغة شكلت نسقاً خاصاً للتعبير عند هؤلاء الشعراء.

وعلى كل حال هناك مسألة ينبغي الإشارة إليها في سياق تحليلنا لهذه الصيغة، ونعني بها الإلحاح على المعنى من قبل الشاعر، فواضح أن هذا الإلحاح يقوده، مبدئياً، إلى العطف بين مفردات تشترك في البعد نفسه من أبعاد المعنى، فتأتي اللفظتان، على هذا الأساس، المعطوفة والمعطوفة عليها، في صيغة العطف كأسلوب أو طريقة لأداء المعنى وتحقيقه، ويبقى لعملية التلقي دور في توضيح العلاقة الفاعلة بين المفردتين، فيستطيع القارئ اكتشاف العلاقة بين اللفظتين، فهل هي علاقة تأكيد؟ وبطريقة أخرى هل جاءت المفردة الثانية لتوكيد الأولى؟ أم هناك ظلال مختلفة للمعنى في كل مفردة من المفردات الواقعة في صيغة العطف، ومن ثم وقعت المفردتان في علاقة العطف لتكمل كل منها الأخرى بناء على السياق الخاص للنص الأدبي؟

لننظر الآن في تلك الثنائيات، التي ذكرناها سابقاً. إن أول ما يتبادر للذهن أن الجذر اللغويّ لكل مفردة من المفردات التي تندرج تحت العطف يبقى مختلفاً، ومن ثم يمكن أن نكتشف دلالة ما لهذا الاختلاف في السياق وأيضاً يمكن أن تتكون لدينا دلالات عامة لاستعمال هذا النسق في الشعر بصورة أساسية.

يمكننا أن نشير مبدئياً إلى أن اختلاف الجذور اللُّغوية لكل مفردتين منتميتين إلى ثنائية واحدة يوضح شيئين: فأولاً، قد يكون وجود هذه الكلمات واستعمالها في نفس المواقف، دليلاً على أن الكلمتين تنتميان إلى قبائل مختلفة (وهذا شيء لا يمكننا التحقق من صحته بصورة قاطعة نظراً لعدم وجود معجم تاريخي يرشدنا إلى تاريخ الكلمات أو القبائل التي استعملتها). وثانياً، لوجود هذه الكلمات واستعمالها جنباً إلى جنب في صيغة العطف هذه أمر أهمية خاصة إذا نظرنا إلى ظلال المعنى المختلفة

بالنسبة لمفردات كل ثنائية من هذه الثنائيات. وما اكتسبته من معنى شعريٍّ داخل السياق.

ولننظر في الثنائية الأولى التي جاء بها البيت المشروح ''أَقوى وَأَقفَرَ،'' لعل تحليلها يفيد في توضيح ما نرمي إليه هنا، نرى الفعل 'أقوى'، والذي منه 'الإقواء'[1] هذا المصطلح الذي يشير إلى كسر القاعدة، وهو بهذه الصورة يتضمن معنى يشي بتحول سيحدث (ولكن بصورة ليست تامة). أما الفعل 'أقفر' أي أصبح قفراً فنرى ظلال المعنى فيه تحمل دلالة الانتقال إلى عادة أخرى، (أي أنه تضمن معنى أقرب إلى التحول). فما الدور الذي تكتسبه علاقة العطف التي تربط بين كلمتين لهما ظلال مختلفة في هذا السياق؟

إن البيت الواقع في القسم الأول من قصيدة عنترة، وهو القسم الخاص بالنسيب والحديث فيه عن الأطلال، أمر له أهميته لتوضيح دلالة العطف بين المترادفين (ترادفاً جزئياً هنا)؛ فإذا ما فهمنا دور الطلل لدى الشاعر، فإن ذلك سيرشدنا إلى دلالة طريقة التعبير هذه في الموقف نفسه. فمن المعروف أن اللَّحظة الطللية لدى الشاعر تحمل درجتين من التحول والصيرورة؛ فالأولى هي لحظة الوداع، والثانية هي لحظة التذكر، والنسيب يقوم بصورة أساسية على هذه اللحظة الثنائية، وما صار إليه المكان بعد رحيل الأحبة عنه. ألا نرى ''أَقوى وَأَقفَرَ،'' في ضوء التحليل السابق لكلا الكلمتين قد تضمن هاتين اللحظتين؟

إن الشعور بكسْرِ المألوف يأتي مباشرة بعد حدوث شيء ما يعد خروجاً عن هذا المألوف، أما الشعور بالقفر (كما فهمناه في السطور السابقة) فأمرٌ يأتي بعد فترة من التحول والصيرورة. وبالتالي فإنَّ ترتيبَ المفردتين ''أَقوى وَأَقفَرَ'' بهذه الصورة،

[1] الإقواء: هو أن تختلف حركات الرويّ، فبعضه مرفوع وبعضه منصوب أو مجرور. والإقواء كذلك نقصان الحرف من الفاصلة، وهو اختلاف إعراب القوافي. وهو مشتق من قوَّة الحبل، كأنه أنقص قُوَّة من قُواه.

والعطف بينهما بحرف الواو (الذي يتضمَّن معنى التشريك في الحكم) والمعنى الشعري الذي اكتسبتاه في هذا السياق جاء بناء على كونهما مرحلتين مُمَثِّلتين للنسيب.

وإذا فهمنا هذه الثنائية في ضوء هذا التحليل، فإنه يمكن أن نفهم سبب تكرار الأسلوب نفسه بالنسبة لأي ثنائية من الثنائيات المذكورة[1] هنا (أو غير المذكورة) الواقعة في الشعر، **فالكلمات المترادفة (لحظياً) يمكن أن تكتسب دلالاتٍ وظلالاً جديدة حسب 'السياق' الواردة فيه. وثمَّة أمر آخر ينبغي أن نشير إليه، وهو أن تكرار هذه الثنائيات نفسها في الشعر قد يمنحها ''معنى شعرياً،'' فتعاور الشعراء على ثنائيات بعينها ربما يكون مفيداً في اكتشاف ظلال المعنى لكل مفردة داخل تلك الثنائيات حسب السياقات المختلفة في النصوص الأدبية. ومن خلال توضيح هذه السياقات يمكن توضيح دلالاتٍ بعينها لثنائية تكرَّرت في سياقات متشابهة مثلاً داخل النصوص الشعرية.**

يمكن أن نشير إلى نسق آخر من أنساق القول، وهي **ظاهرة الالتفات**، والتي جاءت أيضاً في ثنايا تلك الشروح، موضع دراستنا، وكان مجيئها يقع ضمن هذه الآلية من آليات استدعاء الشواهد، أي ثقافة الشارح ودورها في تلقيه للنصوص وإثبات شواهد معينة عليها.

٢. ففي شرح ابن الأنباري لقول عنترة بن شداد: (من الكامل)

حَلَّت بِأَرضِ الزائِرينَ فَأَصبَحَتْ عَسِراً عَلَيَّ طِلابُكِ اِبنَةَ مَخرَمِ[2]

---

[1] ولنذكر هنا ثنائية ''كذباً وميناً،'' حيث نراها تحتوي أيضاً على بعدين للمعنى، والمعاجم العربية لا تفرق بينهما على أية حال، لكن هناك دلالات وإشارات بعينها تنكشف في سياق بعض الأقوال مثل القول الوارد في **الصحاح**، تحت الجذر ''م–ي–ن'': ''أكثر الظنون مُيون،'' وكأن الظن هو درجة من درجات الكذب. أي أنه مرحلة تسبق الكذب.

[2] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٩٩.

يقول الشارح: ''فإن قال قائل: كيف حلت بأرض الزائرين فذكر غائبة، ثم قال طلابك ابنة مخرم فخاطب؟ قيل له: العرب ترجع من الغيبة إلى الخطاب ومن الخطاب إلى الغيبة،...، قال لبيد:

باتت تَشَكَّى إليّ النَّفسُ مجهشةً وقد حملتُك سبعاً بعد سبعينا

فرجع من الغيبة إلى الخطاب.''[1] وفي هذا السياق، يذكر موضعاً آخر رجع فيه من الخطاب إلى الغيبة، وهو في قول أوس بن حجر: (من البسيط)

لا زالَ مِسكٌ وَرَيحانٌ لَهُ أَرَجٌ عَلى صَداكَ بِصافي اللَونِ سَلسالِ[2]

يَسقي صَداكَ وَمُمساهُ وَمُصبَحَهُ رِفهاً، وَرَمسُكَ مَحفوفٌ بِأَظلالِ[3]

أما النحاس فيستشهد على تلك الظاهرة عند العرب، وهي الرجوع من الإخبار إلى المخاطبة، بقول الأعشى: (من الخفيف)

عِندَهُ الحَزمُ وَالتُقى وَأَسى الصَّدعِ وَحَملٌ لِمُضلِعِ الأَثقالِ

وَوَفاءٌ إِذا أَجَرتَ فَما غُرَّت حِبالٌ وَصَلتَها بِحِبالِ[4]

ويعلق على الشَّاهد بأنه قال: ''أجرت ولم يقل: أجار''.[5] أما الزوزني فيذكر أنه أضرب عن الخبر في الظاهر إلى الخطاب، ويشير إلى أن هذا الأسلوب شائع في الكلام، ويستشهد بآية قرآنية على هذه الظاهرة.[6] أما التبريزي فينقل عن ابن الأنباري ما قاله في هذه القضية بدون ذكر الشواهد الشعرية.[7]

---

[1] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٣٠٠.

[2] الأرج: نفحة الريح الطيبة.

[3] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع** ، ص٣٠٠. والرمس: التراب.

[4] النحاس، **شرح القصائد التسع**، ص٣٦٣– ٣٦٤.

[5] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص ٤٦٤.

[6] انظر الزوزني، **شرح المعلقات السبع**، ص١٩٩.

[7] انظر التبريزي، **شرح المعلقات العشر**، ص٢١٣.

وعلى أيه حال فإننا نرى تأثير ثقافة هؤلاء الشراح واضحاً سواء من خلال استدعاء النصوص وتفاعلها، أو من خلال مجرد الإشارة بشيوع هذا الأسلوب وذلك للقول بأن أسلوب الالتفات يشكل نسقاً في التعبير لدى العرب. وقد تكامل ذكر الشواهد الشعرية عند ابن الأنباري والنحاس مع هذا التوضيح، من حيث بروزه ليس في أساليب العرب بصفة عامة فقط وإنما في الشعر كتعبير أدبي على وجه الخصوص.[1]

وإننا إذ نشير إلى هذا الأسلوب كأحد المسائل التي تندرج تحت آليات استدعاء الشواهد، فإننا لا ننسى أن نذكر، كما هو الحال في عرضنا لمسألة العطف، أن الشراح تم تلقيهم لهذا الأسلوب بصورة نمطية تداولية، شأنهم في ذلك شأن النقاد، دون تحديد لأبعاد هذا الأسلوب ودوره في النصوص الشعرية موضع الشرح،[2]

---

[1] والشواهد القرآنية أيضاً، والتي ليست موضوع هذه الدراسة، ساعدت في توضيح طبيعية هذا الأسلوب عند العرب.

[2] لمعرفة أبرز المسائل التي تتعلق بأسلوب الالتفات، انظر محمد عبد المطلب، **البلاغة والأسلوبية** (بيروت: مكتبة لبنان، ناشرون، ١٩٩٤م)، ص٢٧٧–٢٨٤. ومحمد محمد أبو موسى، **خصائص التراكيب: دراسة تحليلية لمسائل المعاني**، ط٤ (القاهرة: مكتبة وهبة، ١٩٩٦)، ص٢٤٩–٢٦٩. ويذكر في موضع سابق على هذه الصفحات، (ص٢٣٥)، أن الدراسات الأسلوبية ترى أن الأسلوب هو 'قوة ضاغطة' يسلطها المتكلم/المبدع على المخاطب/المتلقي بحيث يسلبه حرية التصرف إزاء هذه القوة. وانظر كذلك حسن طبل، **أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية** (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٩٨). ولعله من المفيد هنا أن نذكر أبرز ما ناقشه وتوصل إليه الباحث، ففي الفصل الأول من عمل طبل، ''المصطلح والظاهرة في التراث البلاغي،'' يشير المؤلف إلى أن هناك عدة مصطلحات كانت تطلق على ظاهرة 'التحول الأسلوبي' – كما يطلق عليها– غير أنه يفضل أسلوب الالتفات، وذلك لشيوعه أكثر من غيره في تلك المصنفات (انظر ص١١). ويذكر أنه قد شاب تلك الظاهرة غير قليل من الاختلاف في المفهوم لدى القدماء، أما الغاية من الحديث عن هذه الظاهرة، كما أشار هو نفسه لها عند القدماء، فهو جريان مسلك هذا التعبير الشائع جريان بديله النمطي على أعراف اللغة وتقاليدها، دون محاولة استكشاف دلالة ذلك (انظر ص١٣– ١٧). ويذكر (انظر ص٢٧) أن الزمخشري يعد أول من بدأ التأصيل النظري لهذا المصطلح، وقد ربط قيمته بتأثيره في المتلقي، وموقع كل صورة من صور الالتفات في السياق وما تحتويه من دلالات خاصة. ويلاحظ طبل في الفصل الثاني، ''الالتفات في ضوء علم الأسلوب'' أن الشرط الذي نص البلاغيون القدماء على أنه جوهري في مجال الضمائر، وهو، كما نقله عنهم، أن يكون الضمير في المتنقل إليه عائداً في نفس الأمر إلى المتنقل عنه، هو نفسه ما ترمي إليه الدراسات الأسلوبية، فهو أن يكون لهذه الظاهرة ''في نظام اللغة بديل أو أكثر يؤدي معناها أو بتعبير أدق –البنية الأساسية لهذا المعنى– ومغزى ذلك أن وحدة المعنى بين الظاهرة اللغوية وبديلها (المفترض) هي أساس

وتأثيره في المتلقي من وجهة نظرهم. ولنشر الآن إلى دور السياق في تحديد دلالة هذا الأسلوب في بيت عنترة الذي جاءت الشواهد في شرحه.

إن القصيدة منذ بدايتها احتوت على تحوُّلات في الضمائر؛ ففي البيت الثاني يخاطب الشاعر دار عبلة ويطلب منها أن تتكلم ثم ينتقل في البيت الثالث للحديث عن الدار بضمير الغائب، ثم يتكلم عن عبلة والموضع الذي تنزل فيه، ويعود لمخاطبة الطلل، وتحيته، كما فعل في البيت الثاني.. هذا الأمر الذي تكشفه قراءة الأبيات التالية من القصيدة؛ حيث سنرى أن موقف الشاعر المتذبذب في وقوفه على الأطلال قد انعكس على مستوى الانتقال بين الضمائر في الأبيات التالية أيضاً.

والانتقال بين الضمائر في هذه الحالة يعدُّ تعبيراً عن موقف الشاعر المتذبذب، الذي يخاطب ديار عبلة متمنياً مخاطبة محبوبته التي رحلت، ثمَّ كيف يُخاطبها وهي في أرض أعدائه؟ لقد تحقَّقت هذه المخاطبة على مستوى الشعر، وذلك عن طريق استعماله لهذا الأسلوب الشائع 'الالتفات' وتحوُّله فيه إلى الخطاب. ويمكن أن نرى في هذا الانتقال من الغيبة إلى الخطاب في بيت عنترة نفسه دلالة واضحة على إلحاح

كونها ظاهرة أسلوبية'' (ص٣٧). ويذكر طبل أن اشتراط البلاغيين لهذا الشرط، وإلحاحهم على ضرورة تحققه دليل واضح على أن الالتفات أحد الظواهر الأسلوبية، فكل صورة من صور الالتفات لابد أن يكون لها بديل يقره نظام اللغة (انظر ص٣٩). ويشير الباحث إلى أن المنهج الذي سار عليه معظم البلاغيين يجسد، من وجهة نظرهم وعيهم العميق بطبيعة 'الاختيار'، كما حدده الأسلوبيون المعاصرون. وهكذا ينقل عن عبد القاهر الجرجاني نصاً يشير من خلاله إلى أن الاختيار هو جوهر الفنية في التعبير (انظر ص٤٠). ويعقد طبل مقارنة بين نظرة ريفاتير للأسلوب ونظرة البلاغيين القدماء، فقد لاحظ تشابهاً بينهما في التعويل على أثر الأسلوب في المتلقي، كما أنه إذا كانت الظاهرة الأسلوبية لابد أن يسبقها سياق عند ريفاتير، فهذا أيضاً قد أشار إليه القدماء (انظر ص٤٨). وفي الفصل الثالث، ''من صور الالتفات في القرآن الكريم،'' يقوم طبل بتحليل بعض ظواهر التحول الأسلوبي/الالتفات في القرآن الكريم. وفيه يوضح دور السياق في تحليل الآيات القرآنية. ومن تلك الظواهر التحول في الضمائر، بين الغيبة والخطاب، وبين الغيبة والتكلم، وبين التكلم والخطاب، وبين الإضمار والإظهار، وبين تذكير الضمير وتأنيثه (انظر ص١٠٤).

الشاعر في التقرُّب من محبوبته. وعلى كلٍّ فلا شك أن الأسلوب نفسه ينطوي على اهتمام من جانب الشاعر بمتلقيه ولفت انتباهه.[1]

هناك ظاهرة أخرى وهي **ظاهرة التغليب**، وهو أحد الأنساق اللغوية التي جرى عليها العرب وهو ينم عن إعجاب العرب بالكلام القليل الذي يؤدي إلى الإيجاز في القول، شريطة ألا يحول ذلك دون فهم المعنى المراد.

٣. ففي شرح ابن الأنباري لقول الحارث:

فَهَداهُم بالأَسوَدَينِ وَأَمرُ اللّهِ بلغٌ يَشقى بِهِ الأَشقياءُ[2]

يقول الشارح: ''الأسودان: التمر والماء، وإنما قيل لهما أسودان وواحدهما أبيض لأن العرب تُغلِّب أحد الاسمين على الآخر. من ذلك قولهم سنة العمرين، يريدون أبا بكر وعمر رضي الله سبحانه عنهما. والموصلان يريدون الموصل والجزيرة. والبصرتان: البصرة والكوفة. والقمران الشمس والقمر، وقال بعضهم الأسودان: الليل والنهار. وقال الآخرون الأسودان: رجلان، والأبيضان: الماء واللبن.

قال الشاعر: (من الطويل)

---

[1] التفت بعض المعاصرين إلى هذه الظاهرة في تنويع الضمائر العائدة إلى 'شخص' واحد في نسيب القصيدة الجاهلية. انظر حسن البنا عز الدين في تحليله لقصيدة سبيع بن الخطيم المفضلية ونسيبها:

بانَت صَدوفُ فَقَلبُهُ مَخطوفُ وَنَأَت بِجانِبِها عَلَيكَ صَدوفُ

وَاستَودَعَتكَ مِنَ الزَمانَةِ إِنَّها مِمّا تَزورُكَ نائِماً وَتَطوفُ

وَاستَبدَلَت غَيري وَفارَقَ أَهلُها إِنَّ الغَنِيَّ عَلى الفَقيرِ عَنيفُ

حيث تشير الضمائر في ''فقلبه'' و''عليك'' و''استودعتك'' و''تزورك'' و''غيري''، وحتى الضمير الضمني في ''الفقير'' كلها تعود إلى الشاعر نفسه، وتعكس الشعور بالقلق وأثر العنف المتخلف عن الترك والإهمال، من ناحية، والحاجة إلى تبديد هذا الشعور وتعديله من ناحية أخرى، وقد سيطر هذا الشعور على القصيدة كلها (انظر حسن البنا عز الدين، **الطيف والخيال في الشعر العربي القديم**، ط٣ (بيروت: دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٤)، ص١٤٩–١٥٠).

[2] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٤٨٩.

ولكنَّــه يــأتي لــيَ الحــولُ كــاملاً ومـــاليَ إلا الأبيـــضينِ شـــرابُ[1]

ويتضح من خلال هذا المقتبس كيف أن الشَّاهد جاء بعد شرح مفردات البيت، الـذي يدلُّ على معرفة الشارح بالتقاليد العربية، والتي تشكل آلية مهمة في فهم دلالة النص واكتشاف أبعاد المعنى.

ومما يمكن إدراجه تحت هذه الآلية أيضاً، هو تلقي **الشراح لما يعدونه عيباً في الشعر.**

٤. ففي شرح ابن الأنباري لقول زهير: (من الطويل)

فَتُنتَج لَكُم غِلمانَ أَشأَمَ كُلُّهُم كَأَحمَرِ عادٍ ثُمَّ تُرضِع فَتَفطِمِ[2]

يقول الشارح: ''إنما أراد كأحمر ثمود، فاضطر الشعر إلى عاد، فقال على جهة الغلط، كما قال الأعشى: (من الطويل)

فَإِنّي وَثَوبي راهِبِ اللُجِّ وَالَّتي بَناها قُصَيٌّ وَحده وابنُ جُرهَمِ

وقصي لم يَبْنِ الكعبة''[3]ومن تلك الأخطاء أيضاً:

٥. في شرح ابن الأنباري لقول الحارث بن حلزة: (من الخفيف)

فَمَلَكنا بِذَلِكَ النـاسَ حَتّى مَلَكَ المُنذِرُ بنُ ماءِ السَماءِ[4]

فينقل عن الأصمعي قوله: ''أنشدني هذا البيت حرد بن المسمعي وقال: لا يضرُّه إقواؤه، قد أقوى النابغة في قصيدته الدَّالية وعاب ذلك عليه أهلُ المدينة فلم يغيِّره، وإنما هذه القصيدة كانت شبيهاً بالخطبة، قام بها الحارث مرتجلاً. والارتجال:

---

[1] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٤٨٩ – ٤٩٠.

[2] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٦٩.

[3] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٧٠. اللُّج: غدير عند دير هند.

[4] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٤٧٤.

الاقتراح والابتداء من ساعته.''[1] ولعل عنصر الارتجال هنا ورفض الأصمعي أن يضر ذلك بالبيت يحولنا إلى الطبيعة الشفوية للشعر، ومن ثم لم يعظم الرواة من أخطاء كهذه، ولم يرفضوا رواية أبيات ترد فيها مثل هذه الأخطاء. وهذا ما جعل شاعراً مثل النابغة لا يلتفت إلى أشعاره القديمة أو يراجعها.[2] ثم يعلق على ذلك بقوله ''أراد بإقواء النابغة قوله في: (من الكامل)

زَعَمَ البَوارِحُ أَنَّ رِحلَتَنا غَداً وَبِذاكَ خَبَّرَنا الغُرابُ الأَسوَدُ''[3]

ويذكر أنه، أي النابغة،قد أقوى في موضع آخر من القصيدة نفسها[4]:

يَكادُ مِنَ اللَّطافَةِ يُعقَدُ

وثمة مسألة أخرى يمكن أن ندرجها تحت هذه الآلية؛ فمما يسهم في إثراء النص بتلك الشواهد التي ساعدت على ملأ فجواته هي الشواهد التي يمكن إدراجها تحت البعد التعليمي لهذه الشروح، هذا البعد الذي كان من السمات التي اتسمت بها شروح الشعر في القرن الرابع الهجري، والشروح موضع البحث خاصة، ومن ذلك مثلاً جمع مفردات مختلفة على الوزن نفسه، فيقوم الشارح بإيراد تلك المفردات المتشابهة في الوزن.

---

[1] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٤٧٥.

[2] وذلك لا ينفي أن هناك من الشعراء الجاهليين من كان يخرج القصيدة بعد حول كامل، فينقحها، ويصلح منها، وهو ما عرف بـ''الحوليات''، ومن هؤلاء الشعراء نذكر زهير بن أبي سلمى. ومع ذلك فإن البحث الأسلوبي المعاصر، في مسألة الشفوية والكتابية أثبت أن زهيراً، على الرغم من تحكيكه الشعر، أكثر التصاقاً بالتقاليد الشفوية منه بالتقاليد الكتابية. وهذا يعني أن الطبيعة الشفوية للشعر لا تعني بالضرورة الوقوع في أخطاء نتيجة التسرع في قول الشعر أو التلقائية والارتجال، كما أن الطبيعة الكتابية لا تعني عدم الوقوع فيها انظر في ذلك حسن البنا عز الدين، **الشعر العربي القديم في ضوء نظرية التلقي والنظرية الشفوية: ذو الرمة نموذجاً** (القاهرة: عين للدراسات والبحوث الاجتماعية، ٢٠٠١)، ص٢٢.

[3] الغداف: الغراب. ويذكر في الموضع نفسه (المشار إليه في هامش سابق هنا) أن قصيدة النابغة التي فيها البيت المخفوض أعلاه مخفوضة: ''**عجلان ذا زادٍ وغير مزوَّدِ**''.

[4] انظر ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٤٧٥.

٦. ففي شرح الأنباري لقول زهير: (من الطويل)

أَثــافِيَّ سُــفعاً في مُعَــرَّسِ مِرجَــلٍ وَنُؤيــاً كَجِــذمِ الحَــوضِ لَــم يَتَــثَلَّمِ[١]

يقول ابن الأنباري في شرحه لـ''أثافيّ'': ''يقال أثافٍ وأثـاف بالتثقيـل والتخفيـف، واحـدتها أثفِيَّـة. وقـال هـشام: إذا كانـت الواحـدة مـشدّدة ففـي الجمـع التثقيـل والتخفيف، كقولك أمنيَّة وأمانيّ وأمانٍ، وأوقيَّة وأواقيّ وأواقٍ، وأثفيَّة وأثـافٍ وأثـاف، وأورايّ وأوارٍ في جمع آريّ.''[٢] ثم يورد قول النابغة: (من البسيط)

إلاّ أواريَّ لأيــاً مــا أبينــها والنــؤيَ كــالحوض بالمظلومــة الجلَــدِ[٣]

وهذا يعد أبسط أشكال التلقي، ويندرج تحت الصبغة التعليمية للشروح؛ فالشارح يذكر كلمات على نفس الوزن ويستشهد عليها.

٧. وهناك نماذج مختلفة لهذا البعد التعليمي نراها في تلك الشروح، نذكر منها هذا المثال في شرح ابن الأنباري لقول عنترة: (من الكامل)

حالــت رمــاحُ ابــني بغــيضٍ دونكــمْ وَزَوَتْ جَــوانِي الحــربِ مَــنْ لم يُجــرمِ[٤]

في سياق شرح مفردة ''زوت'' يذكر أن ''معنى زَوَتْه: حازته إلى ناحية لا يقدر أن ينفرد من قومه مخافة أن يُقتل،... وأصل الانزواء التقبض والاجتماع، من ذلك قول النبي صلى الله عليه وسلم: (زويت لي الأرض فأريتُ مشارقها ومغاربَها)، أي

---

[١] أثافي: الموضع الذي يجتمع فيه الجمع ويوضع عليه القدر.

[٢] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٤١.

[٣] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٤٢. والمظلومة هي الأرض التي لم تمطر. الأواريّ: هي الأواخيّ جمع آريّ وآخيّة. والآريّ: محبس الدّابة، والآخية: قطعة من حبل يدفن طرفاه في الأرض وفيه عصيّة أو حجر، فتظهر منه مثل عروة تشدّ إليه الدّابّة. واللأي: الإبطاء والاحتباس. والنُّؤْي: حفيرة حول الخباء والبيت يجعل ترابها حاجزاً حولهما لئلاّ يصل إليهما ماء المطر. والمظلومة: الأرض التي قد حفر فيها في غير موضع الحفر. والجلَد: الأرض الغليظة الصّلبة من غير حجارة.

[٤] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٣٦٥.

جمعت. ويقال: انزوت الجلدة في النار، إذا تقبضت واجتمعت. قال الأعشى: (من الطويل)

يَزيدُ يَغُضُّ الطَرفَ دوني كَأَنَّما زَوى بَينَ عَينَيهِ عَلَيَّ المَحاجِمُ

فَلا يَنبَسِط مِن بَينِ عَينَيكَ ما اِنزَوى وَلا تَلقَني إِلا وَأَنفُكَ راغِمُ"[1]

فالشارح هنا يأتي بأصل المعنى لكي تُفهم العلاقة بين الدلالة التي ترمي إليها الكلمة في بيت المعلقة وبين هذا الأصل. أي أن البعد التعليمي في هذه الحالة يمكن أن يكتسب أهميته إذا عرفنا أهميته المبنية على عملية التلقي.

ومهما يكن من أمر، فإننا نلاحظ أن آلية البعد الأدبي واللُّغوي لدى الشارح لها أثرها في استدعاء الشواهد، فكل شارح من هؤلاء الشراح قد استدعى شواهد تتضمن نفس الأسلوب ليوضح طريقة من طرق القول عند العرب، وإن تم ذلك دون محاولة خاصة لدى كل منهم لتوضيح دلالة ذلك على مستوى السياق، فقد تمت قراءتهم بصورة نمطية لتلك الأساليب دون تأويل أعمق لهذا الأسلوب، كما ذكرنا في حديثنا عن إحدى أساليب العطف، وهو أسلوب الجمع بين مترادفين، وفي أسلوب الالتفات، حيث لم يشر أحداً من الشراح لقيمة هذه الأساليب في سياق المعلقات نفسها، باستثناء تلك الإشارة التي رأيناها عند التبريزي، والتي ذكرناها في حديثنا عن ظاهرة العطف بين مترادفين. وقد لاحظنا أن النماذج الواردة هنا أقرب إلى الشعر الجاهلي منها إلى الشعر الإسلامي، هذا الشعر الذي كان يعتمد على الارتجال والرواية الشفاهية بصورة أكبر من نظيره الإسلامي، هذا بالإضافة إلى كون الشعر الجاهلي ذاته متصلاً بمتلقٍ شفاهي هو الآخر يحتاج إلى أدوات نصية شفاهية، تكون قادرة على جذبه للنص، كما هي الحالة في **ظاهرة الالتفات** على سبيل المثال، وإن رأينا حالات أخرى عند بعض الشعراء الإسلاميين الكتابيين في بعض الشروح توضح

---

[1] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٣٦٥- ٣٦٦.

بعض التشابهات بين شعر العصرين فهذا يأتي كعلامة من علامات إحساس الشراح أنفسهم بجماليات اللغة الشعرية في الشعر الجاهلي وأثرها في الشعر الإسلامي، أي إحساسهم بالعلاقة القوية التي تربط بين العصرين.[1] وما يهمنا هنا هو أن استدعاء الشواهد الجاهلية، على مثل هذه الظواهر اللغوية والشعرية، يأتي كدليل على أن الشارح كمتلقٍ كتابي كان يضع نصب عينه الشعر الجاهلي كأساس للتعامل مع المعلقات على مستويات مختلفة من شرحه وتلقيه لها.

ثانياً، الشواهد الإسلامية

تواصلاً مع الملاحظات السابقة حول ثقافة الشارح وتأثيرها على قراءته للنص وشواهده، نقول إن استدعاء الشواهد لا يقتصر، بالنسبة لشرح الكلمات المفردة التي ترد في سياق الأبيات، على الشرح المعجمي المجرد، الذي يقف على أصل المعنى والبعد التعليمي، بل نجد أحياناً إشارات واضحة تقف على فكرة التطور الشعري، والمستوى الرمزي، اللذان يعبران عن جماليات الكلمات في الأغراض الشعرية والنماذج العليا كذلك. فالكلمات تحيى بفضل معجمها الشعري واستعمالاتها المجازية في الشعر العربي الكلاسيكي.

وقد نبَّهَنا مصطفى ناصف إلى أن ''ثقافتنا يمكن أن تكون أعمق وأنضر لو عرفنا طريقاً أكثر صعوبة للتأتي لشؤون الكلمات.''[2] فقد ''تصوَّرنا استعمال الكلمات من الناحية النظرية تصوراً ضيِّقاً. لم نكد نسأل أسئلة شاقة. لماذا أُخِذَ في شرح الكلمات بعض الوجوه وأهمل بعضها؟ ماذا كان وراء هذا الاختيار أهو عجز أم رفض أم مقاومة صعبة أم خلاصة هذه المواقف مجتمعة؟'' إن ''الكلمات تخلق أشياء، ولكن هذا الخلق نفسه شديد الارتباط بالقائل، وميراث اللغة، والثقافة، والمرسل

[1] سنعرض لذلك كلما اقتضى تحليل الشواهد الإسلامية على مدار الفصول التطبيقية.

[2] ناصف، **النقد العربي: نحو نظرية ثانية** (الكويت: عالم المعرفة، ٢٥٥، ٢٠٠٠)، ص٧٦.

إليه.''[1] وإن تعاملاً أفضل مع الكلمات يمكن أن يوضح كثيراً من أساليبنا الاجتماعية والسياسية توضيحاً مدهشاً،[2] وقد ركز ناصف على مبدأ الحوار بين الكلمات في وجوهها المتعددة ووضح أن هذا المغزى في نظم استعمال الكلمات والتحليل الثقافي لها، وذكر أن ذلك ربما يساعدنا على عملية تأليف خلاقة بين عناصر تبدو متناقضة للوهلة الأولى.[3] ويعتبر هذا التأليف ''نصيراً لقيم متنوعة لا تصورات نمطية عن النفس والآخرين... ولهذا كله كان التركيز على الكلمات باعتبارها شبكة معقدة للقيم التي تؤثر في السلوك الاجتماعي والسياسي.''[4]

من هنا يمكن أن نتصور أن اختيار الشارح لبعد معين من أبعاد المعنى أو لكلمات محددة يقف عليها في شرحه لا يأتي فقط لأبعاد تعليمية، بل ربما كان الأمر أكثر خصوصية من ذلك، لنأخذ الآن بعض الأمثلة من الشواهد الشعرية الإسلامية، وربما نذكر علاقتها بالشواهد الجاهلية أحياناً، في شروح المعلقات لنرى كيف يمكن أن تختزن الكلمات ما هو أكثر من مجرد الشرح المعجمي اللغوي.

١. ففي شرح البيت (٧) من معلقة طرفة:

خَذولٌ تُراعي رَبرَباً بِخَميلَةٍ تَناوَلُ أَطرافَ البَريرِ وَتَرتَدي

---

[1] ناصف، **النقد العربي**، ص٧٧.

[2] انظر ناصف، **النقد العربي**، ص٧٨.

[3] انظر ناصف، **النقد العربي**، ص٨١.

[4] ناصف، **النقد العربي**، ص٨١. وانظر: مصطفى ناصف، **الوجه الغائب** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٦)، ص٢٨٥–٢٩١. وانظر أيضاً: مصطفى ناصف، **اللغة والتفسير والتواصل** (الكويت: عالم المعرفة، ١٩٣، ١٩٩٠). ففي هذا الكتاب نرى ناصفاً شغوفاً بتحليل ثغرات التواصل التي تشكل أهم ملامح حياتنا الثقافية، ومن خلال مناقشاته في الفصل المعنون بـ''الكلمات الأساسية'' لكتاب ريتشادر I. A. Richards **كيف تقرأ صفحة** (ص٣٩–٦٤). يلفتنا ناصف إلى أنه يجب علينا أن نكون أكثر حذراً في تعاملنا مع الكلمات المألوفة التي نظن أننا نفهمها بقدر كافٍ للتعامل بها، دون أن نسأل أنفسنا عن سبب استقرار بعض الكلمات دون بعضها الآخر.

نرى كيف أن شرح مفردة من المفردات يكشف لنا عن التطور في المعجم الشعري. يقول ابن الأنباري، ''ترتدي: معناه أنها تعطو ثمر الأراك فتتهدَّل عليها الأغصان، فكأن الأغصان رداءٌ لها كقول العجاج:

وقد تردَّى من أراكٍ مِلْحَفا

ويقال إنه لحسن الرِّدية... ويقال للسيف رداء لأنه يُتردى به، قال متمم بن نويرة (جاهلي مخضرم): (من الطويل)

لقد كفّنَ المنهالُ تحت ردائهِ فتىً غيرَ مِبطانِ العشياتِ أروعا''[1]

ثم يتطرق للقول بأن الرداء هو الدَّين، وكذلك هو العطاء ثم يورد قول كثير عزة، مقدماً له بقوله: ''وقال الشاعر:'' (من الكامل)

غَمرُ الرداءِ إذا تَبَسَّمَ ضاحِكاً غَلِقَت لِضَحكَتِهِ رِقابُ المالِ[2]

وهنا نرى كيف أن الشارح/المتلقي قام بتوضيح أن ''الرداء'' يأتي على وجه الاستعارة، وفي أثناء ذلك يستدعي البيت المستشهد عليه تجارب شعرية متشابهة ومختلفة في الوقت نفسه، توضح اكتساب كلمة ''الرداء'' طابعاً شعرياً ورمزياً اختلف من بيت إلى آخر، وكان سبباً لإبراز التفاعل بين الأبيات من عصور مختلفة جاهلية وإسلامية. وذلك بالنظر إلى اختلاف السياقات وأثرها في الكشف عن معان مختلفة للكلمة نفسها. فنرى مثلاً أن الرداء هو السيف فهو وسيلة للذود عن النفس والقبيلة، ولعل في هذا ما يكشف عن قيمة السيف من حيث إنه يصون صاحبه وقبيلته كذلك. ونرى في الشاهد الأموي صيغة 'غمر الرداء' وهي صيغة جديدة لم نرها في الشعر الجاهلي أو المخضرم ولكنها تكررت عند كثير عزة مرتين وامتدت في العصور التالية للعصر الأموي، من هنا يمكن أن نتصور كيف اكتسبت كلمة 'الرداء'

---

[1] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص١٤٢.

[2] غمر الرداء: واسع المعروف سخي، وإن كان رداؤه صغيراً.

معنى العطاء، وفي أي عصر كان ذلك بحيث أصبحت صيغة 'غمر الرداء' تدل على الشخص الواسع المعروف، وفيها ما يعبر عن قيمة اجتماعية مهمة 'العطاء' والذي يصون صاحبه كما تصونه الملابس[1] والذي يتصل بـ'الممدوح' و'المدح' كغرض أساسي في العصر الأموي. من هنا يمكن أن نتصور السبب الذي جعل ابن الأنباري يأخذ في شرح هذا الوجه من المعنى، وكيف ساعد الشرح في ترسيخ قيمة اجتماعية للكلمات في رمزيتها، عن طريق استدعاء بيت من سياق المدح على بيت من سياق 'وصف المرأة' في نسيب القصيدة الجاهلية.[2]

وفي مثال آخر من شرح ابن الأنباري نرى أن شرح كلمة من الكلمات التي تنطوي على أبعاد مختلفة من المعنى، والموازنة بين هذه الأبعاد في شاهد بعينه يجمع بينهما كذلك، يمكن أن يكون مبرراً لهذا الاستدعاء.

٢. ففي شرح البيت الأول من معلقة زهير:

أمِـــن أُمِّ أَوفـــى دِمنَـــةٌ لَـــم تَكَلَّـــمِ بِحَومانَـــــــةِ الـــــدُرّاجِ فَـــــالمُتَثَلَّمِ

يقول ابن الأنباري، ''الدمنة آثار الناس وما سودوا بالرماد وغير ذلك. وإذا اسودَّ المكان قيل: قد دُمِّن هذا المكان. والدِّمْن: البعر والسِّرجين. أنشدنا أبو العباس: (من الطويل)

---

[1] وقد ورد هذا البيت عند القزويني في **الإيضاح في علوم البلاغة**، **الموسوعة الشعرية**، الإصدار الثالث (أبو ظبي: المجمع الثقافي، ٢٠٠٣). وقد علق عليه بقوله، ''استعار الرداء للمعروف لأنه يصون عرض صاحبه كما يصون الرداء ما يلقى عليه ووصفه بالغمر الذي هو وصف المعروف لا الرداء فنظر إلى المستعار له، وعليه قوله تعالى: ''فأذاقها الله لباس الجوع والخوف'' حيث قال أذاقها ولم يقل كساها فإن المراد بالإذاقة إصابتهم بما استعير له اللباس كأنه قال فأصابها الله لباس الجوع والخوف.''

[2] انظر أيضاً ما ناقشناه في شرح ابن الأنباري لبيت امرئ القيس: ''أغرك مني'' في الفصل الخامس الخاص بالصيغ اللغوية/الشعرية.

وقد يَنبُتُ المَرعى على دِمَن الثرَى وتَبقَى حزازات[1] النُّفوس كما هيا''[2]

لقد أصبح البيت –بهذه الصورة– مثلاً تداولته الألسنة في الثقافة العربية القديمة، حول النفوس وما قد يشوبها من الحقد أو الغيظ – الذي لا يظهر– وتشبيه هذا الحقد بتلك 'الدمن' التي قد ينبت عليها المرعى، فيخفي آثارها. من هنا كان وروده في كتب النقد والبلاغة والأمثال؛ أي أن الشاهد هنا –الذي وازن بين صورتين مختلفتين– جاء لتوضيح صعوبة تغيير ما يعتري النفس البشرية.

وقد دخلت كلمة 'الدمن' التي استوعبت معنى 'البعر والسرجين' في السياق الراهن، في سياق آخر /الشاهد أكسبها بعداً إنسانيًّا من حيث الربط بينها وبين ما قد يعتري النفس البشرية ويشوبها، والذي هو معنى آخر من معاني الدمن أيضاً كما سيشير ابن الأنباري، في الصفحة نفسها، وذلك في قوله: ''والدمنة في غير هذا الحقد.''[3]

---

[1] الحزازة: وجع في القلب من غيظ ونحوه.

[2] البيت لزفر بن الحارث الكلابي وهو ملفق من بيتين كما يذكر هارون في هوامشه. ونرى تواتر هذا البيت بالصورة نفسها التي أوردها ابن الأنباري في كتب الأدب، انظر أبو الفرج الأصفهاني، **كتاب الأغاني**، ج٨ (القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٥٣)، ص٢٩٩، والبصري، **الحماسة البصرية**، وأبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، **كتاب العقد الفريد**، شرحه وصححه وعنون موضوعاته أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الإبياري، قدم هذه الطبعة عبد الحكيم راضي، ج٥، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر ١١٥، ٢٠٠٤)، ص٤٩٩. وكذلك في كتب الأمثال ومنها **جمهرة الأمثال** لأبي هلال العسكري، أما في **خزانة الأدب** فقد توزع شطراه على بيتين:

فقد ينبت المرعى على دمن الثرى له ورقٌ من تحته الشر باديا

ويمضي ولا يبقى على الأرض وتبقى حزازات النفوس كما هيا

وعلى أية حال فإن البيت نراه أبلغ وأقوى بصورته الشائعة –التي قد تكون ملفقة– وقد تكون قوة وبلاغة البيت هذه سبباً قويًّا ومهمًّا في تواتره على هذا النحو.

[3] أورد ابن الأنباري في شرحه (ص٢٣٧) لهذا المعنى شاهداً مجهول النسبة:

ومن دمن داويتها فشفيتها بسلمك لولا أنت طال حروبها

وفي بعض الحالات نرى أن التضاد بين سياقين بما يحمله من أبعاد رمزية سبباً لهذا الاستدعاء.

٣. ففي شرح البيت (١٠) من معلقة طرفة:

وَوَجهٍ كَأَنَّ الشَمسَ حَلَّت رِداءَها عَلَيهِ نَقِيُّ اللَونِ لَم يَتَخَدَّدِ

في سياق شرحه لقوله، ''يتخدد'' يقول: ''وكل شق في الأرض فهو خد وخط، وأخدود. **ومنه قول الشاعر:** (من الطويل)

وَخُطّا بِأَطرافِ الأَسِنَّةِ مَضجَعي وَرُدًّا عَلى عَينَيَّ فَضلَ ردائِيا

أي شقا لي قبراً.''[1] نلاحظ أن الشاهد من غرض مختلف وهو رثاء الذات، ولعلنا نلحظ التقابل بين السياقين؛ ففي السياق الأول نرى الحيوية والبهجة، في حين نرى الموت هو الوجه المقابل في بيت مالك بن الريب/الشاهد. ومهما يكن من أمر، فإن المفردتين 'يتخدد/خطا' كانتا مفاتيح لهذا التقابل في السياقين، ونرى كذلك كلمة ''ردائيا'' والتي أخذت معنى واقعياً يختلف عن ''الرداء'' في بيت المعلقة، وذلك

ومن الواضح فيه فكرة الدمن/الحقد المعادلة لفكرة الحرب، في مقابل فكرة الشفاء من الأحقاد المعادلة لفكرة السلم، إن الشاهد هنا يعبر عما هو أكثر من مجرد وجه من وجوه المعنى، فنراه يتعدى ذلك لترسيخ قيم السلم في مواجهة الحرب والتي لها علاقة بفكرة الظعن في النسيب، وهو ما يظهر بوضوح في أبيات تالية من المعلقة نفسها، والتي ذُكرت فيها الظعائن. وانظر كذلك في شرحه البيت (٣) من معلقة لبيد:

دِمَنٌ تَجَرَّمَ بَعدَ عَهدِ أَنيسِها حِجَجٌ خَلَونَ حَلالُها وَحَرامُها

يذكر بيتاً لبشار بن برد (ص٥٢٠)، وذلك في أثناء شرحه لمفردة ''دمنة: ''الدمن جمع دمنة، والدمنة: آثار الناس وما سودوا بالرماد وغير ذلك... والدمنة في غير هذا: الحقد... وقال الآخر:

فتى لا يبيتُ على دمنةٍ ولا يشرب الماء إلا بدم''

وقد تكرر هذا الشاهد في شرح ابن الأنباري للبيت (٢٦) من معلقة الحارث:

وَإِنَّ الضِغنَ بَعدَ الضِغنِ يَبدو عَلَيكَ وَيَخرِجُ الداءَ الدَفينا

[1] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص١٤٧. والبيت لمالك بن الريب، كما يذكر هارون في هوامشه.

في قوله ''كأن الشمس حلت رداءها عليه'' أي ألقت حسنها وبهجتها على حد تعبير ابن الأنباري. ومن الممكن أن نرى خيطاً يربط بين هذين البيتين، بالرغم من اختلاف الموضوع والسياق، إذا نظرنا إلى النسيب على أنه رثاء للذات وللترف وللشباب الذي يذهب بشكل قدري محتوم، والمتعين أيضاً بشكل واضح في رثاء الآخر (القوم/الحبيبة).

وفي حالات أخرى نرى أن رمزية بعض الكلمات واختزانها لقيم اجتماعية مهمة في حياة العربي هو ما يجعل عملية الاستدعاء لشواهد من عصور إسلامية تنشط إلى ذهن المتلقي وتتفاعل مع الأبيات الجاهلية المشروحة بصورة واضحة.

٤. ففي البيت (٥٣) من معلقة زهير:

وَمَن لم يَذُد عَن حَوضِهِ بِسِلاحِهِ يُهَدَّم وَمَن لا يَظلِمِ النـاسَ يُظلَمِ

وفي شرح ابن الأنباري لقوله، ''يذد'' يذكر الشاهد الآتي مقدماً له بقوله: ''وأنشد'': (من الوافر)

وقد سَلَبت عصاك بنو تميم فما تدري بأي عصاً تذودُ[1]

نلاحظ أن الفعل 'تذود' جاء في غرض مخالف وهو 'الهجاء'، كما نلاحظ اشتراك البيتين في فكرة الدفاع عن النفس، فالشاهد يتضمن فقد السلاح 'العصا'، ومن المعروف أن العصا من الأشياء التي يكثر التمثل بها عند العرب، ولها رمزية ثقافية عميقة، من هنا يمكن أن نتصور كيف أن كلمة مثل 'العصا' قد اختزنت قيم اجتماعية جمعت بين سياقي الحكمة، والهجاء كذلك.[2]

---

[1] لم يذكر ابن الأنباري (ص٢٨٥) صاحب البيت، وهو لجرير، انظر **ديوانه**، تحقيق محمد إسماعيل الصاوي (دمشق، مكتبة النوري، د. ت)، ص٣٣٣، وفيه شرح للبيت، ''ذياده عن حسبه: دفعه. وإنما هذا مثل، وذلك أن الرجل إذا أقام يسقي إبله كان معه عصاً يذود بها بعضاً عن بعض.''

[2] انظر أبا منصور الثعالبي، **التمثّل والمحاضرة لأبي منصور الثعالبي**، دراسة وتحقيق زهية سعدو [رسالة دكتوراه مخطوطة]، جامعة الجزائر، ٢٠٠٥/٢٠٠٦، ص٤٠٦–٤٠٧. [في القسم الخاص بـ''فيما يكثر التمثل به من جميع

كذلك يمكن أن نلاحظ أن شيوع بعض الكلمات في عصر بعينه قد يكون سبباً قويًّا لاستدعائها من عصر مختلف عن العصر الجاهلي نفسه.

٥. ففي شرح البيت (٥) من معلقة امرئ القيس:

وُقوفاً بِهـا صَـحبي عَلَـيَّ مَطِـيَّهُم يَقولـونَ لا تَهلِـك أَسـىً وَتَجَمَّـلِ

يقول ابن الأنباري، ''يقال في جمع المطية مطيات ومطيٌّ ومطايا، قال جرير: (من الوافر)

أَلَـستُم خَـيرَ مَـن رَكِـبَ المَطايـا وَأَنـدى العـالَمينَ بُطـونَ راحِ''[١]

فلعلنا نلاحظ أن كلمة ''المطايا'' قد وردت (٦٧) مرة في شعر العصر الأموي لدى (٣٢) شاعراً،[٢] في مقابل (١١) مرة في العصر الجاهلي، لدى (١١) شاعراً، و(١٣) مرة لدى (١١) شاعراً عند المخضرمين.[٣] فمن الواضح هنا أن شيوع 'مطايا' و''المطايا'' – وكذلك مفردة 'المطي'– في الشعر الأموي[٤] يمكن أن يكون سبباً قويًّا في استدعاء البيت الأموي ليكون شاهداً شعريًّا على البيت جاهلي.[١]

جميع الأشياء'' وتحت عنوان فرعي: ''العصا'']. فقد ذكر أبو منصور الثعالبي ، قول الرسول عليه الصلاة والسلام: ''ما قرعت عصاً على عصا إلا حزن لها قوم وفرح بها آخرون''. ومن الأقوال السائرة التي ذكرها الثعالبي في هذا السياق: ''لا تدخل بين العصا ولحائها. إياك وقتل العصا. لا تكن قاتلاً ومقتولاً؛ في شق عصا المسلمين. فلانٌ لين العصا، إذا كان رفيقاً حسن المداراة... طارت عصاهم شققاً، أي تفرقوا. ليس في عصاه سير، أي ما به حركة. قشرت له العصا، يضرب عند المكاشفة. إنك خيرٌ من تفاريق العصا العامة: إذا ذكر الذئب فأعد له العصا. فلانٌ يخبأ العصا، كنايةً عن الداء الشنيع.'' فقد اكتسبت العصا في كل هذه الأقوال بعداً رمزيًّا وثقافيًّا متدرجاً من أبسط المعاني مثل ترك السير، إلى معانٍ أعمق متصلة بهموم إنسانية ووجدان 'جمعي' يتصل بأهمية الوحدة والترابط بين المسلمين.

[١] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٥.

[٢] من هؤلاء الشعراء ذو الرمة، وكثير عزة، ومجنون ليلى، وجميل بثينة، وجرير نفسه.

[٣] اعتمدت في هذه الإحصائية على: **الموسوعة الشعرية**.

[٤] من الملاحظ أن فكرة ذم الإبل، والدعاء عليها قد أصبح ظاهرة لافتة للانتباه في الشعر الأموي، لأنها تفرق بين الأحباب. انظر مثلاً **الأشباه والنظائر** للخالديين (ج٢)، ضمن **الموسوعة الشعرية**، حيث يوردان أمثلة في ذم الإبل:

يكشف إذن تحليل المفردات في سياقاتها عن أبعاد تأويلية تجمع بين متناقضات، بقدر ما تختزنه من أبعاد ورموز ثقافية متعلقة بقيم اجتماعية متأصلة في الوجدان العربي، ومن خلال تكرارها في سياقات شعرية مختلفة، وفي ما تكتسبه من معانٍ بعينها حسب كل بيت، ومن خلال اختيار بعض الوجوه وشرحها لمثل هذه المفردات، والحوار بين هذه الوجوه للخروج برابط تأويلي يجمع بينها. ولعلنا نؤكد أن ورود الشواهد نفسها في مؤلفات أخرى يكسبها قيمة أدبية ويجعل ذلك مبرراً لكونها تمثل في هذه الحالة نماذج شعرية تنم عن عنصري الانتقاء والتكرار. كما أن تكرار وشيوع بعض الكلمات في عصر ما دون بقية العصور يجعل من أمر الاستشهاد بشعر ينتمي إلى هذا العصر له تبريره، وفي كل ذلك ما يكشف عن مستوى من مستويات التلقي، وآلية مهمة من آليات استدعاء الشواهد وهي **آلية ثقافة الشارح وتأثيرها على قراءته للنص وشواهده** بما تتضمنه من أبعادٍ لغوية ومضامين اجتماعية وثقافية. بقي أن نشير إلى أن رصدنا لثقافة الشارح وتخصيصها لهذا الفصل لا يعني أن الآليات التي سنعرض لها في الفصول الآتية منفصلة عن هذه الآلية تمام الانفصال، إنها لا شك تقع ضمنها بشكل من الأشكال، وبمستويات مختلفة من التلقي لدى

ما المطايا إلاَّ المنايا وما فرَّ قَ شيءٌ فراقَهـا الأحْبابا

ظلَّ حاديهمُ يسوقُ برُوحي ويَرَى أنَّه يسوقُ الرِّكابا

ومثله قول أبي الشِّيص وقد أجاد فيه :

ما فرَّقَ الأحبابَ بعْـ ـدَ الله إلاَّ الإبلُ

والنَّاسُ يلحَون غُرا بَ البَين لَمَّا جَهلوا

وما على ظهر غُرا بِ البَين تُمطَى الرِّحَلُ

ولا إذا صاحَ غُرا بٌ في الدِّيار احتَمَلوا

وما غرابُ البَين إ لاَّ ناقةٌ أو جمَلُ

ويعلق الخالديان بقولهما، ''والأشعار الَّتي في ذمّ الإبل للفُرقة أصحُّ منها في مدحها''.

[1] يلاحظ أن ابن الأنباري استشهد ببيت جرير على بيت آخر في معلقة امرئ القيس: أغرك مني ... البيت.

هؤلاء الشراح بالنسبة لتفاعلهم مع النصوص المشروحة، ويمكننا أن نناقش في الفصل التالي إحدى هذه الآليات، وهي تلك الآلية التي تتصل باستدعاء الشواهد من منظور السياق الشعري، لنرى مستوى آخر من مستويات التلقي لدى الشارح واقترابه من النص الشعري بصورة أكثر عمقاً، وأكثر وعياً بتقاليده الفنية من حيث كونه ينتمي إلى الشعر الجاهلي، ومدى سيرورة تلك التقاليد وصيرورتها في الشعر الإسلامي.

استدعاء الشواهد

من منظور السياق الشعري

لكل شاهدٍ شعريٍّ وظيفةٌ خاصة في سياق الشرح، فضلاً عن خصوصيتهِ الشعرية بالنسبة إلى نصِّه الأصلي، تلك الوظيفة التي قد تشترك مع النصِّ المشروح؛ لكون النصَّين المشروح والشَّاهد نصوصاً شعرية تحكمها مجموعة من التقاليد الشعرية. فالمعاني الشعرية المخصوصة بكل قسم من أقسام القصيدة تفسح سياقاً مشتركاً بين الأبيات المشروحة والشواهد المقتبسة من سياق مشابه في قصيدة جاهلية أخرى أو إسلامية كذلك. وربما يكون هناك اختلاف في السياقات بين البيت المشروح والشاهد عليه، ولا شك أن أمر التشابه والاختلاف يكون سبباً قويًّا لتفاعل النصوص، ومن ثم يُشكِّل آليةً من آليات استدعاء الشواهد لدى هؤلاء الشراح، تلك الآليات التي تحدِّد ملامح الوعي النصي لديهم.

وربما يحسن هنا أن نذكر ملخصاً لأقسام القصيدة وموتيفات (أي المعاني الشعرية) في كل قسم حتى يتسنى لنا دراسة بعض النماذج التي نجد فيها إشارات واضحة إلى الوعي بهذه السياقات المتشابهة بين البيت والشاهد، أو نجد فيها تفاعلاً بين الأقسام والسياقات المختلفة أيضاً. تنقسم القصيدة الجاهلية إلى ثلاثة أقسام رئيسة: **النسيب**، **والرحيل**، **والفخر**، ولكل من هذه الأقسام معانٍ شعرية معينة خاصة بها تنتج في النهاية مجموعة من التيمات (جمع تيمة/موضوعة theme)،[1] فنجد أن قسم النسيب يتضمن مجموعة من الموتيفات: وهي الأطلال، الظعائن، الطيف والخيال، رعي النجوم، وصف الخمر، وصف المرأة، وصف الشيب والشباب، وهذه الموتيفات قد يظهر بعضها في قصيدة ويختفي البعض الآخر، ويكون

[1] سبق أن أشرنا إلى الفرق بين التيمة والموتيف. انظر هامش ١ ص٧٦ أعلاه.

لهذا الظهور والتجاور لموتيفات بعينها بعد دلالي يتضح إذا قمنا بتحليل القصيدة بنيويًّا. أما القسم الثاني، **الرحيل**، فتشكل الناقة العنصر الأبرز فيه، وتتجلى موتيفات هذا القسم في وصف الناقة، وتشبيهها بالجمل، وتشبيهها بالحمار الوحشي وأنثاه، وتشبيهها بالنعامة وذكرها، الظليم. ويأتي القسم الثالث، **الفخر**، الذي يتجلى في الفخر القبلي أو الفخر الذاتي أو المدح والهجاء، وتأتي فيه موتيفات مثل الفرس، والمطر، والبرق، وهي موتيفات تعبر عن تيمات خاصة بالاندماج الحاصل بين الشاعر والمجتمع في هذا القسم من القصيدة، مع أخذ القسمين الأولين في الحسبان. أما علاقة ذلك بالشواهد الشعرية (جاهلية وإسلامية) فهو ما سنوضحه في الفقرات القادمة من الفصل الراهن.

سنتناول أولاً، **الشواهد الشعرية والمعلقات الجاهلية في سياق متشابه** وسيكون ذلك في نقطتين (أ) الشواهد الجاهلية،و(ب) الشواهد الإسلامية، وثانياً، **الشواهد الشعرية والمعلقات الجاهلية في سياق مختلف**، وذلك في نقطتين رئيسيتين (أ) الشواهد الجاهلية، و(ب) الشواهد الإسلامية، ويكون هذا الفصل بينهما في أثناء التحليل، سعياً وراء الكشف عن أبعاد الاستشهاد وخصوصيته في كلٍّ منهما، ومدى التشابه أو الاختلاف في الرؤية الشعرية بالنسبة لهذين العصرين، كما ذكرنا في بداية الفصل السابق. وبطبيعة الحال نعود هنا إلى قراءة الشواهد في سياقاتها الأصلية، وفي كتب الأدب مثل كتاب الأغاني وكتب الأمثال في بعض الأحيان، نظراً لأن بعض هذه الشواهد اكتسبت قيمة خاصة في سياقات ''أدبية'' أخرى غير كونها مجرد أبيات لشعراء عاشوا في العصر الأموي أو العباسي.

ويمكن أن نذكر هنا أن استدعاء الشواهد الشعرية من منظور السياق الشعري يأتي في قسمين، لابد أن نُفرِّق بينهما؛ فالقسم الأول هو الذي نرى فيه وجود تلك الآلية بوصفها سبباً رئيساً لاستدعاء الشَّاهد في الشرح، أما القسم الثاني فهو الذي يُعدُّ

وجودها فيه سبباً ثانويًّا لاستدعاء الشَّاهد. فإذا كان المعنى الشعري هو السبب المباشر الذي ورد في سياقه الشَّاهد، بحيث يسهم في تأويل النص شعريًّا فهذا يعني أنَّه ينتمي إلى القسم الأول. أما إذا كان الشَّاهد يقع داخل مستوى آخر من مستويات الشرح، مثل أن يأتي في شرح مفردات وتصريفاتها، فهذا يعني أنه ينتمي إلى القسم الآخر، وبهذا لابد أن نعي أن هناك قسمين أو مستويين من الشرح يظهر فيهما وعي الشارح بالسياق نفسه:

- شواهد في المعنى الشعري، وتأتي آلية الوعي بالسياق/الموضوع/الموتيف سبباً لاستدعائها بصورة أساسية.
- شواهد في مستوى آخر من مستويات الشرح، وتأتي آلية الوعي بالسياق/الموضوع/الموتيف سبباً لاستدعائها بصورة ثانوية.

هناك إذن مستويات للتلقي ينبغي دائماً أن نلتفت إليها، دون أن يعني هذا تفضيل مستوى على آخر فلا شك أن الشراح ''العباسيين'' كانت لديهم أهداف متعددة من وراء قيامهم بشرح نصوص المعلقات، شارحاً بعد آخر. ويعني هذا التقسيم أن الاستدعاء قد يأتي نتيجة لعملية التفكيك الشعري، في شرح المفردات وتصريفاتها، أو يأتي عن وعي بالمعاني الشعرية المتشابهة. بما يكشف عن مستوى أعمق من التأويل الشعري، والفاصل هنا بين هذين القسمين هو عبارات الشراح التي يقدمون شواهدهم بها، أو يعلقون بها على الشواهد نفسها، وفيما يلي نماذج من تلك الشواهد في الشعر الجاهلي، والشعر الإسلامي (الأموي بصفة خاصة).

الشواهد الشعرية والمعلقات الجاهلية في سياق متشابه

أولاً، الشواهد الجاهلية

في هذا الجزء سنقوم بتحليل مجموعة من الشواهد الجاهلية التي تنتمي للسياق نفسه للبيت المشروح، ومدى التفاعل بينهما، لنرى كيف يتعامل الشارح مع السياق المتشابه في ضوء الشواهد الشعري من العصر ذاته وجماليات ذلك.

(أ) أطلال جاهلية

١. يقول امرؤ القيس: (من الطويل)

فَتوضِحَ فَالمِقراةِ لَم يَعفُ رَسمُها لِما نَسَجَتها مِن جَنوبٍ وَشَمأَلِ

في أثناء شرح ابن الأنباري للبيت، يقول: ''لم يَعفُ رسمها، قال الأصمعي: معناه لم يدرس لما نسجته من الجنوب والشمال، فهو باقٍ، فنحن نحزن، ولو عفا لاسترحنا. قال ابن أحمر: (من الوافر)

أَلا لَيتَ المَنازِلَ قَد بَلينا فَلا يَرمينَ عَن شُزُنٍ حَزينا''[١]

ثم يشرح بيت ابن أحمر بقوله: ''ليتها قد بليت حتى لا ترمي قلوبنا بالأحزان والأوجاع.''[٢]

---

[١] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٠. شزن: أي عن بعدٍ واعتراض وتحرُّف وهو أشد للرمي.

[٢] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٠. ويمكن أن نذكر هنا شرح ابن عبد ربه لقول ابن أحمر، يقول ابن عبد ربه: ''ألا ليت المنازل قد بلينا، أي بلي ذكرها، **ولكنها تتجدد على طول البلى بتجدد ذكرها.**'' **كتاب العقد الفريد**، ص٣٣٢. فمن الواضح هنا أن المعنى أو دلالة البيت اختلفت بحسب اختلاف القراء؛ ففي حين رأينا في شرح ابن الأنباري أن المنازل ما زالت باقية، رأينا أن الشاهد نفسه لدى ابن عبد ربه يتضمن أنها بالية في نفسها متجددة في ذكرها. وعلى أي حال فقراءة ابن الأنباري تلك للشاهد وبيت المعلقة قد جعلته يرى في البيت السادس، والذي سيأتي ذكره في المتن بعد هذا البيت، أنه رجع فأكذب نفسه. فاختلاف فهم الشواهد نفسها يؤثر على فهم النصوص المشروحة، ومن ثم تسهم في طريقة الربط بين الأبيات ضمن السياق الكلي للقصيدة.

يذكر البيت المشروح أن الأطلال ''لم يعف رسمها،'' بما يوحي بمقاومتها للزوال، ثم يأتي بيت ابن أحمر الذي يبقى في إطار الحديث عن الأطلال ليضيف عنصراً آخر يسهم في تعبئة فجوات النص، والتفاعل الإيجابي/الجمالي مع البيت المشروح، عن طريق تَمنِّي زوال تلك الأطلال لكونها ''ترمي قلوبنا بالأحزان والأوجاع،''[1] إن عبارة كهذه تُوضِّح كيف تتم القراءة بصورة أكثر تفاعلاً مع النص الأدبي؛ فالشارح هنا يُمارس الدَّور الذي يلعبه الشاعر عن طريق اشتراكه في الحالة النفسية نفسها المنطوية على معاناة الحرمان وفعل التذكر بفعل الوقوف على الأطلال

---

[1] يمكننا أن نشير هنا إلى قول ابن الأنباري في شرح البيت رقم ٦ من المعلقة نفسها [**وإن شفائي عبرة مهراقة/فهل عند رسم دارس من معول؟**] حيث يقول الشارح: ''فهل يحمل على الرسم ويُعول عليه ويُكلَّم. وأي شيء أدرسُ من هذه المنازل إذا لم يُرَ فيها إلا موتى.'' وقد ذكر حسن البنا عز الدين في عمله **الكلمات والأشياء** نقلاً عن ستيتكيفيتش أن هذا الشرح من قبل ابن الأنباري يلم بمعنى بيت المتنبي على نحو خاص، والبيت: (من الكامل)

لك يا منازلُ في القُلوبِ منازلُ أقفرتِ أنتِ وهنَّ منْكِ أواهِلُ

ولكنه، حسب رأيه، ينبئ في الوقت نفسه عن الفرق بين موقف الشاعر الجاهلي وموقف الشاعر الكتابي المسلم. انظر حسن البنا عز الدين، **الكلمات والأشياء: التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي، دراسة نقدية** (بيروت: دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٩)، ص١٠٣– ١٠٤. وعلى أي حال فإننا يمكن أن ندرج هذا النوع، من الشرح النثري، الذي فيه إلمام بمعنى بيت شعري، ضمن الاستشهاد الضمني، فالشرح الملم بموقف شاعر إسلامي، يمكن أن يقودنا إلى اكتشاف التأويل الجديد نتيجة المسافة الجمالية التي تفصل بين العمل ومتلقيه، تلك المسافة التي قد توضح أثر الأعمال المتأخرة في فهم الشعر القديم، وذلك من منظور المتلقي/الشارح وأفق توقعه. وكما تتم القراءة على مستويات مختلفة لدى الشارح لغوية ونحوية ودلالية، فإنها أيضاً تتم وفق اتجاهين متداخلين؛ أما الاتجاه الأول فهو تلقي النص ضمن بيئته الجاهلية (عن طريق الشواهد الشعرية الجاهلية التي يتضمنها أفق توقع الشارح)، وأما الاتجاه الثاني فهو تلقي النص وفق معطيات الشعر الأحدث والمنتمي إلى عصر الشارح (عن طريق الشواهد الشعرية الإسلامية المأخوذة من شعراء أمويين أو عباسيين)، وكما يحدث الاستشهاد الشعري وفق عصور مختلفة، فإننا يمكن أن نرى مستوى صريحاً من الاستشهاد وآخر ضمنياً، والذي تحدثنا عنه في هذا الهامش، وهو في هذه الحالة، أي الاستشهاد الضمني، يعبر عن استيعاب الشارح وطبيعة فهمه للنصوص الإسلامية، والتي تختلف في طبيعتها 'الكتابية' عن تلك النصوص الجاهلية، وتعبر في الوقت نفسه عن ملمح أكثر عمقاً في التلقي لدى الشارح، كما هو الحال في بيت المتنبي والإلمام النثري به عند ابن الأنباري.

وتذكر الحبيبة.[1] وينقل التبريزي، في شرحه، الشَّاهد نفسه، بعد نقل شرح الأصمعي عن ابن الأنباري، مقدماً له بقوله: ''وهذا كقول ابن أحمر''[2] فيما يوحي بأن البيتين يتضمنان المعنى نفسه في رأيه. وفي هذه العبارة نرى اختلافاً طفيفاً في استجابة كلٍّ منهما؛ فإذا كنا قد فهمنا من خلال نص ابن الأنباري أن الشَّاهد هو إضافة من الشارح وتوضيحاً لتفاعله مع النص، فإننا نفهم من التبريزي أن المعنى نفسه مشتركٌ في البيتين، عن طريق تلك العبارة التي قدم بها الشَّاهد؛ فالبيتان متوازيان في البعد نفسه للمعنى عنده، وبذلك نرى اختلاف استجابات القراء للأبيات بقدر اختلاف درجة إحساسهم بها. ومهما يكن من أمر، فإن الشَّاهد نفسه عند كل من ابن الأنباري والتبريزي، يوضح قيمة القراءة الشعرية للشعر ذاته من حيث إحداث نوع من التوتر الضمني لدى المتلقي.

٢. وفي شرح البيت السادس:

وَإِنَّ شِفائي عَبرَةٌ مهَراقَةٌ فَهَل عِندَ رَسمٍ دارِسٍ مِن مُعَوَّلِ؟[3]

يقول ابن الأنباري: ''وقوله (فهل عند رسمٍ دارس من معوَّل) إن قال قائل: كيف قال في البيت الأول لم يعفُ رسمها فخبَّر أن الرسم لم يدرس، وقال في هذا البيت: (عند رسم دارس)؟ قيل له في هذا غير قول...''[4] ويورد قول أبي عبيدة: ''رجع

---

[1] وإذا نظرنا إلى تلقي النحاس للبيت نفسه المذكور أعلاه سنراه مختلفاً تماماً عن تلقي ابن الأنباري، فمعنى البيت عنده: ''أنه لم يَعفُ أثرها لنسجِ الجنوب والشمال فقط، بل عفا لأشياء كثيرة.'' النحاس، **شرح القصائد التسع**، القسم الأول، ص١٠١. أما الزوزني فلا يذكر الشَّاهد بل يكتفي بعرض الآراء المختلفة التي عرضها ابن الأنباري.

[2] التبريزي، **شرح المعلقات العشر**، ص٢٥.

[3] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٥.

[4] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٦. والمقتبس بعده من الموضع نفسه.

فأكذب نفسه بقوله: ''فهل عند رسمٍ دارس،'' ويذكر الشَّاهد مقدماً له بقوله ''**كما قال زهير**'':[1] (من البسيط)

قِـف بِالـدِيارِ الَّـتي لَـم يَعفُهـا القِـدَمُ بَلـــى وَغَيَّرَهـــا الأَرواحُ وَالـــدِيَمُ[2]

وهنا نلاحظ أن البيت يقع ضمن القسم الأول والحديث عن موضوعة الأطلال، كما أن هذه القراءة تحتوي على بعد تأويلي؛ فالشارح يرصد، من خلال الشَّاهد نفسه، العلاقة بين هذا البيت من المعلقة والبيت الثاني منها، الذي أوردناه هنا، كي لا يخلَّ بالسياق العام للقصيدة، مما يؤكد أن الشارح يقرأ البيت وهو على وعي بالسياق الكلي للقصيدة. وهذا الوعي المنطوي على وعي نصي أيضاً، والذي له دور في إرشاد المتلقي، قد يسهم في استدعاء الشواهد والتي خلقت آفاقاً واسعة للحوار بين سياقات متشابهة داخل النوع الأدبي نفسه.

وقد رأينا أن العبارة التي ذكرها الشارح قبل إيراده الشَّاهد ''كما قال زهير''، تحمل في مضمونها مجموعة من العلاقات التي عقدها الشارح[3] في ذهنه بين البيتين، حيث إن ذكر الشَّاهد أفرز تفاعلاً إيجابياً بين النصوص، وأبرز نوعاً من التوازي في القيمة بين البيت المستشهد عليه والبيت المستشهد به.

٣. في شرح البيت الثاني من المعلقة، والذي ذكرناه سالفاً:

فَتوضِـحَ فَـالمِقراةُ لَـم يَعـفُ رَسمُهـا لِمـا نَـسَجَتها مِـن جَنـوبٍ وَشَـمأَلِ

يورد ابن الأنباري بيت زهير: (من الوافر)

---

[1] التأكيد من صنعي هنا وفي مواضع أخرى ما لم أنصُّ على غير ذلك.

[2] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٦.

[3] وقد اختلف تلقي الشراح الآخرين لهذا البيت، فالزوزني مثلاً يُخرِّج معنى البيت على أن الاستفهام يتضَمَّن معنى الإنكار، فلا طائل في البكاء في هذا الموضع، لأنه لا يرد حبيباً ولا يجدي على صاحبه بخير، أو لا أحد يُعوَّل عليه ويفزع إليه في مثل هذا الموضع. انظر الزوزني، **شرح المعلقات السبع**، ص١٣. أما التبريزي فقد اختار الشَّاهد الذي أورده ابن الأنباري والأقوال التي ذكرها أيضاً. انظر التبريزي، **شرح المعلقات العشر**، ص٣٠–٣١.

تَحَمَّـــلَ أَهلُهـــا مِنهـــا فَبـــانوا عَلـــى آثـــارِ مَـــن ذَهَـــبَ العَفـــاءُ[1]

وإن ننظر إلى موقع هذا البيت من شرحه، نره قد أورده في سياق شرحه لقوله: ''يعف''، يقول ابن الأنباري: ''لم يعف: لم يُدرس. يقال: عفا الأثر يعفو عفوًا وعُفُوًّا وعفاء.''[2] ثم يورد الشَّاهد؛ أي أن السبب المباشر لهذا الاستدعاء هو سبب لُغوي محض، وليس لبيان المعنى الشعري، فقد جاء الشاهد لتوضيح معنى المفردة وتصريفاتها المختلفة، فإذا تركنا هذا السبب المباشر والذي أفصح عنه الشارح، وتأملنا بيت زهير وبيت المعلقة، سنرى أن بيت زهير يقع في إطار النسيب؛ كما أن بيت المعلقة يأتي في القسم ذاته. وفكرة/موضوعة ''عفو المنازل'' هي ذاتها في البيتين. وهكذا نرى أن الموضوع المشترك نفسه، الواقع في القسم ذاته من أقسام القصيدة، يسهم في استدعاء البيت بطريقة أو بأخرى، ولكن هذه المرة لم تأتِ هذه الآلية كسبب رئيس؛ لتعلق ذكر الشَّاهد بالمعنى الشعري كما في القسم الأول الذي ذكرناه آنفاً، بل جاء الاستدعاء ضمن مستوى آخر من مستويات الشرح وهو شرح المفردات؛ أي أنه قد تضافرت هذه الآلية مع السبب المباشر للاستدعاء.

٤. وفي شرح ابن الأنباري لقول لبيد بن ربيعة: (من الكامل)

وَجَـلا الـسُيولُ عَـنِ الطُلـولِ كَأَنَّهـا زُبُـــرٌ تُجِـــدُّ مُتونَهـــا أَقلامُهـــا

يستشهد، في سياق شرحه لمفردات البيت: 'الطُّلول' و'زُبُر'، بقول امرئ القيس: (من الطويل)

لِمَـــن طَلَـــلٌ أَبـــصَرتُهُ فَـــشَجاني كَخَـــطِّ زَبـــورٍ في عَـــسيبِ يَمـــانِ[3]

ويورد كذلك قول أبي ذؤيب الهذلي: (من المتقارب)

---

[1] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢١.

[2] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢١.

[3] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٥٢٦.

عَرَفــــتُ الــــدِيارَ كَـــــرَقمِ الـــــدَوا ةِ يَزبرُهـــــا الكاتِـــــبُ الحِميَـــــرِيُّ[1]

والمعنى، كما يتضح، مشترك بين الأبيات الثلاثة؛ البيت المشروح والبيتين المستشهد بهما؛ أي أن هناك نقطة مركزية أدت إلى الاستشهاد؛ فالموتيف المشترك 'الأطلال' والتشابه في الصور وهو تشبيه الطلل بالكتابة، متكررة في أبيات كلٍّ من لبيد وامرئ القيس وأبي ذؤيب الهذليّ، هذا التشبيه المنطوي على بعدٍ ثقافي والذي يعتبر دعوة لقراءة الأطلال نراه في الأبيات الثلاثة لشعراء من العصر نفسه، وهذا بطبيعة الحال لا ينفي خصوصية كل بيت في ظلِّ تركيبه الخاص. ومهما يكن من أمر، نرى ابن الأنباري يستشهد بهذين البيتين بعد شرحه للفظة ''زبر''،ثم يذكر بعد ذلك الزيادة التي أضافها بيت لبيد في قوله: '' تُجِدُّ مُتونَها أَقلامُها'' أي مجيء البيت بفكرة 'تجدُّد الطلل/تجدُّد الكتابة،' وهذا أمر ينطوي على الوعي بالاختلاف في المعنى الخاص بكل بيت في سياقه. ويدلنا على أن موقع الشواهد من الشرح أمر يأتي عن تأمُّل واستيعاب ووعي لدى الشارح بطبيعة الشعر والسياق.

أما النحاس فلا يذكر الشَّاهدين اللَّذين نقلناهما عن ابن الأنباري، واللَّذين يوضحان كيف نظر ابن الأنباري لتلك الصورة، فيسرد شرح المفردات، ويذكر المعنى المجمل من البيت، يقول: ''يصف أن هذا السيل، قد كشف عن بياضٍ وسوادٍ، فشبَّهه بكتابٍ قد تطمَّس فأعيد على بعضهِ، وترك ما تبيَّن منه فكتابُه مختلفٌ، فكذلك آثارُ هذه الدِّيار.''[2] وبهذا الشرح النثري نراه يرصد طبيعة تلقيه للبيت المشروح؛ فالتجدُّد عنده لم يجعل الآثار كما كانت سابقاً. بل جعلها تصير شيئاً مختلفاً مقارنة بما كان واضحاً منها في الأساس.

والزوزني في شرحه للبيت نفسه يقول: ''كشفت السيول عن أطلال الدِّيار فأظهرتها بعد ستر التراب إياها، فكأن الدِّيار كتبٌ تجدِّدُ الأقلامُ كتابتَها، فشبه

[1] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٥٢٦.

[2] النحاس، **شرح القصائد التسع**، ص٣٦٩.

كشف السيول عن الأطلال التي غطَّاها التراب بتجديد الكتاب سطور الكتاب الدارس، وظهور الأطلال بعد دروسها بظهور السطور بعد دروسها.''[1] وهنا نرى الزوزني ينثر معنى البيت كما يذكر البيت، ولا يتطرَّق إلى ما سكت عنه، فلم نرَ عنده هذا البعد التأويلي الذي كان عند ابن الأنباري والنحاس. والذي اختاره التبريزي أيضاً دون شاهد.[2] وهذا بالطبع يوضح اختلاف الاستجابة لدى كل من هؤلاء الشراح. ففي قراءة ابن الأنباري نرى تأويل الشعر بالشعر هو الجانب البارز في قراءته، أما الشراح الآخرون فقدم كل منهم قراءته الخاصة دون ذكر شواهد، وهذا يؤكد لنا أن الشارح قد يكتفي بذكر الشواهد لتوضيح قراءته وقد يغنيه ذلك عن الشرح النثري، وفي هذه الحالة يسمح الشارح لمتلقيه أيضاً بانفتاح قراءته والولوج إلى علاقات جديدة، مع الأبيات الشواهد، قد سكت عنها نص الشرح نفسه.

إن تناول صورة الكتابة وتشبيه الأطلال بها في هذه الأبيات الثلاثة، البيت المستشهد عليه والشاهدين، لشعراء جاهليين تحكمهم تقاليد 'شفوية' يمكن أن يُمثِّل، علاوة على هذا، علامة مهمة من علامات الوعي النصي لدى الشارح العباسي 'الكتابي' على اختلاف طبيعة هذه الصورة عنها في شعر ما بعد الإسلام، فقد مثلت الأطلال بتصويرها الكتابي في شعر ما قبل الإسلام ''تجسيداً لرغبة المجتمع العربي البدوي/الشفاهي قبل الإسلام في الانتقال إلى مرحلة حضارية/كتابية تحققت بنزول القرآن الكريم وتأسيس الخط العربي وإنشاء الدواوين، وقيام الدولة.''[3]

---

[1] الزوزني، **شرح المعلقات السبع**، ص١٣٥.

[2] انظر التبريزي، **شرح المعلقات العشر**، ص١٦٦.

[3] حسن البنا عز الدين، **الشعرية والثقافة: مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم** (بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣)، ص١٥٦. وسنتناول أثناء حديثنا عن الشواهد الإسلامية أدناه صورة أخرى من صور تلقي الشارح الإسلامي (ابن الأنباري) للكتابة وذلك لدى الشعراء الكتابيين.

٥. ولعلنا نلاحظ وجهاً آخر لتشابه سياق الأطلال أثناء شرح ابن الأنباري لمفردة 'العلياء' في البيت رقم (٦) من معلقة الحارث بن حلزة: (من الخفيف)

وَبِعَينَيكَ أَوقَدَت هِندٌ النا رَ أَخيراً تُلوي بِها العَلياءُ

يقول الشارح: ''العلياء: المكان المرتفع من الأرض، وإنما يريد العالية، وهي الحجاز وما يليه من بلاد قيس. أنشدنا أبو العباس: (من البسيط)

يا دارَ مَيَّةَ بِالعَلياءِ فَالسَنَدِ أَقوَت وَطالَ عَلَيها سالِفُ الأَبَدِ''[1]

فكما نلاحظ أن العلاقة بين البيتين تقع بين نسيب ونسيب، وأطلال وأطلال، فالشاعر يتحدث عن آخر عهده بهند وأنه رأى نارها، أي أنه يتحدث عما 'كان' عليه الأمر في هذه الأطلال، ويأتي الشاهد هنا، والذي يتضمن الموضع نفسه المذكور في البيت المستشهد عليه 'العلياء'، ليوضح ما 'صار' إليه الأمر في هذه الأطلال التي مضى علي ترك أهلها لها زمن طويل. وبهذا نرى أن الشاهد الذي يأتي من سياق متشابه يبرز حيوية لدى الشارح في تلقيه للنص المشروح، وتفاعل الأخير مع الشاهد نفسه.

(ب) وصف المرأة

٦. وفي شرح بيت امرئ القيس: (من الطويل)

أَفاطِمَ مَهلاً بَعضَ هَذا التَدَلُّلِ وَإِن كُنتِ قَد أَزمَعتِ صَرمي فَأَجمِلي[2]

يقول ابن الأنباري: ''والمعنى: إن كنت قد عزمت على هجري فأجملي في اللفظ ... وهذا مثل قول العجاج: (رجز)

---

[1] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٤٣٧. وقد تكرر الشاهد نفسه في موضع آخر.

[2] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٤٢.

فـــإن تـــديمي وَصْـــلَ عَـــفٍّ وصـــالْ يـــــدمْ وإلاَّ ينـــــصرف بإجمـــــالْ''[1]

ونلاحظ هنا قوله: ''هذا مثل قول العجاج''[2] مما يوحي بتوازٍ في القيمة الفنية بين بيت امرئ القيس وشاهد العجاج؛ إن المشاكلة هنا تقع في دائرة المعنى، ولكن على مستوى الشكل الفني نجد توازياً بين عجزي البيتين، تشجع عليه كلمتا ''أجملي'' و''إجمال'' في عجز كل منهما. فواضح أن العمليَّات العقلية التي تحدثُ في عقل المتلقي/الشارح والتي ينتج عنها تفاعلٌ **بين النصوصِ تتضمَّن المفردات المنتمية لجذر مشترك، وهي بالتالي تسهم بشكلٍ نسبي في استدعاء الشواهد.**

وهكذا نرى ابن الأنباري يشرح عجز البيت ببيتٍ آخر يتَّسق معه في الدلالة، في حين أن كلاًّ من النحاس والزوزني[3] والتبريزي[4]، اكتفى بالشرح النثري؛ فالنحاس، على سبيل المثال، يقول في سياق شرحه لمعنى البيت: ''إن كان هذا منك تدللاً فاقصري، وإن كان على بغضة فأجملي.''[5]

وبهذا نرى كيف اختلفت استجابة كل منهم وتلقيه لبيت المعلقة. ففي حين كان للشاهد، الجاهلي والمخضرم، عند ابن الأنباري، دورٌ من حيث كونه ممثلاً لقراءته الخاصة، ومُكمِّلاً لشرحه النثري، الذي عرضنا له، اكتفى زملاؤه هنا، وفي مواضع أخرى أيضاً، بنثر المعنى الخاص بالبيت. فالوعي النصي بتوارد بعض الموضوعات والحديث عنها داخل القسم ذاته عند الشعراء الجاهليين والمخضرمين قد أدَّى بطبيعة الحال إلى اكتشاف العلاقات النصِّية بين هذه الأبيات. أما الشراح

---

[1] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٤٤.

[2] العجاج هو شاعر مخضرم (ت ٩٠هـ/٧٠٨م)، وليس المقصود هنا رؤبة بن العجاج الذي يعد من مخضرمي الدولة الأموية والعباسية (ت ١٤٥هـ/٧٦٢م).

[3] انظر الزوزني، **شرح المعلقات السبع**، ص٢٢.

[4] انظر التبريزي، **شرح المعلقات العشر**، ص٤٤.

[5] النحاس، **شرح القصائد التسع**، ص١٢٥. وانظر التبريزي، **شرح المعلقات العشر**، ص٤٤.

الآخرون فقد كان شرحهم النثري، أيضاً، دليلاً على الوعي بطبيعة هذا الشعر، مع الفارق في ذكر الشَّاهد مقارنةً بابن الأنباري الذي أولى الشَّاهد أهمية خاصة في الشرح.[1]

٧. وفي شرح ابن الأنباري للبيت: (من الطويل)

فقمت بها أمشي تَجُرُّ وَراءَنا عَلى أَثَرَينا أذَيالَ مِرطٍ مُرَحَّلِ[2]

يورد قول امرئ القيس نفسه: (من الطويل)

تُعَفّي بذَيلِ المِرْطِ إذ جِئتُ مودَقي[3]

فإعفاء الأثر بذيل الرِّداء وجد له أثراً آخر عند الشاعر ذاته، ويورد قبله بيتاً [لم أقف على قائله] يدور حول فكرة إعفاء الأثر بالرداء نفسها،[4] وهكذا نرى الفكرة نفسها قد

---

[1] ويمكن أن نقول أن شرح النحاس الذي نقلناه عنه في السطور السابقة قد تضمن بيت العجاج بقدر فهمه لبيت المعلقة أيضاً، وهي مسألة تحتاج لدراسة تحليلية خاصة ليس موضعها هنا، لاستكشاف هذا النوع من الاستشهاد 'الضمني' ونقصد به أن يكون الشارح واعياً بالشواهد دون أن يذكرها، ويمكن أن يكون ذلك بسبب طبيعة تلقيه 'الكتابي' لنصوص الشروح السابقة عليه وشواهدها.

[2] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٥٣.

[3] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٥٣. المودق: المأتى للمكان وغيره.

[4] يذكر ابن الأنباري في هذا الموضع البيت الذي أنشده الأصمعي:

فقمت بها أمشي تَجُرُّ وَراءَنا وتلقط ودعاً من جمانِ محطَّم

وقد آثرت وضعه هنا، أي في الهامش، لأني لم أقف على قائله، وبالتالي لم أستطع تحديد العصر الذي قيل فيه، وعلى كلٍ فإن هذا الشَّاهد يتضمَّن بعداً آخر؛ فقد تم فيه إضافة الودع الذي تلتقطه المرأة، أثناء محاولتها إخفاء الأثر، فالفعل الآخر هذا كان دليلاً على عنف التواصل بينهما؛ وهذا أمرٌ له أهميته إذا ما قورن بإحدى روايات البيت رقم ٣٠ من القصيدة نفسها، وهي الرواية التي تقول:

هَصرتُ بفودَيْ رأسها فتمايَلَتْ عليَّ هضيمَ الكَشْحِ ريَّا المخَلْخَلِ

إذ نذكر ذلك هنا، فإننا نريد تأكيد دور السياق في عملية القراءة والتأويل الأدبي وصنع المعنى، فقد رأينا أن دلالة هذا البيت تتكامل مع دلالة الشَّاهد، من حيث قوله في صدر هذا البيت:

هَصرتُ بفودَيْ رأسها فتمايَلَتْ

وقوله في الشَّاهد السابق ذكره:

قد وردت في النصوص الثلاثة. مع الاختلاف في أبعاد المعنى لكل بيت؛ فالأبيات الثلاثة قد عبرت عن خصوصية كل تجربة في ظل سياقها الخاص، واستطاع ابن الأنباري حسب أفق توقعه أن يسرد نماذج مشابهة لبيت المعلقة في نصوص أخرى منتمية إلى العصر نفسه.[1]

٨. وفي شرح ابن الأنباري لبيت امرئ القيس: (من الطويل)

تُضيءُ الظَلامَ بالعِشاءِ كَأَنَّها مَنارَةُ مَمسى راهِبٍ مُتَبَتِّلِ

يقول: ''معناه هي وضيئة الوجه زهراء مشرقة الوجه، إذا تبسَّمت باللَّيل رأيت لثناياها بريقاً وضوءاً، وإذا برزت في الظلام استنار وجهها وظهر جمالها حتى يغلب الظلمة. قال قيس بن الخطيم: (من المنسرح)

قَضى الله لها حينَ صوَّرَها الـ ـخالِقُ أَلاَّ يُجِنَّها سَدَفُ''[2]

والشَّاهد في سياقه الأصلي يأتي في سياق الحديث عن المرأة، كما أن المشترك في المعنى هو البُعْد الروحيّ لصورة المرأة في البيتين، على الرغم من عدم التصريح بفكرة الراهب

''وتلقط ودعاً من جمانِ محطَّم''

فالشَّاهد قد دخل في علاقة حوارية مع أحد الروايات لبيت آخر من أبيات القصيدة. والسياق هو الذي حقق هذه العلاقة وأوضحها، وهذا أمر مهم في عملية التلقي والتفاعل القرائي لدى الشرَّاح؛ ذلك أن السياق الذي يحيط بالبيت المشروح أمر له أهميته في عملية التلقي الإيجابي للنص الأدبي، لأن الأبيات كلها موجودة أمام الشارح أثناء الشرح، وتبقى في ذهنه وهو يقرأ بيتاً بعد بيت. فيعقد الصلات بينها ككل وبين الشواهد التي يستدعيها أثناء القراءة. فالشَّاهد في هذه الحالة ساعد على ترابط أبيات القصيدة، وعلى إبراز وظيفة إحدى الروايات لبيت سابق في هذا السياق.

[1] وإذا نظرنا إلى شرح البيت لدى الشراح الثلاثة الآخرين، سنرى أن كلاً منهم اكتفى بالشرح النثري، دون إيراد شواهد. انظر: النحاس، **شرح القصائد التسع**، ص١٣٤. والتبريزي، **شرح المعلقات العشر**، ص٥٠. والزوزني، **شرح المعلقات السبع**، ص٢٨. وهنا نرى أن تلقي الشعر بالشعر لدى ابن الأنباري يأتي كبديل للشرح النثري الذي يصنعه الشراح الآخرون، وهو ما يجعل للشواهد قيمة جمالية خاصة في شرحه نظراً لوجودها في شرحه بصورة مطردة جامعاً في كثير من مواضعها بين المعنى اللغوي والمعنى الشعري كذلك.

[2] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٦٧.

في الشرح، وهو شرح يطلب المعنى ''الروحي'' في البيت وهو المعنى الذي التقطه ابن الأنباري حتى دون أن يدخل صورة الراهب في شرحه بشكل مباشر، وهكذا نرى تفاعلاً نصيًّا بين البيتين/المستشهد به والمشروح. أما النحاس في شرحه فلا يذكر الشَّاهد هذا بل يكتفي بسرد قراءته للبيت، يقول: ''والمعنى أن منارة الراهب تشرق بالليل إذا أوقد فيها قنديله، وينير ذلك لعلوها، فشبه المرأة، إذا أشرق حسنها بالليل بالمنارة... وخصَّ الراهب لأنه لا يطفئ سراجه، ومعنى ممسى راهبٍ إمساء راهبٍ قد أمسى فنوَّر.''[1] ويصنع الزوزني صنيع النحاس فيسرد قراءته الخاصة للبيت دون إيراد شواهد؛ فيقول: ''تضيء العشيقة بنور وجهها ظلام الليل فكأنها مصباح راهب منقطع عن الناس، وخصَّ مصباح الراهب لأنه يوقده ليُهْتَدَى به عند الضلال فهو أشد إضاءة، يريد أن نور وجهها يغلب ظلام الليل كما أن نور مصباح الراهب يغلبه.''[2] وكذا يصنع التبريزي، إذ ينقل عن النحاس قوله أنه خصَّ الراهب لأنه لا يطفئ سراجه. ومعنى البيت عنده ''أنَّها وضيئة الوجه، إذا ابتسمت باللَّيل رأيت لثناياها بريقاً وضوءاً. وإذا برزت في الظلام استنار وجهُها، وظهر جمالها، حتى يغلب ظلمة اللَّيل''[3]. وبهذا نرى اختلاف تلقي الشراح للبيت؛ ففي حين كان ابن الأنباري يحيل قراءته إلى نصوص متشابهة في دلالتها مع دلالة النص المشروح، اكتفى الشُرَّاح الآخرون بقراءة البيت دون ربطه بنصوص أخرى مشابهة له في البعد الروحي نفسه.

٩. وفي أثناء شرح ابن الأنباري لبيت امرئ القيس: (من الطويل)

تَصُدُّ وَتُبدي عَن أَسيلٍ وَتَتَّقي بِناظِرَةٍ مِن وَحشِ وَجرَةَ مُطفِلِ[4]

---

[1] النحاس، **شرح القصائد التسع**، ص١٥٢.

[2] الزوزني، **شرح المعلقات السبع**، ص٣٦.

[3] التبريزي، **شرح المعلقات العشر**، ص٥٨.

[4] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٥٩.

يقول الشارح: ''ومطفل: ذات طفل، وهي الغزال. والمطفل أحسن نظراً من غيرها لحسن نظرها إلى طفلها من الرقة والشفقة، كما قال في قصيدته الأخرى: (من الكامل)

نَظَـــرَت إلَيـــكَ بِعَـــينِ جازِئـــةٍ حَـــوراءَ حانِيَـــةٍ عَلـــى طِفـــلِ''[1]

ثم يذكر قراءة أخرى لكلمة مطفل، ''يقال: إنما وصفها بأنها مطفل لأنه أراد: ليست بصبية، بل استكملت وعقلت.''[2]

إن الشارح هنا يرصد مجموعة من القراءات والتأويلات التي يسير عليها القراء التالون له؛ فينقل تأويلات مختلفة عن قراء ورواة سابقين، حول وصف تلك المرأة بأنَّها ''مُطفل''، وهذا يؤكد أنه يؤمن بانفتاح القراءة الأدبية وعدم وجود قراءة نهائية للنص الأدبي، فلا يمكن أن نطلق على إحدى القراءات أنها قراءة صحيحة. أو أن نخطِّئ قراءة على حساب أخرى، شريطة أن يكون هناك دليل من خلال السياق على جواز المعنى الذي تفرزه تلك القراءة، بحيث لا يخل بالمعنى العام للنص. ولعلنا نلاحظ أن الشاهد هنا يربط بين المرأة والظبية التي تشبهها هذه المرأة من حيث جمال عينيها وكونها 'حوراء'.

فإن ننظر إلى شرح النحاس نرَ ذلك البعد التأويلي غير واضح في قراءته إذ يختار المعنى الأول الذي أورده ابن الأنباري،[3] دون أن يذكر جمال التعبير ''مطفل'' في بيت المعلقة (وهو جمال يأتي من استدعاء الصورة في البيت لصورة العذراء الشائعة مع السيد المسيح)، أما الزوزني فينثر معنى البيت وقد اختار التأويل الأول أيضاً ونثره في سياق أدبي،[4] ويمضى التبريزي في شرحه للبيت كما فعل النحاس.[5]

---

[1] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٥٩. جازئة: أي استغنت بالرُّطب عن الماء.

[2] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٦٠.

[3] انظر النحاس، **شرح القصائد التسع**، ص١٤٢.

[4] انظر الزوزني، **شرح المعلقات السبع**، ص٣٢.

[5] التبريزي، **شرح المعلقات العشر**، ص٥٣– ٥٤.

وبهذا نرى ابن الأنباري يمزج بين نصوص مختلفة تقع ضمن العصر ذاته، ويكون منها وحدة منسجمة مع بعضها البعض قائمة على التعدد والاختلاف، نظراً للاختلاف في أبعاد المعنى، في حين أن الشراح الآخرين قد اكتفوا بالشرح النثري المتضمن فهمهم اللُّغوي والجمالي لتلك المسألة التي عرضنا لها، دون الاستشهاد على الفكرة نفسها بشواهد.

١٠. وفي شرح ابن الأنباري لقول عنترة: (من الكامل)

عُلِّقتُهـــا عَرَضـــاً وَأَقتُـــلُ قَومَهـــا زَعمـــاً لَعَمـــرُ أَبيـــكَ لَـــيسَ بِمَـــزعَمِ

يقول الشارح في معنى قوله ''وأقتل قومها'' معناه علقتها وأنا أقتل قومها فكيف أحبها وأنا أقتلهم، أم كيف أقتلهم وأنا أحبها.... ومثله قول الآخر: (من الطويل)

أَبـــى القَلـــبُ إِلّـــا حُبَّـــهُ حارِثِيَّـــةً تُجـــاوِرُ أَعـــدائي وَأَعـــداؤُها مَعـــي''[١]

فاشتراك البيتين في البعد نفسه للمعنى يسهم في هذا الاستدعاء للبيت المشروح، فالفكرة التي طرحها نص المعلقة، وهي أن القوم الذين تنتمي إليهم محبوبته هم أعداء الشاعر، هي الفكرة نفسها التي جاء بها البيت الآخر. وهي فكرة تعبر عن الصراع العاطفي في نفس الشاعر نتيجة التفكير في واجبه الاجتماعي تجاه قبيلته، وواجبه الذاتي تجاه الحبيبة، وتوضح في الوقت نفسه أن الشاعر الجاهلي لا ينظر إلى الحب بوصفه خبرة ذاتية منفصلة عن المكانة الاجتماعية التي يتطلع إليها في قبيلته، ومن أجل ذلك فهو متذبذب بين هذين الموقفين.

---

[١] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٣٠١، والبيت لطفيل الغنوي، انظر طفيل بن عوف الغنوي، **شعره, رواية أبي حاتم السجستاني عن الأصمعي**, تحقيق كرنكو (لندن: ١٩٢٧)، وقد ورد البيت في القصيدة رقم ٢٤، ص٦٠، هكذا:

أبا القلبُ إلا حبَّها عامريةً تجاور أعدائي وأعداؤها معي

(ج) الطعن والخليط

١١. وفي شرح ابن الأنباري للبيت الأول من معلقة الحارث بن حلزة: (من الخفيف)

آذَنَتنـــــا بِبَينِهـــــا أَسمـــــاءُ رُبَّ ثـــاوٍ يُمَـــلُّ مِنـــهُ الثَّـــواءُ[١]

في أثناء شرحه لمفردات البيت، يقول: ''البين: الفِراق: يُقال يبين بيناً وبينونة. قال زهير: (من البسيط)

إِنَّ الخَلـــيطَ أَجَـــدَّ الـــبَينَ فَانفَرَقـــا وَعُلِّـقَ القَلـبُ مِـن أَسمـاءَ مـا عَلِقـا''[٢]

أي أن السبب المباشر لاستدعاء الشَّاهد هو السبب اللُّغوي، وبإعادة الشَّاهد لنصِّه الأصلي سنرى أن الشَّاهد يقع كذلك في النسيب، كما أن 'البَيْنَ' نفسه كان موضوعاً شعريًّا مشتركاً بين البيتين، حيث نرى رحيل المحبوبة ورحيل الخليط كذلك.

(د) وصف الناقة

١٢. وفي شرح ابن الأنباري لبيت لبيد: (من الكامل)

فـــإِذا تَغـــالى لَحمُهـــا فتَحَـــسَّرَت وَتَقَطَّعَـــت بَعـــدَ الكَـــلالِ خِـــدامُها[٣]

والذي يُكمل أسلوب الشرط فيه البيت التالي له من القصيدة نفسها: (من الكامل)

فَلَهـــا هِبـــابٌ فِي الزِمـــامِ كَأَنَّهـــا صَـهباءُ خَـفَّ مَـعَ الجَنـوبِ جَهامُهـا[٤]

يقول في سياق شرح البيت الوارد فيه أداة الشرط: ''**هو مثل قول** عتيبة بن مرداس: (من الطويل)

---

[١] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص ٤٣٣.

[٢] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٤٣٣.

[٣] تغالى: ارتفع إلى رؤوس العظام. تحسَّرت: أي صارت حسيراً، أي كالَّة مُعيية عارية عن اللحم. الخدام: جمع خدم وهي سيور تشد بها النعال إلى أرساغ الإبل.

[٤] الهباب: النشاط. الصهباء: الحمراء. خفَّ: أسرع. الجهام: السحاب الذي قد أراق ماءه.

غـدا لحمُهـا فَـوقَ العظـام فـشيَّدَتْ بـــه أزَزاً طـــيَّ البنـــاءِ المـــشيَّدِ''[1]

إن الفكرة نفسها التي تدور حول ارتفاع اللحم على رؤوس العظام، نراها في بيت لبيد ''تغالى لحمها''، وفي بيت عبيدة ''غدا لحمها فوق العظام.'' وهكذا يعقد الشارح موازنة بين البيتين من حيث تشابه الصور حول وصف الناقة لدى الشاعرين الجاهليين.

(هـ) سياق الفخر

١٣. وفي شرح ابن الأنباري لقول عمرو بن كلثوم: (من الوافر)

وَنَحـــنُ إذا عَمـــادُ الحَـــيّ خَـــرَّت عَـــنِ الأَحفـــاضِ نَمنَـــعُ مَـــا يَلِينـــا

نراه يورد قول أبي جعفر: ''(نمنع من يلينا) معناه لا ندعهم يرحلون، بل نقاتل عنهم.'' ثم يقدم شاهداً مقدماً له بقوله ''وهذا مثل قول جرير'':[2] (من الطويل)

وَإن شُـلَّ رَيعـانُ الجَميـعِ مَخافَـةً نقـول جهـاراً ويْحكـم لا تنفِّـروا

عَلـى رِسـلِكُم إنّـا سَـنُعدي وَراءَكُـم فَتَمـنَعُكُم أَرماحُنـا أَو سَـنُعذِرُ''[3]

وبعد ذكر الشَّاهد يشرح مفرداته شرحاً لُغوياً، ثم يقول: ''لا تنفِّروا إبلكم فإنَّا سنُعدي خيلَنا، أي نستحضرها في آثار العدو، أو سَنُعذر [أي] نصنعُ ما نُعذَر عليه. ... ومثله للأعشى: (من الكامل)

نَعَـمٌ تكـون حِجـارَه أرماحنـا وإذا يُـراعُ فإنـه لـن يُطـردا''[4]

ويشرحه بقوله: ''أرماحنا تمنع إبلنا''.

---

[1] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٥٤٠. أززاً: أي أن لحمها مجتمع قد لزم بعضه بعضاً.

[2] ذكر المحقق هارون خطأ نسبة الشَّاهد لجرير، والصحيح أنه لزهير، انظر **ديوانه** [بشرح ثعلب]، ص٢١٦.

[3] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٣٩٣. الشلّ: الطرد. والريعان: رَيعانُ كلِّ شيءٍ: أوله.

[4] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٣٩٤. حِجاره: حِجار النَّعم. وحَجارُه: الذَّرْي يحجره ويمنعه.

وبهذا نرى أن المعنى نفسه توارد بين الشعراء الأربعة، فتشابه سياق الفخر جعل تلك الأبيات مترابطة ويحيل كل منها إلى النص الآخر مع اختلاف تركيب كل بيت وصياغته.

في ضوء تحليلنا السابق نَخلُص إلى أن وجود **آلية الوعي بالسياق/الموضوع/الموتيف** كإحدى آليات الاستشهاد بالشعر أسهمت في إبراز بعض ملامح الوعي النصي، والخبرات السابقة والثقافة بالنوع الأدبي ذاته في العصر الجاهلي والمخضرم لدى هؤلاء الشراح. فالنظر إلى السياقات مجتمعة؛ سياق الشَّاهد وسياق الشرح وسياق النص المشروح أمر له أهميته في إبراز دور هذه الآلية في استدعاء الشواهد، كسبب مباشر، أو كسبب ثانوي وعلى مستوى أكثر عمقاً في القراءة الأدبية.

ثانياً، الشواهد الإسلامية

ناقشنا في الجزء السابق من الفصل الراهن مسألة الشواهد الجاهلية المنتمية لسياقات متشابهة لتوضيح مسألة الاستدعاء للشعر المنتمي لنفس العصر وجمالياته، وسنناقش في هذا الجزء مسألة السياقات المتشابهة لنكشف عن النموذج الشعري الجاهلي وتمثُّله، أو تطوره كذلك في السياقات نفسها المنتمية إلى الشعر الإسلامي.

(أ) أطلال جاهلية/أطلال إسلامية

١. في شرح البيت (٢) من معلقة امرئ القيس: (من الطويل)

فَتوضِحَ فَالمِقْراةِ لَم يَعفُ رَسمُها لِما نَسَجَتها مِن جَنوبٍ وَشَمأَلِ[١]

يورد ابن الأنباري من ضمن الآراء حول قوله ''لم يعف رسمها'' أنه '' لم يعف رسمها لاختلاف هاتين الريحين، ولو دامت عليه واحدة لعفا؛ لأن الريح الواحدة تدرس الأثر، والريحان لا تدرسانه؛ لأن الريح الواحدة تسفي على الرسم فيدرس،

[١] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢١.

وإذا اعتورته ريحان فسفت عليه إحداهما فغطَّته ثم هبت الأخرى كشفت عن الرسم ما سفت الأولى. **والحجة في ذلك قول ذي الرمة:** (من البسيط)

مِن دِمنَةٍ نَسَفَت عَنها الصَبا سُفَعا كَما تُنَشَّرُ بَعدَ الطَيَّةِ الكُتُبُ[1]

سَيلا مِنَ الدِّعصِ أَغْشَتهُ مَعارِفَها نَكباءُ تَسحَبُ أَعلاه فَيَنسَحِبُ[2]

يذهب إلى أن النكباء ألبست معارفَ هذه الدمنة سيلاً من الدعص فسفته عنه الصَّبا، فكذلك هذا الرسم ألبسته الجنوبُ التراب والرملَ فكشفته عنه الشمال. فمعنى هذا القول أن الرسم لم يدرس.''

لعلنا نلاحظ هنا تشابه السياق بين البيت الأساسي والشاهد عليه حول الطلل، وتأويل البيت الجاهلي عن طريق بيتي ذي الرمة لدى ابن الأنباري، بل وقوعهما موقع المحتج به على البيت الجاهلي. والموضوع الأبرز في هذا التأويل هو ما يتجلَّى في البيت الأول من شاهد ذي الرمة، وذلك في قوله، ''**كَما تُنَشَّرُ بَعدَ الطَيَّةِ الكُتُبُ**،'' فالشاهد نفسه بما يحتويه من تشبيه للطلل بالكتابة نراه بمثابة قراءة تأويلية للطلل؛ بمعنى أن انكشافه أمام الشاعر بفعل الطبيعة، أو قل إصراره على البقاء –وهو ما نراه في البيت المستشهد عليه كذلك– دعوة واضحة لقراءة الطلل قراءة ثقافية. وبعبارة أخرى، نرى أن الشارح العباسي تعامل مع بيت امرئ القيس الجاهلي والمنطوي على أبعاد 'شفوية' وذلك بتأويله للمعنى عن طريق بيت ذي الرمة الشاعر 'الكتابي' المسلم؛[3] فقد رأينا في الشاهد صورة 'الدمنة' وتشبيهها بـ'الكتب'

---

[1] سفعاً: جمع سفعة، وهي من آثار الدار ما خالف من سوادها سائر لون الأرض.

[2] الدعص: قطعة من الرمل مستديرة.

[3] تناول حسن البنا عز الدين ذا الرمة وحلل القصيدة البائية التي منها الشاهد الوارد أعلاه، ولاحظ أن ذا الرمة كان همه إقامة التوازن بين الصوت الشفوي/الجماعي، والصوت الكتابي/الفردي وكان من علامات هذا التوازن دمجه لجزء الفخر (الجماعي) في جزء الرحيل (الفردي غالباً). انظر عز الدين، **الشعر العربي القديم في ضوء نظرية التلقي والنظرية الشفوية**، ص٨٣ و١٠٧–١٢٨.

بـ'الكتب' التي 'تنشَّر' بعد 'الطي،' وعلى الرغم من التشابه 'ظاهرياً' بين المعنى في سياق البيتين، البيت المستشهد عليه والشاهد نفسه، فإننا نستطيع أن نرى في الشاهد الأموي صورة 'متطورة' للطلل القديم عند امرئ القيس، التي أخذها ابن الأنباري كنموذج للاحتجاج به على البيت المستشهد عليه: ''والحجة في ذلك...''، إذ نرى أن الشاهد الأموي، النابع من حيوية التقليد 'الطللي' الجاهلي، قد أبرز جانباً آخر يتصل بمعالم وآثار تلح على عقل الإنسان، ويعد هذا الإلحاح سبباً طبيعيًّا للدعوة إلى محاولة 'قراءتها' من جديد، أو إعادة 'كتابتها،' فصنيع الرياح في كشف الرسوم، هو إعادة كتابة الرسوم القديمة بصورة جديدة.

٢. وفي شرح البيت (٢) من معلقة لبيد: (من الكامل)

فَمَدافِعُ الرَيّانِ عُرِّيَ رَسمُها خَلَقاً كَما ضَمِنَ الوُحِيَّ سِلامُها[١]

يتضح هذا التشبيه للطلل بالكتابة أكثر في سياق آخر تكون الكتابة الإسلامية فيه شاهداً على الكتابة الجاهلية. يقول ابن الأنباري: ''(كما ضَمِنَ الوُحيَّ سِلامُها)، الوُحيَّ: جمع وحي، وهو الكتاب، أي عُرِّي خَلَقاً كالكتاب الذي ضُمِّنت الصخور. والمعنى: آثار هذه الديار كأنها كتاب في حجارة. والوحي هو الكتاب ... وقال جرير: (من الوافر)

كَأَنَّ أَخا اليَهودِ يَخُطُّ وَحياً بِكَفٍّ في مَنازِلِها وَلامِ

نلاحظ أن السياق المشترك بين البيتين هو تشبيه الأطلال بالكتابة، مع ملاحظة الكتابة 'الجاهلية' في بيت لبيد، والكتابة 'الإسلامية' في بيت جرير،[٢] فجرير يقصد

---

[١] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٥١٩.

[٢] انظر عز الدين، **الشعرية والثقافة**، ص١٦٣. وقد قارن بين صورة الكتابة عند شعراء ما قبل الإسلام وما بعده وناقش شاهد جرير الذي أوردناه هنا، وقد ذكر أن الكتابة هنا، أي في بيت جرير، مقصودة بمطلقها بصرف النظر عن نوعها عبرية كانت أو عربية.

يقصد الكتابة هنا بمطلقها، أما لبيد فنراه يذكر الكتابة المعجمة (بالمعنى الجاهلي، أي المبهمة التي لا تفهم) كما هو الحال ببقاء الكتابة على الحجر وقد تغيرت معالمها.

٣. وفي البيت الأول من معلقة طرفة: (من الطويل)

لِخَولَـــةَ أَطـــلالٌ بِبُرقَـــةِ ثَهمَـــدِ ظللـــت بهـــا أبكـــي وأبكـــي إلى الغـــد

وهذه الأطلال قد تفاعلت مع أخرى في بيت أموي؛ يذكر ابن الأنباري أثناء شرحه لكلمة ''أطلال'' أنه ''يقال في جمع الطلل أطلال وطلول. قال جرير: (من الكامل)

بَقِيَـت طُلولُـكِ يـا أُمَـيمَ عَلـى البِلـى لا مِثـلَ مـا بَقِيَـت عَلَيـهِ طُلـولُ''[١]

وهنا أيضاً مثال واضح على التفاعل النصي بين الشعر الجاهلي والإسلامي، فشرح كلمة 'الأطلال'، أسهم بصورة أساسية، في استدعاء بيت جرير، الذي بقيت طلوله بشكل مختلف عن 'الطلول' الأخرى؛ إن صورة طلول أميمة في هذا البيت قد تفاعلت مع الصورة التي تحيل إليها الرواية الأخرى للشطر الثاني من البيت – وهي رواية الأصمعي أوردها ابن الأنباري في السياق نفسه: ''تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد''– حيث نلاحظ أن بيت جرير/الشاهد ينفي أن تكون هذه الأطلال 'مثل' غيرها، في حين أن الرواية الأخرى تشبه الأطلال في بريقها بباقي الوشم في ظاهر اليد، هناك ''لا مثل'' وفي الرواية الأخرى للبيت المستشهد عليه 'كـ' ولكن التشبيه هنا يعيد رسمها بصورة فنية لتصير شيئاً آخر، مختلفاً في طبيعته، أيضاً، عن تلك الأطلال. إننا لا نستطيع أن نقول إن ابن الأنباري أتى ببيت جرير شاهداً على بيت طرفة لمجرد أن يعلمنا بأن ''طلول'' جمع آخر لـ''طلل''، فالسياق المتشابه بين البيتين، أي فكرة أطلال المحبوبة باسمها وخصوصية هذه الأطلال/الطلول، ووعي الشارح بالرواية الأخرى لبيت طرفة، والذي يحوي بين مفرداته كلمة ''باقي'' التي تقابل كلمة ''بقيت'' المكررة مرتين في بيت جرير، هما اللذان جعل بيت طرفة

[١] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص١٣٢.

يستدعي بيت جرير، بل نستطيع أن نقول إن بيت جرير نفسه استدعى الرواية الأخرى لبيت طرفة، التي أوردها الشارح في الصفحة التالية مباشرة.

(ب) وصف المرأة

هناك نماذج كثيرة ترد في شروح المعلقات نرى فيها تفاعلاً واضحاً بين سياقات تدور حول وصف المرأة، وهو ما نراه واضحاً في شواهد تتشابه فيها الصور نفسها.

٤. ففي شرح البيت (١٤) من معلقة عنترة: (من الكامل)

وَكَـــأَنَّ فـــارَةَ تـــاجِرٍ بِقَـــسيمَةٍ سَـــبَقَت عَوارِضَـــها إِلَيـــكَ مِـــنَ الفَـــمِ

في أثناء شرح ابن الأنباري لمفردة ''قسيمة'' أي حسنة، يذكر أوصافاً لجمال الوجه، ومنها ''وقد تناصف وجه فلان، إذا كان فوه حسناً وعيناه حسنتين، وأنفه حسناً، يشاكل بعضه بعضاً، فهو متناصف. قال الشاعر:''[١] ويذكر لابن هرمة قوله: (من الكامل)

مَـــن ذا رَســـولٌ ناصِـــحٌ فَمُبَلِّـــغٌ عَنّـــي عُلَيَّـــةَ غَـــيرَ قيـــلِ الكـــاذِبِ

أَنّـــي غَرَضْـــتُ[٢] إِلى تَناصُـــفِ وَجهِهـــا غَـــرَضَ المُحِـــبِّ إِلى الحَبيـــبِ الغائِـــبِ

وهنا نلاحظ تشابه السياقات بين البيتين حول وصف المرأة. ولأن لبيت عنترة سحراً خاصًّا فقد استولى على قلب ابن الأنباري وعقله حتى استدعى له أكثر من عشرة شواهد من شعراء جاهليين وإسلاميين ومجهولين كذلك، ومعظمها يدور حول وصف المرأة التي رحلت عن الشاعر، في سياق متشابه مع سياق بيت عنترة.

٥. وفي شرح البيت (٨٦) من معلقة عمرو بن كلثوم: (الوافر)

---

[١] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٣٠٩.

[٢] غرضت: اشتقت.

إذا مـــا رُحـــنَ يَمـــشينَ الُهـــوينى كمـــا اضـــطربت متـــونُ الـــشَّاربينا

يقول ابن الأنباري''(إذا ما رحن): إذا ما راح النساء يمشين الهوينى، أي لا يعجلن في مشيهن. 'كما اضطربت متون الشاربين' أي ينثين في مشيهن ويتمايلن كما تفعل السكارى. وقال الآخر: (من الطويل)

مـشينَ كمـا اهتـزَّت رمـاحٌ تـسفَّهت[1] أعاليَهـــا مـــرُّ الرِّيـــاح النَّواســـم''[2]

فنلاحظ الفكرة نفسها في البيتين حول طريقة المشي لدى هؤلاء النساء بمشي السكارى. مع ملاحظة أن وصف النساء في بيت عمرو بن كلثوم جاء في سياق الفخر، والحديث عن الحرب. وهو ما يتواصل مع تشبيه طريقة مشية هؤلاء النساء بالرماح في بيت ذي الرمة. ومهما يكن من أمر، فإن النساء/الظعائن في بيت عمرو بن كلثوم تستدعي الظعائن في النسيب في بداية المعلقة نفسها. كذلك فإن موتيف الظعائن نفسه، كما ذهب حسن البنا عز الدين، يجعل القصيدة الجاهلية قصيدة ''حرب'' في المقام الأول.[3] من هنا نذهب إلى أن السياق جد متشابه بين بيت عمرو وبيت ذي الرمة الذي جاء من النسيب.

---

[1] تسفهت: تحركت، أي حركتها الرياح واستخفتها.

[2] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٤٢٤. والشاهد لذي الرمة في ديوانه كما يذكر هارون في هامش رقم ١ من الصفحة نفسها المذكورة هنا. وقد وجدته في ديوانه برواية: ''رويداً كما اهتزت...،'' انظر **ديوان ذي الرمة غيلان بن عقبة العدوي المتوفى سنة ١١٧ هـ، شرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي صاحب الأصمعي، رواية الإمام أبي العباس ثعلب**، حققه وقدم له وعلق عليه عبد القدوس أبو صالح، ط٣ (بيروت: مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٣)، ص٧٥٤.

[3] انظر حسن البنا عز الدين، **شعرية الحرب عند العرب قبل الإسلام: قصيدة الظعائن نموذجاً**، ط٢ (الرياض: دار المفردات للنشر والتوزيع والدراسات، ١٩٩٨).

(ج) وصف الناقة

رأينا أن الصور الشعرية الخاصة بموتيف وصف الناقة تتشابه في السياقين الجاهلي والأموي.

٦. ففي البيت (٢٦) من معلقة عنترة: (من الكامل)

يَتبَعنَ قُلَّةَ رَأسِهِ وَكَأَنَّهُ حِرجٌ عَلى نَعشٍ لَهُنَّ مُخَيَّمِ

في سياق شرح ابن الأنباري لقوله ''يتبعن'' يرد التبع، بمعنى الظل، ثم يشرح قوله: ''كأنه حرج'' أي 'كأن الظليم حرج، والحرج مركب من مراكب النساء....ولذي الرمة: (الطويل)

يُخَيِّلُ في المَرعى لَهُنَّ بِشَخصِهِ مُصَعلَكُ أَعلى قُلَّةِ الرَأسِ نِقنِقُ

أي يجعل نفسه لهن خيالاً يتبعنه، لأنه يصطع [كذا] في السماء ويمد جناحيه فيتبعنه.''[1] فنرى هنا أن التشبيه في الحالتين للناقة بالظليم الذي تتبعه النعام، وهذا أحد الموتيفات المشهورة في قسم الرحيل. وذكر الشاهد الأموي في هذه الحالة ينبع عن وعي الشارح بهذا التواصل بين شعر ما قبل الإسلام وما بعده. ومهما يكن من أمر فإن هذه الصورة تكشف عن قدر من المسئولية المشتركة بين الناقة والظليم في جانب الثقافة؛ فالناقة عليها أن تواجه الطبيعة القاسية وأن تساعد الشاعر في العبور من ذكرياته الماضية، وكذلك الظليم عليه أن يواجه الطبيعة المستوحشة محافظاً في ذلك على قطيع النعام الذي يترأسه.

٧. وفي شرح البيت (٢٢) من معلقة طرفة: (من الطويل)

كَقَنطَرَةِ الرومِيِّ أَقسَمَ رَبُّها لَتُكتَنَفَن حَتّى تُشادَ بِقَرمَدِ

[1] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٣٢١. ومصعلك الرأس: أي رأسه مدوَّرة. والنقنق: الظليم.

يقول: ''قال أبو العباس: المَشيد المطوَّل. والمشيَّد: المجصَّص...وقال أحمد بن عبيد: كل ما مُلِّس على حائط فهو شيد؛ وهو السَّياع. وأنشد غيره في السيَّاع للقطامى:''[1]

(من الوافر)

فلما أن جَرى سِمَنٌ عليها كما بَطَّنْتَ بالفَدَنِ السَّياعا[2]

وقد ذكر ابن الأنباري الشاهد نفسه للقطامى في شرح البيت (٣) من معلقة عنترة:

(من الكامل)

فَوَقَفتُ فيها ناقَتي وَكَأَنَّها فَدَنٌ لِأَقضِيَ حاجَةَ المُتَلَوِّمِ

يقول، ''الفدن: القصر، قال الشاعر: (من الوافر)

فلما أن جَرى سِمَنٌ عليها كما بطّنت بالفَدَنِ السياعا

معناه كما بطنت الفدن بالسَّياع.''[3]

ونلاحظ تشابه السياق في هذين البيتين؛ إذ تقع علاقة التشبيه فيهما حول تشبيه الناقة بـ'الفدَن' وهي صورة شائعة في الشعر القديم يربط الشاعر عن طريقها بين بنيان ناقته والقصر في عظمته، مع ملاحظة اختلاف القسم الذي ذكرت فيه الناقة في كلا القصيدتين، فبيت عنترة يأتي في القسم الخاص بالنسيب (مع ملاحظة أن هذا ذكر نادر للناقة في النسيب، من حيث استخدام مفردة 'ناقة' في النسيب، وعدم استخدام هذه المفردة في الرحيل بالمرة)، أما بيتا طرفة والقطامي فيأتيان في الجزء الخاص بالرحيل ووصف الناقة، ونرى كذلك 'التشبيه المقلوب' في الشاهد.

---

[1] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص١٦٥.

[2] الفدن: القصر. والتقدير كما بطَّنت الفدنَ بالسيَّاع، والسياع: الصاروج، أي الطين إذا وضع فيه التبن.

[3] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٩٧.

(د) سياق الفخر

من النماذج المنطوية على التشابه في سياق الفخر بين الأبيات المستشهد عليها والشواهد الإسلامية:

٨. ما جاء في شرح البيت (٤٤) من معلقة عمرو بن كلثوم: (من الوافر)

بـــأَيِّ مَـــشيئَةٍ عَمـــرُو بـــنَ هِنـــدٍ نَكـــونُ لِقَـــيلِكُم فيهـــا قَطينـــا[1]

إذ نرى ابن الأنباري يذكر معنى ''القطين: الخدم. قال جرير: (من الكامل)

هـــذا ابـــن عمـــي في دمـــشق خليفـــةً لـــو شـــئت ســـاقكم إلـــيَّ قطينـــا''[2]

نلاحظ أن السياق مشترك بين البيتين، أي سياق الفخر، ممن يكشف عن التفاعل بينهما: سياق يرفض فيه الشاعر أن يكون وقومه 'قطينا' لأحد الملوك، وآخر يزعم الشاعر فيه أنه يمكنه أن يستعين بأمير المؤمنين/الخليفة كي يسوق قوم المهجو 'قطينا' إلى الهاجي. وهكذا نلاحظ التوتر الضمني بين السياقين وذلك في إطار تشابه الموضوع أو البعد الاجتماعي نفسه، تعبيراً عن المثل العليا التي تتصل بالسياق نفسه.

---

[1] في شرح النحاس (ص٨١٠) يورد شاهد جرير الذي أوردناه عند ابن الأنباري وذلك في السياق نفسه وهو شرح مفردة ''قطين'' وأنها تعني ''الخدم''. وفي السياق نفسه يذكر أن القطين قد تعني: ''السكان'' ويستشهد على ذلك بشاهد للكميت: ''وقال الكميت: (من الطويل)

قـــواطِنْ بيـــت الله هُـــنَّ حمَامـــة بزَمْـزَمَ يـوم الـوِردِ يلقـى مهيبُهـا''

[2] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٤٠٢. وقد تكرر الشاهد نفسه في شرح ابن الأنباري للبيت (١٢) من معلقة لبيد: (من الكامل)

شـاقَتكَ ظُعـنُ الحَـيِّ حـينَ تَحَمَّلـوا فَتَكَنَّـــسوا قُطُنـــاً تَـــصِرُّ خِيامُهـــا

مع ملاحظة الشارح أن الكلمة في البيت ليس لها معنى في هذا السياق، وأنه أراد ثياب القطن، وقال: ''**والدليل على أنه أراد أغشية القطن قوله في البيت الذي بعده:** من كل محفوف ...''. وهي إشارة واضحة على فكرة الوعي النصي. وهذا ما صنعه التبريزي أيضاً في الموضع نفسه. انظر التبريزي، **شرح المعلقات العشر**، ص١٦٨.

٩. وفي البيت (٩١) من معلقة عمرو بن كلثوم: (من الوافر)

أَلا لا يَجهَلَـــن أَحَـــدٌ عَلَينـــا فَنَجهَـــلَ فَـــوقَ جَهـــلِ الجاهِلينـــا[١]

في شرح النحاس لمفردات البيت يذكر أنه ''يقال: الجاهل ها هنا من يحـارِبهم. قـال الفرزدق: (من الكامل)

أَحلامُنـــا تَـــزِنُ الجِبـــالَ رَزانَـــةً وَتَخالُنـــا جِنّـــاً إِذا مـــا نَجهَـــلُ''[٢]

فنرى التشابه في المعنى بين السياقين ولكن يلاحظ هنا أن الجهل 'الجـاهلي' بمعنـى الحماسة ينتقل إلى قيم الشعر الأموي. فهنا نقل للقيم الجاهليـة إلى القـيم الأمويـة، أو لنقل تمثل الشاعر الأموي لنموذج القيم 'الشعرية' الجاهليـة، وجعلـها معيـاراً لـه في زمن يفترض فيه أن تحل قيمة 'إسلامية' مكان تلك الجاهلية.[٣]

تكشف إذن النماذج المختارة السابقة عـن تفاعـل حيـوي بـين المعنـى اللغـوي للمفردات، والدلالة الشعرية التي يكتسبها الشرح وذلك من خـلال اسـتدعاء الـشواهد نفسها المنتمية إلى القسم نفسه أو السياق نفـسه. فمـن خـلال مـا سـبق يتـضح لنـا أن

---

١ لم يستشهد ابن الأنباري على هذا البيت بشواهد إسلامية أو جاهلية.

٢ النحاس، **شرح المعلقات التسع**، ص٨٣٤.

٣ تأكيداً لهذه الفكـرة حـول تمثـل الـشاعر الأمـوي للقـيم الجاهليـة انظـر الفـصل الثـامن عـن ''الأمثـال وعلاقتهـا بالشواهد،'' وذلك في سياق بيت تحليل زهير ''ومن لم يصانع''، والشاهد عليه: بيت الفرزدق ''هنالك لو تبغـي كليباً''. ''وهذا معناه،'' كما تذهب سوزان سـتيتكيفيتش في تحليـل بعـض شـعر الأخطـل، ''أن القـيم التقليديـة للجاهلية كما يُعَبَّرُ عنها في قصيدة المدح كان لها جاذبية عظمى عند جمهور الدولة الإسلامية الجديدة، لعلها لا تقل عن جاذبية العناصر الإسلامية الخاصة، بل لعلها كانت أعظم منهـا. وبالتأكيـد فـإن هـذا مـا يـشير إليـه اسـتيعاب الحقبة الأموية للتقليد الشعري الجاهلي، بوصفه نوعاً أدبيًّا واحتفـالاً، علـى يـد كـل الأحـزاب الـسياسية المتنافـسة تقريباً (والاستثناء هو الخوارج الذين يماثل شعرهم شعر أيام العرب أو شعر الـسيرة النبويـة).'' وهـي تـشير هنـا إلى شوقي ضيف والنعمان القاضـي. انظـر سـوزان بينكني سـتيتكيفيتش، **شـعرية الـشرعية الإسـلامية: الأسـطورة، الجنوسة، والمراسيم في القصيدة العربية الكلاسيكية**.

Suzanne Pinckney Stetkevych, *The Poetics of Islamic Legitimacy: Myth, Gender and Ceremony in the Classical Arabic Ode.* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2002), pp. 104

الشاهد الأموي قد أبرز سيرورة التقاليد الشعرية الجاهلية (كما هو الحال في تشبيه الناقة بالظليم، وتشبيهها كذلك بالقصر، وتشابه السياقات كذلك حول وصف المرأة)، وتطورها كذلك نتيجة للوعي الكتابي لدى شعراء أمويين (كما هو الحال في النموذج الذي أوردناه أعلاه حول تشبيه الأطلال بالكتابة)، كما أن التمثل بالقيم الجاهلية لدى الشعراء الأمويين كان أحد العناصر التي تبرز قيمة الاستشهاد بشعر أموي على أشعار جاهلية؛ وكأنَّ الشاعر الأموي يتراجع عن بعض القيم الإسلامية ويتشبث بالبعض الآخر.

الشواهد الشعرية والمعلقات الجاهلية في سياق مختلف

أولاً: الشواهد الجاهلية

من استراتيجيات القراءة التي تسهم في خلق فجوات النص فيما يندرج ضمن كسر توقع القارئ، ورود المفردة في سياق مختلف تماماً عن السياق الذي جاءت فيه ضمن البيت الواقع عليه فعل التلقي، مما يسهم في إبراز عملية التفاعل القرائي بصور مختلفة. إذا كنا قد كشفنا في ضوء مناقشتنا للفكرة السابقة عن حيوية التقليد الشعري الجاهلي، وكونه مثاراً خصباً لاستدعاء شواهد شعرية جاهلية وإسلامية مماثلة، ومتطورة كذلك حول الأفكار المتعلقة بالسياقات المتشابهة داخل كل قسم من أقسام القصيدة الكلاسيكية، فإننا سنحاول أن نرصد في هذا الجزء لبعض جماليات استدعاء الشواهد الشعرية من أقسام مختلفة من القصيدة لنرى دلالة ذلك، وبطريقة أخرى نكشف عن الوعي بكلية القصيدة لدى الشراح الإسلاميين، عن طريق تناولنا لبعض النماذج المختارة بالمناقشة والتحليل لنرى كيف أن بعض الشراح المنتمين إلى العصور الكتابية لا يرون انفصالاً بين أقسام القصيدة الكلاسيكية.

١. ففي شرح ابن الأنباري للبيت رقم (٦) من معلقة امرئ القيس، والذي ذكرناه في موضع سابق: (من الطويل)

وَإِنَّ شِـــفائي عَـــبرَةٌ مهَراقَـــةٌ فَهَـل عِنـدَ رَسـمٍ دارِسٍ مِـن مُعَـوَّلِ[1]

يقول الشارح: ''ومعنى قوله: من معول من مبكى. أخذ من العويل، وهو صياح. يقال: قد أعول الرجل فهو مُعولٌ إذا فعل ذلك. قال الشاعر: (من الوافر)

بكـت عـيني وحُـقَّ لهـا بكاهـا ومـا يغـني البكـاء ولا العويـلُ''[2]

وسياق البيت المستشهد عليه والذي هو عن الأطلال في النسيب يختلف عن سياق الشاهد الذي يأتي في سياق رثاء حمزة بن عبد المطلب، وهنا نلاحظ أنه على الرغم من اختلاف السياقات بين البيتين لم يمتنع الشارح عن الاستشهاد بأحدهما على الآخر، بل أبرز هذا الاستشهاد تفاعلاً ضمنيًّا بين هذين السياقين وكأنه يجيب عن التساؤل الذي ينطوي عليه الشطر الثاني من بيت المعلقة: ''فهل عند رسم دارسٍ من معول؟'' وتكون الإجابة هنا أنه ''ما يغني البكاء ولا العويل''.

٢. وفي شرح ابن الأنباري لبيت امرئ القيس: (من الطويل)

فَمِثلُـكِ حُبلـى قَـد طَرَقـتُ وَمُرضِـعٍ فَأَلهَيتُهـا عَـن ذي تَمـائِمَ مُحْـوِلِ

يورد قول هند بنت عتبة: (مجزوء الرجز)

نحـــن بنـــات طـــارقْ نمـــشي علـــى النمـــارقْ[3]

والشَّاهد يقع في سياق شرح المفردات الواردة ضمن بيت المعلقة، كما جاء في شرح ابن الأنباري، فهو يأتي في إطار قراءته للفظة ''طرقت'' وتصريفاتها، ولكن البعد الآخر للشاهد، أو الآلية التي استدعت الشَّاهد وجعلته يدخل ضمن التفاعل النصي، هو

---

[1] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٥.

[2] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٧. والشاعر هو عبد الله بن رواحة، أو كعب بن مالك كما يذكر هارون محقق الشرح نفسه.

[3] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٤٠. والطارق: النجم الذي يقال له كوكب الصبح، وكلمة 'طارق' هنا يقصد بها: إن أبانا في الشرف كالنجم. النمارق: جمع نمرق وهي الوسادة.

التواصل بين سياقي الفخر والغزل[1] في الشعر القديم. وهو ما يتجلى بوضوح في بيت امرئ القيس الذي ينتمي إلى الغزل 'النسيبي'، وما نلمحه في سياقه من فخر الشاعر بنفسه، وبكرمه، حين ذبح الناقة يوم دارة جلجل – وإن كان يشي هذا الأمر ببعض الاستهتار لدى الشاعر نفسه إذا ربطناه بسياق الحادثة نفسها في هذا اليوم– وهذا الفخر نراه في بيت هند أيضاً.[2]

٣. أما عن التضاد في المعنى فنراه في شرح ابن الأنباري لقول امرئ القيس: (من الطويل)

وَرُحنا يكادُ الطَّرفُ يقصُرُ دونَهُ مَتى ما تَرَقَّ العَينُ فيهِ تَسَهَّلِ [3]

يذكر أن كلاً من الأصمعي وأبي عبيدة قد روى الشطر الأول هكذا:

وَرُحنا وَراحَ الطَّرفُ يَنفُضُ رأسه

وينقل عن الأصمعي قوله: ''ينفض رأسه، معناه من الشدة والنشاط، قال: وقول الهمداني: (من الطويل)

تَرى المُهرَةَ الرَوعاءَ تَنفُضُ رَأسَها كَلالاً وَأَيناً وَالكُمَيتَ المُفزَّعا

فهذا ضد ذاك. يريد أنها تكبو في الحصى وتركع من الحفا والجَهْد، فتنفُض رأسها.''[4] وهكذا يورد المفردة في سياق آخر، يختلف في دلالته عن السياق السابق، ولكنه يساعد في الوقت نفسه في توضيح المعنى المراد.

---

[1] من المعروف أن الغزل ليس غرضاً شعرياً أساسياً في الشعر الجاهلي، وإنما يأتي عرضاً؛ وخصوصاً عند امرئ القيس، والمقصود به وصف المرأة التي لم تهجر الشاعر، فالشاعر يخاطب المرأة في هذه الحالة ولا يصف امرأة قد رحلت كما هي الحال في النسيب.

[2] يأتي بيت هند في سياق حض المسلمين على القتال يوم أحد.

[3] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٩٨.

[4] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٩٨.

بهذا نرصد إحدى الآليات التي تسهم في تفاعل النصوص والاستشهاد بها، والتي يمكننا ملاحظتها من خلال قول الشارح نفسه، ففي المثال السابق يتضاد المراد من الفعل الثاني في الشاهد مع المراد من الفعل الأول في بيت المعلقة، فقوله ''ينفض رأسه'' في رواية الأصمعي استدعت هذا الشَّاهد، الذي يقول فيه ''تنفض'' رأسها وهذا المعنى يتضح من خلال السياق الأصلي للشاهد، وهنا نرى دخول البيتين في تفاعل نصيّ نتج عن تعديل أفق التوقع لدى الشارح.

٤. والتضاد في سياق الأبيات نرى مثالاً له عند ابن الأنباري في شرحه لقول عنترة بن شداد: (من الكامل)

إذ تَستَبيكَ بذي غُروبٍ واضِحٍ عَذبٍ مُقَبَّلُهُ لَذيذِ المَطعَمِ[١]

يقول في شرحه: ''قوله واضح معناه أبيض. والوضح: البياض. والوضح: اللَّبن، سمي وضحاً لبياضه. قال الشاعر: (من البسيط)

عَقّوا بِسَهمٍ فَلَم يَشعُر بِهِ أَحَدٌ ثُمَّ اِستَفاءوا وَقالوا حَبَّذا الوَضَحُ

أي حبذا اللبن نشربه ولا نقاتل. عَيَّرَ قوماً بقبول الدية.''[٢]

هنا نرى كلمة ''واضح'' التي جاءت في موضع الحديث عن المرأة، واستدعت الشرح، قد ساقها الشارح في بيت آخر ينتمي إلى غرضٍ مختلف ومضاد لغرض بيت المعلقة، فنلمح فيه الهجاء والذي يختلف عن الحديث عن المرأة في طبيعته، إذ ترد الكلمة 'الوضح' بمعنى اللبن، الذي يشترك في لونه مع المفردة نفسها 'واضح' في بيت المعلقة، ومعنى هذا أن الكلمة الأولى في سياقها استدعت الكلمة الثانية لتتفاعل معها، وربما تتجاوزها بفعل التهكم والسخرية من هؤلاء القوم

---

[١] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٣٠٧.

[٢] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٣٠٧. وقائل البيت المستشهد به هنا هو المتنخل الهذلي كما يورد ذلك المحقق في الهامش رقم (٤).

وجبنهم، فقد قبلوا الدية ورفضوا الأخذ بالثأر، أي أنهم تنازلوا عن قيمة جاهلية مهمة. وإذا أعدنا النظر في بيت عنترة السابق وجدنا فكرة 'السبي' تقف في مواجهة فكرة 'الفدية' أو الدية في بيت المتنخل الهذلي، ومن ثم تقابل بين فكرة الاستسلام الطوعي للمحبوبة وفكرة السخرية من قبول الدية وعدم الأخذ بالثأر.

ومهما يكن من أمر، فإن استدعاء الشواهد الجاهلية بهذه الطريقة، أي مجيء الكلمة في سياق مخالف تماماً لسياق البيت المشروح، قد أبرز حيوية اللغة نفسها والتي تنشط إلى ذهن المتلقي/الشارح وتعمل عملها في الربط بين سياقات مختلفة. كما أن النماذج السابقة كشفت عن تواصل الأقسام في القصيدة العربية الكلاسيكية وتفاعلها من خلال استخدام صيغ ومفردات معينة في عند الشراح، وفيما يلي سنناقش الشواهد الإسلامية من سياق مختلف لتنكشف الصورة في تعامل الشراح مع الشواهد الشعرية الإسلامية ضمن هذا النوع من الاستشهاد.

ثانياً، الشواهد الإسلامية

سنذكر فيما يلي بعض النماذج من الشواهد الإسلامية التي نلحظ فيها توتراً ضمنيًّا في المعنى نتيجة للاستشهاد ببيت من سياق مخالف، لنرى كيف ينظر الشارح للشاهد الإسلامي من هذه الناحية، وكيف يمكن أن يمثل ذلك وعياً بالتطور الحاصل في الشعر الإسلامي، أو بالارتباط بينه وبين الشعر الجاهلي، الأمر الذي يكشف في نهاية المطاف أن استدعاء الشواهد الإسلامية من سياق مختلف قد يأتي عن تأمل واستيعاب للمشاكلة والاختلاف بين شعر هاتين الحقبتين المختلفتين.

١. في شرح البيت (٢٦) من معلقة امرئ القيس: (من الطويل)

فَجِئْتُ وَقَدْ نَضَّت لِنَومٍ ثِيابَها لَدى السِّترِ إِلّا لِبْسَةَ المُتَفَضِّلِ

يقول ابن الأنباري أثناء شرحه لقوله: ''وقد نضت لنوم ثيابها'' يقول: ''نضا عنه ثيابه، وسرى عنه ثيابه إذا ألقاها.''[1] ثم يقول: ''قال ابن هرمة'': (من الطويل)

سَـرى ثوبَـهُ عَنـكَ الـصِّبا المُتَخايـلُ[2]

ولنلاحظ أن السياق في بيت امرئ القيس مختلف عنه في بيت ابن هرمة: فالأول سياق ''غزل'' ذي طبيعة 'واقعية'، تخلع فيه المرأة ثوبها المعتاد في البيت وتلبس آخر استعداداً للنوم، والآخر سياق ''نسيب'' ذي طبيعة ''مجازية''، يخلع فيه الصبا الذي يخايل الشاعر بذكراه 'ثوبه' عن الشاعر في اللحظة التي ودعه فيها الخليط. وهذه صورة شائعة في الشعر العربي يربط فيها الشعراء بين زوال الشباب وزوال الخليط. هنا كذلك نجد أن السياقين المختلفين لم يمنعا الشارح/المتلقي من استدعاء شاهد على آخر، بل إننا نلاحظ أن الشارح شرح كلمة 'نضا' بكلمة 'سرى' وأتى بالشاهد الذي يحتوي الأخيرة، ولكن بالطبع هناك المفعول به المشترك بين الفعلين؛ 'الثوب'.

٢. في شرح البيت (٣٢) من معلقة امرئ القيس: (من الطويل)

تَـصُدُّ وَتُبْـدي عَـن أَسـيلٍ وَتَتَّقـي بِنـاظِرَةٍ مِـن وَحْـشِ وَجْـرَةَ مُطْفِـلِ[3]

يذكر ابن الأنباري أقوالاً مختلفة حول وصفها بـ''مطفل''، ومنها أنه ''يقال: إنما وصفها بأنها مطفل لأنه أراد: ليست بصبيَّة، بل قد استكملتْ وعقلت. قال كثير: (من الطويل)

---

[1] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٥١– ٥٢. والمقتبس بعده أعلاه من الصفحات نفسها.

[2] وعجز البيت – كما أورده هارون في الهامش– هو:

وَوَدَّعَ للـــبَينِ الخَلَـــيطُ المُزايـــلُ

[3] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٥٩.

وَمـــا أُمُّ خِـــشفٍ بِالعَلايَـــةِ شـــادِنٍ تنـــشِّئُ في بـــرد الظِّـــلال غَزَالَهـــا''[1]

يقول: قد بلغت وليست بكبيرة فهو أكمل لها وأتم. وقد أوَّلَ الشارح كلمة 'مطفل' عن طريق سياق آخر ذُكرت فيه 'شادن'. ونلاحظ أن تشبيه عين المرأة بعيون الظبية في بيت امرئ القيس يكون أكثر عمقاً وثراء باستدعاء بيت كثير الذي يقارن في سياقه الأصلي بين الظبية والمرأة/هند، أي أن صورة المرأة المثال/النموذج هنا وعلاقتها بالظباء –كأحد الرموز الأصيلة التي ترمز للمرأة في الذاكرة الجمعية–[2] هو ما ساعد المتلقي/الشارح على استدعاء الشاهد، وتأويله لمفردة 'مطفل' على هذا الوجه، مع ملاحظة فكرة الظبية –الأم–الحانية على ولدها في البيتين. وقد نلاحظ أخيراً أن السياق المخالف هنا من الرهافة بمكان، ويشبه المثال السابق في هذه الفقرة الأساسية. فسياق بيت امرئ القيس سياق غزل، وسياق بيت كثير سياق نسيب، ولكن حركة المرأة/الظبية/الأم تربط بين البيتين، ثم تتفرَّع إلى المخالفة في توحيد امرئ القيس بين المرأة والظبية الأم الحانية الممتزجة بالمحبوبة، 'بيضة الخدر،' وفي تفضيل كثير للمحبوبة التي ذهبت إلى أرض العراق وتركت الشاعر على تلك الظبية الأم التي تنشئ ولدها في برد الظلال.

ومن ناحية أخرى، تأتي شواهد كثيرة على موتيف وصف المرأة تتصل بالناقة، وهو ما يحيلنا إلى التوتر الضمني بين هذين الموضوعين في الشعر العربي

---

[1] العلاية: موضع. الشادن: ولد الظبية. والشطر الثاني من البيت في **الموسوعة الشعرية** هكذا:

''أَطـــاعَ لهـــا بَـــانٌ مِـــنَ المَـــردِ ناضِـــرُ''

والبيت الذي يحمل الخبر في بيت كثير هو:

بأَحسَنَ مِنها مُقلَةً وَمُقَلَّداً وجيداً إِذا دانَت تَنوطُ شِكالَها

[2] انظر طه غالب عبد الرحمن طه، **صورة المرأة المثال ورموزها الدينية عند شعراء المعلقات** (نابلس: رسالة ماجستير غير منشورة، ٢٠٠٣)، ص٢٢٥.

الكلاسيكي، فالناقة في كثير من الأحيان تعادل المرأة في أهميتها بالنسبة للشاعر،[1] وهذا ما يجعل فكرة الاستشهاد بسياق أحدهما على الآخر أمراً سائغاً في الشروح نفسها.

٣. وفي شرح البيت (١٣) من معلقة طرفة: (من الطويل)

تُبـاري عِتاقـاً ناجِيـاتٍ وَأَتبَعَـت وَظيفـاً وَظيفـاً فَـوقَ مَـورٍ مُعَبَّـدِ

في سياق شرح ابن الأنباري لقوله، ''أتبعت وظيفاً وظيفاً'' يذكر أنها في سيرها ''لم يتكل يدها على رجلها ولا رجلها على يدها، كقول القطامي:[2] (من البسيط)

يَمشينَ رَهواً فلا الأعجازُ خاذلةٌ ولا الصدورُ على الأعجازِ تَتَّكِلُ''[3]

---

[1] من الجدير بالذكر أن الناقة بوصفها معادلاً موضوعيًّا للمرأة يعد أمراً لافتاً للانتباه في ضوء فكرة الشواهد، ويقابلنا ذلك في شواهد كثيرة تأتي المرأة فيها كذلك كشاهد على موضوعات متصلة بوصف الناقة، ومنها في شرح البيت (٣١) من معلقة طرفة: (من الطويل)

وَعَينـانِ كَالمـاوِيَّتَينِ اِستَكَنَّتا بِكَهفَي حِجاجَي صَخرَةٍ قَلتِ مَوردِ

في شرح ابن الأنباري لقوله ''استكنتا'' يقول: ''قال أبو دهبل: (من الخفيف)

وهـي بيـضاء مثـل لؤلـؤة الغـوَّ اصِ مِيـزت مِـن جَـوهر مَكنـونِ''

البيت ورد في الأغاني ضمن مقطوعة من شعره، وذلك برواية: ''وهي زهراء'' وهو في عاتكة بنت معاوية، ونلاحظ اختلاف السياقات، فحديث الشاعر عن الناقة وصفاء عيناها، استدعى الشاهد الذي من سياق 'وصف المرأة'. (ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص١٧٥).

وكذلك في البيت (٢٠) من معلقة طرفة: (الطويل)

كَـأَنَّ كِناسَـي ضـالَةٍ يُكنِفانِهـا وَأَطـرَ قِـسيٍّ تَحـتَ صُـلبٍ مُؤَيَّـدِ

في شرح ابن الأنباري لقوله ''أطر قسي'' يستشهد بقول عمر بن أبي ربيعة: (من الطويل)

إذا قُمـنَ أَو حـاوَلنَ مَـشياً تَـأَطُّراً إِلى حاجَـةٍ مالَـت بِهِـنَّ الـرَوادِفُ

وهنا نرى كيف يربط ابن الأنباري بين وصف المرأة ووصف الناقة أيضاً من خلال الشاهد.

[2] ''القُطامِيُّ: الصِّقْر، ويفتح. وصَقر قَطام وقَطامِيٌّ وقُطامِيٌّ: لَحِمٌ، قيس يفتحون وسائر العرب يضمون وقد غلب عليه اسماً، وهو مأْخوذ من القَطِم وهو المشتهي اللحْم وغيره،'' (لسان العرب، ق–ط–م).

[3] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص١٥٣–١٥٤.

يتضمن الشاهد هنا معنى شعرياً يتشابه مع بيت المعلقة، وفيه يصف النوق التي توصله لحبيبته. والشاهد هنا يشرح الشطر الثاني من البيت المستشهد عليه. ومن الملاحظ أن السياق في البيت المستشهد عليه هو الرحيل والهروب من تلك الذكريات وما يصاحبها من 'الهم' على تلك الناقة، أما سياق الشاهد فيأتي مضاداً لسياق البيت المستشهد عليه إذ أن النوق هنا هي الأداة الواصلة بين الشاعر ومحبوبته،[1] بمعنى أنه يأتي في نهاية وصف الناقة كذلك، حيث نجد وصفاً نسيبيًّا للوصول إلى 'المرأة' سرعان ما يؤدي إلى الوصول إلى 'الممدوح'.

فمن الواضح هنا التفات الشراح إلى قيمة الأغراض/أو السياقات المختلفة ودورها في إبراز القيمة الشعرية للبيت من حيث التوتر الذي يحدثه بالنسبة إلى موقعه المناسب من أجزاء القصيدة. وفيه أيضاً ما يعبر بصورة قوية عن علاقة وصف الناقة بوصف المرأة في الشعر القديم بل وتغلغله في الثقافة العربية القديمة التي استوعبت الشعر الجاهلي وامتدت إلى حقب إسلامية متأخرة، بحيث يرى الناظر أن ثمة تشابهاً بينهما من بعض الوجوه. وهو ما يتشاكل، أيضاً، مع وصف طرفة لناقته، في البيت المستشهد عليه، بل وإلحاحه على صبغه إياها بتلك الصبغة البشرية، من حيث وصف خلقتها، بحيث نراها تأتي معادلة للمرأة التي رحلت، وذلك بمقارنة أهميتها في لحظتها الراهنة بالنسبة للشاعر، والتي قرر فيها أن يرتحل عن الماضي،

---

[1] وهناك خبر ذُكر عند أبي الفرج الأصفهاني، **كتاب الأغاني** (ج٢٤)، ضمن **الموسوعة الشعرية** [تحت عنوان 'ذكر نسب القطامي وأخباره'] حول هذا البيت 'الشاهد': ''قال: حدثنا محمد بن عباد قال: قال أبو عمر الشيباني: لو قال القطامي بيته:

يمشين رهواً فلا الأعجاز خاذلة ولا الصدور على الأعجاز تتكل

في صفة النساء لكان أشعر الناس.'' ونرى فيه الالتفات لقيمة الأقوال ضمن السياقات والأغراض، فالبيت بهذه الصورة الواردة عند القطامي لا يستمد جماله الشعري في نظر الشيباني إلا بنقله إلى سياق آخر؛ هو 'وصف المرأة.' وقد ذكر الشاهد أيضاً عند ابن طباطبا العلوي في القسم الخاص بـ''الأبيات التي أغرق قائلوها في معانيها'' والتي ذكر في نهاية الحديث عنها أنها أبيات ''تجب روايتها، والتكثر لحفظها.''

بأهمية المرأة الراحلة، فيما يشبه طقس العبور. وتكون وسيلة الهروب هنا هو وصف الناقة 'الحاضرة'.

٤. ففي البيت (٤٠) من معلقة امرئ القيس: (من الطويل)

إلى مِثلِهـــا يَرنـــو الحَلـــيمُ صَـــبابَةً إذا مـــا اِســـبَكَرَّت بَـــينَ دِرْعٍ وَمِجْـــوَلِ

يقول ابن الأنباري (ص٦٩) ''يرنو الحليم صبابة: معناه يديم النظر... وقال جرير:'' (من الطويل)

يَـــرَينَ حَبـــابَ المـــاءِ وَالمَـــوتُ دونَـــهُ وَهُـــنَّ لِأَصـــواتِ الـــسِقاءِ رَوانِ[١]

لنلاحظ هنا السياق المختلف للبيت والشاهد كذلك، فسياق البيت الأول هو دوام النظر إلى الحبيبة، أما سياق بيت المجنون هو أصوات السقاء التي ترنو إليها الحمامات الحائمة على الماء. ولكن وجه الشبه بين البيتين هو طبيعة النظرة نفسها المنطوية على تعلُّق بالشخص أو بالشيء المنظور إليه، أو الصبابة والشوق، ومن ثم تأتي فكرة دوام النظر.

وفي شرح البيت نفسه يورد ابن الأنباري قول يعقوب: ''مثل قوله: (بين درع ومجول) قول رؤبة: (من الرجز)

فَعَـفَّ عَـن أَسْـرارِها بَعْـد العَـسَقْ وَلَـمْ يُـضعْها بَـيْنَ فِـرْكٍ وَعَـشَقْ[٢]

يقول: قد حملت فلم يُضعها وهي بين فرك وعشق.''[٣] نلاحظ هنا كيف ربط الشارح بين طريقة التعبير في البيتين مع اختلاف السياقين. فالسياق في البيت المستشهد عليه هو عن 'المرأة' أما في الشاهد فهو عن 'الناقة'.

---

[١] نسب ابن الأنباري هذا البيت لجرير، وهو موجود في قصيدة لمجنون ليلى، انظر **ديوانه**، جمع وتحقيق عبد الستار أحمد فراج (القاهرة: دار مصر للطباعة، د. ت)، ص٢١٢، وحباب الماء: فقاقيعه التي تعلوه. وروانٍ: مديمات النظر إليه بسكون الطرف.

[٢] الفرك: البغض. العَشَق: العِشْق. العسق: لزق الشيء بالشيء، وعَسِقت الناقة بالفحل لازمته.

[٣] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٦٩.

٥. في شرح البيت (١٤) من معلقة الحارث: (من الخفيف)

أَتَلَهّـــى بِهـــا الهَـــواجِرَ إِذ كُـــــ ـــــلُّ اِبـــنَ هَـــمٍّ بَلِيَّـــةٌ عَميـــاءُ[١]

يقول ابن الأنباري، ''(إذ كل ابن هم) معناه كل ذي هم وكلٌّ من نزل به الهمُّ. يقال هذا ابن هم وأخو هم، إذا لحقه ذلك. قال المجنون: (من الطويل)

لَقَـد عِـشتُ مِـن لَيلـى زَمانـاً أُحِبُّهـا أَخـا المَـوتَ إِذ بَعـضُ المُحِـبّينَ يَكـذِبُ

معناه أجد همًّا يكسب الموت. وقال ابن الطثرية: (من الطويل)

حلفتُ لهـا أن قـد وُجِـدت مـن الهـوى أَخـــا المَـــوتَ لا بـــدعاً ولا متآســـيا[٢]

ونلاحظ هنا 'الهم' في سياق وصف الناقة التي يرحل عليها الشاعر متمنياً أن ينـسى ذكرياته، و'أخا الموت' الذي نتج عن الحب والهـوى في البيـتين المستـشهد بهمـا في هذا السياق. بما يكشف عن وعي نصي لدى الـشارح بترابـط القـسمين اللـذين تنتمـي إليهما هذه الأبيات الثلاثة/المستشهد عليه والمستشهد بهما.

٦. في شرح البيت (٣) من معلقة زهير: (الطويل)

بِهـــا العَـــينُ وَالأَرآمُ يَمـــشينَ خِلفَـــةً وَأَطلاؤُهـــا يَنهَـــضنَ مِـــن كُـــلِّ مَجـــثِمِ[٣]

يشرح ابن الأنباري قوله، ''وأطلاؤها ينهـضن'' فمعنـاه ''أنهـن يُـنمن أولادهـن إذا أرضعنهن ثم يرعين، فإذا ظننَّ أن أولادهن قد أنفدن ما في أجوافهن من اللـبن صـوتن بأولادهن فنهضن للأصوات ليشربن، فقال: **هذا مثل بيت ذي الرمة**: (من البسيط)

كَأَنَّهـــا أُمُّ ســـاجي الطَـــرفِ أَخـــدَرَها مُـــستَودَعٌ خَمَـــرَ[٤] الوَعـــساءِ مَرخـــومُ

---

[١] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٤٤٤.

[٢] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٤٤٥.

[٣] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٣٩.

[٤] الخَمَر: الشجر الساتر. الوعساء: الأرض اللينة لا يبلغ تربهـا أن يكـون رمـلاً. الـساجي: الـساكن لحداثـة سـنة. استودعته أمه خمر الوعساء خوفاً عليه. الوعساء: الأرض اللينة لا يبلغ تربها أن يكون رملا.

لا يَـنعَشُ الطَـرفَ إلّـا مـا تَخَوَّنَـهُ داعٍ يُنادِيـهِ بِاسـمِ المـاءِ مَبغـومُ''[1]

فالمعنى الشعري متشابه بين البيتين مع الاختلاف في السياق؛ فسياق بيت زهير يأتي من الأطلال، أما بيت ذي الرمة فيأتي عن موتيف وصف المرأة وقد شبه فيه محبوبته خرقاء بأم هذا الغزال. وهو ما يعبر عن وعي بحيوية الصور وقابليتها للتكرار في موضوعات مختلفة.

٧. وفي شرح البيت (٨) من معلقة زهير:

جَعَلَـنَ القَنـانَ عَـن يَمـينٍ وَحَزنَـهُ وَكَـم بِالقَنـانِ مِـن مُحِـلٍّ وَمُحـرِمِ[2]

في شرح ابن الأنباري لكلمة ''محرم''، ''أي من له عهد أو ذمَّة أو جِوارٌ هو له حرمةٌ من أن يغار عليه؛ فهذا مُحرِمٌ، ومن ثمَّ قيل مسلم محرم. أي من لم يحلَّ من نفسه شيئاً يوقع به له. **ومنه قول الراعي:** (من الكامل)

قَتَلـوا اِبـنَ عَفّـانَ الخَليفَـةَ مُحرِمـاً وَدَعـا فَلَـم أَرَ مِثلَـهُ مَخـذولا''[3]

ولعلنا نستطيع أن نرى هنا علاقة خفية بين معنى الظعائن المنطوية على فكرة الحرب في الجاهلية عند زهير، ومعنى قتل عثمان في حرب شبيهة بما كان يحدث في الجاهلية. ويربط بين 'الحربين' هنا فكرة الحلال والحرام الجاهلية والإسلامية على السواء.

٨. وفي شرح البيت (٧٤) من معلقة امرئ القيس: (من الطويل)

عَـلا قَطَنـاً بِالـشَيمِ أَيمَـنُ صَـوبِهِ وَأَيـسَرُهُ عَلـى الـسِّتارِ فَيَـذبُلِ

---

[1] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٤٠. تخونه: تعهده. ''لا يرفع الطّرف'': يصفه بكثرة النوم، لأنّه يغلب على الطفل لرطوبة مزاجه. يقول: لا يرفع طرفه ولا جفن عينه، من شدّة نعاسه، إلاّ أن تأتي إليه أمّه فيسمع حسّها أو صوتها، فعند ذلك ينتعش ويقوم.

[2] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٤٥.

[3] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٤٥.

يذكر ابن الأنباري في سياق شرحه لكلمة ''الشَّيم'' أنه ''يقال: شِمِ البرقَ، أي انظر أين هو؟ قال الشاعر: (من البسيط)

مـا شِـمتُ بَرقَـكَ حَتّـى نِلـتُ رَيِّقَـهُ كَأَنَّمـا كُنـتَ بِالجَـدْوى تُبـادِرُني''[1]

ونرى هنا أن السياق غير متشابه، وإن كان البيتان من قسم الفخر. فبيت امرئ القيس من مقطع خالص لوصف البرق، في حين أن بيت العكوك أحد بيتين في المدح. والحقيقة أن التفاعل هنا بين السياقات واستدعاء الشاهد قد جاء بناء على الحديث عن البرق وشيمه.

وختاماً لما سبق يمكن القول بأن ثمة حيوية في عقل المتلقي تنشط إذن لمحاولة الربط بين سياقين مختلفين (كما هو الحال في بيت امرئ القيس والاستشهاد عليه ببيت في سياق معاكس عن الخليط المزايل/الظعائن الراحلة، والنماذج الأخرى الواردة أعلاه). وعندما يدرك المتلقي أن كل بيت من سياق مختلف،[2] أو حتى دون وعي مباشر باختلاف السياق، يزداد وعيه بحيوية اللغة وقدرة الشاعر على استخدامها لتوليد المعاني المختلفة بألفاظ متشابهة. ذلك أن المفردات الشعرية، والصور الشعرية كذلك، غالباً ما تتبع قانوناً شعريًّا يلزمها مواضع معينة في القصيدة، وخصوصاً في

---

[1] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص١٠٣. لم ينسب المحقق البيت، وهو للعَكَوَّك، انظر **شعر علي بن جبلة (الملقب بالعكوك) (١٦٠-٢١٣هـ)**، جمعه وحققه وقدم له حسين عطوان (القاهرة: دار المعارف، د. ت)، ص١١٠. ريقه: أوله، والجدوى: العطاء.

[2] ومن الأمثلة على ذلك أيضاً في شرح البيت (٤٢) من معلقة عنترة:

وَحَليـلِ غانِيَـةٍ تَرَكـتُ مُجَـدَّلاً تَمكـو فَريـصَتُهُ كَـشَدقِ الأَعلَـمِ

في شرح ابن الأنباري لقوله ''وحليل غانية'' يورد قول جميل بثينة: (من الطويل)

أُحِـبُّ الأَيـامى إِذ بُثَينَـةُ أَيِّـمٌ وَأَحبَبـتُ لَمّـا أَن غَنيـتِ الغَوانِيـا

(ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٣٤٠). ونلاحظ أن سياق بيت عنترة هو الفخر وسياق بيت جميل هو الغزل ومع هذا الاختلاف لم يمتنع الشارح من استدعاء أحدهما على الآخر، أي أن سياق الفخر استدعى سياق الغزل.

القصيدة الجاهلية، ولكن هذا لا يمنع الشاعر الإسلامي/الأموي/العباسي أن يقوم بعملية تفكيك شعري، يستطيع من خلالها أن يدخل في حوار فني مع الشعر الجاهلي، أو لنقل إن الشارح الإسلامي المتأخر هو الذي استطاع أن يقوم بهذه العملية الراصدة للعلاقات العميقة بين الشعر الجاهلي والشعر الأموي، على وجه الخصوص.

الصيغ اللغوية/الشعرية
وأثرها في استدعاء الشواهد

إن السبيل إلى معرفة التناص بين الأبيات المنتمية إلى العصر نفسه قد يتمَّ بناء على صياغة البيت نفسها؛ من طريق الصيغ الشعرية المتواترة لدى الشعراء أنفسهم،[1] والتي تأتي نتيجةً للطبيعة الشفوية لتلك الأبيات، كما أنه قد يتم بناء على المعنى المتداول بين الشعراء أنفسهم. وهذا أمرٌ له أهميته في إبراز التفاعل بين النصوص. ولتلك الآلية أثرها في استدعاء الشواهد، وسنحاول توضيحها من خلال النماذج الآتية للشواهد في شروح المعلقات.

أولاً، الشواهد الجاهلية

١. في أثناء شرح ابن الأنباري لبيت امرئ القيس: (من الطويل)

فَمِثْلُكِ حُبلى قَد طَرَقتُ وَمُرضِعٍ فَأَلهَيتُها عَن ذي تَمائِمَ مُحوِلِ[2]

يورد بيتاً للأعشى: (من المتقارب)

ومثلُكِ مُعجَبَةً بالشَبا بِ صاكَ العَبيرُ بِأَجسادِها[3]

ويورد بيتاً آخر لامرئ القيس: (من الطويل)

---

[1] يمكن في هذا السياق أن نشير إلى الملحق الوارد لدى عز الدين في عمله **الكلمات والأشياء**، (ص٢٠٧– ٢٢٧) حيث أورد جميع الصيغ المشهورة لمطالع القصائد الطللية الجاهلية، وقد لاحظ (ص٢٢٦) وجود صيغ مشهورة ولكنها تكاد تكون محصورة على شعراء بعينهم مثل اقتصار صيغة ''قفا نبك'' على امرئ القيس.

[2] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٣٩.

[3] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٤٠.

وَمِثلُــكِ بَيــضاءَ العَــوارِضِ طِفلَــةٍ لَعــوبٍ تُنَــسّيني إِذا قُمــتُ سِــربالي[1]

وسياق الشرح هنا يأتي في إطار النحو يقول الشارح: ''المرضع مخفوضة على النَّسق على الحبلى، ويجوز أن يكون حبلى منصوبةً على القطع من مثل، لأن لفظها لفظ المعرفة. ويجوز نصب مرضع من وجهين: أحدهما أن تنسقها على الحبلى، والوجه الآخر أن تنسقها على الهاء المضمرة ولم يَرْوِ النصب أحد.''[2] ثم يورد الشَّاهدين اللذين ذكرناهما. ومن الواضح هنا أن الصيغة النحوية نفسها، ''ومثلك''، ساعدت على استحضار البيت. كما أن الأبيات الشواهد هنا تضم أبعاداً مختلفة لنظرة الشعراء إلى المرأة، وهذا يؤكد لنا أن الموضوع المشترك 'الحديث عن المرأة' نفسه قد يسهم بشكل نسبي في استدعاء الشَّاهد من خلال إحداث هدم لأفق التوقع أو إعادة بنائه من جديد، عن طريق العلاقة الجدلية، داخل الجنس الأدبي، بين المتلقي والنص ذاته. ولعل عامل التقمص الذي يسيطر على الشارح أثناء ممارسته لفعل القراءة يشكل قرينة تساعد على هذا التفاعل بين النصوص وإنتاج المعنى الأدبي. فقد يحدث، في أحد مستويات التلقي وتمثُّل العمل الأدبي، أن يتقمَّصَ المتلقي/الشارح دور الشاعر ويحاكي أبياته، عن طريق شواهده، وهذا التقَمُّص يندرج دائماً ضمن التأثُّر بدلالة البيت.[3]

٢. وفي شرح ابن الأنباري لقول عنترة: (من الكامل)

يــا دارَ عَبلَــةَ بِــالجَواءِ تَكَلَّمــي وَعَمــي صَــباحاً دارَ عَبلَــةَ وَاســلَمي

يقول الشارح في سياق شرحه: ''دار عبلة منصوب على النداء، وعبلة مخفوضة بإضافة الدار إليها، ونصبت لأنها لا تجري للتعريف والتأنيث. والباء التي في الجواء

---

[1] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٤٠.

[2] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٣٩– ٤٠.

[3] عامل التقمص هو مصطلح أشار إليه حسن البنا عز الدين مقتبساً إياه من سوزان ستيتكيفيتش. انظر عز الدين، **الكلمات والأشياء**، ص ١٠٢– ١٠٣، وهامش ٥٦، ص١٤١. ويبدو أن هذا المصطلح أكثر مناسبة لتوضيح أثر العمل في نفس متلقيه.

صلة الدار. وإنما جاز للدار أن توصل وهي مضافة إلى معرفة لأن تأويلها يا داراً لعبلة بالجواء. ومثله قول النابغة: (من البسيط)

يـــا دارَ مَيَّـــةَ بِالعَلْيـــاءِ فَالـــسَّنَدِ أَقـوَت وَطـالَ عَلَيهـا سـالِفُ الأَبَـدِ''[1]

وهنا نرى أن صياغة البيت نفسها ساعدت على استحضار الشاهد. فأسلوب النداء[2] أي مناداة الدار بإضافتها إلى اسم الحبيبة من الصيغ المشهورة في القصيدة الكلاسيكية،[3] القادرة على استدعاء الشواهد الجاهلية والكشف عن تفاعلها مع نصوص المعلقات، أي أنه يجمع في ذهن المتلقي/الشارح بين سياقات وموضوعات فنية – مختلفة ومتشابهة في آن– أبرزت تفاعلاً نصيًّا بين شعر ما قبل الإسلام وما بعده. وهو ما سنوضح جمالياته من خلال الشواهد الجاهلية، والإسلامية أيضاً التي سنناقشها في الفقرات التالية. مع ملاحظة الاختلاف في الفكرة التي يقوم عليها النداء في البيتين، ففي بيت عنترة (وسياقه النسيب) نراه يطلب من الدار أن تتكلم ويرسل لها التحية، وكأنه يتمنى أن تعود إليها الحياة كما كانت، أما في البيت الآخر فنرى

---

[1] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٩٧. وهو من معلقته التي تضاف إلى المعلقات السبع في شرحي النحاس والتبريزي.

[2] للتوسع حول موضوع النداء وأدواته وجمالياته، انظر حسين جمعة، **جمالية الخبر والإنشاء: دراسة بلاغية جمالية نقدية** (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥)، ص١٧٩– ٢١٣. وقد ذكر جمعة تعريف النداء لغة: ''التصويت والدعاء''؛ و''اصطلاحاً: طلب إقبال المدعو (المخاطب) على الداعي (المتكلم) لأمر ما بحرف يقوم مقام فعل النداء (أدعو) ويتضمن معناه'' (ص١٨١). وهو قسمان أسلوب نداء حقيقي، وأسلوب نداء مجازي. وقد وصل النداء المجازي إلى سبعة عشر معنى، وهذه المعاني هي الدعاء، والتقرب والملاطفة، والترغيب والترهيب، والتمني، والمدح والاستعطاف، والاستعلاء، والتهكم والسخرية، والزجر والتهديد، والإغراء والتحريض، والتحير والتضجر، والتذكر، والتحسر والتوجع، والتعجب، والاستغاثة، ونداء الندبة، والتنبيه، والاختصاص (انظر ص ١٩١–٢١٣). ومهما يكن من أمر، فإنه يمكن إبراز جمالية كل نداء من خلال فهم هذه المعاني حسب مواضعها من السياق. وانظر كذلك: حسن عباس، **حروف المعاني بين الأصالة والحداثة** (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠). ص٢٧– ٣٣.

[3] انظر تحليلنا لصيغة النداء بالنسبة للشواهد الإسلامية أدناه.

الشطر الثاني من البيت (وسياقه النسيب كذلك) يوضح ما وراء النداء من تحسُّر على حال هذه الدار في لحظة وقوف الشاعر عليها، وهي دار موحشة لا ترد عليه جواباً.

٣. وفي شرح ابن الأنباري لبيت امرئ القيس: (من الطويل)

وَيَـومَ دَخَلـتُ الخِـدرَ خِـدرَ عُنَيـزَةٍ فَقالَـت لَـكَ الـوَيلاتُ إِنَّـكَ مُرجِلـي

يقول: ''قوله (لك الويلات) فيه قولان: أحدهما أن يكون دعاء منها عليه في الحقيقة، إذا كانت تخاف أن يعقر بعيرها. والقول الآخر: أن يكون دعاء منها له في الحقيقة، كما تقول العرب للرجل إذا رمى فأجاد: قاتله الله ما أرماه؛ قال الشاعر: (من الوافر)

لـك الـويلاتُ أقـدمنا علـيهم وخـير الطـالبي التِـرَةِ الغَـشومُ''[١]

ثم يذكر بيتاً للكندية (ت ١٣ ق.هـ/٦٠٩م) مقدماً له بقوله ''ترثي أخاها'': (من الطويل)

هَـوت أمّهـم مـاذا بِهـم يَـوم صُـرّعوا بِبيـسانَ مِـن أسـبابِ مجـدٍ تـصرّما[٢]

والشَّاهدان يأتي أولهما بالصيغة ذاتها 'لك الويلات،' أما الثاني فيأتي للدلالة على المراد من الدعاء 'هوت أمهم،' أي أن الشَّاهد قد جاء لتوضيح المعنى الذي ذكره الشارح، وذِكْر السياق الذي أخذ منه الشَّاهد في قوله ''ترثي أخاها'' أمر له من الأهمية مكان؛ حيث إنه يسهم في توضيح المعنى، الذي أشار إليه؛ وهو: ''أن يكون دعاء منها له في الحقيقة.'' وإذا ذهبنا إلى النحاس في شرحه سنرى أنه يشرح قول محبوبة امرئ القيس، ''لك الويلات''، بأنه دعاء منها عليه، فلا تحتمل هذه العبارة في سياق بيت المعلقة قولين، حسب قراءته.[٣] أما الزوزني فيذكر في شرحه أن

---

[١] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٣٦.

[٢] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٣٦.

[٣] انظر: النحاس، **شرح القصائد التسع (ج١)**، ص١١٦.

أكثر الناس على هذا الرأي؛ أي أنه دعاء منها عليه.[1] والتبريزي يختار أيضاً المعنى الأول.[2] وهذا يعني أن ابن الأنباري يختلف عن غيره في تلقيه للبيت فهو يقبل الرأي الأول ويجوِّز أيضاً الرأي الثاني. والشَّاهد الذي جاء من سياق آخر في هذه الحالة ساعد على بيان المعنى الذي اختاره الشارح.

ومن خلال ما سبق يتضح لنا أن الصيغة نفسها كانت وسيلة للتفاعل بين أبيات منتمية إلى سياقات مختلفة، وأبيات منتمية كذلك إلى سياقات متشابهة، فيما يوحي بالوعي بالمعاني المفردة، والوعي بالسياق العام الذي يأتي منه الشاهد، على السواء.

ثانياً، الشواهد الإسلامية

شُغل الدرس النحوي والبلاغي القديم بمجموعة من الصيغ الإنشائية ودلالتها البلاغية، وكانت جهودهم في هذا المجال متواترة في كتب النقد والنحو والبلاغة، وقد كشفت هذه الجهود عن وجود أنساق بعينها لتلك الصيغ (الأمر، والاستفهام، والنداء، والتمني، والنهي)، ومن ثم نوقشت هذه الصيغ من حيث أصل دلالتها وخروجها عن هذا الأصل إلى معانٍ مجازية بصور مختلفة.

وفي أثناء دراستنا للشواهد الشعرية الإسلامية وجدنا نماذج من تلك الشواهد تكشف عن تفاعل حيوي بين الشعر الأموي والشعر الجاهلي (المعلقات) من خلال تلك الصيغ. فأسلوبا الاستفهام والنداء مثلاً وعلاقتهما باستدعاء الشاهد الشعري كانا من أبرز تلك الصيغ حضوراً داخل هذه الشروح، مما دفعنا للبحث عن مظاهر هذا التفاعل بين الأبيات المستشهد عليها ونماذج الشواهد الإسلامية التي اختارها الشراح وصيرورتها في الشعر العربي الإسلامي.

---

[1] انظر: الزوزني، **شرح المعلقات السبع**، ص١٧.

[2] انظر التبريزي، **شرح المعلقات العشر**، ص٣٩.

(أ) أسلوب/صيغة الاستفهام

يُعَدُّ أسلوب/صيغة الاستفهام[1] أحد الصيغ الشعرية المشهورة التي تفتتح بها القصائد الشعرية، أو يرد داخل الأبيات في تلك القصائد، والذي يخرج عن أصل معناه الذي وُضع له في اللغة، أي السؤال عن شيء ما بقصد المعرفة والفهم،[2] إلى غرض آخر مجازي.[3] وفي أثناء قراءتنا للمادة الشعرية 'الشواهد الإسلامية' وجدنا دلالات شعرية اكتسبتها تلك الصيغ من خلال العلاقة 'المفترضة' التي ينسجها الشارح بين البيت المستشهد عليه والشاهد الإسلامي نفسه، الأمر الذي يجعلنا نتساءل كيف ربط الشارح بين البيتين من خلال تلك الصيغ؟ وهل ثمة تفاعل نصي بين هذه الأبيات؟ ولمَ 'اختار' الشاهد نفسه في هذا السياق؟ على أساس كون الشارح نفسه متلقيًّا كتابيًّا لهذا التراث الشعري الضخم ومن المفترض أن يكون قد اطلع عليه 'مكتوباً'، وأنه يلجأ إلى قراءته والاختيار منه كلما أراد أن يعمق فكرة ما في شرحه من خلال شواهده.

١. من هذه الشواهد ما جاء في شرح البيت رقم (٢٠) من معلقة امرئ القيس: (من الطويل)

---

[1] للتوسع في معرفة أساليب الاستفهام وأغراضها البلاغية، انظر جمعة، **جمالية الخبر والإنشاء**، ص١٣٦–١٦٧.

[2] ورد في **لسان العرب** تحت مادة فهم: ''الفَهْمُ: معرفتك الشيء بالقلب. ... وفَهِمْت الشيء: عَقَلْتُه وعرَفْته.''

[3] انظر منيرة فاعور، ''الاستفهام المجازي في كتاب الصاحبي لابن فارس (ت ٣٩٥ هـ)،'' المقالة متاحة على الرابط التالي: (http://www.alfaseeh.com/vb/showthread.php?t=١٦١١٤). وقد رصد ابن فارس للاستفهام خمسة عشر معنى، وهذه المعاني هي: التعجب والتفخيم، التوبيخ، التفجع، التبكيت، التقرير، التسوية، الاسترشاد، الإنكار، العرض، التحضيض، الإفهام، التكثير، النفي، الإخبار والتحقيق، التعجب. انظر ابن فارس، **الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا (...–٣٩٥هـ)**، شرح وتحقيق السيد أحمد صقر، تقديم عبده الراجحي (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣)، [''باب الاستخبار'' ضمن ''باب معاني الكلام،'']، ص٢٩٢–٢٩٧.

أَغَـــرَّكِ مِنِّـــي أَنَّ حُبَّـــكِ قـــاتِلي وَأَنَّـــكِ مَهمـــا تَـــأمُري القَلـــبَ يَفعَـــلِ[1]

يقول ابن الأنباري، ''قوله (أغرك مني) لفظه لفظ الاستفهام ومعناه معنى التقرير، **وهو بمنزلة قول جرير**: (من الوافر)

أَلَـــستُمْ خَـــيرَ مَـــن رَكِـــبَ المَطايَـــا وأَنـــــدىَ العَـــــالَمينَ بُطـــــونَ راحٍ

فاللفظ لفظ الاستفهام، والمعنى: أنتم خير من ركب المطايا.''[2]

إذا تأملنا صيغة الاستفهام، الجامعة بين البيتين في ذهن المتلقي/الشارح، نلاحظ أن أسلوب الاستفهام في كلا البيتين ''أغرك''، ''ألستم'' تُبْنى عليه جملتان متشابهتان بنائيًّا تجمع بينهما أداة العطف، ففي بيت امرئ القيس/البيت المشروح نرى كلا الجملتين المسبوقتين بأداة الاستفهام مؤكدةً بأنَّ، أما في بيت جرير فنرى كلا الجملتين تحتوي على أفعل التفضيل ''خير''، و''أندى''.

كذلك نلاحظ أنه على الرغم من أن سياق البيت الأول/بيت المعلقة هو 'النسيب' والبيت الآخر هو 'المدح' فإن استدعاء شاهد من 'المدح' على 'النسيب' يدل على أن الشارح لا يرى انفصالاً بين هذين القسمين من القصيدة التقليدية. بل إننا قد نرى توتراً ضمنيًّا بين موقف الشاعر في النسيب من 'محبوبته' التي قتله حبه إياها وموقف الشاعر من 'الممدوح'، الطامع في عطائه. وقد سار هذان البيتان في كتب الأدب في العصر العباسي: الأول غُنِّي فيه أكثر من مرة على لسان أكثر من مغنٍّ مشهور، وخُطِّئ امرؤ القيس فيه وصوِّب، والآخر عُدَّ 'أمدح' بيت قالته العرب.[3]

---

[1] يقول الزوزني في شرحه (ص٢٢) أن ''ألف الاستفهام دخلت على هذا القول للتقرير لا للاستفهام والاستخبار، ومنه قول جرير...'' الشاهد نفسه الذي نقلناه عن ابن الأنباري في المتن.

[2] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٤٥. والشاهد المذكور في المتن تكرر عند ابن الأنباري في شرحه للبيت الخامس من القصيدة نفسها.

[3] انظر أبو الفرج الأصفهاني، **كتاب الأغاني**، ج٨ (القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٥٣)، ص٤١.

من هنا يمكن أن نتصور كذلك كيف ارتبط البيتان في ذهن شارح مثل ابن الأنباري والزوزني في العصر نفسه، وأورد أحدهما شاهداً على الآخر. أو كيف أغراهما بيت جرير بحيث كان موقعه في هذا الجزء من الشرح مناسباً، إذ نرى ابن الأنباري جعل البيتين مشتركين في المنزلة نفسها ''وهو بمنزلة قول جرير'' رغم هذا الاختلاف في الموضوع والسياق. وهو ما صنعه الزوزني أيضاً الذي قدم الشاهد نفسه بقوله: ''ومنه قول جرير''.

٢. وفي شرح البيت (٧١) من معلقة امرئ القيس: (من الطويل)

أصاح ترى بَرْقاً أُريكَ وَميضَهُ كَلَمْعِ اليدينِ في حَبيٍّ مُكلَّلِ[١]

يقول النحاس، ''ومما يسأل عنه في هذا البيت، أن يقال: كيف جاز أن تسقط حرف الاستفهام وإنما المعنى: أترى برقاً؟ فإن قال قائل: أن الألف في قولهم: ''أصاح ترى'' هي ألف الاستفهام فهذا خطأ أيضاً، لأنه لا يجوز أن تقول: صاحب أقبلْ، لأنك تسقط شيئين، ألا ترى أنك إذا قلت: يا صاحب، فمعناه: يا أيها الصاحب، فالجواب عن هذا: أن قوله: **أصاح، الألف للنداء كقولك يا صاح، إلا أنها دلت على الاستفهام، إذ كان لفظها كلفظ ألف الاستفهام**، وأجاز النحويون: زيدٌ عندك أم عمرو؟ يريدون أزيد عندك أم عمرو لأن ''أم'' قد دلت على معنى الاستفهام، فأما بغير دلالة فلا يجوز لو قلتَ: زيدٌ عندك/وأنت تريد الاستفهام لم يجز. وقد أنكر على عمر بن أبي ربيعة قوله: (من الخفيف)

ثُمَّ قالوا تُحِبُّها قُلتُ بَهراً عَدَدَ النَجمِ وَالحَصى وَالتُرابِ

---

[١] اللمع: التحريك والتحرك جميعاً. الحبيّ: السحاب المتراكم، سمي بذلك لأنه حبا بعضه إلى بعض فتراكم، وجعله مكللاً لأنه صار أعلاه كالإكليل لأسفله. ولم يستشهد ابن الأنباري على هذا البيت بشواهد إسلامية. أما التبريزي في شرحه لهذا البيت (ص٧٤– ٧٥) فينقل عن النحاس شرحه، الذي ذكرته في المتن، وكذلك شاهد عمر بن أبي ربيعة.

لأنه أراد قالوا أتحبها ثم أسقط ألف الاستفهام. **وهذا عند أبي العباس ليس باستفهام، وإنما هو على الإلزام والتوبيخ** كأنه قال: أنت تحبها.''[1]

نرى النحاس في شرحه للبيتين، المستشهد عليه والمستشهد به كليهما، يناقش فكرة جواز حذف ألف الاستفهام إذا كان هناك دليل من السياق،[2] ونلاحظ اختلاف السياقات فيأتي بيت امرئ القيس في القسم الخاص بالفخر ووصف البرق، أما بيت عمر بن أبي ربيعة فيأتي في وصف المرأة، ومهما يكن من أمر، فإن الشرح 'النحوي' هنا قد أدى إلى تأويل المعنى تأويلاً شعريًّا بعيداً عن فكرة الخطأ والصواب في النحو. وهو ما يتضح فيما نقله النحاس عن ابن العباس أثناء ذكره لبيت عمر بن أبي ربيعة في النص المقتبس أعلاه. أي نراه لم يتقيد بحدود الطابع النحوي، الذي اكتسبه شرحه، لمجرد بيان القاعدة النحوية، بل كان النحو وسيلة لبيان المعنى الشعري.

٣. في شرح البيت رقم (١) من معلقة عنترة: (من الكامل)

هَــل غــادَرَ الــشُعَراءُ مِــن مُتَــرَدَّمِ أَم هَــل عَرَفــتَ الــدارَ بَعــدَ تَــوَهُّمِ؟

---

[1] النحاس، **شرح القصائد التسع**، ص١٨٩– ١٩٠.

[2] يذكر جمعة أن ألف الاستفهام 'الهمزة' قد ''خُصَّت بأمور لم تعرف بها بقية أدوات الاستفهام''، ومن هذه الأمور أنها ''تحذف ولو تقدمت على (أم) أو لم تتقدمها،، فمن ذلك قول عمر بن أبي ربيعة: (من الطويل)

فــو الله مــا أدري وإن كنــتُ داريــاً بــسَبْعٍ رَمَــيْنَ الجمــرَ أم بثمــانِ؟

أراد: أَبسبع... ولم تتقدم (أم) في قول الكميت: (من الطويل)

طَرِبْــتُ ومــا شَــوْقاً إلى البِــيْضِ أَطْــربُ ولا لَعِبــاً منِّــي؛ وذو الــشَّيْبِ يلعَــبُ؟

أراد: أَوَ ذو الشيب يلعب؟'' انظر جمعة، **جمالية الخبر والإنشاء**، ص١٣٧. وهذا يختلف عما ذكره النحاس فيما نقلناه عنه في المتن، من حيث اشتراط أن يكون هناك دلالة في السياق. أما شاهد الكميت الذي يتضمن الاستفهام الإنكاري، فيذكر عبد القادر البغدادي في شرحه له أن هناك من يرى أن (ذا الشيب) ''خبر وليس باستفهام، والمعنى لم أطرب شوقاً إلى البيض، ولا طربت لعباً منّي وأنا ذو الشيب، وقد يلعب ذو الشيب ويطرب وإن كان قبيحاً به، ولكنّ طربي إلى أهل الفضائل والنّهى.'' عبد القادر البغدادي، **خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب**، ضمن **الموسوعة الشعرية**، باب خواص الاسم.

يذكر الزوزني قوله: ''مخاطباً نفسه: هل عرفت دار عشيقتك بعد شكك فيها، و''أم'' هاهنا معناه ''بل عرفت''، وقد تكون ''أم'' بمعنى ''بل'' مع همزة الاستفهام/ كما قال الأخطل: (من الكامل)

كذبتك عينك أم رأيت بواسط غلس الظلام من الرباب خيالا

أي بل أرأيت، ويجوز أن تكون هل ههنا بمعنى قد كقوله عز وجل: (هل أتى على الإنسان) أي قد أتى.''[1]

وكما رأينا عند النحاس أن الشرح 'النحوي' قد أدَّى إلى تأويل المعنى تأويلاً شعريًّا، نرى عند الزوزني هنا اختلافاً في دلالة الحروف نفسها، مع ملاحظة أن البيتين المستشهد عليه، والشاهد، اللذين جمع بينهما الاستفهام، ومخالفة معنى الحرف 'أم' فيهما للظاهر ينتميان إلى النسيب، مع اختلاف الموتيف، ففي بيت عنترة نرى ذكر الدار، أما بيت الأخطل فنرى فيه الخيال. كما نرى أيضاً تضافر الشاهد الشعري والشاهد القرآني في إبراز القضية الدلالية التي أدت إلى تأويل المعنى تأويلاً شعريًّا كذلك.

(ب) أسلوب/ صيغة النداء

ومن الأساليب/الصيغ الإنشائية: أسلوب النداء، الذي ذكرناه في حديثنا عن استدعاء الشواهد الجاهلية. وسنذكر هنا بعض النماذج الدالة على التفاعل الذي ينتج عن استدعاء أبيات إسلامية على أبيات جاهلية بهذا الشأن.

١. في شرح البيت رقم (١٩): (من الطويل)

أَفاطِمَ مَهلاً بَعضَ هَذا التَدَلُّلِ وَإِن كُنتِ قَد أَزمَعتِ صَرمي فَأَجمِلي

[1] الزوزني، **شرح المعلقات السبع**، ص١٩٧.

يورد ابن الأنباري شاهداً أمويًّا لكثير عزة، وذلك في شرحه لقوله ''أفاطم''،[1] ففي ''الاسم المنادى تسع لغات...ويقال أيْ فاطمَ''، ويذكر الشاهد مقدماً له بقوله ''وأنشد الفراء'': (من الطويل)

أَلم تَسمَعي أَيْ عَبدَ في رَونَقِ الضُّحى[2] بُكاءَ حَماماتٍ لَهُنَّ سَجيعُ[3]

هنا مثال ناصع على التفاعل الشعري والتداخل النصي استدعاه الشارح بمناسبة النداء في بداية بيت امرئ القيس: ''أفاطم''، وفي بيت كثير عزة ''أيْ عبد''. وهذا النداء، الذي يختص بنداء القريب 'أ/أي'، يجمع، في ذهن الشارح/المتلقي، بين السياقين اللذين ورد فيهما البيتان على الرغم من أن السياق الأموي تقوم الحمامات فيه بدور إثارة لوعة الشاعر واشتياقه إلى محبوبته البعيدة عنه في الوقت الذي يوحي السياق الجاهلي بتوتر بين الشاعر ومحبوبته قبل لحظة الفراق نفسها، وفيها تقوم المحبوبة بدور المدلة على الشاعر والمستخفة بحبه إياها، أو التي غرها شدة حبه لها، وأغراها بقطع علاقتها به.

والحقيقة أننا يمكن أن نرى هنا تفاعلاً مثيراً للانتباه بين التقليد الشعري الجاهلي والتجديد فيه، أي بين موقف النسيب 'الغزلي' الجاهلي إذا صح التعبير، وموقف الغزل 'النسيبي' الأموي، الذي نرى الشاعر فيه يُسقط مشاعره على تلك الحمامات التي تقوم بدورها بتهييج شوقه إلى محبوبته الراحلة، وهو الأمر الذي لا نراه عند شعراء ما قبل الإسلام في السياق نفسه المتصل بوصف المرأة الراحلة في النسيب، إذ لا يقوم الشاعر الجاهلي بإسقاط ما يعتريه من مشاعر على عناصر

---

[1] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٤٢.

[2] رونق الضحى: إشراقه وضياؤه.

[3] البيت لكثير عزة كما وجدته بـ**الموسوعة الشعرية**، بهذه الرواية: (من الطويل)

أَلم تَسمَعي أَي عَبدَ في رَونَقِ الضُحى بُكاءَ حَماماتٍ لَهُنَّ هَديرُ

ولم ينسبه كلٌّ من ابن الأنباري، أو محقق شرحه هارون لشاعر بعينه.

الطبيعة، كما أشارت إلى ذلك بعض الدراسات الحديثة المهمة التي اهتمت بـ'الغزل' و'النسيب' في العصر الأموي.[١]

ويمكن أن نستطرد إلى بيان عمق صيغة شعرية أخرى وردت في بيت كثير عزة ولها أصول جاهلية وامتدادات أموية وعباسية مستمرة حتى العصر الحديث؛ أي صيغة 'رونق الضحى'، في سياقات مشابهة للشاهد،[٢] ومختلفة أيضاً، بوصفها علامة على التفاعل والتداخل النصي الذي تنسلك فيه الغنائية الشعرية العربية بصورة فريدة.

---

١ انظر ريناتا ياكوبي، ''الزمن والواقع في النسيب والغزل''،
Renata Jacobi, "Time and Reality in 'NASIB' and 'GHAZAL'," *JAL*, xvi (1986), pp. 1-17.
وقد ترجم حسن البنا عز الدين هذه المقالة تحت عنوان ''الزمن والواقع في النسيب والغزل،'' ونشرها في كتاب جامعي لمقرر الأدب الأموي، كما ترجم المقالة نفسها عبد القادر الرباعي في عمله، **جهود استشراقية معاصرة في قراءة الشعر العربي القديم: ريناتا ياكوبي نموذجاً** (عمان: دار جرير للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨)، وقد ترجم المقالة تحت عنوان ''الزمن والحقيقة في النسيب والغزل،'' ص١٣٥–١٦٠.

٢ يمكننا في هذا السياق ملاحظة ورود الصيغة نفسها 'رونق الضحى' عند شعراء أمويين في السياق نفسه؛ أي ذكر 'الحمامة' كموتيف نسيبي ودوره في إثارة وتهييج الشوق، كما في الأبيات: (من الطويل)

أَإِن هَتَفَت وَرقاءُ في رَونَقِ الضُحى عَلى فَنَنٍ غَضِّ النَباتِ مِنَ الرَندِ

بَكَيتُ كَما يَبكي الحَزينُ صَبابَةً وَذُبتُ مِنَ الحُزنِ المُبَرِّحِ وَالجَهدِ

والبيتان منسوبان إلى ابن الدمينة، و يزيد ابن الطثرية، و مجنون ليلى. وكذلك عند جرير في قوله: (من الطويل)

سَمِعتُ الحَمامَ الوُرقَ في رَونَقِ الضُحى بِذي السِدرِ مِن وادي المَراضَينِ تَهتِفُ

نَظَرتُ وَرائي نَظرَةً قادَها الهَوى وَأُلحي المَهارى يَومَ عُسفانَ تَرجُفُ

وفي الشعر العباسي رأينا الصيغة نفسها 'رونق الضحى' قد ذكرت مرة واحدة في سياق إثارة الشوق، مع نوح 'الأيك' وليس مع 'الحمامة'، عند عبد الصمد بن المعذل (٢٤٠هـ– ٨٥٤م) في قوله: (من الطويل)

فإن هاج نوح الأيكِ في رونق الضحى تذكر محزون أو ارتاح مقصر

ولعل وجه المشاكلة بين هذه الأبيات يحيلنا إلى ما ذكرناه في المتن من هذا التطور في الرؤية الشعرية من حيث رومانتيكيتها أو إسقاط المشاعر الذاتية على عناصر الطبيعة.

وخلاصة القول هنا، أنه سواء أكان السياق الأصلي (الجاهلي) مطابقاً للسياق الفرعي (الأموي/العباسي)، أم غير مطابق فإن الصيغة الشعرية، استفهاماً كانت أو نداء أو عبارة معينة،[1] قادرة على الاحتفاظ للشعر العربي بحيوية غنائية فائقة عبر الحقب التاريخية المختلفة. ولنلاحظ في هذا الإطار أن الأبيات التي احتوت على صيغة ''رونق الضحى'' جاءت كلها من بحر الطويل، كما أن الصيغة نفسها تقع في عروض البيت، أي في التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول. وهذه الملاحظة تؤكد 'شفوية' التأثير الشعري من السياق الأصلي/الجاهلي إلى السياق الفرعي/الأموي–العباسي، وامتداده.

٢. وفي البيت (٤٦) من معلقة امرئ القيس: (من الطويل)

أَلا أَيُّهـا اللَيـلُ الطَويـلُ أَلا اِنجَلـي بِـصُبحٍ وَمـا الإِصـباحُ مِنـكَ بِأَمثَـلِ

في شرح ابن الأنباري لقوله، ''ألا أيها الليل''، ينقل عن الفراء قوله: ''فمن قال يا أيها الرجل أقبلْ. قال: الرجل تابعٌ لهذا فاكتفى به من ذا، ومن قال يا أيهذا الرجل أقبلْ أخرج الحرف على أصله. قال الشاعر:''[2] ويورد هنا شاهداً لذي الرمة: (من الطويل)

أَلا أَيُّهَـذا المَنـزِلُ الـدارِسُ الـذي كأنَّـك لم يعهـد بـك الحـيَّ عاهـدُ

---

[1] من الكلمات التي يمكن أن نرى لها قدرة على استدعاء الشواهد أيضاً: ''فطوراً'' فهي تعد من الكلمات التي يكثر أن يعتمد الشعراء عليها في صياغتهم للعبارات الشعرية، ففي شرح البيت (١٧):

فَطَـوراً بِـهِ خَلـفَ الزَميـلِ وَتـارَةً عَلـى حَـشَفٍ كَالـشَنِّ ذاوٍ مُجَـدَّدِ

يذكر ابن الأنباري –أثناء شرحه لكلمة 'الطور'– شاهداً لكثير وردت فيه هذه المفردة: (من الطويل)

فُطـورًا أَكُـرُّ الطَـرفَ نَحـوَ تِهامَـةٍ وَطـورًا أَكُـرُّ الطَّـرفَ كـرًّا إِلى نَجـدِ

وقد ورد الشاهد نفسه كذلك في شرح البيت (٤٥) من معلقة عنترة:

طَـوراً يُجَـرِّدُ لِلطِعـانِ وَتـارَةً يَـأوي إِلى حَـصدِ القَـسيِّ عَرَمـرَمِ

[2] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٧٧.

نلاحظ هنا صيغة النداء وأداة التنبيه هما المشتركتان بين البيتين 'ألا أيها'/'ألا أيهذا'، هذا بالإضافة إلى أن المناداة 'الشعرية' كانت واقعة على ما لا يعقل من الأشياء التي لها قيمتها 'الشعرية' و'المجازية'؛ أي 'الليل'، و'المنزل الدارس'، وصيغ المناداة والمخاطبة لهذه الأشياء تُعَدُّ صيغاً مشهورة في النسيب،[1] ولها دلالتها في السياق؛ فنلاحظ أن النداء في بيت امرئ القيس يتحول من غرضه الحقيقي إلى التمني،[2] أي تمني زوال الليل وما يصاحبه من هموم، فالشاعر يتمنى أن ينقضي الليل كي لا يتذكر تلك الهموم التي يراها قد أطالت زمن الليل. أما بيت ذي الرمة فنراه يكشف عن حالة من الحيرة قد أصابت الشاعر نفسه بسبب صورة المنزل الدارس وما آل إليه في الحاضر وما يتذكره من حاله في الماضي، فمخاطبة الديار ومعاملتها معاملة ما يعقل كان لتوضيح نوعية الاضطراب والتوتر الحاصلين للشاعر نتيجة تذكر الماضي واصطدامه بالواقع،[3] وهو ما يكون أكثر وضوحاً إذا لاحظنا وجود

---

[1] ومن ذلك أيضاً في شرحه للبيت (٢) من معلقة عنترة: (من الكامل)

يـــا دارَ عَبلَـــةَ بِـــالجَواءِ تَكَلَّمـــي وَعِمـــي صَـــباحاً دارَ عَبلَـــةَ وَاســـلَمي

فيذكر في شرحه لقوله''تكلمي'' يقول: معناه أخبري عن أهلك وسكانك ... وقال جرير: (من الكامل)

يـــا دارُ لا تـــستعجمي يـــا دار وأخـــبري مـــا فعـــل الأحـــرارُ

فهنا نلاحظ مناداة الدار، هي الجامعة بين البيتين، وفي البيت المستشهد عليه 'تكلمي' وفي الشاهد 'لا تستعجمي' و'أخبري'، أي أن المعنى الشعري الذي فيه محاولة 'استنطاق' الدار هو المشترك بين البيتين الجاهلي والأموي. والبيت الذي ينسبه ابن الأنباري لجرير هنا لم يرد في ديوانه كما يذكر هارون.

[2] انظر جمعة، **جمالية الخبر والإنشاء**، ص١٩٦.

[3] الأبيات التي ترد بعد هذا البيت في سياقه الأصلي في قصيدة ذي الرمة (انظر **ديوانه**، **شرح الخطيب التبريزي**، كتب مقدمته وهوامشه وفهارسه مجيد طراد، ط٢ (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩٦)، ص٣٧٨، تؤكد هذا التوتر الذي أصاب الشاعر بفعل التذكر:

وَلَم تَمشِ مَشيَ الأُدمِ في رَونَقِ الضُحى بِجَرعائِـكَ البـيضُ الحِـسانُ الخَرائِـدُ

تَرَدَيـــتَ مِـــن أَلـــوانِ نَـــوْرٍ كَأَنَّـــه زَرابِـــيٌّ وَانهَلَّـــت عَلَيـــكَ الرَواعِـــدُ

وَهَل يَرجِعُ التَسليمُ أَو يَكشِفُ العَمى بِـــوَهبينَ أَن تُـــسقى الرُســـومُ البَوائِـــدُ

أداة التشبيه 'كأن' في البيت، كذلك نلاحظ أن ورود 'ألا' في البيتين، المستشهد عليه/والمستشهد به كليهما، التي ''تفيد تحقيق ما بعدها،''[1] يعني تمني وقوع/تحقيق ما وراء النداء المجازي – في هذين البيتين– على سبيل الحقيقة.

ومهما يكن من أمر، يمكننا القول أن وقوع البيتين في القسم الخاص بالنسيب، والذي هو مخصص للزمن الماضي في القصيدة، قد كان أحد العناصر البارزة في هذا الاستدعاء؛ فمن المتعارف عليه أن الشاعر، من حيث موقفه من الزمن في النسيب، يقع في حالة متفاوتة 'بيانيًّا' تبدأ من الماضي الجذري، وترتفع إلى مستوى الماضي الذاتي، ويستمر في الارتفاع بصورة منحدرة إلى الحاضر النفسي للذاكرة بوصفها حلم يقظة،[2] وبعبارة أخرى فإن الزمن الشعري في النسيب – مع تفاوته في البيتين– كان له علاقة واضحة بهذا النداء المجازي وجماليات تلقيه من خلال استدعاء الشاهد نفسه؛ ففي الوقت الذي كان فيه الزمن الشعري أقرب إلى الزمن الماضي الذاتي في البيت المستشهد عليه، يعود الشاهد إلى زمن متجذر في الماضي، يسبق شعرياً الزمن الذي ينتمي إليه بيت المعلقة.

من خلال ما سبق حول أسلوبي الاستفهام والنداء نستنتج أن الشارح يربط بين أبيات تنتمي إلى سياقات مختلفة أحياناً ومتشابهة أحياناً أخرى (مثل بيت امرئ القيس ''أفاطم مهلاً''، واستشهاد ابن الأنباري عليه ببيت لكثير عزة ''ألم

فَلَـم يَبـقَ مِنهـا غَـيرُ آرِيٍّ خَيمَـةٍ وَمُـستَوقَدٌ بَـينَ الخَـصاصاتِ هامِـدُ

الأدم: الظباء البيض البطون. والخرائد: جمع خريدة وهي الفتاة الحسناء، جرعاء: موضع. ترديت: يدعو للرسم، أي رداك الله من ألوان نور كأنه زرابي. وهبين: موضع. زرابي: يريد البُسُط. خصاصات: الفرج بين الأثافي. هامد: يريد الرماد قد تلبد وخمد.

[1] جمعة، **جمالية الخبر والإنشاء**، ص٩١.

[2] انظر ياروسلاف ستيتكيفيتش، **صبا نجد: شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي**، ترجمة حسن البنا عز الدين (مع مقدمة مطولة وتعليقات) (الرياض: مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ٢٠٠٤)، ص٨٦.

تسمعي'') من خلال هذه الأساليب/الصيغ الشعرية التي تكشف عن تفاعل الشراح مع هذه الأبيات، مع الوعي بالمعاني الخاصة في كل بيت في سياقه الأصلي كذلك.

الفصل السادس

دور الشَّاهد

في إبراز الصورة الشعرية وأصالتها

تُعَدُّ الصورة الشعرية إحدى التقنيات التعبيرية التي تسهم في التفاعل الإيجابي بين النص ومتلقيه، إذ أن صنع العلاقات بين الأشياء المختلفة، يسهم بشكل رئيس في خلق فجوات داخل النصوص، ومن ثم تتعدد الاستجابات لها، كما أكدت ذلك نظريات التلقي والتأويل الأدبي. ومن المعروف أن الصورة الشعرية قد حفلت بدراسات مُهِمَّة في التراث النقدي العربي، وخصوصاً عند عبد القاهر الجرجاني. كما تعددت المناهج التي اعتمدتها الدراسات الحديثة في تحليلها لتلك الصور وبيان قيمتها الشعرية،[1] مما جعل البعض يعتقد بأن بعض الصور ننفعل بها قبل عملية الفهم نفسها، وبمعنى آخر فنحن نفهم الشعر لأننا ننفعل به وبصوره وليس العكس.[2] وكذلك قد أشار بعض الباحثين في معرض حديثهم عن النظرية النقدية القديمة إلى دور شراح الشعر في دراسة قضية تداول المعاني، والتي ذكرناها

---

[1] حول موضوع الصور الشعرية والمناهج المختلفة في تحليلها، يمكن النظر في الدراسات التطبيقية المترجمة وطريقة معالجتها لهذا الموضوع، ومنها: وولفجانج إتش كليمن، **تطور الصورة الشعرية عند شكسبير**، ترجمة جمال عبد الناصر، مدحت الجيار، جمال جاد الرب، مراجعة وتقديم جمال عبد الناصر (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٤)، وكارلوس يوسونيو، **اللاعقلانية الشعرية**، ترجمة علي إبراهيم منوفي (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥)، وهي دراسة تهتم بالحديث عن ''الرمزية/اللاعقلانية'' بوصفها واحدة من أكثر التقنيات أصالة والتصاقاً بالشعر المعاصر. كما تهتم بالقيمة الجمالية الإيجابية للصور الشعرية التي عن طريق تأثير رمزيته هذه, وجيرارد ستين، **فهم الاستعارة في الأدب: مقاربة تجريبية تطبيقية**، ترجمة محمد أحمد حمد، ومراجعة شعبان مكاوي (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥).

[2] انظر، يوسونيو، **اللاعقلانية الشعرية**، ص٢٢. وهو يشير هنا إلى الشعر المعاصر بصفة خاصة.

كإحدى آليات استدعاء الشواهد في فصلٍ سابق،[1] وفي دراسة الصور الشعرية،[2] والتي نراها أيضاً إحدى هذه الآليات، وذلك من خلال دراسة الطريقة التي تسهم بها في إحداث الأثر في نفس المتلقي/الشارح، وبالتالي دورها في إبراز تفاعل النص المقروء/المشروح مع النصوص الأخرى التي يستدعيها الشارح في إطار قراءته للنص الذي بين يديه. ولا شك أن موضوع الصورة الشعرية موضوع متداخل مع آليات أخرى مثل آلية استدعاء الشواهد من منظور السياق الشعري المتشابه، وهذا يؤكد تضافر مجموعة من الآليات في عملية استدعاء الشواهد الشعرية.

أولاً، الشواهد الجاهلية

١. من نماذج الشواهد الجاهلية التي تدخل في إطار هذا النوع، الشَّاهد الذي أورده ابن الأنباري في سياق شرح بيت امرئ القيس: (من الطويل)

وَكَشْحٍ لَطِيفٍ كَالجَدِيلِ مُخَصَّرٍ وَسَاقٍ كَأُنْبُوبِ السَّقِيِّ المُذَلَّلِ

فيشرح مفردات البيت: ''كأنبوب السقي: الأنبوب: البردي الذي ينبت وسط النخل. والسقي: النخل الذي يسقى. والمذلل: الذي قطف ثمره ليجتنى منه. وإنما جعله مثل المذلل لأنه يكرم على أهله ويتعهدونه، فلذلك جعله مثله. ويقال

---

[1] انظر الفصل الرابع من هذه الدراسة: '**استدعاء الشواهد من منظور السياق الشعري**'.

[2] تناولت كثير من الدراسات الحديثة موضوع الصور الشعرية في الشعر العربي ونقده انظر على سبيل المثال: جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ط٣ (بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢)، وأحمد محمد المعتوق، ''الشعر والغموض ولغة المجاز: دراسة نقدية في لغة الشعر،'' **مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها**، ج١٦، ع٢٨، شوال، ١٤٢٤/٢٠٠٣، ص٩٦٣– ١٠١٩، وأحمد سليم غانم، **تداول المعاني بين الشعراء: قراءة في النظرية النقدية عند العرب** (بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٦). ونراه يأتي بنماذج من هذه الشروح حول موضوع تداول المعاني (انظر على سبيل المثال: ص٩٢– ٩٣)، وفايز الشرع، ''استخلاص المفهوم واستقرار المصطلح،'' **علامات**، ج٦٤، مج١٦، فبراير ٢٠٠٨، ص١٠٥–١١٨، وعبد المطلب جبر، ''المصطلح والأداة في الصورة الفنية: مقدمة لتأصيل المفهوم،'' **علامات**، ج٦٤، مج١٦، فبراير ٢٠٠٨، ص٢٨٥–٣١١.

ذللوا نخلكم، فتخرج كباسة من سعفه عند التقاطه. فأراد أنه ناعمٌ في ركن, فشبه ساق المرأة بالبرديّ في بياضه ونعمته.''[1] ثم يورد الشَّاهد، قال قيس بن الخطيم: (من الكامل)

تمْشي علـى بَـردِيَّتَين غَـذَاهُما غَـدِقٌ بـسَاحةِ حـائر يَعبـوبِ[2]

ويشرحه بقوله: ''معناه تمشي على ساقين كأنهما برديتان في بياضهما'' ويورد في السياق نفسه أيضاً رجزاً للعجاج:

كأنَّمـا عظامُهـا بَـردِيُّ

إن الشارح هنا لم يذكر من أخذ من الآخر؛ فالشعراء الثلاثة ينتمون إلى العصر نفسه، وتوارد الصور بينهم أمر له مبرراته، إنه فقط يرصد العلاقة بين طرفي التشبيه، وهو تشبيه ساق المرأة بالبردي في بياضه ونعمته، وقد تواردت نفس الصورة عند شعراء آخرين وهذا يمثل تأكيداً لوجه الشبه/العلاقة/التأويل الذي ربط بين طرفي التشبيه. فقد عقد الشارح هنا العلاقة 'اللَّحظية' بين ساق المرأة والبردي، وأضحى المعنى بتلك الصورة مفهوماً لديه بصورة موضوعية من خلال اللون. ومن ناحية أخرى تحققت 'تقليديَّة' هذه الصورة من خلال الشواهد التي استدعاها، وبهذا نرى أن الأثر الذي تحدثه هذه الصورة، والسياق المشترك كذلك 'وصف المرأة'، في ذهن الشارح قد نتج عنه تفاعل النصوص الشعرية عبر الشواهد.

٢. ومن التشبيهات المتواردة بين الشعراء، ما ذكره ابن الأنباري في شرحه لقول امرئ القيس: (من الطويل)

---

[1] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٦٤.

[2] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٦٤. البردي: نبات معروف. وغدق: كثير الماء أو كثير المطر. الحائر: المكان المطمئن الوسط المرتفع الحدود، يكون فيه ماء وجمعه حوران. اليعبوب: الطويل.

كُمَيتٍ يَزِلُّ اللِّبْدُ عَن حَالِ مَتْنِهِ كَمَا زَلَّتِ الصَّفْواءُ بِالمُتَنَزِّلِ[1]

يقول: ''شبه ملاسة ظهر الفرس لاكتناز اللحم عليه وامتلائه بالصفاة الملساء. والحال والحاذ معناهما واحد.'' ونراه يذكر بيتاً لأوس: (من الطويل)

كمَيتٍ يَزِلُّ اللِّبْدُ عن دَأياتها كما زَلَّ عنْ رأْسِ الشَّجيجِ المحارِفُ[2]

إن فهم الصورة الشعرية ومن ثم استدعاء الشَّاهد، قد تم بناء على علاقة واضحة بين طرفي التشبيه وبناء على أفق التوقعات الذي كشف عن تقليدية الصورة، والاستشهاد هنا جاء على المستوى العقلي الواعي من خلال المدلول 'العقلاني' للصورة والذي رصده الشارح تأكيداً للعلاقة بين 'ظهر الفرس' و'الصفاة'، حسب القول الذي اقتبسناه سابقاً، فالتلاقي بين طرفي التشبيه جاء نتيجة لطبيعتهما أيضاً. ومن ناحية أخرى نرى الصيغة ذاتها ''كميت يزل اللبد'' ساعدت على استدعاء الشَّاهد.

٣. وفي شرح ابن الأنباري لقول عنترة: (من الكامل)

وَكَأَنَّما تَنْأَى بِجانِبِ دَفِّها الـ وَحْشِيِّ مِن هَزِجِ العَشِيِّ مُؤَوَّمِ[3]

يقول الشارح: ''وإنما جعله هزج العشي لأنه إذا هزج هزجت الناقة لهزجه. وجعله بالعشي لأنه ساعةُ الفتور والإعياء. فأراد أنَّها أنشط ما تكون في الوقت الذي يفترُ فيه الإبل، فكأنَّها من نشاطها يخدشها هرٌّ تحت جنبها. ومثل هذا كثير. قال الشماخ: (من الطويل)

---

[1] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٨٤. والمقتبس بعده أعلاه من الموضع نفسه.

[2] الشجيج: الوتد. المحارفة: مقايسة الجرح بالمحراف. والمحراف هو الميل الذي تُسبر به الجراحات. يقول: إذا شُجَّ الرجل أدخل الميل في شَجَّته فيبلغ عظماً لا يثبتُ عليه شيء فيزلُّ عنه.

[3] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٣٢٥. الدَّف: الجنب. الوحشي: الجانب الأيمن. المؤوم: العظيم الرأس والخلق.

كَـأَنَّ اِبـنَ آوى مُوثَـقٌ تَحـتَ نحرهـا إذا هُـوَ لَـم يَخـدِش بِنابَيـهِ ظَفَّـرا''[1]

ويورد قول الأعشى: (من الكامل)

بِجُلالَـةٍ سُـرُحٍ كَـأَنَّ بِغَرزِهـا هِـرّاً إذا اِنتَعَـلَ المَطِـيُّ ظِلالَهـا[2]

وقول أوس بن حجر: (من البسيط)

وَالتـفَّ ديـكٌ بِرِجلَيهـا وَخِنزيـرُ[3]

فالعبارة التي قدم بها الشواهد الثلاثة وهي ''ومثل هذا كثير'' توضح لنا وعي الشارح **بشيوع بعض التشبيهات بين الشعراء من العصر نفسه**، وفي هذه الحالة يبقى المعنى مشتركاً بين الأبيات، دون تفضيل لأي منهم على الآخر. فالصورة المتواردة بين الشعراء في هذه الحالة أضحت تقترب كثيراً من التعبيرات العامة لشيوعها. وخبرة المتلقي وثقافته هي المعوِّل في الكشف عن شيوع الصورة. والملاحظ هنا أن هذه الأبيات تشترك في وصف الناقة، ومناوشة هذه الحيوانات لها، وهي تشبيهات نمطية ذات أبعاد أسطورية، وذلك تعبيراً عن نشاطها الذي لا يفتر.

ونشير في هذا المقام إلى أن المعنى الإيجابي الذي يكشف عنه البيت المشروح هنا؛ وهو الحركة والنشاط، قد أسهمت في إضفائه على النص، بصورة عميقة، مفردات البيت نفسها ''هزج العشي'' و''تنأى''، وهذا يعني أن الشعور الناجم عن تلك الكلمات يسهم في الانفعال بالمعنى، وبعبارة أخرى نستطيع أن نقول: **إن عملية التلقي الإيجابي، والتأثر بالنص، يُمكن حدوثها من خلال الوعي بالنصوص**

---

[1] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٣٢٦. والرواية المعروفة لهذا البيت في ديوان الشماخ هي: ''تحت غرزها'' كما يذكر هارون في هامش رقم(٥) من الصفحة نفسها.

[2] جلالة: ناقة ضخمة. سرح: سريعة سهلة السير.

[3] صدر البيت، كما أورده عبد السلام هارون، في هوامشه، ص٣٢٦:

كَـأَنَّ هِـرًّا جَنيبـاً تَحـتَ غُرضَـتِها

وتقاليدها الفنية، في أثناء اللَّحظات الذهنية التي ينشط فيها المتلقي أن يربط النص بمواقع/نصوص أخرى لدى شعراء آخرين من خلال شواهدهم.

٤. ومن التشبيهات أيضاً، نذكر التشبيه المقلوب الذي يُشكِّل أحد أوجه التفاعل النصي؛ بوصفه أحد أنواع التشبيه، يقول امرؤ القيس: (من الطويل)

يُضيءُ سَنَاهُ أَو مَصابيحُ راهِبٍ أَمالَ السَّليطَ بالذُّبالِ المُفَتَّلِ[1]

ينقل رواية الأصمعي هنا ثم ينقل قوله: ''المعنى كأن مصابيح راهب في سناه. فقلب. قال ومثله: (مجزوء الكامل)

حتى إذا احتدمَتْ وصا رَ الجمرُ مثل تُرابها

معناه وصار ترابها مثل الجمر.''[2] وهنا نرى أن هذا النوع من التشبيه شكَّل عنصراً مساعداً على الاستدعاء، دون الاشتراك في نفس الموضوع الذي يعرضه البيت المشروح، فالشارح هنا لم يستدع بيتاً له علاقة مباشرة مع الصورة الواردة في البيت المشروح، بل يعرض فقط لتلك الصورة من صور التشبيه 'التشبيه المقلوب' وتواردها بين الشعراء، ونراه يرصد تلك العلاقة بين البيتين عن طريق قوله ''ومثله'' تلك الصيغة التي توضح أن هناك مشاركة على مستوى ما بين البيتين المشروح والمستشهد به، وهو مستوى أعمق يشير فيه الشارح إلى أن القلب في التشبيه يعد ظاهرة من ظواهر التشبيه في الشعر القديم. أي أن ما يستدعي الشاهد هنا هو الآلية غير ''التقليدية'' للتشبيه، أي التشبيه المقلوب.

---

[1] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص١٠٠.

[2] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص١٠١. وقد ورد البيت في ديوان الأعشى برواية:

حتَّى إذا ما أُوقِدتْ فالجَمْرُ مثلُ ترابها

الأعشى، **ديوانه**، حققه وقدم له فوزي عطوي (بيروت: الشركة اللبنانية للطباعة والتوزيع، د. ت)، ص٣٥.

وهذا يعني أن العمليات التي تحدث أثناء لحظة التلقي هي عمليات معقدة تنتقل من الاستشهاد المباشر إلى مستوى آخر من الاستشهاد يُوجِد علاقات بين أشياء لا علاقة مباشرة بينها سواء في المعنى الشعري أو في الصورة الشعرية.

٥. ومن ضمن تلك الصور الشعرية **الكناية**، ففي شرحه لبيت امرئ القيس: (من الطويل)

وَإِن تَكُ قَد ساءَتكِ مِنِّي خَليقَةٌ فَسُلِّي ثِيابي مِنْ ثِيابِكِ تَنْسُلِ

يذكر بيتاً لعنترة: (من الكامل)

فَشَكَكتُ بِالرُّمحِ الطَّويلِ ثِيابَهُ لَيسَ الكَريمُ عَلى القَنا بِمُحَرَّمِ[1]

ثم يذكر بعده شاهداً لامرئ القيس نفسه: (من الطويل)

ثِيابُ بَني عَوفٍ طَهارى نَقِيَّةٌ وَأَوجُهُهُم عِندَ المَشَاهِدِ غُرَّانُ[2]

فالثياب هنا كناية عن القلب، أي قلبي من قلبك، على حد تعبير ابن الأنباري في الموضع نفسه، وهذا يدلنا على ثقافة الشاعر وخبرته بالأدب الجاهلي، حيث إن التناص هنا بين نصوص ثلاثة لشعراء جاهليين، مع الاختلاف في السياق الخاص بكل بيت، قد أكد أن التعبير الفني ذاته وتوارده في العصر ذاته يسهم في عملية الاستدعاء، إن الشارح هنا يأتي بتلك الشواهد ليدلل على شيوع تلك الكناية. والشَّاهد الذي ذكرناه هنا، يوضح لنا جواز المعنى عند الشارح ويمثل لنا عنصر الاختيار لمعنى دون آخر، فقد أورد في شرحه للبيت نفسه رأياً آخر دون تأييده بشواهد، أي الرأي الذي يقول سلي ثيابي من ثيابك، أي اقطعي أمري من أمرك، مما يؤكد أهمية الاستشهاد في إبراز أحد المعاني دون غيره. وقد اختار النحاس أن يكون المعنى على القلب وذكر الشَّاهد نفسه، ولم يذكر رأياً آخر فيما يوحي بأن هذا

---

[1] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٤٦. والشاهد الذي يليه من الصفحة ذاتها.

[2] غرَّان: شريفة.

الرأي هو الصواب عنده.[1] أما الزوزني فيذكر الرأيين في قوله ''سُلِّي ثيابَكِ'' ويورد الشَّاهد نفسه على الرأي الأول الذي ذكره ابن الأنباري.[2] أما التبريزي فالمعنى عنده على القلب ولم يذكر شواهده على هذا الرأي.[3]

٦. وفي شرح ابن الأنباري للبيت رقم ٤٣ من معلقة زهير: (من الطويل)

لَدى أَسَدٍ شاكِي البَنَانِ مُقَاذِفٍ لَهُ لِبَدٌ أَظفارُهُ لَم تُقَلَّمِ

يشرح قوله ''أظفاره لم تقلم'' فيقول: ''معناه تام السلاح حديده، يريد الجيش، واللفظ على الأسد.''[4] ويستشهد على ذلك ببيتين لشاعرين معاصرين لزهير؛ البيت الأول لأوس بن حجر: (من الطويل)

لَعَمرُكَ إِنَّا وَالأَحاليفَ هَؤُلا لَفي حِقبَةٍ أَظفارُها لَم تُقَلَّمِ

والبيت الثاني للنابغة: (من الكامل)

وَبَنو قُعَينٍ لا مَحالَةَ أَنَّهُمْ آتوكَ غَيرَ مُقَلَّمي الأَظفارِ

وبعد أن يورد البيتين، ينقل عن الأصمعي قوله بأن المعنى لدى كل من زهير والنابغة 'مأخوذ' من أوس. هنا يورد الشاعر التعبير نفسه ''أظفاره لم تقلم'' عند شاعرين آخرين، فالتشابه في الصور الشعرية في البيت المشروح والشَّاهدين، الأول والثاني، قد أسهم في هذا الاستدعاء، مع الاختلاف في السياق والموضوع بين هذه الأبيات، ونلاحظ هنا أنه يذكر السابق واللاحق في هذا التعبير، أي أنه على وعي بأن هناك سلطة لأحد النصوص الثلاثة على النصين الآخرين.

---

[1] انظر النحاس، **شرح القصائد التسع (ج١)**، ص١٢٧.

[2] انظر الزوزني، **شرح المعلقات السبع**، ص٢٢– ٢٣.

[3] انظر التبريزي، **شرح المعلقات العشر**، ص٤٥.

[4] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٧٨.

٧. ومما يؤكد هذا الوعي بسلطة النص السابق، في سياق الصورة الشعرية، ما ورد عند ابن الأنباري في شرحه لبيت لبيد: (من الكامل)

حَتّى إذا أَلقَتْ يَداً في كافِرٍ وَأَجَنَّ عَوراتِ الثُّغُورِ ظَلامُها

ويَنُصُّ الشارح في هذا الموضع على أن لبيداً قد أخذ بيته من ثعلبة بن صُعير، جاهلي قديم أقدم من جد لبيد،[١] وذلك في قوله: (من الكامل)

فَتَذَكَّرَا ثَقَلاً رَثِيداً بَعدَما أَلقَتْ ذُكاءُ يَمينَها في كافِرِ[٢]

وهكذا نرى الشارح يبحث ضمن نصوص العصر ذاته، كي يثبت الأسبقية للنصوص السابقة ضمنيًّا، أو للقول بأن تداول المعاني بين الشعراء لا ينفي وجود نصوص أولى.

٨. ونذكر من تلك الصور المتواردة بين الشعراء، **الكناية** أيضاً، في شرح ابن الأنباري لبيت امرئ القيس: (من الطويل)

وَما ذَرَفَت عَيناكِ إلاَّ لِتَضْرِبي بِسَهمَيْكِ في أَعْشَارِ قَلبٍ مُقَتَّلِ[٣]

---

[١] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٥٨١.

[٢] ثقلاً: أراد بيض النعامة. الرثيد: المنضود. ذكاء: هي الشمس. كافر: الليل.

[٣] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٤٧. وانظر: أبو هلال العسكري، **ديوان المعاني**، شرحه وضبط نصه أحمد حسن بسج، ج١ (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٤). حيث ذكر البيت مرتين إحداهما: (ص٨١) في سياق خبر يدور حول مجموعة من الأسئلة عن أفخر، وأرق، وأحكم بيت قالته العرب، والأخرى (ص٢١٤) مقدماً له بقوله: أرق بيت قالته العرب، وذكر بعده الشاهد نفسه الذي أوردته في المتن عن ابن الأنباري، قائلاً: ''ومثله قول الشاعر''. إن العقلية العربية تلجأ إلى الربط بين النصوص كلما أمكنها ذلك بوجه من الوجوه، وربما يوحي قوله: ''ومثله قوله'' بالمشاركة في القيمة والحكم نفسه الذي أطلق على البيت المستشهد عليه. وإن كان أفعل التفضيل الذي يقترن بأحد هذه الشواهد البلاغية يوحي بأنها أفضل من الشواهد الأخرى التي يرى الناقد أن ثمة ترابطاً وتشابهاً بينها ويصفها بأنها 'مثلها'. كذلك فإن مسألة التكرار للبيت نفسه عند العسكري يعطينا دلالة قوية على أن عملية استدعاء الشواهد نفسها بصورة متكررة، سواء عند نقاد أو شراح قدامى، لا يأتي إلا عن فهم واضح لجماليات النصوص نفسها 'المستدعاة'.

يعلق عليه ابن الأنباري بقوله: ''ما بكيت إلا لتجرحي قلباً معشراً، أي مكسَّراً.''[1] ثم يذكر بيتاً للمرقَّش الأصغر، مقدماً له بقوله ''ومثله قوله'': (من الطويل)

رَمتْكِ ابْنَةُ البَكْرِيِّ عَنْ فَرْعِ ضالَةٍ وهُنَّ بنا خُوصٌ يُخَلْنَ نَعائِما

ويشرح البيت المستشهد به بقوله: ''أي نظرت إليك فأقرحت قلبك، وليس أنَّها رمتك بسهم،''[2] إن الفعلين رمتك/ضربت في البيت المشروح والشَّاهد، قد أسهما بشكل أساس في التلقي الإيجابي لتلك الكناية؛ فالشارح لا يقرأ النص من فراغ، بل يقع دائماً في علاقة جدلية مع المخزون الأدبي، مما يساعده على ملأ فجوات النص، والولوج إلى معناه الأدبي. ونرى ابن الأنباري يوازن بين البيتين بعبارة ''ومثله قوله'' السابق ذكرها. فكلمة ''رمتك'' تتوازى مع ''تضربي'' في المعنى، كما أن تلك النظرة التي تقرح القلب، وكأنها سهم، لها البعد نفسه في البيتين. ومن الملاحظ كذلك أن هذا التشبيه –الناجم عن العلاقة بين عين المرأة والسهم– هو من التشبيهات المتواترة في الشعر العربي القديم.

وقد يكون من المهم أن نشير هنا إلى إمكانية النظر إلى الشروح بوصفها نصاً واحداً لشرح البيت الشعري أو العمل الأدبي؛ فابن الأنباري والتبريزي يوردان الشَّاهدين المذكورين أعلاه، في حين أن الزوزني يذكر المعنى ويورد شاهدين آخرين في شرحه لمفردة ''مقتل''. **وبهذا نستطيع أن نرى ثراء المعنى وتعدُّده للنص الواحد من خلال نصوص أخرى تتناص معه وتتفاعل بوصفها ''شواهد'' عليه يستدعيها الشراح أنفسهم.**

---

[1] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٤٨.

[2] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٤٨.

إن فَهْم الطريقة التي ينتج عنها استدعاء الشواهد بالنسبة لموضوع الصور الشعرية، أمر ضروري لاستكشاف الانفعال والإثارة الناجمين عن هذه الصور التقليدية وإبراز دورها في السياق، والمعوِّل في الكشف عن ذلك هو مفردات الصورة نفسها ودلالتها اللُّغوية والتأثير المنطوي على بعدٍ شعوري ولا شعوري للكلمات، وما تضمنه من معانٍ سلبية وإيجابية من شأنها أن تسهم في عملية التلقي الإيجابي للنصوص.

ثانيا، الشواهد الإسلامية

يمكننا في هذا السياق أن ندلل على علاقة الصورة الشعرية بمفهوم الأخذ والسرقة بالنسبة للشواهد الإسلامية، فمن المتعارف عليه أن''السرقات'' شكل من أشكال 'التناص' الذي تأتي عليه الشواهد في الأساس. مع الاختلاف في المنظور المنهجي لكلا الموضوعين؛ فالسرقات، كما هو واضح من المصطلح نفسه تتناول قضية تأثير النص السابق في اللاحق من منظور 'أخلاقي' وهو ما لم يكن مطروحاً في مصطلح 'التناص' بصورة أساسية والذي يهتم بتداخل النصوص، وكيفية نسج السابق باللاحق.[1] ومهما يكن من أمر، فإن مفهوم السرقات الشعرية مفهوم كتابي غير شائع في الثقافة الشفوية. ومن هنا نرى أن هذه المشكلة بدأت تظهر مع التحول إلى الكتابة والعقلية الكتابية بعد الإسلام، وأخذت دائرتها بالاتساع في العصر الأموي الذي برزت فيه المعارضات والسرقات (العلنية أحياناً بين الشعراء) والأخذ بصورة لافتة للانتباه. وكتب فيها النقاد القدماء كثيراً، واتهموا بها كثيراً من الشعراء كذلك، والتي عبر عنها عبد القاهر الجرجاني بمصطلح 'الاحتذاء'، وقد قامت عليها كثير من الدراسات الحديثة التي تناولت الموضوع من زوايا مختلفة.[2] وما يهمنا هنا هو أنها

[1] انظر حديثنا عن التناص في المدخل النظري لهذه الدراسة.

[2] للتوسع في هذا الموضوع يمكن الاطلاع على: محمد مصطفى هدارة، **مشكلة السرقات في النقد العربي: دراسة تحليلية مقارنة** (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٨م)، وبدوي طبانة، **السرقات الأدبية: دراسة في ابتكار**

أحد تلك القضايا التي برزت في مدونة شروح الشعر، فلم يكن الشراح أنفسهم بعيدين في ذلك عن حركة النقد القديم، بل كانوا في الدائرة نفسها من منطلق تعاملهم مع المادة الشعرية 'المعلقات'، والشواهد عليها.

١. ففي شرح البيت (٣٨) من معلقة امرئ القيس: (من الطويل)

وَتَعطو بِرَخصٍ غَيْرِ شَثْنٍ كَأَنَّهُ أَساريعُ ظَبْيٍ أَو مَساويكُ إِسْحِلِ[١]

في سياق شرح ابن الأنباري للبيت نفسه، يورد شرحه لكلمة ''أساريعه'' فهي: ''دوابُّ تكون فيه مثل شحمة الأرض، وهي دودة تكون في الرَّمل. يقال أساريع ويساريع. فشبه أصابعها بالأساريع للينها. قال ذو الرمة: [من الطويل]

خَراعيبُ أُملودٌ كَأَنَّ بَنانَها بَناتُ النَّقا تَخْفَى مِراراً وَتَظهَرُ[٢]

... **وسرقه ذو الرمة منه.**''[٣] ونراه يستدعي شاهد ذي الرمة ويثبت 'السرقة' عليه، وكأن استدعاء الصورة هنا قد أتى لبيان هذه السرقة التي تدل على الأخذ غير المرغوب فيه، والذي يعني عدم الإضافة.

٢. وفي البيت (٦٥) من معلقة لبيد، السابق ذكرها:

حَتّى إِذا أَلقَت يَداً في كافِرٍ وَأَجَنَّ عَوراتِ الثُغورِ ظَلامُها[٤]

الأعمال الأدبية وتقليدها، ط٤ (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٥م)، ومحمد صايل حمدان، وعبد المعطي نمر موسى، ومعاذ السرطاوي، **قضايا النقد القديم** (الأردن، إربد: دار الأمل، ١٩٩٠م)، ص٨٣–٩٧، وصالح بن سعيد الزهراني، ''إشكالية الاحتذاء في المعنى الشعري عند عبد القاهر الجرجاني،'' **مجلة جامعة أم القرى**، السنة العاشرة، العدد الخامس عشر، ١٤١٧هـ،١٩٩٧م، ص٢٥٣–٢٨٦.

[١] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٦٦.

[٢] خراعيب: مُلس لينة، وأملود: ناعمة، وبنات النقا: دوابٌّ بيضٌ تشبه العظاء تكون في الرمل.

[٣] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٦٧.

[٤] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٥٨١.

يقول ابن الأنباري، ''ومعنى قوله (ألقت يداً في كافر): بدأت بالمغيب... **وأخذه ذو الرمة منه فقال:**

وأيدي الثريا جنَّحٌ في المغاربِ''

وقد أوردنا أثناء حديثنا عن الشواهد الجاهلية في هذا الفصل ما ذكره ابن الأنباري حول لبيد وأخذه هذا البيت من ثعلبة بن صعير، أما هنا فيذكر أخذ ذي الرمة من لبيد، فالصورة الشعرية التي برزت في البيت المستشهد عليه كانت مثاراً لاستدعاء الشاهد، والنظر كذلك لأسبقية الشاعر الجاهلي على الإسلامي.

٣. وفي شرح البيت الأول من معلقة عنترة: (من الكامل)

هَل غادَرَ الشُعَراءُ مِن مُتَرَدَّمِ أَم هَل عَرَفْتَ الدَّارَ بَعدَ تَوَهُّمِ[١]

في شرح ابن الأنباري، لقوله: ''أم هل عرفت الدار بعد توهم''، يقول: ''من تغيرها، أي لم أعرفها إلا توهماً أنها هي الدار التي كنت أعهد. **وشبيه هذا قول الكميت**: (مجزوء الكامل)

أطلالُ مُحْلِفةِ الرُّسو م بَألْوَتَيْ بَرٍّ وفاجِرْ''[٢]

وهنا يذكر أن الكميت 'سرقه' من أوس بن حجر في قوله:

كأن جديد الأرض يُبليك عنهم تقيُّ اليمين بعد عهدك حالفُ

فمع ملاحظة التشابه في السياق بين بيتي عنترة والكميت، وكونه مبرِّراً لاستدعاء الشاهد، إلا أننا نرى الشارح نفسه حريصاً على إثبات السرقة الشعرية لدى الشاعر الإسلامي، وربما كان هذا سبباً في ذكر الشاهد نفسه.

٤. وفي شرح البيت رقم ٥٩ من معلقة لبيد: (من الكامل)

---

[١] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٩٤.

[٢] المحلفة: التي يشك فيها.

أُغْلِـــي الـــسِّباءَ بِكُـــلِّ أَدكَـــنَ عـــاتِقٍ أَو جَونَـــةٍ قُـــدِحَت وَفُـــضَّ خِتامُهـــا[1]

والذي ذكر في سياق شرحه له معنى كلمة ''الجون: أي الزق الأسود ... ويقال للزق العظيم: السباء. وقال الأعشى: (من الكامل)

وَسَـــبيئةٍ مِمّـــا تُـــــعَتَّقُ بـــــابِلٌ كَـــدَمِ الـــذَبيحِ سَـــلَبتُها جِريالَهـــا

... وأخذ هذا المعنى أبو نواس فقال: (من البسيط)

لا تَبـكِ لَيلـى وَلا تَطـرَب إِلى هِـــندِ وَاِشـرَب عَلـى الـوَردِ مِـن حَمـراءَ كَـالوَردِ

كَأَسـاً إِذا اِنحَـدَرَت في حَلْـقِ شـارِبِها أَجدَتـــهُ حُمْرَتَهـــا في اللَّـــوَنِ وَالخَـــدِّ''[2]

ولعلنا نلاحظ هنا 'الخمر' في التشبيهات السابقة، وهو ما يوضحه بصورة أكثر ثراء اللون الأحمر المتصل بالدم الذي تحيل إليه الصورة عند الشعراء الثلاثة، وهي صورة ذات أبعاد أسطورية يربطها بعض الباحثين بذبح القرابين أو يربطونها بدماء الحياة التي تصاحب المولود، فيما يوحي بأن الخمر تهب الحياة لشاربها، وتمده بالقوة.[3] وعلى أي حال فقد استدعت هذه الصورة شاهداً جاهليًّا، وشاهداً إسلاميًّا، قدم الأول بقول الشارح: ''وقال الأعشى''، أما الثاني بقوله: ''وأخذ هذا المعنى''.

يتضح لنا من التعليقات والعبارات التي يقدم بها الشراح لشواهدهم والتي تدل على السرقات الشعرية، أو الأخذ أن من هؤلاء الشراح – ونذكر هنا ابن الأنباري بصفة خاصة– من جعل من القصيدة الجاهلية معياراً ونموذجاً فنيًّا للحكم على أصالة

---

[1] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٥٧٥.

[2] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٥٧٦. أجدته: أي أكسبته.

[3] انظر أمل محمود عبد القادر أبو عون، **اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي: شعراء المعلقات نموذجاً**، رسالة ماجستير مخطوطة (جامعة النجاح الوطنية، نابلس، ٢٠٠٣)، ص١٥٩.

الشعر الإسلامي نفسه، فإذا اعتمد الشاعر الإسلامي[1] على الشعر الجاهلي في الصور التي يستخدمها في نصه فإن وسمه له بالسرقة والأخذ لابد أن يكون هو الأمر البارز.

[1] ابن الأنباري ، **شرح القصائد السبع**، ص٥٧٥-٥٧٦.

الفصل السابع

اختلاف الرواية
وتعدد الشواهد

شَكَّلَت الروايات المختلفة للبيت الشعري إحدى أهم الآليات التي ساعدت على تحديد استراتيجيات قراءة/تلقي الشعر القديم، فكل رواية تُكسِب البيت المشروح مجموعة من المعايير، بناء على تراكيب مفرداتها، التي تحدد استجابة هؤلاء القراء/الشراح، لكونها تمثل النص المقروء وبالتالي تحدد 'فراغاته النصِّية'، وهناك بطبيعة الحال أسباب مختلفة لتعدد الروايات؛ منها التصحيف والتحريف، واختلاف اللهجات، وشفاهية الشعر، وتنقيح الشعر لدى الشعراء، وسَعة اللغة، وانحراف الرواية لمطابقة القياس، ونصرة مذهب على مذهب، وتعدد المصادر.[1] وليس المجال هنا هو تحليل تلك الأسباب، لذلك سننصرف إلى وجه آخر يتعلق بالمعنى الشعري، وأثر اختلاف الرواية في استدعاء الشاهد. وقد ذكر فرغل في دراسته أنواع الروايات المختلفة وقسمها إلى مجموعات: وهي: الرواية والأصوات، والروايات والصيغ الصرفية، والرواية باختلاف التركيب، والرواية والوجه الإعرابي، والرواية واختيار المفردات.[2] ويذكر هنا أنه ليست كل الروايات تؤثر في المعنى فالبعض منها قد يتغير لفظه ولا يتغير معناه.[3] لكن تغير الألفاظ نفسه قد يساهم في عملية استدعاء

---

[1] حول أسباب تعدد الرواية: انظر محمد، **إشكالية الشَّاهد الشعري**، ص٧٩– ١٢١. وانظر حديثنا عن دراسته في الفصل الأول من دراستنا هذه.

[2] انظر فرغل، **شروح المعلقات**، ص٥١–١٠٦. ويمكن الاعتماد على كشاف الروايات الملحق بدراسته نفسها (ص٢٩٩–٣٢٨) وذلك للنظر في أوجه تعدد الروايات بالنسبة للمعلقات في شروحها المختلفة.

[3] انظر فرغل، **شروح المعلقات**، ص٥١.

الشواهد من خلال استدعاء بيت يحتوي على المفردة نفسها أو أحد تصريفاتها، وعلى هذا يكون لدينا نوعان من الروايات التي تؤثر في استدعاء الشواهد:

(أ) روايات تؤثر في المعنى الشعري.

(ب) روايات لا تؤثر في المعنى الشعري.

وسنلقي الضوء أثناء التحليل على هذين الصنفين من الروايات. لكننا لن نعتمد عليهما في تصنيفنا للشواهد أدناه، وسننصرف إلى تصنيفها على شواهد جاهلية وإسلامية بشكلٍ أساسي، كما اعتدنا في بحثنا الراهن.

أولاً، الشواهد الجاهلية

١. في أثناء شرح ابن الأنباري لبيت امرئ القيس، الذي أوردناه في سياق آخر سابقاً: (من الطويل)

تَصُدُّ وَتُبدي عَن أَسِيلٍ وَتَتَّقِي بِناظِرَةٍ مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِلِ[١]

يذكر إحدى روايات البيت، وهي رواية:

وتُبْدي عن شَتيت[٢]

وفي أثناء شرح مفردة 'شتيت' يذكر بيتاً لنابغة بني شيبان: (من البسيط)

وَزانَ أَنيابَها إِذا ابتَسَمَت أَحوى اللِّثاتِ شَتيتٌ نَبتُهُ رَتِلُ[٣]

فالشارح هنا يرصد رواية أخرى للبيت، يتم فيها استبدال مفردة بأخرى، واختلاف الروايات بهذه الصورة يمكن أن ينتج قراءة مختلفة؛ فرواية ''وتُبدي عن شتيت'' أسهمت في استدعاء الشَّاهد الذي يتضمن الحديث عن الثغر أيضاً وترد فيه مفردة

---

[١] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٥٩. أسيل: أي خد لين طويل.

[٢] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع** ، ص٦٠. والشاهد بعده من الصفحة نفسها.

[٣] شتيت: أي عن ثغر شتيت، أي متفرق ما بين الثنيتين. الرتل: بياض الأسنان وكثرة مائها.

شتيت، كما أن الموضوع نفسه، وهو الحديث عن المرأة، أمر مشترك في البيتين. وهذا يؤكد لنا أن هناك مجموعة من العمليات العقلية، تتضافر معاً، وتسهم في تحديد نوعية استجابة النصوص، وإنتاج المعنى. فإذا كانت الرواية نفسها شكلت إحدى استراتيجيات/آليات القراءة، فإن ذلك لا يمنع الدور الذي يلعبه السياق والمفردة ذاتها 'شتيت'، فكل ذلك قد ساعد على ملء فجوات النص واستدعاء الشَّاهد.

٢. وفي شرح ابن الأنباري لقول عمرو بن كلثوم، والذي أوردناه في موضع سابق:[١] (من الوافر)

بِأَيِّ مَشيئَةٍ عَمرَو بنَ هِندٍ نكونُ لقَيْلكُمْ فيها قَطِينا[٢]

يستدرك في أثناء شرحه للبيت الذي يليه رواية أخرى لعجز هذا البيت:

نكون لخَلْفكم فيها قَطينا[٣]

هنا تستبدل الرواية مفردة 'قيلكم' بمفردة 'خلفكم'، ونلاحظ كذلك اختلاف دلالة كلتا الكلمتين ففي حين نرى أن 'القيل' وجمعه 'أقيال' يعني وزراء الملوك، أو ملوك باليمن دون الملك الأعظم، أما قوله: ''لخلفكم: لنَسْلكم. والخَلْف: من يجيء بعدُ. والخلْف أيضاً: الرديء.'' وهذا يعني أن الكلمة الأخرى تشي بمعنى يتضمن الهجاء من هؤلاء الخلف، والشاهد الذي يذكره في هذا الموضع بعد ذكره للرواية الأخرى يؤكد هذه الدلالة، إذ يورد قول لبيد: (من الكامل)

ذَهَبَ الَّذينَ يُعاشُ في أَكنافِهِم وَبَقيتُ في خَلْفٍ كَجِلدِ الأَجرَبِ[٤]

---

[١] انظر الفصل الرابع من هذه الدراسة.

[٢] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٤٠١.

[٣] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٤٠٢.

[٤] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٤٠٢.

فالرواية التي احتوت على المفردة ''خلْف'' استدعت الشَّاهد، الذي نلمح فيه ذمًّا لنسل المهجو، مما يجعل هذا الشاهد متجادلاً مع الرواية نفسها، كاستجابة من الشارح نفسه لموقف الشاعر الذي يرفض أن يكون هو وقومه خدماً لهؤلاء 'الخلف'. وبعبارة أخرى نستطيع أن نقول: إن الرواية الأخرى نفسها شكلت إحدى آليات استدعاء الشواهد.

٣. وفي شرح ابن الأنباري لقول عمرو بن كلثوم: (من الوافر)

ذِراعَـــيْ عَيْطَـــلٍ أَدْمـــاءَ بِكْـــرٍ تَربَّعـــت الأَجـــارعَ والمُتونَـــا[١]

يذكر رواية أبي عبيدة للبيت:

ذراعـــيْ حُـــرَّة أدمـــاءَ بِكـــرٍ هِجـــانِ اللَّـــونِ لم تقـــرأ جنينـــا[٢]

ثم يقول: ''فالحرة تكون امرأةً خالصةً كريمة. و''هِجان اللَّون'' معناه بيضاء. والهجان أيضاً: الكريم من كلِّ شيء،'' ويورد بيتاً لعمرو بن عدي اللخميّ:[٣] (رجز)

هـــذا جنـــايَ وخيـــارُه فيـــهْ إذْ كـــلُّ جـــانٍ يـــدُه إلى فيـــهْ

---

[١] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٣٧٩. عيطل: طويلة. الأدماء: البيضاء. تربعت الأجارع: أقامت أيام الربيع بالأجارع. والأجارع: واحدها أجرع: وهو من الرمل ما لم يبلغ أن يكون حبلاً. والحبل: الرمل المستطيل. وقيل الحبال في الرمل كالجبال في غير الرمل. ولنلاحظ أن الزوزني اختار الرواية التي سيكون الكلام عنها في السياق الراهن، وقد يتكرر الأمر نفسه في أبيات أخرى ولكننا نهتم باختلاف الرواية هنا في سياق قدرتها على استدعاء شواهد جديدة. وقد نذكر هنا أن الزوزني لم يهتم أساساً بروايات مختلفة للأبيات في شرحه وإنما اختار رواية واحدة وشرحها.

[٢] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٣٨٠. والمقتبس بعده من الصفحة نفسها.

[٣] انظر ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٣٨٠. ويقدم ابن الأنباري للشاهد بقوله: ''تمثَّل على بن أبي طالب رضي الله سبحانه عنه.'' وفي الهامش رقم (٢) من الصفحة نفسها يذكر هارون اسم القائل الصحيح للشاهد، الذي أوردته في المتن، ويورد أنه يضرب مثلاً للرجل يؤثر صاحبه بخيار ما عنده. ونشير هنا إلى أن البيت المثل بحد ذاته يملك قوة خاصة تساعد على استدعائه.

قاصداً إلى شرح مفردات ''الحرة/الهجان/الكريم'' من خلال بيت اللخمي الذي أراد ''وخياره وكرائمه فيه''. وإذا كانت الرواية الأخرى هنا قد شكلت أحد آليات استدعاء النصوص، فإن المثل نفسه الذي يتضمنه البيت المستشهد به شكَّلَ قرينةً قوية ساعدت على تفاعله مع بيت المعلقة، في روايته الأخرى، وإعطاء أبعادٍ أخرى للمعنى الذي أورده الشارح وهو خيار الأشياء وكرائمها. وقد نلاحظ أن الرواية الأخرى نفسها للبيت تنقل المحبوبة الموصوفة في الرواية الأولى من سياق الظبية التي تقيم في الرمل وما غلظ من الأرض، إلى سياق الناقة/المرأة التي تحتفظ بجمالها من خلال عدم الحمل والولادة.

٤. وفي شرح ابن الأنباري لقول طرفة: (من الطويل)

لِخَولَـــةَ أَطـــلالٌ بِبُرقَـــةِ ثَهمَـــدِ ظللـــت بهـــا أبكـــي وأبكـــي إلى الغـــدِ[١]

يورد رواية الأصمعي للبيت هكذا:

تَلـوحُ كَبَـاقي الوَشـمِ في ظـاهِرِ اليَـدِ[٢]

وتستدعي الرواية قول لبيد: (من الكامل)

أَو رَجـــعُ واشِـــمَةٍ أُسِـــفَّ نُؤورُهـــا كِفَفًـــا تَعَـــرَّضَ فَـــوقَهُنَّ وِشَـــامُها

وكذلك قول بشر بن أبي خازم: (من الوافر)

كمـــا وُشِـــم الـــرَّواهش بـــالنَّؤور[٣]

---

[١] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص١٣٢.

[٢] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص١٣٣.

[٣] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص١٣٣. ولم يذكر كلٌّ من الشارح ومحققه، عبد السلام هارون، وهو في **ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي**، تحقيق عزة حسن (دمشق: مديرية إحياء التراث القديم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٠)، ص٩٥. وصدر البيت:

رمـــــادٌ بـــــين أظـــــآرٍ ثـــــلاث

وهذا يعني أن للرواية أثرها في إحداث التفاعل بين النصوص. وإذا عدنا إلى كلٍّ من الشاهدين ضمن سياقه الأصلي، فإننا نلاحظ أن بيت لبيد وبيت بشر يقعان في القسم ذاته الخاص بالنسيب، والحديث عن موتيف الأطلال، هذا بالإضافة إلى فكرة الوشم، أي أن هناك آليات مختلفة تسهم في عملية الاستدعاء بصورة واضحة وقابلة للتحليل.

ومما سبق نرى أن اختلاف الروايات أضحت إحدى أهم آليات استدعاء الشواهد، وقد أثرت بالتالي في رصد بعض ملامح الوعي النصي لدى الشارح على المستوى المباشر وعلى المستوى التأويلي الذي يدخل في حيز ما يطلق عليه معنى المعنى، أو ما وراء المعنى عن طريق تواشج الصلات بين الأبيات الشواهد، والأبيات المشروحة، والشرح نفسه.

ثانياً، الشواهد الإسلامية

ذكرنا في القسم السابق الخاص بتفاعل الشراح مع الشواهد الجاهلية من الفصل الراهن مسألة اختلاف الروايات، وذكرنا أنها تُعدُّ إحدى آليات استدعاء الشواهد، وبيَّنا أثر اختلاف الروايات في استدعاء الشاهد الجاهلي، ونقف في هذا القسم على مواضع أخرى نرى فيها أثر اختلاف الرواية في استدعاء الشاهد الإسلامي.

والرَّواهش: عروق ظاهر الكف. أظآر: مفردها ظِئر: وهي العاطفة على غير ولدها المرضعة له من الناس والإبل. ويريد بالأظآر هنا الأثافي، وهي حجارة القدر تشبه بالأظآر، شبهت بها لتعطفها حول الرماد كتعطف الأظآر حول الفصيل. والنؤور دخان الشحم يعالج به الوشم ويحشى حتى يخضر. وكانت النساء في الجاهلية يَتَّشِمْنَ بالنؤور.

[٣] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٥.

١. في شرح البيت رقم (٦) من معلقة امرئ القيس: (من الطويل)

وَإِنَّ شِـــفائي عَـــبرَةٌ مُهَراقَـــةٌ فَهَـل عِنـدَ رَسـمٍ دارِسٍ مِـن مُعَـوَّلِ[١]

يذكر ابن الأنباري رواية أخرى للبيت:

وإن شـــفائي عـــبرة إن ســـفحتها

وفي أثناء شرحه لمفردة ''سفحتها،'' من هذه الرواية، يستدعي بيتاً –ينسب لكثير عزة–[٢] مقدماً له بقوله: ''وقال الشاعر:'' (من الطويل)

أَقـولُ وَنِـضوي وَاقِـفٌ عِنـدَ رَمـسِها عَلَيـكِ سَـلامُ اللهِ وَالعَـينُ تُـسفَحُ

هنا نلاحظ دخول سياق 'الرثاء' في الشاهد على شرح البيت المستشهد عليه والذي هو من الأطلال، فالوقوف على الطلل يقابلنا بالوقوف على القبر في البيت المستشهد به. وهنا نلاحظ التوتر في الموقف بين البيتين وهو توتر يعبر عن فهم الشارح للأطلال وعلاقتها بالرثاء في الشعر الكلاسيكي.[٣]

كذلك نشير هنا إلى أن دلالة كلمة ''مهراقة'' في البيت الأصلي لا تختلف كلية عن دلالة مفردة ''سفحتها'' في الرواية الأخرى، لكن التركيب الصوتي لهذه الكلمة في الرواية الأخرى هو الذي أثر في استدعاء الشاهد.

٢. وفي شرح البيت رقم (٢٩) من معلقة امرئ القيس: (من الطويل)

فَلَمّـا أَجَزنـا سـاحَةَ الحَـيِّ وَانتَحـى بِنـا بَطـنُ خَبـتٍ ذي قِفـافٍ عَقَنقَـلِ[٤]

---

[١] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٥.

[٢] انظر ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٦. حيث يورد ابن الأنباري هذا الشاهد دون أن يذكر قائله، ولم يذكره كذلك هارون، وهو منسوب لكثير عزة كما وجدته بالموسوعة الشعرية.

[٣] يذهب بعض المعاصرين، في مقابل آخرين، إلى وجود علاقة قوية بين الأطلال والرثاء. انظر تناولاً لهذه العلاقة في حسن البنا عز الدين، **الكلمات والأشياء**، ص١٦١–١٧٤، حيث يتناول علاقة القصيدة الطللية (أي التي يهيمن على نسيبها موتيف الأطلال) بالمرثية، وخصوصاً رثاء الذات.

[٤] أجزنا: قطعنا. خبت: بطن من الأرض غامض. الحقف: رمل منعرج. عقنقل: المنعقد الداخل بعضه فوق بعض.

يذكر ابن الأنباري رواية أخرى لعجز البيت:

''بطـــنَ حقْـــف ذي رُكـــام''[1]

وفي سياق شرحه لمفردات البيت، يذكر مفردات الرواية الأخرى جنباً إلى جنب مع مفردات سابقتها، دون فاصل واضح بين مفردات الروايتين، ويشرح كلمة ''ركام'' الواردة في الرواية الأخرى، ثم يذكر قول جرير: (من الوافر)

عَرَفــتُ الــدَّارَ بَعــدَ بِلَــى الخِيــامِ سُــــقيتِ نَجــــيَّ مُرْتَجِــــزٍ رُكـــامِ[2]

كَــأَنَّ أَخــا اليَهــودِ يَخُــطُّ وَحْيــاً بكــــــــافٍ في مَنازِلِهــــــــا وَلامِ

وهنا نرى أن هذه الأبيات تنتمي إلى النسيب أيضاً مع اختلاف الموتيف الذي تأتي ضمنه الأبيات؛ فالأبيات الشواهد موضوعها هو الأطلال، أما بيت امرئ القيس فهو يأتي في سياق الغزل النسيبي، لكن العنصر الذي أثر في استدعاء الشاهد هنا هو شرح مفردة من مفردات الرواية الأخرى، وهي مفردة ''ركام''.

٣. وفي البيت (٣٠) من معلقة امرئ القيس: (من الطويل)

مــددتُ بغُــصْنَيْ دَومَــةٍ فَتَمايَلَــت عَلَــيَّ هَــضيمَ الكَــشحِ رَيَّــا المُخَلْخَــلِ[3]

يــذكر ابــن الأنبــاري روايــة أخــرى للــشطر الأول: ''إذا قلــت هــاتي نــوليني''، ويقول: ''معنى نوليني، ليصبني منكِ نوالٌ. قال الأحوص: (من الخفيف)

---

[1] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٥٤. ركام: بعضه فوق بعض.

[2] انظر ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٥٤. حيث يذكر هارون أن رواية الديوان هي: ''سقيت نجاء''، والنجاء جمع نجو وهو السحاب الذي قد هراق ماءه ثم مضى.

[3] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٥٦. يقدم النحاس هذا البيت في شرحه (ص١٣٧) برواية:

إذا قلــــتُ هــــاتي نــــوليني تمايلــــت

أما التبريزي في شرحه لهذا البيت (ص٥١) يقدم البيت نفسه برواية:

هــــصرتُ بفــــودي رأسِــــها فتمايلــــت

وَلَقَــد قُلــتُ يَــومَ مَكَّــةَ سِــرًّا قَبــلَ وَشــكٍ مِــن بَيْنهــا نَــوِّليني

ويقال: معنى قوله نوليني قبليني. والتنويل والتقبيل واحد. وقال الأحوص: (من الطويل)

لَقَــد مَنَعَــت مَعْروفَهــا أُمُّ جَعفَــرٍ وَإِنّــي إِلى مَعروفِهــا لَفَقــيرُ[1]

وقد استدعى الشاهد الأول من الأحوص الشاهد الآخر من الشاعر نفسه والذي يأتي في سياقه الأصلي بيت آخر يكون الحديث فيه عن التقبيل كذلك.[2] والجامع بين البيت الثاني للأحوص وبيت المعلقة هو أن المعروف أيضاً يمكن أن يكون هو ما يعنيه النوال – كما نرى ذلك في **اللسان** على سبيل المثال–[3] ولعلنا نلاحظ هنا كيف يتم الربط بين كلمات مختلفة التنويل/التقبيل، والتنويل/المعروف لأنها قد تؤدي الدلالة نفسها في سياقات متشابهة كذلك.

٤. يذكر ابن الأنباري رواية أخرى لبيت طرفة رقم (٩٠): (من الطويل)

وقــال: ألا مــاذا تَــرَوْنَ بِــشَارِبٍ شَــديدٍ علــيكمْ بغيُــهُ متعمِّــد[4]

والرواية الأخرى هي:

ألا مــــاذا تــــرونَ بــــشارب شــــديد عليهــــا ســــخطُه متعمِّــــد

---

[1] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٥٧.

[2] والبيت هو:

أغــار عليهــا أن تقبِّــلَ بعلَهــا لعمــــر أبيهــا أنــني لغيــورُ

[3] انظر **اللسان**، مادة (ن–و–ل). وربما يكون ابن الأنباري قد أشار إلى ذلك وسقط سهواً في التحقيق. وانظر كذلك النحاس، **شرح القصائد التسع**، (ج١)، ص١٣٧. فقد ذكر النحاس أيضاً في شرحه للبيت نفسه أن ''نوليني: من النوال، وهو العطية.''

[4] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٢٠.

وهنا نلاحظ اختلاف تركيب الشطر الثاني، ويقول ابن الأنباري، ''المتعيد: الظلوم''، ثم يذكر قول جرير: مقدماً له بقوله: ''قال الشاعر''(من الوافر)

يَـــرى المُتَعَيِّـــدونَ عَلَـــيَّ دونـــي أُسودَ خَـفِيَّةَ الغُـلْـبَ الرِّقـــابـــا[1]

فنرى أن شرح مفردة ''متعيد'' من الرواية الأخرى قد أثرت بشكلٍ مباشر في استدعاء الشاهد الشعري. وهكذا كان لاختلاف الروايات أثره في استدعاء الشاهد الإسلامي، وكان العنصر البارز في هذا الاستدعاء هو شرح مفردات تلك الروايات.

ومهما يكن من أمر، فقد رأينا أن آلية اختلاف الرواية قد تتضافر معها آليات أخرى لتسهم معاً في تشكيل آلية معقدة، إذا جاز لنا التعبير، ينتج عنها استدعاء الشواهد الشعرية وتفاعلها مع النص المشروح سواء على مستوى البيت المفرد، كما وضحنا هنا، أو على مستوى السياق الكلي.

ونحن إذ نشير إلى دور هذه الآلية في استدعاء الشواهد، فلابد ألا نغفل مكانة الشَّاهد وأهميته في تجويز إحدى الروايات على الأخرى عن طريق التفاعل بينه وبين الرواية موضع الشرح. بحيث يمكن القول: إن الوقوف على الروايات المختلفة[2] للبيت الشعري وشرحها ومن ثم الكشف عن دلالاتها، يمكن أن يصبح موضع اهتمام إذا نظرنا إليه في سياق توظيف الشراح للشواهد المنتمية إلى العصر نفسه، ومن ثم أيضاً يمكن عن طريق الشواهد التي تندرج تحت تلك الروايات أن نتعامل مع الأبيات المنحولة أو المشكوك في صحتها أو في صحة رواياتها المختلفة.

---

[1] الشاهد من قصيدة يهجو جرير بها الفرزدق.

[2] هناك أمثلة كثيرة حول تأثير الرواية، انظر على سبيل المثال: ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٣٢٠ – ٣٢١.

الفصل الثامن

الأمثال

وعلاقتها بالشواهد

عُنِيَ العرب بالمثل في شتى ميادين حياتهم عناية فائقة، وقد برز في تاريخ الأدب العربي بوصفه أحد الأنواع الأدبية القائمة بذاتها بحيث رأينا له عناصره الثابتة وأشكاله المحددة، وهي على أية حال تختزن ثقافة العرب الشفاهية، وتوضح تطورها في العصور اللاحقة، وقد رأينا من العلماء القدماء من اهتم بجمعها كالزمخشري،[1] والميداني، الذي جمع في مجمعه ستة آلاف مثل ونيف كما يذكر في مقدمته، قسمها على أبواب، بحسب حروف الهجاء التي تبتدئ بها.[2] أما عن تعريفاته في كتب الأمثال نفسها، فينقل الميداني في مقدمته كتابه عن المبرد قوله إن ''المثل مأخوذ من المثال، وهو قولٌ سائرٌ يشبه به حال الثاني بالأول، والأصل فيه التشبيه ... فحقيقة المثل ما جعل كالعلم للتشبيه بحال الأول.''[3] وينقل عن ابن السكيت قوله: ''إن المثل لفظٌ يخالف لفظ المضروب له،''[4] وعن إبراهيم النظام قوله: ''يجتمع في المثل أربعة لا تجتمع في غيره من الكلام، إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى،

---

[1] انظر أبا الفضل محمد بن أحمد بن إبراهيم النيسابوري الميداني (ت ٥١٨ هـ)، **مجمع الأمثال**، حققه وفصَّله وضبط غرائبه وعلق حواشيه محمد محيى الدين عبد الحميد، (ج١) (القاهرة: مطبعة السنة المحمدية، ١٩٥٥)، ص و [من المقدمة]. حيث ذكر محمد محي الدين، في صدر تحقيقه **لمجمع الأمثال** للميداني، أنه يُحكى عن الزمخشري أنه بعد أن ألف **المستقصى في الأمثال**، اطلع على **مجمع الأمثال** للميداني وأطال نظره فيه، فأعجبه، ويقال أنه ندم على تأليفه لكتابه، لكونه دون **مجمع الأمثال** في حسن التأليف،وما فيه من فوائد.

[2] انظر الميداني، **مجمع الأمثال**، ص٥.

[3] انظر الميداني، **مجمع الأمثال**، ص٥.

[4] انظر الميداني، **مجمع الأمثال**، ص٦.

وحسن التشبيه، وجودة الكناية، فهو نهاية البلاغة."[1] ونظراً لأهميتها في إبراز القيم العربية القديمة وجمالياتها وتطورها فإننا نراها تقابلنا في معظم مصادر التراث الأدبي من أمهات الكتب والموسوعات والمعاجم اللغوية وكتب الأدب والبلاغة والنحو، وتفاسير القرآن كذلك.

ويمكننا هنا أن نذكر بإيجاز التقسيمات التي ذكرها أبو علي،[2] فقد قُسِّمت حسب عصرها إلى: أمثال قديمة وتضم الأمثال الجاهلية والإسلامية التي جمعت في القرنين الثاني والثالث الهجريين، وأمثال جديدة ومولدة، وهي التي جمعت في القرن الرابع الهجري، وأمثال حديثة، وهي التي جمعها الأوروبيون قبل غيرهم، في القرن التاسع عشر والقرن العشرين من بلاد العرب، وأمثال عامية أو شعبية وهي التي تقال باللهجات المحلية.

أما التصنيف الثاني، أي تصنيف الأمثال حسب علة نشوئها، فذكر ستة أنواع تندرج تحت هذا العنوان؛ وهي الأمثال الناجمة عن حادث ما، أي تلك التي تقال بعد انتهاء حادث ما، والأمثال الناجمة عن تشبيه، وهي التي تستقي مادتها من شخص ما، أو شيء ما، أو حدث معين. والنوع الثالث ضمن هذا التصنيف هو الأمثال الناشئة عن قصة، والمقصود بالقصة هنا تلك القصص المروية والمتداولة بين الناس كقصة إحياء السيد المسيح الموتى. والنوع الرابع: الأمثال الناجمة عن حكمة كقول زهير: رأيت المنايا خبط عشواء....البيت. أما النوع الخامس: فهو الأمثال الناجمة عن شعر. وأخيراً الأمثال الناشئة عن القرآن الكريم والحديث الشريف.

و يرى أبو علي في هذا التصنيف المنطوي على ستة أنواع أن هناك نمطاً من اللبس في هذا التصنيف، كما في النوعين الرابع والخامس منه إذ يمكن أن يجمعهما

---

[1] انظر الميداني، **مجمع الأمثال**، ص٦.

[2] انظر محمد توفيق أبو علي، **الأمثال العربية والعصر الجاهلي: دراسة تحليلية** (بيروت: دار النفائس، ١٩٨٨)، ص٤٣-٤٦.

الشاهد الشعري، ويرى أن كل الآيات والأحاديث القرآنية كذلك قابلة لأن تعد أمثالاً سائرة نتيجة للانتشار والذيوع.[1]

أما التصنيف الثالث فهو تصنيف الأمثال بحسب سمتها الاصطلاحية، وهذا التصنيف يضم: المثل السائر، وهو كلمة موجزة قيلت في مناسبة ما، ثم تناقلتها الألسن جيلاً بعد جيل. والنوع الثاني: المثل القياسي، وهو نوع من التشبيه يسمى بالتشبيه المركب. أما النوع الثالث: المثل الخرافي، وهو حكاية ذات مغزى تقال على لسان غير الإنسان ويكون لها غرضها التعليمي أو الفكاهي.

ومهما يكن من أمر، فمن الواضح من هذه التقسيمات أن كل قسم منها يفتقر إلى التقسيمات الأخرى وذلك بحسب طبيعة المثل نفسه؛ أي أن المثل الواحد يمكن النظر إليه في ضوء معطيات هذه التقسيمات في مجملها، وما يتوافق منها مع المثل وخصوصيته؛ إذ نرى أن أولها يتجه إلى تصنيفها بحسب تاريخ جمعها، والثاني يحيل المثل فيه إلى الأنواع الأخرى كالشعر، والقصة، والحكمة. أما النوع الثالث فيقسم المثل بحسب سماته الشكلية.

وقد فرَّقَ بعض الباحثين بين المثل وما سواه من الأنماط التعبيرية، فينقل أبو علي عن زلهايم قوله أن التعبير المثلي يفترق عن المثل في كونه ''لا يعرض أخباراً معينة عن طريق حالة بعينها، ولكنه يبرز أحوال الحياة المتكررة والعلاقات الإنسانية في صورة يمكن أن تكون جزءاً من جملة.'' ومن الأمثلة التي يذكرها زلهايم على التعبير المثلي هي الأمثال على وزن أفعل، ولكن أبا علي في السياق نفسه يشير إلى تحفظه حول تعميم القول على الأمثال التي على صيغة أفعل ووصفها بأنها تعبيرات

[1] انظر أبا علي، **الأمثال العربية والعصر الجاهلي**، ص٤٦.

مثلية. فهناك أمثال يرد فيها أفعل التفضيل ولا تختلف ألبته في ماهية دور المثل وكونه يعرض لأخبار معينة بحالة بعينها.[1]

وقد رأينا في كتب الأمثال، أن الشعر نفسه (جاهليًّا كان أو إسلاميًّا) أصبح شاهداً على الأمثال، أو شكَّل تنويعات أخرى على الأمثال نفسها، كما أن بعض الأمثال كانت وليدة الشعر نفسه،[2] وهو ما جعلنا نلتفت لأهمية تلك الأمثال وأثرها في استدعاء الشعر الإسلامي على المعلقات نفسها في شروحها الإسلامية، والذي يتواصل مع بعض الأبيات الجاهلية التي لها علاقة بأمثال أيضاً. وفيما يلي نماذج لتلك الشواهد الجاهلية، والشواهد الإسلامية.

أولاً، الشواهد الجاهلية

في أثناء قراءتنا لنصوص شروح المعلقات رأينا شواهد جاهلية تنطوي على أمثال كذلك أو تنويعات عليها، وهو ما يعبر بصورة واضحة عن أهمية الأمثال في الخطاب الشعري الجاهلي بما يحويه من قيم العصر الاجتماعية والأخلاقية مثل العدل، والكرم، والانتماء، والوفاء، والشجاعة، فالأمثال تختزن صورة صادقة لتقاليدهم وتجربة حياتهم.

١. من ذلك ما ذكره ابن الأنباري في شرح البيت (١٠) من معلقة عنترة: (من الكامل)

إن كُنتِ أَزمَعْتِ الفِراقَ فَإِنَّما زُمَّتْ رِكَابُكُمُ بِلَيْلٍ مُظْلِمِ

يذكر أن ''قوله: أزمعت الفراق معناه عزمت على الفراق. ويقال: أزمع على كذا وكذا، وأجمع عليه، وعزم عليه، إذا أراد أن يفعله. يقول: إن كنت قد عزمت

---

[1] انظر أبا علي، **الأمثال العربية والعصر الجاهلي**، ص٤٦_٤٧. وانظر كذلك تعليقه على الفروق التي ذكرها الباحثون بين المثل والحكمة.

[2] انظر الهامش السابق، والتصنيف الثاني للأمثال فيه.

على الفراق فقد كان ذاك في نفسك قبل. يقال للأمر الذي أحكمه أهله قبل أن يظهروه: (هذا أمرٌ أسرَى عليه بليل)، أي فرغ منه. **ومثله قول الكميت**: (من المتقارب)

زَحَرْتَ بِها لَيلَةً كُلَّها فَجِئْتَ بِها مُؤْيِداً خَنْفَقِيقا

قوله: زحرت بها ليلةً، معناه دبَّرت بها ليلتك، تأنِح وتزحرَ لتدبيرها حتَّى فرغتَ منها، فجئت بها داهية.''[1] فمن الواضح كيف تتواشج الصلات في ذهن الشارح العباسي بين أبيات جاهلية عن طريق الأمثال.

٢. ومن ذلك في أثناء شرح بيت عمرو بن كلثوم رقم (٢٥):

يكونُ ثِفالُها شَرقِيَّ سَلْمى ولُهوتُها قُضاعةَ أجمعينا[2]

يقول ابن الأنباري بعد شرحه لمفردة 'الثِّفال': ''وهذا مثلٌ ضربَه، أراد أن شرقي سلمى للحرب بمنزلة الثفال للرَّحى. قال زهير: (من الطويل)

فتعركمُ عركَ الرَّحى بثفالها وتَلقَحْ كِشافاً ثم تُنتَج فتُتْئِمِ[3]

---

[1] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٣٠٣. زحرت: دبَّرت. الخنفقيق: الداهية، وتقال أيضاً للشيء الناقص الخَلق. وقد ورد الشاهد منسوباً لشتيم بن خويلد، شاعر جاهلي (ت١٢ق.هـ/٦١٠م) عند أبي عثمان بن عمرو الجاحظ في **الحيوان**، وانظر كذلك: أبا عثمان بن عمرو بن الجاحظ (١٥٠–٢٥٥)، **البيان والتبيين**، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، (ج١) (القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٣٩٧هـ/١٩٤٨م)، ص١٨١–١٨٢. فقد ورد بيت شتيم ضمن مقطوعة من شعره. وبيت عنترة المستشهد عليه والشاهد قد ذكرا عند أبي هلال العسكري في **جمهرة الأمثال**، تحت المثل القائل: ''أسرى عليه بليل.'' ويذكر أنه ''خص الليل لأن البال بالليل أخلى والفكر أجمع.'' وقد ورد الشاهد: بيت شتيم بن خويلد بدون نسبة عند الميداني، **مجمع الأمثال** (ج١)، ص٦٤، [في باب ما أوله همزة،] تحت المثل: ''إنه لزحار بالدواهي'' الذي: ''يضرب للرجل الذي يولد الرأي والحيل حتى يأتي بالداهية.''

[2] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٣٩١. (والمقتبس بعده من الصفحة ذاتها) الثفال: جلدة أو خرقة تُجعل تحت الرحى، ليكون ما سقط من الطحين في الثِّفال. واللُّهوة: القبضة من الطعام تلقيها في الرَّحى، وجمعها لهًى.

[3] هذا الشاهد هو من نصوص المعلقات والتي ذكرنا خصوصيتها في عملية الاستدعاء، انظر الفصل التاسع من هذه الدراسة.

... وهو مثل أيضاً. أراد أن قضاعة تطحنهم الحربُ كما تطحن الرَّحى ما يلقى فيها من الطعام.'' وهنا نلاحظ أن الحرب هي العنصر البارز في هذين البيتين، وكذلك ذكر مفردة 'الثفال' فيهما،[1] ومفردة 'الرحى' الواردة في الشاهد، والواردة أيضاً في البيت السابق للبيت المستشهد عليه:

متى نَنْقُلْ إلى قَوم رَحانا يكونوا في اللِّقاء لها طَحينا

بيد أن البيت المستشهد عليه يتضمن معنى الفخر بشجاعة قوم الشاعر نفسه في الحرب، أما الشاهد فيحوي حكم زهير حول الحرب وما ينتج عنها من دمار، بالإضافة إلى الصورة الأخرى المتعلقة بالناقة التي أوحت بكونها نذير شؤم في هذا الموضع.

ثانياً، الشواهد الإسلامية

وقد رأينا في تلك الشواهد أنها أحيانا تأتي لإظهار تشكيلة أخرى للمثل، أو التعبير الذي يجري مجرى المثل، الأمر الذي يكشف عن حيوية هذه الأبيات التي تحوي أمثالاً وكونها مثاراً خصباً للتفاعل الشعري مع نصوص أخرى متأخرة.

١. ففي شرح البيت (٥٤) من معلقة زهير: (من الطويل)

وَمَن لَم يُصانِعْ في أُمورٍ كَثيرة يُضرَّسْ بِأَنيابٍ وَيُوطَأْ بمنْسمِ

ينقل ابن الأنباري عن أبي جعفر قوله، ''ويوطأ بمنسم، معناه يذل، **كقول الفرزدق**: (من الطويل)

هُنالِكَ لَو تَبغي كُلَيباً وَجَدتَها بِمَنزِلَةِ القِردانِ تَحتَ المَناسِمِ''[2]

---

[1] انظر الميداني، **مجمع الأمثال** (ج٢)، ص٣٨. حيث أورد المثل ''عرك الرحى بثفالها'' تحت المثل القائل: ''عركه عرك الأديم'' لتشابه دلالة كلا المثلين.

[2] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٨٦.

نـرى البيـت/الـشاهد يـستدعي –بـصورة واضـحة– المثـل: ''أذل مـن قـراد بمنسم''، ففكرة الذل هي الجامعة بين البيتين، والشاهد يتفاعل نصيًّا مع بيت زهير –المستـشهد عليـه–[1] وبهـذا نـرى حيويـة البيـت الجـاهلي وكونـه سـائراً في العـصور اللاحقة، وقد تفاعل التعبير الحكمي[2] في البيت المستشهد عليه– الـوارد ضـمن أبيـات الحكمة في القسم الأخير من قصيدة زهـير– مـع المثـل الـوارد ضـمن الهجـاء في بيـت الفرزدق والذي ينطوي على تمثل للقيم الجاهلية القبلية، فـالفرزدق هنـا يهجـو قبيلـة جرير بما هو متناسب مع قيم التفاخر في عصر ما قبل الإسلام. وعبـارة ابـن الأنبـاري في هذا السياق ''كقول الفرزدق'' هي في حقيقة الأمر تعدو هـذا التـشابه الظـاهر بـين البيتين إلى إبراز ما وراءه من تشبث بالتقليد الجاهلي عند الفرزدق، الـشاعر الأمـوي، في أثناء الهجاء.

وهذا الربط بين سياقين جاهلي وإسلامي عن طريـق المثـل نـراه عنـد الزوزنـي أيضاً.

٢. ففي شرح البيت (٦١) من معلقة زهير: (من الطويل)

وإنّ سـفاهَ الـشّيخِ لا حِلْـمَ بَعْـدَهُ وإن الفتـى بَعـدَ الـسَّفاهَةِ يحلُـمِ[3]

---

[1] انظر الثعالبي، **التمثُّل والمحاضرة**، ص١٦٥. حيث يـذكر الثعـالبي تحـت عنـوان ''أنمـوذج مـن أبيـات شـعراء الجاهلية السائرة والمستحسنة'' بيت زهير ضمن أبيات أخرى من القسم نفسه من القصيدة.

[2] البيت المستشهد عليه يحتوي نمطاً تعبيرياً هو أشبه بالمثل، لـما يتـضمنه مـن الحكمـة، ولم تفـرق كتـب الأمثـال القديمة بين الحكمة والمثل ولم توضح كذلك السمات الأسلوبية التي تفرق بينهمـا، انظـر كـذلك أبـا علـي، **الأمثـال العربية والعصر الجاهلي**، ص٤٩. حيث يقول أبو علي: إن المثل ''يصبح لوناً من ألوان الحكمة حين يضفي عليه الحكيم تجريداً، والحكمة تضحي مثلاً إذا تحقق لها الذيوع والانتـشار.'' وقـد نجـد بعـض الإشـارات، في مواضـع قليلة في الكتب القديمة والتي تكشف عن تمييز بين المثل وما يجري مجراه كقـولهم علـى تلـك التعـبيرات أنهـا ممـا ''يجري مجرى المثل''. وقد ناقش أبو علي الفرق بين المثل وسواه من الأنماط التعبيرية (انظـر أبـا علـي، **الأمثـال العربية والعصر الجاهلي**، ص٤٦–٥١).

[3] هذا البيت لم يرد عند ابن الأنباري ضمن هذه القصيدة.

يقول الزوزني في شرحه لهذا البيت، ''إذا كان الشيخ سفيهاً لم يُرْجَ حِلمه، لأنه لا حال بعد الشيب إلا الموت، والفتى وإن كان نزقاً سفيهاً أكسبه شيبه حلماً ووقاراً؛ ومثله قول صالح ابن عبد القدوس (عباسي): (من السريع)

والشَّيخ لا يترك أخلاقَه حتى يوارَى في ثرى رمْسِهِ''[1]

وهنا يستحضر الشارح، من خلال الشاهد الشعري، المثل الذي يقول ''من العناء رياضة الهرم''،[2] ولعلنا نلاحظ هنا أن المثل وتنويعاته قد كشف عن التفاعل الشعري بين البيتين الجاهلي والعباسي حول فكرتي 'الشيب والشباب' وكون الشباب أكثر التصاقاً بالآمال، في حين يمثل الشيب انقطاعاً لتلك الآمال، مع ملاحظة أن بيت صالح ابن عبد القدوس قد حوى المعنى الذي يشير إليه الشطر الأول من البيت المستشهد عليه.[3]

٣. وفي شرح البيت (٢٣) من معلقة امرئ القيس: (من الطويل)

وَبَيضَةِ خِدرٍ لا يُرامُ خِباؤُها تَمَتَّعتُ مِن لَهوٍ بِها غَيرَ مُعجَلِ[4]

يقول الزوزني أن ''النساء يشبهن بالبيض من ثلاثة أوجه: أحدها بالصحة والسلامة عن الطمث؛ ومنه قول الفرزدق: (من الوافر)

خرجن إليّ لم يطمثن قبلي وهن أصح من بيض النعام

---

[1] الزوزني، **شرح المعلقات السبع**، ص١٢٧.

[2] أبو هلال العسكري، **جمهرة الأمثال**. وقد ورد فيه بيت صالح ابن عبد القدوس تحت هذا المثل مع بيت آخر قبله، وضمن شواهد شعرية أخرى ورد فيها المثل، والبيت الذي قبله:

وَإن من أدبته في الصبا كَالعودِ يَسقى الماء في غرسه

[3] في حين أن البيت الذي أوردناه في الهامش السابق، والذي لم يشر إليه ابن الأنباري، يحتوي المعنى المذكور في الشطر الأول من بيت المعلقة.

[4] لم يستشهد ابن الأنباري على هذا البيت بشواهد إسلامية.

ويروى: ''دفعن إليَّ''، ويروى: ''برزن إليَّ''، والثاني من الصيانة والستر لأن الطائر يصون بيضه ويحضنه، والثالث في صفاء اللون ونقائه لأن البيض يكون صافي اللون نقيه إذا كان تحت الطائر، وربما شبّهت النساء ببيض النعام، وأريد أنهن بيض تشوب ألوانهن صفرة يسيرة وكذلك لون بيض النعام؛ ومنه قول ذي الرمة: (من البسيط)

كأنَّها فضة قد مسَّها الذهب''[1]

إننا نرى –فيما نقلناه عن الزوزني أعلاه– بعداً تأويلياً واضحاً لتلك العلاقة الرمزية بين المرأة والبيضة[2] لدى شعراء جاهليين وإسلاميين، وهي صورة معروفة في الشعر الجاهلي[3] وما بعده، لها علاقة باللون الأبيض وما يتضمنه من معاني النقاء والطهارة.[4] وفي ذكره للأبيات الإسلامية هنا كشواهد على البيت الجاهلي ما يبرز العلاقة القوية التي تربط الشعر العربي بعضه ببعض من حيث الصور والرموز الشعرية وتراسلها بين الشعراء. كما نلاحظ أن شاهد الفرزدق يحتوي على مثل: ''أصح من بيض النعام''،[5] والذي توصف به العذارى، أي أن للمثل الذي يفرزه البيت الشعري قدرة على الاحتفاظ للشعر بقيمة جمالية وحيوية أسهمت في إبراز العلاقة الرمزية بين

---

[1] الزوزني، **شرح المعلقات السبع**، ص٢٤.

[2] انظر طه، **صورة المرأة المثال ورموزها الدينية عند شعراء المعلقات**، ص١٩٠.

[3] من ذلك قول الأعشى: (من السريع)

أَو بَيضَةٍ في الدِّعصِ مَكنونَةٍ أَو دُرَّةٍ شيفَت لَدى تاجِرِ

[4] حول اللون الأبيض ودلالاته وأبعاده الأسطورية في الشعر الجاهلي، انظر أبا عون، **اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي**، ص٣٦–٤٠. وتذكر أبو عون أن هناك صلة بين كوكب الزهرة واللون الأبيض في الفكر الجاهلي لاسيما في وصف المرأة في الغزل، فالزهرة عند العرب هي إلهة الحب والجمال والحرب، ومن هنا جاءت قداسة اللون الأبيض. انظر ص٤٧.

[5] انظر الزمخشري، **المستقصى في أمثال العرب**، ضمن **الموسوعة الشعرية**، والميداني، **مجمع الأمثال**، ص٤١٤. وقد ذكر الميداني أن المثل: ''أصح من بيض النعام'' هو من قول الفرزدق في بيته المذكور في المتن.

المرأة والبيضة، وبينها وبين بيضة النعام بصورة خاصة. ومن ناحية أخرى رأينا أن المثل هنا كان له أصل شعري مما يعطي بيت الفرزدق قيمة أدبية فريدة.

ونرى في الشاهد الثاني/بيت ذي الرمة ما يتواصل مع قول امرئ القيس في بيت آخر في هذا السياق من المعلقة: ''كبكر المقاناة البياض بصفرة ...''، فوقوع الشاهد الإسلامي في موقعه هذا من سياق الشرح لم يسهم فقط في تأويل البيت المستشهد عليه وإنما أسهم أيضاً في الإحالة إلى أبيات أخرى من القصيدة المشروحة نفسها، وفهمها هي الأخرى بصورة أكثر وضوحاً وعمقاً. وبمعنى آخر جاء بيت ذي الرمة هنا كدليل على وعي الزوزني بكلية القصيدة.

وخلاصة الأمر، أن فكرة المرأة النموذج/المثال المنطوية عليها الأبيات السابقة، والتي تشكل صورة خاصة للمرأة في الثقافة العربية في النسيب والغزل هو ما جعل مثل هذه الصورة قابلة للشيوع والتوارد بصورة مطردة في الشعر العربي القديم، ومن ثم شكلت تلك العلاقة خيطاً محكماً بين ما هو شعرٌ وما هو مثلٌ كذلك في المرأة ووصفها.

يكشف موضوع الأمثال إذن وعلاقته بالشاهد الإسلامي عن قيم مهمة للبيت المستشهد به، والبيت المستشهد عليه كذلك، فالأمثال تربط بين سياقات متشابهة (كما هي الحالة في أبيات امرئ القيس، والفرزدق، وذو الرمة، وبيتي زهير وصالح ابن عبد القدوس)، وسياقات مختلفة (كما هي الحالة في بيتي زهير والفرزدق) وفي مثل هذه الحالات نرى المثل وتنويعاته يكشف عن القيم العربية القديمة ومدى صيرورتها في الشعر العربي بعد الإسلام.

الفصل التاسع

الشواهد الجاهلية

وخصوصية الاستدعاء

نتناول في هذا الفصل الشواهد الشعرية الجاهلية، التي رأيناها تنطوي على خصوصية في الاستدعاء، لنرى جماليات هذا الاستدعاء، وأثره في شروح المعلقات. فنذكر أولاً، تأثير الخبر (أي الأخبار المصاحبة للنصوص) في استدعاء الشواهد. ونذكر ثانياً، خصوصية الاستدعاء بنصوص المعلقات، وهي آلية مهمة من آليات استدعاء الشواهد، تتضمن وعي الشارح بجماليات القصائد المشروحة نفسها وأنها تنتمي إلى إطار كلي ينتظمها ويحكمها جميعاً وهو الإطار الخاص بالتقاليد الشعرية القديمة. وبهذا يكون انطلاقنا من نصوص المعلقات نفسها وآليات استدعاء الشواهد عليها عند شراحها أنفسهم، وتكون نهاية هذه الآليات هي النصوص نفسها نصوص المعلقات كنصوص مستشهد عليها وبها أيضاً.

أولاً، تأثير الخبر في استدعاء الشواهد

ورد مصطلح **الخبر**[1] في المصادر القديمة للأدب العربي بما يوحي بتداخله مع الشعر أحياناً، وتداخله مع الأخبار التاريخية أحياناً أخرى،[2] أما مكانته وطبيعته في الأدب العربي فنراه يعد أساساً من أسس الأدب[3] بالرغم من الغموض الذي صاحبه

---

[1] للتوسع في دراسة الخبر، انظر محمد القاضي، **الخبر في الأدب العربي: دراسة في السردية العربية** (تونس، منونة، وبيروت: كلية الآداب بالاشتراك مع دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٨).

[2] انظر القاضي، **الخبر في الأدب العربي**، ص٦٢.

[3] يشير القاضي إلى أن بعض استعمالات الخبر في المؤلفات القديمة تشي بأن المقصود منه كل النثر. انظر القاضي، **الخبر في الأدب العربي**، ص٨٥. وعلى هذا يكون مصطلح الخبر مصطلحاً عاماً يضم كل ما يقع ضمن النثر في

حتى العصور الحديثة. وعلى أي حال يختزن الخبر مراحل مهمة تعرضت لها العقلية العربية؛ أقصد مرحلتي الشفاهية والكتابية[1] وما بينهما من اختلاف ومشاكلة، ومن ثم كان احتراف الإخبار لدى أغلب الإخباريين سبباً لامتناع التدوين أحياناً، وتأكيداً لذلك سنمضي مع الرأي القائل بأن السنة كانت في منتصف القرن الثاني هي الرواية الشفوية وإن الاستثناء كان التدوين.[2] ويتحرى هذا الرأي الدقة في ضوء الروايات التي تؤكد أن الكتابة لم تستكمل شروطها إلا خلال القرن الأول للهجرة وربما منتصفه، بل إن حروف الهجاء نفسها التي تستخدم في الكتابة لم تستكمل تحقيقها الكامل حتى أواخر القرن الأول بعد الهجرة[3] وعلى هذا نستبعد أن تتم الكتابة العربية بصورة موسعة في حفظ العلوم في هذه الحقبة المبكرة بالرغم من وجودها واستخدامها بصورة ليست موسعة كما تؤكد ذلك بعض الأخبار منذ عهد الرسول. وهذا ما يؤكد التصارع والتعايش بين المشافهة والتدوين[4] في القرون الثلاثة أو الأربعة الأولى كذلك. وهي مسألة وثيقة الصلة بأساليب بث المعرفة وتلقيها عند العرب.[5] وقضية 'الإسناد' —وإن كنا لا نراها مبدأً يلتزم به مؤلفو تلك الحقبة على نحو ثابت

مقابلته لجنس الشعر. ولكنه يتحرز من هذا الحكم العام على المؤلفات القديمة فيذكر أن بعض الأجناس الأدبية يبدو أنها استقرت في العصر الذي برز فيه الجاحظ، ولذلك رأينا في كتبه حديثاً عن أجناس من قبيل الشعر والخطب والأمثال والرسائل ومن ضمن تلك الأجناس يرد الخبر. انظر القاضي، **الخبر في الأدب العربي**، الصفحة نفسها. وعلى أي حال فإن القاضي في دراسته هذه يعرض للاتساع والضيق وما أصاب هذا المصطلح من غموض في كتب الأدب القديمة. وهو الأمر نفسه الذي صاحب المصطلح نفسه في دراسات المحدثين.

[1] تعد النظرية الشفوية من أهم وسائل معرفة الاختلاف بين هاتين المرحلتين، المرحلة الشفاهية، والمرحلة الكتابية. حول الشفاهية والكتابية، انظر والتر ج. أونج، **الشفاهية والكتابية**، ترجمة حسن البنا عز الدين، مراجعة محمد عصفور (الكويت، عالم المعرفة، ١٨٢، ١٩٩٤). انظر مقدمة المترجم لهذه الدراسة.

[2] انظر القاضي، **الخبر في الأدب العربي**، ص١٤٩.

[3] انظر القاضي، **الخبر في الأدب العربي**، ص١٤٩–١٥٩.

[4] انظر القاضي، **الخبر في الأدب العربي**، ص١٥٣– ١٨١.

[5] انظر القاضي، **الخبر في الأدب العربي**، ص١٧٢.

ومتواتر متصل– يذكرها محمد القاضي بوصفها أفضل مجال يظهر فيه هذا التعايش؛ فـ''إيراد السند يبرّره أن المتن الذي يردفه قد مرَّ بمراحل مختلفة، وتعاوره أشخاص متعددون، وتغيرت صياغته فجاءت في صور مختلفة''.[1] ويذكر القاضي من خلال تحليله لجملة من الأسانيد[2] أن العبارات التي يعقب بها التاريخيُّ الخبر تتضمن هذين المرحلتين؛ فطائفة من هذه العبارات تشدنا إلى المشافهة: ''قال، حدثنا، حدثت...'' وهي عبارات توحي بالنقل الشفوي، والطائفة الأخرى تشدنا إلى التدوين: ''أكتبه، كتبته''وهي مرحلة كتابية تالية تأتي بعد مرحلة السماع الأولى. كما أن بعض العبارات التي يقدم بها الخبر في تلك الأسانيد والتي توحي بالسماع ''أخبرني وحدثني'' ربما تدل على أن ناقل الخبر قد أفاد تلك الأخبار من قراءة لأحد المصادر دون أن يكون معناها مقتصراً على الاتصال بين المحدّث والسامع.[3]

أما عن الصلة بين الأخبار وبين الشعر العربي، فتؤكدها الإشارات التي نلمحها في مصنفات الأدب وذلك من حيث''هيمنة الشعر على الأدب عامة والأخبار خاصة''[4]، وهي ما يهمنا في هذا الجزء من الدراسة لوقوع الخبر تحت مظلة الشعر، بشكل أو بآخر، ودوره لدى المتلقي في إزالة الغموض الناجم عن عدم الإحاطة بالأحداث والوقائع والأيام والمواقف التاريخية، وبهذا يبرز دور الأخبار كخادمة للشعر، مستجيبة لسد فجواته. ولعلنا نرى قضية مهمة مقترنة بإيراد الأخبار أحياناً إذ نرى أن الأخبار نفسها الواردة في خضمّ الأبيات الشعرية كهوامش عليها تتوسل بالشعر هي الأخرى لكي تدخل في مضمار الأدب، أو قل ليتم تعزيزها هي الأخرى

---

[1] القاضي، **الخبر في الأدب العربي**، ص١٥٦.

[2] انظر القاضي، **الخبر في الأدب العربي**، ص١٥٦– ١٥٧.

[3] انظر القاضي، **الخبر في الأدب العربي**، ص١٥٩. والسماع كان من الشروط التي اهتم بها مدونو الحديث النبوي الشريف وذلك تحريًا للدقة في النقل عن ثقات في أسانيد الأحاديث.

[4] القاضي، **الخبر في الأدب العربي**، ص٥٤٢.

بشواهد أدبية، وكأن الثقافة السائدة لا تقبل الأخبار بدون شعر،[1] وتكمن خطورة ذلك في أن تكون بعض الأخبار ملفقة ويتم تصديقها بهذه الأشعار نتيجة رغبة المتلقي في هذا التصديق[2] نظراً لأسباب تتعلق بالمتلقي نفسه. أو أن تكون الأشعار نفسها منحولة ويستدرج المخبر متلقيه إلى تصديقها عن طريق بعض الأخبار كذلك، وفي هذه الحالة تنقلب الوظيفة فيأخذ الخبر مركز الاستقطاب ويصبح منطلق الحديث ليس الشعر وإنما الخبر، وهذا الانتحال وصنع الأشعار لا يخفى ما فيه من غاية جمالية من قبيل ترصيع النثر بالشعر.[3] وهي غاية يؤكدها ما ذكرناه في بداية حديثنا عن الخبر حول قيمة الشعر التاريخية وأفضليته على سائر الأجناس الأدبية لدى العرب.

ومهما يكن من أمر فإن حديثنا عن الخبر وقيمته في الأدب العربي ومصنفاته وكتبه تتضمن كذلك شروح الشعر، وبخاصة شروح المعلقات، التي جاء فيها مثل هذه الأخبار، وما صاحبها من شواهد شعرية جاهلية.[4]

يمثل الخبر إذن آلية من آليات استدعاء الشواهد الشعرية، ويشكل أحد ملامح البعد الثقافي لدى الشارح، ويأتي في تلك الشروح في صور مختلفة، فقد يأتي لذكر حادثة ما قد أشار البيت المشروح إليها، أو لتوضيح قيمة البيت الشعري، أو

---

[1] انظر تأكيداً لذلك الأخبار التي أوردها القاضي دراسته عن الخبر وذلك تحت عنوان 'الخبر خادماً للشعر'. القاضي، **الخبر في الأدب العربي**، ص٥٤٤، ٥٤٥.

[2] يمكن أن نستدل على ذلك بما ذكره القاضي نقلاً عن كتاب **أخبار اليمن** وذلك حول حوار معاوية مع عبيد وأنه كثيراً ما كان يستوقفه لقول الشعر في الحوادث التي تنطوي عليها بعض الأخبار التي يعرض لها في قوله: ''اذكر الشعر الذي قال فلان''، أو ''هل قيل في ذلك شعر؟''. انظر القاضي، **الخبر في الأدب العربي**، ص٥٤٥. فأمر معاوية بذكر الشعر أو سؤاله عن أبيات شعر قيلت في ذلك تنطوي على هذا الجانب من دور الأشعار في الاستدلال على صحة هذه الأخبار وكأنها وثيقة عليها.

[3] انظر القاضي، **الخبر في الأدب العربي**، ص٥٨٥.

[4] أول ما نلاحظه هنا أن الشواهد التي تأتي في سياق الخبر كلها شواهد 'جاهلية'، ولا ترد أي شواهد إسلامية في سياقه، أي أن قيمة الخبر هنا لها علاقة بالأبيات المشروحة 'الجاهلية' أي المعلقات، كهوامش عليها، أو كوسيلة لاستقطاب المتلقي حول هذه الأبيات وشد انتباهه لها، وهو ما سيتضح في النماذج التي سنناقشها أدناه.

لسوق حادثة استدل في سياقها ببيت المعلقة. وفيما يلي سنذكر بعض النماذج من داخل شروح المعلقات لنرى أثر الخبر في استدعاء الشواهد.

١. في شرح ابن الأنباري لبيت زهير: (من الطويل)

فَأَقسَمتُ بِالبَيتِ الَّذي طافَ حَولَهُ رِجالٌ بَنَوهُ مِن قُرَيشٍ وَجُرهُمِ

يورد عن أبي عبيدة الخبر المطول الذي يتصل بالكعبة وبنائها ومن ولاها،[١] والخبر يشير إلى البيئة الجاهلية وبعض آفاتها، والتي كانت سبباً يوجب عقاب الله لهم،[٢] أي أنه يتعرض لمسائل تنتمي للإطار الثقافي/الاجتماعي المتعلق بالبيئة الجاهلية. ويبدأ الخبر لدى ابن الأنباري بقوله: ''قال أبو عبيده'' وهي عبارة توضح المصدر الذي نقل عنه الخبر دون أن نعرف منها طريقة النقل سواء أكانت شفوية عن طريق تلقيه له سماعاً، أو كتابية عن طريق قراءته له من أحد المصادر، ما يعنينا هنا أن الخبر قد أخذ عن أحد الرواة الثقات والمشهورين، فقد أخذ عن أبي عبيدة الكثير من الروايات للشعر القديم، ومنها روايات نقلها عنه ابن الأنباري داخل شرحه لنصوص المعلقات كذلك. وفي سياق الخبر يورد شواهد أخرى لتأكيد أحداث الخبر التاريخية، ومن ذلك ما جاء في هذا السياق من الخبر: ''أُمِر إبراهيم أن يُنزل ابنه إسماعيل عليهما السلام بالبيت، لما أراد الله جلّ وعلا من كرامة قريش، فكان إبراهيم وابنه إسماعيل عليهما السلام يليان البيت بعد عهد نوح عليه السلام، ومكة يومئذٍ بَلاقع، ومن حول مكة يومئذ جرهم، فنكح إسماعيل عليه السلام امرأة منهم، وقال في ذلك عمرو بن الحارث بن مُضاض الجُرهمي بعد ذلك:

---

[١] انظر ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٥٣– ٢٦٠.

[٢] انظر ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٥٥. ويذكر الخبر أن الله سلط على جرهم، بعد بغيهم، الرعاف والنمل فأفناهم. ونشير إلى أن نوعية هذا العذاب تتناص مع ما جاء في الذكر الحكيم من العقاب الذي ألقاه الله على قوم فرعون، وذلك في قوله تعالى: ''فأرسلنا عليهم الطوفان والجراد والقمل والضفادع والدم آيات مفصلات فاستكبروا وكانوا قوماً مجرمين''. (سورة الأعراف، آية ١٣٣) فنرى تسليط نوع من الحشرات على هؤلاء القوم، وكذلك ابتلاءهم بالرعاف وهو سيلان الدم من الأنف.

وصـــاهَرَنا مـــن أكـــرم النَّـــاسِ والـــدًا فأبنـــاؤه منَّـــا ونحـــن الأصـــاهرُ''[1]

وفي سياق الخبر يبرز عنصر الإسناد حين يقول ابن الأنباري بعد ذكـر الـشاهد الوارد أعلاه: ''قال أبو عبيدة: وحدثنا مسمع بن عبد الملك، عن محمد بن علي بـن الحسين، عن آبائه، عن النبي صلى الله عليه وسلم....'' ثم يكمل الخبر. وفي سـياق هذا الخبر، أيضاً، يورد سبب تسمية مكة بالنَّاسة، وذلك لأن أهلها كانوا ينسّون مـن العطش، وفي ذلك يذكر قول العجاج: [رجز]

وبلـــدٍ يُمـــسي قطـــاهُ نسَّـــسا[2]

وقد أورد الشَّاهد كل من ابن الأنباري والتبريزي، في سياق الخبر المطوَّل عنـد ابن الأنباري، وفي سياق مختصر عند التبريزي، والخبر فيما يضمه مـن أبعـاد ثقافيـة وتاريخية وحضارية للبيئة المحيطة بالشَّاهد، يمثل نموذجاً لتداخل النصوص الشعرية مع الخبر ودورها، بالتالي، في إبراز قيمة الخبر في شروح الشعر القديمة.

٢. وفي شرح ابن الأنباري لقول الحارث بن حلزة: (من الخفيف)

وَفَـــدَيناهُمُ بِتِـــسعَةِ أَمـــلا كٍ نَـــدَامى أَســـلابُهُم أَغـــلاءُ[3]

يورد الخبر الآتي: ''كان المنذر بن ماء السماء بعث خيلاً من بكر ابن وائـل في طلـب بني حُجر آكل المرار حين قُتِل حُجر، فظفرت بهم بكر بن وائل وقد كانوا دنَـوا مـن بلاد اليمن، فأتوا بهم المنذر بن ماء السماء فأمر بذبحهم وهو بـالحيرة، فـذُبحوا عنـد منزل بني مرينا، وكانوا ينزلون الحيرة، وهـم قـوم مـن العبـاد. وفي ذلـك يقـول امـرؤ القيس: (من الوافر)

ألا يـــا عَـــين بكِّـــي لـــي شَـــنِينا وبكِّـــــي للملـــــوك الـــــذاهبينا

---

[1] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٥٤.

[2] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٥٥. والتبريزي، **شرح المعلقات العشر**، ص١٤٢. نسَّسا: أي يابسة من العطش.

[3] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٤٩٨.

ملـوك مـن بـني حُجْـر بـن عمـرو يُـــــساقُون العـــــشيَّةَ يُقتلونـــــا
فلـــو في يـــوم معركـــة أصـــيبوا ولكـــنْ في ديـــارِ بـــني مَرينـــا"[1]

فالخبر هنا جاء في سياق شرح البيت لتوضيح تلك الحادثة، التي عرض بيت المعلقة لشيء منها، والخبر كان شاهداً على بعض الأحداث الواردة في البيت المشروح، فكرة بناء البيت، وذكر قريش وجرهم، أي أن البيت المشروح كانت له سلطته في إيراد الخبر، ويورد شواهد أخرى كثيرة في سياق هذا الخبر.[2] ورأينا طريقة سرد الخبر تبدأ بذكر تفاصيل حول الخبر ويختتم كل جزء منها بشاهد شعري يؤكد ما في الخبر من أحداث تاريخية بصورة مختصرة.

٣. والخبر قد يستدعي الشَّاهد وقد يكون الشَّاهد هو بيت المعلقة نفسه، ففي شرح ابن الأنباري لقول عنترة: (من الكامل)

صَـعلٍ يَعـودُ بـذي العُـشَيرَةِ بَيـضَهُ كَالعَبـدِ ذي الفَـروِ الطَويـلِ الأَصـلَمِ[3]

يقول: "قال ابن الأعرابي: أضلَّ أعرابيٌّ ذوداً[4] له فخرج في بغائها، فمرَّ برجل من بني أسد يحتلب ناقةً له فقال: أحسستَ ذوداً لي شردت؟ فقال: ادنُ فاشربْ من اللبن ثم أدلك على ذودك. فلما شرب قال: ماذا رأيت حيثُ خرجتَ من منزلك؟ قال: كلباً ينبح. قال نواةٍ تنهاك، وزواجر تزجرك. قال: ثم ماذا؟ قال: رأيت شاةً تثغو. قال: ثم ماذا؟ قال رأيت نعامة. قال: طائرٌ حسن، هل في منزلك مريض يُعاد؟ قال: نعم. قال: ارجع فإن ذودك في أهلك. فرجع فأصاب ذَوده. ويقال: أنه استدل بهذا البيت:

---

[1] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٤٩٨.

[2] انظر ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٥٤ – ٢٥٥.

[3] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٣٢٢. الصَّعل والأصعل: الصغير الرأس. الأصلم: الذي لا أذن له.

[4] الذود من الإبل ما بين الثلاث إلى التسع.

صَـــــــعْلٍ يعُـــــــود.....''[1]

وبهذا نرى أن بيت المعلقة كان هو الشَّاهد في هذا الخبر الـذي أورده الـشارح، أي أن النص قد أنتج من جديد من خلال الخبر الذي ساقه الشارح. والـشَّاهد، بيـت المعلقة نفسه، قد جاء في سياق الخبر للاستدلال على ما ذهب إليه الرجل الذي قابلـه الأعرابي. ولا يخفى هنا ما يتضمنه هـذا الخـبر مـن قـيم ثقافيـة تتعلـق بالحاجـة إلى الاندماج مع القوم، والحفاظ على من يعولهم الذكر/الرجل/الظليم، ويتعهد بهم، وهـم لذلك يتبعونه. تماماً كما يتبع النعام الظليم. والملاحظ كذلك أن هذا السؤال الذي سأله الرجل للأعرابي: ''هل في منزلك مريض يعاد''، قد جاء بعد السؤال: ''ماذا رأيت حيث خرجت من منزلك''، وبعد قوله رأيت نعامة. وهـي الطـائر الـوارد في الـشاهد نفسه، وكأن ظهور هذا الطائر وتأويل رؤيته هو العنصر الأبـرز في هـذا الخـبر؛ وذلـك من حيث ما يحمله من أبعاد رمزية.

٤. وفي شرح ابن الأنباري لقول امرئ القيس: (من الطويل)

وَمـــا ذَرَفَـــت عَينـــاكِ إلاَّ لِتَـــضرِبي بِـــسَهمَيكِ في أَعـــشارِ قَلـــبٍ مُقَتَّـــلِ

يورد خبراً لرجل من أهل البصرة، يقول فيه ''خرجت من البصرة أريد مكة، فبينمـا أنا أسير في ليلة بدر إذ نظرت إلى رجل على ظليم يعن لي– أي يعترض، وهو يقـول: (من الرجز)

هـــــل يبلغنِّـــــيهم إلى الـــــصباح هقـــــلٌ كـــــأنَّ رأسَـــــه جُمَّـــــاحْ[2]

قال: فاستوحشت منه وحشةً شديدة، وتخوفت منه أن يكون ليس بإنسي. قال: فمـا زال يقول هذا البيت حتى أنِست به، فقلت له: يـا هـذا، مـن أشـعر النـاس؟ قـال: الذي يقول: (من الطويل)

---

[1] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٣٢٣.

[2] الهقل: الفتيّان من النعام. جمَّاح: سهم أو قصبة يُجعل عليها طين ثم يُرمى بها الطير.

وَمـــا ذَرَفَـــت عَينـــاكِ إلاَّ لِتَـــضرِبي بـــسَهمَيكِ في أَعـــشارِ قَلـــبٍ مُقَتَّـــلِ

قلت: لمن هذا الشعر؟ قال لامرئ القيس. قال: قلت ثم من؟ قال الذي يقول: (من الرمل)

تطـــردُ القُـــرَّ بحـــرّ صـــادق وعكيـــكَ القَـــيظ إن جـــاء بِـــقُرّ[1]

قلت: لمن هذا الشعر؟ قال لطرفة بن العبد. قلت: ثم من؟ قال: الذي يقول: (من المتقارب)

وتـــــبرُدُ بـــــردَ رِداء العـــــرو سِ في الـــصيف رقرقـــتَ فيـــه العـــبيرا

قلت: لمن هذا الشعر؟ قال: للأعشى. ثم توارى من عيني فلم أره.''[2]

في الخبر السابق نلاحظ ورود الحديث عن 'أشعر الشعراء' في رأي هذا الرجل الذي عنَّ لصاحب الخبر، أو قل رجل من الجن، وورود الشعر على لسان الجن، أو شياطين الشعراء أمر معروف لدى الشعراء قديماً. كما أنه من الواضح أن ذكر الخبر هنا لم يكن فقط لبيان قدر شعريتهم بصفة عامة وإنما قد ذُكر لبيان قيمة هذه الأبيات المفردة، أما الموتيف الذي يجمع بين تلك الأبيات هو وصف المرأة في نسيب القصيدة الجاهلية. وكأن الحكم عليهم بأنهم 'أشعر الشعراء' قد نبع من قدرتهم الشعرية على وصف المرأة. وقد جاء البيتان الأخيران بعد بيت امرئ القيس الذي عُدّ، أيضاً، 'أرق' بيت قالته العرب، كما ذكرنا في موضع سابق، من هنا يمكن أن نتصور كيف ربط الوجدان العربي بين هذه الأبيات، وكيف كان وصف المرأة نموذجاً للحكم على

---

[1] عكيك: الحر. القيظ: صميم الصيف. القر: البرد.

[2] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٣٧– ٤٨. والخبر متواتر في كتب الأدب انظر في ذلك: أبا الفرج الأصفهاني، **كتاب الأغاني**، مج٩ (بيروت: دار الثقافة، ١٩٥٧)، ص١٠٧–١٠٨. وأبا زيد القرشي في **جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام**، شرحه وضبطه وقدم له علي فاعور، ط٢(بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٢)، ص٦٢–٦٣.

قدر شعرية الشعراء أنفسهم،[1] بمعنى أن الموازنة هنا بين الشعراء أنفسهم وترتيبهم درجات على هذا النحو كان مبنياً على موتيف واحد. كما أن ورود الخبر بهذه الصورة في سياق شرح البيت قد جاء من قبل الشارح توجيهاً ودفعاً لمتلقي الشرح لاكتشاف قيمة هذا البيت وجمال التعبير فيه.

شكَّلَ الخبر في ضوء النَّماذج السابقة، آلية من آليات استدعاء الشواهد، تلك الآلية التي ساعدت على إبراز عملية التفاعل القرائي لدى الشراح مع الأبيات المشروحة. وعلى إبراز أحد ملامح البعد الثقافي لدى الشارح. وقد كان ورود الخبر في الشرح ينمُّ عن وعي لدى الشارح بالإضاءة التي يضيفها الخبر والشواهد المندرجة ضمنه بالنسبة للأبيات المشروحة، كما أن ذكر تلك الأخبار قد جاء بوعي من الشارح بالوظيفة الأساسية التي يكتسبها شرحه بالتأثير على متلقيه كذلك وبيان المعنى الشعري، أو لمجرد الإيعاز لمتلقيه بأن يتأمل هذه القصائد والأبيات وأن يكتشف عناصر الجمال فيها ومن ثمَّ يُشرك المتلقي في قراءته المنفتحة على نصوص أدبية أخرى يكون الخبر بارزاً فيها، ويكون ملتقى للشعر والنثر كذلك.

ثانياً، خصوصية الاستشهاد بنصوص المعلقات

رأينا أثناء قراءتنا لشروح المعلقات أن نصوص أصحاب المعلقات أنفسهم كانت شواهد على المعلقات، كما يتضح في بعض النماذج التي حللناها في الفصول السابقة، بل كانت نصوص المعلقات نفسها شواهد على بعضها البعض. وقد رأينا، بناء على

---

[1] يمكن تأكيد ذلك من خلال سياقات مختلفة ورد فيها الفعل 'أشعر' ومنها ما ذكرناه في الفصل الرابع من هذه الدراسة، في الجزء الثاني الخاص بـ''الشواهد الإسلامية والمعلقات الجاهلية في سياق مختلف''، حول بيت القطامي:

يمشين رهواً فلا الأعجاز خاذلة ولا الصدور على الأعجازِ تتَّكِل

الذي قال فيه النقاد أنه لو كان قد قاله القطامي في صفة النساء لكان 'أشعر' الناس، وفي هذا اهتمام بالموضوع الشعري والسياق الذي يأتي فيه البيت. وقد ذكرنا ذلك في الفصل الرابع.

الجداول الملحقة بهذه الدراسة، أن ترتيب هؤلاء الشعراء بالنسبة لعدد شواهدهم عند ابن الأنباري كالآتي: الأعشى (الذي ورد له ٥٦ شاهداً)، امرؤ القيس (٣٦ شاهداً)، زهير (٣٣ شاهداً)، النابغة (٢٨ شاهداً)، لبيد (١٣ شاهداً)، عنترة (١١ شاهداً)، طرفة (٦ شواهد)، الحارث (٤ شواهد)، عبيد بن الأبرص (٣ شواهد)، عمرو بن كلثوم (شاهد واحد فقط).[١] ومن اللافت للنظر أن الأعشى قد احتل النسبة الأكبر عند ابن الأنباري رغم أنه لا يعد من أصحاب المعلقات السبع، فالشارح نفسه كان ينظر للشعر الجاهلي بمجمله على أنه شيء واحد، وأن نصوص أصحاب المعلقات تعدُّ جزءاً من هذا الشعر.

١. ومن الأمثلة على الاستشهاد بنصوص المعلقات نفسها ما جاء في شرح بيت زهير: (من الطويل)

تَبَصَّر خَليلي هَل تَرى مِن ظَعائِنٍ تَحَمَّلنَ بِالعَلياءِ مِن فَوقِ جُرثُمِ[٢]

وبعد أن يورد ابن الأنباري بيت المعلقة ينقل عن أبي جعفر قوله: ''تبصَّر خليلي: معناه أنَّه هو شُغِل بالبكاء فقال لخليله: تبصَّر أنت؛ لأني مشغولٌ بالبكاء عن النظر.'' ثم يورد قول امرئ القيس: مقدماً له بقوله ''وكذلك قول امرئ القيس'' (من الطويل)

أعني على برقٍ أُريكَ وَميضَهُ كَلَمعِ اليَدَينِ في حَبِيٍّ مُكَلَّلِ[٣]

وبهذا الاستشهاد يتضح لنا كيف يعقد الشارح علاقة بين بيتين يقعان ضمن دائرة شرحه، من خلال شرحه لأحدهما، والاستشهاد بالآخر عليه. إن هذا يؤكد لنا أن النصوص المشروحة ذاتها تبقى موضع استشهاد، حيث يقوم الشارح بصنع

---

[١] انظر الفصل الثاني من هذه الدراسة أيضاً.

[٢] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٤٤.

[٣] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٤٤.

واكتشاف العلاقات بينها. والملاحظ هنا أن 'صاحب' الشاعر والذي يشكل شخصية ''خيالية'' مُعِينة للشاعر في همه وأحزانه، كان له دور في هذا الاستدعاء للشاهد، ألا ترى معي أنه في بيت زهير يمثِّل عيناً أخرى للشاعر، إذا جاز لنا هذا التعبير، ومن ثم يمكن له أن ''يعينه''، في حين أنه في بيت امرئ القيس ''يعين'' الشاعر على البرق الذي ''يراه'' ويصفه؟ وبطبيعة الحال فإن ''التبصر'' في بيت زهير، و''الإعانة'' في بيت امرئ القيس، هي من قبيل المشاركة مع ''الآخر/الصاحب'' في ''رؤية'' ما يحدث على الأرض من ظعن القوم والمحبوبة، وما يحدث في السماء من برق يتحول إلى سيل في نهاية القصيدة، يقلب كل شيء رأساً على عقب. إن وعي الشارح/المتلقي بتلك العلاقة القوية التي تربط بين الشاعر وصاحبه شكلت عنصراً مهيمناً في هذا التفاعل بين البيتين المنتميين لدائرة المعلقات نفسها. ومهما يكن من أمر، فإن هذا 'الصاحب' قد تقاطع مع أقسام مختلفة داخل القصيدة، فقد رأيناه في بيت زهير يُذكر مع 'الظعائن' في نسيب القصيدة، أما في بيت امرئ القيس فقد جاء في قسم الفخر الأخير والحديث فيه كان عن 'البرق،' أي أن 'الصاحب،' إذا جمعنا بين النصين على أنهما نصٌّ واحدٌ، من وجهة نظر الشارح، نظراً لوقوعهما ضمن نصوص المعلقات، قد مضى مع الشاعر في جميع أجزاء القصيدة، فيما عدا قسم الرحيل الذي يبقى الشاعر فيه وحيداً مع ناقته في رحلته، وقد رأيناه في قصيدة امرئ القيس، التي ينتمي إليها البيت السابق، في قول الشاعر أيضاً 'قفا'[1] في مطلعها.

---

[1] انظر ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص١٥– ١٦. حيث يمكننا أن نختار من الأقوال المختلفة التي عرضها الشراح، حول قوله 'قفا،' ومنهم ابن الأنباري، الرأي الذي يقول أنه خاطب رفيقاً واحداً وثنى، وذلك في ضوء القصيدة نفسها، وبناء على قول الشاعر فيها: ''أعني على برق أريك وميضه.....البيت.'' والمذكور في المتن هنا، وهو الأمر نفسه الذي التفت إليه ابن الأنباري حيث قال: (ص١٧) ''والدليل على أنه خاطب واحداً قوله: ''أعني على برق أريك وميضه''، وقد استشهد ابن الأنباري على قوله قفا، في البيت الأول بعدة شواهد على الرأي الذي أوردناه هنا، من قصيدة واحدة لامرئ القيس في سياق توضيحه لفكرة الصاحب الواحد وتثنيته في ضوء مخاطبة الواحد خطاب الاثنين: (من الطويل)

٢. ومن ذلك أيضاً في شرح ابن الأنباري لقول لبيد: (من الكامل)

أَو رَجعُ واشِمَةٍ أُسِفَّ نُؤورُها كِفَفاً تَعَرَّضَ فَوقَهُنَّ وِشامُها[١]

يذكر في سياق شرحه لمفردة ''واشمة'' قول زهير: (من الطويل)

ديارٌ لَها بِالرَقمَتَينِ كَأَنَّها مَراجِعُ وَشمٍ في نَواشِرِ مِعصَمِ[٢]

فـ''رجع واشمة'' في معلقة لبيد استدعت ''مراجع وشم'' من معلقة زهير، وبهذا يتضح لنا أن المعلقات نفسها تشرح بعضها بعضاً. كما أن ذكر عملية تجديد الوشم في الموتيف نفسه 'الأطلال' موضوع متشابه بين البيتين.

وبيت لبيد نفسه نراه في شرح ابن الأنباري لقول طرفة بن العبد: (من الطويل)

لِخَولَةَ أَطلالٌ بِبُرقَةِ ثَهمَدِ ظَلَلتُ بِها أَبْكي وَأَبْكي إِلى الغَدِ[٣]

في سياق شرحه لرواية الأصمعي:

تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد[٤]

يقول الشارح: ''الوشم: أن يُغرز بالإبرة في الجلد ثم يُذر عليه الكحل والنَّؤور، فيبقى سوادُه ظاهرًا، يُفعل ذلك بضروب من النَّقش، كانت النِّساء في

خَليلَيَّ مُرّا بي عَلى أُمِّ جُندَبِ نُقَضِّ لُباناتِ الفُؤادِ المُعَذَّبِ

فقد ذكر الشارح أن الشاعر قال بعد هذا البيت:

أَلَم تَرَ أَنّي كُلَّما جِئتُ طارِقاً وَجَدتُ بِها طيباً وَإِن لَم تُطَيَّبِ

وفيه ما يدل على اهتمام الشارح بالسياق الكلي للقصيدة، وعلى أي حال فإن هذا الأمر ينبئ عن فكرة 'الوعي النصي' لدى بعض الشراح بسياق القصيدة، وكلية النص، هذا الوعي الذي بنينا عليه الفصول التطبيقية من هذه الدراسة، وعرضنا لأشكال مختلفة له.

[١] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٥٢٧.

[٢] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٥٢٧.

[٣] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص١٣٢.

[٤] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص١٣٣.

الجاهلية تفعله تزيناً به، ونهى النبي صلى الله عليه وسلم عنه ... ... ثم يورد بيت لبيد السابق ذكره.

والرواية هنا كانت في تشبيه الطلول بالوشم؛ حيث يصنع الشارح تواصلاً بين أبيات المعلقات من خلال وعيه النصي بتقاليد هذا الشعر، فيقوم بتتبع العلاقات بين تلك النصوص، مما يسهم في ملء فجوات النص. ونرى البعد الثقافي لدى الشارح واضحاً بهذا العمل المنتمي إلى الجاهلية (الوشم)، والذي كثر تشبيه الأطلال به في الشعر القديم، ويبدو الشرح الإسلامي أيضاً في استشهاده بالحديث الشريف، المشار إليه أعلاه، في تحريم هذا الفعل.

٣. ومن ذلك أيضاً، ما ذكره ابن الأنباري في شرح بيت لبيد: (من الكامل)

حَتّــى إِذا أَلقَــت يَــداً في كــافِرٍ وَأَجَــنَّ عَــوراتِ الثُغــورِ ظَلامُهــا[1]

يقول الشارح: ''قال بعض أهل اللغة: معنى البيت: ربأت أصحابي نهاري حتى إذا ألقت ناقتي يدها في الليل. يريد حتى إذا جنَّ عليَّ الليل. قال: ففي ألقت ضميرٌ من الناقة. والذي عليه أكثر أهل العلم أن الإلقاء للشمس، وأنه كنَّى عن غير مذكور، لبيان المعنى، كما قال طرفة: (من الطويل)

عَلــى مِثلِهــا أَمــضي إِذا قــالَ صــاحِبي أَلا لَيــتَني أَفــديكَ مِنهــا وَأَفتَــدي

أراد: على مثل هذه الناقة أمضي إذا قال صاحبي ألا ليتني أفديك من هذه الفلاة.''[2]

بهذا نرى أن بيت طرفة ساعد في بيان المعنى المراد في بيت لبيد، وكما هو ملاحظ فإن السياق في البيتين عن الناقة، ومع اختلاف الدلالة إلا أن طريقة التعبير تتشابه عند كل منهم.

---

[1] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٥٨١.

[2] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٥٨٢.

يمكن أن نختم تحليلنا لهذه الآلية وبعض نماذجها بالإشارة إلى أنه ثمَّة تقاطعات كثيرة ومختلفة يدركها بعض الشراح حول بنية الشعر الجاهلي، وبالأخص المعلقات، والتي تمثّل نماذج لأشعار الجاهليين، ومن ثم تسهم تلك البُنى وكذلك الموتيفات المتعارف عليها لدى الشراح في جمالية تلقيهم للنصوص المشروحة، وكذلك النظر إليها بكليتها على أنها 'نصٌّ' واحد، يستمد قوته 'النصيَّة' من مجموع أجزائه وتلاحمها فيما بينها، هذا التلاحم الذي لا ينفي خصوصية كل معلقة بطبيعة الحال.

الفصل العاشر

تضافر الشواهد

في إثراء دلالة النص الشعري

ناقشنا في الفصول السابقة آليات استدعاء الشواهد الشعرية (جاهلية وإسلامية)، وهدفنا الرئيس من الفصل الراهن هو إبراز التفاعل النصي بين الشواهد الجاهلية والإسلامية في شروح المعلقات، مما يثمر بالتالي في الكشف عن مهمة أساسية في استدعاء الشواهد الشعرية على مستوى البيت الواحد، بل وعلى مستوى القصيدة كلها في نهاية الأمر. وقد لاحظنا مبدئيًّا أن الجمع بين الشواهد الشعرية (جاهلية وإسلامية) كان يمثل ظاهرة في شرح ابن الأنباري، من حيث ظهوره في الشرح بصورة مطردة، في حين أننا لم نلاحظ اهتمام الشراح الآخرين بهذا الجمع، بل نرى مواضع قليلة في شروحهم يرد فيها هذا الجمع،[1] فالوجه الأبرز عندهم أنه حين توجد شواهد جاهلية، يستغني الشراح حينئذٍ عن استدعاء شواهد إسلامية، ولذلك سنتصرف هنا بذكر نماذج من ابن الأنباري على وجه الخصوص لإبراز هذا التفاعل وجمالياته في شرحه.

١. ففي شرح البيت الثاني من معلقة امرئ القيس، والذي ذكرناه في أثناء مناقشتنا لآلية السياق الشعري:

فَتوضِحَ فَالمِقْراةِ لَم يَعفُ رَسمُها لِما نَسَجَتها مِن جَنوبٍ وَشَمأَلِ[2]

---

[1] انظر الفصل الثاني الخاص بـ''الملامح الأساسية للشواهد الشعرية في شروح المعلقات''.

[2] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢١.

نرى ابن الأنباري يستدعي في شرحه عليه (٥) شواهد جاهلية و(٤) شواهد إسلامية، وشاهدين مجهولين كذلك،[١] من تلك الشواهد الشعرية (٥) شواهد تدور حول موتيف الأطلال الوارد في نسيب البيت المشروح، منها شاهدان ينتميان للشعر الجاهلي، لابن أحمر، وزهير بن أبي سلمى. وأربعة شواهد تنتمي لشعر ما بعد الإسلام، لذي الرمة، وعمر بن أبي ربيعة، والبعيث، وابن ميادة. فمسألة السياق المتشابه إذن هي الموضوع المشترك بين هذه الأبيات الجاهلية والإسلامية، وقد كان ذلك في مستويين: شواهد أساسية في المعنى الشعري، كما هو ملاحظ في بيتي ابن أحمر وذي الرمة. وشواهد فرعية تأتي في مستوى آخر من الشرح ورأينا فيها هذا الاشتراك في السياق المتشابه نفسه، كما في أبيات زهير، وعمر بن أبي ربيعة، والبعيث، وابن ميادة، التي أتت أساساً لبيان الوجه الصرفي في شرح بعض الكلمات.

يمكننا الآن أن نقف على الشواهد التي لها أثرها في إثراء المعنى الشعري بالنسبة لآلية السياقات المتشابهة من عصور مختلفة، لنستكشف تفاعلها مع النص المشروح، إذ نرى أقوالاً في سياق الشرح تأتي حول قول امرئ القيس: ''لم يعف رسمها''، ومن هذه الأقوال: ''قال الأصمعي: معناه لم يدرس لما نسجته من الجنوب والشمال، **فهو باقٍ، فنحن نحزن، ولو عفا لاسترحنا.**'' وفي سياق ذلك نرى شاهداً جاهليًّا – ذكرناه في فصل سابق– لابن أحمر: (من الوافر)

أَلا لَيــــتَ المَنــــازِلَ قَــــد بَلينــــا فَــلا يَــرمينَ عَــن شُــزُنٍ حَزينــا''[٢]

ويذكر قولاً آخر لا يتعارض ظاهريًّا مع هذا الرأي، من حيث بقاء الأطلال، وإن كنا نلمح فيه موقفاً أكثر إيجابية من الطلل، ''وقال آخرون: لم يعف رسمها لاختلاف هاتين الريحين، ولو دامت عليه واحد لعفا؛ لأن الريح الواحدة تدرس الأثر،

[١] انظر ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٠–٢٣.

[٢] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٠. شزن: أي عن بعدٍ واعتراض وتحرُّف وهو أشد للرمي.

والريحان لا تدرسانه...''، ويأتي فيه قول ذي الرمة، والذي ذكرناه في موضع سابق أيضاً: (من البسيط)

مِـن دِمنَـة نَـسَفَت عَنهـا الـصَبا سُـفَعا كَمـا تُنَـشَّرُ بَعـدَ الطِّيَّـةِ الكُتُـبُ[1]

سَـيلا مِـنَ الـدِّعصِ أَغْـشَتهُ مَعارِفَهـا نَكبـاءُ تَـسحَبُ أَعـلاه فَيَنـسَحِبُ[2]

نلاحظ هنا التفاعل بين شواهد جاهلية وإسلامية لتوضيح فكرة بقاء الطلل، وكذلك تعدد الدلالة حول الفكرة نفسها ومن ثم إثراءها كذلك؛ فنرى ابن أحمر يتمنى زوال الأطلال، بأداة التمني 'ليت' والتي تدل على استحالة تحقيق الأمر، وهو زوال الطلل، والتي تتضمن أيضاً استحالة زوال الذكرى، والصورة نفسها بما تشمله من دعاء على الطلل، نراها تعبر عن موقف سلبي لدى ابن أحمر تجاه الطلل، وهو أمر يتسق والمستوى الفكري للشعرية 'الجاهلية' الذي لم يزل غير ناضج، وعلى النقيض من ذلك يقابلنا ذو الرمة الشاعر الكتابي بموقف أكثر إيجابية يتجاوز فيه تلك الشعرية الجاهلية، ويجعلنا نقف على إحدى أهم الملامح التجديدية بالنسبة لشعر ما بعد الإسلام وطبيعته 'الكتابية' كذلك، بدعوة ذي الرمة لمواجهة تلك الأطلال التي تنكشف أمامه وتأبى الزوال، وقراءتها قراءة ثقافية، على نحو ما أوضحنا في موضع سابق.

ثمة ثلاث ملاحظات من المهم أن نشير إليها هنا؛ الأولى، يمكن أن تتلخص في أهمية الشاهد الشعري في إثراء دلالة النص الشعري، فالشاهد الشعري قد أعطى للرأيين السابقين، المذكورين أعلاه، دعامة قوية تتصل بالمعنى الشعري، وهو أمر لا يصل إليه الرأي الثالث والأخير حول المسألة نفسها: ''وقال أبو بكر محمد بن آدم العبدي: معنى قوله لم يعف رسمها، لم يدرس من قلبي وهو في نفسه دارس،''

[1] سفعاً: جمع سفعة، وهي من آثار الدار ما خالف من سوادها سائر لون الأرض.

[2] الدعص: قطعة من الرمل مستديرة.

والذي لم يستدع شواهد عند ابن الأنباري.[1] ولعل وجود هذه الآراء مجتمعة توضح أن موضوع 'تعددية' المعاني كان بارزاً في شرح ابن الأنباري، بحيث نراه لا يصادر على الآراء المختلفة حول البيت الشعري فيما لا يتعارض مع سياق البيت المشروح نفسه. والثانية، أن فهم الشواهد يؤثر في تلقي وفهم الأبيات المشروحة نفسها، وهو الأمر الذي يظهر بوضوح في تلقي بيت ابن أحمر.[2] والثالثة: أنه يمكننا إثبات قيمة مهمة لـ'تعددية' المعنى هنا، والتي ساعدت في بيانها الشواهد نفسها، فقد ذكرنا بيت ابن أحمر وأوضحنا أنه لا يتعارض مع بيت ذي الرمة إلا في مواقفهما الناجمة عن اختلاف الثقافة والشعرية اللتين ينتمي كلا الشاعرين إليها، فالأطلال باقية حسب الرأيين، والمواقف منها هي التي اختلفت، **أي أن 'تعددية' المعنى حول النص الشعري قد تتفاعل، بفعل تجاورها في الشرح نفسه.**

٢. وفي شرح البيت السادس:

وَإِنَّ شِفائي عَبرَةٌ مهَراقَةٌ فَهَل عِندَ رَسمٍ دارِسٍ مِن مُعَوَّلِ[3]

رأينا ابن الأنباري يستدعي ٥ شواهد، لزهير، وكعب بن مالك، وكثير عزة،[4] والأخوص الرياحي،[1] والأعلم[2] يقول زهير: (من البسيط)

---

[1] يقدم الزوزني هذه الآراء مجتمعة دون ذكر شواهد ثم يعلق بقوله: ''والمعنيان الأولان أظهر من الثالث، وقد ذكرها كلها أبو بكر الأنباري.'' الزوزني، **شرح المعلقات السبع**، ص١١. وفي هذا ما يؤكد أن شواهد ابن الأنباري والتي قرأها الزوزني أكدت هذا الوضوح للرأيين السابقين.

[2] ذكرنا في هامش سابق في الفصل الرابع أثناء حديثنا عن شاهد ابن أحمر أن الشاهد نفسه لدى ابن عبد ربه يتضمن معنى أنها بالية في نفسها متجددة في ذكرها. وهذا المعنى يتفق مع الرأي الثالث الذي أورده ابن الأنباري، ولكن فهم معنى الشاهد نفسه عند ابن الأنباري، أو عند من نقل عنه الرأي الأول، جعله ينظر إلى أنها لم تفنَ على سبيل الحقيقة. أي أن اختلاف فهم الشاهد نفسه يؤثر في فهم دلالة النص الشعري.

[3] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٥.

[4] ناقشنا أبيات زهير، وكعب وكثير في موضع سابق من هذه الدراسة.

قِـف بِالـدِيارِ الَّـتي لَـم يَعفُهـا القِـدَمُ بَلَـــى وَغَيَّرَهـــا الأَرواحُ وَالـــدِيَمُ[3]

ويقول كعب: (من الوافر)

بكــت عــيني وحُــقَّ لهــا بكاهــا ومــا يغــني البكــاء ولا العويــلُ''[4]

ويقول كثير: (من الطويل)

أَقـولُ وَنِـضوي وَاقِـفٌ عِنـدَ رَمـسِها عَلَيــكِ سَــلامُ الله وَالعَــينُ تُــسفَحُ

أما شاهد الأخوص الرياحي (من بيتين)، وقد جاء في سياق توضيح الرأي الثالث حول قوله: ''فهل عند رسم دارس من معول''، هذا الرأي الذي يقول: ''معنى 'فهل عند رسم دارس' الاستقبال، كأنه قال: فهل عند رسمٍ سيُدرس بمرور الزمن عليه، وهو الساعة باقٍ، كما تقول: زيد قائم غداً، معناه: زيد يقوم غداً. قال الراجز: (من الرجز)

يأيهــــا الفُــــصَّيلُ المغنِّــــي إنــــك ريَّــــان فــــصَمِّتْ عَنِّــــي

تكفــي اللَّقــوحَ أكلــةٌ مــن ثــنٍّ حتــــى تُــــوَفّى غيــــضَها بــــسنٍّ

فمعنى ريان ستَروي فيما يُستقبل. ومعنى البيت: يا أيها الفصيل أمسِكْ عن طلب اللبن، وسكِّتِ الأضيافَ عني بإيثاري إياهم باللَّبن عليك، فإنما تعتلف أمك

---

[1] هو أبو الأخوص الرياحي، أو الأخوص الرياحي، وهو زيد بن عمرو بن قيس من بني رياح بن يربوع. شاعر إسلامي، مقل. انظر في ترجمته: ياسين الأيوبي، **معجم الشعراء في لسان العرب**، ط٢ (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٢)، ص٤٣. وهو يشير في ذلك إلى الأغاني وخزانة الأدب.

[2] هو الأعلم عمرو بن مالك بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة، جاهلي قديم. انظر في ترجمته: الأمام أبو عبيد الله محمد بن عمران المرزباني المتوفي سنة أربع وثمانين وثلاثمائة، **معجم الشعراء**، صححه وعلق عليه ف. كرنكو (بيروت: دار الجيل، ١٩٩١)، ص٢٣.

[3] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٦.

[4] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٢٧. والشاعر هو عبد الله بن رواحة، أو كعب بن مالك كما يذكر هارون محقق الشرح نفسه.

أكلةً من هذا النبت فيرجع إليها ما نقص من لبنها وتَروَى. **فريانُ في تأويل مستقبل لهذا.''**

أما بيت الأعلم، فيأتي حول توضيح معنى آخر لقوله: ''من معوَّل'' يختلف عن المعنى الأول الذي جاء عليه شاهد كعب، فالمعنى على حسب هذا الرأي: ''من معول: من محمل. يقال: عوِّلْ على فلان، أي احملْ عليه. أنشدنا أبو العباس عن ابن الأعرابي: (من الكامل)

أتيت بني عمي ورهطي فلمْ أجدْ عليه إذا اشتدَّ الزمان معوَّلا

ويهمنا هنا أن نوضح تضافر الشواهد في شرح البيت وعلاقتها بالوعي النصي. يأتي شاهد زهير من سياق مشابه لسياق البيت المشروح، وحول موتيف الأطلال كذلك، أما بيتا كعب وكثير فيأتيان من سياق مخالف، لكنهما يتفاعلان بصورة أو بأخرى مع بيت المعلقة، إذ يعبران عن حالة من الحزن الناجمة عن الفقد؛ فبيت كعب يأتي في شطره الثاني فيما يوحي بأنه إجابة على السؤال نفسه في الشطر الثاني من البيت المستشهد عليه ''فهل عند رسم دارسٍ من معوَّل''، على أساس فهم قوله: 'من معول' على أنه من مُبْكٍ كما يبين سياق الشرح الوارد فيه الشاهد. أما بيت كثير الذي يأتي بناء على رواية أخرى للبيت، كان لها أثرها في استدعائه، وهي رواية: ''وإن شفائي عبرة إن سفحتها''، فإننا نراه يحدث توتراً ضمنياً بين موقفي الوقوف على القبر، والوقوف على الأطلال، وحالة البكاء في كلا الموقفين كذلك.[1] ويأتي البيتان الآخران في سياقات لها دلالتها في إبراز الوعي النصي لدى الشارح بكلية النص، إذ نرى في ذكر بيت الأخوص الرياحي (الذي يأتي من سياق مختلف) علاقة تأويلية يؤول الشارح بها علاقة البيت المشروح نفسه بالبيت الثاني

[1] انظر ما ذكرناه حول هذا البيت في الفصل السابع الخاص بـ''اختلاف الرواية وتعدد الشواهد''.

من القصيدة نفسها. كذلك يبرز بيت الأعلم تعددية المعنى حول مفردات البيت المستشهد عليه.

٣. وفي شرح البيت الأول من معلقة طرفة: (من الطويل)

لِخَولَـــةَ أَطـــلالٌ بِبُرقَـــةِ ثَهمَـــدِ ظللـــت بهـــا أبكـــي وأبكـــي إلى الغـــد

نراه يذكر في سياق شرحه بيتاً لامرئ القيس (مطلع قصيدة كذلك): (من الطويل)

ألا انعـم صـباحاً أيهـا الطلـل البـالي وهـل يـنعمن مـن كـان في العـصُر الخـالي

ويذكر كذلك بيتاً للبيد: (من الكامل)

أو رجـــع واشمـــة أسِـــفَّ نَؤورهـــا كِففـــاً تعـــرَّض فـــوقَهنَّ وِشـــامها

وكذلك قول بشر بن أبي خازم: (من الوافر)

كمـــا وُشِـــم الـــرَّواهش بـــالنَّؤورِ

وقول جرير: (من الكامل)

بَقِيَـت طُلولُـكِ يـا أُمَـيمُ عَلـى البلـى لا مِثـلَ مـا بَقِيَـت عَلَيـهِ طُلـولُ''[1]

ونلاحظ هنا أن بيتي امرئ القيس وجرير قد جاءا في شرح مفردة 'أطلال' وتصريفاتها، أما بيتي لبيد وبشر فقد جاءا في شرح مفردة 'الوشم' في الرواية الأخرى للبيت، وهي رواية الأصمعي: ''تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد''، أما العنصر الأبرز هنا هو أن الجامع بين الأبيات الأربعة هذه هو فكرة الطلل، مع ملاحظة اختلاف الجوانب التي أبرزتها الشواهد نفسها في التعامل معه؛ إذ نرى فكرة إلقاء التحية عليه في بيت امرئ القيس، في حين ملاحظة اختلافه عن بقية الأطلال عند جرير، وذلك فيما يوحي بوعيه 'الكتابي' باختلاف رؤيته له عن رؤية الآخرين للموتيف نفسه، وتشبيهه بعملية الوشم في بيت بشر، أو تشبيهه بعملية تجديد الوشم في بيت لبيد، وهو ما يأتي متفاعلاً مع الرواية الأخرى للشطر الثاني من البيت

[1] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص١٣٢.

المستشهد عليه. أي أن رؤية الطلل من زوايا مختلفة أبرزت حيوية الأطلال نفسها، وكونها موتيفاً خصباً أسهم في إحراز هذا التفاعل بين النصوص الشعرية. وكان للرواية أثرها من حيث تفاعل بيتي لبيد وبشر بن أبي خازم مع بيت المعلقة حول تشبيه الطلل بعملية الوشم. فكل ذلك أسهم في الوقت نفسه في إبراز آلية من آليات استدعاء الشواهد الجاهلية والإسلامية عند الشارح، وهي **آلية الوعي بالسياق المتشابه بين الأبيات**، وكذلك تضافرها مع آلية **اختلاف الرواية**، وقد ألقت الشواهد الضوء على موتيف الأطلال نفسه في الشعر العربي القديم وأسهمت في إبراز جمالياته من حيث هو مكان اجتمع فيه زمانان: أحدهما شعريٌّ ماضٍ يمثل صورة للفردوس المفقود بالنسبة للشاعر، والآخر واقعي يمثل المكان المقفر الذي يأبى الزوال، ومن ثم يستدعي تجارب شعرية أخرى تتشابه معه وتختلف في آن.

وخلاصة الأمر هنا، أنه سواءٌ كان الشارح قد ذكر في سياق شرحه ما يوحي بوعيه بتفاعل النصوص المشروحة مع الشرح نفسه وشواهده بشكلٍ مباشر أو لم يذكر، فإن شرح بعض المفردات التي يكثر أن تأتي في قسم بعينه، كما هو الحال في 'الأطلال' وتصريفاتها أو تشبيهاتها هنا، والإتيان بشواهد عليها من القسم ذاته، أمرٌ يبرز لنا حيوية تلك المفردات، ويعبر في الوقت نفسه عن مدى استيعاب الشارح لتلك التقاليد التي تأتي عليها المفردات نفسها، ومدى إعجابهم بها من حيث تكرارها في شواهدهم

٤. ومن هذه النماذج التي نرى فيها تفاعل الشواهد في إثراء دلالة النص الشعري، في شرح البيت رقم (١٩) من معلقة امرئ القيس: (من الطويل)

أَفاطِمَ مَهلاً بَعضَ هَذا التَدَلُّلِ وَإِن كُنتِ قَد أَزمَعتِ صَرمي فَأَجمِلي

إذ نرى بيت كثير: (من الطويل)

أَلم تَسمَعي أَيْ عَبدَ في رَونَقِ الـضُّحى[1] بُكـــاءَ حَمامـــاتٍ لَهُـــنَّ سَـــجيعُ

ونرى بيتاً للنابغة: (من الطويل)

كِلـــيني لِهَـــمٍّ يـــا أُمَيمَـــةُ ناصِـــبِ وَلَيـــلٍ أُقاســـيهِ بَطـــيءِ الكَواكِـــبِ[2]

وبيتاً للعجاج كذلك: (من الرجز)

فـــإن تـــديمي وَصْـــلَ عَـــفٍّ وصـــالْ يـــــدمْ وإلاَّ ينـــــصرف بإجمـــــالْ''[3]

والأبيات الثلاثة المستشهد بها تأتي في شرح لغات مختلفة حول الاسم المنادى 'أفاطم'، وهي تعبر في الوقت نفسه عن مواقف متباينة بين الشاعر والمرأة، فبيت العجاج نراه يتشابه مع بيت المعلقة من حيث المعنى الشعري، وسياقه كذلك، أما بيت كثير عزة فنرى سياقه معاكساً لبيت المعلقة إذ الحديث فيه بعد رحيل المحبوبة، أما البيت الأخير، وهو بيت النابغة، فنرى سياق الحديث فيه عن رعي النجوم، في وقت يشعر فيه الشاعر ببطء حركة الكواكب وطول الزمن، ويأمر الشاعر هنا المرأة 'أميمة' – أو ربما طيفها– بأن يتركاه بهمه بعكس ما نلحظه في سياق بيت كثير من تمسك بها حتى بعد لحظة الرحيل نفسها. وربما نقابل موقفاً وسطاً بين هذين الموقفين في بيتي امرئ القيس، والعجاج؛ إذ نراهما يحملان دلالة التوتر بين الشاعر ومحبوبته قبل لحظة الفراق نفسها. وقد ذكرنا قبل ذلك التفاعل الحاصل

---

[1] رونق الضحى: إشراقه وضياؤه.

[2] وهو بيت قيل عنه: أنه من ''أحسن ابتداءات الجاهلية،'' أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، **كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر**، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم (بيروت وصيدا: المكتبة العصرية، ١٩٨٦)، ص٤٣٣. [ضمن الباب العاشر: ذكر مبادئ الكلام ومقاطعه، الفصل الأول]. وقال عنه ابن قتيبة الدينوري بأنه ''**لم يبتدئ أحدٌ من المتقدمين بأحسن منه ولا أغرب**،'' أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت٢٧٦هـ)، **الشعر والشعراء**، حققه وضبط نصه مفيد قميحة، راجعه وضبط نصوصه نعيم زرزور، ط٢ (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٥)، ص٢٢. [ضمن أقسام الشعر]، وكأن ''التفضيل الجمالي'' هنا قد تم بناء على غرابة البيت وتفرده وخروجه على ''أفق توقعات'' هؤلاء القدماء.

[3] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٤٤.

بين التقليد الجاهلي والتجديد فيه أثناء حديثنا عن شاهد كثير، وهنا نؤكد على تفاعل الشواهد نفسها جاهلية وإسلامية في إثارة وجدان المتلقي لكي يربط بين هذه المواقف المتباينة حول المرأة وذلك بناء على ذكرها في موتيفات متشابهة كما في بيت العجاج، أو مختلفة، كما في بيت كثير والحديث بعد رحيل المحبوبة، وما رأيناه فيه من التفاعل بين التقليد الجاهلي والتجديد فيه، أو حتى في بيت النابغة والحديث عن موتيف رعي النجوم. والمشترك بين هذه الأبيات كلها مع اختلاف الموتيفات أنها جميعها تقع في نسيب قصائدها.

٥. وفي شرح البيت (٥٥) من معلقة امرئ القيس: (من الطويل)

كُمَيتٍ يَزِلُّ اللِبدُ عَن حالِ مَتنِهِ كَما زَلَّتِ الصَفواءُ بِالمُتَنَزَّلِ[١]

يذكر ثلاثة شواهد أحدهم لابن الدمينة: (من الوافر)

وصوتٍ قد سبقتُ إليه ركضاً على جرداءَ يغسلها الحَبابُ

مُزَحلفةٍ يزلُّ اللبد عنها كأنَّ نشاق نشوتها الملابُ[٢]

والثاني لأوس، أوردناه في موضع سابق: (من الطويل)

كمَيتٍ يزل اللِّبْدُ عن دَأياتها كما زلَّ عن رأس الشجيج المحارِفُ[٣]

والأخير، للبيد: (من الرمل)

وَعَلاهُ زَبَدُ المَحضِ كَما زَلَّ عَن ظَهرِ الصَفا ماءُ الوَشَل

والشاهدان الأول والثاني يأتيان من سياقين متشابهين حول وصف ظهور تلك الحيوانات في ملاستها، ومن الملاحظ أن الصيغة ''يزل اللبد'' قد اشترك فيها هذان

---

[١] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٨٤. الحال: مقعد الفارس من ظهر الفرس. والصفوان، والصفواء، والصفا: الحجر الصلب. والمقتبس بعده أعلاه من الموضع نفسه.

[٢] مزحلفة: لا يثبت عليها شيء.

[٣] الشجيج: الوتد. المحارفة: مقايسة الجرح بالمحراف وهو الميل الذي تُسبر به الجراحات.

البيت مع بيت المعلقة، أما البيت الثالث فنراه يأتي في شرح مفردة 'صفواء' الواردة في البيت المستشهد عليه. ويلاحظ أن التشبيه نفسه والسياق كذلك متشابه بين هذا البيت الأخير وبيت المعلقة. ومعنى هذا أن مسألة التشابه في الصور هي ما جعلت هذه الأبيات جميعها تتفاعل نصيًّا مع بيت المعلقة عند المتلقي/الشارح، والأفعال نفسها 'يزل/زل' كان لها دور في الربط بين هذه الأبيات. ومهما يكن من أمر فإن وصف الفرس في بيت المعلقة،والأبيات الأخرى هذه التي تتناول الفرس أيضاً، تجعلنا نشبه موقف الشعراء من الفرس بموقفهم من الناقة التي شبهوها بتشبيهات نمطية ذات أبعاد أسطورية، كما أن هناك من الباحثين المعاصرين من عدَّه بديلاً أو معادلاً لمعنى وجود الشاعر.[1] فالفرس كأحد موتيفات الفخر يأتي كي يعبر عن تيمة الاندماج الحاصل بين الشاعر ومجتمعه، كما توضح ذلك طقوس العبور،[2] وعلى الشاعر أن يشبهه، هو الآخر، بتشبيهات رمزية وأسطورية، عن طريق عناصر القوة التي يمكن أن تمده بها الطبيعة، مثل تشبيهه هنا بالصخرة الملساء التي يزل عنها ماء المطر، وهي تشبيهات، في مجملها، تجعل منه كائناً أسطوريًّا، رامزاً في الوقت نفسه إلى 'حلم البطولة'[3] سواء أكان ذلك في مشهد الصيد، أم في مشهد الحرب.

٦. وفي شرح البيت (٢٨) من معلقة عمرو بن كلثوم: (من الوافر)

وَنَحنُ إِذا عَمادُ الحَيّ خَرَّت عَنِ الأَحفاضِ نَمنَعُ مَن يَلينا

---

[1] انظر إسماعيل محمد عبد العاطي، **الأسطورة والرمز في الشعر العربي القديم** (القاهرة: نهضة مصر، ٢٠٠٦)، ص١٣٩.

[2] حول طقوس العبور انظر سوزان ستيتكيفيتش، ''القصيدة العربية وطقوس العبور:دراسة في البنية النموذجية،'' **مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق**، مج ٦٠ رقم١، ١٩٨٥، ص٥٥-٨٥.

[3] انظر عبد العاطي، **الأسطورة والرمز**، ص٥٢.

يورد ابن الأنباري شاهدين جاهليين، وشاهداً إسلاميًّا يشتركون جميعاً في المعنى نفسه حول قوله: ''نمنع من يلينا''، والشاهدان الجاهليان قد ذكرناهما في موضع سابق، أولهما بيت لزهير: (من الطويل)

وَإِن شُلَّ رَيعانُ الجَميعِ مَخافَةً نقول جهاراً ويْحكم لا تنفِّروا

عَلى رِسلِكُم إنّا سَنُعدي وَراءَكُم فَتَمنَعُكُم أَرماحُنا أَو سَنُعذِرُ''[1]

ومثله للأعشى:

نَعَمٌ تكون حِجارَه أرماحنا وإذا يُراعُ فإنه لن يُطردا''[2]

والبيت الإسلامي للأخطل:[3]

قومٌ إذا ريعوا كأنَّ سَوَامهم على رُبع وسط الدّيار تعطَّف

وهو يرد قبل بيت الأعشى في الموضع نفسه، وقد لاحظنا تشابه السياق في هذه الأبيات حول 'الفخر'، الذي عبر في الوقت نفسه عن إطار ثقافي مشترك في النصوص الثلاثة يتعلق بشجاعة العربي، وذوده عن نفسه وجيرانه، والتي برزت كقيمة مهيمنة في الخطاب الشعري الجاهلي[4] المتصل بالفخر. وسيرورة ذلك في شعر ما بعد الإسلام.

---

[1] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٣٩٣. الشلّ: الطرد. والريعان: رَيعانُ كلِّ شيءٍ: أوله.

[2] ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٣٩٤. حِجاره: حِجار النَّعم. وحَجارُه: الذّرى يحجره ويمنعه.

[3] وقد ذكر هارون في هامش له (ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص٣٩٤) أن البيت لم يرد في ديوان الأخطل ولا في ملحقاته، ولكنه ورد عند ابن قتيبة في **المعاني الكبير** كما يذكر، لكنه لم يذكر وروده فيه بنسبة أم لا، وبعد رجوعنا إلى ابن قتيبة لاحظنا ورود البيت عنده بدون نسبة أيضاً مقدماً له بقوله: ''ومثل هذا قول الآخر'' وذلك بعد إيراده لشاهد قبله، وأورد بيتي الأعشى وزهير، بعده مقدماً لكليهما بقوله: ''ومثله''، انظر أبا محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، **المعاني الكبير في أبيات المعاني**، ج٢ (بيروت: درا الكتب العلمية، ١٩٨٤)، ص٨٨٥. [الجزء السادس، كتاب الحرب].

[4] انظر حسن مسكين، **الخطاب الشعري الجاهلي** (بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥)، ص١٣٤–١٣٥.

إن إعادة قراءة الأبيات المستشهد عليها إذن في ضوء ترتيب جديد للشواهد الجاهلية والإسلامية الواردة بها، من منظور الوعي بالسياق التاريخي لكل بيت شعري، تكشف عن روابط شعرية بين العصرين، وعن مدى التطور في الرؤية الشعرية لدى الشعراء أنفسهم، وتوحي في الوقت نفسه بوعي لدى الشارح نفسه بهذه السيرورة وهذا التطور الذي يؤكد الصلة الوثيقة بين هذين العصرين بصور مختلفة كما رأينا. وفي هذا كله تكون الشواهد نفسها في خدمة البيت المشروح، وسياقه الكلي بما أنه جزء من قصيدة كاملة.

خاتمة

عرضنا في دراستنا هذه للشواهد الشعرية في شروح المعلقات وآليات استدعائها، وبهذا تصدينا لقضية الشاهد الشعري من زاوية جديدة دخلت به إلى حيز تفاعل النصوص الشعرية ودورها في التأويل الأدبي. وقد رأينا أن هذه الشواهد تُمثِّل عنصراً مهمًّا من عناصر شروح الشعر العربي القديم، ووسيلة أساسية لاكتشاف جماليات تلقي الشراح أنفسهم لهذا الشعر.

وفي هذا السياق لفتت انتباهنا ملاحظة أساسية في تلك الشروح؛ فالشواهد الشعرية الجاهلية كانت تزيد على ضعف الشواهد الإسلامية، واستنتجنا من ذلك طبيعة فهم هؤلاء الشراح واستيعابهم للتقاليد الفنية للشعر الجاهلي، وعلاقاته الداخلية النابعة من طبيعته الخاصة في مقابل الشعر العباسي المعاصر للشراح أنفسهم، الذي ندر الاستشهاد به في هذه الشروح مقارنة بالشعر الأموي الذي لم يخلُ من تجديد شعري وتطور في الرؤية الفنية مع سيرورة للتقاليد الجاهلية. وقد فسرنا هذا بأن الشراح العباسيين المتأخرين كانوا على وعي واضح بالمسافة التاريخية التي تفصلهم عن الشعر الجاهلي ومن ثم شرحوه من خلال الشواهد الجاهلية المعاصرة له والشواهد الأموية الأقرب تمثلاً له ولتقاليده الفنية.

ومهما يكن من أمر، فقد أثمرت الشواهد الأموية بطبيعة الحال في تأويل الشعر الجاهلي 'الشفوي' من وجهة ثقافية 'كتابية'، أي أن الشعر الجاهلي قد تم تلقيه بتلك الشواهد 'الكتابية' بوصفها أداة أساسية من أدوات التلقي الأدبي.

ومن ناحية أخرى كشفت الدراسة عن أن الشواهد نفسها قد اتصلت اتصالاً أساسيًّا بمفاهيم نظرية حديثة مثل ''التناص''، و''الوعي النصي''، ونظريات حديثة كذلك مثل نظريات القراءة والتلقي التي عرضنا لها في المدخل النظري. وفي أثناء تحليلنا لآليات استدعاء الشواهد رأينا أن الشَّاهد نفسه دائماً ما كان ينطوي على

عدة مستويات للتلقي تبدأ من المستوى البسيط إلى المستوى المعقد، الأمر الذي ينطوي على بعد تأويلي ووعي نصيّ بتقاليد الشعر القديم.

من النتائج التي كشفت عنها دراستنا كذلك أن الشَّاهد نفسه قد شكَّل زاوية رؤية للشارح تعادل في قيمتها الشرح النثري. وقد رأينا أن شارحاً مثل ابن الأنباري قد يذكر مجموعة من الشواهد، دون أن يورد تعليقاً على رأيه، أو على العلاقة بين شواهده ونص المعلقة، كي يدخل قارئه 'الضمني' في علاقة متفاعلة مفتوحة على النصوص الشعرية، مكتفياً بقوله 'قال الشاعر،' أو 'ومثله قوله،' أو 'ومثل هذا كثير' أو 'هذا ضد ذاك' وغيرها من العبارات التي تحمل في مضمونها علاقة قوية بين نصوص المعلقات والشواهد الشعرية التي تقوم باستدعائها.

إن الشارح، بحسب أفق توقعه الذي يتضمن خبرات سابقة، وطول ممارسة للنص الشعري، لا يستدعي الشَّاهد لمجرد السبب المباشر الذي قد يذكره أو يشير إليه، بحيث يأتي بالشَّاهد في إطار لا يخرج عن النص المشروح وسياق الشرح، فيصبح الشَّاهد هنا واقعاً ضمن علاقتين؛ علاقة مع البيت المشروح، وعلاقة أخرى مع الشرح والمعنى الذي يضعه الشارح؛ أي أن الشَّاهد نفسه يصبح ركيزة للربط بين النصين نص الشاعر ونص الشارح. فالشَّاهد في هذه الحالة قد دخل في حيز ''تفاعل النصوص،'' كما أن الشواهد نفسها قد عبرت عن فكرة 'النموذج' لكونها تمثل اختيارات شعرية يتوفر فيها عنصرا الانتقاء/الاختيار، والتكرار.

إن الحديث عن دور الشَّاهد الشعري المنتمي إلى العصر ذاته في شروح الشعر يتم في ضوء مستويات القراءة/الشرح المختلفة وهو بهذه الصورة يعد نصًّا موازياً للنص المشروح. وقد رأينا أن الوعي النصي أمر يمكن الاستدلال عليه من خلال الشواهد نفسها وتداخلها مع الشرح.

وهكذا خلص البحث إلى وجود فلسفة لاستدعاء الشواهد داخل شروح الشعر القديم، وأن هذه الفلسفة تسهم في بناء استجابة جمالية للنصوص المشروحة، وإبراز

دور الشَّاهد في عملية القراءة والتأويل. إن تلك الشواهد التي تمثِّل أفق التوقع يمكن عن طريقها تحليل العمليات العقلية التي تحدث أثناء القراءة، وتحديد استراتيجيات القراءة، وآليات التفاعل النصي واستدعاء الشواهد، ومن ثم توضيح انفتاح القراءة الأدبية لدى الشارح عن طريق الجمع بين آراء مختلفة أثناء الشرح فيما يوحي بقبوله لهذه الآراء جميعاً، مع أن ذلك لا ينفي وجود معنى أقرب إلى أن يعد اختياراً له من بين تلك الآراء، والشواهد نفسها قد تسهم في ذلك، لأن الشارح لا يؤكد اختياراً معيناً، في معظم الأحيان.

بالإضافة إلى ما سبق، ثمَّة ملاحظة لابد أن نشير إليها هنا، حيث رأينا أن كل قارئ/شارح من هؤلاء الشراح يُعَدُّ قارئاً تاريخياً بحيث إن كل شرح يتضمن آراء رواة وشراح آخرين قد سبقوهم؛ فشرح ابن الأنباري 'ينفتح' على القراءات/الشروح السابقة، وقد يضيف إليهم عن طريق شواهده الخاصة، أو عن طريق ذكر آراء لم يقلها أحد منهم والتي قد تسهم إسهاماً عميقاً على مستوى التأويل.

ومهما يكن من أمر، فإن الشواهد الشعرية على شروح المعلقات امتدت إلى الشواهد الإسلامية، مما يكشف عن وعي لدى الشعراء المسلمين بتواصل الشعر الكلاسيكي في تقاليده وتطورها كذلك على أيدي الشعراء المسلمين، فالرؤية الشعرية الجاهلية كانت تجد لها أثراً في الشعر الإسلامي، وكان الشراح يفسرونها ويعيدون قراءتها من الداخل بأدوات 'كتابية'. وقد تفاعلت الشواهد الشعرية الإسلامية مع الشواهد الجاهلية بحيث برزت هذه وتلك كوحدة منسجمة لا تتعارض في الهدف الأساسي الذي جاءت من أجله، أي فهم النص المشروح وتأويله في ضوء آفاق توقعات مختلفة ومتشابهة.

في الفصول ٣–٩، عرضنا لآليات استدعاء الشواهد في شروح المعلقات. في الفصل ٣، لاحظنا أن هناك أنساقاً لغوية بعينها يكثر استشهاد الشارح عليها بالشعر الجاهلي والمخضرم. وفي هذا السياق كان تلقيهم لها يندرج ضمن تلقي النحاة

واللغويين والبلاغيين أنفسهم لتلك الأنساق في العصر الذي ينتمون إليه، مما أدَّى إلى صرفهم عن الاهتمام بالأبعاد الجمالية لتلك الصيغ اللغوية، وقد عدنا في ذلك إلى التكوين الثقافي لهؤلاء الشراح. أما في الشواهد الإسلامية فقد وقعنا، أحياناً، على إشارات واضحة تقف على فكرة التطور الشعري، والمستوى الرمزي، اللذين يعبران عن جماليات الكلمات في الأغراض الشعرية والنماذج العليا كذلك. فالكلمات تحيا بفضل معجمها الشعري واستعمالاتها المجازية في الشعر العربي الكلاسيكي.

في الفصل الرابع، على نحو خاص، كشفنا عن جماليات تلقي النصوص المشروحة في سياقات مشابهة لسياق النص المشروح، وسياقات مختلفة عنه في آن. وفي الفصل الخامس، كشفنا عن أثر الصيغ الشعرية في استدعاء الشواهد وتضافرها كذلك مع آليات أخرى كآلية الوعي بالسياق الشعري. وفي الفصل السادس، ناقشنا دور الشاهد الشعري في إبراز الصورة الشعرية وأصالتها، ولاحظنا أن مفردات الصورة نفسها تسهم في هذا الاستدعاء. وفي الفصل السابع عرضنا لمسألة اختلاف الرواية وتعدد الشواهد، ولاحظنا أثر اختلاف الرواية، أو مفردات بعينها، في استدعاء الشاهد الشعري، وتفاعله مع البيت المستشهد عليه في سياقه. وفي الفصل الثامن عرضنا للأمثال وعلاقتها باستدعاء الشواهد، مما كشف بالتالي عن تفاعل الأنواع الأدبية في عملية الاستدعاء وجماليات التلقي الأدبي. وفي كل هذه الفصول حاولنا إبراز الفروق بين الشواهد الشعرية الجاهلية والمخضرمة من ناحية، والشواهد الإسلامية من ناحية أخرى.

وفي الفصل التاسع، عرضنا لخصوصية استدعاء الشواهد الجاهلية، فقد رأينا أن الخبر كنوع أدبي يأتي في خدمة النص المشروح، واستقطاباً لمتلقيه، ومن ثم جاءت الشواهد في سياقه جاهلية، ولم ترد في سياقه أية شواهد إسلامية. كما عرضنا كذلك لخصوصية استدعاء نصوص المعلقات بوصفها شواهد، فالشارح كان يشرح المعلقات نفسها ويستدعي أبياتاً منها كلما رأى علاقة قوية تربطه بالنص المستشهد عليه.

وهكذا تضافرت الشواهد وكشفت عن وظيفة 'كبرى' لها على مستوى القصيدة في نهاية الأمر. وقد ذكرنا نماذج ختامية عن هذا التضافر من خلال الشواهد ودورها مجتمعة في إثراء دلالة النص الشعري، وذلك في الفصل الأخير من الدراسة.

ختاماً لكل ما سبق، نذكر أن القضية التي طرحها البحث الراهن وحاول تحليلها ومعالجتها، لم تتم سوى في شروح المعلقات 'المحققة' المنتمية للقرن الرابع الهجري، فقد أخذنا هذه الشروح الأربعة بوصفها مصادر أساسية في دراستنا عن الشواهد الشعرية. أما الشواهد الأخرى، مثل الشواهد القرآنية، فلم تعالجها هذه الدراسة بشكل أساسي، ولذا نأمل أن ينهض باحثون آخرون لدراستها واكتشاف العلاقة بينها وبين الشعر الجاهلي نفسه لدى الشراح المسلمين، وفاعليتها في عملية التلقي. وكذلك نأمل أن تجد شواهد الشعر في شروح المختارات الأخرى دراسات مكملة لدرسها والتواصل مع البحث الراهن، وذلك من أجل معالجة تلك القضايا والمفاهيم في شروح الشعر الموسومة بكونها 'تعليمية' ومن ثم مستبعدة عن حركة النقد الأدبي في الحقبة التاريخية المنتمية إليها.

ببليوجرافيا

- إبراهيم، كمال عبد العزيز محمد. **الشواهد القرآنية في لسان العرب: دراسة نحوية بلاغية** (رسالة دكتوراه مخطوطة، كلية الآداب، جامعة الزقازيق، ١٩٨٩).
- ابن أبي سلمى، زهير. **ديوانه**، اعتنى به حمدو طماس، ط٢ (بيروت: دار المعرفة، ٢٠٠٥).
- ابن عبد ربه الأندلسي، أبو عمر أحمد بن محمد. **كتاب العقد الفريد**، شرحه وصححه وعنون موضوعاته أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الإبياري، قدم هذه الطبعة عبد الحكيم راضي، ج٥ (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر، ١١٥، ٢٠٠٤).
- ابن فارس، **الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا (...–٣٩٥هـ)**، شرح وتحقيق السيد أحمد صقر، تقديم عبده الراجحي (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣).
- ابن منظور. **لسان العرب**، تحقيق عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي (دار المعارف: مصر، د. ت).
- أبو علي، محمد توفيق. **الأمثال العربية والعصر الجاهلي: دراسة تحليلية** (بيروت: دار النفائس، ١٩٨٨).
- أبو عون، أمل محمود عبد القادر. **اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي: شعراء المعلقات نموذجاً** (رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، ٢٠٠٣).
- أبو موسى، محمد محمد. **خصائص التراكيب: دراسة تحليلية لمسائل المعاني**، ط٤ (القاهرة: مكتبة وهبة، ١٩٩٦).
- أبو نصر، إسماعيل بن حماد الجوهري. **الصحاح**، ضمن **الموسوعة الشعرية** (الإصدار الثاني) (أبو ظبي: المجمع الثقافي، ٢٠٠٣).
- الأسدي، بشر بن أبي خازم. **ديوانه**، تحقيق عزة حسن (دمشق: مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٠).
- إسماعيل، عز الدين. "قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني،" **فصول، مجلة النقد الأدبي**، مج ٧، ع ٣ و٤، إبريل– سبتمبر ١٩٨٧، ص٣٧–٤٥.
- _____. **كيفيات تلقي الشعر في التراث الأدبي** (القاهرة: دار الفكر العربي، ٢٠٠٦).
- الأصفهاني، أبو الفرج. **كتاب الأغاني**، (ج٢٤) ضمن **الموسوعة الشعرية**.
- _____. **كتاب الأغاني**، (ج٨) (القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٥٣).
- _____. **كتاب الأغاني**، (مج٩) (بيروت: دار الثقافة، ١٩٥٧).
- الأعشى. **ديوانه**، حققه وقدم له فوزي عطوي (بيروت: الشركة اللبنانية للطباعة والتوزيع، د. ت).

- امرؤ القيس. **ديوان امرئ القيس**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣م).
- الأنباري، أبي بكر محمد بن القاسم. **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، تحقيق وتعليق عبد السلام هارون، ط٦ (القاهرة: دار المعارف، د.ت).
- انجينو، مارك. ''التناصية (بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره)،'' ضمن كتاب **آفاق التناصية: المفهوم والمنظور**، ترجمة وتقديم محمد خير البقاعي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨).
- أولمان، ستيفن. **دور الكلمة في اللغة**، ترجمة كمال محمد بشر (القاهرة: مكتبة الشباب، ١٩٧٣).
- أونج، والتر ج. **الشفاهية والكتابية**، ترجمة حسن البنا عز الدين، مراجعة محمد عصفور (الكويت، عالم المعرفة، ١٨٢، ١٩٩٤).
- إيزر، فولفجانج. ''آفاق نقد استجابة القارئ،'' ضمن من **قضايا التلقي والتأويل**، ترجمة أحمد بو حسن، ومراجعة محمد مفتاح (الرباط: منشورات كلية الآداب، ١٩٩٤)، ص٢١١–٢٢٧. [وانظر عرضاً باللغة الإنجليزية لهذه المقالة في القسم الأجنبي ضمن الكتاب نفسه، ص٥–١٦].
- _____. ''عملية القراءة: مقترب ظاهراتي،'' ضمن كتاب **نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية**، تحرير جين ب. تومبكنز، ترجمة حسن ناظم، علي حاكم، مراجعة وتقديم محمد جواد حسن الموسوي (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩).
- _____. **فعل القراءة: نظرية في الاستجابة الجمالية**، ترجمة عبد الوهاب علوب (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠).
- الأيوبي، ياسين. **معجم الشعراء في لسان العرب**، ط٢ (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٢).
- بارت، رولان. ''في القراءة،'' ضمن **حفيف اللغة:**

_ Barthes, Ronald. *On Reading, in the Rustle of Language*, trans by Richard Howard, (Berkely and Los Angelos: University of California press, ١٩٨٩).

- _____. ''نظرية النص،'' ضمن كتاب **آفاق التناصية: المفهوم والمنظور**، ترجمة وتقديم محمد خير البقاعي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨).
- بروكلمان، كارل. **تاريخ الأدب العربي**، نقله إلى العربية عبد الحليم النجار (في ٦ أجزاء)، ط٤ (القاهرة: دار المعارف، د. ت).
- بريري، محمد أحمد. ''الليل والنهار في معلقة امرئ القيس: حاشية على قراءة ثانية،'' **فصول، مجلة النقد الأدبي**، مج١٤، ع ٢، صيف ١٩٩٥، ص١٩–٣٥.
- البصري، علي بن أبي الفرج بن الحسن بن صدر الدين أبو الحسن. **الحماسة البصرية**، ضمن **الموسوعة الشعرية**.
- البغدادي، عبد القادر بن عمر (ت ١٠٩٣هـ/١٦٨٢م). **خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب**، ضمن **الموسوعة الشعرية**.
- البكري، طرفة بن العبد. **ديوانه**، اعتنى به حمدو طماس (بيروت: دار المعرفة، ٢٠٠٣).

- بيازي، ب. دو. ''نظرية التناص،'' ترجمة المختار حسني، **مجلة فكر ونقد**، ع٢٨، إبريل، ٢٠٠٠. على الرابط:

(http://www.fikrwanakd.aljabriabed.net/n٢٨_١١hassani.htm)

- التبريزي، الخطيب. **شرح المعلقات العشر**، تحقيق فخر الدين قباوة (بيروت، دار الفكر المعاصر، ١٩٩٧م).
- تودوروف. **الأدب والدلالة**، ترجمة محمد نديم خشفة (حلب: مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٦).
- تومبكنز، جين ب. ''مدخل إلى نقد استجابة القارئ،'' ضمن كتاب **نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية**، ترجمة حسن ناظم، وعلي حاكم (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩).
- الجاحظ، أبو عثمان بن عمرو (١٥٠–٢٥٥). **البيان والتبيين**، تحقيق وشرح عبد السلام هارون (في أجزاء) (القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٣٩٧هـ/١٩٤٨).
- _____. **كتاب الحيوان**، وضع حواشيه محمد باسل عيون السود (بيروت: دار الكتب العلمية، منشورات علي بيضون، ١٩٩٨).
- جادامر، هانز جيورج. **تجلي الجميل ومقالات أخرى**، تحرير روبرت برناسكوني، ترجمة ودراسة وشرح سعيد توفيق (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧)،
- جبر، عبد المطلب. ''المصطلح والأداة في الصورة الفنية: مقدمة لتأصيل المفهوم،'' **علامات**، ج٦٤، مج١٦، فبراير ٢٠٠٨.
- الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن محمد. **أسرار البلاغة**، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، (جدة: دار المدني، د.ت).*[1]
- _____. **دلائل الإعجاز**، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، طه (القاهرة: مكتبة الخانجي، ٢٠٠٤).*
- جرير، **ديوانه**، تحقيق محمد إسماعيل الصاوي (دمشق: مكتبة النوري، د. ت).
- جعفر، صفاء عبد السلام علي. **هيرمينويطيقا الأصل في العمل الفني: دراسة في الأنطولوجيا المعاصرة** (الإسكندرية: منشأة المعارف، ٢٠٠٠).
- جلدر، فان. ''الأنواع في تعارضها: النسيب والفخر،'' ترجمة خيري دومة، **فصول**، **مجلة النقد الأدبي**، مج١٤، صيف ١٩٩٥، ص٢٠٤–٢١٣.*
- جمعة، حسين. **جمالية الخبر والإنشاء: دراسة بلاغية جمالية نقدية** (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥).
- الجهاد، هلال. **فلسفة الشعر الجاهلي: دراسة تحليلية في حركية الوعي الشعري العربي** (دمشق: دار المدى، ٢٠٠١).*

[1] المراجع التي أمامها هذه العلامة اطلعنا عليها ولم نقتبس منها بشكل أساسي في هذه الدراسة.

- حبيب، عبد الفتاح محمد. **دراسة نحوية تحليلية حول الشواهد القرآنية في كتاب سيبويه**، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب، جامعة الزقازيق، ١٩٨٦.
- الحلبي، السيد محمد بدر الدين أبي فراس النعساني. **كتاب نهاية الأرب من شرح معلقات العرب** (القاهرة: مطبعة السعادة، ١٩٠٦).
- حمودة، عبد العزيز. **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك** (الكويت: عالم المعرفة، ٢٣٢، ١٩٩٨).
- الخالديان. **الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهليين والمخضرمين**، (في جزأين) ضمن **الموسوعة الشعرية**.
- خضر، ناظم عودة. **الأصول المعرفية لنظرية التلقي** (القاهرة: دار الشروق للطباعة والنشر، ١٩٩٧).
- الداية، فايز. **علم الدلالة العربي: النظرية والتطبيق، دراسة تأريخية، تأصيلية، نقدية**، ط٢ (دمشق: دار الفكر، ١٩٩٦).
- دربالة، فاروق. ''التناص الواعي شكوله وإشكالياته،'' **فصول، مجلة النقد الأدبي**، ع٦٣، شتاء وربيع ٢٠٠٤)، ص٣٠٦-٣٢٩.
- الدينوري، أبا محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة. **المعاني الكبير في أبيات المعاني**، (٢مج) (بيروت: درا الكتب العلمية، ١٩٨٤).
- _____. **الشعر والشعراء**، حققه وضبط نصه مفيد قميحة، راجعه وضبط نصوصه نعيم زرزور، ط٢ (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٥).
- ذو الرمة. **ديوان ذي الرمة غيلان بن عقبة العدوي المتوفى سنة ١١٧ هـ، شرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي صاحب الأصمعي**، ٣مج، رواية الإمام أبي العباس ثعلب، حققه وقدم له وعلق عليه عبد القدوس أبو صالح، ط٣ (بيروت: مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٣).
- _____. **ديوانه، شرح الخطيب التبريزي**، كتب مقدمته وهوامشه وفهارسه مجيد طراد، ط٢ (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩٦).
- راي، وليم. **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية**، ترجمة يوئيل يوسف عزيز (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٧).
- الرباعي، عبد القادر. **جهود استشراقية معاصرة في قراءة الشعر العربي القديم: ريناتا ياكوبي نموذجاً** (عمان: دار جرير للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨).
- رزق، صلاح. **المعلقات العشر: دراسة في التشكيل والتأويل**، (٢مج) (القاهرة: دار غريب، ٢٠٠٩).
- الرويلي والبازعي، سعد وميجان. **دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً**، ط٣ (بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢).
- الزمخشري، الإمام محمود بن عمر بن محمد بن أحمد الخوارزمي. **المستقصى في أمثال العرب**، ضمن **الموسوعة الشعرية**.

- الزهراني، صالح بن سعيد. ''إشكالية الاحتذاء في المعنى الشعري عند عبد القاهر الجرجاني،'' **مجلة جامعة أم القرى**، السنة العاشرة، العدد الخامس عشر، ١٤١٧هـ،١٩٩٧م، ص٢٥٣-٢٨٦.
- الزوزني، عبد الله الحسن بن أحمد. **شرح المعلقات السبع**، تحقيق محمد الفاضلي (بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٩٨).
- ستراوك، جون. **البنيوية وما بعدها: من ليفي شتراوس إلى دريدا**، ترجمة محمد عصفور (الكويت: عالم المعرفة، ٢٠٦، ١٩٩٠).
- ستيتكيفيتش، سوزان بينكني. **شعرية الشرعية الإسلامية: الأسطورة، الجنوسة، والمراسيم في القصيدة العربية الكلاسيكية**:

_ Stetkevych, Suzanne Pinckney. *The Poetics of Islamic Legitimacy: Myth, Gender and Ceremony in the Classical Arabic Ode.* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, ٢٠٠٢).

- _____. ''القصيدة العربية وطقوس العبور: دراسة في البنية النموذجية،'' **مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق**، مج ٦٠ رقم١، ١٩٨٥، ص٥٥-٨٥.
- _____. **الشعر والشعرية في العصر العباسي: أبو تمام، البديع، قصيدة المدح، الحماسة**، ترجمة وتقديم حسن البنا عز الدين (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠٠٨).
- ستيتكيفيتش، ياروسلاف. ''الاسم والنعت: رموز الحيوان في الشعر العربي القديم،'' **فصول، مجلة النقد الأدبي**، مج١٤، ع ٢، صيف ١٩٩٥، ص١٧٤-٢٠٣.
- _____. **صبا نجد: شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي**، ترجمة حسن البنا عز الدين (مع مقدمة مطولة وتعليقات) (الرياض: مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ٢٠٠٤).
- ستين، جيرارد. **فهم الاستعارة في الأدب: مقاربة تجريبية تطبيقية**، ترجمة محمد أحمد حمد، ومراجعة شعبان مكاوي (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥).
- سحلول، حسن مصطفى. **نظريات التلقي والتأويل الأدبي وقضاياها** (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١).
- السرطاوي وحمدان وموسى، معاذ، محمد صايل، وعبد المعطي نمر. **قضايا النقد القديم** (الأردن، إربد: دار الأمل، ١٩٩٠).
- سزكين، فؤاد. **تاريخ التراث العربي**، مج٢، الشعر إلى حوالي سنة ٤٣٠هـ، نقله إلى العربية محمود فهمي حجازي، راجع الترجمة عرفة مصطفى، وسعيد عبد الرحيم (الرياض: جامعة الإمام سعود، ١٩٨٣).
- سعدو، زهية. **التمثّل والمحاضرة لأبي منصور الثعالبي: دراسة وتحقيق**، رسالة دكتوراه مخطوطة، جامعة الجزائر، ٢٠٠٥/٢٠٠٦.

- سمفيل، ليون. ''التناصية،'' ضمن كتاب **آفاق التناصية: المفهوم والمنظور**، ترجمة وتقديم محمد خير البقاعي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨).
- الشرع، فايز. ''استخلاص المفهوم واستقرار المصطلح،'' **علامات**، ج٦٤، مج١٦، فبراير ٢٠٠٨، ص١٠٥-١١٨.
- الشرقاوي، عفت. **بلاغة العطف في القرآن الكريم: دراسة أسلوبية** (بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٨١).
- الشنقيطي، الشيخ أحمد الأمين. **شرح المعلقات العشر**، تحقيق محمد عبد القادر (بيروت، صيدا، المكتبة العصرية، ١٤٢٥هـ- ٢٠٠٤).
- شنيدر،جريج هاملتون ورالف. ''من إيزر إلى تيرنر وما بعده: نظرية التلقي تقابل النقد الإدراكي'':

_ Schneider, Crarig A. Hamilton & Ralf. "From Iser to Turner and beyond: Reception Theory meets cognitive criticism".
(http://findarticles.com/p/articles/mi_m٢٣٤٢/is_٤_٣٦/ai_٩٨١٦٧٩١٧).

- الشهري، عبد الرحمن بن معاضة. محاضرات حول **الشاهد الشعري في التفسير**، الروابط:

http://www.liveislam.net/browsearchive.php?sid=&id=٣٧٢٥
http://www.liveislam.net/browsearchive.php?sid=&id=٣٧٢٥١
http://www.liveislam.net/browsearchive.php?sid=&id=٣٧٢٧١
http://www.liveislam.net/browsearchive.php?sid=&id=٣٧٢٧٢
http://www.liveislam.net/browsearchive.php?sid=&id=٣٧٢٩١

ورابط الاستماع لجزء من مناقشة رسالته التي بعنوان: **الشاهد الشعري في التفسير**:

http://www.tafsir.org/tafsir/index.php?a=sounds&action=view&id=٣٩

وجزء من الفصل الثاني من الرسالة نفسها:

www.tafsir.net/vb/attachment..php?attachmentid=٢٠٧٤&d=١٢٢٤٢٦٨٩٢٥

وحلقات من برنامج تلفزيوني عن''شواهد الشعر'' قدمه الباحث نفسه على الرابط:

http://www.archive.org/download/muslim٢٠٠٦_١١٣٧/shawahed٢٢

- صالح، بشرى موسى. **نظرية التلقي: أصول وتطبيقات** (الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠١).
- ضيف، شوقي. **البحث الأدبي: طبيعته - مناهجه- أصوله- مصادره**، ط٨ (القاهرة، دار المعارف، د.ت).
- _____. **المدارس النحوية**، ط٧ (القاهرة: دار المعارف، د. ت).
- طبانة، بدوي. **السرقات الأدبية: دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها**، ط٤ (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٥).
- طبل، حسن. **أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية**، (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٩٨).
- طفيل بن عوف الغنوي، **شعره, رواية أبي حاتم السجستاني عن الأصمعي**. تحقيق كرنكو (لندن: ١٩٢٧).

- طه، طه غالب عبد الرحمن. **صورة المرأة المثال ورموزها الدينية عند شعراء المعلقات** (نابلس: رسالة ماجستير غير منشورة، ٢٠٠٣).
- عباس، حسن. **حروف المعاني بين الأصالة والحداثة** (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠).
- عبد السلام، مصطفى بيومي. ''إشكالية قراءة التراث،'' **فصول، مجلة النقد الأدبي**، ع٦٣، شتاء وربيع ٢٠٠٤، ص٦٦–٨٧.
- عبد العاطي، إسماعيل محمد. **الأسطورة والرمز في الشعر العربي القديم** (القاهرة: نهضة مصر، ٢٠٠٦).
- عبد المحسن، يحيى فرغل. **شروح المعلقات: دراسة بين التراكيب والدلالة** (الإمارات: مركز زايد للتراث والتاريخ، ٢٠٠٤).
- عبد المطلب، محمد. **البلاغة والأسلوبية** (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٤).
- عبد الواحد، محمد عباس. **قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي: دراسة مقارنة** (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٩٦).
- عز الدين، حسن البنا. **الطيف والخيال في الشعر العربي القديم**، ط٣ (بيروت: دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٤).
- _____. ''البعد الثقافي في نقد الأدب العربي (١٩٧٥– ٢٠٠٠م)،'' **فصول، مجلة النقد الأدبي**، عدد ٦٣، شتاء وربيع ٢٠٠٤، ص١٣٢–١٨٥.
- _____. ''مفهوم 'الوعي النصي' في النقد الأدبي: قراءة أولى في شرح اختيارات المفضل للتبريزي وأسرار البلاغة للجرجاني،'' ضمن **مفهوم الوعي النصي في النقد الأدبي: دراسات ومراجعات نقدية** (القاهرة: الحضارة للنشر، ٢٠٠٣)، ص١–٦٩.
- _____. **الشعر العربي القديم في ضوء نظرية التلقي والنظرية الشفوية: ذو الرمة نموذجاً** (القاهرة: عين للدراسات والبحوث الاجتماعية، ٢٠٠١).
- _____. **الشعرية والثقافة: مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم** (بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣).
- _____. **الكلمات والأشياء: التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي، دراسة نقدية** (بيروت: دار المناهل، ١٩٨٩).
- _____. **شعرية الحرب عند العرب قبل الإسلام: قصيدة الظعائن نموذجاً**، ط٢ (الرياض: دار المفردات للنشر والتوزيع والدراسات، ١٩٩٨).
- _____. **قراءة الآخر قراءة الأنا: نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد العربي المعاصر** (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٨).
- عزام، محمد. **النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي** (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١).

- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل. **كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر**، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم (بيروت وصيدا: المكتبة العصرية، ١٩٨٦).
- _____. **جمهرة الأمثال**، ضمن **الموسوعة الشعرية**.
- _____. **ديوان المعاني**، شرحه وضبط نصه أحمد حسن بسج (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٤).
- عصفور، جابر. **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ط٣ (بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢).
- _____. **قراءة التراث النقدي** (الكويت: دار سعاد الصباح، ١٩٩٢).
- العطوي، عويض بن حمود. ''منهج التعامل مع الشاهد البلاغي (بين عبد القاهر وكل من السكاكي والخطيب القزويني)،'' **مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية واللغة العربية وآدابها**، مكة المكرمة، ج١٨، ع٣٠، جمادي الأولى، ١٤٢٥هـ، ص٤٩٥-٥٤٧.
- العَكَوَّك. **شعر علي بن جبلة (الملقب بالعكوك) (١٦٠-٢١٣هـ)**، جمعه وحققه وقدم له حسين عطوان (القاهرة: دار المعارف، د. ت).
- العمري، أحمد جمال. **شروح الشعر الجاهلي، (في جزأين)** (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨١).
- عناني، محمد. **المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي – عربي**، ط٢(القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، ١٩٩٧).
- عوض، محمد يوسف. **أثر الشاهد الشعري في شرح المرزوقي لديوان الحماسة: من حيث اللغة والنحو**، رسالة دكتوراه مخطوطة، مكتبة كلية الآداب ، جامعة الزقازيق، ١٩٨٦).
- غانم، أحمد سليم. **تداول المعاني بين الشعراء: قراءة في النظرية النقدية عند العرب** (بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٦).
- الغذامي، عبد الله. **المشاكلة والاختلاف** (الدار البيضاء وبيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤).
- فاعور، منيرة. ''الاستفهام المجازي في كتاب الصاحبي لابن فارس (ت ٣٩٥ هـ)،'' المقالة متاحة على الرابط التالي:

http://www.alfaseeh.com/vb/showthread.php?t=١٦١١٤

- فش، ستانلي. ''الأدب في القارئ،'' ضمن **هل يوجد نص في هذا الفصل؟**

_ Fish, Stanly. "Literature in the reader," *Is There a Text In This Class*, (Cambridge, Massachusetts: London Harvard University Press, ١٩٨٧).

- _____. **هل يوجد نص في هذا الفصل؟ سلطة الجماعات المفسرة**،

_ Fish, Stanley. *Is There a Text In This Class*, (Cambridge, Massachusetts: London Harvard University Press, ١٩٨٧).

- القاضي، محمد. **الخبر في الأدب العربي: دراسة في السردية العربية** (تونس، منونة، وبيروت: كلية الآداب بالاشتراك مع دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٨).

- قباوة، فخر الدين. **منهج التبريزي في شروحه والقيمة التاريخية للمفضليات**، ط٢ (دمشق: دار الفكر، ١٩٩٧).
- القرشي، أبو زيد. **جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام**، شرحه وضبطه وقدم له علي فاعور، ط٢ (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٢).
- القزويني. **الإيضاح في علوم البلاغة**، ضمن **الموسوعة الشعرية**.
- القعود، عبد الرحمن بن محمد. ''في الإبداع والتلقي (الشعر بخاصة)،'' **عالم الفكر**، مج٢٥، ع٤، إبريل، يونيو، ١٩٩٧، ص١٧٥-١٩٢.
- _____. **الإبهام في شعر الحداثة: العوامل والمظاهر وآليات التأويل** (الكويت: عالم المعرفة، ٢٧٩، ٢٠٠٢).
- قميحة، مفيد. **المعلقات العشر** (بيروت: دار الفكر اللبناني، ١٩٩١).
- القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٥ (سوريا: دار الجيل، ١٩٨١).
- كليمن، وولفجانج إتش. **تطور الصورة الشعرية عند شكسبير**، ترجمة جمال عبد الناصر، مدحت الجيار، جمال جاد الرب، مراجعة وتقديم جمال عبد الناصر (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٤).
- لحمداني، حميد. **القراءة وتوليد الدلالة: تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي**، ط٢ (بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٧).
- ليتش، فنسنت ب. **النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات**، ترجمة محمد يحيى، مراجعة وتقديم، ماهر شفيق فريد (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠).
- مجاهد، أحمد. **أشكال التناص الشعري: دراسة في توظيف الشخصيات التراثية** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨).
- مجنون ليلى. **ديوانه**، جمع وتحقيق عبد الستار أحمد فراج (القاهرة: دار مصر للطباعة، د. ت).
- محمد، جودة مبروك. **إشكالية الشَّاهد الشعري: الجهل بالنسبة وتعدد الرواية** (القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠٧).
- مرتاض، عبد الملك. ''تقاليد القراءة وأصولها في الأدب العربي،'' **مجلة نزوى**، ع٤، عمان، سبتمبر، ١٩٩٥، (www.nizwa.com).
- المرتضى، الشريف. **طيف الخيال**، تحقيق حسن كامل الصيرفي، قدم هذه الطبعة حسن البنا عز الدين (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر ١٧٥، ٢٠٠٨).
- المرزباني، الأمام أبو عبيد الله محمد بن عمران المتوفي سنة أربع وثمانين وثلاثمائة. **معجم الشعراء**، صححه وعلق عليه ف. كرنكو (بيروت: دار الجيل، ١٩٩١).
- مسكين، حسن. **الخطاب الشعري الجاهلي** (بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥).

- المعتوق، أحمد محمد. ''الشعر والغموض ولغة المجاز (دراسة نقدية في لغة الشعر)،'' **مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها**، ج١٦، ع٢٨، **شوال**، ١٤٢٤هـ، **ص٩٦٣– ١٠١٩**.
- مفتاح، محمد. **التلقي والتأويل: مقاربة نسقية** (بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤).
- _____. **تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص**، ط٢ (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٦).
- الميداني، أبو الفضل محمد بن أحمد بن إبراهيم النيسابوري (ت ٥١٨ هـ). **مجمع الأمثال**، حققه وفصّله وضبط غرائبه وعلق حواشيه محمد محيى الدين عبد الحميد، (في جزأين) (القاهرة: مطبعة السنة المحمدية، ١٩٥٥).
- ناصف، مصطفى. **اللغة والتفسير والتواصل** (الكويت: عالم المعرفة، ١٩٣، ١٩٩٠).
- _____. **النقد العربي: نحو نظرية ثانية** (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، ٢٥٥، ٢٠٠٠).
- _____. **الوجه الغائب** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٦).
- _____. **صوت الشاعر القديم** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢).
- _____. **قصائد جاهلية: قراءة ثانية لشعرنا القديم** (طرابلس: مطبوعات الجامعة الليبية، د.ت).
- _____. **نظرية المعنى في النقد الأدبي** (بيروت: دار الأندلس، د.ت).
- النحاس، أبي جعفر أحمد بن محمد. **شرح القصائد التسع المشهورات (في جزأين)**، تحقيق أحمد خطاب (بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٣).
- هدارة، محمد مصطفى. **مشكلة السرقات في النقد العربي: دراسة تحليلية مقارنة** (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٨).
- هولب، روبرت. **نظرية التلقي مقدمة نقدية**، ترجمة عز الدين إسماعيل (جدة: النادي الأدبي الثقافي، ١٩٩٤).
- ياكوبي، ريناتا. ''الزمن والواقع في النسيب والغزل،''
_ Renata Jacobi, "Time and Reality in 'NASIB' and 'GHAZAL'," *JAL*, xvi (1986), pp. 1-17.
- ياوس، هانز روبيرت. **جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي**، ترجمة رشيد بنحدو (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٤).
- يوسونيو، كارلوس. **اللاعقلانية الشعرية**، ترجمة علي إبراهيم منوفي (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥).

مـلـــحـــــق

توزيع الشواهد الشعرية على أبيات معلقة امرئ القيس عند الشراح الأربعة (ابن الأنباري، والنحاس، والزوزني، والتبريزي)

بيت المعلقة	الشواهد	ابن الأنباري	النحاس	الزوزني	التبريزي	الإجمالي[1]
١.قفا نبْكِ	الجاهلية[2]	٦: ٣ امرؤ القيس، والكميت بن ثعلبة، والأعشى، وكعب بن مالك، وابن جبانة	امرؤ القيس	٢: الأعشى، وكعب بن مالك	امرؤ القيس	١٥
	الإسلامية	٥: سويد بن كراع، وعمر بن أبي ربيعة، والطرماح، والفرزدق، ومضرس الأسدي	ـــــــ	سويد بن كراع	٢: سويد بن كراع، ومضرس الأسدي	
	المجهولة	٤	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢. فتوضحَ فالمقراةِ	الجاهلية	٥: ابن أحمر، وزهير بن أبي سلمى، والأعشى، وحاتم الطائي، وأوس بن حجر	ـــــــ	ـــــــ	٢: ابن أحمر، وأوس بن حجر	١١
	الإسلامية	٤: ذو الرمة، وعمر بن أبي ربيعة، وابن ميادة، والبعيث	ـــــــ	ـــــــ	٣: البعيث، وعمر بن أبي ربيعة، وابن ميادة	
	المجهولة	٢	ـــــــ	ـــــــ	١	
٤. كأني غداة البين	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١	
٥. وقوفاً بها	الجاهلية	٢: امرؤ القيس، وزهير	١، زهير	ـــــــ	زهير	٣
	الإسلامية	جرير(تكرر الشاهد نفسه في القصيدة نفسها: ''أغرك مني'')	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٦. وإن شفائي	الجاهلية	٤: زهير، وكعب بن مالك، والأعلم،	ـــــــ	ـــــــ	زهير	٥

[1] سنذكر هنا إجمالي الشواهد على مستوى البيت الواحد في الشروح الأربعة كلها، وفي حالة وجود أبيات متكررة عند الشراح الأربعة سنكتفي بجمعها على أول مرة ذكرت فيها.

[2] تشمل هذه الخلية من الجدول الشواهد الشعرية الجاهلية والمخضرمة، وذلك ينطبق على الجداول كلها في هذا الموضع.

		والأخوص الرياحي				
	الإسلامية	كثير عزة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٧. كدأبك من	الجاهلية	٤: الفنـــد الزمـــاني، والمثقـــب العبـــدي، وزهير، والأعشى	المثقب	ـــــــ	ـــــــ	٧
	الإسلامية	٢: ذو الرمة، والقطامي	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٨. إذا قامتا تضوع	الجاهلية	٢: صـــخر الغـــي، والأعشى	العجاج	ـــــــ	ـــــــ	٦
	الإسلامية	المجنون	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٢	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٩. ففاضت دموع	الجاهلية	٣: الحطيئـــة، وامـــرؤ القيس، وعنترة	حاتم	ـــــــ	٢: الحطيئة، ولعنترة	٥
	الإسلامية	رؤبة بن العجاج	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
١٠.ألا رُبَّ يوم	الجاهلية	٢: الأعـــشى، وضـــمرة النهشلي	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٥
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٣	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
١١. ويوم عقرت	الجاهلية	٢: علي بن أبي طالب، والنابغة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٤
	الإسلامية	ـــــــ	أعشى همدان	ـــــــ	أعشى همدان	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
١٣. ويومَ دخلتُ	الجاهلية	الكندية	ـــــــ	ـــــــ	الكندية	٧
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	٣: ليلـــى الأخيليـــة، وجميل، وجرير	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	١	١	
١٤. تقول وقد مال	الجاهلية	زهير	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٥
	الإسلامية	ـــــــ	٢: جرير، وأبو نخيلة (ت نحو ١٤٥هـ)	ـــــــ	جرير	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
١٥. فقلت لها	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
١٦. فمثلِكِ حبلى	الجاهلية	٣: الأعـــشى، وامـــرؤ القيس، وهند بنت عتبة	امرؤ القيس	٥: الأعشى، و٢ حميد الأرقـــط، والحطيئـــة، والممزق العبدي	ـــــــ	١١

	الإسلامية	٣: أبو مرار الفقعسي، وجرير، وجميل بن معمر	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
١٩. أفاطم مهلاً	الجاهلية	٣: العجاج، والنابغة، وامرؤ القيس	ـــــــ	ـــــــ	امرؤ القيس	٩
	الإسلامية	٣: كثير عزة، وذي الرمة، وجميل بن معمر	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٣	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٠. أغرك مني	الجاهلية	زهير	أبو محجن الثقفي	ـــــــ	ـــــــ	٤
	الإسلامية	جرير	ـــــــ	جرير	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	١	
٢١. وإن تكُ	الجاهلية	٢: عنترة، وامرؤ القيس	عنترة	عنترة	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٢. وما ذرَفت	الجاهلية	٤: (في سياق الخبر) امرؤ القيس، وطرفة، والأعشى، والمرقش الأصغر	ـــــــ	حسان	المرقش الأصغر	٦
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	الأخطل	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٣. وبيضةِ خدرٍ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	٢: الفرزدق، وذو الرمة	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٤. تجاوزتُ أحراساً	الجاهلية	الحصين بن الحمام	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	الفرزدق	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٥. إذا ما الثريا	الجاهلية	٤: للشماخ، والمتنخل الهذلي، والأعشى، وزهير	زهير	ـــــــ	ـــــــ	٥
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	منظور بن مرثد الأسدي (؟)	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٦. فجئت وقد نضَّت	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ابن هرمة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٧. فقالت: يمين	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	٢: فروة بن مسيك، أو عمرو بن قعاس،	ـــــــ	٢

				والكميت		
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٨. فقمت بها	الجاهلية	امرؤ القيس	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٩. فلماً أجزنا	الجاهلية	٣: أوس بن مغراء، عبد مناف بن ربع، وامرؤ القيس	امرؤ القيس	ـــــــ	ـــــــ	٧
	الإسلامية	٢: جرير، والأخطل	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٢	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٠. مددتُ بغُصنَي	الجاهلية	ـــــــ	امرؤ القيس	ـــــــ	ـــــــ	٧
	الإسلامية	٢: الأحوص	٢: ذو الرمة، والفرزدق	ـــــــ	٢: ذو الرمة، والفرزدق	
	المجهولة	٢	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣١. مهفهفةٌ بيضاءُ	الجاهلية	٢: أعشى باهلة، والآخر منسوب إلى شاعر جاهلي وهو المخبل السعدي، منسوب أيضاً إلى شاعرين أمويين وهما: الحارث المخزومي، وعمر بن أبي ربيعة كما ذكر في الموسوعة الشعرية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٢. تصد وتبدي	الجاهلية	٢: امرؤ القيس، ونابغة بني شيبان	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٦
	الإسلامية	كثير	٢: ابن قيس الرقيات، وذو الرمة	ـــــــ	٢: ابن قيس الرقيات، وذو الرمة	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٣. وجيدٍ كجيدِ	الجاهلية	زهير	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٤. وفرع يزينُ	الجاهلية	امرؤ القيس	ـــــــ	ـــــــ	امرؤ القيس	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٦. وكشحٍ لطيفٍ	الجاهلية	٣: ٢، العجاج، و قيس بن الخطيم	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٣

	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٧. ويُضحي فتيتُ	الجاهلية	٤: امـــرؤ القـــيس، والأعشى، والحارث بـن عباد، والعجاج	النابغة الجعدي	عدي بن زيد	امرؤ القيس	٦
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٨. وتعطو برخصٍ	الجاهلية	العجاج	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٤
	الإسلامية	٢: ابـن الدمينـة، وذي الرمة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١ (تكـــرر في شـــرحه للبيـت ٥٢ مـن معلقـة عنترة)	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٩. تضيء الظلام	الجاهلية	٣: قيس بـن الخطـيم، وأبو ذؤيب، وأميـة بـن أبي الصلت	ـــــــ	أمية بن أبي الصلت	ـــــــ	٤
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	١	ـــــــ	
٤٠. إلى مثلها	الجاهلية	٤: العجـــاج، وابـــن أحمر، والشنفرى،وامرؤ القيس	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٨
	الإسلامية	٣: رؤبـــة، وجريـــر، وشاهد ينسب للمجنـون وجميل بثينة وقيس بـن ذريح	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤١. كبكرِ المقاناةِ	الجاهلية	٤: النابغـة، والـشماخ، والمخبل، وأبو ذؤيب		ـــــــ	ـــــــ	٨
	الإسلامية	الفرزدق	الكميت بن زيد	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٢	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤٢. تسلَّت عمايات الرجالِ	الجاهلية	زهير	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤٣. ألا ربَّ خصمٍ	الجاهلية	أرطاه بن سهية المري	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	٢: ابـن الدمينـة، وذو الرمة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤٤. وليلٍ كموجِ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١

	الإسلامية	أبو الأسود	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤٥. فقلت له لما تمطى	الجاهلية	٣: غيلان بن حريث، وامرؤ القيس، والعجاج	ـــــــ	٢: العجاج،والعباس عم النبي	ـــــــ	ـــــــ	٤
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤٦. ألا أيُّها الليلُ	الجاهلية	٣: حميد بن ثور، وخزيمة بن مالك بن نهد، وقيس بن زهير	ـــــــ	ـــــــ	٢: خزيمة بن مالك، وقيس بن زهير	٦	
	الإسلامية	٢: ذو الرمة، وعمرو بن أبي العلاء	ـــــــ	ـــــــ	عمرو بن العلاء		
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤٧. فيالكَ من ليلٍ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	١	ـــــــ	ـــــــ	
٤٨. كأن الثريا	الجاهلية	الشماخ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٥٤. مكر مفرٍّ	الجاهلية	طفيل	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	ـــــــ	أبو النجم العجلي	أبو النجم العجلي	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٥٥. كميتٍ يزل	الجاهلية	٢: أوس، ولبيد	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	ابن الدمينة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٥٦. على الذبل جياشٌ	الجاهلية	٢: النجاشي، وساعدة الهذلي	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٥
	الإسلامية	٣: جندل بن الراعي، و٢جرير	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٥٧. مسح إذا ما السابحاتُ	الجاهلية	٣: ٢ منهم دريد، والعجاج	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٥٨. يزلُّ الغلامُ	الجاهلية	الأسود بن يعفر	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٥٩. دريرٍ كخذروف	الجاهلية	ابن مقبل	ـــــــ	عمرو بن معد يكرب	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	

	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٦٢. كأن سَرَاتَهُ	الجاهلية	٣: سليك بن السلكة، وامرؤ القيس، وابن مقبل	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٤
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	١	ـــــــ	ـــــــ	
٦٣. كأنَّ دماءَ	الجاهلية	٣: علقمة، وطرفة، وربيعة بن مقروم	ـــــــ	١، ينسب لعلي بن بدا، وللمثقب العبدي	ـــــــ	٤
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٦٤. فعنَّ لنا سربٌ	الجاهلية	النابغة الذبياني	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٤
	الإسلامية	٢: الطرماح، وجحدر اللص	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٦٥. فأدبرن كالجزع	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	المجنون	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٦٦. فألحقه بالهاديات	الجاهلية	٣: الأعشى، وزهير، وامرؤ القيس	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٥
	الإسلامية	جرير	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٦٧. فعادى عِداءً	الجاهلية	دريد	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٢	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٦٨. فظلَّ ظهاةُ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ		
	الإسلامية	٢: زينب بنت الطثرية، ونصيب	الأحوص	ـــــــ	الأحوص	٣
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٦٩. ورحنا وراح الطرف	الجاهلية	مالك بن حريم الهمداني (ضد معنى بيت المعلقة)	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٧١. أصاحِ ترى برقاً	الجاهلية	٢: زهير، وعدي بن زيد	العجاج	زهير	العجاج	٥
	الإسلامية	ـــــــ	عمر بن أبي ربيعة	ـــــــ	عمر بن أبي ربيعة	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٧٢. يضيء سناهُ	الجاهلية	٢: النابغة الجعدي، وامرؤ القيس	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٥
	الإسلامية	رؤبة بن العجاج	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	

	المجهولة	٢	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٧٣. قعـــدتُ لـــه وصحبتي	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	الأخطل	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٧٤. علا قطَناً	الجاهلية	علقمة الفحل	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	العكوك	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٧٥. فأضحى يسحُّ	الجاهلية	الأعشى	ـــــــ	عمرو بن كلثوم	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٧٦. ومرَّ على القَنانِ	الجاهلية	٢: متمم بن نويرة، وخداش بن زهير	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	جرير	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة		ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٧٧. وتيماءَ لم يترك بها	الجاهلية	٢: عدي بن زيد، وقيس بن الخطيم	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٧٨. كأن ثبيراً	الجاهلية	٢: الأعشى، والعجاج	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٥
	الإسلامية	٢: ذو الرمة، ونصيب	ـــــــ	الأخطل	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٨٠. وألقى بصحراءِ الغبيطِ	الجاهلية	٢: أبو ذؤيب، وجندل بن المثنى الطهوي	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٨١. كـأن مكـاكيَّ الجواءَ	الجاهلية	٣: زهير، وأمية بن أبي الصلت، والأعشى	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٤
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٨٢. كأنَّ السباعَ	الجاهلية	٢: معن بن أوس، وخداش بن زهير	الأعشى	ـــــــ	ـــــــ	٤
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
الإجمالي للشواهد عند كل شارح		٢٣٢	٢٦	٢٨	٣٠	

توزيع الشواهد الشعرية (جاهلية و مخضرمة_ إسلامية_ مجهولة النسبة) على أبيات قصيدة طرفة بن العبد في الشروح الأربعة

بيت المعلقة	الشواهد	ابن الأنباري	الخاس	الزوزني	التبريزي	الإجمالي
١. لخولةَ أطلالٌ	الجاهلية	٣: امرؤ القيس، ولبيد، وبشر بن أبي خازم	المتلمس الضبعي	_____	_____	٧
	الإسلامية	٢: جرير، والطرماح	ذو الرمة	_____	_____	
	المجهولة	_____	_____	_____	_____	
٣. كأن حُدوجَ	الجاهلية	٢: العجاج، وتميم بن أبي	_____	_____	_____	٢
	الإسلامية	_____	_____	_____	_____	
	المجهولة	_____	_____	_____	_____	
٥. يَشُقُّ حبابَ	الجاهلية	أبو حزام العكلي	_____	_____	_____	٤
	الإسلامية	٢: أبو حية النميري، وعمارة بن عقيل	_____	_____	_____	
	المجهولة	١	_____	_____	_____	
٦. وفي الحيِّ أحْوى	الجاهلية	٢: أبو ذؤيب الهذلي، والعجاج	٢: الأعشى، وزهير	_____	_____	٤
	الإسلامية	_____	_____	_____	_____	
	المجهولة	_____	_____	_____	_____	
٧. خذولٌ تُراعي	الجاهلية	٣: العجاج، ومتمم بن نويرة، وأبو ذؤيب	الأعشى	_____	_____	٧
	الإسلامية	كثير عزة	_____	_____	_____	
	المجهولة	٢	_____	_____	_____	
٨. وتبسِمُ عن ألَى	الجاهلية	٤: النابغة الجعدي، وحميد بن ثور، و٢الأعشى	٢: الأعشى، والآخر لعلباء بن أرقم، أو ابن صريم اليشكري (؟)، أو راشد بن شهاب اليشكري	_____	_____	٩
	الإسلامية	٢: ذو الرمة والفرزدق	_____	_____	_____	
	المجهولة	٢	_____	_____	_____	
٩. سقتْهُ إياةُ الشمسِ	الجاهلية	_____	خفاف بن ندبة	_____	_____	٣
	الإسلامية	_____	ذو الرمة	_____	_____	
	المجهولة	١	_____	_____	_____	
١٠. ووجهٍ كأنّ الشمس	الجاهلية	٣: الأعشى، والزبرقان بن بدر، والنابغة الذبياني	_____	_____	_____	٩

	الإسلامية	٣: ابن لجأ، ومالك بن الريب، والراعي النميري	_____	_____	_____	
	المجهولة	٣	_____	_____	_____	
١١. وأني لأُمضي	الجاهلية	٣: ٢ العجاج، لبيد	_____	_____	_____	٦
	الإسلامية	رقيع الوالبي	_____	_____	_____	
	المجهولة	٢	_____	_____	_____	
١٢. أمونٍ كألواح	الجاهلية	٢: أبو طالب، وامرؤ القيس	النابغة	_____	_____	٤
	الإسلامية	_____	_____	_____	_____	
	المجهولة	١	_____	_____	_____	
١٣. تباري عتاقاً	الجاهلية	٢: سعدى الجهنية، وحاتم الطائي	زهير	_____	حاتم الطائي	٤
	الإسلامية	القطامي	_____	_____	_____	
	المجهولة	_____	_____	_____	_____	
١٤. تربَّعت القفَّين	الجاهلية	٢: عنترة، والنمر بن تولب	_____	_____	_____	٤
	الإسلامية	٢: أبو النجم، وذو الرمة	_____	_____	_____	
	المجهولة	_____	_____	_____	_____	
١٦. كأن جناحَيْ	الجاهلية	_____	_____	_____	_____	٢
	الإسلامية	ابن لجأ	_____	_____	_____	
	المجهولة	١	_____	_____	_____	
١٧. فطوراً به خلفَ	الجاهلية	أبو الطمحان القيني	_____	_____	_____	٦
	الإسلامية	٣: كثير، والوليد بن يزيد، وذو الرمة	_____	_____	_____	
	المجهولة	٢	_____	_____	_____	
١٨. لها فخِذانِ	الجاهلية	٢: طرفة، و حجل مولى بني فزارة، أو أبو محمد الفقعسي (إسلامي)	_____	_____	حجل مولى بني فزارة، أو أبو محمد الفقعسي (إسلامي)	٨
	الإسلامية	٣: ابن الدمينة، والأحوص، وعروة بن حزام	_____	_____	_____	
	المجهولة	٣	_____	_____	_____	
١٩. وطيٌّ مَحالٍ	الجاهلية	الأسود بن يعفر	_____	_____	_____	١
	الإسلامية	_____	_____	_____	_____	
	المجهولة	_____	_____	_____	_____	
٢٠. كأنَّ كِناسي	الجاهلية	٢: العجاج، وحسان	خفاف بن ندبة	_____	_____	٤

	الإسلامية	عمر بن أبي ربيعة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢١. لها مِرفقانِ	الجاهلية	٢: أبو ذؤيب، وكعب بن مالك	علقمة بن عبدة الفحل	ـــــــ	ـــــــ	٦
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	٢	ـــــــ	ـــــــ	
٢٢. كقنطرةِ الرومي	الجاهلية	٢: عدي بن زيد، والنابغة الذبياني	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٤
	الإسلامية	٢: الفرزدق، والقطامي	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٣. صُهابيةُ العُثْنونِ	الجاهلية	النابغة الجعدي	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٤. أُمِرَّت يداها	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٥. جَنوحٌ دُفاقٌ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	كثير عزة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٦. كأنَّ عُلوبَ	الجاهلية	٣: العجاج، و٢،حميد الأرقط	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٦
	الإسلامية	عدي بن الرقاع	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٢: (١ منهما مصبح بن منظور (؟)	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٨. وأتلعُ نهاضٌ	الجاهلية	الأعشى	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٩. وجمجمةٌ مثلَ	الجاهلية	٢: ابن أحمر، وعنترة	ـــــــ	ـــــــ	عنترة	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٠. ووجهٌ كقرطاسِ	الجاهلية	يزيد بن الصعق	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣١. وعينانِ كالماويَّتَينِ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	أبو دهبل	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٢: (منهم ١ لأبي القمقام الأسدي)	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	

٣٢. طَحورانِ عُوَّارَ	الجاهلية	٢: علقمة بن عبدة، وابن أحمر	العجاج	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٣. وصادقتا سمعِ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	الفرزدق	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٥. وأروعُ نباضٌ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	عبيد الله بن الحر	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٨. وأعلمُ مخروتٌ	الجاهلية	٢: عنترة، وعمرو بن أحمر	عنترة	ـــــــ	ـــــــ	٥
	الإسلامية	المرار الأسدي	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٢	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٩.علـــى مثلـــها أمضي	الجاهلية	حميد بن ثور	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤٠. وجاشت إليه	الجاهلية	عمرو بن معد يكرب	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤١. إذا القومُ قالوا	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	لبيد	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ذو الرمة	ـــــــ	ذو الرمة	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤٢. أَحَلتُ عليها	الجاهلية	٢: لبيد، وزهير	ـــــــ	ـــــــ	لبيد	٤
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٢	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤٣. فذالتْ كما	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٢	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤٧. وإن يلتقِ الحيُّ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٢	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤٨. نداماىَ بيضٌ	الجاهلية	زهير	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤٩. رحيبٌ قطابٌ	الجاهلية	الأعشى	ـــــــ	ـــــــ	الأعشى	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	

	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٥٠. إذا نحنُ قلنا	الجاهلية	المخبل	زهير	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٥١. ومازال تشرابي	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	٢: مالك بن الريب، وكثير	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٥٤. ألا أيهـــــذا اللائمي	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٢	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٥٨. وكَرِّي إذا نادى	الجاهلية	٤: ٢ العجاج، وجندب الهذلي، وحميد بن ثور	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٥
	الإسلامية	كثير	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٥٩. وتقصيرُ يومِ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	الإسلامية	٢: ابن هرمة، والصمة بن عبد الله القشيري	ـــــــ	الصمة بن عبد الله القشيري	٢: ابن هرمة، وجرير	٥
	المجهولة	٢	ـــــــ	ـــــــ	١	
٦٢. كريمٌ يُرَوِّي	الجاهلية	٢: الشماخ، ولبيد	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	عبد الله بن خازم السلمي (؟)	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٦٣. أرى قبر نحامٍ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	رؤبة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٦٧. لَعَمْـــــرُكَ إنَّ الموت	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٢	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٦٨. فمالي أراني	الجاهلية	الحطيئة	ـــــــ	الحطيئة	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٦٩. يلومُ وما أدري	الجاهلية	حسان بن ثابت بن المنذر	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٧٠. وأيأسني من كلِّ	الجاهلية	حسان	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١

	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٧١. على غيرِ ذنبٍ	الجاهلية	طرفة (خبر طرفة مع أخوه وإبلهما)	ـــــــ	ـــــــ	طرفة (في سياق الخبر)	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١ (سيعاد في شرح البيت ١١ من قصيدة عنترة)	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٧٢. وقرَّبت بالقربى	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	الراعي النميري	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٧٤. وإن يقـــذِفوا بالقدعِ	الجاهلية	حسان	حسان	حسان	حسان	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٧٦. فلو كانَ مولايَ	الجاهلية	الحطيئة	حسان	ـــــــ	حسان	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٧٧. ولكنَّ مولايَ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ذو الرمة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٨١. فأصـــبحتُ ذا مالٍ كثيرٍ	الجاهلية	٣: العجـــاج، وتـــأبط شرا، والحطيئة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٥
	الإسلامية	عمارة بن عقيل	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٢: (منهم بيتاً لجزء بن كليب الفقعسي (ت؟))	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٨٢. أنـــا الرجـــلُ الجعدُ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٨٣. فآليتُ لا ينفكُّ	الجاهلية	أوس بن حجر	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	كثير	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٨٤. حسامٍ إذا	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	الراعي	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٨٥. أخي ثقةٍ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	حميد الأرقط	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٨٦. إذا ابتدرَ	الجاهلية	ابن أحمر	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٤

	الإسلامية	الكميت	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٢	ـــــــ	ـــــــ	١ (عند ابن الأنباري)	
٨٧. وبركٍ هجودٍ	الجاهلية	٣: متمم، وصخر الغي، والأعشى	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٨٨. فمرَّت كهاةٌ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	٣: ذو الرمة، والقطامي، وأسماء بنت خارجة، أو الكميت، أو الفرزدق	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٨٩. تقول وقد ترَّ	الجاهلية	ـــــــ	المثقب العبدي	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٩٠. وقال: ألا ماذا ترونَ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	جرير	ـــــــ	ـــــــ	جرير	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٩٢. فظلَّ الإماءُ	الجاهلية	٣: السليك بن السلكة، والقتال الكلابي، وأبو قيس بن الأسلت الأنصاري	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٥
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٢	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٩٣. فإن متُّ	الجاهلية	الأجدع الهمداني	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٩٤. ولا تجعلـيني كوأبو	الجاهلية	أبو طالب	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٩٥. بطيءٍ عن الجُلَّى	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	رؤبة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١ (لمصبح بن منظور الأسدي وقد ذكر قبل ذلك في البيت ٢٦ من هذه المعلقة)	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٩٦. ولو كنتُ وغلاً	الجاهلية	عمرو بن قميئة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	

	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٩٧. ولكنْ نفى عَنِّي	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	الأخيل	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٩٩. ويومَ حبستُ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	يزيد بن طعمة الخطمي (؟)	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
١٠٠. على موطنٍ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
١٠١. وأصفرَ مضبوحٍ	الجاهلية	الأعشى، والنمر بن تولب	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
الإجمالي		١٧٣	٢٣	٤	١٤	

توزيع الشواهد الشعرية على أبيات معلقة زهير بن أبي سلمى عند الشراح الأربعة (ابن الأنباري، والنحاس، والزوزني، والتبريزي)

بيت المعلقة	الشواهد	ابن الأنباري	النحاس	الزوزني	التبريزي	الإجمالي
١. أمن أم أوفى	الجاهلية	ساعدة الهذلي	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٤
	الإسلامية	زفر بن الحارث الكلابي	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٢	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣. بها العين	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٤
	الإسلامية	٢: ذو الرمة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٢	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤. وقفت بها	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ذو الرمة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٥. أثافي سُفعاً	الجاهلية	٤: النابغة، وخداش بن زهير، وخطام المجاشعي، والعباس بن مرداس	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٦
	الإسلامية	الفرزدق	ذو الرمة	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٦. فلما عرفت	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	امرؤ القيس	ـــــــ	٢
	الإسلامية	المجنون	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٧. تبصر خليلي	الجاهلية	امرؤ القيس من معلقته	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٨. جعلن القنان	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	٢: للراعي النميري وخلف الأحمر	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٩. وعالَيْنَ أنماطاً	الجاهلية	٢: امرؤ القيس، والنابغة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٤
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	رؤبة بن العجاج	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
١١. وورِّكن في السُّوبان	الجاهلية	ـــــــ	امرؤ القيس	امرؤ القيس	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	١	١	ـــــــ	
١٣. بكرن بكوراً	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	عمر بن أبي ربيعة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	

	المجهولة	ـــــ	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	
١٤. فلمَّا وردن الماءَ	الجاهلية	زهير	زهير (تكرر في الشرح نفسه في شرح البيت ٥ من معلقة امرئ القيس)،	ـــــ	زهير	٤
	الإسلامية	مضرس الأسدي	مضرس الأسدي أو معفر بن حمار، أو راشد ابن عبد الله	ـــــ	ـــــ	
	المجهولة	هميان (من أي عصر؟)	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	
١٥. وفيهنَّ ملهًى	الجاهلية	ـــــ	ـــــــ	عمرو بن معد يكرب	ـــــ	٢
	الإسلامية	ـــــ	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	
١٦. سعى ساعيًا غَيظِ	الجاهلية	ـــــ	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	١
	الإسلامية	الراعي النميري	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	
	المجهولة	ـــــ	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	
١٧. فأقسمت بالبيت	الجاهلية	١٢: في سياق ذكر خبر الكعبة، ٨ لعمرو بن الحارث الجرهمي، ورجزاً للعجاج، و١ لأمية بن أبي الصلت، و ١ لعمرو بن الحارث، و١ لعمرو بن قيس الطعان، و١ لمهلهل بن أبي ربيعة، و١ لمطرود	ـــــــ	ـــــ	العجاج	١٤
	الإسلامية	ـــــ	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	
	المجهولة	١: في سياق الخبر	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	
١٨. يميناً لَنعمَ السَّيّدانِ	الجاهلية	رجزاً للعجاج	٢: متمم بن نويرة، والأفوه الأودي (نحو ٥٠ ق.م)	ـــــ	ـــــ	٤
	الإسلامية	ـــــ	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	
	المجهولة	ـــــ	١	ـــــ	ـــــ	
١٩. تداركتما عَبْساً وذُبيان	الجاهلية	علقمة	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	١
	الإسلامية	ـــــ	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	
	المجهولة	ـــــ	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	
٢٠. وقد قلتما إن نُدْرِكِ السلم	الجاهلية	ـــــ	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	١
	الإسلامية	ـــــ	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	
	المجهولة	١	١ (نفسه عند ابن الأنباري)	ـــــ	١ (في ابن الأنباري، والنحاس)	
٢٢. عظيمين في عُليا	الجاهلية	النابغة	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	١

مَعَدٍّ	الإسلامية	ـــــ	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	
	المجهولة	ـــــ	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	
٢٣. وأصبح يُحدى فيكم	الجاهلية	المتلمس	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	١
	الإسلامية	ـــــ	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	
	المجهولة	ـــــ	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	
٢٤. تُعَفَّى الكُلُومُ بالمِئينَ	الجاهلية	عمرو بن البراقة الهمداني	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	١
	الإسلامية	ـــــ	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	
	المجهولة	ـــــ	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	
٢٦. ألا أبلـــــغِ الأحلافَ	الجاهلية	ـــــ	ـــــــ	زيد الخيل	ـــــ	٢
	الإسلامية	ـــــ	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	
	المجهولة	ـــــ	ـــــــ	١	ـــــ	
٢٨. يُؤَخَّرْ فيوضعْ	الجاهلية	ـــــ	ـــــــ	ـــــ	امرؤ القيس	٢
	الإسلامية	ـــــ	عبيد الله بن الحر (تكرر في الشرح نفسه في شرح بيت طرفة ''وأروع نباض''	ـــــ	عبيد الله بن الحر	
	المجهولة	ـــــ	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	
٣٠. متى تبعثوها تبعثوها	الجاهلية	ـــــ	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	١
	الإسلامية	أبو الأسود الدؤلي	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	
	المجهولة	ـــــ	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	
٣١. فَتَعْرُكُكُمُ عَرْكَ	الجاهلية	ـــــ	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	٢
	الإسلامية	القطامى التغلبي	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	
	المجهولة	حدير عبد بني قميئة (؟)	١	حدير عبد بني قميئة (؟)	ـــــ	
٣٢. فتنتج لكم غلمان أشأم	الجاهلية	٤: الأعشى والشماخ، والنابغة، وامرؤ القيس	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	٨
	الإسلامية	عبد الله بن همام السلولي	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	
	المجهولة	٣: أحدهم لابن جذل الطعان (من أي عصر؟)	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	
٣٥. كرامٍ فلا نو الضَّن يُدرك	الجاهلية	٢: الأعشى	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	٨
	الإسلامية	٤، لذي الرمة، ونصيب، والقطامي، والأقرع بن معاذ القشيري (إسلامي)	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	
	المجهولة	١(استشهد به في أول بيت من هذه القصيدة)	أسماء بنت الضريبة (؟)، أو عطية بن عفيف (؟)	ـــــ	أبو أسماء بن الضريبة (؟)	
٣٦. رعَوا ظِمأَهمْ	الجاهلية	الأغلب العجلي	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	١
	الإسلامية	ـــــ	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	
	المجهولة	ـــــ	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	
٣٧. فقضَّوا منايا	الجاهلية	عنترة	ـــــــ	ـــــ	ـــــ	١

بينهم	الإسلامية	ـــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٩. وكـــان طـــوى كشحاً	الجاهلية	أمية بن أبي الصلت	ـــــــ	٢: أمية بن أبي الصلت، وعبد المسيح بن عسلة أو ابن العيف العبدي	ـــــــ	٣
	الإسلامية	أبو دهبل	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤٢. لدى أسدٍ شاكي	الجاهلية	٥: ذو الهـرق الطهـوي، وأوس، و٢ النابغـــة، و بشر	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٦
	الإسلامية	ـــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١ (ذكـره قبـل ذلـك في شـرح البيـت (٣٨) مـن قصيدة امرئ القيس)	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤٦. فكـــلاً أراهـــم أصبحوا	الجاهلية	ـــــ	الربيع بن ضبع الفزاري	ـــــــ	الربيع بن ضبع الفزاري	١
	الإسلامية	ـــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤٧. ومـــن يَغْـــصِ أطرافَ	الجاهلية	٢: الأعشى، وأوس	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٦
	الإسلامية	ـــــ	٣: الفـرزدق، وجريـر، وعمارة بن عقيل	رؤبة بن العجاج	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤٨. ومـن يُـوفِ لا يُذْمَمْ	الجاهلية	طفيل الغنوي	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤٩. ومـــن يبـــغِ أطرافِ الرِّماح	الجاهلية	خزر بن لوذان	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٥٣. ومنْ لا يَذُدْ عن حوضه	الجاهلية	أبو طالب	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٤
	الإسلامية	٢: جرير، والطرماح	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٥٤. ومنْ لم يُصانع	الجاهلية	ـــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	الفرزدق	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٥٥. ومـــن يجعـــل المعروف من دون	الجاهلية	حسان بن ثابت	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٥٦. سئمت تكاليف	الجاهلية	لبيد	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٣

الحياة	**الإسلامية**	ـــــــــ	ـــــــــ	ـــــــــ	ـــــــــ	
	المجهولة	٢	ـــــــــ	ـــــــــ	ـــــــــ	
٥٧. رأيت المنايا	**الجاهلية**	الحطيئة	الحطيئة	ـــــــــ	ـــــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــــ	ـــــــــ	ـــــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــــ	ـــــــــ	ـــــــــ	
٥٩. وأعلـــمُ مـــا في اليومِ	**الجاهلية**	٢: لبيد (تكرر قبل ذلك في شرح البيت (١١) من معلقة طرفة)، وابن احمر	ـــــــــ	ـــــــــ	ـــــــــ	٣
	الإسلامية	نصيب	ـــــــــ	ـــــــــ	ـــــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــــ	ـــــــــ	ـــــــــ	
«وإن ســفاه الــشيخِ (لم يرد هذا البيت ضمن معلقة زهير في شـــرح ابـــن الأنباري، وورد عند الزوزني)	**الجاهلية**	ـــــــ	ـــــــــ	ـــــــــ	ـــــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــــ	صالح ابن عبد القدوس	ـــــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــــ	ـــــــــ	ـــــــــ	
الإجمالي		٨٧	١٧	١٢	٧	

توزيع الشواهد الشعرية على أبيات معلقة عنترة في الشروح الأربعة

بيت المعلقة	الشواهد	ابن الأنباري	النحاس	الزوزني	التبريزي	الإجمالي
١. هل غادر	الجاهلية	أوس بن حجر	النابغة	ـــــــ	ـــــــ	٥
	الإسلامية	الكميت	ـــــــ	الأخطل	ـــــــ	
	المجهولة	١ (سبق أن ذكره الشارح في البيت رقم ٨٣ من قصيدة طرفة)	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢. يا دار عبلة	الجاهلية	النابغة	امرؤ القيس	ـــــــ	ـــــــ	٥
	الإسلامية	جرير	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٢ (١شمير، أو سمير بن الحارث الضبي)	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣. فوقفت فيها	الجاهلية	ـــــــ	متمم بنو نويرة	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	القطامي	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٥. حُيِّيتَ من طللٍ	الجاهلية	٤: عمرو بن معد يكرب، وزهير بن جناب، وعدي بن زيد، والحطيئة	٣: حاتم، والحطيئة، وخفاف بن ندبة، أو عمرو بن معد يكرب، أو العباس بن مرداس	طرفة	٢: الأعشى، والحطيئة	١٠
	الإسلامية	الكميت	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٦. حلت بأرضِ	الجاهلية	٢: لبيد، وأوس بن حجر	الأعشى	ـــــــ	ـــــــ	٥
	الإسلامية	عمر بن أبي ربيعة	ذو الرمة	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٧. عُلِّقتها عَرَضاً	الجاهلية	طفيل الغنوي	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	المرار الفقعسي	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٨. ولقد نزلتِ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٢: منهم شاهداً لعيلان بن شجاع النهشلي (؟)	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٩. كيف المزار	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٤
	الإسلامية	عمارة بن عقيل	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٣	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
١٠. إن كنتِ أزمعت	الجاهلية	١ (نسبه ابن الأنباري كميت (لا أعرف من	٢: الحارث بن حلزة (من معلقته)، ومتمم بن	ـــــــ	ـــــــ	٦

		منهما أي: الكميت بن معروف الأسدي [مخضرم] أم الكميت بن زيد [أموي]، وهو منسوب لشتيم بن خويلد في البيان والتبيين للجاحظ)	نويرة			
	الإسلامية	_____	ذو الرمة	_____	_____	
	المجهولة	٢	_____	_____	_____	
١١. ما راعني	الجاهلية	_____	_____	_____	_____	١
	الإسلامية	_____	_____	_____	_____	
	المجهولة	١ (سبق ذكره في شرح البيت ٧١ من قصيدة طرفة)	_____	_____	_____	
١٢. فيها اثنتانِ	الجاهلية	كعب بن سعد الغنوي	_____	_____	_____	٤
	الإسلامية	أبو النجم	_____	_____	_____	
	المجهولة	٢	_____	_____	_____	
١٣. إذا تستبيكَ	الجاهلية	٣: المتنخل الهذلي، خفاف بن ندبة، أوس بن حجر	_____	_____	_____	٤
	الإسلامية	_____	_____	_____	_____	
	المجهولة	١	_____	_____	_____	
١٤. وكأن فارةً تاجرٍ	الجاهلية	٢: محرز بن مكعبر الضبي، والعباس بن مرداس	_____	العجاج	_____	١١
	الإسلامية	٣: ابن هرمة، ومحمد بن عبد الله الثقفي النميري، وجرير	_____	_____	_____	
	المجهولة	٥	_____	_____	_____	
١٥. أو روضةً أُنُفاً	الجاهلية	_____	الأعشى (البيت ١٢ من قصيدته)	_____	_____	٢
	الإسلامية	_____	_____	_____	_____	
	المجهولة	١	_____	_____	_____	
١٧. سحًّا وتسكاباً	الجاهلية	عدي بن زيد	_____	_____	_____	١
	الإسلامية	_____	_____	_____	_____	
	المجهولة	_____	_____	_____	_____	
١٨. وخلا الذبابُ بها	الجاهلية	٢: أوس بن مغراء، وأوس بن حجر	_____	_____	_____	٤
	الإسلامية	نصيب	_____	_____	_____	

	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢١. وحشيَّتي سَرجٌ	الجاهلية	الأعشى	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٢. هل تُبْلِغَنِّي	الجاهلية	الأعشى	الشماخ	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٣. خطَّرةُ غِبَّ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ذو الرمة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٥. تأوي له قُلُصٌ	الجاهلية	أبو الطمحان القيني	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	مجنون ليلى	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٦. يتبعنَ قُلَّةَ رأسه	الجاهلية	٢: سعدى بنت الشمردل، ولبيد	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٤
	الإسلامية	ذو الرمة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٧. صعلٍ يعودُ	الجاهلية	٣: تأبط شراً، والعجاج، وعنترة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٤
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٨. شربتُ بماءِ	الجاهلية	٢: العجاج، وأوس بن حجر	ـــــــ	١: ينسب إلى القتال الكلابي، كما ينسب إلى شاعر أموي وهو الراعي النميري	ـــــــ	٧
	الإسلامية	الفرزدق	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٣	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٩. وكأنَّما تنأى	الجاهلية	٣: الشماخ، والأعشى، وأوس بن حجر	ـــــــ	ـــــــ	الأعشى	٦
	الإسلامية	٣: ٢ الراعي، ١ أبو النجم	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٠. هرٍّ جنيبٍ	الجاهلية	٢: الشماخ، وأوس بن حجر	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٥
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٣ (منهم شاهداً ذكره في شرح البيت ١٣ من القصيدة نفسها)	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	

٣١. أبقى لها طولُ السفار	الجاهلية	٢: النابغة (تكرر قبل ذلك)، والمثقب العبدي	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٦
	الإسلامية	٣: معاوية بن أبي سفيان، والراعي النميري، وأعشى همدان	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٢. بَرَكتْ على ماءٍ	الجاهلية	عبد مناف بن ربع	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	مجنون ليلى	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٣. وكأنَّ ربًّا	الجاهلية	٣: ٢ بشر بن أبي خازم، والعجاج	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٥
	الإسلامية	جرير	ابن لجأ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٤. ينباعُ من ذِفرى	الجاهلية	امرؤ القيس، والنابغة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	الإسلامية	٢: الراعي، والسفاح بن بكير اليربوعي	٢: ابن هرمة، وذو الرمة	ابن هرمة	السفاح بن بكير اليربوعي	١١
	المجهولة	٥ (منهم رجزا لأبي ميمون النضر بن سلمة)	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٥. إنْ تُغْدِفِي	الجاهلية	٢: علقمة بن عبدة، والعجاج	الشماخ (تكرر في شرح البيت ٨٥ من قصيدة لبيد في الشرح نفسه)	ـــــــ	ـــــــ	٤
	الإسلامية	ـــــــ		ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	١	ـــــــ	ـــــــ	
٣٦. أثني عليَّ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	زياد الأعجم (١٠٠هـ/٧١٨م)	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٧. فإذا ظُلِمتُ	الجاهلية	أبو ذؤيب	زهير	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٨. ولَقدْ شرِبتُ	الجاهلية	٣: ٢ النابغة الجعدي، وعدي بن زيد	النابغة الجعدي	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٩. بزجاجةٍ صفراءَ	الجاهلية	٣: أبو كبير الهذلي، والأعشى، وعدي بن زيد	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٤
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	

٤٠. فإذا شَربتُ	الجاهلية	حسان (تكرر)	٢: المتلمس، وحسان (تكرر)	_____	_____	٣
	الإسلامية	_____	_____	_____	_____	
	المجهولة	_____	_____	_____	_____	
٤١. وإذا صحوتُ	الجاهلية	_____	امرؤ القيس	_____	_____	٢
	الإسلامية	جميل بثينة	_____	_____	_____	
	المجهولة	_____	_____	_____	_____	
٤٢. وحليل غانيةٍ	الجاهلية	شريح بن بجير	_____	_____	_____	٥
	الإسلامية	٢: نصيب، وجميل بن معمر (جميل بثينة)	_____	جميل بثينة	_____	
	المجهولة	٢	_____	_____	_____	
٤٣. سبقتْ يداي	الجاهلية	_____	أبو محجن الثقفي (تكرر في شرح النحاس نفسه للبيت ٢٠ من معلقة امرئ القيس ''أغرك مني''	_____	١، أبو محجن الثقفي	١
	الإسلامية	_____	_____	_____	_____	
	المجهولة	_____	_____	_____	_____	
٤٦. طوراً يُجرِّدُ	الجاهلية	_____	_____	_____	_____	٢
	الإسلامية	كثير عزة	_____	_____	_____	
	المجهولة	١	_____	_____	_____	
٤٧. يُخْبِركَ مِنْ شهدَ	الجاهلية	_____	_____	_____	_____	١
	الإسلامية	_____	_____	_____	_____	
	المجهولة	١	_____	_____	_____	
٤٨. ومُدجج كرهَ	الجاهلية	قيس بن الخطيم	_____	_____	_____	١
	الإسلامية	_____	_____	_____	_____	
	المجهولة	_____	_____	_____	_____	
٤٩. جادت يدايَ له	الجاهلية	_____	عمرو بن معد يكرب	_____	_____	١
	الإسلامية	_____	_____	_____	_____	
	المجهولة	_____	_____	_____	_____	
٥١. فشككتُ بالرُّمح	الجاهلية	٢: النابغة الجعدي، وزهير	السموأل	_____	_____	٣
	الإسلامية	_____	_____	_____	_____	
	المجهولة	_____	_____	_____	_____	
٥٢. فتركته جزَرَ السِّباع	الجاهلية	٢: المثقب العبدي، والعجاج	_____	_____	_____	٥
	الإسلامية	٢: أبو النجم، وذو الرمة	أبو النجم العجلي (تكرر في شرحه للبيت ٥٤ من	_____	_____	

			قصيدة امرئ القيس)			
	المجهولة	١ (تكرر)	_____	_____	_____	_____
٥٣. ومسكٌ سابغةٍ	الجاهلية	_____	٢: أوس بن غلفاء، وأمية بن الصلت	_____	أوس بن غلفاء	٤
	الإسلامية	الفرزدق	جرير	_____	_____	
	المجهولة	_____	_____	_____	_____	
٥٤. رَبذٍ يداه	الجاهلية	أبو ذؤيب	٢: طفيل الغنوي، والأعشى	_____	_____	٣
	الإسلامية	_____	_____	_____	_____	
	المجهولة	_____	_____	_____	_____	
٥٥. لما رآني قد نزلتُ	الجاهلية	الأعشى	الربيع بن زياد العبسي (٣٠ ق.هـ)	_____	_____	٢
	الإسلامية	_____	_____	_____	_____	
	المجهولة	_____	_____	_____	_____	
٥٦. فطعنته بالرُّمح	الجاهلية	علقمة الفحل	_____	_____	_____	١
	الإسلامية	_____	_____	_____	_____	
	المجهولة	_____	_____	_____	_____	
٥٨. بطلٍ كأنَّ ثيابَهُ	الجاهلية	_____	_____	_____	_____	٢
	الإسلامية	_____	_____	_____	_____	
	المجهولة	٢	_____	_____	_____	
٥٩. يا شاة ما قنصٍ	الجاهلية	عنترة	عنترة (من قصيدته البيت ''علقتها عرضاً'')	_____	_____	٢
	الإسلامية	_____	_____	_____	_____	
	المجهولة	١	_____	_____	_____	
٦١. قالت: رأيت من الأعادي	الجاهلية	_____	أبو محجن الثقفي (تكرر في البيت ''أغرك مني'' وفي البيت ''سبقت يداي'' في الشرح نفسه)	_____	_____	٢
	الإسلامية	_____	_____	_____	_____	
	المجهولة	١	_____	_____	_____	
٦٢. وكأنها التفتت	الجاهلية	جوان العود	_____	_____	_____	٣
	الإسلامية	_____	ذو الرمة	_____	_____	
	المجهولة	١	_____	_____	_____	
٦٣. نُبئتُ عمراً	الجاهلية	_____	_____	_____	_____	١
	الإسلامية	_____	الفرزدق	_____	_____	
	المجهولة	_____	_____	_____	_____	
٦٤. ولقد حفظتُ وصاةَ عمي	الجاهلية	٣: النابغة الجعدي، والعجاج، والتنخل	_____	_____	_____	٣

		الهذلي				
	الإسلامية	_____	_____	_____	_____	
	المجهولة	_____	_____	_____	_____	
٦٥. في حومة الموتِ	الجاهلية	الأغلب العجلي	_____	_____	_____	١
	الإسلامية	_____	_____	_____	_____	
	المجهولة	_____	_____	_____	_____	
٦٦. إذا يتقون بيَ	الجاهلية	_____	_____	_____	_____	٢
	الإسلامية	ذو الرمة	_____	_____	_____	
	المجهولة	١	_____	_____	_____	
٦٧. لما رأيتُ القوم	الجاهلية	_____	٢: زهير (أحد الشاهدين من معلقته)	_____	_____	٢
	الإسلامية	_____	_____	_____	_____	
	المجهولة	_____	_____	_____	_____	
٦٨. يدعون عنتر	الجاهلية	_____	زهير	_____	_____	١
	الإسلامية	_____	_____	_____	_____	
	المجهولة	_____	_____	_____	_____	
٦٩. ما زلتُ أرميهِمْ	الجاهلية	امرؤ القيس (تكرر في شرحه لقصيدة امرئ القيس نفسه)	_____	_____	_____	١
	الإسلامية	_____	_____	_____	_____	
	المجهولة	_____	_____	_____	_____	
٧٠. ولقد شفى نفسي	الجاهلية	امرؤ القيس (من معلقته)	زيد بن عمرو بن نفيل القرشي، أو نبيه بن الحجاج، أو سعيد بن زيد، أو أبو الأعور سعيد بن عمرو ابن زيد بن نفيل	_____	_____	٣
	الإسلامية	_____	_____	_____	_____	
	المجهولة	سعيد بن زيد بن عمرو بن نفيل، ويقال لنبيه بن الحجاج (؟)	_____	_____	سعيد بن زيد بن عمرو بن نفيل، ويقال لنبيه بن الحجاج (؟)	
٧١. وازور من وقع	الجاهلية	_____	_____	_____	_____	٢
	الإسلامية	ذو الرمة	_____	_____	_____	
	المجهولة	١	_____	_____	_____	
٧٣. والخيلُ تقتحمُ	الجاهلية	_____	_____	_____	_____	١
	الإسلامية	_____	_____	_____	_____	
	المجهولة	١	_____	_____	_____	
٧٦. الشاتِمَي عرضي	الجاهلية	_____	_____	_____	_____	١
	الإسلامية	الفرزدق	_____	_____	_____	

	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٧٩. حالتْ رماحُ	**الجاهلية**	الأعشى	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	رؤبة بن العجاج	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
الإجمالي		١٥٩	٤٢	٦	٧	

توزيع الشواهد الشعرية في معلقة عمرو بن كلثوم

بيت المعلقة	الشواهد	ابن الأنباري	النحاس	الزوزني	التبريزي	الإجمالي
١. ألا هبي	الجاهلية	٢: الأعشى	٢(نسخة أ)، امرؤ القيس، والأعشى	ـــــــ	ـــــــ	٤
	الإسلامية	جميل	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢. مُشَعشعةً	الجاهلية	ـــــــ	٢: حسان، وعنترة، ٣ (نسخة أ)، الحطيئة وعنترة،و طرفة	ـــــــ	١، حسان	٤
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣. تجور بذي اللُّبانةِ	الجاهلية	ـــــــ	(نسخة أ)، زهير	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤. ترى اللحِزَ	الجاهلية	متمم بن نويرة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	جرير	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٥. وإنا سوف تدركنا	الجاهلية	٣: صخر الغي، وعمرو ذو الكلب الكاهلي، وأبو قلابة الهذلي	(نسخةأ) أبو كبير الهذلي	ـــــــ	ـــــــ	٥
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٧. بيوم كريهةٍ	الجاهلية	٣: الأشتر النخعي، والخنساء، وطرفة	٢ (نسخةأ)، الأعشى والنابغة	ـــــــ	ـــــــ	٦
	الإسلامية	ـــــــ	(نسخة أ) الفرزدق	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٨. قفي نسألك هل أحدثتِ وصلاً	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	قيس بن ذريح	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٩. تريك إذا دخلت	الجاهلية	٥: منهم ٣ الأعشى، و١ زهير، و١ امرؤ القيس	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٨
	الإسلامية	٢: الكميت، وابن هرمة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
١٠. ذراعي عيطل	الجاهلية	٢: عمرو بن عدي اللخمي، وحميد بن ثور	النابغة الذبياني ٤ (نسخةأ)، ٢ امرؤ	ـــــــ	ـــــــ	٩

			القيس، وعنترة، وأوس بن حجر			
	الإسلامية	٢: ابن الدمينة، و[عبيد الله بن الرقيات]	(نسخة أ) عبيد الله بن قيس الرقيات	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
١١. وثدياً مثل حقٍّ	الجاهلية	٢: حسان، والعجاج	٣(نسخة أ)، ٢ امرؤ القيس، وحسان بن ثابت	ـــــــ	ـــــــ	٨
	الإسلامية	ـــــــ	١(نسخة أ)، الراعي	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	١(نسخة أ)، أبو داوود (؟)	ـــــــ	ـــــــ	
١٢. ومتنيِ لدنةٍ	الجاهلية	حسان	ساعدة بن جؤبة	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	ـــــــ	القطامى	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
١٣. تذكرتُ الصِّبا	الجاهلية	٢: الأعشى، وأبو ذؤيب	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٥
	الإسلامية	ـــــــ	١(نسخة أ)، الكميت بن زيد	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٢	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
١٤. وأعرضتِ اليمامةُ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	١(نسخة أ)، الفرزدق	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
١٥. فما وجدَت	الجاهلية	النابغة الجعدي	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٥
	الإسلامية	أبو دهبل الجمحي	١ (نسخة أ)، الفرزدق	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٢	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
١٦. ولا شمطاءُ	الجاهلية	٢: عمرو بن معد يكرب، وامرؤ القيس	امرؤ القيس	ـــــــ	ـــــــ	٤
	الإسلامية	جرير	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
١٧. وإنَّ غداً وإنَّ اليومَ	الجاهلية	٣: لبيد، والحطيئة، وزهير	زهير (من معلقته ''وأعلم ما في اليوم'')	ـــــــ	زهير [من معلقته، ''ونظير هذا قوله'']	٤
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
١٨. أبا هندٍ فلا تعجلْ	الجاهلية	ـــــــ	١ (نسخةأ)، طرفة بن العبد (من معلقته)	ـــــــ	ـــــــ	٤
	الإسلامية	الأحوص	١(نسخة أ)، الراعي	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	١(نسخة أ)	ـــــــ	ـــــــ	
١٩. بأنَّا نوردُ	الجاهلية	ـــــــ	العجاج	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	

٢٠. وأيامٍ لنا غرٍّ	الجاهلية	٢: الخنساء، وابن الزبعرى	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢١. وسيِّد معشرٍ	الجاهلية	ـــــــ	٢(نسخة أ)، الأعشى، وطرفة	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	١(نسخة أ)	ـــــــ	ـــــــ	
٢٢. تركنا الخيلَ	الجاهلية	الأعشى	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	أبو محمد الفقعسي	١(نسخة أ)، الكميت	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٣. وقدْ هرَّتْ كلابُ	الجاهلية	ـــــــ	١ (نسخة أ)، الأعشى	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	١ (نسخة أ)، الراعي	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٤. متى ننقُلْ إلى قوم	الجاهلية	مهلهل بن ربيعة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	١	ـــــــ	ـــــــ	
٢٥. يكون ثقالها	الجاهلية	زهير	الأعشى، ١ (نسخة أ)، عنترة	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٦. وإنَّ الضِّغن	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	الإسلامية	٤: ذو الرمة، وبشار، والقطامي، والأقرع بن معاذ القشيري أو أبو الشغب (شاهدا القطامي والأقرع تكررا في شرح البيت ٣٥ من قصيدة زهير)	١ (نسخة أ)، زفر بن الحارث الكلابي	ـــــــ	ـــــــ	٦
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٨. ونحن إذا عمادُ الحيِّ	الجاهلية	الأعشى	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	٢: جرير، والأخطل	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٠. نطاعنُ ما تراخى	الجاهلية	زهير	١ (نسخة أ)، زهير	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣١. بسمرٍ من قَنا	الجاهلية	زهير	١ (نسخة أ)، طرفة	ـــــــ	ـــــــ	٣

الخَطِّيِّ	الإسلامية	ـــــــ	١ (نسخة أ)، الكميت	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٢. نشُقُّ بها	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٣. تخالُ جماجمَ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ذو الرمة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	١ (نسخة أ)	ـــــــ	ـــــــ	
٣٤. نَحُرُّ رؤوسهم	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٨. نصبْنا مثلَ	الجاهلية	ـــــــ	١ (نسخة أ)، الربيع بن ضبع الفزاري	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤٠. حُدَيَّا الناسِ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	المرار الفقعسي	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤١. فأمـــا يـــوم خشيتنا	الجاهلية	زهير	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	جرير	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤٢. وأمـــا يـــومَ لا نخشى	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	جرير	ـــــــ	جرير	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤٣. برأسٍ من بني جُشَمٍ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	الراعي	عمر بن أبي ربيعة	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤٤. بأيِّ مشيئةٍ	الجاهلية	تأبط شراً	٣ (نسخة أ)، امرؤ القيس، ولبيد، والعجاج	ـــــــ	ـــــــ	٧
	الإسلامية	٢: جرير، وأبو وجزة	٢ (نسخة أ)، جرير، والكميت	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤٥. بأي مشيئة	الجاهلية	لبيد	العجاج	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤٦. تهدَّدنا وأوعدنا	الجاهلية	٢: عامر بن الطفيل، وعمرو بن كلثوم	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٥

	الإسلامية	العديل بن الفرخ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٢ (أحدهما للجموح الظفري لم أتوصل إلى العصر الذي ينتمي إليه تاريخياً)	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤٨. إذا عضَّ الثِّقافُ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	١ (نسخة أ)، أبو النجم العجلي	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤٩. عشوزنةٌ إذا انقلبت	الجاهلية	الأعشى	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٥٣. وعتَّاباً وكلثوماً	الجاهلية	الأعشى	١(نسخة أ)، الأعشى	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	١، رؤبة بن العجاج	١، (نسخة أ)، رؤبة بن العجاج	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٥٥. ومنا قبلَه	الجاهلية	ـــــــ	زهير	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٥٦. متى نعقِدْ قرينتنا	الجاهلية	النابغة الذبياني	١ (نسخة أ)، طرفة (من معلقته)	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٥٧. ونوجَدُ نحنُ	الجاهلية	الحطيئة	الحطيئة	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٥٩. ونحنُ الحابسونَ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٦٠. ونحن الحاكمون	الجاهلية	٢: المرقش الأكبر، وحميد بن ثور	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٦٢. وكنا الأيمنينَ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ابن الدمينة (اختار أبو تمام من القصيدة التي منها الشاهد أبياتاً ضمن حماسته بشرح المرزوقي،	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	

		كما ذكر هارون)				
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٦٤. فآبوا بالنِّهابِ	الجاهلية	عبيد بن الأبرص	النابغة، (البيت ٤٩ من قصيدته: ''هذا الثناء فإن تسمع''	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٦٦. ألَّا تعرفوا مِنَّا	الجاهلية	عبيد بن الأبرص	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	ذو الرمة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	سالم بن دارة (ت؟)	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٦٧. علينا البَيْضُ	الجاهلية	ـــــــ	حسان	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٦٨. علينا كلُّ سابغةٍ	الجاهلية	٣: عمرو بن معد يكرب، ولبيد، وزهير	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٧٠. كأنَّ متونَهنَّ	الجاهلية	ـــــــ	٤: ٢ امرؤ القيس، والنابغة، وحميد بن ثور، ١ (نسخة أ)، أبو ذؤيب	ـــــــ	ـــــــ	٥
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	جواس بن هريم (؟)	ـــــــ	ـــــــ	
٧١. وتحملُنا غداةَ الرَّوعِ	الجاهلية	ـــــــ		ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	٢ (نسخة أ) أبو النجم، والكميت	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٧٣. وقد علم القبائل	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	(نسخة أ) الكميت	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٧٤. بأنا العاصمون	الجاهلية	٢: سلامة بن جندل، وأبو داود الإيادي	(نسخة أ)، زهير، من معلقته	ـــــــ	ـــــــ	٥
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٢	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٧٩. نزلتم منزلَ الأضيافِ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٤
	الإسلامية	٤: القطامي، والراعي، وأبو النجم، وصالح بن عبد القدوس	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	

٨٤. أخذن على	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٢	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٨٥. ليستلبُنَّ أبداناً	الجاهلية	٣: الأعشى، وامرؤ القيس، ومتمم بن نويرة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٨٦. إذا ما رحنَ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ذو الرمة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٨٧. يَقُتنَ جيادَنا	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٨٩. وما منع الظعائنَ	الجاهلية	ابن مقبل	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٩٠. إذا ما الملكُ	الجاهلية	٣: الأعشى، وبشر بن أبي خازم، وابن أحمر	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٤
	الإسلامية	أبو النجم العكلي	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٩١. ألا لا يجهلن	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	(نسخة أ) الفرزدق	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٭ صددت الكأس عنا أم عمرٍو (ورد في نسخة أ عند النحاس ولم يرد عند الشراح الآخرين وكان رقم ٥ في المعلقة	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	(نسخة أ)، الأعشى	ـــــــ	ـــــــ	
٭ وساريتي بلاط (ورد عند النحاس في النسخة أ)	الجاهلية	ـــــــ	(نسخة أ)، الأعشى	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	

توزيع الشواهد الشعرية على أبيات قصيدة الحارث بن حلزة في الشروح الأربعة

بيت المعلقة	الشواهد	ابن الأنباري	النحاس	الزوزني	التبريزي	الإجمالي
١. آذنتنا ببينها	الجاهلية	٤: زهير، وتميم بن مقبل، وبشر بن أبي خازم، والأعشى	الأعشى	ـــــ	ـــــ	٤
	الإسلامية	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ	
	المجهولة	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ	
٤. فرياضُ القطا	الجاهلية	الأعشى	ـــــ	ـــــ	ـــــ	١
	الإسلامية	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ	
	المجهولة	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ	
٥. لا أرى من عهدت	الجاهلية	المنخل االيشري	ـــــ	ـــــ	ـــــ	١
	الإسلامية	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ	
	المجهولة	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ	
٦. وبعينيكَ أوقدتْ	الجاهلية	النابغة الذبياني	٢: الأعشى، وامرؤ القيس	ـــــ	ـــــ	٤
	الإسلامية	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ	
	المجهولة	ـــــ	١	ـــــ	ـــــ	
٧. أوقدتها بين العقيقِ	الجاهلية	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ	١
	الإسلامية	أبو دهبل	ـــــ	ـــــ	ـــــ	
	المجهولة	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ	
٨. فتنورتُ نارها	الجاهلية	زهير	ـــــ	ـــــ	ـــــ	٧
	الإسلامية	٤: الكميت بن زيد، والأحوص،وجرير، والفرزدق	ذو الرمة	ـــــ	ـــــ	
	المجهولة	١	ـــــ	ـــــ	ـــــ	
٩. غير أني	الجاهلية	ـــــ	النابغة	ـــــ	ـــــ	١
	الإسلامية	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ	
	المجهولة	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ	
١٠. بزفوفٍ كأنها	الجاهلية	الأعشى	ـــــ	ـــــ	ـــــ	١
	الإسلامية	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ	
	المجهولة	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ	
١١. آنستْ نبأةً	الجاهلية	٢: حسان، وامرؤ القيس	ـــــ	ـــــ	ـــــ	٣
	الإسلامية	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ	
	المجهولة	١	ـــــ	ـــــ	ـــــ	
١٢. فترى خلفها	الجاهلية	زيد الخيل الطائي (تكرر قبل ذلك 'وزرق كستهن؟')	ـــــ	ـــــ	ـــــ	١

	الإسلامية	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ	
	المجهولة	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ	
١٤. أتلهَّى بها	الجاهلية	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ	٢
	الإسلامية	٢: مجنون ليلى، ويزيد بن الطثرية	ـــــ	ـــــ	ـــــ	
	المجهولة	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ	
١٥. وأتانا على الأراقمِ	الجاهلية	المرقش الأصغر	ـــــ	ـــــ	ـــــ	١
	الإسلامية	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ	
	المجهولة		ـــــ	ـــــ	ـــــ	
١٦. أنَّ إخواننا	الجاهلية	٢: الحارث، والأعشى	ـــــ	ـــــ	ـــــ	٣
	الإسلامية	عبيد الله بن قيس الرقيات	ـــــ	ـــــ	ـــــ	
	المجهولة	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ	
١٧. يخلطون البريء	الجاهلية	النابغة	ـــــ	ـــــ	ـــــ	٢
	الإسلامية	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ	
	المجهولة	١	ـــــ	ـــــ	ـــــ	
١٨. زعموا أن كلَّ	الجاهلية	٤: الزبرقان بن بدر، وعامر المحاربي، والنابغة الجعدي، والحطيئة	٢: الحارث بن حلزة (من المعلقة نفسها)، والنابغة، أو مالك شاعر جاهلي (؟)	ـــــ	ـــــ	٨
	الإسلامية	٢: الأخطل	ـــــ	ـــــ	ـــــ	
	المجهولة	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ	
١٩. أجمعوا أمرهم	الجاهلية	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ	١
	الإسلامية	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ	
	المجهولة	١	ـــــ	ـــــ	ـــــ	
٢٠. من منادٍ	الجاهلية	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ	١
	الإسلامية	ـــــ	ـــــ	ـــــ	عمر بن أبي ربيعة، أو المرار الفقعسي	
	المجهولة	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ	
٢١. أيها الناطق المرقِّشُ	الجاهلية	المرقش الأكبر	ـــــ	ـــــ	ـــــ	١
	الإسلامية	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ	
	المجهولة	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ	
٢٢. لا تَحَلنا	الجاهلية	النابغة	ـــــ	ـــــ	ـــــ	٧
	الإسلامية	١، كثير	مرار الفقعسي	ـــــ	مرار الفقعسي	
	المجهولة	٤	ـــــ	ـــــ	ـــــ	
٢٣. فبقينا على الشناءةِ	الجاهلية	ـــــ	النابغة	ـــــ	ـــــ	٦
	الإسلامية	٣: الفرزدق، والأحوص، والقطامي	ـــــ	ـــــ	ـــــ	

	المجهولة	٢	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٤. قبلَ ما اليومِ	الجاهلية	٥: النابغـــــــة، و٢ الأعشى، وامرؤ القيس، وقيس بن زهير	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٧
	الإسلامية	جرير	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٥. وكأن المنون	الجاهلية	٤: أبو ذؤيب، والنابغة الجعدي، ومعن بن أوس، وأمية بن أبي عائذ	٢: أبو ذؤيب، وزهير	ـــــــ	ـــــــ	١٠
	الإسلامية	٤: ذو الرمـــــــة، و٢ الفرزدق، وسابق البربري (١٣٢هـ/٧٤٩م)	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٦. مُكفهـراً علـى الحوادث	الجاهلية	٢: حـــسان (تكـــرر في البيـت ١٢ مـن قـصيدة عمرو، والعجاج	١، لبيد	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٧. أيَّمـــا خُطـــةٍ أردتم	الجاهلية	٢: حسان، وتأبط شراً	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٥
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٣	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٨. إن نبـشتم مـا بينَ	الجاهلية	ـــــــ	حسان بن ثابت	ـــــــ	ـــــــ	٦
	الإسلامية	القطامي	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٤	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٩. أو نقَـــــشتم فالنقش	الجاهلية	الأعشى	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٠. أو سكَتُّم عنا	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	أبو صخر الهذلي	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٢. هل علمتمْ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	النابغة الشيباني	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٣. إذ رفعنـــــا الجمال	الجاهلية	النابغة الجعدي	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٤. ثـمَّ مِلنـا علـى	الجاهلية	عبيد بن الأبرص	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢

تميمٍ	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	شقيق بن السليك أو ابن أخي زر بن حبيش	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٥. لا يقيمُ العزيزُ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	جرير	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٦. ليس يُنجي موائلاً	الجاهلية	أوس بن حجر	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٤
	الإسلامية	هشام بن عقبة أخو ذي الرمة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٢	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٧. فملكنا بذلك الناسَ	الجاهلية	٢: النابغة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٨. وهو الربُّ	الجاهلية	ـــــــ	الحارث (البيت ٢١ من هذه القصيدة)	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٩. ملكٌ أضلعُ	الجاهلية	ـــــــ	النابغة الذبياني	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤٠. فاتركوا البغي	الجاهلية	الحطيئة (تكرر في شرح البيت ٥٧ من قصيدة زهير	متمم بن نويرة	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤١. واذكروا حِلفَ	الجاهلية	بشر بن أبي خازم	الحارث (البيت نفسه في سياق الخبر)	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤٥. أم علينا جَرَّى حنيفةَ	الجاهلية	٢: طرفة، وأوس بن حجر (شاهد أوس في سياق الخبر)	زهير	ـــــــ	أوس بن حجر (في سياق الخبر)	٣
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤٦. أمْ جنايا بني عتيقٍ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤٧. أم علينا جَرَّى	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١

العباد	الإسلامية	أبو النجم	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤٨. أم علينا جـرَّى قُضاعةَ	الجاهلية	ـــــــ	طرفـة (البيـت ٥٣ مـن معلقتـه ''رأيـت بـني غبراء''	ـــــــ	زهير بن أبي سلمى	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٥٠. أم علينا جـرَّى إياد	الجاهلية	٢:الأسـود بـن يعفـر، ولقيط بن يعمر	ـــــــ	ـــــــ	٢:الأسـود بـن يعفـر، ولقيط بن يعمر	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٥١. عنناً	الجاهلية	زهير	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٥٧. ثـمَّ خيـلٌ مـن بعد ذاك	الجاهلية	ـــــــ	سعد بن مالك	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٥٩. كتكاليف قومنا	الجاهلية	الحـارث (البيـت الأول من القصيدة المشروحة في سياق الخبر وفيـه وعـي بكلية النص)	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٦١. فتـأوتْ لهـم قراضبةٌ	الجاهلية	ـــــــ	سلامة بن جندل	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٦٢. فهـداهم بالأسودَين	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	هذيل الأشجعي (؟)	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٦٧. إرمـيٌّ بمثلـه جالتِ	الجاهلية	٢:الأغلـب العجلـي، وسحيم بن وثيل	سحيم بن وثيل	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٦٨. من لنا عنده	الجاهلية	ـــــــ	يزيد بن عمرو بن الصعق	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٧٢. فجبهنـاهم	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١

بضربِ	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	الأزرق بن طرفة بن العمرد الفراضي (؟)	ـــــــ	ـــــــ	
٧٩. وفـــــديناهم بتسعة أملاكِ	الجاهلية	امرؤ القيس (في سياق الخبر)	ـــــــ	ـــــــ	امرؤ القيس	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٨١. مـــا جزِعنـــا تحت العجاجة	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ابن محكان السعدي	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٨٢. وولـدنا عمـرو بن أمِّ الناس	الجاهلية	بشر بن أبي خازم	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٨٣. مثلـها تخـرج النصيحة	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٭ إن عمراً لنا لديه خلالٌ (لم يرد عند ابن الأنباري)	الجاهلية	ـــــــ	زهير	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
الإجمالي		١٠٨	٢٥	ـــــــ	٧	

توزيع الشواهد الشعرية على أبيات معلقة لبيد بن ربيعة

بيت المعلقة	الشواهد	ابن الأنباري	النحاس	الزوزني	التبريزي	الإجمالي
١. عفت الدِّيارُ	الجاهلية	أوس بن حجر	٢: هير، والأعشى	أوس بن حجر	ـــــــ	٥
	الإسلامية	٢: بو دهبل، والعرجي	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢. فمدافعُ الرَّيَّان	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	جرير	ـــــــ	جرير	ـــــــ	
	المجهولة	٣	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣. دِمَنٌ تجرَّمَ بعد عهدِ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٤
	الإسلامية	٢: شار بن برد، وأيمن بن خريم	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٢	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤. رزقت مرابيعَ	الجاهلية	٧: ٢ علقمة بن عبدة الفحل، وابن غلفاء الهجيمي، والأعشى، وابن أحمر، والمتلمس، والنابغة الجعدي	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٩
	الإسلامية	٢: الكميت بن زيد، والقطامي	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٥. من كلِّ ساريةٍ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ابن دريد أو أبو تمام	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٦. فعلا فروعُ الأيهقانِ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	٢: الزبرقان بن بدر، وعبد الله بن الزبعرى	عبد الله بن الزبعرى	٦
	الإسلامية	ذو الرمة	ـــــــ	الراعي النميري	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	١	ـــــــ	ـــــــ	
٧. والوحشُ ساكنةٌ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ابن هرمة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٨. وجلا السُّيولُ	الجاهلية	٣: امرؤ القيس، وأبو ذؤيب، وزهير	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٩. أو رجعُ واشمةٍ	الجاهلية	٣: زهير (من معلقته)، وعبد الله ذي البجادين،	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٣

		والشماخ				
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
١٠. فوقفتُ أسألها	الجاهلية	٢: ابن أحمر، والنابغة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
١١. عَرِيَتْ وكان بها الجميعُ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	عمر بن أبي ربيعة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٢	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
١٢. شاقتك ظعنُ الحيِّ	الجاهلية	لبيد من القصيدة نفسها	ـــــــ	ـــــــ	لبيد من القصيدة نفسها	٤
	الإسلامية	٢: جرير، والصريع بن الشبيب	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
١٥. حُفِزَت وزايلها	الجاهلية	ـــــــ	٢: زهير، وامرؤ القيس	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	مجنون ليلى	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
١٦. بل ما تذكَّرُ	الجاهلية	٢: مالك بن زرعة الباهلي، والعجاج	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٥
	الإسلامية	٢: ذو الرمة، ومضرس	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
١٧. مريَّةٌ حلَّت	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	جرير	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
١٩. فصُوائقٌ إن أيمنت	الجاهلية	٥: ٢ ابن أحمر، وعامر بن الطفيل، والأعشى، والنابغة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٧
	الإسلامية	٢: عبد الله بن الزبير، ومحمد بن بشير الخارجي	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٠. فاقطَع لُبانةَ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٢	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢١. واحبُّ المُحامِلُ	الجاهلية	النمر بن تولب	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	ـــــــ	عبيد الله بن الحر (تكرر مرتين قبل ذلك في الشرح نفسه)	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	

٢٢. بطليحِ أسفارٍ	الجاهلية	٢: العجاج، والحطيئة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٥
	الإسلامية	ـــــــ	ذو الرمة (ليس في ديوانه)	ـــــــ	ذو الرمة أو بعض بني أسد	
	المجهولة	٢	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٣. فإذا تغالى	الجاهلية	عتيبة بن مرداس	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٤. فلها هبابٌ	الجاهلية	٢: النابغة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٥. أو مُلمِعٌ وَسقت	الجاهلية	ـــــــ	الأعشى	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	١، عمران بن حطان	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٦. يعلو بها حدَبَ الإكام	الجاهلية	٢: طرفة، والعجاج	٢: امرؤ القيس، والعجاج	ـــــــ	العجاج	٤
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٧. بأحِزَّةِ الثلبوتِ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	الأخطل	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٨. حتى إذا سلخا	الجاهلية	٣: أحيحة بن الجلاح، وحميد بن ثور، و٢العجاج، وأبو ذؤيب، والشماخ،	أحيحة بن الجلاح	ـــــــ	أحيحة بن الجلاح، أو أبي قيس بن الأسلت	٦
	الإسلامية	رؤبة	ـــــــ	مرة بن محكان	ـــــــ	
	المجهولة	جندل بن المثنى (؟)	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٢٩. رجعا بأمرِهما	الجاهلية	عنترة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٠. ورمتْ دوابرَها	الجاهلية	٣: الأعشى، وساعدة، وأمية بن الصلت	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٥
	الإسلامية	٢: كثير عزة، وذو الرمة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣١. فتنازعا سبطاً	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ذو الرمة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٢. مشمولةٍ غُلِثت	الجاهلية	الحارث بن وعلة	ـــــــ	الحارث بن وعلة	ـــــــ	٣
	الإسلامية	الراعي	ـــــــ	النهشلي	ـــــــ	

	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٣. فمضى وقدَّمها	الجاهلية	حاتم الطائي	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٩
	الإسلامية	عاتكة بنت زيد	٣: جريـــر، ذو الرمـــة، الأبيرد بن المعذر اليربوعي (٦٨هـ)	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٣: منهم شاهدا للجموح الظفري (؟)	ـــــــ	٢: مـنهم شـاهداً لرويـشد بن كثير الطائي (؟)	١ (عند ابن الأنباري)	
٣٤. فتوسَّطا عُرضَ السَّريِّ	الجاهلية	٢: النمر، والحطيئة	٢: الأخنس بن شـهاب، وحسان	ـــــــ	ـــــــ	٥
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٦. أفتلـــــــكَ أمْ وحشيّةٌ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٣	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٧. خذساءُ ضيَّعتِ	الجاهلية	٣: العجاج، وابن أحمر، والأعشى	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٤
	الإسلامية	الأخطل	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٣٨. لمَغَفّر قَهْدٍ	الجاهلية	العجاج	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤٠. باتت وأسبلَ	الجاهلية	أوس بن حجر	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٤
	الإسلامية	٢: جرير، وعمر بن أبـي ربيعة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤١. تجتـافُ أصـلاً قالصاً	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٤
	الإسلامية	٢: ذو الرمة، والراعي	ـــــــ	ـــــــ	ذو الرمة	
	المجهولة	٢	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤٢. يعلـو طريقـةَ متنِها	الجاهلية	حميد الأرقط	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	سديف بن ميمون (؟)	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤٣. وتضيءُ في وجه الظلام	الجاهلية	٣: الربيـــع بـــن زيـــاد العبسي، أوس بن حجر، المخبل السعدي	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٤
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤٤. حتى إذا حسَر الظلام	الجاهلية	المرقش الأكبر	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	جرير	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	

	المجهولة	رشيد بن رميض العنزي (؟)	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤٥. عليَهتْ تَرَدُّدُ	الجاهلية	ابن أحمر	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٣	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤٦. حتى إذا يئستْ وأسحقَ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	كثير	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	أبو المقدام (؟)	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٤٨. فغدت كِلا الفرجين	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	٢: حارثة بن بدر (٦٤هـ/٦٨٤م)، وذو الرمة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	١	ـــــــ	
٤٩. حتى إذا يئس الرماة	الجاهلية	سحيم بن وثيل	٢: سحيم بن وثيل، وامرؤ القيس	ـــــــ	امرؤ القيس	٣
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	رباح بن عدي (؟)	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٥٠. فَلَحِقْـــــن واعتكرتْ	الجاهلية	العجاج	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٥١. لِتَـــــذودهُنَّ وأيقَنتْ	الجاهلية	زهير	زهير	ـــــــ	ـــــــ	٥
	الإسلامية	٣: جرير، وعلي بن الغدير، والبعيث	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٢	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٥٢. فتقصَّدت منها كسَاب	الجاهلية	٢: النابغة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٥
	الإسلامية	٢: أبو محمد الفقعسي، ومحمد بن بشير الخارجي	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٥٣. فبتلك إذ رَقصَ اللوامعُ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	الراعي	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٥٤. أقضي اللبانةَ	الجاهلية	٢: طرفة، والمتلمس أو بشار بن برد (بين الدولتين)	ـــــــ	امرؤ القيس (هو نفسه عند النحاس والتبريزي في شرح البيت (٥٦) من من المعلقة نفسها	ـــــــ	٤
	الإسلامية	صالح بن عبد القدوس	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٥٦. ترَّاكُ أمكنةٍ	الجاهلية	ـــــــ	امرؤ القيس	ـــــــ	امرؤ القيس	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	

	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٥٧. بـــل أنـــتِ لا تدرينَ	الجاهلية	أوس بن حجر	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٥٨. قدْ بتُّ سامرها	الجاهلية	٤: عـنترة وأبـو ذؤيـب، والـــشماخ، والنابغـــة الجعدي	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٤
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٥٩. أُغلـي الـسِّباءَ بكلِّ أدكنَ	الجاهلية	٢: ثعلبـة بـن صـعير، والأعشى	امرؤ القيس	ـــــــ	ـــــــ	٥
	الإسلامية	٢: أبو نواس، وجرير	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٦٠. بـــــــاكرتُ حاجتها	الجاهلية	المسيب بن علس	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	جرير	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٦١. وغَداةَ ريحٍ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٦٢. بصَبوحِ صافيةٍ	الجاهلية	طرفة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	٢: منهم شاهداً لجهم بن خلف (؟)	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٦٣. ولقـد حَمَيـتُ الحيَّ	الجاهلية	ـــــــ	امرؤ القيس	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٦٤. فعلوتُ مُرتقباً	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	١	ـــــــ	ـــــــ	
٦٥. حتى إذا ألقت يداً	الجاهلية	٣: ثعلبـة بـن صـعير، ودريد بن الصمة، وطرفة	٢: النابغة (البيت الرابـع مـن قـصيدته الداليـة)، وثعلبة بن صعير	ـــــــ	ـــــــ	٩
	الإسلامية	٣: الأخطل، وذو الرمـة، وجرير	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٦٦. أســـــــهلتُ وانتَصَبت	الجاهلية	٢: امرؤ القيس، وطرفة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٣
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	

٦٧. رفَّعتهـا طَـرَدَ النَّعامِ	الجاهلية	النابغة الجعدي	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٦٩. ترقى وتطعُنُ	الجاهلية	جران العود	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٧٠. وكـــــــثيرةٍ غُرَباؤها	الجاهلية	٢: الـشماخ، وقـيس بـن الخطيم	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٤
	الإسلامية	عويـــــف القـــــوافي (١٠٠هـ/٧١٨م)	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٧١. غُلبٍ تَشَذَّرُ	الجاهلية	العجاج	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٧٢. أنكَرتُ باطلَها	الجاهلية	الأعشى	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	القطامي	ـــــــ	ـــــــ	القطامي	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٧٣. وجزورِ أيسارٍ	الجاهلية	متمم بن نويرة	٢: كعـــب بـــن ســـعد الغنوي]، وزهير	ـــــــ	ـــــــ	٤
	الإسلامية	ـــــــ	الفرزدق	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٧٥. فالـــــــضيفُ والجارُ	الجاهلية	ـــــــ	علقمة بن عبدة الفحل	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	عبيد الله بن الرقيات	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٧٦. تـــــأوي إلى الأطنابِ	الجاهلية	أبو زبيد الطائي	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٧٧. ويُكلِّلُـــون إذا الرِّياحُ	الجاهلية	متمم بن نويرة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٧٨. إنـا إذا التقـت المجامعُ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	جرير	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٧٩. ومُقَسِّمٌ يُعطي	الجاهلية	عنترة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	الراعي	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٨١. من معشرٍ سنَّت	الجاهلية	النابغة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١

	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٨٢. لا يَطبعون	الجاهلية	٢: الأعشى، وعبد الله بن الزبعرى (سبق الاستشهاد به في البيت ٢٠ من قصيدة عمرو بن كلثوم)	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٤
	الإسلامية	ثابت قطنة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	١	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٨٤. فاقنع بما قسمَ	الجاهلية	ـــــــ	الشماخ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٨٥. وإذا الأمانة قسمت	الجاهلية	طفيل الغنوي	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	٢
	الإسلامية	ـــــــ	ذو الرمة (تكرر في الشرح نفسه وذلم في شرح البيت ٣٠ ''إذا قلت هاتي نوليني''	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٨٦. وهم السُّعاةُ	الجاهلية	ـــــــ	زهير	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٨٧. وهمُ ربيعٌ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	مرة بن محكان (٧٠هـ/٦٩٠م)	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
٨٨. وهمُ العشيرةُ	الجاهلية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	١
	الإسلامية	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
	المجهولة	مطرود بن كعب الخزاعي (؟)	ـــــــ	ـــــــ	ـــــــ	
الإجمالي		١٩١	٣٣	١٤	١٠	

الشواهد الشعرية على **معلقة الأعشى**

بيت المعلقة	الشواهد	النحاس	التبريزي	الإجمالي
١. ودع هريرة	**الجاهلية**	٢: الأعشى (منهما عجز البيت ١٩ من هذه القصيدة)	الأعشى (البيت ١٩ من القصيدة نفسها)	٢
	الإسلامية	_____	_____	
	المجهولة	_____	_____	
٤. تسمع للحَلي وسواساً	**الجاهلية**	امرؤ القيس	_____	١
	الإسلامية	_____	_____	
	المجهولة	_____	_____	
١٣. يضاحكُ الشمس	**الجاهلية**	عمرو بن شأس	_____	١
	الإسلامية	_____	_____	
	المجهولة	_____	_____	
١٤. يوماً بأطيب منها	**الجاهلية**	أبو ذؤيب	_____	١
	الإسلامية	_____	_____	
	المجهولة	_____	_____	
٢٠. أأن رأت رجلاً	**الجاهلية**	٤: الحطيئة، وأبو ذؤيب الهذلي، وعدي بن زيد، وأوس أو طرفة	_____	٤
	الإسلامية	_____	_____	
	المجهولة	_____	_____	
٢٥. وقد غدوت إلى الحانوت	**الجاهلية**	_____	_____	
	الإسلامية	_____	_____	
	المجهولة	الحطم القيسي (؟)، أو أبو زعبة الخزرجي (؟)	ينسب لرشيد بن رميض الغنزي (؟)، ولأبي زغبة الخزرجي (؟)، وللحطم القيسي (؟)	١
٢٨. لا يستفيقون منها وهي راهنة	**الجاهلية**	_____	_____	١
	الإسلامية	_____	_____	
	المجهولة	الأسدي (؟)	_____	
٢٩. يسعى به ذو زجاجاتٍ	**الجاهلية**	ساعدة بن جؤبة	_____	١
	الإسلامية	_____	_____	
	المجهولة	_____	_____	
٤٣. يسقي دياراً لها	**الجاهلية**	الأعشى	_____	١
	الإسلامية	_____	_____	
	المجهولة	_____	_____	

٤٥. ألست منتهياً	الجاهلية	امرؤ القيس	_____	١
عن نحتٍ	الإسلامية	_____	_____	
	المجهولة	_____	_____	
٥٩. حتى يظلَّ	الجاهلية	_____	_____	١
عميد الحيِّ	الإسلامية	جرير	_____	
	المجهولة	_____	_____	

الشواهد الشعرية على معلقة النابغة

بيت المعلقة	الشواهد	النحاس	التبريزي	الإجمالي
٣. إلا أوارِيَّ لأياً	الجاهلية	كعب بن زهير (مثل)	_____	٢
	الإسلامية	أعشى همدان	_____	
	المجهولة	_____	_____	
٤. ردت عليه أقاصيه	الجاهلية	_____	_____	١
	الإسلامية	رؤبة بن العجاج	_____	
	المجهولة	_____	_____	
٣٠. فحسبوه، فألفوه	الجاهلية	_____	زرقاء اليمامة	١
	الإسلامية	_____	_____	
	المجهولة	_____	_____	
٤٢. مهلاً فداءٌ لك الأقوامُ	الجاهلية	_____	_____	٢
	الإسلامية	_____	_____	
	المجهولة	٢: منهم شاهداً لطفيل بن يزيد الحارثي (؟)	_____	
٥٠. إنها عِذرةٌ	الجاهلية	الأغلب العجلي	_____	١
	الإسلامية	_____	_____	
	المجهولة	_____	_____	

الشواهد الشعرية على معلقة عبيد بن الأبرص

بيت المعلقة	الشواهد	التبريزي	الإجمالي
٢١. أفلِح بما شئت	الجاهلية	عبيد بن الأبرص (البيت المشروح نفسه في سياق الخبر)	١
	الإسلامية	_____	
	المجهولة	_____	
٤١. فنفضت ريشها	الجاهلية	_____	١
	الإسلامية	ذو الرمة	
	المجهولة	_____	

إجمالي شواهد الشراح الأربعة على المعلقات

المعلقة	الإجمالي
امرئ القيس	٢٧٥
طرفة	٢١٦
زهير	١١٥
عنترة	٢٠٤
عمرو	٢٠٥
الحارث	١٣٣
معلقة لبيد	٢٧٤
الأعشى (وردت معلقته عند النحاس والتبريزي)	١٥
النابغة (وردت معلقته عند النحاس والتبريزي)	٧
عبيد (وردت معلقته عند التبريزي)	٢

توزيع شواهد شعراء المعلقات على المعلقات نفسها في الشروح الأربعة

المعلقات	الشراح	شعراء المعلقات									المجموع
		امرؤ القيس	طرفة	زهير	عنترة	عمرو	الحارث	لبيد	الأعشى	النابغة	عبيد
معلقة امرئ القيس	ابن الأنباري	١٩	٢	١٥	٢	ـــ	٢	١	١٣	٤	ـــ	٥٨
	النحاس	٤	ـــ	٢	١	ـــ	ـــ	ـــ	١	ـــ	ـــ	٨
	الزوزني	ـــ	ـــ	١	١	١	ـــ	ـــ	٢	ـــ	ـــ	٥
	التبريزي	٤	ـــ	٢	١	١	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	٨
معلقة طرفة	ابن الأنباري	٢	٢	٢	٣	ـــ	ـــ	٤	٧	٢	ـــ	٢٢
	النحاس	ـــ	ـــ	٣	١	ـــ	ـــ	ـــ	٣	١	ـــ	٨
	الزوزني	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ
	التبريزي	ـــ	١	ـــ	١	ـــ	ـــ	٢	١	ـــ	ـــ	٤
معلقة زهير	ابن الأنباري	٤	ـــ	١	١	ـــ	ـــ	٢	٤	٥	ـــ	١٧
	النحاس	١	ـــ	١	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	٢
	الزوزني	٢	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	٢
	التبريزي	١	ـــ	١	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	٢
معلقة عنترة	ابن الأنباري	٣	ـــ	١	٢	ـــ	ـــ	٢	٦	٣	ـــ	١٧
	النحاس	٢	ـــ	٤	١	ـــ	١	ـــ	٣	١	ـــ	١٢
	الزوزني	ـــ	١	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	١
	التبريزي	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	٢	ـــ	ـــ	٢
معلقمة عمرو بن كلثوم	ابن الأنباري	٣	١	٧	ـــ	١	ـــ	٣	١٢	١	٢	٣٠
	النحاس	٩	٥	٥	٤	ـــ	ـــ	١	٨	٤	ـــ	٣٦
	الزوزني	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ
	التبريزي	ـــ	ـــ	١	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	١
معلقـــــة الحـارث بـن حلزة	ابن الأنباري	٣	١	٣	ـــ	ـــ	٢	ـــ	٧	٦	١	٢٣
	النحاس	١	١	٣	ـــ	ـــ	٣	١	٢	٤	ـــ	١٥
	الزوزني	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ
	التبريزي	١	ـــ	١	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	٢
معلقة لبيد	ابن الأنباري	٢	٥	٣	٣	ـــ	ـــ	١	٧	٧	ـــ	٢٨
	النحاس	٦	ـــ	٥	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	٢	٢	ـــ	١٥
	الزوزني	١	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	١
	التبريزي	٢	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	١	ـــ	ـــ	ـــ	٣

معلقـــــة الأعشى	ابن الأنباري	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ
	النحاس	٢	١	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	٣	ـــ	ـــ	ـــ	٦
	الزوزني	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ
	التبريزي	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	١	ـــ	ـــ	ـــ	١
معلقـــــة النابغة	ابن الأنباري	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ
	النحاس	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ
	الزوزني	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ
	التبريزي	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ
معلقة عبيد	ابن الأنباري	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ
	النحاس	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ
	الزوزني	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ
	التبريزي	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	١	١	١

توزيع إجمالي شواهد أصحاب المعلقات على المعلقات في الشروح الأربعة (في ضوء الجدول السابق)

المعلقات	الشراح				
	ابن الأنباري	النحاس	الزوزني	التبريزي	الإجمالي
معلقة امرئ القيس	٥٨	٨	٥	٨	٧٩
معلقة طرفة	٢٢	٨	ـــ	٥	٣٥
معلقة زهير	١٩	٢	٢	٢	٢٥
معلقة عنترة	١٧	١٢	١	٢	٣٢
معلقة عمرو	٣٠	٣٦	ـــ	١	٦٧
معلقة الحارث	٢٣	١٥	ـــ	٢	٤٠
معلقة لبيد	٢٨	١٥	١	٣	٤٧
معلقة الأعشى	ليست ضمن المعلقات في شرحه	٦	ليست ضمن المعلقات في شرحه	ـــ	٦
معلقة النابغة	ليست ضمن المعلقات في شرحه	ـــ	ليست ضمن المعلقات في شرحه	ـــ	
معلقة عبيد	ليست ضمن المعلقات في شرحه	ليست ضمن المعلقات في شرحه	ليست ضمن المعلقات في شرحه	١	١
المجموع	١٩٧	١٠٢	٩	٢٤	٣٣٢

توزيع الشواهد الجاهلية (ما عدا شواهد أصحاب المعلقات) على المعلقات في الشروح الأربعة

المعلقات	عدد الشواهد الجاهلية				
	ابن الأنباري	النحاس	الزوزني	التبريزي	الإجمالي
معلقة امرئ القيس	٧٦	٦	١٢	٨	١٠٢
معلقة طرفة	٦٢	١٠	٣	٤	٧٩
معلقة زهير	٣٣	٥	٤	٢	٤٤
معلقة عنترة	٥٣	١٨	٢	٣	٧٦
معلقة عمرو	٢٧	١٤	ـــــ	١	٤٢
معلقة الحارث	٣١	٧	ـــــ	٣	٤١
معلقة لبيد	٦٤	٧	٤	٢	٧٧
معلقة الأعشى	ليست ضمن المعلقات في شرحه	٢	ليست ضمن المعلقات في شرحه	ـــــ	٢
معلقة النابغة	ليست ضمن المعلقات في شرحه	٢	ليست ضمن المعلقات في شرحه	١	٣
معلقة عبيد	ليست ضمن المعلقات في شرحه	ليست ضمن المعلقات في شرحه	ليست ضمن المعلقات في شرحه	ـــــ	
المجموع	٣٤٥	٧١	٢٤	٢٤	٤٦٤

توزيع الشواهد الإسلامية على المعلقات عند الشراح الأربعة

المعلقة	الشواهد الإسلامية				
	ابن الأنباري	النحاس	الزوزني	التبريزي	الإجمالي
معلقة امرئ القيس	٥٥	١١	١٠	١٣	٨٩
معلقة طرفة بن العبد	٤٦	٤	١	٤	٥٥
معلقة زهير	٢٤	٥	٣	١	٣٣
معلقة عنترة	٣٧	١٠	٣	١	٥١
معلقة عمرو بن كلثوم	٣٢	٢١	ـــــــ	١	٥٤
معلقة الحارث بن حلزة	٢٦	٢	ـــــــ	٣	٣١
معلقة لبيد	٥٤	٨	٥	٣	٧٠
معلقة الأعشى	ليست ضمن المعلقات في شرحه	١	ليست ضمن المعلقات في شرحه	ـــــــ	١
معلقة النابغة	ليست ضمن المعلقات في شرحه	٢	ليست ضمن المعلقات في شرحه	ـــــــ	٢
معلقة عبيد بن الأبرص	ليست ضمن المعلقات في شرحه	ليست ضمن المعلقات في شرحه	ليست ضمن المعلقات في شرحه	١	١
الإجمالي	٢٧٤	٦٤	٢٢	٢٦	٣٨٦

الشواهد التي وردت في معلقة امرئ القيس (حسب أقسام القصيدة)

أولاً: النسيب (الأبيات: ١– ٤٨)

الشراح	الشواهد			الإجمالي
	جاهلية ومخضرمة	إسلامية	مجهولة	
ابن الأنباري	٨٨	٣٨	٣٧	١٦٣
النحاس	١٢	٨	١	٢١
الزوزني	١٥	٨	ـــــ	٢٣
التبريزي	١٤	١٢	١	٢٧
الإجمالي	١٢٩	٦٦	٣٩	٢٣٤

ثانيا: الفخر (الأبيات: ٥٣– ٨٢)

الشراح	الشواهد			الإجمالي
	جاهلية ومخضرمة	إسلامية	مجهولة	
ابن الأنباري	٤١	١٧	١١	٦٩
النحاس	٢	٣	ـــــ	٥
الزوزني	٣	٢	ـــــ	٥
التبريزي	١	٢	ـــــ	٣
الإجمالي	٤٧	٢٤	١١	٨٢

الشواهد التي وردت في معلقة طرفة (حسب أقسام القصيدة)

أولاً: النسيب (الأبيات: ١– ١٠)

الشراح	الشواهد			الإجمالي
	جاهلية ومخضرمة	إسلامية	مجهولة	
ابن الأنباري	١٩	١٠	٦	٣٥
النحاس	٧	٢	ـــــ	٩
الزوزني	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ
التبريزي	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ
الإجمالي	٢٦	١٢	٦	٤٤

ثانيا: الرحيل (الأبيات: ١١– ٤٣)

الشراح	الشواهد			الإجمالي
	جاهلية ومخضرمة	إسلامية	مجهولة	
ابن الأنباري	٣٥	١٨	٢١	٧٤
النحاس	٥	٣	٢	١٠
الزوزني	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ
التبريزي	٤	١	ـــــ	٥
الإجمالي	٤٤	٢٢	٢٣	٨٩

ثالثاً: الفخر (الأبيات: ٤٤– ١٠٣)

الشراح	الشواهد			الإجمالي
	جاهلية ومخضرمة	إسلامية	مجهولة	
ابن الأنباري	٣١	١٥	١٨	٦٤
النحاس	٤	ـــــ	ـــــ	٤
الزوزني	٤	ـــــ	ـــــ	٤
التبريزي	٥	٣	١	٩
الإجمالي	٤٤	١٨	١٩	٨١

الشواهد التي وردت في معلقة زهير (حسب أقسام القصيدة)

أولاً: النسيب (الأبيات: ١- ١٦)

الشراح	الشواهد			الإجمالي
	جاهلية ومخضرمة	إسلامية	مجهولة	
ابن الأنباري	٩	١١	٦	٢٤
النحاس	٣	١	١	٥
الزوزني	٣	١	١	٥
التبريزي	١	ـــــ	ـــــ	١
الإجمالي	١٦	١٣	٨	٣٥

ثانيا: الفخر (الأبيات: ١٧- ٥٩)

الشراح	الشواهد			الإجمالي
	جاهلية ومخضرمة	إسلامية	مجهولة	
ابن الأنباري	٤١	١١	١١	٦٣
النحاس	٤	٤	٤	١٢
الزوزني	٣	٢	٢	٧
التبريزي	٣	١	٢	٦
الإجمالي	٥١	١٨	١٩	٨٨

الشواهد التي وردت في معلقة عنترة (حسب أقسام القصيدة)

أولاً: النسيب (الأبيات ١– ٢١)

الشراح	الشواهد			الإجمالي
	جاهلية ومخضرمة	إسلامية	مجهولة	
ابن الأنباري	٢٠	١١	٢٢	٥٣
النحاس	١٠	٢	ـــــ	١٢
الزوزني	٢	١	ـــــ	٣
التبريزي	٢	ـــــ	ـــــ	٢
الإجمالي	٣٤	١٤	٢٢	٧٠

ثانياً: الرحيل (الأبيات: ٢٢– ٣٤)

الشراح	الشواهد			الإجمالي
	جاهلية ومخضرمة	إسلامية	مجهولة	
ابن الأنباري	٢٢	١٤	١٥	٥١
النحاس	١	٣	ـــــ	٤
الزوزني	١	١	ـــــ	٢
التبريزي	١	١	ـــــ	٢
الإجمالي	٢٥	١٩	١٥	٥٩

ثالثاً: الفخر (الأبيات: ٣٥– ٧٩)

الشراح	الشواهد			الإجمالي
	جاهلية ومخضرمة	إسلامية	مجهولة	
ابن الأنباري	٢٨	١١	١٦	٥٥
النحاس	٢٠	٥	١	٢٦
الزوزني	ـــــ	١	ـــــ	١
التبريزي	٢	ـــــ	١	٣
الإجمالي	٥٠	١٧	١٨	٨٥

الشواهد التي وردت في معلقة عمرو بن كلثوم (حسب أقسام القصيدة)

أولا: النسيب (الأبيات: ١– ١٥)

الشراح	الشواهد			الإجمالي
	جاهلية ومخضرمة	إسلامية	مجهولة	
ابن الأنباري	٢٢	٨	١٠	٤٠
النحاس	٢٠	٧	ـــــ	٢٧
الزوزني	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ
التبريزي	١	ـــــ	ـــــ	١
الإجمالي	٤٣	١٥	١٠	٦٨

ثانياً: الفخر (الأبيات: ١٦– ٩٤)

الشراح	الشواهد			الإجمالي
	جاهلية ومخضرمة	إسلامية	مجهولة	
ابن الأنباري	٣٨	٢٥	١٤	٧٧
النحاس	٢٩	١٣	٥	٤٧
الزوزني	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ
التبريزي	١	١	ـــــ	٢
الإجمالي	٦٨	٣٩	١٩	١٢٦

الشواهد التي وردت في معلقة الحارث بن حلزة (حسب أقسام القصيدة)

أولا: النسيب (الأبيات: ١– ٨)

الشراح	الشواهد			الإجمالي
	جاهلية ومخضرمة	إسلامية	مجهولة	
ابن الأنباري	٨	٥	١	١٤
النحاس	٣	١	١	٥
الزوزني	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ
التبريزي	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ
الإجمالي	١١	٦	٢	١٩

ثانياً: الرحيل (الأبيات: ٩– ١٤)

الشراح	الشواهد			الإجمالي
	جاهلية ومخضرمة	إسلامية	مجهولة	
ابن الأنباري	٤	٢	١	٧
النحاس	١	ـــــ	ـــــ	١
الزوزني	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ
التبريزي	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ
الإجمالي	٥	٢	١	٨

ثالثاً: الفخر (الأبيات: ١٦– ٨٢)

الشراح	الشواهد			الإجمالي
	جاهلية ومخضرمة	إسلامية	مجهولة	
ابن الأنباري	٤١	١٩	٢٧	٨٧
النحاس	١٨	١	ـــــ	١٩
الزوزني	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ
التبريزي	٥	٢	ـــــ	٧
الإجمالي	٦٤	٢٢	٢٧	١١٣

الشواهد التي وردت في معلقة لبيد (حسب أقسام القصيدة)

أولا: النسيب (الأبيات: ١– ١٩)

الشراح	الشواهد			الإجمالي
	جاهلية ومخضرمة	إسلامية	مجهولة	
ابن الأنباري	٢٤	١٤	٩	٤٧
النحاس	٤	ـــــ	١	٥
الزوزني	٣	٣	ـــــ	٦
التبريزي	٢	ـــــ	ـــــ	٢
الإجمالي	٣٣	١٧	١٠	٦٠

ثانياً: الرحيل (الأبيات: ٢٠– ٥٥)

الشراح	الشواهد			الإجمالي
	جاهلية ومخضرمة	إسلامية	مجهولة	
ابن الأنباري	٤١	٢٤	٢٩	٩٤
النحاس	٩	٥	ـــــ	١٤
الزوزني	٣	٢	٣	٨
التبريزي	٢	٢	١	٥
الإجمالي	٨٢	٣٣	٣٣	١٤٨

ثالثاً: الفخر (الأبيات: ٥٥–٨٢)

الشراح	الشواهد			الإجمالي
	جاهلية ومخضرمة	إسلامية	مجهولة	
ابن الأنباري	٢٨	١١	١١	٥٠
النحاس	١٠	٣	١	١٤
الزوزني	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ
التبريزي	٢	١	ـــــ	٣
الإجمالي	٤٠	١٥	١٢	٦٧