

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة قاصدي مرباح بورقلة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية وآدابها

جمالية الإغراب في الخطاب الشعري عند ابن خميس التلمساني

مذكرة من متطلبات شهادة الماجستير في الأدب العربي

تخصص : الأدب الجزائري القديم

إشراف الدكتور:

أحمد موساوي

إعداد الطالب :

سعد حمادة

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

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة قاصدي مرباح بورقلة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية وآدابها

جمالية الإغراب في الخطاب الشعري ابن خميس التلمساني

مذكرة من متطلبات شهادة الماجستير في الأدب العربي

تخصص : الأدب الجزائري القديم

إشراف الدكتور:

أحمد موساوي

إعداد الطالب :

سعد حمادة

لجنة المناقشة

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

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

الإهداء

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

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

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

قائمة المصادر و المراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن الإمام نافع.

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

- 17 - تاريخ آداب العرب ، مصطفى صادق الرافعي ، بيروت - 1425 هـ - 2004 م .
- 18 - تاريخ النقد الأدبي ، عبد العزيز عتيق ، ط3 ، دار النهضة العربية - بيروت - 1393 هـ - 1974 م .
- 19 - تحليل الخطاب الشعري ، د/ محمد مفتاح ، ط4 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء - المغرب 2005 م .
- 20 - تفسير التحرير و التنوير، الشيخ الطاهر بن عاشور، الدار التونسية للنشر والمؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1984م
- 21 - تفسير القرآن العظيم ، الحافظ عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن كثير ط3 دار الأندلس للطباعة و النشر 1401 هـ - 1981 م .
- 22 - جدلية الخفاء والتحلي ، دراسة بنيوية في الشعر ، د/ كمال أبو ديب ط4 دار العلم للملايين أكتوبر ، 1995م.
- 23 - الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، ط2 ، شركة مكتبة و مطبعة البابي الحلبي و أولاده - مصر 1385 هـ - 1966 م .
- 24 - الدراسات اللغوية عند العرب إلى نهاية القرن الثالث محمد حسين آل ياسين ، دار مكتبة الحياة بيروت - لبنان ، 1400 هـ - 1980 م .
- 25 - دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرحاني، تحقيق علي محمد رينو ط1 مؤسسة الرسالة ناشرون ، بيروت - لبنان ، 1426 هـ - 2005 م
- 26 - دلالة الألفاظ ، د/ إبراهيم أنيس مكتبة الأنجلو المصرية 1997 م .
- 27 - ديوان الفرزدق ، قدّم له وشرحه : مجيد طراد ، دار الكتاب العربي ، بيروت - لبنان ، 1425 هـ ، 2004م
- 28 - ديوان امرئ القيس ، شرح و تعليق د/ محمد الأسكندراني و نهاد رزوق ، دار الكتاب العربي ، بيروت - لبنان ، 1425 هـ - 2004 م .
- 29 - ديوان تأبط شرا ، اعتنى به : عبد الرحمان المصطفاوي ، دار المعرفة ، بيروت - لبنان 1427 هـ ، 2006م
- 30 - ديوان عنتر بن شداد العبسي، تقديم و ترتيب و شرح عبد القادر محمد مايو ط1 دار القلم العربي حلب - سوريا 1419 هـ - 1999 م .
- 31 - الرحلة المغربية ، محمد العبدري البلنسي، نشر كلية الآداب الجزائرية ، مطبعة البعث قسنطينة ، د.ت
- 32 - زهر الآدب ، إبراهيم الحصري قدم له وشرحه د/ صلاح الدين الهواري ، ط1 المكتبة العصرية ، بيروت - لبنان ، 1421 هـ - 2001 م
- 33 - سرّ الفصاحة ، أبن سنان الخفاجي ، ط1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت - لبنان ، 1402 هـ 1982م
- 34 - شرح ألفية ابن مالك ، بهاء الدين عبد الله بن عقيل ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار إحياء

التراث العربي ، بيروت - لبنان ، د.ت .

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

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

فهرس مطالب الرسالة

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1- تمهيد:

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

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

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

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

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

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

(2) نفسه: هامش ص328

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

وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ الْمَطِيِّ الْأَبَاطِحُ

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

2- مفهوم اللفظ :

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

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

السعدي ، وكثير عزة.

(2) المرجع السابق : ص72.

(3) نفسه: ص288.

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

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

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

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

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

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

الجزائر - د. ط ، ص 17.

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

(3) تاريخ النقد الأدبي: عبد العزيز عتيق، ط3، دار النهضة العربية 1393هـ 1974م ، ص 382.

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

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

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

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

3- مفهوم الإغراب :

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

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

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

(2) دلائل الإعجاز: ص 345

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

(4) نفسه : ص 232.

(5) سورة الرحمان الآية : 17

التغريب : النفي عن البلد «¹.

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

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

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

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

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

(2) نفسه: مادة (غرب).

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

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

(5) دلائل الإعجاز: ص288.

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

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

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

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

عَوَّدْتُهُ فِيمَا أَرُورُ حَبَائِي
إِهْمَالُهُ وَ كَذَاكَ كُلُّ مُحَاظِرِ
وَإِذَا اخْتَبَى قُرُوسُهُ بَعْنَانِهِ
عَلَّكَ الشَّكِيمِ إِلَى انْصِرَافِ الزَّائِرِ

فالغربة هاهنا من التشبيه نفسه وفي استدراك أنّ هيئة العنان من موقعه من قربوس السرج كاهيئة من موضع الثوب من ركبة المحتبي»⁴

(1) السابق : ص58.

(2) البيان والتبيين: ج1/ص90.

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

(4) دلائل الإعجاز: ص 71/72.

ونجده في سياق حديثه عن جمالية الاستعارة في قول الشاعر :

وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ الْمَطِيِّ الْأَبَاطِحُ

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

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

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

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

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

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

(1) نفسه: ص 72.

(2) السابق: ص 72.

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

(4) نفسه: ص 91.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(4) منهاج البلغاء: ص 71.

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

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

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

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

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

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

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

(1) دلائل الإعجاز:ص264.

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

(3) البيان و التبيين: ح1، ص: 69

(4) انظر دلائل الإعجاز: ص.288

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

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

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

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

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

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

(1) أسرار البلاغة:ص: 107

(2) نفسه :ص72.

(3) منهاج البلاغة ص385.

(4) الشعر والشعراء : ص34.

(5) أسرار البلاغة : ص 106.

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

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

« كركعة في ديباج حسن يحو حسنة و يأتي على جماله»²

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

و المركب في :

1- التنافر.

2- ضعف التأليف و التقطيع.

3- التعقيد.

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

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

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

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

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

(4) تاريخ النقد الأدبي ، ص88 .

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

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

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

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

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

توطئة

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

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

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

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

، ص 146.

(2) إعجاز القرآن و البلاغة النبوية: مصطفى صادق الرافعي (د ط) دار الكتاب العربي، (د ت)، ص 72.

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

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

إن قول ابن المغيرة يحدّد نظرة جمالية لأسلوب القرآن تتضمن إقراراً بثناء العناصر التعبيرية و الدلالية التي تشكّل الخطاب القرآني وهذا ما تحلينا إليه عبارات : «مثمر أعلاه ومغدق أسفله» كما تحلينا عبارات : «ما يشبه الذي يقول شيئاً من هذا» و « يحطم ما تحته » و « يعلو ولا يعلى » إلى مخالفة القرآن للأنساق التعبيرية في استعماله للعناصر اللغوية التي ألفت العرب التعامل معها . أما العبارة التي توضح بجلاء شعور ابن المغيرة بالأثر الجمالي الذي حققه الخطاب القرآني أثناء تلقيه له ، فهي عبارة «إن لقوله الذي يقول لحلاوة» ، والحلاوة سمة جمالية في الخطاب الفني اشتراطها النقد ليتوفر فيه عنصر الجمال ، وتكرر كثيراً في آراء النقاد فيما بعد بأسماء مختلفة مثل : العذوبة، السلاسة كثرة الماء وغيرها . و كلها تشير إلى ما يحققه الكلام من متعة فنية في نفس المتلقي . والطريف أن ابن المغيرة حين لومه قومه على هذا الاعتراف واتهموه بالتأثر بما جاء به محمد صلى الله عليه و سلم قدّم اعترافاً آخر لا

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

ص158.

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

يقلّ دلالة على تأثره بالخطاب القرآني وما تمتلك عناصره من طاقة إيجابية وجمالية حين قال (إِنَّ هَذَا إِلَّا سِحْرٌ يُؤْثَرُ)¹

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

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

2- موقف النقد العربي من المفردة القرآنية الغريبة :

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

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

(1) المدثر الآية 24.

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

(3) عبس الآية 27 إلى 31.

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

لبنان ، دت.

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

قد يكون سبب إعراض سيدنا عمر عن تفسير هذه اللفظة هو تعدّد قراءاتها لذلك لم يجزم بتحديد معناها الدقيق خوفا من مجانبه الصّواب في التّفسير، وهذا ما ذهب إليه صاحب البرهان في علوم القرآن وقد بين أوجه الدّلالة التي ذهب إليها المفسرون لها³.

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

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

(1) الشعر بين الرؤيا التشكيل: عبد العزيز المقالح، ص400 (ط2) دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر 1985م.

(2) نفسه : ص400.

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

1400 هـ 1980 م

(4) تفسير التحرير والتنوير: الشيخ الطاهر بن عاشور ج/30، ص133، الدار التونسية للنشر والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1984م.

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

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

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

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

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

(2) ينظر المرجع نفسه: ص3812.

(3) الكشف: ج/4، ص187.

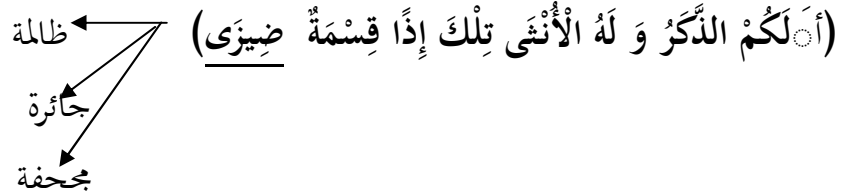
(4) سورة يوسف - من الآية: 30

(5) البرهان في علوم القرآن: ص295.

المُرجَّح أن يكون إعراضه عن تفسيرها ناتجا عن خشيته من قتل الطاقة الإيجابية التي تحملها هذه اللفظة حين أحسّ بأنها تحمل هذه الطاقة ، وعلم أنه لو فسرها لَعَجَزَ عن نقل ما منحها القرآن من قدرة تعبيرية. وقد حاول الزمخشري أن يفسرها مع الحفاظ على ما فيها من هذه القدرة فقال « (شَغَفَهَا حُبًّا) أصاب به شغافها وهو غشاء القلب وغلافه وهو جلدة ألبسها. »¹

وبهذا يشير إلى ما توحى به لفظة (شغفها) من طاقة إحيائية و دلالية ممثلة في تمكُّن الحب واستحواذه على (قلب امرأة العزيز واختراقه للشغاف ، الذي هو بمثابة اللباس الواقى للجسم من أيِّ مؤثّر خارجي. وقد اهتمدى ابن الأثير إلى إمكانية تحقيق الحوشى لأغراض جمالية بعد أن أجرى (فحصه الاستبدالي) حسب مصطلح رولان بارت: وهو الذي يتحقق « بتغيير الدال (الكلمة) بإحلال بدائل عنه في سلسلة الاختيار لنرى أثر ذلك في توجّه الجملة من حيث دلالتها ومن حيث إيقاعها. »²

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



و الكلام نفسه يمكن أن يقال في قوله تعالى:

(وَحَمَلْنَاهُ عَلَى ذَاتِ أَلْوَاحٍ وَدُسْرٍ)⁵

وقوله تعالى:

(1) الكشف : ج/2، ص252.

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

(3) النجم - الآية (21-22)

(4) المثل السائر : ج/1، ص228.

(5) سورة القمر - الآية (13).

قَدْ جَعَلَ رَبُّكَ تَحْتِكَ سَرِيًّا¹

وقوله:

إِنَّا نَخَافُ مِنْ رَبِّنَا يَوْمًا عَبُوسًا قَمْطَرِيرًا²

وقوله:

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

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

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

(1) مريم: الآية (24)

(2) الإنسان: الآية: (10)

(3) عبس: من الآية: (27 إلى 31)

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

(5) نفسه : ص253.

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

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

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

و بالعودة إلى المعاجم و التفاسير يتبين لنا أن لهذه المفردات بدائل لغوية شائعة؛ فالقِطُّ: هو « الكتاب و قيل الحظ و النصيب»⁷ و(التفت) «و هي كلمة لم يَجِئْ فيها شِعْرٌ يُخْتَجُّ به - هو نتف الشعر وقص الأظافر، وتَنَكُّبُ كل ما يحرم على الْمُحْرِمِ....وقيل ذهاب الدَّرن والوسخ مطلقا.»⁸ أما لفظة (أغطش) «قال ابن عباس أغطش ليلها أظلمه. (وأغطش ليلها وأخرج ضحاها) أي جعل ليلها مظلمًا أسود حالكا ونهارها مضيئًا مشرقًا نيرًا.»⁹

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

(1) سورة الأحزاب، الآية (67)

(2) سورة الأحزاب ، الآية (66)

(3) البرهان في علوم القرآن: ج1، ص61/60.

(4) سورة ص الآية (16)

(5) سورة الحج الآية (29).

(6) سورة النازعات الآية (29)

(7) تفسير القرآن العظيم: ج/6، ص50.

(8) لسان العرب: ج/1 مادة (تفت).

(9) تفسير القرآن العظيم: ج/7، ص208.

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

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

3- النقد العربي و التراكيب القرآنية الغربية:

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

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

(1) في طلال القرآن: ، ج6 ، ص3816.

(2) سورة طه الآية(67).

(3) سورة طه الآية(63).

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

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

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

(2) سورة الصّافات الآيتان (65/64).

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

(4) يُنظر الكامل لأبي العباس محمد بن يزيد المبرد، ج 3، ص68، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، المكتبة العصرية، صيدا-

بيروت، 1418هـ - 1998م

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

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

أَتَقْتُلْنِي وَ الْمَشْرِفِيُّ مُضَاجِعِي وَ مَسْنُونَةُ زُرْقٍ كَأَنْيَابِ أَعْوَالِ¹

و قول أبي تمام :

وَأَحْسَنُ مِنْ نُورٍ يَفْتَحُهُ النَّادِي بَيَاضُ الْعَطَايَا فِي سَوَادِ الْمَطَالِبِ

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

4- جمالية المفردة في منظور النقد القديم:

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

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

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

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

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

(1) ديوان امرئ القيس :ص47.

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

فالألفاظ مناسبة لمعانيها انطلاقاً من خصائصها الصوتية ، وإن العرب فاوتت بين الألفاظ المتشاكلة صوتياً انطلاقاً من طبيعة الحروف أي من حيث الشدة واللين، والجهر والهمس... « فجعلت الحروف الأضعف فيها والألين والأخفي والأسهل والأهمس ، لما هو أدنى وأقل وأخف عملاً و صوتاً، و جعلت الحرف الأقوى والأشدّ و ،الأظهر والأجهر لما هو أقوى عملاً وأعظم حساً و من ذلك المدّ و المطّ ، فإن فعل المطّ أقوى لأنه مدّ وزيادة جذب، فناسب الطاء التي هي أعلى من الدال»¹

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

كَرِيمُ الْجُرَشَى شَرِيفُ النَّسَبِ²

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

إننا لسنا بصدد الخوض في هاتين القضيتين ، لذا نكتفي بما ذهب إليه ابن الأثير نفسه ، حيث جعل أساس التفصيل الجمالي هو السمع؟ «فما يستلذه السمع منها و يميل إليه هو الحسن ، وما يكرهه وينفر منه هو القبيح»¹. وهكذا يصبح الأساس الجمالي الذي يؤهل المفردة إلى الدّخول في البنية اللغوية هو انسجامها الصوتي ، الذي ينتج عن خلوها من التنافر و الكراهة في السّمع . ومن هذه القاعدة انبثق رأيه في تقسيم الحوشي إلى حسن و قبيح، وهو ما يأتي الكلام عنه. أما الإشكال الثاني؛ فإن النقاد أجمعوا أو كادوا يجمعون على أن الأساس الجمالي الذي يتعلّق بفصاحة اللفظ فراجع إلى كثرة الاستعمال. ومن هذا المنطلق نستطيع أن ننفي إطلاق الغرابة على اللفظ أي أن هذه الصفة نسبية تخضع للعصر الذي قيل فيه . فالألفاظ الجاهلية غريبة بالنسبة للمتلقّي الذي يعيش في العصر العباسي أو ما بعده و اللفظ الغريب يصبح فصيحاً إذا أحياه الاستعمال و الفصيح يصبح غريباً إذا تنويسي² و الشاعر الذي يحسن توظيف الحوشي يحوّل الغريب مألوفاً.

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

(1) السابق: ص225.

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

1980م

(3) ينظر البيان والتبيين، ج1، ص 19

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

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

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

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

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

(1) نفسه: ص18

(2) نفسه: ص 20

(3) نفسه: ص20.

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

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

5- جماليات المفردة الغربية في منظور النقد العربي :

أ- في النقد القديم :

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

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

غَدَائِرُهُ مُسْتَشْجِرَاتٍ إِلَى الْعُلَا تَضِلُّ الْمَدَارَى فِي عِقَافٍ وَمُرْسَلٍ¹

أو لفظ (حَقْلَدٍ) في قول زهير :

تَقِيُّ نَقِيٍّ لَمْ يَكُنْ غَنِيمُهُ بِنَكْهَةِ ذِي الْقُرْبَى وَ لَا بِحَقْلَدٍ²

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

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

⁽¹⁾ ديوان امرئ القيس : ص 65.

⁽²⁾ ينظر، سرّ الفصاحة، ص 66 .

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

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

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

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

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

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

(1) النقد في العصر الوسيط و المصطلح في طبقات ابن سلام: حسن عبد الله شرف، ص 67، ط 1، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع -

بيروت - 1984م

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

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

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

تَقِي نَقِيٍّ لَمْ يَكُنْ غَنِيْمُهُ بِنَكْهَةِ ذِي الْقُرْبَى وَ لَا بِحَقْلَدٍ

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

(1) لسان العرب: ج/10 مادة (عظل)

(2) نفسه: ج/2 مادة (تبع)

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

(4) البيان و التبيين: ج/1، ص200.

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

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

(1) النقد في العصر الوسيط، والمصطلح النقدي عند ابن سلام: ص 69.

(2) أبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله: عمر فروخ، ص 77.

(3) البيان و التبيين: ج/1، ص 80.

(4) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: عبد العزيز عتيق، ص 337، ط 3، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت 1493 هـ، 1974 م.

(5) البيان والتبيين: ج/1، ص 84.

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

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

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

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

إننا من خلال تأملنا في السياق الذي ورد فيه هذا الكلام نستخلص إجابتين على هذا السؤال : الأولى : تضمنها كلام ابن قتيبة نفسه و تتمثل في ضبط الألفاظ الغريبة خشية الوقوع في التحريف إذا اعتمد في تلقي الغريب على القراءة فما من أحد « يأخذ من دفتر شعر المعدل بن عبد الله في وصف الفرس :

مَنْ السُّحَّ جَوَّالًا كَأَنَّ عُلَامَهُ يُصَرِّفُ سِبْدًا فِي الْعِنَانِ عَمَرَدًا

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

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

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

(2) السابق ، ص: 378

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

1981م تحقيق مفيد قميحة.

(4) نفسه: ص 22.

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

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

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

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

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

(1) السابق : ص22.

(2) المرجع السابق : ص23.

(3) نفسه: ص33.

(4) نقد الشعر: قدامة بن جعفر، ص172.

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

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

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

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

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

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

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

(1) نفسه: ص42.

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

(3) المرجع السابق : ص82.

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

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

يَظَلُّ بِمُؤَمَّةٍ وَيُمْسِي بِغَيْرِهَا جَحِيشًا وَ يَعْرِوْرِي ظُهُورَ الْمَسَالِكِ²

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

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

ب - في النقد الحديث :

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

(1) نفسه: ص81.

(2) في الديوان : يَعْرِوْرِي ظُهُورَ الْمَهَالِكِ

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

(3) المثل السائر: ج 1، ص161

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

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

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

حَلَفْتُ بِمَا أَزَقَلْتُ حَوْلَهُ هَمَّ رَجُلَةٌ خَلَقُهَا شَيْظُمُ
وَ مَا شَبَّرَقْتُ مِنْ تَنْوُفِيَّةٍ بِهَا مِنْ وَحْيِ الْجِنِّ زَيْزُمُ

أو غيرها من الشواهد التي تهدف إلى نفي أي صبغة جمالية في الغريب ، لا يملك إلا أن يشاطرهم الرأي ويتخذ موقفا سلبيا من اللفظة الغريبة حتى وإن كانت اختيارا فنيا يهدف إلى تحقيق وظائف جمالية .
أما التيار الثاني فإنه يرى أن الغريب لا يطرح مشكلا قرائيا لأن النقد الحديث أصبح ينظر إلى الخطاب الأدبي كظاهرة لغوية تخضع جميع عناصرها وما يكتنفها من سمات و ظواهر للقراءة و التأويل ، فقد يكون اللفظ الغريب في حد ذاته مؤشرا لغويا يخفي شحنة جمالية و فنية تمكن المتلقي من التفاعل مع الخطاب ، و الخلل لا يتمثل في كون اللفظ غريبا ، و إنما الخلل يكمن في إخفاق الناص في بعث الحياة فيه ، و توظيفه فيما يمنح خطابه قوة إيحائية أسرة تغري باستكناه سماته الجمالية، لأن اللفظة بصفة عامة، هي بمثابة القطعة الفنية التي تتميز بجمالها الذاتي و تكسب جمالا أكثر جاذبية في تناسقها مع نظيرتها.

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

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

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

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

6- نظرة ابن خميس إلى الغريب :

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

نَزَعَاتُ رَامٍ وَهِيَ نَزْعَةُ رُئِمٍ شَقَّتْ صَمِيمَ حَشَايَ قَبْلَ أَدِيمِي
سَلَّتْ ظُبَا الْأَحْظَاظِ مُرْهَقَةً عَلَى قَلْبٍ أَرَقٍّ مِّنَ الْهَوَى الْمَكْتُومِ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

يَلْتَفِظُ الْأَلْفَاظَ لَفْظَ النَّوَى
وَيَنْظُمُ الْآلَاءَ مِثْلَ الْآلِ

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

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

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

(2) نفسه : ص161.

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

إِلَيْكَ أبا عَبْدِ الْإِلَهِ صَنَعْتُهَا لُزُومِيَّةً فِيهَا لِسِرِّي إِفْشَاءً¹

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

(1) نفسه: ص 66.

(2) المرجع السابق: ص 11.

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

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

العتيقة، تونس 1405 هـ، 1985 م.

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

بريكسي، تلمسان، 1426 هـ، 2005 م.

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

وَإِذَا تَكَلَّمَ فِي الْغَرِيبِ وَضَبَّطَهُ
لَمْ يَعْبَأْ بِالْعُتْبِيِّ وَالزَّجَّاجِ
جَمَعَ الْفَصَاحَةَ وَالصَّبَاحَةَ وَالتُّقَى
وَالْجُودَ فِي وَجْدٍ وَفِي إِحْرَاجٍ

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

مَا ذَاقَ طَعْمَ بِلَاغَةٍ
مَنْ لَيْسَ لِلْحَوْشِيِّ مَاضِعٌ¹

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

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

(1) المنتخب النفيس : ص 142

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

(3) نفسه : ص 25

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

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

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

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

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

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

(1) ينظر أساس البلاغة: مادة (مضغ)

(2) التفضيل الجمالي: شاكر عبد الحميد، ص 338 سلسلة عالم المعرفة، عدد 267، مارس 2001م.

(3) نفح الطيب: ج/5، ص 232.

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

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

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

تمهيد

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

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

أولاً - البعد الصوتي :

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

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

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

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

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

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

اللغوية. للتوسّع انظر، دروس في الألسنية العامة : فردنان دي سوسير، ص110 ، ترجمة ، صالح القرمادي ومحمد الشاوش ومحمد

عجينة ، الدار العربية للكتاب ، 1985م

(4) المرجع السابق : ص35.

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

1: التوظيف النفسي لحرف الرّوي :

ونتوقف قليلا عند الأصوات التي فرضتها القافية ، إذ أن اختيارها خاضع لاعتبارات إيقاعية و دلالية كما يرى الكثير من النقاد، « فالشاعر يعدّها كما يعدّ بقية عناصر قصيدته قبل الشروع في العمل ، سوى أنّ هذا الاختيار ليس اختيارا عشوائيا لا غاية وراءه غير ملء فراغ في البيت ، بل هو اختيار تراعى فيه الشروط التي تؤهل القافية إلى الاندماج إيقاعيا وداليا مع النسيج البنيوي للنص ، لتسهم مع بقية العناصر في عملية التلقّي. ¹ » ورغم أن ما يوظفه الباحث من عناصر فنيّة مفروضة استجابة لمطلب عروضيّ ، و هو ما يصطلح عليه علم العروض بالضرورات الشعريّة ، مثل اضطراره إلى العدول عن القواعد اللّغوية المتعارفة ، قد تأتي أحيانا متعارضة مع البعد الفنيّ و الجماليّ الذي يرمي إليه من خلال هذا التّوظيف ؛ و هذا ما أدّى ببعض القدامى إلى الكلام عن عيوب القافية و التحذير من الوقوع فيها بحجة الضرورة الشعرية ، و من هذه العيوب « أن تكون القافية مستعدة قد تُكَلّف في طلبها معنى سائر » ² ؛ فاختيار القافية إذا خاضع لاعتبارات دلالية و جمالية يرمي إليها الباحث ، و بقدر انسجامها مع هذه الاعتبارات يكون توفيقه في اختيارها .

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

إِلَيْكَ أَبَا عَبْدَ الْإِلَهِ صَنَعْتُهَا لُزُومِيَّةً فِيهَا لِسْرِي إِفْشَاءُ
مُبْرَأَةً مِمَّا يَعِيبُ لُزُومَهَا إِذَا عَابَ إِكْفَاءُ سِوَاهَا وَ إِيْطَاءُ

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

أَدْعُتْ بِهَا السِّرَّ الَّذِي كَانَ قَبْلَهَا عَلَيْهِ لِإِحْنَاءِ الْجَوَانِحِ إِضْنَاءُ

(1) نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص 244.

(2) نقد الشعر: قدامة بن جعفر، ص 210.

(3) المنتخب النفيس: ص 67/66

(4) نفسه : ص 67

تمهيد:

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

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

أولا - الصيغ الإفرادية:

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

وَمَا أَنْتَ بِالْحَكَمِ التُّرَضَى حُكُومَتُهُ وَلَا الْأَصِيلِ ذِي الرَّأْيِ وَالْجَدَلِ

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

فَقُولَا لِهَذَا اللَّائِمِي الْآنَ أَغْفِي وَإِنْ أَنْتَ لَمْ تَفْعَلْ فَعُضُّ الْأَصَابِعَا³

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

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

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

(2) نفسه، ص: 63

(3) الشعر والشعراء ، ص: 106

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

- (2) وَبَوَّأَنِي هَضْبَةً الْعِزِّ تَلْعَةً
- (3) طَرَفْتِكَ وَهَنَا أُخْتُ آلِ عِلَاجٍ
- (4) وَمَنَازِلِ دُرُسِ الرُّسُومِ بِلَاقِعٍ
- (5) أَنْصَارُ خَيْرِ الْعَالَمِينَ وَحَزْبِهِ
- (6) وَإِلَّا فَمَالِي بَعْدَمَا شَابَ مَفْرِقِي
- (7) أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ تُقْصَى لُبَّائِي
- (8) وَيَا لِي تَ شِعْرِي أَيُّ أَرْضٍ تُقْلِي
- (9) وَأَيُّ عَرَارٍ مِنْ صَفَاهَا يَحْثُنِي
- (10) فَمَا أَدْعَنْتُ إِلَّا إِلَيَّ عِشَارَهَا
- تُنَاجِي السُّهَاءَ مِنْهُ صُعُودٌ وَطَاءُ
- وَالرَّكْبُ بَيْنَ دَكَاذِكِ وَحِرَاجٍ
- أُخَوِّينَ مِنْ هَيْجٍ وَمِنْ هَجْهَاجٍ
- وَحُمَاتُهُ فِي الْجَحْفَلِ الرَّجْرَاجِ
- وَأَعْجَزَ رَأْيِي عَجْزَهُنَ الرِّكَارِكُ
- إِذَا انْقَضَتْ عَشْرٌ عَلَيْهَا دَكَاذِكُ
- إِذَا كَلَّ عَنْ رَحْلِي الْجَلَالُ اللَّكَالِكُ
- إِذَا أَفْقَدْتَنِي مَسَّهَا وَالدَّكَاذِكُ
- وَمَا أَصَفَقْتُ إِلَّا عَلَيَّ الشَّكَاشِكُ

ويمكن توضيح الأثر الجمالي لهذه الظاهرة من خلال الجدول الآتي

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

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

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

2- الانزياحات النحوية:

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

أ- خرق الحركة الإعرابية:

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

مَشُوقٌ زَارَ رَبْعَكَ يَا إِمَامًا مَحَا آثَارَ دِمْنَتِهَا الْبِشَامَا

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

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

كِلِينِي لَهُمَّ يَا أُمَيْمَةَ نَاصِبٍ وَلَيْلٍ أَقَاسِيهِ بَطِيئُ الْكَوَكِبِ

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

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

ب- الانزياح الإملائي:

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

(1) شرح ألفية ابن مالك: ج 2 ، ص 62

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

(3) سورة طه ، الآية : 63

(4) شرح شذور الذهب : جمال الدين عبد الله بن هشام الأنصاري، ص 79، تأليف بركات يوسف هبود، مراجعة وتصحيح يوسف

الشيخ محمد البقاعي ، ط 2، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت - 1419هـ ، 1998م

أَمْشِيهِ قَلْبِي الْمُضْنَى احْتِدَامًا عَلَى مَا دُذْتُ عَنْ عَيْنِي الْمَنَامَا

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

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

أَضَامُ وَفِي يَدِي قَلْبِي لِمَاذَا أَضَامُ بِغَيْرِ جُرْمٍ أَوْ عَلَامَ

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

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

ومن المواضع التي وظف فيها ابن خميس هذا الانزياح قوله:

وَيَا بَرْقًا أَضَاءَ عَلَى أَوَالٍ يَمَانِيًا مَتَى جِئْتَ الشَّامَا

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

(1) الرحلة المغربية : ص14

(2) قراءة في الأدب القديم :ص 33

(3) السابق : ص14.

(4) الرحلة المغربية: ص 14 .

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

وَيَا بَرْقًا أَضَاءَ عَلَى أَوَالٍ
يَمَانِيًا مَتَى وَأَفَيْتَ شَامًا

دون أن يتسبب ذلك في خلل عروضي.

ثانياً- تشويش الترتيب في الجمل :

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

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

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

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

1 - تقديم الضمير المتّصل على الاسم الظاهر :

ويمكن ملاحظة ذلك في الآيات الآتية :

1- فَرَدُّ أَكَايِدُ لَوْعَتِي وَظَلَامُهُ
حَتَّى يَقُومَ لِوَرْدِهِ الْمُتَهَجِّدُ

(1) دلائل الإعجاز: ص56.

(2) تحليل الخطاب الشعري: ص70.

2- وَلَقَدْ عَدَوْتُ بِهَا وَفِي وَكُنَّاها طَيْرٌ لَهَا فَوْقَ الْعُصُونِ تَرْجُعُ

3- بَدَرْتُ اللَّيَالِي الْجُونِ حَوْضِي لِحَاجَها وَتَعْرِفُ إِقْدَامِي عَلَيْها الْمَهَالِكُ

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

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

حتى يقوم المتجهّد لورده

طير لها فوق العصون ترجع في وكنّاها

وتعرف المهالك إقدامي عليها

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

حتى يقوم الهاجدون لوردهم

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

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

وقد أغتدي والطير في وكنّاها بمنجرد قيد الأوابد هيكلاً¹

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

دَعِ الحُمَرَ وَاشْرَبْ مِنْ مُدَامَةِ حَيْدَرٍ مُعَتَّقَةً خَضِرَاءَ لَوْنِ الزَّرْجَدِ²

(1) ديوان امرئ القيس : ص 34.

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

فقد نقل قول طرفة بن العبد :

سَتُبْدِي لَكَ الْأَيَّامَ مَا كُنْتَ جَاهِلًا وَيَأْتِيكَ بِالْأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تَرُودْ
أو مثلما فعل في لاميته التي مطلعها :
أَرْقَ عَيْنِي بَارِقٌ مِنْ أَثَالٍ كَأَنَّهُ فِي جُنْحٍ لَيْلِي دُبَالٍ
إذ نقل شطرا من قول مهيار الديلمي :
مَا كُنْتُ لَوْلَا طَمَعِي فِي الْحَيَالِ أَنْشُدُ لَيْلِي بَيْنَ طُولِ اللَّيَالِ
يقول فيه :

مُجَارِبًا مَهْيَارَ فِي قَوْلِهِ مَا كُنْتُ لَوْلَا طَمَعِي فِي الْحَيَالِ

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

وَ قَدْ اغْتَدِي وَ الطَّيْرُ فِي وَكُنَاهَا

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

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

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

سُحَّتْ بِسَاحِكَ يَا مَحَلُّ الْأَدْمُعِ وَتَصَرَّعَتْ أَسْفًا عَلَيْكَ الْأَضْلُعُ

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

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

2- تغيير الوظيفة الإعرابية

وقد ورد هذا التغيير في ثلاثة مواضع هي:

بَحْشَمَ مَا اسْتَطَعْتَ وَ أَحْذَرَ أَذَاهُمْ
لَوْلَاكَ لَبَى الْبَيْضُ مَا أَرِقْتُ
وَعَسَاكَ تُنْقَعُ غُلَّةُ بِكَ إِنَّهَا
وَلَا تَلْقَهُمْ إِلَّا وَهَرَكُ شَائِكُ
لِلْقَائِيهَا أَفْرَاسُنَا الْكُمْتُ
بِحَجِيمٍ مَا أَسْبَلْتِهِ لَا تُنْقَعُ

الانزياح التركيبي الذي ورد في البيت الأول يتمثل في جملة « هَرَكُ شَائِكُ » وهي جملة اسمية مبتدؤها هَرَكُ (ك) وخبرها شَائِكُ وقد بيّن الزمخشري معنى كلمة هَرَّ قائلا: هَرَّهَ الناس إذا كرهوا ناحيته ، وهَرَّ الشوك ، إذا يبس فاجتنبته الراعية كأنه يهرّ في وجوها»¹

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

... وَلَا تَلْقَهُمْ إِلَّا وَشَوْكُكَ هَارٌ .

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

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

... وَلَا تَلْقَهُمْ إِلَّا وَشَوْكُكَ يَابِسٌ

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

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

(1) أساس البلاغة : مادة (هرر)

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

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

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

يَا نَفْثَةَ الْمَصْدُورِ كَمْ لَكَ قَبْلَهَا مِنْ زَفْرَةٍ بَيْنَ الْجَوَانِحِ تَسْفَعُ
فَعَسَاكَ ...

3- العدول عن تفسير المضمير:

من المسلّم به عند علماء النحو أنّ المضمير من المعارف التي تحتاج إلى ما يفسّرها «فإن كان لمتكلم أو مخاطب فمفسّره حضور من هو له ، وإن كان لغائب فمفسّره نوعان ، لفظ وغيره ، والثاني نحو ﴿ إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ ﴾¹ وهي شهادة بالنباهة وأنّه غني عن التفسير »² غير أنّ ابن خميس عدل عن تفسير المضمير في أربع قصائد:

الأولى ، وهي التي مطلعها :

عَجَبًا لَهَا أَيَذُوقُ طَعْمَ وَصَالِهَا مَنْ لَيْسَ يَطْمَعُ أَنْ يَمُرَّ بِهَا

(1) سورة القدر: الآية (1)

(2) شرح شذور الذهب : ص 183.

وَأَنَا الْفَقِيرُ إِلَى تَعْلَةٍ سَاعَةٍ

مِنْهَا وَتَمْنَعُنِي زَكَاةَ جَمَاهَا

والثانية مطلعها :

نَظَرْتُ إِلَيْكَ بِمِثْلِ عَيْنِي جُودٍ

وَتَبَسَّمتْ عَنْ مِثْلِ سَمْطِي جَوْهَرٍ

والثالثة مطلعها :

طَرَقَتْكَ وَهْنًا أُخْتُ آلِ عِلَاجٍ

وَالرَّكْبُ بَيْنَ دَكَاذِكِ وَحِرَاجٍ

الرابعة مطلعها :

تُرَاجِعُ مِنْ دُنْيَاكَ مَا أَنْتَ تَارِكُ

وَتَسْأَلُهَا الْعُنْبَى وَمَا هِيَ فَارِكُ

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

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

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

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

وَإِذَا نَسِيتَ لَيَالِي الْعَهْدِ الَّتِي
رُحْنَا نُغْنِيهَا وَنَرْتَشِفُ نَعْرَهَا
سَلَفَتْ لَنَا فَتَدَكَّرِيهَا تَذْكُرِي
وَالشَّمْسُ تَنْظُرُ مِثْلَ عَيْنِ الْأَخْزَرِ

وفي البيت (12) من القصيدة الثانية يقول :

لَا مِثْلَ لَيَالٍ مَضَيْنَ سَرِيعَةٍ
بَرَدَتْ حَرَارَةً قَلْبِي الْمُهِتَاجِ

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

تَنْزَهْتُ عَنْهَا نَخْوَةً لَا زَهَادَةً
وَشَعْرُ عَذْرِي أَسْوَدُ اللَّوْنِ حَالِكُ

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

ثالثا- التركيب البلاغي:

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

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

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

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

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

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

1- غرابة التشبيه في خطاب ابن خميس :

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

فَالْعَيْشُ نَوْمٌ وَالرَّدَى يَفْظَةُ وَالْمَرْءُ مَا بَيْنَهُمَا كَالْخِيَالِ

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

مَوْتُ الْمَرْءِ نَوْمٌ طَالَ جِدًّا عَلَيْهِ وَكُلُّ عَيْشَتِهِ سُهَادٌ

ويقول أيضا :

ضَجَعَةُ الْمَوْتِ رَقْدَةٌ يَسْتَرِيحُ إِلَيْهَا جِسْمٌ فِيهَا وَالْعَيْشُ مِثْلُ السُّهَادِ

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

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

(2) ينظر أسرار البلاغة : ص123/122 .

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

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

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

وَأَسْتَجْلِبُ النَّوْمَ الْغِرَارَ وَمُضْجِعِي فَتَادُ كَمَا شَاءَتْ نَوَاهَا وَسَلَاءُ
لَعَلَّ خَيَالًا مِنْ لَدُنْهَا يَمُرُّ بِي فَبِي مَرَّهٍ بِي مِنْ جَوَى الشَّوْقِ إِثْرَاءُ

ويقول يخاطب البرق :

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

ويقول

أَصَاءَ وَلِلْعَيْنِ إِغْفَاءُ تَلَدُّ إِذَا مَا سَنَا الْفَجْرُ لَاحَا

وفي قصيدته الصوفية التي يتحدث فيها عن الحقيقة

يَعْتَادُ بِي فِي النَّوْمِ طَيْفُ خَيَالِهَا فَتُصِيبُنِي الْحَاطُهَا بِنِبَالِهَا

ويقول :

وَأَنْصَبَ لِمَعْرَلِهَا حُبَالَةَ قَانِصٍ وَدَعَ الْكَرَى شَرَكًا لِصَيْدِ غَزَالِهَا

ويقول :

مَنْحَتَكَ مَا مَنَعْتُكَ يَقْظَانَا فَلَمْ تُخْلِفْ مَوَاعِدَهَا وَلَمْ تَتَغَيَّرْ

ويقول :

طَرَقَتْكَ وَهْنًا وَالنُّجُومُ كَانَتْهَا حَصْبَاءُ دُرٍّ فِي بَسَاطٍ أَخْضَرِ

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

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

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

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

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

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

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

(1) القيم الروحية في الشعر العربي ، ص163

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

2001م.

(3) جدلية الخفاء والتجلي: ص29 .

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

وهذا ما تصرّح به الآيات الآتية :

فَبِتُّ أَنَاغِي نُجُومَ الدُّجَا نَجَاءٌ فَلَمْ أَلْقِ إِلَّا نَجَاحَا
أَجُوبُ الدِّيَاجِرَ وَخَدِي وَلَا مُؤَانِسَ إِلَّا الْقَطَا وَالسَّرَاحَا
وَالْأَلْعَالِبَ تَحْتَسُّ فِي يَمِينِي فَتَمَلُّ سَمْعِي ضَبَاحَا
... وَجَوَابُ بَدْوٍ إِذَا اسْتَنْبَحُوا أَجَابُوا عَوَاءً وَأَمُّوا النُّبَاحَا¹

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

أَطَارَ فُؤَادِي بَرْقُ أَلَا حَا وَقَدْ ضُمُّ بُعْدُ لَوْكِرِ جَنَاحَا
كَأَنَّ تَأَلُّفَهُ فِي الدُّجَا حُسَامُ جَبَانٍ يَهَابُ الْكِفَاحَا
... كَمَعْنَى خَفِيٍّ بَدَا بَعْضُهُ وَزَيْدَ بَيَانًا فَرَادَ انْضَاحَا

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

2- جمالية الاستعارة الغريبة:

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

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

ينظر أساس البلاغة مادة (قمح) .

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

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

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

وَسَحَّ عَلَى سَاحَاتِ بَابِ جِيَادِهَا مَلَتْ يُصَافِي ثُرَيْهَا وَيُصَافِحُ

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

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

كَأَنَّ النُّجُومَ وَقَدْ غَرَّتْ البيتين

(1) أسرار البلاغة: ص 38

(2) دلائل الاعجاز: ص 71

(3) تحليل الخطاب الشعري: ص 93

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

طفل: [+اسم]، [+حي]، [+إنسان]، [-بالغ]

وَقَدْ لَبَسَ اللَّيْلُ أَسْمَالَهُ
وَأَيْقَظَ رَوْضُ الرُّبَا زَهْرَهُ
فَمَحَّتْ عَلَيْهِ بِلًا وَأَنْصِيَا حَا
فَحَيَّا نَسِيمُ صَبَاهُ الصَّبَا حَا
كَأَنَّ النَّهَارَ وَقَدْ غَالَهَا
مُبَيِّثُ مَالٍ حَوَاهُ اجْتِيَا حَا

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

رابعا - التناسخ واختفاء الدلالة :

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

هَلْ غَادَرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمٍ
أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمٍ

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

⁽²⁾ عزف على وتر النص الشعري : ص30

⁽³⁾ نفسه: ص163

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

وقد يعتمد الباحث بعض الآليات (التناسية) من أجل مراوغة المتلقي وإشراكه في البحث عن المعنى الغائب عن طريق إحالته إلى جوّ نفسيّ وشعوري يثيره النص الأصلي . وما دما بصدد دراسة تطبيقية ، فإننا لن نسترسل في التعريفات النظرية ، لهذه الآليات وإنما نكتفي بعرض ما اعتمده ابن خميس منها ليحقق لخطابه سمة الغرابة².

1- آلية التكثيف

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

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

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

فهو يحيلنا إلى الآية الكريمة (وَهَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى إِذْ رَأَى نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجْدُ عَلَى النَّارِ هُدًى)⁴

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

(1) ينظر العمدة : ص:125

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

عمر محمد طالب

(3) تحليل الخطاب الشعري: ص 177 .

(4) سورة طه: الآيتان(9،10).

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

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

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

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

ومن الأمثلة التي اعتمدت فيها هذه الآلية قول ابن خميس

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

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

2- آلية الشرح :

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

وَأَبْلَغُ مِنْهُ تَأْرِيقًا لِحَجْنِي كَلَامٌ أَتَخَنَ الْأَحْشَا كَلَامًا
تَعَرَّضَ لِي فَأَيَّقَضْتُ الْقَوَافِي وَلَوْ تَرَكْتُ الْقَطَا لَيْلًا لَنَامَا

(1) تفسير القرآن العظيم: ج4، ص497.

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

(3) تحليل الخطاب الشعري : ص 126 .

جَذَعْتُ رَوَاطِبًا وَ قَلْبْتُ هَامَا
فَكَانَ حِسْدِي مَوْتًا زُؤَامَا

وَ قَبْلُ وَمَا أَرَى يَوْمِي كَأَمْسِي
وَ جَرَعْتُ الْعِدَى سُمًّا زُعَافًا

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

أُزُورُ بَنِي مَمَالِكِهَا الْكِرَامَا
وَ أَعْجَلْتُ الْخَوَافِي وَ الْقَدَامَا
وَ قَبَّلْتُ الْبَرَاجِمَ وَ السَّلَامَا²
أَصِيدُ بِهَا النَّعَامَ وَ لَا النَّعَامَا³

قَطَعْتُ الْأَرْضَ طُولًا ثُمَّ عَرَضًا
وَ جَانَبَيْ عَلَى كَرَمِ نَدَاهُمْ
وَ ذَلَّلْتُ الْمَطَامِعَ مِنْ إِبَائِي
وَمِنْ أَدْبِي نَصَبْتُ لَهُمْ حَبَالًا

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

فَكَانَ حِسْدِي مَوْتًا زُؤَامَا
أَفْلُ الصَّارِمِ الْعَضْبِ انْهَرَامَا
أُصِرُّهُ إِذَا شِئْتُ انْتِقَامَا
لِمَا أَكَلُوهُ مِنْ لَحْمِي حَرَامَا

وَ جَرَعْتُ الْعِدَى سُمًّا زُعَافًا
... بِهِ وَ بِمَا أُذَلِّقُ مِنْ لِسَانِي
وَعَرَّامُ الْوَزِيرِ أَبِي سَعِيدٍ
بِهِ وَ بِنَجْلِهِ الْبَرُّ انْتِصَارِي

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

3- آلية التأليف:

ومن الأمثلة التي اعتمدت هذه الآلية قول الشاعر :

(1) لسان العرب :ج12 مادة قطا

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

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

وَلَقَدْ غَدَوْتُ بِهَا وَفِي وَكُنَاتِهَا
بمطهم الفكر الذي ما إن له
قَيْدِ الْمَطَالِبِ لَا نَزَالَ نُحْبُهُ
أُزْمِي بِهِ الْأَمَدَ الْبَعِيدَ وَإِنَّهُ
طَيْرٌ لَهَا فَوْقَ الْعُصُونِ تَرْحُجُ
إِلَّا بِمَسْتَنِّ الْأَدْلَةِ مَرْتَعِ
بَيْنَ الْجِيَادِ لِعَتَقِهِ أَوْ يُوضَعُ
حُمْلٌ يَضِلُّ بِهِ الدَّلِيلُ الْأَصْمَعُ

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

وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وَكُنَاتِهَا
مَكْرٌ مَفَرٌّ مُقْبِلٌ مُدْبِرٌ مَعَا
يَطِيرُ الْعَلَامُ الْخَفُّ عَنْ صَهَوَاتِهِ
بِمَنْجَرِدٍ قَيْدِ الْأَوَابِدِ هَيْكَلِ
كَجُلْمُودٍ صَخْرٍ حَطُّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِيٍّ
وَيُلْوِي بِأَنْوَابِ الْعَنيفِ الْمُثْقَلِ

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

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

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

نص ابن خميس: نص امرئ القيس :

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

كما ترتبط بعض الوحدات المعجمية في النصين بعلاقة الترادف وهي :

نص ابن خميس : نص امرئ القيس

مطهم ، مستنّ ، حمل .
منجرد ، (مكرّ، مفرّ، مقبل، مدبر) ،
هيكَل

(1) ديوان امرئ القيس : ص35.

(2) تحليل الخطاب الشعري: ص130.

ب - الاشتراك في المستوى التركيبي:

ويشترك النصّان في بعض التراكيب النحوية وهي:

نص امرئ القيس :

وقد أغتدي / والطير في وكناتها
بمنجرد / قيد الأوابد.

نص ابن خميس :

ولقد غدوت / وفي وكناتها طير
بمطهم / قيد المطالب

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

ويمكن أن نستخلص في نهاية هذا الفصل عدة نتائج وهي :

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

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

- التناص في خطابه الشعري يُدخِلُ المتلقي في سياقات جديدة ، تبدو غريبة عن سياق النص، ولكن بعد انسجامه مع النص ينكشف له ثراؤه فيتفاعل معه .

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

أولاً: النتائج العامة

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

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

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

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

أما في ما يخصّ اللفظة الغريبة، فإنّ استغناءها بجرسها وصيغتها عن استقصاء المعاني والدلالات يخرجها من حيز الغرابة، ويؤهلها إلى أن تكون اختياراً فنياً يضيف الطابع الجمالي على الخطاب الأدبي عموماً وفي الشعري خصوصاً.

ثانياً: النتائج الخاصّة:

إنّ ظاهرة الإغراب شكل فنيّ واختيار أسلوبيّ التزمه ابن خميس ووظّفه توظيفاً واعياً يتماشي مع السمات الفنية التي يريد أن يطبع بها خطابه الأدبي.

وليس اختيار الألفاظ الغريبة عنده اختياراً عشوائياً، وإنّما هو نابع من وعي عميق بما تحمله من إيجاعات فنية، وما تنبض به من حياة يجعلها تشخّص المعاني وتشعّ بالدلالات، فتغنيه عن استقصاء المعاني و الصور، وتقف اللفظة الغريبة لتُدخِل المتلقي في واقع شعري تهتزّله مشاعره وتنفعّل، فيندمج معه وجدانياً، و تتحوّل المفردة الغريبة عنده إلى مفردة مأنوسة تمكّنه من معايشة الباث حياته الخاصة التي صنعتها بجرسها والتداعيات التي تثيرها.

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

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

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

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

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

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

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

سَلِ الرِّيحَ إِنْ لَمْ تُسْعِدِ السُّفُنُ أَنْوَاءُ
وَفِي حَفَقَاتِ الْبَرْقِ مِنْهَا إِشَارَةٌ
تَمُرُّ اللَّيَالِي لَيْلَةً بَعْدَ لَيْلَةٍ
وَإِنِّي لِأَصْبُو لِلصَّبَا كُلِّمَا سَرْتُ
وَأُهْدِي إِلَيْهَا كُلَّ حِينٍ نَحِيَّةً
وَأَسْتَجْلِبُ النَّوْمَ الْعَرَارَ وَمُضْجَعِي
لَعَلَّ خَيَالًا مِنْ لَدُنْهَا يَمُرُّ بِي
وَكَيْفَ خُلُوصُ الطَّيْفِ مِنْهَا وَحَوْلَهَا
وَإِنِّي لَمُشْتَاقٌ إِلَيْهَا وَمُنْبِيٌّ
وَكَمْ قَائِلٍ تَفْنَى غَرَامًا بِحُبِّهَا
لِعَشْرَةِ أَعْوَامٍ عَلَيْهَا تَجَرَّمْتُ
يُطَنَّبُ فِيهَا عَائِثُونَ وَخُرَبٌ
كَأَنَّ رِمَاحَ الدَّاهِيَيْنِ لِمُلْكِهَا
فَلَا تَبْغِينَ فِيهَا مَنَاحًا لِرَاكِبٍ
وَمِنْ عَجَجِي أَنْ طَالَ سُقْمِي وَنَزَعُهَا
وَكَمْ أَرْجَحُوا بِهَا غَيْظًا ثُمَّ أَرْجَأُوا
يُرَدِّدُهَا عِيَابُهَا الدَّهْرُ مِثْلَمَا
فِيَا مَنْزِلًا نَالَ الرَّدَى مِنْهُ مَا اشْتَهَى
وَهَلْ لِلطَّيِّ الْحَرْبُ الَّتِي فِيكَ تَلْتَظِي
وَهَلْ لِي زَمَانٌ أَرْجِي فِيهِ عَوْدَةً

فَعِنْدَ صَبَاهَا مِنْ تِلْمَسَانَ أَنْبَاءُ
إِلَيْكَ بِمَا تُنْمِي إِلَيْهَا وَإِيمَاءُ
وَلِلْأُذُنِ إِصْعَاءُ وَلِلْعَيْنِ إِكْلَاءُ
وَلِلنَّجْمِ مَهْمَا كَانَ لِلنَّجْمِ إصْبَاءُ
وَفِي رَدِّ إِهْدَاءِ التَّحِيَّةِ إِهْدَاءُ
فَتَادُ كَمَا شَاءَتْ نَوَاهَا وَسَلَاءُ
فَفِي مَرَّةٍ بِي مِنْ جَوَى الشَّوْقِ إِبْرَاءُ
عُيُونٌ لَهَا فِي كُلِّ طَالِعَةٍ رَأُ
بِعَظْمِ اشْتِيَاقِي لَوْ تَمَكَّنَ إِنْبَاءُ
وَقَدْ أَخْلَقْتُ مِنْهَا مِلَاءً وَأَمْلَاءُ
إِذَا مَضَى قَيْظُهَا جَاءَ إِهْرَاءُ
وَيَرْحَلُ عَنْهَا قَاطِنُونَ وَأَحْيَاءُ
قِدَاحُ وَ أَمْوَالُ الْمَنَازِلِ أَبْدَاءُ
فَقَدْ قَلَصْتُ مِنْهَا ضِلَالًا وَ أَفْيَاءُ
وَقُسَمَ إِضْنَاءُ عَلَيْنَا وَإِطْنَاءُ
فَيَكْذِبُ إِرْجَافٌ وَيَصْدُقُ إِرْجَاءُ
يُرَدِّدُ حَرْفَ الْفَاءِ فِي النُّطْقِ قَافَاءُ
تُرَى وَهْلَ لِعُمْرِ الْأُنْسِ بَعْدَكَ³ إِنْسَاءُ
إِذَا مَا انْقَضَتْ أَيَّامُ بُؤْسِكَ إِطْفَاءُ
إِلَيْكَ وَوَجْهُهُ الْبَشَرِ أَزْهَرُ وَضَاءُ

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

ضحوة عيد الفطر سنة 708هـ - 1304م

(2) المنتخب النفيس: ص67/62

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

فَوَا سِيئِي حَالِي إِنْ هَلَكْتُ وَ لَمْ أَقُلْ
وَلَمْ أَطْرُق الدَّيْرَ الَّذِي كُنْتُ طَارِقًا
أَطِيفُ بِهِ حَتَّى تَهَرَ كِلَابُهُ
وَلَا صَاحِبٍ إِلَّا حُسَامٌ وَلَهْدَمٌ
وَأَسْحَمَ قَارِي كَشْعَرِي خُلُكَةً
فَمَا لِشِرَاطِي فِي سِوَاكَ مَرَازَةً
وَيَا دَارِي الْأُولَى بِدَرْبِ حَلَاوَةٍ
أَمَا أَنْ أَنْ يُحْمَى حِمَاكَ كَعَهْدِهِ
أَمَا أَنْ أَنْ يَعْمُشُوا لِنَارِكَ طَارِقٌ
يُرْجَى نَوَالًا أَوْ يُؤْمَلُ دَعْوَةً
أَحْرَنُ لَهَا مَا أَطَّتِ النَّيْبُ حَوْكَهَا
فَمَا فَاتَهَا مِنِّي نِزَاعٌ عَنِ النَّوَى
كَذَلِكَ جِدِّي فِي صِحَابِي وَأُسْرِي
وَلَوْلَا جَوَارُ ابْنِ الْحَكِيمِ مُحَمَّدٍ
حَمَانِي فَلَمْ تَنْتَبِ مَحَلِّي نَوَائِبُ
وَأَكْفَاءُ بَيْتِي فِي كِفَالَةِ جَاهِهِ
يُؤْمُونُ قَصْدِي طَاعَةً وَحُبَةً
دَعَانِي إِلَى الْمَجْدِ الَّذِي كُنْتُ آمِلًا
وَبَوَّأَنِي مِنْ هَضْبَةِ الْعِزِّ تَلَعَةً
يُشَيِّعُنِي مِنْهَا إِذَا سِرْتُ حَافِظٌ
وَلَا مِثْلَ تَوْمِي فِي كِفَالَةِ غَيْرِهِ
بَغِيضَةٍ لَيْثٍ أَوْ بِمَرْقَبٍ خَالِبٍ
إِذَا كَانَ لِي مِنْ نَائِبِ الْمُلْكِ كَافِلٌ
وَإِخْوَانُ صِدْقٍ مِنْ صَنَائِعِ جَاهِهِ
سِرَاعٌ لِمَا يُرْجَى مِنَ الْخَيْرِ عِنْدَهُمْ

لِصَحِي بِهَا الْعُرَّ الْكِرَامِ أَلَا هَاؤُا¹
كَعَادِي وَبَدُرُ الْأُفُقِ أَسْلَعُ مِشْنَاءُ²
وَقَدْ تَامَ عُسَّاسٌ وَهَوَمٌ سَبَّاءُ
وَطَرِفٌ لِحْدَ اللَّيْلِ مُذْ كَانَ وَطَاءُ
تَالَأُلاً فِيهِ مِنْ سَنَى الصُّبْحِ أَضْوَاءُ
وَلَا لِبَطْعَامِي دُونَ بَابِكَ إِمْرَاءُ
وَقَدْ جَدَّ عَيْثُ فِي بِلَاهَا وَإِرْدَاءُ
وَبَحْتَارُ أَحْمَاشٍ عَلَيْكَ وَأَحْمَاءُ
جَنْيَبٌ لَهُ رَفَعٌ إِلَيْكَ وَدَادَاءُ
فَمَا زَالَ قَارٍ فِي ذُرَاكَ وَقَرَاءُ
وَمَا عَاقَبَهَا عَنْ مُورِدِ الْمَاءِ إِظْمَاءُ
وَلَا فَاتَنِي مِنْهَا عَلَى الْقُرْبِ إِجْشَاءُ
وَمِنْ لِي بِهِ مِنْ أَهْلِ وَدِّي إِنْ فَاؤُوا
لَمَّا فَاتَ نَفْسِي مِنْ بَنِي الدَّهْرِ إِقْمَاءُ
بِسُوءٍ وَلَمْ تَرَزْأُ فَوْدِي أَرْزَاءُ
فَصَارُوا عَيْدًا لِي وَهُمْ لِي أَكْفَاءُ
فَمَا عَفْتُهُ عَافُوا وَ مَا شِئْتُهُ شَاءُوا
فَلَمْ يَكْ لِي عَنْ دَعْوَةِ الْمَجْدِ إِبْطَاءُ
يُنَاجِي السُّهَاءَ مِنْهُ صُعُودٌ وَطَاطَاءُ
وَ يَكْلُؤُنِي مِنْهَا إِذَا نِمْتُ كَلَاءُ
وَلِلذُّبِ الْإِمَامُ وَلِلصِّلِ الْمَاءُ
تَبْدُ كَسًا فِيهِ وَتُقَطَّعُ أَكْسَاءُ
فَفِي حَيْثُمَا هَوُمْتُ كُنْتُ وَإِدْفَاءُ
يُبَادِرُنِي مِنْهُمْ قِيَامٌ وَإِبْلَاءُ
وَمِنْ كُلِّ مَا يُخْشَى مِنَ الشَّرِّ أَبْرَاءُ

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

(2) المشناء : الذي يبعضه الناس ، من الفعل شئأ.

إِلَيْكَ أبا عَبْدَ الْإِلَهِ صَنَعْتُهَا

مُبَرَّاةً مِمَّا يَعِيبُ لُزُومَهَا

أَدْعَتْ بِهَا السَّرَّ الَّذِي كَانَ قَبْلَهَا

وَأِنْ لَمْ يَكُنْ كُلُّ الَّذِي كُنْتُ آمِلًا

وَمَنْ يَتَكَلَّفُ مُفْحَمًا شُكْرَ نِعْمَةٍ

إِذَا مُنْشِئٌ لَمْ يَكُنْ عَنْكَ مُنْشِدٌ

ومن شعره في الزهد: [الطويل]²

أَنْبَتُ وَ لَكِنْ بَعْدَ طُولِ عِتَابِ

وَ مَارِلْتُ وَ الْعِلْيَاءُ تَعْنِي غَرِيمَهَا

وَ هَيْهَاتَ مِنْ بَعْدِ الشَّبَابِ وَ شَرَحِهِ

خُذِعْتُ بِهَذَا الْعَيْشِ قَبْلَ بَلَائِهِ

تَقُولُ هُوَ الشَّهْدُ الْمَشُورُ جَهَالَةً

وَ مَا صَحِبَ الدُّنْيَا كَبْكُرٍ وَ تَغْلِبِ

إِذَا كَعَتِ الْأَبْطَالُ عَنْهُ تَقَدَّمُوا

وَإِنْ نَابَ خَطْبٌ أَوْ تَفَاقَمَ مُعْضِلٌ

تَرَاءَتْ لِحَسَّاسٍ خَيْلُهُ فَرَصَةً

فَجَاءَ بِهَا شَوْهَاءٌ تُنْذِرُ قَوْمَضَهَا

وَكَانَ رُغَاءُ الصَّفْبِ فِي قَوْمٍ صَالِحٍ

فَمَا تَسْمَعُ الْأَذَانَ فِي غُرْضَتِهِمْ

وَ سَلَّ غُرُوزَةُ الرَّحَالِ عَنْ صِدْقِ بَأْسِهِ

وَكَانَتْ عَلَى الْأَمْلَاكِ مِنْهُ وَفَادَةٌ

يُجِيرُ عَلَى الْحَيَيْنِ قَيْسٍ وَ خُنْدُفٍ

زَعَامُهُ مَرَجُّو النَّوَالِ مُؤَمِّلٍ

فَمَرَّ بِزَجَّيْهَا حَوَاسِرَ ضُلَعًا

لُزُومِيَّةً فِيهَا لِيُوجِدِي إِفْشَاءً¹

إِذَا عَابَ إِكْفَاءُ سِوَاهَا وَإِيطَاءُ

عَلَيْهِ لِإِحْنَاءِ الْجَوَانِحِ إِضْنَاءُ

وَ أَعْوَزَ إِكْلَاءُ فَمَا عَارَ إِكْمَاءُ

فَمَا لِي إِلَى ذَاكَ التَّكْلُفِ الْجَاءُ

فَلَا كَانَ إِنْشَادٌ وَلَا كَانَ إِنْشَاءُ

وَ بَعْدَ لَجَاجِ ضَاعَ فِيهِ شَبَابِي

أُعْلَلُ نَفْسِي دَائِمًا بِمَتَابِ

يَلِدُ طَعَامِي أَوْ يَسُوعُ شَرَابِي

كَمَا يُخْذَعُ الصَّادِي بِلَمَحِ سَرَابِ

وَمَا هُوَ إِلَّا السُّمُّ شَيْبَ بَصَابِ

وَلَا كَكَلْبٍ رِيئٍ فَحَلَّ ضِرَابِ

أَعَارِبَ غُرًّا فِي مُتُونِ عِرَابِ

تَلْقَاهُ مِنْهُمْ كُلُّ أَصِيدَ تَابِ

تَأْتَتْ لَهُ فِي جَيْتَةٍ وَذَهَابِ

بِتَشْيِيدِ أَرْحَامٍ وَهَدَمِ قَبَابِ

حَدِيثًا فَأَنْسَاهُ حَدِيثَ سَرَابِ

سِوَى نَوْحِ تَكْلَى أَوْ نَعِيبِ غُرَابِ

وَ عَنْ بَيْتِهِ فِي جَعْفَرِ بْنِ كِلَابِ

إِذَا آبَ مِنْهَا آبَ خَيْرِ مَابِ

بِفَضْلِ يَسَارٍ أَوْ بِفَضْلِ خِطَابِ³

وَ عَزَمَةَ مَسْمُوعِ الدُّعَاءِ مُجَابِ

بِمَا حَمَلُوهَا مِنْ مُنَى وَرِعَابِ

(1) في المنتخب النفيس: ... فيها ليسرِّي إفشاءً

(2) المنتخب النفيس: ص 71/68

(3) كذا وردت في المنتخب النفيس ، وأرى أنَّ الأصوب بِفَضْلِ خِطَابِ

إِلَىٰ قَدَاكَ وَالْمَوْتُ أَقْرَبُ غَايَةٍ
تَبَرَّضْ صَفْوَ الْعَيْشِ حَتَّىٰ اسْتَشَقَّهُ
فَأَصْبَحَ فِي تِلْكَ الْمَعَاطِفِ مُهَزَّهً
وَمَا سَهَمُهُ عِنْدَ النَّضَالِ بِأَهْزَعٍ
وَلَكِنَّهَا الدُّنْيَا تَكْرُرُ عَلَى الْفَتَى
وَعَادَتْهَا إِلَّا تَوَسَّطَ عِنْدَهَا
فَلَا تَرَجُّو مِنْ دُنْيَاكَ وَدًّا وَإِنْ يَكُنْ
وَمَا الْحَزْمُ كُلُّ الْحَزْمِ إِلَّا اجْتِنَابُهَا
أَبَيْتَ لَهَا مَا دَامَ شَخْصِي أَنْ تَرَى
فَكَمْ عَطَلْتُ مِنْ أَرْبَعٍ وَمَلَاعِبٍ
وَكَمْ عَقَرْتُ مِنْ حَاسِرٍ وَمُدَجَّجٍ
مَثَالِبُ مِثْلُ الرَّمْلِ لَا تَقْتُلُ ۖ إِنَّهَا
إِلَيْكُمْ بَنَى الدُّنْيَا نَصِيحَةً مُشْفِقٍ
طَوِيلِ مِرَاسِ الدَّهْرِ جَذْلٌ مُمَاحِكٌ
تَأْتَتْ لَهُ الْأَهْوَالُ أَذْهَمَ سَابِقًا
لَا تَحْسَبُوا أَنِّي عَلَى الدَّهْرِ عَاتِبٌ
وَمَا أَسْفَى إِلَّا شَبَابٌ خَلَعْتُهُ
وَعُمُرٌ مَضَى لَمْ أَخْلُ مِنْهُ بِطَائِلٍ
لِيَايَ شَيْطَانِي عَلَى الْعَيِّ قَادِرٌ
عَكْسُنَا قَضَايَانَا عَلَى حُكْمٍ عَادِنَا
عَلَى الْمُصْطَفَى الْمُخْتَارِ مِنِّي نَحِيَّةٌ
فَتِلْكَ عَتَادِي أَوْ نَنَاءُ أَصُوغُهُ

وَهَذَا الْمُتَى يَأْتِي بِكُلِّ عُجَابٍ¹
فَدَافَ لَهُ الْبَرَّاضُ قَشْفَ حُبَابٍ
لِنَهَبِ ضِبَاعٍ أَوْ لِنَهْسِ ذِتَابٍ
وَلَا سَيْفُهُ عِنْدَ الصَّرَاعِ بِنَابٍ
وَإِنْ كَانَ مِنْهَا فِي أَعَزِّ نَصَابٍ
فَإِمَّا سَمَاءٌ أَوْ تَحُومُ تُرَابٍ
فَمَا هُوَ إِلَّا مِثْلُ ظِلٍّ سَحَابٍ
فَأَشَقَّى الْوَرَى مَنْ تَصْطَفِي وَنُحَابِي
تَمُرُّ بِبَالِي أَوْ تَطُورُ جَنَابِي
وَكَمْ فَرَّقَتْ مِنْ إِخْوَةٍ وَصَحَابٍ
وَكَمْ أَتَكَلَّتْ مِنْ مُعْصِرٍ وَكَعَابٍ
تُعَدُّ فَتَحْوِيهَا ضُرُوبُ حِسَابٍ
عَلَيْكُمْ بِصِيرٍ بِالْأُمُورِ نِقَابٍ
عَرِيضُ بَحَالٍ أَلْهَمَ جِلْسُ رِكَابٍ
وَعَصَّتْ بِهِ الْأَيَّامُ أَشْهَبَ كَابٍ
فَأَعْظَمُ مَا بِي مِنْهُ أَيْسَرُ مَا بِي
وَشَيْبُ أَبِي إِلَّا نُصُولُ خِضَابٍ
سَوَى مَا خَلَا مِنْ لَوْعَةٍ وَتَصَابِي
وَاعْدَبُ شَيْءٌ مَحْنَتِي وَعَذَابِي
وَمَا عَكْسُهَا عِنْدَ النُّهَى بِصَوَابٍ
فَتِلْكَ الَّتِي أَعْتَدُ يَوْمَ حِسَابٍ
كَدَرٌ سَحَابٍ أَوْ كَدَرٌ سَحَابٍ

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

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

(2) المنتخب النفيس: ص77/72

كَبَتِ الْعَدَىٰ إِنْعَامُكَ الْبُعْثُ
يَا مَنْ إِلَىٰ جَدْوَىٰ أَنَامِلِهِ
لَوْ لَاكَ لَمْ يُوصَلَ بِنَاحِيَةٍ
لَوْ لَاكَ لَمْ يُطْلَعْ بِهَا نَشْرُ
خَوَّلْتَنِي مَا لَمْ تَسْعَهُ يَدِي
شَقَىٰ أَيَادٍ كُلُّمَا عَظُمَتْ
يَعْيِي لِسَانِي عَنْ إِذَاعَتِهَا
وَطَأَتْ لِي الدُّنْيَا فَلَا عَوَجُ
أَمْكَنْتَنِي مِنْهَا فَمَا لِيَدِي
بَالَعَتْ فِي بَرِّي وَلَا نَسَبُ
لَكِنَّ حَسْبِي - إِنْ مَتَّ بِهِ
بُورِكَتَ مِنْ رَجُلٍ بِرُؤُوسِهِ
عِنْدِي لِمَنْ يَنْتَابُهُ مِقَّةٌ
لَوْ سَارَ فِي بَهْمَاءَ مُقْفَرَةٍ
لَتَفَجَّرَ الْمَاءُ النَّمِيرُ بِهَا
لَا تَحْسَبَنَّ الْبَحْثَ نَيْلَ غِنَى
أَلَتْ جَلَالَتُهُ وَحُقَّ لَهَا
أَظْهَرْتَ دِينَ اللَّهِ فِي زَمَنِ
شَيْدَتُهُ وَهَدَدَتْ مُتْعَعُضًا
أَمَنْتَ أَرْضَ الْمُسْلِمِينَ فَلَا
وَحَفِظْتَهَا مِنْ كُلِّ تَائِبَةٍ
وَنَهَجْتَ سُبُلَ الْمَكْرُمَاتِ فَمَا
لَمْ يَبْقَ غُفْلًا مِنْ مَتَالِعِهَا
هَادِنُ طُعَاةِ الْكُفْرِ مَا هَدَأَتْ
دَعْمَا تُوَدَّعُ فِي مَعَاوِلِهَا

فَلْيِ الْهَنَاءُ وَ لِلْعَدَى الْكَبْتُ
تُرْجَى السَّفِينُ وَتُرْجَرُ الْبَحْتُ
وَحَدُّ وَ لَمْ يُقْطَعْ بِهَا دَشْتُ¹
مِنْهُ وَلَمْ يُهْبَطْ بِهَا خَبْتُ
فَأَصَابَنِي مِنْ كَثْرِهِ غَمْتُ
عِنْدِي تَلَكَّا خَاطِرِي الْهْتُ
وَبِضِيقٍ عَنْ شُكْرِي لَهَا الْوَقْتُ
فِيَمَا أَرَى مِنْهَا وَلَا أَمْتُ
رَدُّ وَلَا لِمَقَالَتِي عْتُ
أَذْلِي إِلَيْكَ بِهِ وَلَا مْتُ
يَوْمًا إِلَيْكَ - وَدَادِي الْبَحْتُ
يُؤَسَى الضَّنَا وَيُعَالِجُ الْعْتُ
وَلِمَنْ يُنِيبُ لِعَيْرِهِ الْمَقْتُ
مِنْ حَيْثُ لَا مَاءٌ وَلَا نَبْتُ
وَلَا عَشَبَتْ أَرْجَاؤُهَا الْمَرْتُ
نَيْلُ الرِّضَا مِنْهُ هُوَ الْبَحْتُ
أَنْ لَا يُحِيطَ بِهَا نَعْتُ
مَا زَالَ يَغْلِبُ حَقُّهُ الْبَهْتُ
لِضِيَاعِهِ مَا شَيْدَ الْجَبْتُ
ذَنْبٌ يُخَافُ بِهَا وَ لَا لِصْتُ
تُخْشَى فَأَنْتَ حَفِيزُهَا التَّبْتُ
لِمُؤَمِّلٍ عَنْ غَايَةِ أَلْتُ
إِلَّا وَفِيهِ لِحَائِرٍ بَرْتُ
حَتَّى يَجِيءَ نَهَارُهَا الْمَحْتُ
مَا لَمْ تُعَدَّ جُفَاتُهَا الْعَنْتُ

كَمْ دُذِّتَهَا عَنَّا وَ قَدْ هَبَرْتُ
 بِوُثُوفِ طَرْفِكَ عِنْدَ شِدَّتِهِ
 وَبَشُكْرِ مَا أَظْهَرْتَ مِنْ كَرَمٍ
 لَكِنْ مَمَالِكِهَا وَإِنْ رَغِمَتْ
 وَلِكُلِّ أَصِيدٍ مِنْ بَطَارِقِهَا
 لَوْلَاكَ لَبَّى الْبَيْضُ مَا أَرِقْتُ
 لَوْ أَنَّ بَيْضَكَ لَمْ تُسَلِّ لَمَا
 يَا ابْنَ الْحَكِيمِ أَمِنْتَ صِرْفَ رَدَى
 وَيُؤْمِنُهُ أَتَسْتُ مِنْ أَمَلِي
 مَثْنَى الْوَرَارَةِ مَوْئِلِي وَلَهُ
 وَبِبَاسِهِ أُطْفِي شَرَارَةَ مَنْ
 عَمَّ الْوَرَى جُودًا وَفَضْلَ غِنَى
 وَهَمَى عَلَى عَالٍ وَمُنْخَفِضٍ
 ظِلٌّ إِذَا نَصْطَافُ مُعْتَدِلٌ
 يَتَضَاءَلُ الصُّبْحُ الْمُنِيرُ إِذَا
 حَتَّى كَأَنَّ شَمْسَ الضُّحَى قَمَرٌ
 وَغَرِيبَةٍ فِي لُطْفٍ صَنَعَتِهَا
 يَنَأَى النَّدِيُّ بِهَا إِذَا لُبِسَتْ
 زُنْجِيَّةٌ لَكِنْ لِمُحْتَدِهَا
 مِثْلُ الْعُرُوسِ عَلَى مَنَصَّتِهَا
 لَا أَكُونُ أَنَحْلَ مَا أَكُونُ هُدَى
 وَمِثْلُ شَيْبِي فَوْقَ حُلْكَتِهَا
 آتَرْتَنِي (بِقُبُولِهَا) وَبِهِ
 لَا زِلْتَ تُؤَثِّرُنِي بِهَا أَبَدًا
 وَبَقِيَتْ تُدْرِكُ مَا تُرِيدُ وَمَا

لِهَرَاثِنَا أَشَدَّ أَفْهَهَا اهْرُتُ
 يَبْأَى وَيَفْخَرُ مَلِكُهَا الرُّتُ
 فِي ذَاكَ تُفْصَحُ عُجْمُهَا الرُّتُ
 مَا جَالَ فِيهِ جَوَادُكَ الْحُتُ
 فِي كُلِّ (نَاحِيَةٍ) لَهُ دَعْتُ
 لِلِقَائِهَا أَفْرَاسُنَا الْكُمْتُ
 ذَلَّتْ أُنُوفُ طُعَايَ السَّلْتُ
 أَبَدًا لَهُ فِي أَثْلَتِي نَحْتُ
 مَا لَمْ يَكُنْ يَوْمًا لَهُ عَرْتُ
 مَا دُمْتُ أَمْلِكُ قُدْرَتِي أَقْتُو
 يَعْتُو وَأَقْدَحُ أَنْفَ مَنْ يَعْتُو
 حَتَّى تَسَاوَى الْعَدُوُّ وَالْعَلْتُ
 لَمْ يَبْقَ فَوْقُ لَا وَ لَا تَحْتُ
 عِطْرُ الشَّدَا وَحَيًّا إِذَا نَشْتُو
 لَاقَى سَنَاهُ جَبِينِكَ الصَّلْتُ
 وَكَأَنَّ ضَوْءَ شُعَاعِهِ فَحْتُ
 يَمْضِي الزَّمَانُ وَمَا لَهَا أُخْتُ
 وَيَتِيَهُ إِنْ طُوِيَتْ بِهَا التَّحْتُ
 فِي الرُّومِ يَعْتُو الْقِسُّ وَ الشَّنْتُ
 مِنْ شَأْنِهَا التَّرْيِينُ وَالزَّرْتُ
 فِيهَا فَيَعْبُلُ جِسْمِي الشَّنْتُ
 يَبْدُو الْوَقَارُ وَيُحْفَظُ السَّمْتُ
 عِنْدِي لَهَا الْإِيثَارُ مَا عِشْتُ¹
 وَلَا أَنْفَ مَنْ يَشْجَى بِذَا السَّلْتُ
 تَهْوَى بَقَاءَ مَا لَهُ فَتُ

(1) في الإحاطة :

تُظْهِرُنِي بِلِبَاسِهَا وَبِهِ عِنْدِي لَهَا الْإِيثَارُ مَا عِشْتُ

طَرَقْتُكَ وَهَنَا أُخْتُ آلِ عِلَاجٍ
فِي لَيْلَةٍ لَيْلَاءَ لَمْ يَنْبَحْ بِهَا
أَنِّي اهْتَدَتُ لِمُضِلِّينَ تَوَهَّنُوا
مُتَسَرِّبِلِي بُرْدَ الظَّلَامِ كَأَنَّهُمْ
وَتَقُوا بِمَحْمُودِ السُّرَى وَتَسَلَّحُوا
وَمَنَازِلِ دُرُسِ الرُّسُومِ بِلَاقِعِ
مُحِيتِ مَعَالِمُهُنَّ غَيْرَ مُثَلَّمِ
وَمَوَائِلِ مِثْلِ الْحَمَامِ جَوَائِمِ
وَمُشَجَّجِ مَا زَالَ مِنْهَلُ الْحَيَا
حَتَّى أَعَادَ لِعُودِهِ أَوْزَاقَهُ
وَكَسَا عُرَاهُ عِرَاصِهِ مِنْ وَشِيهِ
لَا مِثْلُ لَيْلَاتٍ مَضَيْنَ سَرِيعَةً
أَدْرَكْتُ مِنْهَضًا فِي صِبَايَ مَطَالِي
كَمْ لَيْلَةٍ مَرَّتْ وَلَمْ يَشْعُرْ بِهَا
بُنْنَا نُدِيرُ إِلَى انْبِلَاجِ صَبَاحِنَا
وَنُدِيرُ أَعْيُنُنَا حَدِيثَ غَرَامِنَا
بِمُؤَرَّجِ النَّفَحَاتِ مِنْ دَارَيْنِ أَوْ
وَحُلُوصِ وَدٍّ فِي نَقَاءِ سَرِيرَةٍ
أَحْضَنَتْهُ حَظِّي مِنَ الزَّمَنِ الَّذِي
وَاخْتَرْتُ قُرْبَ جَوَارِهِ لِحُلُوصِهِ
مَا فِي زَمَانِكَ غَيْرُهُ فَاخْلُصْ لَهُ
لَا تَحْلِفَنَّ بغيرِهِ وَاسْتَعْفَيْنَ

وَالرَّكْبُ بَيْنَ دَكَاذِكِ وَحِرَاجِ
كَلْبٍ وَ لَمْ يَصْرُخْ أَذِينَ دَحَاجِ
مِنْهَا لِهَتْكَ دِيَاجِرَ وَ دِيَاجِ
فِيهِ قِدَاحٌ فِي رِمَايَةِ سَاجِ
لِمَخَارِمِ بَجْهُولَةٍ وَفَجَاجِ
أُخُوَيْنَ مِنْ هَيْجٍ وَ مِنْ هَمْجَاجِ
كَسِوَارِ تَاجٍ أَوْ كَدُمُلُجِ عَاجِ
وُزْقٍ وَأَسَجَحَ دَائِمِ التَّشْحَاجِ
يَبْكِي صَدَاهُ بِدَمْعَةِ التَّشْحَاجِ
خُضِرَ الظَّلَالِ ذَكِيَّةَ الْآرَاجِ
حُلَلًا تُبَوِّرُ صَنَعَةَ الدِّيَبَاجِ
بَرَدَتْ حَرَارَةُ قَلْبِي الْمُهْتَاجِ
وَقَضَيْتُ مِنْهَا فِي شَبَابِي حَاجِي
غَيْرِي وَغَيْرَ مُنَادِمِي وَسِرَاجِي
كَأَنَّ الْهُوَى صِرْفًا بِغَيْرِ مَزَاجِ
بِمَزَامِرٍ مِنْ (فَضَّةٍ) وَأَحَاجِ²
بِمَدَارِجِ النَّسَمَاتِ مِنْ دَرَجِ
كَسْلَافِ رَاحٍ فِي صَفَاءِ زُجَاجِ
أَعْيَ مِرَاسِي أَهْلُهُ وَعِلَاجِي
وَتَرَكْتُ كُلَّ مُمَازِقِ مَرَّاجِ
غَيْبًا وَدَاهِنَ مَنْ أَرَدَتْ وَدَاجِ
بِوَقَارِهِ مِنْ كُلِّ غَمْرِ مَاجِ

(1) المنتخب النفيس: ص 84/78

(2) في الإحاطة : بمزَامِرٍ من (فضها) ، ويبدو أن في البيت تحريف ، لأنَّ كلمة (فضها) أو (فضة) لا تتلاءم سياقيا مع معنى البيت ، وربما كان الأصل من (قصها) أو من (قصّة)

أَتْرَكَ بَيْتِي الدُّنْيَا وَأَعْرَضَ عَنْهُمْ
نَزَهْتُ نَفْسِي عَنْهُمْ بِنَوَالِهِ
أَصْبَحْتُ مِنْ آلَائِهِ وَوَلَائِهِ
لَوْ أَنَّي عُجْتُ الرِّكَابَ مُيَمَّمًا
طَلُقْتُ إِذَا احْتَلَكَ الزَّمَانُ أَنْارَ فِي
طُودِ الرِّصَانَةِ وَالرَّزَانَةِ وَالْحِجَا
وَعِمَامَةِ الْهَامِي عَلَى آمَالِهِ
وَهَزِنْتُ آجَامِ الْقَنَا الضَّارِي إِذَا
ضَمِنَ إِلَالَهُ لَهُ عَلَى أَعْدَائِهِ
أَبْقَى أَبُو عَبْدِ إِلَالِهِ مُحَمَّدٌ
وَ بَنَى أَبُو إِسْحَاقَ قَبْلُ وَصْنُوهُ
وَ جَرَى عَلَى آثَارِ أَسْلَافٍ لَهُمْ
مَا مِنْهُمْ إِلَّا أَغْرُ مُبَارَكٌ
بَيْتُ بَنُوهُ مِنْ سَرَاوَةِ حَمِيرٍ
كَمْ كَانَ فِي الْمَاضِينَ مِنْ أَسْلَافِهِمْ
أَسَاسُ كُلِّ رِئَاسَةٍ وَرُؤُوسُ كُلِّ
أَعْيَتْ بُحُومُ اللَّيْلِ مِنْ سَهَرٍ وَمَا
حَتَّى أَصَارْتُهُ لِرَحْمَةِ رَبِّهِ
وَ أَقِيمَ بَحْلُ أَخِيهِ بَعْدَ مُقَامِهِ
فَرْدًا يَلْفُ كَتَائِبًا بِكَتَائِبٍ
حَتَّى بَحَلَّى دُجُنُّ كُلِّ عَجَاجَةٍ
مَنْ مِثْلُ يُوسُفَ فِي نِزَالِ كَتَائِبٍ
أَوْ مَنْ يَشْقُ مِنْ الْأَنَامِ غُبَارُهُ
إِنْ حَاضَ يَوْمًا فِي بَيَانِ حَقِيقَةٍ
وَ إِذَا تَكَلَّمَ فِي الْعَرِيبِ وَ ضَبْطِهِ
أَنْسَتْ قَصَائِدَ جَزُولِ أَشْعَارِهِ
جَمَعَ الْفَصَاحَةَ وَالصَّبَاحَةَ وَالثَّقَى

فَعَسَاكَ تَطْعُمُ لَذَّةَ الْإِتْلَاجِ
وَ حَفِظْتُهَا مِنْ جَاهِهِ بِسِيَاجِ
فِي عِزَّةٍ ضَحِيًّا وَعِزِّ دَاجِ
أَحَدًا سِوَاهُ مَا حَمَدْتُ مَعَاجِي
ظَلَامِهِ كَالْكُوكَبِ الْوَهَّاجِ
بَحْرُ النَّدَى الْمُتَلَاطِمِ الْأَمْوَاجِ
مِنْ غَيْرِ إِرْعَادٍ وَ لَا إِرْعَاجِ
سَقَطَتْ عَوَائِمُهَا عَلَى الْأَرْجَاجِ
مَا شَاءَ مِنْ ظَفَرٍ وَ مِنْ إِفْلَاجِ
مَا شَادَ وَالِدُهُ أَبُو الْحَجَّاجِ
رُكْنُ الضَّعِيفِ وَمَوْئِلُ الْمُحْتَاجِ
دَرَجُوا وَكُلُّهُمْ عَلَى مِنْهَاجِ
مِصْبَاحٍ لَيْلٍ أَوْ صَبَاحٍ عَجَاجِ
فِي الدَّرْوَةِ الْعَلِيَاءِ مِنْ صَنْهَاجِ
مِنْ رَبِّ إِكْلِيلٍ وَصَاحِبِ تَاجِ
لِ سِيَاسَةٍ وَثُبُوتِ كُلِّ هَيَاجِ
أَعْيَى أَبُو مُوسَى مِنَ الْإِذْلَاجِ
يَوْمَ الْعِقَابِ وَقِيعَةِ الْأَعْلَاجِ
فِيهِ يُطَاعِنُ مِثْلُهُ وَ يُوَاجِي
وَيَكْبُ أَفْوَاجًا عَلَى أَفْوَاجِ
عَنْهُمْ وَ أَمْسَكَ رَعْدُ كُلِّ ضَحَاجِ
وَ لِقَاءِ أَعْدَاءٍ وَخَوْضِ لِحَاجِ
فِي رَدِّ آرَاءٍ وَنَقْضِ حِجَاجِ
أَزْبَى عَلَى الثَّوْرِيِّ وَالْحُجَّاجِ
لَمْ يَغْبَأْ بِالْعُتْبِيِّ وَالرَّجَّاجِ
وَأَرَاخَزَ الْعَجْلِيَّ وَالْعَجَّاجِ
وَالْجُودَ فِي وَجْدٍ وَفِي إِخْرَاجِ

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

وَالرُّومُ فِي الْأَسْوَارِ وَالْأَبْرَاجِ
 رِغْيَاتٍ مَلْهُوفٍ وَمَنْعَةٍ لَا جِي
 اللَّأْوَاءِ وَالْأَعْرَاجِ¹
 طُبِعَتْ لِحَزْرٍ غَلَاصِمٍ وَوَدَاجِ
 يَوْمَ اللَّقَاءِ طَهَارَةُ الْأَمْشَاجِ
 وَحُمَاتُهُ فِي الْجَحْفَلِ الرَّجْرَاجِ
 مِنْ غَدْرِ مُعْتَالٍ (وَحِدَّةٍ) هَاجِ²
 وَسِوَاهُمْ هَمَجٌ مِنَ الْأَهْمَاجِ
 مِنْ سَائِرِ الْأَصْحَابِ وَالْأَزْوَاجِ
 وَبَرَكْنَنَا مِنْ كَعْبَةِ الْحُجَّاجِ
 كَالصُّبْحِ فِي وَضَحٍ وَفِي إِبْلَاجِ
 كَانَتْ تُنِيحُ جُبَاةُ كُلِّ خَرَجِ
 دُنْيَا بِلَا جَبْرِ وَلَا إِخْرَاجِ
 فِي الْجُودِ وَارِيَّةٌ بِلَا إِخْرَاجِ
 أَبَدًا بِلَا قُفْلٍ وَلَا مِزْلَاجِ

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

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

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

نُبْرِي طَلَا الْأَعْرَابِ فِي الْهَيْجَا وَفِي اللَّأْوَاءِ سَوْفَ تُمَارِي الْأَعْرَاجِي

(2) الشطر الثاني في الإحاطة :

مِنْ غَدْرِ مُعْتَالٍ وَسَبَّةٍ هَاجِ

(3) المنتخب النفيس: ص 88/85

نَظَرْتُ فَلَا نُورٌ مِنَ الصُّبْحِ ظَاهِرٌ
بِحَقِّكُمْ كُفًّا الْمَلَامَ وَسَاحًا
وَلَا تَعْذِلَانِي وَاعْذِرَانِي فَقَلَمًا
كَتَمْتُ هَوَاهَا ثُمَّ بَرَّحَ بِي الْهَوَى
لِسَاقِيَةِ الرُّومِيِّ عِنْدِي مَزِيَّةٌ
فَكَمْ لِي عَلَيْهَا مِنْ غُدُوٍّ وَرَوْحَةٍ
فَطَرَفِي عَلَى تِلْكَ الْبَسَاتِينِ سَارِحٌ
تَحَارُّ بِهَا الْأَذْهَانُ وَهِيَ تَوَاقِبُ
ظِبَاءٌ مَعَانِيهَا عَوَاطِ عَوَاطِفُ
وَتَقْتُلُهُمْ فِيهَا عُيُونٌ نَوَاطِرُ
عَلَى قَرِيَةِ الْعُبَادِ مِنِّي تَحِيَّةٌ
وَجَادَ تَرَى تَاجَ الْمَعَارِفِ دِيمَةً
إِلَيْكَ شُعَيْبَ بْنِ الْحُسَيْنِ قُلُوبَنَا
سَعَيْتَ فَمَا فَصَّرْتَ عَنْ نَيْلِ غَايَةٍ
وَأَنْ أُنْسَى لَا أَنْسَى الْوَرِيْطَ وَوَقْفَةً
مُطْلًا عَلَى ذَاكَ الْعَدِيرِ وَقَدْ غَدَتْ
أَمَاؤُكَ أَمْ عَيْنِي؟ عَشِيَّةٌ صَدَّقَتْ
لَيْنُ كُنْتُ مَلَانًا بِدَمْعِي طَافِحًا
وَأِنْ كَانَ مَهْرِي فِي تِلَاعِكَ سَائِحًا
قِرَاحٌ غَدَا يَنْصَبُ مِنْ فَوْقِ شَاهِقٍ
أَرْقُ مِنَ الشَّوْقِ الَّذِي أَنَا كَاتِمٌ
أَمَّا وَهَوَى مَنْ لَا أُسْمِيهِ إِنِّي
أَبْعَدَ صَيَّامِي وَاعْتِكَافِي وَخُلُوتِي
لَبِعْتُ رَشَادِي فِيهِ بِالْعَيِّ ضَلَّةً
وَأَيُّ مَقَامٍ لَيْسَ لِي فِيهِ حَاسِدٌ

لِعَيْنِي وَلَا نَجْمٌ إِلَى الْعَرَبِ جَانِحٌ
فَمَا الْخِلُّ كُلُّ الْخِلِّ إِلَّا الْمَسَامِحُ
يُرْدُّ عَنَّا بِي عَنْ عُليَّةٍ نَاصِحُ
وَكَيْفَ أُطِيقُ الْكَتَمَ وَالْدَّمَعَ فَاضِحُ
وَأِنْ رَغِمَتْ تِلْكَ الرُّوَابِي الرُّوَاشِحُ
تُسَاعِدُنِي فِيهَا الْمُنَى وَالْمَنَائِحُ
وَطَرَفِي عَلَى تِلْكَ الْمِيَادِينِ جَامِحُ
وَتَهْفُو بِهَا الْأَفْكَارُ وَهِيَ رَوَاجِحُ
وَطَيْرٌ بِجَانِبِهَا شَوَادٍ صَوَادِحُ
وَتَبْكِيهِمْ مِنْهَا عُيُونٌ نَوَاضِحُ
كَمَا فَاحَ مِنْ مِسْكِ اللَّطِيمَةِ فَائِحُ
تَغْصُ ِبِهَا تِلْكَ الرُّبَى وَالْأَبَاطِحُ
نَوَازِعُ لَكِنَّ الْجُسُومَ نَوَازِحُ
فَسَعْيُكَ مَشْكُورٌ وَتَجْرُكَ رَابِحُ
أُنَافِحُ فِيهَا رَوْضُهُ وَأُفَاوِحُ
لِإِنْسَانٍ عَيْنِي مِنْ صَفَاةٍ صَفَائِحُ
عُليَّةُ فِينَا مَا يَقُولُ الْمُكَاشِحُ¹
فَإِنِّي سَكْرَانُ بِحُبِّكَ طَافِحُ
فَذَاكَ غَزَالِي فِي عُبابِكَ سَابِحُ
بِمَثَلِ حُلَاهُ تُسْتَحْتُ الْقَرَائِحُ
وَأَصْفَى مِنَ الدَّمَعِ الَّذِي أَنَا سَافِحُ
لِعِرْضِي كَمَا قَالَ النَّصِيحُ لِنَاصِحُ
يُقَالُ فَلَانٌ ضَيِّقُ الصَّدْرِ بَائِحُ
وَكَمْ صَالِحٍ مِثْلِي غَدَا وَهُوَ طَالِحُ
وَأَيُّ مَقَالٍ لَيْسَ لِي فِيهِ قَادِحُ

(1) في نفح الطيب: أماؤك أم دمعي.....

أَلَا قُلْ لِفُرْسَانِ الْبَلَاغَةِ أَسْرَجُوا
 أَيَحْمِلُ ذِكْرِي عَنْهُمْ وَهُوَ نَابَهُ
 بُدُورٌ إِذَا جَنَّ الظَّلَامُ كَوَامِلٌ
 تَرَكْتُكَ سُوقَ الْبُرِّ لَا عَنْ تَهَاوُنٍ
 وَإِنِّي وَقَلْبِي فِي وَلَائِكَ طَامِعٌ
 أَيَا أَهْلَ وُدِّي وَالْعَشِيرِ مُؤَمَّنٌ
 وَهَلْ ذَلِكَ الظَّنِّي النَّصَاحِي لِلَّذِي
 كُنَيْتُ بِهَا عَنْهُ حَيَاءٌ وَحِشْمَةٌ

فَقَدْ جَاءَكُمْ مِنِّي الْمُكَافِي الْمُكَافِحُ
 وَيُعْطُ شَجَوِي عَنْهُمْ وَهُوَ شَائِحٌ
 وَأُسْدٌ إِذَا لَاحَ الصَّبَاحُ كَوَالِحُ
 وَكَيْفَ وَظَنِّي سَانِحٌ فِيكَ وَسَارِحُ
 وَنَاطِرٌ وَهَمِّي فِي سَمَاطِكَ طَامِحُ
 أَتَقْضِي دُيُونِي أَمْ غَرِمِي فَالِحُ
 يَقْطَعُ مِنْ قَلْبِي بِعَيْنَيْهِ نَاصِحُ
 وَوَجْهُهُ اغْتِدَارِي فِي الْقَضِيَّةِ وَاضِحُ

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

أَطَارَ قُودِي بَرْقَ الْأَحَا
 كَأَنَّ تَأَلُّفَهُ فِي الدُّجَى
 أَضَاءَ وَلِلْعَيْنِ إِغْفَاءُ
 كَمَعْنَى خَفِيٍّ بَدَا بَعْضُهُ
 كَأَنَّ النُّجُومَ وَقَدْ غَرَبَتْ
 لَوَاغِبُ بَاتَتْ بِجَدِّ السُّرَى
 وَقَدْ لَبَسَ اللَّيْلُ أَسْمَالَهُ
 وَأَيَّقُظَ رَوْضُ الرُّبَا زَهْرَهُ
 كَأَنَّ النَّهَارَ وَقَدْ غَالَهَا
 أَنَّى يَسْتَفِيضُ دُمُوعِي امْتِيَا
 فَلَمْ يَلْقَ دُجْرُ انْتِحَايِي شَحِيحًا
 وَلَوْلَا تَوَقُّدُ نَارِ الْحُشَا
 وَمِمَّا يُشَرِّدُ عَنِّي الْكَرَى
 يَنُوحُ عَلَيَّ وَأَبْكِي لَهُ
 أَعَيْنُ أَرْجِي أَطْلُتُ الْأَسَى
 دَعَيْنِي أَرْدَاءَ مَاءٍ دَمْعِي فَلَمْ

وَقَدْ ضُمَّ بَعْدَ لَوْكِرٍ جَنَاحًا²
 حُسَامُ جَبَانٍ يَهَابُ الْكِفَاحَا
 تَلَدُّ إِذَا مَا سَنَا الْفَجْرُ لَاحَا
 وَزَيْدَ بَيَانًا فَرَادَ اتِّصَاحَا
 نَوَاهِلُ مَاءٍ صَدَرْنَ قِمَاحَا
 فَأَذْرَكَهَا الصُّبْحُ رَوْحَى طِلَاحَا
 فَمَحَّتْ عَلَيْهِ بِلَاً وَانْصِيَا
 فَحَيَّا نَسِيمَ صَبَاهُ الصَّبَاحَا
 مُبَيِّتُ مَالٍ حَوَاهُ اجْتِيَا
 وَيُلْهَبُ نَارَ ضُلُوعِي اقْتِدَا
 وَلَمْ يَلْقَ زَنْدَ اشْتِيَاقِي شَحَا
 لَأَنْفَذْتُ مَاءَ جُفُونِي امْتِيَا
 هَدِيلُ حَمَامٍ إِذَا نَمَتْ صَاحَا
 فَأَقْطَعُ لَيْلِي بُكَاءً أَوْ نِيَا
 عَلَيْكَ وَمَا زِدْتُ إِلَّا انْتِرَاحَا
 أُرِدُّ بَعْدَ مَايِكَ مَاءً قِرَاحَا

(1) المنتخب النفيس: ص 89/95

(2) في المنتخب النفيس: فَمَا هَرَّ بَعْدَ لَوْكِرٍ جَنَاحَا

أَحِنُّ إِلَيْكَ إِذَا سِفْتُ رِيحًا
وَأَفْنَى التِّيَاحَا إِلَيْكَ وَكَمْ
وَلَوْلَا سَخَائِمُ قَوْمِ أَبُوَا
أَبَاخُوا حِمَايَا وَكَمْ مَرَّةٍ
وَدَافَعْتُ عَنْهُمْ بِشِعْرِي انْتِصَارًا
أَبَاغُوا وَدَادِي بَخْسًا فَسَلْ
وَأَعْرُوا بِنَفْسِي طُلَابَهَا
وَأَلُوا يَمِينًا عَلَى أَنَّ مَا
فَشَاوَرْتُ نَفْسِي فِي ذَا فَمَا
فَبِتُّ أَنَاغِي بُحُومَ الدُّجَى
أَجُوبُ الدِّيَاجِيرَ وَخُدِي وَ لَا
وَإِلَّا التَّعَالِبَ تَحْتَسُّ فِي
أَجُوزِ الْأَفَاحِيصِ فَيَحَا قَفَارًا
فَأُعْيِي شَوَارِدَ هَذِي عَدَاءٍ
وَجَوَابُ بَدُو إِذَا اسْتُنْبِخُوا
يَرُونَ قِتَالِي فِي الْحَجَرِ حَلًّا
قَصَدْتُ سَنَاهُمْ فَلَمْ أُخْطِهمْ
فَسَلْ كَيْفَ كَانَ خَلَاصِي مِنْ
وَلَا مِثْلَ بَيْتٍ تَيَمَّمْتُهُ
عِيَابًا مِلَاءً وَنِيَابًا سِمَانًا
وَإِلَّا أَعَارِبَ شَمِّ الْأُنُوفِ
وَإِلَّا يَعَافِيرَ سُودِ الْعُيُونِ
يُرَدِّدَنَّ فِينَا لِحَاطًا مِرَاضًا
وَتَحْتَ الْوَجَاحِ طَلَا رَرْبٍ
أَرَانِي مُحَاسِنَ مِنْهُ فَلَمْ
مُحْيَا وَسِيمًا وَ فَرْعًا أَثِيثًا
وَأَبْدَى لِعَيْنِي بَدَائِعَ لَمْ

وَأُبْكِي عَلَيْكَ إِذَا دُفْتُ رَا حَا
أَشَحْتُ بِوَجْهِ عَنكَ اتَّشَا حَا
إِبَائِي رَكِبْتُ إِلَيْكَ الرِّيَا حَا
حَمِيْتُ حَمَى عَرَضِهِمْ أَنْ يُبَا حَا
فَكَانَ الْجَزَاءُ جَلَائِي الْمُتَا حَا
أَكَانَ سَمَاحُهُمْ بِي رِيَا حَا
سِرَارًا فَجَاءُوا لِقَتْلِي صُرَا حَا
تَوَهَّمْتُ لَمْ يَكْ إِلَّا مِرَا حَا
رَأْتُ لِي بَغِيرَ الْفَلَاةِ فَلَا حَا
بَجَاءٍ فَلَمْ أَلَقْ إِلَّا بِنَا حَا
مُؤَانِسَ إِلَّا الْقَطَا وَالسَّرَا حَا
مَيْتِي فَتَمَلَّأُ سَمْعِي ضُبَا حَا
وَ أَعْرُوا الْأَدَاحِي غُبْرًا فِضْضَا حَا
وَأَعْلُو لَوَاغِي تِلْكَ صِيَا حَا
أَجَابُوا عَوَاءً وَأَمُّوا التُّبَا حَا
وَإِذْهَابُ نَفْسِي فِيهِ مُبَا حَا
أَعَاجِمُ شُوسِ الْعُيُونِ قِبَا حَا
أَسَاؤُهُمْ أَسْرِي أَمْ سَرَا حَا
فَلَمْ أَلَفْ إِلَّا الْغِنَا وَ السَّمََا حَا
وَعِيدًا خَدَالًا وَعُودًا أَقَا حَا
كَرَامَ الْجُدُودِ فَصَا حَا صِبَا حَا
يَرَيْنَ فَسَادَ الْمُحِبِّ صِلَا حَا
يُمَرِّضُنَّ مِنَّا الْقُلُوبَ الصَّحَا حَا
لَوْ أَنَّ الْقِيَانَا رَفَعْنَ الْوَجَا حَا
أَطْفَقَ عَنْ حِمَاهُ بِقَلْبِي بَرَا حَا
وَقَدَا قَوِيًّا وَرَدَفَا رَدَا حَا
يَدْعُ لِي عَقْلًا بِهَا حِينَ رَا حَا

إِذَا لَمْ يُرِدْ غَيْرَ سَفْكَ دَمِي
 وَمَا زِلْتُ سَمَحًا بِنَفْسِي كَذَا
 وَبَابِنِ رُشِيدٍ تَعَوَّدْتُ مِنْ
 وَقَدْ ضَاقَ صَدْرِي عَنْ كَثْمِهِ
 وَبَابِنِ رُشِيدٍ تَعَوَّدْتُ مِنْ
 أَلَحَّ الزَّمَانُ بِأَحْدَاثِهِ
 أَعَادَ شَبَابِي مَشِيئًا كَمَا
 وَفَّرَقَ بَيْنِي وَبَيْنَ الْأَهْلِيلِ
 أَخِي وَسَمِّيَ أَصْحَ مُسْعِدًا
 فَقَدْ جَبَّ ظَهْرِي عَلَى ضَعْفِهِ
 وَطَوَّحَ بِي عَنْ تِلْمَسَانِ مَا
 وَأَعْجَلَ سَيْرِي عَنْهُ وَلَمْ
 نَأَى بِصَدِيقِكَ عَنْ رُبْعِهِ
 وَكَانَ عَزِيزًا عَلَى قَوْمِهِ
 فَهَاهُوَ إِنْ قَالَ لَمْ يُلْتَفَتْ
 عَجَبْتُ لِدهْرِي هَذَا وَمَا
 لَقَدْ هَدَّ مَنِّي رُكْنًا شَدِيدًا
 وَقِيتُ الرَّدَى مِنْ أَخٍ مُخْلِصٍ
 وَإِنِّي عَلَى فَيْحٍ مَا بَيْنَنَا
 أَحْرُ إِلَى حَيْنِ الْفُحُولِ
 وَأَسْأَلُ عَنْهُ هُبُوبَ النَّسِيمِ
 وَإِنْ شِئْتَ عِرْفَانَ حَالِي وَمَا
 فَقَلْبٌ يَذُوبُ إِلَيْكَ اشْتِيَاقًا
 وَغَرَسُ وَدَادٍ أَصَابَ فَضَاءً
 كَرَّاسِخٍ مَجْدٍ تَأَثَّلَتْهُ

فَحَلُّ وَبَلُّ لَهُ مَا اسْتَبَاحَا
 مَتَى مَا رَأَيْتُ الْوُجُوهَ الْمَلَاخَا
 هَوَاهُ فَقَدْ زِدْتُ فِيهِ افْتِصَاحَا
 وَأَوْدَعْتُهُ حَفْنٍ عَيْنِي فَبَاحَا
 خُطُوبٍ أَجَلَنْ عَلَيَّ الْقِدَاحَا
 فَأَلْقَيْتُ طَوْعًا إِلَيْهِ السَّلَاحَا
 سَمِعْتَ وَصَيَّرَ نُسْكَي طَلَاخَا
 وَلَمْ يَرِ ذَا عَلَيْهِ جُنَاحَا¹
 لَشَجْوٍ حَزِينٍ إِلَيْكَ اسْتِرَاحَا
 كُدَامًا وَ أَذْهَى شَوْلِي نَطَاحَا
 ظَنَنْتُ فِرَاقِي لَهَا أَنْ يُتَاحَا
 يَدْعُنِي أَوْدَعُ تِلْكَ الْبَطَاحَا
 فَكَانَ لَهُ النَّأْيُ مَوْتًا صَرَاحَا
 إِذَا هَاجَ خَاضُوا إِلَيْهِ الرَّمَاخَا
 إِلَيْهِ امْتِهَانًا لَهُ وَ اطَّرَاحَا
 أَلَا قِي مَسَاءً بِهِ وَالصَّبَاحَا
 وَذَلَّلَ مِنِّي حَيَاءً لِقَاحَا
 لَوْ اسْطَعْتُ طَرْتُ إِلَيْهِ اِزْتِيَاخَا
 لَا تَبْعُ ذَاكَ الشَّدَا حَيْثُ فَاحَا
 وَتَوَّحَ الْحَمَامُ إِذَا هُوَ نَاحَا
 وَ خَفَقَ الْوَمِيزُ إِذَا مَا أَلَاخَا
 يُعَانِيهِ جِسْمِي ضَنْئِي أَوْ صَحَاخَا
 وَصَدْرُ يُفَاحُ إِلَيْكَ انْشِرَاحَا
 نَدِيًا وَصَادَفَ أَرْضًا بَرَاحَا
 فَلَمْ تَخْشَ بَعْدُ عَلَيْهِ امْتِصَاحَا

(1) في المنتخب النفيس: وَلَمْ يَرِ ذَا عَلَيْهِ جُنَاحَا ، وهو الأصح عروضيا

وَعَلِيَاءَ بُؤِثَّتْهَا لَوْ بَعَى
مَكَارِمُ جَمَعَتْ أَفْذَاذَهَا
وَدَرَسُ عُلُومٍ تَهَيَّمُ بِهَا
نَشَأَتْ عَنِ الْخَيْرِ وَاعْتَدَتْهُ
وَقُمْتَ لَهَا أَيُّمَا رَحْلَةٍ
فَمَا إِنْ جَلِيسٍ إِذَا قُلْتَ قَالَ
وَلَوْ لَمْ تَحْجَّ بِهَا مَكَّةَ
وَأَمَّا أَنَا بَعْدَ نَهْيِ النُّهَى
أَدِيرُ كُؤُوسَ هَوَايَ اغْتِبَافًا
فَبَرِّدْ جَوَايَ بِرَدِّ جَوَابٍ
وَهُنَّ بُنَيَّاتُ فِكْرِي وَقَدْ

سُمُّوْا إِلَيْهَا السَّمَاءُ لَطَاحَا
فَكَانَتْ لِعَطْفٍ عُلَاكَ وَشَاحَا
عَمَرْتَ الْعُدُوَّ بِهَا وَالرَّوَاحَا
فَلَمْ تَذَرِ إِلَّا التُّمَى وَ الصَّلَاحَا
كَسَحَتْ الْمَعَارِفَ فِيهَا اكْتِسَاحَا
أَوْ إِنْ الْخَطِيبَ إِذَا لُحْتُ لَاحَا
لَحَجَّ الْمَلَائِكُ عَنْكَ صُرَاحَا
فَمَا زَادَنِي الطَّبْعُ إِلَّا جَمَاحَا
وَأَشْرَبُ مَاءَ دُمُوعِي اصْطَبَاحَا
تَوَبَّحُ فِيهِ مَشْيِ الْوُقَاحَا
أَتَيْنَكَ فَاخْفَضُ لَهْنُ الْجَنَاحَا

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

تِلْمَسَانُ لَوْ أَنَّ الزَّمَانَ بِهَا يَسْخُو
وَدَارِي بِهَا الْأُولَى الَّتِي حِيلَ دُونَهَا
وَعَهْدِي بِهَا وَالْعُمُرُ فِي عُنُقُونَاهِ
فَرَارُهُ تَهَيَّمِ وَمَعْنَى صَبَابَةٍ
إِذَا الدَّهْرُ مَثْنِي الْعِنَانِ مُنْهَنَةً
لِيَالِي لَا أَصْغِي إِلَى عَذَلٍ عَاذِلٍ
مَعَاهِدُ أَنْسٍ غَطَّلَتْ فَكَانَتْهَا
وَأَرْزُقُ أَلَافٍ عَفَا بَعْضُ آيِهَا
فَمَنْ يَكُ سَكْرَانًا مِنَ الْوَجْدِ مَرَّةً
وَمَنْ يَفْتَدِيحُ زَنْدًا لِمَوْقِدِ جَذْوَةٍ
أَنْنَسَى وَقُوفِي لَاهِيًا فِي عِرَاصِهَا
وَإِلَّا اخْتِيَالِي مَاشِيًا فِي سِمَاطِهَا
وَإِلَّا فَعْدُوِي مِثْلَمَا يَنْفِرُ الطَّلَا

مُنَى النَّفْسِ لَا دَارُ السَّلَامِ وَلَا الْكَرْخُ
مَثَارُ الْأَسَى لَوْ أَمْكَنَ الْحَقِيقُ اللَّبْخُ
وَمَاءُ شَبَابِي لَا أَجِينُ وَلَا مَطْخُ
وَمَعْهَدُ أَنْسٍ لَا يَلْدُ بِهِ لَطْخُ
وَلَا رَدْعُ يُثْنِي مِنْ عِنَانٍ وَلَا رَدْعُ
كَأَنَّ وَقُوعَ الْعَذَلِ فِي أُذُنِي صَمَخُ
ظَوَاهِرُ أَلْفَاظٍ تَعَمَّدَهَا النَّسْخُ
كَمَا كَانَ يَعْزُو بَعْضُ أَلَوَاحِنَا اللَّطْخُ
فَإِنِّي بِهَا طَوَّلَ دَهْرِي لَمُلْتَحُ
فَزَنْدُ اشْتِيَاقِي لَا عَفَارٌ وَلَا مَطْخُ
وَلَا شَاغِلَ إِلَّا التَّوَدُّعُ وَالسَّبْخُ
رَخِيًّا كَمَا يَمْشِي بِطَرَّتِهِ الرُّخُ
وَلِيدًا وَ حَجَلِي مِثْلَمَا يَنْهَضُ الْفَرْخُ

كَأَنِّي فِيهَا أَرْدَشِيرُ بْنُ بَابِلٍ
وَإِخْوَانُ صِدْقٍ مِنْ لِدَائِي كَأَنَّهُمْ
وَعَادَةٌ لِمَا يُلْقَى إِلَيْهِمْ مِنَ الْهُدَى
هُمُ الْقَوْمُ كُلُّ الْقَوْمِ سَيَّانٍ فِي الْعُلَا
مَضَوْا وَمَضَى ذَاكَ الزَّمَانُ وَأَنْتَهُ
كَأَنَّ لَمْ يَكُنْ يَوْمًا لِأَقْلَامِهِمْ بِهَا
وَلَمْ يَكُنْ فِي أَدْوَاهِهَا مِنْ ثَنَائِهِمْ
وَلَا فِي مُحْيَا الشَّمْسِ مِنْ هَدْيِهِمْ سَنًا
سَعَيْتُمْ بَنِي يَعْغُورَ فِي شَتِّ شَمَلِنَا
دُعَيْتُمْ إِلَى مَا يُرْجَى مِنْ صَلَاحِكُمْ
تَعَالَيْتُمْو عُجْبًا فَطَمَّ عَلَيْكُمْ
وَأَوْغَلْتُمْو فِي الْعُجْبِ حَتَّى هَلَكْتُمْ
كَفَاكُمْ بِهَا سِجْنًا طَوِيلًا، وَإِنْ يَكُنْ
فَكَمْ فِتْنَةٍ مِنْهَا ظَفَرْتُمْ بِنِيلِهَا
كَأَنَّكُمْ مِنْ خَلْفِهَا وَ أَمَامِهَا
فَلِلْسُوقِ مِنْهَا الْقَيْدُ إِنْ هِيَ أَعْرَبَتْ
كَأَنَّ تَحْتَهَا مِنْ شِدَّةِ الْقَلْقِ الْقَطَا
وَأَقْرَبُ مَا تَهْذِي بِهِ الْهَلْكَ وَالْتَوَى
فَمَادَا عَسَى نَرْجُوهُ مِنْ لَمْ شَعْنِهَا
وَمَا يَطْمَعُ الرَّاجُونَ فِي حِفْظِ آيِهَا
رَعَانِفُ أَنْكَالٍ لِقَامٍ عَنَّاكِ
وَلَمَّا اسْتَقْلَلُوا مِنْ مَهَاوِي ضَلَالِهِمْ
دَعَاهُمْ أَبُو يَعْقُوبَ لِلشَّرَفِ الَّذِي
فَلَمْ يَسْتَجِيبُوا فَدَاؤُوا وَبَاهَتْهُمْ
وَمَا زِلْتُ أَدْعُو لِلْخُرُوجِ عَلَيْهِمْ
وَأَبْدُلُ فِي اسْتِصَالِهِمْ جَهْدَ طَاقَتِي
تَرَكْتُ لِمَيْنَا سَبْتَةً كُلَّ بُجْعَةٍ

وَ لَا مُلْكَ لِي إِلَّا الشَّيْبَةُ وَ الشَّرْحُ
جَاذِرُ رَمَلٍ لَا عِجَافٌ وَلَا بُزْحُ
وَ عَنْ كُلِّ فَحْشَاءٍ وَ مُنْكَرَةٍ صَلَحُ
شَبَابُهُمُ الْفُرْعَانُ وَالشَّيْبَةُ السَّلْحُ
وَمَرَّ الصَّبَا وَالْمَالُ وَالْأَهْلُ وَالْبَذْحُ
صَرِيرٌ وَلَمْ يُسْمَعْ لِأَكْعُبِهِمْ جَبْحُ
شَمِيمٌ وَلَا فِي الْقَضْبِ مِنْ لَيْنِهِمْ مَلْحُ
وَلَا فِي جَبِينِ الْبَدْرِ مِنْ طَبِيبِهِمْ ضَمْحُ
فَمَا تَجَرَّكُمْ رِنْحُ وَ لَا عَيْشُنَا رِنْحُ
فَرَدَّكُمْ عَنْهُ التَّعَجُّفُ وَ الْجَمْحُ
عُبَابٌ لَهُ فِي رَأْسِ عَلَيَائِكُمْ جَلْحُ
جِمَاحُ عَوَاةٍ لَا يُنْهَنُّهُمْ فَفْحُ
هَلَاكُ لَكُمْ فِيهَا فَهِيَ لَكُمْ فُحُ
بِأَبْشَارِهَا مِنْ حُجْنِ أَظْفَارِكُمْ بَرْحُ
أَسْوَدُ غِيَاضٍ وَهِيَ مَا بَيْنَكُمْ أَرْحُ
وَلِلْهَامِ إِنْ لَمْ تُعْطَ مَا رَعَتِ النَّفْحُ
وَمِنْ فَوْقِهَا مِنْ شِدَّةِ الْفَرْعِ الْفَتْحُ
وَ أَيْسَرُ مَا تَشْكُو بِهِ الذَّلُّ وَ الْفَنْحُ
وَقَدْ خَرَّ مِنْهَا الْفَرْعُ وَاقْتُلَعَ الشَّلْحُ
وَقَدْ عَصَفَتْ فِيهَا رِيَاخُهُمُ النَّبْحُ
مَتَى قَبَضُوا أَكْفًا عَلَى إِثْرِهِ طَخُوا
وَأُمُّو إِلَى أَعْلَامِ رُشْدِهِمْ رَحُوا
يَذُلُّ لَهُ رَضْوَى وَ يَعْنُو لَهُ دَمْحُ
وَ مَا لِأَمْرِي عَنْ أَمْرِ خَالِقِهِ نَحُ
وَ قَدْ يَسْمَعُ الصُّمُّ الدُّعَاءَ إِذَا أَصْحُو
وَمَا لِظَنَائِبِ ابْنِ سَابِحَةٍ قَفْحُ
كَمَا تَرَكْتُ لِلْمُعَزِّ أَهْضَامُهَا شَمْحُ

وَأَلَيْتُ أَنْ لَا أَرْتَوِي غَيْرَ مَائِهَا
وَأَلَّا أَحُطَّ - الدَّهْرَ - إِلَّا بِعُقْرِهَا
فَكَمْ نَقَعْتُ مِنْ غُلَّةٍ تِلْءُكُمْ الْأَصَى
وَحَسْبِي مِنْهَا عَدُّهَا وَاعْتِدَالُهَا
وَأَمْلَاكُهَا الصَّيْدُ الْمَقَاوِلَةُ الْأَلَى
كَوَائِبُ هَدْيٍ فِي سَمَاءٍ رِئَاسَةٍ
تَوَاقِبُ أَنْوَارٍ تَرَى كُلَّ غَامِضٍ
وَرَوْضَاتٍ آدَابٍ إِذَا مَا تَأَرَّجَتْ
بِحَامِرٍ نِدٍّ فِي حَدَائِقٍ نَرْجَسٍ
وَأَبْجُرُ عِلْمٍ لَاحِيَاضٍ رِوَايَةٍ
بَنُو الْعَرْفَيْنِ الْأُولَى مِنْ صُدُورِهِمْ
إِذَا مَا فَتَى مِنْهُمْ تَصَدَّى لِعَايَةٍ
رِئَاسَةً أَحْيَارٍ وَمُلْكُ أَفَاضِلٍ
إِذَا مَا بَدَا مِنَّا جَفَاءً تَعَطَّفُوا
نَزُورُهُمْ حُذًا نَحَافًا فَتَنَنْتَنِي
يُرْتُونَنَا بِالْعِلْمِ وَالْحِلْمِ وَالنُّهَا
وَمَا الرُّهْدُ فِي أَمْلَاكِ لَحْمٍ وَلَا التَّقَى
وَالَّا فَفِي رَبِّ الْخُوزْنِقِ غُنِيَّةٌ
تَطْلَعُ يَوْمًا وَالسَّرِيرُ إِمَامُهُ¹
وَعَنْ لَهُ مِنْ شَيْعَةِ الْحَقِّ قَائِمٌ
فَأَصْبَحَ يَجْتَابُ الْمُسُوحَ زَهَادَةً
وَفِي وَاحِدِ الدُّنْيَا أَبِي حَاتِمٍ لَنَا
تَخَلَّى عَنِ الدُّنْيَا تَخَلَّى عَارِفٍ
وَأَعْرَضَ عَنْهَا مُسْتَهِينًا لِقَدْرِهَا
فَكَانَ لَهُ مِنْ قَلْبِهَا الْحُبُّ وَالْهُوَى

وَلَوْ حَلَّ لِي فِي غَيْرِهِ الْمَنُّ وَالْمَدْحُ
وَلَوْ بَوَّأْتَنِي دَارَ إِمْرَتِهَا بَلْعُ
وَكَمْ أَبْرَأْتُ مِنْ عِلَّةٍ تِلْكُمْ اللَّبْحُ
وَأَبْجُرُهَا الْعُظْمَى وَ أَرْيَافُهَا النَّفْحُ
لِعِزِّهِمْ تَعْنُو الطَّرَاخِنَةُ الْبُلْحُ
تُضِيءُ فَمَا يَدْجُو ضَلَالٌ وَ لَا يَطْخُو
إِذَا النَّاسُ فِي طَحْيَاءٍ غِيَّهِمُ التَّخْوَا
تَضَاءَلُ فِي أَفْيَاءٍ أَفْنَاهَا الرَّمْحُ
تَنِمُ وَلَا لَفْحُ يُصِيبُ وَلَا دَحُ
فِيَكْبُرُ مِنْهَا النَّضْحُ أَوْ يَعْظُمُ النَّضْحُ
وَأَيْدِيهِمْ ثَمَلُ الْقَرَاطِيسِ وَ الطُّرْحُ
تَأَخَّرَ مَنْ يَنْخُو وَ أَقْصَرَ مَنْ يَنْخُو
كَرَامٌ لَهُمْ فِي كُلِّ صَالِحَةٍ رَضْحُ
عَلَيْنَا وَإِنْ حَلَّتْ بِنَا شِدَّةٌ رَخْوَا
وَ أَجْمَلُنَا ذُلْحُ وَ أَبْدَانُنَا ذُلْحُ
فَمَا خَرَجْنَا بُزْ وَلَا حَدُنَا بَرْخُ
بِيدِعْ ، وَ لِلدُّنْيَا لُزُوقُ بَمَنْ يَرْخُو
فَمَا يَوْمُهُ سِرٌّ وَ لَا صَيْتُهُ رَضْحُ
وَقَدْ نَالَ مِنْهُ الْعُجْبُ مَا شَاءَ وَ الْجَفْحُ
بِحُجَّةٍ صِدْقٍ لَا بَعَامٌ وَلَا وَشْحُ
وَ قَدْ كَانَ يُؤْذِي بَطْنَ أَحْمَصِهِ النَّحُ
دَوَاءٌ وَلَكِنْ مَا لِأَدْوَانِنَا نَتْحُ
يَرَى أَنَّهَا فِي ثَوْبٍ نَحْوَتِهِ لَتْحُ
فَلَمْ يُثْنِهِ عَنْهَا اجْتِنَابٌ وَ لَا مَصْحُ
وَكَانَ لَهَا مِنْ كَفِّهِ الطَّرْحُ وَالطَّحُ

وَمَا مُعْرِضٌ عَنْهَا وَهِيَ فِي طَلَابِهِ
وَلَا مُدْرِكٌ مَا شَاءَ مِنْ شَهَوَاتِهَا
وَلَكِنَّا نَعْمَى مِرَارًا عَنِ الْهُدَى
وَمَا لِامْرِئٍ عَمَّا قَضَى اللَّهُ مُهْرَبٌ
أَبَا طَالِبٍ لَمْ تَبْقَ شِيَمَةُ سُودٍ
تَسَوَّغَتْ أَبْنَاءَ الزَّمَانِ أَيَادِيًا
وَأَجْرِيَّتَهَا فِيهِمْ عَوَائِدُ سُودٍ
عَدَّتْهُمْ غَوَادِيهَا فَهِيَ فِي غُرُوقِهِمْ
وَعَمَّتْهُمْ حَزْنًا وَسَهْلًا فَأَصْبَحُوا
بَنِي الْعَرْفِيسِ ابْلُغُوا مَا أَرَدْتُمْ
وَلَا تَقْعُدُوا عَمَّنْ أَرَادَ سِجَالَكُمْ
وَاخْلُوا وَرَاءَ كُلِّ طَالِبٍ غَايَةً
وَلَا تَذَرُوا الْجُورَاءَ تَغْلُو عَلَيْكُمْ
لِأَفْوَاهِ أَعْدَائِي وَأَعْيُنِ حُسَدِي
دَعُوهَا تَهَادَى فِي مُلَاءَةٍ حُسْنِهَا
يَمَانِيَّةٌ زَارَتْ يَمَانِينَ فَأَنْشَتَ³

وقال في ذكر شبابه ومشيبه [الكامل]⁴

إِنْ كُنْتُ بَجْهَلٍ أَنِّي لَا أَرْفُدُ
وَإِنْ اتَّهَمْتُهُمَا لِبَعْضِ تَشَابُهُ
وَلَقَدْ أَيْتُ اللَّيْلَ لَا أَدْرِي بِهِ
أَرَعَى كَوَاكِبَهُ وَأَرْفُدُ صُبْحَهُ
فَرَدًّا أَكَابِدُ لَوْعَتِي وَظَلَامَهُ
بَانَ الْخَلِيطُ وَبَانَ قَلْبِي إِثْرُهُ

كَمَنْ فِي يَدَيْهِ مِنْ مُعَانَاتِهَا نَبْخُ
كَمَنْ حَظُّهُ مِنْهَا التَّبَجُّحُ وَ النَّجْحُ¹
وَنُصْبُحُ حَتَّى مَا لِأَذَانِنَا صَمْحُ²
وَلَا لِقَضَاءِ اللَّهِ نَقْضُ وَلَا فَسْخُ
يُسَادُ بِهَا إِلَّا وَأَنْتَ لَهَا سِنْحُ
لِدِرَّتِهَا فِي كُلِّ سَامِعَةٍ شَخُ
فَمَا لَهُمْ كَسَبُ سِوَاهَا وَلَا نَحُ
دِمَاءٌ وَفِي أَعْمَاقٍ أَعْظَمِهِمْ مُحُ
وَمَرْعَاهُمْ وَرَحُ وَ مُرْعِيهِمْ وَلُحُ
فَمَا دُونَ مَا تَبْعُونَ وَحُلُ وَلَا زُحُ
فَمَا غَرْبُكُمْ جَفْتُ وَلَا غَرْفُكُمْ وَضَحُ
وَتَبِيهُوا عَلَى مَنْ رَامَ شَأْؤَكُمْ وَانْحُوا
فَفِي رَأْسِهَا مِنْ وَطْءِ أَسْلَافِكُمْ شَدْحُ
إِذَا جُلِّيَتْ خَائِيَتِي الْفَضُّ وَالْفَضْحُ
فَفِي نَفْسِهَا مِنْ مَدْحِ أَمْلَاقِهَا مَدْحُ
وَقَدْ جَدَّ فِيهَا الزُّهُوُّ وَاسْتَحْكَمَ الزَّمْحُ

فَأَسْأَلُ يُجَبِّرَكَ السُّهَى وَالْفَرْقُدُ
بَيْنِي وَبَيْنَهُمَا فَطَيْفُكَ يَشْهَدُ
سَهْرًا كَمَا بَاتَ السَّلِيمُ الْأَرْمَدُ
وَالصُّبْحُ أَنْأَى مِنْ هَوَايَ وَأَبْعَدُ
حَتَّى يَقُومَ لِيُورِدَهُ الْمُتَهَجِّدُ
سَحْرًا كَمَا زَعَمَ الْغُرَابُ الْأَسْوَدُ

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

(2) في نفح الطيب: ... وَنُصْلُحُ حَتَّى مَا لِأَذَانِنَا صَمْحُ

(3) هكذا وردت في المنتخب النفيس ، وفي نفح الطيب: فأنشئت ، بهمزة الوصل.

(4) المنتخب النفيس: ص 107/108

وَتَبَايَنْتَ أَغْرَاضُنَا وَجُسُومُنَا
وَكَذَاكَ مَا صَحْبِي الَّذِينَ أَلْفُتْهُمْ
وَنَهَضْتُ لَوْ وَافَى نُهْوضِي قُوَّةً
لَا تَعَجَبَنَّ لِعَزَمَتِي وَتَتَّبِطِي
أَوْدَى صِبَايَ وَغَاضَ مَاءَ مَعِينِهِ
وَأَتَى الْمَشِيبُ يَزُورُنِي مُتَفَقِّدًا
وَلَى الشَّبَابُ وَشَرَحُهُ لَمْ يَبْقَ لِي
خَلَّتْ سَوَادِي رُبْدَةُ الشَّعْرِ الَّتِي
وَتَكَاءَ دَنِّي رَيْنَةُ لَمْ أَدْرِهَا

ومن شعره في الغزل: [الكامل]¹

نَظَرْتُ إِلَيْكَ بِمِثْلِ عَيْنِي جُودٍ
عَنْ نَاصِيحِ كَالْدُرِّ أَوْ كَالْبَرْقِ أَوْ
بَجَرِي عَلَيْهِ مِنْ لَمَاهَا نَظْفَةً
لَوْ لَمْ يَكُنْ خَمْرًا سَلَا فَا رِيْفَهَا
وَكَذَاكَ سَاجِي طَرْفُهُ لَوْ لَمْ يَكُنْ
لَوْ عُجْتُ طَرْفَكَ فِي حَدِيقَةِ خَدِّهَا
لَرَتَعْتُ فِي ذَاكَ الْحِمَى فِي جَنَّةٍ
طَرَفْتِكَ وَهَنَا وَالنُّجُومُ كَأَنَّهَا
وَالرَّكْبُ بَيْنَ مُصَعَّدٍ وَمُصَوَّبٍ
بَيْضًا إِذَا اعْتَكَرَتْ ذَوَائِبُ شَعْرِهَا
سَرَحَتْ غَلَائِلُهَا فَقُلْتُ سَبِيكَةً
مَنْحَتَكَ مَا مَنَعَتْكَ يَفْظَانًا فَلَمْ
وَكَأَنَّمَا خَافَتْ بُعَاةَ وَشَاتِهَا
وَ يَجْزَعُ ذَاكَ الْمُنْحَنَى إِدْمَانَةً
وَحَيَّةٌ جَاءَتْكَ فِي طَيِّ الصَّبَا

فَالْجِسْمُ يُتِّهِمُ وَالْعَزِيمَةُ تَنْجِدُ
إِلَّا سُرَايَ وَعَزَمَتِي وَالْفَرْقُدُ
مَنِّي وَسَاعَدَنِي الشَّبَابُ الْمُسْعِدُ
فَالشَّوْقُ يُنْهَضُ وَالزَّمَانَةُ تُقْعِدُ
وَدَوَى قَضِيبُ قَوَامِي الْمُتَأَوِّدُ
وَالشَّيْبُ أَبْغَضُ زَائِرٍ يَتَفَقَّدُ
بَعْدَ الشَّبَابِ وَشَرَحِهِ مَا أَفْقِدُ
حَلَّتْ كَمَا خَلَّى لَبِيدًا أَرْبُدُ
فِي نَهَضَتِي ، وَلِكُلِّ شَيْءٍ مَوْعِدُ

وَتَبَسَّمتَ عَنْ مِثْلِ سَمْطِي جَوْهَرٍ
كَالطَّلَعِ أَوْ كَالْأَفْحْوَانِ مُؤَشِّرٍ
بَلْ خَمْرُهُ لَكِنَّهَا لَمْ تُعْصِرْ
تُزْرِي وَتَلْعَبُ بِالنُّهَى لَمْ تُحْطِرْ
فِيهِ مُهَنَّدٌ لَحْظَهَا لَمْ يُخْذِرْ
وَأَمَنْتَ سَطَوَةَ صُدْغِهَا الْمُتَجَبَّرِ
وَكَرَعْتَ مِنْ ذَاكَ اللَّمَى فِي كَوْتِ
حَصْبَاءٍ دُرٍّ فِي بَسَاطٍ أَخْضَرَ
وَالنُّومُ بَيْنَ مُسَكِّنٍ وَمُنْقَرٍ
سَفَرْتُ فَأَزْرَتْ بِالصَّبَاحِ الْمُسْفِرِ
مِنْ فِضَّةٍ أَوْ دُمِيَّةٍ مِنْ مَرَمَرٍ
تُخْلِفُ مَوَاعِدَهَا وَلَمْ تَتَّعِيرْ
فَأَتَتْكَ مِنْ أَرْدَافِهَا فِي عَسْكَرٍ
تَعْطُو فَتَسْطُو بِالْهَزَنِ الْقُسُورِ
أَذْكَى وَأَعْطَرَ مِنْ شَمِيمِ الْعَنْبَرِ

جَرَّتْ عَلَى وَاْدِيكَ فَضْلَ رِدَائِهَا
هَاجَتْ بَلَابِلُ نَازِحٍ عَنْ إِلْفِهِ
وَإِذَا نَسِيتَ لَيَالِي الْعَهْدِ الَّتِي
رُحْنَا نُعْنِيهَا وَنَرَشُفُ ثَغَرَهَا
وَالرَّوْضُ بَيْنَ مُفَضِّضٍ وَمُعْسَجِدٍ

ومن شعره قوله [الطويل]:¹

تُرَاجِعُ مِنْ دُنْيَاكَ مَا أَنْتَ تَارِكُ
تُؤَمِّلُ بَعْدَ التَّرَكِّ رَجْعَ وَدَادِهَا
حَلَا لَكَ مِنْهَا مَا حَلَا لَكَ فِي الصَّبَا
تَظَاهَرُ بِالسُّلُوفِ عَنْهَا بَحْمَلًا
تَنَزَّهْتُ عَنْهَا نَحْوَهُ لَا زَهَادَةً
لَيَالِي تُغْرِي بِي وَإِنْ هِيَ أَغْرَضَتْ
غُصُونُ قُدُودٍ فِي قِحَافٍ رَوَادِفٍ
تُطَاعِنِي مِنْهُمْ فِي كُلِّ مَلْعَبٍ
وَكَمْ كَلَّةٍ فِيهَا هَتَكَتْ وَدُوْنَهَا
وَلَا حِدْنَ إِلَّا مَا أَعْدَتْ رَدِينَهُ
تُضِلُّ قُوَادَ الْمَرْءِ عَنْ قَصْدِ رُشْدِهِ
وَفِي كُلِّ سِنٍ لِابْنِ آدَمَ إِنْ تَطَلَّ
وَالَّا فَمَالِي بَعْدَ مَا شَابَ مَفْرِقِي
أَجُوبُ إِلَيْهَا كُلَّ بَيْدَاءٍ مُمْلِقٍ
نُهَازِرُ أَمْثَالَ الْجِيَادِ تَوُودَةً
ظِمَاءٌ وَمَا غَيْرُ السَّمَاءِ مَوْرِدُ
ذَوَاهِلُ عَنْ عَضِّ الرِّجَالِ ظُهُورُهَا
إِذَا مَا نَبَا عَنْ سُنْبُكِ الْأَرْضِ سُنْبُكِ
تَقْدُ بِنَا فِي كُلِّ قَاعٍ وَفَدَفِدِ

فَعَرَفَتْ فِيهَا عَرَفَ ذَاكَ الْإِدْحَرِ
مُتَشَوِّقٍ ذَاكِي الْحَشَا مُتَسَعِّرِ
سَلَفَتْ لَنَا فَتَذَكَّرِيهَا تَذَكَّرِي
وَالشَّمْسُ تَنْظُرُ مِثْلَ عَيْنِ الْأَخْزَرِ
وَالْجَوْ بَيْنَ مُمَسِّكِ وَمُعْطَرِ

وَتَسْأَلُهَا الْعُنْبَى وَهَاهِي فَارِكُ
وَشَرُّ وَدَادٍ مَا تُودُّ التَّرَائِكُ
فَأَنْتَ عَلَى حَلَوَائِهِ مُتَهَالِكُ
فَقَلْبُكَ مُحْزُونٌ وَتَعْرُكَ ضَا حِكُ
وَشَعْرُ عَذَارِي أَسْوَدُ اللَّوْنِ حَالِكُ
زَنَانِبُ مِنْ ضَوَاتِهَا وَعَوَاتِكُ
تَمَائِلُ مِنْ ثِقَلٍ بَيْنَ الْأَرَائِكِ²
نُدِي كَأَسْنَانِ الرِّمَاحِ فَوَاتِكُ
صُدُورُ الْعَوَالِي وَالسُّيُوفُ الْبَوَاتِكُ
لِطَالٍ بِهَا أَوْ مَا تَحْيَرُ هَالِكُ
فَوَاتِرُ الْحَاظِ لِلطُّبَا الْفَوَاتِكُ
سِنُوهُ طِبَاعٍ جَمَّةٌ وَعَوَانِكُ
وَأَعْجَزَ رَأْيِي عَجْزُهُنَّ الرِّكَارِكُ
تُرَافِقُنِي فِيهَا الرِّجَالُ الْخَوَاتِكُ
غَوَارِبَ أَمْثَالِ الْهَضَابِ تَوَامِكُ
وَيَنْحَى وَمَا دُونَ الصَّآةِ مَبَارِكُ
إِذَا مَا اشْتَكَّتْ عَضَّ السُّرُوجِ الْمَوَارِكُ
هَلَعْنَ فَلَانَتْ تَحْتَهُنَّ السَّنَابِكُ
بَوَائِكُهَا وَالْمُنْعِيَّاتُ الدَّرَاهِكُ

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

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

فَأَمَامَهَا رَيٌّ كَالسَّحَابِ مَوَالِغٌ
قَلَاصٌ بِأَطْوَفِ الْجَدِيلِ بَوَالِغٌ
تَرَامِي بِهَا نِيَأُفُهَا كُلُّ مُرْتَمَى
وَكَمْ مَنْزِلٍ خَلَيْتُهُ لِطَلَايِهَا
يَمُرُّ بِهِ زُورَاهُ وَعُفَاهُ
وَأَتَارُتُنَا تَقَادِمَ عَهْدُهُمْ
لِوَارِبِ أَفْرَاسٍ وَنُؤْيٍ حَدَاةٍ³
تَمُرُّ عَلَيْهِ نَسَمَةُ الْفَجْرِ مِثْلَمَا
وَأَزَكَبَ كَالشَّهْدِ يَنْفَحُ بَرْدُهُ
يُطَبِّبُهَا مِنِّي غَرِيمٌ مُمَاحِكٌ
أُحَاوِلُ مِنْهَا مَا تَعَدَّرَ فِي الصَّبَا
يُسَلِّي الْفَتَى مِنْهَا وَ إِنْ رَاقَ حُسْنُهَا
فَمِنْهَا مَلَالٌ دَائِمٌ لَا تَمْلُهُ
تَهَاوَنَ بِالْإِفْكِ الرِّجَالُ جَهَالُهُ
تَزُنُّ طُولَ تِسْهَادِي وَقَدْرِي تَمْلُمِي
تُغَيِّرُ عَلَى الدَّهْرِ مِنْهُ جَحَافِلُ
فَلَيْتَ الَّذِي سَوَّدَتْ فِيهَا مَعْوَضُ
أَلَا لَا تُدَكِّرْنِي تِلْمَسَانَ وَالْهُوَى
فَإِنَّ ادِّكَارَ مَا مَضَى مِنْ زَمَانِهَا
وَلَا تَصِفَنَّ أَمْوَاهَهَا لِي فَإِنَّهَا
وَمَنْ حَالٌ عَنْ عَهْدٍ أَوْ أَخْفَرَ ذِمَّةً
سَقَى مَنَزِلِي فِيهَا وَ إِنْ مَحَّ رَسْمُهُ
وَجَادَتْ ثَرَى قَبْرِ بِمَسْجِدٍ صَالِحٍ

وَ أَمَامَهَا رَكَّا كَالرِّيَّاحِ بَوَاشِكُ¹
وَجُرْدٌ لِأَوْسَاطِ الشَّكِيمِ عَوَالِكُ
فَهَنْ تَوَاحٍ لِلرَّدَى أَوْ هَوَالِكُ
تُغْفِيهِ تُعْدِي السَّافِيَاتُ السَّوَاهِكُ²
وَمَا إِنْ بِهِ إِلَّا لُصُوقُ حَبَائِكُ
وَهَنْ عَلَى جَائِيَّاتٍ بَوَارِكُ
ثَلَاثُ أَتَافٍ كَالْحَمَامِ سَوَادِكُ
تَمُرُّ عَلَى طِيبِ الْعُرُوسِ الْمَدَاوِكُ
لِمَجْهُولٍ حَسِيٍّ مَا لَهُ لِلدَّهْرِ مَبَانِكُ
وَيَمْطُلُنِي مِنْهَا عَدِيمٌ مُمَاعِكُ
وَمِنْ دُونِهِ وَقَعَ الْحِمَامِ الْمَوَاشِكُ
حَسَائِفُ لَا تُخْصِي هُنَا وَمَبَارِكُ
تَزُورُ إِفْكِ عَنْ رِضَى الْحَقِّ آفِكُ
وَمَا أَهْلَكَ الْأَحْيَاءَ إِلَّا الْأَفَايِكُ
طَوَالُ اللَّيَالِي وَالنُّجُومِ النُّوَابِكُ
كَأَنَّ مُدَوِّمَ الرَّجْمِ فِيهَا نَيَّازِكُ
بِمَا بَيَّضَتْ مِنِّي دُجَاهَا الْحَوَالِكُ
وَمَا دَهَكَتْ مِنَّا الْخُطُوبُ الدَّوَاهِكُ
لِجِسْمِي وَلِلصَّبْرِ الْجَمِيلِ لَنَاهِكُ
لِيَبْرَانَ أَشْوَاقِي إِلَيْهَا مَحَارِكُ
فَإِنِّي عَلَى تِلْكَ الْعُهُودِ لَرَامِكُ
عِهَادُ الْعَوَادِي وَالْذُّمُوعِ السَّوَالِكُ
رَوَاعِدُهَا وَالْمُدْمَخَاتُ الْحَوَاشِكُ

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

فَإِمَّا مَهَارٍ كَالسَّحَابِ مَوَالِغٌ وَإِمَّا مِهَارٍ كَالرِّيَّاحِ بَوَاشِكُ

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

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

وَلَا أَقْلَعْتُ عَنْ دَارِ يُوسُفَ مُزْنَةً
إِلَى أَنْ يَرُوقَ النَّاطِرِينَ رِوَاؤَهَا
وَيُصْبِحُ مِنْ حَوْلِ الْحَيَا بِعِرَاصِهَا
وَلَا بَرَحْتُ مِنْهُ مَلَائِكَةُ الرَّضَى
وَطُوبَى لِمَنْ رَوَى مَنَازِلَهُ الْحَيَا
أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ تُقْضَى لُبَانِي
وَ هَلْ أَمْكَنَ الطَّيْفَ الْمَغِيبَ زِيَارَةً
وَ هَلْ تَعْمَلُ الْأَيَّامُ عَنْهَا بِقَدْرِ مَا
وَيَالَيْتَ شِعْرِي أَيُّ أَرْضٍ تُقْلِي
وَأَيُّ عَرَارٍ مِنْ صَفَاهَا يُحْتَنِي
إِذَا جَهَلَ النَّاسُ الزَّمَانَ فَإِنِّي
تَنَضَّبْتُ إِذَا مَا قُفْتُ تَعْمَلُ خَطْوَةً
وَلَا تَبْذُلَنَّ وَجْهًا لِصَاحِبِ نِعْمَةٍ
تَحْشَمُ إِنْ اسْطَعْتَ وَاحْذَرِ أَذَاهُمْ
فَكُلُّ عَلَى مَا أَنْعَمَ اللَّهُ حَاسِدٌ
وَ لَا تَأْسَ رَبِيبَةَ الزَّمَانِ فَإِنَّهُ
تَمْنَى مُصَابَ بَرِّرٍ وَأَعَارُهُ
بَذَرْتُ لَيْلَ الْجُونِ حَوْضَ لِحَاجِهَا
فَمَا أَدْعَنْتُ إِلَّا إِلَيَّ عِشَارَهَا
وَلَا قَصَدْتُ إِلَّا فَنَائِي وَقُودَهَا
بِهِ شَرَفْتُ أَذْوَاهُهَا وَمُلُوكُهَا
وَلَا تَدْعُونُ غَيْرِي لِدَفْعِ مُلِمَةٍ
فَمَا إِنْ لِدَاكَ الصَّوْتِ غَيْرِي سَامِعٌ
يَعْصُ وَيَشْجَى نَهْشَلٌ وَمُجَاشِعٌ
تُفَارِقُنِي رُوحِي الَّتِي لَسْتُ غَيْرَهَا

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

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

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

أَرْقَ عَيْنِي بَارِقٌ مِنْ أَثَالِ
أَتَارَ شَوْقًا فِي ضَمِيرِ الْحَشَا
حَكَى فُؤَادِي فَلَقَا وَاشْتِعَالِ
وَ جَوَانِحُ تَلْفَحُ نِيرَانُهَا
قُولُوا وَشَاءَ الْحُبِّ مَا شِئْتُمْ
عُذْرًا لِلْوَامِي وَلَا عُذْرَ لِي
قُمْ نَظْرِدِ الْهَمِّ بِمَشْمُولَةٍ
وَعَاطِهَا صَفْرَاءُ ذِمِّيَّةٍ
كَالْمِسْكِ رِيحًا وَ اللَّمَى مَطْعَمًا
عَتَّقَهَا فِي الدَّنِّ حَمَارَهَا
لَا تُثَقِّبِ الْمِصْبَاحَ لَا وَ اسْقِنِي
فَالْعَيْشُ نَوْمٌ وَ الرَّدَى يَقْطَعُ
خُذَهَا عَلَى تَنْغِيمٍ مِسْطَارَهَا
فِي رَوْضَةٍ بَاكِرٍ وَ سَمِيحِهَا
كَأَنَّ فَارَ الْمِسْكِ مَعْبُوقَةً
مِنْ كُلِّ سَاجِي الطَّرْفِ الْحَاطَةِ
مَنْ عَاذِرِي وَالْكُلُّ لِي عَاذِرُ
مِنْ خُلْبِي الْوَعْدِ كِذَابِهِ
كَأَنَّهُ الدَّهْرُ وَأَيُّ امْرِئٍ
أَمَّا تَرَانِي آخِذًا نَاقِضًا
وَلَمْ أَكُنْ قَطُّ لَهُ عَائِبًا
يَأْتِي ثَرَاءَ الْمَالِ عِلْمِي وَهَلْ

وَ قَدْ شَمَطْتُ مِنَ اللَّحَا وَالْأَفَانِكِ
إِذَا عَادَ لِلدُّنْيَا عَقِيلٌ وَمَالِكٌ

كَأَنَّهُ فِي جُنْحٍ لَيْلِي ذَبَالِ
عَبَّرَنِي عَلَى صَحْنِ خَدِّي أَسَالِ
وَجَفَنَ عَيْنِي أَرْقًا وَاهْمَالِ
وَأَدْمَعُ تَنْهَلُ مِثْلُ الْعَزْلِ
مَا لَذَّةُ الْحُبِّ سِوَى أَنْ يُقَالَ
فَرَلَهُ الْعَالِمُ مَا إِنْ تُقَالَ
تَقْصُرُ اللَّيْلُ إِذَا اللَّيْلُ طَالَ
تَمْنَعُهَا الذِّمَّةُ مِنْ أَنْ تُنَالَ
وَالْتَبَرِ لَوْنًا وَاهْتَوَى فِي اعْتِدَالِ
وَالْبِكْرِ لَا تَعْرِفُ غَيْرَ الْحِجَالِ
عَلَى سَنَا الْبَرْقِ وَضَوْءِ الْهَلَالِ
وَالْمَرْءُ مَا بَيْنَهُمَا كَالْخَيْالِ
بَيْنَ خَوَائِبِهَا وَبَيْنَ الدَّوَالِ
أَحْمَلُ دَارِينَ وَأَنْسَى أَوَالَ
فِيهَا إِذَا هَبَّتْ صَبَا أَوْ شَمَالَ
مُفَوَّقَاتٍ أَبَدًا لِلنِّصَالِ
مِنْ حَسَنِ الْوَجْهِ قَبِيحِ الْفِعَالِ
لَيَانَ لَا يَعْرِفُ غَيْرَ الْمِطَالِ
يَبْقَى عَلَى حَالٍ إِذَا الدَّهْرُ حَالَ
عَلَيْهِ مَا سَوَّغَنِي مِنْ مُحَالِ
كَمِثْلٍ مَا عَابَتْهُ قَبْلِي رِجَالِ
يَجْتَمِعُ الضَّدَانِ عِلْمٌ وَمَالٌ؟

وَتَأْنِفُ الْأَرْضُ مُقَامِي بِهَا
وَلَوْلَا بَنُو زَيْنَانَ مَا لَدَّى لِىَ الْ
هُمْ خَوْفُوا الدَّهْرَ وَهُمْ خَفُّوا
وَرِثْتُ مِنْ عَامِرِهِمْ سَيِّدًا
وَكَعْبَةٍ لِلْجُودِ مَنْصُوبَةٍ
خُذْهَا أَبَا زَيْنَانَ مِنْ شَاعِرٍ
يَلْتَفِظُ الْأَلْفَاظَ لَفْظَ النَّوَى

حَتَّى تَهَادَانِي ظُهُورُ الرِّجَالِ
عَيْشٌ وَلَا هَانَتْ عَلَيَّ اللَّيَالِ
عَلَى بَنَشِي الدَّهْرِ خُطَاهُ الثَّقَالِ
غَمَرِ رِذَاءِ الْحَمْدِ عَمَرَ النَّوَالِ
يَسْعَى إِلَيْهَا النَّاسُ مِنْ كُلِّ حَالٍ
مُسْتَمْلِحِ النَّزْعَةِ عَذْبِ الْمَقَالِ
وَيَنْظُمُ الْآلَاءَ مِثْلَ اللَّالِ

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

مَشُوقٌ زَارَ رَبْعَكَ يَا إِمَامَا
تَتَّبَعَ رِيقَةَ الطَّلِّ ارْتِشَافَا
وَقَبَّلَ خَدَّ وَرْدَتِهَا جِهَارَا
وَمَا لِحَرِيمِ بَيْتِكَ أَنْ يُدَانِي
وَلَكِنْ عَاشَ فِي رَسْمٍ لِمَعْنَى
تَنْقَسَ رَوْضُهُ الْمَطْلُولُ وَهَنَا
تَلَقَّى طَيْبُ ب... تَه حَدِيثَا
فَيَا نَفْسَ الصَّبَا إِنْ جِئْتَ سَاحَا
وَأَخْطَأْتَ الطَّرِيقَ إِلَى حِمَاهَا
فَلَا تُبْصِرْ بِسِرْحَتِهَا فَضِيَا
وَيَا بَرَقًا أَضَاءَ عَلَى أَوَالِ
أَنْعُرُ إِمَامَةٍ أَنْتَ ابْتِسَامَا
خَفَقْتَ بِبَطْنٍ وَادِيهَا لَوْ³
أَمْشِبُهُ قَلْبِي الْمُضْنَى اخْتِدَامَا

مَحَا آثَارَ دِمْنَتِهَا التَّشَامَا
فَمَا نَفَعَتْ وَلَا نَفَعَتْ أُوَامَا
وَمَا رَاعَى لِضُرَّتِهَا ذِمَامَا
وَلَا لِعَلِيٍّ قَدْرِكَ أَنْ يُسَامَى
تَجَشَّمُهُ سَلَامًا وَاسْتِلَامَا
فَحَرَّ وَشَمَّ رِيَاهُ فَهَامَا
رَوَتْ مُسْنَدًا عَنْهُ النَّعَامَا²
وَلَمْ تَعْرِفْ لِسَاكِنِهَا مُقَامَا
وَرَدَّتْكَ الْعَرَادَةُ وَالْخِزَامَا
وَلَا تُدْعِرْ بِمَسْرَحِهَا سُوَامَا
يَمَانِيًّا مَتَى جِئْتَ الشَّامَا
أَمِ الدُّرُّ الْأَوَامِي انْتِظَامَا
وَلَحْتُ عَلَى ثَنِيَّتِهَا حُسَامَا
عَلَى مَا دُدَّتْ عَنْ عَيْنِي الْمَنَامَا⁴

(1) السابق: ص 377/379.

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

رَوْتُهُ مُسْنَدًا عَنْهُ النَّعَامَا

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

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

وَلَمْ أَسْهَرْتَنِي وَطَرَدْتَ عَنِّي
وَأَبْلَعُ مِنْهُ تَأْرِيقًا لِحَفْنِي
تَعَرَّضَ لِي فَأَيَّقَظْتُ الْقَوَائِي
وَقِيلَ وَمَا أَرَى يَوْمِي كَأَمْسِي
وَجَرَعْتُ الْعُدُوَّ سُمًّا زُعَافًا
دَعَوْتُ زَعِيمَهُمْ ذَاكَ ابْتِيَّاسًا
نَزَعْتُ شَوَاةَ كَبْشِهِمْ نَطَاحًا
أَضَامُ وَفِي يَدِي قُلْبِي لِمَادَا
بِهِ وَمَا أَذْلَقُ مِنْ لِسَانِي
وَعَرَّأْتُ الْوَزِيرَ أَبِي سَعِيدٍ
بِهِ وَبَنَحِلِهِ الْبَرَّ انْتِصَارِي
أَعْثَمَنْ بَنَ عَامِرٍ لَا تَكِلْنِي
وَرَدْتُ فَلَمْ أَرِدْ إِلَّا سَرَابًا
قَطَعْتُ الْأَرْضَ طُولًا ثُمَّ عَرَضًا
وَجَاجَانِي عَلَى كَرَمِ نَدَاهُمْ
وَذَلَّلْتُ الْمَطَامِعَ مِنْ إِبَائِي
وَمِنْ أَدْبِي نَصَبْتُ لَهُمْ حَبَالًا
فَلَمْ أَرْ مِثْلَ رَنْعِي دَارَ أَنْسٍ
وَلَا كَأَيِّهِ أَوْ كُنَى أَبِيهِ
كَفَانِي بِابْنِ عَامِرٍ خَفُضَ عَيْشٍ
وَلِيٍّ مِنْ وَلَائِكَ فِي يَفَاعٍ

خَيَالًا كَانَ يَأْتِينِي لِمَامَا
كَالَامُ أَتَخَنَ الْأَحْشَا كُلَّ أَمَا
وَلَوْ تُرِكَ الْقَطَا يَوْمًا لَنَامَا
جَذَعْتُ رَوَاطِبًا وَقَلْبْتُ هَامَا
فَكَانَ لِحَسَدٍ مَوْتًا زُؤَامًا¹
وَرُعْتُ خَمِيسَهُمْ ذَاكَ اللَّمَامَا
وَلَمْ أَتْرُكْ لِقَرْمِهِمْ سِنَامَا
أَضَامُ أَبَا سَعِيدٍ أَوْ عَلَامَا
أَقْلُ الصَّارِمَ الْعَضْبَ انْهَرَامَا
أَصْرَفُهُ إِذَا شِئْتُ انْتِقَامَا
لِمَا أَكَلُوهُ مِنْ لَحْمِي حَرَامَا
لِدَهْرِ عَلَمِ الشُّحِّ الْعَمَامَا²
وَشِئْتُ فَلَمْ أَشِمْ إِلَّا جَهَامَا
أَزُورُ بَنِي مَمَالِكِهَا الْكِرَامَا
وَأَعَجَلْتُ الْخَوَائِي وَالْقَدَامَا
وَقَبَلْتُ الْبَرَاجِمَ وَالسُّلَامَا
أَصِيدُ بِهَا النَّعَامَ وَلَا النُّعَامِي
وَلَمْ أَرْ مِثْلَ عُثْمَنِ إِمَامَا
أَبِي يُحْيِي غَيُوثًا أَوْ رِهَامَا
وَرَفَعَ مَكَاتِبِي إِلَّا أَضَامَا
أَقَابِلُ مِنْهُمْ بَدْرَهُمُ التَّمَامَا

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

وَجَرَعْتُ الْعِدَى سُمًّا زُعَافًا فَكَانَ لِحَسَدِي مَوْتًا زُؤَامَا

(2) في الرحلة المغربية:

خَلِيلِي إِنْ قَدَرْتَ فَلَا تَكِلْنِي لِدَهْرِ عَلَمِ الشُّحِّ الْعَمَامَا

ومن غريب نظمته، قوله: [الكامل]¹

عَجَبًا لَهَا أَيْذُوقُ طَعْمَ وَصَالِهَا
وَأَنَا الْفَقِيرُ إِلَى تَعَلَّةِ سَاعَةٍ
كَمْ ذَا، وَعَنْ عَيْنِي الْكَرَى مُتَأَنَّفٌ
يَسْمُو لَهَا بَدْرُ الدُّجَى مُتَضَائِلًا
وَابْنُ السَّيْلِ يَجِيئُ يَقْبَسُ نَارَهَا
يَعْتَادُنِي فِي النَّوْمِ طَيْفُ خَيَالِهَا
كَمْ لَيْلَةٍ جَادَتْ بِهِ فَكَأَنَّمَا
أَشْرَى فَعَطَّرَهَا وَعَطَّلَ شَهَبَهَا
وَسَوَادُ طُرَّتِهِ كَجُنْحِ ظَلَامِهَا
دَعْنِي أَشْمُ بِالْوَهْمِ أَدْنَى لَمْعَةٍ
مَا رَادَ طُرْفِي فِي حَدِيقَةِ حَدِّهَا
أَنْسِيبَ شِعْرِي رُقًّ مِثْلَ نَسِيمِهَا
وَأَنْقُلُ أَحَادِيثَ الْهَوَى وَاشْرَحَ غَرِّ
وَإِذَا مَرَزْتُ بِرَامَةٍ فَتَوَّقْ مِنْ
وَأَنْصِبْ لِمَعْرُهَا حُبَالَةَ قَانِصٍ
وَأَسِلْ جَدَاوِلَهَا بِفَيْضِ دُمُوعِهَا
أَنَا مِنْ بَقِيَّةِ مَعْشَرٍ عَرَكْتُهُمْ
أَكْرَمَ بِهَا فِتْنَةً أَرِيقُ بِجِيعِهَا
حَلَّتْ مُدَامَةُ وَصْلِهَا وَحَلَّتْ لَهُمْ
بَلَغَتْ بِهَرْمُسٍ غَايَةَ مَا نَالَهَا
وَعَدَتْ عَلَى سُفْرَاطِ سَوْرَةٍ كَأْسِهَا
وَ سَرَتْ إِلَى فَارَابٍ مِنْهَا نَفْحَةٌ
لِيَصُوغَ مِنَ الْحَانِ فِي حَانِهَا
وَتَعَلَّعَتْ فِي سَهْرُورَدٍ فَأَسْهَرَتْ

مَنْ لَيْسَ يَطْمَعُ أَنْ يَمُرَّ بِبَالِهَا
مِنْهَا وَتَمْنَعُنِي زَكَاةَ جَمَالِهَا
يَبْدُو وَ يَخْفَى فِي خَفِيِّ مِطَالِهَا
كَتَضَاوُلِ الْحُسْنَاءِ فِي أَسْمَالِهَا
لَيْلًا فَتَمْنَحُهُ عَقِيلَةَ مَالِهَا
فَتُصِيبُنِي الْحَاطِظُهَا بِنَالِهَا
زُقْتُ عَلَيَّ دُكَاءٌ وَقْتُ زَوَالِهَا
بِأَبِي شَذَا الْمِعْطَارِ مِنْ مِعْطَالِهَا
وَ بَيَاضُ غُرَّتِهِ كَضَوْءِ هَالِهَا
مِنْ ثَغْرِهَا وَأَشْمُ مَسَكَةِ خَالِهَا
إِلَّا لِفِتْنَتِهِ بِحُسْنِ دَلَالِهَا
فَشَمُولُ رَاحِكٍ مِثْلُ رِيحِ شَمَالِهَا
يَبُ لُغَاتِهَا وَادْكُرْ ثِقَاةَ رِجَالِهَا
أَطْلَانِهَا وَتَمَشَ فِي أَطْلَالِهَا
وَدَعَ الْكَرَى شَرَكًا لِصَيْدِ غَزَالِهَا
وَأَنْضَحَ جَوَانِبَهَا بِفَضْلِ سِجَالِهَا
هَذِي النَّوَى عَرَكَ الرَّحَا بِثِقَالِهَا
بَغِيًّا ، فَرَاقَ الْعَيْنِ حُسْنُ دَلَالِهَا
فَإِنْ انْتَشَوْا فَبَحْلُوهَا وَحَلَالِهَا
أَحَدٌ وَنَاءٌ لَهَا لِبُعْدِ مَنَالِهَا
فَهَرِيقُ مَا فِي الدَّنِّ مِنْ جِرْبَالِهَا
قُدْسِيَّةٌ جَاءَتْ بِنَخْبَةِ آلِهَا
مَا سَوَّغَ الْقَسِيسُ مِنْ أَرْزَامِهَا
عَيْنًا يُورِّقُهَا طُرُوقُ خَيَالِهَا

فَحَبَا شَهَابَ الدِّينِ لَمَّا أَشْرَفَتْ
 مَا جَنَّ مِثْلَ جُنُونِهِ أَحَدٌ وَلَا
 وَبَدَتْ عَلَى الشَّوْذِيِّ مِنْهَا نَشْوَةٌ
 بَطَلَتْ حَقِيقَتُهَا وَحَالَتْ حَالُهُ
 هَذِي صُبَابَتُهُمْ تَرُقُّ صَبَابَةً
 اعْلَمْ أَبَا الْفَضْلِ بْنِ يَحْيَى أَنِّي
 فَإِذَا رَأَيْتَ مُوَلَّاهَا مِثْلِي فَخُذْ
 لَا تَعَجَبَنَّ لِمَا تَرَى مِنْ شَأْنِهَا
 فَصَلَاخُهَا بِفَسَادِهَا، وَنَعِيمُهَا
 وَمِنْ الْعَجَائِبِ أَنْ أُقِيمَ بِبَلَدَةٍ
 شَعَلُوا بِدُنْيَاهُمْ أَمَا شَعَلَتْهُمْ
 حُجُبُو بِجَهْلِهِمْ فَإِنْ لَاحَتْ لَهُمْ
 وَإِنْ انْتَسَبْتُ فَإِنِّي مِنْ دَوْحَةٍ
 مِنْ حِمِيرٍ مِنْ ذِي رَعِينٍ مِنْ دُرٍّ
 وَإِذَا رَجَعْتُ لِطِينَتِي مَعْنَى فَمَا
 لِلَّهِ دُرُّكَ أَيُّ بَحْلٍ كَرِيمَةٍ
 وَلَا أَنْتَ لَا عَدِمْتُكَ وَالِدُ فَخْرِهَا
 اغْلُظْ عَلَى مَنْ عَاثَ مِنْ أَنْدَالِهَا
 وَالْبَسْ بِمَا أَوْلَيْتَهَا مِنْ نِعْمَةٍ
 خُذْهَا أَبَا الْفَضْلِ بْنِ يَحْيَى تُحْفَةً
 مَا جَالَ فِي مِضْمَارِهَا شِعْرٌ وَلَا
 وَأَنَّ نِلَ أَبَا الْبَرَكَاتِ مِنْ بَرَكَاتِهَا

وَ خَوَى فَلَمْ يَثْبُتْ لِنُورِ جَلَالِهَا
 سَمَحَتْ يَدُ بَيْنُضَا بِمِثْلِ نَوَالِهَا
 مَا لَاحَ مِنْهَا غَيْرُ لَمْعَةِ آلِهَا
 فِيمَا يُعَبِّرُ عَنْ حَقِيقَةِ حَالِهَا
 فَيَرُوقُ شَارِبَهَا صَفَاءُ زُلَالِهَا
 مِنْ بَعْدِهَا أَجْرِي عَلَى آثَارِهَا
 فِي عَذْلِهِ إِنْ كُنْتُ مِنْ عَذَالِهَا
 فِي حِلِّهَا إِنْ كَانَ أَوْ تَرْحَالِهَا
 بَعْدَ إِهْمَا وَرَشَادُهَا بِضَلَالِهَا
 يَوْمًا وَأَسْلَمَ مِنْ أَدَى جُهَالِهَا
 عَنِّي؟ فَكَمْ ضَيَّعْتُ مِنْ أَشْعَالِهَا
 شَمْسُ الْهُدَى عَبَثُوا بِنُورِ ذِيَالِهَا
 تَتَقَيَّلُ الْأَنْسَابُ بَرْدَ ظِلَالِهَا
 حَجَرٍ مِنَ الْعُظْمَاءِ مِنْ أَقْيَالِهَا
 سَلَسَالُهُمْ بِأَرْقٍ مِنْ صَلْصَالِهَا
 وَ لَدَنُهَا فَاسُ مِنْكَ بَعْدَ حَبَالِهَا
 وَ سَمَاكَ سُودَدِهَا وَ بَدْرُ كَمَالِهَا
 وَ اخْشَعْ لِمَنْ تَلْقَاهُ مِنْ أَبْدَالِهَا
 حُلِّ التَّنَاءِ وَجَرٍّ مِنْ أَذْيَالِهَا
 جَاءَتْكَ لَمْ يُنْسَجْ عَلَى مِنْوَالِهَا
 سَمَحَتْ قَرِيحَتُهُ شَاعِرٍ بِمِثَالِهَا
 وَادْفَعْ مِحَالَ شُكُوكِهِ بِمِحَالِهَا

وقال يصف معاهد العلم وسعيه إليها: [الكامل]¹

سُحِّتْ بِسَاحِكَ يَا مَحْلُ الْأَذْمُعِ

وَتَصَرَّمَتْ أَسَفًا عَلَيْكَ الْأَضْلُعِ

وَلَطَالَمَا جَادَتْ تُرَى الْأَمَالِ مِنْ
لِلَّهِ أَيَّامٌ بِهَا قَضَيْتُهَا
فَلَقَدْ رَشَقْتُ بِهَا رُضَابَ مُدَامَةٍ
فِي رَوْضَةٍ يُرْضِيكَ مِنْهَا أَنَّهَا
تَجْرِي بِهَا فَقَرٌ سَكَنْتُ رِهَانَهَا
فَقَرٌ كَرِيعَانِ الشَّبَابِ وَعَهْدُنَا
... وَلَقَدْ غَدَوْتُ بِهَا وَفِي وَكُنَاهَا
بِمُطَهِّمِ الْفِكْرِ الَّذِي مَا إِنَّ لَهُ
قَيْدُ الْمَطَالِبِ لَا تَزَالُ تُحِبُّهُ
أَرْمِي بِهِ الْأَمَدَ الْبَعِيدَ وَإِنَّهُ
مِنْ بَعْدِ مَا عَقَتِ النَّوَارِي سُبُلَهُ
لَكِنِّي جَدَّدْتُ ذَاتِي رَسْمِهِ
أَوْضَحْتُ فَهَمَّ حُدُودِهِ وَضُرُوبِهِ
حَتَّى وَرَدْتُ مِنَ السَّمَاعِ مَوَارِدًا
مَعَ كُلِّ مَصْفُورٍ الذِّكَاءِ فَحَدَسُهُ
يَرْتَادُ مِنْ بَجْعِ الْعُنَاصِرِ بُجْعُهُ
لَا شَيْءَ أَبْدَعُ مِنْ بَحَاوَرِهَا وَمَا
فَإِذَا تَشَعَّشَعَ مَرْجُهَا أَرْوَى بِهَا
... يَا نَفْثَةَ الْمَصْدُورِ كَمْ لَكَ قَبْلَهَا
فَعَسَاكَ تُنْفَعُ غُلَّةً بِكَ إِنَّهَا
لِلَّهِ أَنْتِ مُدَاعَةٌ أَوْدَعْتُهَا
بَدْوِيَّةً فِي لَفْظِهَا وَنِظَامِهَا
لَمْ لَا تُشَقِّعُ فِي الَّذِي أَشْكُو بِهِ
كَمَلْتُ وَمَا افْتُرَعْتُ فَأَيُّ خَرِيدَةٍ
بَارَتْ عَلَيَّ فَأَصْبَحْتُ لِحَايَاهَا

جَاوِي مُؤَمِّلِكَ الْغُيُوثِ الْهَمِّعُ
قَدْ كُنْتُ أَعْلَمُ أَنَّهَا لَا تَرْجِعُ
بِنَسِيمِ أَنْفَاسِ الْبَدِيعِ تُشَعَّشَعُ
مَرْعَى لِأَفْكَارِ النَّدَامِ وَمَرْعُ
أَجْدَى بِمَيِّدَانِ الْكَلَامِ وَأَسْرَعُ
بِجَنَائِهَا وَهُوَ الْجَنَابُ الْأَمْنَعُ
طَيْرٌ لَهَا فَوْقَ الْعُصُونِ تَرْجِعُ
إِلَّا بِمُسْتَسْنِ الْأَدِلَّةِ مَرْتَعُ
بَيْنَ الْجَيَادِ لِعَتَقِهِ أَوْ يُوضَعُ
حُمْلٌ يَضِلُّ بِهِ الدَّلِيلُ الْأَضْمَعُ
وَحَتَّ مَعَالِمَهُ الرِّيَّاحُ الْأَرْبَعُ
فَطَرِيقُهُ مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ مَهْيَعُ
وَالْكُلُّ فِي كُلِّ الْمَسَالِكِ يَنْفَعُ
فِيهَا لِظَمَانِ الْمَبَاحِثِ مَكْرَعُ
لِذِكَاءِ أَسْرَارِ الطَّبَائِعِ مَطْلَعُ
فِيهَا مَصِيفٌ لِلْعُقُولِ وَمَرْبَعُ
يُبْدِي بِهَا ذَاكَ التَّحَاوُرِ أَبْدَعُ
نَارُ الْحُبَابِ مَرْجُهَا الْمُتَشَعَّشَعُ
مِنْ زَفَرَةٍ بَيْنَ الْجَوَانِحِ تَسْفَعُ
بِحَجِيمٍ مَا أَسْلَبْتِهِ لَا تُنْفَعُ
مِنْ كُلِّ سِرٍّ بِالضَّمَائِرِ يُودَعُ
حَضْرِيَّةً فِيمَا بِهِ تَتَرَجَّعُ
وَ مِثْلُهَا فِي مِثْلِهِ يَتَشَقَّعُ
لَوْ كَانَ يَفْرَعُهَا هُمَامٌ أَرْوَعُ
مَنِّي بِضَافِي مِرْطَهَا تَتَلَقَّعُ

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

عَنْ شُكْرِ أَنْعَمِكَ السَّوَابِغِ	الْعُشِيِّ تَعْيَا وَ النَّوَابِغِ
مَعَ كُلِّ بَارِغَةٍ وَبَارِغِ	وَ رَسَائِعُ ابْنِ كَمَاشَةِ
عُ مِنْ شَهِيَّاتِ اللَّعَالِغِ	تَأْتِي بِمَا تَهْوَى النَّعَاذِ
مَنْ لَيْسَ لِلْحَوْشِيِّ مَاضِغِ	مَا ذَاقَ طَعْمَ بِلَاغَةِ

(1) المنتخب النفيس: ص142.

الملخص:

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

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

Le resumé

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

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

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