

الأكاديمية العربية الدولية



الأكاديمية العربية الدولية
Arab International Academy

الأكاديمية العربية الدولية المقررات الجامعية

حقوق الطبع محفوظة

الطبعة الأولى

١٤٠٨ هـ - ٢٠١٧ م

- ☆ اعداد واشراف : الدكتورة سهام الفريح .
- ☆ قام بالنشر مكتبة المعلا - الكويت / ت: ٤٧٣٧٨٢٨ .
- ☆ طبع في مطابع - شركة مطبعة الفيصل .

اللفظة

- ١ - من كناشة النوادر .
أ. عبد السلام محمد هارون
- ٢ - الدلالة التاريخية واللغوية لكلمة عرب .
أ. د. عبد العال سالم مكرم
- ٣ - نظرية جديدة في دلالة الكلمة القرآنية .
أ. د. عبد الصبور شاهين
- ٤ - احصاء الكمبيوتر لجذور اللغة العربية .
أ. د. أحمد مختار عمر
- ٥ - من أسرار اللهجة الكويتية .
أ. د. عبد العزيز مطر
- ٦ - الدلالة الزمنية لفعل الأمر .
أ. د. فاضل السامرائي
- ٧ - عين المضارع بين الصيغة والدلالة .
د. مصطفى النحاس
- ٨ - البحر المنبسط اكتشاف بحر شعري .
د. أحمد فوزي الهيب
- ٩ - قدرة اللغة العربية على الاستيعاب والتعبير والأداء
د. محمد عبد الرحيم السمان

من كناشة النوادر^١

الأستاذ عبد السلام محمد هارون
مجمع اللغة العربية - القاهرة

☆ أُلقيت في يوم الثلاثاء ١٢ من جمادى الثانية ١٤٠٥ هـ من مارس ١٩٨٥ بؤتمر المجمع .

ولا حرج ، وحدث عن معن ولا حرج » . ومنهم كذلك يزيد بن المهلب ، الذي مر في طريقه إلى البصرة بأعرابية فأهدت إليه عنزاً فقبلها . وقال لابنه معاوية بن يزيد : ما عندك من نفقة ؟ قال : ثمانمائة درهم . قال : ارفعها إليها . قال : إنها لا تعرفك ويرضيها اليسير . قال : إن كانت لا تعرفني فأنا أعرف نفسي ، وإن كان يرضيها اليسير فأنا لا أرضى لها إلا بالكثير .

ومنهم^(١) : يزيد بن حاتم الأزدي الذي قابل الشاعر بينه وبين يزيد آخر ، وهو يزيد بن أسيد القيسي ، في جود الأول وشج الثاني فقال :

لشنان ما بين اليزيديين في الندى يزيد سليم والأعراب حاتم
فهم الفقى الأزدي إتلاف ماله وهم الفقى القيسي جمع الدراهم
ومنهم كذلك : أبو ذؤلف ، ومعن بن زائدة ، وخالد بن عبد الله القسري ، وعدي بن حاتم الطائي الذي قال فيه الشاعر :

أبوك جواد لا يشق غباره وأنت جواد ما تمذر بالعلل

ولا ريب أن رأس هؤلاء جميعاً حاتم الطائي ، الذي نشأ في بيت كله شهامة وكرم . كانت أمه ذات يسار ، وكانت من أسخى الناس وأقراهم لضيف . وكانت لا تمسك شيئاً تملكه فلما رأى إخوتها إتلافها ذلك حجروا عليها ، ومنعوها مالها ، فكثت دهرأ لا تدفع إليها شيء منه ، حتى إذا ظنوا أنها قد وجدت ألم ذلك أعطوها صرمة من إبلها ، أي قطعياً ، فجاءتها امرأة من هوازن كانت تأتيها في كل سنة تسألها ، فقالت لها : دونك هذه الصرمة فخذها فوالله لو عضي من الجوع مالا أمتع معه سائلاً^(٢) .

هذه أمه . أما بنته سفانة بنت حاتم فيقول أبو الفرج^(٣) : كانت من أجود نساء العرب ، وكان أبوها يعطيها الصرمة بعد الصرمة من إبله فتعطيها الناس .

ولعل أعجب صورة حفظها التاريخ من صور كرمه ما رواه أبو الفرج عند حدوث مجاعة بالبادية أذهبت الخف والظلف ، وجاءته امرأة تشكو جوع صبيانها ، ولم يكن

(١) العقد ٢٠٦/١ .

(٢) الأغاني : ١٢/١٦ .

(٣) الأغاني : ١٤/١٦ .

عنده ما يجود به ، فماذا يصنع ؟ قام حاتم إلى فرسه فذبجها ، ثم أوقد النار وأججها ،
ودفع إلى المرأة شفرة حادة وقال لها : اشتوي وكلي . ثم جعل يأتي بيوت الحي ويقول :
انهضوا ، عليكم بالنار . فاجتمعوا حول تلك الفرس وجلس ناحية .

يقول أبو الفرج : فما أصبحوا ومن الفرس قليل ولا كثير إلا عظم وحافر ، وإنه
لأشد جوعاً منهم . وما ذاقه .

هذه الصورة العظيمة من الإيثار مع الخصاصة ، هي التي خلدت ذكر حاتم ورفعته
مكاناً بين العرب علياً . ولكن هل يسلم الشرف الرفيع من الأذى ؟!

لقد لقي حاتم من شعراء عصره من يهجو أقذع الهجاء ويقول فيه^(١) :

لعمري ومــــا غمري عليّ بهيّن	لبئس الفتى المدعو بالليل حاتم
غداة أتى كالثور أخرج فاتقى	بجهته أقتاله وهو قائم
كأن بصحراء الغبيط نعاماً	تبادرها جناح الظلام نعام
أعارتك رجليها وهاتي لبها	وقد جرد تبيض المتسون صوارم

جعله كالثور الحائر وقد أحيط به فلم يُجر حراكاً . كما شبهه بالنعامة الشاردة الخفاء ،
وهذا غاية في الهجو ، وهجاه شاعر آخر بأنه لا يصنع المعروف ولا يستعمله وأنه بعيد
كل البعد عن البر والإحسان فقال :

لعمري ومــــا غمري عليّ بهيّن	لقد ساءني طورين في الشعر حاتم
أيقظان في بغضائنا وهجائنا	وأنت عن المعروف والبر نسائم

وكذا لا يستطيع امرؤ مهما بلغ قدره أن يلقي إجماعاً على اعتراف الناس له بالفضل .

ومن ذا الذي ترجى سجاياه كلها كفى المرء نبلاً أن تعد معايبه

بر الأبناء :

هذا خالد بن عبد الله القسري يضرب مثلاً رائعاً من أمثلة سماحة الإسلام النبي لا

(١) شواهد العيني - هامش الحزاة ٩١٤ .

(٢) الأقتال بفتح الهمزة وبـ ون القاف جمع قتل بكسر القاف وهو العدو ، والشعر ليزيد بن يزيد بن قنافة .

(٣) البقر - ٢٥٦ .

يكره أحداً على الدخول فيه : ﴿ لا إكراه في الدين قد تبين الرشد من الغي ﴾ .
وهناك أمر آخر حرص لإسلام عليه أشد الحرص ودعا إليه في إيجاب محكم : ﴿ ووصينا
الإنسان بوالديه إحسانا ﴾^(١) . والأم الوالدة أحق الناس بحسن الرعاية وكرام الصيانة .

ومن هذا المنطلق رأى خالد بن عبد الله القسري ، وهو أمير الكوفة أن يبني لأمه
- وكانت نصرانية - بيعة تتعبد فيها هي ومن على نخلتها من المسيحيين .

وقد وجدت هذا النص النادر في مجمع البلدان لياقوت المتوفى سنة ٦٢٦^(٢) عند
الكلام على (بيعة خالد) قال : منسوبة إلى خالد بن عبد الله القسري ، كان بناها لأمه
وكانت نصرانية ، وبني حولها حوانيت بالآجر والجص . وذلك لتعمير هذه البقعة .

ثم وجدت أبا الفرج الأصبهاني^(٣) السابق لياقوت بنحو ثلاثة قرون يذكر هذا الخبر
ويقول : إن أم خالد كانت رومية نصرانية ، فبنى لها كنيسة في ظهر قبلة المسجد الجامع
بالكوفة .

وفي تاريخ الطبري في عدة مواضع^(٤) أنه كان يقال لخالد بن عبد الله القسري هذا :
ابن النصرانية . ولكنه مع هذا التعبير الشنيع لم يستطع عقوق أمه أو طرح البر بها ،
بل مكناها كما يمكن المسيحيون في شرعة الإسلام السماح من أداء شعائهم الدينية .

عيد الغطاس :

لعل أقدم من أجرى له ذكراً هو المؤرخ الجغرافي القديم أبو الحسن المسعودي المتوفى
سنة ٣٤٦ في كتابه مروج الذهب^(٥) :

والغطاس عيد من أعياد النصارى في مصر ، يقول المسعودي : « وأهل مصر

(١) الأحقاف : ١٤ .

(٢) مجمع البلدان : ٣٢٩/٢ .

(٣) لأغاني : ٥٩/١٩ .

(٤) الطبري : ٤٩٠/٦ و ١٥١/٧ و ٥٣٣ .

(٥) مروج الذهب : ٣٤٢/١ .

يفتخرون بصفاء النيل في هذا الوقت . وفيه يحتزن المياها أهل تنيس ، ودمياط ، وتونة ، وسائر قرى البحيرة^(١) .

ويسوق السمودي تصويراً لما كان يجري في ليلة الغطاس فيقول : « وليلة الغطاس بمصر شأن عظيم عند أهلها لا ينام الناس فيها ، وهي ليلة إحدى عشرة تقضي من طوبة ، وستة من كانون الثاني . ولقد حضرت سنة ثلاثين وثلاثمائة ليلة الغطاس بمصر ، والإخشيدي محمد بن طنج في داره المعروفة بالمختارة في الجزيرة الراكبة للنيل ، والنيل يطيف بها . وقد أمر فأسرج من جانب الجزيرة وجانب الفطاط ألفاً مشعل غير ما أسرج أهل مصر من لمشاعل والشمع ، وقد حضر النيل في تلك الليلة مئو آلاف من الناس من المسلمين والنصارى ، منهم في الزوارق ، ومنهم في الدور الدانية من النيل ، ومنهم على الشطوط لا يتناكرون الحضور ، يحضرون كل ما يمكنهم إظهاره من المآكل والشارب والملابس وآلات الذهب والفضة والجواهر والملاهي ، والعزف والقصف ، وهي أحسن ليلة تكون بمصر وأشملها سروراً ، ولا تغلق فيها الدروب ، ويغطس أكثرهم في النيل ، ويزعمون أن ذلك أمان من المرض ومبرئ للداء .

ويأتي من بعده أحمد بن علي القلقشندي القاهري المتوفى سنة ٨٢١ فيذكر أن أعياد القبط المشهورة أربعة عشر عيداً^(٢) ، وهي على ضربين : صفار وكبار ، ويجعل خاتمة الأعياد الكبار عيد الغطاس ، يقول : ويعملونه في الحادي عشر من طوبة من شهور القبط . ثم يذكر أن أصل هذا العيد أمر ديني ، وهو أن يحيى بن زكريا عليه السلام ، وينعتونه بالمعمدان غل عيسى عليه السلام ببحيرة الأردن ، وأن عيسى لما خرج من الماء اتصل به روح القدس على هيئة حمامة . والنصارى يغمسون أولادهم فيه في الماء مع أنه يقع في شدة البرد » .

ويقول القلقشندي بعد ذلك إلا أن عقبه يحصى الوقت - أي تظهر حرارة الجو - يقول المصريون : غطستم صَيِّقْتُمْ ، ونورزتم شَتَيْتُمْ « ومن المعروف أن عيد النيروز يكون

(١) تونة هذه جزيرة قرب تنيس ودمياط من الديار المصرية ، يضرب المثل بحسن معول نياها وطرزها ، كما يقول ياقوت . وأما البحيرة فهي تسمية قديمة جداً وياقوت المتوفى سنة ٦٢٦ يسميها بحيرة الإسكندرية ويقول : ليست بحيرة ماء . إنما هي كورة معروفة من نواحي الإسكندرية بمصر تشغل على قرى كثيرة ودخل واسع .

(٢) صبح الأعشى : ٤٢٥/٢ - ٤٢٦ .

في شهر توت من أول السنة القبطية .

ويأتي من بعدها شهاب الدين أحمد الجوي المتوفى سنة ١٠٩٨ في كتابه « عجائب المخلوقات » ، وهو غير صاحب عجائب المخلوقات المعروف بالقزويني والمتوفى سنة ٦٨٢ فيذكر نحواً مما ذكر القلقشندي ، ويتولى نقله من بعد ذلك العلامة الألوسي في بلوغ الأرب^(١) معزواً إليه .

المسلم القبطي :

هذا هو أبو عمرو عبد الملك بن عمير بن سويد اللخمي الكوفي القبطي الفرسي . كان قاضياً على الكوفة بعد الشعبي . يذكرون أنه رأى علي بن أبي طالب ، وروى عن جابر بن عبد الله . ويروي ابن خلكان^(٢) أنه قد عمّر حتى بلغ عمره مائة سنة وثلاث سنين .

ويروي ابن خلكان عنه أنه قال : كنت عند عبد الملك بن مروان بقصر الكوفة حين جيء برأس مصعب بن الزبير فوضع بين يديه ، فرآني قد ارتعدت ، فقال لي : مالك ؟ قلت : أعيدك بالله يا أمير المؤمنين ، كنت بهذا القصر بهذا الموضع مع عبيد الله ابن زياد فرأيت رأس الحسين بن علي بن أبي طالب بين يديه في هذا المكان . ثم كنت فيه مع المختار بن أبي عبيد الثقفي فرأيت رأس عبيد الله بن زياد بين يديه . ثم كنت فيه مع مصعب بن الزبير هذا فرأيت فيه رأس المختار بين يديه ثم هذا رأس مصعب بن الزبير بين يديك !! قال : فقام عبد الملك من موضعه وأمر بهدم ذلك الطاق^(٣) الذي كنا فيه .

ثم يقول ابن خلكان : « والقبطي بكسر القاف وسكون الباء الموحدة وكسر الطاء المهملة ، هذه النسبة إلى القبطي ، وهو فرس سابق كان له فنسب إليه . والفرسي نسبة إلى هذا الفرس أيضاً . وأكثر الناس يصحفه بالقرشي . وقد ذكره الذهبي في كتابه المشته^(٤) ، وقال : « كان له فرس يقال له القبطي ،

(١) بلوغ الأرب : ٢٥٨/٢ .

(٢) في ترجمته : ٢٨٦/١ .

(٣) الطاق : ما عطف من الأبنية ، وعقد البناء حيث كان . والجمع طاقات وأطواق وطيقتان .

(٤) المشته : ٢٨٦/١ .

فعرف بفرسه » . وفي حواشي المشتبه عن ابن ناصر السدين محمد بن أبي بكر القيسي :
« ومنهم جبر بن عبد الله القبطي ، مولى بني غفار ، وفد رسولاً من المقوقس بمارية
القبطية إلى رسول الله ﷺ . قال سعيد بن عفير : فالقبط تفتخر بجبر هذا الذي تو
سنة ٦٣ . ومنهم أبو رافع القبطي مولى رسول الله ﷺ . فهاتان النسبتان الأخيرتان إذن
لم تكونا نسبة دينية ، بل نسبة إلى العنصر المصري الذي كان يسميه العرب بالقبط في
ذلك الزمان القديم .

تحقيق عسكري :

لحظ المسعودي ، وهو يقرأ كتب المغازي والسير أن المؤرخين يختلفون في عدد
الغزوات والسرايا والسوارب والبعوث ، فعدها بعضهم ثلاثاً وسبعين ، وبعضهم ستاً
وسبعين ، وبعضهم ستاً وستين ، وبعضهم نيفاً وخمسين وأن محمد بن إسحاق جعلها خمساً
وثلاثين والواقدي ثمانين وأربعين . والمسعودي محقق ، وقد عزا ذلك الخلاف إلى أن منهم
من يعتد بسرايا لا يعتد بها آخرون لأن بعض السرايا كان ينطلق من بعض المغازي ،
فيفردها بعضهم ، ويجعلها البعض الآخر في جملة المغازي .

ثم ذكر أن الضابط الحق الذي اعتمده ذوو المعرفة بسياسة الحروب وتدبير العساكر
والجيوش ومقاديرها وسماتها أن السرايا ما بين الثلاثة إلى الخمائة ، وهي التي تخرج
بالليل . فأما التي تخرج بالنهار فهي السوارب ، من قوله تعالى : ﴿ من هو مستغف
بالليل وسارب بالنهار ﴾ . فالذين كثروا العدد ضحوا السوارب إلى السرايا . ثم يقول :
وما زاد على الخمائة إلى دون الثمائة فهي المناسر ، وما بلغ الثمائة فهو جيش ، وما
زاد على الثمائة إلى دون الألف فهو الحشاش ، وما بلغ الألف فهو الجيش الأزلم ، وما بلغ
الأربعة آلاف فهو الجيش الجحفل ، وما بلغ اثني عشر ألفاً فهو الجيش الجرار . وإذا
اقتربت السرايا والسوارب بعد خروجها فما كان دون الأربعين فهي الجرائد ، وما كان من
الأربعين إلى دون الثلاثمائة فهي المقانب ، وما كان من الثلاثمائة إلى دون الخمائة فهي
الجرات . وكانوا يسمون الأربعين رجلاً إذا وُجِّهوا : العصبة . ثم يقول : « ويقول الناس
فيما ذكرنا كلاماً كثيراً ، وقد ذكرنا من ذلك أفضل ما قيل وأوجزه »^(١) .

(١) التنبيه والإشراف للمسعودي ٢٤٢-٢٤٤ .

حساب العقد :

يقول الجاحظ في حصره لأنواع الدلالات على المعاني ، في كتابه البيان والتبيين^(١)

« وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ خمسة أشياء ، لا تنقص ولا تزيد : أولها اللفظ ثم الإشارة ، ثم العقد ، ثم الخط ، ثم الحال التي تسمى نصبة ، والنصبة هي الحال الدالة التي تقوم مقام تلك الأصناف ، ولا تقصر عن تلك الدلالات » .

ويقول أيضاً في تفسير النصبة^(٢) إنها الحال الناطقة بغير اللفظ ، والمشيرة بغير اليد ، وذلك ظاهر في خلق السموات والأرض ، وفي كل صامت وناطق . ومثل الجاحظ لذلك بالإسكندر الذي قام أحد الخطباء يؤنبه وقد قام الخطيب على سريرته وهو مسجى : « الإسكندر كما أمس أنطق منه اليوم ، وهو اليوم أوعظ منه أمس » . فكأنه نطق بأن كل حي إلى قناء

ولكننا نلاحظ أنه جعل أنواع الدلالات في كتابه الحيوان^(٣) أربع دلالات فقط : لفظ ، وخط ، وعقد ، وإشارة . فأغفل ذكر النصبة هذه . وليس بين النصين تناقض ، فإن الجاحظ وإن لم ينص في الحيوان عليها نصاً صريحاً ، فإنه جاء بها في ختام هذا التقسيم ضمناً ، إذ يقول بعد كلام طويل : « فالأجسام الحرس الصامتة ، ناطقة من جهة الدلالة ومعربة من جهة صحة الشهادة ، كما خير الهزال وكسوف اللون عن سوء الحال ، وكما ينطق السمن وحسن النظرة عن حسن الحال » .

ويقول : « فن جعل أقسام البيان خمسة فقد ذهب أيضاً مذهباً له جواز في اللغة ، وشاهد في العقل » . وبذلك يرتفع الخلاف بين هذين النصين .

الذي يعنينا من هذا كله كلمة « العقد » الذي جعله الجاحظ ضرباً من ضروب الدلالة . وهو استعمال قديم جداً ترجع جذوره إلى عهود الجاهلية الأولى .

والعقد : نوع من الحساب يكون بأصابع اليدين ، ويقال له « حساب اليد » . وهو

(١) البيان : ٧٧/١ .

(٢) البيان : ٨١/١ .

(٣) الحيوان : ٢٢/١ - ٢٥ .

طريقة حياصة إشارية كان العرب يستعملونها ، يعبرون بها عن العدد ولا سيما عند
الماومة على البيع .

وقد ورد في صحيح البخاري^(١) من حديث سفيان بن عيينة يسوق السند إلى أم
المؤمنين زينب بنت جحش قالت : « استيقظ النبي ﷺ من النوم محرراً وجهه يقول : لا
إله إلا الله ، ويل للعرب ، من شرقد اقترب . فتح اليوم من ردم ياجوج وماجوج مثل
هذه . وعقد سفيان تسعين أو مائة » .

وقد فسر شراح الحديث عقد التسعين بأن يجعل الرجل طرف إصبعه البابة اليمنى
في أصلها ، ويضمها ضمّاً محكماً بحيث تنطوي عقدتها حتى تصير كالحية المطوية . وأن عقد
المائة مثل عقد التسعين لكن بالخنصر اليمنى .

وأقول أيضاً إن استعمال العقد في الحجاب لا يزال مستعملاً عند العرب ، بل عند
الشعوب قاطبة ، حيث تستعمل أصابع اليدين العشر في الدلالة على العدد ، بشئ
الأصابع واحدة إثر أخرى . بدءاً بالإبهام أو الخنصر في إحدى اليدين .

لكن العقد عند العرب عقد له نظراً مقنن معقد يقول فيه البغدادي^(٢) : « وقد ألفوا
فيه كتباً وأراجيز ، منها أرجوزة أبي الحسن علي ، الشهير بابن المغربي . وقد شرحها عبد
القادر بن علي بن شعبان العوفي ، منها في عقد الثلاثين :

واضممها عند الثلاثين ترى كقباض الإبرة من فسوق الثرى

قال شارح الأرجوزة : « أشار إلى أن الثلاثين تحصل بوضع إبهامك إلى طرف
السبابة ، أي جمع طرفيها كقباض الإبرة » .

ومن شواهد العقد في مآثور الأدب ما روى المرزباني في الموشح^(٣) ، من أن
نصيباً الشد الكيب من شعره فاستمع له ، فكان فيما أنشده :

وقد رأينا بها حوراً منعومة بيضاً تكامل فيها الدل والشنب

(١) الألف المختارة ، الحديث ٨٩٦ .

(٢) الخزائن : ٥٢٨/٧ .

(٣) الموشح للمرزباني ١٩٢ ، ١٩٤ ، أولى و ٢٠١ . ٢٠٥ ثالثة .

وأن نصيباً ثقي خنصره ، وفي رواية أخرى فعقد نصيباً بيده واحداً . فقال له الكهيت . ما تصنع ؟ قال : أحصي خطأك ، تباعدت في قولك : « تكامل فيها الدل والشنب » هلا قلت كما قال ذو الرمة :

لمياء في شفيتها جوة لعس وفي اللثات وفي أنيابها شنب
وهذا النص يشير إلى أن العرب كانوا يشيرون إلى الواحد بثني الخنصر وهو أصغر الأصابع . ومن ذلك قول العرب فلان ثني عليه الخنصر ، أي هو واحد دهره وفريد عصره .

أخبركم فلان وحدثكم فلان :

المألوف عبارات المحدثين عند الرواية أن يقول الراوي : حدثنا فلان أو أخبرنا أو أنبأنا ، وذلك حين يسمع الحديث من الشيخ ومعه غيره من طلاب الحديث . وأن يقول : حدثني أو أخبرني ، أو أنبأني إذا انفرد الراوي بالسماع من الشيخ . لكننا نجد في بعض عناصر الرواية مبدءاً غريباً يقتضي التفريق بين أخبرنا وحدثنا ، وأن أول من أحدث الفرق بين هذين اللفظين هو ابن وهب محدث مصر . فعبارة حدثنا تقتضي أن الشيخ نطق بلفظ الحديث وأن الطالب قد سمعه منه . وأما أخبرنا فتقوم مقام قول القائل : أنا قرأته عليه لا أنه لفظ به لي .

ونجد نصاً غريباً آخر ، وهو التفرقة بين أخبركم فلان أو حدثكم فلان . وهذه إنما تتأق حين يحكي الطالب عند قراءته على الشيخ كتاباً مسنداً كصحيح البخاري من رواية معينة ، كرواية الفريزي . فإذا قرأ الطالب ما أمامه في الكتاب فإذا يقول حين يتزمت ؟ لا بد على هذا أنه يقول : أخبركم أو حدثكم الفريزي ، لأن الطالب لم يخبره الفريزي ولم يحدثه .

ومن المبالغة في الدقة في هذا ما وجدته في مقدمة ابن الصلاح عند الكلام على أقسام طرق نقل الحديث^(١) من حكاية عن أبي حاتم الهروي أحد رؤساء أهل الحديث بخراسان ، أنه قرأ على بعض الشيوخ عن الفريزي صحيح البخاري ، وكان الشيخ يقول له في بدء

(١) مقدمة ابن الصلاح - صفحة ٥٥ .

كل حديث : « حدثكم الفريزي » فلما فرغ من الكتاب سمع الشيخ يذكر أنه إنما سمع الكتاب من الفريزي قراءة عليه ، أي إن الشيخ لم يسمع لفظ شيخه ، بل سمع لفظ القاري عليه . فما كان من أبي حاتم المروزي المتزمت إلا أن أعاد قراءة صحيح البخاري كله على ذلك الشيخ مرة أخرى . وكان هذه المرة يقول في بدء كل حديث : أخبركم الفريزي .

وقد وجدت تطبيقاً لهذا في الجزء الأول من تفسير الطبري : قال أبو جعفر : إن سألنا سائل فقال : إنك ذكرت أنه غير جائز أن يخاطب الله تعالى ذكره أحداً من خلقه إلا بما يفهمه ، وأن يرسل إليه رسالة إلا باللسان الذي يفهمه ، فما أنت قائل فيما حدثكم به محمد بن حميد الأزدي ، قال : حدثنا حكّام بن سلم قال حدثنا غيبة عن أبي إسحاق عن أبي الأحوص عن أبي موسى ، وفيما حدثكم به ... وفيما حدثكم به ... يكرر هذا ثلاث مرات ثم يقول : قال أبو جعفر . وكل ما قلنا في هذا الكتاب حدثكم فقد حدثونا به .

ومهما يكن من أمر فإنها صيغة نادرة في الحديث ، يصعب الحصول عليها في كتب الحديث والآثار . وهي مظهر من مظاهر الدقة الصارمة في رواية الحديث .

الشيراز والشواريز :

ترد هاتان الكلمتان في كثير من المخطوطات محرفتين على وجوه شتى ، فيقال شبراز وشبراذ وشواريز وشوانيز وغير ذلك .

والحق أن صواب الكلمة الأولى : « شيراز » ، وهو نوع من الجبن المأكول وقد يظن أن الكلمة فارسية لأنها لم ترد في معاجم اللغة ، ولكن المعاجم الفارسية ومنها معجم استينجاس^(١) تذكر الكلمة مقرونة بالرمز : A الذي يدل على أن الفارسية أخذتها من العريب ، وبذلك تنتفي نسبتها إلى الفارسية ويثبت أنها من الكلمات الدخيلة على العربية وأن الفرس بعد ذلك تلقفوها من العربية ، وقد فسرهما استينجاس بقوله : « A sort of cheese » أي ضرب من الجبن . ووجدت في كتاب الطيبخ^(٢) للبغدادى ضرباً من الأطعمة هو شيراز يقول فيه النعناع والكرفس .

(١) معجم استينجاس ٧٧٢ .

(٢) الطيبخ لمحمد بن حسن البغدادى المتوفى نحو سنة ٦٢٢ .

ويروي ياقوت في معجم البلدان في رسم (النهروان) قصته ليهودي ساحر أراد أن يمس سماً إلى أحد الأكاسرة ، فقدم له غضارة من ذهب^(١) فيها شيراز في غاية الطيب ، وطرح في الشيراز قرطاساً كان فيه سم ساعة ... الخ والقصة فيه مطولة .

ومن أقدم النصوص التي ورد فيها لفظ الشواريز القصة التي أوردها ابن النديم في الفهرست^(٢) : عن أبي بكر دريد قال : رأيت رجلاً في الوراقين بالبصرة ، يقرأ كتاب المنطق لابن السكيت ، ويقدم الكوفيين ، فقلت للرياشي ، وكان قاعداً في الوراقين : ما قال - يعني تقديمه للكوفيين - فقال - والرياشي بصري - : إنما أخذنا اللغة من حرشة الضباب وأكلة اليرابيع ، وهؤلاء أي الكوفيون أخذوا اللغة من أهل السواد أكلة الكواميخ^(٣) والشواريز ، وكلاماً يشبه هذا .

وفاة ابن النديم سنة ٢٨٥ ووفاة الرياشي سنة ٢٥٧ وهذا النص يطلعنا أيضاً على ظاهرة من ظواهر التعليم ، إذ كانت سوق الوراقين مجالاً للتعليم والمدارس ، يتلاقى فيها الطلاب والشيخ يخدمون العلم . ولأمر ما نهض العرب الأول بذلك نهضة علمية مباركة .

وهذا مظهر آخر من مظاهر الحرر على الثقافة وفيه عجب أيضاً . يروي السيوطي البغية^(٤) في ترجمة محمد بن يوسف الجزري المتوفى سنة ٧١١ أنه كان حسن الصورة مليح الشكل حلو العبارة كريم الأخلاق ، ساعياً في حوائج الناس ، وأنه نصب نفسه للإقراء ، فقرأ عليه المسلمون واليهود والنصارى .

باب الخلق :

تسمية حديثة جداً لهذا الحي من أحياء القاهرة الذي تقوم إلى الآن فيه دار الكتب المصرية القديمة . وكان يجري فيه الخليج الذي أقيمت فوقه بعض القناطر ، منها قنطرة سنقر ، وقنطرة الدكة ، وقنطرة الذي كفر . وقد شاهدنا هذا الخليج ياباً قبل أن يردم ويجري فيه الترام ، وكان باب الخلق هذا متنزهاً شعبياً تنحرق فيه الرياح ، ولعل

(١) الغضارة وعاء من خزف .

(٢) فهرست ابن النديم ٨٦ .

(٣) الكامخ : ضرب من الصبغ يؤتد به ، نحو ما يقال له المسفرة .

(٤) بغية السيوطي ١٢٠ .

هذا سبب تسميته بباب الخرق .

وقد استقرت التسمية بباب الخرق بالراء إلى عهد علي مبارك صاحب المخطط التوفيقية المتوفى سنة ١٨٩٢ الذي كتب فيه بحثاً طويلاً في هذه المخطط وبين حدوده وما تفرع منه من الشوارع والحواري والأزقة ، كما ذكر قصور بعض الأعيان الذين كانوا يقطنون في هذا الحي . وقال : ابتداءً من آخر شارع تحت الربع ، وانتهاءً أول شارع غيط العدة بجوار مسجد السلطان شاه^(١) .

وأقدم مرجع ذكره بهذه الصورة « باب الخرق » هو المخطط المقرئية لأحمد بن علي المقرئ المتوفى سنة ٨٤٥ قال : « قنطرة باب الخرق . يقال للأرض البعيدة التي تحرقها الرياح لاستوائها : الخرق » وهذا تعليل للتسمية . ثم يقول : « وهذا القنطرة على الخليج الكبير كان موضعها ساحلاً وموردة للسقائين في أيام الخلفاء الفاطميين ، فلما أنشأ الملك الصالح نجم الدين أيوب الميدان السلطاني بأرض اللوق ، وعمر به المناظر في سنة ٣٦٩ أنشأ هذه القنطرة ليُمرَّ عليها إلى الميدان المذكور ، وقيل لها قنطرة باب الخرق^(٢) . وهذا النص يطلعنا أيضاً على بدء هذه التسمية التي حُرِّفت من عهد قريب إلى باب الخلق ، تأدباً .

وفي خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر للمولى محمد أمين الهبي المتوفى سنة ١١١١ هجرية في ترجمة عبد الله بن محمد المعروف بابن الصبان أن هذا المترجم ابن الصبان ذكره المناوي في طبقات الأولياء ، وقال في ترجمته : نشأ وقرأ القرآن عند ابن المناديلي بباب الخرق^(٣) .

وهذا مثال من أمثلة التغيير في أعلام التاريخ فلولا هذه الوثائق لسا في التاريخ أن هذه التسمية الجديدة المحرفة هي التسمية الأصلية لهذا الحي ، ولضاع معالمها يكن ضئيل القيمة فإن له قيمة تاريخية حضارية .

(١) المخطط التوفيقية : ٥١/٣ .

(٢) المخطط المقرئية : ١٤٧/٢ .

(٣) خلاصة الأثر : ٦٤١/٣ .

العبدلأوي :

ويسميه العامة في مصر « العبدلأوي » بتشديد اللام ، وهو ضرب من الشام يقال للأخضر منه في مصر « عجور » فإذا نضج اصفرَ واكتسب حلاوة ورائحة طيبة . فإلى أي شيء تنقي هذه النسبة ؟

إن تسميته بذلك قديمة جداً ترجع إلى عهد الوالي العربي عبد الله بن طاهر الخزازي الذي ولي مصر من قبل المأمون سنة ٢١٠ . وفيه يقول بعض الشعراء :

يقول أناس إن مصرأ بعيدة وما بعدت مصر وفيها ابن طاهر
ويقول ابن خلكان^(١) : « وذكر الوزير أبو القاسم بن المغربي في كتاب أدب الخواص : إن البطيخ العبدلأوي الموجود بالديار المصرية منسوب إلى عبد الله المذكور » ويقول ابن خلكان أيضاً : « وهذا النوع من البطيخ لم أره في شيء من البلاد سوى البلاد المصرية » وعلل نسبته إليه بقوله : « ولعله نسب إليه لأنه كان يستطيبه ، أو أنه أول من زرعه هناك » .

ويذكر الأمير مصطفى الشهابي في معجمه^(٢) أن عبد اللأوي هو العبدلي والعبدلأوي على ما ذكره عبد اللطيف البغدادي وغيره .

وقد وجدته برسم (العبدلي) عند داود الأنطاكي في رسم (البطيخ) ووصفه بأنه بطيخ له عنق طويل يلتوي ، وفي الجهة الأخرى رأس يطول إلى نحو شبر ، والوسط كبير ، أصله من سمرقند ، ويسمى عندنا البثري ، ويمصر العبدلي .

الملوخية :

كلمة لم تعرفها العرب ، ولا جرت على لسانها ، وإنما عرفوا أختها وشقيقتها « الحَبَّازِي » التي تذكر المعاجم أنها بقلة معروفة عريضة الورق .

والملوخية أو الملوكية يعرفها النباتيون وعلماء المفردات الطبية أنها النوع البستاني من

(١) وفيات الأعيان : ٢٦٢/١ .

(٢) معجم الألفاظ الزراعية ١٧٨ .

الخبازي البرية . ويذكر صاحب المعتمد يوسف بن رسولا صاحب اليمن المتوفى سنة ٦٩٥ أنها التي يسميها أهل الشام : الملوكية^(١) . ويقول الأمير مصطفى الشهابي^(٢) : لعل أصلها ملوكية بالكاف ، كما ذكر الخفاجي في شفاء الغليل ، ولكن الأرجح أنها من ملوخيون أو ملوخي اليونانييتين الدالتين على الخبازي ، وقد انتقل اللفظ إلى السريانية فالعربية .

وفي المعتمد أيضاً أنها الملوكية^(٣) ، وهي ضرب من الخبازي ، وأجوده الأخضر العظيم الورق الذي قضبانه إلى الحمرة .

ذكرها داود الأنطاكي في التذكرة في رسم الخبازي ، ووصفها بنحو ما في المعتمد .

وقد بين تاريخها صاحب شفاء الغليل^(٤) فقال : « ولم تكن معروفة قديماً وحدثت بعد سنة ثلثائة وستين من الهجرة ، وسببها أن المعز بناني القاهرة لما دخل إلى مصر لم يوافقها هواؤها وأصابه يئس في مزاجه فدبر له الأطباء قانوناً من العلاج منه هذا الغذاء ، فوجد له نفعاً عظيماً في التبريد والترطيب وعوفي من مرضه فتبرك بها وأكثر هو وأتباعه من أكلها وسموها ملوكية ، فحرفتها العامة وقالت : ملوخيا . هذا ما كان من أمر المعز لدين الله الفاطمي أما ما هو معروف ويذكره التاريخ للحاكم بامر الله الفاطمي فإن الحاكم نهى عن بيع الفقاع والملوخيا والترمس والجرجير والسمك الذي لا قشر له ، كما أنه منع من بيع العنب ، في حماقات كثيرة يسردها ابن خلكان^(٥) في ترجمته . والله أعلم .

الثلج في مكة في القديم والحديث

أما في الحديث فحدث عن الثلج ولا حرج ، فقد تكفلت به الكهرباء بوسائلها المختلفة من الأجهزة الحديثة المتعددة .

أما في القديم فأقدم نص تاريخي هو ما عثرت عليه في تاريخ الطبري في حوادث سنة ١٦٠ من الهجرة . إذ يقول الطبري : « وفي هذه السنة حمل محمد بن سليمان الثلج

(١) ٧٩ .

(٢) ١٨٤ .

(٣) ٣٥٢ .

(٤) ١٩٦٣ .

(٥) ابن خلكان ١٣٧/٢

للمهدي حتى وافى به مكة فكان المهدي أول من حمل له الثلج إلى مكة من الخلفاء .

وهذا النص كما ترى نص غفل ، لم يعين فيه الموضع الذي اجتلب منه الثلج . والمظنون أن يكون من قم الجبال العالية القريبة من مكة على مستوى الجزيرة العربية . وهو يذكرنا بالفكرة الحديثة التي كانت المملكة السعودية قد ارتأتها منذ زمن ليس بالبعيد ، أن تسوق بوسائل النقل البحرية الكتل الضخمة من ثلج المحيط الجنوبي إلى السعودية لتحيله إلى ماء للارتواء والزرع . ولكن وجد بعد الدراسة المستوعبة المستفيضة أنها باهظة التكاليف قليلة الجدوى ، فمدل عنها .

بيت عائر من الشعر القديم .

سألني عنه بعض الفضلاء فلم أعرف نسبه مع أنه بيت مشهور يمثل به الكثيرون . وقد عثرت على النسبة في تاريخ الطبري في حوادث سنة ١٥٩ . يقول الطبري : عزل المهدي إسماعيل بن إسماعيل عن الكوفة ، وولى مكانه إسحاق بن الصباح الكندي بمشورة شريك بن عبد الله قاضي الكوفة . ولما أفرد شريك هذا بولاية الكوفة جعل على شرطها إسحاق بن الصباح هذا فلم يقم إسحاق بواجب الشكر لشريك الذي ولأه الشرط ، فقال فيه شريك :

صلى وصام لدينا كان يسألمها فقد أصاب ولا صلى ولا صام
ومن هذا يتضح أن عمر هذا البيت هو على التحديد ١٣٤٦ عاماً .

تبهر العلماء العرب في خدمة العلم

ولنا بحاجة إلى ضرب الأمثال في ذلك بخدمتهم لعلوم الحديث والتفسير والفقه ، والفريعات التي أجروها في جميع مجالات الشؤون الثقافية . ولعل كتب الفتاوى المتعددة الأسماء والضروب ، وموسوعات الحديث والتفسير والفقه وأصوله ، أمثلة رائعة في ذلك ذلك لا نجد لها نظيراً أو مثيلاً في ثقافة غيرهم من الأمم .

وعناية أبي الفرج الأصبهاني بتسجيل أصوات الموسيقى في كتابه الفارع مما يستوجب

الدهشة وشديد الإعجاب . ولأضرب مثلين من براعتهم الفائقة الحد في عنايتهم بالنحو .

أما المثل الأول فإننا نجده في ترجمة السيوطي لأحوي الحسن بن الوليد القرطبي المعروف بابن العريف النحوي . وبعد أن نقل قول ابن الغرضي إنه كان نحويّاً مقدماً فقيهاً في المسائل حافظاً للرأي خرج إلى مصر ورأس فيها ومات سنة ٣٦٧ قال : قلت وصنع لولد أبي عامر المنصور مسألة فيها من العرب مائتا ألف وجه واثنان وسبعون ألف وجه وثمانية وتسعون وجهاً أي ٢٧٢٠٩٨ .

أما المثل الثاني فما ورد في كتاب المغني لتقي الدين منصور بن فلاح اليمني الذي فرغ من تأليفه سنة ٦٧٢ وهو ما سماه البحث التاسع في الرياضة ، يعرض نموذجاً لتسلسل الأبار في نحو قولهم : زيد أبوه أخوه عمه خاله ابنه بنته صهرها جاريتها سيدها صديقه قادم . وهو أسلوب صحيح على ما يبدو فيه من الاستكراه ، ولكنه رياضة ذهنية ترفيعة من الممكن أن تعالج يسر إذا أعيد كتابتها على الورق ، ويقصد بهذا الأسلوب أن صديق سيد جارية صهر بنت ابن خال عم أخي أبي زيد قائم ، وكل منها أسلوب صحيح واضح وإن كنا يحتاجان إلى معالجة ذهنية تستوجب شيئاً من الذكاء ومع هذا يمكن أيضاً أن يطوّل هذا الأسلوب الخيالي إلى ما لا نهاية له مع استعمال الضائير الرابطة . ولكن في هذا القدر كفاية كما يقولون .

ومن اجتهادات هؤلاء السلف ما يروى عن أحمد بن محمد بن يحيى اليزيدي النحوي المتوفى قبل سنة ٢٦٠ أنه صبح بيتاً يجمع حروف المعجم . وهو قوله :

ولقد شجنتي طفلة برزت ضحى كالشمس خفاء العظام بذى الفضا

بعض أخطاء الضبط

(البيروني) يخطئ كثير من الأدباء والعلماء فينطقون هذا العلم بفتح الباء ، جرياً منهم على ما ألفوا من النطق بنظيره البيروني المنتهى بالتاء نسبة إلى بيروت الحبيبة . والصواب الذي لا ريب فيه أن يقال الأول بكسر الباء ... والبيروني هذا هو أبو الريحان محمد بن أحمد الخوارزمي ، الفيلسوف الرياضي المؤرخ المتوفى سنة ٤٤٠ . الذي يقول فيه ياقوت في بيان مؤلفاته : رأيت فهرستها في وقف الجامع بمرو نحو الستين ورقة ، بخط

مكثر « أي مجتمع ممتلئ ، وهو صاحب الآثار الباقية عن القرون الخالية ، والجواهر في معرفة الجواهر ، والقانون السعودي .

ولست هذه الكلمة نسبة إلى جنس أو إلى بلد معين ، بل هي كلمة خوارزمية بمعنى البراني مقابل الجواني ، كما ذكر ياقوت المتوفى سنة ٦٢٦ في ترجمته ، وقال : « سألت بعض الفضلاء عن ذلك فزعم أن مقامه بخوارزم كان قليلاً ، وأهل خوارزم يسمون الغريب بهذا الاسم ، كأنه لما طالت غربه عنهم صار غريباً » .

وقد ذكر السيوطي في بغية الوعاة^(١) هذا النص أيضاً ، وبرجوعي إلى المعجم الفارسي لاستينجاس وجدته يفسر بيروني بلفظ : External ومعناها الغريب .

وكلمة « البراني » قال فيها صاحب تاج تعليقات على قولهم : « من أصلح برانية أصلح الله جوانبه » . قال : قال أبو منصور : وهذا من كلام المولدين ، وما سمعته من فصحاء العرب البادية . والمعنى من أصلح سريره أصلح الله علانيته : أخذ من الجؤ والبر . فالجؤ كل بطن غامض . والبر : المتن الظاهر . فجاءت هاتان الكلمتان على النسبة مع زيادة الألف والنون .

(غزُون) من التسميات التي أولع الأعاجم بحتمها بالواو والنون . وجرى على هذا كثير من اخواننا بالمغرب . وقد يقرأ هذا العلم وهما بكسر العين على أنه من العز ، والحق أنه بفتح أوله « غزُون » وليس أدل على ذلك مما ورد في الشعر الذي لا يحتمل الشك من قول ابن السيد البطليوسي ، وهو يذكر ثلاثة أبناء لابن الحاج صاحب قرطبة ، وهم غزُون ، وزحمون ، وحسُون . وكان هؤلاء الأبناء من أجمل الناس صورة ، فأولع بهم ابن السيد^(٢) وقال :

أخفيت سقمي حتى كاد يخفيني وهمت في حب عزون فمـزوني
ثم ارحموني برحمون فإن ظمئت نفسي إلى ريق خـون فحـسـوني

ومما يجدر ذكره أن النحاة قد تعرضوا لإعراب هذه الأسماء . ولعل أول من أفتى في ذلك أبو علي الفارسي المتوفى سنة (٢٧٧هـ) إذ منع صرفها للعلية وشبه العجمة إذ رأى أن

(١) بغية الوعاة ٢٨٨ .

(٢) بغية الوعاة ٨٨ .

حدون وأشباهه من الآء م المزيد في آخرها واو وبعد ضمة ونون لغير جمعية لا يوجد في استعمال عربي مجبول على العربية . بل في استعمال عجمي حقيقة أو حكاً ، فألحق بما منع صرفه للتعريف والعجمة المحضة^(١) .

في ظلال النحو والصرف

(الواحد عشر) نحن نقول القرن الحادي عشر ، الثاني عشر والثالث وهكذا . ونقول :
الباب الحادي والعشرون والثاني والعشرون وهكذا .

وكلمة « الحادي » هنا معناها الواحد ، وهي مقلوبة منه بلا شك ، إذ ليست من الحداء . وقد التزم العرب ذلك القلب باطراد ، ولم ينطقوا بالأصل ، إلا ما حكى الكسائي من قول بعض العرب شذوذاً : الواحد عشر . وقد نقل هذا النص عن الكسائي صاحب التصريح^(٢) . وجاء في الأشموني أيضاً :

« وأما ما حكاه الكسائي من قول بعضهم واحد عشر فشاذٌ ثبت به على الأصل المرفوض . قال في شرح الكافية : ولا يستعمل هذا القلب في واحد إلا في تنييف مع عشرة ، أو مع عشرين وأخواته ... وانظر ما كتبت من تحقيق في حواشي الخزانة^(٣) تعليقاً على قول البغدادي : « الشاهد الواحد والثلاثون بعد الستمائة » .

(الأولة) نحن نقول : الباب الأول ، فإذا وصفنا الأثنى قلنا القضية الأولى أو المسألة الأولى . والأول والأولى من باب أفعل الذي مؤنثه فُعلى كالكبر والكبرى ، والأصغر والصغرى ، والأفضل والفضلى ، من الأوصاف التي تؤنث بألف التأنيث المقصورة .

لكننا نجد من يقول في تأنيثها (الأولة) يؤنثها بالتاء . وأقدم نص عثر فيه على استعمالها ما وجدته في الفهرست لابن النديم^(٤) المتوفى سنة ٢٨٥ أن الكتابة العبرانية كانت في لوحين من حجارة . فلما نزل موسى إلى الشعب من الجبل ووجدهم قد عبدوا الوثن اغتباط عليهم ، وكان حديداً - أي حاد الطبع - فكسر اللوحين ، وندم بعد ذلك ،

(١) الأشموني : ٢٦٢/٣ .

(٢) التصريح : ٣٧٧/٢ .

(٣) الخزانة : ٣٤٦/٣ .

(٤) الفهرست : ٦٢ .

فأمره الله جل اسمه أن يكتب على لوحين الكتابة الأولى .

وجدت ابن بطلان المتوفى نحو سنة ٤٥٤ أي بعد ابن النديم بسبع وستين سنة فقط يستعمل الكلمة نفسها في جميع المواضع من كتابه « شرى الرقيق وتقليب العبيد »^(١) فيقول : « الوصية الأولى » ثم يعيد العبارة نفسها في ص ٢٥٦ ، ٢٥٧ .

ومن المعروف أن ابن بطلان رحل إلى مصر سنة ٤٤١ وقام بها ثلاث نين ثم عاد إلى نطاكية فأقام بها إلى أن توفي .

ويبدو أن ابن بطلان التقط هذا اللفظ من المصريين الذين لا يزالون يستعملون كلمة « الأولى » كثيراً في أغانيهم الشعبية .

وقد وجدت لهذا الاستعمال سنداً في اللسان (وأل ٢٤٤) وفيه : وحكى ثعلب : هن الأولات دخولاً والآخرات خروجاً . واحدها الأولى والآخرة .

(مائة) يصك أساعنا من ينطق بكلمة « مائة » الفصيحة على هذه الصورة التي نخالها عامية شنيعة . والحق أن لها سنداً من الاستعمال العربي القديم ، عثرت عليه في كتاب المقرب لابن عصفور المتوفى سنة ٦٦٩ في مخطوطة عتيقة بدار الكتب المصرية يرجع تاريخها إلى سنة ٧٢٢ . وهي مقابلة على أصول صحيحة ، يقول ابن عصفور عند الكلام على الجمع في الورقة ٨١ : « ولا يجوز العطف وترك الجمع ، إلا أن يراد الكثير نحو قول الحكم بن المنذر :

☆ بل مائة ومائة ومائة ☆

بوضع فتحة على الميم الثالثة ، وسكون على هائها . فهذا شاهد على صحة كلمة « مائة » في التعبير عن المائة ، على ما بها من شذوذ .

(الأخوة) بضم الهمزة ، لفظ نستنكره كل الاستنكار جمعاً للأخ . والفصح فيه إخوة بكسرة الهمزة . لكن ذكر صاحب اللسان في مادة (أخو) أن الأخ ، ووزنه فَعْل ، يجمع على إخوان مثل خَرَب وخِرْبَان^(٢) ، وعلى إخوة وأخوة عن الفراء . ثم يقول : « فأما

(١) نوادر المخطوطات : ٢٥٤/١ .

(٢) الحَرْب ، بالتحريك : ذكر الجباري .

سببويه فالأخوة بالضم عنده اسم للجميع وليس بجمع ، لأن فعلاً ليس مما يكثر على
فُعلة .

(حَوْق) يقول العامة في تعبيرهم حينما يشكون قلة ما يقدم إليهم من مال أو طعام :
ما يحوِّق ، أي لا يحوِّق . ويحوِّق كلمة عربية أصيلة . ففي حديث أبي بكر حين
بعث الجند إلى الشام ، كان في وصيته : « ستجدون أقواماً محوِّقة رءوسهم » أراد أنهم
حلقوا أوساط رءوسهم ، من الحَوْق بالضم ، وهو الإطار المحيط بالشيء المستدير .

وقد وجدت تعزيزاً لهذا النص في مقدمة ابن الصلاح عثمان بن عبد الرحمن المتوفى
سنة ٦٤٣ وجدته وهو يرسم المنهج في مقابلة المخطوطات يقول : وإن كان فيها نقص ،
أي في النسخة المعارض بها ، والزيادة في الرواية التي في متن الكتاب ، حَوْق عليها
بالحمرة ، أي أدار على نص الزائد دائرة مرسومة بالمداد الأحمر .

وإذن فجاز قولهم : لا يحوِّق ، أي لا يكمل الدائرة ، أي لا يمثل الكفاية المطلوبة .

وأقول : هذا بعض من كل أردت أن أسجله في كلمة اليوم ، وهو لا يحوِّق أيضاً على
بعض ما أرجو أن أسجله وأنشره للعلماء والأدباء ، من نوادر كناشقي التي أعتر بها كما أعتر
بكم جميعاً ، إخوة أشقاء ، وضيوفاً أعزّاء أجلاء .

الدلالة التاريخية واللغوية
لكلمة (عَرَب)

أ.د/ عبد العال سالم مكرم

جامعة الكويت

حينما نصف النحو أو اللغة بكلمة « عربي » في قولنا : النحو العربي أو بكلمة « عربية » في قولنا : اللغة العربية يتبادر إلى ذهننا من أول وهلة سؤال يراود أفكارنا وهو : ما معنى كلمة عرب ؟ ما أصلها ؟ ما دلالتها ؟ كيف نشأت ؟ كيف تطوّرت ؟ ومن طبيعة الباحث اللغوي أو النحوي أن يسأل عن حقائق الأشياء ، وأن يحاول أن يكشف عن معاني المسميات ، ولا أدلّ على ذلك من هذه القصة اللطيفة قد « عن أبي حاتم ، قال : سألت الأصمعيّ لم سميت منى منى ؟ قال : لا أدري . فلقيت أبا عبيدة فسألته فقال : لم أكن مع آدم حين علّمه الله الأسماء ، فأسأله عن اشتقاق الأسماء ، فأتيت أبا زيد فسألته ، فقال : سميت منى لما يَمْنَى عليها من النعماء » ^(١) .

وقصة أخرى ساقها ابن خالويه في « شرح الدرديدية » حيث قال : « سمعت ابن دريد يقول : سألت أبا حاتم عن « ثادق » اسم فرس من أي شيء اشتق ؟ فقال : لا أدري ، فسألت الرياشي عنه ، فقال : يا معشر الصبيان ، إنكم لتتعمّقون في العلم ؟ فسألت أبا عثمان الأشتانداني عنه فقال : يقال : ثدق المطر : إذا سال وانصب فهو ثادق ، فاشتقاقه من هذا » ^(٢) .

هاتان القصةان اللتان ساقهما المزهري يبيّنان بوضوح أن هذه الأسماء ما وُضِعَتْ اعتباطاً ، ولا قيلت ارتجالاً ، وإنما وراءها أسباب يسأل عنها ، واشتقاقات يبحث عن حقيقتها ، وأن إجابة أبي عبيدة لمن سألها : « لم أكن مع آدم حينما علّمه الله الأسماء » إجابة غير مقنعة في باب العلم والمعرفة .

وتردّد ألسنتنا كلمة « عرب » صباح مساء ، نقول : نحو عربيّ ، ولغة عربيّة وقرآن

(١) المزهري ٢٥١/١ ، ومعنى يَمْنَى عليها : يراق عليها .

(٢) المزهري ٢٥١/١ .

عربيّ ، وشعب عربيّ ، ومجد عربيّ ، ومع ذلك فالكثير منا يجهل أصل هذه التسمية ، ولهذا رأيت لزماً عليّ ما دمت أقدم هذا البحث للقراء أن أميط اللثام ، وأكشف الغطاء ، وأوضح الموقف ، لتتجلى حقيقة هذه الكلمة ، ونعرف أصلها الاشتقاقيّ ، ومدلولاته وتطوّراته .

— الأصل التاريخي لكلمة « عرب »

رأي الدكتور عمر فروخ عضو الجمع اللغوي بالقاهرة :

يرى الدكتور عمر فروخ أن كلمة « عرب » لا تسدل على معنى قوميّ يتصل بالجنس أو بالجماعة الموحدة ، ويكشف السبب عن ذلك بأن الجاهليين قبل الإسلام كانوا غارقين في منازعاتهم القبليّة فلم يكن لديهم فيما لدينا من التراث اللغوي ما يدلّ على المدرك القومي الجامع ، ولكن لما وقف الجاهليّون في أعقاب العصر الجاهلي وجهاً لوجه أمام الفرس على حدودهم الشرقيّة ، ثم كرهوا الحكم الفارسيّ الذي كان قد استطال في شبه الجزيرة بدعوا يستشعرون شيئاً من البغض للفرس ، وشعر عنثرة بهذا البغض فقال في معلقته عن ناقته :

شربت بماء الذُحْرَضَيْن فأصبحت زوراء تتفرّ عن حياض الدّيلم^(١)

إن عنثرة قد أحسن بالدفاع القوميّ الجامع ، ولكن لم يجد الكلمة التي تعبّر عنه فاضطرّ إلى أن يدور حول المعنى ببيت كامل من الشعر^(٢) .

وخلاصة رأي الباحث أن « الشعر الجاهلي الذي وصل إلينا لا نجد فيه صيغة من جذر (ع - ر - ب) للدلالة على معنى قوميّ يتعلّق بالجنس ، ولا على معنى يتعلّق باللغة التي تتكلمها .

وقد وصل الأمر بعنثرة الشاعر أنه بحث عن الكلمة التي تعبّر عما يحيش في نفسه من الجنس الذي ينتمي إليه ضد أعدائه الفرس ، فقال بيته ، وحوّم حول المعنى ، ولم يهتد إلى

(١) الذُحْرَضَيْن : ماء أو بلد ، وقيل : هما ماءان ، وزوراء : مائلة من النشاط ، والدّيلم : الأعداء . وانظر ديوان عنثرة وهامشه / ١٥٨ .

(٢) انظر البحوث والمحاضرات (مؤتمر ١٩٦١-١٩٦٢) ص ٢٦٢-٢٦٥ . مجع اللغة العربية بالقاهرة .

اللفظة الجامعة الدالة للفظه الجنس العربي ، أو العرب .

على أن الدكتور عمر قروخ بعد نفيه هذا الجذر العربي في الشعر الجاهلي بين أن القرآن الكريم « لم يرد فيه الجذر (ع - ر - ب) إلا في ثلاث صيغ وهي « عَرَباً » جمع « عَرُوب » بفتح العين نعتاً للمرأة المتحبة لزوجها في قوله تعالى : ﴿ عَرَباً أُنثِياً ﴾^(١) ثم جاءت الصيغة « أعراب » عشر مرات في سور مدنية فقط ، منها ست مرات في سورة التوبة وحدها ...

أما الكلمة الفاصلة في هذا الشأن فهي كلمة : « عربي » التي وردت في القرآن الكريم إحدى عشرة مرة في سور مدنية وفي سور مكية أيضاً .

وبحاول الباحث أن يبين أن هذه الكلمة وهي « عربي » لا تعني الجنس ولا الشعب . وإنما تعني شيئاً واحداً فقط هو وصف اللغة التي نزل بها القرآن بأنها لغة واضحة بيّنة^(٢) ومعنى ذلك أن كلمة عربي تعني الإبانة والوضوح ولا تعني الجنس أو الشعب أو القوم .

مناقشة هذا الرأي :

الواقع أن حكم الدكتور قروخ بأن جذر كلمة (ع - ر - ب) لم يقع في الشعر الجاهلي فهذا حكم يجانبه الصواب ، ولا يستطيع أحد أن يحكم هذا الحكم إلا إذا استوعب الشعر الجاهلي بأكمله وهذا أمر متعذر فما ورد إلينا من الشعر الجاهلي قليل من كثير ، وغيض من قِيض .

ومع ذلك فإن هذا الشعر القليل ورد فيه هذا الجذر في شعر النابغة الذبياني وهو شاعر من قم شعراء الجاهلية ، ففي قصيدته التي يمدح فيها النعمان بن وائل بن الجراح الكلبي حينما أغار على بني ذبيان ، وسى « عقرب » ابنة النابغة ، فسألها : من أنت ؟ فقالت : أنا بنت النابغة ، فقال : والله ما أحد أكرم علينا من أهلك ، ولا أنفع لنا منه عند الملوك ، فجهزها وخلّاها . أقول : في هذه القصيدة ورد جذر كلمة « عرب » ، وهي قصيدة مشهورة مطلعها :

(١) الواقعة / ٣٧ .

(٢) المرجع نفسه والصفحة .

أهـاجـيـك من سـُـعـداك مغـفـي المعـاهد
بروضـة نـُـغـمـي فـسـداـت الأـسـاود
إلى أن قال :

عهدت بها سعدى وسعدى غريرة عربّ هادي في حوار خرائد^(١)
 وكلمة «عروب» في البيت تعني أنها مزاحمة متعجبة .

ووردت كلمة : « عراب » في شعر النابغة أيضاً ، في قصيدته التي مطلعها :

وَفَوْقَهُمْ دُرُوعٌ سَابِغَاتٌ وَتَحْتَهُمُ الْمَقَلِمُ الْعَرَابُ^(٢)
والخيل المقلمة : هي التي عُلِقَ عليها صوف ملون في الحرب والعرب : الخيل الكريمة .

ولو تتبعنا شعراء العرب في العصر الجاهلي لطلعتنا جذور هذه الكلمة في كثير من القصائد .

وما لي أذهب بعيداً وقد وجهت عدة نقود من بعض أعضاء المجمع اللغوي لهذا الرأي .

نقد الدكتور عوض محمد عوض :

والدكتور عوض جغرافي مؤرخ يعرف كيف يضع الأمور في نصابها ، واستطاع أن يضع النقاط على حروفها في هذه القضية ، فوضح بما لا يدع مجالاً للشك « أننا لا ننتظر أن تكون الجزيرة العربية منذ ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد مهداً للروح القومية كما تفهمها الآن ، لأن الروح القومية هذه شيء جديد ، لذلك يجب علينا أن نضع المسائل في نطاقها المعقول ، فلم تكن هناك قومية عربية منذ ٤٠٠٠ سنة قبل الميلاد ... إلى أن يقول : وكنت أود أن أتبع ورود اسم « عرب » في التاريخ سواء أكان عند قدماء الفرس أم

(١) انظر ديوان التبعة النديافي ٩٠ تحقيق محمد الطاهر بن عاشور . نشر الشركة الوطنية للنشر والتوزيع : الجزائر .

(٢) انظر التابغة الندياني ، دراسة لغوية للأستاذ عاهد الماضي رسالة ماجستير مخطوطة ص ١١ مخطوطة بجامعة الكويت ، وروى للعلامة بالعين .

المصريين ، والأصح أننا نجدها عند قدماء المصريين ، لأنهم كانوا يسجلون معلوماتهم أولاً بأول » .

ثم يقول : « وعلى ما أذكر أنه في القرن التاسع أو العاشر قبل الميلاد ورد اسم (أرب) أو (آرف) في النصوص المصرية القديمة ، فاللغة العربية والثقافة العربية قديمة وعريقة ، وكلمة « عرب » ربما كانت اسماً لشعب كان ظهر وقوى واشتد في فترة من الزمان ، فأصبح اسمه هو السائد ، وله الفضل في نشر العروبة في آسيا وأفريقية » .

رأي الدكتور مراد كامل :

ذكر أن كلمة « عرب » أو « آرف » معروفة عند الآشوريين ، وفي عصر متأخر سموا الطائيين عند الآراميين » .

رأي الأستاذ عبد الله كنون :

ناقش الدكتور عمر فروخ في أن اسم العرب لم يظهر إلا عند ظهور الإسلام في آخر عصر الجاهلية ، ولفت نظر الباحث إلى ما نعرفه جميعاً من أن اسم يعرب بن قحطان أبي العرب البانيّة وهو متوغل في الجاهليّة ، فيظهر منه أن اسم العرب على الأقل معروف قبل الإسلام بكثير ، وعدم عشورنا عليه في شعر الجاهليّة لا يلزم من عدم وجوده ، لأن عدم الوجود لا يدلّ على عدم الوجود » .

تعليق الشيخ محمد علي النجار :

وعلى الشيخ محمد علي النجار على قوله تعالى : (قرآناً عربياً) أي منسوباً إلى العرب ، أي نزل بلسانكم أيها العرب ، وهو غير ذي عوج أي مستقيم فكلمة « عربي » لم يقصد بها الإبانة فحسب ، وإنما قصد بها المعنيان ^(١) .

(١) انظر هذه الآراء والتعليقات في « مؤتمر البحوث والمحاضرات » ١٩٦١-١٩٦٢ مجمع اللغة العربية بالقاهرة ص ٢٦٢-٢٦١ .

رأبي :

وفي رأبي أن التأريخ لكلمة عربي يكتسب الغموض ، والشعر الجاهلي وإن كان ديوان العرب ، والمرأة الكاشفة لحياتهم ، فإن ما ورد منه قليل بالنسبة لما لم يرد ، وليس هناك من دليل يفصل في هذه القضية غير النقوش الأثرية التي توضح الغامض ، وتكشف المبهم وفي بحث الدكتور مراد كامل الذي قدمه لمؤتمر جمع اللغة العربية ١٩٦١-١٩٦٢ نجد الدليل المرشد في طريق البحث عن تأريخ ولادة كلمة عرب .

موضوع هذا البحث هو : لغات النقوش العربية الشمالية وصلتها باللغة العربية .

بعد أن بين الباحث المهجرات التي قامت بها القبائل من الجزيرة العربية ابتداء من الألف الرابع إلى الألف الثاني قبل الميلاد وبقاء من بقي في الجزيرة العربية بدون هجرة - بين أن هناك « آلفاً » من النقوش كشف عنها الباحثون الأثريون « في المنطقة الواسعة الممتدة » من وسط الجزيرة إلى الصفاة في الشرق والجنوب من حوران وأخذ العلماء في معالجتها وحل رموزها وفهمها حتى توصلوا إلى ذلك في الربع الثاني من القرن الحالي . وهذه النقوش تنقسم إلى ثلاث مجموعات :

١ - أقدمها المجموعة التي نسميها التمودية ، وقد عثر على كتابتها في « حائل » وفي « الطائف » و « تيماء » و « مدائن صالح » وقد ورد اسم التموديين في نقوش الملك « سرجون الآشوري » سنة ٧١٥ ق.م.

٢ - المجموعة الثانية هي التي تعرف بالصفاوية ، وسميت بذلك لوجودها في منطقة الصفاة منقوشة على حجارة : « اللابا » في « الحرة » في جنوب شرق دمشق .

٣ - المجموعة الثالثة ، وهي التي عثر عليها في شمالي الحجاز ، وفي مدائن صالح ، وخشم جبلة ، وتيماء .

أما النقوش التمودية فقد احتفظت لنا بكثير من الكلمات العربية والصيغ اللغوية ، فالضائر المنفصلة أنا وأنت ، والمتصلة تطابق العربية تماماً ، كما وردت « ذو الطائية »^(١) التي سجلها النحاة في قواعدهم .

ووردت أفعال على صيغة فعل مثل : علم - حل - رعى - رهب - كتم - عشق -

(١) عند النحاة هي اسم موصول . بمعنى : الذي ، وقد نصت عليها كتب النحو وأوردوا شواهد كثيرة لها .

كَلَم (أي جرح) و« نوى » أي هاجر .

وورد للمجهول صيغة فعل مثل : قَبِص ، وَصِيذ .

ووردت صيغة تفعل مثل تشوق أي « اشتاق » .

ومن الحروف التي وردت : إلى ، الباء ، وفي ، ومن ، واللام .

ووردت واو العطف والفاء كما في العربية .

ووردت لام الأمر في الاستعمال مثل لام الأمر في العربية .

ومن أسماء الأعلام في السُّودانية : أحمد - بدر - جشم - وائل - زيد - حلیم -
طاهرة - ظريفة - كلب - لبيد - مطر .

وأما اللغة الصفوية فهي لهجة عربية شمالية .

ومن مفرداتها : أثر ، وسفر ، أخذتُ معنى الكتابة ، وآية : جاءت بمعنى كتابة ،
ووردت آية بمعنى الكتابة في شعر الهذليين .

ووردت كلمة « جَوَّ » ومعناها . واد (بمعنى المنخفض) في نقائض جرير والفرزدق ،
ومنها « الجواء » في معلقة عنتره .

ووردت « ها » للنداء ، وهي هاء التنبيه في العربية والتي نجدها في يائها .

ومن الأفعال التي وردت : نفر بمعنى هرب ، وحرص بمعنى تطلع ، وكَلَم بمعنى جرح .

ومن المفردات : فرس - ضأن - خيل - خال - خمسة - معزى - نخل أي « واد »
- تقمة أي « ثأر » .

ومن أسماء الأعلام : إياس - أوس - أسود - هام - ظالم - كاهل - شداد -
شديد - شامت - تيم :

ومن التعبيرات التي وردت في هذه اللغة :

« حي لذي يقرأ هكتاب » ومعناها : ليحيا من يقرأ هذا الكتاب .

وأما لغة النقوش اللحيانية : فمن حيث الحروف فهي كما في العربية وفي كتابتهم
كتبوا : عويذ : (عوذ) وطلال (طلل) وعاص (عصي) وكتبوا زيد : (زد) وأوس

ابن حجر (أس بن حجر) .

وقلبوا الياء إلى جيم حنكية ثم إلى جيم معطشة على الأغلب وهذا شائع إلى اليوم في بعض لهجات الكويت وهي الجعجعة مثل الراعي = الراعي^(١) .

وهذا النص الذي لخصته من بحث الدكتور مراد كامل يعني ما يلي :

- ١ - اللغة العربية ضاربة في القدم في عصور ما قبل الميلاد .
- ٢ - تؤيد النقوش الفودية والصفوية واللحيانية أن أصولها وحروفها وأفعالها وأسماءها لا تختلف عن العربية التي نزل بها القرآن الكريم إلا في بعض معاني الكلمات ، وكتابتها ، وطريقة استعمالها ، وهذا أمر طبيعي لأن اللغة العربية في طريقها الطويل منذ ولادتها إلى عصرنا الحاضر وهي تحمل هذه الاختلافات اللهجية التي تختلف من شعب إلى شعب ، ومن بيئة إلى بيئة حتى البيئة الواحدة نجد فيها مظاهر هذا الاختلاف . والمظاهر الصوتية التي حفلت بها هذه النقوش ليست بعيدة عن المظاهر الصوتية في لهجاتنا المعاصرة كقلب الياء جيماً معطشة في اللهجة الكويتية .
- ٣ - وعلى الرغم من تعدد أماكن هذه النقوش ، وتعدد من تنسب إليهم فإن هناك أصولاً مشتركة في هذه النقوش تسير جنباً إلى جنب مع أصول اللغة العربية الفصحى ، وإن اختلفت عنها أحياناً في بعض العبارات والكلمات .

والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن هنا . هل هذه النقوش التي تحمل الكثير من الألفاظ العربية حروفاً ومفردات ، وتراكيب كانت تحت مسمى واحد هو العربية ؟

وللإجابة عن هذا السؤال نؤكد أن المهم في هذه النقوش هو المعنى والفحوى لا المظهر واللفظ ، فما دامت الحروف عربية ، والكلمات عربية ، والتعبيرات عربية ، وما دامت هذه النقوش ليست نقوشاً عبرية أو سريانية ، فلم لا تكون عربية ؟

ومن البدهي حينما تنقش الكلمات على الأحجار لتبين تاريخاً أو تسجل حادثاً ، أو تسطر قصة لا يحتاج ناقلها إلى أن يقول : هذه نقوش عربية .

ومن هذا المنطلق نستطيع أن نقول : إن هذه النقوش حجة قاطعة على أن كلمة

(١) لخص بتصريف من بحث : لغات النقوش العرب الشمالية وصلتها باللغة العربية للدكتور/ مراد كامل . انظر البحوث والمحاضرات مؤتمراً ١٩٦١-١٩٦٢ . مع اللغة العربية بالقاهرة .

عرب أو عربية ليست غريبة في هذه الفترة التي كتبت فيها هذه النقوش .

حقاً إن هناك اختلافات كبيرة بين هذه اللغة المنقوشة والعربية الفصحى ، ولكنها اختلافات لهجية ، والاختلافات اللفظية ما زالت حتى هذا اليوم تستبد بالسنن في وطننا العربي الكبير ومع ذلك لا نقول : إننا نتكلم بغير العربية ، وتعني بذلك أننا نتكلم بلهجة تحمل كثيراً من عناصر العربية الفصحى .

والمقولة التي بردها الرواة والتي ينسبونها إلى أبي عمرو بن العلاء حينما قال : « وما لسان حمير وأقاصي اليمن بلساننا ولا عربيتهم بعريبتنا »^(١) .

قد أشار إليها الدكتور جواد علي حينما قال : « ولكن علماء العربية لم يتصلوا من عروبة حمير ولا من عروبة غيرهم ممن كان يتكلم بلسان آخر مخالف للساننا بل عدوهم من صميم العرب ومن لبنا .

ونحن هنا لا نستطيع أن ننكر على الأتوام العربية المنسية عروبتها لجرّد اختلاف لسانها من لساننا ، ووصول كتابات منها مكتوبة بلغة لا نفهمها ، فلغتها هي لغة عربية ، ما في ذلك شبهة ولا شك »^(٢) .

رأي الدكتور طه حسين في كلمة أبي عمرو بن العلاء :

وقد هش الدكتور طه حسين لهذه الكلمة لأنها صادفت هوى في نفسه حينما حاول إنكار الشعر الجاهلي ، فقد اعتمد على مقولة أبي عمرو بن العلاء حينما سجل في كتابه « الأدب الجاهلي » : أن الشعراء الجاهليين معظمهم ينتسب إلى قحطان ، وكثرتهم كانوا ينزلون اليمن ، والقلّة منهم هاجرت إلى الشمال مع أن لسان حمير في اليمن ليس هو لسان عدنان في الشمال وقد قال أبو عمرو بن العلاء : « ما لسان حمير بلساننا ولا لغتهم بلغتنا » إلى أن يقول : وينبغي على هذا أن الشعر الذي ينسب إلى امرئ القيس أو الأعشى أو إلى غيرها من الشعراء الجاهليين لا يمكن من الوجهة اللغوية والفنية أن يكون هؤلاء الشعراء ولا أن يكون قد قيل وأذيع قبل أن يظهر القرآن »^(٣) .

(١) طبقات الشعراء لابن سلام الجهمي ٨٧ .

(٢) انظر الفصل في تاريخ العرب ٣٢/١ .

(٣) انظر في الأدب الجاهلي لطلح حسين ٦٥/ .

تقد الدكتور طه حسين في هذا الرأي :

لم يسكت النقاد عن هذا الرأي الخطير لأن له صلة بإعجاز القرآن الكريم وتحذيره لأرباب القول ، وأساطين الفصاحة .

تقدمه الشيخ أحمد رضا العاملي حينما أنكر عروبة حمير مبيّناً أن القبائل كانت تجتمع من جنوبيين وشماليين في أسواقها وتتفاهم دون أدنى كلفة ، ويساعدهم على ذلك أن لغاتهم أو لهجاتهم على ما كانت عليه كانت متحدة في صميمها ، وأن هذا الاختلاف لم ينفذ كونها لهجات للغة واحدة .

ويقدم دليلاً على ما يقول في قصة وفد الحجاز . عند سيف بن ذي يزن ملك اليمن ، وعلى رأس ذلك الوفد سيد قریش عبد المطلب بن هاشم يخطب ببيانه القرشي العدناني ، وسيد اليمن يُضغي إليه ، ويسمع شاعر الوفد أمية بن أبي الصلت ينشد قصيدته بلهجته الفصحى ، والملك يصغي طروباً لا يجد غرابة في ذلك^(١) .

وتقد هذا الرأي أيضاً الشيخ محمد الخضر حسين حينما ذكر أن طه حسين حرّف كلمة أبي عمرو بن العلاء لهوى في نفسه^(٢) .

ويحلل الدكتور أحمد الحوفي كلمة أبي عمرو بن العلاء بأن « اللغتين عريثتان » ولكن التطور والمكان والزمان والأحداث والألسنة ... الخ قد شققت من اللغة الواحدة لهجتين بدليل قوله : « ولا عريثتهم يعريثتنا ، والعرب يطلقون على اللهجة : اللسان »^(٣) .

رأي المستشرقين في أصل كلمة « عرب » :

ساق الدكتور جواد علي في كتابه « تاريخ العرب » رأي المستشرقين في تاريخ هذه الكلمة ، وماذا كانت تعني ؟ وهل كان مفهومها الجنس أو الجماعة التي تعيش في حاضرة ، وليست في بادية ؟

(١) انظر مولد اللغة للشيخ أحمد رضا العاملي ٥٦ ، وانظر أيضاً : القرآن الكريم وأثره في الدراسات النحوية ٣٣٤ للدكتور/ عبد العال سالم مكرم .

(٢) انظر نقض كتاب : « في الشعر الجاهلي » ٧٤ / ١ للشيخ محمد الخضر حسين .

(٣) الحياة العربية من الشعر الجاهلي للدكتور أحمد الحوفي ٤١/١ .

يقول ما نصّه : « أما المستشرقون وعلماء التوراة المحدثون فقد تتبّعوا تاريخ الكلمة ، وتتبّعوا معناها ، وبحثوا عنها في الكتابات الجاهلية وفي كتابات الآشوريين والبابليين واليونان والرومان والعبرانيين فوجدوا أن أقدم نص وردت فيه لفظة « عرب » هو نص آشوري من أيام الملك (شلمنصر الثالث) ملك آشور ، وقد تبين لهم أن لفظة « عرب » لم تكن تعني عند الآشوريين ما تعنيه عندنا من معنى بل كانوا يقصدون بها بداوة وإمارة (مشيخة) كانت تحكم في البادية المتاخمة للحدود الآشورية ، كان حكمها يتوسع ويتقلص في البادية تبعاً للظروف السياسية ، ولقوة شخصية الأمير . وكان يحكمها أمير يلقب نفسه بلقب « ملك » يقال له « جنديبو » أي جندب ^(١) .

ويذكر الدكتور جواد أيضاً أن الكلمة وجدت في الكتابات البابلية في جملة : « ماتوري » MATU A-RA-BI ، ومعنى : ماتو : أرض ، فيكون المعنى أرض عربي أي أرض العرب أو بلاد العرب أو العربية ^(٢) .

وبعد هذا العرض التاريخي لكلمة عرب نسأل : هل وجدت هذه الكلمة في النصوص الدينية القديمة ؟

كلمة (عرب) في ضوء النصوص الدينية :

إن أقدم كتاب ديني بين أيدينا هو التوراة أو العهد القديم أو العتيق الذي جمع أشعار الأنبياء والرسل من بني إسرائيل . وبعد البحث رأيت أن هذه الكلمة وردت في نبوءة « أرميا » في الفقرة الثانية ص ٤٢٤ من التوراة وهي :

« لقد قعدت لهم كالأعرابي في البادية ، ودنست الأرض بزناك وضجورك » ووردت في نبوءة (أشعيا) الفصل الثالث عشر ص ٣٥٨ ، فقرة ٢١ وهي : « فلا تسكن أبداً (يتحدث عن أرض الكلدانيين) ولا تعمّر إلى جيل فجيل . ولا يضرب أعرابي فيها خباء ، ولا تربض هناك رعاة » ^(٣) وفي ضوء هذين النصين نستطيع أن نقول : إن التوراة تعني بالأعرابي من تشأ في البادية وعاش فيها بعيداً عن الحضر والمدن .

(١) انظر الفصل في تاريخ العرب ١٧/١ .

(٢) المرجع نفسه والصفحة .

(٣) انظر التوراة في هذا الموضع .

ويجاري التوراة في هذا التلمود فقد قصدت لفظة « عرب » « وعريم » (ARBIM) :
الأعراب كذلك أي المعنى نفسه الذي ورد في الأسفار القديمة ^(١) .

كلمة (عرب) عند المؤرخين اليونان والرومان :

وإذا رجعنا إلى المؤرخين اليونان والرومان فإننا نجد أن لفظة (العربية)
(ARABAE) هي في معنى بلاد العرب ، وقد شملت جزيرة العرب وبادية الشام .

وسكانهم هم عرب على اختلاف لغاتهم ولهجاتهم على سبيل التغليب لاعتقادهم أن
البادوة كانت هي الغالبة على هذه الأرضين فأطلقوها من ثم على الأرضين المذكورة .

وتدلّ المعلومات الواردة في كتب اليونان واللاتين المؤلفة بعد (هيرودوتس) على
تحسن وتقدم في معارفهم عن بلاد العرب وعلى أن حدودها قد توسعت في مداركهم
فشملت البادية ، وجزيرة العرب ، وطور سيناء ... وصارت كلمة عربي عندهم علماً
للشخص المقيم في تلك الأرضين من بدو ومن حضر ^(٢) .

ويعمل الدكتور جواد علي بعد عرضه لهذه النصوص المتعددة في كلمة عرب وأعراب
إلى أن الكلمتين تعنيان معنى واحداً وهو الحياة البدوية الصحراوية التي يعيش فيها هؤلاء
الناس . ومن ثم سموا أغراباً أو عرباً .

يقول في الموضوع نفسه : « وقد وردت اللفظة - أعني لفظة عرب - في كل هذه
النصوص بمعنى أعراب ولم ترد علماً على قوم أو جنس بالمعنى المفهوم من اللفظة في الوقت
الحاضر » ^(٣) .

ونحن لا نغفل إلى هذا الرأي لأنه مجرد اجتهاد وصل إليه من خلال النصوص التي
عرضها .

ولو أننا بهذا الرأي لأنكرنا أن للعرب حضارة قبل الإسلام وهذا موضوع خطير ،
لأنه يتنافى مع النصوص القرآنية ، وهي النصوص التي لا يأتيها الباطل من بين يديها ولا
من خلفها ، لأنها تنزيل من حكيم حميد ، وإليك البيان :

(١) انظر تاريخ العرب لجواد علي ٢١/٨ .

(٢) انظر تاريخ العرب لجواد علي ٢٢/ .

(٣) المرجع نفسه .

حضارة العرب قبل الإسلام :

لا ينكر أحد أن للعرب حضارة قبل الإسلام ، فليس من المنطق أو المعقول أن ينزل القرآن الكريم بجلاله وقدره ، وعظيم أسلوبه ، وروعة بيانه على قوم رُحِلَ لا يدركون ما فيه من سمو المعاني ، وما اشتمل عليه من أساليب مُعْجِزة ، ومن تراكيب مفحمة ، ومن آداب ، وحكم ، وعلم ومنطق ، وفكر وتشريع .

وكما يقول المؤرخون : إن العلاقة وطيدة بين الحضارة والماء ، فإذا وجد الماء تكونت المدن ، وفت الحضارة ، وكثر الخير ، وازدهر الفكر وارتقى الإنسان ، فهل وجد الماء في الجزيرة العربية لتتو الحضارة ؟ نجيبنا على هذا التساؤل النصوص المصرية القديمة التي تنص على أن الجزيرة العربية وجدت فيها أخشاب ضخمة : « وأن المنطقة الواقعة بين « العلا » و« معون » أو « معان » من المناطق الصحراوية في الوقت الحاضر من أراضي ثمود قديماً قد كانت من مناطق الغابات المكتظة بالأشجار ، ولعل ذلك كله هو الذي حمل المصريين القدماء على ألا يسموا بلاد العرب باسمها الخاص بها ، وإنما سموها في كتاباتهم بأرض الله ، ووصفوها بنتاج أشجارها من البهار والتوابل .

أما الروايات اليونانية والرومانية القديمة فكانت تقول صراحة بوجود أنهار طويلة في بلاد العرب .

فإن « هيرودوت » أبا التاريخ وقد زار بلاد العرب بنفسه قد ذكر خبر نهر في بلاد العرب دعاه « كورس » . وقال عنه : إنه من الأنهار العظيمة وإنه كان يصب في البحر الأحمر ، وإن ملك العرب قد كان عمل على جلب المياه من هذا النهر العظيم بثلاثة أنابيب من جلود الثيران وغيرها من الحيوانات تمتد إلى الصحراء على مسيرة اثني عشر يوماً من النهر فتصب في مواضع منقورة تستعمل لحزن المياه .

وذكر بطليموس اسم نهر عظيم سماه « لار » LAR وقال : « إنه ينبع من منطقة نجران ثم يسير نحو الجهة الشمالية الشرقية مخترباً بلاد العرب حتى يصب في الخليج العربي »^(١).

وما لي أذهب بعيداً والقرآن الكريم نفسه مؤيد لوجود هذه الحضارة فلننظر ماذا يقول القرآن الكريم ؟

(١) انظر تاريخ بلاد العرب لجواد علي ١/١٠٢ ، ١٠٥ ، ١٨٩ ، وانظر أيضاً « العرب والحضارة الإنسانية » للدكتور =

الحضارة العربية قبل الإسلام في ضوء القرآن الكريم :

قبل أن نتحدث عن جذور الحضارة العربية قبل الإسلام من خلال النصوص القرآنية نتساءل هل جذور كلمة « عرب » تردت في القرآن الكريم وسجلت في آياته ؟ بالرجوع إلى المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم نلاحظ ما يأتي : تشكلت جذور كلمة (ع-ر-ب) في القرآن الكريم في ثلاث صيغ : « عَرَبٌ » بضم العين والراء ، وأعرابٌ ، وعربيٌّ .

١ - عَرَبٌ وردت مرة واحدة في قوله تعالى ، الواقعة ٣٧/ : ﴿ فَجَعَلْنَاهُنَّ أَبْكَاراً عُرُباً أَتْرَاباً ﴾ وهو جمع « عروب » والغروب : العاشقة لزوجها أو المتحبة إليه المظهرة له ذلك ، قال الزبيدي في تاج العروس : أنشد ثعلب :

فَمَا خَلَفَ مِنْ أُمِّ عِمْرَانَ سَلَفٌ مِنْ السُّودِ وَرُهَاءُ الْعَيْنَانِ عَرُوبٌ
قال ابن سيده : هكذا أنشده ولم يفسره . قال : وعندي أن عروب في هذا البيت هي (الضحَاكة) وَهُمْ مِمَّا يَعْيِبُونَ النِّسَاءَ بِالضَّحِكِ الْكَثِيرِ ^(١) .

٢ - ووردت كلمة : « أعراب » في التوبة الآيات : ٩٠ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠١ ، ١٢٠ . ووردت في الأحزاب آية ٢٠ ، وفي الفتح ١١ ، ١٦ وفي الحجرات ١٤ .

٣ - وكلمة عربيٌّ تكررت في القرآن الكريم ١١ مرة ، في النحل ١٠٢ ، وفي الشعراء ١٩٥ ، وفي فصلت ٤٤ ، وفي يوسف ٢ وفي الرعد ٣٧ ، وفي طه ١١٣ ، وفي الزمر ٢٨ ، وفي فصلت ٢ وفي الشورى ٧ ، وفي الزخرف ٢ ، وفي الأحقاف ١٢ .

ومن خلال هذا الإحصاء يتبين لنا أن صيغة أعراب تكررت عشر مرات على حين تكررت كلمة عربيٌّ إحدى عشرة مرة .

ماذا يعني هذا ؟ هل القرآن الكريم ارتجل هذه الصيغ ارتجالاً ؟

== عمدة معروف الدواليبي نقلاً عن مجلة اللسان العربي - المجلد السابع ، الجزء الأول ٣٧/ .

(١) انظر تاج العروس : « عرب » ٣٣٨/٢ ، واللمع كما في القاموس : الضحَاكة ، البذيئة ، السيئة الخلق - والورهاء : المرأة التي كثر شحها .

هل القرآن الكريم يورد ألفاظاً وصيغاً لا عهد للعرب الذين نزل عليهم بها ؟

هل القرآن الكريم الذي تحدى بلغاء العرب في أن يأتوا بمثله أو بآية من آياته يتّخدام بكلمات لا يفهمون مدلولها ، وبصيغ لا يعرفون حقيقتها ؟ اللهم لا ، فالقرآن الكريم نزل بهذه اللغة ليتحدى العرب بما تتكلم به العرب ، وكلمة عرب أو أعراب لم تكن مجهولة المعنى في أذهان من تحدّاهم .

وبعد هذه الجولة القصيرة في ذكر جنود مادة « عرب » في القرآن الكريم نحول مجرى الحديث إلى موضوع الحضارة العربية قبل الإسلام في ضوء القرآن الكريم

لا شك أن البحوث التاريخية والاكتشافات الجغرافية في شبه جزيرة العرب تثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن هذه الجزيرة تحتوي على مياه متدفقة بسبب الأنواء ، وكثرة الأمطار التي تسبب وجود الأنهار : ويسعفنا في هذا الاتجاه مؤيداً لهذه الحقيقة ما ذكره الجغرافي (اغناطيوس يوليا نوقتش كراتشكوفسكي) في كتابه : (تاريخ الأدب الجغرافي) الذي نقله إلى العربية صلاح الدين عثمان هاشم نشر الإدارة الثقافية في الجامعة العربية - حيث يتحدث عن الجزيرة العربية في فجر التاريخ فيقول : « بزغت فيها (والضمير عائد على شبه الجزيرة العربية) أولى مظاهر الحضارة العربية التي ما لبثت أن ترعرعت سريعاً ، وأصبحت عنصراً أساسياً في حضارة البشر جمعاء » .

ويقول في موضع آخر : « وثمة ظاهرة قلكية هامة توصل إليها البدو والحضر على السواء فقد أمكنهم التنبؤ بحالة الطقس ، وتحديد فصول السنة الملائمة للزراعة نتيجة الخبرة طويلة الأمد بمراقبة طلوع ومغيب نجوم معينة . وكان العرب يعرفون ذلك باسم « النوء » وجمعه أنواء ، وقد لعب دوراً كبيراً في حياتهم »^(١) .

والناظر إلى لسان العرب في هذه المادة يجد حديثاً طويلاً عن هذه الأنواء ومنازلها .

قال أبو عبيدة متحدثاً عنها : « الأنواء ثمانية وعشرون نجماً معروفة المطالع في أزمنة السنة ، كلها من الصيف والشتاء والربيع والخريف يسقط منها في كل ثلاث عشرة ليلة نجم في المغرب مع طلوع الفجر ويطلع آخر يقابله في المشرق من ساعته ، وكلاهما معلوم مسماً ، وانقضاء هذه الثمانية والعشرين كلها مع انقضاء السنة ، ثم يرجع الأمر إلى النجم

(١) انظر ص ٤٠ ، ٤١ من هذا الكتاب .

الأول مع استئناف السنة المقبلة» .

وكان ابن الأعرابي يقول : « لا يكون نؤى حتى يكون معه مطر وإلا فلا نؤى »^(١) .

وقد قام اللغويون بمجهود كبير في جمع الألفاظ والكلمات والصيغ التي تتعلق بالأنواء وما يتبعها من كلاً ، وماء ونبات ، وحيوان في كتب ذخرت بها المكتبة العربية ، ومن هؤلاء اللغويين الذين عنوا بالتأليف في هذا الميدان الأصمعي المتوفى سنة ٢١٣ هـ فقد « ألف كتباً في الأنواء ، والأثواب ، والأخبية ، والبيوت ، والسلاح ، والدلو ، والرحل ، والسرّح ، واللجام ، والإبل ، وخلق الإنسان ، والحيل والشاء والنبات والشجر »^(٢) . وابن الأعرابي ألف في « خيل العرب والأنواء والدباب ، والزرع والتخل والنبات »^(٣) .

وفي كتاب مستقل تحدّث ابن الأعرابي عن البئر . فقد وضع « مجموعة لا بأس بها من الألفاظ التي توصف بها الآبار في حصرها واستخراج المياه منها وقلة تلك المياه وكثرتها ، وأجزاء البئر وأنواعها ، وأسماء كل نوع ، وأنواع المياه الخارجة منها ، وآلات استخراج المياه من الآبار كالبكركة والحبال والدلو »^(٤) .

ألا يدل هذا على أن الجزيرة العربية موطن حضارة ، ومستقر نهضة وكيف وضعوا مسميات عديدة لألفاظ كثيرة في موضوع واحد كالبئر أو النبات أو الحيوان ! وسنتناول بعد هذا التمهيد الآيات القرآنية التي سجلت ظواهر الحضارة العربية في عصورها الأولى .

الحضارة العربية في ظلال الآيات القرآنية :

من سورة الأعراف آية ٧٤ :

﴿ وَادْكُرُوا إِذْ جَعَلَكُمْ خُلَفَاءَ مِنْ بَعْدِ عَادَ ، وَبَوَّأَكُمْ فِي الْأَرْضِ تَتَّخِذُونَ مِنْ سَهُولِهَا قُصُوراً ، وَتَنْجِبُونَ الْجِبَالَ صَبُوتاً ، فَادْكُرُوا آلَاءَ اللَّهِ وَلَا تَعْتُوا فِي الْأَرْضِ مُفْسِدِينَ ﴾ .

وهذه الآية نزلت في قوم عود ، وهم قبيلة من العرب كانت مساكنهم الجِجْر بين

(١) انظر حديث أبي عبيدة ، وقول ابن الأعرابي في اللسان مادة : « نؤى » .

(٢) انظر مقدمة كتاب البئر لابن الأعرابي/ ٥ .

(٣) المرجع نفسه والصفحة .

(٤) المرجع نفسه ص/ ٦ .

الحجاز والشام إلى وادي القرى ، وسميت باسم أبيهم الأكبر ثمود بن عامر بن إرم بن سام بن نوح .

ويذكر الألوسي : « أن عاداً لما هلكوا عمرت ثمود بعدها ، واستخلفوا في الأرض ، وعمرّوا حتى جعل أحدهم يبني المسكن من المدر فينهضم والرجل حيّ ، فلما رأوا ذلك اتخذوا من الجبال بيوتاً ، وكانوا في سعة من معاشهم فعضوا في الأرض ، وعبدوا غير الله تعالى ، فبعث الله تعالى إليهم صالحاً ، وكانوا قوماً عرياً » ^(١) .

وتدل هذه الآية على أن الحضارة بلغت أوجها عند هذه القبيلة العربية فبنّوا مساكنهم من المدر ، وتطوّروا فنحّتوا مساكنهم في الجبال . وفن البناء ظاهرة حضارية ، لأن مساكنهم تؤلف مجتمعاً له خصائص المجتمعات الحديثة ، وله مقومات الحضارة التي تقوم على التكيف مع متطلبات هذا المجتمع .

وفن النحت لا يقوم به إلا خبير دقيق ، وصانع ماهر ، وهذا لا يتوافق أبداً مع بدوي لا يعرف من الحياة إلا رعي الغنم أو الإبل .

والحضارة توحى لأصحابها بأنهم أهل اقتدار ، وقد تزيد هذه القدرة عن حدّها فتصير طغياناً وجبروتاً يشدهم إلى الفساد المدمر ، ولهذا أرسل الله إليهم صالحاً ليعيد إليهم رشدهم وصوابهم ، ولكنهم لم يستجيبوا فصبّ عليهم ربك سوط عذاب إن ربك لبالمرصاد .

وهذه ظاهرة نلاحظها في أيامنا هذه ظاهرة الحضارة التي تعطي صاحبها قوة الاقتدار فيطغى ويدمر .

وفي سورة الفجر آية ٦ ، ٧ ، ٨ :

﴿ ألم تر كيف فعل ربك بعاد ، إرم ذات العباد التي لم يخلق مثلها في البلاد » .
وهذه الآية نزلت في قوم عاد الذين جعلوا لهم مدينة مشهورة وهي مدينة (إرم) على قول أنها مدينة أو أن إرم جدم الأعلى وأضيفت المساكن ذات العباد إليه ^(٢) ، وهي مساكن بالنص القرآني لم يخلق مثلها في البلاد ، وهذا مما لا ريب فيه يدلّ دلالة واضحة على أن قوم عاد كانوا ذوي حضارة ولا يستطيع البدوي الذي جعل الأرض فراشاً ،

(١) انظر تفسير الألوسي ١٦٦/٨ .

(٢) انظر تفسير الألوسي ١٢٢/٣٠ .

والسما غطاء أن يقوم بمثل هذا العمل الضخم ، وهو بناء مدينة ذات عمْد لا نظير لها في بنائها وضخامته ، وجماله .

ولعل زهير بن أبي سلمى وهو شاعر جاهليّ أحس بهذا المجد العربي في ضخامة البناء ، وروعة المعمار ، وإقامة العمْد ، فقال :

وآخرين ترى المـاـذي عـدّتهم من نسج داود أو ما أورثت إرم^(١)
فكان « إرم » في بيت زهير تعني القوة والمجد حينما أراد أن يمدح الآخرين بأنهم يملكون
عدة السلاح الصّارم الذي نسج بمهارة داود وحذقه أو كأنه ورث من أهل إرم الذين
يضرب بهم المثل في القوة والبطش .

وفي الآية السادسة من سورة الأنعام تذكير للعرب في إبان رسالة محمد عليه السلام
بأن يتعظّوا ويعتبروا بما حدث لأجدادهم حينما تجنبوا الحق ، وانحرفوا عن الصواب .

تسجّل هذه الآية ظاهرة الحضارة التي كان يعيش في ظلها أجدادهم في رزق دائم ،
وخير شامل ، ونعيم مقيم ، وقصور شاهقة ، وأنهار تحتها جارية .

يقول الله تعالى مذكراً هؤلاء العرب :

﴿ أَلَمْ يَرَوْا كَمْ أَهْلَكْنَا مِنْ قَبْلِهِمْ مِنْ قَرْنٍ مَكَّنَّاهُمْ فِي الْأَرْضِ مَا لَمْ يُمْكِنْ لَكُمْ ، وَأَرْسَلْنَا
السَّمَاءَ عَلَيْهِمْ مِطْرَارًا ، وَجَعَلْنَا الْأَنْهَارَ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهِمْ فَأَهْلَكْنَاهُمْ بِذُنُوبِهِمْ وَأَنْشَأْنَا مِنْ
بَعْدِهِمْ قَرْنًا آخَرِينَ ﴾ .

هل هناك أوضح من هذه النصوص في حضارة العرب قبل الإسلام . وهناك نصوص
من التوراة تنير الطريق نحو هذه الحضارة أيضاً .

نصوص من التوراة :

ذكرت فيما سبق أن الجزيرة العربية كانت موطن الكثير من القبائل العربية ،
كالأكاديّين والآراميين ، والكنعانيين قبل أن تهاجر هذه القبائل من الجزيرة ، لأنه فيما

(١) انظر تفسير الآلوسي ٢٠ ، وللأبي : السلاح ، وانظر أيضاً شرح ديوان زهير بن أبي سلمى ٨٢/ .

بعد هاجر الأكاديون في الألف الرابع قبل الميلاد إلى ما بين النهرين .
وفي الألف الثالث قبل الميلاد هاجر الكنعانيون ، واتجهوا إلى الشمال الغربي من شبه الجزيرة .

وفي الألف الثاني قبل الميلاد هاجرت قبائل إلى شمال الجزيرة وهم الآراميون .
وقبل الهجرة كانت الجزيرة العربية كما أسلفنا سابقاً ذات حضارة تتطلع إليها الشعوب الأخرى .

ومن هذه الشعوب الشعب العبري .
أما النصوص التي وردت في التوراة للإشارة إلى هذه الحضارة فهي ما يأتي :
في سفر الخروج الفقرة ٧ ، ٨ من الفصل الثالث .

« فقال الرب إني قد نظرت . إلى مذلة شعبي ... وسمعت صراخهم من قبل مُتَخَرِّجهم ،
وعلمت بِكَرْبِهِمْ » (الفقرة السابعة) .

« فنزلت لأتقدم من أيدي المصريين ، وأخرجهم من تلك الأرض إلى أرض طيبة
واسعة أرض تدرّ لبناً وعللاً إلى موضع الكنعانيين والحيتيين » (الفقرة الثامنة) .

وفي الفصل الثالث والثلاثين : (الفقرة الأولى)

« وقال الرب لموسى : هَلَمْ فاصْطَِدْ من ها هنا أنت والشعب الذين أخرجتهم من
أرض مصر إلى الأرض التي اسمت لإبراهيم وإسحاق ويعقوب » .
وفي (الفقرة الرابعة) من الفصل نفسه : إلى أرض تدرّ لبناً وعللاً .

بعد تضافر هذه النصوص على حضارة العرب القديمة قبل الإسلام نتوجه إلى المعاجم
اللغوية لتدلي بدلوها في هذه القضية .

حضارة العرب من خلال المعاني اللغوية لهذه الكلمة :

تدل كلمة « عرب » في المعاجم اللغوية على معان عديدة ، اقتصر فقط هنا على
بعض المعاني التي تتعلق بعناصر الحضارة :

في « تاج العروس » وردت كلمة (عرب) بمعنى الماء الكثير ، وقال الزبيدي :
والعَرَبُ : الماء الكثير الصافي ، يقال : ماء عَرَب كثير ، ونهر عَرَب : عَمْر ، وبئر عَرَبَة :
كثيرة الماء .

الإعراب والتعريب معناها واحد : وهو الإبانة .

والإبانة تعني الوضوح والصفاء ، والوضوح والصفاء من صفات الماء .

وفي الحديث : (والثَّيْبُ تُعَرِّبُ عَنْ نَفْسِهَا) أي تبيّن وتوضّح ، والتعريب أيضاً كما
في تاج العروس : الإكثار من شرب العَرَب وهو الكثير من الماء الصافي .

وأعرب : سقى القوم : إذا كان مرة غباً ومرة خساً ثم قام على وجه واحد .

فهذه بعض المعاني التي احتفظت بها المعاجم لكلمة عرب ، في مجال علاقتها بالماء
والصفاء والبيان والوضوح وهي من مستلزمات الحضارة والتقدم .

وقبل أن نتناول المعاني التي احتملتها كلمة عرب غير المعاني التي لها علاقة بالماء
والبيان والصفاء من أجل إثبات أن هناك حضارة عربية قبل الإسلام أحب أن أبين أن
العبرانيين كانوا يتعاملون عن دلالتها الحضارية ليثبتوا أنّ لها معنى واحداً ، وهو الجفاف
والبادية والصحراء ، والأرض الفقيرة . ولا شك أن هذا متناقض مع النصوص القديمة في
التوراة والتي أشرنا إليها سابقاً والتي تصف مساكن الكنعانيين مبيّنة أنهم يسكنون في
أرض جديدة ذات أمطار وعيون وأنها تفيض لبناً وعسلاً . وقد اتفقت نظرية « كيتاني »
العلمية مع المعاجم اللغوية العربية حينما أعطت لكلمة عَرَب معنى الماء والأمطار ، يقول
الأستاذ معروف الدواليبي في بحثه عن العرب والحضارة الإنسانية : إنّ « كيتاني » قد
تصور « بلاد العرب في الدورة الجليدية الأخيرة جنةً بقيت محافظة على بهجتها ونضارتها
مئة طويلة ، وكانت سبباً في رسم تلك الصورة البديعة في مخيلة كُتّاب التوراة عن
« جنة عدن » وأن « جنة عدن » في داخل بلاد العرب ، والتي يقول عنها في الجملة : إنها
بلاد كثيرة الأمطار ، وكثيرة الأنهار ، وكثيرة الأشجار^(١) .

على أن اللغويين العرب تناولوا هذه الكلمة مسلطين عليها أضواء التاريخ ، معدّين

(١) انظر تاريخ العرب لجواد علي ٥٩/ ، وبحث العرب والحضارة الإنسانية للأستاذ معروف الدواليبي ، مجلة لسان
العرب : المجلد السابع ، الجزء الأول ٧٥٨ .

ما دار حولها من آراء من أجل الكشف عن ميلادها كيف جاءت ؟ وكيف تطوّرت ؟
وما العلاقات التي تربط بين الصيغ التي اشتقت من هذه الكلمة ؟

كلمة عرب في ضوء المعاجم اللغوية :

١ - الجهرة لابن دريد :

ابن دريد أبو بكر محمد بن الحسن الأدي البصري المتوفى سنة ٢٢١هـ عمدة اللغويين ،
وقدوة المتأديين تناول مادة : « عرب » في جهرته فذكر أن : « العرب ضد المعجم ،
وكذلك العُرب والعُجم » .

ويبين أن العرب العاربة سبع قبائل : عاد وثمود ، وعميق ، وطسم ، وجديس ، وأميم ،
وجاسم ، وقد انقرضوا كلهم إلا بقايا متفرقين في القبائل .

والعربة: النهر الشديد الجري . وإعراب الكلام : إيضاح قصيده^(١) وفي الجهرة أيضاً :
العربية : اللغة فتسمى « حير اللغة العربية » فيقولون هذه عريتنا أي لغتنا^(٢) .

٢ - لسان العرب لجمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري المتوفى سنة ٧١١هـ :

في اللسان : مادة : عرب : العُربُ والعُرب : جيلٌ من الناس معروف بخلاف العُجم .
والعرب العاربة : هم الخُلص منهم ، وأخذ من لفظه فأكد به كقولك : ليلٌ لائلٌ .
والعربيُّ إلى العُرب وإن لم يكن بدويّاً . وعربيٌّ بين العروبة والعروية وحكى الأزهري :
رجل عربيٌّ إذا كان نسبه في العرب ثابتاً وإن لم يكن فصيحاً ، وهما من المصادر التي لا
أفعال لها .

وتفرق المعاجم بين العربي والأعرابي . فمن نزل بلاد الرّيف واستوطن المدن والقرى
مِنَ ينتمي إلى العرب ، فهم عرب وإن لم يكونوا فصحاء .

والأعرابي : هو البدويّ صاحب نجعة وارتياح للكلأ ، وتتنع لمساقط الغيث سواء كان
من العرب أو من مواليهم .

(١) انظر الجهرة ٢١٦/١ .

(٢) المرجع نفسه ٢١٧/١ .

والأعرابي إذا قيل له : يا عربي فرح بذلك وهش له ، والعربي إذا قيل له : يا أعرابي غضب له .

التعريب :

ومن الصيغ المتعلقة بكلمة عرب : التعريب ، والتعريب كما يقول اللسان : مادة « عرب » : لا يجوز أن يقال للمهاجرين والأنصار أعراب ، إنما هم عرب ، لأنهم استوطنوا القرى العربية وسكنوا المدن سواء منهم الناشئ بالبدو ، ثم استوطن القرى والناشئ بمكة ثم هاجر إلى المدينة .

فإن لحقت طائفة منهم بأهل البدو بعد هجرتهم ، واقتنوا نعاماً ورعوا مساقط الغيث بعدما كانوا حاضرة أو مهاجرة قيل : قد تعربوا ، أي صاروا أعراباً بعدما كانوا عرباً .

ويتفق اللسان مع الجمهرة في تسمية اللغة العربية بالعربية ، يقول اللسان : والعربية هي هذه اللغة .

الآراء في كلمة العرب من حيث التسمية :

لم تسكت المعاجم اللغوية عن البحث في هذه الكلمة ، وسبب إطلاقها على هذا الجيل من الناس الذي يتكلم العربية .

قال بعض اللغويين المؤرخين : سبب التسمية أن « يعرب » بن قحطان وهو أبو الين كلهم أول من أنطق الله لسانه بلغة العرب ومن يعرب جاءت التسمية بـ « عرب » .

وقيل إن أولاد إسماعيل نشئوا (بعربة) ، وهي من تهامة فنسبوا إلى بلدهم .

وفي رأي الأزهرى أنهم سموا عرباً باسم بلدهم : (القرابات) .

وقيل سموا كذلك لأنهم انتبوا إلى بلدهم : « عربة » وفي تاج المروس ٣٤٤/١٦ : « وعربة : قرية في أول وادي نخلة من جهة مكة ، وأخرى في بلاد فلسطين ، كنا في المراصد » .

(١) انظر اللسان : مادة : عرب .

ويدلّل الزبيدي على صحة هذه التسمية بقوله كما في تاج العروس :

« وأقامت قريش بعربة فتنخت بها ، وانتشر سائر العرب في جزيرتها ، فنسبت العرب كلهم إليها ، لأن أباهم إسماعيل عليه السلام بها نشأ ، وزبّل أولاده فيها فكثروا ، فلما لم تحملهم البلاد انتشروا فأقامت قريش بها » .

وروى عن أبي بكر الصديق رضي الله عنه ، قال : قريش هم أوسط العرب في العرب داراً ، وأحسنه جواراً ، وأعربه ألسنة » .

مناقشة رأي الأزهري :

ورأى الأزهري على وجاهته وجهت إليه اعتراضات وانتقادات من هذه الانتقادات ما يأتي :

١ - المعروف في أسماء الأرضين أنها تنتقل من أسماء ساكنيها أو بانيها أو من صفة فيها أو غير ذلك .

وأما تسمية الناس بالأرض ، وتقل اسمها إلى من سكنها أو نزلها دون نسبة فغير معروف .

٢ - قولهم سميت العرب باسمها لنزولهم بها صريح بأنها كانت مسماة بذلك قبل وجود العرب وحلولهم الحجاز ... والمعروف في أراضي العرب أنهم هم الذين سئوها ولقبوا بلدانها ومياهاها ، وقراها وأمصارها وباديته وحاضرتها بسبب من الأسماء كما هو الأكثر وقد يرتجلون الأسماء ، ولا ينظرون لسبب .

٣ - ما ذكر يقتضي أن العرب إنما سميت بذلك بعد نزولها في هذه القرية ، والمعروف تسميتهم بذلك في الكتب السالفة كالتوراة والإنجيل وغيرهما ، فكيف يقال : إنهم سئوها بعد نزولهم هذه القرية ؟

٤ - المعروف في المنقول أن يبقى على نقله على التسمية ، وإذا غيّر إنما يُغيّر تغييراً جزئياً للتمييز بين المنقول والمنقول عنه في الجملة ، والمنقول أوسع دائرة من المنقول عنه من جهات ظاهرة لكون أصل المنقول عنه « عربة » بالهاء ، ولا يقال في المنقول ، ولكونهم تصرفوا فيه بلغات لا تعرف ولا تسمع من المنقول عنه ، فقالوا : عرب محرّكة وعرب بضتين ، وأعراب وأعراي وغير ذلك .

هـ - والعرب أنواع وأجناس وشعوب وقبائل متفرقون في الأرض لا يكاد يأتي عليهم الحصر ، ولا يتصور سكتهم كلهم في هذه القرية أو حلولهم فيها ، فكان الأولى أن يقتصر بالتسمية على من سكنها دون غيره .

الإجابة عن هذه الافتقادات :

إن إطلاق العرب على الجيل المعروف لا إشكال أنه قديم كغيره من أسماء باقي أجناس الناس وأنواعهم وهو اسم شامل لجميع القبائل والشعوب . ثم إنهم لما تفرقوا في الأرضين وتنوعت ألقاب وأسماء خاصة باختلاف ما عرضت من الآباء والأمهات والحالات التي اختصت بها كقريش مثلاً ، وثقيف ، وربيعة ، ومضر ، وكنانة ، ونزار ، وخزاعة ، وقضاعة ... الخ ، فأوجب ذلك تمييز كل قبيلة باسمها الخاص ، وتنويع الاسم الذي هو العرب ، ولم يبق له تداول بينهم ولا تعارف واستغنت كل قبيلة باسمها الخاص مع تفرق في القبائل ، وتباعد الشعوب في الأرضين .

ثم لما نزلت العرب بهذه القرية في قول أو قریش بالخصوص في قول راجعوا الاسم القديم وتذكروه ، وتسموا به رجوعاً إلى الأصل ، ويدل على أنه رجوع للأصل وتذكر بعد النسيان أنهم جردوه من الهاء الموجودة في اسم القرية ، وذكروه على أصله الموضوع القديم^(١) .

ولو نظرنا إلى الرسائل السماوية لراعنا أن الجزيرة العربية هي مهد الرسائل ، والرسالات حضارة وأية حضارة ؟ ففي لسان العرب مادة : « عرب » أنه روى عن النبي ﷺ أنه قال : خمسة أنبياء من العرب ، وهم محمد ، وإسماعيل ، وشعيب ، وصالح ، وهود صلوات الله عليهم .

وهؤلاء الأنبياء كلهم كانوا يسكنون بلاد العرب فكان شعيب وقومه بأرض قریش ، وكان صالح وقومه بأرض ثمود ، ينزلون بناحية الحجر .

وكان هود وقومه عاد ينزلون الأحقاف من رمال الين ، وكانوا أهل عمد .

(١) انظر هذا الرأي والاعتراضات التي وجهت إليه ، ودفع هذه الاعتراضات وردّها في تاج العروس ٢٤٤/٣ - ٢٤٨ .

وكان إسماعيل بن إبراهيم ، والنبي المصطفى ﷺ من سَكَّانِ الْحَرَمِ^(١) .
وبعد ، فلعلنا بعد هذه الجولة في الأصل التاريخي واللغوي لكلمة (عرب) أكون قد
وفيت حقها من البحث .

(١) انظر لسان العرب مادة : عرب ٢/٢٦٠ ، ٢٦١ .

--

_____.

_____.

نظرية جديدة في دلالة الكلمة القرآنية

أ.د. عبدالصبور شاهين
كلية دار العلوم - جامعة القاهرة

يقول الحق سبحانه : ﴿ ولقد جئناهم بكتاب فصلناه على علم ، هدى ورحمة لقوم يؤمنون ﴾ «الأعراف : ٥٢» .

لقد اختلف القول في وجوه إعجاز القرآن ، بين موسع ومضيق ، ومطلق ومقيد ، ومهما اختلفت الأقوال واستجدت الآراء فإن هناك إجماعاً على أن الإعجاز البياني هو أساس كل إعجاز قرآني .

ففي بيان القرآن تستكن كل وجوه إعجازه ، ما بين علمي وتشريعي ، وإعلامي ، وعلى أساس ما ندرك من تراكيبه ومفرداته يكون تصورنا لآيات الله في مضمونها الذي نبحت عنه .

إن الآية الكريمة السابقة تقرر أن الله سبحانه جاء عباده بكتاب فصله على علم ، وقد يكون مما تحمله عبارة (فصلناه على علم) : فرقناه عالمين بمواقع بعضه من بعض ، أو بيناه على علم بمحتواه ومضمونه ، والمعنى الثاني أرجح من نظرنا ، لأن الآية التالية ﴿ هل ينظرون إلا تأويله ﴾ تشير إلى تطلع القوم إلى تأويل ما جاء في هذا الكتاب ، والتأويل بيان لمضمون النص ، كما أنه كشف عن عاقبة الإعراض عنه .

ولا ريب أن ما ينطوي عليه القرآن من دلالات تراكيبه وعباراته ، وجمله وآياته ، هو في الحقيقة تابع من دلالة كلماته ومفرداته ، وقد أشبع المفسرون ، قدامى ومحدثون - تراكيب القرآن وصوره ببحثاً وتحليلاً ، ودرسوا تشبيهاته واستعاراته وكنائياته ومجازاته ، كما درسوا الصور الجزئية ، والصور الكلية ، والمشاهد التصويرية التي تستحضر أحوال القيامة ، قصداً إلى بيان إعجاز القرآن .

أما دلالات المفردات فقد تكفلت بها معاجم اللغة في ضوء الحقيقة والمجاز .

فمن الحقيقة دلالة المفردات في قوله تعالى : ﴿ وما محمد إلا رسول قد خلت من

قبله الرسل ﴿ ، وقوله تعالى : ﴿ يا أيها الذين آمنوا اركعوا واسجدوا ﴾ .

ومن المجاز دلالة لفظة (الغائط) على الحدث الأصغر في قوله تعالى : ﴿ أو جاء أحد منكم من الغائط ﴾ ومعناه الحقيقي: الستر، ودلالة لفظة (خمر) على العنب في قوله تعالى : ﴿ إني أراقي أعصر خمر ﴾ - ومعناه الحقيقي المتخمر السكر بما فيه من غول ، ودلالة لفظة (لامستم) على الجماع ، في قوله : ﴿ أو لامستم النساء ﴾ والمعنى الحقيقي هو المس باليد .

وقد تكفلت ببيان هذه الدلالات كتب الأصول إلى جانب ما نصت عليه معاجم اللغة .

ولو أن القرآن الكريم دار في دلالاته بين هذين البعدين : الحقيقة والمجاز - لما كان هنالك مشكلة في فهمه ، ولاستطاعت مجموعة التفسير التي أنجزت ، أن تفي ببيان معانيه ، دون أن يشعر كل جيل أنه بحاجة إلى تفسير جديد يوائم حاجاته إلى فهم القرآن في ضوء المتغيرات العصرية .

لقد لوحظ - بحق - أن لكل جيل حاجته الملحة إلى فهم متجدد للقرآن ، فهل نستطيع أن نتخيل أن الإجابة عن هذه الحاجة يمكن أن تتحقق بمعرفة المعنى الحقيقي للفظ ، والمعنى المجازي ، وهما وجهان لعملة واحدة ؟!

إن تفسير النصوص الأدبية يتم عبر الأجيال بطريقة واحدة ، عن طريق دراسة دلالات الألفاظ ، ومتابعة المعنى التركيبي ، الذي يتألف من معاني المفردات في سياقاتها ، وتعتبر المعاجم القديمة مصادر لمعرفة المعاني القديمة وليس من المنطق أن يفسر بيت قديم من الشعر بحمل ألفاظه على معان محدثة ، والعكس أيضاً صحيح .

أما شأن القرآن فعجيب ، إذ هو يخرج تماماً عن حدود هذه القاعدة ، بحيث تتسع ألفاظه للمعاني المحدثة في حالات كثيرة ، ولا سيما (الألفاظ المفاتيح) ، التي تتصل بمعاني الصفات الإلهية ، والغيب ، والعلم الإلهي ، والموجودات الكونية التي أثبت القرآن وجودها ، بل وكثير من الألفاظ الأخرى .

ومن أمثلة ذلك كل صفات الله الرحمن الرحيم الملك القدوس السلام ، إلى آخر صفاته الحسنى ، ومن أمثلته أيضاً ألفاظ الملك ، والجن ، والسماء ، والعرش والكرسي واللوح والقلم ،

ومن أمثلته كذلك ألفاظ الجنة والنار ، والحساب ، والكتاب ، والصراط ، والبعث والقيامة ... الخ . فكل هذه الألفاظ العربية ذات مدلول لغوي محدد ، ولكن مدلولها القرآني غير محدد ، أي : إننا نعرف مبتدأها ، ولكننا لا نعرف منتهاها .

ولكي ندرك هذه الحقيقة ينبغي أن نتذكر أن هذه اللغة نشأت في وسط بدوي ، كان أبناؤه يتفاهمون بها تفاهماً دقيقاً ، يعرفون دلالات الألفاظ ، وإحساءات التراكيب ، ولم يؤثر عن أحد منهم أنه وجد صعوبة في الاتصال بالآخرين عن طريق استخدامه للعربية .

فلما جاء القرآن واجه العرب بماعه وضعاً جديداً مذهلاً ، نشأ فيما قيل عن اللفظ التأليفي الذي صيغت به آياته ، فليس هو غلط الشعر ، ولا غلط النثر ، ولا غلط سجع الكهان ، وهذا ولا شك صحيح ، فيما أثر عن فحول الجاهلية ، ولكنه ليس كل شيء في تقديرنا ، ذلك أن تراكيب القرآن التي يهت أهل البيان من معاصري النبي ﷺ ، ما زالت هي هي ، لم تتغير ، ولم يطرأ أدنى تغير على ما وصفت به من الأحكام من حيث هي قمة البلاغة والفصاحة ، ومن حيث هي قمة الإبداع والاعجاز التصويري ، ولا جديد مع ذلك في وصف هذه التراكيب يمكن أن يضاف إلى ما ذكره قدامى البلاغيين .

وإنما ينبع الجديد من ملاحظة ظاهرة التغير الدلالي التي سجلتها مجموعة كبيرة من الألفاظ القرآنية ، حتى إن اللفظ يبدأ في لسان أهل الجاهلية محدود الدلالة ، فإذا متراحب لا يطيق العقل أن يدركه ، أو يحدد دلالاته في لغة القرآن .

ولنأخذ كثال لفظة (القلم) ، وقد كانت لأهل الجاهلية أقلام ، يستخدمونها في صناعة الكتابة ، ويتخذونها من أعواد النبات ، لا يتعدى لفظ القلم هذا المدلول المادي الضئيل . ومع ذلك نجد أن القرآن في الآيات الأولى يذكر (القلم) مرتين ، مرة في سورة العلق : ﴿ الذي علم بالقلم ﴾ ، ومرة بعدها مباشرة في سورة القلم : ﴿ ن ، والقلم وما يسطرون ﴾ ، والمقصود بالكلمة في الآية الثانية هو المعنى الأصلي الحقيقي ، نظراً إلى ارتباطه بما يستخدم فيه على أيديهم (وما يسطرون) ، ولكن المقصود في الآية الأولى متصل بعلم الله الذي يفيضه على الإنسان ، فالقلم هنا هو ذلك الوجود المخلوق الذي يسجل كل شيء ، والذي علم الله به الإنسان ما لم يعلم . وبين المعنى الأصلي والمعنى القرآني

مسافة تنتهي إلى المجهول ، فهو بلا شك البعد الإلهي في الدلالة ، وهو بعد لا نهائي يشبه شكل المخروط ، الذي يبدأ بنقطة ، وينتهي إلى علم الله اللاحدود ، وهكذا قفزت العربية قفزة لم تعرفها لغة أخرى .

والدلالة الثانية هنا ليست مجازية ، بل دلالة حقيقية ، ولكنها اتسعت وتراجعت بصورة لم يكن يطيقها خيال المجاز ، ولفظة (القلم) يمكن أن يراد بها المعنيان في نفس الوقت ، وهذا هو الفرق الدقيق بين اتساع الدلالة الحقيقية ، وبين تنوعها من حقيقة إلى مجاز ، إذ لا يمكن أن يقصد المجاز والحقيقة معاً .

وعلى هذا القياس يمكن النظر في ألفاظ القرآن التي ذكرنا طوائفها ، فالألفاظ الدالة على صفات الله ذات دلالة لا نهائية إذا جاءت في سياق قرآني ، وهي ذات دلالة محدودة إذا وصف بها الإنسان ، فالله عالم غيب السموات والأرض ، بلا حدود لهذا العلم ، وبلا تحديد لماهيته وللفظ دلالة على ذلك المدى ، والإنسان قد يكون (عالمًا) في حدود التخصص ، والذكاء ، والموهبة ، والادعاء أيضاً ، ومن هذا الباب جاء في القرآن : ﴿ إن الله عالم غيب السموات والأرض ﴾ ، وجاء أيضاً : ﴿ إنما يخشى الله من عباده العلماء ﴾ .

ومثال آخر على تراحم المعنى القرآني كلمة (السماء) ، وجمعها : السموات ، ولقد جاءت هذه الكلمة دائماً مقرونة بذكر الأرض في سياق يوحي بأنها طرفا المعادلة الكونية ، وهذا صحيح من الناحية الإنسانية ، لأن حياة الإنسان تتصل بالأرض باعتبارها مسقط رأسه ، وبالسماء باعتبارها الطرف الآخر المقابل لمسقط الرأس ، والمغاير له ، رغم التفاوت بينهما .

ويعرف المعجم العربي اللفظتين تعريفاً إجمالياً فيقول : كل ما علاك فهو سماء ، وكل ما وطنته قدماك فهو أرض . وبذلك نفهم أن سماء البيت سقفه ، والسحاب سماء ، كما هو تعبير القرآن : ﴿ أنزل من السماء ماء ﴾ يريد السحاب ، والسماء هي القبة الزرقاء التي تعلونا ، وقد فهم المفسرون من قوله تعالى : ﴿ وجعلنا السماء سقفاً محفوظاً ﴾ ما يتصل بالسقف العالي المحفوظ من أن يقع ويسقط على الأرض بدليل قوله تعالى : ﴿ ويمسك السماء أن تقع على الأرض إلا بإذنه ﴾ ، وقيل : محفوظاً فلا يحتاج إلى عماد ، وقال مجاهد : مرفوعاً . [القرطبي ٢٨٥/١١] .

ولا شك أن اللغة لا تمنع أن يكون معنى السماء بهذا التنوع ، الذي عرفه الذوق اللغوي العربي ، غير أن المعنى القرآني يتراحم ليشمل الكون كله في قوله تعالى :

﴿ والسماء بنيناها بأيدٍ وإنا لموسعون ﴾ فالسما هنا تعني الكون كله ، ذلك الذي ينته قدرة الله ، وهي مستمرة في توسيع أرجائه ، على النحو الذي وصفته نظريات علم الفلك الحديث، حين قررت أن امتداد الكون مستمر بسرعة أكبر من سرعة الضوء ، في جميع الاتجاهات ، تماماً كما يتسع البالون عند النفخ فيه .

وبذلك أصبح لفظ (السماء) يعني الفضاء الكوني المحيط بنا ، أو بالأحرى المحيط بكرتنا الأرضية ، فالأرض كروية ، والكون كروي أيضاً ، وكل الأجرام السماوية تتخذ هذا الشكل المستدير بحكم دورانها في جو السماء ، أو في الفضاء السماوي .

ولمّا نفهم قوله تعالى في وصف الجنة : ﴿ عرضها كعرض السماء والأرض ﴾ بأن اقتصار القرآن على ذكر (العرض) هو دليل على هذه الكروية الكونية ، إذ لا طول للكرة ، وإنما هو بعد قطري عبر عنه القرآن بالعرض ، في هذه الإشارة المعجزة ، التي طالما غفل المتحدثون في النص الكريم عنها ، فتساءلوا من باب تعظيم القدرة الإلهية : هذا العرض ، فما بال الطول ؟ .. وما كان القرآن بالذي يغفل هذه الإشارة لو كان لها موضع .

وهكذا يتغير مفهوم (السماء) ليشمل الكون كله بأبعاده القريبة ، على مائة عشرين ملياراً من السنين الضوئية ، وما وراء هذه الأبعاد بما لا يعلمه إلا الله ، فكل ذلك امتداد لانتهائي في مدلول الكلمة ، أضافه القرآن إلى رصيد اللغة وبيانها ، وما زال احتمال تغير المعنى قائماً ، بل هو الأمر المؤكد .

وما دمنا تعرضنا لأبعاد الكون فلا بد لنا من وقفة أمام معالجة القرآن لهذا الجانب من تصور العظمة الإلهية .

إن الطريقة التي تحدث بها القرآن عن خلق الكون تجاوزت في حساباتها السرعة الضوئية التي يقيس بها الإنسان الأبعاد والآماد ، وهذا الأسلوب هو الذي حير العقول ، ووقفها أمام دلالات جديدة حملتها ألفاظ اللغة ، ففي القرآن كلمة من حرفين ، تعبر عن أقصى مدى يبلغه التعبير عن تصور السرعة ، هذه الكلمة هي (كن) ، وهي تعبير عن مقياس السرعة الإلهية ، التي تعتبر السرعة الضوئية بالمقياس إليها سرعة سلحفاة ، أو أدنى من ذلك .

وإذا كان الإنسان قد اعتبر سرعة الضوء ، وهي ١٨٦,٠٠٠ ميل في الثانية - هي أعلى سرعة بلغها تصوره ، وقاس بها أبعاد الكون ، فإن ما يبعد عنا بمئتي عشرين ملياراً من السنين الضوئية مثلاً لم يكن إلا ثمرة (كن) ، أو بالأحرى - لم تكن نحن وهذه الموجودات بأبعادها السحيقة التي ندركها الآن إدراكاً رياضياً - إلا إنجازاً لتلك السرعة الكونية^(١) ، فبين الكاف والنون تتم إبداعات القدرة الإلهية ، بمقياس كوني يلغي الزمن ، فلا يجعله شرطاً للإبداع الخالق ، وإن جملة الإرادة المبدعة بدءاً رابعاً للوجود ، وشرطاً لاستقراره ، فالزمن مخلوق كما أن المادة مخلوقة .

وبين مدلول السرعة الكونية ، حيث لا زمن ، ومدلول السرعة السلحفائية - إن صح التعبير - تقع كل احتمالات قياس السرعة على اختلاف تصوراتها ، من جاذبية ، إلى صوتية ، إلى ضوئية ، إلى إدراكية عقلية .

وعلى هذا لا يكون ما نقوله عن السرعة الكونية متعارضاً مع ما جاء في القرآن من قوله تعالى : ﴿ إن ربكم الله الذي خلق السموات والأرض في ستة أيام ﴾ ، لأن هذه مشيئة الإرادة التي تملك الإنجاز في الزمن ، كما تملكه في نطاق الزمن ، وهي التي ربطت بين المادة والزمن .

وعلى أية حال ، إن استخدام الكلمات الدالة على الزمن كالـيوم ، والساعة ، والدهر ، في القرآن مختلف في الدلالة عن استخدامها في اللغة العامة ، في الغالب ، وقد يصل أحياناً إلى درجة التشابه ، فهذه الستة الأيام لا أحد يعرف حقيقتها ، أو مقياسها ، فقد كانت قبل الخلق ، حق جاءت ظرفاً زمنياً لخلق السموات والأرض ، فهي إما أيام ذات مقياس مختلف ، وإما أن تكون من أيامنا ، والله أعلم أي ذلك كان ، لكننا نأخذ هذا الاختلاف على أنه اتساع دلالي يتراوح بين معنى اليوم في قوله تعالى : ﴿ لبثنا يوماً أو بعض يوم ﴾ ومعناه في قوله : ﴿ تعرج الملائكة والروح إليه في يوم كان مقداره خمسين ألف سنة ﴾ .

ولعل من الضروري أن تقدم أمثلة من مجال خلق الإنسان لتطبق عليها هذه النظرية العلمية ، فربما اهتدينا إلى شعاع من إعجاز القرآن في هذا المجال .

(١) لما كان النسب هنا إلى ثنائي البنية وجب تشديد أو تضييف الحرف الثاني لتصبح الكلمة ثلاثية ، ويصح النسب إليها ، وللعلم فهذه الكلمة هي من إبداع هذا المقال .

وأول ما يخطر لنا كلمة (تراب) الواردة في قوله تعالى : ﴿ هو الذي خلقكم من تراب ﴾ .

والتراب إذا أضيف إليه (الماء) صار (طيناً) ، وقد عبر القرآن عن هذه الحالات الثلاث ، في قوله : ﴿ هو الذي خلق من الماء بشراً ﴾ ، ﴿ وجعلنا من الماء كل شيء حي ﴾ ، ﴿ ولقد خلقنا الإنسان من سلالة من طين ﴾ .

والتراب هو مادة الأرض ، وقد اعتبر في نظر مؤلفي المعاجم معروفاً ، فلم يعرفوه ، ولكن القرآن اهتم بالربط بينه وبين الإنسان ، منشأً ، ومصيراً ، فما حقيقة هذا المنشأ ؟ يقرر التحليل العلمي أن عناصر التراب تبلغ اثنين وعشرين عنصراً ، هي : الأكسجين ، والهيدروجين ، والكربون ، ومنها تتشكل المركبات العضوية من سكريات ودهنيات وبروتينات وفيتامينات وهرمونات .

كذلك نجد من مكوناته الكلور والكبريت ، والفوسفور ، والمغنيسيوم ، والكلسيوم ، والبوتاسيوم ، والصوديوم ، والحديد ، والنحاس ، واليود ، والمنجنيز ، والكوبالت ، والتوتيا ، والمولبيديوم ، والفلور ، والألمنيوم ، والسيلينيوم ، والكادميوم ، والكروم ، والبور .

هذه هي حقيقة التراب في ذاته ، ودلالته العلمية التي نذكرها عندما نريد تحديداً لماهيته ، ولكن التراب المذكور في القرآن على أنه مادة خلق الإنسان يزيد عن ذلك عنصراً إلهياً لا يدخل في اختصاص المعامل والمختبرات ، ولولا هذا العنصر الذي يعتبر أساس الإبداع ما تحول التراب إلى مادة حية . وبين أيدينا تراب الأرض ، وفي أيدينا وسائل العلم المتقدمة ، ومع ذلك لا يمكن أن تصل إلى شيء من سر هذا التراب المتخلق ، وبعبارة أخرى : إن للتراب القرآني مدلولاً أوسع من مدلول التراب الأرضي ، ولغة سلوك متيز حين تخص العناصر المختلفة بأسماء تعين اختلافها ، أما لغة القرآن فقد أبقت على الكلمة كما هي ، مع ما طرأ على معناها من اتساع .

وكذلك يختلف مدلول الماء العادي عن مدلول الماء الذي جعل الله منه كل شيء حي ، وكلاهما ماء ، وكذلك الطين ، والصلصال ، والحما المسنون ، كانت قبل القرآن تعني شيئاً عادياً أو ضئيلاً ، فصارت بالقرآن تعني الشيء الكثير اللامتناهي .

ولا ريب أن الإنسان قد ازداد علماً بمكونات النطفة ، والعلقة والمضغة ، ولكنه سوف يظل محجوباً عن كثير من أسرارها ، ولا سيما الجانب الإلهي في دلالاتها ، مع أنه يستخدم الكلمات الآن في التعبير عن مدركاته العلمية في هذه الكائنات ، كما استخدمها السلف في التعبير عن إدراكهم الإجمالي لها ، وكما سوف يستخدمها بصورة أوسع علماء المستقبل ، ولكن يبقى لها البعد الإلهي ، الذي يحكمه قول الله سبحانه : ﴿ وما أوتيت من العلم إلا قليلاً ﴾ .

فإذا قيست دلالة هذه الكلمات كما كانت في لسان العرب قديماً ، بما صارت إليه في لغة القرآن أدركنا ما طرأ عليها من الاستعمال من رحابة واتساع ، وأدركنا أيضاً أن المدلول يزداد اتساعاً مع تقدم البحث العلمي .

ومثال آخر يمكن أن تقدمه ، هو وصف القرآن للمحيض بأنه (أذى) في قوله تعالى : ﴿ ويسألونك عن المحيض قل هو أذى ﴾ ، وقد كان السلف يدركون من هذه الكلمة معنى أن المرأة تتأذى منه ، وبرائحتها ، ومن أجل هذا أمر الله عز وجل الرجال بقوله : ﴿ فاعتزلوا النساء في المحيض ﴾ ، وما نحن أولاء نشهد معاني جديدة لكلمة (أذى) ، وما تشير إليه البحوث يدل على أن القرآن قصد بها التعبير عن جملة من الأمراض الخطيرة التي تصل إلى السرطان ، فقد اتسع بفضل البحوث العلمية المعاصرة مفهوم الأذى ، ولا نتصور أن معناه قد توقف عند هذا الحد ، بل إن استمرار البحوث سوف يوسع في دلالة اللفظ ، ويكشف عن أسرار الحكمة الإلهية أو بالأحرى عن بعض هذه الأسرار ، وتظل كلمة (الأذى) عنوان على دلالة مرنة قابلة للزيادة ، بقدر ما أراد الله سبحانه إيداعه في الكلمة من مضمون ، يتراحم حتى يضم كل الاجتهادات العلمية ، إلى نهاية الزمان .

ومن هذا القبيل كلمة (البر) التي حدد لها القرآن مدلولاً لا يمكن تحديده إلا في علم الله وحده : ﴿ ليس البر أن تولوا وجوهكم قبل المشرق والمغرب ، ولكن البر ... الخ ﴾ .

وكلمات : العلم والحكمة ، والعمل ، والتقوى ، والحب ، وحسبك بهذه الأخيرة في دلالاتها على معنى لا نهائي في قوله تعالى : ﴿ والذين آمنوا أشد حباً لله ﴾ ، ولا سيما إذا لاحظنا تضامناً التركيب كله في أداء هذه القيمة الدلالية غير المحدودة .

هذا هو الإعجاز القرآني الذي منح اللفظ العربي امتداداً في المدلول ، فأحدث ثورة لغوية لم تعرفها لغة من لغات البشر ، وهو إعجاز من جوانب عدة :

أولها : أنه قد حدث بتأثير كتاب على لغة ، وهو أمر لم يحدث في تاريخ الإنسان منذ عرف اللغة ، واستخدم اللسان ، فالعهد باللغات أن تتطور عبر القرون والأجيال ، أما في هذه الحال القرآنية فقد حدث التطور فجأة ، كما نعلم ، وإن استمر نزول القرآن ثلاثاً وعشرين سنة .

وثانيها : أن أساس التحدي في الإعجاز هو الكلمة ، بكل بنياتها ، فقد نجد في القرآن كلمة على حرف واحد ، أقادت من الاستعمال القرآني تعدداً في المعنى ، وسعة في الاستعمال ، وقد تكون على حرفين وثلاثة ، وأربعة ، وخمسة ، وهذا هو المقياس الكمي الذي وقفت عنده بنية الكلمة العربية المجردة .

ولعله من أجل هذا كان اقتصار فواتح السور - وهي لا تخرج من غرض التحدي أيضاً - على هذا المقياس الكمي ، ففيها حرف ، واثنان ، وثلاثة ، وأربعة ، وخمسة ، وهي أقصاها في مثل : كهيعص ، وحج عسق ، فهذه الفواتح إنما جاءت هكذا لتحريك فضول العربي إلى تبين حقيقة ما يواجهه من تحد في لغة القرآن ، فهي مقاييس لما عرفه من كلمات في لغته ، وهو يعجز عن أن يضمّنها شيئاً من معنى جديد ، على حين كان القرآن يطرق سمعه دائماً بهذا الجديد ، وهو أمر لا تطيقه قدرة بشر . ومن هنا كان الإعجاز .

وثالثها : قابلية اللفظ القرآني لتحمل المزيد من الدلالة ، وهو بذلك يمنح العربية مرونة في الأداء ، ومواكبة لتطور العلم ، وقدرة على استيعاب حقائقه في كل جيل ، وهو ما يتجلى في البحوث التي تصل إلى حقيقة علمية جديدة فتجد في القرآن مصداقيتها .

ولا شك أن ذلك كله يضفي على بيان القرآن التركيبي أثره العميق ، ويساعد على تطوير علم تفسير القرآن بشكل عام .

وأخيراً ، لقد وضع لنا ، بعد أن طبقنا هذه الفكرة على بعض المفردات القرآنية - أننا بصدد نظرية جديدة في دلالة الألفاظ القرآنية ، تدل على إعجاز القرآن ، بقدر ما دلت نظرية القدماء على الإعجاز البلاغي التركيبي ، بل إن هذا التصور الجديد أكثر خصوبة ، وأعظم إثراء للغة العربية في باب المفردات ، ولعل بحوث المستقبل تكشف في هذا الباب عن أسرار الإعجاز القرآني ، تلك التي دفع غموضها الوليد بن المغيرة ليقول حين

سمع القرآن : « لقد سمعت كلاماً ما هو من كلام الإنس ولا من كلام الجن » ، ولقد صدق الرجل في التعبير عن حيرته ، فإن هذا الجانب من الإعجاز القرآني لا ينتمي إلى مستوى مألوف في ألسنة البشر ، أو غيرهم ، ولكنه بكل إعجاز : ﴿ تنزيل من حكيم حميد ﴾ .

إحصاءات الكمبيوتر لجذور اللغة العربية

أ.د أحمد مختار عمر

كلية دارالعلوم - جامعة القاهرة

من الأعمال الخالدة التي قامت بها دولة الكويت ، وتفخر بها جامعتها الدراسة الإحصائية التي قام بها الأستاذ الدكتور علي حلمي موسى^(١) أستاذ الفيزياء النظرية (سابقاً) بكلية العلوم - جامعة الكويت .

وهي دراسة إحصائية لجذور مفردات اللغة العربية وحروفها الداخلة في تركيب هذه الجذور . وقد ظهرت هذه الدراسة في أربعة أجزاء يتناول الجزء الأول منها الجذور الثلاثية في صحاح الجوهري ، والثاني الجذور غير الثلاثية فيه ، والثالث جذور معجم لسان العرب لابن منظور ، والرابع جذور تاج العروس للزبيدي .

وقد أجريت هذه الدراسات والإحصاءات عن طريق استخدام الأجهزة الحاسبة الالكترونية ، أو الكمبيوتر ، وكانت المرة الأولى التي تجري فيها مثل هذه الإحصاءات وبهذه الدقة المتناهية . وقد قدم لنا الكمبيوتر لأول مرة إحصاءات عن كلمات اللغة العربية لم تكن موجودة ، نظراً للجهد الكبير اللازم للحصول عليها بالطرق التقليدية .

ولنأخذ على سبيل المثال الجزء الثالث من هذه السلسلة ، وهو الخاص بإحصائيات جذور معجم لسان العرب :

يقول المؤلف في مقدمة دراسته : « أورد ابن منظور في معجمه جذوراً تختلف من حيث عدد حروفها ، فمنها الثنائية وهي قليلة جداً ، ومنها الثلاثية وتمثل الغالبية ، وتليها الرباعية ، ثم الخماسية ، ويندر وجود السداسية وما فوقها . والجذور الثنائية يقل

(١) اشترك معه في الجزء الرابع الدكتور عبد الصبور شاهين .

عددتها عن العشرين ، أي أنها تمثل جزءاً من خمائة جزء من جذور معجم لسان العرب . وقد استبعدت هذه الجذور من الإحصائيات لهذا السبب ، بالإضافة إلى أن تأثيرها يقل كثيراً في تتابع الحروف لاحتواء كل جذر على تتابع واحد . أما ما زاد على خمسة أحرف ، وهو يبلغ حوالي ست عشرة كلمة فهو - في أغلب الأحوال - من أصل غير عربي . كما أنه يمثل نسبة ضئيلة جداً من مجموع كلمات المعجم ، لذا فقد رأيت استبعاد ذلك من الإحصائيات .

« وعلى ذلك أصبحت الدراسة مقتصرة على الجذور الثلاثية والرابعة والخماسة الواردة في معجم لسان العرب ، وهي تمثل أكثر من ٩٩,٦% من جذور المعجم » .

وقد بدأت جداول الدراسة بجدول يبين تردد كل حرف من حروف الجذور الثلاثية في الموقع الأول والموقع الثاني والموقع الثالث ، ثم يعين مجموع مرات التردد والنسبة المئوية لهذا التردد .

فمثلاً تردد حرف الراء هو :

٣٤٢	في الموقع الأول
و ٤٢٣	في الموقع الثاني
و ٤٤٠	في الموقع الثالث

فيكون المجموع = ١٢٠٥ ونسبتها ٦,١٤٤% .

ويليه جدول ثان يبين الترتيب التنازلي لتردد الحروف في كل موقع على حدة .

وقد ظهر في هذا الجدول حرف النون في الموقع الأول في أعلى القائمة حيث تردد ٣٩٧ مرة ، يليه حرف الواو الذي تردد ٣٥٦ مرة ، ثم الراء الذي تردد ٢٤٢ مرة ... وهكذا .

وظهر حرف الواو في الموقع الثاني في أعلى القائمة ٤٧٣ مرة ، يليه الراء ٤٢٣ مرة ، يليه الياء ٣٨٥ مرة ... وهكذا .

وظهر حرف الألف (وليس الهمزة) في الموقع الثالث في أعلى القائمة ، حيث تردد ٥٢٦ مرة ، يليه الراء ٤٤٠ مرة ، يليه الميم ٤٢٩ مرة ... وهكذا .

أما الجدولان الثالث والرابع فيبينان على التوالي :

أ - توزيع الجذور الثلاثية بالنسبة للحرفين الأول والثالث .

ب - توزيع الجذور الثلاثية بالنسبة للحرفين الأول والثاني .

ومن الجدول الثالث مثلاً نعرف :

أن الثاء وردت كأول ، والهمزة كثالث ٤ مرات .

ووردت كأول ، والباء كثالث ٩ مرات .

ووردت كأول ، والياء كثالث ٥ مرات .

ووردت كأول ، والفاء كثالث مرتين .

ووردت كأول ، والجم كثالث ٨ مرات .

وأنها لم ترد كأول مع واحد من الأحرف التالية كثالث : الحاء - الذال - الزاي - السين

- الصاد - الضاد - الظاء - الكاف - الواو - الياء .

ومن الجدول الرابع نعرف أن :

الطاء وقعت كأول والهمزة كثنان ٨ مرات .

والباء كثنان ١٠ مرات .

والياء كثنان ٥ مرات .

ولم ترد معها كثنان الأحرف التالية : الثاء - الذال - الزاي - الين - الشين - الصاد

- الضاد - الظاء - الألف .

وقدم المؤلف للجذور الرباعية ثمانية جداول (من ٧-١٤) تتناول تردد الحروف

والجذور وتتابع الحروف .

ومن الجدول السابع مثلاً نعرف أن حرف اللام يتكرر كأول ٢٣ مرة

وكثنان ٢٨٥ مرة

وكثالث ١٦١ مرة

وكرايع ٢٢٤ مرة

وبمجموع تردده ٧٩٣ مرة

بنسبة ٧,٧٨٪ من مجموع حروف الجذور الرباعية .

وقدم للجذور الخماسية ثمانية جداول (من ١٥-٢٢) تتناول النواحي السابق الإشارة إليها .

وتلا ذلك جداول عامة متنوعة :

فالمجلد الثالث والعشرون مثلاً يبين الترتيب التنازلي للحروف في كل نوع من الجذور (ثلاثي - رباعي - خماسي) . ومنه نعرف أن الأحرف الستة الأولى الأكثر تردداً هي على النحو التالي :

الجذر الثلاثي	الجذر الرباعي	الجذر الخماسي
ر ١٢٠٥	ر ١١٠٢	ن ١٠٣
ن ١١٣٥	ل ٧٩٣	ر ١٠١
م ١٠٨٢	ب ٧٥٤	ل ٨٤
ل ١٠٣٠	ع ٦٥٨	ق ٦٩
ب ١٠٠٥	م ٦٥١	ب ٦٦
ع ٨٦٨	ن ٦٤٩	س ٥٥

ولترتيب الأحرف تنازلياً خصص الجدول رقم ٢٥ ، ومنه يتبين أن أعلى الأحرف في القائمة هي :

ر	٢٤٠٨	مرة	نسبة	٢٧,٨٣٣
يليهما ل	١٩٠٧	،	،	٢٦,٢٠٣
ن	١٨٨٧	،	،	٢٦,١٣٨
ب	١٨٢٥	،	،	٢٥,٩٣٧
م	١٧٧٢	،	،	٢٥,٧٦٤
ع	١٥٧٥	،	،	٢٥,١٢٣

وقدم المؤلف جداول أخرى لترتيب الأحرف الشديدة (الانفجارية) ترتيباً تنازلياً والأحرف المائعة (المتوسطة) ، والرخوة (الاحتكاكية) . وقد غطى ذلك الجدول رقم ٢٦ .

وخصّص الجدول السابع والعشرين لترتيب الأحرف المجهورة والأحرف المهموسة ترتيباً تنازلياً .

أما الجداول الثلاثون فقد خصصه للمقارنة بين معجمي اللسان والصحاح ، ومنه يتبين :

اللسان العرب	الصحاح	
٦٥٣٨	٤٨١٤	عدد الجذور الثلاثية
٢٥٤٨	٧٦٦	عدد الجذور الرباعية
١٨٧	٣٨	عدد الجذور الخماسية
٩٢٧٣	٥٦١٨	المجموع

فتكون نسبة زيادة اللسان على الصحاح ٦٤,٩%

وعقد مقارنة أخرى بين اللسان والصحاح في عدد مرات تردد الحروف في كل من الجذور الثلاثية والرباعية والخماسية ، وخصص لذلك الجدول رقم ٣١ .

أما سائر الجداول ، وهي من رقم ٣٢ إلى رقم ١١٤ فقسمة إلى ثلاث مجموعات :

المجموعة الأولى من ٣٢-٥٩ ، وتعالج الجذور الثلاثية التي تبدأ بحرف معين ، مع البدء بالهمزة والانتهاء بالياء .

والمجموعة الثانية من ٦٠-٨٧ ، وتعالج الجذور الثلاثية التي تنهي بحرف معين ، مع البدء بالهمزة والانتهاء بالياء .

والمجموعة الثالثة من ٨٨ - ١١٤ ، وتعالج الجذور الثلاثية التي تنتهي بحرف معين ، مع البدء بالهمزة والانتهاء بالألف .

وقد يتساءل متسائل : ولكن ما قيمة هذه الإحصاءات ؟ وماذا تحقق من نتائج ؟

والحقيقة أنها ذات قيمة كبيرة ، وقد حققت نتائج هامة وكثيرة منها :

١ - فهي أولاً توفر جهد سنوات من العمل الشاق ، وتقدم لأول مرة صورة كاملة لنسج الكلمة العربية في جداول ميسرة ، يمكن بنظرة سريعة استخلاص كثير من النتائج منها .

٢ - أنها تساعد علماء البلاغة في تحديد شروط الفصاحة التي من بينها خلو الكلمة من تنافر الحروف . وهم قد ذكروا التنافر دون أن يضعوا لذلك ضابطاً محدداً ، ودون

أن يقوم واحد منهم بإحصاء دقيق ، اللهم إلا بعض أمثلة قليلة ، ونماذج معدودة .
ومن الممكن الاستعانة بالجداول في وضع احتمالات لترتيب التجمعات الثلاثية حسب
المخارج أو المجموعات المختلفة (حلق - فم - شفة) أو (شفة - فم - حلق) لنرى مدى
صحة ما قاله البلاغيون عن أن سبب التنافر هو قرب المخرج أو بعده . وهي قضية
أثارها البلاغيون في نقاش عقلي دون أن يدعوا آراءهم بالواقع اللغوي^(١) .

وتثبت النظرة الأولى على الإحصاءات أن كل مجموعة من المجموعات الآتية نادراً ما
تتتالي حروفها مع بعضها البعض :

أ - أ - ح - خ - ع - غ - هـ .
ب - ج - غ - ق - ك .
ج - ب - ف - م .
د - ذ - ز - س - ص .

وتظهر الإحصاءات تتابع المجموعة الأخيرة على النحو التالي :

	ذ	ز	س	ص
ذ	١٧	—	١	—
ز	١	١٩	—	—
س	٤	—	٢٠	—
ص	١	١	—	١٩

ومنها يتضح أن تتابع الحرف مع نفسه كثير ، ولكن ينسدر تتابعه مع فرد آخر من أفراد

(١) • يقول الرماني في رسالته : « النكت في إعجاز القرآن » : « والسبب في التلاؤم تعديل الحروف في التأليف ،
فكلما كان أعدل كان أشد تلاؤماً . وأما التنافر فالسبب فيه ما ذكره الخليل من البعد الشديد أو القرب الشديد ،
وذلك أنه إذا بعد البعد الشديد كان بمنزلة الطفر ، وإذا قرب القرب الشديد كان بمنزلة مشي للقيد ، لأنه بمنزلة
رفع اللسان ودرته إلى مكانه ، وكلاهما صعب على اللسان ... » .

ويقول ابن سنان الحفاجي في كتابه « سر الفصاحة » : « لا أرى التنافر في بعد ما بين مخارج الحروف وإنما هو
في القرب . ويبدل على صحة ذلك الاعتبار كلمة (ألم) فهي غير متنافرة ، وهي مع ذلك مبنية من حروف
متباعدة المخارج - لأن الهززة من أقصى الحلق وللم من الشفتين واللام متوسطة بينهما . وعلى مذهبه كان يجب أن
يكون هذا التأليف متنافراً لأنه على غاية ما يمكن من البعد ... ومتى اعتبرت جميع الأمثلة لم تر البعد الشديد
وجهاً في التنافر على ما ذكره ... » .

المجموعة . وقد يرجع هذا رأي من قال إن الصعوبة أو التنافر في قرب المخرج لا بعده .

٢ - صححت الإحصاءات بعض الأحكام الخاطئة التي وردت في كلام القدماء ، ومن ذلك :

أ - ما قاله القدماء من أن نسبة المجهور إلى المهموس ١:٤ ولكن الجداول تثبت أنها ٣:٧ .
ب - ما قاله ابن منظور عن نسبة تردد بعض الحروف .

وهذه مقارنة بين ما أورده ابن منظور ، وما أخرجه الكومبيوتر من نتائج :

الفئة الأولى	الفئة الثانية	الفئة الثالثة
أ - ل - م - هـ و - ي - ن	ر - ع - ف - ت ب - ك - د - س ق - ح - ج	ظ - غ - ط - ز ث - خ - ض - ش ص - ذ
ر - ل - ن - ب م - ع - ق	د - ف - س - ج ح - هـ - ش - ك ط - و - خ	ز - أ - ت - ص ث - غ - أ - ي ض - ذ - ط

ومنها يتضح أن ابن منظور لم يكن مصيباً في معظم نتائجه . وما هو جدير بالملاحظة أن حرف الراء الذي هو أقوى الحروف العربية قد وضعه ابن منظور في الفئة الثانية .

ج - ما قاله بعضهم من أنه لا يجتمع حرفان متاثلان في أول المادة ، أي لا يكونان فاء وعينا في كلمة . ولكن ذلك تنقضه الإحصاءات التالية :

التجمع	عدد مرات وروده في لسان العرب	عدد مرات وروده في تاج العروس
ب + ب	٦ مرات	١٢ مرة
ت + ت	مرتان	٣ مرات
ج + ج	—	٣ مرات
د + د	٥ مرات	٦ مرات
ذ + ذ	مرة واحدة	٣ مرات
ر + ر	مرة واحدة	مرتان

٤ مرات	مرة واحدة	ز + ز
٧ مرات	مرة واحدة	س + س
٢ مرات	مرة واحدة	ش + ش
مرتان	—	ص + ص
مرة واحدة	—	ط + ط
مرة واحدة	—	ف + ف
٦ مرات	٧ مرات	ق + ق
مرة واحدة	—	ك + ك
مرة واحدة	—	ل + ل
٣ مرات	مرة واحدة	م + م
٤ مرات	مرة واحدة	ن + ن
مرة واحدة	—	ه + ه
مرة واحدة	مرة واحدة	و + و
مرة واحدة	مرة واحدة	ي + ي

٤ - تمنح هذه الإحصاءات الثقة لبعض النظريات اللغوية الخاصة بتأصيل الكلمات العربية ، وتمييز الدخيل والمعرب فيها ، عن طريق حصر النماذج العربية ، واعتبار ما عداها غير عربي .
ومن ذلك قول القدماء :

- أ - لا بد أن تشتمل كل كلمة رباعية أو خماسية الأصل على حرف من أحرف الذلاقة (ر-ل-ن-ف-ب-م) ، ما عدا كلمة «عسجد» بمعنى ذهب .
- ب - لا تقع نون وبعدها راء في كلمة عربية ، فكلية «نرجس» أعجمية .
- ج - لا تجتمع الجيم والقاف في كلمة عربية الأصل ، ولذلك تعد كلمة «منجنيق» أعجمية .
- د - لا تجتمع الجيم والصاد في كلمة عربية الأصل ، ولذلك تعد كلمتا «جص» و«صولجان» مما اقترضه العرب .
- هـ - لا تكون الزاي بعد دال في كلمة عربية ، فكلية «مهندز» كلمة أعجمية .

٥ - أنها يمكن أن تساعد في دراسة قوافي الشعر ، وتعليل كثرة تردد بعض القوافي وندرة بعضها الآخر في الشعر العربي .

٦ - أنها تبين توزيع الكلمات العربية بالنظر إلى عدد حروفها ، فنسبة ٨٥٪ من الكلمات المستعملة مكون من ثلاثة أحرف ، ونسبة ١٣,٦٪ مكون من أربعة أحرف .

ولما كان عدد الجذور الثلاثية الممكنة في اللغة العربية حاسباً هي ٢٨ ، وهو يساوي ٢١٩٥٢ جذراً وكان عدد المستعمل منها هو ٤٨١٤ كما في الصحاح تكون النسبة ٢١,٩٣٪ من العدد المسموح به رياضياً ، أو ٦٥٢٨ كما في اللسان تكون النسبة ٢٩,٧٨٪ من العدد المسموح به رياضياً ، أو ٧٥٩٧ كما في تاج العروس تكون النسبة حوالي الثلث .

أما عدد الجذور الرباعية الممكنة في اللغة العربية فتزيد على نصف المليون . وقد أورد الجوهري في الصحاح ٧٦٦ جذراً رباعياً فقط تمثل حوالي ١,٣٪ في الألف من العدد المسموح به رياضياً . وأورد ابن منظور في اللسان ٢٥٤٨ جذراً تمثل حوالي ٤٪ في الألف من العدد المسموح به رياضياً .

أما عدد الجذور الخماسية المسموح به رياضياً فهو يزيد على سبعة عشر مليوناً من الجذور وقد ورد في الصحاح ٢٨ جذراً خماسياً فقط بنسبة ٠,٦٧٤٪ (هكذا ورد في إحصاءات الدكتور علي حلمي موسى . ومراجعة النسبة يتبين أنها تبلغ فقط ٠,٠٠٠٢٢٣٥٪ أي حوالي اثنين من مليون) .

٧ - أنها تكشف عن أن الأماكن الأولى والأخيرة من الكلمة تملأ عادة بحروف من ذوات التردد العالي عامة .

٨ - إذا راجعنا جداول التردد في المواقع المختلفة نلاحظ أن الأماكن الخمسة الأولى تخص الأحرف التالية :

ر - ل - ن - ب - م

وهي تكاد تتطابق مع ما سماه ابن جني بأحرف الذلاقة ، وهي الأحرف التي يسهل النطق بها فيما عدا أنه أضاف إليها حرف الفاء ، في حين أن الحرف السادس في الجداول هو العين .

٩ - تؤكد الجداول أن أكثر الحروف تكراراً في موقعين متتاليين هي الحروف :

ر - ل - ن - م

وهذه أيضاً هي أحرف الذلاقة ، وهي تؤيد التفسير السابق .
١٠ - تظهر الجداول أن أحرف الذلاقة لا قيود عليها في مجاورة الأحرف الأخرى إلا ما ندر :

فحرف الراء يدخل في أي تتابع في جميع الحروف الأخرى دون استثناء .
أما حرف اللام فمقيد بأنه لا يتبعه شين ، ولا يسبقه نون .
وأما حرف النون فمقيد بأنه لا يتبعه نون . ويجوز أن يسبقه أي حرف من الحروف العربية .

وأما حرف الباء فمقيد بأنه لا يتبعه ولا يسبقه راء ولا نون ولا فاء .
وأما حرف الفاء فمقيد بأنه لا يتبعه واو أو فاء أو باء ولا يسبقه باء أو واو أو ميم .
وأما حرف الميم فمقيد بأنه لا يتبعه التوأمين الباء والفاء . ويمكن أن يسبق بأي حرف .

فإذا قارنا هذا بأحرف أخرى لاحظنا قيود الاستعمال الكثيرة :
أ - فمثلاً حرف التاء مقيد بأنه :

لا يتبعه : ث ، ذ ، ص ، ض ، ط ، ظ .

ولا يسبقه : ج ، د ، ذ ، ض ، ط ، ظ .

ب - وحرف الحاء مقيد بأنه :

لا يتبعه : أ ، خ ، ع ، غ ، هـ .

ولا يسبقه : ث ، خ ، ظ ، ع ، غ ، هـ .

ج - وحرف الذال مقيد بأنه :

لا يتبعه : ت ، ث ، د ، ز ، س ، ش ، ص ، ض ، ظ ، غ .

ولا يسبقه : ت ، ث ، د ، ز ، ص ، ض ، ط ، ظ ، ي .

١١ - تثبت الإحصاءات أن أكثر الأحرف تردداً في الموقع الأول بالنسبة للثلاثي هي :

ن ث م ر و

بينما تثبت أن أكثر الأحرف تردداً في الموقع الأول بالنسبة للرباعي هي :

ع ث م ب ق

كما يوضح اختلاف بدء الجذر في الحالتين اختلافاً كبيراً .

١٢ - وهناك ظاهرة تستحق النظر كذلك ، وهي أن حرف الميم يرد في نهاية الجذر

الرباعي بكثرة ، حتى إن عدد الجذور التي تنتهي بهذا الحرف تزيد على مجموع عدد الجذور التي يوجد بها في المواقع الثلاثة الأولى .
وهذه ظاهرة تحتاج إلى دراسة لأنها تلفت النظر إلى احتمال ثلاثية هذه الأصول الرباعية أو دخولها تحت ما يعرف بظاهرة «القيم» في اللهجات العربية الجنوبية مقابل التنوين في غيرها^(١) .

١٣ - أمكن عن طريق هذه الإحصاءات مقارنة حجم المادة في كل من المعاجم الثلاثة :
الصحاح ، واللسان ، وتاج العروس .

وهي على النحو التالي :

المعجم	الثلاثي	الرباعي	الخماسي	المجموع
الصحاح	٤٨١٤	٧٦٦	٢٨	٥٦١٨
اللسان	٦٥٢٨	٢٥٤٨	١٨٧	٩٢٧٣
تاج العروس	٧٥٩٧	٤٠٨١	٣٠٠	١١٩٧٨

ومن هذه المقارنة يتضح أن ما جاء في اللسان يبلغ نحواً من ٧٥٪ من جنود تاج العروس ، وما جاء في الصحاح يمثل نحواً من ٥٠٪ منها .

ويتمثل تميز التاج في الجذور الرباعية والخماسية حيث اشتمل في كل على مثلي ما في اللسان تقريباً .

١٤ - لوحظ من دراسة الإحصاءات أن المجموعة الضعيفة التردد تضم بين أفرادها أصوات الإطباق الأربعة (ص-ض-ط-ظ) ، وتضم معها صوتي (خ-غ) وهما يفخمان في بعض المواقع . ومعنى هذا أن اللغة لا تميل إلى الإكثار من استعمال الأصوات المفخمة .

١٥ - أمكن تفسير بعض الظواهر اللغوية بالاستفادة من نماذج التجمعات الصوتية في الكلمة العربية . ومن ذلك ظاهرة القلب المكاني التي يمكن تفسيرها على أساس « من اختلاف نسبة شيوع السلاسل الصوتية في اللغة العربية » . فالقلب يقع في بعض الأمثلة ليحقق تنابعاً صوتياً أكثر اتساقاً مع النماذج المسموح بها أو الشائعة في

(١) انظر في هذه الظاهرة «فقه اللغة المقارن» للدكتور إبراهيم السامرائي ص ١٢٤ .

اللغة . وحينئذ تكون الفاذج التوزيعية أو التركيب الفونولوجي للغة هي السبب في حدوث القلب .

ومن أمثلة ذلك الفعلان «جذب» و«جبد» . فنحن نقترض أن الأصل «جنب» ثم قلب إلى «جبد» ليتسق مع النموذج الشائع :

ج - ذ في الأول = ٨ مرات .

و ذ - ب في الآخر = ٥ مرات .

في حين أن : ج - ب في الأول = ١١ مرة .

و ب - ذ في الآخر = ٩ مرات .

وما زلنا ننتظر الكثير الكثير من هذه الإحصاءات .

في الظواهر الصوتية

من كتاب « من أسرار اللهجة الكويتية »
تأليف : أ.د. عبد العزيز مطر
جامعة قطر

نظام التماثل والتغاير بين الحركات

التماثل أو الـ (assimilation) في اصطلاح علماء الأصوات : تأثر الأصوات المتجاورة ، بعضها ببعض ، تأثراً يؤدي إلى التقارب في الصفة ، أو النوع ، أو المخرج ، تحقيقاً للانسجام الصوتي ، وتيسيراً لعملية النطق ، واقتصاداً في الجهد العضلي .

ومن أمثله في اللغة العربية : نطق الصاد في الكلمات : أصدر ، التصدير المصدر ، قريبة من الزاي المفخمة ، تحقيقاً للانسجام بين الصوتين المتجاورين ، أي الزاي والذال ، فكلاهما مجهور . أما الصاد فصوت مهموس .

ومن أمثله في اللهجات : نطق أهل القاهرة للسين زائاً في مثل : خَمَزُ بَنَاتُ (أي خمس) بسبب مجاورة السين المهموسة للباء المجهورة ، فجهر بالسين لتسجم هي والباء .

ومن أمثله الـ (assimilation) في اللغة الانجليزية : نطق صوت الـ s في الكلمتين : (words, dogges) بالنظير المجهور لهذا الصوت وهو (z) حيث تنطق الكلمتان في الانجليزية الحديثة هكذا : (wordz, dogz) وذلك بسبب مجاورة صوت الـ (s) للصوتين المجهورين : (g d) ^(٢٧) .

وقد يقع التماثل بين الحركات ، وهو الذي يعرف بالـ (vowel harmony) .

ومن أمثله نطق فلسطين بكسر الفاء واللام ، بدلاً من كسر الفاء وفتح اللام . والنطق المصري للفعل : فَرَح ، بدل فَرِح .

ويريد علماء الأصوات بالتغاير (dissimilation) : حدوث اختلاف بين الصوتين المتماثلين تماثلاً تاماً (المدغمين) بأن يبدل أحدهما صوتاً من أصوات اللين (الواو والألف والياء) أو من الأصوات الأربعة الشبيهة بها ، وهي : اللام والنون والراء والميم .

(٢٧) Jones, Daniel: An Outline of English-Phonetics, P. 221-Cambridge, 1956

ومن أمثلة التغيرات في الفصحى واللهجات : تَحْدَقُ الرجلُ ، وتَحْدَلِقُ . فَقَعَ أصابعه .
وَفَرَّقَ . إَجَّاصَ ، وإِنَجَّاصَ . جَلَّطَ رأسه ، وجَلَّمَطَه . وقد يقع التغيرات في الحركات ،
نحو النطق الكويتي للفعل : سَكَتَ ، يكسر الأول كسرة خفيفة .

وقد اعترف اللغويون المحدثون بهاتين الظاهرتين ، وأثرهما في التطور الصوتي .
وفسروا الغاية من التماثل بأنها : تحقيق الانسجام بين الصوتين المتجاورين . وفسروا
الغاية من التغيرات بأنها : التيسير في النطق ، وتخفيف المجهود العضلي الذي يتطلبه النطق
بصوتين مضعفين .

وقد أمكنني تحديد موقف علمائنا العرب القدماء من هاتين الظاهرتين وكشفت عن
ذلك في كتابي « لحن العامة في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة »^(٢٨) . وبيّنت أنها
يفسران كثيراً من حالات التطور الصوتي ، سواء في الأصوات الساكنة أو الحركات ، في
اللهجات العربية ، قديمها وحديثها .

وفي ضوء هاتين النظريتين تناولت جانباً مهماً من جوانب اللهجة الكويتية ، هو
التماثل والتغيرات بين الحركات .

وأريد بالتماثل في هذا البحث :

١ - وجود حركتين متجاورتين من نوع واحد ، وارتباط تماثلها بأصوات ساكنة ،
أسفر الاستقراء عن تحديدها .

٢ - أن تتجاور حركتان مختلفتان ، فتتغير أولاهما لتماثل الحركة الثانية ، في
ظروف معينة ، أسفر عنها الاستقراء .

وأريد بالتغيرات هنا :

١ - أن تكون في الكلمة حركتان متجاورتان متماثلتان ، فتقع المخالفة بينها تحت
تأثير أصوات معينة ، أسفر عنها الاستقراء .

(٢٨) ص: ٢٠٥-٢٢٠ . وراجع : كتاب سيوييه : ٤٢٦/٢ (باب الحرف الذي يضارع به حرف من موضعه) و١٠١/٢
(باب ما شذ فابدل مكان اللام الياء) ، والخصائص لابن جني : ١٤١/٢ . والأصوات اللغوية للدكتور إبراهيم
أنيس : ١٢٦ .

٢ - أن تكون في الكلمة حركتان متغايرتان ، فيبقى هذا التغاير ، ولا يقع التماثل ، تحت تأثير أصوات معينة .

وفي هذا المجال ، أي التماثل والتغاير بين الحركات ، وصل هذا البحث إلى وضع قانون صوتي جديد ، يحدد نظام الحركات في اللهجة الكويتية . ويكشف عن مسلك فيها مثير . هو أن أصواتها تتألف من ثلاث مجموعات ، تؤثر كل منها نوعاً معيناً من الحركات ، أسفر عنه الاستقرار . ويوضح هذا القانون أسرار التفاعل بين الحركات المتجاورة .

وقد أثرت أن أعرض هذا القانون هنا من حيث بدأ ، لا من حيث انتهى ، متتبّعاً وإيّاكم مراحل الوصول إليه ، أعني مرحلة البحث بما حفلت به من ملاحظات وتجارب علمية ، للوقوف على ما بين الظواهر من أوجه شبه أو خلاف . ومرحلة الكشف وافترض الفروض في العلاقات بين الظواهر الملاحظة . ثم مرحلة البرهان العلمي ، حيث تم التحقق من صدق وجهة نظرنا . وتطبيق القانون على عدد كبير من الحالات المشابهة للحالات الأولى التي قام على أساسها الفرض العلمي .

وأستهل عرض الموضوع بطائفة من النماذج التي ينطبق عليها القانون ، وأدعوكم إلى التأمل فيها كما تأملت . وفي ظني أن تحتاروا فيها كما احترت .. ولكن إذا كانت حيرتي قد طالت ، فإن حيرتكم لن تطول .

لا بأس أن تكون بداية الإشارة ، أو بداية الحيرة ، حديثاً جرى بيني وبين أحد الكويتيين ، حول هذه المحاضرة .

قال :

— شُغْتُ أَنَّكَ تَبِي تُحَاقِرُ مَرَّةً ثَانِيَةً . إِنْ شُغْتُ ؟^(٢٩)

— عَنْ أَسْرَارِ الْحِكْمِيِّ لِكُؤَيْتِي^(٣٠) .

(٢٩) إِنْ شُغْتُ : أي عن أي شيء . ويقولون أيضاً : مُشْرِش عَنَّهُ : أي ما أدري عماذا . إِنْ شُغْتُ : من أي شيء . إِنْ شُغْتُ عَلَيْهِ تَضْحَك : علام تضحك . مِنْ يَتَهُ هَذَا : بيت من هذا . وقد أسفر استقرائي لهذا التركيب عن أن اللهجة تحمل الصدارة لأدوات الاستفهام . فعلى حين يقال في اللهجة المصرية مثلاً : أعزم مين ؟ يقال في اللهجة الكويتية : مين أعزم ؟

(٣٠) المراد بالحكي : اللهجة . وإطلاق الحكاية على اللهجة : اصطلاح عربي قديم . تقول العرب : هذه حكايتنا ، أي لهجتنا .

— عجيب! الحكّي لكويّتي له أسرار بعد؟

— إي! وايد^(٣١).

— يا مطر الله يهداك. الناس الحين يتحكّون عن أسرار السّفر خي القمر. وأنت تقول: أسرار الحكّي لكويّتي؟

فقلت له:

— إن زين^(٣٢)! قلت لي: يا مطر. وفي: الفصحى: مطر. وقلت: السّفر والقمر، وهما في لغتنا الموحدة: السّفر والقمر.

فالكلمات الثلاث في الفصحى مفتوحة الأول والثاني: مطر، سّفر، قمر. ولكن الصوت الأول فيها مضموم أو أقرب إلى الضم في لهجتكم.

ولو أنك نطقت باسم الإمارة العربية: قطر، لقلت: قطر بكسر القاف كسرة خفيفة. ولو أن مكان القاف في قطر خاء مثلاً نحو: خطر لنطقت الكلمة كما هي في الفصحى بفتحين: تذرّي ليش؟.

وقلت لي: الناس يتحكّون، يفتح التاء. ولكنك إذا قلت بدلاً منها: يتمنون لنطقت التاء مكسورة كسرة خفيفة. ولو أنك قلت: تتوتس، لنطقت التاء مضمومة.

ومثلكم الشائع يقول: «لو ضويحي حيّ تكلم».

ولكنه في رواية أخرى: «لو بضويحي خير تنبة».

فالتاء في: تكلم مكسورة. وفي: تنبة مفتوحة. تذرّي ليش؟

وقلت أيضاً: عجيب! فالعين هنا مفتوحة كالفصحى. ولكنك تقول جريب، كبير، طويل. بكسر أوائلها!

(٣١) وايد، أي كثير. ويقابلها في البادية الكويتية، وبعض نواحي العراق، والصحراء الغربية في ج.ع.م: واجد. وتأويلها في الفصحى: موجود مثل ماء دافق أي مديوق أو ذو دفق. وسر كأم، أي مكتوم، أو ذو كم (المعجمات) ولهذا لا نرى صحة ما يقال من أن أصل كلمة وايد انجليزي (wide).

(٣٢) يقولون في اللهجة: إن زين، إن يلى. والرأي عندي أن «إن» هنا مخففة عن «إن» التي هي حرف جواب، في نحو قول ابن قيس الرقيات:

ويقلن شيب فـدـعـلا ك وقـد كبرت، فقلت إنـه

فأجابني : اشبع يَخْوَك^(٣٣) : هذا حَكِّي لِكُوَيْت مِن زَمَان .

فقلت له : يبدو أنك لن تستطيع معي صبراً .. لقد قلتَ الحين : من زَمَان ، وهو في العربية : زَمَان . وتقول مثل ذلك : شَبَابُ ، زَكَاتُ . على حين تقول في كلمات أخرى : صَلَاتُ ، بَنَاتُ ، قُرَالُ ، بحركاتها في الفصحى . ليس هذا وحسب ، بل إنك تقول : مَطَارُ لِكُوَيْتُ ، سَاحَةُ الصُّفَاتُ ، بَضْمُ المِمْ فِي : مَطَارُ ، والصاد في : صَفَاة .

المسلك في العربية الفصحى في هذه الأمثلة واحد . ولكنه في لهجتكم مختلف .

فقال وقد بدا عليه الدهش : غَيْلُ^(٣٤) شَهْوِ الشَّيْبُ ؟ فرددتُ عليه : لَا يَيْتُ . هذِي أَشْرَارُ تُعْرِفُهَا يَوْمَ المَحَاضِرَةِ .

— مَتَه ؟

— يَوْمَ سِتِّهِ ائْبِرِيلُ .

— أَيُّ حَزْرَه^(٣٥) .

— السَّاعَةُ سِتَّ .

وانطلق صاحبي يردد :

— يَهْ يَهْ يَهْ ! إِشْ هَزَيْنْ ! الحَكِّي لِكُوَيْتِي لَهْ أَشْرَارُ بَعْدُ ؟!

☆ ☆ ☆

الكلمات التي التقطتها من هذا الحوار ذات طابع خاص ، هو أنها في اللغة العربية

الفصحى :

(٣٣) من أساليب الخطاب في اللهجة الكويتية أن يقول المتكلم : شَوْفَ وَأَنَا أَبُوكَ ، أو وأنا خَوْك . أو يقول : شَوْفَ يَبُوكَ ، أو يَخْوَكُ . ويكون في مقام النصيح والعطف . وتأويل : يَبُوكَ ، أو يَخْوَكُ : يا من أنا أبوك ، يا من أنا أخوك . فاختصرت في الكلام .

(٣٤) غَيْلُ : حرف جواب . مثل : غَيْلُ تَذْهَبِي شُلُون ؟ غَيْلُ إِشْ قَالَ ؟ غَيْلُ شَمُوي . وتنطق في البلدية : غَيْلُ . ولعلها حرف الجواب : أَجَلُ . وتؤدّي في اللهجة معنى إذن .

(٣٥) الحَزْرَةُ ترد في اللهجة بمعنى الوقت المحدد . وهي عريّة فصحيّ واردة في الشعر ، (راجع : في معجم اللهجة ، آخر هذا البحث) .

١ - توالى فيها فتحتان :

(أ) تطورت أولاهما في لهجة الكويت إلى كسرة خفيفة^(٣٦) ، في نحو : يَطْرُ ، زَكَتُ ، تَكَلَّمَ ، وبقيت الفتحة الثانية .

(ب) أو تطورت أولاهما إلى ضمة في نحو : يَمِر ، مَطَار ، تَوْنَس .

(ج) أو بقيت الفتحتان ، على ما هما في الفصحى ، في نحو : خَطَر ، صَلَات ، تَنَبَّه .

أو

٢ - توالى فيها في الفصحى : فتحة ثم كسرة نحو : طَوِيل ، وَكَبِير ، وَقَرِيب فتطورت الفتحة إلى :

(أ) كسرة في نحو : طَوِيل ، كَبِير ، جَرِيب .

(ب) بقيت الحركتان كما هما في الفصحى ، في نحو : عَجِيب ، هَرِيس .

أو

٢ - توالى فيها في الفصحى : ثلاث فتحات ، نحو : نَتَمَنَّى ، نَتَوَنَّس ، نَتَحَكَّى . فحدث فيها ما يلي في اللهجة :

(أ) سقطت الحركة الأولى في هذه الأفعال ففعل : نَ ...

(ب) نطقت الحركة الثانية كسرة خفيفة في : نَتَمَنَّى . وضمة في : نَتَوَنَّس ، على حين بقيت الفتحتان ، على ما هما في الفصحى . في : نَتَحَكَّى .

ويظهر هذا التطور أيضاً في حالة عدم سقوط الحركة الأولى ، حيث لا تسقط مع همزة المتكلم (لأنها من أصوات الحلق ، والتحرريك من خصائص أصوات الحلق في اللهجة كما

(٣٦) يمكن تحديد هذه الحركة الأولى التي سميتها كسرة خفيفة ، بالمقياس الثالث من المقاييس المعيارية التي وضعها اللغوي الانجليزي دانيال جونز ، الموضحة بالنسبة لوضع اللسان مع كل منها في هذا الرسم :
ويمثل لهذا المقياس الثالث بالكلمة الفرنسية : même
وفد اعتاد علماء الأصوات الحديثون أن يضبطوا نطق الحركات عن طريق هذه المقاييس الثانية

في اللغة العربية) فيقال : أَتَمَنَى ، أَتَوَسَّسَ ، أَتَحَكَّى ، أَتَرَخَّصَ .

كما يظهر أثر التطور في حالة الخطاب ، حيث تدغم تاء المضارعة في التاء الثانية فيقال : إِنْتُ تَمَنَى بكسر التاء المدغمة . إِنْتُ تَوَسَّسَ ، بضم التاء المدغمة . إِنْتُ تَحَكَّى وتَرَخَّصَ ، وتَمَنَى ، بفتح التاء المدغمة^(٣٧) .

هذا عرض المشكلة ، كما بدت لي في المراحل الأولى من مراحل الملاحظة العلمية ..

✽ في مرحلة إثارة الأسئلة :

بعد هذه الملاحظات الأولى ، جاءت مرحلة إثارة الأسئلة في البحث العلمي التجريبي ، والأسئلة التي أثيرتها في هذه المرحلة هي :

— هل تم هذا التطور الذي عرضناه ، من النصحي إلى لهجة الكويت ، وفقاً لنظام مطّرد .. أو أنه هكذا وقع .. خَرَّابِيطُ بِرَّابِيطُ^(٣٨) ؟!

— إن إيمان العلماء بالنظام المحكم المطّرد للكون ، في جميع مظاهره وظواهره ، ومنها اللغات واللهجات ، يدعو إلى الثقة بوجود هذا النظام المطّرد الذي تسير عليه اللهجة في كل حركاتها وسكناتها ، وتطورها وثباتها . « إن الظواهر اللغوية لا تسير وفقاً لإرادة الأفراد والمجتمعات ، أو تبعاً للأهواء والمصادفات . وإنما تسير وفقاً لنواميس لا تقل في ثباتها وصرامتها وأطرادها وعدم قابليتها للتخلف عن النواميس الخاضعة لها ظواهر الفلك والطبيعة »^(٣٩) .

(٣٧) جاء إدغام تاء المضارعة في تاء الفعل الذي على وزن : تَفَعَّلَ ، تَمَاعَل ، في قراءة أبي عمرو بن العلاء التميمي ، في واحد وثلاثين موضعاً في القرآن الكريم ، مثل : تَمَاعَرُوا .

(٣٨) استعمال كويتي : خَرَّابِيطُ ، جمع خَرَّابِيطَة ، وهي في النصحي من التخييط فأبدل أحد المضعفين راء وفقاً لقانون التغيرات . أما برابيط فهي إنباع .

(٣٩) د. علي عبد الواحد وافي : علم اللغة : ١٦، ١٥ (ط٢) .

☆ كيف ، وتحت تأثير أي طرف ، وقعت تلك التغيرات :

في اللهجة الكويتية		في اللغة الفصحى	
صَبْرٌ	ضمّة	صَبْرٌ	الحركتان
سَفَرٌ	+	سَفَرٌ	الأوليان
زُواجٌ	فتحة	زُواجٌ	
نَجَحٌ	كسرة خفيفة	نَجَحٌ	
فَطْرٌ	+	فَطْرٌ	..
شَبابٌ	فتحة	شَبابٌ	
عَرَفٌ	فتحة	عَرَفٌ	فتحة
عَجِمٌ	+	عَجِمٌ	+
صَلاتٌ	فتحة	صَلاةٌ	فتحة

☆ كيف ، وتحت تأثير أي طرف ، وقعت تلك التغيرات :

في اللهجة الكويتية		في اللغة الفصحى	
عَرَفَتْ	سكون	عَرَفَتْ	الحركات
حُطِبَهِ	+ ضمّة	حُطِبَتْ	الثلاث
تَوَكَّلُ	+ فتحة	تَتَوَكَّلُ	..
عَجَزَتْ	سكون +	عَجَزَتْ	فتحة
نَمَكَهُ	كسرة خفيفة	نَمَكَتْ	+
تَتَسَّعُ	+ فتحة	تَتَسَّعُ	فتحة
سَكَنْتُ	سكون	سَكَنْتُ	+
يُزَرِّهِ	+ فتحة	جَزَرَهُ	فتحة
تَتَغَشَّرُ	+ فتحة	تَتَغَشَّرُ	

☆ إذا كانت هذه التغيرات قد وقعت وفقاً لنظام فما السبيل إلى تحديده ؟

السبيل هو المنهج العلمي الاستقرائي .. وتتبع كل موقع في اللهجة ، توالت فيه حركتان أو ثلاث ، ورصد الملاحظات ، وإجراء التجارب ، وفرض الفروض والبرهنة عليها .

ولكي يكون هذا الاستقراء أقرب إلى التام ، بدأت بتحديد أصغر تركيب مقطعي تقع فيه هذه الظاهرة ، أي توالي الحركتين أو الثلاث ، وهو التركيب المؤلف من :
أ - مقطع قصير مفتوح مثل (ف) + مقطع متوسط مغلق مثل (غل) = فَعْلُ .

أو

ب - مقطع قصير مفتوح مثل (ف) + مقطع متوسط مفتوح مثل (عا) = فَعَا .

أو

ج - مقطع قصير مفتوح (ف) + مقطع قصير مفتوح (غا) + مقطع متوسط مغلق (لت) أو مفتوح (لُو) = فَعَلْتُ ، أو فَعَلُوا .

ثم قمت بحصر أوزان الكلمات العربية التي يتحقق فيها هذا التحديد المقطعي ، ليكون ذلك منطلقاً لاستقراء تام للكلمات الكويتية التي تقابل هذه الأوزان ، وبيان النظام الذي تجري عليه الحركات فيها . وقد شمل الحصر الأوزان الآتية :

في الأفعال	في الأسماء
فَعْل ، نحو نَجَحَ	فَعْل ، نحو قَمَر
تَفَعَّل ، نحو تَقَنَّم	مَفْعَلَة ، نحو مَدْرَسَة
تَفَاعَلَ ، نحو تَبَارَكَ	فَعَال ، نحو سَلَام
اُتْفَعَلَ ، نحو اُنْكَسِرَ	فَعَالَة ، نحو بَرَاخَة
اِفْتَعَلَ ، نحو اِبْتَسَمَ	فَعَالِي ، نحو خِلَاوِي
	فَعَالِل ، نحو عَصَاعِص ^(٤٠)

(٤٠) جمع عَصَص وهو أصل الذئب في الحيوان والإنسان .

	فَعَالِيلُ ، نَحْوُ مَنَائِيرَ
	فَعَالِيلُ ، نَحْوُ زَرَازِيرَ
أَفْعَلْتُ ، نَحْوُ اسْتَفْرْتُ	فَعَاعِيلُ ، نَحْوُ حَمَامِيلَ
	مَفَاعِلُ ، نَحْوُ مَسَاجِدَ
	مَفَاعِيلُ ، نَحْوُ مَفَاتِيحَ
فَاعَلْتُ ، نَحْوُ شَارَكْتُ	فَوَاعِلُ ، نَحْوُ بَوَادِي
	فَوَاعِيلُ ، نَحْوُ تَوَاطِيرَ
☆ ☆ ☆	☆ ☆ ☆
فَاعَلَهُ ، نَحْوُ شَارَكَه	فَعَلَهُ ، نَحْوُ شَجَرَهُ
	فَعَلِي ، نَحْوُ بَدَوِي
	فَعَلَاتُ ، نَحْوُ بَرَكَاتُ
فَعَلْتُ ، نَحْوُ قَدِمْتُ	فَعَلَانُ ، نَحْوُ زَمَضَانُ
فَعَلُوا ، نَحْوُ قَدِمُوا	☆ ☆ ☆
☆ ☆ ☆	فَعِلُ ، نَحْوُ : خَذِرُ
فَعَلْتُ ، نَجَحْتُ	فَعِيلُ ، نَحْوُ : كَبِيرُ
فَعَلُوا ، نَحْوُ نَجَحُوا	مُنْفَعِلُ ، نَحْوُ : مُنْسَدِحُ
يَتَفَعَّلُ ، نَحْوُ يَتَقَدَّمُ	مُسْتَفْعِلُ عِنْدَمَا تَكُونُ الْعَيْنُ فِيهِ
يَتَفَاعَلُ ، نَحْوُ يَتَسَامَرُ	اِمْتِدَاداً لِلْحَرَكَةِ ، نَحْوُ مَسْتَرِيحُ

هذه هي النماذج التي وضعناها بين يدي في مرحلة الملاحظة العلمية الدقيقة ، لكي أجمع من ألفاظ اللهجة الكويتية ، كل ما جاء على وزنٍ منها ، وأسجل ملاحظاتي عليه ، تمهيداً للفرض العلمي .

وجمعت المادة ، وأجريت الاستقراء . وفي مراحل الملاحظة العلمية كانت الفروض تبرز ثم تختفي ..

حتى استقر الضوء أخيراً عند فرض علمي ، يرتكز على أساس أن ثمة صلة بين نوع الحركة والصوت الصامت (= الساكن) المجاور لها ، وأنه وفقاً لهذا الصوت تكون الحركة الأولى ضمة ، ووفقاً للصوت الآخر تكون كسرة ، ووفقاً لصوت ثالث تبقى الفتحتان .

وأجريت التجارب في ضوء هذا الفرض ، وقت بالبرهنة العلمية عليه حق وصل إلى مرحلة القانون العلمي ، الذي أقدمه في الصيغة الآتية :

نص القانون

(وفي لهجة الكويت يتم التماثل أو التغاير بين حركتي الفتحة المتجاورتين في اللغة الفصحى ، بحيث تبقى الفتحتان متماثلتين نحو خلفٌ ، أو تتغايران فتنتطق الألى ضمة نحو فَمُرٌ ، أو كسرة خفيفة ، نحو سَكَنٌ .

ويتضمن هذا القانون تحديداً - أسفر عنه الاستقراء - لكل حالة من الحالات الثلاث السابقة ، وفقاً لنوع الصامت (= الساكن) المجاور . بحيث تم تقسيم أصوات لهجة الكويت إلى ثلاث مجموعات ، تؤثر كل منها حركة معينة على النحو التالي :

١ - المجموعة الأولى : تتألف من تسعة أصوات ، هي :

أ - أصوات الحلق الستة (الهمزة - الهاء - العين - الحاء - الغين - الخاء) وهي تؤثر حركة الفتحة . فإذا توالى الفتحتان في الكلمة الفصحى بقيتا في اللهجة الكويتية دون تطور ، إذا كان أول الصوتين الصامتين أو ثانيهما في التركيب المقطعي واحداً من هذه الستة ، نحو :

أَبْدُ - أَمَانٌ - أَوَادِم - سَأَل .. فقد بقيت الفتحتان بسبب الهمزة .

ونحو : هَنَم ، هَدَام - هَذَاهِد^(٤١) - أَنْهَدَم - رَهَش^(٤٢) . فقد بقيت الفتحتان بسبب الهاء .

ونحو : عَرَف - عَيَّارَه^(٤٣) - عَيَّاز - أُنْذَعَم . فقد بقيت الفتحتان بسبب العين .

ونحو : خَدَي (خَدَج) - خَسَافَه - شَحَاطَه^(٤٤) - تَحَكَّى . فقد بقيت الفتحتان بسبب

(٤١) جمع هدهد . وفي المثل الكويتي : «غذاب الهدهد» .

(٤٢) الرهش في اللهجة : الحلوى الطحينية . والرهش في الفصحى : الطحينية .

(٤٣) العبارة في اللهجة : الاحتيال والسطارة . والكلمة فصحى ، فالعبارة في اللغة هي : الانفلت وتحلية الإنسان لا يردع عن الشيء . وقال العرب : فلان عَيَّار (الفاخر : ١٠٨) وفي المثل الكويتي : الحق العَيَّار لي باب الدار . (عبد الله النوري : الأمثال الدارجة : ٣٩)

(٤٤) الشحاطة : المبالغة في الكلام والتظاهر بالسبق والتعوق . ويقولون : فلان يشحط . والشحاطة في اللغة الفصحى بنفس المعنى . ففي المعجمات : شَحَطَ : غلا وجاوز القدر .

الحاء .

ونحو : بَغَى - تَغَشَّرُ - تَغْنَى - قَوَانٌ^(٤٥) . فقد بقيت الفتحتان بسبب الغين .

ونحو : خَمَام - تَخْنُرُ - تَخَانِقُو - خَطَرُ . فقد بقيت الفتحتان بسبب الحاء .

ب - الأصوات اللثوية الثلاثة : اللام والراء والنون . وقد كشف هذا البحث - لأول مرة - أنها تؤثر حركة الفتحة قبلها . ولهذا تبقى الفتحتان مع أي منها إذا وقع بين الحركتين ، أي إذا كان ثاني الصامتين في التركيب المقطعي الذي فيه الفتحتان ، خلافاً لأصوات الحلق الستة السابقة ، التي يقع التماثل بين الفتحتين معها ، سواء أكان أحدها هو الأول أم الثاني .

ومن أمثلة تأثير هذه المجموعة :

ثَلَاثٌ - فَلَاحٌ - صَلَايِبٌ^(٤٦) - اِئْتَلَشُ .

فقد بقيت الفتحتان بسبب اللام الواقعة بعد الفتحة الأولى .

ونحو : سَنَعَ - وَنَاسَهُ - تَنَغَمَشُ^(٤٧) - تَنَبَّهَ .

فقد بقيت الفتحتان بسبب النون الواقعة بعد الفتحة الأولى .

ونحو : بَرَاخَهُ - زَرَّازِيرٍ - شَرَايِكُ - احْتَرَى .

فقد بقيت الفتحتان بسبب الراء الواقعة بعد الفتحة الأولى .

هذه هي المجموعة الأولى التي تبقى معها الفتحتان في لهجة الكويت . فلا يقولون : ثَلَاث ، مثل : ثَمَان .

وما تقتضيه هذه المجموعة الأولى مقدّم على ما تقتضيه المجموعتان التاليتان . أي أن هذه المجموعة المكونة من الأصوات التسعة تبقى معها الحركتان كما هما في الفصحى .

(٤٥) أسطوانة تمياً فيها الأغاني .

(٤٦) المراد بها في اللهجة : الشدائد . وفي المثل الكويتي : « ما للصلايب إلا أفلها » .

(٤٧) تنغمش ، في اللهجة : تحرك حركة خفيفة . وهو في الفصحى : تنفش زبدت المم هنا وفقاً لظاهرة التغيرات بين الأصوات الساكنة ، نحو : جَلَطَ رَأَهُ حيث أصبحت جَلَطَ . وكلاهما فصيح .

٢ - المجموعة الثانية من أصوات اللهجة : تتألف من أربعة أصوات ، هي :

أ - الميم والباء والفاء (الأصوات الشفوية والشفوية الأسنانية) وهي تؤثر الضم بشرط مجاورتها لصوت مفخم^(٤٨) . سواء أكان أحدها سابقاً على الحركتين أو واقعاً بينهما ، أي سواء أكان أولاً أم ثانياً .

ومع هذه الأصوات الثلاثة والصوت المفخم المجاور يتم التغاير بين الفتحيتين ، بأن تصبح الأولى ضمة . وقد لاحظت أن الضمة تكون خالصة إذا وقعت قبل أحد هذه الأصوات ، أي إذا كان ثاني الصامتين في التركيب المقطعي ، نحو يَمَر . وتكون الضمة مماله قليلاً نحو الكسرة إذا وقعت بعد أحد هذه الأصوات ، أي إذا كان أول الصامتين في التركيب المقطعي ، نحو مَطَر .

ومن أمثلة تأثير هذه المجموعة :

طَمَعُ^(٤٩) - طَمَاطُ - مَضَعُ - مَطَر .

بسبب الميم والصوت المفخم . وهو في هذه الأمثلة الطاء والصاد .

و : صَبَاحُ - رَبَاحُ - رَبَاحُ^(٥٠) - قَبَائِلُ - بطاط - أَنْبَطَحُ^(٥١) .

بسبب الباء والصوت المفخم ، وهو في هذه الأمثلة : الصاد والطاء والراء والقاف .

و: صَفَات - انْقَلَب - قَطَرُ - كَفَر .

بسبب الفاء والصوت المفخم ، وهو هنا : الصاد والطاء والياء ، والراء .

فإذا لم يوجد مع هذه الأصوات الثلاثة (الميم والباء والفاء) صوت مفخم ، مثل ثَمَانِيهِ ، رَقَان ، لَبَنُ ، كانت كأصوات المجموعة الثالثة الآتية . لأن الاستقرار الذي أجريته في اللهجة كشف عن وجود التفخيم مقارناً للضم ، مع هذه الأصوات الشفوية ، أو الشفوية الأسنانية .

(٤٨) كالصاد والضاد والطاء والظاء والقاف والراء .

(٤٩) في المثل الكويتي : من طَمَع طَمِع .

(٥٠) في المثل الكويتي : شَرِيَّة الحُسْرَان يوم الرَبَاح .

(٥١) في المثل الكويتي : مَطَاحٌ إِلَّا أَنْبَطَحُ .

ب - ومن هذه المجموعة التي تؤثر الضم ، ويتم معها التغيرات بين الفتحين بأن تصبح الفتحة الأولى ضمة : صوت الواو ، سواء أكان أولاً نحو وصل أو ثانياً نحو نوه ، استؤه . وقد لحظت أن الضمة تكون خالصة إذا كانت قبل الواو ، ومائلة نحو الكسرة إذا كانت بعد الواو . فالضمة في : نوه ، طوه ضمة خالصة . والضمة في : وصل ، مالة نحو الكسرة .

ويتم التغيرات بين الفتحين مع هذه المجموعة الثانية بشرط عدم وجود أحد أصوات المجموعة الأولى التي تقتضي بقاء حركتي الفتحة كما بيئنا من قبل .

ففي الأمثلة الآتية يتم التغيرات بأن تصبح الحركة الأولى ضمة ، بسبب الواو :

سَوَالِفُ - دَوَاوِينُ - طَوَاوِيْشُ^(٥٢) - نَوَاطِيرُ - زَوَاجُ - سَوَّهَ - نَوَّهَ - اَلتَّوَّهَ - اَسْتَوَّهَ .

ولكن إذا وجد من أصوات المجموعة الأولى التي تقتضي الفتح صوت مجاور للواو فلا يتم التغيرات ، بل تبقى الفتحان ، فعلى حين يقول الكويقي : طَوَاوِيْشُ ، بضم الطاء . وسَوَالِفُ ، بضم السين ، تراه يقول : قَوَاوِيصُ ، وَعَوَايِرُ ، وَعَوَارِي ، بفتح الغين والعين ، لأنها من أصوات الحلق .

وعلى حين يقول : وَكَاحَةُ بضم الواو ، يقول : وَنَاسَهُ بفتح النواو ، بسبب وجود النون من أصوات المجموعة الأولى .

٣ - المجموعة الثالثة ، وهي التي يتم معها التغيرات بين الفتحين بأن تكون الحركة الأولى كسرة خفيفة .

ولا يتم ما تقتضيه هذه المجموعة إلا إذا لم يوجد من أصوات المجموعة الأولى ما يقتضي الفتح ، ومن أصوات المجموعة الثانية ما يقتضي الضم .

وعلى سبيل المثال : صوت التاء من هذه المجموعة الثالثة التي لا تقتضي الفتح ولا الضم ، ولكن إذا وجد صوت ما من المجموعة الأولى يقتضي فتح التاء فُتِحت ، أو صوت من المجموعة الثانية يقتضي الضم ضُمَّت . فإذا لم يوجد هذا ولا ذاك كسرت كسرة خفيفة ،

(٥٢) جمع طَوَّاشٍ ، وهو تاجر اللؤلؤ الذي يفرض البحارة ويمد لهم في أجل الدفع . وهو هنا المعنى ذو أصل عربي ، فالطوش : المظل .

مثل :

الفعل : تَرَسُّ : مفتوح التاء لوقوعها قبل الراء من المجموعة الأولى .
والفعل : تُفَخُّ : مضوم التاء لوقوعها قبل الفاء مع وجود صوت من أصوات الاستعلاء المفتحة .

والفعل : تُكَلِّمُ : مكسور التاء كسرة خفيفة لعدم وجود صوت من المجموعة الأولى أو الثانية .

وهكذا ...

وتتألف هذه المجموعة من :

- أ - الأصوات الأسنانية : التاء ، الذال ، الطاء ، الصاد .
- ب - الأصوات الأسنانية اللثوية : الدال ، التاء ، الطاء .
- ج - أصوات وسط الحنك (الأصوات الشجرية) : الجيم ، الياء ، الشين .
- د - الأصوات الأملية : ز ، س ، ص .
- هـ - أصوات أقصى الحنك : الياف ، القاف ، الكاف .

ويضاف إلى هذه المجموعة ما لم تتوافر فيه الشروط من أصوات المجموعتين الأولى والثانية ، أي :

و - الأصوات اللثوية الثلاثية : اللام ، الراء ، النون ، إذا كان أحد هذه الأصوات هو الأول في التركيب المقطعي لأنه لا يكون من المجموعة الأولى إلا إذا كان هو الثاني .

ز - الأصوات الشفوية والشفوية الأسنانية : الميم ، الباء ، الفاء . إذا لم يتحقق شرط كونها من المجموعة الثانية ، التي تؤثر الضم ، وهو مجاورتها لصوت مفتوح . وإذا لم يجاورها أحد أصوات المجموعة الأولى التي تؤثر الفتح .

ولتوضيح ذلك أورد ثلاث كلمات من اللهجة ، مبدوءة بالميم ، من وزن واحد ، مع اختلاف حركتها في كلٍّ ، وأذكر السبب :

الميم في الكلمة : مَنَير ، جمع مناره ، مفتوحة ، بسبب وجون النون بعدها ،

وهي من أصوات المجموعة الأولى التي تؤثر الفتح .

والميم في الكلمة : مطاين مضمومة لاجتماع الميم والصوت المفخم وهو الطاء .

والميم في الكلمة : مساييد مكسورة كسر خفيفة ، لأن شرط ضم الميم لم يتحقق وهو وجود الصوت المفخم . ولأن الصوت التالي وهو السين لا يقتضي الفتح ولا الضم .

وهذه أمثلة يتحقق فيها مسلك هذه المجموعة :

دَثِجٌ ، سَكَّتْ ، صَدَقَ ، لَبَسَ ، ائْتَشَرَ ، ابْتَسَمَ (ماضي) ، تَكَلَّمَ ، تَسَنَّعَ ، تُضَايِقُ ،
مَشَاكِلَ ، مُيَادِيفُ ، سَكَّاكِينَ ، زِيَايِلَ ، شَجَاعَهُ ..

☆ الفتحات الثلاث :

وينطبق هذا القانون على ما توالفت فيه ثلاث فتحات أيضاً ، حيث تسقط الحركة الأولى ، وفقاً لقانون سابق^(٥٣) .

أما الحركتان التاليتان فيتم التماثل أو التقاير بينهما ، وفقاً للمجموعة الصوتية المجاورة .

فالأفعال الفصيحة : سَكَّتَتْ ، نَجَحَتْ ، عَرَفَتْ .

تنطق في اللهجة : سَكَّتَتْ ، نُجَحَتْ ، عَرَفَتْ .

حيث سقطت الحركة الأولى وفقاً لقانون سابق . وتطورت أولى الفتحتين الباقيتين ، وفقاً لهذا القانون الذي نعرضه ، فأصبحت ضمة في : عُرِفَتْ ، بسبب الفاء والراء المفخمة . ومثله : خُرِفَتْ . (المجموعة الثانية) وأصبحت كسرة خفيفة في سَكَّتَتْ ، ومثله : صُدِقَتْ ، كُتِبَتْ (المجموعة الثالثة) .

على حين بقيت الفتحتان في : نَجَحَتْ ، حيث فتحت الجيم قبل الحاء ، لأنها من أصوات المجموعة الأولى . ومثلها زُفَّتْ^(٥٤) ، حيث فتحت الفاء قبل النون . طُلِعَتْ ، حيث فتحت اللام قبل الميم .

(٥٣) راجع ص ٦٦ من «خصائص اللهجة الكويتية» .

(٥٤) زَفَن يَزْفَن : رقص . والكلمة في النصحي بنفس المعنى .

☆ يصدق هذا القانون على الفتحين القصيرتين ، نحو حَذَى^(٥٥) وعلى الفتحة القصيرة التي تليها فتحة طويلة ، نحو : حَذَاي^(٥٦) .

أما إذا كانت الفتحة الأولى طويلة والثانية قصيرة ، نحو :

/هـ ا و / ش س ا م / ر / اس / ت ا ن / س .

فلا تغير يطرأ على الفتحة القصيرة الثانية^(٥٧) ، بل تبقى كما هي في الفصحى .

☆ الفتحة المتلوة بكسرة :

كان ما سبق خاصاً بالحركات المتماثلة في الفصحى والتي يتم بينها التغاير أو يبقى التائل .

أما إذا كانت الحركتان متغايرتين ، وكانت أولاهما فتحة والثانية كسرة ، مثل : نَبِي ، أمير ، كبير ، فقد أسفر الاستقراء في هذا البحث عن أن اللهجة الكويتية تحافظ على الفتحة مع ستة أصوات فقط ، هي أصوات الخلق إذا كان أحدها سابقاً على هذه الحركة . وفي غير ذلك تطورت الفتحة إلى كسرة ، نحو : نَبِي ، صَبِي ، كَبِير ، رَفِيج ، صَدِيج . (هذا هو نص القانون العلمي الذي وضعناه .

ملحوظة : الحركات التي تناولها هذا القانون هي :

☆ (فتحة + فتحة) في اللغة العربية ، وما يطرأ على الحركة الأولى من تغير في اللهجة الكويتية ، وفقاً لنوع الصوت المجاور .

☆ (فتحة + فتحة + فتحة) في اللغة العربية ، وما يطرأ عليها في اللهجة الكويتية من تغير ، حيث تسقط الفتحة الأولى ، وتحرك الثانية بحركة قد تكون ضمة أو كسرة ، أو تبقى فتحة ، وفقاً لنوع الصوت المجاور .

☆ (فتحة + كسرة) في اللغة العربية وما يطرأ عليها من تغير في اللهجة الكويتية ،

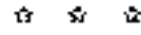
(٥٥) هو في الفصحى : الخدج وهو صغار البطيخ . ويطلق في اللهجة على كل ما يشبه هذا البطيخ الصغير نحو الطباطم .

(٥٦) نوع من صيد السمك .

(٥٧) خلافاً للهجة القاهرية حيث تكرر الفتحة الثانية : عارك سافر .

حيث لا تبقيان هكذا إلا مع الأصوات الحلقية الشدة ، وتتطور الفتحة إلى كسرة مع بقية الأصوات . أما الكلمات المبدوءة بكسرة ، أو المبدوءة بضمة ، والمتلوة بحركة مماثلة أو مغايرة فقد عولجت في المحاضرة السابقة ^(٥٨) .

وبهذا نكون قد أتممنا وضع نظام للحركات المتتالية في اللهجة الكويتية



ووفاء بما وعدتُ ، أن يكون عرض هذا القانون شاملاً المراحل العلمية التي سلكها البحث للوصول إليه ، والبرهنة عليه ، أقدم فيما يلي :

- ١ - التجارب العلمية ، التي أجريت للبرهنة على صدق القانون .
- ٢ - طائفة من الأمثال الشعبية الكويتية ، وتطبيق القانون على الكلمات الواردة فيها مما يصدق عليه القانون .

(٥٨) راجع الصفحات : ٦٦-٧٠ ، ٨٢ ، ٨٣ من : خصائص اللهجة الكويتية .

تجارب علمية للبرهنة على صدق القانون

بعد أن فرغنا من مرحلتَي البحث والكشف ، من مراحل المنهج الاستقرائي ، يأتي دور مرحلة البرهان العلمي على صدق الفروض التي انتهت بنا إلى القانون الذي فرغنا منه عرضه الآن .

وفي مقدمة الطرق الاستقرائية التي سلكتها ، والتي يحددها المنهج العلمي للبرهنة على صحة الفروض ، طريقتان هما :

١ - طريقة الاتفاق *Méthode de Concordance*

وتسمى طريقة (قائمة الحضور) *Table de Présence*

٢ - طريقة الاختلاف *Méthode de Différence*

وتسمى طريق (قائمة الغياب) *Table d'absence*

والمراد بطريقة الاتفاق : المقارنة بين أكبر عدد ممكن من الظواهر أو الظروف التي تحتوي سبب الظاهرة المراد تفسيرها .

وهي الطريقة التي حددها «ستيوارت مل» على النحو التالي :

« إذا اتفقت حالتان أو أكثر للظاهرة المراد بحثها في ظرف واحد فقط ، فهذا الظرف الوحيد الذي تتفق فيه جميع هذه الحالات هو السبب في هذه الظاهرة أو نتيجتها »^(٥٩) .

أما طريقة الاختلاف في المنهج العلمي ، فهي المقارنة بين حالتين متشابهتين في جميع الظروف ما عدا ظرفاً واحداً ، بحيث توجد الظاهرة في إحدى الحالتين ولا توجد في الأخرى وحينئذ تكون الظاهرة نتيجة أو سبباً لهذا الظرف .

وهذه الطريقة - كسابقتها - تعتمد على قانون السببية العام ، لأن وجود السبب

(٥٩) د. محمود قاسم : المنطق الحديث ومناهج البحث : ١٧٥ (ط - ٤) .

يؤدي إلى وجود النتيجة ، كما يؤدي اختفاؤه إلى عدم وجودها . ويحدد «مل» طريقة الاختلاف بقوله :

« إذا اشتركت الحالتان اللتان توجد الظاهرة في إحداها ولا توجد في الأخرى في جميع الظروف ما عدا ظرفاً واحداً لا يوجد إلا في الحالة الأولى وحدها ، فإن هذا الظرف الوحيد الذي يختلف فيه الحالتان هو نتيجة الظاهرة أو سببها ، أو جزء ضروري من هذا السبب »^(٦٠) .

ولتيسير استيعاب هذا القانون والبرهنة عليه ، فسأتناول تلخيصه فقرة فقرة ، وأقدم البرهان عليها ، سالكاً طريقة الاتفاق أولاً ، وطريقة الاختلاف ثانياً .

الفقرة (أ)

« الكلمة التي تواتت فيها فتحتان ، في اللغة العربية الفصحى ، تبقى الفتحتان متماثلتين فيها ، في اللهجة الكويتية ، إذا تحقق واحد من هذه الظروف :

- أ - إذا كان الصوت الصامت (الساكن) الأول ، أو الثاني ، واحداً من أصوات الحلق الستة (الهمزة - الهاء - العين - الحاء - الفين - الخاء) .
- ب - إذا كان الصوت الثاني واحداً من الأصوات اللثوية الثلاثة : اللام ، والراء ، والنون . »

(٦٠) المصدر السابق نفسه : ١٧٩ ، ١٨٠ .

البرهنة بطريقة الاتفاق

ومعنى تطبيق هذه الطريقة هنا أن نورد أكبر قدر ممكن من الكلمات التي يتحقق فيها ارتباط نوالي حركتي الفتحة ، في اللهجة الكويتية ، بوجود صوت من الأصوات السابقة :

١ - الأسماء الآتية جاءت في اللهجة الكويتية بتوالي الفتحتين ، كاللغة الفصحى بسبب وجود أصوات الحلق في التركيب المقطعي الذي توالى فيه الفتحتان :

☆ الهمزة : أَيْدُ ، أَيْدُ ، أَمَانُ ، أَجَانِبُ ، أَصَايِلُ ، أَسَامِي ، أَيَاوِيدُ ، أَوَايِمُ .

فقد توالى الفتحتان في المقاطع : /أَيْدُ/ ، /أَمَا/ ، /أَجَا/ ، /أَصَا/ ، /أَسَا/ ، /أَيَا/ ، /أَوَا/ . بسبب صوت الهمزة .

☆ الهاء : هَيَا ، سَهَرُ ، زَهْشُ ، سَهَارُهُ ، مَهَارُهُ .

فقد توالى الفتحتان في المقاطع : /هَيَا/ ، /سَهَا/ ، /زَهَا/ ، /سَهَا/ ، /مَهَا/ بسبب صوت الهاء .

☆ العين : عَمَلُ ، غَدَالُ ، عَجَاجٌ^(٦١) ، طَعَامُ ، عِمَارُ ، عِبَاتُ ، غَصَاتُ ، عَكَّافٌ^(٦٢) ، عِيَارُهُ ، وَغَايِدُ ، عَوَارُ ، عَوَايِرُ ، عِيَايِرُ ، غَصَاعِصُ ، مَغَايِرِيبٌ^(٦٣) . مَزْرَعُهُ . فقد توالى الفتحتان في المقاطع : /عَمَا/ ، /غَدَا/ ، /عَجَا/ ، /طَعَا/ ، /عِمَا/ ، /عِبَا/ ، /غَصَا/ ، /عَكَا/ ، /عَيَا/ ، /وَعَا/ ، /عَوَا/ ، /عِيَا/ ، /غَصَا/ ، /مَعَا/ ، /رَعَا/ . بسبب صوت العين .

☆ الحاء : حَطْبُ ، حَنَاقُ ، حَيَالٌ^(٦٤) ، رَحَاتُ ، حَيَاتُ ، حَصَاتُ ، خَلَاتُ ، حَمَاتُ ، حَسَافَةٌ^(٦٥) ، شَخَاطَةٌ ، حَزَاوِي^(٦٦) ، يَخَاقِي ، حَمَامِيلُ ، مَذْبَحُهُ .

(٦١) هو الفيار الكثير ، والكلمة عربية فصحى ، وقد حلت محلها الآن في اللهجة كلمة تركية دخيلة هي : الطورز .

(٦٢) اللق والرياء والكلمة عربية الأصل .

(٦٣) جمع معزب وهو السيد أو صاحب العمل .

(٦٤) الصيد البري بالفتح .

(٦٥) الحسافة : الأسف والأسى .

(٦٦) الحزاوي : جمع حزاية ، وهي حكاية خيالية ، تروىها الجدات أو الأمهات للأطفال ، للتسلية أو الترفيه .

فقد توالى الفتحتان في المقاطع : /حَطَ/ ، /حَدَا/ ، /حَبَا/ ، /رَحَا/ ، /حَيَا/ ،
/خَصَا/ ، /حَلَا/ ، /حَمَا/ ، /حَسَا/ ، /شَخَا/ ، /خَزَا/ ، /بَحَا/ ، /حَمَا/ ، /بَحَا/ . بسبب
صوت الحاء .

☆ الغين : مَغَرَّ ، عَبَا ، غَسَلَ ، طَغَامٌ ، قَوَّانَتُ ، قَطَاوِي ، قَوَازِي ، قَوَاوِيص .
فقد توالى الفتحتان في المقاطع : /مَغَرَّ/ ، /عَبَا/ ، /غَسَلَ/ ، /طَغَامَ/ ، /قَوَّانَتُ/ ، /قَطَاوِي/ ،
/قَوَا/ ، /قَوَا/ . بسبب صوت الغين .

☆ الحاء : خَطَرٌ ، خَمَامٌ ، خَيَّارُهُ ، مَخَابِرُ ، خَبَائِيزُ ، خَلَاجِينُ .
فقد توالى الفتحتان في المقاطع : /خَطَرُ/ ، /خَمَامَ/ ، /خَيَّارُهُ/ ، /مَخَابِرُ/ ، /خَبَائِيزُ/ ،
/خَلَاجِينُ/ . بسبب صوت الحاء .

٢ - والأفعال الماضية الآتية جاءت في اللهجة الكويتية بتوالي الفتحتين ، كاللغة
الفصحى ، بسبب أصوات الحلق :

☆ الهمزة : أَكَلُ ، أَمَرُ ، سَأَلُ ، أَسْأَلُ .
فقد توالى الفتحتان في المقاطع : /أَكَلُ/ ، /أَمَرُ/ ، /سَأَلُ/ ، /أَسْأَلُ/ . بسبب صوت
الهمزة .

☆ الهاء : هَيْفَهُ ، سَهَرٌ ، نَهَقَ ، هَذَمَ ، أَهْذَمَ^(٦٧) ، أَهْثَمَ ، أَهْثَمْتُ ، تَهَاوَشُوا ، تَهَنَّى .
فقد توالى الفتحتان في المقاطع : /هَيْفَهُ/ ، /سَهَرٌ/ ، /نَهَقَ/ ، /هَذَمَ/ ، /أَهْذَمَ/ ، /أَهْثَمَ/ ،
/تَهَاوَشُوا/ ، /تَهَنَّى/ . بسبب صوت الهاء .

(٦٧) يلاحظ أنه إذا طرأ على هذا الوزن ما يغير تركيبه المقطعي ، فإن حركاته تتغير وذلك كأن يلحق به تاء
التأنيث ، أو الواو الجماعة فعينئذ لا تتوالى الفتحتان بل يقال :
أَهْثَمْتُ ، أَهْثَمْتُ ، أَهْثَمْتُ ، أَهْثَمْتُ ، أَهْثَمْتُ ، أَهْثَمْتُ . الخ .
ويلاحظ ذلك في كل ما يأتي من أمثلة هذه الصيغة .

☆ العين : عَزَمَ ، عَطَسَ ، عَيَّرَ ، عَقِلَ ، دَعَمَ ، يَعُدُّ ، وَعَدُّ ، لَعِبَ ، أُنْذِنَ ، أُنْعَوِيَ ، تَعَبَّرَ ، تَعَسَّرَ ، تَعَفَّسَ ، تَعَنَّقَى ، تَغَائَبْنَا ، تَعَانَدُوا .

فقد توالى الفتحان في المقاطع : /عَزَ/ ، /عَطَ/ ، /عَيَ/ ، /عَدَ/ ، /دَعَ/ ، /يَعُ/ ، /وَعَدَ/ ، /لَعَبَ/ ، /أُنْذِنَ/ ، /أُنْعَوِيَ/ ، /تَعَبَّرَ/ ، /تَعَسَّرَ/ ، /تَعَفَّسَ/ ، /تَعَنَّقَى/ ، /تَغَائَبْنَا/ ، /تَعَانَدُوا/ . بسبب صوت العين .

☆ الحاء : حَقِينُ ، حَمِي ، حَذَرُ ، حَنَفُ ، حَصَلُ ، ضَحَكُ ، وَخَصُ ، طَحَنُ ، اُنْحَبَسَ ، اُنْحَقِنُ ، اُمْنَحَنُ ، نَحْكِي ، نَحْشَفُ ، نَحَارِيؤُ .

فقد توالى الفتحان في المقاطع : /حَقِ/ ، /حَمِ/ ، /حَذَ/ ، /حَنَ/ ، /حَصَ/ ، /ضَحَ/ ، /وَحَصَ/ ، /طَحَنَ/ ، /اُنْحَبَسَ/ ، /اُنْحَقِنَ/ ، /اُمْنَحَنَ/ ، /نَحْكِي/ ، /نَحْشَفُ/ ، /نَحَارِيؤُ/ . بسبب صوت الحاء .

☆ الغين : غَلَى ، غَلَّ ، غَدَا ، اُنْشَغَلُ ، اِشْتَغَلُ ، تَغَشَّرَ ، تَغَنَّى .

فقد توالى الفتحان في المقاطع : /غَلِ/ ، /غَلَّ/ ، /غَدَا/ ، /اُنْشَغَلُ/ ، /اِشْتَغَلُ/ ، /تَغَشَّرَ/ ، /تَغَنَّى/ . بسبب صوت الغين .

☆ الخاء : خَطَرُ ، دَخَلُ ، خَسِرَ ، خَتَمَ ، تَخَنُّ ، تَخَسَّبَقَ ، تَخَانَفُوا .

فقد توالى الفتحان في المقاطع : /خَطَ/ ، /دَخَلَ/ ، /خَسَرَ/ ، /خَتَمَ/ ، /تَخَنُّ/ ، /تَخَسَّبَقَ/ ، /تَخَانَفُوا/ . بسبب صوت الخاء .

٣ - الأسماء الآتية توالى فيها فتحان في اللهجة الكويتية ، كاللغة الفصحى لأن الصوت الثاني في التركيب المقطعي : لامٌ ، أو راءٌ ، أو نونٌ :

☆ اللام : وَلَدٌ ، بَلَدٌ ، سَلَفٌ ، زَلَّطَهُ ، زَلَّيْهِ ، ثَلَاثٌ ، فَلَاحٌ ، سَلَامَاتٌ ، مَاكُو كَلَّافَهُ ، فَلَاعِينَ ، بَلَابِيلٌ ، بَلَابِيطٌ ، مَجْلَايِدٌ ، بَلَابِيطٌ ، جَلَافَمُهُ ، صَلَابِيبٌ ، قِلَالِيبٌ ، قِلَالِيفٌ ، مَرَّيْلَهُ .

فقد توالى الفتحان في المقاطع : /وَلَ/ ، /بَلَدَ/ ، /سَلَفَ/ ، /زَلَّأَ/ ، /زَلَّأَ/ ، /ثَلَاثَ/ ،

/فَلَا/ ، /سَلَا/ ، /كَلَا/ ، /مَلَا/ ، /بَلَا/ ، /تَلَا/ ، /جَلَا/ ، /فَلَا/ ، /جَلَا/ ، /صَلَا/ ، /فَلَا/ ،
/يَلَا/ ، /لَا/ . لأن الصوت الثاني فيها : لام .

★ **الراء :** وَرَقٌ ، مَرِيقٌ ، قَرَحٌ ، دَرَجٌ ، وَرَاكٌ ، بَرَاذٌ ، يَرَادٌ ، كَرَامَةٌ ، شَرَاكَةٌ ،
بَرَاخَةٌ ، بَرَايِجٌ ، بَرَاطِمٌ ، يَرَابِيعٌ ، دَرَابِيجٌ ، يَرَايِيزٌ ، دَرَابِيلٌ ، خَرَابِيطٌ ، بَرَابِيطٌ ، شَرَابِيكٌ ،
شَرَايِكٌ ، طَرَايِثٌ ، مَرَازِمٌ ، زَرَارِيْزٌ ، فَرَايِيعٌ صَيْغٌ ، فَرَارِيْشٌ .

فقد توالى الفتحان في المقاطع : /وَرَا/ ، /مَرَا/ ، /فَرَا/ ، /دَرَا/ ، /وَرَا/ ، /بَرَا/
/يَرَا/ ، /كَرَا/ ، /شَرَا/ ، /بَرَا/ ، /يَرَا/ ، /بَرَا/ ، /بَرَا/ ، /دَرَا/ ، /يَرَا/ ، /دَرَا/ ، خَرَا/
/يَرَا/ ، /شَرَا/ ، /شَرَا/ ، /طَرَا/ ، /مَرَا/ ، /زَرَا/ ، /فَرَا/ ، /فَرَا/ . لأن الصوت الثاني فيها
راء .

★ **النون :** سَنَعٌ ، بَنَكٌ ، قَنَصٌ ، بَنَاتٌ ، وَنَاسَةٌ ، مَنَارَةٌ ، مَنَاصِبٌ ، مَنَاجِلٌ
صَنَائِلٌ ، جَنَاحِفٌ ، دَنَائِرٌ ، يَنَائِوَةٌ .

فقد توالى الفتحان في المقاطع : /سَنَا/ ، /بَنَا/ ، /قَنَا/ ، /بَنَا/ ، /وَنَا/ ، /مَنَا/
/مَنَا/ ، /مَنَا/ ، /صَنَا/ ، /جَنَا/ ، /دَنَا/ ، /يَنَا/ . لأن الصوت الثاني فيها : نون .

٤ - والأفعال الآتية توالى فيها فتحان في اللهجة ، كاللغة الفصحى ، لأن
الصوت الثاني في التركيب المقطعي : لام ، أو راء ، أو نون :

★ **اللام :** ذَلَفٌ ، طَلَعٌ ، قَلَبٌ ، سَلِمَ ، شَلَخٌ ، مَلَخٌ ، قَلَطٌ ، جَلَعٌ ، وَلِهٌ ، اُنْشَلَخَ ،
اُنْشَلَعَ ، اُنْجَلَعَ ، اُنْزَلِقُ ، اُنْقَلَعُ ، اُنْقَلِبُ ، اُخْتَلَفَ ، اُسْتُلِمَ ، تَلْفَى ، تَلْمَسُ ، تَلْفُوزُ .

فقد توالى الفتحان في المقاطع : /ذَلَا/ ، /طَلَا/ ، /يَلَا/ ، /سَلَا/ ، /شَلَا/ ، /مَلَا/ ،
/يَلَا/ ، /جَلَا/ ، /وَلَا/ ، /شَلَا/ ، /شَلَا/ ، /جَلَا/ ، /زَلَا/ ، /قَلَا/ ، /يَلَا/ ، /تَلَا/ ، /تَلَا/ ،
/تَلَا/ ، /تَلَا/ ، /تَلَا/ . لأن الصوت الثاني فيها : لام .

★ **الراء :** سَرَى اللَّيْلَ ، تَرَسَ ، شَرِبَ ، قَرَحَ^(٦٨) ، يَرَشُ ، كَرِهَ ، شَرَدَ ، سَرَدَ ،

(٦٨) الأفعال : شرب ، فرح ، كره ، في اللغة الفصحى بكسر الراء ولكنها تطوّرت في اللهجة الكويتية وغيرها من
اللهجات إلى فتح الراء . وفي بعض اللهجات العربية يقال : شرب وفرح وكره بكسر الصوتين الأولين .

بَرَكُ ، تَرَكُ ، بَرِيَ ، دَرَسُ ، احْتَرَفَ ، افْتَرَى ، انْتَرَسَ ، اخْتَرَعَ ، اخْتَرَبَ ، تَرَيَّيْتُ ،
تَرَخَّصَ ، تَرَاوَى لِي ، تَرَاوَيْتُ .

فقد توالى الفتحان في المقاطع : /سزأ/ ، /تَرَأ/ ، /شَرَأ/ ، /قَرَأ/ ، /فَرَأ/ ، /كَرَأ/ ،
/شَرَأ/ ، /سَرَأ/ ، /بَرَأ/ ، /تَرَأ/ ، /دَرَأ/ ، /تَرَأ/ ، /تَرَأ/ ، /تَرَأ/ ، /تَرَأ/ ، /تَرَأ/ ،
/تَرَأ/ ، /تَرَأ/ ، /تَرَأ/ ، /تَرَأ/ . لأن الصوت الثاني فيها : راء .

★ النون : قَنَصَ ، قَنَعَ ، مَنَعَ ، اخْتَنَنِي ، تَنَهَوَصَ ، تَنَحَّشَ ، تَنَعَّمَشَ .

فقد توالى الفتحان في المقاطع : /قَنَدَ/ ، /قَنَدَ/ ، /قَنَدَ/ ، /قَنَدَ/ ، /قَنَدَ/ ، /قَنَدَ/ ،
/قَنَدَ/ . لأن الصوت الثاني فيها : فون .

هذه هي الطريقة التي سلكتها في البرهنة على صحة الفروض العلمية التي انتهت
إليها الملاحظة الدقيقة لتوالي الحركات في اللهجة . والفقرة التي برهنا عليها الآن تحدد
المواقع التي يتم فيها توالي الفتحين في اللهجة الكويتية ، بحيث تكون كاللغة الفصحى ..

وبعد هذا لو مثلت : هل تتوالى الفتحان في كلمة ما في لهجة الكويت
في غير هذه المواقع ؟ فالجواب - في ضوء الملاحظة والتجربة ، والفرض
والبرهان - لا ..

وسنزيد الفقرة السابقة من القانون تأكيداً حين نسلك الطريقة الثانية من طرق
البرهان في المنهج الاستقرائي ، أعني :

البرهنة بطريقة الاختلاف

في هذه المرحلة من مراحل البرهان كنت أعقد مقارنة بين كلمتين أو كلمات ، تتفق
في جميع الظروف : في وزنها وحركاتها في الفصحى ، وفي جميع أصواتها ، ما عدا ظرفاً
واحداً ، هو أنه يوجد في إحداها أو إحداها الصوت الذي بينا في القانون ، وفي البرهنة
بطريقة الاتفاق ، أنه السبب في وجود الظاهرة ، أي توالي الفتحين .

ومن أمثلة ذلك :

☆ الكلمات : أمان ، زمان ، ثمان .

تتألف كل منها في العربية من مقطعين ، هما على الترتيب : /أ/ ، /مان/ ، /ز/ ،
/مان/ ، /ث/ ، /مان/ .

فالمقطع الثاني في كل منها واحد ، هو : /مان/ .

والفارق بين الكلمات الثلاث هو المقطع الأول : /أ/ في الكلمة الأولى و/ز/ في الكلمة
الثانية و/ث/ في الكلمة الثالثة .

وإذا تأملنا نطق الكلمات الثلاث في اللهجة الكويتية وجدنا :

- أ - الكلمة : أمان ، تنطق بتوالي الفتحين في أولها .
- ب - الكلمة : زمان ، تنطق بكسرة خفيفة ثم فتحة طويلة .
- ج - الكلمة : ثمان^(٦٩) ، تنطق بكسرة خفيفة ثم فتحة طويلة .

☆ نستنتج من ذلك ارتباط توالي الفتحين بصوت الهمزة ، كما بينا في البرهنة
بطريقة الاتفاق .

☆ الفعلان : تَهْدُم ، وَتَقْدُم . يتألف كل منهما من ثلاثة مقاطع هي :

/تَـ/ ، /هَدُم/ ، /دَمَ/ . و : /تَـ/ ، /قَدُم/ ، /دَمَ/ .

فالمقطعان الأول والثالث متاثلان في الفعلين . والفارق بينهما أن المقطع الثاني /هَدُم/
في الفعل الأول يقابله المقطع الثاني /قَدُم/ في الفعل الثاني .

وإذا تأملنا نطق الفعلين في لهجة الكويت وجدنا :

- أ - الفعل : تَهْدُم ، ينطق بتوالي الفتحين في أوله : تَه ..
- ب - الفعل : تَقْدُم ، ينطق بكسر التاء كسرة خفيفة : تَج ..

(٦٩) يلاحظ أنه مع وجود صوت الميم ، وهو من أصوات المجموعة الثانية التي تؤثر الهمزة وفقاً لهذا القانون ، فلا ضم في هذه الأمثلة الثلاثة ، ففي كلمة أمان توجد الهمزة من المجموعة الأولى وهي تقتضي توالي الفتحين . وفي كلمتي زمان وثمان لا يوجد صوت مقفح (الصاد ، الضاد ، الطاء ، الظاء ، الباء ، الجاء ، الراء) وهو شرط ضروري للضم مع أصوات المجموعة الثانية .

☆ نستنتج من ذلك ارتباط توالي الفتحين بصوت الهاء ، كما بينا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الكلمتان : عَمَلٌ ، جَمَلٌ .

تتألف كل منهما من مقطعين هما : /عَـ/ ، /مَلْ/ . و : /جَـ/ ، /مَلْ/ .

والمقطع الثاني في كليهما واحد . والخلاف في المقطع الأول ، فهو في الكلمة الأولى : /عَـ/ وفي الكلمة الثانية : /جَـ/ .

وإذا تأملنا نطق الكلمتين في اللهجة الكويتية وجدنا :

أ - الكلمة : عَمَلٌ ، تنطق بتوالي الفتحين في /عَـ/ .

ب - الكلمة : يَمَلٌ ، تنطق بكسرة خفيفة في أولها : /يَمَـ/ .

☆ نستنتج من ذلك ارتباط توالي الفتحين بصوت العين ، كما بينا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الفعلان : حَصَلَ ، نَصَلَ .

يتألف كل منهما من مقطعين هما : /حَـ/ ، /صَلَ/ . و : /ذَـ/ ، /صَلَ/ .

المقطع الثاني في كليهما واحد ، وهو : /صَلَ/ . والخلاف في المقطع الأول ، فهو في الفعل الأول : /حَـ/ وفي الفعل الثاني : /ذَـ/ .

وإذا تأملنا نطق الفعلين في اللهجة الكويتية وجدنا :

أ - الفعل : حَصَلَ ، ينطق بتوالي الفتحين في أوله : /حَـ/ .

ب - الفعل : نَصَلَ ، ينطق بكسرة خفيفة في أوله : /نَـ/ .

☆ نستنتج من ذلك ارتباط توالي الفتحين بصوت الحاء ، كما بينا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الفعلان : غَذَرَ ، قَذَرَ .

يتألف كل منهما من مقطعين هما : /غَـ/ ، /ذَرَ/ . و : /قَـ/ ، /ذَرَ/ .

والمقطع الثاني في كليهما واحد ، وهو : /ذَر/ . والخلاف في المقطع الأول فهو في الفعل : /غَذ/ . وفي الثاني : /قَا/ .

وإذا تأملنا نطق الفعلين في اللهجة الكويتية وجدنا :

أ - الفعل : غَذَرُ ، ينطق بتوالي الفتحتين في أوله : /غَذَ/ .

ب - الفعل : قَدَرُ . ينطق بكسرة خفيفة في أوله : /قَدَ/ .

☆ نستنتج من ذلك ارتباط توالي الفتحتين بصوت الغين ، كما بينا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الفعلان : تَخَنُّن ، تَجَنُّن .

يتألف كل منهما من ثلاثة مقاطع هي :

/تَا/ ، /خَنَ/ ، /نَنَ/ . و : /ات/ ، /جَنَ/ ، /نَنَ/ .

والمقطعان الأول والثالث في كلا الفعلين متماثلان . والخلاف بينهما في المقطع الثاني ، فهو في الفعل الأول : /خَنَ/ وفي الفعل الثاني : /جَنَ/ . في الأول : خاء ، وفي الثاني : جيم .

وإذا تأملنا نطق الفعلين في اللهجة الكويتية وجدنا :

أ - الفعل : تَخَنُّن ، ينطق بتوالي الفتحتين في أوله : /تَخَ/ .

ب - الفعل : تَتَنُّن ، ينطق بكسرة خفيفة في أوله : /تَيَ/ .

☆ نستنتج من ذلك ارتباط توالي الفتحتين بصوت الحاء ، كما بينا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الكلمتان : صَلاة ، صَفاة .

تتألف كل منهما من مقطعين هما : /صَا/ ، /لَاة/ . و : /صَا/ ، /فَاة/ .

والمقطع الأول في كليهما واحد ، هو : /صَا/ . والخلاف بينهما في الصوت الأول من المقطع الثاني ، فهو في الكلمة الأولى : ل . وفي الثانية : ف .

وإذا تأملنا نطق الكلمتين في اللهجة الكويتية وجدنا :

أ - الكلمة : صلاتٌ ، تنطق بتوالي الفتحتين في أولها : /صَلَا/ .

ب - الكلمة : صَفَاتٌ ، تنطق بضم الصاد وفتح الفاء : /صَفَا/ .

☆ نستنتج من ذلك ارتباط توالي الفتحتين بوجود صوت اللام ، في بداية المقطع الثاني من الكلمة ، كما يبيننا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الفعلان : اُنْتُرِسُ ، اُنْتُكَسُ .

يتألف كل منهما من ثلاثة مقاطع هي : /أُنْ/ ، /تَرِسُ/ ، /أُنْ/ ، و : /أُنْ/ ، /تَرِسُ/ ، /كَسُ/ .

والمقطعان الأولان في كلا الفعلين متماثلان ، والخلاف بينهما في المقطع الثالث وبالتحديد في الصوت الأول منه ، فهو في الأول : ر ، وفي الثاني : ك .

وإذا تأملنا نطق الكلمتين في اللهجة الكويتية وجدنا :

أ - الفعل : اُنْتُرِسُ ، ينطق بفتح التاء والراء : /تَرِسُ/ .

ب - الفعل : اُنْتُكَسُ ، ينطق بكسر التاء كسرة خفيفة وفتح الكاف : /تَكَ/ .

☆ نستنتج من ذلك ارتباط توالي الفتحتين بصوت الراء التالي للفتحة الأولى ، كما يبيننا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الفعلان : صَنَعَ ، صَقَعَ^(٧٠) .

يتألف كل منهما من مقطعين هما : /صَنَ/ ، /عَ/ . و : /صَنَ/ ، /عَ/ .

والمقطع الأول في كلا الفعلين واحد ، هو : /صَنَ/ . والخلاف بينهما في الصوت الأول من المقطع الثاني ، فهو في الأول : ن وفي الثاني : ق .

وإذا تأملنا نطق الفعلين في اللهجة الكويتية وجدنا :

أ - الفعل : صَنَعَ ، ينطق بتوالي الفتحتين في أوله : /صَنَ/ .

(٧٠) أي رفع صوته صائحاً . والكلمة فصيحة .

ب - الفعل : ضَبَعَ ، ينطق بكسر الصاد كسرة خفيفة وفتح الياف : /ضَبَ/.

✽ نستنتج من ذلك ارتباط توالي الفتحين بصوت النون التالي للفتحة الأولى ، كما يتنا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

وبهاتين الطريقتين من طرق المنهج الاستقرائي : طريقي الاتفاق والاختلاف اللتين عرضنا الآن نماذج منها ، تمت البرهنة على الفقرة الأولى من القانون الذي نحن بصدد .

وهذه هي الفقرة الثانية ، تلخيصاً وبرهنة :

الفقرة (ب)

« الكلمة التي توالى فيها فتحان في اللغة العربية الفصحى ، تنطق أولاها ضمة ، في اللهجة الكويتية ، إذا تحقق واحد من هذه الظروف :

أ - إذا كان الصوت الصامت ، الأول أو الثاني ، في التركيب المقطعي : ميماً ، أو باءً ، أو فاءً ، مجاوراً لصوت مفخم (الصاد ، أو الضاد ، أو الطاء ، أو الظاء ، أو القاف ، أو الخاء ، أو الراء) .

ب - إذا كان الصوت الصامت الأول أو الثاني ، في التركيب المقطعي ، واواً مطلقاً ، سواء جاورت صوتاً مفخماً أم لا . »

وقد لوحظ أن التأثير الذي تقتضيه الظروف الواردة في هذه الفقرة إنما يتم في حالة عدم وجود صوت من أصوات المجموعة الأولى التي تقتضي توالي الفتحين والمبينة في الفقرة «أ» فيما سبق .

البرهنة بطريقة الاتفاق

ومعنى تطبيق هذه الطريقة هنا : أن نورد أكبر قدر ممكن من الكلمات التي يتحقق فيها ارتباط ضم الصوت الأول وفتح الثاني ، في الكلمة الكويشية التي تساوي فيها الفتحان في العربية الفصحى ، بوجود صوت من الأصوات التي بيّناها في الفقرة ب :

١ - الأسماء الآتية جاءت في اللغة الفصحى بفتحتين متتاليتين ، وجاءت في اللهجة الكويتية بضمة تليها فتحة ، بسبب وجود صوت شفوي ، أو شفوي أناني (الميم ، الباء ، الفاء) مع مجاورة صوت مفخم . أو بسبب وجود صوت الواو :

☆ الميم ، مع التثخين : مَطَرٌ ، قَمَرٌ ، طَمَعٌ ، ضَمَخٌ ، مَطَارٌ ، طُمَاطٌ ، طُمَاشَةٌ ، دَمَارٌ ، رَمَادٌ ، مَطَامِعٌ ، مَطَايِنٌ ، مِصَابِيءٌ .

فقد تغيرت الحركتان في المقاطع الآتية ، في اللهجة الكويتية ، فنطقت الأولى ضمة ،
أو حركة قريبة من الضمة ، ونطقت الثانية فتحة :

اِطْأَ ، اِفْتَدَا ، اُتْدَا ، اَطْعَمَا ، اَصْمَدَا ، اِمْطَأَا ، اَطْبَأَا ، اِقْطَعَا ، اَزْمَعَا ،
اِمْطَأَا ، اِمْطَأَا ، اِمْطَأَا .

وذلك بسبب وجود صوت الميم مع وجود صوت مقخم هو على الترتيب : الطاء ،
الضاد ، الراء ، الطاء ، الضاد ، الطاء ، الراء ، الطاء ، الطاء ، الضاد ..

☆ الباء ، مع التفتيح : البَرم ، البَما يُرامِك ، البِضْل ، الصَّبْح ، الطَّبِي ،
صَبَاب ، صَبَاح ، رَبَابَه ، قَبَائِل ، صَبَائِخ ، صَبَائِغ (جمع صَبَاغ) ، طَبَائِخ (جمع طَبَاخ) ،
مَنْصَبَه (الحجرة التي يوضع عليها القدر) ، مُعْرِبَه ، مِمَصَّيَه ، خَسِيفَه .

فقد تغيرت الحركتان في هذه المقاطع ، في اللهجة الكويتية ، فنطقت الأولى ضمة ،
أو حركة قريبة من الضمة ، ونطقت الثانية فتحة :

إِفْعَالٌ ، إِفْعَالٌ ، إِبْعَادٌ ، اِصْبَا ، اِطْبَا ، اِصْبَا ، اِصْبَا ، اِزْبَا ، اِوْبَا ، اِصْبَا ، اِطْبَا ، اِصْبَا ، اِزْبَا ، اِوْبَا . بسبب صوت الباء مع التقخيم .

☆ الفاء ، مع التفتيح : السَفَرُ ، اليَقْفَصُ ، الصَّفَاتُ ، صُفَايِر (جمع صَفَار وهو صانع النحاس) ، تُصَايِخ (جمع تُفَاخَة وهي البالونة التي يلعب بها الأطفال) ، دِيرْفَه (أرجوحة) .

فقد تغيرت الحركتان في هذه المقاطع ، في اللهجة الكويتية ، فنطقت الأولى ضمة ، أو حركة قريبة من الضمة ، ونطقت الثانية فتحة :

/سَفَا/ ، /يَقْفَا/ ، /صَفَا/ ، /تَفَا/ ، /رُقَا/ . وذلك بسبب صوت الفاء مع التفتيح .

☆ الواو : وَصَحْ ، دَوَّهْ ، سَوَّهْ ، وَطَنُ ، دَوَاتُ ، وَكَاحَهْ ، وَصَاخَهْ ، زُ واج ، سَوَاد ، جَوَاب ، شَوَاهِد ، يُوَاطِي ، جَوَاتِي ، يُوَارِي ، مُوَاتِرْ ، مُوَاعِين ، دَوَارِف ، رَوَاعِب (جمع رَاغِبِي وهو نوع من الحمام الذكر) ، بُوَارِي ، دَوَاسِر ، شَوَاذِي (جمع شَاذِي وهو القرد) ، سَوَالِف ، شَوَارِب ، شَوَارِع ، نَوَاحِذَهْ ، يَوَامِع ، طَوَارِي ، نَوَاصِي ، بُوَادِي (جمع بادية وهي إناء مقطَّع من النحاس أو الألمنيوم) ، تَوَافِيحْ (مصادفات) ، دَوَاوِين ، دَوَاوِيح ، طَوَارِيش ، طَوَاوِيش ، نَوَاطِير ، مُوَاضِيح ، مَوْتَّة .

فقد تغيرت الحركتان في اللهجة الكويتية ، فنطقت الأولى ضمة ، أو حركة قريبة من الضمة ، ونطقت الثانية فتحة في هذه المقاطع التي يكون صوت الواو جزءاً منها ، ولا داعي لتحديد هذه المقاطع هنا لوضوحها .

٢ - والأفعال الآتية جاءت في الفصحى بتوالي فتحتين ، ولكنها جاءت في اللهجة الكويتية بضم يليه فتح ، بسبب وجود هذه الأصوات :

☆ الميم ، مع التفتيح : مَصَّعْ ، كَعَشْ ، شُخْ ، رَمَشْ ، يَمَمَزْ ، طَمَعْ ، طَمَزْ ، زَمَطْ ، رَمَهْ ، مَصَهْ ، انْفَمَزْ ، اسْتَمَرْ ، حَمَفَهْ ، يَرْحَمَهْ .

فقد تغيرت الحركتان في المقاطع الآتية ، فنطقت الأولى في اللهجة الكويتية ، ضمة ، والثانية فتحة :

/مَمَزَا/ ، /كَمَزَا/ ، /شَمَزَا/ ، /رَمَزَا/ ، /يَمَمَزَا/ ، /طَمَزَا/ ، /زَمَزَا/ ، /رَمَزَا/ ، /مَمَزَا/ ، /دَمَزَا/ ، /مَمَزَا/ ، /حَمَزَا/ . وذلك بسبب وجود صوت الميم مع التفتيح .

☆ الباء مع التفخيم: صَبْرٌ، تُبْطُ، صَبَغٌ، سَبِيٌّ، لَبِيٌّ، رُبَطٌ، طَبِخٌ، رُبِجٌ،
رَبَطَهُ، رُبَطْلٌ، كَبَرٌ، طَبِغٌ، انْزَبَطَ^(٧١)، انْزَبَطَ، رَكُبْتُ، خَرُبْتُ، مَرُبْتُ، تُطَالَبُو.

فقد تباينت الحركتان في المقاطع الآتية في اللهجة الكويتية، فنطقت الأولى ضمة
والثانية فتحة :

/صَبَا/، /نَبَا/، /صَبَا/، /سَبَا/، /لَبَا/، /رَبَا/، /طَبَا/، /رَبَا/، /بَطَا/، /رَبَطَا/،
/كَبَا/، /طَبَا/، /زَبَا/، /بَطَا/، /كَبَا/، /رَبَا/، /زَبَا/، /رَبَا/، /لَبَا/، وذلك بسبب وجود
صوت الباء مع التفخيم .

☆ الفاء مع التفخيم : كَفَخٌ، فُصَخٌ، فُصَخٌ، صَفَطٌ، كَفَرٌ، طَفَرٌ، صَفَعٌ، تَفَخٌ،
تَفَخٌ، صَفِيَّ الباب، قُلُّ انْتَفَضَ، انْقَلَبَ، تَعَارَفُوا، خَرَفْتُ . فقد تباينت الحركتان في
المقاطع الآتية، في اللهجة الكويتية، فنطقت الأولى ضمة والثانية فتحة :

/كَفَا/، /فَصَا/، /فَصَا/، /صَفَا/، /كَفَا/، /طَفَا/، /صَفَا/، /تَفَا/، /نَفَا/،
/صَفَا/، /فَفَا/، /تَفَا/، /فَفَا/، /رَفَا/ . وذلك بسبب وجود صوت الفاء مع التفخيم .

☆ الواو: وَصَلٌ، وَفِعٌ، وَفَفٌ، وَزَنٌ، تَوَهٌ، طَوَهٌ، لَوَهٌ، وَفَهٌ، التَّوَهٌ، اشْتَوَهَ،
انطَوَهَ، تَوَفَهَ، تَوَسَّسٌ، تَوَرَّطٌ، تَوَفَّقِي، تَوَكَّلٌ، تَوَاعَدُوا، تَوَافَعُوا .

فقد تباينت الحركتان في المقطع الذي فيه صوت الواو، ونطقت الحركة السابقة
على الواو أو اللاحقة لها ضمة، ونطق الصوت التالي فتحة .

(٧١) إذا طرأ على التركيب المقطعي ما يقتضي حذف إحدى الحركتين اللتين وقع بينهما التناير، فإن أثر هذا القانون
يتوقف، وعلى سبيل المثال لو قيل : انزبطت، انبطحوا فإن الفعل ينطق في اللهجة انزبطت، انبطحوا .

البرهنة بطريقة الاختلاف

في هذه المرحلة قمنا باختبار الفرض العلمي الذي نحن بصدده ، والذي لحصناه في هذه الفقرة (ب) وتم الاختبار على هذا النحو :

☆ البرهنة - بطريقة الاختلاف - على ضرورة الشرط الذي اشترطناه هنا ، وهو ألا يكون أحد الصوتين اللذين تتلوها الحركتان المتطورتان إلى ضم وفتح ، من أصوات المجموعة الأولى التي بيننا في الفقرة (أ) أن الفتحين تبقيان فيها كالعربية الفصحى .

☆ البرهنة - بطريقة الاختلاف - على ضرورة اجتماع أمرين معاً لتطور الفتحين في اللغة العربية إلى ضم ففتح في اللهجة الكويتية ، هذان الأمران هما :

أ - وجود صوت شفوي أو شفوي أستاني .

ب - وجود صوت مفخم مجاور .

فإذا اختفى أحد هذين الأمرين اختفت معه الظاهرة .

وفي البرهنة بطريقة الاختلاف على شرط عدم وجود أحد أصوات المجموعة الأولى التي تتوالى معها الفتحان ، تقارن مثلاً :

☆ الفعل : نَبَطَ ، والفعل : هَبَطَ ، يتألف كل منهما من مقطعين هما : /نَـ/ ، /بَطُـ/ .
و : /هــ/ ، /بَطُـ/ . والمقطع الثاني فيها واحد ، هو : /بَطُـ/ . والخلاف بينهما في المقطع الأول ، فهو في الفعل الأول : /نَـ/ وفي الثاني : /هــ/ .

وفي الوقت الذي ضمت فيه النون قبل الصوت الشفوي وهو الباء مع وجود الصوت المفخم وهو الطاء ، فتحت الهاء مع تحقق ظروف الضم لأن الهاء من أصوات الحلق التي تؤثر الفتح ، والتي بيناها في الفقرة الأولى . والنون وإن كانت من أصوات المجموعة الأولى ، لم تقع ثنائية ، وهو شرط الفتح معها هي والراء واللام .

☆ في كل من الفعلين : كَفَرُ وعَفَرُ ، مقطعان هما : /كـ/ ، /فَرُـ/ . و : /عـ/ ، /فَرُـ/ .

المقطع الثاني فيها واحد هو : /فر/ والخلاف إنما هو في المقطع الأول . ومع الصوت الأول وهو الكاف ظهر تأثير الصوت الشفوي فتطورت الفتحة بعد الكاف إلى ضمة . ومع تحقق نفس الظروف لم تضم الغين ، لأنها من أصوات الحلق التي يَبْئَا في المجموعة الأولى أنها تؤثر الفتح ، وأن ما تقتضيه من الفتح مقدّم على ما تقتضيه المجموعة الثانية التي تقتضي الضم .

☆ في الكلمتين : مطرٌ ومَهْرٌ بدىء بصوت الميم المقتضى للضم مع وجود صوت مفخم مشترك فيها وهو الراء ولكن الضم تحقق في اللهجة في كلمة : مطر ، ولم يتحقق في : مَهْر ، بسبب وجود صوت الهاء وهو من أصوات المجموعة الأولى .

☆ الكلمة : قَوَاوِيصٌ والكلمة : طَوَاوِيشٌ انفقتا في جميع الظروف ما عدا ظرفاً واحداً هو وجود الغين قبل الواو في الكلمة الأولى ، ووجود الطاء قبل الواو في الكلمة الثانية .

وقد نطقت كلمة طَوَاوِيشٌ بضم الطاء قبل الواو المفتوحة ، على حين نطقت كلمة قَوَاوِيصٌ بفتح الغين ، وذلك لأن الغين من أصوات المجموعة الأولى التي تؤثر الفتح .

☆ كلمة : يَارِي تجمع في اللهجة على يَوَارِي بضم القاف . ولكن كلمة : قَوَزِي تجمع على قَوَازِي بفتح الغين . وذلك لأن الغين من أصوات المجموعة الأولى التي تؤثر الفتح .

وفي البرهنة - بطريقة الاختلاف - على ضرورة اجتماع أمرين لكي تتطور الفتحان في اللغة العربية إلى ضم ففتح في اللهجة ، وهذان الأمران هما : وجود الصوت الشفوي أو الشفوي الأسناني ووجود صوت مفخم تقارن مثلاً :

☆ الفعل : صَغَعُ ، والفعل : صَغَعُ ، يتفق فيهما الصوتان الأول والثالث ، وهما الصاد والعين . وتحقق التفخيم في كل منهما . وقد نطق أولهما وهو صَغَعُ ، بضم ففتح . على حين نطق الثاني وهو صَغَعُ بكسرة خفيفة ففتح . فدل ذلك الاختلاف على أن الصوت الشفوي الأسناني (وهو الفاء) هو السبب في هذا الضم .

☆ الفعل : كَبُرُ ، والفعل : كَسَرُ ، اتفق فيهما الصوت الأول والثالث ، وهما الكاف والراء ، وتحقق التفخيم في كل منهما ، وقد نطق الفعل كَبُرُ بضم ففتح . ونطق الفعل كَسَرُ بكسرة خفيفة ففتح . فدل ذلك الاختلاف على أن الصوت الشفوي (وهو الباء) هو السبب في هذا الضم .

☆ الفعل : اُنْذَمِرَ ، والفعل : اُنْذَعِرَ ، يتفقان في جميع الظروف ما عدا ظرفاً واحداً هو وجود الميم في الأول يقابلها القاف في الثاني . وقد نطق الفعل الأول بضم ما قبل الصوت الشفوي (الميم) على حين كسر ما قبل صوت الياف . فدل ذلك على أن الصوت الشفوي (وهو الميم) هو السبب في هذا الضم .

☆ الفعل : فُطِرَ والفعل : نُطِرَ ، متفقان في جميع الظروف ما عدا وجود الصوت الشفوي وهو الفاء في الأول ويقابله النون في الثاني . وقد نطق الأول في اللهجة بضمة بعد الفاء على حين نطق الثاني بكسرة خفيفة بعد النون ، فلم أن الصوت الشفوي الأسناني (الفاء) هو السبب .

☆ ولو وجد الصوت الشفوي وحده بلا تفخيم مجاور ، فلا تتحقق الظاهرة التي نحن بصددھا وهي النطق بالفتحة الأولى ضمة .

انظر مثلاً إلى هذه الكلمات :

زَمَنٌ ، شَمَكٌ ، يُعَلُّ ، مُسَايِدٌ ، ثَمَانٌ ، شَبَابٌ ، فُتِحَ ، لُمِعَ ، اخْتُقِمَ ، سَبَبٌ . فهي في اللغة الفصحى بفتحتين متتاليتين ، ولكنها تنطق في اللهجة الكويتية بكسرة خفيفة يليها فتح ومع وجود الصوت الشفوي لم يتحقق الضم ..

وقد استنتجنا من ذلك ضرورة وجود التفخيم مصاحباً للصوت الشفوي .

ونبرهن على ذلك - بطريقة الاختلاف - بهذه الكلمات :

☆ الكلمة : ضَبَابٌ ، والكلمة : شَبَابٌ ، تتألف كل منها من مقطعين هما : /ضَ/ ، /باب/ . و : /ش/ ، /باب/ .

وقد وجد في كل منها صوت شفوي يقتضي ضم ما قبله ، وهو الباء . غير أن هذا الضم تحقق في كلمة ضَبَاب ، ولم يتحقق في كلمة شَبَاب . فعلم أن التفخيم وهو من صفات الضياد هو السبب في ضم ما قبل الصوت الشفوي .

☆ الفعل : لُمِعَ والفعل : طُمِعَ ، لا فرق بينهما إلا في المقطع الأول وهو /ل/ في الأول و/ط/ في الثاني . وقد جاء الفعل طُمِعَ مضموم الأول في اللهجة ، على حين جاء الفعل لُمِعَ مكسور الأول كسرة خفيفة . ومن هذا يتبين أن التفخيم وهو من صفات الطاء هو السبب في ضم ما قبل الصوت الشفوي .

الفقرة (ج)

« الكلمة التي توالى فيها فتحتان في اللغة الفصحى ، تم فيها - في اللهجة الكويتية - المغايرة بين الحركتين ، بأن تصبح الأولى كسرة خفيفة ، وذلك في غير الظروف الموضحة في الفقرتين : (أ) ، (ب) أي :

☆ في كل كلمة لا يكون الصوت الأول أو الثاني فيها حلقياً ولا يكون الصوت الثاني فيها لاماً أو نوناً أو راءً ، حيث يبقى التاثل بين الفتحتين .

☆ وفي كل كلمة لا يكون الصوت الأول أو الثاني فيها ميماً أو باء أو فاء مجاوراً لصوت مفخّم . ولا يكون الصوت الأول أو الثاني فيها واواً . حيث يتم التغاير بين الفتحتين بضم الأول وفتح الثاني » .

البرهنة بطريقة الاتفاق

أ - الأسماء الآتية جاءت في اللغة الفصحى بالتاثل بين الفتحتين ، وجاءت في اللهجة الكويتية بكسرة خفيفة تليها فتحة ، لعدم تحقق الظروف المنصوص عليها في الفقرة (أ) أو الفقرة (ب) :

لَبَنٌ ، زَمَنٌ ، كَفَنٌ ، شَمَكٌ ، يَطَرٌ ، كُنَلٌ ، شَبَبٌ ، يَعَلٌ ، شَبَابٌ ، ثَمَانٌ ، زَمَانٌ ، زَفَانٌ ، ثَامٌ ، كَالٌ ، جُمَاعَةٌ^(٣٢) ، رِضَاصٌ ، دِيَّائِيٌّ ، زَكَاتٌ ، نَجَاتٌ . وَدِيَّايِقٌ ، تَامٌ ، مُسَايِدٌ ، مُشَاكِلٌ ، لُبَالِيٌّ ، مُدَافِعٌ ، شَتَايِمٌ ، بُشَايِرٌ ، مُدَارِسٌ ، ذُبَايِحٌ ، زُفَايِرٌ ، سَكَاكِينٌ ، مَيَانِينٌ ، دَشَادِيَشٌ ، مَيَادِيَفٌ ، مَفَاتِيحٌ ، مَذَاكِيرٌ ، رِيَّائِيْلٌ ، ثُقَانِيَفٌ ، مُسَامِيرٌ ، مَيَادِيرٌ ، مُدَاعِيِبٌ ، مُكَاتِيِبٌ ، نَجَاحِيرٌ ، يَصَاصِيِبٌ ، شَيَابِيرٌ ، ذَكَاكِينٌ ..

(٣٢) مع وجود الميم والباء والفاء في الأمثلة السابقة ، فلا تعد هذه الكلمات خاضعة لما تقتضيه الفقرة (ب) من ضم الأول وفتح الثاني . وذلك لعدم وجود التنخيم في هذه الكلمات . ويراعى ذلك في الأمثلة التي تأتي وفيها أحد هذه الأصوات وهي خالية من التنخيم .

و: مَدْرُسُهُ ، جَنُجِفَهُ . السَّاعَةُ لِمَبَارَكِهِ .

ب - الأفعال الآتية جاءت في اللغة الفصحى بفتحتين متتاليتين ، وجاءت في اللهجة الكويتية بكسرة خفيفة تليها فتحة ، لأن الأصوات المجاورة ليست من أصوات المجموعة الأولى التي يتم معها التاثل ببقاء الفتحتين ، ولا من الأصوات التي يتم معها التغير بضم الأول :

مُجْتَلٌ ، ذُبِخَ ، ذُكِّرَ ، رُكِّضَ ، رُكِبَ ، رُزِّقَ ، رُفِعَ ، زَفِنَ ، سَتَرَ ، سَكَّتَ ، سَكُنَ ، شَبِعَ ، شَفِهَ ، صَدَّقَ ، صَبَّغَ ، قُتِّحَ ، قُشِلَ ، قُدِّرَ ، قُصِبَ ، قُطِعَ ، كَتَبَ ، كَثُرَ ، كَذَبَ ، كَسَرَ ، كَسَبَ ، كُتِّتَ ، كُشِفَ ، لَبِذَ ، لَبَسَ ، لَفِهَ ، لَمَعَ ، مَتَنَ ، نَجَحَ ، نُجِرَ ، نَدَرَ ، نَسَلَ ، نَشَدَ ، نَشِجَ ، نَشِيَ ، نَصَلَ ، نَضَلَ ، نَظَرَ ، نَفَعَ ، نَفَرَ ، نَقَصَ ، يَزَالَ اللهُ خَيْرَ .

وكذلك المقطعان الأولان في الأفعال :

تُبَارِكُ ، تُصَادَفُ ، تُعَابَلُ ، تُجَدِّمُ ، تُطَيَّبُ ، تُبَسِّمُ ، تُعَرِّدُ ، تُذَلِّلُ ، تُكَلِّمُ ، تُبَيِّنُ ، تُشَتِّوُ ، تُسَيِّرُ ، تُزَوِّجَتُ .

وكذلك المقطعان الأخيران من الأفعال :

شَارَكَتُ/ ، بَارَكَتُ/ ، خَالَيْتُ/ ، رَافَقْتُ/ ، رَافَقُوا/ ، عَانَدْتُ/ ، عَانَدُوا/ ، اسْتَأْنَسْتُ/ (٧٣) .

والمقطعان الأخيران من الأفعال الماضية الآتية :

ابْتَسَمَ ، انْدَفَرَ ، ارْتَكَزَ ، اِتْرَضَخَ ، اُنْشَدَحَ ، انْقَطَعَ ، انْكَتَبَ ، انْكَثَرَ ، انْتَشَرَ ، انْتَصَرَ ، انْفَتَحَ ، انْجَلَّ ، انْشَدَحَ (٧٤) .

(٧٣) نلاحظ أن هذه الأفعال لحقت بها تاء التانيث أو واو الجماعة . وذلك لأن من خصائص لهجة الكويت فتح ما قبل تاء التانيث ، في الفعل وغيره ، مثل : الليلة مَرَّتْهَا . بُسِّمْتُهَا زَائِنَةُ حِلَاوْنَهَا . ومن خصائصها كذلك فتح ما قبل واو الجماعة نحو كُنِينُوا .

(٧٤) نزول هذه المتغيرة ويتغير الضبط إذا تغير هذا التركيب المقطعي بأن يلحق بالفعل ضمير أو تاء تانيث فالأفعال : ابْتَسَمَ ، وَاُنْشَدَحَ ، وَاِنْقَطَعَ ، إذا أسندت إلى واو الجماعة تنطق : ابْتَسَمُوا ، اُنْشَدَحُوا ، اِنْقَطَعُوا وإذا لحقتها تاء تانيث تنطق كذلك : ابْتَسَمْتُ ، اُنْشَدَحْتُ ، اِنْقَطَعْتُ .

البرهنة بطريقة الاختلاف

☆ الفعلان : صدق ، وصفق ، في اللغة العربية ، كلاهما توالفت فيه حركات الفتحة . ولكن في اللهجة الكويتية ينطق الفعل الأول : صدَّق بكسر الصاد كسرة خفيفة وفتح الدال . وينطق الثاني : صَفِّي بضم الصاد .

وإذا تأملنا الأصوات التي يتألف منها كل منها نجد اتفاقهما في الصوتين الأول والثالث ، أعني الصاد والياء . والخلاف بينهما إنما هو في وجود صوت الدال في الأول ويقابله صوت الفاء في الثاني . وقد ضم ما قبل صوت الفاء وفقاً لما قررناه في الفقرة السابقة من ضم الفاء أو ما قبلها في حالة التفعيم .. أما الصاد والدال فليسا من أصوات المجموعة الأولى التي تقتضي الفتح ، ولا من أصوات المجموعة الثانية التي تقتضي الضم .

☆ الكلمتان : ضباب وشباب في اللغة العربية ، توالفت فيهما حركتا الفتحة القصيرة والطويلة ، ولكنها في اللهجة الكويتية ينطقان بضم الضاد من ضباب ، وكسر الشين من شباب كسرة خفيفة .

وإذا تأملنا أصواتها وجدناهما متفقين في جميع الأصوات ما عدا صوت الضاد المخفم في الكلمة الأولى ويقابله صوت الشين المرقق في الكلمة الثانية ..

ولما كان وجود الصوت المخفم قبل الباء يقتضي ضم هذا الصوت كما بينا في الفقرة السابقة ، فإن عدم وجود هذا الصوت يقتضي ألا يضم . كذلك لا يوجد ما يقتضي التماثل بين الحركتين إذ لا يوجد صوت من أصوات المجموعة الأولى ..

☆ وينطبق هذا على كل فعلين مما يأتي :

- انقَضَح ، بضم الفاء - انزَضَح ، بكسر الراء كسرة خفيفة .
- طَمَعُ ، بضم الطاء - لَمَعَ ، بكسر اللام كسرة خفيفة .
- كَبُرَ ، بضم الكاف - كَثُرَ ، بكسر الكاف كسرة خفيفة .
- فَرَحَ ، بفتح الفاء بسبب وجود الراء - فَتَحَ ، بكسر الفاء كسرة خفيفة .

الفقرة (د)

« الكلمة التي توالى فيها ثلاث فتحات ، في اللغة العربية الفصحى تنطق في اللهجة الكويتية على النحو التالي :

- سقوط الفتحة الأولى فيها عدا المبدوء بالهمزة حيث تبقى معها الفتحة .
- نطق الفتحة الثانية فتحة كما في الفصحى إذا جاورت صوتاً من أصوات المجموعة الأولى التي وضعناها في الفقرة (أ) (وهي أصوات الحلق الستة مطلقاً (ء-ه-ع-ح-غ-خ) والنون واللام والراء إذا كانت بعد الحركة) .
- نطق هذه الفتحة الثانية ضمة إذا جاورت صوتاً من أصوات المجموعة الثانية التي وضعناها في الفقرة (ب) وهي الأصوات الشفوية أو الشفوية الأسنانية (م،ب،ف) مع وجود صوت مفخم ، أو صوت الواو مطلقاً .
- نطق هذه الفتحة الثانية كسرة خفيفة فيها عدا الحالتين السابقتين . »

البرهنة بطريقة الاتفاق

☆ الأسماء الآتية جاءت في اللغة الفصحى على وزن : فَعْلَة ، أو فَعْلَةٌ بثلاث فتحات متتالية . ونطقت في اللهجة الكويتية على وزن : فَعْلَة ، بسقوط الحركة الأولى وبقاء الفتحين الواقعتين بعدها .

صُبْحَةٌ ، سَعْفَةٌ ، شُبْرَةٌ ، خَيْرَةٌ ، ثَمَرَةٌ ، بُقْرَةٌ ، بُصْلَةٌ ، سَكَنَةٌ ، يَزْرَةٌ (بالإضافة إلى هاء الغائب) .

وتتفق هذه الكلمات في الظروف الآتية :

- ١ - توالى في كل منها في الفصحى ثلاث فتحات .
- ٢ - الصوت الثاني أو الثالث فيها صوت حلقى . أو الصوت الثالث فقط : لام أو اء أو نون ، وهي الأصوات التي يبين هذا القانون إشارتها للفتح .

فالحركة الأولى سقطت وفقاً لقانون سقوط الحركات في مثل هذا التركيب المقطعي كما بينا في « خصائص اللهجة الكويتية »^(٧٥) .

والحركة الثانية والثالثة : بقي التاثل بينهما بسبب وجود صوت من أصوات المجموعة الأولى التي بينها في الفقرة (أ) من هذا القانون .

☆ الأسماء الآتية جاءت في اللغة العربية الفصحى على وزن : فَعْلَة بفتح الأول وسكون الثاني . وتشارك جميعها في أن صوتها الساكن الثاني من أصوات الحلق الستة . وهذا التركيب قد تطور في اللهجة الكويتية إلى : سكون الصوت الأول السابق على صوت الحلق . وفتح صوت الحلق والصوت التالي له ، أي أصبحت على وزن فَعْلَه ، مثل : شَهْوَه ، فُهْوَه ، لُحْمَه ، فُحْمَه ، شُحْمَه ، بُحْرَه ، صُغْوَه ، بُغْلَه ، بُعْرَه ، مُعْرَه ، نُخْلَه ، صُخْلَه ، صُخْرَه ..

فقد تحرك صوت الحلق الثاني بالفتحة ، يمد أن كان ساكناً ، وأصبح التركيب المقطعي كسابقه الذي توالى فيه ثلاث متحركات . وانطبق على هذه الكلمات ما انطبق على سابقتها من سكون الأول وتحريك الثاني والثالث بالفتحة .

☆ الأسماء الآتية ثانيها صوت حلقي ساكن في اللغة العربية وهو منسوبة أو مضافة إلى ياء المتكلم وجاءت في اللهجة الكويتية بسكون الأول ، وفتح الثاني وكسر ما قبل ياء النسب أو المتكلم :

هَؤَا نُقْشِي ، بُحْرِي ، لُحْنِي ، فُحْنِي ، نُخْلِي .

فقد انطبق على هذه الأمثلة ما انطبق على سابقتها ، غير أن الفتحة الأخيرة أصبحت كسرة لمناسبة ياء النسب أو المتكلم .

☆ الأفعال الآتية توالى فيها - في اللغة العربية - ثلاث فتحات فهي على وزن : يَتَفَعَّل ، أو يَتَفَعَّلَل ، أو يَتَفَاعَل ..

ولكنها في اللهجة الكويتية تنطق بسقوط الحركة الأولى - إلا مع الهمزة حيث تبقى فتحتها ولا تسقط - أما الفتحان التاليتان فقد بقيتا بسبب وجود صوت من

(٧٥) ص : ٦٠ .

أصوات المجموعة الأولى التي تؤثر الفتح :

أ - بسبب أصوات الحلق : يَتَحَرَّشُ ، يَتَحَكَّمُ ، يَتَحَارَّيُونَ ، يَتَحَادَّثُونَ ، يَنْتَهِي ، يَنْهَاشُونَ ، يَنْعَبِرُ ، يَنْعَفِي ، يَنْحَسِبُ ، يَنْحَنُ ، يَنْغِي ، يَنْغْشِرُ ، شَهَدْتُ ، خَشَعْتُ ، لَعَبْتُ ، دَفَعْتُ ، شَمَعْتُ ، صَفَعْتُ ، دَعَمَ ، زَعَلْتُ ، يَطْعُو ، رَبَحُو ، دَبَحُو ، رَحَلْتُ .

فالصوت الثاني في كل هذه الأفعال مفتوح لأن الصوت الثاني أو الثالث من أصوات الحلق .

ب - بسبب النون أو اللام أو الراء :

يَنْتَهَوْصُ ، يَنْتَغَشُّ ، يَنْزَخُصُ ، يَنْتَازِرُونَ ، يَنْلَمُسُ ، يَنْلَفِي ، يَنْزِيْقُ ، هَمَلْتُ ، خَمَلْتُ ، فُشِلْتُ ، فُشِلُوا ، نُضِلَهُ ، سَكَنْتُ ، سَكَنُوا ، رُقَنْتُ ، رُقِنُوا ، مُمِنْتُ ، كُبِرْتُ ، فِدَرْتُ ، كُتِرُوا ، كُتِرُوا .

فالصوت الثاني في كل هذه الأفعال مفتوح لوقوعه قبل اللام أو الراء أو النون .
☆ والأسماء الآتية توالى في كل منها - في اللغة العربية - ثلاث فتحات . ولكن في اللهجة سقطت الحركة الأولى ونطقت الفتحة الثانية ضمة والثالثة فتحة . ونطق الثانية ضمة مرتبط بمجاورة صوت من أصوات المجموعة الثانية التي تؤثر الضم ، وهي الأصوات الشفوية أو الشفوية الأنسية (الميم ، الباء ، الفاء) المجاورة لصوت مفخم أو صوت الواو : حُطِبَهُ ، رُقِبَهُ ، ضَلَبَهُ ، عَرِبِي ، قَلَمَهُ ، بَدَوِي ، كُرَوِي ..

فالصوت الأول قد سقطت حركته وفق القاعدة التي بينها فيما سبق . والصوت الثاني مضموم لوقوعه قبل الباء أو الميم المفخمة ، أو الواو . والثالث مفتوح كما هو .

☆ والأفعال الآتية توالى فيها - في اللغة العربية - ثلاث فتحات . ولكن في اللهجة الكويتية تنطق بسكون الأول ، وضم الثاني وفتح الثالث . وضم الثاني مرتبط بوقوعه قبل صوت شفوي أو شفوي أنسي مع التفخيم ، أو صوت الواو :

حَكَمْتُ ، ظَلَمُونِي ، عَرَفْتُ ، وَفَّقْتُ ، خَرَفْتُ ، خَطَفُوا ، خَرَبْتُ ، شَرَبْتُ ، طَلَبُوا ، رَكَبْتُ ، ضَرَبْتُ ، تَوَسَّسْتُ ، تَوَكَّلْتُ ، تَوَهَّيْتُ .

☆ الأسماء الآتية : توالى فيها - في اللغة العربية - ثلاث فتحات ، ولكن في

اللهجة الكويتية تنطق بسقوط الحركة الأولى ، وتحريك الصوت الثاني بكسرة خفيفة ، وبقاء الفتحة الثالثة . وذلك لعدم وجود ما يقتضي فتح الثاني من أصوات المجموعة الأولى ، ولا ما يقتضي ضمّه من أصوات المجموعة الثانية :

سُمَكُهُ ، شَبَكُهُ ، بُرْكُهُ ، مَرْفِيُهُ ، وَرْفِيُهُ ، اخوان خُلَصَه ، صَدَقَه ، عُنْبَه ، خُرَزَه ، بُرَكَاتُ .

وفي هذه الحالة قد تكون الفتحة الثالثة كسرة إذا وقعت قبل ضمير المتكلم أو ياء النسب ، للمناسبة . مثل :

وَرِيحِي ، وَلَدِي ، عُنْزِي ، فُطْرِي .

✽ والأفعال الآتية توالى فيها في اللغة الفصحى - ثلاث فتحات . ولكن في اللهجة الكويتية سقطت الحركة الأولى ^(٧٦) ، ونطقت الثانية كسرة خفيفة ، وبقيت الثالثة فتحة :

تُطَنَّرُ ، تُذَكَّرُ ، تُكَلَّمُ ، تُنَمَّى ، تُسَلَّفُ ، تُطَمَّشُ ، يُتَطَارَحُونَ ، يُتَقَابَلُونَ ، تُتَفَاهَمُ ، يُتَصَادَفُ ، يُطَطِيبُ ، يُتَبَسَّمُ ، يُتَمَرَّدَغُ ، يُتَفَضَّلُ ، يُتَذَلَّلُ .

والأفعال : وَلِدْتُ ، سَكَنْتُ ، سَكَنُوا ، كَشَنْتُ ، كَشَنُوا ، كَسَبْتُ ، خَلَفُوا ، تَرَسْتُ ، ذَرَسْتُ ، سَلَمْتُ ، تَرَدَه ، صَفَّيَه ، خَلَّفَه .

(٧٦) ولا تسقط الحركة الأولى إن كان الصوت الأول همزة ، نحو : أَتَذَكَّرُ ، أَتَبَسَّمُ ، أَتَطِيبُ ، أَتَفَضَّلُ ، أَتَجَنَّمُ ، أَتَذَلَّلُ .

البرهنة بطريقة الاختلاف

☆ الفعلان : أَتَكْرُ وأَتَذَكُرُ ، يتفقان في جميع الظروف ما عدا ظرفاً واحداً هو وجود النون بعد التاء في الفعل الأول ، ووجود الدال في الفعل الثاني .

ولما كان الفعل أَتَتَكْرُ : ينطق في اللهجة بفتح التاء ، والفعل : أَتَذَكُرُ ينطق فيها بكسر التاء كسرة خفيفة ، فإن صوت النون يكون هو السبب في بقاء الفتحة كما يَبَيَّنُ في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الفعلان : أَتَغْنِي وأَتَدْنِي متفقان في جميع الظروف ما عدا ظرفاً واحداً هو وجود الغين في الأول يقابلها الدال في الثاني .

ولما كان الفعل : أَتَغْنِي ينطق في اللهجة بفتح التاء ، والفعل : أَتَدْنِي ينطق بكسر التاء كسرة خفيفة . فإن صوت الغين يكون هو السبب في فتح التاء قبله على ما يَبَيَّنُ في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الفعلان : سَكْتُ ، سَكَنْ ، جاءا في اللغة الفصحى من وزن قَعَلَ . وينطقان في اللهجة بكسر السين كسرة خفيفة وفتح الكاف ، وفقاً للمقولة (ج) من هذا القانون ..

ولكن إذا اتصل بها تاء تَأْنِيث أو ضمير جمع يتغير نطقها في اللهجة ، حيث يقال في الأول : سَكَّنُو بسكون السين وكسر الكاف كسرة خفيفة وفتح التاء . ولكن ينطق الفعل الثاني : سَكَّنُو بسكون السين وفتح الكاف والنون ..

ولما كان الفارق بين الفعلين منحصرأ في وجود صوت النون مع أحدهما وهو سَكَّنُو فإن وجود هذا الصوت يكون هو السبب في فتح ما قبله ، على ما يَبَيَّنُ في البرهنة بطريق الاتفاق .

☆ الكلمتان : نَخْلَةٌ ونَخْلَةٌ تنطقان في اللغة العربية بفتح الأول وسكون الثاني على وزن : فَعْلَةٌ .

ولكن في اللهجة الكويتية تنطق الأولى : نَخْلَةٌ بسكون الأول وفتح الثاني . وتنطق

الثانية بلا تغيير أي بفتح الأول وسكون الثاني .

ولما كان الفارق بين الكلمتين منحصرأ في وجود الحاء في الكلمة الأولى . ويقابلها الشين في الكلمة الثانية ، فإن وجود صوت الحاء يكون هو السبب في اختلاف النطق على هذا النحو ، على ما بينا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

الفقرة (هـ)

« الكلمة التي جاءت في اللغة العربية وفيها فتحة تليها كسرة ، مثل : صَدِيق ، وطَرِيق ، وحَكِيم ، وعَجِيب ، ونَبِيٍّ ، وصَبِيٍّ ، وأَتَّصِلُ ، وأُسْتَعِجِي ... تنطق في اللهجة الكويتية على هذا النحو :

أ - إذا كان الصوت الأول واحداً من أصوات الحلق الستة (الهمزة - الهاء - الخاء - الغين - الحاء) بقي نطق الكلمة كما هو في الفصحى ، بفتحة تليها كسرة ، مثل : حَكِيم ، عَجِيب ، هَرِيس .

ب - إذا لم يكن الصوت الأول أو الصوت الثاني من أصوات الحلق الستة فإن الفتحة الأولى تنطق كسرة ويتم التماثل بين الكسرتين المتجاورتين ، مثل : صِدِيقٌ ، طَرِيقٌ ، نَبِيٍّ ، صَبِيٍّ ، أَتَّصِلُ ، أُسْتَعِجِي ..

ج - إذا كان الصوت الثاني من أصوات الحلق الستة ، سقطت حركة الفتحة من الصوت الأول ، مثل : صَغِيرٌ ، زُهَيْفٌ ، ضَعِيفٌ .. »

البرهنة بطريقة الاتفاق

☆ الكلمات الآتية جاءت في اللغة العربية على وزن فَعِيل أو فَعِيلَة ، بفتح الأول وكسر الثاني . وقد بقيت في اللهجة الكويتية دون تطوّر . وكشف الاستقراء عن عنصر مشترك بينها جميعاً ، هو أن الصوت الأول في كل منها ، من أصوات الحلق الستة :

أَصِيل ، أَمِير ، أَمِيرَة ، أَمِين ، أُنَيْسَة ، هَرِيس ، هَبِيطَة ، غَتِيج ، غَتِيجِي ، غَجِيب ، غَزِير ، غَزِيرَة ، غَصِيدَة ، غَفِيسَة ، غَلِيل ، خَرِيم ، خَزِير ، خَمِير ، خَبِيب ، خَصِير ، حَقِيقَة ، حَدِيد ، خَرِيص ، خَذِيقَة ، فَرِيب ، مَرِيبَة ، قَبِيب ، غَنِيمَة ، غَمِيطَة ، خَبِيص ، خَفِيف ، خَلِيص ، خَمِيس ، خَلِيفَة ، خَذِيقَة ، خَبِيصَة .

ب - الأسماء الآتية جاءت في اللغة العربية على وزن : فَعِيل أو فَعِيلَة ، أي بفتح الأول وكسر ما بعده . ولكنها تنطق في اللهجة الكويتية بكسرتين متتاليتين ، على وزن : فَعِيل وفَعِيلَة . وقد كشف الاستقراء عن أن أولها وثانيها لهما من أصوات الحلق :

جَرِيش ، جَدِيد ، جَلِيل ، جَلِيل ، جَلِيب ، جَرِيب ، شَلِيل ، رَفِيج ، فَرِيج ، بَبِيل ، طَرِيج ، كَرِيم ، طَوِيل ، فَصِير ، نَصِيب ، ثَجِيل ، جَمِيع ، مَتِين ، مَعِين ، دَلِيل ، بَسِيط ، نَشِيط ، نَسِيب ، صَبِيب ، رَبِيع ، مَصِير ، تَقِيسِي ، تَمِيبِي ، شَرِيفَة ، سَبِيبَكَة ، نَسِيمَة ، سَفِيفَة ، رَحِيبَة ، دَفِيفَة ، فُظِيفَة ، وَصِيدَة ، نَشِيدَة ، لَطِيفَة ، مَسِيلَة ، رَعِيبَة ، مَوِيتَة ، مَبِيلَة ، تَحِيبَة ، مَرِيبَة ، نَبِيب ، صَبِيب ، بَطِيب ، مَبِيب ، طَرِيب .

ومن الأسماء التي توالى فيها فتحة فكسرة في اللغة العربية ، وقد تطوّرت في اللهجة إلى كسرتين متتاليتين :

أَجْنَبِي بدل : أَجْنَبِي .

أَحْمَدِي بدل : أَحَدِي .

أَيُّودِي بدل : أَجُودِي .

☆ والأفعال الآتية في اللغة العربية قد توالى فيها فتحة فكسرة مثل وزن : أَفْتَعَلَ ، تنطق في اللهجة الكويتية بكسرتين متتاليتين :

أَفْتَبِهِمْ ، أَتَّصِلْ ، أَتُبْسِمَ ، يَفْتَبِهِمْ ، يَتَّصِلْ ، يَتُبْسِمُ .. الخ .

ج - أسفر الاستقراء عن أن الصوت الثاني من فَعِيل إذا كان صوتاً حلقياً فإن حركته الأولى **تسقط** ، وتبقى الكسرة التالية ، مثل :
رَهيف ، مُعِيد ، بُعير ، بُعِيد ، شُعير ، ضُعير ، زُجير .

البرهنة بطريقة الاختلاف

☆ الكلمتان : بَقِيسَه وَعَفِيسَه .

متفقتان في جميع الظروف ما عدا ظرفاً واحداً ، هو وجود النون في الأولى ويقابلها صوت العين في الكلمة الثانية .

وقد نطقت الكلمة : بَقِيسَه ، بكسر النون والفاء . على حين نطقت : عَفِيسَه ، بفتح العين وكسر الفاء . فدل ذلك على ارتباط فتح الأول بكونه من أصوات الحلق وهو هنا العين ، على ما بيّنا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الكلمتان : قَرِيب (من الغربة) وَتَجَرِيب (من القرب) .

متفقتان في جميع الظروف ما عدا ظرفاً واحداً هو وجود الغين (وتنطق في اللهجة قريبة من القاف) في الكلمة الأولى ، ويقابلها في الكلمة الثانية القاف (وتنطق جياً في اللهجة) ولما كانت الكلمة الأولى تنطق في اللهجة بفتح الأول ، والثانية بكسره ، فإن ذلك يدل على ارتباط الفتح بصوت الحلق الذي هو الغين على ما بيّنا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الكلمتان : صَبِيب وَخَبِيب .

متفقتان في جميع الظروف ما عدا ظرفاً واحداً ، هو وجود الصاد في الأولى يقابلها الحاء في الثانية ..

ولما كانت الكلمة خَبِيب تنطق في اللهجة بفتح الحاء ، على حين تنطق صَبِيب بكسر

الصاد ، فإن هذا يدل على ارتباط الفتحة بصوت الحلق ، وهو هنا الحاء ، على ما
بيّنّا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الكلمتان : كَرِيمٌ وَحَرِيمٌ .

متفقتان في جميع الظروف ما عدا ظرفاً واحداً ، هو وجود صوت الكاف المكشكشة
(= الجيم المهموسة) في : كَرِيمٌ ويقابله صوت الحاء في : حَرِيمٌ .

ولما كانت كلمة حريم تنطق في اللهجة بفتح الحاء ، على حين تنطق كَرِيمٌ بكسر
الكاف ، فإن ذلك يدل على ارتباط الفتحة بصوت الحلق (الحاء) على ما بيّنّا في
البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الكلمتان : حَيِيْبٌ وَدَيِيْبٌ .

متفقتان في جميع الظروف ما عدا ظرفاً واحداً ، هو وجود صوت الحاء في الكلمة
الأولى يقابله صوت الدال في الكلمة الثانية .

ولما كانت كلمة حَيِيْبٌ تنطق في اللهجة بفتح الحاء ، على حين تنطق كلمة دَيِيْبٌ
بكسر الدال ، فإن ذلك يدل على ارتباط الفتحة بصوت الحلق (الحاء) ، على ما
بيّنّا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

☆ الكلمتان : دَلِيلٌ وَغَلِيلٌ .

متفقتان في جميع الظروف ما عدا ظرفاً واحداً ، هو وجود صوت الدال في الكلمة
الأولى يقابله صوت العين في الكلمة في الكلمة الثانية . ولما كانت كلمة دَلِيلٌ تنطق بكسر
الدال ، على حين تنطق كلمة غَلِيلٌ بفتح العين ، فإن ذلك يدل على ارتباط الفتحة
بصوت الحلق (العين) على ما بيّنّا في البرهنة بطريقة الاتفاق .

هذه نماذج من طرق البرهنة على صحة الفرض العلمي الذي وصلنا إليه
بعد الملاحظة والتجربة ، والذي أصبح جديراً باسم «القانون العلمي» بعد أن
قمت البرهنة عليه بالوسائل التي حددتها منهاج البحث العلمي في أحدث
اتجاهاتها .

تطبيق القانون

على طائفة من الأمثال الكويتية^(٧٧)

☆ في المثل الكويتي : « يا مِنْ تَعَبُ ، يا مِنْ شَيْعَ ، يا مِنْ عَلَى الْخَيْبَةِ ، بِعِهِ » .

ثلاثة أفعال تختلف في ضبطها :

الأول : تَعَبُ ، بفتح التاء والعين .

والثاني : شَيْعَ بكسر الشين كسرة خفيفة تليها فتحة .

والثالث : بِعِهِ بضم الباء ضمة مائلة قليلاً نحو الكسرة .

فما تفسر ذلك في ضوء القانون ؟

— تَعَبُ : بفتحتين وفقاً لقانون التماثل لوجود العين وهي من أصوات الحلق .

— شَيْعَ : بكسرة خفيفة مفتحة ، وفقاً لقانون التغيرات لعدم وجود أحد أصوات المجموعة الأولى (أصوات الحلق الستة واللام والنون والراء) ، أو أحد أصوات المجموعة الثانية (الشفوية) .

— بِعِهِ : بضم ففتح وفقاً لقانون التغيرات ، بسبب وجود الصوت الشفوي (الباء) من أصوات المجموعة الثانية التي تؤثر الضم .

☆ في المثل : « خَيْدُ ما ثَيْسَرُ وَخَلُ ما تَقَسَّرُ »

الفعالان : ثَيْسَرُ ، وَتَقَسَّرُ ، كلاهما في اللغة القصحي على وزن تَفَعَّلَ بفتح التاء

والفاء .. ولكنها في اللهجة الكويتية مختلفان في نطق حركة التاء ، فهي في ثَيْسَرُ

(٧٧) الأمثال الواردة هنا جمعناها من كتابي «الأمثال الدارجة في الكويت» تأليف : عبيد الله ال النوري . ومن الأمثال العامة ، تأليف : خالد سعود الزيد . ثم عرضناها على أحد أبناء اللهجة فنطقها وسجلنا نطقه .

كسرة خفيفة ، تليها فتحة ، وفي تَعْمُر فتحتان متتاليتان .

فما تفسير ذلك ؟

— التاء في تَعْمُر واقعة قبل صوت من أصوات الحلق التي تؤثر الفتح . ولهذا توالى الفتحان وفقاً لقانون التماثل بين الحركات ، الذي وضعناه فيما سبق .

— التاء في قَيْسَر واقعة قبل الياء ، وهي ليست من أصوات المجموعة الأولى التي تؤثر الفتح ، ولا المجموعة الثانية التي تؤثر الضم . وتنطق - وفقاً لقانون الثغائر - بكسرة خفيفة .

☆ في المثل : « مِنْ تَرَاخَصَ لِلْحَمَةِ خَانَتْ بَهَ لِمَرْقِيَه » .

الفعل : تَرَاخَص توالى فيه فتحة التاء وفتحة الراء ، ولم تكسر التاء كسرة خفيفة مثل : تَشَاوَر ، تَزَاوَر ، تُسَامِر ، وذلك بسبب وجود صوت الراء بعد التاء ، وهو من أصوات المجموعة الأولى التي تؤثر فتح ما قبلها .

وكلمة : لِلْحَمَةِ اللام الأولى فيها هي أداة التعريف ، وفقاً لما وضعناه في « خصائص اللهجة الكويتية » من أن الكلمة المبدوءة بالسكون تكون أداة التعريف معها هي اللام فقط . لا الألف واللام .

وكلمة : لَحْمَه تنطق بسكون اللام وفتح الحاء والميم ، وفقاً لما وضعناه في القانون السابق من أن الصوت الثاني إذا كان حلقياً ساكناً مثل : شَعْرَه وَلَحْمَه وَرَحْمَه ، نطقت الكلمة في اللهجة هكذا : شَعْرَه ، لَحْمَه ، رُحْمَه .

والكلمة : مَرْقِيَه هي في اللغة العربية بتوالي فتحات ثلاث ، ووفقاً للقانون الذي وضعناه تسقط الحركة الأولى وتنطق الميم : /م/ وينظر إلى نوع الصوتين المتتاليين ، وينطبق عليها ما ينطبق على الفتحين المتتاليين ، وفي هذا المثال وقعت الراء قبل القاف فتكسر كسرة خفيفة لأن القاف من أصوات المجموعة الثالثة التي يكسر ما قبلها ما لم يكن صوتاً من أصوات الحلق التي تؤثر الفتح ، أو من الأصوات الشفوية أو الشفوية الأنسية التي تؤثر الضم .

☆ في المثل : « لِيَلُوبَ شَوَاهِد »

كلمة : شَوَاهِد ، جمع شَاهِد . جاءت في اللغة العربية بفتح الشين ، ولكنها في اللهجة الكويتية بضم الشين . فما تفسير ذلك ؟

— قررنا في القانون الذي برهنا عليه منذ قليل ، أن صوت الواو المفتوح إذا كان ما قبله فتحة في اللغة العربية ، فإن الفتحة السابقة على الواو تنطق في اللهجة الكويتية ضمة ما لم يكن هذا الصوت من أصوات الحلق .

✧ وكذلك المثل : « تَحَتَّ السُّوَاهِي دُوَاهِي » . وقولهم : « عَاَهَا عَلِيكُمْ مِنْ التُّوَايِي لِمُبَارَكْه » .

✧ في المثل : « العَوَارِي مَا قَدُوم ، مَا قَدُوم إِلَّا لِهَدُوم » .

كلمة : العَوَارِي جمع عَارِيَة . نطقت العين فيها بالفتح كاللغة العربية ، فلماذا لم تضم مثل : شَوَاهِد وَسَوَالِف ، وَبُوَادِي ؟

— لأن العين من أصوات الحلق التي تؤثر الفتح ، وقد يتنا أن شرط ضم ما قبل الواو ألا يكون من أصوات الحلق . ولهذا فتح ما قبل الواو في هذا المثل :

✧ بَنَتِ الْعَوَازِمَ رَشِيدِيَه ..

✧ في المثل الكويتي : « الرِّزْقُ وَهَائِبٌ مَا هُوَ نَهَائِبٌ » : جاءت كلمتا : وهَائِبٌ وَنَهَائِبٌ على وزن فَعَائِل ، بفتح الأول والثاني في كليهما ، فلم تضم الواو في وهَائِبٌ مع وجود الواو ، ولم تكسر النون في نَهَائِبٌ . وذلك بسبب وجود صوت الحلق (الهاء) وهو من أصوات المجموعة الأولى التي تؤثر الفتح .

✧ في المثل الكويتي : « إِكْلٌ مِنْ الْبِضَلِ مَا حَصَلٌ » وفي رواية أخرى : « مَا نَصَلٌ » .

كلمة : الْبِضَلُ جاءت في اللهجة بضم الباء ضمة مماله نحو الكسرة ، على حين أنها في اللغة العربية محركة بالفتحة .

وقد تم هذا وفقاً لقانون التغيرات بين حركتي الفتحة ، وقد ضمت الباء لأنها من الأصوات الشفوية التي وضع القانون ارتباطها بالضم .

والفعلان : خَصَلٌ ، نَصَلٌ : الأول بفتح الحاء والصاد . والثاني بكسر النون كسرة

خفيفة وفتح الصاد .

وقد فتح صوت الحاء في حَصَلَ لأنه من أصوات الحلق ، على حين كسرت النون الواقعة قبل الصاد وهي من أصوات المجموعة الثالثة التي يكسر ما قبلها كسرة خفيفة بعد أن كان مفتوحاً .

☆ في المثل الكويتي : « من سُبِّيْ لُبِّيْ »

الفعْلان : سُبِّي ، لُبِّي ، جاءا في اللهجة بضم السين واللام . وفتح الباء في كل منهما .
وتفسير ذلك وفقاً للقانون : أن الفتحة في سُبِّي ولُبِّي (في الفصحى) وقعت قبل صوت الباء وهو صوت شفوي من المجموعة الثانية التي وضع هذا القانون أنها تؤثر الضم . مع وجود صوت مفخم مجاور . وهو هنا العاف . ولهذا ضمت السين واللام فيها .

☆ في القول الشائع : « الصَّبَّاحُ رُبَّاحُ »

الصَّبَّاح : تنطق في اللهجة بضم الصاد ، والربَّاح بضم الراء . وهما في اللغة الفصحى : بفتح الصاد والراء .

وسبب الضم في اللهجة : وقوع الصاد والراء قبل صوت شفوي من أصوات المجموعة الثانية التي تؤثر الضم ، وقد تحقق هنا شرط التفخيم بوجود الصاد والراء . وكلاهما مفخم .

☆ في المثل : « عُمْرَه ما تَبَخَّرْ تَبَخَّرْ واحْتَرَقْ »

الفعل : تَبَخَّرْ جاء في اللهجة بكسر التاء كسرة خفيفة ، وهو في اللغة العربية بفتحها .

والسر في ذلك أن التاء وقعت قبل الباء ، وهما غير مفخمتين ، ولم يوجد هنا صوت من أصوات الحلق أو اللام أو الراء أو النون التي تؤثر الفتح ، ولم يوجد صوت من الأصوات التي تؤثر الضم ، وهي الأصوات الشفوية المجاورة لصوت مفخم . ومع أن الباء هنا صوت شفوي فإنها ليست مفخمة لا هي ولا ما قبلها ، فعوملت معاملة أصوات المجموعة الثالثة ، على ما بيَّنا في هذا القانون .

☆ والفعل : احْتَرَقْ نطق في اللهجة ، كما هو في الفصحى ، بفتح التاء فلم تكسر التاء كما كسرت في انتشر وابتسم . وذلك لأن الراء من أصوات المجموعة الأولى التي تؤثر

الفتحة قبلها .

☆ في المثل : « عَتِيَجُ الصُّوفُ وَلَا يَدِيدُ لِبَرِيَتَمْ »

كلمتان جاءتتا في اللغة العربية على وزن واحد ، هما : عَتِيَقٌ وَجَدِيدٌ ، وكلتاها على وزن فَعِيلٌ .

أما في اللهجة الكويتية فقد نطقت الكلمة الثانية : يَدِيدٌ ، على وزن فَعِيلٌ ، بكسرتين متتاليتين ، على حين نطقت الكلمة الأولى : عَتِيَجٌ بفتح العين .

فعلى أي أساس اختلف مسلك اللهجة عن اللغة الفصحى ، إزاء هاتين الكلمتين ؟

— وفقاً للقانون الذي عرضناه ، وهو قانون التماثل والتغاير بين الحركات ، يبقى التغاير بين حركتي الفتحة والكسرة إذا كان الصوت الأول من أصوات الحلق ، وهو هنا صوت العين ، فلهذا تنطق عَتِيَجٌ بفتح العين وكسر التاء .

أما يَدِيدٌ فتنطق بكسرتين بالتماثل بين الحركتين ، إذ ليس الصوت الأول من أصوات الحلق التي تؤثر في بقاء الفتح مثل عَتِيَجٌ . وليس الثاني من أصوات الحلق فيؤثر على سقوط الحركة مثل : ضَعِيفٌ .

وما قلناه عن عَتِيَجٍ ينطبق على الأمثال الآتية :

☆ « لَيْسَةُ هَرِيَسٌ وَفِيهَا بَنْغِيصٌ » .

☆ « الْحَرِيمُ مَا تُعْرِفُ إِلَّا رُبَّالَهَا » .

☆ « أَنَا أَمِيرٌ وَأَنْتَ أَمِيرٌ ، مِنْ هُوَ اللَّيُّ يُثْوِي الْحَمِيرُ » .

☆ « مَا يُطْلَعُ الْقُبَيْبُ إِلَّا الْحَبِيبُ »^(٧٨) .

فالكلمات : هَرِيَسٌ ، وَحَرِيمٌ ، وَحَمِيرٌ ، وَأَمِيرٌ ، وَقُبَيْبٌ ، وَخَبِيبٌ : جاءت في اللهجة - كاللغة الفصحى - بفتح أوائلها دون تغير ، بسبب أصوات الحلق ، على ما بينا في القانون .

☆ وفي المثل : « صُخْلَةُ الْفَرِيَجِ مَا تُحِبُّ إِلَّا الْتَيْسَ الْقُرَيْبِ » .

(٧٨) القُبَيْبُ : اللحم البائت . وَالْحَبِيبُ : شرائح اللحم . وهما يهذين المعنيين في اللغة الفصحى .

كلمتان : الفريج ، وجاءت بكسر الفاء والراء على أساس التماثل بين الكسرتين إذ ليس الأول من أصوات الحلق . وكلمة القريب (أي الغريب) جاءت بفتح الأول على التغاير بين الفتحة والكسرة ، لأن الأول من أصوات الحلق ، وهو الغين التي تنطق في اللهجة قريبة من القاف .

وما قلناه عن يديد ، وفريج ، ينطبق على الأمثال الكويتية الآتية :

☆ « الذيب في الجليب » .

☆ « إذا طار طيرك قول : سبيل » .

☆ نصيبك يصيبك » .

☆ « من كريم لمستحج » .

☆ « أهو صبي ، ما هو نبي » .

فالكلمات : جليب ، وسبيل ، ونصيب ، وكريم ، وصبي ونبي : جاءت في اللهجة بكسر أوائلها ، على التماثل بين الكسرتين ، لأن هذه الأوائل ليست من أصوات الحلق .

☆ في المثل : « التأوه^(٧٩) تعيب على المنصبه »

كلمة : المنصبه جاءت في اللغة العربية : المنصبه بفتح الصاد والباء . ولكنها تنطق في اللهجة الكويتية : بضم الصاد وفتح الباء .

وتفسير ذلك - وفقاً للقانون الذي وضعناه - أن الفتحين في اللغة العربية تطورتا إلى ضم ففتح في اللهجة الكويتية ، بسبب وجود الصوت الشفوي وهو الباء ، مع مجاورته لصوت مفخم ، وهو الصاد .

ولكن كلمة مثل : مدثره ، تنطق في اللهجة بكسر الراء وفتح السين ، لعدم وجود صوت من أصوات المجموعة الأولى التي تؤثر الفتح ، ولا من المجموعة الثانية التي تؤثر الضم . فإذا وجد صوت من المجموعة الأولى مثل : مضبغه ، أو مضبغته ، نرى نطقها في اللهجة بفتح الباء لوقوعها قبل صوت حلقى . وكذلك المثل :

☆ « البخل غدو المريقله » .

(٧٩) قطعة من الصاج يسوى عليها خبز الرفاق .

تنطق كلمة المرنيله (المرجلة) بفتح الياء لوقوعها قبل اللام وهي من أصوات المجموعة الأولى التي يبقى ما قبلها مفتوحاً .

وهكذا .. وهكذا .. في أطراد عجيب ، تادر الشواذ .

التفسير العلمي لقانون «التأثر» و«التغاير» بين الحركات في اللهجة الكويتية

إذا كان المنهج الاستقرائي الذي سلكناه في هذا البحث ، قد كشف لنا جانباً منها من أسرار اللهجة الكويتية .. وقدم لنا الإجابة عن السؤال الذي يطرحه الباحث حين يبحث ، وهو : كيف ترتبط هذه الظواهر بعضها ببعض ؟

فقد بقي لنا سؤال آخر يكمل سؤالنا بـ « كيف » .. هو : لماذا ؟

لماذا سار طريق التطور من العربية الفصحى إلى اللهجة الكويتية في هذه المسالك التي حدها هذا القانون العلمي :

إذا تجاوزت فتحتان في أية كلمة - وفق ما جاءت به الفصحى - فإنها تبقىان دون تطور مع تسعة أصوات سواكن ، وتطور أولاهما إلى ضمة مع أربعة أصوات ، وإلى كسرة خفيفة مع بقية الأصوات ؟

☆ لقد فكرت أثناء الملاحظة العلمية التي هدتني إلى القانون . في النظر إلى شكل أعضاء النطق عند المتكلم الكويتي ، أثناء النطق بحركتي فتحة متاليتين .

ولاحظت أنه عند النطق بفتحة واحدة يفتح الفكان الأعلى والأسفل إلى أقصى درجة ، وتكون أعلى نقطة في اللسان أمامية وبعيدة عن سقف الحنك . وعند النطق بفتحتين يبقى الفكان مفتوحين مدة أطول .

ولعل هذا الوضع يتطلب مجهوداً عضلياً أكبر مما يتطلبه بحركتين مختلفتين ولهذا كانت المغايرة بين الفتحتين أيسر في النطق ، وأخف في المجهود . ولهذا السبب تمت المغايرة بين الفتحتين مع جميع الأصوات ، ما عدا ستة ، من صفاتها إيثار الفتحة قبلها أو بعدها ، وثلاثة مقيدة بأن تكون بعد الحركة لا قبلها .

وإلى مثل ذلك التفسير الصوتي العضوي ذهب المستشرق الفرنسي الأب هنري فليش ، حيث قال ، في مجال تفسير إبدال الفتحة القصيرة (الفتحة العادية) كسرة قصيرة ،

عند مجاورتها لفتحة طويلة (ألف مد) في اللغة العربية الفصحى :

« إن الهدف من ذلك بدهة تجنب النطق بمجموعة مصوتات (حركات) متحدة الطابع متواصلة »^(٨٠) .

غير أن ما يحدث في اللهجة الكويتية أعم من ذلك ، إذ يشمل التباير بين الفتحيتين القصيرتين إلى جانب الفتحة القصيرة والفتحة الطويلة . وليس النطق بمصوتات متحدة انطباع عسيراً دائماً ، بل هذا العزم مقصور على حركات معينة كالفتحات . ففي اللهجة الكويتية مثلاً رأينا أن توالي صوتي الكسرة شائع فيها ، ولا عسر فيه ..

فالمغايرة بين حركتي الفتحة المتتاليتين ظاهرة يسوغ حدوثها علم الأصوات اللغوية .

ولكن هناك طريقين سارت فيهما المغايرة بين حركتي الفتحة في اللهجة الكويتية :

الطريق الأول : أن تنطق الفتحة الأولى ضمة .

الطريق الثاني : أن تنطق الفتحة الأولى كسرة خفيفة .

فهل هناك تفسير علمي لنطق الفتحة الأولى ضمة أو كسرة ؟

— نعم .

لقد كثف الاستقراء الذي أجريناه في هذا البحث عن أن نطق أولى الفتحيتين ضمة ، إنما يكون مع أصوات محددة هي : الصوتان الشفويان : الميم والباء . والصوت الشفوي الأنساني : الفاء . إذا صحب واحداً منها صوت مفخم . وصوت الواو ، بلا شرط .

والصفة الصوتية المشتركة بين هذه الأصوات الأربعة أن الشفتين تشتركان في إخراجها ، أو تستديران عند النطق بها .. وهذه الأصوات عندما تجاور صوتاً مفخماً يتخذ اللسان معها - إلى جانب استدارة الشفتين أو انطباقهما - شكلاً مقعراً .

وبملاحظة وضع اللسان عند نطق صوت الضمة ، وهو الصوت الذي تؤثر هذه الأصوات ، يتبين أن أعلى نقطة في اللسان تكون خلفية ، وأقرب ما تكون إلى سقف الحنك ..

(٨٠) هنري فليش : العربية الفصحى : ٤٨ - ترجمة د. عبد الصبور شاهين .

وبملاحظة وضع الشفتين كذلك عند نطق الضمة نرى أنها تستديران ..

فالضمة إذن حركة خلفية تستدير معها الشفتان .. ولهذا كان أنسب الأصوات الساكنة إليها : الأصوات الخلفية المفخمة التي تجاور الصوت الشفوي في الظروف التي وضعناها ، والأصوات التي تنطبق الشفتان أو تستديران عند النطق بها . وهي الأصوات الأربعة التي ارتبطت بها الضم في حالة التفخيم ، وهي : الميم والباء والفاء ، أو في حالة التفخيم وغيره ، وهي الواو .

والطريق الثاني الذي سلكته المغايرة بين الفتحين ، وهو نطق الفتحة الأولى كسرة خفيفة في اللهجة الكويتية ، إنما يتم في غير الحالات السابقة التي قدمنا تفسيرها ولهذا لا يحتاج إلى تفسير ..

✽ أما التماثل بين الفتحين فقد بقي - كما كان في الفصحى - ولكن الاستقراء قد كشف عن أن بقاء هذا التماثل والنطق بالفتحين المتتاليين في اللهجة الكويتية لا يتم إلا مع تسعة أصوات محددة : ستة منها غير مقيدة أي سواء أكان أحدها واقعاً قبل الحركة الأولى أو بعدها ، وهي الأصوات الخلفية الستة (الهمزة - الهاء - العين - الحاء - الغين - الخاء) وثلاثة مقيدة بأن تكون بعد الحركة الأولى ، أي أن الفتحة إنما تبقى في هذه الحالة إذا وقعت قبل أحد هذه الأصوات ، وهي : اللام والراء والنون .

لماذا بقيت الفتحتان في اللهجة في حالة مجاورة صوت من أصوات الحلق الستة ، وفي حالة وقوع اللام أو الراء أو النون بين الفتحين ؟!

إن ثمة حقيقة مقررة لدى اللغويين القدماء والمحدثين ، هي أن أصوات الحلق تؤثر حركة الفتح على غيرها من الحركات ، وهذه الحركة أنسب الحركات إلى طبيعة هذه الأصوات ..

قرر ذلك علماء اللغة العربية واللغات السامية^(٨١) . وكان مسلك اللهجة الكويتية مؤيداً لهذه الحقيقة في مواطن كثيرة^(٨٢) .

(٨١) راجع في ذلك :

كتاب سيبويه : ٢٥٢/٢ . والخصائص لابن جني : ٩/٢ و ٩٢٣ . والحسب له : ١٦٦/١ والمنطق له : ٢٠٥/٢ .

من أعراس اللغة للدكتور إبراهيم أنيس : ٢٤ (ط ٢) قواعد اللغة العربية لخرنيس - ٧٦ .

(٨٢) راجع محاضرتنا المطبوعة « خصائص اللهجة الكويتية » : ٥١ . ٦٥ . ٨٥ .

وقد حاول أحد هؤلاء اللغويين ، وهو ميبويه (ت ١٨٠هـ) أن يفسر ميل أصوات الخلق للفتحة ، تفسيراً صوتياً فقال :

« وإنما فتحوا هذه الحروف (يعني أصوات الخلق الستة) لأنها سفلت في الخلق فكروها (أي العرب) أن يتناولوا حركة ما قبلها بحركة ما ارتفع من الحروف (يعني الضمة والكسرة وهما بعض من حرفين لم يُثَقَلَا في الخلق وهما الواو والياء) فجعلوا حركتها (أي حركة حروف الخلق) من الحرف الذي في حيزها وهو الألف (يرى سيويه أن يخرج الألف من الخلق) . وإنما الحركات من الألف والياء والواو »^(٨٤) .

ويفسر ابن جني مثل هذا التفسير ، وهو يعلل مجيء باب (فَعَلَ يَفْعُل) مما عينه أو لامه حرف حلقى ، نحو سَأَلَ يَسْأَل ، وقرأ يقرأ .. قال : « وذلك أنهم ضارعوا بفتحة العين في المضارع جنس حرف الخلق ، لما كان موضعاً منه مَخْرَجُ الألف التي منها الفتحة »^(٨٥) .

وهو يعني بذلك أن الخلق منه مخرج الألف (وهذا رأيه ورأي سيويه) والألف ينشأ منها الفتحة ، لأنه يرى أن الحركات أبعاضاً لحروف المد واللين^(٨٥) ، وأن الفتحة ألف صغيرة - وهذا حق يؤيده اللغويون المحدثون - ولهذا كان حرف الخلق مقتضياً للفتحة .

وفي موضع آخر يسجل ابن جني ملاحظاته المباشرة إزاء تحريك صوت الخلق بالفتح ، فيقول : « رأيت كثيراً من عُقِيل لا أَحْصِيهِمْ ، يحرك من ذلك (الاسم الثلاثي نحو الصَّخْر) ما لا يتحرك أبداً لولا حرف الخلق . وهذا ما لا تَوَقَّفُ في أنه أمر راجع إلى حرف الخلق »^(٨٦) .

وقد نقلنا في محاضرتنا السابقة قوله : « وما أظن الشجرى (أيا عبد الله) إلا استهواه كثرة ما جاء عنهم من تحريك الحرف الحلقى بالفتح ، إذا انفتح ما قبله في الاسم »^(٨٧) .

(٨٤) سيويه : ٢٥٢/٢ .

(٨٥) الخصائص : ١٤٢/٢ .

(٨٥) سر صناعة الإعراب : ٢١ .

(٨٦) المحاسب : ١٦٧/١ .

(٨٧) الخصائص : ١/٢ .

ويذهب ابن جني إلى أبعد من ذلك فيرى أن حرف الخلق قد يؤثر في تحريك ما قبله بالفتح ، إذ قال وهو يفسر قراءة من قرأ « قرح » بفتح الراء ، بدل : قرح . (في الآية : ١٤٠ من سورة آل عمران) : « ظاهر هذا الأمر أن يكون فيه لغتان : قرح وقرح ، كالحلب والحلب ، والضرد والضرد .. »

« ثم لا أبعد من بعد أن تكون الحاء لكونها حرفاً حلقياً ، يفتح ما قبلها ، كما تفتح نفسها ، فيما كان ساكناً من حروف الخلق ، نحو قولهم في الصخر : الصخر . والنقل : النقل .. »^(٨٨) .

وقد جاء بحثنا في اللهجة الكويتية ، وما وصل إليه من فتح ما قبل صوت الخلق إلى جانب فتحه هو ، مؤيداً لآراء ابن جني الثاقبة .

ويؤكد اللغوي المعاصر الدكتور إبراهيم أنيس ما ذهب إليه القدماء في إشار حروف الخلق للفتحة ، فيقول : « وقد أكدت التجارب الحديثة ارتباطاً وثيقاً بين النطق بحروف الخلق والفتحة ، وذلك لأن الأصوات الحلقية تناسب في الغالب وضعاً خاصاً للسان يتفق مع ما نعرفه من وضعه في الفتحة ، فلهذه الظاهرة التي استرعت انتباه القدماء ما يبرره في القوانين الصوتية الحديثة »^(٨٩) .

هذا عن أصوات الخلق وإشارها لحركة الفتح ، قبلها أو بعدها . أما الأصوات الثلاثة التي أثبتنا إشارها لحركة الفتحة قبلها ، وهي أصوات اللام والراء والنون . فلم نقرأ لأحد من اللغويين القدماء أو المحدثين أنها تؤثر حركة الفتحة قبلها أو بعدها .. حتى كشف هذا البحث عن تلك الحقيقة في لهجة الكويت حين تكون واقعة بعد الحركة ...

ولكن هناك ما يستأنس به في تفسير ملك اللهجة الكويتية مع هذه الأصوات الثلاثة ، من أقوال اللغويين القدماء والمحدثين ، فهي متقاربة مخرجاً ، متحدة صفةً .

وقد حدد سيويه مخرجها بقوله :

« ومن حافة اللسان من أدناها إلى منتهى طرف اللسان ، ما بينها وبين ما يليها

(٨٨) المحتسب : ١٦٦:١ .

(٨٩) من أسرار اللغة : ٣٤ .

من الحنك الأعلى وما فُويق الضاحك والنباب والرَّباعية والثنية ؛ مُخْرِجُ اللام * ..

« ومن طرف اللسان بينه وبين ما فُويق الثنايا : مُخْرِجُ النون * .

« ومن مُخْرِجُ النون ، غير أنه أدخل في ظهر اللسان قليلاً ، لاخرافه إلى اللام :
مُخْرِجُ الرءاء ^(٩٠) .

وتشترك الثلاثة في الصفة ، فهي مجبورة ، متوسطة بين الشدة والرخاوة . وهي
أقرب الأصوات الساكنة إلى الحركات ، لاتساع مجرى الهواء معها ، ولوضوحها في السمع .
وكثرة شيوعها في الكلام ^(٩١) .

فلاشتراك هذه الأصوات الثلاثة في إظهار حركة معينة قبلها ، ما يؤيده من اشتراكها
في المخرج والصفة .

ولكن : لماذا كانت الفتحة السابقة عليها أكثر مناسبة لها ؟

ربما كان السر الصوتي أن الفتحة حركة أمامية ، يهبط أول اللسان معها نحو قاع
الفم . وقد لوحظ أثناء النطق بالفتحة أن الفراغ بين اللسان والحنك يبدو أوسع ما
يكون في هذا الوضع .. وهذه الأصوات الثلاثة (اللام والرءاء والنون) تشارك هذه الحركة
في اتساع مجرى الهواء معها ، لدرجة أنه لا يسمع لها إلا حفيف ضعيف .

ولهذا نرجح أن وضع اللسان مع الفتحة الواقعة قبلها أكثر مناسبة لوضعه مع كل
منها ..

ولكن استقرار الواقع اللغوي في اللهجة ، وهو ما قننا به ، أقوى من أي
تفسير يقوم على الترجيح أو الاحتمال ..

✽ وإذا كانت المغايرة بين حركتي الفتحة أكثر شيوعاً في اللهجة الكويتية ،
ومرتبطة بأصوات محددة كشف عنها الاستقرار وأيدتها التجارب والقوانين الصوتية .

وإذا كانت المماثلة وبقضاء حركتي الفتحة متجاورتين - كما هما في الفصحى -
مرتبطة بأصوات محددة كشف عنها الاستقرار وأيدتها التجارب والقوانين الصوتية كذلك

(٩٠) كتاب سيبويه : ٤٠٥/٢ .

(٩١) د. إبراهيم أنيس : مجلة مجمع اللغة العربية : ١٣/١٦ والأصوات اللغوية : ٥٢ .

فقد حدثت في اللهجة ظاهرة أخرى في الكلمات التي توالى فيها فتحة وكسرة حيث أثبت الاستقراء الذي أجريناه أن الفتحة الأولى قد تطورت إلى كسرة ، مثل : نبي ، كريم ، ما لم يكن الكلمة صوتاً من أصوات الحلق فتبقى الفتحة مثل : عجيب ، هريس . وما لم يكن ثانيها من أصوات الحلق فتسقط الحركة الأولى ، مثل : زهيف ، صغير . أما الفتح مع أصوات الحلق فقد فُسرناه فيما سبق ، وأيدناه بأقوال اللغويين القدماء والمحدثين ..

وأما إبدال الفتحة الأولى كسرة ليم التماثل بين الكسرتين ، فيبدو أن السرفيه هو تحقيق الانسجام الصوتي بين الكسرتين ، وقد أثبتت التجارب أن النطق بكسرتين متتاليتين أيسر وأخف في المجهود العضلي من النطق بحركتين يفتح معها أو مع إحداها الفكَّان الأعلى والأسفل للمتكلم إلى أقصى درجة ، أعني الفتحين ..

وقد لاحظنا في جميع مراحل هذه الدراسة أن التطور إنما يلحق الصوت الأول لا الثاني ..

ومن الوجهة التاريخية في تطور وزن فَعِيل إلى فَعِيل :

قال سيبويه : « وفي فَعِيل لفتان : فَعِيل وفَعِيل ، إذا كان الثاني من الحروف الستة (حروف الحلق) مطَّرد ذلك فيها لا ينكسر في فَعِيل ولا فَعِيل ، إذا كان كذلك كسرت الفاء في لغة تميم ، وذلك قولك : لَيْم وشَهِيد وسَعيد ونَجيف ورَغيف وبَخيل وبَيْيس ، وشَهِد ولَعِبَ وضَجَكَ » (٩٢) .

وروى ابن جني أن كسر الفاء في فَعِيل ورد دون أن تكون العين من حروف الحلق ، حيث ذكر من ذلك : يَغِيد ، وهو ما يستنقذ من العَدْو (٩٣) .

وقد نسب إلى الليث تلميذ الخليل بن أحمد قوله : « إن من العرب قوماً يقولون في كل ما كان على فَعِيل : فَعِيل ، بكسر أوله ، وإن لم يكن فيه حرف حلق ، فيقولون :

(٩٢) كتاب سيبويه : ٢٥٥/٢ .

(٩٣) الخصائص : ٣٦٤/١ .

كثير، وكبير، وجليل، وكريم، وما أشبه ذلك»^(٩٤).

وهو ما نراه في لهجة الكويت ولهجات عربية كثيرة معاصرة، وفي لهجة
صقلية العربية في القرن الخامس الهجري^(٩٥).

(٩٤، ٩٥) تثقيب اللسان لابن مكي الصقلي، بتحقيق د. عبد العزيز مطر: ٢٢٧.

محاولة لتطبيق القانون على الفصحى

هذا القانون الصوقي الذي استنبطناه من لهجة الكويت ، وبرهناً عليه ، وفسرنا مضمونه تفسيراً علمياً .

هذا القانون الذي ربط بين حركات اللهجة والأصوات المجاورة لها ، نحسب أنه كشف عن طريق مهم من طرق تطور الأصوات - والحركات أهما - من العربية الفصحى ولهجاتها القديمة إلى اللهجات الحديثة .

والكشف عن هذا التطور هو من أهم أغراض دراستنا العلمية للهجات العربية قديمها وحديثها .

وإني إذ أقدم هذا القانون إلى المشتغلين بدراسات فقه اللغة العربية ، لأمل أن يكون - إلى جانب إمكان تطبيقه في دراسة لهجات معاصرة أخرى - منطلقاً لدراسة جديدة في اللغة العربية الفصحى تأتي بأحسن الثمرات ..

وتأكيداً لإمكان تطبيق هذا القانون والانتفاع به في دراسات الفصحى ، فنت بجملة سريعة في كتب اللغة ، والتقطت بعض ما يمكن أن يسهم هذا القانون الجديد في تفسيره :

١ - جاء في المعجمات كلمة : الترجمان ، بفتح التاء والجيم ، وجاء بضم الجيم والتاء ، أو الجيم وحدها .

ومن اليسير الآن ، في ضوء هذا القانون الذي بيناه ، وفي ضوء النطق الكويتي ، أن نقرر أن الضمة في : الترجمان ، قد طرأت في نطق لهجة قديمة يؤثر أهلها الضم قبل الصوت الشفوي (الميم) كلهجة الكويت .

٢ - أورد سيبويه أن الصاد في كلمة : صواعق ، والبدال في كلمة : دواسر (أي شديد) جاءتتا مضمومتين^(١٦) .

(١٦) كتاب سيبويه : ٣٢٠/٢ .

وفي ضوء هذا القانون نرجح أن الضم هنا ينتمي إلى لهجة عربية تؤثره قبل صوت الواو المفتوحة ، وهو نفسه النطق الكويتي للكلمتين : صَوَاعِقُ ودَوَاسِرُ (اسم قبيلة عربية معروفة) .

٣ - في قول العرب : « رَمَاهُ اللَّهُ بالسُّوَّافِ » أي الهلاك ، قولان : قال ابن السكيت : هو السُّوَّافُ ، بالضم . وقال أبو عمرو الشيباني : السُّوَّافُ ، بالفتح^(٩٧) .

ونرجح - في ضوء هذا القانون - أن هاتين الروایتين عن لهجتين إحداهما تؤثر الضم قبل الواو المفتوحة ، يقول أهلها كالكويتيين : زُواج وسُواد .

٤ - جاءت روايتان في ضبط الراء في كلمة : مَشْرَبَة ، أي غرفة أو عُلَيَّة ، رواية بضم الراء ، أي مَشْرَبَة ، وأخرى بفتحها^(٩٨) .

وفي ضوء هذا القانون نفسر الضم بأنه تم بسبب وقوع الفتحة قبل صوت الباء ، وهو صوت شفوي .. وهذا النطق لكلمة مَشْرَبَة كالنطق الكويتي لكلمة : مَنْصَبَة ، بضم الصاد قبل الباء .

وفي الدراسة المتأنية للمعجم العربي ، وكتب اللغة الأخرى ، أتوقع أن يتسع مجال تطبيق هذا القانون ، الذي سيقترن ذكره دائماً بأنه تم كشفه في لهجة الكويت .

(٩٧) الزهر : ١٠٨/٢ .

(٩٨) تاج العروس (شرب) .

•

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

الدلالة الزمنية لفعل الأمر

أ.د. فاضل صالح السامرائي

جامعة بغداد



يقول النحاة إن فعل الأمر هو طلب الفعل بصيغة مخصوصة ^(١) وصيغته افعلْ نحو (اذْهَبْ) ويكون بحذف حرف المضارعة من الفعل المضارع . ولا يكون بصيغته المعلومة إلا للمخاطب . وأما غير المخاطب فيؤمر باللام نحو ﴿ لِيَقْضِ عَلَيْنَا رَبُّكَ ﴾ «الزخرف : ٧٧» و (لَأَذْهَبَنَّ مَعَكُمْ) .

وقد يخرج الأمر عن معناه الحقيقي إلى المجاز ، ومن أشهر معانيه المجازية :

- ١ - الإباحة ، نحو ﴿ وَإِذَا حَلَلْتُمْ فَاصْطَادُوا ﴾ « المائدة ٢ » .
- ٢ - الدعاء ، نحو ﴿ رَبِّ اغْفِرْ لِي وَلِوَالِدَيَّ ﴾ « نوح ٢٨ » .
- ٣ - التهديد ، نحو ﴿ اْعْمَلُوا مَا شِئْتُمْ ﴾ « فصلت ٤٠ » وكأن تقول لابنك مهدداً (أَلْعَبُ ولا تدرس) .
- ٤ - التوجيه والإرشاد ، نحو ﴿ وَاسْتَعِينُوا بِالصَّبْرِ وَالصَّلَاةِ ﴾ « البقرة ٤٥ » و (احفظ الله يحفظك) .
- ٥ - الإكرام ، نحو ﴿ ادْخُلُوهَا بِسَلَامٍ أَمِينٍ ﴾ « الحجر ٤٦ » .
- ٦ - الإهانة ، نحو ﴿ ذُقْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ ﴾ « الدخان ٤٩ » وهذا في خطاب الكافر الأثيم .
- ٧ - الاحتقار ، نحو ﴿ فَاقْضِ مَا أَنْتَ قَاضٍ ﴾ « طه ٧٢ » .
- ٨ - التسوية ، نحو (افعل أو لا تفعل) ونحو قوله تعالى ﴿ فَاصْبِرُوا أَوْ لَا تَصْبِرُوا ﴾ «الطور ١٦» .
- ٩ - الامتنان ، نحو (كلُّ مما انفق عليك) ، ونحو ﴿ فَاْمَشُوا فِي مَنَاكِبِهَا وَكُلُوا مِنْ رِزْقِهِ ﴾ «الملك ١٥» .
- ١٠ - العجب ، نحو (انظر ماذا يصنع) و ﴿ انْظُرْ كَيْفَ ضَرَبُوا لَكَ الْأَمْثَالَ ﴾ «الاسراء ٤٨» .
- ١١ - التكذيب نحو ﴿ قُلْ فَاتُوا بِالْتَّوْرَةِ فَاتْلُوهَا ﴾ «آل عمران ٩٣» إذ القصد إظهار كذب ادعائهم .

١ - ابن يعيش ٧ / ٥٨

١٢ - التعجيز نحو ﴿ فأتوا بسورة من مثله ﴾ « البقرة ٢٣ » إذ ليس المراد طلب ذلك منهم بل إظهار عجزهم ونحو قوله ﴿ انبئني باسماء هؤلاء إن كنتم صادقين ﴾ « البقرة ٢١ » .
 ١٣ - الإذلال نحو ﴿ كونوا قردة خاسئين ﴾ « البقرة ٦٥ » فليس المخاطب مكلفاً أن يفعل شيئاً .

١٤ - إظهار القدرة وفي هذا يكون المخاطب غير مأمور بأن يحدث فعلاً نحو ﴿ قل كونوا حجارة أو حديداً ﴾ « الإسراء ٥١ » : « يعني لو كنتم حجارة أو حديداً لأعدناكم . ألم تسع إلى قوله حاكياً عنهم ومحيباً لهم ﴾ فسيقولون من يعيدنا ؟ قل الذي فطركم أول مرة ﴾ فهذا يبين لك أن لفظ الأمر في هذا الموضع تنبيه على قدرته سبحانه ^(١) » إلى غير ذلك من المعاني .

زمنه

يقول النحاة : « والأمر مستقبل أبداً لأنه مطلوب به حصول ما لم يحصل أو دوام ما حصل نحو ﴿ يا أيها النبي اتق الله ﴾ ^(٢) . قال ابن هشام : إلا أن يراد به الخير نحو (أرم ولا حرج) فإنه بمعنى رميت والحالة هذه وإلا لكان أمراً بتجديد الرمي وليس كذلك ^(٣) .
 من هذا القول يتبين أن زمن فعل الأمر كما يرى النحاة هو الاستقبال وقد يراد به دوام ما حصل .

والحق أن تحديد زمن فعل الأمر بما هو مذكور في هذا القول فيه نظر إذ هو أوسع من ذلك :

١ - فقد يكون فعل الأمر دالاً على الاستقبال المطلق سواء كان الاستقبال قريباً أم بعيداً . فمن المستقبل القريب أن تقول مثلاً (اغلق النافذة) و (افتح الباب) وكقوله تعالى : ﴿ فافعلوا ما تؤمرون ﴾ « البقرة ٦٨ » وقوله ﴿ فاصدع بما تؤمر وأعرض عن المشركين ﴾ « الحجر ٩٩ » .

ومن البعيد قوله تعالى : ﴿ ربنا اصرف عنا عذاب جهنم إن عذابها كان غراماً ﴾

(١) أمالي ابن السجري ٢٧٠/١ وانظر الإتيان ٨١/٢

(٢) الأعزالي : ١

(٣) المص ٢/١

«الفرقان ٦٥» وقوله : ﴿ وَأَتْنَا مَا وَعَدْتَنَا عَلَى رِسْلِكَ ﴾ «آل عمران ١٩٨» وكقولك : ﴿ رب ادخلني الجنة ﴾ .

٢ - وقد يكون دالاً على الحال وذلك نحو قوله تعالى : ﴿ ثُمَّ صَبَوْا فَوْقَ رَأْسِهِ مِنْ عَذَابِ الْجَحِيمِ . ذُقْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ ﴾ «الدخان ٤٨ - ٤٩» . فزمن الذوق مصاحب لصب الحمم . ومثله قوله تعالى : ﴿ يَوْمَ هُمْ عَلَى النَّارِ يُفْتَنُونَ ، ذُوقُوا فَتَنَتَكُمْ هَذَا الَّذِي كُنْتُمْ بِهِ تَسْتَعْجِلُونَ ﴾ «الذاريات ١٢» فزمن الذوق هو زمن تعذيبهم في النار . ومثله قوله تعالى : ﴿ يَوْمَ يُسْحَبُونَ فِي النَّارِ عَلَى وُجُوهِهِمْ ذُوقُوا مَسَّ سَقَرَ ﴾ «القمر ٤٨» . وهذا كله واضح في أنه للحال . ونحو ذلك أن تقول لمن لا يعلم ماذا خيء له وماذا يراد به وهو يضحك ويصخب (اضحك قبل أن تبكي) ونحوه قوله تعالى : ﴿ فليضحكوا قليلاً وليبكوا كثيراً ﴾ «التوبة ٨٢» فالضحك للحال والبكاء في الاستقبال .

٣ - الأمر الحاصل في الماضي : وذلك قوله تعالى : ﴿ فَلَمَّا دَخَلُوا عَلَى يُوسُفَ أَوَى إِلَيْهِ أَبَوَيْهِ وَقَالَ ادْخُلُوا مَعِيَ إِنِّ شَاءَ اللَّهُ آمَنِينَ ﴾ «يوسف ٩٩» . فقوله (ادخلوا مصر) كان بعد دخولهم إياها فهو أمر يفيد الماضي .

ونحوه قوله تعالى : ﴿ إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي جَنَّاتٍ وَعُيُونٍ . ادْخُلُوهَا بِسَلَامٍ آمَنِينَ ﴾ «الحجر ٤٥ - ٤٦» فقوله (ادخلوها) كان بعد دخولهم الجنة يدل على ذلك قوله (إن المتقين في جنات وعيون) .

ونحو ذلك قوله تعالى : ﴿ وَلَقَدْ صَبَحَهمْ يَكْرَةً عَذَابٌ مُسْتَقَرٌّ . فَذُوقُوا عَذَابِي وَنَذِرْ ﴾ «القمر ٢٨ - ٢٩» فقوله (فذوقوا عذابي ونذر) كان بعد تصبيحهم العذاب وذوقه . وهذا له نظائر في الكلام فقد تقول لشخص قتل بسبب فعلة سوء فعلها : (ذق عاقبة ما فعلت) وتقول (اشرب من الكأس التي جرعتها لغيرك) . وهذا كله أمر واقع في الزمن الماضي .

ومن ذلك قول المنصور بعد ما قتل أبا مسلم :

اشرب يكسأس كنت تسقي بها	أمر في الخلق من العلقم
زعمت أن الدين لا يقتضي	كذبت فاستوف أبا مجرم

ومن دلالة فعل الأمر على الماضي قوله ﷺ لشخص رمى في الحج بعد الذبح (ارم

ولا حرج) فليس القصد أمره بالرمي في المستقبل؛ لأن الرمي قد حصل في الماضي، وإنما المعنى هو الموافقة على ما فعل . ونحوه قوله ^{صلى الله عليه وسلم} لرجل قال له : رميت بعد ما أميت . (افعلْ ولا حرج) . فهذا من باب الاقرار على ما حصل والموافقة عليه، وليس من باب طلب القيام بالفعل مرة أخرى . فقد دل فعل الأمر على الماضي كما هو ظاهر .
ومثل هذا أن يقول لك شخص : إني هجوت فلاناً وسيبته . فتقول له : اهجه وسبّه ، موافقاً على ما فعل، وليس القصد تكرار الهجاء والسب . ومثله قولك لمن شرب دواء أو شرباً : (اشربه بالهناء والشفاء) وهو قد شربه . فالفعل دل ههنا على الماضي وليس القصد الأمر بالشرب .

ومن دلالة فعل الأمر على الماضي أن تقول : (كن قد أطعت وسمعت لفلان) و (كن قد نفذت وصيتي) و (لتكن قد فعلت الخير) فهذا كله من باب الأمر الواقع في الزمن الماضي وهو مقابل النهي عن أمر حدث في الزمن الماضي في نحو قولك (ولا تكن قد أسأت إليه) و (لا تكن قد غششت أحداً) .

والحق أنه ليس في يدي شاهد على نحو قولنا (كن قد أطعت له) ولكن مؤدى قول النحاة جواز ذلك فإنهم جوزوا وقوع الفعل الماضي خيراً لكان وشواهد كثيرة من القرآن وغيره، وذلك نحو قوله تعالى ﴿ ولقد كانوا عاهدوا الله من قبل ﴾ «الأحزاب ١٥» وقوله : ﴿ عسى أن يكون ردف لكم بعض الذي تستعجلون ﴾ «النمل ٧٢» وقوله : ﴿ وأن عسى أن يكون قد اقترب أجلهم ﴾ «الأعراف ١٨٥» وقوله : ﴿ لا ينفع نفساً إيمانها لم تكن أمنت من قبل ﴾ «الأنعام ١٥٨» وقوله : ﴿ فيان لم تكونوا دخلتم بهن فلا جناح عليكم ﴾ «النساء ٢٣» .

قال امرؤ القيس :

وإن تك قد ساءت لك مني خليفة فسلي ثيابي من ثيابك تنسل

ولم يستثنوا وقوعه خيراً لأمر (كان) مع أنهم ذكروا ما لا يصح وقوعه خيراً للأفعال الناقصة، فقد ذكروا أن خير الأفعال الناقصة لا يكون جملة طلبية ولا يكون خبر (صار) وما بمعناها ماضياً ^(١) .

(١) انظر المص ١٣ / ١

وعلى أية حال فالشواهد كثيرة على دلالة الأمر على الماضي وقد ذكرنا ما فيه الكفاية .

٤ - الأمر المستمر : وذلك نحو قوله تعالى : ﴿ وَقُولُوا لِلنَّاسِ حَسْبًا ﴾ «البقرة ٨٣» وقوله ﴿ كُونُوا قَوَّامِينَ بِالْقِسْطِ شُهَدَاءَ لِلَّهِ وَلَوْ عَلَى أَنْفُسِكُمْ ﴾ «النساء ١٢٥» وقوله في معاملة الأبوين ﴿ وَصَاحِبَيْهَا فِي الدُّنْيَا مَعْرُوفًا ﴾ «لقمان ١٥» وقوله ﴿ فَاَمْشُوا فِي مَنَاكِبِهَا وَكُلُوا مِنْ رِزْقِهِ ﴾ «الملك ١٥» وقوله ﴿ وَأَوْحَىٰ رَبُّكَ إِلَى النَّحْلِ أَنْ اتَّخِذِي مِنَ الْجِبَالِ بُيُوتًا وَمِنَ الشَّجَرِ وَمِمَّا يَعْرِشُونَ ﴾ «النحل ٦٨» وقوله ﴿ فَأَخْرَجْنَا بِهِ أَزْوَاجًا مِنْ نِبَاتٍ شَتَّى . كُلُوا وَارْعَوْا أَنْعَامَكُمْ ﴾ «طه ٥٣ - ٥٤» .

فهذا الأمر كله مطلوب استمراره والعمل به على وجه الدوام .

وقد يكون الأمر مستمراً إلى أجل أو مشروطاً بشرط وذلك نحو قوله تعالى : ﴿ فَأَتُوا إِلَيْهِمْ عَهْدِهِمْ إِلَىٰ مَدِينِهِمْ ﴾ «التوبة ٤» وقوله : ﴿ فَإِنْ اسْتَقَامُوا لَكُمْ فَاسْتَقِيمُوا لَهُمْ ﴾ «التوبة ٧» فالاستقامة لهم مشروطة باستقامتهم هم . ونحو قوله ﷺ : (اسْمَعُوا وَأَطِيعُوا وَلَوْ اسْتَعْمَلَ عَلَيْكُمْ عَبْدٌ حَبَشِيٌّ كَانَ رَأْسُهُ زَيْبَةً مَا أَقَامَ فِيكُمْ كِتَابَ اللَّهِ) فالسمع والطاعة مشروطان بإقامة كتاب الله .

والأمر المستمر له صورتان :

أ - الأمر باستمراره هو حاصل ، وذلك نحو قوله تعالى : ﴿ يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ اتَّقِ اللَّهَ ﴾ «الأحزاب ١» فالمطلوب هو الاستمرار على التقوى ؛ لأن الرسول ﷺ متق لله قبل نزول الآية . ونحو قوله تعالى : ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا آمِنُوا بِاللَّهِ وَرَسُولِهِ ﴾ «النساء ٣٦» فقد طلب منهم الاستمرار والثبات على الإيمان لا أن يحدثوا إيماناً جديداً لم يكن في قلوبهم فإنهم مؤمنون قبل نزول هذه الآية ألا ترى أنه خاطبهم بقوله ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا ﴾ ؟ .

ونحوه قوله تعالى : ﴿ حَافِظُوا عَلَى الصَّلَوَاتِ وَالصَّلَاةِ الْوُسْطَى ﴾ «البقرة ٢٣٨» فإنهم مقيمون للصلاة محافظون عليها قبل نزول هذه الآية . ومثله قوله تعالى ﴿ فَاسْتَقِمْ كَامِرْتِ وَمَنْ تَابَ مَعَكَ ﴾ «هود ١١٢» وقوله : ﴿ فَاسْتَكْ بِالَّذِي أَوْحَىٰ إِلَيْكَ إِنَّكَ عَلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ ﴾ «الأحزاب ٤٢» وقوله : ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا كُلُوا مِنْ طَيِّبَاتِ مَا رَزَقْنَاكُمْ ﴾ «البقرة ٧٢» فقد طلب منهم الاستمرار على اختيار الطيبات من الرزق ، فإنهم لا شك كانوا يأكلون مما رزقهم الله قبل نزول هذه الآية ؛ إلا فمن أي شيء كانوا يأكلون ؟

فهذا كله من باب الأمر بالاستقرار على ما هو حاصل وطلب الثبات والمداومة عليه .
وقد يكون الأمر تهديداً لمن كان على حالة غير مرضية وذلك نحو قوله تعالى : ﴿ ذرهم
يأكلوا ويمتعتوا ويلهمهم الأمل فسوف يعلمون ﴾ «الحجر ٣» وقوله : ﴿ فذرهم في غمرتهم
حتى حين ﴾ «المؤمنون ٥٤» فيقول له : اترك هؤلاء مستمرين على ما هم عليه فسوف
يرون جزاءهم .

ب - الأمر بفعل لم يكن حاصلًا وطلب الاستقرار عليه، وذلك نحو قولك : (حافظ
على ما سأعطيك ولا تفرط فيه أبداً) ونحو قولك (اكتم ما سأخبرك به ولا تخبر به
أحدًا) قال تعالى ﴿ واتخذوا من مقام إبراهيم مصلى ﴾ البقرة ١٢٥ ، فقد طلب الله من
المسلمين أن يتخذوا من مقام إبراهيم مصلى، وليس ذلك موقوتاً بزمن، بل الأمر مستمر
لا ينقطع . ونحو قوله ﴿ فول وجهك شطر المسجد الحرام وحيثما كنتم فولوا وجوهكم
شطره ﴾ «البقرة ١٤٤» وهذا الأمر مستمر من حين الأمر به إلى قيام الساعة . ونحو قوله
﴿ يا أيها الذين آمنوا اتقوا الله وذروا ما بقي من الربا إن كنتم مؤمنين ﴾ «البقرة ٢٨٧»
فقوله (ذروا ما بقي من الربا) أمر بالانتهاء عن الربا بصورة دائمة . ونحو قوله ﴿ إنما
الحمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه ﴾ «المائدة ٩٠» وقوله
﴿ قال أنظرنى إلى يوم يبعثون ﴾ «الأعراف ١٤» وقوله : ﴿ يا أيها المدثر . قم فأنذر .
وربك فكبر . وثيابك فطهر . والرجز فاهجر ﴾ «المدثر ١ - ٥» فقد أمره بالإنذار على
وجه الدوام .

فكل ذلك مما يفيد طلب الفعل في المستقبل ثم الاستقرار والمداومة عليه . ثم إن الأمر
المستمر له صورتان تعبيريتان شائعتان :

إحداها : أن يؤمر بالفعل نفسه نحو ما مر في قوله ﴿ وصاحبها في الدنيا معروفا ﴾
وقوله ﴿ قم فأنذر ﴾ .

والأخرى : أن يؤتى بأمر (كان) ويؤتى بالخبر اسماً للدلالة على طلب الاتصاف
بالحدث على وجه الثبوت وذلك نحو قولنا (كن حافظاً للعهد) ونحو قوله تعالى
﴿ كونوا قوامين بالقسط شهداء لله ﴾ . فالفرق بين قولك (احفظ العهد) و (كن حافظاً
للعهد) هو ما يذكره النحاة من أن الفعل يدل على الحدوث والتجدد والاسم يدل على
الثبوت وذلك نحو قولك (هو يطلع) و (هو مطلع) ، و (هو يتعلم) و (هو متعلم) ، و (هو

يحفظ) و (هو حافظ) ، فكل من يطلع ويتعلم ويحفظ يفيد الحدث والتجدد بخلاف قولك مطلع ومتعلم وحافظ فإنه يدل على الثبوت .

فعني (كن حافظاً للمهد) لتكون هذه صفتك الثابتة . واطنك ترى الفرق واضحاً بين قولنا (اطلّع) و (كن مطلعاً) . و (تعلم) و (كن متعلماً) . والقياس يجيز أن يكون خبر أمر (كان) فعلاً مضارعاً نحو (كونوا تحافظون على العهد) و (كونوا تقولون الحق) وهو نوع من أنواع الأمر المستمر غير أني لم أحفظ شاهداً عليه .

وقد ورد خبر النهي فعلاً مضارعاً والنهي مقابل للأمر وذلك نحو قول المغيرة بن حبياء :

خذ من أخيك العفو واغفر ذنوبه ولا تكن في كل الأمور تعاتبه

فإذا جاز وقوع خبر النهي فعلاً مضارعاً جاز وقوع خبر الأمر مضارعاً أيضاً . وأما الإخبار عن أمر (كان) بأمر فقد منعه النحاة وشذذوا ما ورد من نحو قوله : وكوفي بالملككم ذكريني .

هـ - وربما كان فعل الأمر مطلقاً غير مقيد بزمن لكونه دالاً على الحقيقة أو لكونه دالاً على التوجيه والحكم أو لغير ذاك ، وذلك كقوله :

كن ابن من شئت واكتسب أدباً يغنيك عموده عن النسب

فهو لا يأمر أن تكون ابن من شئت على وجه الحقيقة فليس بمقدورك ذلك وإنما القصد أن يأمر بـاكتساب الأدب ولا يهم بعد ذلك أن تكون ابن من خلق الله . فقوله (كن ابن من شئت) لا يدل على زمن ما وإنما هو ذكر لحقيقة من حقائق الحياة وهي أن الأدب يغني عن النسب .

ونحوه قوله (تعرف إلى الله في الرخاء يعرفك في الشدة) فهذا لا يقصد به التعرف

إلى الله والالتجاء إليه في وقت دون وقت. وإنما هو من باب التوجيه للالتجاء إليه في كل وقت. إذ من المعلوم أن أغلب الناس تبطّروهم الراحة وينسيهم الرخاء فهم لا يلتجئون إلى الله إلا في وقت الشدة والضيق ونزول الكروه فيقول لهم: إذا أردتم أن يعينكم الله ويخلصكم مما تقعون فيه من محن وكروب فالتجئوا إليه واعرفوا له حقه في كل وقت .

ومن باب الحقائق أن تقول مثلاً: (احترم الناس يحترموك وتواضع لهم يرفعوك) فهذه قاعدة عامة وحقيقة مطلقة غير مقيدة بزمن فمن أحترم الناس احترموه ومن تواضع لهم رفعوه .

وقد يكون فعل الأمر غير مطلوب حصوله بل إنما يذكر للتحذير منه، وذلك كأن تقول : (تواضع للناس يحبوك واستعمل عليهم يفضوك) فأنت لا تأمره بالاستعلاء على الناس وإنما تحذره منه فتقول له : إذا استعليت على الناس أفضوك . ونحوه أن تقول : (اكذب مرة تفقد ثقة الناس ولو صدقت بعدها ألف مرة) فأنت لا تأمره بالكذب وإنما تحذره منه .

ونحوه أن تقول : (اعمل خيراً تلق خيراً واعمل شراً تلق شراً) وأن تقول : (ازرع شوكاً تجن شوكاً) ومنه المثل المشهور (ستن كلبك يأكلك) .

فأنت لا تأمره بعمل الشر ولا بزرع الشوك، وإنما أنت تحذره من مغبة فعل السوء . وهذا كله من باب الحقائق المطلقة غير المقيدة بزمن .

وقد يكون استعمال فعل الأمر في الدلالة على الحقيقة على نحو آخر، وذلك نحو ما روي في الحديث أن رسول الله ﷺ رأى رجلاً مبيضاً^(١) يزول به السراب ، فقال رسول الله ﷺ : (كن أبا خيثة) فإذا هو أبو خيثة الأنصاري .

فقوله ﷺ (كن أبا خيثة) ليس أمراً بأن يكون الشخص على غير حقيقته، بل أراد أن يكون هذا الشخص القادم هو من ذكر أو وقع في روعه ذاك .

(١) أي لابس البياض .

ونظير هذا أن تقول على جهة الحدس أو التمني أو نحوهما (كن فلاناً) أو (كن كذا وكذا) فتطلب أن يصدق حدسك أو متمناك، وكذلك كأن تسمع خشخشة شخص أو حركته ويقع في نفسك أنه (محمود) مثلاً فتقول : (كن محموداً) فأنت لا تأمر الشخص أن يكون على غير حقيقته، وإنما تطلب أن يصدق حدسك وما وقر في نفسك . وقد تقوله على جهة التمني فقد تسمع حركة أو نأمة وتتمنى أن يكون صاحب هذه الحركة خالداً فتقول (كن خالداً) . ونحوه أن ترى شخصاً قادماً من بعيد وأنت جائع عطشان فتقول : (كن شخصاً يحمل الماء والطعام) . وقد يأتي أحد أقاربك بظرف مليء فتتمنى أن يكون ما فيه عسلاً مثلاً فتقول (كن عسلاً) أو ليكن ما فيه عسلاً ، تقول ذلك متمنياً .

فهذا ونحوه ليس أمراً بشيء، وإنما تطلب أن تكون الحقيقة على ما تذكر . وقد نستعمل فعل الأمر بطريقة أخرى فقد تقول مثلاً (أحقق ثم أخفق ولكن لا تيأس) فأنت ههنا لا تأمره بالاخفاق ولا تحذره منه ولكنك تقول : إذا أخفقت فلا تيأس . فأنت توجهه إلى عدم اليأس عند الإخفاق .

وهو كما ترى أيضاً خالٍ من الدلالة على زمن معين .
فقد تبين أن زمن فعل الأمر لا ينحصر فيما ذكره النحاة .

عين المضارع
بين الصيغة والدلالة

الدكتور مصطفى النحاس

جامعة الكويت

ملخص

يناقش البحث مشكلة ضبط عين المضارع من الثلاثي ، بقصد حصر هذه المشكلة ، وتحديددها . وفي سبيل ذلك يعرض البحث لأبواب الفعل ، فيتناولها من ناحيتين ، ناحية الصيغة ، وناحية الدلالة ، مشيراً عدّة تساؤلات حول هذه الأبواب .

وقد ناقش البحث أبواب الفعل بالتفصيل ، فبيّن أنها أربعة أساسية : فَعَلَ يَفْعُلُ ، وَفَعَلَ يَفْعِلُ ، وَعَثَلَانْ أَكْثَرُ الْأَفْعَالِ الثلاثة في اللغة العربية ، وبَاب : فَعِلَ يَفْعَلُ ، وهذا الباب كثيراً ما يتداخل مع الباب : فَعَلَ يَفْعُلُ في حالة اللزوم . أما فَعَلَ يَفْعُلُ ، بفتح العين في الماضي والمضارع فيقوم على عنصر صوتي هو حروف الخلق ، وأما فَعِلَ يَفْعِلُ ، بكسر العين في الماضي والمضارع ، فيمثل الحالات الشاذة لباب فَعِلَ يَفْعَلُ .

ثم عرض البحث لجانب الدلالة ، والمعاني التي تفيدها هذه الأبواب ، وخلص إلى ما يلي :

١ - أن البابين : (فَعَلَ يَفْعُلُ ، وَفَعَلَ يَفْعِلُ) يشتركان في معظم المعاني ، وأن التمييز بينهما عن طريق المعنى يحتاج إلى طاقة تفوق مستوى الذاكرة ، ولذا فإن الصعوبة التي يجدها مستخدمو اللغة في ضبط عين المضارع - إذا لم يشتهر بضمّ أو كسر - تكاد تكون مقصورة على هذين البابين ، وعلى الأفعال الصحيحة السالمة منها ؛ لأن الأفعال المعتلة والأفعال المضاعفة لها معايير محدّدة ذات نزعة قاعدية .

٢ - وأن البابين : (فَعَلَ يَفْعُلُ وَفَعَلَ يَفْعِلُ) يمكن التمييز بينهما عن طريق المعنى ؛ فالأول خاص بالصفات اللازمة والنعوت ، والثاني يدل على جهد عقلي أو جسمي أو عاطفي .

٣ - وأضاف البحث أن تنوع صيغة المصدر أو المشتق للمادة الفعلية الواحدة - قد تكون دليلاً على الباب ، كذلك متعلقات الفعل ، يمكن التمييز عن طريقها ، وضرب أمثلة كثيرة لذلك .

٤ - ويرى البحث أن الحلّ الصحيح لمشكلة عين المضارع من الثلاثي - ليس في عمل معجم للأفعال المأنوسة، أو في عمل إحصاء للأفعال ثنائية الباب أو العين ، كما يرى بعض الباحثين ، وإنما الحلّ الصحيح يكن في إيجاد معجم سياقي للأفعال الثلاثية المستخدمة في اللغة : لأن الصيغة وحدها لا تكفي ، بل لابد من إضافة المعنى إليها . وبذلك تأخذ عين الفعل مكانتها في اللغة من حيث الثبات والاطراد .

مدخل :

لقد قامت حركة تدوين اللغة في القرن الأول والقرن الثاني للهجرة على جمع لغة البدو بما فيها من لهجات مختلفة ، يتغير فيها معنى الفعل أحياناً بتغير كيفية النطق به من قبيلة إلى أخرى ، بل إن الاختلاف في النطق تعدى عين الفعل المضارع إلى حرف المضارعة ، فكان تارة مفتوحاً ، وتارة مكسوراً .

وإلى جانب تعدد اللهجات فإن طبيعة اللغة العربية لا تعين على معرفة النطق بالأفعال الثلاثية التي تعرف عادة بالسماع .

وقد حاول النحاة - وبخاصة نخاة البصرة « أن يخضعوا اللغة العربية لصرامة القياس ، وأن يضبطوا بالخصوص حركة عين الفعل المضارع ، فاستعصت عليهم الأفعال الثلاثية لكثرتها واختلاف وجوهها ، ولم يسمعهم إلا أن يكفوا بعموميات غامضة لا تحل المشكلة » (اللبلى : ١٦) .

وشغل الفعل بال اللغويين ، وغذى لؤنين من الدراسات والتأليف . النحوية الصرفية من ناحية ، ومعاجم الأفعال من ناحية أخرى . أما اللون الأول فيمثل عن جدارة « سيويه » الذي خصّ الفعل بأبواب كثيرة من الكتاب ، فاهتمّ بالأفعال ومشتقاتها ، ولكنه لم يتفرّع للبحث في حالات المضارع وكيفية النطق به . وأما اللون الثاني فيمثل كتاب « ابن القوطية » في الأفعال الثلاثية والرباعية ، وقد سماه « كتاب الأفعال » لكنه لا يصلح لضبط كيفية النطق بالمضارع ، و « لابن القطاع » تأليف يحمل

نفس الاسم (كتاب الأفعال) رتب فيه الأفعال على حروف المعجم ، وقد زاد فيه الأفعال الخماسية والسادسية ، وكان متأثراً في منهجه بابن القوطية .

ويبدو أن موضوع النطق بعين المضارع لم يصل إلى صورة واضحة في التأليف القديمة . ولا عيب على القدامى في ذلك ، حسبهم أنهم وضعوا الأصول ، وأشاروا إلى بعض الضوابط العامة . وعلى المحدثين أن يعرفوا كيف يستفيدون من هذه الأصول .

ولمعرفة عين مضارع الثلاثي لابد من التعرض بالتفصيل لأبواب الفعل :

- ☆ أهى ستة أم أربعة ؟
- ☆ وما المعيار أو المعايير التي يمكن معها ضبط عين المضارع ؟
- ☆ وهل الصعوبة في ضبط عين المضارع عامة أو مقصورة على أبواب معينة ؟
- ☆ وما أثر الدلالة في حركة العين ؟
- ☆ وكيف يمكن حصر هذه الصعوبة ، وتحديد المشكلة ؟

كل ذلك من خلال الوقوف على آراء القدماء والمحدثين ، ومناقشة كل نقطة من هذه النقاط بالتفصيل ، ونبدأ أولاً بأبواب الفعل ..

أبواب الفعل :

المقصود بأبواب الفعل : مجموعة الصيغ أو القوالب المعينة ، التي يندرج تحت كل منها جمهرة لا حد لها من الأفعال . واحدها : باب ، ويعني : الوحدة الصيفية التي تنتمي إليها الأفعال ذات الضبط المعين ، فإذا قيل - مثلاً - « كتب » من الباب الأول ، فمعناه أن ماضية (فَعَلَ) ومضارعه يَفْعَلُ . وإذا قيل : إن « عِلِمَ » من الباب الرابع ، فمعناه أن ماضيه (فَعَلَ) بكسر العين ، ومضارعه (يَفْعَلُ) بفتحها .. فهذه الصيغ (فعل يَفْعَلُ وفعل يَفْعَلُ) تسمى أبواب الفعل . وأحياناً يطلق عليها « أبواب الصرف » ، وأحياناً « أمثلة الصرف » ، والمعاجم تسمى كل صيغة أو كل باب باسم فعل معين ، فيقال - مثلاً - هذا الفعل من باب (نصر) أي : فعل يَفْعَلُ . وهذا الفعل من باب (فرح) أي : فعل

يفعل ، وهكذا .. ويحتاج المعجم إلى الصرف عند شرح معنى الكلمة ، مستخدماً الرموز الحركية (٢٠) لبيان باب الفعل وضبط عين المضارع .

وأبواب الفعل - كما نعرفها اليوم - ستة ، هي كما جاءت في كتاب « نزهة الطرف في علم الصرف » للميداني :—

- ١ - فَعَلَ يَفْعُل ، كنصر ينصر وقعد يقعد .
- ٢ - فَعَلَ يَفْعُل ، كضرب يضرب وجلس يجلس .
- ٣ - فَعَلَ يَفْعُل ، كفتح يفتح وذهب يذهب .
- ٤ - فَعَلَ يَفْعُل ، كفرح يفرح وعلم يعلم .
- ٥ - فَعَلَ يَفْعُل ، كشرف يشرف وعظم يعظم .
- ٦ - فَعَلَ يَفْعُل ، كورث يورث وولى يولى .

ويلاحظ أن الأبواب الثلاثة الأولى عين الماضي فيها مفتوحة أبداً ، أما عين المضارع فقابلية للتغير من ضم إلى كسر إلى فتح . كما يلاحظ أن البابين : الرابع والسادس عين الماضي فيها مكسورة ، وعين المضارع مفتوحة أو مكسورة . أما الباب الخامس فالعين فيه مضمومة في كل من الماضي والمضارع .

وهذا التنوع الحركي في تلك الأبواب يقوم أساساً على المصوتات الثلاثة (ف غ ل) وحركة العين في المضارع . ويعتمد علم الصرف اعتماداً كبيراً على هذه الأبواب في تفسير كثير من المتغيرات الصوتية التي لا يمكن فهمها إلا بوساطة تلك الأبواب ، مثل : الإعلال والإبدال والإدغام والقلب المكاني ، ونقل الحركة ، وغيرها من التغيرات الصوتية الأخرى الكثيرة ... فشاركة الأبواب الستة هي المشاركة الفعالة في البناء الصرفي .

أبواب الفعل لدى القدماء :

يرى سيبويه أن أبواب الفعل الأساسية أربعة ، هي :

فَعَلَ - يَفْعُل .

وَفَعَلَ - يَفْعُل .

وفعل - يُفعل ، وهذه الثلاثة للمتعدى واللازم .
وفعل - يُفعل ، وهو لللازم فقط .

يقول سيويه (٢ : ٢٢٦ - ٢٢٧) : « وأعلم أنه يكون كل ما تعداك إلى غيرك على ثلاثة أبنية ، على فَعَلَ يُفعل ، وفَعَلَ يُفعل ، وفَعَلَ يُفعل . وذلك نحو ضَرَبَ يَضرب ، وقَتَلَ يَقْتل ، ولَقِمَ يَلقِم . وهذه الأضرب تكون فيما لا يتعداك ، وذلك نحو جَلَسَ يَجلس ، وقَعَدَ يَقْعُد ، وركَبَ يَرْكَب . ولما لا يتعداك ضرب رابع لا يشركه فيه ما يتعداك ، وذلك : فَعَلَ يُفعل ، نحو كَرَّمَ يَكْرِم . وليس في الكلام فعلته متعدياً . فضروب الأفعال أربعة ، يجتمع في ثلاثة ما يتعداك ومالا يتعداك ، ويبين بالرابع مالا يتعدى وهو : فَعَلَ يُفعل »

أما (فَعَلَ يُفعل) فقد ورد في عدة كلمات ، نحو : حَسِبَ يحسب ويُسَّ ويس ، ويس يسس ونعم ينعم . وهذا البناء جاء بالكسر في المضارع كما كسر في الماضي مشابهة لبَابِ (فَعَلَ يُفعل) ، حيث لزموا الضمة فيه في الماضي والمضارع . وفتح عين المضارع مع (فَعَلَ) أقيس من كسرها عند سيويه . وفي ذلك يقول (٢ : ٢٢٧) :

وقد بنوا فعل على يفعل في أحرف ، كما قالوا فَعَلَ يُفعل ، فلزموا الضمة . فكذلك فعلوا بالكسرة فشبه به ، وذلك : حَسِبَ يَحْسِبُ وَيُسَّ وَيُسَّ وَيُسَّ وَيُسَّ وَيُسَّ وَيُسَّ وَيُسَّ . سمعنا من العرب من يقول :
وهل يُنعمُ من كان في العصر الحالي^(١)

وقال :

واعوج غصنك من لحو ومن قدم لا ينعم الغصن حق ينعم الورق^(٢)

(١) البيت لامرئ القيس ، صدره :

« لا عم صباحاً أيها الطفل البالي ،

ويروي : « وهل يُنعم » ومعناه : « وهل يُنعم » ، يقال : وع يعم ، في معنى : نعم ينعم - (سيويه ٢ : ٢٢٧) .

(٢) اللحو : لحاء الغصن ، وهو قشره . وإذا فعل به ذلك ذبل واعوج ، فضرب مثلاً لذهاب نضرة الشباب وتغير الجسم للكبر (سيويه ٢ : ٢٢٧) .

وقال الفرزدق :

وَكُومٌ تَنْعِمُ الْأَضْيَافَ عَيْنًا وَتُصْبِحُ فِي مِبَارِكِهَا ثَقَالًا^(١)

والفتح في هذه الأفعال جيد ، وهو أقيس « أي فتح عين المضارع ، فتكون من باب فَعَلَ يَفْعُلُ .

وأما (فَعَلَ يَفْعُلُ) فهو خاص بما كانت لامه أو عينه أحد أحرف الحق الستة ، نحو قرأ يقرأ ، وجبه يجه ، وقلع يقلع ، وذبح يذبح ، وفرغ يفرغ ، وسلخ يسلخ .

وهناك أبواب أخرى شاذة ، هي : فَعَلَ يَفْعُلُ ، نحو : فضّل يفضّل ، وميت يموت . وذكر ابن سيده (١٤ : ١٢٦) أنه جاء حرف آخر ، وهو : حضر يحضر ، ويظن أن أبا زيد ذكره أيضاً ، وأنشد قول جرير :

مَا مَن جَفَانَا إِذَا حَاجَاتِنَا حَضَرَتْ كَمَن لَنَا عِنْدَهُ التَّكْرِيمُ وَاللُّطْفُ

وفَعَلَ يَفْعُلُ ، قال بعض العرب : كُذِّتْ تَكَاد - يقول سيويه (٢ : ٢٢٧) : وهو شاذ من يابه ، كما أن فضّل يفضّل شاذ من يابه .

ويفهم من تمثيل سيويه أن الكسر يسبق الضم في بابي (فَعَلَ) ، فقد حرص على التمثيل « بَفَعَلَ يَفْعُلُ » قبل « فَعَلَ يَفْعُلُ » ، سواء اللازم والمتعدي منها . وهذا بعكس ما هو شائع من أن الضم يسبق الكسر ، مما يعني أن الترتيب الوارد في بعض كتب الصرف يجعل الباب الأول مضموم العين في المضارع ، والثاني مكسور العين في المضارع - فيه نظر .

(١) الكُوم : جمع كومة ، وهي الإبل العظيمة السنم . يصف الشاعر إبلاً / لا ينح منها للأضياف ، فهي تنعم بهم عيناً ، لأنها منهم ، ولا تنور من مباركتها مخافة أن تنحر (سيويه ٢ : ٢٢٧) .

ومن يتتبع ما قاله النحويون واللغويون بعد سيبويه يلحظ أنهم ساروا على مذهب سيبويه ؛ من حيث أبواب الفعل ، ومن حيث الأمثلة ، ومن حيث التعدي وال لزوم ، مع اختلاف في المنهج وطريقة العرض . فالزحشري - مثلاً - يقول عن الفعل الثلاثي (٢٧٧) : للمجرد منه ثلاثة أبنية : فَعَلَ وفَعِلَ وفَعُلَ . فكل واحد من الأولين على وجهين متعَدٍّ وغير متعَدٍّ ، ومضارعه على بناءين ، مضارع فعل على يَفْعَلُ ويَفْعُلُ ، ومضارع فعل على يَفْعَلُ ويَفْعُلُ ، والثالث [يقصد فَعُلَ] على وجه واحد غير متعَدٍّ ، ومضارعه على بناء واحد ، وهو يَفْعُلُ . فمثال فعل : ضربه يضربه وجلس يجلس وقتله يقتله وقعد يقعد . ومثال فعل يَفْعُلُ : شربه يشربه وفرج يفرج وومقه يومه ووثق يثق . ومثال فعل : كَرُمَ يَكْرُمُ وأما فعل يَفْعُلُ فليس بأصل ، ومن ثم لم يجيء إلا مشروطاً فيه أن يكون عينه أو لامه أحد حروف الحلق : الهمة والهاء والحاء والعين والغين إلا ما شذَّ ؛ من نحو : أبى يأبى وركن يركن . وأما فعل يَفْعُلُ ، نحو : فضّل يفضّل وميت يموت فمن تداخل اللغتين وكذلك فعل يَفْعُلُ ، نحو كُدت تكاد . فالزحشري يرى أن (فعل يَفْعُلُ) ليس بأصل أي إنه ليس من الأبواب الأربعة الرئيسية ؛ لأنه جاء مشروطاً بكون عينه أو لامه حرف حلق . كما أنه لم يفرّد باباً لفعل يَفْعُلُ ، وإنما مثل له مع (فعل يَفْعُلُ) ليدل بذلك على شذوذ الكسر في المضارع . ويلاحظ أن الزحشري يقدم (فعل يَفْعُلُ) على (فعل يَفْعَلُ) في التثنية بالمتعدي واللازم لكل من البابين (ضربه يضربه وجلس يجلس وقتله يقتله وقعد يقعد) وفي ذلك إشارة إلى أن الكسر مقدّم على الضم .

وابن الحاجب تلميذ الزحشري يقول عن الماضي (الرضى ١ : ٦٧) : « للثلاثي المجرد ثلاثة أبنية : فعل ، وفعل وفعل ، نحو ضربه وقتله وجلس وقعد وشربه وومقه وفرج ووثق وكرم » .

ويعلق الرضى على هذا النص قائلاً : « ذكر لفعل أربعة أمثلة ، مثالين للمتعدي ، أحدهما : من باب فعل يَفْعُلُ ، والثاني : من باب فعل يَفْعُلُ . ولم يذكر من باب فعل يَفْعُلُ - بفتحها - لأنه فرعها .. ومثالين لللازم منها ، وذكر أيضاً لفعل أربعة أمثلة ، مثالين للمتعدي ، أحدهما : من باب فعل يَفْعُلُ كشرِب ، والثاني : من باب فعل يَفْعُلُ كومق ، ومثالين لللازم منها . وذكر لفعل مثلاً واحداً ؛ لأنه ليس مضارعه إلا مضوم العين ، وليس إلا لازماً » .

وعن المضارع يقول ابن الحاجب : « المضارع بزيادة حرف المضارعة على الماضي ؛ فإن كان مجرداً على (فَعَلَ) كسرت عينه أو ضَمَّتْ أو فَتَحَتْ إن كان العين أو اللام حرف حلق غير ألف . وشذَّ أَيْ يَأْبَى . وأما قَلَى يَقْلَى فعَامَرِيَّةٌ ، وَرَكَنَ يَرْكُنُ من التداخل ... وإن كان على (فَعَلَ) فتحت عينه أو كسر . إن كان مثلاً . وَطَيَّءَ تقول في باب بَقِيَ يَبْقَى : بَقِيَ يَبْقَى . وأما فَضِلَ يُفْضَلُ وَنَعِمَ يَنْعَمُ فمن التداخل . وإن كان على (فَعَلَ) ضَمَّتْ عينه » (الرضى ١ : ١٤٤ ، ١٢٤ ، ١٣٧) .

فتقديم الكسر على الضم في بابي فَعَلَ يَفْعَلُ وفَعَلَ يَفْعُلُ ، واشتراط العنصر الصوتي في فَعَلَ يَفْعُلُ ؛ لكونه فرعاً عنها ، وكسر عين المضارع من فَعَلَ في المثال الواوي ، والتداخل بين اللغات في مثل : رَكَنَ يَرْكُنُ وَفَضِلَ يُفْضَلُ وَنَعِمَ يَنْعَمُ ، والشذوذ في مثل : أَيْبَى يَأْبَى ، ولزوم فَعَلَ يَفْعُلُ .. كل ذلك من الأمور المشتركة بين القدماء .

ومن مجمل ما تقدم يتبين : —

١ - أن هناك أبواباً أربعة أصلية ، هي :

فَعَلَ يَفْعَلُ
فَعَلَ يَفْعُلُ
فَعَلَ يَفْعُلُ
فَعَلَ يَفْعُلُ

٢ - يضاف إليهما بابان فرعيان ، هما :

فَعَلَ يَفْعُلُ
فَعَلَ يَفْعُلُ

وسنحاول في الصفحات التالية أن نناقش كل باب من هذه الأبواب الستة ، وذلك من حيث الصيغة ومن حيث الدلالة ؛ لنرى في النهاية : إلى أي مدى يمكن ضبط عين الفعل المضارع من الثلاثي ؟

أولاً : أبواب الفعل من حيث الصيغة :-

١ - باب «فَعَلَ يَفْعُلُ» :

«فَعَلَ» أكثر الأفعال عدداً ، لأنه الفعل الحقيقي الذي يدلّ غالباً على العمل والحركة لذلك فهو أكثر تصرفاً ؛ إذ يعطي ثلاث صيغ في المضارع (البكوش : ٨٧ - ٨٨) هي : فَعَلَ يَفْعُلُ ، وَفَعَلَ يَفْعِلُ ، وَفَعَلَ يَفْعُلُ .

وإذا نظرنا إلى أفعال هذا الباب نجد أنها مقيدة بسبب صوتي متصل بطبيعة الحروف المكوّنة للفعل ، وهي كون عين الفعل أو لامه حرفاً من أحرف الخلق . وقد تنبّه اللغويون والنحاة لهذا منذ القدم ، يقول سيبويه (٢ : ٢٥٢) : « هذا باب ما يكون (يَفْعُلُ) من (فَعَلَ) فيه مفتوحاً ، وذلك إذا كانت الهمزة أو الهاء أو العين أو الحاء أو الغين أو الخاء لاماً أو عيناً ... »

وقد حاول سيبويه تحليل هذه الظاهرة صوتياً فقال (٢ : ٢٥٢) : « وإنما فتحوا هذه الحروف لأنها سفلت في الخلق ، فكروهوا أن يتناولوا حركة ما قبلها بحركة ما ارتفع من الحروف ، فجعلوا حركتها من الحرف الذي في حيزها وهو الألف ، وإنما الحركات من الألف والواو والياء » .

ويمكن تفسير هذه الظاهرة بالعلاقة بين جرس الفتحة ومخرج حروف الخلق ، فنطق حروف الخلق يصحبه انفتاح في الفم يسهل عملية انقباض الخلق ، والحركة الوحيدة التي تتصف بالانفتاح هي الفتحة ومن هذه الصفة أخذت اسمها .

يقول الطيب البكوش (ص ٩٠) : « وإذا ما اعتبرنا أهمية الحروف الخلقية ؛ إذ تمثل تقريباً ربع الحروف العربية ، فإنه من الطبيعي أن نجد ربع الأفعال العربية متضمنة لحرف خلقي » وهو يقصد هنا الأفعال الصحيحة .

وقد وضع النحاة العرب شروطاً لمجيء هذا الباب مما عينه أو لامه حرف حلق ، هي :

أ - ألا يكون الفعل مضاعفاً ؛ لأن المضاعف قياس مضارعه كسر لازمه ، وضم معداه ، نحو : ضَحَّ يَصْحُ ، ودَعَّه يَدْعُ ، كما سيأتي :

ب - ألا يكون مثلاً حلقى العين ، نحو : وعد يعد . فإن كان حلقى اللام فتح مضارعه ، نحو : وقع يَقَع ، ووضع يَضَع .

ج - ألا يكون أجوف يائياً ، أو واوياً ، نحو : جاء يَجِيء ، وباع يبيع وزاغ يزيغ ، ونحو : ساء يسوء ، وفاح يفوح .

د - ألا يكون ناقصاً واوياً ، كدعا يدعو ، ولها يلهو ، وسها يسهو . فإذا كان ناقصاً يائياً عينه حرف حلق فتح مضارعه ، نحو : سعى يَسْعَى ، ونهى يَنْهَى .

هـ - ألا يشتهر بضم أو كسر ، نحو : أخذ يأخذ ، وقعد يقعد ، ودخل يدخل ، وصرخ يصرخ ، ونفخ ينفخ ، وطلع يطلع ، وبلغ يبلغ ، ونحو : رجع يرجع ، ونزع ينزع ، وينفى ينفى .

ويفهم من هذا الشروط أمران : أحدهما : أن وجود حرف الحلق سبب صوتي للفتح كما تقدم . ثانيها : ليس كل فعل عينه أو لامه حرف من أحرف الحلق يجيء على هذا البناء ، فقد جاءت أفعال على أصلها ^(١) ، نحو : برأ يبرؤ ، وهنأ يهنئ ، كما جاءت أفعال لم تكن عينها ولا لامها من حروف الحلق على هذا البناء ، نحو : أبى يأبى ، وجبى يجبى ، وقلَى يقلى . وزاد ابن السكيت عن أبي عمرو ركن يركن (ابن سيده ١٤ : ١٢٦) بفتحها ، كما جاء في الصحاح.

وفد قال سيبويه (٢ : ٢٥٤) عن « أبى يأبى » بأنهم شيهوه بـ « قرأ يقرأ » ففتحوا عينها لهمزة الفاء ، كما فتحوا عين « يقرأ » لهمزة اللام . وأما « جبى يجبى وقلَى يقلى »

(١) سيأتي في باب « فعل يفعل » وباب « فعل يفعل » أن الأصل في عين المضارع الغم أو الكسر .. فهذا هو المقصود بكلمة « أصلها » .

فغير معروفين إلا من وجه ضعيف . وحكى في القاموس : قَنَطَ يَقْنُطُ . وحمله اللغويون على الجمع بين لغتين ، وهو ما يسمى بتداخل اللغات أو تركب اللغات كما يسميه ابن جني (٢٧٦ : ١) بأن تأخذ ماضي لغة ومضارع أخرى وتركب بينهما ثالثة ، « كركب المكان يركب بضمها ورجب يركب بكسر الماضي وفتح المضارع على القياس في اللغتين ، ويتولد بينهما لغتان : ركب المكان يركب بضم الماضي وفتح الآتي ، ورجب يركب بكسر الماضي وضم الآتي » (بحرق : ٤٩) .

ولم يفتحوا حلقي الفاء كأمر وهرب .. وخطب وغرب وعرف ، لسكون فاء الكلمة في المضارع ، فلا يكون ثقيلاً (بحرق : ٥٢) مع ضم العين أو كسرهما^(١) .

٢ ، ٣ - باب « فَعَلَ يَفْعِلُ » ، وباب « فَعَلَ يَفْعُلُ » :

اتفق النحاة على لزوم ضم عين مضارع «فعل» في نحو : قال يقول (الأجوف الواوي) ودعا يدعو (الناقص الواوي) وكسرهما في نحو : باع يبيع (الأجوف اليائي) ورمى يرمي (الناقص اليائي) « وذلك للفرق بين ذوات الواو وذوات الياء ، وكذا في ضم عين المضارع المعنى ؛ لأنه قد يتصل به ضمير النصب في نحو : مدّه يمدّه ، فلو كسروا عينه لزم الانتقال من كسرة إلى ضمة ، وهو ثقيل . وكسروا عين اللازم منه ، نحو : جنّ يجنّ ، وفرّ يفرّ للفرق بينه وبين معدّاه . وكسروا عين ما فاءه واو ، كوعد يعد ، طلباً للخفة » (بحرق : ٥٢) .

وفيما عدا الأجوف الواوي والناقص الواوي والأجوف اليائي والناقص اليائي ، والمثال الواوي والمضاعف على الوجه الذي تقدّم - وقف العلماء حائرين إزاء هذين اليائين ،

(١) أي تم سات حلقي الفاء على ، فعل يفعل ، مثل حلقي العين أو اللام . وإنما جاء على الأصل ، وهو ضم عين المضارع أو كسرهما ؛ لأن حرف الحلقي في هذه الحالة يكون ساكناً في المضارع ، فلا يكون ثقيلاً بوقوع الضمة أو الكسرة على عين الفعل بعده .

نظراً لكثرة الأفعال الصحيحة الواردة منها ، ونظراً لعدم تقيدهما بسبب صوتي كفعل يفعل ، ولأن الاستعمال كثيراً ما يسمح بالحركتين (الضمة والكسرة) في عين المضارع الواحد .

وذلك لأن الفعل الصحيح الذي على وزن (فَعَلَ) إن لم يكن عينه أو لامه حرفاً من أحرف الخلق - لا يخلو إما أن يعرف مضارعه أو لا يعرف ؛ فإن عرف فلا كلام فيه ، وإن لم يعرف فهنا اختلف اللغويون في النطق به ، وأياً أفضل في الاستعمال : أَلْضَم أم الكسر ؟

أ - فقال بعضهم : « إذا عرف أن الماضي على وزن (فَعَلَ) بفتح العين ، ولا يعرف المضارع فالوجه أن تجعل (يفعل) بالكسر ؛ لأنه أكثر ، والكسر أخف من الضمة . وكذا قال أبو عمرو المطرّز حاكياً عن الفراء : إذا أشكل عليك يفعل أو يفعل فشب على (يفعل) بالكسر ، فإنه الباب عندهم » (اللبلى : ٣٢) .

ب - وقال أبو عمر إسحق بن صالح الجرمي : « سمعت أبا عبيدة معمر بن المثنى يروى عن أبي عمرو بن العلاء قال : سمعت الضم والكسر في عامة هذا الباب ، لكن ربما اقتصر فيه على أحد الوجهين ؛ إما على الضم كقولك يقتل ويخرج ، وإما على الكسر فقط ، نحو : يضرب ويغبط » (اللبلى : ٣١) .

ج - وتقل السيوطي في المزهرة (٢ : ٣٩) أن بعض النحاة كالقراء وابن جني كانوا يفضلون الكسر إذا لم يلزم الضم ، كدخل يدخل وقعد يقعد ، أو إذا لم يلزم الكسر ، نحو : رجع يرجع ..

ولعل ذلك يرجع إلى أنهم اعتبروا (يفعل) خاصاً بـ (فعل) ففضلوا الكسر للتمييز . على أن ابن جني يرى أن فعل يفعل في المتعدي أقيس من فعل يفعل ، كما أن فعل يفعل في اللازم أقيس من فعل يفعل ؛ أي إنه يفضل الكسر في المتعدي ، ويفضل الضم في اللازم . وفي ذلك يقول : « وأنا أرى أن (يفعل) فيما ماضيه فعل في غير المتعدي أقيس من (يفعل) ، فضرَب يضرب إذا أقيس من قتل يقتل [وكلاهما متعدي] وقعد يقعد أقيس من جلس يجلس [وكلاهما لازم] وذلك لأن (يفعل) إنما هي في الأصل لما لا يتعدى ، نحو : كرم يكرم » (ابن جني ١ : ٢٧٩) .

د - وروى كثير من اللغويون عن أبي زيد الأنصاري أنه قال : « طفت في عليا قيس وتم مدة طويلة أسأل عن هذا الباب صغيرهم وكبيرهم لأعرف ما كان فيه بالضم أولى ، وما كان فيه بالكسر أولى ، فلم أجد لذلك قياساً ، وإنما يتكلم به كل امرئ منهم على ما يستحسن ويستخف ، لا على غير ذلك » (السيوطي ١ : ٢٠٧-٢٠٨) .

هـ - وعن ابن درستويه في شرح الفصيح قوله : « كل ما كان ماضيه على (فعلت) بفتح العين ، ولم يكن ثانية ولا ثالثة من حروف اللين ولا الخلق ، فإنه يجوز في مستقبله (يفعل) بضم العين ، و(يفعل) بكسرها ، كضرب يضرب وشكر يشكر . وليس أحدهما أولى به من الآخر ، ولا فيه عند العرب إلا الاستحسان والاستخفاف » (السيوطي ١ : ٢٠٧) .

و - ويرى ابن سيده في المحصص أن هذين البابين كثيراً ما يتعاقبان ؛ فيأتي المضارع من (فعل) المفتوح العين على (يفعل) و (يفعل) . يقول : « فأما (فعل) فستقبله يحيى على (يفعل) و (يفعل) ويكثران فيه ، حتى قال بعض النحويين (وهو أبو زيد كما ذكر الرضي ١ : ١١٢) : إنه ليس أحدهما أولى من الآخر ، وأنه ربما يكثر أحدهما في عادة ألفاظ الناس حتى يطرح الآخر ويقبح استعماله . قال أبو علي : هذان المثالان - يعني يفعل ويفعل - جاريان على السواء في الغلبة والكثرة . وقال أبو الحسن : يفعل أغلب عليه من يفعل . قال أبو علي : وذلك ظن ؛ إنما توهم ذلك من أجل الخفة ، فحكم أن (يفعل) أكثر من (يفعل) ولا سبيل إلى حصر ذلك ؛ فيعلم أيها أكثر وأغلب ، غير أننا كلما استقرينا باب (فعل) الذي يعتب عليه المثالان : (يفعل) و (يفعل) وجدنا الكسر فيه أفصح ، وذلك للخفة ، كقولنا : خفق الفؤاد يخفق ويخفق ، وحجل الغراب يحجل ويحجل ، وبرد الماء يبرد ويبرد ، وسمط الجدوى يسمطه ويسمطه وأشبه ذلك مما قد تقصاه متقنو اللغة ، كالأصمعي وأبي زيد وأبي عبيد وابن السكيت وأحمد بن يحيى . فهذا مذهب أبي علي في (يفعل) و(يفعل) » (ابن سيده ١٤ : ١٢٣) .

ومن يحمل هذه الآراء والأقوال نستنتج ما يلي :

أن مضارع (فعل) الصحيح ، غير حلقى العين أو اللام ، إن كثر استعماله على

(يَفْعِل) أو (يَفْعُل) وشهر ، لم يجز فيه ما استعمل على غير ذلك ، نحو : ضرب يضرب وقتل يقتل . فإن لم يكن مشهوراً جاز فيه الوجهان ، وإن كان الأصح الكسر .

ويرى الطيب البكوش (ص ٩١) بناء على الدراسة الإحصائية لبعض المعاجم - أن الضم يفوق الكسر ؛ فقد ورد من (فَعَلَ يَفْعُل) بالضم (٨٠٢) فعلاً وثمانمائة في حين ورد من (فَعَلَ يَفْعِل) بالكسر (٥١٦) مئة عشر فعلاً وخمسمائة . والاستعمال القرآني يدعم ذلك - كما يقول - فقد بلغ عدد الأفعال المستعملة في القرآن بالضم (١٠٢) فعلين ومائة ، في حين بلغ عدد الأفعال المستعملة فيه بالكسر (٨٨) ثمانية وثمانين فعلاً . ثم يقول : ولا شك أن المتعدي من هذه الأفعال يفوق اللازم وهو ما يجعلنا نشك في قيمة رأي ابن جني في هذه المسألة .

وقد سبقت الإشارة إلى رأي ابن جني (١ : ٣٧٩) ، وأنه كان يفضل الكسر إذا لم يلزم الضم ، وأن (فَعَلَ يَفْعُل) في اللازم عنده أقيس من (فَعَلَ يَفْعِل) . و (فَعَلَ يَفْعِل) في المتعدي أقيس من (فَعَلَ يَفْعُل) . فهو يفضل الضم في اللازم والكسر في المتعدي .

* وليس في كلام ابن جني ما ينص على تفوق الكسر على الضم ؛ لأن المسألة تحتاج إلى إحصاء^(١) ، ولا سبيل إلى حصر ذلك ، فيعلم أنها أكثر وأغلب كما يقول أبو علي (ابن سيده ١٤ : ١٢٣) .

(١) لا شك أن المهج الإحصائي ذو قيمة علمية كبيرة في كشف بعض خصائص النظام الصرفي العربي . وقد قام أحد العلماء المتأخرين (محمد بن عمر الشهور بخرق ت : ١٣٠ هـ) بوضع كتاب . سادته فتح الأفعال وحل الإشكال بشرح لامية الأفعال لابن مالك ، وأحصى فيه الأفعال المجردة الواردة في معجمي الصحاح . و ، القاموس . ووزعها على أبواب الفعل . مبيتاً الشاذ منها وغير الشاذ . وما فيه أكثر من لغة . وقد تم نسخ هذا الكتاب . رطع مرتين .

٤ - باب « فَعْلٌ يَفْعُل » :

تتضمن الفعلية معنى الحركة ، والمجهود الجسمي أو العقلي ، فدلالة الفعل على الحركة أساس لقيام حدث ما ، أو وجود حدث ما . ولذلك كانت الحركة عنصراً من عناصر بناء الفعل ، وتنوع دلالاته تبعاً لتنوع حركته ، وعليها يقوم التحول الداخلي في الصيغة الفعلية ، فكلمة تغيرت الحركة تغيرت الصيغة ، وتغير معناها معنى الفعل .

ولما كان (فَعْل) ليس فعلاً بالمعنى التام للكلمة ، وإنما جاء في كلامهم للهيئة التي يكون عليها الفاعل ، لا لشيء يفعله قصداً لغيره ، نحو : حَسَنٌ بِحَسَنٍ ، وَقَبِيحٌ يَقْبِيحُ ، وَكَرِيمٌ يَكْرِمُ ، وَأَدَبٌ يَأْدُبُ ، وَضَوْءٌ يَضُوءُ ، وَبَطْءٌ يَبْطِئُ ، فهو حَسَنٌ وَقَبِيحٌ وَكَرِيمٌ وَأَدَبٌ وَضِئِلٌ وَبَطِيءٌ - لزمت عينه حركة واحدة في الماضي والمضارع .

يقول ابن جني (١ : ٣٧٦) : « وأما موافقة حركة عينه فلأنه ضرب قائم في الثلاثي برأسه ، ألا تراه غير متعدّ ألبيته ، وأكثر باب (فَعْلٌ وَفَعِلٌ) متعدّ . فلما جاء هذا مخالفاً لها - وهما أقوى وأكثر منه - خولف بينهما وبينه ، فوَقَّعَ بين حركتي عينيه ، وخولف بين حركة عينيهما » .

فَعْلٌ بين اللزوم والتعدي :

وأفعال هذا الباب لازمة ، وقد اعترض ابن الحاجب على القائلين بأن (فَعْلٌ) جاء متعدّياً في حالتي التضمين والتحويل :

أ - اعترض على التضمين عند من قال : رَحَّبْتُكَ الدَّارَ ، أَي وَسَعْتُكَ ، عَلَى مَا ذَهَبَ إِلَيْهِ أَبُو عَلِيٍّ الْفَارِسِيُّ ، حِينَ قَالَ : إِنْ هَذِيلاً تَجْعَلُ الْكَلِمَةَ الَّتِي عَلَى وَزْنِ (فَعْلٌ) متعدية إذا كانت قابلة للتعدي بمعناها ، كقول عليّ بن أبي طالب : « إِنْ بَشَرَا قَدْ طَلَعَ الْيَمِينَ ، أَي بَلَغَ ، فَضَمَّنَهُ مَعْنَى الْبُلُوغِ » (الأشموني ٣ : ٧٨٥) .

لكن ابن الحاجب يجعله شاذاً ، ويقول : « وشذ رحبتك الدار : أي : رحبت بك ، فكثرت استعماله ، فحذفوا الباء اختصاراً ، فهو في الحقيقة غير متعد ، فإنك لو قلت : شرفت بكذا : لا يكون متعدياً ، فشذوه من جهة استعماله على صورة المتعدي ، قال الخليل ، قال نصر بن سيار : أرحبكم الدخول في طاعة ابن الكرماني ، أي : أوسعكم ، فعذاها ، وهي شاذة . (الرضي ١ : ٧٥) .

ب - كما اعترض ابن الحاجب على فكرة التحويل عند سيويه والكسائي وجهور النحاة في باب « سُدَّتْهُ » وقال : إن سُدَّتْهُ ليس من باب (فَعَّلَ) في الأصل : لأنه لم يجر في الصحيح (فَعَّلَ) متعدياً في الأصل . ولا هو منقول إلى هذا الباب على رأي من قال : إن أصل سُدَّتْهُ : سَوَّدَتْهُ ، بفتح العين ، على وزن : فَعَّلَتْهُ ، وإن أصل بَعَثَتْهُ : بَيَّعَتْهُ ، بفتح العين ، على وزن فَعَّلَتْهُ : لأنه لما علم أن العين منها تحذف لالتقاء الساكنين عند انقلابها ألفاً ، فلا يَتَنَزَّ الواوي عن اليائي حوّلوا الواوي إلى (فَعَّلَ) بضم العين ، أي سَوَّدَتْهُ إلى سَوَّدَتْهُ ، واليائي إلى (فَعَّلَ) بضم العين ، بَيَّعَتْهُ إلى بَيَّعَتْهُ . ثم نقلت حركة حرف العلة إلى الفاء ، فصارت إلى : سَوَّدَتْهُ وَبَيَّعَتْهُ ، ثم حذف حرف العلة لالتقاء الساكنين ، فصارت إلى : سُدَّتْهُ وَبَعَثَتْهُ (الرضي ١ : ٧٨ - ٧٩) .

وقد رفض ابن الحاجب أن يكون الضم والكسر فيها للنقل من العين إلى الفاء لسببين : مخالفة الأصل لفظاً ومعنى ، أما لفظاً فظاهر ، وأما معنى فلاختلاف معاني الأبواب . وقال : « وأما باب (سُدَّتْهُ) فالصحيح أن الضم لبيان بنات الواو لا للنقل ، وكذلك باب (بَعَثَتْهُ) . وراعوا في باب (خِفَّتْ) بيان البنية » . (الرضي ١ : ٧٤) . وهنا يرد ابن الحاجب على من اعترض بأن الحركة لو كانت لبيان بنات الواو لوجب الضم في « خِفَّتْ » لأنه من الخوف . وذلك لأن الكسرة في (خِفَّتْ) إنما هي لبيان البنية ، والدلالة على البنية أهم من بيان بنات الواو والياء ، لتعلق الأول بالمعنى ، والثاني باللفظ ، أي إن كسرة الفاء في نحو « خِفَّتْ » وهبت للدلالة على حركة العين ، ولم يمكن الدلالة على ذلك - أي على حركة العين - في نحو « قُلْتُ وَبَعَثْتُ » لأن أصلها : قَوْلٌ وَبَيْعٌ ، بفتح الفاء والعين ، فالفتح فيها لا يدل على حركة العين ، بخلاف خِفَّتْ وهبت : فإن كسرة الفاء فيها تدل على كسرة العين .

«فَعَلَ» بين الاعتلال والصحة :

ولم يجيء من (فَعَلَ) أجوف يائي إلا في كلمة واحدة ، وهي : « هَيَّؤَ الرجل ، أي صار ذا هيئة . ولم تقلب الياء في الماضي ألفاً ؛ إذ لو قلبت لوجب إعلال المضارع بنقل حركتها إلى ما قبلها وقلبها واواً ؛ لأن المضارع يتبع الماضي في الإعلال ، فكنت تقول : هَاءَ يَهْو . فيحصل الانتقال من الأخف إلى الأثقل » . (الرضي ١ : ٧٦) .

« ولو قلت في باب (زُدْتُ) فَعَلْتُ ، لقلت : زُدْتُ تزود ، كما أنك لو قلتها من (رميت) لكأنت : رَمَوْ يرمو ، فتضم الزاي كما كسرت الحاء في (خِفْتُ) وتقول (تزود) كما تقول (مَوْقِن) لأنها ساكنة قبلها ضمة » (سيويه ٢ : ٣٦٠) ، يعني أن الضمة في (زُدْتُ) تدل على حركة العين ؛ لأن أصله (زَوَّدَ) على وزن (فَعَلَ) كما أن الكسرة في (خِفْتُ) تدل على حركة الواو في (خَوْفَ) فالدلالة هنا دلالة بنية ، لا دلالة حرف .

ونحو : طال زيد ، إن أردت به ضمة قصر ، فإنه لا يكون إلا بالضم . « وأصله (طَوَّلَ) على وزن قَصَرَ ، فانقلبت الواو ألفاً لتحركها وانفتاح ما قبلها . وتقول في المضارع بطول ، والأصل : يَطْوُلُ على وزن يقتل ، فتنتقل ضمة الواو إلى الطاء ، فتسكن الواو وقبلها ضمة ، فتثبت . وأعلوا المستقبل كما أعلوا الماضي ليجري الفعل على وتيرة واحدة » (اللبلى : ٥٣) .

و(طال) هذه التي بمعنى (قَصَرَ) لا تتعدى ، كما أن قَصَرَ كذلك ، فلا يجوز أن تقول : طَلَّته ، كما لا تقول : قَصَرْتَه ، وذلك لأن وزن (فَعَلَ) لا يكون إلا لازماً . يقول سيويه (٢ : ٣٥٩) : « ولا يكون طَلَّته كما لا يكون فَعَلَّته في شيء » .

« وأما قولهم : طاولني فطَلَّته ، فعناء : كنت أطول منه ، من الطُول والطَوُّل جميعاً الذي هو الفضل ، فهو فَعَلْتُ بفتح العين ، محوالة من فَعَلْتُ إلى فَعَلْتُ ، مثل : قُلْتُ حَوَّلْتُ طَوَّلْتُ بفتح الواو إلى طَوَّلْتُ بضم الواو ، وأسقطوا فتحة الطاء ، ونقلوا إليها ضمة الواو .. ثم سقطت [الواو] لكونها وسكون ما بعدها ، وبقيت الضمة في

الطاء تدل عليها « (اللبلى : ٥٤) قال الشاعر :

إن الفرزدق صخرة عـسـادِيَّة طـسـالت ، فليس تنالها الأوعالا ^(١)

يريد : طالت الأوعالا ، فنصب به الأوعال .

وتصح الواو ولا تحذف في نحو : وَثَمَ يُوْثِم ، وَوَضُوْ يُوْضُوْ ، وَوَجَّة يُوْجِّه ، وَوَحْمَ يُوْخِم ، وَوَقَّحَ يُوْقِّح ؛ لأن مضارع (فَعَلَ) بالضم لا يجيء إلا على طريقة واحدة ، وهي يَفْعُل ، ولا يتغير عن وزنه ؛ لثلاثا يختلف الباب ، أي : أن يتغير أحد الفعلين ولا يتغير الآخر .

وكذلك لم يجيء من (فَعَلَ) الناقص اليائي إلا : يَهْو الرجل يَبْهَو ؛ بمعنى : يَهَى يَبْهَى ، أي صار بهيًّا ، وَنَهْو الرجل ، أي صار ذا نهية ، لأنه من « النهية » أي العقل . (الرضي ١ : ٧٦) .

وقد يجيء (فَعَلَ) على قلة في باب التعجب من الناقص اليائي ، ولا يتصرف كَنَيْشٍ وَبَيْشٍ ، فلا يكون له مضارع ، وذلك نحو : قَضَو الرجل ، أي : ما أقضاه ، وَزَمَوْتُ اليَد ، أي : ما أرمأها .

ومن الناقص : تَرَو يَشْرَو ؛ بمعنى : كان صاحب مروءة وسخاء .

ولم يجيء المضاعف من هذا الباب إلا قليلاً ، لتثقل الضمة والتضعيف .

« وحكى يونس: لَبِثْتَ تَلْبً ، وَلَبِثْتَ تَلْبً أَكْثَر » (الرضي ١ : ٧٧) ، وتقل السيوطي في المزهرة (٢ : ٢٧) : « شَرَزْتُ تَشْرً ، وَحَبَبْتُ ، وَخَفَقْتُ ، وَدَمُمْتُ تَدَم دَمَامَةً » .

(١) البيت من بحر الكامل (ينظر المتصف لابن جني ١ : ٢٤٢) .

ومنه قول امرئ القيس :

فقلت اقتلوهما عنكم بمزاجيهما وحباً بهما مقتولة حين تقتل^(١)

هذا وقد ذكر بعض الباحثين^(٢) أن هذا الباب (فَعَلَ يَفْعُل) لم يرد منه في القرآن الكريم سوى فعلين ، هما : كَبَّرَ يَكْبُرُ . وَبَصَرَ يَبْصُرُ . والحق أن القرآن الكريم ورد فيه (فَعَلَ يَفْعُل) في كثير من الآيات ، وعلى سبيل المثال قوله تعالى :

﴿ .. وَحَسِّنْ أَوْلَئِكَ رَفِيقًا ﴾ (النساء : ٦٩) .

﴿ وَإِنْ كَانَ كَبُرَ عَلَيْكَ إِعْرَاضُهُمْ ﴾ (الأنعام : ٣٥) .

﴿ مَنْ ثَقُلَتْ مَوَازِينُهُ فَأُولَئِكَ هُمُ الْفَالِحُونَ ﴾ (المؤمنون : ١٠٢) .

﴿ نَعَمْ الثَّوَابُ ، وَحَسُنْتَ مَرْتَقِقًا ﴾ (الكهف : ٢١) .

﴿ قَالَ بَصُرْتُ بِمَا لَمْ يَبْصُرُوا بِهِ .. ﴾ (طه : ٩٦) .

﴿ وَضَاقَتْ عَلَيْهِمُ الْأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ ﴾ (التوبة : ١١٨) .

﴿ ضَعُفَ الطَّالِبُ وَالْمَطْلُوبُ ﴾ (الحج : ٧٣) .

﴿ وَلَكِنْ بَعَدَتْ عَلَيْهِمُ الشُّقَّةُ ﴾ (التوبة : ٤٢) .

﴿ وَمَا يَعْزُبُ عَنْ رَبِّكَ مِنْ مِثْقَالِ ذَرَّةٍ ﴾ (يونس : ٦١) .

وذكر «بخرق» في كتابه : فتح الأقفال وحل الإشكال (ص ١١ - ١٢) نحو مائة

مثال صحيحة في هذا الباب ، منها : حَبَبٌ ، وَصَلَبٌ ، وَعَزَبٌ الشيء ؛ أي خفى وقشِبَ الثوب ، صار جديداً أبيض . وَلَزَبَ الطين ، وَنَجَبَ الرجل ، وَبَحَثَ الشيء ؛ أي خلص ، وَصَلَتْ جبينه ، فهو صلت الجبين ؛ أي واضحه ، وَقَرَّتَ الماء ، أي عذب ، فهو فرات ، وَكَمَّتَ الفرس ، فهو كبيت ؛ أي أحمر يميل إلى السواد ، وَخَبَثَ الشيء ، فهو خبيث ، وَتَهَجَّ فهو بهيج ؛ أي حسن ، وَتَهَجَّ ساجدة ؛ أي قبح ، وَصَبَحَ وجهه ، فهو صبيح ، أي حسن ، وَضَرَحَ الشيء صراحة ، فهو صريح ، وَفَسَحَ المكان ؛ أي وسع ، فهو فسيح ، وَفَصَحَ الرجل ، فهو فصيح ، وَجَعَدَ الشعر ، وَجَلَدَ الرجل ، وَنَجَدَ فهو نجد ؛

(١) البيت من بحر الطويل . وأصل : حَبَبٌ : حَبَبٌ أو حَبِيَّةٌ ، ثم نقل إلى حَبَبٍ ، للفصح والتعجب .

(٢) ينظر : نور الدين (عصام) : أبنية الفعل في شافية ابن الحاجب / طبع المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر

والتوزيع / بيروت ١٩٨٢ ، ص ١٧٢

أي شجاع ، وَجَدَرَ بالأمر ، فهو جدير به ، وَخَطَرَ قدره ، أي ارتفع ، وَكَبَّرَ : أي عظم
 فهو كبير وَكَبَّارٌ ، وكذا صَغُرَ فهو صغير ، وَنَزَرَ الشيء نَزْراً ، أي قل ، فهو نزر ، وَكَثُرَ
 الشيء كثرة وَكَثْرَاناً ، فهو كثير ، وَبُؤْسَ بأساً ، فهو بُسٌّ : أي : شديد شجاع ، وَنَفَسَ
 فهو نفيس : أي مرغوب فيه ، وَفَحَشَ فَحْشاً فهو فاحش ، وَرَخَصَ السَّعْرَ رَخْصاً فهو
 رخيص ، ضد غلا ، وَرَخَصَ الشيء رخصة فهو رَخِصٌ : أي ناعم ، وَخَفَضَ عَيْشَهُ خَفْضاً
 فهو خَفِضٌ ، وَضَنَكَ الشيء فهو ضَنَكٌ ، وَوَشَكَ الأمر : قَرُبَ ، وَبَسَلَ بِسالة فهو باسل ؛
 أي شجاع ، وَطَفَلَ فهو طِفْلٌ : أي رَخِصٌ ناعم ، وَحَلَمَ حِلْماً ، وَفَحَّمَ الشعر فهو فاحم ،
 وَقَدَّمَ الشيء قِدماً ، وَخَصَّنَ فهو حصين : امتنع ، والمرأة : عَفَتْ ، فهي حِصَانٌ ، وَرَفَعَهُ
 عَيْشَهُ رفاهة ورفاهية ورفهنية ، وهي الحُصْب والسعة ، وَفَرَّه فراهة ورفاهية فهو فاره ؛
 أي حادق ، وَبَيَّه نباهة ، فهو نابِه ونبيه .. إلى آخر هذه الأفعال التي ذكرها « بحرق » .

ونخلص من هذا إلى : -

- أ - أن (فَعَلَ) لم يرد يائي المين ، ولا يائي اللام ، ولا مضاعفاً إلا قليلاً ، في حين
 أن غيره من الثلاثي قد تكون عينه أو لامه ياء ، كباع ورمى وهاب وقوى .
 ب - وأن هذا الفعل لا يكون إلا لازماً ؛ لأن معنى الفعلية فيه ناقص ، لعدم تنوع
 حركته ، كما أسلفنا .

والمتتبع للأمثلة التي أوردها « بحرق » في كتابه ، يلحظ أنه يربط دائماً بين الصيغة
 والدلالة ، كما في قوله (ص ١٢) : وَطَمَعَ طماعية فهو طَمِعَ كَكَتِفَ ، أي كثير الطمع .
 وَأَمَّا طَمِعَ في كذا فبالكسر وَوَسَعَ وَساعة وَوُسْعة فهو واسع . وَأَمَّا وَسِعَهُ فبالكسر ،
 وكما رأينا عند سيوييه في (طال) ضد (قَصَرَ) .

ف (فَعَلَ) من أفعال اللزوم الخاصة بالطبائع وما جَبِلَ عليه الإنسان ، وأن ربط هذه
 الصيغة بالصفات اللازمة يمنحها صفة الثبات والاستقرار اللغوي . هذا علاوة على ما فيها
 من معنى الانضمام . وقد اختيرت حركة الضم لهذا الباب ، وهي لا تحصل إلا بانضمام
 إحدى الشفتين إلى الأخرى ؛ رعاية للمناسبة بين اللفظ والمعنى .

٥ - باب «فَعَلَ» :

هذا الباب ليس له إلا مضارع واحد (يَفْعَلُ) بالفتح ، فتى عرف الماضي (فَعَلَ)

عرف المضارع . وهو يأتي للتعبير عن حالة وقتية في الغالب ، أو فعل يقع في مستوى الحواس (طَعِمَ ، سَمِعَ) أو الذهن (خَسِبَ ، فَهَمَ ، عَلِمَ) ، أو الجسم (رَكِبَ ، شَرِبَ) أو العواطف (غَضِبَ ، فَرِحَ ، حَزِنَ) وكثيراً ما يكون موقف الفاعل فيها سلبياً ، يتلقى الفعل بدون إرادة (تَبِعَ ، خَسِرَ ، رَجَحَ ، مَرَضَ) (البكوش : ٩٧) فالتمييز في هذا الباب يحصل إذن بفضل المعنى ، كما رأينا في باب (فَعَلَ) .

« فَعِلَ » بين اللزوم والتعدي :

وأفعال هذا الباب تأتي لازمة ومتعدية . ومن أمثلة اللازم علاوة على ما تقدم : بَرِئَتْ ذَمَّتْه تَبَرَّأَ ، وَخَطِئَ يَخْطِئُ ، وَطَفِئَتِ النَّارُ تَطْفَأُ ، وَظَمِئَ يَظْمَأُ ، وَتَعَبَ يَتْعَبُ ، وَزَهَبَ يَزْهَبُ ، وَرَغِبَ يَرْغَبُ ، وَتَغَبَّ يَتَغَبَّبُ ، وَطَرِبَ يَطْرِبُ ، وَعَجِبَ يَعْجَبُ ، وَلَجِبَ الْقَوْمُ : ارْتَفَعَتْ أَصْوَاتُهُمْ ، وَلَزِبَ بِهِ : أَي لَصِقَ ، وَنَشِبَ فِيهِ ، وَثَمِتَ بِهِ ، وَحَنِثَ فِي عَيْنِهِ ، وَثَمِتَ الْمَكَانُ : سَهْلٌ ، وَأَرَجَّ الطَّيْبُ : تَوَهَّجَ ، وَخَرَجَ : أَثَمَ ، وَصَدْرُهُ : ضَاقَ ، وَنَضِجَ اللَّحْمُ نَضْجاً ، وَالثَّمَرَةُ : أَدْرَكَتْ ، وَجَهَدَ عَيْشَهُ جَهْداً : نَكِدَ وَضَاقَ ، وَسَعِدَ سَعَادَةً ، فَهُوَ سَعِيدٌ ، وَصَعِدَ فِي السَّلَمِ صَعُوداً . وَلَمْ يَسْمَعْ صَعِدَتِي الْجَبَلُ ، بَلْ صَعَدَ فِيهِ تَصْعِيداً ، وَعَهْدَ إِلَيْهِ عَهْداً ، وَسَهَدَ سَهْداً وَسَهَاداً ، وَخَصِرَ صَدْرُهُ : ضَاقَ ، وَلِسَانُهُ : غَيِنٌ فَلَمْ يَنْطِقْ ، وَسَخِرَ مِنْهُ وَبِهِ ، وَسَكَرَ سَكْراً ، وَسَهَرَ سَهْراً ، وَشَكِرَتْ النَّاقَةُ فِيهِ شُكْراً : أَي امْتَلَأَتْ ضَرْعَهَا ، وَظَفَرَ بِهِ : أَدْرَكَهُ .

ومن أمثلة المتعدي : ضَجِبَ ، وَخَمِدَ ، وَزَرَدَ اللَّقْمَةُ : أَي بَلَعَهَا ، وَشَهِدَ ، وَلَبَسَ وَحَفِظَ ، وَوَسِعَ ، وَغَنِمَ ، وَضَمَّنَ ، وَبَيَّنَّ ، وَفَقَّهَ فَقْهاً فَهُوَ فَقيهٌ ، وَكَرِهَ كَرَاهَةً ..

ولزوم (قِيلَ) المكسور أكثر من تعديهِ ؛ ولذا غلب وضعه للعلل والأحزان وأضدادها وللنعمات اللازمة ، وللأعراض والألوان والعيوب والحلى وكبر الأعضاء ، نحو : جَرِبَ جَرْباً ، وَغَطِبَ غَطْباً ، وَعَرَجَ عَرَجاً فَهُوَ أَعْرَجٌ ؛ إِذَا كَانَ ذَلِكَ خِلْقَةً . وَخَفِرَتْ الْجَارِيَةُ فِي خَفِيرَةٍ ؛ أَي شَدِيدَةِ الْحَيَاءِ . وَشَتَرَ فَهُوَ أَشْتَرُ ؛ إِذَا كَانَ جَفَنَ عَيْنِيهِ مُتَعَلِّقاً أَوْ شَفَتَهُ الْعُلْيَا مُشْقُوقَةً . وَصَمَرَ خَدَّهُ صَفْراً ، وَهُوَ اعْوِجَاجٌ فِي الْوَجْهِ ، وَغَجَرَ الشَّيْءُ فَهُوَ أَعْجَرُ ؛ إِذَا غَلِظَ . وَخَرَسَ لِسَانُهُ فَهُوَ أَخْرَسٌ . وَشَوَّشَ فَهُوَ أَشْوَشٌ ، يَنْظُرُ بِمُؤَخَّرِ عَيْنِيهِ

تَكْبَرًا ، وَفَطَسَ أَتَقَهُ فَهُوَ أَفْطَسَ ؛ إِذَا انْفَرَشَتْ قَصْبَتُهُ . وَطَرِشَ فَهُوَ أَطَرَشَ وَغَبِشَ فَهُوَ
أَعْمَشَ ، وَهُوَ ضَعِيفُ الْبَصَرِ مَعَ سِيلَانِ الدَّمْعَةِ غَالِبًا . وَنَبِشَ وَجْهَهُ فَهُوَ نَبِشٌ ، وَهُوَ تَقَطَّ
سُودَاءٌ وَبَيَضَ فِيهِ تَخَالُفُ لَوْنِهِ . وَبَرِصَ بَرَصًا ، وَرَبَصَتْ عَيْنُهُ ، وَهُوَ وَسَخٌ أَيْضٌ يَجْتَمِعُ فِي
الْمَوْقِ ، وَغَمِصَتْ : سَالَتْ رَمَصُهَا ، وَمَغَمَصَتْ بَطْنَهُ ، وَرَمِضَ رَمَضًا ، وَخَبِطَ الْبَعِيرُ خَبِطًا ،
انْتَفَخَتْ بَطْنُهُ مَعَ احْتِبَاسِ الْحَارِجِ ، وَصَلَعَ صَلَعًا فَهُوَ أَصْلَعُ ، وَقَرَعَ رَأْسَهُ فَهُوَ أَقْرَعُ ،
وَلَثَغَ لِسَانُهُ فَهُوَ أَثْغٌ ، وَتَلَفَ تَلَفًا ، وَذَلَفَ الْمَرِيضُ ذَلَفًا ؛ لِأَزْمَةِ الْمَرَضِ وَذَلَفَ أَتَقَهُ ذَلَفًا ؛
صَغَرَ ، فَهُوَ أَذْلَفُ وَهِيَ ذَلْفَاءُ ، وَنَغَفَ الْبَعِيرُ نَغْفًا ؛ كَثُرَ نَفَقُهُ لِدَوْدٍ يَخْرُجُ مِنْ أَتَقِهِ .
وَجَنَدَلٌ : فَرِحَ . وَخَجَلٌ : ذَهَشَ . وَغَلِمَ غَلَمَةً : اشْتَدَّتْ شَهْوَتُهُ . وَهَرِمَ هَرَمًا ، وَجَبِنَ
جَبِنًا ؛ عَظُمَتْ بَطْنُهُ لِدَاءِ يَسْمَى الْجَبِينَ . وَبَرَحَتْ عَيْنُهُ بَرَحًا ، وَهِيَ أَنْ يَكُونَ بَيَاضُهَا
مَحْدَقًا بِسَوَادِهَا ، وَذَعِجَ دَعَجًا وَذَعَجَةً ، وَهُوَ شِدَّةُ سَوَادِ الْعَيْنِ مَعَ سَعَتِهَا . وَسَوَدَ سَوَادًا ،
فَهُوَ أَسْوَدُ ، وَخَمِرَ خُمْرَةً ، وَخَضَرَ الزَّرْعَ وَغَيْرَهُ فَهُوَ أَخْضَرُ ، وَصَفَرَ صَفْرَةً ، فَهُوَ أَصْفَرُ ،
وَعَفِرَ الظِّلِّي غَفْرَةً فَهُوَ أَغْفَرُ ، وَهِيَ خُمْرَةٌ تَعْلُو بَيَاضَهُ ، وَغَبَرَ لَوْنُهُ فَهُوَ أَغْبَرُ ، وَسَحِمَ
سَحْمَةً فَهُوَ أَسْحَمُ : أَسْوَدَ ، وَمِثْلُهُ : سَخِمَ بِالْخَاءِ الْمَعْجَمَةِ ، وَظَلِمَ اللَّيْلُ ظُلْمَةً ، وَغَسِمَ ،
وَقَتِمَ ، وَذَجِنَ الْيَوْمَ دَجْنَةً : أَطْبَقَ عَلَى غَيْهِ ، وَذَكِنَ فَهُوَ أَذْكَنُ : لَوْنٌ أَحْمَرُ يَضْرِبُ إِلَى
السَّوَادِ ..

وللدلالة هذا الباب على « النعوت اللازمة » قد يشارك (فَعَلَ) المضموم في فعل
واحد بمعنى واحد ، فيكون في ماضي ذلك الفعل لفتان : فَعَلَ بِالضَّمِّ ، وَفَعِلَ بِالْكَسْرِ ؛
لاشتراكهما في الدلالة على النعوت اللازمة ، وذلك نحو : نَهَى اللَّحْمَ وَنَهَوُ فَهُوَ نَهْيٌ لَمْ
يَتَضَجَّ ، وَوَيْسَتْ الْأَرْضَ وَوَبَّوَتْ أَصَابِهَا الْوَبَاءُ ؛ بِالْقَصْرِ حَرَكًا مَهْمُوزًا ، وَقَدْ يَدُ ، وَهُوَ
الطَّاعُونَ . وَهَنَى الشَّيْءَ وَهْنًا فَهُوَ هَنِيءٌ ؛ أَيُّ بِلَا مَشَقَّةٍ ، وَرَجَبُ الْمَكَانِ وَرَجَبٌ ؛
اتَّعَ . وَرَطَبَ الشَّيْءَ وَرَطْبًا فَهُوَ رَطْبٌ ، ضِدُّ الْيَابَسِ .. وَشَبَّ لَوْنُهُ وَشَبَّ فَهُوَ أَشَبُّ ،
وَالشَّهِيَّةُ بَيَاضٌ يَخَالِطُهُ سَوَادٌ (بِحَرَقٍ : ١٨) وَمِنْهُ : نَجَسَ وَنَجَسَ نَجَاسَةً ، ضِدُّ الطَّهَارَةِ ،
وَنَجَسَ وَنَجَسَ ، ضِدُّ سَعَدَ . وَخَرَفَ الشَّيْخَ وَخَرَفَ ؛ فَسَدَ عَقْلُهُ . وَعَجَفَ وَعَجَفَ فَهُوَ
أَعَجَفٌ : هَزِيلٌ . وَقَشِفَ وَقَشِفَ قَشَافَةً ، وَهِيَ رِثَاءُ الْهَيْئَةِ وَسُوءُ الْحَالِ . وَنَجَفَ جَسَمُهُ
وَنَجَفَ : دَقَّ . وَسَقَمَ وَسَقَمَ : مَرَضَ ، وَفَقِهَ وَفَقِهَ فَهُوَ فَاقِهٌ ، وَسَفِهَ وَسَفِهَ فَهُوَ سَفِيهٌ ..

٦ - أَمَّا عَجِيءَ فَعِلَ يَفْعِلُ مِنْ هَذَا الْبَابِ ، فَهُوَ مِنْ بَابِ التَّشْبِيهِ بِفَعْلٍ يَفْعُلُ
« فَتَعِمُّ يَتَعِمُّ فِي هَذَا مَحْمُولٌ عَلَى كَرَمٍ يَكْثُرُ » (ابْنُ جَنِّي : ٣٧٩) . وَقَدْ جَاءَ الْكُسْرُ وَجُوبًا

في مضارع : وَبِقَ وَوَبِقَ وَوَبِقَ وَوَبِقَ وَوَبِقَ وَوَبِقَ . وبكرها جوازاً
مع الفتح في مضارع : حَسِبَ وَنَعِمَ وَيَسَّسَ وَوَجَرَ وَوَلَّهَ وَوَهَلَ وَوَزَعَ وَوَهَنَ وَوَبِقَ
وَوَلَّغَ وَوَصَبَ (السيوطي ٢ : ٣٧) .

ويعد هذا الباب (فَعَلَ يَفْعُلُ) الصورة الشاذة لباب (فَعَلَ يَفْعُلُ) ؛ لذا فهو
مقصور على السماع ، وليس باباً مستقلاً كما يعتدّه الصرفيون .

ثانياً : أبواب الفعل من حيث الدلالة :-

أ - دلالة الصيغة :

توصلنا في النقطة السابقة إلى بعض المعايير العامة لأبواب الفعل الثلاثي ، وهي :-

١ - أن الأصل في مضارع (فَعَلَ) إذا لم يعرف أو يشتهر أن يجيء بالضم (يَفْعُلُ) أو
بالكسر (يَفْعِلُ) إلا إذا كان صحيحاً حلقي العين أو اللام ، فيقلب عليه (يَفْعُلُ) .
أما إذا عرف واشتهر فلا يتعدى ما أتت فيه الرواية ؛ كسراً ، نحو : ضرب
يضرب ، أو ضاً ، نحو : قتل يقتل . وحفظ المشهور - كما يقول اللبلى (ص ٣١) -
ليس لكل إنسان ؛ فلا يأتي من لم يدرس الكتب ، ولا اعتنى بالمحفوظ ، فيقول : قد
عدمت السماع ، فيختار في اللفظة يَفْعِلُ أو يَفْعُلُ . ليس له ذلك .

٢ - وأن (فَعَلَ) مضارعه يلزم حالة واحدة (يَفْعُلُ) ولذا يجوز بناؤه من (فَعَلَ) أيّاً
ما كان ؛ لأن مضارعه لا يختلف ؛ ألا تراك كيف تحذف فاء (وَعَدَ) في (يَعِدُ) ؛
لوقوعها بين ياء وكسرة ؟ وأنت مع ذلك تصحح نحو : وَضَوْ وَوَطَّوْ ، إذا قلت :
يُوضُّ وَيُوطَّوْ ، وإن وقعت الواو بين ياء وضمة ؟ ومعلوم أن الضمة أثقل من
الكسرة ؟ لكنه لما كان مضارع (فَعَلَ) لا يجيء مختلفاً لم يحذفوا فاء وَضَوْ وَوَطَّوْ ،
ولا وَضَعَ ؛ لثلاثا يختلف باب ليس من عادته أن يجيء مختلفاً ؛ (ابن جني ١ : ٣٧٨) .

ومن هنا لا يسمى باب (قَعَلَ) فعلاً بالمعنى الصحيح للفعل ؛ لأن فيه انسلاخاً عن الحدث واتصافاً بما يشبه الطبع والسجية ، فهو أدخل في باب التعجب والمدح والذم منه في باب الأفعال والأحداث .

يقول سيبويه (٢ : ٢٥٧) : « أما (فَعَلَ) فلا تتغير حركته في المضارع لأنه لا يتدل على قيام الفاعل بالفعل ، وإنما يتدل على الاتصاف . فالصفة تميزه عن بقية الأفعال ، وتجعله ضعيف التصرف ثقيله . ولعل هذا ما يفسر ميل بعض العرب إلى نطقه (فَعَلَ) بإسقاط ضمة العين » .

٣ - وأما (فَعِلَ) فليس له إلا مضارع واحد (يَفْعَلُ) فتى عرف الماضي عرف المضارع . وما جاء منه على (فَعِلَ يَفْعِلُ) فلا يعدو أفعالاً معدودة ، أكثرها من باب المثال ، وقد تقدم ذكرها .

تبقى هذه النقطة المهمة ، وهي : هل يمكن أن نضيف إلى هذه المعايير معياراً آخر ؛ لضبط عين الفعل ، هو معيار المعنى ؟

نحن في اللغة العربية نفتح المعجم مرتين ؛ مرة لضبط عين الفعل ، وأخرى لفهم المعنى . في حين أن الآخرين يفتحونه مرة واحدة ؛ فالغريون - مثلاً - يفتحون المعجم لفهم معنى الكلمات .

من هنا كان الوصول إلى شكل ثابت لعين الفعل عن طريق الدلالة يعدّ من القضايا اللغوية الملحة . ولقد لاحظنا عند عرض النقطة الأولى الخاصة بصيغ أبواب الفعل أن جانب المعنى له دخل كبير في ضبط عين المضارع ، كما رأينا عند الكلام على صيغة (قَعَلَ) ، وصيغة (فَعَلَ) ؛ فالأولى تدل على الطبع والسجية ، والثانية تدل على فعل يقع في مستوى الخواص أو الذهن أو الجسم أو العواطف ... إلخ .

« وكثيراً ما تستعمل العربية هذا التنوع الحركي في عين الفعل لغايات تمييزية ، وإحداث فروق معنوية متفاوتة الأهمية ، مثل : نَقَرَ يَنْقُرُ : تجنب الشيء أو كرهه ، وَيَنْقُرُ = نزل مع الناس من عرفات .

لكن هذه الطاقة التمييزية الهامة ، لا يمكن للغة أن تسرف في استغلالها ، لاعتمادها الإفراط في الدقة ، وهو ما يستلزم مجهوداً عظيماً في مستوى الذاكرة ، لذلك كانت جلّ الأفعال المزدوجة الحركة في المضارع خالية من التمييز المعنوي ، مثل شتم - .
ولذلك نلاحظ أن العربية تطوّرت نحو إلغاء هذه الفويرقات في مستوى الاستعمال بحكم قانون الاقتصاد اللغوي . إلا أن هذا التمييز بقي حياً إذا كان قائماً على مقابلة تامة بين الماضي والمضارع ، مثل :

هَوَى يَهْوَى = سقط

هَوَى يَهْوَى : أحبّ

رَوَى يَرْوَى : حكى

رَوَى يَرْوَى = أطفأ العطش « (البكوش : ٩٥ - ٩٦) .

والمتتبع لمواد المعجم يلحظ هذا الربط واضحاً بين دلالة الفعل وصيغته . وعلى سبيل المثال :

يقال : فَعِمَ الأمر يَفْعُمُ فقامة وفقوماً : بمعنى استفحل شره .

وَفَعِمَ الرجل يَفْعُمُ فَعْمًا وَفَعْمًا : طال أحد فكاه وقصر الآخر .

وَفَعِمَ الإناء : امتلأ .

ويقال : بَرَّ حجته يَبْرُ بَرًّا : قبل .

وبَرَّ والديه يَبْرُ بَرًّا : توسع في الإحسان إليهما ووصلهما .

ويَبْرُفلاناً يَبْرُ بَرًّا : قهره بفعل أو قول .

وإذا حاولنا أن نعدّد المعاني التي تفيدها الأفعال في أبوابها المختلفة ، وذلك من خلال الأمثلة التي عرضها سيبويه ، ومن خلال كتب اللغة الأخرى ، كالمخصّص لابن جنى ، والمخصّص لابن سيده ، وشرح الشافية للرضي ، والمزهر للسيوطي .. وجدنا كثيراً من هذه المعاني مشتركاً بين أكثر من باب ، وبعضها يختص بباب معين ، كما يتضح من العرض الآتي :-

١ - الباب الأول : فَعَلَ يَفْعُلُ ، بفتح العين في الماضي وضمتها في المضارع . ويأتي من هذا الباب الأفعال الدالة على :

١ - الطلب ، نحو : طلب يطلب ، نشد ينشد ، غزا يغزو .

- ٢ - الهدوء ، نحو : قعد يقعد ، ثبت يثبت .
 ٣ - الاعتداء ، نحو : قتل يقتل ، ساء يسوء .
 ٤ - الحركة والسير والاضطراب ، نحو : جال يجول ، ثار يشور ، رقص يرقص ،
 عدا يعدو .
 ٥ - الصوت ، نحو : صات يصوت ، جلب يجلب ^(١) ، دق يدق .
 ٦ - التحصيل والرفعة ، نحو : علا يعلو ، ساد يسود ، فاق يفوق .
 ٧ - الجوع والعطش ، نحو : جاع يجوع ، ناع ينوع ، صام يصوم .
 ٨ - الجبن ، نحو : جبن يجبن ^(٢) .
 ٩ - الدنو أو الابتعاد ، نحو : دنا يدنو ، بدا يبدو ، هرب يهرب ، غرب يغرب .
 ١٠ - الحسن ، نحو : نضر ينضر .
 ١١ - الأخذ والعطاء ، نحو : رشا يرشو ، حبا يحبو ، سطا يسطو ، أخذ يأخذ ، ردّ
 يرّد .
 ١٢ - العمل ، نحو : كتب يكتب ، رسم يرسم ^(٣) ، طبخ يطبخ .
 ١٣ - الأكل ، نحو : أكل يأكل ، مضغ يمضغ .
 ١٤ - الانتهاء ، نحو : فرغ يفرغ ، برأ يبرؤ .

٢ - الباب الثاني : فَعَلَ يَفْعِلُ ، بفتح العين في الماضي ، وكسرها في المضارع . ويأتي من هذا الباب الأفعال الدالة على :

- ١ - الطلب أو الأخذ ، نحو : صاد يصيد ، حلب يحلب ^(٤) .

(١) هذا الفعل مأخوذ من الجلبة ، وهي الأصواب الشديدة المختلطة . أما جلب يحلب ، بفتح العين في الماضي وكسرها
 في المضارع فن الجلب ، وهو إحضار السلعة أو غيرها .
 (٢) مرر بنا الفعل : جبن يجبن ، من باب (فعل يَفْعَل) ، ومعناه : داء في البطن . أما جبن يجبن ، فمعناه : تهيب
 الإقدام على ما لا ينبغي أن يخاف ، ومثله : جبن يجبن .
 (٣) يقال : رسم يرسم رسماً وزيناً : حسن مشياً ، ورسم على أرض أو على الورق : خط ، رسم الكتاب : كتبه .
 ورسمت الناقة تربم رسماً ، إذا عدت عنقاً فوق الذميل ، وهو السير السريع اللين .
 (٤) الفعل : حلب جاء ثنائي العين : يقال : حلب الشاة ونحوها يحلب حلباً : استخرج ما في ضرعها من لبن .
 وجاء : حلب القوم يحلبون حلباً وحلوباً : اجتمعوا من كل وجه . وحلب الذفر أشطره : جرب أموره خيرها
 وشرها ، فهو حالب ، وجمعه : حلب ، وهو حلوب ، وجمعه : حلب .

- ٢ - الهدوء أو الثبات ، نحو : حبس بحبس ، حرّم بحرم ^(١) رمى يرمي .
- ٣ - السير ، نحو : مشى بمشي ، سار يسير ، جرى يجري ، خبأ يخبأ .
- ٤ - المجيء أو المضي ، نحو : جاء يجيء ، رجع يرجع ، مضى يمضي .
- ٥ - النفور ، نحو : نفر ينفر ، أتقأ يأتقأ ، حاد يحيد .
- ٦ - الصوت ، نحو : صاح يصيح ، ضجّ يضجّ .
- ٧ - العطش ، نحو : هام يهيم .
- ٨ - الاضطراب أو الحركة ، نحو : هاج يهيج ، غلى يغلي ، وثب يشب .
- ٩ - القطع ، نحو : كسر يكسر ، نزع ينزع .
- ١٠ - الصفات اللازمة ، نحو : ذلّ يذلّ ، عفا يعبف ، خفّ يخفّ .

٣ - الباب الثالث : قَمَلَ يَقْمَلُ ، بفتح العين في الماضي والمضارع ، ويأتي من هذا الباب الأفعال الدالة على :

- ١ - الخوف والذعر ، نحو : سنع يستنع ^(٢) .
- ٢ - المنع والإبعاد ، نحو : منع يمنع .
- ٣ - الإيذاء أو الاعتداء ، نحو : سلخ يسلخ ، عضّ يعضّ ، ذبح يذبح ، شفر يشفر ، قهر يقهر .
- ٤ - الصوت ، نحو : تبع يتبع ، تنق يتنق ، صهل يسهل .
- ٥ - القطع أو الفتح ، نحو : قطع يقطع ، فتح يفتح ، قلّع يقلّع ، فمر يفمر .
- ٦ - العطاء ، نحو : وهب يهب ، منح يمنح ، نحل ينحل .
- ٧ - الحفظ والادخار ، نحو : ذخّر يذخّر ، خبأ يخبأ ، جنى يجنى ^(٣) .
- ٨ - الذهاب والابتعاد ، نحو : ذهب يذهب ، بعث يبعث ، شأى يشأى ، رمح يرمح .

(١) حرّم فلاناً الشيء يحرم حرماناً : منعه إياه . وحرم الشيء يحرم حرمة : امتنع .
 (٢) سنع يستنع : من سنع الذئب الغم : إذا فرسها فأكلها ، وسنع فلاناً : دعره . ويقال : سنع القوم : كلهم سبعة .
 (٣) يقال : جنى الحراج والماء والحوض يجياه ويجنيه : جمعه . وجنى يجنى ها جاء نادراً ، مثل : أبى يأبى ؛ وذلك أنهم شبهوا الألف في آخره بالهمزة في : قرأ يقرأ ، وهذا بهذا . ويقال : جبا الحراج والماء يجبوا وجباوة : بمعنى : جمعه ، ومثله جنى يجني جيباً وجباية .

١ - الكره والامتناع ، نحو : أبى يأبى ، بدأ يبدأ ، جحد يحد .

٤ - الباب الرابع : فَعَلَ يَفْعُل ، بكسر العين في الماضي وفتحها في المضارع ، ويأتي من هذا الباب الأفعال الدالة على :

- ١ - الداء والعلّة ، نحو : وجع يؤجّع ، حبط يحبط ، غمى يغمى .
- ٢ - الخوف والذعر ، نحو : وجل يؤجل ، فزع يفزع ، خاف يخاف ، خشي يخشى .
- ٣ - الحزن والغم ، نحو : ثكل يثكل ، قلق يقلق ، حزن يحزن ، تيم يندم .
- ٤ - العيب ، نحو : عور يعور ، حق يحقق .
- ٥ - ترك الشيء ، نحو : زهد يزهد ، سئم يسأم .
- ٦ - التعلق بالشيء ، نحو : هوى يهوى ، رغب يرغب ، شهى يشهى .
- ٧ - الحركة والاضطراب ، نحو : نشط ينشط ، أرج يأرج ، هوج يهوج ، نرق ينرق .
- ٨ - السهولة أو التعذر ، نحو : سلس يسلس ، شكس يشكس .
- ٩ - الفرح ، نحو : فرح يفرح ، طرب يطرب ، ضحك يضحك ، بطر يبطر .
- ١٠ - الجوع أو العطش ، نحو : زوى يزوى ، ملأ يملأ^(١) ، ثمل يثمل ، بطن يبطن .
- ١٢ - اللون ، نحو : حمر يحمر ، شهب يشهب ، صبيح يصدا .
- ١٣ - القوة أو الكبر ، نحو : قوى يقوى ، سمن يسمن ، كبر يكبر .
- ١٤ - الرفعة أو الضعة ، نحو : غنى يغنى ، شفى يشفى ، سعد يسعد ، بخل يبخل .
- ١٥ - الصفة الحميدة أو الخلية ، نحو : حور يحور ، دعي يدعي ، كحل يكحل .
- ١٦ - الجهل أو العلم ، نحو : جهل يجهل ، علم يعلم ، فهم يفهم .

(١) ملأ يملأ مثلاً : امتلأ . أما ملأ في القوس يلاً ، فعناه : جذب الوتر جذباً شديداً . وملأ الشيء : وضع فيه الماء أو غيره قدر ما يسع ، وملأت منه عيني : أعجبتني منظره ، وهو يملأ العين حسناً .

١٧ - الحيرة أو الغضب ، نحو : هام بهام ، حار بحار^(١) غوى يغوى ، غضب يغضب ، حرد يحرد .

٥ - الباب الخامس : فَعَلَ يَفْعُل ، بضم عين الماضي والمضارع . ويأتي من هذا الباب الأفعال الدالة على :

- ١ - الحسن ، نحو : حسن يحسن ، وثم يؤثم ، جل يحمل .
- ٢ - القبح ، نحو : قبح يقبح ، شقح يشقح .
- ٣ - الحصلة ، نحو : نظف ينظف ، صبح يصبح ، طهر يطهر .
- ٤ - الصغر أو الكبر ، نحو : صغر يصغر ، كبر يكبر ، كثر يكثر ، قدم يقدم .
- ٥ - الشدة أو الجراءة ، نحو : شجع يشجع ، جرو يجرو ، صعب يصعب .
- ٦ - اللين أو الضعف ، نحو : سهل يسهل ، ضعف يضعف ، جبن يجبن .
- ٧ - السرعة أو البطء ، نحو : بطؤ يبطؤ ، كمش يكمش ، سرع يسرع .
- ٨ - الرفعة أو الضعة ، نحو : شرف يشرف ، كرم يكرم ، لؤم يلؤم ، وضع يوضع ، سرو يسرو .
- ٩ - العقل ، نحو : ثقل يتقل ، حلم يحلم ، رزن يرزن ، نبه ينبه .
- ١٠ - الجهل ، نحو : حق يحقق ، خرق يخرق ، رقع يرقع .

٦ - الباب السادس : فَعِلَ يَفْعِل ، بكسر عين الماضي والمضارع ، وهو من الأبواب الشاذة ، ولم يأت منه سوى أفعال معدودة ، مثل : حسب يحسب ، ونعم ينعم من الصحيح ، ونيس ينيس ويتيسر من المثال اليبائي : يؤرم يرم ، ووقى يمي ، ووغر يغر ، ووجد يجد ، ووخر يخر ، وورع يرع ، وولغ يلغ ، ووزع يزع ، ووهن يهن ، ووبق يبق ، وولة يله ، ووهل يهل من المثال الواوي .

(١) حار يحار ، أصله : خير يخير ؛ من الحيرة : قلبت الياء ألفاً في الماضي ؛ لتحركها وانفتاح ما قبلها ، وفي المضارع تقلبت حركة الياء إلى الساكن الصحيح قبلها ، فيقال : تحركت الياء بحسب الأصل ، وانفتح ما قبلها بحسب الآن فقلبت ألفاً . كذلك : هام بهام ؛ أما حار يحور ، فن الباء الأول (فعل يفعل) وأصله : حور يحور ، ومعناه : رجيع ، قال تعالى : ﴿ إِنَّهُ ظَنَّ أَنْ لَنْ يَحُورَ ﴾ الانشقاق : ١٤ وجاء من الباب الرابع : حور يحور ، من الحور وهو شدة بياض العين مع شدة سوادها واتساع حنقها ، ومنه : الحور العين .

وإنما بنوا هذه الأفعال على الكسر ليحصل فيها علّة حذف الواو فتسقط ، فتخف الكلمة .

وجاء : وَجِرَ صدره من الغضب ، وَوَجَرَ بمعناه ، يَجِرُ وَيَجِرُ ، وَيُؤَخِرُ وَيُؤَخِّرُ أكثر .

وجاء وَرِعَ يَرِيعُ على الأكثر ، وجاء يُوَزِع وجاء وَلِيَه يَلِيهِ ، وَيُوَلِّهِ أكثر ، (الرضى ١ : ١٣٥ - ١٣٦) ومثله : وَهَلَ يَهْلُ وَيُوَهِّل .

وجوّزوا تغيير بعض المكسور إلى الفتح لأجل حرف الحلق ، وذلك في حرفين (كلمتين) وَسِعَ يَتَعُ وَيُطِيقُ نطاً ، كما فعلوا ذلك في باب (فَعَلَ يَفْعِلُ) ففتحوا عين المضارع لأجل حرف الحلق في وَهَبَ يَهَبُ ووضَعَ يَضَعُ ووقع يَقَعُ وولَّعَ يَلْعُ . وذلك بعد سقوط الواو . (الرضى ١ : ١٣٠ ، ١٣٥ ، ١٣٦) .

ونلاحظ من العرض السابق أن الأبواب الثلاثة الأولى (فَعَلَ يَفْعِلُ ، فَعَلَ يَفْعِلُ ، فَعَلَ يَفْعِلُ) تشترك في أكثر المعاني . وهذا يؤكد وجهة نظر الأقدمين بأن الأصل في عين مضارع (فَعَلَ) الضم أو الكسر ما لم يكن حلقى العين أو اللام ، وأن الوجهين (أي الضم والكسر) جائزان ما لم يشتهر أحدهما . وذلك يقودنا إلى القول بأن الاعتماد على الدلالة في تمييز هذه الأبواب يستلزم مجهوداً عظيماً في مستوى الذاكرة . يقول الرضى (١ : ٧٠) :

« اعلم أن باب فَعَلَ لحفته لم يختص بمعنى من المعاني ، بل استعمل في جميعها : لأن اللفظ إذا خفّ كثّر استعماله واتسع التصرف فيه » . وهذه الصعوبة في تمييز أحد الأبواب إنما تقتصر على الفعل الصحيح السالم ، أما الأفعال المعتلة فلا يحتاج مستخدم اللغة إلى كبير مشقة في ضبطها ؛ لأن الأفعال ذوات الواو يكون مضارعها مضموم العين ، مثل : ساء يسوء ، وطال يطول ، وسما يسمو وعفا يعفو . والأفعال ذوات الياء يكون مضارعها مكسور العين ، مثل : باع يبيع ، وسار يسير ، ورمى يرمي ، وقضى يقضي ، باستثناء الناقص حلقى العين ، والمثال حلقى اللام ، مثل : سعى يسعى ، ووضع يضع . وأما المضاعف فيقوم التعدي واللزوم بالتمييز بين الضم والكسر ، كما أسلفنا .

أما البابان : الرابع والخامس (فَعِلَ يَفْعَلُ ، فَعُلَ يَفْعُلُ) وإن كنا يشتركان في بعض المعاني ، وبخاصة في الأفعال اللازمة ، لكن يمكن التمييز بينهما بدلالة المعنى .

(ب) دلالة المشتق أو المصدر :

والتمييز بالمعنى لن يقتصر تأثيره على عين الفعل وحدها ، وإنما سيتعدى ذلك إلى بناء المشتقات أو المصادر . وقد مرّت بنا بعض الأمثلة التي توضح تأثير التمييز بالمعنى على المصدر وبعض المشتقات للمادة الفعلية الواحدة ، مثل :

— بَرَّ والديه يَبْرُ بَرًّا	، توسّع في الإحسان إليهما .
وبَرَّ فلاناً يَبْرُ بَرًّا	، قهره بفعل أو قول .
— نَفَرَ يَنْفِرُ نفورا	، تجنّب الشيء أو كرهه .
ونَفَرَ يَنْفِرُ نفارا	، نزل مع الناس من عرفات .

ومن أمثلة ذلك أيضاً :

- بَسَلَ يَبْسُلُ بسولا : عبس غضباً أو شجاعة ، فهو باسل وجمعه : بُسُل وبواسل ، وهو بسيل وجمعه : بسلاء .
- وبَسَلَ يَبْسُلُ بسالا ، وبَسالة : شجع عند الحرب .
- جذر الجدرى في البدن يَجْدُرُ جَدْرًا : برز .
- وجدر يَجْدُرُ جَدْرًا : أصابه الجدرى .
- وجَدَرَ بكذا يَجْدُرُ جَدَارَةً : صار خليقاً به ، فهو جدير .
- حَزَمَ فلاناً الشيء يَحْزِمُ حَزْمَانًا : منعه إياه .
- وحَزَمَ الشيء يَحْزِمُ حَزْمَةً : امتنع .
- حَلِمَ يَحْلُمُ حُلْمًا وحُلْمًا : رأى في نومه رؤيا ، وحلم الصبى : أدرك ..
- وحلم البعير يَحْلُمُ حُلْمًا : كثر عليه الحلم .

- وَحَلَمَ يَحْلُمُ حِلْمًا : تَأَنَّى وَسَكَنَ عِنْدَ غَضَبٍ أَوْ مَكْرُوهٍ ، وَحَلَمَ : صَفَحَ وَعَقَلَ ..
- خَطَرَ فِي مَشْيِهِ يَخْطِرُ خَطَرًا وَخَطَرَانَا : اهْتَزَّ وَتَبَخَّرَ .
- وَخَطَرٌ يَخْطُرُ خَطَرًا وَخَطُورًا وَخَطُورَةٌ : عَظُمَ وَارْتَفَعَ قَدْرُهُ ، فَهُوَ خَطِيرٌ .
- رَسَمَ يَرْسُمُ رَسْمًا وَرَسْمَانَا : خَسَنَ مَشْيُهُ ، وَرَسَمَ عَلَى الْأَرْضِ أَوْ عَلَى الْوَرَقِ : خَطَّ ، وَرَسَمَ الْكِتَابَ : كَتَبَهُ .
- وَرَسَمَتِ النَّاقَةُ تَرْسِمُ رَسْمًا : عَذَتْ عَبْدُوًّا فَوْقَ الذَّمِيلِ ، يُقَالُ : ذَمَلُ الْبَعِيرِ يَذْمُلُ ذُمُولًا وَذَمِيلًا وَذَمَلَانَا : إِذَا سَارَ سَيْرًا سَرِيعًا لَيْنًا ، فَهُوَ ذَامِلٌ ، وَهِيَ ذَامِلَةٌ .
- رَفَهُ يَرْفُهُ رَفًّا وَرَفُوهَا : أَصَابَ نِعْمَةً وَسَعَةً فِي الرِّزْقِ ، فَهُوَ رَافِهِ ، وَهِيَ رَافِهَةٌ . وَرَفُهُ يَرْفُهُ رَفَاهَةً وَرَفَاهِيَةً ، فَهُوَ رَفِيهِ .
- شَقَّحَ الشَّيْءَ يَشَقِّحُ شَقِّحًا ، بِمَعْنَى : أَبْعَدَهُ .
- وَشَقِّحَ يَشَقِّحُ شَقِّحًا وَشَقِّحَةً ، بِمَعْنَى : كَانَ أَشَقَّحَ .
- وَشَقِّحَ يَشَقِّحُ شَقَّاحَةً بِمَعْنَى : قَبَحَ .
- فَرَّهُ يَفْرُهُ فَرًّا : بَطَرَ وَأَشْرَ ، فَهُوَ فَرِهِ .
- وَفَرَّهُ يَفْرُهُ فَرَاهَةً وَفَرُوهَةً : جَلَّ وَحَسَنَ .
- فَضَّحَهُ الصَّبْحُ يَفْضُحُ فَضْحًا : غَلَبَهُ ضَوْؤُهُ .
- وَفَضَّحَ الرَّجُلُ يَفْضُحُ فَضَّاحَةً : انْطَلَقَ لِسَانَهُ بِكَلَامٍ صَحِيحٍ وَاضِحٍ .
- لَزَبَ الشَّيْءَ يَلْزُبُ لَزُوبًا : ثَبَتَ ، فَهُوَ لَازِبٌ .
- وَلَزِبَ الطِّينُ يَلْزُبُ لَزْبًا ،
- وَلَزَبَ الشَّيْءُ يَلْزُبُ لَزْبًا : دَخَلَ بَعْضُهُ فِي بَعْضٍ وَتَمَاسَكَ .
- نَزَرَ الشَّيْءَ يَنْزُرُ نَزْرًا : قَلَّلَهُ .
- وَنَزَرَ الشَّيْءُ يَنْزُرُ نَزَارَةً وَنَزُورَةً : قَلَّ .
- نَسَبَ الشَّيْءَ يَنْسُبُ نَسْبًا وَنَسَبَةً : وَصَفَهُ وَذَكَرَ نَسَبَهُ .
- وَنَسَبَ الشَّاعِرُ بِفُلَانَةٍ يَنْسِبُ نَسِيبًا وَمَنْسِيبًا : عَرَضَ بِهَوَاهَا وَحُبِّهَا .

ففي الأمثلة السابقة رأينا اختلاف المصدر باختلاف معنى الفعل وتبعه اختلاف الباب غالباً .

(جـ) دلالة متعلق الفعل :

ويدخل في دلالة الفعل على الباب متعلقاته من مفعول وظرف وجار ومجرور ، كما مرّ في بعض الأمثلة - وفي القرآن الكريم :

— ورد الفعل (صدّ) متعدياً بـ «عن» من الباب الأول (فعل يفعل) في قوله تعالى : ﴿ وَإِذَا قِيلَ لَهُم تَعَالَوْا إِلَى مَا أَنزَلَ اللَّهُ وَإِلَى الرَّسُولِ رَأَيْتِ الْمُنَافِقِينَ يَصُدُّونَ عَنْكَ صُدُودًا ﴾ «سورة النساء : ٦١» .

ومتعدياً بـ «من» من الباب الثاني (فعل يفعل) في قوله تعالى : ﴿ وَلَمَّا ضُرِبَ ابْنُ مَرْيَمَ مَثَلًا إِذَا قَوْمُكَ مِنْهُ يَصِدُّونَ ﴾ «سورة الزخرف : ٥٧» .

— كما ورد الفعل (قدم) متعدياً بنفسه من الباب الأول (فعل يفعل) في قوله تعالى : ﴿ يَقْدُمُ قَوْمَهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ .. ﴾ «سورة هود : ٩٨» .

ومتعدياً بـ «إلى» من الباب الرابع (فعل يفعل) في قوله تعالى : ﴿ وَقَدِمْنَا إِلَى مَا عَمِلُوا مِنْ عَمَلٍ فَجَعَلْنَاهُ هَبَاءً مَنْثُورًا ﴾ «سورة الفرقان : ٢٣» . وقدمه : قديم على الأمر ، بمعنى : أقبل . وقديم على العيب ، بمعنى : رضي به . وقديم من سفره ، بمعنى : رجع . وقديم البلدة ، بمعنى : دخلها .

ويأتي هذا الفعل لازماً من الباب الخامس (فعل يفعل) ، يقال : قدم الشيء يقْدُم ، بمعنى : مضى على وجوده زمن طويل ، فهو قديم ، وجمعه : قدماء وقدامى . وهي قديمة ، وجمعها : قدام .

فدلالة معنى الفعل ومتعلقاته من العوامل المساعدة في ضبط عين المضارع ، كما رأينا .

وتجدر الإشارة هنا إلى المحاولة التي قام بها « سليمان فياض » لحل مشكلة الفعل الثلاثي العربي : مستخدماً المنهج الإحصائي ، ومستفيداً من الدراسة التي قام بها « الطيب البكوش » في مؤلفه القيم « التصريف العربي » . فقد توصل « فياض » من خلال الحصر والإحصاء إلى « أن معاني باب (فعل يفعل) يغلب فيها أن تكون معاني وقوع (حدث)

تقوم وتتعلق بفاعلها ، مثل : مات يموت ، بمعنى : فنى ، ونقر ، بمعنى : كره . وأن معاني باب (فعل يفعل) يغلب فيها أن تكون معاني إيقاع (أحداث) يقوم بها الفاعل ، مثل : ضرب يضرب ، وأنه ، على هذا الأساس ، أو تلك القاعدة التغليبية ، يمكن مراجعة المعاني التي تعدد فيها باب : فَعَلَ يفعل ، وفَعَلَ يفعل ، في المادة الفعلية الواحدة ، فنعطي معاني لباب ، وأخرى لباب آخر ، حين تتحد المعاني بين البابين . إن الفعل (نفر) مثلاً ، ورد فيه البابين هكذا : نفر ينُفِر ، ونقر ينُفِر ، ومصدر الأول : نفوراً ، ومصدر الثاني : نصاراً . ولهذا الفعل في المعجم العربي معنيان ، والمعنيان في البابين مشتركان ، وهما : الكراهية ، والخروج . وفي ضوء القاعدة التغليبية التي نقول بها ، يمكن معجمياً ردّ معنى «الخروج» وهو من معاني الإحداث (الإيقاع) إلى صورة الفعل : نفر ينُفِر ، وحدها ، وردّ معنى «الكراهية» وهو من معاني الحدوث (الوقوع) إلى صورة الفعل : نفر ينُفِر ، وحدها ^(١) وهذا الذي توصل إليه «قيّاض» سبق أن تنبه له القدماء ، «فابن جني» كان يرى أن (فَعَلَ يفعل) في المتعدي أقيس من (فَعَلَ يفعل) ، كما أن (فَعَلَ يفعل) في اللازم أقيس من (فَعَلَ يفعل) ؛ أي إنه يفضل الكسر في المتعدي ، ويفضل الضم في اللازم .. «فضرب يضرب» عنده أقيس من «قتل يقتل» ، وكلاهما متعدّ ، و«قعد يقعد» أقيس من «جلس يجلس» وكلاهما لازم . ومعلوم أن الأفعال المتعدية أفعال إيقاع وإحداث غالباً ، وأن الأفعال اللازمة أفعال وقوع وحدوث غالباً . بل إن مما يؤكد تداخل المعاني بين الأبواب وتداخل الأبواب تبعاً لذلك قول الرضى السابق :

«اعلم أن باب (فَعَلَ) لحقته لم يختصّ بمعنى من المعاني ، بل استعمل في جميعها ؛ لأن اللفظ إذا خفّ كثر استعماله ، واتسع التصرف فيه » .

يبقى بعد ذلك ما يميز باباً من باب ، وهو الاستعمال كثرة وقلة ، وهذا يؤيد ما نقله ابن سيده في المختص من أن هذين البابين (فَعَلَ يفعل ، فَعَلَ يفعل) كثيراً ما يتعاقبان فيأتي المضارع من (فعل) المفتوح العين على (يفعل) و(يفعل) ، وأنه ليس أحدهما أولى من الآخر ، وأنه ربّما يكثر أحدهما في عادة ألفاظ الناس حتى يطرح الآخر ويقبح

(١) ينظر : سليمان قياض « نحو حلول جذرية لمشكلة الفعل العربي الثلاثي » مجلة «إبداع» تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب / العدد السادس (يونيو ١٩٨٥) ص ٩٨ - ١٠٢ .

استعماله ؛ أي إن مضارع (فَعَلَ) إن كثر استعماله على (يَفْعُل) أو (يَفْعِل) لم يجر فيه ما استعمل على غير ذلك ، نحو «ضرب يضرب» و«قتل يقتل» ؛ فإن لم يكثر استعماله ولم يشتهر جاز فيه الوجهان ؛ وإن كان الأفصح الكسر كما يقول «أبو علي» ، نحو : خَفَقَ الفؤَادَ يَخْفُقُ وَيَخْفُقُ ، وَحَجَلَ الغُرَابَ يَحْجُلُ وَيَحْجُلُ ، وَسَمَطَ الْجَنَى يَسْمُطُ وَيَسْمُطُ .

والخلاصة أن مشكلة النطق بعين المضارع تكاد تنحصر في البابين الأول والثاني (فَعَلَ يَفْعُل ، فَعَلَ يَفْعِل) ، وبخاصة الأفعال الصحيحة السالبة ؛ لأن الأفعال المعتلة والأفعال المضاعفة لها ضوابط ذات نزعة تقليدية ، تكاد تقترب من التعقيد الدقيق .

أما الباب الثالث (فَعَلَ يَفْعُل) فمقيّد بسبب صوتي ؛ كونه حلقياً العين أو اللام .

تبقى الأبواب الثلاثة الأخيرة : فَعَلَ يَفْعُل ، وليس له إلا مضارع واحد ؛ فتى عرف ماضيه علم مضارعة . وفَعَلَ يَفْعُل ، وهو باب لازم مقصور على الصفات اللازمة ؛ بل إنه يجوز بناء أي فعل على (فَعَلَ يَفْعُل) إذا قصد به التعجب والانسلاخ عن الحدث .

والباب السادس : فَعَلَ يَفْعِل ، وقد حصره بعضهم في ثمانية عشر فعلاً ؛ خمسة عشر منها من المثال ، وثلاثة من الأجوف . وهذه الأفعال هي :

وَرِثَ ، وَلِيَ ، وَرِمَ ، وَرِعَ ، وَمِقَ ، وَفَقَ ، وَثَقَ ، وَرِثَ ، وَجَدَ ، وَعَقَ . وَرِكَ . وَكِمَ . وَقِهَ . وَهَمَ . وَعِمَ . إِنْ . تَاهَ . طَاحَ^(١) .

هذا إذا استثنينا الأفعال التي جاءت ثنائية العين (فَعَلَ يَفْعِل ، وفَعَلَ يَفْعُل) مثل : وَغَرَ يَغِرُ ، وَوَغَرَ يُوْغِرُ ، وَحَبَبَ وَنَعِمَ ... إلخ .

وفي رأيي أن التفكير في إيجاد حلٍّ لمشكلة عين الثلاثي إنما يأتي من خلال التركيب (السياق) لأن الفعل منفرداً يمثل الصيغة فقط ؛ أما السياق فيمثل الفعل صيغة ومعنى ،

(١) وَمِقَ . أَحَبَ . وَفَقَ : يقال : وَفَقْتُ أَمْرَكَ ، وَجَدْتُهُ مَوْفَقاً ، وَرِثِي الْمَخَ : عَظُمَ ، وَجَدَ يَدَ : أَحَبَّهُ ، وَعَقَ عَلَيْهِ : عَجَلَ ، وَرِكَ : اضْطَجَعَ ، وَكِمَ : انْغَمَ ، وَقِهَ : سَمِعَ وَأَطَاعَ ، وَعِمَ الْبَارَ : قَالَ لَهَا : عَمَى ، طَاحَ : هَلَكَ ، وَأَصْلُ طَاحَ تَاهَ وَأَنْ : طَبِخَ يَطْبُخُ ، نَبْهَ يَنْبُهِ ، أَيْنَ يَأْيُنُ : تحركت الياء وانفتح ما قبلها في الماضي ، فقلبت ألفاً . وفي المضارع نقلت حركة الياء إلى الساكن الصحيح قبلها .

وهذا ما ينبغي التأكيد عليه عند ضبط عين المضارع ؛ لأن المعنى الدلالي ذو تأثير في بناء الفعل ، والمصدر أحياناً ؛ بل إنَّ اختلاف صيغة المصدر للمادة الفعلية الواحدة قد يستدل به على صيغة الباب كما تقدم .

فليس الحلّ -إذن- في عمل معجم للأفعال المأنوسة المستخدمة في اللغة ، أو في عمل إحصاء للأفعال ثنائية الباب أو العين ، وإنما الحلّ الصحيح يكن في إيجاد معجم سياقي للأفعال الثلاثية ، يرفع عنها الإبهام ، ويزيل الشك ، ويمنح اللغة ثباتاً واطراداً .

المراجع

- الأشموني ، نور الدين أبو الحسن علي بن محمد (ت ٩٢٩هـ)
شرح الأشموني على ألفية ابن مالك ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ،
بيروت : دار الكاتب العربي ، الطبعة الأولى ١٣٧٥هـ - ١٩٥٥م .
- بَحْرَق ، محمد بن عمر بن مبارك الحميري ، الشهر ببحرق (٨٦٩ - ٩٣٠هـ)
فتح الأقفال وحل الإشكال (شرح لامية الأفعال المشهور بالشرح الكبير) شركة
مكتبة ومطبعة الباي الحلبي وأولاده بمصر ، الطبعة الثانية ١٣٧٣هـ - ١٩٥٤م .
- البكوش ، الطيب البكوش :
التصريف العربي (من خلال علم الأصوات الحديث) تونس ١٩٧٣م .
- ابن جني ، أبو الفتح عثمان بن جني (ت ٣٩٢هـ)
الخصائص ج ١ ، تحقيق محمد علي النجار ، القاهرة : مطبعة دار الكتب المصرية ،
الطبعة الثانية ١٣٧١هـ - ١٩٥٢م .
- الجوهري ، إسماعيل بن حماد (ت حوالي ٤١٠هـ)
الصحاح في اللغة ، القاهرة ١٣٧٥ - ١٣٧٧هـ / ١٩٥٦ - ١٩٥٨م .
- الحديثي ، خديجة عبد الرزاق الحديثي :
أبنية الصرف في كتاب سيويه ، بغداد : مكتبة النهضة ، الطبعة الأولى ١٣٨٥هـ -
١٩٦٥م .
- الرضي ، محمد بن الحسن رضى الدين الاسترأبادي (ت : ٦٨٨هـ) .
شرح شافية ابن الحاجب ، حققها وضبط غريبها وشرح مبهمها : محمد نور الحسن ،
ومحمد الزفزاف ، ومحمد محي الدين عبد الحميد ، القاهرة : مطبعة حجازي (بدون
تاريخ) .
- الزمخشري ، أبو القاسم محمود بن عمر (ت ٥٢٨هـ) .
المفصل في علم العربية ، بيروت : دار الجيل ، الطبعة الثانية (بدون تاريخ) .
- سيبويه ، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (ت ١٨٠هـ) .
كتاب سيويه ، بغداد - مكتبة المثنى (طبع بالأوفست) .
- ابن سيده ، أبو الحسن علي بن إسماعيل (ت ٤٥٨هـ) .
المخصص ، بيروت : المكتب التجاري للطباعة .

- السيوطي ، جلال الدين عبدالرحمن (ت ٩١١ هـ) .
المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، شرح وضبط وتصحيح .. محمد أبو الفضل إبراهيم وآخرين ، القاهرة : دار إحياء الكتب العربية ، عيسى البابي الحلبي وشركاه (بدون تاريخ) .
- علي ، أسعد .
تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي ، بيروت - دار النعمان ، الطبعة الأولى ١٣٨٨ هـ - ١٩٦٨ م .
- الفيروزآبادي ، محمد بن يعقوب (ت ٨١٦ هـ) .
القاموس المحيط ، مصر - المطبعة الحسينية ١٣٣٠ هـ .
- ابن القطاع ، أبو القاسم علي بن جعفر (٤٣٣ - ٥١٥ هـ) .
كتاب الأفعال ، حيدر آباد ١٣٦٠ - ١٣٦١ هـ / ١٩٤٢ - ١٩٤٣ م .
- ابن القوطية ، أبو بكر محمد بن عمر (ت ٣٦٧ هـ) .
كتاب الأفعال ، القاهرة ١٩٥٢ م .
- اللبلى ، أبو جعفر اللبلى .
بغية الآمال في معرفة مستقبلات الأفعال ، تحقيق جعفر ماجد ، الدار التونسية للنشر ١٩٧٢ م .
- الميداني ، أحمد بن محمد الميداني (ت ٥١٨ هـ) .
نزهة الطرف في علم الصرف ، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي في دار الآفاق الجديدة بيروت ، طبعة أولى ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م .
- نور الدين ، عصام نور الدين :
أبنية الفعل في شافية ابن الحاجب ، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م .

البحر المنبسط

اكتشاف بحر شعري في دوائر الخليل العروضية

د. أحمد فوزي الهيب
جامعة الكويت

قبل كل شيء أعترف بأنني لم أكتشف كوكباً جديداً أو قارة مفقودة ، ولكنه مع ذلك بحر شعري جديد من الممكن أن يحاول الشعراء النظم عليه ، وأن يجربوا ثراءه النغمي ، ومن المحتمل أن يلقي القبول ، فيتبوا مكانه بين البحور ، كما يمكن أن يقشل ، فيضيع في غيابة النسيان .

ولقد استنبطته ، أو بالاصطلاح العروضي فككته من الدائرة العروضية الأولى ، دائرة المختلف التي درسها - منذ الخليل بن أحمد الفراهيدي إلى اليوم - كثير من الأولين ، وقليل من المحدثين ، وتحدثوا عن أبحرها المستعملة الثلاثة ، الطويل والمديد والبيسط ، وهي بحور نظم عليها العرب أشعارهم في زمن الاحتجاج والفصاحة وبعده كثيراً كما تحدثوا أيضاً عن بحريها المهملين اللذين فكها الخليل منها مطبقاً القواعد التي فكّت بها الأبحر المستعملة على الرغم من أنه لم يسمع أحداً من العرب قد نظم عليها من قبل ، ولكنه أشار إليها ، ووضعها أمام الشعراء كي يجربوا ثراءها النغمي ، وهذان البحران هما المستطيل^(١) والمعتد^(٢) واستجاب بعض الشعراء لذلك ، ونظموا عليها ، بيد أنه لم يكتب لها الانتشار والشيوع .

وعلى الرغم من كثرة الدارسين^(٣) لهذه الدائرة العروضية ، دائرة المختلف ، فقد وقفوا عند أبحرها المستعملة الثلاثة ، أو عند أبحرها الخمسة المستعملة والمهملة فقط ، ولم

(١) مما نظم عليه قول بعض المولدين :
أسط عني ملاماً يرى جمبي مفاداً
فا قلبي جليلاً على سمع الملام
وقول بعضهم أيضاً :
أيسلو عنك قلبه بنار الحب يعلو
وقد سمعت نحوي من الألفاظ نصلاً
(شرح تحفة الخليل ٢٤)

(٢) وما نظم عليه قول بعض المولدين :
قد شجاني حبيب واعتراني ادكار
ليتة إذ شجاني مما شجته الديار
وقول آخر :
غتب ما للخيال - خبريني - ومالي
غتب مالي أراه طارقاً منذ ليال
(شرح تحفة الخليل ٢٥)

(٣) انظر العقد الفريد ٤٣٨/٥ ، والوافي ص ٧٠ ، وشرح تحفة الخليل ص ٢٢ ، وأماي جامعة لنارك الملائكة ص ٧ .

يتجاوزوها إلى البحر المهمل الجديد السادس الذي وجدته ، وأكتب فيه هذا البحث ، والذي أطلقت عليه اسم « البحر المنبسط » لأن تفعيلاته - كما سنرى - هي تفعيلات البسيط إلا أن ترتيبها منعكس .

وأحب أن أشير إلى أمر مهم جداً ، وهو أنني لم أتعسف في فك هذا البحر الجديد ، ولا في تسميته ، وإنما فككته بتطبيق قواعد الفك الخليلية التراثية ذاتها من غير قسر ، ولقد أطلقت عليه اسم « البحر المنبسط » لأن تفعيلاته - كما سنرى - هي تفعيلات البحر البسيط إلا أن ترتيبها منعكس فقط ، وهذا شبيه بما فعله الخليل عندما سُمي البحر المستطيل باسمه لأنه عكس الطويل .

وقبل أن أتحدث عن طريقة فك هذا البحر الجديد « المنبسط » لا بد من أمهد لذلك بتعريف الدائرة العروضية ، وهي بعامة - كما قالت نازك الملائكة - « العلاقة التي تربط مجموعة من البحور بعضها ببعض ، بحيث يمكن أن نستخرج كل بحر من بحور الدائرة من البحر الآخر ، على أن لكل دائرة بحراً رئيساً اصطلاح عليه العروضيون ، ومنه تستنبط بقية البحور »^(١) .

والبحر الرئيس في الدائرة أو أصل الدائرة - كما يسميه العروضيون - هو البحر الذي تبدأ تفعيلته الأولى بوتد بعامة ، وذلك لأن الوتد أقوى من السبب .

فإذا أردنا أن نفك أو نستنبط أبحر الدائرة نبدأ بالبحر الذي هو أصل الدائرة أولاً ، ثم نترك من أوله وتداً ، ونضيفه إلى آخره ، فنحصل على بحر ثان ، ثم نترك من أول البحر الثاني سبباً ، ونضيفه إلى آخره ، فنحصل على بحر ثالث : وهكذا إلى أن نصل إلى البحر الأول ، أو إلى أصل الدائرة^(٢) .

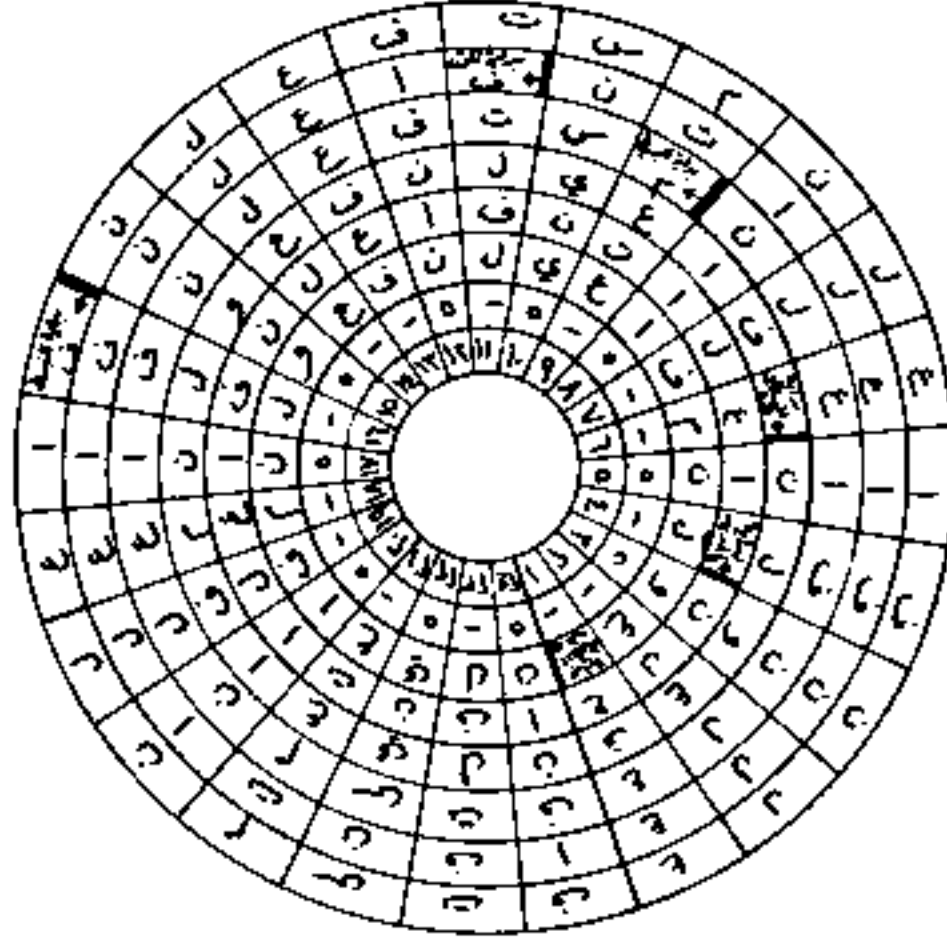
والآن نأتي إلى الدائرة الأولى ، وهي دائرة المختلف ، وقد سميت بهذا الاسم لاختلاف أجزائها^(٣) ، وذلك لأن أبحرها مركبة من أجزاء خماسية وسباعية . وتتألف من أربعة وعشرين جزءاً ، ولا بد من أستعين بالرسم حتى أستطيع أن أوضح الأمر بجلاء ، لذلك جعلت بعد هذا الكلام رسماً يحتوي على دائرة عروضية ، وجزأتها إلى أربعة وعشرين

(١) أمال جامعية لنازك الملائكة ص ٧ .

(٢) شرح تحفة الخليل ص ١٥ .

(٣) الوافي ص ٧٠ .

جزءاً ، يمثل كل جزء حرفاً متحركاً أو ساكناً من أحرف تفعيلات الأبحر ، وجعلت هذه الدائرة أيضاً تتضمن حلقات عدة ، في الأولى أو الصغرى أرقام متسلسلة ، يشير كل منها إلى حرف ، وفي الحلقة الثانية رموز للأحرف المتحركة والساكنة ، ولقد رمزت للمتحرك بخط صغير (/) ، وللساكن بدائرة صغيرة (O) ، وفي الحلقة الثالثة أحرف تفعيلات البحر الأول أو أصل الدائرة ، وقد وضعت سهماً يشير إلى بدايته واتجاه سيره ، وهكذا في بقية الحلقات كما هو مبين في هذا الرسم :



إذا نظرنا إلى رسم الدائرة الآنف ، وجدنا أن أصلها الذي تبدأ به هو « البحر الطويل » ، لأنه البحر الوحيد من الأبحر المستعملة التي تتضمنها هذه الدائرة الذي تبدأ تفعيلته الأولى - وهي فعولن - بتدبينا يبدأ البحر البسيط بالتفعيلة (مستفعلن) ، وأولها سبب خفيف ، وكذلك يبدأ البحر المديد بالتفعيلة (فاعلاتن) ، وأولها سبب خفيف أيضاً .

وتبدو أحرف تفعيلات الطويل في أجزاء حلقاته ، وترتيبها الثالثة ، ويبدأ من الرقم (١) حيث يشير سهم البدء ، وتفعيلاته في دائرته هي : فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن (مكررة مرتين) .

وحق تفك البحر الثاني من هذه الدائرة وهو « البحر المديد » ، ترك من الطويل
الوتد المجموع الذي في أوله ، لنضيفه إلى آخره ، ونبدأ بالسبب الخفيف الذي يليه ،
والذي يبدأ بالرقم (٤) حيث يشير سهم اليد في حلقة ، وترتيبها الرابعة ، وتفعيلاته في
دائره هي :

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن (مكررة مرتين) .

فهو بحر مثن في أصله ، أي مؤلف من ثماني تفعيلات ، ولكنه لا يأتي على هذا
الأصل إلا شذوذاً ، وإنما يأتي مجزواً مسدساً .

ونستطيع بعد ذلك أن نترك من المديد سبباً خفيفاً ، وأن نبدأ بالوتد الذي يقابله
الرقم (٦) ، لنحصل على بحر جديد ، كما هو مبين في الحلقة الخامسة ، وتفعيلاته هي :

مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن (مكررة مرتين) .

وهو عكس البحر الطويل ، لذلك سماه الخليل الفراهيدي بالبحر (المستطيل) ،
وهو بحر مهمل استنبطه الخليل وأشار إليه ، وعرضه على الشعراء لي تجربوا ثراءه النغمي ،
ولقد استجاب بعضهم لذلك فقال :

لقد هاج اشتياقي غرير الطرف أحور

أدير الصدغ منه على مك وعنبر^(١)

وكذلك من الممكن أن نحذف من أول البحر السابق - وهو المستطيل - وتبدأ بمجموعاً ،
وأن نبدأ بالسبب الخفيف الذي بعده ، والذي يقابل حرفه الأول الرقم (٩) لنحصل على
البحر البسيط ، وهو بحر مستعمل ، وتفعيلاته في دائره - كما هو مبين في الحلقة
السادسة - وهي :

مستعلن فاعلن مستعلن فاعلن (مكررة مرتين)

وبعد هذا نستطيع أن نحذف من البحر السابق - وهو البسيط - سبباً خفيفاً ، لنبدأ
بالسبب الخفيف الآخر الذي يقابل حرفه الأول الرقم (١١) ، فنحصل على بحر آخر ،
وتفعيلاته - كما هو مبين في حلقة السابعة - هي :

فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن (مكررة مرتين)

(١) الحاشية الكبرى على متن الكافي ص ٣٧ .

وهو عكس البحر المديد ، لذلك سَمَّاه الخليل بالبحر (المتمد) ، وهو بحر مهمل أشار إليه الخليل للسبب الذي أشار به إلى البحر المستطيل ، وقد نظم عليه بعضهم فقال :

صَاد قلبي غزال أحور ذو دلال

كلما زدت حياء زاد في تقوراً^(١)

ويمكننا بعد هذا أن نحذف من البحر المتمد السابق المهمل سبباً خفيفاً وأن نبدأ بالوتر المجموع الذي يقابل أوله الرقم (١٢) ، ولكننا لا نحصل على بحر جديد ، وإنما نحصل على تكرار للبحر الطويل ، لذلك لا داعي لوضعه في الدائرة العروضية ثانية .

ويعد ذلك نستطيع - إذا حذفنا من البحر الطويل المكرر الذي يبدأ بالرقم (١٢) وبدأ مجموعاً - أن نكتشف البحر الجديد المهمل الذي لم يشر إليه الخليل أو غيره - فيما أعلم - وذلك بأن تبدأ بالسبب الذي يليه ، والذي يبدأ أوله بالرقم (١٦) وتفعيلاته - كما هو مبين في حلقة الثامنة والأخيرة - هي :

فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن (مكررة مرتين)

وهو عكس البحر البسيط ، لذلك أسميته بالبحر (المنبسط) ، ولقد فككته - مثلاً - بينت - باتباع الطريقة الخليلية التراثية في فك الأبحر السابقة .

وربما يعترض معترض فيقول : إنه ليس بحراً مكتشفاً ، وإنما هو تكرار للبحر المديد ، لأننا نستطيع أن نقرأ تفعيلاته على شكل آخر ، هو :

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن (مكررة مرتين)

لذلك فالشعر الذي ينظمه الشاعر على هذا البحر المكتشف المزعوم ، إنما هو من البحر المديد التام ، وإن كان شاذاً بحجته على أصله . فأقول مجيباً على هذا الاعتراض :

هذا صحيح من جهة ، وغير صحيح من جهة أخرى ، وذلك لهذين السببين اللذين أعتقد بوجاهتهما ، وهما :

١ - لا يأتي البحر المديد تاماً مثلاً إلا شذوذاً^(٢) والشاذ لا حكم له ، وإنما يأتي مجزؤاً مسدساً .

(١). الحاشية الكبرى ص ٢٧ .

(٢). المعيار ص ٣٥ .

٢ - يصدق هذا الاعتراض فيما لو تصورنا أن الشاعر سيأتي بجميع تفعيلات قصيدته سائلة غير مزاحفة ، وهذا إن أمكن في البيت ، فهو يكاد يكون مستحيلاً - إن لم تقل هو مستحيل - في القصيدة .

وبناء على هذا سيكون هناك اختلاف أو فارق بين (البحر المنبسط) المكتشف من جهة ، والبحر المديد التام من جهة أخرى . لأنها وإن اشتركا في التفعيلة (فاعلن) ، فإنها يختلفان في التفعيلة الأخرى ، وهي في المديد (فاعلاتن) ، وفي المنبسط (مستعلن) . وزحافات كل منهما مختلفة عن الأخرى ، الأمر الذي يعطي كلاً منهما تميزه واستقلاله ، فالتفعيلة (مستعلن) يدخلها الحين فتصير (متعلن) ، والطبي فتصير (مفتعلن) ، والخبل فتصير (متعلن) .

بينما التفعيلة (فاعلاتن) يدخلها الحين فتصبح (فعلاتن) ، والكف فتصبح (فاعلات) ، والشكل فتصحب (فعلات) ، والتشعيب فتصير (فالاتن) ، الأمر الذي يوضح ما تحدثنا عنه من تميز البحر المنبسط واستقلاله واختلافه عن البحر المديد .

وبعد هذا التوقف عند البحر المكتشف ، ينبغي أن نتابع عملية فك بحور هذه الدائرة ، فإذا ما تركنا من البحر الأخير ، وهو المنبسط ، سبباً خفيفاً وبدأنا بالوتد المجموع الذي يبدأ بالرقم (١٨) حصلنا على تكرار للبحر الطويل ، لذلك لا داعي لوضعه في الدائرة مرة أخرى .

وإذا تركنا من الطويل الأخير المكرر وتداً ، وبدأنا بعده بالسبب الخفيف الذي يبدأ بالرقم (٢١) ، حصلنا على تكرار للبحر البسيط ، لا نضعه في رسم الدائرة مثلما فعلنا في تكرار البحر الطويل .

وإذا تركنا من البحر البسيط المكرر سبباً ، وبدأنا بعده بالسبب الخفيف الذي يبدأ بالرقم (٢٣) ، حصلنا على تكرار للبحر الممتد ، لا نضعه في رسم الدائرة كما تقدم .

وإذا تركنا من البحر الممتد الأخير المكرر سبباً خفيفاً ، نرى أنفسنا قد عدنا من جديد إلى وتد أصل الدائرة ، وهو البحر الطويل الأول الذي يبدأ أوله بالرقم (١) .

وهكذا استطعنا أن نحصل من هذه الدائرة العروضية الأولى ، دائرة المختلف ، على ثلاثة أبحر مستعملة ، هي الطويل والمديد والبسيط ، وعلى أبحر ثلاثة أخرى مهملة ،

هي المستطيل والممتد والمنبسط ، والأخير هو المكتشف الذي أشرت إليه ووضحت طريقة فكّه وسميته .

وإني لأقدمه للشعراء لعلهم يجدون فيه نغماً جديداً ، ويستطيعون أن ينظموا عليه تاماً أو مجزئاً أو مشطوراً ، كما يستطيعون أن ينظموا عليه شعر التفعيلة ، وذلك أن يعتمدوا على تفعيلتيه المختلفتين معاً (فاعلن مستفعلن) على أنها تفعيلة واحدة ، بدلاً من اعتمادهم على تفعيلة واحدة .

وقد نظمت على هذا البحر من شعري :

يا خفياً في ظهوره

أين أنت يا حبيبي ؟ ...

رحم الحب زمانك

كم بحثت فيك عن نشوة اليوم المطير

كم بحثت عنك في بسة الزهر التضرير

كم سألت عنك نجم السماء والهللا

كم سألت عنك فيء القوافي والظلالا

لم أكن أسمع صوت مجيب أو حبيب

إنما الدهشة تعلو جميع الكائنات

قتلتني لحظة الصمت في وجه الجميع

دمرتني « سائل النفس قبل الآخرين »

يا حبيبي أين أيتا ... ؟

أين أنت يا حبيبي ؟

☆ * *

وأنا في نغم دافئ اللحن بعيد

يستحم في ابتسام الندى عند الشروق

فيه كل ما على الكون من سحر مشوق

فيه سحر الشرق والشعر ريان العروق

ملأ الدنيا غناء وطيباً عبقرياً
ملأ القلب صفاء وسحراً بابلياً
فلست القلب بين جوانيحي ، وأبصرته ، أبصرت حيي ، ضمته كما ضم قلب الناي لحنا
مثلاً عانتقت الوردة البيضاء أنداء فجر ساحرات
لتبثها عذاب الصحارى القاتلات
وضمته ، وأدركت أسباب التعجب
كيف يسأل الحبيب عن الحبيب ، والحبيب ما بين ضلوعه
كيف يبحث عن العين وهي في جفونه
تعجبون من سؤالي ؟
اعجبوا .. لا تعجبوا من خفاء الظاهر المحببات في ظهوره ...

البدر والحسناء

وقف البدر على عرشه مباهياً	هل رأى الراؤون مثل جمالي يطرب
أنا مالك السماء أزين ليلها	شهدت بذاك أنجمها والكوكب
وسمير الماشقين يرون في جما	لي سلاماً يطفىء النار فيهم ، يغلب
قالت الحسناء للبدر مهلاً واتد	إنني شمس البرايا التي لا تغرب
أنت يا بدر تذوب هلالاً زمناً	وتغيب خلف ذيل الدجى وتُحجب
يُبد أني يا قمر أسير دائماً	مشرقاً وجهي مضيء السنا كم يعجب
لا ينال من جمالي الزمان أبداً	مثلاً يأكل منك الضياء ويشرب

وأخيراً لا أزعم أنني في بحثي هذا قد أتيت بما لم تستطعه الأوائل ، وإنما أرى فيه
محاولة علمية جادة في اكتشاف المزيد من علم العروض ، إن فاتها التوفيق ، فقد
حظيت بالجد والاخلاص .

المصادر والمراجع :

- الحاشية الكبرى على متن الكافي ، محمد الدمنهوري ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة بدون تاريخ .
- شرح تحفة الخليل ، عبد الحميد الراضي ، مؤسسة الرسالة ، بغداد ١٩٧٥ م .
- العقد الفرید ، ابن عبد ربه ، ت: أحمد أمين وزميليه ، مطبعة لجنة التأليف والنشر ، القاهرة ، ١٣٦٥ هـ .
- علم العروض ، أمال جامعية لنازك الملائكة ، جامعة الكويت ، ١٩٧١-١٩٧٢ م .
- المعيار في أوراق الأشعار ، الشنتريني ، ت: محمد رضوان الداية ، دار الأنوار ، بيروت ، ١٩٦٨ .
- الوافي في العروض والقوافي ، التبريزي ، ت: يحيى وقباوة ، المكتبة العربية ، حلب ، ١٩٧٠ .

قدرة اللغة العربية
على
الاستيعاب والتعبير والأداء

د. محمد عبدالرحيم المحمان
جامعة الكويت

قدرة اللغة العربية على الاستيعاب والتعبير والأداء

تنطلق دعوات في فترات متلاحقة ، تشكك في قدرة اللغة العربية على الاستيعاب ، وتوحي بعجزها عن التعبير والأداء ، لتتوصل إلى أنه ينبغي أن يتعلم أبناء العرب في جامعاتهم بغير لغتهم ، ويقترح بعضهم أن يكون التعلم باللغة الفرنسية ، ويقترح معظمهم أن يكون التعلم باللغة الانجليزية ، ويركزون على الكليات العلمية بشكل خاص ويؤيد كل فريق مقترحه بحجج يظنها تقي بالغرض .

أنا تود مناقشة هذا الأمر نقاشاً علمياً بطريقة موضوعية ، لنخرج من ذلك بالنتيجة التي يؤدي إليها النقاش والبحث .
وقبل الدخول إلى الموضوع نود تحديد معنى الاستيعاب ومعنى التعبير والأداء ، وإذا رجعنا إلى المعاجم ، وجدنا لكل من هذه الكلمات معاني كثيرة ، ولكن تركيزنا سيكون على المعاني التي يتطلبها هذا المقام .

الاستيعاب :

قال في لسان العرب ^(١) :

وَعَبَ الشيءَ وَغَباً واستوعبه : أخذه أجمع .

والاستيعاب : الاستقصاء في كل شيء .

أوعب الشيء في الشيء : أدخله فيه .

وقال في القاموس المحيط ^(٢) :

وعبه واستعوبه : أخذه أجمع .

والوَعْبُ من الطرق : الواسع منها .

(١) جزء ٢ - صفحة ٩٥٠

(٢) جزء ١ - صفحة ١٤٢

وبيت وعيب : بيت واسع يستوعب ما يُجعل فيه .
ولم تخرج المعاجم الأخرى عن هذا المعنى في هذا المقام .
ونخلص من كل هذا إلى أن استيعاب أي لغة من غيرها يعني الأخذ والاستقصاء في
كل شيء ، والاتساع لكل ما يُجعل فيها من غيرها .

التعبير :

قال في مختار الصحاح ^(١) :
عَبَّرَ الرَّوْيَا وَعَبَّرَهَا : فَسَّرَهَا .
وقال في لسان العرب ^(٢) عَبَّرَ عَمَّا فِي نَفْسِهِ : أَعْرَبَ وَبَيَّنَّ . وَعَبَّرَ عَنْ فُلَانٍ : تَكَلَّمَ عَنْهُ .
واللسان يعبر عما في الضمير .
وقال في القاموس المحيط ^(٣) :
عَبَّرَ عَمَّا فِي نَفْسِهِ : أَعْرَبَ .
وإلى مثل هذا ذهبت بقية المعاجم ، وخرج من كل هذا إلى أن التعبير هو الإفصاح
عما في النفس والإبانة عنه .

الأداء :

قال في مختار الصحاح ^(٤) :
أَدَّى دَيْنَهُ : قَضَاهُ . وَتَأَدَّى إِلَيْهِ الْخَيْرُ : انْتَهَى .
وقال في لسان العرب ^(٥) :
أَدَّى الشَّيْءَ : أَوْصَلَهُ .
وقال في القاموس المحيط ^(٦) :

(١) صفحة ١٠٩

(٢) جزء ٢ - صفحة ٦٦٧

(٣) جزء ٢ - صفحة ٨٥

(٤) صفحة ١١

(٥) جزء ١ - صفحة ٢٧

(٦) جزء ٤ - صفحة ٢٠٠

إذاه تأدية : أوصله .

وذهبت المعاجم الأخرى إلى مثل هذا ، ونخرج منها إلى أن الأداء هو إيصال الشيء إلى المرسل إليه . والأداء بالكلام هو إيصال ما يدور في ذهن إلى الآخرين .

وبعد أن حددنا معنى الاستيعاب والتعبير و الأداء نطرح التساؤلات التالية :

- هل تستطيع اللغة العربية استيعاب ما عند اللغات الأخرى من أفكار ومسميات قديمة وحديثة ؟ .

- وهل تستطيع اللغة العربية أن تضيف إلى ما عند الآخرين ابتداءً وابتكاراً فتشارك في الحضارة الإنسانية ؟ .

- وهل اللغة العربية لغة حية تنمو خلاياها وتتجدد ، ويتفيا الناس ظلال دوحها ؟

- وهل يستطيع الناطق باللغة العربية أن يعبّر بها عن أفكاره وعواطفه ومكنونات نفسه ؟

- وهل تمكنه اللغة العربية من أداء ذلك إلى غيره محادثة أو كتابة ؟ .

وللإجابة عن هذه التساؤلات نرى أن نجملها في سؤالين :

الأول : هل استطاعت لغتنا العربية في الماضي استيعاب ما عند لغات أخرى ، وتمكنت من إضافة ما اقتضته شؤون الحياة من أسماء مخترعات ومصطلحات جديدة ؟ .

الثاني : إذا كانت الإجابة عن السؤال الأول بالإيجاب ، فهل تستطيع لغتنا العربية أن تستأنف مسيرتها التي كانت عليها في الماضي ؟ وهل تحمل اللغة العربية في مقوماتها ما يمكنها من هذا الاستئناف ومواصلة المسيرة في المستقبل ؟ .

وللإجابة عن السؤال الأول نقول :

إنه عندما حل أجدادنا مشعل الهدى والنور إلى أمم الأرض ، وجدوا تلك الأمم قد سبقتهم في علومها وما توصلت إليه من حضارة ومدنية . ولما كانت الدعوة إلى العلم من صلب الدعوة الإسلامية ، حيث جاءت أول كلمة في القرآن الكريم هي «اقرأ» وقال تعالى

﴿ هل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون ﴾ فقد شمر المسؤولون عن سواعد الجسد ، وتبنوا عملية الترجمة والتعريب لكل ما لا يتعارض مع العقيدة الإسلامية ، وقامت نهضة فكرية وعلمية ، جعلت الدولة الإسلامية محط انظار المتعلمين من شتى بقاع الأرض ؛ ولم تقف اللغة العربية عقبة في وجه العلوم والمتعلمين ، بل اتسمت لكل ما كان سائداً عند الفرس والروم واليونان ، كما اتسمت لكل ما تطلبت الحياة في غورها وازدهارها من مصطلحات واسماء مخترعات ومبتكرات ، وهذه أمور يشهد بها الأعداء والأصدقاء ، ونبغ من علمائنا عدد كبير في شتى الميادين من طب ورياضيات وفلك وجغرافيا وكيمياء وحيوان ونبات ... الخ .

ولما كان المقام لا يسمح بتقصي مثل هذه العلوم ، نكتفي بإشارات بسيطة إلى جانب منها للتدليل فحسب ، ففي الطب مثلاً :

- كان الرازي (٩٣٢م) أول من وصف الجدري والحصبه ، وقال بالعدوى الوراثية ، وهو أول من جرب الزئبق وأملأه على القردة ليرى مفعولها فيها ، ومن أشهر مؤلفاته «الحاوي» و «المنصوري» وكتاب الأسرار (في الأدوية وتركيبها) ، وجمع في كتابه «الملوكي» كل ما وجده متفرعاً من ذكر الأمراض ومداواتها في كتب القدماء ، وبقي هذا الكتاب أهم مرجع في الطب ، حتى ظهر كتاب «القانون» لابن سينا .

- ألف ابن سينا (١٠٣٧م) كتاب «القانون» في الطب ، وابن سينا هو أول من وصف التهاب السحايا ، ووصف أسباب اليرقان ، ووصف السكتة الدماغية ، وأعراض حصى المثانة ، وابن سينا أول من دعا إلى تغليف الحبوب لئلا يشعر بها المريض .

- كان ابن النفيس أول من تحدث عن الدورة الدموية ، وثبت أن الدم ينقي في الرئتين .

وكان المسلمون أول من استخدم البنج في الطب ، واستخرجوه من نبات الزوان ، ولفتوا النظر إلى شكل الأظافر في المسلولين ، ووصفوا علاج اليرقان والكوليرا (وسموها الهواء الأصفر) وأشاروا إلى عملية تفتيت الحصاة .

وظهرت عند المسلمين المستشفيات العامة والمستشفيات المتخصصة ، والمستشفيات العسكرية

والمستشفيات المتنقلة ، وعطيات الإسعاف التي كان يداوم فيها أطباءه ، وكانت تفتح أبوابها على مدار الساعة .

وفي الكيمياء والصيدلة نكتفي بالإشارة إلى جابر بن حيان (٨١٠م) وهو أول من حضر حامض الكبريتيك ، وكان يسميه «زيت الزاج» وكلوريد الزئبق ، وكان يسميه «السليمان» وكذلك حامض النتريك وهيدروكسيد الصودا .
ومن أشهر كتبه «الحالص» و «الوصية» و «البيان والنور» و «الشمس والقمر» واستمرت كتبه تدرس في أوروبا عدة قرون ، ولا يزال كتاب «السموم» محفوظاً بأصله العربي .
وابتكر أجدادنا التقطير والترشيح ، والكحول ، والقلويات والنشادر والبوريك^(١) .

وقد بُنيت علوم البشرية على ما كان توصل إليه أجدادنا ، وهذا ما لا ينكره قريب أو بعيد .

جاء في كتاب «الحضارة الأوروبية سياسية واجتماعية وثقافية» لمؤلفيه جيمس وستفال توسون ، وفرانكلن شارلز بامك ، وفان نوستراند :

« في خلال قرنين نُقل إلى العربية ، كلما خلفه الإغريق من التراث العلمي على التقريب ، وأصبحت بغداد والقاهرة والقروان وقرطبة مراكز لامعة لدراسة العلم وتلقيه ، وأخذت المعرفة بهذه الثقافة الإغريقية العربية تتسرب إلى أوروبا الغربية في أواخر القرن الحادي عشر والقرن الثاني عشر . ولم يكن تسربها من أثر الغزوات الصليبية كما سبق إلى الخاطر ، ولكنه جاء عن طريق صقلية إلى إيطاليا ، ومن أسبانيا المسلمة إلى أسبانيا المسيحية ، ثم إلى فرنسا ، وتسايق الرجال من ذوي العقول اليقظي إلى بلارمة وطليلة لتعلم اللغة العربية ، ودراسة العلوم الدينية »^(٢)
وأورد دوزي في كتابه «الإسلام الأندلسي» رسالة لأحد الكتّاب الإسبان يقول فيها :

إن الجيل الناشئ من المسيحيين الأذكياء لا يحسنون أدباً أو لغة غير الأدب العربي واللغة العربية ، وإنهم ليلتهمون كتب العرب ويجمعون منها المكتبات الكثيرة بأغلى الأثمان ، ويترغنون في كل مكان بالثناء على الذخائر العربية ، في حين يسمعون بالكتب

(١) تاريخ العرب والمسلمين - لجنة من وزارة التربية الأندلسية - صفحة ٢٧٤

(٢) أثر العرب في الحضارة الأوروبية - العقاد ص ٤٥

المسيحية فيأنقون من الإصغاء إليها ، محتجين بأنها شيء لا يستحق منهم مؤنة الالتفات ، أما لغة العرب فما أكثر الذين يحسنون ، التعبير بها على أحسن أسلوب ، وقد ينظمون بها شعراً يفوق شعر العرب أنفسهم في الأناقة وصحة الأداء » ^(١) .

ولم يقتصر الأمر على الأدب العربي الذي لم تورد عليه من الأمثلة إلا إشارات عابرة ولكن الأمر يشمل جميع شؤون الحياة ، ومن الأدلة على ذلك تلك الألفاظ العربية التي دخلت إلى اللغات الأوروبية ، وتورد منها أمثلة فحسب :

قطن Cotton ، الحرير الموصلي Muslin ، المسك Musk ، جرة Jar ، أرز Rice ،
ليمون Lemon ، سكر Sugar ، قهوة Coffee ، طاحون Tahone ، الساقية
Assaquiya ، القبة Alcoba ... الخ ^(٢) .

وقال رينان الفرنسي في كتابه تاريخ اللغات السامية :
إن العربية بدأت فجأة على غاية الكمال ، فليس لها طفولة أو شيخوخة .
وقال فرتياغ الألماني :
إن اللغة العربية ليست أغنى لغات العالم فحسب ، بل إن الذين نبغوا في التأليف لا يكاد يأتى عليهم العد .

وقال مرجليوث الانجليزي :
إن اللغة العربية لا تزال حية حياة حقيقية .

وقال كوتيهيل :
إنه لا يعقل أن تحمل الفرنسية أو الانجليزية محل العربية .

وقال ليم ورل :
إن العربية لم تتقهقر قط فيما مضى أمام أي لغة .
هذه إشارات سريعة ، حاولنا فيها الإجابة عن السؤال الأول وهو يتعلق بماضي

(١) المرجع السابق - صفحة ٨٠

(٢) المرجع السابق - صفحة ١١٣ ، ١١٤

اللغة العربية ، وما قام به أجدادنا ، ويوضح اتساع اللغة العربية في الماضي لعلوم الدنيا
أخذاً وعطاء وبتاء وتعبيراً وأداء .

ونحاول بعد هذا الإجابة عن السؤال الثاني وهو يتعلق بحاضر اللغة العربية
ومستقبلها ونصه :

هل تستطيع لغتنا العربية أن تستأنف مسيرتها التي كانت عليها في الماضي ؟ وهل
تحمل اللغة العربية في مقوماتها ما يمكنها من هذا الاستئناف ، ومواصلة المسيرة في
المستقبل ؟

لقد أمضت الدولة الإسلامية قروناً طويلة وهي الدولة الأولى في العالم ، ولما أخذ
الضعف يتسرب إلى جسم هذه الدولة ، وبدأت تتغلى عن دورها القيادي لأسباب لا
نريد تفصيلها في هذا المقام ، لما ضعفت ، سبقتها دول وتقدمت عنها بمراحل كثيرة ،
وأخذ الناس يفكرون في عوامل الضعف ، وفي أسباب النهضة ، فتبرعت فئات من
أعداء هذه الأمة بتقديم النصائح والمقترحات ، وركزت على أن التأخر جاء بسبب اللغة
العربية ، واقترحت الكتابة باللهجات المحلية العامية وبالحروف اللاتينية ؛ ففي أواخر
١٨٨١م ورد اقتراح «المقتطف» بكتابة العلوم باللغة التي يتحدث بها الناس^(١) ، وكانت
هذه الصحيفة موالية للإنجليز .

وفي سنة ١٩٠٢م ألّف قاضي محكمة الاستئناف الأهلية «ولور» الإنجليزي كتاباً اسمه
«لغة القاهرة» ووضع فيه قواعد لتلك اللغة التي اقترحها لغة للعلم والأدب ، واقترح
كتابتها بالحروف اللاتينية ، مما جعل الشاعر حافظ إبراهيم يشور سنة ١٩٠٢م ويقول
قصيدته المشهورة مناصراً للغة العربية متحدثاً باسمها ، ومن ذلك قوله :

رجعت لنفسي فأنهت حصاتي	وناديت قومي فاحتسبت حياتي
رموني بعقم في الشباب وليتني	عقمت فلم أجزع لقول عسدي
ولدت ولما لم أجد لعرائسي	رجالاً وأكفاء وأدت بناتي
وسعت كتاب الله لفظاً وغاية	وما ضقت عن أي به وعظمت
فكيف أضيق اليوم عن وصف آله	وتنسيق أسماء لخرعات
أنا البحر في أحشائه الدر كامن	فهل سألو الغواص عن صدغاتي ^(٢)

(١) الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر - د. محمد عبد حسين - جزء ٢ ، صفحة ٢٧١

(٢) ديوان حافظ - جزء ١ ، صفحة ٢٤٢

ونادى أسكندر المفلوف باللهجة العامية في مقال نشرته «الهلل» - ١٩٠٣م ودعا مهندس الري الانجليزي «وليم ولكوكس» عام ١٩٠٤م إلى هجر العربية وترجم أجزاء من الإنجيل إلى ما اسماء اللغة المصرية ، وأيده في ذلك سلامة موسى ، ودعا أحمد لطفي السيد إلى تمصير اللغة العربية ، ومن العجيب أنه أصبح رئيساً لمجمع اللغة العربية في القاهرة^(١) وقد فرضت بريطانيا على هذا المجمع عضوية المستشرق البريطاني أ.هـ. جيب ، وكان سفيراً لبريطانيا في عاصمة الخلافة ، وعداؤه للغة العربية أشهر من أن يشار إليه .

ولم تقتصر الدعوة للعامية والحروف اللاتينية على مصر ، فقد دعا إليها في المغرب المستشرق ماسينيون ، وفي لبنان دعا إلى ذلك الخوري مارون غصن ، وسعيد عقل ، وتصدى لهذه الدعوات كثيرون من الغيورين على اللغة العربية ، ومنهم الأديب الكويتي الأستاذ عبدالله زكريا الأنصاري الذي كتب مقالة ردّاً على الدعوات التي صدرت في لبنان ، وكانت مقالته بعنوان « لغتنا العربية والمشككون » ونشرها في كتابه «خواطر في عصر القمر»^(٢)

وكانت هذه الدعوات تتذرع بحجة التسهيل على الناس ، فاللهجة العامية في نظرم أقرب إلى أفهام الناس ، والكتابة بالحروف اللاتينية أسهل من الكتابة بالعربية . لا أريد أن أناقش هذا الموضوع نقاشاً مطولاً ، حيث لا يتسع المقام لهذا ، ولكننا نتساءل :

أي اللهجات العامية يريدون ؟ أم أنهم يريدون أن يكتب كل قطر عربي بلهجته المحلية التي قد تحوي ألفاظاً وتعبيرات قد تكون غريبة عن قطر آخر ، فتصبح هذه اللهجات مع الأيام أجنبية في بلاد من المفروض أن تكون واحدة ؟ .
أنني لا أذهب بعيداً ، وإنما أذكر (بالفيلم الكويتي بس يا بحر) الذي رافقته ترجمة إلى العربية الفصحى إن صح التعبير ، إضافة إلى الترجمة باللغة الانجليزية ، وما رافقته الفصحى إلا ليستطيع أبناء البلاد العربية الأخرى فهم المراد ، حيث تختلف اللهجات العامية من بلد لآخر . ثم نتساءل ، ألا يكتب الانجليز أنفسهم بلغة لا يفهمها عامتهم ويسمونها لغة علمية ؟ .

وهل اللغة الا أهم ركيزة في شخصية أية أمة ، والحفاظ عليها حفاظ على شخصية الأمة ، وهذا ما تفعله الأمم في هذا العالم ؟ .

(١) الاتجاهات الوطنية في الأدب للعاصر - د. محمد محمد حسين - جزء ٢ ، صفحة ٢٥٢

(٢) من صفحة ١١٧ - ١٢٤

أما ادعاءاتهم بأن الحروف اللاتينية أسهل من العربية ، فهي ادعاءات باطلة ، يرفضها الواقع المحسوس ، فهم يزعمون أن بعض الكلمات العربية صعبة في الإملاء ، ولكننا ، لو تقصيناها لوجدناها محدودة قد تقل كثيراً عن مثيلاتها في اللغات الأخرى ، ولنا أن نتساءل ، أليس في اللغة الانجليزية صعوبات إملائية ؟ .

أنا سنكتفي بإيراد بعض الأمثلة ، ومن ذلك :

كلمة Eight ومعناها «ثمانية» تنطق مثل كلمة Ate ومعناها «أكل» وكلمة Write ومعناها «يكتب» تنطق مثل كلمة Right ومعناها «صحيح» وكلمة Four ومعناها «أربعة» تنطق مثل كلمة For ومعناها «ل» وكلمة Sun ومعناها «شمس» تنطق مثل كلمة Son ومعناها «ابن» وغير هذا كثير .

ولو نظرنا إلى الحروف لوجدنا ملاحظات كثيرة نذكر بعضها :

- حرف الفاء له أشكال متعددة في الانجليزية :

(F) مثل Field بمعنى حقل وتلفظ فيلد ، و (ph) مثل Photograph بمعنى صورة وتلفظ فوتوغراف ، و (gh) مثل enough بمعنى يكفي وتلفظ إنف .

- وحرف c يلفظ مرة سيناً ومرة كافاً مثل :

can بمعنى يقدر وتلفظ كان ، ونأتي بكلمة تلفظ فيها كافاً وسيناً مثل cancel بمعنى يلغي وهي تلفظ كانسل .

- وليس في الانجليزية حرف للشين ، فيضطرون للجمع بين حرفين أو أكثر ومن ذلك

الجمع بين s, h مثل short بمعنى قصير وتلفظ شورت وقد يجمعون بين عدة حروف مثل translation بمعنى ترجمة وتلفظ ترانسليشن فقد جمعوا بين t ، و i ، و o للحصول على الشين .

- وليس لديهم حرف ذال أو ثاء فيجمعون بين حرفين هما t ، و h وينطقان مرة ذالاً ومرة ثاء وذلك مثل :

mouth بمعنى فم وتنطق ماوث، ومثل the بمعنى ال التعريف وتنطق دَ .

- وحرف g له صوتان فرة ينطق جياً ومرة ما بين الكاف والجيم أي ما يشبه الجيم باللهجة المصرية ونأتي بكلمة تجمع بين الصوتين وهي كلمة garage بمعنى مرآب (مكان لتصليح السيارات) .

- وهناك حروف صامتة تكتب ولا تلفظ وهي تأتي في كلمات كثيرة ، ومن ذلك :
.. although , light , fight , through I eight , knife ..

والحروف التي لا تلفظ هي التي وضعنا تحتها نقطاً .

- وهناك حروف في العربية ليس لها نظير في الانجليزية ، فما العمل بها ؟ وذلك مثل (ص ، ض ، ط ، ظ ، ع ، غ ، ح ، خ) ثم ماذا نفعل يكتب التراث لو كتبنا الحروف باللاتينية ؟

أن هدفهم من الدعوة إلى الكتابة بالحروف اللاتينية هو القضاء على اللغة العربية ، لغة القرآن الكريم ، لنصرف عن القرآن الكريم من جهة ، ولتتجزأ أمتنا عند الكتابة باللهجات المحلية ولتترسخ هذه التجزئة من جهة أخرى ، فلا تعود لأمتنا وحدة يوماً من الأيام ، ولكن خاب قألم ، فالحفاظ على اللغة العربية من خلال الحفاظ على القرآن الكريم أمر تكفل به رب العالمين بقوله تعالى ﴿إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون﴾ فالله ييسر من أبناء هذه الأمة العربية ، أما وحدة الأمة فهي أمر حتمي ، ومهما تأخرت الوحدة فإنها آتية لا محالة بأيدي المخلصين من أبناء هذه الأمة .

وننتقل بعد هذا إلى التعليم الجامعي ، أيكون في بلادنا بلغتنا العربية التي يزعمون أنها لم تعد تفي بالغرض من مواكبة للمصر ، واستيعاب لاسماء المخترعات التي لا تتوقف ، أم يكون التعليم بلغة أجنبية ، والتركيز يدور حول الانجليزية ، بحجة أنها أصبحت لغة عالمية ؟ .

إننا نقرر بأنه حفاظاً على لغتنا ، وحفاظاً على شخصية أمتنا ، ينبغي أن يكون التعليم الجامعي في بلادنا باللغة العربية وقبل أن نرسم الطريق لذلك تساءل :

- لماذا يُعَلِّم اليهود ابناءهم باللغة العبرية من الروضة إلى الدكتوراة ؟ لماذا يعلمون ابناءهم

باللغة العربية التي لم يكن لها وجود قبل قرن من الزمان ؟ أم أنها أقدر من اللغة العربية التي اتسعت لعلوم البشرية قرونًا طويلة وما تزال ؟ .

- لماذا تمسك كل أمة من الأمم بلغتها وترفض تعليم ابنائها بغيرها ؟ لماذا لا تعلم روسيا ابنائها بالانجليزية أو الفرنسية مثلاً ؟ ولماذا لا تعلم بريطانيا ابنائها بالفرنسية أو الروسية مثلاً ؟ ولماذا لا تعلم ألمانيا ابنائها بالانجليزية أو الفرنسية ؟ إن من زار ألمانيا يشعر بنفور الألماني من المتحدث بلغة غير لغته وإن كان يتقن لغة أجنبية ! .
أنتي مازلت أذكر كلمة «هوش منه» لشعبه عندما أصرَّ عليهم ألا ينطقوا بكلمة أجنبية طالما أن هناك كلمة فيتنامية بديلة .

قد يقول قائل : إن كانت لغتنا العربية تتسع للعلوم العالمية وتستطيع مواكبة الركب فيها ونعمت ولكن أفى لها ذلك ؟

وإننا نقول جازمين بأنها اتسعت وتتسع ، يقول الدكتور أنور الجندي في كتابه أضواء على الأدب ^(١) إن الخليل بن أحمد ذكر في كتابه العين أن عدد من الألفاظ التي يمكن تركيبها من اللغة العربية يزيد عن ستة ملايين لفظة ، ولا يستعمل منها إلا آلاف والباقي مهممل .

وإننا نسأل : ألا يمكننا الإفادة من هذا المهممل ؟

إن اللغة العربية لغة اشتقاقية ، ولعلها لا تلحق بها لغة في هذا المجال مما يجعلها من أوسع لغات العالم أن لم تكن أوسعها على الإطلاق ، ولو أردت أن تتسع جانباً من فعل وما يمكن أن يشتق منه أو يندرج تحت مادته لوجدت شيئاً كثيراً فثلاً كلمة كُتِبَ نأخذ منها : -

كُتِبَ يَكْتُبُ كتابة ، كاتب ، كاتبة ، كُتَّاب ، كُتَّاب ، مكتب ، مكاتب ، مكتبة ، مكتبة ، مكتوب ، مكتاب ، كُتِبَ ، يَكْتُبُ ، يكتبون ، ، يكتبان ، تكتبون ، تكتبان ، تكتبين ، تكتبين ، تكتبين الخ .

ولو نظرنا إلى اللغة العربية من حيث التعبير والأداء لوجدنا أنها تسعف الناطق بها وتمكنه بسهولة من التعبير عن فكرة أو عاطفة أو معنى في كل حال ، فهي تشد وتحدد إذا كان المقام يتطلب الشدة والحدة ، وترق وتلين إذا كان المقام يتطلب الرقة واللين ،

(١) صفحة ٢٥ وبمدها .

وتثور وتغضب إذا كان كان المقام يتطلب الثورة والغضب ، وتئن وتحنن إذا كان المقام مقام حزن وأنين ، وتسر وتفرح إذا كان المقام مقام فرح وسرور ، وقده تجد ألفاظاً كثيرة معبرة ، وقد تأتي لفظة بصوتها وجرسها ومعناها حتى لا يفنى عنها سواها ، وقد علمنا القرآن الكريم كيف نحسن التعبير ، فنجعل لكل مقام مقالاً ، فعند محاولة الاستمالة والاقناع قال تعالى لموسى وهرون عندما أرسلهما لفرعون :

﴿ اذهبا إلى فرعون إنه طغى ، فقولا له قولاً ليئلاً لعله يتذكر أو يخشى ﴾ ^(١) .

وعلمنا طريق الدعوة والحوار ، فقال تعالى ذكّره :

﴿ ادع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة ، وجادلهم بالتي هي أحسن ﴾ ^(٢) .

فالحكمة لفظة ، والموعظة الحسنة لفظة ، والجِدال بالتي هي أحسن لفظة . ونلاحظ أن حرف السين قد غلب على أواخر آيات سورة الناس لأنها تتحدث عن الوسوسة ، والوسوسة هي الكلام الخافت الهامس ، وأكثر ما يظهر من الكلام الهامس هو حرف السين ، فجاء التناسق معبراً أخذاً.

وقال تعالى عن طريقة دفع الكافرين إلى النار يوم القيامة وهم يتقاعسون عن المسير .

﴿ يوم يَدْعُونَ إلى نار جهنم دَعَاءً ﴾ ^(٣) .

والدَعْ هو صوت الدفع في الظهر ، والمدفوع في ظهره يخرج صوتاً يتناسب مع الكلمة ويخرج العين

وقال تعالى مصوراً المتقاعسين عن الجهاد :

﴿ مالكم إذا قيل لكم اتقوا الله اثأقلمت إلى الأرض ﴾ ^(٤) .

ففي كلمة اثأقلمت ما فيها من ثقل وانجذاب إلى الأرض ، وحرف الثاء ثقيل على النطق ، فكيف إذا جاء مشدداً ؟ ^(٥) .

(١) آية ٤٤ - سورة طه .

(٢) آية ١٢٥ - سورة النحل .

(٣) آية ١٢ - سورة الطور .

(٤) آية ٢٨ - سورة التوبة .

(٥) التصوير الفني في القرآن - سيد قطب - صفحة ٧٤ ويمدها .

فهم السابقون هذا فأحسنوا التعبير ، وأحسن احسانهم من تبعهم ، فهذا بشار يقول في لهجة غاضبة نائرة :

إذا ما غضبنا غضبة مضرية هتكنا حجاب الشمس أو قطرت دما

غضب بشار ففضبت معه اللغة وأسفته بما احتاج منها للتعبير .

دعا العرب لديار الأحبة بالسقيا ، وهذان نوعان من الدعاء أحدهما للمتني وآخر لشوقي ، ونظرة سريعة تبين اتجاه كل من الرجلين واختلافهما ، وكيف أسفتهما اللغة ومكنتهما من التعبير مع اختلافهما .
قال المتني :

مِلْتُ الْقَطْرَ أَعْطَيْتُهَا زُبوعاً وإلا فأسفها السَّمُ النقيماً
أسألها عن المتديريها فلا تدري ولا تدري دموعاً^(١)

وقال شوقي على لسان مجنون ليلي داعياً إلى السقيا يدفعه الحنين إلى الذكريات :

جبل التوباد حيّاك الحيا وسقيا الله صباناً ورعى
فيك ناغينا الهوى في مهده ورضعنااه فكنت الرضعا
وعلى سفحك عشنا زمناً ورعيننا غم الأهل معاً
هذه الربوة كانت ملعباً لشبابينا وكانت مرتعاً
كم بنينا من حصاهها أربعاً وانشينا فحوننا الأربعاً
وخططنا في تقا الرمل فلم تحفظ الريح ولا الرمل وعى^(٢)

وهذا البحري يعيش الربيع فيبتهج به فتفرح اللغة لفرحه في قوله :

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكاً من الحسن حتى كاد أن يتكلمنا
وقد نبّه النوروز في غسق الدجى أوائل وردكن بالأمس نوما
يفتقها برد الندى فكانه يبت حسديشاً كان أمس مكتماً
ورق نسيم الريح حتى حسبتـه يجيء ، بأنفساس الأحبة نوماً^(٣)

(١) ديوان المتني - دار إحياء التراث العربي - بيروت - ١٩٦٩ ، صفحة ١٥١

(٢) مجنون ليلي - أحمد شوقي - المكتبة التجارية الكبرى ، مصر ، صفحة ١٢٠

(٣) ديوان البحري - مجلد ٢ - تحقيق وشرح حسن كامل الصيرفي - دار المعارف بمصر ١٩٦٢ ، صفحة ٢٠٦٠

وهذا شوقي حزين يعصر الحزن فؤاده ، ليس لمصيبة شخصية ، وإنما لمصيبة عامة أصابت الأمة من مشرقها إلى مغربها عندما هدمت الخلافة وجزئت بلاد المسلمين ، فجاءت تعبيراته متأمة تعصر المرء وتشده من النقيض إلى النقيض ، فقال شوقي :

عادت أغاني العرش رجع نواح	ونُعيت بين معــــالم الأفراح
كفنت في ليل الزفاف بثوبه	ودفنت عند تلج الإصباح
شُيعت من هلع بعبرة ضاحك	في كل ناحية وسكرة صاح
ضجت عليك مآذن ومنابر	وبكت عليك ممالك ونواح
الهند والهند ومصر حزينه	تبكي عليك بدمع نخاح
والشام تسأل والعراق وفارس	أحبا من الأرض الخلافة صاح ^(١)

فاللغة العربية واسعة قادرة على الاستيعاب والتعبير والأداء ، كانت قادرة وماتزال ، ولا تحتاج إلا إلى عزيمة من أبناءها المخلصين ، يبدأون المسيرة ، ويفذون الخطأ ، وقد كانت محاولات متفرقة ، ولكنها لن تؤتي ثمارها كما نشتهي ، إلا إذا وقفنا جميعاً في كل أنحاء بلادنا العربية كالبنيان المرصوص يشد بعضه بعضاً ، فخططنا وصمنا ونفذنا ..

حاول محمد علي في مصر أن يسلك سبيل النهضة بالترجمة ، فأرسل البعثات إلى خارج مصر ، إلى أوروبا ، فعاد أبناء مصر ، وطلب من كل واحد منهم أن يترجم كتاباً علمياً أجنبياً ، فترجموا .. ولم تستمر المسيرة ، ونحن نحتاج مع الترجمة إلى التعريب

عزب أجدادنا حق في الجاهلية ، فغيروا تركيبة الكلمة الأجنبية وأدخلوها في قالب العربية لتناسب مع الجرس العربي والصياغة العربية ومن ذلك «موشيه» صارت «موسى» و«ديفيد» صارت «داود» و«يوحنا» صارت «يحيى» و«يتسحاق» صارت «إسحاق» وسندس جاءت على وزن فُعْلُل الخ .

قد تلجأ بعض اللغات إلى التركيب ، فإن استطعنا الترجمة فيها ، وإلا فلا بد من التعريب ، فثلاً كلمة "Newspaper" تعني «صحيفة» والترجمة الحرفية لهذه الكلمة «ورقة أخبار» ، فوجدنا البديل وهو صحيفة ، وهو أفضل . ولكن هناك من الكلمات المركبة ما

(١) الشوقيات - جزء ١ - دار الكتاب العربي - بيروت / لبنان ، صفحة ١٠٥

لا ينفع معها الترجمة ، وقد لا نجد البديل ، فثلاً كلمة "Television" معناها الحرفي «الرؤية البعيدة» ، فلا يستطيع أحد أن يأخذ بها ويقول مثلاً ، اشتريت جهازين من الرؤية البعيدة . لأن التركيبة ابتداء لم تكن دقيقة ، وهنا لابد من التعريب فتكون «تلفاز» على وزن مفعال ومفتاح ومشار ... الخ .

وقد ينسب الأجانب عملاً لصاحبه فيعرف به ، فثلاً كانت تسمى ذبذبة الأمواج الإذاعية «سايكل» فيقولون بذبذبة وقدرها كذا كيلو سايكل ، ثم أرادوا تكريم مخترعها وتسميتها باسمه وهو هيرتز فقالوا «كيلو هيرتز» .

والدرجة المئوية في الحرارة كانت تسمى درجة مئوية ، ثم أرادوا تكريم صاحبها فسموها درجة سيليزية .

وفعل أجدادنا شيئاً مثل هذا ، فسمى الأصمعي مختاراته الأصصيات ، وكذلك فعل المفضل الضبي ، فسمى مختاراته المفضليات ، وفعل الأجانب كذلك ببعض ما توصل إليه أجدادنا ، فسموا الخوارزميات المنسوبة إلى الخوارزمي سموها لوغاريتمات فحرفوا كلمة خوارزميات إلى لوغاريتمات ، وكذلك حرفوا «أنف العنزة» إلى انفلونزا ... وهكذا ...

لقد بدأت جامعة دمشق المسيرة ، فعلمت بالعربية بعد أن ترجمت العلوم وعربتها ، وتبعتها بشكل جزئي جامعتا عمان وبغداد وغيرها ، وبدأوا المسيرة بعد إجراء البحوث على الطلاب ، فوجدوا أن استيعاب الطلاب ونسبة نجاحهم ترتفع كثيراً إذا كان الكتاب الجامعي بالعربية .

وبدأ مكتب تنسيق التعريب في الرباط العمل على توحيد المصطلحات في العالم العربي ، وطلب من كل بلد عربي أن يعينه في ذلك ، فما تجاوب معه إلا قليل ، وكانت الكويت من هذا القليل ، فشكلت لجنة تنسيق التعريب ونشره عام ١٩٨١ ثم توقفت !!

الأمر جليل وخطير ، ويحتاج إلى وقفة واحدة من أولى الأمر في كل البلاد العربية ، وما أسرع الانتاج ، وما أيسر الإنجاز إذا تضافرت الجهود ..

والله هو الهادي سواء السبيل ،،،،

المراجع

- ١ - القرآن الكريم .
- ٢ - الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر - د. محمد محمد حسين - ط ٢ - مصر ، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجواميز - ١٩٦٨ م .
- ٣ - أثر العرب في الحضارة الأوروبية - عباس محمود العقاد - ط ٨ - دار المعارف بمصر .
- ٤ - أضواء على الأدب العربي المعاصر - د. أنور الجندي ، القاهرة - دار الكاتب العربي - ١٩٦٨ م .
- ٥ - تاريخ العرب والمسلمين ، لجنة من وزارة التربية الأردنية - القدس ، مطبعة المعارف - ١٩٦٣ م .
- ٦ - التصوير الفني في القرآن - سيد قطب ، ١٩٦٦ م .
- ٧ - ديوان البحري - تحقيق وشرح حسن كامل الصيرفي ، مصر - دار المعارف ١٩٦٣ م .
- ٨ - ديوان حافظ - جزء ١ ، تصحيح أحمد أمين وآخرين - ط ٤ ، القاهرة ، المطبعة الأميرية - ١٩٤٨ م .
- ٩ - ديوان المتنبي - بيروت - دار إحياء التراث العربي ، ١٩٦٩ م .
- ١٠ - الشوقيات - أحمد شوقي ، بيروت / لبنان ، دار الكتاب العربي .
- ١١ - القاموس المحيط - الفيروزآبادي ، بيروت - دار مكتبة التربية للطباعة والنشر .
- ١٢ - لسان العرب - ابن منظور ، إعداد وتصنيف يوسف خياط وزميله ، بيروت - دار لسان العرب .
- ١٣ - مجنون ليلى - أحمد شوقي ، القاهرة - مطابع دار الكتاب العربي .
- ١٤ - مختار الصحاح - الرازي ، دمشق - المكتبة الأموية ١٩٧١ م .

الأدب

- ١ - قضية الشكل والمضمون في الشعر عند طه حسين .
أ. د. عبده بدوي
- ٢ - الرمز في القصيدة الحديثة .
أ. د. محمد فتوح أحمد
- ٣ - حركة إحياء التراث العربي في العراق .
أ. د. سامي مكي العاني
- ٤ - أثر البحر في الشعر الشعبي الكويتي .
د. عبد الله العتيبي
- ٥ - إضاءة على محاولة صقر الرشود القصصية .
د. سليمان الشطي
- ٦ - الشعالي وكتابه « يتيمة الدهر » .
د. سهام الفريح
- ٧ - رمز الأسد بين البحري والمتنبي .
د. نسمة الفيث
- ٨ - الأسطورة في العالم الشعري لعلي محمود طه .
د. سعاد عبد الوهاب

قضية الشكل والمضمون في الشعر
عند الدكتور طه حسين

أ.د. عبده بدوي

جامعة الكويت

طه حسين والأدب العربي :

يحسن بنا ابتداء أن نتعرف على موقف الدكتور طه حسين من الأدب ، وعلى مدى معرفته به ، وتذوقه له ، ثم بعد ذلك على تأثيره بفاهيمه وقضاياها وكل ما أثر عنه ، لأن هذا يعتبر مدخلاً ضرورياً للقضية التي سنتعرض لها وهي قضية « الشكل والمضمون » ... وعلى كل فالدكتور طه حسين مأخوذ بهذه القوة الذاتية التي جعلت الأدب العربي يتطور هذا التطور السريع ، فنحن ما نكاد نصل إلى منتصف القرن الثاني الهجري حتى نجد أن هذه اللغة لا يستطيع الإبداع بها الشعراء العرب فقط ، ولكن يشاركونهم في ذلك - باقتدار - الشعراء الذين أصبحوا مسلمين ، ثم إن اللغة أخذت تلين ، وتسهل ، وتغزر وتفتح الذراعين لأدب الهند ، وفلسفة اليونان ، وثقافة الفرس « كل هذا في زمن قليل لا يكاد يصدق أنه يكفي لنتقل هذه الثقافات إلى لغة واحدة متجانسة في التفكير ، لها حضارة واحدة لا يظهر فيها اختلاف ، لا أريد أيضاً أن أبحث عن الأسباب فربما كانت معجزة ، وحياة الإسلام سلسلة معجزات ، بدئت بالمعجزة الكبرى وهي القرآن »^(١) .. ثم إنه يؤكد تلك المقولة التي تذهب إلى أنه لم يثبت للأدب العربي في البلاد التي دخلها أدب أجنبي ، وحتى البلاد التي لم يستطيع العرب محو لغتها كفارس لم يستطيع الأدب الفارسي فيها الثبات أمام الأدب العربي ، فقد كان الشعر الذي ينشد في بلاد الفرس في القرن : الأول والثاني والثالث الهجري هو الشعر العربي ، ثم يجب ألا ننسى أن « العلم » طوال هذه القرون كان عربياً ، وأن الفلسفة كانت عربية ، وأنه كان قد أصبح من المفروغ منه أن الذي يريد أن يكون مثقفاً كان لا بد له من العربية .

ومع أنه ذكر أن الشعر العربي غنائي خالص ، وأن الشعر لا يقاس بأنه اشتمل على هذا النوع أو لم يشتمل^(٢) إلا أنه بعد فترة رد بعنف على الذين ثرثروا بأن الشعر العربي فقير كل الفقر لخلوه من الشعر القصصي والتشيلي ، بل يذهب إلى أن من يقول هذا لا يفهم الأدب العربي ، ذلك لأن في الشعر الجاهلي - أو ما صح منه - وفي الشعر الأموي

(١) في الأدب الجاهلي ص ٣٦١ .

(٢) من حديث الشعر والنثر ص ١٢ .

- وبخاصة شعر جرير والفرزدق والأخطل - توجد مزايا كثيرة من خصائص الشعر القصصي كفناء شخصية الشاعر ، وكتمير هذا الشعر عن الجماعة » ... فإذا لم توجد عندنا « الياذة » أو « أوديسا » فليس من شك أن ما أدته الألياذة والأوديسا قد أذاه لنا الشعر القديم من تصوير الحياة الاجتماعية ، وتصوير حياة الأبطال ، ثم من الذي يستطيع أن ينكر أن في أدبنا العربي القصصي جمالاً ليس أقل من جمال الألياذة والأوديسا؟ ثم يقول : « وليس ذنب الأدب العربي ألا يقرأه الناس ولا يعرفوه »^(١) .

وهو في هذه القضية لا يقف عند حدود الأدب الفصيح ، وإنما يوسع الساحة بالاعتراف بالأدب الشعبي ، وبخاصة قصص أبي زيد ، وعنترة ، ثم نراه يقدم الأدلة التطبيقية على الوحدة المعنوية في القصيدة كما فعل مع « لبيد »^(٢) ، ثم إنه طلب - وبحسم - أن يكون أدبنا القديم أساساً من أسس الثقافة الحديثة لأنه صالح ليكون أساساً من أسسها .

« .. ونحب أن يظل أدبنا القديم غذاء لعقول الشباب لأن فيه كنوزاً قيمة تصلح غذاء لعقول الشباب ، والذين يظنون أن الحضارة الحديثة قد حملت إلى عقولنا خيراً خالصاً يخطئون »^(٣) ، وهو يقول لصاحبه « إن ما يصرفك عن الشعر القديم يغريني به ، وما يزهدك فيه يدفعني إليه ، فأنت تكره هذه الألفاظ التي تكلفك البحث في المعاجم ، وأنا أحب هذه الألفاظ لأنها تكلفني البحث في المعاجم ، وأنت تكره هذه الشروح التي تحتلط فيها الروايات ، ويكثر فيها الاستطراد ، وتنبث فيها مسائل النحو ، وأنا أحب هذه الشروح لنفس هذه العلل .. وأنا أبيع لك كل شيء إلا أن تزعم أن أدبنا القديم قد مات لأنه قديم ، فأنت إن زعمت ذلك ، تزعمه عن جهل ، لأنك لم تسع في حديقتنا وإنما صدك عنها مظهرها المهمل المضطرب الذي اشتد فيه الاختلاط »^(٤) .. بل إنه يصل إلى القول : بأن الشعر هو المنشئ الأول للقومية العربية قديماً وحديثاً^(٥) وإبتداء فهو لا يهم أن يكون الفن جيلاً في ذاته ، لأن المهم أن يكون متناسباً مع البيئة التي خرج منها ، وملائماً لتطورها النفسي والفني^(٦) .

(١) من حديث الشعر والنثر ص ١٦ .

(٢) حديث الأربعاء ٢٨١١ وما بعدها .

(٣) ، (٤) حديث الأربعاء ١١٢٧/١ ط الحلي ١٩٣٧ .

(٥) مجلة الملة العدد ١٢ - يناير ١٩٥٨ (مقال الأدب والقومية العربية) .

(٦) الرؤية الحضارية والنقدية في أدب طه حسين - د. يوسف نور عوض ص ١٦٢ .

وحاسة الدكتور طه حين لا تقف عند الشعر ، وإنما تتعداه إلى النثر ، ومن هنا كان نعيه على الذين يقولون بفقر الأدب من النثر ، بدعوى أن النثر الفني الرائع هو الذي نجده عند الفرنسيين والانجليز ، فالذي يقول بهذا لا يوصف إلا بأنه لم يقرأ الأدب العربي ، ذلك لأن الأدب العربي - شعراً ونثراً وعلماً وفلسفة - لا يقل عن الآداب القديمة ، هو من غير شك متقدم على اللاتيني ، والفارسي ، وإذا لم يكن بد من أن يكون له مناظر ، فإن هذا المناظر لن يكون إلا الأدب اليوناني .. « إن الأدب العربي هو الأدب الذي عاشت عليه كل الأمة العربية ، وهو الأدب الذي حمل لواء العلم والعقل طوال القرون الوسطى ، بينما كان الأدب اليوناني منحازاً في القسطنطينية ، وبينما كانت أوروبا منهكة في جهالتها ، ويكفي أن نلاحظ أن النهضة الأولى التي ظهرت في القرن الثاني عشر في أوربة ، إنما هي نتيجة لاتصال أوربة بالعرب ، فأدبنا هو الذي أحيا العقل الأوروبي حتى جاءت النهضة الثانية التي اتصل فيها الأدب الأوروبي بالأدب اليوناني القديم ، ولو لم يكن للأدب العربي إلا أنه قد حمل لواء الأدب الإنساني والعقل الإنساني في عشرة قرون لكان هذا كافياً للاعتراف بأن هذا الأدب من الآداب التي تعز بنفها ، وتستطيع أن تثبت لظروف الزمان »^(١) .

.. ثم إن هذا « الأدب العربي المسكين » قد أسس مجداً مؤثلاً لأوربا ، ويكفي أن تذكر هذه الجهود الشاقة التي يبذلها المستشرقون في دراسته ، ولعله من الطبيعي القول بأنهم لا يقومون بهذه الجهود الشاقة إلا لأنه أدب جدير بالدراسة ، فإذا كانت أوربا تفخر بالشرقين فهي مدينة في هذا للأدب العربي ، فلولا سيبويه ، والجاحظ ، والمعري ، وغيرهم لما وجد عندهم أمثال « رينان » ، « كازانوف » ، « ماسينيون » .

.. ثم نراه بعد ذلك يضع الأدب العربي في المكان الذي يليق به ، فهو لا يذهب - كالجاحظ - إلى القول بأنه أول الآداب وأرقاها ، ولا يذهب - كبعض الأوربيين - إلى القول بأنه شيء لا قيمة له ، وفي ضوء هذا لا يكون الأدب العربي أرقى الآداب ، ولا يكون أضعف الآداب ، وليس وسطاً بين هذا وذاك ، بل هو من أرقى الآداب ، فإذا ذكر الأدب القديم كان الأدب اليوناني في المقدمة ثم يليه الأدب العربي .. أما الأدب العربي الحديث فقد كان من المؤمنين بأنه يمرور الزمن سيثبت للآداب الأجنبية كما ثبت للأدب

(١) من حديث الشعر والنثر ص ١٩ .

القديم .. ثم إن الأدب العربي أدب موصول - ليس كالأدب اليوناني مثلاً - فهو قديم وحديث في آن واحد ، وهذا ما يعطيه أملاً في التقدم ، ومن الجدير بالذكر أنه حين سئل عن أي الميادين التي خاضها قريباً من نفسه قال : دراسة الأدب العربي القديم ^(١) . والذي لا شك فيه أن الدكتور طه حسين قد أحاط بالأدب العربي إحاطة كاملة ، وأنه أحب تلك المعاناة التي جعلته يحيط به ، ولقد كان هذا الأدب يفرض نفسه على ما يكتب شكلاً ومضموناً ، ثم إن هناك إجماعاً على قوة ذاكرته ، وعلى قدرته المذهلة على الاستيعاب ، ثم إننا نرى أن الأدب العربي - وبخاصة القديم منه - مما يرضى الدكتور طه حسين نفسياً ، فهو أساساً يعتمد على الذاكرة السمعية ، وعلى طريقة الإلقاء ، بحيث يلذ الأذن أساساً ، وبخاصة حين يوازن ، وينغم ، ويطابق ، ويتقاسم ، ويرادف ، ويرصع ، ويسجع ، ويحانس ، ويكرر ، ويؤكد ، ويقصر الجمل ، فهذا الأدب صوت قبل أن يكون حرفاً ، وتقاليد السماع بحكم قدمها أدخل في الحياة من الكتابة ، وأوغل في سلوك الفرد والمجتمع ، ثم إن وجود النبر والتنغم فيها يجعلها أقدر في الكشف عن ظلال المعنى ومقائمه ^(٢) ولقد كان مما يدعوه إلى هذا عمله في الجامعة ، ذلك لأن التعليم يركز على التبسيط ، والأطناب والتكرار ^(٣) هذا بالإضافة إلى أنه صاحب « الأمالي » الحديثة ! ثم إنه يدعو إلى تقويم اللسان بالحفظ فيقول : إن الذين يحفظون القرآن في الصبا ، ويكثرون قراءته ، ويجودونها أصح الناس نطقاً بالعربية ، وأقلهم تخليطاً ، ومن أجل ذلك كانت الأجيال السابقة إلى عهد قريب تأخذ الصبية حين يتعلمون الكتابة والقراءة بحفظ القرآن كله أو بعضه ، وتجويد قراءته ، ويرون في ذلك محافظة على الدين ، وتقوية لآلسنة الصبية والشباب ، وكان الذين يحفظون القرآن أو شيئاً منه أجود نطقاً بالعربية حين يتكلمون . وأجدد أن يفقهوا دقائق اللغة حين يتعلمونها ، وقد أهل حفظ القرآن ، وتقرين الصبية على قراءته وتجويده في المدارس الحديثة حيناً فالتوت آلسنة الشباب ، وفسد نطقهم وضاقوا بدروس اللغة في مدارسهم ، ثم أعرضوا عنها بعد الخروج من المدارس ، ثم مال كثير منهم إلى العامية فأثروها على الفصحى وحاولوا أن يجعلوها لغة الكتابة فلم تستقم لهم ^(٤) وهذا كله يذكرنا بتعليق ابن قتيبة على الحديث « من يحسن

(١) عشرة أدباء يتعدون - فؤاد دارة ص ١٦ .

(٢) اللغة العربية معناها وميناها - د. تمام حسان ١٧٢٤٦ .

(٣) قبض الريح للمازني ٣٩ .

(٤) عن طه حسين بين أنصاره وخصومه جمال الدين الأتوسي ٢٩٩ وما بعدها ط بغداد .

أن يتكلم العربية فلا يتكلم بالعجمة فإنها تورث النفاق » فقد قال : إن تعلم اللغة العربية من الدين ، ومعرفتها فرض واجب ، فإن فهم الكتاب والسنة فرض ، ولا يفهم إلا بفهم اللغة العربية ، وما لا يتم الواجب إلا به فهو واجب . ولقد تأثر أسلوب الدكتور طه حسين بأسلوب القرآن في أوجه الجمال فيه ، وبخاصة من موسيقاه النابعة من تناسق الألفاظ والعبارات ، ومن هذا التكرار الذي لا يمل ، ومن هذا الشمول في التحليل مع الاهتمام التام بالتفاصيل كل هذا بغير انحراف عن الغاية الأساسية وبغير تشويه الجمال ، أو تعريض المعنى للضياع أو عدم الوضوح ^(١) ... المهم أنه عتف بتقاليد الكلمة العربية ، ومعتز بها .

مفهوم القضية :

والآن ما مفهوم قضية الشكل والمضمون ؟ .

ابتداءً لقد تعددت المصطلحات حول هذه القضية ، وهي بصفة عامة لا تتنافر وإنما تتقارب ، فهم يقولون : اللفظ والمعنى ، والشكل والمادة ، والمبنى والمعنى ، والشكل والمعنى ، والشكل والموضوع ، والشكل والمحتوى ، والإطار والمضمون ، والشكل الداخلي والشكل الخارجي ، والصورة والمعنى ، والنظم والأسلوب والصورة والفكرة ، والألفاظ والأشياء ، وهناك من يرى أن الشكل قد يقصد به المضمون ، ومن يرى أن المحتوى يضم عناصر الشكل أو عناصر من الشكل ، وكل هذا يسلم إلى النظرة التي تسود الآن ، والتي تفرج بين الشكل والمضمون بحيث يصبح العمل الأدبي مركباً لا مجرد عنصرين يتوازنان أو يتقاربان أو يتباعدان .

وعلى كل فالقضية لها اتصال بمشكلة « نظرية المعرفة » وهي التي تدور حول الصلة بين الذات والموضوع ، فهل الموضوع من نتاج الذات أو عال على الذات ، وعلى هذا الأساس قام المذهبان الرئيسيان في الفلسفة ، والمثلاثان في مذهبي المثالية والواقعية ، ثم جاءت بعد ذلك فلسفة الظاهريات على أساس فكرة الإحالة المتبادلة ، وخلاصتها أن هناك دائماً إحالة متبادلة بين الذات والموضوع ، فلا وجود للذات إلا من حيث كونها محيلة إلى الموضوع والعكس ^(٢) .

(١) طه حسين وأثر الثقافة الفرنسية في أدبه . الأب كل قلته ص ٢٩ .

(٢) الموت والمعقبة د. عبد الرحمن بدوي ص ٢٠ ط ٢ .

على أنها أساساً تلك القضية القديمة التي عرفت في التراث العربي باسم قضية « اللفظ والمعنى » ، فإذا أردنا وقفة عند كل منها وجدنا أن كلمة المعنى في الكتابات العربية تستعمل عدة استعمالات هي على وجه التقريب :

- ١ - الغرض الذي يقصد إليه المتكلم .
- ٢ - الفكرة النثرية العامة المتخلقة في شرح القصيدة أو نثرها .
- ٣ - الأفكار الفلسفية والخلقية خاصة .
- ٤ - التصورات الغريبة والأشياء النادرة .

على حين تستعمل كلمة اللفظ على وجه الخصوص في دالتين اثنتين : أولاً ما يسمى التكوين الموسيقي وإيقاع العبارات ، وثانيتهما الصور الدقيقة للمعنى وما تنطوي عليه من تفاصيل تهمل غالباً في التعبير النثري المقابل^(١) ويحيل إلى أنه مما أكد القضية بهذا النوع من الفصل الحاسم أحياناً بين الشكل والمضمون كان انشغال ذهن العربي بقضية الجسد والروح ، والإيمان ببقاء الروح بعد الانفصال عن الجسد ، فالروح لا تتأثر بالجسد كوظيفة العضو بالعضو إذا ما أصاب العضو بعض التلف ، ذلك لأن للوظيفة وجوداً مستقلاً ، وفي ضوء هذا يكون للروح وجود مستقل .

.. صحيح أن قضية « اللفظ والمعنى » قد أصبحت جانباً من جوانب علم الجمال ، وأن الأقلام شرعت حولها في حاسة فائقة ، ولكن هذه القضية لم تتحدد إلا من خلال ما دار حولها من الكدح العقلي المتواصل ، فلقد كانت هناك دائماً محاولة لمعرفة السر الذي يربط بين اللفظ والمعنى ، فأرسطو وقف عند « النظام » في الجملة ، وعند توازي الأجزاء وتنغمها ، وإذا كان قد ذهب إلى أن الألفاظ تتفاوت جمالاً وقبحاً من حيث الدلالة على المعنى ، ورأى أنه يجب اختيارها بحيث تلائم تماماً مواقعها في الجمل ، وفي الصيغ المجازية ، وفي الوصول إلى المعنى المراد .. فإنه لم يقف طويلاً ليفصل أحدهما عن الآخر^(٢) .

ولقد كانت هناك مدرسة الاسكندرانيين بالإضافة إلى هوراس ، وشيشرون ، وهؤلاء كانوا يرون الشعر « عالماً من اللفظ » وكان يختلط الشعر عندهم بالخطابة ، وكانوا يفصلون بين الشكل والمضمون تحت اصطلاحى « الألفاظ والأشياء »^(٣) .

(١) نظرية المعنى في النقد العربي . د. مصطفى ناصف ٢٨ .

(٢) النقد الأدبي . د. محمد غنيمي هلال ٢٥٢ وما بعدها ط٤ .

(٣) فن الشعر . د. احسان عباس ٩ .

وفي ضوء هذا كله سار النقد العربي ، بل لقد وقف ، فأطال الوقوف عند هذه القضية ذلك لأنها في أصولها الأولى كانت مشتبكة مع الإعجاز القرآني ، ولهذا قال عبد القاهر الجرجاني حين تعرض لقضية اللفظ والمعنى والذين يرون فضل اللفظ على المعنى . «... واعلم أنهم لم يبلغوا في انكار هذا المذهب ما بلغوه إلا لأن الخطأ فيه عظيم ، وأنه يقضي بصاحبه إلى أن ينكر الإعجاز ، ويبطل التحدي من حيث لا يشعر ، وذلك أنه إن كان العمل على ما يذهبون إليه من أنه لا يجب فضل ومزية إلا من جانب المعنى ، وحق يكون قد قال حكمة أو أدباً ، واستخرج معنى غريباً أو تشبيهاً نادراً ، فقد وجب اطراح جميع ما قاله الناس في الفصاحة والبلاغة ، وفي شأن النظم والتأليف ، وبطل أن يكون للنظم فضل وأن تدخله المزية ، وأن تتفاوت فيه المنازل ، وإذا كان كذلك فقد بطل أن يكون في الكلام معجزاً^(١) ، ثم إن دراسة العربية أساساً قامت لتقادي « ذبوع اللحن » وخطره على القرآن ، ولقد كانت هذه الدراسات تتجه إلى المبني في الأصل والمعنى في الفرع ، وحين قامت مدرسة « علم المعاني » في مرحلة متأخرة كان غرضها تناول المبني المستعمل على مستوى الجملة لا على مستوى الجزء التحليلي كما في الصرف ، أو مستوى الباب المفرد كما في النحو^(٢) ، وإذا أردنا أن نعرف رأي الدكتور طه حسين في تلك القضية بالذات ، وجدناه يقف - فيما يقف - على تلك القاعدة البلاغية التي ركز عليها التراث النقدي العربي وهي : مطابقة الكلام لمقتضى الحال^(٣) ، ووجدنا اللفظ عنده ليس اللفظ المعجمي ، وإنما المنتقى والمفيد في تركيب ، وأن المعنى هو ما يفهم من هذه التراكمات .

مدارس حول القضية :

اشتجرت الآراء حول هذه القضية ، فقد كان هناك من التزم قضية اللفظ - وهم كثر - وكان هناك من التزم قضية المعنى ، وهناك من قام بالتسوية بينها على النحو الآتي :

(أ) كان هناك من قدم اللفظ على المعنى ، وفي مقدمة هؤلاء يجيء الجاحظ الذي ذهب إلى أن المعاني مطروحة في الطريق ، وأن هذه المعاني يعرفها العجمي والعربي

(١) دلائل الإعجاز ، ١٦٨ ، ١٩٩ .

(٢) اللغة العربية معناها ومبناها ١٢ .

(٣) عن طه حسين بين أنصاره وخصومه ٢٠٢ .

والبدوي والقروي والمدني « .. وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع ، وجودة السبك ، فإنما الشعر صياغة ، وضرب من النسيج ، وجنس من التصوير »^(١) وقد ضرب على نفس الوتر قدامة بن جعفر حين حدد ما يجعل اللفظ حسناً بأن يكون « صحيحاً ، سهل مخارج الحروف في مواضعها ، عليه رونق الفصاحة ، مع الخلو من البشاعة » كما رأى أنه لا ينبغي أن يحكم على الشعر بمعناه وإنما بصورته ، ضارباً في ذلك المثل بالنجار الذي لا يعاب برداء الخشب وإنما برداء الصنعة^(٢) ، أما « أبو هلال العسكري » فبعد تأكيده على اللفظ اشترط له ألا يكون غريباً ، ولا سوقياً مبتذلاً^(٣) ، وقد أفاض في هذا « ابن سنان الحفاجي » في سر الفصاحة ، وه « أبو أحمد الحسن العسكري » في المصون ، ولعل هذا الاتجاه هو الذي ساعد المرزوقي على إقامة عمود الشعر^(٤) .. أما ابن رشيق فقد سار بالقضية إلى آخر مدى حين ذهب في العمدة إلى أن أكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى^(٥) ، وقد عمق هذا الاتجاه ابن الأثير حين ذكر أن الفصاحة لو كانت ترجع إلى المعنى لكانت (المزنة ، والديمة ، والبعاق) في الدلالة على المعنى سواء^(٦) ، ولم يبعد ابن خلدون عن هذا حين أكد تبعية المعنى للفظ^(٧) .

والملاحظ أن الدكتور طه حسين قد انتفع بهذا كله ، أو بعبارة أدق بآخر ما انتهى إليه هذا كله ، فقد كان يدعو إلى تخير اللفظ الفصيح الرصين الجزل ، للمعنى الصحيح المصيب ، بالإضافة إلى عنصر الملاءمة بين اللفظ واللفظ والمعنى والمعنى ، ويمكن القول بأن ما ذهب إليه الدكتور طه حسين لا يخرج عما اصطلاح على تسميته « عمود الشعر » من

(١) الحيوان ١٣١/٢ ، ١٣٢ .

(٢) نقد الشعر ١٠١ ، ٨ .

(٣) الصناعتين ٤٩ .

(٤) شرح ديوان الحماسة ص ٩٠ .

(٥) تأمل قوله في العمدة ١٢٤/١ ، اللفظ جسم وروح المعنى ، وإرتباطه كارتباط الروح بالجسم يصف بضعفه ، ويقوى بقوته ، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ ، كان ناقصاً للشعر وقبحاً عليه ، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعمور ، وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الروح ، وكذلك أن ضعف المعنى واختل بضعه .. ولا نجد معنى يختل إلا من وجهة اللفظ .. الخ .

(٦) المثل السائر ٤٦/١ .

(٧) المقدمة ٥٠٨ - ومثل هذا فعله النواحي في مقدمة في صناعة النظم والنثر ص ٢٩ .

حيث استقامة اللفظ ، ومشاكلته للمعنى^(١) .

.. وبعبارة موجزة نرى اهتمام البلاغيين بتحسين اللفظ ، وجودة السبك ، فهذا المجال في نظرهم هو مجال الإبداع الحقيقي ثم إن « الإبداع » - وهو الخاص باللفظ - يبدو مستطاعاً عن المقصود « بالاختراع » ، - وهو الخاص بالمعنى - ثم إن المعاني قد استفرقتها الناس وأتوا عليها « وما أشبه موقف هؤلاء النقاد من التراث العربي القديم بموقف الكلاسيكيين في الأدب الغربي من التراث اليوناني والروماني »^(٢) .

وقد كان من الطبيعي أن يركز أنصار اللفظ على السرقات الشعرية ، وأن يجعلوها مبحثاً من مباحثهم البيانية الهامة ، ذلك لأن تركيزهم كان على « الصياغة » ، بل يمكن القول بأن البلاغة في شكلها العام قد مالت نحو الشكل ، مع فصل اللفظ عن المعنى وعدم التركيز على الصلة العضوية بينهما ، والآمدني يسمى أصحاب هذا النهج : أهل العلم بالشعر ، ويرى أن طريقتهم هي طريقة العرب ، والمرزوقي يسير - بعموده - في هذا الاتجاه .. ولا يزال لهذا الاتجاه أنصار ظاهرون حتى الآن ، فتحت تأثير « البنائية » يعلو صوت جهير في فرنسا بأن الشعر هو التفحص اللغوي ، وهناك من يقول : الفن لغة وأسلوب ، ومن يقول : الفن عمل وصياغة لأن الإنسان لا يشكر إلا حين يعمل^(٣) ومن يقول : إن الشكل الذي لا خطر له لا جمال فيه ، وأن الأثر كلما زخر بالأسلوب زخر بالمعنى ، ومن يقول : إن الشعر لا ينسج من « الأفكار » ولكن من « الكلمات » لأنه يفترض أن القصيدة توجد من العلاقات بين الكلمات كأصوات فقط^(٤) وسنعرف أن أحمد حسن الزيات يقن لهذا الاتجاه بكتابه « دفاع عن البلاغة » .

(ب) وهناك من وقف إلى جانب المعنى مثل « أبي عمرو الشيباني » وهو الذي عناه الجاحظ بقوله : ذهب الشيخ إلى استحسان المعنى ، والمعاني مطروحة في الطريق^(٥) ، وموقفه يطابق الذين قالوا : إنه لا حسن ولا قبح في اللفظة ، وإن كل كلمة مشحونة بالمعنى ، ومن الطبيعي أن هنا قاد من زمن بعيد إلى القول بأن من فضائل الشاعر أن

(١) الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر د. عدنان قاسم ص ٨٤ .

(٢) للنقد الأدبي ٢٦٤ .

(٣) فلسفة الفن في الفكر المعاصر - د. زكريا إبراهيم ١٢٥ .

(٤) عن الشعر والتجربة - ترجمة سلفى الخضراء الجيوسي ص ٢٢ .

(٥) الحيوان ١٣١/٢ ، ١٤٢ .

شعره لو ترجم إلى لغة أخرى لم يفقد قيمته^(١) ، وليس معنى هذا إهدار اللفظة ، ولكن معناه أن اللفظ في درجة دون المعنى ، فهو كما قالوا : ثوب الحسناء ، وقد ذهب إلى هذا « يحيى بن حمزة العلوي » حين أكد رأيه بالقول بأن هناك معاني - كالإنسان - مفهوما لا يتغير ، أما الألفاظ فتختلف دلالاتها في اللغات^(٢) ، ثم إن هناك المعنى الواحد الذي له ألفاظ متعددة ، ثم إنه لو أن المعاني تتبع الألفاظ للزم في كل معنى أن يكون له لفظ يدل عليه ، وهذا لا يتحقق لأن المعاني لا نهاية لها ، والألفاظ متناهية ، ويعتبر الممثل الحقيقي لهذا الاتجاه في الشعر « امرؤ القيس » فقد كان كما قال ابن رشيق « مقلداً كثير المعاني والتصرف »^(٣) .

وإذا كان أنصار اللفظ قد جعلوا يبحثون راية على اتجاههم ، فإن أنصار المعنى قد جعلوا أبا تمام راية على اتجاههم ، على حد ما جاء في الموازنة للآمدي « فإن كنت ممن يفضلون سهل الكلام وقريبه ، ويؤثر صحة السبك ، وحسن العبارة ، وحلو اللفظ ، وكثرة الماء والروث فالبحتري عندك أشعر ضرورة ، وإن كنت تميل إلى الصنعة ، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالقوص والفكرة ، ولا تلوى على ما سوى ذلك ، فأبو تمام عندك أشعر لا محالة »^(٤) ، على أن هذا الاتجاه قد وصل إلى مداه حين توسع ابن الرومي في قضيتي التوليد ، والاستقصاء ، فقد كان يقلب المعنى ظهراً لبطن ، ويصرفه في كل وجه وإلى كل ناحية حتى يمته على حد تعبير ابن رشيق^(٥) .

(جـ) وقد كان هناك من ساوى بين اللفظ والمعنى كبشر بن المعتز في رسالته ، فالمطلوب عنده أن يكون اللفظ رشيقاتاً عذبة ، وفخماً سهلاً ، وفي الوقت نفسه يكون المعنى ظاهراً مكشوفاً ، وقريباً معروفاً .. الخ^(٦) .

ونجد ابن قتيبة يذكر أن خير الشعر ما حسن لفظه ، وجاد معناه ، وما حسن لفظه وتواضع معناه ، وما جاد معناه وقصر لفظه ، وما تأخر معناه وتأخر لفظه ، وقد كان تركيزه الواضح على قضية التساوي في الجودة ، ولهذا قسّمه على كل الأقسام ، وقد

(١) الموازنة للآمدي ص ٢٩١ - وفي ضوء هذا سار العقاد - .

(٢) الطراز ١٥٠/٢ - ١٥٢ .

(٣) العمدة ٦٧/١ .

(٤) الموازنة ٧٠٦ .

(٥) العمدة ٢٤٤/٢ ، ٢٤٥ .

(٦) البيان والتبيين ١٣٤/١ ، ١٣٥ .

ضرب له مثلاً بما قيل في الهيبة :

في كَفِّهِ خِيزَرَانٌ رِيحُهُ عِيقٌ من كَفِّ أُرُوعٍ فِي عَرِينِهِ شَمٌّ
يُغْضِي حَيَاءً ، وَيُغْضِي مِنْ مَهَابَتِهِ فَكَلَّمَ يَكَلِّمُ إِلَّا حِينَ يَبْتَسِمُ^(١)

و يسير ابن طباطبا في هذا الاتجاه حين يؤكد اعتدال الوزن وصواب المعنى ، وحين الألفاظ^(٢) ويركز العلوي على ما يسميه التهذيب والتحقيق ، فالتهذيب يرجع إلى اللفظ ، أما التحقيق فيرجع إلى المعنى « إذ كان لا مندوحة لأحدهما عن الثاني »^(٣) ، أما حازم القرطاجني فيعمق القضية بطريقته حين يتكلم عن وضع الشيء الوضع اللائق به بالتوافق بين الألفاظ والمعاني والأغراض من جهة مما يكون بعضها في موضعه من الكلام متعلقاً ومقترناً « بما يناقضه ويدافعه وينافره »^(٤) .

.. فإذا أردنا أن نتعرف على وجه الخصوص على وجهة نظر عبد القاهر الجرجاني ، وجدناه ينحاز إلى جانب الصياغة ، أو ما يسمى بنظرية « النظم » ، فهو يرى أنه لا قيمة للفظ من حيث كونها مفردة ، ولكن قيمتها تأتي من حيث وجودها في النظم المكوّن للجملة ، وقد كان موقفه هذا طبيعياً بمد أن أبطل حجة القائلين بأن الوقوف إلى جانب المعنى يحسّ قضية الإعجاز القرآني ، ففي الوقوف عند الألفاظ كذلك شبهة عدم التمييز بين القرآن وغيره ، ومن هنا لم يرفض اللفظ عن المعنى ، ثم إنك إذا رتب معانيك في الذهن كان اللفظ « يازائك وتحت ناظريك » فقفرته الموقفة تشبه قفرة ابن جني الذي ذهب إلى أن الألفاظ وضعت مطابقة بصوتها للمعاني - ، وفي ضوء هذا يكون إعجاز القرآن ليس في اللفظ منفرداً لأنه معروف عند العرب ، ومن هنا يكون لا بد من الصياغة وفي ضوء هذا لا يكون الإعجاز في اللفظ وحده ، ولا في المعنى وحده وإنما يكون في « الاتساق العجيب بينهما » ومن الملاحظ أن هذه النظرية ستؤدي إلى الذي وصل إليه النقد الحديث أخيراً ، وذلك لأن القول « بالاتساق العجيب » سيقرر الوحدة الفكرية والشعرية ، وإن كان هذا لا ينفي أن المعنى إذا كان أولاً في النفس فإن اللفظ الدال عليه يجب أن لا يكون أولاً في المنطق ، ومن ثم كانت « نظرية النظم » مقصوداً بها «

(١) الشعر والشعراء ٤/٢ .

(٢) عيار الشعر ١٢٤/١ .

(٣) الطراز ، يحيى بن حمزة العلوي ص ٥ .

(٤) منهاج البلاغة ص ٥٢ .

صياغة الجمل ، ودلالاتها على الصورة ، وهذه الصياغة هي محور القضية والمزية في الكلام ومن هنا يظهر أن النظم - وهو مدار الحسن عند عبدالقاهر - متميز عن المعنى في ذاته مجرداً ، أو عن اللفظ في ذاته متفرداً لأنه صياغة الكلام في جمل متأزرة على جلاء الصورة المرادة ^(١) .

الاهتمام بالشكل :

ظلت هذه القضية تشغل الناس في كل العصور ، إلا أنهم في العصور المعتمة نسوا القيمة التي قفز إليها عبد القاهر ، فقد كان وقوفهم يكاد يكون مقصوراً على اللفظ ، إلا أن العصر الحديث بدأ يغير من هذه النظرة شيئاً قشياً ، وما يهمنا من هذا كله هو موقف الدكتور طه حسين من هذه القضية ، وإسهامه في جلائها ، فنحن نعرف من كتاباته الأولى - ومن كتاب الأيام خاصة - أنه وقف طويلاً عند حدود الشكل ، ونعرف أن ثقافته بدأت بحفظ القرآن الكريم ، وخطب الإمام علي ، وبعض الشعر والمعلقات ، ثم إنه حين دخل الأزهر وجد التركيز كله على الشكل في كل ما يدرس ، وقد بدأ هو يتحرك من داخل هذه النظرة الشكلية ، فنراه يحاور أستاذه الضير في معنى « تصفر » وفي عودة الضير في « فارقتها » في البيت الذي يقول :

فَأُتِيتُ إِلَى قَهْمٍ وَمَا كُنْتُ أَتِيبَا وَكَمْ مِثْلَهَا فَارَقْتَهَا وَهوَ تَصْفَرُ

ولقد شك كل الشك في قراءة أستاذه لبيت من أبيات أبي فراس يقول :

يَسْتَوُونَ وَأَهْلِي حَاسِضُونَ لِأَنِّي أَرَى أَنْ دَاراً « السَّيِّئَةُ » مِنْ أَهْلِهَا قَفَرُ

ثم كان اهتدائه إلى الشيخ سيد المرصفي الذي كان يقرأ الحماسة لأبي تمام ، والمفصل للزمخشري ، والكامل للمبرد ، والأملاني لأبي علي القالي ، ولقد كان هذا الاهتداء فتحاً عقلياً له ، ذلك لأن درس الشيخ سيد المرصفي كان تقدماً للشاعر أولاً ، وللراوي ثانياً ، وللمعويين بعد ذلك ثم كان بعد ذلك تعرفاً على ما في النص من جمال وذوق ، ثم شرحاً للمعنى جملة وتفصيلاً ، ثم وقفة عند الوزن والقافية ، وعند الكلمة وسط أخواتها ، ثم إنه كان يقوم بمقارنة بين هذا الذوق المرفف القديم ، وبين غلظة الذوق المعاصر ، وقد أفاد

(١) النقد الأدبي ٢٧٧ ، ٢٧٨ .

من الشيخ الاعجاب بالكلام إذا امتاز بمثانة اللفظ ورصانة الأسلوب^(١) ، والمعروف أنه سيتجاوز مفاهيم شيخه بعد ذلك .

وهكذا أحسن طه حسين في هذه الفترة تقليب التراث العربي ، يقول أحمد حسن الزيات في الحديث عنه وعن محمود الزناتي « كنا نعشق الكتب ، فلم ندع في الأدب كتاباً مطبوعاً ولا مخطوطاً إلا قرأناه أو قلّبناه ، والمكتبة العربية كانت يومئذ بالنسبة إلينا الكتبخانة المصرية »^(٢) ثم إنه تقلّب في هذه الفترة بين القراءة الحرة لعدد من كتب الأصول والبلاغة والأدب^(٣) ، ثم كان نضجه في الجامعة المصرية القديمة ، من ١٩٠٨ إلى ١٩١٤ وقد كان حصيداً هذا كله رسالته التي تقدم بها إلى الجامعة بعنوان « ذكرى أبي العلاء » ، وفي مقدمة هذا الكتاب يخطو خطوة جديدة ، فهو يذكر أنه لم يرد أن يكون الكتاب موفق العبارة ، رشيق اللفظ ، لأنه لم يرد به إظهار التفوق والنبوغ في فن الإنشاء !.

وفي فرنسا يتمرس بالمنهج ، وبالثقافة في العديد من جوانبها فقد أفاد من « سانت بيف » الذي كان يصنّف الأدباء كما تُصنّف النباتات ، ومن « تين » الذي يجعل الأديب ثمرة للظروف الاجتماعية ، ومن « بروتيير » المحكوم بنظرية « النشوء والارتقاء » ، بالإضافة إلى التأثير الواضح بـ « ديكاوت » ، فهو القائل في الأدب الجاهلي : أريد أن أصطنع في الأدب المنهج الفلسفي الذي استحدثه ديكاوت للبحث عن حقائق الأشياء ، حتى إذا عاد ظهر بحسب إلى جانب الاهتمام بالشكل الاهتمام بالشاعر ، وعصره ، وصلة الشاعر بالعصر الذي يكتب فيه ، بحيث تتحدد طريقته في « جانب علمي يتصل بفحص النصوص الأدبية وفقها وتحقيقتها واستنباط دلالاتها مع دقة التفسير ، والتعليل ، والتحليل ، ومعرفة الظروف التي أحاطت بها ، والمؤثرات المختلفة التي أثرت في منشئها ، وبيئاتهم ، وعصورهم .. وجانب فني يتصل بتقد النصوص ، وتصوير شخصيات أصعاليها ، وما تُحدث في نفس قارئها من لذة ، وهو الجانب الذي يحيل التاريخ الأدبي إلى عمل ممتع يلد العقل والشعور ، إذ ترى من خلاله خصائص المورخ الأدبية والعقلية ، وملكاته ،

(١) الأيام ١٦١/٢ ، تجديد ذكرى أبي العلاء ٧ ط ٦ ، وراجع الوسيلة الأدبية ٤٦٢/٢ ط ١٢٩٢ هـ وصحة البيت هي :
بذوت وأهلي حاضرون لأنني أرى أن داراً لست من أهلها

(٢) مجلة الرسالة (ديسمبر ١٩٥٩) .

(٣) مقدمة قطوف لعد العزيز البشري .

وقدرته على طراقة العرض والتصوير حتى لكأننا ازاء عمل فني رائع^(١) .

على أنه أساساً كان يهتم بقضية الشكل اهتماماً واضحاً وانطلاقاً من أن العرب - كما يقول لم يعنوا بشيء قط عنايتهم بفصاحة اللفظ، وجزالته، فقد جعلوا الإعراب واضفاء اللفظ ، والملائمة بين الكلمة والكلمة في الجرس الذي يسر على اللسان نطقه ، ويزين في الأذن وقعه أساساً لكل هذه الحُصَال ، وهو يقول عن نقده الأول إنه كان نقداً مغالياً في المحافظة ، ثم إنه في نقده لأهل الكهف لتوفيق الحكيم يقول إنه يعتبر هذا المؤلف ذا خطر في الأدب ، ولكنه يذهب إلى غيبيّين في القصة أحدهما - على حد تعبيره - يسوؤه حقاً ، وهو هذا الخطأ المنكر في اللغة ، وحين يخرج توفيق الحكيم على الناس يشهرزاده تراه يتعرض لهذا العمل ويطالب المؤلف بالعناية بلفظه .

ونراه يقف وقفة طويلة جداً في نقده لكتاب جان جاك روسو للدكتور محمد حسين هيكل عند اللغة ، ثم إنه يأخذ على المؤلف قوله « وكان قدمه .. » لأن القدم مؤنثة لا مذكرة ، ويأخذ عليه استعمال « حتى » ظرفاً مكانياً ، ويأخذ عليه نصب مفعول بالألف وكان حقه أن ينصب بالياء ، ويأخذ عليه قوله « وأنت تعلمين أنك أشد ما يكون » بدلاً من « أشد ما تكونين » ، ويأخذ عليه استعماله « مهوباً » بدلاً من « مهيباً » .. ثم يقول في مقال تال إنه اهتدى إلى أن هذه الكلمة الأخيرة تستعمل بالياء والواو ، وإذا هي قياسية حين تستعمل بالياء وممموعة حين تستعمل بالواو^(٢) .

وهو في رثائه الدكتور محمد حسين هيكل يقول : كنت أتهمه بأنه لا يحسن العربية ، وكان يتهمني بأني أحسن العربية وأخطئ المعاني ، وكان يقول : إنك تبلغ من تنميق اللفظ ما يشغل قراءك بألفاظك ، وكنت أقول له : ولكنك تبلغ من العناية بالمعنى ما يصد قراءك عن قراءتك ، لأن لفظك لا يروقهم .. ولقد كان مما أخذه عليه إسرافه في استعمال اسم الإشارة .

ونحن لا ننسى أنه أخذ على « أحمد أمين » إعراضه عن جمال اللفظ ، ومبالغته في القرب من لغة العامة ، لأنه كان عليه أن يرفعهم ليتذوقوا الأدب الرفيع « هذه هي

(١) الرؤية الحضارية النقدية في أدب طه حسين ١٠١ ، د. شوقي ضيف عن طه حسين بين أنصاره وخصومه .

(٢) حديث الأربعاء ١١٧/٣ وما بعدها .

الديمقراطية الصحيحة»^(١) ، وفي الوقت نفسه لا تسلم منه لغة الرافعي والعقاد .

وما أكثر ما أثار قضية الفصحى والعامية ، مؤكداً أن الفصحى هي الدعامة الأولى للوحدة العربية ، ومذكراً أنه يجب أن تكون للعرب لغة جامعة ليفهموا أنفسهم ، وليتوحد تفكيرهم ، ولئلا يجيء يوم يحتاج فيه المصري إلى أن يترجم إلى لهجته ما كتب في لهجات أخرى ، ومن كلامه الحاسم في هذا ما جاء في مجلة منبر الإسلام « .. إن الذين يكتبون العامية لا يفعلون ذلك إلا لأنهم يجهلون اللغة الفصحى ، فن يحسن العربية ثم يتحول عنها إلى العامية فهو عندي أثم في دينه ، ومقصر في ذات وطنه ، لأن اللغة العربية الفصحى لغة القرآن الكريم ، ولغة التراث الإسلامي والعربي المجيد أثناء القرون الطوال ، وهي مقوم من مقومات الحياة لأنها تجمع الأمة العربية جميع أقطارها ، ولأنها تتيح لأدبنا العربي ، وثقافتنا العربية أن تشيع وتؤثر في البلاد العربية المختلفة ، وترفع مكانة الأدب العربي في العالم » وهذا يذكرنا بما كتبه عنه الدكتور محمد عوض محمد حين قال : «إن ثقافته الخصبة هي ثقافة أزهرية متينة قوية الأسس ، وإن ثقافته الغربية ليست إلا زواء وطلاء ، وقديماً قال نابليون : إنك إذا حككت الروسي بدا لك التتري وفي وسعنا أن نقول : إنك إذا حككت طه حين بدا لك الأزهري القح » .

الوسطية :

والآن ما مفهوم الشعر عند الدكتور طه حسين ؟

إنه - كعادته - يورد الخلاف الذي دار حوله ، فهناك من يرى أنه هو الكلام المنظوم في الوزن والقافية ، وهناك من يرى أنه الكلام الذي يعتمد فيه صاحبه على الخيال ، ويقصد فيه إلى الجمال الفني دون أن يعنيه أن يكون هذا الكلام منظوماً في الوزن والقافية أو غير منظوم ، وهناك من يقف موقفاً وسطاً بين أولئك وهؤلاء ، على أنه يسلمنا إلى رأيه الشخصي فيقول : ومهما يكن من شيء فإن في الشعر جمالاً فنياً خالصاً يأتيه أحياناً من قبل اللفظ ، وأحياناً من قبل المعنى ، وأحياناً من قبلها جميعاً ، ومهما يختلف حظ الشعراء من هذا الجمال ، ومهما يختلف ذوق النقاد ورأيهم في هذا الجمال ، فإن

(١) فصول في الأدب والنقد ٢٦ .

(٢) حديث الأربعاء ١٤٠/٣ .

للشعر منه حظاً ما يتفق الناس جميعاً - إذا سلمت أذواقهم - في الإحساس والشعور به ، وإذا كان الشعراء والأدباء متفقين على أن الشعر يجب أن يتقيد لفظه بالوزن والقافية فهم متفقون كذلك على أن الشعر يجب أن يكون له حظ من هذا الجمال الفني مهما يكن مصدره ومقداره ، ثم يقول « وإذن فنحن نستطيع أن نعرف الشعر أمين بأنه الكلام المقيد بالوزن والقافية والذي يقصد إلى الجمال الفني ، فإذا اتفقنا على هذا المقدار فلندع الشعراء المنتجين والنقاد وما هم فيه من اختلاف في تقدير هذه القيود ، وتصوير هذا الجمال الفني ، لا يعرض لذلك إلا في الدراسات التفصيلية التي تقف فيها عند شعر الشعراء ونقد النقاد^(١) ».

والملاحظ أن حديثه عن اللفظ والمعنى لا يضيف شيئاً ذا بال إلى ما وصل إليه عبد القاهر في نظرية « النظم » ، وأن تعريفه الشعر لا يرضى عنه الكثيرون ، وهو لا يذهب بعد ذلك بعيداً في كتابه « ألوان » حين يرى أن الأصل في الكتابة كالأصل في الشعر ، حيث يكون تختير اللفظ الفصيح الرصين الجزل للمعنى الصحيح ، والملاءمة بين اللفظ واللفظ ، وبين المعنى والمعنى ، مع الحرص على الإعراب ، والإيثار للألفاظ الصحيحة التي تقرها اللغة^(٢) ، وعلى كل فقد وضح أنه مشغول من فترة كبيرة بقضية التلاؤم بين الألفاظ والمعاني ، فهو يقول « لا بد من جمال اللفظ ومتانته ، ولا بد من حسن الأسلوب وورصاته ، ولا بد من هذه الموسيقى التي يحسن وقعها في السمع والنفس معاً ، والتي تلائم بين الألفاظ والمعاني فتؤثر أحسن التأثير في الحسن والشعور^(٣) ».

وهكذا نراه ينتهي إلى ما يمكن تسميته « بالوسطية العربية » ، والتي تشكل أشياء كثيرة في هذه الحضارة ، فهو يذكر في قضيتنا أنه لا يذهب مع هؤلاء الذين يؤثرون القديم فيضيّقونه وفي الحياة سعة ، ولا يذهب مع هؤلاء الذين يغفلون في إظهار الجديد فيذهبون بعيداً عما ألف الناس . « ومع ذلك فالقصد أساس الخير في كل شيء ، لا أمقت القديم ولا أتق من الحديث ، وإنما أرى أني وسط بين القديم والحديث ، وأرى أن لغتي يجب أن تكون مرآة صادقة لنفس^(٤) ».

(١) في الأدب الجاهلي ٢٠٩ وما بعدها .

(٢) ألوان ١٦ .

(٣) حديث الأربعاء ٢٩/١ وما بعدها .

(٤) حديث الأربعاء ١٢/٣ .

ولعلّ هنا يسوقنا إلى رأيه في « المسرح الشعري » ، فهو يرفض استخدام الشعر في المسرح الحديث ، لأن الوزن والقافية يتحكمان فيه ، ولهذا كان تقدمه شديداً لمسرحية شهریار لعزیز أباظة وعبد الله البشير ، فهي مكتوبة أصلاً بالشعر المنشور في الفرنسية وكاتبها لا يشق على الناس ، ولا يشغلهم بأوزانه « وهو يترسل في خياله فيخرج عن حدود الحياة الواقعية ، وأما شاعرنا فقد سلك قصته كلها شعراً منذ أن تبدأ إلى أن تنتهي ، وكلفه ذلك ، وكلف قراءه ونظارته ثقلاً ثقيلاً ، والأسناد عزیز أباظة يعرف رأيي في التمثيل الشعري في هذه الأيام كما يعرف غيره من القراء ، وهو يردّ على رأيي في مقدمة قصته بعد أن ردّ عليه فيما مضى رداً طويلاً مفصلاً ، ولكنه لم يقنعني الآن كما لم يقنعني من قبل » . وإذا كنا قد عرفنا أنه كان راضياً عن أصل هذا العمل في الفرنسية ، وأنه كان مولعاً بتعرّف الإنسان العربي على عالم المسرح ، ولهذا ترجم له الكثير من المسرح اليوناني والفرنسي ، فإنه يكون وراء ذلك عدم اقتناعه بالطريقة التي كتب بها عزیز أباظة للمسرح^(١) .

القضية بوضوح :

مرت بنا المرحلة التي كادت أن تكون لغوية بحثة في تفكير الدكتور طه حسين ، ولكن هذه القضية تظهر عنده بوضوح في كتابه « في الأدب الجاهلي » حين يقوم برفض هذا المذهب الخداع الذي يذهب إليه القدماء والمحدثون في تحقيق الشعر الجاهلي ، وخلاصته النظر إلى الألفاظ التي يأتلف منها الشعر ، فإن كانت متينة رصينة كثيرة الغريب قيل إنه شعر جاهلي ، وإن كانت سهلة لينّة مألوفة قيل إن الشعر مصنوع .

ثم إنه يرفض كذلك القول ببداوة المعنى « فهذا المذهب ليس أقرب إلى الحق من المذهب الذي سبقه ، ذلك لأننا نُنكر قبل كل شيء أن يكون العرب كلهم أهل بادية »^(٢) .

ثم نراه ينتهي إلى مقياس مركب حين يذكر أنه لا يعتمد على اللفظ وحده ، ولا على المعنى وحده ، ولا عليها ليس غير ، وإنما يعتمد عليهما وعلى أشياء أخرى فنية وتاريخية ، فإذا ذهب لتطبيق هذا على « أوس بن حجر » تعرض لحياته ، ثم وقف عند

(١) الرؤية الحضارية والنقدية في أدب طه حسين ١٩٢ .

(٢) في الأدب الجاهلي ٢٥٧-٢٦٢ ط ٢ .

لفظة ومعناه ، ثم انتهى إلى أنه يمتاز بميزتين : إحداهما أن خياله مادي ، وشديد التأثير بالحس ، والثانية أنه كان فناناً يتخذ الشعر حرفة وصناعة وقناً يدرس ويتعلم ، وهو لا يقف عند الميزة الأولى باعتبارها قطرية في الشاعر ، ولكنه يقف عند الثانية باعتبارها إرادية ، ثم يذكر أنه من هاتين الحصلتين سيتأكد الفن البياني ، وخاصة حين يمتد هذا الاتجاه بوساطة زهير ، وكعب ابنه ، والخطيئة .

ثم نراه يفيض في الحديث عن المدرسة البيانية ، فإذا تعرض لقصيدة من شعر أولها :
ودع لميس وداع الصارم اللّاحي إذ فُككت في فساد بعد إصلاح
نراه بعد أن يحققها في مصادرها ، يبدأ بذكر ما فيها من تصريح ، ثم ينتقل مطيلاً إلى ما فيها من تشبيه ، وإلى ما فيها من صور شعرية . وحين ينتقل من هذه القصيدة إلى قصيدة أخرى لا يبعد عن هذا كثيراً ، ومثل هذا ينطبق على أحاديثه عن زهير ، والنابعة ، وكعب ، والخطيئة .

هذا بالإضافة إلى نظرة تأثرية في تناول النص تتبع أساساً من تعاطفه مع الشاعر أو أزواره عنه ، على نحو ما نعرف مثلاً من تعرضه للشاعرين أبي نواس ، والمتنبي ، فهو يقول مثلاً عن لامية المتنبي في سيف الدولة ، إنه صاغها على مثال لامية السموءل التي أولها :

إذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه فكل رداء يرتديه جميل
« فاصطنع الوزن نفسه ، والقافية نفسها ، واللغة نفسها أيضاً ، بل هو استعار من هذه القصيدة طائفة من الألفاظ والمعاني والأساليب » وبعد هذا الكلام المتصل بشكل القصيدة نراه ينظر إلى النص - كعادته - باعتباره عملاً فنياً يتصل بالذوق ، وبأداء المعنى في وضوح فيقول « وهو حين ذهب هذا المذهب الفني أجرى في القصيدة روحاً عذبة غريباً ليس من اليسير وصفه ولا تصويره ، ولكنك تحسه إحساساً قوياً ، بل أنت تقرأ القصيدة ، فإذا هذا الروح يسبق ألفاظها ومعانيها إلى قلبك ، ويشيع في نفسك خفة وطرباً .. والغريب أن هذا الروح المذهب الخفيف يحتفظ بعذوبته وخفته في القصيدة كلها ، ولكنه مع ذلك يتخذ أشكالاً ، وإن شئت فقل يتخذ ألواناً مختلفة تتباين بتباين المعاني والموضوعات التي يطرقها الشاعر في هذه القصيدة ، فهو على عذوبته حزين شاحب كئيب ،

يثير في نفسك الحنان والرحمة والألم حين يتغنى الشاعر في هذا الغزل الذي بدأ به القصيدة ، فإذا انتهى الشاعر إلى المدح ووصف الموقعة خلع عن هذا الروح العذب الخفيف دائماً حزنه وشحوبه وكآبته .. الخ .

فهو يعتمد كما قال على اللفظ وعلى المعنى ، وعلى الحس التاريخي ، بالإضافة إلى ظاهرة الذوق التي يركز عليها كثيراً في تقده الانطباعي .

القضية .. في ضوء القديم والحديث :

ثم تأخذ القضية - عند الدكتور طه حسين - صورة جديدة ، هي صورة « القديم والحديث » وبخاصة حين يتوكل على أبي نواس مؤكداً أن كلامه في العبث بالطلول من مذاهب التجديد والإعراض عن القديم .

وهو يحدد القضية بقوله إن الخلاف بين القديم والحديث أصل من أصول الحياة ، ذلك لأن الجهاد يشتد بين الطرفين حتى يتم انتصار الحديث ، ثم يصبح هذا الحديث قديماً . وهكذا تستمر الحياة ، وهو يوضح ما يذهب إليه بقوله إن تطور الشعر في اليونان أساساً كان في اللفظ والمعنى والنوع ، ولكنه عند الأمة العربية ضيق محصور لأنه لا يتناول إلا اللفظ ، وقد يتناول المعاني في عصر من العصور هو أول العصر العباسي ، ومع هذا تستمر حركة الخلاف بين القدماء والمحدثين « ... كان القدماء والمحدثون أيام بني أمية يختلفون في اللفظ اختلافاً ظاهراً ، وكانوا يتخذون اللفظ مقياساً لجودة الشعر ، فكلمة قرب هذا اللفظ من البداوة ، وكلمة كان رصيناً يملأ الفم ، وعجز السمع كان الشعر جيداً ، أي إن جزالة اللفظ ، وشدة القرب بينه وبين ألفاظ البادية في العصر الجاهلي كانت هي المزية الأولى للشاعر ، ثم تأتي بعد ذلك جودة المعنى والتعمق فيه ، ثم ظهر هذا الخلاف بعينه في أول العصر العباسي ، فاختلف الشعراء العباسيون ، واختلف معهم الأدباء واللفويون في أي الشعرين أجمل وأرقى وأحسن : الشعر الذي يحتذى شعراء الجاهلية والإسلام في متانة اللفظ ورصائته وبدائته ، أم الشعر الذي يتخير الألفاظ السهلة العذبة التي ألفها الناس عامة ، لا علماء اللغة خاصة »^(١) وقد انتقل الخلاف في اللفظ إلى

(١) حديث الأربعاء ٧/١ .

الاختلاف في المعنى ، فهل تبقى المعاني بدوية أم تتحضر ؟ وعلى الرغم من هذا فالتجديد الذي وصل إلينا لم يكن جوهرياً ولا مطرداً ، فغاية ما في الأمر كان هناك « تجدد » يشعر بالفرق بين القديم والجديد .

وهو حين يؤكد قضيته بالحديث الطويل عن أبي نواس ، وعدد آخر من الشعراء نراه لا يبتعد عن قضية « اللفظ والمعنى » ، ومثل هذا نراه في قوله « والشعراء أبداً منقسمون إلى قسمين : إلى هؤلاء الذين يتحدثون إلى النفس في سهولة ويسر لا يتكلفون ، وإنما يلتمسون الجمال في مسامرة الطبيعة ، وشعراء آخرين يجدون في هذه العناية باللفظ ، وفي تكلف هذه الألوان من البديع ، فهم لا يعتمدون في الشعر على التحدث إلى النفوس والشعور فحسب ، وإنما يريدون التأثير الموسيقي في النفس والأذن أيضاً »^(١) .

ثم إنه يخلص من هذه القضية إلى القول بأن الخصومة حول القديم والجديد متظل محتدمة أبداً !.

وفي الوقت نفسه يشير إلى تلك الخصومة التي اشتعلت بين مصطفى صادق الرافعي وسلامة موسى كممثلين للقديم والجديد « وقل مثل هذا في الخصومة بين الأدبيين خليل السكاكيني وشكيب أرسلان ، فهما يختلفان في الإيجاز والاطناب والمساواة »^(٢) .

ثم يلقي كلمة حاسمة في الموضوع تقول : إن المذهب الجديد لا يقتل اللغة ، ولا يصرف الناس عنها ، ولا يغير من أصولها وقواعدها ، وإنه يريد أن تكون اللغة حية نامية ، ومن ذكر الحياة والنمو فقد ذكر التطور ، ومن ذكر التطور وأمن به فهو من أنصار المذهب الجديد رضي بذلك أو كره^(٣) ، ووجهة نظره تنطلق أساساً من اعتقاده أن الأدب انعكاس للحياة ، وأن ما يحدث في الحياة يتأثر به الأدب .

وعلى الرغم من هذا تظل هذه القضية إلى حد كبير في إسارها القديم على الرغم من إعطائها عنواناً جديداً .

(١) من حديث الشعر والنثر ١٠٢ .

(٢) حديث الأربعاء ٢٢٥/١ .

(٣) نفسه ٣٣٣ .

القضية ... والتطور :

من المعروف أن هذه القضية قد ثارت بعُنف بين مصطفى صادق الرافعي والدكتور طه حسين ، وقد بدأت الشرارة حين أرسل مصطفى صادق الرافعي رسالة إلى الدكتور محمد حسين هيكل كان قد كتبها إلى أديب من أدباء الشام لنشرها ، وقد كان كتبها - كما يقول - من النمط الأول الذي هو فن من زينة البلاغة العربية يشبه بعض فنون الزخرف والتنسيق .. وكان أن علق الدكتور طه حسين بأن أسلوب الرسالة إن كان يروق لأهل القرن الخامس والسادس الهجري فإنه لا يروقنا في العصر الحديث^(١) .

ثم تتحول القضية من النقد الأدبي إلى قضية من قضايا التطور ، وحتى هنا التطور ، والحقيقة الواضحة أن هذه الفترة قد قدمت كتاباً وقفوا - بحسب - إلى جانب الشكل ، بعد أن كانت القضية متبعة بين الفريقين ، ولقد كان في مقدمة الذين وقفوا بحسرة إلى جانب الشكل ، مصطفى صادق الرافعي ، وعبد العزيز البشري ، وقد كان في مقدمة التيار أحمد حسن الزيات بالعديد من المقالات في مجلة الرسالة ، وكتابته « دفاع عن البلاغة » فهو فيه يقف جبهة إلى جانب الصياغة ، وهو فيه يأخذ على العصر « السرعة ، والصحافة ، والتطفل » ثم نراه يصل إلى حقائق أسلوبية تتمثل في « الأصالة ، والوجازة ، والتلاؤم » كما يؤكد بوضوح أن أنصار الصياغة أقرب إلى الصواب من أنصار المعنى ، وأن تجديد الصور يلزم عنه تجديد الفكر وليس العكس .

ولقد كان ممن أدخل الموضوعية إلى هذه القضية أحمد الشايب - في كتابه « الأسلوب » وأمين الخولي في كتابه « فن القول » .

أما العقاد فإلى جانب اهتمامه أساساً بالمعنى ، إلا أنه أدرك تلك الصلة المتسقة باللفظ ، فأحسن الأشكال عنده هو الشكل الذي يتخطى إلى دلالاته ، ويتجاوز إلى معناه ، ويساعد المعنى على الظهور ، ويتلاشى حين يبرز المعنى ، وفي ضوء هذا تكون الجملة البليغة هي التي توصل إلى الفخوى من غير أن تشغلنا بالمبالغة في التحلية ... وهذا ينطبق بدوره على الزهرة البليغة ، والصورة البليغة ، والوجه البليغ « وهو يؤكد دائماً

(١) حديث الأربعاء ٥/٣ وما بعدها (ط دار المعارف) .

على أن الجمال في الفن والطبيعة معنوي وليس شكلياً ، وأن الأشكال لا تعجبنا ولا تجمل في نفوسنا إلا لمعنى تحركه أو معنى توحى إليه .^(١)

وإذا كان العقاد قد ربط بين الشكل والمضمون وقضية الجمال وعلم النفس في كثير مما قال ، فإن هناك من حاول أن يربط بينهما وبين العلم والقضايا الاجتماعية ، ولقد كان في هذا الجانب جماعة يتقدمهم سلامة موسى ، وقد أكد هذا بكتابه « البلاغة العصرية واللغة العربية » ، فقد تعرض فيما تعرض « للأحافير اللغوية » والذين ينظرون إلى الخلف ، ثم كان قوله بأن المنطق يجب أن يكون أساس البلاغة .. يجب أن نذكر أن التفكير الدقيق بالمنطق أخطر وأثمن من الترفيع الذهني بالفنون^(٢) ويقول عن الأدب العربي القديم إنه كان يؤلف لأجل الخلفاء والأمراء والفقهاء ، لأن هؤلاء كانوا الدولة وكان أدب الخلفاء والأمراء نوادر وقصصاً وأشعاراً تسلى وتذهب السأم « أي سأم البطالة »^(٣) وهو ينتهي إلى القول بأن الأدب القديم كان أدب ملوك يحرس التقاليد ، ويساند مذهب الدولة ، ويكره الثورة .. بل لا يعرف الثورة ، ثم يؤكد أن الأدب للحياة والإنسانية والمجتمع « وأنه ليس نكتة بديعة أو بيتاً رائعاً وإنما هو ارتقاء وتطور وكفاح »^(٤) .

أما موقف الدكتور طه حسين الثابت فقد كان كما مر بنا يقف موقفاً وسطاً ، في حين أنه وقف في أول أمره إلى جانب الشكل ، وأنه قال أخيراً إنه ليس على أحد حرج في التجديد في الشعر وأوزانه وقوافيه ، ولكنه ساق هذا بشقاعة من القدماء وتحديداتهم فهو يقول مثلاً « وقد جدد القدماء عن العرب في شعرهم ، فابتكروا في الإسلام أوزاناً لم تكن في الشعر الإسلامي الأول ، وصنعوا بالقافية ما صنعوا بالوزن ... فليس على شبابنا من الشعراء بأس فيما أرى أن يتحرروا من قيود الوزن والقافية ، إذا توافرت أمزجتهم وطبائعهم ، ولا يطلب إليهم في هذا الحرية إلا أن يكونوا صادقين غير متكلفين ، وصادرين عن أنفسهم غير مقلدين لهذا الشاعر الأجنبي أو ذاك ، ومبدعين فيما ينشئون غير مسفين إلى سخف القول » ويبدو أن هذا كان مجرد تهديئة للشباب الذين انهبوا للدفاع عن أنفسهم بعد أن قسا عليهم ، على نحو ما هو معروف من كتابه « من أدبنا المعاصر » ،

(١) مطالعات ٥٢ وما بعدها .

(٢) البلاغة العصرية ٥٦ .

(٣) الأدب للشعب ٦ .

(٤) نفسه ١٦ .

ذلك لأن موقفه الواضح كان وقوفه عند عدم إهدار الشكل من أجل المعنى ، أو إهدار المعنى من أجل الشكل ، سواء أكان انطلاقه من الحديث عن اللفظ والمعنى ، أو التقديم والجديد ، أو الثابت والمتطور ... فإذا كان ميل فإلى الشكل !

فهو حين يقدم - مثلاً - دراسة عن أبي تمام يتحدث عن مولده ، وموته ، ويتحدث عنه بين الشام ومصر ، ثم يتحدث عن صفاته وكتبه ، وما قيل في نقده ، ثم يتحدث عن تنقلاته ، وعن أبي تمام والشعراء ، وعن السبب في بغض المحافظين له ، ثم يصل بنا إلى قوله : « ... والشعراء أبدأ ينقسمون إلى قسمين : إلى هؤلاء الذين يتحدثون إلى النفس في سهولة ويسر ولا يتكلفون ، وإنما يلتصون الجمال في مسامرة الطبيعة ، وشعراء آخرون يجدون في هذه العناية باللفظ ، وفي تكلف هذه الألوان من البديع ... أما أبو تمام فشيء آخر يعنى بالموسيقى ، وجمال اللفظ ، ولكنه يتجاوز هذه العناية إلى عناية أخرى بالمعنى »^(١) .

وهو حين يتعرض للبحثري ، يذكر علاقته بأبي تمام ، ومولده ونشأته ، ثم يذكر مدحه وهجاءه ، ويوازن بينه وبين أبي تمام ، ويعرض لصور من وفائه وأخلاقه ، ولصلته بكبار عصره ، ثم يتحدث عن إعجابه بنفسه ، ومنزلته في الشعر ، ثم يتعرض لقصيدة قالها في المتوكل ، وبعد أن يسطر غزلها ومدحها يقول : فأنتم ترون في هذا الغزل ، وفي هذا المدح لفظاً كاسهل ما يكون اللفظ الشعري ، وكأحسنه اختياراً ، وأجوده انتقاء ، ولكنكم مع ذلك لا ترون تكلفاً للبديع ، ولا تعمقاً في الاستعارة ، ولا إغراقاً في هذه المحسنات اللفظية ، وإن رأيتم شيئاً فهو تكلف لطيف يخلب الأذن ، ويمجّب السمع ، ويتهوي النفس ثم نراه يتعرض للتقسيم في البيت الذي يقول :

يتأبى منعاً ، ويُنعم اسعياً فأ ، ويدنو وضلاً ، ويبعد صدأ

مؤكد أن الجمال لا يتأتى من المعنى ، وإنما من « التقسيم » فهو قد أتى بأفعال أربعة ، وعلل كل فعل بمصدر من المصادر ، ثم سير على هذا المنوال الشكلي في عدد من القصائد ، فهو معني بالكلام عن طبيعة الأفعال ، وهو يتكلم عن « الزحاف » في أحد الأبيات ، وعن متانة الألفاظ ، وعن السنين بعد الشين في لفظة « شوع » وعن الترشيح للقافية ، وعن المطابقة والمقابلة^(٢) .

(١) من حديث الشعر والنثر ٩٢-١١٠ .

(٢) من حديث الشعر والنثر ١١١-١٢٠ .

وهو لا يشق تطبيق هذه الطريقة على ابن الرومي ، وابن المعتز ، ويتوسع أكثر عندما يصدر كتاباً كاملاً عن المتنبي .

فإذا جئنا إلى العصر الحديث رأيناه يصدر كتابه « حافظ وشوقي » بعد عام من وفاتها سنة ١٩٣٢ ، وقد كان هذا الكتاب في صورته الواضحة تجميعاً لمقالات كتبها من قبل عنها في الصحف ما بين عامي ١٩٢٢ و ١٩٣٢ ، وما يلفت النظر ابتداء هو أن طبعه حين يذكر أن النثر قد تطوّر في أوائل القرن العشرين ، بعكس الشعر ، وأنه كان وراء ذلك التفاتة الشعراء إلى الماضي حين يكتبون ، ومن هنا فهو يأخذ على هذا النوع من الشعراء ازدواج الشخصية ، وعلى الرغم من نقده بعض القصائد نقداً أسلوبياً انطباعياً ، إلا أنه يقف وقفة بعينها عند حادث بعينه هو تحية الشعراء حافظ وشوقي وأحمد نسيم لأحمد لطفي السيد بمناسبة ترجمته كتاب الأخلاق لأرسططاليس ، ولقد كان ما لفته لذلك أن الشعراء الثلاثة قد كتبوا من بحر واحد هو مجزوء الكامل ، وقد ردة عدم توفيقهم إلى انتائهم للقديم ، وإلى الجهل وعدم القراءة ، فهو يأخذ مثلاً على شوقي قوله :

وسريت من شعب الأو لب بــــه .. إلى وادي الصرم
لغة من الإغريق قــــيــــم

ذلك لأن أحمد لطفي السيد يعيش في مصر لا وفي وادي الصرم ، ولأنه كان أولى به أن يقول لغة قريش لا لغة تميم ، ثم يقول « ولو أنك قرأت شعر أحمد شوقي ، أو شعر حافظ ، أو شعر أحمد نسيم ، أو شعر من شئت من هؤلاء الشعراء المعاصرين ، والتست العلة خلّو هذا الشعر من الشخصية الحية لما وجدت هذه العلة إلا في أن شعراءنا يسرفون في الكبرياء ، فيؤثرون الجهل على العلم ، والكسل على العمل ، ويقرأون في الفضاء بدل أن يقرأوا حيث يقرأ الناس » وقد ذكر أن حافظاً لم يقرأ كتاب تحرير المرأة ومع هذا قال فيه شعراً وأنه رثى « تولستوي » دون أن يقرأ له ، كما أكد طبعه حسين على خطأ أحمد نسيم حين اعتبر « هوميروس » من شعراء المدح^(١) .

وهو عند الحديث عن « علي محمود طه » نراه ابتداء يوصيه بالقراءة ، والتعمق فيما يقرأ ، ثم يتكلم سريعاً عن مضمونه ، ويطيل الحديث عن لغته ، فيقول إن الشاعر يحرص على الموسيقى في الوزن أكثر مما يحرص عليها في القافية ، بل يرى أنه يسيء إلى

(١) حافظ وشوقي ١٢٣ ، حياة حافظ إبراهيم . أحمد محفوظ ١٩٥ ، ومقدمة ديوانه .

القافية كثيراً ، ويأخذ عليه دخول « الباء » في خبر كان التي لم يسبقها نفي ، ثم يقول :
ومثل هذا التقصير في موسيقى القافية وفي النحو كثير ، ولا ينسى أن يأخذ عليه التجسيم
فيما لا سبيل إلى تجسيه والمبالغة فيه كقوله :

قَسَدَ تَشَى خِلَالَ غُرْفَتِكَ الصَّمَدِ سَتُ ، وَدَبَّ الْكَوْنُ فِي الْأَعْمَاقِ
غَيْرَ هَذَا السَّرَاجِ فِي ضَوْئِهِ الشَّامِ حَبَّ يَهْفُو عَلَيْكَ مِنْ أَشْفَاقِ
وَبَقَايَا الثَّيَرَانِ فِي الْمَوْقِدِ الذَّا بَلْ تَبْكِي الْحَيَاةَ فِي الْأَرْمَاقِ
ثم يقول في نهاية حديثه : هو شاعر مجيد حقاً ، ولكنه في حاجة إلى العناية باللغة
وأصولها ، وتعرف أسرارها الدقيقة^(١) .

ومثل هذا وقفته عند « إبراهيم ناجي » فقد قال إن ألفاظه لا تخلو من خطأ ،
وأساليبه لا تخلو من عوج ، ولم يغن عن هذا قوله : إن شعره كالموسيقى التي يفسدها
الفضاء الطلق ، وإن كانت تحسن كل الحسن « حين تغلق الأبواب ، وترخي الأستار ،
ويخلو النجى إلى النجى » ، ويفرغ الصفي إلى الصفي « ذلك أنه لم ينس أن يأخذ عليه
التكلف والحرص الظاهر على إقامة الوزن ، أو على إقرار القافية ، أو على مجازاة جماعة
من الشعراء والمفكرين ، كما نراه يلتفت إلى أخطائه في اللغة والنحو ، بل إنه يتعرض
لأخطاء مقدمة ديوانه « وراء الغمام » التي كتبها محمد الصاوي محمد ، وحين يذهب إلى
التطبيق يقول مثلاً : إن هذا البيت الذي يقول :

فَرَأَيْتُ فِيمَا رَأْتُ عَيْنِي مَلْهُى أَعِدُّ لِيَهْجِ النَّاسَا
لم يعجبه لأنه كره قوله « فيما رأْتُ عيني » فقد جاءت للوزن ، كما أن كلمة « أعد ليهج
الناسا » حشو ، لأنه ليست للملاهي غاية غير هذه الغاية ، وأخيراً يقول : أليس من حق
اللغة على الشاعر ومقدم ديوانه أن يعتذرا إليها من بعض ما تورط فيه من التقصير^(٢) .
وما أكثر ما وقف عند أخطاء النحو والعروض في تقده لديوان « أنفاس محترقة »
لمحمود أبو الوفا^(٣) .

(١) حديث الأربعاء ١٥٨٧٢ وما بعدها .

(٢) ألوان ط ٣ ص ١٦ ، ١٧ .

(٣) حديث الأربعاء ١٦٧٧٢ وما بعدها .

ومع أنه اعترف للمهجرين بالملكات القوية والخيال إلا أنه رماهم بالجهل باللغة ،
وحين يقف عند قول إيليا أبو ماضي :

ما بالك منكشأ كدا قُم نلعب في فيء الشجر
ونـز الأغصن والعمـدا ونـزود الطير عن الثمر

يقول : إنه لم يحزم الفعل في جواب الأمر ، وأن « المتدارك » يدل على ضعف ذوقه
الموسيقى ، فهو لا يصلح للحكمة والعظة ، ويعجب بقصيدة « الطين » ولكنه يقول : إنها
من أردأ الشعر العربي قافية ، كما لم يرض عن عنوانها ، وأشار إلى اضطراب الوزن في
« المجنون » بين المزج والكامل ، والملاحظ أن تقده لديوان « الجداول » لإيليا أبي ماضي
يقول أن صاحبه لا يحسن علم الألفاظ والأوزان ، وهو يريد مع ذلك أن يقول الشعر ،
ولست أدري كيف يستقيم هذا للعقل ؟

ثم إنه يحاجم المهجرين بضراوة لأنهم لم يستكملوا أدوات الشعر بجهلهم اللغة أو
بتجاهلها ، وباتخاذهم هذا الجهل مذهباً ، وأخيراً يحذر من هذه الهجنة القادمة من بعيد^(١) ،
ويبدو أن حالة الرضا الوحيدة كانت على الشاعر فوزي المعلوف ، فقد رضي عن عمله
« على بساط الرّيح » إلى حد ما^(٢) .

وبصفة عامة نرى أن ما يشكل تقده أساساً كان هو تقسيم الشعر إلى شكل وإلى
مضمون ... وقد كانت وقفته دائماً طويلة عند الشكل ، على حد قوله إن الشعر لكي
يكون رائعاً معجباً حقاً « فلا بد من جمال اللفظ ومتانته ، ولا بد من حسن الأسلوب
ورصانته ، ولا بد من هذه الموسيقى التي يحسن وقعها في السمع والنفس معاً ، والتي تلائم
بين الألفاظ والمعاني فتؤثر أحسن التأثير في الحس والشعور » .. بالإضافة إلى المزاج
الخاص الذي عبر عنه في كتاب في الأدب الجاهلي حين قال إنه مهما كان عالماً ، وموضوعياً ،
فإنه لا يستطيع أن يستحسن القصيدة إلا إذا لامت نفسه ، ووافقت عاطفته وهواه ،
وعلى حد تعبيره « ... ولم تثقل على طبعي ولم ينفر منها مزاجي الخاص » .

(١) الأدب المعاصر ٥٦ .

(٢) تأمل قوله إن جمال القصيدة إنما يأتي من هذا الخيال الفلسفي الساذج الذي يرقى بالإنسان في فلسفة مألوفة قديمة
ليس فيها ابتكار إلى روحية العليا . وإن هذه الموسيقى التي تنبعث في الأنشودة كلها مؤلفة من الألفاظ والمعاني ،
ومن هذه الصور الغريبة التي يعرضها عليك في جرأة ، إنها قصة يسيرة ولكنها رائعة في سرها .

القضية والمصطلحات الحديثة :

وأخيراً نرى أن القضية تأخذ - بشكل حاسم - مظاهر جديدة وإن كانت لا تبعد كثيراً عن خطوطها الأولى ، فقد ظهرت مصطلحات الفن للفن ، والفن للحياة ، والفن للمجتمع ، وظهرت مصطلحات تتحدث عن الالتزام ، والأدب المهاتف ، والأدب الهادف ، والأدب القائد ، والأدب الصدى ... الخ .

ومن الواضح أن الذين قالوا بأن الفن للفن قد انحازوا إلى الشكل ، فليس المهم عندهم ما يقال ، وإنما المهم كيف قيل ، ليس المهم - كما قيل - لم؟ ولكن المهم كيف؟ ثم إن الأشياء تبدو جميلة نسبة عكسية للنفعة ، ذلك لأن رسالة الأدب أصلاً ليست سياسية ولا علمية ولا خلقية ... على أن هذا الاتجاه قد تطور على أيدي الذين نادوا - كسيد قطب - بأنه يجب أن يرد للفظ اعتباره لا على طريقة الجاحظ ، ولا على طريقة المدرسة التعبيرية التي يمثلها المنفلوطي وشوقي ، ولكن عن طريق التطابق بين التعبير وبين الحالة الشعورية التي يصورها ، وكتازك الملائكة في دعواتها المتكررة إلى احترام اللغة فاللغة عندها تفتح كالوردة بين يدي الشاعر ، وكل ما عليه أن يحترمها ، ويجب صيغها ، ويتذوق أقيستها ، ويدرك أن لها كياناً منفصلاً عنه ... فاللغة ليست أداة وإنما هي ذات ، ولها شخصية وكيان^(١) ، وكالدكتور زكي نجيب محمود من خلال منهج الوضعية المنطقية ، وكالدكتور رشاد رشدي في دعواته المتكررة لاحترام الشكل^(٢) « لأنه هو الباقي » ثم إن مصطلحي « الجواني والبراني » للدكتور عثمان أمين قد مسا هذه القضية في بعض ما كتب^(٣) .

أما الذين قالوا إن الفن للمجتمع فقد اهتموا بقضية المعنى ، وقد كان رائد هذا الاتجاه سلامة موسى^(٤) ، فقد ذهب ابتداء من عام ١٩٣٤ إلى القول بأن الأديب التقليدي يحتذى أسلوب الجاحظ الكتابي ولا يحتذى أسلوب الفلاح المصري في الحياة ، وأن هذا الأديب

(١) كتاب الموسم الثقافي لجامعة الكويت ص ١١٠ .

(٢) انظر « ما هو الأدب » د. رشاد رشدي ، مع الشعراء د. زكي نجيب محمود .

(٣) انظر « نظرات في فكر العقاد » د. عثمان أمين .

(٤) الأدب للشعب ص ٢ وما بعدها .

يكاد ينخلع رأسه من الالتفات إلى الوراء دون الإحساس بما حوله ، فهو بالتفاتة يعاشر الموت^(٥) .

ثم كان التركيز على هذه القضية بوضوح - وعنف - حين كتب في جريدة الجمهورية في ١٩٥٤/٢/٥ مقالاً بعنوان « صورة الأدب » ، وقد أكد فيه على أنه لا بد أن يتوفر للأدب عنصر الجمال ، سواء أكان « في الألفاظ أو في المعاني أو في النظم والأسلوب أو في هذا كله » وكان مما قاله إن هناك بين الناس من يريد أن يكون الأدب وسيلة إلى إرضاء الحاجة ، وطريقاً إلى بلوغ المآرب وإن هناك من يرتفعون بالأدب عن هذا كله « ولن يكره هؤلاء للأدب أن يصور يؤس البائس ، وجوع الجائع ، وحرمان المحروم ، بشرط ألا يفرض ذلك عليه فرضاً ، ولا يأخذه بذلك قانون مرسوم ، أو مذهب سياسي محتوم » ، ولما كان قد وجه حديثه إلى الشباب في هذه الفترة ، فقد تصدى للرد عليه محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس في ١٩٥٤/٢/١٤ وكان مما قالاه إن مضمون الأدب في جوهره أحداث تعكس مواقف ، ووقائع اجتماعية ، وأن الصياغة لا تخرج عن كونها عملية لتشكيل المضمون وإبراز عناصره ، وتبينة مقوماته ، فصورة الأدب « ليست هي الأسلوب الجامد ، وليست هي اللغة م بل هي عملية داخلية في قلب العمل الأدبي لتشكيل مادته » فمادة العمل الأدبي ليست بدورها معاني - كما يرى العميد - وإنما هي أحداث تقع وتتحقق داخل العمل الأدبي نفسه .

والدكتور طه حسين يرد عليها بمقالة بعنوان « يوناني فلا يقرأ » ، ويبالغ في سخريته حين يذكر أن معنى قصر الأدب على المواقف الاجتماعية أن الأدب لا ينبغي له أن يصف الطبيعة ، ويكون الرد عليه بأن أدب الطبيعة أدب إنساني لأنه يعكس تجارب ومشاعر ونظرة إنسانية ، وهذه النظرة تعكس موقف الإنسان من الحياة التي هي بدورها وقائع اجتماعية ، والخلاصة أن وجهة النظر المعارضة للدكتور طه حين كانت تنطلق من مفهوم واضح يعتبر الأدب مؤسسة اجتماعية من خلق المجتمع ، وأن الحياة لما كانت حقيقة اجتماعية ، فإن على الأدب أن يمثلها خير تمثيل ، وفي ضوء هذا يعتبر الشاعر مؤثراً - ومتأثراً - في المجتمع ، ومن هنا يكون الدكتور طه حسين قد ابتعد عن المضمون المثار في هذه الفترة وهو الأدب في سبيل الحياة ، وبخاصة حين ذهب إلى القول « وإنما

(٥) الأدب للشعب ص ٢ وما بعدها .

الأديب حر أن يكتب ما يشاء ويكتب كيف يشاء ، والقراء أحرار يقرؤون إن شاموا ويعرضون إن أحبوا ، ويسخطون إن أثار منهم الأدب سخطاً ، ويرضون إن أثار فيهم الأدب رضا ، وليس بين الأدب وبينهم إلا هذا ، كما أنه تناول القضية بخفة ، وبالع في السخرية هؤلاء الذين لم يستجيبوا ودخلوا معه في حوار ، ولا يحسنوا أن يبينوا ، ولعله دخل من حيث لا يدري في معارضة مع آرائه المنحازة أساساً للتقدم وللتنوير^(١) ، ولقد كان مما أخذ عليه انطلاقاً من هذه المعركة ، عدم استيعابه للواقع الحي بتفاصيله المتفاعلة المتطورة في الزيف أو في المدينة ، ففي دعاء الكروان مثلاً أفرغ صياغة هذا العمل من الحركة ، وجعلها أقرب إلى التجريدات النغمية^(٢) ، ثم دفعت القضية - بصورتها العامة - إلى أن ينزل الدكتور محمد مندور إلى الساحة ويهاجم بعض أعمال كتاب مثل توفيق الحكيم ، ويذكر أن الأدب حين يفقد جماليته لا يفقد طابعه المميز فقط ، بل يفقد أيضاً فاعليته ، وقد أكد هذا كتاب في الثقافة المصرية حين كان هناك تركيز على أن المضمون يجب أن يحافظ على الشكل العظيم^(٣) .

والملاحظ أن هذا كله كان يعمل على الاستحواذ على كل أسلحة المعركة ، ذلك لأنه عند التطبيق عند أصحاب هذا الاتجاه كان هناك إهدار لقضية الشكل وتجاوزها ، وكان هناك تركيز على أهمية المضمون باعتباره انعكاساً واضحاً للمجتمع ، بل لقد أصبح القول بأهمية المضمون سلاحاً يشهر في أوجه المحافظين على اللغة ، فقد اتهم المحافظون على الشكل بنعوت تتصل بالرجعية والسلفية ، والقصور في الثقافة ، والعجز عن مجازاة المجددين ، في جميع جوانب الحياة ، بل لقد أصبح الحديث عن الأخطاء اللغوية والنحوية والإملائية أمراً مضحكاً ، ومع أنه كانت هناك أكثر من نقطة انطلاق مع شباب اليسار الذي دخل معه في حوار إلا أن هذا الحوار لم يقدم محصولاً وفيراً ، لقد كان هناك إيمان طه حسين بالتقنم والتحضر ، وتأثره بمفاهيم ابن خلدون من خلال رسالته عنه في السوربون ، وانتفاعه بعدد من كبار الفرنسيين مثل سانت بييف ، وهوبليرتين ، بالإضافة إلى بونتير، وديكارت ، ولكنه أثر أن يقف عند العموميات في هذه القضية ، وأن يعث

(١) انظر الرؤية الحضارية والنقدية في أدب طه حسين د. يوسف نور عوض ٢٠٠ وما بعدها .

(٢) في الثقافة المصرية . عمود أمين العالم . عبد العظيم أنيس ٢٥ .

(٣) نقه ١٩٥٠ .

(٤) قضايا الشعر المعاصر ١٩٠ ط ١ .

بهؤلاء الذين ولعوا بالرد عليه .

ولولا نبرتهم العالية ، وجهرهم له بالقول ما تحدث عنهم بهذا النوع من المראה ، والغضب ، ذلك لأنه كان في بعض المواقف يقف إلى جانب الشبان ببسالة ، على نحو ما فعل حين غاضب من أجلهم سلامة موسى عندما سخر من الجيل الجديد لكتاب القصة ، على نحو ما نقرأ في كتابه « خصام وتقد » الذي تظهر فيه أكثر من بادرة مشجعة للشباب .
وأخيراً :

فقد كان فكر الدكتور طه حين وليد النظرة العربية المتوارثة التي تفصل الشكل عن المضمون ، وقد تأكد هذا عنده بقراءة عدد من الكتب الأمهات ، وبالانتفاع الخاص بأستاذه الشيخ سيد المرصفي ، ثم كان اهتمامه للعلاقة التي بين الشكل والمضمون حين التحق بالجامعة المصرية القديمة وتعرف على مناهج المحاضرين الأجانب ، وبخاصة المستشرق الإيطالي « ناللينو » ، وقد ظهر هذا واضحاً في رسالته عن أبي العلاء ، ثم كانت قراءته العميقة في الفرنسية وبخاصة ما كتب ديكرت ، وقد أكد هذا عنده بصفة خاصة نظرية الرومانسيين في الفصل بين الشكل والمضمون ، لأنه ما دام الأدب عندهم تعبيراً ، فلا بد أن يعبر هذا الأدب عن شيء .

ومهما يكن من شيء فقد كان موقف الدكتور طه حسين منسجماً مع الحضارة العربية ، ومع نفسه ، ومع دراسته ، ومع ثقافته ، ومع الفترة الخصبة التي عاشها بعمق واقتدار .

الرمز
في القصيدة الحديثة
أ.د. محمد فتوح أحمد
جامعة القاهرة

يشغل الرمز الأدبي في القصيدة الحديثة مكاناً لا ينبغي تكرانه أو التهوين من شأنه ، وقد ذاع على أقلام الشعراء بغض النظر عن اتقائهم حتى أصبحنا نجد علماء من أعلام الواقعية الاشتراكية المعاصرين يصرح منذ وقت ليس بالبعيد : « إننا لا نؤمن بفلسفة الرمزيين ولكن من حقنا استخدام الرمز كوسيلة أدبية محضة^(١) » ، بل وتعدى الأمر نطاق العمل الشعري إلى غيره من مجالات الإبداع في فنون القصة والمسرحية ، بحيث أصبح الرمز معلماً هاماً من معالم الأدب المعاصر بعامته ، وهي أهمية يبررها - على أية حال - احساس الفنان المعاصر بصعوبة المعرفة المباشرة ، باعتبار أن حالات النفس حالات مركبة غير واضحة بطبيعتها ، فليس أمامه - والأمر هكذا - إلا أن يعرفها معرفة حدسية ، وأن يعبر عنها بنفس الطريقة ، أي بتعبير حدسي أساسه الإحساس .

ورغم كثرة تداول هذا المصطلح - بل وربما بسبب كثرة تداوله - فإنه قد تعرض لمزيد من الاضطراب والتناقض والعمومية في فهمه ، ويبدو أن أصلح طريقة لتحديده هي تعقبه في قلب الحقل الأدبي ذاته ، ومن داخل النص ، دون حرص على تحجيره في قالب من التعريفات المفروضة أو المفترضة . وقبل أن تقوم بهذه المحاولة سنتاح لنا فرصة تقويم بعض الاتجاهات التي استهدفت تحديد « الرمز » ، بغية أن يفيدنا هذا - من ناحية - في تكوين فكرة أولية عنه ، وأن يكون - من ناحية أخرى - رصداً لمختلف التيارات والتأويلات التي تصدت لهذا المصطلح ، وهذا الرصد في حد ذاته مطلب هام من مطالب الدراسة الأدبية .

- ١ -

ويبدو أن الرمز الأدبي Symbol تعرض لما تتعرض له بعض المصطلحات أحياناً من النظر إليها بمقاييس ليست من طبيعتها ، وربما كان هذا منشأ الاضطراب والتناقض في فهمه وتحديده . على أن بإمكان النظرة الفاحصة أن تعود بشقّي الاتجاهات التي عرضت له

(١) تودور بافلوف في حديث له بعنوان « الواقعية الاشتراكية والمعاصرة » مجلة « الأدب الأجنبي » ، موسكو ، نوفمبر سنة ١٩٧٠ م .

إلى مستويات أربعة كانت أساساً لدراسته : المستوى العام ، المستوى اللغوي ، المستوى النفسي ، المستوى الأدبي .

أما على المستوى العام لمفهوم الرمز : فإننا نلج اتجاهاً للنظر إليه باعتباره قيمة إشارية يمكن أن تلحظ خلال كل مظاهر الحياة كما يرى ادوين بيفان^(١) ، وهو لا يعني بذلك سوى أن بعض الأشياء يمكن أن تثير في الإدراك الإنساني من المعاني أكثر مما تدل عليه بحسب الظاهر ، وبطريقة أشد وضوحاً يقسم بيفان الرموز إلى نوعين ، أولها هو « الرمز الاصطلاحي » ، ويعني به نوعاً من الإشارات المتواضع عليها ، كالألفاظ باعتبارها رموزاً لدلالاتها ، أما ثانيها فيمكن أن نسميه « بالرمز الإنشائي » ، ويقصد به نوعاً من الرموز التي لم يسبق التواضع عليها ، كذلك الرجل الذي ولد أعمى فتوضح له طبيعة اللون القرمزي بأنه يماثل في وقعه النفسي تغير البوق^(٢) .

وغني عن البيان أن ما اعتبره بيفان النوع الأول من الرموز ليس إلا إشارات أساسها الاصطلاح أو المواضع ، وليست قائمة على أساس التشابه الكامن بين حقائق الأشياء على ما هو شأن الرمز الأدبي . أما النوع الثاني من رموزه فرغم فطنته إلى الأثر الوجداني التشابه الذي يثيره كل من صوت البوق واللون الأحمر فإن قيمته هينة ، لأنه لجأ إلى مستوى الوقائع اليومية يستقي منها نماذج ، دون أن يمدنا بمثال واحد مقتطف من الواقع الأدبي .

أما Webster فيحدد الرمز بأنه « ما يعني أو يوصىء إلى شيء عن طريق علاقة بينهما ، كجهد الاقتران ، أو الاصطلاح ، أو التشابه العارض accidental غير المقصود^(٣) وواضح أن كثيراً مما أدرجه هذا الباحث تحت مفهوم الرمز ليس رمزاً بالمعنى الفني ، لأن الاصطلاح أو التلاقي المرضي يفقده القيمة الإيحائية المشروطة في الرمز ، إذ ينهض الرمز على علاقة باطنية وثيقة تربطه بالرموز ، وهي علاقة أعمق من مجرد التساعي أو الاصطلاح ، ولذلك يعقب الناقد الأمريكي وليم يورك تيندال على رأي « Webster » هذا بأنه عام إلى درجة لا تلائم أذواق المتخصصين .

(١) Edwyn Bevan, Symbolism and Belief, Boston, p. 11.

(٢) المصدر السابق ص ١٢-١٣ .

(٣) W. Y. Tindall, The Literary Symbol, New York, 1955, p.5

ويرى كاسيريه Cassirer أن الإنسان بطبعه حيوان رمزي Symbolic في لغاته وأساطيره ودياناته وعلومه وفنونه . ورأي كهذا لا يتقدم بنا خطوة في طريق تحديد الرمز^(١) .

والقدر المشترك بين هذه الآراء جميعاً هو أن الرمز إشارة أو تعبير عن شيء بشيء آخر ، وأن أصحابها في الواقع لم يكونوا معنيين بتحديد الرمز الأدبي بقدر ما كانوا معنيين بتعريف الرمز بصفة عامة .

أما المستوى اللغوي فربما كان أرسطو أقدم من تناول الرمز على أساسه ، وعنده أن الكلمات رموز لمعاني الأشياء ، أي رموز لمفهوم الأشياء الحسية أولاً ، ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة أعلى من مرتبة الحس ثانياً ، ومعنى ذلك أنه إذا كان أصحاب الاتجاه العام قد فهموا الرمز باعتباره إشارة مطلقة ، فإن أرسطو لم يزد على أن ضيق من حدوده ، فقصره على الرموز اللغوية ، ولكنها تظل عنده مجرد إشارات كذلك^(٢) .

أما ريتشاردز وأوجدن فيفرقان بين « الاستعمال الرمزي » و « الاستعمال الانفعالي » للغة ، ويقصد بالاستعمال الرمزي « تقرير القضايا » أي « تسجيل الإشارات » وتنظيمها وتوصيلها إلى الغير ، على حين يهدف الاستعمال الانفعالي إلى استخدام الكلمات بقصد التعبير عن الاحساسات والمشاعر والمواقف العاطفية^(٣) . وبإمكاننا أن نقرن إلى هذا التقسيم تقسماً آخر وضعه العالم اللغوي الألماني ستيفن أولمان يصنف الرموز إلى مجموعتين رئيسيتين : رموز تقليدية كالكلمات منطوقة ومكتوبة ، ورموز طبيعية ، وهي التي تتمتع بنوع من الصلة الذاتية بالشيء الذي ترمز إليه « كالصليب » رمزاً للمسيحية^(٤) . وكلا التقسيمين يعني - في التحليل الأخير - أن من نظرنا إلى الرمز على المستوى اللغوي لم يضيفوا الكثير إلى فكرة أصحاب الاتجاه العام ، إذ لحظ الجميع « القيمة الإشارية » للرمز لا يتجاوزونها غالباً .

(١) المرجع السابق .

(٢) لنظرية أرسطو عن الرموز اللغوية يراجع د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ط ٢ ص ٣٧-٣٨ .

(٣) انظر مقدمة « مبادئ النقد الأدبي » لريتشاردز ، ترجمة د. محمد مصطفى بدوي ، القاهرة سنة ١٩٦٢ ص ٧ .

(٤) انظر : ستيفن أولمان ، دور الكلمة في اللغة ، ترجمة د. كمال بشر ، القاهرة سنة ١٩٦٢ ص ١٩ .

أما على المستوى النفسي فليست للرمز قيمة إلا بمدى دلالاته على الرغبات المكبوتة في اللاشعور نتيجة الرقابة الاجتماعية والأخلاقية . يفهم هذا من قول فرويد إن الرمز نتاج اللاشعور، وإنه أولي فطري Primitive يشبه صور التراث الشعبي والأساطير ، كما يفهم من أقوال كارل يونج Carl Jung الذي يتوسع في تحديد مصادر الرمز فلا يجعلها قاصرة - كما ادعى فرويد - على اللاشعور ، بل يرجع بهذه المصادر إلى الشعور واللاشعور ممزجين ، ثم ثمضي إلى أبعد مما انتهى إليه فرويد في شرح طبيعة المصطلح ذاته ، فيفرق بين الرمز Symbol والإشارة Sign ، ذلك أن الإشارة تعبير عن شيء معروف ومعالم محددة في وضوح ، فالملايس الخاصة بموظفي القطارات إشارة وليست رمزاً ، إذ الرمز أفضل طريقة للافضاء بما لا يمكن التعبير عنه ، وهو معين لا ينضب للغموض والإيجاء ، ومصدر خصب من مصادر التأويل^(١)

وآية هذا جميعه أن كثيرين ممن تعرضوا للرمز تناولوه بمقاييس ليست مستمدة من طبيعة الدراسة الأدبية ، وترجع في الغالب إلى حقول الدراسات اللغوية والتحليل النفسي ، ولذلك انتهوا إلى تقرير الرمز بوصفه إشارة قد عرف مدلولها الإشاري ، إما عن طريق الاصطلاح العلمي كما هو الحال في الرموز العلمية ، أو عن طريق التواطؤ الاجتماعي كما هو الحال في الإشارات والرموز الاجتماعية - ومنها اللغة - حتى أصبحت هذه الرموز كلما وقف المرء عليها استيقظت مدلولاتها المقصودة في نفسه .

ولقد يتفق مفهوم الرمز الأدبي مع هذا المفهوم العام لمعني الرمز في أن كلا منهما يحمل قيمة إشارية من نوع ما ، وفيما عدا ذلك يتميز الرمز الأدبي بأن ما فيه من معنى إشاري ليس أساسه الموضوعة أو الاصطلاح كما هو الشأن في الرموز العامة ، وإنما أساسه اكتشاف نوع من التشابه الجوهرى بين شيئين اكتشافاً ذاتياً غير مقيد يعرف أو عادة أو اصطلاح ، فقيمة الرمز الأدبي تنبثق من داخله ، ولا تضاف إليه من الخارج .

الرمز الأدبي :

محاولات رائدة : وربما كان جوته Goethe أول من حدد بطريقة أدبية مفهوم الرمز Symbol (سنة ١٧٩٧م) ، إذ يصف انطباعاته أثناء إحدى زيارته لفرنكفورت مقرأ أنه فوجيء بمشاعر خاصة وأليفة أحس بها إزاء بعض الأشياء التي يصفها بأنها رمزية Symbolic .

وهذه الأشياء - فيما يرى جوته - ليست إلا « حالات ظاهرة تمثل عديداً من الحالات الأخرى وتستقطبها ... وتؤثر فينا تأثيراً مألوفاً أو غريباً ، وتجمع ما بين الذاتي والخارجي وتوحدهما ... فحيثما يمتزج الذاتي بالموضوعي ينبثق الرمز الذي يمثل علاقة الإنسان بالشيء ، وعلاقة الفنان بالطبيعة ، ويحقق الانسجام العميق بين قوانين الوجدان وقوانين الطبيعة »^(١) .

وحين يفهم جوته الرمز على أنه يمثل امتزاج الذات بالموضوع والفنان بالطبيعة فإنه يكون منطقياً مع نزعتة المثالية التي ترد العالم الخارجي إلى رموز للمشاعر ، وترى في الطبيعة مرآة للفنان ، وظاهرة ينفذ منها إلى قيم ذاتية وروحية . ورغم أن إشارته هذه إل الرمز عابرة وسريعة ، قد كانت ذات أثر في معاصريه وبخاصة « شلنج » و« شليجل » ثم فيمن تلاهم :

أما « كانت » فيضي إلى أبعد مما وصل إليه « جوته » إذ يشير في كتابه « نقد العقل المحض » إلى أن الرمز « بعد أن ينتزع من الواقع يصبح طبيعة منقطعة مستقلة بحد ذاتها وليس من علاقة بينه - وهو تشخيص للفكرة عن الشيء ولتجريد صورته - وبين الشيء المادي إلا بالنتائج^(٢) » . ومؤدى هذا أن الرمز بعد اقتطاعه من حقل الواقع يغدو فكرة مجردة ، ومن ثم لا يشترط التشابه الحسي بين الرمز والرموز ، بل العبرة بالواقع المشترك والمتشابه الذي يجمع بينها كما يحسه الشاعر والمتلقي .

(١) R. Wellek, A History of Modern Criticism. New Haven, 1955, p.210-211.

(٢)

(٢) راجع : انطون كرم : الرمزية والأدب العربي الحديث . بيروت سنة ١٩٤٩ ص ٩ .

ومثلما كانت نظرية كل من « جوته » و« كانت » إلى الرمز الأدبي مثالية تعتمد في الأصل على فعالية الذات ، كانت نظرية « كولردج » الذي أسس فكرته عن الرمز على نظريته الشهيرة في التفرقة بين الخيال imagination والوهم Fancy ، فالخيال هو القوة الحيوية التي تذيب المادة لخلقها في نظام جديد ، أما الوهم فطريقة من طرق التذكر الذي يجد مادته حسب قانون التداخي association . والوهم هو أساس الاستعارة allegory والمجاز metaphor ، على حين يعتبر الخيار منبع الرمز ومصدره الرئيسي ، وبواسطته يمكن للفنان أن يستشف العام من خلال الخاص ، والأبدي الخالد من خلال ما هو دنيوي وموقوت^(١) .

هذه المحاولات الثلاث على طريق الرمز الأدبي يمكن اعتبارها محاولات رائدة ، إذ تلحظ عنصري الإيحاء والتجريد في الرمز ، وهما من أهم الأسس التي قامت عليها فلسفة الرمز الحديثة ، ثم هي محاولات إن اختلفت من حيث الصيغة ، فإنها تتفق جميعاً من حيث اعتمادها على النزعة المثالية التي تنظر إلى الكون من خلال عدسة الذات ، وترى في الطبيعة رموزاً لحالات النفس الشاعرة .

محاولات حديثة^(٢) : وقد كان مؤتمر الجمعية الفلسفية الفرنسية في ٧ مارس سنة ١٩١٨م ، ومناقشتها لمفهوم الرمز le symbole من أهم ما أسماه بالمحاولات الحديثة . وقد كان المشتركون في الاجتماع متفقين على أن الرمز « شيء حيي معتبر كإشارة إلى شيء معنوي لا يقع تحت الحواس ، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشيئين أحست بها مخيلة الرامز »^(٣) .

ومنذ ذلك الحين أصبح واضحاً أن الرمز بمعناه الدقيق يتميز بأمرين :

أولاً : أنه يستلزم مستويين ، مستوى الأشياء الحسية أو الصور المادية التي تؤخذ قالياً للرمز ، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها ، وحين يندمج المستويان في عملية

(١) The Literary Symbol, pp. 38-39

(١)

(٢) لا تفوتنا الإشارة إلى ذلك التعريف الذي قدمته دائرة المعارف البريطانية ، إذ جاء في طبعها الرابعة عشرة ، المجلد ٢١ - مادة symbol ما يلي : الرمز عبارة تطلق على شيء مرئي يمثل للفن شيئاً غير مرئي ، لعلاقة بينهما هي المشابهة .

(٣) عدنان الذهبي : سيكولوجية الرمزية - مجلة علم النفس - المجلد ٤ - العدد ٢ - ص ٣٦٤-٣٦٥ . وكذلك : المجلد ٤ - العدد ٢ - ص ٢٥٦-٢٥٧ .

الابداع نحصل على الرمز .

ثانياً : أنه لا بد من وجود علاقة بين ذينك المستويين ، هذه العلاقة التي تهب الرمز قوة التمثيل الباطنة فيه ، ونعني بذلك علاقة المشابهة التي لا يقصد بها التماثل في الملامح الحسية ، بل يقصد بها تلك الوشائج الداخلية بين الرمز والمرموز من مثل النظام والانسجام والتناسب وما إلى ذلك من سمات أساسها تشابه الواقع النفسي في كليهما . والرمز من هذه الناحية - كما يقرر تندرل - ذو علاقة بالمجاز ، ولكنه مجازه شطره غير موضوعي وغير محدد ، ونعني بذلك شطره « الموحى به »^(١) .

وإذا كان أساس الرمز هو تشابه الأثر النفسي وليس المحاكاة imitation فإن النتيجة المباشرة لهذا أن الرمز « لا يقرر » و« لا يصف » بل « يوصي » و« يوحي » بوصفه تعبيراً غير مباشر عن التواحي النفسية ، وصلة بين الذات والأشياء تتولد فيها الشاعر عن طريق الإثارة العاطفية لا عن طريق التسمية والتصريح وترتيباً على هذا فإن الفرق بينه وبين الإشارة يكمن في أن الإشارة تدل على مشار إليه محدد ، أما الرمز فيوصي إلى شيء ما ولكنه غير محدد ولا معين^(٢) .

ويمكن القول - في ضوء ما سبق - أن من نظروا إلى الرمز على المستوى اللغوي كانوا متأثرين بثقافتهم الخاصة ، فانتهاوا به إلى معنى « الإشارة » اللغوية ، وأن من نظروا إليه على المستوى النفسي لم يستطيعوا أن يلمحوا - فيما عدا يونج - من الآفاق الرحبية التي يمتد إليها هذا المصطلح غير « اللاشعور » بوصفه منبعاً للرموز ، بل إن الرواد الثلاثة جوتيه وكانت وكولردج حين تناولوا الرمز كانوا يتحدثون عن نظرية في فلسفة علاقة الذات بالكون أكثر مما كانوا يتحدثون عن نظرية في الإحياء الفني .

The Literary Symbol, p. 12

(١)

(٢) المرجع السابق ، ص ١٦ .

وفي اعتقادنا أن أي تحديد للرمز الأدبي ينبغي ألا يحمل المستويين معاً : مستوى الصياغة الفنية ، ومستوى الإيحاء الناجم عن تشابه الوقع النفسي ، مع أن الفصل بين المستويين يعتبر في الحقيقة فصلاً تحكيمياً ، لأننا نعتبرهما وجهين لشيء واحد ، وليسا شيئين مختلفين ، ومن ثم يصبح الرمز الأدبي تركيباً لفظياً أساسه الإيحاء بما لا يمكن تحديده ، بحيث تتخطى عناصره اللفظية كل حدود التقرير ، موحدة بين أمشاج الفكر والشعور ، ولعل هنري برغون كان يلحظ هذا الجانب حين قرر أن « القصيدة معنيين ، المعنى المباشر وهو نثر القصيدة أو جزؤها الكدر ، والمعنى الذي يفيض أن يستقطر من الأبيات وهو المعنى الأم الذي لا يفهمه إلا شاعر أو أشباهه ، المعنى السري الذي لا يمكن إيضاحه أو حصره »^(١) . وكلامه هذا يعني أن الوعي بالرمز يمر بمرحلتين تكادان تتوأكبان زمنياً :

١ - مرحلة العطاء المباشر الذي يقدمه الرمز ، باعتبار أن عناصره مستمدة في الأصل من جزئيات الواقع ، وأن ألفاظه وعلاقاته اللغوية ألفاظ وعلاقات ذات دلالة سابقة ، وهذا ما أسماه بالمعنى المباشر أو « الجزء الكدر » من القصيدة .

٢ - مرحلة تلقي الإيحاء الرمزي والاستسلام له ، باعتبار أن الرمز ليس محاكاة حرفية للواقع ، بل هو استكناه له ، وتحطيم لعلاقات الطبيعة ، ومن هنا تنبع حيويته وخصوبته وإيجازه .

معنى ذلك أن الرمز يبدأ من الواقع ليتجاوزه فيصبح أكثر صفاء وتجريداً ، ولكن هذا المستوى التجريدي لا يتحقق إلا بتتقية الرمز من تحوم المادة وتفصيلاتها ، لأنه يبدأ من الواقع ، ولكنه لا يرسم الواقع بل يرده إلى الذات ، وفيها تنهار معالم المادة وعلاقاتها المحسوسة لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية للشاعر ، ومن ثم قد يخيل لنا في كثير من الأحيان أن الشاعر الذي يستخدم الرمز يعيش في صورته بالطبيعة

(١) انظر : روز غريب : النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، بيروت ، سنة ١٩٥٢ ، ص ١٠٧ .

وبعلاقات المادة ، والحقيقة أنه لا عبث هناك ، إذ ليس ضرورياً أن يكون عالم الفكرة مطابقاً لعالم الواقع ، أو أن يكون الناقى تكراراً للموضوع ، بل الغالب أن يكون للناقى واقعته الخاصة ، ولكنها واقعية من طراز خاص لا يعتد فيها بالمادي والمحسوس إلا بقدر أثرها العميق في النفس . وفي تلك الحالة لا تصبح وحدة القصيدة محكومة بالموضوع أو الموقف الخارجي بل بوجدان الشاعر ذاته ، فلقد تبدو قصيدة « كالمقبرة البحرية » لبول فاليري وكأنها تعالج موضوعاً خارجياً هو تلك المقبرة الموحشة المحاذية للبحر ، غير أن هذا الموضوع لا يرى في الحقيقة إلا من خلال ذات الشاعر وإحساسه ، وبالمثل قد يتوقع من شاعر « كبدن شاكر السياب » حين يقف عند موضوع مثير كالدمار الذي أحدثته القنبلة الذرية في هيروشيما ، أن يصور الآثار الحية لتلك المأساة الإنسانية ، ولكنه - على الكعس من ذلك - يركز جهده في الإيحاء بآثارها النفسية ، ولا يتبقى من نسيج الواقعة إلا بعض الخيوط الرئيسية ، التي يعيد صياغتها في إبطار من الأوهام والهلوس لا يفصح عنها الشاعر مباشرة ، ولكنه يديرها على لسان مريض في مستشفى الصليب الأحمر في هيروشيما مصاب بالزهري الذي افترس دماغه حتى عاد يتخيل أشياء لا وجود لها إلا في وعيه المصدوم :

ماذا تريد العيون السود ؟ إن لها	ما لست أنساه منها حين أنساها
ما بالهن استعصن اليوم أوعية	عن أوجه الغيد حتى ضاع معناها
أين المناكير من لثي مراثفها	رئي وأين ابتسام كان يغشاها
من هذه الحربه الظلماء محذقة	بي أعين اليوم من أجداث موتاهها
قفراء من غير ثكلى شف مئزرها	عن وهج فانوسها الكابي وأخفاها
تسمى كاصطاد في ليل يراعتنه	طفل ، وطارت وقد ألوى جناحها
عنينة تنقرى كل شاهدة	من كل قبر كما لو كان طفلاها
في كل قبر ينوقان الردى دية	عن يؤاوي وعن أحياء دنيهاها
نادتها فانبرى يزقو لصحتها	- من حيث رد الصدى - يوم ونادها :
« أمه .. إنا هنا ، ريح بنا عصفت	لم ندر أين انتهينا بعد لقيهاها »
وانشق من خلفها قبر ليبلعها	واحتازها واشرايت منه كفاها ^(١)

(١) بدر شاكر السياب : ديوان « أنشودة المطر » ص ٥٢-٥٣ .

في هذه الصورة يبدو واضحاً اعتماد الشاعر على تداعي المبصرات الوهمية بدلاً من الترتيب المنطقي ، وفيها كذلك يستعيز الشاعر عن الرصد الخارجي لآثار المأساة بتحس وقعها الذاتي ، فلا يبقى من تلك الآثار إلا ما له أهمية خاصة في إثارة مكانم الفزع والرهبة في نفس المتلقي وإشعاره بعمق الدمار الذي خلفته تلك المأساة ، كالخرابة الظلماء ، والقفر ، والقبر ، والردى ، ولكنه يعيد تشكيل هذه المفردات في غط جديد من العلاقة النفسية ، « فالعيون السود » التي كانت تطالعه من وجوه الغيد لم تتغير عما كانت عليه قبل الواقعة ، ولكن الفني تغير هو الإطار المكاني الذي أضحي يراها فيه ، فقد أصبحت تكن رؤس البوم بدلاً من وجوه الحسان ، ومع أن « اليوم » - فيما نألفه - ذو مدلول واقعي محدد ، فإن وضعه داخل هذه القطعة قد خلع عليه دلالة رمزية أخرى ، فهو المعادل الفني لئثر الموت ووسائل الدمار التي صنعت الحادثة ، والتي تركت العامر خراباً قفراً إلا من أم تكلى - هي غودج لآلاف الأمهات أو للإنسانية بأسرها - تسمى وراء أطفالها الموتي ، وحتى الصورة التي يرسمها الشاعر لهذه الشكلى تصطبغ بحجوه وهي يتجاوز ما هو معهود في الواقع ، فهي في جوف الليل تنحني على شواهد القبور تتقراها . حتى إذا أعيانها الجهد نادت أبناءها فكان صوت البوم رجيع الصدى ، بينما ينشق من خلفها قبر جديد ينتلعهما فلا يبقى منها سوى كفين ممتدتين للريح ..

ويتصل بهذا أن من خصائص الرمز الأدبي أن يجتمع فيه الحقيقي وغير الحقيقي ، فهو ثنائي كما تقول « فلورنس كين »^(١) والشاعر يتتبع جزئيات الوجه الحقيقي ويؤكد بهما هو من سماته المميزة ، ولكنه - في الوقت ذاته - يترك لنا الباب مفتوحاً لكي نحس بالوجه الآخر من الرمز ، ونستشف ما أراد أن يوصيه إليه ، وبذلك يجمع الرمز بين الحقيقي - وهو صورته المادية - وغير الحقيقي - وهو محتواه الرمزي - ، ويتجاوز حدود العلاقات الحسية والدلالات الوضعية الضيقة . فلو أننا قرأنا قصيدة الشاعر « صلاح عيد الصبور » المسماة « العائد » لبدا لأول وهلة وكأنه يتحدث عن طفل حزين شريد ضل عن ذويه فترة من الزمن ثم عاد فوجدهم في انتظاره شوقاً ولهفة وحنيناً ، بيد أن القراءة الثانية للقصيدة سرعان ما تنقلنا إلى الوجه الآخر من الرمز ، ذلك الوجه الحقيقي . الذي يتسع لشي ألوان التأويل :

(١) انظر : د. عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب ، القاهرة سنة ١٩٦٥م ص ٧٥ .

طفلنا الأول قد عاد إلينا
بعد أن تاه عن البيت سنينا
عاد خجلان حياءً وحزيناً
فتمسنا بكف نبضت فيها عروق الرعدة الأولى الجبينا
وتعرفنا عليه
وبكى لما بكينا في يديه
وارتمى بين ذراعينا ، وأغفى مطمئناً ، وغفونا
وتكسرنا على عينيه ظلاً
وتهدجنا على مبهمة المزموم أنفاساً نديات وطلا
واستدرنا حوله
شفقاً أسمر من حول هلال نائم في قلبنا^(١)

فالرمز في هذه القصيدة ذو مستويين : المستوى الحقيقي الذي اتخذته الشاعر بمثابة القالب لعاطفته ، وهو الطفل العائد ، ثم المستوى التجريدي الرمزي ، ونعني به «الحب» الذي افتقده المحبان فترة من الزمن ، والذي أشبهت فرحتها بعودته فرحة الوالدين برجوع طفلها الغائب .

وقد أكد الشاعر المستوى الأول بأبرز خصائصه ، فمن سمات العائد أن يتلقاه ذووه بالعناق فيرتقي بين سواعدهم ، وأن يشتد بها لفرح فيكون ، وإن يتحللوا حوله ، إلى غير ذلك من الصور التي تغذي الوجه الحقيقي من الرمز ، غير أنه بين الحين والآخر كان يقاچننا بما يتحرف بنا عن ذلك المستوى الحقيقي إلى المستوى التجريدي المرموز ، ومن هذا حديثه عن الرعدة الأولى ، وأن العائد هلال نائم في القلب ، ثم قوله في المقطع التالي « وهو ما زال صغيراً والهاً » ، وما هكذا يكون الأطفال الحقيقيون ، إنما تلك سمات أقرب إلى الحب الضائع منها إلى الطفل المفقود .

وإذا كنا نقول بأن الرمز يجمع فيه الحقيقي وغير الحقيقي ، فليس معنى هذا إمكان

(١) لا أدري إذا كان الشاعر قد قرأ قصيدة روبرت بروك المسماة « اليوم الذي أحببته .. » ، فبينها وبين قصيدته الغزوتين : « طفل » ، « العائد » بعض الملامح المشتركة . انظر ديوان الشاعر : « الناس في بلادتي » ص ١٠٠ ، « أقول لكم » ص ٣٦ .

الفصل بين الرمز الرموز ، لأنها في الحقيقة وجهان لشيء واحد ، يهنا فيها الرمز بقدر ما يهنا الرموز ، فالقالب في النموذج السابق يعنينا فنياً بمثل ما تعنينا إيماءاته النفسية والشعورية ، وفي هذا يكن عنصر آخر من عناصر الاختلاف بين الرمز والإشارة ، لأن الإشارة لا تعنينا في ذاتها ، بل بما تدل عليه ، أو بالأحرى لا قيمة لها مطلقاً بمقدار ما توصلنا إلى المشار إليه ، ولعل هذا هو السبب في صعوبة ترجمة الرمز ونثر كل معطياته ، وبعبارة أوضح ليس بالامكان أن نقول عن رمز من الرموز أنه يعني كذا وكذا فحسب ، وإلا لما كان موحياً ، « فأمر الرمز - كما يقول تندال - يماثل تماماً تلك المقولة التي قررها الراقص حين قال : لو استطعت أن أقول ما يعنيه (يقصد الرقص) لما كانت بي حاجة إلى أن أفعله »^(١) .

وبما أن الرمز تكثيف للواقع وليس تحليلاً له ، فإن فيه من هذه الناحية ما يصله بالأحلام من حيث ميل كليهما إلى الادمج والتجمع بحذف بعض الأجزاء الرموزة ، أو الاكتفاء من مركباتها الكثيرة بجزء واحد فقط ، أو الإيماء بالصورة إلى عناصر عديدة ذات سمات مشتركة^(٢) ، ولعل هذا الأسلوب المكثف هو سبب ما فيها من غموض تتعدد فيه مستويات التأويل ولا تتنازع ، فليس ثمة رمز يفضي بكل محتواه لقارىء واحد .

وجزئيات الرمز ليست لها قيمة ذاتية ، بل تنبع قيمتها من وظيفتها الإيحائية في البناء العام للرمز ، فكل جزئية لا تعني أكثر من دلالتها الوضعية ، ولكنها تعني الكثير متى أصبحت عضواً حياً في جسم الرمز ، وفي هذا نكتشف حقيقة أخرى من حقائق الرمز الأدبي ، فهو سمة في الأسلوب وليس سمة للكلمات ، والعمل الشعري يصبح أكثر إحكاماً وإثارة ، إذا تآزرت فيه عناصر الرمز تآزراً كلياً يمتد على رقعة القصيدة فيخلق فيها نبضاً شعرياً شاملاً ، وذلك مستوى من الرموز يرجح الرموز الجزئية ويفوقها فتاً ، وفي تلك الحالة لا يعتمد الشاعر بالشيء في ذاته ، بل يوقعه أو يشناه النفسي ، وهذا هو الفارق بين الشاعر الحق وبين من يسترون سطحية تجاربهم بانتقالات صورية لا أساس لها من الواقع والنفس معاً . فليس الرمز - كما حسب بعضهم - بقاءً بصرية متناثرة ، وإنما هو وعي بالتجربة الشعرية ، وتوجيه دقيق لكل العناصر كي تلتقي في النهاية عند

The Literary Symbol, p. 11.

(١)

(٢) عن رمزية الأحلام يراجع : سيجموند فرويد ، محاضرات تهيدية في التحليل النفسي ، ص ١٥٥-١٨١ .

الإيحاء بهذه التجربة . وليس من باب الصدفة أن نقرأ قصيدة « كأنشودة المطر » للشاعر العراقي بدر شاكر السياب فنجد معظم مفردات التصوير فيها تنبث - رغم اختلافها - من مجال حسي واحد ، هو الطريقة التي يتجدد بها شباب الطبيعة ، حين تطرح عن نفسها ذبول الخريف لتستقبل الشتاء بكل ما يحمله من بشائر المطر : رمز الخصوبة والنماء . وقد استغل السياب حتمية هذه الظاهرة الحسية للإيحاء بحتمية مماثلة ليس مجالها الطبيعة ، بل مجالها شخصية الإنسان العربي الذي يتنبأ له الشاعر بميلاد جديد يتخلص فيه من عقم الحاضر وجفافه إلى حيث يبني ويبدع ، ذلك هو قانون الوجود الذي يستنبطه الشاعر من دورة الموت والحياة في الطبيعة ، والذي لا يشذ عنه الإنسان :

عيناك غابتا تخيل ساعة السحر
أو شرفتـان راح ينسأى عنها القمر
عينـاك حين تبسمان تـورق الكروم
وترقص الأضواء .. كالآقـار في نهر
يُرْجـه المجداف وَهْنا ساعة السحر
كأنـما تنبض في غـورِها النجوم
وتغرقـان في ضباب من أسى شفيف
كالبحر مرج الـيـدين فوقه المساء
دفع الشتاء فيه وارتعاشة الخريف
والموت والميلاد والظلام والضياء
فتستفيق ملء روعي رعشة البكاء
ونشوة روحية تعانق السماء
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر^(١)

فغالبية عناصر العمل الشعري هنا - رغم ذاتية ما بينها من علاقات - ترجع إلى منبع حسي واحد ، هو لحظة التحول التي تعترى الطبيعة ، حيث تتلاقى الأضداد ، وينبثق النقيض من النقيض ، وحيث يختلج الوجود في آن واحد بالخريف والشتاء ، والموت والميلاد ، والضياء والظلام . أما « ساعة الفجر » التي ترددت في هذا المقطع فلعلها

(١) « أنشودة المطر » - ص ١٦٠ .

لم تتكرر اعتباطاً ، لأنها إحدى لحظات التحول في مدار الليل والنهار ، وهي اللحظة التي يشرق عندها الفجر من أكنة الليل ، وهي كذلك رمز لمفترق الطريق الذي يقف عنده الإنسان العربي بين ماضٍ داج ومستقبل وضيء . وهنا تكتسب عينا الحبيبة اللتان يتحدث عنهما الشاعر - وربما ذكرتنا هذه الحبيبة بالوطن - قيمة رمزية تتجاوز ما هو مألوف في المطالع الغزلية التقليدية .

- ٤ -

وإذا كان الرمز هكذا - رؤيا شعرية ذاتية تعيد تشكيل الواقع وصياغته ، فكيف إذن يتميز عن الصورة ، وما طبيعة علاقتها به إن كانت ثمة علاقة ؟ .

يبدو أن الفارق بين الرمز والصورة ليس في نوعية كل منها بقدر ما هو في درجته من التجريد والتركيب ، فالرمز وحدته الأولى صورة حسية تشير إلى معنوي لا يقع تحت الحواس ، ولكن هذه الصورة بمفردها قاصرة عن الإحياء ... والذي يمنحها معناها الرمز إنما هو الأسلوب كله ، أي طريقة التعبير التي استخدمت هذه الصورة وحملتها معناها الرمزي ومن ثم فإن علاقة الصورة بالرمز من هذه الناحية أقرب إلى علاقة العموم والخصوص أو علاقة الصورة البسيطة بالبناء الصوري المركب الذي تنبع قيمته الإيحائية من الإيقاع والأسلوب معاً .

أضف إلى ذلك أن كلا من الرمز والصورة يعتمد على نوع من التشابه analogy بين الصورة وما تمثله ، والرمز وما يوحي به ، ولكن بينما تظل الصورة على قدر من الكثافة الحسية يبلغ الرمز درجة عالية من الذاتية والتجريد يصبح معها طبيعة منقطعة ، مستقلة بحد ذاتها ، وليس من علاقة بينه وبين الشيء المادي إلا بالنتائج ، ومن أجل هذا كان ما يحصل عليه القارئ من الرمز غير متوقف - فقط - على ما بثه الكاتب أو الشاعر خلاله ، وإنما يتوقف في المقام الأول على حساسية المتلقي ووعيه به ، فالرمز يقع - كما يقرر اليوت - في المسافة بين المؤلف والقارئ ، وصلته بأحدهما ليست بالضرورة من نوع صلته بالآخر ، إذ الرمز بالنسبة للشاعر محاولة للتعبير ، ولكنه بالنسبة للمتلقي منبع إحياء ، وهما وضعان مختلفان^(١) .

(١) انظر كتاب تندال أشار إليه ، ص ١٧ .

ومع ذلك فإن علاقة الرمز بالصورة ليست بالضرورة علاقة مفارقة ، فقد تتعقد الصورة وتتأزر عناصرها تأزراً إيحائياً حتى تبلغ درجة من التجريد تصلها بمشارف الرمز ، ومن أجل هذا كان الخلاف بينها وبين الرمز نظرياً ينهار عند الممارسة الفنية إذا أحسن الشاعر استغلال ما في الصورة من قيم إيحائية ، ومن أجل هذا أيضاً نظر إليها بعض المحدثين عن تأثروا بالنظرية الرمزية نظرة لا تبعد كثيراً عما نفهمه من الرمز ، فهي فيما يرى هولم T.E.Hulme - رائد المدرسة التصويرية - تمثيل حسي يعبر عن رؤيا ، ولا يقنع بالإبانة عن العاطفة أو الشعور ، بل يخلقها خلقاً^(١) .

ولا يتحرج تندال - ناقد الرمزية المعاصرة - من التصريح بأن الصورة نوع أساسي من أنواع الرمز ، فهي - كما يقول - تجسيد لفظي للفكر والشعور^(٢) . ولعل الحاج كليهما - هولم وتندال - على أن يكون المستوى الحسي للصورة قادراً على إثارة المشاعر والأفكار هو ما يقربها من النظرة الفنية للرمز باعتباره رؤيا وصلة حية بين الذات والأشياء .

وعلى أقلام بعض شعراء العصر ، ممن تأثروا بالمدرسة التصويرية والشعر الرمزي معاً ، يكاد يمحى التفاوت في درجتي الإيحاء والتجريد بين الصورة والرمز ، إلى حد أن الحديث عن أحدهما ربما كان - في الوقت ذاته - حديثاً عن الآخر ، وفي هذا التطور غدت الصورة أكثر إيحاء ، كما غدا الرمز أقل تجريداً عما كان عليه عند رواد المدرسة الرمزية الأوائل ، وقد تبلور هذا التطور بصفة خاصة في تفكير شاعرين من أبرز الشعراء المحدثين وأعظمهم تأثيراً في شعرنا العربي المعاصر ونعني بها أزرا باوند ، وت.س. اليوت .

أما « باوند » فيرى أن الصورة « مظهر لمركب عاطفي وعقلي في لحظة من الزمن »^(٣) ، على حين يراها « اليوت » معادلاً لفظياً له ذاتيته واستقلاله عن كل من الشاعر والقارئ ، مدفوعاً إلى ذلك بنظريته الشهيرة في استقلال العمل الفني ، وأن الإنسان يتهيأ لكي يصبح فناناً عندما يتوقف عن الاهتمام بمواطنه الخاصة إلا من حيث

(١) المرجع السابق ص ١٠٢ .

(٢) السابق ص ١٠٥ .

Theory of Literature, London, 1954, p. 192.

(٣)

هي مادة يستقي منها شعره ، إذ « ليست عواطفنا محور القيمة الفنية ، وإنما المحور هو الطريقة التي ننسق بها تلك العواطف ونعبر بها عنها »^(١).

ما طبيعة تلك الطريقة الفنية التي يشير إليها اليوت بكل هذا الاهتمام ؟ إنها في رأيه المعادل الموضوعي Objective Correlative الذي يلجأ إليه الشاعر لتجسيد عواطفه وأفكاره دون إلجاء إلى البوح بها على نحو ذاتي مباشر ، وهذا المعادل الموضوعي يعني بدوره مجموعة الأشياء أو سلسلة الأحداث التي تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص ، بحيث إذا عرض الشاعر هذه الأشياء والأحداث على نحو ما ، فإن المتلقي يضحى في حالة إثارة شعورية غير محدودة .

وبهذه المقدرة الموضوعية على تفجير أكثر العواطف ذاتية وعمقاً ، وبذلك الطاقة الإيحائية التي حملتها الصورة في فكرة المعادل الموضوعي ذابت الحدود - أو كانت - بين الرمز والصورة الشعرية . ولكن كان الانتكاه على هذه الطاقة الإيحائية قد أدى بالقصيدة الحديثة إلى نوع من « الإيهام » ، فقد كان ذلك نتيجة طبيعية لانعطاف الشاعر المعاصر تجاه الحياة الباطنة ، باعتبارها بؤرة الإدراك ، تجمع أشعة الواقع المبعثرة لتبثها في تعبير مشير يتجاوز التقرير والوصف والتسمية ، ويعتمد على الوقع الصوتي للألفاظ وتحديد النسيج التركيبي للمألوف بغية تعطيل القوى الفاهمة وإثارة القوى الشاعرة ، على أن هذا الإيهام - في التحليل الأخير - ينبغي ألا يتحول إلى ألفاز يستر العجز بالغموض ، أو إغلاق يهدر طاقة الفن الشعري من حيث هو بوح وإقضاء ، فن الغموض ما يتكلفه الشاعر متظاهراً بعمق التفكير ، وهو حينئذ لا يخضع إلا نفسه ، ومنه ما ينشأ نتيجة صعوبة التعبير عن عاطفة قوية أو حالة نفسية تستعصي على الكشف أو التحديد .

إن جمال الرمز قائم - ولا ريب - على عمقه وعظمة الفكرة فيه ، ولكننا لن نستطيع أن ندرك مدى عمقه إذا كانت القصيدة طليماً بحكم الرتاج ، وتلك حقيقة يحسن ألا يتجاهلها شعراؤنا المحدثون إذا أرادوا لتناجهم مكاناً في ديوان الشعر العربي ، ولتكن لنا عبرة من شعراء الرمز في الآداب الأوروبية ، لقد مات منهم أولئك المتلاعبون بالألفاظ والغارقون في خضم النظريات ، ولم يمش إلا الرمزيون بالرغم منهم ، هؤلاء الذين عرفوا كيف ينقذون أنفسهم من جحيم الغموض المطلق ، والذين لم يضيعوا في أمواج المناقشات المذهبية الحادة .

(١) إليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، بيروت ، سنة ١٩٦١ ، ص ١١٩ .

حركة إحياء التراث العربي في العراق

أ.د. سامي مكي العاني

الجامعة المستنصرية

من الأحكام المعروفة أن مكانة أي شعب من شعوب العالم إنما تقاس بمقدار ما استنبط أبناء ذلك الشعب من الحقائق ، وبوقف ذلك الشعب تجاه تلك الحقائق . ثم ما أنجز بعد الإطلاع على تلك الحقائق .

ويكفي لأي حكم عدل أن يتبين مكانة العرب في كل ذلك ، من خلال تراثهم الزاخر ، وحضارتهم الوارفة عبر القرون .

وأجدني في غنى عن تأكيد هذه القضية ، لأنها صارت من البديهيات التي يعرفها كل قارئ .

كما أجدني في غنى عن تأكيد تواصل التراث العربي في أرجاء الوطن العربي عامة وفي وادي الرافدين خاصة ، منذ العهود القديمة إلى أن أصبحت بغداد عاصمة الدنيا ، ولقرون عديدة .

فعلى أرض (الأنبار) من بلاد الرافدين كتبت حروف أول أبجدية في التاريخ ، فكان لها شرف إيجاد الكتابة ، وعن أبناء الرافدين أخفتها بقية العرب ، وانتشرت في الناس^(١) . وفي أرض وادي الرافدين اكتشفت أقدم مكتبة ، تضم حوالي ثلاثة آلاف وثيقة ، ترجع إلى ٢٧٠٠ - ١٩٠٠ سنة ق.م^(٢) .

وفي بغداد قام أول مصنع للورق في العالم الإسلامي خلال القرن الثاني للهجرة^(٣) .

وفي بغداد أنشئت أول وأقدم مكتبة عربية عامة ، أنشأها هرون الرشيد في القرن الثاني للهجرة ، وسماها بيت الحكمة ، ثم تعهد بها من بعده ابنه المأمون حتى صارت أكبر خزائن العالم في عصره^(٤) .

وفي ربوع بغداد قامت أقدم جامعات العالم (النظامية) في عصر الوزير نظام الملك سنة (٤٥٩هـ)^(٥) .

(١) الفهرست : ٤٦ .

(٢) المكتبة ص ٧ .

(٣) تاريخ الكتاب الإسلامي ٨٩ .

(٤) انظر المكتبة ص ١٥ .

(٥) وفيات الأعيان ١٢٧٢ .

إن التراث الذي أتحدث عنه لا يعني علوم الأدب والشعر والدين والتاريخ وما تشعب عن ذلك فحسب . بل هو كل ما صدر عن الفكر العربي الخلاق ، وكل علم وفن ساهم في بناء الحضارة العربية العملاقة الخالدة ، حتى عدّ بعض مؤرخي الحضارة العربي أن فنون ما ألف فيه العرب تنيف على الثلاثمائة فن .

وسأقصر حديثي هنا على التراث العربي المخطوط فقط ، لأنني مؤمن بأن التراث المخطوط هو الوعاء الذي حفظ لنا كل إبداعات الأسلاف .

ومنذ القدم فطن أعداء الأمة إلى مكانة التراث ، فأغاروا عليه ، وحاولوا طبعه ، تارة بالحرق وأخرى بالفرق ، وثالثة بالحرق .

وما أحداث كارثة بغداد على أيدي التتار عام ٦٥٦ هـ بخافية على القراء ، وقد أفاض المؤرخون بالحديث عما صنع أولئك الغزاة المحتلون بمكتباتها وتراثها وعلاماتها . ظناً منهم أنهم يستطيعون بذلك أن يشفوا غلّ أحقادهم على الحضارة العربية الإسلامية ، وأنهم سوف يستأصلون بذلك أعظم الأعمدة التي ترتكز عليها حياة الأمة ، كما يظن ذلك أحقادهم هذه الأيام .

وقد خيب الله ظن أولئك وهؤلاء ، فقيض لهذه الأمة من وهب ماله ، وأنفق كل أيام حياته ، بل أراق دماءه رخيصه في سبيل الحفاظ على مقومات هذه الأمة . وفي طليعتها تراثها العتيق .

ولم تنفصل حركة إحياء التراث عن حركة اليقظة القومية ولا قامت بمعزل عنها . وإنما كانت عتصراً أساسياً في برنامجها ، وموقعاً من مواقع النضال في الميدان العام الذي تقاسمه الرواد فيها بينهم .

وفي كل مجال ، كان الاهتمام البالغ باستقراء ماضي تاريخنا ، لا قصداً إلى الرجوع إليه ، والوقوف عنده ، وإنما كان القصد إلى الإنطلاق بالأمة من حيث انتهت مراحل سابقة أعطتها كل ميراثها وكل تجاربها^(١) .

ومن هنا حدّد الرئيس القائد صدام حسين اغتازه الكبير بتراث الأمة حين قال :

(١) تراثنا بين ماضٍ وحاضر ص ٥٧ .

فنحن لا ننسخ الماضي ولا نستنسخ عن الماضي ، وإنما يستلهم روحه بصيغة جديدة من التصور^(١٢) .

وأولى الرئيس القائد التراث العربي كل الاهتمام حين قرر بأن الاهتمام بالتراث والتاريخ مسألة جوهرية وأساسية ، إذ إن بناء حاضر جدي ومزدهر يستدعي الاهتمام بالماضي ، دراسة واستشهاداً ، واعتزازاً بجوانبه المشرقة ، لأن الحاضر والمستقبل المزدهر إنما هو امتداد للماضي في جانب مهم منه^(١٣) .

وكان للعراق دوره الفعال في ميدان التراث العربي ، فعمل مع كل الأشقاء العرب ، حيثما كانت أقطارهم للحفاظ على ذلك التراث وصيانتته أولاً ، ثم إعادة الحياة إليه ثانياً ، سالكا إلى ذلك كل السبل التي تؤدي إلى تحقيق هذا الغرض النبيل .

ومن خلال الأسداف الكثيفة في عصر التخلف والاستبداد كان يلوح في أفاق الوطن بصيص من نور رجال يحاولون تبديد ذلك الظلام الدامس ، ويعملون على تمزيق الأستار السمكة التي وضعتها عصور المحن والتخلف فوق تراث أمتهم الخالد ، لتخفيه عن عيون أبناء هذه الأمة . ولئلا تستشف منه الأجيال الإيمان بقدرتها على الإضافة والخلق والإبداع ، ولئلا تدرك من فيضه الراخر حركة الأمة التاريخية الموجهة التي نهض بها الآباء والأجداد .

لقد وجدت هذه الفئة الخيرة من الرجال ، فكانوا المصاييح الهادية ، والرواد الأوائل بحركة إحياء التراث العربي في العراق لاكتشاف جوهر الذات العربي والبحث عن جذورها الأصيلة .

ومن أبرز جيل هؤلاء الرواد الكبار أبو المعالي محمود شكري الآلوسي ، كان مؤرخاً عالماً بالأدب والدين ، ومن أوائل الدعاة إلى الإصلاح .

ولد في بغداد سنة ١٢٧٣هـ وأخذ العلم عن أبيه وعمه وغيرها ، وتصدّر للتدريس في داره وفي بعض المساجد ، وحمل على أهل البدع في الإسلام ، فعاداه كثيرون ، وسعوا به لدى الوالي العثماني ، فنفاه إلى الأناضول ، فلما وصل إلى مدينة الموصل سنة ١٣٢٠هـ قام

(١٢) حول كتابة التاريخ ص ١٥ .

(١٣) من حديث السيد الرئيس في العلمانيين العرب ما بس ١٩٨٢ .

أعيانها قنعوه من تجاوزها ، وكتبوا إلى السلطان محتجين ، فسمح له بالعودة إلى بغداد ، فعاد إليها ، ولزم بيته عاكفاً على التأليف والتحقيق والتدريس ، حتى توفي سنة ١٣٤٣ هـ ، وله اثنان وخمسون مصنفاً ، بين كتاب ورسالة ، في التراث وعلوم الدين والأدب والتاريخ ، منها بلوغ الأرب في أحوال العرب ، ثلاثة أجزاء ، ألفه استجابة لطلب لجنة اللغات الشرقية في استكهولم ، وفاز بجائزتها . وأخبار بغداد وما جاورها ، أربع مجلدات .

وحقق عدداً كبيراً من كتب التراث العربي ، منها « المستنصرات » لابن أبي الحديد . بغداد ١٩٢٣ و« نخب الذخائر في أحوال الجواهر » لابن الأكفاني . دمشق ١٣٢٧ هـ . وترك مكتبة تزخر بالمخطوطات النفيسة ، أهديت إلى مكتبة الأوقاف العامة في بغداد^(١)

ومن الرواد الدكتور مصطفى جواد بن مصطفى البغدادي . من الأدباء العراقيين الكبار ، ومحققها الأثبات ، ولد في سنة ١٩٠٥ وتعلم ببغداد والقاهرة ثم بالوربون في جامعة باريس . وكان محدثاً لبقاً عرفته أكثر وسائل الإعلام العربية .

وقد توفي في سنة ١٩٦٩ بعد أن ترك عشرات المصنفات في الأدب والتاريخ والتراث . وكان من الرعيل الأول في تحقيق نصوص التراث العربي ، حقق الحوادث الجامعة والتجارب النافعة في المائة السابعة لابن الفوطي سنة ١٣٥١ هـ ثم توالى تحقيقاته بعد ذلك فصدر له « الجامع المختصر في عنوان التواريخ وعيون السير » لابن الساعي ١٩٣٤ .

وظل يوالي تحقيقاته إلى ما قبل وفاته رحمه الله ، حيث نشرت له وزارة الإعلام نصاً أعده للنشر قبل وفاته وهو « مختصر التاريخ » لابن الكازروني . صدر سنة ١٩٧٠ . وقد أُملي في آخر سنوات تدريسه الجامعي آراءه في أصول تحقيق النصوص على طلبة الدراسات العليا بقسم اللغة العربية - جامعة بغداد^(٢) .

(١) انظر لب الأكياب ٢١٨ ؛ وشخصيات عراقية ٧ ؛ وأعلام العراق ٨٦ ؛ والأعلام ١٣٢/٧ .

(٢) انظر في التراث العربي ص ٥ . وفيه ترجمة وافية لحياته وسرد لمصنفات وعجلة الجمع العلمي العراقي ٣١٤/١٨ وفيها ترجمته بخطه .

(٣) نشرها الدكتور محمد علي الحسيني ضمن كتابه «دراسات وتحقيقاته» بغداد ١٩٧٤ .

ومنهم الأب أنستاس ماري الكرملي ، ولد في بغداد ١٨٤٦ درس في فرنسا وعاد إلى بغداد فأدار مدرسة الكرمليين وعلم فيها العربية والفرنسية ، ونشر مقالات كثيرة حول التاريخ والأدب والتراث العربي في مجلات مصر والشام والعراق ، موقعة بأسماء مستعارة بلغت عشرة أسماء غير اسمه الصريح ، وأصدر مجلة (لغة العرب) في سنة ١٩١١ وألف عشرات الكتب في التاريخ والتراث منها (المعجم المساعد) في خمس مجلدات ، و(شعراء بغداد وكتابتها) أما في ميدان التحقيق فقد كان من أقدم المحققين العرب في العصر الحديث حيث حقق الكثير من الكتب والرسائل منها : (العين) للخليل بن أحمد ج١ بغداد ١٩١٤ و(الإكليل) للهمداني بغداد ١٩٣١ و(النقود) للبلاذري القاهرة ١٩٣٩ و(غيب الذخائر في أحوال الجواهر) لابن الأكفاني القاهرة ١٩٣٩ .

وكانت له مكتبة عامرة بالمخطوطات العربية النفيسة انتقلت بعد وفاته سنة ١٩٤٧ إلى جامعة الحكمة ببغداد . ثم آلت إلى مكتبة المتحف في مديرية الآثار العامة^(١) .

وعباس بن محمد العزاوي الحامي . ولد في بغداد سنة ١٨٩٠ ، وكان مؤرخاً ثقة ، وأديباً بارعاً ، ومحققاً ثباتاً ، عمل في المحاماة أربعين عاماً ، وجمع مكتبة عظيمة لا أظن أن مكتبة خاصة أخرى يمكن أن تضاهيها ، وقد كتب عشرات المؤلفات التاريخية والتراثية ، منها تاريخ العراق بين احتلالين في ثمانية أجزاء ١٩٥٣ بغداد وتاريخ الأدب العربي في العراق في جزئين ١٩٦٢ بغداد . ويعد هذا التاريخ أوثق المصادر في موضوعه ، وحقق عدداً كبيراً من المخطوطات مثل (فتوى في بيان مذهب اليزيدية) للربتكي سنة ١٩٣٥ بغداد و(منتخب المختار تاريخ علماء بغداد) للثقي الفاسي ١٩٣٨ بغداد و(التبراس في تاريخ خلفاء بني العباس) لابن دحية ١٩٤٦ بغداد وقد توفي في سنة ١٩٧١ وآلت مكتبته القيمة إلى مكتبة الآثار العامة^(٢) .

وبقية جيل الرواد الأستاذ محمد بهجة الأثري^(٣) - حفظه الله - ولد في بغداد سنة ١٩٠٤ وأخذ عن الإمام محمود شكري الألوسي ولازمه حتى وفاته ، وهو الذي لقبه بالأثري

(١) انظر الأب أنستاس ماري الكرملي . حياته ومؤلفاته . وفهارس لغة العرب ١١٠-١٣٥ .

(٢) انظر لب الألباب ٤١٤ والروض الأزهر ٦٤١ والأعلام ٣٦٦/٣ .

(٣) انظر لب الألباب ٣٤٩ والمجمع العلمي العراقي ٥٥ ؛ وأعلام اليقظة الفكرية في العراق الحديث ؛ والجذور في تاريخ العراق الحديث . صحيفة الثورة العدد (٥٩٢٣) في ١٩٨٦/٨/١١ .

لشدة ولعه بالأثر ، أي الحديث الشريف . وقد نافذ مؤلفاته على السنين كتاباً ، غير مئات الأبحاث والمقالات . وحقق عدداً كبيراً من كتب التراث ، منها معظم مؤلفات أستاذه الألوسي مثل (بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب) بغداد ١٣١٤هـ و(الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر) القاهرة ١٣٤١ و(تأريخ نجد) القاهرة ١٣٤٣ و(تأريخ مساجد بغداد وأثارها) بغداد ١٣٤٦ وحقق (أدب الكتاب) للصولي القاهرة ١٣٤١ . و(مناقب بغداد) لابن الجوزي بغداد ١٣٤٢ . كما حقق كتاب خريدة القصر للعماد الأصبهاني (قسم العراق) وجاء تحقيقه في سبع مجلدات (طبع وزارة الثقافة والاعلام والمجمع العلمي العراقي) .

وثمة أعلام آخرون من جيل الرواد ، كان لهم دور مجيد في خدمة التراث أمثال علي علاء الدين الألوسي والشيخ محمد رضا الشيببي والدكتور داود الجلي والدكتور ناجي معروف ، والأستاذ كوركيس عواد - مد الله في عمره - وغيرهم .

واتخذت حركة إحياء التراث في العراق مسارات ومحاور عديدة ، كلها تؤدي إلى حفظ التراث وبعثه والإفادة منه . ومن أبرز تلك المسارات والمحاور :

أولاً : المساعدات المالية :

يقدم بعض أفراد الشعب وكثير من الهيئات الرسمية وغير الرسمية ، المال اللازم لكل من يعمل لنشر التراث وإحيائه لتغطية نفقات الطبع والنشر .

وقد عُرف من الأفراد في هذا الميدان الحاج نعمان الأعظمي الكتبي والأب أنستاس ماري الكرملي .

أما من الهيئات والمؤسسات غير الرسمية فتعد مكتبة (المثنى) بإشراف صاحبها المرحوم قاسم محمد الرجب (ت ١٩٧٤) أبرز تلك الهيئات ، وتليها مكتبة (النهضة) بإشراف صاحبها عبد الرحمن حياوي .

وللمؤسسات الرسمية اليد الطولى في هذا الميدان وفي طليعة تلك المؤسسات وزارة الثقافة والإعلام ووزارة الأوقاف والشؤون الدينية ، والجامعات العراقية في بغداد والموصل والبصرة وصلاح الدين والمستنصرية والمراكز العلمية المرتبطة بتلك الجامعات . والمجمع العلمي العراقي .

ثانياً : المكتبات الأهلية العامة :

تنتشر في أرجاء القطر مكتبات أهلية عامة ساعدت الدولة على إبقائها والمحافظة عليها ورعايتها ، لتكون عوناً للمكتبات الرسمية في رفد المواطنين بما يحتاجونه من العلوم والآداب يحتاجونه من العلوم والآداب والفنون في كتب التراث .

ومن تلك المكتبات المكتبة القادرية في جامع الشيخ عبد القادر الكيلاني ومكتبة الخلافي ومكتبة الحاج حمدي الأعظمي ومكتبة السيد منير القاضي ومكتبة مدينة العلم في الكاظمية . وجميعها في بغداد .

ومكتبة الحكيم والإمام كاشف الغطاء والروضة الحيدرية وكلها في النجف . وثمة مكتبات أخرى في محافظات القطر .

ثالثاً - المكتبات الخاصة :

يملك كثير من العلماء العراقيين أو الأسر العريقة أو هواة الكتب مكتبات خاصة تزخر بالمخطوطات النفيسة والنادرة ، من ذلك مكتبة قاسم الرجب ، وسعيد الديوجي ، وهلال ناجي ، والدكتور حسين علي محفوظ ، وإبراهيم الدروبي ، وإبراهيم الواعظ ، وسعيد النقشبندي ، وضياء شكارا ، ومحمد الساوي ، ومحمد الخال ، وآل باش أعيان وال السنوي وآل الألوسي وآل نيازي ، وآل العربي ، وآل الطريحي ، وآل المرعشي وغيرهم .

المحور الثالث : فهرسة المخطوطات :

تعد فهرسة المخطوطات من جملة الخدمات النافعة للمحافظة على التراث وإحيائه ، وقد نشط العراقيون في هذا الميدان مبكراً ، إذ أعد السيد نعمان خير الدين الألوسي (ت ١٨٩٩) في أواخر القرن التاسع عشر^(١) فهرساً وصف فيه مخطوطات اثني عشرة خزانة كتب ببغداد^(٢) .

ونشر كاظم الدجيلي فهرس مخطوطات الخزانة القروية في سنة ١٩١٤ ونشر الدكتور

(١) ألفه بعد عودته من الحج سنة ١٨٧٨ على ما أشار المؤلف في أحد تعليقاته .

(٢) انظر مقالة الدكتور عماد عبد السلام حول هذا الفهرس في مجلة المكتبة العربية ١٤ ص ١١ .

داود الجلبي فهرس مخطوطات الموصل في سنة ١٩٢٧ ومحمد أمين الدين فهرس مخطوطات آل الطريحي بالنجف سنة ١٩٢٨ وعلي الخاقاني الآثار المخطوطة في النجف سنة ١٩٢٨ وهكذا تابع أبناء الرافدين نشر فهراس المخطوطات إلى يومنا هذا . ولعل أبرز تلك الفهارس فهرس مخطوطات الآثار العامة لأسامة النقشبندی وفهرس الأوقاف ببغداد للدكتور عبد الله الجبوري وفهرس الأوقاف بالموصل لعبد الرزاق سنالم وفهرس المكتبة القادرية للدكتور عماد عبد السلام وفهرس الجمع العلمي العراقي لميخائيل عواد وفهرس مكتبة الإمام الحكيم محمد مهدي نجف .

وأبرز المختصين العراقيين الذين برعوا في جهود الفهرسة الدقيقة في هذا الميدان الأساتذة :

كوركيس عواد صنع أكثر من عشرين فهرساً^(١) . أبرزها ذخائر التراث العربي في مكتبة جتريبي^(٢)

وعلي الخاقاني صنع ثمانية فهراس ، أبرزها فهرس مخطوطات المكتبة العباسية في البصرة^(٣) .

وأسامة النقشبندی صنع خمسة عشر فهرساً أبرزها فهرس الآثار العامة .

وحيد مجيد هدو صنع سبعة فهراس . والدكتور عبد الله الجبوري صنع ستة فهراس ، أبرزها فهرس الأوقاف ببغداد في أربعة أجزاء ، والدكتور عماد عبد السلام صنع خمسة فهراس ، أبرزها الآثار الخطية في المكتبة القادرية . أربعة أجزاء .

ولم يكتف هؤلاء العلماء الأفاضل بفهرسة ما في العراق من المخطوطات . بل امتدت أقلامهم إلى خارج حدود العراق وساحوا في أرجاء الوطن العربي الكبير وأنحاء العالم حيثما توزع تراث أمتهم الذي تناهيته أمم الأرض : فصنعوا الفهارس لبقايا التراث الذي سلم من التدمير والضياع ، وظل مبعثراً في خزائن الكتب الأجنبية لعلمهم يدركون بعض ما فات الذين قرطوا بذلك التراث .

(١) أعداد الفهارس المذكور : هي الفهارس التي استطعت معرفتها وقد تكون أكثر مما ذكرت .

(٢) ذكر الأستاذ كوركيس عواد أنه كتب فهرساً لأعماله البيبلوغرافية التي وضعها لا يزال مخطوطاً . (فهارس المخطوطات العربية في العالم ٢/١)

ومن تلك الفهارس (المخطوطات العربية في دور الكتب الامريكية ، لكوركيس عواد^(١) وفهارس مخطوطات أكثر من ثلاثين مكتبة في إيران للدكتور حين علي محفوظ^(٢) . و(مخطوطات مكتبة صوفيا في بلغاريا) للدكتور يوسف عز الدين^(٣) و(ذخائر التراث العربي في مكتبة جستريني - دبلن) لكوركيس عواد^(٤) و(المخطوطات العربية في مكتبة لينين بموسكو) لعبد الحميد العلوجي^(٥) و(تراثنا العربي في جامعة مارتن لوثر بألمانيا الديمقراطية ، للدكتور حين أمين^(٦) . و(مخطوطات طوبقبوسراي) للدكتور فاضل مهدي بيات^(٧) و(مخطوطات مكتبة كوبنهاغن الملكية بالدانمرك) للدكتور رزوق خرج رزوق^(٨) . و(فهرس المخطوطات العربية المحفوظة في الجمعية الاستشرافية الألمانية بمدينة هالة) للدكتور عدنان الطعمة^(٩) ، و(المخطوطات العربية في مكتبة البودليان بأكسفورد) للدكتور صفاء خلوصي^(١٠) ، و(مخطوطات المكتبة الوطنية لفيض الله) باستانبول ، ومتحف مولانا بـ(قونية) لحيد مجيد هدو^(١١) وغير ذلك من الفهارس^(١٢) .

المحور الرابع : التعريف بالتراث .

يواصل الباحثون العراقيون منذ فترة مبكرة التعريف بالتراث العربي ، والكشف عن كتوزه ونفائسه المدفونة في خزائن الكتب الخاصة والعامة ، فكتبوا الكثير من المقالات والبحوث في هذا الميدان ، وفي فترة متقدمة تأريخياً ، من ذلك الحديث عن (مجموعة صلاح الدين الصفدي) للدكتور داود الجلي نشره سنة ١٩٢٩^(١٣) . و(مخطوطة في

(١) بغداد ١٩٥١ .

(٢) مجلة معهد المخطوطات العربية ١٩٥٧ و ١٩٦٠ .

(٣) مجلة الجمع العلمي العراقي ١٩٦٨ .

(٤) المورد ١٩٧١ - ١٩٧٨ .

(٥) المورد ١٩٧٢ .

(٦) المورد ١٩٧٤ .

(٧) المورد ١٩٧٥ - ١٩٨٠ .

(٨) المورد ١٩٧٥ .

(٩) النجف ١٩٧٥ .

(١٠) مجلة مجمع اللغة العربية - دمشق ١٩٧٧ .

(١١) المورد ١٩٧٩ و ١٩٨٠ .

(١٢) انظر فهارس المخطوطات العربية في العالم (جزءان) للأستاذ كوركيس عواد .

(١٣) مجلة الجمع العلمي العربي ٩ سنة ١٩٢٩ .

تاريخ واسط) لكوركيس عواد نشره سنة ١٩٣٨^(٦) و(تحقيقات صغيرة في المخطوطات العربية التي بدار الكتب الوطنية بباريس) للدكتور مصطفى جواد سنة ١٩٣٩^(٧) و(مخطوطة كتاب أنباء الغمر بأبناء العمر) و(مخطوطات كتاب نصاب الاحتساب) لكوركيس عواد سنة ١٩٤٢^(٨) وعن (سبط ابن الجوزي - القطب اليوناني ، أو مرآة الزمان وذيله) ومخطوطات في العالم سنة ١٩٤٧^(٩).

ويواصل الباحثون العراقيون دراساتهم القيمة للكشف عن كنوز التراث العربي في كل وسائل الإعلام إلى الآن بكل جد ونشاط .

المحور الخامس :

إقامة المؤسسات والمراكز المعنية بالتراث وإحيائه : تبذل الدولة والهيئات العلمية والمؤسسات الثقافية جهوداً كبيرة لإقامة المراكز والمعاهد والجمعيات العلمية لحفظ التراث والتخطيط والتنسيق لإحيائه ، وإعداد المتخصصين به . فتأسست في بغداد جمعية أهلية باسم « جمعية التراث العربي الإسلامي » وقامت في الموصل جمعية بهذا الاسم أيضاً .

وأقامت جامعة بغداد مركز إحياء التراث العلمي العربي وأقامت الجامعة المستنصرية دراسة الدبلوم العالي في المخطوطات وتحقيق النصوص . وسنكتفي بإعطاء فكرة موجزة عن المؤسستين الأخيرتين .

(١) الدبلوم العالي في المخطوطات وتحقيق النصوص .

إن هذه الدراسة قامت أصلاً لتؤكد صلة الأمة بتراثها القومي ، وللمحافظة عليه ، وتيسير سبل الانتفاع منه ، عن طريق إعداد أجيال من الباحثين ، قادرين على حمل أمانة العمل في ميدان تحقيق التراث ، وإعادة نشره بطريقة علمية مدروسة ، سواء فيما تختار من كنوز التراث وتحققه ، أو في المنهج الذي تملكه في التحقيق ، بعد تشعب

(٦) الأخبار الأسبوعية بغداد .

(٧) المعلم الجديد - بغداد ٤ .

(٨) مجلة المجمع العلمي العربي دمشق (١٧) .

(٩) مجلة المجمع العلمي العربي (١٩) و(٢٢) .

طرق التحقيق ، وتباين أساليب العمل ، وعشوائية الاختيار لما يُحقق .

إن هذه الدراسة طالما كانت أملاً يداعب خيال مثقفي ومفكري وأساتذة الجامعات العربية ، حتى ولدت في بغداد العروبة والتراث والثورة ، ومن حسن الطالع أن ترتبط هذه الدراسة بالجامعة المستنصرية التي كان اسمها عنوان فخر ومجد للإنسانية كافة ، حيث أطلق هذا الاسم على أو جامعة في العالم .

وكان يقبل في هذه الدراسة الطلاب الحاصلون على الشهادة الجامعية في الآداب أو العلوم بتقدير جيد على الأقل ، ومدة الدراسة سنتان دراسيتان ، تكون الأولى للدراسات النظرية ، يدرس الطلاب في الفصل الأول خمس مواد هي : الكتابة العربية ، منهج تحقيق النصوص ، مراكز حفظ النصوص ، فهرسة وتصنيف المخطوطات ، والتراث العربي للإنسان .

ويدرسون خماً أخرى في الفصل الثاني هي : دراسة المخطوط ، منهج تحقيق النصوص ، التراث العربي العلمي ، الأجهزة الحديثة للتصوير والتكبير والطبع ، وصيانة المخطوطات

وبعد النجاح في هذه المواد يسجل الطالب رسالة في تحقيق ودراسة مخطوط في التراث العربي ، العلمي أو الإنساني ، ويمضي الطالب في عمله عاماً دراسياً يُناقش بعد إكاله لِمَنح الدبلوم العالي في المخطوطات وتحقيق النصوص ؛ وبذلك تعد هذه الدراسة المحققين الذين ينهضون بتحقيق المخطوطات العربية في مجالي العلوم والإنسانيات .

وقد تخرجت في هذه الدراسة كوكبة ممتازة من المتخصصين بعد أن اجتازوا كل تلك المتطلبات ، وهم موزعون الآن في الكثير من المؤسسات المتخصصة بالتراث العربي في القطر . ومن رسائلهم التي نوقشت : المنصف في سرقات المتنبي لابن وكيع ، ومجمع اللغة لابن فارس ، والوفيات للسلامي ، ومباهج الفكر ومناهج العبر للوطواط ، والمستفاد من ذيل تأريخ بغداد للدمياطي ، والشوارد للصاغاني ، وكثر العلوم والدر المنظوم لابن ثومرت ، وسلم العروج إلى المنازل والبروج للاحسائي ، والمقنع في الفلاحة للاشبيلي .

وقد توقفت الدراسة في هذا المعهد بعد انتقاله إلى جامعة بغداد بفترة ، نأمل أن يكون التوقف مؤقتاً ، ليعود المعهد إلى تأدية رسالته العلمية في خدمة فكر الأمة وتراثها .

أما مركز إحياء التراث العلمي العربي الذي باشر أعماله سنة ١٩٧٧ في جامعة بغداد فيستهدف بالدرجة الأولى إلى إحياء التراث العلمي العربي ، والاستفادة منه في النشاطات العلمية الحديثة ، وتتلخص أهدافه بالنقاط الآتية^(١) :

١ - بحث التراث العلمي العربي ، وذلك عن طريق تحقيق ونشر المخطوطات والرسائل العلمية ذات الصلة بالأنشطة العلمية المختلفة ، والعمل على ترجمة أمهات المراجع والأبحاث المنشورة مما يتعلق بالتراث العلمي العربي ، لتوفيرها للباحثين والمهتمين بشؤون التراث وتعزيد حركة إحياء التراث في القطر ثقافياً ومادياً .

٢ - تجميع التراث العلمي العربي في مكتبة خاصة تضم المخطوطات والرسائل التي لم تنشر بعد ، والكتب والدراسات التي نشرت حتى الآن ، لتكون في متناول أيدي الباحثين والمهتمين بشؤون إحياء التراث العلمي العربي .

٣ - الاتصال بالمراكز العلمية والمتاحف والجامعات والمكتبات المهمة بالتراث العربي وتنسيق العمل معها والاستفادة من خبراتها ، وما تحتفظ به من مخطوطات وكتب عربية ذات صلة بإحياء التراث العربي ، واستزارة المستشرقين الثقات .

٤ - إقامة مؤتمرات وطنية وإقليمية عربية ، ومؤتمرات دولية والمشاركة فيها من أجل ربط التراث العلمي العربي بالواقع العلمي المعاصر ، وكشف الابداعات العلمية التي ساهم بها العلماء العرب في العصر الوسيط ، وأثر هذه الابداعات في التطور العلمي الذي شهدته أوروبا في العصر الحديث .

ويتناول المركز في سبيل تحقيق مهمة إحياء التراث العلمي العربي عدة حقول بالدراسة والبحث هي :

- ١ - الدراسات العلمية البحتة والتطبيقية .
- ٢ - الدراسات الطبية والصيدلانية .
- ٣ - الدراسات الهندسية والمعمارية .
- الدراسات الإنسانية (الاجتماعية ، والاقتصادية ، والقانونية ، والنفسية ، والفلسفية) .

(١) مجلة التراث العلمي العربي ١٤ ص ٤ .

المهور السادس :

تحقيق التراث ونشره .

نهض أبناء الرافدين إلى تحقيق هذه المهمة بكل حماس وإخلاص . وقد هيأت لهم الدولة كل مجالات النشر ، وفتحت أمامهم سبل العمل لتحقيق كل رغباتهم في ذلك . فكانت المجلات المختصة الميدان الفسيح لتلقي كل أعمال المحققين ونصوصهم التراثية القصيرة .

ومن تلك المجلات العلمية الرصينة : اليقين ، والغري ، واللان العربي ، والجزيرة ، والبلاغ ، وسومر ، وبين النهرين ، والمربد ، والإمام الأعظم ، ومجلات كليات الآداب والشرعية والتربية ، والمجمع العلمي العراقي ، والتراث العلمي العربي ، والمورد .

وأقدم هذه المجلات (لغة العرب) حيث صدرت في سنة ١٩١١ . وأكثرها عناية بالتراث (المورد) وقد تكون هي المجلة العربية الأولى في هذا الباب ، وهي فصلية تصدرها وزارة الثقافة والإعلام منذ سنة ١٩٧٦ ولا تزال تصدر لحد الآن وقد صدر عددها الأخير المجلد السادس عشر العدد الثالث . وتليها في ذلك مجلة المجمع العلمي العراقي ، وهي فصلية أيضاً صدر عددها الأول سنة ١٩٥٠ . وقد صدر عددها الأخير المجلد ٢٨ العدد (٣) .

أما الكتب الضخمة التي لا تستوعبها تلك المجلات ، فلها وسائل نشر أخرى ، هي المؤسسات الرسمية المتخصصة ، وفي طليعتها وزارة الثقافة والأعلام التي جعلت لكل باب من أبواب التراث سلسلة خاصة ، فواحدة للرسائل الجامعية التراثية ، وأخرى للمعاجم والفهارس ، وثالثة لدواوين الشعر ورابعة للتراث العلمي وهكذا .

وأظن أنني في غنى عن تفصيل دور هذه الوزارة في تيسير كتب التراث للقارئ العربي ، لأنني متأكد بأن مكتبة أي من القراء الكرام لا تخلو من كتب تلك السلاسل الذهبية ذات الأسعار الرمزية الزهيدة ، لتيسير الثقافة ونشرها . ثم المجمع العلمي العراقي الذي أصدر ولا يزال يصدر أمهات كتب التراث العربي ، نشرأ كاملاً أو مساعدة على النشر . ووزارة الأوقاف والشؤون الدينية التي تقوم فيها لجنة إحياء التراث الإسلامي بنشر عيون الفكر الإسلامي الحالد ، فأصدرت لحد الآن أكثر من مائة كتاب تراثي ، وفي

موضوعات متنوعة ، ما بين الفقه والتفسير والحديث والتأريخ والبلاغة واللغة والنحو والطبقات والشعر والمعرفة العامة .

ومن بين تلك الكتب ما وصل إلى سبعة عشر مجلداً كالمعجم الكبير للطبراني .

وأصدرت جامعة الحكمة في بغداد مجموعة من المخطوطات المطبوعة ضمن سلسلة (مشورات جامعة الحكمة في بغداد) منها (البيان عن الفرق بين المعجزات والكرامات) تحقيق وتشرد يوسف مكارثي ١٩٥٨ .

وثمة دور نشر أهلية تضطلع بمهمة تيسير النشر أيضاً ، منها مكتبة المشي ومكتبة النهضة والمكتبة العلمية ودار مشورات البصري .

وانطلاقاً من الإيمان بأصالة التراث العربي ، وتعميقاً للنظرة العلمية تجاه هذا التراث الضخم ، وربطه بأهداف أمتنا الحرة قررت وزارة التعليم العالي والبحث العلمي تدريس مادة التراث العلمي العربي لطلاب الجامعات والمعاهد العليا ابتداء من سنة ١٩٧٧-١٩٧٨ على حسب اختصاصات الكليات والأقسام ، وأصدرت سلسلة من كتب التراث العلمي ، صدر منها لحد الآن التراث العلمي العربي ، والعلوم الطبيعية عند العرب ، وعلوم الطب والصيدلية عند العرب ، ثم الرياضيات والفلك عند العربي .

وأشرف مركز إحياء التراث العلمي العربي على إصدار مجموعة من كتب التراث العلمي ، منها : مقدمة لعلم الميكانيك في الحضارة العربية ، وموجز في تأريخ العلوم والمعارف . كما أصدر مجموعة من النصوص العلمية المحققة ، منها رسالة في الاضطراب للأعرج الموصل ، وما يحتاج إليه الصانع من علم الهندسة للبوذجاني .

وتعتمد كل الجامعات العراقية إلى تشجيع طلبة الدراسات العليا على دراسة وتحقيق كتب التراث في فروعها المتعددة ، فنوقشت مئات الرسائل العليا في تحقيق أو دراسة كتب التراث العربي .

أما على نطاق الأفراد ، فقد أولع كثير من الباحثين في العراق بتحقيق التراث وإحيائه ، فأصدرت المطابع مئات النصوص المحققة في كل ميادين المعرفة والعلوم منذ أن دخلت المطابع إلى العراق ولحد الآن^(١) . فقد نُشر (البهجة المرضية في شرح الألفية)

(١) انظر مشاركة العراق في نشر التراث العربي - كوركيس عواد/ مجلة المجمع العربي .

للسيوطي طبعة حجر سنة ١٢٧٣هـ في كربلاء . وصدر (أخبار الدول وآثار الأول في التاريخ) للقرماني نشره محمد أمين الزندي في بغداد سنة ١٢٨٢هـ وحقق المطران اقليمس الموصل كتابي (كليلة ودمنة) لابن المقفع و(فاكية الخلفاء ومفاكية الظرفاء) لابن ترشاه سنة ١٨٦٩ في بغداد . وحقق نعمان الألوسي (كشف الطرة عن الغرة) لأبي الثناء الألوسي سنة بغداد ١٣٠١هـ و(الألفاظ الكتابية) للهمداني سنة ١٣٠٢ القطنطينية . ونشر الملا عثمان الموصل (الأجوبة العراقية عن الأسئلة الإيرانية) لأبي الثناء الألوسي . الاستانة ١٣٠٧هـ .

وكان لمكتبة المثنى في بغداد دور رائد في إحياء التراث وتيسير وصوله إلى القراء عن طريق إعادة طبع نواذر الكتب العربية بالأوفست . فنشرت أكثر من مائة كتاب مما حققه كبار العلماء العرب والمستشرقين . ومن تلك الكتب النفيسة (الجامع لمفردات الأدوية والأغذية) لابن البيطار . طبعة بولاق ١٢٩١هـ . و(رسائل ابن سينا) طبعة مهنر في ليدن ١٨٩٩ و(نقائض جرير والفرزدق) لأبي عبيدة. طبعة بيفان في ليدن ١٩٠٥ . وقد لمعت حديثاً في سماء دنيا التحقيق أسماء صفوة من أبناء الرافدين المؤمنين بتراث أمتهم ، العاملين على كشف الحجب عن نقائسه ، وإعادة إيصال ما انتقطع من حلقات سلسلة أجداد أمتهم العظيمة .

ومن تلك الأسماء الالامعة الدكاترة والأساتذة نوري حمودي القيسي وحاتم الضامن ومحمد حسن آل ياسين وإبراهيم السامرائي وهلال ناجي وأحمد مطلوب وحسين علي محفوظ وعبد الله الجبوري وكوركيس عواد وبشار عواد معروف وغيرهم .

إن هذه الأسماء وغيرها من أبناء العراق الغيورين على تراث أمتهم هي التي بنأت العراق مكانته الشامخة في حركة إحياء التراث العربي ، بحيث جعلت نسبة ما نشر في العراق ما بين سنة ١٩٧١ و١٩٧٥ إلى ما نشر في البلاد العربية والإسلامية والأجنبية من النصوص القديمة ٥/١ أي خمس مجموع ما نشر في أنحاء العالم كافة^(١) . علماً أن حركة الإحياء والنشر بعد سنة ١٩٧٥ قد ارتفعت في العراق وتضاعفت .

وقد أحصى أحد الباحثين عدد محققي الشعر فقط من العراقيين لغاية سنة ١٩٧٦ فكان ١١٣ محققاً ، حققوا ما يقارب مائتي ديوان شعر^(٢) .

(١) معجم المخطوطات المطبوعة ١٩٧١ ١٩٧٥ ج ١ .

(٢) مجلة المورد ٥٣ ع ٢٤ و٤ سنة ١٩٧٦ .

المحور السابع :

ندوات وحلقات التراث العربي .

دأب العراق على احتضان الكثير من الندوات والحلقات الدراسية والمؤتمرات العلمية في ميدان التراث ، وأبرز الجهود في ذلك :

- ١ - حلقة حماية المخطوطات العربية وتيسير الانتفاع بها سنة ١٩٧٥ .
 - ٢ - ندوة (وضع مشروع أسس تحقيق التراث العربي ومناهجه) سنة ١٩٨٠ .
 - ٣ - دورة صيانة الورق والمخطوطات سنة ١٩٨١ انتظم فيها عشرون مندوباً من الدول العربية .
 - ٤ - دورة في التعليم المستمر . تناولت الأسس الرئيسة في التراث . عقدت في مركز إحياء التراث العلمي العربي . انتظم فيها بعض منتسبي الأجهزة الإعلامية والثقافية في الوزارات ذات العلاقة .
 - ٥ - الندوة القطرية في تأريخ العلوم عند العرب . سنة ١٩٨٥ في مركز إحياء التراث العلمي العربي .
- وعما قريب يعقد في بغداد مؤتمر عالمي كبير لإبراز صلة الإنسان العراقي بتراثه . ولتعميق شعوره الوطني ، وتعريفه بأصالة أمته ، وقدرتها على العطاء في السلم والحرب . ولتعريف العالم بجهود العلماء والفلاسفة والمفكرين العراقيين ، وما قدموه من عطاء للأمة وللإنسانية عامة .

المصادر والمراجع

- الأب أنتاس ماري الكرملي - حياته ومؤلفاته . كوركيس عواد . بغداد مط العاني ١٩٦٦ .
- الأعلام - خير الدين الزركلي . بيروت . دار العلم للملايين . ط ٥ ١٩٨٠ .
- أعلام العراق - محمد بهجة الأثري . القاهرة . مط السلفية ١٩٤٥ .
- أعلام اليقظة الفكرية في العراق الحديث - منير البصري . بغداد وزارة الثقافة والإعلام ١٩٧١ .
- تأريخ الكتاب الإسلامي . محمد عباس حمود . القاهرة . دار الثقافة ١٩٧٩ .
- تراثنا بين ماض وحاضر - بنت الشاطيء . القاهرة .
- حول كتابة التأريخ - الرئيس صدام حسين . بغداد . دار الحرية للطباعة .
- دراسات وتحقيقات - الدكتور محمد علي الحسيني . بغداد ١٩٧٤ .
- الروض الأزهر في تراجم آل سيد جعفر - مصطفى الواعظ . الموصل ١٣٦٨ .
- شخصيات عراقية - خيرى أمين العمري . بغداد . مط دار المعرفة ١٩٥٥ .
- فهارس لغة العرب - اعداد حكمت توماشي . وزارة الإعلام ١٩٧٢ .
- فهارس المخطوطات العربية في العالم - كوركيس عواد . منشورات معهد المخطوطات العربية . الكويت ١٩٨٤ .
- الفهرست - ابن النديم . تحقيق رضا تجدد ١٩٧١ .
- فهرست المطبوعات العراقية . عبد الجبار عبد الرحمن . وزارة الثقافة والإعلام . بغداد . ١٩٧٨ و ١٩٧٩ .
- في التراث العربي . د. مصطفى جواد . تحقيق محمد جميل شلش وعبد الحميد العلوجي . وزارة الإعلام . بغداد ١٩٧٥ .
- لب الألباب . محمد صالح السهروردي . بغداد . مط المعارف ١٩٣٣ .
- المجمع العلمي العراقي . د. عبد الله الجبوري . بغداد . مط العاني ١٩٦٥ .
- معجم المخطوطات المطبوعة . د. صلاح الدين المنجد . بيروت . دار الكتاب ١٩٧٨ .

- المكتبة . د. سامي مكي العاني وعبد الوهاب محمد علي المدواني . بغداد . وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ١٩٧٩ .
- نوادر المطبوعات العربية التي أحيتها مكتبة المثنى ببغداد . نشر مكتبة المثنى . بغداد .
- وفيات الأعيان . ابن خلكان . تحقيق د. إحسان عباس . دار الثقافة . بيروت .
- مجلة التراث العلمي العربي - جامعة بغداد . مركز إحياء التراث العلمي العربي . ع ١٦ . ١٩٧٧ .
- مجلة المجمع العلمي العراقي . بغداد .
- مجلة مجمع اللغة العربية . دمشق .
- مجلة معهد المخطوطات العربية . القاهرة .
- مجلة المكتبة العربية - دائرة المكتبة الوطنية . بغداد .
- مجلة المورد . وزارة الثقافة والإعلام . بغداد .

أثر البحر
في الشعر الشعبي الكويتي •
دراسة نصية

الدكتور عبد الله العتيبي

جامعة الكويت

● نشرت في مجلة البيان العدد ٢٠٢ ، يناير سنة ١٩٨٢ .

الشعر الشعبي بين التأثير والتأثير :

من مسلمات نشأة الفن ، ومقولاتها الأساسية الثابتة ، تلك الجدلية المستمرة بين الإبداع الفني بكل أنواعه واتجاهاته ، وبين الواقع ومعطياته الاجتماعية والسياسية والثقافية والبيئة وحاجاتها . ولا غرابة في ذلك فالفن بأبسط تعريف له هو التلبية الحقيقية لكافة الاحتياجات الإنسانية وفق طورها الحضاري وحركتها الاجتماعية والتاريخية .

ولكي نرى مدى صدق هذه المقولة على الواقع الشعري الشعبي الكويتي فلا بد لنا من الوقوف القصير أمام حقيقتين مهمتين ، تؤكدان في النهاية تحقق تلك المقولة من عدمه . وهاتان الحقيقتان هما :

١ - أثر المدينة في الشعر .

٢ - أثر البحر في الشعر .

أثر المدينة في الشعر :

أخذت ملامح المجتمع الحضري في التكون ، وبدأت تتدرج المدينة كصيفة حضارية في تشكيل الواقع الاجتماعي وفق قناعاتها ومواصفاتها الجديدة ، ضمن الإطار العام لسلوكيات مجتمع المدينة المستقر ، وفي الخصوصية الاجتماعية التي تخرجه عن دائرة التأطر البدوي ، بكل ما تفرضه تلك الأطر البدوية الموروثة من قيم ومواصفات في العمل والسلوك والاستعداد النفسي المتحفز دائماً للارتحال ، مما يصعب معه تحديد فكرة الانتاء ومفهوم المواطنة عند البدوي ما عدا انتاءه القبلي المرتبط بالقبيلة لا بالأرض .

ولعل روح المغامرة التي عرف بها الكويتيون وبخاصة في مجال التجارة البحرية ، والتي أكسبتهم شهرة واسعة في مجال الارتحال الدائم في شتى بحار الأرض ، واقتحام المجهول من أجل كسب لقمة العيش . تقول لعل مبعث هذه المغامرة هو ذلك الإحساس الفطري الموروث من عالم البداوة بتحفظها الدائم نحو الانتماء .

إن شرط التمدين ، وأساس التحول الاجتماعي ، هو فكرة الانتاء الكلي إلى الوطن

بمفهومه الحديث ، أي أن تحمل المدينة الوطن ، محل القبيلة الوطن عند البدوي ، ولا تكتسب المدينة هذه الصفة ، وتنال تلك الدرجة المستقطبة لكل مكونات الانتماء الوطني ، إلا إذا استطاعت أن تكون المعادل الكامل المعوض لفكرة القبيلة ، وحين يتوفر لها ذلك تبدأ في إعادة تشكيل الواقع الاجتماعي نفسياً وسلوكياً ، مما يرتب في النهاية كل وسائل الملائمة لهذا الواقع الجديد ، وتبدأ ملامح التحول الاجتماعي في التشكل على كل المستويات التحضرية .

واللغة كظاهرة اجتماعية ينسحب عليها كل ما ينسحب على المجتمع ، من تحول وتطور وتحضر إذا سنحت له ظروف وشروط ووسائل التحول .

إن هذه الحقيقة إذا صدقت على اللغة بمفهومها القومي ونعني بها اللغة القومية الفصيحة فإن صدقها على اللهجة أكثر وضوحاً لقربها وحميمية التصاقها من مجال التحول الحقيقي ، وهو حركة الحياة اليومية للمجتمع ، وخاصة الطبقات الشعبية منه ، وأصحاب الحرف والمهن بوجه خاص ، لأن الحرف والمهن تحمل معها مصطلحاتها ومسمياتها ، فهذه « لهجة البحار » وهذه « لهجة الصيادين » وهذه « لهجة الحدادين » وهكذا ، ولك أن تتصور مقدار الكم اللهجي الذي يضاف إلى لهجة العامة وخصوصاً في المجتمعات الجديدة التي تحولها إلى واقع المدينة مثل المجتمع الكويتي الذي يمكننا تحديد المكونات الأساسية ولهجته المحلية ، بأنها مجموعة من لهجات القبائل العربية التي انحدرت مع من انحدر إلى الكويت من هذه القبائل ، مع بعض اللهجات العربية القديمة للقبائل الأقدم استقراراً في هذه المنطقة والتي يمكننا تسميتها باللهجة الحضرية والتي استطاعت - بفضل قدمها في الاستقرار - أن تصبح الإطار اللهجي الرسمي للكويتيين الذين أخضعوا هذه اللهجات القبلية إلى مقاييسهم في الاستعمال والنطق ، وإن ظلت بقايا هذه اللهجات القبلية تحمل بعض الخصوصية الذاتية التي تميزت بها بعض مناطق الكويت القديمة مثل لهجة الشرق ولهجة المرقاب ولهجة القبلة .

إن الكويت المدينة هي التي اعتدت « اللهجة الحضرية » كوسيلة لغوية في وجه اللهجة البدوية ، بعد أن اكتملت للأولى « لهجة الحضر » كل وسائل التلاؤم مع الواقع الجديد سواء على مستوى البناء الفني لهذه اللهجة أو على مستوى الانتشار والممارسة اليومية لكافة طبقات المجتمع بجانب قدرتها الكاملة أعني « لهجة الحضر » على التعبير عن متطلبات

الواقع الاجتماعي الجديد في كل ميادينه الحيوية في الاقتصاد والفن والحكمة والمثل .

لهذا حين جدت حاجات ومتطلبات المجتمع ، وبرزت ضرورة التعبير عنها في مجال الفن والأدب ، كانت اللهجة المحلية الجديدة هي المؤهل الحقيقي لحمل شرف التلبية الاجتماعية والتعبير عنها بأصدق التعبير .

لقد اكتملت لهذه اللهجة شروط النضوج المذهل لأن تكون لغة شعر شعبي يسهم في إعادة صياغة النفسية الاجتماعية الجديدة فهي إطار الحكمة والمثل ، ووعاء الدعوات الإصلاحية على المستوى الوطني أو القومي ، وهي وسيلة التعبير الفني الشعبي في أغاني العمل والبناء ، وأغاني المناسبات الاجتماعية والدينية ، وهي قبل ذلك كله وبصده ، دليل التميز الحضري من نظيره التميز اللهجي البدوي ، بكل ما يعنيه هذا التميز من اختلاف في المفاهيم والمواصفات وغط المعيشة .

وما دامت هذه اللهجة هي وليدة هذه البيئة الاجتماعية ، فلا بد لها من أن تكون مرآة هذه البيئة العاكسة لكل دقائقها ، حتى تصبح مصدراً من أهم مصادر تاريخ حركة التطور الاجتماعي ، ولا يتم ذلك لأي لغة أو لهجة حتى تقوم بينها وبين واقعها الاجتماعي والثقافي والفني ، هذه الجدلية التي لو أردنا تلمسها في الواقع الكويتي ولهجته لوجدناها في المقولة التالية :

لقد أخضع الواقع الاجتماعي ، بصيفته الحضرية لهجته المؤطرة بسمات البداوة إلى مجموعة من الظروف التي صهرتها وحولتها إلى واقع لهجي ينسجم وواقعها الاجتماعي الجديد ، وما لبثت هذه اللهجة - التي أكسبها المجتمع النضوج والمواكبة - أن ردت الجميل لهذا المجتمع ، فأخذت تجوس نواحيه الإنسانية والنفسية ، ومجالات قضاياه ومشاكله وحاجاته ، في تجربة شعرية جديدة ، تستحدث مكوناتها الفنية من حياة هذا المجتمع ، فكانت الصورة الشعرية المستمدة من البيئة ، والخيال الممنح في دائرة التصور للإنسان الكويتي الحضري ، والوزن الموسيقي المراوح بين إيقاع الحركة الدائبة للإنسان الكويتي العامل ، والمتسجمة مع تفاوت الإيقاع النفسي في حالات الطرب وأغاني السر . وهكذا استمرت هذه الجدلية بين الفن والإنسان أو بين المبدع والإبداع .

٢ - أثر البحر في الشعر :

البحر هذا العالم الغامض ، مصدر الرزق والموت ، مصدر التوهم الخرافي ، والجنوح الوهمي ، ميدان الانطلاق اللا محدود ، وجدار السور الساجن حد اليأس .

من المؤكد حقيقة أن هذه الصور المتراوحة بين الرومانسية والتفلسف ، لم تدر في خلد الإنسان الكويتي صاحب العلاقة القدية جداً مع البحر ، صحراؤه المائية الثانية ، لسبب جوهرى بسيط ، هو أن وسيلة العيش لا تفلسف والإنسان الباحث عنها لا يتفلسف فالبحر بالنسبة لهم مصدر رزق ومعيشة وحياة وكل ما يمكنهم فلسفته هو إمكانية إيجاد الوسائل الملائمة لهذا الواقع المعيشي الجديد ، ولا بد إذن من إيجاد البدائل ، فما دام الجمل سفينة الصحراء ، فلا بد لهذه الصحراء المائية من جمل فكانت السفينة الشراعية التي حملت مسمياتها معظم مسميات الجمل وجاءت حكمتهم الساخرة : (غصب على الإبل تركب جاريات السفن) .

ولا يخفى على القارئ لهذه السخرية إدراك المدلول الإنساني لكلمة « الإبل » مما يؤكد رأينا في تفسيرهم النفعي للبحر كوسيلة معيشة وحياة ، ما لبثت أن تحولت إلى ميدان تفوق ، ومجال ريادة ، ومناطق فخر وتباه ، وما لبثت الحس الإنساني الذي أفرز الحكمة الساخرة ، أن تحول إلى التعفي بهذه المهنة البحرية الجديدة كرمز للإنسان المتحضر ، إنسان المدينة بقيها ومواصفاتها ، فأصبح لقب البحارة أو حسب التعبير الشعبي « هل البحر » مرادفاً لكلمة حضري ، أو مدني ، كما أن كلمة « أهل الصحراء » علم على أهل البادية .

إن هذا التمايز بين البيئتين الحضرية والبدوية هو الذي جعل الشاعر البدوي يحل من انتفاء قومه للصحراء مصدر فخر واعتزاز ، بعكس ما لمز به سوام من سكان المدن من البحارة والعمال وذلك حين قال :

لي لأبيه ما يلبسون الوزارا

ولا جمعوهما من ... وبحار^(١)

(١) اللابة : الجماعة . القوم ، القبيلة . الوزار : نوع من الملابس البحرية وهو الإزار باللغة الفصحى .

وهو في نفس المعنى في الإشارة الرمزية للشاعر الآخر :

طير البحر _____ ينتسب للحراري

لي طار تلقونه على جبال البحار^(١)

وما يجب الحرص على تسجيله هنا هو أن التحول الاجتماعي من البداوة الخالصة إلى التحضر الخالص في واقع المجتمع الكويتي لم يكن كلياً وظاهراً في شتى مظاهر الحياة ، ولكنه تم في أهم مكوناته الأساسية وفي أهمها على الإطلاق وهو « العصبية القبلية » التي فقدت توهجها النفسي المحرك للسلوك ، والمحدد للمواقف عند أهل المدينة مما يفسر ظاهرة الاستسلام لمقتضيات المدينة وسلوكياتها في العمل ، وهذه ظاهرة مهمة في رأينا ، لقد كانت الحياة القبلية بسلوكياتها وأخلاقياتها الموروثة تنظر إلى بعض المهن وبعض الأعمال بعين الازدراء والعيب أحياناً ، في حين تنظر المدينة إلى نفس هذه المهن المعيبة المزدرة بين الإعجاب والتقدير . وفي هذين الموقفين المتناقضين في كثير من القيم والمواصفات ، يمكن التحول الحقيقي في حياة المجتمع من طور البداوة إلى طور التحضر ؛ أو قل البداية الحقيقية للتحول بين طورين اجتماعيين .

وكما لعبت* الصحراء بكل رموزها المادية والمعنوية في حركة الشعر البدوي وأكسبته بعداً تاريخياً وتسجيلياً وثائقياً مهماً ، فضلاً عن كونه فناً إنسانياً جليلاً . لعب البحر في حركة الشعر الشعبي الكويتي نفس الدور ، بل تجاوزته إلى حد تشكيل الظواهر الفنية واللغوية داخل حركة الشعر نفسه ، والمجتمع ذاته ، مما أسهم في إثراء لغة الشعر والمجتمع معاً . وسوف نرى في النماذج الشعرية التالية ، ما يؤكد رأينا هذا ، الذي استنبطناه أساساً من الشعر الشعبي الكويتي ذاته لسببين مهمين :

الأول : إيماننا التام بضرورة الاعتقاد على النص الشعري كمصدر أساسي في استخلاص النتائج والآراء والأحكام .

الثاني : غياب الدراسات والأبحاث المتعلقة بهذا النوع من الشعر ، مما قد يوقعنا في بعض محاذير الريادة ، تلك الريادة التي هي نقمها عذرنا عند الوقوع في محاذيرها .

(٢) الحراري : الصقور . لي : إذا - جال : ساح . البحار : البحور .

☆ نشرت في مجلة البيان العدد ٢٠٢ ، يناير ١٩٨٢

النماذج الشعرية :

من خلال تتبع الواعي ، والنظر المستمر الدائم في أهم النصوص الشعرية الشعبية الكويتية لعدد من الشعراء الشعبيين ، الذين حرصنا على تتبع ظاهرة أثر البحر في شعرهم بحسب تسلسلهم التاريخي ، قاصدين من وراء ذلك إلى محاولة تحديد الفترة التاريخية لظهور هذا التأثير البيئي في حركة الشعر ، لفت نظرنا أن علاقة اللهجة المحلية وتأثيرها بالحياة البحرية ، أقدم من علاقة الشعر ، وذلك ما قادنا إليه الاستنتاج التالي وهو :

إن تأثير البحر في أقدم نص شعري مكتوب مساو تماماً لتأثيره في أحدث نص شعري مكتوب .

وهذه النتيجة لا تخرج عن احتمالين :

- ١ - إما أن يكون هناك شعر شعبي قديم مفقود تقل درجة تأثيره في البحر .
- ٢ - وإما أن تكون اللهجة الحضرية ، لم تتطور تبلوراً يؤهلها لحمل الشعر إلا في فترة متأخرة ، وهذا الرأي الأخير هو الأرجح في رأينا ، لأنه يؤكد مقولتنا السابقة في « أثر المدينة في الشعر » مع ملاحظة أنه قد يكون هناك شعر شعبي حمل بعض ملامح التأثير بالبحر ، ولكنه شعر تقل نسبة علاقته باللهجة الشعبية ، وهو شعر فترة الانتقال من البداوة إلى المدينة ، ولكن شأنه دائماً شأن شعر فترات الانتقال النقي يسقط - مع الأسف - في حافة الحماسة للونين القديم والجديد .

ولو عدنا إلى نماذجنا الشعرية التي بين أيدينا وحاولنا تحديد ملامح أثر البحر فيها ، تحديداً يوضح تغلغلها في تركيبة البناء الفني واللغوي أو في طبيعة القضايا للشعر لقادنا ذلك إلى تقسيم أثر البحر في الشعر إلى قسمين رئيسيين يحملان كل ملامح هذا الأثر البيئي في هذا الإبداع الفني .

وهذان القسمان هما :

- ١ - أثر البحر في المستوى الفني .
- ٢ - أثر البحر في قضايا الشعر .

١ - أثر البحر في المستوى الفني للشعر :

ونقصد بالمستوى الفني هنا أهم المكونات الأساسية للإبداع الشعري ، وهي هنا مستوى اللغة ومستوى الصورة ومكوناتها الفنية ، ولا أعتقد أن هناك مهنة من المهن ، بلغ تأثيرها في إبداع مجتمع كما بلغ تأثير مهنة البحر ، في الإبداع الفني للمجمع الكويتي ، حيث شكلت الفنون الغنائية البحرية الجزء الأكبر من مساحة الخريطة الفنية ، بموسيقاها ورقصاتها وإيقاعاتها الثرية جداً ، وأنواعها الكثيرة التي عبرت عن كل مرحلة من مراحل العمل البحري ، بداية من صنع السفينة على اليابسة حتى عودتها من رحلتها الطويلة الشاقة مروراً بكل التفاصيل الصغيرة لمسيرة العمل فوق السفينة أو تحتها في الم أو في الأرض . مع حملها لكل المعاناة الجسدية والنفسية للإنسان البحار في كده اليومي ، وحنينه الدائم للحبيبة المرأة الوطن ، الأطفال الاستقرار الطمأنينة .

إن هذه الحمية الفنية اللاصقة بصميم الوجدان الشعبي هي التي وظفت كل معطيات اللغة المتداولة في البناء الفني ، وهي تبرز الفن الذي امتد كجسر عبرت فوقه مصطلحات وألفاظ ومفردات الحياة البحرية إلى معجم الشعر الشعبي بصورة يتأكد معها رأينا السابق في طبيعته الجدلية بين المجتمع وإبداعه ، وبين إبداعاته المختلفة ، فالمجتمع هو مبدع الحاجات والفن هو الملبي ، وفروع الفن المختلفة تتجاور في مجملها لكي تلبي كافة جوانب الحاجات والمتطلبات الاجتماعية ، كل فن في مجال انطلاقه ، وعبر إمكانياته الذاتية .

أولاً - مستوى اللغة :

ونقصد بهذا المظهر مجموعة المفردات اللغوية التي اكتسبت مدلولها ومعناها الأساسي من متطلبات البيئة البحرية ، ومن ثم اتسعت دائرة هذا المدلول لتشمل المعاني التي تلتقي ومدلوله الأساسي بصورته العامة سواء على المستوى الحقيقي أو المجازي ، فمثلاً إذا كانت كلمة « ولى » ومعناها الأصلي « الريح الملائمة للإبحار » فإن استعمالها الشعري قد يجعلها تعني الاستطاعة ، والمقدرة ، والظروف المناسبة ، كما جاء في قصيدة للشاعر (فهد بورسلي) يتحدث فيها عن رأيه الخاص في العلاقات الاجتماعية ومدى انعكاسها عليه وعلى تفكيره الخاص حيث يقول :

هــوـبـه دوقت عـنـه

وانـا مـاـني بـلـيـاـحي^(٩)

من مميزات لهجة المهن والحرف ، أنها تستمد مفرداتها من طبيعة العمل الممارس ، أي أن اللهجة تترجم الحركة الفعلية للعمل ، وفي الحياة العملية البحرية الكثير من الأمثلة التي تؤكد رأينا هذا ، إلى درجة انعكست التسمية المهنية البحرية على أسماء الرجال وعرفوا بها أكثر من أسمائهم الفعلية - على الأقل أثناء العمل - فهذا « النوخذا » وتعني - الريان - وهذا « المجدمي » أي الشخص الذي يلي الريان في الأهمية ، وهذا « السكوني » قائد الدفة وهكذا .

أما في المصطلحات التي يمكنها أن تتجاوز معانيها المباشرة إلى دلالات ومعان أكثر رحابة وفي ميادين أوسع ، فهذه هي أدوات التأثير في الشعر .

وإذا كانت حركة الرياح وملاءمتها قد غزت الميدان الشعري بإمكانياتها في توليد المعاني ، وترجمة المواقف الأخلاقية والنفسية ، كما في النماذج الشعرية السابقة ، فإن لعلاقة الرياح بالشرع بين الملاءمة وعدمها تسميات واصطلاحات أسهمت في إثراء المعجم اللغوي للشعر الشعبي . ونرى من الأهمية هنا الإشارة إلى حقيقة مهمة وهي أن معظم المصطلحات والتسميات البحرية فصيحة في أصلها أتت على هيئتها الفصيحة وأصاها بعض التحريف والتغيير بحكم الاستعمال الشعبي لها .

ومن مصطلحات الحياة البحرية « كرف شرعه » ويعني هذا المصطلح تغير وضع الشرع بحكم تغير الرياح طبعاً ، بحيث يستند الشرع على الحبال والصاري ، وهو وضع غير طبيعي وخطير ، إذا اشتدت حركة الرياح ، والمعنى العام لهذا الوضع ، والذي أحسن الشعر توظيفه ، هو الجور وتغير موقع المعين من المساندة إلى الإعاقة . يقول الشاعر عبد الله الفرج بهذا المعنى :

اعتب على حظـك الى كنت عـذال

لا شك ما يـيدك عليه استطاعه

(٩) مهو مثلي : هو ليس مثلي - إلى منه : إذا أراد . بغا الولات : أراد الظروف المناسبة . عافنه : عافته وتركته . دوقت : سكنت رياحه . وأنا ماني : أنا لست . لباج : لحوج . الديوان ص ٨٩ .

والحظ ما يخفأك حاله إلى مال

بك محله لزما يكرف شراعه^(١٠)

ومحل نصيحة الشاعر الفرج لصاحبه ، هو أن السعادة والتعاسة أمران قدریان ،
تقبل الدنيا وتيسر ظروف إقبالها وسعادتها ، وتدبر الدنيا وتجر وراءها ذيول التعاسة ،
تماماً كالرياح التي تأتي ملائمة فتقود السفائن إلى مراسي مرادها ، وتعاكس فترمي
بالسفائن إلى حدود المخاطر والأهوال ، فالشاعر رأى في هذا المصطلح البحر (كرف شراعه)
إمكانيات التعميم الذي يتجاوز معناه الأساسي إلى مجال دلالي أرحب ، فهو عنده يعني
(الظروف وتغيرها - الحياة وتقلبها - الحظ وتناقصه) ، ولست بحاجة إلى الإشارة إلى
مدى الإثراء اللغوي الذي يكتسبه الشعر من استغلاله لهذه الإمكانيات الكثيرة التي تملكها
هذه المصطلحات المهنية البحرية .

وهذا الشاعر « فهد بوريلي » يفسر هذا المصطلح تفسيراً سياسياً يفسر به تسلط
القوة مهما كان موقعها في الواقع الاجتماعي :

خطفت ولم وصدد البوم كرفي

رغبسة مراكبهم اطبع مناجي^(١١)

وحق في مجال التعبير عن العاطفة وتقلبها يفلسف الشاعر « الدويش » الحب
وشجونه ، وتغير مواقفه من الإسعاد إلى الحزن والأسى بقوله :

هنا المسوى لي جار كرف بالاشراع

والى طغى فلكك طمس في قواعه^(١٢)

(١٠) محله : الحمل نوع من السفن الشراعية .

يكرف شراعه : شرحت في المتن ، ويقصد بها هنا إدبار الدنيا بعد إقبالها . الديوان ص ٨٢ .

(١١) خطفت : أبحرت . ولم : رياح مناسبة للسفر . كرفي : التصاق الشراع بالصاري . الديوان
ص ١٤٧ .

مراكبهم : المركب في اللهجة الكويتية تعني البعارة الكبيرة . أطبع : أغرق . مناجي : جمع
منجى ، وهي نوع من السفن .

(١٢) الديوان ص ١٥٢ .

لي جار : إذا جار . كرف بالاشراع : قلب ظهر المجن لصاحبه . طمس في قواعه : غرق في
قاع البحر .

ومن طبيعة العلاقة بين السفن والرياح ، استمر الشعراء الشعبيون في استثمار هذه المصطلحات والمفردات البحرية التي أثرت تجربتهم الشعرية في شتى موضوعاتهم وأغراضهم ، وقضاياهم الاجتماعية والإنسانية .

والشاعر « الفرّج » وقد تمثّل بعمق كل إبحاءات هذه المصطلحات لم يتردد في توظيفها توظيفاً يحقق له استيعاب معانيه وأفكاره التي حفلت بها تجربته الشعرية حتى في مجال الهجاء ، فحين أراد تحديد الحجم الحقيقي للمهجوه لم يجد خيراً من تعميم المصطلح البحري بما يتفق ومراده حيث يقول :

ومثلك ترى إلى حل في رجه دولاب

لا تنفعه شرعة ولا ينهض الجيب

كيف انكسرت برق وبريح قلاب

وجاك العجاج من فوق علو الدارريب^(١٣)

ولكي يتضح البعد الحقيقي لهجاء شاعرنا لا بد لنا أن نبين هذه المفارقة الذكية التي يعكس تبيانها مدى قسوة هذا الهجاء ، والتي يمكن تلخيصها بما يلي :

إن للرجولة شروطها ، كما أن لحياة البحر مواصفاتها ، وكلاهما لا يتحققان إلا لمن يملك المقدرة الفائقة على استيعاب غناطرها وأحوالها . ومحصلة هذا الهجاء أن هذا المهجور ساقط في امتحان الرجولة ، كما يسقط البحار الفاشل في أول مواجهة مع البحر . إن شرط الرجولة والشهامة كما يراها الشاعر « الفرّج » محقق فيمن استوعب المدلول الحقيقي لفحوى هذه المقولة البحرية ، والتي لخصها الشاعر بقوله :

من يطلب العــــــــــــــــالي ، فيصير على الرش

هذا وما كاد أوله هان تاليه^(١٤)

(١٣) الديوان ص ٢٢ . دولاب : عاصفة . شرعه : أشرعه . الجيب : شراع صغير يتعمل للسفن عند اشتداد الريح .

انكسرت : غرقت وتخطمت . الرق : الضحضاح . الدارريب : الألواح التي تزد بها جوانب السفينة ، إذا زاد حملها . والمقصود هو : إنك قد وضعت نفسك في وضع لا تستطيع مواجهته ولا تطبيق احتماله ، لأنك لست كفاً له .

(١٤) الديوان ص ١٧٠ .

العالي : الهواء المعاكس للسفينة . الراش : رشاش الموج .

ومن الهجاء على المستوى الشخصي ، إلى الهجاء بمعناه الإيجابي ، وتعني بإيجابيته تصديه لجوانب السلب في حركة المجتمع ، ومحاولة إعادة صياغتها وفق مقتضيات جادة الصواب لمسيرة المجتمع . فالشاعر « فهد بورسلي » عز عليه مجتمعه الجديد ، وقد اكتنفته أخطر السلبات التي يمكن أن تحيط بحركة التطور الاجتماعي ، وهي ظاهرة تعدد الأهواء ، وتفرق النزعات والمطامح داخل البنية الاجتماعية مما يفقدها أهم مقوماتها الأساسية وهي الوحدة الوطنية ، ضمان الاستقرار وجوهر التطور .

ولم يجد الشاعر والحال كذلك إلا الاعتراف من المعين عند الحاجة ، وهو بحر المصطلحات البحرية ليؤطر به تلك التجربة ، وذلك حين قال :

ما دامننا شق بفلك واحد
ذاب الشراب وضاعت الغرافه
هنا جزائنا زين سوت فينا
خل الفرق ما يوهل النزافه^(١٥)

وإذا كان شاعرنا السابق قد حدد المشكلة الاجتماعية بإطارها العام ، أو بصيغتها الكلية دون الوقوف عند تفاصيلها وأنماطها ، فإن الشاعر « زيد الحرب » قد حدد جانباً من جوانب تلك الظاهرة السلبية ، وذلك من خلال بعض العناصر الدخيلة على واقع البيئة الكويتية والتي استطاعت بمواهبها الانتهازية أن تنعم بمعطيات الواقع المادي دون كد ، وعمل وشقاء ، لهذا عمد الشاعر إلى مفردات العمل البحري ليجعل منها الإطار الذي يحتوي هذه الأنماط الاجتماعية ويعبر عن واقع حقيقتها ، وذلك بقوله :

يلعب على كيفه ولا جن نـدرون
مخرب السديره وللمـال نهـاب

(١٥) الغرافة : نوع من المجاديف .

مايوهل : لا يعطي فرصة ومجالاً .

النزافة : الذين ينزفون الماء الذي يدخل السفينة عند علو الموج .

جئاته هـدو من غير شرع وقانون

ميردة لا غاص فيها ولا ساب^(١٦)

أما من يحاول أن يزيف حقائق الواقع ، ويدعي المعرفة بهذا المجتمع ، وينبري تظاهراً لتحليل مشاكله وحلها ، وهو في الحقيقة لا يملك إمكانيات ذلك التصدي والمعالجة ، نقول لا بد لمثل هذا المدعي من التعري أمام حقائق الواقع وتعاضلها إلا لمن هو مؤهل لذلك ، حسب تصور الشاعر « الدويش » :

يا تايه ذا بحرنا ما تفيضه

تركس بموجه كل ما جيت ناحيته^(١٧)

إن التوافق والانسجام بين البنية الاجتماعية ومعطياتها اللوكية والأخلاقية ، أو بمعنى آخر بين المجتمع بكوناته الطبقيّة وبين نظمته وقوانينه الاجتماعية والسياسية ، هو الشرط الأساسي في استقراره وتطوره وتحضره ، كما يراها الشاعر « بورسلي » :

ما تذرني النعمة الى خرّب القفاف

والقرب ما تصلح بلياً محاحيل^(١٨)

ومن هنا المنطلق جاءت دعوة الشاعر « الحرب » للحاكم بأن يحيط بمجتمعه بسياس العزة والمنعة لكيلا تصبح الأمور وتقديرها ، والسياسة ومقاديرها ، خاضعة لإرادة

(١٦) الديوان ص ٩٥ .

ولا جن تفرون : كأنكم لا تعلمون بما يفعل .
الديرة : البلد .

جئاته : أتته الثروة . هـدو : يهتو .

ميردة : جاهزة ومعدة . لا غاص : لم يمارس مهنة الغوص على اللؤلؤ . ولا ساب : السبب هو الرجل الذي يسحب الفائض من الماء .

(١٧) تفيضه : تفوض فيه . تركس : تفرق . ناحيته : قاصدة ومتوجه إليه . الديوان ص ٣٢٢ .

(١٨) الديوان ص ٦٢ .

ما تذرني : لا تحمي من الماء والرياح .

النعمة : الخوض البحري الذي يحيط ببعض المناطق الساحلية ، كرسى للسفن .

القفاق : سور النعمة وهو مبني من الصخور .

محاحيل : جمع محالة وهي الحلقة التي يسحب عليها حبل عند السقي من الآبار .

الأهواء تسيرها رياح النفعية غير المدركة ، والتي لا تقدر الأمور حق قدرها ، فتقود
المجتمع إلى ضبابية يصعب التحرك خلالها .

يا شيخ عز القوم ، جعلك بعدم
دام الرفساقـة راتمين بعدم^(١٩)
من قبل لا يأتي مفرق عدم
ويتيه من لا قاس بلده ولا يقيس

حقيقة لقد أصاب الشاعر « الحرب » كبد الحقيقة في تصويره لواقع العامة التي
اعتادت أن تلقي تفكيرها فيما يجري حولها وتقديرها له في يد سائتها وحكامها ، دون
تحمل أية معاناة ونظر قد يفيد هؤلاء الساسة والحكام أنفسهم ، وهذا هو موجز ما عناه
الشاعر بقوله « ويتيه من لا قاس بلده ولا يقيس » .

ولو تتبعنا الناذج الشعرية التي شكلت مظهر تأثر اللغة الشعرية ، بحياة البحر
ومفرداتها ومصطلحاتها ، لاقتضي منا ذلك الكثير من الصفحات ، ولكن يكفينا تأكيد
وجود الظاهرة وتحديداتها ، وليس تفصيلها والإحاطة بكل مظاهرها ، وحسبنا ختام هذا
الجانب اللفوي - من أثر البحر في المستوى الفني للشعر ، بهذه الأمثلة التي تبرز تغلغل
هذا التأثير حتى في حالة التعبير عن الذات الخاصة وفي مجال انطلاقها ، ونعني به مجال
العاطفة والحب والتغني بمجال الحبيبة .

يقول الشاعر « الدويش » في هذا المجال :

والله لـولا الخـوف لـطـنـو في

واقول بالخلان قوموا له اوقوف^(٢٠)

(١٩) الديوان ص ٨١ .

جعلك بعدم : اصطلاح شعبي يعني جعلوا فداءك .

لا قاس بلده : البلد كتلة من الحديد يقاس بها عمق البحر . ولا يقيس : لم يحاول القياس .

والمقصود بهذا البيت : حتى لا ينبه من يفكر والذي لم يحاول التفكير .

(٢٠) نوفي : النوف علم يرفع في أعلى مكان في السفينة لطلب النجدة ، ولكي يلتفت نظر تجار الملوؤ
المتجولين في البحار ، وهذا في متن النوص .

ويخاطب « زيد الحرب » قائلاً :

أثنينا نسبح في بحر الظلمات

بحر المذارى موش سود الغيب^(٢١)

والشاعر حمود الناصر البدر يصور مكانة وقمة حبيته على الصورة التالية :

حصنة غزير اليم غالية الأثمان

غلطانة بين الزبد والبناتي^(٢٢)

ما سامها الطواش من كل مكان

ولا قلسوها حاسبين الرتاني

والشاعر « الفرج » يصور لنا مدى عمق سعادته وفرحه بلقاء حبيته بقوله :

يا ما وقع بي على سنه

واصبحت كني فالق دانه^(٢٣)

ثانياً : مستوى الصورة :

وتقصد بمستوى الصورة مجموعة المكونات الفنية للصورة الشعرية ، وخاصة المكونات الفنية المستمدة من البيئة البحرية ، التي أكسبت هذه التجربة الشعرية الشعبية الكويتية أهم خصوصياتها وتفردها الفني في تجربة الشعر البدوي .

إن المصدر الأساسي لتكوين الصورة الشعرية وإبتكارها هو « الخيال الشعري » الذي

(٢١) الديوان ص ٢٤٧ .

أثنينا : نحن الاثنين . موش : ليس .

الغيب : جمع غبة وهي اللجة العميقة .

(٢٢) الديوان ص ٤٨ . حصنة : لؤلؤة كبيرة نادرة . ويقصد في الشطر الثاني من البيت الأول أنها ليست في متناول الغواصين .

سامها الطواش : لم يقدر لها تاجر اللؤلؤ أي ثمن لأنها لم تعرض للبيع . الرتاني : من أوزان اللؤلؤ .

(٢٣) الديوان ص ١٥٦ .

كني : كُني . فالق دانه : الفلاق هو عملية فتح الحمار للبحث عن اللؤلؤ . الدانة : أكبر وأعلى اللآلئ البحرية ، وهو اصطلاح شعبي يبين عمق سعادة الإنسان وفرحه .

أكسبته الحياة البحرية مجالاً تخليقياً أرحب ، وأكثر جدة وثراءً وطرافة ، وأهم من ذلك كله أعطت التجربة الشعرية حميةً واقترباً من وجدان المجتمع ، كما أنها عمقت البعد الفني للهجة الحضرية ، وأتاحت لها كافة الظروف المفجرة لكل إمكانياتها ، وطاقتها الإبداعية .
إن قمة النضوج ، والتطور لأي لغة أو لهجة ما ، هو اكتال مقوماتها اكتالاً يؤهلها لحمل أرق فنون الإنسان وهو الشعر ، لأن أي لغة استطاعت أن تكون لغة شعر جيد ، فهي بلا شك لغة توفرت لها عناصر النضوج والتطور .

وإذا رجعنا إلى حقل الشعر ، وأخذنا نبحت في نماذجه عن ما يؤكد مقولتنا السابقة ، لقررنا منذ البداية ، وبكل ثقة ، بأن في نماذج هذه التجربة الشعرية الشعبية الكويتية ، من الصور الفنية ما يتجاوز في جماله وقوة تكوينه الفني كثيراً من الصور التي حفل بها كثير من الشعري البدوي والفصح .

إن الحديث عن الحياة ومشاكلها ، وتغير أحوالها ، وتقلبها بين النقيضين - النحس والسعد - الغنى والفقر - الحزن والفرح - موضوع لا يخلو منه ديوان شاعر شعبي ، سواء في تفلسفه ، وتفكره ، أو في ميدان النصيحة وإسائها والحكمة وبلورتها ، والمثل وتكوينه .

والشاعر « الفرع » حين حاول تحديد تصوره لهذه الحياة ، شأنه شأن بقية الشعراء الشعبيين ، تملكته الحيرة من أمر هذه الحياة غير الدائمة على حال ، فلم يجد الشاعر أمامه إلا البحر يستمد من واقع غوضه وتقلب أحواله ، أدوات تصوره ، ومكونات صورته ، حيث قال :

عجزنا نطيح لها على السد غاية
ومن ذا السني يعلم بقاية سدودها؟
كما لجة طها بها السفن ماقوت
من الغمق فيها السفن تاخذ يلودها^(٢٤)

(٢٤) الديوان ص ٤١ .

عجزنا : تعبنا . نطيح بها على السد : تقع على سرها .
لجة طها : لجة سوداء مظلمة . ماقوت : ما استطاعت .
الغمق : يلودها : مراسيها ومقاييسها للعمق .

وإذا كان شاعرنا « الفرج » قد صور حيزته من هذه الدنيا كصورة السفن الحائرة في بحر الظلام ، وقد تغشتها الحيرة من كل جانب ، فإن الشاعر « الحرب » قد اقترب بتصويره للمعنى السابق من أذهان مواطنيه البسطاء حين أخذ من ممارستهم العملية أداة ومكونات صورته لهذه الحياة حين قال :

بجاهد الدنيا بمجداف وشرع
ما دمت أنا حي وامشي بظهرها
مرة بغية سور ومرة بحر باع
ومرة بصافيتها ومرة بكدرها^(٢٥)

ولا أعتقد أن أحداً ممن سمع هذا الشعر أو قرأه قد فاته ملمح التوجه الإصلاحي لدى الشاعر ، حيث نراه في هذا النص الشعري يصر على مجابهة ظروف الحياة وصروف تغيرها ، وظروف تقلبها ، بكل ما أوتي من قوة ، وما يملكه من عزيمة ، انظر قوله (بمجداف وشرع) ، وسوف يتأكد لك هذا المعنى بصورة أوضح إذا أدركت معنى هذا الاصطلاح البحري الذي يعني استغلال كل الإمكانيات لمواجهة ظروف الرياح ، لأن الإبحار العادي يكون إما بالشرع أو بالمجاديف ، أما استعمالها معاً ، فذلك لا تقتضيه إلا الظروف القاهرة جداً .

إن الإصرار وقوة العزيمة ، التي تشكل إرادة البقاء في هذه الحياة المتقلبة كما صورها الشاعر « الحرب » هي نفسها التي يصورها الشاعر « الدويش » على أنها حتمية التجربة ، وضرورة المواجهة المباشرة التي تكسب التجربة مردودها الفاعل في سلامة السلوك ، وحسن التوجه حين قال في ص ٢٥٩ :

ومن كان عوام ويسالم غايص
يبيدي من الي شاف ما هو يديناه

نعم إن مصير الإنسان مقرون بإرادته ، وبقوة عزمته . ليس ريشة تقلبها الرياح ، ولا سفينة مرهون تحريكها بلاءمة الريح ، إنه الإنسان الذي يمنح السفن إمكانية الحركة ،

(٢٥) الديوان ص ١٤٦ .

غبة : لجة عميقة . بحر باع : البحر الضحل الذي يقدر عمقه بمقدار باع .

والرياح قوة التحكم بالسفن وتوجيهها . كما يقول الشاعر « الحرب » :

السفن تجري بسور الـ—————ولام
والقـدر يجري بفن الحـ—————اطفين^(٢٦)

ومن الحياة وحيرتها إلى الإنسان نفسه أحد مكونات حيرة هذه الدنيا كما يصوره الشاعر « محمد الفوزان » حين صور اغترابه الاجتماعي ، وتفرده ضمن إطار من الإحباط واليأس حين قال :

منين ما تلتاح فالرق حواش
والبلد حنقه ما يجديه راعيه^(٢٧)

وبما تحذر الإشارة إليه هنا ، هو التأكيد على أن تصوير الاغتراب الذاتي لبعض الشعراء لا يعني الضياع الحقيقي كما هو الشأن عند بعض أدباء وفناني هذا العصر في أدبهم اللامعقول أو العبثي ، بل هو تصوير لواقع الحال بغية تغييره وإصلاحه ، ولعل في النص الشعري الآتي (للشاعر الحرب) ما يؤكد هذا المعنى . يقول الشاعر زيد الحرب في لحظة غضب وقرود على المجتمع ، تذكر معها -ثورة- تمرد الشنقري صاحب لامية العرب حين قال :

أميلوا بني أمي صـ—————دور مطيكم
فـ—————إني إلى قوم —————واكم لأميل

يقول زيد الحرب :

(٢٦) الديوان ص ٥٢ .

سيور الولام : الريح الملازمة للإقلاع . شرع الحاطفين : أشرعة البحارة المرفوعة للإقلاع . والخطفة هي رفع الشراع في وجه الريح للإقلاع .

(٢٧) محمد الفوزان ، شاعر كويتي مقل لم نجد له ديواناً مطبوعاً ولكن وجدنا هذا النص مع بعض نصوص أخرى في ديوان الشاعر عبد الله الفرج ، وهذا النص في ص ١٦٨ .

منين ما تلتاح : في أي جهة تتجه . الرق حواش : ضحضاح الماء محيط بك . لاحظ أن السفن لا تجري في الماء الضحل وهنا تكن الحيرة . البلد : قطع من الحديد أو الرصاص يقاس بها عمق البحر . يجديه : يهديه ويفيده .

يا حيف أنا ظنيت وظني بكم خاب

صنيعة صميل وانطلق في بحرهما^(٢٨)

وهو نفس الموقف الثائر المتمرّد الذي وقفه الشاعر « فهد بورسلي » من مجتمعه الذي بدأ يفقد أهم مقوماته الأساسية وهي الوحدة الاجتماعية التي تجاذبتها تيارات الأهواء ، والنزعات ذات المطامع الخاصة سواء كانت مادية أو سياسية ، يقول الشاعر بروح تقرينا إلى قول الشنفرى السابق :

الدار جارت ما عليها شافه

والحر فيها شاي ف ما عسافه^(٢٩)

— لماذا ؟

ما دامننا شق بفلك واحد

قاب الشراع وضاعت الغرافه

هذا جزائنا زين سوت فينا

خل الفرق ما يوهل النزافه

ومن صورة الرفض لبعض سليات البناء الاجتماعي إلى الصورة المثلى للحاكم الصالح الذي لم يجد الشاعر الشعبي أصدق من صورة البحر عالم الغرائب ، وحاولي المتناقضات هو مصدر الرزق والغنى والثراء ، ومهوى الردى والموت والحلاك ، تقول لم يجد الشاعر أصدق مثلاً من البحر كي يستعير صفاته ويجعلها كصفات واجبة لما ينبغي أن يكون عليه الحاكم الحقيقي . يقول « زيد الحرب » في هذا المجال :

(٢٨) الديوان ص ١٥٦ .

يا حيف : لفظة استنكار وأسى . الصحيل : قرية اللين .

انطلق : انسكب .

(٢٩) الديوان ص ١٢١ - ١٢٢ .

شافه : عتب ولوم . النزافه : نوع من المجاديف .

يوهل : يهمل . النزافه : الذين ينزفون الماء من السفينة والنزف يعني إخراج الماء .

(٣٠) الديوان ص ٤٨ .

هو غسل هو سم هو وصف البحر
اللولو والمرجان من وسطه ظهر
والخطر والموت في وسطه اشتهر
ذا غنى منه وذا منه فقير
وهذا الشاعر « الدويش » يحدد القوة والبأس الشديد ، المادي منها والمعنوي بالصورة
البلغّة التالية :

وشلكك ببحر غاطي كل حله
فمنك غدت ما بين موجه تعومي
بحر تطامي فيه اللي يدلّه
(٣١)

ونفس المعنى تجده في صورة الحام عند الشاعر « حمود الناصر » في تصويره لقوة
وشجاعة الشيخ « مبارك الصباح » حيث قال :

ناهيك عن طامي غزير البحار
يوم هذا الطوفان طياش البحار^(٣٢)

ومن هذا المنطلق الوطني ، وبكل زخم الحماسة الشعبية حين تحيط الأخطار بأعز ما
تملكه لم يجد الشاعر الشعبي « زيد الحرب » حين طالب أحد الحكام العسكريين العرب
بضم الكويت إلى بلاده خيراً من التعبير البحري الشعبي « دفعه مردى والهوى مشرقى »
الذي يعني : اذهب إلى غير رجعة ، انظر قوله :

سير انقلـــــع أو ولّ دفعت مرادي
في كوس شرقي والهبايب شديده

(٣١) الديوان ص ٢٢٥ .

وسلك : أي شيء تريد من . غاطي : مغطى . كل حله : كل مكان . غدت : أحث
وصارت . معنى السطر الثالث : هو بحر مظلم ضاع فيه حق من عرفه .

(٣٢) الديوان ص ٩٦ .

في غبة ما لقرها عداي

تصبح وتسي في حياة نكيسة^(٣٣)

وحين تصدى الشاعر « فهد بورسلي » لبعض دعاة التخلف والترمت الذين قادم موفهم الرجعي هذا إلى الزعم بأن تعليم الفتاة مدعاة إلى فسادها ، وسوء سلوكها ، نقول حين تصدى الشاعر « فهد » لهذه الدعوة المريبة لم يجد وسيلة أجدى وأكثر إقناعاً وبلاغة من تلك الصورة الشعبية التي استقطبت كل عناصر القضية المزعومة وكل دلائل دحضها وتفنيدها ، وهي صورة شعبية تمثل الوجه الآخر للمقولة العربية الشائعة (ليس كل بيضاء شحمة ، ولا كل سوداء فحمة) ، إنما تمثل المعنى المحلي لتلك المقولة ، انظر إلى قوله التالي وقارن بين محصلتها النهائية :

شفت البيضا وشفت ناس يرون

وظنيت بميون التقارير دانسات^(٣٤)

إن الصدق الفطري ، والعفوية الشديدة ، في الطرح والمعالجة ، من أهم مميزات الشعر الشعبي ، وخاصة حين يتصدى للمواقع الاجتماعية ناقداً وموجهاً ، ومواجهاً صلباً في تحديه ومواجهته ، فمثلاً الشاعر « زيد الحرب » حين تصدى بكل صراحة إلى مؤسسة من أخطر المؤسسات السياسية الديمقراطية في الكويت ، وهو « مجلس الأمة » وكشف بعض الممارسات السلبية لبعض أعضاء هذا المجلس ، مما يخالف الهدف الأساسي الذي من أجله انتخبهم الشعب ، عقب في آخر قصيدته بما يمكن أن يكون تلخيصاً لما يدور في أذهان هؤلاء الأعضاء من اتهام لهذا الشاعر وموقفهم منه بقوله :

(٣٣) الديوان ص ٥٩ .

مير : لكن . اتقلع أو ول : اذهب .

دفعت مرادي : المرادي جمع مردى وهو الرمح الذي يدفع به القارب عند الإبحار ، وعادة تكون دفعة الرمح قوية جداً ، وخاصة إذا كانت الريح شرقية « كوس شرقي » . الغبة : اللجة العميقة .

ما لقرها عداي : أي ليس لعمقها مدى حتى يمكن قياسها .

(٣٤) الديوان ص ٢٠ .

التقارير : نوع من الأسماك البحرية الهجينة إلى الكويتيين . الدانات : جمع دانة وهي اللؤلؤة الكبيرة .

يقولهما عود كبير بيادة

محمل عشار ولاث فوق القصاصير

هذا بلا ريان ضبع سواده

انتوا السبب والله عليه التقادير^(٣٥)

نعم قد تزعمون بأن صاحب هذا النقد شيخ كبير فقد صوابه ، وذهب عقله وإرادته مثل السفينة التي رمتها الرياح فوق الصخور المميتة ، ويعلق الشاعر بكل ذكاء بقوله في (الشطر الرابع) إذا كان الأمر كذلك فأنتم السبب في ذلك ، ومن يتأمل هذه الصورة الشعرية لا تفوته تلك المفارقة اللطيفة وهي أن الصخور المراد قطعها هي التي قطعت من أراد كسرهما ، ولا يخفى كذلك المدلول الرمزي لهذه الصورة .

وكا وقفنا في حديثنا عن أثر البحر ومصطلحاته في مستوى اللغة ، عند تحديد ظاهرة التأثير ، وتأكيد وجودها دون الاستقصاء والتسجيل الكامل لها ، وذلك لوفرة هذه النصوص ، وكثرتها وانسجاماً مع هدفنا في هذه الدراسة المتواضعة وهو الإشارة إلى وجود الظاهرة ، وتأكيد هذا الوجود الفعال ، والدور الكبير الذي لعبته هذه الظاهرة في إثراء لغة الشعر الشعبي ، نقول كما وقفنا عند الإشارة في مستوى اللغة ، أرى حرياً بنا أن نقف لنفس الأسباب عند مستوى الصورة ومكوناتها وذلك بعد أن نسجل بعض النماذج المصورة للجانب الذاتي الخالص ألا وهو جانب الحب والعاطفة ، ذلك الجانب الإنساني العام في ممارسته كما يقول الشاعر « الديوش » :

.....

عجال رمل السيف ما هو بمعجون

(٣٥) الديوان ص ١٠٢ .

العود : الكبير السن . بياده : البائد .

محمل عشار : المحمل نوع من السفن الشراعية . العشار : مهنة قطع الصخور من البحر .

لاث : رمى بدون إرادته . القصاير : الصخور البحرية الكبيرة ، ونادراً ما تنجو سفينة قذفها الريح عليها .

السناد : الدليل وعادة يكون نجماً يهتدي به البحارة .

(٣٦) الديوان ص ٢٩١ .

السيف : ساحل البحر . معجون : مبتل بالماء .

نعم كل نفس ذائقة الحب بشقي أنواعه ، وبأي صورة من صورهِ . إن تلازم الإنسان وعاطفته كتلازم البحر وتلال رماله .

وحين أراد شاعرنا « الدويش » أن يصور حاله في الحب وما لاقاه منه ، لم يجد لتصوير ذلك خيراً من البيئة البحرية الثرية بصورها يقول :

يا تل قلبي تل سيب لغيصه

ماية حمل والغيص عرض بأسياده^(٣٧)

يا دق قلبي حيل من دق ببيصه

من فوق شفت مخلف في مجاريه

ولو تتبعنا صور العاطفة الذاتية في هذا الشعر، ومدى اعتداد مكوناتها على معطيات الخيال البحري إذا جاز التعبير، لوجدنا هذه الصورة مؤطرة بمحدود التلقي الحسي لهذه المعطيات دون توظيفها توظيفاً كلياً يخرجها إلى مجال التفلسف ، والمعاني الكلية ذات الدلالات العامة ، بمعنى أن الصورة المستمدة من معطيات الواقع البحري ، في الشعر الشعبي صور ذات دلالة حسية مباشرة ، وليس للبحر ورموزه في شعرهم أي دلالة رمزية عامة . وهذا رغم أهميته في إثراء هذه التجربة ، وإخراجها إلى المستوى العالمي ، لا يقلل من قيمتها التي أكدت حقيقة اجتماعية مهمة ، هي ظهور المدينة كصبغة حضارية ، وذلك من خلال إعادة صياغة البنية الاجتماعية وفق شروط ومعطيات المدينة سواء في مستوى اللغة أو مستوى الإبداع الشعري كما أشرنا في بداية هذه الدراسة .

(٣٧) الديوان ص ٢٢٢ .

باتل : يا حذب وشد . السيب : الرجل الذي فوق السفينة والمناطق به جذب الرجل الغائص في البحر من أجل اللؤلؤ ، ويسمى « الغيص » .

ماية حمل : البحر في حالة المد الكبير . عرض : اعترض بيديه مما يصعب معه جذبه من الماء .

يا دق : يا اصطدام قلبي في الحب . حيل : بقوة وشدة . البيض : قاعدة السفينة . الفشت :

صخور كبيرة في قاع البحر . مخلف في مجاريه : أي السفينة التي خالفت الطريق السليم

المرسوم لها . ومعنى البيت الثاني : إن حال قلبي وحيرته في الحب مثل حال السفينة الضالة التي ارتطمت بالصخور البحرية الخطيرة .

أثر البحر في قضايا الشعر :

إن القيمة الحقيقية لهذا الجانب التأثيري للبحر ، في مسيرة حركة الشعر الشعبي الكويتي ، تكمن في كونها فتحت باباً مهماً من أبواب الشعر الشعبي . إن الصحراء الممتدة في حياة العرب أزماناً وحقباً تاريخية طويلة ، لم تشكل موضوعاً مهماً في قضايا الشعر البدوي كما شكل البحر في مواضع الشعر الشعبي الكويتي .

حقيقة تركت الصحراء أثرها جلياً في لغة الشعر البدوي وصوره ، لكنها لم تنفرد كقضية موضوعية للشعر ، كما تفرد البحر في الشعر الشعبي ، مع ملاحظة كونها مصدرين للرزق والمعيشة والحياة بصفة عامة . وإذا عدنا إلى النصوص الشعرية التي تعكس لنا مدى تأثير الحركة الشعرية الشعبية الكويتية بحياة البحر ، وخاصة طرح هذا التأثير كموضوع شعري مستقل ، وحاولنا استقصاء جوانب هذا الموضوع الشعري الجديد لوجدناها تتحدد ضمن المعالجات التالية :

١ - الرحلة البحرية ومعاناتها .

٢ - مشاكل المهن البحرية وانعكاساتها الاجتماعية .

ومن خلال هذين الموضوعين يمكننا استقطاب كافة جوانب هذا الموضوع .

أولاً : الرحلة البحرية ومعاناتها :

من المعروف أن رحلة الإنسان الكويتي البحرية تنقسم إلى قسمين بحسب طبيعة الغرض من كل رحلة ، فإذا كانت للتجارة وحمل البضائع فهي طويلة لأنها تطوف عبر بحار القارتين الآسيوية والأفريقية وتسمى عند الكويتيين (بالفر) ، وإذا كانت للغوص على اللؤلؤ فهي محدة المكان تقريباً ، وتبلغ مدتها أربعة أشهر تقريباً وتسمى « الغوص » .

وبحكم هاتين الرحلتين البحريتين عامل واحد هو شقاء البحار الفقير ومعاناته ، معاناة لا تتفق والمردود المادي الضئيل الذي ينفقه قبل رحيله الشاق هذا . ولقد عبر الشعر الشعبي تعبيراً صادقاً استقطب كل جوانب هذه المعاناة الإنسانية . انظر قصيدة

الشاعر « فهد بورسلي » وهو يصف رحلات (السفر) ، وسوف اضطر إلى تثبيتها كاملة رغم طولها لأن إسقاط أي جزء منها ، سوف يخل بتسلسل موضوعها وتماسكها .

يقول :

البارحة في مرقدي ما تهيت
من لاهب بالقلب نشف لـهـاـتـي
لي من تهـنـوا في حـلا النـوم تـمـيت
في ضـيـجـهـ والمـتـلـي ما يـهـاـتـي
أنـا الفـقـير المـتـلـي لو تـمـنـيت
دب اللـيـالـي ما تـجـي مـشـهـاـتـي
الحـظ شـين ومن ردا الحـظ وافـيت
طرشـة بـلـح من بـد كل اطـرشـاـتـي
ومن البـلـح يـا لـايم القلب مـلـيت
عـشـرين يـوم في خـبـيـث المـشـهـاـتـي
قـالـوا عـلامـك يـا فـهـد ما تـمـشـيت
قـلـت القـهـر راعـيـه عـاف الحـيـاـتـي
جـيـف اهـتـني بـالقـوت والقـوت حـوـيت
وكـوز يـصـيـح بـصـوت ذـيـب الفـلـاـتـي
ومن البـلـح يـنـت ما جـان كـنـيت
الـجـمة صـاير عـنـدنا كـالمـهـاـتـي
مـنـين ما تـنـصـي جـنـوب عـن البـيـت
قـام الـدـهر يـرـفـع عـلـينا الجـنـاـتـي
زود عـلى ضـرب الحـظ والـيـف والشـيـت
سـبـرة وعـنـهـا ما تـفـيـد الجـوـاـتـي
والـبـرد لي مـسـك من الـزود نـزـيت
لي مـسـي ازـرـيت أـكـل صـلـاـتـي

يا نوحذا يا ليتني ما تعنيت
 يا يتبغي درب وراء المائي
 لين اطرحووا ويا اهل الخشب صفيت
 صفوة صفوف ينظرون الزكاتي
 لي صار وقت الصبح مثل العفاريت
 الكل يركض فسازع بالعصاتي
 لي من تجنوا حل بالشمل تشتيت
 كل على فاله يدور الغناتي
 لين افلقوا عمارهم « لاش » ونيت
 ابجي خفيا والقلب دايم يحساتي
 خلوفهد يبجي على واحد ميت
 لي عاد راس المال حظ وماتي
 لوني غني وتاجر ما تجتيت
 لكن ضعيف راس مالي عباتي
 يا حمد ما لومك ولو كان شتيت
 وسط البحر ما يتعقد يا شغاتي
 ناس براحة ما شكوا ما تشكيت
 كلف عليهم شيل وزن الرتاتي
 ناس بشدة قصدهم فلس سحتيت
 هذا ووين الفلس هيات ياتي
 والله لسوقوقي من الصبح حلتيت
 أشوى علينا من شات الوشاتي
 وقت كسيف ومن هله لوتنقيت
 جليل ما تلقى من هل الموجباتي
 وقت عسم فيسه الرخم صساير سبت
 والا الحرار سنينهم مسدبراتي

لاهل الرزالة والطمع صاير صيت
 في راحة وسنينهم مجبى لاتي
 كالشب لي منك عليهم تحليت
 الطعم شين ووصفته كالنبى لاتي
 يا سعد حظك يا غني تفانيت
 عن درب بحر ما برحبه حلالي
 أقولها يوم من الضيم جاسيت
 حمل ثقل وكل ربعي سواني
 شيل الحمل بالمز لوني توازيت
 مثل العسل والحر يفهم وصاتي
 ما اتلام لوني بالمشايل تلهيت
 عن لاهب بالقلب نشف لاتي^(٢٨)

(٢٨) الديوان ص ٦٦ - ٦٧ - ٦٨

دب الليالي : طول الليالي أي أيد الدهر .
 الطرشه : السفر . طرشه بلح : اصطلاح بحري يعني عديّة الفائدة .
 جيف : كيف . الحويت : نوع من الصدف صغير الحجم هرمي الشكل .
 الكوز : نوع من الصدف أيضاً ويؤكل حيوانه بعد غليه بالماء .
 الجمّة : من أنواع السمك الرديئة .
 تنصى : تنجّه . الجناتي : العصا الغليظة الرأس .
 الخواليف : أنواع من الصدف . الشيت : قنفذ البحر .
 سيره : شدة البرد . الجواتي : الأحذية .
 نريت : قفزت بدون إرادة .
 النوخدا : ريان السفينة . اطرحوا : أرسوا سفنهم .
 أهل الخشب : أصحاب السفن . ينظرون : ينتظرون .
 تجنوا : التجني البحث عن المخار في حالة الجزر .
 يدور الغناتي : يبحث عن الفنى والثراء .
 لين اقلقوا : إذا فتحوا محارهم . لاش : خالي من اللؤلؤ .
 يحاتي : ينتظر بقلق .
 ييجي : يبيكي . لي عاد : إذا كان .

ولا أجديني بحاجة إلى أي إضافة أو تعليق على هذا النص الشعري الرائع للشاعر « فهد بورسلي » فقد أحاط بكل جوانب هذه التجربة بكل مظاهرها الحسية والنفسية ، وهي تجربة يمكننا تعميقها على معظم رحلات البحر التي قاساها الإنسان الكويتي بكل صبر واحتفال .

ثم إليك هذا النص الشعري للشاعر « عبد الله الدويش » وتلاحظ أنه قد فقد حرارة المعاناة التي غمرت النص السابق ، إلا أنه يتميز بطابعه التسجيلي ، وأهميته الوثائقية ، فقد سجل في هذا النص كل مراحل « السفر » من الهند إلى الكويت ، وهذا يلزمنا أيضاً أن نثبت هذا النص كاملاً رغم طوله ، يقول :

يا راكب من فوق سمح العوالي
ساجية تقطع بحور طويله
لي علق شراعاه وهب الشالي
توحي عجيج الموج مثل الديله
خاطف من الديره من الحمل خالي
نباهي المعامر والحمل مرتكي له
وشطن وحمل لين حـد الجوالي
وخلي الكرايخ والحمل زاد شيله

يا شفاقي : يا سندي وصديقي .

الرتاقي : أوزان اللؤلؤ .

سحتيت : السحتيت الأحجام الصغيرة من اللؤلؤ .

حلتيت : دواء شعبي مر المذاق .

أشوى : أهون وأسهل .

الرخم : نوع من الطيور الغبية .

السيث : لفظة هندية وتعني السيد .

الشب : معروف وهو نوع من القلويات .

النباتي : سكر النبات .

رجبه : ركوبه والإبحار فيه .

جاسيت : قاسيت ، سواقي : مثلي .

توازيق : تعبت وقاسيت . مانلام : لا ألام ، المثايل : الأشعار .

شهر تكل من طلوع الهلال
 وجزواه كل متفق مع عمله
 نزل ولا حمل ودار التوالى
 غير الطمان ومسا تقاصر بشي له
 وشال الاناجر طالب كل فالى
 ناشر شراعه ما يضيع دليله
 يموم في دوم الموج صالى
 منساده الهيلي تزاخر نخيله
 واصبح منسدر في كالكوت خالى
 ستين يوم والبضايح مهيله
 جزواه في البندر سهاري الليالى
 في ونسة كل صفال له عديله
 يا ما حلا المطراش والبال سال
 والنفس في ما تهوي له جميله
 عصر الشباب يطيب فيه الوصالى
 ومحوش في منواه خل خليله
 في ساعة يرخص بها كل غالى
 بوقت الرخا والكل يطرخ شيلته
 خراعب مع كل جوب توالى
 صحايب ترجى هوى الي تخيله
 عليت من بندر كالكوت عالى
 ناصي الكويت وكل رزق شيله
 معنا من الخيرات ما كان طالى
 من كل غرض وانعام ربي فضيله
 على وعبر غبتيه ما يبالى
 ناشر ثلاث الشرع والله وكيله

عشرين يوم بالتيسير والي
 نأتخ « اجنيز » وقدره الله اهي له
 بين أبو داود شمع الجبالي
 الي بفحسه نازلين قيله
 وحدر يبي مطرح ومد التوالي
 دار بها المولاه يدور حليله
 يومين يرز ماخذ كل مالي
 منها وعلى للكويت الجزيله
 مدبر يا هوم والريح شالي
 وحدر الدواسي ملدهين بشيله
 يا طارشي مع كل طير يلالي
 أخذ الخبر مني ووده بليله
 وصل سلامي للحبيب الموالى
 الجبال الي ترنجي العين نيله
 قل له عثرك فوق سطح الجوالي
 من عقبكم ما هو محصل مقيله
 إلى ذكرت أيامكم ساح بالي
 ومن حرقواكم تزايد عويله
 يا درة تزمى بكل اللالي
 سوامها ما يقطع الله سبيله
 من عقبهم يا دار صارانكالي
 على الذي كل الملا ترنجي له
 يا ناشد عنا ترانا نسالي
 عن كل شغوم علومه جميله
 الحر يشهر في ربوع المعالي
 واليوم بالخبر بات دوم مقيله

هذا وختم الجيل ما جا ابالي

ساجية تقطع بحور طويله^(٢٩)

(٢٩) مجلة البيان - العدد ١٦٠ يوليو ١٩٧٩م ، ص ٤١ وما بعدها .

سميع العوالي : السفينة المتناسكة البناء القوية .

توحي : تسمح . الدبيلة : صوت الطبول .

خاطف : اصطلاح بحري يعني نشر قلعوه للإبحار .

الديرة : الكويت . ناصي : قاصد . المعامر : المدن العامرة . مرتكي له : مستعد له .

شطن : رسى في المرفأ . لين حد العوالي : أي ملأ السفينة كلها بالبضائع . الكرايخ : السفن

القديية . فيض : خرج . سلامة : جبل في البحر عند سواحل عمان .

مخيلة : خلفه ، أي جعل هذا الجيل خلفه والمخيلة نائماً هي القبلية .

سند : جعل هادياً له . الميوق : نجم معروف .

الريح مالي : الريح ملائمة للسفر . أي ملأت الشراع وهذا أدعى إلى سرعته .

مسكت : مسقط عاصمة عمان . فارس : إيران .

هيام : قرية في إيران . شهباز والكوة : جبلان .

مكران : جبل في باكستان .

دير الحقت : معبد في باكستان .

شرع كراتشي : وصل إلى مدينة كراتشي بالهند .

جوادر : مدينة في كراتشي .

بندر كاري : ميناء في كراتشي .

خطف يبي بومباي : أقطع بريد مدينة بومباي .

شطن : رسى في مدينة بومباي .

والنوخذ ... الخ : ربان السفينة ينتظر توجيهاً من صاحب المال في الكويت .

جزواه : بحارته كل يسوق بضاعته .

مناده الهيلي : اتجأه نحو جبل « الهيلي » النيبار . اميندر : توقف في ميناء كاليكوت في

النيبار .

المطراش : السفر . يحوش في منواه : ينال مراده وتحقق أمانيه .

يطرخ شليله : اصطلاح شعبي يعني العيش الرخي ، السعادة .

خرائب : النساء الجميلات . من كل جوب : يأتيين من كل مكان وكل جهة . هوى اللي تخيله :

مرادها وهواها .

عليك : اصطلاح بحري بمعنى توجه للمعودة إلى بلاده ويقابلها . « سنيت » : أي غادرت بلدي .

ناتخ : ظهر فجأة . أنجيز : جبل في عمان ، وكذلك أبو داود . ومطرح : مدينة في عمان .

يمزر : يأخذ . يا طارشي : يا رسولي .

الجادل : السيدة الجميلة . عشيرك : صاحبك وحبيبك .

ثانياً : مشاكل المهنة البحرية وانعكاساتها الاجتماعية :

إذا كانت النصوص الشعرية السابقة والتي شكل البحر طبيعة قضاياها ، قد صورت الرحلة البحرية كرحلة عمل شاق ومضن ، وصورت كيف يقاسي الرجال منها كهن وعمل ، أو صورتها وأكسبتها الأهمية التسجيلية من خلال تحديد مسار الرحلة من أماكن وجبال ومدن ومن تحديد للنجوم السماوية التي تحكم هذا المسار .

إن كمية المعاناة التي يعانيها البحارة في الرحلة لا يوازنها المردود المادي الذي يعود عليهم وخاصة البحارة والعمال .

إن عدم التساوي بين العمل ومردوده المادي هو جوهر هذه القضية والتي سجلها لنا بكل اقتدار الشاعر « زيد الحرب » حيث يقول :

ونجارتنا عقب المعركة جفونا
زل الشتا يا حمود ما سقمونا
ما درى عسر فيهم ولا نسونا
الله عليهم وإن نـووا بالتعـاكس
هم ما دروا باللي جرى الغوص كله
مثل الحمير ننقاد خسة أهله
نشكي العرا والجوع ويا المذلة
ونركض بحمدتهم سوات البنـايس
بنالله عليهم وين ذيك التبايب
قل لي غدت بين الخلايج نهايب
والا عليها غلقوا بالعصايب
يس حاسبونا بالحير والقراطيس
وين القماش اللي من الدر جبننا
الله عليهم وإن كلوا ما تعبننا
ما تعمر دار بهـا الظلم يبي
شيء يغضب الله ويرضى بهـا ابليس

قالوا العذر يا زيد جتنا علومك
 واحنسا بعد والله هم ما نلومك
 مير استعن بالله يقوي عزومك
 لم يجي شملان ونرخي لك الجيس
 قاشنا بالهند والله طسايح
 وحننا غدينا بين ثاني وصايح
 هذا السنة صارت علينا فضايح
 انتم تبون فلوس وحننا مفايس
 قلت انتم هل الجودات واهل المروة
 مير شيء حدث فيكم يا ناس توه
 اشوف وقت الغوص تاخذون قوة
 يا ما حديثونا بعصي ودبايس^(٤٠)

وبعد ... فلم يزل البحر مائلاً في أذهان الكويتيين بكل صوره وبكل تفاصيل تلك
 الحياة القاسية الصاخبة ، فهو ما زال دليل تأصيل الذات الوطنية وشاهد انتقاء صميمي إلى
 هذه البلاد . وعلى الرغم من انقضاء دور البحر كوسيلة رزق ومعيشة ، فما زال تأثيره
 واضحاً في مسيرة الشعر الشعبي سواء على مستوى المعالجة الشعرية لبعض القضايا
 الاجتماعية أو على مستوى الذكرى المؤكدة للذات الوطنية والمؤصلة للمعاني النفسية الجميلة
 كالصبر وشدة التحمل ، فعلى المستوى الأولي نجد الشاعر « زيد الحرب » يستحضر الماضي
 بكل صور معاناته ، ليؤكد دعوته الرامية إلى إعطاء الأولوية والتقدير لأبناء الكويت
 الوراثة الحقيقيين لخيرات هذا البلد ، بشرعية انتقائهم إلى هذا العالم القديم المستحضر ،

(٤٠) تجارنا : يقصد بهم أصحاب السفن .

زل الشتا : انقضى فصل الشتاء ، وكان في العادة أن يسلم التجار البحارة بعض المال كعربون
عمل وهو الققام .

نونا : أي عقدوا النية على عدم إعطائنا .

البنائيس : الخدم والعبيد .

التبايب : اللؤلؤ . الخلايج : الخلق .

نرخي لك الجيس : أي نجزل لك العطاء .

وذلك في دعوة الشاعر للقائين على شئون البلاد حين قال :

هم يلعبون اليوم في خزنة المال
ويطالبون الشعب بلقمة غيبه
حننا هل الديرة وحننا لها عيال
وحننا ذراها في الليالي الصعيبه
وحننا عليها تكد بسنين الاعمال
لي غار عنها الجن واخلا جليبه
والقيظ كله نجالب الفوص بحبال
ماي جانا الزرنوخ وزاده نهيبه
والغيص يشكي الضم من بحر الأهـوال
والسيب واقف دوم مثل النصيبه
ويركض على المجداف لي صاح « يا مال »
ونوم الملا بالليل ما نهقي به
ورحنا السفر والموج يا كنهه جبال
في غبة فيها المنايا قريبه
لا حولنا ديره ولا حولنا جبال
ولا من ذرا بالضيق نهلتجي به
إلا سواد الليل من دونهم حـال
وبحر كسيف دوم تطبخ غيبه
وكن السفينة حدرنا صاها هبال
تصعد وتنزل كل بحر تعدى به
وحننا نتهادر فوقها مثل الأفيال
وقصر المراجـل لاعتلى نعتلي به
نبغي نعدل صاغي الوقت ليال
والرزق لونه يخلق داب نجيبه^(٤١)

(٤١) الديوان ص ٧٠ - ٧١ - ٧٢

الغيبه : ما تبقى من الطعام في الليلة السابقة .

وعلى المستوى الثاني ، مستوى الذكرى المؤكدة للقيم والمعاني النفسية النبيلة ، من خلال المقارنة بين الواقع الحاضر ببعض سلبياته الناتجة عن طبيعة التحول الاجتماعي ، وبين الماضي الذكرى بكل عنفوان الرجولة وجلدها وصبرها المذلل لأقسى الظروف المحيطة .

انظر قول الشاعر الدويش :

جـار الزمـسان ودار دولا بـ الأقـدار
وافتر دولا بـه على كل جـاير
واتغيرت فيـه الأكابر والاصـغار
حقى غـدينا بين غاير وناير
يا عيني كم شفتي من الناس عـبار
ويا نفس كم دقتي العـنا والمراير
ويا رجل كم طفتي مع الدرب مثـوار
ويسا قلب كم غارك من الوقت غاير
كنا بوقت فات والبال عـتار
واليوم اشوف الوقت غير عـشاير
الي خبرناهم بـفناك العهد صـار
في فعلهم سـادوا على كل صـساير
الي تـنـوا بـالمروة والأذكـار
بانت معالمهم بعالي الزبـاير
أهل الكرم والجود في الموسـم الحـار
يجلسون وقت الضيفـة عن كل حـاير

= الديرة : البلد . حلبيّة : بئر وقلبيّة .

جا : كما . نهية : قليل شحيح .

الغيص : الغواص تحت الماء . السيب : الرجل الذي فوق الفينة ليحب الغواص من الماء .

صاغي الوقت : تردي الأحوال .

الداب : الثعبان .

والله ما أنسى يوم أنا كنت بحار
 في وصفهم واللي بقسولسون صاير
 الداو يا منصور أقفا بالانشار
 خلاك في بندر « كاليكوت » باير
 وتيسير علا والمهوى دار ليه دار
 وأرسي أمندر بالشويخ الاناير
 عشنا بوقت فيه ليمات وامرار
 بين السفن والغوص كننا طراير
 النوخذا بالغوص طالبك جبار
 ويدورك وقت السفر بالمواير
 وانت الذي منا بين الاثنين محرار
 ضاقت عليك السوعة والعباير
 والنفسط سأل وغار به كل من غار
 وأفتر دولابسه على كل جـاير^(٤٢)

(٤٢) الديوان ص ١١٩ - ١٢٠

أفتر : تغير وانقلب .

غدينا : أصبحنا . غاير : مغير ومهاجم . ناير : هارب ، فار .

الزباير : جمع زبارة وهو المكان المرتفع . سنيار : متتالون بعض وراء بعض . يعوهل : ينادي .

يبي بخاير : يريد العودة . ييرج : يحب مرساته .

يساني : ينتقل من مكان إلى آخر .

القليج : فلق الحمار . الدانة : اللؤلؤة الكبيرة .

الطواش : تاجر اللؤلؤ .

الداو - منصور - تيسير : أسماء لسفن شراعية .

يدورك : يبعث عنك .

العواير : نواصي الشوارع .

كانت هذه جولة سريعة في جانب مهم من جوانب الحركة الشعرية الشعبية ، الكويتية ، جانب تأكد خلاله رأينا في تلك الجدلية المستمرة بين المناخ الاجتماعي بكل حاجاته الاجتماعية والفنية والسياسية ، وإبداعه الفني المعتمد أساساً على معطيات هذا المناخ الاجتماعي من حيث اللغة ومفرداتها البيئية التي كان البحر أهم مميزات الذاتية ، إذ ترك أثره واضحاً في هذه التجربة الشعرية ، التي نأمل أن نكون قد وفقنا في طرحها في هذه الدراسة المتواضعة والله تعالى الموفق .

المراجع

- ١ - ديوان فهد راشد بورسلي ، جمع وإعداد وسمة فهد بورسلي . ط ٢ ، ١٩٧٨ .
- ٢ - ديوان زيد عبد الله الحرب . جمع وإعداد غنية زيد الحرب . ط ١ ، الكويت ١٩٧٨ م .
- ٣ - ديوان عبد الله الفرّج . ج ١ . ط ٢ . جمعه خالد محمد الفرّج . دمشق ١٩٥٢ م .
- ٤ - ديوان عبدالله عبدالعزيز الدويش . ج ١ ط ١ . مطبعة حكومة الكويت ، ١٩٦٨ م .
- ٥ - ديوان حمود الناصر البدر . ط ١ ١٩٧٣ م ، جمع وتقديم عبد الله الدويش .

إضاءة
على محاولة صقر الرشود القصصية

دكتور سليمان الشطي

جامعة الكويت

في خريف ١٩٦٧ كتب المرحوم صقر الرشود قصتين يثمتين نشرهما في وقت متقارب ،
القصة الأولى هي (العربية) التي نشرت في مجلة البيان في عدد نوفمبر ، والثانية
(الأصوات) وظهرت على صفحات مجلة (النهضة) الصادرة في ٤ نوفمبر وفي هاتين
المحاولتين وضع الرشود قدمه في الدرب الملاصق لفن المسرح وكانت قدماً تبشر بنضج لا
يخطئه ناظر .

وليست هذه الانتقالة المؤقتة محل تساؤل واستغراب فالمساحة الفنية الجامعة بين
هذين النوعين الأدبيين واحدة يستطيع أن يتحرك فيها المبدع يسر وسهولة ، فلم يكن
الميل إلى أحدهما أو أفراد بعض المبدعين لأحد هذين المجالين يلغي هذا التواصل داخل
الأنواع الأدبية ، بل إن المساحة لتضيق حين نصل إلى فني المسرح والقصة لأن هذين
الفنين قد التصقا كالتوأمن السياميين ، وليس هذا تلاصق شذوذ أو خروجاً عن الطبيعة ،
ولكنه تلاصق حياة وصحة حتى أصبح من اليسير أن نقول باطمئنان إنه قل أن تجد
كاتباً مسرحياً إلا والفن والقصصي يثقل هاجسه الآخر الذي يؤرقه ويضع عينه عليه ،
والعكس حادث ولا شك . بل إن بعض الكتاب تتساوى عندهم قامة الفنيين تساوياً تاماً ،
والمثال الجاهز في الذهن الكاتب العظيم أنطون تشيخوف فهو يضع شقاً من
سن قلمه على قمة فن القصة القصيرة ، والآخر على قمة الفن المسرحي ، أما في الأدب

✽ نشر القسم الأول والثاني من هذه الدراسة في مجلة «المنتدى» أبريل ١٩٨٧ .

العربي فيكفي تذكر توفيق الحكيم الذي يتربع عند أهم المنعطفات في فن القصة والمسرح في أدبنا العربي الحديث ، ومثل هذا التذكير نكرره بالنسبة ليوسف إدريس وغيرها كثير ، ولا يغيب عن بالنا المجال المحلي ، بل وحول صقر الرشود كان عبد العزيز السريع يكتب المسرحيات ويعطي للقصة مساحة من اهتمامه فكتب عدداً من القصص القصيرة في الفترة ذاتها .

إن احصاء أسماء الذين جمعوا بين فن المسرح والقصة يوصلنا إلى قائمة تطول ، ولو كان هدفنا الإحصاء لا التمثيل لكانت هذه القائمة من الطول بحيث - تحرك حواجب الاستغراب حيث لا غرابة - اذن فدخول صقر الرشود المسرحي مجال القصة متوقع كتوقع مطر الشتاء ، كما أن توقفه عن هذا الفن لم يكن يعني انصرافاً عنه ، ولولا أجله الذي قدر الله له أن يكون قصيراً لشهدنا خصباً مساوياً لابداعه في مجاله الأول الذي نعرفه وهو المسرح ...

ولكن للتاريخ أسئلة تنتظر إجابات متوقعة من الذين يدخلون عالم البحث ، حتى ولو كان الأمر لا يستدعي أو يلح على التفسير ، ولهذا قلنا أن نستجيب للتاريخ بكلمة ترضيه قبل التوقف عند الجانب الفني من ابداعه في هذا المجال .

إن توجه صقر الرشود إلى القصة يمثل حدثاً طبيعياً ومألوفاً بل ومتوقعاً منه ، ويعكس اهتماماً وتوجهاً توافرت له الظروف فبرز على السطح فكانت الممارسة ، ففي الوسط الثقافي المحيط به والذي تعايش معه بانفعال عميق كانت هناك مائدة واحدة تجمع عشاق هذين الفنين ، وكما أن الرشود والسريع مالا وانصرفا بالدرجة الأولى إلى الكتابة المسرحية فإن البقية من جيل الستينات والذين كانوا معها حول هذه المائدة انصرفوا إلى كتابة القصة ، ففي مسرح الخليج فقط كان الذين يكتبون القصة اهتماماً مباشراً ، بجانب السريع ، من الأعضاء العاملين مثل سليمان الخليلي^(١) وكاتب هذه السطور ، لذلك كانت القراءة والمناقشات والاهتمامات تنصرف إلى هذين الفنين بمستوى واحد من العناية والجدية ، وكلٌ يترجم همومه بالمجال الذي يفرضه عليه توجهه المسيطر ، وإن كان يتوثب شعوراً وفكراً إلى الجانب الآخر .

ولم يكن التجاوز الفني أو الوسط الثقافي هما فقط وراء هذا التوجه عنده ، فهناك ما

هو أهم من هذا كله والذي يتبدى في بذرة التكوين الأولى حيث كانت النزعة القصصية عنده تدخل في إطار المسرح ، وهذا ما يمكن أن نتلسه في بعض أعماله المسرحية الأولى ، فمسرحية (المقلب الكبير) في صياغتها الأولى المطبوعة حينما جعلها نصاً واحداً ، كان الحس الروائي متتلاً وبارزاً في هذه المسرحية بفصولها الأربعة التي تتحرك بين أسرتين لا صلة بينهما إلا أن « خليفة أحد أفراد الأسرة الأولى هجر أسرته وانضم إلى الأسرة الثانية بعد أن تزوج ابنتها »^(١) ولهذا نجد أن المؤلف عاد إلى هذا النص وأعدّه إعداداً فصل هذه المسرحية إلى مسرحيتين ، لأن هذا النص يحمل عوامل الانقسام في ذاته ، مع إمكانية وجود التفسير الموحد دون تعسف ، ولكن الضعف من ناحية الفن المسرحي أنها « تبدأ أكثر من مرة ، في أكثر من مكان ، وتضيف أشخاصاً جديداً في كل فصل جديد ، ويبقى شخص « خليفة » بمثابة جسر وحيد بين أسرتين لم يكن بينهما لقاء^(٢) » .

إن هذا التعثر من الناحية المسرحية هو نفسه المحور الذي ينبها إلى التشكيل الروائي المحتمل والمتقبل لما لا تختمله ظروف الفن المسرحي ، فالنفس القصصية الروائي كامن كمنياً حياً في أعماق الكاتب لذلك تداخل الفنان : فن القصة والمسرحية وافرزا نصاً واحداً .

ولقد تكررت هذه الحالة في عمله الآخر : مسرحية (الحاجز) حيث أجرى تعديلاً واضحاً في عرضها الثاني عندما ألغى الفصل الثاني الذي كان يمثل زيادة أو فضولاً يمكن الاستغناء عنه في المسرح ، ولعل الذي دعا إلى كتابته تلك النزعة الاستقصائية المعتمدة على تشكيل التفتيت في النص القصصي . ولا تخرج مسرحية (أنا والأيام) عن هذا الخط حيث كانت تمثل متابعة متصاعدة لشخصية (غانم) الشخصية الرئيسية في تلك المسرحية .

إذن فنحن أمام بذرة كامنة وتوجه ثقافي مسيطر يحث على الاقتراب من فن القصة لولا أن المصوم المسرحية كانت أكثر الحاحاً عليه ، خاصة وأنه لم يكن كاتباً مسرحياً فحسب ولكنه رجل مسرح ، وهذا ما وضع بعد ذلك حينما وجه جهده الأكبر نحو الإخراج ، لأنه يمثل العملية المسرحية في صورتها المتكاملة بينما نجد أن زميله السريع كاتب مسرحي بالدرجة الأولى ولذلك لم يجد صارقاً له عن الكتابة القصصية بجانب ممارسة النشاط المسرحي .

إن هموم المسرح العامة جعلت الرشود ينحى جانباً الكتابة القصصية ، حتى إذا جاءت الظروف الملائمة طفت نتائج البذرة القصصية على السطح وكانت النتيجة ممثلة بهاتين القصتين الوحيدتين .

— ٢ —

اطلالة أولى

تتوحد في قصة (الأصوات) الشخصية الرئيسية وتتعدد منظورات التبادل فيها بطريقة توحي أن هناك زخماً معيناً يحيط في جو القصة ، فنحن أمام شخصية رجل تجاوز الستين تقض في لحظات اللحاف عن أطر حياته يبعدها القديم وقضيتها الجديدة ، كل هذا يتبدى لنا ونحن نعيش معه أحداث القصة في ليلة واحدة في نصفها الأخير ، بل زمن قصير جداً من مستوى الزمن المحسوب وضمن الأحداث المحددة ، ولكنها لحظات تحدت ووضعت بإطار سهل معه أن تحمل أشياء كثيرة .

إن هذا الشيخ المعجوز يرقد وحيداً بعد أن غادرته زوجته التي كانت ترقد بجانبه دائماً ، ذهبت لابتنتها التي تضع مولوداً جديداً ، وتشده هذه الولادة فتنتطلق تأملاته من مخاض ابنته إلى بيته الجديد إلى ابنه الذي يرسم صورة لزواجه ويحلم متصوراً كل شيء كما يريده ولكن الصورة الخيالية تصطدم بالواقع المعاكس لها ، وتحرك فيه وخز الألم الذي يأتي من أن هذا الابن ليس كما يريده ، إنه مناقش ومحاور ولا يطيع وغير مفهومه تصرفاته بالنسبة له ، وتمتد مقارنات التداخي إلى ماضي الأب نفسه حيث (الحياة الصلبة القاسية ، الصخر البحري الأسود وظلام البحر ، والبيت الطيني إلى آخر هذه المقارنات التي تطفو على سطح الذاكرة) .

وتمتد أسئلة الحيرة ، من منطقة الخاص ، فلا يجد مخرجاً له ، ويحاول المعجوز أن يجد جواباً لأسئلته فتلف به الحيرة في أبعاد متازجة متزاحة ، قاذفة به في خضم أسئلة تتمعد وتتكاثر ، حتى توقف عن التفكير نهائياً وبدا شارداً في لا شيء ..

وتبدأ الحركة الثانية من الصمت إلى الصوت ، من الهدوء إلى العاصفة ، ومن السرير

العريض الوفيرة مراتبه ومخدراته ، والانتقال من دفء الراحة والطمأنينة إلى النقيض ، فقد حملت السطور اللاحقة معها تفجير أصوات حولت التداعي السابق والذي امتد إلى الماضي ضارباً بجهاته المختلفة إلى تركيز في لحظة مربعة مخيفة ، وذلك الصمت (تحول إلى أصوات تنفجر كالمدافع ترافقها صرخات) ، ويندفع الرجل فزعاً ، فالزمن تركز في لحظة تحمل توقعات غير محددة وسط هذه الأصوات التي هز البيت الجديد ، إن إرهاف سمعه ينقل إليه غرابة هذه الأصوات التي تكبر ويكبر معها صدى رهيب ، يتذكر ابنه ، تدعوه رغبة المحاولة إلى الحركة ، رغبة السؤال والاتصال بالخارج تصطدم بجهله وعدم قدرته على التعامل مع التلفون ، فلا يجد إلا الصعود إلى الطابق الأول المهجور ، والأصوات تقترب منه وكان تيار الهواء يلعب بالأبواب والشبابيك المفتوحة ، وراح يتخبط محاولاً سد المسارب بجسمه العاجز وكان الجرس الخارجي يدق باستمرار ، ولكن حركته هذه بين الغرف والصالة وسط هذا الجو العاصف أفقدته التمييز . وتحكم به الارتباك فتاه بين الغرف (... خرج من الغرف إلى الصالة دون أن يدري أنه في الصالة .. دار به دوار عنيف وهو يسأل نفسه أين أنا ؟ حتى شعر بأنه في نقطة ولكنها عدم .. لا وجود لها .. لأنها لن توصله إلى أي مكان ، لأنه ليس في مكان .. كأنه لا يعرف شيئاً ، اضمحلت نفسه وتلاشت حتى أصبحت عدماً فحاول أن يصرخ ليثبت وجوده .. وفعللاً صرخ عدة صرخات وكاد أن يسقط) . هذا الضياع ضاعف من جزعه فارتطم بالجدران فزده ، وتحول (جزع الأب إلى تصفيق عصي ، فصاح الابن بأبيه ، وتوقف الأب عن التصفيق) ..

يمثل المحور الثالث الإطار الخارجي المحيط بالشيخ المعجوز ، والعلاقات التي حددت مناطق التماس في حياته . الزوجة التي ذهبت إلى الابنة التي ستلد ، الابنة المطيعة التي تبدأ القصة مع مخاضها وتنتهي بولادتها ، والابن مناط النظر عند الأب والرافض الخضوع لرغبات أبيه ولذلك كان هو البارز من بين خطوط التأملات ، وهو الوحيد الذي يخرج من الذهن إلى الوجود حينما يقتحم المنزل باحثاً عن والده والذي لم يعثر عليه إلا وقد تارق الحياة ، وتخت القصة بتمتات الابن (تتم الابن وقبل أباه .. كيف حدث هذا ؟ جئت لأخبرك عن مولود جديد فأجدك قد مت قالها هامساً حزيناً ، ثم حمله لينزل به إلى الطابق الأرضي) ...

مجاور دلالية ومعيارية :

التأمل في هذه القصة يثير أسئلة ويشد النظر إلى تكوينات تفرض نفسها فرضاً لا يجد الوعي بداً من التوقف عندها ، وهذا التوقف يشدنا إلى التسليم بأن أساس هذه التكوينات الفنية غير قابل للفصل عن دلالاتها المشيرة إلى هاجس حيوي متحرك كامن في كل جزئية من العمل الفني كله ، وقد تأتي هذه متوزعة ولكنها تعطي انطباعاً ممتراً ، مثل خلية الجسم التي تحمل الخصائص الجوهرية له ، وهذا ما نحسه ونحن نفرغ من قراءة (الأصوات) ، نحسه من العنوان مباشرة ، فهو يثير نقطة لافتة للنظر بالنسبة لأعمال صقر الرشود حيث يتبدى العنوان عادة بكلمة واحدة ذات جانب تأثيري ومركز للدلالات العامة ونحسه يقفز من صدر العمل الفني إلى خلاياه ، فظاهرة العنوان الذي يأتي مركزاً في كلمة واحدة يتصدر مسرحياته : فتحنا - تقاليد - الطين - الحاجر ، وهذه تنتقل إلى قصتيه : العربية - الأصوات ، بل إن مسرحيته الأخرين وأعني بها : «المخلب الكبير» و«أنا والأيام» يتحكم بها صدى الكلمة الواحدة فالمخلب هو المحور وليست (الكبير) إلا صفة تابعة ، وليس إضافة (أنا) إلى الأيام إلا تحصيل حاصل ، (فالأيام) هي الايقاع الأساسي المستمر في تلك المسرحية .

إن هذا الإيجاز يحمل في داخله تشيع لمعنى معين يتركز في المسمى الأول لأعماله ، ولهذا نجد أن (الأصوات) في هذه القصة تنفذ إلينا من جهات عديدة ليس من منطلق العنوان فقط ، فثمة انتشار واضح في العمل كله ، فالأصوات تمتد وتتبدى لنا بإيقاعات شتى على امتداد القصة كلها ، تمتد من الصمت الظاهر إلى التهمة صعوداً إلى الجرس الصاخب وصولاً إلى التصفيق المتشنج وتتركز اللحظة الصوتية في العاصفة التي كانت حدثاً متحركاً وفاصلاً .

● نلتقي أولاً بصوته الداخلي الذي يبدأ بخواطر لذيذة ، فهذا صوته المطمئن ، وهو يمثل ولده كما يحب ، ولكن هذا الصوت الداخلي المطمئن ينعكس فيترك أثره في عضة على الشفة السفلى ، ثم تحول هذا إلى آهة انطلقت بعدها نغمات ثم المحاورات والمناقشات والرفض ، وهذه كلها نسمها من خلال فكره هو لنسمع بعد ذلك الأسئلة التي تقوده إلى صمت العجز ، والصمت صوت سلبي ولكن (الأصوات) تواصل تصاعدها ، أو أنها تصل إلى لحظة تركزها في محور العاصفة (... الأصوات تزداد وتهز أركان البيت .. إنها

غريبة ، لم يسمعها من قبل ، إنها تكبر ولها صدى رهيب ...) .

● ويدخل صوت آخر ، ليس هو الصوت الداخلي بتوجاته المختلفة ، وليس هو صوت الطبيعة التي عصفت فعصفت بكل شيء ، ولكنها أصوات الأبواب والشبابيك المتصافقة ، إنها جزء من هذا العالم الذي يتوجس منه الرجل خوفاً ، بل يدخل في هذا الموقف صوت جديد ، إنه صوت المدنية الآلية ، فهذا الجرس يواصل دقاته بإيقاع متمر مكملاً حلقة الأصوات التي تحاصر هذا الرجل العجوز الذي قُدر له أن يموت من هدير هذه الأصوات .

● وإذا كان صوت الجرس خارجاً آلياً ، وإذا كان هذا أداة عصرية للتنبيه ، فثمة صوت إنساني بدائي يمثل حركة للاستئذان والتنبيه ، لقد استيقظ هذا السلوك من الأعماق في لحظة الرعب والخوف حينما (تحول جزع الأب إلى تصفيق عصبي) وهو تصفيق لا يسمعه أحد .

● وتحاصرنا (أصوات) أخرى لا يسهل تجاهلها ، فعلى مستوى السلب نجد أن عجزه عن إدارة الهاتف ذكرنا بصوته الذي يقابل صوت الجرس ، فإذا كان الجرس تنبيه من الخارج للداخل فإن التليفون يحمل معه الجانبين حيث يقدم صلة الداخل بالخارج أيضاً ، ولكن عجزه عن إدراك وإمكانية التعامل مع الجديد كانت قضية من قضايا .

ولكن هل انتهت حركة (الأصوات) من أنسجة هذا العمل . إن هناك ما هو أهم من السابق كله ، فثمة صوت بشري أصيل لا يظهره الكاتب ولكن وجوده هو إشارة للوجود كله ، فالإشارة العابرة إلى الابنة وهي في حالة مخاضها ، تذكر ولا شك بصوت الألم الإنساني العظيم الذي تطلقه الأمومة والذي يتفجر معه صوت آخر مرافقاً له ، بل هو أكثر شهرة ، فالمولود الجديد سيطلق صرخة الحياة المعهودة التي ستكون المقابل للصمت في حياة العجوز حينما يسقط ميتاً .

وهكذا نلاحظ ونحس أن (الأصوات) لم تكن عنواناً بل دراما حياة مكتملة تتابعنا وتنطق من كل خلية من أنسجة هذه القصة ، ومن ثم كان هذا العنوان (شفرة) أساسية ندخل بنا إلى عوالم مليئة بالضجيج ، ولكن - يا ترى - ما كنه هذا الضجيج ؟ وهذه المعركة التي خاصها العجوز مع هذه الأصوات ، هل كانت معركة مع خفي مجهول أم أنه عالم معلوم محسوس ، فكان جزع المواجهة هو صوت الناس الصاعق ؟ ...

ثمة علاقة مركبة تحتاج إلى فك مغاليقها أو على الأقل العمل على تمييز عناصرها ليتضح لنا ما فيها من زخم ، فنحن أمام شخصية مركبة تختلط أو تتجمع حولها أزمان منها الحاضر والماضي ، تختلط مجهولات الماضي بمجهولات الحاضر .

☆ ☆ ☆

إن أول خيط يمكن أن غسك طرفه هي أننا أمام بحار عجوز يعيش في غير زمنه ومكانه ، ولكن القضية لا تتركز عند هذه النقطة فقط ، ولكنها عاصفة لأن ثمة صراعاً لا يزال محتدماً مما يمنع أو يحول دون موت هادي . ولكن الموت العاصف لا بد أن يخلقه أو يكوّنه موقف من نوعيته ، وإذا كان الخوف مدخلاً لموت الرعب ، فإن لكل إنسان خوفه الخاص الذي يتشكل مع تكوينه الدرامي الذي لا يكون أو يظهر بدونه ، ومن ثم فإن موت بحار مرعوب يستدعي مقدمة منطقية ، فليس وضعه أو موقعه الحالي موقعاً صالحاً لمثل هذا الموقف ، لذلك أراد المؤلف أن يضع هذا الموت في إطار متسق مع هذه الشخصية ، كان الإحساس بالموت ، أو أن صوته الخفي يتبدى عند العتبات الأخيرة من الحياة في صورته المقبولة ، وإذا وضعنا مطلباً ساذجاً وهو أن بحاراً لا يزال يصارع في سبيل فرض نفسه على الحياة لا يفترض أن يكون موته على فراش وثير ومراتب ومخدرات وسط لثة ودفء وراحة وطهانة ، خاصة وأن الكلمات الأولى لا تشي بنهاية هادئة حينما نرى أن فكرة الصراع أو التساؤل لا تزال باقية عند هذه الشخصية ، لذلك تنبثق تأملاته فتدور في دوائر متعددة تبدأ من المهوم القرية فتستيقظ معها المخاوف القديمة وينتقل التداعي من الابنة إلى الابن المتمرّد رغم ظروفه الجيدة التي تذكر بنقيضها فتقفز هذه التداعيات إلى الماضي حيث (حياته الصلبة القاسية .. إلى البحر الأسود نفسه بظلامه القديري وبلعناته المتتالية على رفاقه الذين ضاعوا في قاعة .. إلى البيت الطيني القدر المتحطمة أطرافه الذي يحوي بقرة تقطن بجانبه هو وزوجته ، وعلى بعد متر فقط) . ليست هذه لقطة مقارنة فقط ، ولكنها حالة تمثل للماضي المتشيع بها ازاء الحاضر ، بل أن الأدل من هذا وذاك أن ذلك يبرز لنا حينما نتجاوز الظواهر إلى ما ورائها مبتدئين من مقدمتها السابقة ، وهي أن البحار كما أنه ليس من الطبيعي أن يموت على فراش وثير ، فإن لحظة الموت تستحضر الجانب المسيطر من حياته ، وأن خوفه أو رعبه يكون من الشريحة الخفيفة في دنياه ، وعندما ترافق البحار سنجد دائماً أن الريح حينما تسخط تصبح

هي العذاب الأبدي الذي يستكن في داخله ، فهي تجلب له المجهول الذي لا يدريه ، ومن ثم فإنه وإن كان بعيداً عن هذا الجو على فراش وثير وأرض صلبة ، فإن توجهه الأسطوري من الريح هو الوحيد القادر على زرع الخوف والرعب في نفسه ..

من هذا التصور وحده نستطيع أن نفهم منطقية الحدث فنياً ، فحينما نرى الظواهر وننتقل مع الرجل في مخنته سنجد أن الأصوات التي أثارها العاصفة والتخبط بين الأماكن المتداخلة والمتقاربة والصراع في هذا الخيز الضيق ، كل هذا يتجلى لنا في صورة عاصفة بحرية دارت في بيت جديد يفترض أنه مستقر على الأرض ، ففي حدود هذا التصور كان لا بد أن تستيقظ المخاوف القديمة التي ، وإن بعدت واقعاً ، فإنها باقية راسخة ، لذلك نحس بأصوات العاصفة وهي تقدم بطريقة معينة ، ونسترجع هذه الفقرات :

☆ « توقف العجوز عن التفكير نهائياً وبدأ شاردأ في لا شيء .. في صموت مريح .. » .

إن هذا هو الهدوء الذي يسبق العاصفة كما تقول العبارة المشهورة ..

☆ « ولكن الصمت تحول إلى أصوات تنفجر كالدافع ترافقها صرخات البيت الجديد سيقع » .

إن المساوي لها هو أن العاصفة قد بدأت وأن السفينة ستغرق ..

☆ « ... توقف لازدياد الأصوات .. بدأ يرهف السمع ليتبينها .. ليعرفها .. إنها غريبة لم يسمعها من قبل .. إنها تكبر ولها صدى رهيب .. » .

طبيعة البحار فيه تقوم بتحليل هذه الريح الغريبة ، لأن التبين ومن ثم التعرف ليبدأ الاستعداد لها . أما غرابتها فهذا هو الشيء الذي يخشى منه أمثاله حينما تأتي القاضية ، وعادة تكون غريبة ، وهنا هو متبع الخوف القابع في جزء من النفس دائماً ..

☆ « كان تيار الهواء شديداً .. هواء .. هواء .. يتسرب إلى البيت من الاتجاهات فيلمب بكل أبوابه وشبابيكه المفتوحة » .

☆ « دار به دوار عنيف وهو يسأل نفسه أن أنا ؟ حتى شعر بأنه في نقطة ولكنها عدم .. لا وجود لها .. لأنها لن توصله إلى أي مكان ، لأنه ليس في مكان .. » .

هذا الرسم للعاصفة يعطيها معنى متميزاً يخرج من نفس لا تعرف إلا هذا النوع من العواصف الخفيفة حين يتحكم الدوار العنيف ويفقد القدرة على تمييز المكان الذي يريد

أن ينطلق منه إلى مكان الأمن . وإن هذا الجو وحده هو القادر أن يحرك الرعب القادر على صنع صدمة الموت وليس المكان الأمن ، لقد قام البحار برحلته الأخيرة ، رحلة الموت وهو لا يزال في دوامة حياته المضطربة .

وهنا نحس أن المؤلف قد تشبع بفكر شخصيته حتى استطاع أن يضع يده على العرق النابض بقوة فيضرب عليه فكانت سكتة الموت ممكنة بل إنها منطقية ومحمّنة ..

إن هذا المستوى من عرض هذا الصراع ، أو أن لحظة الحدث هذه ليست مقصودة لذاتها ، فإنها ، إذا كانت قد حملت وجسمت المعنى التعبيري الممكن ونجحت في رسم إطار لشخصية خاصة ، فإن المدى الذي يمكن أن تشدنا إليه هذه القصة ومن المحتم أن نتوقف عنده ، هو تلك العلاقة القائمة بين صراحين آخرين أساسيين كامنين وراء تولد هذه الحركة الأخيرة ، فليس استيقاظ الماضي بوجهه الأسطوري هو الزاوية الوحيدة التي تثيرها قصة (الأصوات) ، فئة هم أو معاناة حاضرة تمتد أمام هذه الشخصية فتتخلق منها معاناتها .

نقطة الانطلاق الأول كشفت لنا الجرح الذي يتحرك داخل هذه الشخصية ، فهذه ليلة ولادة جديدة ممثلة بالمولود الجديد الذي ستلده الابنة في هذه الليلة أي إنه سيصبح جداً ، أو سيدخل جيله الثاني إلى الحياة ، ولكنه جيل يأتي عن طريق ابنته لا ابنه ، وهنا يتولد بالذهن المنطلق وبيدها متوقعة ذاك اليقين المستكن في أعماقه ، فالأنثى ليست كالذكر ، وهو وإن أصبح جداً فإنما هو كما يقول تعبیر قديم (جد فاسد) ، لأن امتداده الحقيقي لا يكون إلا من خلال محور الذكورة لا الأنوثة ، (أخته التي تصغره تضع مولودها بعد منتصف الليل أما هو فيناقشني دائماً . ماذا يقصد لما لا يطيعني كأخته) .

وقضية موقع المرأة والرجل والنظرة إليهما وموقع كل واحد منهما في المجتمع قضية محورية عند صقر الرشود يمكن تتبعها منذ بدايته في (تقاليد) مروراً (بالغلب الكبير) ، فسريرية (الحاجز) ، بل إن المسرحية التي قام بإعدادها للمسرح كانت (بيت الدمية) حيث أصبحت : المرأة لعبة البيت . ولذلك كان من الطبيعي أن يكون تصاعد توتر العجوز

ينبثق من هذا المنطلق ، فتأتي المقابلة التي كانت مألوفة شائعة ونعني بها فكرة الميلاد في مقابلة الموت في ختام القصة : (جئت لأخبرك عن مولود جديد فأجذك قد مت) . إن هذه المقابلة الممهودة المؤكدة لاستمرار الحياة تشي بشيء أساسي ، رغم قناعة الأب ذات المنطق المخالف ، فالمؤلف أراد أن يؤكد هنا أن هذه الابنة المولودة هي التي أعطته الامتداد لحياته . وهي مقابلة أرادت أن تضع أمامنا الخيار المؤلف للجانب المعارض لهذه النظرة السائدة .

ولكن هذا التفسير يجب ألا يصرفنا عن متابعة نقطة الصراع التي تولدت طبيعياً في النفسية المستعدة لهذا ، فخاض الابنة جعل تصوراتها تنطلق ليس إلى آلامها ولكن إلى معاناته إزاء رغبته ، فانتقلت الصورة في ذهنه من الابنة إلى الابن فراح يتخيل ما يجب أن يكون وهو أن الولادة لابنه ، وهكذا أحل صورة الابن في خياله فكانت الانتقال كالتالي :

- ☆ (أنه يفكر الآن في ابنته التي ستضع مولوداً جديداً ...) .
 - ☆ (أنه يفكر في بيته الجديد) .
 - ☆ (وفي ابنه الذي سيزوجه أين سيضع غرفته ؟ في الطابق الثاني من جهة اليسار أم جهة اليمين ... ابتعد في أفكاره وحلم لابنه بمستقبل صورته كما يريد حتى النهاية .. سعد بما صورته جداً وبدت على شفثيه ابتسامة خفيفة ..) .
- لقد قام الخيال بترتيب الأمور كما يحبها ، ألغى الصورة الحية القوية الحضور ، أي معاناة الخاض عند الابنة ، وقام بإحلال صورة الابن ، أي سكن اختياره الداخلي في مكان ما كان يفرضه الواقع ، بل تجاوز هذا إلى ما يقف بالنسبة للابن ، فهو لم يكتف بالاختيار بل حلم لابنه بمستقبل صورته كما يريد حتى النهاية ، وقد ترتب على هذا سعادته التي تجسدت بابتسامته على شفثه ..

ونلاحظ أن الانتقال هنا جاءت من الابنة إلى البيت الجديد ثم الابن ، وهذا الانتقال يمثل ترابطاً ، لأن ضياعه كان بين الاثنين الآخرين ، فهو ضائع بين أسئلة الاعتراض ودروب البيت الجديد ، وليس هذا البيت إلا الحياة الجديدة ولم تكن الأفكار إلا الأفكار المرافقة لهذه الحياة ، ومن ثم فضياعه سيكون في هذين البعدين ، المادي والمعنوي ، أروقة البيت الجديد ، وهو مؤشر للحداثة المادية والتي عجز عن التلاؤم معها

أو يتبين السرب فتاة في أروقة المنزل ولم يستطع البحار القديم أن يبحر وسط معطيات الحياة الجديدة ، لقد كانت المقارنة أو المقابلة مع البيت الجديد واضحة ، فانتقل من الحديث من البيت الجديد إلى ابنه ، إن الانتقال من الابن إليه تمهدت بإشارة إلى البيت القديم الذي كان يقطنه ويفهمه ، وإن سجل نفوره الحالي من قنارته ولكن هذا لم يبلغ ثبات صورته في داخله وأنه كان متمكناً من الإحاطة به بدقة واضحة (فالبقرة تقطن بجانبه هو وزوجته ، وعلى بعد متر فقط) ، بينما كان في بيته الجديد يعاني من دوار مادي عنيف عاناه وهو يصارع الريح ، وقد رسمه المؤلف بدقة وختمه ختاماً دالاً على ذلك ، فهو يحس أنه في نقطة ولكنها عدم ، لا وجود لها (لأنها لن توصله إلى مكان ، لأنه ليس في مكان .. كأنه لا يعرف شيئاً ، اضمحلت نفسه وتلاشت حتى أصبحت عدماً فحاول أن يصرخ ليثبت وجوده ، وفعلاً صرخ صرخات وكاد أن يسقط) .

وليس هذا إلا المقابل الحي لحداثة المشكلة الفكرية التي جسدتها أسئلته فدار حولها ففيها مناقشات الابن ورفضه وغموض تصرفاته بالنسبة له . وهذا جانب يمكن تتبعه في أعمال الرشود بسهولة ويسر ...

إن هذه الصورة التي تجاوز فيها الواقع وتمناها هي التي خلقت له معاناته ، فهذا الاختيار نقطة انطلاق فجرت المواقف المتباينة بينه ومحيطه المتورد ، الذي استبدل الاستكانة لتحكم الجيل السابق بالنقاش والمحاورة ، واستقل بأفعاله فأصبح يمثل لغزاً يقف أمامه حائراً ، ولعل مفرداته تحمل في داخلها مناطق هزيعته فهو لم يحس أن تساؤله مستغرب حين قال : عن ابنه لماذا يرفض أشياء غنحها إياه ويبدو دائماً متضايقاً ؟ إن كلمة (المنح) هي بيت الداء ، فالمنح لا يحمل التبادل والتساوي ولكن يعني السيطرة والقوة من جانب والقبول والاستكانة من الجانب الآخر .

ولكنه لأنه محكوم بتكوينه ينتقل إلى نموذج الحاص فتكون مقارنته مرسومة بصوره وأسئلته : « وبدأ يقارن بين حياته وحياته ابنه .. ليجد الفرق شاسعاً .. ثم يتساءل : لماذا يرفض ابنه كل شيء رغم وجود هذا النعم ؟ . لماذا يرفض الزواج ولا يرى أية فتاة تناسبه . لماذا يرفض أشياء غنحها إياه ويبدو دائماً متضايقاً ؟ ويحاول العجز أن يجد مخرجاً أو جواباً لأسئلته فتلف به الحيرة في أبعاد متازجة متزاحة ، قاذفة به في خضم أسئلة تتعقد وتتكاثر ، حتى توقف العجز عن التفكير نهائياً وبدأ شارداً في لا شيء » .

هذه الخيرة الفكرية الداخلية ستجد معادها الموضوعي ، ومن حقنا أن نتعمل هذا المصطلح في هذا الموقع في عاصفة الأصوات التي تذكرنا بمشاهد العاصفة في مسرحية الملك لير ، ولكن عاصفة (الأصوات) لا تسجل نفساً ثائرة ، ولكنها عاصفة خيرة تعصف بنفس عاجزة عن الفهم ، فكانت اللحظة الدرامية لهذا العجز هي تسجيل عاصفة عاتية ساخرة حينما تدور داخل جدران منزل جديد ، فعندما توقفت أسئلة الخيرة استكلها الكاتب بالحركة المادية المعيرة ، وهي حركة مستمدة من العينة نفسها التي يفهمها البحار ، كما قدمنا من قبل حينما توقفنا عند ظاهرة الأصوات ، فتجسد الضياع المعنوي في المقابل المادي .

إن هذا تشكيل فني متميز ومتكامل في أجزائه المشبعة بجوها ومدلولها العام المسيطر على عالم هذه القضية ، وهو تشكيل يشدنا إلى محاور جديد أو بعد وضح في هذه القصة ويحسن التوقف به ، وأعني به البعد الدرامي فيها ، أو بلفظ أكثر اقتراباً من المسرح التشكيل الاخراجي في هذه القصة .

فن السهل ملاحظة أن هذه القصة يقترب معارها من معمار الشكل المسرحي فهي أقرب ما تكون إلى مسرحية ذات فصل واحد ، يرتفع الستار فلا يتغير المنظور إلا قليلاً ، فقد تثبت المكان وانحصرت الحركة في زمن الفصل الواحد المفترض ، وليست التدايعيات إلا منلوجاً محتملاً ، إن العجوز يتكلم وكأنه يحاور آخرين . بل إن الأمر يتجاوز إلى ما هو أقرب إلى الطبيعة الاخراجية فتجسيد الحركة في ذهن المتلقي تكشف أن المؤلف قد وضع كل المؤثرات الاخراجية ، وهو عندما يستعرض حركة العجوز يصفها أو يسجلها بدقة وكأنها معدة للتنفيذ على الخشبة المسرحية ، واستعادة مشهد العاصفة كما سجله المؤلف يكشف هذا الطابع الاخراجي لقوله :

١ - (قالها ثم اندفع إلى الأمام تجاه الدرج ، وتعثر في طرف طاولة وقعت واستمر في سيره ، وعندما أمسك بمقبض السلم حاول أن يعود ليتصل بالهاتفون بأحد أقاربه كي يسأله عن ابنه ، ولكنه تذكر أنه يجهل إدارة قرص الهاتفون .. استمر في صعوده إلى الطابق الأول قاصداً أن يفتح أحد الشبايك ويكشف حقيقة الأصوات في الخارج ، وبعد

منتصف الطريق وجد الأصوات تقترب منه بعنف شديد كأنها تضربه في وجهه .. تشنج العجوز ويبست أوصاله وصعد حتى وصل إلى الطابق الأول المهجور) .

كان تيار الهواء شديداً .. هواء هواء .. يتسرب إلى البيت من إحدى الاتجاهات فيلعب بكل أبوابه وشبابيكه المفتوحة) .

٢ - مشهد آخر (في هذه اللحظة دق الجرس الخارجي .. لم يرد العجوز واستمر في طريقه نحو شبابيك أخرى ليقتفلها) .

تكرر الدق عدة مرات وباستمرار ولكن العجوز واصل اقفال الشبابيك واحداً تلو الآخر ، وبعد أن تأكد من صد الريح قفل عائداً يقصد نفس الطريق الذي يوصله إلى الطابق الأرضي ، تاه منه الطريق ... لأنه لا يعرف أبعاد الأبواب وأبعاد الغرف .. تكرر دخوله لغرفة أكثر من مرة وهو يبحث عن مخرج حتى أربكه جزعه تماماً ، خرج من الغرف إلى الصالة دون أن يدري أنها الصالة) .

إن هذين المشهدين سقناهما للتمثيل لأن معيار القصة كله قائم على هذا الرسم المسرحي .

بل إن إشارته إلى ردة الفعل العصبية للعجوز حينما حرص المؤلف على أن يسجل جزع الأب حينما تحول (إلى تصفيق عصبي فصاح الابن بأبيه) أن هذه حركة اخراجية واضحة ومقصودة عن مخرج مثل صقر الرشود .

إن قصة (الأصوات) محاولة ناضجة لفنان متميز كان حسه الإبداعي قادراً على الاستجابة لمعطيات الفن القصصي ولعل وقفة أخرى معه في محاولته الأخرى والمثثلة في قصة (العربة) ستبهر لنا جوانب إبداعية جديدة بالتوقف والمناقشة والتحليل .

(العربية)

خطوط أولية :

في القصة الثانية (العربية) يتسع مدى التحرك عند المؤلف فيخرج من المكان الضيق أو التمدد في الساحة الزمنية الداخلية إلى عالم الحركة المادية المواجهة مباشرة للوقائع ، ولعل في هذا استجابة للإفادة من امكانية القصة في الوصف ، وإن كانت محدودية الحوار وتنوع المشاهد والمقدمات الموضحة والشارحة توحى بأن فكرة المشاهد لا تزال ماثلة في ذهن الكاتب .

جاءت الشخصية المحورية المختارة من الوسط الذي توقف عنده ، فإذا كانت شخصية الأب في (الأصوات) تنتمي إلى عالم منته ، يتعامل من خلال الماضي ، وهو عبارة عن جسد عاجز وأفكار مناسبة ، فإن الشخصية الجديدة تنتمي إلى اللحظة الراهنة ، ومن ثم استوى الجسد متعمقاً متبدياً في شكل اسطوري قادر على الحركة ومواجهة الحياة .

في القصة السابقة يتجلى الحس المسرحي بوحدة المكانية أما هذه فقد وظفت امكانية القصة والحركة غير المحددة ، ومن ثم كان محور الأخيرة هو هذه الشخصية في حياتها وتنقلها فقدمت مساحة خارجية ممتدة في مقابل « السياحة » الداخلية في قصة (الأصوات) .

ويعمل المدخل في القصتين ملحقاً فارقاً بينهما ، فالأولى فيها الليل وسكون حركته ، بينما تبدأ الثانية وتتم مع حركة النهار ، فالشمس تفتح القصة ، وإن كانت في حالة توديع .. والشمس توشك أن تدنو من مفارها لتصب في الكون ذهباً أصيلاً قبل أن تودعه .. ، وما أكثر ما سنلتقي بالشمس بعد ذلك .

وتبدأ حوادث القصة الأولى ، أو كلماتها الافتتاحية بخواطر لذينة ، وصورة رجل مطمئن وفراش وثير ومراتب ومخدرات .. الخ ، أما هذه فإن زخم الفعل يواجهنا من

لحظة الحركة الأولى فتضعنا مباشرة في أتون المعاناة :

« يزدحم نوح داخل عربته الصغيرة القديمة التي تقف في شارع ضيق يضج بالناس .. تلتهم عيناه أكداً رقاب المارة المعتدة على طول الشارع الضيق ، المتوجة باستمرار وانفعالات الانشغال والترقب الحائف تبدو على وجهه » ، فكان هذا الاختيار يحمل تناسقاً بين الموقف والشخصية ، ومن ثم كان في هذا إيذان وإشارة إلى محور الموضوع الذي كان مسيطراً على ذهن مؤلف القصة .

تتحرك الشخصية المحورية لقصة « العربية » في عدد من المواقف الدالة والفاصلة أحياناً بين مراحل متميزة ، يقدمها لنا راسماً إطاراً حرياً بالانتباه : « .. رجل أمر قارع الطول قاسي الملامح بارز العضلات ، هيئته كتمثال .. » . هذا التكوين الخارجي للشخصية - ولنا عودة إليه - مؤهل لأن يختبر أو تكون المواجهة فعلاً ملموساً .

أول اختبار عملي هو وضع هذا البطل « الاسطوري » في خضم حياة أو وسط يناقض التصور الأولي الذي يترسب في الذهن ، لذلك نجد أن ارتعاشة الخوف أو استبداد حالة القلق هي الأولى ولعلها تدعو إلى خلق الشعور الذي يوحى بأن هذا البناء القوي يقابله توتر داخلي متميز ، « فانفعالات الانشغال والترقب الحائف تبدو على وجهه .. »

لذلك لقد كان المدخل الذي يشبه وصفاً لمعركة يقدم مفارقة في أن هذا « الفارس » كان ينتظر آخر كيس « فحم » يحمله له مساعده ، وأن خوفه آت من أنه يقف بعربته في موقف تعتليه لوحة « ممنوع الوقوف » !! .

« .. إنه آخر كيس . اليافي كيس واحد فقط .. فإذا تأخر العامل وأدركني الشرطي سوف تذهب قيمة النقل كغرامة . بالله أين أقف ؟ في كل مكان يحظر الوقوف وخصوصاً الأماكن المهمة . الذي يهمني هو أن أقف لأجد شيئاً أثقله . في كل مكان تصادفتي هذه اللوحة كأنها سوط عذاب تفرض المسيرة علي رغم إرادتي . يجب أن أقف ولو مرة واحدة دون أن أغرم ، يجب أن أجتاز هذه اللحظة ، ممنوع الوقوف ؟ لماذا يمنع الوقوف ؟ أه لكي لا تكون فوضى ، ويعيد النظر إلى اللوحة ثانية ويبتسم ابتسامة يشقها الألم العريض ويكسرهما في وجنته قبل أن تنبثق اشراقتها الساخرة . ص ٣٩ » وتنتهي هذه اللحظة بالاخفاق .

إن مناط السخرية الخفي أن هذا البطل بتكوينه الموحى يقف في هذا الحضيض المذل الذي يكاد يكون مدمراً لهذا الكيان المتميز ، لقد وضع التميز في قاع يقضي عليه لولا أن ثمة بذرة ياقية وكامنة . إن « مقاومة خفية انطلقت من صدر نوح لتنفجر في أعماق الصمت الثقيل فهذه طبيعة صافية .. ص ٤٠ » .

إن فكرة المقاومة هذه تؤذن بانتقالة جديدة حيث العمل في أرض رجل غني لزراعتها فهذه مثلث الخروج من مرحلة يعمل الجسد فيها مطية حيوانية إلى قوة خلاقة ، فالعمل على العربة لا يمثل أملاً يسعى إليه ، فهو محشور مرغم ، بينما كان حلمه يمتد إلى مكان آخر ، يقول : « إنها تتعبني وتضايق جسمي ، أمنيقي أن أترك هذه العربة وأعمل في حقل كفلاح ... طاقة جسمي تكبس في هذه العربة وأنا أريد أن تنطلق في أرض تصنع العجب . أحب الأرض يا فاضل وأريد الاستقرار .. أحب أن أخلق من العدم وجوداً .. ألم تتعرف على متعة . متعة الخلق ؟ ص ٤١-٤٢ » .

إذن لحظة الانتظار السابقة تحولت إلى انتظار من نوع خاص ، انتظار لحظة الخلق ، ومن ثم استطاعت فكرة المقاومة أن تثمر وأن تتجاوب مع أملين ، أمل التابع الذي كان يتفق أن يعمل على عربة كعربة نوح ، وأمله هو حيث ينتقل إلى الأرض ليزرعها .

إن ثمة تجاوباً حياً بينه والمرحلة الجديدة مع الأرض ، « كان نوح يحب الأرض ويعتبر بعثها شيئاً أساسياً يستحوذ على كل تفكيره ويدفع به في إخلاص عنيف يبذل من أجله كل طاقته بسخاء ... » « في كل حركة كان يحلم بانبثاق خضار أو بتفتح برعم أو بازدهار جديد . ص ٤٢ » .

ولكنه يصطدم باللعة التي تطارده ، فصاحبة البيت القصر تجهض أعماله ، تتدخل في أعماله فلم يستطع أن يتحمل عبثها بأحواضه ومزرعته ولا يقبل آراءها السخيفة . ويهجر العمل : « لن يعمل في أرض يملكها آخر » ، وينطلق متنياً أن تكون له أرض ويلتقي إخفاقه بإخفاق آخر ، فمرسته تحطمت حيث صدم تابعه بها . وتساقط الأملان ، فهناك ما هو أوسع منها ، وسعادتها ليست محصورة بالعلاقة القائمة بينهما ، ومن ثم ليس لديها ما يفعلانه سوى أن يذهبا إلى المقهى لينفجر نوح في ضحكته المعهودة الصافية .

حاجز الملكية :

موقفان أو علاقتان أساسيتان تتبديان أمامنا بوضوح عند مفصلين مهمين من مراحل الانتقال من حالة إلى أخرى ، ويمكن تحديدهما بمرتكزين أساسيين هما : القانون والملكية ، وتحديد فكرة الخضوع والقبول لهاتين السطوتين ف شخصية نوح في تحركها محاطة بهذين ، وكان رد الفعل أو العمل نتيجة لتحديدها بطريقة أو بأخرى ، ونلاحظ أن هذا الاصطدام يتبدى في حالة الحركة الخارجية ، رفض الواقع ، أو الحركة الداخلية التنفيسية عن حالة السخط بوسائل دلالية لافتة للنظر .

إن فكرة « النظام » لا تعني الفكرة الكلية ولكن تحدد ضمن المعاناة اليومية ، كان نوح قلقاً متشنجاً لأنه خالف « النظام » فوقف في موقف ممنوع الوقوف فشككة صاحب العربة ساذجة وبسيطة ، ولكنها في الجانب الآخر تضرب في نفسه البسيطة ، فإن هذه اللوحة « القانونية » تقف حائلاً بينه ورزقه ، وتلتهم حصيلة جهده ، ولهذا كانت ردود فعله الحادة ، خاصة وأن ابتسامة السخرية تمس مقولة « القانون » وحفظ النظام ، فمة سخط خفي يعبر عنه بالكلمة بل ويتجسد بالانفعال الداخلي الحاد والذي يعاوده كلما وقف مثل هذه المواقف : « فلا يجد مهرياً من حرقة إلا بتحريك شيء ثقيل يدفن فيه شحنة تشنجه المزمّن الذي يعجز عن تفسير مصدرها .. ص ٢٩ » .

ليست هذه ردة فعل عفوية وإنما مخزون سخط سيتعمق عندما نراه يواجه الطرف الآخر المتمثل « بالملكية » أو يتسلطها ، حينئذ تتضح العلاقة القائمة بينهما ومعنى بروز هذا الانفعال الخاص ..

يقول نوح : « هذه حكايتي ، كلما أملك شيئاً أفقده مرغماً » ص ٤٤ . عبارة موجزة ولكنها تشخص المحور الرئيسي للقصة ، وتعين البداية والمآل والطرف المحيط ، ومن ثم يمكن اعتبارها مرتكزاً أساسياً للمفارقة التي قامت عليها ، فهي تضع ميسمها على حدي « الوجود والعدم » ، واستخدامنا لهذين اللفظين ليس تنطعاً ولا نريد إثارة الرعب من الدخول في متاهات ، ولكننا نستخدم عبارة المؤلف نفسه التي وضعها على لسان نوح : « أريد أن أخلق من العدم وجوداً » فهذه الأمنية هي التي تتكسر على أطراف الحقيقة الوحيدة التي تواجهه .

من المفيد أن تتأمل هذه الكلمات حيث تتجاوز ثلاثة معاني بعضها يعاكس الآخر :
أملك - أفقد - مرغماً . فهذه الثلاث ، إن عنت معناها لغوياً فإن حدود فهمها يحتاج
إلى وقفة ، فحقيقة الملكية عنده لها مفهوم ، والفقدان يأخذ أشكالاً والارغام يختلط
بالاختيار ، وهذا يحتاج بيان .

لم يكن نوح « يملك » إلا العربة التي يعمل عليها ، وقد « تنازل » عن العمل عليها
لتأبى فاضل الذي فقدتها بدوره ، ومع أنها لا تمثل « ملكية » بالمعنى الواسع ، فهي لا
تزيد عن كونها « وسيلة » عمل يعتمد عليها فإنه قد فقدتها أو سيفقدتها في نهاية القصة .

ومع أن هذه « العربة » قد تكون لها دلالات فنية خاصة ، فتبناها وبدأت الحكاية
وانتهت ، كما إنها العنوان الذي تصدرها ، فإنها أيضاً ملكية غير مقبولة ، فهي مرتبطة
بالهوان والعبودية ، وما أشبهها بعربات العبودية قديماً حيث كانت الأجسام القوية تجرها ،
لهذا لم تكن بالنسبة لنوح أممية ، ويرى نفسه وطاقتة محشورة بها ، تتبعه وتضايق جسمه ،
فقد كان معلقاً بالانطلاق في أرض يصنع فيها العجب .

لذلك كان قراره بالتنازل منطلقاً من الموقف المهيمن له ، ومن ثم فإن كان هذا يمثل
تملكاً حقاً فإنه لم يفقده مرغماً - في هذه المرحلة - بل مختاراً طائماً .

وهذا التخلي ينقله إلى مرحلة العمل أجيراً في أرض غيره ، وهذا الانتقال النوعي
صنع علاقة جديدة بينه وما يملك ، انتقاله من الحقيقة إلى المجاز ، ومن ملكية الشيء إلى
خلقه ، فنوح في مرحلته الثانية تلبس حالة الفنان الذي يخلق وليس بالضرورة أن يملك ،
فالفنان حين يصنع لوحة ويبنيها لا يعني تنازله عن الملكية اسقاط حقه الفني ، فنوح لم
يملك الأرض تماماً كالفنان الذي لا يملك اللوحة المياعة ملكية مادية ، ولكن الصلة بينهما
لا تنفصم ، وكذلك هو وأرضه :

« كان نوح يحب الأرض ، ويعتبر بعثها شيئاً أساسياً في حياته » .

يقول عنه طباح القصر : « .. إته فنان مثلي . إنه رجل يعصر نفسه في التراب
الصبيخ فيتورد .. »

« .. على رجل مثلك ألا يحرم الأرض من إبداعه .. » ..

الملكية - إذن - اتخذت مفهوم الخلق ، فهو لم يملك ولكنه «انتج» ، وهو كذلك لم «يفقد» ولكنه «تخلى» مختاراً ، ولكنه اختيار عباط بالارغام ، فتم التجاوز إلى قضية أكبر تتحدد في قوله : « لن أعمل في أرض «يملكها» الغير .. ص ٤٥ » فكلية «يملكها» هنا لها معنى مغاير للقول السابق « كلما أملك شيئاً .. » ، ويضيف جازماً في أنه لن يعمل فيما يملكه غيره بل إنه يريد أن يتصرف بحرية في اختصاصه وفي حبه لعمله . ص ٤٥ .

إن هذه المقولة تعني أو تدعو إلى الربط بالحادثة السابقة ، فهي إذن أشبه ما تكون بالتصريح العقوي بأنه لن يعمل تحت ظل نظام مثل هذا النظام ، ومن ثم يرغب في التحرر من القيد إلى الانطلاق ، لأنه تصريح جاء واضحاً بعد اتساع لحظات المعاناة ، فتحت بند النظام تحمل لدقائق سياط القانون ، أما عمله الأخير فقد أجهض كاملاً .

* * *

الشخصية بين الشكل والمعنى :

كما أن الخلية حاملة لصفات أصلها فإن الكلمات الأولى التي قدم بها المؤلف شخصية نوح تمثل العينة الأولى المتكاملة والمشيئة إلى الامكانيات الكامنة والتي ستبدي من خلال الاختبارات . لقد جاء رسم الشخصية منفصلاً عن السياق أو مقدماً له ، تماماً كما يصنع المؤلفون المسرحيون ، والرشود منهم ، حين يصفون أبطالهم وبعد الوصف ترفع الشارة على وصف المنظر المشاهد : « الوقت قبل المساء بقليل والشمس توشك أن تذهب من مغاربها .. الخ » .

وقبل هذا قام بتقديم الوصف - العينة - الذي يحمل البيان الأولي للشخصية بإطارها الخارجي والداخلي أو بتوحد هذين في الصورة المرئية ، يقدم الشخصية هكذا :
أ - « رجل أسمر قارع الطول قاسي الملامح بارز العضلات ، هيئته كتمثال صنعه فنان لبطل خالد ... » « له عينان تمان عن ذكاء خارق .. » .

ب - « وعن آمال حطمها الزمن ورسبها في قرارة عينيه ودفنها في عمقها البعيد فهناك بريق حارق حزين يعوم في نظراته دائماً ويصعب ادراكه أبداً ، ولكنه رغم غموضه حبيب طيب لما فيه من صفاء الحزن العميق .. لا تجفل منه أي نفس تراه ..

عيناه رحلة لكل حزين .. حركته هادئة رغم القسوة الملحة باصرار في بروزها على وجهه .. »

تركز هذه السطور على مدخلين ، فالفقرة (أ) تقدم المظهر الخارجي ، وهو وإن كان وصفاً جسدانياً ولكنه يتجاوز التعريف أو التحديد والتعيين ، إلى محاولة التوصل إلى شيء كامن في نفس الفنان يريد أن يجده مكتوباً . ولو تأملنا كل صفة جسدية سنجد أنها تدور حول شيء معين ، فهذا الرجل الأسمر فارغ الطول - قاسي الملامح - بارز العضلات . فالرجولة معنى وليست تحديد جنس وإلا لكانت كلمة أسمر أو أي صفة كافية للدلالة على النوع ، ولكن الرجولة هنا مقصودة لأننا سنجدها بعد ذلك تتردد مؤكدة المعنى الأولي : « .. إنه رجل يعصر نفسه في التراب الصبح فينورد وتزكي رائحته . ص ٤٢ » ، فهو يعرضها لنا هنا وهو في حالة عمل ، ويؤكد دائماً على فاعلية هذا الجسم الرجولي : « أه ما أجمل أن يحترق جسم الإنسان أو يحترق ما يخترن بداخله .. ص ٤٣ » .

وكل الصفات الأخرى تؤكد على هذا الجانب العملاق في هذه الشخصية . ولكنه يحس أن هذه الكلمات تحتاج إلى تجاوز الوصف إلى التجسيم ومن ثم إلى خلق التصور في الذهن ، فلم يجد بداً من أن يستحضر كال الفن فيصفه بأنه « كتمثال صنعه فنان خالد » ، والكلمات هنا مقصودة فسنلاحظ أن كلمة «فنان» تفرض وجودها في القصة :

يقول الطباخ عنه : « إنه فنان مثلي . ص ٤٢ » وكان نوح من جهته يسمي الطباخ فناناً : « أي ألم يا فنان .. وكان يقصد يا طباخ لأنه اعتاد أن يطلق عليه لقب فنان . ص ٤٢ » وهذا الكمال يتم بإضافته إلى فنان خالد كي يجمع مع التكامل أو التناسق فكرة الخلود .

ولكن هذا الوصف التجميبي يستكمل بلمحين ، أولهما : « قاسي الملامح » والثاني « عينان تمان عن ذكاء خارق » . فننفض إلى ما وراء الشكل حيث يمتزج الكمال الفني بالحالة الإنسانية ، أو تلمس المعاني ، ولهذا فإن قراءة الذكاء الكامن وراء العين يقودنا إلى القسم الثاني من التعريف حيث التركيز على الجانب الداخلي ، فالسمو في القسم الأول يقابله أو يساويه عن حيث الآمال المخططة المترسبة ، والدفن في العمق . وتكتسب الألفاظ شيئاً من هذه الحال ، فالبريق يأخذ صفات ليست هي له : يريق يعوم - حارق - حزين - والصفاء وصف للحزن العميق ، وتتحول العين إلى رحلة لكل حزين ،

لقد امتد الوصف إلى رسم لأبعاد الشخصية الداخلية ، فهذه خطوط زمن محفور .

وهذان الشقان ليسا منفصلين فمة رابط بين الجهتين ، فالعين تتبدى لنا حين الوصف المادي والمعنوي فهي نافذة لها معاً ، بل ويزداد التأكيد من خلال استعمال كلمة « القسوة » ، فقد مثلت مظهراً ونتيجة فتشكلت تبعاً للمعاناة ، فحين الشكل أشار إلى أنه « قاسي الملامح » وحين أغرق في التعبير عن المعاني المستكنة كانت إشارته إلى أن « .. حركته هادئة رغم القسوة الملحة .. » .

لقد جاءت المقدمة إذن « عينة » متكاملة لطبيعة المعاناة التي ستظهر في رحلة « العربية » ، وهذه العينة ستتكرر نغماتها في الداخل نجده مثلاً يصفه حين نزل من عربته : « .. وينزل منها بصعوبة لطول قامته وعرض كتفيه ، فتهتز العربية القديمة وكأنه فارس ذو وزن أراح جواده .. ص ٢٩ » . ويقول مرة أخرى : « كان العمل شاقاً ومضنياً ولكن نوحاً بما منحه الله من قوة وصفاء نفس .. ص ٤٢ » .

ويكرر النغمة الثانية : « بدت خيبة الأمل ترخي من عزم يديه القويتين اللتين تحملان الكيس وتشبط انفعالاته السابقة في تراخ مرير لتعكسها على وجهه باهتة خفيفة تشقها ابتسامته المعهودة التي يخنق اشراقها الساخرة ألم عريض ويكسرهما في وجنته . فتغدو تلك الوجنتان انعكاسات لمشاعر متنافرة أو لمزيج من الغربة والانبهار .. ص ٤٠ » .

إن حدي القوة والضعف اللذين تم وصفهما سنجدهما اتخذاً مظاهراً أخرى حيث تتجدد في الشخصية من حيث آمالها وتصرفاتها وعلاقاتها . فحينما ننظر إليه شكلاً وتصرفاً فإن أحد الانطباعات سيعطينا مموراً خاصاً لهذه الشخصية ، فهو : قوي - ضخم - محب - ضحوك - متسامح - متعلق بالأرض . وهذه تنطلق من الشكل الجامد إلى التصرف .

ومن ركائز هذه الشخصية تلك السمات التي شعرنا بمساحة الأمان والطموحات التي تنقلها العبارات التي دارت حوله أو على لسانه ، يقول :

— أمنيقي أن أترك هذه العربية وأعمل في حقل كفلاح .. ص ٤١ .

— أحب الأرض وأريد الاستقرار .. ص ٤١ .

— أحب أن أخلق من العدم وجوداً .. ص ٤١ .

العبارة الأخيرة تعطينا أو تدخلنا في عالم متسام ، عالم مطلق غير محدود تجاوز
الأماني السابقة إلى تحديد الصورة « المثالية » لفكرة العمل ، لذلك يؤكد لها بعد ذلك
يقوله : « ما أجل أن يحترق جسم الإنسان أو يحترق ما يخزنه بداخله .. الشمس صديقتي
.. ص ٤٣ » .

فكرة الانطلاق واحتراق هذه الطاقة الكامنة في هذا الجسم الأسطوري تمثل جماع
الأماني السابقة والتي نبتت من سخطه على حشره في تلك العربة وسط زحمة الناس ، إنه
« حشر » في المكان وضيق في النفس ولهذا فإن هذه العبارة تعطينا لحظة تصالح مع
الشمس حيث نلص إحساسه بهذا الجمال الكامن في جانبيها المبدع .

إن العبارات الثلاث السابقة تدخل في شمولية النظرة فإنه ، وإن كان يتحدث عن
نفسه ، فإنه من جهة ثانية يذكر بالحاجة العامة فهو واحد من أصحاب الأماني الكبرى ،
ولهذا نلاحظ أن كلماته دارت حول « ما يحب » و« ما يتمنى » ، الأمنية درجة محدودة
ومحصورة في أن يترك العربة ويعمل في الأرض ، وهكذا تكون الأماني الخاصة ، أما
الحب فيرتفع إلى مستوى المعنى العام الذي يخصه ويشمل الآخرين ، فقد ربط حب
الأرض بالاستقرار ثم ارتفع به إلى مستوى عال حينما حول الفعل إلى خلق من العدم
فالتقى ارتبط بالتخلص من شيء أما الحب فهو الآمال الكبرى المعلقة .

ويتبدى هذا السمو في فعله المتمثل بعلاقاته ، ولعل أبرزها علاقته بتابعه « فاضل »
سنترك مقامرة التأويلات حيث تشد أعيننا إلى التلازم بين هذا البطل الأسطوري شكلاً ،
مع فاضل المزيل الضعيف « هزالي وضعفي .. ص ٤١ » . فن الممكن الربط بين القوة
والفضيلة فتلازمها يعني الشيء الكثير ، ومن ثم فإن العبارة البريئة التي يقدم بها المؤلف
تعاملها حين يقول : « ويجلس الاثنان في راحة تامة يتحاسبان ويتفاهمان فيما بينهما على
العمل عند باب القصر .. ص ٤٢ » ، تعني شيئاً كبيراً خاصة حينما نتوقف عند : راحة -
حساب - تقام - باب القصر . فهذه ذات مداليل مغرية بالحديث .

ولكن الذي يلفت نظرنا لقطتان فقط تتبديان في لحظات مقاربية ، ففي حالة
سخط عارمة حينما تسبب تابعه في إفساد عمله وحرمانه من أجر ، يتمنى أن يملكه ويطيح
به من بعيد ، ولكن روح « المقاومة » طغت على ما عداها فحولت السخط إلى الرضى ،
بل إن هذه اللحظة تتسامى بطريقة لافتة للنظر ويرتفع فيها نوح إلى مستوى عال ،

فالعاطفة التي كانت قبل قليل هي : « كان وجهه جامداً وكل شيء في قراراته يتطاحن ... كاد أن يلعن العامل وهو يتابعه ، ضربه لكفة عن بعد .. ص ٤٠ » . هذا الشعور تحول إلى تلعف وحنان فيدعوه إلى تنظيف وجهه من الفحم مؤكداً على المعنى العام والمهم : « .. أريد أن أرى ملامح إنسان لا قطعة من فحم تجلس بجاني .. ص ٤١ » .. ويحتاج القول إلى الفعل حينما يساعده ليكون إنساناً حقيقياً عاملاً ، ويحقق له أمله فيدفع له بعربيته ويعلمه قيادتها ليصبح قائداً ماهراً ...

إن هذا السخط المؤقت الذي يتحول إلى رضى نجده يتكرر دون نتيجة حينما يتغير مستوى التعامل والشخصيات ، ومع علاقة جديدة وطبقة مختلفة وإن كان الضرر في الحالتين واحداً فقد تدخلت المرأة العجوز الغنية فلم يستطع أن يتحمل عبثها في عمله « كيف أحتمل عبثها بأحواضي ومزرعتي .. ص ٥٥ » وحين تصطبم إرادته ويجهض عمله يذهب سخطه إلى نهايته ، ولم يستطع الطباخ أن يقنعه بإنصاف الحلول ، « لا تطلب حقك مائة في المائة ، بل اكتف بالخمس وسيحالفك النجاح . ص ٤٥ » وكما نرى من قبل أن يلکم فاضل فإنه يود أن يصفعها ، ويصف عملها بالبشاعة ، ولهذا كان قراره هجر العمل .

إن هذه الثنائية في الشكل والمواقف والتصرفات تتعمق برسم متميز حينما استطاع أن يصهر عنصري القوة والضعف ، والعملة والخنوع ، الإرادة وعدمها ، فقد أدرك أن الشخصية لا تجدد وتتبدى إلا من خلال الفعل لا الوصف ، وإن الكلمات المباشرة إذا تجاوزت الدلالة إلى التعمين تنحصر في حدود ضيقة ، لهذا نجده يقوم بشدنا إلى النظر من خلال فتحات متعددة تلط على الشخصية ليلط الضوء على زوايا متكاملة .

إن شخصية نوح شخصية معقدة التركيب شكلاً وتعبيراً ومواقف ، من ثم فالوقوف عند لحظات مكثفة تكون مفيدة في التحكم في رسم الشخصية ، ومن أهم تلك الوقفات تلك التي يحاول أن يجعل فيها الباطن ظاهراً ، وسأشير إلى الموقفين الحاسمين واللذين كان عندهما مرحلة التحول والانتقال من وسط لآخر ، وسنلخص بوضوح المحاولة الدلالية التي جسد بها المؤلف هذا الموقف .

أول تلك اللحظات حينما حرقه انفعال الانتظار القلق في مفتتح القصة ، وكان المستقل أو المتحرك منه قوته البدنية غير الخلاقة سنلاحظ أن ردة فعله العصبية تجسد

الداخل وكذلك مستوى تصرف الجسد القوي فقط : « ثم يحرقه انفعال رهيب يعاوده دائماً فلا يجد مهرباً من حررقته إلا بتحريك شيء ثقيل يدفن فيه شحنة تشنجه المزمّن الذي يعجز عن تفسير مصدرها .. يحرك العربة بقوة عنيدة فتتهزّز ، ص ٢٩ » . إن هذا التفريغ الجسدي لشحنة انفعال القوة العاجزة ، يكشف لنا أو يتيح الفرصة لنا إحاطة أوسع لهذه الشخصية .

ويعود مرة أخرى إلى هذا النوع من التعبير لتصوير حالة عجز أخرى ، ولكن ضمن إطار أدق ، فلم يعد تعبيراً عن ردة فعل آنية ، أو عضلية ، ولكنه يمثل مرحلة أكثر تطوراً ، فقد تحول نوح من كتف يحمل إلى يد خلاقة ، ودخل مرحلة السمو الفنية ومن ثم فالانفعال التشنجي يجب أن يكون مساوياً لهذه المرحلة فلن يكون مقتصر على يد تهزّ أي شيء . نجد أولاً أن التعابير والانكسارات المتألّمة التي تلمع بالسخرية التي تذكرنا بسخريته السابقة ، ثم تكون بداية ثورته الجلوس أمام وردة حمراء زاهية التفتح واللون يقطعها وكأنه ينهبها من غصنها يشمها بأنفاس متشنجة الإيقاع وجسمه يرتعش وكأن انفعالا داخلياً رهيباً يحرق أعماقه فلا يجد خلاصاً منه إلا بهذه الحركة .. ص ٤٣ .

إن الموقف يتكرر ، ومحاولة « التنفيس هي هي ولكن طبيعتها ومستواها لا بد أن يكونا متلائين مع هذه المرحلة الفنية ، وقد ازدادت الحركة العنيفة حتى وصلت إلى أن تخلفه « منطرحاً أرضاً غارقاً في عرق أفرزته الحركة المعيبة وشمس الظهيرة واللهوب . ص ٤٤ » .

إن التساؤل الذي ند من الطباخ « الفنان » هو : أيعقل أن يكون هذا الجسم المشالي مريضاً ؟ يتخذ موقعاً بارزاً يحسّن التنبيه إليه ، خاصة وأنه قد أشفعه بتشخيص أولي « أهو نوع من الصرع ؟ » وهذه إضافة مضیئة قطيعة الحركة المتشنجة والمعبرة إنما تقدم لنا هذا الكائن السامي الخالق وقد أسقطه مرض عقلي خفي ، ومن ثم فالحركة ليست بدنية ولكنها عقلية ، فهذا المرض مرتبط أحياناً بالعقلية المتميزة والاختلال الوجداني ، ومن ثم فهذا المرض « المقدس » وسيلة من وسائل الفوص إلى هذه الشخصية المليئة بالمتناقضات . ومن خلالها وضع أن اختلال الجسد المشالي إنما مرده لاختلال الأعراف والعلاقات .

من السخط إلى الرضى :

إن ثمة عبارة أخرى مهمة تحمل شيئاً من معاناة الداخل ولكنها تنقلنا إلى عالم مختلف يخاف للسخط لقد كان نوح في ختام كل معاناة يقهقه وتستبد به السخرية من ما حوله ومن ثم نجد أبيقورية كامنة في داخله يستخدمها حين الحاجة ، فحور الرضى يلعب دوراً مهماً ، فنوح يضعه مكان السعادة أو يديلاً مؤقتاً لها ، فعندما يسأله تابعه بعد خيبة الأمل الأولى : « هل أنت سعيد ؟ » ، تكون إجابته منصرفه إلى فكرة الرضى فهو ليس سعيداً ولكنه راض .

وتتكرر هذه على لسانه عندما يجد تابعه يشكو له ضعفه وهزاله فيقول : « هل أنت راض .. وهو في بحثه عن هذا الرضى يستبدل عملاً بآخر بحثاً عن هذا الرضى وكأنه قدر الإنسان المعاصر ، فهذه ردة فعل (أبيقورية) إزاء الأحداث حيث يتقبلها بعد تأزمه بابتسامة ، حيث يتوجه حبه الداخلي إلى الفلسفة المناسبة في الوقت المناسب ، وإن دفع الثمن من جهده وأعصابه ، فهذا حدس كان يأتي في لحظة الحاجة إليه ، لقد كان ما كان فلم يتبق إلا فكرة القبول والرضى وكما كان (الايبيقوريون) يستقبلون عاديات الحياة بهذا الهدوء والصفاء والابتسامة الساخرة نلاحظ أنه أيضاً ، حينما أجهضت أماله ، كان يختم الموقف بقهقهة ، هي الروح المقاومة :

« فترة الصمت الثقيل الممل تفرض وجودها في العربة كشخص ثالث بصورة مزعجة ، حق لكنها توشك أن تذيبها في وجود لا يطبقانه وترغمها أن يبقيا مقيدين بها إلى الأبد . ولكن مقاومة خفية انطلقت من صدر نوح لتفجر في أعماق الصمت الثقيل قهقهة طبيعية صافية أدهشت العامل الذي يجلس بجانبه وجعلته يتوه في تساؤلات عديدة ليجد تفسيراً لها أو مبرراً يقنعه بأنها كانت بذاك الصفاء رغم الغضب المسيطر على نوح . ص ٤٠-٤١ » .

والموقف الثاني في الختام عندما فقد كل شيء :

يقول لتابعه فاضل : « وماذا في أن تصدم ؟ الإنسان يتمزق ويصدم ، المهم أنت سليم ... بل يؤكد أن هذا قضاء وقدر ، وتحتم القصة مجلسة في المقهى : « .. وبعد صمت طويل ينظر أحدهما إلى الآخر ويتفجر نوح ضاحكاً ضحكته المبهودة .. » .

إن فكرة الرضى التي ظهرت في موقفين أساسيين في القصة ليست فلسفة ، ولكنها إشارة إلى ولادة التفلسف من باطن الحياة حين تكون هذه المواجهة ردة فعل مطلوبة ، فالرضى هنا نفى لمبدء الماضي ومن ثم لا يعني الاستسلام بل التجاوز .

إن تحطم العربة ، وهي الملكية الباقية له كان يستدعي تحطم نوح الذي فقد في وقت واحد ما يملك وما يحب ، ولكن بقاء المعنى الكبير في نفسه يعطي القدرة على اختيار جديد ولعل نوح في قهقهته كان يوقظ « المقاومة » التي تحركت من قبل لينهض من جديد .

هوامش :

- (١) نذكر هنا أن سليمان الخليلي بالمقابل لم ينس المحاولة في الكتابة المسرحية فكتب مسرحية (متاعب صيف) .
- (٢) د. محمد حسن عبد الله « الحركة المسرحية في الكويت » ص ١٤٠ .
- (٣) المصدر السابق : ١٤٦ .
- (٤) تمثلت هذه الظروف في أنه في سنة ١٩٦٦ وبعد نجاح مسرحية الحاجز وقيام مسرح الخليج العربي برحلته الأولى إلى بغداد والقاهرة حيث حقق نجاحاً طيباً ، حدث في هذه الفترة خلاف داخل الفرقة انصرف بعدها صقر عن الفرقة إلى نشاطه الإذاعي وعودة اهتمامه إلى تكملة تعليمه الذي انقطع عنه عدة سنوات كما أنه اهتم بحالته الاجتماعية الخاصة . ولكن القضية الأساسية التي أحب أن أؤكد عليها هي أن انقطاعه عن مزاوله النشاط المسرحي المباشر فجر حاجته الدائمة إلى التعبير عن نفسه وكانت هاتان القصتان البداية الأولى ، ولكن بعد شهور قليلة اقترب صقر الرشود مرة أخرى من المسرح حينما أعد مسرحية (المرأة لعبة البيت) التي عرضت سنة ١٩٦٨ ، وكانت هذه تمثل بداية عودته الثانية إلى بيته الأساسي المسرح وواصل انطلاقه الناجح في السنوات التالية .

الثعالبي
وكتابه « يتيمة الدهر »
٣٥٠ - ٤٢٩هـ

د. سهام الفريح

جامعة الكويت

_____.

_____.

_____.

_____.

_____.

_____.

_____.

_____.

حياته :

أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل ، قيل كان قرّاء جلود الثعالب فلقب بها (وفيات الأعيان) ٢: ٢٥٢ وقيل كان مؤدباً للصبيان ، وكان والده يعمل بخياطة جلود الثعالب ، فهو ابن الثعالي وليس ثعالبياً (نثر النظم ١٦) . عاش في شرق فارس ، وتنقل بين مدينة نيسابور ومدن خراسان الأخرى شأنه شأن غيره من أدباء العصر في محاولتهم للتقرب لبعض الملوك والأمراء للتكسب . فزار البلاط الساماني في بخارى . وقصر قابوس ابن وشمكير في طبرستان ، وقصر خوارزم شاه في جرجان وبلاط الغزنويين في غزنه ، ثم عاد بعد ترحال طويل إلى مدينته الأولى نيسابور ليقضي فيها بقية عمره .

أما العصر الذي عاش فيه الثعالي فهو العصر البويهي ، وكان فيه الصراع على أشده بين التيارين العربي والفارسي ، وقد كان بعض حكام الدول التي زارها يحاول أن يبعث اللغة الفارسية وآدابها ، ولكنهم كانوا مضطرين للبقاء على اللغة العربية وآدابها والدليل على ذلك هو اجتماع الكثير من أدباء العربية وعلمائها بقصور هؤلاء الحكام الساسانيين . فقد اشتهر مجلس الوزير المهلب وزير معز الدولة بنخبة من الأدباء والشعراء من بينهم أبو الفرج الأصفهاني والمحسن التنوخي ، ومن الشعراء ابن الحجاج ، وابن سكره والحاملي وغيرهم . وتذكر الأخبار أن هذا الوزير حاول أن يجذب المتنبي إلى بلاطه حينما عاد الأخير من مصر إلى العراق ، ولكنه لم يفلح .

ولا ننسى أيضاً مجالس صاحب بن عباد ، التي ذاع صيتها من فارس ، والتي كانت ملتقى لأشهر أدباء وعلماء وشعراء العصر . وقد كان لها أكبر الأثر في إثراء النهضة الأدبية في ذلك العصر .

ونجد في الجانب الغربي من المملكة الإسلامية بلاط الحمدانيين في الشام والذي كان عامراً بالأدباء والشعراء ، والدولة الحمدانية تمثل بقايا النفوذ العربي في هذا الجانب .

فرأى الثعالي عندما تمكن من فنه ، ووضعت له ملكاته الفنية أن لا مجال لشهرته إلا في قصور الأمراء ، عليه يشتهر ويذيع صيته كغيره من أدباء عصره . فبدأ يشق طريقه في الوصول إلى هذه الطبقة من المجتمع ، وبعدها نال مكانة رفيعة عند هؤلاء

ساعده في ذلك غزارة علمه وتنوع آدابه ، وكان معظم من اتصل بهم قواد ووزراء أشهرهم :

١ - شمس المعالي قابوس بن أبي طاهر وشمكير الجيلي :

كان أمير طبرستان والجل ، وبعد فترة تولى جرجان وطبرستان سنة ٣٦٦هـ لكن البويهيين تغلبوا عليه ونفوه ، وبعد موت فخر الدولة البويهي استعاد قابوس ملكه وكان ذلك في سنة ٣٨٨ . وقد مدحه الثعالي بعد أن استعاد ملكه بقصيدة مطلعها :

الفتح منتظم والهدى مبتم وظل شمس المعالي كله نعم
(معجم الأدباء ١٦: ٢١٩)

وكان هذا الأمير أديباً محباً لأهل الأدب ، وقد بلغ في ذلك مبلغاً فقد كان يغري من يزوره من الأمراء والسفراء ممن يجد فيهم الموهبة الفنية بالبقاء عنده (اليتيمة ٤: ١٤٩) . وقد اتصل به الثعالي وحظي عنده بالقبول عندما أهداه كتابه (المهج) الذي أرضى به ذوقه الأدبي . فقد كان هذا الأمير يعيل إلى الأقوال الموجزة البليغة (وفيات الأعيان ١) ، وقد ذكره الثعالي في كتابه (جمع الله له إلى عزة الملك بسطة العلم) (اليتيمة ٣: ٢٤٣) وقال أيضاً (إني أتوج هذا الكتاب بلمع من ثمار بلاغته) وذكر له شعراً ونثرأ في قسم شعراء جرجان (٤: ٥٩) .

ومن آثاره :

رسائله التي جمعها عبد الرحمن بن علي اليزدادي ونشرها نعمان الأعظمي ومحب الدين الخطيب في القاهرة سنة ١٣٤١هـ بعنوان كمال البلغاء . وله أيضاً (الفريدة في الأمثال والأدب) وله أيضاً رسالة ذكرها العسكري في ديوان المعالي (١: ٨٦-٨٧) وذكر بأنها لا مثيل لها في الافتخار والأدب (انظر تاريخ الأدب العربي بروكلمان ٢: ١٢٢) .

٢ - الأمير أبو الفضل عبيد الله بن أحمد الميكالي :

وهو من أعيان نيسابور (وهي بلد الثعالي) كان له ديوان ومجلس معروف . أما الذي هيا للثعالي سبيل الاتصال بآل ميكالي ، هو أستاذه الخوارزمي الذي كان على صلة وثيقة بالأمير أبي نصر أحمد بن علي الميكالي ، فأمكنه هذا أن يتعرف على أبي الفضل عبيد الله ونتيجة لالتقاء أهواء الشخصيتين توطدت العلاقة بينهما حتى أصبحت كصلة

القرابة ، وكان لهذا الأمير مكتبة ضخمة ، فقد كان مولعاً بالكتب ، استطاع أن يجمع فيها النادر والغريب وقد أفاد منها الثعالبي فائدة كبيرة ، وكان لهذه العلاقة أثرها على الثعالبي في التأليف أيضاً ، فالميكالي يعد له في بعض الأحيان فصولاً يسير عليها الثعالبي في كتبه ، ويذكر ذلك في اليتيمة مؤكداً فضل الميكالي في ذلك (أخرجتها مما أخرجها الأمير أبو الفضل عبيد الله بن الميكالي من غرره ونقره ، وكفاني شغلاً شاغلاً ، وقلدني منه وشكره ، وليست تنكر أياديته عندي) (اليتيمة : ١٧:٣) . وأشار عليه أبو الفضل بتأليف كتاب (فقه اللغة وسر العربية) بعد أن أعاره من مكتبته بما يعينه على التأليف (فقه اللغة : ٩) .

فقد أشار إلى ذلك في مقدمة الكتاب ، وذكر أيضاً بأنه جمع ما استطاع أن يجمعه مما سمعه في مجلس الميكالي (نكت من أقاويل أئمة الأدب في أسرار اللغة وجوامعها ولطائفها وخصائصها ، مما لم يتنبهوا لجمع ثمنه ، ولم يتوصلوا إلى نظم عقده ، وإنما اتجهت لهم في أثناء التأليفات ، وتضاعيف التصنيفات ، لمع يسيره كالتوقعات وفقر خفيفة ، كالإشارات فيلوح لي ... بالبحث عن أمثالها ، وتحصيل أخواتها) ثم أكل (فأذن لي ... وأمر بتزويدي من ثمار خزائن كتبه ، عمرها الله بطول عمره ما استظهر به على ما أنا بصده ، فكان كالدليل يعين ذا الفر بالزاد ، والطبيب يتحف المريض بالدواء والغذاء) (فقه اللغة ص ٩) .

ويذكر الثعالبي أنه ألف للميكالي كتابه (خصائص البلدان) (ثمار القلوب : ٥٤٥) ويعتقد صاحب كتاب (الثعالبي ناقدًا وأديبًا) إلى أن كتابه (فضل من اسمه فضل) (يتيمة ٤: ٤٣٣) ألفه له أيضاً .

٣ - الأمير عيين الدولة محمد بن ناصر بن سبكتكين وأخوه أبو الفضل نصر :

فكان اتصاله أولاً بأمر نصر ، الذي مدحه بقصيدة بعد عودته من إحدى غزواته منتصراً ومطلعها (البداية والنهاية ١٢: ٢٩، ٣٠) :

تبلجت الأيام من غرة الدهر وحلت بأهل البقي قاصمة الظهر
ونال الرضى والقبول عند الأمير بعد هذه القصيدة وألف له كتاب (الاقتباس)

وكتاب (أجناس التجنيس) فكان من المقررين للأمير وحظي بكرمه عدة سنوات حتى ترك الأمير نيسابور بعد أن دخلها الترك سنة ٣٩٦ (الكامل في التاريخ ١٨٨:٩) ، ولم يعد الأمير أبو المظفر إليها حتى استعادها أخوه يمين الدولة محمود بن ناصر سبكتكين الذي حكم أكثر من ثلاثين سنة ، وكان رجلاً محباً للعلم والأدب ، وذكر أنه (كان عاقلاً ديناً خيراً ، عنده علم ومعركة ، وصنف له الكثير من الكتب في فنون العلوم ، وقصده العلماء من أقطار البلاد ، وكان يكرمهم ، ويقبل عليهم ، ويحسن إليهم) (الكامل ٤٠١:٩) .

ولم يكن الثعالي غريباً على السلطان لعلاقته الحميمة بأخيه أبو المظفر ، وكذلك كان قد مدحه بقصيدته عند ورود نيسابور سنة ٣٩٦ ومطلعها (ثمار القلوب : ٢٥) (الكامل ٣٤٥:٩ ، ٤٠١) :

يا خاتم الملك ويا قاهر الـ أملاك بين الأخيـذ والصفح
وأهداه الثعالي كتاب (لطائف المعارف) . وقد كان بلاط السلطان مركزاً لحركة أدبية راقية . أفاد منها الثعالي كثيراً ، فقد تعرف على الكثير من رواد هذا المجلس من الأدباء والعلماء ، والأعيان ، والقضاة ، وروى عنهم وترجم لهم في كتابه اليتيمة . إلا أنه لم يلق عنده ما كان يلقاه من أخيه الأمير أبي المظفر ، فقد يكون لانشغال الأول بأمور الجهاد والغزوات عن الاهتمام بالأدب والأدباء في بعض الأحيان (الثعالي) (الجادر : ٣٨٠) . فاتجه الثعالي ثانية إلى أبي الظفر الذي أشار عليه أن يؤلف له (غرر أخبار ملوك الفرس وسيرهم) .

٤ - الأمير أبي نصر سهيل بن المرزبان :

أصله من أصبهان ، ومولده ومنشؤه قازين ، واستوطن نيسابور ، وكان أبو نصر هذا من ندمان الأمير أبي المظفر نصر بن ناصر الدين سبكتكين ، وكان محباً للأدب وللأدباء ، وكان له مكتبة ضخمة أيضاً ، وكان مولعاً باقتناء الكتب حتى رحل إلى بغداد مرتين في طلبها (اليتيمة ٣٩١:٤) ، وقد اتصل به الثعالي وأفاد من مكتبته ، ولم يبخل عليه بذخائره في هذه المكتبة وقد شاركه ابن المرزبان أيضاً في إخراج بعض فصول كتبه (اليتيمة ٣٨٠:٢ ، ٣٤٠:٣) وألف كتاب (أخبار ابن الرومي) للثعالي الذي أفاد فيه كثيراً (اليتيمة ٣٩٢:٤) وقد أسند الثعالي إلى ابن المرزبان الكثير من الروايات الواردة في بعض

كتبه ، وقد كانت بينهما مراسلات ومكاتبات طريفة تدل على عمق العلاقة بينهما (البيهقي ٣٩٤:٤ ، وفیات الأعيان ٢:٣٥١) .

٥ - الأمير مأمون بن مأمون خوارزم :

تولى الحكم بعد أخيه علي وكان ذلك في سنة ٣٨٧هـ ، وأرسل إلى يمين الدولة بخطب أخته فأجابه إلى ذلك ، وزوجه فاتفقت كلمتهما وأصبحت قوة واحدة . وقد قتل هذا الأمير في سنة ٤٠٧ ، وقيل أن سبب مقتله هو أن يمين الدولة طلب منه أن يتخطب له على المنابر في بلاده ، فأجابه إلى ذلك ، وجمع أمراء دولته واستشارهم في ذلك فرفضوا الأمر وتهددوه بالقتل . ثم إن الأمراء خافوه حيث ردوا أمره فاغتالوه ولم يعلم قاتله (الكامل ٩:١٣٢ ، ٢٦٤) .

وقد كان هذا الأمير مولعاً بالعلوم والآداب ، وقد جذب إلى بلاطه العلماء والأدباء ومنهم الشعالبي . الذي قصد الجرجانية عندما دعاه الأمير وهو في جرجان وكان ذلك في سنة ٤٠٢هـ وقضى فيها عدة سنوات ، توطدت العلاقة فيها بينه وبين الأمير ، ووزيره أبي عيد الله محمد بن حامد ، وقد أهداهما بعض كتبه ، ومدحها بعدة قصائد ، ولم يترك الجرجانية إلا بعد أن اضطربت الأمور هناك (تمة البيهقي ١:١٤٥) ومن الكتب التي أهداها لهذا الأمير نسخة البيهقي التي أعاد كتابتها بالجرجانية ، وأهداه كتابه (النهاية والكناية) وأعاد كتابته بالجرجانية وهو نفس كتاب (الكناية والتعريف) وكتاب (المشرق) مفقود يعتقد أنه أهداه إليه .

وألف كتاب (نثر النظم) للأمير ويبدو أن الأمير كان مولعاً بالعلوم أكثر من ولعه بالآداب وقد أشار الشعالبي إلى ذلك في مقدمة كتاب (نثر النظم ٢:) والشعالبي يتجنب إلى الشعر ويفضله على النثر وقوله في مقدمة البيهقي يشير إلى ذلك (البيهقي ١:١٦) لكنه عندما ألف كتابه نثر النظم وبني منهجه بتوجيه من خوارزم شاه ، ذكر في مقدمته فضل النثر على النظم ، وارضاء لذوق خوارزم شاه نجده يقول (ولم تنزل طبقات الكتاب مرتفعة عن طبقات الشعراء ، فإن الكتاب هم السنة الملوك إنما يتراسلون في جباية خراج ، أو سد ثغر ، أو عمارة بلاد ، أو إصلاح فساد .. أو ما شاكلها من جلائل الخطوب ، ومعظم الشؤون التي يحتاجون منها إلى أن يكونوا ذوي آداب كثيرة ، ومعارف مفننة

وقد سمحتهم خدمة الملوك بشرفها ، ويؤاتهم منازل رياستها وخطارهم عالية بحسب علو الخطر مما يفيضون فيه ، ويذهبون إليه ، والشعراء إنما أغراضهم التي يرمون نحوها وغاياتهم التي يجرون إليها الديار والآثار ، وذكر الأوطان والحنين إلى الأهواء والتشبيب بالنساء ثم الطلب والاهتداء ، والمديح والهجاء ، ولاغفاض منزلة الشعر تصون عنه الأنبياء عليهم السلام وترفع عنه الملوك (نثر النظم : ٢) .

ثقافته :

هناك الكثير من الأخبار والاشارات التي ذكرتها المصادر القديمة والحديثة والتي تدل دلالة واضحة على ثقافة الشعالي وسعة علومه . منها ما ورد على لسان تلميذه الباخري (جاحظ نيسابور وزبدة الأحقاب والدهور ، لم تر العين مثله ، ولا أنكرت الأعيان فضله ، وكيف ينكر وهو المزن محمد بكل لسان ، أو يستر وهو الشمس لا تخفى بكل مكان) (دمية القصر ١٨٢) وقال عنه صاحب الذخيرة (كان في وقته راعي تلعات العلم ، وجامع أشات النثر والنظم ، رأس المؤلفين في زمانه ، وإمام المصنفين بحكم أقرانه ، سار بذكره سير المثل ، وضربت إليه آباط الإبل وطلعت دواوينه في المشارق والمغارب طلوع النجم في الغياهب ، وتوالياه أشهر مواضع وأبهر مطالع وأكثر راو لها وجامع في أن يستوفيهما حداً أو وصفاً أو يوفيهما حقوقها نظماً أو وصفاً) وقال عنه أبو البركات عبد الرحمن محمد الأنباري (وأما أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الشعالي فإنه كان أديباً فاضلاً فصيحاً بليغاً . أخذ عن أبي بكر الخوارزمي) (نزهة الألبا في طبقات الأدبا ص ٤٣٦) وقال عنه ابن كثير (كان إماماً في اللغة والأخبار وأيام الناس بارعاً مفيداً) (البداية والنهاية ١٢: ٤٤) .

وقال ابن قلاقس في كتاب اليتيمة :

أبيات أشعار اليتيمة أبكار أفكار قنديمة
ماتوا وعاشت بمقدم فلذلك سميت اليتيمة

والآن لنسأل عن كيفية تكوين هذه الثقافة عند الشعالي ؟ إذ لم تكن أسرة الشعالي على صلة وثيقة بالعلم والعلماء ولكنها استطاعت رغم رقة حالها أن تهنيء له شيئاً يسيراً من الثقافة فأرسلت به إلى الكتاب كغيره من النشء في ذلك العصر ، وبعد أن بلغ مرحلة

من العمر اختار مهنة التعلم على مهنة أبيه ، حتى لا يعيش فقيراً مغموراً وكانت لهذه المهنة سوق رائجة في نيسابور ، فكانت هذه المدينة مركزاً للعلم والمعرفة في بلاد فارس ، وكان فيها الكثير من المدارس التي يعمل فيها الكثير من العلماء المشهورين في ذلك العصر ، وكان الثعالبي يفتخر بهذه المهنة (تمة اليتيمة ٢٠:٢) ولأن هذه المهنة لم تكن تدر عليه الكثير لتوفير ما يلزمه من الكتب فأفاد كثيراً من علاقته بالميكالي باستخدام مكتبته الوافرة بذخائر الكتب وكان يعود إليها طوال فترة حياته وقد ذكر ذلك في اليتيمة (٢٤٠:٣) بالإضافة إلى ما وجدته عند ابن الميكالي من رعاية وتشجيع وكان لشيخه الخوارزمي الأثر الكبير (وفيات الأعيان ٥٢٣:١) ، فقد كان كاتباً كبيراً كما كان شاعراً وأصله من طبرستان (اليتيمة ١٩٢:٤) ومولده ومنشؤه خوارزم وإليها ينسب وهو ابن أخت محمد بن جرير الطبري صاحب التاريخ المعروف ...

وقد تتلمذ الثعالبي على يده وأخذ عنه الكثير وذكر ذلك كثيراً في يتيمة. ولا يغيب عن بالنا بأنه كان من أشهر أدباء العصر فقد روى ابن خلكان أنه استأذن على صاحب في أرجان وكان لا يعرفه فقال لحاجبه : (قل لهذا المستأذن قد ألزمت نفسي أن لا يدخل علي أحد من الأدباء إلا من يحفظ عشرين ألف من شعر العرب فخرج إليه الحاجب وأعلمه بذلك » فقال له الخوارزمي : ارجع إليه وقل له هنا القدر من شعر الرجال أم من شعر النساء...». فدخل الحاجب فأعلم الحاجب بما قال ، فقال الحاجب: هذا يكون أبا بكر الخوارزمي (وفيات الأعيان ٥٢٣:١) . كان الخوارزمي من أشهر أساتذة العصر . فقد تخرج عليه الكثير من التلاميذ في نيسابور وكان يرسل تلاميذه ويوصي بهم الأمراء والحكام وقد ورد هذا في رسائله .

واتصل الثعالبي بأبي الفتح علي بن محمد البستي عند وروده على نيسابور ، وروى عنه في بعض كتبه ، وقال فيه (اليتيمة ٦٨:٣ ، ٢٩٢ - ٢٢٧،٢٥٣:٤) (معاهد التنصيص ٢١٢:١) :

عشقت الجسود فهو طبعك وبست تراب (بست) فهي ربعك
وليس يريد هذا الدهر حصدي لأنني في بني الآداب زرعك
وقال عنه في ترجمته (وجمعتي وإياه صلة الأدب التي هي أقوى من قرابة النسب ، فما زالت في قدماته الثلاث نيسابور بين مرور وأنس مقيم) (اليتيمة ٢٠٢:٤) .

وكان البستي في أول حياته في خدمة صاحب بلدة (بيتوز) ثم انتقل إلى (روهج) بتوجيه من سبكتكين ويقال إنه رحل إلى بلاد الترك مع محمود بن سبكتكين على غير رغبة منه وله ديوان شعر ، وكان ينظم بلغته الفارسية إلى جانب العربية (بروكلمان ٢٣:٥) . وهو الذي أشار عليه بتأليف أحد كتبه ، وأوصى إليه بتهج الكتاب ، وهو كتابه (أحسن ما سمعت) (اليتيمة ٢: ٢٦٩) وهو صاحب الطريقة الأنيقة في التجنيس الأنيس ، وكان يسميه المتشابه .

واتصل أيضاً بيديع الزمان الهمذاني ، ونقل عنه ترجمته للمصاحب عن عباد (اليتيمة ١٩٧:٣) .

وبقي الثعالبي محباً للعلم والعلماء ولم يكن إقباله على القراءة والأخذ عن العلماء في فترة شبابه فحسب ، بل نجده أفاد كثيراً من علماء كانوا يأتون إلى نيسابور حتى بعد أن بلغ السبعين من عمره (اليتيمة ١: ٦٣ : ٨٩) .

وكان شغوفاً بالقراءة فكانت الكتب معلمه الأول ، ورفيقه الملازم .

نتاجه الفني :

لقد كان الثعالبي أديباً بارزاً في عصره ، له كتب كثيرة متنوعة المواضيع ، جريئة الفائدة ، تدل على سمة ثقافته ، ووفرة علومه ومعارفه ، وتدل أيضاً على أنه رجل أوقف حياته على البحث والتصنيف ، وإن كانت كتب الثعالبي تناولت موضوعات مختلفة .

ولكن الطابع المميز لتأليفه الأدب ، فقد ألف في البلاغة واللغة والتاريخ ، والنقد والتراجم . وهناك ملاحظة أخرى تثبت أنها وهي أن الثعالبي أوقف وقته على تأليف الكتب التي ترضي ذوق الملوك والحكام أما ما قاله القدماء حول تأليفه فهو قول ابن بسام الذي يعتبره (رأس المؤلفين وإمام المصنفين) وقال أيضاً (تواليفه أشهر مواضع ، وأبهر مطالع ، وأكثر رواها وجامع من أن يستوفيهما حد أو وصف ، أو يوفي حقوقها نظم أو وصف) (٣: ٣٥٠) .

ومما قاله المحدثون بهذا الصدد قول مصطفى الشكعة (واحد من الثلاثة الكبار

الذين أهدوا المكتبة العربية أكبر قدر ممكن من الكتب الأدبية الخالصة بمعناها المعاصر) وقصد بالاثني الصولي والمرزباني (مناهج التأليف عند العرب ٢٧٥) .

وقد اختلفت المصادر في تحديد عدد الكتب التي وضعها الثعالبي واختلفت أيضاً في عناوينها وكذلك في لمن أهدى بعضها وذلك كمثل كتابه (لطائف المعارف) والتي ذهبت الكثير من الدراسات وحق محققا هذا الكتاب ذهباً إلى القول بأنه أهداه إلى الصاحب بن عباد لكن تنبه صاحب كتاب (الثعالبي ناقداً وأديباً) إلى أن هذا الكتاب أهداه إلى السلطان يمين الدولة محمد بن ناصر الدين سيكتكين .

الكتب التي ألفها الثعالبي :

(يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر) ، (كتاب لطائف المعارف) ، (فقه اللغة وسر العربية) ، وهو كتاب في المترادف ألفه وقد تقدمت به السن وهو مقسم إلى قسمين (١) أسرار اللغة العربية وخصائصها : المترادف بالمعنى الضيق . (٢) مجاري كلام العرب برسومها وما يتعلق بالنحو والاعراب منها والاستشهاد بالقرآن على أكثرها ، وسر الأدب في مجاري كلام العرب وهو ملاحظات أسلوبية ومعظمه مأخوذ حرفياً من فقه اللغة لأحمد بن فارس ، كتاب (ما جرى ما بين المتنبي وسيف الدولة) ، وكتاب لطائف الظرفاء (وكتاب (الكناية والتعريض) وهو كتاب في البلاغة ألفه لخوارزم شاه مأمون ابن مأمون ويسمى : « الكفاية في الكناية » أو « النهاية في الكناية » ، (كتاب أجناس التجنيس) ، (كتاب سحر البلاغة وسر البراعة) ، (غرر البلاغة وطرף البراعة) وهو جمل مختارة في عشرة فصول ، (ثمار القلوب في المصاف والمنسوب) ألفه لعبيد الله بن أحمد الميكالي وهو شرح للتراكيب الإضافية الشائعة ، (كتاب اللطف واللطائف) ، كتاب (نثر النظم وحل العقد) وهو نثر لأبيات « مؤنس الأدباء » لجهول ألفه بأمر خوارزم شاه ، (كتاب من غاب عنه المطرب) وينقسم إلى عدة فصول : الفصاحة والربيع وفصول السنة الأخرى ووصف الليل والنهار وفيه قصائد غزلية وخمريات وإخوانيات ومتفرقات ، (كتاب برد الأكباد في الاعداد) ، (كتاب التوفيق للتغليق) ، (مرآة المروءات وأعمال الحسنات عن المروءة) ، (كتاب التثيل والمحاضرة) ، (كتاب الغلمان) وقد قلده علي بن محمد بن الرضا الحسيني الموسوي في كتابه « ألف غلام و غلام » ،

(تحفة الوزراء) وكتاب (غرر أخبار ملوك الفرس وسيرهم) ، (كنز الكتاب) وهو عبارة عن ٢٥٠٠ تعبير منتقى من ٢٥٠ شاعراً لاستخدام الكتاب (كتاب الفرائد والقلائد) وهو مقسم إلى فضل العلم والعقل والطريق إلى الزهد وعصمة اللسان وتنقيف النفس وشرف النفس وحن السلوك والسياسة الرشيدة والفصاحة ، (أحسن ما سمعت) ، (كتاب المبهج) ، (نثر النظم) ، (الطرائف واللطائف في محسن الأشياء وأضدادها) وهو مؤلف لخوارزم شاه أبي العباس مأمون المتوفى سنة ٤٠٧هـ ، (سجع المنشور) ، (كتاب يواقيت المواقيت) في مدح الشيء وذمه ، (كتاب لطائف الصحابة والتابعين) ، وكتاب (الأمثال) قسمه المؤلف أحد عشر ومئة باب ، كتاب (إيجاز الإعجاز) ، كتاب (المتشابه) ألفه لصاحب الجيش أبي المظفر ناصر ، مؤنس الوحيد ، (خاص الخاص) وهو نماذج من أساليب مشاهير الكتاب ، وكتاب في الأدب بلا عنوان ألفه لمكتبة أبي سهل الحمدوني وزير السلطان الفزنوي مسعود ، (طرائف الطرف) ، (الاقتباس من القرآن) ، (درر الحكم) ، (الشكوى والعتاب وما وقع بالخلان والأصحاب) مختارات في عشرة فصول ، (قراضة الذهب ومعدن الأدب معرفة الرتب فيما ورد من كلام العرب) ، (مكارم الأخلاق) ، (سراج الملوك) ، (المنتخب من سمر العرب) ، (تحسين القبيح وتقبيح الحسن) وترجمه إلى الفارسية محمد الساوي الفاتح ، (مواسم العمر) ، (سر الحقيقة) ، (الأنوار البهية في تعريف مقامات فصحاء البرية) ، (كتاب عيون الآداب) ، (طبقات الملوك) ، (لباب الآداب) ، (العشرة المختارة) ، (الانحصاص المعروف وعمدة القلوب) ، (نسم السحر) وهو كتاب مختصر من (فقه اللغة) ، (الأنوار في آيات النبي) ، وكتاب (تمة اليتية) .

وبالإضافة إلى اهتمام الشعالي بالكتابة كان شاعراً ، وإن لم يكن شعره من الطبقة العالية فإنه استطاع أن ينظم الشعر ويسجل به خواطره وأحاسيسه ، وأكثر ما ورد شعره في كتابه (خاص الخاص) وقد أورد ابن خلكان في كتابه (وفيات الأعيان) نصوصاً من شعره ، وكانت أشعاره في موضوعات شتى منها الغزل ، والحمر ، ووصف الطبيعة ، والمدح الذي قاله في بعض الشخصيات التي اتصل بها ، وكذلك المساجلات الإخوانية وقد أشار الباخريزي في كتابه (دمية القصر) إلى مساجلاته هذه في قوله (فكم حلت كتباً تدور بينهما في الإخوانيات ، وقصائد يتعارضان بها في المجاوبات) ، ونقل أيضاً مجموعة من أشعاره في كتاب الدمية وأشار إلى ذلك في قوله (ووجدت بعد وفاته

مجلة من محاسن أشعاره - التقطت منها ما يصلح لكتابي هذا من أوساط عقودها (
 (الدمية ٢: ١٥٢) ،

ومن أمثلة أشعاره في الغزل قوله :

لما بعثت فلم تسوجب مطالعتي وأمضت نار شوقي تلهبها
ولم أجد حيلة تبقى على رمقي قبلت عين رسولي إذا رآك بها
ونورد أيضاً بيتين من شعره تظهر فيها الصفة البديعية :

تراني لست أحسن نظم لفظ يزين جليله المعنى الدقيق
ولكن لا تدق بنات فكري إذا ما قيل قد فني الدقيق
(خاص الخاص : ٢٤٠)

تأليفه لليتيمة :

أهم ما يميز عصر الثعالي في الكتابة ، هو الميل نحو التخصص في المعرفة بصورة أوضح
ما كانت عليه في العصور السابقة ، فقد اجتمعت في أيدي كتاب العصر مؤلفات الجيل
السابق من المؤلفين والكتاب فكان بإمكانهم العودة إليها والإفادة منها ، فهي التي توصلهم
إلى معارف القدماء . وكذلك تجنبوا ما وقعوا فيه من أخطاء ، وكان بعضهم يعاود
التأليف في نفس الموضوعات التي كتب فيها القدماء ، أو عمل مراجعة لكتبهم ، وذلك
كالذي فعله أبو حيان التوحيدي في مراجعة كتاب الحيوان للجاحظ ، وقد تأثر بهذا
الكتاب كثيراً في كتابه (البصائر والذخائر) . فالتأليف في هذا العصر أصبح غاية في
نفسه ولم يعد وسيلة لغاية تعليمية ، والثعالي وإن عاش في هذا العصر إلا أن مهنته
الأولى (مهنة التعليم) تركت أثرها في أدبه ورسمت كثيراً من شعره ونثره برسماً .
والثعالي أحسن بفراغ في تاريخ الأدب (وهو شعر ونثر المعاصرين) فأراد أن يسد هذا
الفراغ بتأليفه كتاب اليتيمة ، فيشير إلى ذلك في اليتيمة (أن المؤلفين السابقين اعتنوا
بالشعراء المتقدمين ، وانتخبوا لهم شعراً كثيراً ، وكانت كتبهم فاشرة ، إلا أنها مرددة
ومملة) وقال أيضاً (ولم يلتفت إلى محاسن أهل العصر ، رغم أن المتأخرين أرق شعراً من
المتقدمين فكان الزمان ادخر لنا ...) وإن كان ابن المعتز قد سبق إلى العناية بالمحدثين في

كتابه (طبقات الشعراء المحدثين) (اليتيمة ٣:١) وقد سبقه المبرد في كتابه (الروضة)
وهارون بن عالم النجم في كتابه (البارع) .

وكتاب اليتيمة بالإضافة إلى كونه كتاباً في التراجم فهو كتاب في النقد أيضاً ، وهو
المبدأ الذي يقرره الثعالبي في مقدمة كتابه فيقول (وقد سبق مؤلفو الكتب إلى ترتيب
المتقدمين من الشعراء ، وذكر طبقاتهم ، فكم من فاخر علموه ، وعقد باهر نظموه ، لا
يشينه الآن إلا بنوء العين من أخلاق جدته ، وبلى من برده ، ومج السمع لمردداته ،
ومللة القلب من مكرراته ، وبقيت محاسن أهل العصر التي معها رواء الحداثة ، ولذة
الجدة ، وحلاوة قرب العهد ، وازدياد الجودة على كثرة النقد غير محصورة بكتاب يضم
نشرها ، ويتنظم نثرها) (اليتيمة ١٧:١) .

وهو أيضاً يشير إلى ذلك في الكثير من ترجماته كالذي نلاحظه في ترجمته للمتني ،
وذلك كقوله (وأنا مورد في هذا الباب ذكر محاسنه ومقايجه ، وما يرتضى وما يستهجن
من مذاهبه في الشعر وطرائقه ، وتفصيل الكلام في نقد شعره والتنبيه على عيوبه وعيوبه ،
والإشارة إلى غرره) (اليتيمة ١٢٧:١) .

ويشير الأستاذ أحمد أمين إلى ذلك فيقول (وهو وإن كان كتاب تراجم بعبارة
مسجوعة ثقيلة ، فإنه لا يخلو من نظرات نقدية لطيفة) (النقد الأدبي : ٤٤٩) .

منهجه في التأليف :

الثعالبي أديب تميز ببعض الخصائص في منهجه في الكتابة وهي تقسيم أبواب كتابه
على حسب المراكز الإقليمية ، وذلك هو المنهج الذي اتبعه في وضع تراجم الشعراء في
اليتيمة وهناك عوامل عديدة هيأت له اتخاذ هذا المنهج منها :

أ - فقد عاش الثعالبي في عصر تقسمت فيه أجزاء الدولة العربية الإسلامية وحكمها
أمراء مختلفو القوميات والاتجاهات ، فأصبح عصره عصر الدويلات والأقاليم ، ووجد أنه
لا يستطيع أن يكتب عن الأدب في بيئاته الجديدة بنفس الطريقة .

ب - لعل لتلمذه على يد الخوارزمي الأثر الواضح في اتباعه هذا المنهج ، فقد نقل
أكثر المادة المتصلة بشعراء الشام عن أستاذه الخوارزمي ، فالثعالبي لم يزر الشام ، إنما الأول

عاش هناك وزار مجلس سيف الدولة ، واطلع على نظم الشعراء هناك ، وأعجب بفنهم وتقلعجابه هذا لتلاميذه منهم الثعالبي الذي يروى عنه : (ما فتق قلبي ، وشحد فهمي ، وصقل ذهني ، وأرهف حد لساني ، وبلغ هذا المبلغ بي إلا تلك الطرائق الشامية ، واللطائف الحلبية ، التي علفت بحافظتي وامتزجت بأجزاء نفسي) (اليتيمة ٢٦:١) . فتأثره بشيخه جعله يضع باباً لشعراء الشام وما جاورها من البلاد ، ووضع هذا الباب في القسم الأول من كتابه ثم تبعه بشعراء العراق في القسم الثاني (الثعالبي ناقدًا وأديبًا ص ٢٠٥) . وشعراء فارس في القسم الثالث ، وشعراء خراسان في القسم الرابع . وقد وضع الثعالبي ما يبرر له تفضل شعراء الشام على غيرهم من شعراء الأقاليم الأخرى لأسباب عددها في قوله :

(والسبب في تبرز القوم قديماً وحديثاً على من سواهم في الشعر ، قرهم من خطط العرب ، ولاسيما أهل الحجاز ، وبعدهم عن بلاد العجم ، وسلامة ألسنتهم من الفساد العارض لألسنة أهل العراق لجاورة الفرس والنبط ، ومداخلتهم إياهم ، ولما جمع شعراء العصر من أهل الشام بين فصاحة البداوة وحلاوة الحضارة ، ورزقوا ملوكاً وأمراء من آل حمدان ، وبني ورقاء وهم بقية العرب والمشغوفون بالأدب والمشهورون بالمجد والكرم ، والجمع بين أدوات السيف والقلم وما منهم إلا أديب جواد يحب الشعر وينتقده ، ويشيب على الجيد منه ، فيجزل ويفضل ، انبعثت قرائعهم في الإجابة ، فقادوا محاسن الكلام بالين زمام ، وابدعوا ما شاءوا) (اليتيمة ٢٤:١) وأشار أيضاً إلى أن الشعراء المشهورين والمكثرين من شعراء الشام وهم أكثر منهم في العراق وباقي الأقاليم قائلًا : (شعراء عرب الشام وما يقاربها أشعر من شعراء عرب العراق وما يجاورها في الجاهلية والإسلام) (اليتيمة ٢٤:١) .

ج - لقد تنبه الثعالبي إلى أثر البيئة على الأدب والأديب ، ولقد اطلع على رأي المعاصرين في هذا الصدد ، وقرأ إشاراتهم حول أثر البيئة في الأدب ، وقد نقل هذه الآراء في كتبه وفيها ما نقله من كتاب (أصبهان) لأبي عبد الله حمزة بن حسين الأصبهاني (اليتيمة ٢٩٩:٣) .

والثعالبي متشدد في تطبيقه لهذا التقسيم الإقليمي فهو عندما يذكر الشاعر في أكثر من باب يشير إلى السبب . كأن يكون لاتصال شعره بأكثر من واحد من الأمراء والحكام ،

ويذكر أيضاً بأنه سيذكره ثانية في باب آخر لصلة شعره بالإقليم الذي سيذكره فيه .
ونجده أيضاً يضع شعراء البيت الواحد في أبواب مختلفة ، وذلك لصلاتهم . وذلك كما فعل
مع (آل المنجم) حيث يقول (وقد تقدم بعضهم في أهل الحجاز ، وهذا مكان من
يحضري شعره منهم) (٢٨٩:٣) . وكذلك في قوله (وقد تقدم ذكر بعضهم في أهل العراق ،
وهذا مكان من يحضري شعره منهم ، وما فيهم إلا أعز نجيب ، ولهم وراثه قديمة في
منادمة الملوك والرؤساء ، واختصاص شديد بالصاحب) (اليتيمة ٣٩٢:٣) . وكذلك نجده
يفضل أصل من ترجم له ويضعه في الإقليم الذي استوطنه ، وشاع واشتهر فيه ، ويتضح
ذلك في ترجمته لأبي عبد الله ، والحسين بن خواليه في قسم شعراء الشام ، وأصله من
همدان (أصله من همدان ، ولكن استوطن حلب ، وصار بها أحد أفراد الدهر في كل قسم
من أقسام الأدب والعلم ، وكانت إليه الرحلة من الآفاق) (اليتيمة ١٢٣:٣) .

الدقة العلمية :

ولعل أبرز ما يميز منهجه أمانته العلمية في نقل المادة ، فهو لا يفضل ذكره أسماء
العلماء الذين نقل عنهم في كتابه اليتيمة وكذلك في كتبه الأخرى ، فهو يذكر أسماء الذين
استعان بهم في اخراج بعض فصول كتبه ، وينص أيضاً على مدى إفادته منها ، فهو
يتبع منهجاً علمياً صحيحاً ، بقي به نفسه من النقاد ، ففي نقله عن أبي بكر الخوارزمي ،
المادة المتصلة بشعراء الشام يقول : (وما كان أكثر ما ينشدني ويكتبني مما يضمن به على
غيري) (اليتيمة ٢٤:١) .

وهو لا يتردد في الرجوع عن خطأ بدر منه ثم تكشف له حقيقة فيما بعد فيسوقه
على وجهه الصحيح (اليتيمة ٩٩:٣) وقد أشار إلى ذلك روزنتال في كتابه (مناهج
العلماء المسلمين ص ١٦٧) .

وقد يصحح الرواية إذا وجد ضرورة لذلك (اليتيمة ٩٠:١) وهو يشير بدقة إلى عدم
مسؤوليته عن الرواية التي يرويها ، فهو عندما روى شعر ابن الحجاج اعتذر كثيراً عنه
لكثرة سخطه وهو يستغفر الله عنه ، لكن أمانته العلمية دعت به إلى إثبات هذه الرواية
(اليتيمة ٩٩:٣) .

وتتضح أمانته العلمية في تحقيق النصوص ، فنجده يرفض بعض النصوص ويبيدي

شكوكه حولها وذلك كالذي ذكره في ترجمة السري الرفاء (ولما جد السري في خدمة الأدب ... وكان يدس في شعره أحسن شعر الخالدين) (يتيمة الدهر ٢: ١١٩) .

وهو في مواقع كثيرة يشير إلى عدم توفر المادة له ، فهو يقول عن أحد الشعراء (ومن يليق ذكره بهذا المكان من أعيان الشام ، وليس يحضرنى شعره : أبو القاسم الآدمي ، وإذا حصلت عليه الحقته به) (اليتيمة ١: ١٢٥) . وكذلك في ترجمته لأبي طالب الرقي يقول (ولم أجد ذكره إلا عند أبي بكر الخوارزمي) (اليتيمة ١: ٢٦٨) .

وهو يبذل جهده في الحصول على كتاب سمع به ، فلا يكتفي بما عنده من مصادر كقوله عن رسالة صاحب بن عباد عندما سمع بها ثم وجدها وأثبتها (اليتيمة ٣: ٢٠٠) وكذلك في قوله في المادة التي حصل عليها من أبي عبد الله بن حامد الحامدي (وأعطاني « يقصد الخوارزمي » نسختي القصيدتين اللتين ذكرهما في الكتاب الصادر ، فشوقني إلى سائر شعره ، وبقيت أسأل الرياح عنه ، إلى أن أتخفني أبو عبد الله محمد بن حامد الحامدي في جملة ما لا يزال يهديه) (اليتيمة ٣: ٢٣) .

والشعالي دقيق في ذكر أسماء الكتب التي نقل عنها مادته ، بل نجده يصفها كقوله (وقرأت في كتاب التحف والظرف لابن ليبب غلام أبي الفرج واليفاء لأبي عمارة الصوفي ...) وكذلك ذكر القائمة التي نقل عنها من كتّيب أبي الفرج وهو يميز بين مصادره المكتوبة والمروية وبين ما جمعه بجهده هو ، ويستخدم إشارة خاصة لكل منها . كأن يقول إذا كان النص مكتوباً (ووجدت بخط أبي بكر الخوارزمي هذه الأبيات منسوبة إلى أبي وائل تغلب بن داود بن حمدان ورويت لغيره ...) (اليتيمة ١: ١٠٥) وفي بعض الأحيان يضع إشارة بأن الرواية من حفظه هو كقوله (هذا باب كسرته على غرر تلقفتها من أفواه الرواة ، ونظرفتها من أثناء التعليقات ولم أجد لأصحابها أشعاراً بمجموعة ينفسح لي طريق الاختيار منها ، وإنما تفاريق تلتقي أطرافها وتجمع حواشيها ، ولم تعدم القلائد فيها بحمد الله ومشيتته) (اليتيمة ١: ٣٠٠) .

وهو أيضاً يسير على عادة الكتاب في عصره في ذكر سلسلة الرواة الذين نقل عنهم كقوله (وأنشدني أبو الحسن محمد بن أبي موسى الكرخي قال : أنشدني القاضي أبو القاسم علي بن القاضي أبي القاسم التنوخي ، قال : أنشدني أبو المطاع ذو القرنين بن ناصر الدولة أبي محمد لنفسه ، تغمدهم الله برحمته ، وأسكنهم فسيح جناته) . حتى لا يضطرب الكلام

وتعم الفوضى كتابه كأن يضع علامات خاصة كأن يقول (انتهى كلامه) (اليتيمة ٢٦١:١) وكأن يقوم أيضاً بتحديد اسم وصنعة من سمع منه بوضوح حتى لا تختلط الأسماء على القارئ كقوله (وسمعت أبا جعفر الطبري المعروف بالبلاذري يقول ...) وهو يميز بين النقل المختصر والنقل الحرقى عن المصادر (اليتيمة ١٦:٣ ، ١١٤ ، ٢٣٩) .

ويستدل أيضاً من بعض الروايات أن الثعالي كان يجعل مادته الأولى على مودات ، تجتمع عنده في مصادر مختلفة ولا يتركها للذاكرة ، وذلك كما فعل ابن خلكان ، وقد أشار روزنتال إلى ذلك (وهذا يدل على أن العالم المسلم الأمين على ذكر الحقيقة ، كان يدرك أن النصوص إذا وردت من الذاكرة لم تلم من الخطأ) (مناهج العلماء الملمين ص ٢٤ ، ٢٥) .

أسلوبه في اليتيمة :

نجد أن السمات التي ميزت كتابة الثعالي ، هي نفس السمات التي ميزت أدب عصره ، فأهم السمات : السجع ، وكان لبيئة الثعالي أثرها الكبير على أدبه ، فقد عاش في عصر سيطرة النفوذ الفارسي وطفينان الروح الفارسية على الأدب العربي ، وظهر واضحاً على أكبر كتاب العصر كابن العميد ، والصاحب بن عباد ، اللذان وضعوا القواعد الفنية في الكتابة كالتأنيق المفرط في اللغة والاتجاه إلى السجع وفنون البديع الأخرى . فصار على نهجها باقي كتاب المشرق كالخوارزمي والهمداني والبستي ، فتتبع الثعالي طريق شيوخه في ذلك وقد ظهر التأنيق واستخدام السجع واضحاً في بعض تراجمه وأصبح ملتزماً به في حديثه عن المشاهر ، فكانه نوع من العناية والاهتمام بهذه الشخصيات التي ترجم لها كقوله في بني حمدان (كان بنو حمدان ، أوجههم وأيديهم للسباحة ، وعقوهم للرجاحة) (اليتيمة ٢٧:١) وهو في استخدامه للسجع يجانب الغموض والتكلف . وقد أشار إلى ذلك الدكتور زكي مبارك قائلاً (يغلب عليه السجع ولكنه يرى من التكلف والغموض) (النثر الفني : ٢١٨:٢) وقوله أيضاً : (والثعالي في اليتيمة يؤثر السجع ، ولا يتركه إلا في أحوال قليلة ، ولكن سجمه على كل حال مقبول) (النثر الفني ٢٢٨:٢) وقد أشار إلى ذلك صاحب كتاب (الثعالي ناقدًا وأديبًا) (ص ٢٩٤) في قوله (فهو يخضع أسلوبه لطابع العصر ولا يتخلى عن أساليب العرب القديمة في الكتابة الفنية ، ولعل ذلك ما دعا

معاصريه إلى الاعجاب بأسلوبه ، والافتتان به) (ص ٢٩٤) .

ونلمح هذا الجانب واضحاً في حديثه عن أصحابه من الأدباء ، أو في ترجمته لإنسان قريب إلى قلبه ، فتكون ألفاظه عذبة رقيقة صادقة العاطفة ، بعيدة عن التكلف ، فهو لم يلتزم السجع في جميع مادته ، فنراه في بعض ترجماته خالف ما اعتاده أهل العصر ، وكانت هذه الترجمات خالية من جميع أصناف البديع .

وهناك خاصية أخرى نلاحظها في كتابه وهي ترجماته لأدباء العصر تختلف في حجم مادتها وتكون على حسب نتائج وشهرة الشخصية التي يترجم لها وذلك كما قال الدكتور مصطفى الشكعة (مطيلاً مسهباً عند من ينبغي الوقوف والإطالة عندهم مثل المتنبي ، وابن العميد ، والصاحب بن عباد ، وأبي إسحاق الصائبي ، وأبي فراس وغيرهم من صفوة شعراء العربية في القرن الرابع غير أنه يختصر في بعض الأحيان ، ويفضل بعض الأعيان ، كما فعل حين لم يشر إلى الصنوبري شاعر الطبيعة الأول وإمام مدرستها في الشعر العربي) (مناهج التأليف عند العرب : ٤٤٩) وهو مع إعجازه لا يهمل ما سار عليه في باقي التراجم الأخرى من عناية في اللفظ وتمييز في العرض .

وهو يتجه إلى المبالغة والتفخيم في وصف بعض الشخصيات المشهورة وذلك واضح في ترجمته لابن العميد (عين المشرق ، ولسان الجليل ، وعماد ملك آل بويه ، وصدر وزرائهم ، وأوحد العصر في الكتابة ، وجميع أدوات الرياسة ، وآلات الوزارة) (اليتيمة ٣ : ١٥٨) وكذلك ترجمة الصاحب بن عباد (هو صدر المشرق ، وتاريخ المجد ، وغرر الزمان ، وينيوع العدل والإحسان) (اليتيمة ٣ : ١٩٢) وكذلك في ترجمته لبديع الزمان (بديع الزمان ، ومعجزة همدان ونادرة الفلك وبكر عطار ، وفرد الدهر ، وغرة العصر) .

والخاصية الأخرى التي نصادفها في أسلوبه هي ميله إلى الأقوال البليغة الموجزة وقد مال أهل العصر إلى هذا الأسلوب في الكتابة ، وهو من الموروث الفكري القديم حيث كانت العرب تميل إلى الأمثال القصيرة .

ومن ألوان الصور البلاغية نجد الثعالي يستخدم الاستمارة والتشبيه كثيراً في بعض ترجماته ، وذلك كقوله في المتنبي (نادرة الفلك ، وواسطة عقد الدهر في صناعة الشعر ثم هو سيف الدولة المنسوب إليه ، والمشهور به ، إذ هو الذي جنب بضيمه ، ورفع من

قدره ، ونفق سعر شعره ، وألقى عليه شعاع سعادته ، حق سار ذكره مسير الشمس والقمر ، وسافر كلامه في البدو والحضر ، وكادت الليالي تنشده ، والأيام تحفظه (اليتيمة ١: ١٢٦) .

وعلى كل فقد كانت حركة التأليف في العصر جعلته يقدم أروع كتبه ، إلى حد أنه اشتهر به ، فهو قبل كل شيء (صاحب اليتيمة) .

وكتاب (يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر) ، قد بدأ به الثعالبي في عام ٣٨٤هـ ، ليهديه لواحد من الوزراء الذين توثقت صلته بهم ، على نحو ما يذكر في مقدمة الكتاب ، وحين اشتهر الكتاب ، وتقبله الناس قبولاً حسناً ، ورأى أنه هناك ما يمكن أن يضيفه على الكتاب ، أعاد تأليفه مرة ثانية ، على حد ما نذكر بلغة عصرية ، أعدت منه طبعة جديدة منقحة ومزودة ، وقد فرغ من هذه الطبعة عام ٤٠٣هـ ومعنى هذا أنه أعاد النظر فيه بعد تسع عشرة سنة ، مع ملاحظة أن هناك من يذكر أن النسخة الثانية من الكتاب قد رفعت إلى « خوارزم شاه » ، وكتبت في الجرجانية .

وعلى كل فالكتاب قد خصص من أجل الشعر والشعراء ، والجديد فيه أنه لم يسر على النحو الذي كان سائداً من قبل في النظام المعروف « بالطبقات » على نحو ما فعل مثلاً ابن سلام الجعفي ، أو أنه على نظام الأبواب على نحو ما فعل أبو تمام في الحماسة ، ومن بعده البحتري وذلك لأنه كان في ذهنه أن ينظر إلى القضية من منظور جديد هو منظور الإنسان والبيئة ، والزمان والطبقة الاجتماعية .

وفي ضوء هذا نراه يجعله على أربعة أقسام ، أو بعبارة أدق على أربع بيئات ، فهو في البيئة الأولى يتناول شعراء بلاد الشام أو ما جاورها ، وكان من الطبيعي أن يكون هذا القسم من أكبر الأقسام وأوفاهها ، ولعل الذي غذى عنده هذا ، إلى جانب اقتناعه الشخصي ما كان يراه أستاذة الخوارزمي في قيمة هذا الشعر ، ثم نراه في الباب الثاني يتعرض للشعراء البويهيين وقد كان هذا من الطبيعي لأنه يمشي بينهم ، ولأنه يعرفهم أدق معرفة ، ومن هنا مدغم على القسم الثالث حين تكلم عن شعراء الجبال ، وفارس ، وجرجان وطبرستان ، وواصل بهم الرحلة إلى القسم الرابع حين وقف وقفة مميزة عند شعراء خراسان ، وما وراء النهر ، ومن المعروف أن كل قسم يتشعب إلى عشرة فصول ، وفي كل فصل كان يترجم لشاعر أو أكثر .

والنقطة المضيئة في الكتاب ، والتي تحسب له ، هو أنه وقف كما تقول اليوم إلى جانب « المعاصرة » أو على حد تعبيره لم يلتفت إلى محاسن أهل العصر رغم أن المتأخرين أرق شعراً من المتقدمين ، فكان الزمان ادّخر لنا ، صحيح أن هذه النظرة المنصفة مسبوقه عليه في التراث النقدي ، ولكنه عمّقها وجلاها ، وألقى عليها أكثر من ضوء .

كما أن من النقاط المضيئة التي تحسب لهذا الكتاب أن الذين جاءوا بعده قد ركزوا على نقطة الانطلاق عنده ، وهي الإحساس بالبيئة ، والتعامل معها بذكاء واضح ، كما أنه أصبح « عمدة » في هذا المجال ، ومرجعاً لا غنى عنه ، وبخاصة أنه لم يقف عند المشهورين فقط - ككثير من الكتاب - وإنما قدم لنا خريطة كاملة ، ولقد كان ما بهر الذين جاءوا من بعده أن الثعالي وهو يقدم تراجمه لم يعتمد فقط على نقل ما قيل فيهم ، وذلك لأنه قابل الكثيرين ، وشافهم وناقشهم ، فإذا لم يسعفه ذلك كان سعيه إلى رواية قد رأوا الشعراء وشافهم .

... المهم أن الثعالي حين رأى توفيقه في هذا الكتاب قدمه كما قلنا في طبعة مزينة ومنقحة ، وجعله - وهو المتواضع في مجال العلم - يقول مفتخراً في كتابه « ... وأنا لا أحسب المستعربين يتعاورونه ، والمتسخين يتداولونه ، حتى يصير من أنفس ما تشخّ عليه أنفس أدباء الإخوان ، وتسير به الركبان » ، ولعل أصدق كلمة قيلت في تقييمهم هذا الكتاب هي كلمة الدكتور زكي مبارك فقد قال في كتابه « النثر الفني في القرن الرابع » (من الذي يستطيع أن يحدد خسارة الأدب لو ضاعت اليتيمة) ! ، وإن كان يأخذ عليه اغفال الوفيات للذين كتب عنهم ، كما أخذ عليه تعامله الواضح بالسجع ، ولكن ما يشفع له في هذا المجال أن هذا الأسلوب كان هو الأسلوب الشائع في عصر الثعالي .

وأخيراً فإنه لا يجب أن ننسى أن النقد العربي إذا لم يتح له فرصة تطوير منهج الثعالي الذي كان يمكن أن يثمر إثماراً حقيقياً ، فإنه جاء بعد ذلك في فرنسا « هيبوليت أدولف تين ١٨٢٨-١٨٩٣ » ، الذي ركز تركيزاً شديداً على الجانب البيئي الذي التفت إليه الثعالي من قبل ، ذلك لأن موازين (تين) تعتمد على ثلاثة أقانيم هي : الجنس والعصر والبيئة ، ولنا نزع أن الناقد الفرنسي قد اطلع على اليتيمة ، فليس هناك دليل على ذلك ، ولكن ما نزع هو أن كلا منهما قد التفت إلى قضية البيئة ، وعمّقها ، وأدار

العديد من التطبيقات عليها ، وهذا مما يحسب للناقدين كل في حضارته ، مع ملاحظة أن ريادة الفكرة هنا تعطي - بكل موضوعية وتجرد - للفراء .

وقد أثار منهج الثعالي الذي يقوم على الاهتمام بالشعراء المعاصرين في (كتابه اليتيمة) اهتمام الكتاب والأدباء الذين جاءوا بعده ، قاموا بتأليف مصنفاتهم على طريقته ، وأشهرهم الباخريزي (ت ٤٦٧) في كتابه (دمية القصر) والعماد الكاتب (ت ٥٩٧) في كتابه (خريدة العصر) .

وقد انتقل تأثير هذا الكتاب إلى أهل الأندلس فوضع ابن بسام في القرن السادس الهجري كتابه (الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة) .

ولعل عناوين هذه المؤلفات تدل دلالة واضحة على تأثرهم بالثعالي ليس في منهج اليتيمة فحسب ، بل حتى في صياغة عناوين مؤلفاتهم أيضاً .

مكانته الأدبية :

بعد أن تحدثنا عن هذا الأديب وعن مكانته الأدبية بين أدباء عصره وعن هذا النتاج القفي الهائل من المؤلفات والرسائل والشعر ، يجدر بنا أن ننقل رأي النقاد قديمهم وحديثهم في هذا الأديب ونظرتهم إلى أدبه ، فبالنسبة للنقاد القدماء . ما قاله الباخريزي فيه - وهو تليذه (أسد الصناعة في غاية ثعالب ، وتصنفاته للأش جوال جوال ، وإسالاته في النطق والكتابة قواضي قواضب) (الدمية ١: ١١٢) (جاحظ نيسابور ، وزبدة الأحقاب والدهور) (الدمية ٢: ٢٢٦) وكذلك قولهم (كان أديباً شاعراً فاضلاً فصيحاً بليغاً) وقولهم (وأما أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالي فإنه كان أديباً فاضلاً فصيحاً بليغاً ، أخذ عن أبي بكر الخوارزمي) (ترهة الأدباء ص ٤٣٦) . فأقوالهم لا تزيد عن هذه الصفات الفضفاضة التي نجد قائلها مهتماً بتصنيف عبارتها أكثر مما يتحدثنا عن هذا الأديب .

أما المحدثون ، فكان أكثرهم يكتفي بالإشارة البسيطة إليه دون التعرض إليه بدراسة وافية لنتاجه الأدبي وأسلوبه في الكتابة . فنجد الأستاذ أحمد أمين في (ظهر الإسلام : ٢٧٢) يصفه بقوله : (كان أديباً بليغاً في أسلوب أهل زمانه في السجع والاستعارة

والتشبيه (ص ١٥١) ووصفه جرجي زيدان بأنه (خاتمة متربلي العصر العباسي الثالث وأهم أدبائه ونعم الخاتمة) (تاريخ آداب اللغة العربية ٥٨٦:٢) .

ولعل الدراسة الوافية لهذا الأديب ولنتاجه الفني هي دراسة محمود الجادر في كتابه (الشعالي ناقدًا وأديبًا) فهو اطلع على قدر كبير من المراجع التي تحدثت عن هذا الأديب ، وتقل جميع أخباره من هذه المصادر ورصد جميع مؤلفاته ، وحدد الشخصيات التي أهداها بعض مؤلفاته ، وصحح بعض المعلومات المتعارف عليها في هذا الجانب ، ثم رصد جميع أشعاره وأحسابها ، فكانت في حدود إحدى عشرة قصيدة والباقي مقطوعات قصيرة ، فتحدث في أول الكتاب عن حياته وعن الشخصيات التي اتصل بها ورحلاته ، ثم تحدث عن ثقافته ومصادر تكوين هذه الثقافة وشيوخه وتلاميذه ، ثم تحدث عن نتاجه الفني . وكان هذا كله في الباب الأول من الكتاب .

وكان الباب الثاني في نقد الشعالي سواء كان في كتابه اليتيمة أو في بعض كتبه الأخرى .

أما الباب الثالث ، فخصص الفصل الأول في الحديث عن أثره ، وأسلوبه في النثر ، ثم تحدث في الفصل الثاني عن شعره والموضوعات التي نظم فيها قصائده ، وأسلوبه وطريقته في الشعر .

إلا أن هذه الدراسة ينتابها بعض الاضطراب والتداخل في الفصل الثاني من الباب الأول ، وكذلك في الفصل الأول من الباب الثاني ، ولعل السبب هو ضخامة المادة التي جمعها صاحب الدراسة والتي أدت به إلى هذه الفوضى ، لكن هذا لا يقلل من قيمة هذا الكتاب ولا من جهد الباحث في تسجيله لبعض الملاحظات التي تنبه لها دون غيره .

المصادر والمراجع :

- ١ - الأدب في ظل بني بويه - الدكتور محمود غناوي الزهيري . مطبعة الأمانة . مصر ١٩٤٩م .
- ٢ - البداية والنهاية في التاريخ - أبو القداء إسماعيل بن كثير (٧٧٤هـ) - السعادة - مصر .
- ٣ - بلاغة الكتاب في العصر العباسي - محمد نبيه حجاب . مصر ١٩٦٥م .
- ٤ - تاريخ آداب اللغة العربية - جرجي زيدان - مكتبة الحياة ، بيروت ١٩٦٧م .
- ٥ - تاريخ النقد الأدبي إلى القرن الرابع الهجري - الدكتور محمد زغلول سلام - دار المعارف - مصر ١٩٦٤م .
- ٦ - تمة اليتيمة - الثعالبي - تحقيق عباس إقبال . مطبعة فردتين ، طهران ١٣٥٣هـ .
- ٧ - ثمار القلوب في المضاف والمنسوب - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - مصر - ١٩٦٥ .
- ٨ - خريدة القصر وفريدة العصر ، القسم العراقي - عماد الدين الأصبهاني (٥٩٧هـ) ، تحقيق محمد بهجه الأثري والدكتور جميل سعيد ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ١٩٥٥ ، ١٩٦٥م .
- ٩ - خاص الخاص . الثعالبي - تصحيح الشيخ محمود السمكري ، مطبعة السعادة - مصر ١٣٣٦هـ .
- ١٠ - دائرة المعارف الإسلامية - الجزء الخامس ، الطبعة الثانية ، دار المعارف ، مصر ١٩٧٧ .
- ١١ - دمية القصر وعصرة أهل العصر - الباخريزي (٤٦٧هـ) ، تحقيق الدكتور سامي مكي العاني - مطبعة المعارف .. بغداد ومطبعة النعمان - النجف الأشرف ١٩٧١م .
- ١٢ - ظهر الإسلام - أحمد أمين ، مكتبة النهضة ، مصر ١٩٦٢م .
- ١٣ - فقه اللغة وسر العربية . الثعالبي - المطبعة التجارية ، مصر ١٩٥٩م .
- ١٤ - فوات الوفيات - محمد بن شاكر الكبكي (٧٦٤هـ) تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، السعادة ، مصر ١٩٥١م .
- ١٥ - في الأدب العباسي ، الدكتور محمد مهدي البصير . ط ٢ - النجف الأشرف ، ١٩٧٠م .
- ١٦ - الكامل في التاريخ ، ابن الأثير (٦٣٠هـ) ، دار صادر ، بيروت ١٩٦٦م .

- ١٧ - لطائف المعارف ، الثعالبي ، تحقيق الأبياري وحسن كامل الصيرفي ، البائي الحلبي ، مصر ١٩٦٥ م .
- ١٨ - مصادر التراث العربي في اللغة والمعاجم والأدب ، الدكتور عمر الدقاق ، حلب ١٩٦٨ م .
- ١٩ - معاهد التنصيص - عبد الرحيم العباسي (٩٦٢هـ) تحقيق إبراهيم الدسوقي ، دار الطباعة ، مصر ١٢٧٤هـ .
- ٢٠ - معجم الأدباء ، ياقوت الحموي (٦٢٦هـ) تحقيق مرجليوت ، مصر ١٩٦٢ م . عيسى البائي الحلبي ، ١٩٦٦ م .
- ٢١ - مناهج التأليف عند العرب - قسم الأدب - الدكتور مصطفى الشكعة ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٣ م .
- ٢٢ - مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي - الدكتور شكري فيصل - مطبعة دار الهنا ، مصر ١٩٥٣ م .
- ٢٣ - مناهج العلماء المسلمين في البحث العلمي - ترجمة أنيس فريجة ، مراجعة وليد عرفات ، بيروت - دار الثقافة .
- ٢٤ - النثر الفني في القرن الرابع ، الدكتور زكي مبارك ، العادة ، مصر ١٩٥٧ م .
- ٢٥ - نثر النظم - الثعالبي ، دمشق ١٣٠١ بالأفست ، دار صعب بيروت ١٩٧١ ضمن مجموعة رسائل الثعالبي .
- ٢٦ - النقد المنهجي عند العرب - الدكتور محمد مندور - دار نهضة مصر - دون تاريخ .
- ٢٧ - وفيات الأعيان ابن خلكان (٦٨١هـ) تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، النهضة ، مصر ١٩٤٨ م .
- ٢٨ - يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر - الثعالبي ، تحقيق محي الدين عبد الحميد ، السعادة ، مصر ١٣٧٥هـ .

رمز الأسد بين الباحثي والمتنبي

د. نسمة الغيث

جامعة الكويت

.

.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

جاء ذكر الأسد في الشعر الجاهلي أساساً باعتباره رمزاً للقوة والشجاعة والبطولة ، فقد وصفوا المدوح بالأسد ، وأبو الأشبال ، والغضنفر ، والرئبال ، والمزير ، والأغلب ، دون التوقف عند شكله وأعضائه ، كما فعلوا مع الفرس والناقة . وكانوا لا يرون فيه سوى أهمية والعزة والفخر . ولا نكاد نجد نصاً من نصوص الشعراء يتحدث عن رؤية حقيقية للأسد إلا قليلاً منها نص عروة بن الورد الذي جاء فيه وصف الأسد مباشراً ومغايراً لكل الأوصاف والنعوت التي ذكرها من قبله من الشعراء ^(١) . قال عروة :

تَبَغُّنِي الْأَعْدَاءُ إِمَّا إِلَى دَمٍ وَإِمَّا عَرَّاضَ السَّاعِدِينَ مُصَدِّرًا
يَنْظُرُ الْأَبَاءَ سَاقِطاً فَوْقَ مَتْنِهِ لِمَا الْعَذَّةُ الْأُولَى إِذَا الْقَرْنُ أَصْحَرَا
كَأَنَّ خَوَاتِ الرُّعْدِ زَيْزُ زَيْبِهِ مِنْ أَلَلَاءِ يَسْكُنُ الْغَرِيفَ بَعَثَرًا ^(٢)

كما لم يصف أحد الأسد كما وصفه أبو زيد الطائي . عندما لقيه أسد بالنجف فسلخه ^(٣) . وما يستجد من تشبيهه في الأسد قوله يصفه :

إِذَا وَاجَّهَ الْأَقْرَانُ كَانَ مَجْنُونًا جَبِينٌ كَطَبَاقِ الرُّحَا اجْتَابَ مَطْطَرًا ^(٤)

ومن المعروف أن هذا الشاعر كان مقرباً من عثمان بن عفان وكان يُشيد شعره في حضرته ، وحين أنشد قصيدته في الأسد ، قال عثمان أفزعنا المسلمين ، وأمره أن يكفَّ عن الإنشاد ، وهذا دليلٌ على روعة تصوير الشاعر :

وفي هذا العصر قيلت أقوى القصائد في الأسد ، ذلك لأنه كان هناك موقف مؤثر وقفه الشاعر «جَعْدَرُ بْنُ مَالِكٍ» من الحَجَّاج ، ومن الموت في الوقت نفسه - على نحو ما جاء في الأغاني - فعين ظفر به الحَجَّاج قال له : ما حملك على ما بلغني منك ، فقال الشاعر : جرأة الجنان ، وجفوة السلطان ، وتقلب الزمان ، فقال الحَجَّاج : إنا قاذفوك

(١) الطبيعة في العصر الجاهلي - نوري حمودي القيس - ص ١٧٦

(٢) ديوان عروة بن الورد - ص ٥٥ ، ٥٦ . كرم البستاني - بيروت ١٩٥٢م

(٣) الشعر والشعراء - لابن قتيبة ، ترجمة أبي زيد الطائي - ص ٢٠٨

(٤) نفس المصدر السابق - ص ٣١٠ ، ت/ أحمد محمد شاكر - ط ٢ ، ١٩٧٧م .

في قبة فيها أسد ، فإن قتلَكَ كفانا مؤوتَكَ ، وإن قتلته خَلينَاك ووصلناكَ ، ثم أمر به فاستوثق منه بالحديد ، وصيذ له أسد ، وأعطى له سيف ، ودُلِّي عليه ، وقتت المواجهة بين الشاعر والأسد ، وكان انتصار الشاعر على الأسد حيث قتلَه ، وانتصار الشاعر في ميدان الشعر ، ذلك لأنه قال أروع قصيدة - في نظري - قيلت في المواجهة بين الإنسان والموت ، فقد قال :

يا جَمُلُ .. إنك لو رأيت بِسَّالتي وتَقْدُمي لليتِ أرسفُ نحوَّه جَهْمُ كَانَ جِبِينَهُ لسا بدأ يرنسو بنظرين تَحْتَبُ فيها وعلمتُ أفي إن أبيتُ نزاله فَمَشَيْتُ أرسفُ في الحديد مكبلاً والناس منهم شامتُ أو عصابة ففلقتُ هامتَه فخرُ كَأَنه ثم انشيتُ ، وفي قبضي شاهِد أيقنتُ أفي ذي حفاظٍ ماجد فلئن قَذِفْتُ إلى المنيَّة عامداً	في يوم هَيْج مُردفٍ وعجاج حتى أكابـــــــــــــــده على الأحراج طبق الرِّحَا متفجِّر الأسباح من ظنَّ خالها شعاع سراج أنِّي من الحجاج لستُ بنجاج بالموت نفسي عند ذاك أناجي عبراتهم لي بالخلوق شواجي أطمَّ تقوُّض مائِل الأبراج عما جرى من شاخب الأوداج من نسل أملاك ذوي أتواج إني لحيرك بعد ذلك راجي ..
---	---

وروعة القصيدة تأتي من أنها وليدة «موقف» .. ، والموقف هنا كان مع الموت ممثلاً في الأسد ، ولكن الشاعر انتصر على الموت ممثلاً في الأسد ، وقدم لنا هذه القصيدة التي أزعج أنها فتحت الباب لمن جاء بعده متعرضاً لنفس الموضوع ، بل أزعج أن هناك ملامح من أسد «جخندر بن مالك» موجودة في أسد البحري ، وموجودة في أسد المتنبي على وجه الخصوص .

وفي العصر العباسي تطور تصوير الأسد فأصبح موضوعاً من أهم الموضوعات التي يطرقها الشعراء لبيان ما يفخرون به من بطولة وشجاعة ، ويقارنون بين سطوة مدوحهم و سطوة ذلك الحيوان المفترس الرامز إلى كل ما يراه الشاعر في مدوحه من بطش وهيبة وعزة . فلقد تطورت السلطة في الخلافة وأصبحت تعتمد أكثر فأكثر على الجيش والقوة . وقد شاطرت الخيل فرسانها في منازلة الأسد برباطة جأش وثبات ودربة

واختلف الشعراء في وصفهم للأسد وللمنازلة بينه وبين الممدوح الذي يحتاج إلى القوة أكثر ما يحتاج في تثبيت سلطانه ، فمنهم من تطرق إلى ذكر شجاعة الممدوح وركز عليها دون التركيز على وصف الأسد ، أعضائه أو هيئته . ومنهم من عكس الطريقة مركزاً على وصفه شكلاً وهيئة وقوة ، ليعادل القوتين المتصارعتين لممدوحه وهذا أمر طبيعي ، لبيان ما للممدوح من قوة وجبروت تضاهي قوة الأسد الضرعام .

وقد وصف البحترى لقاء الفتح بن خاقان مع الأسد ، وقدم أوجه التشابه بينهما في البسالة والبطولة ، ووصف قبل ذلك قوة الأسد وبحته عن قوت أشباله والطبيعة المحيطة به ، وفي ختام الأبيات وصف اللقاء الحاسم بينهما والحركة المستمرة في الإقبال والإدبار ، والكر والفر ، إلى أن يجندل الفتح الأسد ويتم له النصر عليه . ولعل البحترى في كل ذلك أراد أن يبين صراع الإنسان في الحياة من أجل بقائه وتحقيق أمانيه ، فهو في البيت الأخير يقول :

أَلْتُ لِي الْأَيَّامَ مِنْ بَعْدِ قُوَّةٍ وَعَاثَبْتُ لِي ذَهْرِي الْمُسِيءَ فَأَعْتَبَا^(١)

إنه يخاطب ممدوحه الذي سهل له العيش في حياته وحقق له الانتصار على الأيام ، التي رمز إليها بذلك «الأسد» الذي لا يتورع عن الحصول على ما يريد ليحقق الأمن لنفسه وأشباله :

إِذَا شَاءَ غَادَى عَائَةً أَوْ غَدَى عَلَى غَقْسَائِلِ يَرْبٍ أَوْ تَقْنُصَ زَيْرَبَا
يَجُرُّ إِلَى أَثْنَالِهِ كُلُّ شَارِبٍ غَيْطاً مُدْمَى أَوْ زَمِيلاً مُخَضَّبَا^(٢)

وتساوى القوتان في الصراع ، لتحقيق التكافؤ بين الطرفين فهذا :

قَلَمُ أَرَضْرَعَامَيْنِ أَصْدَقَ مِنْكُمْ بَا عِرَاكَ إِذَا الْهَيَّابَةُ الْكُورُ كَذَّبَا
هَزَبٌ مَثَى يَنْغِي هَزَبِراً ، وَأَغْلَبَ مِنْ الْقَوْمِ يَفْشَى بَايِلَ الْوَجْهِ أَغْلَبَا^(٣)

وعندما يحدث الصراع بين القوتين تشتد الحركة وتضخب معها موسيقية الأبيات تعبيراً عن تلك الحركة . ويظهر ذلك في تناسب فقرات الأبيات مع بعضها البعض ،

(١) ، (٢) ، (٣) ديوان البحترى - ص ١٩٩ ، ص ٢٠٠ .

وتساوي العبارات :

أَدْلُ بِشَغْبٍ ثُمَّ هَالَتْهُ ضَوْلَةٌ زَاكَ لَهَا أَمْضَى جَنَانًا وَأَشْغَبَا
فَأَحْجَمَ لَمَّا لَمْ يَجِدْ فِيكَ مَطْمَعًا وَأَقْدَمَ لَمَّا لَمْ يَجِدْ عَنْكَ مَهْرَبَا
قَلَمُ يَغْنِيهِ أَنْ كَرَّ نَحْوَكَ مَقْبَلًا وَلَمْ يُنْجِهِ أَنْ حَادَ عَنْكَ مُنْكَبَا
حَمَلَتْ عَلَيْهِ السَّيْفَ لَأَعَزُّمَكَ أَشْنَى وَلَا يَدُكَ ارْتَدَّتْ ، وَلَا حِدَّةُ نَبَا
وَكُنْتَ مَتَى تَجْمَعُ يَمِينِيكَ تَهَيَّكَ الـ ضَرْبِيَّةً ، أَوْ لَا تُبْقِ لِلْسَّيْفِ مَضْرِبَ^(١)

والأفعال كلها تبين حركة الأسد ، التي تسببها حركة الطرف الثاني «المددوح» دون أن يأتي بأفعال تدل عليها لأنها تفهم من سياق المعنى . وتلك الأفعال هي «أدل» ، «أشغب» ، «أحجم» ، «أقدم» و«كرمقبلاً» ، «وحاد منكبا» وكل الأفعال السابقة تصف حركة الأسد وهجومه واجفاله في ثلاثة أبيات . أما المددوح فقد «حمل عليه السيف» بعزيمة ، وثبات وقوة . مما يجعل الغلبة للمدودح لأن قوته أضعاف قوة الأسد ، تلك القوة التي تمثل إرادة الإنسان وعزيمته في مواجهة صعوبات الدهر وتقلباته . ولم يتطرق البحترى إلى وصف هيئة الأسد أو شكله أو أعضائه ، لأنه لم ير إلا التركيز على قوته .

وقد وصف ابن المعتز الأسد كما وصفه البحترى ، فبين قوته وبطشه وركز على صوته الذي لم يذكره البحترى . فإن زئيره يجلجل أنحاء الأرض ويهرب من فيها :

يَزْعَرُ أَحْشَاءَ الْبِلَادِ زَيْزِرَةً وَيُذْهِلُ أَهْطَالَ الرِّجَالِ مِنَ الذُّعْرِ
إِذَا ضَمَّ قَرْنًا تَيْنَ كَفَيْهِ خَلَّةً يُغْنَانِي عَرُوسًا فِي غَلَائِلِهَا الْحُمُرُ^(٢)

لكنه أكثر رومانسية في وصفه للعراك بين الأسد وفريسته بعمانة العروس في غلائلها الحر .

أما المتنبي فشأنه شأن الشعراء في وصف الأسد ، حيث اقترن اسمه بالبطولة والجبروت والشجاعة ووظف إقدامه للتشبيه بإقدام المددوح ، دون الالتفات إلى الشكل أو الهيئة أو اللون ، أي أنه اهتم بالجانب المعنوي دون المادي ، وفي بعض الأحيان يسبق المتنبي على أعدائه صفة الأسود ولكن بعد أن يجردها مما تمتاز به وينسب إليها الضعف

(١) ديوان البحترى - صفحة ١٩٩ ، ٢٠٠ .

(٢) ديوان ابن المعتز - ص ٤٢٩ - ج ١ .

والذل . وفي المقام الأول يضع المتنبي نفسه دائماً فيقول :

غَيْرَ اخْتِيَارٍ قَبْلَتْ بَرَكٌ بِي وَالْجُوعُ يَرْضِي الْأَسُودَ بِالْجَيْفِ^(١)

إنه مضطر لذلك ، لأن الأسود لا تأكل إلا مما تقتصره ، لا مما يفتقره غيرها ،
وحيث إن الاضطرار موجود فقد استخدم في مقابلة «جيف» تحقيراً للمهجو ، وتقديراً
لنفسه .

أما سيف الدولة فإنه «ليث بين الليوث» يعني قومه ورجاله :

وَيُرْهَبُ نَابُ اللَّيْثِ وَاللَّيْثُ وَحُسْدَهُ فَكَيْفَ إِذَا كَانَ اللَّيْثُ لَهُ ضَخْبًا^(٢) ؟

إن تكرار الليث في الشطر الأول ، تأكيد لتبنيه قوة المدح بقوة منفرداً «الليث
وحده» و «الناب» كفيل بالإرهاب دون أي جزء آخر .
وفي بيت آخر يصف سيف الدولة بين جنده فيشبهه بالضعيف يهين أشباله للاعتدال
على النفس :

كَأَنَّكَ مَا يَنْتَنَّا ضِعْفٌ يَرْشَحُ لِلْفَرَسِ أَشْبَالُ^(٣)

يقابل المتنبي في مدحه لسيف الدولة بين الأسد والأسود «الليث والليوث» والضعيف
وأشباله ، ولكنه في مدحه لكافور يقابل بين روح الضعيف وروح الكلاب فيقول :

أَيَا أَسَدًا فِي جَيْبِهِ رُوحٌ ضِعْفٌ وَكَمْ أَسَدٍ أَرْوَاحُهُنَّ كِلَابٌ^(٤)

كأنه هنا يريد أن يوجه كافوراً إلى احتمال اتصافه بأرواح الكلاب في أجسام الأسود

(١) المتنبي - ج ٢ - صفحة ٢٨١ .

(٢) المتنبي - ج ١ - صفحة ٦١ .

(٣) المتنبي - ج ٢ - صفحة ٦٦ .

(٤) المتنبي - جزء ١ - صفحة ١٦٦ .

وإلا لما ذكر ذلك في معرض مدحه له . وقد تكرر ذلك في أكثر من موقف مدح
لكافور ، على ما هذا المدح كما هو معروف من هجاء خفى .
وتضعف قوة الأسد ويخور أمام سيف الدولة المدوح المنتصر :

وَكَانُوا الْأُسْدَ لَيْسَ لَهَا مَصَالٌ عَلَى طَيْرٍ وَلَيْسَ لَهَا مَطَارٌ^(١)

أسود بلا صولة ولا قوة ، أمام قوة المدوح وشجاعته ، وفي مثل هذا الموقف فقط
يحول الأسد إلى ضعف .
وأمام قتل المدوح للأسود الحقيقية ، يجبن الأعداء ويرتعدون خوفاً ورهبة :

وَأَقْبَلَتِ الرُّومُ تَمْثِي إِيَّكَ بَيْنَ اللَّيْثِ وَأَشْبَاهِهَا
إِذَا رَأَتْ الْأُسْدَ مَشِيَّةً فَأَيْنَ تَقَرُّ بِأَطْفَالِهَا^(٢)

والمبالغة هنا في خوف رسول ملك الروم ، مجرد رؤيته الليث وأشباهها بين يدي
سيف الدولة . ولعله أراد أن هيبة الموقف بين يدي سيف الدولة ، جعلت الرسول
يشعر بأن مصير شعبه كصير هذه الليث .
ويأتي إغراب المتنبي في فارق المشابهة بين الإنسان والأسد وهي «الإقدام» لا الشكل
ولا الهيئة :

وَلَوْلَا اخْتِقَارُ الْأُسْدِ شَبْهَتُهَا بِهِمْ وَلَكِنَّهَا مَعْدُودَةٌ فِي الْبَهَائِمِ^(٣)

إنه ينزه مدوحه عن تشبيهه بالأسد لأنه بهيمة ، وهذا ما يحتقره به ، وإن شبه فهو
يقصد الإقدام والشجاعة . ومن جانب آخر يرتفع بالأسد إلى مرتبة الشرف ، مع استثناء
صفة العقل ، فيكون البيت مخالفاً للبيت السابق من جهة ، ومشابهاً له من جهة أخرى :

(١) المتنبي - ج ٢ - ص ١٠٧ .

(٢) المتنبي - ج ٢ - ص ٩٣ .

(٣) المتنبي - ج ٤ - ص ١١٦ .

لَوْلَا الْعُقُولُ لَكَانَ أَذْنَى ضَيْغَرٍ أَذْنَى إِلَى شَرَفٍ مِنَ الْإِنْسَانِ^(١)

ففي البيت الأول يحترم الأسد لأنه معدود في البهائم ، وفي البيت الثاني يضع الأسد أو أقل من يتصف بصفته من الحيوان كالكلب مثلاً ، أقرب إلى أعلى ما في الإنسان من الشرف . لولا أنه لا يتصف بالعقل كالإنسان . فوجه المشابهة يأتي من حيث انتفاء وصف الأسد بالإنسان لفارق العقل ، ووجه المخالفة يكون في طريقة عرض الشاعر لمعنى كل بيت فهو يشعر في الأول بالاحتقار والإزدراء ، وفي الثاني بالرفعة والشرف . وقد لا يكون المتنبي مسبقاً إلى تلك الطريقة .
وفي الحكم والأمثال كان للأسد نصيب في شعر المتنبي :

إِذَا نَظَرْتُ ثِيَابَ اللَّيْثِ بَارِزَةً فَلَا تَظُنُّ أَنَّ اللَّيْثَ يُبَسِّمُ^(٢)

وعندما تحدث المتنبي عن الأسد بصورة خاصة ، أقرد قصيدة في مدح بدر بن عمار ، ذكر فيها مواجهة بدر للأسد ومنازلته . منتهزاً الفرصة لوصف ذلك الأسد ، والوقوف عند شكله وهيئته ولونه ، ونفسيته وخلجاتها ، كما عقد مقارنة بينه وبين منازلته الممدوح مبرزاً أوجه الشبه والاختلاف بينها ، متطرقاً إلى وصف الفرس التي امتطأها بدر أثناء نزاله للأسد ، مما يبين أهمية الخيل في نفس المتنبي ، فلا تكاد تسنح له فرصة لوصفها ويعرض عن ذلك . وتقع أبيات المتنبي في وصف الأسد ولقائه مع بدر بن عمار في حوالي ستة وعشرين بيتاً ، تتعدد فيها أفكاره ، فهو يصف قوة ممدوحه ورهيته عن طريق ما فعله بالأسد :

أَمْعَفَرُ اللَّيْثِ الْهَزْبِرُ بِسَوْطِهِ لَعَنَ ادُّخْرَتَ الصَّارِمِ الْمُصْقُولَا ؟
وَقَعَتْ عَلَى الْأَرْدَنِ مِنْهُ بَلِيَّةٌ نَضَدَتْ بِهَا هَامَ الرَّفَاقِ تُلُولَا^(٣)

استخدام الشاعر لكلمتي «الليث» و «الهزبر» من أجل تأكيد قوة الأسد وشدة افتراسه وهيبته الناس منه .

(١) المتنبي - ج ٤ - ص ١٧٤ .

(٢) المتنبي - ج ٣ - ص ٣٦٨ .

(٣) المتنبي - ج ٣ - ص ٢٢٧ .

وينتقل إلى وصف شكله وصوته وهيئته في أربعة أبيات فيقول :

وَرْدٌ إِذَا وَرَدَ الْبُحَيْرَةُ ذَارِباً وَرَدَ الْفَرَاتَ زَيْبَةً وَالنَّيْلَ
مُخَضَّبٌ بِدَمِ الْفَوَارِسِ لَابِسٌ فِي غَيْلِهِ مِنْ لِبْدَتَيْهِ غَيْلٌ
مَا قُوِيَتْ غِنَاهُ إِلَّا ظَنَّتَا تَحْتَ الدُّجَى نَارَ الْفَرِيقِ خُلُولا
وَيَرُدُّ غُفْرَتَهُ إِلَى يَأْفُوجِهِ حَتَّى تَصِيرَ لِرَأْسِهِمْ أَكْلِيلاً^(١)

إذ يصف الشاعر زئير الأسد ، الذي يرد البحيرة «طبرية» بالشرب فيجلجل صوته في أنحاء الشام ومصر «الفرات ، النيل» ويجانس بين كلمات «ورد ، ورد ، ورد» جناساً تاماً ، يضي على البيت موسيقية تقابل في تكرارها زئير الأسد ، فإنها تأتي على شكل دفعات متتابعة توحى بدبذبات صوت الأسد ، أما في البيت الثاني فهو يصف شكل الأسد المخضب بدم الفوارس الذين كانوا ضحيته وهو متحصن في أجمته وفي أجة أخرى من الشَّعْرِ الغزير على كتفيه ، وعيناه تلمعان في ظلام الليل الدامس ، كالنار الموقدة ، ويمثل ذلك الشعر المتجمع على قفاه ، التاج على رأس الملك فهو ملك الوحوش ، جميعاً ، ويمتاز عنها بقوته وسطوته ، وبذلك الشعر الكثيف على كتفيه وقفاه ، وهو هنا إنما يهد ويستعد لوصف الممدوح البطل الذي سيواجه ذلك الأسد ، وليوازن بين القوتين المتصارعتين ، في حين أن البحري لم يذكر في أبياته وصفاً لشكل الأسد وهيئته كما سبق أن ذكر ، وإنما ذكر استعداده ، ليس غير في تحديد «الناب ، الخلب» ، والتحصن «بنهر نيزك» ذلك المعقل المنيع الذي تسامي غابه وتأسبا . وأسد البحري أكثر احتفالاً بالطبيعة حوله ، من أسد المتنبي ، فالأول :

يَرُودُ مَسَاراً بِالظُّوَاهِرِ مُكْبِشاً وَيَحْتَلُّ رَوْضاً بِالْأَبَاطِحِ مُعْشِياً
يَلْعَبُ فِيهِ أَتْحَوَاناً مُقَضَّضاً يَيْصُ ، وَخَوْذَاناً عَلَى الْمَاءِ مُذْهَباً^(٢)

فهو ينتفي مكانه بين الرياض الخضراء المعشبة ، التي تتخللها جداول الماء ، تتلاعب

(١) المتنبي - ج ٢ - ص ٢٢٨ ، ٢٢٩ .

(٢) ديوان البحري - ص ١٩٩ .

حولها الأزهار بأشكالها وألوانها ، إنها الطبيعة الصامتة التي يركز عليها الشاعر في أبياته ويدل بها عن نفس رقيقة هادئة محبة للجمال حتى في أشد الأوقات خطراً . أما المتنبي فإنه لا يحفل بالطبيعة الصامتة من حوله ، لأنه يبحث دائماً عما يلفت إليه الأنظار ، وما يتحدث به الناس عنه ، لذلك فإن أسده يحمل نفس الصفات التي يحملها ، أو يسقط عليه من نفسه بعض ما يمتاز به ، مثل الاعتزاز بالنفس ، والتهيه والصلف والغرور ، والتفرد فيقول :

في وَحْدَةِ الرَّهْبَانِ إِلَّا أَنَّهُ لَا يَغْرِفُ التَّحْرِيمَ وَالتَّحْلِيلَ
يَطْلُ الثَّرَى الْبَرَّ مُتَرْفِقاً مِنْ تَيْهِهِ فَكَأَنَّهُ أَسَى يَجْسُ عَلَيْهِ لَا
وَتَظُنُّهُ مِمَّا يُزْمَجِرُ نَفْسُهُ عَنْهَا لِشِدَّةِ غَيْظِهِ مَشْغُولاً
قَصُرَتْ عِخَافَتُهُ الْخَطَى فَكَأَنَّمَا رَكِبَ الْكَمِيَّ جَوَانَّةً مَشْكُولاً^(١)

ويتعمق المتنبي في هذه الأبيات نفسية الأسد ، ويحاول الوصول إلى إحساسه الداخلي فهو يعشق الوحدة ويهوى الانفراد ، كالرهبان ، ولكن وجه الاختلاف يقع في أن الراهب يتعبد في وحدته ، ولكن الأسد يتباهى بالتفرد لا بالوحدة فهو ملك الوحوش ذوالبطش الشديد والقوة المتناهية ، فهو لا يعجل في مشيته ، يسير وثيداً مترفقاً لا يخشى أحداً كالطبيب المتمكن من مهنته يضع يده على المريض بثقة واتزان وفخر . كل تلك المعاني لم ينظر إليها الباحثون ولم يبحث عنها كما فعل المتنبي ، الذي توصل إلى أعماق من ذلك عندما استشر الصراع بين الأسد ونفسه التي تظنه مشغولاً عنها لشدة غيظه ، حتى الكآبة شعروا بالخوف من هذا الأسد فقصر خطاهم وتوقفت جيادهم عن السير حذراً وفرقاً . ولعل المتنبي في وصفه لنفسية الأسد ، استشعر نفسه فأغدق عليه منها ، إلى جانب ما رآه طه حين : من الفتوة والقوة اللتين استعارهما الشاعر من نفسه وخلعها على ممدوحه^(٢) . حتى إنه نسي بديراً في خضم وصفه للأسد ، ونسى الأسد في خضم وصفه لبدر .

وعند مقارنة أوجه التشابه والاختلاف بين الأسد والممدوح ، يجمع الشاعر المادي والمعنوي معاً فيقول :

(١) المتنبي - ج ٢ - ص ٢٢٩ .

(٢) مع المتنبي - طه حين - ص ١٣٢ .

أَلْقَى فَرِيَسْتَهُ وَيَزِيرُ دُونَهَا وَتَرَبَّتْ قُرْباً خَالَةً تَطْفِيلاً
فَتَشَابَهَ الْخُلُقَانِ فِي إِقْدَامِهِ وَتَخَالَفَا فِي بِذَلِكَ الْأَكْوَلَا
أَسَدٌ يَرَى عُضْوَيْهِ فِيكَ كِلْتَاهُمَا مَثْلاً أَرْلُ وَسَاعِداً مَقْتُولَا^(١)

لقد غاب عن الأسد أنه أكرم منه في كل شيء ، لما رآه من وجه الشبه بينك وبينه في الإقدام والقوة والفتوة ، ولم يستطع ملاحظة أنك «كريم جواد» لأنه صاح وزجر معتقداً أنك تتطفل عليه وتأكل فريسته . وتمثل المعنويات في البيت الأول والثاني ، أما الماديات فتبرز في البيت الثالث . أما البحري فقد اعتمد على المعنويات وحدها في إبراز وجه الشبه بين المدح والاسد ، دون ذكر لوجه الاختلاف^(٢) .

لم يشترك مع مدح البحري أحد في صراعه مع الأسد ، أما مدح المتنبي فإنه يمتطي صهوة فرسه التي وصفها الشاعر وصفاً مميزاً وجعلها عاملاً مساعداً في انتصاره على الأسد :

فِي سُرْجِ ظَامِئَةِ الْفُصُوصِ طِمْرَةٌ يَأْتِي تَفَرُّدُهَا لَهَا التَّمْثِيلَا
تِيَالِيَةُ الطَّلَبَاتِ لَوْلَا أَنَّهَا تُعْطِي مَكَانَ إِجَامِهَا مَا بَيْلَا
تُسَدِّي سَوَالْفَهَا إِذَا اسْتَحْضَرْتَهَا وَتَظُنُّ عَقْدَ عَنَانِهَا مَخْلُولَا^(٣)

إنه شبه إقدام بدر بن عمار بإقدام الأسد وقوته الجسدية بقوته ، وفرق بينهما بكرم بدر وبخل الأسد ، ولكنه لم يستطع أن يشبه فرسه بشيء ، وفضل أن تكون متفردة لا مثيل لها . وهذا شأنه دائماً مع الخيل فهي قريبة إلى نفسه أكثر من مدحيه . لأنها تلي رغباته طوعاً وبحقق بها ما يريد وما لا يستطيع أحد أن يحققه . وكأنه أراد في وصفها أن يبين فضلها في تغلب بدر بن عمار على الأسد بطريقة غير مباشرة .

وعندما يبدأ الصراع بين الأسد وبدر ، يظهر استعداد الأسد وتوثبه أكثر من

(١) المتنبي - ج ٣ - ص ٢٤٠ .

(٢) راجع الصفحات الأولى من نفس الموضوع .

(٣) المتنبي - ج ٢ - ص ٢٤١ .

استعداد المدوح ، في حين أن القوتين تتكافأان في الصراع بين مدوح البحري والأسد^(١) ،
يضغط المتنبي على توثب الأسد فيقول :

مَا زَالَ يَجْمَعُ نَفْسَهُ فِي زُورِهِ حَتَّى حَبِطَ الْغَرَضُ مِنْهُ الطُّولَا
وَيَدُقُّ بِالصُّدْرِ الْحَجَارَ كَأَنَّهُ يَبْغِي إِلَى مَا فِي الْحَضِيضِ سَيْلَا

سَبَقَ التَّقَاءُ كَهَ يَوْثَبُهُ هَاجِمٍ لَوْلَا لَمْ تُصَادِمُهُ لَجَازَكَ مَيْلَا
خَذَلْتَهُ قُوَّتَهُ وَقَدْ كَافَحْتَهُ فَاسْتَنْصَرَ التَّسْلِيمَ وَالتَّجْدِيدِلَا
قَبِضْتُ مِنْيَّتَهُ يَدَيْهِ وَعُنُقَهُ فَكَأَنَّمَا صَادَفْتَهُ مَقْلُولَا^(٢)

هنا يستعد الأسد في البيتين الأول والثاني استعداداً بينا للقاء بدر يجمع نفسه في زوره» حتى يصبح عرضه طوله . ويكشر عن أنيابه ويزجر ويدق الحجار بصدرة من شدة غيظه وغضبه . ويحاول في البيت الثالث أن يهاجم ، لولا أنك فوق الفرس التي اصطدم بها . وكأنه أراد أن يقول لولاها لهجم عليك ، بدليل أنه في البيتين الأخيرين ، يجعل «قوته تخذله» و «منيته تقبض على يديه وعنقه» وينفي أي صفة للمدوح ، بل يؤكد ذلك بقوله «كأنما صادفته مغلولاً» ، وإن كان قد أراد الصفة المعنوية لمدوحه وهي الهيبة والبطش ، التي جعلت الأسد يتكبل رعباً وفزعاً ، وهو الذي أقدم واستات في سبيل بقائه . ومرة أخرى يعود المتنبي إلى سبر أغوار نفس الأسد ، وكأنه يشعر بما يصطرع داخلها حتى يشعر بأنه يتحدث عن نفسه هو ، لا عن نفس ذلك الحيوان فيقول :

فَكَأَنَّهُ غَرَّتْهُ عَيْنٌ قَادَتْهُ لَا يَنْصُرُ الْخَطْبَ الْجَلِيلَ جَلِيلَا
أَنَفُ الْكَرِيمِ مِنَ الدَّنِيَّةِ تَارِكٌ فِي عَيْنِهِ الْعَدَّةَ الْكَثِيرَ قَلِيلَا
وَالْقَارِ مُضَاضٌ وَلَيْسَ بِخَائِبٍ مِنْ حَتْفِهِ مَنْ خَافَ مِمَّا قِيلَا^(٣)

فالآيات تتحدث عن «عزة النفس والكرامة ورفض العار» وكل هذه الصفات لا

(١) راجع الصفحات الأولى من نفس الموضوع .

(٢) المتنبي - ج ٢ - ص ٢٤٤٦ - ٢٤٢ .

(٣) المتنبي - ج ٢ - ص ٢٤٢ .

تكون إلا لإنسان له عقل ولب يفكر ويقدر ، في حين أن أسد البحر لم يكن كذلك ، بل كان عداء ظالماً . يستحق العقاب :

وَمَنْ يَشْغِ ظُلْمًا فِي حَرِيمِكَ يَنْصُرْهُ إِلَى تَلَفٍ أَوْ يُثْنِ حَرِيمَانِ أَخِيًّا
شَهِدْتُ لَقَدْ أَنْصَفْتَهُ يَوْمَ يَنْبَرِي لَمْ مَصْلَبًا غَضًا مِنْ الْبَيْضِ مُقْضًا^(١)

يتضح هنا انتصار البحر لممدوحه مثلاً بالإنسان في صراعه مع الحياة «الأسد» لذلك فهو ينتصر للإنسان ويُعَلِّبُهُ على الدهر وصعوباته .

وينتهي المتنبي معركة بدر مع الأسد ، بقتله والانتصار عليه ، وفرار أمثاله من وجه ذلك المنتصر ، مثلاً في «ابن عمته» الذي أتعظ بمصير ابن خاله فنجأ بنفسه ، أما ذلك الجريء فقد خسر نفسه :

نَمِغْ ابْنَ عَمَّتِهِ بِهِ وَبِخَالِهِ فَتَجَا يَقُولُ مِنْكَ أَمْسِ مَهُولًا
وَأَمْرٌ مِمَّا قَرَّ مِنْهُ قِرَارُهُ وَكَفَنٌ لَهُ أَنْ لَا يَمُوتَ قَتِيلًا
تَلَفَ الْبَنِي اتَّخَذَ الْجَرَاءَ خَلَّةً وَعَظَ الْبَنِي اتَّخَذَ الْفِرَارَ سَبِيلًا^(٢)

إذن فالمتنبي في هذه القصيدة يخلع من نفسه على ممدوحه تارة ، وعلى الأسد تارة أخرى حسب الموقف الذي يراه لنفسه ، يدلل أن الصفات التي وصف بها الأسد حقيقة بأن يصف بها نفسه ، وامتناعه عن ذكر استمداد ممدوحه للقاء يؤيد ذلك . لكنه لا يخلو من تعلق لممدوحه في تفضيله على الأسد والانتصار . وتشعر الأبيات بأن نهايتها مفروضة على الأسد ليظهر بقوته هو وبسالته . ففي هذا الأسد بعض من الشاعر وشيء من نفسه وأحاسيسه .

والمتنبي يشعر دائماً بالتفرد والوحدة ، ويسيطر عليه اليأس والحزن دائماً ، لأنه لا يأمن من حوله ، ويخشى غدرهم وشرهم ، لذلك فهو يعاهد أسد «مفسرين» أن تعطيه الأمان ، عندما تحيط به الأخطار من كل جانب . فهل تحالفه دون البشر ؟ هل

(١) ديوان البحر - ص ١٦٦ .

(٢) المتنبي - ج ٢ - ص ٢٤٣ .

يستعطف عن طريقها من ينوي الغدر به ؟ إنه يشعر بالاطمئنان للحيوان ولا يشعر بالاطمئنان للإنسان . ولكن ليس كل الحيوان يطمئن إليه .

لقد واجه من المصاعب والأخطار والنكبات ماواجه ، فكان شديد الحذر دائم الترقب ، يطلب الأمان من الأسد فلعله يستطيع أن يشعر الإنسان بالرحمة والعطف ، يقول :

أَجَارَكَ يَا أَسَدَ الْفَرَادِيسِ مَكْرَمَ	فَتَسْكُنَ نَفْسِي أَمْ مَهْمَا نَ قَسِيمَ ؟
وَرَائِي وَقُدَّامِي غُدَاةَ كَثِيرَةٍ	أَحَازِرُ مِنْ لَصٍّ وَمِنْكَ وَمِنْهُمْ
فَهَلْ لَكَ فِي حِلْفِي عَلَى مَا أُرِيدُهُ	فَإِنِّي بِسَأْتِيبِ الْمَعِيشَةِ أَغْلَمُ ؟
إِذَا لَأْتَاكَ الْخَبَرُ فِي كُلِّ وَجْهَةٍ	وَأَثَرِيَتْ مِنْهَا تَغْنِيمِينَ وَأَغْنَمُ ^(١)

لقد أراد المتنبي في هذه الأبيات أن يخاطب الملوك والولاة في البلاد المجاورة لقنسرين أو المجاورة لمن يقصدهم ويخشى سطوتهم . أو البوح به . ولعل الفطن يتنبه إلى مراده فينصفه أو يعينه . لقد وجد المتنبي في الأسد ما لم يجده في الناس ، على الأقل في استطاعته مناجاتها والحديث إليها دون حذر ، وتعليل نفسه باستماعها له . وهذا الرمز يغلب على الكثير من قصائد المتنبي لطبيعة الحياة الصاخبة القاسية التي عاشها .

وهكذا نرى أن الأسد عند المتنبي يشبه إلى حد كبير الأسد عند الشعراء الذين سبقوه ، في تشبيه قوة ممدوحهم بقوة الأسد وشجاعته ، وفي مواجهة البطش بالبطش ، كما أنه يعطي الأسد صورة الذل والضعف أحياناً ليعبر به عن العدو أو عن المهجو . إلى جانب استخدامه في مجال المثل والحكمة ... وإذا كانت هناك إضافة ، فإن هذه الإضافة تقتل في أن المتنبي كان يجعل من الأسد «قناعاً» خاصاً به ، فقد كانت بينهما ملامح نفسية كبيرة .

(١) المتنبي - ج ٤ - ص ٩١ .

الأسطورة في العالم الشعري لعللي محمود طه

د. سعاد عبد الوهاب

جامعة الكويت

تمهيد :-

شاعت في شعرنا العربي الحديث ظاهرة استخدام الأسطورة فما يكاد ديوان يخلو من الإشارات والرموز الأسطورية أو من استيحاء مواقف معينة أو أجزاء معروفة ، أو اقتباس هيكل أسطوري قديم لبث مضامين معاصرة من خلاله .. وباتت هذه الظاهرة في الشعر واضحة ومتردة بكثرة ، ومن ثم فإن العودة إلى استخدام الأسطورة في الشعر عودة حقيقية إلى منابع البكر للتجربة الإنسانية ، ومحاولة التعبير عن الإنسان بوسائل عذراء لم يعتنوها الاستعمال اليومي ، ذلك لأن الشعر تجربة روحية عميقة تتصل بأعمق مكونات الأمة وتستخدم من اللغة أرهف أدواتها .

فالأسطورة إذن هي الجزء الناطق من الشعائر البدائية . الذي نماء الخيال الإنساني واستخدمته الآداب العالمية ، وهي تعني تلك المادة التراثية التي صيغت في عصور الإنسية الأولى . وعبر بها الإنسان في تلك الظروف الخاصة عن فكره ومشاعره تجاه الوجود . فاختلط فيها الزمان ، كما اتحد المكان .. واتحدت أنواع الموجودات من إنسان وحيوان ونبات والتحمت في كل متفاعل مع مشاهد الطبيعة وقوى ما وراء الطبيعة ... واتخذت من التجسيد الفني - وهو لغة الشعر الحق - وسيلتها للتعبير عن كل خلجة من شعور وكل خاطرة من فكر تلقائية محبة تنطوي على إيمان عميق بأنها تعبر عن «حقيقة الوجود» .

ثم إن أداة التشكيل الأولى في الشعر وفي الأسطورة هي الخيال .. فهو هنا وهناك الذي يكشف وسائل التجسيد الشعور والفكر ، ويصوغ التجربة النفسية رموزها الخاصة ومعنى ذلك أن الشعر كان دائماً يحتوي على عناصر تشبه مثيلاتها في الأساطير ... وأنه كان في كل العصور يحمل ذات الطابع الأسطوري الذي يظن بعض الباحثين أنه وقف على شعرنا المعاصر لكن الذي استطاع أن يضيفه عصرنا إلى الشعر ، هو طريقة استخدام الأسطورة في الشعر والاستفادة من عناصر الديمومة في إبداعها .. ونرى أن الشعر كان دائماً يستخدم الأساطير . وإذا نظرنا إلى معظم الأعمال

الشعرية في الأدب الغربي ، وجدناها تتبع من الأساطير .. تقصها أو تستخدمها ، أو تطور رموزها على نحو أو آخر ... ونظرة عابرة على (الأوديسة) و (الآلياذة) و (الكوميديا الإلهية) و (الفردوس المفقود) و (بروميثيوس طليقا) لهوميروس ويرون شلي ، وفرجيل ، ودانتي وملتن ، ثم على مجموعة المسرحيات اليونانية المعروفة لاسخليوس وسوفوكليس ويوريديس فهذه الأعمال جميعاً تستقى من الأساطير الدينية والعبرية ..

ولم يكن الشعر الغنائي العربي بعيداً عن أجواء الأساطير . وإن كان لم يخص لظروفه الخاصة - أعمالاً شعرية مستقلة تدور حول الأساطير عدا قصائد أو مقطوعات جاهلية قليلة .

وإذا كنا قد ذكرنا أن الإشارات التاريخية والأسطورية داخل النسيج الشعري للقصيدة ظاهرة من ظواهر «معجم الشعر العربي» حيث تبدو هذه الإشارات في الشعر الجاهلي ، وفي أشعار العصور التالية وشعر كافة المدارس في شعرنا الحديث ، فإن هناك مؤثرات أجنبية أيضاً في استخدام الأسطورة في الشعر المعاصر . فقد تأثر بعض شعرائنا فيما قبل الحرب العالمية الثانية - في اصطناع الإشارات إلى التراث الأسطوري الإغريقي ، وفي صياغة قصائد في موضوعات أسطورية يونانية نحو ما نجد المجددين من الشعراء من أمثال شعراء مدارس الديوان والمهجر وأبوللو ومنهم شاعرنا علي محمود طه ، ويرجع هذا التأثير عند شعرائنا إلى التأثير القوي والمباشر لشعراء المدرسة الرومانتيكية الغربية ومدى استفادة هذه المدرسة من أساطير الإغريق وتضمينها أشعارها كثيراً من الإشارات إلى أساطير اليونان ثم صياغتها أعمالاً شعرية خاصة ببعض الأساطير كملحمة بايرون عن «قاييل» وبروميثيوس طليقا لشلي وقصيدة فينوس على جثة أدونيس لشكسبير التي عرّبا العقاد في الجزء الأول من ديوانه^(١) .

وقد استفادت شهادة شعرائنا وكتابنا على تأثرهم بالشعراء الرومانتيكيين^(٢) وعزا العقاد هذا التأثير إلى التشابه في المزاج ، واتجاه العصر كله ، كما عزاه أيضاً إلى تشابه في

(١) ديوان العقاد - طبعة ١٩٦٧ - ص ٢٤ .

(٢) العقاد - ساعات بين الكتب ١١٤ - ديوان النور لأبي شادي حيث خص سيرة كيتس د. لويس عوض دراسات في أدبنا المعاصر الحديث طبعة أولى ص ١٥٧ .

وكان من نتائج هذا التأثير أن تغلغلت الاتجاهات الرومانتيكية في الإبداع الشعري وفي الصور الشعرية والنقد الأدبي في آثار مدارس التجديد - الديوان والمهجر وأبوللو - ومن هذه الاتجاهات محاولة استخدام الأسطورة كأداة لتوصيل الحقيقة التي يكشف عنها الخيال ^(٢) الذي اعتبره الرومانتيكيون الوسيلة الأولى بل السبيل الوحيد لمعرفة الإنسانية لأن المعرفة الإنسانية بكافة جوانبها تقوم كما يقول كوليردج على عملية إدراك الذات نفسها في الموضوع وعملية الإدراك هذه لا تتم إلا بواسطة الخيال وفي الأساطير وهي من نتاج الخيال الاجتماعي للمصور الفطرية يتجلى إدراكنا للعالم بوعي يخالف وعيناً على ضوء العقل ^(٣)

وقد قال بعض النقاد بأن الحركة الرومانتيكية حركة وثنية، لأن فيها رجعة إلى آداب اليونان غير أن استخدام الأسطورة لم يقتصر على الرومانتيكيين فقد عكف عليها الكلاسيكيون من قبل والرمزيون والسرياليون ..

إن هناك تفاعلاً كان موجوداً منذ أقدم العصور بين كل الحضارات والشعوب التي ضمتها المنطقة العربية ، وما يقابلها على الشاطئ الأوربي ما كان مهداً للحضارة اليونانية فحضارة مصر وبابل وآشور وكنعان واليمن والعبرانيين واليونان حضارات متفاعلة تركت أثراً مختلفاً في كل لغة وكل قبيل وأن تلمس ما يتخفى تحت اللغة الشعرية من أحاسيس الإنسان الأول ومعتقداته رهن بالعلم الكافي بكل هذه الحضارات فإذا ما وصلنا إلى علم كاف بهذه الحضارات وإلى علم كاف بنشأة اللغة العربية ، في هذا الجو المفعم بالتأثيرات المختلفة فإننا سنكون أقدر على قراءة شعرنا القديم والمعاصر على السواء .

(١) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي طبعة ٢ ص ١٩٢ - ١٩٤ ، العفاده .

(٢) د. محمود الربيعي - في نقد الشعر - صفحة ١١٢ ثم ١٢٢ وما بعدها .

(٣) كوليردج - د. محمود مصطفى بدوي - صفحة ٨٥ + غنيمي هلال - الرومانتيكية - صفحة ٧١ .

الأسطورة في الملحمة (أرواح وأشباح) :-

أثار هذا الأثر الفني مجموعة من المشكلات النقدية حوله فتساءلت الشاعرة نازك الملائكة عما أراد علي محمود طه أن يعد عمله الأدبي هذا ؟ أهو مسرحية ؟ أهو قصيدة مكتوبة على هيئة حوار ؟ ^(١)

وتنبع مثل هذه المشكلة من ارتباطنا بالأشكال الفنية في الشعر الأدبي الحافل بالقصيدة الغنائية وبالملحمة وبالمسرحية .. ولكل حدوده الفنية وقيمه التشكيلية وربما موضوعاته الخاصة ومراحل ازدهاره وفترات ذبوله أو موته كفن الملحمة الذي أصبح لنا من فنون الأقدمين فحسب بعد أن بعدنا عن العصور الأسطورية الأولى التي كانت تخرج بين البشر وعناصر الموجودات الأخرى وتخلط بين عالم الطبيعة وماوراء الطبيعة وتري حياة الآلهة متصلة بحياة الأبطال ... وتؤثر الأساطير في صميم الحياة القومية للشعوب ... وبذلك كانت عناصر الملاحم ، وموضوعاتها حية في التاريخ وفي الواقع مما يجعل السبيل ممهداً لإنشاء الملاحم ... التي كانت غالباً تتكون من نتاج العصور المتلاحقة حتي يأتي شاعر صناع كهوميروس فيجمع أطرافها المتباعدة ويصوغها في شكل متكامل .

وبصورة عامة فإنه يمكن القول بأن الأسطورة في الأساس هي فن الإنسان البدائي ، ومن الطبيعي أن هذا الفن يكون مزجاً قنياً من السحر والدين والتاريخ والتأمل والعلم ، على أن يصاغ هذا كله بطريقة خيالية مبسطة ، بحيث تبدو الأحداث كأنها أحلام طفولية في عصور خرافية وفي ضوء هذا تكون الأسطورة تفسيراً للوجود وللكون «إنها أسلوب لشرح معنى الحياة والوجود صيغ بمنطق عاطفي كاد يخلو من المسببات ، وقد امتزج فيه الدين بالتاريخ ، والعلم بالخيال ، والحلم بالواقع ، فكان الفن الإنساني الأول الذي جعله يعيش مع الجماعة بطلاقات حمية حارة ، أملاً في تحقيق تكاثره الإنساني وسيادته على عالم الطبيعة العجيب » ^(٢)

.. ومع أن العرب من قديم قد عاشوا خصائص هذا العالم القديم ، وبعبارة أدق

(١) انظر : نازك الملائكة «شعر علي محمود طه» معهد الدراسات العربية العالية ١٩٦٤ ، ص ٢٤٢ .

(٢) الأسطورة : في شعر السياب - عين الريضا علي ص ١٨ ، ١٩ - دار الرائد العربي - بيروت .

عاشوا بعض هذه الخصائص إلا أنهم لم ينتفعوا تماماً بهذا العالم في شعرهم ، صحيح أنه كان هناك التفات إلى أسطورة زرقاء اليمامة ، وأن النابغة الذبياني قد التفت إلى هذه الأسطورة ، ووظفها في إحدى قصائده توظيفاً جيداً ، ولكن هذا التوظيف لم يتحول إلى اتجاه عام في الشعر الجاهلي ، وحين جاء الإسلام انصرف هذا العالم الأسطوري في ضوء المفاهيم الجديدة للإسلام ، ومن المعروف أنه في العصر العباسي حين كان هناك إقبال على ترجمة المنجزات العالمية ، نرى أن هناك انصرافاً متعمداً عن الوقوف عند عالمي الملاحم والمسرح ، بل نرى أن هناك سخرية منه حين قيل عما تسرب إلى العربية ، إن الذي يرضى عن هذا النوع من الأدب هو الأطفال والسيدات العجائز .

ومن ثم لم ينتفع بهذا العالم إلا في العصر الحديث ، حين وجدنا اقتراباً من هذا العالم وانتفاعاً به من خلال العقاد والمازني وأبي شيكة ، وأبي شادي ، وعلي محمود طه ، فقد تعاملوا مع الأساطير الفرعونية ، واليونانية ، والرومانية على وجه الخصوص ، والجديد هنا هو أن علي محمود طه كان صاحب التأثير الواضح في هذا المجال في عدد من الشعراء يجيء في مقدمتهم بدر شاكر السياب ، فقد قرّر أنه وقع تحت تأثيره ، وانتفع به في اتجاهاته (١)

وقد وجد شعرنا العربي المعاصر بين يديه تراثاً من الشعر الغنائي فحسب ووجد أن الملحمة والمسرحية الشعرية قد ماتت أو ندرت في الآداب الغريبة التي يتأثر بها . ومن ثم فقد حاول شعراؤنا إلى جانب الشكل المسرحي المحدد المعالم أن يطيلوا القصائد مستخدمين من فن المسرحية عنصر الحوار ، ومن فن الملاحم الاعتقاد على الأساطير ومحاولة التقصي ، وتناول الآلهة أو الأبطال ... ومن القصيدة الغنائية ذاتية النزعة والأسلوب وفي مثل (أرواح وأشباح) نجد علي محمود طه يدير الموضوع حول أزمة بطله ، ولما كان شاعراً يهتم بفنه ، وبم علاقته بالإلهام الشعري ومثيرات هذا الإلهام وأهمها في رأيه وفي شعره (حواء) فإن بطله كان شاعراً وكانت قصته هي قصة اتصاله بالإلهام الشعري ، وحكاية صلاته المتشعبة مع المرأة وقد شاء أن يوجد بطله في جو أسطوري وأن يتصل وجوده في (أرواح وأشباح) بمجموعة شخصيات معروفة في التاريخ وفي الأساطير سافو الشاعرة اليونانية الشهيرة ، المتدفقة بالقصائد الغنائية الحارة والمذبة التي كانت تقدر الجمال أينما كان حق لقد قيل إنها كانت تنتقي الفتيات الجميلات من بين تلميذاتها وتؤثرهن بحببها وتجعلن موضوعاً لتجاربه الشعرية ، وتودعن - لدى زفافهن - بأحر

(١) بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق ، محمود البيطة ص ٨٢ - طه بغداد عام ١٩٦٥

أغنيات اللوعة والحرماني ! .

وكتايس الراقصة الاثينية وهي هنا ليست راقصة الاسكندرية الشهيرة التي تركت بصماتها على الأدب العالمي وأقرب ما يتوارد إلى الذهن عنها قصة أناتول فرانس العظيمة (كتايس) التي صور حياتها الحافلة بالعشق والملذات وقد انتهت صورة من النقاء الروحي والتطهر النفسي ، مسرعاً بها إلى الدير في أطراف الصحراء .

وكهرميس قائد الأرواح في العالم الآخر .. في الأساطير اليونانية وكما استعان في شخصيات «أرواح وأشباح» بهذه الاسماء الأسطورية والتاريخية استعان في تسجيده الشعري بالإشارة إلى أحداث تاريخية وأسطورية أخرى كإشارته إلى «مانا» وهو أعظم آلهة الطابو وأشدّهم انتقاماً والطابو معناها المقدس وهي عقيدة بعض قبائل السود المنتشرين في شاطئ المايج الأفريقي وبعض جزر الشرق النائية ومن الإيمان بها حلول روح القدس في جسد فتاة بارعة الجمال يسمونها «عذراء طابو» .

وكذلك إشارته إلى السامري الذي صنع العجل والذهب في غيبة موسى ليعبد به بنو إسرائيل مشيراً إلى أن مجد هذا الشعب في الانغماس في المادة والبعد عن المثل العليا .

وأورفيوس : إله الموسيقى في أساطير الإغريق ، الذي كان يحرك الجبال والنبات بألحانه وتهرع الحيوانات مستكينة عند قدميه ، ويروى أنه أبرع من عزف على القيثارة وكانت لألحانه خوارق المعجزات وأخضع الوحوش لنغماته .

ثم بليتييس الشاعرة الخرافية التي خلقها إبداع الشاعر الفرنسي «بيير لويس» وأقرده كتاباً لأشعارها المزعومة باسم «أغاني بليتييس» وهي مجموعة من الشعر الغنائي الذي يتحدث بالفزل المكشوف والحب الملتهب ، ويرمز إلى رغبات الجنس المكبوتة ، وهي صورة محرفة من الشاعرة سافو ، وقد ولدت في القرن السادس قبل الميلاد على شاطئ «الملاس» بالقرب من «باتفلي» ثم انتقلت في صباها إلى «لسبوس» حيث قضت حياتها في الحب والبؤس والتهتك ، وكانت معاصرة لسافو ومن صاحباتها الحبيبات .

غير أن هذه الشخصيات في (أرواح وأشباح) كانت مجردة عن ماضيها التاريخي والأسطوري لا تتحرك مثيرة له في نفوسنا بقدر ما تتحرك من داخل الشاعر وتعبّر عن نزعات لا صلة لها - تاريخياً وأسطورياً - بماضيها ، بل قل أنها لا تتحرك أصلاً ..

فالحركة التي تؤدي بالأحداث والشخصيات إلى النمو والتحول مفقودة أو تكاد في (أرواح وأشباح) لأنها لا تصنع شيئاً غير الحوار الذي أداره الشاعر حوله وحول صلاته بالفن وصلاته بالمرأة كما أشرنا .

ومن ثم نجد الشكل بعيداً عن القصيدة الغنائية بما فيه من مواقف وحوار وزوايا مختلفة للرؤية والتصوير ، وفي الوقت الذي نجده قريباً منها في دورانه على ذات الشاعر كما نجد (أرواح وأشباح) بعيدة عن الملحمة حيث لا توجد أحداث وأبطال أسطوريون وهي بعيدة عن (المسرحية) لفقدان الحركة والأحداث ... وبروز طابع الذات ، وأنعدام الخصائص النفسية للأشخاص الذين جرى بينهم الحوار ... لأنهم بأسلوبهم الشعري وصفاتهم غير المميزة يكادون أن يكونوا أصواتاً مختلفة لحوار الشاعر مع نفسه .

وقد أثارت نازك الملائكة مشكلة هي (متى تقع هذه المحاورات وأين) .
وقالت : -

وسيدهشنا أن نكشف أنها لا تقع في زمن الحياة الإنسانية لا ولا بعد الموت .. وإذن متى ؟ وهل يعرف الذهن زمناً آخر غير الحياة والموت يمكن أن تقع فيه أحداث المسرحية ؟ وهذا موضع الإعجاب والتناقض ^(١) .
فإن هذا الحوار يجري قبل المولد وقبل الحياة الإنسانية ، لا في جنة آدم وحواء ، وإنما في مكان آخر يسميه الشاعر (ما قبل البعث) أو (ما قبل الميلاد) وإن لم يستعمل له هذا الاسم الصريح .. وذلك زمان لا يستطيع ذهنه أن يدركه ؟ يضاف إلى ذلك أن المؤلف لم يتمك بفهم واحد ثابت لفكرة (ما قبل البعث) بحيث يرتاح الذهن إلى شيء، يثبت عليه ولم يجعل مرور الإنسان بفترة (ما قبل البعث) هذه نوعاً من الزمن وقع في (ما قبل) هذا الوجود فعلاً ، وإنما جعل أشخاصه وهم يعيشون في (ما قبل) يتذكرون ماسوف يقع لهم بعده في هذا الوجود . وذلك متناقض ، فكيف يذكر الإنسان اليوم ما لم يقع له بعد في ثنايا الغد ؟ .. كيف يعقل أن نسمع الشاعر ، قبل أن يولد إنساناً .. يقول :-

وكانت حياتي محض اتساع ففصصت طرائف من فنها ^(٢)

(١) شعر علي محمود طه - دراسة ونقد - ص ٢٥٢ معهد الدراسات العربية العالية ١٩٦٤ .

(٢) أرواح وأشباح - ص ٥٢ - طبعة ١٩٤٥ .

ومتى كانت لهذا الشاعر حياة لكي يستطيع أن يتذكر أحداثها ؟ أو لا يعيش في زمن ما قبل البعث .

وقد حاولت الشاعرة أن تلتصق تخريجاً لهذه الأشكال في أن يكون الشاعر قد أعجب
بنظرية دن^(١) التي تجعل الزمن باضيته وحاضره موجوداً قائماً في كل لحظة بحيث نستطيع
أن نرى المستقبل كلما أرهفت حواسنا كما في الأحلام أو أن يكون الشاعر هنا لا يتحدث
عن نفسه وإنما عن كل شاعر معتبراً تجارب سواء من الشعراء كتجاربه هو .

غير أنها تستبعد الرأي الأول لصعوبة الاقتراض أن علي محمود طه كان لا يقرأ من الإنجليزية إلا اليسير قد اطلع على كتاب (دن) وتجار في قبول الرأي الثاني لأن الشاعر يتحدث عن ماضٍ فعلي وقع له وتجارب لا يحسن إنسان أن يلتقطها من سواد كما في قوله :

أَبْغَضَ حَسْبَاءَ — وَهِيَ الَّتِي عَرَفْتَ الْحَسْبَاءَ بِهَا الرُّضَى^(١٦)

ولكن الدكتور ⁽³⁾ مندور لم يشر إلى هذا الاضطراب الزمني الذي تقول به شاعرتنا نازك الملائكة اسمى غاياتها العملية ، وهي حفظ النوع ...

وتلك الغاية مع خطرهما لا صلة بينها وبين الفن ، وتجهل كل الجهل شئون الجمال المطلق والالهام الشعري الرفيع .. ولقد قال النقاد عن (أرواح وأشباح) ومنهم د. مندور إن الحوار الشعري فيها «شخصياته مستمدة من أساطير الإغريق وقصص التوراة»^(٤) وهو تجاوز في التعبير حيث لم يشارك في الحوار أي شخصية توراتية ، بل قد أشير داخل النسيج الشعري إلى قصة السامري^(٥) وهي قصة وردت في القرآن الكريم كما وردت في التوراة وفي التعريف بهذه الإشارة التي صدر بها مطولته ذكر الألفاظ الشعرية التي يقابلها في القرآن الكريم شيء في معناها .

(١) اتصال النظرية في كتابه المعروف (تجربة في الزمن) - An Experiment with time -

(٢) أرواح وأشباح - قصيدة حوار - ص ٤٤٢ ، طبعة ١٩٧٢ - بيروت .

(٢) الشعر المصري بعد سوقي - د. مندور - الخلفه الثانية ص ١٢٤.

(٤) الشعر المصري بعد شوقي ٢. متدور .

(۵) قرآن کریم قرآن کریم سورہ طہ ایتہ (۸۸)۔

يقول الشاعر:

ومسدوا العيون إلى فتنة تجسد في حيوان عجب^(١)

ويقابلها في القرآن الكريم الآية التالية: ﴿فأخرج لهم عجلاً جسداً له خوار فقالوا هذا لهم وإله موسى فنسي﴾^(٢).

على أن استخراج وجهة نظر شاعر في قضية ما لا يتم إزاه مطولة كهذه إلا بالنظر في تراثه كله ، ووجهة نظره في الحياة بعامه ذلك أن مثل هذه المطولة وإن كانت ذات الشاعر تشيع في صفحاتها فإن قدراً من الموضوعية يتسلل إليها بلا ريب فتحفل من ثم بآراء الشاعر وبما يناقضها نظراً لتعدد أشخاص الحوار أو أصواته ففي المطولة ذاتها ما يشير إلى أن شاعرنا يعتبر المرأة مظهراً من مظاهر الجمال الأسمى في الوجود ، حتى ليقارن بينها وبين الطبيعة في جلالها الرمدي وعظمتها المطلقة .

تقول الطبيعة بنتي وما	أحس لها بعض تأثيرها ^(٣)
أعند الطبيعة هذا الجمال	وفي حضنها مثل الحنان الحنان
إذا قيل لي هاك ملك الثرى	ودنيا الشباب وعمر الزمان
فالذي بذلي نلته	وما نشوقي برحيق الحنان
كرعشة روعي وهسزاتها	وصدري على صدرها واليدان

فنحن نجد المرأة روحاً وجسداً في هذه الأبيات أجمل وأعلى ما في الوجود لدى شاعرنا .. ومع ذلك فثمة في كل امرأة مهوى .. فهي ليست روحاً خالصة وليست متعة رائعة بلا مقابل ثمة - في علاقتها بالشاعر - مزلق شتى - الجسد الذي يمتعه قد يرهقه الفتنة التي تثير إلهامه قد تحتويه وتمتصه جسداً وروحاً .. وفي كل فنان ذلك التوجس .. لأن في كل امرأة رغبة عارمة في امتلاك الرجل ولأن الطبيعة قد جعلته بيدها - أولاً وأخيراً - .

(١) أرواح وأشباح - ص ٤٢٦ - طبعة سنة ١٩٧٢ .

(٢) قرآن كريم سورة طه آية (٨٨) .

(٣) أرواح وأشباح ص ٤٤٩ - طبعة ١٩٧٢ .

وقد أعطى أفلاطون للإلهام الإلهي النصيب الأوفى في الإبداع الشعري بينما عاد به أرسطو إلى جانب الإلهام التمرس والمعاناة .. وقد ظل هذان الرأيان يتقاسمان المذاهب ووجهات النظر - ووجدنا شاعرنا هنا لا يعتنق فحسب وجهة النظر القائلة بالإلهام الشعري بل يذهب إلى تجسيد هذا الإلهام ومحاولة تصوير رحلة ميلاده .. كما نجد شاعرنا يعتبر صلة الفنان بالمرأة أخصب العلاقات الإنسانية وأكثرها إثارة للخيال والإبداع الفني .. برغم ما يتهددها فيما يرى من اندماج الفنان في ممارسة جسدية تنهك حيويته وتنضب طاقته الروحية .

ولقد لقيت نازك الملائكة حذر هذا الرجل من تجربة الجسد بغضب حين ظنت أن علي محمود طه بذلك يزدرى الغريزة الجنسية وهذا الإزدراء هو الذي يجعله يسمى (المرأة) بالحية الخالدة والخاطئة وأن هذه فكرة مسيحية لا إسلامية وأن علي محمود طه يؤمن بأن الفن عالم طاهر يلمطحه الوقوع في أحاييل الغريزة الجنسية والحقيقة أن كلتا الفكرتين إزدراء الجسد وتدنيس الجنس للفن غير بعيدتين عن فن كل شاعر عظيم .

فإن مثل هذه النظرة للمرأة من الحب الجارف لها والإحساس بالخوف من هذا الحب نجدها لدى كل الفنانين الحسنيين الذين تعصف بهم شهواتهم العنيفة أمثال بيرون وبودلير .. الذين تغنوا بحال المرأة على غرار ما فعل علي محمود طه .. ونشروا بين يديها آيات التمجيد وصرخات الاحتجاج ..

وقد تعرضت هذه الخاطرة الشعرية فيما يتخيل الشاعر - قبل البعث - إلى لقاء مع مشيرات وحيه ، وإلى حوار حول قيمة وجوده ، وقيمة وجود الفن بعامة ، وقيمة المحتوى الشعري الذي توحى به الأعمال الفنية الدائرة حول المرأة ودور المرأة في الفن وعلاقتها بالفن كمصدر إلهام له باعتباره شاعراً ومصدر متعة له باعتباره إنساناً .

وكل هذه نوازع نفسية مشروعة ، تلح على كل شاعر ، وتستأثر بعقله الباطن وأحلام يقظته وأحياناً يصفها الوعي على مشرحة النقد ويتناولها علماء الاجتماع والتحليل النفسي والفلاسفة بالشرح والتحليل واستنباط المبادي، والتوجيهات .. وقد كان علي محمود طه معبراً عن وجهة النظر التي تقول إن الفن الحقيقي إلهام وهذا

اعتقاداً منه بنظرية الفن للفن . ويعتقد أن الفن الهام يأتي للشاعر من قوة عليا .. وهي نظرية عميقة الجذور في الآداب العالمية وفي الأدب العربي أيضاً . ففي الآداب العالمية نراها في مفتتح إلياذة هوميروس وفي الأدب العربي ما شهر عن العرب في عهدها الأسطوري من أن لكل شاعر شيطاناً يقول الشعر على لسانه بل جعلوا الشياطين قبائل كقبائل العرب وقد ذهب خيال العرب بعيداً في هذا التصوير ، وليس له معنى سوى الرمز - أسطورياً - إلى اعتماد الشعراء على الإلهام ولهذا كانت الشياطين لكبار الشعراء دون صغارهم فكان الشيطان هو الجني ، أي الروح المسترة وهو مصدر العبقرية نسبة إلى عبقر وهو واد يسكنه الجن وخير من أشاد بالإلهام وبوساطة الشاعر الإلهية ، هو أفلاطون^(١)

فإذا به يسمع صوتاً من السماء يأتيه في موج من الأنعام الشجية :

بـسـل الـبعـث أذـنـهـن العـداة فـلـا تـلـجـهـن ولا تـتـهـم^(٢)
هي الـأدـمـيـة طـطـاـفـت بـهـن وتـلـك غـرائـزها والطـبـساع

ولا عجب أن يكون وجود بواعث الإلهام سافو وتاييس وبليتييس على معرفة بما يحدث في الأرض من الشعراء وأن تطلع أحدها من الأخرى وقد أفعمت غضباً ، على فتي شاعر يحملها عبء أوزاره :

ترشـفـها خـمـرة فـسـانـثـى فـألقـمـها مر أئـمـاره^(٣)
أناـلـته أجـل أزـهـسـارها فأهـدى لها شر أزـهـاره ؟

فصلتهن بالشاعر كصلة الهامه الشعري به هو من صميم كيانه وهو يعد كأن له وجوداً محسوساً متقللاً عنه .. وحياة خاصة به .. تتيح أن تجسده من ناحية ، وأن تتحدث عن ذكرياته بالشاعر وبالحياة على الأرض من ناحية أخرى وبذلك تتكشف حقيقة الزمن الذي دار فيه الحوار ويتضح معنى (ما قبل البعث) على أنه حياة الخاطرة الشعرية قبل

(١) د. غنيمي هلال - النقد العربي حديث طبعة ٢ ، ص ٢٧٣ ، ٢٧٤ .

(٢) أرواح وأشباح - الرجل - ص ٤٦٠ ، ٤٦١ - سنة ١٩٧٢ م .

(٣) أرواح وأشباح - في السماء - ص ٤٠٠ ، سنة ١٩٧٢ م .

أن تتبثق من ذات الشاعر المبدع ويصير لها ميلاد جديد وحياة في دنيا البشر .. وهو ما عبرت عنه (أرواح وأشباح) باكسابها جسداً محسوساً في نهايتها فما جسد الخاطرة الشعرية إلا هيكلها اللغوي .

ماضٍ حر يتحدث عنه ، لأنه لم ينفصل في الحقيقة عن ذلك الشاعر القابع في صفاء نفسي منتظراً عودة الوحي وأن يكون قد وصل إلى درجة من التجسد تتيح الحديث عنه كحديث عن شاعر .. فأى عجز للشاعر عن بقية البشر إلا هذا الإلهام الشعري أو أن تكون له من عنق الصلة بصاحبه إلا هذا الإلهام الشعري أو أن تكون له من عنق الصلة بصاحبه ما يبيح المزج بينهما في الحديث .. وكلا الباعثين صحيح في معاملة (الخاطر الشعري المتجسد) كشاعر له وجوده الحقيقي على الأرض وله حياته وآثاره وتاريخه ..

بينما هو في ذات اللحظة كالهام شعري يعاني لحظة الميلاد وتراه الحوريات فيما قيل هذا الميلاد كما قالت نازك .. وهن أيضاً يلتقن به في ذات الموقف حيث يوشكن أن تؤذنهن الكلمة بالبعث ، وينتقلن من عالم المثال إلى عالم الواقع وتشوب طبائعهن ما في هذا العالم من نقص واضطراب ومن توزيع الأهواء وتضارب العواطف ... حتى يتحدثن عن الفقى الشاعر حديثاً يشوبه الكثير من كيد المرأة وأثرتها ، يحار إزاءه هرميس^(١) فيقول :

أفي عالم الروح تفشو الظنون وينطق روح هـذا الكلم
أسائل نفسي ... أشيطانة توسوس لي أم مـلاك أم
أم الشـك أدني بـالصرا ع ؟ أم حـل بي غضب المنتقم

شيء يأتي من عل وكل ما يأتي من هذا العالم المثالي ليحل في أرضنا ولينجسد وجوداً يصيبه ما يصيبه من الرهق والتوتر لأنه سينسلخ عن (مثاله) أولاً ، ولأنه سيكتسي بلحم الحياة ، ودمها .. ثانياً .. أو سينتقل من عالم المثل بكل كاله وبهائه إلى عالم بشري بكل ما يشوبه من نقص وما يعتريه من فناء .

هنا يكون الشاعر قد جسد لنا الإلهام الشعري ، الذي يسري به هرميس - قائد الأرواح في العالم الآخر - إلى حيث يعاني تجربة البعث والميلاد ومن ثم فيأتنا مع «فنان

(١) أرواح وأشباح - الرجل - ص ٤٦٠ ، سنة ١٩٧٢م .

أذنته الكلمة بالبعث في عالم الأرض وقد صاحبه هرميس إله الوحي حتى يجوز به أقطار السماء فيمران في طريقيهما بحوريات انطلقن في سمرهن في انتظار بعثن^(١) .

ثم يبدأ الحوار بين سافو وتاييس وبليتيس^(٢) ، والجمال كله مجال تجسّد للإلهام الشعري الذي أصبح فناً أذنته الكلمة بالبعث ، وليثرات هذا الإلهام اللواتي أصبحن : سافو وتاييس وبليتيس ، وقد اختفى شخص الشاعر المبدع في زاوية من زوايا وجوده على الأرض وترك لنا خواطره وأحلامه متجسدة في صور تتحرك بالحدس لا بالحواس وتتحرك كأنها تتحرك في وجود طبيعي على نحو ما تتحرك الصور والشخوص في أحلامنا ومن ثم فلا عجب أن يكون للإلهام الشعري بعد أن تجسّد له ناظر يبصر به وتلك كانت من سميات نازك الملائكة وأن يكون في لحظة ما قبل البعث أو ما قبل الميلاد على نحو ما تحدثت أرواح وأشباح ثم أن يكون له غير أن عملية الإلهام هذه ليست إلا ميلاداً ككل ميلاد .

ومن ثم فإن روح الشاعر تتصعد مع ربة الشعر إلى ذلك العالم المثالي حيث نشهد ميلاد (التجربة الشعرية) أو هبوط روح الإلهام الشعري إليه ..

وهي ليست غريبة عن هذا العالم فقد كانت فيه قبل أن يوجد الشاعر على الأرض ...

نمت فيه بين بنات السديم	وشبت مع الفلك السائر ^(٣)
تأقن سيرتها في الحياة	وتنطق بالمثل السائر
وترسم أساء مساء علمت	من القلم المبدع القادر
مشاهد شتى وعنها العقول	وعايت صواها عن الناظر
وجود يحوي الروح قبل السجود	ومماض تمثل في حاضر

فهل هناك وجود يحوي الروح قبل وجودها ؟ أتصور أن هذا أمر غير منطقي ولا يقبله العقل .

(١) أرواح وأشباح - المقدمة الثرية لقصيدة في السماء الحوارية التي دارت بين سافو وتاييس وبليتيس ص ٢٩٧ .

(٢) أرواح وأشباح - قصيدة في السماء الحوارية التي دارت بين سافو وتاييس وبليتيس ص ٢٩٧ طبعة ١٩٧٢ بيروت.

(٣) أرواح وأشباح ص ٤٠٥

وتخلق التجربة الشعرية ، أو هبوط الإلهام الشعري من ذلك العالم هو معاناة لعملية ميلاد جديدة يمر بها هذا الإلهام .. وفي هذا تجسيد للإلهام وإبراز لوجوده مستقلاً أو كأن له وجوداً عن الشاعر فليس هو بالخواطر أو الإحساسات النفسية ، ولكنه أجل .. ويخلصنا من كل هذه التناقضات التي مررتنا بها مع نازك وقد كان لها من صدق الحس الشعري ما جعلها توهن من شأن التخريجات التي لجأت إليها ..

فالمطولة تؤكد أن الشاعر مر بحياة حقيقية وأنه يتحدث عن ذاته هو لا ذوات الشعراء الآخرين .. وإن كان يلقي ظلاً على فكرة الشاعر النموذج الذي ينطوي موقفه على اتجاه لمواقف الشعراء بعامة أو الفنانين بعامة لأنه أشرك غير الشعراء في ذات المشاكل التي عرضها .. ومن ثم فهي قضية كل شاعر أو كل فنان وإن كانت - بالدرجة الأولى - قضيته الخاصة ..

إذن فما هي قصة الزمن .. وما هو زمن البحث ؟ والراوي يقول في مقدمة المطولة :

إلى قصة الزمن الغابر	سمت ربة الشعر بالشاعر ^(١)
يشق الأثير صدى عابراً	وروحاً مجنحة الخاطر
مضت حرة من وثاق الزمان	ومن قبضة الجسد الأسر
وأوفت على عــــــــالم لم يكن	غريباً على أمها السدابر
تلقن سيرتها في الحياة	وتنطق بالمثل السائر

ولنفهم هنا أن ربة الشعر وافت الشاعر لحظات صفائه النفسي وتهيئته لعملية الإبداع الفني .. لتلهمه الشعر ..

ولكن هل ثمة خلل زمني فعلاً في هذه المطولة ؟

إن نازك ترى أن المسرحية كلها قائمة على إزدراء الشاعر للجنس ومن ثم يؤدي استسلامه له إلى الندم وحسراته^(٢) .

(١) أرواح وأشباح ص ٣٩٥

(٢) شعر علي محمد طه ، دراسة ونقد - ص ٢٥٤ نازك الملائكة معهد الدراسات العربية العالية ١٩٦٤م -

ود. مندور يقول إن جماع الملحمة هو علاقة الفنان بالمرأة .

غير أنا نرى أن جوهر (أرواح وأشباح) هو علاقة الشاعر بالإلهام الشعري وبمثيرات هذا الإلهام وأهمها بانطباع (المرأة) كظهور رائع من مظاهر الجمال .. وهو إله الفن الأوحى كما قال الناقد الأشوري مارون عبود^(١٢) وهي فكرة رومانسية كما نرى وغير بعيدة عن علي محمود طه الرومانسي النزعة والفن . نغها في أقوال الرومانسيين واتجاهاتهم على نحو ما يقول كيتس (الجمال هو الحق والحق هو الجمال ، هذا هو كل ما ينبغي لك أن تعرفه على الأرض ، وهذا كل ما تحتاج إلى معرفته) .

فهل يصلح هذا التفسير مدخلاً جديداً للمطولة ينتهي معه ما رأته نازك من حيرة إزاء الزمن ؟ .

كما أنه اشاراته الى قصة موسى مع ابنتي شعيب في أرض مدين حين سقى لها قرآنية المصدر^(١٣) ويقول الشاعر في هذا المعنى :

رأيت الرجلـة كل الجمال	هو الرجل في المـزدهم ^(١٤)
ترام على النبع يعلي العطـاء	ويـدلي الـدلاء ويسقي الغنم
ويجـدو العـذارى إلى دارهن	حي الخطى «موسـوى» القـدم

وكذا إشارته إلى حيات موسى إذ يقول :

دعى الوهم سافو ولا تحقري	بليتيس معجزة الشمسـاع ^(١٥)
فما سقيـه بجـيـائنا	إذا هو ألقى عصا السـاجر

(١٢) الشعر المصري بعد شوقي - د. مندور - المجلد الثاني ص ١٣٥

(١٣) مجنونون ومجنون - مارون عبود - ص ١٠ بيروت .

(١٤) القرآن الكريم - سورة القصص من آية ٢٢ إلى آية ٢٨ .

(١٥) أرواح وأشباح ص ٤٥٨ طبعة ١٩٧٢ .

(١٦) القرآن الكريم - سورة طه من آية ٦٥ إلى آية ٦٩ .

فإن قصة الحيات ^(١) على هذا النحو قرآنية صريحة .. ويبدو أن علي محمود طه من خلال إنتاجه هذا .. لم تكن التوراة من بين مصادره الفنية .

وهناك أيضاً بعض الإشارات المتناثرة من الأساطير اليونانية في بعض القصائد مثل ذكر كيوبيد ^(٢) في قصيدة مخدع مغنية .

ولكن إذا نحن تأملنا (أرواح وأشباح) لم نجد لها تعتمداً على مادة معينة من الأساطير اليونانية بل هي جمعت من مجموعة من المصادر فكانت سافو الشاعرة من التاريخ اليوناني وكانت بليتييس من إبداع الشاعر الفرنسي (بيير لويس) فهي مخلوق فني أسند إليه الشاعر مجموعة من الأشعار بعنوان (أغاني بليتييس) تتحدث عن الحب الملتهب والغرام العنيف ورغبات الجنس الخارقة وكانت تاييس راقصة أثينية ، ولدت قبل الميلاد بأربعة قرون وكانت فاتنة مرحة حتى اسكرت بأنوثتها شبان أثينا وكانت صاحبة فن في حياتها وغواية أرباب الخيال ، وأفذاذ الرجال وكان (هرميس) وحده من آلهة الأساطير الذي ضمه الشاعر إلى هذه المجموعة من الشخصيات الملفقة في لقاء حول الحديث عن الفن وصلات الفنان بالمرأة وحيرة الفنان الدائمة بين الولاء لها كثيرة للإلهام والنقمة عليها لرغبات الجسد .

وقد رأينا توفيق الحكيم يعالج مشكلة الفنان في مسرحية «البيجماليون» التي كتبها سنة ١٩٤٢ والتي يصور فيها صراع الفنان مع فنه لاستلاب مفتاحه وامتلاك الأسلوب وصراع مع ملكاته وغرائزه والقوى الداخلية في نفسه ثم صراع مع المصائر والأقدار أو القوى الخارجية التي هي الآلهة . وأحسب أن شاعرنا علي محمود طه تأثر بمسرحية (البيجماليون) للحكيم .

وكان الحوار في حد ذاته عذباً ورائعاً وزاخراً بالإبداع وقد شاءت دقة الشاعر في اختيار شخصياته أن يفرق بين تاييس غانية الاسكندرية وتاييس راقصة أثينا الأقل شهرة ويؤكد أنه يريد الثانية لا الأولى ...

لماذا اختار الشاعر هذه الشخصيات بالذات ، وما هي العلاقات الجديدة التي وضعهم

(١) أرواح وأشباح ص ٤٢١ طبعة ١٩٧٣ .

(٢) يقول الشاعر علي محمود طه (لم في دنة العزيز كيوبيد ولكن في كفه المفتاح ديوان الملاح القاتل ص ١٤٦ .

داخلها في عمله الفني هذا ؟ وما هي صلة كل منهم بباضيه التاريخي والأسطوري ؟ هذه الصلة التي كان من الممكن أن تثري عمله هذا بالأحداث والذكريات وأن تطوره إلى عمل فني متشابك الصلات واختلاف المنازع وأن تدخل هذه الشخصيات في إطار حكاية من حكايات الأساطير اليونانية الشهيرة بطريقة فنية ، يستف من علاقاتها ومن تطور الأحداث بها وجهة نظر كل منهم في القضية التي أراد الشاعر عرضها لا من خلال حوار مباشر في موقف - ساذج كالذي أوجدتم فيه الشاعر بل من خلال مجموعة متشابكة من الأحداث تحدد معالم الشخصية واتجاهاتها وفي حياة أي من هذه الشخصيات بعض ما كان يستطيع أن يمد شاعرنا بالحركات والأحداث فراقصة أثينا أو غانية الاسكندرية أو سافو الشاعرة قد تعرضت للحريرة بين الروح والجسد وفرضت ظروف حياتها عليها حين السمو بغرائزها واستشفاف المعاني العليا في الجمال كما فرضت عليها حيناً آخر الضعف أمام الغريزة والانسياق وراء الجسد والتبس عليها الأمر أحياناً ، كما يلتبس على كبار الفنانين ومنهم شاعرنا علي محمود طه فلم تعرف أين الخير وأين الشر أيها متع الروح وأيها متع الجسد .. ألم يقل شاعرنا علي محمود طه في قصيدة من قصائده محاولاً الخروج من هذه الحريرة :

إن أجسادنا معايير أرواح إلى كل رائع فنان
أنا أهوى روحية العالم المنظور لكن بالجسم والوجدان^(١)

ثم كانت وقائع حياتهم من الطرافة ومن الإثارة ما يتيح لشاعر أن يستقي منها ما يوشح صلات عمله الشعري بالحياة ، ويعمق دلالاته النفسية والفكرية .

أما الإله الذي اختاره من بين آلهة الأساطير فهو (هرميس) وكان كما أورد الشاعر (إله اللصوص والمنافسات ، والقطعان ، والبلاغة ، والموسيقى ، والوحي ، ومبتكر جميع الفنون وعُتِر القيشارة في طفولته وتروي الأساطير حوادث كثيرة عن رجولته ومغامراته الغرامية وهو ابن الإله جوبيتير وزوج أفروديت آلهة الصباية)^(٢) .

(١) ديوان شرق وغرب قصيدة فلسفة وخيال ص ١٢٢ ، طبعة ١٩٤٧ م .

أرواح واشدح ص ٣٨٨ - طبعة ١٩٧٢ .

فهرميس بذلك شخصية خصبة متعددة الجوانب ، حافلة بحياتها بالأحداث والوقائع
غير أن شاعرنا لم يفد من كل ذلك شيئاً لأنه لم يضع الشخصية في إطارها التاريخي وإنما
أراد أن يمنح شخصيات (أرواح وأشباح) وجوداً مستقلاً يعطيها أبعاداً نفسية جديدة
مبعثها الحوار والأحداث والحركة والحياة ، وجعل شخصية الشاعر بلا هوية .
ولا ننكر على شاعرنا علي محمود طه بأنه جسد روح الإلهام الشعري حين وضعه في
جو أشبه ما يكون بأجواء الأساطير وقد جعلنا نستشعر قشعريرة البعث لحظة التقاء
العنصر الإلهي بالعنصر البشري .

إذ يقول :

أفي عالم الأرض بعث جديد	أم الوهم مثله الخساطر ^(١)
نعم هو روح جميل الإلهاب	ينيل الروح جناحي ملك
لقد كف عيني عنه برق فـ	ر بنـنا دون أن يبصر ^(٢)
لنا مثله في غد غثية	إذا ما حللنا رحاب الثرى

☆☆☆☆☆

وأخيراً وبعد أن استعرضنا (أرواح وأشباح) بصورة مفصلة لنا أن تتساءل ما مدى
الإفادة من المادة الأسطورية والتاريخية التي أراد علي طه أن يشكل عمله الفني من
خلالها ؟ .

وللإجابة عن ذلك نستطيع أن نقول أن جوهر الاستفادة المعاصرة من المادة
الأسطورية يكاد يكون مفقوداً في (أرواح وأشباح) من استعرضنا لها ولكن من العدل أن
لا نفعل جوانب جمالية أخرى ففي (أرواح وأشباح) صور شعرية مبتكرة ولوحات فنية
اجتمعت إلى جمال النغم وروعة التعبير فضلاً عما في هذا الأثر الأدبي من اشغال وتدفق
وكان الشاعر لا يبذل جهداً في صياغة أبياته ولا تكلفاً وإنما تأتيه عفواً الخاطر وهذه
اللوحات نراها تصور علاقة الفنان بالمرأة تصور تقديره لجمالها ، وحنقه على غرائزها ،

(١) أرواح وأشباح ص ٣٧١ طبعة ١٩٧٢ .

(٢) أرواح وأشباح ص ٣٩٩ طبعة ١٩٧٢ .

وأن نجد حواراً ذكياً حول جوانب الإثارة في الرجل من وجهة نظر المرأة .. ومعرضاً لدى الفتنة بذكائه ونبوغه ورقة قلبه وحنانه أو الفتنة بجسده الفارع ومعرضاً للتكوين النفسي للشاعر من (التقص والتمام) وإحساسه بالكون ورسالته في الحياة إذ يقول :

قفي عقله حركات الزمان	مصورة وحدود المكان ^(١)
وفي قلبه أعين ثرة	هنا النار طباغية
وفي كل خـاطر نيزك	يشق سناء حجاب الزمان
إذا ما هوت ورقات الحريف	أحس لها وخزات السنسان
وإن سكبت زهرة دمعة	فن قلبه انحدرت دمعان

عوالم جياشة باللفي ودنيا بأهوائها تضطرب^(٢)

إلى غير ذلك مما وجدناه في (أرواح وأشباح) وأعجبنا بالشعر قصائد غنائية ذاتية وما أضفى على الشعر جمالاً وسحراً وعمقاً وموسيقية هو استعمال (وزن المتقارب) لأن وزن هذا البحر يمتاز بالموسيقية كما تقول نازك الملائكة^(٣) "أما محمد مندور فيرى أن المتقارب أخف وأهزل وانحف من أن يحتوي فكرة فلسفية"^(٤) وفي رأيي أن الشاعر الذي ينظم بفطرته وتنساب ألفاظه ومعانيه بلا أدنى تكلف لا يجد حاجة للتفكير في البحر الذي يستعمله في قصيدته وإنما البحر يوجد نفسه في القصيدة ولو اضطر الشاعر إلى التفكير في الوزن فإنه يعتبر شاعراً متكلفاً ذا صنعة ولأصبح شعره خالياً من أية عاطفة وصدق .

... فإذا نظرنا إلى الجانب الإيجابي عند الشاعر حين تعامل مع هذا العالم الأسطوري نجد أنه كان قاعدة وقف عليها شعراء الشعر الحر ، حين انتفعوا بهذا العالم ، والتفتوا إليه التفاته واضحة ، بحيث أصبح مكوناً هاماً في نسيج هذه النوعية الجديدة من الشعر ، وبحيث أصبح جزءاً لا يتجزأ من تجربة رائد من رواد الشعر الحر هو بدر شاكر السياب .

(١) أرواح وأشباح ص ٤٣٩ طبعة ١٩٧٢م

(٢) أرواح وأشباح ص ٤٣٩ طبعة ١٩٧٢م .

(٣) شعر علي محمود طه دراسة ونقد ص ٣٦٦ طبعة ١٩٦٤ معهد الدراسات العربية العالية .

(٤) الشعر المصري بعد شوقي د. محمد مندور ص ١٢٨ .

الفهرس

الافتتاحية ٥

اللغة :

من كناشة النواذر

١١ أ. عبد السلام هارون
الدلالة التاريخية واللغوية لكلمة « عرب »

٢٥ أ. د. عبد العال سالم مكرم
نظرية جديدة في دلالة الكلمة القرآنية

٦٣ أ. د. عبد الصبور شاهين
احصاءات الكمبيوتر لجذور اللغة العربية

٧٥ أ. د. أحمد مختار عمر
في الظواهر الصوتية

٨٩ أ. د. عبد العزيز مطر
الدلالة الزمنية لفعل الأمر

١٥٧ أ. د. فاضل صالح السامرائي
عين المضارع بين الصيغة والدلالة

١٦٩ د. مصطفى النحاس
البحر المنبسط ... اكتشاف بحر شعري في دوائر التحليل العروضية

٢٠٩ د. أحمد فوزي الهيب
قدرة اللغة العربية على الاستيعاب والتعبير والأداء

٢٢١ د. محمد عبد الرحيم السمان

الأدب

قضية الشكل والمضمون في الشعر عند طه حسين	
أ. د. عبده بدوي	٢٤١
الرمز في القصيدة الحديثة	
أ. د. محمد فتوح أحمد	٢٧٢
حركة إحياء التراث العربي في العراق	
أ. د. سامي مكي العاني	٢٩١
أثر البحر في الشعر الشعبي الكويتي	
د. عبد الله العتيبي	٣١١
إضاءة على محاولة صقر الرشود القصصية	
د. سليمان الشطي	٣٥٢
الشعالي وكتابه « يتيمة الدهر »	
د. سهام الفريح	٣٨٢
رمز الأسد بين البحتري والمتنبي	
د. نسمة الفيث	٤٠٩
الأسطورة في العالم الشعري لعللي محمود طه	
د. معاد عبد الوهاب	٤٢٥
الفهرس	٤٤٦