

## وقفاتٌ على إبداعات لغوية للجاحظ وأوليات

بقلم: د. سليمان بن إبراهيم العايد\*

عاش الجاحظ النصف الأخير من القرن الثاني الهجري والنصف الأول من القرن الثالث، وكان هذا العصر عصر ازدهار، وتدوين العلوم خاصة علوم اللغة العربية وآدابها، بعد أن نضجت بشقيها الرواية والدراية، المنقول والمعقول، النص والقياس، كما عاش في مهاد علوم العربية، من نحو، ولغة، وأدب، وشعر، مدينة البصرة، التي نشأت فيها تلك العلوم، وكانت أولياتها على يد أبنائها من عرب وموالٍ، وكانت ملتقى ثقافياً يمتزج فيها الأدب باللغة، والقراءة والفقہ بالحديث، وعلم الكلام والفلسفة بالوعظ والقصص، وسائر الثقافات والمعارف، كما تمتزج فيها الأعراق من عرب وعجم، كما انتشرت فيها حوانيت الوراقين التي تحوي كتب العصر ومقالاته، ومن هذه البيئة طلع لنا الجاحظ الذي ملأ الدنيا علماً وأدباً وخلف لنا تراثاً فكرياً متنوعاً، ولم يقف عند الرواية عن أشياخه، بل جاوز ذلك فطالع كل ما وقعت يده عليه، وقرأ ما بلغه ووصل إلى علمه من كتب ومقولات في دكاكين الوراقين التي كان يستأجرها ويبيت فيها الليالي قارئاً باحثاً.

وقد شارك الجاحظ أهل اللغة ما تكلموا فيه من مسائلها وقضاياها، مثل: الأصوات، وائتلافها، والألفاظ، أو المفردات، ودلالاتها الأربع من تباين وترادف واشتراك وتضاد، وتصنيف الألفاظ بين أصيلة ومولدة، وتصريف الكلم، واستعمالات الألفاظ، وما يعتري اللفظ من وضع، وتسمية، واستعمال مجازي، وما أحدثه الإسلام من ألفاظ، وما أوجب هجره، وما أسبغه على ألفاظٍ معروفة من معاني إسلامية لم تكن العرب تعرفها، كما تطرّق لغريب الألفاظ وشرحها، ومتى يكون استعمالها سائغاً مقبولاً، ووضع المصطلحات وما يتصل بها، واللغة بين التوقيف والإلهام والتوفيق، وبعض القوانين اللغوية المشتركة التي تعدّ في الوقت من موضوعات "علم اللغة العام" مثل اشتراك اللغات على اختلافها بقوانين واحدة، وعدم أفضلية لغة على لغة من ناحية الإفهام والبيان، وإن فضل العربية من أوجهٍ أخرى، وهذه المباحث والموضوعات توارد عليها أهل اللغة، وبنظرة عجلية في كتاب "الصاحبي" لابن فارس نجد تبويباً لهذه الموضوعات، وهذا النوع لن نقف عنده، وإن كان مصدره الأول، فلو أذنت لبعض نصوص ابن فارس أن ترجع إلى أصولها ومن حيث جاءت لرجع بعضها إلى الجاحظ، أو من تأثروه كابن قتيبة.

وحين نقرأ في كتب الجاحظ نقف على إشارات إلى كثير مما تفخر به الدراسات الألسنية المعاصرة، ومبادئ لفروع من الدراسات اللغوية، وهي نوع من البدايات التي تسبق تكوّن العلوم، بل تسبق مرحلة المعارف.

والجاحظ لا يقدّم لنا نظريات كاملة، وإنما يبيث أشياء متفرقة من الأفكار والمعارف اللغوية، والخواطر، والقصص والحكايات والأخبار، وعلى المشتغلين بعلوم اللغة أن يتعاملوا معها على أساس أنها مادة أولية صالحة للدرس والتحليل والاستنباط، ولا يعاملوها على أنها حقائق علمية. وميزة فكر الجاحظ أنه من الفكر المسكوت عنه في علوم اللغة التي يتناقلها المتعلمون من نحو وصرف ولغة وبلاغة.

### باب البيان [حد البيان]

قال بعض جهابذة الألفاظ ونقاد المعاني: المعاني القائمة في صدور الناس المتصورة في أذهانهم، والمتخلجة في نفوسهم، والمتصلة بخواطرهم، والحادثة عن فكرهم، مستورة خفية، وبعيدة وحشية، ومحجوبة مكنونة، وموجودة في معنى معدومة، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه، ولا حاجة أخيه وخليطه، ولا معنى شريكه والمعاون له على أموره، وعلى ما لا يبلغه من حاجات نفسه إلا بغيره، وإنما يحبي تلك المعاني ذكرهم لها، وإخبارهم عنها، واستعمالهم إياها. وهذه الخصال هي التي تقرّبها من الفهم، وتجلبها للعقل، وتجعل الخفي منها ظاهراً، والغائب شاهداً، والبعيد قريباً. وهي التي تلخص الملتبس، وتحلّ المنعقد، وتجعل المهمل مقيداً، والمقيد مطلقاً، والمجهول معروفاً، والوحشي مألوفاً، والغفل موسوماً، والموسوم معلوماً.

وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة، وحسن الاختصار، ودقة المدخل، يكون إظهار المعنى. وكلّما كانت الدلالة أوضح وأفصح،

وكانت الإشارة أبين [البيان والتبيين ١/٨١] وأنور، كان أنفع وأنجع. والدلالة الظاهرة على المعنى الخفيّ هو البيان الذي سمعت الله ﷻ يمدحه، ويدعو إليه ويحثّ عليه. بذلك نطق القرآن، وبذلك تفاخرت العرب، وتفاضلت أصناف العجم.

والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كأنّ ما كان ذلك البيان، ومن أيّ جنس كان الدليل؛ لأنّ مدار الأمر والغاية التي يجري القائل والسامع (إليه)، إنّما هو الفهم والإفهام، فبأيّ شيء بلغت الإفهام، وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضوع.

ثم اعلم -حفظك الله- أنّ حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ؛ لأنّ المعاني مبسّطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورة معدودة، ومحصلة محدودة. [البيان والتبيين ١/٨٢].

اللغة من مشتركات الحياة؛ إذ الناس بل مستعملوها فيها على درجة سواء من ناحية الإتاحة، ولكلّ منهم أن يتعلّم منها حسب حاجته، وأن يكتسب منها حسب طاقته، ولأهل اللغة -كما لطلابها- تلمّس الحاجة والطاقة، وفي اللغة ثلاثة مستويات:

أولها: المستوى التواصلي، ونقصد به ما يؤدّي غرضاً أنّياً محدوداً بالزمان والمكان وأطراف الخطاب، ولا يقبل التدوين لعدم الحاجة إلى تدوينه، وهو معظم كلام البشر.

ثانيها: المستوى المعتاد الذي يعبر عن المعنى بتحقيق الحد الأدنى من الصحة، وسلامة النظام، بما يوصل الفكرة إلى المتلقي، وهو صالح للتداول. ويمكن تداوله وتناقله في غير المقام الخاص الذي أنشئ من أجله.

ثالثها: المستوى الإبداعي: ويمثل اللغة العالية التي تجمع مزايا الكلام الجيد، في مضمونه، وصياغته، وهو مستوى ذو قيمة فنية عالية، فيها مقوّمات أعلى من مقوّمات اللغة المعتادة، كالشعر، والنثر الفني، وبعض الأنماط الشعرية.

ودرس العربية باختلاف أنواعه ومقاصده يعنى بالنمط الثالث، وإن كان يلمّ بالثاني من باب أنه لازم لدرس الثالث، ويهمل النمط التواصلية، على الرغم من حجمه في حياتنا، وسعة استخدامه، وقوة الحاجة إلى ممارسته. فالمستوى التواصلية، وهو غير ملائم للكتابة، وله مزايا، منها: التوسّع في الترخّصات، ومشاركة اللغة المنطوقة للدلالات الأخرى، كالإشارة، وأنها لغة خاصة بمقامها الذي أنشئت من أجله، مثل كلام الفراء مع الخليفة، والحوار، ولغة المعلم، بل أكثرية الكلام ينشأ من أجل التواصل. واللغة التواصلية لغة عفوية، لا تكلف فيها، ولا مراجعة لها ولا تنقيح؛ فقد يوظّف المتكلم الإشارة باليد حين تقول: زيد، وأنت تشير إليه بيدك، وفي النداء تشير بيدك، وتقول: تعال، أو العكس: تقول: محمد، وتشير بيدك: أن تعال، أو تستغني بالإشارة عن اللفظين تعبيراً عن المعنيين: النداء، والإشارة، تقول بيدك: أن يا محمد أقبل أو تعال. كما يوظّف

المكملات الصوتية الأخرى، من نبرٍ، وتنغيمٍ، وتزمين، وتلوين، للتعبير عما يريد من معنى.

فالمستوى التواصلي الذي يُقال في مقام خاص، ويؤدّي غرضاً آتياً محدوداً بالزمان والمكان وأطراف الخطاب، ولا يجري عليه التدوين في الغالب؛ لعدم الحاجة إلى تدوينه، ثم هو لا يصلح للتداول فيما بعد، وهو معظم كلام البشر وأكثره، ولو قيل ٩٩٪ من الكلام وما يدور من لغة وحديث وحوار هو من هذا المستوى، بل كل ما يجري على الألسنة من حديث المجالس والفكاهة والطرفة، بل لغة المدرّس في فصله من هذا المستوى، ولا يرقى إلى المستوى التداولي، وهو بحكم آتيته يتطلّب شيئاً من اليسر، والسهولة، والاقتصاد، ولا يلتزم بقواعد النحو القياسية بقدر ما يلتزمه من نجاح في الأداء والفائدة، ثم هو مستوى يتميز بالأخذ في الترخصات، وأنّ الكلام فيه تغلب عليه العفوية، ثم هو يمثّل كلام الناس العفوي، وكلامهم الفطريّ على سجيّتهم، دون تكلفٍ؛ فالمتكلم يهّمه أن يتواصل مع الآخرين، وأن يفهم ما يريد، باقتصاد وجهدٍ قليل، وبأخصر طريق، وأيسر سبيل، وأنّ بعضه يؤدّي بالصوت وبعضه يؤدّي بوسيلة دلالية أخرى غير لغويّة، مثل الإشارة وحركات العين، وأخيراً هو مستوى يراعي المقام، ولا يتكلف كالمستوى التداولي، وقد أسلفنا الحديث عنه. وكان التواصل ينحصر في اللغة الشفويّة، والخطأ الشفهيّ والحوار، وقد كان هذا النوع يمثّل نسبة تجاوز ٩٥٪ من اللغة المستعملة، والتي تصدر

عن مستخدمي اللغة، أيّ لغة كانت، بل هناك لغات لا تعرف غير هذا النمط، ولا تعرف لغة مكتوبة فضلاً عن لغة أدبية إبداعية عالية. ثمّ تغيّر التواصل في عصرنا، وظهرت أنماط صارت تضارع أو تقارب لغة المشافهة، فصار لدينا البريد الإلكتروني، والماسنجر، ولغات المحادثة والحوار والمخاطبة المكتوبة، كما يجري في غرف المحادثة من خلال الشبكة، من مثل ما يسمّونه (الشات)، ولغتها في الغالب لا تختلف عن لغة الخطاب والحوار الشفهي إلا في كتابته في وسيلة أليكترونية، وهذا يفرض على أهل العربية أن يقتحموه؛ ليكون لهم رأيٌ واجتهاد في صناعة لغة تواصل جديدة تتوزّع بين المشافهة والكتابة بالوسائل الأليكترونية، التي هي أشبه بالمشافهة.

وكما يغفل أهل اللغة عن هذا النمط من لغة التواصل، يغفلون عن لغة البرامج الحوارية في الإذاعات، والقنوات التلفزيونية، وهي تتطلّب قدراتٍ تواصلية مناسبة أكثر مما تطلبه من إتقانٍ للنظام اللغويّ، وصحّة في التركيب النحوي.

لا شكّ أنّ الحديث في هذه المقامات التواصلية، بهذه الوسائل ليس كحديث في مستوى تداوليّ، سواء كان نصّاً ثريّاً، أي: أدبيّاً، أو كان نصّاً محدوداً في لغته، ومعانيه، وأساليبه، وتراكيبه، ومفرداته. ومن المعلوم أنّ المستوى التداوليّ يشمل النوعين؛ إذ التواصل ما لا يناسب غير المقام الذي ورد فيه، والتداوليّ ما يصلح لمقامه الذي أنشئ من أجله، وهو

صالح لاجتياز الجغرافيا والتاريخ، وتناقله عبر الحدود، بحيث يصح ويسوغ استعماله في سياقات غير المقام أو الموقف الذي دعا إلى إنشائه. إن أهمّ شيءٍ في لغة التواصل حنكة التعامل مع الغير، وما من شكٍّ في أهميّة التواصل مع الغير، ومن أهمّ الوسائل لإنجاح هذا التواصل أن يكون لدى الشخص قدرة على الإقناع والتأثير في الآخرين، ومما يحسن توظيفه لهذه المهمّة اللغة ومهاراتها، والقدرة على توظيفها، كما ينبغي. وكل هذا مغيبٌ عن درس العربية، وهو ما نجد له إشارات في فكر الجاحظ، من مثل: حديثه عن [أدوات البيان الخمس].

((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 تُسمّى نصفة. والنصفة هي الحال الدالة، التي تقوم مقام تلك الأصناف، ولا تقصر عن تلك الدلالات، ولكل واحد من هذه الخمسة صورة بائنة من صورة صاحبتها، وحلية مخالفة لحلية أختها، وهي التي تكشف لك عن أعيان المعاني في الجملة، ثم عن حقائقها في التفسير، وعن أجناسها وأقذارها، وعن خاصها وعامها، وعن طبقاتها في السار والضار، وعمّا يكون منها لغواً بهرجاً، وساقطاً مطرحاً. قال أبو عثمان: وكان في الحق أن يكون هذا الباب في أول هذا الكتاب، ولكننا أخرناه لبعض التدبير.

وقالوا: البيان بصر والعي عمى، كما أنّ العلم بصر والجهل عمى. والبيان من نتاج العلم، والعي من نتاج الجهل)). [البيان والتبيين ١/٨٢].



وقال سهل بن هارون: العقل رائد الروح، والعلم رائد العقل،  
والبيان ترجمان العلم.

وقال صاحب المنطق: حد الإنسان: الحي الناطق المبين.  
وقالوا: حياة المروءة الصدق، وحياة الروح العفاف، وحياة الحليم العلم،  
وحياة العلم البيان.

وقال يونس بن حبيب: ليس لعيي مروءة، ولا لمنقوص البيان بهاء،  
ولو حك بيافوخه أعنان السماء.

وقالوا: شعر الرجل قطعة من كلامه، وظنه قطعة من علمه، واختياره  
قطعة من عقله.

وقال ابن التوأم: الروح عماد البدن، والعلم عماد الروح، والبيان  
عماد العلم.

قد قلنا في الدلالة باللفظ. فأما الإشارة فباليد، وبالرأس، وبالعين والحاجب  
والمنكب، إذا تباعد الشخصان، وبالثوب وبالسيف. وقد يتهدد رافع  
السيف والسوط، فيكون ذلك زاجراً، ومانعاً رادعاً، ويكون وعيداً وتحذيراً.  
والإشارة واللفظ شريكان، ونعم العون هي له، ونعم الترجمان هي  
عنه. وما أكثر ما تنوب عن اللفظ، وما تغني عن الخط. وبعد فهل تعدو  
الإشارة أن تكون ذات صورة معروفة، وحلية موصوفة، على اختلافها  
في طبقاتها ودلالاتها. وفي الإشارة بالطرف والحاجب وغير ذلك من  
الجوارح، مرفق كبير ومعونة حاضرة، في أمور يسترها بعض الناس من

بعض ، ويخفونها من الجليس وغير الجليس. ولولا الإشارة لم يتفاهم  
الناس معنى خاص الخاص ، ولجهلوا هذا الباب البتة. ولولا أنّ تفسير هذه  
الكلمة يدخل في باب صناعة الكلام لفسرتها لكم. وقد قال الشاعر في  
دلالات الإشارة:

أشارت بطرف العين خيفة أهلها      إشارة مدعور ولم تتكلم  
فأيقنت أنّ الطرف قد قال مرحبا      وأهلاً وسهلاً بالحبيب المتيّم

[البيان والتبيين ١/٨٣].

وقال الآخر: وللقلب على القلب      دليل حين يلقاه  
وفي الناس من الناس      مقاييس وأشباه  
وفي العين غنى للمر      ء أن تنطق أفواه

وقال الآخر في هذا المعنى:

ومعشر صيد ذوي تجلّه      ترى عليهم للندى أدلّه  
وقال الآخر:

ترى عينها عيني فتعرف وحيها      وتعرف عيني ما به الوحي يرجع  
وقال آخر:

وعين الفتى تبدي الذي في ضميره      وتعرف بالنجوى الحديث المعمسا  
وقال الآخر:

العين تبدي الذي في نفس صاحبها      من المحبة أو بغض إذا كانا  
والعين تنطق والأفواه صامتة      حتى ترى من ضمير القلب تيانا

هذا ومبلغ الإشارة أبعد من مبلغ الصوت. فهذا أيضاً باب تتقدم فيه الإشارة الصوت.

والصوت هو آلة اللفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف. ولن تكون حركات اللسان لفظاً ولا كلاماً موزوناً ولا منشوراً إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاماً إلا بالتقطيع والتأليف. وحسن الإشارة باليد والرأس، من تمام حسن البيان باللسان، مع الذي يكون مع الإشارة من الدل والشكل «١» والتقتل والتثني «٢»، واستدعاء الشهوة، وغير ذلك من الأمور. [البيان والتبيين ١/ ٨٤].

قد قلنا في الدلالة بالإشارة. فأما الخط، فمما ذكر الله ﷻ في كتابه من فضيلة الخط والإنعام بمنافع الكتاب، قوله لنبيه ﷺ: ﴿ أَقْرَأُ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ ﴾ [العلق: ٣-٥]. وأقسم به في كتابه المنزل، على نبيه المرسل، حيث قال: ﴿ تَنْزِيلَ الْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ ﴾ [القلم: ١]، ولذلك قالوا: القلم أحد اللسانين. كما قالوا: قَلَّةُ الْعِيَالِ أَحَدُ الْيَسَارِينِ. وقالوا: القلم أبقى أثراً، واللسان أكثر هذراً.

وقال عبد الرحمن بن كيسان: استعمال القلم أجدر أن يحضّ الذهن على تصحيح الكتاب، من استعمال اللسان على تصحيح الكلام. وقالوا: اللسان مقصور على القريب الحاضر، والقلم مطلق في الشاهد والغائب، وهو للغايب الحائن، مثله للقائم الراهن. والكتاب يقرأ بكل مكان، ويدرس في كل زمان، واللسان لا يعدو سامعه، ولا يتجاوزه إلى غيره.

وأما القول في العقد، وهو الحساب دون اللفظ والخط، فالدليل على فضيلته، وعظم قدر الانتفاع به قول الله ﷻ: ﴿فَالِقُ الْإِصْبَاحِ وَجَعَلَ اللَّيْلَ سَكَنًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ حُسْبَانًا﴾ [الأنعام: ٩٦]. وقال جلّ وتقدّس: ﴿الرَّحْمَنُ عَلَّمَ الْقُرْآنَ خَلَقَ الْإِنْسَانَ عَلَّمَهُ الْبَيَانَ الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ بِحُسْبَانٍ﴾ [الرحمن: ١-٥]. وقال ﷻ: ﴿هُوَ الَّذِي جَعَلَ الشَّمْسُ ضِيَاءً وَالْقَمَرَ نُورًا وَقَدَرَهُ مَنَازِلَ لِتَعْلَمُوا عَدَدَ اللَّيْلِ وَالنَّجْمِ وَالْحِسَابِ﴾ [يونس: ٥]. وقال: ﴿وَجَعَلْنَا آيَةَ الْيَوْمِ مُبْصِرَةً لِّتَبْتَغُوا فَضْلًا مِّن رَّبِّكُمْ وَلِتَعْلَمُوا عَدَدَ اللَّيْلِ وَالْحِسَابِ﴾ [الإسراء: ١٢].

والحساب يشتمل على معان كثيرة ومنافع جليّة، ولولا معرفة العباد بمعنى الحساب في الدنيا لما فهموا عن الله ﷻ معنى الحساب في الآخرة. وفي عدم اللفظ وفساد الخط والجهل بالعقد فساد جلّ النعم، وفقدان جمهور المنافع، واختلال كل ما جعله الله ﷻ لنا قواماً، ومصالحة ونظاماً. [البیان والتبيين ١/٨٥].

وأما النصبه فهي الحال الناطقة بغير اللفظ، والمشييرة بغير اليد؛ وذلك ظاهر في خلق السموات والأرض، وفي كل صامت وناطق، وجامد ونام، ومقيم وظاعن، وزائد وناقص. فالدلالة التي في الموات الجامد، كالدلالة التي في الحيوان الناطق. فالصامت ناطق من جهة الدلالة، والعجماء معربة من جهة البرهان. ولذلك قال الأول: «سل الأرض فقل: مَنْ شَقَّ أَنْهَارَكَ، وَغَرَسَ أَشْجَارَكَ، وَجَنَى ثَمَّارَكَ؟ فَإِنْ لَمْ تَجِبْكَ حَوَارًا، أَجَابَتِكَ اعْتِبَارًا».

وقال بعض الخطباء: «أشهد أنّ السموات والأرض آيات وآلات وشواهد قائمات، كلّ يؤدّي عنك الحجة ويشهد لك بالربوبية موسومة بآثار قدرتك، ومعالم تدبيرك، التي تجليت بها لخلقك، فأوصلت إلى القلوب من معرفتك ما آنسها من وحشة الفكر، ورجم الظنون. فهي على اعترافها لك، وافتقارها إليك شاهدة بأنك لا تحيط بك الصفات ولا تحدك الأوهام، وإن حظ الفكر فيك، الاعتراف لك».

وقال خطيب من الخطباء، حين قام على سرير الاسكندر وهو ميت: «الاسكندر كان أمس أنطق منه اليوم، وهو اليوم أوعظ منه أمس». ومتى دل الشيء على معنى فقد أخبر عنه وإن كان صامتاً، وأشار إليه وإن كان ساكناً.

وهذا القول شائع في جميع اللغات، ومتفق عليه مع إفراط الاختلافات. وقال عنتر بن شداد العبسي جعل نعيب الغراب خيراً للزاجر: حرق الجناح كأن لحبي رأسه جلمان بالأخبار هش مولع الحرق: الأسود. شبه لحبيه بالجلمين، لأنّ الغراب يخبر بالفرقة والغربة، ويقطع كما يقطع الجلمان.

وأنشدني أبو الرديني العكلي، في تنسم الذئب الريح واستنشائه واسترواحه: يستخبر الريح إذا لم يسمع بمثل مقراع الصفا الموقع [البيان والتبيين ١/١٨٦]. المقراع: الفأس التي يكسر بها الصخر. والموقع المحدّد. يُقال وقعت الحديد إذا حددتها. وقال آخر، وهو الراعي:

إنّ السماء وإنّ الريح شاهدة والأرض تشهد والأيام والبلد  
لقد جزيت بني بدر بغيهم يوم الهبأة يوماً ما له قود  
وقال نصيب في هذا المعنى ، يمدح سليمان بن عبد الملك :  
أقول لركب صادرين لقيتهم قفا ذات أوшал ومولاك قارب (١)  
قفوا خبرونا عن سليمان إنني لمعرفه من أهل ودان طالب (٢)  
فعاجوا فآثنوا بالذي أنت أهله ولو سكتوا آثنت عليك الحقائق  
وهذا كثير جداً)).

وفي كتابات الجاحظ ما يمكن أن يصنّف في علم اللغة النفسي الذي  
يدرس عوامل اكتساب اللغة واستخدامها النفسية والعصبية ، كما يدرس  
إنتاج اللغة ، كما يغني بعمليات استقبال الكلام ، وإرساله ، وحفظه ، كما  
يفسّر الآفات والعلل اللغوية ، من نسيان ، وسبق قلم ، ولسان ، وتأخّر  
نطق ، وما يتصل بهذه الموضوعات ، ممّا نجد له صدًى وأثراً فيما يكتبه  
الجاحظ ، بل لا نبالغ إذا قلنا : إنّ الجاحظ أسهم بنصوصٍ تحمل أفكاراً  
ومبادئ لهذا العلم ، ونصوصٍ يمكن بقراءتها ، وتنويع القراءة ، أن تكون  
ميدان درس واستنباط ، ومنازة تهدي إلى تأصيل هذا العلم ضمن سياقٍ  
تراثيٍّ ، وتواخي بينه وبين ما أبدع فيه العرب من علوم اللغة .  
فالجاحظ يجعل الكلام رسالة لها مرسل ولها متلقٍ ، ويشير إلى شيءٍ مما  
يجعل الرسالة تفعل فعلها في المتلقّي ، وكيف تؤثّر فيه ، فيقول : [أحسن  
الكلام].

((وقال عليُّ رحمه الله: «قيمة كل امرئ ما يحسن»). فلو لم نقف من هذا الكتاب إلا على هذه الكلمة لوجدناها شافية كافية، ومجزئة مغنية، بل لوجدناها فاضلة عن الكفاية، وغير مقصرة عن الغاية. وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه، وكان الله ﷻ قد ألبسه من الجلالة، وغشاه من نور الحكمة على حسب نية صاحبه، وتقوى قائله. فإذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً، وكان صحيح الطبع، بعيداً من الاستكراه، ومنزهاً عن الاختلال مصوناً عن التكلف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة. ومتى فصلت الكلمة على هذه الشريطة، ونفذت من قائلها على هذه الصفة، أصحابها الله من التوفيق ومنحها من التأيد، ما لا يمتنع معه من تعظيمها صدور الجابرة، ولا يذهل عن فهمها معه عقول الجهلة)). [البيان والتبيين ١/ ١٨٧].

((وقد قال عامر بن عبد قيس: «الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت في القلب، وإذا خرجت من اللسان لم تجاوز الأذان». وقال الحسن، رحمه الله، وسمع رجلاً يعظ، فلم تقع موعظته بموضع من قلبه، ولم يرق عندها، فقال له: «يا هذا، إنَّ بقلبك لشرّاً أو بقلبي» .

وقال علي بن الحسين بن علي، رحمه الله: لو كان الناس يعرفون جملة الحال في فضل الاستبانة، وجملة الحال في صواب التبيين، لأعربوا عن كل ما تخلج في صدورهم، ولوجدوا من برد اليقين ما يغنيهم عن المنازعة إلى كل حال سوى حالهم. وعلى أنّ ذلك كان لا يعدمهم في الأيام القليلة العدة، والفكرة القصيرة المدة، ولكنهم من بين مغمور بالجهل،

ومفتون بالعجب، ومعدول بالهوى عن باب الثبوت، ومصروف بسوء العادة عن فضل التعلم)). [البيان والتبيين ١/ ٨٨].

وكان عبد الرحمن بن إسحاق القاضي يروي عن جدّه إبراهيم بن سلمة، قال: سمعت أبا مسلم يقول: سمعت الإمام إبراهيم بن محمد يقول: يكفي من حظ البلاغة أن لا يؤتى السامع من سوء إفهام الناطق، ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع. قال أبو عثمان: أمّا أنا فأستحسن هذا القول جدًّا. [البيان والتبيين ١/ ٩٠].

ولم يهمل الجاحظ شرطاً أساسياً في فهم المتلقي رسالة المتكلم، ألا وهو حذق اللغة وتذوقها، فقال: ((الضرورة حذق اللغة) فللعرب أمثال واشتقاقات وأبنية، وموضع كلام يدلّ عندهم على معانيهم وإرادتهم، ولتلك الألفاظ مواضع آخر، ولها حينئذ دلالات آخر، فمن لم يعرفها جهل تأويل الكتاب والسنة، والشاهد والمثل، فإذا نظر في الكلام وفي ضروب من العلم، وليس هو من أهل هذا الشأن، هلك وأهلك)). [الحيوان ١/ ١٠٢].

ونحن لو قرأنا مثل هذه الإشارات، واسترجعنا مجمل ما يقوله كتبه نحو النص أو لسانيات النص، الذي يركز على مقومات، أهمّها: الكميّة والاقتصاد، والملاءمة للمعنى وللمقام، ووفاء الكلام بأغراض المتكلم وحاجة المتلقي، والترابط بين أجزاء وأطرافه وصحة ترتب آخره على أوله، والوضوح في الكلام والمراد.



كما أننا لو تأملنا كثيراً مما كتبه لوجدناه صالحاً ليوظّف في دراسة نحو النص، أو لسانياته؛ إذ تحدّث عن أمورٍ ثبت في النصّ روح التأثير في السامع أو المتلقّي، من أمثال هيئة الخطيب، وتنويع الكلام وأدائه، في تراكيبه وأساليبه، ونسبة ارتفاع الصوت أو انخفاضه، وهو ما يسمّى بالتلوين، وما يكون في مكوّنات المرسل أو الخطيب، من حسن الهيئة، وجهارة الصوت، وسلامة المخارج، وتحقيق الصفات، وحضور البديهة، وامتلاك زمام الملكة اللغوية، مع مناسبة المقام مكاناً، وزماناً، وبيئة، وأشخاصاً، إضافة إلى طبيعة الموضوع، وإمساسه حياة المتلقّي واهتماماته، وكل هذه وأمثالها نجد لها صدًى فيما كتبه، سواء أكان ذلك صريحاً، أو كان مستخرجاً مستنبطاً مما يورده من قصص، وحكايات، وأخبار، ومن ذلك:

الإجابة بحسب ما يعانيه المسؤول [ينظر: البيان والتبيين (هارون) ١/١١٤].

مراعاة أقدار المستمعين [ينظر: البيان والتبيين (هارون) ١/١٣٨-١٤١].

وينظر في هيئات الخطيب [ينظر: البيان والتبيين (هارون) ١/٣٧٠ فما

بعدها وص ٣٨٣ فما بعدها].

كما أورد بعض القيم الصوتية للخطيب [ينظر: البيان والتبيين (هارون)

١/١٢١ و ١٢٣ و ١٢٥ و ١٢٧].

اختلاف القيم اللغوية، مثل الإسهاب والإيجاز، بين الحاضرة والبادية

[ينظر: البيان والتبيين (هارون) ١/١٠٢].

إطالة خطب النكاح وتقصير الجواب [ينظر: البيان والتبيين (هارون)

١/١٠٤ و ١١٦].

إطالة خطاب الصلح ينظر: البيان والتبيين (هارون) ١١٦/١.  
اختلاف المقامات والقيم ينظر: البيان والتبيين (هارون) ١١٦/١.  
وقد نقل ابن المقفع كلاماً طويلاً عن الخطبة وما يليق بكل نوع من  
الكلام، والاستهلال، والإيجاز والإطناب، [ينظر: البيان والتبيين (هارون)  
١١٥/١-١١٧].

وللجاحظ آراء تتعلق بجودة الكلام ومعاييره تمايزه، ومن ذلك تقريره  
بعض معايير جودة اللفظ أو التركيب أو الاستعمال اللغوي؛ فالأيسر  
والأشهر والأكثر استعمالاً ليس بالضرورة هو الأفضل.

((وقد يستخفّ الناس ألفاظاً ويستعملونها وغيرها أحقّ بذلك منها. ألا  
ترى أنّ الله تبارك وتعالى لم يذكر في القرآن الجوع إلا في موضع العقاب أو  
في موضع الفقر المدقع والعجز الظاهر. والناس لا يذكرون السغب ويذكرون  
الجوع في حال القدرة والسلامة. وكذلك ذكر المطر، لأنك لا تجد القرآن  
يلفظ به إلا في موضع الانتقام. والعامة وأكثر الخاصة لا يفصلون بين ذكر  
المطر وبين ذكر الغيث.

ولفظ القرآن الذي عليه نزل أنه إذا ذكر الأبصار لم يقل الأسماع،  
وإذا ذكر سبع سموات لم يقل الأرضين. ألا تراه لا يجمع الأرض أرضين،  
ولا السمع أسماعاً. والجاري على أفواه العامة غير ذلك، لا يتفقدون من  
الألفاظ ما هو أحق بالذكر وأولى بالاستعمال. وقد زعم بعض القراء أنه  
لم يجد ذكر لفظ النكاح في القرآن إلا في موضع التزويج.

والعامّة ربما استخفّت أقلّ اللغتين وأضعفهما، وتستعمل ما هو أقلّ في أصل اللغة استعمالاً وتدع ما هو أظهر وأكثر، ولذلك صرنا نجد البيت من الشّعْر قد سار ولم يسر ما هو أجود منه، وكذلك المثل السائر. وقد يبلغ الفارس والجواد الغاية في الشهرة ولا يرزق ذلك الذّكر والتنويه بعض من هو أولى بذلك منه. ألا ترى العامّة أن ابن القرية «١» عندها أشهر في الخطابة من سحبان وائل. وعبيد الله بن الحر «٢» أذكر عندهم في الفروسية من زهير بن ذؤيب. وكذلك مذهبهم في عنتر بن شدّاد، وعتيبة بن الحارث)). [البيان والتبيين ١/٤١].

وعلم اللغة الاجتماعي، وهو العلم الذي يضيف إلى درس اللغة البعد الاجتماعي، من سياق، ومكوّنات اجتماعية تسهم في صنع اللغة وبيانها لدى المتكلّم، وأثر ذلك في اللغة وطرائق أدائها، وتمايز مستعملها واختلافهم، وما يكون في الأداء العامّ من تعدّدية، وازدواج، واتّجاهات لغوية، وخيارات، وتخطيط، ودراسة ظواهر في اللغات المزيج أو الهجين، ولغات البيئات الخاصة، وما يتعلّق بالاتصال ما بين المرسل والمتلقّي، وما يسيغ قبول الكلام، من خلال تعرف المقام والسياقات الكلامية التي تصنعها عوامل من أهمها العامل الاجتماعي، كل هذا نجد له أثراً فيما سطره الجاحظ في مؤلفاته. وللجاحظ أحاديث في التزاوج اللغوي في التراكيب بين العربية والفارسية، وقد وجد يوهان فك [ص ١٢١ من كتابه "العربية"] ما رآه مادّة صالحة للإشادة والدرس.

ومن هذا الباب ومن صلة اللغة بعلم الاجتماع ما يمكن أن يجعل ما أورده الجاحظ من أثر البيئة الأمّ، والأصل، والخلطة في أصوات المتكلّم، ولغته، وكلامه، ومن ذلك: ((أبو الحسن قال: أوفد زياداً عبيداً لله بن زيادٍ إلى معاوية، فكتب إليه معاوية: «إنّ ابنك كما وصفت، ولكن قوم من لسانه». وكانت في عبيد الله لكنة، لأنه كان نشأ بالأساورة مع أمه «مرجانة»، وكان زياد قد زوّجها من شيرويه الأسواري. وكان قال مرة: «افتحوا سيوفكم»، يريد سلّوا سيوفكم، فقال يزيد بن مفرّغ)) البيان والتبيين ١٤٥/٢.

((ويوم فتحت سيفك من بعيد أضعت وكلّ أمرك للضياع ولما كلمه سويد بن منجوف في الههثاء بن ثور، وقال له: يا ابن البضراء! قال له سويد: كذبت عليّ نساء بني سدوس. قال: اجلس على إست الأرض. قال سويد: ما كنت أحسب أنّ للأرض إستاً!)). البيان والتبيين ١٤٦/٢. ((وكان محمد بن الجهم ولي المكي صاحب النظام، موضعاً من مواضع كسكر، وكان المكي لا يحسن أن يسمّي ذلك المكان ولا يتهجّاه، ولا يكتبه، وكان اسم ذلك الموضع شامثنا. وقيل لأبي حنيفة: ما تقول في رجل أخذ صخرة فضرب بها رأس رجل فقتله، أتقيد به؟ قال: لا ولو ضرب رأسه بأبا قبيس)). البيان والتبيين ١٤٦/٢.

((وقال مسلم بن سلام: حدثني أبان بن عثمان قال: كان زياد النبطي، أخو حسنّ النبطي، شديد اللكنة، وكان نحوياً. قال: وكان بخيلاً، ودعا

غلامه ثلاثاً، فلما أجابه قال: فمن لدن داوتك إلى أن قلت لبي ما كنت تصناً؟ يريد: من لدن دعوتك إلى أن أجبتني ما كنت تصنع.

قال: وكانت أمّ نوح وبلال بن جرير أعجمية، فقالا لها: لا تكلمي إذا كان عندنا رجال. فقالت يوماً: يا نوح، جردان دخل في عجان أمك؟ وكان الجرذ أكل من عجينها)). [البيان والتبيين ١٤٧/٢].

((قال أبو الحسن: أهدي إلى فيل مولى زياد حمار وحش، فقال لزياد: أهدوا لنا همار وهش. قال: أي شيء تقول ويلك؟ قال: أهدوا إلينا أيراً - يريد عيراً - قال زياد: الثاني شر من الأول)). [البيان والتبيين ١٤٧/٢].

((وقال الأصمعي: خاصم عيسى بن عمر النحوي الثقفي رجلاً إلى بلال بن أبي بردة، فجعل عيسى يتتبع الأعراب، وجعل الرجل ينظر إليه، فقال له بلال: لأن يذهب بعض حق هذا أحب إليك من ترك الأعراب، فلا تتشاغل به واقصد لحجتك.

وقدم رجل من النحويين رجلاً إلى السلطان في دين له عليه فقال: أصلح الله الأمير، لي عليه درهمان. فقال خصمه: لا والله أيها الأمير، إن هي إلا ثلاثة دراهم، ولكن لظهور الأعراب ترك من حقه درهماً)). [البيان والتبيين ١٥٠/٢].

(([باب أن يقول كل إنسان على قدر خلقه وطبعه].

قال قتيبة بن مسلم لحضين بن المنذر: ما السرور؟ قال: امرأة حسناء، ودار قوراء «١» وفرس مرتبط بالفناء.

وقيل لضرار بن الحصين: ما السرور؟ قال: لواء منشور، وجلوس  
على السرير، والسلام عليك أيها الأمير.  
وقيل لعبد الملك بن صالح: ما السرور؟ قال:  
كل الكرامة نلتها إلا التحية بالسلام  
وقيل لعبد الله بن الأهثم: ما السرور؟ قال: رفع الأولياء، وحثّ  
الأعداء، وطول البقاء، مع القدرة والنماء.  
وقيل للفضل بن سهل: ما السرور؟ قال: توقيع جائز، وأمر نافذ)).  
[البيان والتبيين ٢/١٢٠].

❖ وبقراءة ما تقدّم من نصوص نجد لدى الجاحظ إشارات إلى علم  
اللغة الاجتماعي، ويمكن لنا أن نقسم ما أورده في هذا الشأن إلى قسمين:  
قسم يحمل أفكاراً تؤسس لعلم اللغة الاجتماعي.  
وقسم هو أشبه بالإشارات، والنصوص التي يمكن أن تكون معيّنًا  
لاستنباط أصول لعلم اللغة الاجتماعي.  
ومما يمكن أن يوقف أمامه من نصوص تؤسس لعلم اللغة الاجتماعي  
العربي نصوص للجاحظ غير ما تقدّم، منها:

❖ جعل الجاحظ اللغة طبقات كطبقات المجتمع ((وكما لا ينبغي أن  
يكون اللفظ عامياً، وساقطاً سوقياً، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريباً وحشياً،  
إلا أن يكون المتكلم بدوياً أعرابياً، فإنّ الوحشيّ من الكلام يفهمه  
الوحشيّ من الناس، كما يفهم السوقيّ رطانة السوقيّ. وكلام الناس في

طبقات كما أنّ الناس أنفسهم في طبقات. فمن الكلام الجزل والسخيف، والملح والحسن، والقبيح والسمح، والخفيف والثقيل، وكله عربي، وبكلّ قد تكلموا، وبكلّ قد تمارحوا وتعابوا. فإن زعم زاعم أنه لم يكن في كلامهم تفاضل، ولا بينهم في ذلك تفاوت، فلم ذكروا العيى والبكيء، والحصر والمفحم، والخطل والمسهب، والمتشدق، والمتفيهق، والمهمار، والثرثار، والمكثار والهمار، ولم ذكروا الهجر والهذر، والهديان والتخليط وقالوا: رجل تلقاة «٧»، وفلان يتلهيع في خطبته «٨». وقالوا: (فلان)) [البيان والتبيين ١/١٣٥]. ((يخطئ في جوابه، ويحيل في كلامه، ويناقض في خبره. ولولا أنّ هذه الأمور قد كانت تكون في بعضهم دون بعض لما سمي ذلك البعض البعض الآخر بهذه الأسماء.

وأنا أقول: إنه ليس في الأرض كلام هو أمتع ولا أنق، ولا ألدّ في الأسماع، ولا أشد اتصالاً بالعقول السليمة، ولا أفتق للسان، ولا أجود تقويماً للبيان، من طول استماع حديث الأعراب العقلاء الفصحاء، والعلماء البلغاء.

وقد أصاب القوم في عامة ما وصفوا، إلاّ أنني أزعم أنّ سخيف الألفاظ مشاكل لسخيف المعاني. وقد يحتاج إلى السخيف في بعض المواضع، وربما أمتع بأكثر من إمتاع الجزل الفخم من الألفاظ، والشريف الكريم من المعاني. كما أنّ النادرة الباردة جداً قد تكون أطيب من النادرة الحارة جداً. وإنما الكرب الذي يختم على القلوب، ويأخذ بالأنفاس، النادرة الفاترة

التي لا هي حارة ولا باردة، وكذلك الشعر الوسط، والغناء الوسط،  
وإنما الشأن في الحار جداً والبارد جداً.

وكان محمد بن عبّاد بن كاسب يقول: والله لفلان أثقل من مغن وسط،  
وأبغض من ظريف وسط.

ومتى سمعت -حفظك الله- بنادرة من كلام الأعراب، فإياك أن  
تحكيها إلاّ مع أعرابها ومخارج ألفاظها، فإنك إن غيرتها بأن تلحن في  
إعرابها وأخرجتها مخارج كلام المولدين والبلديين، خرجت من تلك  
الحكاية وعليك فضل كبير. وكذلك إذا سمعت بنادرة من نواذر العوام،  
وملحة من ملح الحشوة والطغام، فإياك وأن تستعمل فيها الإعراب، أو  
تتخير لها لفظاً حسناً، أو تجعل لها من فيك مخرجاً سريعاً، فإنّ ذلك يفسد  
الإمتاع بها، ويخرجها من صورتها، ومن الذي أريدت له، ويذهب  
استطابتهم إياها واستملاهم لها.

ثم اعلم أنّ أقبح اللحن لحن أصحاب التقعير والتقعيب، والتشديق  
والتمطيط، والجهورة والتفخيم. وأقبح من ذلك لحن الأعراب النازلين  
على طرق السابلة، وبقرب مجامع الأسواق)). [البيان والتبيين ١/١٣٦].  
(ولأهل المدينة ألسن ذلقة، وألفاظ حسنة، وعبارة جيّدة. واللحن في  
عوامهم فاش، وعلى من لم ينظر في النحو منهم غالب)). [البيان والتبيين  
١/١٣٧].

❖ وأهل الأمصار إنما يتكلمون على لغة النازلة فيهم من العرب؛



ولذلك تجد الاختلاف في ألفاظ من ألفاظ أهل الكوفة والبصرة والشام ومصر.  
[البيان والتبيين ١/٣٩].

❖ حدثني أبو سعيد عبد الكريم بن روح «١» قال: قال أهل مكة لمحمد بن المناذر الشاعر: ليست لكم معاشر أهل البصرة لغة فصيحة، إنما الفصاحة لنا أهل مكة. فقال ابن المناذر: أما ألفاظنا فأحكى الألفاظ للقرآن، وأكثرها له موافقة، فضعوا القرآن بعد هذا حيث شئتم. أنتم تسمون القُدْرُ بُرْمَة وتجمعون البُرْمَة على برام، ونحن نقول قِدر ونجمعها على قُدور، وقال الله ﷻ: وَجِفَانٍ كَالْجَوَابِ وَقُدُورٍ رَاسِيَاتٍ. وأنتم تسمون البيت إذا كان فوق البيت عليه، وتجمعون هذا الاسم على علالي، ونحن نسميه غُرْفَة ونجمعها على غرفات وغرف. وقال الله تبارك وتعالى: غُرْفٌ مِّنْ فَوْقِهَا غُرْفٌ مَّبْنِيَةٌ.

وقال: وَهُمْ فِي الْغُرْفَاتِ آمِنُونَ. وأنتم تسمون الطلع الكافور والإغريض ونحن نسميه الطلع. وقال الله تبارك وتعالى: وَنَخْلٍ طَلْعُهَا هَضِيمٌ. فعدّ عشر كلمات لم أحفظ أنا منها إلا هذا. ألا ترى أنّ أهل المدينة لما نزل فيهم ناس من الفُرس في قديم الدهر علقوا بألفاظ من ألفاظهم، ولذلك يسمون البطيخ الخريز، ويسمّون السميّط الرزدق «٢»، ويسمّون المصوص المزور «٣»، ويسمّون الشطرنج الاشرنج، في غير ذلك من الأسماء، وكذلك أهل الكوفة، فإنهم يسمّون المسحاة بال، وبال بالفارسية. ولو علق ذلك لغة أهل البصرة إذ نزلوا بأدنى بلاد فارس وأقصى بلاد العرب كان

ذلك أشبه، إذ كان أهل الكوفة قد نزلوا بأدنى بلاد النبط وأقصى بلاد العرب. ويسمّي أهل الكوفة الحوك الباذروج «٤»، والباذروج بالفارسية، والحوك كلمة عربية. وأهل البصرة إذ التقت أربع طرق يسمونها مربعة، ويسمّيها أهل الكوفة الجهار سوك، والجهار سوك بالفارسية. ويسمّون السوق والسويقة [البيان والتبيين ١/٤٠] «وازار»، والوازار بالفارسية. ويسمّون القثاء خياراً، والخيار بالفارسية. ويسمّون المجدوم ويذي، بالفارسية. [البيان والتبيين ١/٤١].

علم اللغة الجغرافي: ((قال: ولما اجتمعت الخطباء عند معاوية في شأن يزيد، وفيهم الأحنف، قام رجل من حمير، فقال: إنّنا لا نطبق أفواه الكمال -يزيد الجمال- عليهم المقال، وعلينا الفعال. وقول هذا الحميري: إنّنا لا نطبق أفواه الكمال، يدل على تشادق خطباء نزار)). [البيان والتبيين ١/٣١٤].

الجغرافي: ((قال رجل من بني منقر: تكلم خالد بن صفوان في صلح بكلام لم يسمع الناس قبله مثله، فإذا أعرابي في بتّ «١»، ما في رجله حذاء، فأجابه بكلام وددت والله أنني كنت متّ وإن ذلك لم يكن، فلمّا رأى خالد ما نزل بي قال: يا أخا منقر، كيف نجاريهم، وإنما نحكيهم، وكيف نسابقهم وإنما نجري على ما سبق إلينا من أعراقهم، فليفرخ روعك فإنه من مقاعس، ومقاعس لك. فقلت: يا أبا صفوان، والله ما ألومك على الأولى، ولا أدع حمدك على الأخرى.

قال أبو اليقظان: قال عمر بن عبد العزيز: «ما كلمني رجل من بني أسد إلا تمنيت أن يمدّ له في حجته حتى يكثر كلامه فأسمعه».

وقال يونس بن حبيب «٢»: ليس في بني أسد إلا خطيب، أو شاعر، أو قائف، أو زاجر، أو كاهن، أو فارس. قال: وليس في هذيل إلا شاعر أو رام، أو شديد العدو. [البيان والتبيين ١/١٥٦].

ومن علم اللغة الجغرافي قوله: ((وقد فهمنا معنى قول أبي الجهمير الخراساني النخاس، حين قال له الحجّاج: أتبيع الدواب المعيبة من جند السلطان؟ قال: «شريكنا في هوازها، وشريكنا في مداينها. وكما تجيء نكون»). قال الحجّاج: ما تقول، ويك! فقال بعض من قد كان اعتاد سماع الخطأ وكلام العلوج بالعربية حتى صار يفهم مثل ذلك: يقول: شركاؤنا بالأهواز وبالمداين يبعثون إلينا بهذه الدواب، فنحن نبيعها على وجوهها.

وقلت لحادم لي: في أيّ صناعة أسلموا هذا الغلام؟ قال: «في أصحاب سند نعال» يريد: في أصحاب النعال السندية. وكذلك قول الكاتب المغلاق للكاتب الذي دونه: «اكتب لي قل خطين وريحني منه»). [البيان والتبيين ١/١٤٨].

((وأصحاب هذه اللغة لا يفقهون قول القائل منا: «مكره أخاك لا بطل»). و: «إذا عز أخاك فهن»). ومن لم يفهم هذا لم يفهم قولهم: ذهبت إلى أبو زيد، ورأيت أبي عمرو. ومتى وجد النحويون أعرابياً يفهم هذا وأشباهه بهرجوه ولم يسمعوا منه؛ لأنّ ذلك يدل على طول إقامته في الدار التي تفسد اللغة وتنقص البيان؛ لأنّ تلك اللغة إنما انقادت واستوت،

واطردت وتكاملت بالخصال التي اجتمعت لها في تلك الجزيرة، وفي تلك الجزيرة. ولفقد الخطأ من جميع الأمم)). [البیان والتبيين ١/ ١٤٨].

((ولقد كان بين زيد بن كثوة يوم قدم علينا البصرة، وبينه يوم مات بون بعيد، على أنه قد كان وضع منزله في آخر موضع الفصاحة وأول موضع العجمة، وكان لا ينفك من رواية ومذاكرين.

وزعم أصحابنا البصريون عن أبي عمرو بن العلاء أنه قال: لم أر قرويين أفصح من الحسن والحجاج، وكان -زعموا- لا يبرئهما من اللحن. وزعم أبو العاصي أنه لم ير قروياً قط لا يلحن في حديثه، وفيما يجري بينه وبين الناس، إلا ما تفقده من أبي زيد النحوي، ومن أبي سعيد المعلم. وقد روى أصحابنا أنّ رجلاً من البلديين قال لأعرابي: «كيف أهلك» قالها بكسر اللام. قال الأعرابي: صلباً؛ لأنه أجابه على فهمه، ولم يعلم أنه أراد المسألة عن أهله وعياله.

وسمعت ابن بشير وقال له أبو الفضل العنبري: إني عثرت البارحة بكتاب، وقد التقطته، وهو عندي، وقد ذكروا أنّ فيه شعراً، فإن أردته وهبته لك. قال ابن بشير: أريده إن كان مقيداً. قال: والله ما أدري أمقيد هو أم مغلول. ولو عرف التقييد لم يلتفت إلى روايته.

وحكى الكسائي أنه قال لغلام بالبادية: من خلقك؟ وجزم القاف، فلم يدر ما قال، ولم يجبه، فردّ عليه السؤال فقال الغلام: لعلك تريد من خلقك.

وكان بعض الأعراب إذا سمع رجلاً يقول نعم في الجواب، قال: «نعم وشاء؟»؛ لأنّ لغته نَعِم. وقيل لعمر بن لجأ: قل «إِنَّا مِنَ الْمُجْرِمِينَ مُنْتَقِمِينَ». قال: (إِنَّا مِنَ الْمُجْرِمِينَ مُنْتَقِمُونَ).

وأُشْد الكسائيُّ كلاماً دار بينه وبين بعض فتيان البادية فقال:

عجب ما عجب أعجبني      من غلام حكمي أصلا  
قلت هل أحسست ركبا نزلوا      حضنا ما دونه قال هلا «١»  
قلت بين ما هلا هل نزلوا      قال حوياً ثم ولي عجلا «١»  
لست أدري عندها ما قال لي      أنعم ما قال لي أم قال: لا  
تلك منه لغة تعجبني      زادت القلب خبالا خبالا «٢»

[البيان والتبيين ١/١٤٩-١٥٠].

((وإنما تهيأ وأمكن الحاكية لجميع مخارج الأمم، لما أعطى الله الإنسان من الاستطاعة والتمكين، وحين فضله على جمع الحيوان بالمنطق والعقل والاستطاعة. بطول استعمال التكلف ذلت جوارحه لذلك. ومتى ترك شمائله على حالها، ولسانه على سجيته، كان مقصوراً بعادة المنشأ على الشكل الذي لم يزل فيه. وهذه القضية مقصورة على هذه الجملة من مخارج الألفاظ، وصور الحركات والسكون. فأما حروف الكلام فإنّ حكمها إذا تمكّنت في الألسنة خلاف هذا الحكم. ألا ترى أنّ السندي إذا جلب كبيراً فإنه لا يستطيع إلا أن يجعل الجيم زائياً ولو أقام في عليا تميم، وفي سفلى قيس، وبين عجز هوازن، خمسين عاماً. وكذلك النبطي القحّ،

خلاف المغلاق الذي نشأ في بلاد النبط، لأنّ النبطيَّ القحَّ يجعل الزاي سيئاً، فإذا أراد أن يقول زورق قال سورك، ويجعل العين همزة، فإذا أراد أن يقول مشمعل، قال مشمئل. [البيان والتبيين ١/٧٨].

والنخاس يمتحن لسان الجارية إذا ظن أنها رومية وأهلها يزعمون أنها مولدة بأن تقول ناعمة، وتقول شمس، ثلاث مرات متواليات.

والذي يعتري اللسان مما يمنع من البيان أمور: منها اللثغة التي تعتري الصبيان إلى أن ينشثوا، وهو خلاف ما يعتري الشيخ الهرم الماج «١»، المسترخي الحنك، المرتفع اللثة، وخلاف ما يعتري أصحاب اللكن من العجم، ومن ينشأ من العرب مع العجم، فمن اللكن ممن كان خطيباً، أو شاعراً، أو كاتباً داهياً زياد بن سلمى أبو أمامة، وهو زياد الأعجم. قال أبو عبيدة: كان ينشد قوله:

فتى زاده السلطان في الود رفعة إذا غير السلطان كل خليل))

[البيان والتبيين ١/٧٨]. ((قال: فكان يجعل السين شيئاً والطاء تاءً،

فيقول: «فتى زاده الشلتان».

ومنهم سحيم عبد بني الحسحاس، قال له عمر بن الخطاب (رحمه

الله) وأنشد قصيدته التي يقول أولها:

عميرة ودع إن تجهزت غاديا كفى الشيب والإسلام للمرء ناهيا

فقال له عمر: لو قدمت الإسلام على الشيب لأجزتك. فقال له: ما

سعرت. يريد ما شعرت، جعل الشين المعجمة سيئاً غير معجمة.

ومنهم عبيد الله بن زياد والي العراق، قال لهانيء بن قبيصة: أهري سائر اليوم! يريد أحروري.

ومنهم صهيب بن سنان النمري، صاحب رسول الله صلى الله عليه وآله، كان يقول: إنك لهائن، يريد إنك لخائن. وصهيب بن سنان يرتضخ لكنة رومية، وعبيد الله بن زياد يرتضخ لكنة فارسية، وقد اجتمعا على جعل الحاء هاء. وازداناقدار لكنته لكنة نبطية، وكان مثلهما في جعل الحاء هاء. وبعضهم يروي أنه أملى على كاتب له فقال: اكتب: «الهاصل ألف كر» فكاتبها الكاتب بالهاء كاللفظ بها فأعاد عليه الكلام، فأعاد الكاتب. فلما فطن لاجتماعهما على الجهل قال: أنت لا تهسن أن تكتب، وأنا لا أهسن أن أملى، فاكتب: «الجاصل ألف كر»: فكاتبها بالجيمة معجمة.

ومنهم أبو مسلم صاحب الدعوة، وكان حسن الألفاظ جيد المعاني، وكان إذا أراد أن يقول: قلت لك، قال: قلت لك. فشارك في تحويل القاف كافاً عبيد الله بن زياد. كذلك خبرنا أبو عبيدة. قال: وإنما أتى عبيد الله بن زياد في ذلك أنه نشأ في الأساورة عند شيرويه الاسواري، زوج أمه مرجانة. [البيان والتبيين ١/٧٩] ((وقد كان في آل زياد غير واحد يسمّى شيرويه. قال: وفي دار شيرويه عاد علي بن أبي طالب زياداً من علة كانت به. فهذا ما حضرنا من لكنة البلغاء والخطباء والشعراء والرؤساء. فأما لكنة العامة ومن لم يكن له حظ في المنطق فمثل فيل مولى زياد فإنه قال مرة لزياد:

«اهدوا لنا همار وهش» . يريد حمار وحش. فقال زياد: ما تقول ويملك!  
قال: «أهدوا إلينا أيراً». يريد عيراً. فقال زياد: الأول أهون! وفهم ما أراد.  
وقالت أمّ ولد جرير بن الحظفي، لبعض ولدها: «وقع الجردان في عجان  
أمكم» (١)، فأبدلت الذال من الجرذان دالاً وضمت الجيم، وجعلت  
العجين عجائناً. وقال بعض الشعراء في أمّ ولد له، يذكر لكتنتها:

والسوءة السوءاء في ذكر القمر

لأنها كانت إذا أرادت أن تقول القمر، قالت: الكمر.

وقال ابن عبّاد: ركبت عجوز سنديّة جملاً، فلما مضى تحتها متخلعاً  
اعتراها كهيفة حركة الجماع، فقالت: هذا الذمل يذكرنا بالسر. تريد أنه  
يذكرها بالوطء، فقلبت السين شيئاً والجيم ذالاً. وهذا كثير.

وباب آخر من اللكنة. قيل لنبطي: لم ابتعت هذه الأتان؟ قال: «أركبها

وتلد لي» فجاء بالمعنى بعينه ولم يبدل الحروف بغيرها، ولا زاد فيها ولا

نقص، ولكنه فتح المكسور حين قال: وتلد لي، ولم يقل: تلد لي.

قال: والصقلبي يجعل الذال المعجمة دالاً في الحروف). [البيان والتبيين

. ١ / ٨٠.]

الإغماس ((ثم اعلموا أنّ المعنى الحقيّر الفاسد، والدنيء الساقط،  
يعشّش في القلب ثم يبيض ثم يفرّخ، فإذا ضرب بجرانه ومكّن لعروقه،  
استفحل الفساد وبزل، وتمكّن الجهل وقرح (١)، فعند ذلك يقوى داؤه،



ويمتنع دواؤه، لأنّ اللفظ المهجين الرديء، والمستكره الغبيّ، أعلق باللسان، وآلف للسمع، وأشدّ التحاماً بالقلب من اللفظ النبیه الشريف، والمعنى الرفيع الكريم. ولو جالست الجهّال والنوكى، والسخفاء والحمقى، شهراً فقط، لم تنق من أضرار كلامهم، وخبال معانيهم، بمجالسة أهل البيان والعقل دهرًا، لأنّ الفساد أسرع إلى الناس، وأشدّ التحاماً بالطبائع. والإنسان بالتعلم والتكلف، وبطول الاختلاف إلى العلماء، ومدارسة كتب الحكماء، يوجد لفظه ويحسن أدبه، وهو لا يحتاج في الجهل إلى أكثر من ترك التعلم، وفي فساد البيان إلى أكثر من ترك التخير)). [البيان والتبيين ١/ ١٨٩].

#### خاتمة الورقة

هذا ما تأذن مجريات العمل، ووقته، والواقع التنظيمي لمثل هذه اللقاءات، وإلا فإنّ فكر الجاحظ أبعد مدى، وأوسع مجالاً، وأرحب ميداناً، وأكبر من أن تحيط به مقالة، أو أن تفيه حقه خطبة أو محاضرة، وإن طالت؛ إذ الجاحظ مدوّنة عصر له معارفه المتنوّعة، وعلومه المختلفة، ومشاريعه في تأسيس العلوم، وسبقه في الجمع بين مرحلتي النشأة والكمال لعلوم العربية، وقد أسهم الجاحظ بحفظ ما فرط فيه غيره، وهذا لا ينفي أن يكون له أثره في التصنيف اللغوي؛ إذ لم يكن بمعزل عمّا سطره أعلام العربية من أمثال ابن فارس في كتابه "الصاحبي"، وأبي حيّان التوحّيدي في عددٍ من أعماله، إذ أفادوا منه إمّا مباشرة، وإمّا بواسطة كابن قتيبة، ولذلك أوصي بالتالي:

١- العناية بفكر الجاحظ اللغويّ باعتباره قيمة علمية، تؤسّس لنشأة علوم العربية وآدابها، وباعتباره مدوّنة عصر يمثّل امتزاج العربية بغيرها.

- ٢- إعادة قراءة هذا التراث بما يضيف للعربية بعداً غير مسطور في كتبها، وبما يعيد لعلوم العربية بهجتها وإشراقها.
- ٣- الإفادة من معطيات العصر في الدرس اللغوي، وهو نتاج بشري عام، وفكر إنساني مشترك، والعمل في سبيل إحياء مناخات الثقافة بينها وبين العربية وعلومها، وما أبدعته في درسها.
- ٤- الإفادة من فكر الجاحظ في حركة تجديد الدرس اللغوي في عصرنا، في تنويع مستويات درس العربية، وفي مزج الشكل بالمضمون، واللفظ بالمعنى، وإحياء المفاهيم العربية الأصيلة للنحو العربي.
- ٥- الإفادة مما يورده الجاحظ من نصوص تحمل أفكاراً، أو مروياتٍ سواء كانت إخبارية، أو غيرها، بإعادة قراءتها، وفتح آفاق الاستنباط والاستنتاج، وإعادة تكوين الفكر الأصيل، وقيم الإبداع اللغوي.
- تمّ، والحمد لله ربّ العالمين، وصلى الله وسلّم على نبينا محمد وآله وصحبه.

❖ الأستاذ في جامعة أمّ القرى، مكة المكرمة، المملكة العربية السعودية.

## ديوانُ الحلاج

أعدّه وقدم له : عبده وازن

عرض واقتراح

بقلم : د. وليد محمود خالص\*

منذ سنوات وأنا أقرأ ما ينشره الأستاذ عبده وازن في صحيفة "الحياة" وخصوصاً حين يتناول كتاباً معيناً بالدرس والتحليل ، وما أزال أذكر إفادتي الكبيرة منه حين عرض لكتاب "صورة العرب في الأدب الفارسي الحديث" لجويا بلندل سعد ، ونشر ما كتبه عن هذا الكتاب في "الحياة" بتاريخ ٢٦/٣/٢٠٠٨ ، إذ هداني إلى ذلك الكتاب أولاً ، وحرصت على اقتنائه ، وقراءته ثانياً ، وكتبت عنه دراسة مفصلة ثالثاً ، ونشرت بعض المواقع الالكترونية تلك الدراسة ، وفي مفتحتها إشارة إلى الأستاذ وازن ، وحديثه عن ذلك الكتاب. هذا ما يجب أن يقال ، وما يجب أن يقال أيضاً إنّه عمد إلى "ديوان الحلاج" فأخرجه بنشرة جديدة ، وقد تناهى إلى سمعي خبر هذه النشرة ، وقرأت عنها في (الحياة) مقالاً كتبه (مايا الحاج) ، جاء تحت عنوان (ديوان الحلاج في مقارنة معاصرة) (تنظر : "الحياة" ، الأربعاء ١٢/٩/٢٠١٢) ، وهو مقال يعرف بالديوان ، وعمل الأستاذ وازن فيه ،

ولم تقترب صاحبه من جهد الأستاذ وازن في (التحقيق)، بل اكتفت  
بسؤال هو: (لماذا هذان الباحثان -ماسينيون والشيبى- دون كل من  
كتب، ودرس، وغاص في عوالم الحلاج المتداخلة؟)، في إشارة منها إلى  
اعتماد الأستاذ وازن على ماسينيون، ود. كامل مصطفى الشيبى في  
إخراج نسخته الخاصة، وتجييب: (...ربّما في انتقاء الباحث لهذين الباحثين  
رغبة منه في تقديم مقاربتين معاصرتين من الشرق، والغرب توصلانه في  
نهاية المطاف إلى إيجاد صيغة ثالثة، ومعاصرة تعرّفنا بوضوح أكثر،  
وأخطاء أقلّ إلى شخصية صوفية جدلية كبيرة مثل الحلاج، فأكمل -وازن-  
ما فات الأول من خلال الثاني، والعكس أيضاً). ومعلوم أنّ هذا الجواب  
ليس من علم التحقيق في شيء كما سنرى، ولذلك حرصت على اقتناء  
نشرة الأستاذ وازن وقراءتها، وتبدّت بعد القراءة أمور هي التي أعرض  
لها في هذه الدراسة.

صدر "ديوان الحلاج" باعتناء الأستاذ وازن عن دار الجديد شتاء سنة  
(٢٠١٣) كما ورد في الصفحة الرابعة، نعم سنة (٢٠١٣)، وليس سنة  
(٢٠١٢)، وهي السنة التي نزل فيها إلى الأسواق، فهكذا تصنع بعض  
دور النشر لتسويق مطبوعاتها حين تقترب السنة من الانتهاء فتحيل إلى  
التي تليها، فإذا تأخر قارئ ما عن شراء الكتاب في السنة التي صدر فيها،  
واقتناه في السنة التي تلتها ظنّ أنّ الكتاب صادر في السنة التي اقتناه فيها،  
وليس لي من تعليق على هذا الأمر، فغيري أقدر على الخوض فيه،  
وهناك إشارة أخرى في الصفحة نفسها وهي الرابعة، إلى أنّ هناك طبعة

أولى صدرت عن الدار نفسها ربيع سنة ١٩٩٨ ، وقد اطلعت على تلك الطبعة أيضاً فإذا هي نفسها لم تتغير في هذه الطبعة الجديدة حتى في الحجم ونوع الخطّ ، بمعنى أنّ الطبعتين واحدة على ما بينهما من مسافة زمنية. منذ ثلاثين سنة ، وتزيد ظلّ (الحلاج) ، وديوانه ، وطواسينه ، وأخباره ، واستشهاده موضع اهتمامي ، ومحطّ عنايتي ، غير أنّ أمرين مفصلين وقعا زادا من اهتمامي بالحلاج ، وديوانه ، وأخباره ، وكلماته ، أمّا أولهما فهو تولّي أستاذنا الدكتور كامل مصطفى الشيبّي ، تغمّده الله برحمته ، وهو الناشر الثاني لديوان الحلاج. أقول : تولّي د. الشيبّي التدريس بجامعة آل البيت - المملكة الأردنية الهاشمية ، لمدة عامين دراسيين كما أتذكّر ، والجامعة - كما هو معروف - تقع في مدينة (المفرق) ، غير أنّ الأستاذ فضّل أن يسكن في العاصمة (عمّان) ، وكانت فرصة نادرة للاقتراب من الأستاذ ، والتحدّث معه من خلال زيارات متباعدة كنت أقوم بها إليه ، سواء بمفردي أم بصحبة صديقي المحامي عدي القزويني ، وكان حديثاً متشعباً ، ذا طرق ومسالك ، غير أنّ الحلاج وديوانه كان النجم الساطع في تلك الأحاديث ، والصعوبات التي واجهها الأستاذ في تحقيق الديوان ، ونشره. ومع الحلاج ، وحديثه الذي لا ينقطع ، كتب الأستاذ الأخرى : الصلة بين التصوف والتشيع بجزئيه الكبيرين ، ودراساته الرصينة المنشورة في المجالات العلمية المحكمة ، وخزينة المعرفي الكبير ، غير أنّني لحظت أنّ الأستاذ الشيبّي يولي الحلاج عناية خاصة ، بحيث تجعله تلك العناية في صدارة اهتماماته ، وكأنّ هناك خيطاً رفيعاً

يربطه بالحلاج. أهى الغربية؟ أهو البعد عن الوطن؟ أهو الافتقار إلى النظر؟ وهنا يحضر البيتان النافذان، الموجهان للذان يعبران عن حالة فريدة، وهما:

وإني غريب بين بُست وأهلها      وإن كان فيها أسرتي وبها أهلي  
وما غربة الإنسان في غربة النوى      ولكنها -والله- في عدم الشكّل  
والشكل هنا هو الشبيه، والقريب في الفكر، والتوجه، وحين يُفتقد هذا (الشكل) تضيق الدنيا حتى تصبح أضيق من ظلّ الرمح كما تقول العرب، مع أنّها في الظاهر، السطحي، واسعة، ليّنة، ولا يدرك هذا سوى أصحاب الوعي المرهف، والإدراك الحساس. أقول: هل كان الإحساس بالفتقد يتقحم على الأستاذ فكره فيشعر بالغربة؟ وأزيد لأضيف إلى تلك الأسئلة سؤالاً أخيراً، وهو: أهو انتظار الموت كما كان صنيع الحلاج في حياته كلّها، ثم أليس هو القائل مخاطباً بعض الناس: (اعلموا أنّ الله تعالى أباح لكم دمي فاقتلوني) (أخبار الحلاج، اعتنى بتصحيحه ونشره ماسينيون، وبول كراوس، ص ٧٤). أسئلة لم أجد لها أجوبة، ويظلّ الحلاج هو البؤرة التي تشعّ منها الأضواء. ولعلّ زيادة الاهتمام بالحلاج من جانبي، واكتسابه أبعاداً كثيرة مردّه إلى تلك اللقاءات، والحديث المفعم بالعمق، والرصانة التي كان يدور فيها.

هذا عن الأمر الأول، أمّا الثاني فهو انشغالي لما يقرب من سبع سنوات بتحقيق كتاب هو من عيون التراث الإباضي العماني هو: "إيضاح نظم السلوك إلى حضرات ملك الملوك" للشيخ ناصر بن أبي نهبان الخروصي،

الذي صدر بعد هذا عن هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث ، سنة ٢٠١١ ، فقد خصّ الشيخ ناصر في هذا الكتاب تائيّتي ابن الفارض : الصغرى ، والكبرى بعنايته ، وصنع من خلال شرحه لهما كتاباً تتبّع فيه مسار ابن الفارض الروحي ، فقدّم بذلك عملاً فذاً في الدراسات (الفارضية) لا نجد له نظيراً حين كشف ذلك التلازم الحميم بين التائيّتين ، إذ أنّ قراءة واحدة منهما بمعزل عن الأخرى فصّم مؤكّد لذلك المسار الروحي الذي لا يمكن فهمه ، والوصول إليه إلاّ بهما معاً ، وصار ديوان (الحلاج). ماذا أقول؟ صار (تراث) الحلاج سميري ، وأنسي في تلك السنوات ، ومعه عشرات من مصادر التصوف الأخرى ، فإذا علمنا أنّ لك (سلوكيين) الإباضيين موقفاً من الحلاج أدركنا صعوبة السير في تلك (المفاضة) ، وضرورة توخّي الحذر في التعامل مع النصّ الحاضر ، ونصّ الحلاج الغائب معاً ، ولن أزيد. فهذا عن الأمرين اللذين وثّقا علاقتي بالحلاج ، وديوانه ، وجعلنا من ذلك الديوان موضع عنائتي ، ومحطّ اهتمامي ، وقراءتي المستمرة فيه ، ناهيك عن حياة الحلاج القلقة ، الصاخبة ، ونهايتها المفجعة ممّا لا يخفى على الدارسين ، وخصوصاً الأستاذ عبده وازن ، وهو الحبير.

و حين انتهيت من قراءة ديوان الحلاج الذي أعدّه الأستاذ وازن ، وقدّم له ، كما هو مثبت على الغلاف. أقول بعد أن انتهيت من القراءة تبادر إلى ذهني سؤال هو : لماذا يعمد (باحث) ، أو (محقّق) إلى نشر ديوان كان قد نُشر غير مرة قبله؟ ولعلّ جواباً ما سيقفز ليقول : لعلّ هذا (الباحث) وجد في الطبقات السابقة نقصاً ما فعمد إلى هذا النشر (الجديد). وهنا أويت إلى

ما أعرفه عن أصول تحقيق النصوص ، وقواعده ، وفي مسألة محدّدة ، وهي إعادة نشر ما كان قد نُشر سابقاً ، فوجدت المشتغلين بالتحقيق ، والمؤلفين فيه يُجمعون على أنّ النشر (الجديد) لا يحقّق الغرض منه إلاّ وفق الاعتبارات الآتية :

أولاً : أن يكتشف الناشر (الجديد) نسخة ، أو نسخاً من المخطوط لم يطلع عليها مَنْ قام بالتحقيق (الأول) ، بسبب عدم معرفته بها ، أو كسله عن تتبّع نسخ المخطوط جميعها . وعند هذا ستقدّم هذه النسخة ، أو النسخ (الجديدة) قراءات مختلفة ، وإضافات محتملة .

ثانياً : ويشترطون كذلك أن تقدّم تلك النسخ (الجديدة) إضافات أغفلها النشر الأول ، وأخلّ بها ، أو (تصحّحات) عدّلت من بناء النّص ، فأكسبته قيمة علمية ، ورصانة منهجية .

ثالثاً : أن يأتي التحقيق (الأول) حافلاً بالأخطاء ، والنقص ، فأما الأخطاء فغالباً ما يكون مردّها إلى سوء قراءة النّص المخطوط ، وقلة التمرّس في التعامل مع المخطوطات ، والتغاضي عن الأخطاء الطباعية ، وأما النقص فإن يُنشر ذلك التحقيق (الأول) غفلاً من مقدّمة للتحقيق ، أو الإشارة إلى اختلاف النسخ إن كان قد نُشر اعتماداً على عدّة نسخ ، أو يأتي النشر خلواً من التعليقات الضرورية ، أو الفهارس الفنية ممّا يعرفه أهل هذا العلم .

فهل انطبقت تلك الاعتبارات ، أو بعضها على النشرات السابقة لـ "ديوان الحلاج"؟ وهل عمد الأستاذ وازن إلى تلافي تلك النواقص ، أو



بعضها في تلك النشرات. وقبل الإجابة عن تينك السؤالين أقدم ما توصلتُ إليه من تحقيق "ديوان الحلاج"، ونشره قبل سنة ١٩٩٨، وهي سنة النشرة الأولى للأستاذ وازن للديوان، وبعد تلك السنة، إلى سنة ٢٠١٢، وهي السنة التي صدر فيها الديوان بطبعته الثانية كي تتبين لنا جهود (الباحثين) في الاعتناء بهذا الديوان من جهة، ومدى اعتمادهم على المخطوطات في النشر من جهة ثانية:

١- ذكر الأستاذ وازن في مقدمته للديوان أنّ المستشرق (لويس ماسينيون) هو أول من نشر "ديوان الحلاج"، معتمداً على ست نسخ مخطوطة، وكان ذلك في سنة ١٩١٤، وهذا تماماً لا غبار عليه.

٢- وذكر أيضاً أنّ د. كامل مصطفى الشبيبي حقق الديوان معتمداً على النسخ المخطوطة السابقة التي اعتمدها ماسينيون، (وأضاف إليها كتابين منشورين، الأول عبارة عن رسالة كان نشرها ماسينيون نفسه في إحدى المجلات السويدية التي تصدرها جامعة أوبسالا عام ١٩٥٤، والثاني قصة حسين الحلاج وما جرى له مع علماء بغداد، طبع في حلب بلا تاريخ، وأعيد طبعه في القاهرة) (ينظر: الديوان، ص ٧١)، و صدر سنة ١٩٧٤، ثم عاد فأصدره ثانية سنة ١٩٨٤، ومما يجب ذكره هنا أنّ سنة ١٩٧٤ التي يجعلها الأستاذ وازن سنة لإصدار "شرح ديوان الحلاج" ليست دقيقة، إذ هي سنة ١٩٧٣ كما هو مثبت في الطبعة نفسها. وأمّا بالنسبة إلى طبعة سنة ١٩٨٤ فمما تجب إضافته أنّ دار الجمل -كولونيا- ألمانيا قد أعادت نشر هذه الطبعة سنة ١٩٩٧، وأضافت إلى الديوان كتاب "الطواسين"، وهو

للحلاج أيضاً - كما هو معلوم - بتحقيق بولس نوياليسوعي، وهذا من غرائب النشر في أيامنا هذه، وقد جعل الأستاذ وازن هاتين الطبعتين - ماسينيون، والشيبلي - معتمده في نشر الديوان، ولهذا الموضوع وقفة أخرى غير هذه.

٣- نُشر "ديوان الحلاج" مرتين في الصحيفة الآسيوية الفرنسية سنة ١٩٣١، وسنة ١٩٥٥. (ينظر: "المكتبة الشعرية في العصر العباسي"، د. مجاهد مصطفى بهجت، ص ١٦١)، وقد أشار الأستاذ وازن إلى هاتين الطبعتين، وأضاف إليهما ثالثة صدرت سنة ١٩٨١.

٤- "ديوان الحلاج": جمعه وقدم له سعدي ضناوي، بيروت، دار صادر، سنة ١٩٨٨. جعل الأستاذ سامي مكارم هذه الطبعة من مصادره في كتابه "الحلاج. في ما وراء المعنى والخط واللون"، دار رياض الريس، سنة ٢٠٠٤.

٥- صدر عن دار رياض الريس للكتب والنشر، سنة ٢٠٠٢ ما سمّاه ناشره، وهو الأستاذ قاسم محمد عباس، بـ "الحلاج - الأعمال الكاملة"، وضمّ هذا المجلد ما يأتي: التفسير - الطواسين - بستان المعرفة - نصوص الولاية - المرويات - الديوان)، ولم يصرح الأستاذ عباس عن ماهية عمله: أهو تحقيق، أم إعداد، أم نشر فحسب؟ إذ اكتفى بوضع اسمه في أعلى العنوان ليأتي بعده العنوان، وهو الذي سقناه سابقاً، وهناك كلام كثير يقال عن هذه (النشرة) ليس هنا موضعه.

٦- وهناك طبعات أخرى أقرب إلى أن تكون (تجارية) اكتفت بأن نقلت نشرة ماسينيون، أو الشيببي، بلا ذكر لهما، وتنضوي هذه الطبعات تحت ما يصطلح عليه بـ(النسخ المهذرة).

هذا ما تمكّنت من الوصول إليه من طبعات "ديوان الحلاج"، وهي تشير إلى اهتمام مستمرّ به، وعناية بنشره، غير أننا نعود إلى ما وقفنا عنده سابقاً، وهو اعتبارات نشر نصّ كان قد نُشر سابقاً غير مرة، وأكّرر السؤال الذي تقدّمت به سابقاً، وهو: هل انطبقت تلك الاعتبارات، أو بعضها على نشرة الأستاذ وازن؟ أعتقد أنّ الإجابة لن تكون إلا بالنفي، وذلك لاعتبارات موضوعية أخرى، وهي:

أولاً: جعل الأستاذ وازن نشرتيّ (ماسينيون)، و(الشيببي) لديوان الحلاج معتمده في نشر الديوان مرةً ثالثة، أو رابعة، وذلك حين يقول: (...في تحقيقي للديوان انطلقتُ مما أنجزه ماسينيون، والشيببي، فقارنت بين صنيعهما، ساعياً للوصول إلى صيغة جديدة تجمع ما فات الأول، وورد لدى الثاني، وما فات الثاني، وورد لدى الأول) (تنظر نشرة الأستاذ وازن، ص ٧٢-٧٣)، فماذا يعني هذا الكلام؟ إنّه يعني من ضمن ما يعنيه أنّ الأستاذ وازن لم يرجع إلى نسخ مخطوطة بغية إخراج الديوان، واكتفى بالمطبوع وحده، وهذا يعني أيضاً أنّه أهدر الاعتبارات الثلاثة المتقدمة دفعة واحدة حين غاب (المخطوط) -وهو المصدر الأصيل، والوحيد- عن العمل كلّهُ، وحضر المطبوع فقط، ممّا يؤدي إلى أن يكتنف الشك العلمي العمل برمّته بحسبان افتقاد (الناشر) للوثيقة الأصيلة التي

ينطلق العمل المنهجي للتحقيق منها، وهذا يعني أيضاً أنّ الأستاذ وازن اقتنع -بلا اطلاع- بقراءة ماسينيون، والشيبى لمخطوطات الديوان ثقة به فيهما، والثقة في هذا الموضوع بعينه غير واردة أصلاً لضرورة أن يطلع (المحقق) نفسه على المخطوطات، وتتكوّن من خلال هذا الاطلاع قراءته الخاصة التي هي صلب العمل، وعموده.

ثانياً: ولعلّ ذلك الاعتبار الأول ساق إلى اعتبار ثانٍ أوقع الأستاذ وازن في (التناقض)، وهو الآفة التي تصيب الأعمال الفكرية، والسوس الذي ينخر فيها، ذلك أنّه وصف عمله بأنّه (تحقيق) في النصّ الذي أثبتناه فوق، بينما يصف العمل نفسه في صفحة الغلاف بـ(الإعداد والتقديم)، فإمّا أن يكون العمل تحقيقاً، وإمّا أن يكون إعداداً، ومحال اجتماعهما في عمل واحد، فلكلّ واحد منهما شرائطه، وخطواته، ونتائجه التي تختلف عن الآخر اختلافاً بيناً، وأعتقد أنّ (الإعداد) هو الوصف الدقيق لهذا العمل، إذ ليس فيه من التحقيق، ومتطلباته شيء.

ثالثاً: وهكذا لم تزد نشرة الأستاذ وازن على أن تكون (تلفيقاً) بين نشرتين سابقتين، وأسارع فأقول إنّ مصطلح (التلفيق) لا يراد به السخرية، أو التهوين بأيّ عمل حين يوصف به، ففي لسان العرب (١٠/٣٣٠-٣٣١، مادة لفق): (تلافق القوم: تلاءمت أمورهم... ويقال للرجلين لا يفترقان: لفقان)، وصاحب "اللسان" نفسه يشير إلى عمله الكبير بأنّه (جمع). يكتب: (...وليس لي في هذا الكتاب -أي "لسان العرب"- فضيلة أمتّ بها، ولا وسيلة أتمسك بسببها، سوى أنّي جمعت

فيه ما تفرّق في تلك الكتب من العلوم، وبسطت القول فيه، ولم أشيع باليسير، وطالب العلم منهوم) "لسان العرب"، ٨/١. وانتقل هذا المدلول اللغوي، أي التلفيق، إلى الاصطلاح حين يسردون أنواع الكتابة مثل: التصنيف، والتأليف، والتذييل، والحواشي، ويأتي (التلفيق) معها الذي يعني إخراج عمل تألفي جديد بالاعتماد على نصين سابقين، أو أكثر من نصين في الموضوع نفسه، وذلك من خلال الجمع، والضم، والحذف، والاختصار، والزيادة، بحيث لا تخرج تلك الأفعال عن نطاق تلك النصوص المختارة سابقاً، وهو عين ما نراه في صنيع الأستاذ وازن مع "ديوان الحلاج"، وما لنا نذهب بعيداً، والأستاذ وازن نفسه يصف عمله بـ(الجمع) حين يكتب: (...ولست أدعي أكثر من أنني حاولت الجمع بين صيغتين لديوان الحلاج بغية الخلوص إلى صيغة ثالثة حديثة، ومعاصرة، تُقرأ بوضوح، وتخلو، ما أمكن، من الأخطاء) (ينظر: ص ٧٤)، فليست هذه (الصيغة) الثالثة سوى نتيجة من نتائج (التلفيق)، و(الجمع) الذي تبناه الأستاذ وازن في عمله. وأضيف للفائدة أنّ عبدالقادر البغدادي صاحب كتاب "خزانة الأدب"، توقّف في كتاب آخر له هو "شرح شواهد المغني" عند تلك الأنواع سارداً أصنافها، ومبيّناً الاختلاف بينها.

رابعاً: ووفق ما تقدّم فإنّ (نشرة) الأستاذ وازن لا تعدو أن تكون نسخة أخرى من نشرتيّ (ماسينيون)، و(الشبيبي) معاً، وأمّا ما ورد فيها من قراءات اجتهادية لبعض الكلمات، أو تصويبات لبعض البحور فكان من الممكن أن تُجمع في حيزٍ واحدٍ، وتُنشر على هيئة مقالٍ استدراكيٍّ على

كلتا النشرتين ، وهو أمر معروف عند (المحققين) الذين يقدمون خدمات  
طبية لتقويم النصوص المنشورة ، وتصحيحها.

غير أننا لن نغادر هذا الموضوع قبل التوقف عند نقطتين محوريّتين هما  
عمود هذا البحث ، ولعلّ الثانية منهما كانت السبب الرئيس الذي حدا  
إلى تعقب (نشرة) الأستاذ وازن ، والكتابة عنها.

وتتمثل النقطة الأولى في (المقدمة) الطيبة التي صدر بها الأستاذ وازن  
الديوان ، وارتأى أن يسميها بـ(الحلاج : مقارنة معاصرة بمثابة تقديم) ،  
وجاءت بمحدود سبع وخمسين صفحة ، حوّصل -على مذهب إخواننا  
المغاربة- الأستاذ وازن فيها مسرى الحلاج الروحي ، وتجاذباته الفكرية ،  
وآراء بعض الباحثين فيه ، ونهايته المفجعة. كل ذلك بأسلوب ممتع ،  
سلس ، معتمداً على جمهرة من المصادر ، والمراجع المعتبرة ، فأضاف بهذه  
المقدمة الرصينة زاداً نافعاً إلى تراث الحلاج الذي كُتب فيه الكثير ، ولم  
تُقل فيه الكلمة النهائية حتى الآن بسبب خصوبته ، وعمقه ، وتنازع الآراء فيه.  
أما النقطة الثانية فأسوقها على هيئة (الأمنية) التي أرجو من الأستاذ  
وازن أن يحققها ، وخصوصاً بعد اعتنائه بالحلاج ، ومصادره. وأنطلق في  
هذه النقطة من مقولة للأستاذ وازن نفسه ، بل مقولات ، وذلك حين  
يكتب : (...ولكن ما من باحث عربي استطاع أن يصرف الجهد ، والوقت  
اللذين صرفهما ماسينيون في عمله على الحلاج ، إذ كرّس له أكثر من  
خمسين عاماً ، منقّباً عن آثاره ، مصنّفاً إياها ، وجامعاً مصادرها ، ولو لم  
يتوفّر باحثٌ دؤوبٌ ، وشغوفٌ بالإسلام ، والصوفية ، ووفّي للحلاج مثل

ماسينيون، لما كان للحلاج أن يخرج من ظلمة المتون، والمصادر القديمة، وأن ينفرد بعض آثاره في كتب مستقلة. ويكفي أن نرجع إلى المؤلف الضخم الذي وضعه ماسينيون عن الحلاج، وكان بمثابة رسالة جامعية تقدّم بها لنيل شهادة الدكتوراه في العام ١٩٢٢، لنذكر مبلغ افتتانه بالحلاج، والإسلام، وعمق ثقافته الإسلامية (ينظر: ص ١٣-١٤). ويكتب أيضاً: (...وكان ماسينيون خلال إعداده أطروحته الجامعية عن الحلاج بين عامي ١٩٠٨ و١٩١٤ راسل الأب لويس شيخو مستوضحاً إياه عن مسائل ترتبط بالحلاج، والصوفية) (ينظر: ص ٥١)، ويصف ثلثة كتاب ماسينيون عن الحلاج بـ (الضخم) (ينظر: ص ٥٢)، ورغبة منّي في دعم ما ذهب إليه الأستاذ وازن عن أهمية كتاب ماسينيون عن (الحلاج) أقدم مجموعة من الحقائق رافقت عمل ماسينيون، وهو يؤلف كتابه، ويجمع مادّته، إذ لم يكن الأب لويس شيخو هو الوحيد الذي راسله ماسينيون مستوضحاً إياه عن مسائل ترتبط بالحلاج، والصوفية، إذ راسل غيره من العلماء يسألهم عن الحلاج، وأحواله، ومؤلفاته، ممّا يشير إلى دأب نادر، واهتمام متصل به. فمن المعروف أنّ أول من لفت نظر ماسينيون إلى الحلاج هما الآلوسيان: السيد محمود شكري الآلوسي (١٨٧٥-١٩٢٤)، والسيد علي علاء الدين بن نعمان الآلوسي (١٨٦٥-١٩٢٢). ويشير ماسينيون نفسه صراحة إلى هذا الأمر في رسالة منه إلى الأب أنستاس ماري الكرملي بتاريخ ١٨/٧/١٩٠٨ حين يكتب: (...كتبت هذا الصباح إلى الآلوسيين في بغداد، فهما اللذان جعلاني أفكر

بالحلاج، وإليهما يرجع الفضل بمعرفتي للحقيقة. إنها الحقيقة) ("ماسينيون في بغداد". علي بدر، ص ١٣٦)، وظلّ يرأسلهما سائلاً عن الحلاج، وموضوعات علمية أخرى. كما دأب ماسينيون على مراسلة الأب أنستاس ماري الكرملّي مستفسراً عن الحلاج، ومخطوطات مؤلفاته. يكتب مثلاً بتاريخ ١٩٠٨/٨/١: (أبتي المبجلّ وصديقي... يشيرون عليّ في الوقت ذاته إلى مخطوطة جديدة عن الحلاج، أليست هي صلة العريب؟ أظنّ ذلك. إنهم ينسخونها الآن، وهي تعود إلى الشيخ سعيد) ("ماسينيون في بغداد"، علي بدر، ص ١٤٠)، ويكتب أيضاً بتاريخ ١٩٠٨/١٠/٢٤: (أبتي المبجلّ وصديقي... لا أعلم كيف أشكرك على نسخ المخطوطة التي تناول الحسين بن منصور الحلاج. لمن تعود هذه المخطوطة؟ إن كان بإمكانك أن تضع يدك على أخبار الحلاج، أو على مقابر بغداد لتاج الدين البغدادي، ابن الساعي المتوفى (٦٧٤-١٢٧٤م) والتي كان قرأها حاجي خليفة في استنبول، سيكون أمراً لا يقدر بثمن) ("ماسينيون في بغداد". علي بدر، ص ١٥١)، ويكتب أخيراً بتاريخ ١٩٠٩/٤/٢٩: (أبتي المبجلّ وصديقي. كم أنا ممتنّ لك بهذه الملاحظة. أقصد ملاحظة الخطيب البغدادي عن الحلاج) ("ماسينيون في بغداد". علي بدر، ص ١٥٨)، وغير هذا كثير، كما أنّ ماسينيون، وهو يتهياً لإخراج كتابه عن الحلاج في طبعته الثانية، راسل المؤرخ المعروف عباس العزاوي طالباً عونه في توضيح بعض المسائل، ونسخ بعض المخطوطات له. يكتب مثلاً بتاريخ ١٩٤٨/٩/٢٨: (أيها الزميل المحترم والأستاذ العزيز. لقد تفضّلتم



فذكرتم اشتغالي عن الحلاج في طبعتكم النفيسة لكتاب النبراس تأليف ابن دحية فشكراً لكم على ذلك. وأنتم تعلمون أنني أشتغل الآن بالطبعة الثانية لكتابي الكبير عن الحلاج، ولا أتمكّن من إنجاز هذا العمل على الوجه الأكمل... بدون معونة الزملاء أمثالكم الذين هم في نفس الموضوع يكتشفون مخطوطات جديدة. ولذلك كتبت إليكم طالباً المساعدة قبل بضعة أسابيع بنسخ عدّة صفحات عن الحلاج في مخطوطة خزانة الأوقاف ببغداد... وبوسعكم أن تعلموا مقدار اهتمامي بهذه المعلومات للطبعة الثانية من كتابي الكبير التي أريد إنجازها مستفيداً من الإشارة التي نوهتم بها للباحثين) (مخابرات ومراجعات علمية في التصوف الإسلامي بين المستشرقين ماسينيون وريتر والمؤرخ العراقي عباس العزاوي. أخرجه وعلّق عليه فاضل عباس العزاوي. مجلة "المورد" البغدادية. المجلد السابع. العددان الأول والثاني. ربيع ١٩٧٨، ص ٥٤)، ويكتب أيضاً بتاريخ ١٩٤٨/١١/٩: (حضرة الزميل المحترم. أشكركم شكراً جزيلاً على كتابكم، وعلى المذكرة المفصلة التي رجعتم فيها إلى مناقشتنا في بغداد سنة ١٩٤٥، فثبتتم كلّ الأسباب التي جمعتموها للطعن في وحدة الوجود التي نسبها المتصوفون في عهد ابن عربي إلى الحسين بن منصور الحلاج... إنّ الحلاج قد أكد دائماً على (وحدة الشهود)، وهو مبدأ مقبول لدى فقهاء الحقيقة في الهند مثل أصحاب الفاروقي السرهندي، وهم الذين يجرّمون أصحاب (وحدة الوجود)... إنني مسافر إلى اجتماع اليونسكو في بيروت، وسأكتب لكم تفصيلاً من هناك؛ لأنني أحبّ أن أحقق القضية تحقيقاً

دقيقاً معكم، كما لو كان مع أستاذينا الألوسيين، رحمهما الله) (المصدر السابق، ص ٦٢). ومن المعلوم أنّ ماسينيون ولد سنة ١٨٨٣، وتوفي سنة ١٩٦٢، وقد قدّم له أولئك العلماء فوائدها جليّة من خلال إجاباتهم المطوّلة على رسائله، وأمدّوه بما استطاعوا الوصول إليه من معلومات، ومخطوطات منسوخة.

إنّ هذا الصبر الذي قلّ نظيره، والدأب النادر اللذين تميّز بهما ماسينيون وهو يؤلف كتابه عن الحلاج، وينشره، ويعيد نشره بعد هذا مرة أخرى ليؤكد بما لا يدع مجالاً للشك أنّ هذا الكتاب ركن ركين في الدراسات (الحلاجية) لا يُستغنى عنه، ويقدم الأستاذ علي بدر أوصافاً لهذا الكتاب هي بمثابة تقويم علمي له، فهو (كتاب موسوعي عظيم) ("ماسينيون في بغداد"، ص ٣٦)، وهو (أكبر موسوعة إسلامية في التصوف... إذ قدّم فيه ماسينيون كتاباً قلّ نظيره حول التصوف الإسلامي، والإسهام الأكبر هو البيبلوغرافيا التي تمخّض عنها عمله، والتي تعتبر إسهاماً كبيراً في التراث البحثي الإسلامي) ("ماسينيون في بغداد"، ص ٤٧)، وهو (ذروة أعمال ماسينيون، إن لم نقل أكبر انسكلوبيديا استشراقية في موضوعه محددة هي التصوف الإسلامي، وقد قطّره ماسينيون في شخصية الحسين ابن منصور الحلاج... ويعدّ هذا الكتاب بحق أضخم كتاب كتبه ماسينيون بعد كتابه "رحلة إلى بلاد الرافدين" بجزأيه) ("ماسينيون في بغداد"، ص ٤٩-٥٠)، وفي المسرد الذي قدّمه الأستاذ علي بدر لمؤلفات ماسينيون يتبيّن أنّ هذا الكتاب صدر في طبعته الأولى بجزئين سنة ١٩٢٢، وفي

طبعته الثانية بأربعة أجزاء سنة ١٩٧٥ ، كما نُقل إلى اللغة الإنكليزية سنة ١٩٨٢ ، وصدر بأربعة أجزاء أيضاً ، فإذا ضممننا ما كتبه الأستاذان عبده وازن ، وعلي بدر عن الكتاب أدركنا خطورة هذا الكتاب ، وأهميته في مجال الدراسات الإسلامية عموماً ، ودراسات التصوف خصوصاً .

وبعد كل ما تقدّم فإنّ هذا العمل (الضخم) الذي أنجزه ماسينيون لم ينقل إلى اللغة العربية -على حدّ علمي- حتى الآن ، وهناك نتف منه استشهد بها بعض الدارسين ، ومنهم الأستاذ عبده وازن ، والأستاذ علي بدر ، وكلاهما يرجعان إلى الكتاب بلغته الفرنسية. أقول : لو صرف الأستاذ وازن جهده إلى نقل هذا الأثر الكبير إلى العربية بدل إنفاقه ذلك الجهد (المهدر) في تقديم نسخة (أخرى) للديوان هي التي خصصناها بالحديث فيما تقدّم. ولا عبرة بتقادم العهد منذ نشر ماسينيون كتابه عن الحلاج قبل تسعين سنة وتزيد ، فالجهد الذي بذله فيه ماسينيون ، والتأني والصبر اللذان أنفقهما في تحليل المادة المدروسة ، والآراء الشخصية عن الحلاج ، ومسيرته الروحية التي بثّها فيه ، والنتائج التي توصل إليها ، والمصادر الوفيرة التي توصل إليها ، وهي التي ذكرت الحلاج ، وقد اقتربت من ألف وسبعمائة مصدر ، قرابة ثلثها بالعربية ، والبقية في لغات أخرى (ينظر "ديوان الحلاج" ، عبده وازن ، ص ١٢). بالإضافة إلى ما سبق فإنّ ماسينيون قد ضمّ إليه مبحثاً في المصطلحات الفنية ، وفهرساً لهذه المصطلحات كما يصرّح هو بنفسه في رسالته إلى الأستاذ عباس العزاوي (ينظر المقال السابق : مخابرات ومراجعات علمية في التصوف الإسلامي).

فاضل عباس العزاوي، ص ٦٢). أقول: إن ذلك كله جدير أن يطلع عليه القارئ العربي بهيئته الكاملة كما أرادها ماسينيون، وخصوصاً أنّ الحديث فيه منصبّ على الحلاج، وهو من هو أهمية، وتأثيراً، لا في مجرى التصوف الإسلامي وحده، بل في الثقافة الإسلامية عموماً.

وهل لي أن أستشهد بكتابين نُقلا إلى العربية بعد مدة طويلة من نشرهما، وما يزالان محتفظين بأهميتهما العلمية، وروائهما المنهجي، وأولهما كتاب "تاريخ القرآن" للمستشرق الألماني (تيودور نولدكه) الذي صدر سنة ١٨٦٠ بطبعته الأولى، ثم توالى على فحصه، ودرسه، والإضافة إليه أجيال من المستشرقين الألمان أولهم (فريدرش شفالي) الذي أعاد صياغة الجزء الأول بتفويض من (نولدكه) نفسه، وبعد وفاة (شفالي) سنة ١٩١٩ أضاف (أوغوست فيشر) بعض التصحيحات عليه، وخصوصاً الجزء الثاني. أمّا الجزء الثالث فقد انتقلت مهمة إنجازهِ إلى (غوتهلّف برغشترسر)، وأكمله تلميذه (أتوبريستل) بسبب وفاة (برغشترسر) سنة ١٩٣٣، وصدر الكتاب بالصورة التي نُقل بها إلى العربية سنة ١٩٣٧. وتمّ نقله إلى العربية، ونشرته دار الجمل بألمانيا سنة ٢٠٠٨، أي بعد قرابة مائة وأربعين سنة، وتزيد من صدور طبعته الأولى، وثمانية وستين عاماً من صدور طبعته النهائية. وتولّى نقل هذا الكتاب المهم إلى العربية الدكتور جورج تامر، ومعه فريق عمل مؤلّف من ثلاثة مترجمين آخرين، ونشرته دار الجمل - كما ذكرنا - بالتعاون مع مؤسسة كونراد - أدناور، ويقع بأربعين وثمانمائة صفحة.

والكتاب الثاني هو "المهدي المنتظر عند الشيعة الإثني عشرية" للباحث العراقي المرموق الدكتور جواد علي، تغمّده الله برحمته، الذي انتهى من تأليفه سنة ١٩٣٨، كما يصرّح هو في مقدّمته، لا سنة ١٩٣٩، كما ورد في التعريف بالكتاب المنشور على صفحته الثالثة، ولم يُنقل إلى العربية، ويُنشر إلّا في سنة ٢٠٠٥، أي بعد مرور سبع وستين سنة تقريباً من الانتهاء من تأليفه. وتولّى نقل هذا الكتاب إلى العربية الباحث الجزائري المرموق الدكتور أبو العيد دودو. وهناك ملاحظة على العنوان الذي وضع على غلاف الكتاب، وهو "المهدي المنتظر عند الشيعة الإثني عشرية"، فقد رأيت في ترجمة الدكتور جواد علي المنشورة في كتاب "أعلام المجمع العلمي العراقي" للأستاذ صباح ياسين الأعظمي، ص ٢٦، أنّ عنوان الكتاب هو "المهدي وسفراؤه الأربعة"، وأثبت العنوان هكذا باللغتين العربية، والألمانية، بينما غاب العنوان باللغة الألمانية في نشرة (دار الجمل) التي تولّت هي أيضاً نشر الكتاب. وأمر تغيير العناونات معروف لدى كثير من الناشرين بغية الترويج، والإشهار، على حدّ قول إخواننا المغاربة، وهو بعيد عن العلم، والمنهجية معاً. ولعلّ (دار الجمل) تراجع أمر العنوان في طبعة أخرى. إنّ هذين الكتابين، ومعهما كتب أخرى، من الكتب التي لا يلبسها الجديدان، كما تقول العرب، إذ تظلّ محتفظة بمكانتها العلمية في الأوساط الأكاديمية، والبحثية. وقد لمست هذا بنفسني، من خلال القراءات في القضايا الدينية عموماً، دخول هذين الكتابين ضمن مصادر العشرات من الباحثين العرب، واعتمادهم عليهما، وتوثيق النقل منهما، ممّا يقوّي

ذلك الاحتفاظ بالمكانة العلمية الممتازة التي يتميزان بها. والشيء نفسه يقال عن كتاب ماسينيون عن (الحلاج)، فهو جدير بالنقل إلى العربية على هيئته التي تركها ماسينيون، وارتضاها للسبب نفسه، ومن هنا جاءت تلك الأمنية التي افتتحت بها الحديث. وهي ليست بكبيرة على الأستاذ عبده وازن، ودأبه، وصبره، فلو عمد إلى نقل كتاب ماسينيون عن الحلاج إلى العربية بدل الاهتمام بنشر ديوان الحلاج كما صنع، لأفاد القارئ العربي فائدة لا تنكر، وأضاف للدراسات (الحلاجية) إضافة عميقة، خصبة، لعلها ستغيّر من مسار هذه الدراسات، وخصوصاً المكتوبة بالعربية إلى وجهة أخرى، بسبب انفتاحها على آفاق رحبة، وهو ما نعرفه في دراسات ماسينيون الأخرى، خصوصاً تلك التي نُقلت إلى العربية. ومما ينبغي ذكره هنا أنّ الأستاذ يواكيم مبارك أعدّ ثبّتاً بمؤلفات ماسينيون، نشره في كتاب (Opera Minora)، حيث بلغت تلك المؤلفات المئات عدداً، تنقلت بين الكتب والمقالات (٢٠٠)، والتقارير والشهادات (١٠٠)، والمحاضرات (١٥٠)، وأغلب هذا التراث الضخم ما يزال قابلاً في لغته الفرنسية مع أنّه متّصل اتصالاً حميماً بالحضارة العربية-الإسلامية، وتاريخ العرب الحديث، وأدبهم، وفكرهم (ينظر: ماسينيون في بغداد، علي بدر، ص ١٩). فهل ينهد الأستاذ عبده وازن، أو غيره من محبّي العربية إلى نقل هذا الكتاب إلى العربية لكثرة الفوائد التي ستجنيها المكتبة العربية بعد هذا النقل المنتظر؟

❖ باحث متفرغ - عضو مجمع اللغة العربية بالقاهرة.

## سوسيولوجيا السرد العجائبي

بقلم: د. نبيل حمدي الشاهد\*

### توطئة

يسعى هذا البحث إلى محاولة الربط بين البنى الداخلية للنص وبنية المجتمع، وذلك اعتماداً على أنّ مفهوم البنية مفهوم متغيّر، مرّن، وذو طابع وظيفي، وهو إن كان مفهوماً معتمداً لدى المدرسة الشكلية التي تهتمّ ببنية النص على المستوى الجمالي، إلا أنه أيضاً مفهوم رئيس في الأبحاث الاجتماعية "إنّ جميع أشكال الأبحاث المتعلقة بالمجتمع، مهما اختلفت تؤدّي إلى بنويات"<sup>(١)</sup>. ولن يكون هذا الربط قسرياً متبنياً لمفهوم الانعكاس الاجتماعي على صفحة النص كما يرغب الماركسيون، بل يحاول أن يقرأ الأدب في ضوء العلاقة الجدلية بين بنيات النص وبنيات المجتمع، ولذلك "قضت البنيوية التوليدية، أو كادت، على خرافة الانعكاس للواقع الاجتماعي، وأكدت القيمة الجمالية للأعمال الأدبية، فلم تر فيها وثائق اجتماعية، تحاسب على أساسها ذمم الكتّاب أو ضمائرهم. ولم تفرّ من مواجهة الطبيعة التخيلية للأعمال الأدبية، بل جعلتها ملمحاً مميّزاً لكل

عمل أدبي أصيل. وحاولت أن تقدّم نموذجاً تصورياً وإجرائياً لدراسة التحوّلات الإبداعية التي تباعد ما بين العمل الأدبي والواقع الاجتماعي الذي يتصل به، وقدّرت وجود توسّطات وتعقيدات لا يتجاهلها إلا ساذج أو جاهل بطبيعة العمل الأدبي. ولذلك أكد جولدمان البنية الأدبية من حيث هي نقطة الانطلاق، وألح على أنّ البنية الواحدة يمكن أن تتحول إلى محتويات بالغة التباين والتنوّع، ومع ذلك لا تفارق طابعها البنائي"<sup>(٢)</sup>.

إذا فالعلاقة بين الأدب والواقع علاقة تتّسم بالحراك والتقاطب؛ ولذلك يرى محمد رشيد ثابت أنّ "هناك ترابطاً جدلياً بين الأثر الأدبي والواقع المادي الذي ينسب إليه، وبأنه لا وجود لظواهر تنشأ من عدم"<sup>(٣)</sup>.

ويستقي هذا البحث معالم البنيوية التوليدية التي تسعى إلى "تعيين البنيات الدالة داخل كل عمل أدبي وربطها بجماعة اجتماعية خارج العمل، وهي لا تكفي بذلك، حيث تسعى إلى إيجاد فهم أفضل للعلاقة بين النص والبناء الاجتماعي عبر الجماعة التي ينتمي إليها الأديب من خلال نوع من المراوحة بين داخل النص وخارجه"<sup>(٤)</sup>.

وعلى الرغم من أنه يتعذر الوصول للوعي الفعلي والوعي الممكن، نظراً لكون النصوص المدروسة تنتمي لوعي جمعي لا فردي، ولنصوص خرافية أكثر منها واقعية، إلا أنّ ذلك لا يمنع من تتبّع الشذرات النصية التي تضافرت في مجموعها لإنتاج بُنية متماسكة، يرى الباحث أنه من خلالها يمكن استنباط صورة -ولو ضمنية- عن الوضع الطبقي والسياسي لدى رواية وتدوين هذه النصوص.



ولم يكن اختيار هذه الشذرات النصية اعتباطياً بقدر ما كان معبراً عن حالة الاستشفاف الثقافي والاجتماعي. وقد وقع الاختيار على هذه الشذرات باستخدام الرؤية الكونية حيث "لا يمكن لتاريخ الفلسفة أو الأدب أن يغدو علمياً إلا عندما يملك الأداة الموضوعية المضبوطة التي تتيح لنا التفرقة بين الأساسي والعرض في الأثر المدروس، وتستطيع الحكم على صلاحية هذه الأداة واستعمالها عندما لا يؤدي استخدامها إلى إقصاء مؤلفات ناجحة جمالياً، على اعتبارها مؤلفات غير أساسية وهذه الأداة في رأينا هي: مفهوم الرؤية الكونية.... ويستطيع المؤلف لدى تطبيق هذه الرؤية الكونية على النص أن يميز فيه:

أ - الشيء الأساسي في المؤلفات موضوع الدراسة.

ب - دلالة العناصر الجزئية في مجموع المؤلفات"<sup>(٥)</sup>. وبناء على استخدام مفهوم الرؤية الكونية تم اختيار العناصر -موضوع الدراسة- لاعتبارها عناصر أساسية غير عرضية، ولكونها متواترة لدرجة تنخلق معها العديد من الدلالات، بالإضافة إلى أنها ألصق ببنية المجتمع عن غيرها.

لقد تمّ اختيار الطعام لكونه شكلاً من الأشكال المهمة الآيلة إلى تحديد هوية الجماعة وبيان مدى لياقتها"<sup>(٦)</sup>. وقد كشفت دراسة هذا العنصر عن وجود تفاوت طبقي جعل العقل الجمعي يسعى للحلم بيوتوبيا الشعب والامتلاء. وتمّ اختيار الملابس لأنّ "الأزياء هي أيضاً علامة الانتماء إلى مجموعة (اجتماعية-مؤسسية-ثقافية...)"<sup>(٧)</sup>. وقد اعتمد العنصران بالإضافة لعنصر الحلّي على تشكيل مفارقة بين الواقع الاجتماعي الفقير وبين طموح

الخروج من أسره باستخدام البنية الجمالية في النص السردي. وجاءت دراسة تقنية المسخ لتكشف بعداً ثقافياً يؤكد من ناحية على شفاهة هذه النصوص، كما يؤثر لغياب العلوم وانتشار الأمية من ناحية أخرى، بالإضافة لارتباط المجتمع العربي في هذه الفترة بروح الخرافة التي ظلت مستشرية ومتعلقة ببقايا الأساطير التي كانت سائدة.

### أولاً- الطعام في النص السردي:

يدخل الطعام في النص السردي القديم بوصفه أحد المكونات التي تكسب النص روحاً وواقعية، فهو يدخل بتجلياته -ذات الأطياف الذوقية بما فيها من حلوٍ ومرٍّ وحرٍّ ولادعٍ... الخ والشمية من قبيل المثير والمنفّر.. وأطيافه البصرية من قبيل (الأحمر، الأصفر، الأخضر...)- لإعطاء النص مزيجاً من الحسّ الواقعي، وذلك بجذب أطرافه للعالم الأرضي/الحياتي أثناء فراره المستمر للتخليق في المافوقى؛ إنه وإن كان ديكوراً ورقياً لا يستطيع القارئ إبصاره أو تذوقه أو شمّه، إلا أنه يعدّ من قبيل المقبلات/فواتح الشهية التي يستخدمها السارد الشعبي لجذب/فتح نفس المتلقّي لمزيد من السماع. وقد عدّ إم فورستر الطعام -بجانب الميلاد والنوم والحب والموت- واحداً من الحقائق الخمس الرئيسية في الحياة البشرية، إنه سلعة ذات حدين؛ ولذلك يتساءل عمّا سيحدث لها في الكتب<sup>(٨)</sup>.

والعلاقة بين الأدب والطعام علاقة قوية وقديمة، إذ يعدّ الطعام مرادفاً

لمعنى الأدب في الجاهلية، ومن ذلك قول طرفة بن العبد:

نحن في المشتاة ندعوا الجفلى لا ترى الآدب فينا ينتقر

ولللطعام في النص السردي وظائف تتعدى وظيفة الإشباع في العالم الواقعي فهو يعبر عن استقرار الأمر وثباته، يحدث ذلك عندما ينتهي السارد من سرد حكايته، فيقرر أنّ البطل ظل "في أكلٍ هنيئٍ وشربٍ رويٍ إلى أن أتاهم اليقين والحمد لله رب العالمين"<sup>(٩)</sup>. تتكرر هذه العبارة في خاتمة عشر<sup>(١٠)</sup> حكايات في النص المئوي، في حين تغيب هذه الخاتمة عن (الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة). ولعل ارتباط خاتمة الحكاية وانتهاء أحداثها ببقاء الأبطال في أكلٍ هنيئٍ وشربٍ رويٍ هو -في ظني- دليل على أنّ وعي السارد يتجه تلقائياً للربط بين استقرار الأوضاع واستتباب أمنها الحدتي وبين البقاء لأكلٍ أطيب الطعام وأهنئه. ويرى فرج بن رمضان أنّ الخاتمة السعيدة شرط رئيس لجنس العجيب "إذ مهما تحتشد الحكاية بالكائنات اللامرئية والأحداث الخارقة والأدوات السحرية فلا تعدّ عجيبة أجناسياً إلا متى أفضت في نهاية المطاف إلى خاتمة سعيدة وإن تعرّض البطل في غضوننها إلى معاناةٍ وويلاتٍ ومحنٍ... وتعدّ النهاية السعيدة من الأهمية في الحكاية العجيبة بحيث تعتمد لدى غير واحد من الدارسين في تمييزها عن غيرها من الأجناس السردية الغريبة منها في غير النهاية من الخصائص، فهي عند بتلهاييم مثلاً مناط الفرق بينها وبين الأسطورة، إذ هي تفاعلية بالضرورة؛ لأنها إنما تسرد تلبية لحاجة تحريرية ترفيهية بينما الأسطورة تشاؤمية"<sup>(١١)</sup>.

وعلى العكس من الوظيفة السابقة -الاستقرار- يستخدم السارد الطعام كتيمة أساسية تدل على تغيّر الأحوال وتبدّلها ، فالطعام مرآة تعكس مدى ما أصاب الشخصية من تحوّل وتغيّر "فما زال يأكل ويشرب ويلدّ ويطرب حتى لم يبق له شيء لا دينار ولا درهم"<sup>(١٢)</sup> . وأرى أنّ استخدام السارد لتيمة الطعام الدال على تغيّر حال الشخصيات وانقلابها يعدّ من قبيل التناسخ مع النص القرآني لقوله تعالى : ﴿ وَكُلُوا وَاشْرَبُوا وَلَا تُسْرِفُوا ﴾ الأعراف : ٣١. فلقد أسرف البطل /علي عبد الرحمن في استخدام الممذات الحسية/الطعام والشراب ولذلك ضاع ماله وتغيّر حاله. وكذلك فعل الأشرف الذي ظل "يأكل ويشرب ويهب ويعطي"<sup>(١٣)</sup> ، حتى انتهى به المطاف لأن لم يجد ما يأكله لمدة ثلاثة أيام ، وكذلك فعل الرجل في قصة (العاشقة) -"وانهمكتُ في الأكل والشرب حتى أفنيتُ ما ترك أبي - وتركني أصحابي لقلّة الدراهم"<sup>(١٤)</sup> . لقد تحوّل الطعام والشراب من وسيلة للإبقاء على الحياة إلى غاية ، تسعى الشخصية لتحقيقها. لقد تحوّلت الشخصية من إنسان يأكل ليعيش إلى إنسان يعيش ليأكل.

ويعدّ تقديم الطعام للضيوف بوصفه تعبيراً عن الكرم الذي اشتهر به العرب أحد الاستخدامات المهمة في النص السردى ، فما أن يحلّ الضيف على المضيف حتى يقدّم الطعام والشراب ، وإن كانت الشخصيات لا تعرف بعضها البعض ؛ فالفتى الدمشقي يقدّمه للبصري بمجرد نزوله عليه ضيفاً ، وكذلك يفعل الدمشقي للبصري عندما يستضيفه دون سابق معرفة له. إنه واجب ينبع من طبيعة العربي ، فما أن يحطّ الملك ووزيره

على صاحب القصر في حديث (الملك والغزاة) حتى يقدم لهما الإكرام المطلوب؛ لأنه "قد وجب عليك إكراماً"<sup>(١٥)</sup>. أي وجب على صاحب القصر أن يقدم لهما "موائد الطعام، [التي] عليها صحائف الذهب بأنواع الأطعمة"<sup>(١٦)</sup>.

وفي حكاية (علي الجزار) يقدم علي الجزار الطعام إكراماً لهارون الرشيد ووزيره اللذين لا يعرفهما، إنهما فقط ضيفان حلاً عليه فوجب عليه إكرامهما.

- "من أنتما؟.

- نحن ضيفان وغريان.

فدخلوا إلى سيدهم وأخبروه. فخرج لهما وفرح بهما ورحب بهما وأدخلهما وأكرمهما ووضعهما في بيته ووضع لهما سفرة الطعام"<sup>(١٧)</sup>.

وإطعام الطعام أحد أساسيات إقامة العرس<sup>(١٨)</sup> "وعمل أبوها وليمة عظيمة"<sup>(١٩)</sup>. يصنع الوليمة والد المياسة احتفالاً بزواج ابنته من المقداد. وتمتد إقامة هذه الولايم لمدة سبعة أيام "ثم عمل وليمة فبقيت العرب يأكلون منها ويشربون منها سبعة أيام"<sup>(٢٠)</sup>. إن طول وقت تقديم الوليمة يؤكد على مدى أهمية صانعها/الأب، وكذلك على مدى أهمية المصنوعة لهما/العروسان، على المستوى الاجتماعي المنعكس أثره في سرد الطعام الورقي. كما أنّ عدد الأصناف المقدمة ونوعيتها يدل أيضاً على مدى ما يحظى به أصحاب العرس من مكانة؛ فقمر الأزرار، ابنة الملك ثمارق، تقدم ليلة عرسها على سليمان بن عبد الملك "أثنين وسبعين

نوعاً من الطعام"<sup>(٢١)</sup> بل ويولم لعرسها وليمتين: إحداهما في مدينة نمارق، والأخرى في دمشق، وفي المرتين يصنع "مهرجاناً عظيماً، ذبحت فيه البقر والغنم، وسكبت فيه الخمر وضربت فيه الطنابير والعيدان والمعازف والشيران"<sup>(٢٢)</sup>.

ويؤكد إتمام الطعام في الأعراس على مدى احتفاء السارد الشعبي بإظهار المباحج والأفراح والملاذات في نصه الساعي لجذب أكبر عدد من المستمعين في السرود الشفاهية.

وكما يقدم الطعام في الأعراس يقدم في احتفالات قدوم المولود التي تذبج فيها الذبائح وتنصب فيها الولائم، فما أن ينجب الملك ولده/الذكر الذي تمناه حتى يصنع "مهرجاناً عظيماً أكل فيه الناس حاضرة وبادية"<sup>(٢٣)</sup>. ومثلما يستخدم الطعام في أوقات الفرح والاحتفالات، يستخدم الامتناع عن الطعام والشراب دليلاً من الشخصية على حزنها ويئسها من مواصلة الحب "وانصرفت حزناً كثيراً ممتنعاً عن الطعام والشراب والرقاد مما قد وقع في قلبي"<sup>(٢٤)</sup>. لقد امتنع الأحدث عن تناول الطعام حزناً على حبه غير الموصول مع المرأة التي أحبها. وكذلك امتنعت المحلية عن تناول الطعام بسبب بعادها عن الموهوب/الحبيب "وامتنعت من لذيذ الطعام وبارد الشراب"<sup>(٢٥)</sup>.

وقد يكون الامتناع عن تناول الطعام والشراب وسيلة تهديد لقضاء حاجة ما؛ فالشيخ أبو الحسن يهدد بالامتناع عن تناول الطعام في حضرة عمير حتى يقضي له حاجته التي أتى إليها "فقلت: والله لا ذقت لك طعاماً

ولا تجرّأت لك على زادٍ حتى تقضيَ لي حاجتي" (٢٦). وهكذا يؤكد السارد في أكثر من موضع (٢٧) على أنّ الامتناع/التهديد عن تناول الطعام أحد وسائل الاعتراض والضغط والحزن التي تمارسها الشخصوس لتلبية حاجاتها ومتطلباتها. إذًا فالطعام شريك أساسي في كل مناسبة، إنه علامة اجتماعية (٢٨) على الفرح بقدم المولود وإقامة الأفراح وإكرام الضيوف وتزجية أوقات الفراغ وعند الارتحال، وكذلك عند العودة من السفر، وغير ذلك من المناسبات السعيدة والحزينة. إنه جزء من نسيج المجتمع وطقوسه، جزء من أفراحه وأتراحه، دليل على طبقة المجتمع وعاداته، ومن أجل ذلك قدّمه السارد مع كل خطوات الشخصية، أظهره في السرد والوصف، جعله نتوءًا بارزًا في الفضاءات والأزمنة العجائبية والواقعية. بل ولقد تعدّى السارد في استخدامه ليجعله المؤنسن لكل عجيب/فوق طبيعي، فإذا هو يقدم للإنسان كما يقدم للعفاريت والمردة، يأكله المسوخ على هيئة الطير والقرود وغيرهما كما يأكله الأمراء والملوك والعامّة. إنه إذًا طقس اجتماعي وثقافي قبل أن يكون طقسًا نصيًّا، علامة اجتماعية تبرز في الثقافات الإنسانية قبل أن تتمحور حوله الأحداث لتنمو وتتعاقد وتتشابك، ويظل هو في كل الأحوال نقطة قد تبدأ أو تنتهي أو تتوسط في كل حكاية.

وقد يستخدم السارد الطعام بوصفه أحد أدوات الموت (٢٩)، فهو وسيلة الانتقام التي يضعها والد البطل في حكاية (الأربعين جارية) ليقتل بها ابنه الذي أخطأ في تفسير رؤيته "على شرط أنكم تخرجونه إلى برية مقفرة حتى

يموت جوعاً وعطشاً"<sup>(٣٠)</sup>. بل ويستخدمه الملك ليعذب به وزيره ومملوكه المغتصب لملكه في حكاية (الجبل المطلسم) بأن يمنع عنهما الطعام والشراب "وعذبوا بالجوع والعطش"<sup>(٣١)</sup>.

الجوع أحد أسلحة الهلاك التي تهدد الإنسان بالفناء منذ خلقه الأول، ولذلك كان سعى الإنسان محمومًا دائمًا لامتلاك غذائه وبالتالي بقاؤه وحريته، ولذلك "ظهر الخرج السحري والذي بفضل حلت مشكلة الجوع للجميع"<sup>(٣٢)</sup>. ظهر الخرج ليحافظ للإنسان على بقائه وحرية، إذ أنهما رهيتا امتلاك رغيف خبز -أو بتعبير أدق- حبة قمح.

ويدخل الطعام في عمل الأسحار وإعدادها، لأنه مادة جيدة تنتقل عبرها المواد السحرية إلى المراد سحره "دست -لعنها الله- دواء في طعام ابنة الملك"<sup>(٣٣)</sup>. والدواء هو المادة السحرية التي تضعها العروس لابنة الملك في حكاية (عروس العرائس) كي تحبل من دون أن يمسه رجل، بل وتصنع الملكة/حسرة طعامها وشرابها من جودة سحرها "وكانت سيدتها من عظماء السحرة حتى إنها تصنع ذلك الطعام والشراب والفواكه والأبقال من جودة سحرها"<sup>(٣٤)</sup>.

وكما يستخدم الطعام في صنع المواد السحرية ونقلها، فإنه يستخدم أيضاً في إبطال هذا السحر ومنعه، فالشيخ أبو عبد الله الباقلاني يحمي بدر ابن جلتار من الوقوع في دائرة السحر/المسخ على يد الملكة لاب، بأن يقدم له الطعام المضاد للمسخ "خذ صحن وضع السوق فيه وبله وكله فإنه لا بأس عليك"<sup>(٣٥)</sup>.



وتخفل الحكايات العربية بالكثير من أوقات اللهو والمجون، وهي الأوقات التي يدخل فيها الطعام<sup>(٣٦)</sup> بأصنافه ومذاقاته كواحد من الأساسيات في مجالس اللذة؛ فهذه ابنة الوزير في حكاية (الستة نفر) تلهو مع المفلوج الشفة وهي لا تهدأ من الضحك "فأمرتُ فقدم لنا طعاماً كثيراً حسناً فأكلنا، ومع ذلك لا تهدأ من الضحك"<sup>(٣٧)</sup>. وهذا صاحب الزجاج في -نفس الحكاية- يلحم بالطعام والشراب وسط جو اللهو والمجون المحروم منه "وعند ذلك اشترى داراً حسنة واشترى المماليك والدور الحسنة والدواب بمراكب الذهب. وأقبل على الأكل والشرب واللهو ولا أدع مغنية في بلدي إلا راسلتها وقضيت وطري إليها"<sup>(٣٨)</sup>. وها هي بدور تحكي عن حبيبها عمير الذي كانت تنتظره بعدما تجعل "الطعام قد هربى والشراب قد روق فأقعد أنا وهو على الأكل والشرب واللهو والطرب إلى أن يسكر أحدهما يقوم ينام إلى الصبح"<sup>(٣٩)</sup>. لقد أعدت بدور مائدة الطعام لتأكل مع من أحببت، إذ لا بد من توافر الألفة والمودة والمحبة مع من نأكل، كما أنّ الجلوس إلى مائدة واحدة مع من نحبّ يُشعر بالقربة ويمنع الإحساس بالغرابة والوحدة.

ولا يقدم الطعام في أوقات اللهو إلا مع الشراب/الخمر، ويمتزجان -الطعام والشراب- كما ينص السارد في أكثر من موضع - مع نغمات الموسيقى ورقص الجوّاري "ثم قدمت مائدة الذهب المرصعة بالدرر والجواهر ثم نقل عليها أربعين زبدية من الذهب والفضة وفيها أنواع المأكّل، فأكلنا وجعلت تلقمني وأنا أقبل يدها إلى أن اكتفينا، ثم رفعت

المائدة وغسلنا أيدينا، ثم قدّمت أطباق الذهب وفيها الصحون الصينية والبلورية وفي وسطها أنواع الحلوى من اليابسة والرطبة والمعصورات ومن جميع أصناف الحلوى، ثم قدّمت أواني الذهب والفضة وفيها الأشربة ثم حضرت الجوّاري بأيديهن الملاهي"<sup>(٤٠)</sup>. ويغالي محمد عبد الرحمن يونس كعادته دائماً، فهو يربط بين الموسيقى والجنس ربطاً قد يبدو شرعياً، ولكنه ليس أصيلاً وأصلياً "فالموسيقى في بنيتها العامة تصبح عاملاً مساعداً لنموّ السرد من جهة، وللوصول إلى جسد الشخصية وبالتالي تحقيق الفعل الجنسي معها من جهة أخرى.... ولذا لا نغالي إذا قلنا إنّ طقوس الجنس في أمصار العالم جميعاً تبتدئ بالموسيقى وتتواصل بالموسيقى"<sup>(٤١)</sup>. والموسيقى ليست عاملاً تحفيزياً للجنس فقط، إذ إنّ لها "وظائف سيميولوجيا عديدة، كتوكيد الفعل، والإحساس به. وبواسطة الإيقاع واللحن تستطيع بعض أنواع الموسيقى، أن تخلق مزاجاً معيناً، وقد توحى الموسيقى بالفضاء أو الزمن أو الجو العامّ، أو تصاحب شخصية ما وبالتالي تصبح دلالة لها"<sup>(٤٢)</sup>.

ويتمد اللّهُو مع الطعم والشراب وأدوات اللّهُو حتى يصل لمنتهاه/الجنس "فمكث ساعة ثم جاءني بفاكهة كثيرة عدّة طيبة لم أذق مثلها قط ولا رأيت قط على شكلها، وكبشاً سميناً، فأخرج سكيناً وذبحه وقذح ناراً وجعل يوقده ويشرّح لحم الكبش ويشوي ويطعمني وأنا أكل حتى شبعت وشربت الماء، فعند ذلك جعل يداعبني ويلاعبني ثم وقع عليّ وسألني الجماع فمكنته من روحي"<sup>(٤٣)</sup>. لقد حلّت ممارسة الجنس

عقب تناول الطعام، ورغم أنّ المجتمعين على المائدة من جنسين مختلفين (عفريت - إنسية) إلا أنّ تناولهما لطعام واحد قد أزال الغربة/الوحشة بينهما ودفعهما كذلك لممارسة الجنس؛ لأنّ كليهما يرغب في (الألفة - الامتلاء - البقاء).

وغالبًا ما يقدم السارد الطعام في مجلس، والشراب/الخمر والجنس في مجلس آخر ثم أكلت معه من ذلك الطعام ثم نقلته إلى مجلس الشراب فشرب معها من صافي الشراب، ثم دعتّه إلى نفسها فوثب إليها وافتضحها<sup>(٤٤)</sup>. إنّ التلازم القائم بين تناول الطعام وممارسة الجنس دليل على الرغبة في مواصلة الحياة ورفض الموت، لأنّ تناول/ممارسة الطعام/الجنس يعني تمسك بالمحافظة على النوع وحب فطري للبقاء.

وأصناف الطعام المختلفة لا تقدّم في مجالس اللهو إلاّ في أواني الذهب والفضة وفي كل الأحوال لا يكون اللهو والمسامرة إلا ليلاً، "ثم تناولن من الطعام حتى اكتفوا ثم غسلن أيديهن والغلام ناظر إليهن، ثم انتقلن إلى مجلس الشراب وهنّ يملن كالأغصان... ثم إنهن لم يزلن في تناول الأقداح، وراحة الأرواح ومناشدة الأشعار ومذاكرة الأخبار حتى ذهب الليل"<sup>(٤٥)</sup>. إنّنا نسعى دائماً لأكل الأفضل لا الأكثر، ومن أجل الأفضل أيضاً تقدّم صحاف الطعام كلوحة فنية تزخر بالمطعومات والمشروبات التي تقدّم كتعبير عن الودّ والصدقة مع من نحب. لقد أصبح التلازم الذي "هو الأصل الذي جعل غواية النساء للرجال - في الموروث الشعبي المكتوب، أو الذي لا يزال يتداول شفاهياً قرينه أنواع الطعام التي تتيحها المرأة لمن

تهواه، أو تعمل على غوايته بمباهج الطعام التي تفضي إلى مباحج أخرى. وتقترن هذه المباحج الأخرى اقتراناً شرطياً بأنواع الطعام خصوصاً الأنواع التي تهيج الطاقات النائمة وتوقظها أو تفضي على الخمول أو تؤجج النيران في العروق فتتخلق الفحولة التي تغدو حالاً متغيراً بتغير مصادر الطاقة التي هي أنواع الطعام المعروفة بتأثيرها في تحريك الشهوة<sup>(٤٦)</sup>.

إنّ غواية الحب/الجنس أصبح شرطاً تلازمياً مع النهم للطعام الذي هو سبب له، مما دفع عناصر الجذب (الموسيقى - الذهب - الطيب - الخمر - الليل) الملتفة حول السبب والنتيجة (الطعام/الجنس) إلى امتلاء الحكايات السردية بنماذج هذه الممارسات، إذ إنّ العين تأكل قبل الفم أحياناً، ولذلك ظهرت الغاية بتزيين الموائد بكل المذات؛ فالطعام متعة ولذة، ولذلك يتعدى به السارد وظيفته الإشباع ليصبح أحد مظاهر اللهو والتفاخر والزينة بل ويرى محمد عبد الرحمن يونس أنّ "كافة أصناف الطعام تعتبر وظائف تحفيزية للطاقات الجنسية"<sup>(٤٧)</sup>. ويحفل النص السردى العربى بحشد أصناف الطعام الدافعة إلى تأجيج الشهوات وإثارة نيران الجسد، ولذلك "لا تنفرج أسارير الخلفاء والسلاطين والولاة والشعراء المكبوتين إلا عندما تحلّ مجالس الظرف والغناء والطعام والشراب والجواري"<sup>(٤٨)</sup>.

إنّ (البيض - خبيصة السكر باللوز - الهريسة - البط المسمن - الطباهجات - السكباج - الجدي الحار - المضيرة بالفرايح المسمنة - اللوزينج الرطب - القطايف التي ينقط منها الشيرج - الدجاج المشوي -

السَّمْسَم المقشور مدافاً بعسل النحل - اللحم - الفواكه - فراخ الحمام - السمانى - المشموم - الرمان - الشوى - السمك المشوى... أصناف من المطعومات التي نثرها السارد وبثها داخل النص السردي، وهي جميعاً تغري بإقامة معجم خاص بها، يشرح عن طريق المرويّات التاريخية والثقافية ما اندثر منها وما ظل باقياً وكذلك طريقة صنعها وتقديمها وأوقات تناولها، وكذلك ما هو عربي أصيل منها وما هو وافد عليها من البلدان المحيطة وقت الفتوحات والانفتاحات العربية على الثقافات المجاورة. وكذلك ما انفرد به الملوك والخاصة عن عامة الناس، وما كان يعدّ للرجال دون النساء والعكس. وغير ذلك من الموضوعات الطريفة.

من القراءات النصية السابقة يتضح أنّ "الطعام لم يعد عنصراً تزيينياً"<sup>(٤٩)</sup> بل له وظائف نصية كثيرة، وقد تتعدّى هذه الوظائف ما ذكر بالفعل<sup>(٥٠)</sup>، لأنّ لكل قراءة آلياتها الخاصة بها، ولكل نص استراتيجيته التي يقصدها وينحو إليها. إنّ للطعام أهمية تتعدّى كونه وسيلة لتغذية الجسم بغية الحياة، ولأنّ الطعام يرتبط بالبيئة، والاقتصاد، وبالدين والمعتقدات الشعبية، وربما بكافة مظاهر الحياة الإنسانية المادية والفكرية. وعلى هذا الأساس يشكل الطعام مركباً حضارياً في الفكر الأنثروبولوجي، كما أنّ طهيه وآداب تقديمه، وتناوله ما هي إلا مظاهر سلوكية فريدة اختص بها الإنسان وميّزته عن الحيوان"<sup>(٥١)</sup>. الطعام بتعبير الدكتور حسين محمد فهيم مركب حضاري؛ ولذلك يحسن وقبل الانتهاء من هذا المبحث الإشارة إلى مجمل السياقات الثقافية التي دشّنها السارد في نصوصه

السردية، وهي السياقات التي تعكس ما كان سائداً عصر رواية وتدوين هذه النصوص:

١- أنّ كثرة عرض النصوص السردية المتعلقة بالمطعمات والمشروبات على هذا النحو، يدل على حالة النهم التي كان السارد يسعى لإشباعها لدى مستمعه في السرد الشفاهي، وقارئه في النص المكتوب، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على حالة الفقر والتردي المجتمعي لدى معظم، إن لم يكن، كل طبقات المجتمع. إنّ "هذه الطبقة كانت جائعة ووصف هذا البذخ في الطعام لم يكن يشبعها ولا شك، وإنما كان يصوّر عندها منتهى الثراء وغاية الأبهة"<sup>(٥٢)</sup>. ولذلك تؤشّر هذه النصوص مجتمعة إلى حالة من حالات الحلم الجمعي الساعي إلى يوتوبيا الشعب والامتلاء، في مقابل الواقع الجوعان، الواقع الذي يذكر الخبز الأبيض وكأنه ملاذ يصعب الوصول إليه.

٢- تعكس حالة العرض المتواتر لنصوص المأكولات<sup>(٥٣)</sup> والمشروبات والروائح الفوّاحة في قصور الخلفاء والملوك والأمراء، حالة غير ممسوكة وإن كانت محسوسة، عن الحقد والكراهية للطبقات العليا من جانب العامة والدهماء.

٣- ينحو السارد الشعبي إلى الربط الدائم بين الطعام، بوصفه أحد الملذات والشهوات، وكل مظاهر اللهو والمجون، فما أن يأتي ذكر الذهب والفضة والأواني البلورية والصينية والمزخرفات والطيب والخمور والقصور

ومجالس الطرب وآلات الموسيقى والجاريات الراغبات في ممارسة الجنس أو الساعيات إلى تزجية صالوناتهن الليلية بمناشدة الأشعار وذكور الأخبار، حتى يدخل الطعام كعنصر أساسي تلتفّ حوله كل هذه المكملات.

٤- أنّ المعجم الخاص بأصناف المأكولات يدل دلالة واضحة على مدى حرص السارد على توثيق نصوصه وإثرائها بمادة معلوماتية واسعة، ليس فقط عن هذه الأصناف، ولكن أيضاً عن سلوكياتها وآدابها وطرق تقديمها، وما يقدم منها للعامة، وما يقدم للخاصة، والمسكوت عنه من (طرق الطهي - أماكن الطبخ - القائم بالطبخ - عدد الوجبات المقدمة في اليوم - ما ينفرد به يوم معين تقدم فيه أكالات محددة - أثر المكان في انتشار بعض الأطعمة - حركة الاتصال الجغرافي بين البلدان وما ينتج عنها من تبادل لبعض الأطعمة واختلاف طرق إعدادها - الذوق العام في تفضيل اللحوم على المزروعات والعكس - ما يرغبه الأطفال وما يقدم منها للكبار - عن الذكر والأنثى وما ينفرد به جنس عن آخر... الخ).

وهكذا أصبح للأشياء من قبيل "الأزياء أو الطعام أو المناسبات الحياتية قواعد محددة"<sup>(٥٤)</sup>، وهي قواعد سيمائية يكشف النص عن بعضها كما يمكن للمدونات التاريخية والوثائقية الأخرى أن تتضافر مع النصوص الإبداعية للكشف عن السيميائيات المتعددة في بنية المجتمعات العربية في هذه العصور.

## ثانياً- المسخ:

المسخ هو أحد التيمات الرئيسة في القصص العجائبي، المسخ هو تحوّل للكائنات من جنسها المخلوقة عليه إلى جنس آخر بعيدة عنه، مع احتفاظها بعد التحوّل ببعض السمات من جنسها الأول. وهو في كل الأحوال يدخل في زاوية الغلوّ "إذ إنّ امتساخ شيء ما هو خضوعه لتحوّلات تطاله من حيث الزيادة أو الانتقاص"<sup>(٥٥)</sup>. والمسخ معروف في كل الآداب العالمية "ولعل ما أودّ إيصاله، فيما يتصل بالتحوّلات التي تعترى الأبطال داخل الحكاية الخرافية هو أنه ملمح عالمي أقرب إلى المنابع والأصول الآرية"<sup>(٥٦)</sup>. وقد دعت أهميته لأن يفرد له الشاعر الإغريقي أوفيد كتاباً خاصاً "يخلص عن طريقه إلى التأليف بين عدد من الأساطير والحكايات الخرافية ذات السمة المتميزة، وهو موضوع تغيّر صور الكائنات الحية وأشكالها وتحوّلها من شكل لآخر أو من طبيعة لأخرى"<sup>(٥٧)</sup>. ونادراً ما تخلو سيرة أو أسطورة أو ملحمة من حكايات المسخ والتحوّل.

وفي القصص الشعبي اعتمد السارد على مزج الواقعي بالخيالي، الحقيقي بالأسطوري، الخرافي بالمعيش، ولذلك اعتمد -من ضمن ما اعتمد عليه- على المسخ بوصفه أحد الصيغ التي تمكّنه من جذب الأسماع وملء الأفتدة وخب العقول؛ فالمسخ تداخل ومزج بين كائنات لكل منها خصائصه المميزة. وقد عرفت هذه الظاهرة في الخرافات العربية "بالسخط



أو المساختيط... وهي خاصية ملازمة للسحر كملمح عالمي"<sup>(٥٨)</sup>. وقد نوّع السارد في استخدام صيغ هذا المسخ على النحو الآتي:

#### ١ - المسخ/العقاب:

لعل المسخ/العقاب أهم صور المسخ التي اعتمدها السارد الشعبي في هذه التنويعات، بل هو الصورة الأولى للتحوّل من جنس أعلى إلى جنس أقل، ولذلك فهو المعنى الذي لم تشترطه كلمة (ميتامورفوزس) والتي تعني حرفياً "الانتقال من حال إلى حال لا يشترط فيها حال دنيا ولا حال عليا"<sup>(٥٩)</sup>. إنه المعنى الذي قصده القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿فَقُلْنَا لَهُمْ كُونُوا قِرَدَةً خَاسِئِينَ﴾ البقرة: ٦٥. وذلك بانحطاط المخالفين من جنس الإنسان الذي كرّمه ربه إلى جنس القردة القبيح. وهو نفس المعنى الذي أشار إليه العهد القديم "ونظرت امرأته من ورائه فصارت عمود ملح"<sup>(٦٠)</sup> أي عندما تعلّقت امرأة لوط بالنظر إلى مدينتي سدوم وعمورة وقت خروجها عوقبت بالمسخ في الحال، وما أثقل أن يتحوّل الكائن من صورة/جنس إلى صورة/جنس آخر، أقل في الرتبة وأقبح في الشكل، وهكذا أصبح "مسخ الإنسان أو الحيوان إلى حجر ومسخ الإنسان إلى صورة حيوانية يكون عادة بمثابة عقوبة يقوم بها الساحر أو من يمتلك هذه القدرة السحرية"<sup>(٦١)</sup>.

وقد ارتبط المسخ في القصص الشعبي بأمور السحر والخوارق، بل إنّ "تغيّر صورة الإنسان إلى حيوان أكثر موضوعات السحر انتشاراً وتكراراً في الليالي"<sup>(٦٢)</sup>. ولذلك يربط ماهر البطوطي بين السحر والمسخ برباط وثيق

إذ "إنّ عدداً كبيراً من أعمال السحر في القصص يتعلّق بالتحوّلات ، أو المسخ" (٦٣). وهذه الأمور يقوم بها ساحر أو كاهن أو جتّي لهم جميعاً القدرة على إنزال العقاب بمن يخافون منه أو يغارون عليه أو لا يقدرّون على مقاومته.

ففي حديث (جلس المضحك مع بهرام الملك) تعاقب المرأة زوجها الخائن على مرحلتين: في المرة الأولى "سحرته فصار أسود اللون مشوّه الوجه" (٦٤)، وفي المرة الثانية زاد العقاب "فسحرته فصار حماراً، فصارت تكريه لمن يستعمله في أشق الأعمال ويحمّله أثقل الأحمال" (٦٥). ولم يرحمه من هذا العذاب المهين سوى تدخّل ابنة الملك التي شفعت له عند زوجها "سألته أن تبطل سحر العبد وتخلي سبيله، فأجابته إلى ذلك وأبطلت السحر عن العبد، فصار بشراً سوياً" (٦٦). لقد مسخت المرأة زوجها من إنسان إلى حمار؛ لأنه خان العهد وقطع الشرط "وإني متزوجة بك، بشرط الوفاء فإن غدرتني أهلكتك بعد أن أنكّل تنكيلاً يضرب به المثل" (٦٧). ولذلك حلّ العقاب فنزل من مرتبة عليا/إنسان إلى مرتبة دنيا/حيوان.

وتستخدم الساحرات الماء (٦٨) المسحور مساعداً في شعائر الانتقال والتحوّل بالإضافة إلى سحر الطلاسم والتعاويد التي تتلوها جوهرة بنت السمندل مع بدر الزمان الذي "جذّته، فارتعدت فرائصه، وأخذت في فمها ماء ونفخت عليه وتكلمت بكلام وقالت اخرج من هذه الصورة إلى صورة طير أبيض ورجلاه حمر ومنقاره أحمر" (٦٩). لقد هُزمت جوهرة

وأبوها في معركة تحت بحرية، ولعدم قدرتها على مواجهته أو مجابهته عسكرياً لجأت إلى السحر، لتنزل العقاب/المسخ بمن أراد الزواج منها والعيش معها. لقد تمت عملية التحوّل عبر ممارسات شعائرية سحرية تتخذ من الماء مادة سحرها، بل إنّ الماء وحده قد يكون ساحراً بذاته، وذلك مثل عين الماء التي يقربها ابن الملك في حكاية (ابن الملك والوزراء السبعة) فيتحوّل لأنثى "وكانت هذه العين إذا شرب منها الرجل تحوّل امرأة وإذا شربت منها المرأة تحوّلت رجلاً"<sup>(٧٠)</sup>.

وكذلك تفعل الساحرة الخرساء/أم بهرام في حديث (المحلية والمهوب)، فقد كانت "تحسد المحلية على ملكها وتضادها في سلطانها، فأرسلت إلى المهوب عند رجوعه من صيده وراحته من وعكة درج من الذهب مملوء من الطيب وسألته أن يخصصها باستعماله دون غيره لتعلم حسن موضعها عنده فأجابها إلى ذلك فلم يكن بينه وبين نفسه إلا أن عبث بشيء منه حتى تحوّل تمساحاً ودبّ في الماء"<sup>(٧١)</sup>. لقد غارت الساحرة الخرساء وحسدت المحلية على ملكها وحببها، لذلك مسخته تمساحاً في النهار وبشراً يلهو مع ابنتها في الليل لمدة سبع سنوات متتاليات.

## ٢- المسخ/القدرة:

يدخل المسخ بمعنى التحوّل من شكل إلى شكل دون المساس بثنائية (الأعلى/والأدنى) في عالم الجن والعفاريت، لأنه العالم الذي يقدر أهله على التشكل بأشكال حسنة وقبيحة ولا تحكم عليهم الصورة، إذ إنهم قادرون على التحوّل من هيئتهم الأولى إلى أية هيئة يريدون "والعفاريت

هي وحدها القادرة على التحوّل في نفسها، وعلى تحويل غيرها لدى الحاجة<sup>(٧٢)</sup>. ولأنّ السارد الشعبي يلعب على وتيرة القدرات الخارقة لعالم الجن، لذلك يستخدم هذه التيمة في حياتهم باعتبارها من أهم خوارقهم فوق الطبيعية.

في حديث (الملك والغزاة) تنهض الحكاية على رؤية أحد الملوك لغزاة<sup>(٧٣)</sup> "حسنة الصورة في عنقها قلادة جوهر وفي يديها أسورة من ذهب وفي ساقها خلاخل من فضة وعليها حلل من الديباج الأخضر"<sup>(٧٤)</sup>. يقتفي الملك أثرها ويحاول العثور عليها أو شرائها من صاحبها الفارة عنده، ولكنه يخبره بأنها عفريته تزوجها وأنجب منها ولدين، وأنها -أي العفريته/ الغزاة- تغيّر صورتها، فهي "تنوّع على كل رهط، فمرة طاووساً، ومرة غزاة كما رأيتها -أيها الملك- ولي منها ولدان"<sup>(٧٥)</sup>. إنّ قدرة العفريته على التحوّل من هيئتها الأصلية لما شاءت من هيئات أخرى، خاصة ينفرد بها عالم الجن ذو القدرات الخارقة. ولذلك نجد الجنّي يتشكّل في صورة قرد في حكاية (أبي محمد الكسلان). يعيش الجنّي/ القرد مع أبي محمد الكسلان، يخضع له ويساعده، يأتي له بالأموال والمجوهرات ثم يكشف بعد فترة مكث طويلة عن حقيقته المتخفية، عن رغبته الدفينة في الوصول إلى الجارية/ بدر السماء بنت مرحب التميمي "فبينما أنا قاعد ذات يوم وكان القرد قدامي جالس على كرسي من الذهب الأحمر المرصّع بالدرّ والجواهر وعنده اللقمة الخبيص وهو يأكل إلى أن اكتفى، فلمّا شبع تنفّض ونزل من على الكرسي

وجلس بين يديّ، ثم إنه كلمني بكلام فصيح عربي وقال لي ويلك يا أبا محمد إلى كم أخدمك وأقتني لك الأموال حتى جعلتك أغنى أهل زمانك؟ فلما سمعت كلامه خفت منه واقشعر جلدي وقلت في نفسي والله عجب يكون هذا القرد إلا ملكاً من ملوك الجن، فقلت له من تكون يا سيدي؟ فقال اعلم أنني قد صنعت معك جميلاً لتفرج عني ما أنا فيه من ألم وتباريح الجوى وقد أسقمني وألهبني، فقلت يا مولاي أعلمني من أنت وما هي حاجتك ولمن أنت وامق، فقال: اعلم أنني ملك من ملوك الجن وأنا عاشق لجارية من البصرة يقال لها بدر السماء بنت مرحب التميمي<sup>(٧٦)</sup>. لقد ظهر القرد/الجنّي على حقيقته، ثم عاد وكشف عن هيئته الأولى/النار "وإذا قد انقض على الجارية عفريت مثل النار، فلما رأيته غشي عليّ فلم أفق"<sup>(٧٧)</sup>. إنّ قدرة الجنّي على التشكل بأشكال مغايرة لخلقه الأصلي صفة/قدرة لا يستطيع إتيانها سوى مخلوقات لا جسم يحكم على هيئتهم أو أشكالهم.

وفي حديث (المحلية والموهوب) يتمثل ملك الجن في صورة ظبي "اعلمي أنني رجل من ملوك الجنان تتمثل في صورة الأطباء ننظر ذا وذا ونمشي في الفيا في والقفار وتنزّه في البساتين والوجوه الحسان، من غير ريب ولا بهتان"<sup>(٧٨)</sup>. إنّ هذا التحوّل يتم بسهولة وسلاسة؛ لأنه تحوّل إرادي ينبع من قدرة ذاتية وليس من عامل خارجي/ساحر أو كاهن.

### ٣- المسخ/المزج:

المزج بين الكائنات شكل من أشكال المسخ/التشويه، ويكون الناتج من هذا المزج/التداخل توالد/ظهور كائن جديد ذي طبيعة مشوّهة، لأنه لا ينتمي إلى جنس بعينه، ولهذا كان تعريف سعيد يقطين صحيحاً، إذ يعرف المسوخات بقوله: "المسوخات هي الكائنات الناتجة عن تركيب أكثر من جنس أو التي نجدها جنس مختلف التركيب عن باقي الأجناس"<sup>(٧٩)</sup>. صحة تعريف يقطين ترجع إلى تعريفه القاصر على ما أشرت إليه باسم المسخ الممتزج، ولذلك فهو يرى أنّ "التنوع في خلق الأحجام والأشكال والصور والهيئات يجعلنا فعلاً أمام شخصيات عجائبية"<sup>(٨٠)</sup>، بل هي أكثر عجائبية لأنها أكثر مسخاً، وفي الإشارة لهذا الجنس المشوّه من الكائنات استباق زمني للسادس الشعبي الذي وعى بحدسه مدى ما يمكن أن يصل إليه العلم الإنساني في حالة لعبه بالجينات والمخلوقات نتيجة امتزاج لكائنات لكل منها حدوده وخصائصه المميزة.

قد يحدث التشويه نتيجة زواج الجنّي من الإنسية "ويعمر هذا القصر جارية نصفها جنّية ونصفها إنسية لأنّ أباهما من الجن وأمّها من الإنس وليس على قرار الأرض من هو أجمل منها"<sup>(٨١)</sup>. قد يحيل للقارئ أنّ شمس الثعابين قد نجت من التشويه الخُلقي بجمالها الذي ليس على وجه الأرض مثله، وهذا صحيح، ولكن الأصح أنها لم تنج كلياً، إذ أصابها مرض النوم وفوبيا مواجهة الآخرين، إذ ظلت حبيسة قصرها نائمة فيه بشكل مستمر.

وقد يكون الخلق المشوّه نتيجة زنى المحارم "ورأيت خلقاً فيها يذهبون ويحيثون حفاة عراة وعلى أذناهم الشعر مثل أذئاب الخيل وهم لا يحصون من كثرتهم ولهم صياح وضجة وجلبة، وذلك الجبل محيط بالجزيرة وهو جبل أملس ليس يقدر النمل أن يمشي فيه، ومن الناحية الأخرى البحر وهو محيط بهم، فلما رأوني أفزعني وهالني كثرتهم فنظرت إلى شيء لم أر مثله قط، وكان لي معه نحو عشر سنين ما أراني ذلك المكان، فقلت له يا خليلي ما هؤلاء؟ إنس أم جن؟ فقال اعلمي أنّ ملكاً من ملوك الجن أخذ جارية من نساء الزنج فربّأها وهي إنسية حتى بلغت مبلغ النساء، ثم تبين منها حبل ولم يكن وطئها، فشق ذلك عليه وعلم أنها خاتمه فحملها ورمى بها في هذا المكان الذي ليس له منجى ولا مخلص ولا يمرّ فيه أحد إلا هلك وغرق، فولدت الجارية غلاماً وجارية في بطن واحد وجعلت تربيهم وتأكل من ثمر هذه الأشجار، حتى إذا كبر ذلك الصبي وأدرك نكح أخته وأمه وتناسلوا ها هنا على قديم الدهر حتى صاروا هذا الخلق كلهم من نسل تلك الجارية"<sup>(٨٢)</sup>.

وقد يحدث التشويه نتيجة الفعل الجنسي بين الإنسان والحيوان، فملك الهند الذي خرج للصيد ذات ليلة فسكر وكانت "دابته مشدودة إلى عمود خيمته فنهض إليها ثم جامعها فحملت منه، فلما أفاق من سكرته وذكر ما عمله خلا الدابة ورحل من وقته ونهى أن يتصيد أحد في ذلك الموضع، فولدت تلك الدابة صورتين من هذه الصور ذكر وأنثى فكثروا وهم على ما ترى ثم صار فيهم كثرة حتى امتلأت منهم الجبال"<sup>(٨٣)</sup>. وكان نتيجة هذا

الإثم أن وُلد المشوّهون الذين لهم "قوائم كقوائم الدواب ووجوه كوجه الإنسان" (٨٤).

وقد يوجد المشوّهون بلا سبب، كهؤلاء الذين يراهم سعيد بن حاتم الباهلي في أرض النسايس "فنظرنا إلى عجائب عجيبة ناس صورهم كصورة رجل عظيم وله رجل واحدة ويد واحدة وعين واحدة وهم يتحدثون بكلام مع بعضهم البعض مثل الكلاب السلوقية أو كالثعالب" (٨٥). يوجد المشوّهون؛ لأنهم في نظر السارد جزء من نسيج العجائبي الملتحم بالواقعي، إنهم مثل أي كائنات موجودة، وعلى القارئ أن يفتش فقط عنهم، يركب البحار ويطلع الجبال ويدخل الجزائر ليبحث عنهم وحتماً سيجدهم لأنهم انعكاس لخطايا البشر.

بقي أن أشير إلى نقطتين: تتعلق الأولى باحتفاظ المسوخ/المتحوّل بعد المسخ/التحوّل ببعض سمات جنسه قبل المسخ، فهذا بدر بن جنار المسوخ لطير، يأكل طعام البشر، ويشرب خمورهم ويأنس معهم ويلدّ بما يقدم في حضرتهم، وهذه شاه زنان المسوخة فرساً تتحدث بلغة الإنسان وتعي ما يقال لها، وهؤلاء عشرة آلاف جمل وفرس وبغل وبقرة مسختهم الملكة لاب التي "إذا أعجبها شخص أخذته فتمتعت به أربعين يوماً ثم بعد ذلك تسحره من صورته إلى صورة الحيوان وتخرجه إلى الساحل وتطلب غيره" (٨٦). ويظل لهؤلاء المسوخين وعيهم البشري، ولذلك يحاولون منع بدر من الوصول لهذه الجزيرة كي لا يحلّ به ما حلّ بهم من قبل. إنّ كل ما يحدث للممسوخين هو "انفصال بين الجسد



والوعي أو العقل ، بين الشكل والجوهر ، وذلك عندما يحدث الانقلاب من خلقة إلى أخرى ، ولكن مع استمرار الإدراك الداخلي للشخصية المسوخة... فكأنه كابوس مفزع يسجن الوعي فيه داخل جسد غريب لا يعرفه ، رغم أنه يتحرك ويتنفس به"<sup>(٨٧)</sup>. إذا فالهوية البشرية حاضرة في المسوخ رغم كل طبقات الوعي المسجون تحت أقبية الطيور أو الحيوانات ، ولذلك يعيش المسوخ بين ثنائية (الانفصال/الاتصال) ، الانفصال عن عالمه الإنساني شكلاً في مقابل اتصاله به روحاً وعقلاً ، إنه في منزله البين بين ، إن صح التعبير.

والثانية تتعلق بإمكانية عودة المسوخ لصورته الأولى ، فهو ما إن يجد ساحراً أو كاهناً قادراً بعزائمه وطلاسمه السحرية على حل مسخه ، حتى يعود لصورته/جنسه الأول دون زيادة أو نقصان. ولنقرأ هذه النصوص مجمعة :

- "وجاءت ومعها أوار أحمر فوضعت عليه وأشعلت فيها ناراً وجعلت تبخر ثم وأخذت قليل ماء ورشّت عليه ولقّته في الإزار فجعل يرتعد من تحته ثم أنها رمت الإزار من فوقه فنهض قائماً"<sup>(٨٨)</sup>.

- "فتفلت عليه وتكلمت بكلام تفهمه فانتفض وخرج كأنه القمر"<sup>(٨٩)</sup>.

- "ثم إنه عاد إلى الفرس فقال له يا سيدة الحاجة قد قضيت وقد اشتفيت عليك أن تعودني إلى صورتك... فعندها غابت ساعة وعادت على صورة تخجل الشمس حسناً"<sup>(٩٠)</sup>.

- "فما تم كلامه حتى انتفضت الغزالة ورجعت جارية"<sup>(٩١)</sup>.

- "فتكلم الكاهن بكلام خفيّ وانتفضت الظبية انتفاضاً وعادت الظبية  
جارية حسنة تباهي بحسنها الشمس وتنجل القمر"<sup>(٩٢)</sup>.

من هذه النصوص وغيرها يتضح أنّ أمر المسخ كان معتاداً لدى الراوي  
والسامع في العصور الوسطى؛ ولذلك فليس من النادر أن تلقى طائراً أو  
غزالة أو ظبية أو غيرها من الحيوانات أو الطيور لتخبرك أنها كانت  
ممسوخة، وأنّ كاهناً أو ساحراً بواسطة عزائمه وطلاسمه وأدواته  
السحرية قد أعاده بعد (انتفاضة العودة) - إن صح التعبير - لهيئته الأولى،  
وها هو يحكي لك ما حدث له قبل وأثناء وبعد المسخ.

ويرى الباحث في الختام أنّ عملية المسخ لم يكن السارد يهتم بها إلا  
لبعدها الغرائبي والعجائبي المشوق والجذاب - وخاصة وقت رواية هذه  
النصوص - كما أنها - أي عملية المسخ - أحد محفزات الحكيم وعجلاته  
الدافعة للمضيّ قدماً في مسامرات ليلية جدّابة ولذيذة ومرعبة مثل أفلام  
الحركة/الأكشن السينمائية في وقتنا الحاضر.

#### الهوامش:

❖ عنوان المراسلات: جمهورية مصر العربية - محافظة الفيوم - قرية فيديمين - غرب البلد -  
شارع الشيخ عبدالرحمن.

(١) جان بياجيه: البنيوية، (ترجمة) عارف منيمه وبشير أوبري، منشورات عويدات،  
بيروت، باريس، ط ٤، ١٩٨٥ م، ص ٨١.

(٢) د. جابر عصفور: نظريات معاصرة، مكتبة الأسرة، ١٩٩٨ م، ص ١٥٦، ١٥٧.

- (٣) محمد رشيد ثابت: البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام، الدار العربية للكتاب، ليبيا/تونس، ١٩٨٢ م، ص ٣٠٠.
- (٤) صالح سليمان عبد العظيم: سوسولوجيا الرواية السياسية (يوسف القعيد نموذجاً)، الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٨ - ص ٦١.
- (٥) د. محمد نديم خشفة: تأصيل النص (المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، دراسات في المنهج)، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط ١، ١٩٩٧ م، ص ٤٠، ٤٧.
- (٦) بيار غيرو: السيمياء، (ترجمة) أنطوان أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت/باريس، ط ١، ١٩٨٤ م، ص ١٢٢.
- (٧) المرجع السابق: ص ١١٤.
- (٨) يقصد فورستر بما سيحدث لها في الكتب الجانب الفني انظر: إ.م فورستر: أركان القصة، (ترجمة) كمال عياد جاد، مكتبة الأسرة، ط ١، ٢٠٠١ م، من ص ٧٢ إلى ص ٩٠.
- (٩) مجهول المؤلف: مائة ليلة وليلة، منشورات الجمل، كولونيا/بغداد، ط ١، ٢٠٠٥ م، ص ٣٥٤.
- (١٠) حديث ظافر بن لاحق، حديث مسلمة بن عبد الملك، حديث سليمان بن عبد الملك، حديث نجم الضياء غربية الحسن، الفرس الأبوس، ابن التاجر مع الغربي، الأربعة أصحاب، الفتى التاجر، على الجزائر).
- (١١) فرج بن رمضان: صورة الأم في المتخيل العربي، حكاية من ألف ليلة وليلة (جودر بن عمر وأخويه) دار محمد على للنشر، تونس، ط ١، ٢٠٠٦ م، ص ٢١.
- (١٢) مائة ليلة وليلة: ص ٢١٥.
- (١٣) مجهول المؤلف: الحكايات العجيبة والأخبار الغربية، منشورات الجمل، كولونيا/بغداد، ط ١، ١٩٩٧ م، ص ٢٧٥.
- (١٤) مائة ليلة وليلة: ص ٤١٠.
- (١٥) مائة ليلة وليلة: ص ٣٢١.
- (١٦) المصدر السابق: ص ٣٢١.
- (١٧) المصدر السابق: ص ٣٤٤.

(١٨) تتكرر إقامة الولائم في الأعراس في أكثر من موضع، انظر في الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة ((عروس طلحة بتحفة ص ٢١، عرس ابنة الوزير بالمملوك في حديث ص ٢٩٠، عرس بدور وعمير ص ١٥٨، عرس السول بالشمول ص ١٨٤، عرس المحلية بالمهوب ص ٣٢٨))، وانظر: مائة ليلة وليلة ((عرس نجم الضيا بنايرة الأشواق ص ١٠٩، عرس الفتى البصري بابنة عمه ص ٣٢٣)).

(١٩) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص ٢١٢.

(٢٠) المصدر السابق: ص ٢١٧.

(٢١) مائة ليلة وليلة: ص ١٨٦.

(٢٢) المصدر السابق: ص ١٨٥.

(٢٣) المصدر السابق: ص ٢٣١.

(٢٤) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص ٣٦.

(٢٥) المصدر السابق: ص ٣١١.

(٢٦) المصدر السابق: ص ١٤٨.

(٢٧) انظر: مائة ليلة وليلة: (حديث الفرس الأبنوس) ص ٣٠٧، حديث (ابن التاجر مع الغربي) ص ٣٧٨. (حديث الفرس الأبنوس)، ص ٣١٣.

(٢٨) أكد على الجانب الاجتماعي للطعام العديد من النقاد، انظر: إ. م فورستر: أركان القصة، مرجع سابق، ص ٧٨، د. محسن جاسم الموسوي: سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٧م، ص ١٥٧، د. حسين محمد فهيم: أدب الرحلات (دراسة تحليلية من منظور انثوجرافي)، عالم المعرفة، العدد (١٣٨)، ط ١، يونيو ١٩٨٩م، (في ذكر الطعام واستنباط أحوال المجتمعات)، مرجع سابق، من ص ١٤٣ إلى ص ١٥٩.

(٢٩) تتكرر تيمة منع الطعام عن الشخصية لقتلها أو تعذيبها في أكثر من حكاية، انظر: عروس العرائس ص ١٢٧

(٣٠) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص ٧٣.

- (٣١) المصدر السابق: ص ٣٠٣.
- (٣٢) فرج بن رمضان: صورة الأم في التخيل العربي - مرجع سابق - ص ٢٠ - بتصرف .
- (٣٣) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص ١٣٢ .
- (٣٤) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص ٧٥، ٧٦.
- (٣٥) المصدر السابق: ص ٩٧.
- (٣٦) وقد يؤدي الإسراف في تناول الملذات من طعام وشراب وخمور في حضرة النساء إلى وقوع جرائم قتل، وذلك مثلما حدث مع الرجل في قصة (العاشقة)، مائة ليلة وليلة: ص ٤١١.
- (٣٧) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص ٤٦.
- (٣٨) المصدر السابق: ص ٥١.
- (٣٩) المصدر السابق: ص ٩٥، ٩٦.
- (٤٠) المصدر السابق: ص ١١٦، ١١٧.
- (٤١) محمد عبد الرحمن يونس: الجنس والسلطة في ألف ليلة وليلة، مؤسسة الانتشار العربي، لندن/بيروت، ط ١، ١٩٩٨م، مرجع سابق، ص ١٩٩، ٢٠٠.
- (٤٢) حاتم حافظ: أنساق اللغة في مسرح تشيكوف، المجلس الأعلى للثقافة - الكتاب الأول، العدد (٦٥)، ط ١، ٢٠٠٣م، مرجع سابق، ص ١٢٧.
- (٤٣) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص ٧٦.
- (٤٤) المصدر السابق: ص ٧٥.
- (٤٥) المصدر السابق: ص ٧٥.
- (٤٦) د. جابر عصفور: عن الطعام والحب والغواية - مجلة العربي الكويتية - سبتمبر ٢٠٠٤م، ص ٤٢.
- (٤٧) محمد عبد الرحمن يونس: الجنس والسلطة في ألف ليلة وليلة، مرجع سابق، ص ٢٠٢.
- (٤٨) د. محسن جاسم الموسوي: سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، مرجع سابق، ص ٢٠٠.

- (٤٩) المرجع السابق: ص ١٦٠.
- (٥٠) قصرت د. سيزا قاسم تقديم المآكل والمشرب في النص السردي على وظيفتي التقييم الاجتماعي ووصف الحالة المزاجية للشخصية، إذ ترى أنهما "يشكلان مؤشرا هاما بالنسبة إلى الطبقة الاجتماعية وإلى مزاج الشخصيات المختلفة وطبيعتها" انظر: د. سيزا أحمد قاسم: **بناء الرواية** (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة، ط ١، ٢٠٠٤م، ص ١٤٤.
- (٥١) د. حسين محمد فهميم: **أدب الرحلات**، مرجع سابق، ص ١٤٣.
- (٥٢) د. سهير القلماوي: **ألف ليلة وليلة**، دار المعارف، ط ١، ١٩٥٩م، ص ١٥٨.
- (٥٣) لمزيد من العرض، انظر: فصل (في ذكر الطعام واستنباط أحوال المجتمعات) د. حسين محمد فهميم: **أدب الرحلات**، مرجع سابق، من ص ١٤٣ إلى ص ١٦٠.
- (٥٤) د. سيزا قاسم: **القارئ والنص** (العلامة والدلالة)، المجلس الأعلى للثقافة، ط ١، ٢٠٠٢م، ص ٢٠٣، بتصرف.
- (٥٥) شعيب حليفي: **شعرية الرواية الفانتاستيكية**، المجلس الأعلى للثقافة، ط ١، ١٩٩٧م، ص ٧٤.
- (٥٦) شوقي عبد الحكيم: **تراث شعبي** (الحكايات الشعبية العربية، الزير سالم أبو ليلي المهلهل، سيرة بنى هلال)، المجلد الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١٩٩٥م، الفصل التاسع بعنوان (تحولات أبطال الحكايات الخرافية، وسخطهم إلى حيوانات، ص ١٤٦).
- (٥٧) أوفيد: **مسخ الكائنات** (ميتامورفوزس)، (ترجمة) د. ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ١٩٩٧م، مقدمة المترجم، ص ٢٦.
- (٥٨) شوقي عبد الحكيم: **تراث شعبي**، مرجع سابق، ص ١٤٣.
- (٥٩) أوفيد: **مسخ الكائنات**، مرجع سابق، ص ٦٧.
- (٦٠) **العهد القديم**: سفر التكوين، الإصحاح ١٩، الآية ٢٣.

- (٦١) فوزي العنتيل: **عالم الحكايات الشعبية**، مكتبة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة للقصور الثقافة، العدد (٣٦)، مارس ١٩٩٩م، ص ١٨٣.
- (٦٢) د. سهير القلماوي: **ألف ليلة وليلة**، مرجع سابق، ص ١٥٢.
- (٦٣) ماهر البطوطي: **الرواية الأم** (ألف ليلة وليلة والآداب العالمية)، مكتبة الآداب، ط ١، ٢٠٠٥م، ص ٢٤٧.
- (٦٤) مائة ليلة وليلة: ص ٣٨١.
- (٦٥) المصدر السابق: ص ٣٨٢.
- (٦٦) المصدر السابق: ص ٣٨٣.
- (٦٧) المصدر السابق: ص ٣٨١.
- (٦٨) استخدم الماء أكثر من مرة أثناء القيام بعملية المسخ، فعلت ذلك الملكة لاب، وكذلك فعله بدر بن جلنار.
- (٦٩) **الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة**: ص ٩٢.
- (٧٠) مائة ليلة وليلة: ص ٢٥١.
- (٧١) **الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة**: ص ٣٣٩.
- (٧٢) د. عبد الملك مرتاض: **ألف ليلة وليلة** (دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد (آفاق عربية)، ط ١، ١٩٨٩م، ص ٨١.
- (٧٣) تعدّ الغزالة من الحيوانات الأكثر شهرة من حيث تحوّل الجن لصورتها، بل ومن أكثر الحيوانات لطفًا بالإنسان ومن ذلك إرضاعها له وهو مازال صغيراً، انظر: **تحوّل الملكة المسحورة** (زوج الملك الأبيض) لغزالة مرضعة لولد قمرية في سيرة سيف بن ذي يزن: مصدر سابق، ص ١٨، ٢٨.
- (٧٤) مائة ليلة وليلة: ص ٣٢٠.
- (٧٥) المصدر السابق: ص ٣٣٣.
- (٧٦) **الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة**: ص ٢٠٤.
- (٧٧) المصدر السابق: ص ٢٠٧.

- (٧٨) المصدر السابق : ص ٣١٧.
- (٧٩) سعيد يقطين : قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٧م، ص ١٠٢.
- (٨٠) المرجع السابق : ص ١٠٣.
- (٨١) مائة ليلة وليلة : ص ٢٨٥.
- (٨٢) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص ١٢٤.
- (٨٣) المصدر السابق : ص ٦٧.
- (٨٤) المصدر السابق : ص ٦٦.
- (٨٥) المصدر السابق : ص ٢٧٥.
- (٨٦) المصدر السابق : ص ٩٥.
- (٨٧) أميمة أبو بكر : المسخ في حكايات ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، المجلد الثالث عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٤م، ص ٢٤٠.
- (٨٨) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص ٩٣، ٩٤.
- (٨٩) المصدر السابق : ص ٩٩.
- (٩٠) المصدر السابق : ص ٨٣.
- (٩١) مائة ليلة وليلة : ص ٣٢٢.
- (٩٢) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص ٣١٦.



**رَحْلُ أَبِي الْقَاسِمِ الْخَوَازِمِيِّ**  
**غَايَاتُهَا وَظَوَاهِرُهَا الْفَنِيَّةُ**  
(٢)

بقلم: د. عبدالله بن سليم الرشيد\*

**التداخل النصي:**

إنّ كل خطاب يتكون من خطابات أخرى سابقة، ويتقاطع معها بصورة ظاهرة أو خفية، فلا وجود لخطاب خالٍ من آخر<sup>(١)</sup>، والكلمة لا تكون وحدها أبداً<sup>(٢)</sup>، ولهذا يتفق النقاد على أنّ النص ما هو إلا عصارة نصوص تختزل أفكار السابقين وتتأثر بأساليبهم<sup>(٣)</sup>.

وحيث إنّ العمل الفني يُدرك من خلال علاقته بالأعمال الفنية الأخرى<sup>(٤)</sup> لا بد من أن نقف في النص الأدبي تجاه ضربين من التداخل النصي، جليّ وخفيّ. وعليه يمكنني القول ابتداءً: إنّ رحل الخوارزمي متداخلة نصياً مع المقامات، من حيث انتمائها إلى قالب العامّ، وهو المنبني على حدث سردي متكرر في كل رحلة، مسوق في قوالب لغوية تعتمد الجمل المزدوجة والمسجوعة، وإن خالفها في الكدية وفي عدم ثبات الشكل السردية وطغيان الوصف عليها.

وحيث إنّ الوصف هو المسيطر على الرّحل كان من الطبيعي أن يظهر التداخل النصي ظهوراً<sup>(٥)</sup>، ومرجعية التداخل متعددة، فمن القرآن حيناً "وهم في غمرتهم ساهون، وفي ضلالتهم يعمهون"<sup>(٦)</sup> ومن التراث الشعري والعربي أحياناً كما سيأتي. بل حتى من مقامات البديع، فهو ينقل قوله "ووافق المقدور أربعاء لا يدور"<sup>(٧)</sup> من قول البديع: "يا أربعاء لا تدور"<sup>(٨)</sup>. وهذه الشواهد داخلة ضمن التداخل الجلي، ومثلها: "أطوف ما أطوف ثم آوي"<sup>(٩)</sup>، وقوله: "فقلت له متمثلاً:

أقول له والرمح ياطر متته تأمل خُفأفا إنني أنا ذلكا"<sup>(١٠)</sup> والرّحل تشير إلى نصوص أخرى متنوعة، وفي الرحلة الأولى بخاصة تظهر الإشارة إلى نصوص كثيرة، أهمها الأمثال التي تناثرت في تضاعيفها، فأحالت القارئ إلى حشد من النصوص التي لا تغيب عن كل عربي عرف أدب العرب شعره ونثره، والإحالة إلى المثل هي إحالة إلى القصة المرتبطة به، وقد وُفق الخوارزمي إلى إدخالها في نسيج الرحلة، فلم يبدُ عليها تكلف أو إقحام، يقول مثلاً: "كانت الرياح تأتيني بنفحات هذا الطيب... فالآن لا أثر بعد عين، سأصبح لأجله عن سرى القين"<sup>(١١)</sup>، فهنا تداخلان متواليان مع مثلين<sup>(١٢)</sup>، وهو -أي الخوارزمي- فيما يبدو مشغوف بالمثل شغفاً جعله لا يغيب عن رحله، حتى إنه اجترح عدة أمثال كما أسلفت. وهذا الولع بالمثل يعني أنّ الخوارزمي مشغوف بالبقاء، حريص على الخلود؛ لأنّ المثل هو من أبرز مظاهر الخلود الإنساني، وربما كان هذا

الهاجس - أعني هاجس الخلود - و الذي أغرى الحكماء والخطباء والشعراء منذ القدم بتحلية كلامهم بالجمل التي يسهل تلقيها وحفظها وتمثلها.

ومن التداخل النصي ما يظهر في تمثّل الشعر، وليست المسألة تمثلاً لإيراد معنى فحسب، ولكنه تمثّل يستحضر قصة البيت ومكانة قائله، وخير مثال على هذا تمثله قول جرير:

وابن اللبون إذا ما لُزَّ في قرَنٍ لم يستطع صولة البزل القناعيس<sup>(١٣)</sup>  
إنّ منزلة قائل البيت جرير في الشعر مشهورة، ووصفه نفسه بابن اللبون - وهو هو - كل ذلك جاء مناسباً للموقف الذي يريد الخوارزمي إظهاره، فهو متواضع مفتخر في معرض إظهار القدرة.

وفي موضع آخر يستحضر المثل (تسمع بالمُعَيْدِيَّ خير من أن تراه) ولكنه يأتي به في نطين خطابين، الأول: نظم المثل في بيت:  
لعمراًبيك تسمع بالمُعَيْدِيَّ بعيد الدار خير أن تراه  
والنمط الآخر يأتي به في سياق إظهار المعرفة إذ أورد اسم المعيدي ونسبه<sup>(١٤)</sup>. وكلا النمطين يخدم الغاية التي يسعى إليها، وهي الإدلال بالمعرفة والقدرة.

غير أنّ القضية لا تقف عند إظهار القدرة والمعرفة، فربما كانت هذه هي القشرة الظاهرة للعيان التي يستطيعها كلّ كاتب ولو ادّعاءً، ولكن وراءها من الدلالات الكثير، فالكاتب يتقوى بما يمتاح منه، ويتدرّع بما ينقل وما

يوظف من النصوص ، ثم هو يظهر قدرته على استيعاب ما يعرف ، فليست المعرفة وحدها هي المحك ، بل التمكن من إيراد الشيء مورد الصحيح ، وتقليبه على أكثر من وجه ، وهذا ما فعله مع قصة المعيدي مثلاً .

ومن مظاهر التداخل النصي الاعتماد على قوالب جاهزة -أو مسكوكات- في التعبير عن بعض الفكر ، من مثل قوله : "أنا ابن بجدته ، وعالم ما تحت جلده" <sup>(١٥)</sup> ، و"أبثثهم عُجره وُبجره" <sup>(١٦)</sup> ، "شالت بي النعامة" <sup>(١٧)</sup> ، وهو فيما أرى نوع يُسلم فيه الكاتب قلمه لتأثير الثقافة العامة ، دون أن تغيب شخصيته أو يضعف تمييزها عن غيرها ؛ لأنّ هذه الجمل -وإن كانت جاهزة- تظلّ واثية بمقدرة الكاتب على وضعها موضعها الجديد .

أما التداخل النصي الخفيّ فظهر في عدة مواضع ، أكتفي منها بالإشارة إلى استعارة الخوارزمي مقطّعاً من مقامات البديع ورد في (المقامة النهديّة) هو قوله : "فأتتنا ابنته بطبق عليه جلفة وحُثالة ولويّة ، وأكرمت مثنوانا ، فانصرفنا لها حامدين" <sup>(١٨)</sup> ، فقد أخذه وأدار عليه إحدى الرّحل ، بانياً إياها على وصف جارية رحّبت به ومن معه ، وأضافتهما وغطّتهما <sup>(١٩)</sup> ، فعمله أشبه بعمل من يأخذ مقطّعاً من صورة فيكبّره ، ويضيف إليه من لمساته الفنية .

إنّ أهم ما يصل إليه الباحث حين يفحص مستويات التداخل النصي هو أن يستوعب مرجعيات الكاتب ، ومنابع ثقافته <sup>(٢٠)</sup> ، ولعل ما أشرت إليه أنفاً قد حقق جزءاً من هذا الهدف .

## السرد:

يبدو السرد في الرَّحَلِ أمراً حتمياً؛ لأنَّ قلب الرحلة يستدعيه، فلا رحلة بلا سرد، وهو يبدأ رحلته الأولى بدايةً من لم يُردِّ التوسُّل بالسرد، بل يبدوها بدايةً خطيباً أو واعظاً إذ يقول: "وصية لكل لبيب، متيقظ أريب..."، ثم يُردف بنتيجة تجربته: "ولقد نُصرت بالاتضاع على ذي نباهة وارتفاع"<sup>(٢١)</sup>، ثم يشرع في سرد الرحلة: "وذلك أني أصعدت في بعض الأيام"<sup>(٢٢)</sup>. إنَّ سرديّة الرَّحَلِ مؤطّرة بمكوّنات حكاية (حدث، وشخصيات، وزمان ومكان، وسرد، ووصف، وحوار)، ولكنها تختلف ظهوراً وخفاءً، وأثراً في تحقيق القيم الفنية.

وسوف أتوفّر على تحليل تلك المكوّنات الحكائية في الرحلة الأولى بخاصة، ثم أشير إلى ما جاء في بعض الرَّحَلِ الأخرى.

فأمّا الحدث الرئيس في الرحلة الأولى فهو المناظرة بين الخوارزمي والهيّتي، التي انتهت بغلبة الخوارزمي، وهو حدث مهد له الكاتب بنى سرديّة تضمنت رحلته و قدوم من يسأل عنه، ومضيه إلى الناظر، ودخوله المجلس...حتى انتهى إلى لقاء الهيّتي وبدأ بمناظرته.

وفي داخل البنية السردية الأم تأتي بنى سرديّة صغيرة أو حكايات مضمّنة، ففي الرحلة الأولى يبرز حدث جانبي في داخل الحدث الرئيس، بطله الهيّتي الذي يروي عن نفسه: "حضرت يوماً حلبة من حلبات العلوم"<sup>(٢٣)</sup>، وهذا الحدث الجانبي مأتيٌّ به لخدمة المقصد الرئيس، فهو

يسهم في بناء صورة سلبية عن الهيّتي. وتأتي بنية سردية أخرى صغيرة تتضمن قصة خندف وأبنائها<sup>(٢٤)</sup>، وهي على ضد الأولى تسهم في بناء صورة إيجابية عن الخوارزمي؛ إذ تدلّ على وعيه ومعرفته وإتقانه. وهذه الحكايات المضمّنة أو البنى السردية الداخلية هي أهم موضوعاتياً من الحكاية الرئيسة<sup>(٢٥)</sup>، والعلاقة بين هذه الرئيسة والحكايات المضمّنة هي علاقة موضوعاتية<sup>(٢٦)</sup>، فهي تتشابه في الموضوع الذي هو إبراز مكانة الخوارزمي. أمّا الشخصيات في هذه الرحل فشخصية المنشئ هي الرئيسة، وعليها مدار الرحل، وهذا أمر طبيعي؛ بالنظر إلى تماس الرحلة مع السيرة الذاتية التي يكون مدار الحدث فيها على الراوي نفسه، غير أنّ الرحلة الأولى تتضمن شخصية أخرى لا بد من الوقوف عندها، وهي شخصية (الهيّتي) التي تبدو شخصية ذات مرجعية اجتماعية تحيل على وجه من وجوه الثقافة في عصر المؤلف، وتبرز نمطاً من أنماط (المثقفين) آنذاك، وتفصح ادعاءات المتعلمين الذين كان للخوارزمي معهم صولات في رحلته. وبالموازنة بين الشخصيتين الرئيسيتين في هذه الرحلة الأولى (الخوارزمي، والهيّتي) يبدو الخوارزمي أديباً محبوباً، رفيع القدر، نابه الذكر، متواضعاً عالمياً<sup>(٢٧)</sup>، قويّ العارضة، سريع البديهة: "فعطفت عليه عطفة الثائر العاسف، والتفتُ إليه التفاتة الطائر الخاطف"<sup>(٢٨)</sup>.

أمّا الهيّتي فلشخصيته مقومات صريحة، فقد صورّه: "أجلح، أهتم، أقلح، أفتح، أروح، طويلاً عنطنط، يحكي ذئباً أمعط"<sup>(٢٩)</sup>، وهو:

"رجل جوال، رحال حلال" (٣٠)، ولها كذلك مقومات ضمنية، يومئ الكاتب من خلال تعبيره عنها إلى ضعف الهيته وقله علمه: "فأخذه الإبلاس، وضاق به الأنفاس" (٣١).

وفي مقابل السمات الحسنة التي صور بها الكاتب نفسه تبرز سمات مضادة في شخصية الهيته، فمع أنه مشهور عرف البلاد وعرفته (٣٢)، وله معرفة بعلوم زمانه "يعدّ المازني إمامه، وابن جني غلامه..." (٣٣)، تبدو سماته منفرة فهو متكبر متعظم (٣٤)، لم تُغنه علومه: "فوقف عند ذلك حماره، وخمدت ناره..." (٣٥).

لقد جعل الخوارزمي شخصية الهيته ذات وظيفة تعبيرية، فهو يعبر من خلالها عن شخصيته هو - أي الخوارزمي - وكل نقائص الهيته تقابلها محاسن الخوارزمي:

الكبر >> التواضع

العلم >> الجهل

الادعاء >> المعرفة الدقيقة

العي >> البيان والإقناع

ثم إنه اتبع في تصوير شخصية الهيته استراتيجية مخاتلة، فقد بالغ في الثناء عليه وتعظيمه، في مقابل إظهاره نفسه في مظهر الضعيف المتدني في العلم، يقول عن نفسه: "ريبب بطائح وسباخ... بين سوادية أنباط، وعلوج أشراط... لا أعرف غير النبطية كلاماً" (٣٦)، في مقابل تعظيمه للهيته، فهو: "البحر المورود، والإمام المقصود، والعلم المصمود" (٣٧).

وهذا التقابل المربك سيجعل المناظرة في نظر المتلقي مُنجلية عن غلبة الهيته  
وخذلان الخوارزمي، وسيجعله يستشرف الموقف، ويتأهب لمتابعة منازلة  
محسومة النتيجة سلفاً، وتلك الجمل الوصفية للشخصيتين "تكيّف موقف  
المتقبّل منها في اللاحق من الخطاب، فيتنظر ما هو متماش مع تلك الصفة"<sup>(٣٨)</sup>.

ويبدو الجمهور أو النظارة في الرحلة الأولى سلبياً سريع التأثر، يغيّر رأيه  
ويثني على هذا ثم يذمه، فبينما هم يصفون الهيته بأنه "عين الزمان  
وقلبه... إمام العراق، وشمس الآفاق"<sup>(٣٩)</sup>، إذا هم يظهرون الشماتة به،  
ويرفضونه<sup>(٤٠)</sup>، وهذا ما جعل الخوارزمي يسخر بهم ضمناً، "فلما رأيتهم  
وهم في غمرتهم ساهون، وفي ضلالتهم يعمهون"<sup>(٤١)</sup>. بل إنّ جُلّ رحله  
مبنيّ على السخرية بالعامّة، والشكوى من غلبة الجهل عليهم، واستشراء  
الردائل فيهم؛ وهذا يدعوني إلى ردّ رأي كارل بروكلمان (C.Brockelmann)  
في أنّ المقامات -والرّحل متولّدة عنها- لم تصوّر البيّنة<sup>(٤٢)</sup>.

والحوار في هذه الرحلة موظّف لإظهار سلطة الخوارزمي وسيطرته  
على الموقف، فأكثر الكلام في الرحلة الأولى جاء على لسانه، واتصف  
بأنه حوار غرضي، إذ عُني فيه بإظهار آرائه وقدرته على الحجاج ومعرفته  
بعلوم عصره.

وينبغي أن نلاحظ أنّ قدرة أبي القاسم على استثمار السرد ورسم الشخصيات  
مضايقةً بانتهاجه الوصف الذي يأتي عند غالب القدماء لغايات تزيينية،  
يُقصد بها إبراز باع الكاتب في العبارة، ومهارته في البلاغة<sup>(٤٣)</sup>.



ومع ذلك تظهر للوصف قيمة بيّنة من خلال التخيل الذي لم يفرط الخوارزمي في استثماره، فالتراكيب المبنية على التوسع المجازي كثيرة غالبية، لتأمل هذه الطائفة من الجمل:

"بطيحة بعيدة الأرجاء... ملساء الحباب، فسيحة الرحاب، هاوية الخسيف، نازحة السيّف، فقطعتها في رفاقة... كالحُمُر النّهاقة، أو النوق المقطورة، أو المعزى الممطورة"<sup>(٤٤)</sup>.

"قد أحدقوا بي دون الرفقة، واستداروا عليّ استدارة الحلقة"<sup>(٤٥)</sup>.  
"عليها سُفرة كاستدارة الهالة"<sup>(٤٦)</sup>.

"أبرزت له خنجرًا طويل النصل، سريعًا في الفصل، أجرى من المنية... له حد مرّق، وطرف مذلق"<sup>(٤٧)</sup>.

وفي الرحلة السادسة بخاصة يطغى الوصف، ويتوارى السرد، ويبدو تواتر الأفعال وعجلة الكاتب في إيرادها دالاً على رغبته في أن يصل إلى الموضوع الذي يمدّ فيه نفسه بالوصف، فقد بدأت الرحلة بحشد من الأفعال: "نضبت... وعُطّلت... واحتبس القطر، وذهب من المال الشطر، وغلت الأسعار..."<sup>(٤٨)</sup>، وهي جمل قصار لا يحوي أكثرها سوى الفعل والفاعل، وقصرها يريح الكاتب، ويحقق له مقصده من تجاوز السرد إلى الوصف، ثم وليّتها فقرة طالت فيها الجمل، وهي مرحلة بين مرحلتين: "فقرعنا باب دار على علم منا بأهلها، وقصد لأجلها..."<sup>(٤٩)</sup>، ثم يأتي النص الذي هو مدار اهتمام وعناية، متضمّنًا وصف الجارية، والمجلس والمائدة<sup>(٥٠)</sup>، وفيه يمتدّ نفسه متأنّقًا لائتدًا بالتخيل.

غير أنه بالنظر إلى الغايات التي قصد إليها الخوارزمي يظهر الوصف مداراً مهماً، لا غنى للرحلة عنه؛ فالرحلة -حقيقية كانت أو تخيلية- ما هي إلا وعاء لفكرة يحضنها الوصف.

وها هنا وقفة مهمة تتعلق بنسبة السرد والوصف في كل من المقامة والرحلة: فالسرد مسيطر على المقامة بخلاف الرحلة التي يسيطر عليها الوصف، ومع هذا فبنية الرحلة تتضمن حكاية مثلما تتضمنها المقامة، وهذا يعني أننا تجاه إبداع يسعى للاستقلال والتفرد في خطابه مثلما تفرد جنس المسرحية عن القصة لسيطرة خطاب بعينه في كل واحدة منهما، مع اتفاقهما في كونهما نسجاً من حكاية واحدة يطغى عليها الحوار، والأخرى يطغى عليها السرد.

والخوارزمي محكوم بقيود فنية تجدد حظوة عند المتلقين الذين بأسرهم النمط البديعي (نسبة إلى بديع الزمان)، وحيث إنه سعى للخروج على المقامات حاول أن يُبقي تأثيره فيهم من خلال تحقيق جزء من أفق الانتظار عندهم، فعمد إلى هذه الزركشة اللغوية والتفنن في الوصف، وبث الشعر الذي غلب على بعض الرّحل كالمكية. ومثل هذا التأويل ضروري؛ لأنّ الخوارزمي عارف بسلطة المتلقين وضغطهم الاجتماعي؛ ولهذا جعلهم محتكماً إليه -ضمنياً- حين أنطقهم باستحسان كلامه، ومدح بديهته<sup>(٥١)</sup>، وهو موقن بأن ما يأتي به من السرد لن يلقى حفاوة إذا خلا من العبرة والحكمة والتفنن في البديع، وكل ذلك يشكل صوت الثقافة المتغلغل في الأذهان<sup>(٥٢)</sup>.

## صُباية القول :

إنّ هذه الرّحل ليست مقامات ، ولكنها منبثقة عنها ، ومنفتحة عليها ، وليست رسائل ، ولكنها متصلة بها ، وليست رحلاً بالمعنى اللغوي والاصطلاحي ، ولكنها متلبّسة بها تحيلاً أو واقعاً. وإذا كانت "الظروف التاريخية في مجتمع من المجتمعات تتطلّب تعبيراً فنياً وشكلاً أدبياً مخصوصاً يلائم تلك الظروف"<sup>(٥٣)</sup>؛ فإنّ أبا القاسم الخوارزمي قد وفّق إلى اجتراح نمط يسعف في استظهار الأحوال الاجتماعية والثقافية ، ويُعين على تقديم رؤيته عن مجتمعه وثقافته عصره. هذه الرّحل تجمع السرد والوصف ، وتشتمل على وصف فضاءات وأمكنة ، وذكر مغامرات ، وتنطوي على تصوّف لغوي وافتنان تصويري. وفيها ما يغني الباحث في تطور الأجناس النثرية ، وبخاصة ما اتصل منها بالسرد ، ولعلّ الزمان يسخو بكشف ما فُقد منها ؛ حتى يتسنى للباحث أن يؤول إلى ركن شديد من الدراسة والتحليل ، والله الموفق.

## الهوامش :

- ❖ أستاذ الأدب والنقد في كلية اللغة العربية ، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ، الرياض.
- (١) ينظر : التناص في شعر الرواد ، أحمد ناهم ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٤٢٨هـ / ٢٠٠٧م ، ص ٢٣.
- (٢) ينظر : في أصول الخطاب النقدي الجديد ، تودوروف ، وآخرون ، ١٠٣ . (نقلاً عن : التناص في شعر الرواد ، ص ٢٢).

- (٣) ينظر: **مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر**، جميل حمداوي، نادي القصيم الأدبي، بريدة، د.ط، ١٤٣٠هـ، ص ٥٠.
- (٤) ينظر: **التناص في شعر الرواد**، ص ٢٣.
- (٥) **طرائق تحليل القصة**، الصادق قسومة، دارالجنوب، تونس، د.ط، ١٩٩٤م، ص ١٦٥.
- (٦) **ما بقي من كتاب الرحل**، ص ٤٠.
- (٧) السابق، ص ٤٩.
- (٨) **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٣٨٠.
- (٩) **ما بقي من كتاب الرحل**، ص ٦٠.
- (١٠) السابق، ص ٣٨.
- (١١) السابق، ص ٢٢.
- (١٢) ينظر **المثلان في: الفاخر**، المفضل بن سلمة، تحقيق: عبدالعليم الطحاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، ١٩٧٤م، ص ٤٤، **ومجمع الأمثال**، الميداني، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة عيسى البايي الحلبي، القاهرة، ١٩٧٧م، ١/٦٧.
- (١٣) ينظر: **ما بقي من كتاب الرحل**، ص ٢٥.
- (١٤) ينظر: السابق، ص ٣٢.
- (١٥) السابق، ص ٤١.
- (١٦) السابق، نفسه.
- (١٧) السابق، ص ٥٦.
- (١٨) **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٢٥١-٢٥٢.
- (١٩) ينظر: **ما بقي من كتاب الرحل**، ص ٦٩-٧١.
- (٢٠) ينظر: **مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر**، ص ٥٠.
- (٢١) **ما بقي من كتاب الرحل**، ص ١٧.
- (٢٢) السابق، ص ١٨.

- (٢٣) السابق، ص ٣٩-٤٢.
- (٢٤) السابق، ص ٣٧-٣٨.
- (٢٥) ينظر: عودة إلى خطاب الحكاية، جيرار جينيت، ١١٨. (نقلًا عن المرجع اللاحق، ص ٢٥).
- (٢٦) ينظر: الغرابة بين التلقي والدلالة، ص ٢٦.
- (٢٧) ينظر: ما بقي من كتاب الرحل، ص ٢٤.
- (٢٨) السابق، ص ٣٤-٣٥.
- (٢٩) السابق، ص ٢٩.
- (٣٠) السابق، ص ٢٦.
- (٣١) ما بقي من كتاب الرحل، ص ٤٦.
- (٣٢) ينظر: السابق، ص ٢٦-٢٧.
- (٣٣) السابق، ص ٢٧-٢٨.
- (٣٤) ينظر: السابق، ص ٣٠.
- (٣٥) ما بقي من كتاب الرحل، ص ٣٦.
- (٣٦) السابق، ص ٢٥-٢٦.
- (٣٧) السابق، ص ٢٨.
- (٣٨) طرائق تحليل القصة، ص ١٦٧.
- (٣٩) ما بقي من كتاب الرحل، ص ٢١.
- (٤٠) السابق، ص ٣٧، ٤٦.
- (٤١) السابق، ص ٤٠.
- (٤٢) ينظر: السابق، نفسه.
- (٤٣) ينظر: طرائق تحليل القصة، ص ١٦٩.
- (٤٤) ما بقي من كتاب الرحل، ص ٥١.

- (٤٥) السابق، ص ٥٣.
- (٤٦) السابق، ص ٧٠.
- (٤٧) السابق، ص ٦٤.
- (٤٨) السابق، ص ٦٩.
- (٤٩) ما بقي من كتاب الرُّحَل، نفسه.
- (٥٠) ينظر: السابق، ص ٧٠-٧١.
- (٥١) ينظر: السابق، ص ٤٣، ٤٥.
- (٥٢) يُنظر: الأدب والغرابة، ص ٢٤، ٥٧.
- (٥٣) المقامات والتلقي، ص ٣٣١.

## مقاربة من جماليات الخط العربي

بقلم: أ. كمال عبد الرحمن النعيمي \*

### توطئة:

اللغة -أية لغة- ظاهرة إنسانية اجتماعية، تعرّف الملامح المميزة لكل مجتمع في كل عصرٍ من العصور، وهذه اللغة هي مجموعة من الرموز التي يتعارف عليها المجتمع، فلا قيمة للأصوات والكلمات والصيغ ما لم تفد رموزاً معينة يستعين بها المجتمع على تلبية حاجاته وضروراته الخاصة والعامة .

واللغة بتعبير آخر هي (أصوات يعبر بها كل قوم بحروف عن أغراضهم)<sup>(١)</sup>، وهي رموز عاملة في مجال تطوير الحياة الفكرية ودفعها إلى الأفضل كسائر الرموز الأخرى.

فلقد بلغت العربية في العصر الجاهلي (من قبل التاريخ إلى ظهور الإسلام سنة ٦٢٢م) شأواً بعيداً في النضج والاكتمال، مما يدل دلالة قاطعة على أنّ هذه اللغة ترجع في أعماق التاريخ إلى آماذ سحيقة، لأنّ مثل هذا التطور الهائل لا يمكن بداهة أن يتمّ في يوم وليلة<sup>(٢)</sup>.

وفي العصر الإسلامي (من ظهور الإسلام إلى سنة ٤١ هجرية) أخذت العربية -كلغة دين إلى جوار كونها لغة فن وفكر وحياة- تحتل مواقعها البارزة في الحياة العربية والإسلامية بشكل عام، ومن تلك التحولات السياسية التي كانت ترافقها مراكز ثقل الإبداع والمبدعين، فقد انتقل كثير من مجالات الإبداع الفني والأدبي من الحجاز إلى بلاد الشام حيث مركز الدولة الأموية، ومن الشام إلى بغداد حيث قامت دولة بني العباس بعد الأمويين، وازدهرت دولة العباسيين وبخاصة أيام عصرها الذهبي، حيث رافقت هذا الازدهار ظواهر إبداعية في شتى المجالات العلمية والأدبية والفنية ومنها الخط العربي في القرن الرابع الهجري.

يقول الدكتور دهام محمد حنش في مجال نضج الخط العربي وتطوره في هذه الفترة: (لقد نضج الخط العربي فنًا خالصًا في العراق إبان القرن الرابع الهجري/العاشر الميلادي، وما بعده على أيدي أعلامه البغداديين الأوائل: ابن مقله (ت ٣٢٨هـ/٩٣٩م) وابن البواب (ت ٤١٣هـ/١٠٢٢م) وياقوت المستعصي (ت ٦٩٨هـ/١٢٩٨م) وتلامذتهم الذين كان لهم فضل سبق في تطوير نظرية الخط العربي الفنية والجمالية)<sup>(٣)</sup>.

#### آراء في أصول ونشأة الخط العربي:

يقول ابن خلدون في أصل الخط العربي ونشأته: (إنّ الخط العربي بلغ في دولة التبابعة في اليمن مبلغًا من الإحكام والجودة لما بلغت دولة التبابعة من الحضارة والترّف) وهو يذهب إلى أنّ الخط العربي انتقل من اليمن إلى



الحيرة، ومن الحيرة إلى أهل الطائف وقريش<sup>(٤)</sup>، وفي حقيقة الأمر ثمة سؤال ينطلق بثلاثة فروع تقع في جدلية التقارب والتشابك والابتعاد، فالفرع الأول: هو متى نشأت الكتابة العربية؟ والثاني: علاقة الخط العربي بالكتابة العربية، فإذا الخط العربي هو فن خالص كما يقول د. دهام، فهل بدأت الكتابة بالخط الفني، أم نشأت أولاً، ثم ظهر لاحقاً الخط العربي؟، والفرع الثالث من السؤال: هو إذا كان الخط العربي قد ظهر في فترات لاحقة بعد عصر نشأة الكتابة العربية.. فمتى ظهر في التاريخ أول مرة..؟ هذا السؤال بفروعه الثلاثة لا يحمل جواباً دقيقاً، بل مشاريع أجوبة متباينة. ولسنا بصدد البحث عن الأصول التاريخية للكتابة العربية بقدر اهتمام هذه الدراسة بجماليات الخط العربي، ولكن نقول مثلما عجزت المصادر والمراجع عن تقديم المعلومة الدقيقة عن تاريخ نشأة العربية وأسماء واضعيها الأول، كذلك تضربت الرؤية لدينا حينما حاولنا الوصول إلى تاريخ نشأة الخط العربي ومؤسسه الأول حيث تكاد معظم الدراسات التي تفسر نشأة الخط العربي وتطوره تقتصر قبل كل شيء على أنه وسيلة في التدوين اللغوي الألسني (يحمل المعنى الدلالي اللغوي من المدلول الشكلي المقروء)، وقد أمدتنا المكتبة العربية في هذا الشأن بالكثير من المصادر والمراجع الكلاسيكية والأكاديمية التي تكتفي بدراسة نشأة الخط العربي وكونه إشارة ورمزاً أبجدياً من التواصل في الفكر اللغوي، ومن ثم تطوره عبر الإبداع والتجويد الذي مر به في الحضارة الإسلامية،

أمّا دراسته معرفياً وللكشف عمّا تحمله الحروف من معانٍ حضارية (أنثولوجية) أو سواها فقلّما تطرقت إليه تلك المراجع والمصادر<sup>(٥)</sup>.

لكن هذا الخط يظل مرتبطاً تاريخياً بالكتابات الأبجدية التي سبقته، مثل المسند الحميري<sup>(٦)</sup> أو الخط السرياني السطرنجيلي، وهو رأي بعض المستشرقين وبعض العرب<sup>(٧)</sup> أو الحيري نسبة إلى مدينة الحيرة في أواسط العراق على رأي<sup>(٨)</sup> والي مدينة الأنبار غرب نهر الفرات على رأي آخر، على أن أرجح الآراء المعتمدة على الدراسات الموضوعية للنصوص المكتشفة ومناقشتها وتمحيصها يعزو نشأة الخط العربي إلى الخط النبطي والذي بدوره متطور عن الخط الآرامي<sup>(٩)</sup>، ولا تتوقف الآراء والمناقشات حول نشأة الخط العربي إلى درجة أنّ من يتابع تفاصيل نشأة الخط العربي بهذا الكم الكبير من الآراء والتي تجاوزنا أغلبها ولم نذكر خشية الوقوع في لبس أو شكل يصعب تفكيك عُقدّه، حينما يعود بهذا البحث والكشف والدراسة إلى نقطة البداية من خلال حساسية السؤال المثلث الفروع، هل المقصود بنشأة الخط العربي هو نشأة الكتابة العربية أم نشأة الخط كفنٍّ خالصٍ لا يتقنه إلا خطاط فنّان.

فبعض قدماء المؤرخين العرب ينسبون نشأة الخط العربي إلى (نزار ابن معد بن عدنان) أو "سيرة ابن هشام" التي تجعل من (حمير بن سبأ) واضعاً للخط العربي.

وهناك آراء كثيرة أخرى منها من يقول (إنّ الرأي الذي اتفق عليه أكثر الباحثين أنّ الكتابة التي ظهرت في جيبيل انتقلت إلى الآراميين واستعمل الأنباط الكتابة الآرامية وطوروها وامتد تطورها إلى العربية)<sup>(١٠)</sup>.

ورأي آخر يقول : (إنّ المقارنة بين الخطين النبطي والعربي في أول نشأة الخط العربي يؤكد أنّ غالبيتها (أي الحروف العربية) قد حافظت على أشكالها التي كانت قيد الاستعمال في القلم النبطي المتأخر مثل الباء والجيم والحاء واللام والنون والكاف والياء ، وإنّ بعضها الآخر نحو التبسيط كالألف والواو والكاف والعين والقاف والفاء ، وإنّ أشكالاً جديدة ظهرت لبعضها الآخر مثل الهاء والداد والميم والسين والشين والراء والثاء)<sup>(١١)</sup>.

ولا شك أنّ مسألة البحث عن الجذور التاريخية الأولى للخط العربي تعدّ من الجدليات القابلة للنقاش الدائم ، وقد تمادت بعض هذه الآراء في تعيين أصل الخط العربي باعتباره شكلاً قابلاً للتدوين ، وبالتالي نقل المضمون ، ولكنها لم تتجاوز التفريق بين الوسيلة والمضمون لكي يتمّ البحث في (أسلوب التدوين) نفسه وما يعكسه من قيمٍ ؛ فمؤرخو الخط العربي لم يتخذوا منه نقطة الانطلاق في دراسة طبيعة التطور الثقافي الذي يستطيع الشكل الفني أن يعبر عن محتواه ، واكتفوا برده إلى بعض الأصول القريبة ذات المظهر الشكلي الظاهري ، في حين (أننا بدراسة مولد الحضارة نهتم بظهور شكلها)<sup>(١٢)</sup> ، كما يرى هنري فرانكفورت ، أي أنّ الحكم على

أصل الخط العربي لا يمكن أن يحسم في اعتمادنا على مجرد التشابه بين شكل هذا الحرف أو ذاك بل هو أبعد من ذلك، فأَيّ حرف، سواء في استقلاليته الفردية أو طريقة ظهوره مع حروف أخرى في كلمة واحدة، والكلمة في جملة، يستطيع أن يكون نصّاً أركيولوجياً (ناتجاً عن عملية كشف تراجعية للموقع الأثري وكأنه هو هذا الموقع) وذلك لكي يعكس ما يتضمن من حضارة وجمالية، ومن هنا فهو (النقطة) الحقيقية لتحديد المشكلة التي نحن بصددتها، لا في حالة كونه أداة لتمرير المعنى اللغوي فحسب بل وفي كونه موضوعاً (لمعرفة) عامة متشعبة الأطراف، إذن فإنّ الحكم عليه لا يمكن أن يتمّ إلا بعد تحليله، ودراسته دراسة موضوعية من أجل العودة به إلى أبعد مصدر ممكن<sup>(١٣)</sup>.

ولا أحد يشك أنّ مسألة الخط الفني قد تكون رافقت نشأة الخط في مراحلها الأولى، نحن لا نستطيع أن ننفي وجود خطّاطين في عصور ساحقة أو ضاربة في القدم، فهناك نماذج من العصر الجاهلي وصدر الإسلام تثبت اختلافات كبيرة في شكل الخطوط المكتوبة على أثريات أو لُقى تظهر في بعضها روعة الخط العربي.

ولكن في مرحلة التوحيد تحت ظل حضارة القرآن ولد الخط العربي ولادة جديدة، حيث تسنّى للعربية أن تلعب دوراً ثقافياً مشهوداً كوسيلة اتصال إزاء الحضور الإنساني الفعلي، فهي لغة القرآن المجيد بكل تجلياتها النطقية والتدوينية خلال المراحل الحضارية المتعاقبة في أنحاء العالم الإسلامي

أجمع ، من هنا كان للخط العربي دوره المؤثر في المجتمع الإسلامي الجديد ، ومن هنا بدأت مراحل تطور الخط تتبلور مع ازدياد الحاجة في المجتمع الإسلامي لهذا الفن العربي الأصيل. وهكذا ظهرت مراحل رواد الخط ومدارسهم الإبداعية ، فجاء (قطبة المحرر) الذي ابتدع الخط الكوفي المصحفي ، وجاء بعده واحد من أهم أعلام الخط العربي هو الوزير ابن مقلة ، شيخ الخطاطين في زمانه ، أي القرن الرابع الهجري ، ولكنه كان ذا طموح سياسي دفع نتيجته ثمناً باهضاً من شخصيته كفنّان إذ أقتطعت يده اليمنى وبُتر لسانه فأعاد بمأساته هذه مأساة صديقه الشاعر المتنبي (وابن مقلة هو الذي حقق الإمارة للمتنبّي طموحاً أو كاد) ولابن مقلة قصة عجيبة في الزمن ، وهو الذي استوزره ثلاثة من خلفاء بني العباس دون أن تقدر مأساته على جبّ عبقريته ، ولكن العقوبة التي وقعت عليه إنما وقعت على فن الخط العربي وهي إهانة لمبدع كبير في هذا الفن الأصيل<sup>(١٤)</sup>.

وكان ابن مقلة فاتحة خير في الخط العربي ، فبعده احتلّ كثير من الخطّاطين مناصب الوزراء ، كما أنّ شيخ الإسلام الرئيس الديني في تركيا كثيراً ما كان من أرباب الخط المحترمين ، أمّا ابن النديم من الكلاسيكيين فيذكر ممن كتب بالمداد من الوزراء والكتّاب مثل : أبو أحمد العباس بن الحسن وأبو الحسن علي بن عيسى وأبو علي محمد بن مقلة ، وممن كتب بالحبر أخوه أبو عبد الله الحسن بن علي ، وهذان الرجلان (يعني ابن مقلة وأخوه) لم يعرف مثلهما في الماضي إلى وقتنا هذا<sup>(١٥)</sup>.

فابن مقلة هو (أول من هندس الحروف وقدر مقاييسها وأبعادها بالنقط وضبطها ضبطاً محكماً)<sup>(١٦)</sup> وهو الذي ابتدع خطأً ذا طبيعة انحنائية (ضد تركيبية) وكان خطأً منسوباً (أي ذا نسبة محددة)، وأنّ حجم كل حرف كان محسوباً في نسبة تقاس بطول حرف ألف، بل أنّ ابن مقلة في بعض المصادر كان يرى (أنّ للخط الكوفي أصلين وهما قلم الطومار، وهو مستدير كله ليس فيه شيء مستقيم، وأنّ الأقلام كلها تأخذ من المستقيمة والمستديرة نسباً مختلف، فإن كان الخط فيه الخطوط المستقيمة منها الثلث سُمي الثلث، وإن كان فيه الخطوط المستقيمة الثلثين سُمي الثلثين، وعلى ذلك فالطومار والثلث يشتملان على نسبة مختلفة من الخطوط المستقيمة وأنها متصلة بالخط الكوفي المضلع بينما غبار الحلية متّصل بالخط الكوفي المدور، وقد تولدت من الطومار وغبار الحلية أنواع تتميز بتحوير كثير أو ضئيل).

وهكذا يصبح ابن مقلة الانعكاس أو ردّ الفعل التلقائي لثقافة عصره في فنّ الخط، وهذا حق<sup>(١٧)</sup>.

### مقاربة من بعض جماليات الخط العربي :

يقول الدكتور عفيف بهنسي (إنّ الخط الجميل موازٍ في أهميته التجويد في القرآن الكريم، وأخذ مكانه كفنّ رفيع مرتبطٌ مباشرة بالثقافة العربية وبالعقيدة الإسلامية؛ على أنّ الخط العربي مرتبط بالكلمة ذات الصفة العضوية والتي تحمل (بصورتها الصوتية) مصدر استلهامها، وأنّ بنية

اللسان العربي كبنية الجسم الإنساني بنية موحدة منسجمة بجميع عناصرها،  
النحو، الكلام، الحدس، كوحدة الجسم الإنساني)<sup>(١٨)</sup>.

ومما ينظر في جماليات الخط العربي ما يسمّى بظاهرة (التجويد)،  
فالتجويد جماليًا وحضاريًا، لم يعد مجرد قوانين للتدوين بواسطة الحروف  
وطبيعة ترابط بعضها ببعض من أجل تكوين الكلمات والجمل، بل أصبح  
ممثلًا ومعبرًا عن هوية معيّنة ذات كيان حضاري، إنه من الناحية هذه  
يختلف عن الخط اللاتيني مثلًا؛ لأنه لا يمثّل استقلالية الحروف عند تكوينها  
الكلمات، الخط العربي يمثّل حالة وسط بين استقلال الحروف لذاتها  
ووحدة النص الكامل للكلمة، وهو ليس كالكتابة الصينية أو اليابانية،  
ففي الكتابة الصينية على النقيض من الكتابة اللاتينية، تفقد الحروف  
استقلالها الذاتي، وذلك لأنّ المقطع المدوّن هو في نفس الوقت وحدة  
لغوية وكلمة مؤلفة من عدة وحدات، بل إنّ طريقة كتابة المقطع نفسه  
يمثّل امتزاج عدة وحدات تصويرية (لا-أبجدية) فالمعنى الذي يراد إيصاله  
ينبتق مرة واحدة دونما ترابط منطقي ما عدا نزعتة الإشارية الصورية، أما  
الخط العربي فهو كتابة أبجدية، إلّا أنّها لا تزال تحمل طاقة الحرف  
الديناميكية أو علاقة ما هو مدوّن، ومرئي بما هو معقول ومتصور، وهذا  
ما يعبر عن ذهنية (بنية ذهنية) معينة للخطاط بالخط العربي، فهي بنية  
(حسّية-حدسية) في نفس الوقت أو حضورية وغيبية في آنٍ واحدٍ، وهكذا  
يستوعب الخطاط العربي معنى التجويد في كل أرجاء المنظومة، لاسيما

وأنّ النسق العامّ للخط العربي يوحد ما بين الحرف والكلمة والجملّة في إيقاع واحد رئيس هو الإيقاع الانسيابي (أو التوحيدي) في الشكل التدويني وعدم الفصل بدعوى تطوير الجانب الفني البحت في فن الخط<sup>(١٩)</sup>.

كما تتجلى القيم الجمالية المطبّقة كتابة والمقتنّة في قواعد الخط العربي عند مقارنتها بالقيم الجمالية التي تتضمنها قواعد التجويد النطقي وأحكامه (فالتجويد لغة : الإتيان بالجيد ، واصطلاحاً : علم يُعرف به إعطاء كلِّ حرفٍ حقّه ومستحقّه من الصفات والمدود وغير ذلك كالترقيق والتفخيم ونحوها)<sup>(٢٠)</sup> ، وهذا ما يمكننا ملاحظته عند تلاوة القرآن الكريم.

وكذلك الأمر في تدوين القرآن بخط النسخ كما هو معروف أو غير القرآن بأنواع الخطوط العربية فإنها جميعاً تتمّ وفق قواعد جمالية متّبعة وأصول يقصد بها إتقان رسم الحروف والكلمات وبالتالي قراءتها قراءة صحيحة حافلة بالجمال والنشوة والتذوّق الرفيع. كما أنّ كل نوع من أنواع الخط العربي له خصوصياته وجمالياته المميّزة ؛ فمن جماليات الخط الكوفي -مثلاً- نذكر : استبدال (النقطة) المدوّنة بشكلها المدوّر إلى شكل مربع (أو معيّن) وكذلك اختفاء عنصر التدوير في طرف حرف (ألف) السفلى فقد كان يرسم بشكل (سيف) ثم أصبح عمودياً فحسب ، وأيضاً انتظام عناصر الاسترسال (أو الانسيابية) بالخط المنحني وبشكل تتجانس فيه (وحدة الكلمة) كمنظومة أولى وهو ما يتفق ومعنى الكلام ، أي انتظام النصّ المدوّن بحدود الورقة وليس الكلمات ، ومن جماليات الخط الكوفي هو انحسار



العناصر الزخرفية التي كانت تمثل جوهر الكتابة في الخط الكوفي إلى أشكال هندسية متقنة تمثل معنى بعض النقط (أي فواصل العبارات) وإلى غرر وفواتح السور القرآنية، وإشارات أخرى للأشكال والاستخدامات المتنوعة للمعاني القرآنية كأماكن (السجدة) وفواصل (الأحزاب) والأجزاء الخ، وهذا يعني قواعد التجويد النطقي أضحت منسجمة كذلك مع قواعد الخط العربي الذي استقر الآن في صلبه على أسس هندسية أو رياضية عامة، ومن جماليات هذا الخط أنه احتفظ بهويته الأبجدية ولم ينحسر عليها، فعلى الرغم من الاعتماد على (النقطة الأبجدية) كوحدة أساسية وقياسية لقواعد التدوين، إلا أنها لم تكن كذلك من الناحية الشكلية بل من الناحية الاعتيادية فحسب، بدليل أنّ الحرف لوحده في هذا النوع من الخط ظل هو الوحدة الأبجدية المستقلة بذاتها فعلياً، وهو في هذا كحروف الخط الكوفي بأجمعه ما عدا الخط الكوفي المربع الذي كانت الوحدة الأساسية فيه الشكل المربع<sup>(٢١)</sup>.

إنّ مسألة البحث في جماليات الخط العربي هي قضية تأويلية قابلة للاتساع والتناظر والتعاكس؛ فلكل خط صناعته الفنية وقيمه الإبداعية، وإن كانت جماليات كل خط على انفراد رغم خصوصيتها وتجويدها تمثل شكلاً كتابياً حضارياً رفيع الذوق، إلا أنّ هذه الجماليات رغم التفرد والخصوصية لكل نوع من أنواع الخط العربي تعود لتجتمع في بوتقة الجمال الموحد للخط كفنّ كتابيّ إبداعيّ خالص.

وما دمنّا في جماليات الخط الكوفي، فلنا أن نقترّب قليلاً من جماليات (الخط الكوفي المصحفي)، ومنها: استخدام الشكل المثلث القائم الزاوية (كوحدة زخرفية) تعمل على تكوين (منظومات) متناسقة داخل النص الكامل المدوّن في الصفحة الواحدة، وكذلك تكرار الوحدات تكراراً رتيباً، أي على غرار النسق الذي عمل به في حضارات وادي الرافدين ووادي النيل، ومن جماليات (الكوفي المصحفي) أيضاً هو استخدام الخط المنحني بشكل نصف دائرة تقريباً لرسم حرف (أ) مستعاراً من قرني الماعز في رسوم فخاريات العبيد، وكذلك من جماليات الخط هو تحوير رؤوس بعض الحروف مثل (فاء) أو (قاف) إلى ما يشبه شكل الدوائر وبداخلها النقطة المركزية، ومن جماليات هذا الخط هو استخدام الشرائط الأفقية المتوازية بحيث يفصل فيما بينها (شق) دقيق كما في الحروف (دال - طاء - ظاء - كاف - جيم). إنّ القيمة الجمالية لهذه الوحدة تكمن في تأكيدها على المحور الأفقي للخط في حين أنها لا بد انحدرت من أصولها الحضارية كتأكيد على أهمية (الخط) لذاته قبل أن يتطور إلى خط منكسر أو شكل رباعي، كما أنّ القيمة الجمالية العامة لهذا الخط تتمثل استبدال الإيقاع الحركي (بالسكوني) للخط وهو إيقاع ظاهري يشغفه إيقاع داخلي في تتابع الوحدات وتناسقها ما بين (الشكل المثلث والدائري والقوسي والخط... الخ)، ومهما يكن من أمر فإنّ جمالية الخط الكوفي المصحفي تنهل من الحضارة البعيدة والقريبة وهذا ما لا يمكن تبينه دونما فرز لشتى

الشبكات التي تتطابق عبر التدوين<sup>(٢٢)</sup>.

إنّ الكلام عن جماليات الخط العربي ذو شجون وهو يتسع لجميع التصورات الفنية التي تجعله فناً كتابياً مقنناً قائماً على التناسق الجمالي وفق شروط: منها الإيقاعية النغمية أو طبيعة الحركة الخاصة بشكل الخط لذاته، فخط النسخ مثلاً يتحرك من خلال حروفه وانتشار كلماته بشكل رصين، في حين أنّ خط التعليق يتحرك بصورة موسيقية سريعة، بينما الخط الديواني يظل أكثر تهوياً من سواه، وهكذا باقي الخطوط. وقاعدة أخرى هي الهوية أو الطراز الحضاري الذي يعبر عنه شكل الخط، وهو ما يتضمنه الخط من تقاليد جمالية معينة تمثل شخصية حضارية معينة هي التي مالت به إلى هذا الشكل أو ذاك، فمثلاً هوية خط الثلث والنسخ تظل ممثلة للشخصية العربية، أمّا الخط الديواني فشخصية تركية عثمانية وهكذا لبقية أنواع الخطوط، أمّا القاعدة الجوهرية الثالثة للتناسق الجمالي فهي الوحدة الجمالية للمنظومة، أو أسلوب التنسيق ما بين الحروف والكلمات باعتباره صورة ذهنية تتراوح بين الموضوعية والذاتية وهي التي يخضع فيها الخط العربي بالذات إلى مبدأ الاتصال والانفصال باعتباره - كما قلنا - صورة تقع في جدلية الذاتي والموضوعي، وفي هذا الشأن يظل هو الإرث العظيم للكتابة المسمارية التي جمعت ما بين الذهنية السومرية والأكادية، الهيكل الأساس للكتابة العربية والتي ورثت عن الأبجديات التي سبقتها المحورين المنطقي والحسي في كيانها بأسره، حيث تبدو مختصرة في شكل من أشكال التقييم المنطقي، أي الرياضيات،

حيث حضور النطق والظهور الشكلي معاً<sup>(٢٣)</sup>.

### خاتمة:

لا شك أنّ اللغة هي هوية الأمة، وهي وسيلة إنسانية عامة لتطور المجتمعات، واللغة هي وعاء العلوم والآداب والثقافات، وشرفت لغتنا العربية بدين التوحيد، وبأنها لغة القرآن الكريم، وتمتدّ لغتنا المجيدة إلى عصور بعيدة ضاربة في القدم، أمّا الخط العربي كفنّ خالص فلم يستطع مواكبة اللغة منذ النشأة بل جاء بعدها بفترات لاحقة حيث تنوع وتطور بما يناسب الأذواق الرفيعة والغايات الحضارية والجمالية ذات القِيم الراقية، وجاء ابن مقلة الوزير الخطاط ليشكل انعطافاً خطيراً في تاريخ فن الخط العربي، وجاء قبله وبعده علماء أعلام في الخط كفنّ عربي أصيل، ولكنه كان الأشهر والأروع بين الخطاطين الأعلام.

ولم يكن الخط وقفاً على الكتبة وأصحاب الوظائف الصغيرة بل في الغالب كان يتلأأ بين أصابع الوزراء والملوك والسلاطين، وأجدني وأنا أختتم هذه الدراسة ملتزماً بعهدٍ قطعته على نفسي أن أذكر الخطاط الماهر والشاعر الكبير قابوس شمس المعالي، ملك الملوك لممالك طبرستان وجرجان والري وغيرها، حيث كان خطّاطاً فريداً في الزمن وشاعراً كبيراً يكتب ويخطّ بالعربية إلى جانب الفارسية، وله قصائد رائعة بالعربية خطّها بيده فأدهشت الناس في ذلك الزمان ومنها:

وقل لمن بصروف الدهر غيرنا      هل عاند الدهر إلا من به خطرُ  
ألم ترَ البحر يطفو فوقه زبدٌ      ويستقرُّ بأقصى قعره الدرُّ

وفي السماء نجومٌ لا عدادَ لها وليس يُكسَفُ إلا الشمسُ والقمرُ  
لقد بهر هذا الملكُ الناسَ في زمانه بخطه العربي الفريد في جماله ، حتى  
إنَّ (الصاحب بن عبّاد) ، الوزير الشاعر المعروف ، كان كلِّما يرى خط  
(قابوس) يصرخ قائلاً :

(أهذا خط قابوس أم جناح طاووس)!

اعتلى قابوس عرش هذه الممالك عام ٩٩٨م خلفاً لوالده ، وتخلّى عن  
العرش لابنه عام ١٠١٢م ، حيث انعزل عن الناس في جبل وتفرَّغ للخط  
العربي ولقصائده الجميلة حتى وفاته .

#### الهوامش :

❖ العراق - الموصل .

(١) ابن جيّي ، الخصائص ، تح : محمد علي النجار ، بيروت ، ج ١ ، ص ٣١ ، وانظر :  
السيوطي ، المزهري في علوم اللغة ، تح : محمد أحمد جاد المولى وجماعته ، دار إحياء  
الكتب العلمية ، ١٩٥١م ، ج ١ ، ص ٢ .

(٢) د. محمد أحمد عزب ، عن اللغة والأدب والنقد ، المركز العربي للثقافة والعلوم ،  
بيروت ، ص ١١ .

(٣) د. دهام محمد حنش ، مجلة حروف عربية ، دبي ، ١٧٤ ، سنة ٥ ، أكتوبر ٢٠٠٥م ، ص ٤ .

(٤) د. إبراهيم جمعة ، قصة الكتابة ، ب.ت ، ص ١٠ .

(٥) شاكر حسن آل سعيد ، الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي ، دار الشؤون  
الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٨م ، ص ٧٧ .

(٦) سهيلة ياسين الجبوري ، أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي ،  
بغداد ، ص ٢٦ .

(٧) المصدر السابق ، ص ٢٨ .

- (٨) د. إبراهيم جمعة، قصة الكتابة، ص ١١.
- (٩) فوزي سالم عفيفي، نشأة وتطور الكتابة الخطية، دار غريب، القاهرة، ١٩٨٠م، ص ٢٦.
- (١٠) د. عفيف بهنسي، جمالية الفن العربي، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٩م، ص ١١٧.
- (١١) سهيلة الجبوري، مصدر سابق، ص ٥٩.
- (١٢) هنري فرنكفورت، فجر الحضارة في الشرق الأوسط، ص ٣٤.
- (١٣) شاعر حسن. مصدر سابق، ص ٨٠.
- (١٤) ابن النديم، الفهرست، ص ١٢، وانظر: شاعر حسن، ص ١٢٧.
- (١٥) ابن النديم، ص ١٢.
- (١٦) فوزي سالم، مصدر سابق، ص ١٠٧.
- (١٧) شاعر حسن، ص ١٢٦.
- (١٨) عفيف بهنسي، مصدر سابق، ص ١٠٩.
- (١٩) شاعر حسن، ص ١٦٥.
- (٢٠) الشيخ محمد الحمود، هداية المستفيد في أحكام التجويد، دمشق، ص ٦٣.
- (٢١) شاعر حسن، ص ١٣٧، ١٣٨.
- (٢٢) مارتن لنجز، الفن القرآني للخط، ص ١٧.
- (٢٣) شاعر حسن، ص ١٦٨.

## مفهوم الشعر وأدواته عند ابن طباطبا العلوي

بقلم: أ. عبدالله بن عيني \*

إنَّ الخوضَ فِي ظَاهِرَةٍ أَوْ قَضِيَّةٍ كَيْفَمَا كَانَتْ ، وَتَنَاوُلَهَا بِالذَّرَاسَةِ  
والتَّحْلِيلِ ، يَحْتَمُّ عَلَيْنَا تَعْرِيفَهَا تَعْرِيفًا دَقِيقًا يُتِيحُ لَنَا حَصْرَهَا وَضَبْطَهَا  
ضَبْطًا كَامِلًا ، حَتَّى تَكُونَ لَنَا المَقْدِرَةَ عَلَى تَنَاوُلِهَا .

وَهَذَا بَعِينِهِ مَا فَعَلَهُ ابْنُ طَبَّاطِبَا العَلَوِيُّ فِي مَسْتَهْلِّ كِتَابِهِ "الشُّعْرُ  
-أَسْعَدَكَ اللهُ- كَلَامٌ مَنظُومٌ ، بَائِنٌ عَنِ المَنْشُورِ الَّذِي يَسْتَعْمِلُهُ النَّاسُ فِي  
مُخَاطَبَاتِهِمْ ، بِمَا خُصَّ بِهِ مِنَ النِّظْمِ الَّذِي إِنْ عُدَلَ عَنْ جِهَتِهِ مَجَّتَهُ  
الْأَسْمَاعُ ، وَفَسَدَ عَلَى الدُّوقِ ، وَنَظْمُهُ مَعْلُومٌ مُحْدُودٌ ، فَمَنْ صَحَّ طَبْعُهُ  
وَدَوَّقَهُ لَمْ يَحْتَجْ إِلَى الاسْتِعَانَةِ عَلَى نَظْمِ الشُّعْرِ بِالْعَرُوضِ الَّتِي هِيَ مِيزَانُهُ ،  
وَمَنْ اضْطَرَبَ عَلَيْهِ الدُّوقُ لَمْ يَسْتَعِنْ عَنِ تَصْحِيحِهِ وَتَقْوِيمِهِ بِمَعْرِفَةِ العَرُوضِ  
وَالْحَذَقِ بِهِ حَتَّى تُعْتَبَرَ مَعْرِفَتُهُ المُسْتَفَادَةُ كَالطَّبْعِ الَّذِي لَا تَكْلُفَ مَعَهُ"<sup>(١)</sup> .

يَسْتَهْلُّ العَلَوِيُّ بِتَعْرِيفِ الشُّعْرِ كَأَوَّلِ خُطْوَةٍ ، مُشِيرًا إِلَى أَنَّهُ كَلَامٌ  
مُوزُونٌ يَخْتَلِفُ اخْتِلَافًا بَيْنًا عَنِ النَّثْرِ ، وَمِيزَةُ الوِزْنِ هَذِهِ إِنْ أَصَابَهَا الخُلَلُ  
أُخْرِجَ المَنْظُومُ مِنَ دَائِرَةِ الشُّعْرِ ، وَقَدْ أَشَارَ أَحَدُ النُّقَادِ إِلَى أَنَّ التَّعْرِيفَ قَدْ حُدِّدَ

الشعر من ناحية الشكل أي جانب الوزن "وتعريف الشعر عند ابن طباطبا يتم من خلال التركيز على الشكل الظاهري للشعر أو على أول ما يبدؤ المتلقي من الانتظام الإيقاعي للكلمات وأهم ما في هذا التعريف أنه يحدد الشعر على أساس الانتظام الخارجي للكلمات"<sup>(٢)</sup>.

وهذا الوزن يصدر عن قلب الشاعر الموهوب الذي يقول الشعر ارتجالاً مع كلمات النظم أثناء العملية الإبداعية دون حاجة إلى معرفة الأوزان، فصحة الطبع ستغنيه عن ذلك، وستقود - لا محالة - إلى العروض؛ لأنه تابع لها، وناتج عنها، وهذا التوجه قد استمدّه ابن طباطبا من حال الشعراء القدماء الذين تأثر بنظمهم تأثراً بالغاً إذ أنهم "كانوا ينظمون القصائد، ويقولون الأشعار فيستقيم لهم وزنها بأذنهم الموسيقية وحاستهم الفنية"<sup>(٣)</sup>.

هذا بالنسبة للشاعر الموهوب، أما الشاعر الذي اضطرب ذوقه، ولم تسعفه الموهبة في قرض الشعر فلا بد له من الحدق بالعروض حتى يقوم طبعه ويعود به إلى طريق الصواب، وتصبح المعرفة المكتسبة "كالطبع الذي لا تكلف معه" ويذهب الدكتور جابر عصفور إلى أن ابن طباطبا لم يربط الشعر بالطبع إلا إشارة منه إلى أن قرضه يقتضي جملة من الاستعدادات النفسية التي تؤهل ممتلكها وتكسبه قدرة على النظم "ويربط ابن طباطبا الشعر بصحة (الطبع والذوق) وكأنه يشير إلى أن الشعر لا يمكن تعلمه إذا افتقد المرء مجموعة من الاستعدادات النفسية للنظم، وبذلك لا يمكن للمعرفة العروضية أن تخلق شاعراً"<sup>(٤)</sup>.



وهذا يعينه ما ذهب إليه زغلول سلام في مقدّمة العيار مؤكّداً بدوره على أنّ علم العروض "يُستفادُ به في ضبط النّظم أو الوزن، ولا يُستفادُ في تعليم الشّعْر، فالنّظم يتولّد مع الشّعْر في ذهن الشّاعر إذا تهيّأ لعمَل القصيدة طبعاً وموهبةً، فهذا النّظم وإن حدثه قواعدٌ يمكنُ تعلّمها، أو اكتسابها، إلا إنّ هذا التّعلّم المكتسب لا يُغني عن الطّبع شيئاً"<sup>(٥)</sup>. ونفهم من هذا أنّ الشّعْر يقومُ على الطّبع ولا يستغني عنه أبداً، وبسلامته يستطيعُ الشّاعر قرَضَ الشّعْر مستغنياً عن العروض، إذ أنّ الأوزان والقوافي تردُّ عليه دون الحاجة إلى تعلّمها.

وقد رأى بعض النّقاد أنّ ابن طباطبا التزم الأصالة العربيّة وهو يعرف الشّعْر، وقد سائر بهذا الغنائيّة التي يُعرفُ بها الشّعْر العربيُّ لا المحاكاة الإغريقيّة "وقد جاء مفهومُ ابن طباطبا للشّعْر متساوقاً مع شعْرنا الغنائيِّ، ونابعاً من تجربته الشعريّة الأصيلة، فلا مجال فيه للمحاكاة، تلك النّظرة الإغريقيّة التي تجعلُ الشّعْر والفنّونَ كلّها محاكاةً للطّبيعة"<sup>(٦)</sup>.

إنّ تعريفَ ابن طباطبا للشّعْر فيه تأكيدٌ على أنّه يمجّدُ السنّة العربيّة في نظم الشّعْر، ويعتبرها المثالَ الأنسبَ الذي يمكنُ للشّعراء المحدثين أن يحتدوا به، أي أنّ الشّعْر القديم قد بلغ الدّروة في التّضحج، وما جاء من شعرٍ بعده فهو -دون شكٍ- دونه، تابعٌ له ومتفرّعٌ عنه، وهذا لأنّه ربط عمليةَ النّظم بالطّبع الصّحيح، وصحّة الطّبع كما هو معلومٌ ميزةٌ انفردَ بها القدماءُ.

زِدْ عَلَى هَذَا أَنَّهُ أَشَارَ إِلَى أَنَّ نَظْمَ الشَّعْرِ مَعْلُومٌ مَحْدُودٌ وَلَهُ ضَوَابِطٌ مَعَيَّنَةٌ هِيَ بَعِيْنَهَا مَا اصْطَلَحَ عَلَيْهِ الْقَدَمَاءُ مِنْ أَوْزَانٍ ، وَمَنْ خَرَجَ عَنْ هَذَا الْإِصْطِلَاحِ أَصْبَحَ شِعْرُهُ مَرْدُودًا .

إِنَّ مُضْطَرِبَ الدُّوقِ -إِدًّا- مَلْزَمٌ بِتَعَلُّمِ عَرُوضِ الْخَلِيلِ دُونَ الْخُرُوجِ عَنْهَا ؛ لِأَنَّهَا حَدَدَتْ حُدُودَ النَّظْمِ الْقَدِيمِ بِدَقَّةٍ "وَالْأَوْزَانَ الشَّعْرِيَّةَ الَّتِي يَرِيدُهَا أَوْ يَعْنِيهَا ابْنُ طَبَّاطَبَا هِيَ الْأَوْزَانُ التَّقْلِيدِيَّةُ الْمَعْرُوفَةُ فِي الْعَرُوضِ إِلَى زَمَانِهِ ، وَهِيَ الْمُرُوثَةُ عَنِ الشَّعْرِ الْقَدِيمِ ، وَهَذَا مَا تُفْهَمُهُ عِبَارَاتُهُ فِي عِيَارِ الشَّعْرِ...أَيُّ أَنَّهُ لَا يَصِحُّ تَجَاوُزُ هَذَا الْمَعْلُومِ الْمَحْدُودِ إِلَى مَا عَدَاهُ. وَلَيْسَ الْمَعْلُومُ الْمَحْدُودُ إِلَّا الْأَوْزَانُ الْقَدِيمَةُ... أَيُّ لِأَبَدٍ مِنَ الْإِلْتِمَامِ بِحُدُودِ مَا اسْتَنْبَطَهُ الْعَرُوضُ وَحَدَّ حُدُودَهُ" (٧) .

إِنَّ هَذِهِ الْإِلْتِفَاتَةَ مِنْ ابْنِ طَبَّاطَبَا إِلَى الطَّبَعِ وَعِلَاقَتِهِ بِالشَّعْرِ الَّذِي يُقَوْمُ أَسَاسًا عَلَى الْعَرُوضِ ، هِيَ تَجَاوُزٌ لِلنَّقْدِ التَّأَثُّرِيِّ الْآنِيِّ الَّذِي يَخْضَعُ لِلانْفِعَالِ ، إِذْ سَنَّ الْعَلَوِيُّ مِنْ خِلَالِ هَذَا الطَّرْحِ بَعْضَ الْقَوَاعِدِ الَّتِي يَحْتَاجُهَا النَّاقِدُ الدُّوقِيُّ فِي حُكْمِهِ عَلَى مَا يَصَادَفُ مِنْ أَشْعَارٍ ، فَاخْتَلَفَتْ بِهَذَا نَظَرَتِهِ الْفَنِّيَّةُ عَمَّا كَانَتْ عَلَيْهِ عِنْدَ الْقَدَمَاءِ ، وَهَذَا لِأَنَّ طَبَّاطَبَا سَلِمَ ، أَمَّا طَبَّاطَبَا الْمَحْدَثِينَ فَمُضْطَرِبٌ فَرَضَ نَظْرَةً فَنِّيَّةً جَدِيدَةً .

إِنَّ ابْنَ طَبَّاطَبَا قَدْ أَكَّدَ عِنْدَ تَعْرِيفِهِ لِلشَّعْرِ عَلَى أَنَّهُ مُخْتَلَفٌ عَنِ النَّثْرِ وَمُتَمَيِّزٌ عَنْهُ بِالنَّظْمِ ، إِلَّا أَنَّا نَجِدُهُ لَا يَكْتَفِي بِالْفِكْرَةِ ، فَفِي مَوْقِفٍ آخَرَ قَدْ أَشَارَ إِلَى أَنَّ الشَّعْرَ يَحْمِلُ بَعْضَ خِصَائِصِ الرِّسَائِلِ ، مِنْبَهًا بِذَلِكَ الشَّاعِرَ

المحدث إلى ضرورة الاقتداء بأصحاب الرسائل، خاصةً عند طرقه لمواضيع متعددة في شعره، إذ يجب عليه أن يحسن الصلة بينها "ويُسلِّك منهاج أصحاب الرسائل في بلاغتهم، وتصرفهم في مكاتباتهم، فإن للشعر فصولاً كفصول الرسائل، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة"<sup>(٨)</sup>.

ولم يقف ابن طباطبا بالتحليل عند هذا الحد، بل نجده في موضع آخر يجعل الشعر رسالة، والرسالة شعراً، مؤكداً على أن الاختلاف بينهما هو طريقة التعبير عن المعاني، فهو "يميل إلى التسليم بوجود أشكال متعددة للمعنى يرد بعضها نثراً ويرد بعضها الآخر شعراً. وفي إطار هذا التسليم يكاد يختفي الفارق بين الشعر والنثر، وتكاد الرسالة تتحد مع الشعر. وأقول تكاد لأنه لولا النظم المعلوم للشعر لاختفى الفارق بين النثر والشعر تماماً"<sup>(٩)</sup>.

وفكرته هذه قد جسدها بذكر ما أجاب به العتابي عندما سُئل عن الوسائل التي أدرك بها البلاغة "قيل للعتابي: بماذا قدرت على البلاغة؟ فقال: بحل معقود الكلام؛ فالشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر محلول. وإذا فتشت أشعار الشعراء كلها وجدتها متناسبة، إما تناسباً قريباً أو بعيداً. وتجدها مناسبة لكلام الخطباء وخطب البلغاء، وفقر الحكماء"<sup>(١٠)</sup>.

وهذا لا يعني أنه متناقض مع نفسه، بل هو يقصد إلى أمر آخر متعلق برقي المعنى الشعري والمعنى النثري معاً، فالأشعار - حسبه - متناسبة

مقاربة، شبيهة في معانيها بنثر البلغاء، ولا اختلاف إلا في المبنى، فمبنى الشعر أسمى وأكثر صعوبة وإجهاداً.

وقد أكد ابن طباطبا على هذا بذكر مقولة أبي صيفي الثريّة عندما عزى يزيد بن معاوية، والتي أخذ معناها الشاعر أبو دلامة، فرثى بها المنصور، ومدح المهدي، وعنه أخذه الشاعر أبو الشيبان فرثى الرشيد ومدح المهدي<sup>(١١)</sup>.

إن ابن طباطبا يؤكد على وجود التقارب والتناسب بين المقطوعة الثريّة والمقطوعة الشعرية، أما الفارق بينهما فهو فارق في درجة الصياغة، يرجع إلى النظم المعلوم للشعر من ناحية، كما يرجع إلى المعرض الحسن الذي يتجلى في التشبيه والاستعارة والتلطف والتعريض من ناحية أخرى<sup>(١٢)</sup>.

إن الشعر الذي صدر عن طبع مستقيم، أو عن طبع مضطرب وقوم بالخذق بالعروض، لا يكون شعراً مكتملاً عند ابن طباطبا، ما لم يتسلح الناظم بجملة من الأدوات التي تقي نسجه من الخلل، وتبعد عن شعره العيوب، وتجعل ملكة النظم طيبة سهلة، فيتمكّن من تحطّي عقبة المشقة التي يجدها الشعراء في البناء الشعري "وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه، وتكلف نظمه، فمن تعصت عليه أداة من أدواته، لم يكمل له ما يتكلفه منه، وبأن الخلل فيما ينظمه، ولحقته العيوب من كل جهة، فمنها: التوسع في علم اللغة، والبراعة في الإعراب، والرواية لفنون الآداب

والمعرفةُ بأيامِ النَّاسِ وأنسابِهِمْ، ومناقبِهِمْ ومثالبِهِمْ، والوقوفُ على  
مذاهبِ العربِ في تأسيسِ الشُّعْرِ، والتَّصَرُّفِ في معانيه، وفي كلِّ فنٍّ قالتهُ  
العربُ فيه، وسلوكُ سبيلِها ومناهجِها في صفاتِها ومخاطباتِها وكنياتِها  
وأمثالِها والسننِ المستدلَّةِ منها، وتعريضِها وتصريحِها وإطنابِها وتقصيرِها،  
وإطالَتِها وإيجازِها، ولطفِها وخلابتِها، وعدوبةُ ألفاظِها، وجزالةُ معانيها  
وحسنُ مبانيها، وحلاوةُ مقاطعِها"<sup>(١٣)</sup>.

يظهر من القول إنَّ ابنَ طباطبا على درايةٍ تامَّةٍ بما يدعُو إليه، إذ نجدُه  
يصفُ للشَّاعرِ وسائلَ الشُّعْرِ وصفًا دقيقًا، وهذا حتَّى تكون الصُّورةُ  
واضحةً أمامه، وأوَّلُ ما نستشفُّه أنَّه قد تنبَّه إلى ما لحقَ اللِّسانَ العربيَّ من  
خللٍ عن طريقِ دُخولِ الأعاجِمِ في الإسلامِ، إذ اختلطتْ على النَّاسِ  
دَلالاتُ الألفاظِ، وتساهلوا في قواعدِ النَّحوِ.

ومثلُ هذا إذا وَقَعَ فيه شاعرٌ لن يبلغَ المبلغَ الَّذي يريدُه لشِعْرِهِ، ولن  
يكونَ لما يقولُ صدَى، بل لن يُنعتَ بالشَّاعرِ؛ لأنَّ ما يقوله ليسَ من  
الشُّعْرِ في شيءٍ، بسببِ مجانبتهِ للمعنى المرادِ، وما هو إلا كلماتٌ فيها  
معنى مُضطربٌ أو بعضُ المعنى "فاللُّغةُ هيَ القالبُ الَّذي يصوغُ الشَّاعرُ فيه  
معانيه وأحاسيسَهُ وعلى قدرِ معرفتهِ باللُّغةِ، وإحساسِهِ الدقيقِ بأسرارِها،  
تكونُ مقدرةُ التَّعبيرِ، فكثيراً ما نجدُ الشَّاعرَ بارِعاً في استخدامِهِ اللُّغةَ،  
مما يُضفي على معانيهِ رونقاً، ويكسيها قوَّةً"<sup>(١٤)</sup>.

وكما هو معروفٌ فالعربُ تُبجِّلُ الشَّاعرَ الفحلَ الَّذي يقي لسانَهُ من  
الزللِ والزَّيغِ، ويضعُ الكَلِمَ في مواضعِهِ، ولا تتغاضى عن زلاته مهما

كانت صغيرةً أو بسيطةً، وتنبههُ إليها مهما كان الأمر؛ لأنها ترى في هذا الإخلالِ مساساً بأحدِ مقدّساتِها، وتجريماً لكرامتها، وتعدّياً على عُرْفِ من أعرافِها، وحادثَةٌ الصَّيغَرِيَّةِ خَيْرُ مِثَالٍ على ذلك، إذ قامَ طرفَةُ بنُ العبدِ في وجهِ المسيَّبِ بنِ عَلسٍ - وهو من هو - حينما نسبها للجَمَلِ ونَبهه إلى أنّها من سماتِ التَّوقِ<sup>(١٥)</sup>.

وهذا جعلَ ابنَ طَبَّاطَبَا يركِّزُ على ضرورةِ المعرفةِ الواسعةِ باللُّغةِ دلالةً وصرفاً، غرابةً وألفةً، سهولةً وصعوبةً "وهو لا شكَّ يعني بعلمِ اللُّغةِ ما كانَ معروفًا منه في زمانِه، وهو دلائلُ الألفاظِ ومُقومَاتُها، وما يعترِبُها من عوارضٍ صرفيَّةٍ، وسعتها هو كثرةُ المحصولِ منها بدويًّا وحضريًّا، غريبًا وغير غريبٍ سهلاً وصعباً"<sup>(١٦)</sup>.

ثمَّ أتبعها بالتَّنبيهِ للإعرابِ، فاللُّغةُ العربيَّةُ لغةٌ حركةٌ فتغييرُ حركةٍ واحدةٍ قد يقلبُ المعنى ويجعلُ الشَّاعِرَ يُخطئُ ما يريدُ، بل يجعلُ الشَّاعِرَ أقلَّ عدوياً، والأذنُ أكثرَ نفوراً، والنَّفْسُ أقلَّ تأثراً، ومن ثمَّ فالشَّاعِرُ ملزمٌ بأنَّ يكونَ بارعاً براعةً لا مثيلَ لها، وحريصاً حرصاً لا يُضاهي حتَّى يتجنَّبَ أقلَّ زلَّةٍ، و"حتَّى لا يقعَ الشَّاعِرُ في خلطٍ بينَ المعاني إذ المعروفُ أنّ اللُّغةَ العربيَّةَ هي لغةٌ إعرابٍ، وقد تتوقَّفُ المعاني فيها على حركةٍ تختلُّ أو تنضبُطُ وليسَ منَ عاصمٍ في ذلك إلاَّ الإعرابُ، كما أنّ هذه الدِّراسَةَ قد تقي صاحبها من الوقوعِ في تقديمٍ أو تأخيرٍ غيرِ جائزٍ يترتبُ عليه تعقيدُ الكلامِ وغموضُ الفِكرِ"<sup>(١٧)</sup>.

وقصة النابغة مع الجارية التي نبهته إلى الإقواء معروفة، فرغم منزلته بين الشعراء إلا أن هذا لم يشفع له، وقد عيب ما قاله تلميحا إجلالا لهذه المنزلة، وما أنتقد إلا ليسلم لسانه وشعره، فتكون السلامة التي يريدها العرب في الأشعار، وكي لا يجوز الخطأ غيره، بحجة أنه صادر عن قاضي الشعر وفحله.

هذا النابغة وهو قاضي الشعر، وماذا لو كان محدثا وعج شعره بالأخطاء، فدون شك سيبرح نقدا، ويشبع ذمًا؛ وقد دعا ابن طباطبا إلى هذا لأن "الشعر عنده ينبغي أن يكون صحيح اللغة سالما من اللحن والأخطاء اللغوية، وقد كثر اللحن والخطأ في شعر المحدثين، وتعقبهم علماء اللغة، وأخذوهم به، وشككوا في قيمة كل شعر المحدثين لذلك" (١٨).

والترتيب الذي أتبعه ابن طباطبا في قوله له أهمية كبرى، إذ اعتمد فيه على التدرج من الأهم إلى المهم، ملتزما بذلك بما تقتضيه الدراسة الوصفية التي تبدأ من الجزئي لتصل إلى الكلي، فالأجدربالشاعر أن يتمكن من هذين الجانبين اللغة والإعراب أولاً وقبل كل شيء.

وهذا فيه دعوة ضمنية إلى ضرورة الرجوع إلى أشعار القدماء لمعرفة ما، خاصة وأن العلماء استنبطوا علم اللغة والشواهد النحوية من هذه الأشعار "ولم يكن هذا شرطاً من الشروط قبل زمانه إذ إن علم اللغة إنما استقاه علماء العربية من أشعارها البكر الأولى، كما أن الشواهد التي

يستدلون بها على صحّة الإعراب ويحتجون بها على سلامته كانت جميعاً شواهداً من شعر العرب... فابن طباطبا بذلك إنما يحاول المحافظة على جودة الشعر ويدعو ضمناً إلى الرجوع إلى أشعار المتقدمين ومعرفة اللغة والإعراب" (١٩).

وانتقل بعد ذلك إلى أداة أخرى لا تقل أهمية عما سبق، كما أنها لا فائدة لها إذا لم يتقن الشاعر المحدث الأدوات السابقتين، ويرع فيهما براعة تجعله يضع قدمه الأولى بثبات في رحاب العملية الإبداعية، وهي الرواية لفنون الآداب، أي رواية الشعر والنثر معاً، "...الرواية عن الشعراء وشيوخ العلم وأساطين الأدب؛ لأن الرواية تمكن الشاعر من التعرف على مستويات التعبير، وعلى أساليب الشعراء والأدباء، فتنشأ لديه حاسة التقييم التي توقعه على مدى فنية شعره" (٢٠).

وهذا يقتضي الحفظ للمنظوم أولاً، ثم المنثور ثانياً (٢١)، وهذا ما أكدّه عندما أورد نماذج من الأشعار المحكّمة المتقنة "فهذه الأشعار وما شاكلها من أشعار القدماء والمحدثين أصحاب البدائع والمعاني الدقيقة تجب روايتها والتكثّر لحفظها" (٢٢).

إن الرواية لفنون الآداب تضع بين يدي الشاعر مادة غزيرة، يعترف منها ما شاء، وتساعد في صقل الموهبة، وتفتح الباب أمام قرض الشعر "فروايته لفنون الآداب تخدمه في تطويع أساليبه لمعانيه، وتطوير هذه المعاني وتوليدها، أو تضمينها لأقواله بما يخدم أغراضه الشعرية المختلفة" (٢٣).



وقد عدَّ مُصطفى هُدَّارة هذه الدَّعوة من ابنِ طباطبا جديدةً، إذ هو أوَّلُ ناقدٍ يجعلُ الرواية والتمرُّس بالقديم شرطاً تقوم عليه العمليَّة الإبداعية، وتكتمل به "ويخرجُ ابنُ طباطبا بفكرةٍ جديدةٍ وإن كانت مبنيةً على فكرة الرواية أصلاً، لها قيمتها حقاً في ميدان الأدب والتَّقدُّم، وهي فكرة التمرُّس بآثار السَّابِقين...هذه هي الفكرة الجديدة التي قرَّرها ابنُ طباطبا العلويُّ، وقد كان من المعتقد أنَّ القاضي الجرجاني هو أوَّلُ من قرَّرها فيما سماه الدرِّية" (٢٤).

إنَّ هذه الدَّعوة تحملُ تحتها دعوةً ضمَّنيَّةً إلى التَّأسِّي بالقدماء، ليس في طريقة نَظْم الأشعار وحسب، بل حتَّى في اتِّباع السُّبُل التي مكَّنت هؤلاء من الوُصُول بالشَّعر إلى ما هو عليه، إذ المعروف أنَّ الكثير من الشُّعراء كانوا رواةً لغيرهم فأصبحوا بعد ذلك من الفحول، ولعلَّ خير مثالٍ هو زهير بن أبي سُلمى الذي تتلمذ على يد أوسٍ "وقد كانت العربُ تروي وتحفظُ، ويُعرفُ بعضها بروايةٍ شعريِّ بعضٍ؛ كما قيل أنَّ زهيراً كانَ راويةً أوسٍ، وأنَّ الحطيئةَ راويةً زهيرٍ، وأنَّ أبا زهيرٍ راويةً ساعدة بن جؤية، فبلغ هؤلاء في الشَّعر حيثُ نراهم" (٢٥).

ولا تقتصر الرواية على القدماء فقط، بل هي نهجٌ سار عليه الشُّعراء حتَّى في العصرِ العبَّاسيِّ؛ "وفي حديثٍ بشَّارٍ أنَّه حفظَ أشعارَ مئاتٍ من شعراءِ العرب وشواعرهم، وكذلك الحالُ بالنَّسبة إلى أبي نواسٍ، فقد طلبَ إليه معلِّمُه وأستاذه خلفُ الأحمرُ أن يحفظَ كثيراً من الشَّعرِ القديم... (٢٦)،

إدًا فما يمنع المحدث من أن يصيرَ فحلاً بدوره، يقول الشعر سليقةً ودون تكلفٍ، خاصّةً وأنه في عصرٍ تراكمت فيه المادّة الشعريّة وتنوّعت، وازدهرت الحركة العلميّة وتشعبت، وما عليه إلاّ أن يعدّ العدّة المناسبة لذلك.

ولا يكفي ابن طباطبا بالتنبية إلى ضرورة الحفظ، إذ يجب أن يُصحّب هذا بالفهم للمحفوظ، واكتشاف خباياه، وتدبره تدبراً يسهّل تأصيله في طبعه... بل يُديم النظر في الأشعار التي اخترناها لتلتصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير موادّ لطبعه، ويذرب لسانه بألفاظها؛ فإذا جاش فكره بالشعر أدّى إليه نتائج ما استفاده ممّا نظر فيه من تلك الأشعار... وكما لو اغترف من وادٍ قد مدّته سيولٌ جاريةٌ من شعابٍ مختلفة" (٢٧).

أمّا رابع أداة فهي المعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم، وفي هذا إيحاءٌ إلى ضرورة الاطلاع على الشعر القديم التابع من البيئة الجاهليّة الصافيّة التي جعلت العربيّ يجود بكلّ ما لديه، ويصوّر هذه البيئة تصويراً لا يُغفل جزئيةً من جزئياتها، فجاءت بذلك أشعاره مؤرّخةً لمجريات الأحداث الجاهليّة بجميع مستوياتها؛ وكما هو معروف فالشعر ديوان العرب، وهو مرآة عكست لنا بحقّ ما كان يصطرع في تلك الحقبة (٢٨).

وقد أرشد ابن طباطبا إلى ضرورة المعرفة بالأيام، والاطلاع على الحقائق التاريخيّة والملابسات الاجتماعيّة حتّى تكون المادّة الشعريّة أمام

الشاعر كثيرة ومتنوعة، يغترف منها ما شاء، فيتسنى له بذلك المدح أو الهجاء.

هذا ما ذهب إليه الدكتور زغلول سلام "ولما كان الشعر العربي قائماً على المديح والفخر والهجاء، كان لابد من التعرف على أيام الناس ومفاخر العرب ومثالبها، فأيام العرب فيها النصر وفيها الهزيمة، فالنصر مآثر ومفاخر للمديح والفخر، والهزيمة منقصة ومثابة تبرز في الهجاء والثلب"<sup>(٢٩)</sup>، "كذلك الحال في الأنساب والمناقب والمثالب، فالقبائل والناس لا تزال تفخر بالأنساب والجدود، وهناك بينهم أنساب مشهورة... كما أن بعض القبائل اشتهرت بمفاخر وعادات... وعلى الشاعر أن يتعرف عليها ليستخدمها في مديح من يمدح، وهجاء من يهجو"<sup>(٣٠)</sup>.

وتجدر الإشارة هنا إلى عبارة ابن طباطبا "ومعرفة أيام الناس وأيام الناس غير أيام العرب، وربما هذا ما يقصده حتى يجعل الشاعر أكثر دراية، وأوسع علماً، وهذا يحتم عليه بذل جهد أكبر، لأن عصره عرف دخول عدة أجناس في الإسلام، والكثير منهم يؤلفون مؤلفات بالعربية ويقرضون الشعر كالعربي، لذا كان لزاماً على الشاعر أن يتسلح بما يمكن من المدح أو الهجاء، خاصة وأن هذا العصر عرف الاضطراب والزندقة والشعوبيّة، بسبب سيطرة العنصر الفارسي -بدرجة أخص- على الدولة العباسية من جميع الجوانب"<sup>(٣١)</sup>.

أمّا خامس أداة فهي معرفة مذاهب العرب في تأسيس الشعر، أي معرفة تقاليد النظم التي بنى عليها العرب أشعارهم، وكيفية توظيفهم

للألفاظ والمعاني والصّور والأوزان والقوافي، حتّى يَهْتَدِيَ بها الشّاعرُ في قرض الشّعْرِ ويتمكّن من الجري على سُنّة أجداده.

وهذه الخطوة تفرضُ عليه التّمحيصَ والتّدبّرَ وتقليبَ الأشعارِ، وملاحظة مواطنِ الإجابة فيها، وهي أقلّ صعوبةً من الخطوات السّابقة إذا صاحبها الذكاء والحرصُ وبعدُ النَّظر؛ لأنّ الشّاعر قد احتكَّ احتكاكاً مباشراً بشعْر العرب وفهمه وسبر أغواره، وأحاط بجملةٍ من أخباره، وعرف لغته وإعرابها<sup>(٣٢)</sup>.

وهذا ما دفع ابن طباطبا إلى جمع الكثير من الأشعارِ في كتابه "تهذيب الطّبع" لتكونَ خير هادٍ للشّاعر العربيّ، "ومن هنا كان اختياره لمجموعةٍ من الشّعْرِ الجيّد يُمكنُ للشّاعر المبتدئ أن يجعلها نبراساً يَهْتَدِيَ بها لعمل الشّعْرِ، وقد أسماه (تهذيب الطّبع)"<sup>(٣٣)</sup>.

وقد قال عنه "وقد جمعنا ما اخترناه من أشعارِ الشّعراءِ في كتابٍ سمّيناهُ "تهذيبَ الطّبع" يَرْتَاضُ من تعاطى قولَ الشّعْرِ بالنّظرِ فيه، ويسلُكُ المنهاجَ الَّذِي سلَّكه الشّعراءُ، ويتناولُ المعاني اللّطيفةَ كتناولهم إياها، فيحتدّي على تلك الأمثلة..."<sup>(٣٤)</sup>.

هذا الكتابُ حسب العلويّ أنموذجٌ مثاليّ، يسهّل على المبدع أمرَ الرواية أولاً، ويهديه إلى سبُل القدماءِ في قرض الشّعْرِ ثانياً، إذ يحمل في طيّاته أبياتاً صالحةً لأن يُقاس عليها، ويُنسج على منوالها.

وقد رأى ابن طباطبا أن هذه الأدوات لا يمكن أن تكتمل لدى أي شاعر، وتتجانس فيما بينها ليستفيد منها إلا إذا أخضعت إلى ثلاث قواعد: "وجماع هذه الأدوات كمال العقل الذي به تميز الأضداد، ولزوم العدل، وإيثار الحسن، واجتناب القبح، ووضع الأشياء مواضعها"<sup>(٣٥)</sup>.

فالقاعدة الأولى هي كمال العقل أي العقل الكامل الناضج الواعي حتى يتمكن الشاعر من التمييز بين الأضداد فيعرف بذلك صالح الشعر من فاسده؛ فيأخذ بالصالح ويتأسى به، ويعزف عن الفاسد الذي لا فائدة فيه سوى اضطراب الدوق أكثر "فليس يُقتدى بالمسيء، وإنما الاقتداء بالمحسن، وكل واثق فيه مجل له إلا القليل"<sup>(٣٦)</sup>.

أما القاعدة الثانية فهي لزوم العدل وذلك بالاهتمام بجميع مستويات النص الشعري، فلا يلقي الشاعر الضوء على جانب ويتوسع فيه على حساب جانب آخر، فشعره سيكون مسقط رأسه لا محالة ميدان النقد، وعندئذ لا يحكم على نصه من جانب المعنى دون جانب اللفظ، أو من جانب الوزن دون جانب القافية، فالحكم التقديسي سيتناول الكل، لذا يلزم عليه أن يعطي كل جانب نفس القدر من الأهمية التي أعطاه لغيره أو سيعطيها، فلا إفراط في الاهتمام بهذا، ولا تقصير في العناية بذلك.

وثالث قاعدة هي القدرة على الإحساس بالجمال، ووضع الأشياء في مواضعها، وهي مكملة للقاعدتين السابقتين، فالشاعر ملزم بإيثار الحسن

على القبيح، ووضع كل عنصر في مكانه عند بنائه للنص الشعري، أي يجب عليه أن يبذل جهداً عند ترسّسه على الأدوات؛ لأنّ هذا سيجعله يحكم قبضته عليها، وسيمكّنه حتماً من امتلاك حس راقٍ يجعله حاسماً بالجمال، مقدراً للاعتدال<sup>(٣٧)</sup>.

إن ابن طباطبا قد أكد عند تعريفه للشعر على أنّ الطبع كيفما كان ضروري في النظم، وقد ألف كتابه هذا لتقويم الطبع المضطرب، مؤكداً على أنّه يقوم على الحدق بالعروض باعتبارها مميّزة للشعر، وهي لا ترد عفواً إلا على الطبع الصحيح، وهذا الحكم ينطبق على الأدوات الشعرية، فكما لا تخلق المعرفة العروضية شاعراً من العدم، فأدوات الشعر بدورها لا تجدي نفعاً إذا انعدم الطبع.

ومادام هذا الطبع مضطرباً فلن يبرع صاحبه في الشعر وبالتالي هو أمام معضلة كبيرة، ولا حل لها إلا بالوقوف على مبدأ الصنعة، فيها يتهدّب ويستقيم، ويزول ما به من اعوجاج، وتكتنفه السلامة من كل جانب. وأول شيء في هذه الصنعة هو ما تعرضت له أنفاً، فابن طباطبا يرى الشعر صنعة من الصناعات، قد ينطوي إتقانها على نوع من الاستعدادات الخاصة أو القوى النفسية، ولكن هذا الإتقان لا يمكن أن يكون دون حدق بالقواعد والأصول، ودون ترسّس على استخدام الأدوات<sup>(٣٨)</sup>، ثم يياشر بعد هذا بتفصيل قواعد هذه الصنعة، وتوضيح الخطوات الأساسية في هذا الإتقان، ليعطي بذلك تصوّراً مكتملاً للطريقة التي ينبغي أن يكون النظم عليها.

ألا ترى هنا أنّ ابنَ طباطبا يخضعُ في تصوّره هذا إلى ما اصطَلحَ عليه  
الدُّوقُ العربيُّ، فأوردَ تصوّراً عامّاً للعمليةِ الإبداعيةِ، ووصفها وصفاً  
حدّدَ ماهيّتها، ثمّ عمدَ إلى توسيعِ نطاقِ هذه الماهيةِ، مُتجاوزاً بذلك ما  
ألفه المنهجُ الفنّيُّ، إذ حدّدَ بدقّةٍ أهمَّ المقوّمات التي تخلقُ الشاعراً الحقيقيّ،  
وتجعله يمتازُ امتحانَ الدُّوقِ الفنّيِّ العربيِّ بنجاحٍ.

الهوامش:

❖ تلمسان، الجزائر.

(١) عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تح: زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية،  
ط٣، ص٤١.

(٢) مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي): جابر أحمد عصفور، دار الثقافة للنشر  
والتوزيع، القاهرة، ص٣٧.

(٣) الاتجاه النقدي عند ابن طباطبا: عبد الله عبد الكريم العبادي، منشأة المعارف،  
الإسكندرية، ١٩٩٠م، ص٣٩.

(٤) مفهوم الشعر: ص٣٨؛ وينظر: تاريخ النقد والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري:  
محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص١٦٨.

(٥) عيار الشعر: ص٢٢.

(٦) مجلة الأزهر: ابن طباطبا في نقده الإبداعي مقال لعبد الحميد محمد العبيسي،  
العدد٦، ١٩٨٢م، ص٩٠٨.

(٧) نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا: عبد السلام عبد الحفيظ عبد العال، دار الفكر  
العربي، ص٤٠٦-٤٠٧.

(٨) عيار الشعر: ص٤٤. (٩) مفهوم الشعر: ص٤٧. (١٠) عيار الشعر: ص١١٤.

(١١) ينظر المصدر نفسه: ص١١٤، ١١٥. (١٢) مفهوم الشعر: ص٤٨.

(١٣) عيار الشعر: ص٤٢. (١٤) عيار الشعر: ص٢٣.

- (١٥) ينظر المصدر نفسه: ص ١٣٣.
- (١٦) نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا: ص ٢٢٣.
- (١٧) نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا: ص ٢٢٣.
- (١٨) تاريخ النقد العربيّ إلى القرن الرابع الهجريّ: ص ١٣٢.
- (١٩) الاتجاه النقديّ عند ابن طباطبا: ص ٤١.
- (٢٠) الصنعة الفنيّة في التراث النقديّ: حسن البنداري، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٠م، ص ٥١.
- (٢١) ينظر: مفهوم الشعر، ص ٥٣، ونقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا: ص ٢٢٤.
- (٢٢) عيار الشعر: ص ١٠٤. (٢٣) المصدر نفسه: ص ٢٣.
- (٢٤) مشكلة السرقات في النقد العربيّ: محمد مصطفى هدارة، مطبعة لجنة البيان العربي، مصر، ١٩٥٨م، ص ٩٢، ٩٣.
- (٢٥) الوساطة بين المتبني وخصومه: للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تح: محمد أبو الضل إبراهيم ومحمد علي البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط ١، ٢٠٠٦م، ص ٢٣.
- (٢٦) عيار الشعر: ص ٢٥. (٢٧) المصدر نفسه: ص ٤٨.
- (٢٨) الصنعة الفنية في التراث النقديّ: ص ٥١. (٢٩) عيار الشعر: ص ٢٣.
- (٣٠) المصدر نفسه: ص ٢٤.
- (٣١) ينظر: نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا، ص ٢٢٦.
- (٣٢) ينظر: الصنعة الفنية، ص ٥٢، ونقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا: ص ٢٢٥.
- (٣٣) عيار الشعر: ص ٢٤. (٣٤) المصدر نفسه: ص ٤٥.
- (٣٥) المصدر نفسه: ص ٤٣. (٣٦) المصدر نفسه: ص ٤٧.
- (٣٧) ينظر: الصنعة الفنية، ص ٥٣-٥٤؛ والتفكير النقديّ عند العرب: عيسى علي العاكوب، دار الفكر، دمشق، ط ١، ١٩٩٧م، ص ١٨٢.
- (٣٨) مفهوم الشعر: ص ٣٧.



## مكتبة العربية :

جهود الليث بن سعد في التدوين التاريخي ، خالد بن عبدالكريم البكر ،  
كتاب الدارة ، الكتاب الحادي والعشرون ، داره الملك عبدالعزيز ،  
الرياض ، ١٤٣٤هـ / ٢٠١٣م ، ١٨٤ صفحه.

تكون هذه الدراسة من مدخل وستة مباحث وخاتمة.  
من الطبيعي أن يخصص المبحث الأول لـ "حياة الليث وتكوينه العلمي" ،  
وفيه أن أبا الحارث الليث بن سعد بن عبدالرحمن ولد في شهر شعبان سنة  
٩٤هـ / ٧١٢م في قرية قرقشندة (أو قلقشندة) ، وتقع في الوجه البحري  
بينها وبين القاهرة عدة أميال. ومع أن أسرته شاركت في فتح مصر بقيادة  
عمرو بن العاص (سنة ١٨هـ) لكن أصولها البعيدة تعود إلى منطقة  
أصبهان بفارس. وعند تأسيس مدينة الفسطاط وتوزيع سكنى الفاتحين  
على خططها أو محلاتها أسكنت أسرة الليث خطة "الحمراوات" ، وهم  
الفاخون المسلمون الذين يعودون إلى أصول فارسية أو رومية أو ما يلحق  
بهم. تعلّم الشاب في قريته أولاً ثم تحوّل إلى مدن مصر الرئيسة كالفسطاط  
والإسكندرية ، واستوعب كثيراً من علوم عصره من حديثٍ وفقهٍ وما  
يرتبط بهما ، ثم حجّ واستقرّ في الحجاز بعضاً من الوقت ليأخذ العلم عن  
علمائها من التابعين وتابعي التابعين.

كان الليث يجمع بين الحرص الشديد على متابعة العلم، ولديه قدرات استيعابية عالية أوصلته إلى مرتبة الراسخين في العلم أو قريب منها. وقدّرتّه بلده مصر بما هو جدير به من تقدير، فيقول أحد العلماء: "ما رأيتُ أحداً أعظم قدراً في بلده من الليث بن سعد". إضافة إلى عنايته بالعلم الشرعي أظهر الليث اهتماماً كبيراً بالتاريخ حتى إنه ألّف كتاباً في التاريخ، ولسوء الحظ فقد مثل معظم كتب المؤلفين المبكرين، لكن الكتب التاريخية المتأخرة حفظت قدراً طيباً من رواياته. توفي الليث بن سعد في مصر سنة ١٧٥هـ/٧٩١م.

والمبحث الثاني خصصه المؤلف لاهتمام الليث بالأخبار والروايات التاريخية. وبنى ذلك على رواياته التاريخية التي جمعها من المصادر الكثيرة والمتعددة، ويبيّن أنّ الليث كان انتقائياً فاهتم بموضوعات يأتي في مقدمتها سيرة رسول الله ﷺ، ثم تاريخ الأمة أو التاريخ العام، وأخرى تهتم مصر من حيث أخبار فتحها وما جرى فيها من أحداث في الإسلام حتى أيامه، يليها اهتمامه بأخبار المغرب والأندلس، ولم يحفل كثيراً بأخبار المشرق وغيرها. أمّا المبحث الثالث فدرس فيه موارد الليث، وفي جلّها مدنية ومكية، وأهم مصادره في هذا الموضوع الإمام محمد بن مسلم بن شهاب الزهري (ت ١٢٤هـ/٧٤٢م) الذي أخذ عنه ٥٤ رواية، وموارد مصرية، وأهم من أخذ عنه العالم المصري النووي يزيد بن أبي حبيب (ت ١٢٨هـ/٧٤٥م) أخذ عنه ٢٥ رواية.

وفي المبحث الرابع درس المؤلف "اتجاهات رواياته التاريخية" وبين أنّ الموضوعات التي تناولها الليث في مروياته تنسجم مع توجّه المدرسة التاريخية المصرية وقتئذ التي اهتمّت بالمغازي النبوية، وفتوح مصر والمغرب والأندلس والقصص الوعظي وما يتصل به من الفتن والملاحم. وما لاحظته المؤلف في دراسته أنّ الليث في رواياته للسيرة والمغازي النبوية أبدى اهتماماً مكثفًا بجوانبها الشرعية، فربط بعض حوادثها بأسباب النزول، واستنبط أحكاماً فقهية من حوادثها الأخرى حتى وكأنه نقل السيرة إلى الفقه، أو مزج الفقه بالتاريخ كصنيع من كان قبله ممن انتقل بالسيرة من الحديث إلى التاريخ. فاهتمامه إذن بالمغازي هو جزءٌ من رؤيته الدينية للتاريخ، وبالمثل فإنّ تتبّعه للفتوح الإسلامية في العصر الراشدي فما بعده، إنما هو متممٌ لتدوينه المغازي.

وناقش في المبحث الخامس خصائص رواياته التاريخية، ومن خلال دراسته لرواياته توصل إلى أنّ من أوضح خصائصها نزعتها الدينية فكان يربط بين أحداث السيرة النبوية وأسباب نزول آيات القرآن ذات العلاقة وخاصة الفقهية، ومزجه الخبر بالفقه، واستخلاص الأحكام الفقهية من أحداث السيرة. ومن خصائص رواياته وجود بعض الغرائب فيها، وذلك أمرٌ يظهر بكثرة في المدرسة التاريخية المصرية وقتذاك، إذ جمعت حكايات خرافية شعبية.

وموضوع المبحث الأخير هو آراء الليث وأحكامه الفقهية. بين الباحث أنه كان لليث آراءه الخاصة والصريحة في كثير من قضايا الأمة وأحداثها، منها رأيه أن مصر فتحت صلحاً، وموقفه في الدفاع عن الخليفة عثمان رضي الله عنه فيما ذكر شأنه من معائب، وفي آرائه المساندة للأمويين، ورأيه أن ابن الزبير باغ، وغير ذلك من الأحكام والآراء.

وفي خاتمة الكتاب خلص الباحث إلى حضور الفقهاء المسلمين في حركة تدوين تاريخ الأمة ومشاركتهم في تحرير وقائعه ونقلها من الصدور إلى السطور، وذلك خلال القرن الثاني الهجري/الثامن الميلادي. وأن الليث ابن سعد لم يكن وحيداً من فقهاء عصره في اتجاهه نحو دراسة التاريخ ورواية حوادثه وتدوينها في كتاب، وإنما نهل مادته التاريخية من كوكبة من الفقهاء والمحدثين والمفسرين الذين سبقوه، ولعله كان أكثرهم جمعاً، وأبعدهم أثراً، وأدناهم إلى فلسفة التاريخ. وخلص كذلك إلى أن الليث امتلك حساً تاريخياً عالياً يمكن ملاحظته في آرائه وأحكامه التي أطلقها في تعليقه على بعض المواقف أو الحوادث التاريخية.

ونختتم بأن البحث متميز في موضوعه ومنهجه ومعالجته وتحليله، ومن يعرف المؤلف جيداً بما يتمتع به من أناة في البحث وسعة علم وروح علمية عالية لا يملك إلا أن يزجي له التحية والتقدير.

ع.ص.هـ

## إهداءات إلى مكتبة العرب

### أولاً- الكتب:

- رثاء الملك عبدالعزيز في الشعر السعودي : دراسة موضوعية فنية، متعب بن عوض الغامدي، إصدارات دار الملك عبدالعزيز (٢٦٤)، سلسلة الرسائل الجامعية، ١٤٣٢هـ.
- دراسة لآثار موقع عكاظ، د. خليل بن إبراهيم المعقل، إصدارات دار الملك عبدالعزيز (الكتاب ١٩)، ط ١، ١٤٣٢هـ.
- الرسوم الصخرية في سلسلة جبال ثهلان بمحافظة الدوادمي، نايف بن علي القنور، إصدارات دار الملك عبدالعزيز (٢٦٣)، ط ١، ١٤٣٢هـ.
- جهاد الرسول ﷺ لليهود في تاريخ صدر الإسلام، د. محمد جاسم حمادي المشهداني، ط ١، ١٤٣٢هـ/٢٠١١م.
- تاريخ ظفار حتى سنة ٧٩٨هـ/١٣٩٦م، د. محمد جاسم حمادي المشهداني، ط ١، ١٤٣٢هـ/٢٠١١م.
- بدايات تعليم المرأة في المملكة العربية السعودية، محمد عبدالرحمن القشعمي، كتاب المجلة العربية رقم ١٧٠، ط ١، ١٤٣٢هـ/٢٠١١م.
- اللغة العربية: هوية وانتماء، عبدالله بن حمد الحقييل، ط ١، ١٤٣٢هـ/٢٠١١م.
- التحيز العربي للنقد الغربي، د. علي حمادي صديقي، كتاب المجلة العربية رقم ١٧١، ط ١، ١٤٣٢هـ/٢٠١١م.
- بعدما أصبح الكلام واجباً، د. محمد الطريقي، ١٤٣٢هـ/٢٠١١م.
- الحكم الرشيد والمواطنة الصالحة، د. محمد الطريقي، ١٤٣٢هـ/٢٠١١م.
- تاريخ الهايكو الياباني، تأليف ريو يوتسويا، ترجمة سعيد بوكرامي، (كتاب المجلة العربية ١٧٥)، ١٤٣٢هـ.
- التراث العلمي العربي وقاماته، صلاح الشهاوي، (كتاب المجلة العربية ١٨١)، ١٤٣٢هـ.

## ثانياً- المجالات :

- الحفجي، العدد ٦، جمادى الأولى ١٤٢٧هـ/يونيو ٢٠٠٦م، السنة ٣٦، رئيس التحرير: سليمان بن ناصر الرشيد.
- الفيصل، العددان ٣٧١-٣٧٢، الجماديان ١٤٢٨هـ/مايو-يوليو ٢٠٠٧م، رئيس التحرير: يحيى محمود بن جنيد.
- إذاعة وتلفزيون الخليج، العدد ٦٦، جمادى الآخرة ١٤٢٧هـ/يوليو ٢٠٠٦م، السنة ٢٢، رئيس التحرير: د. عبدالله بن سعيد أبراس.
- أهلاً وسهلاً، العدد ١٠، أكتوبر ٢٠٠٦م/رمضان ١٤٢٧هـ، السنة ٣٠، رئيس التحرير: قحطان عبدالله بلخير.
- الفرقان، العدد ٤١٤، ٢٤ رمضان ١٤٢٧هـ/١٦ أكتوبر ٢٠٠٦م، رئيس التحرير: د. بسام خضر الشطي.
- الفيصل، العدد ٣٦٨، صفر ١٤٢٨هـ/فبراير-مارس ٢٠٠٧م، السنة ٣١، رئيس التحرير: يحيى محمود بن جنيد.
- عيادة الجندي، العدد ٢٩، رجب ١٤٢٧هـ، رئيس التحرير: اللواء محمد بن عبدالعزيز الموسى.
- المعرفة، العدد ١٤٦، جمادى الأولى ١٤٢٨هـ/يونيو ٢٠٠٧م، رئيس التحرير: د. عبدالعزيز ابن جارالله الجارالله.
- الفيصل، العددان ٣٧٥-٣٧٦، رمضان-شوال ١٤٢٨هـ/سبتمبر-أكتوبر ٢٠٠٧م، رئيس التحرير: يحيى محمود بن جنيد.
- الحفجي، العدد ٧، جمادى الآخرة ١٤٢٨هـ/يوليو ٢٠٠٧م، السنة ٣٧، رئيس التحرير: سليمان بن ناصر الرشيد.
- الفيصل، العددان ٣٧٧-٣٧٨، ذوالقعدة-ذوالحجة ١٤٢٨هـ/نوفمبر-ديسمبر ٢٠٠٧م، رئيس التحرير: يحيى محمود بن جنيد.