دور البناء النحوي في تفسير النص الشعري

من خلال فكر الدكتور/أحمد كشك

الباحثة

دعاء طه أحمد عبد المعبود

كلية دار العلوم– جامعة الفيوم

إشراف

أ.د/ حسام النادي

المستخلص:

يتناول هذا البحث دور البناء النحوي في تفسير النص الشعري من خلال فكر الدكتور/أحمد كشك.

يبدأ البحث بتناول النحو ودوره في الإبداع. فسلامة الإيقاع مبدأ أساسي عند الشاعر، فكثيرًا ما تكون الترخصات على المستوى التركيبي، والصوتي، والصرفي من أجل سلامة الإيقاع والحفاظ على القافية.

يحاول البحث الوقوف على ظاهرة الإقواء هل هو خطأ نحوي أم خطأ موسيقي أوإنه خطأ في الصنعة الشعرية، وعرض رأي د/أحمد كشك في هذه الظاهرة مع مقارنته بأراء العلماء. وربط النظام النحوي بالشعري يمكن من تناول القصيدة من الناحية النحوية والصرفية والدلالية لأظهار ما فيه من بهاء وجمال إيقاعي وعروضي وهذا مافعله الدكتور/ أحمد كشك في قصيدة" هو والحسناء". كما أن البحث تناول تحليل الدكتور/ أحمد كشك للمورث اللغوي في شعر النبهاني .وأثبت أن البينية أساس في منهج د/أحمد كشك حيث يتعانق النحو مع الصرف مع الدلالة مع الإيقاع

الكلمات المفتاحية: الإقواء، والنحو، والشعر

Abstract

This research deals with the role of grammatical construction in the .interpretation of poetic text through the thought of Dr. / Ahmad Kishk
Research begins by addressing the grammar and its role in creativity. The safety of rhythm is a basic principle of the poet. Licenses are often made at the syntactic, vocal, and epileptic levels for the safety of rhythm and the preservation of rhyme

The research attempts to identify the phenomenon of vomiting Is it a grammatical error or a musical error or it is a mistake in the work of poetry, and view the opinion of Dr. / Ahmad Kashk in this phenomenon compared with the views of scientists. And linking the grammatical system poetic can take the poem from the grammatical, morphological and semantic point of view to show the magnificence and rhythmic beauty and my presentations, and this is what Dr. / Ahmad Kishk in the poem "he and grace." The research also dealt with the analysis of Dr. / Ahmad Kishk of the linguistic gene in the poetry of Nabhani. It was proved that the interface is a basis in the method of Dr. / Ahmad Kishk, where he embraces the grammar with the exchange with the significance with the rhythm

.Keywords: grammar, poetry

مقدمة

في هذا البحث نحاول الوقوف على ظاهرة الإقواء هل هو خطأ نحوي أم خطأ موسيقي أوإنه خطأ في الصنعة الشعرية، وعرض رأي د/أحمد كشك في هذه الظاهرة مع مقارنته بأراء العلماء. وربط النظام النحوي بالشعري يمكن من تناول القصيدة من الناحية النحوية والصرفية والدلالية لأظهار ما فيه من بهاء وجمال إيقاعي وعروضي

المطلب الأول: سلامة الإيقاع على حساب النظام النحوي.

يرى الدكتور أحمد كشك" إن صحة الإيقاع مطلب أساسى[عند الشاعر] ومن الممكن أن يضحى من أجله ببعض القوانين اللغوية أيًا كان وزنًا أو قافية. وتلك حقيقة أسلمت إليها رؤية لغة تعتمد على المشافهة وتؤثر الجرس والتناسب والتوازن في عطائها. فكثيرًا ما كان الترخص اللغوى على مستوى الصوت والبنية والتركيب سبيلًا إلى توازن إيقاعى تسعى إليه لغتنا الموسيقية أيًا كان المستوى اللغوي الفني شعرًا أم نثرًا." [1]وهذه بعض الترخصات أو التضحيات

أ_ترخصات على المستوى التركيبي:

يعرض عالمنا مجموعة من الشواهد التى ضحى الشاعر بالإعراب خوفًا من الخلل الإيقاعى فلم تحذف علامة الجزم في الأفعال رغم وجود أداة الجزم. [2]

فقد ورد قول الشاعر:

كأنَّ الْعَيْنَ خَالَطَهَا قَذَاهَا بِعُوَّارٍ فَلَمْ تَقْضِي كَرَاهَا[1]

---

[1]القافية تاج الإيقاع الشعري، د/أحمد كشك، دار غريب– القاهرة، ٢٠٠٤م، ص١٠٢

[2]المرجع السابق، ١٠٥بتصرف

وقول آخر:

وتَضْحَكُ مِنِّي شَيْخَةٌ عَبْشَمِيَّةٌ كَأَنْ لَمْ تَرَى قَبْلِي أَسِيراً يَمَانِيَا [٢]

ومن الشواهد المشهورة عند النحاة:

أَلَمْ يَأْتِيكَ وَالأَنْبَاءُ تَنْمِي بِمَا لاَقَتْ لَبُونُ بَنِي زِيَادٍ (٣)

ويرى أن التضحية بقيمة الجزم مطلبًا لسلامة الإيقاع. فالمضارع: تقضى–ترى_ يأتى. بقيت علته رغم وجود أدوات الجزم، وهنا أصبحت التضحية بعلامة الجزم مطلبًا واردًا لحاجة الإيقاع إليه. [٤]" لأن حذف حرف العلة من المضارع (تقضي) وكذلك (يأتي) يذهب بحد تفعيلة الوافر(مفاعلتن) تلك التفعيلة التى تزاحف بالإسكان لا الحذف. وحذف حرف العلة من المضارع (ترى) يذهب وحدة (مفاعيلن) حيث لا سبيل إليه إلا حذف ساكن الوتد المجموع مؤسس التفعيلة وهذا مستحيل." (٥)

---

(١) البيت من" الوافر" لتماضر بنت الشريد، انظر الدر المنثور في طبقات ربات الخدور، زينب بنت علي بن حسين بن عبدالله بن حسن بن إبراهيم بن محمد بن يوسف فواز العاملي، المطبعة الكبرى الأميرية_ مصر، ط١ ، ١٣١٢هـ، ١١٤/١، ومجالس ثعلب، أبو العباس المعروف بثعلب، ١٠/١، وشاعرات العرب في الجاهلية والإسلام جمعه ورتبه على طبعة (بشيرموت) ، المكتبة الأهلية، بيروت، ط١، ١٣٥٢_١٩٣٤م، ٤٤/١.

(٢) البيت من الطويل، قائله: عبد يغوث بن وقاص الحارثي، انظر شرح الاشموني،٨٢/١، وشرح التصريح، ٨٧/١، وهمع الهوامع، ٥٢/١، والأشباه والنظائر،١٥/٢، وخزانة الأدب،١٩٦/٢_٢٠٢.

(٣) البيت من الوافر، لقيس بن زهير، انظر شرح أبيات سيبويه،٢٢٣/١، وشرح الاشمونى ٨٣/١، والمقاصد النحوية، ٢٣٠/١، والأشباه والنظائر، ٢٨٠/٥، والإنصاف في مسائل الخلاف ٢٦/١، وخزانة الأدب٥٣٤/٣.

(٤) القافية تاج الإيقاع الشعري، ص١٠٥بتصرف.

(٥)المرجع السابق، ١٠٦

ويرى ابن جنى أن التضحية بالإعراب تدخل تحت إطار الضرورة الشعرية قائلا: " فإن كان زيغ الإعراب يكسر البيت كسرًا، لايزاحفه زحافًا، فانه لابد من ضعف زيغ الإعراب واحتمال ضرورته" (١)

ومن هذا الإطار الذى يُضَحى فيه بالإعراب ما ذكره عالمنا من قول ابن جنى"لكن مما لابد من التزام ضرورته مخافة كسر وزنه قول الشاعر:

خَرِيع دود دَوادِيُ فِي مَلْعَبٍ تَأَزَّرُ طَوْراً وتُرْخِي الإِزارَ(٢)ا

فهذا لابد من تصحيح معتله، ألا ترى أنه لوأعل اللام وحذفها فقال دواد لكسر البيت ألبته" (٣)

ويفصل عالمنا الأمر بأن صيغة المنقوص لم تعل إعلال(قاضٍ) في حالة الجر وهذا حقها النحوي والصرفي وأن الذي منعها هذا الحق هو الإيقاع؛ لأنه لوتحقق لها هذا الإعلال لضاع نظام المتقارب، حيث تسقط من تفعيلته الداخلية قيمة الوتد ومن هنا كان قبول الخطأ اللغوي سبيلًا لصحة الإيقاع. (٤)

---

(١)الخصائص، ١/٣٣٤،٣٣٣

(٢)البيت من "المتقارب"قائله الكميت بن زيد الأسدي انظر ديوانه، جمع وتحقيق د/ محمد نبيل طريفي، دار صادر_ بيروت، ط١، ٢٠٠٠م، ص ١٥٠، والخصائص، ١/٣٣٤، والضرائر الشعرية، علي بن مؤمن بن محمد، الخضرمي الإشبيلي المعروف بإبن عصفور ت ٦٦٩هـ، تحقيق السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس، ط١، ١٩٨٠م، ص٤٢، وشرح الشواهد الشعرية في أمات الكتب النحوية، ٨٧، والنحو ودوره في الإبداع، ص٦٨." الخريع: اللَّيِّنةُ المعاطفِ. والدَوَادِى: موضِعُ تَسَلُّقِ الصِبْيانِ ولَعِبِهم، واحِدَتُها دَوْداةُ. وقوله: تأزر طوراً وتلقى الإزارا، أي: لا تبالي لصغر سنّها كيف تتصرف لاعبةً" تحصيل عين الذهب من معدن جوهر الأدب في علم مجازات العرب، الاعلم الشنتمري، حققه وعلق عليه د/ زهير عبد المحسن سلطان، مؤسسة الرسالة، ط٢، ١٤١٥هـ_١٩٩٤م، ص٤٩٠

(٣)الخصائص، ١/٣٣٤

(٤)النحو ودوره في الإبداع، ٦٨بتصرف

ويذكر إنه يمكن تحويل علامة الجزم إلى كسر حين يكون المضارع نهاية كما في قول الشاعر:

فإن كُنْتُ مَأكُولاً فكُنْ خيرَ آكِلٍ وإلاَّ فَأَدْرِكْنِي ولمَّا أُمَزَّقِ (١)

فقد حرك المضارع المجزوم بالسكون للقافية

ورأى أن الأمر لم يقف عند حد التغيير الإعرابي فحسب بل أصبح الاختزال التركيبي سبيلاً إلى سلامة الإيقاع مع الفهم السياقي مدللاًعلى ذلك بقول الشاعر:

احفَظْ وديعتَك التي استُودِعْتَها يَوْمَ الأعازِبِ إن وصَلْتَ وإن لَمِ (٢)

أي وإن لم تصل. فقد حذف المضارع مع بقاء جازمه

وقول الآخر

وعليكَ عهدُ الله إنَّ ببابه أَهلَ السَّياله إن وصلتَ وإن لمِ(٣)

---

(١)البيت من" الطويل" قائله: الممزق العبدي، انظر ديوانه تحقيق وتعليق حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية،١٣٩١-١٩٧١م، ط١، ص١٩٠، والعقد الفريد، ابن عبد ربه الأندلسي، دار الكتب العلمية –بيروت، ١٤٠٤، ط١، ٦٠/٥، والكامل للمبرد، ٢٥/١، وخزانة الأدب، ٢٨٠/٧

(٢)البيت من" الكامل" قائله: إبراهيم بن هرمة ، انظر شعره تحقيق محمد نفاع –حسين عطوان، مطبوعات مجمع اللغة العربية –دمشق، ١٣٨٩- ١٩٦٩، ص١٩٠، وخزانة الأدب، ٨/٩، ٩، "يوم الأعازب: يوم معهود من أيام العرب، وُصِلت: أعْطِيتَ الصِّلة" توضيح المسالك بشرح ألفية ابن مالك، أبو محمد بدر الدين حسين بن قاسم بن عبدالله بن علي المرادي المصري المالكي ت ٧٤٩هـ، تحقيق عبد الرحمن علي سليمان، دار الفكر العربي، ط١، ١٤٢٨هـ_٢٠٠٨م، ١٢٧١/٣

(٣)البيت من الكامل لإبراهيم بن هرمه، انظر شعره ص ٢٠٠، وخزانة الأدب ٩/٩

ويعد د/أحمد كشك الإقواء عيباً نحوياً وإن كان هذا العيب عيبًا في منظور النحوي فقط؛ لأن سلامة الإيقاع لدي الشاعر هى الأساس الأول وغاية أُولى تعلو سلامة بعض القوانين اللغوية(١)

وفى هذا المقام أعرض قصة مشهورة تتصل بهذه الظاهرة وهى دالية النابغة الذبياني التى قال فيها: (وبذاك خبرنا الغرب الأسودُ. وقد عيب عليه ذلك. فلما لم يفهم أتى له بمغنية فغنته:

أَمِن آلِ مَيَّةَ رائِحٌ أَو مُغتَدِ عَجلانَ ذا زادٍ وَغَيرَ مُزَوَّدِ(٢)

ومدت الوصل وأشبعته ثم قالت: وبذاك خبَّرنا الغراب الأسودُ

ومطلت واو الوصل، فلما أحس النابغة عرفه واعتذر منه وغيره _فيما يقال_إلى قوله:

وبذاك تنعابُ الغرابِ الأسودِ (٣)

يرى الدكتور أحمد كشك" إن النابغة نطق داليته مجرورة ولم يلتفت إلى وجود خطأ نحوى لأن نغمة الإيقاع أخذته وملكت عليه وما أدرك الخطأ إلا حين عُرض له فى ثوب موسيقي ممثل في غناء القينة [المغنية] له، ومعنى ذلك أنه أدرك وقتها سبيل الترخص النحوي وما كان عدوله إلى تصويب البيت وتحويره إلا محاولة لترضية جماعية. "(٤) ثم يؤكد على أن الإقواء عيب نحوي لا موسيقي لأنه لو كان موسيقيًا ما احتاج الأمر من النابغة إلى تغيير حركة الضم إلى كسر فحسب بل

---

(١) القافية تاج الإيقاع الشعري، ص١١٥ بتصرف

(٢)البيت من" الكامل" قائله: النابغة الذبياني، انظر ديوانه شرح وتقديم عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية–لبنان، ١٤١٦هـ–١٩٩٦م، ط٣، ص١٠٥

(٣)الخصائص ٢٤٠/١، وكتاب الزينة، ١٢٨/١

(٤)القافية تاج الإيقاع الشعري، ١١٥

تغيير جوهري في التفعيلات، وهو أن يغير منطوق البيت كما زعموا إلى تركيب آخر وهو" وبذاك تنعاب الغراب الأسود" ويرى تغيير النابغة أنها محاولة لتصويب نحوي احتاجت إلى مبرر للجر من علاقة مضاف بمضاف إليه ثم ارتباط معطوف بهما ويذكر أن الشعراء لم يكن لديهم إدراك بأن الإقواء عيب نحوي بدليل أن محاولة التصويب النحوي كانت تمثل غرابة لديهم (١)

وإلى مثل هذا الرأى_ بأن الإقواء عيب نحوي_ قد ذهب الدكتور إبراهيم أنيس حيث يقول: " لو صحت مثل هذه الروايات يجب أن يعدَّ خطأ نحويًا، لا خطأ شعريًا، فالشاعر صاحب الأذن الموسيقية، والحريص على موسيقا القافية لايعقل أن يزلَّ في مثل هذا الخطأ الواضح الذي يُدركه حتى المبتدئون في قول الشعر، بلْه النابغة وأمثاله من شعراء فحول. والذي أرجحه أن النابغة قد نطق البيت: زعم البوارح أن رحلتنا غداً وبذاك خبرنا الغراب الأسودِ، وكسر الدال فيه ينسجم مع مثل هذا النطق مع باقي أبيات القصيدة من الناحية الموسيقية، تلك التى يُعنَى بها الشاعر ويراعيها مراعاة تامة، وبذلك يكون الشاعر قد أخطأ في قواعد النحو، لا في الموسيقا الشعرية، وهو ما يمكن تصُّوره، واحتمال خطأ الشاعر القديم في قواعد النحو أقرب إلى العقل من احتمال خطئه في أبسط قواعد الموسيقا الشعرية."(٢)

(١)القافية تاج الإيقاع الشعري، ص١١٦ بتصرف

(٢)موسيقى الشعر، د/إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو- مصر،١٩٥٢م، ط٢، ص٢٥٩-٢٦٠

وممن تبع هذا المذهب الدكتور رمضان عبدالتواب حيث يقول" الإقواء في رأى اللغويين المحدثين، ليس في الحقيقة من الخطأ الموسيقي، كمايريد أصحاب العروض، أن يحملونا على هذا الفَهْم بل هو في الواقع خطأ نحوي."(١)

أما الدكتور محمد الطويل فيرى أن الإقواء خطأ موسيقي حيث يقول: " الذي يقبله العقل أن هذه الأبيات التى وقع بها الإقواء أو الإصراف، كانت تقرأ وَفق ما يقتضيه النحو فعلًا؛ أي بها خطأ موسيقي، والشاعر لسبب أو لآخر لم يحس بذلك، ولكنه إذا ذكِّر عاد إلى خطئه، وحاول إصلاحه كما فى قصة النابغة"(٢)

في حين يرفض الدكتور أحمد عبدالدايم القول بأن الإقواء عيب نحوي أو موسيقي ورأى أنه" لم يكن هناك إقواء قط ينسب إلى أيّ من الشعراء الذين عيبوا على ذلك بل كان الأمر مجرد تجن على هؤلاء الفحول." (٣)

ثم يعلق على بيت النابغة الذُبياني" بأنه أخطأ في صناعة القصيدة، حيث استعمل ترخصًا قافويًا ما كان يشغل اهتمام الناس إلى هذه الدرجة، بل قل: ما كان يدرك أنه أخطأ إلى حدّ اهتمام الناس برصد قينة تردُّه إلى صوابه...وأن العيب لا يتعدى مجرد عيب في الصياغة الشعرية، أو أنه فعل ذلك وهو لا يدرك أنه خطأ" (٤)

---

(١) فصول في فقه العربية، د/رمضان عبد التواب، الخانجى- القاهرة، ١٤٢٠هـ- ١٩٩٩م، ط٦، ٩١، وانظر بالتفصيل[٩٥-٩١] و[١٩٢-١٦٤]

(٢) بحث" فى عروض الشعر العربي" قضايا ومناقشات، لمحمد الطويل، عالم الكتب، العدد الرابع، مايو ١٩٨٥م، ٢٠٢ص نقلا عن مقال"هل الإقواء خطأ نحوي أو موسيقي" د/أحمد محمدعبد الدايم

١٢١٢/٥/٢٤م- ١٤٣٣/٧/٣، شبكة الألوكة، ص٢

(٣) مقال" هل الإقواء خطأ نحوي أو موسيقي" ص٢

(٤)المرجع السابق، ص٣

ويتضح من كلامه أن الشعراء لم يعرفوا مصطلح الإقواء ولكنهم كانوا يأتون به في قصائدهم لأن النابغة لم يعرف الخطأ الا عن طريق المغنية حينما مدت الوصل فعلمه وعدله، وأن الإقواء عيب في الصناعة الشعرية

ولكني أرى إنه ليس خطأ في الصناعة الشعرية لأن فحول الشعراء كانوا يستعملونه" وقد كان امرؤ القيس من أشهر الشعراء الذين امتازوا بحسن الصنعة وجمال الأسلوب والتنوع في التعبير، ومع ذلك فقد استعمل الإقواء في القصيدة التى حاول أن يبدع فيها وأن يتغلب على خصمه، فلو رأى فى استعماله ما يفسد عليه خطته لتجنبه ولأثر الابتعاد عنه بل إنه كان يرى فيه مظهر من مظاهر الصنعة ووسيلة من وسائل التنبيه والإغراء" (١)

وأميل إلى أن الإقواء خطأ نحوي لأن الشاعر يخطىء في النحو أحياناً على حساب القافية والإيقاع، وقد وردت شواهد كثيرة على هذه الظاهرة توضع في نطاق الخطأ النحوي لا الموسيقي_ من وجهة نظر عالمنا_ نذكر منها قول الشاعر

لا بَأْسَ بالقَوْمِ من طُولٍ ومن عِظَمٍ جِسْمُ البِغال وأَحْلامُ العَصافيرِ

كأَنهُم قَصَبٌ جُوفٌ أَسافِلُه مُثَقَّبٌ نَفَخَتْ فيه الأَعاصيرُ (٢)

ورد الإقواء في(العصافيرِ) و(الاعاصيرُ) والصواب أن يأتي مجرى البيت الثاني(الاعاصيرُ) مجرور بالكسرة.

---

(١) مجلة دعوة الحق بحث" الإقواء في الشعر العربي القديم" مجلة شهرية تعني بالدراسات الأسلامية وشؤون الثقافة والفكر–ا لمغرب، العدد ٦٧ [منشور إلكتروني]٢٠١٨/٩/٢٢م

(٢) البيت من "البسيط" قائله: حسان ابن ثابت، انظر ديوانه شرحه وكتب هوامشه وقدم له ا/عبدا مهنا، دار الكتب العلمية_ بيروت، ١٤١٤هـ_ ١٩٩٤م، ط٢ ، ١٢٩، وخزانة الأدب ٧٢/٤

وقول الشاعر وهو سحيم بن وثيل الرياحى:

عَذَرْتُ البُزْلَ إذْ هِيَ خَاطَرَتْنِيَ مَا بَالِي وَبَالُ ابْنَيْ لَبُونِ

وَمَاذَا يَدَّرِي الشُّعَرَاءُ مِنِّي وَقَدْ جَاوَزْتُ رَأْسَ الأَرْبَعِينِ (١)

ويعلق قدامة ابن جعفر على هذه الأبيات بقوله: " فنون(الأربعين) مفتوحة ونون(اللبون) مكسورة ولكنه وكأنه وقف القوافى فلم يحركها" (٢)

ويرى عالمنا أن موقفا كهذا يشبه قولنا لمن يخطىء نحويًا حين الحديث" سكن تسلم" وأن هذا الأمر لا قبول له في لغة شعرية تعتمد على حسبة وزنية كمًا وكيفًا؛ لأن وقف الشاعر على بيت ووصل الأخر يؤدى إلى مبادلة بين روى مطلق وروى مقيد في قصيدة واحدة ويؤدى ذلك إلى خلل في القافية فالتسكين لم يعد وسيلة تقبل لدرء الإقواء مع إحساس النحوي بأن الشاعر لايمكن أن يفرط في إيقاعه فكان لابد من وجود وسيلة ترضي طرفي النحو والإيقاع وتتمثل في محاولة تأويل أوتحايلات نحوية تجعل مسار البيت سلامة من الناحية الإيقاعية دون إخلال بالمطلب النحوي. (٣)

ومن ذلك مافعله أبوسعيد السيرافى حين ناقش إقواء البيتين التاليين:

تَغَيَّرَتِ الْبِلادُ وَمَنْ عَلَيْهَا فَوَجْهُ الأَرْضِ مُغْبَرٌّ قَبِيحُ

تَغَيَّرَ كُلُّ ذِيَ طَعْمٍ ولَوْنٍ وَقَلَّ بَشَاشَةُ الْوَجْهِ الصَّبِيحِ (٤)

---

(١)البيت من" الوافر" خزانة الأدب، ٦٥/٨، ٦٩

(٢) نقد الشعر، لقدامة بن جعفر، تحقيق كمال مصطفى، الخانجى- القاهرة، ط٣، ص ١٨٦

(٣) القافية تاج الإيقاع الشعري، ص١١٦بتصرف

(٤)البيت من" البسيط" قائله: آدم عليه السلام، انظر الدر المنثور للسيوطي، دار الفكر- بيروت، ١٩٩٣م، ٦٣/٣، الأشباه والنظائر في النحو ٢٠٥/٦، وخزانة الأدب، ٣٧٧/١، وكتاب شرح الشواهد الشعرية فى أمات الكتب النحوية، ٢٥٥/٢

فقد خرَّج السيرافى البيت دون تغير في إنشاده عما أنشد الشاعر قائلا: "يمكن إنشاده على وجه لايكون فيه إقواء، فقال وكيف ذلك

قال: بأن تنصب بشاشة على التمييز وترفع المليح بقل ويكون قد حذف التنوين لالتقاء الساكنين كما حذف في قوله:

فَأَلْفَيتُهُ غَيرَ مُستَعتِبٍ وَلا ذاكِرَ اللهَ إلاّ قَليلا . (١)

يرى الدكتور أحمد كشك" إن في حديثه [السيرافي] تحايل نحوي كي يبقي الإيقاع سليمًا دون تبديل.فقد نصبت كلمة" بشاشة" التي كانت قد أضيفت على أنها تمييز. ومعنى ذلك قطع المضاف عن المضاف إليه وعود التنوين إلى الكلمة المنصوبة، ولأن التنوين مخرج للوزن عن إطاره فقد استغنى عنه تخلصًا من الساكنين مع علمنا بغلبة الكسر حين التخلص"(٢)

ومن قبيل ذلك قول الفرذدق:

عَضُّ زمانٍ يَابْنَ مَرْوانَ لَمْ يَدَعْ منَ المالِ إلاَّ مُسْحَتًا أو مُجَلَّفُ (٣)

يقول د/أحمد كشك معلقًا على تأويل هذا البيت"هكذا نجد التأويل في أبرز مظاهره سبيلًا لإحداث الموائمه بين سلوك الشاعر ونظام النحو، فالزجاجي بعيدًا عن زمان عبدالله بن أبي أسحاق في حواره عن جواز الابتداء بالنكرة دون مسوغ"(٤) وأجاز

---

(١) البيت من" المتقارب" قائله: أبو الأسود الدؤلي، الإنصاف في مسائل الخلاف ٥٤٣/٢، الأشباه والنظائرفي النحو ج٦، ص٢٠٥-٢٠٦، شرح الشواهد الشعريه في أمات الكتب النحوية، ٧٩/٢

(٢)القافية تاج الإيقاع الشعري، ص١٢٠

(٣)البيت من" الطويل" قائله: الفرذدق، انظر ديوانه شرحه ضبطه وقدم له، ا/علي فاعور دار الكتب العلمية – بيروت، ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م، ط١، ص ٣٨٦

(٤)النحو ودوره في الإبداع ، ص١٥

الزجاجى في قول الفرذدق أن تعرب مجلف" مبتدأ لخبر محذوف والتقدير أو مجلف كذلك" (١)

ورأى ابن جنى" أن يكون مجلف فاعلا لفعل محذوف والتقدير بقى مجلف" (٢) ورأى عالمنا" أن الفرذدق قد خط الطريق الذي انصاع فيه النحاه لأمر الشعر فقد أولوا واختلفوا فى إعراب مجلف على هذه الروايه التي نصبت مسحتًا" (٣)

ب-ترخصات في البنية الصرفية:

يرى الدكتور أحمد كشك أن بنية الكلمات قد تحورت وأصبح التغيير مطلبًا لسلامة الإيقاع ومزاجًا طبيعيًا لا ترفضه اللغة بل تستحسن كثيرًا منه لعذوبة استعماله كما في الممدود حين يقول الشاعر:

لابدَّ **من** صَنْعَا وإن طال السَّفَرْ وإنْ تَحَنَّى كلُّ عودٍ **ودَبِرْ**. **(٤)**

والإسراع النطقى حين الوصل يستجيب لقصر الممدود نثرآ فما بالك حين يطلب شعرآ(٥)

ومن الترخص حذف نون" لكن" كما في قول الشاعر:

---

(١)الجمل في النحو،للزجاجي، حققه وقدم له د/علي توفيق الحمد، الرسالة- بيروت، ١٤٠٤هـ-١٩٨٤م، ص٢٠٤-٢٠٥

(٢)الخصائص، ٩٩/١

(٣) النحو ودوره في الإبداع ص، ١٦

(٤) البيت من الرجز ينسب للامام الشافعى، انظر النص النسوي..ومأزق البنيوية" دراسة تحليلة" ، د/سماح عبدالله أحمد الفرَّان، ٢٦٢، ٢٠١٦[google books]، وبلا نسبه في دليل السالك إلى ألفية ابن مالك،عبدالله بن صالح الفوان، دارالمسلم، ١٤٦/٣، وإصلاح االخلل الواقع في الجمل للزجاجي، أبو محمد عبدالله بن محمد ابن السيد البطليوسي، تحقيق حمزه عبدالله النشرتي، دار الكتب العلمية، ٣٣٨[google books]، ٢٠١٨/١٠/٢٠م

(٥) القافية تاج الإيقاع الشعري، ص ١٠٦

فَلَسْت بآتيهِ وَلاَ أَسْتَطِيعُهُ وَلاَكَ اسْقِنِي إنْ كَانَ مَاؤكَ ذَا فَضْلِ. (١)

ويرى إنه قد عذب الاستغناء أيضا عن نون" من" في إيقاع الشعر حيث كانت التضحية بها للتخلص من الساكنين مع وجود بديل آخر هو تحريك الساكن الأول، ومن قبيل ذلك(٢)

وَلَبِسْت مِ الإِسْلامِ ثْوبًا وَاسِعًا مِنْ سَيْبِ لا حَرِمٍ ولاَمنَّانِ (٣)

قد حذفت النون من ملأ والقياس من لأ

وقول عمر بن ربيعة:

وَما أَنسَ مِ الأَشياءِ لا أَنسَ نسوة طوالع من حَوْضِي وقد جَنَح العصر (٤)

ويوضح عالمنا أن التضحية بإسقاط النون في هذه الأبيات ليست مطلبًا إيقاعيا وإنما مطلب موسيقياً(٥)

ومن التضحيات في البنية من أجل الإيقاع والعروض حين أضحى أبو سليمان " أبا سلام" في قول الشاعر:

من نَسْج دَاودٍ أبي سَلاّم (١)

---

(١)البيت من الطويل لامرئ القيس، انظر ديوانه ص٣٦٤، والبنية السردية في شعر امرؤ القيس، د/جميل علوان مقراض ص٥٣، وينسب للنجاشي الحارثي في شرح التصريح١/١٩٦، والأشموني١/٢٥٧، وخزانة الأدب ٥/٢٦٥، وأوضح المسالك١/٢٠٣

(٢)القافية تاج الإيقاع الشعري، ص١٠٦

(٣)البيت من" الكامل" للنابغة الجعدي، انظر ديوانة ص ٢٠٧، جمع عبدالعزيزرباح، المكتب الأسلامي، ط١،١٣٨٤هـ-١٩٦٤م، والمفضل في تاريخ العرب قبل الإسلام، د/جواد علي، دار الساقى،ط١٤٢٢،٤-٢٠٠١م،١٨/٤١٣

(٤)البيت من" طويل" ينسب للقتال الكلابي، انظر معجم البلدان، ياقوت الحموي ٤/٩٩، وشرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب ١/١٦١

(٥) القافية تاج الإيقاع الشعري، ص١٠٧بتصرف

وأصبح ثعلبة بن سيار "ابن سير"في قول الشاعر:

وسائلةٍ بثعلبةَ بنِ سَيْرٍ (٢)

وصار عطيه بن "عطاء" في قول الشاعر:

أَبوكَ عَطاءٌ أَلأَمُ الناسِ كُلِّهِم (٣)

ويوجد ترخصات في الصيغة اللغوية ومنها تحويل كلمة" يرقد" إلى" يرقود" لتناسب قافية" معقود" في قول الشاعر:

لَوْ أَنَّ عَمْراً هَمَّ أَن يَرْقُودا فانْهَضْ فشُدَّ المِئْزَرَ المَعْقُودا (٤)

---

(١) البيت من" الكامل" للأسود بن يعفر وصدره ودَعَا بمُحكَمةٍ أمينٍ سَكُّهَا. .انظر ديوانه، ص ٦١، صنعه د/نوري حمودي القيسي، وزارة الثقافة والأعلام، والدلائل في غريب الحديث،أبي محمد القاسم بن ثابت السرقسطى، تحقيق د/محمد بن عبدالله القناص، ط١ ،٢٠٠١م_ ١٤٢٢هـ، مكتبة العبيكان، ص٧١٠، وأوهام شعراء العرب في المعاني، أحمد بن إسماعيل بن محمد بن تيمور، ٢٤/١

(٢)البيت من" الوافر" للمفضل النكري وقيل البكري وعجزه. وقد عَلِقَتْ بثعلبةَ العَلوقُ، العقد الفريد، تأليف أحمد بن محمد بن عبدربه الأندلسي بتحقيق د/عبد المجيد الرحينى، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط١، ١٩٨٣م_١٤٠٤هـ، ٢٦٨/١، وأوهام شعراء العرب في المعاني ٢٤/١، والمدخل لعلم تفسير كتاب الله لشيخ القراء أحمد السمرقندي، تحقيق: صفوان عدنان داودى، دار العلوم_ دار القلم، ط١، ١٤٠٨هـ–١٩٨٨م، ص٥٣٢.

(٣) البيت من" الطويل" للبعيث وعجزه فقُبح من فخل، وتُبخت من نجَل، شرح الأبيات المشكلة الإعراب، تاليف/الشيخ أبي علي الحسن بن أحمد بن عبدالغفار الفارسي النحوي، تحقيق محمد السيد عثمان، دار الكتب العلمية، ص١٣٢، والمحكم والمحيط الأعظم، تاليف أبي الحسن علي بن إسماعيل بن سيده المرسى المعروف بأبي سيدة تحقيق د/عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م/١٤٢١هـ، ٣١١/٢

(٤) البيت قائله الفراء انظر تاج العروس من جواهر القاموس، محمد بن عبدالرازاق الحسيني الملقب بمرتضى الزبيدى، تحقيق علي شيري، دار الفكر العربي_ بيروت، ١٤١٤هـ/١٩٩٤م،

وتحولت" نضال" إلى نيضال مناسبة للبال في قول الشاعر:

.لَا عَهْدَ لِي بِنِيضالِ أَصْبَحْتُ كالشَّنِّ الْبَالِي. (١)

ويرى" إن التغيرات البنيوية الصوتية للحفاظ على القافية كثيرة كالإتيان بكلمة "النات" بدلا من" الناس" وسادى بدلا من"سادس" والثعالي بدلا من" الثعالب "وإبراهم بدلامن" إبراهيم" وأكيات بدلا من" أكياس" ولا مبرر لهذه البدائل إلا سلامة إيقاع القافية" (٢)" وتشكيل بناء لغوي صالح للإبداع الشعري" (٣) ومن أجل سلامة الإيقاع" فإن اتباع بعض صور التغيير هنا وفقًا للهجة أو مطلبًا لبيئة لن يقبل إلا لو كان قائل البيت صاحب هذه اللهجة أو ابن هذه البيئة" (٤)

ترخصات نحوية وصرفية من أجل سلامة الإيقاع والحفاظ على القافية" لأن النظام بثباته ومتغيره جار وراء اللغة فهي الصوت وهو الصدى."(٥) أي اللغة التي ينتجها الشاعر هى الصوت والنظام النحوي هو صدى هذا الصوت وهذا الكلام مطابق لقول

٣٦٣/٢٠، وضرائر الشعر علي بن مؤمن بن محمد، الحضرمي الإشبيلي، أبو الحسن المعروف بابن عصفور ت٦٦٩هـ، تحقيق السيد إبراهيم، دار الأندلس، ط١، ١٩٨٠م، ص ٣٥

(١)البيت من" الرجز" ولايعرف قائله" انظر من المصادر العربية في النحو والصرف والأصوات والعروض، أ.د/محمد جواد النوري، دارالكتب العلمية، ص١٦٣، ونبر الاسم الجامد والمشتق دراسة فيزيائية نطقية، د/أحمد سلامة الحنادبة ص ٢١، [google books]، والإنصاف في مسائل الخلاف، ٢٦/١ "نيضال: النضال والجهاد، الشَّنُّ: القربة الخَلَقَ ، البال: البالي المهترئ" لسان العرب ابن منظور، دار صادر_ بيروت، (نضل) ١١/ ٦٦٥، (الف اللينة) و (يا) /البالى ١٥/ ٤٢٩_ ٤٩١، (شنن) ١٣/ ٢١٤

(٢)القافية تاج الإيقاع الشعري، ص١٠٨

(٣)النحو ودوره في الإبداع، ص ٧٠

(٤)القافية تاج الإيقاع الشعري، ص١٠٨

(٥)النحو ودوره في الإبداع، ص١٢

الفرذدق حينما قال لعبد الله بن إبي إسحاق علينا أن نقول وعليكم أن تتأولوا. أي نقول الشعروعليكم أي النحاة التأويلات والتحايلات النحوية.

المطلب الثاني :التحليل النحوي للشعر

يرى عالمنا" إن ربط النظام النحوي بالشعر إظهار للحق البيني في الدرس اللغوي حيث يتعانق النحو مع الصرف مع الدلالة مع الإيقاع" (١)وذلك لأن الدراسة البينية أساس في منهجه. وإن كان النحو في ظاهره يبحث عن الصواب إلا إن جوهره يسير وراء الصواب المسلم إلى إبهار وجمال (٢)

أولا: تحليل د/أحمد كشك لنص"هو والحسناء" المُنَخَّل اليشكري (٣)

إِنْ كُنْـــتِ عَـــاذِلَتِي فَسِـــيرِي نَحْـــوَ الْعِـــرَاقِ وَلاَ تَحُـــورِي

لاَ تَسْـــأَلِي عَـــنْ جُـــلِّ مَـــا لِـــي وَانْظُـــرِي حَسَـــبِي وَخِيـــرِي

وَإِذَا الرِّيَـــــاحُ تَنَاوَحَـــــتْ بِجَوَانِـــــبِ الْبَيْـــــتِ الكَسِـــــيرِ

أَلْفَيْتِنِـــــي هَـــــشَّ النَّـــــدَى بِشَـــــرِيجِ قِـــــدْحِي أَوْ شَـــــجِيرِي

وَفَـــــوَارِسٍ كَـــــأُوَارِ حَـــــ ـــرِّ النَّـــــارِ أَحْـــــلاَسِ الـــــذُّكُورِ

شَـــــدُّوا دَوَابِـــــرَ بَيْضِـــــهِم كُـــــلِّ مُحْكَمَـــــةِ الْقَتِيـــــرِ

وَاسْـــــــتَلْأَمُوا وَتَلَبَّبُـــــــوا إِنَّ التَّلَبُّـــــــبَ لِلْمُغِيـــــــرِ

وعَلَـــــــى الْجِيَادالمُضْـــــــمَرا تِ فَـــــوَارِسٌ مِثْـــــلُ الصُّـــــقُورِ

يَخْرُجْـــــنَ مِـــــنْ خَلَـــــلِ الْغُبَـــــا رِ يَجِفْـــــنَ بِالنَّعَـــــمِ الْكَثِيـــــرِ

أَقْـــــرَرْتُ عَيْـــــنِي مِـــــنْ أُولَـــــ ئِـــــكَ وَالفَوَائِـــــحِ بِالعَبِـــــيرِ

---

(١) النحو ودوره في الإبداع،٣٠

(٢) المرجع السابق،٢٣بتصرف

(٣) الأغاني ١٨: ١٥٥ – ١٥٦.

يَـــزْفُلْنَ فِـــي المِسْـــكِ الـــذَّكِ ـــــيِّ وَصَـــائِكٍ كَـــدَمِ النَّحِيـــرِ
يَعْكُفْـــنَ مِثْـــلَ أَسَـــاوِدِ الـــ تَّنُّـــومِ لَـــمْ تُعْـــكَفْ لِـــزُورِ
وَلَقَـــدْ دَخَلْـــتُ عَلَـــى الفَتَـــا ة الخـــدر فـــي اليـــوم المطيـــر
الْكَاعِـــبِ الْحَسْـــنَاءِ تَـــرْ فُـــلُ فِـــي الـــدِّمَقْسِ وَفِـــي الْحَرِيـــرِ
فَدَفَعْتُـــــهَا فتَـــــدَافَعَتْ مَشْـــيَ الْقَطَـــاةِ إِلَـــى الْغَدِيـــر
وَلَثَمْتُـــــهَا فَتَنَفَّسَـــــتْ كَتَنَفُّـــسِ الظَّبْـــيِ الْبَهِيـــرِ
فَدَنَـــتْ وَقَالَـــتْ يَـــا مُنَـــ خَّـــلُ مَـــا بِجِسْـــمِكَ مِـــنْ حَـــرُورِ
مَـــا شَـــفَّ جِسْـــمِي غَـــيْرُ حُـــ بِّـــكِ فَاهْـــدَئِي عَنِّـــي وَسِـــيرِي
وَأُحِبُّـــــهَا وَتُحِبُّـــــنِي وَيُحِـــبُّ نَاقَـــتَها بَعِيـــرِي
يَـــــا رُبِّ يَـــــوْمٍ لِلْمُنَـــــ خَّـــلِ قَـــدْ لَهَـــا فِيـــهِ قَصِـــيرِ
فَـــإِذَا انْتَـــشَيْتُ فَإِنَّـــنِي رَبُّ الْخَوَرْنَـــقِ وَالسَّدِيـــرِ
وَإِذَا صَحَـــــوْتُ فَإِنَّنِـــــ رَبُّ الشُّوَيْهَـــــةِ وَالبَعِيـــرِ
وَلَقَـــدْ شَرِبْـــتُ مِـــنَ الْمُـــدَا مَـــةِ بِالْقَلِيـــلِ وَبِالْكَثِيـــرِ
يَـــا هِنْـــدُ مَـــنْ لِمُتَيَّـــمٍ يَـــا هِنْـــدُ لِلْعَـــانِي الأَسِـــيرِ

تظهر بعض هوايات عالمنا عند تحليله لهذا النص وذلك حين يرى إن الصورة الشعرية ليست ثابتة جامدة وإن هذا النص لايمكن أن ينسب لوادي الموت لأنه يفيض حركة ونبض وإيقاع وأن النفس تُأثر المتحرك أكثر من الثابت ثم رصد لنا الصورة الفنية التي إبدع فيها ابن المعتز برغم من بط ء الحركة حين قال:

وَانظر إِلَيهِ كَزَورَقٍ مِن فِضَّةٍ قَد أَثقَلَتْهُ حُمولَةٌ مِن عَنبَرِ (١)

وتتجلى هنا هوايه عالمنا أوبمعنى أدق شخصية الفنان التشكيلي حين يوضح الصورة الفنية في هذا البيت(٢)

ويرى" إن براعة الصورة تجعل الفنان التشكيلي قادرًا على بسط سيطرته وذوقه عليها، إذ بإمكانه أن يرسمها رسما غير منقوص فمسطح الورقة مع جملة ألوان محدودة تحوى الأزرق والأحمر... تجعل هذا الفنان قادرًا على تسجيل ما رامه ابن المعتز في سبك صوره وكلماته؛ أي تجعله قادرًا على تحويل الكلمات غير المحدودة إلى صورة محدوده" (٣)

وقارن بين حركة هذه الصورة وحركة الصورة في نص المنخل اليشكرى" هو والحسناء"

ورأى عالمنا إن المنخل قد تخطى عمل لوحة أو تمثال وإنما استخدم لغة الكاميرا أو صورة الكاميرا السينمائية وخاطب القارئ المعاصر بلغة الآن بالرغم من إنه من الزمن السحيق وبرع في ذلك، وقام بمايقوم به مخرج السينما ومن ذلك هذه الصورة التي صور فيها علاقة الحب الإنساني والحب الحيواني حين قال:

وَأُحِبُّهَا وَتُحِبُّنِي وَيُحِبُّ نَاقَتَهَا بَعِيرِي

مؤكدًا وجود علاقتين في الجوى والحب، وبالفعل إن مخرج هوليود في أفلام رعاة البقر والغرب الأمريكي قد قام بتجسيد هذا المشهد واعتبر شيئًا محسوبًا لهذا

---

(١) انظر غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات، ابن ظافر الأزدي، موقع الوراق، ١/٣، والمنجد في الإعراب والبلاغة الإملاء تطبيقات وقاعدات، محمد خير الحلواني، بدر الدين الحاضري، دار الشرق- بيروت، ط٤، ص٢٣٢.

(٢)المرجع السابق، ص١٤١بتصرف

(٣)النحو ودوره في الإبداع، ص١٤١

المخرج السينمائي بالرغم من إنه لم يضف كثيرًا إلى ماشكله المنخل اليشكري من قديم الزمان. ورأى أن النص رغم قدمه فيه روح وهوى المعاصرة. (١)

فيض لغة المنخل وموافقتها للموروث:

يرى عالمنا إن الشاعر استطاع" أن يوظف النداء والاستفهام والأمر والنهى والإخبار أيضا، ففي تتبع لسياق النداء الذي تحقق مرتين متباعدتين في النص، وجدنا الشاعر في المرة الأولى مدعوا مطلوبًا مصرحًا باسمه حيث دعى بقوله" يامنخل" وتم ذلك وتحقق.. ووجدناه في المرة الثانية وهو يدعو فتاة بعينها لها سماتها وموقعها الخاص داعيا لا مدعوا طالبا لا مطلوبًا، وقد وصلت دعوته إلى حد الرجاء والاستصراخ والاستغاثة لمسمى محدد لا يهبط بطاقة الشاعر وقوته فالمدعوة" هند" ليست من سقط المتاع فهي المعروفة تاريخيا بأنها من طبقة ارستقراطية يعز على السياق العربي أن يجعلها طالبة، ومن ثم فمسعى الرجاء والتوسل من الشاعر في النداء الثاني يبرره وجودها الطبقي."(٢)

ثم وجد اتفاق الواقع اللغوي واتساقه مع الموقف فالشاعر حين يصور لنا لقطه المدافعة وماتم من خلالها قائلا:

فَدَنَتْ وَقَالَتْ يَا مُنَـ خَّلُ مَا بِجِسْمِكَ مِنْ حَرُورِ

مَا شَفَّ جِسْمِي غَيْرُ حُـ بِّكِ فَاهْدَئِي عَنِّي وَسِيرِي

فبين كيف تدنو الفتاة من خلال نداء انخفض صوته نسبيًا وذلك لأن المدعو حبيب قريب ملاصق؛ ومن ثم فهي تطلب ما هو أكبر من مطلب النداء فهي لاتريد إقبالا وإنما تريد بثا للحال الذي عرضته في شكل استفهام انخفض أداؤه لأن فيه شيئًا من

(١) المرجع السابق، ص١٤٢ ،١٤٣ ، ١٤٤بتصرف

(٢) النحو ودوره في الإبداع، ص١٤٤

الخصوص.(١)" ولذ فقد انتقل المنخل على الحوار في هذه اللحظة غير فاصل تتابع التركيب بكلمة"قلت"كي تقابل في وجودها كلمة" قالت" حتى يظل الهمس والانخفاض مستمرين ويظل التواصل قائمًا في لحظة التلاقى هذه مستخدمًا طريق النفى سبيلًا لتاكيد تأثير حبها عليه قائلاً" ما شف جسمي غير حبك"(٢)

أما من الناحية الصرفية فيرى" إن لغة النص تثبت موقع الطرفين طرفى الشاعر الذي عبر عنه من خلال أفعال يملك حق الإرادة والتصرف فيها من مثل: لثمت، وشربت، أقررت، دفعت وطرف آخر أفعاله من باب المطاوعة وتلقي الأثر وتقبله غالبا وذلك واضح من خلال صيغ الاستفعال والتفاعل والافتعال وذلك كالأفعال: استلأموا وتلببوا، تناوحت.. ورأى بعد ذلك من خلال مضمون الأفعال في النص أن الشاعر هو البادئ المرتكب للفعل والأطراف الأخرى دورها المتلقي المطاوع والمتقبل لأثر هذه الأفعال"(٣)

أما في محاولته رصد الإيقاع يرى أن الشاعر استخدم لمحاورته إيقاع مجزوءًا من بحر" الكامل" الذى وزنه العروضى" متفاعلن" يمتاز بقصر البيت وفي قصر البيت وجَزْئُة إسراع بالجملة يوافق الإسراع في حركة الشاعر الفارس، والإسراع في دفع فتاة الحذر والتقاط القبله، وفي الجَزْءِ تكثر ظاهرة التدوير حيث يلتصق الشطر الأول بالثاني فكان البيت كتلة واحدة، وهذا يؤكد حق الإسراع أيضًا، وقد أكدت نهاية الإيقاع بدنة زائدة على تفعيلة متفاعلن جعلت البيت مرفلًا يرفل في نغمه ولحنه كما يرفل جمال الفتاة في الدمقس وفي الحرير، واختار الشاعر رويًا مطلقًا هو حرف

---

(١)المرجع السابق، ١٤٥بتصرف

(٢)المرجع السابق، ١٤٥

(٣)النحو ودوره في الإبداع، ١٤٥،١٤٦

الراء التكرارى الذى أحس من خلاله تكراره. تكرار انهمار المطر واستمرار خرير الغدير (١)

ورأى في النهاية وصف النص بأنه" لعبة ثرية، أو قل عبثية شاعر وحياة تآزرت فيها دلالات اللغة والصوت والإيقاع لتفصح عن شعر مرئى لا مكتوب، لعبة فنية انتجت عملًا ناهضًا قديمًا حديثًا للشاعر الجاهلى المنخل اليشكري (٢)

تناول عالمنا القصيدة من الناحية النحوية والصرفية والدلاليه وأبرز ما فيها من بهاء وجمال إيقاعي وعروضي.

ثانيا:الموروث اللغوي وتحليل د/ أحمد كشك لشعر النبهاني (٣)

يعرض عالمنا نقاطًا أساسية في شعر النبهاني موافقة للموروث قياسًا واستعمالًا وسأعرض منها النقاط الآتية:

أ_تعدد النعوت مؤكد ثراء المعجم الواصف لدى النبهاني

ب_تنوين الممنوع من الصرف إثراء لحق.الإيقاع.

ج_سلوكيات في مسار الجملة باستخدام ما أكده الموروث وباح به.

د_الوعي بقيمة الصوت بإعتباره مثيرًا.

أ_تعدد النعوت مؤكد ثراء المعجم الواصف لدى النبهانى:

يرى عالمنا إن الأوصاف تعددت لدى الشاعر سواء أكانت للأشياء أو الحيوان أو المرأة، وتعدد النعوت أمر جائز على مستوى القاعدة لكن عند النبهاني يصل إلى

---

(١)المرجع السابق، ص١٤٦بتصرف

(٢)المرجع السابق، ص١٤٧

(٣)شاعر عماني ولد في النصف الأول من القرن التاسع الهجرى وتوفى ٩١٥هـ

حد الوجوب؛ لإنه يوجد بشكل مكثف في شعره، وفي إطار نعوته المتعددة. (١)يقول في وصف الفرس:

وَقد اغتدي قبل يبدوُ الصبَّاحُ بذي مَعيةٍ أعوجيٍّ اقبْ (٢)

أسيلٍ نبيلٍ ضليعٍ تليعٍ كريمَ الطّباع جميلَ الأَدَبْ

" فذوا معية"وهو الفرس تعددت نعوته (أعوجى، أقلب، أسيل، نبيل، ضليع، تليع،..) ولما تعددت النعوت حقّ له وفق القاعدة أن يقطع بعض النعوت وفقا للموروث، وقد ظهر القطع للنصب في(كريمَ الطباع، جميلَ الأدب) للمفعولية؛ مع إدراكه للحالية أيضًا حين جاء المسوغ لصاحب الحال النكرة من خلال صفاته السابقة وقد تتابعت صفات الفرس"(٣) في قوله:

خفيفٍ دَفيفٍ سريعٍ إذا ما جرَى قُلتَ برقُ بليلٍ أشبْ(٤)

" والناقة العرسية لا يكتمل إطارها إلا بتتالي الوصف لديه " (٥)حين يقول:

دعْ ذا وَقضّ لبَانتيك بعَرمس وجناءَ ناجيةٍ أمونٍ نْيزجِ

حَرفٍ هَجّنعهٍ دِفاقٍ رَسْلَهٍ مهما تُعرّضْها التنآئفُ تمعجِ (٦)

---

(١)النحو ودوره في الإبداع، ١٥٧

(٢)البيت من المتقارب انظر ديوان النبهاني، للشاعر سليمان بن سليمان النبهاني، تحقيق عز الدين التنوخى، ط٢، ٢٠٠٥م_١٤٢٦هـ، وزارة التراث والثقافة–مسقط–سلطنةعمان، ص ١٩

(٣) النحو ودوره فى الإبداع، ص ١٥٧، ١٥٨

(٤)البيت من"المتقارب" انظر ديوانه ص٢٠

:النحو ودوره في الإبداع، ص١٥٨

)٥(

(٦) البيت من" الطويل" العرمس: الناقة الشديدة، الوجناء:الشديدة أيضًا أو العظيمة الوجنتين، وناجية: تنجو بسرعتها بصاحبها، وأمون: وثيقة مأمونة نيزج ، وحرف: ضامر، وهجنعة: طويلة،

ثم تتعدد النعوت وتتوالى في وصف النساء وذلك حين يقول:

وَبيت خَرائَد حُور حسانٍ نواعم من نباتِ الصيد غيدِ

إِذا أزمعْن قَتَل عميدِ قومٍ كَشفْنَ عن الترائبِ والنُّهودِ

يطُفنَ بِرايةٍ شَغفًا وَحبًا (١) ...

ويدل تعدد النعوت والتوالي على احتواء النبهاني لمفردات اللغة ووعيه التام بمجيئها وفق السياق الشعري.(٢)

ب_تنوين الممنوع من الصرف إثراء لحق الإيقاع:

يذكر عالمنا أن لغة الشعر تحب التنوين لأن حسه الإيقاعي يمثل موردًا نغميًا؛ ولذلك استعذب النبهاني صرف الممنوع واستخدم الرخصة التي استعذبها الشعراء، وأصبحت عنده ظاهرة تكرارية أو ملمحًا استعماليًا. ويتضح ذلك من خلال جملة أبيات الديوان وقد أفصح النبهاني عن إلفه لتنوين صيغة منتهى الجموع في مقصورته(٣) فهو القائل:

يا هَل رَأيتَ بين فَيد اللّوى ظَعائناً تجزعُ أعراصَ اللّوِى

عَقآئلاً من يَعرُب عَطابِلاً عَرَانجاً لصَنا بالحَاظِ المُهَا (٤)

ودقاق: تتدفق في سيرها، رسْلة: سهلة السير، والتنائف: جمع تنوفة وهي، الفلاة لا ماء ولا أنيس فيها وتمعج: تسرع في سيرها.انظر ديوانه، ص٥٦

(١)البيت من" الوافر" أزمعن: عزمن، عميد قوم: زعيمهم، الترائب: عظام الصدر مما يلى الترقوتين محل القلائد انظر ديوانه، ص٨٤

(٢)النحو ودوره في الإبداع، ص١٥٩ بتصرف

(٣)المرجع السابق، ص١٦٤،١٦٣ بتصرف

(٤)البيتان من الرجز انظر ديوانه، ص١

"وقد حفلت الأبيات بتنوين الممنوع من الصرف الممثل في صيغة منتهى الجموع حين دعا الحس الإيقاعي إلى الإفصاح عن النغمة، وبيان دور الساكن الذي يمثل سكته مساحتها في حق إيقاع الشعر أثرى من مساحة المتحرك."(١)

وقد كثف مجئ الممنوع من الصرف في هذا البيت حين قال:

ومهالكٍ ومعاركٍ ومنازلٍ وذوابلٍ وصواهلٍ ومناهلٍ (٢)

فرخصة النحوي عمده وقانون لدى النبهاني؛ لأنها إن جاءت عند شاعر مرة فسوف تجيء عند النبهاني مرات ومع ذلك يسير على القواعد الموروثة في القلة والكثرة في تنوين الممنوع من الصرف فكان من النادر أن يأتي بالمختوم بالألف والنون منونًا (٣)كما ورد في قوله:

وعمرو بن كهلانٍ عظيمِ المراتبِ (٤)

فالشاعر نون ماقبلته الضرائر واتسع في أمر هذه الرخصة حتى أصبحت هاتفًاعنده، والاحتياج هنا للتنوين يوافق هوى الإيقاع ولايقبل أن يكون إتمام الوزن سبيلًا لصرف الممنوع وإلا لورد تنوين كل ممنوع من الصرف، ويذكر عالمنا أن المحرك لقبول هذا التنوين هو النسق الإبداعي والسبب أنه شبيه بتنوين الترنم المانح الصدى لإيقاع البيت، وهكذا انتبه النبهاني إلى هذه القدرة الموسيقية التي يمنحها وقع التنوين للبيت فأكدها كما تأكدت في الموروث. (٥)

ج- سلوكيات في مسار الجملة باستخدام ما أكده الموروث وباح به الاستعمال:

---

(١)النحو ودوره في الإبداع، ص١٦٤

(٢)البيت من الكامل انظر ديوانه، ص ٢٢٣

(٣) النحو ودوره في الإبداع، ص١٦٦،١٦٥

(٤)البيت من الطويل وصدره صناديد من عرنين كعب بن مالك، انظر ديوانه ص٢٨

(٥) النحو ودوره في الإبداع، ص١٦٧، ١٦٨بتصرف

يسير النبهاني في شعره مع الموروث حتى في القضايا النادرة وغير المألوفه ومن ذلك: ١_لغة أكلوني البراغيث: وهى لغة طابقت بين الفعل وفاعله في غير الإفراد فهي القائلة: ضربانى المحمدان وطريق الأصل في العلاقة بين الفعل وفاعله أن الفعل مفرد مهما كان فاعله مفردًا أو مثنى أو جمعا (١)

وقد ذكر عالمنا أن هذه اللغة قد وردت في ديوان النبهاني ثلاث مرات منها قول الشاعر:

إذا ما انبرينَ الغانياتُ عشيةً تُغنينا في سامِي الشرفاتِ(٢)

ويتطابق هذا القول مع قول الشاعر قديمًا: رَأَيْنَ الغَوَاني الشَّيْبَ لاَحَ بِعَارِضي... (٣)

وهو القائل: فقد غَفَلا عنا رقيبُ وحارسُ..(٤)ويتطابق هذا القول مع قول الشاعر قديمًا:

وقد أَسْلماه مُبْعَدٌ وحَمِيمُ (٥)

---

(١)النحو ودوره في الإبداع، ١٧١، وانظر شرح التصريح، ٢٧٥/١، وشرح الأشموني على ألفية بن مالك، ٣٨٩/١، والمقاصد النحوية، ٤٦١/٢

(٢)البيت من" الطويل" انظر ديوانه، ص٤٨

(٣)البيت من" الطويل" قائله محمد بن عبدالله العتبى وعجزه فَأَعْرَضْنَ عَنِّي بالخُدُودِ النَّواضِرِ شرح الاشمونى على ألفية ابن مالك٣٩٢/١، المقاصد النحوية ٤٧٣/٢، وشرح الشواهد النحوية ٤٠٧/١

(٤)البيت من" الطويل" وصدره تمتعْ أبيت اللعَّن وانعَمْ بماترى، انظر الديوانه، ص١٣٥

(٥)البيت من" الطويل" قائلة: عبيدالله بن قيس الرقيات، وصدره تَوَلَّى قِتالَ المارِقِينَ بنفسِه انظر، ديوانه ص١٩٦، تحقيق وشرح د/محمد يوسف نجم، دار صادر– بيروت، وشرح التصريح، ٢٧٧/١، وهمع الهوامع، ١٦٠/١، وشرح الأشمونى على ألفية بن مالك، ٣٨٩/١ والمقاصد النحوية، ٤٦١/٢

ويرى أن طريقة الإنشاد والأداء بعيدة عن الحق اللهجي أو الحكم بالضعف على هذه اللغة، وأن الذي يبرر قبول هذه اللغة السكتة الواقعة التي تنم عن سؤال مفهوم من المقام. فعلى سبيل المثال ظلموني الناس فإن هناك سكتة بعد الفعل توحي بسؤال مؤداه من ظلمك؟ ويكون استئنافًا تمامه مع التقدير: ظلمني الناس، فستغنى عن العامل لأنه معلوم من الكلام، ولعل التقسيم للجملة يرتبط بموقف انفعالي دفعه اللاشعور إلى هذا التقسيم الذي يأخذ فيه الفعل وضميره ركيزة واهتمامًا.(١)

٢_النداء واستقرار حذف المنادى:

يرى عالمنا أن لغة الشعر تميل إلى حذف الأداة والتصريح بالمنادى؛ لأنه لايوجد أسلوب نداء بغير منادى؛ ولأنه في الغالب لا يخرج عن كون(يا) للنداء؛ فإن (يا) في نظام الشعر إذا تلاها حرف أو فعل ظل اعتبارها للنداء قائمًا واستقر المنادى في خبيء الجملة محذوفًا. وقد لاحظ النبهاني في ديوانه حذف المنادى مدللًا عليه بأداة النداء، وقد أخفى المنادى وجهّله واعتبره موجودًا دون تصريح. (٢)

ومن أبياته:

يا هَل رَأيتَ بين فَيد فاللّوِى (٣)

أي يا صاحبي هل رأيت

ويا هَل أبصرت عيناكَ أمس ظعائناً (٤)

أي يا رجلًا هل أبصرت.

---

(١)النحو ودوره في الإبداع، ص١٧٣،١٧٢بتصرف

(٢)النحو ودوره في الإبداع، ١٧٤،١٧٣بتصرف

(٣)البيت من" المتقارب" ، وعجزه ظعائنا تجزع أعراض اللوّى انظر ديوانه، ص١

(٤)البيت من" الطويل" وعجزه جوازعَ أعراص اللّوى فالمحصَّب، انظر ديوانه، ص٢٣

ويذكر د/أحمد كشك أن السكتة هي التي أفصحت عن المنادى المحذوف عن طريق مد (يا) حرف النداء، وتحدث هذه السكتة بعد المد وتنبىء عن مكان المنادى المحذوف وتعبر عنه.(١)

٣- انفعال النبهاني بالكثرة من خلال كائن:

المثير الانفعالى للنبهاني الدال على التكثير والمبالغة يتمثل في كائن كما كان ابن الرومي ينفعل" بكم" وهي كم الخبرية لأن فيها من الإثارة والتوتر والانفعال ما يوافق لغة الشعر.(٢)

" واتجه النبهاني إلى بنية" كائن" ووعى موروثها؛ رغم ندرة استخدامها فهو القائل في أبياته مستخدمًا" كائن" التي وكدت رحابة الألف فيها قدرة التأثر أكثر من الميم الحاكمة لكم:"(٣)

وكائن ليلة متعت فيها، كائن تركت مدججا ذا نخوة، فكائن جُيّت نحوك من فلاة، ...

وهكذا تصبح كائن بتكرارها خصوصية لدى النبهاني

د- الوعي بقيمة الصوت باعتباره مثيرًا لحركة البيت:

يرى عالمنا" إن من وعي النبهاني بالموروث استطاعته جذب البيت إلى مجموعة من الكلمات تتركز على صوت يصبح حاكمًا إيقاعيًا ومنبها؛ وهذا أمر لا يأتي إلا من فيض وامتلاك لأمر هذه المفردات التي يسيطر صوت من الأصوات على حركته، فمن سيطرة صوت التاء على مسار البيت" (٤)قوله:

---

(١) من وظائف الصوت اللغوي، ص ١٠٤-١٠٥ بتصرف، والنحو ودوره في الإبداع، ١٧٥ بتصرف

(٢)النحو ودوره في الإبداع، ص١٧٦، ١٧٧بتصرف

(٣)النحو ودوره في الإبداع، ص١٧٧

(٤)المرجع السابق، ص١٦٠

تمنَّى اختيارًا أن أبيتَ ضجيعهَا وتَمَنَى بحتفِ بعد ذلك مُغتالِ (١)

ولو كان لتاء (تمنى) المضارع أن تظهر أدركنا كيف تحرك مسار هذا البيت من خلال هذا الصوت (٢)

ومن إيقاع الراء تتحرك مائية البيت الداله على جريان الريق في قوله:

كأن ريقتهاوالفجرُ منصدِعٌ ماءُ الغمَامِ جرى رفقاً على بَرَد (٣)

وهناك عدة شواهد على هذه الظاهرة في شعر النبهاني(٤)ويذكر عالمنا" أن النبهاني يرسم في أبياته نسقا صوتيًا مفاده أن يكون إيقاع صوت مسيطر ابداله على بقية الأصوات وهذا الرسم لايتم إلا من خلال وعي بمفردات هذا الصوت، وربما كان للإنشاد دور في الارتكاز على صوت من الأصوات."(٥)

(١)البيت من الطويل، انظر الديوان ١٩٧

(٢)النحو ودوره في الإبداع، ص١٦١

(٣)البيت من" البسيط" ،انظر ديوان، ص١٩٧

(٤)انظر النحو ودوره في الإبداع، ص١٦١،١٦٢،١٦٣

(٥)المرجع السابق، ص١٦٣