رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

د. مصطفى الجوزو

شعر عنترة

دراسة تطبيقية على نظريات الشك في شعر الجاهلية

دار الطليعة - بيروت

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

شعر عنترة

كتب للمؤلف

- **زوارق العبـــير** (ديـــوان شـــــعر)، دار الفتـــح، بيروت، ١٩٦٧.
- **من الأساطير العربيّة والخرافات**، دار الطليعة، بيروت، ط١: ١٩٧٧، ط٢: ١٩٨٠.
- **صَـــنّاجة العرب، الأعشى الكبير**، دار الطليعـــة، بيروت، ١٩٧٧.
- **نظريّات الشعر عند العرب** (الجاهلية والعصور الإسلامية)، ج ١، دار الطليعة، بيروت، ط١: ١٩٨١، ط٢: ١٩٨٨.
- **جبران** (خليل جبران) [بالاشـــتراك]، النادي الثقـــافي العربي، بيروت، ١٩٨٤ .
- **مصطفى صادق الرافعي رائد الرمزية العربية المطلّة على السوريالية**، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٥.
- **المعجم الوسيط في الإعراب** [بالاشتراك] دار النفائس، بيروت، ١٩٨٨.

* [Un] Commentaire abrégé, avec les motifs de révélation, de la trentième partie du *Coran*, *Amma*, d'après les principaux commentaires islamiques, *Ulum at-tafsîr*, Beyrouth, 1991.

- **قـــراءة جديدة لقضـــية الشـــك في شـــعر الجاهلية**، دار الطليعة، بيروت، ٢٠٠١.
- **شـــعر عنترة، دراسة تطبيقية على نظريات الشك في شعر الجاهلية**، دار الطليعة ، بيروت، ٢٠٠٢
- فضلاً عن أطروحة الدكتوراه وعنوانها:

L'époque Jâhilite à travers *le Kitâb al-Aghânî* (Livre des Chants), thèse de doctorat d'État es Lettres et Sciences Humaines, Sorbonne, Paris, 1973.

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

د. مصطفى الجوزو

شعر عنترة

دراسة تطبيقية على نظريات الشك في شعر الجاهلية

دار الطليعة للطباعة والنشر
بيروت

جميع حقوق الطبع محفـــوظة
لدار الطليعة للطباعة والنشر

بيروت ـ لبنان
ص.ب.: ١١١٨١٣
الرمز البريدي: ١١٠ ٧٢٠ ٩٠
تلفون: ٣١٤٦٥٩
فاكس: ٣٠٩٤٧٠ ـ ١ ـ ٩٦١

الطبعة الأولى
كانون الثاني (يناير) ٢٠٠٢

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

مدخـــل

لقد وعدنا في كتابنا السابق : **قراءة جديدة لقضية الشك في أدب الجاهلية**، أن نتناول، في بحث مستقل، موضوع الشك في شعر عنترة خاصة. وهاهنا محاولة لإنجاز الوعد بدراسة **ديوان** هذا الشاعر الجاهلي المعروف المأخوذ من الرواة الأوائل، وما لحق هذا الديوان من أشعار نُسبت إلى عنترة بعد ظهور سيرته، وما وجد مبثوثاً خارج الديوان في الكتب الأدبية واللغوية وغيرها.

وقد أردنا أن يكون هذا البحث تطبيقاً حصرياً لقضية الشك نستطيع أن نركز فيه على نتاج محدود صادر عن أكثر شخصية أدبية جاهلية أصاب شعرها الوضع والنحل والتحريف، وساهم في تشويه شعرها وتجميله أحياناً أكبر عدد من الرواة والوضّاعين، حتى وجدنا في منحولها آثار أقدام عباسية جلية كشعر المتنبي وأبي فراس الحمداني وخاصة الشريف الرضي. وهذه الحصرية تسمح لنا باستقصاء البحث والتعمق فيه بصورة شمولية تكون نموذجاً لكل الشعر الجاهلي.

ولئن كان عنترة من أكثر الشعراء الذين تعرّض شعرهم للشك، فذلك لأنه دخل في عالم الأسطورة من باب واسع وأسهم في حوك قصته وما فيها من شعرٍ شعوبٌ كثيرة وأجيال متعاقبة. فلا غرو أن نجد في شعره حتى أبياتاً من القرن الرابع الهجري. وهذا ما جعل دراسته دراسة للنموذج الأكثر تعبيراً عن مشكلة الشك في شعر الجاهلية. ويكفي أن نعلم أن شارح **ديوان عنترة** بطبعة دار صادر ودار بيروت قسّم شعره قسمين: ثابتاً له ومشكوكاً فيه؛ وقد أحصينا أبيات كلا القسمين فاتضح لنا أن الثابت له

يُعدّ ستة أبيات وست مئة (٦٠٦)، والمشكوك فيه خمسة وخمسين بيتاً وثلاث مئة وألف (١٣٥٥)؛ أي أن الثابت يقارب واحداً وثلاثين بالمئة من مجموع شعر عنترة أي أقل من ثلثه، بينما المشكوك فيه يقارب تسعة وستين بالمئة، أي أكثر من ثلثيه. والمقصود بالثابت لعنترة عند ناشر ديوانه، في الطبعة المذكورة، ما رواه الرواة الذين عاشوا قبل وضع قصته، كأبي عمرو بن العلاء والأصمعي وأبي عبيدة والمفضل الضبي والسكري والبطليوسي، والمشكوك فيه هو ما روي في قصته وفي ديوانه المجموع بعد وضع تلك القصة (١). وهو تفريق مقبول علمياً، على الرغم من أن الناشر لم يذكر مصادره، ولم يحقق **الديوان**، ولم يوضح إن كان يعني بالديوان المجموع بعد قصة عنترة كلَّ **ديوان** عنترة أم ما جمع من شعر عنترة في قصته وحدها، كما لم يعيّن قصته المقصودة وتاريخ ظهورها، ولعله يعني الأسطورة أو ما سمي **سيرة عنتر** التي ظهرت ما بين القرنين الرابع والسادس الهجريين على الأرجح (٢). والحق أن كل القصائد الواردة في القسم المشكوك به من شعر عنترة، باستثناء قصيدة حائية، لم ترد في الطبعة التي حققها محمد سعيد المولوي ونشرها المكتب الإسلامي، وهي طبعة برواية الأصمعي وأضرابه، وسيكون تعويلنا عليها أكثر من تعويلنا على سواها، وذلك لجودة تحقيقها .

وسنجعل الكتاب في أربعة أقسام ونتاج عام:

القسم الأول يتناول معلقة عنترة بنظرة عامة، ثم ما أصابها من التصحيف والتحريف، ويتناول كذلك تعدد رواياتها في **الديوان** والمختارات الشعرية، وما أقحم عليها وطوّل فيها وما غُنِّيَ به منها، مكتفين بها نموذجاً،

١- مقدّمة **ديوانه** ، دار صادر ودار بيروت ، ص ١١

٢- أنظر موسى سليمان ، **الأدب القصصي عند العرب**، ١٠٢- ١٠٥

في هذه المواضيع، لكل شعر عنترة.

والقسم الثاني يتناول شعر عنترة المقول إنه ثابت له وذلك بدراسة رواياته في **الديوان** وفي كتاب **الأغاني**، وما يتشابه منه وشعر شعراء آخرين كسُحَيم عبد بني الحسحاس وأعشى هَمْدان، وبإلقاء النظر على قصائد نظنها مزيدة أو مختلطة أو متدافعة ولا يبدو بعضها منتمياً إلى روح عنترة الشعري.

والقسم الثالث يتناول شعر عنترة المشكوك فيه، وذلك بدراسة مظاهر النحل في ذلك الشعر وأبعادها من خلال مقارنة شعر عنترة هذا بشعر بعض القدماء والمحدثين، ولا سيما الشريف الرضيّ، واستكشاف صاحب منحول عنترة وسيرته، والنظر في جميل منحوله وقبيحه ومتناقضه وسخيفه، ثم في عيوب ذلك المنحول اللغوية والعروضية، وتأمل ما فيه من العبارات الدينية ومن آثار الحداثة، وما ينبغي استبعاد وقوعه من الحوادث المذكورة في شعره، وما يدل على أثر النـــزاع الشعوبي فيه .

والقسم الرابع يتناول شعر عنترة في المصادر المختلفة الأخرى، ولا سيما شعر الشواهد، سواء في ذلك المصادر اللغوية أو المصادر العلمية أو المصادر الفنية أو مصادر الثقافة العامة.

وأخيراً يأتي النتاج الذي سيكون تلخيصاً وتقويماً لما في ورد في الكتاب كله.

بيروت في ٢٠٠١/٩/١٢

مصطفى الجوزو

ملحوظة: يلحق بهذا الكتاب معجم للّغة يُشرح فيه ما قد يستغلق على بعض القراء، ولا يكون مشروحاً في المتن، وذلك كيلا تُثقَل الحواشي بالشروح. هذا فضلاً عن معجم المصطلحات وفهرس أسماء الأشخاص والأماكن.

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

القسم الأول

معلّقتـــــه

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الفصل الأول

نظرة عامة في المعلقة

معلقة عنترة قصيدة ذات شخصية مميزة، كأكثر المعلقات؛ فأنت تجد لها أسلوباً خاصاً يصعب عليك أن تخلط بينه وبين سائر أساليب الشعراء، بل بينه وبين أكثر شعر عنترة؛ لأنه بلغ الذروة بين ما نسب إلى هذا الشاعر، وافترق لأجل ذلك، ولأجل أمور أخرى أيضاً، عن سائر شعر هذا الشاعر نفسه. وعلى كل حال فإن كل معلقة من المعلقات الجاهلية تكاد تستقل بشخصيتها أسلوباً ومعاني وحتى أوزاناً شعرية في بعض الأحيان؛ وحسبك أن المعلقات العشر اعتمدت ست أعاريض مختلفة، أكثرها الطويل الذي عليه معلقات امرئ القيس وطرفة وزهير، يليه الكامل الذي عليه معلقتا عنترة ولبيد، والبسيط الذي عليه معلقتا النابغة والأعشى، ثم مجزوء البسيط (عَبيد بن الأبرص) والوافر (عمرو بن كلثوم)، والخفيف (الحارث بن حِلِّزة). فإذا صحت نسبة هذه القصائد إلى أصحابها، وخالفنا بعض ما قاله الرواة فيها، فإن ذلك يعني أننا أمام عدد من القمم الممتازة والمختلف بعضها عن بعض، والمعدودة تمثيلاً لخير ما أنتجت الجاهلية من شعر. أما إذا كان بعض ما في تلك المعلقات صحيحاً وبعضه منحولاً أو موضوعاً، فإن الرواة يكونون قد بنوا على ذلك الصحيح ما يوافق شخصيته فنجحوا تارةً وأخفقوا تارةً آخر. وأما إذا كانت تلك القصائد كلها مفتعلة فينبغي أن يكون مخترعوها من الحذق بحيث يستطيعون أن يبدعوا لنا هذا المعرض المنوّع من الروائع، وينبغي حينئذ أن ننحني لهم إجلالاً ، وإن كنا نجد هذا الاحتمال الأخير أضعف الثلاثة.

ومن عجب أن طه حسين لم يعرض لشعر عنترة في كتابيه اللذين تناولا قضية الشك في الأدب العربي القديم: **في الشعر الجاهلي** ثم **في الأدب الجاهلي**، على الرغم من شك بعض المستشرقين قبله بشيء من شعر عنترة. لكنه كتب بعد نحو ثمانية أعوام من كتابه الثاني مقالة في جريدة **الجهاد** بعنوان : **ساعة مع عنترة** بدا فيها مترجّحاً بين الشك بمعلقة الشاعر العبسي وبين الإعجاب بها، وأوحى أنه يقبل بأن لكل عصر عنترة، فلا بد أن يكون للجاهلية عنترتها، مسلّماً بأن المعلقة قديمة، وإنْ شك بما فيها "من سهولة ولين قلما يوجدان في الشعر النجدي القديم"، ومضى يمدح سهولتها ووضوحها بما يسمح بالاستنتاج أنه يعرضها على عمود الشعر العربي، في مفهوم الآمديّ وعلي الجرجانيّ، من غير أن يسمي ذلك العمود ولا صاحبيه، فوجدها موافقة للعمود المذكور من حيث سهولة اللفظ وقرب المعنى "والجزالة التي تكاد تبلغ الغرابة" والذهاب مذهب القدماء من ذكر الديار ووصف الناقة والافتخار بالكرم والجود والنجدة – بلا إسفاف ولا غلظة أو إغراب– وبلوغُ معانٍ مبتكرة، وظفرُ كثير جداً من أبيات المعلقة "بحظ عظيم من الإيجاز والبراءة من اللغو والفضول، حتى جرى مجرى الأمثال".

وكان أشدّ إعجاب طه حسين بموسيقى القصيدة؛ فرآها أنغاماً كثيرة مختلفة تجمع بينها، مع ذلك، نغمة واحدة متصلة من البداية حتى النهاية، تكوّن وحدة القصيدة. ويصف طه حسين هذه الموسيقى بالحلاوة والرقة، فيشعرك أنه يؤمن بوجود عنترة حقاً، موحياً أن هذه الموسيقى صدى لنفسية ذاك الشاعر " لأن عنترة في ما يظهر قد كان حلو النفس، رقيق القلب، قويّ العاطفة "، بسبب المعاناة التي كابدها في طفولته وصباه. ويفسر طه حسين بتلك العاطفة تحبب عنترة إلى صاحبته وتهالكه عليها

وحنينه المتصل إليها، ورقته على عدوه الذي يقتله ويمثّل به، ورقته على فرسه الذي "يألم لألمه، ويشقى لشقائه [....] ويجعل نفسه له ترجماناً"، ثم يصرح أن " في عنترة معنى الرجولة العربية الكاملة"، فهو رقيق بلا ضعف، وشديد بلا عنف، وشارب خمرة بلا سكر ولا فساد خلق ومروءة، وصاحٍ غير مقصر في العطاء ، ومُقْدِم في الحرب، وعفيف عند تقسيم الغنائم، على ما يشـــير إليه في معلقته (١).

فطه حسين لم يرد أن يعلن الشك بمعلقة عنترة وبشخصيته التاريخية، ولم يشأ في الوقت نفسه أن يعلن إقراره بهذين الأمرين؛ لعله معجب بعنترة ويعز عليه أن ينفي وجوده، وشاكّ بالشعر الجاهلي يعسر عليه أن يقر بوجود أي شاعر جاهلي حقيقي؛ أو لعله خارج هذه التنازع النفسي الداخلي كله، وخاضع لتنازع آخر يتمثل من ناحية في شعوره بعد تقدم السن به بضعة أعوام، والكهولة تهدِّئ الغلواء، أن تلك الحماسة التي عالج به موضوع الشك لم تعد تليق به، ولم يعد يجمل به استفزاز جمهور القراء، ولم يعد يحسن به أن يبالغ؛ ويتمثل من ناحية أخرى ببقاء سُؤرٍ في نفسه من إنكار الشعر الجاهلي لا نعرف مقداره، وقل من لا ينكر أشياء من ذلك الشعر. ويخيل إلينا أن صديق طه حسين الذي جعله محاوراً له في هذه المقالة هو وجه طه حسين المعتدل الناقدِ لطه حسين الشكّاك، والمحاسب له على شكه، وأنّ في الأمر نوعاً من التجريد الخيالي الذي يخاطب فيه المبدع نفسَه وكأنه يخاطب الآخر.

١- أنظر طه حسين ، **حديث الأربعاء**، دار الكتاب اللبناني، بيروت ط ١، ١٩٧٣، ص ١٤٩ وما بعدها. وفي شأن عمود الشعر، راجع بحثنا : **نظريتا عمود الشعر العربي**، مجلة **دراسات إسلامية**، العدد الرابع ، بيروت ١٩٩٠-١٩٩١، ص ١٦٥-٢١٠.

ولئن عمّم طه حسين عند وصفه لموسيقى معلقة عنترة، لقد دقق صديقنا بكري شـــيخ أمين في ذلك حين راح يحلل أبياتاً من المعلقة تصف فم الحبيبة ويستطرد فيها عنترة إلى وصف الروضة. وقد وجد شيخ أمين ثمة ألفاظاً دقيقة محكمة، ووجد مُدُوداً طويلة تساعد على انطلاق النفَس والخيال، وذلك مما جعل أحد الأبيات يوحي له "انطلاق البصر في منظر الفم الجميل". ووجد كثرة في التنوين كاد يكون متوسّطها في كل بيت تنوينتين، ومع التنوين اختيار لحروف الصفير والتفشي " سَحّاً وتَسْكاباً ؛ يَتصرّم؛ هزجاً؛ ذراعه بذراعه؛ الزِّناد الأجْذَم؛ وعَشيّة"، وكل ذلك يوحي "صوت انسكاب المطر، ووقعه على الأرض" وصوت أزيز الذباب وحك الزناد بالزناد. زد على ذلك أن عنترة استخدم عروض الكامل الذي يبدو أنه خلق للتغني المحض، وأنه غنائي صرف، في الجد والهزل، فلتفعيلاته دندنة جهيرة واضحة تهجم على السامع هي والمعنى والعواطف والصور معاً، وبحره أصلح البحور الشعرية لإبراز العواطف البسيطة؛ ولذلك كادت أبيات عنترة في وصف فم الحبيبة "تذوب لطفاً، ويسود "التغنيَ فيها مرح، سلس، منطلق، خفيف"، لكأنّ الشاعر يغني ونشاركه الغناء والترنم و"نسمع خرير الماء وسَحّه وتَسكابه، وصوت جريانه ". وباختصار فإن هذا الشعر مسربل بالموسيقى في "الحرف والكلمة والجملة والبيت والبحر والقافية والحركات والمدود والتنوينات" (٢). وبغض النظر عن مقدار اقتناعنا بتحليل صديقنا بكري وعن إحساسنا بشيء من المبالغة فيه، ولا سيما في نسبة صفات مخصوصة إلى عروض الكامل، فإننا لا نشك في أن هذه العروض قد ميزت قصيدة عنترة وقصيدة لبيد، وهما نجديان، من سائر المعلقات.

٢- أنظر بكري شيخ أمين، **المعلقات السبع**، دار الإنسان الجديد، بيروت ١٩٧٤، ص ١٠٤-١٠٨

والحـــقّ أن تغـــزل عنترة بفم حبيبه يستحق التأمل، فهو من أروع الغزل الجاهلي، ولذلك توقف عنده النقاد القدماء والمحدثون. ونحن نفضـــل الـــنظر في هذا الغزل من خلال الرواية المشهورة التي رواها ابن الأنباري – وقريبٌ منها روايتا الزوزني والتبريزي – لأنهما الأشيع والأكثر تماسكاً:

إذْ تَستبيكَ بذي غُروبٍ واضحٍ عـــَذْبٍ مُقبَّلُهُ لذيـــــذِ المَطعَمِ
وكأنَّ فارةَ تاجـــرٍ بقَســـيمةٍ سبقتْ عوارضُها إليكَ مِنَ الفمِ
أو روضـــةً أُنـــُفاً تضمَّنَ نبتَها غَيْثٌ قليلُ الدِّمـــنِ ليسَ بمَعْلَمِ
جـــادتْ عليـــهِ كلُّ بكرٍ ثَرَّةٍ فترَكْنَ كـــلَّ حديقةٍ كالدِّرْهمِ
سَـــحّاً وتَســـكاباً فكلَّ عَشيَّةٍ يجري عليهـــا المـــاءُ، لمْ يَتصرَّمِ
وخلا الذبابُ بها فليسَ ببارحٍ غَـــرِداً كفعْلِ الشـــاربِ المُترنِّمِ
هَزِجـــاً يحكُّ ذراعَهُ بذراعِهِ قَدْحَ المُكبِّ على الزِّنادِ الأجْذَمِ

فالشاعر في هذه الأبيات يبدو ودوداً يخاطب المتلقّي " تستبيكَ "، سواء كان هذا المتلقي هو كل من تروى له القصيدة، أو كان رفيق الشاعر في السفر، أو كان نفس الشاعر يخاطبها بضرب من التجريد، لا ندري، فيوحي بألفة تقرّب كل متلقٍ إليه، وبمشاركة في الشعور بالسِّحر أيضاً. والشاعر في الوقت نفسه لا يذكر صاحبة السحر، وذلك يدخلنا في الغموض والإبهام، كما لا يذكر الفم صراحة بل يكني عنه بصفات متعددة، منها البصري " ذي غُروبٍ واضح" ومنها الذوقي " عذبٌ مقبّلُه لذيذ المطعم"، فيبتعد من النثر أو النظم المجرد ويدخل في الإيحاء الشعري، ويشعرنا بأنه يستحي من ناحية أن يصرح بما قد يُعَدّ خروجاً عن العفة، وأنه من ناحية أخرى يعرف ذلك الفم بالرؤية والتذوق، بل يوحي أنه قد تذوقه بنهم فوجد فيه عذوبة الشراب ولذاذة الطعام. وعلى كل حال، فإن الشاعر لم يتطرق إلى تفاصيل الفم: لا شكله ولا لونه ولا حجمه، كما لم يتطرّق

إلى شيء سواه في الوجه، إما تعففاً، أو لأن حبيبته تضع الخمار عادة فلا يكاد يلمح من وجهها غير فمها، بل غير أسنانها حين تتكلم. ثم يمضي في التجريد أكثر، وبالهرب إلى الإيحاء بما لا يرى، فيصور رائحة الفم، مستطرداً إلى التوسع في وصف ما يشبه تلك الرائحة من مسك وعبق روضٍ، فيدخل في ما يشبه الحلم أو الذكرى المحببة، تاركاً ما لا يرى إلى ما يراه كل الناس ويحسون به. والشعراء يشبّهون في العادة شيئاً بشيء، أو يستعيرون شيئاً لشيء، أما أن يقع التشبيه بين شيء صغير لا يرى وشيء مرئي متسع هو الحديقة والمطر وذباب الحديقة وتضويته، فذلك نوع من صرف النظر عن المحرم إلى المحلل، ومن الإدخال في حالة نفسية خاصة توحي الجمال والطرب والفرح.

على أن اختصار المشبه والتوسع في المشبه به ليس بدعاً من التصوير الشعري الجاهلي، لكنّ ما يبدو بدعاً عند عنترة هو جعله المشبه مشبهاً به، لا على ما سيسميه البلاغيّون تشبيهاً مقلوباً، بل على حذف المشبه، وهو هنا الفم، وكأنه غير موجود. فبعد أن يكني عن ذلك الفم بالطريقة التي أشرنا إليها، والتي فيها نوع من الإخفاء والعفة، أو نوع من الإيحاء بأثر ما لا يُرى، يستطرد الشاعر إلى تشبيه أثر آخر من آثار ذلك الخفيّ، نعني رائحته، بالمسك والروضة، تشبيهاً اقرب إلى معنى التشكيك منه إلى معنى التشبيه؛ فكأنه يقول للمتلقي: إنه ليخيَّل إليك أن رائحة مسك العطار أسرعت نحوك قبل أن يفتر فم المليحة عن أسنانها؛ أي أن رائحة فم هذه المليحة الطيّب من القوة بحيث يبدو أسرع من الصوت أو من حركة الابتسام (ولا إشارة هنا إلى التقبيل خلافاً لشرح الشرّاح). فعنترة يضعنا في حالة إيحاء جميل مبهم لصورة افتراضية محضة، وينسينا التشبيه وأساليبه التقليدية. ولعل الأجمل من ذلك والأشمل تشبيه رائحة فم المليحة برائحة

الروض من طريق التشبيه التشكيكيّ نفسه، ومن غير ذكر أي من الرائحتين، وذلك إذ يتوسع عنترة في وصف الروضة البكر بنباتها الذي يستقبل المطر الهطال المتصل، وبذبابها — ومنه الفراش والنحل والزنابير والدَّبَر (٣) – الذي يغرد فيها كالسكران، سريعَ الصوت متداركه، ويُحُكُّ أحد ذراعيه بالآخر، شبيهاً يقدح المقطوع إحدى اليدين للزناد. فنحن نستشعر أن عنترة أراد حقاً الإيحاء برائحة الروض الطيبة بعد سقوط المطر عليه، لكننا نشعر أيضاً أن في ذلك الوصف استماله إلى شيء لا علاقة له بالرائحة هو التماع النبات وطنين الذباب. والأغلب أنه أراد عن عمد أو عفواً التعبير عن حالة نفسية عامة مبهمة تشمل هذه الأمور وغيرها وتوحي المتعة والنشـــوة واختلاط الأحاسيس في نفس المحب.

أياً يكن الوجه، فإن معلقة عنترة تسلكها وحدة أخرى غير الوحدة الموسيقية التي أشار طه حسين إليها، هي الوحدة الموضوعية. فمعلقته تتألف من مقدِّمة تمهيدية ومتن وخاتمة:

فأما المقدِّمة فغزل خالص ينتهي عند البيت الرابع والعشرين عند ابن الأنباري، التاسع والعشرين في **الديوان**، ويرتبط به استطرادٌ يتألف من عشرة أبيات، في آخرها وصفان: وصفُ للظَّليم (ذَكَر النَعام) الذي كان عنترة قد شبه به ناقته متمنياً أن تبلّغه دار الحبيبة، ووصفُ هرّ تَخيّل الشاعر أنه يخدش الناقة فتنفر عن الحياض. وينتهي الاستطراد بمتابعة الكلام على تلك الناقة. وفي ذلك الغزل وقوف على الأطلال – والوقوف على الأطلال قليل في الشعر الجاهلي تكاد تنفرد به سبع معلقات ونزْرٌ من ذلك الشعر – ومع الوقوف إشارة إلى فراق الحبيبة وبُعد دارها وتمني الشاعر بلوغ تلك الدار، وهو أمر معروف عند كثير من شـــعراء الجاهلية، لكـــنّ فيه ما يكاد

٣- أنظر الجاحظ، **الحيوان**، ٣/ ٣٠٥، ٣٢٣، ٣٩٢.

عنترة ينفرد به وهو وصف الفم وتقبيله ورائحته على ما بينا آنفاً.

وأما متن القصيدة، إذا صح التعبير، فهو يمتد على نحو تسعة وثلاثين بيتاً أخرى، وفيه فخر بالفروسية لم يجتمع مثله لشـــاعر في الجاهلية؛ فصاحبنا لا يكتفي بذكر بطشه بالأعداء الأقوياء الأبطال الكرام المدجّجين بالسلاح، ولا بالفخر باحتماء أبطال قومه به، بل يصف شجاعة فرسه، ويضع قواعد أخلاقية لعلها ما درجنا على تسميته بأخلاق الفروسية وهي: السماحة والإقدام وإباء الظلم والعفة عند توزيع المغانم والجود والحفاظ على المروءة عند شرب الخمر، فضلاً عما سيذكر الشاعر في خاتمة القصيدة من العقل الحازم، أي ما رأى طه حسين فيه كله "معنى الرجولة العربية الكاملة" على ما قدمنا.

والمبدآن الغالبان في الفروسية هما مبدآ القوة والشجاعة، وعليهما تبنى سائر المبادئ أو إليهما تستند. ولذلك لم يزل عنترة يفخر بهما في كل شعره، ولا سيما في المعلقة، موحياً أنه لا يترك فارساً من خصومه إلا ويصرعه، ولا يجد قومه في ضيق إلاّ ويفرِّج عنهم.

لكن الأنا المفردة تسود في كلامه وتغلب النحن، أي تغلب روحُ الفرد روحَ الجماعة، إذ قلما نجد عنترة يستخدم ضمير جمع المتكلمين، بل هو يكتفي بضمير المتكلم المفرد مواجهاً ضمير الغائب المفرد حيناً والجمع حيناً آخر. وهو في كل ذلك يقتل ويستمتع بمصرع خصمه وبرؤية احتضاره وبلون دمه:

وحَليلِ غانيةٍ تركتُ مُجدَّلاً تمكو فريصتُهُ كَشِدْقِ الأعْلمِ
سَبقَتْ يدايَ لهُ بعاجلِ طعنةٍ ورَشاشِ نافذةٍ كلونِ العَنْدَمِ

فهو ساديٌّ واضح السادية، ولا غرو فهو يجد القتال شفاء لنفسه، سواء في المعلقة :

ولقدْ شفى نفْسي وأبرأَ سُقمَها قِيلُ الفوارسِ وَيْكَ عنترُ أقدمِ

أو في غيرها:

ألا هــلْ أتاها أنَّ يومَ عُراعِــرٍ شفى سَقَماً لو كانتِ النفسُ تَشتفي؟

ولذلك سببان محتملان: أولهما أن القتال كان طريق تحريره، وثانيهما أن في الفوز على الخصم والفتك به رفعةً تعوّضه من الضعة التي عاناها حين كان عبداً، والتي ظل يعانيها بسبب لونه. فالفروسية في النهاية مكانة اجتماعية عالية يحتلها المرء بأعماله الحربية؛ فهي شرف الحسب الذي يقابل شرف النسب عند من افتقروا إلى الأرومة الشريفة، أو يجتمع معه لدى الذين حازوها. ولذلك سعى عنترة إلى أن يكتسب هوية الفارس المقاتل ليقنع قومه به وترضاه عبلة. ولذلك أيضاً بالغ في وصف بطولته، وتوجّه بالخطاب إلى عبلة بعد مفاخرته بقتل الزوج المسكين، وذلك في ما يلوح أنه اصح ما في المعلقة وأجمله وما كادت تتفق عليه جميع الروايات، لا سيما وأن المرأة التي يخاطبها ذات كنية حقيقية لا وهمية، ولأنها الحبيبة التي تلازم اسمه في جميع أخباره، أي ابنة عمه مالك كما تزعم الأخبار:

هلاّ سألتِ الخيلَ يا بْنةَ مالكٍ إنْ كنتِ جاهلــةً بما لَمْ تَعلمي

إذْ لا أزالُ على رِحالةِ سابحٍ نهدٍ تَعــاوَرُهُ الكُمــاةُ مكلَّمِ

طَــوراً يُجَرّدُ للطِّعانِ وتارةً يأوي إلى حَصِدِ القِسيِّ عَرَمْرَمِ

يخبرْكِ مَنْ شَهِدَ الوقيعَةَ أنني أغشى الوغى وأعِفُّ عندَ المَغْنمِ

ومن المتعارَف أن يخاطب الأبطال خصومهم متحدّين متوعدين لأن بينهم تنافساً وتفاخراً وربما عداوة وثأراً، أما عنترة فيكاد يضرب صفحاً عن ذلك كله لأن ما يعنيه هو عبلة وتحقيق حضوره الاجتماعي حيالها وحيال أسرتها، ولأن الأبطال يبدون، في الأغلب، أضعف وأدنى من عنترة في الحرب شأناً، خلافاً لعبلة التي تبدو عنده في المكانة الأسمى.

ففضلاً عن ضحية عنترة الأولى (حليل الغانية) نجد ضحيتين أخريين له: ذاك المدجّج بالسلاح وقد كره الكماة نزاله، وذلك الحامي للحقيقة وقد جعل لنفسه علامة خاصة. الأول فارس مخوف عنيد، عبّر عنترة عن هيبته وشجاعته وعناده بكنايات متعددة هي: كَرِهَ الكماةُ نزاله، ولا ممعنٍ هرباً، ولا مستسلم. فهو إذن موضع خوف الأبطال، فإذا ما قتله عنترة فإنما يبرهن على منتهى الشجاعة والقوة. وإذا كانت يدا عنترة قد عاجلتا زوج الحليلة بطعنة رمح مَرِن، فقد جادتا على المدجج بطعنة مثلها تترك الجرح واسعاً. فالطعن عند عنترة سباق بين الفرسان، وإذا كان جود الأجواد بالطعام والمال فإن جوده بالطعن، وذلك من أجمل ما روعي فيه النظير من استعارات: فالقتل عطاء من عنترة وفضل على الضحية، يكاد يمنّ به عنترة عليها. صحيح أنه جود على قلة من الناس، فهو أدنى إلى البخل، لكن المجود به شيء بلا حدود هو الموت، فهو من أضخم الجود. ولئن كان استمتاع عنترة بلون الدم سادياً، فإن نقل معنى الجود إلى القتل توكيد لتلك السادية، لا سيما وأن الشاعر العبسي يستمتع بوصف إمعانه في طعن الخصم وبوصف استقامة وصلابة رمحه الذي طعنه به، وبوصف اتساع الجرح الذي أحدثه، وبوصف صوت الدم الذي يَهدي السباع إلى الضحية، وبوصف تلك السباع تتنازع أعضاء القتيل. فإذا ما قرأنا " ليس الكريمُ على القنا بمحرَّمِ"، فربما أدركنا سبب تلك السادية: إنها تعبير عن الانتقام من طبقة الأشراف التي استعبدته وحرمته عبلة.

ويستمر عنترة في ساديّته عندما يتحدث عن ضحيته الثالثة؛ فبعد أن ينصف خصمه بالإشارة إلى أنه من الأبطال الأغنياء ووجوه الفرسان، وأنه ضخم لا نظير له في الضخامة، يعود إلى التشفي من طبقة الأشراف، مستمتعاً بالطعن بالرمح، وبالسيف الهندي القاطع، وبرؤية الدم يخضب

أصابع الضحيّة (وفي رواية أخرى لَبانه أي صدره) ورأسه. إلا أنه لا يسمّي الدم صراحة بل يلجأ إلى أسلوبه في تجاهل المشبَّه وإحلال المشبَّه به محله في تشبيه تمثيلي ضمني يقدم به عنترة لوحة القتل:

فطعنتُهُ بالرمـــحُ ثم عَلوْتـــهُ بمُهَنَّدٍ صـــافي الحديدةِ مِخْذَمِ
عهدي بهِ مدَّ النهارِ كأنمـــا خُضِبَ البَنانُ ورأسُهُ بالعِظْلَمِ

ولذلك يصعب علينا أن نقرّ طه حسين في الكلام على رقة عنترة على خصومه في الحرب، بل نرى، خلافاً له، أن عنترة يستمتع بالقسوة والبطش.

وعنترة لا يكتفي بقتل الفرسان بل إنه يجعل نفسه فوق قومه مجتمعين، إذ يشير إلى احتمائهم جميعاً به في الحرب. وهذه غاية الذاتية والافتخار بالأنا الفردية حيث النحن تحتمي بتلك الأنا:

إذ يتَّقونَ بيَ الأسِنَّةَ لمْ أخِمْ عنها ولكنّي تضايقَ مُقدَمي
لّما رأيتُ القومَ أقبلَ جمْعُهمْ يتذامرونَ كررتُ غيرَ مُذَمَّمِ
يدعونَ عنترُ والرماحُ كأنها أشطانُ بئرٍ في لَبانِ الأدْهَمِ

وفي هذه الصورة تصوير حركي اعتاده عنترة عند وصفه للمعارك، سواء هناك حيث صوّر صرْعه للخصم، واعتلاءه، وحركةَ اليدين السريعة بالرمح أو بالسيف، وتفجُّرَ الدم من جرح الضحية، وصفيرَ فريصتها، وطيّ ثيابها بسبب الطعنة؛ أو هنا حيث وصف عنترة حركة الرماح والتحام المحاربين وصياحهم يتحاضّون على القتال، ووصف كَرَّهُ هو على الأعداء صامتاً. ولعل عنترة من الشعراء الجاهليين الذين تميزوا بهذا الجانب من الوصف، بل لعله الوحيد الذي توسع فيه وأفاض، الأمر الذي أوحى لبعضهم نسبة شعره إلى الملحمة ، وهو ليس كذلك.

ولعل أروع ما في القصيدة وصف الخيل وصفاً أســـطورياً، يجعلها

فوق البشر أحياناً. وربما كان عنترة أفضل مَنْ وصف الخيل في القتال مع ما يقـــال عن طُفيل الغَنَوي. فحقاً وصف طفيلٌ الخيل فأطال حتى تكاد تكون قصيدته البائية(٤):

بالعُفْرِ دارٌ منْ جميلةَ هيَّجتْ سوالفَ حُبٍّ من فؤادِكَ مُنْصِبِ

أطـــول ما وُصِفت به الخيل، وتســـتحق أن تدرج بين المعلقـــات لطولهـــا (٧٧ بيتاً) ولتميّزها وموضوعها الفخري، لكن العلاقة الحميمة الرقيقة بين عنترة والخيل والتي كادت تؤدي إلى تأنيس ذلك الحيوان النبيل لم تتسن لطفيل؛ فعنترة حين يخاطب ابنة عمه يطلب إليها أن تسأل عنه تلك الخيل لا الفرسان، ليس لأن الخيل كناية عن الفرسان على ما يزعمه بعض الشرّاح، بل لأنها رفيقة عنترة ومحل ثقته وأنسه؛ فهو كما يوحي شعره قليل الرفيق من الناس وليس له إلا رفاق القتال من الخيل. صحيح أن الجواب عن سؤاله يأتي عاماً صادراً عمن تعبِّر عنهم كناية " من شهد الوقائع "، وهي كناية تحتمل الأفراس والفرسان، مع ترجيح احتمال الفرسان، وذلك لأن " مَنْ " للعاقلين، لكن يجوز أن يقصد بها الخيل أيضاً على سبيل المجاز بسبب تأنيس تلك الخيل ومعاملتها معاملة البشر.

والعجب أن عنترة الذي تحتمي به كل قبيلته في الحرب، يبدو محتمياً بالفرس إلى حد ما، ففرسه يتلقى عنه الطعن ورشق النبال:

طوراً يُجرَّدُ للطعانِ وتارةً يأوي إلى حصِدِ القِسيِّ عَرَمْرَمِ

وعنترة يشبه الرماح في صدر فرسه الأسود بحبال الدلاء في البئر (انظر أعلاه)، وهي صورة تمثيلية حركية أخرى في منتهى الروعة توحي للسامع كثرة الرماح وشدة اهتزازها، ويراعَى فيها النظير من حيث وجود الرماح على صدر أسود كوجود الحبال في غَيابة الجبّ المظلم. ويلجأ عنترة إلى التخييل

---

٤ – أنظر **ديوانه** ، تحقيق محمد عبد القادر، دار الكتاب الجديد، بيروت ١٩٦٨، ص ١٧ وما بعدها.

فيجعل أدنى نحر الفرس وصدرَه سلاحاً كالرمح أو السهم يرمي الأعداء به، ويجعل الدم رداء واسعاً للفرس :

ما زلتُ أرميهمْ بِغُرةِ وَجْهِهِ ولَبانِهِ حتى تَسربلَ بالدمِ

إلا أن هذه الاستعارة الموحية، أي استعارة السربال لدم الفرس ليست تشفياً سادياً كوصف دم الفرسان من خصومه، بل هي تعاطف ومحبة، يشعران بحرص عنترة على الصورة الأنيقة لفرسه؛ فدم الفرس لا يتفجر ولا يشخب بصورة فوضوية، بل يغطي جسده كرداء أحمر. ومما يؤكد معنى التعاطف هذا أن عنترة لا يلبث أن يصف نفور الفرس من وقع الرماح وبكاءه وأنينه، تعبيراً عن الشكوى، ووَشاكة أن يفصح عن ذلك بالكلام:

وازورَّ مِــنْ وقْــعِ القنا بلَبانِــهِ وشــكا إليَّ بعَبْرةٍ وتَحَمْحُمِ

لو كانَ يدري ما المحاورةُ اشتكى أو كانَ لو عَلِمَ الكلامَ مكلّمي

أترى كان عند عنترة رغبة في أن يرفع فرسه إلى رتبة الإنسان، وفي أن ينتقل من الكلام معه من جانب واحد إلى حوارٍ بين صديقين حميمين؟ هذا الشعر يوحي ذلك بقوة! لكن الحوار الذي عجز عنه اللسان لم تعجز عنه العواطف فكان تبادلٌ لمشاعر صادقة.

وينهي عنترة فخره بوصف الخيل العوابس الطوال تقتحم أرض المعركة، للإيحاء بخوضه المعارك الرهيبة، ثم بذكر شفاء نفسه بدعوة الفرسان له إلى الإقدام، على ما مضى قوله.

وأما الخاتمة فسبعة أبيات بسيطة الأسلوب مشوبة بالاضطراب والركاكة، يفخر فيها عنترة بإبله وبعقله وبمهره الذي أدماه القتال، ويعتذر عن زيارة الحبيبة ويتبرأ من الحرب، ويعبِّر عن حقده على عدّويه حصين وهرم ابني ضَمْضَم، ويعيرهما بقتله أباهما.

وعلى الجملة؛ فإن هذه المعلقة ذات شخصية أسلوبية مميزة، تعبِّر

عن شخصية عنترة الخاصة، تلك الشخصية التي تحاول الامتلاء بالشهامة العربية السامية، وتبتغي تمثيل صورة البطل الأعظم، وصورة المحب الأمثل، حتى إنها لتوقف طه حسين، كبير الشاكين في الأدب الجاهلي، موقف الحائر بين الشك والإعجاب، فيجد فيها وحدة موسيقية رقيقة هي صدى لرقة صاحبها، ويجد فيها بكري الشيخ أمين غناء يوحي لك أصداء النفس والطبيعة، ونجد فيها نحن إيحاء شعرياً يحاول عنترة به أن يغيّب ما لا يسمح المجتمع برؤيته وأن يتوسع في وصف الطبيعة والحيوان والحشرات لأنّها مرئية، كما نجد وحدة موضوعية أبرز ما فيها وصف مبتكر للفروسية وأخلاقها، وظهور عنترة بمظهر السادي المتشفي الذي يتمتع برؤية الدم، ويسعى إلى اكتساب صفة الفارس الأعظم تعويضاً عما فاته من النسب، حتى كاد بعضهم يدخل شعره في فن الملحمة.

ومما امتازت به المعلقة وصف الخيل ووصف علاقة عنترة الحميمة بها تعويضاً عما فاته من صداقات الناس. ونجد هذه المعلقة تنضح في الوقت نفسه بمشاعر الكره للأشراف والأغنياء وتحاول التعالي عليهم سواء كانوا أعداء أم أهلاً من أبناء القبيلة.

ولقد كانت لعنترة في كل ذلك أساليبه الشعرية المميزة في التشبيه والاستعارة والتخييل، وكانت له موسيقاه المعبِّرة، التي عرضنا لبعضها في الصفحات الماضية.

على أن هذه الرؤية الإجمالية للمعلقة لا ينبغي لها أن تصرفنا عما فيها من أشياء تبعث على الشك، وتشعر بالتحريف والتصحيف، وما أشبه ذلك، وهو ما سنعرض له في الفصول والأبواب الآتية.

الفصل الثاني

تصحيف المعلقة وتحريفها في نسخ الديوان

إن المعلقات الجاهلية، على مكانتها العالية، قد عرفت اختلافاً واسعاً في الروايات، سواء في العبارات اللغوية أو في ترتيب الأبيات وعددها، لكن قلما عرفت معلقة ما عرفته معلقة عنترة من زيادات على أبياتها ومعانيها. ولا غرو فأسطورة عنترة جعلت معلقته هذه أكثر ما خضع للتطوير الشعبي. وحسبنا أن نعلم أنها تراوح بين خمسة وسبعين بيتاً في رواية أحمد بن الحسين الزوزني ومئة واثني عشر بيتاً في رواية القرشي صاحب **الجمهرة**. ولو ضممنا كل الروايات بعضها إلى بعض لتأتّى لدينا ثلاثون ومئة بيت أو أكثر. وسنعرض في ما سيأتي للتصحيف الذي استشعرناه في رواية **الديوان** لها، ثم لما أقحم عليها من أبيات ومقاطع في تلك الرواية نفسها، ثم لتعدد رواياتها في **الديوان** والمختارات الشعرية.

الملحوظ أولاً أن في روايات المعلقة تصحيفاً كثيراً، وسنعتبر وجود أي روايتين مختلفتين أو أكثر لبيت واحد دليلاً على التصحيف في إحداهما، من غير أن نجزم، إلا نادراً، أي الروايات هي المصحَّفة. وأوّكدُ التصحيف ما نجده في النسخ المختلفة للمخطوطة الواحدة. ولذلك سنبدأ، كما وعدنا، بنُسخ **ديوان عنترة** وما وقع فيها من خلافات ضمن المعلقة، من غير أن يكون معنى ذلك أن الرواية غير المصحّفة صحيحة بالضرورة؛ فصحة الرواية شيء وتصحيف النساخ شيء آخر، علماً بأن بعض التصحيف يزيد الشك في النص، إن كان ذلك النص أصلاً محل شك. ولن نذكر الصفحات في عرضنا لهذا الموضوع بل أرقام الأبيات في **الديوان** الذي حققه محمد سعيد

المولوي. على أن نعتمد المصطلحات وتعاريفها العامة التي أوردناها في كتابنا السابق: **قراءة جديدة لقضية الشك في أدب الجاهلية.**

١. **تصحيف النقط**: وقع في المعلقة تصحيف نقط كثير، منه رواية "بالغَيْلم" معجمة الغين ومهملتها "بالعيلم" في البيت الثاني عشر:

كيفَ المَزارُ وقد تربّعَ أهلُها بِعُنَيْزتينِ وأهلُنا بالغَيْلَمِ؟

والكلمة اسم لموضع، وقد أوردها **معجم البلدان** برواية الغين المعجمة دون رواية العين المهملة، وذلك من غير أن يعيّن المكان الذي تدل عليه، مكتفياً بالاستشهاد ببيت عنترة نفسه (مادة: غيلم)، وكأن المادة وضعت لذلك البيت حصراً! وسيكون هذا البيت موضع شك في ما سيلي من دراستنا على كل حال، ولعل الكلمة بالإعجام والإهمال اسمٌ مخترع نتج من عبث الرواة.

ومنه في البيت السابع عشر رواية "شادن" المهملة الدال والتي تعني الغزال الذي قوي على السير مع أمه، ورواية " شاذن" بذال معجمة وهي شاذة:

وكأنما نظرتْ بعينيْ شادنٍ رَشَأٍ مِنَ الغِزلانِ ليسَ بتوأمِ

وإذا أردنا اللجوء إلى الاحتمالات، فإننا نجد من بينها أن تكون الرواية بالزاي لا بالذال، وأن يكون الناسخ قد ضيّق زاوية الزاي فأشبهت الذال، ليصبح اللفظ حينئذ: "شازنٍ" ومعناه: شديد الإعياء، وهو قريب إلى وصف المغرمين الذين تُشبّه نظرتهم عادة بنظرة المريض، كما في قول النابغة " نظرَ السقيم إلى وجوه العُوّدِ ". لكنه مجرد احتمال، ويبقى أن شذوذ رواية الذال المعجمة من ناحية، ومخالفتها عادة الشعراء بتشبيه عيني المرأة بعيون الظباء

وأشباهها، من ناحية أخرى، وخلو المعاجم منها من ناحية ثالثة، كل ذلك يجعلنا نرجح أنها مجرد تصحيف.

ومنه رواية "خَشِيّة" بالخاء المعجمة مع رواية "حشيّة" بالحاء غير المعجمة، في البيت الخامس والعشرين:

تُمسي وتُصبحُ فوقَ ظَهرِ حَشيَّةٍ وأبيتُ فوقَ سَراةِ أدهمَ مُلجَمِ

وقد فُسرت " حشية " بالفراش الوطيء، أما "خشية " فلا وجود لها في المعاجم بل نجد كلمة " خشيّ" ومعناها النبت اليابس، ويجوز فيها " حَشيّ" بالحاء المهملة (اللسان : حشا، وخشي). والحقيقة أن الحَشيّة والخَشيّة هما مؤنث الحشيّ والخشيّ، وربما جاءتا من أن الفراش ربما كان يحشى في البداية بالعشب اليابس ثم أصبح يسمى كل فراش محشوٌّ حشيّةً، وربما خشيّة أيضاً؛ فخشية ليست بعيدة من الصواب، وربما كانت من الكلمات المتروكة. على أن البيت التالي لذاك البيت جاء بالكلمة نفسها لكن بالحاء المهملة فحسب، وهذا يرجح الرواية الغالبة، أي التي بالحاء المهملة.

ومنه " تَقِضُ الإكام " و" أقِضُ الإكام " بالضـــاد المعجمة مع رواية " تَقِصُ الإكام " و" أقِصُ الإكام " بالصاد المهملة، في البيتين الثامن والعشرين والتاسع والعشرين، وصفاً لسير الناقة:

خَطّارةٌ غِبَّ السُّـــرى زَيَّافةٌ تَقِصُ الإكامَ بكلِّ خُفٍّ ميثمِ

وكأنما أَقِصُ الإكامَ عَشـــيّةً بقَريبِ بينَ المَنسِـــمينِ مُصَلَّمِ

وقد فسروا " الوقص" بالكسر، أما " الوقض " فلا وجود له في المعاجم، لكنّ فيها "الوفض" بالفاء، وهو السرعة أو العدو أو الخبب؛ فلعل الكلمة هي "تفِضُ الإكام " أي تقطعها بسرعة، على التضمين أو نزع الخافض اتباعاً لمذهب " مررتُ الدارَ "؛ وفي هذه الحال ربما كتبت نقطة الفاء كبيرة فأوهمت أنها نقطتان، وكذلك الأمر في "أفض". وليس مستبعداً

أن تكون " تقص " تصحيفاً لـــ " تفض " سببه تقارب محتمل لنقطتي الفاء والضاد بحيث ظُنّ أنهما نقطتان فوق دائرة القاف. وعلة افتراض هذا الاحتمال أن " تفض" أكثر فصاحة من "تقص"، فهي أسهل نطقاً وأوقع في السمع ويتناسب معناها مع معنى " زيّافة " الدالة على السرعة، بينما "تقض" توحي شدة الوطء والضجيج، علماً بأنّ حركة الناقة النشيطة تكون خفيفة بحيث لا يسمع صوت وطئها الأرض ما لم تكن متعبة أو عجوزاً.

ومنه رواية "صَغْل" بالغين المعجمة مع رواية "صعل" بالعين المهملة، في البيت الثاني والثلاثين:

صَعْلٍ يعودُ بذي العَشيرةِ بيضَهُ كالعبدِ ذي الفروِ الطويلِ الأصْلَمِ

وقد فسروا الصعل بالطويل العنق الصغير الرأس، وأوّلوه بالظليم، أي ذكر النعام، أما "الصغل" بالغين المعجمة فهو السيّء الغذاء (اللسان : صغل). وليس المعنى الثاني ببعيد من السياق، بل لعله أفضل من المعنى الأول؛ لأن الحيوانات البرية توصف بالهزال عادة (١). ولهذا لا نستطيع أن نرجّح أي الروايتين هي المصحّفة.

ومنه " أنّي" بدل " أثني" (البيت ٤١) و"مازن" بدل " مارن" (البيت ٤٨) و" الفَرعيْن " بدل" الفرغين" (البيت ٥٥) و" يُحـــدي" بـــدل" يُحذي" (البيت ٦٠) " ومِخْـــدَم " بدل" مِخـــذَم " (البيت ٦٢) و" تَجَسَّسي" بـــدل " وتحسسي" (البيت ٦٥) و"مُرثَم" بدل" مُرْتَمِ " (البيت ٦٦) و " جَـــوَابي " بدل " جـــواني " (البيت ٨١).

٢. **تصحيف المتشابه من رسم الحروف**، أي الذي يقع بسبب التباس الحروف المتقاربة الشكل التي لا تكفي نقاط الإعجام لرفع التباسها؛

١- أنظر مثلاً **ديوان الأعشى**، ص ٥٧، البيت ٢٨؛ ص ١٤٩ ، البيت ٥٠؛ ص ٢٦٣، البيت ٢٨

ومنه رواية " بغريب بين المَنْسِمَيْن " بدل " بقريب بين المنسمين " في البيت التاسع والعشرين الذي ذكرناه منذ قليل، حيث جُعلت الغين مكان القاف. والمنسم هو طرف الخف أو الحافر، وقد فسروا القريب بين المنسمين بالظليم، أيضاً. ولا معنى للغريب بين المنسمين، وإن كان "الغَرْب" هو الإسراع، وهو قد يغري بالظن أن معنى الغريب: السريع ، وأن الكلمة من الكلمات المهملة، لكنه احتمال ضعيف لا سند له من الاستعمال.

ومنه رواية " الفَرق الطويل " مع رواية " الفَرو الطويل" في البيت الثاني والثلاثين الذي مر معنا؛ ولعل قوس الواو جاءت أعمق مما ينبغي فشابهت قوس القاف، وارتفعت فوقها نقطتان تائهتان بسبب سوء الخط، فظنّ الناسخ الواو قافاً.

ومنه روايتا "بالجِوار" بالراء، بدل "بالجِواء" بالهمزة في البيت السابع:

وتحلُّ عبلةُ بالجِواءِ وأهلُنا بالحَزْنِ فالصَّمَّانِ فالمُتَثَلَّمِ

والراجح أن الهمزة التي كتبها الناسخ كانت منفرجة الزوايا شبيهة بالراء، فقرأها ناسخ آخر، وربما المحقق نفسه، راء. وسنرى أن هذا البيت مشكوك فيه، على كل حال، لزعمه التباعد بين ديار عنترة وعبلة.

ومنه رواية البيت الثالث عشر:

إنْ كنتِ أزمعْتِ الفراقَ فإنما زُمَّتْ رِكابُكمُ بِلَيْلٍ مُظلمِ

على ثلاثة وجوه: " فإنما " و "فإنها" و "فربما ". والوجه الأول هو الرواية الغالبة، سواء في نسخ **الديوان** أو في كتب المعلقات. لكن الوجه الثالث " فربما " هو الأقرب إلى روح القصيدة، لأنّ صيغته تلطف لهجة الخطاب بجعل الاستعداد للرحيل في الليل أمراً محتملاً فحسب، فتبتعد تلك اللهجة، شيئاً ما، من العدوانية المتمثلة في فظاظة الاتهام الصريح المتضمِّن

معنى الذم، في الروايتين الأخريين؛ كما أنها تجعل المعنى قريباً من التخيل والتوهّم، وذلك أدخل في الشعر. لكن الذي قد يضعفها أنها شاذة، ولعل الناسخ استشعر في الروايتين الأخريين ما استشعرناه من عدوانية غير موافقة للشعر فتبرع برواية " فربما ".

ومنه رواية " مُعْقَراً " بدل " مُعْقَداً " في البيت الثامن والثلاثين، وذلك في وصف الناقة:

وكأن رُبّاً أو كُحَيْلاً مُعْقَداً حَشَّ القيانُ بهِ جوانبَ قُمقمِ

حيث يبدو أن الناسخ جعل زاوية الدال منفرجة فقرئت راء. وقد فسروا الكحيل بالقَطِران، وفسروا المُعْقَد بما " أُوقد تحته حتى انعقد وغلظ "، وزعموا أن عرق الناقة شُبِّه به (٢). أما "المُعْقَر" فمعناها: التي أعقر الله رحمها، والمقطوع إحدى القوائم. والمُعقِّر أيضاً: الذي يعقر ظهر الأبل من التعب كالسرج، ومن معانيه الآكل، والمُدهَش (اللسان : عقر) . ويمكن مع ذلك اكتناه معنى مقبول لرواية " معقر "، إذا استعملنا إحدى روايات ابن الأنباري التي تبدل كلمة "الوقود" من كلمة " قيان "، وجعلنا " رُبّى " أي شاة قريبة العهد بالولادة، مكان رُبّاً، وفتحنا كاف كحيل، فقرأنا:

وكأنّ رُبَّى أو كَحيلاً مُعْقَراً حشَّ الوقودُ بهِ جوانبَ قُمقمِ

ويكون معناه: كأن الوقود أشتعل في جوانب الوعاء الذي تُغلي فيه شاةٌ وَضعت حديثاً أو يغلى فيه ظبي كحيل مذبوح. وإن كان تركيب البيت في جميع الروايات غير مستقيم، ويحتاج إلى تأوّل شديد حتى يستخرج منه معنى؛ ولذلك اضطرب الرواة في شرحه.

ومنه روايتا "وكذا" و " رَكَدَ " في البيت الثالث والأربعين:

ولقد شربتُ منَ المُدامةِ بعدما ركدَ الهواجرُ بالمَشوفِ المُعْلَمِ

٢- قارن ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع** ٣٣١، والتبريزي، **شرح القصائد العشر** ٢٨٧

أي شربتُ من الخمر بعد هدوءِ حرِّ الظهيرة، ولا معنى لرواية "وكذا " هنا. ويبدو أن الناسخ جعل رأس الراء مقوّساً حتى التبس بالواو وسقطت على الدال نقطة مجهولة المصدر حتى صارت ذالاً، وضُمت ألف "الهواجِر" إليها، فقرئت "وكذا "، ثم عُوضت " الهواجر" ألفاً أخرى بدل المنتزعة من أولها.

ومنه إبدال باء الجر من لامه في " لغير تبسُّم" في البيت الحادي والستين:

لّما رآني قد قصدْتُ أُريدُه أبدى نواجِذَهُ لغيرِ تَبَسُّمِ

وكلاهما جائز، وإن كانت اللام أقوى في هذا الموضع، لأنها تعليلية تنفي أن يكون التبسم سبب إبداء النواجذ، بمعنى أن سبب التكشير هو رهبة الموقف أو ما أشبه ذلك.

ومنه رواية " والخيلُ تقتحمُ الخِمار " بدلاً من " والخيلُ تقتحم الخَبار " في البيت السابع والسبعين:

والخيلُ تقتحمُ الخَبارَ عوابساً ما بينَ شَيْظمةٍ وأجردَ شَيْظمِ

والخبار هو الأرض اللينة فيها حجارة وحُفر، أما الخمار فمعروف وهو كل ما يغطي الإنسان من لباس أو غيره، ويكون خاصة للوجه، ولا معنى لاقتحام الخيل الخمار إلا إذا أردنا أن نأتي بتأويل رمزي أو سريالي. والراجح أن الكلمة تصحيف من خبار.

٣. تصحيف المتوازنات، أي الذي تبدل فيه كلمة من كلمة على زنتها، من غير أن تكونا مترادفتين بالضرورة؛ ومنه روايتا " أشكو " و"ترغو" في البيت الثالث من المعلقة وفق رواية **الديوان**:

ولقدْ حبستُ بها طويلاً ناقتي أشكو إلى سُفْعٍ رواكدَ جُثَّمِ

فرواية "أشكو" هي الأقرب إلى أسلوب الشعراء الجاهليين في بكائهم على الأطلال وما يرافق ذلك البكاء من تعبير عن الشوق والحزن، بينما تدل

رواية " ترغو " على ضيق الناقة بطول الوقوف، لكنها لا تؤدي أي مؤدى جديد يكمل اللوحة؛ فهي لا تبين سبب طول الوقوف، إلا إذا أريد الإيحاء بأن الشاعر نفسه يُسقط شعوره بالضيق من رؤية الأطلال على أحاسيس ناقته، وكأنه يلجأ إلى ما يسميه بعض البلاغيين الكناية بالإيماء. إلا أن هذا الظن غير قوي ويصعب الاتفاق عليه، والأرجح أن الرواية مصحّفة، لا سيما وأنها تخالف سائر الروايات. وعلى كل حال فنحن سنشك بهذا البيت برمته مع الذي قبله، ويبدو أن الرواة والنساخ معاً عبثوا بمطلع القصيدة.

ومنه رواية "يا بنةَ مَعْبَدِ"، في إحدى نسخ **الديوان**، بدل "يا بنةَ مالكٍ" في سائر نسخه وفي كل المصادر، وذلك في البيت التاسع والأربعين:

هلاّ سألتِ الخيلَ يا بْنـــةَ مالكٍ إنْ كنتِ جاهلةً بما لَمْ تعلمي

وتوحي الشروح أن المراد بهذه الكنية عبلة، فمالك إذن عمُّ عنترة. لكن من تراها تكون ابنة معبد؟ إن التصحيف هنا مرجح جداً، لا لمعرفتنا بمالك، فهذا الرجل تغفله كل الأخبار والشروح، بل لشذوذ الرواية. ولعله تصحيف سمعي، لأن الكلمتين على زنة واحدة وكلاهما يبدأ بالميم. ومن المحتمل أيضاً أن الراوية قد نسي الاسم فوضع مكانه اسماً آخر موازناً له.

ومنه رواية " منها " بدل " رَبِذٍ " في البيت التاسع والخمسين، وصفاً لبعض عادات الشرب عند الفارس الذي صرعه عنترة:

رَبِذٍ يداهُ بالقِداحِ إذا شتا هتّاكِ غاياتِ التِّجارِ مُلَـــوَّمِ

ولا محل لـــ "منها " هنا، لأن المعنى هو: سريعةٌ يداه بسهام الميسر، فـــ "منها" تصحيف شبه مؤكد، سببه خطأ سمعي أو نسيان.

ومنه رواية " الخيل " بدل " القوم " في البيت الثاني والسبعين:

لمـــّا رأيتُ القومَ أقبلَ جمعُهمْ يتذامرونَ كررتُ غيرَ مُذمَّمِ

والحقيقة أن رواية " القوم " أصحّ بدليل قوله " جمعهم " لا جمعها.

على أن رواية " الخيل " قد تصح لكن بتأويل بعيد هو أن الخيل مجاز أريد به الفرسان.

٤. تصحيف الترادف، ونعني به ما تستبدل فيه الكلمة من مرادفتها أو مما ينتج عنها، ومنه رواية " مترمِّم " بدل" متردّم " في المطلع الذي سنشك فيه، وهو البيت الأول من رواية **الديوان** :

هل غادرَ الشـــعراءُ مِنْ متردّمِ أم هل عرفتَ الدارَ بعدَ توهّمِ

ورَدَمَ: أصلح، كما في شرح **الديوان**، وهو في **الصحاح**: سد الثّلمة أو رقع الشيء (**الصّحاح** : ردم)، وذلك نوع من الإصـــلاح. ورمّم أيضـــاً: أصلـــح (**الصّحاح**: رمم). ولا ندري من أين جاء تأويل الشراح للشطر الأول بمعنى: هل أبقى الشعراء لأحد من معنى إلا وقد سبقوا إليه؟ ذلك لأن الفكر يذهب فوراً إلى معنى آخر هو: هل غادر الشعراء بيتاً متردَّماً، تذكيراً بمعنى الأطلال، وذلك ما يؤيده الشطر الثاني، لكن إصلاح المسكن يغدو بلا معنى عندئذٍ، إلا إذا أريد أن الدار قد تُركت على الرغم من إصلاح أهلها لها.

ومنه رواية " طوراً " بدل " تارةً " في البيت الحادي والخمسين، وهما بمعنى واحد، ورواية " قدِّم " بدل " أقدم " في البيت الثامن والسبعين:

ولقد شفى نفسي وأَبرأَ سُقْمَها قيلُ الفوارسِ وَيْكَ عنترَ قدِّمِ

وفي هذا نظر، لأن " قدِّم" لغة مهملة يستعملها العامة اليوم بمعنى " أقدِم " التي في الرواية الثانية، خلافاً لشرح البطليوسي الذي يقول إن " قدِّم " يعني قدِّم الفرس، يريد أن المفعول محذوف. ونرجِّح أن ثمة خلافاً في الروايات ناشئاً عن خلاف في اللهجات.

ومنه " انتشيتُ " بدل " شربتُ " في البيت الخامس والأربعين:

فإذا شربتُ فإنني مُستهلِكٌ مالي، وعِرضي وافرٌ لمْ يُكْلَمِ

والانتشاء نتيجة للشرب، وإن كان الشارب يبدو أكثر أريحية إذا انتشى،

فالرواية البديلة تبدو أكثر إيحاء وواقعية في الوقت نفسه.

٥. تصحيف التَّضادّ، وهو ما تستبدل فيه العبارة من ضـــدّها ، ومنه رواية " لقيتُهما " بدلاً من " لم ألقهما " في البيت الرابع والثمانين:

الشاتِمَيْ عِرضي و لم أَشْتُمْهُما والناذريْنَ إذا لمْ ألقَهُما دَمي

والحقيقة أن رواية " لقيتُهما " أصح من رواية " لم ألقَهما "، سواء من حيث الوزن الشعري أو من حيث المعنى ؛ فالأولى تستقيم لوزن الكامل، أما الثانية فلا تستقيم له إذ تجعل في حشوه (فعلاتن) مكان (متفاعل). ثم إن معنى الأولى أن الرجلين يوجبان على نفسهما سفك دم عنترة إذا لقيهما، أما الثانية فتعني أنهما يوجبان ذلك إذا لم يلقهما! وكيف يُسفك الدم غيابياً ؟ هنا يتأوّل الشراح فيزعمون أن ذينك الرجلين يقولان ذلك في الخلاء فإذا حضر عنترة هَيّبوه! إلا أن البيت التالي لذاك يخطّئ ذلك التأويل المتكلف؛ لأن عنترة يتوقع في ذلك البيت أن يفي الرجلان بنذرهما، فيعيّرهما بأنه قتل أباهما. فاختلال العروض الشعرية والمعنى يرجِّح التصحيف، ويجعل تلك الرواية الشاذة من روايات **الديوان** هي الرواية الأصح، لا سيما وأن هذه الرواية هي رواية ابن الأنباري أيضاً.

٦. تصحيف القلب، ونعني به تبديل نظام الحروف في الكلمة تقديماً وتأخيراً، ومنه رواية " بَرَكَتْ " التي تبدو مصحفةً بـــ " بَكَرَتْ " في الشطر الثاني من البيت السابع والثلاثين:

بَرَكتْ على ماءِ الرِّداعِ كأنما بَرَكتْ على قَصَبٍ أَجَشَّ مُهَضَّمِ

ذلك لأن الكلام هنا على الناقة، والبروك يبدو موافقاً لها أكثر من البكور. ويؤكد ذلك ورود كلمة " بركت " نفسها في الشطر الأول من البيت على كل حال.

٧. تصحيف الحذف، وهو ما يؤدي إلى حذف بعض الأحرف من الكلمة،

ومنه ما جاء في مطلع القصيدة الذي سنرجِّحه على المطلعين الآخرين (البيت الرابع) وهو:

يا دارَ عبلةَ بالجِواءِ تكلّمي وعِمِي صباحاً دارَ عَبلةَ واسْلَمي

فثلاث نسخ من ست من رواية الأعلم الشنتمري **للديوان** تجعل "تكلمِ" مكان "تكلمي"، أي أنها تذكّر الدار. ومعلوم أن تذكيرها جائز. لكن تبرز مشكلة تأنيث " الدار " في الشطر الثاني: " وعمي صباحاً دارَ عبلة "، وهذا يقتضي أن تكون الدار في الشطر الأول مؤنثة أيضاً. ولا يصح هنا القول بجواز تأنيث المذكر إذا أضيف إلى مؤنث، كقول الأعشى: " كما شَرَقَتْ صدرُ القناةِ من الدمِ "، وإمكان أن تكتسب الدار التأنيث من إضافتها إلى عبلة المؤنثة، ذلك لأن الدار ليست بعض عبلة على ما يشترط النحاة في تأنيث المذكر المضاف إلى مؤنث. أما المحتمل فهو الحمل على المعنى، أي أن عنترة إنما أراد، تحية عبلة من خلال الدار، لا تحية الدار نفسها. فإذا صح هذا الاحتمال الضعيف، تكون الرواية الأولى تصحيفاً بنيّةِ تصحيح اللغة أو تغليب لغة التأنيث على لغة التذكير. إلا أن سيبويه يرى أن كثيراً من بني قيس وبني أسد يحذفون ياء وواو الضمير إذا كانتا بعد حرف الرويّ، ومما مثل به قول عنترة " تكلمِ" مؤكداً أن المراد "تكلمي " (٣). لكن عنترة ليس من بني أسد ولا قيس، ولا حاجة به إلى حذف الياء لأنّ إثباتها لا يفسد وزن البيت، ثم إنه قد أثبتها في الشطر الثاني من البيت في قوله :" واسلمي "، ولا يستقيم أن يستعمل الشاعر هذه العادة اللغوية في شطر ويهملها في شـــطر آخر من البيت نفسه، إلا إذا كان هناك رواية لـــ " واسلمي " لا نعرفها وفيها حذف للياء أيضاً. على أن من روى " تكلمِ "

٣- سيبويه ، **الكتاب** ٤/٢١١- ٢١٣

لم يرو " واسلمِ "، ومن شأن ذلك استبعاد الاحتمال المتقدم، لا سيما وأن الفرق فرق في رسم الخط وليس في النطق، فهو لا يدخل في الفروق اللهجية؛ ولذلك نعتقد أن تعليل " واسلمِ" من تأوّلات بعض اللغويين لتسويغ خطأ إملائي ليس إلاّ.

٨. **تصحيف النحو** وهو أن تستبدل الكلمة من أخرى لإصلاح خطأ نحوي، أو لتغليب مذهب نحوي على مذهب آخر، ويمكن أن ندرج فيه موضوع " واسلمِ " الذي مر منذ لحظة، وكذلك ما ورد في إحدى نسخ **الديوان** وهو عبارة " رماحُ بنو بغيضٍ " (كذا) بدل "رماح ابني بغيضٍ " في البيت الواحد والثمانين:

حالتْ رماحُ ابنيْ بغيضٍ دونَكم وزَوَتْ جَوانِي الحربِ مَنْ لم يُجْرِمِ

والحقيقة أن من الممكن طرح بعض التساؤلات هنا: فابنا بغيض ليسا عبساً وذبيان كما ورد في الشرح، بل يبدو ذبيان ولداً أوحدَ لبغيض، وعبس هو ابن ذبيان، وأنمار هو ابنه الثاني (٤)، إلا إذا أريد اعتبار الأحفاد أبناء، وحينئذ يكون لبغيض أكثر من ابنين وتصح حينئذ كلمة "بنو". لكن " أنماراً" لم يشاركوا في حرب عبس وذبيان، ولا يبقى إلا ابنان، فهل كان في لغات العرب لغة تجر "بنو" بالواو، أم أن عنترة نفسه خالف الآخرين في ذلك، فصحّح الرواة أو النساخ له ما ظنوه خطأ؟ على أن هذا البيت مما أقحم على القصيدة، على ما سوف نرجّحه (أدناه ص ٧٩) .

٩. **تصحيف الرسم الإملائي**، وهو أن يجعل للحرف رسم غير شائع . وقد حدث هـــذا مرة واحـــدة أيضاً في معلقة عنترة، إذ كتبت في البيت الرابع والستين كلمة "شات" في إحدى نسخ **الديوان** بدل " شاة " في سائرها،

---

٤ – أنظر ابن دريد، **الاشتقاق**، ٢٧٥ وما بعدها

وذلك ليس خطأ صريحاً ولا يؤثر في المعنى، لأن الرسم القرآني قد عرف أشياء مثله، فكُتب بتاء طويلة في عدد من الآيات ما حقه أن يكتب بتاء مربوطة مثل " رحمة " و " نعمة " و " سُنّة " و " امرأة " (٥) .

١٠. تصحيف المخارج والصفات المشتركة: وبعض ما سبق مما يدخل أيضاً في تبادل الحروف المشتركة المخرج أو الصفة، مثل إبدال الأحرف الحلقية في الغَيْلم والعيلم، وفي حَشِيّة وخشية، وفي صَعْل وصغل، وفي الفَرعين والفرغين، ومثل إبدال الحروف الشفهية في الخبار والخمار، ومثل إبدال حروف الرخاوة والاستعلاء والإطباق، كالصاد والضاد في تَقِضُ وتقص. ونزيد على ذلك أن لكلمة " متردَّم "، روايتين أخريين أولاهما للبطليوسي وهي " مترمّم " وثانيتهما لأبي عبيدة وهي "مترنّم "، وبين الأخيرتين إبدال للنون المشددة من الميم المشددة، وهما خيشوميتان غنيّتان. وقد بيّنا الوجه في رواية "متردم"، أما " مترنّم " فلعل صاحب النص قد أراد بها الكناية عن الدار المهجورة التي لا يسمع فيها إلا الصوت الخفيض المتردد، وهو ما يُسمع عادة في الخلاء أو الأماكن المهجورة ويوحي الوحشة. أو لعله أراد صوت الذباب خاصة، بدليل ورود ذلك من بعد في تصوير عنترة للروضة.

لقد أحصينا، إذن، أكثر تصاحيف المعلقة الواقعة في نسخ **الديوان**، وهي كثيرة ومتنوعة كشفت لنا، ليس أخطاء الرواية والنساخ فحسب، بل وجود أسماء مواضع، وأسماء جنس عامة، لم تذكرها المعاجم اللغوية، ولم تستطع أن تعيّن المعاجم الجغرافية مواقعها، ولم يستشهد لها إلا أبيات عنترة، وكأنها لم توجد إلا في **ديوانه**، فهي على الأرجح مجرد اختراع رواة.

٥- أنظر السيوطي، **الإتقان في علوم القرآن** ١٥٤/٤

ووجدنا أن التصحيف قد يفضي إلى ذهاب المعنى أو اختلاله، أو الإتيان بضده، أو غرابته غرابة تقربه إلى الصور السُّريالية. هذا إلى جانب أسماء ذات معنى قد لا يكون الفرق بينها إلا في النقط فتحيرنا لاحتمال النص معناها في مختلف الروايات. وفي الأحوال الطيبة يكون من شأن التصحيف تحسين المعنى وجعله أكثر شعرية وإيحاء.

وقد يتأتّى التصحيف من اضطراب معنى البيت واضطراب الشراح فيه لأجل ذلك، ولأجل أنه موضوع على الأكثر، فيشارك الرواة والنساخ في تشويه الشعر.

ومن أسباب التصحيف النسيانُ وسوء السمع اللذان يضطران الناسخ أو الراوية أحياناً إلى إبدال الكلمة بما يوازنها ويملأ الفراغ الموسيقي والمعنوي. ويكثر وقوع ذلك في المتوازنات المترادفات أو المتقاربات في المعنى. لكن إذا كان الناسخ أو الراوية غير متقن للعروض أفسد الوزن الشعري .

ومن أطرف أنواع التصحيف نوع تقلب الكلمة فيه قلباً يفقدها معناها.

ولا يخلو الأمر من تدخل اللغويين في التصحيف أو في تسويغه، فيتأولون على النص تأوّلاً غير مقنع. وأحياناً يخطئ بعضهم في النحو فيأتي بصيغة لا سند لها من اللغة، وقد نكتشف أن تلك الصيغة وردت في بيت مقحم على القصيدة.

فالتصحيف، على الإجمال، فعل تشويه أو اختراع يلوح لنا أن الرواة والنساخ شركاء فيه، إما بطريقة عفوية بريئة، أو عن سابق إصرار وتصميم، كما يقول رجال القانون.

فإذا كان النص المكتوب الواحد قد احتمل كل ذلك، فكيف

بالنصوص المتعددة التي يفترض أن أصلها روايات شفهية ؟ إن هذا يقودنا إلى موضوع تعدد روايات المعلقة.

الفصل الثالث

تعدد روايات المعلقة
في الديوان والمختارات الشعرية

لقد درسنا، في ما مضى، الروايات المتعددة للمعلقة الناشئةَ عن تعدد نُسخ **الديوان**؛ لكن معلقة عنترة قد رويت أيضاً في كتب أخرى، منها كتب المختارات التي تخصصت في المعلقات، وكذلك بعض كتب الأدب العامة. وهذا يقتضينا أن نعارض روايات تلك الكتب بعضها ببعض وبروايات **الديوان**، بغض النظر عما سنذكره من الإقحام والتطويل في موضع آخر (ادناه ص ٧١)، وعلى أن نترك تصحيف الحركات، إلا ما كان منه ذا دلالة نحوية هامة فحسب.

١. تبادل الجمل والصور

لعل أخطر ما في تعدد الروايات استعمال جملة محل جملة، أو صورة مكان صورة، ومن ذلك روايتا " حلّتْ بأرض الزائرين" و " شطّتْ مزارَ العاشقين " في قول عنترة (١):

حلّتْ بأرضِ الزائرينَ فأصبحتْ عَسِراً عليَّ طلابُكِ ابنةَ مَخْرَمِ

فالرواية الأولى يشوبها اللبس؛ لأن كلمة الزائرين لا توحي معنى الأعداء المشبّه صوتهم بزئير الأسود، كما يزعم الشرّاح، بل توحي معنى الزُوّار، لا سيما وأن من الصعب تصور استعمال جمع المذكر السالم للحيوانات، وإن حمّلت تلك الحيوانات معنى البشر . وكيف اتفق أن أحداً

١- **الديوان** ،١٩٠، وابن الأنباري ، **شرح** ٢٩٩، ٣٠٠، والتبريزي، **شرح** ٢٦٧، ٢٦٨

لم يستعمل هذه الكلمة بذلك المعنى غير عنترة حتى لم يجد أصحاب المعاجم شاهداً عليها إلا بيته الفريد ذاك؟

كما أن الرواية الثانية مرتبكة جداً، ولذلك احتاج الشرّاح إلى تكلف تأويل بعيد لتفسيرها، فقالوا إن معناها: بعدت عبلة مزارَ العاشقين، أي من مزارهم؛ يعنون أن النصب جاء على نزع الخافض. وقالوا إن معناها هو: صارت لا تُزار لبعد دارها، وهو تأويل غير مقنع.

ونزيد على ذلك ما سكت عنه الشُّرّاح واللغويون في الروايتين، ربما تهيباً، وهو استعمال تاء تأنيث الفعل مع "أصبح"، مع أن اسمها مذكر هو "طلابك"، خلافاً للقاعدة التي تجيز تذكيرَ الفعل مع مرفوعه المؤنث، لا العكس، إلا إذا كان المرفوع يحتمل معنى التأنيث أو جمعِ غير العقول أو كان مضافاً إلى مؤنث هو جزء منه، نحو : قالت العرب، ولمعت السيوف، وجاءت المقاتلة، و "شَرَقَتْ صَدْرُ القناةِ "؛ وليس في كلمة " طلاب " شيء من هذا. ولا يقنع الزعم باستتار اسم " أصبح " وعودته إلى عبلة، فهو يجعل العبارة مضحكة؛ وليس من التجرؤ، إذن، القول بوجود عُجمة في هذا البيت تشعر أنه من تأليف غير عربي، مع أنه أسند إلى عنترة.

ومنه روايتا " وربِّ البيت" و " لعمرُ أبيك" في قوله (٢):

عُلِّقتُها عَرَضاً وأقتـــلُ أهلَها زَعْماً ورَبِّ البيْتِ ليسَ بِمَزْعَمِ

وفرق بين القسم بالرب والقسم بعمر الأب، فلكل منهما دلالة دينية حضارية خاصة؛ إذ إن الأول يدل على الإيمان برب الكعبة والثاني، كما يفهم من المعاجم، دعاء بطول العمر للأب أو قَسَم بالدين، عند من فسروا العمر بالدين أو العبادة (٣).

٢- **الديوان**، ص ١٩١، وابن الأنباري ، **شرح** ٣٠٠، والتبريزي، **شرح** ٢٦٩

٣- أنظر **اللسان**، عمر

ومنه روايات ثلاث في وصف فم الحبيبة هي: " إذ تستبيكَ بذي غُروبٍ واضحٍ " و " إذ تتقيك بذي غروب .." و " إذ تستبيك بأصلتيٍّ ناعمٍ"، وذلك في قوله (٤):

إذْ تَسْتَبيكَ بأصلتيٍّ ناعمٍ عذْبٍ مُقَبَّلُهُ لذيذِ المَطعَمِ

والخلاف بين الروايتين الأولى والثانية يكمن في فعلي " تستبيك " و" تتقيك "، ولا معنى للرواية الثانية، ولو تأوّلوا لها تفسيراً هو أن الحبيبة تجعل ثغرها بينها وبينك. وكان الأَوْلى أن يفسروا المعنى بأنها تصدّك بكلام يخرج من ثغرٍ أسنانه بيضاء. والخلاف بين الروايتين الأولى والثالثة يكمن في الصفة: فالأولى تكني عن الفم بأسنانه البيضاء، والثانية تصف الفم نفسه بالبريق والبياض والنعومة، على ما يفهم من كلام الشرّاح. لكن مادة " صلت " في **الصحاح واللسان**، مثلاً، تشير إلى أن الأصلتيّ هو الماضي في الحوائج والأمور والخفيف اللباس! أما الصلت فهو الأملس أو الواضح أو الواسع المستوي الجميل أو البراق أو الصلب أو البارز (**اللسان**: صلت)، وكلها معان نسبية استنتاجيّة، مأخوذة على ما يبدو من صورة السيف المجرد من الغمد (المُصْلَت)؛ فمن هنا البريق والبياض والمضي والصقل والصلابة والبروز وما أشبه ذلك. وهذه الرواية المفردة الشاذة التي لم ترد إلا في بعض نسخ **الديوان** والتي أتت بوصف غريب للفم هو الأصلتيّ، تسمح بالظن أنها موضوعة، وتوحي نوعاً من تدخل الرواة أو النساخ في تعديل الصورة، وتسمح بالتالي بالاعتقاد أن الرواية الأولى التي تركها **الديوان** هي الأقوى .

ومن الروايات التي انفردت به إحدى نسخ **الديوان** رواية تصفُ الغزال بأنه " حُرّ أَرْثم "، وهي رواية البطليوسي، بدل الرواية الغالبة في **الديوان** وهي" ليس بتوأم" (الديوان ، ١٩٥):

٤- ابن الأنباري، **شرح** ٣٠٧، ٣٠٨، **والديوان** ١٩٤

وكأنما نَظرَتْ بعيْنيْ شادنٍ رّشَأٍ من الغزلانِ ليسَ بتوأمِ

أي أن عنترة، وفق تلك الرواية للبطليوسي، وصف أنف الغزال بالبياض الصافي، بدل أن يجعل الغزال مفرداً لم تلد أمه معه توأماً له، حسب الرواية الأخرى. ومع أن رواية " ليس بتوأم" توحي أن الغزال لا مثيل له، أي مفرد الحسن، فلا شك في أن رواية " أرثم " أكثر جمالاً لأنها تضيف صورة خاصة إلى الغزال، ولعلها تنقيح وتجميل من بعض الرواة أو النُّسّاخ. والبيت كله محل شكّ على كل حال، لأنه يبدو مقحماً على القصيدة (أدناه ص ٧٧، ٧٨)، ولأن عبارة " ليس بتوأم " جاءت بالإجماع وصفاً لضحية عنترة الثالثة (٥).

ومما له روايتان بيتٌ لعنترة تقول روايته الأولى:

وكأنّ فأرةَ تاجرٍ بقَسيمةٍ سبقتْ عوارضَها إليكَ منَ الفمِ

وتقول روايته الأخرى " وكأنَّ ريّا فارةٍ هنديّةٍ سبقتْ ". والمقصود القول في الرواية الأولى: كأن ريح فأرة مسك لدى عطار في حسناء سبقت إليك (كذا)، والمقصود في الثانية: وكأن ريح فأرة مسك هندية سبقت إليك (٦). ونحن لا نطمئن كثيراً إلى الشرح الذي يجعل المقصود هو فارة المسك- وسنشرح معناها عما قليل- فلا شيء يدل على ذلك، بل لعل في ذلك الشرح إصلاحاً للصورة. ثم إن الصيغة الأولى مرتبكة ملتبسة تحتاج إلى تأويل بعيد، أما الثانية، وهي شاذة، فأكثر وضوحاً وبساطة. ويزعمون أن الفأرة التي ورد ذكرها هنا ليست الفأرة المعروفة بل هي أشبه بالخِشف، أي ولد الظبية حين يولد، ويصنع من دمه مسك ذكي. وقد أخبر بعضُ المعتزلة الجاحظَ أنه ما كان ليتطيّب بالمسك، لأجل ذلك، لولا أن الرسول تَطيَّبَ

٥- **الديوان** ٢١٢، وابن الأنباري، **شرح** ٣٥٢، والتبريزي، **شرح** ٣٠٣

٦- ابن الأنباري، نفسه، ٣٠٨، ٣٠٩

به. أما أبو العلاء المعري فقد استنتج من بيت عنترة الذي فيه هذه الصورة أن صاحبة الشاعر كريهة رائحة الفم (٧). وأياً تكن الفأرة فإن جعلها كناية عن المسك وريحه أمر غير مريح نفسياً ولا يصلح للشعر، لأن الكلمة بذاتها شيء كريه، لا سيما وأن قلة من الناس يعرفون طريقة صنع المسك هذه، إن صحت. وليست كل الحقائق صالحة للشعر وإن كان من نتائجها استخراج الجميل: فكل الناس الأسوياء يحبون الأطفال، وربما استمتعوا بذكرهم في الشعر، لكن لا أحد يكني عن الطفل بالمشيمة أو بما يخرج مع الوليد من أدران، ولا يمكن ذكر ذلك في الشعر. ومن المستبعد أن يكون البيت إذن من قول شاعر كعنترة، وإن كان عنترة جاهلياً، ولعل بعضهم أراد أن يظهره بمظهر البدائي الخيال، لأنه جاهلي، أو أراد أن يعبث بشعره، فنسب إليه هذا البيت، ثم جاء الشُّرّاح فأرادوا إصلاح ما عبث به الوضّاعون، فأضافوا الفأرة إلى المسك.

ومما يتكامل مع ذلك وصف عنترة للذباب، وعلى روايات متعددة. فقد جعلت الرواة عنترة لا يعنى من أصوات الروضة إلا بصوت الذباب، وجعلته يتمتع بوصفه والاستطراد في ذلك الوصف، وبالتأكيد على ما اعتبره تغريداً عند الذباب، واستمتاعه بسن أجنحة الذباب بعضهما ببعض، على ما قدمنا، وكأن موسيقى الذباب وصورته لا نظير لهما، وحسبك أن يكون الطنين تغريداً أو هزجاً على الأقل. بل جعلوا الروايات تتعدد في هذا الوصف لكأنّ كل راوية يريد أن يضفي على الصورة عنصراً جديداً مميزاً؛ فكان لذلك ثـــلاث روايات هي : " وخلا الذبابُ بها فليس ببارحٍ غَرِداً " و " فترى الذبابَ بها يغني وحده هزِجاً "و " وترى الذباب ...." (٨) . تُرى

٧- الجاحظ، **الحيوان** ، ٣٠١/٥، وما بعدها، والمعرّيّ، **رسالة الغفران**، ٣٧٠، ٣٧١

٨- ابن الأنباري، **شرح** ٣١٤، ٣١٥، **الديوان** ، ١٩٧

هل كان عنترة يطرب حقاً لصوت الذباب ويراه تغريداً، ويسعد للتأمل في حركاته، أم يريدون تصويره هنا أيضاً بدائياً فج الذوق، خلافاً لما هو عليه في أكثر المعلقة من رهافة وبراعة تصوير؟ أم أن استمتاع الشاعر بذلك الطنين وتلك الحركات شبيه باستمتاع القروي، مثلاً، بالأصوات المبهمة التي يسمعها وهو يسير في الحقول، مع أن أكثرها طنين وأزيز، فهو لا يستمتع بها لذاتها بل لما تحركه في نفسه من أحاسيس غامضة ترتبط بها ذكرياته القروية؟ ثم أمن أجل ذلك أعجب مؤرخو الأدب والبلاغيون العرب بهذه الصورة من صور عنترة واعتبروها مما سبق إليه وانفرد به؟

ومما جعلوا له ثلاث روايات وصف عنترة لجسم الفرس. وتلك الروايات هي " أدهم مُلجَم" و"أجْرَد مُلجَم" وأجرد صِلْدِم" (٩)؛ وكلها أوصاف مقبولة: فالرواية الأولى تصف اسوداد الفرس ولجامه، والثانية تصف شعره القصير ولجامه، والثالثة تصف شعره القصير وصلابته الشديدة، أي شدة قوته. فكل واحدة منها انفردت بصفة واشتركت بأخرى مع رواية ثانية.

وفي وصف عدو الناقة السريع:

خَطّـــارةٌ غِبَّ السُّـــرى زَيّافةٌ تَطِسُ الإكامَ بذاتِ خُفٍّ مِيثَمِ

نجد ست روايات: اثنتان عالجناهما في دراسة تصحيف **الديوان** (أعلاه ٢٧)، والثالثة هي " تَطِسُ الإكامَ بذاتِ خُفٍّ مِيثَمِ " التي ذكرناها هنا، والرابعة "تطس الإكام بذاتِ خفٍّ مِلثمِ" والخامسة " تطس الإكام بوخْذِ خف مِيثَمِ" والسادسة "تطس [أو تَقِص] الإكام بوقعِ خفٍ مِيثمِ". ويفسِّرون الوطس بالضرب الشديد بالخف، أو يفسِّرونه بالكسر، ويجعلونه مرادفاً للوثم. والمِيثم آلة الوثم، استعمل لفظها للمبالغة في وصف ضرب الخف للأرض. وفسَّروا

٩- أنظر ابن الأنباريّ، **شرح** ٣١٦، والتبريزيّ، **شرح** ٢٧٩، **والديوان**، ١٩٨

الوقص بالدَّق، وفسروا الوخذَ والوخَذان بالسير السريع. وفسر **اللسان** المِلثم بالذي يكسر الحجارة (**اللسان** : لثم). فالرواية الثالثة تصف الناقة بأنها تدق أو تكســـر الإكام بقوائمها ذات الأخفاف الشديدة الدقّ أو الكسر، وتصفها الرابعة بأنها تفعل ذلك بقوائمها ذات الأخفاف التي تكسر الحجارة، وتصفها الخامسة بأنها تفعل ذلك بسيرٍ سريعِ الخف شديد الدق أو الكسر، وتصفها السادسة بأنها تفعل ذلك بسبب سقوط خفها الشديد الدقّ أو الكسر (١٠). أي أن الثالثة والرابعة تزيدان على الأخريين صورة القوائم، وتزيد الرابعة على الثالثة صورة تكسير الحجارة، وتزيد الخامسة على الروايات الأخرى صورة السير السريع، وتزيد السادسة صورة سقوط الأخفاف. وهنا أيضاً نجد لكل رواية صورة تنفرد بها عن الأخريات وصورة تقاسم بعضهن إياها. ولا شك في أن هذه خيارات جمالية فنية من صنع الرواة لا عنترة، ولا نستطيع أن نعرف الرواية الصحيحة منها .

وتستكمل هذه الصور بما سيرد في البيت التالي:

وكأنما أقِصُ الإكامَ عَشِيّةً بقريبِ بينَ المَنْسِمينِ مُصَلَّمِ

حيث ينتقل فعل السرعة من الناقة إلى الشاعر على سبيل المجاز، وتظهر الناقة وسيلة لتلك السرعة. ونجد لوصف السرعة في ذلك البيت روايتين: الأولى هي "وكأنما أقِص الإكام" هذه، والثانية " كأنما أقرو الحزون"، وهي للأصمعي.

أما الرواية الأولى فتبدو نافلة لا تزيد على ما في البيت السابق شيئاً لولا ما سيرد من تشبيه الناقة بالظليم، على ما بيّنا آنفاً، بينما الرواية الثانية، وتفســـيرها: كأنني أتتبع الأراضي الغلاظ شـــيئاً بعد شيء (١١)، أو أتتبعها

١٠- ابن الأنباري، **شرح** ٣١٨، ٣١٩، والزوزني، **شرح المعلقات السبع** ١٤٢

١١- ابن الأنباري، نفسه ٣١٩، ٣٢٠

خارجاً من أرض إلى أخرى (الصحاح: قرا)، تزيد فكرة قطع البلاد بعد البلاد. والطريف في وصف الناقة وسرعتها والرحلةِ عليها هذا أنه افتراضي محض يأتي بصيغة الاستفهام لا التوكيد، إذ يبـــدأ عنترة بالسؤال: " هل تبلغنّي دارَها شدنية؟ " أي ناقة يمنية؛ فهو أقرب إلى التخيل والحلم منه إلى الحقيقة. والملحوظ في هذه الرواية وما سبقها في أبيات أخرى، أن روايات الأصمعي أوسع خيالاً وشعرية من سائر الروايات. أترى ذلك لأنه ينقل الرواية الشعرية الصحيحة فلا يضرّ بصور الشاعر أم لأنه لا يخرج الرواية قبل أن ينقحها بعلمه وذائقته؟ الحق أن الاحتمال الثاني أكثر إغراء.

وفي وصف الحياة الأسرية للظليم الذي شُبهت الناقة به:

تأوي له قُلُصُ النَّعامِ كما أوَتْ حِزَقٌ يمانِيَةٌ لأَعْجَمَ طِمْطِمِ

نجد أربع روايات: " تأوي له قُلُصُ النعامِ كما أوَتْ " و"تأوي له حِزَقُ النعام كما أوتْ " و" تبري له حُولُ النعام كما انبرت " و " يأوي إلى حِزَق النعام كما أوت ". وقد فسر الشراحُ القُلصَ بما يعني أطفال النعام، والحزق بالجماعات، وتبري بتتعرّض، والحُول بالنعام التي لا بيض لها (١٢)؛ بينما فسرت المعاجم الحُول بأنها جمع حائل، وهي التي مضت سنة على إصابة الفحل لها من غير أن تحمل، أو هي ما انقطع حمله من النوق (١٣).

فالرواية الأولى تصف علاقة الظليم بأطفاله، وتصف الثانية علاقته بجماعته فهو سيدها، وتصف الثالثة علاقته بفئة مخصوصة من النعام هي التي لم تحمل فتتحرش بالظليم علّها تحمل منه، وتصف الرابعة علاقته بجماعته فهو جزء منها ولا يبدو أنه سيدها. فالرواة يجعلون للشاعر تصورات شتى في وصف الظليم، لعله لم يفكر إلا بواحدة منها، أو لم يفكر بأي منها قط.

١٢- ابن الأنباري، **شرح** ٣٢٠، والتبريزي، **شرح** ٢٨٢، **والديوان**، ٢٠٠

١٣- **الصحاح واللسان** : حول

وفي تشبيه رأس الظليم بالنعش تسير خلفه النعام روايتان: " وكأنه حَرْجٌ على نَعْشٍ " و " وكأنه زَوج على حَرْجٍ " والأخيرة رواية الأصمعي . وقد استنكر الشُّرّاحُ الرواية الأولى لأن معناها: وكأنه نعش على نعش، إذ فسروا الحَرج بالنعش. لكن المفضّل الضّبي غيَّر حركات الكلمة فجعلها " حِرْجٌ على نعش " على أنّ معنى الحِرج هو الخيال (أي الخشية عليها ثوب توضع لتخويف الطير والحيوانات البرية. ولم نجد الحِرج بهذا المعنى في المعاجم). وقد زعم ابن الأنباري أن النحّاس أخذ بالرواية الأخيرة على تأويل أن جسم الظليم يشبه النعش ورأسه يشبه الخيال، لكننا لم نظفر بذلك في **شرح القصائد التسع المشهورات** للنحاس. وأما الزوج في رواية الأصمعي فهو النمط (١٤)، أي الثوب المصبّغ.

وهكذا نحسّ وكأن الشعر مختبر لتجارب الرواة وأهل اللغة، فحين يبدو المعنى منكراً يتصرفون في حركات الكلمات لعلهم يجدون في تغييرها معنى آخر، حتى إذا وجدوه استنبطوا له تخريجاً تصويرياً لائقاً يلائم الشعر. وذلك عمل المفضل والنحاس، وربما كذلك عمل الأصمعي الذي جعل الزوج على الحرْج ليتخلص من الحَرَج كله، موحياً أنهم كانوا يضعون الثياب الملونة (الأزواج) على النعوش. لكن لِحَرْج النعش عند الأزهري معنى آخر هو الشَّجار من خشب يجعل فوق نعش الميت وهو سريره (**اللسان**: حرج). فالرواية الأولى تصبح صحيحة المعنى، في هذه الحال، ولا تحتاج لا إلى تعديل ولا إلى تأويل. وللحِرج معنى غير ما نسب إلى كلمة المفضّل وهو الودَعة (**الصحاح**: حرج)، فلعلهم كانوا يضعون الودع على النعوش، ويكون اختيار المفضّل منطقياً أكثر فلا يحوج النحّاس إلى التأويل. لكننا لا ندري أين موقع عنترة من هذه اللعبة الممتعة كلها.

١٤- النحاس، **شرح** ٢/ ٤٨٤، ٤٨٥ ابن الأنباري، **شرح** ٣٢١، ٣٢٢، **والديوان** ، ٢٠٠

وفي وصف نشاط الناقة نجد روايتين (١٥) :

وكأنما تنأى بجانبِ دَفِّها الـــ ـــوَحشيِّ منْ هَزِجِ العَشيِّ مؤوَّمِ

وكأنما ينأى بجانبِ دَفِّها الـــ ـــوحشيِّ بعـــدَ مَخِيـــلةٍ وتَزَغُّمِ

ويُفهم من تفسير الشراح للرواية الأولى أن الناقة تبتعد بجانبها الأيمن أو الأيسر (يختلف اللغويون في معنى الوحشي)، الذي يشبه الدّف، خوفاً من صائح العشيّ، وهو الهرّ الذي سيُذكر في بيت تالٍ، والمتصف بضخامة الرأس وقبحه (مؤوَّم). ويزعم بعضهم أن صائح العشيّ هو الســـوط الذي يشبه بعمله الهرَّ، وذلك اعتماداً على بيت للأعشى يصف فيه ضرب الناقة بالسوط، وذلك تأويل بعيد لا سند له.

ويُفهم من تفسيرهم للرواية الثانية أن الهرّ الذي سيذكر في البيت التالي هو الذي يدفع تلك الناقة إلى الابتعاد بجانبها الشبيه بالدف، وذلك بعد أن تكون مختالة نشطة .

فالرواية الأولى تصف خوف الناقة من الهر وتشير إلى صياحه وقبح صورته، وتصف الثانية تخويف الهر للناقة من غير أن تشير إلى الصوت والصورة، مبرزةً التناقض بين احتيال تلك الناقة ونشاطها وبين اضطرابها أمام الهر؛ ولعل الرواية الثانية أكثر حيوية وإيحاء.

وفي وصف عنترة لطعنه ضحيتَه الأولى نجد روايتين: " تمكو فَرِيصتُه كشِدْقِ الأعْلَم " و " مِنْ كلِّ نجلاءَ كشدق الأعلم " والأخيرة للأصمعي.

ومعنى الرواية الأولى عند الشُّرّاح أن فريصة القتيل (أي لَحْمته التي بين جنبه وكتفه) تصفُر مثل شدق الجمل (أي مفتتح فمه) المشقوق الشفة العليا؛ أي أن الشاعر يشبه الطعنة بسعة شدق الأعلم أو يشبه صوت تدفق الدم من الجرح بصوت النفس يخرج من شدق الأعلم.

١٥- ابن الأنباري، **شرح** ٣٢٥، ٣٢٦، **والديوان**، ٢٠٢

ومعنى الرواية الثانية عندهم (١٦) أن سقوط الضحية كان بسبب كل طعنة تشبه شدق الأعلم في اتساعها .

والحقيقة أن الرواية الأولى لا توحي إلاّ صوت الدم، بينما الثانية توحي اتساع الطعنة، خلافاً لشرح الشُّرّاح؛ فالجامع في الاستعارة الأولى بين الفريصة والشدق هو الصفير الخارج منهما، بينما وجه الشبه بين الطعنة والشدق هو الاتساع. ففي الأولى عناية بالصوت وفي الثانية عناية بالحجم. إلا أن الأولى أكثر إيحاء على الرغم من أن راوية الثانية هو الأصمعي.

وفي وصف طعن عنترة لضحيته الثانية نجد أربع روايات (١٧) : "فشَـكَكْتُ بالرمحِ الأصمِّ ثيابَـهُ" و "كمّشـتُ بالرمح الطويلِ ثيابَـهُ" و " فشككتُ بالرمحِ الطويلِ إهابَهُ" و " فشككتُ بالرمحِ الطويلِ صِفاقَهُ". والرمـح الأصـم هو المكتنـز الجوف أو هـو الصُـلب (**اللسان** : صمم) و " كمّشتُ ثيابه"، كما في شرح **الديوان** وشروح المعلقات: شمّرتُ ثيابه وضممتها إلى صدره. والإهاب: الجلد، والصِّفاق: الطبقة الثانية من الجلد، أو هو جلد البطن (١٨) . فالرواية الأولى تُعنى بمجرد الشك وبصلابة الرمح، وتُعنى الثانية بحركة الثياب عند الطعن وبطول الرمح، وتعنى الثالثة بطول الرمح وبموضع الطعنة من سطح الجسم، وتُعنى الرابعة بطول الرمح وموضع الطعنة من عمق الجسم. ولا شك في أن صلابة الرمح توحي قوة الطعنة، وطوله يوحي عمقها، وذكر الإهاب يوحي تعرية الضحية، وذكر الصفاق يوحي التمادي في الطعن. فلكل رواية إيحاء خاص ولا نعرف أي إيحاء أراد عنترة، وهذا يعيدنا إلى فكرة المختبر اللغوي الذي تخضع له الأشعار .

١٦- ابن الأنباري، **شرح** ٣٤٠-٣٤٢، والزوزني ، **شرح** ١٤٦، ١٤٧، **والديوان**، ٢٠٧

١٧- ابن الأنباري ، نفسه ٣٤٧، والتبريزي، نفسه ٢٩٨، **والديوان** ، ٢١٠

١٨- **اللسان والقاموس**: صفق

وبعد ذلك تصويرٌ لأعضاء القتيل الذي تركه عنترة طعاماً للسباع وذلك في روايتين(١٩)، رواية " يَـنُشْـنَهُ ما بين قُلّةِ رأسِهِ والمِعصمِ " وروايـة " يَعُدْنهُ ، يَقضَمنَ حُسـنَ بَنانِـهِ والمعصمِ ". وينشنه: يتناولنه بالأكل، وقلّة الرأس: أعلاه، والقضم: الأكل بمقدَّم الأسنان. فالرواية الأولى تحصر همها بالأكل وتجعله شاملاً للجسم كله، وقد أوضح شارح **الديوان** أن الوجه أن يقال: ما بين قلة رأسه والقدم، لكن القافية لم تمكن الشاعر من ذلك. أما الرواية الثانية فتُعنى بتردد السباع على الجثة، تأكلها على دفعات، كما تُعنى بطريقة أكل السباع وهي القضم، وتوحي تشفّي الشاعر بالقتيل أو تهكمه به، وذلك بالتغزل بجمال ما ستأكله السباع من البنان والمعصم.

وفي قول عنترة تعبيراً عن فرحه بثقة قومه به في القتال، أو بتحرره من العبودية عبر القتال:

ولقدْ شفى نفسي وأَبْرأَ سُقمَها قيلُ الفوارسِ وَيْكَ عنترُ أقدِمِ

نجد ثلاث روايات (٢٠): "ولقد شفى نفسي وأبرأ سُقْمَها" هذه، و " ولقد شفى نفسي وأبرأ غَمَّها" و "ولقد شفى جسمي وأبرأ سُقمَهُ".

أما الرواية الأولى فتجعل عنترة سقيماً قبل دعوة قومه له إلى القتال، وهو سقم نفسي لعله الإحباط والاكتئاب، وتجعله الثانية في حالة غم، وهي أدنى من حالة السقم، بينما تضعه الثالثة في حالة مرض جسدي. لكن دعوة الفرسان إياه إلى القتال تشفيه من كل هذه الحالات؛ وذلك قد يعني أن مرضه الجسدي هو من أثر المرض النفسي. ومع أن الصورة في الرواية الثالثة أكثر عمقاً من سائر الصور، إلا أنها تحتاج إلى ما لا يطيقه الشعر من تكلف التأويل، وتبقى الرواية الأولى هي الأكثر إيحاء.

١٩- ابن الأنباري ، **شرح** ٣٤٧، ٣٤٨، والزوزني، **شرح** ١٤٨

٢٠- **الديوان** ، ٢١٩، وابن الأنباري، نفسه ٣٥٩، ٣٦٠

وفي وصف عجْز فرس عنترة عن الكلام ثلاث روايات (٢١) هي:

لو كانَ يدري ما المحاورةُ اشتكى أوْ كانَ لوْ عَلِمَ الكلامَ مُكلِّمي

و

..... ولَــكانَ لوْ عَلِمَ الكلامَ مُكلِّمي

و

..... أوْ كانَ يدري ما جوابُ تكلّمي

والروايتان الأولى والثانية شبه متماثلتين، وتدلان على أن جهل الفَرس للكلام مَنَعَه مــن التكلم، وتدل الثالثة على أن جهله للجواب عــن الكلام منعه من الشكوى، لكأنّ عنترة يسأله عن حاله فلا يجيب. ومع أن في الرواية الأخيرة أعمقَ الصور الثلاث، فإنها تحتاج أيضاً إلى تأويل؛ أما لو بدأت بـــ " ولكان" لبدت الأجمل بينها. وتبقى الرواية الثانية بالتالي هي الأوضح والأجمل.

٢ . التصحيف في المتوازنات والمترادفات

وتعدد الروايات يسوقنا مرة أخرى إلى التصحيف، ليس في **الديوان** وحده، بل كما أوضحنا آنفاً، في **الديوان** وفي المختارات الشعرية؛ ومن ذلك المعاقبة بين المتوازنات، وبين المترادفات أيضاً.

فمما هو متوازنٌ غير مترادف وصفُ جود المطر على الأرض، إذ جُعل موضع الهطول هو "الحديقة" مرة، و"القَرارة"، أي مستقر الماء في بطن الوادي، مرة أخرى، وذلك في جملتين متوازنتين (٢٢). والظاهر أن صاحب الرواية الثانية قد أَبعَد فأراد أن يشمل المطرُ الأودية. لكن السياق يجعل ذكر

٢١- ابن الأنباري، **شرح** ٣٦١، **والديوان** ، ٢١٨

٢٢- ابن الأنباري، نفسه ٣١٢، ٣١٣، والزوزني، **شرح** ١٤٠

الحديقة أَولى، لأن عنترة يتكلم في الأصل على الروضة. وهذا مما يضعف رواية القَرارة.

ومما أُبدل بعضه من بعضه في هذا المجال " ماء الرِّداع " و " جنب الرداع " وذلك في وصف بروك الناقة عند الماء. والرداع هو القصب أو هو اسم مكان بعينه (٢٣)؛ فالرواية الأولى تجعل الناقة تبرك على ماء فيه قصب أو في مكان مسمى باسم القصب، وتجعلها الثانية تبرك بجانب القصب أو المكان المسمى به، من غير الإيحاء بفكرة الماء؛ ولذلك افترض أبو عبيدة في ما نسبه ابن الأنباري إليه، أن المقصود موضعٌ جفَّ ماؤه "وصار له قشر رقيق فإذا بركت عليه" الناقة " سمعتَ له صوتاً لأنه ينكسر تحتها ". وأيده الرستمي في ذلك نقلاً عن ابن الأعرابي، وأنكره النحاس. ترى أين بركت الناقة : على الماء أم كانت عاثرة الحظ فبركت على أرض متشققة؟

وقد مر معنا كيف أن "حشَّ القيان" حلت محل " حشَّ الوقود" في بعض الروايات التي تصف عَرَق الناقة، حيث استُعمل فعل حش بمعنى أحمى، مع الوقود، وبمعنى أوقَدَ، مع القيان (أنظر أعلاه ص٣٠) .

ومن ذلك وصفُ الناقة بأنها " جَسْرة " في رواية، أي طويلة أو جسورة، و" حُرّة " في رواية أخرى، أي كريمة (٢٤) . والحقيقة أن الجسرة هي أكثر ما يستعمل لوصف الناقة، أما الحُرة فلا نعرف أنهم وصفوها بها، لأن العرب لم يكونوا يعنون بأنساب الإبل عنايتهم بأنساب الخيل. ولا يستبعد أن يكون ثمة خطأ سمعي، كأن يكون راوية الرواية الثانية سمع كلمة "جسرة " فظنها "حرة " لتماثل الزنة والانتهاء بالراء والتاء المربوطة المكسورة المنونة؛ أو كأن يكون ثمة التباس في صورة الكلمتين، إذ يمكن أن

٢٣- ابن الأنباري، **شرح** ٣٣٠، ٣٣١، والتبريزي، **شرح** ٢٨٦، **والديوان**، ٢٠٣، ٢٠٤

٢٤- ابن الأنباري، نفسه ٣٣٢، **والديوان**، ٢٠٤

تكون ســين جسرة قد كتبت قصيرة، وأن تكون نقطة الجيم قد سقطت، أو ظُنّ أنها زائدة، فالتبست الكلمة كلها بكلمة حرة.

ومنه رواية " بمارِنِ صَعْدةٍ " بدل "بمارِنِ طعنةٍ" (٢٥) . ولعل رواية صعدة التي تبدو شاذة هي الأصح؛ وقد فسر النحاس الصعدة بالقناة اللينة، وفسرها **اللسان** بالقناة المستقيمة (**اللسان**: صعد). أما مارن طعنة فسنرى (أدناه ص ٦٠) أنه لا معنى لها .

ومنه " نَقَذٍ " بدل " نَهْدٍ " في وصف الفرس، والنهد هو الغليظ أو الضخم (٢٦)، أو هو على الأصح ، ووفاقاً **للسان العرب**: الجسيم المُشْرِف؛ أما " النقَذ " فهو الذي يؤخذ من قوم آخرين (**اللسان**: نهد ونقذ). وصفة نهد ألصق بالفرس، والفرس النهد محل فخر لصاحبه، أما الفرس النقَذ فربما كان محل فخر أيضاً إذا أُخذ عَنوة من الآخرين، لكن صفته هذه لا تشير إلى أي ميزة فيه بل في صاحبه. ثم أن كلمة" نهد" أجمل في الشعر من " نقذ " وهي الأكثر استعمالاً، بينما لم نجد " نقذ" إلا في هذه الرواية الشاذة والمرجح ضعفها، إلا إذا كان يراد تصوير عنترة شاعراً ضعيف الذائقة قليل الفصاحة.

ومنه " يُعرَّض للطِّعان " بدل " يُجرَّد للطعان " في وصف الفرس في القتال (٢٧). ويعرَّض: يُجعل عرضةً، ويجرد: يُبرَز، على تشبيهه بالسيف. ولذلك كانت الرواية الثانية أجمل وأكثر إيحاء وإقناعاً.

ومنه " أَبْدَى نَواجِذَهُ لغيرِ تَكلُّمِ " بدل " أبدى نواجذه لغير تَبسُّمِ " في ذلك البيت المشهور الذي عالجناه آنفاً، والذي يصف الضحية الثانية لعنترة (٢٨). ولا خلاف في أن رواية " تبسّم" أصح وأجمل، لأن النواجــذ،

٢٥- ابن الأنباري، **شرح** ٣٤٢، **والديوان**، ٢٠٧

٢٦- ابن الأنباري، نفسه ٣٤٣، **والديوان**، ٢٠٨

٢٧- ابن الأنباري، نفسه ٣٤٣، **والديوان**، ٢٠٨

٢٨- الزوزني، **شرح** ١٤٩

أي آخر الأضراس، لا تبرز للكلام، بل للتبسم أو التكشير من الألم أو الغضب أو من أجل الصراخ على ما هو معتاد. والتبسم لغوياً، خلاف ما نستعمله اليوم، فهو فتح الإنسان لشفتيه كالمُكاشر (**اللسان**: بسم)، وهو دليل الود أو السخرية. أما التكشير فدليل العداوة أو الخوف. فإبداء النواجذ، إذن، إن لم يكن للتبسم فهو للتكشير. ولذلك فإن رواية "للتكلم" رواية شاذة وضعيفة.

ومن ذلك وصف تخضيب الضحية بالدم: تخضيب بَنانِه في رواية، أي أصابعه أو أطرافها، وتخضيب لَبَانِه في رواية أخرى، أي صدره (٢٩). لكن صدر المطعون يتخضب بالدم أكثر مما تتخضب أصابعه؛ فالرواية الثانية أكثر إقناعاً، أو هي أوسع على الأقل.

ومنه وصف تلك الضحية نفسها بالطول والضخامة في " كأن ثيابَهُ في سَرْحَةٍ " في رواية أولى، و " كأنّ سلاحَه في سَرْحة "(٣٠) في رواية أخرى. و" سلاحه " هنا أكثر مراعاة للنظير، لأن الفارس يدل عليه سلاحه أكثر مما تدل عليه ثيابه. فضلاً عن أن التناسب الموسيقي بين سلاحه وسرحة ، أجمل مما هو بين ثيابه وسرحة؛ فإما أن الرواة قد جمّلوا الرواية الأولى بالثانية، وإما أنهم شوهوا الثانية بالأولى، إن كانت الثانية هي الأصل.

ومن ذلك باختصار " الرِّبعي" و"الغزلان" في تشبيه الحبيبة بالظبية. و"يتّقي غَمَراتِها" و "تشتكي غمراتها". و " غُرة وجهه " و" ثُغرة وجهه" و " ثغرة نحره" . و"شئتُ" و "كنتُ". و " لُبّي" و"هَمِّي". و " قلبي " و "عقلي". و " بأمْرٍ" و" برأيٍ " . و" تَكُنْ " و" تَدُرْ " و" تَقُمْ ". و "يابْنِيْ" و " بابْنِيْ " . و"حِذْيَم" و"جِذْيَم" و"حَذْلَم" ، وهذه الثلاثة

٢٩- ابن الأنباري، **شرح** ٣٥١، **والديوان**، ٢١٣

٣٠- ابن الأنباري، نفسه ٣٥٢

الأخيرة أسماء علم لما يفترض أنه شخص واحد (٣١)!

ومما هو تصحيف في كلمات متوازنة مترادفة، ولو على سبيل التوسع والمجاز والكناية، روايتا: لُبّي وعَقْلي (ذكرناهما منذ أسطر)، ورواية " الرَّبع" بدل " الدار" في المطلع، وكلاهما بمعنى المنزل، لكن أصل الربع المنزلُ في الربيع، وأصل الدار من التدوير، عند بعض اللغويين (٣٢). ولعل بعض الرواة نسي كلمة الدار فوضع مكانها كلمة الربع أو العكس، أو ربما كانت هاتان لغتين استعاض بعض الرواة بإحداهما من الأخرى.

ومثل روايتي " الفراق" و"الرحيل" (٣٣)؛ ولا ريب أن بين الكلمتين فرقاً: فالفراق يكون بين متلازمين عادة كالأهل والأحبة، والرحيل يكون بمعنى الترك أو السفر مطلقاً؛ أي أن الأولى تعبِّر عن معنى حميم ليس في الثانية. وقد أجمع الرواة على الأولى باستثناء النحاس، فروايته ضعيفة، لا سيما وأن البيت يدل على أن الكلام صادر عن عنترة إلى حبيبته.

ومثل وصف النوق الأربعين، التي سبق ذكرها، بالحلوبة في رواية، وبالخلِيّة في أخرى (٣٤)، والخلية، باختصار، هي الناقة التي ولدت وكان لبنها غزيراً فخص أصحابها أنفسهم أو فَرَسهم بلبنها، وتركوا الحُوار، أي ولدها، يرضع من غيرها (**اللسان** : خلا) .

ومثل الإشارة إلى مصدر الماء الذي روى الروضة، فهو في روايةٍ " كل بِكرٍ ثرّة " وفي أخرى " كل عَين ثرة "(٣٥). وقد فسروا البكر بأول

٣١- ابن الأنباري ، **شرح** ٣٥٦، ٣٥٩، ٣٦٢، ٣٦٣ ، والنحاس ، **شرح** ٢/ ٥٢٣ ، والتبريزي، **شرح** ، ٣٠٦، ٣١١، ٣١٤-٣١٦ ، **والديوان** ، ٢١٦، ٢١٩، ٢٢١

٣٢- قارن التبريزي، نفسه ٢٦٤

٣٣- ابن الأنباري، نفسه ٣٠٣، والنحاس، نفسه ٤٦٧/٢، والتبريزي، نفسه ٢٧١، **والديوان** ١٩٢

٣٤- أبن الأنباري ، نفسه ٣٠٥، والتبريزي، نفسه ٢٧٢

٣٥- ابن الأنباري، نفسه ٣١٢، **والديوان** ، ١٩٦

المطر ؛ فالرواية الأولى تفترض اعتماد الروضة على مياه الأمطار، أي على مصدر مؤقت، وتفترض الثانية اعتمادها على مياه الينابيع، أي على مصدر ثابت. لكن هل يخيل أن في الجزيرة العربية روضة تصب فيها عيون غزيرة كثيرة، أم أن عنترة يستقي صورته من البلاد التي تكثر فيها مياه الأنهار كالشام والعراق؟ وهل تراه زار تلك البلاد؟ لكن للعَين معاني أخرى، لعلها مجازية، هي المطر أو السحاب يجيء من جهة القِبلة، أي الجنوب، وهي كذلك مطرُ أيام لا يقلع، ستة أيام أو أكثر (**اللسان** : عين) . فلعلهم استعاروا العين للمطر المتواصل. وحينئذ تدخل هاتان الروايتان في باب الترادف.

ومثل روايتي "غرداً كفعلِ الشـــاربِ المترنمً" و " هَزِجاً كفعل ..." في بيت، ثم " هَزِجاً يحكُّ ذراعَهُ بذراعه"، و"غرداً يسنُّ ذراعَه بذراعه" في بيت تالٍ (٣٦). والواقع أن هذا وصف للذباب، جاء في البيت الأول بلفظة "غرداً " في كل الروايات باستثناء رواية **الديوان** حيث " هزجاً"، ثم جاء في البيت التالي له بلفظ " هزجاً " في كل الروايات، باستثناء رواية **الديوان** حيث " غرداً ". وقد يخيل إلينا أن الناسخ سها فقدم كلمة هزجاً، فلما سُقط في يده و لم يرد إلغاء الورقة ولا محو بعض ما فيها، وضع كلمة غرداً في البيت التالي مكان هزجاً. لكن رواية البيت التالي اختلفت في **الديوان** بشيء آخر هو استعمال "يسنّ " بدل "يحكّ "، وهو ما قد يعني أن البيت أخذ من مصدر مختلف. وقد ذكر ابن الأنباري أن هذه هي رواية الأصمعي. والحقيقة أن " السَّنَّ " أبلغ من "الحكّ " لأنه استعارة تدل على الجهد وطول العمل، بينما الحك مجرد إمرار شيء على شيء بصورة متكررة. فهل كان في ذلك تنقيح لرواية " يحكُّ " بما هو أجمل منها؟

٣٦- ابن الأنباري ، **شرح** ٣١٤، ٣١٥، والتبريزي، **شرح** ٢٧٧، ٢٧٨، والزوزني، **شرح** ١٤١، **والديوان**، ١٩٧، ١٩٨

ولـ "حشية" التي صحفت في **الديوان** بـ" خشية " كما رأينا ، روايةٌ أخرى أكثر بساطة هي " فراشها " (٣٧). فالحشية هي الفراش، وكلمة الفراش أكثر وضوحاً ، إلا إذا كانت غير مستعملة في الجاهلية ، أو في بعض لغاتها.

وقد رُويت " زَيّافة "، أي مسرعة، رواية أخرى هي " مَوَّارة " التي فسروها بالسريعة أيضاً (٣٨). والحقيقة أن المَوْر هو التحرك جيئة وذهاباً، أو هو المَوَجان، وقد فسروه بالسرعة أيضاً (اللسان : مور)، لكن يبدو أن هذا التفسير الأخير مجازي أخذ من النشاط في الحركة.

ورُويت " اليَراع " رواية ثانية هي " الرِّداع" وذلك في وصف بروك الناقة عند الماء. وسبق القول (٣٩) إن الرداع هو القصب أو هو مكان بعينه ، واليراع هو القصب أيضاً. ولعل في الأمر لغتين اختار الرواة ما يناسبهم منهما.

ورووا "سَمْحٌ مخالطتي" و"سمح مخالقتي" و "سهْلٌ مخالقتي"؛ وقد فسروا السمح بالسهل، والمخالقة بالمعاشرة (٤٠). والحق أن المخالط أو الخليط هو الشريك، فالمخالطة هي المشاركة (اللسان: خلط)، والمخالقة معاشرة الناس وفق أخلاقهم (**اللسان** : خلق). فالمعنيان متقاربان وليسا مترادفين، ويتصل أولهما بالشراكة في الماء أو الماشية أو غيرها، ويتصل الثاني بالمشاركة في الأخلاق، ويحتمل أن يكون في الأمر التباس صوتي بين المخالطة والمخالقة.

ورووا في وصف إبريق الخمر " مفدَّم " أي مشـــدودٌ فمه بخرقة ،

٣٧- التبريزي، **شرح** ٢٧٩

٣٨- نفسه، ٢٨١

٣٩- ابن الأنباري، نفسه ٣٣٠، ٣٣١، وابن النحاس، **شرح** ٤٨٨/٢

٤٠- ابن الأنباري، نفسه ٣٣٦، والتبريزي، نفسه ٢٨٩، والزوزني، نفسه ١٤٥، و**الديوان**، ٢٠٥

رواية أخرى هي " ملثّم " أي عليه لِثام (٤١). واللِّثام عادة للإنسان عامة، فاستعماله للإبريق استعارة، إذن، بينما الفِدام للإنسان والإبريق وهو خاص بالعجم. ولعل رواية "ملثم" وهي شاذة، نوع من التنقيح والتجميل.

ورووا في وصف سرعة عنترة في طعنه لخصمه بالسيف روايتين: "سبقتْ يدايَ لهُ بعاجلِ طعنةٍ " و " عجلتْ يدايَ لهُ بمارنِ طعنة "، وقد فسروا كلمة مارن بالرمح وأوّلوا " بمارن طعنة " تأويلاً غير مفهوم هو : " بمارن طعنة به " (٤٢). والحقيقة أننا لو وضعنا كلمة رمح، مكان مارن لتأتّى لدينا : عجلت يداي له برمحِ طعنةٍ، ولا معنى لها، لأن الرمح لا يضاف عادة إلى مصدر المرة وكأنه لا يطعن غير طعنة واحدة، بل يصح أن يضاف إلى المصدر العام: برمحِ طعْنٍ. ولو قيل: بطعنة مارنٍ، لاستقام المعنى والوزن. والظاهر أن هذه الرواية الشاذة فعلُ نسيانٍ أو جهل.

ورووا " جادتْ له كفّي بعاجلِ طعنة " بدل " جادتْ يداي له ...". والظاهر هنا أيضاً أن المصحِّف إما أراد أن ينقح لعنترة فأبدل الكف من اليدين، أو العكس، ثم لما وجد أن الوزن لا يستقيم له بدّل مكان " له " فقدّمها أو أخّرها، أو نسي الرواية ففعل ذلك. وفي البيت نفسه أُبدلت " القناة " من " الكُعوب " (٤٣)، والقناة : الرمح إذا كان أجوف كالقصبة، والكُعوب جمع كعب وهو عقدة ما بين الأنبوبتين من القصب والقنا، أو الأنبوب بين عقدتين (٤٤). فالكعوب هي القناة.

ورووا "السباع" و "الذئاب" و " الخامعة" وهي الضبع (٤٥)؛ كما

٤١- شروح: ابن الأنباري، ٣٣٨، ٣٣٩، والتبريزي، ٢٩١، والزوزني، ١٤٦، **والديوان** ، ٢٠٦

٤٢- شروح: ابن الأنباري، ٣٤٢، والتبريزي، ٢٩٣، والزوزني، ١٤٧، **والديوان**، ٢٠٧، ٢٠٨

٤٣- شروح: ابن الأنباري، ٣٤٦، والتبريزي، شرح ٢٧٩، والزوزني، ١٤٨ ، **والديوان**، ٢١٠

٤٤ - **اللسان** : قنا وكعب

٤٥- ابن الأنباري، **شرح** ٣٤٦، ٣٦٥، **والديوان** ، ٢١٠، ٢٢٢

رووا " نزلتُ " و " قصدتُ" (٤٦)، و" مدَّ النهارِ" و "شـــدَّ النهارِ" (٤٧)؛ و " في حومة الموت" و " في حومة الحرب" و " في غمـــرة الموت" (٤٨)؛ و " ولو أنّي" و " ولكنّي" (٤٩) ؛ و" جِمالي" و " رِكابي" (٥٠)؛ و"مصاحبي عقلي" و "مشايعي لبي" (٥١).

٣ . تصحيف التَّضادّ

وأما تصحيف التضادّ فنجد منه حالات قليلة، إحداها في وصف الفم حيث روايتا " تستبيكَ " و" تتّقيكَ " (٥٢) وقد عرضنا لهما. ونزيد هنا على ما قدمناه أن معنى الأولى ضد لمعنى الثانية، لأن الأولى تدل على الإغراء بينما تدل الثانية على المنع. ومن المستبعد أن يقول عنترة بيته الشعري مرتين: كل مرة بصيغة مضادة لسابقتها. ومنه روايتا " نفسي " و" جسمي" في وصف فرح عنترة عند دعوة قومه له إلى القتال على ما سبق قوله.

٤ . تصحيف الأسماء المبهمة

ونجـــد تبادلاً في الأســـماء المبهمة ومنها الضمائر، مثل "طلاُبكِ" و "طلاُبها" في قوله:

حَلَّتْ بأرضِ الزائرينَ فأصبحتْ عَسِراً عليَّ طِلاُبكِ ابنةَ مخرمِ

فقد روى أبو عبيدة " طِلاُبها" (٥٣)، التي تتناسب مع كون الكلام على الغائبة، أما "طلاُبكِ" ففيها التفات من الغائبة إلى المخاطبة. وكلاهمـــا

٤٦- ابن الأنباري، **شرح** ٣٥٠، **والديوان**، ٢١٢

٤٧- ابن الأنباري، نفسه ٣٥١

٤٨- ابن الأنباري، نفسه ٣٥٦، التبريزي، **شرح** ٣٠٦، ٣٠٧، والزوزني، **شرح** ١٥١

٤٩- ابن الأنباري، نفسه ٣٥٧، **والديوان**، ٢١٥

٥٠- ابن الأنباري، نفسه ٣٦٢، **والديوان** ، ٢١٩

٥١- ابن الأنباري، نفسه ٣٦٢، ٣٦٣

٥٢- نفسه ، ٣٠٧

٥٣- التبريزي، **شرح** ٢٦٧، ٢٦٨

صحيح، إلا أن قوة الإيحاء الشعري تختلف فيهما. وقد توسعنا في الكلام على هذا البيت آنفاً.

ومِثل "عليه" و " عليها" في قول عنترة (٥٤) :

جادتْ عليهِ كلُّ بِكرٍ ثَرَّةٍ فتركنَ كلَّ حديقةٍ كالدِّرهمِ

فهذا البيت تالٍ لبيت تحتوي إحدى رواياته كلمة نبات، فيعود إليها الضمير في "عليه"، وتحتوي رواية ثانية له كلمة روضة، فيرجع إليها الضمير في "عليها"؛ فالقضية تعود إلى نية المتكلم. ولا ندري إن كانت هـــذه أو تلك نية عنترة، لكن الأرجح أن ثمة صراع نيات بين الرواة.

ومثل " عليّ " و"عليه " (٥٥)، والخلاف بينهما أن الشاعر يشير إلى نفسه في الأولى بصورة صريحة وفي الثانية بأسلوب التجريد، أي يجعل نفسه كالغائب.

ومثل " دونكم" و"دوننا" في الإشارة إلى حيلولة ابني بغيض بين عنترة وحبيبته (٥٦) . والفرق بين الروايتين أن الأولى تجعل الرماح تحجز قوم عبلة، وتجعلها الثانية تحول بينهم وبين قوم عنترة، وهي أكثر عاطفة ومودة من الأولى، وإن كنا سنشك بهذا البيت وأمثاله لعلمنا أن قوم عبلة هم قوم عنترة أنفسهم .

ومن الأسماء المبهمة الأسماء الموصولة، وقد تُبودلت " ما " و " من " في قول عنترة " يا شاةُ ما قَنَصٍ لِمَنْ حلَّت لهُ "، والرواية الأولى هي الغالبة والثانية انفرد بها الفراء نقلاً عن الكِسائيّ (٥٧)، وقد اعتبروا "ما" و"من" حشواً، أي زائدتين. والحق أننا نعرف " ما " الزائدة لكننا لا نعرف " من "

٥٤- ابن الأنباري، **شرح** ٣١٢، **والديوان**، ١٩٦

٥٥- ابن الأنباري، نفسه ٣٥٣

٥٦- ابن الأنباري، نفسه ٣٦٥، **والديوان**، ٢٢٠

٥٧- ابن الأنباري، نفسه ٣٥٣

الزائدة! وحتى ما الزائدة لم نظفر بها بين الاسمين المتضايفين إذا كانا معربين إلا في بيت عنترة هذا، على ما نعلم ، وفي شواهد النحاة المجهولـــة القائل، فكيف بزيادة " مَن " ؟ على كل حال لم يقل بزيادة " مَن " إلا الكسائي، وخاصة في هذا البيت، وقد أشار ابن هشام إلى أن رواية الكسائي هي خلاف المشهور (٥٨). والظاهر أن الأمر لا يخرج عن جدل اللغويين الذين يحرّفون الشعر أو يخترعونه من أجل تأييد آرائهم.

٥ . تصحيف الإعجام

وأما تصحيف نقط الإعجام فلم نظفر منه بغير ما وجدناه في **الديوان** وذكرناه آنفاً، وقد يكون معنى ذلك أن مثل هذا التصحيف قلما يقع في غير النسخ المتعددة للنص الواحد.

٦ . تصحيف المفرد والجمع

ومن التصحيف تصحيف المفرد والجمع، وقد وقعنا عليه مرة واحدة في روايتي " الوقيعة" و"الوقائع" (٥٩)، والرواية الثانية هي ما انفرد به **الديوان**، والظاهر أن صاحب هذه الرواية استقلّ على عنترة أن يتكلم في وقيعة واحدة فنسب إليه جمعاً من الوقائع .

٧ . تصحيف المخارج والصفات

ومن تصحيف المخارج والصفات المشتركة، غير ما أشرنا إليه في **الديوان**، روايتا " رَغِيبة الفَرْغين " و" رَحِيبة الفرغين "، حيث أبدلت الحاء من الغين وكلتاهما حلقيّتان، وذلك في وصف الطعنة؛ وقد فسروا " الرحيبة " و "الرغيبة " بالواسعة، كما فسروا الفرغ بما هو بين عرقوتين من الدلـــو

٥٨- ابن هشام، **مغني اللبيب**، ٣٢٩/١

٥٩- ابن الأنباري، **شرح** ٣٤٤، والتبريزي، **شرح** ٢٩٦، والزوزني، **شرح** ١٤٧، **والديوان**، ٢٠٩

ويندفع الماء إلى الوادي (٦٠). ومما نخشاه أن يكون اللغويون يفسرون الكلمات بإسقاط ما في أنفسهم من معانٍ على ما يعرض لهم من الشعر، حتى إذا تغيرت الرواية لم يتغير المعنى. لأن الرحيبة مشتقة من الرحابة أي الاتساع، أما الرغيبة فهي من الرغب الذي هو الميل إلى الحصول على الشيء أو إلى حدوثه، ومنه قول النمر بن تولب " يعطي الرغائب" أي الأُعطيات المرغوب فيها (**اللسان** : رغب). وإن كان ابن فارس قد جعل لهذا الجذر أصلين : أحدهما طلب الشيء والثاني سعة في شيء (٦١).

ومن ذلك روايتا " مَسَكٌ " و " مَشَكٌ ". ويفهم من الشروح أن المَسَكٌ هو ما أُثبت بالمسامير، والمشك ما جَمَعَه السير (الحزام الجلدي)، وكلاهما في وصف الدرع (٦٢). فالخلاف كائن في ما يشُدّ حلقات الدرع بعضها إلى بعض أو ما يشد الدرع إلى الجسد. ويجمع بين السين والشين عدة صفات هي الهمس والرخاوة والتسَفُّل والانفتاح. فضلاً عن أن بين الحرفين تشابهاً في الرسم، ولا يميز بينهما إلا النقاط، فهما عرضة لتصحيف النقط أيضاً، ولعل هاتين الروايتين قد خضعتا له.

٨ . التصحيف في حروف المعاني

ومن التصحيف في حروف المعاني ما وقع في العطف والجر. ومن ذلك كثرة إبدال الواو من الفاء أو العكس ، وربما كان الباعث على ذلك، أحياناً، تشابه صورة الحرفين بحيث إذا التصقت الواو بالكلمة اتفاقاً يمكن أن تعتبر فاء ضاعت نقطتها أو نسيت، كما أن الفاء إذا انفصلت لسبب من

٦٠- ابن الأنباري، **شرح** ٣٤٦

٦١- ابن فارس، **مقاييس اللغة** ٤١٥/٢

٦٢- ابن الأنباري ، **شرح** ٣٤٩، والتبريزي، **شرح** ٢٩٩، والزوزني، **شرح** ١٤٨، **والديوان** ٢١١

الأسباب عن الكلمة يمكن حسبانها واواً فوقها نقطة زائدة. زد على ذلك أن الفاء والواو حرفان شفهيان يمكن أن يبدل بعضهما من بعض. ولذلك نقرأ في روايات المعلقـــة للنص الواحد "وتركته" و "فتركته" (٦٣)، و " وكأنما " و " فكأنما "(٦٤)، و "وكأنها" و " فكأنها"(٦٥) و "وازورّ" و "فازورّ" (٦٦). ومن ذلك الواو وأوْ في رواييتي " أو كان" " ولكان" (٦٧) .

ومن تبادل حروف الجـــر ما مر معنا عن اللام والباء المتصلتين بـــ " غير" وكذلك روايتا "بنفْس" و" لنفْس" في قول عنترة :" والكُفْرُ مَخْبَثةٌ لِنفْسِ المُنعم" أو " مَخبثُهُ" (٦٨) . والحقيقة أن الباء تدل على مكان المخبثة واللام تدل على من يقع عليه فعل الخبث.

٩ . التصحيف والخلافات النحوية

هذا وقد عكست روايات المعلقة المختلفة صدى الخلافات النحوية وكانت رواياتها نوعاً من القراءات النحوية المتعددة. وقد عرضنا لبعض ذلك منذ قليل، ونزيد هنا الخلاف في قراءة كلمة "سود" بعد المعدود المفرد في ما نُسب إلى عنترة :

فيها اثنتانِ وأربعـــونَ حلوبـــةً سُوداً كَخَافيةِ الغرابِ الأسْحمِ

فقد رويت "سود" بالرفع أيضاً. فأما تعليل النصب فعلى أن "سوداً " نعت

٦٣- ابن الأنباري، **شرح** ٣٤٧، **والديوان**، ٢١٠

٦٤- التبريزي، **شرح** ٣٠٥، **والديوان**، ٣١٤

٦٥- وقد انفرد النحاس برواية الفاء، أنظر النحاس، **شرح** ٤٥٨/٢، وابن الأنباري، **شرح** ٢٩٧ والتبريزي، نفسه٢٦٥، والزوزني، **شرح** ١٣٧، **والديوان**، ١٨٨

٦٦- ابن الأنباري، نفسه ٣٦٠، والزوزني، نفسه ١٥٢

٦٧- ابن الأنباري، نفسه ٣٦١، والتبريزي، نفسه ٣١١

٦٨- أبن الأنباري، نفسه ٣٥٥، والنحاس، نفسه ٢/ ٥٢٣

لـــ"حلوبة" المنصوبة على التفسير عن العدد[أي على التمييز]، وقد نُعت المفرد بالجمع لأن هذا المفرد في موضع الجماعة، والمعنى : اثنتان وأربعون من الحلائب السود، ولعل هذا ما سماه ابن الأنباري التقطيع، أي أن الحلوبة قطعة من مجموع هي حلوبة وحلوبة وحلوبة الخ. أما الرفع فعلى أن "سودٌ " نعت للعدد، وقد أجاز الفراءُ القول: عندي عشرون درهماً جياداً وجيادٌ، ذاهباً إلى أن النصب على النعت للدرهم لأن جياداً في تقطيع كتاب وحمار (كذا) ولعله يقصد درهم ودرهم، وإلى أن الرفع على النعت للعشرين (٦٩).

ومنه الخلاف في قراءة بيت عنترة :

وكأنّ فارةَ تاجرٍ بقسيمةٍ سبقتْ عوارضَها إليكَ من الفمِ

إذ قـــرئت " عـــوارض " بالنصب وبالرفع: أما النصب فعلى أنها مفعول به لفعل " سبقَ " الذي فاعله الضمير العائد إلى "فارة"، وأن خبر " كأنّ " هو حينئذ جملة " سبقت" وليس " بقسيمة " التي هي تبيين أي نعت. وأما الرفع فعـــلى أن " عـــوارض" فاعل لسبقت؛ ورواية الرفع رواية شاذة انفرد بها الـــنحاس عـــلى الرغم من أنه، هو نفسه، يشير إلى أن أبا موسى الحامض [محمـــد بن سليمان (ت ٣٠٥ هـــ)] قد خطَّأها لأن المعنى أن الفارة هي التي سبقت العوارض (٧٠) . ولا ندري سبباً لإيراد النحاس تلك الرواية، إلا حـــبَّ التفرد ، مع أنها تفسد المعنى وتجعل عوارض المرأة، وهي أسنانها التي تظهـــر عـــندما تضحك (الضواحك) أو هي اللثة، تسبق فمها إلى الرجل. وهـــي صـــورة فجة قبيحة وتكاد تكون مستحيلة، وهي اقرب إلى تصوير العض منها إلى تصوير القبلة.

ومنه الخلاف في البيت التالي لذاك ويقول:

٦٩- ابن الأنباري، **شرح** ٣٠٥، ٣٠٦، والتبريزي، **شرح** ٢٧٢، ٢٧٣

٧٠- أنظر ابن الأنباري، نفسه ٣٠٨-٣١١ والنحاس، **شرح** ٤٧٢/٢، **والديوان**، ١٩٥

أو روضةً أُنُفاً تضمّنَ نبْتُها غيثٌ قليلُ الدِّمنِ ليسَ بمُعْلمِ

حيث قرئت " روضة " بالنصب على أنها معطوفة على " فارة "، وانفرد النحاس براوية الرفع، مع أنه يقول بالعطف نفسه عند شرحه للبيت، مجيزاً الرفع بعطفٍ آخر هو العطف على " المضمر المرفوع ". وهنا يلتبس الأمر، لأن النحاس يعلل الرفع بطول الكلام، أي ببعد "روضة" عن " فارة " فيُفهم أن هاتين الكلمتين متعاطفتان لكن المسافة الكلامية بينهما أجازت الرفع، وهذا يعني أن المضمر هو الضمير المحذوف " هي" على تقدير : هي روضة، وأنّ " روضة " خبر مرفوع. إلاّ أنّ جملةً في بعض مخطوطات كتاب النحاس، اعتمدها المحقق، تقلب هذا الاستنتاج، فتجعل العطف على فاعل " سبقت "! ولا نظن إلا أن هذه الجملة مقحمة لأنها تخالف السياق الذي في كلام النحاس، ولا تستقيم لأيِّ تركيب (٧١).

ومنه بيت عنترة :

وَحَشِيَّتِي سرجٌ على عَبْلِ الشَّوى نَهْدٍ مَراكلُهُ نبيلِ المحْزِمِ

وهنا أيضاً خالف النحاس جميع الروايات، إذ روى كلمة " نبيل " بالرفع والنصب، من غير أن يبين سبب اختياره هذا، بينما سائر الروايات تجرّ "نبيل" على أنها نعت لـ "عبل" (٧٢)، ونحن نراها عطف بيان. ولا نحسب إلا أنه رفع الكلمة على أنها نعت لـ "سرج"، ونصبها على المدح أو التعظيم، ولكن كل ذلك مفتعل لا يراد منه سوى التفرد.

وفي بيت عنترة :

يدعونَ عنترَ والرماحُ كأنها أشطانُ بئرٍ في لَبانِ الأدهمِ

يتفرد التبريزي بضم "عنتر"، وسائر المصادر على فتحها. وللروايتين

٧١- أنظر ابن الأنباري، **شرح** ٣١١، ٣١٢، والنحاس، **شرح** ٢/٤٧٣، ٤٧٤، **والديوان**، ١٩٦

٧٢- أنظر ابن الأنباري، نفسه ٣١٦، ٣١٧، والنحاس، نفسه ٢/ ٤٧٩، **والديوان** ، ١٩٩

توجيهات؛ فالفتح عند النحاس على إقرار حركة الراء على ما كانت عليه، يعني قبل حذف التاء، وهو ما فسره التبريزي بترخيم "عنترة" وتركِ المرخّم على حاله مفتوحَ الراء. ويجوز عند التبريزي أن يكون النصب بفعل "يدعون" أي على أن "عنتر" مفعول به لذلك الفعل. أما الرفع عند النحاس فعلى اعتبار الاسم بعد حذف التاء " على حياله " واعتبار الراء طرفاً لـــــه كأنها حرف الإعراب، يعني تجاهل الحذف والنظر إلى كلمة " عنتر " وكأنها هكذا في أصل تركيبها، وحينئذ تبنى على الضم بوصفها منادى علماً، أو الرفع على مذهب المبرّد في أن أصل الاسم هو "عنتر" بلا تاء، فلا يجوز فيه إلا الرفع، بمعنى أن المنادى علم (٧٣). والحق أن القول ببناء "عنتر" على الضم باعتبار أنه الاسم الأصلي، هو قول سيبويه (٧٤)، وسيأتي ذكر ذلك (أدناه ص ١٨٧) .

وفي النتيجة؛ فإن التصحيف الذي نجده في الروايات المتعددة الموزعة بين **الديوان** وسائر المصادر يبدو مختلفاً شيئاً ما عنه في نسخ الديوان وحده. ولا ريـــب في أن الروايات تبدو في كثير من الأحيان نوعاً من الاختيارات الجمالية الفنية التي تتصل بذائقة الراوية وميوله، وبعضها يبدو تنقيحاً لما هو مـــتداول. وقد تكون الرواية الشاذة هي الرواية الأجمل، ويحتمل حينئذ أن تكـــون هـــي المـــنقحة. وكم من صورة غير صالحة للشعر حاول الشراح إصـــلاح معانيها بتأويلاتهم، ولجأ بعضهم إلى تغيير حركات الكلمـــة ليغير المعـــنى والصورة ويصلحهما، وفسر بعضهم الكلمة الواحدة تفسيرين كل تفســـير يوافق رواية خاصة مختلفة. وكثر استعمال الرواة لكلمات مترادفة تنتمي كل منهما إلى لهجة من لهجات العرب.

٧٣- أنظر الأنباري، ٣٥٩، والنحاس، ٧٤، ٧٥، والتبريزي، ٣٠٩، ٣١٠، **والديوان**، ٣١٦

٧٤- سيبويه ، **الكتاب** ، ٢٤٦/٢

ويراود القارئَ الخوفُ من أن يكون اللغويون يسقطون على النص المعـــاني الـــتي تليق به وإن كانت ألفاظه لا تستطيع تأدية تلك المعاني، حتى ليبدو أن الرواية والألفاظ تتغير لكن المعنى يظل ثابتاً.

وواضح أن الروايات تخضع للخلافات النحوية التي تبدو تنويعاً في قراءة النص وفهمه وتقدير معانيه، أو لنقل إنها تقليب للمعاني المحتملة وإيجاد توجيهات نحوية لها. والطريف أن أحـــدهم، ولا ســـيما النحاس، قد يتبنى روايـــة شاذة أو مغلوطة، أحياناً، ويشير إلى أنها كذلك، ومع ذلك يثبتها بما يـــبدو وكأنـــه مجـــرد حب بالتفرد أو استمتاع باكتشاف معنى لم يكتشفه الآخـــرون، ولو كان هذا المعنى فاسداً أو قبيحاً. هذا وقد يتغير التقدير بتغير الأســـلوب البلاغي، فقد يرجع الضمير إلى اسم ما إذا كان الكلام تصريحاً، وقد يرجع إلى اسم آخر إذا كان تجريداً.

الفصل الرابع

الإقحام على المعلقة وتطويلها

كثير من أبيات المعلقة التي تنفرد بها بعض الروايات، واضح الإقحام، كالذي نجده في مطلعها؛ فلذلك المطلع ثلاث روايات مختلفة، خلافاً لكل المعلقات، فهو عند النحاس:

أعياكَ رَسْـــمُ الدارِ لم يتكلَّمِ حتّى تكلّمَ كالأصمِّ الأعجمِ
ولقد حبستُ بها طويلاً ناقتي تَرْغـــو إلى سُفْعٍ رَواكدَ جُثَّمِ
هل غادرَ الشعراءُ منْ مُتَرَدَّمِ أمْ هل عرفتَ الدارَ بَعدَ توهُّمِ؟
دارٌ لآنســـةٍ غَضيضٍ طَرْفُها طَـــوْعِ العِناقِ لذيذةِ المتبسِّمِ

إلا أن النحاس نفسه يشير إلى أن أبيات المطلع المذكور الأربعة باستثناء " هل غادر الشعراء "لم يروِها إلا ابن أيوب عن أبي العباس الخُراساني عن ابن قادم (١)، وكلهم رواة أغمار؛ فالأبيات، خلا " هل غادر الشعراء" محل شك ، والمرجح أنها مزيدة على المعلقة.

والمطلع في رواية أبي عمرو الشيباني، بناء على تنبيه الشاعر أبي حزام غالب بن الحارث العُكليّ له، هو البيت الذي استثناه النحاس من الأربعة السابقة، نعني:

هل غادرَ الشعراءُ منْ مُتَردَّمِ أمْ هلْ عرفتَ الـــدارَ بَعدَ توهّمِ

وبعده:

يا دارَ عبلـــةَ بالجِواءِ تكلّمي وعِمي صباحاً دارَ عبلةَ واسلمي

ولم يكن الشيباني يروي " هل غادر الشعراء" قبل أن يسمع العُكليّ

١- أنظر التبريزي، **شرح** ، ٢٦٢ح

ينشده (٢). ومعنى ذلك أن المطلع الأصلي هو البيت الذي كان مروياً قبل هذا الإنشاد، أي " يا دارَ عبلة ..".

والعُكليّ، على كل حال، شاعر عباسي من الأغمار، لا نجد له أي ترجمة في المصادر القديمة **كطبقات** ابن سلام **والشعر والشعراء** و **الأغاني**، بل تُذكر له تفاريق أشعار هنا وهناك، كما في **الحيوان** وأشباهه، ويقال إنه عاصر الخليفة المهديّ (١٥٨- ١٦٩ هـ)، وأدركه الكِسائيّ (١٠٠- ١٨٩ هـ) وأخذ عنه، وكان بدوياً، عويص الشعر جافيه ومتكلّفه، لكن لغته حجة (٣)، ولم يُعرف برواية الشعر، ولذلك فإن ما يُروى عنه لا يُعتدّ.

فلا غرو أن يشير كتاب **الأغاني** إلى دفع أكثر الرواة، كالأصمعي وابن الأعرابي، أن يكون بيت " هل غادر الشعراء " لعنترة، وأن يؤكد أن أول قصيدة العبسي عند هذين العالمين هو "يا دار عبلة "، وهو ما يفهم أيضاً من كلام ابن سلام في حديثه عن عنترة (٤). ويُستنتج إذن أن الأبيات الأربعة التي رواها النحاس مزيدة جميعاً، حتى بيت " هل غادر الشعراء".

وفي روايتي النحاس والعُكليّ، المشكوك بصحتهما هاتين، أراد الرواة على ما يبدو أن يصوروا عنترة في المطلع الأول يائساً من طول صمت الرسوم ثم ناظراً إليها تتكلم بطريقة مبهمة، ليصف وقوفه مع ناقته بها. وهو موقف متناقض لا يخلو من جفاف ولا يتناسب مع الغزل الذي سيعبّر عنه عنترة بعد ذلك. والطريف أن أبا زيد القرشي حين يذكر هذا المطلع لا يشرحه بل يكتفي بشرح المطلع الآخر الذي رواه العُكليّ. وذاك المطلع الآخر تساؤلٌ عن عادة الشعراء في الوقوف على الأطلال وعن إمكان

٢- أنظر الأنباري، **شرح** ٢٩٤

٣- ابن سلام، **الطبقات** ، ١٥٢ ، **والأغاني** ك ٩/٢٢٢

٤- أنظر المرزباني، **الموشّح** ، ٥٤٠، قارن الشلقاني، **الأعراب الرواة**، ٩٦، ٢١٣-٢١٦

تعرّفها، وكأنّ السائل ناقد لا شاعر، وهذا أيضاً لا يتناسب مع غزل القصيدة. أما ما قد يتناسب معها فهو قول عنترة في المطلع المرجّح:

يا دارَ عبلةَ بالجِـــواءِ تكلّمي وعِمي صباحاً دارَ عبلةَ واسلمي

لا سيما وأن الشاعر سيذكر بعد ذلك وقوفه مع ناقته على الدار، يعني رسومها على الأرجح، لحاجة في نفســـه، ومن المستبعد أن يذكر هذا الوقوف غير مرة في مطلع واحد.

أما تناسب هذا المطلع المرجّح مع سائر غزل القصيدة فيتمثل في تلك الرقة الشـــعرية الموحية التي يؤنّس فيها عنترة الدار، آمراً إياها بالكلام محيياً لها، داعياً لها بالسلامة. وفرق بين الأمر بالكلام وبين تصوير اليأس منه أو وصف الطلل بالأصم الأعجم أو التساؤل عن عادة الوقوف؛ فهنا، أي في الأمر بالكلام، نجد نوعاً من التعبير العفوي عن الأُلفة والمحبة والأمل بسماع الخطاب، لكأنّ الدار إنسان صامت من الحزن أو نائم في وحدته، والشاعر صديق له جاء ليخرجه من صمت المحبط أو يوقظه من نوم الضجر؛ وهناك، أي في وصف صمت الدار والتساؤل عن مغادرة الشعراء للمتردّم، يأسٌ لا ألفة فيه ولا أمل. هنا نجد إحيائية، وهناك نجد تقريراً.

واللافت أن ابن الأنباري يذكر في التمهيد لهذه القصيدة أن عنترة كان قبلها " لا يقول من الشعر إلاّ البيت والبيتين في الحرب ". والسؤال: هل يعقل أن يقفز الشاعر من قولٍ أقلَّ من الحد الأدنى للقصيدة في رأي النقاد القدماء، إلى قصيدة من مطولات العرب، ولن نقول مما علق على الكعبة، لأن أمر التعليق غير ثابت؟ لذلك رفض الدارسون هذه الرواية.

إن تلك الأمور لمما يلقي على كثير من أبيات معلقة عنترة ظلالاً من الشك. زد على ذلك ما في أسلوب القصيدة من تفاوت، وهو أمر كان يعوّل عليه النقـــاد كثيراً في التمييز بين الصحيح والمنحـــول، وزد كذلك

تخلخلَ بنائها حيث نجد البيت وابن عمه، كما كان يقول القدماء، هذا إذا لم يكـــن من خصام بين البيت والذي يليه، أو بين المقاطع المتتالية، كما في الغـــزل المبهم بامرأة وصفها عنترة بالمحرّمة، وذلك بعد فخره بقتل الفارس البطل (٥):

فطعنتـــهُ بالرمـــحِ ثم عَلَوْتـــهُ بمهنّـــدٍ صـــافي الحَـــديدةِ مخْذَمِ
عهدي به شدَّ النهارِ كأنـــّما خُضـــبَ اللَّبانُ ورأسُهُ بالعِظْـــلَمِ
يا شـــاةُ ما قَنَصٍ لِمَنْ حَلّتْ لهُ حَرُمتْ عـــليّ وليتَهـــا لمْ تَحـــرُمِ
فبعثتُ جاريتي فقلتُ لها اذهبي فتحسَّـــسي أخبارَهـــا لي واعلـــمي

ثم في هجائه، بعد تلك الأبيات وما يكملها، رجلاً اسمه عمرو.

ويُخيَّل للدارس أن من يقول مطلعاً عاطفياً رقيقاً لا يمكن أن يتكلم بعـــد ذلـــك في إيقافه ناقة كالقصر عند الدار، ولا أن يحدّد تحديداً جغرافياً جافاً موطنه وموطن حبيبته، ولا أن يعيد التحية على الطلل بطريقة لا إيحاء فيها، ولا أن يسمي حبيبته تسميتين غريبتين يقال إنهما كنيتان لعبلة هما: أمّ الهَيْثم وابنة مخرم، فذلك لا يبدو مقنعاً، بل هو حاجـــة القافية ليس إلاّ، أو ربما كان، كما يرى آلورد، مأخوذاً من قصائد مختلفة (٦). ومن يتخذ ذلك المطـــلع اللطيف يستبعد عنه أن يشير إلى حب فجائي وقتال بينه وبين قوم حبيبته – ومعروف أن حبيبته من قبيلته فلا حرب بينه وبين قومها– أو أن يمـــنّ عليها بأنه ينـــزلها في نفسه منزلة المحبوبة المكرّمة، وكل ذلك بأسلوب بســـيط جداً لا يخلو من النثرية والركاكة، وقد لا يكون معناه المشروح إلا مـــن صـــنع خيـــال الرواة. والمرجّح أن ما يوافق المطلع المذكور هو البيت التاسع من رواية ابن الأنباري والزوزني :

٥– **الديوان**، ٢١٣، وقارن ابن الأنباري، **شرح** ٣٥١ وما بعدها

٦– أنظر بدوي، **دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي**، ص ٧٦

كيف المزارُ وقد تربّعَ أهلُها بعُنَيْزتيْنِ وأهلُنا بالغَيْلَمِ؟

فهذا انتقال منطقي، إلى حد ما، من تحية دار الحبيبة إلى التساؤل عن طريقة زيارتها وهي بعيدة؛ ذلك لأن هذه الحيرة التي لا تخلو من حسرة، تعبير حزين يوافق الأبعاد النفسية التي في المطلع المرجّح، ويتكامل مع الأسلوب الإنشائي الذي فيه. صحيح أننا لا نعرف هذين الموضعين: عُنيزتين والغيلم، وإن أوضح كتاب **الأغاني** (٧) أن عُنيزتين " أكمة سوداء بين البصرة ومكة"، ولا نعرف كذلك المواضع التي قبلهما، وأننا نظن أن هذه مواضع وهمية ككنيتي عبلة المزعومتين، وصحيح أيضاً أن الاعتراض الأول لا يزال قائماً، وهو أن عنترة وعبلة من قبيلة واحدة فلا مسافة جغرافية تفصل بينهما ، لكننا ننظر إلى النفس الشعري الواحد في المطلع وفي هذا البيت، قابلين افتراضاً كاذباً قد يصعب الدفاع عنه، هو أن عنترة يخترع عن عمد أسماء وهمية ليخيل لقومه أن الفتاة التي يتحدث عنها غير ابنة عمه، فالتشبيب بالنساء، ولا سيما القريبات، لم يكن محموداً.

ويأتي البيت العاشر من الديوان:

إن كنتِ أزمعتِ الفراقَ فإنما زُمَّتْ ركابُكمُ بليلٍ مُظلمِ

وهو غير موافق للسياق أيضاً، ليس لأن القصيدة توحي أن الفراق أصبح من الماضي، بل لأن العدوانية التي يعبر عنها الشطر الثاني من البيت، كما بيّنا آنفاً، تخالف الطبيعة الرقيقة الودود التي في المطلع وفي البيت التاسع. فكأن الشاعر يتهم حبيبته وقومها بالإعداد سراً للرحيل، وكأنهم يأتمرون به ويخافونه في الوقت نفسه.

كما أن إحصاء النوق، في البيت الثاني عشر من المعلقة برواية **الديوان**، وتشبيهها بالغراب شيء لا نسب بينه وبين الشعر، ولا يبدو إلا

٧- **الأغاني** ك ٩/٢٢٢

إقحاماً من بعض الرواة الهواة.

وعجباً، كيف انتقل عنترة فجأة إلى مخاطبة امرأة هي الحبيبة على الأرجح (٨)، وكأنه لم يكن وقوف على الأطلال ولا ذكر للفراق ولا تمنٍ لزيارة الحبيبة ولا وصف للعذاب والسفر والسهر، وإذا نحن بحضور تلك المرأة التي يغازلها عنترة بأسلوب لا يبرأ من دعابة وتحد وإيحاء بالفروسية:

إنْ تُغدِفي دوني القِناعَ فإنني طبٌّ بأخْذِ الفارسِ المُسْتَلْئِمِ

كما أنه لا بد من إبداء الحذر حيال تشابه الشطرين في البيتين اللذين يذكر فيهما عنترة قتل ضحيتيه، وذلك بتكرار عبارة "عاجل طعنة" بما يوحي أن ثمة روايتين مختلفتين لبيت واحد.

ونقف قليلاً عند البيتين اللذين يصوران الضحية الثالثة لعنترة في سياق القصيدة، فيجعلانها من الأبطال والأغنياء ووجوه الفرسان، ويصفانها بالضخامة الهائلة التي ليس لها النظير، وبأن في قلبها، مع ذلك، شيئاً من تهيّبِ الموت:

لمّا رآني قد نزلتُ أريدُهُ أبدى نواجذَهُ لغيرِ تبسّمِ

وليس هذا بالضرورة جبناً، لأن عنترة سيجعل التكشير عن الأسنان عادة عامة في الحرب:

ولقد حفظتُ وَصاةَ عَمّيَ بالضُحى إذ تَقلِصُ الشفتانِ عنْ وَضَحِ الفمِ

والبيتان يذكّران ما سيقوله أبو تمام:

قد قلّصتْ شفتاهُ مِنْ حفيظتِهِ فَخيلَ مِنْ شدّةِ التعبيسِ مُبتسِما

وما سيقوله المتنبي في الفخر بنفسه، ويظنه بعضهم أخذاً من أبي تمام:

إذا رأيْتَ نُيوبَ الليثِ بارزةً فلا تظنَّنّ أنّ الليثَ يبتسمُ (٩)

٨- **الديوان**، ، ٢٠٥ البيت ٤٠

٩- أنظر علي الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، ص ٣٢٦، ٣٢٧

ونتساءل هل استوحى أبو تمام ثم المتنبي بيت عنترة، أم استوحى الرواة المتأخِّرون بيت أبي تمام ونسجوا لعنترة على منواله؟

هذا وقد انفرد **الديوان** دون سائر المصادر برواية هذا البيت لعنترة في المعلقة:

وكأنها نَظرتْ بِعينيْ شادِنٍ رَشَأٍ من الغزلانِ ليسَ بتوأمِ

أو

.... حـــرٍّ أثْـــرَمِ

وهو يبدو مقحماً بين هذين البيتين:

إذ تَسْـــتبيكَ بأصْـــلَتِيٍّ ناعمٍ عَـــذْبٍ مُقبَّلُـــهُ لـــذيذِ المَـــطْعَمِ

وكـــأنّ فأرةَ تاجرٍ بقَسِـــيمةٍ سَبقتْ عوارضَها إليكَ منَ الفمِ

ذلك لأن في بيت " إذ تستبيك " وصفاً للفم بالنعومة وبالطيبة واللذاذة، سواء كان على رواية "بأصلتيّ " أو على رواية " بذي غُروبٍ"، ولأن بيت " وكأن فأرة" الذي تحفظنا عليه (أعلاه ص ٤٤، ٤٥) يكمل هذا الوصف بنسبة رائحة المسك إلى أسنان الفم، أما بيت " وكأنما نظرت" فيقطع وصف الفم بوصف العينين، ثم تأتي خمسة أبيات متكاملة لتشبّه رائحة تلك الأسنان برائحة الروضة النظيفة التي جاد عليها المطر وغنّى فيها الذباب. وقد جاء البيت في سائر المصادر (شروح النحاس وابن الأنباري والزوزني والتبريزي) برواية أخرى، بين صِيَغها فروق لا تذكر، وهي:

وكأنها التفتتْ بِجِيدِ جَدايةٍ رَشَأٍ من الغزلانِ حُرٌّ أرْثَمِ

وذلك في موضع آخر واضح الإقحام، هو موضع الجارية المتجسسة (أعلاه ص ٧٤). وقـــد أبى بعض نساخ **الديوان** أيضاً إلا أن يقحم وسط هذه الأبيات الخمسة المتكاملة بيتاً غريب النسب عنها ، وإلاّ أن ينفردَ بروايته، وهو:

أو عاتِقاً من أَذْرِعاتَ معتّقاً مما تعتّقهُ ملوكُ الأعجمِ

يـــريد أن يـــتابع وصف الأسنان فيشبّه رائحتها بالخمر المعتقة، لكنه بيت شديد الركاكة والسخف. ومن القرائن على أنه من خارج النص أن الأعلم الشنتمري، شارح **الديوان**، لم يعرض له بل اكتفى بشرح سائر الأبيات التي قـــبله وبعده (١٠)، وذلك يعني أنه من صنع بعض النساخ، هو والبيت الآخر الذي شعرنا بإقحامه أيضاً ، وفيه تشبيه لعيني المرأة بعيني الشادن.

ومـــن الأبيات المريبة ذلك البيت الذي ذكر أبو محمد الرستمي أن الأصـــمعي انفرد بروايته وأشار أبو جعفر النحاس إلى أنّ أحـــداً لم يروه لا الأصـــــمعي ولا غيره ؛ ذلك البيت يصف ســـنام الناقة بالأملس المرتفع ويشـــبه قوائمها بدعـــائم الخيمة فيقول (١١) :

أبقى لها طولُ السِّفارِ مُقَرْمَداً سَنَداً ومثلَ دعائمِ المُتَخيَّمِ

ولا ندري كيف يدخل في المعلقة بيت لم يروه أحد! فمن أدرجه فيها إذن؟ وهل هناك وضّاعون مجهولون يعبثون بالشعر؟ وهل يروي الرواة كل ما يقع تحت أيديهم أو في سمعهم ثم ينقدون ما ينقدون منه؟

وثمة بيت آخر انفرد الأصمعي بروايته هو :

برحيبةِ الفَرْغَينِ يَهدي جَرْسُها بالليلِ مُعْتَسَّ الذئابِ الضُّرَّمِ

وقد وردت الإشارة إلى ذلك في عبارة لابن الأنباري مشككة هي " لا نعلم أحداً رواه غيره" (١٢). ومعروف أن الرواية المفردة كحديث الآحاد لا يؤخذ بها.

وشبه مؤكد أن البيتين الأخيرين من المعلقة برواية الأعلم الشنتمري

١٠- **الديوان**، ١٩٤-١٩٨

١١- ابن الأنباريّ، **شرح** ٣٢٨ والرستميّ ، كما يبدو من كلام ابن الأنباري، راوية عالم يأخذ عنه ابن الأنباريّ نفسُه الشعرَ وشرحه.

١٢- ابن الأنباريّ، نفسه ٣٤٦

موضوعان، ليس لأن الأصـــمعي انفرد بروايتهما، وليس لأن أبا جعفـــر النحاس نفى معرفته لهما أو قراءته لهما على أي أحد، بل لأن موقعهما في آخر القصيدة يبدو نافراً ؛ فبعد تعيير عنترة لابني ضَمْضَم بقتله أباهما، يأتي البيتان المذكوران ليعتذر فيهما عنترة نفسه لامرأة، لعلها عبلة، من امتناع زيارتها عليه لما تعلم ولا تعلم، وليشتكي من أن رماح ابني بغيض، اللذين بيّنا عدم وجـــودهما آنفاً، حالت بينه وبينهـــا، ومن أن الحـــرب نَحّـــتْ من لم يجرم:

إني عَدانِي أنْ أزورَكِ فاعلـــمي ما قد علِمْتِ وبعضَ ما لَمْ تَعلمي

حالتْ رماحُ ابنيْ بغيضٍ دُونَكمْ وَزَوَتْ جَوانِي الحربِ منْ لَمْ يُجرِمِ

فكأن عنترة عاد ليستأنف القصيدة بعد أن ختمها، وليبدو في غاية الضعف بعد أن كان في منتهى القوة، معبِّراً عن ذلك بأسلوب ركيك لا يتناســـب وأســـلوب ســـائر المعلقة (١٣). لكن **الجمهرة** و **منتهى الطلب** جعلا هذين البيتين في أوائل القصيدة، بعد ذلك البيت الركيك الذي يقول :

ولقد نَزلتِ، فلا تَظُنّي غيرَهُ، مني بمنزلةِ المُحَبِّ المكرَمِ

صحيح أن هذا التغيير في النظام يخفف من التنافر بين الأبيات، لكنه لا يزيله؛ لأن الفرق ضئيل بين أن يُظهر عنترة منتهى الضعف قبل أن يباهي بمنتهى القوة أو أن يظهره بعد ذلك .

هذا وقد زادت **الجمهرة** و **منتهى الطلب** بيتاً ثالثاً بعد ذينك البيتين هو:

يا عَبْلُ لو أبصرتِني لرأيْتِني في الحربِ أُقدمُ كالهِزَبْرِ الضَّيغَمِ

وهو مما يزيد التناقض، لأنّ الرجل يصور نفســـه قوياً وضعيفاً في موضـــع

١٣- أنظر ابن الأنباري، **شرح** ٣٦٥، ٣٦٦

واحد (١٤)، فمن يقدم كالأسد لا يعلن خوفه من رماح ابني بغيض.

وزيادات **الجمهرة** و **منتهى الطلب** كثيرة جداً، على كل حال، وعلى ما ألمحنا منذ قليل، وهي قد تبلغ ما يساوي ثلثي عدد أبيات المعلقة برواية الزوزني. وكلها زيادات تدخل تحت عنوان الإقحام والتطويل، وتبدو غريبة في محيطها الشعري، غير متناسبة مع أسلوب عنترة في المعلقة. ومن ذلك بيت غريب هو البيت الثاني من المعلقة برواية **منتهى الطلب** ويقع بعد " هل غادر الشعراء" وهو:

إلاّ رواكدَ بينهنَّ خصائصٌ وبقيةٌ من نُؤْيِـــها المُجْرَنثِمِ

وهو بيت لم يسمعه ابن النحاس إلا من راوية غير مشهور اسمه محمد بن الحسن بن محمد بن أيوب، مع بيتين آخرين جعلهما هذا الراوية مطلعاً للقصيدة ، كما قدّمنا، وهما:

أعياك رســـمُ الدارِ لمْ يتكلمِ حتى تكلَّمَ كالأصـــمِّ الأعجمي

ولقد حبستُ بها طويلاً ناقتي أشكو إلى سُفْعٍ رواكدَ جُثَّمِ (١٥)

ولا ريب في أن المجرنثم، وهو المجتمِع، من الألفاظ الغريبة غير الفصيحة اللفظ التي لا تبدو متوافقة مع أسلوب المعلقة.

ويلوح لنا أن بعضهم أقحم بيتاً آخر، رواه **الجمهرة** و **منتهى الطلب**، وهو:

وتظلُّ عبلةُ في الخُزوزِ تجرُّها وأظلُّ في حَلَقِ الحديدِ المُبهمِ (١٦)

والخزوز جمع خَزّ وهو نوع الحرير. وقد يغرينا القول إن البيت في غير موقعه لأنه يقطع سياق المعنى، هو أيضاً، إذ يدخل بين بيت يعيّن مواضع ســـكن

١٤- أنظر القرشي، **الجمهرة** ٣٥١، والتبريزي، **شرح** ٢٧٠

١٥- **الديوان** ١٨٦، والتبريزي، **شرح** ، ٢٦٣، برواية: تَرغو إلى سُفْع الرواكد

١٦- انظر **الجمهرة** ٣٥٠، والتبريزي، نفسه ٢٦٦

عبلة وأهل عنترة، وبيت يحيّي عنترةُ فيه الطلل، لولا أن البيت الذي يعين تلك المساكن يبدو دخيلا أيضاً على السياق الذي يقضي أن يحيَّى الطلل بعد الوقوف عليه، لا أن يلي ذلك الوقوف كلام جغرافي في المساكن ثم تحيةٌ للطلل، فضلاً عما ذكرناه آنفاً من عدم استقامة هذا المعنى الجغرافي؛ فأهل عنترة وعبلة واحد وينبغي أن يكون ربعهما واحداً. ومثل ذلك عدم استقامة كنية " أمّ الهَيْثم" لأنها تبدو خضوعاً للوزن، ليس إلا، ولا حاجة بعنترة إلى التمويه لأنه قد ذكر اسم عبلة ابتداء.

ومما لا يستبعد الشك بإقحامه على القصـــيدة ثلاثة أبيات ركيكة جداً زادتها **الجمهرة** و **منتهى الطلب** بعد البيت الذي يحصي النوق الحلوبة، والذي شككنا بإقحامه أيضاً، وهي :

فصغارُها مثلُ الدَّبى ، وكِبارُها مثلُ الضـــفادعِ في غـــديرٍ مُفْعَمِ
ولقد نظرتُ غداةَ فارقَ أهلُها نظَـــرَ المحبِّ بطـــرْفِ عيْنٍ مُغرمِ
وأُحبُّ لو أَسقيكِ غيرَ تملُّـــقٍ واللهِ مِنْ سَقَمٍ أصابَكَ مِنْ دمي(١٧)

وما نخال هذا الإقحام إلا لهوَ ساخرٍ يريد أن يهزأ بشعر عنترة وأسطورته، إذ لا يتصور أحد أن يشبّه عنترة صغار النوق بأصغر الجراد أو النمل (الدَّبى)، وأن يشبِّه كبارها بالضفادع، وهو صاحب الصور الرائعة الراقية؛ ولا أن يفسر الماء بالماء بقوله " نظر المحب بطرف عينيّ مغرم"، ولا أن يضطرب ذلك الاضطراب وهو يتمنى أن يسقي عبلة من دمه لشفائها من السقم. ومتى كان شرب الدم دواء، إلا ما اعتقده الجاهليون في أن دم الملوك والأشراف شفاء من الكَلَب (١٨)، فهل كانت عبلة مصابة بهذا الداء أم كان

١٧- **الجمهرة** ٣٥٣، والتبريزي، **شرح** ٢٧٢ **والديوان** ، ١٩٤، والدبى بفتح الدال جمع دباة، وهي الجرادة قبل أن تطير أو أصغر ما يكون من الجراد والنمل ، أنظر اللسان، دبي

١٨- الجاحظ، **الحيوان** ٢/٥-٩

عنترة يعدّ نفسه ملكاً أو شريفاً؟

وثمة إقحامات كثيرة غير هذه قد يُثقل البحثَ إيرادُها كلها، لا سيما وأنها في مجملها ركيكة كتمارين المبتدئين في الشعر، أو مفتعلة تكلَّفَها غـــير الشـــعراء. لكن ثمة زيادة في منتهى الروعة تدل على أن من الناحلين شـــعراء كـــباراً لا يضمرون أي نية سيئة بجمال الشاعر وشعره، وهي التي زعموا أنها في **الجمهرة** :

ولقد ذكرتُكِ والرماحُ نواهلٌ مني وبِيضُ الهِنْـــدِ تقطـــرُ مِنْ دَمي
فَوَدِدْتُ تقبيلَ السيوفِ لأنَّها لَمَعتْ كبارِقِ ثغـــرِكِ المتبسِّمِ (١٩)

فهذا الناحل قد تصور عنترة الفارس العاشق الذي وجد نفسه وحقق حضوره الاجتماعي في الحرب، فأدخل رقة العشق في صرامة القتال بكيمياء أسلوبية غريبة لا أحسب عنترة، لو أطال أبو العلاء المعري حديثه معه في الجحيم، ضمن **رسالة الغفران**، إلا طالباً إليه نقل شكره إلى ذلك الناحل، وإخباره أنه يتمنى لو كان هو حقاً قائل هذين البيتين.

ويبدو قسم من الزيادات نوعاً من التوسيع قريباً مما يسمى التشطير، كالذي نسب إلى عنترة برواية البطليوسي :

يدعونَ عنترَ والسيوفُ كأنـــّها إيماضُ برقٍ في السحابِ الرُّكّمِ
يدعون عنترَ والدمـــاءُ سواكِبٌ تجري بفيّاضِ الدمـــاءِ وتَنهمي
يدعون عنترَ والفوارسُ في الوغى في حومـــةٍ تحتَ العَجاجِ الأقْتَمِ
يدعونَ عنترَ والرمـــاحُ تَنوشُني عاداتُ قومي في الزمانِ الأقْدمِ

ومثل ذلك ما زادته **الجمهرة** و **منتهى الطلب** – وكم أقحم هذان

١٩– هذان البيتان ليسا في روايات **الديوان** الموثوق بها، لكنّ محقق **شرح** التبريزي ذكرهما في الحاشية على أنهما في **الجمهرة**، ولم نجدهما في **الجمهرة** بل في حاشية لمحققها الذي زعم هو ومحقق **شرح** النحاس أنهما في **ديوان عنترة**، لكن الطبعتين اللتين أشارا إليهما غير موثوق بهما . أنظر القرشي، **جمهرة أشعار العرب**، ص ٣٧٧ ، والنحاس ، **شرح** ٥٠٧/٢، والتبريزي، **شرح** ٣٠٣

المرجعان من أبيات على تلك القصيدة كما رأينا - وهو:

كيفَ التقدّمُ والرمـــاحُ كأنّها برقٌ تلألأ في السحابِ الأرْكَمِ؟
كيفَ التقدّمُ والسيوفُ كأنّها غَوْغـــا جَـــرادٍ في كثيبٍ أهْيَمِ؟
[..... .....]
فإذا اشتكى وقعَ القَنا بِلَبانِه أدنيتُهُ منْ سَـــلٍّ عَضْبٍ مِخْذَمِ

وقد جاءت الزيادتان كلتاهما بعد البيت المشهور المتفق عليه:

يدعون عنترَ والرماحُ كأنّها أشطانُ بئرٍ في لَبانِ الأدهمِ (٢٠)

وذلك أيضاً كالتمارين الشعرية السخيفة.

ويبدو بعض الزيادات ضماً لأبيات من قصائد منسوبة إلى عنترة إلى قصائد أخرى له، كالذي نسب إليه في المعلقة برواية **الجمهرة**:

ولقد أبِيتُ على الطَّوَى وأظلُّهُ حتى أنالَ بهِ لذيذَ المَطعمِ

وهو مطابق لما ورد في قصيدة عنترة اللامية:

طالَ الثَّواءُ على رُسومِ المَنـــزِلِ بينَ اللَّكِيكِ وبينَ ذاتِ الحَرْمَلِ

مع خلاف وحيد في عبارة القافية وهي: "كريم المأكل (٢١)" بدل "لذيذ المطعم" .

وعلى الجملة فقد أُقحم على معلقة عنترة شعر كثير، لكنه لم يقدح بوحدتها الموسيقية والمضمونية العامة، بل أفضى إلى كثير من الاضطراب والخلخلة، لا سيما وأنه بدا في أكثر الأحيان تمارين شعرية بدائية سخيفة، قد يكون بعضها معتمداً على قصائد أخرى لعنترة. ولعل أول المقاحم مطلعان أدخلا على المعلقة، أولهما موقف عدائي جاف من صمت الدار، والثاني أشبه بكلام النقاد لا الشعراء، ولا يتناسب إلا ثالثهما مع غزل عنترة

٢٠- أنظر التبريزي، **شرح** ٣٠٩، ٣١٠، **والجمهرة** ٣٧١

٢١- **الديوان** ٢٤٩، **والجمهرة** ٣٦١

الرقيق ، الأمر الذي جعل الرواة والنقاد يكادون يجمعون عليه، وهو: "يا دارَ عبلةَ بالجِواءِ تكلمي" الخ..

والذي يكشف الإقحام تفاوت الأسلوب بين البيت والآخر، أو بينه وبين أسلوب القصيدة العام، ويكشفه تخلخل بناء القصيدة، وانقطاع السياق، أو وجود تناقض بين المعاني، ولا سيما في البيتين الأخيرين حيث تفاوت بين القوة والضعف، في موقف واحد، أو عَزْو كلامٍ إلى عنترة لا يتناسب ووضعه الاجتماعي، وكل ذلك يلقي ظلالاً كثيفة من الشك على معلقة عنترة.

وأكثر من أقحم على تلك المعلقة وطوّلها كتابا **جمهرة أشعار العرب** و **منتهى الطلب**، وتقارب زياداتهما الخمسين بيتاً.

الفصل الخامس

الغنـــــاء بالمعلقـــــة

لقد غُنِّي في العصرين الأموي والعباسي بثلاث معلقات على الأقل، وقد سلفت الإشارة إلى ذلك في كتابنا السابق: **قراءة جديدة**. ومن المعلقات المغناة معلقة عنترة، غنَّى بأبياتها نحو أحد عشر مغنياً ومغنية، منهم مَعْبَد وإسحاق الموصلي (١). وكان المغنِّي يختار في الغالب بيتاً واحداً من المعلقة فيُغنِّي به، وربما تجاوز البيت إلى أبيات قليلة لا تزيد على الخمسة. ولم يكونوا يغنون الأبيات المتوالية بالضرورة، بل يختارون ما يشاءون من الأبيات سواء أكانت متوالية أم متباعدة، وقد يقدمون فيها ويؤخرون. وقد ذكر أبو الفرج الإصفهاني الأبيات التي غُني بها من معلقة عنترة فإذا هي جميعاً أربعة عشر بيتاً. وأكثر ما غني به منها قوله:

ولقد خشيتُ بأنْ أموتَ ولم تدرْ للحربِ دائرةٌ على ابنيْ ضَمْضَمِ

فقد دخل في خمسة ألحان. يليه في عدد الألحان مطلع القصيدة المرجّح :

يا دارَ عبلةَ بالجِـــواءِ تكلَّمي وعِمي صباحاً دارَ عبلةَ واسلمي

فقد دخل في أربعة ألحان. يلي ذلك البيت القائل:

وتَحُلُّ عبلةُ بالجِـــواءِ وأهلُنا بالحَـــزْنِ فالصَّـــمَّانِ فالمُتَثلَّـــمِ

ومثلُه البيت الذي يليه وهو:

حُيِّيتَ منْ طَلَلٍ تقادمَ عهدُهُ أقـــوى وأقْفـــرَ بَعـــدَ أمِّ الهَيْثَمِ

فقد دخل كل منهما في ثلاثة ألحان. يليهما هذا البيت:

١- كل ما سيرد عن الغناء بالمعلقة فمصدره **الأغاني** ك ٩/٢٢٠-٢٢٤ وانظر **قراءة جديدة** ٢٣٩

كيف القَرارُ وقد تربَّعَ أهلُها بعُـــنيزتـــينِ وأهلُنـــا بالغَيْلَـــمِ

فقد دخل في لحنين.

وبقيت تسعة أبيات لم يدخل كل منها إلا في لحن واحد.

لكن القصيدة المروية في **الأغاني** تَعُدُّ ستة عشر بيتاً، وهذا يعني أن أبا الفرج الإصفهاني لم يكتف بما غُنّي من المعلقة بل روى مع ذلك بيتين غير مغنين هما:

ولقد شفى نفسي وأَبرأَ سُقْمَها قِيلُ الفوارسِ وَيْكَ عنترَ فاقدمِ

و بيت:

فشككتُ بالرمحِ الطويلِ ثيابَهُ ليسَ الكريمُ على القنا بمحـــرّمِ

إلا إذا فُهم من إحدى العبارات أن ابن جامع غنّاها كلها.

وقد جاء **الأغاني** بتلك الأبيات مجموعة على غير ترتيبها في **الديوان** وفي شروح المعلقات. فماذا يعني اكتفاؤه بستة عشر بيتاً، وإتيانه بها على ترتيب خاص وبالتالي مختلف؟ لعله كان يقصد الغناء فحسب. ولننظر مع ذلك في الروايات التي اعتمدها.

نشير في البداية إلى أن الكلام على مطلع المعلقة وعلى سبب قولها مأخوذ عن علي بن سليمان الأخفش عن أبي سعيد السكري عن أبي عمرو الشيباني. أي أن مصدره الأول هو الشيباني. ثم إن **الأغاني** يعتمد أبياتاً يكاد الشُّرّاح يجمعون عليها، وهي مطابقة لرواية الزوزني، باستثناء كلمتين خالف فيهما **الأغاني** جميع الروايات وهما " القرار" بدل "المزار" في البيت التاسع من رواية الزوزني، و"فاقدم" بهمزة وصل، بدل " أَقدم" في البيت السبعين من رواية الزوزني، وباستثناء استعماله تلك الرواية الشاذة للمطلع الذي رواه العُكليّ، معتمداً راوية " الرَّبع" بدل " الدار"، أي :" أم هل عرفت الربع بعد توهّمِ". كما أن روايته تكاد تطابق رواية **الديوان** لولا الكلمات الثلاث

المذكورة، وكلمتا "الوقيعة " و" فشككتُ "بدل " الوقائع " و"كمّشتُ " اللتين خالف **الديوان** فيهمـــا ســـائر الروايات، فضـــلاً عن رواية "فاقـــدمِ" بدل " قَدِّمِ".

ثم إنّ سياق الأبيات التي اختارها **الأغاني** متخلخل من ناحية المعنى، ولا سيما حينما يتكلم عنترة على ضحيته الثانية فتفجؤنا الأبيات بوصف طعن يقع عمله على ضمير غائب لا يُعرف مرجعه: "فشككتُ بالرمح الطويل ثيابه"، و كذلك حينما تنتهي الأبيات بذكر الشُرب والصحو منه.

وهكذا نجد إن فن الإخبار ومراعاة فن الغناء والمغنين أدّيا إلى تحريف كلمتين من كلمات المعلقة، وإلى اعتماد رواية شاذة، لكنها قد تناسب لهجات العراق، هي الرَّبع ، وإلى مخالفة نظام المعلقة في جميع رواياتها بما يخلخل المعنى، فضلاً عن الحذف الانتقائي .

ولكن لعمل **الأغاني** فضيلة هي أنه أختار الأبيات الأكثر وضوحاً التي يكاد لا يقع فيها خلاف بين الرواة والشرّاح، والتي لعلها أفضل ما في القصيدة، حتى لا نقول لعلها النص الصحيح لها، لاسيما وأنها بعيدة من صراع اللغويين والخلاف بين البصريين والكوفيين.

النتيجـــــــة

وفي النتيجة؛ فإن معلقة عنترة تكشف عن مقدار عبث الرواة واللغويين بالشعر حتى إننا لنجد أسماء علم وجنس نرجّح أنها وهمية لعدم ورودها في غير معلقة عنترة أو لمجيئها في بعض روايات المعلقة فحسب، ولعدم استشهاد المعاجم على وجود تلك الأسماء إلا بالمعلقة نفسها. كما نجد روايات لأسماء لا وجود لها حتى في المعاجم، ليس لافتقار المعاجم إلى الشمول، وهذا ممكن أحياناً، بل لأن الكلمة نجمت عن تصحيف فاحش.

ولا يخلو الأمر في بعض الروايات من تطوع عدد من الرواة أو النُّسَّاخ لتجميل النص بإبدال حرف من حرف أو كلمة من كلمة أو عبارة من عبارة. إلا أن الأمر يفضي أحياناً إلى تراكيب بلا معنى يجهد الشراح لتأويلها وإيجاد معانٍ لها، وقد تبعد تأويلاتهم حتى تكاد تبلغ اللامعقول، أو يؤدي التنقيح إلى أخطاء معنوية وعروضية، أو إلى تناقض أو تضادّ بين معاني الأبيات لا يمكن أن يصدر عن الشاعر نفسه، أو إلى صيغ قبيحة لا تتلاءم مع مستوى الشاعر وأسلوبه، أو إلى عُجمة حقيقية توحي بعجز بعض الرواة أو النُّسَّاخ عن التعبير العربي السليم، ربما لأن بعضهم أعاجم، أو لأن العلماء يترفعون عن مهنة النسخ.

وتبدو القصيدة في بعض الأحيان مختبراً لتجارب لغوية وفنية يتنافس فيها الرواة واللغويون ويتبارون، وصاحب القصيدة خارج الحلبة. وفي هذه المنافسة يُدّعى أحياناً وجود تراكيب لغوية لا أساس لها في الاستعمال كالكلام على "من" الزائدة مثلاً، أو يُستنبط معنى لا علاقة للنص به، بل هو مأخوذ من مجاز استعمله شاعر آخر في مقام مختلف تماماً. وفي الأحوال المقبولة تبدو الروايات المختلفة نوعاً من القراءات المتعددة أنتجه اختلاف

اللغات، وهذا أمر أومأ إليه القدماء.

وقد يبدو الراوية متعمداً مخالفة الروايات المتفق عليها للإيحاء بتفرده ومعرفته ما لا يعرف غيره. وفوق ذلك كله؛ فإن بعضهم يبدو متخصصاً في الزيادة إقحاماً وتطويلاً، ولا سيما صاحب **جمهرة أشعار العرب** وصاحب **منتهى الطلب**، وبعض الزيادات يأتي، هنا أيضاً، على صورة تمارين شعرية مدرسية بدائية لا يجوز أن تنسب إلى شاعر كبير مثل عنترة. وفي بعض أبيات المعلقة ركاكة وسخف وتفكك ينتمي كلها إلى الظاهرة التمرينية نفسها، سواء في ذلك ما أثبتته المصادر الحسنة أو ما أُقحم على النص. وقد يروي بعض المصادر بيتاً أو أبياتاً ثم يؤكد أن أحداً من الرواة لم يروها، أو أن راوية واحداً انفرد بروايتها، وهو، مع ذلك، يدرجها في القصيدة على الرغم من ضعف روايتها، فالمهم ألا تخلو القصيدة من شيء زُعم أنه منها، تماماً كما يفعل بعض المؤلفين، كأبي الفرج الإصفهاني، عندما يذكرون كل روايات الخبر القوية والضعيفة حتى لا يخلو الكتاب من شيء يتصل به .

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

القسم الثاني

شعر عنترة المقول إنه ثابت له

مقدِّمـــــــــــة

لا ينبغي أن تخدعنا كلمة " ثابت " عن الحقيقة، فنظن أن الشعر الموصوف بهذه الصفة شعر مؤكد النسبة إلى عنترة؛ بل يجب أن نفهم من ذلك نسبيةَ الثبات: بمعنى أن رواة هذا الشعر ثقات بصفة عامة، لكنهم مع ذلك قد اختلفوا في ما بينهم في رواية الشعر. وقد وجدنا هنا نموذجاً واضحاً على اختلافهم هو المعلقة، ووجدنا نماذج كثيرة عليه قبل ذلك في كتابنا السابق : **قراءة جديدة لقضية الشك في أدب الجاهلية**، وسنجد في دراسة هذا الشعر المقول إنه ثابت دلائل أخرى على تلك النسبية، ولذلك احتطنا بصفة" المقول" حتى لا نتحمل مخاطر توثيق الناشرين. وسيتبين لنا أن الشك سيصيب قدراً لا بأس به من ذلك الشعر القليل المتبقي لعنترة ، والذي إذا حذفنا منه المعلقة لم يبق منه إلا نحو رُبع الشعر المنسوب إلى الشاعر العبسيّ.

الفصل الأول

روايات شعر عنترة

أهـــم روايات شبعر عنترة وأوسعها ما ورد في ديوانه، لكن لذلك الشـــعر روايـــات متفرقة أخرى لعل أهمها ما جاء في كتاب **الأغاني** لأبي الفرج الإصفهاني، ولذلك يحسن بنا مقارنة هذه الروايات بعضها ببعض.

١. رواية الديوان

تنبغي الإشارة إلى أن أقدم نسخة من ديوان عنترة برواية الأعلم الشنتمري (ت ٤٧٦ هـــ) ترقى إلى سنة ٥٧١ هـــ. (١). فإذا صدق ابن خير في **فهرسته** وأبو الطيب اللغوي في **مراتب النحويين** (٢) تكون سلسلة الرواية كالآتي: الناسخ محمد بن يوسف الخزرجي (ت ٥٧١ هـــ) عن الأعلم الشنتمري (ت ٤٧٦ هـــ) عن الوزير الحرّاني (؟) عن ثلاثة من أساتذته (؟) عن أبي علي القالي (ت ٣٥٦ هـــ) عن ابن دريد (ت ٣٢١ هـــ) عن السَّجستاني (ت ٢٥٥ هـــ) عن الأصمعي (ت نحو ٢١٠ هـــ) عن حمّاد (ت ١٥٥ هـــ) أو أبي عمرو بن العلاء (ت ١٥٦ هـــ)، حيث تنقطع السلسلة، وبين أقدم رجالها وبين عنترة نحو مئة وسبعين سنة، ومن رجالها مجهولون لا نعرف عن أمانتهم ولا علمهم شيئاً، أوّلهم الناسخ وثانيهم الوزير الحرّاني ثم أساتذته الثلاثة.

١- **الديوان** ، ١٧٧

٢- أنظر أسد، **مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية**، ٥٠٥، ٥٠٧

٢. ما يقابلها في كتاب الأغاني

ونبدأ أولاً بما جاء في كتاب **الأغاني** من ذلك الشعر المزعوم ثبوته ونعلّق عليه.أنفسهماً ففي **ديوان** عنترة قصيدة نونية من خمسة أبيات يرثي بها مالكَ ابن زهير العبسي، وهي برواية الأعلم (٣) ويتطابق بيتها الأول وشطر بيتها الثاني مع ما يقابلهما من أبيات خمسة ينسبها **الأغاني** إلى ابنة مالك بن بدر ترثي أباها، وقد قتل في حرب داحس والغبراء، ويشبه بيتُها الثالث البيتَ الرابع من تلك الأبيات (٤) . تقول ابنة مالك بن بدر في أبيها:

للهِ عينا مَنْ رأى مثلَ مالـــكٍ عقيرةَ قومٍ أنْ جرى فرَسانِ
فليتَهما لم يشـــربا قطُّ قَطـــرةً وليتَهما لم يُرسَـــلا لرِهـــانِ
أُحِلَّ بهِ مِنْ جُندبٍ أمسِ نَذرُهُ فأيَّ قتيلٍ كانَ في غَطَفـــانِ؟
إذا سَـــجَعَتْ بالرَّقمتينِ حمامةٌ أو الرَّسِ تبكي فارسَ الكتفانِ

(والكتفان اسم فرس لمالك).

أما القصيدة المنسوبة إلى عنترة في رثاء مالك بن زهير الذي قيل إنّ قتْله كان سبباً في اشتغار الحرب المذكورة بين عبس وذبيان، فهي مما أوضح الأعلم الشنتمري أنه يروى لغير عنترة أيضاً، وتقول:

للهِ عينـــا مَـــنْ رأى مثلَ مالك عقيرةَ قـــومٍ أنْ جرى فرسانِ
فليتَهما لم يجريـــا نصفَ غَلوةٍ وليتهمـــا لم يُرســـلا لرهـــانِ
وليتهما ماتـــا جميعـــاً ببلدة وأخطـــاهما قيسٌ فـــلا يُريانِ
لقد جلبا حَيْناً وحَرْباً عظيمةً تُبيدُ سَراةَ القومِ منْ غَطَفـــانِ
وكان فتى الهيجاءِ يحمي ذِمارَها ويضربُ عندَ الكَربِ كلَّ بَنانِ

إن هذا الشـــعر الشبيه جداً بما نسب إلى تلك المرأة في رثاء

٣- **الديوان**، تحقيق مولوي، ٣١١

٤- **الأغاني** هـــ ١٧/٢٠١، ٢٠٢

أبيها مالك المفترضِ أنه عدو عنترة، والمماثلِ اسمه لاسم مَنْ رثاه عنترة وقيل إنه صديقه، يجعل عنترة كنادبات النساء، ويزيل عنه صفة الفارس الذي احتقر الموت، في شعره، وتحداه . بل يجعله أضعف من تلك المرأة، ولا سيما حينما يتمنى لو أن الفرسين، داحِساً والغبراء، ماتا واختفيا عن الأنظار فلم يظفر بهما قيس بن زهير. إن السذاجة في الكلام لا تُستبعد من رجل نشأ عبداً، لكنها حين تمتزج بأشد الضعف تصبح أمراً متناقضاً مع الرجولة، فكيف إذا كان الرجل هو عنترة؟

والطريف أن هذه القصيدة التي رأينا أنها تُعد خمسة أبيات في رواية **الديوان** ويزعمون أنها مروية عن الأصمعي أو معاصريه من كبار الرواة، قد استحالت في طبعة دار صادر (ص ٦٩) قصيدة موسعة تقع في ستة عشر بيتاً، تقابل فيها الأبياتُ الممتدة من البيت الخامس حتى العاشر وحدها الروايةَ الكاملة التي جاءت في رواية الطبعة الصادرة عن المكتب الإسلامي بتحقيق المولوي، باستثناء بيت ذكر شارح طبعة دار صادر أنه محل شك. وقد سبق القول إن طبعة دار صادر غير محققة ولا نعرف مصادرها، ونحن بالتالي لا نعرف من أين جاء هذا التطويل.

والذي صنعه رواة القصيدة المُستطالة أن جعلوا لها مطلعاً مصرّعاً غير موجود في الرواية القصيرة، وعلى نفس القدر من الضعف واللين أو أكثر، وهو:

ألا يا غرابَ البينِ في الطيرانِ أعرني جناحاً قدْ عَدِمتُ بَناني
تُرى هلْ علمتَ اليومَ مقتلَ مالكٍ ومَصْرَعَهُ في ذِلّــةٍ وهَوانِ؟
فإنْ كانَ حقاً فالنجومُ لفقْدِه تغيبُ ويهوي بعدَهُ القَمَرانِ
لقدْ كانَ يوماً أسودَ الليلِ عابساً يخافُ بَلاهُ طــارقُ الحدثانِ

ولم يكتف من نشك في أنه وضع هذا الشعر الركيك السخيف

على عنترة بأن أوحى الضعف فيه حتى الهزال، بل لقد بالغ حتى نسب إلى أحد سادات العرب، مالك بن زهير، الموتَ في ذل وهوان، وهذا ما يستحيل فعله ويُعَدُّ هجاءً لا رثاء، وقد يؤدى صاحبَه إلى خصام مع أهل القتيل.

والأبيات التي زادها طبعة دار صادر على آخر النص ستة في غاية السخف، وتدل على منتهى الضعف أيضاً، ومنها مثلاً:

فقَدْ هَدَّ ركني فقدُهُ ومُصابُهُ وخلّى فؤادي دائمَ الخفقانِ

هذا الشك لا يعني أننا نوثّق شعر ابنة مالك بن بدر؛ فهي مجهولة لم يذكروا اسمها، ولا يُعرف عنها أنها شاعرة تُروى لها القصائد، وليست في رأينا إلا شخصية قصصية من شخصيات حرب داحس والغبراء، تماماً مثل عنترة في القصيدة الموازية. وقد وضعوا على لسان هذه المرأة الشعرَ لأنهم اعتادوا أن تبكي البنات آباءهن. أليس ذلك ما فعلوه عند الكلام على وفاة عبد المطلب جد الرسول إذ وضعوا المراثي على ألسنة بناته الست، لم يستثنوا منهنّ أحداً؟

وفوق ذلك تبدو الأبيات متدافعة، ليس بين عنترة وتلك المرأة فحسب، بل بينه وبين بدر ابن صديقِه القتيل، مالك بن زهير؛ أي أن الابن تولى الرثاء بنفسه، وفق رواية **معجم البلدان** (٥)، وهي رواية تكاد تطابق رواية **الأغاني** لكن مع خلاف في نسبة الأبيات، ومع زيادة أبيات أربعة ليست في رواية **الديوان** ذُكر فيها اسم الموضع الذي جرت فيه حرب داحس والغبراء " ذات إصاد"، ونضح منها روح إسلامي تجلى في عبارة " بإذن الله". والطريف أن قاتل مالك بن زهير ومالك بن بدر يبدو في الروايتين واحداً هو جُندب، أو تصغيره جُنَيْدب، وكل ذلك مما يقوى شكنا

٥- ياقوت، **معجم البلدان** ، مادة: الإصاد

بالنص، ويبعثنا على الظن أنه وُضع لإكمال القصة من زوايا متعددة، وأُريدَ به فوق ذلك أن يكون شاهداً جغرافياً على بعض المواضع.

وفي **ديوان عنترة** بالرواية نفسها(٦) قصيدة له في قتل قِرواش العبسي، ويقال أيضاً إنها لشداد أبي عنترة أو جدِّه أو عمِّه، أوّلها:

ومَنْ يَكُ سـائلاً عني فإني وجـروةُ لا تَرودُ ولا تُعارُ

مُقرّبـةُ الشتاءِ ولا تراها وراءَ الحيِّ يتبعُهـا المِهـارُ

وفيها يعيّر بني العُشَراء، وهم قوم من فَزارة الذين قاتلوا عبساً في حرب داحس والغبراء، بأنه قتل أشرافهم علانية. والقصيدة تبدو مزيجاً من شِعرين؛ إذ تُطابق أبياتُها الخمسة الأولى ما ينسبه **الأغاني** إلى شداد بن معاوية، ويطابق بيتها السادس ما ينسبه **الأغاني** نفسه إلى حذيفة بن بدر رئيس ذبيان في الحرب المشار إليها، كل ذلك مع فروق ضئيلة تشبه التصحيف، كرواية ترود بدل نرود، والنسـاء بدل الشتاء، وأَمام بدل وراء (٧). والقصيدة متدافعة بين أربعة: اثنان منهما (شداد وعنترة) عدوان للثالث (حذيفة بن بدر)، أما الرابع (زيد الخيل) فلا ناقة له في حرب داحس والغبراء ولا جمل! على أن أكثر المصادر تنسب الأبيات إلى شداد (٨). فمرة ثانية تنسب القصيدة نفسها إلى عدة أشخاص متعادين. وهنا نتذكر قول الأصمعي(٩): " ذهب أمية بن أبي الصلت بعامة ذكر الآخرة ، وذهب عنترة بعامـة ذكر الحرب". ولِفعـل "ذهب به" معنيان: معنى أول يكتفي به أصـحاب المعاجم (١٠)، وهو أزالَهُ، ربما اسـتناداً إلى

٦- **ديوان عنترة**، تحقيق مولوي ص ٣٠٩ ، وقارن **ديوانه** ، دار صادر ص ٤٥

٧- **الأغاني** هـ ١٧/٢٠٧، ، ٢٠٨، وقد نسب سيبويه البيت الأول لشداد، **الكتاب**، ١/ ٣٠٢

٨- راجع **الديوان** ، مولوي، ص ٣٥٤

٩- الأصمعي ، **فحولة الشعراء**، ١٨، قارن **الأغاني** ك ٤/١٢٥

١٠- **الصحاح واللسان** ، مثلاً ، ذهب

الآية الكريمة: " ذهب الله بنورهم " والآية: " ولو شاء الله لذهب بسمعهم وأبصارهم " (البقرة ٢/ ١٧، ٢٠)، ومعنى ثانٍ هو: أخَذَهُ أو استولى عليه كما في الآية: "ولا تَعضُلوهُنَّ لتَذهبوا ببعضِ ما آتيْتمُوهُنَّ" (النساء ١٩/٤). وهذا قد يعني أن عنترة استولى على شعر الحرب كله، بمعنى أنه لم يُقَل شعرٌ في الحرب إلا ونسب إليه، سواء كان هو قائله أو لم يكن. فلا غرابة في أن يُنحل له هذا الشعر الذي قيل في الحرب، إذا صحت الرواية، مع احتمال أن يكون الشعر نفسه لشدّاد.

وفي **الديوان** كذلك قصيدة مطلعها (١١):

طالَ الثَّواءُ على رسومِ المَنــزِلِ بينَ اللَّكيكِ وبينَ ذاتِ الحَرْمَلِ

وهــي مــن أطــول قصائد عنترة (٢٢ بيتاً) وأجملها، وفيها وقوف على الأطلال وبكاء، ولم نجد عنترة يبكي على الرسوم إلا في هذه، وفيها أيضاً فخــر بالحرب وحكمةٌ تتصل بالموت، وقد عرضنا لبيت منها ورد شبيه له في المعــلقة (أعــلاه ص ٨٣). وقد اختار **الأغاني** من هذه القصيدة اثني عشر بيتاً، وترك عشرة هي الأبيات الخمسة الغزلية التمهيدية، والثلاثة التي تليها وفيهــا فخــر بالحرب، كما ترك بيتاً فخرياً في وسط القصيدة هو البيت الســادس عشر، وكذلك بيت القصيدة الأخير. وقد بدأت رواية **الأغاني** بقول عنترة المشهور:

بَكَــرَتْ تخوِّفني الحُتوفَ كأنّني أصبحتُ عن غرضِ الحُتوفِ بمعزلِ

فأجبتُهــا: إنَّ المنيَّــةَ مَنهــلٌ لا بدَّ أنْ أُســقَى بكأسِ المَنْهــلِ

كمــا بــدّل **الأغــاني** ترتيب الأبيات بحيث بدت القصيدة أكثر انسجاماً وتماسكاً. وهو لم يخالف رواية **الديوان** إلا في كلمة واحــدة هي

١١- كل ما سيرد في شأن هذه القصيدة والقصيدة التالية مأخوذ من **الأغاني** ك ٢٣٧/٨ وما بعدها

" ضربة فَيْصَل " بدل " طَعْنَة فيصل". وإذا كنا لا نستطيع الوقوف طويلاً أمـــام المتروك من الأبيات لكون ذلك راجعاً إلى الاختيار، فإن علينا، مع ذلـــك، أن نشير إلى أن بعض ذلك المتروك يجافي طبيعة عنترة، وكأنما تعمّد **الأغاني** إهماله، ومنه قول عنترة في المقدِّمة الغزلية :

أفَمِـــنْ بُكاءِ حمامـــةٍ في أَيْكـــةٍ ذَرَفَتْ دموعُكَ فوقَ ظَهرِ المَحْمَلِ؟
كالدُّرِّ أو فَضَضِ الجُمانِ تقطّعتْ منـــهُ عقـــائدُ سِـــلكُهُ لمْ يوصَـــلِ

فهـــذا يدل على منتهى الضعف والخنوثة، لا على الحب المعروف للفارس عنترة، وشذوذه عن سائر شعر العبسي يثير الشك، ويســـمح بافتراض أن يكـــون الـــرواة قـــد اخترعوا تلك المقدِّمة لإكمال النص بما يعتقدونه من مكوِّنات القصيدة الجاهلية الضرورية. كما أن البيت الأخير الذي تركه أبو الفرج لا يبدو على صلة بما سبقه، وكأنه جاء لمجرد التطويل.

على أن تبديل نظام الأبيات أمر آخر؛ فالقصيدة في **الأغاني** مروية عـــن أبي عمرو الشيباني، مثل المعلقة، لكن ما اختاره الإصفهاني من المعلقة كـــان متخـــلخلاً (أعـــلاه ص ٨٦، ٨٧) خلافاً لمختار هذه القصيدة. وسبب خلخلة مختار المعلقة واضح، فهو أبيات متفرقة قليلة اختيرت للغناء على غير نظام، بينما مختار هذه القصيدة يتجاوز نصف رواية **الديوان** لها وهو ليس مـــن الشعر المغنَّى، فلا حاجة بصاحب **الأغاني** إلى أن يبدل نظامه. وهذا يفـــترض أن الإصـــفهاني رواه دون تعديل في السياقة، وأن رواية الشيباني لتلك القصيدة مخالفة لرواية الأصمعي عن حماد أو عن أبي عمرو بن العلاء، ولعـــلها هـــي الأصـــح، لا ســـيما إذا افترضنا احتمالاً هو أن ما حذفه الإصفهاني غير موجود كله أو بعضه في رواية الشيباني.

وأخـــيراً هـــناك القصـــيدة الفائية التي سنعالجها في الفصل القادم ومطلعها:

أمِنْ سُمَيَّةَ دمعُ العَيْنِ مذروفُ لوْ أنّ ذا منكِ قبلَ اليومِ معروفُ!

وبكـــاء عنترة هنا غريب كبكائه في السابقة، وقد تنازع هذه القصيدة مع آخـــرين أهمُّهم سُحَيْم عبدُ بني الحَسْحاس، ولا تختلف رواية هذه القصيدة في **الأغـــاني** عن روايتها في **الديوان** بشيء غير تقديمها العبد على المال في قول عنترة:

المالُ مالُكمُ والعبدُ عبدُكمُ فهل عذابُكِ عني اليومَ مصروفُ؟

وغير إبدال " غارة لحقتْ" من " غارة لَقَحتْ" و " الشُّمّ" من "المُرْد"، وغير حذف بيت أخير ورد في رواية **الديوان** ولا يبدو على نسق مع ما تقدمه. وقد غنى بالبيتين الأولين من القصيدة ثلاثة مغنين، ولم يُغَنَّ بغيرهما، ولذلك لم يضطر **الأغاني** إلى المجيء بالأبيات متفرقة متخلخلة كفعله بأبيات المعلقة.

وباختصار؛ فإن ثقتنا برواية **الديوان** المأخوذة عمن يفترض أنهم ثقات، ليست راسخة؛ وذلك أولاً: لأن في سندها خمسة مجهولين، أقدمهم ولد بعد الإسلام بنحو مئة سنة، وثانياً: لأن في **الديوان** قصيدتين رثائيتين متنازعتين بين عنترة وبين سواه ولا تناسبان شخصيته القوية ولا أسلوبه الشعري المميز الذي نقرأه في المعلقة، ولا يوافق بعضهما حتى عادات العرب في الرثاء، ويبدو أصحاب القصيدتين مجرد شخصيات روائية تكمل صورة الحرب في داحس والغبراء. كما أن في قصيدتين أخريين منسوبتين إلى عنترة بكاء يجافي فروسيته، وفي إحدى هاتين سياقاً مضطرباً يبدو كتاب **الأغاني** مصلحاً له أو لروايته. وهذا كله سيكون له ما يؤيده في الفصلين التاليين اللذين فيهما مقارنة بين شعر عنترة وشعراء متعددين، ونظرٌ في قصائد مختلطة أو ملتبسة.

الفصل الثاني

عنترة وشعراء آخرون

أصبح معلوماً أن تشابه الحالات والظروف يؤدي إلى اختلاط أشعار الشعراء، ويجعل من العسير التفريق بينها، وهاهنا ما تعلق من ذلك بعنترة وأشباهه.

١. عنترة وسُحَيْم عبدُ بني الحَسْحاس

في كتب الأدب قصيدة مشهورة جداً كثرت روايتها، وهي الفائية التي عرضنا لها في الصفحتين السابقتين، ويذكرون في سببها أن امرأة أبي عنترة حرّضته عليه زاعمة أنه راودها عن نفسها. ويذكرون أيضاً أن ذلك كان بعدما قاتل عنترةُ وقبل أن يدّعيه أبوه. وزادوا أن أباه المستغضَب أخذه فضربه، فأكبّتْ المرأة على عنترة تستنقذه، وكفَّت أباه عنه، وبكت لمّا رأت ما به من الجراحات، فقال تلك القصيدة (الديوان، ٢٦٩). والحقيقة أن عبارة "بعدما قاتل" تأتي لحاجة في نفس الشارح، على ما يبدو، وهي ليست في رواية **الأغاني** عن محمد بن حبيب والشَّيباني؛ والمعروف أن عنترة لم يقاتل إلا بعد اعتراف أبيه به. وقد استنتج صديقنا عفيف عبد الرحمن من ذلك الخبر أن عنترة، إن ثبتت صحة القصيدة، قد " خاض المعارك إلى جانب فرسان قومه، واعترفوا بهذه الفروسية قبل" نيله حريته واعتراف أبيه به (١).

وعندنا أنه لا بدّ من أن تكون قصة تحريره مخترعة أو أن تكون قصة

١- أنظر **الأغاني** ك ٢٣٧/٨، وعفيف عبد الرحمن، **الشعر وأيام العرب**، ص ٤٩٣

هذه القصيدة كذلك، لأن الأمرين لا يجتمعان وإنْ حاول الشارح جمعَهما. ويحسن بنا هنا أن نتذكر، وإن في حذر، بعض ما قيل في سبب قول عنترة معلقته، وهو أنها أول شـــعر قاله، وقبلهـــا لم يكن يقول أكثر من بيتين. ثم إن خبر المعلقة والشعر الذي فيها يوحيان أن الشاعر قالها وهو حر، وهذا يفترض، منطقياً، ألا يكون قد قال شعراً وهو لا يزال عبداً لم يعترف به أبوه، وأن تكون هذه القصيدة الفائية موضوعة عليه، أو أن تكون المقدِّمة النثرية مجرد قصص. وماذا في القصيدة؟

أنها نوع من الشكوى والعتاب، لا للأب الذي ضرب عنترة، بل للمرأة التي دافعت عنه! وليس لأنها كانت السبب في معاقبة أبيه له، بل لأنها لم تخبره بما تضمره له من حب، وقد تمنى لو أنه علم بذلك من قبل. ثم تكلم على صدودها ووصف تغطيتها لها من عصا أبيه، وأعلن عبوديته لقومها ورجا أن ينصرف عنه عذابها، لا عذاب أبيه! كما عاتبها على نسيانها بلاءه في الحرب التي يفاخر ببطولاته فيها، وانتهي إلى حكمة تتناول إخلاف الدهر وتفريقه الأحبة. فالقصيدة مفككة متناقض بعضها مع بعض، ولا يتوافق مضمونها مع ما زُعم من سبب قولها. ولا يتلاءم كون الرجل بطلاً مغواراً في الحرب، مع كونه عبداً مضروباً حتى الموت في السلم. وإن هي إلا تأثر بقصة امرأة العزيز التي وردت في القرآن الكريم، مع الخلاف أن يوسف لم يكن عبداً، ولا ابناً للعزيز.

هذا في المضمون، أما في نسبة الأبيات فإن الأربعة الأولى منها تقـــول:

أمِنْ ســـُمَيّةَ دمعُ العينِ تذريفُ؟ لو أنّ ذا منـــكِ قبلَ اليـــومِ معروفُ
كأنهـــا يومَ صـــدّتْ ما تكلمني ظَبيٌ بِعُسْفانَ ساجي الطَّرفِ مَطروفُ
تَجَلَّلَتْنِيَ إذْ أهوَى العصـــا قِبَلي كأنهـــا صَـــنمٌ يُعتـــادُ مَعْـــكـــوفُ

المالُ مالُكمُ والعبــدُ عبــدُكمُ فهلْ عذابُكِ عني اليــومَ مصــروفُ؟

ويروي بعضهم " مذروف " بدل " تذريف " (الديوان، ٢٧٠) .

لكن ثلاثة من تلك الأبيات الأربعة، هي الأول والثاني والرابع، منسوبة أيضاً لسُحَيْم عبد بني الحسحاس (ت قبل ٣٥ هـــ) ومذكورة في **ديوانه**، الذي صنعه نِفطويه، ومشفوعة بقصة تشبه في بعض أبعادها قصة عنترة وامرأة أبيه؛ إذ زعموا أنه " لما أكثر عبدُ بني الحسحاس من التشبيب بنساء الحي أجّجوا له ناراً وهمّوا بإحراقه، فبكت امرأة كان يُرمى بها، فقال " هذه الأبيات، لكن من غير أن يذكر الصدّ، ومن غير مباهاة بالبطولة (٢) .

كما أن البيت الأخير من القصيدة المنسوبة إلى عنترة:

لا شكَّ للمرءِ أنَّ الدهرَ ذو خُلُفٍ فيهِ تَفرّقَ ذو إلفٍ ومألوفُ

منسوب أيضاً إلى سُحيم لكن مع اختلاف الشطر الأول إذ فيه :" لا تُبكِ عينَكَ إنّ الدهرَ ذو خُلُفٍ" (٣). ولا ننس أنّ سُحيماً كان عبداً أسود مثل عنترة .

ومع أن أكثر المصادر تنسب القصيدة إلى عنترة فإنها أقرب إلى أخلاق سُحيم في قصتها وفي نفَسها وفي مضمونها؛ فقد كان سحيم مشهوراً بمجونه وعلاقته المريبة بنساء قوم سيده وتشبيبه بهن، ولا سيما امرأة زعموا أن اسمهـــا سمية أيضاً، وتقول الأخبار إنهم قتلوه من أجل ذلك (٤). والأدنى إلى الظن أن الأبيات لسُحيم هذا وأنها طُوّلت ونُسبت إلى عنترة فاستدعت كلاماً في الحرب والبطولة. ولعل سبب هذا الخلط أن الرجلين متشـــابهان في العبودية والســـواد والعشق، وإن كان عنترة قد تحرَّر وكان

٢- **ديوان سحيم عبد بني الحسحاس** ، تحقيق الميمني، ص ٦٢، ٦٣

٣- **تاريخ الطبري**، ١٨٣/٦

٤- أنظر **ديوان سحيم** ، مقدّمة المحقق، ص ٥ ، ٦ ، و**الأغاني** هـــ ٣٠٢/٢٢-٣١٣

عشقه عفيفاً في الأغلب، خلافاً لسُحيم في عبوديته وعشقه.

عنترة والربيع بن زياد

ومع تعلق عنترة بالحرب وشفاء نفسه بها، فإننا نجده (٥) في مقطعة من ثلاثة أبيات يخالف طبيعته هذه كلها ويبدو أقرب إلى زهير بن أبي سلمى في حب السلم، وكأنه يتبرأ من حرب داحس والغبراء، مكنياً عن حذيفة بن بدر رئيس فَزارة وذبيان في تلك الحرب وعن أخوته، بوُلد سَوْدة، نسبة إلى سودة أمهم، إذ يقول مخاطباً الربيع بن زياد العبسي أحد سادة عبس وكبار فرسانها:

إن تَكُ حربُكمْ أمستْ عَواناً ... فإني لم أكنْ ممّنْ جَناها
ولكنْ وُلدُ سَوْدةَ أرّثوها ... وشبّوا نارَها لِمَنِ اصْطَلاها
فإني لستُ خاذَلَكمْ ولكنْ ... سأسعى الآنَ إذْ بلغتْ إناها

فهو إذن ينسب جناية الحرب إلى حذيفة بن بدر، ويَعدُ عبساً بعدم خذلانهم، لكنه وقد أصبحت الحرب متتابعة الأيام بالغةً نهايتها، فإنه سيسعى.. لا ندري إلى أي شيء. ذلك ما يتهرّب الشُّرّاح من قوله، أي من ذكر ما يتم جملة " سأسعى " التي تبدو منقطعة، قاطعة أنفاس البيت. ويكتفون بتفسير " إناها " بأنه " منتهاها ووقت كمالها"، وبأن "إناء كل شيء وقته ". ولا يسع المرء إلا أن يشك بهذه الأبيات لمخالفة مضمونها ما عرف عن فروسية عنترة، ولمخالفة أسلوبها الضعيف أسلوبه. وقد نسبت هذه الأبيات إلى الربيع بن زياد وقيس بن زهير أيضاً (**الديوان**، ٣٥٢)، لكن

٥- الأبيات وشرحها ، في **الديوان**، مولوي، ٢٨٩، ٢٩٠

لعلها لا تنتمي إلى أي منهما، فهما فارســـان كبيران من الأشراف الذين لا تقبل شخصياتهم مضامين هذه الأبيات.

عنترة وخُزَز بن لوذان

ومما زعموه ثابت النسبة إلى عنترة قصيدة خاطب فيها امرأة له بخيلة (أو من بَجيلة !) تلومه في إيثاره فرساً له على سائر خيله (٦)، وروها مصادر كثيرة جداً، وكأنها عمل فني هام، ومطلعها:

لا تذْكُري مُهري وما أطعمتُهُ فيكونَ جِلدُكِ مثلَ جِلدِ الأجربِ

وهذا المطلع السخيف الركيك لا يتناسب مع شعر صاحب المعلقة. وفي سائر القصيدة سخف أيضاً يصل إلى درك التدييث، إذ يطلب الشاعر إلى زوجته أن تتكحّل وتتخضب ليأخذها الرجال الذين يصلون إليها. وهي قصيدة مفككة، لا يمكن لعربي كريم أن يقولها، سواء كان عنترة أو من يدعونه خُزَز أو حَزن بن لوذان الذي نسبت كثير من المصادر هذه الأبيات إليه، وهو شاعر مجهول يزعمون أنه أقدم من امرئ القيس (٧)، ولهذا فشعره واسمه، في الأصل، موضع شك .

عنترة وكثير النَّهْشَليّ وعمرو بن مَعدي كَرِب

ومن تلك القصائد قصيدة نونية وردت في **الديوان** الذي بتحقيق المولوي غير مُصرَّعة المطلع، ومن غير بيان سبب قولها، وأولها:

ومكروبٍ كشفتُ الكربَ عنهُ بطعنةِ فَيْصلٍ لَمَّا دعـــاني

وفيها يفاخر الشاعر بإجابته دعوة المســـتجير به في الحرب وبقتله خصمه،

٦- **الديوان**، ٢٧٢-٢٧٥

٧- نفسه، ٢٧٢، ٣٤٩، و**الأغاني** ك ١٠/١٨٠.

كمـــا يفاخر بقتل أحد الأبطال وتركه طعاماً للطير، ويشكو تقادم الزمان عليه ويعلن سعادته بالحرب، وطواعية الموت له، ويفخر بفرسان قومه. وهي قصـــيدة قريبة من سائر شعر عنترة في الأسلوب والمعاني، ولا سيما المعلقة، لكنها أقل جزالة من تلك المعلقة. وقد نسب الأصمعي وأبو عمرو الشيباني بعضـــها إلى كـــثِير بن الغريرة أو الغريزة النهشليّ، لكن في قصيدة رثاء لا فخـــر، كمـــا عـــزا ابن الشجري في **حماسته** (٨) بعضاً آخر منها لعمرو بن معـــدي كرب. والأول شاعر مخضرم، والثاني فارس جاهلي معروف. فقد شـــك الرواة بنسبة القصيدة وحاروا إذن، وهي في طبعة المكتب الإسلامي ثلاثة عشر بيتاً، بينما هي في طبعة دار صادر عشرون بيتاً، أي بزيادة سبعة أبيـــات تبدو مقحمة على القصيدة. ومن هذه السبعة مفتتح للقصيدة عدده أربعة أبيات ويعبِّر عن شكوى عنترة من الدهر، وأوله مصرّع:

أرى لي كلَّ يومٍ مع زماني عِتاباً في البعادِ وفي التداني

ويسبقه بيان لسبب قولها (٩). وكل ذلك يوحي بأن بعض الناحلين ربما جمع أبياتاً من هنا وهناك وزاد عليها ما يتلاءم معها ويوافق عنترة لينسبها إليه.

عنترة وأعشى هَمْدان

وتحسن الإشارة في النهاية إلى أن لأعشى هَمْدان (ت ٨٣ هـــ)، الشاعر الأموي الذي تكلمنا عليه في موضع آخر من هذا الكتاب ، قصيدة فائية (١٠) مطلعها:

لمن الظعائنُ سيرهنَّ تَرَجُّفُ عَوْمَ السَّفِينِ إذا تَقاعَسَ مِجذَفُ

٨- **الديوان**، ٢٩٤-٢٩٧، ، ٣٥٣، و**الأغاني** ك ١١/٢٧٨، والبغدادي، **الخزانة**، ٩/ ٤١٨، ٤١٩ ، وقد زعم المولوي أنه كثير بن عروة، واستبعد ما قرأه في بعض النسخ وهو " بن عذرة " ولعله أخطأ، وربما كان الصواب أن يقرأ الكلمة على أحد هذين الوجهين: "بن غريرة " أو " بن غريزة ".

٩- **الديوان** ، ط. صادر، ٧١،٧٢

١٠- أنظر **الأغاني** ك ٦/ ٣٦، ٣٧ ، وقارن ابن منظور ، مختار الأغاني ٧/ ١٠٤، ١٠٥

وفيها الكثير مما يشابه شعر عنترة، وذلك في هذه الأبيات التي نقتطفها منها:

وكأنمـــا نظـــرتْ بعينيْ ظبيةٍ تحنو على خِشْـــفٍ لها وتَعطَّفُ

[..... .....]

إني لأَحمي في المضيقِ فَوارســـي وأكرُّ خلفَ المستضافِ وأَعطِفُ

[..... .....]

وأُغيرُ غاراتٍ وأشهدُ مشـــهداً قلبُ الجبانِ بـــهِ يطيرُ ويرْجُفُ

وأرى مغانمَ لو أشاءُ حَوَيْـــتُها ويصـــدُّني عنها غِـــنًى وتَعفُّفُ

وهي تذكّرنا في بيتها الأول بقول عنترة في معلقته: " وكأنما نظرتْ بعينيْ شادنٍ "، وهو قول شككنا بصحة نسبته (أعلاه ص ٧٧، ٧٨)، وتذكرنا في بيتها الثاني بقول عنترة في قصيدة لامية له :

إذْ لا أبادرُ في المضيقِ فوارسي أوْ لا أوكَّلُ بالرعيلِ الأولِ (١١)

الذي يدعونا إلى التساؤل عما حمل عنترة على هذا الأسلوب الموحي قصوراً في التعبير اللغوي: فهو يجعل الأعداء فوارسَه، ويجعل " أو " العطف في موضـــع الواو، ويجعل نفســـه متحاشياً، على غير عادته، طليعةَ الأعداء، ويجعل الشُّرّاح يحارون كيف ينجدون معاني البيت، فيحتالون على الكلام ويتأولون تأويلات هي أبعد ما تكون عن الإقناع. حتى إذا وقعنا على هذا البيت لأعشى هَمْدان، وكان فارساً كبيراً، جيد البصر، ويدعونا إلى التفكير جدياً في المعنى المشهور لكلمة أعشى، رأينا أن فوارسه هم المقاتلون تحت رايته لا راية أعدائه، وأنه يحميهم في المضيق، وأنه لا يتجنب مقاتلة الأعداء في ذلك المضيق. ونكاد نستيقن أن بيت أعشى هَمْدان هو الأصل، وأن عابثاً قد لها بِهِ ليُكرهه على دخول شعر عنترة فأَكرهَ الصورةَ واللغة على ما أفسدهما.

١١- يراجع في أبيات عنترة الآتية **ديوانه** ، تحقيق مولوي ، ١٩٥، ٢٥٠، وما سيرد أدناه

والبيت الثالث، من هذه المقتطفة، يذكّرنا بما يُنسب إلى عنترة من وصف لطريقته في الحرب: " كنتُ أعتمد الضعيف الجبان فأضربه الضربة الهائلة ، يطير لها قلبُ الشجاع ، فأثني عليه فأقتله " (١٢) .

أما البيت الأخير من هذه فسنعالج شأنه من بعد ونرى كيف أنه يُشْبِه بيتاً أُقحم على معلقة عنترة وآخر نسب إلى شعر موضوع على هذا الشاعر (أدناه ص ١٩٢) .

والسؤال : من أخذ من الآخر ، أعشى هَمْدان أم عنترة ؟ التسلسل التاريخي يقتضي أن يكون الآخذ هو الأعشى. لكن السياق المعنوي وحقيقة أن الرواة الأوائل قريبو عهد بهذا الأعشى، وربما عاصره بعضهم ولو لأمد قصير، وأنّ الشّك يحيط بالأبيات التي ذكرناها خاصّة وبالشّعر الجاهليّ عامّة أكثر من إحاطته بالشعر الأموي ، يرجّح الاحتمال العكسيّ .

لقد اختلطت ، إذن ، أشعار عنترة بأشعار آخرين يشبهونه، إما في اللون، أو في الوضع الاجتماعي، أو في العشق، أو في الفروسية. وقد يجمع الناحل القصيدة من عدة قصائد ويزيد عليها لتوافق عنترة، وقد لا يكون غرض القصيدة المأخوذةِ منها تلك الأبيات نفسَ غرض القصيدة المنسوبة إلى عنترة. فالأمر منوط في النهاية بمراعاة واقع عنترة، وبالإطار الذي يريد الناحل أن يضع القصيدة فيه. وقد يكون البيت في موضعه الأصلي جيداً واضح المعنى فيغدو عند نقله إلى شعر عنترة نافراً بلا معنى ، فاضحاً أسلوب التلفيق والجمع.

١٢- **الأغاني** ك ٨/٢٤٤

الفصل الثالث

قصائد مزيدة أو مختلطة

لم تدخل الزيادات على المعلقة وحدها، ولعل تلك المعلقة أقل قصائد عنترة اضطراباً، والأرجح أن حظها من هاتين العلتين أقل من حظ غيرها بكثير. وسنعرض في هذا الفصل لأبرز النماذج الموضحة لذلك.

١. قصيدة مزيدة

ففي ديوان عنترة قصيدة جميلة المطلع (١) تقول، في ما تقول:

ظَعَنَ الذينَ فِراقَهمْ أتوقَّعُ وجرى ببينِهمُ الغُرابُ الأبْقَعُ

حَرِقُ الجَناحِ كأنّ لَحْيَيْ رأسِهِ جَلَمانِ، بالأخبارِ هَشٌّ مُولَعُ

وهي تتألف من ثمانية أبيات، يكاد عنترة يبدو في الأربعة الأولى منها خصماً ضعيفاً أمام الغراب، يدعو عليه بأسلوب ساذج كبعض النساء. وفي الأبيات الأربعة الأخرى يبدو الرجل بطلاً مغواراً قوي النفس ثابت الجنان، وكأنه لا صلة بينه وبين ذاك الذي كان يدعو على الغراب منذ قليل، وهو ينهي قصيدته ببيت جميل :

فصَبَرْتُ عارفةً لذلكَ حُرَّةً ترسو إذا نفسُ الجبانِ تَطَلَّعُ

والانتقال من القسم الأول إلى الثاني يبدو مفاجئاً لا يُشعر بلحمة بينهما أو صلة. وفوق ذلك نرى البطليوسي يفارق في روايته كل الروايات ويزيد على الأبيات الثمانية تسعة أبيات أخرى بعيدة النسب من أسلوب عنترة، وربما كان شرحها بعيداً من أسلوب البطليوسي نفسه، إذ يبدو مضطرباً غير

١- الديوان، ٢٦٢-٢٦٤

مقنع أحياناً، يفسر صبَحناهم بِعَادِيْنَاهم بالخيل، مع أن معنى ذلك الفعل هو: أتيناهم صباحاً، ثم يستعمل في الشرح بعد قليل أصبحناهم بدل صَبَحْناهم.

وفي الـــنص بيت من الشعر يوحي خطأ نحوياً إذ يستعمل "تسمّعُ" بدل "تسمّعوا" في قوله:

بفـــوارسٍ مِـــنْ آلِ عبسٍ إنهمْ سَحَلوا لكمْ في الحربِ حينَ تَسمَّعُ

مع أنه يذكر " تسمّعوا" في الشرح (٢). ويغلب على الظن أن هذا عمل ناسخ أدخل شعر عنترة في شعر غيره وأراد أن ينسب إليه أبياتاً من شعر الحرب، ليذكّرنا بالقول الذي سقناه منذ قليل، وهو أن الرواة لا يكادون يتركون شعراً في الحرب مجهول القائل إلا وينسبونه إلى عنترة. وهو شيء مألوف؛ فقد قلنا إنَّ للشعوب نماذج بشرية عليا أو مميزة بأمر من الأمور يكادون ينسِبون إليها كل ما يكمل صورها، كأن ينسبوا إلى الخليفتين الراشدين عمر وعليّ كل رأي مصيب وكل حكمة رائعة، حتى لتختلط أحياناً أقوال بعضهما ببعض. وحتى الأحاديث النبوية الموضوعة لم تكن كلها صادرة عن سوء نية وكذب، بل ربما جاء بعضها عن إخلاص، إذ قد يتوهّم أحدهم أن من الأقوال ما هو للنبي لشدة أسره ورقي معانيه، وموافقته لروح الإسلام، أو تشابهه مع كلام الرسول، فينسبه إليه من غير أن يكون الرسول قائله. ولعل من ذلك مثلاً أدرجه ابن عبد ربه في أمثال الرسول، وهو مثل عربي عام؛ وكل ما في الأمر أن الرسول ضربه لأبي سفيان فقال: " أنت أبا سفيان، كما قالوا : كلُّ الصيدِ في جوف الفَرا"(٣).

على أن ســـيبويه يشير، كما بيّنا في شـــأن رواية " تكلّمِ" بمعنى

٢- **الديوان** ، ٢٦٥، ٢٦٦

٣- ابن عبد ربه، **العقد** ٦٤/٣، والزمخشري، **المستقصى**، ٢/ ٢٢٤، ٢٢٥. وقصة المثل أن قوماً ذهبوا للصيد، فاصطاد بعضهم أرنباً، وبعضُهم ظبياً، وبعضُهم فَرَأً، أي حماراً، فجاءوا صاحبهم بصيدهم فطرحوه، فقال ذلك القول، يريد أن صيده للحمار بمنزلة كل الصيد لكبره.

"تكلمي"، إلى أن في قبيلتي قيس وأسد من يحذف واو الجمع وياء المتكلم إذا كانا في آخر القافية (٤). وقد نفينا علاقة ذلك بهذا الخلاف اللهجي المزعوم لكونه يتصل بالرسم الخطي لا بالنطق، ونفينا بالتالي إمكان أن يكون عنترة استعمل تلك العادة اللغوية المزعومة (أعلاه ص ٣٥).

٢. قصائد مضطربة

ونقرأ في قصيدة لعنترة هذا المطلع (٥):

يا عَبْلَ أينَ مِـــنَ المنيّةِ مهـــربي إنْ كانَ ربّي في السماءِ قضاها؟

وهو بيت لا يجب أن نضعه موضع الشك لمجرد تضمنه فكرة شبيهة بأفكار الإسلام، فقد زعمنا في كتابنا **قراءة جديدة لقضية الشك في أدب الجاهلية** أن الأفكار الدينية كانت، بكل تأكيد، منتشرة قبل الإسلام في الجزيرة العربية بما لا ينفي احتمال انعكاسها بصورة أو بأخرى في الشعر. وإذا كنا نقدر أن فكرة القضاء والقدر إسلامية فإننا لا نستطيع أن ننفي إمكان وجودها أو وجود معناها في الأديان الأخرى، والشاعر لا يقتبس النص الحرفي دائماً. لكن الذي قد يدفعنا إلى الشك هو اجتماعُ هذه الناحية المضمونية مع ناحية شكلية هامة هي ورود هذا البيت في طبعة صادر مع الإشارة إلى الشك فيه، وعدم وروده في رواية الأعلم التي أسست عليها طبعة المكتب الإسلامي. زد على ذلك سوء التخلص من هذا المطلع المزعوم إلى ما يليه:

وكتيبةٍ لبَّسْـــتُها بكتيبةٍ شهباءَ باســـلةٍ يخُافُ رَداها

وليس من المألوف أن ينتقل الشاعر من مثل ذلك المطلع إلى وصف الحرب

٤- سيبويه ، **الكتاب** ، ٤/ ٢١١-٢١٣

٥- كل ما سيجيء من نصوص هذه القصيدة وشروحها مأخوذ من **الديوان**، تحقيق مولوي، ٣٠٣-٣٠٩ ، ٣٥٣، و**الأصمعيات**، ص ١٤٠، وابن فارس، **الصاحبي** ، ٢٠٨ و**العقد** ١/ ١٣٩

مباشرة. علماً بأن هذا البيت الثاني هو المطلع في رواية الأعلم، وصدره على كل حال متدافع بين ثلاثة: عنترة والفرّار السُّلمي والأسْعَر أو الأشْعَر بن أبي حُمْران الجُعْفي. والقصيدة بمجملها لا تبعث على الاطمئنان أبداً، وحسبك هذا البيت المهلهل الذي يصف فيه عنترة مقتل رئيس الأعداء:

وضربتُ قَرنَيْ كَبشِها فتجدّلا وحملتُ مُهري وسطَها فمضاها

فإذا سلمنا بشرح المعاجم أن قرن الرجل هو حد رأسه وجانبيه (**اللسان**: قرن)، فهل يضرب الفارسُ الرأس بسيفه ضربتين، ويختار لكل ضربة جانباً من الرأس؟ وكيف يتجدّل هذان القرنان؟ المقاتل يُجدّل خصمه، أي يصرعه، كما في قول عنترة "وحليلِ غانيةٍ تركتُ مُجدَّلاً " (٦)، أما أن يجدّل قرنيه، فأمر لا يستقيم ولو مجازاً، لأنه بعيد من التصور. والتخريج الأسوأ أن الألف هنا لإشباع الفتحة، ويراد " فتجدل " في المفرد، على زعم أن " أن القسيم يوقَفُ عليه كما يوقف على القافية". والحقيقة أن هذا الإشباع هو ما يسمى أيضاً إطلاقاً، ولا نعرفه إلا في حرف الروي (٧)، ويكون في القسيم إذا كان في البيت تصريع، وليست هذه حالة بيت عنترة. ثم إن استعمال "مضاها " الغريب الذي يجد له الشُّرّاح تخريجاً، وتجده بعض نسخ **الديوان** فوق ذلك جيّداً، فقد أُوِّل على معنى " مضى فيها "، لعلهم يقصدون أن الهاء نصبت على نزع الخافض، هذا النزع الذي يتوكأ عليه اللغويون كلما وجدوا استعمالاً شاذاً يقتضي صوابه حرف جر، وكأن نزع الخافض مشاع وفوضى. ونحن لم نظفر في كل ما قرأناه بمثل هذا الاستعمال الغريب.

وبيت آخر من القصيدة نجد فيه لاماً لا مسوِّغ لها ، إذ لم تسبقها

٦- أنظر ابن الأنباري، **شرح** ٣٤٠، ٣٤١

٧- أنظر **اللسان** ، روي

" لولا " ولا " إنّ " ولا قَسَمٌ ولا ما يمكن تقدير القسم فيه :

ولَمَا رَزَأتُ أخا حِفاظٍ سِلعةً إلاّ لهُ عندي بها مِثلاها

وقد تجاوز الشُّرّاح عن هذه اللام التي في " لما " واكتفوا بشرح الفعل بـ" لم أرزأ "، مع أن من عادتهم التوقف عند كل ظاهرة لغوية لافتة، وأحياناً عادية.

وذانك البيتان اللذان يتمتع الرواة والدارسون بروايتهما على أنهما من الأبيات التي تدل على مروءة الفارس، وليس في أولهما، على الأقل، من مروءة العرب شيء، وهُما:

أغشى فتاةَ الحيِّ عندَ حَليلِها وإذا غزا في الجيشِ لا أَغشاها

وأغضُّ طَرْفي ما بدتْ لِيَ جارتي حتى يُواريَ جارتي مأواها

إن معنى الغَشَيان هو تغطية الشيء وتجلُّله، وغشيان المرأة هو ممارسة الجنس معها (٨). ولعل الشُّرّاح قد أدركوا هذه النكتة فقوّلوا عنترة ما لم يقل إذ فرّوا من عبارة: " غشيَ المرأةَ "، وذهبوا إلى معنى فرعي لفعل غشيَ هو: زارَ، زاعمين أن معنى قول الشاعر هو " أزورُها واصلاً لرحمها "، أي قائماً بحق قرباها، مع أن عنترة لم يذكر صلة الرحم قط. هذا ولا نستبعد أن يكون للبيت شيء من ذلك المعنى الذي قصده امرؤ القيس حين فاخر بالدخول على المرأة رغم وجود زوجها، فقال:

فأصبحتُ معشوقاً وأصبحَ بعلُها عليهِ القَتامُ سيِّءَ الظنِ والبالِ

وحينئذ يكون معنى بيت عنترة ، إذا أحسنا الظن، أنه يدخل على المرأة لا يخاف زوجها، لكنه يمتنع من ذلك إذا كان زوجها في الحرب لأنها تكون بغير حماية. ويدل البيت، حينئذ، إذا ركنّا إلى شروح المعاجم، على أن عنترة يزني بالمرأة في حضور زوجها.. وفي كل الأحوال فإن زيارة المرأة الجاهلية

٨- قارن **اللسان**، غشي

المتزوجة لم تكن مما يفاخر به الشعراء، إلا شعراء المجون، وليس عنترة منهم.

أما البيت الثاني فهو عند الرواة والدارسين من أروع الشعر في العفة والحياء وحسن الجوار. لكن هل كان نظر الرجل إلى المرأة في الجاهلية عيباً؟ إن الجاحظ يؤكد خلاف ذلك تماماً حين يتكلم في الحجاب، بمعنى الستر الذي يُرفع بين النساء والرجال، وليس غطاء الوجه كما يتوهم بعض الناس اليوم، فيقول: " فلم يكن بين رجال العرب ونسائها حجاب، ولا كانوا يرضون مع سقوط الحجاب بنظرة الفلتة ولا نظرة الخِلسة، دون أن يجتمعوا على الحديث والمسامرة [...] وكل ذلك بأعين الأولياء وحضور الأزواج، لا ينكرون ما ليس بمنكر إذا أمنوا المنكر [...] فلم يزل الرجال يتحدثون مع النساء، في الجاهلية والإسلام، حتى ضُرب الحجاب على أزواج النبي صلى الله عليه وسلم خاصة [...] وكانت الشرائف من النساء يقعدن للرجال للحديث، ولم يكن النظر من بعضهم إلى بعض عاراً في الجاهلية، ولا حراماً في الإسلام "(٩). وفي مجتمع على هذا القدر من الحرية الاجتماعية يصعب أن يفاخر الإنسان بغض الطرف عن المرأة، لكنه يمكن أن يفعل ذلك بعد الإسلام التزاماً بقول القرآن الكريم: " قلْ للمؤمنينَ يغضوا من أبصارِهم [...] وقلْ للمؤمناتِ يغضضْنَ مِنْ أبصارِهنَّ [...]" (النور ٢٤/٣٠، ٣١) . ولما لم يكن عنترة قد أدرك الإسلام، فإن الذي ينبغي أن يقول هذا الشعر المنسوب إليه مسلم. والقصيدة كلها، على كل حال، من السهولة، ومن الضعف، أحياناً، بمكان لا يتناسب أسلوبياً مع شعر صاحب المعلقة المشهورة.

وفي **الديوان** قصيدة يائية من ستة أبيات، يزعمون في تعليل قولها أن عنترة ترك قومه مغاضباً، ونزل في بني جَديلة من قبيلة طيّء، فكان بين

٩- الجاحظ، **كتاب القيان**، ضمن **رسائل الجاحظ** ، ٢ /١٧٩، ١٨٠

جديلة وثُعل قتال شديد، وظفرت جديلة بفضل قتال عنترة معها، فما كان من غطفان، التي تنتمي إليها عبس، إلا أن أرضت عنترة فعاد إلى قبيلته. لكننا نجد تخليطاً شـــديداً في هذا الشـــعر، فهو يشبِّه دار عبلة بـــ " وحي صحائف من عهد كسرى" أُهديت لأعجم طِمطِمي، وآخِرُ كســـرى قبل الإسلام هو" أنوشروان " الذي حكم ما بين ٥٣١م حتى ٥٧٨ م (١٠)، أي توفي قبل موت عنترة (بين ٦٠٠ و٦١٠ م) بأكثر من أربعين عاماً. ونحن لا نطلب إلى شاعر كعنترة أن يعي كل ما يقول، وأن يكون، بالتالي، مطّلعاً على الكتابات الفارسية، سامعاً لطمطمية الأعاجم؛ فكثيراً ما يعتمد الشعراء على الروايات والقصص الشائعة، لا على الحقائق المحسوسة- وكثيرٌ منا اليوم يشبّهون عبارات بعض الكتاب العرب أو خط بعضهم بالسنسكريتيّة، وهم لا يعرفون من تلك اللغة شيئاً، لا على صعيد الكلام ولا على صعيد الكتابة، وإنما شاع ذلك، في لبنان خاصة، حتى أصبح مثلاً- لكننا نتساءل في إمكان معرفة عنترة للصحائف، وفي سخريته، هو العبد الذي تحرر بعد قتال، من الأعجم الطِمطِمي. فهل كانوا يعلّمون العبد ويطلعونه على الصحائف، وهل كان العلم منتشراً إلى درجة تشمل العبيد؟ وهل أخوال عنترة إلا أعاجم يرطنون بالحبشية؟ نحن نفهم أن يشبِّه عنترة آثار الدار بالوشم، لكن أن يعمد إلى تشبيهها بالصحائف، وإلى السخرية من الطِمطِمية، فذلك أمر مستبعد.

ثم إنّ القصيدة كلها لا تذكر جَديلة، بل تذكر جَرْماً، ويزعم الشرّاح أن جرماً من طيّء، وتذكر القصيدة عديّاً من غير أن يذكر الشُّرّاح أي بني عدي يقصد عنترة، لكن نفهم منهم أن عنترة قد قاتل بني جرم المعتدين على بني عديّ، ثم يذكر أن بني ثُعَل خذلوا جرماً، فكأنهم تخلفـــوا

١٠- حسن حسن، **تاريخ الإسلام** ٣٠/١

عن المعركة. ويذكر أن الذين خذلوهم هم بنو ثعل " سلاميُّوهم والجَرْوَلي":

وقد خَذَلَتْهُمُ ثُعَلُ بنُ عمروٍ سلاميُّوهُمُ والجَرْوَليّ

وفي طبعة دار صادر" سلامانيّهمْ والجروليّ " (١١) . والحقيقة أن ابن دريد يذكر أن ثُعل وسَلامانَ وجرولاً من قبائل طيّء (١٢)، بما يعني أنهم أخوة وليس بعضهم أبناء بعض. ولا تهم البنوة هنا كثيراً، لكن يلفتنا عطف ذلك الجمع الثقيل النسبة والإضافة (سلاميّوهمُ)، على المفرد (الجروليّ) غير المضاف، كأنما هو عطف على ما هو معروف بدلالة لام العهد، وذلك شيء لا يستقيم ولا نعرف شخصاً مشهوراً بالجروليّ. ثم لا نعرف سبباً لعطف مجرورٍ " الجروليّ " على مرفوع "سلاميوهم". وأسوأ من ذلك الزعم أن عنترة قدّر كلمة " بنو " قبل " ثُعل " وعطف "الجروليّ " عليها فجرها على التوهم، والرواية مع ذلك برفع " ثعل "! على أن الأقرب إلى الصواب اعتبار "سلامانيّهمْ " مجرورة على الجوار، و"الجرولي" معطوفة عليها. ولا شك في أن هذا التخبط في الرواية أو في التخريج لا يجعلنا نطمئن إلى البيت، فضلاً عن عدم اطمئنانا إلى ما سبقه كما بيّنا من قبل. فهذه الأبيات المضطربة المهلهلة توحي عبث هاوٍ ضعيف يريد أن ينسب شعره إلى عنترة.

وفي الديوان قصيدة يائية أخرى تبدأ بمطلع يقول:

ألا قـاتلَ اللهُ الطلولَ البواليا وقاتـلَ ذكـراكَ السـنينَ الخواليا

وقولَكَ للشيءِ الذي لا تنالُهُ إذا ما هُوَ احْلَوْلى ألا ليتَ ذا ليا(١٣)

وهو مطلع لا نشك فيه بسبب اشتماله على اسم الله، فقد عرف الجاهليون الله وعبدوه، لكن فكـرة قتال الله للطلول، هو ما يستوقفنا؛ فالمسـلمون

١١- **الديوان**، ط. صادر، ٧٩

١٢- ابن دريد، **الاشتقاق**، ٣٨٠

١٣- **الديوان**، ١٢٤

يعرفون فكرة مقاتلة الله للكفار ولا سيما عبارة " قاتلَهم الله " (١٤) ، لكننا لا نعتقد أن الجاهليين عرفوا هذه الفكرة؛ فهي فكرة لا نجدها في ما نعرف من الشعر الجاهلي، ونستبعد أن ينفرد بها عنترة.

واللافت أن ثمة قفزاً من هذا المطلع ذي الروح الديني، إلى ذكر القتال دون أي تخلص لا حسن ولا سيّء، وكأننا بإزاء شِعرين مختلفين. وإذا كنا لا نستطيع أن نشك في القصيدة كلها، فنحن مضطرون إلى أن نشك في المطلع المشار إليه على الأقل، ونميل إلى الظن أن بعضهم أراد أن يجعل للقصيدة مطلعاً مصرّعاً، فأدخل هذين البيتين على أولها.

وبيتان يائيان آخران منسوبان إلى عنترة، قدم لهما البطليوسي، شارح **الديوان**، بأن بني ثعلبة وبني طَريف قد منعوا بني عبس ومُرة فَزارة عن غدير قلهى حتى كادوا يموتون عطشاً، لولا وساطة أحد الشيوخ العميان لهم، فكان ذلك سبب قول ذينك البيتين وهما :

تقولُ ابنةُ العَبْسيِّ قرِّبْ حِمالَنا وأقداسَنا ثم انجُ إنْ كنتَ ناجيا
فقلتُ لها مَنْ يغنمِ اليومَ نفسَهُ وينظرْ غداً يلقَ الذي كانَ لاقيا

وفي طبعة دار صادر أن عروس عنترة أمرته بالهرب في ذلك اليوم فقال البيتين المذكورين، على أن تلك الطبعة روت "جمالنا" بدل "حمالنا"، و"أفراسنا" بدل "أقداسنا"(١٥). ومعنى حمالنا هو أحمالنا، جمع حِمل، أي ما حُمل على ظهر أو رأس، وهو أيضاً جمع حَمْل، أي جنين. والمعنى الأول أقرب إلى السياق والمنطق. لكن رواية دار صادر تبدو أدنى إلى الصِّحة،

١٤- **القرآن الكريم**، سورة الأنفال ١٧/٨، و سورة التوبة ٣٠/٩، وسورة المنافقون، ٤/٦٣

١٥- **الديوان**، ت. مولوي، ٣٢٤، ٣٢٥، **والديوان** ، ط. صادر، ٨٢

لأنّ القبيلة تُعنى بالإبل، فهي تضع عليها أحمالها ونساءها، كما تعنى بالخيل فهي تقاتل عليها. أما الأقداس فلا نعلم أن الجاهليين تناولوها في شعرهم بهذا اللفظ، ولا شيء يشير إلى أن عبساً كانت تحمل معها أصناماً. وتلك الفروق تجعلنا لا نطمئن إلى رواية البطليوسي. زد على ذلك أننا نشعر أن هناك من يريد أن يؤكد بهذين البيتين زواج عنترة بعبلة، وهو أمر مشكوك فيه شكاً يقارب النفي (١٦) .

ما زلنا إذن في الدائرة المفرغة نفسها: اضطراب في القصائد وافتقار إلى اللحمة، وسخف، ومجافاة لشخصية عنترة وثقافته وأسلوبه، بل اضطراب في اللغة وتكلف في الشروح يدل على محاولة تكلف منطقٍ لما ليس له منطق، وتصارع بين النُّسَّاخ أنفسهم في تغيير النص والإقحام عليه، وأخطاء إملائية يحاول أن يجد لها اللغويين مسوغاً، ومطالع إسلامية يُقفز منها بصورة مفاجئة إلى معاني الحرب، وروح إسلامي في الكلام على المرأة، واضطراب في نسبة الشعر إلى قائله.

١٦- أنظر **الديوان**، ت. مولوي، المقدّمة، ص ٤٦-٤٩

النتيجـــــــة

وهكذا نجد أن قدراً كبيراً من القصائد التي يزعمون صحة نسبتها إلى عنترة، محل شك، إما لمضمونها أو لأسلوبها ولغتها، أو لأنّ بعضها متدافع بين عنترة وبين غيره من الشعراء؛ ففي بعضها ضعف بشريّ لا يليق بشخصيّة عنترة إذ يبدو فيه فارس عبس كالنوادب، وفي بعضها روحٌ إسلاميٌّ مرجّح، وفي بعضها مجون لا يناسب عفة عنترة، وإن كان الشُّرَّاح قد حرفوا معناه حتى يدلَّ على المروءة، وفي بعضها ما يدلُّ على ثقافة لا تتاح لمثل شاعرنا، وفي بعضها ما يُراد به تأكيد زواجه بعبلة، وفي بعضها ما يخالف أخلاق العرب عامّة، وفي بعضها غلبة للهجاء على ما يفترض أنه رثـــاء، وفي أكثرها ركاكةٌ وســـخف وتخبطٌ شُرّاحٍ يجهدون لإيجاد مخارج تسويغية للنص، وهذا كله يجعل ما يمكن الركون إليه من شعر هذا الشاعر قليلاً جداً لا يتناسب مع شهرته وشخصيّته.

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

القسم الثالث

شعر عنترة المشكوك فيه

مقدِّمـــــــة

أن دراسة شعر عنترة المتفق على الشّك فيه عمل ممتع حقاً، فأنت بإزاء قصائد لم يقصد مبدعو كثير منها التشويهَ ولا العبث، بل الصدق الفني؛ بمعنى أنهم تصوروا عنترة الشاعر العاشق والبطل الأسطوري فحاولوا أن يلابسوه، آتين بجمال تخالطه البساطة والسذاجة أحياناً، وكثير من الروعة أحياناً أخرى، ولاجئين إلى تكرار واسع للمعاني أحياناً ثالثة. والحق أن البساطة التي تغلب على تلك الأشعار قد تُخيِّل إليك وجود ناحل واحد يملك من الملكة الشعرية الشيء الكثير لا عدداً من الناحلين. ولكن التدقيق يؤَدّيك إلى أنّ بين تلك القصائد تفاوتاً، ضمن البساطة، بحيث قد تجد قصيدة متماسكة تكاد تخلو من العيوب اللغوية ومن السخف، وقصيدة أخرى تبرز فيها العيوب اللغوية أو السخف أو كلاهما بروزاً شديداً، فتكاد لا تشك في أن ناحلين متعددين قد شاركوا في هذه الجريمة الجميلة. وطريقتهم:

إما استعادة صور عنترة وأسلوبه في المعلقة وفي بعض شعره المميز، وإما إكمال صوره بتقديمٍ تُناسب أحداثه الخيالية مضمون القصيدة أو ما يزاد عليها.

وإما اقتباس قصيدة تامة لشاعر معروف، لكن بعد تنقيحها لرفع مستواها أحياناً، أو خفضه أحياناً أخرى، والتصرف فيها بما يناسب شخصية عنترة.

وإما تضمين الشعر المخترع شطراً، أو بيتاً، أو معنى مشهوراً لشاعر معروف قديم أو محدث.

ولعل الناحلين لم يكونوا يعتقدون أن في ذلك سرقة أو نحلاً، بل

يظنون أنه شيء من أصول الفنّ القصصي، لا سيما وأنهم لم يكونوا يستعملون في تلك الأيام المزدوجين ليشيروا إلى الاقتباس، فيُعرف صاحب النص المضمّن، ويُحفظ حقه الإبداعي، كما نفعل في أيامنا، بل كانوا يبخلون أحياناً حتى بالنقط، هذا ما لم تكن الرواية شفهية.

والباحثون ينسبون قصة عنترة وما فيها من شعر إلى بعض الأغمار، وذلك شيء غير منطقي؛ فلا يمكن لمن يؤلّف بعض تلك القصائد إلا أن يكون شاعراً قديراً ذا مكانة مميزة في أيامه، ومن الصعب أن نصدق أنه من أواخر أبناء العصر العباسي، أي من أهل القرن السادس الهجري والنصف الأول من السابع، وإلا فإن علينا أن نبدل رأينا في شعر تلك الحقبة، وهي تدخل في عهد الدولة السلجوقية. ولهذا سنحاول أثناء دراستنا لمنحول شعر عنترة أن نفتش عن ذاك الناحل أو بعض أولئك الناحلين المحتملين أصحاب سيرة عنترة وشعرها.

وقبل أن نعرض لتلك المقتبسات على اختلاف أنواعها نشير إلى أن القصائد المنحولة أطول من قصائد الديوان بصورة عامة، باستثناء المعلقة التي تبقى أطول قصائد عنترة على الإطلاق. وقد بلغت قصيدة جيمية من المنحولات تسعة وثلاثين بيتاً، وبلغت قصيدة دالية واحداً وثلاثين بيتاً، وبلغت قصيدة لامية ثلاثة وأربعين بيتاً، بينما أطول قصيدة مما قيل إنه ثابت لعنترة لاميةٌ عديد أبياتها واحد وثلاثون بيتاً فحسب. وسبب طول المنحولات لا يحتاج إلى تحليل شديد؛ فالمعروف أن الكتابة وتطور الأدب في العصور العباسية قد أعانا على التنقيح والتطويل والتسجيل والاقتباس عند الضرورة، وقد ساعد ذلك المعجبين بعنترة والعاملين على تطوير أسطورته في أن ينكبوا على ذلك العمل، وفي أن يقدموا فيضاً من المنحول لم ينسب مثله إلى أي شاعر آخر في ما نعلم.

الفصل الأول

عنترة وشعراء قدماء ومحدثون

لقد عرض إذن في قصائد عنترة المشكوك فيها ما يعد تضميناً، بمعنى أنهم أدخلوا فيها شعراً جاهلياً لغيره، لم يقتبسه هو بالتأكيد، ويصعب أن يقتبسه، بل اقتبسه الناحلون. ومما نسبوه إليه قول عمرو بن كلثوم:

إذا بلغَ الفِطامَ لنا صبيٌّ تخِرُّ له الجبابرُ ساجدينا(١)

وإن كانوا قد قدموا وأخروا في الشطر الثاني، وأبدلوا فيه كلمة من كلمة، حتى صار على الوجه الآتي :

تخرُّ له أعادينا سجودا(٢)

ونسبوا إليه قول عمرو بن كلثوم أيضا:

فآبوا بالنهابِ وبالسبايا وأُبنا بالملوكِ مُصَفَّدينا(٣)

لكن البيت المنحول جاء شبه مقلوب المعنى، وهو:

وعُدنا بالنهابِ وبالسبايا وبالأسرى تُكبَّلُ بالصِّفادِ(٤)

ومما يبدو متأثراً نفَسَ عمرو بن كلثوم قصيدةٌ لعنترة يائية، ولا سيما هذه الأبيات منها(٥):

ونحنُ العادلـــونَ إذا حَكَمْنـــا ونحنُ المشفقونَ على الرعيَّهْ

١- انظر التبريزي، **شرح** ٣٦٦

٢- **الديوان**، ط. صادر، ١٢٣

٣- التبريزي، نفسه ٣٥٤

٤- **الديوان** ، ط. صادر، ١٢٢

٥- نفسه، ٢٤٠

ونحنُ المنصـــفونَ إذا دُعينـــا إلى طعنِ الرماحِ السَّمْهَرِيَّهْ
ونحنُ الغالبـــونَ إذا حَمَلنـــا على الخيلِ الجيادِ الأعْوجيّهْ
ونحنُ الموقدونَ لكلِّ حـــربٍ ونصـــلاها بأفئدةٍ جريَّـــهْ
ملأنا الأرضَ خوفاً من سَطانا وهابتْنا الملوكُ الكِسرويَّـــهْ

ولعل كثرة تأثر الناحلين بعمرو بن كلثوم، في هذا الأمر، تعود إلى مبالغاته ومباهاته بالقتال.

كذلك خضع للنحل قول امرئ القيس المشهور:

فقلتُ له لا تبكِ عينُكَ إنما نحاولُ مُلكاً أو نموتَ فنُعذرا

فقد حاولوا النسج على منواله ليصبح على لسان عنترة كالآتي:

دعوني أجدُّ السَّعيَ في طلبِ العلا فأُدركَ سُؤلي أوْ أموتَ فأُعذرُ(٦)

والملاحظ أن الناحل اضطر إلى رفع " أُعذر" لأن القافية مضمومة، وقد يجد النحويون للرفع هنا وجهاً هو الاستئناف، لكن همّ الناحل ليس مخالفة امرئ القيس وتفضيله الوجه النحويّ الآخر، بل إن الرجل، على الأرجح، عالم لغة اضطر إلى استخدام ذلك الوجه النحويّ الآخر لمراعاة القافية.

ومن الموضوع على عنترة ويبدو متأثراً بشعر الأعشى هذا البيت:

وكيفَ يُجيبني رسْمٌ مُحيلٌ بعيدٌ لا يردُّ على سؤالي؟(٧)

وهو قريب من قول الأعشى:

ما بكاءُ الكبيرِ بالأطلالِ وسؤالي، فهل ترُدُّ سؤالي؟

وقبل أن ننتقل من العصر الجاهلي نشير إلى ما يمكن تسميته بالنحل الداخـــلي، نعـــني به ما نسب إلى عنترة في قصائد وهو مقتبس من قصائده الأخرى معنى أو مبنى، ســـواء كان المأخوذ منه أو المبنيّ عليه مما عُـــد ثابتاً

٦- **الديوان**، ط. صادر، ١٤٧

٧- نفسه، ١٨٧

أو مشكوكاً فيه. ولعل أبرز ذلك قصيدة من ستة أبيات: الثلاثة الأولى منها زادها **الجمهرة** و **منتهى الطلب** على معلقة عنترة، مع خلاف في كلمة واحدة فحسب (الخدور بدل الخزوز)، والثلاثة الباقية مما ركب على تلك الثلاثة الأولى، وفيها شيء من معاني المعلقة في العفة، وصورة غريبة للدروع تشبِّهها بالضفادع في غدير أسود، وهي لا تخلو من التفكك، لكأنها جُمّعت تجميعاً بلا نظام، ونكتفي منها بهذين البيتين :

يدعون عنترَ والرماحُ كأنها حَدَقُ الضفادعِ في الغديرِ الأدْهمِ

تسعى حلائلُنا إلى جُثمانِه بِجَنى الأراكِ تَفيئَةً والشُّبْرُمِ(٨)

وهي تذكرنا بذلك البيت المشهور من المعلقة الذي نسج الناحلون على منواله أبياتاً عديدة " يدعون عنتر والرماح كأنها"، وبذلك البيت الذي ذكرنا أنه أقحم على المعلقة، وهو في وصف النوق (أعلاه ص ٧٥، ٧٦) :

فصغارُها مثلُ الدَّبى ، وكبارُها مثلُ الضفادعِ في غديرٍ مُفْعَمِ

لكأنّ هناك ناحلاً مأخوذاً بصورة الضفادع يشبِّه بها كبار النوق ويشبِّه بحدقها الرماح، وهي دوماً في غدير أدهم أو مفعم.

ومما أخذ بعضه من معلقة عنترة الشطرُ الأول من هذا البيت:

فهل تبلغنّي دارَها شَدَنِيَّةٌ هَمَلَّعةٌ بين القِفارِ تَهملجُ(٩)

ومما أخذ منها أيضاً بصورة حرفية أو مع بعض التعديل:

هلاّ سألتِ الخيلَ يابْنَةَ مالكٍ إنْ كانَ بعضُ عِداكِ قدْ أغراكِ

يخبْرِكِ منْ حضرَ الشآمَ بأنّني أَصفيْتُ وداً منْ أرادَ هلاكي(١٠)

ويقول عنترة في ما عُد ثابتاً له :

٨- **الديوان** ، ط. صادر ٢٠٧، والقرشيّ، **الجمهرة** ٣٥٠، والتبريزي، **شرح** ٢٦٦، ٢٧٠، ٢٧٢

٩- **الديوان**، ط. صادر ، ١٠٩

١٠- نفسه ، ١٨١

ناديْتُ عبساً فاستجابوا بالقَنا وبكلِّ أبيضَ صارمٍ لمْ ينجلِ

وإذا بعض الوضّاعين يحاول محاكاة هذا البيت بقول ينسبه إلى عنترة هو:

رُعْنـــاهمُ بالخيلِ تَردِي بالقنا وبكلِّ أبيضَ صارمٍ فصّالِ(١١)

ويقول عنترة في القصيدة نفسها:

والخيلُ تعلمُ والفوارسُ أنني فرّقتُ جَمعَهمُ بطعنةِ فَيْصلِ

فيستحيل البيت على يد بعض الوضّاعين:

والخيلُ تعلمُ والفوارسُ أنني شيخُ الحروبِ وكَهْلُها وفتاها(١٢)

وفي هذا السياق نفسه نجد قصيدتين نونيتين في ما عُدَّ ثابتاً لعنترة، بدت الأولى محل شك سبق الحديث فيه (أعلاه ص ٩٦- ٩٩)، وحاول بعض الناحلين محاكاة أبياتهما في ما نحلوه لعنترة، ومن ذلك هذا البيت:

ألا يا غرابَ البَيْنِ في الطيرانِ أعرني جناحاً قد عَدِمْتُ بناني

الذي نحله بعضهم لعنترة على الصورة الآتية:

عِرني جناحَكَ واستعرْ دمعي الذي أفنى ولا يفنى لهُ جريانُ(١٣)

ومنها هذا البيت:

ففرّقتُ المواكبَ عنهُ قهراً بطعنٍ يسبقُ البرقَ اليماني

الذي اصبح بعد الوضع:

وفرّقْنا المواكبَ عنْ نساءٍ يزدنَ على نساءِ الأرضِ حُسنا(١٤)

ومنها أيضاً:

وما لبّيتُـــهُ إلاّ وســـــيفي ورمحي في الوغى فَرَسا رهانِ

الذي استحال بعد الوضع:

١١-**الديوان** ، ط. صادر ٥٧، ١٩٢

١٢- نفسه ، ٥٧، ٢٣٧

١٣- نفسه، ٢٣٠،٦٩

١٤- نفسه، ٧١، ٢٣١

وخضتُ غُبارَها والخيلُ تهوي وسـيفي والقنا فَرسا رهانِ(١٥)

ومنها كذلك:

وقِرنٍ قد تركتُ لدى مِكرٍّ عليـهِ سـبائباً كالأرجـوانِ

الذي غدا بعد الوضع :

وبدرٍ قدْ تركنـاهُ طريحاً كأنّ عليهِ حلـةُ أرجوانِ(١٦)

ومنها أيضاً:

فما أَوْهى مِراسُ الحربِ رُكني ولكنْ ما تقـادَمَ منْ زمـانِ

الذي استحال بالوضع:

وما هدمَتْ يدُ الحِدْثان رُكني ولا امتدتْ إليّ بَنانُ حَيْني(١٧)

وهناك نحل لما هو منحول في الأصل، أي ما يمكن أن نسميه نحلاً مركباً، وذلك في هذا المطلع المشكوك فيه، المكرر ولو بصورة تقريبية :

أعاتبُ دهراً لا يلينُ لعاتبِ

وأطلبُ أمناً من صُـروفِ النـوائبِ

الذي يصبح في مطلع قصيدة ثانية:

أعاتبُ دهراً لا يلينُ لناصحٍ

وأُخفي الجوى في القلبِ والدمعُ فاضحي (١٨)

وبعض العبارات والصور تتكـرر في أبيات متعددة كتشـبيه الحاجب بالنون (١٩) موحيـة أن عنترة يعرف القراءة، وهذا أمر مسـتبعد، بالتظر إلى ما قدّمنا.

١٥-**الديوان** ، ط. صادر ٧١، ٢٣٣

١٦- نفسه، ٧٢، ٢٣٣

١٧- نفسه، ٧٢، ٢٢٥

١٨- نفسه ، ١٠٣، ١١٤

١٩- نفسه ، ١١٠، والتبريزي، **شرح** ٢٧٥

وكذلك مثل عبارة " أنا العبد الذي خُبِّرتَ عنه" التي تكررت مرتين (٢٠)، ثم تكررت مرة ثالثة لكن بلفظ "الرجل" بدل "العبد" (٢١)، وكأن عنترة لا هم له إلا أن يصيح بهذه العبارة.

ونجوز الآن إلى العصر الإسلامي، الذي أخذ الناحلون منه معنى قول عمر بن أبي ربيعة:

إني امرؤٌ مولَعٌ بالحُسْـــنِ أتبعُهُ ... وليس لي منـــهُ إلا لَـــذةُ النظرِ

فنسبوا إلى عنترة (٢٢):

وكلُّ غصـــنٍ قويمٍ راقَ منظرُهُ ... ما حظُّ عاشقِها منهُ سوى النظرِ

وأخذوا قول أبي فراس الحَمداني:

سيذكرني قومي إذا جَدَّ جِدُّهم ... وفي الليلةِ الظلماءِ يُفتقـــدُ البدرُ

لكن بعد إبدال عبارة " الخيل أقبلت" من " جدَّ جدهم" (٢٣).

ومما يبدو اقتباســاً واضحاً من معاني المتنبي البيتان المنسوبان إلى عنترة (٢٤):

فالعُميُ لو كانَ في أجفانِهم نظروا ... والخُرسُ لو كانَ في أفواهِهم خَطبوا

والنَّقعُ يومَ طِرادِ الخيلِ يشهدُ لي ... والضربُ والطعنُ والأقلامُ والكتبُ

وهو شبيه في صورة بيّنة بقول المتنبي:

أنا الذي نَظَـــرَ الأعمى إلى أدبي ... وأَسْـــمَعَتْ كلماتي مَنْ بهِ صَمَمُ

[..... .....]

٢٠- **الديوان**، ط. صادر ١٧١، ٢١٩

٢١- نفسه ، ٢٠٣

٢٢- نفسه، ١٥٠

٢٣- نفسه، ١٥٥

٢٤- نفسه، ٩٣

الخيلُ والليلُ والبَيْداءُ تعرفُني والسيفُ والرُّمْحُ والقرطاسُ والقلمُ

ومما يشبه كلام المتنبي هذا البيت الركيك الذي عزوه إلى عنترة (٢٥):

دَعُوني في القتالِ أمتْ عـــزيزاً فموتُ العــزِّ خيرٌ مِـــنْ حياةِ

وكذلك هذا البيت (٢٦):

واخترْ لنفسكَ منـــزلاً تعلو بهِ أو مُتْ كريماً تحتَ ظِلِّ القَسْطلِ

وهما قريبان من قول المتنبي الجميل:

عشْ عزيزاً أو مُتْ وأنتَ كريمٌ بينَ طعنِ القنا وخفقِ البنودِ

ومما يبدو متأثراً بالأعشى والمتنبي في وقتٍ معاً، قوله (٢٧):

مُهَفْهَفَةٌ والسِّـــحرُ في لَحَظاتِها إذا كلّمتْ مَيْتاً يقومُ منَ اللحدِ

إذ إنه يذكّر من ناحية بقول المتنبي :

رأينَ التي لِلسِّحرِ في لَحَظاتِها سيوفٌ ظُباها من دمي أبداً حُمْرُ

ويذكّر من ناحية أخرى بقول الأعشى:

لوْ أَســـندَتْ مَيْتاً إلى نحرِها قـــامَ ولَـــمْ يُنقلْ إلى قابرِ (٢٨)

وقبسوا جملة مميزة من شعر المتنبي هي " والقنا يقرعُ القنا " التي وردت في قصيدة صدرُ مطلعِها: " على قدر أهل العزم "، فقالوا على لسان عنترة (٢٩):

وقلتُ لُمهري، والقنا يَقْرعُ القنا تَنبّهْ وكنْ مستيقظاً غيرَ ناعسِ

وقاربوا معنى قول المتنبي:

تمرُّ بكَ الأبطالُ كَلْمى هزيمةً ووجهُكَ وضّاحٌ وثغرُكَ باسمُ

٢٥- **الديوان** ، ط. صادر، ١٠٦، ١٩٧

٢٦- نفسه، ١٢٩

٢٧- نفسه، ١٩٧

٢٨- **ديوان المتنبي**، شرح البرقوقي ٢٢٧/٢ و**ديوان الأعشى**، شرح محمد محمد حسين، ١٨٩

٢٩- **ديوان عنترة**، ط. صادر، ١٦١

إذ نسبوا إلى عنترة:

ما عبّستْ حَوْمةُ الهيجاءِ وجهَ فتىً إلا ووجهي إليها باسمٌ طلقُ

كما شابهوا قول المتنبي:

تُعدُّ المَشرَفيةَ والعوالي وتقتلُنا المَنُونُ بلا قتالِ

إذ عزوا إلى عنترة (٣٠):

أقاتلُ كلَّ جبارٍ عنيدٍ ويقتلُني الفِراقُ بلا قتالِ

كما قاربوا قول المتنبي :

فؤادٌ ما تُسلّيهِ المُدامُ وعمرٌ مثلُ ما تهبُ اللئامُ

فزعموا أن عنترة قال (٣١):

فؤادٌ لا يسـلّيهِ المُدامُ وجسمٌ لا يفارقهُ السقامُ

وأنه قال على الإيقاع نفسه:

فؤادٌ ليسَ يَثنيهُ العَذولُ وعينٌ نومُها أبـداً قليلُ

إن هذا القدر البارز من التشابه والتطابق أحياناً مع أشعار المتنبي، وإن الأسلوب المتنبئيّ الذي يسود كثيراً من شعر عنترة المشكوك فيه، أغرانا باحتمال أن يكون المتنبي نفسه، قد أسهم في وضع الأشعار التي نحلت لعنترة. فخذ إليك هذين البيتين اللذين قرأهما أحد أساتذة الأدب العباسي الذين يدرِّسون شعر المتنبي في الجامعة، وهو يعرف أنهما لعنترة، فقد مضى زمن على معرفته بذلك، وإذا هو يتمثل بهما وينسبها، سهواً إلى المتنبي، ولا يتنبه للأمر إلا بعد مراجعته ديوان أبي الطيب، وهما (٣٢):

لا يَعرِفُ الحقـدَ من تعلو بهِ الرُتَبُ ولا ينالُ العُلى مَنْ طبعُهُ الغضَبُ

٣٠- **الديوان** ، ط. صادر، ١٨٨

٣١- نفسه، ٢١٢ و١٩٩

٣٢- نفسه، ٩٢

ومَنْ يكـــنْ عبدَ قـــومٍ لا يخالفُهُمْ إذا جَفَوْهُ ويسترضي إذا عتَبوا

وهما مطلع القصيدة البائية التي منها البيتان اللذان قارنّا بينهما وبين بعض معاني المتنبي منذ قليل. وخذ أيضاً هذه البداية لعنترة التي تقارب أسلوب المتنبي مع أنها لا تخلو من ركاكة (٣٣) :

حسناتي عندَ الزمانِ ذنوبُ وفَعـــالي مَذَمّـــةٌ وعُيـــوبُ

[..... .....]

كلَّ يومٍ يُبري السقامَ محبٌّ من حبيبٍ وما لسُقْمي طبيبُ

فكأنّ الزمـــانَ يهوى حبيباً وكـــأني على الزمـــانِ رقيبُ

وغير ذلك من المطالع الحكمية التي تعالج أمر النفس البشرية وتعبِّر عن موقف الشاعر من الزمان والطالع.

ومما يشبه أسلوب المتنبي تلك التجريدية التي تَنسب إلى المفاهيم العقلية الخالصة علاقاتٍ مستقلة بمعزل عن الإنسان، وكأنها كائنات محسوسة حية، كما في هذا البيت المعزوّ إلى عنترة (٣٤):

ويُرجى الوصلُ بعدَ الهجرِ حيناً كما يُرجى الدنوُّ من البعادِ

وأشياء متعددة مما يوحي حضوراً متنبئياً.

نستنتج من ذلك كله أن الذين وضعوا الشعر على لسان عنترة اختاروا كبار الشعراء منذ الجاهلية حتى العصر العباسي، وحاولوا أن يختاروا رأس كل فن أو أحد رؤوسه: كعمرو بن كلثوم في الفخر الفُروسيّ، وأبي فراس في الفخر بالمكانة الاجتماعية، وامرئ القيس وعُمر والأعشى في الغزل، والمتنبي في الحكمة وفي الفخر بالأدب. وبدا أن للمتنبي حضوراً مميّزاً

٣٣- **الديوان**، ط. صادر، ١٠٠

٣٤- نفسه، ١١٧

في هذا المقام، لأنهم أكثروا الاقتباس منه واتباعَ أسلوبه الحكمي الخاص في مطالع تتناول أمر النفس البشرية وتعبِّر عن موقف الشاعر الوجودي؛ وكذلك اتباع أسلوبه التجريدي الذي يقيم بين المفاهيم العقلية الخالصة علاقات مستقلة، وكأنّ لها عالماً قائماً بذاته، شبيهاً بعالم الغيب. ولهذا يحسب من يقرأ منحول عنترة أنه، أحياناً، يقرأ المتنبي، ويقدر أن المتنبي أو بعض المعجبين به هو من صانعي منحول عنترة.

ولم يَفُت الناحلين أن يلجأوا، هنا أيضاً، إلى الجوازات اللغوية لصب الشعر في قالب عنترة الشعري. إلا انهم كرروا أحياناً الصور نفسها، أو المعاني عينها، وأوحوا بأمور لا تناسب عنترة، كالإيماء إلى أنه يعرف القراءة. وقد أتوا أحياناً بصور مستغربة، وبقصائد مفككة، وأشعروا القارئ بأنهم يجمعون القصيدة من قصائد متعددة تجميعاً لا نظام فيه، وأحياناً بألفاظ فجة قبيحة، ليوحوا جاهليَّةَ عنترة وبداوتَه. وكانوا أحياناً يختصرون المسافة فيأخذون لعنترة شعراً من شعره نفسه، سواء أكان ذلك المأخوذ من المقول إنه ثابت، أم من المظنون أنه منحول.

الفصل الثاني

عنترة والشريف الرضيّ خاصة

إننا ونحن نراقب ذلك الحضور المتنبئيّ، ونسترسل في الظن بمشاركة ما للمتنبي في صنع ما نحل لعنترة، نظفر بأحد المتأثرين بالمتنبي، وقد خدعَنا بعضُ شعره فحسبناه للمتنبي نفسه أحياناً، ونعني به الشريف الرضيّ (٣٥٩-٤٠٦ هـ) الذي فُجئنا بأن قصيدتين منسوبتين إلى عنترة مأخوذتان بكاملهما من شعره، مع بعض التعديل الذي يناسب الشاعر العبسي.

١. القصيدة البائية

ففي ديوان الرضي قصيدة بائية من اثنين وسبعين بيتاً (١) قد نُسب منها إلى عنترة اثنا عشر بيتاً (٢)، مأخوذة بصورة انتقائية من جميع أنحاء القصيدة الرضوية. ولدراسة ذلك سوف نروي أبيات الرضي موضوعة بين قوسين وتحتها الأبيات المنسوبة إلى عنترة. لكن إذا كان البيت أو الشطر مأخوذاً بصورة حرفية، جعلنا تحته عبارة "لا تغيير"، أما إذا أصاب التبديل كلمةً أو عبارة وضعنا المبدلة فحسب تحت ما يقابلها من قصيدة الرضيّ :

(لغيرِ العُلا مني القِلى والتجنّبُ ولولا العلا ما كنتُ في الحبِّ أرغبُ)

العيشِ

(مَلكتُ بحِلمي فُرصةً ما استرقَّها من الدهرِ مفتولُ الذراعينِ أغلَبُ)

استفادَها

١- **ديوان الشريف الرضيّ** ، ط. صادر، ١/ ١٠٧-١١٢

٢- **ديوان عنترة**، ط. صادر، ٩٤، ٩٥

(فإنْ تَكُ سِنّي ما تَطاولَ باعُها ... فلي مِنْ وراءِ المجدِ قلبٌ مدرَّبُ)

لئنْ كفّي تطاوعَ في الكفِّ

(وللحِلمِ أوقاتٌ وللجهلِ مثلُها ... ولكنّ أوقاتي إلى الحِلمِ أقربُ)

لا تغيير

(يصولُ عليّ الجاهلونَ وأعتلي ... ويُعجِمُ فيَّ القائلونَ وأُعربُ)

أصولُ على أبناءِ جنسي وأرتقي ... لا تغيير

(يرَوْنَ احتمالي غُصّةً ويزيدُهم ... لَواعجُ ضِغْنٍ أنني لستُ أَغضبُ)

عفةً فيرُيبُهم ... توفّرُ حِلمي

(نهيتُكَ عنْ طبعِ اللئامِ فإنني ... أرى البخلَ يأتي والمكارمَ تُطلبُ)

تجافيتُ لأنني ... يَشِنْنا

(تعلّمْ فإنّ الجودَ في الناسِ فِطنةٌ ... تناقلُها الأحرارُ والطبعُ أغلبُ)

وأَعْلمُ أنّ شيمةٌ ... تقومُ بها يَغلبُ

(سكنتُكِ والأيّامُ بيضٌ كأنّها ... منَ الطِّيبِ في أثوابِنا تتقلّبُ)

فيا بنَ زيادٍ لا ترُمْ لي عداوةً ... فإن الليالي في الورى تتقلّبُ

(دَعُوا نسبَ الأشرافِ يا آلَ ظالمٍ ... فلا الماءُ مَوْرودٌ ولا التُربُ طيِّبُ)

ويا لزيادٍ إنزعوا الظلمَ منكمُ ... العيشُ

(لئن كنتمُ في آلِ فِهرٍ كواكباً ... إذا غاضَ منها كوكبٌ فاضَ كوكبُ)

لقد عبسٍ ... غابَ لاحَ

(فنعتي كنعتِ البدرِ يُنسبُ بَينَكُمْ ... جِهاراً، وما كلُّ الكواكبِ تُنسبُ)

خُسِفتم جميعاً في بروجِ هبوطِكمْ ... جهاراً كما كلُّ الكواكبِ تُنكبُ

إن دراسة هذا الأسلوب في النحل، يساعدنا ، بلا ريب، في فهم إحدى آلياته التي كانت تتبع في مختلف العصور، ولا سيما في بداية العصر العباسي. فنحن هنا أمام قصيدة عباسية متأخرة، تعود إلى القرن الهجري

الرابع، وربما بداية الخامس، يفاخر فيها رجل هاشمي بأخلاقه وشيمه وببني هاشم، ولا سيما بالنبي وبالإمام علي، ويهجو جماعة من آل فهر هم بنو ظالم.

المطلع يبقى على حاله في القصيدتين مع تغيير بسيط هو نسبة الرغبة في العيش إلى عنترة بدل الرغبة في الحب التي عبَّر عنها الشريف الرضيّ. والحقيقة أن الحب والحياة أمران متلازمان، فالتعبير عن أحدهما لا يبعد كثيراً من التعبير عن الآخر. والظاهر أن الناحلين أرادوا بهذا الشعر تصوير عنترة ضيقاً بالعيش ، طامحاً إلى العلا ، لأن هذا الطموح هو مسوغ الحياة عنده، بينما هو مسوغُ الحب عند الشريف الرضى. هو مسوغ الحياة عند عنترة لأنه يريد أن يرقى بوجوده الاجتماعي، وهو في درجة اجتماعية متواضعة، أما الشريف الرضي فنقيب الأشراف وينتمي إلى أكبر بيت إسلامي، فهو ليس بحاجة إلى أن يرفع وجوده بالعُلى، ولذا اختار أن تكون رغبته في الحب مسوغ مكانته الاجتماعية، لكأنّ الحب طريقه إلى المجد.

ويقفز الناحل عن بيت إسلامي فيه إشارة إلى عفو الله الذي لولاه لكان الناس لوّامين للمرء مؤنبين، ليمضي إلى آخر. وهذا حذق منه لأنه يعلم أو يرجّح أن الجاهليين لم يتكلموا في عفو الله، ولا سيما الوثنيون منهم على الأقل.

ثم يشير الشريف الرضيّ إلى أنه ملَكَ بحِلمه فرصة لم تتسنّ لمفتول الذراعين الأغلب، يعني به الأسد على الأرجح، يريد أن العقل أقوى من العضل. لكن يبدو أن فعل "استرقَّ " لم يرق للناحل، فاختار ما هو أفضل منه، أي فعل استفاد، فكان ذلك، بلا شك، أنسب لكلمة فرصة من استرقَّ. وهكذا دخل الناحل في عمل إبداعي هو التنقيح والتجميل.

ويوجي الشريف الرضيّ أن الذي يعوّض من صغر سنه هو قلبه

المدرب، سببُ مجده. لكن عنترة ليس شريفاً كالرضي ، على ما قدمنا، فهو لا يستطيع أن يفاخر بقلب مدرب على المجد، لذلك اختار الناحل أن يفاخر الرجل بقلب شجاع يعوّض من قصر باعه، فأبدل اليد من السن والكف من المجد.

أما ترجيح الحلم على الجهل فهو لا يتصل ضرورةً بالمكانة الاجتماعية ويمكن أن يكون قاسماً مشتركاً بين العقلاء، ولذلك لا يبدل الناحل شيئاً في البيت المتصل بهذا الأمر.

ويتابع الشريف الرضيّ فكرة الحلم والجهل، متكلماً في وثوب الجاهلين عليه، يعني عدوانهم، وقولهم فيه كلاماً مستغلقاً، يعني على الأرجح كلاماً يفتقر إلى المنطق بسبب النـــزق فهو غير مفهوم، مباهياً بترفعه عنهم وباتزانه في الكلام. أما الناحل فيحيد بعنترة قليلاً عن هذه الخطة وينسب إليه وثوبه على أبناء جنسه، لعله يقصد السودان، ويعني تسلطه عليهم وارتفاعه عنهم – وفرق بين الصَّولة في معرض الذم والصَّولة في معرض الفخر– ويعزو إليهم ما عزاه الرضي إلى الجاهلين، وينسب إلى عنترة ما نسبه الشريف إلى نفسه. وهنا أيضاً يتضح سبب خيار الناحل: فالرضيّ سامي القدر شريف يتسم بالترفع عن الصغائر والاتزان في القول، بينما عنترة بخلاف ذلك، مضطر إلى أن يؤكد حضوره الاجتماعي بالقوة والعنف. لكن هذا الكلام يُشعر التناقضَ لأنه لا يتلاءم مع سائر كلام البيت، ولا مع ما نسبته الأبيات إلى عنترة من المفاخرة بالحِلم.

وعلى الوتيرة نفسها يوالي الرضيّ المقارنة بينه وبين خصومه مشيراً إلى غصتهم بسبب قوة احتماله، أي حِلمه، وبزيادة غصتهم هذه لضغينة عندهم سببها ذلك الحِلم. أما عنترة فينسبون إليه كلاماً أوضح لكن أقل جزالة، وهو أن خصومه يرون احتماله لهم عفةً وسبباً للارتياب بتوافر حِلمه

وابتعاده من الغضب؛ فخصوم الرضي يضيقون به ويحقدون عليه، وهذا يُشعر بمكانته الاجتماعية الرفيعة التي تقتضي سلوكاً يدل على وقار، ولذلك هو يثير غيظ الأعداء وحسدهم، بينما خصوم عنترة يرتابون بحلمه لعدم اعتيادهم على الحلم ممن هم في منـــزلته الاجتماعية.

ويخاطب الرضيّ نفسه بأسلوب التجريد قائلاً إنه نهاها عن طبع البخلاء لأن البخل يداخل الإنسان بغير طلب بينما المكارم يُسعى إليها سعياً. أما عنترة فيزعم الناحل أن نفسه متباعدة عن طبع البخلاء لأن البخل معيب والمكارم يُسعى إليها. وليس هناك فرق كبير بين الرأيين، سوى أن الرضيّ يقارن بين ميل الإنسان إلى البخل وبعده من المكارم لأنها تقتضي جهداً منه، بينما يخضع عنترة للمعايير الاجتماعية التي تعيب البخل وتطلب السعي إلى المكارم.

ثم يكمل الرضيّ فكرته بأن الجود فهمٌ يعلّمه الأحرار بعضهم لبعض، مع أن ميل الإنسان إلى البخل طبعٌ يغلب عليه. أما عنترة فيُنسب إليه خلاف ذلك، وهو رؤيته أن الجود خُلُق في الأحرار وأن الطبع يغلب، لعل الناحل يريد القول إن من كان طبعه الجود غلب الجود عليه ومن كان طبعه البخل غلب عليه البخل. وقد جاءت الجملة المنسوبة إلى عنترة " تقوم به " ركيكة، لأن الشيمة ليست عملاً يقوم به الإنسان، لكن يبدو أن الناحل ضمّن " شيمة " معنى الجود نفسه فجعله عملاً، ليجيء بهذا التضمين السقيم. والعجيب أن الناحل جعل عنترة يباهي بالأحرار مع أنه لا يزال في سائر شعره يرسف في ذكريات العبودية التي ظلت جاثمة عليه حتى بعد تحرره، حتى إنهم ، وكما أوحى هو بذلك مراراً، لم يزوِّجوه عبلة.

ويمضي الرضيّ عدة أبيات من قصيدته يتذكر في بعضها أرضاً ذات رياض، ثم يذْكر، في البيت الذي سنكون بصدده، أنه سكن هناك، وأن

الأيام كانت بِيضاً كأن الطِّيب يتقلّب في أثنائها بين أثوابه وأثواب صحبه. وإذا بالناحل ينحو بالبيت نحواً آخر، فلا يجعل عنترة يتذكر مثيل ما يتذكره الرضي بل يتابع معنى العداوة والحلم فيخاطب ابن زياد، ويعني به ، على الأغلب، الربيع بن زياد أحد فرسان عبس وأشرافها ، وقد مضى القول فيه، ويطلب إليه ترك عداوته له لأن الأيام تتقلب على الورى، وهذا يوحي أنه يستشعر ظلماً من الربيع ولا يستطيع أن يواجهه لأنه أضعف منه. ولا يخلو تعبير الناحل هنا من الركاكة؛ فالليالي لا تتقلب في الورى بل على الورى أو بهم. وإذن فبدل تقلُّب الطيب في الأثواب عند الرضيّ، وهو معنى يوحي النعمةَ والفرح، تتقلّبُ الليالي على الناس، وهو معنى يوحي التشاؤم والتحذير. وبذلك نقل الناحل بيت الرضي من معنى السلم ومتع الشباب إلى معنى العداوة والخصام.

وبعد أبيات كثيرة يتناول فيها الرضي أموراً شتى آخرها مفاخرته بالحرب، إذا هو يعيّر من يسميهم آل ظالم في أحسابهم وأصولهم. أما الناحل فينسب إلى عنترة مخاطبةَ أبناء زياد العبسي وهم الربيع وأخوته، وكانوا يوصفون بالكَمَلة، ودعوتَهم إلى الكف عن الظلم . ثم تأتي عبارة " فلا الماء مَوْرود ولا العيش طيب" التي لا نعرف ما القصد منها في هذا الموضع. وقد أبدل الناحل من كلمة " التُرب " التي قصد بها الرضي غالباً معنى الأصل، كلمة " العيش "، وهي الكلمة العامة التي أبدلت في المطلع من كلمة الحب. وهكذا استمر تغيير الاتجاه في الشعر المنسوب إلى عنترة، فتحول آل ظالم وهم من بني فهر القرشيين كما سيُفهم من شعر الرضيّ، إلى بني زياد العبسيين، موافقة لانتماء عنترة.

لكن الرضيّ يعرف لآل ظالم مع ذلك مكانتهم في بني فهر فيجعلهم كواكب تتناوب، لكنه يفاخرهم في بيتٍ تالٍ بأنه كالبدر بينهم في

نسبه، بينما الكواكب لا تُنسب كلها، يعني أن من الكواكب ما لا يعرف له اسم. وكذلك عنترة، في هذا المعزو إليه، يجعل بني زياد كواكب، وبلفظ أجمل وأرشق من لفظ الرضي، إذ في مكان "غاض" و"فاض" اللذين تكلف فيهما الرضي الطباق والجناس الناقص، فجاءا ثقيلين بتضادهما، يضع عنترة فِعْلي " غابَ" و"لاحَ" وهما شبه طباق، لكنه طباق لا يوحي التكلف ولا الثقل. وبدل أن يقارن عنترة بين الكواكب والبدر، وهي طريقة اتبعها النابغة الذبياني حين جعل النعمانَ شمساً وسائر الملوك كواكب، إذا هو يجعل أبناء زياد يُخسفون في منازل هبوطهم، كما تُنكبُ كل الكواكب! وجليّ أن هذا الوصف سخيف مضطرب، فهو يعني أن الخسوف، أي احتجاب الضوء بسبب حاجز من الأجرام، أصاب أبناء زياد، وهذا مفهوم، لكن ما هي بروج الهبوط؟ إن ذلك أقرب إلى الكلام في الأنواء لا في الأبراج. وما محل الجهر هنا، وهل يكون الخسوف سراً؟

وباختصار فإن الناحل قد حاول ملاءمة شعر الرضيّ مع واقع عنترة، وإذا نحن بحيال شخصية مزدوجة فيها من الرضيّ شرفه وحريته وعلو مكانته، ومن عنترة وضَاعة أصله في نظر العرب القدماء. وقد نجحت هذه الملاءمة أو المواءمة حيناً وأخفقت حيناً فأظهرت شيئاً من التناقض أو الالتباس، لكن الأسلوب انحط في أكثر الأحوال عن مستوى الرضيّ، وارتفع عنه في أحوال قليلة جداً.

٢. القصيدة الدالية

أما القصيدة الثانية من قصائد الرضيّ التي استباحها ناحلو شعر عنترة فهي دالية مؤلفة من واحد وخمسين بيتاً (٣)، وقد أخذ الناحل منها واحداً وعشرين بيتاً بالطريقة نفسها التي اتبعها في القصيدة السابقة، لكن

الأبيات التي أخذها متوالية على ترتيبها الأصلي أكثر من تلك المأخوذة من القصيدة البائية بكثير، الأمر الذي قد يعني أن الناحل هنا قد يكون غيره هناك، فقد أخذ عشرة أبيات متوالية ثم قفز عن بيت واحد، ثم أخذ ستة متوالية وقفز عن خمسة، ثم أخذ ثلاثة متوالية، وزاد بيتاً واحداً لا أربعة كما ادعى كرم البستاني شارح طبعة صادر، ثم قفز عن بيت واحد، ثم أخذ بيتاً جعله آخِراً وترك سائر أبيات القصيدة وعددها ثلاثة وعشرون (٤). وسنحاول أن نصنع بهذه القصيدة ما صنعناه بسابقتها، فنضع ما قاله الرضيّ بين قوسين وندرج تحته تعديلات الناحل:

(لأيِّ حبيبٍ يَحْسُنُ الرأيُ والودُّ وأكثرُ هذا الناسِ ليسَ لهُ عهدُ)

لهم

(أرى ذمِّيَ الأيامَ مـــا لا يضرُّها فهل دافعٌ عني نوائبَها الحمدُ؟)

الجهدُ

(ومـــا هـــذه الدنيا لنـــا بمطيعةٍ وليسَ لخَلْقٍ من مُداراتِها بُـــدُّ)

لا تغييـــــــــــــر

(تحـــوزُ المعالي والعبيدُ لعاجـــزٍ ويخدُمُ فيها نفسَهُ البطلُ الفردُ)

تكونُ الموالي والعبيدُ

(أكُـــلُّ قريبٍ لي بعيـــدٌ بِـــوُدِّهِ وكلُّ صديقٍ بينَ أضلعِهِ حقدُ؟)

وكلُّ بعيـــدُ مودةٍ

٣- **ديوان الشريف الرضيّ** ١/٣٣٣-٣٣٦

٤- أنظر **ديوان عنترة**، ط. صادر، ١٢٥، ١٢٦

(ولله قَـــلبٌ لا يَبـــُلُّ غليلَـــهُ وِصالٌ، ولا يُلهيهِ عنْ خلِّه وعدُ)

فلله منْ حلِّه عَقْدُ

(يكلِّفُني أن أطلبَ العـــزَّ بالمنى وأينَ العُلى إن لم يساعدْنيَ الجَدُّ؟)

بالقنا

(أحِنُّ ، وما أهواهُ رُمحٌ وصارِمٌ وسابغةٌ زُغْفٌ وذو مَيعةٍ نهدُ؟)

أحِبُّ كما يهواهُ رمحي وصارِمي وســـابغةٌ

(فيا ليَ من قلبٍ معنّىً بهِ الحشا ويا ليَ من دمعٍ قَريحٍ به الخدُّ!)

لكَ توقَّدَ في ويا لكَ من دمعٍ غَزيرٍ لهُ مَـــدُّ

(أريدُ من الأيّـــامِ كلَّ عظيمـــةٍ وما بينَ أضلاعي لها أسَدٌ وَردُ)

وإنْ تُظهرِ الأيّـــامُ فلي

(إذا كانَ لا يمضي الحسامُ بنفسِهِ فللضاربِ الماضي بقائمِهِ الحَدُّ)

حَدُّ

(وحوليَ من هذا الأنامِ عِصـــابةٌ تَودُّدُها يَخفى وأضغانها تبدو)

دونِ

(يسُرُّ الفتى دهرٌ وقدْ كانَ ساءَهُ وتخدُمـــهُ الأيامُ وهْوَ لها عبْدُ)

لا تغييـــــــــــــر

(ولا مالَ إلاّ ما كسبتَ بنَيْلِه ثناءً، ولا مالٌ لمنْ لا لهُ مجدُ)

أفـــادَكَ نيلُهُ

(وما العيشُ إلا أن تصاحبَ فِتيةً طواعنَ لا يعنيهِمُ النَّحسُ والسَّعدُ)

ولا عاشَ إلا مَنْ يصاحبُ غطاريفَ

(إذا طربوا يوماً إلى العزِّ شَمّروا وإن نُدِبوا يوماً إلى غارةٍ جَدّوا)

طولبوا الغزوِ

(ألا ليت شعري هل تبلّغُني المُنى وتَلقى بيَ الأعــداءَ أحصنةٌ جُرْدُ؟)
سابحةٌ تعدو

(جيادٌ وقد شــقَّ الغبارُ فروجَها تروحُ إلى طعنِ القبائل أو تعــدو)
جوادٌ إذا شــقَّ المحافلَ صــدرُهُ يروحُ إلى ظُعنِ القبائلِ أو يغــدو
(خِفافٌ على إثرِ الطريدةِ في الفلا إذا ماجتِ الرَّمضاءُ واختلطَ الطردُ)
خفيفٌ هاجَتِ واختلفَ

(..... .....)
ويصحبني من آلِ عبسٍ عِصــابةٌ لها شــرفٌ بينَ القبــائلِ يَمْتدُّ
(يُعيدُ عليها الطعنَ كلُّ ابنِ همّةٍ كأنّ دمَ الأعداءِ في فَمِه شهدُ)
بهاليلُ مثلُ الأسْدِ في كلِّ موطنٍ فَمِهِمْ

تكاد الصورة في هذه المنحولة تنقلب رأساً على عقب فيصبح عنترة هو الشريف ويصبح الرضيّ هو الذي يتحرّق للقتال. والتغيير في المطلع يكاد لا يذكر، فهو بين إفراد كلمة الناس وجمعها، وكلاهما جائز كما هو معروف. لكن المنحولة تُضعف البيت الثاني، حيث يطابق الرضيّ بين الذم والمدح وبين انتفاء الضُر من جهة والنوائب من جهة أخرى، بينما يكتفي عنترة فيما عُزي إليه بمراعاة النظير بين الإرادة والجهد مع المطابقة بين انتفاء الضرر والنوائب. فمطابقة الرضي تشبه مقابلة جميلة تعبِّر عن نقيضين في الحياة وعن فرار من المصائب إلى الوهم، بينما الصورة المنسوبة إلى عنترة تعبِّر عن الرجاء بدفع نوائب الأيام وبذل الجهد في سبيل ذلك، وذلك قليل الإقناع ويبدو ساذجاً.

ويقتبس الناحل البيت الثالث برمته لأنه حكمة عامة تنطبق على كل الطبقات الاجتماعية.

أما البيت الرابع فنحسب أن شارح الديوانين قد أخطأ في شكل حركاته، فرفع كلمة "العبيد" حتى لم يعد للشطر الأول من البيت معنى، وحق الكلمة عندنا النصب ليصبح معنى بيت الرضيّ : أن الدنيا تسوق المعالي والعبيدَ للعاجزين، أما الأبطال فيخدمون أنفسهم، ولعله يريد أن يزيد على ذلك ضمناً أنهم يبلغون المعالي عِصامية. ولا يبعد أن تكون كلمة "المعالي" في ديوان الرضيّ تصحيفاً لكلمة "الموالي"، لامست فيها الواو الألف فقرئت عيناً. وحينئذ يصبح السياق أصح، إذ يدلّ على أن الدنيا تسوق الموالي والعبيد لخدمة العاجز وأن البطل يقوم بحاجة نفسه. والظاهر أن هنا موقفاً مشتركاً بين الرضيّ ومَن تصوّرَ عنترةَ في هذه الأبيات، هو إباءُ الفقراء الكرام المكتفين بالكفاف حيال الأغنياء ذوي السلطان والخدم. لكن مثل هذا الموقف من شريف فقير كالرضيّ يمكن فهمه بسهولة، لأنه موقف من اختلال التوازن في المجتمع حتى بين الأشراف أنفسهم، فكيف إذا كان بين الأشراف والأغنياء غير الأشراف؟ أما أن يصدر عن عنترة وهو الذي ظل يعاني ذكريات العبودية كل حياته فأمر مستغرب، إلا أن يكون نوعاً من دفع ذكريات الماضي والتعلق بالطبقة الجديدة التي كانت ظالمة له، وكثيراً ما يتمثل المضطهَدُ بمن ظلمه.

وبينما يتساءل الرضيّ في البيت الخامس عن عداوة الأقرباء وحقد الأصدقاء وكأنه مشكّك في الأمر غير مصدق، نرى عنترة المفترَض يؤكد تلك العداوة وذاك الحقد وكأنهما مسلّمتان. والتساؤل في هذا الموضع أجمل وأقرب إلى الشعرية. وأحسب أن رواية ديوان عنترة " بعيد مودةٍ " تصحيف لرواية ديوان الشريف الرضي " بعيدٌ بودِه"، وأن هذا التصحيف أفسد جمال البيت وجعله ركيكاً.

وكذلك يبدو البيت السادس في **ديوان** عنترة تصحيفاً لما يقابله في

قصيدة الرضّي؛ فعبارة " لا يُلهيه من حَلّه عقدُ " لا معنى لها وتبدو الجملة فيها منقوصة، وإن كان التشابه الصوري بين "وعد" و " عقد" قليلاً ولا يجب أن يدعو إلى التصحيف. لكن يبدو أن كلمة "حَلّه" التي يحتمل أنها مصحّفة عن " خِلّه" مع تصحيف "عن " وجعلها " من " لم تتناسب وكلمة " وعد"، فافترض الناحل أن كلمة " عقد" هي المناسبة فأقحمها من غير أن يهتم للمعنى اهتماماً كافياً. على أن مضمون البيت، على الإجمال، لا يوافق علاقة عنترة بعبلة كما يظهر في ما عُد ثابتاً من شعره، لأنه يفيد أن عنترة لا يكترث لعهده مع حبيبته، بينما نراه في **الديوان**، ولا سيما المعلقة، يقف على أطلال عبلة ويتحرق لرؤيتها ولقائها ويسعى إلى ديارها البعيدة (٥) ويلعن غراب البين ويسهر الليل متوجعاً لفراق حبيبته (٦) ويذرف الدمع (٧)، وإن كان في قليل من شعره قد حاول التعالي على حبيبته والظهور بمظهر فاتن النساء (٨). وهنا يبدو التصادم بين شخصية الرضيّ صاحب القصيدة وبين شخصية عنترة الذي نحلت له تلك القصيدة .

ويلوح أن البيت السابع من قصيدة الرضيّ محرّف؛ فصوابه على الأرجح " إن لم يساعدنيَ الجِد "، بكسر الجيم، لا بفتحها، أي بمعنى : إنْ لم يساعدني اجتهادي؛ بدليل أن الرضيّ يتحدث في الأبيات التالية عن الرمح والسيف، فهو يوازن، على الأغلب، بين التمني وبين السعيّ الحثيث،فيرجّح الثاني على الأول لأنه ضروري لبلوغ العزّ، بينما يعقد عنترة تلك الموازنة

٥- أنظر المعلقة، والقسم الأول من الحائية ، **الديوان**، ت. مولوي، ٢٩٧ ومواضع أخرى

٦- نفسه، ٢٦٢

٧- نفسه، ٢٤٦

٨- مثلاً ، نفسه، ٢٥٤

بين القنا والجِد، وهما لا يتعارضان، فكأنه يقـــول: كيف أنال العز بالقنا من غير أن يساعدني سعيي الحثيث؟ وحتى لو كانت " الجد" بالفتح ، أي بمعنى البخت، فإن البيت يبقى غير موافق لنفسية عنترة؛ فالذي لا نتخيله أن يدّعي عنترة أن العز لا يأتي إلا بالبخت، وهو الذي حقق حضوره الاجتماعي بالحرب.

أما البيت الثامن فيحرّفه الناحل تحريفاً شديداً، إذ يبدو الشطر الأول منه، في **ديوان** عنترة، منقوص الجملة والمعنى؛ فهاء الضمير فيه لا مرجع لها، والشطر الثاني يحتوي تكراراً لـــ"سابغة" لا مسوغ له. ويبقى أن المعنى الحقيقي لبيت الرضيّ أنه يحن إلى العزّ، وإن كان قد حذف مفعـــول " أحنّ "، وأنه يهوى السيف والرمح والدرع التامة والفرس الجاري الضخم. ولو بقي النص على حاله فربما كان أكثر موافقة لشخصية عنترة.

ويحاول الرضيّ في البيت التاسع أن يتكلم بلسان قلبه، وكأن القلب يتحدث عن نفسه ويعجب منها ويلومها على تعذيبها الحشا- وهذا أسلوب جديد لم يتبعه الشعراء من قبل في ما نعلم- كما يتكلم بلسان دمعه وكأن الدمع يعجب من نفسه أيضاً ويلومها على تجريح الخد. أما عنترة فيبدو متعجباً من قلبه لائماً له لتوقده في الحشا، ومن دمعه الغزير الذي يشبه مدّ البحر. والأسلوبان جميلان لكن أسلوب الأصل أكثر ابتكاراً.

أما البيت العاشر فيبدو تحريف الناحل له أفضل من الأصل، فذلك الأصل الرضويّ يصور الشاعر طالباً عظائم الأمور من الأيام، موضحاً أن قلبه أسدٌ ورْدُ (والورد يعني في أيامنا: البُـــنّيُّ المائل إلى الصفرة)، يريد أنه قوي شجاع؛ أما الناحل فلا يطلب العظائم بل يتوقعها على لسان الشاعر، مؤكداً أنه في حال ظهور تلك العظائم فإنّ له قلباً هو أسد ورد. والمعروف أن الإنسان العاقل لا يطلب الشدائد بل يتوقعها، فالشجاع يبادرها بلا

خوف، والجبان يضعف أمامها.

أما البيت الحادي عشر فلا تغيير يذكر فيه، ويوحي بضرورة التعويل على الضارب بالسيف لا على السيف نفسه، وإن أتى التعبير عن ذلك في صيغة مرتبكة بعض الشيء. والرأي الذي عبّر عنه البيت قد يصدر عن أي فارس، ولذلك لم يجد الناحل على ما يبدو ضرورة لتحريفه.

وكذلك الأمر في البيت الثاني عشر؛ فالفرق بين الأصل والمنحول ضئيل جداً، وهو يتكلم في جماعة تحيط بالشاعر تعلن الضغينة وتخفي الود. والحقيقة أن هذا المعنى غريب وهو يبدو أقرب إلى المدح منه إلى الذم. ولعل التعبير قد خان الشاعر أو ألجأته القافية إليه فلم يستطع القول إن تلك الجماعة لا تضمر الود ولا تظهر إلا الضغينة، بل عبّر عن خلاف ذلك. وقد أخذ الناحل البيت على علته.

ويقتبس الناحل البيت الثالث عشر بأكمله دونَ أي تبديل على الإطلاق. ولا يخلو هذا البيت من ضعف، لا سيما في شطره الأول. وقد أراد الشاعر القول : إن الدهر يسُرُّ المرء حيناً ويسوؤه حيناً آخر، لكن التعبير لم يطاوعه. كما أراد أن يزيد على ذلك أن البخت قد يخدم صاحبه ويكون صاحبه هذا عبداً له، فجعل الأيام مكان البخت، وإلا فلا معنى واضح للشطر الثاني. لكن هذا المعنى الغيـــبي لا يوافق طبيعة عنترة، الذي طالما أكّد أنّه لا يعول إلا على شجاعته وسلاحه فحسب.

أما البيت الرابع عشر فيحسّنه الناحل قليلاً، إذ إن عبارة " أفادك نيْله ثناءً " أجمل من " كسبتَ بنيْله ثناء "، لأن العبارة الأولى تنسب الفعل إلى المعنى المجرد، أي إلى المفهوم، بينما تنسبه الثانية إلى الإنسان نفسه، وهو أمر عادي. على أن آخر البيت ركيك بسبب عبارة " لا له مجد". وهو يبدو متأثراً بيتَ المتنبي:

ولا مجدَ في الدنيا لِمَنْ قلَّ مالُهُ ولا مالَ في الدنيا لِمَنْ قلَّ مجدُهُ

إلا أن المتنبي، كما هو واضح، يجعل المال والمجد متلازمين، بينما يكتفي الرضيّ باشتراط المجد للحصول على المال.

والعجب في البيت الخامس عشر ومنحوله معاً؛ إذ يشترط الرضيّ للعيش الحقِّ مصاحبةَ فتية مقاتلين لا يهتمون للنحس والسعد، بينما يشترط عنترة لذلك مصاحبة فتية أشراف لا يهتمون لذينك الضدين . وهكذا يحل الرضيّ محل عنترة وعنترة محل الرضيّ، فليس من المنطقي أن يقدِّم الشريفُ صحبةَ المقاتلين على غيرهم، ولا أن يقدم المقاتلُ الذي أصله عبد صحبةَ الأشراف على سواهم، بل المنطق يقتضي عكس ذلك : فالشريف يطلب صحبة الأشراف، في العادة، والمقاتل يطلب صحبة المقاتلين. ولقد يسوّغ قولَ الرضيّ أن صحبة المقاتلين لا تنفي صحبة الأشراف، وربما كان هؤلاء المقاتلون أنفسهم أشرافاً، لكن لا شيء يسوغ أن يشترط عنترة مصاحبة علية القوم. ويبدو أن الناحل انساق وراء بيت ناجز لم يرد أن يبدل فيه شيئاً، أو لم يخطر له أن يفكر في تلك المفارقة فترك البيت على حاله.

والبيت السادس عشر وصف لأولئك الأصحاب. لكنّ في المنحول إفساداً للأصل، أو لعل بعض النُّسّاخ صحّف كلمة "طُلبوا" التي في **ديوان** الرضيّ فجعلها "طربوا" في كلام عنترة، ثم جاء الناحل أو ناسخ آخر فضاعف التصحيف واضعاً " طولبوا " مكـــان "طُلبوا"، علماً بأن الفعلين: طربوا وطولبوا لا يستقيمان لحرف التعدية " إلى". وقد أحل الناحل كلمة "غزو" محل "عِزّ" فبدا صحابة الرضي يشمرون للعز وصحابة عنترة يشمرون للغزو، وهذا نوع من مراعاة النظير، إذا صح التعبير، لأن العزّ مطلب الأشراف أمثال الرضي، والغزو مطلب المقاتلين أمثال عنترة.

وفي منحول البيت السابع عشر تحســين للأصل إذ جعل الناحـــل

" سابحة تعدو " مكان " أحصنة جرد "، أي عبَّر عن الخيل بكناية جميلة تصوِّر طريقة عدْوها، بينما صرّح الرضيّ عن الخيل تصريحاً ووصفها بالجرد، أي القصيرة الشعر.

وفي منحول الثامن عشر تجميل لما هو قبيح حقاً في الأصل؛ فهو يصف الفرس بالجواد ويجعله يشق الجموع ويقصد إلى هوادج النساء مساء أو صباحاً، موحياً الميل إلى السبي. أما الأصل فيصف الأفراس بالجياد ملتفتاً إلى فروجها، وهو شيء قبيح، ويجعلها تقصد إلى طعن القبائل (بالطاء غير المعجمة) مساء أو صباحاً، وهو مجاز يراد به طعن فرسان القبائل. ونحن نميل إلى الظن أن في الأصل تصحيفاً لكلمة الظعن (بالظاء المعجمة)، لأن الفرسان لا يطعنون القبائل، فحجم القبائل أكبر من تصورها مطعونة ولو على سبيل المجاز. وأحدنا قد يقول نزلت المدينة لكنه لا يقول خطفت المدينة، مثلاً ، وهو يقصد بعض سكانها.

لكن أصل البيت التاسع عشر أجمل من منحوله، ولعل المنحول مصحّف. فالأصل يصف الأفراس بالخفة في العدو وراء الطرائد، وهنا لا خلاف بين الأصل والمنحول، ثم يتحدث عن وقت الصيد فيصف الرمضاء بالمَوَجان والطرائد بالاختلاط ، وهي صورة بديعة توحي شدة الحر واتساعه وأوان اشتداد حركة الصيد إذ تختلط الطرائد، بينما توحي صورة المنحول باشتداد الحر وتداخل الطرائد. ولعل كلمة " هاجت" في المنحول تصحيف لـــ " ماجت"، وكلمة " اختلف" تصحيف لـــ " اختلط". على أن الفرق ليس واسعاً بين الصورتين.

وأما البيت المزيد الذي أقحمه الناحل على القصيدة فكلام موزون يكاد يخلو من الشعرية، إذ يضع على لسان عنترة أن صحبَهُ عصابة عبْسيّة شرفها منتشر بين القبائل.

ويبقى البيت الأخير الذي يتابع فيه الرضيّ تصوير الخيل وفرسانها وهم يكررون الطعن متلذذين بدم الأعداء، كأنه شهدٌ في أفواههم. لكن الناحل يجعل عنترة يلح على معنى الشرف، ويتابع وصف صحبه من بني عبس، وإذا هم بهاليل، أي كرام أعِزّة، شجعان يشبهون الأسود، وهم كفرسان الرضيّ يتلذذون بدم الأعداء ..

وفي النتيجة فإن هذا الناحل يبدو أكثر طمعاً في شعر الرضي وأكثر كسلاً من الناحل السابق- إنْ صحَّ أنه ناحل آخر- لأنه يأخذ من ذلك الشعر نحو ضعف ما أخذه ذلك الناحل، ويأخذه متتابعاً في الأكثر فلا يجهد نفسه في الاختيار، وينتقي قصيدة أقصر من القصيدة التي اقتبس منها ذلك الآخر، تقارب ثلثيها فحسب، وهو في أكثر نحله مفسد للشعر، وفي أقله مصلح له محسن. لكن الصورة الإجمالية لعنترة جاءت عنده أكثر انسجاماً من صورة عنترة عند الناحل الأول، وذلك بسبب محافظته على تتابع الأبيات. لكن المفارقة أن عنترة بدا، في هذا الشعر، من الأشراف ملحاً على مصاحبتهم، بينما بدا الشريف الرضيّ أقل حرصاً على ذلك. ومما انتفعنا به من هذا النحل توقع وجود بعض التصحيفات في **ديوان** الشريف الرضيّ، يمكن لأي محقق الإفادة منها إذا شاء.

٣. عبارات وصور شتى

نحن ما زلنا، حتى هذه المرحلة من البحث، نحذر من أن نتهم الشريف الرضيّ بوضع شعر على عنترة. لكن بعض المظاهر التي في شعر الرضيّ والمنحول من شعر عنترة تجعلنا نشكُّ. ففي كثير من القصائد التي تتماثل في الوزن والقافية عند الرضيّ وفي منحول **ديوان** عنترة، نجد أيضاً تماثلاً لافتاً بينها في كثير من العبارات والمعاني. ونكتفي ببعض الأمثلة على

ذلك؛ فمن قصيدة ميمية للرضيّ نقرأ (٩):

أَحَاسدَ ذا الضّرغامِ دونَكَ فاجتنبْ بوادرَ مِقدامِ الجَنـــانِ محامي

ونقرأ هذا البيت المنحول لعنترة (١٠):

ولي بأسُ مفتولِ الذراعينِ خادرٍ يدافعُ عن أشـــباله ويحامي

والبيتان يتكلمان على الأسد وشجاعته ودفاعه عن أشباله، بطريقة متشابهة يصعب أن تكون مجرد مصادفة.

وفي قصيدتين لاميتين من عروض الكامل لعنترة وللرضيّ نجد ثلاثة اســـتعمالات متماثلـــة ، هي " حـــدُّ المُنصُـــل" و" الراكبِ المســـتعجلِ" و " السماك الأعزل" (١١). ولقد يراودنا بعض الشك في احتمال أخذ العبارتين الأوليين لأنهما قد تبدوان عامتين، لكن من الصعب أن نسلِّم بعدم أخذ العبارة الثالثة وهي تبدو خاصة. فكيف إذا اجتمعت العبارات الثلاث في قصيدة واحدة للرضيّ وفي أخرى لعنترة مشكوك أصلاً في صحتها؟ وشبيه بذلك، لكن بنسبة أقل، قول الشريف الرضيّ (١٢):

أيعرفُني الطَّوى والروضُ خالٍ ويغلبُني الظَّمـــا والبحرُ طامي؟

وقول عنترة (١٣) :

يخوضُ الشـــيخُ في بحـــرِ المنايـــا ويرجعُ ســـالماً والبحرُ طامي

فمجيء العبارة الواحدة في جملة حالية، وفي قصيدتين من القافية نفســـــها والـــوزن عينه ، يصعب أن يكون عفواً أو من باب التوارد، بل

٩- **ديوان الشريف الرضيّ** ٢/ ٤٢٢

١٠- **ديوان عنترة**، ط. صادر، ٢١٥

١١- أنظر نفسه، ٢٠٢، **وديوان الشريف**، ١١٥/٢، ١١٩

١٢- **ديوان الشريف**، ٢/ ٤١٦

١٣- **ديوان عنترة** ، ط. صادر، ٢١٠

هو قريب مما يسميه ابن رشيق الاختلاس (١٤). ولا يهمنا هنا الكلام على السرقة، لكن ما يعنينا ذلك التشابه الذي يوحي مصدر النحل. وأشباه ذلك كثيرة جداً تجعلنا نتساءل حقاً عن سر هذا التشابه، وعمن وعمّا يكمن وراءه.

١٤- ابن رشيق، **العمدة**، ٢٨٢/٢

الفصل الثالث

صفات الناحل والمنحول

١. صاحب منحول عنترة وسيرته

إن من المستبعد أن يسعى ناحل إلى اقتناص عبارة من هنا وعبارة من هناك من ديوان ضخم قد يناهز الخمسة عشر ألف بيت هو **ديوان الشريف الرضيّ**. وقد رأينا أن الأسهل اقتباس قصيدة أو بيت كامل أو شطر من بيت، أما اقتباس عبارات متفرقة فعمل متعب ولا يُعَدُّ على كل حال نحلاً بالمعنى الدقيق للكلمة. والأقرب إلى الظن أن صاحب هذه العبارات نفسه، أي الشريف الرضيّ، وهي تكاد تكون من معجمه الخاص، قد كررها في عمل آخر، هو شعر عنترة وقصته. ترى أيكون الشريف الرضيّ من المساهمين في وضع أشعار عنترة المنحولة وقصته، ويكون هو ذلك المجهول الذي قيل إن اسمه يوسف بن إسماعيل المصري، وأنه عاش في أواخر القرن الرابع الهجري، أي في عصر الشريف الرضيّ، لكنه لم يعمر إلا واحداً وعشرين عاما (٣٦٥-٣٨٦ هـ = ٩٧٥- ٩٩٦ م) (١)، وهو عمر قصير على مؤلف سيرة كسيرة عنترة. ترى هل انتحل الشريف الرضيّ هذا الاسم في صباه ومطلع شبابه، لأنه اعتقد أن مثل هذا العمل القصصي لا يليق به، أو لأنه أراد أن يختبر قبول الناس لشعره فقال أبياتاً على لسان عنترة، على قدر ما تتطلبه السيرة الشعبية من عجلة، فلم يستهلك كثيراً من الوقت، وجعل تلك الأبيات متشـــابهة المعاني لا تحتاج إلى عميق تفكير، ثم

١- أنظر موسى سليمان ، **الأدب القصصي**، ١٠٣

نظر فيها، بعد مدة، فوجد في بعضها أشياء جميلة عزَّ عليه أن يتجاهلها، لا سيما وأن عفوية الارتجال قد تأتي بشعر طبعي سائغ ، فقرر أن يدخل بعض ذلك في ديوانه، وأن ينقحه ليكون لائقاً باسمه وسمعته، ولذلك اختلط بالشعر المنسوب إلى عنترة؟ هذا مجرد تساؤل ، لكنه تساؤل مشروع وله ما يسوّغه، وقد يتبين يوماً ما أنه حقيقة، إذا اجتمعت لتأييده القرائن والأدلة.

ولنعد إلى ما أشرنا إليه آنفاً من خليط الروعة والسخف والجزالة والركاكة، فضلاً عن التكرار، في أشعار عنترة المنحولة، ولنعرّج في الوقت نفسه على مظاهر أخرى فيها شيء من التناقض وشيء من المجون، وكثير من المعاني الدينية وخصوصاً الإسلامية، ومن الحداثة، ومن الإحالة.

٢ . جميل المنحول

وأما الصور الجميلة في المنحول، والتي قد تبلغ الروعة، فكثيرة حقاً، ومنها قوله (٢) :

فاغتالني سَقَمي الذي في باطني أخفيتُهُ، فأذاعَهُ الإخفاءُ

وذلك من صور المحال الذي يروقك رغم إحالته، والذي تحار في تفسيره رغم بساطته، وهو تعبير عن حالة نفسية تجعل الحب مرضاً، وتصور مقدار معاناة المحب في إخفاء هذا المرض في أعماق النفس وانتهاء ذلك إلى موت المحب بذلك المرض، ليكون الموت المعنوي أو ما يقارب الموت الجسدي إعلاناً للحب. إنها رومنسيّة رقيقة وحب أفلاطوني يلامس الصوفية، مما لم يكن يعرف إلا في العصور العباسية.

ومن ذلك قول الشاعر يصف نفسه (٣) : " ولا كُحل إلا مِنْ غبارِ

٢- **الديوان** ، ط. صادر، ٨٥

٣- نفسه ، ٩٩

الكتائبِ"، وهي صورة غنية عن التعليق، ومثله قوله (٤):

لعلّ عبلةَ تُضحي وهي راضيةٌ على سوادي وتمحو صورةَ الغضبِ
إذا رأت سائرَ الساداتِ سائرةً تزورُ شعري بركن البيتِ في رجبِ

وهنا مفارقة واضحة بين ذل عنترة أمام عبلة وشدة اعتزازه على سائر الناس، ولا سيما ساداتهم؛ فهو يرجو أن يسترضي عبلة وهو في الوقت نفسه يجعل شعره محل عمرة المعتمرين في الكعبة، فهو مقدس. أي إنه يقيم معادلة طريفة بين ضدين: السواد المذكّر بالعبودية، والشعر المقدّس المرتفع بصاحبه فوق البشر، ويريد أن ينتهي إلى أن القدسية تمحو العبودية وتفسح لعلاقة حب متوازنة بين عنترة وعبلة. ولعل الناحل هنا فكّر في قصة تعليق المعلقات بأركان الكعبة، وبنى عليها هذين البيتين.

ومثله قوله (٥) :

فيا ليتَ أنَّ الدهـــرَ يُدني أحبَّتي إليّ كما يُدني إليّ مصـــائبي
[..... .....]
سأصبرُ حتى تَطْرَحَنّي عـــواذلي وحتى يضجَّ الصبرُ بين جوانبي

فهذه المقابلة الطريفة بين تقريب الأحبة وتقريب المصائب تعبِّر عن المعاناة التي يفترض أن عنترة يعيشها في الحب، وكأنه يتمنى على الدهر العدل بين الضدين: الحب والمصيبة. لكنه يعلم أن هذا العدل بعيد من التحقيق، ويصرّ مع ذلك عليه ويعلن التزامه الصبر الطويل لأجله، ولو أدّاه ذلك إلى مجافاة عُذّاله وإغضاب صبره الذي بين أضلاعه. أي أنه مكابر يحتمل ما لا يطاق من العـــزلة عن الناس وحتى عن النفس العاقلة، متعلق بأمـــل شـــبه

---

٤ - **الديوان**، ط. صادر ١٠٢

٥- نفسه ، ١٠٣ حيث : تطّرحني ، وهو خطأ لأنه إذا قرئت الحاء ساكنة دلت على جزم لا مسوغ له ، وإذا قرئت مضمومة كسرت الوزن .

مستحيل، لكنه غير قادر على التخلي عنه. ولا ريب في أن صورة الصبر الضاجّ من أطرف الصور الشعرية التي تلامس الرمزية إذ تنسب الفكر والصوت إلى مفهوم مجرد.

وقريبٌ من تلك المقابلة قولُ عنترة المفترض (٦) يصف خوفه الفراقَ:

أُمسي على وَجَلٍ خوفَ الفِراقِ كما تُمسي الأعادي منْ خوفي على وَجَلِ

فهنا تصوير لمفارقة لطيفة؛ إذ إن عنترة الشجاع الذي يخافه الموت يبدو هنا شديد الخوف، لكنه لا يخاف القتال بل الفراق. أي أن البطل في القتال يبدو ضعيفاً أمام الحبيب خائفاً، بمقدار خوف الأعداء منه. وهذا يعني أن تعلقه بالحبيب بلغ قدراً هائلاً يساوي قدر رعب أعدائه حين يواجههم. معادلة نفسية طريفة بين أحاسيس الخوف من البعاد والخوف من الموت، لكأنّ الفراق نوع من الموت النفسي، ولكأنّ مواجهته أشبه بالقتال. وقد ساق الناحل ذلك في ما يسميه بعض البلاغيين التوشيح أو الإرصاد، حيث أنبأت كلمتا وجل وخوف في الشطر الأول بالمعنى الذي سيكون في الشطر الثاني ولا سيما في قافيته، مع تحسين بديعي يقوم على تقديم الوجل على الخوف في الشطر الأول، وتأخيره عنه في الثاني بحيث يؤدي هذا التلازم بين الكلمتين إلى إيحاء أولاهما بثانيتهما أو العكس.

ومثله ذلك البيت المشهور الذي ينحو في وصف سواد الشعر نحو التجريد، وهو (٧):

خطفَ الظلامُ ، كسارقٍ، من شعرِها فكأنما قَرَنَ الدُّجى بدياجي

فمن عادة الشعراء أن يشبهوا الشَعر الأسود بالليل، وقد كان يمكن الكلام

٦- **الديوان**، ط. صادر ١٩٦

٧- نفسه، ١١٣

على تشبيه مقلوب والقول إن ثمة تشبيهاً للّيل بالشعر، لكن الناحل تجاوز ذلك كله وجعل شَعر عبلة مصدراً للدياجي يستزيد منه الظلام سواده، ولا يفعل الظلام ذلك إلا اختطافاً وفي السر؛ أي أن القليل الذي يتاح للظلام من شعر الحبيبة يساوي دياجي كثيرة بينما يساوي الليل الشديد السواد دجى واحداً. وذلك يعني أنه أشد سواداً من الليل المظلم بمرات كثيرة. وذلك تصوير حركي قد لا يفيد السؤال عن معناه بقدر ما يفيد الشعور بغرابته وتأثيره النفسي. والذي يمكن توكيده هو أن هذه المبالغة تعبير رائع عن شدة سواد الشعر قد لا تتجاوزه مبالغة بهذا الجمال وفي هذا الموضوع.

ومن أروع ما عبَّر فيه عنترة عن الإباء والكرامة هذا المنحول عليه:

وأيسرُ من كفّي إذا ما مَددْتُها لنيْلِ عطاءٍ مدُّ عُنْقي لذابحِ(٨)

وعلى الرغم من قساوة التعبير في كلمة ذابح، فإن هذا البيت ينفي إمكان استجداء العطاء نفياً لا نفي أقوى منه على الإطلاق، لأنه لا يجعل الموت حداً له، بل يجعل الموت وعذاب الذبح أفضل منه، وذلك تعبير عن مقدار ما يستشعره عنترة المفترَض من ألم نفسي في ذلك الاستجداء، ألمٍ يفوق ألم الجسد عند الذبح وألم النفس من الخوف الطبيعي عند لقاء الموت. والذي قد يخفف من قسوة ذلك التعبير أنه صادر، افتراضاً، عن عنترة الذي يعيش القتال باستمرار، كما تريد الأخبار أن تصوره.

وبالقسوة نفسها يعبِّر الناحل، على لسان عنترة، عن استمتاع هذا الفارس بالقتل فيقول (٩) :

ورَيحانتي رُمحي، وكاساتُ مجلسي جماجمُ ساداتٍ حِراصٍ على المجدِ
ولي من حسامي كلَّ يومٍ على الثرى نقوشُ دمٍ تُغْني النَدامى عنِ الوَرْدِ

٨- **الديوان**، ط. صادر ١١٤

٩- نفسه، ١٣٠

وليسَ يعيبُ السيفَ إخلاقُ غِمدِهِ إذا كانَ في يومِ الوغى قاطعَ الحـــدِ

فهنا موقف نفسي، أو حالة نفسية وفق التعبير الحديث، بإزاء السلاح وما يقترن به من القتال ونتائجه. ولنقل إنه موقف تعويضي واضح، يستبدل فيه الشاعر مصدراً للمتعة، في زعم بعضهم، هو الزهور وكؤوس الخمر، بمصدر آخر هو رائحة الرمح وجماجم السادة الأماجِد وآثار الدماء التي تبلل الأرض. وعلى الإجمال هو استبدال ساحة الحرب من حانة الخمر، وذلك من أجل إظهار السمة المميزة لعنترة، وهي البطولة وحب القتال والتعويض بهما عن وضاعة الأصل.

وكما عبّر عنترة عن استمتاعه برائحة الرماح، نسبوا إليه الاستمتاع بصوت الخيل، فقالوا على لسانه (١٠):

ألا غَنّيا لي بالصهيلِ فإنّـــهُ سماعي ورقراقُ الدماءِ نِدامي

فقد استعار الشاعر الغناء للصهيل تعبيراً عن طربه بسماع صوت الخيل، مع تكرار الإشارة إلى تمتعه بمشهد الدم، ولكن بأسلوب ضعيف.وهذا إيحاء بأمرين محتملين معاً: تعلق عنترة بالخيل لأنه قليل الأصدقاء، وربما منعزل عن المجتمع الحُرّ الأبيض (نسبياً) الذي لم يَنس أصل شاعرنا الأسود العبودي، وتعلق عنترة بالخيل لتعلقه بالقتال الذي عوّض به من وضاعة أصله.

ولعنـــترة المفترض عبارة رائعة يقول فيها: " ولاقيتُ جيشَ الشوقِ منفرداً وحدي " (١١). إنها استعارة توحي إيحاء كثيفاً بضخامة الشوق الذي يحســـه الشاعر، وببلوغ تأثير هذا الشوق حد المعاناة الشديدة، والإحساس بالوحدة وتخلي الناس عن الشاعر، مع التذكير بالبطولة التي اشتهر بها. فهو نقل من طراز النقل السابق، وتعويض من نمطه نفسه، لكن بصورة عكسية:

١٠- **الديوان** ، ط. صادر، ٢١٦

١١- نفسه، ١٣٣

فبدل أن يكون الشوق إحساساً يجيش به الصدر إذا هو جيش حرب. وكعادة عنترة في مواجهة الجيوش منفرداً نراه يواجه هذا الجيش وحده أيضاً. إنه تجسيد للمشاعر يمنحها كياناً محسوساً حياً، وربما يمنحها تنظيماً ومواقف عدوانية.

وفي ذلك المنحول قصيدة كثرت فيها الأبيات الجميلة الصور التي يبدو أن المغنية اللبنانية المشهورة فيروز اقتبست بعضها، ولعلها أخذته من مصدر متأثر بشعر عنترة، هي صورة السيف الذي يقتل وهو في غمده. وقد ذكرنا سابقاً أول هذه الأبيات وأشرنا إلى اقترابها من بعض معاني الأعشى الكبير ومعاني المتنبي معاً (أعلاه ص ١٣٥) ونذكر هنا بعضاً آخر منها :

مهفهفةٌ والسحرُ في لَحَظاتِها إذا كلّمتْ ميتاً يقومُ منَ اللحدِ
أشارتْ إليها الشمسُ عندَ غروبِها تقولُ: إذا اسودَّ الدُّجى فاطلعي بعدي
[..... ....]
فولّتْ حياءً ثمّ أرخَتْ لثامَها وقد نثرتْ مِنْ خدِّها رَطِبَ الوردِ
وسلّتْ حُساماً من سواجي جفونها كسيفِ أبيها القاطعِ المرهفِ الحَدِّ
تُقاتلُ عيناها به وهو مُغمَدٌ ومِنْ عجبٍ أن يقطعَ السيفُ في الغِمدِ
[..... ....]
ويطلعُ ضوءُ الشمسِ تحتَ جبينِها فيغشاهُ ليلٌ مِنْ دُجى شعرِها الجَعْدِ
[.....]
فإنْ عاينتْ عيني المطايا وركبَها فرشتُ لدى أخفافها صفحةَ الخدِّ (١٢)

إنه استمرار لغزل الفارس العاشق الغريب في المجتمع، الذي قد توحّد مع السلاح فصار جزءاً منه لغة وتصويراً، حتى دخل في ما هو بعيد من القتال وهو الغزل، أو في ما هو قتال لكن في ساحة أخرى هي ساحة

١٢- **الديوان** ، ط. صادر، ١٣٩، ١٤٠

الحب، مع محاولة للخروج من عالم الأرض الذي يعذّب الشاعر، إلى الفضاء العلوي حيث تصبح حبيبته جزءاً من الأجرام السماوية والآلهة الوثنية الفلكية، فهي قادرة على إحياء الموتى، وهي تسمع خطاب الشمس وتتناوب معها مهمة إضاءة الكون، لكنها مع ذلك تتصف بالحياء فتغطي فمها باللثام، ووجهها حديقة ورد بلله القطر أو الندى، لا ندرى، حتى إذا ما اهتز ذلك الورد بحركة اليدِ فيها اللثامُ تناثر. وهي مع حيائها تملك سلاحاً قاطعاً هو سيف جفونها، الذي يقطع وهو في غمده، ويجتمع الليل والنهار في رأسها، فجبينها صبحٌ وشعرها ليل داج. ويكاد عنترة يتعبد لها فيفرش خده لأخفاف المطايا في قافلتها. إنه شعر قريب جداً من الرمزية، لكثرة التجريد فيه وبعده من المباشرة. وإذا أردنا استعمال المصطلحات البلاغية التقليدية قلنا إن الشاعر يعمد إلى الاستعارات التمثيلية التخييلية التي تنقل الأعمال والصفات من الجمادات إلى الأحياء والعكس، فتحرك إيحاء قوياً مفرحاً بعض الشيء، خلافاً لصور الشعر الجاهلي الغزلية التي يشوبها كثير من الحزن والأسى، وإن شاب هذه الصور المنسوبة إلى عنترة شيء من الشكوى والشجن. والقارئ لمثل هذه الأبيات لا يمكنه أن يتهم واضعها بالإسفاف، ولا أنْ يظن أنّ ناحل شعر عنترة واحد، فمن الناحلين من هـــو الشاعر القدير، ومنهم الشاعر المتمرن، ومنهم بين بين.

والصور البديعة المنحولة لعنترة كثيرة، يُخشى إذا عددناها وتوسعنا فيها كلها أن نخرج عن الموضوع، لذلك عمدنا وسنعمد إلى الاختصار ما أمكننا ذلك. ومن صوره تلك قولُه يصف جمال عبلة (١٣):

حوى كلَّ حسنٍ في الكواعبِ شخصُها فليسَ بها إلاّ عيوبُ الحواسدِ

وهذا وصف لكمال الحسن مبتكر وموحٍ، يجعل عبلة مجمع الجمال، ويجعل

١٣- **الديوان** ، ط. صادر ، ١٤١

ما قد ينسب إليها من قبح مردوداً لأنه صادر عن أطراف متهمة. إنها أشبه بإلهة الجمال عند الوثنيين، وهل كان عنترة غير وثني؟

وعنترة في هذا المنحول لم يقل إن له قلباً قُـدَّ من صخر فحسب، كما هو المتبع في وصف صـلابة القلب وشجاعة صاحبه، بل زعم أن قلبه " قلب قُـدَّ من جبل" (١٤) فجمع بذلك بين الصلابة والشجاعة من ناحية وبين الضخامة والاستعلاء من ناحية أخرى.

ومن الشعر الجميل المنحول لعنترة تلك الحكمة المشهورة التي لا يزال الناس يتداولونها حتى اليوم وهي (١٥) :

لا تسـقِني ماءَ الحياةِ بذِلةٍ بل فاسقِني بالعزِّ كأسَ الحَنْظلِ
مـاءُ الحياةِ بذلةٍ كجهنّمٍ وجهنّمٌ بالعـزِّ أطيبُ منـزلِ

ولا ضرورة هنا للتساؤل عن كلمة جهنم: هل هي جاهلية أخذت من اليهودية أو النصرانية، أم إسلامية أخذت من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف، فتوكيد الشك بهذا الشعر يغني عن الدخول في التفاصيل، وإن كان معناه مما يلائم شخصية عنترة من حيث إباؤه وترفعه عن الصغائر.

ومنه ما غنته فيروز أيضاً، كما هو معرف، نعني قوله (١٦):

لوْ كانَ قلبي معي ما اخترتُ غيرَكمُ ولا رضيتُ سواكمْ في الهوى بَدَلا
لكنّـهُ راغبٌ في مَـنْ يعـذّبـُهُ وليسَ يقبلُ لا لَـوْماً ولا عَـذَلا

وهـذا تجريد يجعل لقلب عنترة وجوداً حراً مستقلاً يتمتع بالقدرة عـلى الاختيار وعلى التمنّع بمعزل عن صاحبه. إنه ما يسـمونه التشخيص وما نفضل عليه مفهوم التأنيس، لكنه تأنيس موسّـع يمنح القلب صـورة

١٤- **الديوان** ، ط. صادر ، ١٩٥

١٥- نفسه، ١٩٨

١٦- نفسه ٢٠٦

متعددة الصـــفات .

ويحاول عنترةُ المفترض أن يطمئن عبلةَ فيقول (١٧):

ولا تجـــزعي إنْ لجَّ قـــومٌ في دمي فمـــا ليَ بعد الهجـــرِ لحمٌ ولا دمُ
ألَمْ تسمعي نوحَ الحمائمِ في الدُّجى فمِنْ بعضِ أشجاني ونَوْحي تعلّموا

وهذا من الكنايات التهكمية الجميلة، إن صح التعبير، إذ تأتي تهدئة الخوف من خطر الموت بشيء أخطر منه وأقرب إلى الموت، وذلك للتعبير عما فعله الهجر في نفس العاشق وجسده. ويعود عنترة إلى إعلان ضعفه لعبلة فيخبرها أنه شجِن نائح، وأكثر شجناً ونوحاً من الحمام، رمزِ البكاء والحزن عند العرب. بل إن ذلك الحمام يتعلم منه الشجن والنوح، وتلك مبالغة تجعل الشاعر فوق الرمز. وإن كان في البيت ما قد يعدّ عيباً هو معاملة الطيور معاملة جمع العاقلين، خلافاً للمألوف، وذلك شيء يشعر بالعامية.

ونختـــتم هـــذه الصـــفحة ببعض أجمـــل ما عُبرِّ به عن تعلق عنترة بعبلة:

أُحبُّكِ يا ظَلـــومُ فأنتِ عندي مكانَ الروحِ مِنْ جسدِ الجبانِ
ولو أنّي أقـــولُ مكانَ روحي خشيتُ عليكِ بادرةَ الطِعانِ (١٨)

فهـــنا يقـــارن عنترة المفترض بين تعلقه بعبلة وتعلق الجبان بروحه، وذلـــك أشـــد التعـــلق على الإطلاق. ثم يَصّاعد في التعبير عن ذلك التعلق بـــتردده بين الاعتراف بكون عبلة مكان روحه وبين أن يكون ذلك خطراً على عبلة لأن روحـــه معرض للطعن؛ أي أنه يقدمها على روحه، ويفضل سلامتها على حياته. إنه نزاع نفسي بين أن تكون الحبيبة جوهر الحياة وأن

١٧- **الديوان** ، ط. صادر ، ٢٠٨

١٨- نفسه، ٢٢٤

تكون منفصلة عن الجسد، فيصبح بلا حياة لتبقى هي سالمة! شيء غير مفهوم، ولا يُرجى فهمه لأنه شعر، وهو يأتي بعبارات الفروسية وأجوائها: أجواء القتال، فهو غزل يمازجه الفخر، على طريقة عنترة في كثير من شعره.

٣. قبيح المنحول ومتناقضُه وسخيفُه

وبإزاء هذا الكمِّ من الجمال نجد قليلاً من القبح في منحول عنترة. ومن ذلك كلامه على الشرب من الجماجم، ولا سيما قوله (١٩):

وإني قدْ شربتُ دمَ الأعادي بأحقافِ الرؤوسِ وما رَوِيتُ

فتلك مبالغة تثير الاشمئزاز لأنها توحي التوحش والبهيمية.

ومنه وصفه لعيون عبلة بأنّ " حشو عينيها سَقام " (٢٠)، فإضافة الحشو إلى العينين إيحاءات منفِّرة، ووقع موسيقيّ غير مريح.

وثمة بعض التناقضات في صور المنحولات أشرنا إلى بعضها سابقاً، ونزيد الآن حالة نموذجية واحدة هي بدء الشاعر إحدى القصائد بالكلام على الوجد والسهر والحرمان والذل بسبب عبلة، وانتقاله إلى رجاء التداني معها واللقاء ولو مع طيفها، وإلى التعبير عن الشكوى من الهزال والشجن والسقم، ثم القفز فجأة إلى الزعم بأن حبه لعبلة مجرد ادعاء :

وإن عشتُ مِنْ بَعدِ الفراقِ فما أنا كمـــا أدّعي أني بعبلـــةَ مُغرَمُ

ثم عودته إلى الكلام على قلة النوم والتعلل بمجيء الطيف، والحنين إلى منازل الحبيبة والبكاء بســـبب الفراق (٢١). فالبيت المذكور يبدو غريباً عن جـــو القصيدة كلها، وأقرب إلى أن يكون مقحماً عليها، أو لعل التعبير أو الخيال

١٩- **الديوان** ، ط. صادر، ١٠٧

٢٠- نفسه، ٢١٢

٢١- نفسه، ٢٠٨

قد خانا الناحل، أو لعل تصحيفاً أصاب البيت، فأبدلت "إني" من "إلاّ" أو ما أشبه ذلك.

ونستطيع أن نسلك في التناقض ما أدخل من صور ماجنة على شخصية عنترة؛ فنحن نعرف هذا الرجل عفيفاً كريماً في كل شعره، حتى المنحول منه، إلا أن الرواة أرادوا في مواضع قليلة جعله شبيهاً بامرئ القيس وأضرابه، إن في معانيه أو في بعض ألفاظه، ومن ذلك هذا المنحول (٢٢):

لهوتُ بها والليلُ أرْخَى سُدُولَهُ إلى أنْ بدا ضوءُ الصَّباحِ المبلَّجُ

[..... .....]

وتحتيَ منها ســـاعدٌ فيه دُملجٌ مضيءٌ وفوقي آخرٌ فيهِ دُملجُ

فإذا ما جمعنا إلى هذا القبح، ما في منحول عنترة من السخف والركاكة، رأينا أن ذلك لا يقل حجماً عما في ذلك المنحول من الجمال والروعة؛ وهذا يوحي أن بعض الناحلين لم يكونوا على قدر عال من المعرفة اللغوية، أو أن معجمهم الشعري ليس واسعاً، أو أن التعبير الشعري عندهم بدائي غير متقن. وربما كان بعض هذا الشعر من عمل صبيان يتدربون على عمل الشعر، كما سبق وألمحنا، ولعل هؤلاء الصبيان قد أصبحوا من بعد شعراء كباراً. وقد قدّرنا، آنفاً، أن يكون منهم الشريف الرضيّ في بداياته. والعمل الشعبي أو القومي المشترك يجمع، على كل حال، بين مستويات أدبية متفاوتة يعلو بعضها وينخفض بعضها الآخر ويبقى بعضها الثالث متوسطاً بين المنـــزلتين.

وقد أشرنا إلى بعض السخف والركاكة في ما مضى، ونضـــيف هنا بعضاً آخر هو تلك الأعداد التي يزعمون أن عنترة يحصي بها ضـــربات

٢٢- **الديوان** ، ط. صادر ، ١١٠، ١١١

سيفه أو غيرَها، نحو قوله المزعوم:

وأفرحُ بالسيفِ تحتَ الغبارِ إذا ما ضربتُ بهِ ألفَ ضربهْ

وكذلك قوله:

قَتَلْنـــا منهمُ مئتينِ حُـــرّاً وألفاً في الشِّعابِ وفي الهضابِ (٢٣)

ومن السخف الممازج للركاكة القول المنسوب إليه: "ومن كان مثلي لا يقولُ ويكذبُ " (٢٤)، وهو كلام أقرب إلى العامية، وقد كان حق الجملة أن يقال فيها: لا يقول كذباً أو كاذباً، أو يقول فلا يكذب أو ما أشبه ذلك، وإلا كان معنى الكلام أن الشاعر لا يقول وهو يكذب أيضاً.

ومن السخف كذلك قوله: " ومن لبنِ المعامعِ قدْ سُقيتُ" (٢٥). ومع أن التركيب صحيح، فإنه يفتقر إلى مراعاة النظير، لأن أحداً لا يتصور الحرب أماً رؤوماً تُرضِع، فثمة بون شـــاسع بين الأمومة والحرب. وقولـــه: " ألا فاسقنيها قبل ما أنت تخرجُ " (٢٦) وهي من الكلام العادي في لغة عامية ركيكة. وقوله: " تخِرُّ لها شمُّ الجبالِ وتُزعَجُ " (٢٧)؛ فصورة الجبال العالية وهي تخر أمام الشدائد لهولها صورة معبِّرة دون ريب، لكن أن يأتي بعد هذا الوصف الموحي بالضخامة والهول كلام على إزعاج الجبال، أي إقلاقها، فذلك ارتداد بالصورة إلى الصغر والضآلة . وهل يتصور أحداً الجبال قلقة ؟

ومن أسخف السخف وأركّ الركاكة قوله (٢٨):

٢٣- **الديوان** ، ط. صادر، ٩٠، ٩٦

٢٤- نفسه، ٩٧

٢٥- نفسه ، ١٠٧

٢٦- نفسه ، ١١١

٢٧- نفسه، ١١٢

٢٨- نفسه، ١٢١

سأحمل بالأُسودِ على أُسودٍ وأخضبُ ساعدي بدمِ الأُسودِ

فهذا التكرار المجرد من أي غاية بلاغية أو موسيقية لكلمة "أسود" يجعل الجملة في غاية الركاكة، لأنه ضرب من اللغو، أو هو سبب للبس والاضطراب: فإذا افترضنا أن "الأسود" الأولى استعارة يراد بها فوارس عنترة ويقصد بها الإيحاء بقوتهم وشجاعتهم، فلمن استعار عنترة "الأسود" الثانية والثالثة؟ ثم إن تكرار الاستعارة نفسها، مهما كانت جميلة، بفقدها قيمتها، ويجعلها أقرب إلى الهذر .

ومن السخف أيضاً قوله مكثراً من أسماء الإشارة (٢٩):

فشككتُ هذا بالقنا وعلوتُ ذا مع ذاكَ بالذَّكَرِ الحسامِ الأبْتَرِ

فأسماء الإشارة المجرّدة ضرب من المساحات الممحوة أو الفارغة في الصورة، لأنها لا تعبِّر لا عن شكل ولا عن صوتٍ ولا عن حركة ولا عن صفة.

ومنه قوله الداخـــل في الأســـاليب العامية : " كأني قد قَتلتُ له قتيلاً " (٣٠)، فهذا المفعول به، الذي يقع عليه عمل فعلٍ من جذره ومعناه، نوع من اللغو، لأن القتيل لا يُقتل، ولا يسمى قتيلاً قبل أن يقع عليه فعلُ القتل؛ فأحدهم يقتل أنساناً أو حيواناً، فيصبح ذاك قتيلاً بعد القتل لا قبله. ولا يدخل هذا في الحال التي تأتي مؤكدة لعاملها مثل "وأرسلناكَ للناسِ رسولاً " (النساء ٤/ ٧٩)، لأنه لا صاحب له في الجملة، بل هو مفعول به .

وكذلك القول المنسوب إلى عنترة:

غادرتُهُ للجَنْبِ غيرَ موسِّدٍ مُتَثَنِّيَ الأوصالِ عندَ مجالِ(٣١)

ومحل الضعف في البيت هو عبارة " عند مجال"؛ لأن هذا التنكير أدى إلى

٢٩- **الديوان** ، ط. صادر، ١٥٢

٣٠- نفسه، ١٨٥

٣١- نفسه ، ١٩٢، وقد حرّك الناشر كلمة موسّد بفتح السين، وذلك لا يستقيم مع المعنى.

إبهام غير مسوّغ. ولعل الشاعر يريد القول إنه ترك الفارس ملقى في مجال الخيل، أي حيث تجول في ساحة المعركة، لكن التعبير لم يطاوعه.

ومنه قوله القريب إلى العامية :" وأخذتُ جماجِمَهمْ نعالا " (٣٢)، يريد: جعلت جماجمهم نعالاً، لكنه كان فقيراً في اللغة. وقوله:" خطَّ المشيبُ على شبابي ما علا " (٣٣)؛ فهذا الكلام يبدو خلواً من معنى، ولعل الشاعر يريد القول: إن المشيب خط خطوطاً علت رأسي على الرغم من أنني لا أزال شاباً، لكنّ الاستعمال ملتبس هنا لأنه يحتمل أن تكون "على" هي واسطة التعدية لفعل خط، ويحتمل أنها بمعنى الاستثناء، أي بمعنى : على الرغم من شبابي.كما أن تجريد فعل " علا " من الضمير الذي ينبغي أن يكون له مرجع سابق، يزيد المعنى التباساً. ومنه قوله : " إنْ كنتَ ممنْ عقلُهُ قدْ أُكملا " (٣٤)، وهو نظم لا شعرية فيه على الإطلاق. وقد مر معنا استعمال عنترة المفترض لعبارة " عِرني جناحَك" ونحن لا نعرف مسوغاً لحذف همزة الفعل هنا، إلا أن يكون الناحل من قبيلة هُذيل التي تحذف همزة الأمر فتقول مثلاً: " تَقِ الله" بدل: اتقِ الله (٣٥). ومنه حذفه همزة فعل الأمر في قوله " جِرني" بمعنى أجرني (٣٦)، أو همزة الفعل الماضي في " طفاها" بمعنى أطفأها (٣٧). ومن قوله الداخل في العامية : " ورُحْنا بالسيوفِ نسوقُ فيهم" يريد نسوقهم (٣٨).

٣٢- **الديوان** ، ط. صادر ، ٢٠٤

٣٣- نفسه، ٢٠٥، وقد حرّك الناشر كلمة "خط" بضم الطاء ولا نراه يستقيم

٣٤- نفسه ، ٢٠٦

٣٥- أنظر أحمد الجندي، **اللهجات العربية في التراث**، ص ٦٨٥

٣٦- **الديوان** ، ط. صادر، ١٥٩

٣٧- نفسه ، ٢٠١

٣٨- نفسه، ٢٣٩

ففي منحول عنترة كثير مما يشعر بالعامية أو باللهجات أو بعدم التضلّع في اللغة، وقد يشعر أنه صادر عن مبتدئ في اللغة والشعر، وربما عن رجل شبه عامي يخلط بين الفصيح والملحون.

٤. عيوب المنحول اللغوية والعروضية

ومن الطبيعي أن تصحب تلك الركاكة وذلك السخف أخطاء لغوية وعروضية كتلك التي أشرنا إلى بعضها منذ قليل. فلا يفترض في العامي أن يتقن اللغة، وهو قد يكون عرضة للإخلال بالعروض والقافية. ولعل تتبُّعَنا لبعض تلك الأخطاء يساعدنا في معرفة العيوب المشتركة التي قد تكون دليلاً على أن مرتكبها واحد، أو جماعة في مستوى متقارب في المعرفة اللغوية والعروضية.

فمن تلك الأخطاء قطع همزة " اسم" في قوله "وإسم زبيبة"(٣٩)، وقد يجد بعضهم ذلك من الضرورات الشعرية، لكن هذه الضرورة قبيحة بلا ريب.

ومن أخطائه تذكير "المُدام " (٤٠) ورفع جواب الشرط من غير مسوغ مع جزمه فعل الشرط، في مثل قوله(٤١) :

فمنْ يقصدْ بداهيةٍ إلينا يرى منا جبابرةً أُسودا

ومنه حذف نون الأفعال الخمسة المجردة من النواصب والجوازم في قوله : " إن كنتما عنْ أرضِ عبسٍ تعدلا " بدل : تعدلان، ولعل الأمر التبس على الشاعر فتوهم هذا الفعل جواباً للشرط. ومنه تذكير " كأس". ومنه رفع المفعول الواقع في القافية في قوله :" ولم أجدْ في الجوِّ ساعي"، ومنه نزع

٣٩- **الديوان** ، ط. صادر، ٨٧

٤٠- نفسه ، ١١١، ٢١٢

٤١- نفسه، ١٢٣

الخافض بصـــورة قبيحة في قوله :" طغاني" أي طغى عليّ. ومنه مخالفة اللغة كقوله " وقد عيى عضدي وساقي"، وصوابه، كما هو معروف، عِيِيَ أو عَيَّ، فإذا استعملنا صوابه هذا كما فعل الناشر لم يستقم الوزن الشعري . ومنه تخفيف مد الهمزة بجعلها همزة بسيطة، وذلك في استعماله " أفاقَ" بمعنى آفاق. ومنه بناء الأمر للمخاطبة المؤنثة من "حيّا" على طريقة أمر المخاطب المذكر، أي بقوله "حيِّ "، أما إذا استعملنا الصواب بحذف النون لا حرف العلة " حيي" كما فعل ناشر **الديوان**، فإن الوزن الشعري لا يستقيم. ومنه بناء الأمر للمخاطب المذكر بإبقاء حرف العلة فيه " تأنّى "، ومنه نصب خبر " إنّ " في قوله :

وأشكو إلى حدِّ الحسامِ فإنهُ أمضى إذا حقّ اللقاءُ وأفضلا

وغني عن القول أن صوابه " وأفضلُ "، وإن كان للنحاة خلافات وتأويلات في ذلك (٤٢).

ومتى تدخّل العامة في نحل شعر فلا بد من وقوع أخطاء لغوية ولحن وركاكة، فليس كل هؤلاء ممن يُعَدُّ في علماء اللغة، بل فليس أكثرهم، على الأرجح، إلا قصاصين يعرفون العامية واللهجات الخاصة بهم ويجهلون الفصحى وأصولها وقواعدها.

٥ . عبارات دينية في المنحول

والأُلى كتبوا سيرة عنترة وشعره المنحول كانوا، على الأرجح، مسلمين كلهم أو أكثرهم، فلا بد أن تتسرب اللغة الإسلامية إلى مفرداتهم وعباراتهم، مهما حاولوا الدقة في ملابسة هذا الشاعر. ومما نسبوه إلى عنترة

٤٢- **الديوان**، ط. صادر، (والصفحات بحسب ورود الشواهد) ، ٢٠٥، ١٥٦، ١٦٨، ١٧٥، ١٧٦ ، ١٧٧، ١٨١، ٢٣١، ٢٠٥، وأنظر البغدادي، **خزانة**، ٩/٢٣٤ وما بعدها.

صورة انقضاض النجوم التي رأينا الجاحظ يرفض نسـبتها إلى بشر بن أبي خازِم وغيره بحجة أن العرب لم تعرف هذا الأمر قبل مولد النبي، وأنه أمرٌ ما ذُكر قط قبل ورود ذكره في القرآن الكريم (٤٣) . وإذا كنا نخالف الجاحظ في استنتاجه هذا لأن ملاحظة الشهب أمر إنساني لا يرتبط بزمن، فإننا نكاد لا نشك في أن الذين نحلوا عنترة هذه الصور متأثرون بالقرآن لأنهم مسلمون متأخِّرون أو عاشوا في ظل الدولة الإسلامية، ولأن في عبارتهم ما هو قرآني. والبيت المنحول الذي نعنيه فيه تشبيه لغبار الحرب بالليل والرؤوس المتطايرة بالنجوم الثَّواقب، وعبارة النجم الثاقب قرآنية:

تطير رؤوسُ القومِ تحتَ ظلامِها وتنقضُّ فيها كالنجومِ الثَّواقبِ

ويُنسب إلى عنترة وصف للسجود تعظيماً للرب، ووصف للركوع أيضاً ، وهما أمران لا يرتبطان بالإسلام ضرورةً بل يشملان كل الأديان غير الوثنية، ولا شيء يمنع من أن يكون بين واضعي شعر عنترة عرب نصارى.

ويُنسب إليه ذكر سجود الموت له وركوعه أيضاً، وذلك نوع من التعاظم. كما يُنسب إليه كلام في " مَلَك الموت"، وفي أمر الله، وفي القضاء والقدر اللذين لا يُدفعان، وفي المحشر، وفي جزاء الله، وفي خلق الله. ويبدو عنترة فوق ذلك متأثراً بالآية الكريمة "أينما تكونوا يدرككم الموت ولو كنتم في بروج مشيدة" (النساء ٧٨/٤) ، فيقال على لسانه :

فالموتُ لا ينجيكَ مِنْ آفاته حِصنٌ ولو شيّدتَهُ بالجَندلِ

ويضعون في شعره مصطلح " الثَّقَلين" وعبارة " وردة مثل الدهان" (٤٤)، فذلك المصطلح قرآني يراد به الأنس والجن، وتلك العبارة مأخوذة من قول

٤٣- أنظر كتابنا: **قراءة جديدة** ، ص ٩٣

٤٤- أنظر في كل ذلك **ديوان عنترة** ، ط. صادر، ٩٨، ٨٦ ، ١٣٨ ، ١٧٠ ، ١٠١ ، ١٤٧، ١٥٧ ، ١٥٢ ، ١٧٨ ، ١٨٩ ، ١٩٧ ، ٢١٣

القرآن الكريم، في سورة الرحمن نفسها " فكانت وردةً كالدهان " (٤٥). ويضعون أخيراً على لسانه عبارة " ناشدتك الله" (٤٦) التي يُعتقد أنها من المصطلحات الدينية التالية للإسلام.

ونحن لا نحصي هذا العبارات الدينية التي يغلب عليها الروح الإسلامي للبرهان على أن هذا الشعر المنسوب إلى عنترة منحول، فذلك أمر لا يحتاج إلى عناء ولا إلى استقصاء، ولم يكن يستحق حماسة بعضهم وتوكّفهم عليه للشك بشعر عنترة، كما فعل مرجليوث في شأن شيء من هذا الشعر؛ بل نفعل ذلك لكي نبين نتيجة أن يكون مؤلفو سيرة عنترة والشعر الداخل فيها مسلمين أو نصارى عاشوا في وقت متأخر بعد الإسلام. نحن لا نلوم أولئك المتحمسين بالتأكيد، لأن ما نراه اليوم موضع شك قد نُضد لنا وفصّل وظهر مطبوعاً طباعة أنيقة، بينما لم يتح لهم ذلك أواخرَ القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، ولا سيما المستشرقون منهم، الذين عملوا على المخطوطات نفسها، واستعانوا الطباعة الحجرية. ولعل ذلك التنضيد وذلك التفصيل كانا بفضل أولئك الباحثين العرب والمستشرقين معاً، ونحن نجني ثمارهم وننظم إرثهم في مطابع متقدمة وعلى الحاسوب أيضاً.

٦ . آثار الحداثة في المنحول

وإلى جانب الروح الإسلامي نجد في ما نسب إلى عنترة روحاً محْدَثاً ينتمي بعضه إلى عصور متأخرة؛ فهذا الشاعر، في ما يزعمون، يشبّه نجوم الليل بالقوارير فيها زئبق (٤٧) :

٤٥- **الرحمن** ، ٣١/٥٥، ٣٧

٤٦- **الديوان** ، ط. صادر، ٢٢٦

٤٧- نفسه ، ١١٠

أراعي نجومَ الليلِ وهْيَ كأنَّـها قواريرُ فيها زئبقٌ يَتَرَجْرَجُ

ومعروف أن العرب لم يشتغلوا بالكيمياء إلا في العصر العباسي.

كما أن في شعره نفساً كلامياً (٤٨) لم يعرف إلا ابتداء من ظهور المعتزلة، وذلك قوله المزعوم:

وقد أوْعَدْتَني يا عمرُو يوماً بقَـوْلٍ ما لِصِّحتهِ دليلُ

وقوله :

دعْ ما مضى لكَ في الزمانِ الأوّلِ وعلى الحقيقةِ إنْ عـزمتُ فَعَوِّلِ

ومعروف أن للحقيقة في الجاهلية معنى آخر غير الذي نستعمله اليوم، فهو عندهم ما يلزم الإنسان حفظه والدفاع عنه، أو هو بتعبير آخر: الحرمة، فيقال : فلان حامي الحقيقة (٤٩)، وليس هو الواقع المؤكد أو الشيء المعروف بصورته الصحيحة.

وفي المنحول على عنترة كلام طبي في المفاصل والعظام وذلك بأسلوب صوفي ، يَرِدُ في مدحٍ مزعوم لكسرى (٥٠):

جميعُ الناسِ جسمٌ وهْوَ روحٌ بهِ تحيا المفاصـلُ والعظامُ

وكل ذلك يعني أن الناحلين لم يكتفوا بإدخال الروح الديني والإسلامي خاصة في شعر عنترة، بل أدخلوا فيه أيضاً المعارف والأساليب العقلية التي كانت تمور في العصر العباسي.

٧ . الحوادث المستبعدة في المنحول وأثر النزاع الشعوبي

ومدحُ كسرى يفضي بنا إلى تلك الحروب التوسعية، إذا جاز التعبير، التي خاضها عنترةُ السيرة، ولا سـيما حملته على الفرس. ونحن نقع

٤٨- **الديوان** ، ط. صادر ، ١٩٩، ٢٠٢

٤٩- أنظر **الصحاح** و**اللسان** : حقق

٥٠- **الديوان** ، ط. صادر، ٢١٣

هنا على نقيضين ظاهرين: هجائه للفُرس وكسرى من ناحية، ومدحه لكسرى وتعظيمه له من ناحية أخرى . وهذا يكاد يؤكد لنا أثر الصـــراع الشعوبي في الشعر المحمول على عنترة. فالعبسي الذي في السيرة يتوعد كسرى والفُرس بقوله (٥١) :

فويلٌ لكسرى إن حللتُ بأرضهِ ... وويلٌ لجيشِ الفُرسِ حينَ أُعَجْعِجُ

ويصف حملته بالعنترية، ويَعِدُ بقتل سيد الفرس ثأراً للنادبات، وبإضرام حرب متأججة، ويفاخر بأنه لقي " الفُرس" وحمل على الأعاجم، وهم الفُرس غالباً، حملةً " ضجّت لها الأملاكُ في الأفلاك "، كما يفاخر بإبادة جمع هؤلاء حتى لقد استعطفه الحجّار، يعني على الأغلب باني القبور (٥٢).

فقصائده التي يبدي فيها العداء للفرس وكسرى أربع، يقابلها اثنتان يمدح فيهما كسرى، أشرنا إلى إحداها في كلامنا على الحداثة في المنحول، ونتناول هنا ثانيتها. ففي هذه الثانية يمدح عنترةُ السيرةِ كسرى أنوشروان فيصفه بالجود والعلاء والمجد والسطوة والبأس والشجاعة والعدل، وبأنه قِبلة القُصّاد، وينسب إليه إحساناً يفوق الوصف والتقدير، إلى آخر ما هنالك من صفات التعظيم والإجلال (٥٣) .

ولا يُستبعد في هذه الحال أن يكون بعض العرب الناقمين على الفرس قد نسبوا إلى عنترة ذلك الهجاء وذلك الفخر، وأن يكون بعض الفرس أو المتقربين إليهم، ممن نسبوا الفُرسَ إلى عدنان، قد ردوا عليهم بذلك المديح عازين إلى عنترة نفسه تعظيماً لكسرى يقارب التأليه.

٥١- **الديوان**، ط. صادر، ١١١، ١١٢

٥٢- نفسه ، ١٣٢ ، ١٨١، ٢٣١

٥٣- نفسه ، ٢٢٣، ٢٢٤

النتيجـــــة

فقصائد عنترة المنحولة تختصر أســـاليب الوضع والنحل التي اتبعها الرواة واللغويون في تزييف الشعر الجاهلي، وذلك في الأخذ مما نســـب إلى الجاهليين عامة وإلى الشاعر نفسه خاصة، أو مما نسب إلى الإسلاميين والعباسيين أيضاً، سواء باللفظ أو بالمعنى أو بكليهما. وربما أخذوا مما عُدّ منحولاً على عنترة نفسه، حيث يصبح النحل مركباً، وقد يُطوَّل الأصل فيصبح في المنحول أضعافاً مضعفة. وفي كل ذلك تُستغل المعرفة النحوية لتطويع الشعر للنحل. لكن أكثر ذلك المنحول يبدو متكلفاً ويحتوي مصطلحات واضحة الإسلامية.

وأكثر مَنْ سُطِيَ على شعره لمصلحة عنترةَ الشريفُ الرضيّ الذي أُخذت قصيدتان كاملتان لعنترة من شعره، لم تسلما من التحريف الذي يسئ إلى الأصل أحياناً ويحسِّنه أحياناً أخرى، و لم تخلوَا من المفارقات أحياناً ثالثة، مع زيادة بعض الأبيات العارية من الشعرية على الشعر المنحول لربط بعض أجزائه ببعض ولتقوية انتسابه إلى العبسيّ .

إلا أن في المنحول على عنترة أشعاراً رائعة، غنّى بأبيات منها مغنون معاصرون، حتى بدا بمجمل ذلك المنحول عملاً شعبياً قومياً ساهم فيه شعراء مميزون لم نستبعد أن يكون الشريف الرضيّ منهم وهو في عهد الفتوة، وأن يكون منهم كذلك شعراء مبتدئون متمرنون بعضهم لا يتقن النحو العربي، وبعضهم لا يستطيع أن يتخلى عن عاميته، وقد أدى ذلك كله إلى أخطاء لغوية وضرورات شعرية قبيحة .

كما أن في ذلك الشعر صدى لحضارة العصور العباسية وللنزاعات القومية التي دارت في تلك العصور، بين العرب والفرس خاصة، وربما

للخصومات بين العدنانية والقحطانية ، أو بين النـــزارية أو القيسيّة من جهة واليمنية من جهة أخرى، على ما سمي به أهل الجنوب وأهل الشمال فيما بعد. وهي خصومات امتدت إلى الفرس، وأدخلت اليونانيين والترك والأكراد أيضاً في الأنساب العربية، كما هو معروف.

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

القسم الرابع

شعر المصادر المختلفة
ولا سيما شعر الشواهد

مقدِّمـــــــــة

في المصادر العربية المختلفة شعر لعنترة، لا يخلو **الديوان** إلا من قليل منه، وأغلب هذا القليل ينتمي إلى شعر الشواهد العلمية واللغوية وغيرها. وقد جمع محمد سعيد مولوي كثيراً مما ليس في **الديوان** تحت عنوان "صلة الديوان" (١)، لكن ذلك لا يبدو كافياً لإتمام النظر في شعر عنترة، بل لا بد من استقصاء أكبر.

والفرق بين هذه الطائفة مما نُسب إلى عنترة وبين الطائفة السابقة التي وُضعت تحت عنوان : المشكوك فيه، أن كثيراً من أشعارها مدون في كتب متقدمة نسبياً وتنتمي إلى القرنين الهجريين الثاني والثالث، فبعضها معاصر للديوان، وربما أسبق منه، وبعضها متأخر عنه قليلاً؛ فبين أسماء مؤلفيهـــا الخليل (ت ١٧٥ هـــ) وســـيبويه (ت ١٨٠ هـــ) وابن الكلبي (ت نحو ٢٠٦ هـــ) ومحمد بن حبيب (ت نحو ٢٤٥ هـــ) والجاحـــظ (ت نحو ٢٥٥ هـــ) وابن قتيبة (توفي نحو ٢٧٦ هـــ) والمبرد (ت ٢٨٦ هـــ). وبين مؤلفيها من ينتمي إلى القرن الهجري الرابع كابن عبد ربه (ت ٣٢٧ هـــ) وأبي الفرج الإصفهاني (ت بين ٣٥٦ و٣٦١ هـــ). فأكثر المصادر التي أخذت منها تلك الزيادات سابقة ، على الأرجح، لسيرة عنترة.

١- **الديوان** ، ت. مولوي ، ٣٣١-٣٤٠

الفصل الأول

شعر المصـــادر اللغوية

الملحوظ أن الخليل يستشهد في كتاب **العين** باثنين وعشـــرين بيتاً لعنترة، منها أربعة عشر بيتاً من المعلقة، أي نحو ثلثي الشواهد، وثمانية من سائر شعر عنترة الداخل في **الديوان**، نعني ما قيل إنه ثابت له. والظاهر أن معلقة عنترة كانت من الشهرة بحيث تخلّى الخليل عن نسبة بعض أبياتها إليه مكتفياً بفعل "قال" (٢). وليس في شواهد الخليل هذه ما يستحق التوقف عنده، باستثناء إبداله لكلمة عقائد التي في الديوان بكلمة مَعاقِد، وذلك في قول عنترة (٣) :

كالدرِّ أو فَضضِ الجُمانِ تقطّعتْ منهُ عقائدُ، سلكُهُ لمْ يوصلِ

والحقيقة أن رواية الخليل أقرب إلى الصحة رغم مخالفتها كل روايات **الديوان**، لأن المعقِد هو موضع اتصال العقد وقد يسمى العِقد به مجازاً، أما العقيد أو العقيدة فلا نعرفه مستعملاً بمعنى العِقد وإن كان يجوز اســـتعمال (فعيل) بمعنى (مفعول)، أي عقيد بمعنى معقود. وكذلك باستثناء إبداله لعبارة " ماء شنٍّ " التي في **الديوان** بـــ " ماء سُعنٍ "، مع إشارته إلى وجود الروايتين، ومع تفسيره لكلمة "سعن " بأنه وعاء " يتخذ من الأدَم، شبه الدلو، إلا أنه مستطيل مستدير، ربما جعلت له قوائم وينتبذ فيه "، علماً بأن

---

٢ – أنظر الخليل، **العين** ، ١/ ١٤١، ١٦٨/٢، ١٤٧/٤

٣- نفسه ١٤١/١، **والديوان** ، ت. مولوي، ٢٤٧ (للتسهيل، راجع **العين**: فهرسي الأشعار والأعلام، وسنعيّن الصفحات بدقة عند الضرورة).

الشن هو القربة. وكذلك باستثناء إبداله لكلمة "سائليّ" بـــ " سائلةً" واختياره الجر لكلمة "بارد"، وهذا يوافق ما في طبعة دار صادر، بدلاً من روايتي النصب والرفع اللتين في **الديوان** برواية الأعلم (إلا إذا كان الجر في **العين** هو اختيار المحقق)، وذلك كله في قول عنترة (٤) :

كذبَ العتيقُ وماءُ شنٍّ باردٌ إنْ كنتِ سائليّ غَبوقاً فاذهبي

ونذكّرُ بأننا شككنا بصحة نسبة القصيدة التي فيها هذا البيت إلى عنترة (أعلاه ص ١٠٧). وبغض النظر عن ذلك الشك، فإن الفروق المشار إليها تدل على تأثير الخلافات اللغوية والقراءات، وربما تحريف الشعر من أجل الاستشهاد للفظ لغوي. ومع أنهم لم يشيروا إلى توجيه تلك الفروق، فإننا نستطيع أن نقدر أنهم رفعوا "بارد" بوصفها نعتاً للماء، وجروها بوصفها نعتاً لشنٍ أو سُعنٍ، ونصبوها بوصفها حالاً من ماء. ترى هل قال عنترة شعره على كل هذه الوجوه، أم أنّ شياطين الشعر توحيه للشعراء بروايات متعددة، أم أن الرواة طوعوا الشعر لما يختارونه من ذلك، أم أن اللغويين عبثوا بالشعر لوضع الاحتمالات النحوية المتعددة للنص الواحد، وعنترة والرواة أبرياء من هذه الفعلة؟ والحقيقة أن اللغويين يبدون كالملوك؛ قلما يستقصون الشعر لمعرفة صحة نسبته، لأن كل همهم أن يجدوا فيه شاهداً على شروحهم أو آرائهم النحوية.

أما في كتاب **الجمل** المنسوب إلى الخليل نفسه فنجد استشهادين بشعر عنترة: الأول حين يتكلم الخليل في تقدير المحذوف، فيروي البيت الذي يصف فيه عنترة شكوى الفرس روايةً خاصة تناسب الرأي النحوي الذي ذهب إليه، وهي:

لو كانَ يدري ما المحاورةُ اشتكى أو كانَ يدري ما الكلامُ ، تَكلَّمِ

٤- الخليل، **العين** ، ٣٣٧/١، **والديوان** ، ت. مولوي، ٢٧٣، **والديوان** ، ط. صادر، ٣٣

على تقدير " لقيلَ له: تكلّمِ" (٥). وهو تقدير غريب وغير مقنع بلا ريب، ولعله رواية محرّفة انفرد بها الخليل إذا صحّتْ نسبة **الجمل** إليه؛ ولا توحي المقارنة بين ذينك الشاهدين اللذين في ذلك الكتاب وبين شواهد **العين** أن **الجمل** صحيح النسبة إلى الخليل لا سيما وأن الخليل يستشهد ببيت آخر منسوب إلى عنترة في موضوع تقدير اسم كان، مع أن تلميذه سيبويه، الذي يفترض أنه أخذ أكثر ما في **الكتاب** عنه، ينسب البيت نفسه لعمرو بن شأس (٦)، وليس البيت في **ديوان عنترة** ولا في الملحق المشكوك به من شعره. أترى كان اللغويون لا يكتفون بنحل كتاب بكامله لبعض أعلام اللغة بل يستحضرون الشاهد أحياناً لا يعرفون صاحبه ثم ينسبونه إلى من يخطر ببالهم دون تدقيق أو تحقيق، أم كانوا يخترعون الشاهد فلا يرد إلا في كتبهم؟

وكذلك سيبويه لم يستشهد في كل **الكتاب** إلا ببيتين لعنترة، ومن معلقته وحدها، أولهما المطلع الأوثق (يا دار عبلة...) وقد عرضنا لقوله فيه (اعلاه ص ٣٥)، وثانيهما بيت عنترة:

يدعون عنترُ والرماحُ كأنها أشطانُ بئرٍ في لَبانِ الأدهمِ

بالرواية التي تبني "عنترُ" على الضم على أنه منادى (٧). وعدم استشهاد سيبويه بعنترة مع كثرة المشاكل اللغوية التي عرضت في ديوانه واختلاف اللغويين فيها، ولا سيما في معلقته، تلقي ظلالاً من الشك على تلك المشاكل وتوحي أنها ربما كانت من افتعال اللغويين المتأخرين عن الخليل وسيبويه. والاحتمال الأسوأ أن تكون معلقة عنترة بطولها المعروف ويكون

٥- الخليل، **الجمل**، ١٣٠

٦- أنظر الخليل، نفسه، ١٤٩، وسيبويه، **الكتاب**، ٤٧/١

٧- سيبويه، نفسه، ٢٤٦/٢

سائر شعره مجهولاً من هذا اللغويّ، وأن تكون تلك المعلقة أقصر كثيراً مما رواه الأصمعي ومعاصروه والمتأخرون عنه، ومعروف أن الخليل وسيبويه أقدم من هؤلاء جميعاً.

أما المعاجم التي تلت كتاب **العين** فنكتفي منها **بلسان العرب** لكونه يجمع في متنه أكثر الشروح والآراء اللغوية التي وردت في المعاجم السابقة له، ونحسب أن شواهده مأخوذ أكثرها أو ربما كلها من تلك المعاجم، بدليل أن الغالبية الكبرى من أبيات عنترة التي في **العين** وردت في **اللسان**، وإن أصاب بعضها تحريف قليل أو اختار ابن منظور روايات مخالفة أحياناً لتلك التي اختارها الخليل. وقد استخدم صاحب **اللسان** اثنين وعشرين ومئة شاهد من شعر عنترة (٨). لكننا إذا دققنا في تلك الشواهد وجدنا بعضها مستعملاً في غير موضع، وذلك لأنه يدخل في عدد من المواد اللغوية التي يتضمنها البيت نفسه، والمثال على ذلك أن بيت عنترة :

ينباعُ مِنْ ذِفرى غَضوبٍ جَسْرةٍ زيّافةٍ مثلِ الفَنيقِ المُقرَمِ

يذكر في سبع مواد هي: غضب وبوع ونبع وخظا وزيف وآ، سواء كشاهد على استعمالٍ ما أو على قاعدة صرفية أو نحوية. ولذلك انحصر عدد أبيات عنترة التي استشهد بها **اللسان** في ثلاثة وثمانين فحسب، منها اثنان وأربعون بيتاً، أي أكثر من النصف بقليل، مأخوذة من المعلقة بمختلف رواياتها. علماً بأن البيت ربما شُفع أحياناً قليلة بما يسبقه أو يلحقه. فلا غرو أن تكون المواد التي تنتهي جذور ألفاظها بالميم هي أكثر المواد اللغوية التي استعملت فيها أبيات عنترة شواهد؛ فالمعلقة ذات روي ميمي كما هو معروف، لذلك جاء عدد المواد الميمية، المستشهد لها من شعر عنترة، خمساً

٨- أنظر ياسين الأيوبي، **معجم الشعراء في لسان العرب**، ص، ٣١، وهو يحصي ١٢٢ بيتاً ، وهذا غير دقيق كما سنرى

وعشرين مادة. واللافت أن **اللسان** يعرض لموضوع القصيدة البائية المنسوبة إلى عنترة والتي مطلعها:

لا تَذْكُري مُهْري وما أطعمتُهُ فيكونَ جلدُكِ مثلَ جلدِ الأجربِ

فيضعف نسبتها إلى عنترة، ويذكر أن ابن خالَوَيْه نسبها إلى خُزَز بن لوذان السدوسي (قارن أعلاه ص ١٠٧)، ثم يبدأها انطلاقاً من بيتها الثالث (٩). لكن الرجل يبدو محرّفاً لأحد أبيات هذه القصيدة إذ يجعل قافيته " ومذودي" بدل "مذودُ"، ثم لا يلبث أن يصحح البيت في مادة أخرى (١٠)، ويُخشى أن يكون في الرواية تصحيف من النُّسّاخ، والبيت المقصود هو:

سيأتيكمُ عني، وإن كنتُ نائياً، دخانُ العَلَنْدى ، دونَ بيتيَ مِذْوَدُ(١١)

والطريف أن ابن منظور قد يستعمل بيتاً واحداً لشاهدين، فيأخذ بروايتيه المختلفتين، لأن كل رواية توافق المادة المشروحة. وذلك قول عنترة بروايتيه (١٢) :

حلّتْ بأرضِ الزائرينَ فأصبحَتْ عَسِراً عليّ طلابُك ابنةَ مخرمِ

شطتْ مزارَ العاشقينَ فأصبحتْ عَسِراً عليّ طلابُك ابنةَ مخرمِ

ربما لأنه يخشى أن يرجّح رواية على رواية، أو لافتراضه أن الروايتين، إن لم تكونا صادرتين عن عنترة، فهما صادرتان عن رواة قدماء يصح أن تؤخذ عنهم اللغة. والأخطر من ذلك أن **اللسان** أدرج شطر بيت في بيت آخر، لكنه لم يلبث أن روي البيت رواية صحيحة في المادة نفسها، ثم في مادة أخرى (١٣)، وذلك إذ استشهد قولَ عنترة في معلقته:

٩- أنظر **اللسان** ، مادة : عتق

١٠- أنظر نفسه ، ذود ، علد

١١- **الديوان** ، ت. مولوي، ٢٨١، والخليل، **العين** ، ٤١/٢

١٢- أنظر **اللسان**، زأر ، شط

١٣- نفسه ، رحل ، كلم

إذ لا أزالُ على رِحالةِ سابحٍ نَهْـدٍ تَعاورُهُ الكُماةُ مكلَّمِ

وقد أخذ **اللسان** الشطر الأول من هذا البيت وأقحمه على الشطر الثاني من بيت من أبيات المعلقة، هو:

وحَشِيّتي سَرْجٌ على عَبْلِ الشَّوى نهدٍ مَـراكِلُهُ نبيلِ المَحْزِمِ (١٤)

وروى **اللسان** لعنترة أبياتاً خمسة (١٥) ليست في **الديوان** ولا في ما عُدّ مشكوكاً فيه مما جمعته طبعة دار صادر. وقد ذكر محمد مولوي من هذه الأبيات، في صلة **الديوان**، بيتين ونصفاً، آخذاً النصف من كتاب **الفاضل** للمبرد (١٦). والناظر في تلك الأبيات يكاد لا يشك في أن أحدها متأثر بقول القرآن الكـريم " والعادياتِ ضَبْحـاً، فالمُورِياتِ قَدْحاً " (العاديات ١/١٠٠) ، وهو:

والخيـلُ تعلمُ ، حينَ تَضْـ ـبَحُ في حياضِ الموتِ ضَبْحا

وأنه من شواهد المعاجم وحدها، وقد وجدناه في **الصحاح** أيضاً (مادة : ضبح). وأشـار محقق **الديوان** إلى أنه لم يجده في مصـادره (١٧).

لكن **اللسان** يبدو منفرداً بالبيت الآخر الذي يقول (١٨) :

وغداةَ صبّحنَ الجِفارَ عوابساً يَهدي أوائلَهنّ شُعْثٌ شُزَّبُ

وببيت ثالث يرويه على هذه الصورة (١٩) :

فلَقَّى أَلـّتي بَدَناً حَصِـيناً وعَطْعَطَ ما أعدَّ منَ السِّهام

فعدا عن ركاكة البيت، والتكلف اللغويّ الذي فيه والذي لا نجد

١٤- أنظر التبريزي، **شرح**، ٢٨٠، ٢٩٤

١٥- أنظر **اللسان** ، مواد : صبح، ضبح، خرس، رتم، حصن

١٦- أنظر **الديوان**، ت. مولوي، ٣٣٢، ٣٣٣، ٣٣٩

١٧- **اللسان**، ضبح، والديوان ، ٣٣٣، ٣٥٨

١٨- نفسه ، صبح، **والديوان**، ٣٣٢، ٣٥٧

١٩- **اللسان**، حصن

له توجيهاً مقنعاً ألا بعد عنت وجهد، وهو نصب " بدناً " على أنه مفعول ثان لفعل " لقّى " ، نرى المبرد يروي الشطر الثاني منه على لسان اللغوي أبي محمد التوزي بلفظ غطغط، أي بالغين المعجمة، فيصححه المحقق عبد العزيز الميمني بلفظ عظعظ! (٢٠). وحين يشرح **اللسان** معنى العطعطة، لا يقدم له شاهداً، ولا حتى ذاك الشاهد من شعر عنترة، ويجعل المعنى: تتابع الأصوات واختلافها في الحرب. وكذلك الأمر حين يشرح معنى الغطغطة، وهي حكاية صوت القدر وما أشبهه في الغليان، لا نراه يقدم شاهداً على ذلك. لكنه حين يشرح معنى العظعظة، وهو مرور السهم مضطرباً لا يصيب هدفه، يجد شاهداً من شعر رؤبة هو (٢١) :

لما رأونا عظعظتْ عظعاظا نبلُهُمُ ، وصدّقوا الوُعّاظا

وهذا قد يعني أن اختيار الميمني موافق للمعنى لأنه متصل بالسهام خاصة. لكن لماذا أغفل ابن منظور الاستشهاد ببيت عنترة مع أن عنترة أقدم من رؤبة؟ أَلأنّ روايته لذلك البيت رواية محرفة، أم لأن البيت غير مشهور بل مصنوع لمجرد الشاهد اللغوي؟ أوَلم يعودنا ابن منظور استنفاد الاستشهاد بالأبيات المشهورة، يعيد ذكرها كلما عرضت كلمة منها في مادة لغوية، فكيف يهمل هذا البيت لعنترة وهو محتاج إليه، غيرُ مالكٍ لغيره؟

إننا نميل إلى الظن أن هذه الأبيات التي يرجح انفراد اللغويين بها، ليست إلا للاستشهاد لبعض المعاني، وأنها على الأغلب مخترعة، وقد أُلف بعضها بعد انتهاء مؤلفها من المادة التي يمكن استعمال الشاهد فيها.

ولا يتخير ابن منظور الرواية الموثوق بها دائماً، فهو كسائر اللغويين قلما يحقق، بل يقتنص الشاهد اللغوي ولو كان غير ثابت النسبة.

٢٠- المبرد ، **الفاضل** ، ص ٢٠

٢١- أنظر **اللسان** ، مواد : عطط ، غطط ، عظظ

فقد استشهد بعدد من أبيات عنترة التي أدرجت في باب المشكوك به، مثل هذا المنسوب إليه:

وأرى مطاعمَ لو أشاءُ حَوَيْــتُها فيصدُّني عنها كثيرُ تحشُّمي

ومثل هذا أيضاً:

تسعى حلائلُنا إلى جثمــانِه بِجَنَى الأَراكِ تَفيئةً والشُّــبْرُمِ (٢٢)

والأول من هذين البيتين مما أدخله بعضهم في المعلقة، لكن بإبدال "مغانم" من " مطاعم "، وإبدال " الحيا " من " كثير ". والحق أن البيت يبدو مأخوذاً من الشاعر الأموي عبد الرحمن بن عبد الله ، أعشـــى هَمْدان (ت ٨٣ هـــ)، الذي لا يختلف أحد أبياته عن هذا البيت المقحم على المعلقة إلا بعبارة " غنىً وتعفّفُ " . يقول أعشى هَمْدان :

وأرى مغانمَ لو أشاءُ حَوَيْــتُها فيصدّني عنها غِنىً وتعفّفُ (٢٣)

إن مـــا سبق يؤيد نظرية مصطفى صادق الرافعي في أن من أسباب الوضـــع والـــنحل حاجة علماء اللغة إلى الشواهد الشعرية لتفسير الغريب ومسائل النحو؛ فقد استعمل الخليل في **العين**، مثلاً، بيتاً من قصيدة منحولة لعنترة، وكانت له قراءاته الخاصة لبعض الأبيات، واستعمل في كتاب **الجمل** الذي نشك في نسبته إليه تقديراً غريباً لرواية غير معروفة لأحد أبيات عنترة، ونســـب بيـــتاً إلى عنترة ليس في ديوانه بل هو، على الأرجح، لعمرو ابن شـــأس. فإذا تذكرنا استعماله البيت البائي المشكوك فيه، وزدنا على ذلك اســـتعمال ابـــن منظور من بعد بيتاً منســـوباً لعنترة مأخوذاً من أعشـــى هَمْدان، واستعماله روايات متعددة لبعض الأبيات، كل رواية شاهداً لمادة،

٢٢- **اللسان** ، حشم، شبرم، **والديوان** ، صادر، ٢٠٧

٢٣- **الأغاني** ك ٦/ ٣٧

وإدراجه شطر بيت لعنترة في بيت آخر، ثم استعماله البيت الصحيح في موضع آخر، واستعماله خمسة أبيات مشكوك في صحتها، وليست في **الديوان**، أوحى لنا كل ذلك أن اللغويين لم يكونوا يحققون شواهدهم؛ فما يهمهم هو أن يجدوا ما يؤيد شـــرحهم أو أن يظفروا بشـــاهد على المادة اللغوية. أما سيبويه فلا يستشهد إلا ببيتين لعنترة، على كثرة المشاكل اللغوية في ذلك الشعر، وعلى كثرة الاستشهاد بمعلقة عنترة في **اللسان** (٤٢ بيتاً). وهذا يسمح باحتمال أن تكون تلك المشاكل من صنع اللغويين اللاحقين، أو أن تكون المعلقة بأبياتها الكثيرة غير معروفة أيام ذلك اللغوي، وبالتالي أن يكون كثير منها مخترعاً من بعد.

إلا أن علينا أن نحفظ فضلاً للغويين هو ما رجَّحناه من تصحيحهم روايات مغلوطة، لا سيما وأن مدوني **ديوان** عنترة جاءوا بعد أوائل اللغويين، فالخليل وسيبويه معاصران لأوائل الرواة، ولا سيما حماد الراوية، فهم ربما أخذوا شواهدهم عنهم خلافاً لرواة **الديوان**، وكانت رواياتهم بالتالي هي الأصح.

وشيء أخير لافت، هو أن استشهاد الخليل بشعر لعنترة، من غير أن يذكر أحياناً اسمه، مكتفياً بفعل "قال" يجعلنا نرجح أن شعر هذا الشاعر كان مشهوراً جداً في أيام الخليل، فلا يُحوِج إلى ذكر صاحبه، وهذا توثيق هامّ لشعر عنترة أو لبعضه على الأقل.

الفصل الثاني

شعر المصادر العلمية والفنية والثقافية

سنختار لهذا الفصل أربعة كتب لعلها أهم المصادر في ميدانها هي **الحيوان** و **الشعر والشعراء** و **الأغاني** و **أمالي القالي**.

١ . المصادر العلمية العامة

إن أشهر الكتب العلمية العامة القديمة كتاب **الحيوان** للجاحظ. وهو ينسب إلى عنترة، ستة أبيات في الحيّات، ولا سيما ما يسمى الأسْوَد منها، يخاطب فيها من سماه ابنَ بشر بن مُسهِر، وأولها :

أترجو حياةً يا ابنَ بشرِ بنِ مُسهِرٍ وقد علقتْ رِجلاكَ في نابِ أسودا

وفيها كلام في أثر عضة الأسْوَد، ووصفٌ لجلده ورقاده ولسانه وقتْله الناس قتل الفجاءة وعمل الحاوي (١). وقد أورد المولوي بيتين من هذه الستة مأخوذيْن من كتاب **المعاني الكبير** لابن قتيبة من غير أن يذكر انهما يتناولان الحيّات (٢). ولا ندري إذا كان عنترة يهتم للحيات هذا الاهتمام، وإذا كان في الجاهلية حواة حقاً. ولا نستطيع أن نتوكأ في ذلك على ما أورده الجاحظ نفسه لعدد من الشعراء في الحية (٣)، فلعله من شعر الشواهد المستعمل لتوثيق الكلام. علماً بأن بشراً هذا لا ذكر له في كل شعر عنترة

١- الجاحظ، **الحيوان** ٣٠٨/٤

٢- **الديوان**، ت. مولوي، ٣٣٣

٣- مثلاً، **الحيوان** ١٨٦/٤ وما بعدها

ومقدماته النثرية. وكل ذلك لا يبعث على الثقة بتلك الأبيات.

٢ . في بعض المصادر الفنية

وأشهر الكتب الأدبية الفنية كتاب **الأغاني** لأبي الفرج الإصفهاني، وتساعد قراءته في معرفة أثر الغناء في الوضع والنحل. وقد درسنا شيئاً من ذلك في كلامنا على الغناء بالمعلّقة وفي مقارنتنا لرواية **الديوان** بروايات **الأغاني** (أعلاه ص ٨٥ و ٩٦). ونزيد هنا ذينك الصوتين، أي اللحنين، اللذين ذكرهما الإصفهاني وشكَّ في صحة نسبة الشعر الذي فيهما إلى عنترة. فقد قال (٤) في شأن الصوت الأول الذي يتألف من أربعة أبيات والذي غنّى به خمسة مغنين: " وما رأيت هذا الشعر في شيء من دواوين شعر عنترة، ولعله من رواية لم تقع إلينا، فذكر غيرُ أبي أحمد أن الشعر لعبد قيس بن خفاف البُرجُميّ، إلاّ أن البيت الأخير لعنترة صحيح لا يُشكُ فيه ". والحقيقة أن البيت الأخير الذي أكدّ أبو الفرج نسبته إلى عنترة معزوّ في **المفضّليّات** و **الأصمعيّات** (٥) للبرجميّ نفسه، برواية " واتركْ محلَّ السوء لا تنزل به"، وأن البيتين الأخيرين من تلك الأربعة هما مما رواه ناشر **الديوان** (طبعة دار صادر) وأدرجه في المشكوك فيه، وزاد عليه بيتاً فأصبح المجموع ثلاثة هي :

تمشي النعامُ بهِ خلاءً حولَهُ ... مشيَ النصارى حولَ بيتِ الهيكلِ
إحْذَرْ محلَّ السوءِ لا تحللْ بهِ ... وإذا نَبا بكَ منزلٌ فتحوَّلِ
تكفي خصاصةَ بيتِنا أرماحُنا ... شالتْ نعامةُ أيِّنا لمْ يفعلِ

وإذا أوحى هذا الأمر بشيء فهو أنّ شعر عنترة المشكوك فيه ليس كله من صنع أواخر القرن الهجري الرابع، بل إن بعضه يعود إلى منتصف ذلك القرن أو ما قبله لأن أبا لفرج توفي بين ٣٥٦ و ٣٦١ هـ.

٤- **الأغاني** ك ، ٨/٢٣٥

٥- **المفضليات** ، ٣٨٥، و**الأصمعيات**، ٢٢٩، وقارن **الديوان** ، ت. مولوي ٣٥٩

وقال أبو الفرج في شعر الصوت الآخر والذي غناه مغنيان على الأقل: " الشعر يقال إنه لعنترة ولم يصحَّ له " (٦). وهو شعر يشبه شعر عنترة كثيراً، ولو قرأه أحدنا لصعب عليه أن ينسبه لغير هذا الشاعر، وهو يقول:

هلاّ سألتِ ابنةَ العبسيّ ما حسبي عندَ الطعانِ إذا ما احمرّتِ الحَدَقُ
وجالتِ الخيلُ بالأبطالِ عابسةً شُعثَ النواصي عليها البِيضُ تأتلقُ

وغنيٌّ عن الاستنتاج أن بعضهم كان يلابس عنترة بإتقان فيخدع عن الحقيقة ويوحي أن الشعر صحيح مع أنه موضوع، اختُرِع على الأرجح من أجل الغناء والمغنين، وربما بطلب منهم، أو عدل نظامه أو لفظه.

٣ . في كتب الأدب والثقافة

ومن أشهر كتب التاريخ الأدبي كتاب **الشعر والشعراء** لابن قتيبة. وقد روى ثلاثة أبيات من قصيدة لعنترة هي:

وأنا المنيةُ في المواطِنِ كلِّها والطعنُ مني سابقُ الآجالِ
إني لتُعرفُ في الحروبِ مواطني في آل عبسٍ مشهدي وفَعالي
منهم أبي حقاً، فهمْ لي والدٌ والأمُّ مِنْ حامٍ، فهمْ أخوالي

موحياً أن للقصيدة بقية (٧). وهذه الرواية تبدو أكثر تماسكاً وانتظاماً من رواية **الديوان** وكتاب **منتهى الطلب**. وربما كان من شأنها أن تضعف الشك بالقصيدة، من غير أن تنفيه نفياً تاماً. وقد وردت في **ديوان** عنترة، طبعة دار صادر، ضمن المشكوك فيه من شعره، وبدت أطول المنحولات إذ بلغت أربعين بيتاً (٨). لكن **منتهى الطلب** يرويها بزيادة أربعة أبيات،

٦- **الأغاني** هـ ١٨/٧٠

٧- ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ١٧٥

٨- **الديوان** ، ط. صادر، ١٩١-١٩٤

عـــلى رواية دار صـــادر وبنقص بيت عنها (٩)، أي في ثلاثة وثلاثين بيتاً . ولم نجدهـــا في ســـائر المصادر التي بين أيدينا. ويبدو كثير من صـــورها متكلفاً كقوله:

وسَلي لِكَيْما تُخبَري بِفَعالِنا عندَ الوغى ومواقفِ الأهوالِ

وهو بيت ركيك مع تكلّفه، أو بسبب تكلّفه. وليس هذا البيت وحده كذلك بل كثير من الأبيات الأخرى في القصيدة نفسها. وأكثر ما يلفت فيها استعمالُ مصطلحي الحلال والحرام، وهما إسلاميان، ومن المستبعد جداً أن يكونا معروفين في الجاهلية، فحتى الحنفاء لم يجمعوا بينهما في شعرهم. فالشك في هذه القصيدة يكاد يبلغ النفي.

ومن أشهر كتب الثقافة العامة كتاب **الأمالي** لأبي علي القالي. وفي هذا الكتاب نجد قصيدة من تسعة أبيات زعم القالي أن أبا حاتم السجستانيّ رواها للمثقّب العَبْديّ، مشيراً إلى أنها تروى لعنترة أيضاً، ومطلعها (١٠) :

ولَلْموتُ خيرٌ للفتى مِنْ حياتـــهِ إذا لَمْ يَثِبْ للأمرِ إلا بقائدِ

فعالجْ جسيماتِ الأمورِ ولا تكنْ هَبِيتَ الفؤادِ هَمُّهُ للوسائدِ

غير أن محقق **ديوان عنترة** لم يجد هذه القصيدة في مصادره، وقد نقل عن البكري في **سمط اللآلي** أن هذه الأبيات ليست في **ديوان** عنترة ولا **ديوان** المثقّب أيضاً (١١). ومعنى ذلك أن القالي ربما عني بالجمع أكثر من عنايته بالتحقيق، أو أن ارتجال الأمالي قد أدى إلى الخلط بين الشعراء، فكان هذا الشعر المشكوك في صحته.

٩- **الديوان**، ٣٣٦-٣٣٨

١٠- **الديوان** ، ت. مولوي، ٣٣٤، عن كتاب **الأمالي**.

١١- نفسه ، ٣٥٨

النتيجـــــة

وفي النتيجة فنحن نشك في الشعر المنسوب إلى عنترة خارج **الديوان**، ونعد أكثره من شـــعر الشـــواهد الذي يتكلفه المؤلفون من أجل إثبات خبر أو حقيقة أو قاعدة، وربما وُضع خصيصاً للغناء، وإن كان علينا أن نعامل بعض ذلك الشـــعر بشيء من الحذر والاحترام لأنه صادر عن رجال كبار سبق بعضُهم الأصمعيَّ وأمثالَه ممن رووا **ديوان عنترة**، وعاصر بعضهم رواة ذلك **الديوان**.

النتـــــاج

في دراستنا هذه، دخلنا ابتداء في موضوع معلقة عنترة، لأنها أهم قصائده، كما أن سائر المعلقات أهم شعر الجاهلية، بصفة عامة. فمعلقته ذات شخصية أسلوبية مميزة، وهي رجْعٌ لشخصية صاحبها، أو لما يطلبه صاحبها، أو لما تريد الأمة تصويره فيه من معاني المروءة في القتال والحب والعلاقات الاجتماعية. ولروعة هذه المعلقة لم يستطع طه حسين أن يرميها إلا بشك خجول، غلب عليه إعجاب واضح. وثمة اتفاق على أنها ذات وحدة موضوعية وموسيقية، وأن فيها وصفاً مبتكراً للفروسية وأخلاقها يندر نظيره في شعر الجاهلية، وإنْ بدا عنترة فيها سادياً محباً للقتل مستمتعاً برؤية الدماء. ولقد وصف عنترة فيها المعارك حتى أدخله بعضهم في شعراء الملحمة تجوّزاً. ومما امتاز به عنترة، في هذه، وصف علاقته الحميمة بالفَرَس، كأنه يستعيض بها من علاقته المضطربة بالناس، كما يستعيض بالقتال والبطولة من النسب، وكلا الأمرين متكامل. وتلك العلاقة المضطربة أدّتــْه، على ما يلوح من المعلقة، إلى كره المجتمع، ولا سيما طبقاته العليا، وإلى التعالي على الأغنياء والأشراف والتشفّي بقتلهم.

إلا أن هذه القصيدة، على جمالها، وشغف الناس بها، لم تسلم مما أصاب الشعر الجاهلي من أمور مريبة. وقد أمدتنا هي وسائر شعر عنترة بمعطيات ليس من شأنها أن تمنع هواجس الشك بذلك الشعر؛ فقد وجدنا في المعلقة كل أنواع التصحيف، ورأينا أنفسنا مسوقين، مصادفة، إلى ألفاظ لا وجود لها إلاّ في شعر عنترة، بعضها اسم مكان بعينه لا أثر له على الأرض، وبعضها اسم جنس لا ذكر له في المعاجم، ليس لافتقار المعاجم إلى الشمول بل

لأن اللفظة نتيجة تصحيف فاحش. وما ورد من تلك الألفاظ في المعاجم فغالباً ما يكون الشاهد عليه من شعر عنترة، وكأن عنترة هو الذي اخترعه. وربما كان اللفظ موازياً للفظ آخر لا معنى له ورد في رواية أخرى، أو موازياً للفظ مثله ذي معنى فيحار القارئ أي اللفظين هو الأصح. وقد يتأتى التصحيف من تشابه الحروف والتباسها، فيفضي الأمر أحياناً إلى لا معنى، أو إلى ضد المعنى، أو إلى معنى غريب لا يمكن قبوله إلا بتوسع سريالي، أو إلى صورة أكثر إيحاء مما في الرواية الأخرى.

فلا عجب أن نصادف بعض العُجمة في عدد من الروايات، إما بسبب التصحيف أو ربما بسبب قصور بعض الرواة أو النُّسّاخ في التعبير والمعرفة اللغوية، أو بسبب عَجَميّة بعضهم. وربما أتى معنى البيت مضطرباً فيحاول الرواة أو النُّسّاخ أو كلا الطرفين إصلاحه بتصحيف ألفاظه. بل قد تُنتج الروايات والتصاحيف صيغاً قبيحة تجافي أسلوب عنترة ومستواه الشعري. ولعل أهون التصحيف ذلك الذي يقع بين المترادفات أو المتقاربات في المعنى حيث قد تبدو الرواية ضرباً من الاختيار الفني من شأنه، في بعض الأحوال، تحسين النص أو تنقيح ما هو متداول. ومن الرواة من يضطر إلى إبدال ألفاظ من مرادفاتها في لهجات عربية أخرى، وهذا يدل على حضور اللهجات المختلفة في الشعر وعلى أثرها في تزييف الشعر. وحقاً أن لهجة عنترة ينبغي أن تكون واحدة، وأن تعدد اللهجات من عمل الرواة، لكن هذا التعدد صدى لما هو مستعمل وما ينبغي أن يكون حاضراً في الأدب الجاهلي شعره ونثره، إلا إذا كان نتيجة حذلقة.

ومن اللغويين من ساهم في التصحيف أو حاول خدمته بمحاولة تأويل معنى الكلمة المصحّفة أو إيجاد مخرج لغوي لها أو تبديل حركاتها لتغدو ذات معنى جديد وصورة مختلفة. ومن الكلمات ما قد جعل له اللغويون والشُّرّاح

تفسيرين، كل تفسير يوافق رواية خاصة، حتى ليساورنا الخوف من أن يكون هؤلاء قد أسقطوا على النصوص معاني يستنبطونها لتوافق سياقات القصيدة، سواء كانت العبارات مما يحتمل هذه المعاني أو مما ينوء تحتها، أو كانت موجودة في النص نفسه أو في نص مختلف تماماً لشاعر آخر لجأ إلى المجاز؛ لكأنّ المعاني ثابتة والألفاظ متغيرة، ولكأنّ اللفظ والمعنى يسيران كلاً في خط مستقل عن الآخر. وإذا كان اللغوي سقيم الذائقة الموسيقية فقد يفسد الوزن الشعري أيضاً.

ويرجُح لدينا أن بعض الخلافات اللغوية في المعاني أو الصرف أو النحو، تنويع في قراءة النص وفهمه وتقدير معانيه، وأحياناً رياضة احتمالات، يقلّب اللغوي اللفظ فيها تقاليب شتى ويحاول أن يجد لكل تقليب توجيهاً مقنعاً، فهي مختبر لتجارب لغوية وفنية يتبارى اللغويون والرواة فيها، في غياب الشاعر. فإذا كان اللغوي قصير الباع جاء بآراء لا سند لها من اللغة، أما إذا كان من الكبار، فلا يتردد أحياناً في تبني رواية شاذة، مشيراً إلى أنها كذلك، وكأنه يتحدى القارئ ويستمتع بالتفرد أو باكتشاف صيغة أو معنى لم يكتشفه الآخرون، وسيان عنده أكان ذلك المعنى صحيحاً أم فاسداً، جميلاً أم قبيحاً. وشبه الثابت أن اللغوي يبدل التقدير، أحياناً، بتبدّل الأسلوب البلاغي المختار.

وكثيراً ما نقع على اتفاق بين الرواة على نص ما، تخالفه رواية شاذة، فنفترض أن ما اتفُق عليه هو الأجدر بالأخذ. لكننا نفاجأ أن الشاذ هو الصحيح أو الأدنى إلى الصحة، وربما كان هو الأجمل، وأن المتفق عليه هو الأولى بالترك. لكن الصحة والجمال ليسا دائماً مستنداً لترجيح الرأي، لأنهما قد يكونان نتيجة تنقيح متأخر .

ولا شك في أن شعر عنترة، ولا سيما معلقته، قد خضع للزيادة إقحاماً وتطويلاً، وكان أكثر من مارس ذلك كتابا **جمهـــرة أشـــعار العـــرب**

و **منتهى الطلب**، فقد زادا على المعلقة وحدها نحو الخمسين بيتاً. وبدا ذلك في أكثر الأحيان أشبه بالتمارين الشعرية البدائية التي أشرنا إليها والتي تتسم غالباً بالضحالة والسخف، ما لم يكن ما أُقحِم على بعض القصائد مأخوذاً من قصائد أخرى لعنترة. وأبرز ما زيد وأخطره مطلعان للمعلقة يتسمان بالجفاف ويُشعران بأسلوب العلماء لا الشعراء، خلافاً للمطلع الرقيق الثالث الذي كاد يجمع عليه الرواة والنقاد، وهو :" يا دارَ عبلةَ بالجِواءِ تَكَلَّمي .."

ولقد لمسنا في المعلقة تفاوتاً واضحاً في الأساليب بين البيت وجيرانه، أو بينه وبين الأسلوب السائد في القصيدة، ووجدنا تخلخلاً أدى أحياناً إلى انقطاع السياق المعنوي أو الصوري، أو إلى تناقض في المعاني؛ فلم نتهم الشعر بالافتقار إلى الوحدة، على ما درج عليه بعض النقاد، فوحدة المعلقة المعنوية والصورية واضحة، على ما قدمنا، لكننا اعتبرنا ذلك دليلاً على الإقحام والتطويل، وعلى تدخل الرواة والنساخ في النص بصورة شبهناها بسلسلة التزايد الهندسية، على ما سلَفَ في كتابنا السابق: **قراءة جديدة لقضية الشك في أدب الجاهلية**. ذلك لأننا نريد ألاّ نسقط أوهامنا على النص، وألاّ نجعل ما هو ثابت في سلوك الرواة والنساخ تهمة للشعراء.

ومما عددناه قرينة على الزيادة افتقار معنى البيت إلى التلاؤم مع واقع عنترة الاجتماعي والمعرفي. لكن قد يقال: وما الدليل على أن ذلك واقع حقاً وليس اختراعاً من الرواة والقصاصين؟ والجواب أننا لا نستطيع أن نعمل في فراغ، ولا بد من الاستناد إلى صورة عنترة التي قدمها الرواة، إلا إذا وجدنا في تفاصيلها أشياء متناقضة أو غير معقولة. فالذي يهمنا هو تلك الصورة التي بلغتنا، والتي نعالج الشعر من خلالها، حتى إذا وصلتنا من بعد صورة مخالفة، ومستندات أكثر إقناعاً، رجعنا البصر في ذلك الواقع، ودرسناه من منظور جديد.

وروايات **الديوان** متعددة ينسب بعضها إلى الثقات، لكن لا اتفاق على توثيق أي من هؤلاء على كل حال، كما رأينا في كتابنا الآنف الذكر. وقد أثبتت دراسة رواياتهم أننا لا نستطيع أن نسلّم بصحتها، ليس لأن سلسلة السند التي اشتملت على أسماء رواة **الديوان** تشكو من وجود مجهولين فيها فحسب، وليس لأن أقدمهم ولد بعد الإسلام بنحو مئة سنة، بل كذلك لأن كثيراً من تلك القصائد متنازع النسبة بين عنترة وسواه، وأكثر تلك القصائد لا يناسب، في الوقت نفسه، شخصية عنترة ولا عقيدته ولا أخلاقه ولا ثقافته ولا تاريخه ولا أسلوبه ولا حتى بعض العادات العربية الأدبية، ولأن عنترة ومن ينازعونه تلك القصائد يبدون أقرب إلى شخصيات قصصية في حرب داحس والغبراء، ليس إلا. فالقصص عامل أساسي في نحل الشعر لعنترة، وتبدو المقدمات النثرية التي تسبق قصائده أدنى إلى القصة أو التمهيد لقصة، مع أن هذا التمهيد قد لا يأتي متفقاً مع مضمون القصيدة، أو مع ما عرف عن عنترة، فهو من صنع الرواة بصورة شبه مؤكدة. وهل دخل في القصة حتى بلغ الأسطورة أحدٌ أكثر من عنترة؟

ومن أسباب تنازع القصائد شيء من التشابه بين عنترة وبعض الشعراء، سواء في اللون أو في الوضع الاجتماعي، أو في العشق، أو في الفروسية.

وليس مصدر القصيدة المنحولة واحداً بالضرورة، بل قد يكون عدة قصائد انتزعت منها أبيات مختارة وسُبك بعضها مع بعض ومع ما اخترعه الراوية ليتم النسيج الشعري الموافق لعنترة، من غير أن يكون موضوع تلك القصائد ولا غرضها مشتركاً بالضرورة. وقد يكون البيت المنتزع من قصيدة أخرى مقنعاً في موضعه الأصلي، حتى إذا أدخل في المنحول بدا قلقاً نافراً وربما خلواً من معنى، وكان قلقه ونفوره وخلوه من المعنى دليلاً على التلفيق

والتجميع. وذلك كله يجعل ما يمكن الركون إليه من شعر عنترة قليلاً جداً لا يتناسب مع شهرته ومكانته الشعرية.

هذا في الشعر المقول إنه ثابت لعنترة. أما غير الثابت وهو أكثر شعر عنترة، فأفدح خطراً؛ إذ وجدنا الرواة ينحلون عنترة أبياتاً لكبار الشعراء في مختلف العصور، ابتداء من الجاهلية وحتى القرن الهجري الرابع، سواء كان ذلك المنحول شطوراً أو أبياتاً أو مقاطع أو قصائد، ووجدناهم في ذلك، كشأنهم في ما قيل إنه ثابت من شعر عنترة، يخلطون بين عنترة وبين أشباهه من شعراء الحب والحرب ولا سيما عمرو بن كلثوم، ووجدناهم يقحمون على شعره ما ليس منه، وكأنهم يتمتعون بإكمال شعره وتطويل قصائده. ولا شك في أن من اخترع سيرته أنتج معها شعراً يناسبها، فوضع عليه كثيراً جداً من القصائد. وقد كان للمتنبي نصيب وافر من المنحول لعنترة سواء في المضمون أو الأسلوب، حتى إن الأمر ليختلط أحياناً على المتلقي وهو يسمع شعراً منسوباً للعبسيّ، فيظنه للمتنبي مع أنه ليس له.

ويبقى للغويين عمل هام في هذا المنحول أيضاً، إذ نجدهم أحياناً، يستعملون معارفهم اللغوية لصب الشعر المنحول في قالب جديد ملائم لعنترة، ولا يترددون في استعمال الاستثناءات النحوية لبلوغ تلك الغاية العسيرة.

لكن الرواة واللغويين لم يكونوا دائماً ناجحين في عملهم هذا، إذ كرروا صوراً بعينها مرات متعددة، فكشفوا عن قصور في التصور أو عن افتقار إلى الحذر والحيطة من نقد القراء، لا سيما وأنهم كانوا أحياناً يكسلون فيأخذون من شعر عنترة نفسه لشعر آخر له، كما قدمنا، ثابتاً كان ذلك الشعر أم منحولاً، ، مع تعديل قليل يقتضيه الوزن أو القافية، فلا يخفى الأمر على ذوي العلم.

إلا أن أبرز من نُحل شعرهم لعنترة الشريفُ الرضيّ الذي اقتبسوا منه

قصيدتين كاملتين ونسبوهما إلى الشاعر العبسي، فضلاً عن عبارات متفرقة وردت في مواضع شتى من **ديوان** الرضيّ. لكن ذلك أدى إلى ازدواج في شخصية كل قصيدة؛ فعلى الرغم من جهود الناحلين في استبعاد أو إعادة صوغ ما لا يأتلف من شعر الرضي مع شخصية عنترة، فإن القصيدة المنحولة لتبدو مزيجاً من طبيعة الشريف في منـــزلته وأخلاق طبقته، ومن طبيعة عنترة في حبه للقتال تعويضاً من شرف النسب، ومن تململه من مجتمعه الذي ظلمه، حتى لتتناقض الطبيعتان أحياناً فتتفكك القصيدة، أو تلتبس معانيها. وقد يبلغ الأمر بالناحل أن يقلب الصورة فيبدو عنترة أشد حرصاً من الشريف الرضيّ على صحبة الأشراف. هذا وكثير من تعديلات الناحلين لشعر الشريف الرضيّ مفسدة له وقليلها محسّن له مجمّل. وقد أفادتنا المقارنة بين الأصل والمنحول اكتشاف تصاحيف محتملة في **ديوان** الشريف الرضي نفسه وقع فيها الناشرون، وربما النسّاخ.

ولا شك في أن لتضخم شعر عنترة أسباباً قصصية أشرنا إليها منذ قليل في كلامنا على الشعر المقول إنه ثابت لعنترة، وأسباباً قومية لكون عنترة هو البطل العربي الأسطوري الأكبر بلا منازع، ولذلك اشترك في صنع صورته عدد من الشعراء، وربما القصاصين، لعل من بينهم شعراء كبار كالشريف الرضيّ. ولا بد من أن يكون أولئك الشعراء متفاوتين في الملكة الشعرية؛ لذلك جاء بعض الشعر المنحول لعنترة غاية في الروعة وبعضه غاية في الإسفاف، وبعضه صحيحاً من الناحية اللغوية والتركيبية، وبعضه سقيماً مغلوطاً تشوبه الركاكة وقد يصل إلى حد العامية، وبعضه تكرار لمعان أو صور أو عبارات وردت في **ديوان** عنترة ثم أدخلت في منحوله. وكثير من منحول هذا الشاعر إسلامي واضح الإسلامية، وبعضه محدَث بيّن الحداثة، وبعضه شعوبي ظاهر الشعوبيّة.

ولقد وجدنا من شعر عنترة تفاريق تنتشر في مختلف كتب اللغة والأدب والتاريخ، وبدا لنا أن أكثرها جاء لحاجة شاهِديّة في الميدان اللغوي المعجمي، أو في الميدان النحوي والصرفي، أو في الميدان العلمي أو الثقافي، أو جاء لحاجة غنائية. وبعض ذلك مما يؤيد رأي مصطفى صادق الرافعي في نحل اللغويين للشعر لحاجتهم إلى شواهده. وكان أكثر ما أخذت تلك الأشعار من معلقة عنترة، لكن بروايات قد تخالف جميع روايات **الديوان**، وبما يوافق الشاهد المطلوب، وكأن غاية المستشهد ليس الحقيقة بل البرهان على صحة كلامه. ومن تلك التفاريق أبيات أو مقاطع خلا **الديوان** وسيرة عنترة منها، وانفردت بها بعض المصادر المعاصرة لرواة **الديوان**، وبعض المصادر المتأخرة عنهم قليلاً أو كثيراً. وجاء أكثرها دون نقد أو تحقيق من المؤلف، وبدا بعضها مشكوكاً في نسبته، وبعضها مؤكد النسبة في رأي بعض النقاد القدماء، مع أنه ليس كذلك. ولم يتورع بعض أصحاب المعاجم من استعمال روايتين للشاهد الواحد، كل رواية في مادة لغوية، ومن تلفيق بيت من شطرين لبيتين مختلفين، مع أنهم يعرفون البيتين الصحيحين.

ولكن لا يجب أن ننكر أن اللغويين صححوا بعض الروايات المغلوطة لشعر عنترة، وأن لبعضهم الفضل في أنهم أقرب من سائر أقرانهم إلى الرواة الأوائل كحماد وأبي عمرو بن العلاء، فهم أقدر منهم على معرفة الروايات الصحاح. ثم إن مجرد رواية بعضهم لشعر عنترة من غير نسبته إليه قد يدل على أن ذلك الشعر كان ذائعاً بحيث لا يحتاج إلى نسبة.

ومع أن المصادر المعاصرة **للديوان** يسبق بعضُ أصحابها الأصمعيَّ وأبا عبيدة في الزمن، وينبغي، من ثم، أن توضع على المستوى نفسه من توثيق **الديوان**، فإننا نشك فيها شكنا بما ورد في بعض **الديوان** نفسه لأنها استعملت لحاجات شاهديّة وليس لمجرد الرواية.

ولا بد أخيراً من تكرار ما ذكرناه في آخر كتابنا السابق وهو أن الشك بما ورد في المصادر المتأخرة يبدو أكبر ولا سيما إذا كانت من المصادر اللغوية: فالحاجة إلى الشواهد الشعرية القديمة للبرهان على سلامة استعمال أو صحة قاعدة أو صواب معطى متناسبة طرداً مع امتداد الزمن وكثرة المدارس والخلافات والحاجات اللغوية.

إلاّ أن ذلك كله لا يفرِض علينا أن نضع الرواة واللغويين في قفص الاتهام، ونرميهم بالكذب والاختراع وفساد الأخلاق، ونصدق ما يُروى في شأنهم، أو ما يدَّعيه بعضهم في بعض، لأن الشك في ما يُروى في شأنهم يحملنا على عدم التعويل عليه، ويدعونا إلى أن نطبق عليهم في هذا المقام القاعدة القانونية القائلة: الشك في مصلحة المتهم. أما العبث الذي نكاد نتيقن منه في رواياتهم لشعر عنترة، والذي يبدو شبه مؤكد، فليس عبثاً بالمعنى الدقيق للكلمة، بل هو أقرب إلى الاجتهاد يصيب صاحبه أحياناً، ويخطئ أحياناً أخرى، وليس أمامه إلا الاجتهاد والتجربة، لأنه يعمل من ناحية في شبه خلاء، فهو لا يستند إلى سماع مباشر ولا كتابة مدوّنة، ولأنه يتيه، من ناحية أخرى، في غابة من الروايات الشفهية المتشابكة والمتكاثرة على امتداد البلاد والأزمان. ولو تخلى الرواة عن الاجتهاد والتجربة فربما لم يبلغنا شعر عنترة ولا غيره من شعر الجاهلية.

لكن ثمة فرقاً بين الاجتهاد وبين الرفاهية الفكرية الرياضية التي استمتع بها بعض الرواة واللغويين، والتي بدت أحياناً ضرباً من الدفاع الضمني عن النفس والرأي، أو محاولة استمتاع بالتفرد والاكتشاف البكر. فهذا كثيراً ما يفضي إلى تعمّد التزييف، أو السكوت عن الزائف لحاجة لغوية أو رياضية.

وفي الحالين فإن تبرئة الرواة من سوء النية أو اتهامهم بالعبث المتعمد، لا يعني تبرئة النص الأدبي وتوثيقه. فنحن نقدر للرواة واللغويين عملهم،

ونفترض أن منهم الثقات فعلاً الذين غلب عليهم الصدق بشهادة معاصريهم، وأنّ منهم الكَذَبَة الذين لسنا متأكدين مع ذلك من كذبهم، لكن ليس لدينا ما يؤكد أنهم أدركوا الحقيقة باجتهادهم، بل ثمة ما يدل على مراوغة الحقيقة لهم، وعدوهم وراءها بغير نتيجة تطمئن إليها القلوب.

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

المصادر والمراجع

ابن الأنباري ، محمد ، أبو بكر (٢٧١- ٣٢٨ هـ) ، **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، تحقيق عبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٣.

ابن دريد ، محمد بن الحسن (ت ٣٢١ هـ) ، **الاشتقاق**، تحقيق عبد السلام هارون ، دار المسيرة ، ط ٢، بيروت ١٩٧٩.

ابن رشيق القيرواني ، الحسن (ت ٤٥٦ هـ) ، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت ١٩٧٣

ابن عبد ربه ، أحمد (ت نحو ٣٢٧ هـ)، **العقد** (الفريد)، تحقيق أمين والزين والأبياري ، القاهرة ١٩٦٥.

ابن علي ، عبد الواحد ، أبو الطيب اللغوي (٣٥١ هـ)، **مراتب النحويين**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٥٥.

ابن فارس ، أحمد (ت ٣٩٥ هـ)، **مقاييس اللغة**، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة ١٩٨١ .

نفسه، **الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها**، تحقيق مصطفى

الشويمي، مؤسسة بدران، بيروت، ١٩٦٤

ابن قتيبة ، عبد الله (ت ٢٧٦ هـ)، **الشعر والشعراء**، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٥.

ابن منظور، محمد بن المكرم (ت ٧١١ هـ)، **لسان العرب**، بيروت ١٩٥٥

نفسه ، **مختار الأغاني** ، المكتب الإسلامي ، بيروت ١٩٦٤.

ابن هشام، عبد الله الأنصاري (ت ٧٦١ هـ)، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت ١٩٨٧.

الأسد، ناصر الدين، **مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية**، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٩.

أبو الطيب اللغوي (أنظر ابن علي ، عبد الواحد).

الإصفهاني ، عليّ بن الحسين، أبو الفرج (ت ٣٥٦ أو ٣٦١ هـ)، **الأغاني**، دار الكتب، القاهرة ١٩٦٩(رمزها ك) والهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧٠- ١٩٧٣ (رمزها هـ).

الأصمعي، عبد الملك بن قُريب (١٢٢- ٢١٦ هـ)، **الأصمعيات** ، تحقيق شاكر وهارون ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٩ .

نفسه، **فحولة الشعراء**، تحقيق تشارلس توري، دار الكتاب الجديد، بيروت ١٩٨٠.

الأعشى ، ميمون بن قيس، **ديوانه**، تحقيق محمد محمد حسين، دار النهضة، بيروت ١٩٧٢.

امرؤ القيس، **ديوانه**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٨.

الأيوبي ، ياسين ، **معجم الشعراء في لسان العرب** ، دار العلم للملايين، القاهرة ١٩٥٨.

بدوي ، عبد الرحمن، **دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي**، دار العلم للملايين، بيروت ، ١٩٧٩ .

البغدادي، عبد القادر بن عمر (ت ١٠٩٣ هـ)، **خزانة الأدب**، تحقيق عبد السلام هارون ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ١٩٧٩.

التبريزي ، أحمد بن يحيى، الخطيب (ت ٥٠٢ هـ) **شرح القصائد العشر**، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ١٩٨٠.

الجاحظ، عمرو بن بحر، أبو عثمان (ت ٢٥٥ هـ)، **الحيوان**، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة ١٩٦٥.
نفسه، **رسائل الجاحظ**، تحقيق هارون ، القاهرة ١٩٧٩.

الجرجاني، القاضي علي (ت ٣٩٢ هـ)، **الوساطة بين المتنبي**

وخصـــومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، ط ٣ ، القاهرة (د. ت).

الجمحيّ، محمد بن سلاّم (ت ٢٣٢ هـــ)، **طبقات** [فحول] **الشعراء** ، تحقيق محمود شاكر ، (د.م) ١٩٧٤.

الجندي ، أحمـــد ، **اللهجات العـــربية في التراث** ، الدار العربية للكتاب ، (د. م) ١٩٨٣.

الجوزو، مصطفى ، **قراءة جديدة لقضية الشك في شعر الجاهلية**، دار الطليعة بيروت، ٢٠٠١.

نفسه ، **نظريتا عمود الشعر العربي**، مجلة دراسات إسلامية، العدد الرابع ، بيروت ١٩٩٠-١٩٩١ .

الجوهـــري ، إســـماعيل بن حماد (ت ٣٩٣ هـــ) ، **الصِّحـــاح** ، تحقيق أحمد عطار ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٩.

حرب ، طلال ، **من لغة الشعر الجاهلي : لغة المعلقات** ، رسالة ماجستير ، الجامعة اللبنانية ، بيروت ١٩٨٦.

نفسه، **الوافي بالمعلقات : قراءة حديثة لخطابها الشعري وتاريخها** ، دار مجد، بيروت ١٩٩٣.

حســـن، حســـن إبراهيم ، **تاريخ الإســـلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي**، مكتبة النهضة، ط ٨، القاهرة ١٩٧٤.

حسين، طه، **في الشعر الجاهلي** ، القاهرة ١٩٢٦.
نفسه، **في الأدب الجاهلي** ، دار المعارف ، ط ١٠، القاهرة (د.ت) .
نفسه، **حديث الأربعاء**، دار الكتاب اللبناني ، بيروت، ١٩٧٣

الخليل بن أحمد (ت ١٧٥ هـ) ، **الجُمَل** ، تحقيق فخري قباوة ، (د.م) ١٩٩٥.
نفسه ، **العين** ، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي ، دار الهجرة ، إيران ١٤٠٩ هـ/ ١٩٨٩م .

الذبياني ، زياد بن معاوية، النابغة ، **ديوانه**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٧، وصنعة ابن السكّيت (ت ٢٤٤ هـ) ، تحقيق شكري فيصل ، دار الفكر (د.م ، د.ت).

الرافعي، مصطفى صادق، **تاريخ آداب العرب** ، المكتبة التجارية الكبرى ، ط٢، القاهرة ، ١٩٤٠.

الرضيّ، الشريف (٣٥٩- ٤٠٦ هـ)، **ديوانه** ، دار صادر ودار بيروت، بيروت ١٩٩١.

الرومي الحموي ، ياقوت (ت ٦٢٦ هـ)، **معجم البلدان**، دار صادر، دار بيروت، بيروت ١٩٧٩.

الزِّرَكْلي ، خير الدين ، **الأعلام**، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٩.

زهير بن أبي سلمى ، **شرح ديوانه** ، صنعة ثعلب ، الدار القومية ، القاهرة، ١٩٦٤.

الزوزني ، الحسين بن أحمد (ت ٤٨٦ هـ) ، **شرح المعلقات السبع** ، دار صادر ، دار بيروت ، بيروت ١٩٦٣.

سُحيم ، عبد بني الحسحاس (ت نحو ٤٠ هـ)، **ديوانه** ، تحقيق عبد العزيز الميمني ، الدار القومية ، القاهرة ١٩٦٥.

سليمان ، موسى ، **الأدب القصصي عند العرب** ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ١٩٦٩ .

سيبويه ، عمرو بن عثمان ، أبو بشر (ت نحو ١٨٠ هـ)، **كتاب سيبويه**، تحقيق عبد السلام هارون ، طبعة ثالثة (مصورة عن طبعة دار الكتب) ، عالم الكتب ، بيروت ، ١٩٨٣ .

السيوطي ، عبد الرحمن (ت ٩١١ هـ)، **الإتقان في علوم القرآن**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ١٩٨٨.

الشريف الرضي (أنظر الرضي).

الشلقاني، **الأعراب الرواة**، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، ط ٢، طرابلس (ليبيا) ١٩٨٢

شيخ أمين، بكري، **المعلقات السبع**، دار الإنسان الجديد، بيروت، ١٩٧٤.

الضبّيّ ، المفضّل (بعد ١٧٨ هـ)، **المفضليّات**، تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٩ .

الطبري ، محمد بن جرير ، أبو جعفر (ت ٣١٠ هـ) ، **تاريخ الرسل والملوك** ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٧. (باختصار: تاريخ الطبري)

الطفيل الغنوي، **ديوانه**، تحقيق محمد عبد القادر أحمد، دار الكتاب الجديد، بيروت ، ١٩٦٨.

عبد الباقي ، محمد فؤاد، **المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم** ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ١٩٤٥.

عبد الرحمن ، عفيف ، **الشعر وأيام العرب**، دار الأندلس، بيروت ١٩٨٤.

عنترة ، **ديوانه**، تحقيق محمد سعيد المولوي ، المكتب الإسلامي، بيروت ١٩٨٣ ، وطبعة أخرى : دار صادر ودار بيروت، بيروت١٩٦٦.

الفيروزابادي ، محمد بن يعقوب (ت ٨١٧ هـ)، **القاموس المحيط، ترتيبه**، عمل الطاهر الزاوي، دار الفكر ، ط ٣، بيروت (د.ت).

القرشي ، محمد بن أبي الخطاب ، أبو زيد (القرن الخامس)، **جمهرة أشعار**

العـــرب، تحقيق علي البجـــاوي، دار نهضة مصـــر ، القاهـــرة (لا . ت) .

المبرد ، محمـــد بن يزيد (ت ٢٨٦ هـــ)، **الفاضل** ، تحقيق عبد العزيز الميمني، الهيئة المصرية العامة ، القاهـــرة ١٩٧٥.

المتنبي ، أحمـــد بن الحسين ، أبو الطيب (ت ٣٥٤ هـــ) ، **شرح ديوانه**، لعبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٧٩.

المرزباني ، محمد بن عمران (ت ٣٨٤ هـــ)، **الموشّح في مآخذ العلماء على الشعراء** ، تحقيق علي البجاوي ، القاهرة ١٩٦٥.

المعرّي ، أحمـــد بن عبد الله ، أبو العلاء (٤٤٩ هـــ)، **رســـالة الغفران**، تحقيق عائشـــة عبد الرحمن (بنت الشـــاطئ) ، ط ٦، القاهـــرة ١٩٧٧.

المفضل الضبي (أنظر الضبي)

النابغة الذبياني (أنظر الذبياني).

النحّاس، أبو جعفر، أحمد بن محمد (ت ٣٣٨ هـــ)، **شرح القصائد التسع المشهورات**، تحقيق أحمد خطاب ، وزارة الإعلام ، بغداد ١٩٧٣.

ياقوت (أنظر الرومي الحموي) .

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

معجم المصطلحات

المتصلة بموضوع الشك بالشعر

الاجتماعية ، الحالات والأسباب ١٩، ٨٢، ٨٤، ١١٠، ١١٦، ١٣٥، ١٣٩- ١٤١، ١٤٧، ١٤٩، ٢٠١، ٢٠٤، ٢٠٥

الاختراع ٣٨، ١٩٧، ٢٠٤- ٢٠٦، ٢٠٩

الأسلوب ١١، ٢١، ٢٣، ٣٤، ٣٢، ٦٢، ٦٩، ٧٣- ٧٦، ٧٩ ،٨٠، ٨٢، ٨٤، ٨٨، ١٠٢، ١٠٦، ١٠٨- ١١١، ١١٦، ١٢٠، ١٢١، ١٢٥ ، ١٣٤- ١٣٦، ١٣٨، ١٤١، ١٤٣، ١٤٩، ١٦٢، ١٧٦، ٢٠١- ٢٠٦

الأسماء المبهمة ٦١، ٦٢

الإعجام ٢٦، ٢٨، ٦٣

الإقحام ٤١، ٧١، ٧٦، ٧٨، ٨٠- ٨٤، ٨٩، ١١٠، ١٢٠، ١٢٩، ١٤٨، ١٥٢، ١٩٠، ٢٠٣، ٢٠٤

تبادل الجمل والصور ٤١

التبادل اللفظي ٣٧

التحريف ٥، ٦، ٢٤، ٢٥، ٨٧، ١٢١، ١٤٨- ١٥٠، ١٧٨، ١٨٦، ١٨٨، ١٨٩، ١٩١

التخليط ١١٧

التدوين ١٨٣، ١٩٣، ٢٠٩

الترادف ٣١، ٣٣، ٣٨، ٤٦، ٥٣، ٥٧- ٥٩، ٦٨، ٢٠٢

التصحيف ٦، ٢٤- ٢٨، ٣١- ٣٨، ٤١، ٤٦، ٥٣، ٥٧، ٥٩- ٦١، ٦٣- ٦٥، ٦٨، ٨٨، ٩٩، ١٤٧، ١٤٨، ١٥١- ١٥٣، ١٦٨، ١٨٩،

٢٠١، ٢٠٢، ٢٠٧
التضادّ ٣٤، ٣٨، ٦١، ٨٨، ١٤٣، ١٥٩، ٢٠٢
التطويل ٦، ٤١، ٧١، ٨٠، ٨٤، ٨٩، ٩٧، ١٠١، ١٠٥، ١٢٦، ١٧٨، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٦
تعدد الروايات ٦، ٢٥، ٣٩، ٤١، ٤٥، ٥٣، ٨٨، ١٨٦، ١٩٢، ٢٠٤، ٢٠٦
التوازن (تماثل زنة اللفظة أو العبارة أو تقاربها) ٣١، ٣٨، ٥٣، ٥٧
الجمع (ضد المفرد) ١٨، ٤١، ٤٢، ٤٨، ٦٠، ٦٣، ٦٦، ٨٠، ٨١، ١١٣، ١١٨، ١١٩، ١٤٦، ١٦٦
الجزالة ١٢، ١٠٨، ١٤١، ١٥٨
جمع الشعر ٦، ١٠٨، ١١٠، ١٢٩، ١٣٦، ١٨٣، ١٩٠
الحداثة ٧، ١٥٨، ١٧٥، ١٧٧، ٢٠٧
حذف أبيات الشعر ٣٥، ٨٧، ١٠١، ١٠٢
حذف التصحيف ٣٥
الحذف اللهجي ٣٥، ١١٣، ١٧١
حروف المعاني (التصحيف فيها والتبادل في ما بينها) ٦٤، ٦٥
الخلط ١١، ١٠٢، ١٠٥، ١١٠- ١١٢، ١٥٨، ١٩٨، ٢٠٦
الدين ، الديني ، الدينية ٧، ٤٢، ١١٣، ١١٩، ١٥٨، ١٧٣، ١٧٥، ١٧٦
الراوية ، الرواة ٥، ٦، ١١، ٢٦، ٣٠، ٣٢، ٣٦، ٣٨، ٤٣- ٤٥، ٤٧- ٤٩، ٥١، ٥٤، ٥٦، ٥٧، ٥٩، ٦٢، ٦٧، ٦٨، ٧١- ٧٤، ٧٦- ٧٨، ٨٠، ٨٤، ٨٧- ٨٩، ٩٣، ٩٧، ١٠١، ١٠٨، ١١٠، ١١٢، ١١٥، ١١٦، ١٦٨، ١٧٨، ١٨٦، ١٨٩، ١٩٣، ١٩٩، ٢٠٢- ٢٠٦، ٢٠٨، ٢٠٩

رسم الحروف ٢٨
الرسم الإملائي أو الخطي ٣٦، ٣٧، ٦٤، ١١٣
الرواية ، الروايات ٦، ٧، ١٥، ١٧، ١٩، ٢١، ٢٥- ٢٩، ٣٠- ٣٥، ٣٧- ٤٠، ٤٢- ٦٩، ٧١، ٧٢، ٧٤- ٨٠، ٨٢، ٨٣، ٨٦- ٨٩، ٩٣، ٩٥- ١٠١- ١٠٣، ١١١- ١١٥، ١١٧- ١٢٠، ١٢٦، ١٤٧، ١٨٥- ١٨٩، ١٩١- ١٩٣، ١٩٦- ١٩٨، ٢٠٢- ٢٠٥، ٢٠٨، ٢٠٩
الزيف ، التزييف ١٧٨، ١٨٨، ٢٠٢، ٢٠٩
السيرة ٦، ١٢٦، ١٥٧، ١٧٣، ١٧٥- ١٧٧، ١٨٣، ٢٠٦، ٢٠٨
الشاهد، الشواهد ٧، ٤٢، ٦٣، ٩٩، ١٨١، ١٨٣، ١٨٥- ١٩٣، ١٩٥، ١٩٩، ٢٠٢، ٢٠٧- ٢٠٩
الشعوبية ١٧٦، ١٧٧، ٢٠٧
صفة مشتركة للحروف ٣٧، ٦٣، ٦٤
العامي، والعامية ١٥٤، ١٦٦، ١٦٩- ١٧٣، ١٧٨، ٢٠٧
عَروض ٧، ١٤، ٣٤، ٣٨، ٨٨، ١٥٤، ١٧٢
العلم ، العلمية، العلماء ٧، ٤٨، ٨٨، ٩٥، ١١٧، ١٧٣، ١٨٣، ١٩٢، ١٩٥، ٢٠٤، ٢٠٦، ٢٠٨
عمود الشعر ١٢، ١٣
الغرابة ١٢، ٣٨، ٤٣، ٧٤، ٧٧، ٨٠، ٨٢، ١١٤، ١٢٩، ١٥٠، ١٦٧، ١٩٢، ٢٠٢
الغناء ٦، ١٤، ٤٥، ٧٧، ٨٥- ٨٧، ١٠١، ١٠٢، ١٦٣، ١٦٥، ١٧٨، ١٩٦، ١٩٧، ١٩٩، ٢٠٨
الفصحى (اللغة الرسمية) والفصحاء ٨٠، ١٧٢، ١٧٣
الفن ، الفنون ٧، ٢٤، ٨٧، ٨٨، ٩٣، ١٢٥، ١٢٦، ١٣٥، ١٩٥،

١٩٦، ١٩٩، ٢٠٢، ٢٠٣
القَصص ٥، ٦، ٩٨، ٩٩، ١٠٣- ١٠٥، ١١٧، ١٢٦، ١٢٨، ١٥٧، ٢٠٤، ٢٠٥، ٢٠٧
القصيد، القصيدة ٦، ١١، ١٢، ١٤، ١٥، ١٨، ٢٢، ٢٤، ٢٥، ٢٩، ٣٢، ٣٥، ٣٦، ٣٨ الخ...
قلب اللفظ ٣٤، ٣٨، ٢٠٣
الكِتاب، الكتابة ١١٥، ١١٧، ١٢٦، ٢٠٩
اللغة، اللغات ٣٣، ٣٥، ٣٦، ٣٨، ٥٩، ٨٩، ١٢٨، ١٦٩، ١٧٣،١٧٢، ١٨٧، ١٨٩، ١٩٢، ٢٠٣، ٢٠٧
اللهجة ،اللهجات ٣٦، ٦٨، ٨٧، ١١٣، ١٧١- ١٧٣، ٢٠٢
المتدافَع ٧، ٩٨، ٩٩، ١١٤، ١٢١
مخارج الحروف ٣٧، ٦٣
مختارات شعرية ٦، ٢٥، ٤١، ٥٣
المتشابه من رسم الحروف ٢٨، ٢٠٢
المتشابه من الأسماء والحالات والصور ١٠٣، ١٠٥، ١٥٥، ١٥٧، ٢٠٥
المطوّلة ، المطولات ٧٣، ٨٤، ١٠٠، ١٠٥، ١٢٦، ١٧٨، ١٩٧
المعلقة ، المعلقات ٦، ٩، ١١- ١٤، ١٧- ١٩، ٢٢، ٢٣، ٢٤- ٢٦، ٢٩، ٣١، ٣٦، ٣٧، ٣٩، ٤١، ٤٦، ٥١، ٦٥، ٧١، ٧٣، ٧٥، ٧٧- ٨٠، ٨٣- ٨٩، ٩٣، ١٠٠- ١٠٢، ١٠٤، ١٠٧- ١١١، ١١٦، ١٢٥، ١٢٦، ١٢٩، ١٤٨، ١٥٩، ١٨٥، ١٨٧- ١٩٠، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٦، ٢٠١، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٨
المفرد (ضد الجمع) ٤٤، ٦٣، ٦٥، ٦٦، ١١٤، ١١٨
المهنة ، المهنية ٨٨

الموسيقى ١٢، ١٤، ١٧، ٣٨، ٤٥، ٥٦، ٨٣، ١٦٧، ٢٠١، ٢٠٣
النحل ، الناحل، المنحول ٥، ٧، ١١، ١٧، ٧٣، ٨٢، ١٠٠، ١٠٨، ١١٠، ١٢٥- ١٢٨، ١٣٠- ١٣٢، ١٣٤، ١٣٦- ١٤٤، ١٤٦-١٤٩، ١٥٠- ١٥٥، ١٥٧- ١٦١، ١٦٣- ١٦٥، ١٦٧، ١٦٨، ١٧١-١٧٨، ١٨٧، ١٩٢، ١٩٦، ١٩٧، ٢٠٥- ٢٠٨
النحو ، النحوي ٣٦، ٣٨، ٤١، ٦٥، ٦٩، ٩٥، ١١٢، ١٢٨، ١٧٨، ١٨٦، ١٨٨، ١٩٢، ٢٠٣، ٢٠٨
النفسي ، النفسية ١٢، ١٣، ١٦، ١٧، ٤٥، ٥٢، ٧٥، ١٤٩، ١٥٨، ١٦٠، ١٦١، ١٦٢، ١٦٦، ١٦٧
الوضع ، الموضوع ٥، ١١، ٣٨، ٤٣، ٤٥، ٧٨، ٧٩، ٩٧- ٩٩، ١٠٤، ١١٠، ١١٢، ١٢٨، ١٣٠، ١٣١، ١٣٤، ١٣٥، ١٥٣، ١٥٧، ١٧٨، ١٩٢، ١٩٦، ١٩٧، ١٩٩، ٢٠٦

فهرس أسماء

البشر وجماعاتهم، والأماكن واللغات وما أشبه ذلك

(سيُعول في أسماء البشر على أشهر عناصر العلمية : الاسم أو الصفة البنوية أو اللقب أو الكنية ؛ فإذا تساوى الاسم والصفة البنوية (ابن فلان) ، فالأغلب أن ترجح الصفة . أما إذا كان الاسم غير مشهور ، ولا تدل الصفة البنوية فيه على شيء خاص ، فإن الاسم يسبق الصفة البنوية. وستعد كلمتا "ابن" و"أبو" جزئين أساسيين من الاسم مبدوئين بهمزة، في أول الكلام ، ومبدوء "ابن" بالباء إذا وقع بين علمين. وقد يكتب الاسم مرتين: مرة لتعيين الصفحة ومرة للإرجاع إلى الجزء المرجّح من الاسم. وستعتبر الشدة حرفين ، والألف المقصور ياء . أما الأسماء الحديثة فسيعتبر فيها أسم الأسرة ثم أسم الشخص ، أي ما يسمى بالأجنبية الاسم الأول)

آلورد، وليم ٧٤
الآمدي، الحسن بن بشر ١٢
ابن الأبرص (أنظر عبيد)
ابن أبي ربيعة ، عمر (أنظر عمر)
ابن أبي سلمى (أنظر زهير)
ابن أبي الصلت (أنظر أمية)
ابن الأنباري، محمد بن القاسم ، أبو بكر ٥، ٣٠، ٣٤، ٤١- ٦٨، ٧٣، ٧٤، ٧٧- ٧٩، ١١٤
ابن تولب ، النمر ٦٤
ابن حبيب ، محمد ١٠٣، ١٨٣
ابن خالويه، الحسين بن أحمد ١٨٩
ابن خفاف البرجمي ، عبد قيس ١٩٦

ابن دريد ، محمد بن الحسن ٣٦، ٩٥، ١١٨
ابن رشيق القيرواني، الحسن ١٥٥
ابن سلام الجمحي (أنظر الجمحي)
ابن سليمان ، علي (أنظر الأخفش)
ابن شأس (أنظر عمرو)
ابن ضَمْضَم ، حصين ٢٣، ٧٩، ٨٥
ابن ضمضم، هرِم ٢٣، ٧٩، ٨٥
ابن عبد ربه ، أحمد ١١٢، ١٨٣
ابن علي ، عبد الواحد ، (أنظر أبو الطيب اللغوي)
ابن فارس ، أحمد ٦٤
ابن قتيبة ، عبد الله ١٨٣، ١٩٥، ١٩٧
ابن الكلبي ، هشام ١٨٣
ابن مالك ، بدر ٩٦- ٩٨
ابن معدي كرب ، (أنظر عمرو)
ابن منظور ، محمد بن المكرم ١٠٨، ١٨٨، ١٨٩، ١٩١، ١٩٢
ابن هشام الأنصاري، عبد الله ٦٣
ابن الورد ، وليم (أنظر آلورد)
ابنة مخرم ٤١، ٦١، ٧٤، ١٨٩
ابنة مَعبَد ٣٢
أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي ٧٦، ٧٧
أبو سفيان ، صخر بن حرب ١١٢
أبو الطيب اللغوي عبد الواحد بن علي ٩٥
أبو عبيدة ، مَعْمَر بن المثنى ٦، ٣٧، ٥٤، ٦١، ٢٠٨

أبو عمرو بن العلاء ٦، ٩٥، ١٠١، ٢٠٨
الأخفش ، علي بن سليمان ٨٦
أسد (بنو) ٣٥، ١١٣
الأسد ، ناصر الدين ٩٥
الأسعر، مرثد بن أبي حُمران الجُعفي ١١٤
الأشعر (= الأسعر)
الإصفهاني ، عليّ بن الحسين، أبو الفرج ٨٥، ٨٦، ٨٩، ٩٥، ١٠١، ١٨٣، ١٩٦، ١٩٧
الأصمعي ، عبد الملك بن قُريب ٦، ٤٧- ٥١، ٥٨، ٧٢، ٧٨، ٧٩، ٩٥، ٩٧، ٩٩، ١٠١، ١٠٨، ١٨٨، ١٩٦، ١٩٩، ٢٠٨
أعجمي ، أعاجم ٨٠، ٨٨، ١١٧، ١٧٧
أعراب (وانظر بدو) ٧٣
الأعشى، ميمون بن قيس ١١، ٢٨،٣٥ ، ٥٠، ١٢٨، ١٣٣، ١٣٥، ١٦٣
أعشى هَمْدان ، عبد الرحمن بن عبد الله ٧، ١٠٨- ١١٠، ١٩٢
أمّ الهيثم ٧٤، ٨١، ٨٥
امرؤ القيس بن حجر الكندي ١٠٧،١١، ١١٥، ١٢٨، ١٣٥، ١٦٨
الأمويّون ٨٥، ١٠٨، ١١٠، ١٩٢
أميّة بن أبي الصلت ٩٩
أنمار (بنو) ٣٦
الأيوبي ، ياسين ١٨٨
بَجِيلة (بنو) ١٠٧
بدو ٧٢

بدوي ، عبد الرحمن ٧٤
البرقوقي ، عبد الرحمن ١٣٣
بشر بن أبي خازم ١٧٤
بشر بن أبي مُسْهِر ١٩٥، ١٩٦
البصرة ٧٥
بغيض (بنو) ٣٦، ٦٢، ٧٩، ٨٠
التبريزي ، أحمد بن يحيى، الخطيب ١٥، ٣٠، ٤١، ٤٢، ٤٤، ٤٦، ٤٨، ٥١، ٥٤، ٥٧- ٦٠، ٦٣- ٦٨، ٧١، ٧٧، ٨٠- ٨٣، ١٢٧، ١٢٩، ١٣١، ١٩٠
التوزي ، أبو محمد ١٩١
ثُعل (بنو) ١١٧، ١١٨
ثَعلبة (بنو) ١١٩
الجاحظ، عمرو بن بحر، أبو عثمان ١٧، ٤٤، ١١٦، ١٧٤، ١٨٣، ١٩٥
جَدِيلة (بنو) ١١٦، ١١٧
الجرجاني، القاضي علي ١٢
الجمحي ، محمد بن سلاّم ٧٢
جندب ٩٦، ٩٨
الجندي ، أحمد ١٧١
الجنّ ١٧٤
الجهاد، جريدة ١٢
الجِواء ٢٩، ٣٥، ٧١، ٧٢، ٨٤، ٨٥، ٢٠٤
الحارث بن حِلّزة ١١
الحامض، محمد بن سليمان، أبو موسى ٦٦

حُذيفة بن بدر ٩٩، ١٠٦
الحَزْن ٢٩، ٨٥
حزن بن لوذان (= حُزَز بن لوذان)
حسن، حسن إبراهيم ١١٧
حسين ، طه ١٢- ١٤، ١٧، ١٨، ٢١، ٢٤، ٢٠١
حمّاد بن سابور [أو ابن ميسرة] الراوية ٩٥، ١٠١، ١٩٣، ٢٠٨
الحمداني ، أبو فراس ٥، ١٣٢، ١٣٥
الحموي (أنظر ياقوت)
الخراساني، أبو العباس ٧١
خُزَز بن لوذان ١٠٧، ١٨٩
الخليل بن أحمد ١٨٣، ١٨٥- ١٨٨، ١٩٢، ١٩٣
داحس ٩٦- ٩٩، ١٠٢، ١٠٦، ٢٠٥
ذبيان (بنو) ٣٦، ٩٦، ٩٩، ١٠٦
الذبياني (أنظر النابغة)
رؤبة بن العجاج ١٩١
الربيع بن زياد العبسي ١٠٦، ١٤٢
الرضيّ (أنظر الشريف)
الرومي (أنظر ياقوت)
الزمخشري، محمود بن عمر ١١٢
زهير بن أبي سلمى ١١، ١٠٦
الزوزني، الحسين بن أحمد ١٥، ٢٥، ٤٧، ٥١- ٥٣، ٥٥، ٥٨- ٦٥، ٧٤، ٧٧، ٨٠، ٨٦
زيد الخيل، زيد بن مهلهل ٩٩

السجستاني، سهل بن محمد ، أبو حاتم ٩٥، ١٩٨
سُحيم ، عبد بني الحسحاس ٧، ١٠٢، ١٠٣، ١٠٥، ١٠٦
السُّكّري ، الحسن بن الحسين ، أبو سعيد ٦، ٨٦
سليمان ، موسى ٦، ١٥٧
سُميّة ١٠٢، ١٠٤، ١٠٦
سَوْدة، أم حذيفة بن بدر ١٠٦
سيبويه، عمرو بن عثمان، أبو بشر ٣٥، ٦٨، ٩٩، ١١٢، ١١٣، ١٨٣، ١٨٧، ١٨٨، ١٩٣
السيوطي ، عبد الرحمن ، جلال الدين ٣٧
الشام ، الشآم ٥٨، ١٢٩
الشريف الرضيّ، محمد بن الحسين ٥، ٧، ١٣٧، ١٣٩- ١٤٩، ١٥١- ١٥٤، ١٥٧، ١٦٨، ١٧٨، ٢٠٦، ٢٠٧
الشيباني ، أبو عمرو ٧١، ٨٦، ١٠١، ١٠٣، ١٠٨
شيخ أمين، بكري ١٤، ٢٤
صخر بن حرب (انظر أبو سفيان)
الصَّمّان ٢٩، ٨٥
الضبّيّ ، المفضّل ٦، ٤٩، ١٩٦
ضَمْضَم (ابنا) ٢٣، ٧٩، ٨٥
الطبري ، محمد بن جرير ، أبو جعفر ١٠٥
طَرَفة بن العبد ١١
طَريف (بنو) ١١٩
الطُفيل الغنوي ٢٢
طيّء (بنو) ١١٦- ١١٨

عبد الرحمن، عفيف ١٠٣
عبد المطلب بن هاشم ٩٨
عبس (بنو)، عبسيّ ١٢، ٢٠، ٣٦، ٧٢، ٩٣، ٩٦، ٩٩، ١٠١، ١٠٦، ١١٢، ١١٧، ١١٩، ١٢٠، ١٣٠، ١٣٧، ١٣٨، ١٤٢، ١٤٣، ١٤٦، ١٥٢، ١٥٣، ١٧٢، ١٧٧، ١٧٨، ١٩٧، ٢٠٦
عبلة ١٩، ٢٠، ٢٩، ٣٢، ٣٥، ٤٢، ٦٢، ٧١، ٧٢، ٧٤، ٧٥، ٧٩-٨١، ٨٤، ٨٥، ١١٣، ١١٧، ١٢٠، ١٢١، ١٤١، ١٤٨، ١٥٩، ١٦١، ١٦٤، ١٦٦، ١٦٧، ١٨٧، ٢٠٤
عَبِيد بن الأبرص ١١
عدنان والعدنانية ١٧٧، ١٧٩
العراق ٥٨، ٨٧
العُكلي، أبو حزام، غالب بن الحارث ٧١، ٧٢، ٨٦
علي بن سليمان (أنظر الأخفش)
عمر بن أبي ربيعة ١٣٢، ١٣٥
عمر بن الخطاب ١١٢
عمرو بن شأس ١٨٧، ١٩٢
عمرو بن كلثوم ١١، ١٢٧، ١٢٨، ١٣٥، ٢٠٦،
عمرو بن معدي كرب ١٠٧، ١٠٨
عنترة (ورد في أكثر الصفحات)
غالب بن الحارث (أنظر العُكلي)
الغبراء ٩٦- ٩٩، ١٠٢، ١٠٦، ٢٠٥
غطفان (بنو) ٩٦، ١١٧
الفرّاء، يحيى بن زياد ٦٢، ٦٦

الفرّار السُّلمي، حَيّان بن الحكم ١١٤
الفُرس ١٧٦- ١٧٩
فَزارة (بنو) ٩٩، ١٠٦، ١١٩
فيروز حداد الرحباني (المغنيّة) ١٦٣، ١٦٥
القالي ، أبو علي ٩٥، ١٩٥، ١٩٨
قحطان والقحطانية ١٧٩
القرشي ، محمد بن أبي الخطاب ، أبو زيد ٢٥، ٧٢
قِرواش بن عوْف العبسي ٩٩
قريش (بنو) ، قرشيّ ١٤٢
قلهى ١١٩
قيس (بنو) ٣٥، ١١٣، ١٧٩
قيس بن زهير ٩٦، ٩٧، ١٠٦
كثِير بن عروة النهشلي ١٠٧، ١٠٨
الكِسائي، عليّ بن حمزة ٦٢، ٦٣، ٧٢
كسرى ١١٧، ١٧٦، ١٧٧
الكوفيون ٨٧
لبنان ١١٧
لبيد بن ربيعة ١١، ١٤
مالك بن معاوية أو ابن شداد أو ابن قُراد (عم عنترة) ١٩، ٣٢، ١٢٩
مالك بن زهير ٩٦- ٩٨
المبرّد ، محمد بن يزيد ٦٨، ١٨٣، ١٩١
المُتَلَّم ٢٩، ٨٥
المتنبي ، أحمد بن الحسين ، أبو الطيب ٥، ٧٦، ٧٧، ١٣٢- ١٣٧، ١٥٠،

١٥١، ١٦٣، ٢٠٦
المثقّب العبدي، العائذ بن مِحْصَن ١٩٨
محمد بن الحسن بن أيوب ٧١، ٨٠
مرجليوث ، دافيد ١٧٥
المرزباني ، محمد بن عمران ٧٣
مستشرقون ١٢، ٧٤، ١٧٥
مَعبَد بن وهب (المغنّي) ٨٥
المعرّي ، أحمد بن عبد الله ، أبو العلاء ٤٥، ٨٢
المفضل الضبي (أنظر الضبي)
مكة ٧٥
المهدي، محمد بن عبد الله (الخليفة العباسي) ٧٢
موصلي، إسحاق بن إبراهيم ٨٥
الميمني، عبد العزيز ١٠٥، ١٩١
المولوي، محمد سعيد ٦، ٢٦، ٩٦، ٩٧، ٩٩، ١٠٦- ١٠٩، ١١٣، ١١٩، ١٢٠، ١٤٨، ١٨٣، ١٨٦، ١٩٠، ١٩٥، ١٩٨
النابغة الذبياني ، زياد بن معاوية ١١، ٢٦، ١٤٣
النحاس، أحمد بن محمد، أبو جعفر ٤٩، ٥٤، ٥٥، ٥٧، ٥٩، ٦٥- ٦٩، ٧١، ٧٢، ٧٧- ٨٠، ٨٢
نزارية ١٧٩
النصارى، النصرانية ١٦٥، ١٧٤، ١٧٥، ١٩٦
نِفطويه، إبراهيم بن محمد ١٠٥
هُذيل (بنو) ١٧١
الهمْداني ، الأعشى (أنظر الأعشى)

ياقوت الرومي الحموي ٩٨
اليمنيون ٤٨، ١٧٩
اليهود ١٦٥
يوسف النبي ١٠٤
يوسف بن إسماعيل المصري ١٥٧
اليونان، اليونانيون ١٧٩

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

معجـــم اللغـــة

يضمّ هذا المعجم أهمّ الألفاظ الغريبة أو شبه الغريبة في شعر عنترة وغيره مما استشهدنا به و لم نشرحه أو نوحِ بمعناه في أيّ موضع من كتابنا هذا . وقد نُظّمت الألفاظ بحسب جذورها لا بحسب اشتقاقها وزياداتها؛ فمثلاً : كلمة "مُجدَّل"، تشرح على الصورة الآتية: **جدل**. مُجَدَّل: ملقىً على الأرض.

ألل . أَلَّة : حَرْبَةٌ عظيمةُ النَّصل.

أنف . روضةٌ أُنُـف: روضةٌ لم يرْعَها أحد.

برأ . يُبري = يُبرئ: يَشفي.

بلج . مُبلَّج : مُسْفِر مُضيء.

بنن . بنان: أصابع.

بهل. البُهْلول: العزيز الكريم.

بين . البَيْن: الفِراق.

تجر . تاجِرٌ: عَطّار .

تفأ . التَّفيئَة: امتداد الظل، وقيل: الحِين.

ثوي . الثَّواء : الإقامة.

جدل. مُجَدَّل: ملقىً على الأرض.

جذم . أَجْذَم: مقطوع اليد.

جرس . الـــجَرْس : الصوت.

جَفْر، مفرد جِفَـــار: وهي الخيلُ عليها فرسانُها.

جلل . تَجَلَّلَهُ: عَلاه.

جلم. الجَلَم: إحدى شفرتي المِقَصّ.

الجَنْدَل: الحَجَر.

جني . جَواني جمع جانِيَة: ما يُجنى.

حَتْفٌ، حُتوف: موْت.

حرق . حَرِقُ الجَناح: متساقطُ ريشِ الجناح.

حزم . مَحْزِم : موضـــع الحِزام.

حصد . حَصِدٌ: كثيرٌ مُلْتَفٌّ بعضُه على بعض.

الحِقْف، الأَحْقاف : المُفْرَغ بصورة دائرية كالرمل والبدر وعظام الرأس.

حلل . حَليل: زَوْج.

حظل . الحَنْظَل: الشَّجَر المُرّ.

حين . الحَيْن: الهلاك.

خدر. الخادِر: الأسَد في بيته.

خذم . مِخْذَم: شديدُ القَطْع.

خشف . الخِشْف: ولدُ الظَّبْية.

خصص . الخَصَاصَـــة: الخَلَل والخَرْق.

خيم . خامَ يَخِيمُ: ضَعُفَ وجَبُنَ. والمُخَيَّم والمُتَخَـــيَّم: ما جُعِل خَيْمةً.

دُمْلُج : سِوار مُسَوّى.

دمن . دِمْنٌ: بَعْرٌ وسِرْجين (سماد).

دوم . المُدام والمُدامة: الخَمر.

ذفر . الذِفْرى: أصلُ القَفا والأُذُن.

ذمر . تَذامَروا يتذامرون: تحاضّوا

يتحاضّون. والذِّمارُ: ما يجب على المرء الدفاعُ عنه.

ذمم . مُذَمَّم: مذموم جداً.

ذود . مِذْوَد: كثير الدفاع.

ربع . رِبْعِيّ: مولود في الربيع. وتَرَبَّعَ: أقامَ، ولا سيما في الربيع.

رحل . رِحالةٌ: سَرْج.

رَسْمُ الدارِ: آثارُها التي لا جسم لها.

رشأ: حَسَنٌ، قَويّ.

ركب . الرِّكابُ: الإبل.

ركد . الرواكِدُ: الأثافيّ (حجارة القِدر).

ركل . مَرْكَل، مفرد مَراكِل: وهو حيثُ يَركلُ الراكبُ الدابةَ.

رود . رادَ يَرودُ: جاء وذهب.

الزُّغْف : الدِّرع المحكمة.

زغم . تَزَغُّمٌ: نشاط.

زند . زَنْدٌ مفرد زِناد: عودٌ تُقْدَح به النار.

زور . زائرٌ: صائح غضبان.

زوي . زَوى يَزْوي: مَنَعَ وقَبَض.

سبب . السَّبِيبُ، السَّبِيبةُ، مفرد سَبائب: ذؤابة الشَّعر.

سبح . سابِحٌ: فرسٌ راكضٌ وكأنَّه يَسبَح.

سبغ . السابِغة: الدِّرعُ الممتدَّة إلى القدمين أو الأرض.

سبي . استَبَى: أَسَر .

سجل . سَجَلَ: صَبَّ.

سجو . ساجٍ، سواجٍ: فاتِر، ساكِن.

سحح . سَحّاً: صَبّاً .

سحم . أَسْحَم: أَسْوَد.

سرح . سَرْحةٌ: شجرة طويلة.

سرو . سَراة: ظَهْر، أعلى الشيء، أَشراف القوم.

سري . السُّرَى: سيرُ الليل.

سفع . الأَسْفَع، مفرد السُفْع: الأَسْوَدُ الضّاربُ إلى الحُمْرة.

سمك . السِّماك : النَّجْم.

سمهر . سَمْهَرِيّ : صُلْبُ العود

شبر. شُبْرُمٌ: حبٌّ كالحِمّص

شدد . شَدَّ النهارِ: وَقتَ ارتفاعه.

شَدَن : موضع باليمن أو فَحْلٌ يمني تُنسبُ إليه النوق فتسمى: شَدَنِيّة.

شرف . المَشْرَفِيّ، : السيف الذي يصنع في مشارف الشام أو اليمن. جمعه: المَشرَفيّة

شزب . شُزَّبٌ: جمع شازب وهو الضامر.

شَطَنٌ، أَشْطان: حبْل، حِبال.

شظم . شَيْظَم: طويل، تقال للفَرس.

شوف . المَشُوف: المجلو، يراد به الدينار.

شول . شالتْ نَعَامَتُه: مات وتفرّقت جماعته.

شوا . الشَّوَى: القوائم.

صلم . أَصْـــلَم: مقطوعُ الأُذن، أو الأذنين (مُصَـــلّم).

ضَبَحَ ضَبْحاً : حَمْحَمَ أو أسْرَعَ.

ضرم . الضُّرَّم: الجياع.

ضرغ . ضِرْغام : أسَد.

ضغم . الضَّيْغَم: العاضّ، تقال للأسد.

طبب . طَبٌّ: حاذِق.

طعن . طَواعِنُ جمع طاعِن، وهو الذي يَطعن بالسلاح.

الطلل : ما له شخصٌ (جسم) من آثار الدار.

طوي . الطَّوى : الجوع.

ظبا . الظُبَةُ: الحدّ أو الطَّرَف. جمعها: الظُبات والظُبا.

ظعن . ظَعَنَ : ارتحل. والظَعِينة، مفرد الظعائن والظُعن: المرأة في الهودج.

عتق . العاتِق: الخمـــر العتيقة. والعَتيق: كناية عن التمر. والمُعتَّق: الخمر التي طال تعتيقها.

عجج . العَجاج : الغُبار. وعَجْعَجَ: صاح بالناقة يحضُّها على السير.

عـــدو . عَـــداني: صرَفني ومنعني.

عَذْلٌ ، عَذَلٌ: لَوْمٌ مقبول.

عسس . المُعْتَسّ: طالبُ الصيد.

عَضْبٌ : قاطع.

عظل . العِظْلَم: شجر الوَسْمة الذي يُختضب به.

عقر . عَقِيرَةُ القوم: شريفُهم المقتول.

عكف . مَعْكوف: مَلزوم، يُزار دوماً.

علد. العِلَنْدى: شـــجرٌ كثير الدّخـــان عند اشتعاله.

علو . العَوالي جمع العالية: وهي أعلى القناة، والمراد بها الرُّمح.

عند . عَنْدَمٌ: صِبغٌ أحمر ، ويقال هو البَقَّم.

عني . المُعَنّى: المُتعب.

عوج . أَعْوَجِيّ: نسبة إلى أعْوَج، وهو فحل قديم.

عود . اعتاد يعتاد: زار، انتاب.

عور . تَعاوَرَ يتعاورُ: تَداولَ يتداول.

عون . حربٌ عَوان: حرب متوالية المعارك.

غبب . غِبَّ: بَعْـــدَ.

غبق . الغَبُوق: الشُّرب في العَشيّ.

غدف . أَغْدَفَ يُغدِفُ: أرخى.

غرب . غَرْبٌ، غُروب: حدّ، حدود

غطرف . غِطْرِيفٌ، مفرد غطاريف: سيّد شريف.

غني . الغانِيَةُ: المستغنية بجمالها عن الزينة. جمعها: غوانٍ.

غوغ . غوغا، غوغاء: جلبة.

غيا . غاياتُ التِّجارِ: علامات الخمّارين.

فصل . فَيْصَل: فاصلٌ بين الخصمين.

فَضَضُ الجُمَانِ: تَساقُطُهُ وتفرّقه.

قبر . القابِر (في شعر الأعشى): المَدْفَن، أو الدّافن.

قدم . مُقْدَم: اسم مكان من فِعل أَقدَمَ.

قرب . مُقَرَّبةُ الشـــتاء، أي مقرّبةٌ من أصحابها أيام الشتاء .

قرر . القَرار: المُكْثُ، السُّكون، السَكَن.

قرمد . مُقَرْمَد: مبنيٌّ بالآجر (القرميد).

قرن . القِرْن، مفـــرد الأقران: النِّـــد في الحرب.

قَسْطَل : غُبارٌ ساطع.

قسم . قَسيمةٌ: جميلة.

قَنَصٌ: صَيْدٌ.

قوس . قســـيٌّ، أقواسٌ: جمع قَوْس

قوي . أَقْوَتْ الدّارُ: خلتْ.

قِيلٌ: قَوْلٌ.

قين . قَيْنَةٌ، مفرد قِيان: أَمَـــةٌ، وتقال للجارية المُغنّية غالباً.

كعب . الكواعب، جمـــع الكاعب، وهي الفتاة التي برز ثدياهـــا.

كلم . مُكَلَّم: مُجَرَّح.

لأم . المُسْتَلئم: لابس الدِّرع.

لبن . لَبَانٌ: صدْر.

لجم . مُلْجَم: مشدود باللِّجام.

لحي . اللِّحْيان: مَنْبتا لِحْيَة الإنسان.

مدد . مدَّ النهارِ: أوّلَه.

مكو . مكا يمكو مُكاءً: صَفَرَ يصفرُ.

منن أو مني. المَنُونُ: المنيّة، أو الدهر. والمنيّة: الموت.

ميع . المَيْعةُ: أوّلُ كلِّ شيء وأنشطُه.

نأي . النُؤْي: الحفيرة أو الحاجز حول الخِباء أو الخيمة يستعمل لإبعاد ماء المطر عنها.

نبع . انْبَاعَ= نَبَعَ، أي خرج من عين ماءٍ أو شبهها.

نصل . المُنصَّلُ : السيف.

نفذ . نافِـــذةٌ = طَعْنةٌ نافذةٌ، أي ماضية من جهة إلى أخرى.

نهل . نَواهِـــلُ جمع ناهِل: وهو الذي يشرب أوَّل الشُّرب. ومَنْهَلٌ: مَشْرَب.

نوش . ناشَ ينوشُ : تناولَ يتناولُ.

هبت . هَبِيتٌ: جبانٌ.

هِزَبْرٌ: أسَد.

هضم . مُهضَّمٌ: مجوّف.

هَمَـــلَجَ: سار في سرعة وتَبَخْتر.

هَمَلَّعٌ : خفيفٌ سريع.

همي . انْهَمى يَنْهمي : انْصَبَّ ينصبُّ.

هند . مُهنَّدٌ: سيفٌ مصنوع في الهِند.

هيم . أَهْيَم : لم يُرْوَ.

وقع . الوَقِيعةُ، الوقائع: المعركة، المعارك.

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

فهرس المحتويات

المدخل ٥

القسم الأول

معلقتـــــــه ٩

الفصل الأول: نظرة عامة في المعلقة ١١

الفصل الثاني: تصحيف المعلقة وتحريفها في نسخ الديوان ٢٥

الفصل الثالث: تعدد روايات المعلقة في الديوان والمختارات الشعرية ٤١

الفصل الرابع: الإقحام على المعلقة وتطويلها ٧١

الفصل الخامس: الغناء بالمعلقة ٨٥

النتيجة ٨٨

القسم الثاني

شعر عنترة المقول إنه ثابت له ٩١

مقدِّمة ٩٣

الفصل الأول: روايته ٩٥

الفصل الثاني: عنترة وشعراء آخرون ١٠٣

الفصل الثالث: قصائد مزيدة أو مختلطة ١١١

النتيجة ١٢١

القسم الثالث

شعره المشكوك فيه ١٢٣

مقدِّمة ١٢٥

الفصل الأول: عنترة وشعراء قدماء ومحدثون ١٢٧

الفصل الثاني: عنترة والشريف الرضيّ خاصة ١٣٧
الفصل الثالث: صفات الناحل والمنحول ١٥٧
النتيجة ١٧٨
القسم الرابع
شعر المصادر المختلفة ولاسيما شعر الشواهد ١٨١
مقدِّمة ١٨٣
الفصل الأول: شعر المصادر اللغوية ١٨٥
الفصل الثاني: شعر المصادر العلمية والفنية والثقافية ١٩٥
النتيجة ١٩٩
النتـــــاج ٢٠١
المصادر والمراجع ٢١١
معجم المصطلحات ٢١٩
فهرس أسماء البشر وجماعاتهم والأماكن واللغات وما أشبه ذلك ٢٢٥
فهرس اللغة ٢٣٥

مطبعة دار الكتب ـ منطقة بئر حسن ـ مقابل ال **BHV** ـ بناية البارادايز ـ ٠١/٨٥٣٧٥٣ ١٥٠٠/٠٢/١٣١٩
ISBN: 9953-410-25-9

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

شعر عنترة

دراسة تطبيقية على نظريات الشك في شعر الجاهلية

هو رديف للكتاب الموسوم بـ: **قراءة جديدة لقضية الشك في أدب الجاهلية**؛ فهو تطبيقيّ مثله، لكنّ ذاك شامل لشعراء الجاهلية، مع اقتصارٍ على أهم شواهد شعرهم وأخبارهم المتصلة بالبحث، بينما ينحصر هذا في شعر عنترة، الشخصية الجاهلية الضخمة التي ساهم في تجميل قصائدها وتشويهها أكبر عدد من الرواة والوضّاعين؛ وذلك لأنها دخلت في عالم الأسطورة وأسهم في حوك قصتها وشعرها شعوبٌ وأجيال. وقد سمحت تلك الحصرية باستقصاء البحث وتعمّقه بصورة يصحّ أن تكون نموذجاً لكل شعر الجاهلية. ولعل الكتاب، من هذه الناحية، أول دراسة من نوعها. وهو أربعة أقسام ونتاج:

فقسم يتناول معلقة عنترة وتصحيفها وتحريفها والغناء بها.

وقسم يتناول شعره المفترض أنه ثابت له، في **ديوانه** وفي ما يقابله من كتاب **الأغاني** وما يشابهه في دواوين الشعراء كسُحَيم وأعشى هَمْدان.

وقسم يتناول شعر عنترة المشكوك فيه، ومصادره القديمة والمتأخّرة، ولا سيّما **ديوان الشريف الرضيّ**، مع محاولة استكشاف صاحب منحول عنترة وسيرته، والنظر في مزايا ذلك المنحول وعيوبه، وفي عباراته الدينية وآثار الحداثة والنـــزاع الشعوبي فيه الخ..

وقسم يتناول شعر عنترة في المصادر المختلفة الأخرى. ثم نتاج عام.

دار الطليعة للطباعة والنشر
بيروت

ISBN: 9953-410-25-9