الفصل الخامس

5

الثقافة .. والبنية الفنية للقصيدة الجاهلية

رأينا أن الثقافة أثرت تأثيراً ظاهراً، وجلياً في موضوعات الشعر الجاهلي من حيث تناولها، وتعددها، بفعل مؤثرات البيئة والمجتمع.

وهذا الفصل يوجّه اهتمامه لأثر تلك الثقافة على البنية الفنية للقصيدة الجاهلية، من حيث تقنيات تركيبتها في حد ذاتها.

الخصائص الفنية:

الطبيعة العربية المنبسطة الهادئة الساكنة، والقفرة الموحشة التي يمتد فيها البصر دون انتهاء، ويسود فيها سكون رهيب، لا يقطعه إلا ولولة الرياح وصفيرها، وهي تنثر التراب، وتضرب بيوت الشعر، في مضارب البدو.. جعلت الشاعر العربي يتأثر نفسياً بما تأثر به من طبيعة حياته، فهو هادئ رغم حماسته، وهو منبسط في شعره، لا يقف في موضوعه عند حد، ولأن الصحراء واسعة منبسطة فيها الوديان، والكثبان، والجبال.. وغيرها فكذلك الصور الفنية عند الشاعر الجاهلي، تنوعت في القصيدة الواحدة نفسها من موضوع إلى آخر.

وحياته التي سادها استقرار نسبي شهدت تأثرات ثقافية بالتفاعل مع الأمم الأخرى في نواح دينية، واجتماعية، واقتصادية، فالصوامع التي أنشأها الرهبان كانت تنتشر في شبه الجزيرة العربية[1]، والعبيد، والخدم، والتجار كانوا يأتون من أفريقيا، والهند، ومن بلاد الشام، وقوافل العرب كانت تجوب الشمال، والجنوب، بحثاً عن التجارة، والربح.

(1) أشرنا إلى ذلك في الفصل الثاني من هذا البحث تفصيلاً.

كذلك الإمارات العربية التي شهدت استقراراً اجتماعياً، كدولتي المناذرة، والغساسنة في الشمال، وكدول اليمن المتعاقبة في الجنوب، فإن الحياة العربية فيها قد تقبلت كل تلك التلوينات الثقافية، وانعكست صورها في ذهن الشاعر خصوصاً، وهو مدار بحثنا من حيث بناؤه لقصيدته، وقد يكون هذا التطور والاختلاف عند شاعر واحد، في قصيدة واحدة، يقول امرؤ القيس واصفاً محبوبته:

مهفهفة بيضاء غير مفاضةٍ ... ترائبها مصقولة كالسجنجل
تصد وتبدي عن أسيلٍ وتتقي ... بناظرة من وحش وجرة مطفل
وجيد كجيد الرئم ليس بفاحش ... إذا هي نصته ولا بمعطل
وفرع يزين المتن أسود فاحم ... أثيت كقنو النخلة المتعثكل
غدائره مستشزرات إلى العلا ... تضل المداري في مثنى ومرسل
وكشح لطيفٍ كالجديل مخصرٍ ... وساقٍ كأنبوب السقي المذلل [1] [2]

فامرؤ القيس في هذه الأبيات استخدم في تصويره الفني أدوات مختلفة من بيئات جاهلية مختلفة، فهو قد ابتدأ بوصف عينيها فشبههما بعيني بقرة وحشية من وحوش وجرة "وهو اسم موضع" لها أطفال.. ربما في نظرتها ذات المعنى، وهي عين متسعة صافية، مترقبة حذرة على أبنائها.

فالمعنى يحمل مضمونين: جمالي، ومعنوي، وفي هذه الصورة نلمح بيئة بدوية صعبة موحشة فيها الظباء الوحشية، التي لا يصل إليها إلا من عاش في البادية وعرفها، وكذا الحال عند وصفه للجيد.

أما حين يصف الشعر فهو ينتقل بنا إلى بيئة أخرى، هي بيئة مستقرة فيها النخيل، وفيها سيقان نبات البردي، فهي تشبه بيئة يثرب، أو عمان..

(1) امرؤ القيس، ديوانه، مصدر سابق، ص 28.
(2) مهفهفة: خفيفة اللحم، مفاضة: مسترخية البطن، الترائب: موضع القلاة من الصدر، السجنجل: المرآة الصافية، مطفل: ذات أطفال، نصته: رفعته، المعطل: الذي لا حلى عليه، الفرع: الشعر التام، الأثيت: الكثير، القنو: العنق، مستشزرات: مرتفعات، المدارى: المشط، الكشح اللطيف: الخصر النحيل الحسن، أنبوب السقي المذلل: أي هو كساق البردي.

وهذه البيئات المتعددة تدل على إمكانيات وافرة للشعراء للاختيار من بين ثقافة جاهلية غنية، ومتطورة، في حياتها، وكذا في أفكارها، فلم يكن العربي يزدري الحضارة، ومظاهر الاستقرار كما حاول بعض المؤرخين أن يثبت ذلك بدليل أنه استخدم صوراً من البيئة الحضرية لاستخدامها في البناء الفني لقصيدته مما يدل على تطور فكره، إن صح رصد المؤرخين في نبذ العرب للحضارة.

وإذا تقدمنا في عصور الجاهلية قليلاً، وجدنا بيئة أخرى مختلفة، يقول الأعشى:

غـراء فرعـاء مـصقول عوارضـها تمشي الهـوينى كـما يمـشي الـوجي الوحـل
كـأن مـشيتها مـن بيـت جارتهـا مـر الـسحابة لا ريـث ولا عجـل
صِفْرُ الوشَاح ومـلءُ الـدِّرع بهْنكـة إذا تَأتَّـي يكاد الـخَـصرُ ينجدل[1] [2]

فالأعشى هنا انشغل قليلاً عن حياة البادية، وأصبح يهتم بأمور أخرى يركز عليها، كاهتمامه بمشيتها الخفرة المتدللة.. مشيةا لهويني التي تشبه مرور السحاب، فهي غير متريثة جداً حتى تقف للشاعر فتخاطبه، ولا هي مستعجلة نافرة عنه.

وهذا يدلنا على أن هناك تلوناً في أذهان الشعراء، وفي ثقافتهم من عصر جاهلي إلى عصر جاهلي آخر، ومن بيئة إلى بيئة.

وكذا حين يقول:

لـو أسـندت ميتـاً إلى نحرهـا عـاش ولم ينقـل إلى قـابر
حتى يـقـول الـنـاس ممـا رأوا يا عـجـباً للـميـت الـنـاشـر[3]

فالصورة هنا اختلفت تماماً، وانتقلت من مدارها الحسي التشبيهي الملموس إلى مدار آخر، هو مدار الحياة والموت، أي مدار الحب والعشق..

فالمحبوبة لها حضور روحي قوي، ولأنها تسبي كل من تقع عيناه عليها فإن تأثيرها على

(1) الأعشى، ديوانه، مصدر سابق، ص 117.
(2) صفر الوشاح: خميصة البطن، بهنكة: كبيرة الخلق.
(3) الأعشى، ديوانه، ص 96.

الأحياء أصبح شيئاً غير ممارى فيه، والشاعر لشدة ذلك يظن أنها لو أسندت ميتاً إلى نحرها الجميل، فالتذ بعناقها الرائع لربما سرت الحياة فيه، ونُشر من جديد، حتى يستعجب الناس لهذا الحدث الجليل، الذي هو معجزة حقيقية.

فالموضوع إذن تطور من وصف حسي، إلى وصف آخر ربما يكون روحياً جمالياً، والوصف انتقل من مجرد الإعجاب، والافتتان إلى نوع آخر هو نوع من المبالغة، ومجاوزة الحد في الوصف. وهذا انعطاف آخر من منعطفات القصيدة الجاهلية التي ينبغي للباحث أن يقف عندها..

ففي مثال الشعر الجاهلي تبدو "التجربة الشخصية عبارة عن إدراك حسي يقع من الشاعر للأشياء وللمعنى الذي يحوله إلى قصيدة شعرية يعرفها، ويقرؤها الناس"[1].

وهذه الإدراكات الحسية الأولية للأشياء تحتاج إلى إعمال ذهن، وفكر، وتصور، وخيال، واختمار في الذاكرة الإنسانية للشاعر، لتحيل لنا بعد ذلك صوراً إبداعية رائعة متجلية في القصيدة.

وقوة الخيال الشعري عند الشاعر هي التي تدفعه إلى التعامل مع ما حوله من الأشياء بتصوير آخر، يتجاوز المألوف، وربما يعرض عن الجاهز، والمباشر ليتحول إلى استخدام أدوات فنية أخرى كالرمز، والتصوير، والقص، وغيرها..

والفرق بين الإدراك الحسي، والتصور الخيالي، "أن الإدراك يرتبط بمقتضى الحاجات العملية للإنسان، ويتطلب جهداً لتحقيق الاستجابة للمؤثرات، أما التصور الخيالي، فإنه مثول صور الذاكرة، دون أن يكون ثمة ما يلائم هذه الصور، والمؤثرات الراهنة "[2].

وهذه الإدراكات الحسية المرتسمة في مخيلة الشاعر تحضره حين يصف أو يتحدث في أي موضوع شعري، فتبدو ماثلة أمام عينه يستخدم منها ما شاء لما شاء ما دام هناك توافق بين

(1) علي، آمال كمال ضرار محمد، عناصر الإبداع الفني في شعر لبيد، ص 291، جامعة الأزهر، كلية الدراسات الإسلامية والعربية، 1991، ص 291.

(2) نصر، د. عاطف جودة، دراسات أدبية، الخيال، مفهوماته، ووظائفه، ص 29، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

الصور، وانسجام بينها فيما تؤديه من غرض وصفي أو معنوي لأشياء طبيعية أو نفسية، كما نجد عند عبيد بن الأبرص حين يصف مطراً أو عند زهير بن أبي سلمى حين يذم الحرب، ويحذر من عواقبها الوخيمة التي لا تنتهي، ويحث قومه على تجرع مرارة الصلح وألمه على قسوة الحرب ودوام شرها. يقول عبيد بن الأبرص:

إني أرقت ولم تأرق معي صاح ... لمستكف بعيد النوم لواح
قد نمت عني وبات البرق يسهرني ... كما استضاء يهودي بمصباح
يا من لبرق أبيت الليل أرقبه ... في عارضٍ كمضيء الصبح لماح
دان مسفٍ فويق الأرض هيدبه ... يكاد يمسكه من قام بالراح
كأن ريقه لما علا شطباً ... أقراب أبلق ينفي الخيل رماح
هبت جنوب بأعلاه ومال به ... أعجاز مزنٍ يسح الماء دلاح
فالتج أعلاه ثم ارتج أسفله ... وضاق ذرعا بحمل الماء منصاح
كأنما بين أعلاه وأسفله ... ريطٌ منشرةٌ أو ضوء مصباح
ينزع جلد الحصى أجش مبترك ... كأنه فاحصٌ أو لاعب داحي
فمن بنجوته كمن بمحفله ... والمستكن كمن يمشي بقرواح[1][2]

فالشاعر هنا استخدم ذاكرته الملأى بالأحداث والصور المجموعة من ثقافته العامة ليقدم لنا صورة مطر هاطل، قد غطى وجه الأرض، والمدركات الحسية هنا ارتبطت بخيال خلاق لا يتوقف عند ذكر الأشياء وحدها بل هو يخوض في تفاصيلها الدقيقة، تاركاً العنان لخياله يتصور كما يشاء، فالبرق الذي يتخلل السحاب العارض قريب، وشديد الدنو من الأرض ولك أن تتخيل ذلك، ولكن شدة دنوه صورت بوسيلة أخرى، وهي أنه "يكاد يمسكه من قام بالراح"، أي تخيل أنك جالس تحت البرق وهو يضج فوق رأسك، وهو لشدة

(1) عبيد بن الأبرص، ديوانه، مصدر سابق، ص 19.
(2) مسف: قريب من الأرض، هيدب: ما تدلى منه، ريق: أول المطر، شطب: اسم جبل، أقراب: جمع قربة، ولاح: يثقل بالماء، التج: صوت، ارتج: اهتز، منصاح: منشق عن الماء، الريط: جمع ريطة، وهي الملاءة، منشرة: منشورة، أجش: غليظ الصوت، مبترك: شديد العدو، النجوة: ما ارتفع من الأرض، المحفل: مستقر الماء، القرواح: الأرض المستوية.

قربه حتى إنك إن قمت من مكانك تستطيع أن تلمسه بيدك. أما أول مائه لما نزل على الجبل فكأنه خيل متتابعة يجري بعضها من وراء بعض، فلها صوت متلاحق متتابع من وقع حوافرها على الأرض، ثم إن الريح العاتية التي حركت أعلى السحاب، قد مالت به ميلاً لثقل أعجازه أو مؤخرة السحاب بالماء، فلهذه الرجة، ولهذه الحركة صوت شديد ارتج منه أسفل السحاب، ثم ضاق ذرعاً بحمل الماء، فانشق السحاب ونزل الماء منه، وظل البرق يتلألأ في جوانبه، فكأنه ملاء بيض منشورة، أو مصابيح معلقة في السماء، واستمر الماء ينهمل، ويسوق كل ما يعترضه من الأرض، فكأنه رجل يفحص الترب، يبحث عن شيء "ما" لشدة تقليبه ترب الأرض، أو كأنه طفل يلعب بخشبة يمسح بها وجه الأرض.

والصورة النهائية لهذا المطر أن أصبح المرتفع من الأرض كمستقرها وأدناها، فكل قد استوى تحت السيل المتدفق.. أو هكذا بدا الأمر للناظر من بعيد كما تصوره له عيناه.

فخياله البديع وظف صوراً عديدة من ثقافته الخاصة ليستعين بها على إكمال صورتي البرق والمطر.

أما زهير بن أبي سلمى فهو أيضاً يصف الحرب، مستخدماً ذاكرته النابضة بصور الحياة:

وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم ... وما هو عنها بالحديث المرجم
متى تبعثوها تبعثوها ذميمة ... وتضر إذا أضريتموها فتضرم
فتعركم عرك الرحى بثفالها ... وتلقح كشافاً ثم تنتج فتتئم
فتنتج لكم غلمان أشأم كلهم ... كأحمر عادٍ ثم ترضع فتفطم
فتغلل لكم ما لا تغل لأهلها ... قرى بالعراق من قفيز ودرهم[1]

فهي حرب ذميمة تشبه النار المضطرمة، ثم هي تطحن البشر كما تطحن الرحى الشعير أو القمح، وتلقح كشافاً "أي تحمل في كل سنة" فهي أم شر تلد الشر باستمرار وكل حين، على غير العادة في الإبل والحيوان، ثم إن نتاجها مذموم مشؤوم غلته ليست غلة نافعة كغلة أهل العراق لأهلها بل هي غلة ندم وبؤسٍ، وشقاء.

(1) زهير بن أبي سلمى، ديوانه، ص 34.

وهذه الصور التي استخدمها زهير صور رائقة بلا شك، وخاصة صورة الناقة الولود التي تميزت عن بقية الإبل بالنتاج المستمر المشؤوم، ثم يحذر أخيراً من استمرار الحرب، وبأن نتاجها مشؤوم، وهو ليس نتاجاً كنتاج قرى العراق الآمنة المستقرة الرخيصة التي تغل لأهلها المال، ومكاييل الطعام الهائئة، بل نتاجها بخلاف ذلك ذميم مشؤوم، وفي هذا تعريض للسامعين بأن يعيشوا كعيشة أهل العراق الآمنة المستقرة، وضرب لهم المثل بذلك ليحتذوا بها ويعيشوا في سلام وأمن، وينبذوا الحروب والقتل.

وكل الصور الآنفة استمدت من تجارب ذاتية للشعراء مع الطبيعة العربية وحياة المجتمع الجاهلية، أخذت وقتها في التشكل في أذهانهم ثم إنهم استخدموها لأداء رسالة فنية معبرة تناسب المجتمع، وتتوافق مع أذهان المتلقين بما حوته هذه التجارب الشعرية من خلاصات إبداعية حية استمدها الشاعر من ذاكرته التي وعت الماديات والمحسوسات في الحياة، والتقطتها ثم هو أعاد تشكيلها في فنه، بما يلائم أغراضه، وأهدافه الفنية، فخرج المتلقون بحصيلة وافرة ساعدت في سرعة تشكل المعنى البعيد المجرد أمام أعينهم، واستوعبته عقولهم بصورة أدق وأسرع.

والقدماء مثلاً لم يهتموا بهذه النواحي كثيراً، وركزوا على الإجادة الشعرية من حيث هي، ولم يصنفوا الشعراء بين أول وآخر، ربما لأنهم اكتفوا بفهمهم الذاتي لطبيعة كل شاعر، وعصره، وتفرده، ولهذا نجد ابن سلام الجمحي مثلاً يضع امرأ القيس، وزهيراً، والنابغة، والأعشى في طبقة واحدة[1].

بينما كان هؤلاء الشعراء مختلفين في عصورهم، وفي تناولهم الشعري، وصورهم الفنية، وربما كان سبب تصنيفهم جميعاً عند ابن سلام هو من حيث جودة أشعارهم، وعلو كعبها أو من حيث الكم والكثرة.

وقد لاحظ غير واحد من النقاد المحدثين ذلك التطور والاختلاف بين الشعراء الجاهليين

(1) انظر: ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، مصدر سابق، ص 29.

وبيئاتهم[1]. ولكن الأمر لم يقف عند أداة واحدة من أدوات القصيدة كالتصوير، وإنما شمل موضوع التطور كافة أدوات القصيدة بدءاً من البيت، وانتهاءً بالوحدة في القصيدة.

وملاحظة هذا التطور بين الشعراء الجاهليين، والاختلاف الحاصل بينهم في بيئاتهم، وحياتهم، وثقافتهم يضع عبئاً آخر على الدارسين لهذا الشعر.. وهو موضوع يجب الاهتمام به، وأخذه في الاعتبار، في باب المقارنات الشعرية خاصة، وفي الدراسات التتبعية للشعر الجاهلي.

والتباين والاختلاف من شاعر إلى شاعر في تقنيات القصيدة كبناء البيت مثلاً، أو قضية الوحدة، أو القص أو التصوير أمر من مسلمات قضايا الشعر الجاهلي، نظراً لتوافر الحياة على ثقافات متغايرة، ولحدوث تطور مستمر في بيئة الحياة الجاهلية، أثرت في عقلية الشاعر، وثقافته، ولونت أدبه بأسلوب مختلف في كل مرة، ولكن ذلك لم يكن سمة مطردة مستمرة، عند الشعراء الجاهليين بحيث يتنافى التشابه، أو التوافق، فكل ذلك موجود عندهم، ولكن هناك فوارق أوجدتها ظروف معينة، كظرف التطور، ينبغي أن تراعى عند دراسة الشعر الجاهلي. فهو قد تغنى بالجمال في أبيات معدودة، وهو أثر في النفس البشرية بتناوله لموضوعات تُعنى بالأطلال، وفراق الأحبة والرحيل، وهو قد تفاعل مع حياته الصحراوية فوصف رحلته، ووصف ناقته أو جمله. ثم هو في خلال ذلك أحياناً يورد قصة صيد، أو بقرة وحشية، أو مهاة برية نجت من كلاب الصائدين، في إشارات يبدو أنها مرمزة، ومعبرة ثم يتناول حياة قبيلته، ويصف أخلاقها، وعاداتها، وفي ثنايا كل ذلك لا ينسى نفسه، ولا يهمل شخصيته التي هي صميم فخره، فالعربي معتز بنفسه وهو يبرز هذا الاعتزاز كلما سنحت له سانحة، أو أتيح له باب من القول في ثنايا قصيدته.

كل ذلك باستخدام القصيدة من خلال بحور طويلة تسمح له بأنه يستطرد في موضوعه، عمادها البيت الشعري، الذي جعله الشاعر كياناً قائماً بذاته من حيث تأديته لفكرة "ما"، ولكنه في مجمله موصول بالقصيدة في تعبيرها عن موضوعها، فهو غير نافر من القصيدة، ولا مجافٍ لها، ولكنه في الوقت ذاته ليس كياناً مبتوراً، أو جملة فائدتها تكمن فقط في انضمامها إلى

(1) انظر مثلاً: د.خالد الزواوي، وكتابه "تطور الصورة في الشعر الجاهلي"، مؤسسة حورس للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الإسكندرية، مصر، 2000 ف، حيث حاول تتبع تطور الصورة عند الشعراء الجاهليين.

ما قبلها من الجمل، ولذا فإنك تستطيع أن تقتطع الأبيات، تلو الأبيات من القصيدة الجاهلية، دون أن يكون هناك خلل في معاني القصيدة.

يقول معاوية بن مالك:

ترى الرجل النحيف فتزدريه ... وفي أثوابه أسدٌ هصور
ويعجبك الطرير فتبتليه ... فيخلف ظنك الرجل الطرير
فما عظم الرجال لهم بفخرٍ ... ولكن فخرهم كرمٌ وخير
بغاث الطير أكثرها فراخاً ... وأم الصقر مقلاةٌ نزور
ضعاف الأسد أكثرها زئيراً ... وأضرمها اللواتي لا تزير
فإن أك في عدادكم قليلا ... فإني في عدوكم كثير
ضعاف الطير أطولها جسوما ... ولم تطل البزاة ولا الصقور
لقد عظم البعير بغير لب ... فلم يستغن بالعظم البعير[1]

وفي كل بيت من الأبيات السابقة تستطيع أن تستنبط معنى قائماً بذاته، تستشهد به في موضوع معين، ولكن من حيث ترابط الأبيات جميعها، نجد أن الأبيات تؤكد فكرة واحدة، هي فكرة عدم الاستهزاء بالضعاف والتحذير من الاغترار بالمنظر دون أن يبلو الرجل المخبر.

ولأن البيت أساس بذاته، كما الفرد في الحياة العربية، هو قيمة بذاتها فإنه أساس للقصيدة العربية.

ونلاحظ على الأبيات السابقة أن هناك من حيث التسلسل المنطقي للموضوع مؤاخذة فنية: فالبيت الرابع لا يشابه الأبيات السابقة، من حيث إن الأبيات السابقة والتالية تتناول: الضعف، والمنظر، بينما البيت الرابع يتناول الكثرة، والقلة.

وأحرى بالبيت الرابع أن يكون متصلاً بالسادس سابقاً له على نحو:

بغاث الطير أكثرها فراخاً ... وأم الصقر مقلاةٌ نزور
فإن أك في عدادكم قليلا ... فإني في عدوكم كثير

(1) يعقوب، د. عبد الكريم، أشعار الجاهليين العامرين، مصدر سابق، ص 36 – 37.

أو بالعكس:

فإن أك في عدادكم قليلا ... فإني في عدوكم كثير
بغاث الطير أكثرها فراخاً ... وأم الصقر مقلاةُ نزور

والترتيب الأخير أولى، وأجمل..

وأحرى بهذين البيتين، أن يكونا بعد أبيات القلة، والكثرة، فنعيد ترتيب القصيدة لتكون:

ترى الرجل النحيف فتزدريه ... وفي أثوابه أسدٌ هصور
ويعجبك الطرير فتبتليه ... فيخلف ظنك الرجل الطرير
فما عظم الرجال لهم بفخرٍ ... ولكن فخرهم كرمٌ وخير
ضعاف الأسد أكثرها زئيراً ... وأضرمها اللواتي لا تزير
ضعاف الطير أطولها جسوما ... ولم تطل البزاة ولا الصقور
لقد عظم البعير بغير لب ... فلم يستغن بالعظم البعير
فإن أك في عدادكم قليلا ... فإني في عدوكم كثير
بغاث الطير أكثرها فراخاً ... وأم الصقر مقلاةُ نزور

فالبيتان الأول، والثاني، مترابطان ترابطاً شديداً، حيث إن بينهما نوعاً من المقابلة لصنفين مختلفين من الناس، رجل ضعيف منظره، ليس بذاك، ولكنه في معدنه، وفي قوة نفسه رجل قوي شجاع مقدام، ورجل حسن المنظر والهيئة، تراه فتظن به لحسن منظره الشهامة، والقوة، والنجابة، ولكنك إذا جربته وجدته بخلاف ظنك، ضعيفاً، خواراً، جباناً.

وفي الأبيات من الثالث حتى السادس بترتيبنا الأخير، نجد أنه في كل بيت يتناول معنى من المعنى الإجمالي الذي ذكره في البيتين الأولين، فتناول في الثالث موضوع أن الفخر ليس بالعظم، ولكن بالكرم والخير، وهو معنى قائم بذاته، وفي الرابع تناول أن كثرة الكلام لا تدل على الشدة، وفي الخامس أن الطول ليس دليلاً على القوة، وفي السادس دلل على أن مدار الأمر كله على العقل "اللب".

وإن كنا نجد أن هناك ارتباطاً ظاهرياً بين البيت الثالث، والبيت السادس ولكن في

الواقع يبدو موضوعهما مختلفاً، وإن كان يمكن قلب البيتين، أي بأن يجعل السادس مكان الثالث، والثالث مكان السادس.

وفي البيتين الأخيرين تناول الكثرة، وهل هي مجدية، أم أن المجدي هو الفاعلية الحقيقية، والتأثير المباشر في العدو، وهو ما صرّح عنه جلياً في البيت قبل الأخير.

هذا من وجهة نظر حديثة إذا أسقطنا نحن الذين نعيش في القرن الحادي والعشرين ثقافتنا على شعراء الجاهلية..

ولكن ثقافة الجاهلية غير ثقافتنا، فلأن الكثرة عندهم ترادف القوة، والقلة عندهم ترادف الضعف، وتناسب القصر، وقلة الخير، وقلة العقل، وقلة المنطق فقد جاءت الأبيات بحسب ترتيب الشاعر لها.

ولأن الشاعر لا يقف أثناء حديثه عند شيء، ولا يتقيد بمقيدات منطقية صارمة حازمة، فكذا شأنه في حياته، يسير في الصحراء لا يلوي على شيء، وربما أعجبته "نبتة" فتوقف عندها، متأملاً لها، ناظراً إليها، ومتفكراً عن سر نموها، وفائدتها.. وغير ذلك وربما مشى متأملاً في الكثبان والجبال، والرمال، وأسماء المواضيع، والأماكن، ومعالم المسارب، والدروب ثم فجأة يشرد عن ذلك، ويتأمل نفسه، وحاله، فكذا الشاعر في البيت السادس من القطعة التي أوردناها، ضرب أمثلة عن المنظر والمخبر، ثم فجأة تذكر نفسه فأثنى عليها، وذكر مقامها، وكيف تفعل، ثم بدا له أن هناك أمثلة أخرى، يمكن أن يزيد بها معانيه وضوحاً، فاستطرد لها..

وهكذا فإن الحياة الجاهلية بتناقضاتها، وحريتها اللامتناهية تعطي الشاعر مجالاً رحباً للتعبير، والإبداع، لا يقف فيه عند حد، ولا منتهى لأفكاره، فهي إن تسلسلت في أبيات عدة، فقد تنقطع، أو قد يدخل عليها ما ليس منها، ولا مبرر منطقياً لوجوده بينها إلا سبب من علاقة نفسية خاصة، لا ندركها نحن بالنظرة العجلى، والقراءة السريعة.

وإنما تتبين بعد النظر، والبحث والاستنتاج، ليس في القصيدة، وحدها، ولكن فيما حولها من ظروف، وفيما يجاورها من عادات، وتقاليد، ونمط حياة كاملة، ليس بوسع أحد أن يتجاهلها، أو يتعالى عليها إن أراد حقاً فهم الشعر الجاهلي، والتواصل معه.

ومن هنا تكمن صعوبة التحليل الفني للشعر الجاهلي إذ إن كثيراً من النقاد يبحثون فيه عن روابط منطقية ظاهرة تجمع شتات موضوعاته وتوحد بينها.

غير أن هذه الروابط ربما تكون ماثلة عند الطرف الثاني من القصيدة إذا اعتبرناها، مكونة من طرفين لازمين هما: القائل وهو الطرف الأول، والمتلقي وهو الطرف الثاني.

فالطرف الثاني متخلق ومتطبع بنفس الخلق، وهو متوشح بنفس الثقافة، ويمد ناظريه إلى نفس الطبيعة، ولهذا فإنه قريب بإحساسه من المبدع، يتحرك بوجدانه في نفس الإطار، والشاعر يدرك ذلك جيداً، ويعرف أين سيتجه المتلقي بفكره، فهو يستخدم الموضوعات، والأدوات التي تحرك هذا الفكر في الاتجاه الذي يريد، ربما يكون ذلك بكلمة واحدة، أو بموضوع واحد، أو بأبيات عدة مترابطة.

ولذا فإن الأقدمين ما نفروا من طول القصائد الجاهلية، بل هم قد انتقوا بعضها، فاعتنوا بها، وكتبوها بماء الذهب، وعلقوها على الكعبة المشرفة إيذاناً بعظمها، وتفوقها الإبداعي، وهم لم يجدوا حرجاً ولا ضيراً في تعدد موضوعاتها، بل ربما كان ذلك من دواعي حسنها، وإبداعها عندهم، وربما قصد الشاعر بذلك إشباع نهم خاص يجده المتلقي العربي نفسه، ليفهم موضوعات عديدة يجدها في حياته، فهو يكتشف أن عين الشاعر الفنان قد نظرت إلى هذه الموضوعات من زاوية أخرى مختلفة.. زاوية لا يلتقط الصور منها إلا المبدع المتمكن..

فالمتلقي يندهش لهذه التقنيات العالية البديعة، ويعجب بها أيما إعجاب لحسن صياغتها وجودة سبكها. وخلاصة القول أن تقنيات القصيدة، وأدواتها: مستمدة من ثقافة المجتمع وبيئته ملتصقة به، ونابعة منه.

والفهم الحق لهذه التقنيات، وتلك الأدوات ينبغي أن يكون نابعاً من فهم أدق، وأعمق للثقافة العربية في العصر الجاهلي، أما أن نسقط ثقافتنا نحن على العصر الجاهلي، فهذا فعل خارج الموضوعية وبعيد عن الإنصاف الأدبي والنقدي ويتنافى مع السلامة المنهجية.

وليس معنى ذلك أن الشعر الجاهلي شعر صعب معقد، لا يمكن للدارس في العصر الحديث الاستفادة منه، ولا قراءته بوهجه الإنساني.

فالشعر الجاهلي ما زال يعطينا صوراً جميلة، ونماذج إنسانية رائعة ربما لم تتكرر فيما بعده من عصور، وعند من جاء بعد من الشعراء.. ويلمسها كل قارئ امتلك أدوات قراءة هذا الشعر..[1].

ولكن تطبيق النظريات الفنية الحديثة على الشعر الجاهلي أمر صعب ذو محاذير عدة، خاصة إذا كانت تلك النظريات لا تتفهم بشكل صحيح بيئة العصر وثقافته.

فالعرب عبر اتصالهم بالأمم المجاورة كانت تدخل إليهم سلع وبضائع لم يكونوا يعرفونها، وهذه السلع والبضائع حملت إليهم ألفاظاً جديدة، وأنماطاً جديدة من العيش أيضاً.. وانعكس كل ذلك على تلويناتهم الشعرية وأدواتهم الفنية..

تعامل الشاعر الجاهلي مع حياته، ومجتمعه، وطبيعته، وبيئته، من منطلقات ذاتية، واجتماعية. فالشاعر الذي هو تركيبة سيكولوجية معقدة من العوامل، والمؤثرات الخاصة والعامة يمتلك اختيارات إرادية معينة لأدواته الفنية.

لكن هذه الاختيارات ربما كانت بسبب من عوامل لا إرادية لم ينتبه لها الشاعر، ولم يعشها في لحظات الوعي الذهني، والنفسي، فالتأثيرات غير المباشرة للبيئة والمجتمع، وحصيلة الثقافة تصبغ صبغتها على أدب الفنان، من حيث يدري ولا يدري.

المقدمات الطللية:

المقدمة الطللية تقليد فني متوارث دأب عليه الشعراء الجاهليون، واستمر حتى عصر صدر الإسلام، وما بعده.

جعلها الشعراء استهلالاً لقصائدهم، ربما بقصد تقديم نوع من التواصل الإنساني الخاص مع المتلقين، فالمقدمة الطللية، قبل كل شيء تأكيد لإنسانية الشاعر، وتجرده من كل ماديات الحياة، وزخرفتها، ونفورٌ منه من كل المظاهر السيئة التي تفشت في المجتمع الجاهلي،

(1) في هذا الإطار كتب الأستاذ محمود شاكر كتابه "نمط صعب ونمط مخيف"، دار الشروق، القاهرة، 1979، وفيه دراسة مستفيضة للأدوات اللازمة لفهم الشعر القديم.

فيها يرجع الشاعر إلى فطرته السليمة عندما يبكي كطفل يتيم أمام ديار أحبابه الراحلين، ويوقف أصحابه عليها مناشداً إياهم أن يقفوا قليلاً معه على هذه الدمن، والآثار التي عفت ليبكي أحبابه، ويتذكر ماضيه الجميل.

إنها نقطة تواصل إنساني.. تسمو على كل العلاقات المعقدة في الحياة البشرية التي تقوم على التنافس، والتسابق، والتناهب، هي نبذ للمصالح، والأعراف ووقوف أمام الطبيعة كما هي، وأمام الحياة المتغيرة المفرقة بين الأحبة، فلا تدوم على حال، ولا يطمئن إليها مطمئن، فكأن الشعراء بهذه المقدمة التي ارتضوها مفتاحاً لقصائدهم يخاطبون وجدان الشعب العربي، ليعودوا به إلى صفائه، ويرجعوا به إلى أصل فطرته السليمة التي تأبى الظلم وتنشد الخير، والأمان بطبعها.

المقدمات الطللية موقف وجداني من الشاعر يجد صداه في أعماق المتلقي لترتقي بالاثنين إلى عالم شفاف، في جو شعري مؤثر يتخلى فيه العربي عن صرامته، وشدته، وقسوته التي استمدها من قسوة الصحراء من حوله ليتذكر مع الشاعر عهود الخصب، والدعة، ومراتع الوحش، والظباء حول أخبية بيوتهم في الوديان أيام الخصب والاستقرار.

فالمقدمة الطللية مؤثر فني ذو طبيعة نفسية عميقة، وجدت ضرورتها من البيئة العربية القاسية التي تنذر بالرحيل دائماً، وهذا الرحيل أمر قسري، يضطر إليه العربي اضطراراً لتغير حال الأرض من الخصب إلى الجدب، فهو رحيل قاس يبعد الإنسان عن وطنه الذي شب فيه، وترعرع بين مرابع وديانه، وسهوله، وجباله ليبحث عن الخصب، ومع الخصب يواجه المشاق، والغزو، والكر، والفر، يبحث عن مكان يقيم فيه في جوار قبيلة تفرض شروطها، أو يضطر أن يقاتل لكي يستقر في مكان خصيب، فهي حياة صعبة معقدة، فيها مخاطرة كبيرة، لخصها الشاعر، وأشار إليها في أبيات قليلة من مقدمة قصيدته تهيء فكر المتلقين إلى حالة من التركيز الذهني لما يتتابع بعد ذلك من أبيات في القصيدة.

وقد شغل موضوع المقدمة الطللية النقاد من العصور القديمة، وحتى الوقت الحاضر، كل أدلى فيه بدلوه، وأعطى فيه رأيه، وإن كان هناك شبه اتفاق على النزعة الإنسانية التأثير لهذه المقدمة، وهي تمهيد فني من الشاعر لبدء قصيدته بشكل مؤثر.

فابن قتيبة يرى أن الشاعر "إنما بدأ بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى، وشكا، واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سبباً في ذكر أهلها الظاعنين عنها إذ كانت نازلة العمد في الحلول، والظعن، على خلاف ما كانت عليه نازلة المدر لانتقالهم من ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ وتتبع مساقط الغيث"[1].

ويتضح من هذا النص، أن الشاعر إنما ابتدأ بذكر الديار ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها، وكأن هناك حياء من الابتداء بذكرهم، أو كأن الشاعر يحتاج إلى أسباب منطقية لذكر محبوبته، والواقع أن الابتداء بذكر الديار إنما هو ذكر مباشر للحبيب بدون مقدمات تطول أو تقصر، وقد صرح بذلك أكثر من شاعر من شعراء الجاهلية:

يقول امرؤ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنـــزل　　بسقط اللوى بين الدخول فحومـــل[2]

ويقول طرفة بن العبد:

لـخـولـــة أطـــلالٌ ببـرقـــة ثهمـــد　　تلوح كباقي الوشم في ظاهر إليـــد[3]

ويقول زهير بن أبي سلمى:

أمـن أم أوفـــى دمـنـة لـم تكـلـم　　بـحـومـــانـــة الـــدراج فـالمتثـلـم[4]

ويقول الحارث بن حلزة اليشكري:

آذنـتـنـــا بـبـيـنـهـــا أسـمـــــاء　　رب ثـــاوٍ يـمـــل مـنـه الثـــــواء

بعـد عهـــدٍ لـهـا بـبـــرقـــة شمـاء　　فـــأدنـى ديـارهـــا الـخـلـصـــاء[5]

(1) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، جـ 1، ص 26.
(2) امرؤ القيس، ديوانه، مصدر سابق، ص 21.
(3) طرفة، ديوانه، ص 18.
(4) زهير، ديوانه، ص 38.
(5) شرح المعلقات العشر، التبريزي، مصدر سابق، ص 62.

ويقول النابغة الذبياني:

يـــا دار ميّـــة بالعـــليـــــاء فالسنـد أقوت وطال عليها سالف الأمـد[1]

وهذه القصائد جميعها من المعلقات عيون الشعر العربي ابتدأ فيها الشعراء بذكر محبوباتهم قبل ذكر الديار، فامرؤ القيس يقول: نبك من ذكرى حبيب.

قدم ذكر الحبيب على المنزل أي أنه ابتدأ بذكر محبوبته بدون مقدمات، وربما كان الحبيب هنا هو سبب ذكر المنزل.

وكذا طرفة ابتدأ بذكر محبوبته مباشرة "خولة"، وكذا زهير "أم أوفى"، وكذا النابغة "ميـة"، وكذا الحارث بن حلزة اليشكري "أسماء".

فالشعراء لم يكونوا يجدون حرجاً في الابتداء بأسماء محبوباتهم حتى يجعلوا من ذكر الديار سبباً لذكر محبوباتهم كما يقول ابن قتيبة.. وإن كان ابن قتيبة للأمانة العلمية تحدث عن مبتدأ هذا التقليد، وأصل ذلك في الشعر العربي، "وذكر بعض أهل العلم أن مقصد القصيد.."[2].

وكأن هناك شخصاً بعينه ابتدأ بقول القصيدة، ووضع شكلها النهائي ثم قلده الناس فيما بعد، وهو أمر مستبعد كما اتضح لنا في الفصل الثالث من هذا البحث حيث إن بداية الشعر العربي كانت بداية تطورية من أصل موسيقي إلى أصل شعري، وسادتها تقاليد فنية في الموضوعات، والأدوات بالتراكم الشعري عبر العصور، وبفعل الثقافة المتغيرة السائدة في المجتمع.

أما ابن رشيق فيرى أن افتتاح القصيد بالنسيب يرجع إلى ما فيه من عطف القلوب، واستدعاء القبول، بحسب ما في الطباع من حب الغزل، والميل إلى اللهو والنساء، وأن ذلك استدراج لما بعد[3].

(1) النابعة، ديوانه، ص 23.
(2) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، ص 150.
(3) ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، ص 150.

وهذا التحليل من ابن رشيق تحليلي نفسي، يوافق النقد الحديث من حيث إن مقصود الشاعر هو إشاعة جو التهيئة النفسية عبر التأثير فيها بمؤثرات عاطفية السبب فيها ذكر الحب، واللهو، والنساء.

فالطبيعة الإنسانية في أصلها – حسب ابن رشيق – تميل إلى الحب، والغزل وتؤثر ذكر النساء، فاستمال الشاعر قلوب السامعين بذاك، واستدرجهم بهذا الذكر ليستمعوا إلى ما سيقول بعد.

فالشاعر إذن كان واقعياً في طرحه يتناول قضايا الإنسان العربي، حتى وإن كان الظرف غير موات لذلك بظروف عدة.

يقول عبيد بن الأبرص:

عيناك دمعهما سروب ... كأن شأنيهما عجيب
واهية أو معينٌ ممعنٌ ... من هضبة دونها لهوب
أو فلجُ بطن وادٍ ... للماء من تحته قسيب
تصبوا وأنى لك التصابي ... أنى وقد راعك المشيب
إن يك حُوِّل منها أهلها ... فلا بدئُ ولا عجيب
أو يك قد أقصر عنها جوها ... وعادها المحل والجدوب
فكل ذي نعمةٍ مخلوسها ... وكل ذي أمل مكذوب[1]

فرغم أن عبيداً قد طعن في السن، وبان المشيب في رأسه فأخافه من قرب أجله إلا أنه ما زال في قلبه حب للغزل، وذكر النساء، ويشتاق لأهل الديار المرتحلين عنها، لا ندري أكان ذلك لهوىً ذاتي يجده في نفسه أو هو وسيلة فنية اتخذها سبباً لبدء قصيدته بداية مؤثرة في المستمعين من حوله.. ليستدرجهم بعد ذلك إلى حكمه المتتالية التي ساقها في هذه القصيدة.

وفي العصر الحديث تناول النقاد هذه الظاهرة بالبحث والتحليل والتعليل، فيرى د.عز الدين إسماعيل إن هذه الظاهرة كانت تشير إلى " ارتداد الشاعر إلى ذاته وخلوه إليها، ومن

(1) عبيد بن الأبرص، ديوانه، مصدر سابق، ص 13.

حيث كانت معبرة عن موقف الشاعر من الحياة والكون حوله، فهي نوع من القلق العميق إزاء غوامض الوجود المليء بالتناقضات واللاتناهي والفناء.."[1].

وهذا الموقف التحليلي من د. عز الدين إسماعيل يتجاوز المألوف في النقد القديم، ويجعل سبب المقدمة الطللية جدلية قائمة في نفس الشاعر من نفاد الحياة وهرمها، فهي تنمو سريعاً، وتزدهر، وتكون في أوجها ثم فجأة تهرم، وتنتهي، وتصبح آثاراً عفى عليها الزمن كحياة الإنسان، فالشاعر الذي يتأثر بمناظر من حوله من عجائز كانوا في نضرة شبابهم، ثم أتى عليهم الدهر، فأصبحوا لا يستطيعون حراكاً، يقول ذو الإصبع العدواني:

أصبحت شيخاً أرى الشخصين أربعة ... والشخص شخصين لما مسني الكبر
ما للكواعب يا دهماء قد جعلت ... تزور عني وتطوي دوني الحجر
قد كنت أمشي على الرجلين معتدلاً ... فصرت أمشي على ما تنبت الشجر
إذا أقوم عجنت الأرض متكئاً ... على التراجم حتى يذهب النفر[2]

فحال التغير التي تصيب الأشياء النضرة الجميلة، فتحيلها إلى أشياء هامدة جامدة، فقد فقدت بريقها، وزالت عنها نضارتها، هذه الحال تشكل جدلية وجدانية داخل الشاعر أنى يحدث ذلك ؟ وكيف يكون ؟ وما السبيل إلى تفادي ذلك ؟، وكيف يكون حاله بعد أن يؤول إلى هذه الحال ؟ إنها حال زاهدة في الدنيا الفانية القصيرة الأمد التي لا تدوم فيها النعم، كما يقول عبيد:

فكل ذي نعمة مخلوسها ... وكل ذي أمل مكذوب[3]

أو كما يقول لبيد بن ربيعة:

ألا كل شيء ما خلا الله باطل ... وكل نعيم لا محالة زائل[4]

(1) إسماعيل، د. عز الدين، مجلة شعر، ص 82، العدد الثاني، فبراير 1964.
(2) ابن الشجري، هبة الله، المختارات، ص 170، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1976.
(3) ديوان عبيد، مصدر سابق، ص 13.
(4) لبيد، ديوانه، مصدر سابق، ص 73.

وهذا التفسير نجده أيضاً عند د. نوري حمودي القيسي، فالطلل عنده يرمز إلى الحياة التي تهرم، وينقل عن المستشرق "براون" قوله "إن الطلل هو انعكاسٌ للصراع الأبدي في نفس الإنسان بين الموت والحياة"[1].

وهناك من يجعل بكاء الأطلال "رمزاً لمعاناة الشاعر النفسية، وقلقلة الذاهل إزاء ما يقابله، وما يحس به من مخاوف، وما يترصده من مهالك، وتعبيراً عن خواطره المثارة دائماً، تلك الخواطر التي كان يحس بها إحساساً قوياً يزلزل كيانه، ويهز أعماقه"[2].

فالشاعر يعيش حالة نفسية خاصة تجعله متوثباً، ومتحفزاً للحديث عن كآبةٍ معينة في حياته بحكم طبيعته الحالمة الرومانسية التي كثيراً ما تصطدم بالواقع، وتتضارب مع الحياة من حوله، فهو يجد متنفسه في موضوع "ما" كالأطلال، ليقدم هذه الصور النفسية في داخله، بطرق فنية لبيان حالة نفسية خاصة تنقل إلى المتلقي.

والمقدمة الطللية متنوعة في تناول الشعراء لها، فمنهم من بكى على الأطلال، ومنهم من تغزل بالمحبوبة، ومنهم من ذكر الوداع والرحلة وغيرها.. ولكنها كلها تدور في فلك نفسي واحد، تؤدي بكل صورها وألوانها إلى خلق الجو الشعري الذي يمنح الشاعر قدرة على القول، لأنه يصبح في حالة معاناة شعرية حادة، تمده بالمشاعر التي تمكنه من التنفيس عن كل ما يحتبس في نفسه من الإحساسات، ويدور في ذهنه من الأفكار والحوادث، وهو في الوقت نفسه يهيء الجو المناسب للمستمع الذي يجد في هذه المعاناة شبهاً لما يحسه هو..

إذن فالمقدمة الطللية ضرورة من ضرورات القصيدة ليس للمتلقي فقط، وإنما أيضاً للشاعر الذي هو في حاجة باستمرار إلى أن يعيش جواً من الألم والمعاناة لينطلق لسانه بالتعبير عن مشاعره، وينفتح له باب القول في موضوعات متعددة وهذا سبب آخر يضاف إلى أسباب تعلق الشعراء بالمحافظة على هذا التقليد.

فهم يخلقون لأنفسهم جواً شعرياً خاصاً يهيج مشاعر نفوسهم، ويحرك أشجانهم

(1) القيسي، د. نوري حمودي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص 92.
(2) ظلام، د. سعد، من الظواهر الفنية في الشعر الجاهلي، ص 84، دار المعارف، القاهرة، 1984.

ومشاعرهم لتمتلئ عقولهم أفكاراً، وصوراً متراكبة اختزلتها الذاكرة، واحتفظت بها لتصوغها ألسنتهم أبياتاً متسلسلة منتظمة تسلك بهم من معنى إلى معنى ومن موضوع إلى آخر.

والمقدمة الطللية قسم خاص في القصيدة من حيث ذاتية إنشائه الظاهرة، ولكنه يؤدي – كما أسلفنا – دوراً مماثلاً في نفس كل متلق من المستمعين للقصيدة.

وهذه الذاتية تتيح للشاعر أن يعبر عن كوامن نفسه دون أن يكون ملزماً بتقاليد المجتمع وأعرفه، أو بالدفاع عن قضايا قبيلته وهمومها، " فالصورة التقليدية الثابتة للقصيدة في ضوء فهم العقد الاجتماعي بين الشاعر وقبيلته، الذي صار عقداً فنياً تجعلنا نستطيع أن نفك القصيدة الجاهلية إلى قسمين: قسم ذاتي يصور فيه الشاعر عواطفه وانفعالاته، وتندرج تحته المقدمة الطللية، وقسم غَيْري يتحدث فيه الشاعر عن قبيلته وفاءً بهذا العقد، والقسم الذاتي هو الذي يتنفس فيه الشاعر بعيداً عن العقد الفني مع قبيلته، ومن هنا ندرك الدوافع النفسية التي جعلت هذه المقدمات تجد هوىً في نفوسهم"[1].

هامش الحرية الشخصية الذي أتيح للشاعر في المقدمة الطللية سبب آخر لاستمرار هذه المقدمة عند الشعراء الجاهليين، فهناك حاجة للشاعر إلى أن يتحدث عن نفسه برؤيته هو، وبآلامه هو دون أن يكون مضطراً إلى أن يحمل معه أعباء القبيلة، ومشاكل المجتمع.

وإذا كانت هذه التفسيرات الفنية لقضية المقدمات الطللية تكاد تجمع على ضرورتها للشاعر الجاهلي من حيث إنها تخلق جواً نفسياً ملائماً للإبداع الشعري، سواء كان ذلك للمبدع أو المتلقي، فإننا نستغرب أن نرى الدكتور شوقي ضيف يرجع ظاهرة الوقوف على الأطلال إلى:" مشكلة الفراغ في البادية التي تدفع بهم إلى الخروج للرحلة، والصيد، والالتقاء بالرفاق لشرب الخمر، ولعب الميسر، والسعي خلف المرأة طلباً للحب"[2].

تجريد المقدمات الطللية من كل جو نفسي، أو غرض فني، وقصرها فقط على الفراغ

(1) خليف، د. يوسف، دراسات في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص 120.
(2) ضيف، د. شوقي، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، ص 105، دار المعارف، القاهرة، 1976.

رأي غريب للدكتور شوقي ضيف، فكل هذا الشحن النفسي الذي يكاد يلفحك وأنت تقرأ مقدمة طللية لأحدهم، إنما نتج فقط من الفراغ !.

لا يكاد يكون هذا مستساغاً.. خاصة وأن الحياة الجاهلية في الحقيقة لم تكن حياة عابثة فارغة كما يتصور بعض الناس، فهي حياة ملأى بالتعب، والكد، والنصب يخرج المرء من بيته ساعياً لتحصيل قوت يومه، أو هو يصلح من شأنه ويقيم بيته ويتفقد فرسه، أو هو يبحث عن الماء والكلأ وهو يعيش يومياً تجارب الحياة والموت، والحب، والفراق، ومشاكل الثارات، وقصص العرب، وأخبارهم.

إنها حياة غنية بالحياة، والتجارب لا يقلل من غناها بساطتها، وبساطة العيش فيها.. وهذا مما لا يخفى على الدكتور شوقي ضيف قطعاً.

وعلى أي حال، فإن المقدمة الطللية أثر فني مستمد من حياة الحل والترحال التي كان عرب البادية يحيون فيها، فاعتادوها، وألفوها، وأصبحت جزءاً من ثقافتهم.

بيد أن مرور الزمن وتغير المعالم يحدثان في النفس صدىً كما تحدثه عندنا ذكريات الصور الفوتوغرافية التي التقطت في أزمان الصبا والشباب، ويرجع إليها المرء حين يبلغ من الكبر عتياً.. ولهذه الصور ذكرى في نفس الشاعر أي ذكرى، وأي أثرٍ تحدثه عليه، يقول امرؤ القيس:

عوجاً على الطلل المحيل لعلنا ... نبكي الديار كما بكى ابن حذام
أو ما ترى أظعانهن بواكراً ... كالنخل من شوكان حين صدام
حوراً تحلل بالعبير جلودها ... بيض الوجوه نواعم الأجسام
فظللت في دمن الديار كأنني ... نشوان باكره صبوحُ مدام[1]

والشاعر في هذه القطعة يقدم لوحة رائعة لرجل تأثر بهذا الطلل المتغير، الذي تغيرت معالمه، وتبدلت لطول العهد.. والمفارقة هنا أنه يستحضر لحظة من الماضي في آنه الحاضر، فيخاطب رفيقه قائلاً:" أو ما ترى أظعانهن بواكراً " فكأن الظعن يرتحلن الساعة، وكأن

(1) امرؤ القيس، ديوانه، مصدر سابق، ص 98.

الشاعر يشم رائحة العبير فواحة من أجسامهن، وكأنه حديث عهد بمصافحتهن، يعرف نعومة جسومهن، فالشاعر قد مازج بين الأزمنة لقوة خياله، وشعوره تجاه محبوبته فكأنها كانت البارحة لشدة التصاق أوصافها بذاكرته.

ولا يجعلنا الشاعر نتعجب أكثر من هذه المزاوجة، فهو يصف نفسه بأنه كرجل اصطبح باكراً على الخمر فهو لم يفق تماماً من سكرة النوم حتى خالطها بسكرة الخمر في الصباح الباكر، فهو مسلوب العقل، لا يعي شيئاً لهول ما اعتراه من ذكرى الأحبة ولتأثير الموقف عليه.

وهذه المزاوجة بين الماضي والحاضر تتضح جلياً في مقدمة زهير بن أبي سلمى لإحدى قصائده:

قف بالديـار التي لم يعفهـا القدم بلـى وغيرهـا الأرواح والـديـم[1]

فالشاعر وقف متردداً بين صورتين: صورة الماضي الجميل الرائع أيام كانت الديار عامرة بأهلها، وبيوتها، وحيواناتها، وكانت محبوبته تعمر الديار بجمالها، وحسنها.

وبين الصور الحاضرة لآثار هذه الديار، وقد تغيرت، وطال عليها العهد، ولحقتها عوامل الطبيعة بالتغير والاندثار.

فهو حائر بين الصورتين لا يدري أيهما أقرب إلى عينه، هل ما احتفظت به مخيلته عن محبوبته من ماض جميل يتمثل بين ناظريه، أم ما تراه عينه في الواقع بعد أن تستيقظ من ذهولها وسهوها لتجد الآثار قد عفت، والمعالم قد تغيرت، ودعنا من تعليلات البلاغيين لهذا التعبير، فالتحليل الفني في هذا الموقف يستنبط قوته من استقرائه للأحوال النفسية للشاعر، ويرصد حركة الزمن في مخيلته.

ولأنه يستحضر الماضي فيراه ماثلاً بين عينيه، فلا عجب إذن من أن يشاكي الشاعر الديار، ويخاطبها ويسألها عن حالها.

يقول النابغة الذبياني:

(1) زهير، ديوانه، مصدر سابق، ص 36.

يـــا دار ميـــة بالعليـــاء فالـــسند أقـوت وطـال عليهـا سـالف الأمـد
وقفت فيهـا أصيـلانـا أسـائلهـا عيت جواباً، وما بالربع من أحد[1]

لم تجبه لأنه يكلم جماداً لا روح فيه، ولهذا انتبه.. إنها لم تَعْي بجوابه.. لم يكن السبب العي.. وأنها لم تجد ما تقوله له، وما تخاطبه به..

بل السبب هو الداهية التي قصمت ظهره، وهو أنه "ما بالربع من أحدٍ".

وكذا وقف لبيد بن ربيعة يسأل الطلول:

فوقفت، أسألها، وكيف سؤالنا صماً خوالد ما يبين كلامهـا ؟ [2]

ينتبه الشاعر بعد أن يسأل إلى أنه يسأل صماً من الجبال لا تتكلم، لماذا ؟ لأنه يستحضر صورتهن ماثلة أمام عينه..

وهذا المعنى قد أكده عبيد بن الأبرص، حيث كان أكثر مباشرة في التعبير عنه في قصيدته التي يقول فيها:

أمن منزلٍ عافٍ، ومن رسم أطـلال بكيت، وهل يبكي من الشوق أمثـالي
ديـارهُمُ إذ هـم جميـعٌ فأصـبحت بـسابسُ إلا الـوحش في البلـد الخـالي
قلـيلاً بهـا الأصـوات إلا عوازفـاً وإلا عـراراً مـن غياهـب آجـال
فـإن تـك غـبراء الحبيبـة أصـبحت خلـت مـنهم واسـتبدلت غـير إبـدال
فقدما أرى الحـي الجميـع بغـبطـة بها والليالي لا تدوم على حال..[3]

ولأن الشاعر مأخوذ بذكرى الماضي، مذهولٌ به، فهو يلح إلحاحاً عجيباً على الديار أن تكلمه وتخاطبه، ولما لم تفعل يتعجب من فعلها هذا: أبها صمم لماذا لا تجيبه ؟ وهذا مما يزيد في حيرته. يقول المرقش:

(1) النابغة، ديوانه، ص 18.
(2) لبيد بن ربيعة، ديوانه، مصدر سابق، ص 114.
(3) عبيد بن الأبرص، ديوانه، مصدر سابق، ص 58.

هـــل بالـــديار أن تجيـــب صـــمم ... لـــــو أن رســـــماً ناطقـــاً كَّلـــمْ
الـــدار قفـــر والرســـوم كـــما ... رقّـــش في ظهـــر الأديـــم قلـــم
ديـــار أسـمـــاء الـتـي تَـبـلـــتْ ... قلبي فعيـنـي مـاؤهـا يَسْـجُـمْ[1]

ولـمّا لم يجبهم الطلل، حاولوا بأسلوب أكثر تلطفاً مع الطلل بمبادلته التحية والسلام عله يجيبهم أو يخفف من غلواء تساؤلاتهم: امرؤ القيس:

ألا انعم صـباحاً أيهـا الطلـل البـالي ... وهل يعمن مـن كـان في العـصر الخـالي
وهـــل يعمـــن إلا ســـعيدٌ مخلّـــدُ ... قليـــل الهمـــوم مـــا يبيـــت بأوجـــال
وهل يعمن من كـان أحـدث عهده ... ثـلاثين شهـراً في ثـلاثـة أحـوال[2]

فالعهد قد طال، والرسم قد تغير، ولذا فإنه لم يعد يستحق التحية بالإنعام لبعد عهده بالأحبة، الذين فارقوه فأصبح الطلل نفسه كثير الهموم لفراق الأحبة كيف لا، وهم من ثلاثين شهراً لم يزوروه ولم يعمروه.

وقد وجد الشاعر أيضاً في تحية الطلل عوضاً عن تحية أهله، فالطلل المتغير الذي جهد الشاعر نفسه في التعرف إليه، فلما رآه، وتأمله، وأثبته معرفة دهش، ثم استرجع قواه، وثاب إليه عقله، ووقف أمام الطلل محترماً له محيياً:

فلمّـا عرفت الدار قلت لربعها ... ألا انعم صباحاً أيها الربع واسلم[3]

ولأن الطلل لم يجب الشاعر، ولم يرد على أسئلته، فلم يبق له إلا أن يستوقف أصحابه ليبكي على أيامه الفارطة، امرؤ القيس:

وقوفـاً بهـا صحبـي عـليّ مطـيهم ... يقولـون لا تهلـك أسـىً وتجمـل
وإن شـــفائي عـــبرة مهراقـــة ... وهـل عنـد رسـم دارسٍ مـن معـول
ففاضت دمـوع العـين منـي صبـابـة ... على النحر حتى بل دمعي محملي[4]

(1) المفضليات، مصدر سابق، ص 115.
(2) امرؤ القيس ديوانه، مصدر سابق، ص 87.
(3) زهير، ديوانه، ص 63.
(4) امرؤ القيس، ديوانه، مصدر سابق، ص 27.

والموقف نفسه يعتري طرفة بن العبد:

وقوفاً بها صحبي علي مطيهم يقولون لا تهلك أسىً وتجلد[1]

إن هذه المواقف الإنسانية الخالدة في الشعر الجاهلي إنما كانت حصيلة ثقافية للواقع الاجتماعي، ولإحساساتهم النفسية، ولمعرفتهم بالظواهر الطبيعية، استخدمت في إطار فني رائع، أعطت القصيدة بعداً إنسانياً جمالياً كان خير مفتاح تفتتح به القصائد.

فالشاعر قد أعطى للإنسان أهمية قصوى في تفكيره، وفي نظره: قضاياه الاجتماعية وخاصة المتعلق منها بالحب لا تقل أهمية عن أشد قضاياه الأخرى إلحاحاً، كقضايا الحرب، والسلم، ومجد القبيلة وفخرها، ومدح السيد المطاع، وذكر مكارم الأخلاق، فللقضايا الوجدانية مكانتها المرموقة في نفس الشاعر وفي قصيدته.. مما يدل على البعد الإنساني والجمالي للقصيدة العربية.

ويأتي كل ذلك انعكاساً لثقافة إنسانية لا يمكن تجاهلها أو وصفها بالهمجية والتخلف الحضاري والفكري.

البيت:

البيت هو أساس البناء الشعري في القصيدة الجاهلية، عليه مدارها، وبه عمادها وقوامها. فالبيت الشعري العربي، المكون من شطرين على وزن واحد، هو وحدة شعرية مستقلة في نظر الشاعر العربي وذلك لا يعني استقلالها أو نفورها عن بقية الأبيات أو منافاتها لها.. ولكنه بالضرورة يحمل معنىً خاصاً به يؤدي غرضاً من أغراض الشاعر في القصيدة..

والبيت مع ذلك لبنة في بناء فني كبير، وكونه لبنة يفيد أن له موضعاً خاصاً في البناء، لذا اهتم الشعراء بالبيت فحرصوا على أن لا يكون جزءاً مكملاً ثانوياً في القصيدة قيمته تستمد من الرابطة بينه وبين باقي الأبيات فقط، بل البيت نفسه بناء شعري هادف قد تكتفي به إذا قرأته وحفظته ويعطيك معاني متميزة من ذاته.

(1) طرفة، ديوانه، مصدر سابق، ص 18.

فالبيت هنا يشبه الرجل العربي في مجتمعه.. هذا المجتمع يناظر الشعر العربي عموماً، والقصائد فيه تناظر القبائل، فكل قصيدة كأنها قبيلة من قبائل العرب، والبيت كأنه رجل من رجال القصيدة. وهذا الرجل، وإن كان قوام حياته، يقوم على تكافله، وتضامنه مع قبيلته، بعقد اجتماعي، فإنه أيضاً يحمل في نفسه سماتٍ خاصة تميزه عن الآخرين، ولا يرضى بأن يشركه فيها أحد.. والقبيلة تشكل معنىً واحداً متماسكاً مكوناً من مجموع أبنائها، والمجتمع العربي.. مجموع القبائل يناظر الشعر العربي يعطينا حياة إنسانية كاملة..

ومع أن البيت يحمل معنىً مستقلاً، فإنه لا يجوز أن يكون شاذاً عن موضوع القصيدة نافراً عنها.. أو يكون مخالفاً لها في الوزن أو القافية أو في الشكل الفني عموماً.. ولهذا عابوا الإقواء، والإيطاء، وغيرهما من عيوب الشعر..

ولذلك زعموا أن النابغة الذبياني كان يقوي في شعره، ولم ينتبه لذلك حتى نبهه أهل يثرب إليه، فقد زعموا أنه قال في قصيدته:

يـا دار ميـة بالعليـاء فالسـنـد أقـوت وطـال عليهـا سالـف الأمـد

وهي تنتهي بقافية مكسورة الدال وقال في أحد أبياته:

زعـم البـوارح أن رحـلتـنـا غـداً وبـذاك خبـرنـا الغـرابُ الأسـودُ

وهذا البيت جاء فيه الدال مضموماً، فلما نبه إلى ذلك، أقام وزن بيته وغيره إلى قوله:

زعـم البـوارح أن رحـلتـنـا غـداً وبـذاك تنعابُ الغـرابِ الأسـودِ[1]

وقد تنبه النقاد القدامى إلى أهمية استقلال البيت في ذاته بشرط أن يكون جزءاً مكملاً للقصيدة، ونظماً من نسيجها المتلاحم الأجزاء، يقول ابن رشيق:" ومن الناس من يفضل الشعر مبنياً بعضه على بعض، وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائماً بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله، ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير إلا في مواضع معروفة مثل الحكايات وما شاكلها، فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هناك من ناحية السرد"[2].

(1) ابن عبد ربه، أحمد، العقد الفريد، مصدر سابق، جـ2، ص 121.
(2) ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، جـ1، ص 235.

المسألة عنده إذن ذوقية، ينبغي أن يكون البيت فيها مستقلاً بنفسه، من الناحيتين اللفظية، والمعنوية، فمن غير السّائغ أن يكون المبتدأ في بيت والخبر في بيت آخر، أو يكون الفعل في بيت، والفاعل في بيت آخر، من غير أن يكون ذلك لإبداع فني كما سنرى فيما بعد..

إذن هناك أصل ينبغي أن يقوم البيت عليه، وهو أن يكون وحدة معبرة ذات معنى، وبهذا تكسب استقلالها، وينبغي أيضاً أن يخدم البيت المعنى العام للقصيدة، وبهذا يكسب البيت معنى وجوده وترتيبه في القصيدة..

وقد استحسن ابن رشيق أبيات الحطيئة:

فلا وأبيك ما ظلمت قريع ... بأن يبنوا المكارم حيث شاؤوا
ولا وأبيك ما ظلمت قريعٌ ... ولا برموا لذاك ولا أساؤوا
بعثرة جارهم أن ينعشوها ... فيغبر حوله نعمٌ وشاءُ
فيبني مجدها، ويقيم فيها ... ويمشي إن أريد به المشاء
وإن الجار مثل الضيف يغدو ... لوجهته وإن طال الثواء
وإني قد علقت حبال قوم ... أعانهم على الحسب الثراء[1]

فالأبيات الأربعة الأولى من هذه القصيدة اشتد ارتباط بعضها ببعض من حيث المعنى، فهي آخذة برقاب بعضها بعضاً، والبيت الثاني تكملة لمعنى البيت الأول، وإتمام له، (فهم يبنون المكارم حيث شاؤوا غير برمين ولا مسيئين).

بيد أن الثاني إذا أفرد لم يعطِ معنىً تاماً، فكأنه مبتورٌ لا أساس له، ولا سند يدعمه:

ولا وأبيك ما ظلمت قريع ... ولا برموا لذاك ولا أساؤا

فقيمة البيت مستمدة من مكانه في القصيدة فقط، بينما بإمكانك أن تفرد البيت الأول فقط، فتقول:

فلا وأبيك ما ظلمت قريعٌ ... بأن يبنوا المكارم حيث شاؤا

(1) ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، جـ1، ص 235.

ويكون هذا معنىً مستقلاً بإمكانك إفراده بذاته، والتمثل به في موضعه، بعكس البيت الثاني الذي كما قلنا لا يتأتى الاستشهاد به إلا مقترناً بالأول ومضموماً إليه.

وكذلك الأمر بالبيت الثالث الذي يتعلق أساساً بالشطر الثاني من البيت الثاني، فالجار والمجرور متعلقان بالفعل أساؤا أو برموا..

وأدت الفاء في البيت الرابع معنى ارتباطياً مباشراً بين البيتين الثالث والرابع فيصبح تفكيكهما عن بعضهما عملاً تخريبياً للقصيدة، وإنقاصاً من قيمتها من الناحية المعنوية.

وفي البيتين الخامس والسادس أراح الشاعر نفسه من هذا الارتباط القوي بين الأبيات، وذلك باستخدامه الواو التي قد تفسر على أنها للعطف غير الترتيبي أو أنها للاستئناف، وزاد من استقلالية البيتين أن كان معنى كل منهما قائماً بذاته، مستغنياً عن الأبيات السابقة، وعن ما تلاه، ولكنهما معاً لهما قيمتهما في الصورة المعنوية الكاملة للأبيات.

وخير من تناول هذه القضية، ووفاها حقها النقدي من البحث هو أبو الأصبع المصري في كتابه تحرير التحبير إذ قال في ذلك:" والمستحسن أن يكون كل بيتٍ إذا أفراد قام بنفسه، واستقل معناه بلفظه، وإن ردفه مجاوره صارا بمنزلة البيت الواحد، بحيث يعتقد السامع أنهما إذا انفصلا تجزّأ حسنهما، ونقص كمالهما، وتقسم معناهما، وهما ليس كذلك، بل حالهما في كمال الحسن وتمام المعنى، مع الانفراد، والافتراق، كحالهما مع الالتئام والاجتماع"[1].

فقيمة البيت الجمالية تتأتى من ناحيتين:

الأولى: من حيث هو بناء قائم بذاته له معناه المستقل، والثانية: من حيث صلته ببقية الأبيات، وارتباطه بها، فلا يكفي أن تكون الأبيات شديدة الالتصاق ببعضها، ولكنها في حقيقة الأمر ليست إلا جملة طويلة، أو معنى واحداً استطال حتى شمل أبياتاً عدة، فهذا الأمر معيب في الشعر، وغير مرضي فيه.. ولكن المستساغ أن يكون كل بيت كاملاً بمعناه مكتفياً به في ذاته. يقول معيذ بن علقمة:

(1) نقلاً عن: إبراهيم الشحات خليل، الوحدة في الشعر الجاهلي، ص 123، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، 1981.

فقل لزهيرٍ إن شتمت سراتنا ... فلسنا بشتامين للمتشتم
ولكننا نأبى الظلام ونعتصي ... بكل رقيق الشفرتين مصمم
وتجهل أيدينا ويحلم رأينا ... ونشتم بالأفعال لا بالتكلم
وإن التمادي في الذي كانَ بيننا ... بكفيك فاستأخر له أو تقدم[1]

فكل بيت من الأبيات السابقة مستقلٌ بذاته، ومعناه، عن البيت الذي سبقه من حيث المعنى، وهي في الوقت ذاته أبيات مترابطة متلاصقة تدور في فلك موضوع واحد، يمكننا أن نعنون له، بالعف عن الشتم.

فكل بيت في هذه المقطوعة، استكملت أجزاء جملته، وتم معناه، فمقول القول في البيت الأول انتهى، والشرط جاء جوابه في البيت نفسه، وكذا اسم لكن وخبرها، والفعل وفاعله في الأبيات التالية، وإن اسمها وخبرها في البيت الرابع، ولكنك إن أفردت بعض أبيات هذه المقطوعة، فإن معناها قد يكون غير رائق لأنها بنيت على أساس من الربط فيما بينها، فأصبح تفكيكها إنقاصا من قيمتها الجمالية.

وتقول الخنساء راثية أخاها صخراً:

عينيّ جودا بدمع غير منزور ... وأعولا إن صخراً خير مقبور
لا تخذلاني فإني غير ناسية ... لذكر صخرٍ حليف المجد والخير
يا صخر من لطراد الخيل إذ وزعت ... وللمطايا إذا يشددن بالكور
ولليتامى وللأضياف إن طرقوا ... أبياتنا لفعالٍ منك مخبور
ومن لكربة عان في الوثاق ومن ... يعطي الجزيل على عسر وميسور
ومن لطعنةِ حلس أو لهاتفةٍ ... يوم الصباح بفرسانٍ مغاوير
فرّ الأقارب عنها بعدما ضربوا ... بالمشرفية ضرباً غير تعزير
يا صخر كنت لنا عيشاً نعيش به ... لو أمهلتك ملمات المقادير
يا فارس الخيل إن شدوا فلم يهنوا ... وفارس القوم إن هموا بتقصير

(1) الضبي، المفضل، المفضليات، ص 224.

يا لهف نفسي على صخرٍ إذا ركبت خيل لخيل كأمثال العصافير
وألقح القوم حرباً ليس يلقحها إلا المساعير أبناء المساعير
يا صخر ماذا يواري القبر من كرم ومن خلائق عفاتٍ مطاهير[1]

ونلاحظ على أبياتها أيضاً أن معانيها مُسْتَتَمَّة في ذاتها، ولكنها وثيقة الصلة ببعضها، فهي وحدة واحدة لا تكاد تنفك عن بعضها.. ولذا فإن إفراد أي بيت منها باستثناء الأول، والأخير، وربما الثالث، والثامن، يكون عملاً اجتثاثياً غير مبرر فنياً، ويفقد البيت قيمته، إذ إن قيمته الحقيقية هي في تضامه مع باقي الأبيات، ومن هنا يجب التفريق بين شيئين:

تمام المعنى في البيت: وهو ما نجده سمة بارزة في أغلب الشعر الجاهلي. والأبيات المفردة التي تؤدي معنى قائماً بذاته، فإذا نزعتها من مكانها في القصيدة وترنمت بها وحدها، لم يؤثر ذلك في جماليات البيت، ولم ينقص من قيمته، وهي أبيات لا تتكرر كثيراً في القصيدة أو في الشعر عامة.

وقد حاول د. خليفة التليسي جمع أبيات تحمل هذه السمات، وأطلق عليها قصيدة البيت الواحد، واعترض عليه معترضون في ذلك..[2].

لكن الذي يعنينا من الأمر أن البيت أساس في القصيدة، ومعنى تام، أما إفراده منها، فهو أمر آخر ربما يحصل فيكون ذلك من خصائصه، وإن لم يحدث فيكفي البيت أنه أدى غرضه في محله من القصيدة. وفي هذا الإطار يقول عبد الرحمن شكري: " إن قيمة البيت في الصلة التي بين معناه، وبين موضوع القصيدة لأن البيت جزء مكمل، ولا يصح أن يكون شاذاً أو خارجاً عن مكانه من القصيدة، بعيداً عن موضوعها، وقد يكون الإحساس بطلاوة البيت، وحسن معناه رهيناً بتفهم الصلة التي بينه وبين موضوع القصيدة، ومن أجل ذلك لا يصح أن نحكم على البيت بالنظرة الأولى العجلى، بل بالنظرة الفنية، فينبغي أن ننظر إلى القصيدة من حيث هي فرد كامل لا من حيث هي أبيات مستقلة"[3].

(1) الخنساء، ديوانها، ص 55، المكتبة الثقافية، بيروت، 1984.
(2) التليسي، د. خليفة محمد، من روائع الشعر العربي، الجزء الأول، ص 25 وما بعدها، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، 1983.
(3) شكري، عبد الرحمن، ديوانه، ص 60، دار الهلال، القاهرة.

ولو أن إسقاط هذا النقد على الشعر الجاهلي، فيه شيءٌ من التجني لاختلاف الغرض، والغاية، والشكل الفني، إلا أن الموضوع الأساس، وهو موضوع البيت في ذاته غير واضح في هذا النص الآنف الذكر، فنحن نتفهم ألا يكون البيت خارجاً أو شاذاً عن موضوع القصيدة، وأن قيمته تكمن في الصلة بينه وبين الموضوع.. ولكن السؤال هو هل يكون هذا البيت كاملاً في نفسه ؟ أم أنه محتاج إلى غيره لتمام معناه ؟.

وخلاصة القول أن استقلال البيت هو حصيلة ثقافية لتأثر الفرد في الجاهلية بثقافته الخاصة. فكونه معتزاً بنفسه، وإن كان موالياً لقبيلته.. فكذا أبياته في قصيدته.. وهو أيضاً انسجامٌ مع العقلية العربية التي يلقى العربي فيها جمله مقطعة مفصولاً بينها بفواصل، في تأنٍ وأناة.. مع البعد عن الهذر أو الإطالة غير المجدية، والعربي بطبعه يميل إلى تفهم المعنى سريعاً وأولاً بأول، ولذا فهو يحتاج أبياتاً متتالية، ولكنه يحصل من كل بيت منها على معنىً يفيده.. فالصياغة الفنية للبيت في القصيدة الجاهلية راعت بيئة العرب الثقافية، وانطلقت من قواعدها وأسسها.

الوحـدة:

ويقودنا الحديث عن البيت وإفراده، وتمام معناه إلى الحديث عن وحدة القصيدة، وكيفية بنائها.. وهل هي بناء متصل الأجزاء، مترابط الأعضاء أم هي إطار عام شامل لأبنية داخلية، كل له شكله الخاص، وموضوعه الخاص.

وكما شبهنا البيت – فيما سلف – بالرجل العربي، فإنا نشبه هنا القصيدة بالقبيلة العربية، التي تجمع رجالاً متعددي الرؤى والأفكار، ونساءً، وأطفالاً، وشيوخاً كل له اهتماماته الخاصة، ونظرته الخاصة، ويجمع بينهم وحدة المصير المشترك، والترابط المشترك، وكذا الثقافة الواحدة.

فمن حق القصيدة العربية إذن أن تكون ملونة بألوان عدة مستمدة من الواقع وعاكسة للحال التي عليها القبيلة العربية.

وهذا يكسبها – بلا شك – تنوعاً في الموضوعات، ولكن السؤال المنطقي هنا هل هناك من ربط بين هذه الموضوعات ؟.

عند دراسة القصيدة الجاهلية نجد أن موضوعاتها مترابطة فيما بينها وإن اختلفت ؛ أحدها يقود إلى الآخر كمتحدث لبق أمامك يجيد الحديث في موضوعات متعددة، وإطلاق لفظ "موضوع" إطلاق فيه سير على اصطلاحات النقد، وإلا فإن كل موضوع يتناوله كل شخص من الممكن أن تكون له شعب، وتفريعات ونقاط متعددة لها علاقة بموضوع رئيس، كل من جانب معين، وبسبب معين.. أما أن يقصر الشخص حديثه عن موضوع معين في ضوء مفردات خاصة وآنية مبالغ فيها، فذلك نوع من الإفلاس الفني، ويسبب ثقلاً على القارئ.

ويبدو أن البيئة العربية المتنوعة في طبيعتها، ومجتمعها، وثقافتها أثرت إيجابياً في هذا المنحى، فجعلت الشاعر – كما طبيعة بلده – يخوض موضوعات متعددة منها: السهل، والحزن، والوادي، والصحراء.. وغيرها.

وكذا حياته التي لا تستقر على حال، فهو دائم التنقل من محل إلى محل طالباً للكلأ ومساقط الغيث، وهذا ما لاحظه بعض النقاد " فربما جاز لنا أن نربط بين حياة التنقل وعدم الاستقرار، وطبيعة الحياة القائمة على الترحال، والتنقل الدائم أن نربط بين هذه الحياة، وبين بناء القصيدة العربية التي كان ينتقل فيها الشاعر بسرعة إلى أغراض أخرى"[1].

فثقافة الشاعر قد أثرت في بنائه لقصيدته، من حيث تنقله فيها بين موضوعات متعددة لكنها ليست موضوعات متنافرة، أو عديمة الصلة ببعضها بعضاً.

فالشاعر ينبغي أن يكون كلامه منطقياً، ومرتباً ترتيباً لائقاً غير متجاوز للموضوع بطريقة فجة ليس فيها استساغة من المتلقين.

فصدمة المتلقين بالانتقال المفاجئ بين الموضوعات شيء مذموم بين نقاد الشعر القديم، وبين الشعراء أنفسهم، وفي البلاغة يطلقون على حسن التنقل بين الموضوعات في القصيدة " حسن التخلص"[2].

(1) القيسي، د. نوري، الطبيعة في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص 3.
(2) العسكري، أبو هلال، كتاب الصناعتين، مصدر سابق، ص 96.

وقد عدوا التنقل بين الموضوعات في القصيدة الواحدة دون ربط منطقي مستساغ نوعاً من التكلف، يقول ابن قتيبة: "وتتبين التكلف في الشعر بأن ترى البيت فيه مقروناً إلى غير جاره، ومضموماً إلى غير إلفه، ولذلك قال عمر بن لجأ لبعض الشعراء، أنا أشعر منك، قال: وبم؟ قال: لأني أقول البيت وأخاه، وأنت تقول البيت وابن عمه"[1].

وهذا التنبه من القدماء تناوله بعضهم صريحاً كالقصة السابقة، وألمحوا إليه في أحيان عدة، فهم لم يشكوا في الوحدة فتحدثوا عنها، وإنما المحوا، وأومأوا كعادتهم، كقولهم شعر له قران، وشعر ليس له قران.

وبعض النقاد القدامى من العرب جعلوا أفضل الشعر ما كان مبنياً على بعضه متراصاً حتى لا يمكنك أن تزيد عليه بيتاً أو تنقص منه بيتاً، يقول الجاحظ:" أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء"[2].

ولفظ التلاحم يعطيك صورة عن شدة الارتباط العضوي بين أجزاء الشعر، وأبيات القصيدة، فهي مقرونة بعضها ببعض كأنها شدت بقرن يجمع بينها، فليس تنفك منه، روى الجاحظ عن ابن الأعرابي:

وبات يدرس شعراً لا قران له قد كان ثقفه حولا فما زادا[3]

وقد وجدنا من النقاد القدامى من حث أيضاً على هذا التلاحم بين أجزاء القصيدة، يقول ابن رشيق: "والعرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تجانس وتطابق، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته، وبسط المعنى، وإبرازه، وإتقان بنية الشعر، وإحكام عقدة القوافي، وتلاحم الكلام بعضه ببعض.."[4].

فالشعر ينبغي له أن يكون مترابطاً فيما بين أبياته المتلاصقة في المعنى، وفي الخطاب

(1) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، جـ 1، ص 90.
(2) الجاحظ، البيان والتبيين، مصدر سابق، جـ 1، ص 280.
(3) الجاحظ، البيان والتبيين، مصدر سابق، جـ 2، ص 68.
(4) ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، جـ 1، ص 108، 109.

الشعري فتكون كأنها بناء واحد، يقول ابن سلام الجمحي:" الشعر يحتاج إلى البناء، والعروض والقوافي"[1].

وقد لاحظ حازم القرطاجني أن شعراء العرب الأولين كان لهم من قوة الخيال ما يجعله ينفذ بهم إلى تصور كليات عامة، يتناولونها في صور مفصلة، وجزئية دون أن يخل ذلك بوحدة تصورهم الكلي فتجيء قصائدهم جيدة البناء، حسنة السلك، يقول:" وأما الطبقة الأولى فهم الذين يقوون على تصور الكليات، ومقاصدها، ومعانيها بالقوة قبل حصولها بالفعل، فيتأتى لهم بذلك تمكن القوافي، وحسن صور القصائد، وجودة بناء بعضها على بعض.."[2].

فالصورة – فيما تبدو لنا – عند النقاد القدامى، كانت واضحة في ترابط القصيدة وتلاحم أجزائها، ووحدتها من حيث حسن النسق، وحسن التخلص فيما بين موضوعاتها، "فالشاعر يأخذ في معنى من المعاني، فبينما هو فيه إذ أخذ في معنى غيره.. وجعل الأول سبباً إليه، فيكون بعضه آخذاً برقاب بعض، من غير أن يقطع كلامه، ويستأنف كلاماً آخر.."[3].

وهذا الترابط بين الأجزاء، والانتقال ما بين الموضوعات ينبغي أن يكون بصلات متجانسة لا دخيل فيما بينها فعلى الشاعر "أن يتأمل شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها حتى تنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه، وبين تمامه فضلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه، كما أنه يحترز من كل ذلك في كل بيت، فلا يباعد بين كلمة وأختها، وبين تمامها بحشو يشينها، ويتفقد مصراع كل بيت حتى يشاكل ما قبله"[4].

وهذا التصميم الشعري، والبناء المتراص يجعل القصيدة كأنها كائن حي له أعضاء وحواس، يقول الحاتمي:" مثل القصيدة مثل الإنسان، في اتصال بعض أجزائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر، وباينه في صحة التركيب، غادر الجسم ذا عاهة تتخون محاسنه، وقد وجدت حذاق المتقدمين، وأرباب الصناعة من المحدثين، يحترسون في مثل هذه الحال احتراساً

(1) الجمحي، ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، جـ1، ص 56.
(2) القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء، ص 21، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، بيروت، 1981.
(3) الجوزية، ابن القيم، الفوائد المشوق، ص 140، مكتبة المتنبي، القاهرة.
(4) العلوي، ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، ص 129، منشأة المعارف، الإسكندرية 1980.

يجنبهم شوائب النقصان، ويقف بهم على محجة الإحسان، حتى يقع الاتصال، ويفر من الانفصال.."[1].

فالشعراء الجاهليون لم يكتفوا فقط بالصلة المعنوية التي تحدث عنها حازم القرطاجني، وقال: إنها ناشئة من قوة خيالهم الخلاق القادر على تصور الكليات، وإنما جعلوا للمتلقي سبيلاً منطقياً للانتقال من موضوع إلى موضوع، وهي صلات لفظية تقود المتلقي من موضوع إلى موضوع للتناسب بينهما، ولحاجة الأول إلى الثاني أو العكس وفي معلقة لبيد نموذج من ذلك، يقول بعد أن ذكر عفو الديار ورحيل أهله عنها:

فاقطع لبانة من تعرّض وصله ... ولشر واصل خلةٍ صرامها
واحب المجامل بالجزيل وصرمه ... باقٍ إذا ضلعت وزاغ قوامها
بطليح أسفارٍ تركن بقية ... منها وأحنق صلبها وسنامها
فإذا تغالى لحمها وتحَسرت ... وتقطعت بعد الكلال خدامها
فلها هبابٌ في الزمام كأنها ... صهباء راح مع الجنوب جهامها
أو ملمعٌ وسقت لأحقب لاحه ... طرد الفحول وضربها وكدامها[2]

بدأ قصيدته بذكر تغير الديار، وبقايا الدمن، ورحيل أهلها عنها، ثم يقول: إن من الخير له أن يقطع ودّ من تغير وصاله معه، ولكن كيف للمحب أن ينسى حبيبه ؟ يقدم الشاعر إجابة شافية إنها بطليح أسفار.. أي بأن تسافر في البلاد، وتتجول عسى مشاق السفر، وعذاباته الجسمية تنسي الشاعر فراق أحبته، وهذا مدخل لوصف الناقة، فوصفها بأنها سريعة المشي كسحابة أو كأتان.. وبعد أن استطرد في وصف الأتان، قال:

أفتلك أم وحشية مسبوعة ... خُذلت وهادية الصوار قوامها

" يقول أفتلك الأتان تشبه ناقتي أم بقرة وحشية مسبوعة أكل السبع ولدها فهي مذعورة، وخذلت: تأخرت عن القطيع.."[3].

(1) نقلاً عن: الحصري، من زهر الأدب، ص 651، دار الجيل، القاهرة.
(2) لبيد، ديوانه، مصدر سابق، ص 76.
(3) التبريزي، شرح المعلقات العشر، ص 177.

ثم يصف رحلتها في بحثها عن ولدها، ولقائها مع الصيادين، ومطاردة الكلاب لها، ومقاتلتها للكلاب.. وبعد هذا الوصف لقوة هذه البقرة، وشدة سرعتها يقول:

فبتلك إذ رقص اللوامع في الضحى واجتاب أردية السراب إكامها
أقضي اللبانة لا أفرط ريبة أو أن يلوم بحاجة لوامها
أو لم تكن تدري نوار بأنني وصال عقد حبائلٍ صرامها

فبتلك الناقة التي شبهها بثلاثة أشياء يقضي حاجته، ثم هو ما زال في موضوع الفراق لم يغادره، فيوجه لومه إلى نوار، ألم تكوني تعلمين أن من صفاتي كذا، وكذا.. ويستطرد في مدح نفسه، ومدح نفسه يقوده بالضرورة إلى مدح قومه، فالفرد جزء من جميع هم أهله، وعشيرته:

إنا إذا التقت المجامع لم يزل منا لزاز عظيمة جشامها

ويصف كرمهم وأخلاقهم..

إلى أن يختم قصيدته بقوله:

وهم العشيرة أن يبطئ حاسدٌ أو أن يلوم مع العدى لوامها

فهذه الروابط بين أجزاء القصيدة جعلتنا نسير في إطار واحد لم نخرج عنه ورغم إبداعها في موضوعات الوصف، حتى أن بإمكاننا أن نقول: أنه لو اكتفى بموضوع وصف الأتان، أو وصف البقرة الوحشية فقط لكفاها قصيدة جامعة جميلة، فكيف وهو قد أبدع في كل جزء من قصيدته، وجمع كل تلك الإبداعات في سلكٍ واحد لم يخرج عنه، وقادنا إليه رويداً رويداً كمشي السحاب.

التخلص:

تخلص الشاعر من موضوع إلى موضوع باقتدار، وبلطف، وهذا يدل على عظم الشاعرية، فإن "للشعر فصولاً كفصول الرسائل، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة، فيتخلص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستماحة، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافي، والنوق بألطف تخلص، وأحسن

حكاية بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله، بل يكون متصلاً به ممتزجاً.."[1].

فالمعاني ينبغي أن تكون متتابعة متلاصقة، لا يشعر القارئ أو المستمع بانفصالٍ فيما بينها، فالتخلص "يعني اقتدار الشاعر على وصل معانيه بأن تتناسل.. "[2].

والتناسل يعني أن يولد المعنى الثاني من الأول، وهكذا، وقد روى الحصري في زهر الآداب أن الحاتمي أعجب لحسن نسق النابغة لمعانيه في اعتذاره للنعمان بقوله:

فكفكفت مني عبرة فرددتها ... على النحر منها مستهلٌ ودامع
على حين عاتبت المشيب على الصبا ... وقلت ألمّا أصح والشيب وازع
وقد طال همٌّ دون ذلك شاغلٌ ... مكان الشغاف تبتغيه الأصابع
وعيد أبي قابوس من غير كنهه ... أتاني ودوني راكِسٌ فالضواجعُ
أتاني أبيت اللعن أنك لمتني ... وتلك التي تستك منها المسامع
مقالة أن قد قلت سوف أناله ... وذلك من تلقاء مثلك رائع[3]

فالأبيات تسير في إطار معنوي اعتذاري واحد، فهو مهموم محزون لشيبه، وارتكابه الأخطاء، وهو غير مقبول منه ذلك، مع أنه قد طال همه، وحل مكان الشغاف من قلبه، لماذا؟ لأن النعمان بعيدٌ عنه لائمٌ له، وملامته تلك لها وقع شديد على حواسه، وجسمه، فالربط بين المعاني جيد ورائق مستساغ.

ومن أساليب الشعراء القدامى في ربط المعاني بعضها ببعض استخدامهم للفاء للربط بين الأبيات "والفاء للعربية عاقدة للمعاني، لا تنفك عن العقد، ولا ترى شاعراً يحكم موضعها إلا رأيت لشعره، من العقد، والترابط ما لا تراه له إن هو عري عنها.."[4].

فالفاء تؤكد الربط بين الأبيات، وترتبها، والربط والترتيب لا يفارقانها، قال أبو ذؤيب الهذلي:

(1) العلوي، ابن طباطبا، مصدر سابق، ص 7.
(2) خليل، رجب الشحات إبراهيم، الوحدة في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص 60.
(3) نقلاً عن: الحصري، زهر الآداب، ص 652، والأبيات في ديوان النابغة، ص 86.
(4) خليل، رجب إبراهيم، الوحدة في الشعر الجاهلي، ص 90.

فـــوردن والعيّـــوق مقعـــد رابـــئ (م) الـــضرباء فـــوق الـــنجم لا يتتلّـــعُ
فـشرعن في حجـرات عـذب بـاردٍ حـصب البطـاح تغيـب فيـه الأكـرع
فـشربن ثـم سـمعن حـساً دونـه شرف الحجـاب وريـب فـزع يفـزع
ونميمـــةٍ مـــن قـــانص متلهـــب في كنـــه جـــشئٌ أجـــشٌّ وأقطـــع
فنكرنـــه فنفـــرن فافترســـت بـــه هـــو جـــاء هاديـــة وهـــاد جُرشُـــع
فرمـى فأنفـذ مـن نحـوص عـائطٍ ســـهماً فخـــرّ وريـــشه متـــصمّع
فبـدا لـــه أقـــراب هـــذا رائغـــاً عجـــلا فعيـــث في الكنانـــة يرجـــع
فرمـــى فـــألحق صـــاعديا مطحـــرا بالكـشح فاشـتملت عليـه الأضـلع
فأبدهـــــن حتوفهـــنّ فهـــاربٌ بذمائـــه أو بـــارك متجعـــجـــع
يعثرن في عـلـق النجيـــع كـأنمـــا كسيت برود بني تزيـد الأذرع[1]

ومن ذلك قول الشماخ في القوس:

فـوافي بهـا أهـل المواسـم فـانبرى لهـا بيـعٌ يغـلي بهـا الـسوم رائـز
فقـال لـه هـل تـشتريها فإنهـا تبـاعُ بـما بيـع الـتلاد الحرائـز
فقـال إزارٌ شـرعبـي وأربـعٌ مـن الـسيـراء أو أوافٍ نـواجـز
وبردان مـن خـالٍ وتـسعون درهمـا عـلى ذاك مقـروظ مـن الجلـد مـاعز
فظـل ينـاجي نفـسه وأميرهـا أيـأبى الـذي يعطـى بهـا أم يجـاوز
فقـال لـه بـايع أخـاك ولا يكـن لـك اليـوم عـن ربـح مـن البيـع لاهـز
فلمـا شـراهـا فاضـت العيـن عبـرة وفي الصدر حزاز من الوجد حامز[2]

ونلاحظ في المقطوعتين شدة ارتباط الأبيات بعضها ببعض وذلك بواسطة حرف الفاء، فترتبت المعاني في الزمان، والمكان على نسقٍ واحد لا تعدوه.

وكما ربطت الفاء بين أجزاء القصيدة، ووحدت بين أبياتها، ومضمونها، وهو رباط لفظي، بخلاف الرباط المعنوي الذي هو نابعٌ من قوة تصور الشاعر للموضوع، فإن هناك

(1) ديوان الهذليين، مصدر سابق، جـ 1، ص 205.
(2) الشماخ، ديوانه، ص 187، دار المعارف، القاهرة.

روابط أخرى كالمبتدأ والخبر، فيجعل الشاعر المبتدأ في أول بيت ويؤخر الخبر إلى آخر بيت حتى يستوي غرضه، لتكون الأبيات بينها مترابطة محصورة بحاصرتين، يقول أوس بن حجر:

إن الـــذي جمـــــع السمـاحـــة والنجـــدة والحـزم والقُوى جمعا
الألمعـــي الذي يظـــــن لـــــك الظـن كأن قـد رأى وقـد سمعـا
والمخلـــف المتلـــف المـــرزّأ لم يُمْنع بضعف ولـم يمـــت طبعـــا
والحافـظ النـاس فـي تـحـوطٍ إذا لم يـرسلـوا تـحـت عـائـذٍ ربُـعـا
وازدحمت حـلـقـتـا الـبـطـان بـأقوام وطـارت نـفـوسـهـم جـزعـا
وعزت الشمـأل الـريـاح وقـد أمسى كمـيـع الـفـتـاة مـلتفـعـا
وشبـه الـهـيـدب الـعـيـام من الأقوام شعـباً مـلبـساً فـزعـا
أودى، وهـل تنفـع الإشـامـة مـن شيءٍ لمن قـد حـاول البـدعـا[1] [2]

فخبر "إن" في الأبيات السابقة تأخر حتى جاء في آخر بيت، وفي كلمة واحدة، هي "أودى"، والأبيات التي بينها هي أبيات متسلسلة مترابطة في وصف رجل واحد.

والأبيات من الأول إلى الرابع جمعها بـ " أل " العهدية، وهو عهد ذكري، يرجع إلى الاسم الموصول " الذي " في أول الأبيات.

فهذا الالتصاق البنائي في الأبيات جعلها ذات وحدة موضوعية واحدة، ووحدة عضوية أيضاً.. لا تنفك عن بعضها، وإذا فكت نقص المعنى الشعري كما أراده الشاعر، لا كما نريده نحن، فإن بإمكاننا أن نضم البيت الأول إلى الأخير، ونسقط باقي الأبيات، ولكن ذلك يعد تدخلاً قسرياً في القصيدة، ونحن نحلل القصيدة على حالة وجودها في الواقع لا على التصور، ومن ضمن أساليبهم في الربط بين الأبيات: التشبيه الطويل:

يقول كعب بن زهير:

(1) أوس بن حجر، ديوانه، تحقيق: محمد نجم، ص 53، المكتبة الثقافية، بيروت.
(2) التحوط: سنة الجدب، العائذ: حديث النتاج، الربع: ما نتج في الربيع، كميع الفتاة ضجيعها، اللفاع: اللحاف، الهيدب: الذي عليه خلقان تتذبذب فيه كأنه هيدب السحاب، العيام: كليل اللسان، شبه الفتاة في الزوايا بالسبع من شدة الجوع، وقد كانت في بيتها تعاف الطعام.

كـأن أوب ذراعيهـا وقـد عرقـت ... وقـد تلفـع بـالقور العـساقيل
وقـال للقـوم حـاديهم وقـد جعلـت ... ورقُ الجنادب يركضن الحصى قيلـوا
شدّ النهار ذراعـا عيطـلٍ نصـف ... قامـت فجاوبهـا نكـدٌ مثاكيـل
نـواحةٍ رخـوة الضبعيـن ليـس لـهـا ... لـمّا نعى بكرها الناعـون معقول[1]

فقد تأخر الشاعر في ذكر خبر "كأن" إلى البيت الثالث، وهو قوله "ذراعا عيطل" فربط بين أربعة أبيات بواسطة هذا التشبيه، عن طريق إطالة وصف المشبه، والمشبه به.

ومن أساليبهم أيضاً "التدوير"، وهو أن يبتدئ الشاعر في وصف ثم يقارن في نهاية الأبيات بين أوصافه الأولى، ووصفه الأخير، الذي قصده بدءاً، وهو ما يسمونه التدوير، يقول أبو ذؤيب الهذلي:

ومـا إن فـضلةٌ مـن أذرعـاتٍ ... كعـين الـديك أحـصنها الـصروح
ممنعّـةٌ مـصفاةٌ عقـارٌ ... شـآمية إذا جليـت مـروح
إذا فـضت خواتـمهـا وفُـلـّت ... يقـال لهـا دم الـودج الـذبيح
ولا متحـيرٌ باتـت عليـه ... ببلقعـةٍ يمانيـة نفـوح
خـلاف مـصاب بارقـةٍ هطـول ... مخـالط مائهـا خـصرٌ وريـح
بـأطيـب من مقبـلـهـا إذا مـا ... دنـا العيـوق واكتـتم النبوح[2]

فالشاعر قد خبأ مرادهُ إلى نهاية الأبيات، فوصف طيب مقبل محبوبته وقت السحر، بالخمر المعتقة الكريمة..

وهذه الأساليب للربط بين الأبيات يسمونها "عواقد الشعر" لأنها تربط بين الأبيات، وتجعلها شديدة الاتصال بعضها ببعض في وحدة واحدة، وقد أشبع الأستاذ رجب الشحات إبراهيم خليل في كتابه "الوحدة في الشعر الجاهلي"[3] الحديث عن هذه العواقد تفصيلاً، وتعرض لها البحث هنا إيجازاً كما وردت عند النقاد القدامى.

(1) كعب بن زهير، ديوانه، ص 53، دار صادر، بيروت، 81.
(2) ديوان الهذليين، جـ 1، ص 217.
(3) سبقت الإشارة إلى الكتاب، وقد خصص الباحث فصلاً كاملاً في كتابه للحديث عن عواقد الشعر.

واختلف النقاد حديثاً في تحديد مفهومهم للوحدة، على أقوال متضاربة لم تتفق فيما بينها، وكل منها بسبيل يختلف عن الآخر.

وطرح هذه الرؤى على الشعر الجاهلي يبدو أمراً غريباً عنه، كون هذه النظريات تختص بدءاً بالشعر الحديث، وقيلت في إطار تحليله ونقده.

ومن النقاد من نظر إلى الوحدة، باعتبارها وحدة الموضوع، كما يقول الدكتور طه حسين، في كتابه حديث الأربعاء[1].

بينما أيد العقاد الوحدة العضوية، ونافح عنها في الديوان مع زميليه شكري والمازني[2]. وربما سماها شكري "الوحدة الفنية" ويقصد بها أيضاً الوحدة الموضوعية يقول شكري:" إن الوحدة الفنية أمر نسبي، وهي قد تخفى إذا عظم الموضوع واتسع، وتظهر إذا صغر الموضوع، وضاق، لأن صلات الأبيات تكون محصورة في دائرة أضيق فتتضح.. والشاعر المطبوع أكثر نصيباً من الوحدة الفنية، أما الشاعر الذي أولع بتقييد الخواطر، وتلفيقات الأوهام، فلا نصيب لشعره من الوحدة الفنية"[3].

يبدو أن شكري لم ينظر إلى موضوع القصيدة نظرة ضيقة تحصره في موضوع واحد، ولكن مقصوده فيما يبدو لي غرضها العام وإن تعددت موضوعاتها أو اتسع موضوع واحد، فخفيت بذلك الوحدة الفنية في القصيدة.

ويرى محمد زكي عشماوي أن "كل ما يسميه النقد الحديث بالوحدة العضوية ليس إلا في الحقيقة وحدة الصورة، ووحدة الصورة هي بالضرورة وحدة الإحساس، أو هيمنة إحساس واحد على القصيدة كلها، وعلى هذا فالوحدة العاطفية هي دليلنا على تحقق الوحدة العضوية في العمل الفني.. من هنا نستطيع أن ندرك أن ما يسميه النقد الحديث بالوحدة الفنية ليس إلا في الحقيقة الوحدة العاطفية، يُعنى بها هيمنة إحساس أو لحظة شعورية واحدة، أو رؤية نفسية

(1) حسين، د. طه، حديث الأربعاء، جـ 1، ص 143، دار المعارف، القاهرة.
(2) العقاد، عباس محمود، وآخرون، الديوان، جـ 1، ص 105، دار الهلال، القاهرة، د. ت.
(3) نقلاً عن: كتاب الوحدة للشعر الجاهلي، رجب الشحات، ص 102، عن مقال شكري في جريدة عكاظ 2 ربيع الأول 1333 هـ، نوفمبر 1920 ف.

ذات لون محدد على العمل الفني كله.."[1].

غير أن ملاحظته على النقاد المحدثين بأن ما يقصدونه من الوحدة العضوية هو وحدة الإحساس، تبدو غريبة، خاصة وأن النقاد المحدثين صبوا جام اهتمامهم على وحدة الموضوع في حد ذاتها، غير نافذين فيما وراء ذلك من خيال أكبر وأوسع للشاعر يتصل بنظرته الشمولية للحياة والكون والناس من حوله، خاصة أن جل الاهتمام النقدي الحديث كاهتمام مدرسة الديوان مثلاً انصب على تناول شعراء معينين في افتقادهم للوحدة الموضوعية، والترابط العضوي بين أجزاء القصيدة.. غير أن طرح د. محمد زكي عشماوي السابق للوحدة الفنية، يبدو أكثر ملاءمة للشعر الجاهلي من حيث أن القارئ ينبغي عليه أن يكون ملماً بالجو العام للقصيدة الجاهلية من خلال إدراكه للثقافة الجاهلية، وما تحمله في طياتها من عقلياتٍ ومفاهيم، وإدراكات للواقع والحياة.

وللقارئ بناءً على ذلك أن يسير بنظره وفكره في تفسير القصيدة، مبتعداً عن تسطيحها انطلاقاً من مفاهيم سائدة بضحالة الثقافة الجاهلية، وبساطتها، وفقرها..

وبهذا الفهم يكتسب الناقد للشعر الجاهلي أدوات فنية ضرورية لفهم الشعر الجاهلي اعتماداً على إتقانه لمعاني اللغة الجاهلية المعجمية، وتفهمه للثقافة الجاهلية المتراكمة والمختلفة باختلاف الزمن والبيئة والأشخاص.

ونخلص مما سبق إلى أن الثقافة الجاهلية بتنوعها أسهمت في تنوع موضوعات القصيدة الجاهلية، وهذا التنوع لم يكن ليلغي الرابط المعنوي بين أشتات موضوعات القصيدة الجاهلية، كما أن ثقافة الشاعر المادية جعلت الشعراء يعيرون اهتماماً لربط قصائدهم بروابط لفظية متعددة بما يسمى "عواقد الشعر".

وذلك تمشياً مع منطقية الجاهليين، ووضوح فكرهم الذي يأبى التنافر بين الموضوعات أو الهذر الزائد الذي يكون شاذاً عن الموضوع.

(1) عشماوي، د. محمد زكي، قضايا النقد الأدبي، ص 108، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

فالجاهلي واضح صريح كوضوح الشمس في رابعة نهار الجزيرة العربية على صحرائها الممتدة الأطراف، فلا تخفى فيها خافية، لهذا فهو يأبى أن يلوك موضوعات متناثرة لا يجمع بينها جامع من مناسبة أو غيرها.

فالوحدة، كانت سمة من سمات القصيدة الجاهلية، لا تنال هذه الوحدة بطريقة صدامية فجة، بل يحتاج فهمها إلى شيء من النظر والتدقيق انطلاقاً من تفهم الثقافة الجاهلية.

اللغة:

تبدو لنا لغة الشعر الجاهلي – بعد أن امتدّ بنا الزمن، وطال بيننا وبين أهلها العهد – تبدو صعبة معقدة، نحتاج لكي نفهمها أن نرجع إلى القواميس لبحث غوامضها، ومعرفة مراميها ومقصودها.

ولكن هل كانت تلك اللغة خافية أيضاً ومستغلقة عند الجاهليين أنفسهم؟. ومن مسلمات القول أن المبدع عندما يختار لغة خطاب معينة، فإنما يختار لغة تكون أقرب إلى قلوب السامعين، وإدراكهم، ومعارفهم، فهي بالنسبة لمعاصريه: اللغة العادية اليومية، ولو بنسبة قليلة ليكون لشعره نوع من التميز، والعلو على اللغة العادية، فالمفردات الشعبية اليومية لا تجذب اهتمام المتلقي، ولا تثير في نفسه انتباهاً لهذا الشعر، ما لم يكن قد انزاح بألفاظه عن المألوف، والدارج.. وفي أي لغة حية – كما هو معروف – هناك لغة خطاب عادي، ولغة فصاحة وتميز "لغة رسمية" يتخاطب بها القوم في الملمات، أو عندما تعرض مناسبة للقول الجزل الفصيح.

وإذا كان هذا يصدق على لغات الأمم في الحاضر، والماضي القريب، من خلال رصد علمي، فإن رصد لغة الخطاب العادي تقل في الماضي حتى في العصر الذي شاع فيه التدوين والتأليف، فالكتاب يختارون دائماً أن يكتبوا باللغة الفصحى السليمة من الأخطاء النحوية واللغوية، ويبتعدو عن دارج الكلام وسوقيه.

وإن كانت بعض كتب التاريخ ترصد أحياناً نماذج من لهجات الشارع، بطريقة عفوية، كما نجد في الأغاني مثلاً نزراً من ذلك، وإن كان ذلك يأتي في إطار رواية قصة طريفة أو نكتة تأتي عفواً، فيرويها الكاتب بلغتها العادية لئلا تفقد طرافتها، وروح دعابتها، وكذا الحال في

وفيات الأعيان لابن خلكان وفوات الوفيات لابن شاكر الكتبي.. وغيرهما من الكتب في العصور المتأخرة عن العصر الجاهلي على أية حال – ليس رصداً مستوفياً، ولكنه يعطينا دلالات كافية عن وجود لهجة في الشارع العربي في عصور كنا نظن أن لغتها عربية سليمة أو تقارب العربية الفصحى السليمة.

وليس الأمر يختص باللغة فقط، فقد روى الأبشيهي في المستطرف ألواناً من الفنون الشعرية المختلفة عن الشعر العربي – كالكان كان، والقوما والدوبيت وغيرها.. وهي فنون أهملت كلها بسبب اهتمام النقاد والأدباء بالأجود والأفضل.. والأفصح..

ومقصودنا من هذه الإشارة – وإن كانت تخص عصوراً أخرى غير العصر الجاهلي – أن ندلل على وجود أكثر من مستوىً للغة في العصر الواحد، وربما يصل إلينا نحن – بحكم ظروف متعددة – أفصحها، وأقواها، أو لنقل إنها اللغة الرسمية، ويهمل ما عداها من المستويات أو اللهجات.

واللغة الجاهلية المروية عن طريق الشعر الجاهلي، لابد أنها تعرضت للانتقاء والتمييز، فرويت أشياء، وأهملت أشياء أخرى، خاصة وأن رواة الشعر الجاهلي كانوا ذوي أغراض متعددة، فمن رواة لأجل اللغة، واستخراج قواعدها، واستنباط نحوها، كأبي زيد، والخليل، والكسائي وغيرهم، ومن رواها لأجل الأخبار، والتاريخ، كالأصمعي، وأبي عبيدة وغيرهم.

وكلهم ينشدون مستوىً معيناً من اللغة ترضي رغباتهم من ناحية، ورغبات من يطلبون هذه الأخبار، وذلك التاريخ من ناحية أخرى..

فالشعر الجاهلي لم يكن بمنأىً عن الانتقاء اللغوي الذي ساد – فيما أظن – كافة اللغة، انتقاء اللغة الإبداعية المميزة البعيدة عن لغة الحوار اليومي، وإن كان هناك من يظن أن لغة الشعر الجاهلي هي اللغة الشعبية في ذلك العصر، أي هي لغة الحوار العادي اليومي، وهي وإن قاربت ذلك فإنها لم تكن هي لغة الحوار نفسها، بوصف أن الفن انتقاء، فإذا استوت لغة الشعر، ولغة الحوار العادي انتفى بريق الفن، وغابت عنه بالتالي قدرته الإبداعية التمييزية، التي لا يصل إلى مستواها إلا من وهب قدرة على استظهار اللغة، والانتقاء منها بعين فنية مميزة..[1]

(1) انظر: خليف، د. يوسف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص 138، دار نهضة مصر، القاهرة، 1987.

وهذا الانتقاء، والتمييز قصده العرب قصداً، فقد "كانت العرب، ومن تبعها من السلف تجري على عادة تفخيم اللفظ، وجمال المنطق"[1].

فالعرب بوعي منهم فخموا ألفاظهم، وجمّلوا منطقهم اهتماماً منهم بذلك فهم أمة لسانية، كان إبداعهم وتميزهم في لغتهم، وفصاحتهم، ولهذا جاءت معجزة النبي ﷺ من جنس ما يتقنون، ويتفننون، القرآن الكريم الذي عجزوا على أن يأتوا بمثله.. يقول تعالى: {قل لئن اجتمعت الإنس والجن على أن يأتوا بمثل هذا القرآن لا يأتون بمثله، ولو كان بعضهم لبعضٍ ظهيراً }[2].

وكون الشعر انتقاء، لا يفيد أنه يكون بعيداً عن لغة المستمعين، أو غريباً عنهم، ولكنه ينتقي أفضل ما يعرفون، أما الانقطاع بين المبدع والمتلقي في اللغة فإنه يفقد الشعر وظيفته التواصلية، ويجعله شيئاً من الهذر الذي لا معنى له "فشرط ذيوع الشعر أن ينسجم مع بيئته اللغوية في ألفاظه، وأخيلته، وأوزانه، وربما فرضت البيئة اللغوية على شعرائها التزام أوزان خاصة شاعت فيها وألفتها الآذان.. "[3].

لغة الشعر إذن هي حصيلة انتقائية لثقافة جاهلية سائدة، ربما شملت بيئاتها العديدة، فلغة أصحاب السهل تختلف قليلاً عن أصحاب الحزن، وأصحاب الوبر عن أصحاب المدر، ولهذا رفض رواة اللغة الاحتجاج بشعر عدي بن زيد لأنه من شعراء المدن الذين فسدت لغتهم بكثرة اختلاطه بالفرس، وغيرهم من العجم[4].

والبيئات المختلفة في الجاهلية أسهمت في تنوع الألفاظ تأثراً بالثقافة، واستمداداً من البيئة، فقد كان للبادية مثلاً "أثرها في صلابة الشعر، وجزالته، وفي كزازة الألفاظ، وتعقيدها.. "[5].

(1) الجرجاني، القاضي عبد العزيز، الوساطة، ص 17، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1979.
(2) سورة الإسراء، الآية (88).
(3) أنيس، إبراهيم، موسيقا الشعر، ص 187 – 188، مكتبة الأنجلو المصرية.
(4) الشلقاني، د. عبد الحميد، مصادر اللغة، ص 177، الدار العربية للكتاب، تونس – ليبيا، 1989.
(5) حسين د. طه، حديث الأربعاء، جـ 1، ص 9، دار المعارف، القاهرة، 1962.

وربما قصد الشعراء أن يضفوا نوعاً من الغرابة على ألفاظهم، كما قال الأعشى:

وقصيدةٍ تأتي الملوك غريبة ... قد قلتها ليقال من ذا قالها[1]

ورغم أن لفظ "غريبة" ربما يعني التمييز والإحكام إلا أنه قد يعني أيضاً غرابة الألفاظ وجزالتها.. وربما تأثرت اللغة الجاهلية بمؤثرات أجنبية أخرى من ألفاظ فارسية، ورومية وحبشية، وغيرها، يقول الأعشى:

ألمّ خيالٌ من قتيلة بعدما ... وَهَى حبلُها من حبلنا فتصرما
فبت كأني شاربٌ بعد هجعةٍ ... سخاميةً حمراء تُحْسَب عندما
لها حارس ما يبرح الدهر بيتها ... إذا ذُبِحت صلى عليها وزمزما
ببابل لم تُعصر فجاءت سلافة ... تخالط قنديداً ومسكاً مختما
يطوف بها ساقٍ علينا متومٌ ... خفيفٌ ذفيفٌ ما يزال مفدّما
بكأسٍ وإبريق كأن شرابه ... إذا صب في المسقاة خالط بقما
لنا جلّسَانٌ عندها وَبَنَفسَجٌ ... وسَيْسَنْبَرٌ والمَرْزَجُوشُ منمنما
وآسٌ وخَيْريٌ ومروٌ وسوسنٌ ... إذا كان هَنْزِمْنٌ ورُحْتُ مُخَشّما
وشَاهِسْفَرِم والياسمين ونرجسٌ ... يُصبِّحُنَا في كل دجنٍ تغيّما
ومستقٌّ سينين ودِنٌّ وبربطٌ ... يجار به صُنجٌ إذا ما ترنما
وفتيان صدقٍ لا ضغائن بينهم ... وقد جعلوني فيسحاها مكرما[2][3]

ولم يقتصر أثر هذه الألفاظ الأعجمية على الخمر، وأدوات اللهو، والزينة فقط، وإنما شمل أسماء المدن والأعلام:

(1) الأعشى، ديوانه، مصدر سابق، ص 147.
(2) الأعشى، ديوانه، مصدر سابق، ص 186.
(3) السخامية: الخمر السلسلة، العندم: نوع من الشجر أحمر، الزمزمة، صوت في الخيشوم، من طقوس المجوسية، القنديد: العسل الأسود، المتوم: من علق تومتين في أذنه، والتومة: اللؤلؤة، المصحاة: قدح من فضة، الجلسان: البنفسج السينسبر: المرزجوش: أنواع من الزهور، الآس: الخيري، المرو، السوسن: من الرياحين، الهنزمن: عيد من أعياد النصارى، مخشم: شديد السكر، الشاهسفرم: الياسمين، النرجس: رياحين أيضاً، المستق السينين: أبواق، البربط، الصنج: أدوات موسيقية.

يقول الأعشى:

وقد طفت للمال آفاقه ... عمان فحمص فأورَيشَلِم
أتيت النجاشي في أرضه ... وأرض النبيط وأرض العجم
فنجران فالسرو من حميرٍ ... فأيٌّ مرامٍ لم أرم
ومن بعد ذاك إلى حضرموت ... فأوفيت همي وحيناً أهم
ألم تري الحَضْرَ إذ أهله ... بنعمى وهل خالد من نعم

أقام به شاهبور الجنود حولين يضرب فيه الندم[1]

وكذا نجد في الشعر الجاهلي ألفاظاً دينية، وأسماء أنبياء سابقين من تأثرهم بالديانات السابقة، يقول النابغة:

فألفيت الأمانة لم تخنها ... كذلك كان نوح لا يخون[2]

ولأن الشاعر يحاول إقناع مستمعيه بكل وسيلة لذلك فهو يستخدم أساليب لغوية متعددة كالقسم، يقول عامر بن الطفيل:

لعمري، وما عمري عليّ بهين ... لقد شان حر الوجه طعنة مسهر[3]

ويقول طرفة:

لعمرك إن قابوس بن هندٍ ... ليخلط ملكه نَوْكَ كثير[4]

ويقول أيضاً:

فلولا ثلاثٌ هن من عيشة الفتى ... وجدك لم أحفل متى قام عودي[5]

ويقول زهير:

فأقسمت بالبيت الذي طاف حوله ... رجالٌ بنوه من قريشٍ وجرهم

(1) الأعشى، ديوانه، مصدر سابق، ص 263.
(2) الجاحظ، الحيوان، مصدر سابق، جـ 1، ص 263، بل النابغة، ديوانه، ص 36.
(3) المصدر السابق، جـ 1، ص 263.
(4) طرفة، ديوانه، ص 44.
(5) المصدر السابق، ص 36.

يـمينـاً لنـعـم السيــدان وجــدتـمـا على كل حالٍ من سحيل ومبرم[1]

ويستخدمون التبليغ أيضاً وسيلة من وسائل الإقناع اللغوي الصريح المباشر يقول زهير:

ألا أبلغ الأحـلاف عنـي رسـالـــة وذبيان هل أقسمتم كل مقسـم[2]

ويقول أوس بن حجر:

يا راكباً: إمـا عـرضـت فبلغـــن يزيـد بن عبد الله ما أنا فاعـــل

بـآيــة أنـي لــم أخـنــك وأنـــه سوى الحق مهما ينطق الناس باطل[3]

وكذا يستخدمون "ألا" التي هي للعرض، يقول امرؤ القيس:

ألا أيهـا الليـل الطويل ألا انجــل بصبح وما الإصباح منك بأمثـل[4]

ويقول عمرو بن كلثوم:

ألا هبـي بصحنـك فـاصبـحيـنـا ولا تبـقـي خـمـور الأنـدرينـا[5]

وكلها أساليب لغوية إقناعية استمدت من بيئة واضحة تتسم بالصدق، وتؤكد أقوالها، إيماناً من الشاعر بصدقيته، فهو يحاول بذاك لفت انتباه المستمع بوسائل التأكيد، والتبليغ كافة.

والذي يعنينا من كل ذلك أن اللغة الجاهلية كانت محصلة ثقافية من آثار أجنبية ودينية وبيئية، فتنوعت مفرداتهم، وتعددت، وأصبح دور الشاعر في تعامله مع اللغة هو دور انتقائي فني، ليستطيع إبراز فنه، والتأثير في مستمعيه عن طريق الانزياح باللغة إلى مستويات فنية رائعة.

(1) زهير، ديوانه، ص 39.
(2) زهير، ديوانه، مصدر سابق، ص 43.
(3) أوس بن حجر، ديوانه، مصدر سابق، ص 18.
(4) امرؤ القيس، ديوانه، مصدر سابق، ص 23.
(5) التبريزي، شرح المعلقات العشر، مصدر سابق، ص 86.

القـص:

استخدم الشعراء الجاهليون القص أداة فنية للتعبير في مختلف أغراضهم الشعرية، وفي كثير من القصائد، وربما يكون مرد ذلك إلى شيوع هذا الفن في الحياة العامة في العصر الجاهلي، وتأثر الناس بهذا الفن، الذي يتسلون به، في نواديهم، ويتسامرون به في لياليهم الحالكة الظلمة وسط الصحراء الموحشة.

وربما أراد الشعراء أن لا يحرموا المتلقي من هذا الفن الذي ساد المجتمع وانتشر بين أفراد القبيلة.

وهذا ليس بمستغرب عن الحياة الجاهلية، فالإنسان عرف القصص والحكايات منذ أقدم العصور، وفي شتى الحضارات.

وربما كان مرد هذا التوارد القصصي في القصيدة الجاهلية إلى أثر ثقافي يتعلق بمصداقية الشاعر أمام جمهوره، فهو يضطر أمام ضغط الإقناع الذي حاول أن يظهر به شعره أمام المتلقين، يضطر إلى أن يروي القصص، باستخدام الحوار الذي فيه أكثر من طرف يمثلون أكثر من رأي ليقنع أخيراً الطرف الثاني ومعه المتلقي بمبررات أفعاله، وجدواها.

فالشاعر يدافع عن قضايا معينة آمن بها، وهو يحث عليها بصور شتى منها القص، والتحاور مع الآخرين للإقناع.

يقول بشر بن الهذيل:

وعاذلةٍ هبت بليل تلومني ... ولم يغتمرني قبل ذاك عذول
تقول اتّئد لا يدعك الناس مملقاً ... وتزري بمن يا ابن الكرام تعول
فقلت أبت نفسٌ عليّ كريمة ... وطارق ليلٍ غير ذاك يقول
ألم تعلمي يا عمرك الله أنني ... كريم على حين الكرام قليل
وأني لا أخزى إذا قيل مملق ... سخي وأخزى أن يقال بخيل
فلا تتبعي العين الغويّة وانظري ... إلى عنصر الأحساب أين يؤول
ولا تذهبن عيناك في كل شرمح ... له قصبٌ جوف العظام أسيل

عسى أن تُمنى عرسه أنني لها ... به حين يشتدُ الزمان بديلُ
إذا كنت في القوم الطوال فضلتهم ... بعارفةٍ حتى يقال طويلُ
ولا خير في حسن الجسوم وطولها ... إذا لم يزن حسن الجسوم عقول
وكائن رأينا من فروع طويلةٍ ... تموت إذا لم يحييهن أصول
ولم أر كالمعروف أما مذاقه ... فحلوُ وأمّا وجهه فجميل[1]

وكذا النمر بن تولب يدافع عن نفس الرأي، ولكن هذه المرة تجاه أخيه يقول:

يلوم أخي على إهلاك مالي ... وما إن غاله ظهري وبطني
ولا ضيعته فألام فيه ... فإن ضياع مالك غير مُعْن
ولكن كل مختبطٍ فقير ... يقول ألا استمع أنبئك شأني
ومسكين وأعمى قال يوماً ... أغثني للإله ولا تدعني
وإعطائي ذوي الأرحام منه ... وتوسيعي لذي عجز وضغن
أقي حسبي به ويعز عرضي ... عليّ إذا الحفيظة أدركتني
وأعلم أن ستدركني المنايا ... فإن لا أتبعها تتبعني
رأيت المانعين المال يوماً ... مصيرهم لإلقاءٍ ودفنِ[2]

ويقول الأسود بن يعفر مخاطباً هذه المرة ابنته:

وقالت لا أراك تليق شيئاً ... أتهلك ما جمعت وتستفيد
فقلت بحسبها يسرٌ وعارٍ ... ومرتحلٌ إذا رحل الوفود
فلومي إن بدا لك أو أفيقي ... فقبلك فاتني وهو الحميدُ
أبو العوراء لم أكمد عليه ... وقيس فاتني وأخي يزيدُ
مضوا لسبيلهم وبقيت وحدي ... وقد يغني رباعته الوحيدُ
فلولا الشامتون أخذت حقي ... وإن كانت عطيته كؤود[3]

(1) السويدي، سلامة عبد الله، شعر قبيلة ذبيان في الجاهلية، ص 281، جمع ودراسة مطبوعات جامعة قطر، 1987.
(2) شعر النمر بن تولب، مصدر سابق، ص 118.
(3) المفضليات، مصدر سابق، جـ 1، ص 263.

فالموت إذن مبرر الكرام، ما دام البخل وإمساك المال لا يغني من الموت ولا يقي عنه، فلماذا إذن يبخل المرء ؟ خاصة إذا عرض ذو الحاجة، ومن هو في أمس الحاجة إلى الإعانة والمعروف. وتناول الشعراء في قصائدهم ذكر رحلات الصيد التي يقومون بها، فوصفوها بعلاتها على شكل قصة يطرب السامع لها.

يقول امرؤ القيس:

رأى أرنباً فانقض يهوي أمامه ... إليها وجلاها بطرف ملقلق
فقلت له صوّب ولا تجهدنه ... فيدرك من أعلى القطاة فتزلق
وأدبرن كالجزع المفصل بينه ... بجيد الغلام ذي القميص المطوق
وأدركهن ثانيا من عنانه ... كغيث العشي الأقهب المتودق
فصاد لنا ثوراً وعيراً وخاضباً ... عداءً ولم ينضج بماءٍ فيغرق
وظل غلامي ينضح الرمح حوله ... لكل مهاةٍ أو لأحقب سهوقٍ
وقام طوال الشخص إذ يخضبونه ... قيام العزيز الفارسي المنطّق
فقلت ألا قد كان صيد لقانص ... فخبوا علينا كل شرب مروق
وظل صحابي يشتوون بنعمة ... يصفون غارا بالكليك المرتق[1]

أما عن مجالس الشرب، واللهو فإنهم يستلذون بذكر القصة كاملة، وكيف كان شربهم، وكيف كانت ليلتهم، يقول الأعشى:

أتاني يؤامرني في الشمول (م) ... ليلا فقلت له غادها
أرحنا نباكر جد الصبوح ... قبل النفوس وحسادها
فقمنا ولمّا يصح ديكنا (م) ... إلى جونة عند حدادها
تنخلها من بكار القطاف ... أزيرق آمن إفسادها
فقلنا له هذه هاتها ... بأدماء في حبل مقتادها
فقال تزيدونني تسعة ... وليست بعدل لأندادها

(1) امرؤ القيس، ديوانه، مصدر سابق، ص 154.

فقلـــــت لمنـــــصفنا أعطـــــه فلـــــما رأى حـــــضر شـــــهادها
أضـــــاء مظلتـــــه بالـــــسراج والليـــــل غـــــامر جـــــدادها
دراهمنـــــا كلهـــــا جيـــــد فـــــلا تحبـــــسنا بتنقادهـــــا
فقـــام فـــصب لنـــا قهـــوة (م) تـــسكننا بعـــد إرعادهـــا
كميتـــا تكـــشف عـــن حمـــرة إذا صرحـــت بعـــد إزبادهـــا
كحوصلـــــة الرأل فـــي دنهـــا إذا صوبـــــت بعـــد إقعادهـــا
فـرحنـا تنـعمـنـا نشـــوة تـجـور بنـا بعـد إقصـادهـا[1]

وربما تجولوا في الصحراء فرأوا حيواناتها فكانت لهم معها حكايات طريفة، كما فعل تأبط شراً حين روى لنا هذا الحوار مع ذئب:

وواد كجـوف العـير قفـر قطعتـه بـه الـذئب يعـوي كـالخليع المعيـل
تعـدى بزيـزاة تعـج مـن القـوا ومن يـك يبغـي طرقـة الليـل يرمـل
فقلـت لـه لمـا عـوى إن ثابتـا قليـل الغنـى إن كنـت لمـا تمـول
كلانـا إذا مـا نـال شـيئا أفاتـه ومن يحـترث حرثـي وحرثـك يهـزل
كلانا طوى كشحا عـن الحـي بعـدما دخلنـا عـلى كلابهـم كـل مـدخل
طرحت له نعلا من السبـت طلـة حلاف ندى من آخر الليل مخضـل
فولى بهـا جـذلان ينفـض رأسـه كصاحب غنم ظافـر بالتمـول[2]

وقد وظف الشعراء الجاهليون أيضاً القصة التاريخية في أشعارهم للاستفادة من مضمونها في أداء غايات معينة إلى المتلقي، يقول النابغة الذبياني في قصة الزرقاء:

واحكم كحكم فتاة الحـي إذ نظـرت إلى حمـــــام شراع وارد الثمـــــد
يحفـــه جانبـــا نيـــقٍ وتتبعـــه مثل الزجاجـة لم تكحـل مـن الرمـد
قالـت ألا ليـتما هـذا الحـمام لنـا إلى حمامتنـــا أو نـــصفه فقـــد

(1) الأعشى، ديوانه، مصدر سابق، ص 69.
(2) تأبط شراً، ديوانه وأخباره، شرح وتحقيق: علي ذو الفقار شاكر، ص 182، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولى، 1984.

فحسبوه فألفوه كما حسبت ... تسعاً وتسعين لم تنقص ولم تزد
فكمّلت مائة فيها حمامتها ... وأسرعت حسبة في ذلك العدد[1]

وقد تناولها الأعشى أيضاً حيث يقول:

ما نظرت ذات أشفار كنظرتها ... حقّاً كما صدق الذئبي إذ سجعا
إذ نظرت نظرة ليست بكاذبة ... إذ يرفع الآل رأس الكلب فارتفعا
وقلبت مقلة ليست بمقرفةٍ ... إنسان عينٍ ومؤقاً لم يكن قمعا
فقالت أرى رجلاً في كفه كتف ... أو يخصف النعل لهفي أيةً صنعا
فكذبوها بما قالت فصبحهم ... ذو آل حسان يزجي الموت والشرعا
فاستنزلوا أهل جوٍ من مساكنهم ... وهدموا شاخص البنيان فاتضعا[2]

وقد يأتي الشاعر بقصة كاملة للذكرى والاعتبار مما يوحي برمزيتها، وعدم واقعية أحداثها، يقول أبو ذؤيب الهذلي:

فما إن وجد معولةٍ رقوبٍ ... بواحدها إذا يغزو تضيف
تنفض مهده وتذود عنه ... وما تغني التمائم والعكوف
تقول له كفيتك كل شيءٍ ... أهمّك ما تخطتني الحتوف
أتيح له من الفتيان خرق ... أخو ثقةٍ وخريف خشوف
فبينا يمشيان مشت عقاب ... من العقبان فائتة دفوف
فقال له وقد أوصت إليه ... ألا لله أمك ما تعيف
فقال له أرى طيراً ثقالا ... تخبر بالغنيمة أو تخيف
بوادٍ لا أنيس به يباب ... وأمسكه مدافعها خليف
فألفى القوم قد شربوا فضموا ... أمام القوم منطقهم نسيف
فلم ير غير عاديةٍ لزاما ... كما يتفجر الحوض اللفيف
فراغ وزودوه ذات فرع ... لها نفذٌ كما قدّ النصيفُ
وغادر في رئيس القوم أخرى ... مُشَلشَلة كما نفذ الخسيفُ

(1) النابغة، ديوانه، ص 23.
(2) الأعشى، ديوانه، ص 106.

فلـــمّا خـــر عنـــد القـــوم طـــافوا ... بـــــه وأبانـــــه مـــــنهم عريـــــف
فقـــال أمـــا خـــشيت وللمنايـــا ... مـــصارع أن تخرمـــك الـــسيوف
وقـال لقـــد خشيـــت وأنبأتنـــي ... بـــه العقبـــان لـــو أنـــي أعيف
فقـــال بعهـــده فـي القـــوم إنـــي ... شفيت النفس لو يشفى اللهيـفُ[1]

ويبدو أن للقصة تتمة لم يذكرها أبو ذؤيب، فهل كان ذلك لسقوط آخر الأبيات من الراوي ؟ أو هو مذهب ذهبوه، ونهج انتهجوه ثقة منهم بفطنة السامع وليعمل فكره في تصور نهاية لهذه القصة المأساوية ربما.. خاصة وأن عناصر القصة انتهت، ولم يبق لك إلا أن تتصور بقية وجد المرأة حين يأتيها خبر ولدها، ولكن وجد هذه المرأة التي تفقد ولدها بعد أن حاولت حفظه ورعايته يشبه ماذا ؟

سؤال متروك للقارئ ليستنتج، ويتصور أي آلام في الدنيا يمكن أن تعادل ذلك، وهكذا فإن الشعراء الجاهليين أوردوا في أشعارهم قصصاً لأغراض متعددة وكان ذلك في الواقع – انعكاساً لثقافتهم، وحياتهم، وبيئتهم التي عاشوا فيها واستمدوا منها صورهم، وقصصهم، فعبروا بها عن واقعهم، ومجتمعهم، ووظفوها فنياً في أشعارهم لبث رسائل معينة إلى المتلقين.

التصويـر:

استعان الشعراء في إيصال غاياتهم، ورسائلهم إلى المتلقين بمؤثرات فنية عدة، منها: التصوير بطرق وأساليب عدة، تساعد على إبراز صورة الحياة الفكرية، والمعنوية التي يعيشها الشاعر بواسطة نماذج، وإيحاءات من البيئة والطبيعة والناس.

ولهذا فإن الغالب على الشعراء الجاهليين أنهم لم يكونوا يقصدون التصوير في حد ذاته من حيث هو تصوير، ولكن هدفهم هو التعبير عن حاجات نفسية، وضرورات معنوية، ومواقف حياتية بصورة جمالية أكثر، يجني المتلقي منها متعة الاكتشاف، والمقارنة، والمفاجأة، وينال الشاعر منها متعة الإبداع، وحسن النسق، ودقة الرمز، وجمال التصوير.

كل ذلك غُذي بعاطفة دافقة، وخيال واسع استطاع من خلاله المبدعون أن يصلوا

(1) ديوان الهذليين، ص 47، 48.

بأفكارهم ورؤاهم إلى المتلقين في أي وقت وزمن، ولهذا فإن الصورة الفنية في الشعر الجاهلي لم تكن مجرد نوع من الصنعة المتوارثة فقط "بل كانت فناً على قدر من العمق، والدقة، والتعقيد، سواء في نفسها، أو في ارتباطها بما حولها من عناصر القصيدة، وسواء فيما تعطيه من الظاهر، أو تدل عليه في الباطن، أو فيما وراء النص.."[1].

وهذا ما يعطي الصورة غنىً معنوياً بعد غناها المادي الواضح، والتناسب بين صورتين يعطي المتلقي تصوراً كاملاً لحالة معينة عند الشاعر، يستطيع بعدها الشاعر أن ينطلق في تأملاته، وأفكاره بعد أن يكون قد مهد لنفسه عند المتلقي.. تقول الخنساء:

كنا كغصنين في جرثومةٍ بسقا ... حيناً على خير ما يُنمى له الشجر
حتى إذا قيل قد طالت عروقهما ... وطاب غرسهما واستوثق الثمر
أفنى على واحدٍ ريب الزمان وما ... يبقي الزمان على شيءٍ ولا يذر[2]

فصورة الغصنين النضرين اللذين نميا معاً في شجرة واحدة تعطيك صورة فعالة للتآلف والتآخي، ثم فجأة تصدم بحال أخرى طارئة، وهي أن الدهر قد أخذ أحدهما ففرقهما عن بعضهما، فأصبح الثاني وحيداً بغير أنيس. ويقول عمرو بن معد يكرب:

لعمرك ما ثلاثٌ حائماتٌ ... على رُبَعٍ، يُرَعْنَ، وما يريعُ
ونابٌ ما يعيش لها حوارٌ ... شديد الطَّعن مثكالٌ جزوع
سديسٌ نضّجته بعد حملٍ ... تحرّى في الحنين وتستليع
بأوجع لوعة مني ووجداً ... غداة تحمَّلَ الأَنَسُ الجميع[3]

يصف الشاعر حال ثلاث نوقٍ يحمن على رُبَع "فصيل" لإحداهن فينهضنه، وما ينهض، وأمه ناب: أي مسنة، لم يعش لها حوارٌ قط، وجدت حوارها قد ثوى، فهي شديدة اللوعة والأسى عليه، هذه الصورة للناقة الجزعة المثكلة، وظفها الشاعر فنياً لوصف حاله هو يوم أن تحمل أحبابه، ورحلوا عنه يبحثون عن الماء، والكلأ.

ونلاحظ أن هذه التشبيهات مستمدة من صميم البيئة، وربما بعد الزمن عنها، واختلاف

(1) الشوربي، د. رمضان عبد الشافي، الشعر الجاهلي، تفسير أسطوري، ص 67، دار المعارف، القاهرة، 1984.
(2) الخنساء، ديوانها، تحقيق: لويس شيخو، ص 135، دار صادر، بيروت، 1969.
(3) الأصمعيات، مصدر سابق، ص 316.

بيئتنا عن بيئة من عاشوا في ذلك العصر، يذهب عنها بعض جاذبيتها، ورونقها "فكثيرٌ من التشبيهات التي راقت الباحثين الأولين قد ذهب عنها قدر كبير من قدرتها على الإثارة لاختلاف الأحوال، والأشياء من بيئة إلى بيئة، فالصور البيانية يموت منها الكثير بذهاب الأشياء أو العادات التي استمدت منها، وخذ من ذلك كثرة رماد القدر، وهزال الفصيل، وما إلى ذلك من الصور التي انتزعت من عادات مرتبطة بظروف، وأحوال معينة.."[1].

ولكن هذه الصورة كانت تبدو ماثلة أمام العيان – عند الجاهليين – دون أن يعملوا ذهنهم لتصورها كما نفعل نحن الآن، فالأشياء مستمدة من البيئة، ومن الطبيعة، وأدوات حياتهم.

وربما كانت الصورة الظاهرة طبيعية، لم تتغير على مر الزمن كصورة النهر..

يقول النابغة مادحاً كرم النعمان:

فما الفرات إذا هب الرياح له ... ترمي غواربه العبرين بالزبد
يمده كل وادٍ مترع لجبٍ ... فيه ركامٌ من الينبوت والخضد
يظل من خوفه الملاح معتصماً ... بالخيزرانة بعد الأين والنجد
يوماً بأجود منه سيب نافلة ... ولا يحول عطاء اليوم دون غد[2]

فصورة النهر، وهو في أوج تدفقه، مع مواتاة الرياح، وارتفاع الموج تشبه حال عطائه الكثير العميم الذي لا ينقطع، ولا يحول عطاؤه إياك أمس عن أن يعطيك اليوم..

وهذه الصورة قد أكد عليها الأعشى أيضاً مادحاً قيس بن معد يكرب مشبهاً عطاءه بعطاء نهر الفرات أيضاً:

وما مزبدٌ من خليج الفرات ... جَوْنٌ غواربه تلتطم
يكب الخلية ذات القلاع ... قد كاد جؤجؤها ينحطم
تكأكأ ملاحها وسطها ... من الخوف كوثلها يلتزم
بأجود منه بما عنده ... إذا ما سماؤهم لم تغم[3]

(1) أبو موسى، د. محمد، التصوير البياني، ص 50 – 51، مكتبة وهبة، القاهرة، الطبعة الثانية، 1980.
(2) النابغة، ديوانه، مصدر سابق، ص 36.
(3) الأعشى، ديوانه، مصدر سابق، ص 57.

وقد تحمل الصورة أوصافاً متعددة من حالات الموصوف، لتعطيك انطباعاً نفسياً عن قدراته، وأوصافه، يقول مزرد بن ضرار، واصفاً سيفه:

ومطـــرّدٌ لـــدن الكعـــوب كـــأنما تغـشاه منبـاعٌ مـن الزيـف سـائل
أصم إذا ما هـــزّ مـــارت سراتـــه كما مار ثعبـان الرمـــال المدائـــل
لـــه فـارط مـاضـــي الفـــرار كـأنه هلالٌ بدا في ظلمة الليـل نـاحـل[1]

فالشعراء إذا تأثروا بمؤثرات بيئية، واجتماعية، أو لنقل تأثروا بمحصلة ثقافية وافرة عن الطبيعة، ومعالمها، وحالاتها، وعن الجمادات، والحيوانات، وأحوالها، في نعمها، وبؤسها، وشقائها، ورحيلها، وتعبها..

استوعبوا كل هذه الأحوال في ثقافة شاملة ثم وظفوها فنياً في قصائدهم لمؤامة صور نفسية لأحوالٍ متعددة عاشوها أو عاشها غيرهم.

وهذا الإسقاط الفني لم يأت من باب ترفٍ صناعي، تعوده الشعراء، وتتابعوا على تقليده، وإنما هو ذو مؤثرات نفسية، ووجدانية خاصة، تصل إلى المتلقي بحكم أنه أيضاً هو ابن البيئة،ويعرف مجاهلها، ومزود بزاد من ثقافتها.

ويبقى تميز الشاعر في أنه استطاع أن يلتقط تلك الصور بعينه الفنية، ويعيدها إلى المتلقي مقترنة بصور نفسية أخرى، فتصبح الصورة المادية ذات أبعاد إنسانية، وتصبح الصورة المعنوية ذات شبهٍ مادي يقرب النظري من التطبيق، ويجعل فهم المجرد سهلاً على الأذهان..

الموسيقـا:

تناول الفصل الثالث من البحث علاقة الموسيقا ببدايات الشعر العربي، وإن كان القصد هناك هو إثبات أن ابتداء الشعر العربي كان تطورياً عبر السنين الطوال، حتى وصل إلى شكله النهائي، ولهذا فالإشارة هناك إلى كل المؤثرات الأخرى كانت بشيء من الإيجاز.

(1) المفضليات، مصدر سابق، ص 268.

وبإيجاز أيضاً نؤكد هنا على أن موسيقا الشعر العربي، وأوزانه، وبحوره تأثرت – ولا شك – بالثقافة العربية التي هي حصيلة البيئة، والمجتمع..

فإذا صح مثلاً أن صدح الشاعر العربي بصوت عذب نقي يتجاوب صداه في خلال الجبال، محدثاً ترجيعاً جميلاً، كان سبباً من أسباب اهتداء العرب للشعر، فهذا يعني أن موسيقا الشعر العربي تأثرت بدءاً بالأصوات الجميلة العذبة، وبحسن إلقاء الشعر.

والصحراء العربية المترامية الأطراف ربما أثرت بطريقة نظمهم لقصائدهم فهي "توقع في نفوسهم صوتاً واحداً، يشعرون كما تلقوا شعراً واحداً"[1].

وتحدث نقادٌ عن أثر وقع أخفاف الإبل على الرمل متتالية متتابعة، توقع رجلاً وترفع أخرى في حركات متوالية، على اكتشاف العرب لوزن " الرجز " ابتداءً من حدائهم لهذا الإبل التي تجوب بهم الصحراء. " نشأ وزن الرجز متحد الوزن، تجري حركاته، وسكناته مع أقدام الإبل، وتسمية هذا الوزن مشتقة من البيئة، لأنه مأخوذ من حركة الناقة، فالرجز تتوالى فيه حركة وسكون، ثم حركة وسكون، ثم حركة وسكون، فيشبه الرجز في رجل الناقة رعدتها، وهو أن تتحرك وتسكن، ويقال لها حينذاك رجزاء"[2].

وربما يعترض على هذا الرأي بأن ما وصلنا من – رجز الشعر الجاهلي كان قليلاً جداً، وقد فسر د. إبراهيم أنيس ذلك "بعدم العناية بتدوينه"[3].

وتجاوز تأثير الثقافة العربية الواعية المكتملة نشأة الشعر العربي، لتحدد فيما بعد موسيقاه، وطرق نظمه، فشاع نظم البحور الطويلة النفس، التي يجد الشعراء فيها متنفساً خطابياً لهم، لشرح وجهات نظرهم، كالطويل، والبسيط، والكامل، وربما استمداداً من صحرائهم المترامية الأطراف، الواسعة جداً، أو ربما لأنهم كانوا أمة منطقية خطابية لديها من الوقت ما يكفي لأخذ غايتها في الحديث.

(1) إسماعيل، د. عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، مرجع سابق، ص 132.
(2) البكري، السيد محمد توفيق، أراجيز العرب، ص 10، دار المعارف، القاهرة.
(3) أنيس، د. إبراهيم، موسيقا الشعر، مرجع سابق، ص 129.

وربما جديتهم، وصرامتهم التي تعلموها من وهج الصحراء هي التي ابتعدت بهم عن الأوزان الخفيفة المرحة الراقصة..

ولذلك كله نجد أن "البحور الطويلة النفس هي السائدة عند قدامى الشعراء مثل البحر الطويل، فقد احتل المركز الأول، واحتل بحر الكامل والوافر المنزلتين الثانية والثالثة مباشرة، ثم البسيط، ثم المتقارب، والمنسرح، وكان الهزج أقل البحور استخداماً.."[1].

ويعلل الأستاذ أحمد الشايب صلة كل بحر بموضوع أدبي خاص أن الأبحر طويلة النفس هي التي لاءمت موضوعات الحماسة، والفخر، والمديح، والرثاء، وقصص المغامرات العاطفية، وأحصى أحمد الشايب بعض دواوين الشعر الجاهلي، وما يليه من عصور، فوجد أن البحر الطويل يمثل المركز الأول، نظم به ما يقرب من ثلث الشعر العربي، وأنه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره، ويتخذونه ميزاناً لأشعارهم، لأنه يتناسب مع المفاخرة، والمهاجاة، والمناظرة التي عني بها الجاهليون واعتبر الكاتب أيضاً الكامل، والبسيط، والوافر، والخفيف في المنازل الثانية والثالثة والرابعة والخامسة[2].

وهناك أيضاً شيء من الموسيقا الداخلية الخاصة التي انتبه لها الشعراء الجاهليون باستخدامهم ألفاظاً معينة أدت أجراسها أغراضاً معينة في القصيدة من مثل استخدام لبيد كلمة "طلخامها" للدلالة على عظم الميل " وهذا النوع من الموسيقا الداخلية الظاهرة تحكمه قيم صوتية خاصة غير تلك التي تخضع لها قوانين الوزن، والقافية، وتتمثل هذه الموسيقا الظاهرة في سائر ضروب المحسنات البديعية من جناس، وحسن تقسيم، وطباق، ومقابلة، ومراعاة النظير، وغير ذلك [3].

وربما كانت لهم مقاصد من هذه الموسيقا الداخلية، كما رصد ابن رشيق بعض هذه المقاصد في حديثه عن التصريع: "وسبب التصريع مبادرة الشاعر القافية، ليعلم من أول وهلة

(1) الديري، مكارم محمود نصر الدين، أثر البادية في الشعر الجاهلي، ص 79، كلية الدراسات الإسلامية والعربية، جامعة الأزهر، 1982.

(2) الشايب، أحمد، أصول النقد الأدبي، ص 314 وما بعدها، دار نهضة مصر، 1966.

(3) كمال، آمال، عناصر الإبداع الفني في شعر لبيد، مرجع سابق، ص 422.

أنه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أول الشعر، وربما صرع الشاعر في غير الابتداء، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة، أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر فيأتي حينئذ بالتصريع إخباراً بذلك، وتنبيهاً عليه.."[1].

وقد انتبه الشعراء لقيمة بعض الحروف، وما تحدثه في النفس من آثار فاستخدموها في بعض الأغراض كما فعل الشماخ حين وصف قوسه مستخدماً قافية تنتهي بحرف الزاي فكأنه يحدث بذلك أزيزاً عند الإنشاد كالذي تحدثه القوس عندما تهز أوتارها وتشد ثم يقذف بالسهم منها، يقول الشماخ:

فوافى بها أهل المواسم فانبرى ... لها بيع يغلي بها السوم رائز
فقالوا له هل تشتريها فإنها ... تباع بما بيع التلاد الحرائز
فقال إزار شرعبي وأربع ... من السيراء أو أواف نواجز
وبردان من خالٍ وتسعون درهما ... على ذاك مقروظٌ من الجلد ماعز
فظل يناجي نفسه وأميرها ... أيأتي الذي يعطى بها أم يجاوز
فقال له بايع أخاك ولا يكن ... لك اليوم عن ربح من البيع لاهز
فلمّا شراها فاضت العين عبرة ... وفي الصدر حزازٌ من الوجد حامز[2]

فالشاعر هنا استمد قافيته من أثر ثقافي، هو القوس ذاتها التي علم طباعها وارتسمت في ذهنه صورتها، والصوت الذي يخرج منها، فاختار حرف " الزاي" قافية له ليزيد هذا المعنى وضوحاً عند السامعين.

وقد فعل امرؤ القيس الشيء ذاته حين وصف كيف اشتار رجلان عسلا من أعلى الجبال، وفعلا ذلك بسرية تامة لئلا ينتبه لهما أحد، فاختار الشاعر حرفاً هامساً هو حرف السين ليكون قافية له ليعطي بذلك إيحاءً نفسياً عميقاً في المتلقين بسرية هذا العمل، وكيف سار الاثنان في اشتيار العسل بشيء من التوجس، والهمس، يقول امرؤ القيس:

فكأنما اغتبقت شمولاً بارداً ... أو مائعاً من مائع الجلس

(1) ابن رشيق، العمدة، مصدر سابق، جـ 1، ص 174.
(2) الشماخ، ديوانه، دار المعارف، ص 17.

سمقت به الصقر العتاق بشامخ ... دون السماء مصّعدٍ شكس
فابيضّ كاللبن الحليب فما ... يبدو لذي عين ولا شمس
حتى أتيح لأخذه ذو رجلةٍ ... كالذئب لا يدنو إلى إنس
فغدا بمنجرد القوام محملج ... عبل الشوى وبحنبل ضبس
من بعض من يغشى الحجاز بأهله ... أو من فزارة أو بني عَبْس
فتواثقا بالله ربهما ... في قلة الإخلاف والحَبْس
نادى بأن ألقي الحبال معا ... قبل الظلام وقبل أن نمسي
واخفض بصوتك لا ترع أحداً ... واكتم على الهمسات والوجْس
ألقى الأزب الحبل فانشعبت ... إحدى المنايا حيث لم يرس
وتذبذب الأعلى فما بقيت ... بيضاء من سن ولا خرس
ما ذاك أشهى ليلة من ريقها ... في ليلة الشفان والقرس[1]

فالشاعر بثقافته اللغوية العميقة استطاع أن يختار من بينها حرف السين الذي هو أبرز حروف الهمس، وأكثرها دلالة على التوجس والخيفة، استطاع بذوقه الرفيع أن يختار هذا الحرف ليكون قافية لقصيدته ليعطي بذلك صدىً عميقاً في نفوس المتلقين لخطورة اشتيار هذا العسل، وصعوبة مناله، ثم ليوظف كل ذلك في مدح محبوبته.

وهكذا فإن الثقافة العامة أثرت في اختيار الشعراء لموسيقا أشعارهم بدءاً من الأوزان والبحور، وانتهاءً بالألفاظ حدث ذلك بوعي أو بدونه، ولكن أثر إجمالاً في الذوق الشعري للمبدعين، وفي صياغتهم النهائية لقصائدهم.

"وهكذا فإن فن الشعر باللغة العربية يناسب هذه اللغة الشاعرة التي انتظمت مفرداتها، وتراكيبها، ومخارج حروفها على الأوزان، والحركات، وفصاحة النطق بالألفاظ، فأصبح لها من الشعر الموزون فنٌ مستقل بإيقاعه عن سائر الفنون التي يستند إليها الشعر في كثير من اللغات.."[2].

(1) امرؤ القيس، ديوانه، مصدر سابق، ص 98.
(2) العقاد، عباس محمود، اللغة الشاعرة، ص 32، دار غريب، القاهرة.

فالثقافة العربية الخصبة الواسعة التي شملت كل مضامين الحياة العربية، ومفرداتها أثرت في عقلية الشعراء، وفي نظرتهم للحياة، ومن ثم أثرت في ذوقهم الفني، وصياغتهم النهائية لأشعارهم من وجوه عديدة، سواء كان ذلك في الموضوعات، أو في تقنيات القصيدة، وإذا اتسع الزمن لباحث فإن بإمكانه أن يجد كثيراً من التقنيات القليلة التي اخترناها للحديث عنها في هذا البحث، من بين تقنيات جمة، ونحن قصدنا هنا أن ندلل بصور جزئية عن تصورات كلية، وليس غرضنا الاستقصاء والشمول.

obeikandl.com

الخاتمة

نوجز فيما يلي بعض النتائج التي قادنا البحث إليها، ولمسناها واضحة في أثناء معالجة الموضوع أو بعد الانتهاء منه.

وهذه النتائج إنما هي في حقيقة الأمر ملاحظات نقدية تبقى قابلة للتغيير والتحوير إن أتيح لباحث مزيد من البحث والتحليل..

أهم هذه النتائج:

- إن للثقافة العربية أشياء متشابهة صبغت عقلية العربي وتفكيره، وأدت بالتالي إلى التأثير في نظرته إلى الحياة والناس، وهذه الأشياء المتشابهة فرضتها ظروف البيئة والمجتمع والطبيعة الخاصة التي تحكم هذا المجتمع.. فخرجنا بحصيلة إنسان عربي غير شرير، لكنه في الواقع مستعد لأن يكون قاسياً، وهو إنسان يبتعد عن الواقعية شيئاً "ما" ليطلق العنان لخياله.. فهو إنسان حالم.. وكان لهذا التكوين "الحالم" أثر في أن انسرح لسانه بالقول في القصيدة فتعددت موضوعاتها وتنوعت.

وهو إنسان ذكي يستخدم التصوير لإبراز المعنويات والأشياء المطلقة في صور مادية يلحظها إنسان الصحراء، ويستطيع الشاعر بذلك أن يتواصل فكرياً مع المتلقي، وإن كانت موضوعاته معقدة ومتشابكة وتحمل رؤى نفسية عميقة يصعب التعبير عنها بالألفاظ المباشرة.

- ولئن كانت هذه الثقافة تحمل صفات متشابهة فإن هذا التشابه لا يلغي صفات ثقافية ذات صبغة خصوصية تميز القبيلة العربية عن باقي القبائل، وتميز الرجل في القبيلة الواحدة عن باقي الرجال في القبيلة من حيث المعرفة والتحصيل، ومن حيث النظرة والعاطفة، والرؤية في بعض الأحيان، فالخروج عن الثقافة العربية الواحدة أو لنقل عن رؤيتها للحياة والكون ليس بمستغرب في الحياة الجاهلية، وأدب الصعاليك أو شعرهم

نموذج صارخ للخروج عن الثقافة المألوفة من أجل تكوين ثقافة متميزة تحمل رؤى أصحابها وأفكارهم فقط.

- وهذه الثقافة الجاهلية أيضاً ثقافة تطورية بمعنى أن الشاعر الجاهلي لديه توثب دائم لملاحقة الجديد، وهو يتفاعل مع الحضارة وأدواتها بسرعة غير معهودة فيوظفها في شعره ما وجد إلى ذلك سبيلا، ولهذا وجدنا تنوعاً في قصائد الجاهليين بين أوصاف البداوة وأوصاف الحضارة في شعر الشاعر الواحد نفسه مما يدل على مقدار الاستعداد الفطري لتقبل الجديد لدى الشاعر الجاهلي ويدل كذلك على تطور الحياة الجاهلية بشكل مستمر ما استمرت الحياة وتطورت.

- وإذا كانت الثقافة المزدهرة تدل على رقي حضاري فإنه يجدر بنا أن نفترض أن العرب كانوا أمة متحضرة كأبهى ما يكون التحضر راقية كأرقى ما يكون الرقي وليس بالضرورة أن يكون ذلك تحضراً مادياً أو رقياً فنياً أو معمارياً، ولكنه تحضر عقلي ورقي نفسي صاغه أدبهم وشعرهم وإن كانت حياتهم صعبة فرضت عليهم الخشونة وأدامت بأسهم بينهم، ولكن لم يكونوا قط قوماً متخلفين أو متوحشين فأخلاقهم سامية نبيلة كما يرويها شعرهم وكما صور شعراؤهم شخصية الفرد النموذج الذي هو مثال للحلم والكرم والمروءة وغيرها من الأخلاق الفاضلة.

- واستمداداً من بيئته فإن الشاعر العربي كان منطلقاً بالفن القولي مهتماً به حريصاً على أن يبرع في مجالسه فكانت ثقافتهم الشفوية القولية هي مدار اهتماماتهم ومبلغ حرصهم فوجهوا عنايتهم إلى ألفاظهم ومعانيهم فاختاروها بدقة متناهية وقصدوا للتعبير عن خلجات أنفسهم بأدق تفاصيلها وخفاياها بطرق تعبيرية جميلة تستخدم الإمكانيات اللغوية المتاحة.

- ولأنهم لاحظوا البيئة، وكانت ثقافتهم البيئية متسعة فإنهم وظفوا كل مظاهر البيئة في حياتهم من صحراء ورمال وشمس وقمر ونجوم وغيرها.

- ولأن ثقافتهم فيما يتعلق بالكائنات الموجودة من حولهم غنية ومتسعة فإنهم خبروا الحيوانات وعرفوا خصائصها وصفاتها واستخدموها في أشعارهم وفي قصصهم التي

يوردونها لأغراض متعددة موظفين كل ذلك في التواصل الإنساني الذي تؤديه القصيدة عبر دعمها بصور هذه الحياة الغنية.

- واستخدموا كذلك الرمز بالألفاظ والقصص لكي يساعدهم في أداء معانيهم وليتيحوا للعقلية العربية متعة الاكتشاف الأدبي والمقارنة الخلاقة بين التصوير والواقع..
- وصبغت الثقافات المختلفة ألوانها على ألفاظهم وموسيقاهم فاستخدموا ألفاظاً بعينها بل وحروفاً بعينها عند تناولهم لموضوعات جاهلية تخص بيئة معينة أو موقفاً معيناً فاقتضى الأمر لذلك عندهم نوعاً من التوافق بين خصائص الحروف وموقف الظرف الإنساني في موضوع القصيدة كما فعل امرؤ القيس في قصيدته الهامسة التي يصف فيها شخصين يسعيان برفق وتوجس لاشتيار عسل من أعلى جبل.
- الثقافة العربية كانت ثقافة مفتوحة على الثقافات الأخرى فلم تكن قط منغلقة على نفسها أو رافضة للتجديد والتأثر بثقافات الأمم المجاورة مما يدل على عقلية انتقائية تقبل التواصل الإنساني وتستفيد من الآفاق الرحبة المتاحة عن طريق الاستفادة من ثقافات الآخرين وخبراتهم.
- والصبغة المهمة في الثقافة العربية أنها ثقافة إنسانية بمعنى أن الموضوع الرئيس للشاعر الجاهلي هو الإنسان العاشق أو المحروم أو المقاتل أو غير ذلك من الهموم الإنسانية الذاتية للإنسان الجاهلي بعكس ما يقوله بعض النقاد من أن الإنسان الجاهلي هو إنسان مادي بحت وهو حكم فيه تجن على الإنسان العربي الجاهلي.

وأخيراً فإن الثقافة العربية الجاهلية أثرت في قصائد الجاهليين بمؤثرات عدة بدءاً من التهيئة النفسية لبزوغ الإبداع الأدبي عند الشاعر مروراً بموضوعاته وانتهاء بتقنياته التي استخدمها بقصائده.

وهي ثقافة غنية ومتنوعة وتتسم بسمات متميزة خلقت فكراً راقياً للشاعر الجاهلي ليستفيد منها في إبداعاته الخالدة التي بقيت أثراً إنسانياً رائعاً يتذوقه القراء عبر كل العصور..

ونسأل الله التوفيق..

obeikandl.com

المصادر والمراجع

(حرف الألـف):

ابن الأبرص، عبيد، ديوان، تحقيق: سير تشارلز ليال، دار المعارف، القاهرة.

أحمد، عبد الفتاح محمد، المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، 1992.

إسماعيل، د. عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، بيروت، 1974.

إسماعيل، د. عز الدين، روح العصر، الرائد العربي، بيروت، 1971.

إسماعيل، د. عز الدين، الشعر في إطار العصر الثوري، الدار المصرية للتأليف، القاهرة، 1988.

إسماعيل، عز الدين، المكونات الأولى للثقافة العربية، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، الطبعة الثانية، بغداد، 1986.

الأودي، الأفوه، ديوانه، صححه: عبد العزيز الميمني، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د.ت.

الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك بن قريب، الأصمعيات، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، 1976.

الأعشى، ميمون بن قيس، ديوانه، دار صادر، بيروت، 1960.

الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، نشر لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1956.

الأفغاني، سعيد، أسواق العرب في الجاهلية والإسلام، دار الفكر، بيروت، 1970.

obeikandi.com

الألوسي، محمود شكري، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، تحقيق: محمد بهجة الأثري، منشورات دار الشرق العربي، بيروت، د.ت.

أمين، أحمد، فجر الإسلام، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الحادية عشرة، 1975.

أنيس، إبراهيم، موسيقا الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 2، د.ت.

(حرف الباء):

البحتري، أبو عبادة، الحماسة، تعليق: كمال مصطفى، المطبعة الزمانية، مصر، 1983.

بروكلمان، كارل، تاريخ الأدب العربي، ترجمة: د. محمد عبد الحليم النجار، القاهرة، دار المعارف، د.ت.

البطل، د. علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة أصولها وتطورها، دار الأندلس، الطبعة الثانية، 1981.

البكري، السيد محمد توفيق، أراجيز العرب، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

البلاذري، يحيى، أنساب الأشراف، الدار المصرية، القاهرة، 1956.

البهبيتي، د. نجيب، المدخل إلى دراسة التاريخ والأدب العربيين، دار مصطفى الحلبـي، القاهرة، 1989.

البهبيتي، د. نجيب، المعلقات سيرة وتاريخاً، دار الهلال، القاهرة، 1987.

(حرف التاء):

تأبط شراً، ديوانه وأخباره، شرح وتحقيق وجمع: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولى، د.ت.

التبريزي، أبو زكريا، شرح القصائد العشر، ضبطه وصححه: عبد السلام الحوفي دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1987.

أبو تمام، حبيب، الحماسة بشرح المرزوقي، نشر: أحمد أمين وعبد السلام هارون لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د.ت.

ابن تولب، النمر، شعر النمر بن تولب، جمع: د. نوري حمودي القيسي، دار المعارف، بغداد، د.ت.

(حرف الثاء):

ابن ثابت، حسان، ديوان، تحقيق: عبد الرحمن البرقوقي، دار مصطفى الحلبي، القاهرة، 1956.

(حرف الجيم):

ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، نشر: كمال مصطفى، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة، 1959.

ابن جني، أبو الفتح، الخصائص، دار الفكر العربي، تحقيق: محمد علي النجار، القاهرة، 1989.

الجابري، محمد عابد، تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة السادسة، بيروت، لبنان، مايو 1994.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د.ت.

الجاحظ، أبو عثمان، البيان والتبيين، تحقيق: فوزي عطوي، دار صعب، بيروت 1979.

الجبوري، د. يحيى وهيب، الشعر الجاهلي، خصائصه وفنونه، مؤسسة الرسالة، ط 5، بيروت، 1986.

الجبوري، د. يحيى، قصائد جاهلية نادرة، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1982.

الجرجاني، القاضي عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1979.

الجمحي، ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود شاكر، دار الرسالة بيروت، 1989.

الجوزية، ابن القيم، الفوائد المشوق، مكتبة المتنبي، القاهرة، د.ت.

(حرف الحاء):

ابن حجر، أوس، ديوان، تحقيق: محمد نجم، المكتبة الثقافية، بيروت، د.ت.

أبو حافة، د. أحمد، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، 1987.

حسن، د. حسين الحاج، حضارة العرب في عصر الجاهلية، المؤسسة الجامعة للنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1984.

حسين، طه، حديث الأربعاء، دار المعارف، القاهرة، جـ 1، د.ت.

حسين، طه، في الأدب الجاهلي، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1947.

الحصري، زهر الأدب، دار الجيل، القاهرة، د.ت.

حمور، عرفان، أسواق العرب في الجاهلية، دار الشورى، بيروت، 1995.

الحموي، ياقوت، إرشاد الأديب إلى معرفة الأديب، دار الكتاب العربي، بيروت د.ت.

الحموي، ياقوت، معجم البلدان، جـ 5، دار إحياء التراث، القاهرة، 1952.

الحوفي، د. أحمد، الحياة الأدبية في العصر الجاهلي، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، 1992.

(حرف الخاء):

ابن أبي خازم، بشر، ديوانه، تحقيق: د. عزة حسن، مطبوعات وزارة الثقافة، الكويت، 1960.

ابن الخطيم، قيس، ديوان، تحقيق: ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، 1976.

ابن خلدون، العبر، دار الجيل، بيروت، ط 1، جـ 1، د.ت.

ابن خلدون، عبد الرحمن، المقدمة، نشر مكتبة مصطفى البابي الحلبي وشركاؤه، 1962.

أبو الخشب، د. إبراهيم، في محيط النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.

الخطراوي، د. محمد العيد، المدنية في العصر الجاهلي، مؤسسة علوم القرآن، بيروت، ط 1، 1982.

خفاجي، محمد عبد المنعم، الحياة الأدبية في عصر الجاهلية، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، 1992.

خليف د. يوسف، دراسات في الشعر الجاهلي، دار نهضة مصر، 1987.

خليل، رجب الشحات، الوحدة في الشعر الجاهلي، كلية الدراسات العربية والإسلامية، الأزهر، القاهرة، د.ت.

(حرف الدال):

دروزة، د. محمد عزة، تاريخ الجنس العربي، المطبعة العصرية، بيروت، 1995.

دلو، برهان الدين، جزيرة العرب قبل الإسلام، التاريخ الاقتصادي والاجتماعي والثقافي والسياسي، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الأولى، 1989.

دور أليزابيث، الشعر كيف نصنعه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشويش، منشورات مكتبة منيمة، بيروت، 1961.

الديري، مكارم محمود نصر الدين، أثر البادية في الشعر الجاهلي، كلية الدراسات الإسلامية والعربية، جامعة الأزهر، القاهرة، 1982.

(حرف الذال):

الذبياني، النابغة، ديوان، دار صادر، بيروت، د.ت.

(حرف الراء):

راغب، د. نبيل، التفسير العلمي للأدب، نحو نظرية عربية جديدة، المركز الثقافي الجامعي، بيروت، 1986.

راضي، د.عبدالحكيم، نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1980.

ابن رشيق، أبو علي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981.

(حرف الزاي):

الزمخشري، جار الله محمود، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، الدار العلمية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت.

ابن زهير، كعب، ديوان، دار صادر، بيروت، د.ت.

الزوزني، أبو عبدالله الحسين، شرح المعلقات السبع، مكتبة المعارف، بيروت، د.ت.

زيدان، جرجي، تاريخ التمدن الإسلامي، منشورات دار مكتبة الحياة، القاهرة، الطبعة الثانية، د.ت.

زيدان، جرجي، العرب قبل الإسلام، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت.

(حرف السين):

السكري، شرح أشعار الهذليين، تحقيق عبدالستار أحمد فراج، مطبعة المدني، القاهرة، 1965.

ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكر، دار الرسالة، القاهرة، د.ت.

ابن أبي سلمى، زهير، ديوان، صنعة أبي العباس ثعلب، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الفكر المعاصر، بيروت، الطبعة الأولى، 1981.

السموأل، ديوان، جمع نفطويه، دار المعارف، بغداد، د.ت.

السهيلي، الروض الأنف، تحقيق طه عبدالرؤوف سعد، دار المعرفة، بيروت، 1978.

السويدي، سلامة عبدالله، شعر قبيلة ذبيان في الجاهلية، جمع ودراسة، جامعة قطر، 1987.

ابن سيده، علي بن إسماعيل، المخصص، تحقيق لجنة إحياء التراث بدار الآفاق الجديدة، بيروت، د.ت.

السيوطي، عبدالرحمن، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ضبطه وصححه فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1998.

السيوطي، عبدالرحمن، شرح شواهد المغني، تحقيق محمد محمود بن التلاميذ الشنقيطي، دار الحياة، بيروت، د.ت.

(حرف الشين):

بنت الشاطئ، د. عائشة عبدالرحمن، قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، دار المعارف، القاهرة، 1970.

الشايب، أحمد أصول النقد الأدبي، دار نهضة مصر، 1966.

ابن الشجري، هبة الله، مختارات الشعراء العرب، تحقيق علي محمد البجاوي، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، 1992.

الشرقاوي، عفت، دروس ونصوص، دار النهضة العربية، مصر، 1979.

الشلقاني، د. عبدالحميد، مصادر اللغة، الدار العربية للكتاب، تونس – ليبيا، 1989.

الشنفرى، ديوان، تحقيق عبدالعزيز الميمني، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، د.ت.

الشوربي، د. رمضان عبدالشافي، الشعر الجاهلي، تفسير أسطوري، دار المعارف القاهرة، 1984.

شيخو، الأب لويس، شعراء النصرانية، بيروت، 1977.

(حرف الصاد):

ابن الصمة، دريد، ديوان، دار صادر، بيروت، 1985.

(حرف الضاد):

الضبـي، المفضل، المفضليات، تحقيق أحمد شاكر، وعبدالسلام هارون، دار المعارف، القاهرة، 1963.

ضيف، د. شوقي، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار النهضة المصرية، القاهرة، 1976.

ضيف، د. شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة العاشرة، 1986.

ضيف، د. شوقي، النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الخامسة، د.ت.

(حرف الطاء):

الطائي، حاتم، ديوان، دار صادر، بيروت، د.ت.

(حرف الظاء):

ظلام، د. سعد، من الظواهر الفنية في الشعر الجاهلي، مكتبة وهبة، القاهرة، 1984.

(حرف العين):

ابن عاشور، محمد الطاهر، تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس 1984.

العامري، لبيد بن ربيعة، ديوان، تحقيق إحسان عباس، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1965.

ابن عبد ربه، أحمد، العقد الفريد، دار المعارف، القاهرة، 1976.

عبدالرحمن، د. نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث مكتبة الأقصى، عمان، 1976.

ابن العبد، طرفة، ديوان، المكتبة الثقافية، بيروت، د.ت.

العبدي، المثقب، ديوان، تحقيق حسن كامل الصيرفي، الشركة المصرية للنشر والطباعة، القاهرة، 1971.

عبود، د. عبدالغني، الحضارة الإسلامية والحضارة المعاصرة، دار الفكر العربي، الطبعة الأولى، القاهرة، 1981.

العربي، د. محمد عبدالمنعم، من قضايا النقد الأدبي في القديم والحديث، مطبعة الأمانة، القاهرة، 1984.

العبسي، عنترة، ديوان، شرحه وضبطه علي العسبلي، منشورات مؤسسة النور للمطبوعات، الطبعة الأولى، بيروت، 1998.

عزام، د. عبدالوهاب، مهد العرب، دار المعارف، القاهرة، 1968.

obeikandl.com

عزالدين، د. حسن البنا، الكلمات والأشياء، التحليل البنيوي، القصيدة – الأطلال في الشعر الجاهلي، دار المناهل، بيروت، الطبعة الأولى، 1989.

العسكري، أبو هلال، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1986.

عشماوي، د. محمد زكي، قضايا النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ت.

عصفور، د. جابر، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة، الطبعة الرابعة، 1990.

عطوان، د. حسين، بيئات الشعر الجاهلي، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، 1999.

عطوان، حسين، مقدمة القصيدة في الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة.

عطية، محمد هاشم، الأدب العرب وتاريخه في العصر الجاهلي، دار الفكر العربي القاهرة، 1997.

العقاد، عباس محمود، ساعات بين الكتب، دار الهلال، القاهرة، 1979.

العقاد عباس محمود، اللغة الشاعرة، دار غريب، القاهرة، د.ت.

العلوي، ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1980.

علي، آمال كمال ضرار محمد، عناصر الإبداع الفني في شعر لبيد، كلية الدراسات الإسلامية والعربية، جامعة الأزهر، القاهرة، 1991.

علي، جواد، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، 1971.

علي، د. محمد عثمان، أدب ما قبل الإسلام، دراسة وصفية تحليلية، المؤسسة العالمية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1983.

(حرف الفاء):

الفارسي، أبو علي، شرح الحماسة، تحقيق محمد عثمان علي، دار الأوزاعي، بيروت، الطبعة الأولى، د.ت.

الفحل، علقمة، ديوان، بشرح الأعلم الشنتمري، تحقيق لطفي السقال ودرية الخطيب، مراجعة فخر الدين قباوة، دار الكتاب العربي، حلب، 1969.

الفرزدق، همام، ديوان، تحقيق أحمد الصاوي، منشورات دار الهلال، القاهرة، 1975.

فروخ، عمر، العرب والإسلام في الحوض الشرقي من البحر الأبيض المتوسط، منشورات المكتب التجاري، بيروت، 1996.

الفريجات، د. عادل، الشعراء الجاهليون الأوائل، دار المشرق، الطبعة الأولى، بيروت، 1994.

(حرف القاف):

قباوة، د. فخر الدين، شرح ديوان زهير بن أبي سلمى لأبي العباس ثعلب، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1996.

ابن قتيبة، أحمد بن عبدالله، الشعر والشعراء، مؤسسة الحياة، بيروت، 1977.

القرشي، أبو زيد، جمهرة أشعار العرب، تحقيق محمد البجاوي، دار نهضة مصر القاهرة، د.ت.

القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب، بيروت، 1981.

القيسي، د. نوري حمودي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، عالم الكتب، بيروت، الطبعة الثانية، 1984.

(حرف الكاف):

كحالة، عمر رضا، العالم الإسلامي، المطبعة الهاشمية، دمشق، الطبعة الثانية، 1958.

كفافي، د. محمد عبدالسلام، الحضارة العربية طابعها ومقوماتها العامة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1990.

ابن الكلبي، هشام بن محمد السائب، الأصنام، تحقيق أحمد زكي، دار الكتب المصرية، 1932.

الكندي، امرؤ القيس بن حجر، ديوان، تحقيق أبوالفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، 1958.

(حرف الميم):

المرزباني، أبو عبدالله، الموشح، تحقيق عبدالستار أحمد فراج، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ت.

المسعودي، علي بن الحسين، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق يوسف داغر دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط 14، 1981.

مظهر، جلال، حضارة الإسلام وأثرها في الترقي العلمي، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1974.

معاليقي، منذر، صفحات مطوية من تاريخ عرب الجاهلية، دار مكتبة الهلال للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، بيروت، 1995.

ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب المحيط، تصنيف خياط ومرعشلي، دار لسان العرب، بيروت، د.ت.

أبو موسى، د. محمد، التصوير البياني، مكتبة وهبة، القاهرة، الطبعة الثانية، 1980.

الميداني، أحمد بن محمد، مجمع الأمثال، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار المعرفة، بيروت، 1984.

(حرف النون):

ابن نبـي، مالك، مشكلة الثقافة، إصدار ندوة مالك بن نبـي، دار الفكر، دمشق، 1979.

ابن النديم، محمد بن إسحاق، الفهرست، المطبعة التجارية، القاهرة، 1965

نصر، د. عاطف جودة، دراسات أدبية، الخيال، مفهومه ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

نعيمة، ميخائيل، الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت، الطبعة الثانية عشرة، د.ت.

النيسابوري، الإمام مسلم بن الحجاج، الصحيح، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، جـ 4، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، د.ت.

(حرف الهاء):

ابن هشام، عبدالملك، السيرة النبوية، تحقيق مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، عبدالحفيظ شلبـي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1980.

هلال، د. محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1986.

(حرف الواو):

ابن الورد، عروة، ديوان، بشرح ابن السكيت، تحقيق عبدالمعين الملوحي، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

(حرف الياء):

يعقوب، د. عبدالكريم، أشعار العامرين الجاهليين، دار الحوار، اللاذقية، 1982.

يوسف، د. حسني عبدالجليل، الأدب الجاهلي، قضايا وفنون ونصوص، مؤسسة المختار للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، 2001.

الدوريات:

1- مجلة الآداب البيروتية، عدد 3، سنة 35، يناير – مارس 1987.

2- مجلة شعر، عدد 2، فبراير 1964.

obeikandl.com