الفصل الثالث

اللغة والموسيقا

١ — لغة الشاعر الجاهلى :

(أ) إن الشعر العربى — كما تقول الباحثة «إلساليشتنستادر» : «— كما وصل إلينا — يظهر كفن متطور جدا ، فهو ذو أسلوب خاص محدد فى الشكل كما فى المحتوى (١) .» . وتقول «إنه يتميز بنصاعة التعبير والأبحر المعدة ، وفوق كل هذا بالأفكار والمعانى المشتركة التى لا يمكن تفسير وضعها هكذا إلا إذا نظرنا إلى تلك القصائد المتضمنة لكل هذا على أنها كانت نتيجة فترة طويلة من التطور (٢) .» .

وهذا الرأى يدل على أن المستوى اللغوى فى القصيدة الشعرية الجاهلية يحوى الكثير من العلاقات التى جاءت وتكونت نتيجة لهذا التطور ، ولذا لا يصح أن نكتفى بأن نفسرها بمعنى مفردات أو تشبيهات أو استعارات أو تقديم وتأخير ونحو ذلك مما جرى عليه القدماء من النقاد ومن تابعهم من المحدثين ، لأن هذا يجعلنا نهمل علاقات كثيرة هامة ومعقدة فى لغة الشاعر داخل القصيدة الشعرية الجاهلية ، وكما يقول « جب » بعد عرض لمدى سعة اللغة العربية ومدى تركيزها وطواعيتها واستخدامها للغة القبائل الأخرى : «إن النتيجة التى تبدو من العرض حتى الآن أن الشاعر كان يستخدم لغة شعرية نموذجية ، تعتمد على اللهجات السائدة ، ولكنها تتميز عنها بالمفردات المنقحة والسعة والتركيب النحوى (٣) » .

(١) Introduction to Classical Arabic Literature, p. 20

(٢) Ibid., p. 20

(٣) Arabic Literature, p. 10

ولسنا نريد الدخول فى مناقشة مع المؤلف السابق فى مسألة اللهجات وظهورها فى الشعر الجاهلى ، ولكن يكفينا أنه لا حظ أن القصائد الشعرية تحوى « لغة عالية » متماسكة متسعة ، وهذا أيضا يجعلنا ننظر إلى هذه اللغة نظرة أعمق من مجرد كونها « لغة » استخدمها شاعر فى شعره .

إن اللغة العربية قبل الإسلام — كما جاءت فى الشعر الجاهلى بالذات — لغة تم تطورها واكتمالها من جميع النواحى ، والدليل على ذلك مقدرتها التعبيرية القوية وتوصيلها للشعور الإنسانى بمختلف نواحيه ، بالإضافة إلى قدرتها على تصوير البيئة تصويرا دقيقا للغاية ، فهى لغة تبدو لنا — كما يقول الدكتور حسن ظاظا — : « فجأة بكل كمالها ومرونتها وثروتها التى لا تنتهى لقد كانت من الكمال منذ بدايتها بدرجة تدفعنا إلى القول بإيجاز أنها منذ ذاك الوقت حتى العصر الحديث لم تتعرض لأى تعديل ذى بال ، اللغة العربية لا طفولة لها ، وليست لها شيخوخة أيضا (١) .». وعلى هذا فالإمكانيات اللغوية للغة الشاعر الجاهلى تجعلنا راغبين دائما فى استخرج الجديد منها من حيث المفردات ، أو من حيث الاستخدام ، بل من حيث علاقة الجزء بالكل فى العمل الفنى ، وبيان **أن اللغة فى القصيدة الجاهلية ذات علاقات قوية ، وذات تماسك واضح مما يؤدى إلى تكوين بنية لغوية قائمة بذاتها فى هذه القصيدة .**

(ب) إن اللغة التى يستخدمها لشاعر بعامة فى شعره هى وسيلة التوصيل الوحيدة بين هذا الشاعر وبيننا ، وهى التى تقوم بدور إظهار القصيدة إلى الوجود ، أى أن القصيدة بما تحوى لا يمكن أن تظهر لنا إلا فى شكل لغة ،

(١) الساميون ولغاتهم ١٦٣ — ١٦٤ .

أو كما يقول آبركرومبى : «إن الأدب لهو الفن الذى بواسطته يظهر التعبير فى شكل لغة (١) .» . ، فعلى أساس العلاقات المعوية وتركيبها بطريقة خاصة تظهر لنا عناصر القصيدة المختلفة بما تشمل ، وهذا يعنى أن كل قصيدة تستحق هذا الاسم . لها بناؤها اللغوى الخاص بها ، ولكن هذا البناء مع وجوده داخل القصيدة ، ومع كونه مظهرا لعناصرها ، ممتزجا بها ، فهو يختفى وراءها تماما ، أى أن لغة الشاعر الجاهلى ، ليست — فى حالة الإبداع — مقصودة لذاتها ، وإلا تحول الشاعر إلى ناظم لغوى يرصف لغته كما ترصف الحجارة ، فاللغة تقوم بدورها الرئيسى حينما تظهر العناصر المختلفة وتختفى وراءها ، وهنا تكمن قدرتها وعظمة بنائها ، ولو لا ذلك لما وجد كيان لغوى قائم بذاته فى العمل الفنى وراء تلك العناصر كما قلت ، لأن البناء هنا ليس معناه بناء « لغة » فى لغة ، أو لغة للغة ، بل معناه أن العلاقات اللغوية من حيث هى مساهمة فى إبراز تلك العناصر على نحو ما ومتداخلة معها ، هى التى تظهر نفسها كعلاقات لغوية ، فالقصيدة الشعرية فى حالة «ظهورها» تماما تصبح مكونة من عناصر متداخلة متشابكة معقدة ، أما فى حالة «إبداعها» فالشاعر يضع همه الأكبر فى التعبير عما يريده ويستخدم لذلك «اللغة» . ومن ثم تدخل اللغة لمساعدة هذا التعبير بوسائله المختلفة تلقائيا حسب مقدرة الشاعر نفسه ، وبعد ذلك ، أى بعد عملية التعبير يمكن للشاعر أن يقوم «بضبط» اللغة بحذف هنا أو تغيير هناك ، وربما يضيف شيئا يريده فى صنعته ، ولا أكون مبالغا إذا قلت إن الشاعر الجيد فى عملية الإبداع أو التعبير أو عملية الكتابة — إذا كانت القصيدة تكتب — لا يلتفت إلى اللغة إطلاقا إلا بعد الانتهاء الفعلى من إتمام القصيدة . أو كما يقول الباحث سيد قطب : «يتم التعبير اللفظى عن هذه الحالة

---

(١) Principles of Literary Criticism, p. 21

الشعورية بنصف و عى ، أىأن اختيار الألفاظ وتنسيقها لا يتم بإرادة كاملة الصحو ، إنما تقفز الألفاظ والعبارات وتتناسق وتتناغم ، وكأنها تصنع ذلك بدون اختيار (١) .». وإذا تحقق هذا **وجدالبناء اللغوى للقصيدة على أتم مايكون** . أما إذا كان مقصود الشاعر هو الصنعة اللغوية فى حد ذاتها ، كأن يريد إظهار علمه بها ، أو الإغراق فى المعميات لإلقاء الحيرة فى المتلقى ونحو ذلك ، فهذا يفسد القصيدة إفسادا : لأنالتفاتة الشاعر—وقتالإبداع — للغة نفسها يكون على حساب العناصر الأخرى أو الأهم ، وبالتالى يتطرق إليها الوهن والتفكك فيها وفى البناء اللغوى بالتالى ، وإذاكان الشاعر لاينظم شعره إلا لمجرد البهرج اللغوى ، فهو الخواء الشعرىوالنفسى معا . إذن فالبناء اللغوى للقصيدةالشعرية — فى رأينا — **هوذلك البناء الذى يقوم بدعم جميع عناصرالعمل الفنى ليبرزها كما يريدها الشاعر** ، وكلما «أخلص» ذلك البناء فى هذا الدور ، ازداد تماسكا وقوة ، وزاد بنائية أو «بنيوية » ،**وهكذاكان البناء اللغوى فى شعرالجاهليين** . .

ولا يهمنا هنا مدى الجهد الذى بذله الشاعر فى صنعته فى شعره ، ولا يهمنا إن كان مهتما بها أم لم يكن مهتما ، إنما الذى يهم هو القصيدة نفسها ، من حيث هى قصيدة موجودة الآن أمامنا ، ننظر إليها على ضوء المقياسالسابق ، لا يهمنا أن هناك شاعرا مجودا ، وآخر يقول شعره عفو الخاطر ، فهذا كله «خارج القصيدة » ، ومهما يقل عن مدرسة «الصنعة » أو «الطبع » فى العصر الجاهلى (٢) ، فالذى يهمنا هو القصيدة نفسها والحكم عليها ، وعناصرها المتشابكة هى التى ستحدد نوع «صنعة » الشاعر وستقيم نفسها بنفسها .

---

(١) النقد الأدبى ٣٧

(٢) انظر فى ذلك الفن ومذاهبه فى الشعر العربى للدكتور شوقى ضيف .

على هذا الأساس لا ننظر إلى « لفظ » مطلقا خارج العمل الفنى ، ولا إلى مدلوله القاموسى مهما يكن محددا طالما نحن نبحث فى شعر ، وعليه فاللفظ لا يطلق عليه لفظ معبر لـه معنى إلا داخل القصيدة حينما يكتسب «وجوده» فعلا ، فاللفظ فى العمل الفنى يعبر عن النفس الشاعرة بكل ماتراه أو تشعربه ومن ثم فإنه يكتسب مدلولات مختلفة متنوعة ، يقول الدكتورشوقى ضيف : «أول مايلقانا فى نصوص الشعر ألفاظه ، وهى ليست ألفاظا محددة الدلالة ، يدل بها **الشعراء على أشياء حسية من واقعهم الخارجى ، فإنهم لايعبرون عن هذا الواقع ومسمياته الحقيقية** ، وانما يعبرون عن واقعهم النفسى ، وما تختلج به نفوسهم من مشاعر وأحاسيس . واللغة إنما تحددت ألفاظها بالقياس إلى عالم الأشياء الحسى ، **أما عالم النفس المعنوى فلا تزال ألفاظ اللغة قاصرة عن أن تحدد معانيه ولاتزال تضرب فى تيه من ماهياته ، وهى ماهيات غير متناهية** ومالا تناهى له لايدرك إدراكا دقيقا بحيث يوضع لفظ محدد بإزائه(١) .. » . وهنا ـ كما يقول الدكتور رجاء عيد ـ : «يتحول اللفظ فى جسد القصيدة من **مجرد علامة** إلى ما يشير إليه فى منعطفات جسدها ليكتسب دلالته من موقعه على خريطة هذا الجسد ؛ وبذلك ننتهى من القضية المزعجة ، قضية اللفظ والمعنى والشكل والمضمون والمحتوى (الإناء الذى يتسع لحمل أوعية كثيرة) **ولما كان الفكر موجها إلى الخارج ، فإن تجسده يكون** فى « اللغة » أو «الألفاظ» ، وهذه اللغة **ليست رداء للفكر أو قالبا له أو أناء يحتويه ، وإنما هى الفكر نفسه مجسدا فى ألفاظ لغوية** (٢) .. » . ولنترك الأسماء المعبرة والأفعال وتركيبات اللغة المتنوعة ؛ ونقول مثلا إن كثيرا من الحروف

---

(١) فى النقد الأدبى ١٢٩

(٢) دراسة فى لغة الشعر ٤٨

كحروف الجر أو النصب أو أسماء الإشارة والاستفهام ، بالإضافة إلى خاصيتها اللغوية أو البلاغية «وتحديد» دورها خارج النص الفنى ، قديكون لها دور فعال جديد تماما ، وفى هذه القصيدة بالذات ، ولا يمكن معرفته إلا داخلها ، فإذا نظرنا مثلا إلى بيت النابغة الذبيانى الآتى فى الطلل :

فاستعجمت دار نعـم مـا تكلمنـا والدار لو كلمتنا ذات أخبار (١)

نجد تعبيرين متكررين تقريبا : «ماتكلمنا» فى الشطرة الأولى ، و «لوكلمتنا» فى الشطرة الثانية ، كلاهما بالحرف السابق له له «وضع» ولكن الوضع ليس يعنى وجودا ما فى مكان ما ، وإنما يعنى هنا مدى «الدور» الذى قام به كلا التعبيرين فى القيمة التعبيرية النفسية للشاعر **الآن** ، وفى هذا **المكان** ، وفى هذه **الحالة** بالذات ، فهناك أولا مايشبه التبادل بين التعبيرين السابقين ، ولا يهمنا هنا التفسير البيانى أو البديعى لهذا ، وإنما يهمنا هذا التبادل فى **هذا الوضع** دون سواه ، فهما يعبران عن حالة التردد النفسى أولا ، أى حالة نفسية سائدة داخل الأطلال ، ثم هما فى الوقت نفسه **يختلفان** فى الإيحاء بما قرن إليهما من حرفين ، فالأول ينم عن صوت هذه الدار ، فهو يشكل حالة الخواء والخراب والإقفار فيها ، والتعبير الثانى ينم عن الصامت المتكلم معا ، فهو يعبر عن مكان صامت ، ومع أنه صامت : فإن الشاعر يرى فيه إمكانية الرد ، ومع ذلك لم يرد ، وهذا بخلاف التعبير الكلى المتصل بمنظر هذا الطلل وما يثيره من عاطفة نتيجة الذكرى والمرأة ومانتج عن ذلك من الامتزاج الزمنى ، ثم علاقة هذين التعبيرين بتعبيرى **وقفت** : **وأسألها** فى البيت قبل البيت المذكور ، وهذا خلاف التأثير الإيقاعى مع بقية الألفاظ الأخرى فى البيت.

---

(١) ديوانـــه ٣٣

كذلك فإن « الكلام » هنا فى تعبيرى الشاعر لا علاقة له بالمدلول القاموسى للكلمة ، وحتى لو قيل إنه استعار كذا لكذا . . فكل هذا لا يكفى لإعطائنا أهمية «موضع » التعبيرين هنا ، وخاصة رتباطها بـ «ما» المعبرة عن الصمت المطبق والنفس اليائسة المستسلمة ، و «لو» التى تعبر عن حالة الكلام والصمت معا والشك النفسى فى جدوى هذا الكلام . . ، ولهذا كله أصبح لهذين التعبيرين **وضع لغوى خاص** ، لأن كل ما يثيراه مما سبق مايزال فى صورة لفظ وشعرنا به عن طريق هذا **اللفظ** ، ولم يقصد النابغة — عند إبداعه لقصيدته — أن يضع الأول هنا ليعبر عن كذا والثانى هناك ليعبر عن كذا . .

ولو نظرنا إلى بيتيه الآتيين فى مدح جنود عمرو بن الحارث :

إذا استنزلوا عنهن للطعن أرقلوا إلى الموت إرقال الجمال المصاعب
فهم يتساقون المنيـــة بينهـــم بأيديهم بيض رقاق المضارب(١)

فنجد تعبيرين متشابهين أيضا ، الأول فى البيت الأول «أرقلوا إلى الموت» والثانى فى البيت الثانى «يتساقون المنية » . فهناك علاقة بينهما ، ولكن ليس علاقة رد أو تبادل كما فى التعبيرين السابقين ، بل علاقة استكمال وإمعان ، فنجد «أرقلوا» يعطى تعبيرا قويا ، أو بمعنى آخر موضع تعبير «أرقلوا » هنا يعبر فى قوة عن مدى «الحركة والاندفاع » ، فالإرقال — كما يفسر الشارح : «إسراع »فحول الجمال التى لايردها عن مقصدها راد أو قيد (٢) .» . ، ولكن هذا الوضع يجسد مدى علاقة الموت أيضا بالقتال ، ومدى تغلغل تأثيره فى فكر الشاعر نفسه عند إبداعه لقصيدته ، بالإضافة إلى مدح هؤلاء الجند ، حيث

---

(١) ديوانـــه ٥١
(٢) الديوان — الهامش ٥١

إنهم لا يذهبون بشجاعة إلى «معركة» فيها الموت ، أو أنهم يضحون بأنفسهم فى المعركة أو نحو ذلك ، بل هم يطلبون الموت طلبا ، لا يردهم عن مقصدهم راد ، فلو كان وضع تعبير « أقدموا » بدلا من «أرقلوا» — مع ما فى «أقدموا» من اندفاع — ، لما كان أتى بالتأثير الذى جاء نتيجة إظهار العلاقة بالموت فى «أرقلوا» ، وخاصة أنه يكرره حتى آخر البيت بالمشبه به ، ومع أن كلمة «أرقلوا» فى حد ذاتها — وبمفردها — لاتعنى سوى المعنى المشار إليه ، أو صورة لحالة الجمل أو لعدوه ، إلا أنها — فى موضعها هنا — أتت بالكثير ، وهذا يفصح — من جهة أخرى — على مدى تأثر الشاعر بمظاهر البيئة حوله وتمثله لها ، وحرصه على «استخدامها» لدعم صورته . إلا أنها لم تدخل فى شعره «كبيئة» ، بل دخلت كتعبير نفسى شعورى ، ثم نرى الشاعر يستكمل «التوجه إلى الموت » أو «حب الموت» ، فيدعمه بتعبير أقوى آخر فى البيت التالى مباشرة وهو «يتساقون » ، وهذا التعبير فى هذا الموضع يجسد نفس الشعور السابق من أن الذهاب إلى الموت هو «رغبة الموت» ، بل هو «متعة الموت» التى فيها عب وازدراد وإحساس باللذة والنشوة فى التعاطى كما تتساقى الخمر ، و «التعبير » فى هذا الموضع كأنه جديد تماما ، وهو يشكل التعبير البارز المثير المؤثر فى البيت برمته . فالتبادل فى السقيا غير السقيا نفسها ، والسقيا غير الشرب العادى ، والشرب من الموت غير الإقبال على الموت والإقبال على الموت غير الترحيب بالموت ، والترحيب بالموت غير عدم خشية الموت . . وهكذا . . فالتعبير الشعرى هنا وصل إلى أقصى مايمكن أن يصل إليه ، ولذا نشعر أن فى هذا التعبير أيضا — بهذا الوضع النابغى — نغما حماسيا بطوليا يتمثل فى هذا التمتع «بالموت» ، هذا بالإضافة إلى عنصر المدح نفسه وحرص الشاعر على إظهار الصورة الجميلة الموحية التى لاتنفصل جزئياتها

عن بعضها البعض أبدا ، ونرى أستاذنا الدكتور محمد زكى العشماوى يعلق على صورة النابغة فى قوله فى المدح :

له بحر يقمص بالعـــــدولى وبالخلج المحملة الثقـــــال (١)

بقوله : «أليست الصورة الأخيرة على بساطتها قد استطاعت أن تعبر بكلمة واحدة كلمة «يقمص» عن السفن الكبيرة التى تخوض بحرا تتلاطم أمواجه ، وتتدفق عبابه ، فأدت حركة السفن وهى تسير أداء رائعا على بساطته ، وأمثلة هذه الظاهرة فى شعر النابغة كثيرة جدا ، تجدها فى جميع قصائده ، وستظفر بالأبيات التى تقف عندها لتتأمل بساطة الصورة مع قوة أدائها ، ولعل جمال هذه الظاهرة قد جاءها من عنصر آخر غير عنصر إيحاء اللفظ وتصويره ، ولعل وقوفنا أحيانا وإعجابنا قد جاء لأن الشاعر قد استطاع أن يتشرب ويتمثل البيئة المحيطة به تشربا وتمثيلا ساعدا الشاعر وأعاناه على بلوغ هذه القوة فى الأداء (٢) .» .

وعلى ماسبق يكون لكل شاعر بناؤه الخاص به فى قصيدته ، لأنه فى الحقيقة رفض البناء الوضعى للغة وخلق بناء جديدا من نفس اللغة ، ومع أن لكل لغة ـ كما يقول ت س. اليوت ـ : «منابعها الخاصة ، ولها حدودها الخاصة (٣) .» . إلا أن الشاعر لا يعترف بهذه الحدود إلا من حيث أن الجمل «جمل» وليس حمارا مثلا ، أى من حيث أضيق الحدود المصطنعة فى لغة التفاهم الإنسانى ، ويقول الدكتور محمد مصطفى بدوى إن الشاعر الكبير هو الذى «يبدأ بتحطيم

---

(١) ديوانـــه ٩١

(٢) النابغة الذبيانى ٢٠٢

(٣) What is a Classic ? p, 9

الشكل والعلاقات والتراكيب التى فرضها المجتمع على اللغة ، ثم يبنى شكلا وعلاقات وتراكيب جديدة حية ، لأنها تنبع مباشرة من تجربته الحية . ورؤيته المباشرة ، طبعا لن يقوم الشاعر الكبير بهذه العملية عن قصد وعن إدراك واع بما يحدث ، إذ أن معظم هذه العملية يتم فى مستوى اللاشعور ، وإذا سألته عن الطريقة التى يخلق بها اللغة من جديد هكذا فأغلب الظن أنه لن يعرف الجواب ، لأنه يعتمد فى كل هذا على الحدس ، وعلى إحساسه المرهف بالألفاظ وإمكانياتها اللانهائية (١).» . وبالتالى — كما يقول الدكتور بدوى أيضا —: «نجد فى لغته «جدة» والجدة التى نجدها فى استخدام الشاعر الأصيل للألفاظ ، **إنما هى المظهر الخارجى لجدة رؤيته للوجود** . فهو يستعمل لغة الجماعة التى هو فرد من أفرادها كما لو كانت لغته هو ملكا له بمفرده (٢).».

فإذا نظرنا مثلا إلى الأبيات التالية للحطيئة :

ستكفيك أمثال المجادل جلة ... مهاريس يغنى المعتفين شكيرها
عظام الجثى غلب الرقاب كأنها ... أكاريع ظبى مدفآت ظهورها
عطاء مليك ما يكدر سيبه ... إذا نخلت سهم وخاب عشيرها
إذا نام طلح أشعث الرأس وسطها ... هداه لها أنفاسها وزفيرها
عوازب لم تسمع نبوح مقامة ... ولم تحتلب إلا نهارا ضجورها
إذا بركت لم يؤذها صوت سامر ... ولم تقص عن أدنى الخاض قذورها
ولم يرعها راع ربيب ولم تزل ... هى العروة الوثقى لمن يستجيرها
طباهن حتى أطفل الليل دونها ... تفاطير وسمى رواء جذورها (٣)

---

(١) دراسات فى الشعر والمسرح ٥١
(٢) نفس المصدر ٥٣
(٣) ديوانه ٢١٨ — ٢١٩

والأبيات مضت فى حديثنا عن الصورة ، ونأتى بها هنا لكى نظهر مدى العلاقة بين «لغة الشاعر» وصورته ، فالشاعر هنا لا يصور بلا قدر مايصور «حالة إبل» خلافاً للاتجاه الطرفى فى وصف الناقة ، فتجد هنا أن الألفاظ التى تدل على الإبل فعلا أو تبين جزئية منها قليلة بالقياس إلى الألفاظ التى تجمعت لتصور حال الإبل ، فأولا : نرى ألفاظا مباشرة فى الإيل مثل : (مهاريس ، طلح ، تحتلب الصجور ، بركت ، قذورها ، برعاها ، تقاطر) ، وهى ألفاظ تختص بالإبل فعلا ، وثانيا : نجد ألفاظا لا تدل على الإبل لأنها ارتبطت فى علاقات تشبيهية مع غيرها مثل : (أمثال المجادل ، جلة ، عظاء الجثى ، كأنها أكاريع ظبى ..) ثالثا : الجزء الغالب وهو وصف لحال عن طريق تجميع لغوى لاعلاقة له أصلا بالإبل ، ولكنه فى تجمعه بشكل جديد أعطانا صورة فريدة لهذه الإبل ، يبدو ذلك فى الأبيات من الرابع وحتى آخر النص المذكور ، ولم يستخدم الشاعر هنا أى نوع من أنوع التشبيهات ، كما أن التعبيرات مثل : (أشعث الرأس ، أنفاسها ، زفيرها ، نبوح مقامة ، يؤذيها صوت سامر) ، تدل — خارج النص — على أشياء أبعد ماتكون عن الإبل ، ومع ذلك أصبحت فى القصيدة أقرب ماتكون لتصوير حالها ، فالتصوير هنا فى جملته جديد طريف غير معهود فى أوصاف الإبل ، لأنه يظهرها بطريقة غير مباشرة ، ولأن الشاعر استخدم لغته هنا استخداما خاصا فريدا ، أو بمعنى آخر « فيه جدة » فالتصوير هو الذى أملى على الشاعر استخدام لغته بطريقة خاصة ، فطاقة اللغة الفنية هنا جاءت من الصورة ، وفى نفس الوقت — ولذلك — ، أبرزت هذه الصورة دور اللغة فى علاقة تبادلية بنائية اندماجية تامة .

على هذا نرفض أن تكون هناك لغة نموذجية أو لغة أدبية استخدمها

الشعراء الجاهليون ، لأن فرض «وجود » مثل هذه اللغة يعود بنا مرة أخرى إلى «خارج» العمل الفنى والنظر إلى اللغة بمعزل عنه ، ولأن ذلك — كما يقول الدكتور عبدالحميديونس— : «يجعل الشاعر يلتمس أول مايلتمس نموذجا لغويا أو على الأصح يحاول أن **يضع بنفسه عن إرادة ووعى** لغة نموذجية وهو — (أى فرض لغة نموذجية) (١)—أخذ بالمذهب القائل بالمثال والنموذج فى الفن، يخرجه من دائرته المخصصة للشعور بالتعبير إلى دائرة الصناعة أو الحرفة التى لايمكن أن تقوم إلا على أساس من مثال متصور فى الذهن (٢) .».. ومع أن هناك «تقاليد فنية »، كالأطلال مثلا : وهى ليست لغة إلا أنها أفادت الشاعر الجاهلى هنا . لأن وضع اللغة داخل هذا التقليد فى القصيدة أكسبها إيحاءات خاصة لم تتح لها خارج القصيدة ، أو فى أى مكان آخر خلاف الطلل ، لأنها —أى اللغة— تخضع هنا لتأثيرات نفسية وزمانية ومكانية لا توجد فى أى موضع آخر ، أو فيه ولكن بدرجة أقل، ولكن يجب الاحتراز بلغة الشاعر الخاصة عن المعجم الشعرى الخاص بالشاعر ، فإن الدراسة الحديثة للغة الشعراء الجاهليين قد تبرز أن لكل شاعر «معجمه اللغوى الخاص » ، وهذا مايقصده المستشرق الكبير «فون جرون باوم» عندما يقول إن : «المميزات الخاصة للمعجم الشعرى الذى يستخدمه شاعر أو أكثر ، قد أمكن التحقق منها بشكل واضح وكاف (٣) » ولكن هذا المعجم يوضع **الآن** بعد أن كان الشاعر قد أنتج شعره وانتهى ، فلا ضير من البحث إذن ، وهذا المعجم الشعرى يشمل شعر الشاعر كله

---

(١) العبارة بين القوسين أضفناها لإيضاح المقصود .

(٢) الأسس الفنية للنقد الأدبى ١٧٨ — ١٧٩ .

(٣) مقال المستشرق بمجلة الشعر — العدد ١٤ إبريل ١٩٧٩ ص ٢٢

أى مايستخدمه الشاعر من (متكررات) ونحوها من تعبيرات لغوية تختلف عن غيره من الشعراء ، كما رأينا مثلا تعبير «والموت لايبقى على حدثانه» لدى أبى ذؤيب أو شعراء هذيل بعامة . أما البناء اللغوى الذى نقصده هو **ماتنفرد** به القصيدة الواحدة عن غيرها، وما لا توجد فيه الكلمة بإيحاءاتها إلا فى هذا الموضع فقط ، وهكذا . . فلكل قصيدة بناؤها الخاص بها .

وإذا كان «التقليد» الواحد بلغته الموحية يضفى — كما قلنا — على اللغة أوضاعا جديدة ، فلأن شخصية الشاعر أيضا لها دور غير منكور ، فمن «حيوية» هذه القصيدة — كما يقول الدكتور عز الدين إسماعيل — : «وقوتها تستمد الكلمة ، وهى بهذه الحيوية والقوة تؤثر فى الآخرين ، وتفرض نفسها عليهم»(١) ولهذا أيضا يختلف تأثير قصيدة دون قصيدة ، أو قطعة دون قطعة حتى وإن كانتا تصفان نفس المنظر وتتبعان نفس التقليد وتستعملان نفس «التعبيرات» ونفس اللغة — أى العربية مثلا — ، وقد يقال إن التأثير هنا قد يختلف لوجود عناصر أخرى فى الصورة مثلا ، أو الحالة النفسية للشاعر ونحو ذلك وليست المسألة لغة فقط ، أقول إن هذا يؤكد مابينته ، لأن الصورة هنا لاتوضع إلا فى قالب «لغة» ، وكذا أى عنصر من عناصر التعبير ، ومن ثم لم يختلف تأثير الصور ونحوها إلا لاختلاف استعمال اللغة المعبرة عن هذه الصور ، فنحن ننظر إلى شاعر ، ولاننظر إلى مصور أو رسام ، **فاللغة المشتركة العامة** غير اللغة التى «أوجدها» الشاعر إذن ، وقد رأينا ذلك بوضوح فى استخدام الشاعر الجاهلى «لألفاظه» فى وصف علاقته مع المرأة فى مثل «التوزيع» والعلاقة ونحو ذلك (٢) ، وكيف أن تركيب اللغة على نحو خاص يشكل **الإيحاء أو التأثير** ، حتى وإن كان المصدر — وهو المرأة هنا — واحدا .

---

(١) الأدب وفنونه ٢٠

(٢) انظر الفصل الثالث من الجزء الأول

على هذا الأساس يلتحم البناء اللغوى بعناصر القصيدة وشخصية الشاعر التحاما قويا ، ولذا أيضا تحتل كل كلمة أو عبارة وضعها الخاص بها ، ولا يمكن حذفها أو تغييرها وإلا اختل البناء اللغوى ، ومن ثم اختل نظام القصيدة وعناصرها ، وكما يقول كولردج: «إن أعجابنا الأصيل بالشاعر الكبير عبارة عن تيار خفى من الإحساس المستمر نشعر به دائما فى كل نواحى العمل الفنى ، ولكنه يندر أن يوجد بمفرده فى صورة انفعال منفصل ، لقد تعودت دائما على أن أقول بجسارة إنه لن يكون أسهل بكثير على المرء أن ينزع حجرا من الأهرامات بيده المجردة من أن يحور فى لفظة واحدة ، أو يغير موضع كلمة فى شعر «ميلتون» و«شكسبير» (على الأقل فى أهم نتاجهما) ، وذلك بدون أن يجعل المؤلف يقول شيئا مختلفا عما قاله ، أو أدنى مما قاله (١) ..» . وقد رأينا أصدق مثال على ذلك فى الشعر الجاهلى فى تعبيرات الشاعر وألفاظه فى التطور المكانى الحيوى والزمانى فى القطاعات الحيوانية الرمزية ، فكل لفظ أو تعبير هناك له وضعه فى هذا التطور بحيث يستحيل تغييره وإلا اختلت الصورة بالكامل واختل ذلك النماء أو التطور المشار إليه .

وعلى هذا فيمكن إيجاد بنية لغوية للقصيدة الجاهلية فى حين لانستطيع أن نقول إن هناك بنية تصويرية مثلا .. ، وإذا كان هكذا فكيف يمكن الوصول إلى هذه البنية ؟؟ وكيف نقدر قيمتها ؟؟

إذا نظرنا إلى لنقاد العرب القدماء وجدنا أنهم حصروا أنفسهم فى مجال «البيت» ، أو «العبارة» ، أو «اللفظ» ، بغض النظر عن تفاعل هذه الأشياء بعناصر أخرى فى عمل فنى كامل له أبعاده المتعددة ، كذلك هم فصلوا بين اللفظ والمعنى ، وليس لنا أن نلومهم على ذلك ، بل على العكس ، فلولا

---

(١) كولردج ١٧١

آراؤهم تلك لما توصلنا إلى ماتوصلنا إليه ، فقد وضعوا الأسس المبدئية للنقد الحديث : اللغة — العبارة — الصورة — الموسيقا .. إلخ ، قبل أن ندخل إلى ماهو أبعد من ذلك ، كذلك لم تكن كل آرائهم مرفوضة بالضرورة ، بل هم قد توصلوا — مثلا وكما رأينا فى موضع سابق — **إلى ضرورة ربط الأجزاء ، والتحامها داخل القصيدة** ، وهذا رأى جدير بالتقدير لا شك مهما يكن تفسيرهم بدائيا أو سطحيا ، كذلك نجد للجاحظ آراء قيمة فى علاقة اللفظ بالمعنى (١) ، ولابن رشيق رأى على جانب كبير من العمق والدراية بعلاقة اللفظ بالمعنى ، يقول : «اللفظ جسم وروحه المعنى وارتباطه به ، كارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته ، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ ، كان نقصا للشعر وهجنة عليه ، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور ومأأشبه ذلك ، من غير أن تذهب الروح وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ ، كالذى يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح ، ولاتجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ ، وجريه فيه على غير الواجب (٢) » . وهذا — ولاشك — رأى يدمج اللفظ فى المعنى دمجا قويا ولكن من حيث «النظر إلى اللفظ» وإلى «معناه» فى نطاق ضيق ، وقد تعرض الناقد الكبير بعد ذلك لبيتين لابن هانئ بالنقد والهجوم من حيث إن البيتين حشيا بألفاظ تدل على معان لاقيمة لها بالنظر إلى الاتجاه الأساسى الذى يريده الشاعر (٣) ، وهذا وإن كان صحيحا ، لكنه لايتعلق بالبنية اللغوية للقصيدة ككل ، وعاد بن رشيق بعد ذلك لكى يبين أن للشعراء ألفاظا لاتعدوها (٤) .

---

(١) انظر البيان والتبيين ١ : ٨٣ ومواضع أخرى .

(٢) العمدة ١ : ١٢٤

(٣) انظر العمدة ١ : ١٢٥

(٤) العمدة ١ : ١٢٨ وانظر أيضا فى اللفظ والمعنى ورأى النقاد العرب القدامى فيها : الشعر =

لم يكن الشاعر الجاهلى يتصنع لغته ، بل يأتى «إتقانه» لها خلال إبداعه لعمله الفنى ، ولم تكن أبدا غرضا مقصودا إلا من باب «إتقان الصنعة» بعد انتهائه فعلا من إخراج القصيدة إلى الوجود . فلم تكن «المنبرية» التى شاعت بعد ذلك عند إلقاء القصائد أمام الممدوحين موجودة ، وإذا كان فى العصر الجاهلى من مدح وتكسب بشعره كالنابغة والأعشى ، لكنهما لم يجعلا المدح هدفا أساسيا للصنعة ، بل كان شعرهما يحتوى على جميع الخصائص الفنية ، ومقومات القصيدة المتداولة والموجودة فى سائر الشعر الجاهلى فى غير المدح ، فنجد لديهما عمق التصوير والتعبير الذاتى والبناء اللغوى ونحو ذلك ، وهذا هو الأساس ، أما كون لقصيدة للمدح أو لغيره فهذا شئ ثانوى لأن الأساس أيضا فى المدح هو إظهار «القيمة» فى الممدوح .. ونرى الدكتور سعد شلبى يتحدث عن «صعوبة» ألفاظ الشاعر الجاهلى فيقول : «أول مايجابهنا فى الشعر الجاهلى صعوبة ألفاظه واحتجاب معانيه وأحاسيسه خلف هذا المانع ، بحيث أصبح بيننا وبينها حاجز جعل هذا الشعر بغيضا إلى نفوسنا ونفوس أبنائنا(١).». ثم يقول فى موضع آخر : «والواقع أن هذه الصعوبة ليست طبيعية فى هذا الشعر العريق ، وهذه الغرابة التى تصادفنا عندما نحاول تفهم ألفاظه وأساليبه منشؤها البعد الزمانى والمكانى والاجتماعى والثقافى بيننا وبين الجاهليين ، أما بالنسبة إليهم فليست هذه الألفاظ بالغريبة ولابالغامضة ، بل هى لغتهم التى

= والشعراء لابن قتيبة وأيضا الصناعتين لأبى هلال العسكرى ، الباب الثالث (فى صنعة الكلام) والمثل السائر لابن الأثير ١ : ١٤٢ و مابعدها فى المقالة الأولى فى الصناعة اللفظية .. وغيرها من كتب النقد . ولعل أعمق تلك الآراء جميعا ماأتى به عبد القاهر الجرجانى فى نظريته فى النظم ، حيث يرى أن الألفاظ بمعزل عن المزية إلا فى تأليف الكلام (انظر كتابه دلائل الإعجاز فى مواضع متفرقة) .

(١) الأصول الفنية للشعر الجاهلى ٤٠

يتحدثون بها (١) ..» ، ولكن الدكتور شلبي ينظر إلى اللفظ مجردا ، بعيدا عن القصيدة ، كذلك لم يأت بأمثلة لهذه الألفاظ الصعبة ، أهى صعبة أصلا قاموسيا؟، أم صعبة من حيث وضعها فى النص؟ ، وإذا كان الدكتور شلبي نفسه يقول إنها ليست صعبة بالنسبة للجاهليين ، فهو يحكم على لغة الشاعر الآن وخارج عصره ، ونرى الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى يقف نفس موقف الدكتور شلبي تقريبا حينما يورد بيتى النابغة بعد أبيات كثيرة أخرى :

كأنما الرحل منها فوق ذى جدد ذب ارياد إلى الأشباح نظـــار
مجرس وحـد جأب أطـاع لـــه نبات غيث من الوسمى مبكـار (٢)

ويقول بعدهما : «فنلاحظ اتسام ألفاظ الجاهلية بسمة الغرابة والوعورة والجزالة ، وقد بدت عليها عنجهية البداوة ، ووعوثة الصحراء وخشونة العيش لتأثر هؤلاء الشعراء بمظاهر الغلظة والقوة البادية فى طباعهم ونظام اجتماعهم ، وهذه الغرابة والوعورة بالنظر إلينا لطول العهد بيننا وبينهم ، وقلة دوران هذه الألفاظ العربية على ألسنتنا ، فإذا عرفناها فى المعاجم ورددناها على الألسنة أصبحت عادية مألوفة (٣) ..» . ولكنا نرى أن مسألة «الصعوبة» أو « الغرابة» أو«الوعورة» اصطلاحات أو صفات تطلق خارج النص ، «فاللفظ» إما له دور وإما ليس له ، وإذا كانت«الألفاظ» — كما يشير الدكتوران الباحثان — وعرة بالنسبة لنا فقط وبالنسبة للجاهليين ليست كذلك ، فليس هناك «وعورة» . والدكتور خفاجى محق فى أننا لو أزلنا صعوبة اللفظ بتداوله وتكراره يصبح «عاديا» ، إذن فالمسألة مسألة استخدام وتداول من عدمه .

---

(١) نفس المصدر ٤٠ — ٤١
(٢) ديوانـــه ٣٨
(٣) الشعر الجاهلى ٣٠٦

ونجد الدكتور يوسف خليف يقول إن الصعاليك يكثر «الغريب» فى شعرهم «حتى ليشعر الناظر فيه أحيانا أنه أمام مجموعة من الطلاسم اللفظية ، يضطر أمام كل لفظ منها إلى الرجوع إلى المعاجم المطولة ، لأن المعاجم المختصرة لاتسعفه ويكفى أن نقرأ هذه الأبيات لتأبط شرا :

وحثحثت مشعوف النجاء كأننى ... هجف رأى قصرا سمالا وداجنا
من الحصى هزروف كأن عفاءه ... إذا استدرج الفيفا ومد المغابنا
أزج زلوج هذرفى زفازف ... هزف يبذ الناجيات الصوافنا

أو هذين البيتين له أيضا :

وشعب كشل الثوب شكس طريقه ... مجامع صوحيه نطاق محاصر
به من سيول الصيف بيض أقرها ... جبار لصم الصخر فيه قراقر(١)

والدكتور يوسف محق فى أن هذه الأبيات تبدو زائدة فى خشونتها عن الحد الطبيعى للشعر الجاهلى ، ولكنا نرى أن «خشونتها» أو «غرابتها» ليست فى اللفظ من حيث هو لفظ ؛ قدر ماهى فى تجميع الألفاظ معا وتجاورها وتقارب مخارجها ، وخاصة البيتين الثالث والرابع ، فإذا أتى كل لفظ منها فى شعر شاعر آخر واندمج تماما داخل بنيته اللغوية فلن نشعر فيه بالغرابة هناك ، وهذا يعنى أن البناء اللغوى للشاعر هنا أفسده «تقارب» الألفاظ على هذا النحو مما أفسد بالتالى إيقاعها المؤثر ، وحوله إلى صخب وضجيج طغى على كل مايريد الشاعر إبرازه ، فليس العيب هنا — فى رأينا — عيب لفظ ، بل عيب «وضع» الألفاظ فى البيت ، ولا يجعلنا ذلك أيضا نحكم على «غرابة» شعر الشاعر لأن العبرة بالإنتاج كله لابالأبيات المحدودة ، كذلك إن وردت أبيات فى شعر الشاعر ولم يعرفها «المفسرون» — كما استشهد بعد ذلك الدكتور يوسف

---

(١) الشعراء الصعاليك ٣١١

بأمثلة — فهذا لادخل له باللفظة من حيث هى لفظة ، فهى لاذنب لها فى عدم معرفة هؤلاء المفسرين لها ، فإن وجد من يعرفها ، أو عرفها هم بعد ذلك ، فلن تصبح « غريبة » ، وفى رأينا أن «اللفظ الغريب» أو الوعر هو ماتقلقل فى مكانه داخل النص ، وأفسد بموقعه أو وضعه بقية العناصر الأخرى ، حتى وإن كان معروفا لدينا خارج النص ، والعكس أيضا صحيح . ويرى الدكتور يوسف خليف أيضا أن عروة بن الورد «قل الشعراء الصعاليك إغرابا من الناحية اللغوية (١) ..» ، وهذا نفس رأى لباحث يوسف اليوسف حينما يقول : «ومما يلفت الانتباه فى شعر عروة أنه يبلور مضامينه داخل أطر لغوية مبسطة إذا ماقورنت بلغة سواه من الشعراء الجاهليين (٢) ..» . ولكن هل جاءت هذه البساطة من مجرد الحكم على الألفاظ نفسها ؟ أم جاءت من وضع الألفاظ داخل النص ؟ .. لاشك أن ثراء اللغة نفسها — خارج النص — وقدرة مفرداتها المتعددة على استيعاب كل مافى الحياة من مظاهر متنوعة ، وعلى التعبير عن أدق الخلجات الإنسانية وغير ذلك له دور أيضا فى مساعدة الشاعر فى التعبير عما يريد ، ولكن ذلك شىء ، ووجود هذه الألفاظ والمفردات داخل العمل الفنى شىء آخر ، حيث لاتظهر هذه الفائدة على حقيقتها إلا إذا «وضعت» ضمن عمل فنى ، كما ليست الفائدة أن أضع لكل حالة لفظا ، أو أن أجمع الألفاظ الدالة على «مجردات» خارج النص وأقول إن هذا يؤدى أولا يؤدى كما فعلت الدكتورة فاطمة محجوب فى جمعها لألفاظ الجوارح الإنسانية فى الشعر الجاهلى (٣) — لأن اللفظ مهما تكن دلالته الخارجية يفقد الكثير إذا انتزع من العمل الفنى لاشك .

---

(١) الشعراء الصعاليك ٣١٤

(٢) مقالات فى الشعر الجاهلى ٤٠

(٣) انظر مقالها "الدلالة الحركية للألفاظ فى الشعر" — مجلة الشعر — العدد ١٢ — أكتوبر ، ١٩٧٨ ص ٢٣

٢ — البنية اللغوية للقصيدة الجاهلية :

أظهر العرض السابق وماسبق من فصول مدى أهمية «اللغة» فى نقل القصيدة إلى القارئ أو السامع ، وإذا نظرنا إلى الوضع اللغوى برمته فى القصيدة الشعرية الجاهلية ، رأينا أن لغة الشاعر الجاهلى تشكل بنية حية قائمة بذاتها ، والمقصود بالبنية هنا — كما قلنا — ليس بنية منفصلة لها تكوينها بمعزل عن العمل الفنى ، بل هى بنية حية لأنها مرتبطة بعناصر القصيدة بوشائج محكمة تماما كما يرتبط الجسم بأعضائه ، هى بنية لايمكن «انتزاعها» على حدة ، ولكن يمكن «إظهارها» على حدة ، فالعلاقات اللغوية نستطيع أن نضع أيدينا عليها ، ولكن ليس يعنى هذا أننا نجردها من علاقاتها ببقية عناصر القصيدة الأخرى لسبب بسيط وهو أن هذه اللغة جاءت أصلا لخلق هذه العناصر ودعمها ، ثم الاختفاء وراءها ، تماما كما يدرس عالم الأحياء الجهاز العصبى أو الدورى للجسم البشرى على حدة فى حين أنه لايمكن فصله عن تكوين جسم الإنسان .

هذا البحث عن البنية اللغوية يأتى بدراسة العلاقات اللغوية النابعة من القصيدة ، أو التى تظهرها القصيدة ، فالمنهج هنا نابع من الشعر نفسه أو القصيدة نفسها ، وليس شيئا مفروضا عليها من الخارج ، فالبحث فى قصائد الشعر الجاهلى يجعلنا ندرك بناءها اللغوى النابع من واقع طبيعتها ، والذى يعمل على إيجاده عناصر مكانية وزمانية ونفسية مختلفة ، فالشعر الجاهلى يحتاج إلى نظرات نقدية جديدة تخرج خباياه ونفائسه من واقع وجوده هو ، لامن واقع وجودنا نحن .. ، ولكن من ناحية أخرى نجد أن ظهور نظريات نقدية جديدة وخاصة فيما يتعلق بالبنية ، أو النظرية البنيوية أفادنا كثيرا فى فتح مجالات متعددة يمكن الدخول منها إلى البحث فى القصيدة الجاهلية ، وفى كيفية

«التعمق»داخل لغة النص (١) . وقد طبق الدكتور الباحث كمال أبو ديب النظرية البنيوية على الأدب الجاهلى فى معلقة لبيد وقد استشهدت — فى مواضع سابقة — ببعض مما قال ، ولكنا لم نستخدم نفس المنهج ، لأنه «يجبر» النص الجاهلى على الخضوع لقوانين ونظريات خارجة عن طبيعته وبيئته وغير ذلك مما يؤدى إلى كثير من التعقيد والغموض .

فى رأينا أن اللغة — كبنية فى العمل الفنى الجاهلى أو القصيدة الجاهلية — تقوم بدورين أساسيين :

الأول : الدور الترابطى البنيوى

الثانى : الدور الإيقاعى البنيوى

فأما الدور الترابطى البنيوى ، فهو دور تقوم به عبارات معينة أو ألفاظ ، إما لأنها ذات أهمية أكثر من غيرها فى القصيدة ، لأنها تكون بمثابة **نقطة تحول** فى بنية هذه القصيدة ، وهذا التحول يدعم هذه البنية ، **ويضفى الترابط بين الجزء والكل** . وإما لأنها — أى العبارات المعينة أو الألفاظ تلك — **ذوات تركيز دلالى قوى** ، ويحمل بالتالى شحنة عاطفية أو نفسية قوية ، بحيث تجعل قيمتها التعبيرية أو التأثيرية أقوى من سائر العبارات و لألفاظ فى القصيدة ، **وبالتالى تشع على الكل أيضا تأثيرا يدعم بنية القصيدة** .

أما الدور الإيقاعى البنيوى : فيأتى من تتابع ألفاظ معينة أو عبارات أو حروف **فى نسق خاص** ، قد لايكون بالضرورة منظما مقسما ، ولايكون

---

(١) انظر فى نظرية البنيوية وتعريفاتها المختلفة كتاب مشكلة البنية للدكتور زكريا ابراهيم ، وفى علاقة البنيوية بعلم اللغة والعلوم اللسانية مجلة الباحث الباريسية — السنة الأولى العدد ٣ ، وانظر مجلة المعرفة السورية العدد العدد ١٩٥ ، ١٩٧ . وأنظر العددين : الثانى والثالث من مجلة فصول النقدية القاهرية .

مقصودا من الشاعر لإظهار صنعته اللفظية مثلا ، بل هو نسق جاء نتيجة محاولة البناء اللغوى **ربط الجزء بالكل** ، ومن ثم يخضع هذا لاعتبارات متعددة ، وعليه فهو يقوم بدور بنيوى قوى ، وفى نفس الوقت يشكل هذا التناسق **إيقاعا موسيقياداخليا** يرفع من القيمة التعبيرية والتأثيرية لهذا الجزء من القصيدة الذى جاء فيه ، وبالتالى فله دور إيقاعى أيضا ، **وقد يختلف الإيقاع قوة وضعفا حسب تكوين النسق نفسه.**

هذان الدوران للبناء اللغوى للقصيدة الجاهلية إذا ماتحققا فى عمل فنى ننظر إليه على أنه هو الغاية والوسيلة فى ذاته ، فهذا يعنى أن البنية اللغوية للقصيدة الجاهلية قد وجدت ، وبالتالى استطاعت عناصر العمل الفنى الأخرى أن **تبرز** وتتضح عن طريق أفضل استخدام للغة ، وقد رأينا كيف عبر البروفيسور موليك بأن الصورة الشعرية هى صورة للكلمة مملوءة بالانفعال والعاطفة (١) .

١ــ الدور الترابطى لبنيوى :

يقول كعب بن زهير :

وعلمت أنى مصبح بتصيعـــــة غبر ء تعزف جنها مـذكـــــار (٢)

فنجد أن عبارة و«علمت أنى مصبح» تلعب دورا أساسيا فى علاقة الشاعر بالمكان والزمان ، ورؤية الشاعر فى أنه **مرتبط بهذه الأرض القفر** ، فالعلم هنا بالإضافة إلى ضمير المتكلم إلى التأكيد يدل على أربعة أشياء : **الاول** : الواقع المفروض على الشاعر أن يعيش فيه وهو القفر ، **والثانى** : قبوله النفسى لهذا

---

(١) Literary Criticism P. 71

(٢) ديوانـــه ٣٦

الوضع الذى لامفر منه ، **والثالث** : التأكد انذاتى الذى يأتى بناء على ذلك ، **الرابع** : القيمة الزمانية التى أدى إليها هذا الاعتراف «بالوجود» أو «الواقع» أو «القدرية» ، وتتابع الألفاظ بعد ذلك يؤكد قسوة هذا القبول لقسوة البيئة نفسها ، فهى مضيعة ، غبراء ، تعزف جنها ، مذكار .. لأننا فى الحقيقة قد قد نتساءل بعد العبارة الأولى للشاعر : علام هذه البداية التى يتجمع فيها هذا كله ؟ ولماذا ؟ فيرد الشاعر ببقية البيت .. ونرى أن ذكر القفر هنا تجرد من التقييم الذاتى للبيئة ، فلم يخلع الشاعر على البيئة من «ذاته» ، ولكنه تحوصل داخل ذاته هو وركز عليها وجعل البيئة أو المكان واقعا وشيئا مفروضا عليه قبوله كما هو ، ومن هنا نشأت الزمنية كما قلت ، فهذه العبارة ذات تركيز دلالى قوى تنفرد به عن سائر «الجزء» الذى وردت فيه ، وبالتالى فهى تشع تأثيرها على بقية البيت أو الأبيات ، ولكى يتضح هذا الموقف نقارن بين موقف كعب فى تعبيره السابق عن هذه الفلاة وبين موقف عبيد فى قوله :

هذا وداوية يعمى الهداة بها ... ناء مسافتها كالبرد ديموم

جاوزتها بعلنداة مذكرة ... عيرانة كعلاة القين ملموم(١)

فنجد أن التقييم الذاتى للبيئة هنا واضح ، فهو لم يأت بهذه البيداء وصفاتها المتتابعة إلا لكى يمدح نفسه **بعد ذلك بأنه تغلب عليها بكذا** ، فهو يزيد فى صفات إقفار تلك الفلاة بتتابع تعبيرات القفر :(يعمى الهداة بها ، ناء مسافتها كالبرد ديمومة..) ، ولكن ليس بغرض تأكيد «مصيرية ما» أو علمه بالواقع المفروض كما لدى كعب ، بل لأنه يريد إظهار أن هذا القفر ، مهما تكن قسوته فقد استطاع اجتيازه ، **فهو يظهر قسوة مايستطيع أن يتغلب عليه لا قسوة**

---

(١) ديوانه ١٣٦

مافرض عليه ، فالصفات المتتابعة لقفر فى بيتى عبيد تنصب على مابعدهـــا (جاوزتها) ، لاعلى ماقبلها كما لدى كعب (وعلمت أنى ...) . وهكذا نرى الفرق فى التركيب اللغوى وما أحدثه ومأأثر فيه بين التعبيرين ، وبالتالى ماتبع ذلك من ارتباطات لغوية بنيوية داخل هذا الجزء من القصيدة .

من هذا يمكن أن نقول إن الأبيات الشعرية إذا نظرنا إليها من حيث هى بنية لغوية فحسب سنرى ارتباطات كثيرة تظهر من خلال البحث فى اللغة أو العبارة أو اللفظ ، قد تتكاثف هذه الارتباطات وتسلمنا من جزئية إلى جزئية بحيث تؤدى فى النهاية إلى بناء لغوى متماسك خلف عناصر القصيدة المختلفة .

ولونظرنا إلى قول متمم بن نويرة فى نصه الهام الذى أوردناه فى أكثر من مكان ، والذى ينتقل فيه من حالة اللهو إلى ذكر الضبع ، نراه يقول عند انتقاله إليها :

يالهف من عرفاء ذت فليلـــــة جاءت إلى عـلى ثلاث تخمـــع (١)

وقد رأينا كيف يفصل الشاعر فى تصوير حالة الضبع وحالة الترقب بالذات ، وننظر هنا إلى تعبيره الهام «**يالهف من ..**» الذى لايعبر فحسب عن انتقال من حال إلى حال ، أو من فكرة إلى فكرة ، قدر مايعبر عن تذكر فجائى مصيرى مؤلم مع جزع . لامن الموت ، أو الحالة بعد الموت الممثلة فى الضبع ، بل من أن هذه اللذات والمتع مصيرها إلى فناء ، وأن هذا السرور واللهو يفسده دائما تذكر هذه الحالة ، فهو لم يكن شاعرا يتذكر الموت أو يظهر آثاره أو حالة جسده بعده فحسب ، بل هو ينظر إلى هذا فى **حالة لهوه** ، فهو ينتقل ولاينتقل فى نفس الوقت ، بمعنى أن حالة مابعد الموت هنا الممثلة

---

(١) المفضليات ٥٢

فى الضبع لم تأت إلا وسط حالة اللهو والسرور ، ولذا فتعبير « يالهف من » فى استخدام الياء يليها «اللهفة» المعبرة عن عكسها تماما ثم «من» .. كذا ، يدلنا على انتقالية تذكرية نفسية فيها انقباض وصرخة داخلية مكتومة تدل على شىء لامحل لذكره الآن ، و ع ذلك جاء تذكره ، بالتذكر مع الألم الذى سببه الآن فى هذا الوضع وربط ذلك بالمصير والقدر ، ثم اندماج الحالتين فى حالة واحدة ، كل هذا مجسد فى هذا التعبير ، أما بالنسبة للزمنية فهى مستمرة فى الحالتين لأن حالة اللهو والسرور استرجاع زمنى داخل القصيدة ، وحالة الضبع حالة تعبير عما بعد الموت ، أى زمن شعرى ودهرى معاً ، فليس هنا انفصال زمنى بين الموقفين ، ولكن هذا التعبير يفسر مابعده وماقبله على ضوء التحولات الزمنية تلك التى قام بها ، فهذا الإلحاح فى صفات الضبع ووصف حالتها مرتبط بهذا كله ، ومرتبط بتعبير «يالهف من» بالذات .

وهكذا تقوم اللغة بدور بنيوى يربط البناء الداخلى بعضه ببعض داخل النص ، خلاف الدور الذى يقوم به الزمن طبعه ، فالزمن الشعرى للقصيدة ، أو الزمن الدهرى فيها ، يؤثران فى البناء اللغوى وقد يساعدهما هو على الظهور ولكن هذا البناء — كبناء — يمكن العثور عليه داخل تراكيب لغة الشاعر كما رأينا .

إذا نظرنا إلى قول كعب بن زهير أيضا فى موضع آخر يذكر فيه قفرا ، والنص ضمن أبيات يوجه فيها الكلام للمرأة .

وخرق يعجز العود أن يستبينه ... إذا أورد المجهولة القوم أصدرا
ترى بخفافيه الرذايا ومتنه ... قياما يفترن الصريف المفترا
تركت به من آخر الليل موضعى ... لديه وملقاى النقيش المسمرا
ومثنى نواج ضمر جدلية ... كجفن اليمانى نيها قد تحسرا

ومرقبة عيطاء بادرت مقصرا لأستأنس الأشباح أو أتنورا
على عجل منى غشمشما وقد بدا ذرا النخل واحمر النهار فأدبرا(١)

نجده بدأ بذكر الخرق الذى تنخرق فيه الرياح كناية عن شدة هبوبها . فتعبير «الخرق» بدلا من القفر مثلا يربط القفر بالرياح ليزيد من مظهر الإقفار نفسه ، ثم إن الجمل المسن لايستطيع أن يسير فيه ، ثم نرى تعبير «المجهولة» وهى الأرض التى لاطريق عليها ولاعلم به وهذا أيضا إمعان فى الإقفار ، بالإضافة إلى الإيحاء بالزمنية أيضا بجانب المكانية ؛ ثم يستمر الشاعر فى تصويره للقفر ، فيأتى بصورة الإبل المهزولة من السير ، أو المتروكة التى حسرها السفر فلا تقدر أن تلحق بالركاب ، ثم هو يفصل بين «حفافيه» وبين «متنه» ، وهذا التفصيل إمعان أيضا فى القفر بالإضافة إلى الصورة نفسها ، ثم إن هذه الإبل لايكفى ما فيها من هزال ، بل هى ضعيفة ، حتى أن صوت أنيابها ينم عن ذلك ، ثم نجد أن ذلك كله أتى به الشاعر لكى يقول أخيرا «تركت به» ، هذا التعبير الذى يجعلنا نعود إلى ماسبق قوله لنفسره على ضوئه ، ونربطه به وننظر إليه نظرة أخرى ، فالتقييم الذاتى للبيئة مركز كله فى تعبير «تركت به» و«به» بالذات ، فالشاعر فى حالة شعوره بإقفار تلك المناطق يبدع قصيدته ومن ثم تنثال الألفاظ انثيالا — على رأى الجاحظ — وبالتالى تربط بين مالا ربط فيه ، فليس هنا انتقال من حال القفر ووصفه إلى حال آخر ، بل هو دمج حالة القفر داخل حالة نفسية أو العكس ، فدخل تقييم النفس ضمن الشعور بهذا القفر وشدته . كذلك فإن الصورة فى البيت الأول صورة جزئية منفصلة عن الصورة الجزئية فى البيت الثانى ويتجاوران معا فى الصورة العامة

---

(١) ديوانه ١٢٥

للقفر ، فليس هنا عضوية فى الصورة ؛ كذلك ليس هنا أية قيمة زمنية ماعدا جزئية صغيرة جدا ظهرت فى كلمة «مجهولة» — كما قلنا — ، كذلك لانرى هنا عاطفة سائدة فى البيتين تخالف السائدة فى بقية الأبيات ، كذلك لانعلم هل يسير الشاعر فعلاوسط قفر؟ ، أم أنه يصفه ، وهو بعيد ؟ ، هو يسير وسط **القفر فعلا داخل القصيدة** ، ولم نعلم ذلك إلا عندما قال تركت به .. ، أما إذا نظرنا إلى البيتين من حيث هما تركيبان لغويان نجد **القيمة التعبيرية لإظهار القفر فى البيت الأول تساوى نفس القيمة التعبيرية لإظهار القفر فى البيت الثانى** ، أى أن المستوى اللغوى التعبيرى عن القفر لكليهما واحد ومتشابه ، بل ويكاد يتطابق ، وهذا يعنى أن درجة الإقفار فى البيت لأول تساوى مثيلتها فى البيت الثانى . وهذا التساوى لم يأت إلا من تركيب لغوى بنيوى محكم ، وقد ربطت اللغة ببنائها بين مالاربط فيه . بعد ذلك انتقل الشاعر إلى صورة جزئية استطرادية فى الناقة . ثم عاد إلى القفر . ولكنه هنا يصور مرقبة . والمرقبة — كما رأينا فى موضع سابق — تعبر عن العزلة والانفراد والارتفاع ، فهى ذات إيحاء ميثولوجى . بالإضافة إلى إقفارها ، فعاد الشاعر إلى جزئية من جزئيات القفر ، مضيفا إليها «البعد» الميثولوجى ، أعاد بقوله : «لأستأنس» ، وهذا التعبير فى موقعه هنا ذو قيمة بنيوية عالية ، فبالإضافة إلى الناحية الميثولوجية للاستئناس . والتى أوضحناها فى مكان سابق . نجد هنا طلبا «للإنس» نتيجة ما يعانيه من ضياع قفرى هائل تظهره الأبيات السابقة ، أى تعبر عن حالة «نفسية» . وهذا الموقف ، وإن بدا وكأنه يساير ما قبله فى الارتباط القفرى لأن المرقبة — كما قلنا — ضمن القفر ، فالحقيقة أنه مخالف تماما ، فهـــذا **الاستئناس** غير الموقف كله ، فإذا كان تعبير «تركت به» نرى عكسه «بادرت» ، فهذا يعنى لجوءا لاهربا أو تركا ، فالشاعر فى حال الخوف فى

هذا المكان — كما يبدو من تعبيره فى البيت التالى «غشاشا» — ينظر بنفسه ، لابعينه ، وبعد طلب الاستئناس هذا أحس براحة ، أو تخيل أنه أحس بهذه الراحة ، حتى قبل أن يرى شيئا فعلا ، لأن تعبير «لأستأنس» نفسه نشعر فيه بهذا ، فكأنه كمن يفرض الاستئناس فعلا ، أى أن توقع الاستئناس حاصل فى اللفظ قبل حدوثه فى الواقع ، أى قبل الاستئناس الفعلى ، فنرى اللغة بعد بعد ذلك تجارى هذا لموقف فى «أو أتنورا» ، ثم صورة جمالية انتقل إليها الشاعر وهو فى هذه الحالة من الخوف ، صورة واضح فيها اللون والنبات والشمس ، حتى وإن كانت تدل على مغيب ، وهذا لايصدر إلا عن شاعر جذبه «المنظر» قبل كل شئ ، فهو يحاول التخفيف عن نفسه من وقع هذا القفر حوله بالاتجاه إلى الاستئناس ، **فهذا التعبير إذن بمثابة نقطة تحول قوية فى حالة الشاعر النفسية قبلها وبعدها غيرت الاتجاه القفرى السائد إلى اتجاه مخالف** ، ولو أبد لنا هذا التعبير بلفظه ومايثيره ، وما يعبر عنه بلام التعليل وفى هذا الموضع بالذات ، أبدلناه بغيره لما حقق ماحققه من هذا التحول ، فلو كان قال مثلا «لاستكشف» لما حقق معنى الاستئناس فى هذا المكان ، لأن كشف الشيء غير البحث عن «الإنسية» هنا ، ولو نظرنا إلى أوائل الأبيات كلها من حيث ترتيبها سنرى : «وخرق ، ترى ، تركت » ، ثم «ومثنى ، ومرقبة ، بادرت » . مما يدل على الحالتين السابقتين قبل الاستئناس ، أو على حالتين متداخلتين حيث يقف وصف الناقة بينهما ، أو قل هو الواسطة بينهما ، فهى تنتمى إلى ماسبق وإلى مالحق معا تماما كما رأينا فى معلقة لبيد ، كذلك يدلنا هذا كله على مدى علاقة البناء اللغوى ببقية العناصر الأخرى فى القصيدة .

ولو نظرنا إلى أبيات الشنفرى الآتية :

لاتقبرونى إن قبرى محـــــرم عليكم ولكن أبشرى أم عامر

إذااحتملوا رأسى وفى الرأس أكثرى وغودر عند الملتقى ثم سائـــرى
هنالك لاأرجو حيـاة تســـرنى سجيس الليالى مبسلا بالجرائر (١)

لوجدنا أن الشاعر ينتقل من خطاب النفس العقلاء إلى خطاب الضبع فجأة ، ثم فى البيت الثانى انتقل إلى الغائب فى «احتملوا» و«غودر سائرى» ، ثم فى البيت الثالث انتقل إلى المتكلم ، فقال : «لاأرجو..» ، وهذا التنقل يدل على أن الشاعر يعبر عن العلاقة بين الحياة والأرض ومن عليها ، فالأرض التى يسيح فيها ويتشرد تجمع حياة هذا إلى ذلك إلى ذلك ، وهو فى الحقيقة لايخاطب أحدا ، ولن يحمل أحد رأسه ، ولن يشعر بحياة تسره ، ولكن كل هذا تعبير منه عن شعوره بين الموت والحياة ، شعوره بأن هذه الأرض تربط الناس إليها ، فهم حوله فى كل مكان ، والأرض هنا بالنسبةله هى البيداء والقفر ، فهو يقول : «ياأنتم» لاأريد القبر : و«ياأنت» أنتى إلى ، و«ياهؤلاء» هنالك إذا احتملتم رأسى ففى الراس أكثرى ، و«ياسائرتى» كن هنالك فى هذا المكان ، ويا «أنا» لاترجو حياة ... ، فهو يرى أن هؤلاء الذين منهم «نفسه» حوله مرتبطون بالأرض — كما يرتبط — فى «كلية» و حدة ، أو وحدة واحدة ، أى اندماجية مكانية تامة للجميع ، ونلاحظ التعبيرات التى تنم عن البعد النفسى الناتج عن التشرد والشقاء : «لاتقبرونى ، احتملوا ، غودر ، عند الملتقى ، ثم سائرى ، هنالك ، سجيس الليالى » ، «وهذا — كما قلنا فى موضع سابق — يعنى أن الشاعر يريد الضياع فى الموت كما أراده فى الحياة ، فيطلب من «هؤلاء» ومن نفسه أن يحققوا ذلك جميعا .. معا .. على اختلافهم .. ونرى لبيدا يقول عن فعل السيل :

فحدر العصم من عمايـة للسهـ ـل وتضى بصاحـة الأربـا (٢)

(١) ديوانـــه ٣٦ مجموعة الطرائف
(٢) ديوانـــه ١٣

ويقول أبو ذؤيب الهذلى :

فحط من الحزن المغفرا ت والطير تلثق حتى تصيحا (١)

ويقول كعب فى وصف امرأة :

لاستنزلته عيطل مكحولة حوراء جادلها النجاد خريف(٢)

ويقول الأعشى :

قد يترك الدهر فى خلقاء راسية وهياً وينزل منها الأعصم الصدعا(٣)

ويقول النابغة :

تزل الوعول العصم عن قذفاته وتضحى ذراه بالسحاب كوافرا(٤)

فلو نظرنا إلى التعبيرات التى تعبر عن نزول هذا الوعل من الجبل ، لرأينا أن كلا منها يقوم بدور معين حسب نوعها واشتقاقها وحسب وضعها أيضا ، ففى البيتين الأولين فى وصف السيل آثر لبيد استخدام تعبير «فحدر العصم من عماية» ، وفضل أبو ذؤيب «فحط من الحزن المغفرات» ، «فحدر» تدل على انحدار أو تدحرج أو انسكاب أو انزلاق إلى أسفل ، وهذا تركيز على وصف السيل نفسه أكثر منه على الوعول أو العصم ويدل على هذا ذكر البداية : «عماية» ، والنهية «السهل» ، فمع إظهار انحدار العصم إلا أن استخدام الشاعر للفظ «فحدر» بذلك أقرب إلى السيل ، فى حين أن لفظ «فحط» ، أقرب إلى الوعول ، لأن الانحطاط هنا يدل على السقوط المفاجئ إلى أسفل كسقوط حجر فى الهواء من مكان إلى مكان ، لذا ذكر أبو ذؤيب البداية :

---

(١) ديوان الهذليين ١ : ١٣٢

(٢) ديوانه ١١٥

(٣) ديوانه ١٠١

(٤) ديوانه ٧٢

«من الحزن» ولم يذكر النهاية ، حيث لاتهمنا النهاية هنا ، وإنما يهمنا السقوط نفسه ، فيركز أبو ذؤيب — حسب مجيء لفظ — على سقوط الوعل ، أو سقوط نتيجة لحالة معينة ، لاعلى فعل استمر فيه هذا السقوط من مكان إلى مكان ، ولو نظرنا إلى بيت كعب لرأينا أنه لايصف «سيلا» ، ولكنه يصف «امرأة» بأنها استنزلت العصم ، ونجد أن تعبير «لاستنزلته» يشابه تعبيره السابق «لأستأنس» ، فالاستنزال هنا فيه معنى الجذب والسحب بخلاف مالو قال «أنزلته» مثلا ، فالوعل هنا كمن يتشبث بالجبل، ولكن جذبه حسن هذه هذه المرأة . فهنا نجد معنى «المقاومة» ولاترى انحدارا أو انحطاطا ، وهذا لأن كعبا لايصف سيلا ، بل يصف حسن امرأة ، كذلك فإن موقع هذا اللفظ بين ماقبله من وصف ومابعده يقف وسطا بين صورتين : صورة الوعل والتفصيل فى منعته وصموده وعلوه ، وبين صورة المرأة وجمالها ، ولولا تعبير «استنزلت» يسانده فى البيت الأول «وهو أنها جادت» ، لما كانت هناك أية علاقة بين الصورتين الجزئيتين ،أوأى تشابه أو تماثل فى الألفاظ والمعانى ، أى أن «الرابطة» بين الصورتين والتى أدت إلى اتفاقهما هى «اللغة» فقط ، فإذا كان تعبير «لأستأنس» يقف بين حالتين ، فإن تعبير «استنزلته» يقف بين صورتين ليربط بينهما فى نفس الوقت الذى يعبر هو فيه عن معنى خاص فى موقعه . وإذا انتقلنا إلى الاعشى رأيناه أيضا لايصف سيلا ، بل يصف أفعال الدهر فى الإنسان بعامة . أى حوى البيت هنا قيمة زمنية دهرية ، ولذا فهو يركز على تصور عام داخل «حكمة» ولذا ستخدم الشاعر صيغة «المضارع» فى «ينزل» فى حين أن العبارات المتشابهة فى الأبيات السابقة كلها فى صيغة «الماضى» ، والمضارع يدل على الديمومة الزمنية ، أى الحضور الزمنى الماضى والحاضر والمستقبل معا ، فهو لايرى منظر يصفه ، بل يرى قضية يعرضها ، ولذا انكمشت الصورة داخل سيطرة الأثر الزمنى للبيت ، وبالتالى تحولت

الحركات فى الأفعال السابقة التى دلت على الانزلاق والسقوط والجذب فى الأبيات الثلاثة السابقة إلى فعل عادى بسيط هو «ينزل» ، حيث اختفى «المنظر الوقتى» ليحل محله «المنظر الخالد» ، وحيث أصبحت تلك الحركات هنا لا محل لها . أما بيت النابغة فى تعبيره «تزل» فقد أخذ من هذا وذاك بطرف ، فهو ينسب الفعل نفسه إلى الرعول ، فهى التى «زلت» ، وليس هناك سيل ، وإنما هو يشير إلى ارتفاع الجبل نفسه ، فأصبحت قيمة الوعل هنا قيمة ثانوية ، ولذا فليس من داع لبيان « حركته » ومافيها من جذب واندفاع ، وبالتالى فقد الفعل الحركة السابقة ، ولكن التصوير نفسه يحمل تزمنا ما لأن فيه استمرارية المنظر نفسه ، فهو ليس من وحى الساعة ، وهذه الاستمرارية ماهى إلا زمن ، أى زمنية شعرية بالإضافة إلى أنه يريد وصف الجبل بالخلود وهذه أيضا زمنية دهرية ، والبيت هنا ليس فى «الحكمة» ، بل فى الطبيعة — خلاف بيت الأعشى — ولذا فهو يبدأ التعبير الزمنى بقوله «تزل» ويبدأ الصورة بقوله «وتضحى » ، فنجد تماثلا وتناظرا وتبادلا ومشاركة بين الصورة الشعرية الجميلة المجسمة فى المنظر الدائم ، وبين القيمة الزمنية الممثلة فى صمود الجبل ونزول العصم ، ولذا اشتركت الألفاظ وتبودلت ، وشارك اللفظ الأول «تزل» اللفظ الثانى «تضحى» فى نوعيته وزمنه ، وهكذا . .

ولننظر إلى أبيات عبيد الآتية التى يصور فيها العقاب عندما أبصرت ثعلبا :

فأبصرت ثعلباً من ساعة ودونه سبسب جديب
فنفضت ريشها وانتفضت وهى من نهضة قريب
يدب من حسها دبيبا والعين حملاقها مقلوب (١)
. . . إلخ

---

(١) ديوانه ٢٩

فنرى القيمة الزمنية هنا للأبيات تساندها لغة الشاعر مساندة قوية ، وتكمن هذه المساندة فى تعبيره : «فنفضت ريشها وانتفضت » ، وهذا الوصف على هذه الصورة ، ليس فقط فى تصوير عقاب تنفض ريشها وفى بيان استعدادها للطيران فهى تنفض ماعليها من جليد ، وليس فقط فى حرص الشاعر على تصوير منظر العقاب بدقة ، بل الأهم أن نسأل أنفسنا : لماذا كرر الشاعر « النفض » ؟ فهى نفضت ريشها أولا ، ثم انتفضت ثانيا ، وكان يكفى للصورة واحد منهما فقط ، ولكن الشاعر هنا يرى فى استعداد العقاب للطيران للانقضاض بداية لفعل قدرى مصيرى خطير على وشك الحدوث ، بداية تفصل تماما بين موقف عقاب يشبه بها الشاعر فرسه ويصورها ، وبين موقف زمنى واضح يدخل إلى الصورة ، أو بمعنى آخر موقف زمنى يريد أن يجعل الصورة بأجزائها هنا تصوره ، إذن فعناصر الصورة بما فيها من «علاقات لغوية » هى التى تساهم بدورها فى إظهار هذا الزمن ، ولذا فالإضافات اللغوية وتكرار الفعل نفسه «نفض» بصيغة المتعدى مرة وصيغة اللازم مرة أخرى له تأثيره التصويرى فى إظهار « العقاب » بأنها يد القدر ، وأنها الحتف المنقض ، وهى كمن يعد نفسه ويستعد لخوض معركتين : معركة الانقضاض على الثعب ، ومعركة القضاء والمصير ؛ ولهذا نرى أن هذا التعبير فى الشطرة الاولى يؤدى دورا جد خطير فى « **تحول اتجاه القصيدة** » تماما من حيث الزمن وغيره.

وهكذا تقوم لغة الشاعر فى القصيدة بدور خاص بها فى دعم مقومات العمل الفنى ككل ، وعلى هذا المنوال لابد من النظر إلى القصيدة الجاهلية إذا أردنا بحيث إمكانيات البناء اللغوى ومايقوم به من ربط العناصر الأخرى المختلفة ، بحيث تظهر أقصى طاقاتها الفنية . وعلى هذا نرى أن الشاعر الجاهلى

استطاع أن يصل — فى بنائه للغته — إلى نحو متطور وعميق مايزال فى حاجة إلى دراسة ، بل دراسات . ونرى الشاعر الجاهلى حقق كثيرا مما يطالب به النقاد المحدثون الشعراء ، فنرى مثلا الباحث طراد الكبيسى يقول فى دراسته لشعر سامى مهدى : «حين يقال إن مهمة الشعر أن يجعلنا نشعر ونفكر على نحو أعمق ، ليس معنى ذلك أننا نؤسس قناعاتنا على قناعاته ، فقد كان ومايزال الشعر القناعى والمعبأ بالنظريات مرفوضا أو محسوبا على التاريخ والعلوم النظرية أو العلمية كالفلسفة والفلاحة . ولكن معنى ذلك أنه يفتح لمخيلتنا الباب على مصراعيه لتنطلق دونما رقيب ، إنه بعبارة أوضح يدمر حدود الرؤية التقليدية المسيطرة علينا حول شكل الأشياء وأبعادها المحددة والمعقدة بقوانين لافكاك منهـــا ليعطيها تشكيلا جديدا ، وأبعادا وألوانا جديدة ، وتلعب اللغة فى هـــذا التشكيل دورا رئيسيا لاعتبارات عدة ، منها : **أن اللغة هى الوسيلة لنقل الإحساس والفكر ، وهى أداة البناء والتلوين ، وبدونها لايوجد إحساس ولافكر ولابناء ، وبالتالى لاتوجد قصيدة..(١)**» ويقول : «مم تتكون القصيدة لغويا ؟ تتكون من مفردت وجمل ومجازات ، والأخيرة هى التى تشكل أسس اللغة الشعرية . . (٢)» ويقول : «**وفى بعض الأحيان تكون لفظة مختارة هى (المفردة والعبارة والمجاز) فى القصيدة ، أى تكون هى القصيدة لقوة دلالتها أو تركز الدلالة فيها ، على ألا تؤخذ مجردة ، أو توجد وجودا مستقلا ، بل داخل القصيدة ، وبكل ارتباطاتها الشعورية واللغوية بما قبلها ومابعدها .. أى وجودها فى القصيدة (٣)** . .» . وإذا كنا استطعنا معرفة لماذا أتى متمم بن

---

(١) مجلة الأقلام العراقية — العدد ٨ السنة الثانية عشرة ص ٢٩

(٢) نفس المصدر والصفحة .

(٣) نفس المصدر والصفحة .

نويرة بتعبيره «ياهف من . .»، يمكننا أيضا أن ندرك لماذا أتى المرقش الأصغر بتعبيرى « فلما انتبهنا » ، و «إذا هو رحلى » فى أبياته التى تظهر حالتين مختلفتين عندما يقول :

أمن بنت عجلان الخيال المطوح ألم ورحلى ساقط متزحزح
فلما انتبهنا بالفلاة وراعنى إذا هو رحلى والفلاة توضح
ولكنه زور يوقظ نائماً ويحدث أشجانا لقلبك تجرح (١)

ونستطيع أن نتبين أثر تعبير زهير «قضوا منايا»(٢) ، وتعبير عامر بن الطفيل «رهبت.. وما من رهبة الموت أفرق (٣) . .»، وهكذا ، وقد رأينا — فى حديثنا عن المرأة وفى الجزء الخاص بالحب والجنس — كيف تؤدى اللغة دورها الهام ، ولولا اللغة فى هذا المكان لما استطعنا أن نفهم الفروق الدقيقة بين الأوصاف المختلفة للمرأة ، ولا الفروق بين العلاقات أيضا ، وهلم جرا .

ونتيجة لهذا كله نقول إن القصيدة الشعرية الجاهلية تحوى بناء لغويا داخليا يمكن أن نتلمسه ونتبينه إذا أردنا ، وهو بحثنا فى أية قصيدة شعرية لشاعر جاهلى تتناول الموضوعات السائدة فى عصره ، ورؤيته للبيئة والكون ومعبرة عن «القيمة» ، لرأينا حتما علاقات لغوية متبادلة تقوم بدورها ، وتتفاعل مع العناصر الأخرى المكونة لهذا العمل . ولا يحول هذا التفاعل — كما أشرنا — دون أن يكون لتلك البنية اللغوية للنص تكوينها الخاص بها ، وعلى هذا تتعدد الطرائق النقدية وتتابع على العمل الفنى الواحد ، بحيث يمكن أن نفتت عناصره ما أمكنا لكشفها وإبرازها بعد وضعها على مشرحة النقد لبيان

---

(١) الجمهرة ٥٤٦
(٢) ديوانه ٢٤
(٣) ديوانه ٨١

أعماق هذا العمل ، بحيث يبدو كل عنصر على حدة ، ولكن هذا لاينفى البتة أن جميع عناصر هذا العمل متشابكة تماما على ضوء مارأينا .

٢ـ الدور الإيقاعى البنيوى :

يقول النابغة الذبيانى :

عوجوا فحيوا لنعم دمنة الدار ... ماذا تحيون من نؤى وأحجار ؟
أقوى وأقفر من نعم وغيره ... هوج الرياح بهابى الترب موار
وقفت فيها سراة اليوم أسألها ... عن آل نعم أموناً عبر أسفار
فاستعجمت دار نعم ماتكلمنا ... والدار لو كلمتنا ذات أخبار
فماوجدت بها شيئاً ألوذ به ... إلا الثمام وإلا موقد النار
وقد أرانى ونعماً لاهيين بها ... والدهر والعيش لم يهمم بإمرار
أيام تخبرنى نعم وأخبرها ... ماأكتم الناس من حاجى وأسرارى(١)

إذا أعدنا قراءة هذا النص عدة مرات ، سنرى أن الترتيب اللغوى للأبيات من الأول حتى الخامس يشكل إيقاع خاصا لانجده فى البيتين الأخيرين ، هذا الإيقاع لم يأت من الفواصل ، أو التقسيم لأنها تختلف ، فالشاعر يبدأ البيت الأول بفعلى أمر طللين : عوجوا ، فحيوا ، ثم يستكمل «لنعم دمنة الدار » ، ثم يبدأ الشطرة الثانية بالاستفهام : ماذا تحيون ؟ ، ثم يستكمل «من نؤى وأحجار» ، فنجد أن الفعلين الطللين الأولين يرتبطان معنويا ونفسيا «بماذاتحيون» و«لنعم دمنة الدار » مرتبطة بالنؤى والأحجار ، فلفظ التحية مكرر مرتين ، وألفاظ إقفار الدار مكررة مرتين ، والشطرة الثانية كلها رد على الشطرة الأولى ، ثم فى الأبيات : الثانى والثالث والرابع ، نرى ألفاظ الشاعر موزعة توزيعا لغويا معينا — وليس تقسيميا — توزيعا تبادليا

---

(١) ديوانه ٣٢ — ٣٣

فنجد أولا : أقوى ـــــ وغيره ، ثم هوج الرياح ـــــ موار ، ثم وقفت فيها ـــــ أسألها ، ثم من آل نعم ـــــ عبر أسفار ، ثم فاستعجمت ـــــ ما تكلمنا ، ثم والدار ـــــ ذات اخبار : وهناك علاقة تربط كل تعبيرين مما ذكرت . ونجد ثانيا : وسط كل تعبيرين مما سبق تعبيرا معترضا يتمثل فى الآتى : « وأقفر من نعم ، بهابى التّرب ، سراة اليوم ، أمونا دار نعم ، لو كلمتنا . . . » ، ونجد ثالثا : فى البيت الخامس تكرارا «لإلأ» فى الشطرة الثانية ، فإذا ما قرأنا الأبيات كلها معا وجدنا أن هذا التكرار بمثابة النهاية لهذا الإيقاع السابق ، أو بمعنى أخر لحن لختام لإيقاع استمر فترة . وهذا الوضع اللغوى للتعبيرات والألفاظ يشعرنا — لدى قراءة النص — بموقف الطلل نفسه وما فيه من تفكر وتأمل . وقد نرى فى طلل أخر تبادل ألفاظ الخراب والعدم ، أو ألفاظ المساءلة والرد ، وعلى هذا يتفاوت الإيقاع قوة وضعفا وتنوعا . . ، فنلاحظ مثلا تتابع الفاءات العاطفة فى تعدد الأماكن ، مما يشكل إيقاعا تتابعيا ، وتطورا حركيا انتقاليا : وقد نراها فى غير طلل على نحو ما لاحظ ابن رشيق فى معرض حديثه عن المطبوع والمصنوع من الشعر عندما ذكر جزءا من قصيدة أبى ذؤيب الهذلى فى رثاء أبنائه المشهورة. هذا الجزء يتكون من ثمانية أبيات تبدأ كل منها بحرف الفاء ، يقول بعدها : «فأنت ترى هذا النسق بالفاء كيف اطرد له ، ولم ينحل عقده ولا اختل بناؤه ولولا ثقافة الشاعر ومراعاته إياه لما تمكن له هذا التمكن (١) . .» ، فقوله : «اطرد له » ، و«لم ينحل عقده » ولا «اختل بناؤه » يدل على أن هناك تتابعا معينا متسلسلا له بناؤه الخاص به يظهر فى نسق معين يتبعه أبو ذؤيب ولا يهمنا هنا أقصد ذلك أم لم يقصده ، وإنما يهمنا أن هذا التتابع على هذا النحو

---

(١) العمدة ١ : ١٣٠

يشكل إيقاعا خاصا مستمرا فى الأبيات كلها سببه هو التتابع الحركى الزمانى المكانى الذى أشرت إليه فى ذلك القطاع من التصوير الرمزى الخاص بالحيوان وقطاع الحمار الوحشى بالذات ، كذلك نجد أن هذا الإيقاع مستمر منذ بداية القطاع نفسه ، لا فى الأبيات التى ذكرها ابن رشيق فقط وإن لم يكن حرف الفاء فى أولها كلها ، فنجد فى البيت الثانى والعشرين فى القصيدة (١) وما بعده وفى أوائلها حسب التسلسل الآتى : «أكل ، بقرار ، فلبثن» ، ثم «حتى ، ذكر ، فاقتهن» ، ثم «فكأنها ، وكأنهن ، وكأنما» ، ثلاث مجموعات تشكل كل منها وحدة قائمة بذاتها ، ثم تستمر أوائل الأبيات على نحو ما ذكر ابن رشيق : «فوردن ، فشرعن ، فشربن ، ونميمة» ، ثم «فنكرنه ، فرمى ، فبدا» ، ثم «فرمى فأبدهن ، يعثرن ..» ، ثم يقف هذا الإيقاع مؤقتا فى بداية قطاع الثور حيث يصف أبو ذؤيب الثور فى حال ترقبه وشعوره بالخوف من الكلاب ، ثم بمجرد ظهور أول الكلاب والهجوم يرجع «الإيقاع» أو يرجع التسلسل ذاك مرة أخرى بالفاءات أيضا ، فنرى : «فغدا ، فاهتاج ، ينهشنه . .» ، ثم «فنحا ، فكأن ، فصر عنه ، حتى .» . ثم «فبدا ، فرمى ، فكبا ، والدهر ..» ، وهذا يدلنا على أن هناك صلة بين تتابع الفاءات التى تدل على تتابع الأفعال وذلك التطور الحركى فى هذا النوع من القطاعات ، ولكن لا تقف المسألة عند استخدام الفاءات — كما يذكر ابن رشيق — بل الفاءات ومالصق بها من أفعال تنم كلها عن الحركة والتتابع ، وأيضا ما سبق الفاءات فى الأبيات الأولى ، كذلك فالفاءات نفسها لا تعطى من نفسها إيقاعا حتى لو تكررت ولكن دلالاتها أو وضعها كحرف عطف ثم ارتباطها بأفعالها أيضا ، فالبيت الحادى والثلاثون والثانى والثلاثون والثالث والثلاثون والرابع والثلاثون تبدأ

(١) ديوان الهذليين ١ : ٤

بأفعال تدخل عليها نون النسوة كلها ، ثم فى البيت السادس والثلاثين وما بعده تدخل الفاء على أفعال تنسب للصياد متتابعة : «فبدا — فرمى — فبدا» ، ونلاحظ التوزيع الإيقاعى ، ثم نجد فى البيت التاسع والثلاثين ربط الصياد بالآتن فى «فأبدهن حتوفهن» ، ثم فى السادس والثلاثين : «فرمى فأنفذ» ، ثم فى الثامن والثلاثين : «فرمى فألحق» . . . . . وهكذا . كل هذا برمته يشكل إيقاعا لغويا مستمرا فى الأبيات ، مصدره ذلك التطور الحركى والنمو العضوى الزمنى المتتابع الظاهر فى حركة هذا الحيوان والأماكن والأفعال على نحو ما بينت فى مكان سابق ، وهذا من أول القطاع إلى آخره ، **فإذا حاولنا تغيير** وضع أى تعبير أو حتى لفظة أو بيت عن مواقعها لا ختل القطاع كله ، لأن كل جزئية فيه لها وضعها الخاص ولها صلتها المحكمة بما قبلها وما بعدها .

لايقتصر الإيقاع اللغوى فى القصيدة الجاهلية على مارأينا فقط فى هذين المثالين السابقين : التبادل أو التتابع للحروف أو الألفاظ أو العبارات ، بل هناك «أنواع» أخرى من الإيقاع يسببها أيضا بناء الشاعر للغته على نحو ما مثل استخدام الضمائر المكررة بطريقة خاصة ، أو الإكثار منها فى مواضع معينة ، وقد لاحظ ذلك الدكتور محمود السعران فى أبيات للنابغة ودريد بن الصمة وزهير وعنترة ، ولكن الدكتور الباحث ذكر ذلك فى معرض حديثه عن الضمائر أصلا ووجودها فى الشعر الجاهلى ، لا عن كونها مصدرا لإيقاع ما ، يقول : «والقراءة السريعة لنصوص العصر الجاهلى ، تؤدى بنا إلى القول بأن عربية هذا العصر كانت تدل على المستويات الاجتماعية عن طريق الأسلوب العام واختيار الكلمات ، أما الضمائر والصيغ المسندة إلى ضمائر ، فلم يكن يلحقها تغيير (١) ..» ثم يقول فى الهامش قبل ذكر الأمثلة : «أمثلة من الشعر :

---

(١) اللغة والمجتمع ٨٥

قول النابغة فى مدح النعمان والاعتذار إليه مع إشارة إلى الوشاة ، ولا تتغير فى ذلك كله ضمائر التكلم والخطاب والغياب (١)» ، ولكن نحن ننظر من جهة أخرى تماما ، ننظر إلى أن وجود هذه الضمائر المتكررة يشكل إيقاعا لغويا وكأنها — أى الضمائر — تتبادل هذا الإيقاع ويعطيه كل ضمير إلى الآخر ، يقول النابغة :

أتانى أبيت اللعن أنك لمتنى ... وتلك التى تستك منها المسامع
مقالة أن قد قلت سوف أنا له ... وذلك من تلقاء مثلك رائع
لعمرى وماعمرى على بهين ... لقد نطقت بطلا على الأقارع

أقارع عوف لا أحاول غيرها ... وجوه قرود تبتغى من تجادع
أتاك امرؤ مستبطن لى بغضة ... له من عدو مثل ذلك شافع
أتاك بقول هلهل النسح كاذب ... ولم يأت بالحق الذى هو ناصع
أتاك بقول لم أكن لأقوله ... ولو كبلت فى ساعدى الجوامع
حلفت فلم أترك لنفسك ريبة ... وهل يأثمن ذو أمة وهو طائع ؟(٢)

فنجد أوضاع الضمائر على صورة متتابعة معينة تشمل الأبيات كلها — أقصد الضمائر الظاهرة فقط — وفى نفس الوقت توضع فى أوائل الأبيات الثلاثة قبل البيت الأخير على نحو متشابه ، كذلك نجد أغلبها ينحصر فى ضميرى المتكلم والمخاطب وهذان هما المحوران الأساسيان للقصيدة : النعمان والشاعر ، فالشاعر فى مجال الاعتذار يتجه **نفسيا** إلى النعمان ، يريد **عرض نفسه بحافا عليه** ، وفى نفس الوقت يذكر موقف النعمان ويمدحه معا ، فهما قطبا الحديث

---

(١) نفس المصدر ٨٥ — الهامش
(٢) ديوانه ٨١ — ٨٢

فى الأبيات . وهذا التبادل « الضمائرى » بين الشاعر والنعمان بالإضافة إلى ضمير الغائب يشكل إيقاعا واضحا مميزا فى الأبيات ، كما نراه مستمرا فى القصيدة كلها ، وبالتالى فهو يقوم بدور بنيوى أيضا بخلاف دورهالإيقاعى أو قل لدوره الإيقاعى المستمر ، ولكن هذا الإيقاع يختلف قوة وضعفا وتنوعا حسب « وضع » الضمائر نفسها مع ما جاورها من ألفاظ أخرى .

أما النصوص الأخرى فهى أبيات لدريد بن الصمة فى قصيدته :

أرث جديد الحبل من أم معبد (١)

وتبدأ من البيت العاشر حتى الحادى والعشرين . ونجد فيها أيضا ما وجدناه فى أبيات النابغة ، ولكن السبب فى إيراده الضمائر هنا يختلف لأن المناسبة تختلف ، فالذى سبب وجود الضمائر وإيقاعها فى أبيات دريد **هو الجو القيمى الحربى** الذى يعبر عنه الشاعر ، وخاصة **عندمايرى اندماجية تامة بينه وبين قبيلته** والتى تتضح فى قوله :

وهل أنا إلا من غزية إن غوت غويت وإن ترشد غزية أرشد (٢)

هذه الاندماجية جعلت الشاعر يستخدم الضمائر **المشتركة** بينه وبين تلك القبيلة ، تماما كما رأينا لدى عمرو بن كلثوم فى معلقته والتى أشرت إلى أن أبياتها باستخدام ضميرى المتكلمين : نحن وإنا ، مع أن المشددة تدل على التعبير الذاتى من خلال الجماعى ، أى الاندماج التام بينهما ، فنجد نفس الاتجاه القتالى والقيمى فى أبيات دريد فى ذكره لأخيه ورثائه ، وتتحول الضمائر المتبادلة إلى المتكلم والغائب ، وتدخل هنا أيضا عاطفة الشاعر نحو أخيه ، كما يسهم الإيقاع البطولى الحماسى بدوره فى إظهار إيقاع الألفاظ ،

---

(١) الجمهرة ٥٨١

(٢) الجمهرة ٥٨٤

ذلك الإيقاع البطولى الذى يؤكد قيمة الولاء القبلى والدعوة إليه والذى يبرز سمتين مميزتين للإنسان الجاهلى ، وهما اندماج الفرد فى الجماعة ونصرة الأخ ظالما أو مظلوما ، بالإضافة إلى الإحساس البطولى المنتشر والممثل فى صفات ذلك البطل المرثى . فالقيمة القبلية الحربية البطولية تسهم إسهاما ضخما فى إيجاد الإيقاع اللغوى للقصيدة عن طريق اختيار الألفاظ ووضعها .

أما أبيات زهير فهى من أبياته المشهورة فى مدح هرم بن سنان والحارث ابن عوف فى معلقته ، وتبدأ من «يمينا لنعم » . . حتى الرابع ، ونجد فيها ضمير المخاطبين بطبيعة الحال ، لأن الخطاب موجه إلى هذين السيدين (١) ، ومن الطبيعى أن تكون **القيمة القبلية** التى يمدح الشاعر بها هذين السيدين مع المناسبة هى السبب فى تكرار هذا الضمير ، ونراه فى الشطرات الأولى من الأبيات الأربعة على النحو التالى: «وجدتما ، تداركتما ، وقد قلتما، فأصبحتما» ونلاحظ التركيز على هذين الشخصين فى هذه الضمائر « كألفاظ » بغض النظر عن المناسبة ،وهذا أيضا من أسباب ظهور إيقاعها . وهنا كذلك يبرز الإيقاع البطولى الحماسى الذى يلعب دوره فى تكوين إيقاع الألفاظ ، لأن الألفاظ الموجهة إلى هذين السيدين أيضا تحمل شحنات حماسية تمجد البطولة والسعى إلى الخير ، وخاصة فى اتجاه الشاعر إلى أسلوب الخطاب المباشر لا الغائب .

أما أبيات عنترة فهى الأبيات الثلاثة التى تبدأ من « بكرت تخوفنى الحتوف (٢) .». وهذا الإيقاع هنا سببه تلك العلاقة العشقية المختلطة بالقيم والزمن ،وفيها التأكيد على الثبات أمام الموت واعتراف بحتميته فى نفس الوقت

---

(١) ديوانـــه ١٤ — ١٦

(٢) ديوانـــه ١٢٠

الذى يوجه فيه الشاعر هذا إلى محبوبته . ولو نظرنا إلى أبيات الأعشى الآتية :

فأية أرض لا **أتيت** سراتها ... وأية أرض لم أجبها بمرحل
ويوم حمام قد **نزلناه** نزلة ... فنعم منخ الضيف والمتحول
فأبلغ بنى عجل رسولا **وإنتم** ... ذوو نسب دان ومجد مؤثل
فنحن علقنا الألف عنكم لأهله ... **ونحن وردنا** بالغبوق المعجل
ونحن رددنا الفارسين عنوة ... **ونحن كسرنا** فيهم رمح عبدل
فأى فلاح الدهر يرجو سراتنا ... إذا **نحن** فيما ناب لم نتفضل
وأى بلاء الصدق لا قد بلوتم ... فما فقدت كانت بلية مبتلى (١)

فنلاحظ إيقاع الضمائر ووضعها واضحا قويا ، فى البداية بضمير المتكلم ثم المخاطب الجمع ، ثم يتطرق الشاعر شيئ فشيئا إلى ضمير المتكلمين فى مواضع محددة ، ثم نلاحظ أيضا استخدام الفاءات والواوات ، كذلك نجد : «عقلنا ، رددنا ، كسرنا» ، بأفعال ماضية تدخل إلى الضمير المتصل الجمع وتأتى بعد «نحن» مباشرة ، ثم نلاحظ أربعة « نحن » فى أول كل شطرة لبيتين متتاليين ، ثم نجد « نحن » الخامسة فى أول الشطرة الثانية تسبقها «إذا» ، مما يشكل وحدة بينها . ولا شك أن القيمة القبلية المتغلغلة فى نفس الشاعر ، وكذا الإيقاع الحماسى البطولى المنتشر والداعى ضمنا إلى الحرص على المشاركة فى النوائب والملمات والفخر بذلك ورفض السلبية والتوقع والتقهقر ، مظهرا سمة من سمات الإنسان الجاهلى وروحه فى عصره تضاف إلى ماسبق ، كل ذلك أدى بدوره إلى وجود هذا الإيقاع الغنوى القوى ، بالإضافة إلى ثراء الضمير «نحن» وتعبيره عن الذاتية والجماعية معا . وعلى أية حال فالضمائر

---

(١) ديوانه ٣٥٥

فى الشعر الجاهلى من ضمن أشياء أخرى كثيرة تقوم بدورها فى إيجاد هذا الإيقاع ، ويحتاج « الضمير » وسواه من « مترددات » .. فى القصيدة الجاهلية إلى دراسات مستفيضة تدرسها بإمعان وتستخرج الجديد فيها دوما .

وهكذا رأينا كيف يؤدى البناء اللغوى دوره فى دعم القصيدة الجاهلية ، وكيف يحقق الترابط والإيقاع فى بنية القصيدة بعناصرها كلها جملة .

٣ — موسيقا القصيدة الجاهلية — تنوعها :

رأينا فيما سبق كيف يتكون الإيقاع اللغوى ، وكيف تستمد هذه اللغة « إيقاعها » من العناصر المختلفة و « حالة الشاعر » ، وهذا يعنى أن وجود إيقاع للغة القصيدة يعتمد على مدى « تحقق » البنية اللغوية ، وبالتالى لا توجد موسيقا إلا عن طريق العناصر الأخرى أيضا من صورة ولغة . . أى أن عناصر العمل الفنى تتشابك وتتداخل ويدعم كل منها الآخر ويندمج معه ، وفى القصيدة الجاهلية لم تكن هناك موسيقا للفظ أو لعبارة قائمة بذاتها ، وذلك لعدم قصد الشاعر زخرفة قصيدته بالبديع وألوانه أو باستخدام المجاز بطريقة مقصودة لتحقيق غرض ما ، و لموسيقا الموجودة نابعة من جميع عناصر القصيدة ، ولذا فهى أدعى للبقاء وأعمق تأثيرا .

تختلف « الموسيقا » كعنصر من عناصر القصيدة الشعرية عن غيرها من هذه العناصر بأنها تحوى تأثرا شاملا ، وتأثيرا شاملا أيضا ، فالعناصر السابقة المكونة للقصيدة تشكل فى مجموعها موسيقا ، أى أن الموسيقا لا يتوقف وجودها ونوعيتها على عنصر واحد من عناصر العمل الفنى ، ولذا لا يمكن « انتزاعها » من القصيدة .

من هذا المنطلق نرى أن الموسيقا الشعرية فى القصيدة الجاهلية ليست

نوعا واحدا وليست ذات نغم رتيب مستمر ، بل هى أنواع مختلفة تتقارب وتختلف من حيث وجود العناصر الأخرى وتأثيرها . . فإذا نظرنا إلى قطاع الأطلال مثلا فى القصيدة الجاهلية سنجد أن الموسيقا فيه بعامة حزينة كئيبة ، لأن عاطفة الشاعر وتأثرها بالزمن ونحو ذلك من مؤثرات أملت عليه عباراته وألفاظه وتراكيبه اللغوية مما أنتج لنا بدوره موسيقا تشابه فى ألحانها لتشابه الوضع نفسه . ومع ذلك لا نستطيع أن نقول إن كل موسيقا حزينة للأطلال ذات لحن واحد لا يتغير حتى وإن تشابهت جزئيات الطلل وعبارات الشاعر ، فوراء «التقليدية» لا بد وأن نرى «الفردية» حتى فى الموسيقا ، ولإيضاح ذلك نقارن بين نصين أحدهما لحاتم الطائى والآخر للنابغة ، يقول حاتم :

أتعرف أطلالا ونؤيا مهدما ... كخطك فى رق كتاباً منمنما
أذاعت به الأرواح بعد أنيسها ... شهورا وأياما وحولا مجرما
دوارج قد غيرن ظاهر تربه ... وغيرت الأيام ماكان معلما
وغيرها طول التقادم والبلى ... فما أعرف الأطلال إلا توهما
تهادى عليها حليها ذات بهجة ... وكشحاً كطى السابرية أهضما (١)

ويقول النابغة :

أهاجك من سعداك مغنى المعاهد ... بروضة نعمى فذات الأساود
تعاورها الأرواح ينسفن تربها ... وكل ملث ذى أهاضيب راعد
بها كل ذيال وخنساء ترعوى ... إلى كل رجاف من الرمل فارد

---

(١) ديوانه ٨٠

عهدت بها سعدى وسعدى غريرة عروب تهادى فى جوار خرائد (١)

فالتقليد واحد ، والصورة واحدة ، وجزئياتها متقاربة ، والقيمةالزمانية واضحة فى كليهما ، ولو نظرنا إلى الموسيقا سنرى للوهلة الأولى أنها حزينة تعزف لحنا جنائزيا قتريا ، وقد لعبت اللغة وغيرها دورها فى إنشاء هذه الموسيقا وتكوينها ، ولكن بشىء من الإمعان نجد أن اللحنين لا ينطبقان تماما فاللحن الأول — فى قصيدة حاتم — يمتاز بالثبات والتتابع وآلاته كلها تعزف لحنا رتيبا ، لا ترتفع فيه آلة وتنخفض أخرى ،فى حين أن اللحن فى أبيات النابغة يمتاز بالحركة والتنوع ، والآلات ترتفع وتنخفض فى شىء من الضجيج . فيبدأ حاتم أبياته بالتساؤل ، والتساؤل بالتالى يبدأ هادئا فى تتابع التعبيرات ذات المستوى الواحد من المدلولات والتأثير وماتثيره :«أطلال ، نؤى مهدم ، خط فى رق ، كتاب منمنم ، أذاعت الأرواح ، شهور ، أيام حول ، دوارج تغير ، أيام تغير . . إلخ» ، ثم نجد رد الشاعر الهادىء عن التساؤل : « التوهم : طى السابرية ، أهضم ..» ، واللحن ينساب فى هدوء تحاول فيه الآلات ألا تبرز أقصى طاقتها من عنف ، والتغير الزمانى واضح شامل ، متتابع ، مستمر ، ولو نظرنا إلى أبيات النابغة رأينا آلة أو عدة آلات ترتفع من أول اللحن :«أهاجك» — فالهياج غير التساؤل ، فهو أقوى أثرا وتعبيرا — ثم نجد تتابع الأماكن ، مما يدل على الانتقال الشعورى بدلا من تتابع مظاهر الطلل الثابتة ، فآلة تسلم اللحن إلى آلة ، ثم تدخل الرياح ،تتعاور الطلل وتصدر صوتا قويا ، ويرتفع ضجيج اللحن للتعبير عن صوت الرياح ، ثم «ينسفن تربها» . حركة شديدة أقوى صوتا من الأولى ، «النسف»وارتفاع التراب فى الهواء ، ثم المطر . . حن صاخب آخر تحاول الآلات أن تميزه

---

(١) ديوانـــه ٦١ — ٦٢

عن سابقه ، ثم الرعد . . ، أشد من الآخرين . . ، ثم الانتقال إلى وصف الحيوان فنجد «ترعوى» ، و إلى «كل رجاف» و «فارد» ، والرجاف الفارد معناه المتحرك المنفرد عن سواه . . بعد وانفصال ومفارقة ، ثم تمتد الموسيقا هذه إلى المرأة فنجد «عهدت بها سعدى» . . ، و«سعدى غريرة» . . ، تقابل ومفارقة فى النظر والظن . . ، ثم «تهادى فى جور» . . إلخ ، فاللحن النابغى أكثر مفارقة وضجة ، وقد كون هذا الفارق فى الموسيقا اختيار الشاعر لألفاظه الخاضع بدوره للصورة والموقف وما يبعثه فى نفسه ، وما يظهره الشاعر من تأثير بالزمان والمكان ، والأطلال — كما بينا — تحمل شحنة زمنية قوية ، ولذلك كان الطلل من القطاعات ذات التأثير الموسيقى القوى المتنوع .

إذا نظرنا إلى نصين لشاعر واحد فى مناسبة واحدة سنرى أيضا مع وحدة الموسيقا الظاهرة اختلافا فى «نوعيتها» ، والشاعر هو لبيد ، والنصان فى رثاء أخيه أربد ، يقول فى أولهما :

ما إن تعرى المنون من أحد ... لا والد مشفق ولا ولد
أخشى على أربد الحتوف ولا ... أرهب نوء السماك والأسد
فجعنى الرعد والصواعق بال ... فارس يوم الكريهة النجد
الحارب الجابر الحريب إذا ... جاء كيباً وإن يعد يعد
يعفو على الجهد والسؤال كما ... أنزل صوب الربيع ذى الرصد
لم يبلغ العين كل نهمتها ... ليلة تمسى الجياد كالقدد (١)

ويقول فى ثانيهما :

بلينا وما تبلى النجوم الطوالع ... وتبقى الجبال بعدنا والمصانع

(١) ديوانه ٣٩ — ٤٠

وقد كنت فى أكناف جو مضنـــة ... ففار قنى جار بأربد نـــافـع
فـلا جزع أن فـرق الدهر بيننـــا ... وكل فتى يوما بـه الـدهر فاجع
فلا أنـا يأتينى طريف بفرحـــة ... ولا أنا مما أحـدث الدهر جـازع
وما الناس إلا كالديـار وأهلهـا ... بها يوم حلوها وغـدوا بلاقـع
وما المـرء إلا كالشهاب وضـوئـه ... يحور رماداً بعد إذ هو ساطـع (١)

فالموسيقا هنا تعبر عن عاطفة الشاعر فى الفقد والتحسر والخسران، ومدى تأثير القدر ، فنرى موسيقا حزنية عميقة الأثر ، لأنها تعدت الجزئى إلى الكلى نتيجة القيمة الزمنية القوية فى الأبيات ،والموسيقا فى النصين أيضامستمرة منسابة حتى نهايتهما . ولكنها فى النص الأول أعنف وأشد ، لا من حيث وجودها أو شمولها للأبيات ، بل من حيث ارتفاعها وضجيجها، ونرى دور اللغة هنا قويا فى إبراز هذه الضجة ، فنرى أولا بداية خطابية «ماإن تعرى المنون من أحد» وكأنه هتاف أو صيحة مدوية تعبر عن فجيعة الشاعر بالفقد ، ثم ثانيا نرى التعميم الدال على الضيق ، «لاوالد مشفق ولاولد» ثم ثالثا تعبيرات نفسية متوالية الخشية كرد فعل ، ثم تعبير «لأرهب كذا وكذا» ، ثم « فجعنى الرعد والصواعق » ، ثم «الفارس يوم الكريهة النجد» تعبيرات شديدة تصحبها آلات يرتفع نغمها إلى درجة عليا وتبذل أقصى مافى طاقتها لكى تظهر لحنها المميز الصاخب، تعبيرات« صارخة » وليست مكتومة داخل النفس أو دفينة طى الجوانح ، ثم نرى الموسيقا تبلغ أقصى طاقة لها فى البيت الرابع حيث نجد الألفاظ تزداد صخبا نتيجة « تركيبها » وما فيها من جناس جاء معبرا عن حالة الشاعر ، ثم نلاحظ دخول « القيم » والإيقاع الحماسى الذى قوى من الرثاء ، وبالتالى قوى من موسيقاه فى الأبيات :

---

(١) ديوانـــه ٨٠ – ٨١

الثالث والرابع والخامس ، ولكن الموسيقا تبدأ فى الخمود والهدوء فى البيت السادس .

أما النص الثانى فموسيقاه هادئة ، رزينة . . ، لا صخب ولا ضجيج «البلى» . . « النجوم الطوالع » . . ، أشبه بحالة تأملية هادئة ، «بقاءالجبال» . . حتمية استسلامية قدرية ، لاخوف ولاصراخ ، تحسر على الفقد وبكاء . . ، لاجزع . . ، نواح مكتوم ، ثم تفسير حوادث وتبرير مواقف ، ومع أن الحزن يقتل الشاعر قتلا ، إلا أنه لم يصرخ أو يشكو ، فلا جزع ، «كل فتى به الدهرفاجع» . . ، «فلا أنا .. ، و لاأنا ، و ما الناس إلا . . ، وما المرء إلا . . » ولا شك أن حالة الشاعر النفسية ومدى تعبيره عن هذا الموقف فى كلا النصين ظهر فى اختياره لألفاظه وتراكيبه وتعبيراته ، أى فى بنائه اللغوى مما أدى إلى ظهور « التنوع » فى هذه الموسيقا : كذلك نرى عاملين أساسيين يؤثران أيضا فى الحالة النفسية ويوجهان موقف الشاعر ، وبالتالى فى موسيقا الأبيات وهما : **الزمن والقيمة** ، فالزمن الدهرى يصبغ الأبيات تماما ، بل وكأنها حديث عن مصائب الدهر وكوارثه لا فى رثاء شقيق الشاعر ، وربط لبيد **بين الموت الفردى وبين حوادث الدهر** مما دل على شمول نظرته وعمقها وخروجه من الجزئى إلى الكلى ، وبالتالى قوى من تعبيراته وتأثيره وموسيقاه . إذن فتعبير « رثاء » أو اصطلاح « رثاء » ماهو إلا مجرد عنوان فقط أو علامة وكذا القول بأن موسيقا الرثاء موسيقا حزينة هادئة دائما لا يعبر تماما عن دخائل النص ، لأن العبرة بما فى الرثاء من **قيمة زمنية وقيمة قتالية وعاطفة ولغة** ، وهذا هو ما يصنع الموسيقا . فالموسيقا الشعرية تتنوع وتختلف فى الموضع الواحد وفى المناسبة الواحدة للشاعر الواحد ، وهذا ما يميزها ، فالموسيقا تخلقها القصيدة نفسها ، وتوجد فى للحظة والآن ، وتعمل عـلى

إيجادها عوامل مختلفة متشابكة ، ولذا فلكل قصيدة موسيقا خاصة بها ، ولكن يمكن « إظهارها » فى القصيدة تلك وردها إلى أسبابها . .

بالإضافة إلى ماسبق قد تختلف الموسيقا وتتنوع من جزء إلى جزء فى القصيدة الواحدة ، وسواء فى « الموضوع » الواحد أم فى « الموضوعات » المختلفة .

فى قصيدة أسماء بن خارجة التى أوردنا جزءا منها فى « مخاطبة الذئب »(١) رأينا كيف عبرت الألفاظ وتوزيعها ووضعها بطريقة ما عن الصورة الشعرية فى تمثل السعى والدأب ، ولنعد الآن إلى أول القصيدة وننظر فى الأبيات : من الأول حتى الثانى عشر :

إنى لسائل كل ذى طب ... ماذا دواء صبابة الصب ؟
ودواء عاذلة تباكرنى ... جعلت عتابى أوجب النحب
أو ليس من عجب أسائلكم ... ماخطب عاذلتى وماخطبى
أبها ذهاب العقل أم عتبت ... فأزيدها عتبا على عتب
أو لم يجربنى العواذل أ و ... لم أبل من أمثالها حسبى
ماضرها أن لا تذكرنى ... عيش الخيام ليالى الخب
ما أصبحت فى شر أخبية ... مابين شرق الأرض والغرب
عرف الحسان لها جويرية ... تسعى مع الأتراب فى إتب
بنت الذين نبيهم نصروا ... والحق عند مواطن الكرب
والحى من غطفان قد نزلوا ... من عزة فى شامخ صعب
بذلوا لكل عمارة كفرت ... سوقين من طعن ومن ضرب
حتى تحصن منهم من دونه ... ما شاء من بحر ومن درب (٢)

(١) الأصمعيات ٤٨ — ٤٩
(٢) الأصمعيات ٤٨ — ٤٩

فنجد أن الشاعر يركز — فى الأبيات الخمسة الأولى — على التساؤل المستمر المتتابع : ماذا ؟ أو ليس ؟ أسائلكم ، ماخطب ؟ أنها ذهاب . . ؟ أو لم يجربنى ؟ أو لم أبل ؟ . ، أى أن الشاعر يعطينا « شبكة متماسكة» من الاستفهامات لا تريد ردا قدرما تعبر عن حلة تساؤلية هادئة نرى فيها مدى حيرة الشاعر الذى استبدت به الصبابة وأسره الهوى ، فحاول أن يظهر ذلك بأن بدأ قصيدته بهذه الاستفهامات المتكررة ، ولكن ليس الاستفهامات فى حد ذاتها هى المسببة لإيقاع موسيقى سائد ، بل يأتى الإيقاع الموسيقى منها بالإضافة إلى كل أجزاء الأبيات الخمسة ، فنرى أولا بداية مؤكدة قوية : «إنى لسائل».. ، ثم «كل ذى طب» ، ثم السؤ ل المباشر ، ثم «صبابة الصب» ، ثم هناك صلة بين « دواء » فى الشطرة الثانية من البيت الأول ، وبين « دواء » فى أول الشطرة الثانية لأن الاستفهام السائد يشملهما ، ثم نرى أيضا فى آخر الشطرة « **أوجب النحب** » ، وكأن نهايات الأبيات بمثابة الردعلى هذا التساؤل ، ويعيد الشاعر السؤال فى البيت الثالث فى استفهام تعجبى . . ، أى استفهام عن استفهام ، ثم يعود إلى السؤال بما مكررا ، فنجد « عتابى » فى الشطرة الثانية فى البيت الثانى متصلة على نحو ما «بعاذلتى »و «خطبى » فى الشطرة الثانية فى البيت الثالث ، ثم نجد أيضا النهايات «**خطب**» ، و «**خطبى**» ، ثم استمرار فى الاستفهام أيضا فى البيت الرابع متجها إلى العاذلة ، وكأن تعبير «أم عتبت» إجابة أيضا ، ثم يكرر نفس الطريقة الختامية للبيت «**عتبا على عتب**» ، وفى البيت الخامس استفهام أيضا ، ولكنه يريد أن يختم هذه الاستفهامات فأتى بالهمزة يليها الواو مكررة ، ثم نشعر وكأن « **حسبى** » هنا فى آخر البيت إنهاء من موقف لغوى لموقف شعورى . . ، وعلى هذا كله فالموسيقا تنبع من ثلاثة اتجاهات : **الاستفهامات** المتكررة الموزعة ومدى دلالتها على الحالة النفسية للشاعر ، ثم **التركيب اللغوى للألفاظ** فى الأبيات وللعبارات مما يسبب إيقاعا

خاصا ، ثم نهايات الأبيات نفسها التى تأتى متكررة على نحوما . . ، فالموسيقا هنا موسيقا معقدة ، لأنها كثيرة ، وكأنها تتكون من ثلاث مجموعات : وترية ونحاسية ونفخ ، وكل تحاول أن تظهر وجودها وأن تلعب الدور الأساسى فى هذه الموسيقا . . ، وإذا عدنا مرة أخرى إلى النظر فى هذه الأبيات الخمسة «كواحدة واحدة» ، سنجد أنفسنا كمن يدور فى حلقة مفرغة لانهاية لها ؛ يستفهم الشاعر فى تتابع مستمر ، ثم يتردد فى الاستفهام ثم يرد على نفسه . . وهذا الوضع نشأ من حالة نفسية نتيجة مايراه من عذل مستمر ، فالوضع نفسه وضع مركب . . ، وضع شاعر يحب ، ولكنه لايذكر من يحب ولا يتغزل فيها ، بل يذكرها من خلال « العذل المستمر » ونتيجته ، ولذا دخل فى هذا التساؤل ، وكأنه يريد «فكاكا» من حالته تلك ، وعلى ذلك فألفاظه اكتسبت إيقاعها الموسيقى من حالة الشاعر وهو يسأل نفسه فى حقيقة الأمر ويعبر عنها ، كذلك أضافت البداية — غير المعتادة فى الشعر الجاهلى — قوة لإيقاع الألفاظ وشدت من أزرها ، وهذا الإيقاع الموسيقى الذى نراه فى الأبيات يتوقف عندما يخرج الشاعر من حالة الاستفهام تلك ، فنجد فى البيتين : السادس والسابع بداية بما ، ثم نجد الذكرى التى أهاجتها العاذلة فى نفسه ، وهنا يذكر الحبيبة فى شكل «ذكرى » ، أى فى حالة استرجاع زمنى ، ثم «عيش الخيام ، ليالى الخب» أى مكان ، ولذا كان للشطرة الثانية من البيت السادس إيقاع خاص لانجده فى سائر الأبيات السابقة ، فنحس كأننا خرجنا من حجرة مغلقة مكتظة بالأنفاس والدخان ندور فيها إلى المنطلق الواسع ، الرحب الفسيح ، وعدنا أدراجنا فى الزمن أيضا معا وفى وقت واحد ، وتتابع المنظر أمامنا ، حياة الخيام بما تعج به ، ثم الليالى فى ذلك الموضع « الخب » : ولذا تغيرت الموسيقا مرة واحدة ، وانسابت

خفيفة لا ازدحام فيها ، واقتصرت على لحن صحراوى ينم عن الرجوع الزمنى عن حياة الصحراء بما فيها من سكون ولهو ؛ وما فيها من بعد وقرب معا ، فلم يكن انتقال الشاعر مجرد وسيلة يريدها للتطرق إلى ذكر الحبيبة ، بل هو أراد الانطلاق من حالة « الدوران » والتساؤل تلك إلى الرحابة والآفاق الزمانية والمكانية فى الحياة الجاهلية ، أو فى الحياة التى اكتسبت الغنى والخصب والبعد الزمانى والمكانى من العلاقة مع تلك المحبوبة . فنشعر فى البيت السادس وخاصة فى الشطرة الثانية نزوعا ما نحو تلك المحبوبة فى وقتها ومكانها ، ولذا فالإيقاع الموسيقى المنبعث من هذه الشطرة له تأثير يخالف التأثير المنبعث من الأبيات السابقات ، وهذا يدلنا على أن الإيقاع اللغوى تغير لاشك . فى البيت السابع نرى هذا الإيقاع يزداد سعة لأن البعد المكانى هنا ازداد بناء على البعد الزمانى فى الذكرى ، فلم يصبح « عيش الخيام » ، بل أصبح مابين شرق الأرض والغرب ، وهذا الاتساع أو لبعد يكسب الألفاظ فى هذه الشطرة إيقاعا مميزا يشعرنا بالأفق الأكثر سعة وكأننا فى تجول دائم ورحلة مستمرة فى الهواء الطلق . وعند انتقال الشاعر إلى البيت الثامن نرى أن الإيقاع السابق المسبب للموسيقا الداخلية قد اختفى : ورحل محله إيقاع آخر مكتوم ، محدد ، طبقة مختلفة تماما ، لأن البيت اتجه إلى « التحديد » واقتصر على ذكر امرأة ما ونعتها بالحسن بين الأتراب ، وأصبح « السعى » هنا بين هؤلاء الأتراب ، لا فى الزمان ولا فى المكان الواسع ، والبيت أتت إليه عاطفة بسيطة ، لأن الشاعر — مع تحديد المرأة وذكر الحسن — لم يعط أكثر من ذلك ، كذلك نشعر أنه أتى بها لكى يتطرق إلى ذكر قبيلتها ويمدحها لكى يدخل إلى « موضوعات » أخرى ، وكأنه اكتفى منها بالذكرى السابقة والتعبير المكانى ، فألفاظ البيت لا تعطى إيقاعا كالسابق حتى وإن كانت

مجموعة الأبيات كلها تعبر عن عاطفة الشاعر نحو المرأة بتذكرها ، أى أن المعنى الشامل للأبيات : السادس والسابع والثامن تعبر عن عاطفة ما لو لاها لما تذكر الشاعر تلك المرأة ، ولما صاحبت ذكراها ، ولكن الإيقاع اللغوى يختلف فى البيتين : السادس والسابع عنه فى البيت الثامن ، وبالتالى تتغير الموسيقا وذلك للأسباب التى أشرت إليها ؛ وهذ يدلنا على أن الأبعاد الزمانية والمكانية وكذلك « مقدار » العاطفة تغير من نوعية الموسيقا فى القصيدة.

فى البيت التاسع يركز الشاعر على « قوم » هذه المرأة ، ومن ثم أصبحت « هى » ذات مكانةثانوية .ولذلك لانجد للفظ « بنت » أى تأثير ، ولذا تحول الإيقاع اللغوى وتغير فورا ، لأن الألفاظ والعبارات انتقلت من المرأة وما حولها إلى « القوم » وانصبت عليهم ، حتى لفظ « نبيهم » أيضا حظى بماحظى به لفظ بنت . ولذا تبدأ اللغة من البيت التاسع حتى نهاية البيت الثانى عشر فى اتخاذ إيقاع مخالف ، إيقاع لا نشعر فيه بتلك « الحيرة السابقة» ،ولا بالرحابة الزمانية والمكانية ، ولا«باتحديد المكتوم » ، بل نشعرهنابارتفاع صوت الآلات جميعا فى ضوضاء شاملة : « نبيهم نصروا ، الحق ، مواطن الكرب ، الحى من غطفان ، نزلوا من عزة فى شامخ ، صعب ، بذلوا ، من طعن ومن ضرب».. ، قوةوعنف لاتتبارى فيه الآلات قدر ما تقوم جميعا بالعزف معـا ، فكأن هذا الجزء يشمل « معركة » ، ألفاظ حرب ،مع أن المناسبة ليست فى وصف معركة أو قتال ، بل فى الفخر القيمى ، ولكن استخدام الشاعر لألفاظه ، أظهرت هذا الإيقاع الضخم الرنان ، والسبب هو ظهور تلك القيم الحربية القبلية ، لازمان هنا ولا مكان ، والقيم الظاهرة التى تبرزها الألفاظ هى التى أظهرت الموسيقا على هذا النحو . ويستأنـف الشاعر أبياته من البيت الثالث عشر حتى السابع عشر :

بـل رب خـرق لا أنيس بـــه ... نابى الصوى مـتماحـل سهـب
ينسى الـدليـل بـه هـدايتـــه ... مـن هـول مايلقى مـــن الـرعب
ويكـاد يهـلك فى تنـائفـــه ... شأو السـريع وعقـب ذى عقـب
وبه الصـدى والعـزف تحسبـــه ... صدح القيـان عـزفن للشـرب
كـابـدتـه بـالليـل أعسفـــه ... فى ظلمة بسواهم حـــدب (١)

فتغير الإيقاع تماما وتحول من عنف وقوة إلى هدوء وسكون للحالة التى يظهرها الشاعر فى وصف القفار ووحشتها ، ونرى : «خرق ، نأب ، متماحل ، ينسى الدليل هدايته ، الرعب ، الهلاك ، الصدى والجان . . الليل . . المكابدة إلخ» ، إيقاع هادىء مخيف متتابع بتتابع ألفاظ الخوف والضياع ، وهناك فرق بينه وبين إيقاع الصحراء فى البيت السادس والسابع ، فتلك الرحابة وذلك الشعور بالراحة لانجدهما هنا ، هنا نجد القفر والوحشة والخوف ، فالصحراء واحدة ولكن الشعور نحوها يختلف ، وبالتالى يختلف تعبير الشاعر عنها ، ويختلف هذا التعبير من مكان إلى مكان ، وبالتالى تختلف الموسيقا الناجمة عن اختيار العبارات والألفاظ ، ويظل هذا الإيقاع الموحش المظلم مع ما فيه من بعض التشبيهات التى لم تفد شيئا فى تخفيف هذا التوحش الطاغى حتى يصل الشاعر إلى البيت السابع عشر ، فيصب كل هذا التتابع داخل نفسه ويتحول إلى تقييم ذاتى للبيئة فى قوله « كابدته » ، **حيث يشكل هذا التعبير نقطة تحول هامة فى النص بين ماسبق وما سيأتى** ، تماما كما رأينا فى تعبيرى كعب بن زهير : «تركت به» ، و«لأستأنس» ، وقد حول التعبير «كابدته» خط سير الإيقاع ، أو خط سير نغمه حيث انتقل الشاعر إلى الحديث مع الذئب ، وهنا يصور الشاعر بلغته شتاء الذئب وسعيه ليقيم

---

(١) الأصمعيات ٤٩ — ٥٠

أوده ، هـــدوء « ممتد مستطيـــل » يظهر فى اختيار الشاعر لألفاظه وعباراته ، وحل هنا فكر الشاعر التأملى فى حال الذئب بدلا من ذلك الخوف والتوحش السابقين . . ، وقد نجد فى هذا الإيقاع هنا بعض تشابه « دورانى » مع الإيقاع الذى جاء فى أول أبيات القصيدة ، ولكن دوران الشاعر هناك فى متاهات الحيرة والتساؤل انصب هنا على الذئب ، ولذا جاء ذلك الامتداد وتلك الاستطالة ، وحل الخطاب الموجه ومناداة الذئب محل الاستفهامات المتعاقبة . فنرى هنا : «ياضل سعيك ، ما صنعت بما جمعت ، لو كنت لفعلت كذا ، فجعلت صالح ما ، وأظنه شغبا تدل به ، فاعمد إلى ، أحسبتنا» ، ثم نرى الامتداد والتطويل الدال على السعى والتجوال الدائب فى القفار وفى الحياة : «بادى **الشقاء** ، محارف **الكسب** . . (والحرفة هنا تدل على المداومة والتكرار) ، من **مطعم غبا إلى غب** ، بالصلب بعد **لدونة الصلب** ، ما **ما اخترشت وما جمعت** ، **من شب إلى دب ، مـن نهب إلى نهب**» ، ويستمر الإيقاع الهادىء الممتد حتى يصل إلى البيت الثامن والعشرين فيتغير ذلك الإيقاع المسبب لتلك الموسيقا الممتدة السائرة فى هدوء إلى إيقاع متذبذب يرتفع وينخفض ، ولكن فى غير مفارقة شديدة أو عنف ، وذلك ليدل على دخول الشاعر إلى لحن المقارنة أولا ، ثم إظهار إلحاح الذئب على طلب الطعام ، والرد عليه سواء بالقول أم بالفعل ثانيا ، فنجد أولا فى المقارنة : «**شعبك ليس من شعبى**» ، وهذا — لاشك — **غير «غبا إلى غب»** ، **أو «من شب إلى دب ..»** ، ويستمر التذبذب الإيقاعى : «لما رأى — تهاون ، شكوى الضرير — ومزجر الكلب ، يشتكى سغبا — وأنا بن قاتل شدة السغب ، فرأيت أن قد نلتـه بأذى — ورأيت أن أضيفه ، إذ رام سلمى — واتقى حربى ..» ، ولكـن هذا التذبذب خف أخيرا فى نهاية القصيدة حتى اختفى وحل محله إيقاع قوى

عنيف يشابه الإيقاع الذى رأيناه فى حديث الشاعر عن «القيم» فى قوم المرأة وهذا ـ هنا ـ لدخول «القيم» أيضا ، القيم الدالة على الكرم والعطاء ، ولكنه هنا أكثر صخبا وضجة لأنه أقرب إلى المقاتلة ، الإيقاع الحماسى البطولى : «فوقفت معتاما ، أزاولها ، بمهندذى رونق عضب ، فعرضته فى ساق ، فاجتاز بين الحاذ والكعب ، فتركتها جزرا ..» ؛ ومع أن الصورة الأخيرة ليست فى القتال ، بل على العكس تدل على قيمة سلمية (الكرم) ، لكن الوضع اللغوى والألفاظ يعطيانا إيقاعا عنيفا مما جعل الموسيقا تزداد ضجيجا وقوة فى ضربات متتالية ، وكأنها تعزف لحن الختام لتلك السيمفونية الصحراوية التى تمثل قطعة من حياة الشاعر الجاهلى .

وهكذا يستمر الإيقاع الموسيقى المختلف و لمتشابه والقوى والضعيف .. والمرتفع والمنخفض والهادئ والصاخب و هلم جرا ، وتلعب القيمة والإيقاع الحماسى و«موقف الشاعر» والمكان والزمان الدور الرئيسى فى هذا كله ..

وقصيدة أسماء بن خارجة هذه ليست إلا مثالا لبيان تنوع الموسيقا للقصيدة الواحدة ، ويمكن تطبيق هذه الطريقة على أية قصيدة جاهلية أخرى ، فكل قصيدة لابد وأن تحوى إيقاعا خاصا بها تشارك فى أجزاء منه غيرها وتختلف فى أجزاء ، و ذلك لتشابه مصادر الإيقاع نفسه واختلافها ومدى استخدام ، الشاعر للغته ، ولكن التنوع الشديد هو الشىء لمميز للموسيقا عن غيرها ، تماما كالسيمفونيات الموسيقية ، كل سيمفونية ه لونها وإيقاعها الخاص ، وكذا القصائد هنا ، فالقيمة مثلا إذا وجدت فى جزء من قصيدة قد يخالف الإيقاع الناتج عنها هنا الإيقاع الناتج عنها فى جزء آخر من نفس القصيدة أو فى قصيدة أخرى وهكذا ، فهناك لاشك شىء جديد مختلف دائم حتى وإن تشابهت آلات الشاعر التى يعزف عليها .. ، وذلك هو سر الموسيقا فى الشعر .

٤ — الوزن والقافية — النشأة :

نظم الشعراء العرب فى الجاهلية شعرهم على «أوزان» معينة سميت فيما بعد بالبحور ووضع لها نظامها الدقيق المحدد ، وأنهوا أبيات قصائدهم على نمط واحد سمى فيما بعد بالقافية حيث وضعت لها قواعدها وقوانينها .. ، وهـذا يعنى أن الشعراء الجاهليين كانوا يقولون شعرهم على هذه الأوزان والقوافى بالسليقة الشعورية وليس بالمحاكاة والصنعة ، وهذا هو الفرق بينهم وبين من جاء بعدهم من شعراء .

حدد الخليل بن أحمد — فى الإسلام — بحور الشعر العربى فى خمسة عشر «وزنا سمى كل منها بحرا ، وذلك كما يقولون ، لأنه أشبه البحر الذى لايتناهى بما يغترف منه فى كونه يوزن به مالايتناهى من الشعر .. فلما جاء الأخفش أنكر وجود بحرين من بحور الخليل ؛ لأنهما — فى رأيه — لم يردا عن العرب ثم زاد هو بحرا لم يذكره الخليل فيما ذكر (١) ..» . وعلى هذا أصبحت هذه البحور ستة عشر بحرا ، ولكن الشعراء الجاهليين لم ينظموا فى كل هـذه البحور ، يقول الأستاذ العقاد : «قامت قصائد المعلقات فى الجاهلية على ستة بحور ، وتطورت البحور ، حتى أحصى منها العروضيون العباسيون نحو العشرين (٢) ..» ، ويقول الدكتور محمد عونى عبد الرءوف : «إذا نظرنا إلى الأشعار التى قيلت قبل الإسلام ، وجدنا أنها نظمت غالبا فى أبحر أربعة : هى الطويل والوافر والكامل والبسيط (٣) ..» . ويرى المستشرق لاندبرج أن

---

(١) موسيقى الشعر ٥١ وانظر كتابنا «الموسيقا الشعرية»

(٢) التجديد فى الشعر ، محاضرة ألقيت فى مهرجان الشعر الرابع بالإسكندرية — كتاب المهرجان ص ١٦٤

(٣) بدايات الشعر العربى ٩٥

«الأوزان التى وجدت مبكرا فى الشعر العربى هى الطويل والرجز والبسيط(١)» ويعرض الدكتور محمد عونى عبد الرءوف المحاولات التى قام بها المستشرقون وغيرهم لتحديد عدد الأبحر وأنواعها فى الجاهلية ، ولكن نرى اختلافا كبيرا بينهم ، كما أن محاولة تحديد ذلك بدقة أمر صعب للغاية لضياع كثير من القصائد أو أجزائها بالإضافة إلى اختلاط كثير منها ، واختلاف الروايات فى الدواوين ، ونسبة الأبيات للشعراء والانتحال والبعد الزمنى ونحو ذلك ، وحتى لو اكتفينا « بما يوجد » كيفما كان فسيحتاج هذا إلى بحوث مستقلة (٢) ولكن يبدو أن هناك بحورا نظم فيها الجاهليون غالبا ، هى البحور السابق ذكرها على نحو مايرى الباحثون . هذا أيضا بالإضافة إلى أن الشعر الجاهلى ومافيه من «تمكين وزنى» على هذا النحو يدل على أنه جاء نتيجة محاولات سابقة كما تشير الباحثة «إلسا ليشتنستادر» فى نص سبق ، ويقول الدكتور إبراهيم أنيس : «إن الشعر الجاهلى فى صورته المعروفة لنا ليس إلا نتيجة تطور أجيال سبقتها ، ومراحل مرت بها حتى صارت إلى تلك الأوزان المتعددة ، الدقيقة النسج التى لايعقل نسبتها إلى شعب فطرى بدائى كما كان الناس يظنون فيما مضى ، بل هى نتيجة ثقافة أدبية مرت عليها قرون كثيرة (٣) ..» ، وبما أن هذه البدايات قد ضاعت ، ولم يبق منها إلا لفلول البسيطة الممثلة فى «الرجز» فلا نستطيع أن نحكم على «القيمة التطورية» التى أوصلت هذه الأوزان إلى ماوصلت إليه . ويقول المستشرق «هنرى فارمر» عن بداية الغناء : «يحلو

---

(١) نفس المصدر والصفحة

(٢) هذا على نحو مافصلنا فى بحثنا « الصنعة الفنية فى شعر المتنبى » ، حيث استخرجنا جميع الأوزان التى نظم فيها ، وأقمنا عليها دراسة خرجنا فيها بكثير من النتائج ، ولكن ذلك تم لأن قصائد المتنبى محددة ، ومعروفة وديوانه متداول مطبوع كامل .

(٣) موسيقى الشعر ١٨٤

لمؤرخى العرب أن يسهبوا فى البحث عن مصدر الغناء ، فيزعم بعضهم أن أول صوت كان الحداء ، وهو غناء القافلة ، ويعزى إلى مضر بن نزار بن معد (المولداد) فى سفر الأيام من العهد لقديم ، وإنما هوعلى ضرب الرجز ، قياس قيل إنه يتسق مع رفع أقدام الجمال ووقعها ، وجاء من الحداء جنس النصب الذى عرف تعريفا واضحا بكونه حداء محسنا متقنا لاأكثر (١) ...» . وهذا يدلنا على أن حداء الإبل أو الغناء المصاحب للقافلة يسير وفق وقع أقدام الجمال وخطوها ، وهذا يعنى أن بحر الرجز نشأ نشأة بيئية مكانية طبيعية ، بل إنه سمى بالرجز — كما يقول الدكتور صفاء خلوصى —: «لاضطرابه ، وهو مأخوذ من الناقة التى يرتعش فخذاها (٢) ..» ، ويروى عن ابن دريد : «إنما سمى بهذا الاسم لتقارب أجزائه وقلة حروفه ، وقيل بل سمى كذلك لأن العرب لاتستعمل منه على الأكثر إلا المشطور ذا الثلاثة الأجزاء ، وهو بهذا شبيه بالراجز من الإبل ، وهوماشد إحدى يديه وبقى قائما على ثلاث قوائم(٣)» وهذا يدلنا على مدى العلاقة بين تسمية هذا البحر وبين البيئة الجاهلية ، ولكن هل كان الرجز أقدم القوالب الفنية الموسيقية التى عرفها العرب ؟ ، يقول بروكلمان : «ينبغى أن يكون أقدم القوالب الفنية العربية هو السجع ، أى النثر المقفى المجرد من الوزن (٤) ..» ، ويقول : «وترقى السجع إلى بحر الرجز المؤلف من تكرار سببين ووتد ليسهل على السمع ويبلغ أثره فى النفس(٥) ..» ولكن هذا يعنى أن السجع — وهو فن نثرى لاشعرى — هو الأصل فى بحر

---

(١) تاريخ الموسيقى العربية ٥٤
(٢) فن التقطيع الشعرى والقافية ١٢٢
(٣) نفس المصدر ١٢٣
(٤) تاريخ الأدب العربى ١ : ٥١
(٥) نفس المصدر والجزء والصفحة

الرجز — الذى منه — كما يقول بروكلمان أيضا : «نشأ بناء أبحر العروض على مصراعين وقافية فى الثانى (١) ..» ، ويستأنف : « **أما الأوزان العروضية فلا ريب أن بناءها تم بتأثير** فن غنائى وإن كان بدائيا ، ويتضح مظهر ذلك الفن على الخصوص فى الحداء بالركبانية (٢) ...» ويقول : «وقد ضل بعض العلماء فى بحثهم عن روابط بين أنواع من العروض **وبين سير الإبل** ، ولم تسفر هذه المحاولات بطبيعة الحال عن نتيجة (٣) ..» ، وهذا يعنى أن بروكلمان يرفض ربط النشأة العروضية بالحداء أو سير الإبل، ولكنه على أية حال أيضا يرفض أى تأثير خارجى غير عربى فى نشأة من العروض ، أو أن العروض العربى نشأ على أساس شعر اليونان (٤)، لأن الرجز — كما يقول — «**لا يشبه العروض اليونانى** الثلاثى التفصيلات إلا شبها ظاهرا .. ومما يدل على **أن العروض العربى نشأ نشأة** مستقلة فن الشعر عند البربر الذى أخذ نموا شبيها بفن العرب (٥)» وبروكلمان — مما ذكره — يجد أن السجع تطور إلى الرجز ، أما البحور الأخرى فنشأت نشأة أخرى ، ويرى الدكتور محمد عوفى عبد الرءوف : «أن الشعر العربى شعر «كمى» ، والشعر فى سائر اللغات الساميـة الأخرى شعر «كيفى» نرى : لا يسعنا إلا أن **نسوق دليلا آخر على أصالة الشعر العربى وعدم تأثره بغيره ، ونعنى به موضوع الشعر العربى ذاته ، فالشعر العربى إنما اقتصر على موضوعات لم يتعد نطاقها .فوصف الإبل والخيل والحمار الوحشى وتحدث عن الحروب والأيام ، وكل مايتصل بالحياة العربية وواقع**

---

(١) نفس المصدر والجزء والصفحة

(٢) نفس المصدر والجزء ص ٥١ — ٥٢

(٣) نفس المصدر والجزء ص ٥٢

(٤) نفس المصدر ١ : ٥٢

(٥) نفس المصدر ١ : ٥٢

بيئتهم ، ولو أن العرب أخذوا الأوزان عن غيرهم من الساميين ، فلم لم يأخذوا عنهم الموضوعات التى نظموا فيها أيضا ؟ إذا لوجدنا ملحمة مثل ملحمة جلجامش الأكدية ، أو مزامير مثل مزامير داود ، أو أغانى دينية مثل أغانى هيرنيموس وأفرايم السريانية (١) ..» وإن كان الدكتور عونى يرى أن فى نشأة الشعر العربى الأول ارتباطا بالشعر الآرامى . ونراه يورد رأى المستشرق ياكوب الذى «حاول أن يدلل على أن الأوزان الأساسية للعروض العربى ، تحاكى طريقة الجمل فى سيره (٢) ..» ثم يقول مستنتجا — أى الدكتور عونى — : **«فالحياة البدوية فيما أرى لها أثر ولاشك فى تحديد القوالب العروضية(٣) ..»** ثم يقول ملخصا رأى المستشرقين : «فالرجز عند العرب والمستشرقين هو أول بدايات الشعر العربى (٤) ..» ، ولكنه يحترز — كما احترز بروكلمان — فيقول : «والحق أننا لانستطيع أن نجزم معهم بأن هذه البحور وغيرها نشأت عن بحر الرجز ، وإن كنا نرى أن الحداء الذى كان كاملا أصلا فى نشأة الرجز بما أوجده من الجوهر الإيقاعى المنغم ذى التفعيلتين والنبر على آخرهما يمكن أن يكون سببا فى نشأة غيره من بحور الشعر (٥) ..» .

إذن فهناك رأيان يختلفان حينا ويتفقان حينا : الأول يرى أن السجع هو سبب نشأة الرجز حيث ينتهى هنا ، أما الأوزان الأخرى فنشأت من الحداء ، والرأى الثانى أن الرجز هو الأساس فى نشأة تلك الأوزان ، أى أن الأوزان العروضية جاءت استكمالا للرجز الذى جاء أصلا من هذا الحداء .

---

(١) بدايات الشعر العربى ٤٠
(٢) نفس المصدر ٥٦
(٣) نفس المصدر ٥٦ — ٥٧
(٤) نفس المصدر ٧٣
(٥) نفس المصدر ٧٦

ولو نظرنا إلى تعريف القدماء للرجز نجد خلطا بين الوزن من ناحية و«حجم»القصيدة من ناحية أخرى ، يقول ابن رشيق «قد خص الناس باسم الرجز المشطور والمنهوك وماجرى مجراهما ، وباسم القصيد ماطالت أبياته (١)» ويقول : «وليس يمتنع أيضا أن يسمى ماكثرت بيوته من مشطور الرجز ، ومنهوكه قصيدة (٢) ..» . ويقول فى موضع ثالث : «فعلى كل حال تسمى الأرجوزة قصيدة طالت أبياتها أو قصرت ، ولاتسمى القصيدة أرجوزة إلا أن تكون من أحد أنواع الرجز التى ذكرت ولو كانت مصرعة الشطور كالذى قدمته ، فالقصيد يطلق على كل الرجز وليس الرجز مطلقا على كل قصيد أشبه الرجز فى الشطر (٣) ..» ، ويقول صاحب القاموس : «والمقطعات من الشعر قصاره وأراجيزه (٤) ..» .

إذن فالرجز كفن عروضى نشأ نشأة عربية من واقع البيئة الصحراوية ثم استخدم بعد ذلك كفن من فنون الشعر أو القصيد كسائر البحور الشعرية . ويبدو أن الدافع الأول للشاعر الجاهلى لنظم الرجز هو القتال والحرب كما نجد لدى عنترة بن شداد (٥) ، وكما فى ديوان الحمسة ، حيث نجد أن هذه الأراجيز أشبه بصيحات متتالية ترهب الأعداء وتهددهم ، وتعبر عن مدى استعداد المقاتل لخوض الحرب ، ومدى حماسته وروحه المعنوية العالية ، ولكن لم يقتصر الرجز على الحماسة ، بل تعداه إلى جميع الأغراض الشعرية تقريبا ، فنجد جزءا كبيرا من ديوان الشماخ يمتلئ بالأراجيز المتبادلة بينه

---

(١) العمدة ١ : ١٨٢
(٢) العمدة ١ : ١٨٣
(٣) العمدة ١ : ١٨٤
(٤) القاموس المحيط ٣ : ٧١
(٥) ديوانـــه – المقدمة

وبين شاعر اسمه «الحليج»(١) ، وموضوعات هذه الأراجيز هى نفس موضوعات القريض أو الشعر ، ففيها الهجاء والطيف والنسيب والظعن ووصف الإبل (٢) .. ، وا ستخدم لبيد الرجز فى الرثاء فضلاعن الحماسة . وخاصة فى رثاء أخيه أربد وعمه ، فيقول فى رثاء أخيه مثلا :

إنـــع الكـــريم لكـــريم أربـــــدا
إنـــع الـرئـيس واللطيـــف كبـــــدا
يحـــذى ويعصـــى مالـــه ليحمـــــدا
أدمـــاً يشبهـــن صـــوارا أبـــــدا
السابـــل الفضـــل إذا ما عـــــــددا
ويمـــلأ الجفنـــة مـــلأ مـــــــددا
رفهـــا إذا يـــأتـــى ضـــريك وردا (٣)

ويقول فى رثاء عمـــه :

قومـــا تجوبـــان مـــع الأنـــــواح
فى مأتـــم مهجـــر الـــــــرواح
يخمشـــن حـــر أوجـــه صحـــــاح
فى السلـــب السود وفى الأمســـــاح
وأبنـــا ملاعـــب الرمـــــــاح
أبا بـــراء مـــدره الشيـــــــاح (٤)

وأول مايلاحظ فى هذا النوع من الشعر هو قصره وتتابعه ، وقد يكون هذا

---

(١) انظر الديوان ٣٥٣
(٢) انظر ديوان الشماخ ٣٥٦ ومابعدها .
(٣) ديوانـــه ٤٣
(٤) ديوانـــه ٣٣

نتيجة اكتفائه بأشطر بدلا من أبيات كاملة ، ولكن بالإضافة إلى هذا نجد أن تركيبه اللغوى يتتابع أيضا ، فيكاد كل لفظ ينفصل بنفسه ، وتتابع أوضاع التعبيرات فى شبه استقلال ، وكأننا نسمع وقع «ضربات متتالية» ، هذا بالإضافة أيضا إلى استخدام تعبيرات لغوية معينة تضفى بعض الغموض على المعنى نفسه ، وقد يرجع هذا إلى أن الألفاظ المستخدمة مغرقة فى البداوة ويكثفها الشاعر بطريقة معينة نتيجة لقدم هذا النوع من الفن ، وحتى إذا نظم شاعر كلبيد — أو غيره ممن نظموا فى البحور الأخرى — فى الرجز فإننا نجد فرقا واضحا بين صنعة الرجز وصنعة القصيد ، وهذا يعنى أن الشاعر يحاول أن يلتزم «بلغة خاصة» عندما يخوض غمار بحر الرجز ، إذن فالرجز هنا ليس مجرد «وزن» أو بداية لوزن ، بل هو تركيب لغوى وزنى معا ويشكل فنا قائما بنفسه ، هذا بالإضافة إلى استخدام القافية أيضا استخداما خاصا فهى إما تشعرنا بأنها دخلت وسط البيت أو متكررة فى البيت الواحد ، بعكس الأبيات فى البحور الأخرى التى تبتعد فيها القوافى ، وهذا حتما يؤثر فى التركيب اللغوى السابق حيث يحرص الشاعر على عدم «امتداد» معانيه واستقلال كل «بيت» رجزى تقريبا بمعناه ، كذلك يشكل هذا أيضا إيقاعا خاصا حسب وضع القوافى بهذه الطريقة ، ولذا — كما أشرت — يظهر تتابعا مستمرا ، وهذا يدلنا على أن «الرجز» أقرب مايكون إلى حركة سير الإبل وأكثر مايبدو ذلك فى التقسيم اللفظى المتتابع ، وهذا يجعلنا نرجح الظن بأن الرجز نشأ عن الحداء لاعن السجع ، لأن خواصه الموسيقية من وزن وقافية وإيقاع متتابع يشكل تكرارا متواصلا رتيبا ، وهذا ليس مجرد «نهايات متشابهة» ، فالسجع تتبع موسيقاه من تشابه النهايات فحسب بغض النظر عن وضع العبارات السابق لهذه النهايات وعليه فالرجز إذا رجح أنه أول ماقاله الشاعر من الأوزان فهو نتيجة **مباشرة للبيئة الصحراوية البدوية الجاهلية**

لا بالرواية ، بل بالدليل من النص نفسه ، كذلك يدلنا هذا التركيب الرجزى على أنه **فن متكامل جاء نتيجة** محاولات سبقته ولم تصل إلينا هذه المحاولات ، ولذا لانرى رأى المستشرقين الذين يرون أن الرجز ليس إلا سجعا منظوما مقفى (١) .. ، ورأيهم هذا قد يعود إلى استخدام مايسمى «بالوزن الكيفى» فى جمل السجع (٢) ، بحيث تبدو وكأنها موزونة ، ويخلص الدكتور عونى بعد عرضه للأسجاع القديمة إلى أنها كلها تنتهى «بالقافية التى ظلت من معالم الشعر العربى وضروراته حتى الآن ، كما نلاحظ أيضا وجود لازمة إيقاعية فى كل بيت تقريبا ، وهى التى تحفظ للأسجاع إيقاعها المنغم (٣) ..» ولكنا نرى أن **القافية والإيقاع** المغنم ليستا كل شىء ، فلابد من الوضع فى الاعتبار التركيب اللغوى أيضا المترابط معهما تماما ، لأن «الإيقاع» — فى رأينا — لايأتى من مجرد نغم صرف منفصل ، فتقسيمات الألفاظ ودلالاتها الإيقاعية المرتبطة بالمعنى ونحوه مع طرق التعبير الإيحائية والبلاغية كلها لابد من وضعها فى الاعتبار .

مما سبق نرى أن بداية «الوزن» الشعرى والقافية فى الشعر الجاهلى «وجدت» فى شكل بحر الرجز الذى نرى أنه نشأ عن الحداء لما فى هذا البحر من «تركيبات لغوية خاصة»، ولايظن هنا أن كلمة «بداية» توحى بالسبق الزمنى ، بل المقصود منها التشكيل الأول القائم بنفسه : لأن الاثنين : الرجز والقصيد وجدا معا وفى «وقت واحد» فى الشعر الجاهلى ، والمحاولة غير السبق الزمنى ، فنرى ديوان شاعر يجمع بين الاثنين مما يدل على أن الشاعر مايزال يرى فى الرجز مجالا ذا سعة للقول ، كذلك رأينا أن فن الرجز قائم بنفسه ويحوى

---

(١) بدايات الشعر العربى ٥٨

(٢) نفس المصدر ٥٩ ومابعدها .

(٣) نفس المصدر ٦٥

تركيبات لغوية خاصة متميزة — كما قلنا — وهذا يدل على أنه نشأ نتيجة تطور سابق . وعلى أية حال فالبحور التى نظم فيها الجاهليون تشكل أسسا موسيقية مضبوطة فى دقة تامة ، تنتج — كما يقول الدكتور شوقى ضيف — : «توازنا شديدا فى نغم القصيدة الجاهلية ، توازنا فى جميع عناصرها الموسيقية ، وهو توازن يطوى ارتباطا متبادلا بين الأبيات ، بل لكأنه يطوى قوة جاذبية تجذب بعضها إلى بعض ، حتى تدور فى محور واحد على نظام محكم فى التفاعيل وفى الحركات والسكنات ، نظام كأنما تقيسه **آلات الزمن الدقيقة** ، فكل بيت لحظة فى الزمن لاتقل ولاتكثر عن لحظة البيت الذى يسبقه أو يتلوه ، حتى لايحدث اختلال فى انفعلات السامع ؛ بل حتى لايحدث أدنى اختلال ، فتموجات النغم متسلسلة ثابتة ؛ يخفق معها القلب ويتركز السمع تركزا شديدا فليس هناك أى اهتزاز غريب عن النغم ، وليس هناك أى نشاز أو تشويش ، إنه نظام دقيق يعبر فى استيفاء بالغ عن انفعال الشاعر (١) ..» ، فأشار الدكتور شوقى إلى مسألة ترابط البيت كله كوحدة واحدة يختلط فيها الوزن باللغة ، وكذلك أشار إلى علاقة الأبيات بعضها ببعض تربطها علاقة وزنية واحدة ، ثم أشار أخيرا إلى نقطة هامة **وهى علاقة الوزن بالزمن** ، أو الزمن الوزنى .

٥ — الوزن والموسيقا — الزمن الوزنى :

دخل الوزن الشعرى إلى جملة العناصر الأخرى المكونة للقصيدة الجاهلية ، واندمج تماما مع بقية المكونات الموسيقية لإيقاع تلك القصيدة ، وبما أن القصيدة الشعرية الجاهلية ، مرتبطة بعناصر مكانية وزمانية نابعة من البيئة الجاهلية ، فلاشك أن الوزن أيضا ظهر نتيجة الزمان والمكان ، فالموسيقا أو

---

(١) فى النقد الأدبى ١٠١

« النغم » بعامة من أظهر خصائص الشعر العربى الجاهلى ، وأذن العربى أذن حساسة للغاية — كما رأينا فى حديثنا عن الاتجاه الميثولوجى — ولذا أطربه النغم السائر المستمر الموقع توقيعا خاصا ، وهذا جعله يأتى بهذه الأوزان الشعرية تلقائيا عند إبداعه لقصيدته ، لم يكن يختارها أو يصنعها كما حدث فيما بعد ذلك من عصور ، **وهذا يدلنا على أن الوزن الشعرى — مهما يكن نوع بحره — مرتبط بموسيقا القصيدة كلها فى الوقت وفى اللحظة ، وليس شيئا مفروضا عليها أو مركبا فوقها** ، وتنبع موسيقا القصيدة كلها من الإيقاع اللغوى المرتبط بالعناصر الأخرى ، فلا تمكن تصور «وزن» بدون أن يكون فى قالب لغة أو ألفاظ تتوالى فيها الحركات والسكنات على نحو يظهر هذا «الوزن» ويحدد « «بحره» ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإنا لو أردنا «استخراج» بحر القصيدة «على حدة» ، أى أردنا «انتزاعه» وخلعه عن وشائج القصيدة ، لتمزقت اللغة نفسها ، لأن وقفات التفعيلات لن تتفق فى هذه الحالة مع وقفات اللغة وما تؤدى إليه من معنى ، وبذلك يفسد إيقاعها وتفسد مواقعها المؤثرة ، وفى نفس الوقت سيكون أمامنا بحر جاف فارغ لا معنى له سوى أننا عرفنا أنه بحر «كذا» ولاختفت الآثار الإيقاعية اللغوية أيضا كما ذكرنا ، ولكى نعيد لهذا البحر دوره داخل القصيدة ، دوره لا من حيث هو «وزن» ، بل من حيث هو وزن مؤثر ومتداخل مع العناصر الأخرى بحيث يؤتى تأثيره المطلوب مع ، القصيدة ككل ، لابد من إظهار امتزاجه تماما ببنية القصيدة اللغوية ، **فالوزن وزن لأنه مرتبط ببنية القصيدة ، والقصيدة قصيدة لأن الوزن داخل فى تشكيلها** ، فالتشكيل اللغوى للشاعر فى قصيدته ، غير التشكيل اللغوى فى النثر مثلا ، يقول الدكتور عز الدين إسماعيل : «إن تشكيل مفردات اللغة ليس هو العملية التشكيلية التى يقوم بها الشاعر (وإن كان يشارك فيها أحيانا حينما ينحت أو

يشتق صيغة جديدة لم يسبق استخدامها) وإنما تأتى عملية التشكيل تالية للمفردات ذاتها ، فالقصيدة من حيث هى عمل فنى ليست **إلا تشكيلا خاصا لمجموعة من ألفاظ اللغة** ، وهو تشكيل «خاص» ، لأن كل عبارة لغوية سواء أكانت شعرية أم غير شعرية تعد تشكيلا خاصا لمجموعة من الألفاظ ، لكن خصوصية التشكيل هى التى تجعل للتعبير الشعرى طابعه المميز (١) ..» ، ولم يأت هذا التشكيل الخاص — فى رأينا — إلا لدخول الوزن إليه ، وهذا هو الذى يجعل الشاعر يتعامل مع لغته تعاملا خاصا ، ولكن الوزن ، من جهة أخرى له «تطريبه» وتوقيعه الخاص به ، يتمثل فى الحركات والسكنات المتتالية ، وكأنها ضرب « الطبلة » ، ولكنه تطريب « جاف » : يهز ولايؤثر ، أو قل أثره توقيعى بحت «يثير الحركة» ولكنه لايثير الوجدان ولاالعاطفة ، فعندما ينظم الناظم :

إن البسيط لديه يبسط الأمل «مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن »

أو عندما يقول :

عجب عجب عجب عجب قطط سود ولها ذنب

أو عندما يقول الشاعر :

ربابة ربة البيت تصب الخل فى الزيت

فحتما سنشعر «بتوقيع مصرب» ، وهذا التوقيع «جاف» لاعلاقة له بالمعنى ، فهو «**خارج**» **عن الكيان العضوى للبيت** ، هو عبارة عن متحركات وسكنات متتابعة . كذلك يكفينا أية جمل مرصوفة رصفا فى بيت واحد لكى «نجد» البحر أو نشعر به ، ولكن لو دخل هذا البحر ضمن قصيدة شعرية

---

(١) التفسير النفسى للأدب ٥٦ — ٥٧ .

تستحق هذا الاسم ، فبالإضافة إلى امتزاجه بالإيقاع اللغوى ومايثيره ، فإن تكرار الأبيات يؤدى دورا آخر خلاف إظهار التوقيع الجاف السابق ، يؤدى إلى **إظهار «التنوع» داخل هذا الإطار المستمر ، فإن وحدة الوزن فى الشعر العربى التقليدى — فى رأينا — تؤدى إلى إظهار التنوع الموسيقى ، لا رتابته** ، فالوزن الواحد فى قصيدة أسماء بن خارجة التى عرضنا لها فى أكثر من موضع والتى استشهدنا بها على وجود الإيقاع اللغوى المسبب للموسيقا فى النص ومدى تنوعها ، — وهى من بحر الكامل — ، هذا الوزن الواحد هو الذى أظهر اختلاف تلك الموسيقا وتنوعها ، أى أن وحدة وزن القصيدة لا يمنع البتة من تنوع موسيقا القصيدة كلها معا بل نرى أنه لولا وحدة الوزن لما حدث هذا التنوع ، فلو فرضنا أن كل جزء من الأجزاء المختلفة الإيقاع ذو وزن يخالف الأجزاء الأخرى ، وكذا فى قافيته لبعثرت القصيدة وتفككت إلى قصائد أخرى متتابعة أو مقطوعات ، قد تكون بينها صلة فى الموضوع أو الصورة ، ولكنها تفقد الرابط الموسيقى الظاهر فى التنوع والوحدة معا ، لأن الأجزاء أصبحت هنا مكتسبة لإيقاعها المختلف من ذاتها ، كل على حدة لأنها أصلا مختلفة ، وليست لأنها «موضوعة» ضمن إطار شامل ومرتبطة بما قبلها وبما بعدها بحيث يظهر هذا الاختلاف أو «التنوع» . **«فالتنوع» لا يأتى إلا من داخل وزن واحد وقافية واحدة** ، ولو نظرنا إلى بيتى الأعشى اللذين أوردناهما ضمن قصيدته فى مدح ابن السموأل :

واختار أدراعه أن لا يسب بها ولم يكن عهده فيها بختار
وقال لا أشترى عاراً بمكرمة فاختار مكرمة الدنيا على العار (١)

لوجدنا الآتى : **أولا** : أن هذين البيتين وبالذات البيت الأخير ، لهما

(١) ديوانه ١٨١

أثر قوى فى النفس يزيد عن الأثر النابع من بقية الأبيات قبلهما ، **ثانيا** : أن وزنهما من نفس البحر الذى نظمت فيه القصيدة كلها ، **ثالثا** : أن تركيب البيتين اللغوى له إيقاع خاص يختلف عن بقية أنواع الإيقاع السابقة فى القصيدة أو قل يزداد قوة فى هذين البيتين ، وهذا يرجع إلى وضع الشاعر للغته مع بساطة التركيب نفسه ، **رابعا** : أن السبب فى وجود الإيقاع يرجع إلى التركيب اللغوى المشار إليه ، إلا أننا لا يمكن فصل ذلك الإيقاع عن الوزن الذى « وجد فيه » وامتزج به ، ودخل كعنصر مشارك فى الإيقاع نفسه ، لأن التركيب اللغوى هنا ليس فى « نثر » ، بل فى شعر ، ومعنى شعر أنه موزن مقفى ، وهذا الوزن دخل فى « ترتيب » أوضاع الألفاظ والعبارات ولاشك ، إذن فكيف يكون الوزن واحدا هنا وهناك مع ذلك يختلف التأثير ؟ نقول إنه لولا هذا الوزن الواحد لما اختلف التأثير ! لأن الوزن المستمر فى القصيدة كلها ساعد الشاعر على إظهار اختلاف إيقاعاته اللغوية ، ولم يحل دون أن يظهر الإيقاع هنا مخالفا لما هناك . . ، ولو نظرنا إلى أبيات الحطيئة السابق ذكرها ، والتى بدأها بالأطلال ، وقد طغى عليها الشعور بالقفر والخراب (١) ، والتى رأينا فيها أن هذا الشعور ناتج عن عاطفة الشاعر واختياره لعباراته وألفاظه على نحو ما بينا ، لو نظرنا إليها لوجدنا أن الوزن له دور كبير فى هذا كله ، وفى الوقت نفسه استمر فى بقية أبيات القصيدة التى اختفى منها هذا الإيقاع السابق ، فلم يحل الوزن المستمر إذن من أن يعبر الحطيئة عن عاطفته فى الجزء الطللى مهما تكن ، بل ساعده على ذلك ، لأن قدرة الشاعر طوعت الوزن لما يريد لا العكس ، ثم نرى أن القافية أيضا أسهمت بدور كبير فى إظهار هذا الوضع أو الموقف أو العاطفة (فوادىها مغانيها . .) ولكن على أساس ارتباطها بما سبقها لا فى حد ذاتها ، فقد

---

(١) ديوانـــه ٢٤٠

ساعدت هذه القافية الممتدة الشاعر **هنا** على التعبير **هنا** عما يريد ، وهذا ليس يعنى أن القافية من هذا النوع مرتبطة دائما بهذه العاطفة ، لأن العاطفة الظاهرة هنا — كما أشرنا — ليس سببها القافية ، بل ساعدت القافية على ظهورها ، فالشاعر ارتاح لهذه القافية لأنه وجدها يمكن أن تخدمه الآن فى تعبيره ومايريد قوله ، وبالتالى وجدها أيضا تلائم المواقف الأخرى له ، أى أن وحدة القافية فى العمل الفنى الجاهلى تساعد على إظهار مايريد الشاعر أن يعبر عنه فى تنوع ، أى تظهر التنوع من خلال الوحدة أو الثبات ، وبالتالى ماقيل عن الوزن يقال عنها ، يقول كولردج : «الوزن بالنسبة لأى غرض من أغراض الشعر يشبه (إذا كانت دقة التشبيه تبرر وضاعته) الخميرة لاتساوى شيئا ومسيخة المذاق فى ذاتها ، ولكنها تمنح الحيوية والروح للسائل الذى تضاف إليه بالقدر المناسب (١) . .» ويقول : «الوزن فى ذاته هو ببساطة باعث للانتباه» ولهذا فهو يثير السؤال التالى : لماذا يبعث الانتباه بهذه الطريقة ؟ لايمكن أن يجاب على هذا السؤال **بمتعة الوزن ذاتها ، فقد بينا أن هذه مشروطة بمناسبة الأفكار والتعبيرات التى يضاف إليها الشكل المنظوم ومعتمدة عليها**، كما أنى لاأستطيع أن أتصور أنه يمكن الإجابة على هذا عقلا بغير مايأتى : إننى أكتب نظما لأننى بصدد استعمال لغة تختلف عن لغة النثر ، وبالإضافة إلى **هذا ، فحيث لاتكون اللغة كذلك فإن الوزن نفسه لابد أن يكون فى أغلب الاحيان ضعيفا أيا كانت أهمية التأملات التى يمكن لعقل فلسفى أن يستخرجها من** أفكار القصيدة ودقائقها (٢) . . . ، ويقول الدكتور مصطفى بدوى عن كولردج إن «من النتائج التى تترتب على مفهوم كولردج لمشكل العضوى ، وبالتالى

---

(١) النظرية الرومانتيكية فى الشعر — سيرة أدبية لكولردج ٢٩٧

(٢) نفس المصدر ٢٩٩ — ٣٠٠

على نظريته فى الخيال **اعتبار الوزن والموسيقا عنصرا جوهريا ،لاينفصل عن العناصر الاخرى المكونة للقصيدة (١) ..»** ، ويقول إن كولردج يرى أنه لا يكفى فى اللغة والوزن « أن تكون العلاقة بينهما **علاقة شركة وجوار ، بل يتحتم عليهما أن يتحدا اتحادا تاما (٢) ..»**. ويقول الناقد الكبير « إ .إ. رتشاردز : **الوزن هو الوسيلة التى تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها فى البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن ، ففى قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع** (الذى هو عادة غير شعورى فى هذه الحالة كما هو فى الحالات الإخرى) زيادة كبرى بحيث إنه فى بعض الحالات التى **تستعمل فيها القافية أيضا يكاد يصبح التحديد كاملا (٣) ..»** وهذا يؤدى بنا إلى القول بأن وحدة القافية والوزن تلعب دورا هاما جدا فى إظهار كل ما يريد الشاعر إظهاره ، أو بمعنى آخر يقدمان — الوزن والقافية الموحدان — المساعدة الكاملة الشاعر فى **إبراز التنوع من** خلال الوحدة فى شعر الشاعر العظيم المتمكن من فنه ، والشاعر الجاهلى لم يكن — كما أشرنا — يختار البحر الفلانى والقافية الفلانية ، بل كانا يأتيان تلقائيا ، وهذا يؤكد مانقوله ، لأن وجود هذا الحشد الهائل من التنوع العاطفى والتعبيرات المختلفة والتصوير بألوانه ونحو ذلك مما يمتلىء به الشعر الجاهلى يدل دلالة أكيدة على أن الوزن الموحد أو القافية الموحدة لاتقف عائقا أبدا فى شعر الشاعر الكبير دون تعبيره عما يريد، بل على العكس تساعده على ذلك ، يقول الدكتور إبراهيم عبد الرحمن فى نص هام :«ولانستطيع أن نتصور أن الشاعر فى هذا البحر أو ذاك وفى هذه الموضوعات والمعانى

---

(١) كولردج ٩٨

(٢) نفس المصدر ١٠٠

(٣) مبادىء النقد الأدبى ١٩٤

المختلفة التى يعرض لها فى القصيدة الواحدة من الوقوف على الأطلال إلى الغزل والوصف والمديح أو الهجاء إنما **يعزف مقطوعة موسيقية واحدة أو يصدر عن نغم رتيب متكرر** : فحياة الجاهلى كانت حياة متجددة متغيرة ، وظروف الحياة من حوله لم تكد تبقى شيئا على حاله ، ومثل هذه الرتابة الموسيقية من من شأنها أن تعقد نفسيته وتفسد عليه وظيفة الشعر الفنية بوصفه وسيلة للخلاص من هذا التوتر الدائب بين الشاعر وبيئته فى أشكالها المختلفة : الاجتماعية والقبلية والدينية والاقتصادية . ونريد أن نصل من هذا إلى القول **بأن عالم الشعر الداخلى ينبىء عن موسيقى متغيرة ومتجددة فى داخل هذا الإطار الموسيقى الخارجى ، إطار البحر الشعرى ، وهذا التنوع الموسيقى الداخلى — إن صح ماذهب إليه — إنما ينبع من هذه الرتابة الموسيقية الخارجية التى تتمثل فى هذه الأشكال الموسيقية المعروفة بالبحور** (١) ... ويقول : «إن هذه الأوزان قد استحالت — على يد **الشعر الجاهلى — إلى أدوات أو آلات موسيقية خالصة ، يستخرج من الضرب عليها مايستخرجه الموسيقى عن طريق الضرب على آلاته** المختلفة ، وقد استطاع هذا الشاعر أن يخرج من هذه البحور **أنغاما** موسيقية مختلفة تتنوع بتنوع عواطفه وأحاسيسه (٢) . .» وعلى هذا يرفض الدكتور الباحث الآراء القديمة والحديثة التى تربط البحر بموضوع شعرى أو بمعنى بعينه (٣) ، ويقول الدكتور إبراهيم أنيس : «فهل اتخذ القدماء لكل موضوع من الموضوعات وزنا خاصا أو بحرا خاصا من بحور الشعر التى رويت لنا ؟ إن استعراض القصائد القديمة وموضوعاتها **لايكاد يشعرنا بمثل هذا التخير أو الربط بين موضوع الشعر ووزنه ، فهم كانوا يمدحون ويفاخرون أو**

---

(١) الشعر الجاهلى ٢٦٤

(٢) نفس المصدر ٢٦٤ وانظر مابعدها أيضا

(٣) نفس المصدر ٢٦٥

يتغزلون فى كل بحور الشعر التى شاعت عندهم (١) ...» وهذا مانراه أيضا، وفى جميع الفصول السابقة مايثبت ذلك .

من هذا المنطلق يمكن القول أيضا بأن القافية التى يستخدمها الشاعر الجاهلى ليست مجرد نهاية رتيبة ، بل هى داخلة ضمن تعبيره عما يريد — كما رأينا فى أبيات الحطيئة — ،وقد لاحظ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن أن هناك حروفا تتكرر فى القصيدة تماثل **حرف الروى الذى** يأتى به الشاعر فى قافيته ، من ذلك ما وجده لدى زهير من « حرف الميم» حيث يقول «: فحرف الميم هو مفتاح معلقته ، وهو حرف يطرد ذكره فى **أكثر أبيات المعلقة** ليوائم رويها (٢) ..» ولكن نريد أن نضيف شيئا إلى كلام الدكتور الباحث وهو أن تكرار هذا الحرف ليس مجرد أنه يشبه القافية أو حرف الروى فيها أو يوائمه ، **بل هو منبعث من داخل القافية نفسها** ، فلا نرى مجرد تكرار لحرف ، بل نرى أن للقافية ذيلا أو ذيولا داخل البيت نفسه لأن وجود الحرف فى القافيه يجعله أقوى أثرا وصوتا من وجوده فى أى مكان آخر داخل البيت ، وعليه فإن القيمة الصوتيه له فى القافية تخالف قيمته فى أى وضع آخر ، فليس هنا تكرار لحرف وانما هنا حرف وتوابع له ، وهذا يدلنا على أن وجود هذا الحرف داخل الأبيات لا يدعم نفسه ولا يدعم غيره فى موضع مشابه ، بل يدعم القافية التى هى الأساس والمتواترة والواضحة ، وهذا — فى رأينا — يتم تلقائيا ولا إراديا ، ويرى الدكتور إبراهيم أن زهيرا يتعمد هذا ، ولكنا نرى أن التعمد قد يأتى فى صنعة مثل تغيير ألفاظ محل ألفاظ ، أو المواءمة بين عبارة وأخرى

---

(١) موسيقى الشعر ١٧٧

(٢) الشعر الجاهلى ٢٧٩

مما لا يتجرد منه شاعر ، أما بالنسبة للحرف فى هذا الوضع بالذات فأرى أن زهيرا ارتاح لحرف كذا فاستخدمه فى القافية ، وتبعته بقية الحروف المشابهة تلقائيا . . ، ولانرى أنه كان يأتى بالكلمات التى فيها هذا الحرف ويضعها هذا الوضع ، لأن هذا سيجعله ينصرف إلى رصف حروف والاهتمام بها أكثر من الكلمات نفسها . فالقافية — كما نرى — تبعث أثرها داخل القصيدة بنثر هذا الحرف فى عدة أماكن ، ويندمج مع بقية العبارات التى تأتى تلقائية وتعبر عن الموقف تماما . وهذه الظاهره ليست وقفا على زهير بل نراها فى شعراء آخرين ، بل نراها فى قصيدة أسماء بن خارجة التى تعرضنا لها ، فهى مملوءة بالباءات المتناثرة ، وقافيتها بائية (١) ، وهناك أيضا ملحوظة تدل على مانقوله من « بعث»القافية لحرفها داخل الأبيات ، ففى قصيدة أسماء هذه نجد أن حرف الباء — مع انتشاره داخل القصيدة — فإنه يقترب أكثر من القافية ويجاورها فى أغلب الأبيات ، فلو نظرنا إلى أواخر أبيات القصيدة فقط نجد الآتى : صبابة الصب ، أو جب النحب ، ماخطب وماخطبى ، عتبا على عتب ، لم أبل . حسبى ، مابين . . والغرب ، مع الأتراب فى إتب ، من بحر ومن درب ، عقب ذى عقب ، بسواهم حدب ، بادى الكسب ، غبا إلى غب ، بالصلب بعد . . الصلب ، من شب إلى دب ، من نهب إلى نهب ، بغاية الشغب . . وهكذا إلى نهاية القصيدة ولاأ ظن أبدا أن أسماء كان يتعمد هذا تعمدا (٢) . وأوضح ماتكون هذه

---

(١) انظر أيضا حرف الراء فى قصيدة عروة بن الورد المشهورة :
أقلى على اللوم يابنة منذر (الأصمعيات ٤٣)

(٢) انظر أيضا نهايات الأبيات الأخيرة من قصيدته فى ديوانه ٢٠٣ ، وقصيدته ص ٦٩ والتى تعرضنا لها فى موضع سابق ، حيث لانجد فقط تكرارا لحرف مقترنا من القافية ، بل تكرار لكلمة "بعد" قبل الكلمة التى تحوى القافية الدالية .

الظاهرة فى معلقة لبيد حيث نجد اجزء الأخير من البيت فى مواضع متعددة يكاد يحوى قافيتين : حلالها وحرامها ، جودها فرهامها ، ظباؤها ونعامها متونها أقلامها ، نؤيها وثمامها . أثلها ورضامها (١) . . ،إلخ ولكن نلاحظ أيضا أن ذلك الوضع له علاقة ما بالوزن — فى معلقة لبيد — حيث نجد أن الكلمة الأخيرة التى تحوى القافية تشكل تفعلية قائمة بذاتها (متفاعلن) من بحر الكامل وهذا يدلنا على أن هناك صلة بين القافية وبين الوزن ، ،وصلة بين القافية والوزن من ناحية ، والإيقاع اللغوى لقصيدة من الناحية الأخرى ، وأن صنعة الشاعر الجاهلى ماتزال تحتاج إلى دراسات ودراسات تتعمق خباياها لتظهر مافيها من عمق وتعقيد .

هناك أيضا من العلاقات — بين التركيب اللغوى وما يؤدى إليه وبين الوزن — مايسمى بالتدوير وهو أن تأتى كلمة وسط الشطرين بحيث يكون جزؤها الأول فى الشطرة الأول مكملا آخر التفعيلة الأخيرة ، وجزؤها الثانى يشكل بداية التفعيلة الأولى فى الشطرة الثانية . كما فى قول الأعشى :

أو شطبه جـــــرداء تضـــــ بـر بالمدجج ذى الغفـــــاره (٢)

وهذا التدوير ليس مجرد « وزن » لأن الوزن متحقق ، بل هو يشكل ما هو أهم . تقول نازك الملائكة كما يروى عنها الباحث طراد الكبيسى فى مقال له : «إن التدوير يسبغ على البيت غنائية وليونة ، لأنه يمده ويطيل نغماته (٣) » وهذه الظاهرة متداولة فى الشعر الجاهلى ، ولكن يتميز الأعشى بالذات بالإكثار منها (٤) ، حيث نرى له مثلا قصيدة يتشوق فيها لقومه ويفتخر بهم تقع فى

---

(١) ديوانـــه ٢٠٥

(٢) ديوانـــه ١٥٩

(٣) مجلة الأقلام العراقية — العدد الخامس — السنة الثالثة عشرة ص ٥

(٤) انظر مثلا ديوانـــه ١٥٣ ، ٢٢٣ ، ٢٤٧

ثلاثة وخمسين بيتا منها أربعة فقط غير مدورة (١) ، وهذه الظاهرة — كما نراها — تبين أن الوزن الشعرى يسمح للشاعر أن يشكل لغته بالقدر الكافى وأن يضعها الوضع الذى يراه ، وألا يفرض عليه أوضاعا معينة بحجة الوزن ، بالإضافة إلى أن التعبير الشعرى نفسه يظهر أن الشاعر يجعل البيت كله وحدة تؤتى أثرها ، فهو لا يريد أن يفصل بحجة الوزن لأنه يرى أن مجموعة العبارات والكلمات مجتمعة متواصلة تؤدى أثرا لا تؤديه لو فصلت عن طريق الوزن ، واستقلت كل شطرة بنفسها ، وهذا أيضا يظهر فى الإنشاد والإيقاع ، فالقارىء لهذا البيت الذى يحوى التدوير لن يقف الوقفة المحددة لنهاية الشطرة الأولى . . ومن ثم لن تكون وقفاته خاضعة للوزن قدر خضوعها للغة والعبارات وإيقاعها الخاص بها ومايراد منها . ولنختر جزءا من قصيدة للأعشى فيها التدوير بصورة قوية مثل قوله فى « عفارة » :

ياجارتى ما كنت جاره	بانت لتحزننا عفاره
ترضيك من دل ومن	حسن مخالطة غراره
بيضاء ضحوتها وصف	راء العشية كالعراره
وسبتك حين تبسمت	بين الأريكة والستاره
بقوامها الحسن الذى	جمع المداة والجهاره
كتميل للنشر ن يسر	فل فى البقيرة والإزاره
وبجيد مغزلة إلى	وجه تزينه النضاره
ومها ترف غريبه	يشفى المتيم ذا الحراره
كذرى منور أقحوا	ن قد تسامق فى قراره
وغدائر سود على	كفل تزينه الوثاره

(١) انظر ديوانه ٢٠٩

وأرتـك كفـاً فى الخضـــــا ب ومعصمـا مـــلء الجبـاره
وإذا تنـازعـــــك الحـديـ ـث وفى النفس ازواره (١)

ونعيد ترتيب وضعها لتصير على النحو التالى :

يا جـارتى
مـا كنت جـاره
بـانت لتحزننا عفـاره
ترضيك مـن دل
ومـن حسن مخالطة غـراره
بيضاء ضحوتهـــا
وصفراء العشية كالعـرارة
وسبتك . . .
حين تبسمت
بين الأريكة والستارة
بقوامها الحسن الذى جمع المدادة والجهاره
كتميل النشوان
يـرفـل فى البقيرة والإزاره
وبجيد مغزلة إلى وجـــه
تـزينـه النضاره
ومهاتـرف غـروبـه
يشفى المتيم ذا الحراره

---

(١) ديوانـــه ١٥٣

كذرى منـــور
أقحـوان
قـد تسامـق فى قراره
وغدائر سود على كفـــل
تزينه الوثاره
وأرتك كفا فى الخضاب
ومعصما . . .
مـــلء الجبـــارة
وإذا تنازعـــك الحديث
وفى النفس ازواره . . . .

فالوزن فى هذه القطعة على هذا الوضع لم يتغير ، بل ربما حقق أشياء أخرى لم يفطن إليها الشاعر ، بل إن الأعشى يتجه إلى أكثر من هذا ، يتجه إلى دمج البيتين أحيانا معا «لغويا» ، وكأنهما بيت واحد ، فيقول مثلا :

ألم تنـه نفسك عمـــــــــا بهـا بلى عادها بعض أطرابهـــا
لجارتنـا إذ رأت لمـــــــتى تقول لك الـويـل أنى بهـا (١)

أى عادها لجارتنا ، بل يقرن ذلك «بالتدوير» ، فيقول :

مـا بكاء الكبـير بـالأطـــلال وسؤالى فهـــل تـــرد سؤالى
دمنـة قفـرة تعـــاورهـا الصيـ ـف بريحين مـن صبـا وشمال (٢)

ويمكن وضع البيتين وضعا آخر يظهر ارتباطهما تماما ، وهذه الطريقة تعطى

---

(١) ديوانـــه ١٧١
(٢) ديوانه ٣ ، وانظر ٢٥٩

لاشك دليلا على أن الوزن والقافيةلايحولان مطلقا دون التعبير كما يريد الشاعر ، ودون ظهور الإيقاع اللغوى .

يقول الناقد الكبير أ . أ . رتشاردز : «الوزن — شأنه شأن الإيقاع — ينبغى ألا نتصوره على أنه فى الكلمات ذاتها ، أو فى دق الطبول ، فليس الوزن فى المنبه ، وإنما هو فى الاستجابة التى تقوم بها ، فالوزن يضيف إلى مختلف التوقعات التى يتألف منها الإيقاع نسقا ،أو تمط زمنيا معينا ..» (١)

إذا نظرنا إلى الوزن فى القصيدة الشعرية نجد أن هناك زمنا مايتمثل فى تتابع الحركات والسكنات على نسق خاص متساو ، أى أن الوزن الشعرى له حيز زمنى خاص به ، ولكنا لانستطيع أن نقول إن أوزان الكلمات منفردة لها زمن وزنى على حدة حتى وإن كانت تتكون من حركات وسكنات ، ولانقول إنها دخلت بوزنها نفسه إلى القصيدة ، لأن تجميع الشاعر للألفاظ وتركيبه للغة داخل العمل الفنى وخضوع ذلك كله لوزنماليس يعنى أنه يشكل هذا الوزن من مجموع أوزان الكلمات بعضها بجوار بعض ، بل إنه ألغى تماما الأوزان السابقة للكلمات على حدة ، أو قل لم ير فيها وزنا على حدة لأن الكلمة اكتسبت إيقاعاتها وحركاتها وسكناتها من وضعها داخل السياق الوزنى العام للقصيدة ، وبالتالى اكتسبت من وضعها هذا زمنا ما ، أى أن الزمن الوزنى يوجد داخل القصيدة لاخارجها ، وعلى هذا يتم التساوى الزمنى للبحر كله ، يقول الفيلسوف ابن سينا «إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية ، وعند العرب مقفاة ، ومعنى كونها موزونة أى

---

(١) مبادىء النقد الأدبى ١٩٤ .

أن يكون لها عدد إيقاعى ، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون قول منهـــا مؤلفا من أقوال إيقاعية ، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر ، ومعنى كونها مقفاة ، هو أن يكون الحرف الذى يختم به كل قول منها واحدا (١) » والإيقاع الوزنى لايوجد إلا فى قصيدة ، ويشير حازم القرطاجنى إلى ذلك بقوله فى تعريف الوزن : «هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى فى أزمنة متساوية لاتفاقها فى عدد الحركات والسكنات والترتيب (٢) ..» ، وهذا يعنى أنه اتجه إلى ما اتجه إليه ابن سينا من تساوى المقادير من حيث الزمن نتيجة للحركات والسكنات المتتابعة ، وهذا يدلنا على أن حازما ينظر إلى الزمـــن داخل الوزن كوحدة كاملة للبحر كله ، لا كمجرد كلمات تحوى زمنا يجاور بعضها بعضا ، ويعلق الدكتور جابر عصفور على نص حازم السابق بقولـه : «المساواة فى الزمن ترجع — فى نهاية الأمر — إلى التناسب ، بل الأقرب إلى الدقة أن نقول إنها صورة من صوره ، لأن تعاقب الحركة والسكون فى الأوزان المتعددة ليس أمرا عشوائيا ، بل هو عملية تناسب داخل نظام متحد لحركة منتظمة فى الزمن ، تتألف داخلها الأجزاء فى مجموعات متساوية ، ومتشابهة فى تكويناتها — فيتشكل ، بهذا التآلف — كل وزن على حدة ، ويتميز — فى نفس الوقت — عن غيره من الأوزان (٣) » .

على ضوء هذا إذن نقول إن هذا النوع من الزمن — أى الوزنى — داخل القصيدة هو السبب فى جعل الوزن وزنا ، لأنه لايمكن تصور حركات وسكنات فيها بدون زمن على نحو مارأينا . أى أن الزمن الوزنى يسهم فى الحضور

---

(١) فن الشعر لأرسطو (نص ابن سينا ص ١٦١)

(٢) منهاج البلغاء ٢٦٣ .

(٣) مفهوم الشعر ٣٦٨ .

الزمنى الكلى للقصيدة الشعرية بعامة ، وبالتالى فهو يشارك زميليه : الزمن الدهرى والشعرى فى القصيدة الجاهلية فى دعم الوحدة الزمنية لها . ولكن لعدم اقتصاره على القصيدة الجاهلية لانستطيع اعتباره من مقوماتها الزمنية الخاصة بها .

إذا عدنا — بعد هذا كله — إلى ماقلناه فى هذا الفصل عن الموسيقا والوزن وعلاقة الزمن بهما وماقلناه سابقا عن البناء اللغوى والصورةالشعريةونحوها ، ومابيناه من الوحدة الزمنية للقصيدة الجاهلية ؛ إذا عدنا إلى هذا كله ووضعناه بطريقة أخرى بحيث يعرض برمته فى عمل فنى واحد لرأينا الحضور الكلى للقصيدة فى وقت معا ، ذلك الحضور الكلى الذى يتكون من الحضور الزمنى ممتزجا ومتداخلا مع الدور اللغوى والفنى لنص القصيدة . وبذلك نكون قد استطعنا إظهار قيمة القصيدة الجاهلية وماتحويه من عمق وأصالة .

الخـــلاصـــة

١ - أظهر الشعر الجاهلى الذى وصل إلينا أن اللغة المستخدمة فيه عـلى جانب كبير من الرقى و لتعقيد والنضوج : سواء فى وضعها خارج العمـل الفنى ، أى كلغة «عامة مستخدمة» فى الحديث والتعبير ، أم داخل العمـل الفنى حيث أضيفت لها علاقات أخرى متنوعة ومتشابكة زادت من قيمتها، وأظهرت مدى قدرتها على التعبير عن أدق خلجات النفس البشرية والفكـر الإنسانى ، كما أثبتت قدرتها أيضا على أنها أداة توصيل فنية ذات إمكانيات لاحدود لها بين الشاعر والبيئة حوله من جهة ، وبين الشاعر والمتلقى من جهـة أخرى ، حيث نستطيع أن نرى - عن طريق اللغة فى القصيدة - عالما جديدا للزمان والمكان غير الذى نراه خارجها .

٢ - أدى ارتباط اللغة فى القصيدة الشعرية الجاهلية بالصورة و الموسيقا ، وارتباط هؤلاء بفكر الشاعر الجاهلى وعاطفته وفنه إلى ظهور بنية لغوية حية متماسكة للقصيدة ، هذه البنية تقوم على علاقة تفاعل داخلى بين الصورة والموسيقا و اللغة معا ، تساند كل منها الأخرى وكلما كانت هذه المساندة قوية ، ظهر البناء اللغوى متكاملا ، لأن «اللغة» كما ننظر إليها ، هى اللغة داخل القصيدة لاخارجها ، ولاتعبر اللغة عن خشونة العيش والصحراءوالبداوة بطريقة حية إلا داخل العمل الفنى . وبالتالى فاللغة فى القصيدة تحوى إيقاعا متميزا فى حين أننا لانجد هذا الإيقاع خارج النص .

٣ - استطاع الشاعر الجاهلى أن يحطم العلاقات اللغوية الخارجية ، وأن «يخلق» علاقات جديدة تماما فى قصيدته ، وهذه العلاقات تتأثر بالزمان والمكان والقيم وتعطينا «جدة» مستمرة ، هذه الجدة ترجع إلى الإيقاع الناتج

عن «تبادل» عناصر اللغة وتشابكها وتفاعلها مع بعضها البعض سواء فى الألفاظ أم الحروف أم الجمل والعبارات .

٤ — بدراسة البنية اللغوية للقصيدة الجاهلية—على ضوء ماسبق، واسترشادا بالدراسات النقدية الحديثة — وجدنا أنها تقوم بدورين أساسيين نابعين من العمل الفنى نفسه : **الدور الأول الدور الترابطى البنيوى**، ويظهر فى علاقة الجزء بالكل ، والجملة بما حولها ، حيث يبرز دور جزء أكثر من غيره ويؤثر لذلك على بقية أجزاء الكل ، وحيث يبرز أيضا دور عبارة تؤثر فى مسار القصيدة ، وبالتالى تربط بين الجزء السابق واللاحق لها مما يدعم بنية القصيدة ، وتلعب العناصر الأخرى أيضا بالتالى دورها فى نجاح هذا الدور . **الدور الثانى : الدور الإيقاعى البنيوى** ، ويظهر فى علاقة الجزء بالجزء والجملة بالجملة . وهذه الأجزاء إما فى شكل حروف أو كلمات ، وهذه الكلمات قد تكون ضمائر أو غيرها .. ، وتتبادل هذه الحروف أو الكلمات العلاقات المختلفة المتنوعة ، وهذا التبادل فى انتشاره بالتالى فى قصيدة أو قطاع منها يشكل فيها إيقاعا مستمرا سائد فى هذا القطاع . وهذان الدوران يخضعان فى نجاحهما — بطبيعة الحال — إلى كل ماتعبر عنه اللغة من فكر وقيم وزمان وعاطفة ونحو ذلك ..

٥ — إن الإيقاع الذى ظهر فى الدور الثانى للبنية اللغوية يشكل عنصرا من عناصر الموسيقا الشعرية فى القصيدة الجاهلية التى تتنوع وتختلف ، ويرتبط هذا التنوع وذاك الاختلاف أيضا بمدى علاقة الموسيقا بالعناصر الأخرى فى العمل الفنى من ناحية ، وبمدى علاقتها بالزمن والموضوع والحالة النفسية والمجال الذى يخوض فيه الشاعر والقيم التى يبرزها ويعبر عنها من ناحية أخرى، وكذلك تختلف من شاعر إلى شاعر ، أو من نص إلى نص حتى وإن كان

الموضوع واحدا بل من جزء إلى جزء ، أو من قطاع إلى قطاع فى النص الواحد ، وهذا يعنى ارتباط الموسيقا أيضا بنفسية الشاعر وذاته وصنعته الخاصة وطريقة تعبيره الخاصة ، وهنا تبرز دقائق الفروق بين شخصيات الشعراء ، وكما حقق الشاعر ذاتيته البطولية من خلال الجماعية ، استطاع تحقيق ذاتيته الفنية من خلال المشترك لأن الذاتيتين لاتنفصلان ، ففن الشاعر جزء لايتجزأ من قيمه ومبادئه وجوهر عصره ومجتمعه ، كما يظهر أيضا دقائق التلون العاطفى والموضوعى ونحوهما فى القصيدة الواحدة .

٦ — كما وصلت لغة الشاعر الجاهلى إلى مرحلة من النضج والاكتمال بعيدة ، كذلك وصل الوزن والقافية ، وقد بينا أن الأوزان والقوافى التى نظم بها الشاعر الجاهلى نابعة من صميم بيئته الصحراوية ومتمشية مع ظروف حياته ، ولذلك فإن تلك الأوزان والقوافى تأتى إلى شعره تلقائية ، نابعة من إحساسه ، وممتزجة تماما بجميع عناصر عمله الفنى .

٧ — إن البحر الشعرى الذى ينظم فيه الشاعر الجاهلى مع ماله من تطريب ونغم فهو لاينفصل البتة عن المغة بكل ماتحوى ، وبالتالى فهو يشكل فى تكراره المستمر ، وفى تتابعه من بيت إلى بيت إطارا محكما متماسكا للقصيدة ، ممتزجا بوشائجها ، وبالتالى فهو يعطى فرصة داخله للتنوع وإظهار الفروق ، فالتنوع — فى رأينا — لايأتى إلا من وزن واحد وقافية واحدة ، ولذلك نرفض الربط بين البحر الفلانى و«الغرض» الفلانى ، لأن فى كل قصيدة يوجد البحر «بتشكيل خاص» حتى وإن كان هذا البحر نفسه مستخدما فى قصيدة أخرى ، مثلما رأينا فيما يسمى بالتدوير وغير ذلك ، كما أن القافية ليست مجرد «نهاية» موسيقية للأبيات ، بل هى محكمة الروابط من حيث اللغة وغيرها ببقية أجزاء

البيت وهي تكون عنصرا من عناصر تكوين البيت ووجوده برمته لا آخره فقط .

٨ — إن الزمن الوزني — في رأينا — لا يأتي من مجرد «وجود» كلمات متجمعة ذات تفعيلات يشكل تتابع حركاتها وسكناتها حيزا زمنيا ، بل يأتي هذا الوزن من اندماج كلي بين أزمنة الكلمات ، وهكذا يظهر مدى التحام اللغة والموسيقا بأنواعها في العمل الفني الجاهلي ، ومن هذا ظهر دور هذا الزمن في بيان الحضور الكلي للقصيدة الجاهلية .

مصادر لبحث ومراجعه (١)

أولا : باللغة العربية :

(أ) — الكتب :

١ — القرآن الكريم

٢ — إبليس — عباس محمود العقاد — كتاب اليوم — العدد ٣١

٣ — ابن قتيبة — الدكتور عبد الحميد سد الجندى — سلسلة أعلام العرب (٢٢) — المؤسسة العامة للطباعة والنسر — القاهرة .

٤ — أثر العرب فى الحضارة الأوروبية — عباس محمود العقاد — ١٩٤٦م دار المعارف — القاهرة .

٥ — أخبار النوابغ وآثارهم فى الجاهلية وصدر الإسلام — حسن السندوبى (مع ديوان امرىء القيس فى مجلد واحد) — الطبعة الرابعة — ١٣٧٨هـ — ١٩٥٩م — المكتبة التجارية — القاهرة .

٦ — أدب الكاتب — ابن قتيبة — تحقيق وضبط محمد محى الدين عبد الحميد — الطبعة الرابعة — ١٣٨٢ هـ — ١٩٦٣م — المكتبة التجارية — القاهرة .

٧ — إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب — ياقوت الحموى — إشراف مرجوليوث — الطبعة الثانية — ١٩٢٣ — مطبعة هندية — القاهرة .

٨ — أساس البلاغة للزمخشرى — طبعة الشعب .

٩ — أصول الشعر العربى — بروفيسر د . س . مارجوليوث — ترجمة الدكتور يحى الجبورى — الطبعة الأولى — ١٣٩٨هـ — ١٩٧٨ — بيروت .

١٠ — أصول النقد الأدبى — أحمد الشايب — الطبعة السادسة — ١٣٨٠هـ —

---

(١) تشمل هذه القائمة المراجع المذكورة فى هامش البحث ، كما تشمل الكتب الأجنبية المترجمة إلى اللغة العربية.

١٩٦٠ م - مكتبة النهضة - القاهرة .

١١ - أطلس العالم - نشر بمعاونة مجموعة من الأساتذة - مكتبة ودار نشر أبي الهول - مكتبة النعمان - بيروت .

١٢ - الأدب العربي في الجاهلية والإسلام - عمر رضا كحالة - ١٣٩٢هـ ١٩٧٢م - المطبعة التعاونية بدمشق .

١٣ - الأدب في موكب الحضارة الإسلامية ، كتاب الشعر ، الدكتور مصطفى الشكعة - الطبعة الأولى - ١٩٧٤م - دار الكتاب اللبناني - بيروت .

١٤ - الأدب وفنونه - الدكتور عز الدين اسماعيل - الطبعة الثالثة - ١٩٦٥م - دار الفكر العربي - القاهرة .

١٥ - الأساطير - الدكتور أحمد كمال زكي - الطبعة الثانية - ١٩٧٩م - دار العودة - بيروت .

١٦ - الاستدراك في الرد على رسالة ابن الدهان - ضياء الدين بن الأثير - تحقيق وتقديم الدكتور حفني محمد شرف - ١٩٥٨م - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة .

١٧ - الأسس الفنية للنقد الأدبي - الدكتور عبد الحميد يونس - الطبعة الأولى - ١٩٥٨م - دار المعرفة - القاهرة .

١٨ - الأصمعيات - جمع عبد الملك بن قريب الأصمعي - تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون - الطبعة الثالثة - دار المعارف - القاهرة .

١٩ - الأصنام - أبو المنذر بن الكلبي - تحقيق أحمد زكي - نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب - ١٣٤٣هـ - ١٩٢٤م - الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة .

٢٠ - الأصول الفنية للشعر الجاهلى - الدكتور سعد إسماعيل شلبى - ١٩٧٧م - مكتبة غريب - القاهرة .

٢١ - الأغانى - أبو الفرج الأصبهانى - إشراف وتحقيق إبراهيم الإبيارى (بأرقام مسلسلة مستمرة) - ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م - دار الشعب - القاهرة .

٢٢ - الأغانى - أبو الفرج الأصبهانى - طبعة بولاق - القاهرة .

٢٣ - الأمالى - أبو عبدالله اليزيدى - عالم الكتب - بيروت .

٢٤ - الأمالى - أبو على القالى - الطبعة الثالثة - ١٣٧٣هـ - ١٩٥٣م - المكتبة التجارية - القاهرة .

٢٥ - البئر - أبو عبدالله بن الأعرابى - تحقيق وتقديم الدكتور رمضان عبد التواب - ١٩٧٠م - الهيئة العامة للتأليف والترجمة - القاهرة .

٢٦ - البديع فى نقد الشعر - أسامة بن منقذ - تحقيق الدكتور أحمد بدوى والدكتور حامد عبد اللطيف ومراجعة الأستاذ إبراهيم مصطفى - ١٣٨٠هـ - ١٩٦٠م - وزارة الثقافة - القاهرة .

٢٧ - البيان والتبيين - أبو عثمان الجاحظ - تحقيق وشرح عبدالسلام هارون - الطبعة الثانية - ١٣٨٠هـ - ١٩٦٠م - مكتبة الخانجى - القاهرة .

٢٨ - التاريخ السياسى للدولة العربية - الدكتور عبدالمنعم ماجد - ١٩٥٦م - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة .

٢٩ - ديوان أبى نواس - حققه وضبطه أحمد عبد المجيد الغزالى - دار الكتاب العربى - بيروت .

٣٠ - التفسير النفسى للأدب - الدكتور عز الدين إسماعيل - ١٩٦٣م - دار المعارف - القاهرة .

٣١ — الثقافة العربية أسبق من ثقافة اليونان والعبريين — عباس محمود العقاد — ١٩٦٠ م — المكتبة الثقافية (١) — دار القلم — القاهرة .

٣٢ — الجاهلية — جورج غريب — سلسلة الموسوع فى الأدب العربى (١٥)- دار الثقافة — بيروت .

٣٣ — الحطيئة ، فى سيرته ونفسيته وفكره — إيليا حاوى — ١٩٧٠م — دار الثقافة — بيروت .

٣٤ — الحكاية الخرافية ، نشأتها ، مناهج دراستها — فنيتها — فردريش فون ديرلاين — ترجمة الدكتورة نبيلة إبراهيم — مراجعة الدكتور عز الدين إسماعيل — ١٩٦٥م — مجموعة الألف كتاب — دار نهضة مصر — القاهرة .

٣٥ — الحكمة فى الشعر العربى — الجزء الأول — فى الجاهلية والإسلام — الدكتور محمد عويس — مكتبة الطليعة بأسيوط ..

٣٦ — الحيوان — أبو عثمان الجاحظ — حققه وقدم له فوزى عطوى — الطبعة الثانية — ١٣٩٧ هـ — ١٩٧٨م (مجلدان بأرقام مسلسلة مستمرة — الأول يحوى الأجزاء: ١ ، ٢ ، ٣ ، والثانى: ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ،) — دار صعب — بيروت .

٣٧ — الحيوانات والحضارة — عياد موسى العوامى — ١٩٧٧ م — الدار العربية للكتاب — ليبيا — تونس .

٣٨ — الديوان فى النقد والأدب — عباس محمود العقاد وإبراهيم المازنى — الطبعة الثالثة — دار الشعب — القاهرة .

٣٩ — الرحلة فى القصيدة الجاهلية — وهب رومية — الطبعة الأولى — ١٩٧٥م اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين — بيروت .

٤٠ — الرمزية فى الأدب العربى — الدكتور درويش الجندى — (بدون تاريخ) — دار نهضة مصر — القاهرة .

٤١ — الساميون ولغاتهم — الدكتور حسن ظاظا — ١٩٧١م — مكتبة الدراسات اللغوية — دار المعارف — الإسكندرية .

٤٢ — الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى — الدكتور يوسف خليف — ١٩٥٩م — مكتبة الدراسات الأدبية (٨) — دار المعارف — القاهرة .

٤٣ — الشعر الجاهلى — الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى — دار الكتاب اللبنانى — بيروت .

٤٤ — الشعر الجاهلى — قضاياه الفنية والموضوعية — الدكتور إبراهيم عبد الرحمن — ١٣٩٩ هـ — ١٩٧٩م — مكتبة الشباب — القاهرة .

٤٥ — الشعر الجاهلى — منهج فى دراسته وتبويبه — الدكتور محمد النويهى — ١٩٦٨م — الدار القومية للطباعة والنشر — القاهرة .

٤٦ — الشعر العربى المعاصر — الدكتور عز الدين إسماعيل — الطبعة الثالثة — ١٩٧٨م — دار الفكر العربى — القاهرة .

٤٧ — الشعر العربى بين الجمود والتطور — الدكتور محمد عبد العزيز الكفراوى — دار نهضة مصر للطبع والنشر — القاهرة .

٤٨ — الشعر والتأمل — روستريفور هملتون — ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوى — مراجعة الدكتورة سهير القلماوى — المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والنشر — القاهرة

٤٩ — الشعر والشعراء — ابن قتيبة الدينورى — تحقيق أحمد محمود شاكر — ١٣٨٦ هـ — ١٩٦٧م — دار المعارف — القاهرة .

٥٠ — الصراع بين الإنسان والطبيعة — الدكتور محمد محمد الكومى — ١٩٧٧ — رسالة دكتوراه — كلية الآداب — جامعة الأسكندرية .

٥١ — الصناعتين — أبو هلال العسكرى — تحقيق على محمد البجاوى ومحمد أبى الفضل ابراهيم — الطبعة الأولى ١٣٧١هـ — ١٩٥٢م — دار إحياء الكتب لعربية — القاهرة .

٥٢ — الصنعة لفنية فى شعر المتنبى — صلاح محمد عبد الحافظ — ١٩٧٧ م — رسالة ماجستير — كلية الآداب — جامعة الإسكندرية .

٥٣ — الصورة الأدبية — الدكتور مصطفى ناصف — الطبعة الأولى — ١٣٧٨ هـ — ١٩٥٨م — مكتبة مصر — القاهرة .

٥٤ — الطبيعة فى الشعر الجاهلى — الدكتور نورى حمودى القيسى — الطبعة الأولى — ١٣٩٠ هـ — ١٩٧٠ م — دار الإرشاد — بيروت .

٥٥ — العرب قبل الإسلام — جرجى زيدان — مراجعة الدكتور حسين مؤنس — دار الهلال القاهرة .

٥٦ — العقد الفريد — أبو عمر بن عبد ربه — الطبعة الأولى — ١٣٣١ هـ — ١٩١٣ م — المطبعة الجمالية — القاهرة .

٥٧ — العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده — ابن رشيق القيروانى — تحقيق محمد محى لدين عبد الحميد — الطبعة الثالثة ١٣٨٣ هـ — ١٩٦٣ م — المكتبة التجارية — القاهرة .

٥٨ — الغزل — الدكتور سامى الدهان — الطبعة الثانية — ١٩٦٤م — مجموعة فنون الأدب العربى — الفن الغنائى (١) — دار المعارف — القاهرة .

٥٩ — الغزل فى العصر الجاهلى — الدكتور أحمد محمد الحوفى — الطبعة الثالثة — ١٩٧٣ م — دار نهضة مصر — القاهرة . .

٦٠ — الفخر والحماسة — حنا الفاخورى — الطبعة الثانية — مجموعة فنون الأدب العربى — الفن الغنائى (٥) — دار المعارف — القاهرة .

٦١ — الفروسية فى الشعر الجاهلى — الدكتور نورى حمودى القيسى — الطبعة الأولى — ١٣٨٤ هـ — ١٩٦٤ م — مطبع دار التضامن — بغداد .

٦٢ — الفصول والغايات فى تمجيد الله والمواعظ — أبو العلاء المعرى — ضبطه وفسر غريبه محمود حسن زنلتى — المكتب التجارى للطباعة والتوزيع والنشر — بيروت .

٦٣ — الفصول — عباس محمود العقاد — الطبعة الثانية — ١٣٨٧هـ — ١٩٦٧م — دار الكتاب العربى — بيروت . .

٦٤ — الفلسفة الوجودية — الدكتور زكريا إبراهيم — ١٩٥٦م — سلسلة إقرأ (١٦١) — دار المعارف — القاهرة . .

٦٥ — الفن ومذاهبه فى الشعر العربى — الدكتور شوقى ضيف — الطبعة الرابعة — مكتبة الدراسات الأدبية (٢٠) — دار المعارف — القاهرة .

٦٦ — القاموس المحيط — الفيروزبادى .

٦٧ — القيان والغناء فى العصر الجاهلى — الدكتور ناصر الدين الأسد — ١٩٦٨م — دار المعارف — القاهرة .

٦٨ — اللغة الشاعرة — مزايا الفن والتعبير فى اللغة العربية — عباس محمود العقاد — ١٩٦٠م — مكتبة الأنجلو — القاهرة .

٦٩ — اللغة والمجتمع ، رأى ومنهج — الدكتور محمود السعران — ١٩٥٨م — المطبعة الأهلية — بنغازى .

٧٠ — المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر — ضياء الدين بن الأثير — ١٣٥٨هـ — ١٩٣٩م — عيسى البابى الحلبى — القاهرة .

٧١ — المذاهب الوجودية — ريجيس جولفييه — ترجمة الدكتور فؤاد كامل — مراجعة الدكتور محمد عبد الهادى أبو ريدة — ١٩٦٦م — الدار المصرية للتأليف والترجمة — القاهرة .

٧٢ — المستقصى فى أمثال العرب — جار الله الزمخشرى — الطبعة الثانية — ١٣٩٧هـ — ١٩٧٧م — دار الكتب العلمية — بيروت .

٧٣ — المشكلة الخلقية — الدكتور زكريا إبراهيم — الطبعة الثانية — ١٩٧٥م — مجموعة مشكلات فلسفية (٦) — مكتبة مصر — القاهرة .

٧٤ — المصطلح فى الأدب الغربى — الدكتور ناصر الحانى — ١٩٦٨ م — دار المكتبة العصرية — بيروت .

٧٥ — المفصل فى تاريخ الأدب العربى — مجموعة من الأساتذة — ١٣٥٢هـ — ١٩٣٤م — مطبعة مصر — القاهرة .

٧٦ — المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام — الدكتور جواد على — ١٣٧٤هـ — ١٩٥٥م — مكتبة المجمع العراقى — بغداد .

٧٧ — المفضليات — جمع المفضل الضبى — تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون — الطبعة الثانية — دار المعارف — القاهرة .

٧٨ — الموشح — أبو عبيد الله المرزبانى — تحقيق على محمد البجاوى — ١٩٦٥م — دار نهضة مصر القاهرة .

٧٩ — النابغة الذبيانى — الدكتور جميل سلطان — ١٩٧١م — دار الأنوار — بيروت .

٨٠ — النابغة الذبيانى — الدكتور محمد زكى العشماوى — الطبعة الثانية — ١٩٦٨م — مكتبة الدراسات الأدبية (١٧) — دار المعارف — القاهرة.

٨١ — النظرية الرومانتيكية فى الشعر — سيرة أدبية لكولردج — ترجمة الدكتور عبد الحكيم حسان — ١٩٧١م — دار المعارف — القاهرة .

٨٢ — النقد الأدبي — أصوله ومناهجه — سيد قطب — الطبعة الثالثة — ١٩٦٠م — دار الفكر العربي — القاهرة .

٨٣ — النقد الأدبي الحديث — الدكتور محمد غنيمي هلال — الطبعة الثالثة — ١٩٦٤م — دار ومطابع الشعب — القاهرة .

٨٤ — النقد الأدبي ومدارسه الحديثة — ستانلي هايمن — ترجمة الدكتور إحسان عباس والدكتور يوسف نجم — ١٩٥٨م — دار الثقافة — بيروت .

٨٥ — الهجاء والهجاءون في الجاهلية — الدكتور محمد حسين — مكتبة الآداب — القاهرة .

٨٦ — الوسيط في الأمثال — أبو الحسن الو حدي — تحقيق الدكتور عفيف محمد عبد الرحمن — ١٣٩٥هـ — ١٩٧٥م — مؤسسة دار الكتب الثقافية — الكويت .

٨٧ — أمير الشعر في العصر القديم — محمد صالح سمك — ١٩٧٤م — دار نهضة مصر — القاهرة .

٨٨ — أنساب الخيل في الجاهلية والإسلام — ابن الكلبي — تحقيق أحمد زكي — نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب — الدار القومية ١٣٨٤هـ — ١٩٦٥م — القاهرة .

٨٩ — أيام العرب في الجاهلية — محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد ابو الفضل إبراهيم — دار إحياء الكتب العربية — القاهرة .

٩٠ — بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف — الدكتور محمد عوني عبد الرءوف — ١٩٧٦م — مكتبة الخانجي — القاهرة .

٩١ ـ برجسون ـ الدكتور زكريا إبراهيم ـ الطبعة الثانية ـ ١٩٦٨م ـ مجموعة نوابغ الفكر الغربى (٣) ـ دار المعارف ـ القاهرة .

٩٢ ـ بلوغ الأرب فى معرفة أحوال العرب ـ محمد شكرى الألوسى ـ عنى بشرحه وتصحيحه وضبطه محمد بهجة الأثرى ـ الطبعة الثانية ـ ١٣٤٢هـ ـ ١٩٢٤م .

٩٣ ـ تاج العروس ـ الزبيدى .

٩٤ ـ تاريخ آداب العرب ـ مصطفى صادق الرافعى ـ إخراج محمد سعيد العريان ـ الطبعة الثانية ـ ١٣٧٣هـ ـ ١٩٥٤م ـ المكتبة التجارية ـ القاهرة .

٩٥ ـ تاريخ آداب اللغة العربية ـ جرجى زيدان ـ ١٩٥٧م ـ دار الهلال ـ القاهرة .

٩٦ ـ تاريخ الآداب العربية ، من الجاهلية حتى عصر بنى أمية ـ كارلو نالينو ـ تقديم الدكتور طه حسين ـ الطبعة الثانية ـ دار المعارف ـ القاهرة .

٩٧ ـ تاريخ الأدب العربى ـ أحمد حسن الزيات ـ الطبعة الخامسة ـ ١٣٤٩هـ ـ ١٩٣٠م ـ لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة .

٩٨ ـ تاريخ الأدب العربى ـ العصر الجاهلى ـ الدكتور شوقى ضيف ـ ١٩٦٠م ـ دار المعارف ـ القاهرة .

٩٩ ـ تاريخ الأدب العربى ـ كارل بروكلمان ـ ترجمة الدكتور عبد الحليم النجار وآخرين ـ دار المعارف ـ القاهرة .

١٠٠ ـ تاريخ الإسلام ـ الدكتور حسن ابراهيم حسن ـ الطبعة الخامسة ـ ١٩٥٩م ـ مكتبة النهضة المصرية ـ القاهرة .

١٠١ ـ تاريخ الأمم الإسلامية ـ محمد الخضرى ـ ١٩٦٩م ـ المكتبة التجارية الكبرى ـ القاهرة .

١٠٢ — تاريخ التمدن الإسلامى — جرجى زيدان — منشورات دار الحياة — بيروت .

١٠٣ — تاريخ الجاهلية — الدكتور عمر فروخ — ١٣٨٤هـ — ١٩٦٤م — دار العلم للملايين — بيروت .

١٠٤ — تاريخ الشعر السياسى — أحمد الشايب — الطبعة الخامسة — ١٣٩٦هـ — ١٩٧٦م — مكتبة النهضة المصرية — القاهرة .

١٠٥ — تاريخ الشعر العربى حتى آخر القرن الثالث الهجرى — نجيب محمد البهبيتى — الطبعة الرابعة — دار الفكر — بيروت .

١٠٦ — تاريخ العرب (مطول) — فيليب حتى — ترجمة محمد مبروك نافع — ١٩٥٨م — دار النشر والطباعة — القاهرة .

١٠٧ — تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر الميلادى — هنرى جورج فارمر — عربه وعلق حواشيه جرجيس فتح الله — دار مكتبة الحياة — بيروت .

١٠٨ — تاريخ النقد الأدبى عند العرب من العصر الجاهلى إلى القرن الرابع الهجرى — طه أحمد ابراهيم — دار الحكمة — بيروت .

١٠٩ — تايلور — الدكتور أحمد أبو زيد — مجموعة نوابغ الفكرى الغربى (٩) دار المعارف — القاهرة .

١١٠ — تحرير التحبير — ابن أبى الإصبع — تقديم وتحقيق الدكتور حفنى محمد شرف — ١٣٨٣هـ — المجلس الأعلى للشئون الإسلامية — القاهرة .

١١١ — تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام — الدكتور شكرى فيصل — الطبعة الخامسة — دار العلم للملايين — بيروت .

١١٢ — ثقافة الناقد الأدبى — الدكتور محمد القنوهى — الطبعة الثانية — ١٩٦٩م — مكتبة الخانجى — بيروت .

١١٣ — ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب — أبو منصور الثعالبى — ١٣٢٦هـ — ١٩٠٨م — مطبعة الظاهر — القاهرة .

١١٤ — جمهرة أشعار العرب فى الجاهلية والإسلام — جمع أبى زيد القرشى — تحقيق وضبط على محمد البجاوى — الطبعة الأولى — دار نهضة مصر — القاهرة .

١١٥ — جمهرة أنساب العرب — أبو محمد بن حزم — تحقيق وتعليق عبدالسلام هارون — ١٣٨٢هـ — ١٩٦٢م — مجموعة ذخائر العرب (٢) — دار المعارف — القاهرة .

١١٦ — جميل بثينة — عباس محمود العقاد — الطبعة الثانية — ١٩٥٤م — سلسلة إقرأ (١٣) — دار المعارف — القاهرة .

١١٧ — حاضر النقد الأدبى — طائفة من الأساتذة المتخصصين — ترجمة الدكتور محمود الربيعى — الطبعة الثانية — ١٩٧٧م — دار المعارف — القاهرة .

١١٨ — حديث الأربعاء — الدكتور طه حسين — الطبعة الثانية عشرة — ١٩٧٦م — دار المعارف — القاهرة .

١١٩ — حسان بن ثابت شاعر الرسول — الدكتور سيد حنفى حسنين — أعلام العرب (٢٠) — المؤسسة المصرية العامة للطباعة والنشر — القاهرة .

١٢٠ — حياة الحيوان الكبرى — كمال الدين الدميرى — ١٩٦٣م — المكتبة التجارية — القاهرة .

١٢١ — خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب — عبد القادر البغدادى — تحقيق وشرح عبد السلام هارون — دار الكاتب العربى للطباعة والنشر — القاهرة .

١٢٢ - دائرة المعارف الإسلامية - الترجمة العربية - القاهرة .

١٢٣ - دراسات فى الشعر والمسرح - الدكتور محمد مصطفى بدوى - الطبعة الثانية - ١٩٧٩م - الهيئة العامة للكتاب - الإسكندرية .

١٢٤ - دراسة فى لغة الشعر - الدكتور رجاء عيد - ١٩٧٩م - منشأة المعارف - الإسكندرية .

١٢٥ - دلائل الإعجاز فى علم المعانى - عبد القاهر الجرجانى - تعليق محمد رشيد رضا - ١٣٨١هـ - ١٩٦١م - مكتبة القاهرة - القاهرة.

١٢٦ - ديوان أبى زبيد الطائى - جمع وتحقيق الدكتور نورى حمودى القيسى - ١٩٦٧م - مطبعة المعارف - بغداد .

١٢٧ - ديوان امرئ القيس - تحقيق محمد أبى الفضل ابراهيم - الطبعة الثانية - مجموعة ذخائر العرب (٢٤) - دار المعارف - القاهرة .

١٢٨ - ديوان امرئ القيس - شرح حسن السندوبى - الطبعة الرابعة - ١٣٧٨هـ ١٩٥٩م - المكتبة التجارية - القهرة .

١٢٩ - ديوان الأعشى الكبير - شرح وتعليق الدكتور محمد حسين - مكتبة الآداب - القاهرة .

١٣٠ - ديوان الأفوه الأودى - مجموعة الطرائف (انظر ديوان الشنفرى فى هذا المراجع).

١٣١ - ديوان البحترى - تحقيق وشرح حسن كامل الصيرفى - ١٩٦٣م - مجموعة ذخائر الغرب (٣٤) - دار المعارف - القاهرة .

١٣٢ - ديوان الحطيئة - شرح أبى سعيد السكرى - ١٣٨٧هـ - ١٩٦٧م - دار صادر - بيروت .

١٣٣ — ديوان الحماسة — شرح أبي على المرزوقى — نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون — الطبعة الثانية — ١٣٨٧هـ — ١٩٦٧م — مطبعة لجنة التأليف والترجمة — القاهرة .

١٣٤ — ديوان الخنساء مع مراثى ستين شاعرة من شواعر العرب — ١٣٨٨هـ ١٩٦٨م — دار التراث — بيروت .

١٣٥ — ديوان السموأل (مع ديوان عروة بن الورد) — ١٣٨٤هـ — ١٩٦٤م دار صادر — بيروت .

١٣٦ — ديوان الشماخ بن ضرار الذبيانى — تحقيق وشرح صلاح الدين الهادى — ١٩٦٨م — مجموعة ذخائر العرب (٤٢) — دار المعارف — القاهرة .

١٣٧ — ديوان الشنفرى — مجموعة الطرائف الأدبية — تصحيح وتخريج عبد العزيز الميمنى — دار الكتب العلمية — بيروت .

١٣٨ — ديوان الفرزدق — جمع وتعليق عبد الله الصاوى — الطبعة الأولى — ١٣٥٤ هـ — ١٩٣٦م — المكتبة التجارية — القاهرة .

١٣٩ — ديوان المتنبى — تصحيح ومقارنة الدكتور عبد الوهاب عزام — ١٣٦٣هـ — ١٩٤٤م — لجنة التأليف والترجمة — القاهرة .

١٤٠ — ديوان المتنبى — شرح عبد الرحمن البرقوقى — دار الكتاب العربى — بيروت .

١٤١ — ديوان المثقب العبدى — تحقيق محمد حسن آل ياسين — ١٩٦٠م — بغداد .

١٤٢ — ديوان النابغة الذبيانى — تحقيق وتقديم فوزى عطوى — ١٩٦٩م — الشركة اللبنانية للكتاب — بيروت .

١٤٣ — ديوان النمر بن تولب — صنعة الدكتور نورى حمودى القيسى — مطبعة المعارف — بغداد .

١٤٤ — ديوان الهذليين — نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب — الدار القومية للطباعة والنشر — ١٣٨٥هـ — ١٩٦٥م — القاهرة .

١٤٥ — ديوان أوس بن حجر — تحقيق وشرح الدكتور محمد يوسف نجم — الطبعة الثانية — ١٣٨٧هـ — ١٩٦٧م — دار صادر — بيروت .

١٤٦ — ديوان حاتم الطائى — شرح إبراهيم اجزينى — ١٩٦٨م — دار الكاتب العربى — بيروت .

١٤٧ — ديوان شعر حاتم بن عبدالله الطائى وأخباره — صنعة يحى بن مدرك الطائى ورواية هشام الكلبى — دراسة وتحقيق الدكتور عادل سليمان جمال — مطبعة المدنى — القاهرة .

١٤٨ — ديوان حسان بن ثابت — تحقيق الدكتور سيد حنفى حسنين ومراجعة حسن كامل الصيرفى — ١٣٩٤هـ — ١٩٧٤م — الهيئة العامة للكتاب — القاهرة .

١٤٩ — ديوان حميد بن ثور الهلالى — تحقيق عبد العزيز الميمنى — نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب — الدار لقومية للطباعة والنشر ١٣٨٤هـ ١٩٦٥م — القاهرة .

١٥٠ — ديوان زهير بن أبى سلمى — صنعة أبى العباس ثعلب — نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب — الدر القومية للطباعة والنشر — ١٣٨٤هـ — ١٩٦٤م — القاهرة .

١٥١ — ديوان سحيم — تحقيق عبد العزيز الميمنى — نسخة مصورة عن طبعة

دار الكتب — الدار القومية للطباعة والنشر — ١٣٨٤ هـ — ١٩٦٥م — القاهرة .

١٥٢ — ديوان طرفه بن العبد — شرح الأعلم الشنتمرى — ١٩٠٠ — طبع شالون .

١٥٣ — ديوان عامر بن الطفيل — رواية أبى العباس ثعلب — ١٣٨٣هـ — ١٩٦٣م — دار صادر — بيروت .

١٥٤ — ديوان عبدة بن الطبيب — شرح الدكتور يحى الجبورى — ١٣٩١هـ — ١٩٧١م — دار التربية — بيروت .

١٥٥ — ديو ن عبيد بن الأبرص — ١٣٨٤هـ — ١٩٦٤م — دار صادر — بيروت .

١٥٦ — ديوان عروة بن الورد (مع ديوان السموأل) — ١٣٨٤هـ — ١٩٦٤م — دار صادر — بيروت .

١٥٧ — ديوان علقمة الفحل — شرح الأعلم الشنتمرى — تحقيق لطفى الصقال ودرية الخطيب — مراجعة لدكتور فخر الدين قباوة — الطبعة الأولى — ١٣٨٩هـ — ١٩٦٩م — دار الكتاب العربى — حلب .

١٥٨ — ديو ن عمرو بن أحمر الباهلى — جمع وتحقيق الدكتور حسين عطوان — مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق .

١٥٩ — ديوان عنترة بن شداد — تحقيق وشرح عبد المنعم عبد الرءوف شلبى — تقديم إبراهيم الإبيارى — المكتبة التجارية — القاهرة .

١٦٠ — ديوان قيس بن الخطيم — عن ابن السكيت وغيره — تحقيق وتعليق الدكتور ناصر الدين الأسد — الطبعة الأولى — ١٣٨١هـ — ١٩٦٢م — مكتبة دار العروبة — القاهرة .

١٦١ — ديوان كعب بن زهير — صنعة أبى سعيد السكرى — نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب — ١٣٦٩هـ — ١٩٥٠م — الدار القومية للطباعة والنشر — القاهرة .

١٦٢ — ديوان لبيد بن ربيعة — قدم له وشرحه إبراهيم جزينى — منشورات دار القاموس الحديث — بيروت .

١٦٣ — رسالة الصاهل والشاحج — أبو العلاء المعرى — تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمن — ١٩٧٥م — دار المعارف — القاهرة .

١٦٤ — زمن الشعر — أدونيس (على أحمد سعيد) الطبعة الثانية — ١٩٧٨م — دار العودة — بيروت .

١٦٥ — زهير شاعر أهل الجاهلية — الدكتور جميل سلطان — الطبعة الأولى — ١٣٩٣هـ — ١٩٧٣م — دار الأنوار — بيروت .

١٦٦ — شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات — أبو بكر الأنبارى — تحقيق عبد السلام هارون — مجموعة ذخائر العرب (٣٥) — دار المعارف — القاهرة .

١٦٧ — شرح المعلقات السبع — أبو عبدالله الزوزنى — ١٣٧٨هـ — ١٩٥٨م — المكتبة التجارية — القاهرة .

١٦٨ — شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى — عباس محمود العقاد — الطبعة الثانية — ١٩٥٠م — مكتبة النهضة — القاهرة .

١٦٩ — شعر الحرب فى أدب العرب — الدكتور زكى المحاسنى — ١٩٦١م — مكتبة الدراسات الأدبية (٢٣) — دار المعارف — القاهرة .

١٧٠ — شعر الحرب فى العصر الجاهلى — الدكتور على الجندى — الطبعة الثالثة — ١٩٦٦م — مكتبة الجامعة العربية — بيروت .

١٧١ - صفة جزيرة العرب - أبو محمد الهمدانى - نشر ومراجعة محمد ابن عبد الله بليهد النجدى - ١٩٥٣م - مطبعة السعادة - القاهرة .

١٧٢ - طبقات فحول الشعراء - بن سلام الجمحى - شرح محمود محمد شاكر - ١٩٥٢م - مجموعة ذخائر العرب (٧) - دار المعارف - القاهرة .

١٧٣ - عدى بن زيد العبادى الشاعر المبتكر - محمد على الهاشمى - الطبعة الأولى - ١٣٨٧هـ - ١٩٦٧م - المكتبة العربية - حلب .

١٧٤ - عيار الشعر - ابن طباطبا العلوى - تحقيق الدكتور طه الحاجرى والدكتور محمد زغلول سلام - ١٩٦٥م - المكتبة التجارية - القاهرة .

١٧٥ - فتوح البلدان - أبو الحسن البلاذرى - راجعه وعلق عليه رضوان محمد رضوان - ١٩٥٩م - المكتبة التجارية - القاهرة .

١٧٦ - فجر الإسلام - أحمد أمين - الطبعة السادسة - ١٣٧٠هـ - ١٩٥٠م - مكتبة النهضة - القاهرة .

١٧٧ - فى الأدب الجاهلى - الدكتور طه حسين - ١٩٦٤م - دار المعارف - القاهرة .

١٧٨ - فى الشعر العربى القديم - الأصول الخلقية (الكتاب الأول) - كمال اليازجى - الطبعة الأولى - ١٩٧٣م - دار الكتاب اللبنانى - بيروت.

١٧٩ - فى النقد الأدبى - الدكتور شوقى ضيف - ١٩٦٢م - مكتبة الدراسات الأدبية (٢٦) - دار المعارف - القاهرة .

١٨٠ - فى مرآة الشعر الجاهلى - الدكتور فتحى أحمد عامر - ١٩٧٧م - دار الشروق - القاهرة .

١٨١ ــ فن الاستعارة ــ الدكتور أحمد عبد السيد الصاوى ــ ١٩٧٩م ــ الهيئة العامة للكتاب ــ الإسكندرية .

١٨٢ ــ فن التقطيع الشعرى والقافية ــ الدكتور صفاء خلوصى ــ الطبعة الخامسة ــ ١٣٩٧هـ ــ ١٩٧٧م ــ مكتبة المثنى ــ بغداد .

١٨٣ ــ فن الشعر ــ أرسطوطاليس ومعه كتاب الشفاء لابن سينا ــ ترجمة وشرح الدكتور عبد الرحمن بدوى ــ ١٩٥٣م ــ مكتبة النهضة ــ القاهرة .

١٨٤ ــ فن الشعر ــ الدكتور إحسان عباس ــ الطبعة الخامسة ــ ١٩٧٥م ــ دار الثقافة ــ بيروت .

١٨٥ ــ قراءة جديدة لشعرنا القديم ــ صلاح عبد الصبور ــ ١٩٧٣ م ــ دار النجاح ــ بيروت .

١٨٦ ــ قراءة فى الأدب القديم ــ الدكتور محمد أبو موسى ــ الطبعة الأولى ــ ١٩٧٨م ــ دار الفكر العربى ــ القاهرة .

١٨٧ ــ قضايا النقد الأدبى والبلاغة ــ الدكتور محمد زكى العشماوى ــ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ــ الإسكندرية .

١٨٨ ــ كولردج ــ الدكتور محمد مصطفى بدوى ــ مجموعة نوابغ الفكر الغربى (١٥) ــ دار المعارف ــ القاهرة .

١٨٩ ــ لبيد بن ربيعة العامرى ــ الدكتور يحيى الجبورى ــ مكتبة الأندلس ــ بغداد .

١٩٠ ــ لسان العرب ــ ابن منظور ــ طبع بيروت .

١٩١ ــ مبادىء النقد الأدبى ــ إيفور إيفانس رتشاردز ــ ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوى ــ مراجعة الدكتور لويس عوض ــ ١٩٦٣م ــ المؤسسة العامة للترجمة والنشر ــ القاهرة .

١٩٢ — مبادىء علم الاجتماع — الدكتور السيد محمد بدوى — الطبعة الثالثة — ١٩٧١م — دار المعارف — الإسكندرية .

١٩٣ — مختارات شعراء العرب — هبة الله بن الشجرى — تحقيق على محمد البجاوى — ١٩٧٥م — دار نهضة مصر — القاهرة .

١٩٤ — مروج الذهب ومعادن الجوهر — أبو الحسن المسعودى — تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد — الطبعة الخامسة — ١٣٩٣هـ — ١٩٧٣م — القاهرة .

١٩٥ — مشكلة البنية — الدكتور زكريا إبراهيم — مجموعة مشكلات فلسفية (٨) — مكتبة مصر — القاهرة .

١٩٦ — مطالعات فى الكتب والحياة — عباس محمود العقاد — الطبعة الثالثة — ١٣٨٦هـ — ١٩٦٦م — دار الكتاب العربى — بيروت .

١٩٧ — مطلع النور أو طوالع البعثة المحمدية — عباس محمود العقاد — ١٩٥٥م — كتاب الهلال (٥٠) — دار الهلال — القاهرة .

١٩٨ — معجم ألقاب الشعراء — الدكتور سامى مكى العانى — ١٩٧١م — مطبعة النعمان — النجف .

١٩٩ — معجم ما استعجم من اسماء البلاد والمواضع — أبو عبيد البكرى الأندلسى — تحقيق وضبط مصطفى السقا — الطبعة الأولى — ١٣٦٤هـ — ١٩٤٥م — لجنة التأليف والترجمة والنشر — القاهرة .

٢٠٠ — مفهوم الشعر — الدكتور جابر أحمد عصفور — ١٩٧٨م — دار الثقافة — القاهرة .

٢٠١ — مقالات فى الشعر الجاهلى — يوسف اليوسف — ١٩٧٥م — منشورات وزارة الثقافة بدمشق — دمشق .

٢٠٢ — مقدمة ابن خلدون — عبد الرحمن بن خلدون — تحقيق الدكتور على عبد الواحد وافى — الطبعة الأولى ١٣٧٦هـ — ١٩٥٧م — لجنة البيان العربى — القاهرة .

٢٠٣ — مقدمة القصيدة العربية فى لشعر الجاهلى — الدكتور حسين عطوان — ١٩٧٠م — مكتبة الدراسات الأدبية (٥٠) — دار المعارف — القاهرة .

٢٠٤ — مقدمة للشعر العربى — أدونيس (على أحمد سعيد) — الطبعة الثالثة — ١٩٧٩م — دار العودة — بيروت .

٢٠٥ — ملامح وحدة القصيدة فى الشعر العربى — الدكتور سامى منير — الطبعة الأولى — ١٩٧٥م — الهيئة العامة للكتاب — الإسكندرية.

٢٠٦ — ملامح يونانية فى الأدب العربى — الدكتور إحسان عباس — ١٩٧٧م — المؤسسة العربية للدراسات والنشر — بيروت .

٢٠٧ — منهاج البلغاء وسراج الادباء — حازم القرطاجنى — تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة — ١٩٦٦م — دار الكتب الشرقية — تونس .

٢٠٨ — مهرجان الشعر الرابع — مجموعة المحاضرات الملقاة بالإسكندرية سنة ١٩٦٢م — المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب — ١٩٦٣م — القاهرة .

٢٠٩ — موسيقى الشعر — الدكتور إبراهيم أنيس — الطبعة الخامسة — ١٩٧٨م — مكتبة الأنجلو المصرية — القاهرة .

٢١٠ — نقد الشعر — قدامة بن جعفر — تحقيق كمال مصطفى — ١٩٦٣م — مكتبة الخانجى — القاهرة .

٢١١ — نهاية الأرب فى فنون الأدب — شهاب الدين النويرى — نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب — القاهرة .

٢١٢ — هذه الشجرة — عباس محمود العقاد — دار سعد مصر للطباعة والنشر — القاهرة .

(ب) الدوريـــات :

١ — مجلة الأقـلام العراقيـــة
٢ — مجلة الباحث الباريسيـــة
٣ — مجلة الدارة السعوديـــة
٤ — مجلة الشعـر القاهـريـــة
٥ — مجلة الطليعة الأدبية العراقية
٦ — مجلة الفيصـل السعوديـــة
٧ — مجلة المعـرفة السوريـــة
٨ — مجلة المنتدى الإيـرانيـــة
٩ — مجلة الموقف الأدبي السورية
١٠ — مجلة لغة العرب — صاحب امتيازهـا الأب الكرملي
الجمهورية العراقية — ١٩٧٥
١١ — مجلة أمـواج الإسكندريـة

وقد أشير للأعداد والصفحات في هوامش الكتاب.

ثانيا : باللغة الأنجليزية :

(A)

1. **Arabic Literature :** An Introduction, **By H. A.R. Gibb.** Oxford University Press, London.
2. **Antar and Abla :** A Bedouin Romance, rewritten and arranged, **By Diana Richmond.** Quartet Books, London.
3. **Edgar Allan Poe :** selected and edited, with an introduction and notes, **By Philip Van Doren Stern.** The Viking Press -- 1945, New York.
4. **English Critical Essays, XVI-XVIII Centuries :** selected and edited, **by Edmund D. Jones.** Oxford University Press, London.
5. **English Critical Essays, XIX Century :** selected and edited, by **Edmund D. Jones,** Oxford University Press, London.
6. **Introduction to Classical Arabic Literature :** with selections from representative works in translations, by **Ilse Lichtenstadter.** Schocken Books, New York.
7. **Literary Criticism, Its principles and history : By P of. B.R. Mullik.** 1969-S. Chand and Co., Delhi.
8. **Nineteenth-Century Studies :** Coleridge to Matthew Arnold, **By Basil Willey.** Penguin Books, London.
9. **On Literature And Art :** by **Anatoly Lunacharskty.** Progress Publishers, Moscow.
10. **The Philosophy of Modern Art :** Collected Essays, **By Herbert Read.** Faber And Faber, London.
11. **Principles of Literary Criticism : by Prof. Lascelles Abercrombie,** 1932 — Victor Gollancz Ltd, London.

12. **Problems of Modern Aesthetics :** Collection of articles. Progress Publishers, Moscow.

13. **Selections from the Poetry of Bassar :** Edited with translation and commentary and an introductory sketch of Arabic structures, by **A.F.L. Beeston.** Cambridge University Press, Cambridge.

14. **What is a Classic?**An address delivered before The Virgil Society on the 16th Of October 1944, **By T.S. Eliot.** Faber and Faber Limited, London.

(B)

1. **A Text-Book Of Zoology (In Two Vol.) :**
by T. Jeffery Parker. 1928 — Macmillan and Co. limited, London.

2. **Influences of Geographic Environment :** On the bases of Ramzel's system of anthropo-geography, **By Ellen Churchill Semple.** Henry Holt and Company, New York.

3. **The Outline of Natural History : by Sir Arthur Thomson.** George Newnes, Limited, London.

4. **The Outline of Science :** Analian story simply told. Edited by **Prof. J. Arthur Thomson.** George Newnes Limited, London.

5. **The Science of Life : By H.G. Wells, Julian Huxly, G.P. Wells.** Cassel and Company Limited, London.

6. **Wonders of Animal Life (In two Vol.) :** The Pictured Story of all that is most interesting in natural history told by famous naturalists and edited. **By Sir John Hammelton.** John Carpenter House. Whitefriars, London.

(C)

1. **Chamber's English Dictionary.**
2. **Dictionary of Literary Terms :** English-Frensh-Arabic **By Magdi Wahba.** ط . بيروت
3. **Encyclopaedia Britannica :** William Benton Publisher.
4. **Hamlyn Encyclopedic World Dictionary.**
5. **Literay Supplement :** (The Times-London).
6. **Oxford Concise English Dictionary.**
7. **Reader's Digest.**