٣٠١٠٢٠٠٠٠٣٧٣٣

بسم الله الرحمن الرحيم

المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة أم القرى
كلية اللغة العربية
قسم الدراسات العليا العربية

٠٠١٦٣٨ / ٢٧٣٣

أثر الموروث الشعري القديم في ديوان الشعر السعودي الحديث

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب

إعداد : طيب أحمد الحارثي

إشراف الدكتور : صالح جمال بدوي

١٤٢٠ ـ ٢١هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

وزارة التعليم العالي
جامعة أم القرى
كلية اللغة العربية

نموذج رقم (٨)

« إجازة اطروحة علمية في صيغتها النهائية بعد إجراء التعديلات »

الاسم «رباعي» : طيب أحمد إبراهيم الحارثي كلية: اللغة العربية قسم: الدراسات العليا – فرع: الأدب .
الاطروحة مقدمة لنيل درجة: « الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها » في تخصص: الأدب
عنوان الاطروحة: « أثر الموروث الشعري القديم في ديوان الشعر السعودي الحديث / شعر المحافظين »

الحمد لله رب العالمين والصّلاة والسّلام على أشرف الأنبياء والمرسلين وعلى آله وصحبه أجمعين ، وبعد:

فبناء على توصية اللجنة المكونة لمناقشة الاطروحة المذكورة أعلاه والتي تمت مناقشتها بتاريخ ١٧/ ٩ /١٤٢١هـ ، بقبولها بعد إجراء التعديلات المطلوبة ، وحيث قد تم عمل اللازم ، فإن اللجنة توصي بإجازتها في صيغتها النهائية المرفقة للدرجة العلمية المذكورة أعلاه...

والله الموفق. ،،،

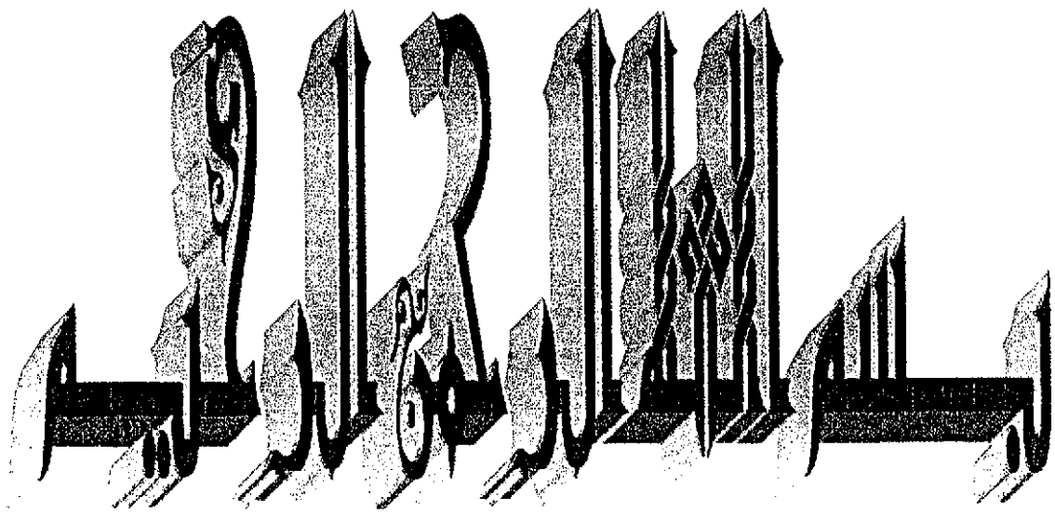
أعضاء اللجنة

المشرف	المناقش الداخلي	المناقش الخارجي
الاسم: د. صالح جمال بدوي	الاسم: د. عبدالله إبراهيم الزهراني	الاسم: أ.د. عبدالمحسن فراج القحطاني
التوقيع:	التوقيع:	التوقيع:

يعتمد: رئيس قسم الدراسات العليا العربية

أ.د. سليمان بن إبراهيم العايد

* يوضع هذا النموذج أمام الصفحة المقابلة لصفحة عنوان الاطروحة في كل نسخة من الرسالة.


بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمدللّه رب العالمين ، والصلاة والسلام على أشرف الانبياء والمرسلين سيدنا محمد ﷺ .

ملخص أطروحة دكتوراه في الأدب بعنوان :

(أثر الموروث الشعري القديم في ديوان الشعر السعودي الحديث /شعر المحافظين)

أقيمت هذه الدراسة لتقصّي ماللتراث الشعري القديم من آثارفي شعر المحافظين السعوديين (الحديث) ، والتعرف على حقيقةالأثرمن خلال تحديد طبيعة العلاقة بين المؤثروالمتأثر ، والكشف عن الكيفية التي تمت بها معالجة الشعر ، ومدى إفادة الشعراء من الموروث الشعري .

وقد سار البحث على المنهج المتكامل الذي يقوم على تتبع آثار التيار السعودي المحافظ – في الطورين الأول والثاني – مصنفة في أغراضها الشعرية مع تطبيق المنهج التاريخي في تصنيف الشعراء ، وفي ذلك تم التركيز على إبراز السمات العامة للتأثر مرتبطة بالاتجاه الفني ، ومن ثم فإن الدراسة التحليلية قامت على تتبع تأثير التراث الشعري في : الأفكار والمعاني ، والمعجم الشعري ، والصورة الفنية ، وموسيقى الشعر .

وقُسِّمت الدراسة إلى وحدتين رئيستين ، عدا التمهيد الذي خُصص للجانب النقدي ، وحُدد فيه المفهوم الخاص بالموروث الشعري ، وموقف النقاد القدماء والمعاصرين من التراث ، وموجبات اتصال الشاعر العربي بالتراث ، ثم ارتباط الشاعر السعودي بالتراث وموقفه منه .

وتناول الباب الأول : (طور التقليد المحض) وأصحابه هم شعراء البعث والإحياء .وجاء في فصلين ،تتبع الأول :حالةالشعر في أقرب العصورإلى عصرهم ، وعلاقتهم بموروث الشعر القديم ، ومفهومهم لوظيفة الشعر .

وتم في (الفصل الثاني) استقصاء تأثير التراث الشعري في نتاج شعراء هذا الطور ، وبيان كيفية تأثرهم المباشر بالأغراض القديمة ، ومحاكاة مضامينها ، وشدة تأثرهم بموسيقى الشعر العربي القديم ، واستلهامهم للصورة الفنية الموروثة .

اما الباب الثاني : فقدتناول مظاهرالتأثيرفي نتاج شعراءالتقليديةالحديثة(طور التجديد المحافظ) ، ورصدت الدراسة أبرزالظواهرالتي صاحبت استخدامهم للموروث الشعري ؛ فتتبعت التزامهم بالموسيقى الشعرية الموروثة وموقفهم المتضامن مع نظامها ، واستقصت ملامح التأثير المباشر في معارضاتهم الصريحة والوزنية ، وفي الأغراض والقيم المعنوية سواءً في الموضوعات القديمة أو المستحدثة ، كما تم رصد الأثر في الصور والأخيلة وملامح التأثر بمفهوم القدماء للصورة الشعرية ، إلى جانب تتبع الأثرفي المعجم الشعري سواءً في المفردة أوالتركيب اللغوي . وفي كل ذلك لم تغفل الدراسة عن المقارنة بين معالجة الشعر وإفادة الشعراء السعوديين من الموروث في كلا الطورين .

الباحث	المشرف	عميد كلية اللغة العربية
طيب أحمد الحربي	د . صالح جمال بدوي	د . صالح جمال بدوي

المقدمة

- اختيار الموضوع وطبيعته
- حـــدوده ومصـــادره
- منـهـجـه وخـطـتـــه

بســـم الله الرحمن الرحيـــم

الحمد لله رب العـالمين ، والصـلاة والسـلام على خـاتم الأنبـاء والمـرسـلين ، سيـدنـا محمد صلى الله عليه وسلم ، وعلى آلــه وصحـابتـه الغرّ الميـامين ، ومن تبعـه بإحسان إلى يـوم الدين . و(بعد) ...

فإن التراث العربي القديم منبع ثر لا ينضب ، تتعاقب عليه أجيال الشعـراء فتنهل منه ما ترى أنه يفي بحـاجتهـا ، ويندر أن يجتمع الشعراء العـرب باختلاف اتجـاهـاتهم - وتيـاراتهم ومدارسهم - حـول أمر كمـا هـو الحـال في اجتمـاعهم حـول المـوروث الشعـري الأصيـل .

ومما لاشك فيه أن قضية التراث ارتبطت بالنهضة الأدبية (العربية) الحديثة منذ بوادرها الأولى ، واستحوذت على اهتمــام الشعراء والنقـاد العرب حتى يوم الناس هذا ، وشكل فيها موروث الشعر العربي القديم(عمود الارتكاز) الذي لولاه لتعذر قيامها ..

ويلحـظ المتأمل في ديوان الشعـر العربي السعودي اشـارات واضحة تؤكد على أن هـذه القضية الأدبية تفرض حضورها على كثير من النتاج الشعري ، وبمزيـد من التأمـل العمـيق في نتاج شعـراء هـذا الديوان ، على اختلاف مراحله وتـنوع اتجـاهـاته ، تتأكد حـقيقـة ترسُّخ الموروث الشعري في أذهان أغلب الشعراء ، ويتنامى لدى الباحث الشعوربخصوصية الأدب السعودي من حيث اتصاله بالتراث وشدة ولائـه للقيم والتقاليد التي تمتد جذورها إلى المـاضي العـريـق ، ومن ثم قربه أكثر من غيره في سـائر البلاد العربية إلى الموروث الشعري العربي الأصيل . ومن هنا صح العزم على إفراد دراسة متأنية تُعنى بتتبع أثر التراث الشعري القديم في ديوان الشعر السعودي ، والتعرف على حقيقـة الأثر من خـلال تحديد طبيعة العـلاقـة بيـن المؤثر والمتأثر ، والكشف عن الكيفية التي تمت بها معالجة الشعر ، ومدى إفادة الشعراء من الموروث .

ولما كـان الشعر المحافظ يشكل صفحات غير قليلة في ديوان الشعر العربي السعودي ، ويشغـل سـاحة مكانية واسعة تتوزع بيئاتهـا الشعرية في سـائر أرجـاء البـلاد ، وتمتـد فترتـه الزمنية إلى مـا يقـارب مائة عام ، عقد الباحث العزم على تحديد دراسـة هذه القضية الأدبيـة

بشعر المحافظين بدءً بالطبقة الأولى التي يمثل نتاج شعرائها أولى اللبنات في ديوان الشعر السعودي ، حيث ارتبط نتاج أغلب شعرائها بمراحل التأسيس الأولى للمملكة العربية السعودية على يد الملك عبد العزيز بن عبد الرحمن آل سعود - رحمه الله - فلازمها منذ نشأتها وواكب توحدها وقيامها وبدايات نهضتها وشهد فترات من السيطرة على سائر الاتجاهات .. وأصحابها هم التراثيون الإحيائيون أو طبقة المحافظة المحضة . ووصولاً إلى الطبقة الثانية من المحافظين السعوديين وأصحابها هم المحافظون المعتدلون أو (أصحاب التجديد المحافظ) ، وجدير بالذكر أن خط التجديد المحافظ مستمر إلى يومنا هذا ولاسيما عند شعراء المناسبات بصفة خاصة ، واستقر عنوان البحث على (أثر الموروث الشعري القديم في ديوان الشعر السعودي الحديث ، شعر المحافظين) .

وفي الاعتقاد أن دراسة هذه القضية الأدبية في شعر المحافظين السعوديين – على النحو الذي تناوله الباحث – هي أول ما يكتب في ذلك . إذ لا تخرج أكثر الأبحاث والدراسات التي تناولت – على وجه الخصوص – النتاج الشعري السعودي عن دائرة التصنيف التي يقصد بها في الغالب تقسيم الشعراء أوالأدباء بحسب نتاجهم على المدارس أو التيارات أو المذاهب الأدبية المختلفة ؛ وغالباً ما يحكم فيها على المنجذبين إلى الماضي (بكثير أو قليل من نتاجهم) بأنهم مقلدون أو كلاسيكيون ؛ وذلك من خلال إشارات تعميمية يُكتفى فيها بحشد عديد من الأسماء وقليل من الشواهد الصامتة المتكررة تمهيداً لتصنيفهم في طبقة التقليدية (الجامدة) أو (الميتة) أو (الأولى) أو (بين بين) وإغلاقها عليهم دون تسليط الضوء على طبيعة العلاقة بين المؤثر والمتأثر أو تحديد نوعها ودوافعها والكشف عن الكيفية التي تمت بها معالجة الشعر .

ومن الدراسات التي اطلع عليها الباحث – بعد إنهاء البحث – كتاب «توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر»[1] للباحثة أشجان محمد الهندي ، وهو بحث جيد في موضوعه

---

(١) : الناشر : النادي الأدبي بالرياض (١٤١٧هـ - ١٩٩٦م) وحصلت به الباحثة على درجة الماجستير - جامعة الملك سعود - .

وتناوله ، وفيه تناولت الباحثة أثر الموروث الأدبي بشموليته – فصيح وشعبي وأسطورة – في شعر أحد عشر شاعراً[1] يُمثل غالبيتهم العظمى نزعة التجديد والحداثة في الشعر السعودي ، وقد نبه الشاعر عبد الله بن إدريس إلى ذلك في تقديمه للدراسة فقال : ((هذه الدراسة تناولت نتاج عدد محدود من الشعراء السعوديين ، وبخاصة (شعراء الحداثة) . ولم تتعرض لشعراء الأصالة إلا بمقدار(تحلة القسم) ! ربما كان السبب صعوبة عثورها على المصادر الأخرى من دراسات ومجاميع شعرية للشعراء الذين جمعوا بين (الحسنيين) ولعلها في المستقبل تستدرك ما فاتها منه[2] .)) ومن الأهمية أن نشير إلى أن هذه الدراسة تعتمد فيها الباحثة على تطبيق صيغتين أساسيتين شكلتا محوراً في دراسات الدكتور علي عشري زايد وبخاصة في كتابيه ((استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر)) و ((الرحلة الثامنة للسندباد)) والصيغتان هما : صيغة تسجيل الموروث) و (صيغة توظيف الموروث) . وتركّزَ بحث أشجان حول تطبيق الصيغة الثانية في حين أغفل – إلى حد بعيد – مناقشة الصيغة الأولى التي قصرها الدكتور علي عشري زايد على شعراء البعث والإحياء في مرحلتيها . وهذا لا ينقص من قيمة الدراسة بقدر ما يؤكد على ماهيتها .

أما المصادر الأساسية التي اعتمدها الباحث مادة لهذه الدراسة ؛ فكانت وفي المقام الأول دواوين الشعراء ومجموعاتهم الشعرية ، هذا بالإضافة إلى بعض الأشعار المبثوثة في ثنايا الصحف والدوريات ولم يتم نشرها في الدواوين المطبوعة ، وكذا الأشعار المثبتة في بعض الكتب الأدبية أو كتب التاريخ الأدبي لشعراء لم تصدر لهم دواوين مطبوعة مثل : كتاب ((تذكرة أولى النهى والعرفان)) لإبراهيم بن عبيد آل عبد المحسن ويحتوي على كثير من شعر الشاعر حسين بن نفيسة ، وكتاب ((شعراء هجر)) للدكتور عبد الفتاح الحلو ، وكتاب ((المفقود من شعر علي بن محمد السنوسي)) للدكتور عبد الله بن محمد أبو داهش ..

---

(١) : هم على التحديد : محمد حسن عواد ، حسن القرشي ، أحمد الصالح ، سعد الحميدين ، محمد العلي ، علي الدميني ، حمزة شحاته ، محمد الفهد العيسى ، محمد الثبيتي ، غازي القصيبي ، عبد الله الصيخان . بالإضافة إلى ثلاثة شعراء عرب هم: أمل دنقل ، بدر شاكر السياب ، صلاح عبد الصبور.

(٢) : انظر : الهندي ، أشجان محمد ((توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر)) ص٧ .

إلى جانب ما اقتضته طبيعة الدراسة من مصادر ومراجع مثبتة في نهاية البحث .

أما منهج البحث : فهو المنهج المتكامل ؛ حيث يقوم على تتبع آثار التيار المحافظ – في الطورين الأول والثاني – مصنفة في أغراضها الشعرية مع تطبيق المنهج التاريخي في تصنيف الشعراء ، ويسعى من خلال ذلك إلى إبراز السمات العامة للتأثر مرتبطة بالاتجاه الفني ، ومن ثم فإن الدراسة التحليلية تقوم على تتبع تأثير التراث الشعري في : الأفكار والمعاني ، والمعجم الشعري ، والصورة الفنية ، وموسيقى الشعر .

وتقع هذه الدراسة في وحدتين رئيستين هما الباب الأول والثاني ، عدا التمهيد والخاتمة:

أما التمهيد : فقد جاء في خمسة مباحث كان التركيز فيها على الجانب النقدي ، وتحدد في ضوئها المفهوم العام للتراث والمفهوم الخاص بالموروث الشعري ، وموقف النقاد القدماء والمعاصرين من التراث ، ثم الموجبات التي تُحتِّم اتصال الشاعر العربي بالتراث ، وأخيراً ارتباط الشاعر السعودي بالتراث وموقفه منه .

وتناول الباب الأول : الطور الأول من المحافظين السعوديين وهم شعراء البعث والإحياء ، وجاء في فصلين : تتبع الأول في ثلاثة مباحث حالة الشعر في أقرب العصور إلى عصرهم ، وعلاقتهم بموروث الشعر العربي القديم ، ومفهومهم للشعر .

وتناول الفصل الثاني من هذا الباب الحديث عن تأثير التراث الشعري في نتاج شعراء هذا الطور من خلال أربعة مباحث تابع الأول كيفية تأثرهم المباشر ومن ثم توقفهم عند الأغراض الكبرى التي قام عليها الشعر العربي القديم . ورصد الثاني ملامح محاكاتهم للمضامين القديمة في قصيدتي المديح والرثاء . وتحدث الثالث عن شدة تأثرهم بموسيقى الشعر العربي القديم ، كما تحدث الرابع عن كيفية استلهامهم للصورة الفنية القديمة بعد تمهيد يسلط الضوء على جملة من الصفات التي غلبت على طبيعة الصورة التي استخدمها الشاعر العربي القديم .

أما الباب الثاني : فيتناول الحديث عن مظاهر تأثير التراث الشعري في نتاج شعراء التقليدية الحديثة (طور التجديد المحافظ) وأمكن تتبع تلك الظواهر التي صاحبت استخدامهم للموروث الشعري في خمسة فصول : الأول منها يحدد ملامح التزامهم بالموسيقى الشعرية

الموروثة سواء في الإيقاع الداخلي أو الخارجي وذلك بعد تصدير الكلام في هذا الفصل بتوطئة تبين موقفهم المتضامن مع النظام الموسيقي الموروث .

والفصل الثاني : يختص بتتبع ظاهرة من ظواهر التأثر المباشر بالموروث الشعري وهي المعارضات الشعرية ؛ وعني الباحث هنا باستقصاء ملامح التأثير في معارضاتهم الصريحة والضمنية (الوزنية) .

وفي الفصل الثالث : تتبع الباحث ملامح تأثير التراث الشعري في الأغراض والقيم المعنوية سواء في الموضوعات التي وافقت الموضوعات القديمة أو المستحدثة .

أما الفصل الرابع : فقد أفرد فيه الحديث عن أثر الموروث الشعري في الصور والأخيلة وكيفية تأثرهم بجاهزية الصورة القديمة ، وتأثرهم بمفهوم القدماء للصورة الشعرية .

وفي الفصل الخامس : تتبع الباحث مظاهر تأثير التراث في المعجم الشعري . وأمكن في هذا الفصل بيان موقفهم المتمسك باللغة العربية الفصحى والمدافع عنها ، كما تم رصد بعض ملامح التأثر في المفردة والتركيب اللغوي .

وأخيراً عرض الباحث في الخاتمة أهم النتائج التي تمخضت عن هذا البحث .

وفي الختام أحمد الله تعالى الذي هيأ لي فرصة البحث وأعانني على إتمامه على هذا النحو . والله أسأل أن يجعل عملنا هذا خالصاً لوجهه الكريم وأن يوفقنا إلى ما فيه الخير والسداد إنه على كل شئ قدير . وأتوجه بخالص شكري وتقديري إلى أستاذي الفاضل المشرف على البحث سعادة الدكتور / صالح بدوي ، الذي أولى هذا العمل وصاحبه من رعايته الكريمة وتوجيهاته السديدة وأخلاقه الفاضلة ما لا يحيط به الشكر والعرفان ، فجزاه الله عني خير الجزاء .

التمهيد

- مفهوم التراث .
- موقف النقاد القدماء من التراث .
- موقف النقاد المحدثين (المعاصرين) من التراث .
- موجبات اتصال الشاعر العربي بالتراث .
- اتصال الشاعر السعودي بالتراث وموقفه منه .

مفهوم التراث :

لغة : أجمع اللغويون على أن الإرث والميراث و التراث بمعنى واحد ، ففي اللسان ينقل ابن منظور قول ابن الأعرابي : « الورثُ و الوَرثُ و الإرثُ و الورَاثُ و الإراثُ و التراَثُ واحد »[١] و قول ابن سيدة :« و الورثُ والإرثُ و التراثُ والميراثُ : ما وُرِثَ »[٢] ثم يذكر - ابن منظور- المعنى قائلاً : « التراث : ما يخلفه الرجل لورثته ، و التاء فيه بدل من الواو »[٣] .

والميراث (الاسم) : ما ورّث ، و قيل هذا في المال ، و الإرثُ في الحب (معنوي) . و قبل ذلك أ ثبت الخليل بن أحمد الفراهيدي أن « الإيراث : الإبقاء للشيء ... يُورثُ أي : يُبقي ميراثاً . و تقول : أورثه العشقُ همّاً ، وأورثته الحمّى ضعفاً ، فورَث يرثُ . و التراث : تاؤه واوٌ ، ولا يجمعُ كما يُجمعُ الميراث . و الإرثُ : ألفه واوٌ ، لكنها لما كُسِرت هُمِزت بلغة من يهمز الوسادَ و الوعاء ، و شبهه كالوكاف و الوشاح .. و فلان في إرث مجدٍ . وتقول : إنما هو مالي من كَسْبي و إرْثِ آبائي . »[٤] . وقريب من ذلك قول ابن فارس : « و الميراث أصله الواو . و هو أن يكون الشيء لقوم ثم يصير إلى آخرين بنسبٍ أو سبب .

يقول عمرو بن كلثوم :

وَرِثناهُنّ عن آباء صدق ونُورثُها إذا مُتنا بَنِينا »[٥] .

كما يثبت الجوهري أن « الإرْث : الميراث ، و أصل الهمز فيه واو . يقال هو في إرْثِ صدق . و هو على إرثٍ من كذا ، أي على أمر توَارثه الآخر عن عن الأوّل . »[٦] و في موضع آخر يذكر أن ((الميراث أصله مِوْرَاثٌ ، انقلبت الواو

(١-٢) : « لسان العرب » ٢ : ٢٠٠ .
(٣) : السابق : ٢٠١ .
(٤) : « كتاب العين » تحقيق د. مهدي المخزومي و د. إبراهيم السامرائي ٨ : ٢٣٤ .
(٥) : «مقاييس اللغة» تحقيق د. عبد السلام هارون ٦ : ١٠٥ .
ويقول في معلقته : وعتاباً وكلثوماً جميعاً بهم نلنا تُراثَ الأكرمينا
انظر الزوزني (شرح المعلقات العشر)بيروت . ص ١٠٦ .
(٦) : « الصحاح » تحقيق أحمد عبد الغفور عطار ١: ٢٧٢ .

ياء لكسرة ما قبلها . و التراثُ أصل التاء فيه واو »[1] .

وفي ذلك إجماع من علماء اللغة على أن لفظة (التراث) مرادفة لـ (الميراث) و (الورث) و (الإرث) . وإذا أطلقت دلت على ما يتركه الميت لورثته ، و أن (التاء) في تراث أصلها الصّرْفي (واو) أي : وُراث فأبدلت تخفيفاً مثل (تجاه) لثقل الضمة على الواو .

وقد ورد لفظ التراث مرةً واحدةً في القرآن الكريم وذلك في قوله تعالى[2] من سورة الفجر : ﴿ **وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلاً لَمًّا** ﴾ ، كما وردت تصريفاتها في مواقع كثيرة من القرآن الكريم .. و يذكر المفسرون أن التراث هو الميراث المادي الذي يخلّفه الميت لورثته ، يقول صاحب البحر المحيط في تفسيره لهذه الآية : « و تأكلون التراث : كانوا لا يورّثون النساء ولا صغار الأولاد فيأكلون نصيبهم و يقولون لا يأخذ الميراث إلا من يقاتل و يحمي الحوزة ، و التراث تاؤه بدل من واو كالتكلة و التخمة من توكلت و و خمت . و قيل كانوا يأكلون ما جمعه الميت من الظلمة و هم عالمون بذلك يجمعون بين الحلال والحرام و يسرفون في إنفاق ما ورثوه لأنهم ما تعبوا في تحصيله »[3] .

كما جاءت كلمة التراث على قِلّةٍ في الحديث النبوي ، و ذلك في مثل قوله ﷺ في دعاء عرفة : ﴿ اللهم لك صلاتي و نسكي ومحياي ومماتي ، وإليك مآبي ولك ربّ تُراثي ﴾[4] وفي قوله عليه السلام : ﴿ إن أغبط الناس عندي مؤمن خفيف الحال ، ذو حظ من صلاة ، غامض في الناس لا يؤبه له ، كان رزقه كفافاً

---

(١) : السابق : ٢٩٥ .
(٢) : سورة الفجر آية رقم ١٩ .
(٣) : أبو حيان ، محمد بن يوسف الأندلسي الغرناطي ((تفسير البحر المحيط)) ٨ : ٤٧ .
(٤): ابن سورة ، أبو عيسى محمد بن عيسى ((الجامع الصحيح و هو سنن الترمذي)) ، (كتاب الدعوات) حديث رقم ٣٥٢٠ ٥ : ٥٠٢ .

وصبر عليه ، عجلت منيته ، وقلّ تُراثه وقلّت بواكيه (١) ﴾ .
فالتراث في الحديثين اسم لما يتركه الميت من الميراث .

ووردت كلمة التراث في الشعر العربي القديم ومن ذلك قول الشاعر سعد بن ناشب (٢) بن مازن بن عمرو بن تميم و كان قد أصاب دما، فهدم بلال ابن أبي بردة داره بالبصرة و حرقها :

فإن تهدموا بالغدر داري فإنّها
تراث كريم لا يبالي العواقبا (٣)

و مما جاء في شرح المرزوقي لهذا البيت قوله : « إن تخرّبوا داري غدراً منكم فإنها ميراث رَجُلٍ هكذا ، و يعني به نَفْسَهُ ، و سَمَّى مِلْكَهُ ميراثاً و هو حَيٌّ ، و المعنى أنه سيُورَثُ ، و هذا تسمية الشيء المتنقّل في أيدي مُلاكه و المتصرّفين فيه على التشبيه : ميراثاً ، و إن لم يتنقّل بالأسباب و الأنساب . على ذلك قول الله عزّ و جل : ﴿ وَلِلهِ مِيرَاثُ السَّمَوَاتِ و الأَرْض ﴾ ، و قوله : ﴿ وَأَوْرَثَكُم أَرْضَهُم وَدِيَارَهُم وَأَمْوَالَهُم ﴾ . و تراث ، أصله وُرَاثٌ (٤) . »

---

(١): القزويني ، الحافظ أبو عبد الله محمد بن يزيد «سنن ابن ماجة» ، (كتاب الزهد) حديث رقم ٤١١٧ ٢ : ١٣٧٩ .

(٢): شاعر إسلامي ، كان من شياطين العرب و هو صاحب يوم "الوقيط" في الإسلام ، و هو يوم كان في الإسلام بين تميم و بكر بن وائل . انظر ترجمته في : « الشعر و الشعراء » لابن قتيبة ٢: ٦٩٦ ، و« شرح ديوان الحماسة » للمرزوقي ١: ٦٧ ، و « خزانة الأدب » للبغدادي ٨ : ١٤١ – ١٤٦ .

(٣): المرزوقي ، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن «شرح ديوان الحماسة» نشره أحمد أمين ، عبد السلام هارون ، ١: ٧٠ .

(٤):السابق نفسه.

وتواصلاً مع ما تقدم يبحث عالم لغوي في العصر الحديث عن كلمة التراث و معناها فيقول : « لا نجد للتراث مادة معيّنة في معاجم اللغة كبيرها و صغيرها ، فليس في اللغة العربية من المواد المبدوءة بالتاء و المختومة بالثاء إلا ثلاث مواد : (تفث ، تلث ، توث) ... إذن من أين جاءت كلمة التراث ؟ إنها مأخوذة من مادة (ورث) التي تدور معانيها حول حصول المتأخر على نصيب ما دّي أو معنوي ممن سبقه... و أجمع اللغويون على أن التراث ما يخلّفه الرجل لورثته ، وأن تاءه أصلها الواو : أي الوُرَاث »[1] .

و يصل في نهاية حديثه إلى بيان المعنى المعاصر لكلمة التراث و تطور دلالتها قائلاً : « وظلت كلمة (التراث) محدودة الإستعمال تنوب عنها أختها (الميراث) في كثير من الأمر إلى أن أطلّ علينا هذا العصر الحديث ، فوجدنا هذه الكلمة تشيع بشيوع البحث عن الماضي : ماضي التاريخ ، و ماضي الحضارة ، والفن والآداب ، والعلم ، والقصص ، و كل ما يمت إلى القديم .
و الذي يعنينا في هذا الذي قصدنا له هو التراث الفكري المتمثل في الآثار المكتوبة الموروثة التي حفظها التاريخ كاملة أ ومبتورة ، فوصلت إلينا بأشخاصها . و ليست هناك حدود معينة لتاريخ أي تراث كان ، فكل ما خلفه مؤلف من إنتاج فكري بعد حياته - طالت تلك الحياة ، أ وقصرت - يعد تراثاً فكرياً[2] . »

وبعد .. فهذا هو التراث بمفهومه المادّي الذي يفيد انتقال ملكية التركة – من مال أو نحوه - من إنسان إلى آخر ، و مفهومه المعنوي المستقى

---

(١) : هارون / عبد السّلام « التراث العربي » المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت : ٥ - ٦ .

(٢) : السابق : ٨ .

من المعاني المجازية التي أشار إليها اللغويون و منها قولهم : أورثه العشق همًّا ، و أورثته الحُمّى ضعفًا ، و فلانٌ في إرث مجدٍ ، و هو في إرث صدق .

و مفهومه المعاصر المتمثل في النتاج الفكري الذي خلفته الأجيال السابقة إلى الأجيال اللاحقة .

و هذه المفاهيم خير شاهد على أن دلالة كلمة التراث تفيد تتابع العطاء و التواصل المستمر بين الماضي و الحاضر .

وإذا كان المعنى المعاصر للتراث الخاص شاملاً لنتاج الفكر العربي و يتناول كما يقول هارون : « كل ما كتب باللغة العربية ، و انتزع من روحها و تيارها قدراً بصرف النظر عن جنس كاتبه ، أو دينه ، أو مذهبه ، لأن الإسلام قد جَبَّ هذا التقسيم و قطعه في جميع الشعوب القد يمه التي فتحها ، و أشاع الإسلام لغة الدين فيها ، و هي اللغة العربية التي لوّنت تلك الشعوب بلون فكري واحد متعدد الأطياف ، هو الفكر الإسلامي ، و هو الفكر العربي . »[1] فإن التراث الشعري القديم نوع من نتاج الفكر العربي ، و يراد به كل المدونات الشعرية العربية القد يمة التي و صلت إلينا كاملة أ ومبتورة ، و يتميز هذا التراث الشعري بأنه غني في الكم و غني في النوع ، شأنه شأن التراث العربي عامة ، واستطاع بذلك أن يكون بنية في الحاضر .

و يقول أحد النقاد المعاصرين : « الشعر العربي كما وصل إلينا خلال العصور بدءاً بالجاهلية ، فيما هو عليه من بحر (وزن) وتفعيلات ، وقافية موحدة (روي) ، وشطرين - و تدوير و تضمين – و تضاف إلى القصيدة الأراجيز والمزدوج و المسمط والموشح (المعرب). فيما هو عليه من ألفاظ يمكن تحديدها و معان

---

(١) : السابق : ٩ .

يمكن إيجازها : فنقول الكلمة و معناها . و البيت و معناه ، و فيما هو عليه من أغراض (فنون ، أبواب) الغزل و المديح و الحكمة[1] ..)) .
و التراث الشعري الذي هو نوع من نتاج الفكر مصدر من أهم مصادر الأدب وروافد ثقافة الأديب وأحد مقومات تكوينه ؛ إذ إن الشاعر في سبيل تهذيب ملكته الشعرية و صقلها و تطويرها و الارتقاء بها في حاجة ماسة إلى ثقافة عامة تزوده بما حوى الفكر الإنساني في تراث أمته خاصة وفي التراث الإنساني عامة من علوم و مبادئ و قيم و معطيات ، و تصل به إلى أدق أنواع المعرفة ، و تزيد من مخزونه الثقافي واللغوي ومن ثمّ من إدراكه ، و لن يكون له ذلك إلا بالرجوع إلى التراث بمفهومه الشامل للنتاج الفكري الموروث عن الماضي .

كما أن الشاعر في حاجة إلى ثقافة خاصة تجعله متمرسًا في فنه و تُسلس له قياد القول في مسالكه الدقيقة ، و يتحقق له ذلك بعد اتصاله بنتاج الشعراء السابقين له والاطلاع على التراث الشعري القديم ، و هنا تعين الصنعة الطبع ، وتنضج الملكة بعد تفاعلها مع جيد المخزون من ذلك الإرث .

---

(١) : الطاهر ، د . علي جواد ، ((الشعر و متغيرات المرحلة)) معنى الوعي الشعري بالتراث . دار الشئون الثقافية العامة بغداد ١٩٨٦ . ص ٢٧ .

موقف النقاد القدماء من التراث :

إن إسهام التراث بمفهومه الشامل و المتنوع في تكوين الإطار الثقافي العام للأديب من الأمور التي تنبه لها النقاد العرب منذ القدم ، و ما قول العرب : إن الأدب هو الأخذ من كل شيء بطرف[1] إلا إشارة واضحة إلى حاجة الأديب - شاعراً كان أم ناثراً - إلى ثقافة عامة يستمدها من التنويع في القراءة و الإطّلاع ، و الشاعر المطبوع على وجه الخصوص أحوج ما يكون إلى ثقافة من هذا النوع تجعله أقدر على أداء رسالته ، و هذا لا يعني بالضرورة أن يُلزَمَ الأديب بتثقيف نفسه بمعرفة سائر العلوم الإنسانية حتى يقول الشعر ؛ فالشعر كائن بدونها لأنه قائم على الطبع الذي شبهه القدماء بالنار الكامنة في الزناد و بدونها تفقد أداتا الزناد و الحديدة فائدتهما « فإنه إذا لم يكن ثمَّ طبعٌ فإنه لا تغني تلك الآلات شيئاً . و مثال ذلك كمثل النار الكامنة في الزّناد ، و الحديدة التي يُقدحُ بها ، ألا ترى أنه إذا لم يكن في الزناد نار لا تفيد تلك الحديدةشيئاً[2] » .

كما أن الثقافة و حدها لا تنتج الشاعر و قد تنتج المفكر و العالم و لكن يبرز بوضوح ظهور الشاعر (المطبوع) الذي استطاع أن ينهل من منابع الثقافة المتنوعة بقدر حاجته على الشاعر (المطبوع) الذي يفتقر شعره إلى مثل هذا النوع من الثقافة .

---

(١) : انظر : ابن خلدون ، عبد الرحمن ((مقدمة ابن خلدون)) ط ٤ دار إحياء التراث العربي – بيروت : ٥٥٣ .

(٢) : ابن الأثير ، ضياء الدين ((المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر)) قدم له و شرحه و علق عليه د . أحمد الحوفي ، د . بدوي طبانة ، منشورات دار الرفاعي بالرياض ط ٢ ، ١٤٠٣ هـ ، ١ : ٥٥ .

وقديماً أكّد النقاد العرب على ضرورة دعم الموهبة بهذه الثقافة ، و حفلت و صاياهم للشعراء بالحَضّ على الإحاطة بشتى المعارف و العلوم إدراكاً منهم لدور الثقافة الأساسي في نتاج الشاعر .

و من أبرز النقاد العرب الذين نبهوا على ذلك (ابن رشيق) في حديثه عن الأدوات التي يحتاجها الشاعر إذ يقول : « و الشاعر مأخوذ بكل علم مطلوب بكل مكرمة لاتساع الشعر و احتماله كل ما حمّل من نحو و لغة وفقه و خبر و حساب و فريضة و احتياج أكثر هذه العلوم إلى شهادته و هو مكتف بذاته مستغن عمّا سواه ولأنه قيد للأخبار و تجديد للآثار »[1] .

و هذا التوجيه تأكيد على حتمية إلمام الشاعر بالعلوم الإنسانية المتنوعة التي كان التراث مسهماً - بجلاء - في ثرائها ، و كلّما كان الشاعر ملماً بهذا النوع من الثقافة كان أقدر على العطاء الذي ينم عن إدراك و معرفة .

و هذا ناقد آخر يوصي من أراد أن يكون شاعراً بضرورة التزود بثقافةٍ عامة تنفي عنه التقصير و العيوب ، و تجعل إدراكه أكثر عمقاً ، فيطالب الشاعر قائلاً : « و للشعر أدوات يجب إعدادها قبل مرامه و تكلّف نظمه ، فمن نقصت عليه أداة من أدواته لم يكمل له ما يتكلفه منه ، وبان الخلل فيما ينظمه ، و لحقته العيوبُ من كل جهة . فمنها : التوسع في علم اللغة ، و البراعة في فهم الإعراب ،

---

(١) : « العمدة في صناعة الشعر و نقده » لابن رشيق القيرواني ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، ١ : ١٩٦ .

و الـروايـة لـفنـون الآداب ، والـمعرفـة بـأيـام الـنـاس و أنسـابهـم ، ومنـاقـبـهم و مثـالبـهـم ، والوقوف على مذاهـب العرب في تأسيس الـشعر، والتـصرف في معـانيـه في كـل فـن قـالـتـه الـعرب فيـه »[1] و ماهـذه الأدوات التي الـحّ الـنـاقـد في طـلـبهـا إلا مـقـومـات للـثـقـافـة الـسائـدة في عصـره . و بمـعرفـة هذه الأدوات يتسنى للشاعر الإلمام بمعرفة معهود العرب الجاري على طرائقهم ومـن ثـم تـمييز مـا كـان مخـالـفـاً لـسـنـنـهم والابـتـعـاد عنـه .

أمـا الـثـقـافـة الخاصـة التي يستمدها الـشـاعر مـن اتـصـالـه بـتراثـه الـشعري فـقد كـان الـنـقد العربي القديم أكثر إلـحـاحـاً على ضـرورة تحـقـقـهـا إلى جـانب الموهبـة . واتـخـذت هـذه الـثـقـافـة التراث الشعري قـاعـدة للنهوض بـالموهبـة إلى الإبداع ، و لـم يـغـفـل ذلـك الـشـعراء والـنـقـاد الـقدامى فـأشـاروا إلى أهميـة الاتـصـال بالشـعر الـقديـم والاقـتـداء بالحسن مـنه وإدامـة الـنظـر فـيـه والاكـثـارمـن حـفـظ نمـاذجـه الرفيعـة . ونبـه ابن طبـاطبـا إلـى ذلك ونهـى الشـاعر المـحدث أن يقـتدي بالمسيء ممن سبقـه وإنمـا الإقتداء بالمحسن وطـالبه أن « ... يـديم الـنظر في الأشـعـار الـتـي اخـتـرنـاهـا[2] لـتـلصق معـانيهـا بفـهمـه ، وتـرسـخ أصـولهـا في قـلبـه ، وتـصير مـواد لطبعـه ويذوب لسانه بألفاظها ، فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليـه نـتـائج مـا استفـاده ممـا نـظر فيـه مـن تـلك الأشعـار فكانت تـلك النـتيجـة كسبيكـة مـفرغـة مـن جـمـيع الأصـنـاف الـتـي تخـرجهـا المعـادن ، وكمـا قـد اغـتـرفَ من وادٍ قدمّته سيول جاريـة مـن شـعـابٍ مختـلفـة ، وكطيب ركـّب مـن أخـلاط مـن الطيب كـثيرة ، فيستغرب عيانـه ، ويغمض مستنبطه »[3] ، و يـتـابع الناقد حديثه مشيرا إلى أهميـة

---

(١) : الـعلوي ، أبو الـحسن محمد بن أحمد بن طبا طبا (كتاب عيار الشعر) تحقيق د . عبد الـعزيز بن نـاصـر الـمـانـع ، مكتبـة الـخـانجي بالـقـاهرة ص ٦ .

(٢) : يشير إلى قوله في موضع سابق (ص ١٠) من نفس الكتاب : ((وقد جمعنا ما اخترناه من أشعار الشعراء في كتاب سميناه « تهذيب الطبع » يرتاض من تعاطي قول الشعر بالنظر فيه ،)) .

(٣) : عيار الشعر : ١٤ .

٣٧٣٣

الحفظ في صقل الموهبة الشعرية ، و دوره في تكوين الدراية الفنية التي تساعد الأديب على الإبداع ، فيستحث الشاعر قائلاً : « ويذهب في ذلك إلى مايحكى عن خالد بن عبد الله القسري ، فإنه قال : حفّظني أبي ألف خطبة ثم قال لي : تناسها ، فتناسيتها ؛ فلم أرد بعد ذلك شيئاً من الكلام إلا سهل عليَّ . فكان حفظه لتلك الخطب رياضة لفهمه ، و تهذيباً لطبعه ، وتلقيماً لذهنه ، و مادة لفصاحته ، و سبباً لبلاغته و لسنه و خطابته . »[١] و هو ما نبه إليه (ابن خلدون) عندما اشترط على الشاعر الموهوب حفظ قدر محدد يختاره بدقة مِن شعر مَن سبقه « حتى تنشأ في النفس ملكة يُنسجُ على منوالها . و يُتخيّرُ المحفوظ من الحرّ النقِي الكثير الأساليب و هذا المحفوظ المختار أقلُّ ما يكفي فيه شعر شاعر من الفحول الإسلاميين ... و أكثر شعر كتاب الأغاني ... »[٢] و يُتبع ذلك بالتأكيد على تأثر الملكة - سلباً و ايجاباً - بذلك الشعر المحفوظ « و على قدر جودة المحفوظ و طبقته في جنسه و كثرته من قلته تكون جودة الملكة الحاصلة عنه للحافظ ... و على مقدار جودة المحفوظ أو المسموع تكون جودة الاستعمال من بعده ثم إجادة الملكة من بعدهما فيارتِقاء المحفوظ في طبقته من الكلام ترتقي الملكة الحاصلة لأن الطبع إنما يَنسجُ على منوالها و تنمو قوى الملكة بتغذيتها .. »[٣]

و في سياق ذلك يضع ابن خلدون نواةً لما يعرف اليوم في النقد الحديث بـ (التناص الشعري) فيتحدث عن بناء الذاكرة و دورها في تحليل المخزون

---

(١) : السابق : ١٥ .

(٢) : ابن خلدون عبد الرحمن بن محمد ((مقدمة ابن خلدون)) ط ٤ / دار احياء التراث العربي - بيروت : ص ٥٧٤ .

(٣) : السابق : ٥٧٨ .

و إخراجه في هيئة جديدة قائلاً : « ثمّ بعد الامتلاء من الحفظ و شحذ القريحةِ للنسج على المنوال يُقبلُ على النظم و بالإكثار منه تَستَحْكِمُ مَلكتُهُ و تَرْسَخُ ، و ربّما يُقالُ إنّ من شرطِهِ نسيانَ ذلك المحفوظ لِتتُمْحى رُسُومُهُ الحرفية الظاهرة إذ هي صَادرة عن استعمالِها بعينها فإذا نَسِيَها و قد تكيَّفت النفس بها انتُقِشَ الأسلُوبُ فيها كأنّهُ مِثوالٌ يُؤْخَذُ بالنسج عليه بأمثالها من كلماتٍ أخرى ضَرورةً »[١] .

و كما أوصى (ابن رشيق) الشاعر بضرورة تكوين ثقافة عامة تقوم على النهل من مختلف المعارف و العلوم ، فإنه يُلحُ في مطالبة الشاعر بثقافة خاصة تحتم عليه الاتصال الوثيق بتراثه الشعري ؛ فيوجب عليه حفظ الشعر و يطالبه برواية شعر من سبقه ، كما يحثه على ضرورة التلمذة لمن فوقه من الشعراء المجيدين ، فيوصي الشاعرَ بذلك قائلاً : « و ليأخذ نفسه بحفظ الشعر و الخبر و معرفة النسب و أيام العرب ليستعمل بعض ذلك فيما يريده من ذكر الآثار و ضرب الأمثال و ليعلق بنفسه بعض أنفاسهم و يقوي طبعه بقوة طباعهم فقد وجدنا الشاعر من المطبوعين المتقدمين يفضل أصحابه برواية الشعر و معرفة الأخبار و التلمذة لمن فوقه من الشعراء »[٢] ، و يؤكد حاجة الشاعر المطبوع إلى هذه الثقافة الخاصة التي يستمدها من منابع تراثه الشعري فتمده بدراية فنية خاصة تعينه على الإبداع ، فيذكر أن الشاعر « إذا كان راوية عرف المقاصد ، و سهل عليه مأخذ الكلام ، و لم يضق به المذهب ، و إذا كان مطبوعاً لا علم له ولا رواية ، ضل و اهتدى من حيث

---

(١) : السابق : ٥٧٤ .

(٢) : « العمدة » ١ : ١٩٧ .

لا يعلم . و ربما طلب المعنى فلم يصل إليه و هو ماثل بين يديه لضعف آلته ، كالمُقعَد يجد في نفسه القوة على النهوض فلا تعينه الآلة »[١] .

و يشير (حازم القرطاجني) إلى حتمية اتصال الشاعر بالتراث و توثيق هذه الصلة بالتلمذة لمن فوقه من الشعراء المجيدين والرواية لشعرهم ، و يرى أن هذه الثقافة (الخاصة) التي تقوم على التعلُّم تُمكّن اللاحق من اكتساب الدربة عن سابقه و من ثم الإجادة ، و يدعو إلى ذلك بإلحاح يُبين عن إدراكه لدور ماضي الشعر المجيد في احياء الشعر في عصره أو ما يعقبه فيقول : « و أنت لا تجد شاعراً مجيداً منهم إلا وقد لزم شاعراً آخر المدَّة الطويلة ، و تعلّم منه قوانين النظم ، واستفاد عنه الدربة في أنحاء التصاريف البلاغيّة . فقد كان كُثَيِّر أخذ الشعر عن جميل ، وأخذه جميل عن هدبة بن خشرم ، وأخذه هدبة عن بشر بن أبي خازم ؛ و كان الحطيئة قد أخذ علم الشعر عن زهير ، وأخذه زهير عن أوس بن حجر ، و كذلك جميع شعراء العرب المجيدين المشهورين . فإذا كان أهل ذلك الزمان قد احتاجوا إلى التعلم الطويل فما ظنّك بأهل هذا الزمان ، بل أيّة نسبة بين الفريقين في ذلك ؟! »[٢]

و يؤكد (القاضي الجرجاني) حاجة الشاعر في كل زمان و مكان إلى الرواية التي تمكنه من الإطلاع على شعر غيره ، و إلى الذكاء الذي يتميز به عن سواه ، و إلى الدربة التي هي مادة الشعر إضافة إلى أصالة الطبع ، و يقيم حكمه على الشعر بناء على درجة تماسك هذه الأدوات و نصيب الشاعر منها[٣] . و يرى أن « حاجة المحْدَثِ إلى الرواية أمَسّ ، و أجده

---

(١) : السابق نفسه .

(٢) : ((منهاج البلغاء و سراج الأدباء)) تحقيق و تقديم محمد الحبيب ابن الخوجة ، ط ٢ . بيروت : ٢٧ .

(٣) : ((الوساطة بين المتنبي و خصومه)) تحقيق و شرح محمد أبو الفضل إبراهيم ، علي محمد البجاوي : ١٦ .

إلى كثرة الحفظ أفقر ؛ فإذا استكشفتَ عن هذه الحالة وجدتَ سببها و العلة فيها أن المطبوعَ الذكيّ لا يمكنه تناولُ ألفاظ العرب إلا رواية ؛ ولا طريقَ للرواية إلا السمع ؛ و ملاك الرواية الحفظ ، وقد كانت العرب تروي و تحفظ ، ويُعرفُ بعضها برواية شعر بعض »[١] فالشاعر بحاجة إلى دعم موهبته بثقافة خاصة يستمدها من استنطاق تراث أمته الشعري و روايته و حفظه ، فإن هو أغفل الأخذ بهذه الثقافة فسينبو به مركبه ولا يتمكن من اللحاق بغيره . و لقد أدرك (الأصمعي) أهمية ذلك عندما قال : « لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلاً حتى يروي أشعار العرب ، و يسمع الأخبار ، و يعرف المعاني ، و تدور في مسامعه الألفاظ ... »[٢] .

كما تنبه الشعراء القدامى إلى ضرورة الوقوف على شعر الشعراء السابقين ؛ و أقبلوا عليه بوعي المدرك لأهميته ، و تتلمذوا له بجدٍ بعد أن تمكنوا من روايته و حفظه . وقد حمل إلينا التراث شواهد كثيرة على ذلك منها على سبيل المثال لا الحصر :

جواب الشاعر (رؤبة بن العجاج) على من سأله « عن الفحل من الشعراء فقال : هو الراوية يريد أنه إذا روى استفحل »[٣] و يعقب على ذلك « يونس بن حبيب » قائلاً : « و إنما ذلك لأنه يجمع إلى جيد شعره معرفة جيد غيره فلا يحمل نفسه إلا على بصيرة »[٤]

وكذلك ما روي عن الحسن بن هانئ أنه قال : «ما ظنكم برجل لم يقل الشعر حتى روى دواوين ستين امرأة من العرب منهن الخنساء و ليلى (الأخيلية) فما ظنكم بالرجال »[٥] . و قوله : « أحفظ سبعمائة

---

(١) : نفسه .
(٢) : العمدة ١ : ١٩٧ .
(٣، ٤) : السابق نفسه .
(٥) : ابن المعتز « طبقات الشعراء » تحقيق عبد الستار أحمد فرج : ١٩٤ .

أرجوزة ، و هي عزيزة في أيدي الناس ، سوى المشهورة عندهم »[١] . و ما ذُكر في سعة اطلاع حبيب بن أوس الطائي ووفرة محفوظه الشعري كقول الآمدي إنه « ما من شيء كبير من شعر جاهلي و لا إسلامي و لا محدث إلا قرأه و اطلع عليه »[٢] و يروى أنه عكف على دراسة شعر مسلم بن الوليد (صريع الغواني) وأبي نواس أكثر من عشرين سنة[٣] .

وعلى هذا النحو كان النقاد ومن قبلهم العلماء و الشعراء على وعي تام بأهمية الاطلاع المنظم على تراث الأمة لأنه قادر بشموليته على إمداد الشاعر المطبوع بالمزيد من المعرفة التي ينمو بها المخزون و من ثم الإدراك و قادر بخصوصيته - الشعرية – على إكسابه التمرس الذي تتمخض عنه الدراية الموصلة إلى الإبداع . و لعل هذا الوعي نابع من إدراكهم لقيمة المضمون التراثي الذي يؤلف عنصرًا رئيساً في تكوين الثقافة و من ثم الفكر ؛ و هذه النظرة الواعية تشير بوضوح إلى حتمية اتصال الشاعر - اللاحق - بتراث من سبقه ، فضلاً عن التأكيد على أن للتراث وجوداً فرض نفسه عليهم .

---

(١) : السابق : ٢٠١ .
(٢) : الآمدي ، أبو القاسم الحسن بن بشر « الموازنة بين أبي تمام و البحتري » : ٥٢ .
(٣) : انظر في ذلك : «أخبار أبي تمام لأبي بكر محمد بن يحيى الصولي » . تحقيق د . خليل عساكر ، د . عبده عزام ، د . نظير الإسلام الهندي / ١٧٣ ، طبقات الشعراء لإبن المعتز : ٢٨٣ ، ٢٨٤ .

موقف النقاد المحدثين (المعاصرين) من التراث

إذا كان موقف القدماء من التراث مفصحا عن المنزلة التي تبوأها ، فإن الموقف من التراث يشغل مكانا واسعا في خضم الدراسات الأدبية الحديثة .

و مرد ذلك إلى أن قضية التراث قد ارتبطت بالنهضة الأدبية الحديثة منذ بوادرها الأولى ؛ عندما بدأ الشعر خطاه من أعتاب الموروث الشعري في عصور ازدهاره . و كانت هذه القضية - بحق - من القضايا الأدبية الجادة التي استحوذت على اهتمام الشعراء و النقاد المعاصرين ، و أثار طرحها للبحث جدلا تباينت فيه آراء الدارسين حتى وقتنا الحاضر (١) .

و كان هذا الجدل - الواسع - خير خصب لقضية التراث التي لم تعهد ذلك منذ صدر العصر العباسي الذي احتدم فيه الخلاف حول جديد الشعر و قديمه .

و هذا يؤكد أن قضية التراث تفرض حضورها على النقاد المعاصرين و إن اختلفوا في دلالة جملة من المصطلحات ك « الأصالة والتجديد » و« التقليد و التجديد » و « الأصالة و المعاصرة » و « الإتباعية و الإبتداعية » .. وغير ذلك من التسميات التي تأخذ أبعادها من المواجهة بين قديم الشعر و جديده ، فما من شك أنهم يلتقون بعد ذلك في بحث و تحديد علاقة الشاعر المعاصر بالتراث الأدبي القديم .

وتبعا لاختلاف المواقف من التراث ومستويات التواصل معه واستمداده تباينت مواقف النقاد و الدارسين حول التراث بين التعصب و الرفض والاعتدال ، وقد أشار إلى ذلك طه حسين بقوله : « لم يخل عصر أدبي في حياة الأمم ، التي كان لها نصيب من الأدب و حظ في إتقان القول و إجادته ، من هذه المسألة « مسألة القدماء والمحدثين » ولم تظهر هذه المسألة في عصر من العصور أو عند

---

(١) : انظر : عز الدين ، د . يوسف «في الأدب العربي الحديث » الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : ١٩ .

أمة من الأمم ، إلا أحدثت خلافاً عظيماً و جدالاً عنيفاً ، وقسمت الأدباء على اختلاف فنونهم الأدبية أقساماً ثلاثة : قسم يؤيد القدماء تأييداً لا احتياط فيه ، و قسم يظاهر المحدثين مظاهرة لا تعرف اللين ، و قسم يتوسط بين أولئك و هؤلاء ، و يحاول أن يحفظ الصلة بين قديم السنة الأدبية و حديثها ، وأن يستفيد من خلاصة ما ترك القدماء ، و يضيف إليها ما ابتكرت عقول المحدثين من ثمرات أنتجها الرقى ، و أثمرها تغير الأحوال و تبدل الظروف .

كذلك كانت الحال قديماً ، وكذلك كانت الحال في هذا العصر الذي نعيش فيه.»[1]

ومع أن هذا الناقد من دعاة التجديد إلا أن موقفه من التراث يجيء بعد دراسة عميقة ، ارتبطت في كثير من جوانبها بشيء غير يسير من التراث العربي ، فاتسم موقفه بإدراك مافي التراث العربي من قيمة وعطاء ، بلْه يؤكد على أهمية استمرار الصلة بالقديم المشرق ، إذ لا سبيل - في نظره - إلى الإجادة والبراعة بدون تلك الصلة التي يتفاعل فيها الحاضر مع الماضي ، فيقول : «ونحن نعلم أن الشاعر المجيد و الكاتب البارع ، مهما يسرفا في حب الجديد و التهالك عليه ، فهما لم ينشآ من لا شيء ، و هما لن يستطيعا أن يقطعا الصلة بينهما و بين القديم ، الذي غذاهما و أنشأهما ، فهما بطبيعة الحال يمثلان الجديد الذي يصبوان إليه ، و يمثلان القديم الذي نشآ منه .»[2] و يستطرد قائلاً : «و لن نستطيع أن نتحدث عن شاعر مجيد حقًّا ، أو عن كاتب بارع حقًّا ، إلا إذا تحدثنا عن القديم و الجديد ، لأن إجادة الشعر ، و البراعة في الكتابة ، تستلزمان شيئين لابد منهما : الأول : الاحتفاظ بالخير من القديم ، و الثاني : استغلال الجديد و اجتناء ثمراته الطيبه.

---

(١) : «حديث الأربعاء» ٢ : ٣ .
(٢) : السابق ٢ : ١١٨ .

ففي الشاعر المجيد و الكاتب البارع شخصان : أحدهما قديم ، و الآخر جديد ، أو فيهما شخصية واحدة هي المزاج المعتدل لاتصال القديم بالجديد ، و نشوء أحدهما عن الآخر . »[١]

وإذا كان الموقف السابق يثبت استحالة وصول الشاعر المجدد إلى الإجادة و البراعة - اللتين تدلان على الإبداع - بدون الارتباط بالتراث العربي القديم ، فإنه يُخْضِعُ هذا التراث لعملية انتقاء يُعَوّلُ فيها على عمق وعي الشاعر بالتراث و فراسته فيه ، و هذا أمر طبيعي لأن تفاوت القيمة أمر وارد في كل تراث ؛ إذ فيه ما ينبغي للشاعر الحرص عليه و الإفادة منه بالتطوير و التنمية ، كما أن فيه ما ينبغي تجاوزه و تخطيه .

و يبقى الشاعر بتمكنه من القديم و تمرسه فيه إضافة إلى حسه و ذوقه الأدبي كالمصفاة التي يُفْرَزُ بها المفيد عن غيره[٢] . ثم إن عملية الانتقاء هذه تهدم و تزيل - في آن واحد - و هم التناقض بين التراث القديم والجديد المعاصر .

و على هذا النحو يدعو كثير من الأدباء المعاصرين إلى ضرورة أن يوثّق الشاعر العربي المعاصر علاقته بأصول التراث ، و هذا الموقف يؤكد الثقة بالموروث العربي القديم من ناحية و يثبت من أخرى أن كنوز التراث قادرة على استمرارية العطاء بما تلهم و تثير و تخصب و من ثم تؤثر : يقول في ذلك أحد الباحثين المهتمين بدراسة العناصر التراثية عند شعراء المدرسة الحديثة : « إن أية حركة من حركات التجديد

---

(١) : السابق ٢ : ١١٩ .
(٢) : انظر : نبيل فرج « مواقف تراثية » ٤٠٧

في أي مجال من مجالات الأدب و الفن تنشد لنفسها البقاء و الازدهار لابد أن تضرب بجذورها في أرض التراث ، تستمد منها عوامل الحياة و النمو ، و لابد أن تقوم بينها و بين تراثاتها أوثق العلاقات و أرسخها مهما بدت هذه الحركات في الظاهر منبتة الصلة بالتراث ، و متمردة عليه . و أية حركة تجديدية قامت أو تقوم على غير هذا الأساس تقضي على نفسها بالضمور و الفناء منذ البداية ، حيث لم ترتكز على جذور قوية أصيلة تضمن لها الصمود في وجه رياح الاختبار العاتية . »[١]

و هو الموقف نفسه الذي تنبه له الدكتور (عز الدين إسماعيل) عندما ربط بين المعاصرة و التراث وأخذ يحدد الخطوط الأساسية المميزة لعصرية الشعر العربي المعاصر ، و من ثم يذكر أن تلك الخطوط التي حاول تحديدها « لم تُسْقط الزمن الماضي و ما فيه من تراث من حسابها ، ولم تبتر الحاضر عن الماضي و المستقبل ، و إنما هي قد أكدت ارتباط الحاضر بالماضي ، أو الواقع بالتاريخ . فالعصري الذي ينفصل عن جذوره إنما يشبه النبات الذي يعيش على سطح الماء ، فلا يقوى على مقاومة التيارات العنيفة .. »[٢] ، والمتأمل في هذه الرؤية يجد أنها تكشف عن مدى حاجة الشاعر المعاصر إلى الارتباط بالتراث فضلاً عن التأكيد على القيمة التي يحتويها . و يتجاوز الناقد ذلك إلى بحث كيفية الارتباط بالموروث ، فيتمثل الموقف من التراث في ضوء مجموعة من الاعتبارات: « الاعتبار الأول يتصل بالدعوة إلى ضرورة تقدير التراث في إطاره الخاص ، فلا نحمله ، و كذلك لا نحمل عليه ، ما لا يطيق . أن نتمثله من حيث

---

(١) : زايد ، د . علي عشري ((الرحلة الثامنة للسندباد / دراسة فنية عن شخصية السندباد في شعرنا المعاصر)) ط١ . القاهرة ، ١٤٠٤ هـ : ١٣ .

(٢) : إسماعيل ، د . عز الدين ((الشعر العربي المعاصر / قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية)) دار الثقافة . بيروت : ١٦ .

هو كيان مستقل يربطنا به وشائج تاريخية ..

الاعتبار الثاني يتصل بإعادة النظر إليه في ضوء المعرفة العصرية ، لا لتجريحه أو الانتصار له كما سبق أن حدث ، ولكن لتقدير ما فيه من قيم ذاتية باقية ، روحية و إنسانية ..

الاعتبار الثالث يتصل بطريقة توطيد الرابطة بين الحاضر والتراث ، لا عن طريق الردة إلى الماضي كلية ، كما صنع أصحاب الإحياء ، ولا عن طريق الاجتهاد في جعله مسايرا لتصورات العصر ، كما حدث كذلك ، و لكن عن طريق استلهام مواقفه الروحية و الإنسانية في إبداعنا العصري ..

الاعتبار الرابع و الأخير يتصل بضرورة خلق نوع من التوازن التاريخي بين الجذور الضاربة في أعماق الماضي و الفروع الناهضة على سطح الحاضر .. »[1]

و باستقراء ما تقدم من اعتبارات نلمح إلى جانب الموقف من التراث رؤية خاصة من هذا الناقد تتشكل فيها طبيعة العلاقة التي ينبغي أن تكون بين الشاعر المعاصر و التراث ، إذ لابد - في رأيه - من النظر إلى التراث في حالة تجرد تام من العواطف الشخصية ، لأن ذلك سيفضي إلى اتخاذ بعد مناسب من التراث يُمكّنُ من رؤيته رؤية صحيحة و تمثله تمثلاً عميقًا . و إذا ما تم ذلك فإن علاقة الشاعر المعاصر بالتراث العربي ستكون كما يصفها هذا الناقد « علاقة استيعاب وتفهم و إدراك للمعنى الإنساني والتاريخي للتراث و ليست بحال من الأحوال علاقة تأثر صرف . »[2]

---

(١) : السابق : ٢٨ .
(٢) : السابق : ٣٠ .

أما إذا نظر الشاعر إلى التراث بتعصب و تعاطف أو إنكار لما فيه من قيم فإنه لن يتمكن من اتخاذ البعد المناسب منه ؛ إذ هو في الحالة الأولى قريب و ملتصق بالتراث فلا يكاد يرى منه - إن استطاع - غير جانب واحد هو المحيط به ، و هو في الثانية بعيد كل البعد فلا يكاد يرى التراث إلا شيئا ضئيلا لا يمثل الحقيقة .. و كلتا الحالتين - في نظر الناقد - لا تعين على نشوء علاقة صحيحة تعبر عن ارتباط سليم بالتراث . و يستشهد على صحة ما ذهب إليه فيضرب مثلا للأولى بشعراء مدرسة الإحياء فهم في نظره متعاطفون كل التعاطف مع التراث ، و يمثلون امتداد الماضي في الحاضر ، و يأخذ عليهم ذوبانهم الكلي في التراث لأنهم لم يتخذوا منه البعد الكافي حتى يتمكنوا من رؤيته بوضوح ، كما يضرب مثلا للثانية بمنكري قيمة التراث الأدبي العربي من شعراء المدرسة الإبتداعية الذين غالوا في البعد عن التراث و لم يتمكنوا من رؤيته رؤية صادقة.[1] و من خلال هذه النظرة التي نظر بها هذا الناقد إلى الموقف من التراث في ضوء تحديد العلاقة التي ينبغي أن تكون بين الشاعر المعاصر و موروثه الأدبي ، يمكن القول بأنه قد تفرد عن غيره بتلك الرؤية الدقيقة للعلاقة التي يثبت عن طريقها موقفه من التراث و إن مال إلى شعراء التجربة الجديدة ورأى أنهم وحدهم أصحاب البعد المناسب و الموقف الصادق من التراث .

و إثبات الموقف من التراث ضمن تناول علاقة الشاعر العربي بموروثه ، من الأمور التي اهتدى إليها النقد العربي القديم ، ولمسنا

---

(١) : انظر السابق : ١٧ - ٢٩ .

شيئًا من ذلك في مدلول إشارة النقاد القدماء إلى أهمية اتصال اللاحق بالشعر القديم و تأكيدهم على الصلة الوثيقة بين الإبداع من ناحية و الموهبة مع الموروث من ناحية أخرى . و كذلك فعل النقاد المعاصرون ؛ فهم يثبتون موقفهم من التراث عن طريق بحث العلاقة التي ينبغي أن تكون بين الشاعر العربي المعاصر و تراثه القديم . إلا أنهم ومن خلال نظرتهم العميقة في بحث و رصد هذه العلاقة التي يجب أن تكون - في منظورهم - بين الشاعر و تراثه و من ثم وصفها وصفاً دقيقاً ، استطاعوا الانفكاك من نظرة التقدير و الإكبار التي حملتها مواقف القدماء من التراث .

و هذا لا يعني الاستخفاف بالتراث أو رفضه ، إذ إنه لا يقدم على ذلك إلا واحد من اثنين كما يقول هيكل : « إما جاهل بما يحوي هذا التراث ، و إما شعوبي ولاؤه لغير العرب ، وكلاهما يجب أن نتنبّه له و أن نحذر منه »[1] ، و هذا الموقف متأصل عند النقاد العرب المعاصرين الذين عرفوا حقيقة موروثهم الأدبي و جوهره .. فكان من السهل عليهم رد كثير من الدعوات الهدامة التي استهدفت القضاء على لغة القرآن الكريم من وراء التخلص من الموروث الأدبي بحجة عجزه و جموده و أنْ لا تطوّر و لا تجديد إلا بالتنكر له و الانفصال عنه . و في هذا يقول الدكتور حسن الهويمل : « إن الأدب العربي حفل بالجديد .. و أفسح له المجال .. و الأدباء و النقاد القدامى عنوا بذلك .. إلا أنهم يريدون بالتجديد ذلك اللون من صميم أدبنا و يريدون النبتة المنشقة من سيقان هذه الروح الطيبة التي أصلها ثابت و فرعها في السماء .. اما أن ننبذ هذا التراث نبذ النواة .. و نهتف

---

(١) : د . أحمد هيكل « دراسات أدبية » ط ١ ، دار المعارف : ٥٩ .

بحياة الخالدين من أدباء الغرب و نجر معطياتهم .. لنقيمها على تراثنا الخالد زاعمين أن الجدة لا تكون إلا بالتنكر للقديم .. فأمر لا نريده و لا نسعى إليه و لا نقيم له وزناً و لا نحفل به . »[1] .

و عليه فإن الارتباط الصحيح بالتراث لا يعني الجمود عنده و إعادته كما هو أو استدباره و رفضه بحجج واهية ، و إنما يعني تشكيل علاقة بين الشاعر و الموروث يتم من خلالها الكشف عن الصلة المستمرة بين الإبداع و التراث . و حسبنا في ذلك رأي أحد النقاد المهتمين بقضية التراث الشعري و الذي يؤكد فيه أن العلاقة بين الشاعر و الموروث يجب أن تتجاوز (صيغة تسجيل الموروث) إلى (صيغة توظيف الموروث) لأنها في الأولى « منحصرة في نطاق استعادته و إعادته إلى الأذهان بكل أصواته و أصدائه و مقوماته ، دون محاولة من الشعراء لاستخدام عناصر هذا الموروث و معطياته في التعبير عن رؤاهم الفنية الجديدة . »[2] و انعكاس ملامح التراث على الشعراء المعاصرين وفق هذا التصور يؤدي إلى اختلال ميزان العلاقة بينهما ورجوح كفة على الأخرى ، و سيكون من ضمن ما ينتج عن ذلك ذوبان أحد الطرفين من الشعراء في الآخر ، و تلك علاقة أقرب إلى الإعتلال منها إلى الصحة .

أما العلاقة في الصيغة الثانية - توظيف الموروث - فهي علاقة تأثير مزدوج و تفاعل إيجابي يتبادل في ظلها الشاعر و التراث الأخذ و العطاء في توازن لا يتم فيه تغليب جانب على آخر ، وهنا يبرز دور

---

(١) : « اتجاهات الشعر المعاصر في نجد » نادي القصيم الأدبي ببريدة ط الأولى ١٤٠٤ هـ : ١٠٢ - ١٠٣ .

(٢) : زايد د . علي عشري « الرحلة الثامنة للسندباد » : ١٥ .

الشاعر في الاستغلال الواعي لمعطيات التراث و قدرته الفنية على إحكام مزج الماضي البعيد بالواقع المعاصر .

و العلاقة في إطار (صيغة توظيف الموروث) هي التي يجب أن تكون بين الطرفين - الشاعر و التراث - لأنها كما يقول هذا الناقد: « .. علاقة خصبة يتبادل فيها الشعراء و موروثهم التأثير و التأثر ، الأخذ و العطاء ؛ فهم في الوقت الذي يسترفدون فيه موروثهم أدوات و أطرا ووسائل فنية متنوعة يوظفونها لتجسيد ملامح رؤاهم الشعرية المعاصرة ، يفجرون في هذا التراث طاقات متجددة ، و يكتشفون ما فيه من قدرات دائمة على العطاء و التجدد ، و يضفون عليه من حيوية رؤاهم المعاصرة و طزاجتها و حرارتها وجدتها ما يبعث الشباب و القوة في أوصال هذا التراث . و هكذا يتم هذا التفاعل الخلاق بين الماضي و الحاضر، بين الشاعر و الموروث ، و تستمر تلك الحركة المزدوجة من التراث و إليه ، فيظل التراث حياً ، و مستمراً في الحاضر بامتزاجه برؤى الشعراء المعاصرة المتجددة ، و تكتسب هذه الرؤى في نفس الوقت أصالة و عراقة باتصالها بأعرق الجذور و أصلها ، و تكتسب غنى متجدداً بما تحتاجه من كنوز التراث من معطيات بالغة الغنى و رحيبة الإشعاع . »[1]

و مثل هذا الموقف المعتدل الذي يبرز من خلال استقصاء العلاقة شاهد على تجاوز مرحلة المواءمة بين التراث و الشاعر المعاصر إلى مرحلة متقدمة تستشرف الإبداع من علاقة الشاعر المعاصر بموروثه الأدبي .

---

(١) : « قراءات في شعرنا المعاصر » د . علي عشري زايد . العروبة – الكويت ط ١ - ١٩٨٢ م . ص ٩٧ ، ٩٨ .

و من النقاد المعاصرين من يقترب كثيراً من درجة التقدير العالي الذي حمله القدماء للتراث ، فنجد الناقد منهم يدعو إلى تقدير التراث من خلال مطالبة الشاعر المعاصر بالتوسع في الإطلاع على التراث الشعري القديم ، و إلزامه بالإكثار من حفظ نماذجه الرفيعة ، و الإبانة له عن أثر ذلك في صقل الموهبة ، ثم إنه يرشد الشاعر المتأخر ، و يطمئنه على أن ما تسرب أو سيتسرب إليه من أثر التراث أمر طبيعيٌ متوقع و لاشية فيه إن هو أحسن توظيفه ، نستمع إلى مثل ذلك عند ناقد معاصر يتصدى لبحث عناصر التراث في شعر شوقي قائلاً :« بحث العناصر التراثية في شعر شوقي ، و غيره من الشعراء في كل عصر و عند كل أمة ، قد يوقع الباحث في مزالق لا تنتهي به إلا إلى المغالاة في تلمّس الأشباه و النظائر ، في اللفظ أو المعنى ، لأدنى مشابهة و أوهى مناسبة ، فيسارع إلى الحكم بأن اللاحق قد أخذ من السابق و قلّده ، وأن المتأخر قد نظر إلى المتقدم و سرقه . على حين لابدّ لكل شاعر من أن تكون في شعره بالضرورة « عناصر تراثية » اكتسبها من اطّلاعه على تراث أمته : من شعر الشعراء و نثر الكتاب الذين سبقوه جيلاً بعد جيل . بل لا يكون الشاعر شاعراً إن لم يكن كذلك ، فكلما ازداد تمرّس الشاعر بشعر التراث من منابعه الأصيلة و مصادره الأولى ، و كلّما اتسع حفظه لأكبر عدد من روائع نماذجه و بدائع أمثلته ، كان ذلك أقدر له على بناء شخصيته الشعرية ، و أعون على استقامة عوده و استبانة طريقه ، لا يكاد يخلّ بذلك شاعر حقيق بأن يسمى شاعراً. »[1] و مسألة تأثر الشاعر المتأخر بالمتقدم طبيعية و متوقعة إذا استطاع

---

(١) : الأسد ، د. ناصر الدين « عناصر التراث في شعر شوقي » مجلة « فصول » المجلد الثالث ، العدد الأول ، اكتوبر ١٩٨٢ م ، ص ٢٣ .

الشاعر أن يسمعنا صوتاً أصيلاً كما يقول د. عبد الله الحامد « التأثر لا يذم به شاعر ، و لا يخلو منه أي شاعر ، معترف به في الآداب العالمية ، على أن نقادها القدامى شوهوا ، و ضيقوا على الشعراء عندما تقفوا مناحي تأثرهم ، كما يتبع الشرطي أثر اللص السارق ، و من ثم سموه (سرقة) . التأثر طبيعي ، فإذا كان الشاعر قديراً على احتواء النص القديم ، و أعاد تشكيله ، كان أصيلاً »[١] .

و يؤكد في موضع آخر أن مسألة تأثر اللاحق بالسابق لا يسلم منها أحد من الشعراء أو الكتاب إذ إنها دليل على ثقافة الشاعر الخاصة ينتفي معها الحكم بالسرقة التي وَسَم بها النقاد العرب - القدماء - الشعر العربي « إن مسألة التأثر لا يجوز أن تعد دليلاً على سرقة ، و لا قرينة على اتهام لمجرد التأثر ، إنما يستدل على نوع ثقافة الشاعر ، ومناحي تأثره ، و الشاعر أذكى - إذا أراد أن يسرق - من أن يضع دليلاً مادياً يلتقطه مؤلّف فيدينه . »[٢] كما يشير ناقد سعودي آخر إلى أن مسألة تأثر الشاعر بأسلافه بطريق مباشر أو غير مباشر في المعاني طبيعية و ليس فيها (مايدهش) - على حد قوله - ، فكما أن اللغة إرث مشروع للشاعر و لم توجد من العدم فكذلك الحال بالنسبة للمعاني ، و يعبر عن ذلك بقوله : « ... و ليس في ذلك في كلتا الحالتين مايدهش فالحقيقة الشعرية ملك لكل شاعر يطرق بابها . و للشاعر خصوصية العبارة الشعرية و الصياغة اللغوية .

---

(١) : « الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية خلال نصف قرن » . دار الكتاب السعودي ، الرياض ، ط الثانية ١٤١٣ هـ : ص ١٠٤ .

(٢) : « نقد على نقد / بحث في تقويم دراسات الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية » للدكتور / عبد الله بن حامد الحامد - اصدار نادي القصيم الأدبي ببريدة . الطبعة الأولى ١٤٠٨ هـ - ص ١٣٤ .

وما من إنسان إلا وهو نتاج بيئته الثقافية و الاجتماعية و العرفية ، وما الشاعر إلا إنسان كغيره من البشر وليس من شك في أن الشعر كإنتاج أدبي صورة للمخزون الثقافي لقائله مثلما هو صورة لوجدانه و أحاسيسه و الكلمة فيه تعبير عن هذا كله . ومثلما أن اللغة موروث حضاري يتلقاه الإنسان عن سالفيه و عن معاصريه وليس له فيها سوى الانتقاء و التصريف حسب مهارته في ذلك ، فإن المعاني أيضاً موروث حضاري قد يكون مخبوءاً في زوايا النفس منتظراً من يسبره . ولكنها ليست عدماً يخلق من لا شيء بل هي وجود لبيس على الشاعر إلا تحقيقه .»[1] ومقولة هذا الناقد المعاصر مسترفدة من النقد العربي القديم ؛ و تذكر بابن طباطبا الذي أفاد من سابقيه في تأصيل مشكلة نفاد المعاني - ووضع الحل لها عندما أباح للشاعر المتأخر إرث المادة الخام - المعنى - من الشعر القديم و إعادة صياغتها في هيئة جديدة « وإذا تناول الشاعر المعاني التي سبق إليها فأبرزها في أحسنَ من الكسوة التي عليها لم يُعب بل وجب له فضل لُطفه و إحسانه فيه »[2] وراح يوسّع المجال للشعراء المتأخرين و يرشدهم إلى سبل الأخذ و كيفية الصياغة «و يحتاج من سَلَكَ هذه السبيل إلى إلطاف الحيلة ، و تدقيق النظر في تناول المعاني واستعاراتها و تلبيسها حتى تخفى على نُقادها و البصراء بها ، و ينفرد بشهرتها كأنه غيرُ مسبوق إليها ، فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه ... ، ويكون ذلك

---

(١) : مقدمة المجموعة الكاملة / ديوان حسين عرب . كتبها الدكتور / عبد الله محمد الغذامي جـ١ ص ٣١ ، ٣٢ .

(٢) : «عيار الشعر» ، تحقيق د . عبد العزيز بن ناصر المانع : ١٢٣ .

كالصائغ الذي يُذيب الذهب و الفضة المصوغين فيعيد صياغتها بأحسن مما كانا عليه ، وكالصباغ الذي يصبغ الثوب على ما رأى من الأصباغ الحسنة ، فإذا أبرز الصائغ ما صاغه في غير الهيئة التي عُهد عليها ، وأظهر الصباغُ ما صبغه على غير اللون الذي عُهد قبل ، التبس الأمر في المصوغ وفي المصبوغ على رائيهما ، فكذلك المعاني وأخذها و استعمالها في الأشعار على اختلاف فنون القول فيها . » [1] .

---

(١) : السابق : ١٢٦ - ٢٧ .

موجبات اتصال الشاعر العربي بالتراث

قلّ أن تجتمع أمة من الأمم على أمر كما هو الحال في اجتماع الشعراء العرب حول تراثهم ، ولقد ظل الشعر العربي على مختلف العصور محافظاً على الارتباط بأصوله القديمة ومرتكزاً على الموروث القديم ، وبقي كذلك إلى يومنا هذا . وما ذاك إلا لأن الجوانب المضيئة في هذا التراث الإسلامي قد قُدّر لها أن تزيد مع مرور الأيام توهجاً ، حتى صارت حاجة الشاعر العربي المعاصر إلى تراثه ضرورة ملحة وموجبة يتحتم معها الاتصال العضوي بالتراث ، وهي سمة يكاد أن ينفرد بها الشعر العربي عن غيره ، ويستحيل معها القول بإمكانية أن يقطع الشاعر العربي صلته بالماضي ناهيك عن إماتته أو التنكر له .

وقد أدرك الباحثون المحدثون أن ثمة ضرورات مُلحّة توجب على الشاعر العربي اتصاله بالتراث الخاص لأمته ؛ فتنبهوا إلى ضرورة أن يتصل المعاصر بالتراث من أجل بناء ذاكرةٍ تزخر برصيد منظم في اللغة والأدب والفكر ، وذاكرة كهذه تكفل الثقة والثبات لصاحبها وتحمله على الأصالة والإبداع بعد معايشة حركتهما في التراث .

يؤكد ذلك في العصر الحديث (العقاد) ويُلمّح إلى عاقبة انقطاع الصلة بالتراث قائلاً : «فإن انقطاع الصلة بيننا وبين ماضينا في في اللغة والأدب أشبه شئ بتجريد الإنسان من الذاكرة وتركه في أيدي المسخرين له أداة طيعة منقادة لكل ما تقاد إليه بل الأمر أخطر من ذلك وأوخم عقبى ، لأن فاقد الذاكرة يبقى له قوام آدمي ينتفع به على حسب استعداده للنمو والتعلم ، ولكن فقدان اللغة والأدب عندنا يشل

ذلك الاستعداد و لا يبقي بعده (قوما إنسانياً لهم قوام).[1] » .

وإذا كانت عودة الشاعر إلى التراث – على النحو السابق – أمراً حتمياً فلنا أن نتساءل عن سبب اتصاله بالتراث ، أو عن الثمرة التي يجتنيها الشاعر بذلك الاتصال .

وللإجابة عن ذلك يقول الباحث :

إن من أبرز الأسباب التي تتجسد فيها موجبات اتصال الشاعر العربي المعاصر بالتراث الشعري القديم : **اكتساب اللغة** ، ولغة اختصها الله بالكتاب : ﴿ **وَإِنَّهُ لَتَنْزِيلُ رَبِّ الْعَالَمِينَ** (١٩٢) **نَزَلَ بِهِ الرُّوحُ الأَمِينُ** (١٩٣) **عَلَى قَلْبِكَ لِتَكُونَ مِنَ الْمُنْذِرِينَ** (١٩٤) **بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُبِينٍ** (١٩٥) [2] ﴾ وارتبط الدين الإسلامي بها منذ نشأته فكفل لها الخلود ، وحملت من الخصائص والسمات ما لم يتوافر لغيرها ، جديرة بالاستمداد على الدوام .

وانقطاع الصلة بالتراث معول هدم وتقويض للغة العربية ، إذا أنها الركيزة الأولى للتراث العربي ، وبزوالها يتلاشى ذلك التراث ، وهو زوال قد لا تتأثر بمثله أمة من الأمم سوى العربية ، يدرك ذلك العقاد بقوله : « ... إن الحملة على اللغة في الأقطار الأخرى إنما هي حملة على لسانها أو على أدبها وثمرات تفكيرها على أبعد احتمال ، ولكن الحملة على لغتنا نحن حملة على كل شيء يعنينا وعلى كل تقليد من تقاليدنا الإجتماعية والدينية وعلى اللسان والفكر والضمير في ضربة واحدة ، لأن زوال اللغة في أكثر الأمم يبقيها بجميع مقوماتها غير ألفاظها ، ولكن زوال اللغة العربية لا يبقي للعربي قواما يميزه من سائر الأقوام ، ولا يعصمه أن يذوب في غمار الأمم

---

(١) : « عيد القلم ومقالات أخرى لعباس محمود العقاد » الحساني حسن عبد الله . منشورات المكتبة العصرية بيروت : ٣١ .

(٢) : سورة الشعراء .

فلا تبقى له باقية من بيان و لا عرف و لا معرفة و لا إيمان . »[1]

وإلى جانب ذلك كانت – و لا تزال - إجادة اللغة مطمحاً ضرورياً يسعى إلى تحقيقه كل الشعراء من خلال الاتصال بالتراث ؛ وما من شاعر عربي إلا ويدرك أن لا سبيل له إلى الإجادة في فنه إلا بامتلاك زمام ثروةٍ لغوية يستمدها من معين تراثه لتتدفق بعد ذلك على لسانه معبرة عن قدرة على التعبير بأبلغ عبارة وأدق إحساس وأغزر أسلوب يقول العقاد : « ومن فضول القول أن نزيد على فضائل الأدب العربي أنه دروس لغة تقوّم اللسان وتهدي إلى أساليب التعبير عن خوالج النفس ومعاني الأفكار ، و لا تزال هذه الفضيلة بغية الحكماء والمرشدين إلى هذه اللحظة من القرن العشرين قرن العلوم والصناعات والمنافع المادية والمذاهب التي لا تبالي جمالاً في القول و لا جمالاً في الأخلاق »[2] .

ولقد اتخذ الشعر العربي القديم اللغة وسيلة للتعبير عن الأفكار التي تجيش بها النفس ، وحين استخدم الشاعر القديم اللغة فقد استخدمها استخدام الصانع لها المدرك لخصائصها وخصوبة دلالتها ، ولم تكن تلك اللغة مجرد ألفاظ أو معان أو أوزان وحسب ، بل كانت لغة يندمج فيها إحساس الشاعر بحركة الكون من حوله ، وانطوت اللغة بذلك على كثير من الإيحاء والرمز والإيماء « ونحن حين نرث اللغة لا نرث منها مجرد ألفاظ صمّاء جوفاء ، وإنما نرثها محملة بما تزخر به من المعاني الأصيلة والدلالات المتطورة والإيحاءات والظلال والرموز ، ونتشرب منطقها الخاص وخصائص طريقتها في التعبير . ثم إننا نأخذها في تراكيب تحمل علوماً وأفكاراً وآداباً هي

---

(١) : « أشتات مجتمعات في اللغة والأدب » دار المعارف ، ط٥ : ١٢٧ .
(٢) : السابق : ١٣٣ .

ترجمة لتجارب الأمة ومنجزاتها الإنسانية .»[1]

ومن هنا ندرك أن عنصر اللغة أحد أهم العناصر التي يستمد منها التراث العربي سمة الاستمرارية والحضور ، وهذا الارتباط العضوي - بين اللغة والموروث – يجعل اتصال الشاعر بالتراث أمراً حتمياً ؛ فالشاعر ينجذب إلى التراث وغايته الأولى من ذلك : استمداد اللغة وتكوين مخزون لغوي يساعد على نضج ملكته الشعرية وثرائها ومن ثم استثمار ذلك في عملية الإبداع ، وبقدر ما يتحقق للشاعر من إدراكٍ لخصائص اللغة وسماتها ، ومعرفة بأدق أسرارها .. تكون درجة نضج الشاعر وخصوبة الشاعرية .

وكما أثمر عن اتصال الشاعر بالتراث تكوين حس لغوي يتمشى مع العرف اللغوي ، فإنه – أي الشاعر - يجني من التمرس بالنماذج العربية القديمة تكوين حس بلاغي يجري على معهود العرب وطرائقهم في التركيب البلاغي للجملة ، وإلى جانب ذلك يكتسب دراية تمكنه من إدراك أدق أسرار المعاني والدلالات التي تعبر عنها الألفاظ المشتقة منها بعد الإطلاع عليها في الشعر العربي القديم ؛ وقديماً نبّه النقادُ الشعراءَ وطالبوهم بـ« الوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر ، والتصرف في معانيه في كل فن قالته العرب فيه »[2] لإدراكهم أن عروبة الحمل تؤدي إلى عروبة الأداء .

كما نبّهوا إلى ضرورة الاحتكاك بلغة القدماء والتمرس بالأساليب الفصيحة التي يستمد منها الأديب – شاعراً كان أم ناثراً - جزالة اللفظ التي تتقوى بها الملكة بعد طول مدارسة كلام الفصحاء يقول (ابن وهب): « وليس

---

(١) : بدوي د. صالح «في خصوصية وحدة الأدب العربي / العوامل والمظاهر » : ٢٩ .
(٢) : ابن طباطبا « عيار الشعر » : ٤ .

شيء أصون على جزالة الكلام ، وخروجه عن تحريف ألفاظ العوام من مجالسة الأدباء ، ومعاشرة الخطباء ، وحفظ أشعار العرب ومناقلاتهم ، والمختار من رسائل المولدين الأدباء ومكاتباتهم ... »[1] وتلك حقيقة ، فاكتساب اللغة لا يكون إلا عن طريق التلقي والاحتذاء والمحاكاة والتقليد . والاستخدام اللغوي الفصيح (الصحيح) الذي يُحتذى هو استخدام الأقدمين في عصور الإحتجاج والقوة . وإذا أراد الأديب اكتساب اللغة الراقية فسيكون له ذلك باحتذاء الآثار الراقية الرفيعة .

وخلاصة ما تقدم :

أن الشاعر يطمح من وراء اتصاله بموروث الشعر القديم إلى :

- تكوين ذخيرة لغوية من المفردات توسع أمامه فرص اختيار أنسب الألفاظ لمعانيه وقوافيه .

- التمرس بالأساليب والأنماط الرفيعة من التراكيب اللغوية .

- اكتساب الملكة اللغوية وتكوين السليقة التي تؤدي إلى تنمية المهارة والقدرة على الإتيان بجديد ، في حدود معهود العرب وقواعدهم في الفصاحة والبلاغة .

* * *

---

(١) : « البرهان في وجوه البيان » المنشور بعنوان (نقد النثر) ، تحقيق طه حسين ، عبد الحميد العبادي ، ط دار الكتب المصرية : ١٤٠ .

- ومن ثمار اتصال الشاعر بموروثه : **اكتساب مهارة الوزن** بعد تذوّقه في التراث ؛ ولغة هذا التراث هي العربية التي تحتفل بالإيقاع والتنغيم ، ولغة هذا شأنها كفيلة بتنمية ذوق الشاعر الموسيقي ، ويتوقف عليها قدر كبير من إبداعه وتفوقه . يتحدث الأستاذ علي الجندي عن موسيقية اللغة العربية قائلاً : « ولغتنا العربية لغة أناقة ، وزخرف ، ومبالغة ، وتهويل ، والنغم و الوزن والتطريب والرّنين ، من عناصرها الرئيسية ، وصفاتها الأصيلة ، ثم إنّ فيها من القوافي المتناسبة ، ما يتعذر وجوده في سائر اللغات ، وشعرها المشتق من كيانها يحمل خصائصها وميزاتها ، فهو كلام موسيقي منغم متوازن - على اختلاف بحوره وقوافيه ، وهو هتاف النفس حين تضطرم بنوازع النّشوة والألم ، والسرور والحزن ، والرضاء والغضب ، والبسط والقبض ، والخوف والرجاء ، ينبع في يُسر من أعماقها سيّالاً مُتداركاً ، كأنما تجد في تناغم ألفاظه ، وتآخي أوزانه ، ورنين أجراسه ، واتساق نبراته ، وتعاطف حروفه ، متنفساً لهذا الجيشان العنيف وتلطيفاً لهذه الثورة الصاخبة »[1] وكان هذا قاعدة عامة ونهجاً سار عليه كل الشعراء ؛ يعلن أحد الشعراء السعوديين صراحة[2] أنه قرأ لعدد كبير من الشعراء العرب القدامى بمختلف عصورهم ، وقرأ لشعراء عديدين من المعاصرين العرب ، كما قرأ بالإنجليزيّة لطائفة من الشعراء الإنجليز هم (**شكسبير** ، **وبيرون** ، **وشيلي** ، **وجريفز**[3]) واقتصرت قراءته خارج الشعر الإنجليزي كما يقول : « على قصائد مترجمة إلى العربية أو الإنجليزية من الشعر

---

(١) : « الشعراء وإنشاد الشعر » دار المعارف بمصر (١٩٦٩) : ٢١ .
(٢) : القصيبي د. غازي عبد الرحمن «سيرة شعرية» تهامة ، جدة ، ط٢ : ٣٥ ـ ٣٩ .
(٣) : السابق : ٣٩ .

الألماني والصيني والهندي والفارسي والياباني والأسباني ..»[١] قرأ لكل أولئك ولم يتمكن من تذوّق أي شعر غير الشعر العربي وينفي عن نفسه التأثر بالشعر الأجنبي ، ويعزو تذوقه للشعر العربي وعزوفه عن الشعر الأجنبي لعنصر الموسيقى الذي يتوافر للأول على الدوام وينتفي عن الثاني في أغلب الأحيان ، يقول عن ذلك : «لقد فكرت طويلاً في ظاهرة عزوفي عن الشعر الأجنبي ولم أصل إلى تفسير سوى إيماني بأن الموسيقى عنصر أساسي رئيسي من عناصر الشعر ، وأعني هنا الموسيقى التي تعودت عليها الأذن العربية من خلال العروض والقوافي . لقد افتقدت هذه الموسيقى فيما قرأت من شعر أجنبي أصيل ومترجم ، وكنت باستثناء حالات نادرة ، أشعر أنني أقرأ نثراً لا شعراً . ولعل هذا التعلّق بالموسيقى هو الذي يدفعني إلى الإعتقاد أن الكلام الذي يتحرر من الموسيقى نهائياً لا يمكن أن يكون شعراً ، وإن أمكن بالطبع أن يكون نثراً بالغ الروعة .

ومن هنا فإنني أعتقد أن ما يسمى بقصيدة النثر ليست بقصيدة على الإطلاق .»[٢] ومهما يكن من أمر فإن تعلّق أذنه بموسيقى الشعر أو بجزء منها دليل على إلمامه وتذوقه لثمرة الموسيقى المتفرعة من الاتصال بالموروث الشعري القديم ، وهو إدراك من شاعر معاصر أحسّ بذوقه ما لموسيقى الشعر العربي من أثر على المتلقي ، وهذا أمر طبيعي فقد كان علماء العربية الأقدمون ومن قبلهم الشعراء يعدّون موسيقى الشعر صفة بارزة يتميز بها عن النثر وذلك بما تشتمل عليه تلك

---

(١) : السابق نفسه .
(٢) : السابق : ٤٠ .

الموسيقى من أوزان وقوافي .

ولقد أدرك الشاعر المعاصر أن الشعر العربي القديم غنيٌ بالموسيقى المؤثرة - رغم مجيئه على أوزان وقوافي محدّدة سلفاً - فصار ينجذب إليه قصداً بغية إشباع ذائقته الموسيقية من ناحية وتنميتها من أخرى باكتساب المهارة الوزنية من نماذجه الرفيعة ؛ وهاهو الشاعر السعودي (حسن القرشي) يكشف عن انجذابه وتأثره بموسيقى الشعر العربي القديم ممثلة في شعر البحتري فيقول : « وأعجبت بالموسيقى الشعرية التي تترقرق في شعر البحتريّ .. فهذا الشاعر هو حقاً من أساتذة الموسيقى الشعرية ، وأحد روادها . فقد لا يكون هناك محتوى في بعض قصائده أو أبياته ولكن قوّة تأثير موسيقاه تجذبك إلى قراءته وتحبّبها إليك .

فليس هنالك مثلاً مضمون شعريّ عميق في بيته الذي يقول فيه :

وحسناء لم تحسن صنيعاً وربَّما حننت إلى حسناء ساء صنيعها

أو في بيته :

وقفة بالعقيق نطرح ثقلاً من هموم بوقفة في العقيق

ولكن شحنات الموسيقى المتوهجة تشدّك إليه شدًّا وتبلغ به من نفسك أبعد أعماق الإثارة »[1] .

وعليه ، فإن هذه المكتسبات التي يسعى الشاعر المعاصر إلى التزود بها من اتصاله بتراثه القديم لا تعني ارتماءه في أحضان التراث - الشعري القديم - دون وعي بحقيقة ما ينبغي له أن يأخذ أو يترك ، أو دون قدرة على تمثل معطيات التراث وجعلها تتساوق مع حاضره

---

(١) : « تجربتي الشعرية » دار القرشي للنشر ، ط ٤ ، ١٣٩٣هـ : ١٣ ـ ١٥ .

المعاصر لأن مثل ذلك يؤدي إلى الذوبان وفقدان الشخصية وانتفاء الأصالة ، ومن ثم إضعاف الملكة الشعرية .

وتوظيف هذه المكتسبات التراثية - بعد استيعابها - عامل مهم في نضوج ملكة الشاعر وتنمية ذائقته الشعرية وتكوين الدراية الفنية الخاصة التي تساعده على الإبداع الذي تمتزج فيه أصالة التعمق في التراث القديم وأصالة التعمق في اللحظات المعاشة ، وقد أشار الدكتور محمد هدارة إلى أثر اندماج العناصر القديمة بشخصية الأديب قائلاً : « إن عملية تأليف العناصر القديمة هي أيضاً خاضعة لشخصية المنشيء . و لا يتنافى إطلاقاً وجود عناصر قديمة مع وجود عناصر فنية ، وشخصية أدبية لها كيانها ، ولها ميزاتها الفنية الخاصة بها . فقد كان مبدأ « موليير » (إني آخذ المعنى الحسن حيث أجده) ومع ذلك ليس هناك إلا « موليير » واحد ... وليس هناك سر في هذه الأصالة اللّهم إلا أن هؤلاء الشعراء الكبار[1] ، لهم طريقة في أخذ ما يقرؤون ، وتمثّله حتى يصير جزءاً منهم ، مرتبطاً بآرائهم وعواطفهم .

وهم - كما يقول بن جونسون - ليسوا كالوحش الذي يبتلع ما يأخذه فجاً غير ناضج ، ولكنهم كالإنسان المهذب الذي يتناول ما يطعمه بشهية ، وتكون لديه معدة قوية لتحول ما طعمه إلى غذاء مفيد »[2] .

وهكذا فإن ما تقدم يكشف عن جانب من أسباب اتصال الشاعر المعاصر بتراثه الشعري العربي القديم ، ويثبت قدرة الموروث على العطاء المثمر ، ويؤكد على حاجة الشاعر المعاصر إلى الارتباط به ، و أنْ لا سبيل إلى الإبداع بدون الرجوع إليه ، أو كما يقول أحد النقاد المعاصرين :

---

(١) : يقصد « موليير » و « فكتور هوجو » .

(٢) : « مشكلة السرقات في النقد العربي » الطبعة الثالثة ١٤٠١هـ ١٩٨١م : ٢٩٥ ـ ٢٩٦ .

« إن الشاعر الحديث الذي يفتقد الصلة بالتراث والارتكاز عليه يبدو شاعراً قلقاً بلا هوية ، تخونه لغته ، وتستعصي عليه موسيقاه ، ويضطرب لفظه ومعناه فيتخبط في دياجير الضحالة والركاكة ، لافتقاره إلى الخلفية التراثية التي تعطيه القوة والأصالة . وعندما يرتكز شعراؤنا إلى التراث في مادته الشعرية أو معجمه اللغوي ، أو قواعده الإعرابية ، أو موسيقاه العروضية ، وينفتحون على الثقافة الحديثة بمعطياتها الجديدة ، ويمزجون بين ذلك وتلك ، فإننا نقول حينئذ أنهم يصدرون عن طبع عربي ، أصيل متجدد . »[1] .

---

(١) : الضبيب د. أحمد محمد « على مرافيء التراث » : ٢٤ .

اتصال الشاعر السعودي بالتراث الشعري وموقفه منه

لقد تهيأ للشاعر العربي في العصر الحديث ما لم يتهيأ لغيره في الماضي ، ولأمور لا تخفى[1] أصبح من اليسير اتصاله بتراث أمته الشعري ؛ ويمكن القول أن ما من شاعر عربي في العصر الحديث إلا واطلع على قدر من ذلك التراث ، لأسباب دينية وقومية وثقافية يتطلع إلى تحقيقها ، ومعها تكون العودة إلى الموروث والإتصال به أمرا حتميا .

والمتأمل في ديوان الشعر السعودي يقف على حقيقة ترسخ التراث في أذهان كثير من شعرائه ، وإن اختلفت اتجاهاتهم الأدبية وتفاوتت طرائقهم في تناول الموروث الشعري القديم ؛ فعلى امتداد ديوان الشعر في المملكة العربية السعودية لا يعثر الباحث على صوت فيه تحامل أو تنكر للموروث الشعري القديم ناهيك عن بتر أو هدم ؛ فالتراثيون من الشعراء والمجددون - المتعصبون منهم أوالمعتدلون - يدركون أصالة موروثهم كما يدركون عمق الصلة بين الموروث الأدبي - المتمثل بالشعر هنا - والموروث الديني عن طريق اللغة .

ثم إنهم - بعد ذلك - وبحكم البيئة المكانية والإجتماعية والمؤثر التاريخي يستلهمون كثيرا من القيم الموروثة والتقاليد الأصيلة التي تمتد جذورها إلى الماضي فتزيد من صلتهم بالأسلاف ، وتلك الخصوصية جعلت نتاجهم الشعري يتسم عن غيرهم من شعراء البلاد العربية المعاصرين بأنه الأقرب إلى الموروث الشعري العربي الأصيل . وهذا يدعو إلى معرفة

---

(١) : لعل من أبرزها تلك الجهود التي قام بها المشتغلون على إحياء التراث العربي القديم ونشره على نطاق واسع .. وقد حظي التراث الأدبي القديم والشعر منه على وجه الخصوص بنصيب وافر من ذلك .

العلاقة التي نشأت بين الشاعر والتراث ومن ثم التعرف من قرب على موقفه من ذلك الموروث . وقد أبان كثير من الشعراء والكتاب السعوديين - المعاصرين - عن علاقتهم وطرائق اتصالهم بالتراث الشعري العربي القديم وموقفهم منه ، وجاء ذلك في صور مختلفة ؛ فمنهم من يتحدث عن علاقته بالتراث وموقفه منه من خلال كتب (السيرة الشعرية) التي يكتبها الشاعر عن نفسه من أمثال :

- الدكتور غازي القصيبي :

في كتابه[1] الذي يذكر فيه أنه قرأ الكثير من شعراء العصر الحديث ويحدد أسماء الذين أعجب بهم ومن ثم تأثر[2] ، ويلحظ على الأسماء التي أوردها أنها صفوة منتقاة تمثل مختلف الإتجاهات والمدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر كالإتباعية والرومانسية والواقعية والرمزية .

ثم يتحدث عن صلته بالشعر العربي القديم فيقول : ((أما عن الشعراء القدامى فقد قرأت لعدد كبير منهم بدءاً بشعراء المعلقات فالعصر الإسلامي الأول فالأموي فالعباسي فعصور الانحطاط . ولقد أعجبت بجرير وعمر بن أبي ربيعة والعباس بن الأحنف وابن الرومي والشريف الرضي والشعراء العذريين ... هؤلاء هم الشعراء القدامى والمحدثون الذين أتصور أنني تأثرت بهم تأثراً أستطيع أن أتبينه ويمكن أن أتحسسه ، أو يتحسسه غيري ، في بعض ما كتبت من قصائد[3] .)) .

---

(١) : ((سيرة شعرية)) مطبوعات تهامة ، ط ٢ ، ١٤٠٨هـ .
(٢) : السابق : ٣٩ .
(٣) : السابق : ٣٩ ـ ٤٠ .

وفي موضع آخر يجيب على سؤال : «لمن تقرأ من الشعراء العرب ؟»[1] فيقول : «من القدامى أعود بين الحين والحين إلى المتنبي ، بإعجاب يتزايد مع مرّ السنين . وإلى ابن الرومي والعباس بن الأحنف ، وجرير.»[2] ويتحدث عن سرّ إعجابه بالمتنبي قائلاً : «أما المتنبي فهو الحضن الشعري الرؤوم الذي أعود إليه و لا أكاد أفارقه - لماذا ؟ لأنك كلما قرأت المتنبي عثرت على كنز جديد لم تلاحظه من قبل . حتى الأبيات التي أحفظها منذ الطفولة أكتشف فيها كل يوم أبعاداً وظلالاً جديدة . لأنه «أحدث» الشعراء وأكثرهم حضوراً ، لأنه إذا قال شعراً «أصبح الدهر منشداً» . ألا يكفي هذا ؟!»[3]

هكذا كانت علاقة هذا الشاعر بتراثه الشعري القديم ، وهي علاقة تقوم على الاتصال بالموروث الشعري بقصد الاطلاع والثقافة الأدبية أولاً ، ثم يجيء دور الفرز والتدقيق والانتقاء كمرحلة تالية يتبعها الشاعر بعملية المعايشة والتمثل ومن ثم التأثر .

وفي مواضع أخرى من سيرته الشعرية يتناول الموقف من التراث ويوضح أنه متوازن لا يتعصب للتراث الشعري - الذي يعبر عنه بالشعر التقليدي - و لا يهجره ، كما أنه لا يتعصب للشعر الحديث - شعر التفعيلة - و لا يهجره ، ويكتب القصيدة بشكليها القديم والحديث ويبين عن ذلك بقوله : «لقد كان من حسن حظي ، أو سوئه ، أنني في مرحلة التأثر الأولى بدأت قراءتي في الشعر القديم والشعر الحديث معاً وتذوقتهما على حد سواء . ولعل هذا السبب هو الذي جعلني طيلة مسيرتي الشعرية وحتى

---

(١) : السابق : ١٦٧ .
(٢): نفسه .
(٣) : السابق : ١٧٠ .

اليوم أقف موقفاً وسطاً بين المعسكرين . إن الجدل حول الشعر التقليدي والشعر الحديث لم يستطع أن يجذبني إلى أي من الفريقين . الشعر شعر ويستوي بعد ذلك أن يكون متساوي التفعيلات أو لا يكون ... ولعل عدد القصائد التي كتبتها من كل نوع يساوي العدد من النوع الآخر . وعلى خلاف بعض الشعراء الذين ينزعون بمرور الوقت إلى هجر أحد النوعين والتفرغ نهائياً للنوع الآخر فإنني أجد نفسي مازلت حتى الآن أكتب الشعر بنوعيه وبالنسبة نفسها . »[١].

وعن ضرورة أن يجمع الشاعر بين التراث والمعاصرة يتحدث عن هذه الحتمية قائلاً : « إنني أعتقد أن المجدد لكي ينجح في تجديده يجب أن يبدأ بداية تراثية تقليدية . كما أعتقد أن الكلاسيكي لكي يكون شاعراً يعيش في هذا العصر لابد أن يكون مجدداً . وأعتقد أن أي إنتاج رائع سيجيء من أقلام الشعراء الذين تمكنوا من الجمع بين التراث والمعاصرة ... »[٢].

- حسن بن عبد الله القرشي :

وهو أحد الشعراء السعوديين الذين تحدّثوا عن تجربتهم الشعرية في كتاب مستقل وفيه يتناول علاقته الوثيقة بالتراث العربي القديم كمكوّن رئيس من مكوناته الثقافية فيقول : « وفي البدء قرأت الكثير من كتب تاريخ الأدب العربي واقتنيت كتاب مهذب الأغاني للخضري وتوفرت على قراءته زمناً طويلاً ثم اقتنيت كتاب الأغاني نفسه وكتاب الكامل للمبرد وجمهرة دواوين الشعر العربي القديم ودواوين الشعر المعاصر وحفظت من ذلك جانباً لا يستهان به . »[٣]

---

(١) : السابق : ٤٢ – ٤٣ .
(٢) : السابق : ٢٥٤ – ٥٥ .
(٣) : «تجربتي الشعرية» ، ط ٤ (١٩٩٣) دار القرشي للنشر : ١٢ .

وهو بذلك يستجيب لنصيحة النقاد القدماء بضرورة الإطّلاع على كتب الأدب الأربعة .. فها هي ذي كتب الأدب الموسوعية (الأغاني لأبي الفرج) و (الكامل للمبرد) ، وفي موضع سابق يذكر أن بداية اطّلاعاته كانت في (البيان والتبيين للجاحظ)[1] ويتابع هذا الشاعر تنفيذ وصية النقاد[2] للشعراء القدامى وحثهم على توثيق الارتباط بالتراث الشعري .. فيديم النظر في الشعر العربي القديم بمختلف عصوره ، ويكثر من حفظ نماذجه الرفيعة ،

ويوضح ذلك قوله : « وفي موضوع حفظ الشعر وتدبُّر معانيه كانت نصيحة خلَفٍ الأحمر - فيما أذكر - لأبي نواس ألا يقول شعراً قبل أن يحفظ ألفاً من قصائد الشعر الجاهلي ثم نصيحته له بأن يحاول نسيانها - بعد ذلك - من الحوافز لي على حفظ الشعر . لقد **حفظت الكثير** من شعر شعراء المعلقات المعروفين ثم كثيراً من قصائد الشعراء العرب في عصريه الأموي والعباسي كعمر بن أبي ربيعة والأحوص والعرجي وعبد الله بن قيس الرقيات والفرزدق والأخطل وجرير ودعبل الخزاعي ثم من قصائد أبي تمام وابن الرومي وأبي العلاء المعرّي والأحنف بن قيس وأشجع السلمي وأبي نواس ... وتركّز إعجابي في الشاعر الخالد أبي الطيب المتنبي وحفظت معظم ديوانه وأعجبت بشعر تلميذه المخلص لمدرسته الشريف الرضيّ ولديّ دراسه - لم تطبع بعد - عنه . **وقرأت** بعد ذلك لشعراء العصور المتأخرة كالأبيوردي وسبط التعاويذي ، والصوفيّين منهم على الأخص كعمر بن الوردي وعُمر بن الفارض والبوصيري . لقد أطلق على شعر هذه الأزمنة المتأخرة - في مجموعه - شعر عصور الإنحطاط ، ولكنني أعتقد أن كثيراً من نماذجه حافلة بالعطاء الشعري ، وجدير بدراسة الدارسين . و لا يغلّ أدبنا شيء مثل التعميم في الأحكام النقدية

---

(١): السابق : ٩ .
(٢) : انظر (موقف النقاد القدماء من التراث) ص ٨ - ١٧ من البحث .

وإرسال القول على علاته .»[1] واتصال الشاعر بالتراث على هذه الدرجة من العمق دليل على موقفه الإيجابي منه ؛ فهو يطّلع بتدبر ، ويتأثر ويحفظ بوعي وإدراك ، ومن ثم يتّخذ موقفاً لمن يقرأ لهم فيقول (أعجبت) و (تركّز إعجابي) إلى جانب موقفه الصائب من شعراء العصور المتأخرة .

كما يمكن استخلاص موقفه من الشعر القديم - شكلاً ومضموناً - من تناوله لقضية الشعر الحر والشعر العمودي ، فهو يكتب الشعر على المنوالين السابقين و لا يفضل أحدهما على الآخر ، ويدرك دور الشعر القديم في ثراء المعاصر ووسمه بالأصالة ويعبر عن ذلك قائلاً : «واعتقادي أن الشعر الحر لون سيقدّر له البقاء لأنه أقدر - في أغلب الأحيان - على الرمز من بعض الشعر العمودي ، وهذا لا يعني أنه اللون المفضل عندي فكلا اللونين أثير على نفسي محبب إليها ... وبالمناسبة فإنني أرفض تسمية الشعر الحرّ بالشعر الحديث فإن الجِدَّة لم تتخلَّ - ولن - عن الشعر العمودي وواقع الشعر العربي المعاصر يؤكد ذلك ... ولعلّ السبب في إثراء الشعر الحر وتعميق حركته هو أن رواده قد كتبوا أصلاً الشعر في شكله العمودي ، كما أن رصيدهم من العبارة الشعرية أصيل وموفور ، ولذلك جاءت قصائدهم خير نماذج هذا الشعر ، وأقواها ، وأحفلها بالتجربة الصادقة ، والصور الموحية .»[2] .

* * *

ومن الشعراء السعوديين من تقود دراسة نتاجه الشعري إلى معرفة علاقته بالتراث وتحديد موقفه منه - وإن لم يتحدث عن ذلك مباشرة من أمثال :

---

(١) : «تجربتي الشعرية» : ١٣ - ١٤ .
(٢) : السابق : ٢٥ – ٢٧ .

ـ محمد بن عبد الله بن عثيمين :

وهو شاعر مخضرم امتدت حياته - على أرجح الأقوال - بين سنة (١٢٧٠هـ) وسنة (١٣٦٣هـ)[(١)] ، وهذا يعني معاصرته لحقبتين زمنيتين متناقضتين .. سيطر الضعف والتدهور على الأولى التي تمتد من بقية القرن الثالث عشر الهجري إلى العقد الثالث من القرن الرابع عشر ، وقد قضى الشاعر في هذه الحقبة شطراً كبيراً من حياته ، وبدأت مع الحقبة الثانية بوادر اليقظة وتحقق فيها الاستقرار بعد توحيد المملكة العربية السعودية على يد الملك عبد العزيز آل سعود - يرحمه الله - وبقي الشاعر ينظم الشعر تحت لواء هذه الدولة حتى سنة ١٣٥٦هـ التي قال فيها آخر قصيدة[(٢)] - وله من العمر ست وثمانون سنة - ثم ترك الشعر بعدها إلى أن توفاه الله ، ولقد أدرك كثير من دارسي[(٣)] الشعر السعودي المعاصر أن دور هذا الشاعر في بعث الشعر

---

(١): اختُلف في تحديد السنة التي ولد فيها هذا الشاعر فذهب فريق إلى أنها سنة ١٢٦٠هـ ومنهم د. عبد الله الحامد في ((الشعر في ظلال حركة الإمام محمد بن عبد الوهاب)) ص ٩٠ ، و د. بكري شيخ أمين في ((الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية)) ص ٤٢٨ . وذهب آخرون إلى أنها سنة ١٢٧٠هـ ومنهم سعد بن عبد العزيز بن رويشد في ((العقد الثمين من شعر محمد بن عثيمين)) ص ٩ دار المعارف ، و د. محمد بن سعد بن حسين في ((الشاعر الكبير محمد بن عبد الله بن عثيمين / شعره ونثره)) ص ١٥ .

(٢) : يذكر (سعد بن عبد العزيز بن رويشد) جامع ومرتب ديوان (العقد الثمين من شعر محمد بن عبد الله بن عثيمين) في ترجمته لحياة الشاعر ص ١٧ : (فكان آخر قصيدة قالها في ((آل سعود)) نظمها سنة ١٣٥٥هـ وله من العمر خمس وثمانون سنة ، ثم ترك الشعر بعد ذلك وتفرُّغ للعبادة حتى وافاه الأجل المحتوم ...) ، ثم يذكر في موضع قصيدة الشاعر ((يهنيك يا عصمة الدنيا..)) ص ٣١٨ من الديوان أنها : (نظمت تهنئة لجلالة الملك عبد العزيز – رحمه الله – لمّا قدم من الخارج نجلاه الكريمان : الأمير سعود ولي العهد ، والأمير محمد وذلك سنة ١٣٥٦هـ) ، وعليه فإن التأريخ المتأخر ينقض سابقه وتكون سنة ١٣٥٦هـ هي آخر عهده بالشعر .

(٣): من أمثال : د. عبد الله الحامد في كتابه (في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية) ط١/ ١٤٠٢هـ ص٣٠ ، محمود محمد بركات في كتابه (شعر ابن عثيمين / دراسة في الشكل والمضمون) ط١ / ١٤٠٥هـ ص ٢٦٨ . د. محمد بن سعد بن حسين في كتابه (الشاعر الكبير محمد بن عبد الله بن عثيمين شعره ونثره) ط١ / ١٤١٢هـ ص ١٤٢ ، حسن بن فهد الهويمل في كتابه (اتجاهات الشعر المعاصر في نجد) ط١ / ١٤٠٤هـ . نادي القصيم الأدبي ، ص ١٤٠ .

العربي الأصيل بالجزيرة العربية قريب من دور محمود سامي البارودي في مصر و مشابه له ؛ يقول الدكتور عبد الله الحامد : (.. عاش يجدد ديباجة الشعر ، وينقله من وهْدَة الانحطاط إلى عالية الإحياء ، فكان بذلك بارودي الشعر الحديث في نجد بخاصة ، ...)[1]

ويتحدث صاحب (الحركة الأدبية) عن محافظة هذا الشاعر وتمسكه بتقليد الشعر العربي القديم في عصور ازدهاره ، ويعتبر ذلك ميزة له على معاصريه فيقول : ((مع كل هذا ، فإنه يبقى لابن عثيمين فضل تقليد الفحول القدماء بدلاً من تقليد الضعفاء الذين ولع بهم معاصروه .))[2] والمتأمل في شعر ابن عثيمين يدرك أن ثقافته الأدبية الخاصة تقوم على اطّلاع واسع في الشعر العربي القديم ، واتصال وثيق به ، كما يثبت لديه من تمسك هذا الشاعر بمحاكاة قصائد القدماء ومعارضتها واستيحائها شكلاً ومضموناً أن دواوين الشعر العربي القديم هي المصدر الوحيد الذي تتزود به ذاكرته الأدبية ، ولقد أشار في إحدى قصائده إلى شغفه بالتراث العربي القديم وتعلقه بالدواوين القديمة وشعرائها فقال :[3]

جعلت سميري حين عزّ مُسامري ... دفاتر أملتها القرونُ السوالفُ

فطوراً أناجي كلّ حبرٍ موفّقٍ ... إذا ما دعا لبّتْ دُعَاهُ المعارفُ

وطوراً كأني مع زهيرٍ وجرولٍ ... وطوراً يناجيني ملوكٌ غطارفُ

كما أن المتأمل في ديوان هذا الشاعر يستنتج أنه حصَر شعره في غرضين أساسيين يتفرع من أحدهما ثالث ومن كليهما رابع ؛ والغرضان

---

(١): ((الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية خلال نصف قرن)) ، ط٢ / ١٤١٣هـ ص ٥٦ .
(٢): ((الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية)) د. بكري شيخ أمين / ١٣٩٢هـ : ٤٣٢ .
(٣) : ((العقد الثمين من شعر محمد بن عبد الله بن عثيمين)) جمع وترتيب سعد بن رويشد : ٤٢١ .

هما : (المديح) و (الرثاء) ويتفرع من المديح شعرٌ غزلي صدّر به كثيراً من مدائحه - جرياً على السنن القديم - ، أما الرابع فهو شعر الحكمة المبثوث في فنّي الرثاء والمديح ، وهذه الأغراض هي النسيج الذي تشكّل عليه ثوب الشعر العربي منذ القدم .

وشعر ابن عثيمين شاهد ينطق باحتذاء الشعر العربي القديم في الأغراض والأساليب والصور و الألفاظ والتراكيب ؛ بل إنه يتجاوز ما تقدم إلى التأثر المباشر بنهج القصيدة العربية القديمة وبنائها الهرمي ؛ ففي ديوانه الذي يحوي خمساً وأربعين قصيدة يقف الدارس على (ست عشرة قصيدة)[1] يبدو فيها بوضوح تأثر الشاعر بالموروث ومحافظته على تقاليد القصيدة القديمة ، وفي هذه القصائد - بلا استثناء - يقف ابن عثيمين على الأطلال فيبكي ويستبكي ويتذكر المحبوبة مبرزاً شيئاً من محاسنها ثم يصف رحلته ويتخلص بعد ذلك إلى غرض المديح الممزوج بالحِكم وإسداء النصح ويختم بالدعاء والصلاة على الرسول ﷺ ، ويلتزم في هذه القصائد - كما هو الحال في سائر شعره - بوحدة الوزن أو الضرب والروي ، وفي تناوله لإحدى تلك القصائد بالشرح دلالة واضحة على أن ذاكرة الشاعر تمنحه من جنس ما تأخذه ؛ وتلك القصيدة هي (عج بي على الربع)[2] وقد استغرق شرحها (٦٨) صفحة

---

(١) : هي قصيدة : (عج بي على الربع) ص ٣٨ ، (ربع تأبد) ص ١٧١ ، (أهاج له ذكر الحمى) ص ١٧٩ ، (أقلاّ ملامي) ٢٢٢ ، (قفوا بي على الربع المحيل اسائله) ص ٢٣٥ ، (أجل إنه ربع الحبيب فسلم) ص ٢٦٧ ، (هي الربوع فقف في عرصة الدار) ص ٢٩١ ، (قد بلغتك المهاري) ص ٣٠٨ ، (هل العهد قد مضى) ص ٣٢٧ ، (أمن أجل أن بان الخليط) ص ٣٤٩ ، (ضمان على أن الغرام طويل) ص ٣٧١ ، (عصيت فيك مقال اللائم اللاجي) ص ٣٨٠ ، (خليليّ مرابي على الدار واربع) ص ٣٦٨ ، (نعم هذه أطلال سُلمى فسلم) ص ٣٩٥ ، (يابارقاً بات يحيي ليلة السهر) ص ٤٠٧ ، (وقفت على دار لميّة غيرت) ص ٤١٦ .

(٢) : الديوان من ص ٣٨ إلى ص ١٠٦ . وعدد أبياتها (٥٣) بيتاً .

من الديوان ، وفيها يستشهد بشعر ثمانية وخمسين شاعراً معروفاً تردد فيها الاستشهاد بشعر (المتنبي) في سبعة مواضع ، وكذلك استشهد بشعر (أبي تمام) سبع مرات ، وإلى جانب ذلك استشهد في أربعة عشر موضعاً بأشعار لم ينسبها إلى قائليها ، وابن عثيمين بشرحه لهذه القصيدة التي يدعمها بمنتقيات من الشعر العربي القديم يؤكد عمق اتصاله بمصادر - ورموز - التراث الأدبي القديم وبعض دواوين الأسلاف ، ويدلّل على أن ثقافته الموسوعية محصورة في التراث الشعري القديم و لا تتجاوزه إلى غيره ، وحول ذلك يقول أحد دارسي شعره : « نجده يستعرض ثقافته الواسعة استعراضاً يوحي للقارئ بأنه موسوعة علم وثقافة وأدب . وكأنه قصد إلى ذلك قصدا ، أو كأنه يريد أن يقول إن قصائده وأشعاره تتكئ على محصول ثقافي واسع ، وتضرب بجذورها إلى الماضي بكل مؤلفاته وإشعاعاته . فقد استشهد بشعر شعراء مشهورين وشعراء غير ذلك ... وكان يذكر أنه حصل على هذه الأشعار من كتب ومؤلفات موسوعية مثل : « الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني ، والحماسة لأبي تمام ، والعقد الفريد لابن عبد ربه ، والقاموس المحيط للفيروز ابادي ، و حياة الحيوان للدميري ، ومقدمة ابن خلدون ودواوين بعض الشعراء . » [1] .

وبعد .. فإن قوة تأثير التراث الشعري القديم في نتاج هذا الشاعر صورة معبرة عن موقفه المرتبط - بشدّة - بالشعر العربي القديم في عصوره الزاهية .

---

(١) : محمود محمد بركات « شعر ابن عثيمين / دراسة في الشكل والمضمون » ط١ / ١٤٠٥هـ شركة كاظمة للنشر / الكويت ص ٢٨ ، ٢٩ .

- أحمد بن إبراهيم الغزاوي :

نتاج هذا الشاعر دليل على متانة صلته بالموروث الشعري ، ويؤكد الدكتور (مسعد العطوي) ذلك بقوله : ((إنه أكب على دواوين الشعر العربية حفظاً ودرساً وتحليلاً ، حتى انغرست في نفسه وروحه وأثرت في تفكيره ، وأدبه ، فاحتذى حذو هذه الدواوين ، مما أدى إلى ابتعاده عن نهج سلفه من الشعراء الذين أمعنوا في المحسنات اللفظية ، وابتعدوا عن المعاني الجيدة ، كما أن هذه الدواوين التي أعجب بها ، وتعهدها بالدرس والحفظ ظلت حجاباً قوياً يحول بينه وبين مجاراة التهاون في اللغة والأوزان الشعرية التي رأينا معالمها تظهر في شعر المعاصرين له .))[1] ومن هنا كان موقفه الغيور على لغة الموروث التي حرص عليها في شعره ، وجاهر بالدفاع عنها ضد كل اتجاه يُقيم تجديده على التهاون بها ، ومن بين أولئك أصحاب الشعر الحر إذ يرد عليهم بقوله : ((وهذه الغارة الشعواء يشنونها على اللغة ، ويسعون في أن يقضوا على أبنية قواعدها ويجتثوا أعراق أحكامها ، ليضمنوا خلو جو العبث والإفساد من كل واقف بالمرصاد ، فيتسنى لهم أن يذهبوا في الكتابة كل مذهب لا يبالوا في استعمال الكلمات بما نصت عليه معاجم اللغة ، و لا يكترثون في صوغ الجمل والتراكيب))[2] .

ويعلن الغزاوي في قصيدته ((القلب ينضحها)) عن اعتداده بالموروث ، ويعبر عن إعجابه برموز الشعر العربي القديم ، ويشير إلى نسجه على

---

(١) : ((أحمد الغزاوي وآثاره الأدبية)) ط١ - ١٤٠٦هـ . القسم الأول : ١٠٩ .

(٢) : ((المعرض)) جمعه ورتبه محمد سرور الصبان ، المطبعة العربية ، مصر ، شارع المزين بالموسكي : ٢٥ . نقلاً عن السابق ص ١٥١ .

منوالهم وترسمه لخطاهم فيقول :[1]

وجدتني بعض حين في مساجلة * مع اللدات بهم أعدو و لا أقفُ
قالوا لأنت أخو مروان مرتجزاً ** ولست أبا الخطاب إذ يصفُ
وما زهير ولا الأعشى ورهطهما ولا جرير سوى الإلهام ينقذفُ
كانت مجاملة منهم أخذتُ بها حتى حسبت بأني مثلُ ما وصفوا
بها تقحمت في الميدان أعبره خلوا وأسبره من حيث أنتقف

ويواصل - في القصيدة ذاتها - التعبير عن موقفه المتمسك بالموروث ، فيفخر بلغته ويدافع عنها ، ويدعو إلى ضرورة التواصل معه ، منبهاً إلى أثر الإرتباط به ومحذراً من دعوات التجديد التي أحس أنها تسيء إليه وتعمل على هدمه :[2]

إن التراث بكم يحيا الموات به والحرف تسطع منه الياء والألف
(والضاد) وهي لمن يزهو بها لغةٌ هي الرياحينُ والأشذاء تكتنف
يا بؤس من حاولوا استكراهها عبثاً بما به استدرجوا للغي أو هرفوا
لا نبتغي الشعر ضحضاحاً ولا هذراً ولا تهاويل فيها العقل ينجرف
ولا رموزاً وتهويماً وشعوذة ولا شذوذاً به التهريج يجتدف
وإنما هو ما يشدوا الهزار به لحناً ويملكنا الإعجاب والدنفُ
وما به نصل الماضي بحاضرنا ولا يكدره بالوحل من ضعفوا

---

(١) : ((أحمد الغزاوي وآثاره الأدبية)) ٢ : ١٦٧٩ .

* مروان بن أبي حفصة شاعر عباسي .

* * أبا الخطاب : عمر بن أبي ربيعة .

(٢): السابق : ١٦٨ – ٨١ .

ـ فؤاد شاكر :

وهو أحد الشعراء الذين عبروا بأداة الشعر عن موقفهم المرتبط بأصول الموروث الشعري القديم ، وذلك من خلال قصيدته (الشعر في حقيقته)[1] ؛ وفيها يعلن بوضوح عن التزامه بالشعر العربي الأصيل شكلاً ومضموناً ، إلى جانب رفضه لقصيدة الشعر الحر ، التي يرى فيها خطراً على لغة الشعر الفصيح وقواعده ، فيحذر منها ، ويدافع عن ارثه الشعري الذي خلّفه الأجداد ، مبيناً مكانته ، وحاثاً على القيم التي وجدها فيه ... وفيها يقول :[2]

أقلا عن الشعر الملام ، وفندا ... أقاويل من للبطل والسخر ، ردا
أجدكما هذا الذي ترسلانه ... من القول دفاقاً على الشعر مسعدا
لقد روع الشعر الأصيل عصابة ... تأولت الشعر الفصيح المنضدا
يقولون إن الشعر « حرٌ » ولم تكن ... لنعلم في « الشعرى » إماءً وأعبدا
أولئك من ظنوا القديم خرافة ... ومن زعموا التهريج فنا مجددا
ولا وزر للشيء القديم لأنه ... قديم ولا الشيء الجديد بلا صدى
كمن يرسل القول الهجان وهمه ... إشاعة هذا الفحش في الناس سرمدا
فمن قائل إن القريض تحلفت ... معانيه إذ أضحى قريضاً محمدا
ومن قائل إن القريض تقطعت ... به سبل الفصحى فأضحى مقيدا
لقد نسي القوم الأباة تراثهم ... وهيهات أن ننسى التراث المخلدا
فكم نصل الشعر المبين فواصلاً ... من القول ما أزرى الحسام المهندا

(١-٢) : ديوانه « وحي الفؤاد » ط٣ ، ١٣٧٨هـ : ٢٩١ .

- عبد الله بن محمد بن خميس :

يتحدث ابن خميس عن صلته بالشعر العربي ، فيذكر أنها بدأت منذ الصغر على يد والده ؛ الذي كان يكرر عليه بعض النماذج الشعرية المشهورة ومنها (لامية) كعب بن زهير (البردة) التي قالها في مدح الرسول ﷺ ، فحفظها مع غيرها من النماذج « ولم تزل تختزلها الذاكرة ، ويعيها القلب رغم تعاقب السنين »[1] ويضيف قائلاً : « فصاحب هذه النشأة حبُ الشعر وتذوقه ، ومن ثم قراءته وحفظه ، ورياضه الملكة عليه ، وتغذية الحافظة بالمتابعة ، وتنميتها بالتكرار ، ومدها بروافد جديدة ، وفيض من عطاء أعلام الشعر وفحوله ... »[2] .

ولقد جاء نتاج هذا الشاعر متوافقاً مع النماذج التراثية التي أخذت مكانها في ذاكرته وانعكست على فنه وفكره ولغته ، فانطبعت لغته بالسلامة وتميز أسلوبه بالجزالة وحملت مفرداته سمة الانتقاء والفخامة وعلو الجرس ، ثم كان التزامه بموسيقى الشعر العربي التي سجلها الخليل بن أحمد وبعد ذلك كله جاء موقفه المتضامن مع موروث الشعر العربي الأصيل ، ويتجلى هذا الموقف في دفاعه عن الشعر الأصيل واستهجانه للشعر الحر ووصفه بأنه « فوضى » و « داء » و « عار » وذلك في قصيدته « يا دار » التي يقول فيها[1] :

ما أنصفتكِ قوافِ الشعر يا دارُ ... وفيك للمُلهم المنطيق أسرارُ

ضَنُّوا عليكِ بأوزانٍ وتقفيةٍ ... يشتارها- مثل أرْي النحل - مُشتارُ

وأركبوا الشعر- إما قصَّروا- شططاً ... وبعضهم عن عميق الشعر قُصَّارُ

- ما بينها وأصيل الشعر من نسبٍ ... هي الحروفُ وألفاظٌ وأسْطارُ

(١-٢) : مقدمة ديوانه « على ربى اليمامة » ط٢ ، ١٤٠٣هـ : ٨ ، ٩ .

- دعوه حراً ويا للناس مِنْ زمنٍ قال المُخِفون وزناً نحنُ أحرارُ
حرية ظلموها واسمُها لغة فوضى وسيان شاء والحق أم جاروا
لأنها بدعة التقليد نافقة قالوا فقلنا وسرنا حيثما ساروا
رُميت يا شعرُ بالداء الذي رميت به العروبة ، والأيامُ أطوارُ

إلى أن يقول :

قالوا لهم : إنَّه التجديدُ فانطلقوا يجددون ، فقلنا : إنه العار

ويؤكد موقفه المتمسك بالتراث الشعري القديم في قصيدته (ابن زيدون)[٢] التي يرد بها على المجددين الذين تنكروا لموروثهم العربي الأصيل ودعوا إلى هجره بدعوى التجديد ومنها قوله[٣] :

قالوا ابن زيدون مَثَّالٌ ومُتَّبعٌ إليوتُ أجدرُ تجديداً وتحسينا
أولى لهم ثُمَّ أولى أن يخاطبَهم شعرٌ تركتَ صَداه خالداً فينا

كما يشير إلى الموقف المتضامن مع موقف الأسلاف بمثل قوله[٤] :

سالمات أوزانه والقوافي مشرقات أغراضه ومتونه
حبذا الشعر مستبينا أصيلا اصطفى نهجه السليم عرينه
حيث طاب البيان فيه لأعشى مستنيراً يهديه غضاً معينه
ولبيد وحارث وعبيد وامرؤ القيس ما به ما يشينه
حيث يبنيه جرول وجرير ويناغيه فحله ولبونه
طوق الفخر مبدعات القوافي وسما بالجلال منه مصونه

---

(١) : السابق : ١١٥ – ١١٨ .
(٢) : السابق : ٣٣٣ .
(٣): السابق نفسه .
(٤) : ((الديوان الثاني)) : ٩ .

- محمد بن علي السنوسي : [1]

عند إجالة النظر في نتاج هذا الشاعر تتكشف علاقته الوثيقة بالتراث الشعري . ويظهر موقفه عندما يتناول القيمة التي يحويها ذلك الموروث ، فيبين عن علاقةٍ وثيقة به وموقف منجذب إليه ، بل إنه يفخر بموروثه كالأسلاف قائلاً في قصيدة « الجزيرة العربية ماضياً وحاضراً » [2] :

والشعر ديوان قومي وهو دائرة ... من المعارف في الألفاظ والجمل
أفراحهم ومآسيهم مسجلة ... فيه على كل حال عاطل وحلي
ترفّ في كل بيت من قصائدهم ... طباعهم في جمال غير منتحل
حتى تكاد ترى في كل قافية ... حياتهم وهي في حل ومرتحل
شعر يحدثنا عنهم بغير فم ... وتحفة من بيان كالزهور طلي
حكماً وعلماً وآداباً وفلسفة ... دار الرحيق بها في كل محتفل

* *

ما (شيشرون) خطيبا كابن ساعدة ... (قس الأيادي) ولاكالبحتري (شلي)

*

وما الموقف الذي حملته الأبيات السابقة إلا ثمرة من اتصاله بموروثه واطلاعه عليه ، فابن خلدون يقول : « واعلم أن فنّ الشعر من بين الكلام كان شريفاً عند العرب ولذلك جعلوه ديوان علومهم وأخبارهم وشاهد صوابهم وخطئهم وأصلاً يرجعون إليه في الكثير من علومهم

---

(١) : انظر ترجمته في : «موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال ستين عاماً» أحمد سعيد بن سلم ، نادي المدينة الأدبي ٢ : ٧٩ .

(٢) : «الأعمال الكاملة» منشورات نادي جازان الأدبي ، ط١ (١٤٠٣هـ) : ٦٧٨ ـ ٦٨٠ .

* شيشرون : من أشهر خطباء الرومان .

* * شيلي : شاعر رومانتيكي انجليزي مشهور .

وحكمهم »[١] ومن قبل أشار إلى ذلك بعض النقاد ومنهم (ابن رشيق القيرواني)[٢] . كما أن الشعراء تغنوا بمثل ذلك منذ القدم ، يقول أبو فراس[٣] :

الشعر ديوان العربْ أبداً ، وعنوانُ الأدبْ
لم أعْدُ فيه مفاخري ومديح آبائي النُجبْ
ومقطعاتٍ رُبّما حَلَيْتُ منهن الكتبْ

ويثبت السنوسي اتصاله الوثيق بالتراث الشعري القديم من خلال إحدى دراساته[٤] التي تناولت تحليل بعض روائع الشعر القديم والتعليق عليها ، إلى جانب وقفات مع بعض الشعراء القدامى من أمثال (المتنبي) و (بشامة بن الغدير المري)[٥] والبحتري وغيرهم ، وفيها يُظهر السنوسي الشاعر إعجابه بأولئك الشعراء ، كما أن شخصيته الشعرية تُلمح في ثنايا حديثه عن شعرهم ؛ ولعلّ السنوسي أحس بذلك عندما قال في مقدمته : « ... وإني لا أزعم في هذه الفصول والمقالات أنها نقد أدبي أو دراسة فنية لآثار من كتبت عنهم ، ولكنها مصاحبة لهم في آثارهم التي استمتعت بقراءتها ، وأثرها في نفسي ... ولذلك حين جمعتها سميتها (مع الشعراء) لتدل بمعناها وفحواها على المصاحبة والمسامرة وليس غير .»[٦] و لا يَخْفى ما قد ينعكس على فن الشاعر من أثر لتلك المصاحبة وذلك المراس المصحوب بالإعجاب . ثم إن السنوسي في هذه الدراسة يُبين عن موقفه المتمسك بالتراث عندما يطلب من الشاعر

---

(١) : « مقدمة ابن خلدون » : ٥٧٠ .
(٢) : انظر : « العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده » تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ،١: ٢٦.
(٣) : « ديوان أبي فراس » رواية أبي عبد الله بن خالويه . بيروت (١٣٩٩هـ) : ٢٢ .
(٤): وهي : « مع الشعراء / دراسات وخواطر أدبية » نادي جازان الأدبي ، ط١ (١٣٩٧هـ) .
(٥) : شاعر مُقل من شعراء الجاهلية . عدّه ابن سلام الجمحي في الطبقة الثامنة من فحول الشعراء الإسلاميين . انظر : «طبقات فحول الشعراء » تحقيق محمود شاكر. مطبعة المدني ٢ : ٧٠٩ .
(٦) : « مع الشعراء » ١ : ٢ .

تنمية ذائقته الأدبية بكثرة القراءة والإطلاع والتمرس بكل جيد من الشعر والنثر ، واستثمار الكنوز التي خلفتها التجارب السابقة ، كما يطلب من الشاعر أن يكون أصيلاً لا مقلداً ، ويستحثه على التمسك بتراث قومه والاعتزاز به.(١)

وإلى جانب ما تقدم يجد الباحث في شعر السنوسي ما يؤكد صلته الوثيقة بالموروث الشعري ويشير بوضوح إلى موقفه منه ، ويعبِّر عن ذلك عندما يعلن صراحة عن إعجابه بأحد رموز الموروث الشعري وعمق اتصاله بفنه قائلاً:(٢)

يا أبا الطيب المحسّد إني مستمد من فنك الفذ فني

كما يبين عن موقفه من الموروث عندما يفتخر باللغة العربية الفصحى التي تشكّل فيها التراث الشعري وقام عليها ، وبوعي المدرك لأهميتها يستحث الشاعر المعاصر ويدعوه إلى وصل طرائقها وأساليب صياغتها القديمة بحاضره ، ويرى في ذلك محافظة على الذوق العربي وسموا به ، ويدلل على موقفه المتمسك بالتراث بقوله:(٣)

الألى حلّقوا بأجنحة الضا د وطاروا بها على كل نيق
لغة لم تزل هي العصب الحسا س والوعي نابضاً في العروق
هاتها في طرائق و أساليـ ـب كرام من الجديد العتيق
وارتفع بالشعور والفكر واحفظ آية الذوق في البيان الطليق
في شفيف من التراكيب رفا ف وجزل من الكلام الوثيق
ودع الرث والغثاء وحاذر دعوات الفساد والتلفيق

وفي موضع آخر يعبّر عن اعتداده باللغة وبماضي الشعر ، ويؤكد

---

(١): السابق نفسه .
(٢): «الأعمال الكاملة» : ٧٩٤ .
(٣): السابق : ٢٤٧ - ٨ .

على أهمية التراث وحتمية العودة إليه فيقول من قصيدة « موكب الفن »[١] :

وإذا الشعر سار في موكب الشعـ ـب أضاء الطريق في ميدانه
لغة توقظ الصريع وتوري ومضات الحياة في جثمانه
ولنا من تراثنا وهو نور ألق يستطير في وهجانه

ومن المواقف النقدية التي سجل فيها السنوسي تمسكه وارتباطه بالموروث الشعري الأصيل ، وعبّر عنها بأداته الشعرية في قصيدته « الشعر الحر »[٢] : موقفه من قصيدتي الشعر الحر والشعر العمودي ؛ فهو لا يكتفي بالمحافظة على موسيقى الشعر العربي الأصيلة بأوزانها وقوافيها المعروفة ، بل يجهر بالإنتصار لقصيدة الشعر العمودي ويعلن عن موقفه الرافض لقصيدة الشعر الحر و (المنثور) ، فهو يرى أن هذا النوع من الشعر يهدم موسيقى الشعر العربي ؛ بل إن مدلول قصيدته التي يرد بها على الشعر الحر يشير إلى أنه يرى في هذا النوع خيانة للموروث الشعري القديم فينكره قائلاً[٣] :

لا العودُ عودي ولا الأوتار أوتاري ولا أغاريدكم من شدو أطياري
من أين جئتم بهذا الطير ويحكمو لا الريش ريشي ولا المنقار منقاري
إني أرى في جناحيه وسحنته سمات (داليوت) لا سيماء (بشار)
وصرت أسمع ألفاظاً مقلقلة طرق المسامير في دكان نجار
ألبستموني ثياباً لا تشرفني كأنها فوق جسمي حبلُ قصار
سود وحمر وصفر لا انسجام لها كرسم (بيكاس) يعيي فهمه القاري

---

(١) : السابق : ٦٣ - ٦٤ .
(٢) : السابق : ٦٤٧ – ٦٥١ .
(٣) : نفسه : ٦٤٧ – ٤٨ .

ويلتمع بجلاء موقفه الغيور على التراث الشعري فيقارن بين قصيدة الشعر العربية الأصيلة - ويتعصب لها بشدة - وبين قصيدة النثر التي يتنافى نظامها مع خصائص موسيقى الشعر العربي ؛ فيبين عن تضامنه مع الأولى مشيراً إلى بعض أهم خصائص الشعر العربي التي استنبطها النقاد الأوائل وجعلوا منها أسسًا لنظريتهم النقدية في صناعة الشعر ؛ كالتأكيد على ضرورة الإلتزام بالوزن ، والتقيّد بالقاعدة والعرف اللغوي عند تناول الألفاظ والتراكيب ، وأخيراً التنبيه إلى أهمية إحكام النسيج في عملية البناء الشعري .. وهو ما يعبر عنه الشاعر بقوله :(١)

ماذا تقولون : تجديد . لقد هزلت ... وسامها كل مهذار وثرثار
ما الشعر؟ هل هو ألفاظ مسيّبة ... بلا قيود ردى للمنطق الهاري
الشعر هندسة كبرى تكاد ترى ... في النسج واللفظ منه روح فرجار
والوزن للشعر روح وهي إن فقدت ... أضحى جماداً بلا حسّ كأحجار
قصيدة النثر مثل المشي جامدة ... والشعر كالرقص في سيقان أبكار
ورب حرف صغير الشأن يرفضه ... لحن المشاعر في ترنيم قيثار
تأبى الحروف التي صيغت نماذجها ... من رعشة الروح في أعماق أسرار
أن تلتقي معكم في سبك خاطرةٍ ... عرجاء تحجل في ميثاء مهيار
لكل فنٍ أصول يستقل بها ... شتان ما بين سبّاك وعمار

وبقدر موافقة هذا الشاعر لفهم القدماء لماهية الشعر ، وإعلانه عن موقفه المتمسك بالقيم الفنية والجمالية التي تشكل عليها الموروث الشعري ، فإنه يدعو - بجانب ذلك - إلى إكمال تلك القيم والإضافة إليها بكل ما من شأنه أن يغنيها ويدفعها إلى الأمام ، ويعترف بفضل التجديد المثمر ؛ فيدعو إلى التجديد في المضامين والأفكار بعيداً

---

(١): السابق : ٦٤٨ – ٤٩ .

عن كل ما يمس الشكل الموروث للقصيدة العربية أو يشكل خطراً على أصالتها ، فيقول :[١]

إن كان لابد من فن نجدده ... فجددوا في مضامين وأفكار
وأنطقوا الصخر في ترنيم قافية ... كرعشة الضوء في لمع السنا الساري
حرّية الشعر في إشراق فكرته ... وفي تساميه عن لغو وأقذار
أما كفى أننا فقراً ومخمصة ... نستورد الغرب حتى صبغ أظفار
فكيف تبغون أن تستوردوا أدباً ... من صنعة نيكلاً بخساً بدينار
والشعر نار ونور والنفوس لها ... طبع الفراشات عشق النور والنار

- حسين علي عرب :[٢]

وهو شاعر أصيل تمتد جذوره إلى أعماق التراث العربي القديم ، ونتاجه الشعري صورة يتجلى فيها اهتمامه باللّغة وحرصه على موسيقى الشعر العربي والغاية النفعية للفن ، كما يتجلى ذلك في تركيزه على المعاني والحكم ، وهذا ما جعل الناقد الذي قدّم لديوانه يذهب إلى حد المبالغة حين قال عنه : ((.. وليس لنا أمام ديوان كهذا إلاّ أن نرقى إلى مستواه فنصبح عرباً مثله . ولو ظنّ ظان أن حسين عرب ليس سوى شاعر هرب من طبقات ابن سلام أو مفضليات الضبي أو شعراء ابن قتيبة ، لما خاب ظنه ..))[٣] فهو من

---

(١): نفسه : ٦٥٠ ـ ٥١ .

(٢) : انظر ترجمته في : ((شعراء العصر الحديث في جزيرة العرب)) عبد الكريم بن حمد الحقيل ، ط٢ (١٤١٣هـ) ١ : ١٨٠ .

(٣): د. عبد الله محمد الغذامي ، مقدمة ديوان حسين عرب ((المجموعة الكاملة)) مكة المكرمة ـ شركة مكة للطباعة جـ ١ : ١٠ .

نخبة الشعراء الذين يحاذون القديم في محاكاتهم له وكثيراً ما يتجاوزونه ، وفي شعره تمتزج الأصالة بالمعاصرة ، كما أن للشاعر شخصيته المتفردة في ديوان الشعر السعودي ؛ ولعل أبرز مظاهر شخصيته الفنية : اقتداره اللغوي وحسه الموسيقي ، ولقد آنس الشاعر ذلك في شعره فراح يفتخر على سنن الأسلاف كما في قوله من قصيدة « الشباب والعلم »[1] :

بني الشعب ، حياكمو شاعرٌ ... نديُّ الصّدى ، ملهم القافية
أحاط بإحدى يديه الببيا ... ن ، وضم القوافي في الثانية

وقوله من قصيدة « منى الهوى »[2] :

شدا بحُسنك منها ، شاعر غردٌ ... تنفس الحبُّ من نجواهُ والشرفُ
في أصغريه ، المعاني الغرُّ طيّعة ... وفي يديه القوافي خُرداً تجفُ

وقوله من قصيدة «أفواف»[3] :

صاغ القوافي- في هواك- خرائداً ... كالروض ، رقّ شذى ، وطاب قطافا
سحراً ، تنافست الحروفُ ، رشاقة ... فيه ، فنظمت النُّهى أفوافا
من كل قافية ، كأن رويَّها ... سِحرُ السلافة ، داعب الأعطافا
تختال فيها (الضاد) في أبرادها ... تيهاً ، وتنشر ظلها صفصافا

وتتضح من معجم الأبيات المتقدمة ومعانيها مدى تشرب نفس الشاعر بالموروث . وشاعر معاصر مثل حسين عرب عندما يستبيح لنفسه التغني بتلك النعوت ، إنما هو في حقيقة أمره يفتخر بأصالة اللغة والمعاني

---

(١) : «المجموعة الكاملة» ٢ : ٢٢٥ .
(٢) : السابق ٢ : ١٥٠ .
(٣) : السابق نفسه ٢ : ١٧٢ .

والموسيقى التي تشكل منها موروثه العربي الأصيل . وهذا الشاعر حين يلتزم باللغة العربية وموسيقى الشعر العربي يعبر بوضوح عن صلته بالموروث وموقفه منه ؛ ففي اللغة يُظهر التزامه بعروبة الأداء ويأتي شعره بلغة عربية فصيحة جزلة وأسلوب متين يجمع بين ذوق اصطفاء المفردة والمعرفة اللغوية بأنماط الاستخدام والتركيب . ويدل معجمه اللغوي على ثراء المخزون اللفظي ، كما يدل على تحكمه في استعمالات الألفاظ ومعرفته بتنوع دلالاتها وما تنطوي عليه من إيماءات وتثيره من تداعيات .

وعن علاقة هذا الشاعر بالتراث يؤكد الدكتور عبد الله الغذامي في مقدمة دراسته المتأنية لديوان الشاعر أثر التراث في ديوانه فيقول : « والشاعر حسين عرب يفيض عروبة في شعره حتى إنه ليجسد تراث الأمة في فقرات التسلسل بين أبياته لتحل منها محل الجنين في رحم أمّه وسيجد القارئ لهذا الديوان أثر ذلك جلياً وواضحاً »[1] .

هذا ويعلن الشاعر عن موقفه من التراث الشعري العربي - صراحة - وذلك في مثل قوله من قصيدة (الشعر الحر)[2] :

قال لي صاحبي : أفي الشعر شعرٌ ... غيرُ حرٍّ ، وفيه شعر حرٌّ ؟
قلت : كلا ، وإنما الشعر فن ... ذو بحورٍ لهنّ مدٌّ وجزرُ
قال : في وزنه يقولون : قيدٌ ... مستبدٌ ، وفي قوافيه حَجْرُ
قلت : في وزنه جمالٌ وإيقا ... ع وأسْرٌ ، وفي قوافيه سحر
إنما الشعر آية الله في الفص ... حى ولا يفهم الفصاحة غيرُ

ويسجل - في هذه القصيدة - موقفه الرافض لهذا المذهب ، ويرى فيه محاولة للمساس بقيم التراث الشعري الأصيل فيقول :

---

(١) : السابق ١ : ٢٩ .
(٢) : السابق ٢ : ٢٧٠ .

والـذي ظـنّـه الـدّعـيـون شـعراً ... غـمـغـمـاتٌ من الـكـلام ، وهـجـرُ
والـدّعـاوى ، يسوقـهـا أعـجـميون ... إذا خـــانـــهـــم أداءٌ وفـكـــرُ
كـل مـن شـاء أن يـعـربـد بـالـقـو ... ل تـمـطى ، وقـــال : شـعرٌ حـــر
ومـضى يملأ الـصـحـائف جـهـلاً ... جُـمـلاً ، كـلـهـا هُـراءٌ ووزر
سـالـكـاً مـذهـب الـفـرنـجـة فـالجـمـلـ ... ـة ، بـيـت ، وكـل حـرفـيـن شـطـر
أيـهـا الـعـابثـون بالشعر ، مـا الـتـقـلـيـ ... ـدُ ، فـضـلٌ ، و لا الـتـفـرنـج فـخـر
الـقـوافي لـهـــا رجـــالٌ حـريـ ... ـون بـهـا ، والـقـريـضُ ، نـشـرٌ وزهـر (1)

- إبراهيم خليل العلاف :

عندما يتحدث هذا الشاعر وأمثاله عن صلته بالموروث فإنه يُبيِنُ - وبوضوح - عن أهم العوامل التي جعلته مخلصاً في تلمذته لما في التراث وهو : الغيرة الدينية التي يتضافر فيها الشعور بقداسة اللغة التي نزل بها القرآن الكريم مع الجوانب اللغوية والفكرية والفنية التي يتشكّل عليها كيان الأديب المسلم .. يقول : « تشبعت بأسلوب القرآن الكريم وما زلت كذلك ، ثم بأحاديث أفصح العرب وأبلغهم ﷺ ، ثم بنماذج الشعر والنثر الخالدة لفحول الشعراء والخطباء والكتاب على مدى العصور الأدبية ، كما تشبعت بالصياغة الشعرية العربية المتوارثة ... ولا شك إطلاقاً في أن اللغة العربية بجميع أبعادها وأعماقها ومستوياتها ، مستهدفة أشد الاستهداف ، لتدميرها وتشويهها ، والقضاء عليها ، وتنفير أبنائها منها ، وهذه الأزمة الكبرى والضجة المفتعلة حول الشعر العمودي بالذات ، وضرورة التخلص منه وإحلال الشعر الحر محله ، ... مقصود بها أولاً : إقامة الحواجز والعقبات أمام الأجيال الناشئة لتلقي القرآن الكريم مباشرة ... ، ومقصود بها

---

(١): السابق نفسه .

ثانياً : تحطيم العمود الفقري للغة العربية المتمثل في الشعر العمودي ، والذي يشكل التراث الضخم الخالد الثمين ... والذي هو باختصار ديوان العرب والذي يشكل المرتكزات والسلالم الأولى لإعجاز القرآن الأدبي ومعرفة بلاغته وأسرارها ...)) [١] .

ويتناول الموقف المرتبط بموروث الشعر من خلال الحديث عن اللغة ، كما في قوله من قصيدة (لغة الفرقان) [٢] :

أهواك يا لغتي أحياك إنساناً ... شوقاً إليك أجوس العمر ظمآنا
فكم تعمت بدنيا الشعر مندمجاً ... بين الدواوين أطوي الليل سهرانا
وكم هفوت لألفاظ مرصعة ... وللأساليب قد أعجزن تبيانا
وكم تمتعت من وزن وقافية ... كلاهما خلدا للشعر بنيانا
نعم التراث وماضيها وحاضرها ... ونعم مستقبل تلقاه جذلانا

ويفخر بموروث الشعر العربي الأصيل الذي تتوازن فيه الموسيقى الشعرية .. فيقول من قصيدة (حسان عبد العزيز) [٣] :

بحور قريض قد تناهى اكتمالها ... قوالبها يمنى تشاكلها يُسرى
وإنا لمن قوم تمادى تراثهم ... جليلاً وما يرضى التنكر والهجرا

وفي قصيدة (تحية وتكريم) يبين عن موقفه المتمسك بالموروث الشعري ، ويحذر من خطورة الابتعاد عنه وعقوقه ، ويعلن رفضه للشعر الحر قائلاً [٤] :

ومن رفض التراث فسوف يبقى ... يتيماً فاتــه مــدد كــثير
وما رفض التراث سوى هروب ... وفي إهمالــه كــيد خــطير

---

(١): ((المجموعة الكاملة)) ط١ . مطابع الصفا . مكة المكرمة : ٣٩٩ .
(٢) : السابق : ٤٢٥ .
(٣): السابق : ٥٠٥ .
(٤): السابق : ٥٢٦ .

وما في الشعر حر ، تلك دعوى مضللة ، وتقليد ضرير
وللضاد العزيزة من بنيها عقوق يقشعر له الضمير

وهكذا يؤكد الشعراء السعوديون ، مع اختلاف اتجاهاتهم الأدبية وتفاوت طرائقهم في تناول الإرث الشعري القديم ، على خصوصية علاقتهم بموروث الشعر العربي وقربهم منه وإدراكهم لأصالته وموقفهم المتضامن معه .

البـــاب الأول :

الفصل الأول

تحرير تاريخي لحـالات التصورات الكاشفة عن :

المـبحث الأول : حالة الشعر في أقرب العصور إليهم .

المبحث الثاني : عـلاقـتهـم بمـوروث الشـعر الـقديـم .

المبحث الثالث : مـفـهـومـهـم للـشـعـر .

الفصل الثاني

تـأثير التراث الشعري القديم في نتاجهم :

المـبحث الأول : التـوقف عند الأغراض الكـبرى للـشعر العربي القـديم .

المبحث الثاني : محـاكـاة مضـامين المـوضوعـات الـقديمـة .

المبحث الثالث : تداخلهـم موسـيـقيـا مـع الشعر القـديـم .

المبحث الرابع : استـلهـام الصورة الفـنيـة القـديمـة .

توطئة

يشكل الشعر المحافظ في العصر الحديث – الذي يطلق عليه الدارسون جملة من المصطلحات مثل الاتباعي أو الكلاسيكي أو التقليدي – صفحات غير قليلة في ديوان الشعر العربي السعودي . إذ تمتد فترته الزمنية إلى ما يقارب مائة عام ، كما يشغل ساحة مكانية متعددة تشمل بيئات شعرية في نجد والحجاز والأحساء وعسير.. وهذا الامتداد الزماني والمكاني نتج عنه ظهور عديد من الشعراء من بيئات فنية مختلفة .

وهذا لا يعني عدم وجود هذا الاتجاه قبل المراحل الأولى لتأسيس البلاد على يد الملك عبد العزيز بن عبد الرحمن آل سعود - رحمه الله - ، فهو سابق لهذه الفترة وقد غلب عليه التوجه إلى تقليد السلب حيث عصور الضعف وهو ما سيأتي عليه الباحث في موقعه من البحث عند تناول حال الشعر قبيل الفترة المدروسة – إن شاء الله - .

ولقد ارتبط نتاج شعراء هذا الاتجاه - في ديوان الشعر العربي السعودي - بمراحل التأسيس الأولى للمملكة العربية السعودية ، فلازمها منذ نشأتها وواكب توحّدها سنة ١٣٤٣ هـ على يد الملك عبد العزيز – رحمه الله - ، وكان بذلك من اللبنات الأولى التي قامت عليها حركة الأدب السعودي . وشهد فترات من السيطرة على سائر الاتجاهات كما شهد أخرى خفتت فيها أصوات التقليد والمحافظة . وجدير بالذكر أن الخط التقليدي الحديث مستمر إلى يومنا هذا ولا سيما عند شعراء المناسبات بصفة خاصة .

وبعد طول مصاحبة وتأمل عميق في نتاج أغلب الشعراء تبيّن للباحث أن الشعر التقليدي الحديث قد مرّ بطورين يختلفان في الظاهر حيناً ويتداخلان ويختلطان أحياناً ، ليشكلا في النهاية صورة واضحة المعالم للتأثر المباشر بالتراث الشعري الذي تتدرج فيه العلاقة بين السطحية ومحاولة النفوذ إلى جوهر الموروث وحقيقته وهما :

الطور الأول : شعراء البعث والإحياء (طور التقليد المحض) .

الطور الثاني : المحافظون المجددون (طور التجديد المحافظ) .

ومع أن هذين الطورين يجتمعان في صلتهما الوثقى بماضي الشعر ، وشدة تأثيره في نتاجهما الشعري ، إلا أنهما يختلفان في طرائق التأثر بالموروث الشعري الذي ينعكس مختلفاً في الشكل والمضمون لكل طور .

فالطور الأول ، وأصحابه هم التراثيون الإحيائيون أو شعراء المرحلة الأولى في ديوان الشعر السعودي ، خضعوا كلية لسيطرة التراث الشعري العربي القديم عندما ارتحلوا إليه وقنعوا بالعيش في إطاره ، مستمدين منه بعض موضوعات الشعر بمضامينها ولغتها وأساليبها ومنظورها القديم ، فعكسوا الرؤية التراثية على واقعهم ولم يفعلوا العكس ، وبقيت علاقتهم بالموروث غير قادرة على النفوذ إلى جوهر الموروث وحقيقته .

أما الطور الثاني ، فإن أصحابه هم المحافظون المعتدلون أو شعراء التقليدية الحديثة التي تفتحت على المذاهب النقدية الحديثة وأفادت منها ، وقد عاصر بعضهم الجيل الأول ، وكثير منهم خضع للتأثر المباشر بالتراث . ومن أبرز مظاهر ذلك التأثر وجود المعارضات الصريحة له إلا أنهم حاولوا موازاته ؛ فحافظوا عليه شكلاً واستمروا في محاولات الانعتاق من المضمون القديم ، كما استمرت محاولاتهم الجادة في الانتقال بالعلاقة معه من السطحية إلى النفوذ في الجوهر . وتهيأ لهم أن يتبادلوا معه التأثر و التأثير و الأخذ و العطاء ، كما تهيأ لكثير منهم عكس ملامح واقعه ورؤيته على التراث . وبذلك كان تأثرهم بالموروث مختلفاً عن شعراء الفريق الأول . ويتضح ذلك - إن شاء الله - من دراسة أثر الموروث في الشكل والمضمون لكل منهما على حده وهو ما تتناوله الصفحات القادمة .

الفصل الأول

تحرير تاريخي لحالات التصورات الكاشفة عن :

المبحث الأول : حالة الشعر في أقرب العصور إليهم .

المبحث الثاني : علاقتهم بموروث الشعر القديم .

المبحث الثالث : مفهومهم للشعر .

المبحث الأول : حالة الشعرفي أقرب العصورإليهم

قبل الكشف عن طرائق التأثر بالتراث ومناقشة الصلة والأثر الذي تركه الماضي الشعري في نتاج شعراء هذا الطور الذي يشكل الصفحة الأولى في تاريخ الشعر السعودي ، لابد من التأكيد على ضرورة ربط الأثر بالمؤثر في نتاجهم ، وذلك بالنظر إليه في سياقه المقترن بزمنه وبيئته الناشيء فيهما ، لأن ذلك سيؤدي إلى نقل صورة أمينة لظاهرة تأثرهم التي يبدون فيها منجذبين بشدة إلى كل شيء في الموروث القديم .

ولأن الحاجة هنا تقتضي الإيجاز فإن الباحث سيكتفي بالإشارة المقتضبة إلى الحالة العامة التي كان عليها الشعر في الجزيرة العربية في العهد الذي سبق ظهور الدولة السعودية الحديثة على يد الملك عبد العزيز- رحمه الله - ؛ فقد وصلت صناعة الشعر في تلك الفترة وفي مختلف أقاليم الجزيرة العربية - بما فيها الحجاز وإن بدا حال الشعر فيه أحسن من غيره - إلى مرحلة ملحوظة من الانحدار ، وراح صُنّاع الشعر ينجذبون بشدة إلى البديع ويستسلمون إلى التفنن في استعمالاته ، وصار ذلك غاية للشعراء يجتهدون في طلبه وتوشية شعرهم بألوانه المختلفة . وهم في ذلك تابعون لأسلافهم في عصور التدهور والتخلف ، فقلّدوهم في كل شيء ، وغلب ذلك على شعرهم الذي حفظته بعض كتب التاريخ الأدبي ، ولم يتجاوزوا بتقليدهم عصور الضعف إلا في شيء يسير من نتاج بعض شعراء الإقليم الحجازي من أمثال إبراهيم الأسكوبي ، ومحمد برادة ، وعبد المحسن الصحاف .. وغيرهم [1] ، وكان هذا الإقليم سابقاً غيره من أقاليم الجزيرة العربية في محاولة التخلص من آثار التقليد العكسي لشعراء فترات الضعف والجمود في العصر التركي بفضل ما توافر له من مؤثرات [2] .

---

(١) : انظر : عبد الجبار ، عبد الله ((التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية)) معهد الدراسات العربية العالمية ١٩٥٩ م ، ص ١٣٥ - ١٤٢ .

(٢) : السابق : ١٥٣ - ١٥٤ .

وما ذاك الضعف والجمود الذي أصابَ نتاج الشعراء إلا لأن الفترة التي تقلبوا فيها تمثل حلقة من سلسلة طابعها التخلف والجمود في شتى الميادين السياسية والاجتماعية والفكرية ، وانعكس ذلك على الحياة الأدبية التي حمل أغلب نتاجها الشعري سمات الضعف والجمود متأثراً بضحالة شعرانه الثقافية إضافة إلى سلبية توجّههم عندما قلّدوا فترات الضعف التي سبقتهم وقنعوا بها وأداروا نتاجهم في فلكها ، وحال ذلك دون أدنى تحفيز لرؤيتهم على استشراف ما هو أصلح لموهبتهم وأبعد لفنهم . وشعراء الرعيل الأول عاصروا جزءاً من هذه الفترات وعلِق بنتاج بعضهم شيء من أثرها ؛ كنظم بعض المتون العلمية من عقائد وفقه... والتي يتحول فيها الشاعر إلى عالم يطوّع الشعر للرد على خصوم الدعوة ومخالفي أهل السنة بلغة جدلية لا صلة لها بالشعر إلا الوزن والقافية ؛ كما هو الحال في جانب من شعر الشاعر سليمان بن سحمان المتوفى سنة ١٣٤٩ هـ[١] . ومن ذلك رده على أحد الشعراء[٢] الذين أباحوا زيارة قبور الأنبياء ، ويدحض العالم الشاعر ابن سحمان حجج الشاعر بقصيدة طويلة منها قوله[٣] :

فتحكي إلى الإجماع هلا عزوت ما ... نقلت إلى أهل الدراية والنقد
ولكن إلى السبكي من ليس حجة ... أو الهيثمي من حاد عن منهج الرشد
فأحمد والنعمان قالا ومالك ... يقول وقال الشافعي بلا جحد
وكل إمام كالبخاري ومسلم ... واسحاق والثوري ذي الزهد والمجد
يقولون إن الشد للرحل بدعة ... إلى مسجد غير الثلاثة بالقصد ...

---

(١) : انظر ديوانه ((عقود الجواهر المنضدة الحسان)) صححه وعلق عليه الرويشد ، عبد الرحمن بن سليمان ، مطابع الأهرام التجارية ١٩٧٧ م .
(٢) : السابق ٧ ، والشاعر هو أحمد زيني دحلان قدم لقصيدته المثبتة بديوان ابن سحمان قائلاً: ((إن الزيارة ثابتة بالنص والإجماع)) .
(٣) : السابق ٨٠ - ١٠ .

ومما يلحظ على نتاج شعراء هذا الجيل عدم الاهتمام بالألوان الشكلية الرديئة التي شاع استخدامها في فترة انحدار الشعر القريبة منهم ، إذ كان الشاعر - في تلك الفترات أو العهود – ينصرف عن الاهتمام بمعالجة المضمون إلى الاهتمام بمعالجة الشكل ، فيُخضع الشعر لبعض الأنماط و الأشكال الشعرية المتكلفة من مثل التشجير والتطريز والإلغاز والتخميس والتاريخ بالشعر وما شابه ذلك من الألوان التي يتحول فيها الشعر إلى طلاسم ومجسمات خاوية لا طائل من ورائها .

ومع أن السمة الغالبة على نتاج شعراء هذا الطور هي ابتعاد أكثره عن مجاراة تلك الأنماط إلا أن شيئاً يسيراً من ذلك قد علق بنتاج بعض الشعراء ، وفي أضيق الحدود ، فقد حمل نتاج الشاعر سليمان بن سحمان ثلاث قصائد ، مشجرتين[١] ومخمسة[٢] ، ويمهد لإحدى المشجرات بقوله[٣] :

إذا رُمْت من روض الرياض معالما مشيدة أعظِمْ بها مِنْ معالم
فدونك منها دوحة المجدِ قد سمت وقد أشرقت أنوارها في العوالم

ثم يأتي بقصيدته على شكل شجرة رسم جذعها ببيت – كُتب بطريقة رأسية - يقول فيه[٤] :

إمام الهدى عبد العزيز أخو الندى حليف العلى سامي النهى والمكارم

وبعد ذلك يفرّع من كل كلمة من كلمات البيت السابق أغصاناً يتم من أي منها إكمال البيت الجذع على نفس الوزن والقافية .

أما الشاعر محمد بن عبد الله بن بليهد فإنه يعمد إلى تطريز اسم الممدوح في

(١-٢) : ديوان ((عقود الجواهر المنضدة الحسان)) تصحيح وضبط الرويشد ، عبد الرحمن بن سليمان ، منشورات مؤسسة الدعوة الإسلامية الصحفية ، ٤٦٨ ، ٤٧٣ ، ٤٢٥ .

(٣-٤) : السابق : ٤٦٨ .

قصيدة واحدة[١] فقط من مجموع نتاجه المثبت بالديوان ، وفي هذا تأكيد على ابتعاده عن مجاراة مثل هذه الأشكال الشعرية . وكذلك الحال في شعر صالح بن سليمان بن سحمان الذي اشتمل نتاجه على مشجرة في مدح الملك فيصل بن عبد العزيز[٢] – رحمه الله - ، وبعض المقطعات التي اهتم فيها بتوظيف الشعر في التأريخ لبعض المناسبات والأحداث المقترنة – غالباً- بممدوح . فهو مثلاً يؤرخ لوفاة الملك عبد العزيز بن عبد الرحمن آل سعود بأبيات يعطى أول حرف منها قيمة حسابية يدل مجموعها على التاريخ الذي قصده فيقول :[٣]

جرى قدر من بعده أمن الورى ... وأنكى العدا بالمشرفي المزامل

على المرتضى عبد العزيز بن عابد ... لرحماننا بن الفيصلي المناضل

شآبيب عفو من كريم وراحم ... واعلاهم الفردوس عالي المنازل

غفور لزلات العباد جميعهم ... رحيم بكل المؤمنين وقابل

فحرف الجيم= ٣ وحرف العين= ٧٠ وحرف الشين= ٣٠٠ وحرف الغين= ١٠٠٠ لتكون السنة المقصودة هي ١٣٧٣ هـ والطريقة التي استخدمها هذا الشاعر إحدى طرق التاريخ الشعري المستعملة في العصرين المملوكي والعثماني.[٤] وعلى الطريقة الأكثر شيوعاً ، وتوافقاً مع الشروط[٥] التي وضعها أصحاب هذا الفن – في ذينك العصرين - يستخدم الشاعر أحمد بن إبراهيم الغزاوي هذا اللون - اللاهي – الذي تتحول فيه الحروف والكلمات إلى مجرّد أعداد وأرقام حسابية ، يصف الرافعي مثلها بقوله : « وذاك عالم من الأرقام في قفر من الكلام »[٦] ،

---

(١) : ديوان ((ابتسامات الأيام في انتصارات الإمام)) مطبعة السنة المحمدية ، القاهرة ، ٢١٨ .

(٢) : انظر ديوانه ، تحقيق الفوزان ، د. إبراهيم فوزان ط ١ ، ١٤٠١ هـ ص ١٦٧ .

(٣) : السابق : ١٧٧ .

(٤-٥) : من تلك الشروط : أن يأتي التاريخ الشعري في بيت واحد ، يشتمل صدره على لفظةٍ تشتق من مادة ((أرّخ)) كإشارة تدل على أن العبارة المذكورة في عجز البيت هي المقصودة بالتاريخ ، انظر: ((مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني)) د. بكري شيخ أمين ط الثانية ١٦٧– ١٧٥.

(٦) : ((تاريخ آداب العرب)) المطبعة التجارية ، القاهرة ، ٣ : ٢٩٠ .

ومن النماذج المعدودة التي علقت بنتاجه قوله مؤرخاً لميلاد أحد ممدوحيه :[1]

وقد قلت في تاريخه متفائلاً وفودك سعد في المشيد خالد
١١٦ ١٣٤ ٨٨ ٣٨٥ ٦٣٥

وفي صدر البيت السابق يدل الشاعر على مقصده بلفظة « تاريخه » ، أما العجز فيرصف فيه ألفاظاً ينتج عن مجموعها السنة التي قصدها وهي سنة ١٣٥٨ هـ

وقوله في موضع آخر :[2]

فقل لبنات الأيك يمرحن في الضحى أعدن صدى شعري ورددن إنشادي
وأعلنّ ألحاني بطلعة (بندر) وباكرن بالشدو في خير ميلاد
وسجلن تاريخ الولادة باسماً يعيش على فوز ويخطو بإسعاد
٣٩٠ ١١٠ ٩٣ ٦٣١ ١٣٨

فبعد أن مهّد بمجموعة من الأبيات ، يأتي بالبيت المرتقب الذي تحِلّ في عجزه العبارة الرقمية الدالة على سنة ميلاد ممدوحه وهي ١٣٦٢ هـ

وخلاصة القول هنا أن وجود نسبة يسيرة من هذه الصناعة الاستعراضية في نتاج بعض شعراء هذه المرحلة يبدو كأمر طبيعي يمكن التسليم به لو نظر إليه الدارس في ظل التأثر بفترات الضعف التي عاشها من سبقهم - من شعراء - فكان نتاجهم تقليداً لعصور الضعف والتدهور ؛ فمع أن نسبة محدودة من نتاج بعض هؤلاء الشعراء قد حملت تأثراً بشيء يسير من التقليد السلبي - الذي يكتفي الباحث بما تقدم كإشارة إلى وجوده - إلا أن ذلك توجه نوعي محدود غلب فيه التوجّه - المباشر - إلى تقليد عصور قوة الشعر وفتراته الزاهية ، فكانت تلك العصور والفترات - بحق - موطناً لمثلهم الأعلى الذي يتطلعون إلى احتذائه .

---

(١) : العطوي د. مسعد عيد ((أحمد الغزاوي وآثاره الأدبية)) ١ : ٩٨٦ .
(٢) : السابق : ١٠٤١ .

ولقد أصاب الدكتور محمد بن سعد بن حسين عين الحقيقة في سياق حديثه عن الشاعر محمد بن عثيمين ، إذ اعتبر محاكاته للأقدمين في تلك الفترة من ألوان التجديد التي ينبغي أن تحسب لمثله : « ذلك أن الشعر في القرن الثالث عشر ومطلع القرن الرابع عشر للهجرة النبوية - وهو زمن ابن عثيمين - لم يكن الشعر فيه سوى محاكاة رثّة لشعر عصور الضعف والانحطاط ، ومن هنا جاء شعر تلك الفترة متكلفاً تسيطر فيه المحسنات البديعية ... فلما جاء ابن عثيمين عاد بالشعر إلى عصور الفحول ... ، فأحيا بذلك ما درس من سبل الشعر العربي ، فهو وإن كان مقلداً لأولئك السابقين فإن تقليده هذا كان من باب التجديد »[1] . وتبعاً لذلك فقد كان نتاج شعراء هذه المرحلة فاصلاً بين فترتين طغى تقليد السلب على أولاها ، وانجذبت أخراها إلى تقليد إيجابي سرعان ما نما واشتد ، فوقعت أسيرة في دائرته .

---

(١) : « الشاعر الكبير محمد بن عبد الله بن عثيمين ، شعره ونثره » الطبعة الأولى ١٤١٢هـ الرياض ، ١١٥ .

المبحث الثاني : علاقتهم بالموروث الشعري القديم

يمثل نتاج شعراء هذا الطور اللبنة الأولى في ديوان الشعرالسعودي ، ولقد تأصل فيهم حب الشعر العربي القديم في عصور ازدهاره المتقدمة ، فارتحلوا إليه وراحوا يحاكونه بنهم بعد أن عكفوا على قراءته والتمرس بأساليبه وحفظ نماذجه الرفيعة ، وألفوه بعد طول مصاحبة وممارسة واندمجوا داخل إطاره ، فاستغنوا به عن غيره بعد أن وجدوا فيه زاداً أوحداً لثقافتهم الأدبية ، يقول أحد الشعراء المتقدمين في هذا الطور :[1]

جعلت سميري حين عزّ مسامري ... دفاتر أملتها القرونُ السوالفُ

فطوراً أناجي كل حبرٍ موفقٍ ... إذا ما دعا لبّت دُعَاهُ المعارفُ

وطوراً كأنّي مع زهيرٍ وجرولٍ ... وطوراً يناجيني ملوكٌ غطارفُ

فإلى جانب تأكيد هذا النص على مصدر ثقافة الشاعر التراثية ، تدل الأبيات على أن الشاعر يحسن ملازمة علماء التراث كما يحسن ملازمة الشعراء الأوائل وهو في كلتا الحالتين يتتلمذ ويتعلم ، وليس بالضرورة أن تكون الأسماء المذكورة – زهير وجرول – هي مصدر علمه بأصول الشعر دون غيرها من رموز الشعر العربي القديم ، إذ أن نتاجه يثبت أنه تعلم قوانين النظم وأصوله المتعارف عليها – قديماً – من أكثر من شاعر قديم ، ويجيء المتنبي في قائمة الذين أفاد منهم * ، وعملية التلمذة وتعلّم اللاحق من السابق من الأمور التي أدركها الشعراء والنقاد الأوائل ، وحثوا عليها لما تنطوي عليه من فائدة تعود بالنفع على

---

(١) : الشاعر : محمد بن عبد الله بن عثيمين ، ديوان ((العقد الثمين من شعر محمد بن عثيمين)) جمع وترتيب سعد ابن رويشد ص ٤٢١ .

* قام الباحث بحصر بعض الشعراء الذين أفاد منهم ابن عثيمين في ديوانه ((العقد الثمين)) ، أسلوباً ومعارضة وتضمينا ، فوجد أن المتنبي قد استأثر بأربعين موضعاً تأثر فيها الشاعر به تأثراً مباشراً ثم أبوتمام في عشرة مواضع .. وغيرهما .

موهبة المتتلمذ ، يقول أحد النقاد المتأخرين : « وأنت لا تجد شاعراً مجيداً منهم إلا وقد لزم شاعراً آخر المدة الطويلة ، وتعلّم منه قوانين النظم ، واستفاد عنه الدربة في أنحاء التصاريف البلاغية . »[١] .

ويقول شاعر آخر في نهايات هذا الطور : « قد يكون عشقي لتراث وفن أمتي القديم من عيوبي ولكنني اخترت منهجي راضياً عندما اختار غيري قشور الثقافة الغربية . »[٢] .

ولقد أخلص معظم شعراء هذا الطور في تتلمذهم على موروث الشعر العربي ، فهيمن على ذاكرتهم ، وتبع ذلك خضوع نتاجهم لسيطرة التقاليد والقيم الشعرية القديمة التي سنّها الأسلاف ، وجاء شعرهم محافظاً على الموروث وملتزماً به شكلاً ومضموناً ، بل غلب على أكثره تقليد واحتذاء الآثار الشعرية القديمة . وأدى انغماسهم في التراث – على النحو السابق - إلى موقفهم المتعصب له ، ومن ثم الحيلولة دون رؤيتهم للجديد الذي بدأ ظهوره على استحياء في الفترة التي أدركوا جزءاً منها ، إذ يظهر بوضوح في نتاج المتقدمين من شعراء هذا الطور أنهم قنعوا بالموروث الشعري القديم الذي تشكل عليه ذوقهم وحسهم وفكرهم ، وأنهم لم يتطلعوا إلى سواه ، وأنهم لم يتصوروا الشعر إلا على النهج الذي سنّه لهم الأسلاف ، وهذا ليس انتقاصاً لنتاج شعراء هذا الجيل ، بل تقريراً لحقيقة واقعة .

---

(١) : القرطاجني أبي الحسن حازم ((منهاج البلغاء وسراج الأدباء)) تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ط ٢ . بيروت ، ص ٢٧ .

(٢) : الشاعر : أحمد إبراهيم الغزاوي ، انظر : الفوزان ((الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد)) ٢ : ٤٧٣ .

ومن الشعراء الذين يصدق عليهم ذلك :

محمد بن عبد الله بن عثيمين[١] الذي امتدت حياته إلى سنة ١٣٦٣ هـ ومحمد بن عبد الله بن بليهد[٢] المتوفى سنة ١٣٧٧ هـ وعبد العزيز بن حمد آل مبارك[٣] (ت ١٣٥٩هـ) وعبد العزيز بن صالح العلجي[٤] (ت ١٣٦٢هـ) وصالح بن محمد آل مبارك[٥] (ت ١٣٦٢هـ) وصالح بن سحمان[٦] ، وغيرهم .

أما الشعراء المتأخرون – من هذا الجيل – من أمثال الشاعر أحمد إبراهيم الغزاوي[٧] وفؤاد شاكر[٨] وغيرهما ، فقد شهدوا فترات غير يسيرة تدرّج حال الشعر فيها من التقليد إلى المعاصرة والتجديد .

ومع أنهم يبدون أقل تعصباً للموروث من سابقيهم ، حين تخلصوا من البناء الشكلي للقصيدة الجاهلية – بدءاً بالوقوف على الطلل وانتهاءً إلى الغرض الرئيسي – إلا أنهم قلّدوا الشاعر القديم في مقدماته الموجزة التي يسميها البلاغيون (حسن المطالع) ، واستمرت القصيدة عندهم تتحدث عن أكثر من موضوع . وبجانب ذلك جاءت موضوعاتهم متأثرة بمعاني القدامى وفكرهم ، وحافظوا على بحور الشعر العربي القديم المألوفة ، كما اهتموا بسلامة اللغة ورصانة الأسلوب وجزالته . وبقيت صورهم تدور في فلك الصورة القديمة التي خضعت لأساليب البلاغة المعهودة ، واسترفدوا من الشاعر القديم أبياتاً وتراكيب ضمنوها شعرهم ، كما عارضوا القدماء في بعض أشهر قصائدهم . ونتاج هؤلاء الشعراء يدل على ارتباطهم الشديد بالموروث كما يدل على تمسكهم بالقيم والتقاليد الفنية القديمة التي انطبعت في الذاكرة .

(١ - ٨) : انظر ترجمة هؤلاء الشعراء في : ((شعراء العصر الحديث في جزيرة العرب)) تأليف عبد الكريم بن حمد الحقيل . ط ٢ ، ١٤١٣ هـ ومواضع الترجمة على النحو التالي : محمد بن عبد الله ابن عثيمين ص ١٧٨ . صالح بن سليمان بن سحمان ص ١٢٠. محمد بن بليهد : ٣٣ . الغزاوي : ٢١٧ . فؤاد شاكر : ١٣٣ . عبد العزيز بن حمد آل مبارك ص : ٢٥٥ . عبد العزيز العلجي : ١٩٧ . صالح بن محمد آل مبارك : ٢٥٤ .

وعلى ضوء علاقتهم القوية بالشعر العربي القديم كان موقفهم من الاعتداد بالموروث ، فعبّروا بالشعر حفاظاً على تمسكهم به ودفاعهم عنه ، ورفضوا التيارات الشعرية الحديثة التي بدأت في الظهور ، لأنهم يريدون استمرار الشعر العربي على الصورة المألوفة التي تشكلت عليها ذاكرتهم .

ومن هنا كان انتماؤهم الشديد إلى الماضي وبعث أصوله والمحافظة عليها ، فكان الشعر العربي القديم بمثابة المستودع الذي يستمدون منه زادهم الشعري . ويدرك الباحث في نتاج هؤلاء الشعراء أن تفكيرهم الثقافي محدد الإنتماء ؛ فهو ينتمي إلى التراث الأدبي العربي القديم و لا يتجاوزه . وهذا الإصرار منهم على الثقافة القديمة جعلهم يبدون متعصبين لتراثهم ، فهم يعيدون الماضي في الحاضر بكل أصواته وأصدائه ، ومع أن نتاجهم الشعري في أغلبه صدى للشعر العربي القديم ، إلا أن تعلقهم بلغة الشعر العربي القديم في عصوره الأولى ، واحتذاء نماذجه الرفيعة ومحاكاتها أكسبهم – إلى حد بعيد – أصالة استطاعوا بها الخروج من قيود الصناعة البديعية والزخرف الذي سيطر على شعر من سبقهم ؛ وبذلك فإن نتاجهم الشعري يمثل الحد الفاصل بين فترة التقليد الضعيف أو الجامد ، التي كانت عليها الحال من قبل وتأثر فيها الشعراء بتقليد عصور الضعف والتدهور ، وبين فترة بدت ملامحها واضحة في نتاجهم ، بفضل اتجاه التقليد فيها إلى عصور قوة الشعر وازدهاره . وبصنيعهم هذا استطاعوا تجاوز تلك الفترات التي غلب على نتاج شعرائها الضعف و الركاكة وغرق فيها الشعراء في بحر من الصناعة اللفظية والمحسنات البديعية المتكلفة ، فوصلوا بشعرهم إلى مرحلة يمكن القول معها إنها تضاهي مثيلاتها في الأقطار العربية ، وتحديداً ما فعله البارودي – رائد البعث والإحياء بمصر- ؛ إذ كان دورهم قائماً على إحياء وبعث الأساليب القوية التي أحسنوا جلبها من الأدب العربي القديم . فأثمر عن ذلك تميّز شعرهم بسمو الأداء الأسلوبي وقوته ، وعودة الديباجة الفخمة التي كان عليها

الشعر في عصوره الزاهرة . وهنا يمكن للباحث القول أنهم أدوا – في عصرهم – دوراً لا يمكن لمنصف أن يغض منه سيما بعد معرفة فترات الضعف والجمود التي كانت تحيط بعصرهم وتقلبوا في بيئتها السياسية والاجتماعية والثقافية . وإلى جانب توحدهم في المؤثرات الثقافية التي استندوا إليها في ظل بيئتهم جمع بين شعراء هذا الطور ارتباط أسمائهم بالكيان الجديد الذي أرسى دعائمه مؤسس المملكة العربية السعودية الملك عبد العزيز آل سعود – رحمه الله – ، فغالبيتهم شعراء صدحت أصواتهم بالشعر قبل العهد السعودي وعاصروا نشأة البلاد وتوحدها منذ يومها الأول ، ونمت في ظلالها مقدراتهم الأدبية ، ولذلك يعد نتاجهم الشعري لبنة أولى قام عليها ديوان الشعر العربي السعودي .

- وأشهر الشعراء الذين يمثلون هذا الطور المتأثر شكلاً ومضموناً بتقليد الموروث الشعري العربي في عصوره المتقدمة :

سليمان بن سحمان ، محمد بن عبد الله بن عثيمين ، محمد بن عبد الله بن بليهد ، حسين بن علي بن نفيسة ، علي السنوسي ، صالح بن محمد آل مبارك ، صالح بن سليمان بن سحمان ... وغيرهم .

وهؤلاء الشعراء عاشوا في التراث ولم يغادروه ، فقلدوه بعد أن شكل المصدر الرئيس الذي توحدت عليه ثقافتهم ، وكان من الطبيعي أن يظهر الأثر المباشر في نتاجهم ليدل بوضوح على حرصهم الشديد على محاكاة نماذج الموروث بعد الخضوع له ، وليؤكد تغلب الماضي على الحاضر وذوبان الأخير في موروث الشعر القديم ، فبقدر ما في شعرهم من إظهار القدرة على التواصل مع جذور الموروث . وعلى الرغم مما قيل عن دورهم الذي حرصوا فيه على إحياء ماضي الشعر المجيد لمواجهة حاضرهم الشعري المتردي إلا أنهم انحصروا في دائرة الموروث القديم ولم يحاولوا الخروج منها ، فكان تأثرهم من قبيل التأثر السلبي وإن كان التوجّه إيجابياً ، ففي حين يؤسسون ثقافتهم على الماضي يقتنعون بتلك الثقافة ويخضعون لها ، وتتوقف نظرتهم للقضية الشعرية عند مفهوم

النظرية الشعرية القديمة ، فينظرون إلى ماهية الشعر ووظيفته بنفس المفهوم القديم ويتفقون مع الأقدمين في كل ما يتعلق بعناصر الشعر، بل إن أكثر شعرهم قائم على محاكاة الشعر العربي القديم واحتذاء نماذجه وتطبيق قواعده الفنية والموضوعية. ومن هنا طغت قضية منافستهم للقدماء في براعة النظم ، وإثبات تمثلهم القوي للموروث ، على قضية التعبير عن واقعهم المختلف ، فغابت التجارب الذاتية الصادقة التي كان يمكن لها أن تعبر عن واقعهم المعاش وحل محلها تجارب موروثة تعبر عن الأسلاف .

المبحث الثالث : مفهومهم لوظيفة الشعر

تتضح ملامح مفهومهم للشعر من خلال إصدارهم الشعري الذي يعبر بوضوح عن احترام الذاكرة الموروثة والالتزام بتقاليدها الموضوعية والفنية . ولقد أدى تعلقهم بموروث الشعر القديم إلى حرصهم الشديد على تقليده ، ومن ثم فهمهم لرسالة الشعر على أنها التزامٌ ببعض الأغراض الشعرية القديمة – في الشكل والمضمون – وتقمص مقصود أو غير مقصود لشخصية الشاعر العربي القديم ، وعودة بالمنطلقات والرؤى الفنية إلى ذات المنطلق والرؤية التي صدر عنها الأسلاف . ونظرة عجلى في نتاجهم الشعري تمكن الباحث من الوقوف على موضوعات الشعر التي تناولوها والطرائق التي عالجوا بها تلك الموضوعات ، إذ لم تخرج أغراض شعرهم – في الغالب - عن غرضين رئيسين تشكّل عليهما ثوب الشعر العربي منذ القدم وهما فن المديح وفن الرثاء ، أما بقية الأغراض كالغزل والفخر والهجاء والوصف ... وغيرها فإنها أيضاً تأخذ أماكنها ضمناً في سياق الحديث عن الغرضين السابقين . ثم إنهم لا يكتفون بمتابعة الأقدمين في الالتزام بالشكل القديم للأغراض بل يتجاوزون ذلك إلى محاكاة المضامين التي حملتها الأغراض القديمة ؛ فيحاكونهم في الأساليب وفي المعاني وفي الأخيلة وحتى في الألفاظ ويكثرون من المعارضات الصريحة ناهجين في ذلك منهج القصيدة القديمة .

وإلى جانب ذلك كله يطبّقون في شعرهم جانباً كبيراً من مفهوم عمود الشعر وقد تحقق لهم ذلك عن طريق التمرس بالشعر العربي القديم وإلفِ معهوده . وهو ما سيعرض له الباحث عند تناول المضمون .

وقد يوغل بعض شعراء هذا الطور بمفهومهم للشعر فيعودون به إلى المنطلق القديم ؛ وهذا أحدهم يصرح بمفهومه الضارب في أعماق المفهوم القديم للشعر ، فينصّ على تعريفه القديم ويؤكد دور الشاعر التربوي ووظيفة الشعر التعليمية وقيمته الأخلاقية ومن وراء ذلك يشير إلى غايته النفعية ، يتحدث عن الشعر

قائلاً : « .. كم هذب به وريض من فيه جفاوة النجد العريض .. وناهيك عن وقعه ورعبه ما قد أدان الأنوف الشم من بني عبد المدان ، وقد أخبر عليه السلام بأنه أشد عليهم من وقع السهام وبه يحصل للنفس حظ من الراحة وقد استشهد النبي ﷺ شعر بن أبي رواحة . والشعر كلام موزون بأحد الأوزان المبحوث عنها في علم العروض وهو من الفضائل المكملة للنفس الإنسانية وفيه دليل على أقربٌ* المتلبس به من الإعتدال في المزاج ولذلك ورد قوله ﷺ : إن من الشعر لحكمة . »[1] فهو يحدد الشعر من حيث الشكل الخارجي للكلمات وربطها بالإيقاع الموسيقي ، وفي هذا التعريف إشارة ضمنية إلى انتظام البنية اللغوية في تشكيل وزني يميزها عن غيرها – النثر –. كما أن تعريفه السابق لا يقف عند العاطفة والخيال المطلوبين في الشعر بل يكتفي بربطه بالمفهوم الأخلاقي : « وهو من الفضائل المكملة للنفس ... » وفي ذلك إشارة إلى وظيفة الشاعر الاجتماعية والمهمة التي يمكن للشعر أن يؤديها في ضوء تلك الفضائل . كما أن الشاعر يلوح بالغائية التقليدية للشعر من خلال إشارته الصريحة إلى فضائل النفس الإنسانية التي تعني التركيز على الجانب الأخلاقي الذي يهتم فيه الشاعر بالمُثل والخلال المتوارثة . وما استشهاده بما أثر عن الرسول ﷺ إلا تأكيد على قيمة شعر الحكمة بما تحدثه من أثر في المتلقي ، إذ غالباً ما يبرز فيها التكوين الأخلاقي المثالي الذي يسهم في تحفيز سلوكيات المتلقي ومن ثم بناء الجانب الأخلاقي عنده .

وهذا شاعر آخر يتحدث عن تصوّره لدور الشعر العربي وقيمته ، ويصرح عن مفهومه لمهمة الشعر فيستعيد من الموروث صوت الشاعر القديم الذي عبّر

---

* كذا في الأصل ولعل الصواب على قرب .

(١): ابن سحمان ، سليمان ، مقدمة ديوانه « عقود الجواهر المنضدة الحسان » صححه وعلق عليه عبدالرحمن الرويشد، منشورات مؤسسة الدعوة الإسلامية الصحفية ، مطابع الأهرام التجارية ١٩٧٧ م ، ٢٣ ، ٢٤ .

عن جانب المفهوم الأخلاقي لمهمة الشعر ؛ فمنذ القدم أشار أبو تمام إلى تمكن الشعر من إثارة الجوانب الإيجابية في السلوك الإنساني ، وقدرته على احتوائها والإرتقاء بها ، وأكد أن الشعر قادر على توصيل القيمة الأخلاقية إلى المتلقي بعد استيعابها وتنميتها فقال :(١)

ولولا خلال سنها الشعر ما درى بغاة الندى من أين تؤتى المكارم

ويندمج الشاعر المتأخر مع سلفه في تصوير هذا المفهوم فيقول ونص أبي تمام نصب عينه :(٢)

فمن مبلغ هذا الزمان وأهله مكانة هذا الشعر عزاً وسؤددا
فلولاه ما استنت خلال تألقت على صُحف التاريخ مجداً مخلدا
ولولاه ما جاء الحكيم بحكمة لينجز ميعاداً ، ويخلف موعدا

وعلى المنوال نفسه يشير شاعر آخر إلى وظيفة الشعر ومهمته الأخلاقية فيردد مع الشاعر القديم قائلاً :(٣)

ولولا قريض الشعر ما كان يعلموا بناة العلى من أين تؤتى وتعرف

ولقد كان من الطبيعي توافق مفهومهم للشعر وغاياته مع المفهوم القديم الذي استقر في التراث العربي ، فكما ارتبطت غاية الشعر في أذهان الشعراء منذ القدم بالنفعية سواء كان النفع معنوياً - كما مر بنا - أو مادياً وهو النفع الخاص وهو الامتياح وخُصّ بها جانب كبير من شعر المديح ، فإن طائفة من شعراء هذا الجيل ينساقون وراء ذلك بجزء يسير من نتاجهم ويعبرون صراحة عن تلك الغاية ويمدحون من أجل النوال ، متقمصين بذلك شخصية الشاعر القديم التي

---

(١) : ((شرح ديوان أبي تمام)) تحقيق عطية ، شاهين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الأولى : ٢٧٠ .
(٢) : شاكر ، فؤاد ، ديوان ((وحي الفؤاد)) : ٢٩٢ .
(٣) : ابن نفيسة ، حسين بن علي ((تذكرة أولي النهى والعرفان)) تأليف آل عبد المحسن ، ابراهيم بن عبيد الطبعة الأولى الرياض ٢ : ١٥٤ .

تعرفوا عليها في الموروث ، فيقول أحدهم :[١]

في ذمّـة الله جـيـرانٌ إذا ذكـروا ... هاجت لذكرهمُ في القلب نيران
فارقتهم أمتري أخلاف سائمةٍ ... يسوقها واسعُ المعروفِ منانُ
لعلّ نفحة جودٍ من مواهبهِ ... يُروى بها من صدى الإقتارعطشانُ
أريشُ منها جناحاً حَصّهُ قَدرٌ ... شكا تسَاقُطَهُ صحبٌ وإخوان

إلى أن يقول مستحثاً رواحله على التقدم إلى العطاء الذي يؤمله من ممدوحه الكريم ، في صورة بارعة تزخر بالحركية وتماوج الأصوات :[٢]

أقولُ للعيس إذ تلوي ذفَاريها ... لإلفها ولها في الدَّوِّ تَحْنَانُ
ردِي مياهاً من المعروف طامية ... نباتُها التّبرُ لا شِيحٌ وسَعْدَانُ

وما قول الشاعر في الأبيات السابقة (أريش منها جناحاً...) إلا استئناس بقول صنوه القديم – جرير – في مدح عبد الملك بن مروان الذي كافأ الشاعر مكافأة مجزية على مديحته التي فيها يقول :[٣]

سأشكرُ إن رددت عليَّ ريشي ... وأثبَتَّ القوادِمَ في جناحِي

وتذكر كتب الأدب أن جريراً نال على مديحته ((صحفة من فضة ومائة ناقة من نعم كلب كلها سود الحدقة مع ثمانية من الرعاء))[٤] ومثل هذا العطاء كفيل بإنبات الريش وإصلاح الحال . فهل كان الشاعر المتأخر يطمع في شيْء من ذلك وهو يأمر رواحله بسرعة المسير إلى ممدوحه الذي اشتهر بالكرم والجود ؟ أم أن التأثر الشديد بالموروث جعله يتقمص شخصية صنوه القديم حتى

---

(١) : ابن عثيمين ، محمد ، ((العقد الثمين)) ، جمع وترتيب ، سعد بن رويشد ، دار المعارف ، مصر ، ٥٠ – ٥٤ .
(٢) : السابق : ٩٦ ، ٩٧ .
(٣) : الصاوي ، محمد إسماعيل عبد الله ((شرح ديوان جرير)) مكتبة الحياة ، بيروت ١ : ٩٨ .
(٤) : السابق : ٩٦ .

في إعداد الرواحل ، وحثها على السير ، ومخاطبتها بذكر الممدوح تحفيزاً لها ! ويقدّم الشاعر نفسه دليلاً يؤكد غايته من الشعر الذي يقصد به ممدوحيه ، حيث يخاطب ممدوحه قائلاً :[1]

وإنّي بآمالي لديك مخيّمٌ وحسب ثنائي أن جودك شافِعُه
ولم أمتدح عمري سواكَ بداية ولكنما خيرٌ من الخير صانعه

ويعبّر شاعر آخر عن تلك الغاية ، فيرتد إلى الشعر العربي القديم ويسير في ركابه خاضعاً للمنهج الذي ارتضاه الشاعر القديم لبناء قصيدته ، ويتجاوز ذلك إلى التقيد بالرواسم والصيغ التعبيرية التي كان يستعملها الشاعر الجاهلي ، فيبدأ قصيدته المدحية بذكر الديار الدوارس قائلاً :[2]

أهاجك من ذاك الحمام الترنم لأنك مشغوف الفؤاد متيمُ
على دِمْنةٍ قفر كأن رسومها مَرَاجِعُ وشْمٍ ضم باقيه مِعْصَمُ

وهي ذات الوقفة التي وقفها الشاعر الجاهلي زهير بن أبي سلمى المزني في معلقته حيث قال :[3]

أمِنْ أمِّ أوفَى دِمْنَةٌ لم تَكَلَّمِ بحومانةِ الدَّرَّاج فالمُتثلَّمِ
ديارٌ لها بالرقمتين كأنها مَرَاجِعُ وشْمٍ في نواشِرِ مِعْصَمِ

ثم يتخلص إلى ذكر الأحبة ، وكيف أنه فارقهم قاصداً ممدوحه .. وبعد ذلك ينتقل إلى ذكر رواحله التي عليها بلاغه إلى الممدوح فيستحثها على الإسراع في المسير إلى أن يصل إلى المديح ، وهو المحور الذي قامت عليه هذه القصيدة .

---

(١) : ((العقد الثمين)) : ١٩٠ .
(٢) : ابن بليهد ، محمد بن عبد الله ((ابتسامات الأيام في انتصارات الإمام)) ديوان شعر مطبعة السنة المحمدية ، القاهرة : ٧٨ .
(٣) : التبريزي ، أبي زكريا المعروف بالخطيب ((شرح القصائد العشر)) تحقيق وتعليق عبد الحميد ، محمد محي الدين ط٢ ، ١٣٨٤ هـ ، القاهرة ٢٠٢ ، ٢٠٣ .

ويطول به المقام في وصف ممدوحه ، إلى أن يكشف غايته من تلك المديحة قائلاً :[1]

زجرت إليه العيس حتى رأيته ... وقد أمَّه قبلي فصيح وأعجم
فإن إبت مسروراً بعز ورفعةٍ ... وقد عمّ كفي من أياديه أنعم
فذاك وإلا بالفؤاد محبّة ... ومعرفة تبقى أجل وأعظم

وفي جانب آخر من جوانب توافقهم مع مفهوم الشعر القديم وغايته ، يلتقي أغلب شعراء هذا الجيل مع أسلافهم في الرؤية والهدف ، من وراء استخدام جانب الحكمة والمثل ومأثور القول ؛ فكما أدرك الشاعر العربي القديم ما ينطوي عليه جانب الحكمة من قدرة على الإقناع والتأثير على المتلقي ، وسعى إلى تحقيق هذه الغاية من خلال أبيات الحكمة التي تقدم الأفكار الواضحة والمعاني المباشرة ، حتى مثل ذلك مظهراً من مظاهر ارتباط غاية الشعر بالتعليمية التي يتجاوب معها العقل .

ولمّا كانت الحكم والأمثال والأقوال المأثورة من أهم مكونات الذاكرة الشعرية الموروثة ، فإنّ شعراء هذا الطور يقدمون نتاجاً يركز على حقائق محددة ، ذات وظيفة تعليمية تستند كثيراً على البعد الأخلاقي الذي يُخاطب فيه العقل أكثر من العاطفة . وانطوى جانب كبير من نتاجهم – الدائر حول الموضوعات القديمة – على شعر الحكمة لأنهم وجدوا فيه قيمة ترضي العقل وتؤيد الأخلاق إلى جانب التدليل على الصدق ، ومن هنا كان تركيزهم على جانب العقل – في شعر الحكمة - دليلاً على تصورهم لمفهوم الشعر الأخلاقي ، ودليلاً على ارتباط مفهومهم للشعر بالغاية التعليمية .

---

(١) : « ابتسامات الأيام » : ٨١ .

وهذا أحد الشعراء يقدم من ذاكرته الحكمية الموروثة حِكَماً تدل على تراكم الخبرات الطويلة ، فينسج على المنوال القديم قائلاً[1] :

فيا ملكاً فاق الملوك سماحة ... وعفواً وإحساناً إلى كل تائب
إليك زبرت النصح لا متبرماً ... بقولي و لا أهدي نصيحة خالب
إذا لجأتْ يوماً عدوّك حاجة ... إليك فلا تأمنه عند النوائب
يُريكَ ابتساماً وهو للمكر مبطنٌ ... ويومي إلى الأعدا برمْز الحواجب
وأنت خبيرٌ بالذي قد تواترت ... به قبلنا أقوالُ أهل التجارب

فبعد أن تغنى الشاعر بفضائل ممدوحه التي لا تخرج عن النموذج الأخلاقي (المثال المختزل في الذاكرة)، وبعد أن رأى ممدوحه يبلغ أسمى مراتبها ، يوميء إيماءة عقلية ، غايتها تعليمية ، ووسيلتها إحدى وظائف الشعر الإجتماعي ألا وهي النصح والإرشاد ، ويقدم ذلك في حكمة منتزعة من الذاكرة التراثية مؤطرة بصورة حسية مدركة بالبصر ولا ينقصها الإعتدال والوضوح ، وقد سخرها الشاعر لخدمة الغاية التعليمية التي قصد إليها فكانت الصورة التي قدمها وسيلة توضيح وإقناع كما في الشعر القديم . ويلحظ على الشاعر – في الأبيات السابقة – أنه سمح لنفسه بالخروج على قواعد المديح المتعارف عليها في مخاطبة الملوك ، وما ذاك إلا لأن مفهومه للشعر مرتبط بالغاية التعليمية ، وهذا يؤكد فهمه التربوي لمهمة الشعر .

وعناية أغلب شعراء هذا الجيل بالحكم والأمثال العربية نابع من إدراكهم لقدرة هذا النوع على حمل مهمة الشعر الأخلاقية وتوصيلها للمتلقي بطريقة سهلة ومباشرة ، كما أنه نابع من إدراكهم لإرث الحكمة التي تركها لهم الأسلاف وطال فيها الحديث عن الأخلاق ؛ فبعد أن التقوا مع الأسلاف في

---

(١) : ((العقد الثمين)) : ١٦٧ .

ربط هذا النوع بمهمة الشعر الأخلاقية تابعوهم في استخدامه كوسيلة مباشرة تمتلك القدرة على التوجيه والتعليم ومن ثم التأثير .

ولعل طرائق توظيفهم لشعر الحكمة خير دليل على ارتباط مفهومهم للشعر بالغاية التعليمية ؛ فتارة يعمد الواحد منهم إلى تضمين الحكمة الجاهزة أو المثل الناجز لتحقيق الهدف التربوي ، بطريقة خطابية مباشرة يظهر فيها البعد الإرشادي كقول فؤاد شاكر :[١]

تأبى اهتضاماً ونأبى أن يراد بنا ... هون ، وفينا امرؤ يمشي على قدم
لسنا الذين يساقوا أو يراد بهم ... لسنا ، معاذ الاباء المحض والشمم
هل يستنيم إلى خطب ومعسفة ... غير الأذلين من عير ومن بهم

فمع أن الشاعر حاول الابتعاد عن كلمات المثل العربي المشهور الذي أطلقه الشاعر القديم ، إلا أنه حافظ على سياقه الأصلي الذي وضع له ، وفيه يقول المتلمس الضُّبَعي :[٢]

إنَّ الهوانَ حمارُ الأهل يعرفهُ ... والحرُّ ينكرهُ والجسرَة الأجُدُ
ولا يقيمُ على ضيْمٍ يُراد به ... إلا الأذلان : عَير الحيِّ والوَتِدُ
هذا على الخَسْفِ مربوطٌ برمته ... وذا يُشجُّ فلا يرثى له أحدُ

أو مثل قول الغزاوي :[٣]

(وإن غداً لناظره قريب) ... وما بعد الهدى إلا اتباع

وقول ابن بليهد :[٤]

من كنت أعرفه حقاً ويعرفني ... فالآن عني لم يسأل ولم يقل

---

(١) : ((وحي الفؤاد)) : ٢٨ .
(٢) : ديوانه ، صنع أبي الحسن الأثرم . تحقيق ، الصيرفي ، حسن كامل . معهد المخطوطات العربية ، القاهرة ١٣٩٠ هـ ص ٢٠٨ .
(٣) : العطوي ، د. مسعد عيد ، أحمد الغزاوي وآثاره الأدبية ٢ : ١٢٨١ .
(٤) : ((ابتسامات الأيام)) : ٧٢ .

وإن بثثت لـه عـن حـالـتي خـبراً يقول : (لا نـاقتي فيها ولا جملي)

وقوله في موضع آخر : [١]

فإن صمتوا عمداً فللفضل شاهد على الأرض من يعنى إليه ويقصد

أقول إذا صدت عن الحق أعين (هـنـاك بيـان لـو تكـلـم أسـود)

وقول ابن عثيمين : [٢]

ولم امتدح عمري سواك بداية ولكنما خير من الخير صانعه

إذ يبدو واضحاً في جميع الأمثلة المذكورة تأثر الشعراء المباشر بشعر الحكمة العربي ، فهم يتقيدون بلغة النص الأصلي للحكمة العربية القديمة ولا يخالفونها ؛ فالبيت الأول يحمل تضميناً لحكمة عربية قديمة أرسلها ابن أجدع في قوله : [٣]

فإن يك صدر هذا اليوم ولّى فإن غداً لناظِرِهِ قريبُ

والبيتان التاليان لهذا تضمين لمثل عربي قديم أطلقه الحارث بن عُبَاد في قوله : « لا ناقتي في هذا ولا جملي » [٤] وفيه يقول الراعي النميري : [٥]

وما هجرتُكِ حتّى قُلتِ مُغلِنة لا ناقة لي في هذا و لا جَمَلُ

أما البيت الأخير من أبيات ابن بليهد فإن صاحبه يشير فيه إلى نظره في قصة المثل الذي ضمَّنه أبياته قائلاً : « وأسود جبل قتل به رجل من العرب فلا يعلم من قتله . فجاء أهل الرجل يلتمسون القاتل فلم يجدوه فقال رجل منهم :

---

(١) : السابق : ٦٧ .
(٢) : ((العقد الثمين)) : ١٩٠ .
(٣) : انظر : الميداني ، أبي الفضل أحمد بن محمد ، مجمع الأمثال ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، الطبعة الثالثة ١٣٩٣ هـ ١ : ٧١ .
(٤،٥) : ابن الإسلام ، أبي عبيد القاسم ، كتاب الأمثال ، تحقيق د. عبد المجيد قطامش ، الطبعة الأولى ١٤٠٠ هـ ، ص ٢٧٥ .

عندك الخبر لو تكلمت يا أسود »[١] .

وفي بيت ابن عثيمين تضمين للمثل العربي القديم « إنّ خيراً من الخير فاعِلُهُ »[٢] .

وتارة يترك الشاعر منهم اجتلاب الحكمة الجاهزة – على النحو السابق - ويحاول إظهار قدرته على مجاراة الأسلاف ، فيوظف الحكمة أوالمثل في صورة تدل على طواعية الخبرة التراثية في هذا الجانب ، وبعد أن يذيب عناصر الحكمة القديمة يمزجها بشعره ويمتد بها لخدمة غايته التعليمية التي يتشكل عليها مفهومه للشعر . ومن أمثلة ذلك قول ابن عثيمين[٣] :

وإن صريحَ الحزم والعزم لامرئٍ	يُفكّرُ غِبَّ الأمر كيف مواقعهْ
فيتركُ أو يأتي من الأمْر بعدَما	يُقلّبُ فيه رأيَهُ ويُراجعهْ
ولا يترك الشورى وإن كان عاقلاً	فكمْ سهْم غَرْبٍ أحرز الخصْل دافِعُهْ

ويلحظ هنا أن الشاعر عمد إلى توظيف حكمة الأجداد بطريقة تقليدية مباشرة ، تؤكد نزعته الذهنية التي يقدم من خلالها أفكاراً محددة تدور من خلفها لغة حكمة قديمة تقول : « أوّل الحزم المشورة »[٤] و « من الخَواطِيء سهمٌ صائبٌ »[٥] و « ربّ رميةٍ من غير رام »[٦] .

و لا يختلف الأمر كثيراً في قول فؤاد شاكر[٧] :

أخي لا تظنن الطريق مسعبداً	فما هو إلا الشوك تبدو غوائله
ولكن بالصبر الجميل وبالحجى	رويداً ، ينال المرء ما هو آمله

---

(١) : « ابتسامات الأيام » : ٦٧ .
(٢) : « كتاب الأمثال » : ١٦٠ .
(٣) : « العقد الثمين » : ١٨٨ – ١٨٩ .
(٤) : « كتاب الأمثال » : ٢٢٨ .
(٥- ٦) : « مجمع الأمثال » ٢ : ٢٨٠ .
(٧) : « وحي الفؤاد » : ١٦١ .

...

إذا السيف لم ينفعك في السلم مغمداً فجرد يراعاً تستبين فواصله

لكل مقام في الهداية والهدى يجول بأي الرشد في الناس جائله

إذ أن مضمون الأبيات منتزع من ذاكرة حكمية موروثة قررها الأسلاف بقولهم : ((من صبر فقد ظفر))[١] و ((ربّ قَوْلٍ أشدَّ من صَوْل))[٢] و ((لكلّ مقام مقال))[٣] وكذلك قول الغزاوي[٤] :

إنما يُؤخذ البقاء غلابا واغتصاباً ومن توانى توارى

فصدر البيت تضمين لقول الشاعر : ((ولكن تؤخذ الدنيا غلاباً))[٥] وعجزه إشارة مقتضبة تدل بوضوح على الحكمة القديمة التي تقول : ((من العجز والتواني نُتِجَت الهلكة))[٦] .

ومع أن الشاعر ضمن بيته حكمة لشاعر تقليدي معاصر وحكمة قديمة إلا أنه لم يخرج عن إطار التأثر بالحقائق الفكرية المقررة سلفاً .

وهكذا فإن أغلب شعراء هذا الجيل تعاملوا مع الحكم والأمثال – التي رددها أسلافهم الأوائل – بطريقة تقليدية مباشرة ، راوحوا فيها بين التضمين الذي يُعنى فيه الشاعر بتسجيل الحكم والأمثال الجاهزة ، وبين محاولات التوظيف المباشر التي يكتفي فيها الشاعر بإعادة صياغة الأبنية والقوالب القديمة لتتناسب مع

---

(١) : الأبشيهي ، شهاب الدين بن محمد ((المستطرف في كل فن مستظرف)) تحقيق الطبّاع د. عبد الله أنيس، دار القلم ، بيروت ١٤٠١ هـ ١ : ٥٢ .
(٢) : ((مجمع الأمثال)) ١ : ٢٩٠ .
(٣) : السابق ٢ : ١٩٨ .
(٤) : ((أحمد الغزاوي وآثاره الأدبية)) ٢ : ١٤٦٨ .
(٥) : ((الشوقيات)) ١ : ٧١ .
(٦) : ((مجمع الأمثال)) ٢ : ٣١٣ .

بنائه الإيقاعي ونظامه الوزني . وفي كلتا الحالتين حافظ الشعراء على السياق الأصلي والتزموا بالأصول القديمة للحكمة أو المثل أو مأثور القول ، ولم يتجاوزوا إطار الحقائق الفكرية الناجزة التي قررها الأسلاف . ونتيجة لتأثرهم المباشر بهذه السنة الشعرية الموروثة التقوا مع الشاعر العربي القديم في استخدامه ورؤيته لجانب الحكمة والمثل ومأثور القول ، فكما عمد سلفهم إلى توظيف الحكمة والمثل في الشعر بغية تثبيت القيمة الأخلاقية ، وفي ذات الوقت للتأكيد على الصدق الذي يعد من خصائص الشعر العربي القديم ، لجأ شعراء هذا الجيل إلى إيداع شعرهم حكماً قديمة تثبّت القيم التي يدعون إليها من ناحية وتؤيد صدق قولهم من ناحية أخرى .

وبعد تقيدهم بالأسس التي قام عليها المفهوم القديم للحكمة كان توافقهم مع الأسلاف في المهمة الشعرية التي انطوى عليها هذا الجانب .

الفصل الثاني

تأثير التراث الشعري القديم في نتاجهم :

المبحث الأول : التوقف عند الأغراض الكبرى للشعر العربي القديم .

المبحث الثاني : محاكاة مضامين الموضوعات القديمة .

المبحث الثالث : تداخلهم موسيقياً مع الشعر القديم .

المبحث الرابع : استلهام الصورة الفنية القديمة .

المبحث الأول : التوقف عندالأغراض الكبرى للشعرالعربي القديم

لأن الذاكرة تعطي من جنس ما تأخذ ، ولأن الأخذ توجّه كلية صوب منابع الشعر العربي القديم في عصوره الزاهية ، دون إغفال العوامل والظروف التي يُحمد في ظلها مثل هذا التوجه الذي يتم به تجاوز فترات تدهور الشعر بعد ضعفه ، ونتيجة لامتلاء خزين الذاكرة عند أغلب شعراء هذا الجيل بالموروث الشعري القديم ، بعد العكوف عليه درساً وحفظاً ، فإن هؤلاء الشعراء وافقوا القدماء في موضوعات شعرهم والتزموا بها ، وبقي أغلب نتاجهم يسبح في دائرة الأغراض الكبرى التي كان يتناولها الشعر العربي القديم كالمديح والرثاء والغزل والوصف ، بل إن نتاج بعضهم يدل على الالتزام ببعض تلك الأغراض القديمة دون الأخذ بها جميعاً ؛ من أمثال الشاعر محمد بن عثيمين الذي ينحصر ديوانه الشعري المطبوع في غرضين أساسيين تشكّل عليهما ثوب الشعر العربي القديم وهما :

المديح و الرثاء ، ويدمج في الأول – المديح – غزلاً يستهل به القصيد، ويبث في كليهما حكماً وأوصافاً تخدم ما يقوله في ذينك الغرضين . وفي هذا إشارة إلى فهم الشاعر لرسالة الشعر على أنها التزام ببعض الأغراض الشعرية القديمة إلى جانب التشدد في محاكاة أساليب صياغتها وبنائها وصورها ومعانيها .

ونظرة فاحصة في نتاج شعراء هذا الجيل تنبيء عن كيفية ركونهم إلى أغراض الشعر التقليدية القديمة ، ومن ثم إيغالهم في متابعتها و الخضوع لها شكلاً و مضموناً .

ويبرهن رصد الأغراض التي تناولها نتاجهم الشعري على احتذائهم الكامل لأغراض الشعر وموضوعاته القديمة ، كما يدل على أن مفهومهم للشعر متوقف عند حدود النسج على منوال الأقدمين في تأليف الأغراض ومتابعة خطاهم في

تناول الموضوعات . ولإلقاء الضوء على ذلك هذا عرض للأغراض التي تناولها النتاج الكامل لأبرز شعراء هذا الجيل :

١- سليمان بن سحمان (ت ١٣٤٩هـ) :

كان إلى جانب شاعريته عالماً فقيهاً وله في الدفاع عن الدعوة الإصلاحية والردود أكثر من عشرين مؤلفاً[(١)]، وظهر أثر ذلك جلياً في ديوانه ((عقود الجواهر المنضدة الحسان))[(٢)]، إذ أنه خصص لشعر الدعوة والدفاع عنها ما يقارب نصف نتاجه الشعري المثبت في الديوان . وكان في ذلك ناظماً أكثر منه شاعراً[(٣)]، وصرّح بذلك في مقدمته عندما قال : ((فاعلم وفقك الله أنه لما كان للنظم في النفوس العربية من الطلاوة والحلاوة ما ليس في النثر اختار الناظمُ النظم على النثر من غالب ما يردّ به من خرج عن طريقة أهل السنة والجماعة . لأن النظم إنسان عين البلاغة ، والأدب الراقي بصاحبه إلى أرفع المجالس والمراتب ، وقد أخبر عليهم السلام بأنه أشد عليهم من وقع السهام وبه يحصل للنفس حظ من الراحة ، وقد استشهد النبي ﷺ بشعر بن أبي رواحة...[(٤)])) وقال عن إيثاره نظم الشعر على النثر في الرد على خصوم الدين[(٥)] :

فقلت مجيباً بالقريض لأنه أشد على الأعدا من الصارم الهندي

وإذا كان شعر الرد على خصوم الدعوة – بما حمله من طابع ديني أو طابع

---

(١) : انظر : الحامد ، د. عبد الله الحامد العلي ، الشعر في ظلال دعوة الشيخ محمد بن عبد الوهاب ، دار الكتاب السعودي ط ١ (١٤٠٦هـ) ص ١٠٨ .

(٢) : صححه وعلق عليه الرويشد ، عبد الرحمن بن سليمان، منشورات مؤسسة الدعوة الإسلامية الصحفية .

(٣) : وتميزت قصائده – في هذا النوع من الشعر - بالطول ، إذ يتجاوز بعضها خمسمائة بيت كما في قصيدته (مفتريات ودفاع) انظر : ديوان ((عقود الجواهر المنضدة الحسان)) : ٣٠ – ٥٧ .

(٤) : ابن سحمان ، سليمان بن مصلح ، مقدمة ديوانه ((عقود الجواهر المنضدة الحسان)) ، صححه وعلق عليه ، الرويشد ، عبد الرحمن بن سليمان ، ص ٢٣ .

(٥) : السابق : ٣٢ ، وأغلب شعر الرد والدفاع عن الدعوة ضد خصومها الذي ورد بهذا الديوان كان في الفترة التي سبقت الدولة السعودية الحديثة .

جدلي أو هجائي ـ قد شغل ما يقرب من نصف نتاج هذا الشاعر فإن النصف الثاني مخصص لبقية الأغراض الشعرية ؛ ويأتي في مقدمتها المديح في أربع عشرة قصيدة ، مدح فيها الملك عبد العزيز آل سعود – رحمه الله ـ [1] ، وبعض الأمراء والعلماء . ويأتي بعد ذلك غرض الرثاء في تسع قصائد ، رثى بها الزعماء والأمراء والعلماء ، كما بكى الأوطان والديار التي أصابتها الكوارث ، وبكى الدول والحكومات الزائلة على النمط القديم الذي بكى فيه الشعراء منذ أخريات الدولة العباسية المدن والممالك وسلطان الخلافة [2] .

ثم تأتي بعد ذلك بقية الأغراض كالشكوى وهي من قبل الشعر الاجتماعي ؛ وفيها يشكو من البلاء الذي يصيب الأمة جسدياً ونفسياً من فقر وكثرة أمراض إلى حسد وتناحر على السلطة.. إلى غير ذلك . ومن الأغراض التي تناولها الشاعر الاخوانيات ؛ كالعتاب والتهنئة والاعتذار ، وإلى جانب ذلك تناول غرض الهجاء بقصائد منها ما كان ضمن شعر الدعوة والردود – بهجاء خصومها - ، ومنها ما كان هجاءاً خالصاً في شخص بعينه – خارج الإطار السابق - .

وهذه قائمة تفصيلية بأهم الموضوعات التي اشتمل عليها ديوانه (عقود الجواهر المنضدة الحسان) محدد فيها عدد قصائد كل موضوع ، وموضع كل قصيدة بالديوان :

الغرض	عدد القصائد	موضع بدء كل قصيدة في ديوان عقود الجواهر المنضدة الحسان
مديح	١٤ قصيدة	(٣٦٢)،(٣٦٦)،(٣٨٠)،(٣٨٧)،(٣٨٩)،(٣٩٧)،(٤٠٩)،(٤١٣)، (٤٤٧)،(٤٦٦)،(٤٦٩)،(٤٧٨)،(٤٩٤)،(٥٣٢) .

---

(١) : السابق : وموضع القصائد التي مدحه بها ص ٣٦٢ ، ٣٦٦ ، ٣٨٩ ، ٣٩٧ ، ٤٦٦ ، ٤٦٩ .

(٢) : انظر : سالم ، د. عبد الرشيد عبد العزيز ، شعر الرثاء العربي واستنهاض العزائم ، ط ١ ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، ١٧ – ٢٢ .

رثاء	٩ قصائد	(٣٩٤)،(٤١٥)،(٤٢٢)،(٤٢٩)،(٤٥٨)،(٤٨٤)،(٤٩٢)،(٥١٧)، (٥١٨) .
شكوى الزمان	٩ قصائد	(٣٥٣)،(٣٧٢)،(٤١٢)،(٤٢٠)،(٤٤٠)،(٤٥٧)،(٤٨٦)،(٤٩٧)، (٥٠٠) .
اخوانيات	١٢ قصيدة	(٣٣٧)،(٣٤١)،(٣٦٩)،(٣٨٦)،(٤١٧)،(٤١٩)،(٤٢٦)،(٤٣٣)، (٥٠٣)،(٥٠٨)،(٥١١)،(٥١٣) .
نصح وارشاد	٥ قصائد	(٤٨٨)،(٤٤٢)،(٤٣٧)،(٣٥٥)،(٣٤٥) .
هجاء	قصيدتان	(٣٨٢)،(٣٧٦) .

ومن خلال القائمة السابقة يظهر تمسك هذا الشاعر بالأغراض والموضوعات التقليدية المعهودة في الشعر العربي القديم ، كما يُلحظ زيادة عدد قصائد المديح على غيرها من الموضوعات التي حملها نتاجه ؛ وهو أمر مألوف عند شعراء هذا الجيل ويؤيده ما سيلحق من عرض لموضوعات الشعر عند غيره من الشعراء - إن شاء الله - .

٢- محمد بن عبد الله بن عثيمين (ت ١٣٦٣ هـ):

وقد أطلق عليه بعض الباحثين ألقاباً مثل « شاعر الجزيرة » أو « بارودي الشعر السعودي »[(١)] ويمكن متابعة الأغراض

---

(١) : نظراً لمكانة هذا الشاعر وريادته في جيله أطلق عليه كثير من الدارسين هذه الالقاب ، يقول عنه عبد الله بن إدريس في كتابه (شعراء نجد المعاصرون) ص ٥٨ : ((وأما الأدب فهو فيه رائد من الرواد الكبار لا في نجد وحدها بل في الجزيرة العربية جميعها .))، وانظر ما قيل فيه عن تلك الألقاب عند كل من : ابن حسين، أ.د محمد بن سعد في كتابه (الشاعر الكبير محمد بن عبد الله بن عثيمين ، شعره ونثره) ص ١٤٢ ، وكذلك الهويمل د. حسن بن فهد في (اتجاهات الشعر المعاصر في نجد) ط ١ ، ١٤٠٤ هـ ص ١٤٠ ، الحامد د. عبد الله في (الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية خلال نصف قرن) ط ٢ ، ١٤١٣ هـ ص ٥٦ .

التي تناولها هذا الشاعر من خلال ديوانه الذي جمع بعد وفاته[1]، وقد احتوى على خمس وأربعين قصيدة، تدور حول غرضين تقليديين هما المديح والرثاء، وزُعت كما يلي:

أ- **المديح:** ويشتمل على ثمان وثلاثين قصيدة مدح بها الملوك والحكام والأمراء وأحد معاصريه من الشعراء، وجاءت على النحو التالي:

- أربع وعشرون قصيدة في مديح الملك عبد العزيز آل سعود – رحمه الله –
- ست قصائد في مديح (الأمير) سعود بن عبد العزيز - رحمه الله -
- ثلاث قصائد في مديح أمير البحرين الشيخ محمد بن عيسى آل خليفة.
- أربع قصائد في مديح حاكم قطر الشيخ عبد الله آل ثاني.
- قصيدة واحدة في مديح الشيخ الشاعر سليمان بن سحمان.

ب- **الرثاء:** ومجموع قصائده سبع؛ أربع منها في رثاء حكام وأمراء، واثنتان رثى بها عالمين من معاصريه، وواحدة رثى فيها أديباً من أصدقائه.

ويلحظ على موضوعات هذا الشاعر الغالبية المطلقة لقصيدة المديح على بقية الأغراض وأعنى بذلك قصيدة الرثاء التي شكلت ثاني وآخر الموضوعات التي تناولها شعره.

٣- محمد بن عبدالله بن بليهد (ت ١٣٧٧هـ):

انحصر ديوانه في سبع وستين[2] قصيدة، موزّعة بين المديح والرثاء والمناسبات. وهذا بيانها:

أ- **المديح:** شغلت قصيدة المدح حيزاً كبيراً في نتاج هذا الشاعر، وشكلت

---

(١): ((العقد الثمين)) من شعر محمد بن عثيمين ، جمعه سعد بن عبد العزيز بن رويشد ، دار المعارف بمصر .

(٢): ((ابتسامات الأيام في انتصارات الإمام)) ، مطبعة السنة المحمدية ، القاهرة ، ١٣٧٠ هـ .

مدائحه أكثر من ثلثي القصائد التي حملها ديوانه ، وجاءت كلها مقصورة على مدح أسرة آل سعود ملوكاً وأمراء ، فخصهم بأربع وخمسين قصيدة على النحو التالي :

- اثنتان وثلاثون قصيدة في مدح الملك عبدالعزيز آل سعود – رحمه الله –
- إحدى عشرة قصيدة في مدح الملك سعود بن عبد العزيز – رحمه الله –
- إحدى عشرة قصيدة في مدح الملك فيصل بن عبد العزيز – رحمه الله –

ب- الرثاء : وهو ثاني الموضوعات التي تناولها الشاعر ، وجاء في سبع قصائد ، واحدة منها في رثاء زوجه ، وثلاث رثى بها بعض علماء عصره ، ومثلها رثى فيها بعض أصدقائه .

جـ- المناسبات : وهو من الموضوعات التي طرقها الشاعر على قلّة ، ومجموع ما قاله في ذلك ست قصائد تدور بين التهنئة أو بعض المناسبات العامة كإقامة سد أو ما شابه ذلك .

وكذلك في الجزء المتم لديوان هذا الشاعر لم تخرج الموضوعات المتناولة عن دائرة الأغراض المعهودة في الشعر العربي منذ القدم ، وإن تأثر – بشكل غير مباشر – في إحدى قصائد الملحق التي لم يحوها ديوانه – المطبوع سنة ١٣٧٠ هـ والحقها الدكتور محمد بن سعد بن حسين بالديوان سنة ١٤٠٥ هـ – ببردة شاعر المدائح النبوية الملقب بالبوصيري[٢] التي اتخذها كثير من الشعراء نموذجاً يحتذونه

---

(١) : ((ابتسامات الأيام في انتصارات الإمام)) ، ملحق بقصائد ابن بليهد التي لم يحوها ديوانه المطبوع . الطبعة الأولى ١٤٠٥ هـ – ١٩٨٥ م .

(٢) : محمد بن سعيد الصنهاجي ، عاش في القرن السابع الهجري ٦٠٨هـ – ٦٩٦ هـ ، واشتهر بمدائحه النبوية ومنهاالبردة الشهيرة التي مدح بها الرسول ﷺ ، وتعد من أشهر القصائدالتي اتخذهاالشعراء مثلاً يحتذى به ، فأطالوا معارضتها وتقليدها ، ويقول مطلعها :

أمن تذكّر جيران بذي سلم مَزجْتَ دمعاً جرى من مقلةٍ بدم

انظر ، مبارك ، زكي . المدائح النبوية في الأدب العربي ، القاهرة ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ١٤٠ – ١٦٠ .

في مدح الرسول ﷺ ، ومنهم أشهر شعراء التقليدية الحديثة الشاعر المصري أحمد شوقي الذي عارض بردة البوصيري بقصيدته المشهورة (نهج البردة) التي يقول في مطلعها :[١]

ريم على القاع بين البان والعلم أحل سفك دمي في الأشهر الحرم

ولم يكن تأثر ابن بليهد ببردة البوصيري مباشرا وإنما عن طريق شوقي في قصيدته السالفة الذكر، إذ اطلع عليها – الشاعر السعودي - أثناء مكوثه بمصر للعلاج سنة ١٣٧٠ هـ[٢] ، فنسج على منوالها قصيدته (الوداع ، في ذكرى مولد النبي ﷺ)[٣] وتابعها في الوزن (من بحر البسيط) وتقيد بقافيتها وبرويها (الميم المتبوعة بالوصل) ، وتجاوز ذلك إلى اقتفاء أثرها في بعض المعاني والأفكار بل إنه يؤكد على تأثره بقصيدة شوقي في مثل قوله :[٤]

هناك أذن للرحمن فامتلأت أسماع يثرب من قدسية النظم

وهو تضمين من قصيدة شوقي مع تغيير المكان من مكة إلى يثرب وتحوير لفظة القافية – المضافة – من النغم إلى النظم ، إذ يقول شوقي :[٥]

هناك أذن للرحمن فامتلأت أسماع مكة من قدسية النغم

ثم إن ابن بليهد يلتقي مع شوقي في تصوير صفات الرسول ﷺ والتركيز عليها إذ هي المثل الأعلى الذي يجب أن يحتذيه كل المسلمين ....

كما يلتقي الشعراء الثلاثة في ختم قصائدهم بالصلاة على رسول الله ﷺ فأطال

---

(١) : « الشوقيات » ١ : ١٩٠ .
(٢) : « ابتسامات الأيام في انتصارات الإمام (الديوان) » ص ٢٦٩ .
(٣) : « ابتسامات الأيام في انتصارات الإمام (ملحق القصائد التي لم يحوها الديوان) » ص ٤١٩ .
(٤) : السابق : ٤٢١ .
(٥) : « الشوقيات » ١ : ١٩٦ .

السابقان واكتفى المتأخر بقوله :[١]

وصل ربي على الهادي وشيعته ماأومض البرق في الداجي من الظلم

ولقد استهلّ البوصيري وشوقي قصيدتيهما بمقدّمة طويلة في النسيب جرياً على السنن القديم ، في حين أحجم ابن بليهد عن ذلك واستغل مقدمته للتعبير عن شوقه لوطنه بعد أن قضى فترة من الزمن بعيداً عنه ، وفي التعبير عن حزنه لترك الديار المصرية التي وجد فيها طيب الإقامة وحسن الرعاية .... ويمزج هذه المقدمة بفخر صريح يمتدح به وطنه وقومه ويلمح في قوله :[٢]

لكن بنجد لنا دار مكللة بالمجد هاماتها خفاقة العلم

دع عنك مصراً فأنت اليوم مرتحل لموطن فيه تلقى جيرة الحرم

هناك حيث ديار العز عامرة بالفضل والنبل في الأخلاق والكرم ....

وخلاصة القول هنا أن ابن بليهد لم يخرج على الموضوعات التي تداولها الشعر العربي القديم ؛ فالقول في المدائح النبوية مطروق منذ القدم ولعل خير شاهد على ذلك لامية كعب بن زهير « أوّل بردة ظهرت في الإسلام »[٣] ، وكثير من المدائح النبوية التي قالها شعراء آل البيت من أمثال الكميت والشريف الرضى ودعبل وغيرهم من الشعراء على مختلف العصور . والمتأمل في شعر المدائح النبوية يلمح شيوعه في فترات وخفوته في أخرى ، شأنه في ذلك شأن سائر الموضوعات الشعرية . و لا يتعلق الأمر بزيادة أو نقصان في محبته ﷺ .

وكذلك تأثر هذا الشاعر في قصيدته (الوداع) التي نظمها « بمناسبة ذكرى مولد الرسول

---

(١) : « ابتسامات الأيام » : ٤٢٣ .
(٢) : السابق : ٤١٩ .
(٣) : حجاب ، د. محمد نبيه « روائع الأدب في عصور العربية الزاهرة » ط ٢ ، ١٩٧٣ دار المعارف بمصر ص ٢٣ .

ﷺ[1] » بآخرين من الشعراء الذين تابعوا سابقيهم في المدائح النبوية . وإلى جانب ذلك فإن هذه القصيدة تدل على تجاوبه مع شيوع الغرض ، إذ قالها في الفترة التي قضاها بمصر ، وكانت المدائح النبوية متداولة بين الشعراء المصريين في تلك الفترة كما أن لها جمهورها ومظاهرها المألوفة في البيئة المصرية .

واستكمالاً لموضوعات الشعر التي تناولها ابن بليهد في الملحق الذي تضمن آخر القصائد والمقطعات الشعرية التي نظمها – وشكلت إلى جانب ديوانه كامل نتاجه الشعري - يتأكد للباحث قوة تمثل هذا الشاعر لموضوعات الشعر العربي القديم ، و احتوى الملحق على مقطوعتين : الأولى في النسيب والثانية في الرثاء . أما القصائد فكانت ثمانيَ عشرة قصيدة جاءت ست منها في الحنين إلى الوطن ، وأربع في المدح ، واثنتان في الرثاء ، وواحدة في الهجاء وأخرى في وصف الطبيعة ، واثنتان يعارض في إحداها قصيدة الفرزدق التي وصف فيها قصته مع الذئب قائلاً[2] :

وأطْلَسَ عسّالٍ ، وما كان صاحباً دعوتُ بناري موهنا فأتاني

ويقول ابن بليهد بعد أن اتّحد مع سابقه في الوزن - من بحر الطويل - وفي الغرض إذ يصف الذئب ويحكي قصته معه[3] :

وذئب جسور الخطو غير مجرّب لفعلي ولم تمسسه بعد قناتي

ويعارض في قصيدته الثانية (رائية) الشاعر العباسي علي بن الجهم ، ومطلعها[4] :

عيونُ المَهَا بين الرُّصافة والجِسْر جلبْنَ الهَوَى من حيثُ أدْري ولا أدْري

---

(١) : « ابتسامات الأيام (ملحق القصائد) » : ٤١٩ .
(٢) : «ديوان الفرزدق » دار صادر ، ٢ : ٣٢٩ .
(٣) : « ابتسامات الأيام في انتصارات الإمام (ملحق القصائد التي لم يحوها الديوان) » : ٣٨٣ .
(٤) : «ديوان علي بن الجهم » تحقيق خليل مروم بك ، لجنة التراث العربي ط ٢، بيروت ، ص ٢٥٢ .

ويحاكيه في الغرض – الغزل – كما يلتقي معه في الوزن - بحر الطويل - وحرف الروي (الراء الموصولة) ويردد وراءه قائلاً :[١]

عيونَ المها بين الجزيرة و النهر جَلبْن لقلبي سالف العهد والذكر

ويتجاوز ذلك فيمتح من الذاكرة التراثية بعض المعاني والتراكيب التي وردت في الشعر القديم مثل قوله :[٢]

ولى صارمان من حسام ومقول فعولان بالفساق م البدو والحضر

إذا صلت صال الموت في حد صارمي وإن قلت فالقول البليغ بما أطرى

وفي ذلك يقول حسان بن ثابت - رضي الله عنه - :

لساني وسيفي صارمان كلاهما ويبلغ مالا يبلغ السيف مقولي

ومثل قوله في القصيدة ذاتها :[٣]

دعاني الهوى من أهل نجد وصحبتي بمصر على قلبي تفيض من السحر

وقوله :[٤]

فيا صاحبي رحلى دعاني فإنني -----

دعاني وكفا عن ملامي وابعدا قلو صيكما عني و لا تنفخا جمري

وقوله :[٥] ((و لا تدفعاني ...)) و ((دعاني وكفا عن ملامي وأجملا)).

فالألفاظ والمعاني والتراكيب التي استخدمها ابن بليهد – في الأبيات السابقة - تدل على مصدر ثقافته الشعرية التي استرفد من مخزونها أصوات الشاعر الأموي مالك بن الرَيْب التميمي في إحدى فرائده الشعرية التي يذكر فيها مرضه وغربته وورد فيها قوله :[٦]

(١-٢): ((ابتسامات الأيام (ملحق القصائد التي لم يحوها الديوان))) : ٣٩٣ .
(٣-٥): السابق : ٣٩٣ – ٣٩٥ .
(٦) : البغدادي ، عبد القادر بن عمر ، ((خزانة الأدب))، تحقيق عبد السلام هارون ٢ : ٢٠٣ - ٢٠٥ .

دعاني الهوى من أهل أوَدٍ وصحبتي بذي الطَّبَسيْن فالتفتُ ورائيا

وقد ردد ابن بليهد هذا البيت بألفاظه ، كما ردد أسلوب التجريد الذي عمد إليه مالك بن الريب في قوله :(١)

فياصاحبي رحلي ، دناالموت فانزلا .....

أقيما عليَّ اليومَ ..... ولا تعجلاني ....

وقوما ....

وخُطَّا .... ورُدّا ....

ولا تحسداني ....

ويمعن ابن بليهد في التأثر بالموروث – في القصيدة السالفة الذكر- فيستدعي من حافظته التراثية ما يرى فيه عوناً على موضوع الغزل الذي يتصدى له في هذه القصيدة ، ويورد على سبيل التضمين قول المجنون :(٢)

تداويت من ليلى بليلى من الهوى كما يتداوى شارب الخمر بالخمر

وهكذا ، وبعد استعراض الموضوعات الشعرية التي تناولها ابن بليهد في نتاجه ، يتضح اتصاله المباشر بالتراث الشعري القديم ، وتسليمه بالقيمة المطلقة التي حملتها الأغراض الشعرية القديمة ، فكل موضوعات الشعر عنده تشير بوضوح إلى أنه شاعر يستهدي في موضوعاته الأغراض المعهودة عند القدماء ، وإلى جانب ذلك فهو كسابقه – ابن عثيمين - في التغليب المطلق لموضوع المديح على بقية الموضوعات الشعرية التي حملها نتاجه .

---

(١) : السابق نفسه .

(٢): ((ابتسامات الأيام)) ، ملحق القصائد ٣٩٣ ، والبيت لمجنون بني عامر وهو قيس بن معاذ ، ويقال قيس بن الملوّح ، ولقب بالمجنون لذهاب عقله بشدة عشقه . انظر : ((خزانة الأدب للبغدادي)) ١١ : ٤٣٤ ، ٤ : ٢٢٨ ، ((الشعر والشعراء)) ٢ : ٥٦٣ ، ((الموشح للمرزباني)) ٢٦٦ .

٤- حسين بن علي بن نفيسة (ت ١٣٧٥هـ) :[١]

يدل نتاجه الشعري[٢] على شدة تعلقه وتبعيته للموروث الشعري القديم شكلاً ومضموناً ، إذ تدور موضوعات شِعره حول ثلاثة من أقدم وأكبر الأغراض التي عُرفت في الشعر العربي القديم ، وهي المديح والرثاء والهجاء ؛ وفيها جميعاً التزم – هذا الشاعر – بالبناء الشكلي القديم الذي تميزت به القصيدة الجاهلية ، فمدائحه ومراثيه تبدأ بذكر الديار والآثار ومخاطبة الرَّبْع ، وبعد ذلك ينتقل القول إلى الغزل فتُذكر المحبوبة وتوصف محاسنها ومن ثم يتم التخلص إلى الموضوع الرئيس الذي نظمت فيه القصيدة ، وتتماثل في ذلك قصيدتا المديح والرثاء ؛ وكأن الشاعر في التزامه بالقصيد المركب الذي يقوم على تعدد الأغراض وإحكام الوصل بين أنواعها المختلفة بروابط شكلية تتمثل في حسن التخلص تارة وفي الاستطراد تارة أخرى - كأنه في ذلك - يطبق ما نصّ عليه الناقد العربي القديم ابن قتيبة عندما طالب الشعراء بضرورة الالتزام بالأسس التي تشكل عليها هيكل القصيدة الجاهلية ، وألح عليهم باتخاذها مسلكاً في المنهج والأسلوب ((فالشاعر المجيدُ من سلكَ هذه الأساليبَ ، وعدَل بين هذه الأقسام ... وليس لمتأخر الشعراء أن يخرجَ عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام ...))[٣] . وهذه واحدة من مدائح ابن النفيسة – المتماثلة في المنهج والأسلوب - تنبيء عن شدة ترسمه لطرائق القدماء في تقصيد القصيد ، وفيها يسلك مسلك القصيدة

---

(١) : ولد ببلدة ضرمى عام ١٣٠٥هـ وتلقى علومه بها على علماء عصره وتوفي سنة ١٣٧٥هـ ، انظر : الحقيل ، عبد الكريم بن حمد بن إبراهيم ((شعراء العصر الحديث في جزيرة العرب)) ط٢(١٤١٣هـ) ١: ٢٨٩، وانظر : ابن ادريس ، عبد الله / بحوث المؤتمر الأول للأدباء السعوديين بعنوان ((الشعر في المملكة خلال النصف الثاني من القرن الرابع عشر)) مطبوعات جامعة الملك عبد العزيز ١ : ٦٥٥ .

(٢) : نتاج هذا الشاعر مثبت في كتاب ((تذكرة أولي النهى والعرفان بأيام الله الواحد الديان وذكر حوادث الزمان)) تأليف آل عبد المحسن ، إبراهيم بن عبيد ، ط الأولى ، الرياض .

(٣) : ((الشعر والشعراء))، تحقيق وشرح شاكر ، أحمد محمد ١ : ٧٤ – ٧٦ .

الجاهلية منهجاً وأسلوباً ولفظاً ؛ فيستهلها بالوقوف على الأطلال جرياً على النهج القديم قائلاً[١] :

أتعرف أطلالاً بحزوى دوارساً ... تغير منها كلما كنت تعلم
وأضحت من السمار قفراً بلاقعاً ... وأقوت فما ينبيك عنها مكلم
فلم يبق إلا موقد النار حوله ... رواكد أمثال الحمائم جثم
عهدت بها الحي الجميع فبددت ... حروف النوى سكانها فتقسموا
وقفنا نسح الدمع فيها عشية ... ونسأل عن أضعانهم[٢] أين يمموا ؟

وفي البيت الأخير مما تقدم يهيء القول للانتقال إلى ثاني الموضوعات الذي جرت عادة القدماء على وصله بالمقدمة الطللية ، وهو النسيب الذي يلتفت إليه قائلاً[٣] :

ليالي أقتاد الهوى ويقودني ... ووصل العذارى بيننا ليس يفعم
وقد ساعدت بالوصل سعدى وأومأت ... سليمى بأطراف البنان تسلم
وخولة خالت بارق الشوق فارعوت ... واسما سمت بالود فالود يعلم

وبعيداً عن إفراط الشاعر – في المقطع السابق – في استخدام المحسنات البديعية تتضح قوة تأثير النموذج الجاهلي على هذا النص ، فبعد أن حصر الشاعر نفسه في إطار القصيدة القديمة راح يقلدها ويتأسى بها حتى في الأسماء التي أوردها متغزلاً ؛ فكما حشد امرؤ القيس جمعاً من الأسماء في قوله[٤] :

ديارٌ لِهندٍ والرباب وفَرْتَني ... لَيَالِيَنَا بالـدَّعفِ من بَذلان

---

(١) : آل عبد المحسن ، إبراهيم بن عبيد ((تذكرة أولي النهى والعرفان)) ط ١ ، الرياض ، ٢ : ١٤٧ .
(٢) : كذا في الأصل والصواب أظعانهم ، وأظعان جمع الجمع من ظعائن التي مفردها ظعينة ((وهي المرأة في الهودج ، سميت به على حد تسمية الشيء لقربه منه)) انظر : ابن منظور ((لسان العرب)) فصل الظاء المعجمة ٢٧١ .
(٣) : ((تذكرة أولي النهى والعرفان)) ٢ : ١٤٧ .
(٤) : ديوانه ، شرح وضبط : الطبّاع ، د. عمر فاروق : ١٤٧ .

لـيـالي يـدعـوني الـهـوى فـأجـيبُـهُ وأعـيـنُ مـن أهـوى إليّ رواني

ينهج ابن نفيسة نهجه فيذكر سُليمى وخولة وأسماء وسعدى ، ويجمع بينهن في مقدمة واحدة من مقدماته الغزلية ؛ وهي أسماء لشخصيات خيالية يمتحها الشاعر من مخزون ذاكرته التي سيطرت عليها القصيدة الجاهلية[1] . وما دام الأمر كذلك فمن الطبيعي أن يهمل هذا الشاعر البعد النفسي في الغزل ولا يهتم به ؛ فبعد استجلابه لتلك الأسماء المتعددة أخذ في إطراء جمالهن وإظهار محاسنهن بجملة من الأوصاف المادية المنعكسة من الشعر القديم ، ومع أنها أوصاف تندرج في الغزل الحسي بالمرأة إلا أن الشاعر كان فيها حريصاً على رسم صورة غير مبتذلة للمرأة ، فاختار لها من الأوصاف – المختزلة – ما تشترك فيه أكثر النساء ، ويأتي تركيزه على الجانب الأخلاقي في نهاية هذه المقدمة الغزلية ليدل في آن واحد على العفة وعلى احتراسه مما قد تثيره تلك الأوصاف الحسية من ظنون بغزله إذ يقول[2] :

دقاق المشاني والخواطر والحشى تعلقهن القلب فالصب مغرم
حسان الوجوه والثغور لآلئ يعز على لماحهن التوسم
عقائل[3] من أبناء بكر بن وائل كرام فما أنسابهن تذمم

---

(١) : يؤكد الباحث على أن مصدر هذه الأسماء التي وردت على لسان الشاعر هو المقدمات الغزلية التي صُدِّرت بها القصيدة الجاهلية ، وشاعرنا مولع بتلك المقدمات بدليل التزامها في كل قصائده ، وجميع الأسماء التي رددها ابن النفيسة عُرفت منذ القدم ، ومعلوم أن الشعراء الجاهليين أول من صرح بتلك الأسماء في الشعر ؛ إذ يقول امرؤ القيس في سليمى :

سما لك شوق بعدما كان أقصرا وحلّت سليمى بطنَ فوّه فعرعرا

انظر ديوانه شرح د. عمر فاروق الطباع : ٤٣ ، ويقول الشاعر الجاهلي طرفة بن العبد البكري في خولة :

لخولة أطلالٌ ببُرقةِ ثَهمدِ تلوحُ كباقي الوشم في ظاهر اليدِ

انظر التبريزي، أبي زكريا يحيى بن علي ((شرح القصائد العشر)) حققه عبد الحميد ، محمد محيي الدين ط٢ / ١٣٨٤هـ مصر : ٤٣١ .

(٢) : ((تذكرة أولي النهى والعرفان)) ٢ : ١٤٧ ، ١٤٨ .

(٣) : العقيلة من النساء : الكريمة المخدّرة ((لسان العرب)) ١١ : ٤٦٣ .

وجرياً على السنن القديم يتخلص الشاعر من النسيب إلى المديح قائلاً :[١]

أحب شبيهات المها غير أنني ... بذكرك يا بدر الزمان متيم

فبشراك يا عبد العزيز بهذه ... هي المنة العظمى عسى لك تسلم

ولعل خير شاهد على شدة تعصب هذا الشاعر لموضوعات الشعر القديم ، واحتباسه في مضامينها هو مسلكه في غرض الرثاء ؛ إذ أن قصائده الرثائية تقوم على احتذاء النموذج الجاهلي في البناء الفني – المتعدد الموضوعات – وفي الصياغة وفي بعض الصور والمعاني الجزئية .

ومن غير المألوف في غرض الرثاء أن يعمد الشاعر إلى تطبيق المنهج الفني للقصيدة الجاهلية ؛ إذ أن الأمر سيستدعي البدء بدعامة أساسية من دعائم بناء القصيدة الجاهلية ، ألا وهي استهلال القصيد ببكاء الأطلال الموصول بالنسيب ؛ وهذا مما يمكن قبوله في غرضٍ كالمديح ، وقديماً أشار ابن قتيبة إلى مبررات الاستمرار على النهج القديم في موضوع المديح بقوله : « ليميل نحوه القلوبَ ، ويصرفَ إليه الوجوه ، وليستدعي (به) إصغاء الأسماع (إليه) ، لأن التشبيبَ قريبٌ من النفوس ، لائطٌ بالقلوب ... »[٢] ، وإذا كانت هذه المبررات - وسواها مما علل به بعض النقاد القدامى[٣] - تقدم تفسيراً فنياً مقبولاً لبناء قصائد المديح والفخر والهجاء ، فإنها – المبررات – لاتتواءم مع غرض الرثاء الذي لا ينبغي التمهيد له ببكاء على الأطلال وحديث عن المحبوبة ، وقد أكّد صاحب العمدة على ذلك عندما قال : « وليس من عادة الشعراء أن يقدموا قبل الرثاء نسيباً كما يصنعون ذلك في المدح والهجاء ، وقال ابن الكلبي – وكان علامة - : لاأعلم

---

(١) : السابق : ١٤٨ .

(٢) : « الشعر والشعراء » ، تحقيق شاكر ، أحمد محمد ، دار المعارف ١: ٧٥ .

(٣) : ومن ذلك تعليل الآمدي الذي ربط فيه بين الحنين إلى الديار والمقدمة الطللية ، انظر « الموازنة بين الطائيين » تحقيق : عبد الحميد ، محمد محيي الدين : ٣٨٨ .

مرثية أولها نسيب إلا قصيدة دريد بن الصمة .... وأنا أقول : إنه الواجب في الجاهلية والإسلام ، وإلى وقتنا هذا ، ومن بعده ؛ لأن الأخذ في الرثاء يجب أن يكون مشغولاً عن التشبيب بما هو فيه من الحسْرة والاهتمام بالمصيبة .. »[١].

كما أشار حازم القرطاجني إلى قبح ذلك وندرة وقوعه في الرثاء بقوله : « وأن يستفتح فيه بالدلالة على المقصد و لا يصدّر بنسيب لأنّه مناقض لغرض الرثاء ، وإن كان هذا قد وقع للقدماء نحو قصيدة دريد يرثي أخاه التي أولها :

أرَثّ جديد الوصل من أمّ معبد بعاقبةٍ أمْ أخلَفَتْ كُلَّ موعِدِ

وقصيدة النابغة يرثي بعض آل جفنه :

دعاك الهوى واستجهلتك المنازل وكيف تصابي المرء والشيب شامِلُ

وقصيدة عديّ بن زيد يرثي ولده علقمة :

أعرفتَ أمس من لميس طلل »[٢] .

هذا ويلحظ المتتبع لشعر الرثاء العربي القديم أن الغالبية العظمى من الشعراء تجنبوا البدء بالمقدمات الغزلية في قصائد الرثاء ، وتخلّوا عن استمالة القلوب واستدعاء الأسماع بالغزل في معرض الرثاء ، وإن وقع مثل ذلك لقلّة من الشعراء فهو من النادر الذي ورد في مرات معدودة في الشعر العربي ، كالذي أشار إليه حازم – في قولته السابقة - وكقول الشاعر الجاهلي المرقش الأكبر في مطلع مرثيته التي رثى بها ابن عمه ثعلبة بن عوف بن مالك[٣] :

هلْ بالدِّيار أن تُجيبَ صَمَمْ لو كان رسمٌ ناطقاً كلَّمْ

---

(١) : القيرواني ، أبي الحسن بن رشيق ، تحقيق وتعليق عبد الحميد ، محمد محيي الدين ٢ : ١٥١ – ١٥٢.

(٢) : « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » تقديم وتحقيق : ابن خوجة ، محمد الحبيب ، ط٢ بيروت ١٩٨١، ص : ٣٥١ ، ٥٢ .

(٣) : الضَبّي ، المفضل بن محمد بن يعلى « المفضليات » تحقيق وشرح شاكر أحمد محمد ، هارون عبد السلام ، دار المعارف الطبعة السابعة : ٢٣٧ .

الـــدَّار قَـفْـرٌ والـرُّسُـومُ كَـمَـا رَقَّـشَ فـي ظـهـر الأديـم قَـلَـمْ
ديـارُ أسـمـــاءَ الـتـي تَـبَـلَـتْ قَـلْـبِـي ، فـعَـيـنـي مـاؤهـا يَـسْـجُـمْ

وكذلك قصيدة الشاعر الإسلامي كعب بن سعد الغنوي في رثاء أخيه أبي المغوار، والتي قال فيها الأصمعي : ((ليس في الدنيا مثلها))[1] وقال فيها أبو هلال العسكري : ((قالوا : ليس للعرب مرثية أجود من قصيدة كعب بن سعد التي يرثي فيها أخاه أبا المغوار))[2] وقد بدأ كعب مرثيته بمقدمة غزلية أجاد في التمهيد بها بعد أن طوَّعها لتتلاءم مع موقف الرثاء الذي قصد إليه ، واستطاع أن يبث حزنه على أخيه بواسطة الحوار الذي دار بينه وبين سليمى التي بادرته بالسؤال بعد أن أنكرت التغيير الذي طرأ على جسمه ، ويستهل بذلك قائلاً :[3]

تـقـولُ سُـليمى مـا لجسمكَ شاحباً كـأنكَ يحميكَ الطعـامَ طبِـيـبُ
فـقـلت ولـم أعْـيَ الـجـوابَ ولـم أَلِحْ وللدَّهْـر في صُـمِّ السَّلامِ نَـصـيبُ
أتى دونَ حُـلـو الـعـيش حتى أمَرَّهُ نُـكُـوبٌ على آثـارهـنَّ نُـكُـوبُ
تـتـابُـع أحـداثٍ تـخـرّمـن إخـوتـي وشـيَّـبْـنَ رأسي والخطوبُ تُشِيبُ

ومقدمة قصيدة كعب السابقة مشابهة لمقدمة الشاعر المخضرم أبي ذؤيب الهذلي في رثاء بنيه الخمسة ، والتي استهلها بزفرة معبرة عن حزنه وألمه ، ثم ما لبث أن وصلها بحديث مع المرأة التي شغلت مكانة كبيرة في مطالع القصائد العربية القديمة ، وحديثه معها ينبيء عن قدرة الشاعر القديم على الجمع بين المتناقضات التي أشار إليها ابن رشيق القيرواني وحازم القرطاجني ؛ إذ يتخذ من إطار الغزل المتمثل في مجاورة أميمة مدخلاً - سلساً - لمعالجة الرثاء ، فيروي لها - بواسطة الحوار - تألمه وتوجعه لتلك النكبة التي أصابته ، يقول أبو ذؤيب في

(١-٢) : ابن عبد الملك ، أبي سعيد عبد الملك بن قريب ((الأصمعيات)) تحقيق وشرح شاكر، أحمد محمد ، هارون عبد السلام محمد ، دار المعارف ، الطبعة الخامسة : ٩٤ .

(٣) : ابن الشجري ((مختارات شعراء العرب)) تحقيق د. طه . نعمان محمد أمين ، الطبعة الأولى ١٣٩٩هـ ، ١٣٠ ، ١٣١ .

مطلع مرثيته :[١]

أمن المنُون وريْبِها تتوَجَّعُ ... والدَّهرُ ليس بمُعْتِبٍ من يجزعُ

قالتْ أميمة : ما لجِسْمِكَ شاحباً ... مُنْذ ابْتُذِلْتَ ومثلُ مالِكَ ينفعُ

أم ما لجنْبِكَ لا يلائمُ مضجَعاً ... إلاّ أقضَّ عليكَ ذاك المضجَعُ

فأجَبْتُهَا : أمَّا لجِسْمِي أنَّهُ ... أودى بَنِيَّ من البلادِ فَوَدَّعُوا

أوْدَى بنِيَّ وأعقبوني غُصَّة ... بَعْدَ الرُّقادِ وعبرة لا تُقْلِعُ

ومن الواضح – في هذه المرثية – أن الشاعر قد عمد إلى استخدام مقدمتين ؛ وافقت أولاها مقتضى الحال ، عندما تجاوب الشاعر في البيت الأول مع طريقة غالبية الشعراء في استهلال المراثي بما يدل على المقصد ، ودلّت أخراها - والتي تمثلت في النسيب العفوي الموجز الذي تلى البيت الأول - على تمكن الشاعر من مزج الرثاء بالنسيب ، وإحكام الربط بينهما ، وإظهار ذلك في صورة تدل على التوافق وتوحي بالعفوية ؛ إذ كان حواره مع أميمة التي أنكرت شحوبه وأرقه بمثابة المثير الذي ساعده على البوح بأحزانه والامتداد بها ، وقد لا يبعد الباحث إن قال : إن مجيء الشاعر بالمقدمة الثانية وتركيزه عليها ، وجعلها أساساً في بناء النص ، يوحي بأنه وجد فيها متسعاً للعفوية التي لا تفي بها المقدمة الأولى التي جرت عادة الشعراء على بدء المراثي بها .

ولعل من المناسب هنا الإشارة إلى أن الشعر العربي القديم قد أثبت إمكانية وقوع نماذجَ رثائية مختلفة البناء في نتاج شاعر واحد ؛ وشاهد ذلك الشاعر الأموي كُثير عزة الذي يكتفي – في إحدى مرثياته – ببيت يسائل فيه الأطلال عن أصحابها ، دون التعرض للنسيب ، ويستهل القصيدة قائلاً :[٢]

---

(١) : الضبّي ، « المفضليات » : ٤٢١ .

(٢) : ديوانه ، شرح : درويش ، عدنان تركي ، دار صادر ، بيروت ط١ : ١٩٩٤ ، ٧١ .

أ أطـلالَ دارٍ بـالـنّـيـاع فـحُـمـّـتِ سـألـتُ فلمـا استعْجَمَتْ ثـمَّ صُمّتِ

وفي مرثية أخرى يبدأ بالنسيب ثم يطيل الحديث عن رحيل محبوبته ووصف الرواحل التي أقلتها ، ويتوسع في ذلك ناهجاً منهج القصيدة الجاهلية في وصف الرحلة و الراحلة ، ويستهل هذه القصيدة بقوله :(١)

أهـاجَتْـكَ سلـمَى أمْ أجـدَّ بُكـُورُهـَا وحُـفـَّتْ بـأنـطـاكـِيٍّ رَقـْمٍ خـُدُورُهـا

علىهاجراتِ الشـَّوْلِ قدخفَّ خطرُها وأسلـَمَهـا للـظـَّـاعِـنـاتِ جـفـُورُهـا

ويطـَّرح المقدمات في رثاء عمر بن عبد العزيز ، ويبدأ القصيدة معدداً مناقب الخليفة العادل بقوله :(٢)

لـقد كـُنـْتَ للمظلوم عـِزًّا وناصراً إذا مـا تـَعَـيَّا في الأمور حُصُونـُهـا

كـَمـا كـان حصـناً لا يـُرامُ مُـمنـّعاً بـأشـبـال أسـدٍ لا يـُرامُ عَـرينـُهـا

وبـعد هذا العرض المُوْجز لحدود قصيدة الرثاء القديمة من حيث الموضوعات المصاحبة لها ، وطرائق الشعراء في وصلها بغرض الرثاء ؛ يتبين للباحث أن الشاعر القديم قد عبّر – بتلك النماذج الرثائية – عن قدرته على المجيء بقصيدة الرثاء على النسق المألوف الذي تشكل عليه إطار القصيدة القديمة ، وفي سبيله إلى تحقيق ذلك ضمَّ مزيداً من الموضوعات المختلفة في إطار واحد حرص فيه على إيجاد صلة مناسبة يتجانس فيها غرض الرثاء مع الموضوعات التقليدية التي حملتها مقدمات القصيدة القديمة ؛ فجاءت المقدمات الطللية ومقدمات النسيب في مستهلّ كثير من تلك النماذج الرثائية كتمهيد يغلُب فيه تركيز الشاعر على عناصر الحزن الملازمة للمقدمة الطللية وعلى عناصر الألم التي تثيرها الشكوى

---

(١) : السابق : ١٤٠ .
(٢) : نفسه : ٣٢٨ .

المصاحبة للنسيب ، وساعد ذلك على تسهيل مهمة الشاعر وتمكينه من النفوذ إلى معالجة الرثاء بما تتضمنه المقدمات من موضوعات مختلفة .

وبهذا استطاع الشاعر القديم إضافة موضوعات تقليدية إلى الموضوعات التي تتناولها قصيدة الرثاء ومن ثم العودة بها إلى هيكل القصيدة القديم .*

وبالعودة إلى معالجة ابن نفيسة لموضوع الرثاء يتكشف ـ للباحث ـ جانب مهم من حالة التبعية السلبية التي مارسها هذا الشاعر في قصيدة الرثاء ؛ إذ يَرْتَدّ بها ـ بناءً ومضموناً ـ إلى أبعد نقطة في الماضي ، دون وعي بالتحوّلات الجذرية التي طرأت عليها منذ القدم .

وإذا كان ضم الموضوعات المختلفة في إطار واحد يجتمع فيه بكاء الأطلال الموصول بالنسيب مع الرثاء من الأمور التي أنكرها النقاد الأوائل ـ في قصيدة الرثاء ـ لأنهم رأوا في ذلك تنافراً وتعارضاً ، فإن هذا الشاعر ـ ابن نفيسة ـ يُثْقِلُ قصيدة الرثاء بمقدمات تقليدية جامدة لا أثر لتجانس بين موضوعاتها وموضوع الرثاء ، ويغلب عليها التكلف والتصنع ، وكأنه بالتزام هذه المقدمات الجامدة في الرثاء يدلل على أنه فهم أن الشعر لا يتم إلا بمثل تلك الرواسم ، وليس أدل على ذلك إلا قوله في إحدى المراثي التي يستهلها بمقدمة غزلية يذكر فيها طيف الحبيب قائلاً :[1]

خيال زارنا وقت الهجود ... فحي الطيف من أم الوليد

... رعاك الله من خل وفي ... فداك الكاشحون مع الحسود

فتاة باللآلىء قد تحلت ... فنور الحسن مع نور العقود

---

* يرى الباحث أن قبول ذلك من الشاعر العربي القديم - الذي هو أبعد من أن يزهد في تلك المقدمات - مرهون بقدرته على الجمع بين الموضوعات المتنافرة ، والإتيان بها في إطار واحد تبدو فيه متجانسة مع الرثاء ، وقد تصل إلى حد البراعة كما هو الحال في مرثيتي أبي ذؤيب الهذلي وكعب بن سعد الغنوي . على أن من تناول ذلك من النقاد الأوائل أنكروا مثل تلك المقدمات في غرض الرثاء جملة وتفصيلا .

(١) : « تذكرة أولي النهى والعرفان » ، ٢ : ١٧٣ ، ٧٤ .

دمـالـيـج وأقـراط وشـذر فمـال الغصن بالطلع النضيد

ويستطرد في ذكر الطيف الزائر إلى أن يتخلص إلى الرثاء قائلاً :[1]

فدعنا منهم فالهم جمر ودعنا من وصال أو وعود
لقد حلّت خطوب شيبتنا وشاب لهولها رأس الوليد
... زمان الأنس عنا قد تولى وبدلناه بالهم العميد

ومع استخدامه لأدوات الأقدمين في الوصل بين موضوعات القصيدة التقليدية إلا أن سمة الترقيع بين الموضوعات المتنافرة تركت أثراً واضحاً في هذا النص .

ويتتبع المراثي التي تناولها الشاعر يجد الباحث أنها لا تختلف عن تناوله لبقية الأغراض ، فكما أقام قصيدة المديح على بناءٍ يتألف من مقاطع متعددة تأتي في مقدمتها الوقفة الطللية الموصولة بالنسيب ، ثم مقطع المدح الذي يهتم بإلحاق الفضائل الأساسية بالممدوح ، كالشجاعة والكرم وشرف المحتد وغيرها من القيم المتداولة بين الشعراء منذ القدم . فإنه يصنع الشيْء ذاته في بناء قصيدة الرثاء ، اللهم إلا فيما يدل – بطبيعة الحال - على التأسف والتوجع لفقد الخصال أو الفضائل التي يمدح بها الميت .

ولعل استعراض الموضوعات التي أقام عليها هذا الشاعر بناءَ إحدى مرثياته - التي امتدت إلى أكثر من سبعين بيتاً[2] - يدل على كيفية تقوقعه في إطار القصيدة القديمة شكلاً ومضموناً ؛ إذ يترسم البناء القديم ويستهل مرثيته بمقدمة يبكي فيها الأطلال ، ويستغرق في ذلك ثلاثة أبيات[3] مطلعها :

لمن طلل أمست به الهوج تنسف عفى وخلا ممن نحب ونألف

---

(١) : السابق نفسه .
(٢-٣) : السابق : ١٥٢ .

ثم يصل المقدمة الطللية بالنسيب ، وفيه ينتزع جملة من الأوصاف الحسية التي تناولها معجم الغزل القديم ، ويستغرق في ذلك خمسة أبيات منها قوله :[١]

ثقيلات أعجاز دقيقات أخصر ... ويبسمن عن منضود در يضعف

فروع تحاكي الليل والشمس تحته ... فما الليل ممتاز ولاالشمس تكسف

ويواصل الابتعاد عن موضوع القصيدة الرئيس – الرثاء – فيعمد إلى حشو المقدمة باستطراد يتخاطب فيه مع الطائر الذي يسأله عن حاله مع الهوى فيجيبه واصفاً هزال جسمه وصبابته ، على طريقة الشاعر العربي القديم في محاورة الطائر ، وجاء هذا الاستطراد في ستة أبيات منها :[٢]

فيا أيها القمري في الدوح غنني ... فهذا أوان النوح إن كنت تسعف

وقائلة ما بال دمعك لم يزل ... يسح على خديك ذئباً ويذرف

وبعد أن أحس بخروجه عن الموضوع ، يحاول العودة إلى جو القصيدة فيتخلص مما تقدّم بقوله :[٣]

ذريني وما أملت مني صبابة ... عداك هزالي والهوى والتترف

لك الويل لا تلحي علي فإنني ... رأيت العلى بنيانها يتقصف

وما أن يصل إلى موضوع الرثاء حتى يستلهم العناصر الأساسية التي دار حولها فن الرثاء منذ القدم ، فيظهر حزنه على المرثي ، ويتأسف على زوال الفضائل التي كان يزدان بها فيقول :[٤]

إلى من له تأوى العناة وتجتري ... إلى من تسير اليعملات وتوجف

إلى من له أهل المغارم ترتجي ... وعان ثوى في قيده وهو يرسف

... تعزى عليه المكرمات لأنه ... مدى دهره فيها شج ومكلف

(١-٣) : السابق نفسه .
(٤) : السابق : ١٥٣ .

ثم يطيل في تناوله لمديح الميت بما عرف عنه من عطاء ومفاخر ، ويتخذ من صفات المدح الأساسية منطلقاً يتوسع من خلاله في خلع الصفات والفضائل على المراثي وهنا يتحول الشاعر إلى المديح الصرف ، فيغترف الألفاظ والتراكيب والصور من معجم المدح القديم ، دون تمييز بين غريب أو مألوف مكرور ، حيث يقول :[1]

هو المصمعل المشمعل بهمة ... تكاد إذا استعلت على البدر يكسف

هو البحر لا تطمع به وهو هائج ... وفي رهوه إن غصت للدر تصدف

٥- صالح بن سليمان بن سحمان (ت ١٤٠٢هـ):[2]

له ديوان شعر كان عنوانه في المخطوطة (الجواهر الثمينة والوفيات الأمينة)[3] ورأى محققه – الدكتور إبراهيم الفوزان – «أن هذه التسمية لا تتناسب مع إصدارات عناوين الشعر الحديثة»[4] فاقترح على الشاعر أن يكون العنوان «ديوان الشيخ صالح بن سحمان»[5] كما اقترح عليه ترتيب الديوان وتقويمه شكلاً ومضموناً - بما في ذلك تصحيح الوزن واللغة ، فوافقه الشاعر وأجاز له ما أراد برسالة خطيّة – سنة ١٤٠٠ هـ – يقول فيها : « ... أجيز لك أن تقدم وتؤخر وتحذف ما تشاء في هذا الديوان ، فلك كامل الحرية في التصرف في عرضه ونشره .. »[6] ؟ .

أما موضوعات الشعر التي حملها ديوان هذا الشاعر – بعد تصحيح الوزن واللغة والحذف والزيادة - فإنها لا تختلف عن شعراء جيله في التأثر المباشر بأغراض الشعر القديمة شكلاً ومضموناً ؛ فبعد حصر القصائد المثبتة بالديوان تبين للباحث

---

(١) : السابق نفسه .

(٢) : شاعر ، عالم ، تتلمذ على والده الشيخ سليمان بن سحمان وغيره من العلماء في علوم الشرع والأدب ولد سنة ١٣٢٢هـ بالرياض . انظر : «ديوان شعر الشيخ صالح بن سليمان بن سحمان» تحقيق د. إبراهيم فوزان الفوزان ، ط الأولى ، ١٤٠١ هـ ، ٤٢ – ٥٠ .

(٣-٥): (المصدر السابق) ص ٥٤ .

(٦) : (السابق) : ٦٠ .

أن شعره يدور حول غرضين رئيسين من أغراض الشعر القديم هما : المديح والرثاء ، وتناولهما الشاعر في إحدى وأربعين قصيدة ، استأثر منها المديح بخمس وثلاثين ، هذا بيانها :

- عشرون قصيدة في مدح الملك عبد العزيز آل سعود – رحمه الله –
- اثنتا عشرة قصيدة في مدح الملك فيصل بن عبد العزيز – رحمه الله –
- قصيدة مدح بها الملك سعود بن عبد العزيز – رحمه الله –
- قصيدتان مدح بهما إمامين عالمين[١] .

أما الغرض الثاني في شعره وهو الرثاء فقد جاء في ست قصائد وزّعها بين ملك وعالم على النحو التالي :

- قصيدة في رثاء الملك عبد العزيز آل سعود[٢] – رحمه الله – .
- قصيدة في رثاء الملك فيصل بن عبد العزيز[٣] – رحمه الله – .
- قصيدة في رثاء الإمام عبد الرحمن بن فيصل آل سعود[٤] – رحمه الله – .
- قصيدة في رثاء العالم الشيخ عبد الله بن عبد اللطيف[٥] – رحمه الله – .
- قصيدة في رثاء العالم الشيخ محمد بن إبراهيم آل الشيخ[٦] – رحمه الله – .
- قصيدة في رثاء العالم الشيخ عمر بن حسن آل الشيخ[٧] – رحمه الله – .

وإلى جانب ذلك حوى ديوانه سبع عشرة مقطوعة ، لا تتجاوز الواحدة منها أربعة أبيات ، التزم فيها – جميعاً - بحر الطويل وزناً ، وحرف (اللام) روياً ، وفيها عني الشاعر بتسجيل تاريخ وفيات بعض أمراء وملوك المملكة العربية السعودية ، والتعريف بهم مادحاً على طريقة (التأريخ الشعري) التي عرفت في القرن السادس

---

(١): هما الشيخ محمد بن عبد الوهاب - رحمه الله - ، والشيخ عبد العزيز بن عبد الله بن باز رئيس الدعوة والإفتاء والإرشاد بالمملكة العربية السعودية . انظر السابق : ١٨٥ ، ١٩٨ .

(٢): السابق : ١٤٤ – ١٤٦ .

(٣-٧): السابق : على الترتيب ١٦٨، ١٨٠، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٦ .

الهجري وكثر استعمالها في القرن الثاني عشر[١] ، ولقد كان صالح بن سحمان في مثل هذا النظم مؤرخاً أكثر منه شاعراً ، ولعله أدرك شيئاً من ذلك عندما قال في مقدمة تلك المقطعات : « .. أحببت أن أؤرخ وفياتهم بالثناء عليهم فجعلت أول وفاة سنتهم بالحروف الأبجدية .[٢] » ولهذه الطريقة ما يماثلها في العصرين المملوكي والعثماني . وهناك طرق أخرى شائعة كأن يؤرخ بيت من الشعر أوشطر منه على حساب الجمل[٣] .

وكما تأثر هذا الشاعر في جانب من جوانب موضوعاته الشعرية بعصور ضعف الشعر التي شاع فيها مثل هذا التأريخ بنظم يزخر بالألفاظ المرصوفة التي يجهد فيها الشعر نفسه لتدل – في نهاية الأمر - على سِجلٍّ زمني ، كقوله[٤] :

محمد حمدت في الناس سيرته ... وقد يخيف لدى الهيجاء شجعانا

فساد في طاعة المولى وطاعة من ... ذلت ملوك له خوفاً وإذعانا

إن رمت تاريخ حج للإمام فقل ... مع فوز لطف إلهي [زاد غفرانا][٥]

فقد عني كذلك بأساليب التخميس[٦] والتشجير[٧] التي عرفت في عصور ضعف الشعر، وراح يحاكي تلك الأشكال بقصائد مخمسة[٨] ومشجرة[٩] لا طائل من ورائها ؛ إلا أن

---

(١) : وفيها يختص الحرف الأول من كل بيت في القصيدة أو المقطوعة بقيمة حسابية وبمجموعها يظهر التاريخ الذي قصد إليه الشاعر ، انظر : « تاريخ أدب العرب » مصطفى صادق الرافعي ٣ : ٣٩٦ .

(٢) : ديوانه : ١٧٣ .

(٣) : انظر : « مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني » د. بكري أمين، ط ٢، ١٣٩٩هـ : ١٦٧ – ١٧٥ .

(٤) : السابق : ١٨١ .

(٥) : العبارة المقصودة بالتاريخ للعام الذي تم فيه حج الإمام هي « زاد غفرانا » وبحساب القيمة العددية لكل حرف فيها يصبح العام ١٣٤٤هـ هو المقصود ، انظر القيمة العددية لكل حرف عربي في : مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، د. بكري شيخ أمين ط ٢بيروت ١٣٩٩هـ ص ١٦٩، ١٧٠.

(٦) : له أشكال متنوعة أشهرها « أن يأخذ الناظم بيتا لسواه فينظم ثلاثة أشطر ملائمة في الوزن والقافية صدر ذلك البيت جاعلا إياها قبله » انظر : عبد النور، جبور، المعجم الادبي ط ١، بيروت ١٩٧٩م ص ٦١.

(٧) : عرف في القرن الحادي عشر الهجري ، انظر (التشجير) في كتاب أمين د. بكري شيخ ، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني ١٨١ – ١٨٩ .

(٨) : انظر ديوانه : ص ١٦٦ .

(٩) : انظر السابق : (١٤٠ – ١٤١) ، (١٦٨ – ١٦٩) .

ذلك لم يطغ على نتاجه – المنشور بالديوان – وانحصر في القصائد التي أشرنا إلى مواضعها آنفاً .

وإجمالاً فإن الشاعر تابع القدماء في أساليبهم الشعرية ؛ وقصر نتاجه على غرضين قديمين قدم الشعر العربي هما المديح والرثاء ؛ وشغلت قصيدة المديح حيزاً كبيراً في نتاجه وغلبت على قصيدة الرثاء التي جاءت كغرض ثاني وأخير من أغراضه التقليدية ، وفي ذلك دليل قاطع على أن مفهومه لرسالة الشعر متصل بالتزام بعض الأغراض التي تكون فيها القيمة الأخلاقية هدفاً يسهل تحققه .

* * * * * *

وبعد هذا العرض الذي ركّز على رصد الأغراض الشعرية التي تناولها شعراء هذا الجيل ، يؤكد الباحث أن انحصار نتاجهم في دائرة محدّدة من الأغراض القديمة - لم يتجاوز عند أكثرهم المديح والرثاء والمناسبات - دليلٌ على تقيدهم بالتراث الشعري القديم وانحباسهم فيه ، ودليلٌ على أن مفهومهم للشعر واقف عند تأديته بتلك الأغراض التي نسج بها الشاعر القديم ثوب الشعر العربي .

وهذا الفهم أدى إلى تعقبهم لأغراض الشعر القديمة والتسليم لها تسليماً مطلقاً ، وإلى تحول الغرض الشعري من ملك مشاع بين الشعراء إلى ملك خاص بالشاعر القديم؛ وتمثل ذلك في إنسياقهم المباشر خلف الأغراض والموضوعات القديمة ، واكتفائهم بمجاراتها والنسج على منوالها إن شكلاً وإن مضموناً ، مما نتج عنه هيمنة الموروث الشعري القديم على القيم الموضوعية والفنية للشعر ، وتفوقه الواضح على نتاجهم ، الذي وقف عند مجرد احتذاء أغراض الأقدمين ، والمحافظة – الشديدة – على قيود البناء الموضوعي للقصيدة القديمة .

وحتى تتضح صورة تأثرهم بموروث الشعر العربي القديم ، سيتعرض البحث في صفحاته القادمة لبيان طريقة تناول شعراء هذا الجيل للمضامين التي حملتها أغراض شعرهم .

المبحث الثاني : محاكاة مضامين الموضوعات القديمة

أ-ملامح تـأثير المضامين القديمة في قصيدتهم المدحية

* بنـاء المديحة على تعدد الموضوعات :
  - المـقطع الطـلـلـي .
  - مـقطع الـنسيب .
  - الرحلة والراحلـة .
  - مقطع المديح واستلهام معاني المدائح القديمة .
  - مقطع الخـاتمـة .

ب – ملامـح تأثـير الـتراث في قـصيـدة الـرثـاء .

المبحث الثاني : محاكاة مضامين الموضوعات القديمة

لم يكتفِ شعراء هذا الجيل – في رحلتهم لتجاوز مرحلة الشعر الضعيف – بالتزام أغراض الشعر العربي القديم التي لا تزيد في نتاجهم على المدح ، والرثاء ، والمناسبات ، والهجاء - كأغراض رئيسة - ، و ما قد يسبق الواحد منها أو يتداخل معه أو يعقبه - عرضاً - من موضوعات تتعدد في القصيدة كالغزل ، والوصف ، و الحكمة ، و الفخر ، جرياً على النهج الشعري القديم في بناء القصيدة على الأغراض المركبة . ولم يتوقف نتاجهم عند هذا الحد من الإعجاب و الاعتزاز بغرض الشعر القديم ، بل أتبعوا ذلك بقدر كبير من الحرص على محاكاة المعاني و تمثل الأفكار التي انطوت عليها تلك الأغراض . و رَدّدوا كثيراً من المضامين – المعنوية – التي تداولها الأسلاف في معظم أشعارهم ، و تأثروا بها تأثراً حرفياً مباشراً . و قد أدى هذا الحضور القوي إلى هيمنة المعاني القديمة على مضمون إصدارهم الشعري الذي يبدو قانعاً بالعيش في ظلال معاني الشعر العربي القديم و لا يكاد يبرحها . و لقد كان من أهم الآثار السلبية التي ترتبت على خضوعهم للنسج على غرار مضامين الأقدمين احتجاب شخصياتهم الشعرية في جانب - غير قليل – من نتاجهم ، و خفوت صوت العصر الذي وجدوا فيه ، إذ أن أغلب المعاني التي تناولوها تعبّر عن تجارب الأقدمين و مشاعرهم و مواقفهم . وباستعراض مضامينهم الشعرية يبرز تأثرهم المباشر بمضامين الأغراض المعهودة عند الأقدمين . سواء في محاكاة الأفكار العامة أو في تقليد المعاني الجزئية المستمدة من الشعر القديم . و لمّا كان غرضا **المديح و الرثاء** من أظهر الأغراض التي تناولها

نتاج هذا الفريق ، فإن بحث ملامح تأثير المضامين القديمة في قصيدتي المدح و الرثاء من شأنه أن يؤكد صورة تمثلهم القوي للمضامين التي طَبَع عليها الأسلاف السابقون هذين الغرضين ، و في الوقت ذاته ستتضح صورة تأثرهم بمضامين بعض الموضوعات المختلفة التي لازمت المديحة و المرثية منذ القدم . وهذا يعني أن بحث المضمون في كل من قصيدتي المديح و الرثاء – عند هذا الفريق – سيفضي إلى تقديم صورة كاملة الملامح لمضمون ما عرضنا له من نتاجهم الشعري :

أ- ملامح تأثير المضامين القديمة في قصيدتهم المدحية

- بناء المديحة على تعدد الموضوعات و ترديد المضامين المعنوية التي اختص بها النموذج القديم :

سبقت الإشارة - في المبحث السابق – إلى أن أغلب شعراء هذا الفريق تأثروا مباشرة ببناء القصيدة العربية القديمة ؛ و كان هذا نتيجة طبيعية للثقافة القديمة التي انحبست فيها مواهبهم الشعرية ، فبعد أن اختزنت ذاكرتهم الكثير من محفوظ الشعر العربي القديم ، وتمرست عقولهم بأصوله وأشكاله ، ومرنت ألسنتهم على أساليبه ومعانيه وصوره ، قالوا الشعر متأثرين بقوانينه القديمة التي استنها الأسلاف في الشكل و المضمون .

و قصيدة المدح في نتاج هذا الفريق خير شاهد على تسليمهم و متابعتهم للقدماء ، و نقلهم المباشر عنهم ؛ إذ يعودون بكثير من قصائدهم المدحية إلى هيكل القصيدة العربية في عصورها الأولى ، و يترسمون خطا الأقدمين في بنائها على مقاطع ذات موضوعات مختلفة يكون المديح فيها غرض

الشاعر الأول ، و لا يقتصرون على ذلك بل يتابعون تأثرهم المباشر بمذهب العرب و طريقتهم في تأدية تلك الموضوعات ، بل و ترديد ما فيها من أفكار و معان . و يعمد بعضهم في سياق ترديده لمعاني الموضوعات و أفكارها العامة مما يتصل منها بقيم التمدّح ، - عن وعي أو دونه – إلى ترديد بعض الأفكار الجزئية و المعاني الخاصة التي أوردها الشاعر القديم .

وبتأمل معظم النصوص التي تابعوا فيها منهج القصيدة المدحية القديمة يلحظ الباحث أن ارتباطهم و تأثرهم بكل مقطع من مقاطع النموذج القديم لا يتجاوز في كثير من الأحيان التقليد و المحاكاة الأسلوبية و المعنوية ، ومن هنا انحصرت أغلب مضامين قصائدهم المدحية - التي وافقت المنهج القديم - في مجرّد نقل موضوعات المديحة القديمة و أدائها بذات المعاني التي أديت بها منذ القدم ، دون محاولة استثمار ذلك بصياغة جديدة تعبّر عنهم و تثبت أصالتهم ، و تخرجهم من الخضوع لخصوصية الشاعر القديم في نصّه المعبّر بالأفكار و المعاني عن تجربته الخاصة و رؤيته الشعرية .

و في إطار متابعتهم لتأليف القصيدة المدحية على موضوعات و مضامين النموذج القديم وبخاصة الجاهلي ، يقدمون أمثلة تؤكد استمدادهم المباشر لمقاطع النصوص القديمة و محاكاة جانب كبير من معانيها ، و إظهار مقدرتهم على النظم فيها .

و كما فعل القدماء في بناء المديحة من مقاطع متنوعة التزم هؤلاء الشعراء بتلك المقاطع في كثير من مدائحهم ، و جاءت أغلب مدائحهم مركبة على المقاطع التالية : المقطع الطللي + مقطع النسيب المتبوع بوصف الراحلة + مقطع المديح + الخاتمة .

أما المضامين المعنوية التي استخدموها لتلك المقاطع فقد كانت على النحو التالي :

١- المقطع الطللي :

لقد استقر هذا المقطع -كما هو معلوم- في مقدمة القصيدة العربية القديمة ، و شكل ملمحاً رئيساً من ملامح بنائها الفني . و هو من أظهر المقاطع التي تركت أثراً مباشراً في مدائحهم التي تحتذي نموذج البناء القديم في التأليف .

و مهما يكن من اختلاف آراء النقاد ، القدماء و المعاصرين ، في تفسير ظاهرة المقدمة الطللية في الشعر العربي القديم (١) . فإن ما يلفت الانتباه إليها هو استمرارها كمقدمة تقليدية يتوارثها بعض الشعراء العرب جيلاً بعد جيل ، منذ أن دعا إليها أقدمهم متأسياً بسلفه - ابن حذام أو ابن خِذام - الذي قيل « أنه أول من بكى من الشعراء في الديار » (٢) و هو ما صرّح به

---

(١): من ذلك عند القدماء : تعليل ابن قتيبة الذي رأى أن المقدمة الطللية تمهيد للغرض الرئيس بما يثير العواطف ويستميل القلوب و يستدعي إصغاء الأسماع ، انظر ((الشعر و الشعراء)) ١ : ٧٤ ، ٧٥ .
و تعليل الآمدي الذي رأى أنها تعبير عن التذكر و الحنين إلى الوطن ، انظر ((الموازنة بين الطائيين)) تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ، القاهرة ص ٣٨٨ .
و تعليل ابن رشيق القيرواني بدء المديحة بذكر الديار و أهلها الظاعنين و ما يوصل بهذه المقدمة من وصف ((للطلول والحمول)) ومن حديث في النسيب بقوله : ((وأن ذلك استدراج إلى ما بعده)) وقوله : ((ليوجب عليه [على الممدوح] حق القصد ، وذِمَامَ القاصد ، ويستحق منه المكافأة)) انظر ((العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده)) تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ١: ٢٢٥- ٢٢٦.
أمّا المعاصرون فقد فسر بعضهم المقدمة الطللية بأنها رمز للحنين إلى الأوطان ، ورمز لحبهم الدائر ولرحلة الإنسان في الحياة ، انظر ((دراسات في الشعر العربي المعاصر)) الدكتور شوقي ضيف ، دار المعارف الطبعة السادسة ص ٢٦٣ ، و((العصر العباسي الأول)) نفسه ، دار المعارف ط ٢ ص ١٦٣ .
ومنهم من يفسرها بـ ((أنها حرفة متمردة يائسة أمام حقيقة الموت والفناء)) كما في رأي د. سهير القلماوي ، أو ((اختبار القضاء و القناء والتناهي)) كما في رأي المستشرق الألماني فالتر براونه ، و كذلك تفسير الدكتور عز الدين إسماعيل الذي يرى أنها تعبير من الشاعر القديم عن ((التناقض واللاتناهي و الفناء)) انظر في ذلك: ((بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث)) الدكتور يوسف حسين بكار ٢١٨ - ٢٢١ .
(٢) : البغدادي ، عبد القادر بن عمر ((خزانة الأدب)) ٤ : ٣٧٦ .

امرؤ القيس في قوله :[١]

عُوجا على الطّلل المحيل لعلنّا نبكي الديار كما بكى ابن حذام

وكمظهر من مظاهر اعجاب شعراء هذا الفريق - في ديوان الشعر العربي السعودي - بتراثهم الشعري القديم اندفعوا إلى بناء جانب من نصوصهم المدحية على هيكل القصيدة الجاهلية ، وتفاوتوا في ذلك بين مكثر ومقل ؛ وفي تلك النصوص التي احتذوا فيها منهج القصيدة القديمة عمدوا إلى التمسك بتقليد المقدمة الطللية ومحاكاتها ؛ وحديثهم في هذا المقطع منسوج على غرار مطالع القصائد القديمة ولا يكاد يختلف عمّا قاله الشعراء الجاهليون في مقدماتهم ، بل إنهم يرتدّون إلى الماضي فيتقمصون وقفة الشاعر القديم على الدمن والأطلال الدوارس ويتناولون ذات المعاني والأفكار التي اشتملت عليها وقفته من بكاء على الرواسم ومساءلةٍ للديار عن ساكنيها ومخاطبة أهلها ووصف آثارها أو الدعاء لها بالسقيا ..وغير ذلك من المعاني المصاحبة للوقفة الطللية القديمة ، ومن هنا جاء شعرهم الملتزم بتقليد هذه الرواسم متطابقاً مع الأصول الطللية القديمة في المبنى والمعنى ، حتى ليكاد المتأمل في أكثر نماذجهم المبدوءة بالمقدمات الطللية أن يختلط عليه الأمر في تمييزها عن المقدمات التي أرسى دعائمها الشاعر الجاهلي ، ومَا ذاك إلا لأنه يسمع فيها أصواتاً من القرون الأولى وليس من القرن الرابع عشر الذي امتدت حياة أكثرهم إلى ما بعد منتصفه .

يقول أحدهم وقد امتدت حياته إلى سنة ١٣٧٧هـ :[٢]

تغيّر رسم الدار أصبح خاليا فليس بها حي يجيب المناديا

عفى رسمها من وابل المزن رائح وآخر معهاد من المزن غاديا

---

(١) : ديوانه تحقيق مصطفى عبد الشافي . دار الكتب العلمية ، بيروت ١٥٦ .

(٢) : ابن بليهد ، محمد بن عبد الله ، ((ابتسامات الأيام)) ص ١٥ .

فلم يبق إلا موقد النار حوله ... رواكد أمثال الحمام بوا قيا

أسائلها عن أهلها أين يمموا ... وهل يسألن من لا يجيب سؤاليا

منازل حي طالما حل سوحها ... أوانس أتراب حسان غوانيا

و يستهل قصيدة أخرى بقوله [١] :

عفى رسم الديار فلا يرام ... لكل النازلين بها مقام

تعفيها الروامس ساحبات ... عليها الذيل و انسكب الغمام

فلا يبقى الأنيس بها و تبقى ... أوارى الخيل خلفها ركام

وفي قصيدة ثالثة يطول به الوقوف على الديار قبل الانتقال إلى المديح ؛ فيجري في مضمار المقدمات الطللية القديمة ، و يبكي الأطلال واصفاً ما حلّ بها ، فيتحسر و يُسائل عن ساكنيها بقوله [٢] :

الدار قفر عفاها البين و الغير ... ريب المنون و شتت شملها القدر

أقوت مراقبها لم يبق بعدهم ... لدى المنازل إلا النجم و الشجر

... لما وقفت بها و العيس خوفها ... بعد التنائف و الإدلاج و السفر

أفزعت منها وحوشا وهي ساكنة ... لما تشاهد منها السمع و البصر

... بقي الصداء بها من بعد ساكنها ... غاب الأنيس و عنها غابت الأثر

إلا الغراب غراب البين أسأله ... هل في اللوى من أناس بعد ما حضر

أضحت منازلهم قفراً و غيّرها ... ودق الرواعد و الروحات و البكر

وعلى ذات المضمار يتأسى شاعر آخر امتدت حياته إلى سنة ١٣٤٩هـ ، فيذكر الأماكن التي عرّج عليها الأسلاف بقوله [٣] :

---

(١) : السابق : ٢٥ .

(٢) : السابق : ٣٢ .

(٣) : ابن سحمان ، سليمان ، ديوان ((عقود الجواهر المنضدة الحسان)) ، منشورات الدعوة الإسلامية ، مطابع الأهرام التجارية : ٤٠٩ .

أهاجك رسمٌ بالديار الدواثر ببرقة فالوعسا فأكناف حاجر
فغول فحلّيت فسلع فبارق فوادي الحمى فالمنحنى فالظواهر
ديار فتاة كالمهاة لحاظها أحد من البيض المواضي البواتر

و يسترفد من مذخور الذاكرة وقفة الشاعر القديم في مثل قوله :[١]

أهاجك أم أشجاك رسم المعاهد معاهد أنسٍ بالحسان الخرائد
أتذكر عهداً بالأوانس رَافها و عقداً و صلخاً حافلاً بالمقاصد
لغيداء سلسال المذاقة بارد كيعقيد مشتار شهى الموارد
... فَضّلْتُ على تلك الدِّيار و عهدها كمثل سليمٍ شاجن القلب ساهد
فدعْ ذكر عهد قد تقادم عصره و تذكار وصل للحسان الخرائد

و يواصل الشاعر محاكاة المقدمة الطللية في مستهل قصائده المدحية ، و يطول به البكاء و التذكر متطابقاً مع نهج القدماء في وقوفهم على الدوارس البالية ، و منه قوله في مستهل إحدى مدائحه :[٢]

تبكي على رسم دارٍ دارسٍ بَالِ قد غيرتهُ سوارى كلِّ هطال
دار لسلمى وقد كُنا بها زمناً لم نخشَ فيها عتابَ المبغض القال
أيام نحن و سلمى لاهين بها في حبرةٍ و سرور واسفهلال
... فذاك عصرٌ و قد أقوت معالمه فما البكاء لرسمٍ دارسٍ بالِ
فدع سُليمى و أطلالاً لها اندرست وانضِ الهمومَ على عوجاء مرقال

و من شعراء هذا الفريق الذين يكثر عندهم ترسم منهج البناء القديم و البدء بالمقطع الطللي محمد بن عبد الله بن عثيمين ؛ إذ يستهل كثيراً من قصائده المدحية بالوقوف على ديار الأحبّة و بكائها و إظهار الحسرة من

---

(١) : السابق : ٣٦٦ .
(٢) : السابق : ٤٤٧ .

خلال التذكّر و مساءلة الرسوم العافية ، و تحيتها ، و الدعاء لها بالسقيا ، و محاولة استنطاقها - تماماً - كما فعل الشاعر الجاهلي القديم ؛ و من ذلك قوله في مستهل إحدى المدائح :[١]

قفوا بي على الربع المحيل أسائِلُهْ ... و إن كان أقوى بعدما خَفَّ آهلهْ
و ما في سؤال الدار إطفاء غُلّةٍ ... لقلب من التّذكَار جَمٍّ بلابلهْ
تعلل مشتاق و لوعة ذاكرٍ ... لعهد سرور غاب عنه عواذلهْ
فإن أسلُ لا أسلو هواهم تجلداً ... و لكنّ يأساً أخلفتني أوائلهْ
خليليّ لو أبصرتما يوم حاجرٍ ... مُقامي و كفي فوق قلبي أبادلهْ

و قوله في مطلع قصيدة أخرى :[٢]

عُج بي على الربع حيث الرندُ و البان ... و إن نأى عنه أحباب و جيران
فللمنازل في شرع الهوى سنن ... يدري بها من له بالحب عرفان

و كذلك قوله :[٣]

نعم هذه أطلال سُلمى فسلم ... وَأرْخ بها سيل الشئون و أسجم
وقف في مغانيها وعفر بتربها ... صحيفة حُرٍّ الوجه قبل التندم
أقول لصحبي و المراسل ترتمي ... بنا سهما ترمي الفيافي بسهّم
ألا عوجة منكم على الربع ربما ... شفيت الذي بي أو قيضت تلومي
فعاجوا فغطت ناظر العين عبرة ... فلم أتبين شاخصا من مهدم
أجدكما أن لا أمر بمنزل ... لمية إلا أمزج الدمع بالدم

---

(١) : « العقد الثمين » : ٢٣٥ - ٣٦ .
(٢) : السابق : ٣٩ - ٤٢ .
(٣) : السابق : ٣٩٥ - ٩٧ .

بجزع اللوى إلا أبيت مسهدا كأن شرا سيفي نفذن بأسهم

وإزاء هذا التقليد المباشر يؤكد الباحث أن شعراء هذا الفريق بمثل هذه المقدمات يثبتون خضوعهم لهيمنة الموروث الشعري القديم ؛ و المتمثل هنا في متابعتهم للمقدمة الطللية بما تضمنته من أفكار ارتضاها الشاعر و جعلها أساساً و منهجاً لقصيدته المدحية .

٢- مقطع النسيب :

و كما ألحق الشاعر العربي القديم وقفته بحديثٍ عن المرأة - المحبوبة - ووصفٍ للحُمول التي عليها البلاغ إلى الممدوح .. فعلَ شعراء هذا الفريق في مدائحهم التي وافقت النهج القديم ، و من هنا جاءت أشعارهم متطابقة مع ما عبّر به الشاعر في العصر الجاهلي .

و يؤيد ذلك مسلكهم الغزلي في تلك المقدمات ، إذ يشير بوضوح إلى مجرد مجاراة المقدمة القديمة في شقها الغزلي و تقليدها في كل شيء بدءاً من التجربة و انتهاءً إلى معايير الجمال التي قاسوا بها جانباً من صفات المحبوبة ، و هنا يمكن القول أنهم نظروا إلى المرأة – المحبوبة - بعين الشاعر القديم فكانوا ممن تعمد – بصورة مباشرة – تقليد القدماء في غزلهم ، وكأن الغاية التي أرادوها من ذلك التقليد هي مجرد إثبات قدرتهم على مجاراة الشعر العربي القديم ؛ ويدل على ذلك ركونهم إلى الصورة المثال التي رسمها الشاعر القديم للمحبوبة ، ودورانهم حول ذات الصفات الجمالية التي أدركها الشاعر الجاهلي بحاسته البصرية .

ومن تلك الصفات الجمالية التي يوافق فيها الشاعر السعودي سليمان بن سحمان ما عُهد عند أسلافه القدماء الذين أسندوا مقاييس جمال المرأة - المحبوبة - إلى الصفات الحسية المدركة بالعين ، قوله بعد وقوفه على

الأطلال في مستهل مدحه للملك عبد العزيز آل سعود - رحمه الله - :[1]

لها مُقل دُعجٌ و كفٌ مخضبٌ رخيصٌ كأعنامٍ لبعض العناقد
وفرعٌ أثيثٌ سابغٌ متجعدٌ كديجور ليلٍ حالكِ اللون حاشد
وقدٌ قويم ناعم مستنودٌ كغصن من البان المذلل مائد
برهرهة كالشمس في يوم صحوها منعمة تسبي نُهاكلّ ماجدِ

وعلى ذات المنوال يصل ابن عثيمين وقفته بالنسيب ، و يلتقط من الذاكرة التراثية جملة من الأوصاف الحسية التي تعبر عن مفردات المعجم الغزلي القديم و تلتمس مقوماتها من احتذاء النموذج التقليدي المشهور في الشعر القديم ؛ فبعد تقمصه لهيئة الواقف في منازل الأحباب ، وبعد استخبارها عن سكانها ، يعمد – طواعية – إلى حصر نفسه في المعجم الوصفي القديم ، فينسخ من الصورة القديمة ، التي تمتد إلى العصر الجاهلي ، أوصافاً جامدة لأثر فيها لتجربة ذاتية يمر بها الشاعر ، فيشبه المحبوبة بالغزال و يعلل لذلك بقوله : « ومن عادة العرب أن تعبر عن النساء الحسان بالغزلان »[2] ، و يشبه وجهها بالبدر ، و أسنانها باللؤلؤ ، و تمايل قوامها بالغصن ، و يتوقف عند معيار الجمال القديم ويردد بعض مفرداته الوصفية ؛ كالحور في العين والفتور في الطرف و السمرة في الشفة ، ويقدم دليلاً على متابعته - بإصرار - للنموذج القديم عندما يسلم للمقاييس القديمة و يستمد منها بعض الأوصاف كضخامة الأرداف ونعومة الجسم و لطافة الوسط..
وذلك في قوله :[3]

وقلّ ذاكَ لمغنىً قد سحبن به ذيلَ التصابي برسم الشجو غِزْلانُ
القاتلات بلا عقلٍ ولا قودٍ سلطانهن على الأملاك سلطان

---

(١) : ((عقود الجواهر المنضدة الحسان)) ص ٣٦٦ .
(٢) : ((العقد الثمين)) : ٤٤ .
(٣) : السابق ٤٣ – ٤٨ .

لله أحور ساجي الطرف مقتبلٌ عذب اللمى لؤلؤي الثغر فتان
عبل الرواد ف يندى جسمه ترفاً ظامي الوشاح لطيف الروح جذلان
كأنما البدر في لألاء غرته ياليت يصحب ذاك الحسن إحسان
يهتز مثل اهتزاز الغصن رنحه سكر الصبا فهو صاحي القد نشوان

ويستمر الشاعر ذاته في التمسك بمقطع النسيب بعد الوقفة الطللية ، و يواصل الاغتراف من مخزون الذاكرة التراثية ، فيسترفد التجربة القديمة بمعانيها و صورها الجاهزة ، و بيئتها الزمانية و المكانية ؛ و بأسلوب الشاعر القديم يتخذ من التجريد (خليليّ) مدخلاً لبث الشكوى من ألم الفراق الذي حل به في يوم (حاجر) و يمتح من الماضي البعيد صورة الأظعان المتأهبة للرحيل و من بينها ظعينة قريبة إلى قلبه ، و على السنن القديم يصف شدة وجده و ألمه ، ويقدم وصفاً حسياً لمحبوبته - التراثية - يتطابق فيه مع أوصاف النموذج الذي رسمه القدماء لظعائنهم فيقول (١) :

خليليّ لو أبصرتما يومَ حاجرٍ مُقامي وكفي فوقَ قلبي أبادلهْ
عشية لاصبري يثيب ولاالهوى قريب و لا دمعي تفيض جداولهْ
نظرت إلى الأظعان يوم تحملوا فأشرقني طلّ الدموع و وابله
مظوا ببدور في بروج أكلّةٍ بهنّ حليم القلب يصبو و جاهله
و فيهن مقلاق الوشاح إذا مشى تملّك حباتِ القلوب تمايله
يلوثُ على مثل الكثيب إزاره و أعلاه بدرٌ قد تناهى تكامله

وفي موضع آخر يؤكد تمثله لمقياس الجمال القديم ، فيستقي من ذاكرته و محفوظه بعض معاني الجمال المدركة بالحاسة البصرية و يحاكي النموذج القديم مؤكداً على العفة بقوله (٢) :

---

(١) : السابق : ٢٣٦ ، ٣٧ .
(٢) : السابق : ٤١٧ .

لِعهدي بها بيضٌ أوانسُ كالدمى غرائرُ عمَّا لا يحل صوادفُ
إذا ما سحبن الأتحميَّ تمايلتْ غُصُون النقا مالت بهن الروادف
وفيهن مقلاق الوشاح كأنها قضيبٌ إذا ماست من البان وارف
ألا ليت شعري أين مني مزارها وقدحالت الصمانُ دوني وواصف

وهذا شاعر آخر يتخذ من مقطع النسيب – الموصول بالوقفة الطللية في مستهل المديحة - حلية أو (بضاعة - كما في قوله) يستميل بها القلوب و الأسماع .. فيقلد المقطع القديم و يجتر بعض المعاني و الصور و يحشدها بطريقة استعراضية يستخدم فيها ألواناً من المحسنات البديعية كالطباق و الجناس إذ يقول :[1]

فهاك نسيبي وهو أزجى بضاعة ولكنها بالحمد و الشكر تعلم
وقفنا نسح الدمع فيها عشية ونسأل عن أظعانهم أين يمموا
ليالي أقتاد الهوى و يقودني ووصل العذارى بيننا ليس يفعم
وقدساعدت بالوصل سعدى وأومأت سليما بأطراف البنان تسلم
و خولة خالت بارق الشوق فارعوت واسما سمت بالود فالود يعلم
رقاق المثاني و الخواطر و الحشا تعلقهن القلب فالصب مغرم

و على ذات المضمار يتابع الشاعر سليمان بن سحمان نسج مدائحه على البناء القديم ؛ فينتقل إلى النسيب بعد ذكر الديار و بكائها ، ويتسرب من المحفوظ على لسانه غير قليل من صفات النموذج الذي صوره القدماء ، و بعد أن قدّم حشداً منها على سبيل الاستعراض يضمن البيت الأخير اعتذاراً يدل – بطريق غير مباشر - على حتمية تقيده ببناء المديحة القديم و الذي يمثل

---

(١) : ((تذكرة أولي النهى و العرفان)) ٢ : ١٤٧ ، و الشاعر هو (حسين بن علي بن نفيسة) .

النسيب فيه محوراً أساسياً .. فيقول :[1]

تُريكَ إذا حيتك وجهاً كأنما	ترى الشمس من بين الغمام استقلت
وفرعاً إذا ولت فكالليل سابغاً	وجيداً كجيد الريم ريعت ففرّت
و أهيف مخموصاً و كشحاً مهضماً	و أحسن مرأى إذا ما استبكرتِ
بقد كأنبوب من البان ناعم	و رد فٍ كدعص الرمل لما تولت
فدع عنك تذكاراً لغيداء كاعب	معندمة الخدين لمسآء حوّت
مخضبة الكفين رخصاً و تيهما	خدلجة الساقين غيداء بضت
فما ذكرها يا صاح إلا سفاهة	وقد أوهبت تلك المنى واضمحلت

و يبدو أن التزام هذا الشاعر و أمثاله بتقليد مقاطع الهيكل القديم جعلهم - في أغلب الأحيان - يقصرون الحديث عن النسيب على هذا المقطع الملازم للقصيدة المدحية بعد المقطع الطللي ، كما هو الحال في بناء المدائح القديمة ، ولم يتجاوزوا ذلك إلى غيره ؛ كأن يفردوا لهذا الغرض قصائد خاصة أو ما شابه ذلك .

ومع أنهم نزعوا في هذا المقطع إلى اغتراف الصور الجاهزة التي تعبرعن جملة من أوصاف المرأة التي حددها الشاعر القديم في نموذجه المشهور ، إلا أنهم تمسكوا بالعفة التي تشير إلى نزعتهم الدينية .

ثم إن صنيعهم في هذا المقطع لا يوحي بأنهم خاضوا النسيب تجربة معبرة عن موقف ؛ و إنما يؤكد أنهم قصدوا من وراء ذلك مجاراة القدماء و محاكاتهم ، و استعراض مخزون ثقافتهم الأدبية و إظهار المهارة الفنية من أجل لفت انتباه السامعين و حسب .

---

(١) : ((عقود الجواهر المنضدة الحسان)) : ٣٤٨ ، ٤٩ .

٣- متابعة التأثر بمقاطع المديحة القديمة (الرحلة والراحلة) :

و كمظهر من مظاهر التزامهم بتقاليد الهيكل القديم حرصوا على التخلص من النسيب إلى ذكر الركاب قبل انتقالهم إلى المديح ((و العادة أن يذكر الشاعر ما قطع من المفاوز ، وما أنضى من الركائب .. ثم يخرج إلى مدح المقصود ؛ ليوجب عليه حق القصد ، وذمام القاصد ، ويستحق منه المكافأة))[١] .

و إذا كانت العادة في شعر القدماء قد جرت على إيثار الإبل[٢] بالذكر على سائر الرواحل ، ((و كانت دوابهم الإبل لكثرتها ، و عدم غيرها ، و لصبرها على التعب و قلة الماء و العلف ، فلهذا أيضاً خصوها بالذكر دون غيرها ، ولم يكن أحدهم يرضى بالكذب فيصف ما ليس عنده كما يفعل المحدثون ..[٣]))

فإن شعراء هذا الفريق يتابعون القدماء في ذلك ؛ و يستمر استخدامهم للإبل كوسيلة انتقال و بلاغ إلى الممدوح دون غيرها مع ما عرفوا من وسائط ، و يتأثرون مباشرة بما قاله القدماء فيها من أوصاف ، و يلتقون بمفرداتها المعجمية ، و يبالغون في استجلاب الغريب منها و النادر - وإن كانت مألوفة في أشعار القدماء التي يتعلق موضوعها بالجمل أو الناقة لأنها تتناسب مع طبيعة حياة البدو في العصور الأولى - و تتردد في الذهن أصداء الوصف القديم للصحراء و الإبل ، ويجيء ذكرها في قصائدهم المدحية من قبيل المكرور

---

(١) : القيرواني ، ابن رشيق ، ((العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده)) ١ : ٢٦٦ .

(٢) : وصف طرفة بن العبد ناقته و أطال ، و من ذلك قوله من معلقته :

و إني لأمضي الهم عند احتضاره ... بعوجاء مرقال تروح و تغتدي
أمون كألواح الإران نسأتها ... على لاحب كأنه ظهر بُرْجُدِ

وكذلك فعل عنترة بن شداد العبسي عندما قال في معلقته :
ينباع من ذِفْري غضوبٍ جسرةٍ ... زيّافةٍ مثل الفنيق المكدم
أنظر : التبريزي ، الخطيب ((شرح المعلقات العشر)) ط ، ١٣٨٤ هـ ، ص ١٤١ ، ص ٣٤٥ .

(٣) : القيرواني ابن رشيق ، ((العمدة)) ١ : ٢٦٦ .

الذي تعاد صياغته ، ومن ذلك قول الشاعر سليمان بن سحمان [١] :

فاترك ديارا عفت بالأمس واندرست ... وانض الهموم على قوداء هلواع

عوجاء مائرة الأعضاء أضمرها ... بعد الرّبالة في الحزان أزماع

وقوله في قصيدة أخرى [٢] :

فدع سليمى وأطلالاً لها اندرست ... وانض الهموم على عوجاء مرقال

عيرانة عنتريس حين تنْسَاؤُها ... تفر البحير بتبضل وإيغال

تخالها حينما تغدو سَفنّجة ... أو أنها علم في البحر جوال

فتلك تبلغني ما كنت آمله ... من جود منهمر الكفين مفضال

فالشاعر في الأبيات السابقة يردّد ما قاله القدماء في وصف رواحلهم ، إذ يتخلص بها من النسيب بعد الوقوف على الأطلال الدوارس بقوله : «فاترك» و « دع سليمى » ، ويصل بواسطتها إلى المديح « فتلك تبلغني ..» ، ويتأثر في وصف راحلته بطابع البداوة المعهود في الشعر التراثي ، فيغرق في تكلف صفات الراحلة التي وردت في النموذج الجاهلي ، و يحشد الغريب منها و المهمل في قوله (قوداء – هلواع - عوجاء - مائرة الأعضاء - مرقال - عيرانة - عنتريس - تفرالبحير – سفنّجة) ، وإمعان الشاعر في وصف راحلته بمثل هذه الألفاظ التي تنتمي إلى أعماق الماضي - حيث العصر الجاهلي - دليل واضح على تأثره المباشر بالرصيد الشعري القديم بل إنها دليل على الخضوع للإرث القديم الذي يسيطر على مخيلته .

ويبرز هذا الطابع الذي يميل فيه الشاعر بشدة إلى الاستمداد المباشر من المخزون القديم عند كثير من شعراء هذا الفريق ؛ إذ يعمدون في هذا المقطع

---

(١) : ((عقود الجواهر المنضدة الحسان)) ١ : ٤٢٢ .

(٢) : السابق : ٤٤٧ .

إلى تقليد لغة القدماء، و محاكاة صورهم و معانيهم، و يجذبهم ذلك إلى التعبير عن حياة البادية التي عاش فيها الشاعر القديم، حتى ليخيل لمن يقرأ شعرهم في وصف الرحلة و الراحلة أنه لشعراء عاشوا في العصر الجاهلي[1] أو في عصور قريبة منه، ويلمح مثل ذلك في قول ابن نفيسة:

فيا أيها الغادي على ظهر جلعدٍ عرندسة ما مسها دهرها جهد
تجوب فيافي البيد وخداً ومسئداً و ما نقبت أخفافها عندما تخد

كما ينعكس الأثر بقوة على تناول ابن عثيمين للصحراء و الراحلة؛ إذ يتجه بوضوح إلى الاستهداء بالقاموس القديم الذي حفل بالألفاظ و الصور المعبرة عن تقاليد القدماء و أساليبهم في وصف الصحراء و الرواحل، فيستعمل تعابيرهم و ألفاظهم و يقصر قاموسه على قراءاته في شعرهم، و يبدو ذلك جلياً في مثل قوله[2]:

وموحشة الأرجاء طامسة الصُّوى تزُوعُ بها الذئبَ الجريءَ روائعه
ويبكم فيها البومُ إلاّ نئيمهُ ويخرسُ فيها الطيرحتى سواجعه
تعسفتها أفري قرَاها بجسرةٍ أمُون السُّرَى والليل سودٌ مدارعه
إلى ملكٍ يُنْبي تهلُّلُ و جهِهِ لمن أمَّه إن الأماني تطاوعه

وقوله[3]:

فدع ذكر أيام الشباب و طيبِه فما حالةٌ إلا وسوف تحول
وقل حبذا وخدُ الركائب بالضحى إذا اخروّطت بعد الحزون سهول
و تمزيق جلباب الظلام إذا سجى بعيس نماها شدقمٌ و جديل
تُناهب أجواز الفلا بمناسمٍ يصُمٌّ الحصى من وقعهن صليل

---

(١): « التذكرة » ، ٢ : ١٤٦ .
(٢): ((العقد الثمين)) : ١٨٢ .
(٣): السابق : ٢٢٣ .

يُقَضِّضُ مُرْقَضُ اللغام خدودَها كما ذهَبَتْ أخفافهن هُجُول

و تبدو صورة محاكاة الأقدمين بوضوح عند ابن بليهد الذي يعمد إلى تقليد المضمون القديم و النسج على أسلوبه و استلهام صوره و تعبيراته في مثل قوله:(١)

فدع ذا وسلّ الهم عنك بجسرةٍ أمون إذا ما الخرق طالت رحابه
تجذ جذيذ الهيق في كل مهمه براكبها و الماء صفر وطابه
و تشرب من ناء المناهل شربة هنيئاً وعرض الأرض طام سرابه
عليها فتى قد قاده الشوق والهوى إلى بيت مجد معقد العز بابه

وقديماً قال امرؤ القيس(٢):

فدعها وسلّ الهم عنها بجسرة ذ مُول إذا صام النهار و هجّرا

و قال علقمة الفحل في مدح الحارث بن جبلة الغساني(٣):

فدعها وسلّ الهم عنك بجسرة كهمّك فيها بالرّدا فيِ خبيبُ
إلىالحارث الوهاب أعملت ناقتي بكلكلها والقُصريين وجيبُ

٤- مقطع المديح :

وهو المقطع الرئيس الذي تصب فيه سائر المقاطع، و مضمونه لايكاد يختلف عن المضمون القديم، بل إن أغلب ما ورد فيه من المعاني و الأساليب و المقاصد هو من قبيل المعهود في فن المديح القديم. ويرتبط مقطع المديح عند هؤلاء الشعراء بتكوينهم الثقافي الذي يكاد ينحصر

---

(١) : ((ابتسامات الأيام)) : ٢٣٤ .
(٢) : ديوانه : ٦٣ .
(٣) : شيخو ، لويس ((شعراء النصرانية في الجاهلية)) ٤ : ٥٠٣ .

في نطاق الموروث الشعري القديم و لا يعدوه ، و يظهر ذلك - بجلاء - في اكتفائهم بمتابعة المعاني و الصور القديمة ، و تأثرهم المباشر بمذهب العرب و طريقتهم في تناول معاني المديح ؛ إذ يعودون إلى منابع الشعر العربي القديم فيستعيرون لمدائحهم حلل المدائح القديمة التي وقرت في ذاكرتهم الشعرية ، و يستلهمون منها صور المديح و أساليبه ، و يتأثرون بلغته و حوادثه المشابهه ، محاولين بذلك إثبات قدرتهم على مجاراة النهج الشعري القديم .

و يلحظ المتأمل في هذا المقطع شدة التزامهم بتقاليد الشعراء القدامى في التصرف بالصفات المدحية و مراعاة انطباق معانيها على الممدوح ؛ إذ يتمسكون بمعاني القيم التي استخدمها أقدم شعراء المديح و ركز عليها النقاد من بعدهم ؛ حتى إن بعضاً منهم من أمثال قدامة بن جعفر وابن رشيق جعلاها قاعدة للمديح و مقياساً لجودته[(١)] ، و كما اهتم القدماء بتخصيص مفرداتٍ و معان تقترن بفن المديح و تختلف باختلاف شخصية الممدوح فإن هؤلاء الشعراء ينطلقون في صوغ المفردات و المعاني و التراكيب من تلك التي تداولها القدماء . و يرى الباحث أنهم في هذا المقطع يُعبِّرون بلغة الأسلاف و معانيهم - في مدح الملوك و الحكام - عن كثير من المعاني الحقيقية التي لمسوها في ممدوحيهم من ملوك و أمراء الأسرة السعودية[(٢)] ؛ إذ خلعوا عليهم كثيراً من

---

(١) : انظر : ((نقد الشعر)) . تحقيق كمال مصطفى ط ٣ ، ٦٤- ٨٣ ، و انظر: ((العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده)) تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ٢ : ١٢٨ - ١٤٣ .

(٢) : وفي ذلك إشارة إلى دافع مهم للمديح يقول عنه د. بكري أمين :((وقد يكون الدافع إلى ذلك إيمان وعقيدة يؤمن بها الشاعر ، ويرى أن من واجبه أن يرفع الشكر والثناء إلى من يستحق ، وأنه إذا سكت عن ذلك فقد قصر في واجب كان عليه لداوه .. ويصدق [هذا] على مدح ابن عثيمين للملك عبد العزيز ، فقد كان الممدوح بطلاً و إماماً ، ولكنه لم يكن غنياً ، ولم يكن عنده آنذاك من أموال فائضة ليكافيء الشاعربما يستحقه ، وعاش ابن عثيمين فقيراً ومات فقيراً ، ولم يعرف عنه أنه قصرفي مدح الإمام البطل)) انظر : الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية ص ٢٤٢.
يقول ابن عثيمين في صدق ولائه للملك عبد العزيز : (العقد الثمين ١٣٥)

يافضل الناس فيما يمدحون به ... وا وسع الناس عفواً حين يقتدرُ
لي فيك صدقُ و لاءٍ لا يغيره ... نأيُ المزار ولو يخروّط السفرُ

و يعبر الشعراء الذين قصروا مديحهم على الأسرة السعودية عن موجبات مديحهم و الحقائق التي لمسوها في ممدوحيهم ، فيقول حسين بن علي بن نفيسة مهنئاً الملك عبد العزيز رحمه الله : (التذكرة ص ١٥٠) :

ويا لائمي في حبهم ومديحهم ... تزحزح قصياً إن قولك مأثم
فليس الجبال الشم مثل حزونها ... و لا من يقل جداً كمن يتهكم

و يشير محمد بن عبد الله بن بليهد إلى دافع مدحه للملك عبد العزيز آل سعود – رحمه الله – فيقول : (ابتسامات الأيام ص ٢٣٦)
=

النعوت التي افاضها المداحون القدماء على ممدوحيهم من هذه الطبقة ، و أداروا القيم التي استخدموها في ذلك حول محور الفضائل النفسية الأربع «العقل و الشجاعة و العدل و العفة »[١] و ما تفرع عنها من التقسيمات التي استنبطها قدامة بن جعفر من أشعار العرب[٢] ، وفي مديحهم عمدوا مباشرة إلى استخدام كثير من مفردات القاموس المدحي القديم ، و حافظوا على استعمال المفردة المدحية بدلالتها القديمة ؛ و مما يكثر دورانه على ألسنتهم من المفردات الموجهة للممدوح في هذا المقطع يقتطف الباحث بعض هذه المفردات التي استخدموها بثبات في مكانها المتعارف عليه قديماً[٣] : « ليث[٤] ، غيث[٥] ، أصيل الحجى[٦] ، عدل[٧] ، إمام الهدى و التقى و المؤمنين و المسلمين »

= فمدحي إمام المسلمين سجية نشات عليها لا لشيء لقابه

و يخاطب الملك فيصل – رحمه الله - بقوله : (ابتسامات الأيام ٢٣٧)

رأيت فيك خصالاً إن نطقت بها فالشاعر المزني قبلي بها نطقا

و يؤكد انه يحبهم بدافع أوجبه عليه الدين ، فهم حماة الدين و هم أنصاره ويقول في ذلك : (ابتسامات الأيام ١٠٩)

على حبهم دمنا و دامت قلوبنا وليس لنا عنهم محيد و معدل

أحبهم ديناً لأن سيوفهم تقوم ميل الغادرين و تعدل

(١، ٢) : «نقد الشعر » ٦٦ - ٦٨ .

(٣) : وردت هذه المفردات في مواضع كثيرة ومن ذلك على سبيل التمثيل لا الحصر : يقول حسين بن نفيسة في هذه الصفة : (التذكرة : ٢ / ١٤٦)

يقودهم ليث همام سمبدع أبي وفي فاتك إن عثى الضد

و تكرر الوصف بها ص ١٤٧ ، ١٥٠ ، ١٩٠ .

وفيها يقول ابن عثيمين : (العقد الثمين : ٣١)

ليث الليوث أخو الهيجاء مسعرها السيد المنجب بن السادة النجب

و تكررت في ديوانه انظر الصفحات رقم : ١٩٦ ، ٢٧٢ ، ٣٤٠ ، ٣٤٤ .

و يقول ابن بليهد في ذات الصفة : (ابتسامات الأيام : ٣٣)

ليث تفرع في عدنان منسبه عالي الفروع إذا بعض الورى قصرو

و انظر ديوانه : ٣٤ ، ٥٨ ، ٦٥ ، ٧٧ ، ٨١ ، ١٢٣ .

(٤) : يمدح ابن نفيسة بهذه الصفة قائلاً : (التذكرة : ٣ / ١٩٠)

هو الغيث لو صابت سحائب جوده على البحر كان البحر عذباً مثلجا

و يقول ابن عثيمين : (العقد الثمين : ٣٤٠)

ملك تجسد من بأس ومن كرم كالغيث و الليث في نفع وفي ضرر

و يقول ابن بليهد : (ابتسامات الأيام : ٧٦)

هو الغيث هتان لمن يبتغي الندى وسيف على الأعداء ليس له غمد

(٥) : و فيها يقول ابن عثيمين : (العقد الثمين : ٢٢٥)

أصيل الحجى ماضي العزيمة ماله إذا همّ إلا المشر في خليل

(٦، ٧) : وهي مفردات تتردد كثيراً في قصائدهم المدحية ، ويقف عليها القاريء بسهولة في تضاعيف شعرهم إلى جانب أخرى من مثل : البطولة ، الكرم ، الحماية ، الوفاء ، الشجاعة ، و الشهامة ، الفروسية ، و الحلم .... و غيرها من المفردات الأساسية التي تشكل عليها قاموس المدح القديم .

فمع أن هذه المفردات تكررت كثيراً في مدائحهم ، إلى جانب جيش من مفردات قاموس المدح القديم ، إلا أنها بقيت كما كانت عليه في مفهومها الأول عند المداحين القدماء ، ولم يطرأ على دلالتها الثابتة ما يستحق الذكر .

وفي استلهام معاني المدائح القديمة :

لاحظ أحد النقاد المحدثين أن الشعراء الإحيائيين الأوائل « أكثر أخذاً للمعاني القديمة مباشرة »[١] وأن تأثرهم المباشر بمعاني القدماء قد جاء في صور مختلفة ؛ فمنهم من يلجأ إلى التضمين المباشر ، ومنهم من يلجأ إلى أخذ المعنى القديم وتحويره بالزيادة أو النقصان بحيث ينفي عن نفسه تهمة الأخذ المباشر ، ومنهم من يعمد إلى مخالفة المعنى القديم و نقضه ، ومنهم من يعمد إلى رصف معنيين لشاعرين مختلفين في بيت واحد ، وأخيراً من يمتد بالمعنى القديم فيفسده بالشرح و التفصيل و التوضيح[٢] .

وما هذه الصور التي تناولها هذا الناقد إلا صورة مما عُرف في النقد القديم بالسرقات الشعرية ، وقد زعم أبو هلال العسكري أنه أول من قارن بين التابع و المتبوع في هذا الباب بقوله : « و لا أعلم أحداً ممن صنف في سرق الشعر فمثل بين قول المبتدي وقول التالي ، وبيّن فضل الأول على الآخر و الآخر على الأول غيري .. و إنما كانت العلماء قبلي ينبهون على مواضع السرق فقط . فقسْ بما أوردته على ما تركته »[٣] .

و من منطلق تأثر الشعراء السعوديين الأوائل – المباشر- بقصيدة المدح القديمة اهتموا بتداول كثير من المعاني الخاصة التي استعملها الشاعر العربي القديم

---

(١) : السعافين د . إبراهيم ، « مدرسة الإحياء و التراث » ط ١ ، ١٤٠١ هـ ص ٢٢٢ .
(٢) : انظر السابق : ٢٠٩ - ٢٣٨ .
(٣) : « الصناعتين ، الكتابة والشعر » تحقيق قميحة د . مفيد ٢٥٧ .

في مديح الملوك و الكبراء ؛ فقلدوها و امتدوا بها مستندين إلى مخزون الذاكرة . و تراوح استخدامهم لها بين اللجوء – مباشرة – إلى انتزاعها بهيئتها من المحفوظ على سبيل التضمين – دون إشارة - ، و بين محاولة تقليدها إما بالامتداد بها شرحاً و تفصيلاً ، و إما بتطويع قوالبها و إعادة صياغة أبنيتها حتى تتناسب مع البناء الإيقاعي و النظام الوزني الذي اختاروه لمدائحهم ، وفي كلٍ لم يحيدوا عن جوهر المعاني التي خصصها المداحون القدماء لهذه الطبقة . و يمكن متابعة تأثرهم المباشر بطرائق و معاني المديح التي تداولها القدماء من خلال التضمين الذي يمثل نمطاً بارزاً في أسلوب تعاملهم مع المعاني القديمة ؛ فبواسطته عمدوا إلى مباشرة مضامين المدائح القديمة ، وورد في شعرهم بصوره المختلفة ؛ إذ يلجأ الشعراء – في بعض الأحيان - إلى تضمين البيت بهيئته القديمة ، إعجاباً بالمعنى الذي اشتمل عليه ، ومن ذلك قول الشاعر سليمان بن سحمان في مدح الملك عبد العزيز - رحمه الله - :[1]

فلست بمحصٍ بعضَ أوصافَ مجدهِ ... و لا بعضَ ما أبدى و أجدى و مهّدا

(هو البحر غُصْ فيه إذا كانَ ساكناً ... على الدّر و احذره إذا كان مُزْبدا)[2]

وقدْ قيل هذا في أناسٍ تخلفتْ ... مناقبهم عمّا استفادَ وأوفدا

فكان أحقَ الناس بالمدح التي ... يَراه بهن المادحُون ممجدا

فالشاعر في البيت الثاني مما سبق مُعجب بوصف أبي الطيب المتنبي الذي يبين حالة رضا ممدوحه - سيف الدولة - و سخطه ، ويرى - المتأخر - أن ممدوحه أحق من ممدوح سلفه بذلك المعنى .

و من اللافت للنظر أن يتداول الشعراء هذا المعنى في مديحهم للملك عبد العزيز - رحمه الله - ، وفي ذلك دلالة على معنى حقيقي لمسوه في ممدوحهم ؛ وقد

---

(١) : ((عقود الجواهر المنضدة الحسان)) ٥٠٤ .
(٢) : البرقوقي عبد الرحمن ((شرح ديوان المتنبي)) ٢ : ٤ .

صحبه أكثرهم في معاركه كما صاحبوه في حالة السلم ، شأنهم في ذلك شأن المتنبي الذي لزم سيف الدولة في سلمه و حربه ، حتى قال فيه ذلك المعنى . كما أن فيه دلالة على تأثرهم الواضح بذات المصدر القديم الذي ورد فيه المعنى ، واعني بذلك بيت المتنبي السابق وآخر يقول فيه مادحاً سيف الدولة :[١]

ووجهُ البحر يُعرف من بعيدٍ إذا يسجو فكيف إذا يموجُ

فيعمدون إلى احتذاء المعنى و بعض الألفاظ من بيتي المتنبي السابقين ؛ ومن ذلك قول ابن عثيمين :[٢]

هو البحر إن يسكن فدرٌ جناؤه وإن جاش لم تملك له عنك مدفع

و قوله في موضع آخر :[٣]

وكالبحرفي حال الرضى فيض كفه و كالبحرقل ما شئت إن جاش يغرق

وقول ابن نفيسة :[٤]

هو البحر لا تطمع به وهو هائج وفي رهوه إن غصت للدر تصدف

وقول ابن بليهد :[٥]

كأنك البحر إن جاشت غواربه يميت ألفاً من الألفين ماركدا

ومن الأمثلة التي يلجأ فيها الشاعر إلى تضمين بيت كامل - من الشعر القديم - تأثراً و إعجاباً بما ورد فيه من معاني المديح قول ابن بليهد :[٦]

---

(١) : السابق ، ١ : ٣٦٠ .
(٢) : ((العقد الثمين)) : ٣٦٥ .
(٣) : السابق : ١٢٢ .
(٤) : ((التذكرة)) ٢ : ١٥٣ .
(٥) : ((ابتسامات الأيام)) ٤٤ .
(٦) : السابق : ٢٣٧ .

رأيت فيك خصالاً إن نطقت بها فالشاعر المُزَني قبلي بها نطقا
(من يَلْقَ يوماً على علاته هرماً يَلْقَ السماحة منه و الندى خُلقا)

فالبيت الثاني قاله الشاعر المزني زهير بن أبي سلمى في قصيدته المشهورة التي مدح بها هرم بن سنان ، وقد جعله صاحب «العمدة» - مع جملة أبيات من القصيدة – من المديح المنصوص عليه في الملوك (١) .

ويرى الباحث أن اقتطاع الأبيات - من الشعر العربي القديم - على النحو السابق يتضمن تأكيداً على خضوع الشاعر و تسليمه للمعاني القديمة التي ترسخت في ذهنه و تشكلت عليها ثقافته . إذ عبّر الشاعران صراحة - في كلا المقطعين - بأنْ لا إضافة لديهما على المعنى المدحي الذي أدركوا أنهم ورثوه من الشاعر القديم . وهنا يشير الباحث إلى شدة انجذابهم إلى الموروث الشعري القديم و تأثرهم المباشر به أدّى – في مواضع قليلة – إلى وقوع الشاعر في تضمين الأبيات مع السياق المتصل بها في شعر القدماء ، فيتصرف فيها الشاعر و كأنها من نظمه ، وقد يكون لتسربها على لسانه من المحفوظ بالذاكرة - دون إدراك منه - دور في ذلك ، وهذا النوع من التأثر السلبي يدل على مزيد من الخضوع و الانقياد لمعاني القدماء (٢) . و من الأمثلة المتصلة بالمديح في ذلك قول ابن بليهد :

و قلت لركب جازعين لقيتهم سنستحدث الأخبار منّا و منكم
قفوا خبرونا عن أخي المجد والندى إذا تستطيعوا للكلام تكلموا
فعاجوا فأثنوا بالذي أنت أهله ولوسكنوا أثنى الطريق المقوم

فالمعنى القديم الذي أعجب به ابن بليهد في هذه الأبيات هو ثناء الركبان على الممدوح و حديثهم عن مآثره التي تشهد له و تشير إليه و إن سكتوا عنها ،

---

(١) : انظر : القيرواني أبي الحسن بن رشيق ٢ : ١٣٤ .
(٢) : «ابتسامات الأيام» : ٨٠ .

فيُجْري القول فيها على لسانه ، ويضمنها دون إشارة إلى المصدر القديم الذي انتزعت منه و هو قول نُصَيب مادحاً سليمان بن عبد الملك [١] :

أقول لركبٍ صادرين لقيتُهم ... قِفَا ذاتِ أوْشالٍ ومولاكَ قاربُ

قِفُوا خبِّروني عن سليمانَ إنني ... لمعروفه من أهل وَدَّان طالبُ

فعَاجوا فأثْنَوا بالذي أنت أهْلُهُ ... ولو سكتوا أثنت عليك الحقائبُ

وقد ينتقل الشاعر بالتضمين من غرض إلى غرض ، وهنا تبرز مهارة الشاعر - وإن كان الأمر لا يتعدى التضمين- وهو ما فعله الشاعر ابن عثيمين عندما ضمن بيتاً قاله المتنبي متغزلاً في سياق مدحه لسيف الدولة و جاء فيه [٢] :

إذا ظفرتْ منكِ العيون بنظرة ... أثابَ بها مُعْيِي المطِيِّ ورامزه

إذ قام ابن عثيمين باستبدال حركة الكاف المكسورة (منكِ) بالفتحة (منكَ) فتحوّل المعنى برمته من الغزل إلى المديح في قوله [٣] :

وأنْشِدُ بيتاً قاله بعضُ من مضى ... وليس يموت الشعرُ لومات قائله

إذا ظفِرَتْ مِنْكَ العيونُ بنظرةٍ ... أثاب بها مُعْيِي المطِيِّ و هازله

وبذلك اكتسب البيت المضمن عمقاً معنوياً ؛ إذ أن في نظرة الممدوح صلاح حقيقي لحال المطي المريضة المنهكة بعد صلاح حال أصحابها . كما أن في قوله «وليس يموت الشعر... » تضمين مقتضب لقول دعبل بن علي [٤] :

يموت رديءُ الشعرمن قبل أهله ... وجيّدُهُ يبقى ، وإن مات قائله

وكما ورد في شعرهم استعمال المعنى المدحي القديم من خلال تضمين البيت

---

(١) : ابن قتيبة ، « الشعر والشعراء » تحقيق شاكر أحمد محمد ، دار المعارف ، ١ : ٤١١ .
(٢) : البرقوقي « شرح ديوان المتنبي » ، ٤ : ٤٩ .
(٣) : « العقد الثمين » ، ٢٤٨ .
(٤) : المرزباني « الموشح » تحقيق البجاوي ، علي محمد . دار الفكر . القاهرة . ص ٤٤٩ .

- كاملاً - من الشعر القديم ، فقد شاع في استعمالهم لمعاني المديح القديمة نمط آخر من أنماط التضمين **وهو تضمين الشطر** الذي تَركَّزَ فيه المعنى المستخدم للمديح في نصوص القدماء ، وهو نوع من أنواع ملاحقتهم لمضامين المدائح القديمة وتأثرهم بها . ومع أن هذا النوع الذي يقتطع فيه اللاحق شطراً من بيت السابق يعبّر عن رغبةٍ في مجاراة الشاعر القديم إلا أنه لا يختلف عن سابقه في مباشرة المعاني و الألفاظ و الحفاظ عليها بصيغتها القديمة ، ويغلب مثل ذلك في نتاج شعراء هذا الفريق ومنه قول ابن عثيمين :[١]

و ما نال هذا الملك حتى تحطمت (صدور العوالي في صدور الكتائب)

إذ عمد الشاعر إلى تضمين الشطر الدال على صفة الإقدام والشجاعة من بيت أبي تمام في سياق مدحه لأبي دلف العجلي و جاء فيه :[٢]

إذا الخيلُ جابتْ قسطل الحرب صدَّعوا صدور العوالي في صدور الكتائب

و يتردد استعمال تضمين الشطر في كثير من مدائح ابن عثيمين كقوله :[٣]

منال العلا إلا عليك محرم (وكل مديح في سواك يذمم)

إذ يضمن شطراً من بيت المتنبي الذي مدح به علي بن أحمد الطائي و جاء فيه :[٤]

ألا كلُّ سمح غيرَك اليومَ باطل وكل مديح في سواك مضيع

وقوله :[٥]

له طهور و نور ثم عافية (وزال عنه إلى أعدائه الضرر)

---

(١) : « العقد الثمين » : ١٦٣ .
(٢) : «شرح ديوان أبي تمام » : ٤٦ .
(٣) : « العقد الثمين » : ١٥٢ .
(٤) : « شرح ديوان المتنبي » ٢ : ٣٥٦ .
(٥) : « العقد الثمين » : ١٣٥ .

فمع أنه غير الضمائر و طوّع لفظة القافية لتتناسب مع نظامه الوزني إلا أنه لم يستطع التخلص من تأثير قول المتنبي في سيف الدولة [١] :

المجدُ عوفي إذ عوفيت و الكرم و زال عنكَ إلى أعدائك الألم

و من ذلك أيضاً قول ابن بليهد [٢] :

وجاء على أمر الإمام لأنه حليم (وتلقى من فواضله يدا)

فعجز البيت تضمين للمعنى الذي حمله قول الأعشى في مدح الرسول ﷺ [٣] :

متى ما تُنَاخي عند باب ابن هاشم تُريْحي و تلقي من فواضله يدا

ويلاحق الشاعر ذاته معاني المدائح القديمة فيستعمل تضمين الشطر مع تغيير في لفظة القافية لتتوافق مع بنائه الإيقاعي فيقول [٤] :

تبادر بالمعروف مهما أتيته (كأنك تعطيه الذي أنت باغيا)

وقديماً مدح زهيرُ بن أبي سُلْمَى حِصنَ بن حذيفة بن بدر بقوله [٥] :

تراه إذا ما جئته متهللاً كأنك تعطيه الذي أنت سائله

ولم يتوقف تأثرهم المباشر بمعاني المدائح القديمة عند تضمين البيت أو الشطر ، فإلى جانب ذلك عمدوا إلى اقتباس كثير من الأفكار المدحية التي تداولها الشعراء منذ القدم ، وضمنوها مدائحهم مستندين في ذلك إلى المحفوظ في الذاكرة من معاني المدائح القديمة ، وفي استعمالهم لها يتضح التقليد بصورة شديدة ؛

---

(١) : ((شرح ديوان المتنبي)) ٤ : ٩١ .
(٢) : ((ابتسامات الأيام)) : ٥٣ .
(٣) : الحتي د . حنا نصر ((شرح ديوان الأعشى الكبير)) ط ١ ، ١٤١٢ هـ ص ١٠٢ .
(٤) : ((ابتسامات الأيام)) : ١٧ .
(٥) : ((شعراء النصرانية)) ٤ : ٥٨٠ .

إذ يعمدون – في كثير من الأحيان - إلى استعارة القوالب القديمة التي تبدو من خلالها المعاني الأصيلة بوضوح ، وهنا يصبح من اليسير ردها إلى مصدرها القديم الذي انتزعت منه .

و من صور تأثرهم المباشر بالأفكار المحورية التي قام عليها المعنى المدحي عند الشاعر القديم ؛ و من ثم تضمينهم لها قول ابن عثيمين [١] :

فتى دهره شطران بأس و نائل به الله في الدنيا يهين و يرزق

فالفكرة في البيت تقوم على تقسيم حياة الممدوح إلى قسمين – متساويين – لا ثالث لهما ، و يستأثر كل منهما بفضيلة جرت عادة الشعراء على تداولها عند مدح الملوك و الكبراء ، فقسم من حياته مرتبط بالشجاعة و الآخر بالكرم . وقد استعار ابن عثيمين الفكرة بقالبها من الشعر العربي القديم ؛ إذ يقول أبو تمام الطائي في مدح محمد بن حميد الطوسي [٢] :

فتى دهره شطران فيما ينوبه ففي بأسه شطروفي جوده شطر

و يبدو أن ابن عثيمين مأخوذ باسترفاد الأفكار المدحية الخاصة التي أشتُهِرَ بتناولها بعض الشعراء الأوائل ، كقوله [٣] :

له هزّة في الجود تغني عفاته وأخرى بها حتف الكمي المعلم

و سواء أكانت « الهزّة » بمعنى الحركة أو بمعنى النشوة و الإرتياح أو بهما معاً : « أخذته لذلك الأمر هِزّة أي أريحية و حركة » [٤] فقد ارتبطت في الاستعمال مع صفة الكرم ؛ و قيل قديماً : « إن الكريم إذا هُزّ اهتز ، و اللئيم - إذا هزّ - ارتزّ . » [٥]

---

(١) : « العقد الثمين » : ١٢٠ .
(٢) : « شرح ديوان أبي تمام » : ٣٥٥ .
(٣) : ديوانه : ٢٧٢ .
(٤) : ابن منظور « لسان العرب » ٥ : ٤٢٤ .
(٥) : ابن الشجري « مختارات شعراء العرب » تحقيق طه د. نعمان . ط ١ ، ١٣٩٩ هـ ص ٥٠٢ .

و ارتز بمعنى : ثبت و لم يتحرك . و في ذلك يقول الحطيئة[١] :

مفيدٌ و متلافٌ إذا ما سألته تهلّل و اهتزّ اهتزازَ المهند

فالممدوح هنا كريم ، يحركه السؤال و يرتاح و يُسر بالعطية ، و هو مفيد بماله و متلف له في ذات الوقت .

و ابن عثيمين – في بيته السابق – يستخدم الهِزّة مع صفتي الكرم والشجاعة وهو في ذلك يتأثر مباشرة بذات الفكرة التي وردت على لسان المتنبي إذ يقول في مدح سيف الدولة[٢] :

إذا اهتز للندى كان بحراً وإذا اهتز للوغى كان نصلاً

و يقول في مدح ابن أبي الإصبع[٣] :

يهتز للجدوى اهتزاز مهندٍ يوم الرجاء هززته يوم الوغَى

ومن صور التقاء اللاحق بالأفكار المدحية القديمة التي استقرت في الذاكرة ، مع محاولة تقديمها في صياغة أخرى قول الشاعر محمد بن بليهد[٤] :

ولاية العهد ماانقادت أزمتها إلا إليك و قد جاءتك من أمم

إذ يبدو أن الشاعر استهدى بالفكرة القديمة التي طرقها أبو العتاهية عندما مدح المهدي بقوله[٥] :

أتته الخلافة منقادة إليه تجرجر أذيالها

فلم تك تصلح إلا له و لم يك يصلح إلا لها

---

(١) : ديوانه برواية و شرح ابن السكيت ، تحقيق طه د. نعمان . ط ١ ، ١٤٠٧ هـ ص ٨٠ .
(٢) : البرقوقي ((شرح ديوان المتنبي)) ٣ : ٢٥١ .
(٣) : السابق : ٨ .
(٤) : ((ابتسامات الأيام)) : ١٥٠ .
(٥) : ابن قتيبة ((الشعر والشعراء)) ٢ : ٧٩٤ .

و كذلك يعمد ابن عثيمين إلى تغيير الصياغة مع المحافظة على المعنى القديم في قوله[١] :

وإن الندى إن لم يكن يدفع الأذى يكن وضع حد السيف في الأمر أحزما

وهو نفس المعنى الذي أورده المتنبي في سياق مديحه لسيف الدولة[٢] ، و فيه يقول :

ووضع الندى في موضع السيف بالعلا مضرٌّ كوضع السيف في موضع الندى

وإذا كان ما تقدم يكشف جانباً من تأثر هؤلاء الشعراء - المباشر - بمعاني المديح الخاصة أو المعاني الجزئية التي استعملها القدماء ، فإنهم في جانب المعاني العامة أو المشتركة التي لازمت فن المديح منذ القدم اقتربوا كثيراً من استعمالات القدماء فقلدوها أحياناً ، و رددوها في كثير من الأحيان بنفس القوالب القديمة التي التصقت بأذهانهم ، دون أن يحدثوا أي تطور في طبيعتها . و مثّل ارتباطهم الوثيق بالجذور الرئيسة للمعاني المدحية القديمة صورةً واضحة للتقليد المباشر الذي يمتد بالأثر دون تغيير ؛ و من الأمثلة - التي يضيق عنها الحصر - على تأثرهم بالمعاني و القوالب المدحية التي استهلكها القدماء قول ابن بليهد[٣] :

المانعين غداة الروع جارهم و الحافظين بغيب حرمة المدر

و قوله[٤] :

الحافظين جوار الجار إن نزلت به الحوادث والوافين بالذمم

وقوله[٥] :

---

(١) : « العقد الثمين » : ٢٥٥ .
(٢) : البرقوقي « شرح ديوان المتنبي » ٢ : ١١ .
(٣) : « ابتسامات الأيام » : ٢٢٧ .
(٤) : السابق : ٢٤٢ .
(٥) : نفسه : ١١٤ .

الطاعن الخيل شزراً في مآقيها و الواهب المئة الحمرا من النعم

و قول ابن عثيمين [١] :

الضاربي الكبش هبراً والقنا قصدٌ و التاركي الليث يمشي وهو مذعان

وقوله [٢] :

يا أيها الملك الميمون طائره و ابن الملوك الأجلاء السلاطين

وقوله [٣] :

سموت للمجد لما نام طالبه و المجد صعب على الهيابة البرم

جوداً و حلماً و عفواً عند مقدرةٍ و صدق بأس إذا نار الوطيس حمي

محامد شحذت أفكار مادحكم فحبروه بمنثور و منتظم

وقوله [٤] :

ما رأوا من قبله شبهاً له حارت الألباب و الأبصار طمح

نظروا ليثاً و بدراً طالعاً و بناناً بالعطاء و طفا تَسح

و هي ذات الصفات التي أوردها الشاعر القديم في قوله [٥] :

شبه الغيث فيه والليث والـ ـبدرفسمح و محرب وجميل

و من ذلك يستطيع الباحث القول بأن مهمة شعراء هذا الفريق تكاد تنحصر في تأثر القدماء في كثير من صورهم و معانيهم المدحية ، دون أن يكون لهم دور في تجديدها أو تطويرها .

---

(١) : ((العقد الثمين)) : ٦٠ .
(٢) : السابق : ٣٢٢ .
(٣) : السابق : ٣٤٧ .
(٤) : ((العقد الثمين)) : ٣٣٢ .
(٥) : العسكري أبي هلال ((الصناعتين)) : ١١٩ .

و لعل الشواهد التالية تعطي فكرة واضحة على شدة ارتباطهم و تأثرهم المباشر بالأفكار العامة والصور التي تداولها القدماء في مدائحهم ؛ فمن المعلوم أن الشعراء ، منذ القدم و هم يشيدون بكرم ممدوحيهم ، تتابعوا على تشبيه الكريم بالغيث ، وطال حديثهم حول الغيوم التي تروي الأرض العطشى ، و متعلقاتها ، و يجيء تناول شعراء هذا الفريق لذلك من المعهود بالذاكرة دون إضافة أو تغيير إلا فيما يتعلق بالصياغة و النظم كقول ابن عثيمين :[١]

وأنت كالغيث يعلو كل رابية ... ويستقر لنفع الناس في السهل

وقوله :[٢]

إذا سُئِلوا المعروف كانت أكفهم ... سحائب لكن وبلهن الدراهم

وكقول ابن بليهد :[٣]

و أنتم مثل غيث عمّ نائله ... لم يخل من برّه حزن و لاسهل

وقوله :[٤]

هو الغيث هتان لمن يبتغي الندى ... و سيف على الأعداء ليس له غمد

وقول علي بن محمد السنوسي :[٥]

وحيث مضى يسقي البلادَ بعارض ... هتون مُلثٌ من أنامله ندى

---

(١) : « العقد الثمين » : ٣١٦ .
(٢) : السابق : ٣٥١ .
(٣) : « ابتسامات الأيام » : ٢٣١ .
(٤) : السابق : ٧٦ .
(٥) : أبو داهش د. عبد الله بن محمد « المفقود من شعر علي بن محمد السنوسي » ط ١ ، ١٤٠٨ هـ : ١٢٥ .

وكقـول محمد بن عبد الله آل عبد القادر [١] :

إذا حلّ أرضاً عمـهـا بحيـائـه وإن سارسار الجود حيث يسير

وقـول عبد الله آل عمير [٢] :

وبـل من الجود يروي كل معترف يبلُّ منـه الصدى إن هلّ أو نضحا

---

(١) : الحلو د. عبد الفتاح «شعراء هجر» : ٥١٨ .

(٢) : السـابـق : ٤٥٦ .

٥- نهاية القصيدة (مقطع الخاتمة):

لقد أدرك النقاد الأوائل أن خاتمة القصيدة لا تقلّ أهمية عن مطلعها ؛ فحثوا الشاعر على مراعاة حسن ختام القصيدة لأنه « قاعدة القصيدة ، وآخر ما يبقى منها في الأسماع ، و سبيله أن يكون محكماً .. ، وإذا كان أول الشعر مفتاحاً له وجب أن يكون الآخر قفلا عليه . »[١] وأوجبوا على الشاعر أن يختم كلامه بأحسن خاتمة يمكن السكوت عليها لأنها آخر ما يقرع أذن السامع ، و « آخر ما يبقى في الأسماع ، ولأنها ربما حُفظت من دون سائر الكلام في غالب الأحوال ، فيجب أن يجتهد في رشاقتها و نُضجها و حلاوتها و جزالتها »[٢] .

وكادوا أن يجمعوا على أن الشاعر العربي القديم لم يُعْن بخاتمة القصيدة مثل عنايته بمطلعها إلا في القليل « وأما حسن الخاتمة في الشعر فقليل في أشعار المتقدّمين ، وأكثرما عُنيَ بذلك المحدثون . »[٣] ومن قبل تنبه إلى ذلك القاضي الجرجاني فقال : « و الشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال و التخلص و بعدهما الخاتمة .. ولم تكن الأوائل تخصُّها بفَضْل مراعاة »[٤] وكما حثوا الشاعرعلى أن يتوخى حسن ختام القصيدة فإنهم حذروه من سوء ختمها ؛ فلا يقطعها و النفس بها متعلقة ،[٥] ولا ينهيها بالدعاء « لأنه من عمل أهل الضعف إلا للملوك فإنهم يشتهون ذلك »[٦] .

---

(١) : القيرواني ، ابن رشيق . « العمدة » ١ : ٢٣٩ .
(٢) : المصري ، ابن أبي الإصبع . « تحرير التحبير » تحقيق شرف د.حفني محمد ، القاهرة ، ١٣٨٣ هـ . ص ٦١٦ .
(٣) : السابق ، ٦١٨ .
(٤) : « الوساطة بين المتنبي وخصومه » تحقيق و شرح محمد أبو الفضل إبراهيم ، علي محمد البجاوي ، مطبعة البابي الحلبي ، ٤٨ .
(٥،٦) : انظر : القيرواني ابن رشيق ((العمدة)) ١ : ٢٤٠ .

وعلى امتداد الشعر العربي نالت خاتمة القصيدة العربية اهتماماً من الشعراء و تفاوتت أنماطها بين الجودة و الضعف ؛ ففي عصور مثل الإسلامي و الأموي و فترة الازدهار من العصر العباسي برع الشعراء في تجويد خواتم قصائدهم و جعلها متماسكة مع البناء الشعري ؛ حتى أن كثيراً من النصوص كتب لها الخلود بفضل براعة الشاعر و تجويده للمقطع الأخير الذي يختم به ، و أقرب مثال على ذلك هذه الأبيات التي وردت في خاتمة قصيدة لأبي نواس مدح بها الخصيب عامل الخراج بمصر من قبل هارون الرشيد :[1]

أنت الخصيب ، وهذه مِصْرُ ، فتدفَّقا فكلاكما بحرُ
لا تقعدابيَ عن مَدَى أمَلي شيئاً ، فمالكما به عذرُ
و يحقُّ لي ، إن صرت بينكما ألاّ يَحِلّ بساحتي فقرُ
النيلُ ينعش ماؤهُ مصراً و نداك ينعشُ أهله الغمرُ

و في عصور الجمود و الركود كالعصرين المملوكي والعثماني توسع الشعراء في استخدام الدعاء للممدوح في خاتمة القصيدة إلى جانب الإكثار من الصنعة البديعية ، واستحدثوا نمطاً جديداً لم يكن معروفاً من قبل و هو ختم القصيدة بالصلاة على النبي ﷺ ، و شاع مثل ذلك في مدائحهم النبوية .[2]

ويبدو أن ختم القصيدة بمثل هذه الأنماط التي شاعت في العهود المتأخرة قد ترك أثراً واضحاً في ختام قصائد شعراء المراحل الأولى في المملكة العربية السعودية ؛ وبخاصة ذلك النمط الذي يعمد فيه الشعراء إلى الختام بالصلاة على النبي ﷺ ، إذ وجدوا فيه سنة يحسن الختام بها .

وإلى جانب ذلك يرى الباحث أن التزامهم بهذه الظاهرة **قد جاء أيضاً عن**

---

(١) : ((ديوانه)) ، دار صادر . بيروت ص ٣٢٦ ـ ٣٢٧ .
(٢) : انظر : مبارك د. زكي ((الموازنة بين الشعراء)) ط١ ، ١٤١٣ هـ . ص ١٦٤ .

طريق الشعر الشعبي ، أو ما يسمى بالعامي أو النبطي ، وفيه درج الشعراء على إنهاء قصائدهم بالصلاة على النبي ﷺ ، وأغلب شعراء هذه الفئة من المجودين فيه من أمثال عبد الله بن بليهد .(١)

ويؤيد هذا الرأي أنهم لم يفردوا في شعرهم قصائد خاصة بالمديح الديني أو المدائح النبوية التي جرت عادة الشعراء على ختمها بالدعاء للرسول ﷺ والصلاة عليه . وهذا يعني أن نسبة تأثرهم المباشر بالمدائح النبوية التي شاعت في العهد المتأخر تبدو ضئيلة .

وما يجدر ذكره هنا أن جميع شعراء هذه الفئة حرصوا على إنهاء قصائدهم - سواء كان الغرض فيها المديح أو غيره - بالصلاة على الرسول ﷺ ولم تشذ عن ذلك سوى قصائد قليلة جداً ، و كمثال على ذلك يشير الباحث إلى ديوان « العقد الثمين » للشاعر محمد بن عثيمين ؛ إذا التزم الشاعر بهذه الخاتمة في ثلاث وأربعين قصيدة من خمس وأربعين قصيدة تمثل مجموع قصائد الديوان . وفي هذا إشارة إلى أنهم استعملوها كقفل للقصيدة ليشعروا القاريء و السامع بانتهاء الكلام .

وبالنظر في استخدام الشعراء لهذه الخاتمة وجَدَ الباحث أنهم يستعملونها في بعض الأحيان **دون تمهيد** فيختم الشاعر قصيدته بالصلاة على النبي ﷺ وآله وصحبه ، كقول ابن عثيمين في ختام إحدى قصائده :(٢)

وصلى إله العالمين على الذي ... بأنواره الأكوان تزهو و تشرق

كذا الآل والأصحاب ما لاح بارق ... وما ناح في الدوح الحمام المطوق

---

(١) : انظر مقدمة ديوانه ((ابتسامات الأيام في انتصارات الإمام)) ٥ – ٨ .

(٢) : « العقد الثمين » : ١٢٤ .

وقـول سليمـان بن سحمـان في خـتـام إحـدى مـدائحـه :[١]

وأختـم نـظـمي بـالـصـلاة مسلـمـاً ... علىالسيدالمعصوم ذي المجدوالفخر

وأصـحـابـه و الآل مع كـلّ تـابـع ... وتـابعـهتم حقاً إلى منـتهى الـدهر

وكـقـول ابن بليهـد في خـتـام قـصيدة مـدحيـة :[٢]

وأخـتـم قـولي كلـمـا ذر شـارق ... أصلي على خـير الـورى وأسلـم

وأصـحـابـه والآل مـا هبت الصـبـا ... و مـا ضـم أذواد الأصـاريـم عيلم

وقد يمهدون لهـا بالـنصح و الإرشـاد كـقـول ابن عـثيمين :[٣]

إذا لم تُنيبوا إلى الإسـلام فانـتظروا ... يـومـاً عليكم لـه ذكـر وأخبـارُ

هـذا مـقـال امرىءٍ يُهدي نصيحتـه ... والـنـصـح فيـه لأهل اللـبّ تذكـارُ

ثم الصلاة عـلى الـهـادي وشـيعـتـه ... وصحبـه ما شـدا في الأيك أطـيـارُ

وقـول ابن بليهـد في نهـايـة إحدى مـدائحه :[٤]

واشكر إلهـك واحمـده وكـن فـطنـاً ... فيما أمرت وكـن في الحكم عـدالا

ثـم الصـلاة وتسـلـيـم الإلـه عـلى ... أزكـا الـبريـة في الأعـمـال أعـمالا

ما سبح الرعـد في أعجـاز سـاريـة ... وما أراقـت مـن الأمـطـار هـمـالا

وما نـأى النجم أوهـب الصبا أصلا ... أعنى النبي وأعنى الصحب والآلا

أو يـمهـدون لهـا بـالـدعـاء للمـخـاطب – الـذي يـكـون في الغـالب هـو الممـدوح كـمـا في قـول ابن عـــثيمين :[٥]

---

(١) : ((عقود الجواهر المنضدة الحسان)) : ٤٠٨ .
(٢) : ((ابتـسـامـات الأيـــام)) : ٨١ .
(٣) : ((العقد الثمين)) : ١١٢ .
(٤) : ((ابتسامات الأيام)) : ٢١٤ .
(٥) : ((العقد الثمين)) : ٩٨ - ٩٩ .

تـدومُ مـا دُمْتَ للـدنيـا بشاشتـهـا　　فـاسْلم فأنـت لهذا الخـلق عمـران
ثم الصلاةعلى الهادي الذي خمدت　　فـي يـوم مـولـده للـفـرس نـيـرانُ

وقـول ابن بليهـد في خـتـام إحدى مـدائحـه :[1]

فدم سالـمـاً بـيـن الـبنيـن مـؤيـدا　　بأعلى خصال ليس يحصي لهاعد
عساك وإياهم على خير حالـة　　بريئاًمن الشكوى وقدحصل القصد
وأختم قولي بالصلاة على الذي　　بـه تـم عـقـد الـدين وانعـقـد العهـد
مع الآل والأصحاب ماهبّت الصبا　　وماغنت القمري ومال بها الرنـد

وأحيانـاً يختم الـشـاعر قـصيدتـه بالـفـخر بشـعره قبل أن يختم بالصلاة على النبي ﷺ ، كقول ابن عـثيمين في نهـايـة إحدى مـدائحـه :[2]

ودُونـكَـهـا ولا جَـة كـلَّ مـسـمـع　　يُقـال إذا تـتـلى كذا يحسـن الـشعرُ
بك افتخرت في كل نـادٍ و محـفـل　　وكيفَ وأنـت الفـخـرُما فـوقـه فخرُ
وصـل إلـه الـعـالـمين عـلى الـذي　　له الحوض والزُّلفى إذاضمنا الحشرُ
مـحـمـدٍ الـهـادي الأمـين وآلـه　　وأصحابه ماافترّ بـعد الـدجى فـجـرُ

وقـولـه مختـتـمـاً مـديحـة أخـرى :[3]

وخـدّ شـواردَ أبـيـاتٍ مـثـقـفـةٍ　　كـأنـهـا دُرَرٌ فُـصّـلْـنَ بـالـذهـبِ
زهـت بمـدحك حتى قـال سـامـعـهـا　　(الله أكبر كـل الحـسن في العـرب)[4]
ثم الـصـلاة وتـسـلـيـم الإلـه عـلـى　　من خـصـه الله بالأسنى مـن الكـتـب

---

(١) : « ابتسامات الأيام » : ٧٧ .
(٢) : « العقد الثمين » : ١٥١ .
(٣) : الـسـابـق : ٣٧ .
(٤) : استطاع الشاعر في هذا البيت استخدام تضمين الشطر مع نقض المعنى بتغيير بسيط استبدل فيه لفظة (كل) بـ(ليس) التي وردت في قول كـمـال الدين بـن الـنـبيـه :
الله أكبر لـيـس الحـسن في العـرب　　كم تحت لمّةِ ذا الـتـركيِّ من عجب

المصطفى من أرومٍ طاب عنصرها　　محمدِ الطاهرِ بنِ الطاهرِ النسب
والآل والصحب ما ناحت مطوقةٌ　　وما حدا الرعد بالهامي من السحب

وهذا النمط الذي يُعمد فيه الشاعر إلى الإفتخار بشعره في خاتمة القصيدة مألوف في الشعر العربي ، ولعل ابن عثيمين بمثل ذلك يتأثر مباشرة بأبي تمام الطائي الذي ختم بعض مدائحه مفتخراً كما في قوله في ختام مدحه لأبي عبد الله أحمد بن أبي داوُد[١] :

خذها مثقفة القوافي ربُّها　　لسوابغ النعماء غيرُ كنود
كالدر و المرجان ألف نظمه　　بالشذر في عنق الكعاب الرود

وقوله في ختام قصيدة مدح بها محمد بن يوسف[٢] :

فدونكها لولا ليانُ نسيبها　　لظلت صلاب الصخر منها تصدَّعُ
لها أخواتٌ قبلها قد سَمعْتَها　　وإن لم ترُعْ بي مدتي فستسمع

وقد يلجأ الشاعر إلى استخدام أكثر من تمهيد قبل أن يختم بالصلاة على النبي ﷺ ، كأن يمهد بالدعاء للممدوح و من ثم يفخر بشعره وأخيراً ينهي القصيدة بالدعاء إلى الله أن يصلي على النبي عدد حبات المطر وأصوات الرعد وعدد مرات طلوع الشمس واختفاء الليل وعدد الكواكب التي تلوح في السماء وعدد من حج بيت الله .. وهذا النمط من الصلاة على النبي عليه السلام مألوف في شعر المدائح النبوية وفي ذلك يقول سليمان بن سحمان مختتما إحدى مدائحه[٣] :

أدام لنا ربي بك العز و الهنا　　وأولاك مجداً دائماً ماله حدُّ
وعزاً وتمكيناً وفخراً ورفعة　　يقصرّ عن إدراكه الحصر والعد

---

(١) : ((شرح ديوان أبي تمام)) : ٨٥ .
(٢) : السابق : ١٨١ .
(٣) : ((عقود الجواهر المنضدة الحسان)) : ٣٩٣ .

ودونك من أبكار فكري قلائداً ... يجلُّ سناها أن يماثلها عقدُ
وأزكى صلاة الله ما انهل وابل ... و ما هبت النكبا و ما قهقه الرعد
و ما طلعت شمس و ماجنّ غاسقٌ ... وما لاح في الآفاق من كوكب يبدو
وما حج بيت الله من كلّ راكبٍ ... على ضامرٍ تهوى إلى بيته تخدُ

وكذلك يمهد ابن عثيمين بالدعاء للممدوح ثم الفخر بشعره ويختم بالصلاة على النبي ﷺ وآله وأصحابه فيقول[1] :

جزتك عنا جوازي الخير من ملكٍ ... عَمَّ الرعية عدلٌ منه فانتشروا
خذها ابنة الفكر يجلو حسن منطقها ... عليك منها ثناءً نشرهُ عَطِرُ
ثم الصلاة وتسليم الإله معاً ... على الشفيع إذا ماالأنبيا اعتذروا
وآله الغُرّ والأصحاب ما طلعت ... شمس وما لاح نجمٌ أو بدا قمرُ

وقد يقرن الشاعر في المقطع الذي ينهي به القصيدة بين أكثر من خاتمة ، وفي هذا إشارة إلى ما يزدحم في ذاكرته من تقاليد ورثها عن الأسلاف ؛ فيجيء استخدامه لها من قبيل استعراض الثقافة الأدبية الخاصة وإظهار القدرة على منافسة القدماء . ومن ذلك على سبيل المثال هذا المقطع الذي ختم به ابن عثيمين إحدى مدائحه ، وقرن فيه بين الختم بالدعاء وبين الصلاة على النبي وبين ختم القصيدة بما بُدئت به[2] حيث يعيد صدر البيت المطلع ويجعله عجزاً لبيت الختام[3] إذ يقول :

---

(١) : ((العقد الثمين)) : ١٤١ .
(٢) : عرف هذا النمط من الختام في الشعر العربي القديم ومنه قول امرىء القيس إن صحّت نسبة القصيدة إليه :
وآخر قولي مثلُ ما قلتُ أولاً ... لمن طللٌ بين الجُدية و الجبل
ويقول في بيت المطلع :
لمن طلل بين الجُدَيّةِ و الجبل ... محلٌ قديمُ العهد طالت به الطّيل
انظر : ((ديوانه)) تحقيق مصطفى عبد الشافي ص ١٥٠ .
(٣) : ((العقد الثمين)) : ٣٦٢ .

ولا تعدم الدنيا بقاكم على المدى و لا زال من إحسانكم للورى رفدُ
وصلّ إله العالمين على الذي له الفخرفي الدنيا وفي الجنة الخلدُ
كذا الآل والأصحاب ما قال منشدٌ: ((تهلل وجه الكون وابتسم السعدُ))

وكان قد قال في مطلع هذه القصيدة[1]:

تهللّ وجه الكون وابتسم السعد وعاد شبابُ الدهر وانتظم العقدُ

هذا ويدرك المتأمل في مقطع الخاتمة الذي حرص عليه شعراء هذا الفريق والتزموا به في قصائدهم ، أنهم أكثروا من تكرار المعاني والألفاظ و الأساليب في كثير من المواضع ؛ وذلك راجع لأنهم حصروا أنفسهم في هذا التقليد الذي شكّل ظاهرة في نتاجهم الشعري .

---

(١): السابق : ٣٥٦ .

ب- ملامح تأثير التراث في قصيدة الرثاء

- التأثر ببناء المرثية القديمة وموضوعاتها :

واصل الشعراء تأثرهم ببناء القصيدة الذي كان سائداً في شعر القدماء ؛ فالتزم فريق منهم من أمثال حسين بن نفيسة و سليمان بن سحمان باحتذاء النموذج الجاهلي في بناء القصيدة الرثائية ؛ بحيث يعمد الشاعر- في المرثية – إلى تطبيق المنهج الفني للقصيدة الجاهلية ؛ فيبدأ بالوقفة الطللية ويثني بالنسيب ثم ينتقل إلى الرثاء فيمدح الميت ببعض الخصال والفضائل مع إظهار الأسف والتوجع لفقدها بموته. وقد سبقت الإشارة إلى ذلك عند تناول الأثر في الموضوعات الشعرية[(١)].

وثمة شعراء من هذا الفريق يستعملون مثل هذا البناء في المرثية ولكن على قلة ، ومن بينهم محمد بن بليهد ؛ إذ لم يستخدم ذلك المنهج إلا في مرثية واحدة من جميع المراثي التي حفل بها نتاجه الشعري ، وهي في رثاء أحد العلماء ويستهلها بسؤال الديار وذكر المنازل الدارسة فيقول[(٢)] :

هل في اللوى من أناس بعدماانقسموا ... أ أنت تعرف رسم الدار بعدهم

أضحت منازلهم بالسفح طامسة ... من بعدما انقطعت من حيها الرمم

من بعدما ابتكرت فيها الصبا وسرت ... ريح الجنوب وما جادت به الديم

كأنما نسج الرسم المقيم بها ... من بعدما انتقلوا عن ربعها قلم

وحش تمر بها الركبان قائلة : ... أين القباب وأين المجد والكرم

أما بقية الشعراء من أمثال ابن عثيمين وعلي السنوسي وعبد العزيز بن حمد

---

(١) : انظر المبحث السابق : ١٠٨ - ١١٦ .
(٢) : ((ابتسامات الأيام)) : ٢٤٣ .

آل مبارك[١] وصالح بن سحمان و عبد الله آل عمير[٢] ، فمع أنهم ابتعدوا عن الإقتداء بمثل تلك الرواسم التي أنكرها النقاد الأوائل في قصيدة الرثاء ، إلا أنهم تأثروا مباشرة ببناء المراثي القديمة التي تخلّى فيها الشعراء عن المقدمة الطللية ومقدمات النسيب ، وتجاوبوا مع طريقة غالبية الشعراء في استهلال المرثية بما يدل على المقصد ، كما تابعوا بناءها على ذات الموضوعات التقليدية التي لازمت فن الرثاء منذ القدم ؛ فلم يخرجوا على إطار المرثية القديمة التي تجمع بين موضوعات متعددة كالندب و التأبين والعزاء والمديح والتهنئة إلى جانب الحِكَم الخاصة بفلسفة الموت وما قد يختم به الشاعر من دعاءٍ للمرثي أو صلاة على النبي ﷺ .

ومن أمثلة محافظتهم على المقدمات الموجزة التي التزمها القدماء في مستهل كثير من قصائدهم الرثائية ؛ ولخصوا من خلالها رأيهم في قضية الموت كقوة غالبة وحقيقة لا يستطيع الإنسان أن يتجاهلها أو يفر منها ؛ قول ابن عثيمين[٣] في مطلع إحدى المراثي :

هو الدهر لا يُصغي إلى من يعاتِبُه ... ولو عَظُمتْ هِمّاته ومآربُهْ
له كُلّ يومٍ غارةٌ بعد غارةٍ ... بها يترُكُ النادِي ترِنُّ نوادبُه
ويعتامُ مِنّا كل أبلج ماجدٍ ... كما اعتام عقدَ الجوهر الفرد جالبه

وقوله[٤] في مستهل قصيدة يرثي فيها أحد العلماء :

هو الموت ما منه ملاذ ومهربٌ ... متى حُطّ ذا عن نعشه ذاك يركبُ

---

(١) : ولد بمدينة الهفوف سنة ١٢٧٩ هـ وتوفي سنة ١٣٥٩ هـ . انظر ترجمته وشعره في ((شعراء هجر)) للدكتور عبد الفتاح الحلو . ٢٨١ - ٣٧٩ .
(٢) : ولد بالأحساء سنة ١٢٩٣ هـ وتوفي سنة ١٣٧٧ هـ . انظر : السابق . ٤٤٧ - ٥٠٦ .
(٣) : ((العقد الثمين)) : ٤٨٣ .
(٤) : السابق : ٤٩٠ .

تُشاهِدُ ذا عينَ اليقين حقيقة عليه مضى طفلٌ وكهلٌ وأشيبُ

وقول الشاعر عبد العزيز بن حمد آل مبارك في مطلع إحدى المراثي[١]:

ألسنُ الدهر بالفنا ناطقات وقضاياه في الورى شاهدات
ورحى البين بالردى طحنتنا والليالي في حطمنا مسرعات

ويلحظ المتتبع لقصيدة الرثاء عند شعراء هذا الفريق حرصهم على متابعة المنابع الأولى لهذا الفن ، وذلك من خلال محافظتهم على استعمال مختلف الألوان التي عهدت فيه منذ القدم ؛ فكما يقوم إطار المرثية القديمة على الندب والتأبين والعزاء فإنهم – أي شعراء هذا الفريق – يلتزمون بهذه الألوان في سائر مراثيهم .

وعلى غرار الندب في المراثي القديمة يعمد الشعراء إلى إظهار الحزن والتفجع والتوجع والبكاء والحسرة على الميت ، ومنه قول عبد العزيز آل مبارك في رثاء ابن عمه[٢]:

غالَتني الدهر في ابن عَمّ كريمٍ قد عَلَتْ منه مُذْ نشاهماتُ
كان منه غصْن الشبيبة غضّا فتصدّت لكسرهِ الحادثاتُ
لائمي إن جرت دموعيَ جمراً فوق نحري تحثها الزفراتُ
إن نار الهوى بقلبي شبت فترامت من أدمعي الجمراتُ
بزّني الدهرُ صاحبي بل شقيقي وقريني فأين مني الثباتُ
وفِراقُ الأقران أبلغُ شيءٍ فيه للحازم الأريبِ عظاتُ
ما حسبتُ الأيام ترزؤني فيـ ـهِ ولا أنها بهِ فاجعاتُ

---

(١) : الحلو د. عبد الفتاح ((شعراء هجر)) ٣٧٥ .
(٢) : السابق : ٣٧٦ .

ويندب ابن عثيمين أحد العلماء فيستهل مرثيته قائلاً :[١]

لمثل ذا الخطب فلتبك العيون دماً ... فما يماثله خطبٌ وإن عظُما

كانت مصائبنا من قبله جللاً ... فالآن جُبَّ سنام المجد وانهدما

إلى أن يقول :

لو كنتُ أملكُ إذ حانت منيتُهُ ... دفعتُها عنه لكن حُمَّ ما حُتِمَا

وينفرد ابن بليهد برثاء زوجه فيَبكيها ويصف حزنه بقوله :[٢]

تَصرّمت الأواصر والرمام ... من الدنيا وهل يُغني الكلام

كأني والذي حجت قريش ... له بين المشاعر واستقاموا

سليمٌ ما ينامُ الليل طرًّا ... وكل الناس قد هجعوا وناموا

كأن الرزءَ علق في فؤادي ... قطاة حين أفلتها القطام

إلى قوله :

ولكن ليس ينسينيك شيء ... ولو نسيت مصائبها الأنام

وعلى غرار تأبين القدماء لمرثييهم ، يستمر استعمال هذا اللون في قصائدهم الرثائية ، فيعددون فضائل الميت ومناقبه ويتحولون إلى مدحه والثناء على خصاله والإشادة بها ؛ وهنا يبرز حرصهم على متابعة المضامين العامة والمعاني التقليدية الخاصة بفن الرثاء ، كما يبرز اهتمامهم بمراعاة الصفات التي تختلف باختلاف شخصية المرثي ؛ فإذا كان أميراً أو حاكماً فإنه يُؤبن بصفاتٍ كالشجاعة والعقل والفروسية والكرم ، وتبكيه السيوف والرماح والجياد التي تشعر بفقده كما في قول ابن عثيمين :[٣]

---

(١) : « العقد الثمين » : ٤٦١ .
(٢) : « ابتسامات الأيام » : ٢٥٤ .
(٣) : « العقد الثمين » : ٤٥٦ .

مضى هضبة الدنيا وبدر دجائها وفارسها المشهور عند التصادم
أجل إنه والله ما مات وحده ولكنه موتُ العُلَى والمكارم
وإلا فما بالي أرى البيض والقنا وجرد المذاكي بعده في مآتم
يبكُون معشيّ الرواقين ماجداً أبياً على الأعداء صعبَ الشكائم

وقوله في رثاء الإمام عبد الرحمن آل سعود - رحمه الله - :[1]

مضى طاهر الأخلاق والشيم التي بجسم العوالي غرة وحجولُ
مضى كافل الأيتام في كل شتوة إذا عمّ أقطار البلاد محول
مضى هضبة الدنيا التي يلتجي بها طريدُ جنايات جفاه قبيل
ترجّعُ فيه المكرمات حنينها كما رددت رجع الحنين عَجُولُ

وفي مرثية ابن بليهد للملك عبد العزيز – رحمه الله – يقول :[2]

سل العلا والنهى والجود والأدبا وسائل السمحة الغراء والكتبا
وساءل الشمس مابال الضياء غدا في منظر العين ليل يفقد الشهبا

ويقول في أخرى :[3]

اليوم تبكي بلاد العرب عاهلها ذاك الذي ظل يعليها ويبنيها
إلى قوله: وتندب العرب فيه قائداً لمعت أفكاره كشموس في نواديها

وإذا كان المرثي عالماً أو أديباً فإن تأبينه يكون بصفات منها العلم والإرشاد والمعرفة والسماحة والتقى والورع وغير ذلك من الصفات التي تتلائم مع مكانة العالم الذي يتصدى الشاعر لتأبينه ، ومنه على سبيل المثال قول

---

(١) : السابق : ٤٦٩ .
(٢) : « ملحق ديوان ابتسامات الأيام » الطبعة الأولى ١٤٠٥ هـ ص ٣٨١ .
(٣) : السابق : ٤٣٥ .

ابن بليهد في رثاء العالم الشيخ عبد الله بن عبد اللطيف آل الشيخ :[١]

إن الرزية عبد الله حين مضى ... كانت مصيبته للناس كلهم
العالم الفاضل الحبر الذي علمت ... في الناس سيرته للزهد ملتزم
سمح تقيٌّ نقيٌّ المعيُّ له ... في كل مرتبة يرقى بها همم
قد كان مؤتزراً بالعلم مرتدياً ... له توضحت الإشكال والتهم
.. بحر العلوم عديمات مناهله ... له السوابق في الإسلام والقدم
قد بث علماً وارشاداً ومعرفة ... ترسو كما رست الأطوار والأكم

وفي المرثي ذاته يقول ابن عثيمين مؤبناً :[٢]

شيخٌ مضى طاهر الأخلاق مُتّبعاً ... طريقة المصطفى بالله معتصما
بحرٌ من العلم قد فاضت جداوله ... لكنه سائغٌ في ذوق من طمِعَا
تنشقُّ أصدافه في البحث عن درر ... تهدِي إلى الحق مفهوماً وملتزما
فكم قواعد فقهٍ قد أبان وكمْ ... أشاد رسماً من العليا قد انثلما
نعى إلينا العُلا والبرَّ مصرَعُهُ ... والعِلمَ والفضل والإحسانَ والكرَما
هذي الخصال التي كانت تفضله ... على الرجال فأضحى فيهمُ علما

ومن مظاهر محافظتهم على تقاليد المرثية القديمة التزامهم بالتماس العزاء في نهاية كثير من المراثي، وهو لون من الألوان التي تميزت بها قصيدة الرثاء العربية منذ القدم ؛ وفيه يقصد الشاعر إلى تقديم ما يدل على الصبر في كارثة الموت ، فيواسي نفسه والآخرين ، ويدعوهم إلى السلو و نسيان المصيبة ، وقد يتحول العزاء عند بعض الشعراء إلى حكم ومواعظ أو أدعية وتضرعات

---

(١) : ((ابتسامات الأيام)) : ٢٤٤ .
(٢) : ((العقد الثمين)) : ٤٦٢ ، ٤٦٣ .

إلى الله ترفع .[١]

ومن أمثلة ذلك قول ابن عثيمين :[٢]

نعيت امرءاً ما قارف الدهر سوءةً ... نعمْ للمعالي والعوالي مكاسبه

سقاه من الغفران والعفو وابلٌ ... تزفُ إليه بالرضاء سحائبه

عزاءً بني عبد الرحيم فإنما ... بحسن العزا يستوجبُ الأجركاسبه

فأنتم بنو الأقوام عند حلومهم ... تخف من الطود الأشم أخاشبه

وبعد تقديم المواساة لآل الفقيد يواصل الإشادة بمن يخلُفه منهم قائلاً :

وإني لأرجو أنكم تخلفونه ... بإعلاء مجدٍ شيدته مناقبه

ويبقى له ذكر بكم يملأ الفضا ... ويشدو به فوق الغُريري راكبه

وقول ابن بليهد في رثاء صديق :[٣]

صبراً على قدر الباري وقدرته ... إذا قضى بالذي يجري وما كانا

لعل قبراً حوى بالأمس أعظمه ... تكون تربته روحاً و ريحانا

مني عليه سلام كلما طلعت ... شمس وندعو له سراً وإعلانا

ويصل ذلك بالوعظ قائلاً :[٤]

يا غافلاً ظن أن الموت تاركه ... قم وانتبه عجلاً إن كنت وسنانا

قدم لنفسك ما ينجيك خالصه ... تلقى من الله يوم الحشر رضوانا

ثم الصلاة على من في مصيبتنا ... به عزاء لنا عن فقد موتانا

---

(١) : انظر : سالم د. عبد الرشيد عبد العزيز ((شعر الرثاء العربي واستنهاض العزائم)) ط ١ ، الكويت ص ١٠ .

(٢) : ((العقد الثمين)) : ٤٨٦ .

(٣) : ((ابتسامات الأيام)) : ٢٥٧ .

(٤) : السابق : ٢٥٨ .

وعلى ذات النسق يقوم الشاعر عبد الله آل عمير بمواساة أبناء الفقيد ويشاركهم في مصابهم ، ويمهد بالعزاء للإشادة بإرث أبيهم العالِم ، ويأمل منهم أن يكونوا خير خلف له في ذلك فيقول :[1]

عزاءً بني الشيخ الأجلّ مبارك ... على رزء حبر لا يطاق له الثّار
فقوموا بنا نقسم هموماً جرت لنا ... وأحزانَ قلب أحرقت جسمه النار
لئن مات ذاك الحبر فينا فأنتم ... له خلفٌ فينا مدى الدهر أحبارُ
وما مات من أنتم ورثتم لهديه ... هَديتم بهدي الله قوماً فما حاروا
ألا فاسلموا من كل شر وفتنة ... تحفُّ بكم من جانب الله أسرارُ

وكمظهر من مظاهر تأثرهم المباشر بمضمون الرثاء القديم ، نسجوا على منوال القدماء في الجمع بين العزاء والتهنئة في آن واحد ، ويذكر صاحب « العمدة » أن أول عهد للشعراء في الجمع بين التهنئة والتعزية كان على لسان عبيد الله بن همام السلولي ؛ إذ قال ليزيد بن معاوية يعزيه في أبيه :[2]

فاصبر يزيدُ فقد فارقت ذا ثقةٍ ... واشكر حِباء الذي بالملك أصفاكا
لا رُزء أصبح في الأقوام نعلمه ... كما رُزئتْ و لا عُقبى كعقباكا
أصبحت والي أمر الناس كلهم ... فأنت ترعاهمُ والله يرعاكا
وفي معاوية الباقي لنا خلف ... إذا نُعيت و لا نسمع بمنعاكا

وكما تتابع الشعراء على هذا السنن الذي يغلب وقوعه عند موت الملوك والحكام وانتقال الملك إلى من يليهم ، فإن شعراء هذا الفريق تأثروا بذلك

---

(١) : « شعراء هجر » : ٥٠٠ .
(٢) : القيرواني ، أبي الحسن بن رشيق ، ٢ : ١٥٥ .
وانظر ترجمة الشاعر في « الشعر والشعراء » لابن قتيبة ٢ : ٦٥١ .

وجمعوا بين التعزية في الراحل و بين تهنئة من يخلفه والإشادة به ، ومن ذلك تعزية ابن عثيمين للملك عبد العزيز - رحمه الله - في وفاة أبيه الإمام عبد الرحمن آل سعود – رحمه الله – ويقول فيها : [1]

إمامَ الهدى صبراً عزاءً وحِسْبة ... فعاقبةُ الصبر الجميل جميلُ
فإن يكُ طودُالفضل زعزعه الردى ... وأضحى له تحت الرجام مقيلُ
ففيك و لا نعْدَمك من كل فائتٍ ... لنا خلفٌ للمعضلات حَمُولُ
فأنت الذي مهدت ذا الملك بعدما ... تلاشى وجُثت من قُواه أصول
وعادت بك الأيام غضاً شبابها ... وقد مسها بعد العتي محول
وما مات من كنت الخليفة بعده ... له بك عمرٌ آخر سيطول

وقريب من ذلك قول ابن بليهد في إحدى مراثيه : [2]

أرى الصبر عوناً عند كل مصيبة ... ولا يشتكي وجد على غير واجد
فما شد حبل الصبر مثل محمد ... و لا نُعي منعيٌ له مثل خالد
لنا خلف في خيرمن وخدت به ... متون المهارى في متون الفدافد
هو المرتضى عبد العزيزالذي به ... حيا كل مجد من طريف وتالد
عساه بملك مستقيم مخلد ... بعز على رغم الأنوف الحواسد

وجرياً على سنن القدماء في مزج الحكم والمواعظ بالرثاء ، يستعمل الشعراء هذا اللون من العزاء في كثير من المراثي ؛ وهو من ألوان العزاء الذي يُسلي به الشاعر نفسه و الآخرين إلى جانب التأكيد به على الحقيقة الثابتة التي لا تقبل الشك أو المراء والتي وقف أمامها الشعراء طويلاً ، وتحدثوا فيها عن نظرتهم إلى الموت كمصير محتوم لا مفر منه ونهاية لكل

---

(١) : « العقد الثمين » : ٤٧٢ .
(٢) : « ابتسامات الأيام » : ٢٦٠ .

حي ، وقد لا يبعد الباحث إن قال أن الشعراء بمثل هذا اللون من العزاء ، وبطريقة غير مباشرة ، يقدمون رثاءً لأنفسهم .

ولعل أشهر من عرف بذلك في الشعر القديم الشاعر العباسي أبو العتاهية ، وبصرف النظر عن روح التشاؤم التي صاحبت – في كثير من الأحيان – خطراته الحكمية في الزهد و المواعظ[(١)] ، فإن تأثيره امتد إلى الشعراء من بعده سواء من كان منهم زاهداً أو غير زاهد و لا سيما في فن الرثاء .

ولقد انبث غير قليل من شعر الحكم و المواعظ في المراثي عند شعراء هذا الفريق ، حتى ليصح القول أنه أصبح لازمة من اللوازم التي لا يتخلون عنها في سائر مراثيهم ، ومن ذلك على سبيل المثال هذه الأبيات الحكمية التي لا تخلو من وعظ ، وأوردها الشاعر ابن عثيمين في سياق رثائه للشيخ عبد الله بن عبد اللطيف آل الشيخ وفيها يقول[(٢)] :

فقل لمن غرّه في دهره مَهَلٌ ... فظل يَمْري بحال الصحةِ النُّعما

لا تستطِلْ غفوة الأيام إن لها ... وشْكَ انتباهٍ يُرَى موجودُها عدما

إن الحياة وإن طال السرورُ بها ... لا بُدَّ يلقى الفتى من مَسِّها ألما

فخذ لنقلتك الآتي المصيرُ لها ... زاداً فما ألحقَ الباقي بمن قَدَما

لا بُدَّ من ساعة يُبْكى عليك و لا ... تدري بمن قد بكى أو شق أو لطما

وفي المرثية ذاتها يعود الشاعر مرة أخرى إلى شعر الحكمة ليؤكد تأثره بهذا النوع ، وليثبت تمثله للحقيقة التي وقف عندها الأسلاف في كثير من من مراثيهم فيقول[(٣)] :

لكنه موردٌ لابُدّ واردَهُ ... من يُعْتَبَطْ شارخاًأومن وَهَى هَرَمَا

---

(١) : انظر : عليان د. أحمد محمد ((أبو العتاهية حياته وأغراضه الشعرية)) ١٧٤ .
(٢) : ((العقد الثمين)) : ٤٦٤ .
(٣) : السابق : ٤٦٦ ، ٤٦٧ .

عَمْري لقد غرّنا من دهرنا خِدعٌ ... من حيثُ لا يعلمُ المخدوعُ أوعلما
يقودُنا نحوها التسويفُ أو طمعٌ ... في مضمحَلٍّ قليلٍ مُعقبٍ نَدَما
والعمرُ والعيش في الدنيا له مثلٌ ... كالظلّ أومن يرى في نومه حُلُما
كُلٌّ يزولُ سريعاً لا ثبات له ... فكن لوقتك يا مسكينُ مغتنما
ليس البكاءُ وإن طال العناءُ به ... بمرجع فائتاً أو مطفيءٍ ضَرَما

وقديماً قال أبو العتاهية واصفاً غفلة الإنسان بارتياحه إلى الدنيا :[1]

عجباً أعجَبُ من ذي بصيرٍ ... يأمن الدنيا وقد أبصرها
إن للإنسان يوماً صرعة ... ينبغي للمرء أن يحذرها
كم قرونٍ حضرتنا قد مضت ... فنسينا بعدها محضرَها
في سبيل الله ما أغفلنا ... نأمن الدنيا و ما أغدرها
إنما الدنيا كظِلٍّ زائلٍ ... أحمدُ الله كذا قدّرها

وعلى ذات المنوال يتأثر ابن بليهد في مراثيه بالحكم والمواعظ و يردد المعهود منها كما كان يفعل غيره من الشعراء ، ومن ذلك قوله في إحدى المراثي :[2]

فكل حي وإن مدّ البقاء له ... إلى الحياة فقد يخني به الكبر
فما تعرّج عن حي منيته ... إذا انقضى الأجل المحتوم والعمر
فكل باق يرى فيما مضى عبراً ... والدهر فيه لأرباب النهى عبر
مازال من دولة عن ظل مملكة ... إلا يحلُّ على آثارها أخر

ويردد المعاني القديمة في قوله :[3]

---

(١) : « شرح ديوان أبي العتاهية » : ١٠٨ .
(٢) : « ابتسامات الأيام » : ٢٦٢ .
(٣) : السابق : ٢٤ .

إذا انقضت الأيام ما ينفع الفتى سوى صالح الأعمال لو نتأمل

فمن عاش في الدنياوإن طال عيشه فلابد من يوم إلى القبر يحمل

وهو في ذلك متأثر بمعاني القدماء في الحكمة إذ يقول كعب بن زهير بن أبي سلمى في لاميته المشهورة[١]:

كل ابن أنثى ولوطالت سلامته يوماً على آلة حدباء محمولُ

كما يستهل الشاعر صالح بن سليمان بن سحمان قصيدته في رثاء الملك عبد العزيز آل سعود – رحمه الله - بالتذكير والعظة قائلاً[٢]:

ما هذه الدار إلا للفنا خلقت ما هذه الدار إلا دارُ مضمار

يارب نوّر قلوباً طالما غَفِلَت ما هذه الدار إلا عبر أسفار

ونحن في غفلة عما يراد بنا كأننا غنم في بيت جزار

نلهو ونلعب في دار الغرور وما في القلب من واعظ ناه بإنذار

فخذ لنفسك زاداً للرحيل إلى دار البقاء و لا ترحل بأوزار

أين الملوك وأبناء الملوك ومن شادوا المصانع من بَرٍ وجبار

وبعد هذا العرض الذي تناول أبعاد قصيدة الرثاء عند شعراء هذا الفريق يخلص الباحث إلى القول بأنهم تأثروا ببناء وموضوعات المراثي القديمة ، ولم يختلفوا عن الأسلاف في طريقة تناولها . وبجانب ذلك حافظوا على ترتيب موضوعات القصيدة الرثائية على النحو الذي عهدوه في إطار المراثي القديمة . وقبل أن تُطوى هذه الصفحات يؤكد الباحث أنهم تأثروا بلغة الرثاء

---

(١) : الأنصاري جمال الدين محمد بن هشام ((شرح قصيدة كعب بن زهير في مدح سيدنا رسول الله ﷺ)) تحقيق أبو ناجي د. محمود حسن : ٢٤٥ .

(٢) : ((ديوان صالح بن سليمان بن سحمان)) تحقيق الفوزان د. إبراهيم بن فوزان : ١٤٤ .

القديم ؛ ويظهر ذلك من خلال اتجاههم المباشر إلى استعمال المفردات (الرثائية) التي حفل بها قاموس الرثاء القديم ، وترديدها بدلالتها الثابتة دون أن يختلف استعمال أي منها عما كانت عليه . ويبدو هذا بوضوح من خلال ترديدهم لهذه المفردات التي استخلصها الباحث من النماذج السابقة :

- **مفردات تدل على الحزن :** البكاء (باكٍ ، باكية) ، أدمع ، زفرات ، الفجيعة (فاجعات) ، الرزء (الرزية) ، الهموم ، الأحزان ، الحسرة ، الحادثات ، الخَطْب ، المآتم ، المصْرَع ، النعي ، العزاء ، المصيبة ، الندب (النوادب) .

- **مفردات تذكر بنهاية الإنسان (الموت) :** المنية ، الأجل المحتوم ، الفناء ، انقضاء الأيام ، الفراق ، القبر ، اللحد ، قضى ، مضى ، دار ، البقاء ، المصير المحتوم ، الردى ، الموت ، يوم الحشر .

- **أخرى مصاحبة للرثاء :** العمر ، القدر ، الدهر ، الإرث ، عِبَر ، آثار ، شر ، جلل خطب ، دار الغرور ، كان ، الصبر ، الخَلَفْ .

المبحث الثالث : تداخلهم موسيقياً مع الشعر القديم

أ- الأوزان والقوافي (الإيقاع الخارجي) :

يُلحظ فيما يخص هذا الجانب ملازمة الأجيال المتتابعة للشعر العربي القديم ، وانجذاب أكثرهم لعصوره الأولى ، وحرصهم على التمسك بتقاليده وقواعده ، ولكون النظام الموسيقي الخاص بالوزن والقافية من أبرز صفات وتقاليد الشعر العربي التي لزمته بثبات ولم تنفك عنه . ولذلك ألِفوا البناء الإيقاعي والنظام الوزني الذي حملته نصوص شعر القصيد ، وبعد أن دربت ذائقتهم على موسيقى الشعر العربي وتمرست بها ، وبعد رسوخ أنغام موسيقى الأوزان والقوافي في أذهانهم ، فإن واقع نتاجهم يثبت أنهم تمثلوا موسيقى الشعر العربي القديم وهم يختارون أوزان شعرهم وقوافيه . فقد تمسكوا بدءاً بركني موسيقى الشعر العربي ، وحدة الوزن والقافية وتساوي الشطرين ، وشكّل توحدهما في القصيدة قاعدة يلتزمون بها و لا يخرجون عليها ، ولم يجمعوا إلى ذلك ما استجد من أساليب الأداء المحدث في العصور المتتالية . كما تأثروا مباشرة بشيوع بعض الأوزان التي مال إليها القدماء وشكلت أكبر نسبة في أشعارهم ، كبحر الطويل الذي يقال إنه «نُظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي ، لأنه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره ويتخذونه ميزاناً لأشعارهم ، و لا سيما في الأغراض الجدية الجليلة الشأن ، وهو لكثرة مقاطعه يتناسب وجلال مواقف المفاخرة والمهاجاة والمناظرة ، تلك التي عني بها الجاهليون عناية كبيرة وظل الشعراء يعنون بها في عصور الإسلام الأولى »[1] . ويؤكد ذلك ناقد آخر ويضيف إليه بحر البسيط فيقول : « والبسيط

---

(١) : أنيس د. إبراهيم ، « موسيقى الشعر » : ٢١٠ .

يقرب من الطويل .. وقد كان لبحر الطويل في عصور الفحولة والقوة ، القِدْح المعلّى بين البحور في كثرة النظم منه ؛ فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن . وهو و أخوه البسيط يعدان بحري الجزالة والفخامة »[١] .

ووقفة متأنية عند الشكل الموسيقي الذي اتبعه بعض أبرز شعراء هذه الفئة - ولم يخالفه غيرهم - تدل بوضوح على تأثرهم المباشر وتبعيتهم للأوزان الأكثر شيوعا في عصور الشعر الأولى ؛ إذ أن نتاج الشاعر محمد بن عثيمين قد جاء في خمس وأربعين قصيدة يتراوح عدد الأبيات فيها بين خمسة وعشرين إلى ثمانين بيتا ، وقد استأثر (الطويل) بأربع وعشرين قصيدة ، وهي نسبة تجاوزت نصف نتاج الشاعر، وتلاه في المرتبة الثانية (البسيط) في تسع عشرة قصيدة ، وفي مرتبة متأخرة جاء كل من (الكامل) في قصيدة واحدة ، وكذلك (الرمل) . أما نتاج الشاعر محمد بن بليهد فقد جاء في أربع وسبعين قصيدة[٢] على أوزان أربعة بحور من بحور الشعر العربي . هي البسيط في ثلاث وثلاثين قصيدة ، والطويل في سبع وأربعين قصيدة ، والوافر في ثلاث قصائد ، والخفيف في قصيدة واحدة فقط .

وحذا الشاعر صالح بن سليمان بن سحمان حذو سابقيه في استعمال الأوزان الشائعة ، فبلغ عدد القصائد التي ضمنها ديوانه (٥٧) قصيدة جاءت على خمسة أبحر هي : الطويل وعدد قصائده (٣٤) قصيدة ، البسيط في (٢٠) قصيدة ، وقصيدة واحدة في كل من (الكامل) و (الوافر) و (الخفيف) .

---

(١) : الجندي علي ، ((الشعراء وانشاد الشعر)) دار المعارف : ١٠٢ .

(٢) : هي مجموع القصائد التي تضمنها ديوانه ((ابتسامات الأيام في انتصارات الإمام)) والملحق الذي أضافه الدكتور محمد بن سعد بن حسين ، وتراوح عدد أبيات القصائد ما بين (١٣) بيتاً و (٨) أبيات .

ومما يسترعي الانتباه في ذلك قلة تنويع استعمال البحور ، فهي في نتاج ثلاثة من المكثرين المشهورين لا تتعدى ستة بحور فقط مع الرجحان الواضح لبحري الطويل و البسيط ؛ فقد حظي الطويل باهتمام شديد من هؤلاء الشعراء ؛ فأحلّوه في المنزلة الأولى ، وتجاوزت نسبة ما نظم عليه نصف نتاجهم الشعري ، وينافسه في ذلك البسيط الذي حل في المرتبة الثانية . أما بقية الأوزان التي استخدموها وهي : (الوافر) و (الكامل) و (الخفيف) و (الرمل) فإنها تشكل نسبة ضئيلة لا تكاد تذكر إلى جانب الوزنين السابقين . وهذا يعني أنهم يتأثرون بنسب القدماء في أوزان الشعر وبحوره ، ويتمثلون الأجواء القديمة التي شاعت فيها هذه الأوزان في ضروبها الكاملة دون اللجوء إلى تقصيرها بالجزء لتتناسب وفخامة المناسبة .

وقد يكون لإعجابهم بالقصائد القديمة التي تشغل حيزاً كبيراً في مخزون الذاكرة دور في معاودة استدعاء موسيقاها الشعرية والنسج على منوالها في الوزن والقافية ، وبعض ذلك من قبيل المعارضات الوزنية ، إذ ينجذبون إلى موسيقى النصوص القديمة – وبخاصة المشهور منها - فيعارضونها بنص صريح ومباشر ، ويستمر أثرها الموسيقي عالقاً بأذهانهم فيكررون الوزن مع القافية برويها و ألفاظها في أكثر من موضع . ومن ذلك على سبيل التمثيل : احتذاء كثير من الشعراء لقصيدة أبي تمام المشهورة (البائية) التي مدح بها المعتصم بعد فتح (عمورية) وهي من (البسيط) ويقول مطلعها :[1]

السيف أصدق أنباءً من الكتب في حده الحدّ بين الجد واللعب

فقد عارضوها مباشرة بقصائد خاصة وافقوا فيها الصور والمعاني والأساليب والوزن والقافية . وفي نصوص أخرى أثبتوا انجذابهم إلى موسيقاها فتمثلوها

---

(١) : ((شرح ديوان أبي تمام)) شاهين عطية ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط ١ ، ص ١٨ .

وزناً وقافية ورويا مع ترديد أكثر ألفاظ القافية التي ختم بها الشاعر القديم أبيات قصيدته المشهورة. وتتجلى صورة هذا التأثير في معارضة الشاعر محمد بن عثيمين الصريحة لها، إذ ينسج على وزنها وقافيتها ورويها وألفاظها ومعانيها وصورها في قصيدته التي يقول في مطلعها: (١)

العز والمجد في الهندية القضب لا في الرسائل والتنميق للخطب

ويظل أثر موسيقى البائية القديمة – التي قالها أبو تمام – عالقا بذاكرته، فيردد إيقاعها الموسيقي وزناً وقافية ويكرر بعض ألفاظ قافية النص القديم: (السبب – الشهب – الحدب – الخطب – القضب – تجب – الكرب – الكتب – العرب – كذب – النجب – السلب – الغضب – لعب – نسب ..) (٢) في قصيدته التي يستهلها بقوله: (٣)

بين العلا والقنا والمشرفي نسب وصدق عزم الفتى في ذلك السبب
لا يبلغ المجد إلا من تكون له نفس تتوق إلى ما دونه الشهب
سيف الإمام الذي بالكف قائمه ماضي المضارب مافي حده لعب

و على ذات المضمار يعارضها محمد بن بليهد معارضة صريحة، ويلتقي معها في المعاني والوزن والقافية بقصيدته التي مطلعها: (٤)

دعتك طيبة فانهض وانتبه أجب سرواجنب الخيل خلف الأنيق النجب
شمر بعزمك واجذبها ململمة خضر الكتائب إذ تغني عن الكتب

وفي قصيدة أخرى يعود إلى استرفاد إيقاعها الموسيقي، فيكرر الوزن والقافية وشيئاً من ألفاظها فيقول: (٥)

متى تسير بنا المهرية النجب بهن يقضي لأهل الطية الأرب

---

(١): ((العقد الثمين)) : ٢٩ .
(٢،٣): السابق : ١٢٥ ، ١٣٣ .
(٤): ((ابتسامات الأيام)) : ٩٠ .
(٥): السابق : ٢١٩ ، ٢٢١ .

وفيها يقول :[١]

وقال قولاً أبو تمام مطلعه السيف ينشيء ما لا تنشيء الكتب

ويعود في قصيدة ثالثة ليؤكد تمثله لموسيقى البائية القديمة ، فيلتقي مع وزنها – البحر البسيط – ورويها – الباء المكسورة – ويكرر القافية بألفاظها في نحو قوله : (القضب – الحجب – الحقب – الخطب – الحرب – الكذب – الذهب – منقلب – الشهب – النوب – ولم يشب – السلب – اللهب – الكثب – أبي كرب – الرحب..)[٢] وهي ذات الألفاظ التي قفى بها الشاعر القديم أبيات قصيدته ، وفي هذه القصيدة يقول ابن بليهد :[٣]

حط الرحال فهذا سيد العرب عبد العزيزفما في النفس من أرب

بنىذرى المجد واحتاطت بنوه بها بالأعوجيات والهندية القضب

وعلى ذات المنوال يلتقي الشاعر صالح بن سليمان بن سحمان مع سابقيه في مديحته التي يقول فيها :[٤]

أنت المليك الذي دانت لسطوته كل البرية بالهندية القضب

وذا برأيك مع حزم يسايره وبالقواضب لا بالكتب والخطب

ويعود إلى النسج على وزنها وقافيتها في قصيدته التي يصدرها بقوله :[٥]

أهلاً وسهلاً بكم يا سيد العرب ومرحباً بك يا ابن السادة النجب

وكما تأثروا بشيوع الأوزان المعهودة في الشعر العربي القديم ، فإنهم يتأثرون في

---

(١) : السابق نفسه . :
(٢) : السابق : ١٥٨ - ١٦١ .
(٣) : السابق نفسه .
(٤) : « ديوانه » تحقيق الفوزان د. إبراهيم فوزان : ١١٨ .
(٥) : السابق : ١٦٤ .

القافية بشيوع الحروف المستخدمة رويا في شعر القدماء [1] ، إذ تجنبوا المجيء بالروي من الحروف القليلة الشيوع والحروف النادرة ، واستعملوا حروف الروي المشهورة التي وقعت رويا – بكثرة – في الشعر العربي القديم ، وهذه قائمة تشتمل على حروف الروي التي استخدمها كل من : الشاعر محمد بن عثيمين وعبد الله بن بليهد وصالح بن سحمان ، وأمام كل حرف عدد القصائد التي استعملوا فيها تلك الحروف ؛ ومن خلال ذلك يُلحظ اقتصار كامل نتاجهم على استخدام الروي بأحد عشر حرفا ، أكثرها من الشائع بكثرة في الشعر العربي وأقلها من الحروف المتوسطة الشيوع ، وواحد فقط مما يقل شيوعه :

حرف الروي	نوعه بحسب الشيوع في الشعر القديم	عدد القصائد عند ابن عثيمين	عدد القصائد عند ابن بليهد	عند ابن سحمان
الراء	شائع بكثرة	٩	١٤	١٠
اللام	شائع بكثرة	٥	١٣	١٩
الميم	= =	٩	١٤	١٠
الباء	= =	٧	١٠	٤
الدال	= =	٣	١١	٥
النون	= =	٤	٤	٢
العين	= =	٣	٥	-
الياء	متوسط الشيوع	-	١	٢
الحاء	= =	٣	-	-
الفاء	= =	٢	٢	-
التاء	قليل الشيوع	-	-	٥

---

(١) : يقسّم الدكتور إبراهيم أنيس وقوع حروف الهجاء رويا إلى أربعة أقسام بحسب شيوعها هي : حروف شائعة يكثر منها مجيء الروي ، ومتوسطة الشيوع ، وقليلة الشيوع ، ونادرة الشيوع .
انظر : ((موسيقى الشعر)) ٢٧٥ .
ويرى الأستاذ علي الجندي ((أن يتجنب الشاعر حروف الروي الكريهة البشعة التي تصدم الآذان و تغثي النفس وتخدش الخاسة الفنية . وهي على الترتيب : الثاء ، والخاء ، والذال ، والزاي ، والشين ، والصاد ، والطاء ، والظاء ، والغين ،والواو .)) انظر : ((الشعراء وانشاء الشعر)) : ١٢٠ .
وهذا الرأي ذهب إليه ابن الأثير منذ القدم إذ يقول : ((واعلم أنه يجب على الناظم والناثر أن يجتنبا ما يضيق به مجال الكلام في بعض الحروف كالثاء والذال والخاء والشين والصاد والطاء والظاء والغين فإن في الحروف الباقية مندوحة عن استعمال ما لا يُحسن من هذه الأحرف المشار إليها .. والناظم في ذلك أشد ملامة .. والناظم لا يعاب إذا لم ينظم هذه الأحرف في شعره . بل يعاب إذا نظمها ، وجاءت كريهة مستبشعة)) انظر :((المثل الساعر في أدب الكاتب والشاعر)) ١ : ٢٨٨ .

هذا ويدرك المتأمل في نتاج شعراء هذا الفريق ، أنهم بعد طول مصاحبة ومراس لموسيقى الشعر العربي القديم ، ورثوا عن أسلافهم سلامة أوزان الشعر وقوافيه ، واكتسبوا بذلك مهارة وزنية جعلتهم قادرين على امتلاك زمام النظام الموسيقي والإجادة في استعمال الوزن والقافية ، وانعكس هذا المكتسب على الشكل الموسيقي لنتاجهم ، فجاء مماثلاً لجودة الأداء القديم ودقته ، محتذياً حذوه في وضوح الموسيقى وتناسقها ، وندر أن يعثر فيه الباحث على اختلال في الوزن أو نشاز في القافية ، وإن وقع في شعر بعضهم - على قلة وندرة - شيء من الضرورات الشعرية أو العيوب العروضية التي وردت في أشعار الأقدمين وقبلت منهم (١) ، متقيدين في ذلك بأحكام العروض والقافية وحدودها وصفاتها . كما أنهم لم يلجأوا إلى ما استحدث في عصور متأخرة من ضروب وزنية وفنون في الأداء .

ب- الموسيقى الداخلية :

وكما تأثروا بالموسيقى الخارجية للشعر العربي القديم ، فإنهم حرصوا على استخدام بعض الخصائص الموسيقية التي نشأت داخل النصوص القديمة ، واستطاع من خلالها الشاعر القديم تقديم تشكيلات إيقاعية لا يخفى أثرها الموسيقي عند سماع الشعر أو قراءته .

ومن تلك الأنماط التي تأثروا بها والتزموها في نتاجهم :

---

(١) : ومن ذلك حذف الهمزة بحركتها في قول ابن بليهد : ((ابتسامات الأيام : ٢٨))

إذا تشعبت الأنساب قيل له أنت الموطد في عدنان منتزرا
وفي اليمامة بيت ضم جانبه مجداً تقصّر عن تفصيله الشعرا

فالقافية في القصيدة منصوبة ، وجاءت قافية البيت الثاني مرفوعة .

وكذلك من الضرورات الشعرية (قصر الممدود) كقول ابن عثيمين : ((العقد الثمين : ٢٠١))

فأخلصوا نية لله صادقة على الصواب كما قدقرر(الصلحا)
فيا إمام الهدى زين الوجود ويا فرع الأئمة وابن السادة (السمحا)

فالشاعر قصر (الصلحا) و (السمحا) وهي ممدودة في الأصل : الصلحاء جمع صليح وهو الصالح في قوله وفعله . و السمحاء جمع سميح وهو الوهوب الكريم .

- التصريع :

وهو أحد المعالم الأساسية في القصيدة العربية القديمة ، وقد أشار إليه وحدد موقعه قدامة بن جعفر في معرض حديثه عن نعت القوافي فقال : « أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج ، وأن يقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها ، فإن الفحول المجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه ، وربّما صرعوا أبياتاً أخر من القصيدة بعد البيت الأول ، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره »[(١)] . ويعرفه صاحب العمدة ويفرق بينه وبين التقفية فيقول : « فأما التصريع فهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه : تنقص بنقصه ، وتزيد بزيادته.. والتقفية : أن يتساوى الجزءان من غير نقص و لا زيادة »[(٢)] .

وبإحساس الشاعر المُدْرك لأبعاد قيمته الفنية يتناوله الأستاذ علي الجندي كظاهرة إيقاعية مؤثرة في موسيقى الشعر العربي ، فيقول : « والتصريع – في حقيقته - ليس إلا ضرباً من الموازنة والتعادل بين العروض والضرب ، يتولد منها جرْسٌ موسيقي رخيم . وهو لذلك من أمسّ الحلى البديعية بالشعر ، وأقربها إليه نسباً ، وأوثقها به صلة .

ونحن حينما تُرهف آذاننا للإنشاد من شاعر معروف ، فأول ما نتشوف إليه ، ونترقبه منه ، هذا التصريع الذي يشبه مقدمة موسيقية خفيفة قصيرة ، تلهب إحساسنا ، وتهيئنا لاستماع قصيدته ، فإن أغفله أو أتى به رديئاً أو ركيكاً ، خيل إلينا أن شيئاً من الجمال ترك مكانه شاغراً .»[(٣)] وقد التزمه الشعراء الأوائل وأدركوا قيمته ، وفي ذلك يقول أبو تمام من قصيدته التي مدح بها

---

(١) : « نقد الشعر » تحقيق كمال مصطفى ص ٥١ .
(٢): القيرواني ، أبي الحسن بن رشيق ١ : ١٧٣ .
(٣) : « الشعراء وانشاد الشعر » : ١٣٤ .

أبا سعيد محمد بن يوسف الطوسي :[١]

وتقفو لي الجدوى بجدوى وإنما يروقك بيتُ الشعر حين يصرّعُ

وبعد استقراء المطالع في نتاج هذا الفريق يؤكد الباحث أن الشعراء تأثروا بإيقاع المطالع القديمة ،[٢] وأدركوا قيمة التصريع في مطالع القدماء ، فالتزموه في كامل نتاجهم ولم يحيدوا عنه إلاّ في مواضع قليلة جداً ؛ فهذا ابن عثيمين يصرع أربعة وأربعين مطلعاً من مطالع خمس وأربعين قصيدة تمثل مجموع نتاجه، وكذلك يعمد الشاعر ابن بليهد إلى تصريع البيت الأول في إحدى وسبعين قصيدة من أصل أربع و سبعين اشتمل عليها الديوان والملحق ، ويتبعهما في ذلك الشاعر صالح بن سحمان إذ يتخلى عن التصريع في ثلاث قصائد من مجموع سبع وخمسين قصيدة تمثل كامل نتاجه .

وكمثال على استخدام المطلع المصرع بالعروض التي تُغيّر في الطويل بزيادة للإلحاق بالضرب ؛ قول ابن عثيمين في مطلع قصيدة يمدح فيها الملك عبد العزيز - رحمه الله - ويهنئه بفتح ((حائل)) :[٣]

تهلل وجه الدين وابتسم النصر فمن كان ذا نذرٍ فقد وجب النذر

وقول ابن بليهد في مطلع قصيدته التي يحاكي فيها ((رائية)) علي بن الجهم :[٤]

---

(١) : ((ديوانه)) شرح ، شاهين عطية : ١٧٨ .

(٢) : ومنه ما يجيء على سبيل المعارضات أو التضمين ، وفي كل ينجذبون – مباشرة - إلى موسيقى بعض المطالع القديمة التي تتردد أصداؤها في الذهن .
نحو قول الشاعر ابن بليهد في أحد المطالع : ((ابتسامات الأيام ٢٦١))
مابال عينك منها الدمع ينهمر كأنه جدول أو مدجن مَطِرُ
متأثراً بمطلع بائية (ذي الرمة) المشهورة :
مابال عينك منها الماء ينسكب كأنه من كلى مفريّة سرب
((ديوانه)) تصحيح وتنقيح كارليل هنري هيس مكارتني . عالم الكتب : ١ .

(٣) : ((العقد الثمين)) : ١٤٢ .

(٤) : ((ملحق بقصائد ابن بليهد التي لم يحوها ديوانه المطبوع)) د. محمد بن سعد بن حسين : ٣٩٣ .

عيون المها بين الجزيرة والنهر جلبن لقلبي سالف العهد والذكر

ومعلوم أن عروض بحر الطويل دائما مقبوضة ، والقبض هو حذف الخامس الساكن فتتحول «مفاعيلن» إلى «مفاعلن» ، وفي البيتين السابقين جاءت العروض تامة على وزن «مفاعيلن» - (سم الن صر) و (ة و النهر) - وذلك للإلحاق بالضرب التام حال التصريع . ومن أمثلة استخدامهم للمطلع المصرع بعروض مقبوضة - مفاعلن - وضرب مقبوض مثلها قول ابن عثيمين في مطلع إحدى قصائده : (١)

خليلي مرا بي على الدار واربعا لنشعب قلبا بالفراق تصدعا

وقوله في مطلع أخرى : (٢)

منال العلا إلا عليك محرم وكل مديح في سواك يذمم

وقول ابن بليهد : (٣)

تغير رسم الدار أصبح خاليا فليس بها حي يجيب المناديا

وقوله في مطلع آخر : (٤)

قفا إن هذا الربع مقوجنابه نسائله عن أهله وجوابه

ومن أمثلة استخدام العروض التي تغير بنقص لإلحاقها بالضرب :

قول ابن عثيمين في مطلع قصيدة مدحية : (٥)

ضمان على أن الغرام طويل إذا شحطت دار وبان خليل

---

(١) : « العقد الثمين » : ٣٨٦ .
(٢) : السابق : ١٥٢ .
(٣) : « ابتسامات الأيام » : ١٥ .
(٤) : السابق : ٢٣٤ .
(٥) : « العقد الثمين » : ٣٧١ .

وقوله في مطلع آخر :[١]

أقلا ملامي فالحديث طويل ومن عادة ألا يطاع عذولُ

وقول ابن بليهد :[٢]

أقلا ملامي فالحديث طويل وشكواي بين العارفين شكول

فالعروض في المطالع الثلاثة – الأخيرة - توحدت في لفظة (طويل) وجاءت على وزن ((مفاعي التي تنقل إلى فعولن))[٣] وحدث فيها تغيير بالنقص لتتعادل مع الضرب على وزن ((مفاعي = فعولن)) .

أما التصريع المستأنف وهو التصريع الذي يقع أثناء القصيدة[٤] . فكما قلّ استعماله في الشعر العربي القديم ، فقد أهمله أكثرهم واستعمله بعضهم في مواضع قليلة . وبخاصة عند النُقلة في المعاني ، ومنه قول الشاعر محمد بن عثيمين في قصيدته التي مطلعها :[٥]

نعم هذه أطلال سلمى فسلم وأرخ بها سيل الشئون واسجم

حيث قال بعد أبيات :[٦]

أقول لصحبي والمراسيل ترتمي بِنَا سُهَّما ترمي الفيافي بسهّم

ومثله قول ابن بليهد ببعد عدة أبيات من مطلع القصيدة المصرع :[٧]

---

(١) : السابق : ٢٢٢ .
(٢) : ((ابتسامات الأيام)) ٢٦٧ .
(٣) : ويسمى ذلك : الحتذف ، وهو اسقاط سبب خفيف من آخر التفعتيلة حيث تتحول ((مفاعيلن)) إلى ((مفاعي)) وتنقل إلى ((فعولن)) .
انظر ((موسيقى الشعر العربي)) : ٧٦ ، و ((الكافي للتبريزي)) : ٢٤ ، ٢٥ .
(٤) : انظر الدكتور السيد إبراهيم محمد ((التصريع المستأنف داخل القصيدة العربية)) ط ١ : ٥ .
(٥) : ((العقد الثمين)) : ٣٩٦ .
(٦) : السابق نفسه .
(٧) : ((ابتسامات الأيام)) : ١٧ .

فلا زال موجودا أخو المجد باقيا يذب عن السمحاء للدين حاميا

ومثل ذلك أيضاً قوله في قصيدته التي أولها :[١]

لك الحمد يا من للمحامد مأهل وشكرجزيل والرضى منك أجزل

حيث قال بعد أبيات مستأنفاً :[٢]

يقودهم حامي الحقيقة باسل شجاع ولا باب الندى منه مقفل

ـ ألوان أخرى معهودة في بناء الموسيقى الداخلية :

ومن منطلق تأثرهم بأنواع الموسيقى الداخلية ، التي استطاع بها الشاعر القديم إكساب نصه الشعري بعداً إيقاعياً بارزا ، استعملوا ضروباً من القوافي الداخلية التي عهدت منذ القدم في الشعر العربي ، وادرجت في إطار المحسنات البديعية . وحتى لا يطول الكلام ويتفرع القول يكتفي الباحث هنا بذكر أبرز الألوان التي استخدموها – إلى جانب ما تقدم - للدلالة على شدة تمثلهم للإيقاع الشعري القديم ، وثباتهم على العطاء الذي حققه الأسلاف في الموسيقى الداخلية للبيت الشعري ؛ ومن تلك الألوان :

ـ التقسيم والترصيع والتسميط :

وهي أنماط مألوفة ، تمتد جذورها إلى أقدم شعر قالته العرب ، وتكاد تجتمع في تقسيم البيت الشعري إلى مقاطع صوتية ودلالية تؤدي إلى تآلف الإيقاع الداخلي وتناغمه[٣] . واشترط القدماء للترصيع تماثل المقاطع أو الأجزاء في الوزن والسجع .

(١،٢) : السابق : ٢١ ، ٢٢ .

(٣) : انظر : ابن جعفر ، قدامة ، ((نقد الشعر)) : ٤٠ . وانظر : العسكري ، أبو هلال ، ((الصناعتين)) ص ٤١٦ .

كما اشترطوا للتقسيم (١) « استيفاء المتكلم أقسام المعنى الذي هو آخذ فيه » .

أما التسميط فهو « أن يجعل الشاعر كل بيت ، بسمطه ، أربعة أقسام ثلاثة منها على سجع واحد ، بخلاف قافية البيت » (٢) . هذا إلى ألوان بديعية أخرى مثل التجنيس والإزدواج التي تضفي على الأبيات إيقاعات إضافية ..

ولقد توثقت صلتهم بهذه الأنواع التي عرفت في الشعر العربي القديم ، وجاء استعمالهم لها متوافقاً مع استعمالات القدماء ؛ بل إن المتتبع لبعض المواضع التي استخدموا لها مثل هذه الأنواع يلمح تأثرها المباشر بالإيقاع الأسلوبي الذي استعمله القدماء في بناء القوالب والتراكيب لتلك الأنواع ، ومرد ذلك إلى تجاوبهم مع المحفوظ . ومنه على سبيل المثال تتابعهم على أسلوب الشرط الذي حقق بواسطته الشاعر القديم إيقاعاً مميزاً في (التقسيم) كقول حسان بن ثابت (٣) :

قوم إذا حاربوا ضرُّوا عدوّهُمُ ... أوحاولوا النفع في أشياعهم نفعوا

وقول أبي الطيب المتنبي (٤) :

ثقال إذا لاقوا ، خفافٌ إذا دُعُوا ... كثيرٌ إذا شَدُّوا ، قليل إذا عُدُّوا

وقول مروان بن أبي حفصة (٥) :

هم القوم إن قالوا أصابوا، وإن دُعُوا ... أجابوا، وإن أعْطَوْ أطابوا، و أجزلوا

ومنه قول زهير بن أبي سلمى (٦) :

---

(١) : المصري ، ابن أبي الإصبع ، « تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن » تحقيق د. حفني محمد شرف ص ١٧٣ .
واظر : القيرواني ، أبو الحسن بن رشيق ، « العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده » باب التقسيم : ٢ : ٢٠ .
(٢) : الحموي ، ابن حجّة ، « خزانة الأدب وغاية الإرب » ٢ : ٤٣١ .
(٣) : « ديوانه » تحقيق عرفات ، د. وليد ، ١ : ١٠٢ .
(٤) : « شرح ديوان المتنبي » البرقوقي ، عبد الرحمن ، ٢ : ٩٢ .
(٥) : « العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده » ، ٢ : ٥٩ .
(٦) : « شعراء النصرانية في الجاهلية » ، ٤ : ٥٧٣ .

هنالكَ إن يُسْتَخْبَلُوا المال يُخْبِلُوا وإن يُسْأَلُوا يُعْطُوا وإن يَيْسِروا يُغْلُوا

ويترك هذا الإيقاع أثراً بالغاً في موسيقاهم الداخلية ، فينسجون على منواله ، كقول ابن عثيمين :[١]

ليوثٌ إذا لاقَوْا ، بدورٌ إذا انتدوا غيوثٌ إذا أعطوا ، جبال لمُحتم

وإن وَعَدُوا أوْفُوا، وإن قَدروا عفوا وإن حَكَّموهمْ أقسطوا في المحكم

وقوله في موضع آخر :[٢]

إذا وهبوا أغنوا ، وإن قَدِرُوا عَفَوا وإن حاربوا أشْجَوا ، وإن عقدوا شدّوا

وعلى ذات النسق يقول ابن بليهد :[٣]

إلا إذا حربوا ضروا، وإن ندبوا سروا، وإن قعدوا نعماً بمن قعدا

وفي موضع آخر يتجاوب ابن بليهد مع المحفوظ فيستل من مخزون الذاكرة بيت مروان بن أبي حفصة – السالف ذكره – ويضمنه مستبدلاً لفظة (أطابوا) بلفظة (أجادوا) في قوله :[٤]

(هم القوم إن قالوا أصابوا ، وإن دعوا أجابوا ، وإن أعطوا أجادوا ، وأجزلوا)

وإن شهدوا اليوم العبوس كأنهم أسود لها بين العرينين أشبل

ويمتد بإيقاع الشرط المصاحب للتقسيم فيقول في إحدى مدائحه :[٥]

إذا نسبتم ففي أنسابكم شرف وإن ركبتم ففي جولاتكم عطب

---

(١) : « العقد الثمين » : ٢٧٢ .
(٢) : السابق : ٣٦١ .
(٣) : « ابتسامات الأيام » : ٤٦ .
(٤) : السابق : ١٠٧ .
(٥) : السابق : ٥١ .

وإن رضيتم كأن الأرض مرجعة وإن غضبتم ففيكم يعرف الغضب

ومن ذلك أيضاً قول الشاعر عبد العزيز العلجي :[١]

أسود إذا خاضوا الغمار وإنهم بدور إذا حلوا الصدور بمجمع

وقول الشاعر عبد اللطيف آل عمير :[٢]

خيل إذا ركضوا ، أسد إذا وثبوا غمرٌ إذا برزوا ، يُمْن معاً سمحا

وكما اهتم القدماء بصحة التقسيم وتنوّع صوره إلى جانب اهتمامهم بما يثيره توافق المقاطع والأجزاء من إيقاع صوتي تتنوّع بواسطته موسيقى البيت ومن ثم موسيقى النص ، فإنهم – أي شعراء هذا الفريق – أدركوا هذه القيمة ، وقلدوا الشعر العربي في اهتمامه بهذا النوع ؛ وفي النماذج التالية ما يؤكد حرصهم على الاهتمام القديم يقول ابن عثيمين :[٣]

فإذا حَبَا لم تلقَ غيرَ مُمَوِّلٍ وإذا سطا لم تلقَ غيرَ مُعَفَّرِ
وإذا نظرت نظرت أحسن منظر وإذا سَمِعْتَ سَمِعْتَ أكرم مخبر

ومثل ذلك قوله من مواضع مختلفة :

- مفيدٌ ومتلافٌ ، إذا جاد أوسطا فما الأسد الضاري وما الوابلُ الهمرُ (٤)
- فأضحوا وهم ما بين شاوٍ مجندلٍ وبين أسير في الحديد و هارب (٥)
- أرْشَدْتَ جاهلهم علماً ، ومُحسنهم فضلاً ، ومذنبهم عفواً عن الزلل (٦)
- فللهِ كم مجدٍ أشاد ، وكم عدى أباد ، وكم مال أفاد تبرّعا (٧)

ويحذو ابن بليهد حذو سابقه في التأثر بتنوع إيقاع التقسيم المعهود في شعر

---

(١) : الحلو ، د. عبد الفتاح محمد ((شعراء هجر)) : ٣٧٩ .
(٢) : السابق : ٤٥٦ .
(٣) : ((العقد الثمين)) : ٢٢٠ .
(٤- ٧) : السابق ، وأرقام الصفحات على التوالي : (١٥٠) ، (١٦٦) ، (٣١٢) ، (٣٦٥) .

الأسلاف ومن أمثلة ذلك في شعره قوله :

- ففيك علامات الشجاعة والندى فسيفك قتال وكفك باذل (١)
- لم يدرك المجد إلا كل مقتحم من حرٍّ مضطرم أو موج ملتطم (٢)
- إن جادأوسارفي يومي ندى ووغى جادت أنامله بالرزق والأجل (٣)
للسلم و الحرب كاسات معتقة قسماً من الصاب أو قسماً من العسل
- قضى عمره شطرين طول حياته: بمحرابه شطر ، وفي علمه شطر (٤)
- وأمّا دهرها : نصف صلاة ، ونصف في هواجرها صيام (٥)

هذا إلى جانب اهتمامهم بكثير من المؤثرات الصوتية التي استعملها الشاعر العربي القديم في بناء البيت والقصيدة ، واستطاع بواسطتها إضافة ألوان من التناغم الإيقاعي المؤثر في موسيقى الشعر .

فحرصوا كما حرص سلفهم على استعمال بعض المحسنات البديعية كالطباق والجناس والتكرار، بعد أن أدركوا ما فيها من أثر على موسيقى الشعر الذي ترد في سياقه ، وتفاوت مجيئهم بها بين التكلف والعفوية ، ويكتفي الباحث هنا -وعلى سبيل التمثيل بذكر نماذج تبين متابعتهم للشعر العربي القديم في اهتمامه بهذه المحسنات البديعية ؛ فمن أمثلة استخدامهم للطباق الذي يركزون فيه على الجانب الإيقاعي الناتج عن الجمع بين المتضادات قول ابن عثيمين :

- تشكو معاطفها إعياروادفها يا للعجائب ذا (كاس) وذا (عاري) (٦)
- إذاما(رضوا) باخت من الحرب نارها وإن (غضبوا) ألقى الوليد مراضعه (٧)
- ونسعى لجمع المال (حلاً) و(مأثما) وبالرّغم يحويه[البعيد] و[أقرب] (٨)

(١-٥) : ((ابتسامات الأيام)) ومواضعها في الديوان على التوالي : (ص ١٤١) ، (١٥٦) ، (٢٤٠) ، (٢٥١) ، (٢٥٥) .

(٦-٨) : ((العقد الثمين)) وأرقام الصفحات على التوالي : (٢٩٣) ، (١٨٧) ، (٤٩١) .

تُحَاسَبُ عنه (داخلاً) ثم (خارجاً) وفيم صرفناه ومن أين يُكسَبُ
(ويسعد) فيه وَارثٌ متعفّفٌ تقيٌ (ويشقى) فيه آخر يلعب

وقول ابن بليهد :

- فليس ينال المجد إلا ابن حرة (ثقيل) (خفيف) لو دعي مهذب (١)
(ثقيل) على الأعقاب إن كسّر الفنا (خفيف) على الرِّدات والخيل حزب
- به تأمن الأظعان (شرقاً) و (مغربا) ومن أمنه الأفلاك في البحر تركب (٢)
- (قليلون)في الهيجا(كثيرون)في العدى كلوم وقد تملي المزاد الشرائع (٣)
- حتى استقر وشمل (البغي مفترق) على يديه وشمل (الحق مجتمع) (٤)

ومن أمثلة ذلك أيضاً استخدامهم للتكرار بأنواعه المعهودة ؛ سواء أكان لحرف أو لكلمة أولجملة أو لمقطع ، والذي يُعد من الوسائل الموسيقية التي استخدمها الشعراء الأوائل في إطار التنسيق الصوتي أو ((الهندسة الصوتية))(٥)، يقول ابن عثيمين :

- (تقضي المواضي فيمضي) حكمها أمماً إن خالج الشك رأي الحاذق الأرب (٦)
- (ليث الليوث) أخو الهيجاء مِسْعَرُها (السيد المُنجِبُ ابن السادة النُجب) (٧)
- (فقد كان لي فيه) إلى الأنس مسرح (وقد كان لي فيه) سرى ومقيل (٨)

وقول ابن بليهد :

- فمالنا غير ثوب (الصبر) نلبسه (والصبر) للناس محمود إذا (صبروا) (٩)
- ولكن ليس ينسيتيك شيء ولو نسيت مصائبها الأنام (١٠)
- سقتني مصيبات الزمان سمامها بسم الليالي بعد سم الأساود (١١)
- أوحى إليهم به حتى إذا انقلبوا عن حسن منقلب في خير منقلب (١٢)

(١-٤) : ((ابتسامات الأيام)) ومواضع الأبيات على التوالي : (ص ٤٠) ، (٤١) ، (٩٧) ، (١٦٦) .
(٥) : انظر : يوسف د. حسني عبد الجليل ، ((موسيقى الشعر العربي)) ١ : ١٦ .
(٦-٨) : ((العقد الثمين)) ، ومواضعها في الديوان على التوالي : ص (٢٩) ، (٣١) ، (٢٢٣) .
(٩) : ((ابتسامات الأيام)) ، ٢٦٢ .
(١٠-١٢) : السابق ، ومواضعها في الديوان على الترتيب : ص (٢٥٥) ، (٢٥٩) ، (١٥٩) .

وقول الشاعر عبد العزيز بن حمد آل مبارك :[١]

ملك ليس كالملوك ولكن ملك عنده المملوك عبيد

ومن أمثلة استخدامهم للجناس بأنواعه قول ابن عثيمين :[٢]

وما نال هذا الملك حتى تحطمت صدور العوالي في صدور الكتائب

حيث جانس الشاعر بين صدور العوالي (أسنة الرماح) وبين صدور الكتائب (نحور الجند) وهو من الجناس التام (المماثلة) .

وعجز البيت تضمين لقول أبي تمام من قصيدة يمدح بها أبا دلف العجلي :[٣]

إذا الخيل جابت قسطل الحرب صدّعوا صدور العوالي في صدور الكتائب

وقوله من الجناس الناقص :

- أريج مَجْدٍ من الريان أحيانا أهدى لناشره رَوْحاً وريحانا[٤]

- (وتجددت) من (جدة) أعلامه وتقشعت منها رسوم المنكر[٥]

وجرت (ينابيع) الهُدى من (ينبع) هذي السعادة يالها من مفخر

وقوله :[٦]

فماذا بدا فيما عدا لو تعقلوا ولكن جسومٌ في حلوم البهائم

فالجناس في الأبيات السابقة على التوالي بين لفظي (روحاً و ريحانا) و (تجددت ، جدة) و (ينابيع ، ينبع) و (بدا ، عدا ، كذلك جسوم وحلوم) وهو من الجناس الناقص

---

(١) : الحلو د. عبدالفتاح محمد ((شعراء هجر)) ٢٩٦ .
(٢) : ((العقد الثمين)) : ١٦٣ .
(٣) : ((شرح ديوان أبي تمام)) : ٤٦ .
(٤) : ((العقد الثمين)) : ٤٢٨ .
(٥) : السابق : ٢٠٧ .
(٦) : السابق : ٢٨٩ .

الذي يكثر نظيره في الشعر العربي القديم .

وكذلك من الجناس في شعر ابن بليهد قوله :

- اليوم تفترق الركبان بالخبر عن حادث الأمس بين الحِجْرِ والحَجَرِ(١)
- فوالله ما في الدهر والعيش لذة تمر وأبقى خالداً بعد خالدِ(٢)

ومثله قول الشاعر عبد العزيز بن حمد آل مبارك (٣) :

عزّةُ ذاتُ عِزّةٍ جدها الـ ـمنصور بالحسن ضل فيه الرشيد

فقد ركز الشاعران – في الأبيات السابقة – على الإيقاع الصوتي المعهود في الألفاظ التي يجيء على مثلها استخدام الجناس التام .

وهكذا نجد أن العناية بالموسيقى والإيقاع الداخلي على طرائق المتقدمين في تقطيع الكلام وتجنيسه والمزاوجة فيه والمطابقة والمقابلة كانت ملمحاً بارزاً في شعر هذه الفئة التي كثيراً ما كانت تقصد إليها قصداً وتتكلف الإتيان بها .

---

(١) : « ابتسامات الأيام » : ١٢٣ .
(٢) : السابق : ٢٥٩ .
(٣) : « شعراء هجر » : ٢٩٤ .

المبحث الرابع : استلهام الصورة الفنية القديمة

جاءت الصورة الشعرية في الشعر العربي القديم نتيجة لتصورات مختلفة يستدعي بعضها بعضاً لتشكيل إطار واحد أهم محاوره الشكلية والوضوح .

ولقد انتهى الدارسون - المحدثون - إلى جملة من الصفات التي غلبت على طبيعة الصورة التي استخدمها الشاعر العربي القديم ؛ فتصدرت النزعة الحسية - المدركة بإحدى الحواس - الخصائص التي امتازت بها الصورة القديمة «وأول ما يجدر الالتفات إليه فيما يختص بالشعر القديم هو أن الشاعر - وكذلك الناقد - كان ينزع نزعة حسية في فهم الجمال وفي تصويره ؛ فكان الجمال عنده فيما ترضى عنه الحواس ، كل حاسة وما يوافقها . هذه النزعة الحسية كانت حَرِيّة أن تفرض نفسها على الصورة الشعرية .»[1] ومن خلال هذه الخاصية يتراءى جانب من مفهوم الشاعر القديم للصورة ؛ يتمثل في نظره إليها كأداة تشرح الحقيقة وتوضحها إلى جانب الحرص على استخدامها كَلَون من الزخرف والحُلي ، وترتب على ذلك ميل الصورة - القديمة - إلى الوصفية المباشرة التي تقرر الحقيقة وتتجاهل التعبير عن جوهر الشعور الذي تنطوي عليه الفكرة ، وغلب على الشاعر القديم

---

(١) : إسماعيل د. عز الدين ، «الأدب وفنونه» . ط ٦ ، دار الفكر ، ص ١٤٠ .

اهتمامه بإدراك ظواهر الأشياء المادية ، وحرصه على تسجيل الانطباعات التي تباشر الواقع الحسي الذي يُؤدِي بسهولة إلى التوضيح وتجريد المعاني . وقد لحظ الأستاذ علي الجندي ارتباط الصورة القديمة بالجانب الحسي الذي ينسجم مع الواقع ، ونفورها من الغموض المؤدي إلى اللبس والإيهام فقال في حديثه عن تشبيه الصورة بالمعنى أو المحسوس بالمعقول : «كانت العرب تعنى بصب المعاني في القوالب المحسوسة ، وتبالغ في ذلك كل المبالغة ، سواء في ذلك ما تقع عليه الحاسة من الأوصاف ، أو كان تعبيراً عن الخواطر النفسية ، ونبضات العواطف . وكانت تستعين على إبراز ذلك بالتشبيهات والإستعارات المادية وما إليها من صور البيان ، ولم تكن تلقي بالها إلى ما يسمى بالتشبيهات الخيالية والوهمية .. فنتاجها على العموم صور مادية لا تخرج عن نطاق الحواس الظاهرة ؛ تلمس الحقائق وتعنى بالتفصيلات ، وتهتم بالأجزاء ، وتنفر من الغموض والإبهام ، وتدور حول الخصوص لا العموم ، وتكره التدسس إلى ما وراء الماديات المنظورة ، لسبر أغوار النفس واستنباط سوانح العقلية الباطنية »[1].

ولئن فرضت النزعة الحسية نفسها على نظرة الشاعر القديم للجمال ، فإنها عملت على تشكيل مفهومه للصورة الشعرية إلى جانب صفات أخرى أثبتها الدارسون - المحدثون - وقالوا بتغليبها على الصورة

---

(١) : «فن التشبيه» ط ١ ، ٢ : ٨٢ .

القديمة ، ومن تلك الصفات : صفة « **الحرفية** » التي تعني التساوي والتطابق التام بين الصورة الذهنية والعناصر الحسيّة المكوّنة لها و « أن يصرف الشاعر كل همه في أن يأتي للشيء بالصورة الحسية الموازية له ، المتطابقة معه جزئياً وكلياً . »[١] .

وصفة « **الشكلية** » التي تعني الاندفاع وراء الشكل الخارجي للأشياء ، و « أنها وقف على الحقائق الثابتة .. و لا تتجاوز المرئي إلى المتراني الأوسع والأعمق والأشد غموضاً وتعقيداً . إنها تعكس المرئيات بدون المساس أو الشعور بنبضها الداخلي . »[٢] .

وإلى جانب هذه الصفات لحظ أحد الدارسين أن حركة الصورة في الشعر العربي القديم محصورة بوحدة البيت الشعري واستقلاليته ؛ ومن هنا غلب على الشاعر العربي القديم عنايته بالصور الجزئية الجامدة التي تتناثر في النص دون الاهتمام بجعلها متآلفة في وحدة عضوية أو حتى موضوعية « إننا ندرك ما صحب وحدة البيت من شبه الوثبات العقلية ، ونذكر ما صحب تخلف العلاقات العضوية ذاتها من إمتاع شديد ، .. ولكننا ندرك أن اعتبار البيت وحدة أعان على تقبل الحلى التي تفشت

---

(١) : إسماعيل د. عز الدين ، « الأدب وفنونه » : ١٤١ .
(٢) : عساف ، د . ساسين ، « الصورة الشعرية » ١٩٨٥ ، بيروت ، ص ٨٥ .

أضرارها في التفكير العربي ، وخلق مجالاً صياغياً يستبد بالصورة المجازية ، ويعطيها حدوداً وأسواراً صناعية ، أو ثباتاً واستقراراً دخيلاً بحيث تتحرك الصورة في حدود معلومة من جمال شكلي .. ولهذا كان من المشقة البالغة أن تستمر الصورة وتتصل ، وأن يتاح لها امتداد طبيعي أو حركة تلقائية تمضي إلى أن تغيب في غيرها . البيت المقفل يشرع للانفصال والتجمد والاستقرار المباغت »[١] .

ويؤكد ناقد آخر أن وحدة الصورة العضوية التي تتضافر فيها الصور مع الفكرة العامة أو الشعور ظلت في منأى عن ذهن الناقد والشاعر القديمين ، فلم يولياها عناية تذكر ، ونتيجة لذلك غلب على القدماء تقديم الصور المادية الجزئية المفككة التي يغلب عليها التنافر في إطار القصيدة « ولم يكن النقد العربي القديم يحفل بالوحدة العضوية ، و لا بوظيفة الصور العضوية ، ولم يكن الشاعر كذلك يلقي بالاً إلى تضافر الصورة مع الفكرة العامة أو الشعور الذي يهدف إلى تصويره .

وغالباً ما كانت الصور الجزئية مهوّشة غير متآلفة في إبراز الصورة الكلية حتى لو اتحد موضوعها في الشعر القديم . »[٢] .

وهكذا يمكن القول أن الشاعر القديم قد وجد في المدرك الحسي كل العون على تصوير الحقائق وتقريبها ومن ثم تقديمها - مباشرة - في

---

(١) : ناصف ، د. مصطفى ، « الصورة الأدبية » ، ط ٣ ، ١٩٨٣م : ٢٣٩ ، ٤٠ .
(٢) : هلال د. محمد غنيمي ، « النقد الأدبي الحديث » دار نهضة مصر ، ٤٢٢ .

وضوح لا يخفى فيه الميل إلى الشرح والتفسير[١] ، كما لا يخفى فيه الاعتماد المطلق على بعض وسائل البيان التي يَسْهُل فيها استخدام الماديات والتركيز عليها ؛ ومن ذلك اعتمادهم الكبير على وسيلة التشبيه وبعدها بمراحل الاستعارة ثم المجاز .

وقد مثل ذلك جوهر المفهوم السائد للصورة في الشعر القديم ، غير منفصل عن وظيفته الإجتماعية والأخلاقية التي تُستخدم فيه الصورة كوسيلة من وسائل الإمتاع الحسي ، والإقناع الذهني «لقد سيطرت النزعة الحسية على النظرية الجمالية في الشعر العربي ، تلك النزعة التي تعتمد على الإقناع وإمتاع الحواس غالباً أكثر مما تعتمد على الإيحاء[٢] . » .

وإذا كان ما تقدم يمثل جانباً - مهماً - وليس كل الجوانب بطبيعة الحال في مفهوم القدماء ونظرتهم للصورة ، فإن واقع نتاج شعراء هذا الطور يؤكد تأثرهم المباشر بالمفهوم القديم للصورة الشعرية . إذ اعتمدوا في تشكيل صورهم على ما استقر بالذاكرة من مكونات الصورة التراثية ، ولم يستطيعوا التخلص من إطارها التقليدي الموروث من

---

(١) : انظر : عصفور د. جابر ، « الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب » ط ٣ : ٣٣٢ – ٣٤٣ .

(٢) : الورقي د. السعيد ، « لغة الشعر العربي الحديث . مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية » ط ٤ ١٩٨٤م ص ٩٨ .

القدماء في سائر شعرهم ، وكادت مهمتهم تنحصر في تأثر صور القدماء باغترافها جاهزة أحياناً أو بالنسج على منوالها أخرى ، بل إنهم توقفوا عند إطارها القديم دون أن يكون لهم دور في تطويرها أو مخالفتها .

هذا ويدرك الباحث أن تأثرهم بجاهزية الصور القديمة - محاكاة وتقليداً - من الأمور التي تبدو طبيعية ومنتظرة - من مثلهم - وذلك في ظل الظروف الفنية التي تهيأت لهم ، والتي مثّل فيها عنصر التكوين التراثي القديم رصيداً أوحداً في بناء الذاكرة ، في غياب تام عن التوجيه الأدبي الذي أفادَ منه الشعراء في مختلف العصور . ونتيجة لتسليمهم بالصورة القديمة - التي استقرت في محفوظ ومخزون ذاكرتهم - وخضوعهم لها محاكاة وتقليداً ، انتقلوا إلى الماضي واستمدوا منه الصور الجاهزة التي تناولها الأسلاف ، ونظروا إلى معالم بيئتهم بعيون القدماء وأخيلتهم ؛ حتى أن شخوص بيئتهم تكاد أن تختفي في صورة البيئة القديمة التي نقلوها بحذافيرها ؛

فإذا تحدثوا عن الصحراء صوروها بخيال الشاعر العربي القديم ، وتابعوه في وصف مفازاتها الموحشة المخيفة ، وإمعانه في إظهار صعوبة ولوجها ووحشة ارتيادها حين ادّعى سماع أصوات عزيف الجنّ في مسالكها المجهولة ، ومن الصور المكررة التي يعمد فيها الشاعر إلى استمداد المشهد الصحراوي من تخيلات العرب قول ابن عثيمين[1] :

---

(١) : « العقد الثمين » : ١١٤ .

ومجهلةٍ للجنّ في عَرَصاتِها عزيفٌ يُراعُ الذئبُ منه ويَفْرَقُ

ويعوّل الشاعر ذاته على جاهزية الصورة واستقرارها ، فتذوب صورته - المقدمة في وصف الصحراء - في تفاصيل صور الأسلاف التي تناولوا فيها مظاهر الطبيعة الصحراوية الصامتة ، ويجتر اللوحة القديمة بظلالها وملامحها في قوله :[1]

وموحشة الأرجاء طامسة الصُّوى تروعُ بها الذئبَ الجريءَ روائعه
ويبكم فيها البوم إلا نئيمهُ ويخرس فيها الطير حتى سواجعه

كما يستمد ابن بليهد صورة الصحراء التي تداولها القدماء وعبروا بها عن بيئتهم العربية البدوية ، فيعمد إلى نقل المشهد التراثي بحذافيره قائلاً :[2]

في مهمهٍ يفزع السيدان جانبه قفر وليس به رسم وتمثال
خال من الإنس إلا راكباً قطق به المفاوز والغيطان شملال
ترى به أثر الديبان دارسة وللجن فيه وساويس وأزجال

---

(١) : السابق : ١٨٢ .

وقديماً قال ذو الرمة :
فلاة لصوت الجن في منكراتها هزيز وللأبوام فيها نوائح

انظر ديوانه تحقيق ((كارليل هنري هيس مكارثني)) : ١٠١ . وانظر ص ٤٨٨ ، ٢٩٢ .

وقال الأعشى : (ديوانه) تحقيق حنا نصر الحتي : ٣١٣ .
وبهماء تعزفُ جِنّانُها مناهلها آجناتٌ سُدم

(٢) : ((ابتسامات الأيام)) : ٨٤ - ٨٥ .

ويمعن الشاعر ذاته في احتذاء الصورة التراثية الجاهزة التي تمتد إلى الجذور الأولى للبيئة البدوية التي عاشها الأسلاف ، فيقدم من المدّخر المحفور في الذاكرة صورة سطحية يتجسد من خلالها المشهد القديم قائلاً[1] :

هممت بإزعاج المطي ودونه	من الأرض غيطان وبيداء سبسب
ومخترق عاف تقلبه الصبا	وفيه عساقيل الفضا يتقلب
به مهمه لا يهتدى بمناره	يطوف عليه الجان جذلان يلعب

وإذا تحدثوا عن المرأة - وغالباً ما يكون ذلك داخل الإطار التقليدي الذي يُستخدم فيه النسيب مقدمة لقصائد المديح - سارعوا إلى انتزاع صورتها الجاهزة من الأنموذج القديم الذي أقامه الأسلاف على العنصر البصري ، واهتموا فيه بالوصف الحسي المباشر الذي يعتمد على التوافق بين ظواهر الأشياء وتطابقها ، وقدموا الدليل تلو الآخر على أن مفهوم الصورة مرتبط بمحفوظاتهم من تراث الشعر القديم ومتوقف عند الإطار المعهود الذي تتزاحم في جنباته أغلب ملامح الصورة الحسية المتداولة منذ القدم ، ويبدو ذلك بوضوح في تسليم ابن عثيمين لصورة النموذج الذي جسّد به قدامى الغزليين معايير الحسن والجمال ، فهي : مقلاق الوشاح (دقيقة الخصر) ، عبل الروادف ، يشكو خصرها من ضخامة ردفها الذي يشبهه بكثيب الرمل ،

---

(١) : السابق : ٤٠ .

مرفهة ، ناعمة الجسم ، وجهها كالبدر ، وأسنانها كاللؤلؤ ، وقدّها كالبان ، وتهتز مثل اهتزاز الغصن الرقيق .. وغير ذلك من الأوصاف التي ينسخها من المحفوظ في مثل قوله من مواضع متفرقة :

- وفيهن مقلاق الوشاح كأنها قضيبٌ إذا ماست من البان وارفُ (١)

- وفيهن مقلاق الوشاح إذا مشى تملك حبات القلوب تمايله
يلوث على مثل الكثيب إزاره وأعلاه بدر قد تناهى تكامله (٢)

- كأن طرته من فوق غرته ليل تألق فيه ضوء مصباح (٣)

- إذا هززن القدود الناعمات ترى أغصان بانٍ تثنت شبه أقمار
تشكو معاطفها إعيا روادفها يا للعجائب ذا كاسٍ وذا عاري (٤)

- لله أحور ساجي الطرف مقتبل عذب اللمى لؤلؤي الثغر فتان
عبل الروادف يندى جسمه ترفاً ظامي الوشاح لطيف الروح جذلان
كأنما البدر في لألاء غرته يا ليت يصحب ذاك الحسن إحسان
يهتز مثل اهتزاز الغصن رنحه سكر الصبا فهو صاحي القد نشوان (٥)

وعند شاعر مُقلٌ في الغزل مثل ابن بليهد لا تتجاوز صورة المرأة ، الغزال و الظبي كما في قوله(٦) :

---

(١) : ((العقد الثمين)) : ٤١٧ .
(٢) : السابق نفسه : ٢٣٧ .
(٣) : السابق : ٣٨١ .
(٤) : السابق : ٢٩٣ .
(٥) : السابق : ٤٥ – ٤٧ .
(٦) : ((ابتسامات الأيام)) : ٤٨ .

حسناإذااعترضت والحسن معترض　　كأنها ظبية قد ضمها لُبب

وقوله[١] :

رأيت غزالاً في الضحى كامل الوصف　　كوتني بنار في فؤادي وفي كتفي

ويسترفد ابن نفيسة صورة النموذج القديم وينسخ عليه مثل قوله[٢] :

ثقيلات أعجاز دقيقات أخصر　　ويبسمن عن منضود در يضعف

فروع تحاكي الليل والشمس تحته　　فما الليل ممتاز ولا الشمس تكسف

كما يغترف صالح بن محمد آل مبارك[٣] من مخزون الذاكرة أغلب الأوصاف الجاهزة التي ارتضاها قدامى الغزلين في تصوير المحبوبة فيتابعهم قائلاً[٤] :

أوجهك ذا أمْ ذا هو البدرُ طالعُ　　وثغرُك ذا أم لا عج البرق لائحُ

وذا الدرُّ أمْ هذا أقاحٌ منضدٌ　　بفيكِ وذا ليلٌ أم الشَعْرُ طافحُ

وذاك هلال أمْ جبين لنا بدا　　فأسفرت الظلماء و الليل جانحُ

وهذا قناً أم ذا قوامٌ مهفهفٌ　　فهاهو من سُكر الهوى متمائحُ

وخصرٌ نحيلٌ يشتكي ثِقْلَ ردْفِها　　سأذكرها ما ناح بالأيك نائحُ

---

(١) : السابق : ٢٧٢ .
(٢) : « التذكرة » : ١٥٢ .
(٣) : انظر ترجمته في : الحلو « شعراء هجر » : ٤٣٣ – ٣٤ .
(٤) : « شعراء هجر » : ٤٣٧ .

و لا يبتعد علي السنوسي[١] عن دائرة تكرار الصور والتشبيهات المتوارثة من الغزل العربي القديم ؛ فيشبه جبينها بالشفق وغرتها بالصبح في مثل قوله[٢] :

بيضاء ناعمة كأن جبينها شفقٌ وغرتها كصبح مسفر

ويتتابع شعراء هذا الطور على تكرار صورة النموذج القديم ، ويردد الشاعر عبد الله بن عبد اللطيف آل عمير[٣] تشبيهها بالشمس والبدر والغصن والخيزران وغير ذلك من المكرور في مثل قوله[٤] :

كأنها الشمس في جوّ السما برزت أو طالع البدر في أفق السما سارا
سبت فؤادي بحسن الدل حين رنا خلخالها مُشبهاً بالصوت أوتارا
كحلاء طرف قوام الغصن معتدل كالخيزران إذا ما ماس أسحارا

ويجتر عبد العزيز بن حمد آل مبارك[٥] مكونات الصورة (المثال) من

---

(١) : انظر ترجمة الشاعر في : ((شعراء العصر الحديث في جزيرة العرب)) عبد الكريم الحقيل ١ : ١٢٩ .

(٢) : أبو داهش د. عبد الله ((المفقود من شعر علي بن محمد السنوسي)) دراسة تحليلية وتوثيقية ، ط ١ (١٤٠٨هـ) نادي جازان الأدبي : ١٤٥ .

(٣) : ترجمة الشاعر ، انظر : الحلو ((شعراء هجر)) : ٤٤٧ .

(٤) : ((شعراء هجر)) : ٤٦١ .

(٥) : ترجمته ، انظر السابق : ٢٨١ – ٢٨٦ .

معجم الأوصاف الغزلية القديمة فهي : طَفلة ، بضّة ، رداح ، شمرغ ، نوار ، نجود ، شنباء ، ذلفاء ، لمياء ، رود .. إلى غير ذلك من الأوصاف المعجمية التي تلمح في قوله :[١]

طَفلة بضّة رداح شمرغ ... مُطربٌ دلُّها نوارٌ نجودُ
كاعب هونة القيام قطوفُ الـ ... ـمشي هيفاء غادة أملود
حلوة الابتسام ذلفاء شنبا ... ء الثنايا العِذاب لمياءُ رُودُ

ويتابع الشاعر ذاته استجلاب ملامح الصورة القديمة من المحفوظ ، ويشبه القد بالغصن الناعم والخيزران ، والخد بالورد ومرآة العروس .. وغير ذلك من الموصوفات الحسية التي تبدوا في قوله :[٢]

وقد كخوط الخيزران مهفهف ... ومهضوم خصر قد تلاه كثيب
وخدٍ كمرآة العروس موردٍ ... وفرع يكاد الردف فيه يغيب

وقوله :[٣]

وهيفُ قدود كالغصون نواعم ... يرنحها سكر الهوى فتجور
منعمة رياء أما سوارها ... فمثر ولكن الوشاح فقير

---

(١) : السابق : ٢٩٥ .
(٢) : السابق : ٣٤١ .
(٣) : السابق : ٢٩٢ .

ويبرز تأثرهم المباشر بمفهوم القدماء للصورة الشعرية من خلال إصرار أكثرهم على تكرارها من المحفوظ بالذاكرة ، والجمود بها عند المعهود دون مخالفتها - في أغلب الأحيان - ، ومن الصور الجاهزة التي عمد الشعراء إلى اغترافها صورة الكرم والجود التي تداولها الأسلاف حيث أداروا تشبيهاتهم حول الغيوم المثقلة بالغيث التي تروي الأرض العطشى ومتعلقاتها المعهودة ، ولم يخرجوا عن اعتماد الأدوات البيانية في إبراز الصورة التي يُشبه فيها الكريم بالغيث أو السحاب أو العارض الهتون أو الوبل .. وغير ذلك مما يلمح في مثل قول ابن عثيمين :

- وأنت كالغيث يعلو كل رابية ويستقر لنفع الناس في السهل (١)
- إذا سئلوا المعروف كانت أكفهم سحائب لكن وبلهن الدراهم (٢)

وقول ابن بليهد :

- وأنتم مثل غيث عم نائله لم يخل من برّه حزن و لا سهل (٣)
- هو الغيث هتان لمن يبتغي الندى وسيف على الأعداء ليس له غمد (٤)

ويستمر الشعراء في الدوران حول صورة الكرم الموروثة بأنماطها وأدواتها التي ترددت على ألسنة قدامى المداحين ، مؤكدين خضوعهم

---

(١) : « العقد الثمين » : ٣١٦ .
(٢) : السابق : ٣٥١ .
(٣) : « ابتسامات الأيام » : ٢٣١ .
(٤) : السابق : ٧٦ .

لها واجترارها كصور شعرية ناجزة ، مستمدة مما حفظته ووعته الذاكرة من شعر الأسلاف ؛ وقلّ أن تخلو قصائدهم المدحية من الصور المكررة التي تذكر بما قاله القدماء في وصف كرم ممدوحيهم ، ومن تلك الصور المنقولة ما وصف به علي محمد السنوسي كرم أحد ممدوحيه قائلاً :[1]

وحيث مضى يسقي البلاد بعارضٍ هتون مُلثٌ من أناملـه ندى

وقول عبد الله بن عبد اللطيف آل عمير :[2]

وبلٌ من الجودِ يَروي كل مغترفٍ يبلُّ منه الصدى إن هلّ أو نضَحا

وقول محمد آل عبد القادر :[3]

إذا حلَّ أرضاً عمها بحيائه وإن سارَ سار الجودُ حيث يسيرُ

ومن الصور المدحية التي يعوّل فيها الشعراء على الخبرات التراثية المستمدة من مذخور الذاكرة صورة ابتسام الممدوح (الشجاع) في المعركة ثقة منه بالنصر ، وهي صورة قديمة يقول فيها مسلم بن الوليد :[4]

يفترّ عند اقتراب الحرب مبتسما إذا تغير وجه الفارس البطلِ

---

(١) : ((المفقود من شعر علي بن محمد السنوسي)) : ١٢٥ .
(٢) : الحلو ((شعراء هجر)) : ٤٥٦ .
(٣) : السابق : ٥١٨ .
(٤) : ديوانه ، طبعة القاهرة سنة ١٩٠٧م : ٥٠ .

كما يصور المتنبي ذلك بقوله[١]:

تمرّ بك الأبطال كلمى هزيمة

ووجهك وضاحٌ وثغرك باسم

يلتقطها علي بن محمد السنوسي ويبني عليها قوله[٢]:

ولم يبتسم إلا لثغر كتيبةٍ

يضاحكها في معرك الموت مشهدا

وصورة كف الكريم التي تزيد على الغيث فلا ينقطع جودها وإن كانت طبيعة ما تجود به إلى الزوال وفيها يقول ابن بليهد[٣]:

وكف إذا ألقى به المال لم يزل

هتوناً ببذل المال والمال ينفذ

والأصل فيها قول المتنبي في مدح أبي عبادة البحتري[٤]:

أيّ الأكفّ تباري الغيثَ ما اتفقا

حتى إذا افترقا عادت ولم يَعُدِ

ومثل هذه الصورة تدل بوضوح على أن قوة حافظتهم تطغى على قوة تخيلهم فيستمدون من الذاكرة أغلب الصور التي تلمح في شعرهم.

---

(١): البرقوقي ((شرح ديوان المتنبي)) ، ٤ : ١٢٠ .
(٢): ((المفقود من شعر علي بن محمد السنوسي)) : ١٢٨ .
(٣): ((ابتسامات الأيام)) : ٦٧ .
(٤): ((شرح ديوان المتنبي)) ، ٢ : ٧٣ .

ومن الصور الناجزة التي تتابع الشعراء - موضوع الدراسة - على احتذائها من أقدم تراث مدحي قالته العرب ، صورة الممدوح المشبه بغيث المساكين والمرملات اللواتي نفدت أزوادهم وفيها يقول ابن بليهد مادحاً[١] :

غيث الأرامل بالمعروف باكرها
كما يباكر دار المجدب المطر

ويحتذيها ابن نفيسة في إحدى مدائحه فيقول[٢] :

وإن أجحفت بالناس عبر سنينهم و لا مال إلا عند من كان يحدم
هنالك هم غيث المساكين بالندى ومطعمهم دأباً مدى الدهر يطعم

والأصل فيها قول لبيد بن ربيعة في معلقته[٣] :

يكونون غيثاً للمجاور فيهم
والمرملات إذا تطاول عامها

وقول زهير بن أبي سلمى في مدح هرم بن سنان[٤] :

وهو غيث لنا في كل عام
يلوذ به المخول والعديم

وصورة الممدوح المشبه بالليث في شجاعته والبحر والغيث في عطائه وجوده ، وهي من أكثر الصور التي تداولها شعراء هذا الطور ،

---

(١) : ((ابتسامات الأيام)) : ٣٤ .
(٢) : ((التذكرة)) ، ٢ : ١٥٠ .
(٣) : الزوزني ((شرح المعلقات العشر)) : ٩١ .
(٤) : ((شعراء النصرانية)) ، ٤ : ٥٤٤ .

و لا يكاد يخلو منها شعرهم المدحي ، وفي مثلها يقول ابن عثيمين[١] :

إذا نازلوا كانوا ليوثاً عوابسا

وإن نزلوا كانوا بحوراً تدفق

ويقول ابن نفيسة[٢] :

هو الليث في الهيجا بل الليث دونه

وكالغيث إن يزوى من الناس أعجف

ومن أصول ذلك في التراث المدحي قول المتنبي يمدح أبا أحمد المنبجي[٣] :

إلى ليث حرب يُلحِمُ الليثَ سيفهُ

وبحر ندًى في موجه يغرق البحر

ويعمد ابن بليهد إلى أخذ صورة ممدوحه من النابغة الذبياني في مدح النعمان ابن المنذر[٤] :

وأنت ربيع يُنعش الناس سَيْبَه

وسيفٌ أعِيرتهُ المنية قاطع

ويوافقه في الصياغة قائلاً عن ممدوحه[٥] :

وأنت ربيع للجميع ومعقل

منيع لمن رامَ السماحة والذرا

---

(١) : « العقد الثمين » : ١١٤ .
(٢) : « التذكرة » ، ٢ : ١٠٣.
(٣) : « شرح ديوان المتنبي » ، ٢ : ٢٢٨ .
(٤) : « ديوان النابغة الذبياني » تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم : ٣٨ .
(٥) : « ابتسامات الأيام » : ٥٧ .

وهكذا فإن النماذج السابقة ، إلى جانب العديد من الأمثلة التي تناولها الباحث في ثنايا موضوعاتهم الشعرية ، تدل على تأثرهم المباشر بمفهوم الصورة الشعرية الموروثة من القدماء ، كما تدل على عزوفهم بأكثرها عن التخلص من إسار الإطار التقليدي المتوارث عن الأجداد . وتؤكد على توقف معظم صورهم عند استمداد الصور الناجزة المستقرة في محفوظ الذاكرة ، ومتابعة النسج على منوالها .

وكثيراً ما أدى استغراق أغلبهم في النسج على المشاهد التصويرية الجاهزة التي ارتبطت بمعطيات البيئة القديمة إلى العودة بالحاضر إلى الماضي ليعيش في أجوائه ويعبر عن رؤيته وتصوراته .

البـــاب الثاني :

شعراء التـقـليدية الحديثة (طور التجديد المحافظ)

الفصل الأول : مـــوسيقى الـــشعر .

الفصل الثاني : المعـــارضـــات .

الفصل الثالث : الأغراض والقيم المعنوية .

الفصل الرابع : في الصور والأخـــيلـــة .

الفصل الخامس : المعجم الشعري .

توطئة :

يشكل النتاج الشعري في هذا الطور - موضوع الدراسة هنا - بداية مرحلة أخرى من التعامل مع موروث الشعر العربي القديم واستثماره . ومع أن أغلب شعرائه يلتقون مع سابقيهم - شعراء الطور الأول - في تكوينهم الثقافي الذي يستند كثيراً إلى عنصر الموروث الشعري القديم ومن ثم في التأثر المباشر به ، إلا أنهم يختلفون عنهم في طرائق التأثر التي تنعكس مختلفة في أكثر الأحيان .

ويمثل هذا الطور غالبية عظمى من الشعراء السعوديين الذين تسيطر على نتاجهم سمة المحافظة المعتدلة ؛ التي يبدو الشاعر من خلالها مبتعداً عن الإطار التقليدي الخالص الذي اقتصرت فيه المهمة الشعرية عند من سبقهم من شعراء الطور الأول على مجرد المتابعة والمحاكاة واستعادة ماضي الشعر وحسب دون تجاوز ذلك إلى ما يمكن به الاستدلال على موقع الشعر من عصره ، وهي مرحلة تؤدي - في أغلب الأحيان - إلى ((امتداد الماضي في الحاضر .. وذوبان الشاعر الحديث في إطار الشعر القديم)) [(١)] .

والشعراء الذين يمثلون هذا الطور كثيرون ومنهم على سبيل التمثيل لا الحصر : حسين سرحان ، وضياء الدين رجب ، وعبد القدوس الأنصاري ، وعبد الوهاب آشي ، ومحمد بن علي السنوسي ، ومحمد بن أحمد العقيلي ، وعلي حافظ ، وعبد الله بن خميس ، وزاهر الألمعي [(٢)] .. وغيرهم من الشعراء الذين سيتناولهم الباحث في هذا الباب - إن شاء الله - .

---

(١) : اسماعيل د. عز الدين ((الشعر العربي المعاصر . قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)) دار الثقافة ، بيروت : ٢٣ .

(٢): انظر تراجم هؤلاء الشعراء في ((شعراء العصر الحديث في جزيرة العرب)) عبد الكريم الحقيل ، ط٢ (١٤١٣هـ) الرياض ، الجزء الأول . وقد وردت ترجمة الشعراء في الصفحات التالية : (عبد الله بن خميس : ٨٣ ، حسين سرحان : ١٢٤ ، ضياء الدين رجب : ١٠١ ، علي حافظ : ٥٥ ، عبد القدوس الأنصاري : ٢١ ، زاهر الألمعي : ١٩ ، عبد الوهاب آشي : ١٨ ، محمد السنوسي : ١٣٠ ، محمد العقيلي : ١٩٥ .) .

ويجد المتأمل في أغلب نتاج شعراء هذا الطور أنهم بدءوا حياتهم - الأدبية - بتقليد الموروث شكلاً ومضموناً ولكنهم ما لبثوا أن تخلصوا من الخضوع التام والتقليد السلبي له ، وأخذوا يتوازون معه ، وكان ذلك واضحاً من خلال معالجتهم لبعض الموضوعات الجديدة التي أملتها ظروف العصر كالموضوعات السياسية والوطنية والاجتماعية ، وإدراكهم لأهمية اقتران الأصالة بالمعاصرة وإن لم يصلوا إلى منتهاها ، إلى جانب دعوتهم إلى التجديد في مضمون القيم المعنوية بما يتواءم مع العصر الذي يعيشون فيه مع المحافظة على اللغة والشكل القديم . وتمثلوا من الموروث الشعري القديم كل ما يرفد وينمي موهبتهم الشعرية ، ولم يحرموا أنفسهم من الاطلاع - إما بطريق مباشر أو غير مباشر - على كل ما يقع في أيديهم من الآداب الأخرى .

ولعل السمة البارزة التي جعلت من شعراء هذا الطور مرحلة متقدمة في التقليديةالمعتدلة هي عودتهم الواعية - في سبيل بناء ثقافتهم الخاصة وتدعيم ملكة النظم وانمائها - إلى أزهى عصور الشعر العربي ، ومحاولاتهم الجادة في انتقاء الشعر الجيد الذي أفرزته تلك العصور ، وطموحهم إلى احتذائه والاقتباس منه واستلهام اساليبه والنسج على منواله بعيداً عن الانحصار في فترات دون أخرى ، كما هو الحال عند مقلدي الطور الأول . ولقد شكل ذلك محوراً في ثقافتهم الأدبية الخاصة إلى جانب تقاربهم في الثقافة العامة والوعي الفكري بشتى المظاهر في الجوانب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للبلاد . وهذه السمة مكنتهم من تأسيس ثقافتهم الأدبية على قاعدة أصيلة من التراث الشعري القديم ، فحافظوا على أصول الموروث في قولهم الشعري ، وأفادوا من الأمثلة والنماذج العالية التي وقع عليها اختيارهم من جيد الموروث ، وبعد أن شكلوا منها مذخور الذاكرة

الشعرية بدأ تفاعلهم مع الموروث ، وهنا بدت بوضوح محاولاتهم الجادة في وصل الماضي بالحاضر ، وتَخطّي مرحلة التقليد المحض والمحاكاة التي كان عليها حال الشعر في المرحلة التي سبقتهم وعاصروا بعضها . وحاولوا الانتقال من تلك الصيغة إلى صيغة أخرى يوائمون فيها بين الماضي والحاضر دون أن يطغى الأول على الثاني ، ويواكبون بها ما تم على أيدي نظرائهم من الشعراء العرب في تلك الفترات ، لا سيما الإحيائيين المتأخرين في مصر من أمثال أحمد شوقي وغيره من الشعراء - الإحيائيين - الذين وصلوا الماضي بالحاضر واستجدت على أيديهم أغراض كالوطنية والسياسية والإجتماعية ، وإن أثبت بعض النقاد المعاصرين[١] أن هذه الأغراض ليست من مستجدات العصر الحديث ، وأمكن ردها إلى أصولها في الشعر القديم ، وأنها غير منبتة الصلة عن الماضي ((وغاية ما في الأمر أنها موضوعات حملت مسميات جديدة وبعد فحصها والتدقيق فيها يمكن ردها إلى جذورها القديمة[٢])) . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن دورهم – الإيجابي - في لفت الأنظار إلى الموروث الشعري من حيث التعامل معه والتعبير عنه بطرق وممارسات تختلف عن سابقيهم - شعراء الطور الأول - من الأمور التي لا يمكن انكارها أو التقليل منها ، إذ يُعد صنيعهم بمثابة النواة أو القاعدة الأصيلة التي استثمرها الشعراء من بعدهم وانطلقوا منها إلى آفاق أوسع يتطور فيها التعامل مع الموروث وتتطور فيها العلاقة وصيغة التوظيف إلى الأمثل ، فكانوا ممهدين لمن جاء بعدهم ، وهم في ذلك يتساوون تماماً مع الإحيائيين المتأخرين في مصر و لا يقلون عنهم شأناً . ولقد أنصف الدكتور علي عشري زايد - وهو من المعنيين بدراسة أثر التراث في الشعر العربي

---

(١) : السعافين د. إبراهيم ((مدرسة الإحياء والتراث)) ط١ ، دار الأندلس : ٢٠٦ - ٢٠٨ .
(٢) : السابق نفسه .

بعامة والمصري على وجه الخصوص - عندما تناول علاقة شعراء حركة إحياء التراث بالموروث ودورهم في التمهيد لمن جاء بعدهم من شعراء التجديد ، في سياق حديثه عن عوامل عودة الشاعر العربي المعاصر إلى الموروث بقوله : « جدت ظروف حضارية وثقافية لم تكن متوافرة أمام هؤلاء الرواد عندما صنعوا نموذجهم الخاص في التعامل مع التراث ، ولعل أبسط هذه الظروف أن شعراء مرحلة الإحياء لم يكن أمامهم النموذج الذي يحتذونه ويطورونه من نماذج التعامل مع الموروث في حين أن شعراء المرحلة الثانية قد وجدوا أمامهم هذا النموذج جاهزاً في تجربة شعراء مرحلة الإحياء ، يضاف إلى ذلك أن التراث لم يكن في وجدان الجماهير وعقولهم - و لا حتى في وجدان الشعراء أنفسهم - بمثل هذا الحضور الذي هو عليه الآن بعد أن قامت حركة الإحياء ببعثه حياً تحت كل سمع وبصر ، ومن ثم فإن نموذج (التعبير عن التراث) كان هو الموقف الأمثل الذي يقفه الشاعر في المرحلة الأولى ... ولم يكن من الممكن لصيغة (التعبير بالتراث) [وهي الصيغة التي صاحبت شعراء ما بعد الإحياء] أن تتحقق في هذه المرحلة الأولى ، لأن أول شروط توافر هذا النموذج من نماذج العلاقة بالموروث في النتاج الشعري هو أن يكون للأدوات التراثية التي يستخدمها الشاعر في إطار هذه الصيغة حضورها في وجدان الجماهير ، إذ لا معنى لأن يتوسل الشاعر إلى هذا الوجدان بوسائل غريبة عليه . »[(١)] .

وخلاصة القول هنا أن الشعراء السعوديين في هذا الطور امتازوا إلى جانب الموهبة الشعرية القوية بسعة اطلاعهم على الموروث الشعري بمختلف عصوره وحسن الانتقاء من جيده ، ولقد أسهم ذلك في مدّ الذاكرة

---

(١) : « استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر » دار الفكر . القاهرة : ٢٥ - ٢٦ .

بألوان مختلفة من موروث الشعر العربي القديم سرعان ما انعكس صداها بوضوح على نتاجهم وترك أثراً في أساليبهم وصورهم وصياغتهم الشعرية المتقنة ، ومعاني الموضوعات التي طرقوها ، كما ترك أثراً مهماً يتجلى في محافظتهم على عمود الشعر العربي القديم .

ومع انهم استمروا في محاولة الانعتاق من سيطرة الموروث والخضوع له ، وخصوصاً في طرق معالجة الموضوعات والأغراض الموروثة ، والاقتراب بها من العصر ومستجداته إلا أن علاقتهم ظلت متأثرة بالموروث الشعري وقيمه تأثراً لا يحتمل الشك في معظم أشعارهم . ويظهر هذا التأثر المباشر بوضوح من خلال رصد بعض الظواهر التي صاحبت استخدامهم للموروث ويمكن تتبعها في الفصول التالية :

الفصل الأول : موسيقى الشعر .

الفصل الثاني : المعارضات .

الفصل الثالث : الأغراض والقيم المعنوية .

الفصل الرابع : في الصور والأخيلة .

الفصل الخامس : المعجم الشعري .

الفصل الأول:

موسيقى الشعر

المبحث الأول : ملامح التأثر بالإيقاع الخارجي .

المبحث الثاني : ملامح التأثر بالإيقاع الداخلي .

تـوطئـة : (في بيان الموقف من النظام الموسيقي الموروث)

شدد(ابن رشيق) على الأسس الثابتة لموسيقى القصيدة العربية (الوزن والقافية) فقال : « الوزن أعظم أركان حد الشعر ، وأولاها به خصوصية ، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة ، .. »[1] وأضاف في باب القوافي « القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ، و لا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية »[2] .

ولقد حرص شعراء هذا الطور على الالتزام بنظام الموسيقى الشعرية الموروثة التي جمعها الخليل بن أحمد الفراهيدي في علم العروض العربي . وترسخت في أذهانهم الأصول والقوانين التي استنبطها للأوزان والقوافي الشعرية ، فنهجوا نهجها ونسجوا إطارهم الموسيقي على منوالها . وهم إن لم يرثوا ذلك تعلماً واكتساباً فقد أخذوه ملكة وسليقة من كثرة محفوظهم من الشعر.

ولم تقف قناعاتهم عند حد التشبع بها والتزامها وحسب ، بل تجاوزوا ذلك إلى بناء الموقف من الموروث من خلالها ؛ فرأوا بضرورة المحافظة عليها وأن يلتزمها كل شاعر ، لأنها من الأسس الثابتة التي لازمت الشعر العربي في كل مراحله ، فلا يصح الخروج عليها أو الحيدة عن نظامها ، و لا قوامة لفن الشعر بدونها - في نظرهم - . كما يتضح موقفهم من الموسيقى الشعرية التي ورثوا أوزانها وقوافيها عن أسلافهم من الشعراء العرب من خلال دفاعهم عنها وتصديهم لكل من حاول الخروج عليها بدعوى قصورها عن مواكبة التجديد .

---

(١) : « العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده » ١ : ١٣٤ .
(٢) : السابق ١ : ١٥١ .

وفي هذا السياق يعبر كثير من شعراء هذا الطور عن رفضهم لقصيدة الشعر الحر أو المنثور لأنها تشكل خطراً على موسيقى الشعر العربي الأصيلة ؛ إذ تقيم بناءها على هدم الأوزان والقوافي المألوفة ، وفي ذلك هدم للقيم الجمالية والفنية الموروثة في موسيقى الشعر العربي ؛ ومن بين الشعراء الذين تصدوا لمحاولات الخروج عن معهود نظام الأوزان والقوافي العربية : محمد بن علي السنوسي الذي يجهر بموقفه المتمسك بموسيقى الشعر العربي الأصيلة في قصيدته « الشعر الحر » ومنها قوله :[1]

الشعر هندسة كبرى تكاد ترى ... في النسج واللفظ منه روح فرجار
والوزن للشعر روح وهي إن فقدت ... أضحى جماداً بلا حس كأحجار
قصيدة النثر مثل المشي جامدة ... والشعر كالرقص في سيقان أبكار

وفي السياق ذاته يعلن حسين عرب في قصيدة « الشعر الحر » عن موقفه الملتزم بالمحافظة على الأوزان والقوافي التي تعدّ من أبرز صفات الشعر العربي ، ويفند مزاعم المجددين الذين رأوا في الإرث الموسيقي جموداً وقيداً للمشاعر فيرد عليهم بقوله :[2]

قال لي صاحبي : أفي الشعر شعرٌ ... غيرُ حرٍّ ، وفيه شِعْرٌ حرُّ ؟
قلت : كلا ، وإنما الشعر فنٌّ ... ذو بحور ، لهن مدٌّ وجزرُ
قال : في وزنه يقولون : قيدُ ... مستبدٌّ ، وفي قوافيه حَجْرُ
قلت : في وزنه جمالٌ وإيقاعٌ ... وأسرٌ ، وفي قوافيه سِحرُ
... والذي ظنّهُ الدعبونَ شِعراً ... غمغمات من الكلام ، وهجرُ

---

(١) : « الأعمال الكاملة » منشورات نادي جازان الأدبي . ط١ سنة (١٤٠٣هـ) : ٦٤٨ .
(٢) : « المجموعة الكاملة » مكة المكرمة – شركة مكة للطباعة ٢ : ٢٧ .

وعلى نحو قريب من الأسلاف يفاخر - الشاعر نفسه - بموسيقى الشعر المتمثلة في الأوزان والقوافي فيقول من قصيدة « أفواف »[١] :

يتلاحق الشعراء ، في آثاره ... سرفاً و لا يَدْنُونَ منه كفافا
صاغ القوافي – في هواك – خرائداً ... كالروض،رق شذىً،وطاب قطافا
سحراً تنافست الحروفُ رشاقة ... فيه ، فنظمت النُّهى أفوافا
من كل قافية ، كأن رويَّها ... سحرُ السُّلافةِ ، داعبَ الأعطافا

وكقوله من قصيدة (المعهد العلمي)[٢] :

من شاعرٍ لو تغنى ... بالشِّعر ، فالشِعرُ سِحرُ
تنساب منه المعاني ... كأنما انساب تِبْرُ
وتستجيب القوافي ... لأمره ، وهي عُسرُ

ويتصدى إبراهيم العلاف في قصيدته (لمحات من العصامي) لقصيدة الشعر الحر ويطلق عليها (قصيدة الشعر المهجن) ويرى فيها محاولة لهدم موسيقى الشعر التي خلفها الأسلاف ، فيحذر منها قائلاً[٣] :

وما كنت من حزب الغواية ناعقاً ... وما هي إلا الشعر تهجينه حُرُّ
وتلك لعمرو الله محض دسيسة ... وكامن كيد ، والشباب به غِرّ
قد استسهلوا مأتاه فهو شراذم ... فُلولُ ، وفوضى ، بل ويفضله النثرُ
يطارده التاريخ والإرثُ موغِلاً ... وروعة موسيقى ، وشدوٌ له سحرُ

ويعبّر عن انجذابه لموسيقى الشعر العربي واستمتاعه بأوزانها وقوافيها بمثل

---

(١) : السابق ٢ : ١٧١ .
(٢) : السابق ٢ : ٢١٨ .
(٣) : « المجموعة الكاملة » : ٥٧٥ .

قـولـه مـن قـصـيدة (لـغـة الـفرقـان) :[1]

فكم نـعمتُ بـدنيـا الـشعـر مندمجـاً بـين الـدواويـن أطوي الليل سهرانـا

وكم تـمتـعت مـن وزن وقـافـيـة كِـلاهـمـا خـلـدا للـشـعـر بـنـيـانـا

ويـفـاخـر بـمـوسـيـقى الأوزان الـشعـريـة ، وتـعـادلـهـا الإيـقـاعي بـمثل قـولـه :[2]

بحورُ قريض قد تـنـاهى اكتمـالها قـوالبهـا يـمـنى تـشـاكـلـهـا يـسـرى

وإنـا لـمـن قـوم تـمـادى تـراثـهـم جـليـلاً ومـا يرضى الـتنكر والهجرا

وعـلى الـنحـو الـسابق أثبت كـثيـر مـن شـعـراء هـذا الـطور مـوقـفـهم الـمـلـتـزم بـمـوسـيـقى الـشعـر الـعـربي الـتي حـدد الأسـلاف نـظـامـهـا الـوزنـي وقـواعـدهـا الـعـروضـيـة ، وإلى جـانب ذلك يـلـحظ الـمـتـأمـل في دواوينـهم الـشعـريـة أنـهـم أخضعوها للنظـام الموسيقي الموروث الذي الـتـزم فيـه شـعـراء الـعـربيـة بثبات الوزن والـقـافيـة واستـوائية الـشطرين ، فـطبقـوا ذلـك في نـتـاجهم الـشعـري والـتـزمـوا بـأصوله الـثـابتـة وقواعده الصارمة ولـم يتساهلوا في الخروج عليهـا أوالحياد عنهـا .

ويـمـكـن متـابـعـة ذلـك مـن خـلال مـا الـتـزمـوا بـه مـن الـمـوسـيـقى الـشـعـريـة الموروثـة في الإيـقـاع الخـارجي والـداخـلي للـقـصـيدة في الـمـبـاحـث الـتـالـيـة :

---

(١) : الـسـابق : ٤٢٦ .
(٢) : الـسـابق : ٥٠٥ .

المبحث الأول :

ملامح التأثر بالإيقاع الخارجي

أنّى اتجهت عين الباحث في دواوين شعراء هذا الطور فإنها ستلمح الدليل تلو الدليل ، وجملة من الشواهد ، على تمسكهم الصارم بالنظام البيتي المتوارث ، فهم جميعاً ودون استثناء قد أخضعوا جل نتاجهم الشعري لأوزان الخليل بن أحمد المعهودة ، ونظموا على مختلف البحور الشعرية ، وثبتوا قصيدهم على نظام الشطرين ووحدة الوزن والقافية كأساس ثابت لا يقبل الجدال . و لا طائل من ذكر أمثلة على ذلك لأن معظم نتاجهم الشعري يدل بوضوح على التزامهم بوحدة البحر العروضي .

ومع أن أكثر نتاج شعراء هذا الطور قد تقيد بالنظام الموسيقي الذي رصده الخليل ، إلا أن قليلاً من دواوينهم لم تخل من أثر لبعض ظواهر التجديد الموسيقي التي عُرفت - أيضاً - في الشعر العربي القديم ؛ بدءاً بالأراجيز التي تتنوع فيها القوافي دون الوزن كما في أرجوزة أبي العتاهية المسماة « ذات الأمثال » التي بلغت أربعة آلاف بيت ، ولكل بيت منها قافية مصرّعة تختلف عن البيت السابق واللاحق لها ، ومنها قوله :[1]

حسبُك مما تبتغيه القوت ... ما أكثر القوت لمن يموتُ
الفقر فيما جاوز الكفافا ... من اتقى الله رجا وخافا
لكل ما يؤذي وإن قل ألم ... ما أطول الليل على من لم ينم
ما أنتفع المرء بمثل عقله ... وخير ذخر المرء حسن فعيله

---

(١) : « ديوان أبي العتاهية » مطبعة الآباء اليسوعيين ، بيروت ٢ : ٣٤٦ .

إن الشباب والفراغ والجده مفسدة للمرء أي مفسده

ومروراً ببعض الأشكال المخترعة من مثل : المسمط والمزدوج و المربعات والمخمسات..[١] ووصولاً إلى لون الموشحات التي عرفت في الأندلس أواخر القرن الثالث الهجري.[٢] ووجود أثر لمثل هذه الأشكال في جزء يسير من نتاجهم لا يعني بالضرورة أنهم بدأوا مخالفة الشكل الموسيقي الموروث الذي استقرت عليه القصيدة العربية القديمة ، بلْه يؤكد أنهم عرفوا بعض ظواهر التطور والتجديد في موسيقى الشعر العربي القديم ، وأثبتوا قدرتهم على تقليدها ، ولكنهم رغبوا عنها إلى الشكل الموسيقي المألوف الذي يحتكم بناؤه إلى وحدة الوزن ووحدة القافية وتعادل إيقاع الشطرين بدليل الأثر الضئيل الذي تركته تلك الأشكال في شعرهم .

وهذه بعض الأمثلة على تقليدهم لبعض أنواع التطوير الموسيقي القديم ومنها :

* **المسمط :**

وفيه يعمد الشاعر إلى تنويع القوافي ، ومن صوره أن يبدأ الشاعر قصيدته بأربعة أشطر أو أكثر تختلف فيها القافية مع التي تليها ، وتتفق في قافية الأخير منها ، فيلتزمها الشاعر في نهاية الشطر الأخير من كل مجموعة .[٣]

---

(١) : انظر هذه الأنماط في : ((موسيقى الشعر العربي)) للدكتور حسني عبد الجليل يوسف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٨٩) ٢ : ٣١ – ٤٧ .

(٢) : هيكل د. أحمد ((الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة)) دار المعارف ط ٦ ، (١٩٧٧م) : ١٤٠ .

(٣) : انظر : ((موسيقى الشعر العربي)) ٢ : ٣١ .

ويرى بعض الدارسين أن المسمطات تعتبر تمهيداً لفن الموشحات ؛ فالشاعر يعتمد في المسمط تنويع القوافي إلى جانب تكراره لشطر أو بيت أو التزامه بقافية واحدة في نهاية كل مجموعة ، وذاك يدنيها من القفل الذي يستعمله الشاعر في الموشحة [١] .

ومن أنماط ذلك قصيدة « إغفاءة الشاعر وانتباهته » [٢] للشاعر عبد القدوس الأنصاري ، ويلحظ فيها تنوع القافية في كل مجموعة مؤلفة من بيتين يلتزم في الشطر الرابع منها بقافية ثابتة تستمر في نهاية كل المجموعات التسع التي اشتملت عليها القصيدة ومنها قوله [٣] :

في واحة تَعبقُ روضاتها ... وتبعث الغبطة ربواتُها
خميلة دانت زميلاتها ... لحسنها المنمنم المستفيض
تعابث النسماتِ أشجارها ... كيما تثير الشدو أطيارُها
وتفتح الأكمامَ أزهارُها ... لتلهم الشاعر وحي القريض
أوى إليها شاعر ملهم ... سامي الخيال بالأسى مفعم
لما رأى أمتهُ تحجم ... عن المعالي وتسوم النقيض

وقصيدة « أذكريني » للشاعر عبد الوهاب الآشي ، ويستخدم فيها النمط السابق ، مع ملاحظة تكراره للشطر الرابع بقافيته في نهاية كل مجموعة كما في قوله [٤] :

إذا لمعَ البرقُ بين الغمام ... وشق الصباحُ قبابَ الظلام
وقامت ذكاء تحيي الأنام ... ألا فاذكريني ، ورُدّي السلام

---

(١) : السابق ٢ : ٣٢ .
(٢) : ديوان « الأنصاريات » ط ٣ (١٤١١هـ) : ٧٧ - ٧٩ .
(٣) : السابق نفسه .
(٤) : ديوان « شوق و شوق » ، الجمعية العربية السعودية للثقافة و الفنون : ٩٦ .

إذا أنعش الروض هب النسيم وغنى الهزار بصوتٍ رخيم
وماست غصون وجد النعيم ألا فاذكريني ، ورُدّي السلام
إذا ما الندى كلل (الجلنار) وهب الأناسي لكسب اليسار
وحلّ الرحيلُ وسار القطار ألا فاذكريني ، ورُدّي السلام

كما يعمد الشاعر حسين سرحان إلى مجزوء الرجز - مستفعل مستفعلان - في قصيدته ((قبلة على الجبين))[1] ويبدأ ببيت مصرع أكد عليه (ابن رشيق) في تعريف المسمط بقوله : ((وهو أن يبتديء الشاعر ببيت مصرع ، ثم يأتي بأربعة أقسمة على غير قافيته ، ثم يعيد قسيماً واحداً من جنس ما ابتدأ به ، وهكذا إلى آخر القصيدة))[2] . ويلتزم بتكرار عجز البيت الذي استهل به قصيدته في نهاية كل مقطع مؤلف من بيتين على النحو التالي :[3]

يا قبلة على الجبين تبددتْ .. هل تعلمين ؟
ألاح فيها ذو سنى فيه بواكيرُ المنى
أجدّ في قلبي الضنى تبددتْ .. هل تعلمين ؟
أنهلها مع الصباحْ حتى إذا الظل أراحْ
ضاعت كثغر من أقاح تبددتْ .. هل تعلمين ؟

وهكذا يستمر ملتزماً بقافية التسميط الثابتة فيكررها في سائر مقاطع القصيدة إلى أن يقول في نهايتها التي يلح فيها على استئناف التصريع :[4]

---

(١) : ديوان ((الطائر الغريب)) مطبوعات نادي الطائف الأدبي . الطبعة الأولى ١٣٩٩م : ٣٣ - ٣٤ .
(٢) : ((العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده)) ١ : ١٧٨ .
(٣) : ((الطائر الغريب)) : ٣٣ .
(٤) : السابق : ٣٤ .

يـا قـبـلـة عـلى الـجـبـينْ تـثير في الـقـلـب الـحـنـيـنْ
لـو قـلـت لـي : مـاذا تـعـيـنْ تـبـددتْ .. هـل تـعـلـمـيـن

* **المربعة :**

وهي نمط تتنوع فيه القافية ، وفيه يلتزم الشاعر بقافية واحدة لكل أربعة أشطار - بيتين - أو أبيات[1] .

ومن أمثلته التي يأتي فيها الشاعر بكل أربعة أشطار تتحد في قافية تختلف عما قبلها ، وعما بعدها ؛ قول الآشي في قصيدة ((جواب مألكة))[2] :

حبذا الطرس العجيب الزاهر يحتويه كل معنى باهر
قد أتاني والفؤاد الطاهر في اشتياق وولوع ظاهر

* * *

فيه من آيات حبر ماجد من فعال الخير خير قائد
قد أحارت عقل كل رائد في معاني الشعر كالخرائد

وهي بهذا تشبه المشطّر .

وقول أحمد عبد الغفور عطار من قصيدة ((بل ربيع العمر في هذا المكان))[3] :

وشربنا من أغاني السحر خمراً هي أشهى من رحيق الدنّ طعما
ورقصنا فوق أعشابك بشراً وجهلنا ما يسمى الناس هما

وقافيتها كما هو واضح أ ..... ب أ ..... ب . وكما هو واضح للصدر قافية وللعجز قافية . وما يأتي بعده في النص فليس كذلك :

* * *

---

(١) : انظر : ((موسيقى الشعر العربي)) ٢ : ٣٤ .
(٢) : ((شوق و شوق)) : ٥٥ .
(٣) : ديوان ((الهوى والشباب)) مكة المكرمة سنة (١٤٠٠) : ١٣٩ .

وظـنـنـا أن أول فـجـر لاح في دنـيـا الـمـنـى أوّل مـرّه
فقطفت الورد من أجمل ثغر مشرق أطلع في الظلماء بدره

ونمط التقفية فيها أ ..... ب جـ ..... ب .

وكذلك يستخدم الشاعر حسين عرب هذا النوع في قصيدته «الضيف العاشق»[1] التي اشتملت على اثنين وأربعين بيتاً بإحدى وعشرين قافية وأحَدَ عشَرَ حرف روي ، ومنها قوله[2] :

وتفيأت دوحة ، تنثر الزهر ـر إذا مسها نسيمُ البكور
أتملى من خلفِ أوراقها النُّضـ ـر ، سَنَا الحور، في ظياء الخدور

* * *

الخدود التي استحالتْ ورداً والقدود التي استمالت بعطف
والعيون التي إذا حدثت قالـ ـت كلاماً يجِلُّ عن كل وصفِ

ومن أنماط مجيء الشاعر بقافية موحدة لكل أربعة أبيات تختلف عما قبلها وبعدها على سبيل الشعر المقطعي أو شعر المربعات : قول الشاعر محمد بن علي السنوسي في قصيدة « عودة الماضي »[3] :

في لحظة من لحظات الهوى والنفس في فردوس أحلامها
تهتز أشجاناً وتهفو جوى على لياليها وأيامها
تلوّذ الماضي بها وانزوى في صور الذكرى و(أفلامها)
ماض برغمي قد مضى وانطوى بلحن أيامي وأنغامها

* * *

لاح لعيني وفي ناظري ظلال أيام براها الضنى
وفي سماء الفكر من خاطري أضواء حب قرمزي السنا

(١-٢) : « المجموعة » ٢ : ١٦١ – ١٦٨ .
(٣) : « الاعمال الكاملة » : ٤٧ - ٥٦ .

أحيا به في عالم ساحر ... ورديّة أحلامه والمنى
صبابة من حلم عابر ... رنا كلمح البرق ثم انثنى

وهنا تختلف قافية الصدر المتحدة في جميع الأشطر مع العجز . وهي على نمط الموشحة الحديثة .

وقريب من ذلك جاءت قصيدة « حديث الحب » للشاعر حسين عرب وهي رباعية التزمت بقافية في العجز فقط ومنها قوله :[1]

الوجدُ أعياني بألوانه ... والبعدُ أضناني بأشجانه
وأنت ، يا أنت ، حبيبي و لا ... أسلُو حبيبي رغم هجرانه
قالوا : فهل يرضيك حرمانه ... فقلت : بل أرضى بحرمانه
صبرت ، والصبر له سلطة ... إلا على الحبِّ وسلطانه

* * *

مُنايَ في يمناك يا هاجري ... وأنت في فكري وفي خاطري
استلهم النشوة من حيرتي ... يا نشوة المستلهم الحائر
غنيتُ شعري فيك يشدو به ... شوقُ المُغَنّي وهوى الشاعر
كأنه السحر إذا ما سطا ... أعجز حتى سطوة الساحر

* **المخمسات :**

الأصل فيها كما يقول ابن رشيق : « أن يؤتى بخمسة أقسمة على قافية ، ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها كذلك ، إلى أن يفرغ من القصيدة »[2] . وأهم المخمسات وأجودها هي « التي أبدعها الشاعر ، لا تلك التي خمسها لغيره .»[3] ومن بين أشهر النماذج التي مثل بها دارسوا موسيقى الشعر العربي على التخميس قصيدتان لابن زيدون من (مشطور

---

(١) : « المجموعة الكاملة » ٢ : ١٨٤ – ١٨٥ .
(٢) : « العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده » ١ : ١٨٠ .
(٣) : « موسيقى الشعر العربي » ٢ : ٣٨ .

الطويل): فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن ، وهو من الأنماط النادرة في الشعر العربي «ولست أشك في أن انصراف الشعراء عن النظم في مشطور الطويل ، قد جاء نتيجة عدم وجود نماذج قديمة يحتذونها ، وعدم تنبههم لإمكانات هذا النمط.»[1] وتتكون المخمسة الأولى من عشر مجموعات لكل واحدة منها خمسة أشطار تختلف قافية الأربعة الأولى في كل مجموعة ، وتتحد قافية الشطر الخامس مع نظائرها في باقي المجموعات العشر ، والجدول التالي يوضح ما تقدم في مخمسة ابن زيدون الأولى[2] :

الأشطار الخمسة الأولى	قوافي المجموعة الثانية	قوافي م الثالثة	قوافي م الرابعة	قوافي م الخامسة	قوافي م السادسة	قوافي م السابعة	قوافي م الثامنة	قوافي م التاسعة	قوافي م العاشرة
١- سقى الغيث أطلال الأحبة بالحمى	وأخضعُ	البدرُ	غمائم	إصباح	نهر	مبهجُ	السوالفُ	جسرهِ	نعيمُهُ
٢- وحك عليها وشي ثوب منمنما	يتضوعُ	السحرُ	حمائم	وضاح	زُهر	مُذيجُ	المعاطفِ	ضفرهِ	رسومُهُ
٣- وأطلع فيهاللأزاهير أنجما	يسمعُ	الخمرُ	أكارم	تفاح	زَهر	بنفسجُ	السوالفِ	خمرهِ	نسيمُهُ
٤- فكم رفلت فيها الخرائد كالدمى	أطمعُ	النشرُ	تمائمي	الراح	خصر	مضرجُ	المطارفِ	خصرهِ	نجومُهُ
٥- إذا العيش غض والزمان غلام	منامُ	مدامُ	كرامُ	قيامُ	نظامُ	إمامُ	ملامُ	سهلمُ	سلامُ

وتابع في المخمسة الثانية نهج الإطار الموسيقي السابق و لا خلاف بينهما إلا في عدد المجموعات ، حيث جاءت هذه القصيدة في عشرين مجموعة

---

(١) : السابق : ٤٣ .
(٢) : ديوانه : ٢٩ - ٣٣ .

يقول في أولاها [١] :

تنشّق من عَرْفِ الصِّبَا ما تنشقَا
وعاوده ذكرُ الصِّبَا فتشوقَا
وما زال لمعُ البرقِ لما تألقَا
يهيبُ بدمع العين حتى تدفقا
وهل يملكُ الدَّمعَ المشوقُ المصَبَّبا؟

وفي قصيدة ((شُقّي بين أضلاعي ضريحاً لضريحي)) [٢] التي أبدعها الشاعر السعودي أحمد عبد الغفور عطار ، من (مجزوء الرمل : فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) ، يتوافق مع تعريف (ابن رشيق) [٣] - السالف ذكره - في جانب كبير حيث جاء بها على أربع تفعيلات من بحر الرمل مما يخرّج على الجزء ولكنه أقامه على نظام الشطر الواحد أو القسيم . وهذا ليس خاصاً بالتخميس وإنما يرد في كل الأنماط . كما يتوافق العطار - إلى حد كبير - مع صورة الإطار الموسيقي التي حملت النموذجين (الزيدونيين) - السابقين - ، فيما عدا اتحاد قافية الشطر الخامس مع نظائرها في سائر المجموعات . وتتكون مخمسة العطار من تسع مجموعات كل مجموعة من خمسة أبيات بقافية واحدة تختلف عما قبلها وبعدها من مجموعات [٤] ، ومنها قوله :

ويْك لا تعتذري اليوم فما دربك دربي
لا تقولي : أنا ليلاك فما ليلاي قربي
لا تقولي : جئت تحيين أمانيّ وحبي

---

(١) : السابق : ٣٧ – ٤٥ .
(٢) : ديوان ((الهوى والشباب)) : ٢١ – ٢٤ .
(٣) : ((العمدة)) : ١٨٠ .
(٤) : ديوانه السابق : ٢٣ – ٢٤ .

فلقد أنكرت حبي وتنكرت لقلبي
ثم جئت الآن والمأمل جدب أي جدب

* * *

كل شيء فيك أو فيّ أراه قد تَغَيَّرْ
لا سناك اليوم لألأ ولا سحرك يؤثرْ
وإذا القلب الذي كان وفيا قد تنكَّرْ
لا وفاء منك يغريه ولا الطلعة تسحَرْ
فلقد فات أوان الحب واللقيا وأدبرْ

إلى أن يقول في آخر مجموعة خماسية :

اعملي ما شئت لاتخشَيْ دفاعاً من جريح
واذبَحي الذكرى ولا تُبقِي على جسم الذبيح
وإذا شئتِ فقلبي بين كفيكِ وروحي
فأريحي القلب من ذكراه حتى تستريحي
ثم شقي بين أضلاعي ضريحاً لضريحي

وهناك نمط آخر للتخميس يعمد فيه الشاعر إلى بيت أبدعه غيره ، فيستعيره مع قالب الوزن والقافية ويبني عليه الإطار الموسيقي للنص ، وصورته التي جعلها السيد أحمد الهاشمي حداً جامعاً للتخميس « هو أن يقدم الشاعر على البيت من شعر غيره ثلاثة أشطر ، على قافية الشطر الأول ، فتصير خمسة أشطر ، ولذلك سمي تخميساً .[1] » وفي مثل هذا النمط يكون حظ الإبداع نادراً ، إن لم يكن معدوماً ، لأن العملية الشعرية تتحول في ظله إلى مجرد صنعة ومحاكاة آلية ، بل هي مجرد تقليد يقبل

---

(١) : «ميزان الذهب في صناعة شعر العرب» مؤسسة خليفة للطباعة : ١٤٢ .

عليه الشعراء في عصور الضعف الأدبي ، وينصرفون عنه في عصور قوة الشعر وازدهاره بعد نهوضه ومن هنا خلت منه أغلب دواوين شعراء هذا الطور ، ووجد الباحث منه نماذج معدودة انحصرت في أضيق الحدود عند بعض الشعراء . ومنها قصيدة للشاعر عبد الوهاب آشي يخمس فيها أبياتاً لشاعر النيل حافظ إبراهيم ويتوافق مع تعريف الهاشمي بقوله[1] :

أمتي دوماً أراك محبساً ... ليراع الحر مأوى البؤسا

لا تلوميني إذا القلب قسا ... ((أنا في هم ويأس وأسى))

((حاضر اللوعة موصول الأنين))

قلمي من حين ما صاحبته ... صائل ، من أجل ذا واديته

هو مثلي هائج داريته ... ((مستهين بالذي لا قيته))

((وهو لا يدري بماذا يستهين))

وله عندي أياد جمة ... ومقال سطرت مشكورة

أحيت الأفكار منه نفحة ... ((سور عندي له مكتوبة))

((ودّ لو يسري بها الروح الأمين))

ويلحظ بوضوح - في النموذج السابق - إسراف الشاعر في تقييده برسم القوافي المجلوبة ؛ مما جعله يعتسف موسيقى النص ويسوقها عنوة لتتوافق مع قافية الأشطار التي كبّل بها قصيدته .

وإذا كان التخميس في المثال السابق مستنداً إلى الإعجاب بنموذج

---

(١) : ديوان ((شوق و شوق)) : ٤٩ – ٥٠ ، وانظر : ديوان ((حافظ إبراهيم)) صححه وشرحه أحمد أمين ، أحمد الزين ، إبراهيم الإبياري . دار العودة ، بيروت ١ : ٢٤٩ .

تقليدي معاصر ، فإن الشاعر حسين فطاني يعجب بنموذج قديم له نصيبه من الشهرة ، فيعمد إلى تخميس قصيدة ابن سناء الملك التي يقول فيها :[١]

رأى اللوم من كل الجهات فراعه فلا تنكروا إعراضه وامتناعه
و لا تسألوه عن فؤادي فإنني علمت يقيناً أنه قد أضاعه

ومع أنه تصدى لنموذج ذائع الشهرة ، إلا أن تطبيقه للمفهوم المتأخر للتخميس حال بينه وبين الإبداع ، وكما فعل سابقه يرضى بموافقة قوافي الأشطار المجتلبة (من النموذج) ويقيد مخمسته بها قائلاً :[٢]

وأغيد رام العاشقون اتباعه وهاموا به حباً وحيوا طباعه
ولما دنى من خله وأطاعه ((رأى اللوم من كل الجهات فراعه))
((فلا تنكروا إعراضه وامتناعه))
تعشقت هذا الحسن والحب هزني ولذ عذابي للذي منه مسني
فلا تسألوا مابي و لا ما أهمني ((و لا تسألوه عن فؤادي فإنني))
((علمت يقيناً أنه قد أضاعه))

وعندما يعمد الشاعر حسين سرحان في مخمسته ((أنا لو شئت))[٣] إلى إبداعه الذاتي فإنه يتخلص من القيود التي كبل الآشي والفطاني بها قصيدتيهما ، ويختار (سرحان) للقصيدة ما يناسبها من القوافي دون تكلف أو قيد مسبق يُفرض عليها ، وبدون هذه الحرية التي ينبغي توافرها - كمسلمة - في النص تتعثر موسيقى الشعر ويتوقف انسيابها فيفقد الشعر أحد أهم عناصر جمالياته . ويبني السرحان هذه المخمسة على سبع

---

(١) : ديوانه ، تحقيق محمد إبراهيم نصر ، مراجعة د. حسين محمد نصار. الكتاب العربي،القاهرة : ١٠٧ .
(٢) : ((ياقبلة المجد)) مطبعة المحمودية . جدة : ٢٧٤ .
(٣) : ((أجنحة بلا ريش)) نادي الطائف الأدبي . الطبعة الثانية سنة ١٣٩٧هـ : ١٠٦ - ١٠٧ .

مجموعات ، لكل مجموعة خمسة أشطار تتحد فيها قافية الشطرين الأخيرين (الرابع والخامس) مع نظيراتها في سائر المجموعات ، وتتنوع فيما سواها . ويبدو أن الشاعر يزاوج في هذه القصيدة بين لونين من تجديدات موسيقى الشعر العربي المقفى هما المخمسات والموشحات ؛ ففي حين ينوع قوافي الأشطار الأولى من كل مجموعة يلتزم بتكرار الشطر الخامس مع قافيته (الهمزة) ويظل هذا القفل ثابتاً في نهاية المجموعات السبع . وصورة ذلك من القصيدة قوله :[1]

أنا لوْ شئتُ لطلّقتُ الغرام ... ولعِفتُ البرحَ منه والسقامْ
زاهداً في روضِهِ حُلْو الجَنَى ... عازفاً عن ليلهِ جمِّ السناءْ
أنا لو شئت.. ولكن لا أشاءْ
أنا لو شئت لجانبتُ المنى ... والمنى خمرٌ ، ولكن لا خمارْ
نحتسي من كأسِها عذبَ الطلى ... حيثُ لا تُسعِدُنا بالإنتشاءْ
أنا لو شئتُ.. ولكن لا أشاءْ

* **الموشحات :**[2]

وهي لون موروث من ألوان التطوير الموسيقي التي واكبت قصيدة الشعر العربية في بلاد الأندلس . ويعدها بعض دارسي موسيقى الشعر العربي « تطوراً فنياً للمسمطات والمخمسات التي عرفت منذ العصر العباسي الأول .»[3] ولقد تابع الشعراء السعوديون - في هذا الطور -

---

(١) : السابق نفسه : ١٠٦ .
(٢) : لتعريف هذا الفن انظر : ابن سناء الملك «دار الطراز في عمل الموشحات» تحقيق جودت الركابي ، دمشق ١٩٤٩م : ٢٥ . وانظر : الصفدي ، صلاح الدين خليل بن أيبك « توشيع التوشيح » تحقيق البير حبيب مطلق ، دار الثقافة ط١ (١٩٦٦) : ٢١ .
(٣) : عبد الدايم د. صابر « موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور » مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٣ (١٤١٣هـ) : ٢٠٨ .

أسلافهم في بناء موسيقى الموشحات التي تختلف أشكالها وتتنوع قوافيها و يلتزم فيها بنظام المطلع (المَذهَبْ) والقفل الثابت ..

ومن صور ذلك قصيدة (أندلسية جازان) [1] للشاعر محمد بن أحمد العقيلي ، وفيها يتأثر بشكل مباشر بموشحة (ابن سهل الإشبيلي) [2] التي يقول فيها :

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى ... قلب صب حله عن مكنس
فهو في حر وخفق مثلما ... لعبت ريح الصبا بالقبس

* * *

يابدوراً أطلعت يوم النوى ... غرراً تسلك بي نهج الغررْ
ما لقلبي في الهوى ذنب سوى ... منكم الحسن ومن عيني النظرْ
أجتني اللذات مكلوم الجوى ... والتذاذي من حبيبي بالفكرْ

* * *

كلما أشكوه وجداً بسما ... كالربى بالعارض المنبجس
إذ يقيم القطر فيها مأتما ... وهي من بهجتها في عُرُس

كما يتأثر بأشهر معارضاتها وهي قصيدة (ابن الخطيب) [3] التي يقول في مطلعها :

جادك الغيث إذا الغيث همى ... يا زمان الوصل بالأندلس
لم يكن وصلك إلا حلماً ... في الكرى أو خلسة المختلس

ويدل على ذلك تكراره من الأولى ألفاظ القوافي التالية : « المنبجس - العرس (مرتين) - الخرس » ومن الثانية : « النفس (أربع مرات) - الأنفس

---

(١) : « المجموعة الشعرية الكاملة » ط١ . جازان : ١٥٨ – ١٦٩ .
(٢) : المقري ، أحمد بن محمد « نفح الطيب » تحقيق إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت (١٩٦٨) ٧ : ٦١ - ٦٢ .
(٣) : السابق ٧ : ١١ .

(ثلاث مرات) - الغلس - المجلس - القبس » .

ويتفق العقيلي مع سابِقَيْه في التشكيل الموسيقي ، فيبني موشحته على (الرمل) من ست عشرة مجموعة في كل مجموعة خمسة أبيات تتنوع فيها قوافي الأدوار وتتّحد قوافي الأقفال : البيتين الرابع والخامس (قفل الموشحة) في سائر المجموعات ، كما يتحد روي (القفل) مع نظائره في الموشحة المحتذاة ، ومنها قوله :[1]

أيها الشعر تدفق وانبجس ... كانبجاس النبع أو كالمطر
واتخذ من جوهر اللفظ سنى ... ومضةٍ تبقى ضياء الفكر
يتجلى كسنى الأنجم أو ... ألق الشمس وضوء القمر
في قوافٍ تخلب اللب إذا ... أنشدت أو تمتزج بالنَّفَس
لطُفت معنى ودقّتْ مأخذاً ... وسمت فوق مجال الحدس

* * *

قطرات من ضياءٍ لمعت ... في بيان شف عن لفظ رصين
سلوة العاشق في برحائه ... أينما حلت وإكسير الحزين
يطرق الأسماع منها نغمٌ ... ساحر الإيقاع مشبوب الرنين
كاد أن ترشقه الأفهام من ... رقةٍ فيها رنين الجرس
ويعبُ القلب منها مشرباً ... كرحيق يحتسيه المحتسي

وعلى النمط ذاته يتأثر عبد القدوس الأنصاري بنظام موسيقى الموشحات الأندلسية في قصيدة « وقفة بوادي العقيق »[2] وتتكون هذه الموشحة من ثماني مجموعات لكل منها خمسة أبيات ، يغيّر الشاعر قافية الثلاثة الأولى ويلتزم بتثبيت قافية القفل (البائي) في البيتين الرابع والخامس في

---

(١) : « المجموعة الشعرية الكاملة لأشعار العقيلي » : ١٥٨ - ١٥٩ .
(٢) : ديوان « الأنصاريات » ط ٣ (١٤١١هـ) : ١٢ - ١٧ .

سائر المجموعات ، ويطلق موشحته بالقفل الأول (المطلع) قائلاً :[١]

وقف الشاعر في وادي العقيق ... في أصيل كالعقيق الذهبي
وإذا الشاعر يهمي بعقيق ... مسبل من ماطرات الحبب

* * *

ما لذا الوادي البهيج الفاتن ... قد بدا عطلاً من الحلي البديع؟
أقفرتْ آطامه من شادن ... كان يوحي بهجة حين الطلوع
وخلت أرجاؤه من لاحن ... يرسل اللحن كأطيار الربيع
جل حكم الله في دار العقوق ... إذ براها عرضة للنوب
فخيال الشؤم في لمع البروق ... ونذير الرعب طي الرعب

ويعجب الشاعر أحمد جمال بموسيقى قصيدة (يا ليل الصب) التي يقول الحصري في مطلعها :[٢]

يا ليل الصب متى غده ؟ ... أقيام الساعة موعده

فيستجلبها وزناً وقافية ورويا في قصيدته (دنيا الغد)[٣] ، على نمط موشح أندلسي ، ويستعملها قفلاً لموشحته المكونة من سبع مجموعات رباعية الأبيات ، وفيها يلتزم بالنظام الموسيقي الشائع في الموشحات ، ويطلق موشحته بالقفل الأول (المذهب)[٤] قائلاً :

يا غرب الشرق متى غده ... أم ليس بدان موعده
قد شط لجهل مورده ... فكبا في سهل مقصده

* * *

---

(١) : السابق : ١٣ – ١٧ .
(٢) : الجيلاني ، محمد المرزوقي ((يا ليل الصب ومعارضاتها)) الدار العربية للكتاب ، تونس سنة ١٩٧٦م : ١٢ .
(٣) : ((وداعاً أيها الشعر)) نادي مكة الثقافي ، ط٢ سنة (١٣٩٧هـ) : ٢٦ – ٢٧ .
(٤) : السابق : ٢٦ – ٢٧ .

بـالأمـس تـفـاخـر فـي صـخـب　　بـالـفـضـل الـسـالـف لـلـعـرب
لـو فـكـر كـفـر بـالـدأب　　عـن مـلء الـحـاضـر بـاللـعـب
مـا جـدوى ذكـر أخ وأب　　فـدَيْـنَ لِـوَغـدٍ غـيـر أبـي
الـفـخـر لـمـن كـدحـت يـده　　لـم يـنـبـس زوراً مـذوده

* * *

والـيـوم تـبـاكـي فـي ألـم　　مـبـك وتـشـاكـي مـن سـقـم
بـالـرأي الـهـازل والـكـلـم　　أقـعـى فـي الـهـون ولـم يـقـم
والـقـول الـفـاصـل مـن قـدم　　يـسـمـو بـالـخـطـو إلى الـقـمـم
لـن يـبـريء جـرحـاً يـسـهـده　　مـن بـات بـدمـع يـضـمـده

وأخيراً يشير الباحث إلى نموذجين (غنائيين) مؤطرين على تشكيل النظام الموسيقي في الموشحات الأندلسية ؛ أولهما قصيدة (روابي)[1] للشاعر علي حافظ وتتكون من ثلاث عشرة مجموعة لكل مجموعة خمسة أشطار من (منهوك المتدارك : فاعلن فاعلن) ويلتزم فيها بنظام موسيقى الموشحة من حيث تنوع القافية في الأشطار الأولى والقفل الثابت في الأخيرين ، ومنها قوله[2] :

يـا روابي قُـبَـا * في رياض الهنَـا * ونسيم الصَّبَـا
فيك يحلُـو السّمرْ * في ليالي القمرْ

* * *

ذا غزالٌ سبَـا * قلبَ صبٍّ صبَـا * بجمال بدا
من أريج الزهرْ * عند وقت السحرْ

* * *

---

(١) : ديوان ((نفحات من طيبة)) مطبوعات تهامة . الطبعة الأولى . جدة : ٢٨٤
(٢) : السابق نفسه .

يـا روابي الـورود * أنـتِ أنـسُ الـوجـود * مـن ثمـار الـجدود
بيتكم قد عمرْ * مـن كـريم الأسرْ

والنموذج الثاني قصيدة ((أغنية زمزم وأريس))[1] لضياء الدين رجب ، وتتكون من ثمانية مقاطع يستخدم لها قفلاً ثابتاً من (مشطورالرمل)[2] ومنها :

هل رشفت المزن رشفاً ثم حليت بزمزم
صفقوها بأريس وسرى البدر المثَلثمْ
بشعاع يتلعثم من رضابك

* * *

أنت يا مزنة طيف لؤلؤيٌّ يتثنّى
أنت يا مزنة لحنٌ عسجديٌّ يتغنّى
والسنا يومض وهناً في شبابك

واستكمالاً لجانب التأثر المباشر بالبنية الموسيقية القديمة للقصيدة العربية ، يلحظ الباحث في جانب من نتاج شعراء هذا الطور أثر الرنين الموسيقي المصاحب لبعض الروائع المشهورة على امتداد موروث الشعر العربي .

ويطلق بعض الدارسين على جانب الاتفاق في عنصر الوزن والقافية ، والاختلاف في الموضوع العام أو العكس (معارضة ضمنية واضحة)[3] . ويرى الباحث أن الصورة الأولى من قبيل المعارضات الوزنية لتعلقها بعنصر من عناصر الشكل الخارجي المتمثل في الوزن والقافية .

(١-٢) : ديوان ((ضياء الدين رجب)) دار الأصفهاني . جدة : ٢٤٨ - ٥٠ .
(٣) : ((المعارضات الشعرية / دراسة تاريخية ونقدية)) د. عبد الرحمن السماعيل ط١ . جدة : ٢٣ .

وفي هذا النوع - من المعارضات - يستعين الشاعر بمحفوظه الوزني وذاكرته الموسيقية مدركاً أو غير مدرك مما هو من قبيل التوافق الوزني . فينظم على وزن القصيدة القديمة ورويها ، فتتداعى إلى النص بعض الصيغ الموسيقية إلى جانب بعض ألفاظ القوافي دون أن يهدف إلى معارضة مضمون الغرض .

ومن بين النماذج المعارضة التي تركت أثراً موسيقياً واضحاً في إيقاع كثير من القصائد اللاحقة ، (نونية) ابن زيدون الشهيرة[1] :

أضحى التنائي بديلاً من تدانينا ... وناب عن طيب لقيانا تجافينا

وسيأتي في فصل المعارضات - إن شاء الله – أن كثيراً من الشعراء قد عارضوها صراحة ومنهم عبد الله بن خميس و محمد بن سعد بن حسين ، وسيتبين - في حينه - أنهم استدعوا النموذج وتأثروا به شعورياً . أما هنا فإن عملية الاستدعاء تتم لا شعورياً وبشكل غير مباشر في أغلب الأحيان ؛ إذ تنثال الموسيقى المختزلة في الذاكرة على لسان الشاعر دون أن يهدف - صراحة - إلى معارضة موضوعها وإن امتاح شيئاً من ألفاظ القافية التي حملها النص المعارض وزنياً . ومن ذلك قصيدة ابن خميس (أخت لبنان) التي يوافق فيها موسيقى (النونية) وزناً ورويا وقافية وفيها يقول[2] :

يا آية من حلى الإبداع ناطقة ... يا صفحة صورت فناً أفانينا

أرادكِ الله إبداعاً على قدرٍ ... مع الجمال فكوني ما تكونينا

... يحوطُها من عميم النبت أروقة ... مثل المطارفِ تزييناً وتغضينا

---

(١) : ديوانه : ٩ .

(٢) : ((على ربى اليمامة)) ط٢ ، ١٤٠٣هـ . الرياض : ١٩٣ .

روض أريض الشذى جمّ خمائلهُ　　لا تستبين رباها والبساتينا
لا يصدحُ الطيرُ إلا فوقَ ناعمة　　يداعبُ الغصن تنغيماً وتلحينا

ويؤكد ابن حسين بأكثر من قصيدة - عدا تلك التي عارض بها النونية صراحة وسوف يتناولها الباحث في المعارضات - أن موسيقى النموذج (الزيدوني) محفورة بذاكرته ، ورنين جرسها عالق بمسامعه ، فيلتقي معها في الوزن والروي ويردد بعض ألفاظ قوافيها : حينا ، يصبينا ، ونسرينا ، أمانينا ، ليالينا ، تدنينا .. في قصيدته « مرابع الطائف »[1] ومنها :

ودع هواك فقد نامت أمانينا　　واستيقظ الشك في من كان يسلينا
فعذرنا أننا ضقنا بفرقتنا　　فهل ترى مقبل الأيام يدنينا

وفي قصيدة « مهد الذكرى » يعود إلى معارضتها الوزنية ويقترب كثيراً من مضمونها ويردد إلى جانب الوزن والروي غير قليل من ألفاظ القوافي التي ختم بها (ابن زيدون) أبياته مثل : مآقينا - حينا - أمانينا - محبينا - تصبينا - يبكينا - أيادينا - تدانينا - أفانينا - تلاقينا .. ويستهل القصيدة بقوله[2] :

ها نحن في مهد ذكرانا وماضينا　　نغالب الدمع أن يدمي مآقينا

ويعود - الشاعر ذاته - إلى معارضتها الوزنية مرة أخرى في قصيدة « ربوع الأمس »[3] فيتحد مع وزنها (من البسيط) ورويها (النون الموصول بألف المد) ويجتلب منها عدداً من ألفاظ القوافي الجاهزة مثل (أمانينا -

---

(١) : « أصداء و أنداء » ط١ . الرياض : ٧٤ .
(٢) : السابق : ٨٠ .
(٣) : السابق : ١٧٠ .

أفانينا - يحيينا (مرتين) - فتبكينا - فينا - ونسرينا - فيصبينا - تصابينا - رياحينا - يغرينا (مرتين) - يدنينا) ولقد أسرف الشاعر في ذلك لأنه عارضها أكثر من مرة ولم يستطع التخلص من هيمنتها الموسيقية . ويلحظ الباحث أن الشاعر يعمد في جزءٍ من نصه إلى معارضة جزء من موضوع النونية القديمة وفيه يقول :[1]

كنا وكان الصبا يحدو بنا ولنا ... والعيش غض ونعماه أفانينا

نلهو و لا خوف إلا من تفرقنا ... إن طاف بالفكر طيف من تنائينا

كنا نخاف النوى والشمل مجتمع ... والأنس مكتمل والود يدنينا

أما قصيدته «من وحي ابن زيدون»[2] فمكانها الطبيعي المعارضات الصريحة ولكن الباحث يوردها هنا ليؤكد أن من بين شعراء هذا الطور من يُغرق بشدة في الإعجاب بالنماذج القديمة و لا يستطيع إخفاء تأثره المباشر بها ، فبعد أن عارضها صراحة بقصيدته (زيدونية أخرى)[3] وكرر معارضتها الوزنية - بوضوح - في ثلاث قصائد ، يعود مرة خامسة فيعارضها معارضة صريحة ، يوافق فيها الموضوع والوزن والروي والقافية !!

ومهما يكن عذر الشاعر في هذا العدد من المعارضات - الصريحة والضمنية (الوزنية) - لنموذج واحد ، فإن ذلك لا يعفيه من سمة التأثر المسرف بالنموذج الزيدوني . إذ أنها المرة الوحيدة التي يصادف فيها الباحث هذا العدد من المعارضات لقصيدة مشهورة من شاعر واحد وفي ديوان واحد.. ويقول ابن حسين في معارضته الأخيرة «من وحي ابن زيدون»[4] :

عهداً نعمنا به والشمل مجتمع ... آه لعهد إذا ما عنّ يبكينا

---

(١) : السابق نفسه .
(٢) : السابق : ١٤٦ – ١٤٧ .
(٣) : السابق : ١٥٤ .
(٤) : السابق : ١٤٦ .

نبكي فلا نشتقي حتى إذا فهقت ... أقداح أشجاننا جاشت مآقينا
لم أبتعد يا نعيم الروح متخذاً ... خلاً بديلاً يواسينا ويسلينا

وثمة شعراء آخرون - في هذا الطور - يجيدون التأثر الخفي بالنماذج المشهورة فيخالفون الموضوع الأصلي ، ولا يكاد يلمح الأثر - بعد ذلك - إلا في الجانب الموسيقي ؛ ومن خلاله يتوافقون مع وزن النموذج المعارض ورويه ، وقد يرددون بعضاً من ألفاظ قافيته كما في قصيدة « نجي العيد » لحسين سرحان التي يعارض فيها بوضوح موسيقى النونية الزيدونية ، ومنها قوله :[1]

يا صادحَ الأيك نوحُ الغابِ يشجينا ... هذي أغانيك بل هذي أغانينا
على سفوح على روضٍ على قممٍ ... لو قد تنوّل شيئاً من أمانينا
السحب تحت ذراها وهي نائمة ... فوق الخيال شعاعاً من أفانينا

إلى أن يقول مشيراً إلى حقيقة معارضته الوزنية :

لقد صَبَوْنا فإن كان الغناء سدىً ... فقد وُكِسْنَا فلا دنيا و لا دينا
أنحى الزمان على (ولّادة) رهقاً ... وأضعف الكيل صرفاً (لابن زيدونا)

كما يلمح أثر موسيقى النموذج الزيدوني في قصيدة حسين فطاني « لنا دين نقدسه » التي قالها في مدح الملك فيصل بن عبد العزيز آل سعود - رحمه الله - ومنها قوله :[2]

مليكة الحسن نامت وهي هانئة ... واستأثرت واستبدت في أمانينا
وسلمت ثم راح الزهر يلثمها ... فعطرته شذىً عمّ البساتينا

---

(١) : « الطائر الغريب » : ٨٧ .
(٢) : ديوان « ياقبلة المجد » : ٥٧ .

الغصن أوضح ما يبديه من ولهٍ فقربته وزادت لينه لينا
والطير قد علمته اللحن فهو لذا يبادل الجدول الصافي تلاحينا
حورية في ربى الجنات مرتعها قد لذ بين ثناياها تلاقينا

ويوافق الشاعر إبراهيم فوده موسيقى مقطوعة (ابن زيدون) التي جاءت في أربعة أبيات يقول مطلعها :[1]

ودع الصبر محبٌ ودعك ذائع من سره ما استودعك

فينظم على وزنها من (الرمل) ويماثله في مجيء كل من العروض والضرب (تامة محذوفة): فاعلاتن فاعلاتن فاعلن * فاعلاتن فاعلاتن فاعلن .
ويتساوى معه في الروي ، ويردد القوافي بألفاظها : استودعك - ودّعك - معك - أطلعك . وذلك في قصيدته «معك» التي يقول فيها :[2]

آه ، يا وحْيَ الهوى ما أروعك هل تُرى تعلم متي موقعك ؟
وَرَدَ الحبُّ بقلبي فارتوى من دمي الطّاهر ثم استودعك

كما يتماثل الشاعر حسين سراج مع مقطوعة الشاعر الأندلسي فيعارضها بقوله :[3]

قمر الزهراء ربي أطلعك في سمائي ما أحيلى مطلعك
أنت سر الكون ما أعظمه أي سحر بابلي أودعك

ويستعير إبراهيم العلاف من (بائية) أبي تمام التي يقول مطلعها :[4]

---

(١) : ديوان «ابن زيدون» : ٩٤ .
(٢) : ديوان «مطلع الفجر» مكة المكرمة (١٤٠٥هـ - ١٩٨٤م) : ٨٨ .
(٣) : «غرام ولادة» ط٢ (١٤٠٢هـ) تهامة ، جدة : ١٣٦ .
(٤) : «شرح ديوان أبي تمام» : ١٨ .

السيف أصدق إنباءً من الكتب　　في حده الحد بين الجد واللعب

القالب الموسيقي (الممثل في الوزن والقافية) لقصيدته ((رزء العروبة))
ومنها قوله [١] :

العز أحمر لا يبتزّه شغب　　ولااحتكام ولارفض ولاغضب
لن يفلت الثأر مطعونٌ كرامته　　فلا يغرّ بطول العهد مغتصب

ويتسرب من ذاكرة أحمد جمال إيقاع (دالية) المتنبي في هجاء كافور ، التي استهلها قائلاً [٢] :

عيدٌ بأية حالٍ عدت ياعيد　　بما مضى أم بأمرٍ فيك تجديد

فيتداخل مع موسيقاها الخارجية في قصيدته ((سيأزف العيد)) ومنها قوله [٣] :

سيأزف العيد يا بشراي بالعيد　　يقولها مرح الأعطاف والجيد
ما أجمل العيد إلا عند منتحس　　يراه – رأي مغيض – طوع مسعود

ويستدعي حسين سرحان بعض الصيغ الموسيقية التي استخدمها المتنبي في قصيدته التي يقول مطلعها [٤] :

وفاؤكما كالربع أشجاه طاسمه　　بأن تُسْعِدَا والدّمع أشفاه ساجِمُهْ

فيقول في قصيدته ((روض وشاعر)) [٥] :

لمن أنهلُ الروض الذي انهلّ ساجمُهْ　　أضاءتْ دراريه وغنّتْ حمائمُهْ

---

(١) : ((المجموعة الكاملة)) : ٥٦ .
(٢) : البرقوقي ، عبد الرحمن ((شرح ديوان المتنبي)) ٢ : ١٣٩ .
(٣) : ((وداعاً أيها الشعر)) : ٤٤ .
(٤) : ((شرح ديوان المتنبي)) ٤ : ٤٣ .
(٥) : ((الصوت والصدى)) نادي الطائف الأدبي (١٤٠٩هـ) : ٤٥ .

ويقترب عبد الله بن خميس من موسيقى المتنبي في قصيدته التي يقول فيها :[1]

وإني وإن كان الدفينُ حبيبَهُ حبيبٌ إلى قلبي حبيبٌ حبيبي
وقد فارق الناس الأحبة قبلنا وأعيا دواءُ الموتِ كلَّ طبيبِ

فيماثل موسيقى الوزن والقافية بقصيدته « وما مدَّ يمناه الحصان الربية »[2] ومنها :

حبيبٌ وما كل الملوك حبيبُ وراع إلى كل القلوب قريب

كما يعمد الشاعر يحيى الألمعي إلى استعارة القالب الموسيقي من معلقة عمرو بن كلثوم المشهورة[3] التي يقول في مطلعها :

ألا هُبّي بصحنكِ فاصبحينا و لا تُبقي خمورَ الأندرينا

فتتسرب إلى قصيدته «عتاب» بعض الصيغ الموسيقية المختزنة في الذاكرة نتيجة لتشابه الوزن والقافية ، كما في قوله[4] :

ألا جودي بوصلك وارحمينا و لا تكوي قلوب العاشقينا
وداوي حالتي وجروح قلبي وما قد ساور القلب الحزينا

وقوله[5] :

ألا هبي وقومي من سبات وداويني دواء العارفينا

---

(١) : « شرح ديوان المتنبي » ١ : ١٧٥ .
(٢) : « الديوان الثاني » ط١ ، (١٤١٣هـ) : ٨٥ .
(٣) : الزوزني ، أبي عبد الله الحسين بن أحمد « شرح المعلقات العشر » المكتبة الشعبية ببيروت (١٩٦٩) : ٩٥ .
(٤) : « عبير من عسير » ط١ . الرياض : ٤٠ .
(٥) : السابق : ٤٢ .

المبحث الثاني :

ملامح التأثر بالإيقاع الداخلي

ويتخذ تأثرهم بنظام الموسيقى الداخلية المتوارثة عدة مظاهر منها :

*** التصريع والتقفية في مطالع القصائد :**

وهو وإن عُدّ وظيفياً من حيث ما يحققه من إيقاع إضافي إلى الوزن فهو ألصق بما تقدم . و يرتبط مصطلح (المطلع المصرع) بالقافية الداخلية التي ترد في نهاية الشطر الأول من مطلع القصيدة ، حيث تتحد العروض مع الضرب في التفعيلة . أما (المطلع المقفى) فتتماثل عروضه وضربه مع باقي أبيات القصيدة إلى جانب اتفاق شطريه في القافية[1] . ومثّل ذلك معلماً مهماً في معمار الموسيقى الداخلية للقصيدة العربية الموروثة .

وكما جاءت أكثر مطالع الشعر القديمة إما مصرعة أو مقفاة ، فإن قراءة مطالع أي من شعراء هذا الطور تؤكد ميلهم إلى الاهتمام بالتصريع والتقفية في مستهل القصيد . وفي ذلك إشارة واضحة الدلالة على أن إدراكهم لأثر هذا الإيقاع (الداخلي) ، ومن ثم تأثرهم به ، ما هو إلا استجابة مباشرة لمذخور الذاكرة المتشبع بجرس الموسيقى الشعرية الموروثة .

وتتبع إيقاع المطالع في جانب من نتاج الشعراء - موضوع الدراسة - ، تمثله بعض الدواوين الشعرية ، يؤكد على توخيهم لهذا النمط الموسيقي

---

(١): ((موسيقى الشعر العربي)) ١ : ١٥٦ .

واحترامهم له وحرصهم عليه ، كما هو مبين في الجدول التالي :[1]

اسم الديوان	الشاعر	مجموع قصائد الديوان	عدد مطالع القصائد المصرعة والمقفاة
شوق وشوق	عبد الوهاب آشي	١١٣	٧٢
القلائد	محمد بن علي السنوسي	٣٦	٣٠
على ربى اليمامة	عبد الله بن خميس	٨٧	٨٠
الصوت والصدى	حسين سرحان	٤٤	٢٨
الألمعيات	زاهر الالمعي	٤٠	٣٧
ديوان ضياء الدين رجب	ضياء الدين رجب	١٩٦	١١١
أصداء وأنداء	محمد بن سعد بن حسين	١٤١	٩٧
المجموعة الشعرية الكاملة	محمد بن أحمد العقيلي	١١١	٩٦
الأنصاريات	عبد القدوس الانصاري	٢٢	١٠
عبير من عسير	يحيى الألمعي	٤٣	٣٠
مطلع الفجر	إبراهيم فوده	١١٠	٦٠
سطور على اليم	علي أبو العلا	٩٣	٦٩

ومن أمثلة اهتمامهم بموسيقى التصريع في مطالع القصائد :

قول حسين سرحان في مطلع قصيدة « على نمط الشعر الجاهلي »[2] وهي من الطويل :

ألا خطرت ترتاد منزلنا دعدُ برهرهة خمصانة حسنها فرد

فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

---

(١) : مصدر الدراسة الإحصائية في الجدول دواوين الشعراء وقد سبق توثيقها ، كما ستُلحق في فهرسة المصادر .

(٢): « الصوت والصدى » : ٥٥ .

إذا أتام الحسن الضحوك بغادةٍ وسوى لها نداً ، فليس لها ند

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن

فالعروض (لنا دعد) في البيت الأول (المطلع المصرع) تتحد مع الضرب (نها فرد) في الوزن (مفاعيلن) ، وفي البيت الثاني يختلف وزن العروض ، (بغادة) (مفاعلن) ، عن الضرب (لها ندُ) على وزن (مفاعيلن) . لأن التصريع يقتضي مجيء العروض الأولى متحدة مع الضرب في التفعيلة ، ومخالفة له فيما يليها من أبيات غير مصرعة (مفاعلن) . و لا تأتي العروض في غير التصريع إلا مقبوضة .

ويستخدم محمد السنوسي النمط الإيقاعي السابق ، الذي يكثر استخدامه في القصائد القديمة ، فيعمد إلى تصريع مطلع قصيدته «تأميم وتصميم» وهي من (الطويل) فيقول :[1]

أجل إنها الحرب الصليبية الأخرى وإن جعلوا حوض (القناة) لها سترا

ولم تك إسرائيل إلا ذريعة قد اتخذوا منها لأهدافهم جسرا

وعلى النمط ذاته ينظم عبد الله بن خميس قصيدة «الصومال الشقيق» من بحر (الطويل) ويجعل عروض البيت المصرع كضربه (مفاعيلن) مخالفاً كل أعاريض القصيدة وهي (مفاعلن) في قوله :[2]

كمثلك من في سيرة الوحي قد هاموا وقاموا على سلساله العذب أو حاموا

معين أباح الواردين سلافه إذااشتجرت(حامٌ)علىالورد أو (سام)

ومن أمثلة لجوئهم إلى إيقاع التقفية في مطالع القصائد :

قول ضياء الدين رجب من قصيدة «الفرحة الكبرى» وهي من الطويل :[3]

---

(١) : «الأعمال الكاملة» : ١٥١ .
(٢) : «على ربى اليمامة» : ٣٧ .
(٣) : ديوان ضياء الدين رجب : ٧٣ .

هي الفرحة الكبرى وفتنَا وعودها فأجمل بها أن يبدو اليوم عيدُها
وأجمل بها أمنية عبقرية تَدانَى على رغْم الزمان بعيدُها

فالعروض في بيت المطلع المقفى (مفاعلن) والضرب مثلها ، وكذا بقية أبيات القصيدة .

كما تتماثل العروض والضرب مع اتفاق الشطرين في القافية في قصيدة «فيصل» لمحمد بن أحمد العقيلي وهي من (الطويل) ويستهل مطلعها المقفى بقوله[1] :

أفي كل يوم أنت للمجد كافلُ وفي كل عام أنت للغرب راحل
تكلل هام العرب بالغار كلّمَا سَفرتَ وتستجلي علاك المحافل

وعلى المنوال ذاته ينسج علي حافظ قصيدته «مضيفة شيراتون» من بحر (الطويل) قائلاً[2] :

عيون لها فعلُ السيوفِ البواترُ وقدٌ له فتك الرِّماح الكواسر
وبسمة ثغر لا يغيض رضَابهُ كمثل جنا نحل الزّهور النواضر

* **التكرار :**

و هو من الأنماط الإيقاعية المعهودة التي استخدمها الشاعر العربي القديم في تنسيق وضبط الموسيقى الداخلية للبيت .

ومن خلال هذا اللون يتجاوب الشعراء اللاحقون مع استعمالات أسلافهم للإيقاع الصوتي المتردد من داخل البيت الشعري ، فيعمدون إليه كموسيقى ظاهرة ومسموعة يقصد بها التأثير على حاسة سمع المتلقي .

---

(١) : « المجموعة الشعرية الكاملة » : ٥٣ .
(٢) : « نفحات من طيبة » : ٢٧٣ .

ويتبدى ذلك من خلال اهتمامهم بأنواع التكرار المختلفة من مثل تكرار الحروف أو بعض الألفاظ أو الصيغ ، وأمثلته في نتاج شعراء هذا الطور يضيق عنها الحصر ، وسيكتفي منها الباحث بثلاثة نصوص ، لشعراء مختلفين ، اكسبها التكرار الصوتي إيقاعاً موسيقياً متواتراً : أولها قصيدة « زفرة »[١] لإبراهيم فوده ، وفيها يعمد إلى تكرار حروف وألفاظ وجمل معينة تقوي الموسيقى الداخلية ، وإلى جانب ذلك يلمح معارضتها الوزنية لسينية البحتري الشهيرة ، ويظهر ذلك بوضوح في قول الفوده من قصيدته[٢] :

الأماني . وفي الأماني رضى النفـ ـس ، ضلالٌ مما ضلالات نفس
ورضاء النفوس أصداء حلم ساج في النفس بين قلب ورأس
ويح دهري . وكيف لي بالتأسي ما زماني من الزمان المؤسي
حظ مثلي من دهره الغبن يجـ ـنيه وحظ النهى بياعة بخس
- منطق واهم وقلب أسيف كل حظي . ما بين يومي وأمسي
- منطق واهم ، وما هو بالوا هم - حقاً - و لا أباطيل حدس
- والحياة الحياة ولادة تقـ ـتل أولادها بناب وضرس
وشكول الحياة ميراثنا الخا لدُ يقضي إنس بهن لأنس

وهكذا يستمر الفودة في استخدام التكرار الصوتي في كثير من أبيات قصيدته .

والنص الثاني قصيدة « أقلي اللوم »[٣] التي يعمد فيها حسين سرحان إلى تشكيل الموسيقى الداخلية من خلال التكرار[٤] الصوتي المتنوع ، ومنها قوله :

---

(١) : « مطلع الفجر » : ١٣٩ - ١٤٣ .
(٢) : السابق نفسه .
(٣- ٤) : « أجنحة بلا ريش » : ١٩٦ .

أقلي اللوم – ويحك – أو أطيلي ... فقد حُلِّئتُ عن ظِلٍّ ظليل

- هنا ، أو ههُنا طشٌ ورشٌ ... ومحتشِدٌ بمدرجة السيول

- ألا ، لا بالمحال ، و لا التمني ... يرام بذاك درك المستحيل

- ألا يا ليلُ .. لا لَيْلَ المعنَّى ... و لا ليل السليم .. و لا التبيل

ولكن ليل مرتجز ثقيلٍ ... يغنى فيه بالرجز الثقيل

وثالث النصوص التي يشكل فيها التكرار الصوتي ظاهرة إيقاعية داخلية ، قصيدة ((يا عيد))[1] لضياء الدين رجب ، وفيها يكرر الحروف كما يكرر الألفاظ والصيغ ، وصورة ذلك واضحة في قوله[2] :

- وأنت ياعيد أنت العيد ما اختلفت ... إلا عليك الأماني الخردُ الغيدُ

- ولااستوى في الرحاب الفيح رجع صدى ... تحيا به البيد أو تشقى به البيدُ

ولا استوى في العراك الحرُّ دُولبد ... ضَارٍ ومنتفخ الأوداج رعديدُ

- في هدأة الليل في أطياف سامرهِ ... في اللحن يُطرب فيه النايُ والعود

- في بسمة الفجر في أعطاف سندسه ... موائسٌ تتمنى حسنها الخودُ

- ياعيد ناشد بطولات لنا سلفت ... فقد وهَى ناشدٌ منا ومنشودُ

وغيّمت في سماء الحق غائمة ... فجاحدٌ غادرٌ فينا ومجحودُ

* **التقسيم**[3] :

وهو نمط مؤثر في موسيقى الشعر الداخلية ، وقد نوع الشاعر العربي القديم في صورة استخدامه ؛ فجاء به في بيت واحد كما جاء به

(١ - ٢) : ديوانه : ١٠٨ - ١١١ .

(٣) : وهو أن يذكر الشاعر جميع أقسام المعنى و لا يغادر منها شيئاً . انظر : الأنباري ، أبي البركات عبد الرحمن بن محمد ((اللمعة في صنعة الشعر)) تحقيق د. صلاح الدين الهادي . نادي المدينة الأدبي ، ط١ (١٤١٤هـ) : ٤٧ . وانظر كذلك : ((البديع في نقد الشعر)) لأسامة بن منقذ . تحقيق د. أحمد بدوي – والدكتور حامد عبد الحميد - ، مكتبة مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة (١٣٨٠هـ) : ٦١ .

في أبيات متتالية ، واستعمله مستوفى الأقسام على التعيين بعد ذكر متعدد ، كما استعمله بذكر أحوال الشيء مضافاً إلى كل حال ما يليق بها .. إلى جانب صور أخرى حرص البلاغيون على تناولها .[١]

ولعل الغاية الرئيسة في تنويع الشاعر القديم لأنماط التقسيم تكمن في تحقيقها لأساليب إيقاعية مختلفة ، تتجسد في كل منها قيمة صوتية تتوافق مع بناء المقاطع وتنسيقها في البيت الشعري .

ولقد حرص شعراء هذا الطور على استخدام الإيقاع الصوتي المتردد من التقسيم . ومن ذلك قول ضياء الدين رجب من قصيدة ((جناحان))[٢] :

جناحان يا ليلى مهيض وعاثرٌ وجفنان يا ليلى أسير وآسِرُ

وقوله من قصيدة ((النادمة))[٣] :

فأرقتُ من كدرٍ ومن ضجرٍ وسئمت من سهرٍ ومن حزنِ

ويعمد حسين سرحان في قصيدة ((مائدة الإفطار)) إلى استخدام إيقاع التقسيم في بيتين يقول فيهما[٤] :

ما أحسن الإفطار يا آسري على ضروبٍ من لذيذ القبلْ

هذيك للغيظ ، وذي للرضا وتلك لليأس ، وذي للأملْ

كما يأتي به في بيت واحد في قصيدة ((العام الثلاثون))[٥] حيث يقول :

وأوسعتها جداً ولهواً وحكمة وجهلاً وتذكاراً لها وتناسيا

---

(١) : القزويني ، الإمام الخطيب ((الإيضاح في علوم البلاغة)) تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي ، ط٥، بيروت : ٥٠٦ ـ ٥١٢ .
(٢) : ديوانه : ٤٥ .
(٣) : السابق : ٣٣٨ .
(٤) : ((أجنحة بلا ريش)) : ٩٧ .
(٥) : السابق : ١١١ .

ومن التقسيم المتوازن الفقرات قول حسين عرب في قصيدته «قال الحكيم»[١]:

فالأولون ، يرون الحق ما صنعوا والآخرون ، يرون الحق ما فعلوا

وهذا الشاعر مأخوذ بالترصيع الذي «تكون مقاطع الأجزاء [فيه] مسجعة ، متقاسمة النظم ، متعادلة الوزن»[٢] كقوله من القصيدة السابقة[٣]:

في كل ناحيةٍ ، للقوم طاغية ، له زبانية ، من شكله شُكِلُوا

وقوله منها[٤]:

فالبوم سانحة ، والكلب نابحة والنفس جانحة ، والعقل معتقل

وقوله[٥]:

وربّ حسناء ، فيها الحسن مكتمل والفن محتفل ، والدّلُّ منهمل
فرعاء ، غراء ، من ليل ومنبلج كأنها بضياء الفجر تغتسل

كما يتأثر حسين سرحان مباشرة - بموسيقى الترصيع في قول الخنساء[٦]:

حمالُ ألويةٍ هباط أوديةٍ شهاد أنديةٍ للجيش جرار

فينسج على أثر الإيقاع قائلاً[٧]:

وأنت من بينهم ملاءُ أفنيةٍ شمّاخ أبنيةٍ قضاء أوتار

ومن أمثلة التقسيم التي يقترب بها أحمد جمال من «الجمع بين الأقسام

---

(١) : «المجموعة الكاملة» ٢ : ٨٩ .
(٢) : «اللمعة في صنعة الشعر» : ٣٩ .
(٣) : «المجموعة الكاملة» ٢ : ٨٢ .
(٤) : السابق نفسه ، ٢ : ٨٥ .
(٥) : نفسه ٢ : ٩٤ .
(٦) : «ديوان الخنساء» المكتبة الثقافية ، بيروت : ٤٥ .
(٧) : «الطائر الغريب» : ٩٣ .

المختلفة والمؤتلفة » قوله من قصيدة « رثاء مكظوم »[1]:

بلاغة منطيق . وحجة عالم ودربة قاض يحسن الحكم مقطعا
وذوق أديب مرهف الحس والحجى وطوق أريب جل أن يتضعضعا

ويمتد يحيى الألمعي بالتقسيم في قوله من قصيدة « العلم والجهل »[2]:

العلم يبني والجهالة تهدم والعلم نور ساطع وتقدم
والجهل داءٌ والثقافة بلسم للجهل إذ فيه الشقاء الأعظم
والعلم طعمٌ في المذاق حلاوة والجهل مر طعمه بل علقم

* * *

والآن وبعد هذه الجولة التي تناولت أثر التراث في موسيقى الشعر لدى شعراء (التجديد المحافظ) يستطيع الباحث أن يؤكد تمسكهم بالشكل القديم وعدم خروجهم عن دائرة العلاقة المباشرة بالموروث ؛ والدليل على ذلك مجيء أغلب نتاجهم ملتزماً بنظام الموسيقى الشعرية الموروثة التي تعنى بوحدة الوزن والقافية ، كما جاء الجزء الباقي - من نتاجهم - مثبتاً قدرتهم على تمثل ومجاراة تجديد القدامى في استخدام البحور المجزوءة والمشطورة والقوافي المنوعة ، وبقدر ما يحمل هذا من إشارة على موافقتهم لتجديد وتطوير الأسلاف - في موسيقى الشعر- فإنه يشير في الوقت ذاته إلى أن التجديد - لديهم - لا يمكن أن يتم إلا في نطاق المعهود في إرث الأسلاف .

---

(١) : «وداعا أيها الشعر» : ٦٦ .
(٢) : «عبير من عسير » : ١٠٣ .

الفصل الثاني:

المعارضات

المبحث الأول : المعارضات الصريحة .

المبحث الثاني : التتابع على معارضة النماذج المشهورة في الموروث .

توطئة :

دأب محافظوا العصر الحديث على كشف أرصدتهم الثقافية التي تختزلها الذاكرة عبر صور متعددة تجيء المعارضات في مقدمتها لتؤكد نزعة التأثر المباشر واحتذاء الموروث الشعري القديم .

ولقد حظيت المعارضات الشعرية في العصور المتأخرة ، ولا سيما على أيدي التقليديين في العصر الحديث ، باهتمام شديد من الشعراء حتى صارت سمة من سماتهم وخصيصة من خصائصهم التي يعرفون بها . « فقد كانت قليلة بين الشعراء في العصور القديمة . ولم يع الناس والنقاد المصطلح الفني لها إلا في وقت متأخر حين اتجه إليها الشعراء وتسابقوا في ميدانها ، فازدهرت بينهم »[1] .

ومهما يكن من أمر ارتباط بروزها وازدهارها بالعصور التي يكون فيها حظ الإبداع قليلاً ، ويعاني فيها الشعراء من أزمته الحقيقية[2] . فإنها تبقى كصيغة من صيغ المعالجة الفنية التي يلجأ إليها الشعراء المتأخرون ليتواصلوا مباشرة مع عطاء النماذج الرفيعة التي حفل بها موروثهم الشعري . وحين يعود الشاعر المتأخر إلى معادله في القديم ليعارضه فإن جملة من الدوافع والأهداف تنهض به من وراء تلك العودة ، لعل من بينها الإعجاب الذي يتحول عند الشاعر الموهوب - تدريجياً - إلى غيرة فمنافسة ، يحاول من خلالها تجاوز الموروث الشعري من الداخل ومن ثم الاندفاع إلى فضاء الإبداع .

أو الرغبة - من الشاعر المتأخر - في الوقوف على قدم المساواة مع غيره

---

(١) : السماعيل د. عبد الرحمن إسماعيل . (المعارضات الشعرية دراسة تاريخية ونقدية) ط١، جدة : ٣٥.
(٢) : السابق نفسه .

من فحول الشعراء الأقدمين الذين أثرت عنهم تلك النماذج الرفيعة وهنا يدخل الشاعر المتأخر في عملية التوازي مع الموروث ، وغالباً ما تكون محصلة ذلك اعتكاف الشاعر في دائرة التراث وعدم مغادرتها .
وقد يكون من بين الدوافع الرغبة في التحدي وإثبات القدرة في التفوق على الأسلاف « وأنه لا يقل قدراً وقدرة على أولئك القدماء الذين احتفى بهم النقاد في القديم والحديث »[1] .

وعلى نحو قريب من الإحيائيين المتأخرين طَرق الشعراء السعوديون في هذا الطور باب المعارضات الشعرية ، وتداخلوا مع النماذج والأمثلة الشعرية القديمة تداخلاً مقصوداً ، وتركت النصوص السابقة أثرها المباشر في نصوصهم من حيث اللغة والأفكار والصور فضلاً عن الوزن والقافية .
ولبيان ذلك يمكن تتبع صيغ المعالجة الفنية التي لجأ إليها الشعراء في قصائدهم من خلال معارضاتهم الصريحة التي عنوا فيها بمباشرة النص القديم وهو ما سيتناوله الباحث في المباحث القادمة :

---

(١) : السابق : ٢٣٠ .

المبحث الأول :

المعارضات الصريحة (دراسة نموذج)

وهي التي توافق فيها القصيدة المتأخرة سابقتها في وزنها وقافيتها ، ويكون الغرض فيهما واحداً أو متماثلاً ، فتكون المتأخرة صدى للقديمة بدافع الإعجاب[(١)] . وقد تكون المعارضة كلية فتشمل القصيدة القديمة أو تقتصر على جزء منها[(٢)] . وفي هذا النوع من المعارضات يُكثر الشعراء المتأخرون من التضمين وقد يستغرق ذلك جزءاً كبيراً من النص المعارَض ، كما يكثرون من تكرار (ألفاظ القوافي) إلى جانب تداخلهم مع المعاني وبعض التراكيب . كما أن القصيدة (الأنموذج) التي يتصدى لها الشاعر المعارض غالباً ما تكون من القصائد المشهورة في الموروث الشعري . و لا عجب هنا أن يلتقي أكثر من شاعر على معارضة إحدى نفائس التراث ، وفي هذا اللقاء إشارة إلى التقارب الثقافي الذي تدل عليه نوعية المحفوظ المختزل في الذاكرة من ناحية ومن أخرى ، أهم ، التقارب في صيغة المعالجة الفنية التي يلجأ إليها شعراء الطور الواحد في التعامل مع الأنموذج الموروث ، ونسبة التأثر التي يتركها النص السابق في النصوص اللاحقة . وعلى سبيل التمثيل يمكن تقصي الأثر المباشر عند ثلّة من الشعراء السعوديين في هذا الطور هم[(٣)] : عبد الله بن خميس ، وحسين عبد الله سراج ، و د. محمد بن سعد بن حسين ، ومحمد إبراهيم جدع ،

(١-٢) : السابق : ١٩ – ٢٠ .

(٣) : انظر ترجمة هؤلاء الشعراء في ((موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال ستين عاماً)) إعداد أحمد سعيد بن سلم . ط١ . نادي المدينة المنورة الأدبي . وهذا بيان بالجزء والصفحة لكل منهم : (ابن خميس ١ : ٣١٧) ، (حسين سراج ٢ : ٤٠) ، (د. محمد بن سعد بن حسين ١ : ٢٢٨) ، (محمد إبراهيم جدع ١ : ١٤٥) ، (يحيى إبراهيم الألمعي ١ : ٢٣) ، أما إبراهيم أمين فوده فيمكن الرجوع لترجمته في ((شعراء العصر الحديث في جزيرة العرب)) تأليف عبد الكريم الحقيل . ط٢ ، ١٤١٣هـ (الجزء الأول ص ٢٣٠) .

و إبراهيم أمين فوده ، ويحيى إبراهيم الألمعي . فقد التقوا جميعاً على معارضة صريحة لنموذج نال شهرة كبيرة في القديم و الحديث ، ويُعد من بين أشهر قصائد الشاعر الأندلسي (ابن زيدون) وهو القصيدة المعروفة بـ « نونية ابن زيدون » وكان قد كتبها في سجنه وأرسلها إلى (ولادة بنت المستكفي) يعاتبها ، ويتذكر بحسرة أيامه معها ، ويسألها أن تدوم على عهده ، ويقول فيها :[1]

- أضحى التنائي بديلاً من تدانينا ، ونـاب عن طيب لقيانا تجافينا
- بنتم وبنا ، فما ابتلت جوانحنا شوقاً إليكم ، و لا جفت مآقينا
نكاد ، حين تناجيكم ضمائرنا ، يقضي علينا الأسى لولا تأسينا
حالت لفقدكم أيامنا ، فغدت سوداً ، وكانت بكم بيضاً لياليـنا
- دومي على العهد ، مادمنا ، محافظة ، فالحر من دان إنصافاً كما دينا

وحتى يتبين إلى أي حد كان حضور (ابن زيدون) في القصائد التي عارضوا بها (نونيته) ، وكيفية تداخلهم وتأثرهم بها ، فإن الباحث سيتتبع الأثر في تلك النصوص المعارضة للنص (الزيدوني) الشهير من حيث : الأوزان والقوافي ، الموضوع والأفكار ، معجم الألفاظ والتراكيب الزيدونية .

- الأوزان والقوافي :

اختار الشاعر القديم (بحر البسيط) وزناً لقصيدته ، وحرف (النون) الموصول بألف المد روياً لها ، وحرص في مطلع القصيدة على التصريع ، فعادل الوزن في عروض البيت الأول وضربه ، جرياً على سنن الشعراء ، فقال : (.... تدانينا .... تجافينا) .

ولقد وافق الشعراء السعوديون - السالف ذكرهم - (النونية الزيدونية) في

---

(١) : ديوان (ابن زيدون) . دار صادر . بيروت : ٩ – ١٣ .

إيقاعها الموسيقي ، فبنوا قصائدهم على (البسيط) ، وهو من الأبحر المثرية التي كثر دورانها في الشعر العربي القديم [١] ، واتحدوا مع النموذج في مجيء العروض مقطوعة (تغيّر فيه فاعلن إلى فاعل) وكذلك الضرب ، والتزموا بذات الروي وهو (النون الموصولة بألف المد) ، ولم يكتفوا بذلك بل نهجوا نهجه في توقيع المطلع بتعادل الوزن والروي (التصريع) إذ يقول حسين عبد الله سراج في مطلع قصيدته ((نداء العيون)) [٢] :

أمست ليالي الهنا حلماً تناجينا وأصبحت ذكريات الحب تشقينا

ويستهل محمد إبراهيم جدع قصيدته (مناجاة) قائلاً [٣] :

ماذا أقول وقد أضحى يحيينا حلو الشمائل بالآمال يدنينا

كما يبدأ الدكتور محمد بن سعد بن حسين قصيدة (زيدونية أخرى) بقوله [٤] :

عدنا وعادت لنا أغلى أمانينا نشتارُ من شهدها أحلى أغانينا

ويعوّل يحيى إبراهيم الألمعي كثيراً على عذوبة النغمة التي أحدثها مطلع النموذج القديم ، فيكرر الألفاظ التي أنهى بها (أبو الوليد) عروض وضرب مطلع قصيدته ، مع ملاحظة تغيير المواقع في مستهل قصيدته (لقاء) إذ يقول [٥]:

أمسى التداني بديلاً من تجافينا وحلّ عن بعد لقيانا تدانينا

ويفتتح الشاعر عبد الله بن خميس قصيدته (ابن زيدون) بقوله [٦] :

يا رائد الشعر إبداعاً وتلوينا كيما تخلّد منه الخُرَّدَ العينا

---

(١) : انظر : مصطفى ، محمود ((أهدى سبيل إلى علمي الخليل)) ط١٩ . القاهرة : ٤٤ .
(٢) : ديوان ((إليها)) ط١ ، تهامة . جده : ٩٩ .
(٣) : ((المجموعة الشعرية الكاملة)) ط١ ، النادي الأدبي الثقافي ، جده : ٣٧١ .
(٤) : ديوان ((أصداء وأنداء)) ط١ . الرياض : ١٥٤ .
(٥) : ديوان ((عبير من عسير)) ط١ ، الرياض : ٢٩ .
(٦) : ديوان ((على ربى اليمامة)) ط٢ ، ١٤٠٣هـ - الرياض : ٣٢٩ .

ويتخلى الشاعر (إبراهيم أمين فوده) عن تصريع المطلع في قصيدته (أحبابنا في ربوع النيل) فيستهل معارضته قائلاً :[1]

أحبابنا في ربوع النيل ما برحت - والله - ذكراكمو من نفسنا حينا

وإذا كان في المطالع السالفة الذكر ما يدل على تأثرهم المباشر بالموسيقى النابعة من الخلفية القديمة ، فإن في استعانتهم بقافية النموذج (الزيدوني) ما يؤكد حضوره بقوة في قصائدهم ، فهم جميعاً و بلا استثناء ينساقون ، بعفوية الواقع تحت سيطرة الإيقاع الموسيقي في ذلك النموذج الرفيع ، ليقبسوا الكثير من الألفاظ التي ختم بها (أبو الوليد) نونيته الشهيرة . وفي هذا إشارة واضحة إلى حرصهم على المحافظة على رتم القصيدة المحتذاة ومحاكاتها في الموسيقى إلى أبعد الحدود .

ففي حين بلغت قصيدة الشاعر الدكتور ابن حسين (زيدونية أخرى) تسعة وخمسين بيتاً ، فإن ما تكرر فيها من ألفاظ القوافي التي ختم بها ابن زيدون (نونيته) يبلغ إحدى وثلاثين كلمة ، مما يعني انتقال أكثر من نصف قوافي النموذج إلى قصيدته .

وكذلك فعل (ابن خميس) في قصيدته (ابن زيدون) حين كرر اثنتين وعشرين لفظة قافية من النموذج الزيدوني من أصل اثنتين وأربعين هي مجموع أبيات النص ، وهي نسبة كبيرة تتجاوز النصف بقليل . أما الشاعران : إبراهيم فوده ، في قصيدته (أحبابنا في ربوع النيل) ، ويحيى الألمعي ، في قصيدته (لقاء) ، فإنهما يشتركان في عدد أبيات قصيدتيهما البالغ في كل منهما خمسة عشر بيتاً ، كما يتساويان في عدد كلمات القوافي المنتقلة

---

(١) : ديوان « مجالات أعماق » ط١ ، ١٤٠٥هـ - مكة المكرمة : ٢٥٢ .

من (النونية) القديمة ، إذ بلغت ثمان كلمات ، وهي نسبة تستقر عند النصف في كلا النصين . ويعمد الشاعر حسين سراج في قصيدته (نداء العيون) التي لم تتجاوز أبياتها ثلاثة عشر بيتاً[1] إلى إنهاء ثمانية منها بألفاظ من القوافي التي ختم بها (ابن زيدون) أبيات قصيدته ، وهنا تتجاوز نسبة القوافي المنتقلة إلى النص الثلثين . وإذا ما قورنت بما تقدم وما سيتبع فستكون الأعلى عطفاً على عدد أبيات القصيدة التي انتقلت إليها وهي ثلاثة عشر بيتاً كما تقدم ، وفي النص الأخير وهو قصيدة (مناجاة) للشاعر محمد جدع تقل نسبة ألفاظ القوافي المنقولة من النونية القديمة إلى الثلث ، حيث بلغت القصيدة (سبعة عشر) بيتاً ، فكرر في خمسة منها خمساً من كلمات القافية الزيدونية ، وبقي أثر الاستعانة بالنموذج القديم قائماً ، كما هو الحال في النصوص السابقة .

وهكذا يتكشف بوضوح مظهر من مظاهر التأثر المباشر بالخلفية الشعرية الموروثة ، يتمثل هنا في سيطرة النموذج المُعَارَض على الإطار الموسيقي المتأخر ؛ الذي توقف عند حدود الإيقاع الموسيقي القديم فما استطاع تجاوزه و لا الإفلات من سيطرته القوية ؛ ولعل القائمة التالية تؤكد أن الشعراء - السالف ذكرهم - ضارعوا إيقاع القافية (الزيدونية) وتداخلوا معها ، بل إنهم استعاروها ولم يتمكنوا من إزاحتها أو حجبها :

---

(١) : حذف الشاعر من القصيدة المثبتة في ديوانه (إليها) هذين البيتين :

يا ربة المجد أين العهد هل عبثت ... به الأعادي وهل أنسيت ماضينا
إن صح يا قلب ما قد قيل فابك على ... أيامك البيض وايأس من تلاقينا

وكانا مثبتين من قبل مع باقي أبيات القصيدة في مسرحيته الشعرية (غرام ولادة) ط٢ – جدة ، ١٤٠٢هـ : ٤٧ .

قائمة بألفاظ القوافي التي كررها الشعراء (السعوديون) في قصائدهم – السابقة – من نونية الشاعر الأندلسي (ابن زيدون)						
القافية كما وردت مرتبة في النونية الزيدونية	كيفية حضورها في قصيدة (ابن حسين)	كيفية حضورها في قصيدة (الفودة)	كيفية حضورها في قصيدة (السراج)	كيفية حضورها في قصيدة (الجدع)	كيفية حضورها في قصيدة (الألمعي)	كيفية حضورها في قصيدة (ابن خميس)
تدانينا	تدانينا	-	-	تدانينا	تدانينا	تدانينا
تجافينا	-	-	-	-	تجافينا	-
يبكينا	تبكينا (مرتين)	-	-	-	-	يبكينا
آمينا	-	-	-	-	-	آمينا
بأيدينا	لأيدينا(مرتين)	أيدينا	-	-	-	بأيدينا
تلاقينا	-	تلاقينا	تلاقينا	-	-	-
أعادينا	أعادينا	-	-	-	-	-
دينا	-	-	-	-	-	دينا (مرتين)
فينا	فينا (مرتين)	فينا	-	-	-	فينا (مرتين)
يغرينا	يغرينا	-	يغرينا	تغرينا	-	-
مآقينا	مآقينا (مرتين)	مآقينا	-	-	مآقينا	-
تأسينا	تأسينا	-	-	-	-	تأسينا
لياليا	لياليا	لياليا	لياليا	-	-	-
تصافينا	-	-	تصافينا	-	-	-
ماشينا	ماشينا	-	-	-	-	-
يصبينا	يصبينا	-	-	-	-	-
ناسينا	-	ناسينا	-	-	-	-
رياحينا	رياحينا	-	-	-	-	رياحينا
المحبينا	المحبينا (٣مرات)	-	-	-	المحبينا (مرتين)	المحبينا (مرتين)
أمانينا	أمانينا	-	أمانينا	-	أمانينا	أمانينا
يحيينا	فتحيينا	-	يحيينا	يحيينا(٣مرات)	-	-
طينا	طينا	-	-	-	-	-
لينا	لينا(مرتين)	-	-	-	-	لينا
وتزيينا	-	-	-	-	-	وتزيينا
نسرينا	ونسرينا	ونسرينا	ونسرينا	-	-	ونسرينا
أفانينا	أفانينا	-	أفانينا	-	أفانينا	أفانينا
حينا	حينا (مرتين)	حينا	-	-	حينا	حينا
وتبينا	-	-	-	-	-	وتبينا
وغسلينا	وغسلينا	-	-	-	-	-
واشينا	واشينا	-	-	-	-	-
يفشينا	-	-	-	-	-	يفشينا
تلقينا	-	-	-	-	-	تلقينا
مغنينا	مغنينا	-	-	-	-	-
وتحسينا	-	-	-	-	-	وتحسينا
يصبينا	يصبينا	-	-	-	-	-
ناسينا	-	ناسينا	-	-	-	-

وإلى جانب ما تقدم يلحظ المتأمل في النصوص السابقة تأثرها بالموسيقى الداخلية التي استثمرها (ابن زيدون) من إيقاع الحروف والكلمات ، وشكل عليها نسيج نونيته .

وأول ما يلفت الانتباه في النموذج القديم تردد حرف (النون) فيه بكثرة ؛ فإلى جانب مجيئه روياً ، اهتم الشاعر القديم بتوظيفه في ثنايا النص ، فتارة يأتي به أصلياً في اللفظة ، وأخرى يستعمله على شكل ضمير متصل (نا) ، وهذه الأخيرة أكسبت النص إيقاعاً موسيقياً مميزاً رفع من شأن وزنها العروضي وزاده حسناً وجمالاً . ولعل ابن زيدون قد وجد في إيقاع هذا الحرف تجاوباً صوتياً يساعد على البوح بتجربته الفراقية التي يغلفها الحزن . ولنتأمل ذلك في مثل قوله[١] :

أضحى التنائي بديلاً من تدانينا ونـاب عن طيب لقيانا تجافينا

وقوله :

لاغروفي أن ذكرناالحزن حين نهت عنه النهى ، وتركنا الصبر ناسينا

ولقد أدرك المعارضون عذوبة النغمة التي أحدثها حرف النون - بجميع استعمالاته - في النص المُعَارَض ، فرددوه على نحو من سلفهم القديم ، واقتربوا من النموذج الموروث في استخدامه . ويلحظ تأثرهم المباشر بذلك في مثل قول إبراهيم فوده[٢] :

إنا وإن باعدت ما بيننا ونأت بنا الديار فما كنا بناسينا
أحبابنا في ربوع النيل إن بنا شوقاً إليكم وتحنانا لنادينا

وقول حسين سراج[٣] :

---

(١) : ديوان «ابن زيدون» : ٩ - ١٢ .
(٢) : ديوان «مجالات وأعماق» : ٢٥٢ .
(٣) : ديوان «إليها» : ٩٩ .

كنا خليلين في دنيا الغرام وقد أضفت علينا من النعمى أفانينا

وكذلك قول د. محمد بن حسين[١] :

عدنا وعادت لنا أغلى أمانينا تزهى بإيناس لقيانا مغانينا

ويوافق يحيى الألمعي النسج القديم في قوله[٢] :

أمسى التنائي بديلاً من تجافينا وحل عن بعد لقيانا تدانينا

و لا يختلف إبراهيم جدع عن سابقيه في التأثر إذ يقول[٣] :

يا من به كانت الألحان تطربنا وفيه من نفحات الروح تعلينا

وإلى حد ما في ذلك يقول عبد الله بن خميس[٤] :

كنا نعد رقيق الشعر مثلبة ونركب الصعب من قبل ابن زيدونا

يستنزل الشعر رهواً من مفاتنه وينفث السحر إلهاماً أفانينا

وفي الجدول التالي بيان بتأثرهم المباشر بالخلفية القديمة التي شكل فيها حرف (النون) عموداً فقرياً .

	معدل تكراره في البيت الواحد	مرات استخدامه ضميراً متصلاً (نا)
تردده في قصيدة (ابن زيدون) ٢٥٣	٥ مرات	٨٦
تردده في قصيدة (ابن حسين) ٢٥٦	٤ مرات	٩١
تردده في قصيدة (ابن خميس) ١٤٤	٤ مرات	٢٥

---

(١) : ديوان ((أصداء وأنداء)) : ١٥٤ .
(٢) : ديوان ((عبير من عسير)) : ٢٩ .
(٣) : ((المجموعة الشعرية الكاملة)) : ٣٧٢ .
(٤) : ديوان ((على ربى اليمامة)) : ٣٢٩ – ٣٣٠ .

ترددد في قصيدة (الألمعي) ٦٠	٤ مرات	٠٧
ترددد في قصيدة (الفوده) ٧٤	٥ مرات	٣٢
ترددد في قصيدة (الجدع) ٦٥	٤ مرات	٢٢
ترددد في قصيدة (السراج) ٥٦	٥ مرات	١٦

- الموضوع والأفكار :

قبل البدء في استقصاء الأثر الذي تركه النص المعارَض في النصوص المعارضة - صراحة - من حيث التوافق في الموضوع والتداخل في المعاني والأفكار - وهي فرضية تنهض في فن المعارضات الذي يقوم أساساً على التكرار - فإن الباحث سيتتبع الأفكار والمعاني التي بنى منها (ابن زيدون) نسيج نونيته الشعري. حتى يسهل بعد ذلك رصد مظاهر الإلتقاء - المتوقع - مع النموذج القديم .

الهيكل التجريدي الموضوعي لقصيدة (ابن زيدون) :

- الإستهلال بمقدمة غزلية حزينة يائسة تقارن بإيجاز - مؤثر - بين ما آلت إليه الحال وما كانت عليه .
- شكوى الفراق والبعد والصد وصروف الدهر .
- الحسرة على الأيام الماضية والإستسلام للبكاء .
- زيادة الألم من عذل الواشين و الأعادي و شماتة الحساد و المبغضين .
- تجدد الذكرى وتهيج الوجد ومواصلة البكاء .
- التذكير بالعهد والثبات عليه والحث على الوفاء به .

- وصف مادي يجسم جمال الحبيبة .
- مزج الغزل بفن وصف الطبيعة - على عادة الشعراء الأندلسيين - .
- إخفاء اسم المحبوب والإكتفاء بالتلميح .
- الرضوخ لليأس واجترار الحزن . والتعويض بالذكرى وفاءاً للمحبوب .
- التماس التداوي بالطيف .
- الدعاء بالسقيا للمكان وساكنيه ، وتحية المحبوب على البعد وإبلاغه السلام .

ومن العناصر السابقة - وكما هو معلوم - يتضح أن الغرض العام الذي يندرج فيه هذا النص و لا يخرج عنه في قليل أو كثير هو الغزل .

أما الغرض الخاص أو الفكرة الرئيسة التي تدور في نطاقها باقي الأفكار فهي : تجسيد ما يعتمل بالنفس إثر تجربة حزينة تنتهي بالفراق .

وبعد هذا العرض ومن خلال استقراء النصوص السابقة التي تصدت لمعارضة (النموذج الزيدوني) يمكن الإجابة عن مدى الأثر الذي علق بالمضامين اللاحقة :

فمن حيث الغرض :

التقى أربعة من الشعراء وهم : (ابن حسين) و (الجدع) و (السراج) و (الألمعي) مع (النونية) في فن الغزل . كما التقوا مع الفكرة الرئيسة في التعبير عن أثر الفراق والبوح بألم الصد ولوعة الهجر وشدة الوجد .

واختلف الباقيان معها في غرض الغزل وهما : (ابن خميس) و (الفوده) ؛ فالأول ينتقل بالموضوع من شكوى الفراق والبعد والصد والألم والثبات على العهد في الغزل إلى قضية عصرية شغلت فكره هي : الشكوى مما حل بالشعر العربي في العصر الحديث من بعض المجددين الذين تنكروا

لموروثهم العربي الأصيل جهلاً به ، فدعوا إلى هجره وهدمه لجموده وقدمه - على حد زعمهم - ، ويمموا صوب الغرب يقلدونهم في كل شيء بدعوى التجديد .

ثم إن الشاعر ابن خميس يدرج هذه القصيدة في باب من الديوان أسماه (في المؤتمرات و المجامع)[١] ويشير بعد عنوان القصيدة إلى ما نصه « في مهرجان ذكرى (ابن زيدون) الذي دعت إليه حكومة المغرب ، اشترك الشاعر بهذه القصيدة .»[٢] ومعنى ذلك أن الشاعر أعد هذه القصيدة لتلك المناسبة المقترحة . وكانت معارضته لهذه القصيدة بالذات مقصداً أساسياً فكأنه أراد بذلك إقامة الحجة والبرهان على سمو هذا الموروث القديم . وابن زيدون من أحسن نماذجه . ومع أن الشاعر لم يلتق مع سابقه في الغرض العام إلا أنه استطاع توظيف الغرض الخاص في قصيدته ، فوجه الخطاب إلى صاحب النونية ، وهمس إليه بالشكوى المعبرة عن عدم الرضى والألم من صنيعهم :[٣]

أبا الوليد أعر نجوايَ مصغية ... لطالما سمعت صوت المحبينا

القوم بعدك عقوا الشعر واتخذوا ... بعد الجياد الكريمات البراذينا

ضاقوا به يخلبُ الألبابَ مرتجزاً ... جمّ النهى عبقري الفكر موزونا

واستبدلوه بأمشاج ملفقةٍ ... تجترها بدعة التقليد تلقينا

قالوا ابن زيدون مثال ومتبع ... (إليوت) أجدر تجديداً وتحسينا

ويصل إلى الذروة في التأثر المباشر بالغرض الخاص عندما يقتطع ثلاثة أبيات من النونية القديمة - على سبيل التضمين - ويلحقها بما تقدم ،[٤] ويجعلها رابطاً لتوحد السابق مع اللاحق في الغرض والفكرة ؛ ويستغل فيها

---

(١) : « على ربى اليمامة » : ٣٢٥ .
(٢) : السابق : ٣٢٧ .
(٣) : السابق : ٣٣٢ .
(٤) : انظر السابق : ٣٣٣ .

صوت (ابن زيدون) وأفكاره ، فيعاتبهم ويتألم لبعدهم عن الموروث الأصيل على لسان (أبي الوليد). وسيشير الباحث إلى الأبيات بعد الإنتهاء من عرض الموضوع والأفكار - إن شاء الله - .

أما الثاني وهو الشاعر (إبراهيم فوده) فقد انتقل بالغرض من الغزل إلى تحية بعض أصدقائه في مصر بعد أن فارقهم وعاد إلى وطنه (١). ولكنه سرعان ما اقترب من الغرض القديم عندما خاطبهم في قصيدته بـ (أحبابنا) أكثر من مرة ، وعندما تحدث إليهم عن (الود) و (عهد الوداد) و (دموع المآقي في يوم الوداع) و (الشوق) و (التحنان) و (الحب) ....

ومن حيث **الأفكار** التي بُني عليها الهيكل الموضوعي للنموذج القديم : فمع أنهم حاولوا الإبتعاد بها عن حد التداخل المؤدي إلى التكرار ، إلا أن غير قليل منها قد انتقل إلى نصوصهم ، وذاك راجع إلى حضور النموذج وسيطرته القوية على الذاكرة الشعرية . ومن بين الأفكار التي تداخلوا معها: **مزج الغزل بفن وصف الطبيعة** ؛ وهي عادة درج عليها الشعراء الأندلسيون نظراً لطبيعة بلادهم الجميلة وحياتهم المترفة ، ويجسد (ابن زيدون) هذه الفكرة في قوله (٢):

يا روضة طالما أجنت لواحظنا ... ورداً ، جلاه الصبا غضاً ، ونسرينا

ويا حياة تملينا ، بزهرتها ، ... منىً ضروباً ، ولذاتٍ أفانينا

ويا نعيماً خطرنا من غضارته ... في وشي نُعمى ، سحبنا ذيله حينا

فيأخذها (ابن حسين) من النموذج ويعيد صياغتها دون أن يرقى بها إلى درجة الإجادة فيقول (٣):

---

(١) : ديوان «مجالات وأعماق » : ٢٥٢ .
(٢) : ديوانه : ١١ - ١٢ .
(٣) : « أصداء وأنداء » : ١٥٤ .

يا روضة من رياض الحسن باكرها　　روح الصبا بعد عشر من ثلاثينا
ويا أحاديث آمال مجنحة　　تهفو إلى رفرف ما أنفك يغرينا
ويا نعيماً به أرواحنا رتعت　　دهراً ونالت به من أمرها لينا

ويتداخل معها (حسين سراج) محاولاً الإبتعاد بها عن التكرار في قوله[1]:

كنا خليلين في دنيا الغرام وقد　　أضفت علينا من النعمى أفانينا
تُسقى حميا الهوى في الكأس مترعة　　ممزوجة بحنان كان يحيينا
وللنسائم أنفاس معطرة　　من نفحك الطيب كافورا ونسرينا
والماء ينساب والأشجار راقصة　　والطير تسجع والدنيا تهنينا

وينجح (إبراهيم فوده) في اقتضاب الفكرة وحصرها في أضيق الحدود عندما يكتفي بالتعبير عنها قائلاً[2]:

أما المداد فذوب من حشاشتنا　　ذكرى معطرة ورداً ونسرينا

ويتأثر بها (ابن خميس) كما يلمح في مثل قوله[3]:

في مستراد خصيب ساحر عبق　　يشدو به الطير تطريباً وتلحينا
يستنزل الشعر رهواً من مفاتنه　　وينفث السحر إلهاماً أفانينا
تغدو به الغيدُ أسراباً يرنحها　　سكر الصبا ويثنيها رياحينا

ويواصل الشعراء متابعتهم لأفكار النموذج القديم ، فيتأثرون بفكرة التماس التداوي بالطيف ، التي نص عليها السابق في قوله[4]:

أبكي وفاءً ، وإن لم تبذلي صلة ؛　　فالطيف يقنعنا ، والذكر يكفينا

إذ يتداخل معها (الجدع) ويمتد بها بعد أن وجد فيها تعويضاً للصد

---

(١) : «إليها» : ٩٩ .
(٢) : «مجالات وأعماق» : ٢٥٣ .
(٣) : «على ربى اليمامة» : ٣٣٠ .
(٤) : ديوان «ابن زيدون» : ١٣ .

والحرمان ، فيقول :[١]

وأرقب الطيف في نومي لرؤيتكم ... أذوب شوقاً فهلا جئت ترضينا

حتى تعود إلى نفسي سعادتها ... من بعد صد مع الحرمان يقصينا

ويتأثر (ابن حسين) بذات الفكرة ، فيعبر عن شوقه ونفاذ صبره من جراء البعد والفراق ، ويستجدي الطيف قائلاً :[٢]

يا من تناهى بنا شوقاً لمجلسها ... وإزورّعنا اصطبار لا يوافينا

هلا بعثت خيالاً منك يسعدنا ... أو نفحة من سلام منك يسلينا

وكما تناولت (النونية القديمة) فكرة التذكير بالعهد والثبات عليه والحث على الوفاء به في قول الشاعر :[٣]

دومي على العهد ، ما دمنا ، محافظة ... فالحر من دان إنصافا كما دينا

يتناولها السراج في صياغة مختلفة ؛ يعمد فيها إلى أسلوب الإستفهام المكرر قائلاً :[٤]

يا ربة المجد أين العهد هل عبثت ... به الأعادي وهل أنسيتَ ما ضينا

ويستهدي بها (الفوده) فيلجأ إلى تفريعها ، دون الإفلات منها في قوله :[٥]

إنا وإن باعدت ما بيننا ونأت ... بنا الديار فما كنا بناسينا

مهما تكن شرع الأيام قاسية ... وللظروف بنا – أحكامها فينا

وإن تناسى دَعيّ الوُدّ موثقه ... كنا على العهد حُفاظاً وفيينا

ومن الأفكار التي انفرد بتكرارها شاعر دون سواه من المتأخرين

---

(١) : ((المجموعة الشعرية الكاملة)) : ٣٧٢ .
(٢) : ((أصداء وأنداء)) : ١٥٤ .
(٣) : ديوان ((ابن زيدون)) : ١٣ .
(٤) : ديوان ((إليها)) : ٩٩ .
(٥) : ((مجالات وأعماق)) : ٢٥٢ .

- في النصوص السالفة الذكر - فكرة إخفاء اسم المحبوب ومحاولة التعليل لذلك ومن ثم الإكتفاء بالتلميح ، وفيها يقول (ابن زيدون)[١] :

لسنا نسميك إجلالاً وتكرمة ... وقدرك المعتلى عن ذاك يغنينا

إذا انفردت وما شوركت في صفةٍ ... فحسبنا الوصف إيضاحاً وتبيينا

فقد تابع (ابن حسين) الفكرة السابقة وأطال شرحها ، فأجاد في الامتداد بها قائلاً[٢] :

لولا حيائي ولولا غيرة حبست ... مني لساني ولولا عزة فينا

صرحت باسمك في شعري ليملأه ... نورا ويزداد إحساناً وتحسينا

إني أضن على شعري بجوهرة ... لألاؤها جذوة في عين واشينا

هواكِ سر عن الظلماء أكتمه ... إذ كل شيء أرى فيه أعادينا

وباسم (رند) و (هند) أشتكي ألمي ... وبين أضلعنا خطت أساميناً

و فكرة الوصف المادي المجسم لجمال المحبوبة ، والتي شكلت أحد عناصر الهيكل الموضوعي في نص (ابن زيدون)[٣] إذ يقول :

إذا تأودَ آدتهُ رفاهية ... توم العقود ، وأدمته البُرَى لينا

كانت له الشمس ظئراً في أكلته ... بل ما تجلى لها إلا أحايينا

كأنما أثبتت في صحن وجنته ... زهر الكواكب تعويذاً وتحسينا

فإن الشاعر (محمد جدع) يطيل الوقوف عندها ، حين يستدعي منها ومن سواها من موروث الشعر بعض الأوصاف التي تغنى بها الشعراء في نماذجهم[٤] ، ومنها قوله :

---

(١) : ديوانه : ١٢ .
(٢) : « أصداء و أنداء » : ١٥٦ .
(٣) : ديوانه : ١١ .
(٤) : « المجموعة الكاملة » : ٣٧١ .

أراه يقبل في حسن وفي خفر ووجنتاه بلون الورد تغرينا
مهفهف الخد مرموق بقامته إن جاء يمشي نحس الحسن ينشينا
وقام يخطر في أنحاء مجلسنا هناك أشهد إشراقاً ينادينا
وجيده أي جيد أنت ترمقه يضفي على الحسن ترتيلاً وتلحينا
يبدو الجمال على آفاق فتنته مصوراً بجمال القد يسبينا

في حين يتحول (السراج) بالفكرة فيغلب جانب الوصف المعنوي - المألوف عند العذريين - في قوله[1] :

ورقة في دلال زانه خفرٌ وعفةٍ توجت فخراً لياليا

وإلى جانب ما تقدم برزت في النصوص السابقة أفكار أخرى قام عليها هيكل (النونية) الموضوعي مثل (الحسرة واليأس والحزن) و (شكوى الصد والفراق) و (تجدد الذكرى وتهيج الوجد . والبكاء) ... وحتى لا يطول المقام في استعراض كامل الأفكار يكتفي الباحث بالإشارة إلى وجودها في تلك النصوص .

وقبل أن يختم الحديث عن الموضوع والأفكار يشير الباحث إلى أن ظاهرة المعارضة عند بعض شعراء هذا الطور لم تقتصر على التأثر بما تم بيانه في الموسيقى أو الموضوع والأفكار بل تجاوز الأمر ذلك إلى إظهار إعجابهم بالنموذج المعارض عن طريق التضمين الذي يصل إلى حد الإسراف أحياناً ، فيعمدون إلى بعض أبيات النموذج القديم ويقحمونها في نصوصهم دون تغيير ، مكتفين فيها بمجرد النقل ، وقد يتجاوز الأمر ذلك إلى عمليةٍ أشبه ما تكون بالقص واللصق .
وفي هذا الصنيع دليل على وقوعهم الصريح تحت هيمنة النموذج الموروث وتسليمهم له .

---

(١) : « إليها » : ٩٩ .

وكمثال على ذلك من بين هؤلاء الشعراء (الذين عارضوا النونية الزيدونية) ؛ قصيدة (زيدونية أخرى) إذ يعمد فيها الشاعر (ابن حسين) إلى تضمين بيتين من (النونية) القديمة هما :[1]

- ويا نعيماً خطرنا من غضارته ... في وشي نعمى سحبنا ذيله حينا
- ربيب ملك كأن الله أنشأه ... مسكاً ، وقدر إنشاء الورى طينا

ويستغرق التضمين جزءاً كبيراً من قصيدة (ابن خميس) إذ ينقل من النص المُعَارَض سبعة أبيات وشطراً ؛ فبعد خمسة أبيات - من بدء القصيدة - يضمن صدر المطلع (الزيدوني) ويجعله عجزاً في قوله :[2]

حتى تغنى لسان الدهر مرتجلاً ... (أضحى التنائي بديلاً من تدانينا)

وما أن ينتهي من ذكر سبعة أبيات - من قصيدته - إلا ويقحم قول (ابن زيدون) :[3]

سران في خاطر الظلماء يكتمنا ... حتى يكاد لسان الصبح يفشينا

وبعد البيت (السادس والعشرين) من القصيدة يلجأ إلى اجتزاء ثلاثة أبيات يختلف ترتيبها في النونية القديمة ، ويثبتها على النحو التالي :[4]

ما حقنا أن تقروا عين ذي حسد ... بنا و لا أن تسروا كاشحاً فينا
غيظ العدا من تساقينا الهوى فدعوا ... بأن نغصّ فقال الدهر : آمينا
فانحل ما كان معقوداً بأنفسنا ... وانسبتّ ما كان موصولاً بأيدينا

فالبيت الأول مما تقدم - جاء ترتيبه (عاشراً) في قصيدة (ابن زيدون)

---

(١) : انظر : ((ديوان ابن زيدون)) : ١١ - ١٢ . وديوان ((أصداء وأنداء)) : ١٥٤ - ١٥٥ .
(٢) : ديوان ((على ربى اليمامة)) : ٣٢٩ .
(٣) : انظر ديوانه : ١٢ . وديوان ((على ربى اليمامة)) : ٣٣٠ .
(٤) : انظر ديوانه : ٣٣٣ . وانظر ديوان ((ابن زيدون)) : ٩ – ١٠ .

والبيتان التاليان هما (الخامس والسادس) من ذات القصيدة .

ويعود (ابن خميس) إلى القصّ واللصق بعد البيت (الرابع والثلاثين) فينقل من النونية القديمة البيت (التاسع) ويلصق به البيتين (الثامن عشر و التاسع عشر) ثم يوردها في قصيدته كما يلي :[1]

لم نعتقد بعدكم إلا الوفاء لكم ... رأياً ولم نتقلد غيره ديناً

لا تحسبوا نأيكم عنا يغيرنا ... أن طالما غير النأي المحبينا

والله ما طلبت أهواؤنا بدلاً ... منكم و لا انصرفت عنكم أمانينا

ومهما يكن عذر الشاعر في ذلك ، فإن صنيعه يدل دلالة مباشرة على قوة هيمنة الموروث الشعري على ذاكرته الشعرية وعدم قدرته على الإفلات من سيطرته المباشرة .

وبصفة إجمالية فإن هذا التتابع والإحتذاء المباشر للنونية استصحب في بعض الأحيان بتأثيرات مباشرة من نماذج شعرية أخرى تخللت النسيج المعنوي والبنائي للقصيدة المعارضة .

معجم الألفاظ والتراكيب الزيدونية :

عمد ابن زيدون في نموذجه النوني إلى تكوين حقل لفظي خاص استمده من معجم المفردات المرتبطة بالغزل ، واستطاع ببراعة أدائه اللغوي أن يطبع تلك الألفاظ ببصمة مميزة أسهمت بفاعلية في رفع مستوى بنية النونية الشعري ومن ثم في خلودها .

ومن يتأمل حقيقة الألفاظ المستعملة في رائعة (ابن زيدون) يجدها مشكلة من مفردات غزلية متداولة عند أكثر الشعراء قديماً وحديثاً ،

---

(١) : انظر ديوانه : ٣٣٤ - ٣٣٥ . وانظر ديوان « ابن زيدون » : ١٠ .

فهي لا تخرج كثيراً عن (النأي - التجافي - البين - الهوى - الوصل - اللقاء - الحاسد - الكاشح - اليأس - الأسى - الشوق - البعد - الود - الوفاء - الذكرى - النوى - الهجر - العهد - الحبيب - البكاء - الأنس - الطيف - الصبابة - العتاب..) فما من شاعر إلا ويرددها مع غيرها حين يتناول فن الغزل . ولكنها في النموذج (الزيدوني) تحتل جانباً كبيراً من عملية الإبداع ، وذاك أن الشاعر برع في اختيارها كتشكيل لفظي يتناسب مع تجربته الحزينة ، ثم وفق في جعلها معبرة عن الشحنات الإنفعالية الصادرة من التجربة وهنا تم له إحكام المزج بين التجربة والألفاظ فصارا شيئاً واحداً يدل على التجربة الشعرية في كل مقطع من مقاطع النص النوني .

وقد لا يبالغ الباحث إن قال : إن التشكيل اللفظي السابق قد اكتسب صفة الخصوصية بالنموذج الزيدوني ، فما أن تقع العين على مثيل أو شبيه به في أي نص شعري إلا وتنهض في الذاكرة النونية الشهيرة من خلال تشكيلها اللفظي . فهل استطاع الشعراء السعوديون - السالف ذكرهم - الابتعاد بمعجم الألفاظ والتراكيب عن التأثر بخصوصية معجم الألفاظ والتراكيب الزيدونية . أم أنه ألقى بظلاله على معارضاتهم فما اسطاعوا الإفلات من هيمنته ؟

ولقد مر في مبحث (القوافي والأوزان) أن المعارضين المتأخرين توقفوا طويلاً عند قافية النموذج النوني ، وسمحوا بتسرب غير قليل من ألفاظها إلى قافية نصوصهم ، وعدّ الباحث ذلك من قبيل التأثر المباشر بموسيقى الألفاظ التي وقّع بها السابق قافية نموذجه . وبالعودة إلى تلك الألفاظ يجد المتأمل إلى جانب إعجابهم بإسهامها في رفع مستوى الإيقاع تأثرهم بأدائها اللغوي المشحون بالتجربة القديمة ، فنقلوها إلى قصائدهم دون محاولة التحول بها أو إفراغها من دلالتها الإيحائية الثابتة في (النونية) القديمة ؛ فما أن يكرر منها المتأخر ألفاظاً مثل :

(تدانينا - تنائينا - تجافينا - يبكينا - مآقينا - تأسينا - تلاقينا .. وغيرها مما

توارد عليه هؤلاء المعارضون) إلا ويبعث الدلالة القديمة التي ارتبطت بها تجربة الحزن الزيدونية من جراء الفراق .

ويبدو مثل ذلك الأثر بوضوح في قول الألمعي [١] :

أمسى التداني بديلاً من تجافينا وحل عن بعد لقيانا تدانينا

فمع أنه يتجه بالتجربة عكس الاتجاه القديم إلا أن الألفاظ المشحونة بالإيحاء الزيدوني هيمنت على الأداء اللغوي وإن حوّر في بعضها ؛ (أمسى) بدلاً من (أضحى) ، (وحلّ عن بعد) بدلاً عن (وناب عن طيب) . وذلك لأنه أعجب بها فوقع في أسرها ونقلها بإيحائها قبل قالَبها .

ويدور (ابن حسين) في فلك التأثر بألفاظ النموذج عندما يردد بعضاً منها في مثل قوله [٢] :

ويا أغاني الليالي البيض أطربه منا التداني وأبكاها تنائينا

هذا ولما كانت ألفاظ القوافي مادة أساسية في معجم ألفاظ النموذج النوني ، فإن ما تردد منها - وهو كثير وسبقت الإشارة إليه في القوافي - يكفي للقيام كشاهد على أن المعارضين - السالف ذكرهم - نظروا إليها بإعجاب فنقلوها بطزاجتها - إن صح التعبير - إلى نسيجهم الشعري وبقيت متواشجة مع خيوطها القديمة .

ويبقى بعد ذلك بيان أثر النموذج المعَارَضْ في النصوص اللاحقة من حيث الإتفاق في أسلوب التركيب النظمي للجملة ، وهي فرضية متوقعة الحدوث في معارضات شعراء هذا الطور .

فما الذي انتقل إلى نصوصهم من ذلك ، وهل وقف بهم الأمر عند حد التكرار والتماثل أم تجاوز إلى التشابه والتفرّع ؟

---

(١) : « عبير من عسير » : ٢٩

(٢) : « أصداء وأنداء » : ١٥٤ .

وللإجابة عن ذلك سيتابع الباحث استقصاء الأثر بعد تناول كل سمة من سمات الأساليب التعبيرية - البارزة - التي اعتمدها (ابن زيدون) في بناء التركيب النظمي للجملة في نموذجه (النوني) بصفته النص المؤثر :

١- **الضمير المتصل (نا) :** وهو من التراكيب المحورية التي قام عليها بناء الجملة في النموذج النوني ، إذا استثمره الشاعر في ستة وثمانين موضعاً ؛ ومع تكراره لهذا الأسلوب التعبيري السهل إلا أنه استطاع توظيفه في نسيج الجملة الشعرية ، وأن يرفع من قيمته التعبيرية . ولقد نوّع في استخدامه داخل تركيب الجملة فأتى به بعد (الاسم) و (الفعل) و (الحرف) وبجميع حالاته الإعرابية ووجد فيه طاقة تعبيرية تعين على الامتداد بالبوح الحزين كما في قوله :

((وناب عن طيب لقيانا تجافينا)) ، ((قد عاد يبكينا)) ، ((وما يرجى تلاقينا)) ، ((كنا نرى اليأس ..)) ، ((كأننا لم نبث ، والوصل ثالثنا)) ، ((إنا قرأنا الأسى)) ، ((ما حقنا أن تُقـِّروا عين ذي حسدٍ بنا ...)) .

ولقد تركت هذه البصمة أثراً واضحاً في أساليب المعارضين ، فتوافقوا مع تراكيب الجمل المستندة إلى الضمير المتصل (نا) وتداخلوا مع صياغتها القديمة وأحياناً ألفاظها المعبرة عن أحاسيس منشئها ، كما في قول (ابن حسين)[١] :

ترق أرواحنا حيناً فتضحكنا ... حيناً ، وحيناً بما تخفيه تبكينا
- ويا أغاني الليالي البيض أطربها ... منا التداني وأبكاها تنائينا
- وإن شكونا عذاباً من تفرقنا ... عادت أغاريد أنس الأمس تبكينا

وكذلك يكرر (الفوده) التركيب السابق قائلاً[٢] :

---

(١) : ((أصداء وأنداء)) : ١٥٤ .
(٢) : ((مجالات وأعماق)) : ٢٥٢ .

إنا وإن باعدت ما بيننا ونأت　　بنا الديار فما كنا بناسينا

- أحبابنا في ربوع النيل إن بنا　　شوقاً إلى أمسنا فيه وماضينا

كما يلمح الأثر في مثل قول السراج « كنا خليلين - بذكرانا تناجينا - وايأس من تلاقينا - تغمرنا - كان يحيينا »[1] .

٢- **جملة النداء :** وقد استعملها (ابن زيدون) في نموذجه سبع مرات ، الأولى منها جاءت مركبة من ياء النداء + منادى ، جملة مكونة من ليت واسمها وخبرها المحذوف وجوباً « يا ليت شعري »[2] ، وثلاثاً منها جاءت مركبة من ياء النداء يتبعها اسم مضاف - منادى منصوب - « يا سازي البرق »[3] ، « ويا نسيم الصبا »[4] ، « يا جنة الخلد »[5] ، أما الباقي فقد جاء مكوناً من ياء النداء متلوّا بمنادى نكرة وهو قوله « يا روضة طالما أجلت لواحظنا ورداً .. »[6] ، « ويا حياة تملينا بزهرتها .. »[7] ، « ويا نعيماً خطرنا من غضارته .. »[8] ، ومن خلال جملة النداء نجح الشاعر في بسط معاناته مع الفراق . ولقد أعجب المعارضون بالتركيب النظمي لجملة النداء المستخدمة في النموذج فعمدوا إلى ترديدها في قصائدهم وتفاوتوا في ذلك بين مكثر ومقل ؛ ومن المكثرين (ابن حسين) إذ يردد جملة النداء في نصه سبع مرات ، ويوافق التركيب النظمي لجملة النداء المركبة من ياء النداء والمنادى الموصوف في مثل قوله[9] :

يا روضة من رياض الحسن باكرها　　روح الصبا بعد عشر مع ثلاثينا

ويا أحاديث آمال مجنحة　　تهفو إلى رفرف ما انفك يغرينا

ويا نعيماً به أرواحنا رتعت　　دهراً ونالت به من أمرها لينا

---

(١) : ديوانه « إليها » : ٩٩ .
(٢) : ديوان « ابن زيدون » : البيت الثامن : ٩ .
(٣-٥) : السابق بيت رقم ٢٠ ص : ١٠٠ ، بيت رقم ٢٢ ص : ١١ ، بيت رقم ٣٥ ، ص : ١٢ .
(٦- ٨) : السابق نفسه بيت رقم ٣٠ ص : ١١، وبيت رقم ٣١ نفس الصفحة ، وبيت رقم ٣٢ ص : ١٢ .
(٩) : « أصداء وأنداء » : ١٥٤ .

ويـا أغاني الليالي البيض أطربها منا التداني وأبكاها تنائينا

وفي ذلك تكرار وامتداد لقول ابن زيدون :[١]

يـا روضة طالما أجنت لواحظنا وردا ، جلاه الصبا غضاً ونسرينا
ويا حياة تملينا بزهرتها منىً ضروباً ، ولذاتٍ أفانينا
ويا نعيماً خطرنا من غضارته في وشي نعمى سحبنا ذيله حينا

ويوافق (ابن خميس) و (الفوده) و (السراج) جملة النداء المركبة من ياء النداء المتبوعة باسم مضاف ، فيقول الأول :[٢]

يا رائد الشعر إبداعاً وتلوينا كيما تخلّد منه الخُرّدُ العينا

ويقول الثاني :[٣]

يا جيرة النيل .. أشواقاً ومعذرة إنا على الحب ما زلنا مقيمينا

ويقول الأخير :[٤]

يا ربة المجد أين العهد هل عبثت به الأعادي وهل أنسيت ماضينا

ومع أنهم تشابهوا مع تركيب جملة النداء في النص المُعَارَض إلا أنهم تفرعوا بالدلالة .

٣- تراكيب أخرى : كما تتآزر بعض الإشارات المنعكسة من النموذج القديم مؤكدة قوة حضوره في أساليبهم التعبيرية ؛ ومن ذلك أسلوب النفي الذي ردده (ابن زيدون) بكثرة تأكيداً على ألمه ومعاناته ، إذ ينتقل النفي المؤكّد إلى نص (ابن حسين) ومنه قوله :[٥]

---

(١) : ديوانه : ١١ - ١٢ .
(٢) : ((على ربى اليمامة)) : ٣٢٩ .
(٣) : ((مجالات وأعماق)) : ٢٥٣ .
(٤) : ((غرام ولاده)) : ٩٩ .
(٥) : ((أصداء وأنداء)) : ١٥٥ ـ ١٥٦ .

- لا لوم إن عذبت قلبي صبابتها أوأطرب الروح همس من تناجينا
- لولاك لم ترهق الأشواق أنفسنا ولم نعش في عذاب من تشاكينا
ولم أناج الصبا إما هفت سحراً تروي أحاديث أحلام المحبينا

ويلمح في قول (الفوده)[1]:

فالله يعلم أنّا لم نحِدْ - أبداً - عن الوفاء ولسنا عنه سالينا

ويلتقي الألمعي مع سابقه في تركيب جملة النهي ونصب عينيه قول (ابن زيدون)[2]:

لا تحسبوا نأيكم عنا يغيرنا ... ...

فيردد النهي بجملته التقريرية الخطابية ؛ ويصب على قالب سابقه قائلاً[3]:

لا تحسب النأي سهلاً في مقاصده كم أهلك النأي فتياناً ميامينا

وإلى جانب ما تقدم تنهض من النص (النموذج) بعض الأساليب لتثبت حضورها المدعوم بالألفاظ كأسلوب التطابق والتضاد ، ومثاله من نص (ابن حسين)[4]: «تضحكنا - تبكينا» ، «أطربها منا التداني وأبكاها تنائينا» ومن نص الألمعي[5]: «التداني - التجافي» ، «القرب - البعد» . ويكتفي (ابن خميس) بالأسلوب دون اللفظ في مثل قوله: «يغيظنا تارة منه ويرضينا»[6] .

وهكذا يأتي الأثر المنعكس - من النموذج (المعارض) - على كثير من معارضات شعراء هذا الطور ، مثبتاً تمسكهم - الصريح - بأصول التراث الشعري وتأثرهم به تأثراً مباشراً .

---

(١) : «تجاريب وأعماق» : ٢٥٢ .
(٢) : ديوانه : ١٠ .
(٣) : «عبير من عسير» : ٢٩ .
(٤) : «أصداء وأنداء» : البيت الرابع والبيت السادس عشر : ١٥٤ .
(٥) : «عبير من عسير» : البيت الأول والبيت الثالث : ٢٩ .
(٦) : «على ربى اليمامة» : ٣٣٥ .

المبحث الثـانـي :

التتابع على معارضة النماذج المشهورة في الموروث

تحفـل أغلب دواوين شعراء هـذا الطور بمـعـارضـات صـريـحـة ومقصودة لبعض النماذج المشهورة في موروث الشعر العربي ، ويختلف الشعراء في ذلك بين مكثر ومقل ، ويؤكد الباحث هنا أن معارضاتهم تشير إلى توسعهم في الإطلاع على الموروث إلى جانب إهتمامهم باختيار النماذج الرفيعة وحسن انتقائها من عيون الشعر العربي بمختلف عصوره ، ومن بين الشعراء الذين تكثُر معارضة نماذجهم المشهورة :

أبو تمام ، والمتنبي ، والبحتري ، وأبو نواس ، وأبوالحسن الحصري والشريف الرضي .. وغيرهم .

وهذه بعض الإشارات التي تؤكد ذلك ، وفيها يتناول شعراء من هذا الطور معارضة بعض النماذج المشهورة في موروثهم الشعري :

أبو تمام :

عارض الشاعر أحمد محمد جمال[(١)] قصيدته في رثاء أبي نصر محمد بن حميد الطائي التي يقول مطلعها[(٢)] :

أصم بك الناعي وإن كان أسمعا وأصبح مغنى الجود بعدك بلقعا

واتحد معه في غرض الرثاء إلى جانب الوزن والروي ، كما استعمل (أربعاً) من ألفاظ القوافي العشر التي رددها الشاعر القديم وهي : ((أدمعا - مسمعا - منزعا - بلقعا)) ، وضمن مطلع قصيدته صدر المطلع المعارَض قائلاً[(٣)] :

---

(١) : انظر ترجمته في ((شعراء العصر الحديث في جزيرة العرب)) ١ : ٤٧ .
(٢) : ((شرح ديوان أبي تمام)) ، شاهين عطية ، ط١ ، بيروت : ٣٦ .
(٣) : ((وداعا أبها الشعر)) ، نادي مكة الثقافي ، ط٢ سنة ١٣٩٧هـ : ٦٦ .

(أصم بك الناعي وإن كان أسمعا) وأخرس أنفاساً ، وإن كان أدمَعا

وفيها يقول :

فقل لي وللقوم الحزانى : عزاءكم على أن ربع الفضل قد بات بلقعا

- وللشاعر عبد الوهاب آشي قصيدة مثبتة في كتاب « أدب الحجاز »[١] ولم ترد في ديوانه المنشور - « شوق و شوق » - وفيها معارضة صريحة لقصيدة أبي تمام التي يقول فيها[٢] :

سما للعلى من جانبيها كليهما سموَّ عباب الماء جاشت غواربه

إذ يستهل الآشي قصيدته (بين قلبي والدهر)[٣] قائلاً :

ألا فاسكبي الدمع الذي جدّ طالبه أيا عين هذا الدهرجاشت غواربه

وفيها يلتقي إلى جانب الوزن والروي بكثير من ألفاظ القوافي التي استخدمها سلفه مثل : « غواربه - عقاربه - مشاربه - كواكبه - مطالبه - يحاربه - تجاربه - مذاهبه - طالبه » .

*** المتنبي :**

ومن بين نماذجه المشهورة التي عارضها بعض شعراء هذا الطور قصيدته (الدالية) التي قالها في هجاء « كافور الأخشيدي » وتناول فيها ما اعتاده من هم وشوق في يوم عيد الأضحى من سنة خمسين وثلاثمائة[٤] :

عيد بأية حال عدت يا عيد بما مضى أم لأمرٍ فيك تجديدُ

- أعجب بها ضياء الدين رجب وعارضها بقصيدته (ياعيد) واتفق فيها

---

(١) : جمع : محمد سرور الصبان ، ط٢ ، ١٣٧٨هـ : ١٥ – ١٨ .
(٢) : « شرح ديوان أبي تمام » : ٤٧ - ٤٩ .
(٣) : « أدب الحجاز » : ١٥ .
(٤) : « شرح ديوان المتنبي » وضعه عبد الرحمن البرقوقي ، ١٤٠٧ بيروت ، ٢ : ١٣٩ .

مع موسيقى النموذج وزناً ورويا ، كما التقى معها في بعض المعاني والافكار إلى جانب استعارة بعض قوافي النموذج الدالي مثل : « الصيد - البيد - الجود - تجديد - محسود - مفئوود - سود - الجيد - مفقود - مولود » ويستهلها قائلاً :[1]

ما أخطأ المتنبي فيك يا عيد فكم تحراك محظوظ ومنكودُ

- كما عارضها إبراهيم فوده بقصيدته (أأقبل العام ؟) ، ووافقها في الوزن والروي وبعض ألفاظ القوافي مثل : « تجديد - السود - الصيد - الجيد - البيد - وتسهيد - الجود » واستطاع أن ينتقل فيها بالهم الخاص الذي يختلف فيه الناس إلى الهم المشترك الذي يتوحد فيه المسلمون وهو احتلال اليهود للمسجد الأقصى والقدس ، وفيها يقول :[2]

أأقبل العام أم وافى بنا عيد العمر يفنى ، وللآلام تجديد
لا العيد عيد و لا أيامه بيض ساوت لياليه أيامه السود
وهل نحس ليوم حق فرحته وكل أوصالنا : همٌ وتنكيد
والقدس لا مسجد فيه ولا حرم والشر من حوله كالشمس ممدود

* **(سينية) البحتري :**[3]

- عارضها الشاعر محمد بن أحمد العقيلي بقصيدة (المشاعر المقدسة) والتقى معها في الوزن والروي والغرض العام (الوصف) وكرر فيها كثيراً من ألفاظ القوافي التي ختم بها (أبوعبادة) أبياته مثل : « قدس - حس - حَرس - متحسي - لبس - فرس - الدرفس - رمس - ترس - خرس -

---

(١) : ديوان « ضياء الدين رجب » دار الأصفهاني - جدة : ١٠٨ – ١١١ .
(٢) : « مجالات وأعماق » : ١٣٤ - ١٣٦ .
(٣) : ديوانه ، دار صادر ، بيروت ١ : ١٩٠ .

حبس - شمس - نقس - لبس - إنس - درس - جنس)) واستهلها بقوله :[١]

قبس من أشعة الحق قدسي يتجلى على المشاعر يمسي

- كما تداخل معها الشاعر علي أبو العلا بقصيدته (لا تضق بالمشيب) ووافقها في الغرض العام (الوصف) ، والوزن و الروي ، واستلهم كثيراً من ألفاظ قوافيها : ((أمسي - غرسي - جرس - التأسي - بخس - أنسي - إنس - عبس عرس - حسي - درس - شمس ..)) ومنها قوله :[٢]

هل ذكرت الصبا وخلسة أنس ورفيق الصبا وزهوة أمس

*** أبو فراس :**

- عارض الشاعر أحمد عبد الغفور عطار قصيدته التي قالها في الأسر بعد أن بلغه أن أمه ذهبت من (منبج) إلى (حلب) تكلم سيف الدولة في المفاداه فردها خائبة ، فأرسل إليها قائلاً :[٣]

يا حسرة ما أكادُ أحملها ، آخرها مزعجٌ وأولها

عليلة بالشام مفردة باتَ بأيدي العدى مُعلّلها

تمسك أحشاءها على حُرق تطفئها والهموم تشعلها

إذا طمأنت ، وأين ؟ أو هدأت عنّت لها ذكرة تقلقلها

وتناول العطار حسرة أبي فراس الناتجة عن فراق أمة مُكْرَهاً ، وحولها إلى شقوة معبرة عن نأي المحب الذي طالما ألهب خيال الشعراء في قصيدته (الشقوة الآسرة) فقال :[٤]

---

(١) : ((المجموعة الشعرية الكاملة لأشعار العقيلي)) ط ١ ، جازان : ٣١٣ – ٣١٧ .
(٢) : ديوان ((سطور على اليم)) ، مطبوعات نادي مكة الثقافي الأدبي : ١٤٠ .
(٣) : ديوان ((أبي فراس)) ، رواية ابن خالويه ، دار بيروت ١٣٩٩هـ : ٢٤١ – ٢٤٤ .
(٤) : ديوان ((الهوى والشباب)) ، مكة المكرمة ١٤٠٠هـ : ١٤١ – ١٤٣ .

يـا شـقـوة مـا تـكـاد تـطـلـقـني ... مـن نـيـرهـا أو يـخـف مـحـمـلـهـا
ثـقـيـلـة مـا أطـيـق وطـأتـهـا ... مـجـنـونـة بـاليـديـن مـعـولـهـا
تـعـيـث في مـهـجـتي عـواصـفـهـا ... تـرجُّـهـا رجـة فـتـذهـلـهـا

وبعد أن اتَّحد مع جملة المطلع في تركيبها النظمي المكون من منـاداة ما لا يعقل وكاد الناقصة التي أضمر اسمها وبقي خبرها ، وتداخل مع السابق في مثير الفكرة المصورة لألم الفراق على النفس والجسد واستمراريته بالتذكر ، وافقه في وزن (المنسرح) و روي (اللام) المتبوع بحرف (الهاء) وصلاً و (الألف) خروجاً ، ثم تجاوز ذلك إلى استخدام كثير من ألفاظ القافية التي أنهى بها أبو فراس أبياته مثل : « محملها - فتذهلها - تنقلها - يشعلها - أجملُها - تغفلها - يهملها - ومقبلها - مؤملها » . مؤكداً بذلك تأثره المباشر بالنموذج المعارَض .

*** الحسن بن هانيء :**

أعجب الشاعر عبيد مدني بقصيدة الحسن المشهورة التي يقول فيها :[1]

قـل للمليحة في الخمار الأسود: ... مـاذا فعلت براهبٍ متعبّدِ
قـد كـان شمّـر للصلاةِ ثيابه ... حتى وقفت لـه بباب المسجد (٢)

فعارضها بقصيدته (المليحة في الشوال) وتساوى معها في عدد الأبيات - ثمانية - كما وافقها في الوزن من الكامل وروي (الدال) إلى جانب الغرض وهو الغزل ، وكرر ثلاثاً من الكلمات كان السابق قد قفى بها أبياته وهي: (يدِ - عسجدِ - مشْهد) ، واستهلها متداخلاً من التركيب النظمي لجملة

---

(١) : ديوان « أبي نواس » ، دار صادر ، بيروت : ٢٣٠ .
(٢) : وهذان البيتان أخذهما (أبو نواس) بلفظيهما من الشاعر الحجازي (سعيد الدارمي المتوفى سنة ١٥٥هـ) انظر : (الأغاني) لأبي الفرج الأصبهاني ، ط دار الفكر ، بيروت ٢ : ١٧٣ .

السابق قائلاً :[١]

قل للمليحة في الشوال الأحمر ... أغريتني وأسرت كل مسودِ

لونُ الشُّوال ولونُ خدِّكِ أشعلا ... في القلب شوقاً جمرُهُ لم يخمدِ

كما يجاريها الشاعر يحيى الألمعي غرضاً ووزناً وصياغة بقصيدته (إليها) وفيها يقول :[٢]

قل للجميلة في الرداء الأسود ... ماذا صنعت بناسك متهجدِ

قد كان حسّر للوضوء ذراعه ... حتى وقفت له بباب المعبد

كم قام في الليل الطويل مصلياً ... متذكراً آلاء رب أوحدِ

* **قصيدة يا ليل الصب : للشاعر الضرير أبو الحسن الحُصري القيرواني :**

وفيها يقول :[٣]

يا ليلُ الصبُّ متى غده ؟ ... أقيامُ الساعةِ موعده

رقد السمار فأرقه ... أسف للبين يردده

وقد حظيت بمعارضة شعراء كثيرين من المتقدمين والمتأخرين ، ومن أشهر معارضيها من المتأخرين أحمد شوقي في قصيدته التي يقول مطلعها :[٤]

مُضناكَ جفاهُ مرقدُهُ ... وبكاهُ ورحّمَ عُوَّدُهُ

حيرانُ القلبِ معذبُهُ ... مقروحُ الجفن مُسهّدُهُ

- ومن بين الشعراء الذين عارضوا السابق و لاحقه : عبد الوهاب آشي بقصيدته « موازنة قصيدة يا ليل الصب » ، فيذكر أنه يعارض قصيدة الشاعر

---

(١) : ديوان « نفحات من طيبة » ، مطبوعات تهامة ، الطبعة الأولى ، جدة : ٣١٤ .

(٢) : « عبير من عسير » : ٧٣ .

(٣) : الجيلاني ، محمد المرزوقي « يا ليل الصب ومعارضاتها » ، الدار العربية للكتاب ، تونس ١٩٧٦ ، ص ١٢ .

(٤) : « الشوقيات » ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ٢ : ١٢١ .

الضرير ثم يتداخل مع مطلع قصيدة (شوقي) فيقول :[1]

مضناك البين يسهده والسقم جفاك يجدده
وقلاك يفتته كمداً وكذاك الجور معربده

وإلى جانب توافق النص مع النموذج وزناً من المتدارك ورويا وغرضاً ، يتأثر الآشي ببعض ألفاظ القوافي التي ختم بها (الحصري) أبياته ويستخدم تسعاً منها :

« يعربده - يسعده - موعده - يرصده - يغمده - يردده - تجحده - اتعبده - عده » والألفاظ التي وضع تحتها خط لم ترد في معارضة شوقي . كما يتوافق مع خمس من ألفاظ القوافي التي استخدمها شوقي وهي : « مسهده - أشهده - تنهده - مرقده - يفنده » .

وفي ذلك إشارة إلى تمثل النموذج القديم ومُعارضِه المتأخر في قصيدة الشاعر عبد الوهاب آشي .

- ومن معارضي (يا ليل الصب) من شعراء هذا الطور : حسين فطاني[2] في قصيدته (عودي) ومنها قوله :[3]

يا قلب جفاك وتقصده وتهيم به وتمجّدُهُ
عجباً للحبّ يعذبنا ونفاخر فيه ونحمدُهُ
أجفان العاشق ساهرة والدمع بها قد يسعدُهُ

وفي هذه المعارضة الصريحة يلتقي مع النموذج المتقدم في موضوعه الغزلي ويتناول جانباً من أفكاره إلى جانب موافقته في الموسيقى الخارجية - وزناً ورويا - كما يتداخل مع بعض ألفاظ قوافيه ومنها : « يسعده (ثلاث مرات) - تبعده - مورده - يرصده - أغيده - غده - تصيده - موعده » .

---

(١) : ديوان « شوق و شوق » : ٣٢ .
(٢) : انظر ترجمته في «شعراء العصر الحديث في جزيرة العرب » عبد الكريم الحقيل ١ : ٢٢٦ .
(٣) : ديوانه « يا قبلة المجد » ، مطبعة المحمودية جدة : ٢٤٣ .

- وبعيداً عن (يا ليل الصب) عارض حسين فطاني شعراء آخرين من أمثال المتنبي في قصيدته التي يمدح بها سيف الدولة ويهنئه بعيد الأضحى وفيها يقول :[١]

لكل امريء من دهره ما تعودا وعادات سيف الدولة الطعن في العدا

عارضها بقصيدته (وما تسعد الاوطان إلا بنهضة)[٢] وهي معارضة صريحة يلتقي فيها مع النموذج في غرض المدح إلى جانب الوزن والروي وكثير من ألفاظ القوافي ، إضافة إلى التضمين في مثل قوله :[٣]

(فدع كل صوت غير صوتي فإنني أنا الطائر المكي والآخر الصدى)
نظمت قلوب الشعب عقداً منضدا بحبك ما أسماه عقداً منضدا

وقوله :[٤]

جميل بأن يبدو مع العام نوركم فما هو إلا العيد حتى تجددا
فما انتموا إلا سلالة عاهل يبيت له عرش القلوب ممهدا
قد اعتاد أن يسمو بأمة يعرب (لكل امريء من دهره ما تعودا)

كما عارض صفي الدين الحلّي في قصيدته التي يقول مطلعها :[٥]

سلي الرماحَ العوالي عن معالينا واستشهدي البيض هل خاب الرجافينا

بقصيدة (من وحي التاريخ المجيد) ومنها قوله :[٦]

فهل أتاك حديث القوم كيف غدوا من سيف خالد في الهيجاء شاكينا

---

(١) : ((ديوان المتنبي)) ٢ : ٣ .
(٢) : ((يا قبلة المجد)) : ٦٠ – ٦٥ .
(٣) : السابق : ٦٣ .
(٤) : السابق : ٦٤ .
(٥) : ديوانه ، دار صادر ، بيروت (١٤١٠هـ) : ٢٠ .
(٦) : ((يا قبلة المجد)) : ١٢٣ .

سالت دماء الأعادي فوق صفحته ورحن في ساحة الميدان يجرينا
وصنو خالد من قوادنا عددٌ شاد الزمان بهم عرباً ميامينا
خضنا المعارك من نصر إلى شرف فراية الفتح تغدو كيفما شينا

وفي هذا النص يوافق سابقه في الغرض والوزن والروي وبعض ألفاظ القوافي إلى جانب تضمين بعض أبياته كقوله[1] :

قد قال شاعرنا صدقاً ومفخرة : (سل الرماح العوالي عن معالينا)
- (بيض صنائعنا سود وقائعنا خضر مرابعنا حمر مواضينا)
(لا يظهر العجز منا دون نيل منى ولو رأينا المنايا في أمانينا)

* **(ما أمرك وأحلاك) للشريف الرضيّ :**

وهي من النماذج المشهورة التي عارضها كثير من الشعراء ، ويقول الرضيّ في مطلعها[2] :

يا ظبية البان ترعَى في خمائِلِهِ ليَهنَكِ اليومَ أن القلبَ مَرْعاكِ

وكان لها نصيب وافر من معارضات الشعراء السعوديين ، ومن ذلك : قصيدة (الظبية النافرة) لإبراهيم فوده ، ويقول مطلعها[3] :

يا ظبية جنحت للصد نافرة ً مهلاً أغرّكِ أنّ القلبَ يهواكِ

وقصيدة (قولي) لضياء الدين رجب ، ومنها قوله[4] :

تذكَّريه ولو عتباً ولو غضباً فسوف تسعِدُهُ يا (ميُّ) ذكراكِ
قولي هنا كان من دار الهدى رجلٌ بادي الهُيام عليلٌ ضاحكٌ باكي

---

(١) : السابق : ١٢٤ . وانظر ديوان (صفي الدين الحلي) : ٢١ .
(٢) : ديوان (الشريف الرضي) صححه د. إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت (١٩٩٤م) ٢: ١٠٧.
(٣) : ديوان ((مطلع الفجر)) : ٧٩ .
(٤) : ديوانه : ١٩٣ .

وقصيدة (حب موءود) لإبراهيم العلاف ، وفيها يقول :[١]

يا نشوة الروح أين اليوم مسراك؟ وهل لطيفي مثول نصب ذكراك
مازلت مني في سمعي وفي بصري وفي دمي وفؤادي لست أنساكِ

وقصيدة (قمرية الأيك) للدكتور . محمد بن سعد بن حسين ومنها قوله :[٢]

قمرية الأيك من في الفجر أبكاك؟ ومن بأيكتنا بالشجو أغراك
- نبكي إذا هاجت الذكرى مشاعرنا وننثني بعدها نستنطق الحاكي
- يوم التقينا وأطياف المنى زمر من حولنا والصبا تزهى برياكِ

وقصيدة (النجوى والشعر) لعلي أبوالعلا وفيها يقول :[٣]

هل يخفق القلب إلا للوصال ومن لوم العذول لسعدي حين ألقاك
ولو درى عاذلي ما لامني صلفاً فالحسن يأسر قلب العاشق الباكي

وفي المعارضات السالفة الذكر يسجل الشعراء اتصالهم الصريح بالنموذج التراثي فيتفقون معه في الغرض (الغزلي) ويتّحدون مع وزنه من (البسيط) وقافيته (الكاف) كما يتداخلون مع بعض ألفاظ قوافيه ، وبعض أفكاره ، مؤكدين تأثرهم المباشر بموروث الشعر العربي القديم .

وهكذا يؤكد اهتمام كثير من شعراء هذا الطور بالمعارضات - على النحو الذي بينه الباحث في الأمثلة السابقة - على نزعة التأثر المباشر والمقصود بالموروث الشعري القديم والتداخل معه . وعلى تقاربهم إلى حد كبير في صيغ المعالجة الفنية وكذلك التقارب الثقافي الذي دلت عليه نوعية المحفوظ المختزن في الذاكرة .

---

(١) : « المجموعة الكاملة » ، الطبعة الاولى ١٤٠٩ : ٦٥ .
(٢) : « أصداء وأنداء » : ١٣٩ .
(٣) : « سطور على اليم » : ٢٥١ .

الفصل الثالث:

الأغراض والقيم المعنوية

المبحث الأول : مظاهر التأثر بالأغراض القديمة .

المبحث الثاني : أثر الموروث في الموضوعات المستحدثة .

تدل الموضوعات التي تناولها شعراء هذا الطور على عمق وتنوع المشارب التراثية الأصيلة التي نهلوا منها ، ومن يتصفح دواوينهم يجد أنهم لم يفعلوا كسابقيهم - الذين توقفوا عند موضوعات محددة ولم يخرجوا عليها اتباعاً منهم لهيكل القصيدة القديمة - بل تجاوزوا ذلك وتوسعوا في اقتفاء آثار كثير من الموضوعات الشعرية التي حفل بها موروثهم المتميز بالثراء ، كالمدح والرثاء والوصف والغزل والشكوى .. وغيرها . وإلى جانب محافظتهم على الركائز الأساسية التي تميزت بها أغراض الشعر التقليدية يُلمح اهتمامهم بتطوير المضامين بما يجعلها متواكبة مع عصرهم منطلقين إلى ذلك من تكوين ثقافي متشبع بأصالة التراث وعراقته ، إلى تفاعلهم مع قضايا الواقع .

كما يجد الباحث إلى جانب الموضوعات التقليدية موضوعات مستحدثة فرضتها متطلبات العصر كالقصائد الإجتماعية والوطنية والسياسية . ومع أنهم اهتموا بالتجديد من خلالها إلا أنهم التزموا فيها بالأداء التقليدي وألقت ثقافتهم التراثية بظلالها على معالجتهم لتلك الموضوعات .

وفي المباحث التالية رصدٌ للأثر الذي تركه ماضي الشعر في الأغراض والمضامين التي تناولها الشعراء في موضوعاتهم التقليدية أو المستحدثة :

المبحث الأول :

مظاهر التأثر بالأغراض القديمة

تحفل دواوين أغلب شعراء هذا الطور بشتى موضوعات الشعر العربي وأغراضه المعهودة ؛ كالمدح والغزل والرثاء والوصف والشكوى والهجاء .. إلى غير ذلك من الأغراض التقليدية التي تداولها الأسلاف . ويتفاوت الشعراء في الإكثار من بعضها أو الإقلال ، وفي الاهتمام بتناول جزء منها دون سواها تبعاً لما قد يقرّب الشاعر من غرض ويصرفه عن غيره .

ومن بين الأغراض القديمة التي حافظت على وجودها في شعرهم :

أ- المدح :

وأول ما يلحظه الباحث في شعرهم المدحي تراجعه في الكم قياساً بمن سبقهم ؛ ففي حين شكل عند شعراء الطور الأول الغرض الرئيس - أو الأوحد - وتجاوز ما قيل فيه أكثر من نصف نتاجهم الشعري (١) ، يأتي في شعر هذا الطور كغرض من سائر الموضوعات التي يتناولها الشعراء ، وقد تقل نسبته قياساً ببقية الأغراض عند بعضهم ، وقد يهمله قليل منهم (٢) .

وكمظهر للتأثر المباشر بالموروث ، بنى بعض الشعراء قصائدهم المدحية على أكثر من موضوع وإن لم يلتزموا بمنهج البناء القديم ، الذي حث فيه النقاد على البدء بالمقدمة الطللية أو الغزلية وما يحسن

---

(١) : انظر : الفصل الثاني من الباب الأول : ١١٢ - ١٤١ .
(٢) : من أمثال الآشي ، انظر ديوانه ((شوق وشوق)) .

التزامه بعدها ، واستبدلوا بذلك بدء المدائح بالمطالع الحسنة التي تلفت الانتباه بما تحققه من جهارة وفخامة تتناسب مع شعر المديح الذي يعتمد - منذ القدم - على الإنشاد المحفلي . ومن المطالع المدحية التي ركّز فيها بعض شعراء هذا الطور على جهارة الابتداء قول محمد العقيلي في بعض مطالعه المدحية :

- أفي كل يوم أنت للمجد كافل وفي كل عام أنت للغرب راحل (١)
- تجلّى في سما العلْيا شهابا يشعُ ضياءُ غرتِهِ انسكابا (٢)
- جلال قدوم في سما الفخر لامع وإشراق مجدٍ في علا الملك ساطعُ (٣)
- هلّ بالبشرى فقلنا بشريان بأبي الشعب ويوم المهرجان (٤)

وقول محمد السنوسي مستهلاً بعض مدائحه :

- عرش على الشرق للدنيا وللدين أشم يختال بالشم العرانين (٥)
- وسار ركاب المجد من حيث لم يقف به الدهر إلا ريثما هب يسرع (٦)
- نهضت وفي قلب العروبة لوعة تلوب وفي جفن الجزيرة أدمع (٧)

كما يستهل ضياء الدين رجب بعض مدائحه قائلاً :

- يا فيصلاً للحق يجلو غيهبا بالرأي آونة وبالقرضاب (٨)
- ذريني أغامر في مجال العزائم ولو كنت فيها عرضة للصوارم (٩)
- صاحب القمّة في أرض الحرم صافح القمة في أرض الهرم (١٠)

---

(١) : « المجموعة الشعرية الكاملة » : ٥٣ .
(٢) : السابق : ١١٢ .
(٣) : السابق : ١٢٤ .
(٤) : السابق : ٢٩٥ .
(٥) : « الأعمال الكاملة » : ١٦٤ .
(٦) : السابق : ٧ .
(٧) : السابق : ٤ .
(٨) : ديوانه : ٨١ .
(٩) : السابق : ٥٦ .
(١٠) : السابق : ٢٣ .

وكذلك يقول عبد الله بن خميس في مطلع قصيدة مدحية :[١]

تهلل فيك الشعب وافترّ ثغرهُ وأقبل في ثوب الفخار يجرُّهُ

ولقد تأثر هذا الغرض بالمضامين المدحية القديمة وبعض المعاني والصور التقليدية التي درج عليها المداحون القدماء . ويبرز ذلك من خلال محافظتهم على تناول الصفات والفضائل المعهودة التي حفظها التراث الشعري للممدوح منذ القدم ؛ كالشجاعة والكرم والعدل والعقل إلى جانب الخصال الدينية كالتقى والورع وحماية المقدسات ، وما إلى ذلك من نعوت يضفيها الشاعر على ممدوحه ويرى أنه أهل لها ، ويستخدم لها الألفاظ الفخمة والأساليب الرصينة التي تذكر بالنهج القديم الذي تعلو فيه نبرة الخطاب . كما يستخدم لكل ممدوح ما يناسبه من النعوت والقيم ، وهو نهج مألوف في شعر المديح القديم ؛ حيث تتابع الشعراء على استعمال المعاني الخاصة لكل شخصية ، ومن ذلك نعت الممدوح - الملك عبد العزيز رحمه الله - بالشجاعة والجود وسداد الرأي في مثل قول محمد العقيلي :[٢]

قد مثل الله فيك البأس محتدما والحق منبلجاً والجودُ مندفعا
رأي كسافرضوء الصبح إن حَلكتْ سود الخطوب وأمسى معشرٌ فزعا

أو وصفه بالعدل وتشبيه عهده بعهد الخلفاء الراشدين - ﷺ - ومقارنته بعهد عمر بن الخطاب في تحقيق الأمن بعد العدل ؛ وهنا يستثمر (العقيلي) من النماذج الإنسانية الخالدة بعض الصفات والقيم التي شُهرت بها ويقرنها - مع رموزها - بممدوحه فيقول :[٣]

---

(١) : ((على ربى اليمامة)) : ٢٤٩ .
(٢) : ((المجموعة الشعرية الكاملة)) : ٨٩ .
(٣) : السابق : ٢٣٩ .

عـاد عـهـد الـخـلـفـاء الـراشـديـن　　مـلـك أروع وضـاح الـجـبـيـن
عـاد عـهـداً ذهـبـيـاً زاهـرا　　سـاد فـيـه الـعـدل بـين الـعـالـمين
عـمـري الـعـصـر «مـأمـون» الـعـلا　　حـاتـمي الـجـود فـيـاض الـيـمين

ومنه استخدام حسين سرحان - في مدحه - لبعض الرموز المشهورة بمثالية خصالها **كالأحنف** في الحلم **وحاتم** في السخاء ، فيقارن بينهما وبين ممدوحه قائلاً (من مجزوء الكامل) [1] :

ماالأحنف المشهود في الحلم المحنك والدهاءْ
يعفو ويصفح إن تجاهل قدره رب الغباءْ
....
بأجل من حلم المليك إذا عفا عمّن أساء

* * *

ما حاتم في قومه يعطي ويمنح من يشاءْ
....
ما الجود ما آثاره ما الأريحية ما السخاءْ
إلا مكارمك العظام لمن تولاه الشقاءْ

وعلى المنوال ذاته يقول حسين فطاني في مدح الملك فيصل – رحمه الله - [2] :

أتـرى كـان حـاتـم　　مـثـلـكـم خـيـره عـمـم
لـو غـدا الـيـوم حـاضـراً　　أدرك الـيـوم مـا الـكـرم
إنـمـا الـفـضـل فـضـلـكـم　　لـيـس في ظـلـكـم عـدم

هذا ويثبت أغلب الشعراء - موضوع الدراسة – استجابتهم للمحفوظ في الذاكرة عندما يسمحون بتسرب بعض المضامين المدحية والمعاني الفردية التي استهلكها القدماء في مدح الملوك والقادة ومن في طبقتهم ؛

---

(١) : (صحيفة أم القرى) السنة التاسعة ٢٢/ ٢/ ١٣٥٢هـ : ٤ .
(٢) : «يا قبلة المجد» : ٥٠ .

ومنه هذه الأمثلة المتفرقة لعدد من الشعراء يتجه فيها المدح - مباشرة - لذات الممدوح وصفاته الخاصة وهي في أغلبها لا تخرج عن المألوف القديم من مثل : « الشجاعة والجود والعقل والسماحة ورعاية الحقوق والوفاء بالعهد ونصرة المظلوم والعدل والتقوى وصفاء السريرة والكرم والندى والفروسية .. وتشبيه كرم الممدوح ونواله بالسحب ومشتقاتها وتشبيه الممدوح بالليث والبدر .. » وغير ذلك من القيم والمعاني المدحية التي تظهر في الأمثلة التالية :

يقول حسين سرحان في مدح الملك عبد العزيز - رحمه الله - :

- خُلق فيك يستطيل فخاراً يجمعُ الجودَ والنهى والسماحا (١)
- سدت بالسيف وبالرفق معاً ذاك للباغي ، وهذا للخليل (٢)

ويقول محمد السنوسي مادحاً الملك سعود - رحمه الله - :(٣)

سعد (السعود) المفدى أي نائبه بالعرب ألوت فلم يقعد ولم يقم
يرعى الحقوق وإن جار العقوق بها وإن تجنى عليها كل ذي لمم
ويصدق العهد والميثاق ملتزماً مباديء الحق في اللأواء والأزم
ويستجيب لداعيها إذا صرخت بالمال والآل والأنصار والحشم

كما يقول في مدح الملك فيصل - رحمه الله - :(٤)

فلأنت فيصلها إذا جد الوغى ولأنت كوكب مجدها المتفرد

ويقول العقيلي في مدح الملك عبد العزيز - رحمه الله - :

- قد خصهم من نداك الغرّ ما خصبت به البلاد وعمت أهلها النعم

---

(١) : (صحيفة أم القرى : ٤٣٥ ، السنة : ٩ ، ١٩ / ١٢ / ١٣٥١ هـ) : ٤ .
(٢) : (نفسها : ٣١٦ ، السنة : ٧ ، ٦ / ٨ / ١٣٤٩ هـ) : ٤ .
(٣) : « الأعمال الكاملة » : ٢٩٩ .
(٤) : السابق : ٥٩٢ .

عمت أياديك أهل الحضر واكتنفت ... أقصى البوادي بجودٍ دونه الديم (١)

- كأنك البدر قد حفت بهالته ... زهر الكواكب واحتاطت به خفر

مولاي قد أيدَ الإسلام منك كما ... قد أيّدالدينَ - فيما قد مضى- عمرُ

- فصلت كالليث عن أوطانه غضباً ... بالله معتمداً لله منتصر (٢)

ويمدح عبد الله بن خميس الملك خالد - رحمه الله - بقوله (٣):

في ظلّ مأمون النقيبة (خالدٍ) ... عدلٌ إذا عُدَّ الملوك خِيارُ

يفترُّ عن غرر الجلال جبينُه ... وعليه من تقوى الإلهِ وقارُ

كما يمتدح الأمير سلطان بن عبد العزيز بقوله (٤):

جَهْدَ دَهْرٍ شاءَ مهراً فانْبرى ... للهُمام ابن الهُمام الملْهم

مدَّ كفاً كلَّما أترعها ... مَطِرَتْه كالغمام المُثْجَم

خُلقٌ يرويه ((سلطانُ النَّدى)) ... فوقَ ما يُروَى لناعن ((هَرم))

ذو مُحيّا مشرقٍ منطلقٍ ... ريِّقٍ مغدودقٍ مبتسم

ويتناول الشاعر يحيى الألمعي مديح الملوك والأمراء فتتسرب من ذاكرته بعض الألفاظ والتراكيب والمعاني والصور التي تُذكّر بالنهج القديم في هذا الغرض ، ومن ذلك قوله في مدح الملك خالد بن عبد العزيز - رحمه الله - (٥):

أطلت على الأرجاء شمس مضيئة ... وشع على الكون الفسيح ضياء

ولاح لنا بدر تألق في الذرى ... كأن سناه في الوجود بهاءُ

وما ذاك إلا (خالد) المجد والندى ... تُسرُّ به الأشراف والنبلاءُ

---

(١) : ((المجموعة الشعرية الكاملة)) : ٣٠ .
(٢) : السابق : ٤٣ ـ ٤٥ .
(٣) : ((على ربى اليمامة)) : ٢٦٠ .
(٤) : ((الديوان الثاني)) : ١٣٠ .
(٥) : ((عبير من عسير)) : ٣٧ .

وقوله في مدح الملك فهد بن عبد العزيز - حفظه الله - حين كان ولياً للعهد :

- الفارس الفذ والضرغام نعرفه ... من كان يسعى لخير الكل يبغيها (١)
- أبو الفضل والمعروف والجود والندى ... له في ذرى الأعمال أعظم شاهد
شجاع أبي بل همام محنك ... حبيب إلى كل القلوب الشواهد (٢)

وقوله في مدح الأمير خالد السديري :(٣)

أمير هزبرٌ ، حاكم متواضع ... سما في العلا حتى تألق رائداً
يخوض غمار الحرب إن جدَّ جدها ... وينتزع النصر العظيم مؤيدا
هو الأسد المغوار والبطل الذي ... أذلَّ جيوش البغي إذ كان قائدا

وفي مدح الأمير بندر الفيصل آل سعود :(٤)

إن الأمير الفذ ليث في الوغى ... ومنار صرح ثابت كالمشعل
حاز السماحة والمكارم والندى ... وبفعله متأسياً (بالفيصل)

ولا يبتعد (حسين فطاني) كثيراً عن المضامين والمعاني التي حفل بها قاموس المدح القديم في مثل قوله من مدائح متفرقة :

- يا سيداً للعُرب إنك منهمو ... عقل يفيض بأروع الأفكار (٥)
- برأي سديد وعزم أكيد ... وزند شديد ووجه أغر
فإن ضلت البيد شمس السماء ... فنور المليك بها منتشر
أمولاي أنت عماد الفخار ... وحامي الذمار ومحيي الأثر (٦)
- إن بدا غاضباً وإن راح مسروراً ... كموج البحرين يلتقيان

---

(١) : السابق : ١٦٥ .
(٢) : نفسه : ١٢٣ .
(٣) : نفسه : ٤٩ .
(٤) : نفسه : ١٤٤ .
(٥) : « يا قبلة المجد » : ٥٣ .
(٦) : السابق : ٩٥ .

فهو مر المذاق للفاتك العاتي وعذب المذاق في الإحسان (١)

- خاض المعارك من نصر إلى شرفٍ شأن الشجاع فلا هم و لا سأم

فالسيف في كفه يهتز في طرب والخيل من تحته ضاقت بها اللجم (٢)

وإذا كانت الأمثلة السابقة تثبت اهتمامهم بمدح الذات على النحو القديم الذي يتجه فيه الشاعر لتعداد صفات الممدوح الفردية ، فإن جانباً من شعرهم المدحي يشير إلى أنهم مزجوا بين مدح الذات وبين المعاني الجماعية التي تعبر عن منجزات الممدوح التي يقدمها لأمته ، كالأعمال الإجتماعية والوطنية والإسهام في القضايا القومية ، وأمثلة ذلك كثيرة في شعر هذا الطور ومنها مدح حسين سرحان للملك عبد العزيز آل سعود – رحمه الله - بما حققه من منجزات في الأمن والعدل وتحكيم كتاب الله وتشييد العمران والنهوض بالبلاد ، يقول (٣) :

يحف بك الإكبار في كل محفل ويكنفك التوفيق في كل منزل

فما رحتَ من قطر لآخر غيره تجوب وتطوي مجهلاً بعد مجهل

سوى أن تساوي بين أمّتك التي غدت منك في ظل أمين مظلل

فإنصاف مظلوم وتخفيف كربة وتنفيذ أحكام الكتاب المنزل

وتشييد عُمران وإعلام نهضةٍ بدت مثل برق العارض المتهلل

ويتحدث العقيلي عن منجزات الملك عبد العزيز – رحمه الله - قائلاً (٤) :

ملكاً أنهض البلادَ وأحيا عزة العرب واستجدّ المعالم

نشر الأمن في الربوع وكانت مسرح الخوف مستقر المظالم

. . . .

وانتشل أمة من الجهل ظلت في دجى حالك الجوانب قاتم

---

(١) : السابق : ١٢٦ .
(٢) : نفسه : ١٣٣ .
(٣) : « صحيفة أم القرى ٤٤٦ السنة التاسعة ، ٧ / ٣ / ١٣٥٢ هـ » : ٣ .
(٤) : « المجموعة الشعرية الكاملة » : ١٣٤ – ١٣٥ .

يتغشى سماها الفقر والجهل ... وتطفو على ثراها الجرائم

وإذا نهضة مباركة القصد ... وشعبٌ منور العقل حازم

ويمزج عبد الرحمن العبيد[1] بين المدح الذاتي والمعاني الجماعية فيشيد بالمنجزات الإجتماعية التي تحققت في شخص ممدوحه الملك فهد بن عبد العزيز – حفظه الله - فيقول[2] :

يا ابن العلا إرثُ أجدادٍ غطارفةٍ ... حذوتَ في نهجه آباءكَ النُّجبا

أنعم به الأمن والإيمانُ توَّجنا ... والخيرمُحتسباً والفضل منسكبا

والحاكمون بشرع الله ما نقضوا ... والرافعون لواءَ الحقِّ إن نُكِبا

والباذلون لنشر العلم جهدهمو ... فحقق العلم للإنسان ما صَعبا

وفي إطار تخصيصهم لكل ممدوح ما يناسبه من المعاني مدحوا العلماء والأدباء ، واستعانوا بكثير من الصفات والأدوات المخصصة لهم في قاموس المدح القديم ، فالممدوح العالم إمام هدى يستهدي به الناس وتفخر به رياض العلم والمعارف وفضله على الأدباء والخطباء وهو حبر جليل كما يقول العقيلي في مدح أحد العلماء[3] :

إمام هدى تعشو إلى ضوء علمه ... الأنامُ وتستهدي به عن سنى البدر

به عاد نورالعلم في القُطر مشرقاً ... وماست رياض العلم في الحلل الخضر

به ازدهرت دنيا المعارف والنُّهى ... وعاد جلال العلم في سالفِ الدهر

فكم من أديب في البلاد وعالم ... وكم من خطيب فاق في النظم والنثر

قداغترفوا من فيض علمك غرفة ... فظل سنى آثارهم في الورى يسري

فيا أيها الحبر الجليل تحية ... كأنفاس نشر الروض في رائق القطر

---

(١) : انظر ترجمته في ((شعراء العصر الحديث في جزيرة العرب)) ١ : ١٧ .
(٢) : ((يا أمة الحق)) نادي المنطقة الشرقية الأدبي ط١ (١٤١٤هـ) : ٢٤٦ .
(٣) : ((المجموعة الشعرية الكاملة)) : ١٢١ – ١٢٢ .

وتلتمع نعوتٌ كالنبوغ والريادة والعقل والبيان والعبقرية ومجادلة الخصوم والإحتجاج بالبرهان والأدب واللغة .. وغير ذلك من المألوف في مدح الأدباء والعلماء ، في مدح محمد السنوسي للعقاد بقوله[1] :

علم تنتهي إليه ذرى الأ ... علام والنابغين والروادِ
قلم رائع البيان وعقلٍ ... عبقري ذو قوة واعتدادِ
- وإذا ما مضى يجادل خصماً ... جاء برهانه كما الفجر هادي
حجة النابغين في أدب الضا ... د ونبراس كل هاوٍ وشادِ
كم له من يد على اللغة الفصـ ... ـحى وتاريخها تبز الأيادي

كما يعود إبراهيم فوده بنعوت ممدوحيه إلى قاموسها القديم المخصص بفئة العلماء والشعراء فيمدح الأديب الشاعر بشيخ القريض وشيخ البيان وساحر الأذهان وشاعر الحجاز ، كما في قوله[2] :

إيه شيخ القريض شيخ البيان ... قد عهدناك ساحر الأذهان
إيه يا شاعر الحجاز . ترنم ... بشجي الغناء والألحان

ويمدح العالم بالحصافة والبيان والأدب وفصاحة اللسان فيقول[3] :

حَيِّ أستاذنا الحصيف اللبيبا ... وقم اليوم منشداً أو خطيبا
لا عرفت البيان إن عقك القو ... لُ وخَانَ الأديبَ يُطري الأديبا
إنما الشعر فيض روح وحب ... فابعث الشعر بالثناء رطيباً
يا فصيح اللسان يا مُعْرب النط ... ق مقالاً إلى النفوس قريبا
كم أثرت الشعور بالكلم الجزْ ... ل وأشعلت في القلوب لهيباً

---

(١) : «الأعمال الكاملة» : ٣٧٤ - ٣٧٥ .
(٢) : «مطلع الفجر» : ١٢٨ .
(٣) : السابق : ١٢٩ .

ب- **الـغـزل :**

حظي هذا الفن بمكانة بارزة في نتاجهم الشعري ، واختلفوا في تناوله عن سابقيهم - شعراء الطور الأول - فلم يَعْد ثانوياً أو عرضياً في قصيدة المدح التي تتعدد موضوعاتها . بل قصدوا إليه قصداً ، وأستقل بقصائد ودواوين خاصة ، تواصلوا بها مع أصوله القديمة التي سنها أسلافهم . وتراوح تأثرهم بميراث الغزل القديم بين العذرية والحسية مع تغليب القبس من النوع الأول - العذري العفيف - لتوافقه مع بيئتهم المحافظة التي تلتزم نظاماً دينياً واجتماعياً يحث الطرفين - الرجل والمرأة - على الحشمة والتعفف .

ويستشف الدارس لموضوع الغزل عند أكثر الشعراء - موضوع الدراسة - أنهم مزجوا الإرث الغزلي القديم بتجاربهم ومالوا في كثير من الأحيان إلى التأثر المباشر بلغته ومعانيه وصوره وأخيلته المركونة في الذاكرة . ولم يخرج حديثهم فيه عن دائرة التغني بالجمال الحسي والمعنوي ؛ وفي الجانب المعنوي تحدّثوا عن شمائل المرأة وسجاياها ، وتابعوا المعاني الموروثة التي وصف بها المحب القديم الآثار النفسية الناتجة عن شدة الوجد والهيام ، ودار أغلبها في فلك الصد والهجر والوصال ، والحنين واللوعة والإشتياق ، واللقاء والمطل والوداع والفراق ، وشكوى الواشي والعذول والرقيب ، والتعويض بطلب الطيف في اليقظة والمنام .. إلى غير ذلك من المعاني التي حفل بها ديوان الغزل القديم ، ومن النماذج التي يبدو فيها مثل هذا الأثر قول عبد الوهاب آشي :[1]

لـوّعـنـي الـهـجـر ومـا كـنـت ألـفـت مـرتـعـه
فـالـقـلـب يـبـريـه الـجـوى والـجـفـن يـذرى أدمـعـه

---

(١) : «شوق وشوق» : ١٦٤ .

يـا هـــاجـــري رفـقـــا بـصـب ... فـي الـهـوى مـــا أضـــيـعـــهْ
لا أنـــت تـــــأسـوه و لا ... فـي الـبـعـد أهـلـــوه مـعـــهْ
مـــا زال يـــرمـيـــه الـنـــوى ... بـكـــل بـــلـــوى مـفـزعـــهْ

ويتحدث ضياء الدين رجب عن أثر الرحيل والبين على نفسه فيقول :[1]

دنا الرحيل فهاج القلب واضطرما ... وصيِّبُ الدمع من جفني القريح همى
وأرّق البينُ حباً كنت آلفُه ... وكان يألفني إلف الذي غرمَا

ويقول :[2]

ومدّ إليّ البين كفاً رحيمة ... تقول وماذا ؟ لو يطولُ مغيبُ
فقلت لي الله الذي صنع الحشا ... فيوم النوى في الغُربتين عصيب
وكم شفعت في الحُب زفرة واجد ... ودمعٌ سخيٌ لا يكف صبيب

ويشير إلى دور العاذل بمثل قوله :[3]

والعاذلون تفننوا في كيدهم ... كي يحرموا عينيّ من رؤياك

كما يتناول الطيف بقوله :[4]

وحسبي منها في الكرى طيفُ حالمٍ ... ولو حسبتني في عداد الصواحب

ومناجاة طيف المحبوبة معروفة منذ القدم في شعر الغزل العربي ، إذ وجد الشعراء في ذلك متنفساً يخفف عنهم بعض ما بهم من وجد وشوق ، وتعويضاً عن حال الصدود والقطيعة ..

وفي ذلك قال « مجنون ليلى »:[5]

---

(١) : « ديوانه » : ٢٢٣ .
(٢) : السابق : ٣١٢ .
(٣) : السابق : ١٦٤ .
(٤) : السابق : ١٨٦ .
(٥) : « ديوان مجنون ليلى » جمع وتحقيق وشرح عبد الستار أحمد فراج . مكتبة مصر : ٢٦٥ .

وإني لأستغشي وما بي نعسة ... لعل لقاهَا في المنام يكونُ
تخبّرني الأحلام أني أراكم ... فيا ليت أحلام المنام يقين

ويقول « البهاء زهير » في مناجاة الطيف وطلبه :[1]

إذا كنتُ يقظاناً أراكمْ وأنتمُ ... مقيمون في قلبي وطرفي ومسمعي
فمالي حتى أطلب النوم في الهوى ... أقول : لعل الطيف يطرقُ مضجعي

وينسج الأشي على منوال الغزليين القدامى فيطلب من طيف الحبيبة زيارته في المنام قائلاً :[2]

يا طيفها ما ضر لو زرتنا ... في سنة تجي عهوداً لنا
كم هجعة نهجعها كي نرى ... فيك جمالاً بات يسحرنا
... يا حبذا وصلك نحظى به ... يا طيف ، فيه البشر فانعم لنا

ويستجيب له الطيف ، فيطرقه في المنام ، ومن خلاله يتحدث عن الصد والوصال قائلاً :[3]

زارني طيفها فكان وصالاً ... بعد طول البعاد أفضل نعمى
عشت يا طيف للعميد المعنى ... إن قلاه الحبيب جوراً وظلما
أنت للصب في جواه رؤوف ... أنت لي في الغرام أعظم رحمى
طال شوقي إلى اللقاء فكنت ... المستجيب المجير جفوا وسلما
جد بالوصل والبناء كريماً ... بالغ العطف لاعدمتك شهما

ويمزج الشاعر حسين سراج بين التغني والبكاء بما هو معنوي والتصوير بما هو حسي على شكل موشح أندلسي يقول فيه :[4]

---

(١) : « ديوان البهاء زهير » تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، محمد طاهر الجبلاوي ، ط٢ ، دار المعارف : ١٩٦ .
(٢) : «شوق وشوق » : ٨٦ .
(٣) : السابق : ١٥١ .
(٤) : ديوان : « إليها » : ٢٩ .

أيـهـا الـشـادي بـألـحـان الـهـــوى إن قلبي بالذي تشدو اكتوى
وحبيبي لـيـس يـدري بـغـرامـي
وحنيني وأنـيـنـي وسـقـــامـي
وبـكـائي في الـلـيـالـي وهـيـامـي
كـلـمـا رحـتُ إلـيـه أشـتـكـي زاد في الهجر افتتاناً والنوى
يـا مـلاكـاً هـمـت في رقـّتـهِ
ورأيـت الـلـيـل في غـرتـهِ
وجـبـيـن الـصـبـح في طـلـعـتـه

وكما عبر الشاعر القديم عن التذلل والخضوع للمحبوب ، في مثل قول عبد الله بن عيينة[1] :

أنـا لـكِ عـبـدٌ فـكـونـي كـمَـنْ إذا سـرّه عـبـدهُ أعـتـقـا

يتأسى عبد القدوس الأنصاري بأسلافه ويقرُّ بالخضوع لمحبوبته إلى جانب تحذيره من الرقباء والواشين ، ودعوة من حل به ألم البعاد إلى التحلي بالصبر الذي قد تتحقق معه الآمال ، وفي ذلك يقول[2] :

أيـهـا الـكـوكـب الـذي أنـا عـبـد لـمـحـيـاه جـاعـلاً ذاك مـجـداً
أنـت يـا جـنـتـي الـنـضـيـرة ميـسـي إنـنـي خـاضـع لـحـسـنـك عـمـدا
فـاحـفـظـي ذاك واحـذري مـن رقـيـب ربـمـا حـال بـيـنـنـا فـاسـتـبـدا
بـيـد أنـي خـوفـاً عـلـيـك مـن الـوا شـين أبـديتُ مـا تـخـيـلـت صـدا
أيـهـا الـعـاشـق الـذي قـد رمـاه قـدر الله بـالـبـعـاد فـأودى
كـن صـبـوراً فـإن لـلـوصـل يـومـا سـوف يـأتـي وإن لـلـهـجـر حـدا

---

(١) : المبرد ، أبو العباس محمد بن يزيد « الكامل في اللغة والأدب » مكتبة المعارف ، بيروت ١: ٢٥٩ .
(٢) : « الأنصاريات » : ٨٥ – ٨٦ .

ويتتابع شعراء هذا الطور - في تغزلهم المعنوي - على الدوران حول المعاني التي عالجها قدامى الغزليين في الشعر العربي ، معتمدين عليها كتراث أصيل يلجأون إليه من وقت لآخر ، ويسجلون من خلاله ما يحسون به من شئون الهوى والغرام ، وفي هذا السياق يلحظ الباحث أن معظم استعمالاتهم لتلك المعاني تتوقف عند حدود مزجها بالتجربة و لا تتجاوز ذلك ؛ بمعنى أنهم أحسنوا مزجها بتجاربهم الوجدانية دون أن يكسبوها شيئاً أو يغيروا من دلالاتها الثابتة في التراث الغزلي ، ومن النماذج التي سجلت بعض المعاني القديمة وأحسن الشاعر تمثلها قول إبراهيم فوده :(١)

قد أزّني الشوق من ذكراك والشجن ... وشفّني الوجد في حبيك والحزَنُ
شوقي إلى الحب أذواني وخلّفني ... كعابر السُبْل : لا أهل و لا سكن
أشكو النوى والجوى والليل قرّحني ... حرُّ الفِراق وأدوار الهوى فتن
يا راحلين إلى عود ، وإن بَعُدَتْ ... ما بيننا شُقّة أو أمعن الزمنُ
مضى الزمان الذي طابت بوصلكمو ... أيامه ونأى عن مقلتي الوسنُ

كما تأثر شعرهم الغزلي بالجانب الحسي الذي تناول فيه الغزلون القدامى إطراء جمال المحبوبة وإظهار محاسنها ؛ ولم يخرج حديثهم في هذا الجانب عن دائرة الأوصاف الجسدية التي تحدث فيها المتغزلون القدامى عن صفات مفاتن المرأة كالوجه والعيون والثغر والخد والثنايا والشعر والخصر والقد .. إلى غير ذلك من الملامح التي عدّها الشاعر الغزلي القديم مثالاً للجمال ومعايير الحسن ، ومن نماذج الغزل الحسي التي يتأمل فيها الشاعر بعض الصفات الحسية المستهلكة مع إدراكه للتبعية في استعمالها قول حسين سرحان :(٢)

---

(١) : «مطلع الفجر» : ٨٧ .
(٢) : «أجنحة بلا ريش» : ١١٩ .

أخدّكِ أم وردٌ ؟ وشعرُكِ أم دُجى ؟ ووجهُكِ أم صبحٌ ؟ وسنكِ أم سنى؟
وإني لأدري أنّ وصفيَ تابعٌ لوصف الألىهاموا(بلبنى) و(فَرتَنَى)

ومنه وقوف الشاعر محمد العقيلي أمام جملة من الأوصاف الجزئية المتداولة منذ القدم في التغزل بجسم المحبوبة ، كالقد المهفهف (المتثني في حركته) ، والقوام اللين ، والجيد الأغيد المشابه لجيد الريم ، والثغر المنضود باللآليء ... وغير ذلك من المنقول عن قدامى الغزلين في مثل قوله[1] :

فأربع فلا يصبيك قدّ مهفهفٌ وجيد كجيد الريم أغيد حاليا
وطرة وجه أفتنت كل ناظر وثغر نقي باللآليء زاهيا
ولين قوام كان أحسن ما رأت عيون الورى ، في لينه متهاديا
فـ «لله» ما أحلاه قداً إذا انثنى وأحلاه مجلواً وأحلاه خافيا
وأحلاه مفتراً عن الدر باسما وأحلاه في صحو وأحلاه غافيا
غزال حباه الحسن أوفر حلة كأن عليه الدهر أصبح راضيا

وعلى المنوال ذاته يتغنى زاهر الألمعي بجمال المرأة ، ويحافظ على معايير الحسن المعهودة عند الغزلين القدامى في وصف الثغر والعيون والأهداب والخد والجيد والشعر.. ، فيمتد بها مؤكداً على تمسكه بالنهج العذري حيث يقول[2] :

جمالك فتان سما وتألقا تغلغل في خفق القلوب وحلقا
وثغرك بسام كومضة بارق تلألأ في جنح الظلام وأشرقا
وتمرح في أهداب عينيك خرّدٌ توالى صداها الثرّ غرباً ومشرقا
عيون المها تبدو غيارى لأنها ترى الحسن في عينيك أزهى وأعرقا

---

(١) : «المجموعة الشعرية الكاملة» : ١٨٤ .
(٢) : «من نفحات الصبا» مطابع الفرزدق التجارية - الرياض ط١ : ٥٦ - ٥٨ .

وخدك وردٌ ينتشي في عروقه ... رواءُ شباب قد سرى وتدفقا
وجيدك جيد الريم زهواً ورقة ... وطاب صفاءً عبهرياً ورونقا
وشعرك مهما حرك الدل موجه ... يظل أنيقاً في التثنّي منمقا
فأما الهوى العذري فهو جبلّتي ... فسرّ حياتي أن أحب وأعشقا

هذا ويلحظ المتتبع لنتاج أكثر الشعراء في هذا الفن أن السمة الغالبة على تناوله لا تخرج عن إطار التغزل العذري العفيف ، وإن تحدثوا في جانب منه عن الوصف أو التصوير بما هو حسي - على النحو المبين في النماذج السابقة - وهم في ذلك تابعون لأسلافهم وينزعون في قوس كثيرٍ من الشعراء العذريين الذين لم تخل أشعارهم من الوصف الحسي ، يقول زعيم الغزل العذري (جميل) في (بثينة)[1] :

سَبَتْني بعيني جؤذرٍ وسطَ ربربٍ ... وصدرٌ كفا ثورِاللُّجين وجيْدُ

ويقول في موضع آخر[2] :

خَليليَّ عُوجَا اليومَ حتى تُسَلِّمَا ... على عذبةِ الأنيابِ طيبةِ النشر

ومن ناحية أخرى يلحظ الباحث أنه قد يقع أحياناً - وفي جزء يسير من نتاج قليل من الشعراء - أثرٌ لغزلٍ مادي يخالف ما تقتضيه بيئتهم الصارمة في المحافظة على الدين والتقاليد الإجتماعية ، ويرى الباحث أن مجيء مثل ذلك في نتاجهم ما هو إلا من قبيل التأثر المباشر بلون من التراث الغزلي الذي تنهض معه الرغبة في المجاراة والمحاكاة ومن ثم مطاوعة المحفوظ في الذاكرة . ومن النماذج القليلة التي يعصي فيها

---

(١) : ((شرح ديوان جميل بثينة)) شرحه وقدم له مهدي محمد ناصر الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ط١ (١٤٠٧هـ) : ٢٧ .
(٢) : السابق : ٤٠ .

الشاعر ذوقه وطبعه ويطيع حفظه وروايته قول أحمد عبد الغفور عطار في قصيدة « أمنية محرومة »[١] :

ما تمنيت في حياتي شيئاً ... غير رشف الرضاب من شفتيك
وعناق لجسمك الغض يا ليْـ ... ـلَى وقطف الورود من خديك

وفي قصيدة « حرم الهوى » يُغرق العطار في الوصف المادي مع أنه ادعى الهوى العذري ، ومنها قوله[٢] :

أتته ربة الطهر ... وألقت مثقل الستر
وفي حرم الهوى العذري ... تلاقى الصدر بالصدر
وطوقها من الخصر ... وقبّلها على النحر
فمال الغصن من هصر ... يريك بدائع السحر

ومن الغزل المادي الذي يذكر بقصص (عمر بن أبي ربيعة) الحوارية قول عبد الوهاب آشي من قصيدة « ما زهرتي إلا لآت بمهرها »[٣] :

وخمصانة ماست بدل بخصرها ... وصادت فؤادي فاكتويت بهجرها
وورد الجنان الغض أزهر يانعاً ... على خدها ، والنهد زان بصدرها
وقلت لها جودي علي بقبلة ... فقالت : أما تخشى مكابد سحرها؟
فقلت : بنفسي أفتديك فمنيتي ... مراشف فيك ثم سكري بخمرها

وفي قصيدة « بين لحظ وقامة » يؤكد الآشي تأثره بالبناء القصصي المعتمد على الحوار ، وينهج نهج امريء القيس وعمر بن أبي ربيعة في اقتحام خباء المحبوبة ولكن دون تجاوز أسوار العفة والعذرية ، وفي ذلك يقول[٤] :

---

(١) : « الهوى والشباب » : ٤٤ .
(٢) : السابق : ٦٥ .
(٣) : « شوق وشوق » : ٣٤ .
(٤) : السابق : ٩٤ ، ٩٥ .

وما أنس م الأشياء لا أنس ليلة غُدافيَّة والنوء فيها مسفع
تخطيت فيها أدوراً إثر أدور ورحب فناها بالعواذل مترع
أسارقهم خطوي كأني مجرم يطارد لا يهنيه نوم ومضجع
فما زلت حتى أن وصلت لدارها وما هي إلا أن تولت ترفع
تقول : ألا ويح المهاجم غرة أما أبصرته حرس الحي يقطع
فقلت لها : رقي لمضنى صبابة غدا لمرارات الهوى يتجرع

ويتواصل الحوار المستلهم من التجربة القديمة إلى أن يودّع الشاعر مؤكداً على طابع العفاف بقوله :

فقمت على أنقى من الزهر شيمة وما شيمتي إلا العفاف الممنع
وودعتها ، والكل منا مسائل أهل لتلقانا معاد ومرجع

ومن وصف المحسوسات والماديات التي قدمها ضياء الدين رجب قوله من قصيدة « صورة »[1] :

وتبسمُ للنبراتِ الكرومُ عناقيد في غُصنها الأملدِ
فمن عنبٍ رقرقته الشفاهُ سُلافاً تُدارُ على موعدِ
ورمانةٍ فوق مجرى العبير ـر بعينيك تقطف لا باليد

وقوله من قصيدة أخرى[2] :

وللسَّمْهريِّ لظَى طعنتين يصون على الغصْن رمانتين
فلا تخش إلا تباريحَ بين فَشَرُّ الهَوى يومَ شدِّ الحُمُول

كما يتخلى محمد العقيلي عن طابع العذرية المعهود في شعره الغزلي ، ويسرف في مطاوعة المحفوظ ومتابعة الغزل المادي في مثل قوله من

---

(١) : ديوانه : ٢٤٣ .
(٢) : السابق نفسه .

قصيدة « رفت على الوجه الجميل »[1] :

خـــود كـإشـعـاع الـــضـــحى كـالـبدر في إكـمـال سـعـدهْ
كـــم بـــتُّ الـــثـــم ثـــغـــره وأرتـوي مـــن خـمـــر شـهـدهْ
وأســوف ردعـــاً كـالـعـبـير مـــا بين ســـالـفـه ونـــهـده
فـتـذوب بـيـن يـدي وأصـعـد نـشـوة فـي أفـــق وجـــده
وأحـــوم في أفـــق يـــرف نـــسـيـمـــه وأريـــج ورده

وفي سياق تأثرهم بالمحفوظ من التراث الغزلي القديم يلحظ الباحث أن بعض قصائدهم الغزلية تنحى المنحى القديم في لغتها وأساليبها وصورها ، ومن نماذج ذلك قصيدة حسين سرحان « قولا لذات اللّمى » التي يستخدم فيها أسلوب التجريد ويتابع صور القدماء في وصف المحبوبة ومنها قوله[2] :

قولا لذات اللّمى : هل جاءها خبر فإن صاحبها أودى به السفر
طالت على الجسد الوهنان شقته واستفحل الداء واستشرت به الغِيرُ
يا ذات عينين سوداوين شابَهُما سحرٌ ، فكاد بما قد شاب ينسحرُ
وذات خدين ما اهتاجا على قُبَلٍ إلا وَرفَّا رفيفاً كلُّه سَعَرُ
ماذا يسرُّكِ من خدنٍ على رمقٍ شلْوٍ تبلَّغَ منه النابُ والظُّفُرُ

ويتبدى بوضوح أثر اللغة والأوصاف القديمة في قصيدته « على نمط الشعر الجاهلي » حيث يتابع معايير الجمال التي ارتضاها الشاعر القديم لنموذجه ، ويقترب من لغته القديمة قائلاً[3] :

ألا خطرت ترتاد منزلنا دعدُ برهرهة خمصانة حسنها فردُ
إذا أتأم الحسن الضحوك بغادة وسوى لها نداً ، فليس لها ندُّ

---

(١) : « المجموعة الشعرية الكاملة » : ٥٩٠ .
(٢) : « أجنحة بلا ريش » : ٢٥ - ٢٦ .
(٣) : « الصوت والصدى » : ٥٥ .

أتت كرباب من سحاب تزفّهُ ... ليانٌ صبا منها على كبدي بَرْدُ
وقالت لك الويلات مالك لم تَزُرْ ... ولم تَسْتَزِر؟ قلتُ الفضيحةُ والصدُّ
أخاف ستاراً موجماً دون وصلكم ... ورقْبة موتور خلائقه ربْدُ
وأبناء عم منك ودوا لو أنني ... يعفّرُ منّي بالدم الجنبُ والخدُّ

ويواصل غزله مستمداً من المحفوظ التراثي بعض الأساليب والألفاظ التي تذكر بلغة الفخر الذاتي والفروسية القديمة فيقول :(١)

وإني ولمّا أقْضِ منك لُبانة ... ولم أبتذلْ فيك الهوى وهو يشتدُّ
لذو شيمة قعساء ترمي بي الدجى ... أريْعُ بها البأوَ الأثيلَ وأعتدُّ
ولو زرْتُ لاحمّرت علينا غمامة ... من النقع تستدنى لها البيضُ والجردُ
إذا قمتُ عاذ القومُ مني بقائم ... يُبث ، وقمّات الشماريخ تنهدُّ
وثم استأسوا بالشجاعة والندى ... لدى مستأس مؤثر حلفه المجدُ
فذاك الذي بي يا فدىً للهوى أبي ... وأمي ، موقوذ عميد به وقدُ

وبعد هذه المبالغة التي استجاب فيها لمجاراة المخزون (المحفوظ في الذاكرة) يعود سرحان إلى أسلوب القصة والحوار المستلهم - أيضاً - من قدامى الغزليين ويستوقف محبوبته ناعتاً إياها بمزيد من الأوصاف الغزلية الموروثة قائلاً :(٢)

فإن تعتبي كان العتاب مرفّها ... وإن تعذري فالعذر يعقبه الحمدُ
فقالت وأسراب الدموع سوافحٌ ... كما ارفضّ من وسْطي فرائده العقد
بلى لعذرت الآن لو ثمَّ معذر ... سواه لَحُمَّ الهجر واخترم الودُّ
وكانت نوىً شطّت وإن كان بيتنا ... ببيتك موصولاً ألا بَعُدَ البُعْدُ
قفي زيّن الله المحيا بكوكب ... إذا غاب نجم عَوْض ساطعه يبدو
وجاء على خديك وردٌ مفتّقٌ ... إذا لم يجيءْ إلا على وعده الوَرْدُ

---

(١) : السابق : ٥٦ .
(٢) : نفسه .

ومع أن حسين سرحان استخدم – لنصه السابق - غرضين من أغراض الشعر القديمة هما : (الغزل والفخر) ، إلا أنه استطاع الدمج بينهما ، وبدا توظيفه للثاني – الثانوي - في سياق الأول - الرئيس - طبيعياً ، ولم يقلل من وحدة النص الموضوعية أو يحد منها ، لأن الغزل استمر من أول القصيدة إلى آخرها ، ولم يفارقها حتى في الأبيات التي نزع فيها الشاعر إلى الفخر الذاتي ، ولأنه ربطه - بإحكام - بمضمون القصة الحوارية وجعله جزءاً منها وخادماً لها ، ولقد تجلى ذلك في مثل قوله : « ولو زُرْتَ لاحمرّت علينا غمامة... ، - فذاك الذي بي .... ، - وإن تعذري فالعذر يعقبه الحمد » .

هذا ويؤكد الباحث على أن تحقق الوحدة الموضوعية يُعدّ من أبرز الخصائص التي يلحظها الدارس في أغلب نتاج شعراء هذا الطور ، إذ قصروا القصيدة على موضوع واحد لا يتجاوزونه في معظم الأحيان ، وهذا لا يتنافى مع ما قد يقع في نتاج قليل منهم - وفي نطاق ضيق لا يخرج عن غرض المديح - من عودة إلى بناء القصيدة الواحدة على أكثر من موضوع ، دون اللجوء إلى البناء الهيكلي القديم الذي التزم به شعراء الطور السابق لهم وتمسكوا فيه بالمقدمات الطللية وما يليها من موضوعات .. ومن النماذج القليلة التي عمد فيها بعض الشعراء - موضوع البحث - إلى منهج بناء النص على أغراض متعددة قصيدة « الغرام الأول »[1] لمحمد بن أحمد العقيلي ، وعنوان القصيدة يوحي بأنها من أوائل شعره ، وهي من المطوّلات الشعرية حيث اشتملت على (سبعة وسبعين) بيتاً عالج بأربعين منها موضوع الغزل واستهلها بقوله[2] :

علامَ تطيل الهجر لا القلب سالياً هواكَ و لا للعهد إن غبت ناسيا

وخص الباقي بموضوع المدح ، وعلى نهج القدماء في الإنتقال من غرض

---

(١) : « المجموعة الشعرية الكاملة » : ١٨١ - ١٩٥ .
(٢) : السابق : ١٨١ .

إلى آخر يقول العقيلي متخلصاً من الغزل إلى المديح :[1]

ودغ عنك دنيا اللهو يا قلب واتئد ... رويدك هل تبقى مدى الدهر غاويا

ويمم لسبل المجد مهما تعرضت ... أمور و لا تخش من الناس خاشيا

جـ – الرثاء :

حافظ شعراء هذا الطور – الذي يأتي الحديث بصدد تأثره بموضوعات القدماء - على المضامين العامة والمعاني التقليدية لفن الرثاء ، ودارت أغلب مراثيهم حول ألوانه المعهودة في الشعر العربي ؛ من ندب وتأبين وعزاء . وتناولوا فيها بكاء الحكام والعلماء والأقارب والأصدقاء.. وغير ذلك من العناصر التي توقف الشاعر العربي عند رثائها .

وأول ما يلحظه الباحث في بناء قصيدة الرثاء استقلالها عن غيرها من الموضوعات ، فلم تعتمد المقدمات التي تخرج عن الموضوع ، وجاء حديث الشعراء في أغلبها معبراً عن حال الراثي ، بإظهار الحزن ومشاعر اللوعة ، وندب الميت أو تأبينه من خلال تعداد مآثره وذكر صفاته ، ثم التأسي والتعزي والختم بالدعاء ..

وفي إطار متابعتهم للموروث خصُّوا كل فئة بما يناسبها من مناقب ؛ ففي رثاء الملوك ومن في طبقتهم تنهض الأعمال الجليلة وتنهض معها النعوت الدالة على مآثر المرثي وفداحة الخطب ، ويعمد الشعراء إلى استخدام الديباجة الفخمة والألفاظ القوية - المؤثرة - التي تتناسب مع مكانة الراحل ، ومن ذلك هذه المرثية التي قالها ضياء الدين رجب في رثاء مؤسس البلاد الملك عبد العزيز آل سعود – رحمه الله - ، ورغم قصر المرثية إلا أن الشاعر قدّم

---

(١) : السابق : ١٨٧ .

فيها صفات موجزة - بإحكام - تنطوي على مدلولات إشارية ترمز إلى الكثير مما تحلى به الملك الراحل وفيها يقول :[١]

لا ينطوي المجدُ يا صَمْصَامَةَ العرب ... و لا يَغيمُ الهُدى في غمرةِ الحقَبِ
صَنَعْتَها أملَ التاريخ ناطقة ... عظائماً إن تَغِبْ واللهِ لم تَغِب
ستٌّ وسبعون قد أودعتها حقباً ... ضَاقتْ بها سِيَرُ التاريخ في الكتب
تلفَّتُوا ولِرَزْءِ الهول جلجلَة ... وللفجيعةِ فتْكُ السُمر والقضب
واستنطقوا مجْدَك الغالي فطمأنهم ... منكَ الصدى في وريثِ الملك والحسبِ

وفي قصيدة « مرثية الملك عبد العزيز آل سعود »[٢] التي يعارض فيها محمد العقيلي مرثية أحمد شوقي[٣] التي يقول مطلعها :

لك في الأرض والسماء مآتمْ ... قامَ فيها أبو الملائك هاشمْ

يبدأ العقيلي رثائيته بتصوير الفاجعة في أسلوب رصين يناسب جلال المقام المعتاد في قصائد الرثاء التي قالها الشعراء العرب في رثاء ملوكهم وقادتهم[٤] فيقول :

نيِّرٌ قد هوى فرجّ العوالم ... وأحال الشموسَ والكون قاتم
فقدته البدورُ في عالم الشهـ ... ـب وتاهت له السُّدوم الهوائم
ونعته البروق وانتحب الر ... يح انتحاباً يشق جيب الغمائم
قلت والأفق مد لهنمُ الحواشي ... والأسى مطبقٌ على الأرض جاثم
أيها العاهل العظيم تأمل ... لك في الأرض والسماء مآتم

ثم أخذ يعدد صفاته الشخصية ، كالشجاعة والدهاء والعقل والإقدام والحزم

---

(١) : ديوان « ضياء الدين رجب » : ٤٠٧ .
(٢) : « المجموعة الشعرية الكاملة » : ٢٥٧ - ٢٦٦ .
(٣) : « الشوقيات » : ٣ : ١٥٠ .
(٤) : « المجموعة الشعرية الكاملة » : ٢٥٨ .

في مثل قوله :[1]

أنت من صاول الأسود اقتداراً ... واجتنى النصر من نيوب الضراغم
يتوقاك كل ضارٍ ويخشى ... مصعقات الدهاء منك الحوائم
عرفوا فيك نير العقل مقدا ... ماً ، على الحادثات في الروع حازم

وإلى جانب ذلك يتناول منجزاته الإجتماعية ودوره في نهضة الأمة والبلاد وخدمة التراث الفكري والإصلاح الديني وغير ذلك مما يلمح في قوله :[2]

- يا أبا النهضة العظيمة للعر ... ب ، ومحيي تراثها والعظائم
لك مجد مخلدٌ كسنا الشمس ... يجوب الدنا ويغشى العوالم
- أنت بعثٌ لنهضةٍ قد أقامت ... سنَنَ المجدِ للعصور القوادم
شيدتها دولة يتيه بها الشر ... ق ، فخاراً رغم أنف الرواغم
- تستقي من منابع الدين أخلا ... قاً ، وتبني على الأساس الدعائم

وعلى النمط ذاته يرثي علي حافظ الملك فيصل بن عبد العزيز - رحمه الله - معدداً مناقبه الشخصية إلى جانب منجزاته الإجتماعية فيقول :[3]

قد كان ينصر دين أحمد في الورى ... والحقَّ ، والمظلومَ ، والقرآنا
ويحارب الإلحاد والعادين وال ... باغينَ والإجرامَ والبهتانا
بالعدل والإحسان والإيمان قد ... عمر البلاد وأمّن الأوطانا
أحيي الفضائل والعلوم وأهلها ... والصدق والتصنيع والعرفانا
في رحبة الدين الحنيف وهديه ... قد شيد الآمال والبنيانا

وعلى عادة الشعراء في فن الرثاء يتناول الدكتور محمد بن سعد حسين

---

(١) : السابق : ٢٦٢ .
(٢) : السابق : ٢٦٣ .
(٣) : « نفحات من طيبة » : ٧٠ .

المناقب والصفات الشخصية والإجتماعية التي عرفت في الملك خالد بن عبد العزيز – رحمه الله - فيعددها ويبكيها بمثل قوله[١]:

عَلَمٌ على درب الفضيلة والعلا ... ومناقب الزعماء والحكام
يطوي الليالي قائماً متهجداً ... يرجو رضاء القادر العلام
ملك البلاد فلم ينم عن أمرها ... يوماً وصان كرامة الإسلام
ومضى على ماعتاد في ماضيه من ... خفض الجناب ووافر الإكرام
نبكيك يا مولى الكرام وسيد الأذوا ... ء في حَلٍ وفي إبرام
راعي الأيامى واليتامى إن رمى ... سهم الرزية أكبدَ الأيتام
نبكيك يا علم المهابة والتقى ... وأخا الصلاح ، سلالة الأعلام

و لا يخرج عبد الله بن خميس في رثائه للملك فيصل بن عبد العزيز - رحمه الله - عن نسق الأفكار المعهودة في أغلب شعر الرثاء العربي ؛ فيبدأ مرثيته «وأبرح حزن ما دهاك سريعه»[٢] بتصوير الفجيعة ووصف أثرها على نفسه قائلاً[٣]:

أغالب حزني والدموع تذيعه ... ويجمل صبري والجوى لا يطيعه
وإني ضنين بالدموع أذيلها ... وليس فؤادي كل شيء يروعه
ولكن مصاباً هز (رضوى) و(يذبلا) ... لأحرى بقلبي أن تغور صدوعه
وهل نحن إلا نادب بين أمة ... دهاها من الخطب الوجيع وجيعه
يقول لها الناعي لقدمات (فيصل) ... وهد من الطود المنيف منيعه
فأذهلها هول المصاب وأقبلت ... تشكُ بما أدمى القلوب وقوعه

ثم يشيد بمناقب الملك الراحل ومحاسنه ، فيذكّر بريادته وعلو منزلته

---

(١) : «أصداء وأنداء» : ١٢٢ .
(٢) : «الديوان الثاني» : ٨١ .
(٣) : السابق نفسه .

وخلاله الزكية وكرمه وأرومته الماجدة .. مستخدماً بعض التراكيب الموروثة ، وفي ذلك يقول :[1]

وما كان في أرض الجزيرة رائداً	فحسب ولكن الربوع ربوعه
مثال من الرواد عز وجوده	ونجم يرى بعد القرون طلوعه
ربيع وأنفاس الربيع خلاله	وغيث وفي كل البلاد مريعه
تحدّر من علياء خير أرومة	بها المجد كل المجد طال ولوعه

كما رثى شعراء هذا الطور العلماء والأدباء ، واستمرت أغلب مرثياتهم في الدوران حول المنهج المتوارث في قصيدة الرثاء ، ولم يخرجوا بها عن دائرة الأفكار المعهودة في هذا الفن ؛ فأغلب قصائدهم تبدأ بتصوير الفاجعة ثم تعداد الصفات والمآثر فالعزاء والختم بالدعاء .. وفي رثاء العلماء والأدباء تنهض النعوت المخصصة والأدوات الدالة على فئتهم ؛ ومن نماذج ذلك قصيدة (رثاء مكظوم) لأحمد محمد جمال وفيها يعدد صفات مرثيِّه العالم ويخصه بالبلاغة ، وحُجّة العالم ، وذوق الأديب ، والعقل والعلم وغير ذلك من النعوت التي يحملها قوله :[2]

تضوع لنا ذكراه غيباً ومشهدا	نقيم على طوبى مرائيه أضوعا
بلاغة منطيق .. وحجة عالم	ودربة قاض يحسن الحق مقطعا
وذوق أديب مرهف الحس والحجى	وطوق أريب جل أن يتضعضعا
شمائل ذى حظ عظيم تفردت	به ، ما ألذ الشعر فيها وأمتعا
ولكن بي من فجأة النعي كاظماً	أحال قصيدي قاحل الغيض أسفعا
فقل لي وللقوم الحزانى : عزاءكم	على أن ربع الفضل قد بات بلقعا

وفي هذه القصيدة لجأ أحمد جمال إلى محفوظه من فن الرثاء واستجلب منه

---

(١) : السابق : ٨٢ - ٨٣ .
(٢) : ((وداعاً أيها الشعر)) : ٦٦ .

قصيدة أبي تمام في رثاء محمد بن حميد الطائي التي يقول في مطلعها :[١]

أصم بك الناعي وإن كان أسمعا وأصبح مغنى الجود بعدك بلقعا

وتأثر ببعض التراكيب والألفاظ كما في قوله السابق وقوله على سبيل التضمين :[٢]

أصم بك الناعي وإن كان أسمعا وأخرس أنفاساً وإن كان أدمعا

وفي إطار تخصيص العالم – المرثي - بما يناسبه من نعوت يعمد ابن خميس إلى القاموس القديم ويستجلب منه أوصافاً من مثل : حبر ، ذا منطق لسن .. وغيرها ، إلى جانب تضمين قول المتنبي[٣] الذي يلمح في نهاية الأبيات التالية :[٤]

واليوم أبكي خلال المجد وارفة والعلم والفضل طُرًّا في أبي حسن

حَبْرٌ تريك جلالَ العلم هيبتُه ويبهرُ المنتدى بالمنطق اللسن

إذا تمثلت من آبائهِ عَلَماً فهو المثالُ الرّضا من ذلك السّنَن

وإن أردت له في الجود منزلة فالعارض الهتن ابنُ العارض الهتن

وفي مرثية أخرى - يرثي بها أحد العلماء - يستخدم إلى جانب النعوت الموروثة أساليب القدماء كالتجريد (سل ، قف بي ... ، وقل .. وغير ذلك مما يلمح في مثل قوله :[٥]

سل العلم عن أحباره وفحوله وقف بي على آثاره وطلوله

وقل : أين من كانوا حماة عرينه وفرسان ناديه ومبلغ سُولِهِ

فهل أنت إلا سامعٌ قولَ نادبٍ مضى عَلَمٌ - واحسرتا - لسبيله

لتبكك عبد الله عينٌ تساءلتْ عن العلم في أعلامِهِ وعُدولهِ

---

(١) : ((شرح ديوان أبي تمام)) : ٣٦١ .
(٢) : ((وداعاً أيها الشعر)) : ٦٦ .
(٣) : يقول المتنبي : ((شرح ديوان المتنبي)) ، البرقوقي ٤ : ٣٤٨ .
العارضُ الهتن ابن العارض الهتن ابـ ـن العارض الهتن ابن العارض الهتن
(٤) : ((على ربى اليمامة)) : ٤٥١ .
(٥) : السابق : ٤٥٧ .

و لا يبتعد الدكتور محمد بن سعد بن حسين كثيراً عن سابقيه في تعداد النعوت الخاصة برثاء العلماء ومن ذلك قوله في قصيدة «فقيد العلم»[١]:

هل كانت الأقلام تضحك حينما ... تجري جياد فوارس الأقلام
أم أنها تبكي ؟ وما فقه الورى ... دمع اليراع وعبرة الرسام
يا أيها العلم المجلي رحمة ... وتقى وحكمة عالم مفهام
أبكيك يا علم المنابر ، هل ترى ... يجدي البكاء بدمعي السجام

وقوله في رثاء عالم[٢]:

حتى إذا أودت به كف الردى ... وثوى نصير العلم والعلماء
بكت المدارس والعلوم إمامها ... وبكت عليه مجالس الكرماء
وبكته أفواج أنار سبيلها ... مستنقذاً من حومة الجهلاء
لغة الكتاب وسنة الهادي إلى ... سبل الهدى ومفرق الظلماء
وذوت رياض أينعت بعلومه ... وبكت عيون الكتب والقراء

وقول الدكتور زاهر الألمعي في قصيدة «نجم هوى»[٣] ورثى بها أحد العلماء:

إن يندبوك فإنهم قد عدّدوا ... أيدٍ تجود ومالها إحصاءُ
أو ينعتوك فأنت قائدمجدهم ... تعلو بفضل جهادك السمحاء
قد كنت في حلقات علم رائداً ... فلأنت بدر في الدجى وضاءُ
ولأنت بحر في العلوم متوج ... بالحلم مُنصاعٌ لك العلماءُ
أحييت بالعلم الشريف محافلاً ... فنمت بعين معينها الأكفاءُ
أمضيت عمرك في العلوم مجدداً ... فعَلت بك الآداب والأدباءُ

---

(١): «أصداء وأنداء» : ١٢٣ .
(٢): السابق : ١٢٨ - ١٢٩ .
(٣): «الألمعيات» مطابع الفرزدق التجارية . الرياض . ط٣ سنة ١٤٠٣هـ : ٣٥ .

ومن التقاليد الموروثة التي درج عليها أغلب الشعراء -موضوع الدراسة- ختم قصيدة الرثاء بالدعاء للميت أو الدعاء بالسقيا للقبر ، وهو نهج معهود في المراثي القديمة « إن الدعاء بالسقيا قد انتشر في فن الرثاء فهو يتناسب مع الدعاء لقبر المرثي »[١] .

ومحافظة الشعراء على هذه الخواتيم أثر من آثار متابعتهم لترتيب المرثية القديمة ، ومن نماذج ذلك قول محمد السنوسي في خواتيم بعض مراثيه :

- وسقى الرحمن قبراً طاهراً مرغت فيه أنوف وجباهْ (٢)
- فسقى قبرك السحاب غزيراً وهمى رحمة عليك وغفرا (٣)
- أبا حسن روى ثراك وجاده سحاب من الغفران صيّبه شفع
و لا زال منهلاً بذكراك عاطر يفيض به النادي ويحتفل الجمع (٤)

وقول ضياء الدين رجب في إحدى مرثياته[٥] :

ياغيث طيّب ثراه إنه جدث ما إن له غير رحمى الله يوليها

وقوله مختتماً أخرى[٦] :

جزتك الغوادي رحمة أنت أهلها تظلُّ على أفيائها تتقلب

كما يختتم حسين سرحان مرثيته « في ذمة الله من قبلت راحته » داعياً بالسقيا للقبر وبالرحمة والمغفرة للميت بقوله[٧] :

صبير غادية يروي الثرى غدقاً بالوابل الجود بعد العارض الهتن

---

(١) : التطاوي ، عبد الله « قصيدة المديح بين البحتري وابن المعتز » جامعة القاهرة : ٤٢٣ .
(٢) : « الأعمال الكاملة » : ٥٩٩ .
(٣) : السابق : ٢٨٩ .
(٤) : السابق : ٦٠٤ .
(٥) : ديوان « ضياء الدين رجب » : ٤٤٥ .
(٦) : السابق : ٤٤٤ .
(٧) : « صحيفة صوت الحجاز ، بعنوان : في ذمة الله من قبلت راحته ، ٣٠١ السنة (٧) ، ٢/ ٥/١٣٥٧هـ » : ٤ .

ورحمة وتحيات ومغفرة ووارف مالٍ من زهرٍعليك جنى
على ضريحك ، يا من لست أنكرهُ ولو طوى الزمن الفاني من الزمن

وعلى النمط ذاته يختم إبراهيم فوده إحدى مراثيه قائلاً :[١]

طيّب الله بالمحامد ذِكرا ك ومثواك بالغمام الهتون
وسقاك النمير من كوثر الجنـ ـة حُلْو المذاق عذب المعين

ويدعو ابن خميس بنحو ذلك في بعض مراثيه ومنه قوله :[٢]

فنمْ في رحاب الله عفواً ورحمة عليك شآبيب الرضاء تصوبُ

وقوله :[٣]

حُيّيت حياً وميتاً يا أبا حسن وجادك العفو كم أوليت من حسن

ويقول علي أبو العلا في نهاية مرثية « فقيد الوطن »[٤] :

ربنا أمطر عليه رحمة وأنله الخلدَ في دار السلام

وكما اشتمل شعر الرثاء العربي على مراثٍ تساقطت فيها دموع الحزن على الأهل والأقارب ، وخُصَّ الأبناء بأوفرها حرارة ، حتى شكلت رثائياتهم باباً من أبواب الرثاء الذي تتجسد فيه أعمق الأحزان ، ولمعت فيه أسماء كثيرة من أمثال أبي ذؤيب الهذلي وأبي صخر الهذلي وابن الرومي وأبي الحسن التهامي وابن عبد ربه وأبي الحسن الحصري القيرواني والصنوبري وغيرهم ممن بكى وأغزر الدموع على أبنائهم . فإن شعراء هذا الطور تناولوا رثاء الأهل والأقارب ، وقلّ أن يغفل أحدهم عن رثاء قريب له ،

---

(١) : « مطلع الفجر » : ١٨٥ .
(٢) : « على ربى اليمامة » : ٢٤٥ .
(٣) : السابق : ٤٥٣ .
(٤) : « سطور على اليم » : ٣٠٣ .

ومن بين مراثي هذه الفئة ما يختص برثاء الأبناء ، وفي هذا اللون تابعوا الدوران حول بعض المضامين التي تمحورت عليها بكائيات الأبناء في الموروث الشعري ؛ ومنها وصف أثر الحدث المؤلم على النفس ، ووصف الحال التي آل إليها الشاعر – الراثي - بعد فقد ابنه أو ابنته . وقديماً عبّر الشعراء عن ذلك بوصف شدة الأسى والحزن والكدر إلى جانب إطفاء حرقتهم بالدموع الغزيرة والعبرات الساخنة كما صوروا قلوبهم المجروحة ومآقيهم الملتهبة (المقرحة) ، وتحدثوا عن حياتهم المنغصة - بعد الفاجعة - وأيامهم المكروبة وهمهم الملازم وشعورهم بالوحدة وضيق الأرض عليهم .. ، يقول أبو ذؤيب الهذلي[1] في رثاء بنيه :

أمِنَ المنون وريبها تتوجع ... والدهر ليس بمعتب من يجزع

قالت أميمة ما لجسمك شاحباً ... منذ ابتذلت ومثل مالك ينفع

أم مال جنبك لا يلائم مضجعاً ... إلا أقضّ عليك ذاك المضجع

فأجبتها أما لجسمي إنّه ... أودى بنيّ من البلاد ودعوا

أودى بنيّ وأعقبوني غصّة ... بعد الرقاد وعبرة لا تقلع

فغبرتُ بعدهُمُ بعيش ناصب ... وإخال أنّي لاحق مستتبع

ويقول بشار بن برد[2] في رثاء ابنه :

كأني غريب بعد موت محمد ... وما الموت فينا بعده بغريب

دعته المنايا فاستجاب لصوتها ... فللّه من داع دعا ومجيب

عجبت لإسراع المنية نحوه ... وما كان لو مُلّيته بعجيب

رزئتُ بنيّ حين أورق عوده ... وألقى عليّ الهمَّ كلُّ قريب

ويقول ابن عبد ربه[3] في رثاء ابنه :

---

(١) : الضبي ((المفضليات)) : ٤٢١ .

(٢) : ديوانه ، جمعه وشرحه الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع (١٩٧٦م) ١ : ٢٧٩ .

(٣) : ريحان ، موسى مرزوق ((شعر ابن عبد ربه)) جمع وتحقيق ودراسة ، القاهرة (١٩٧١م) : ٣٤ .

واكـبـدا قـد قـطّـعـت كـبـدي وحـرّقـتـهـا لـواعـج الـكـمـد

ويقول الصنوبري في رثاء وحيدته :

- سأبكي ما بكى القمري بنتي ببحر من دموع بل بحور (١)
- أواحدتي ، عصاني الصبر لكن دموع العين سامعة مطيعه
وكنت وديعة ثم استردت وليس بمنكر رد الوديعة (٢)

كما يتذكرها في كثير من المناسبات بمثل قوله :

- يا ابنتي أين غبْت عن رمضان وقد حضر (٣)
- يا عيدنا أول عيد أتى فقدتُ ليلى فيه من خدرها
بورك للأمة في عيدها فليس أمري فيه من أمرها (٤)

كما تبرز بعض المضامين التي أشار إليها الباحث في مواضع متفرقة من قصيدة أبي الحسن التهامي في رثاء ابنه :(٥)

- إني وترت بصارم ذي رونق أعددتهُ لطلابة الأوتار
- يا كوكباً ما كان أقصرَ عمره وكذا تكون كواكب الأسحار
- أبكيه ثم أقول معتذراً له وُفّقت حين تركت ألأمَ دَار
جاورت أعدائي وجاور ربه شتان بين جواره وجواري
- أخفي من البُرحَاء ناراً مثل ما يَخفي من النار الزناد الواري
وأخفّضُ الزفرات وهي صواعدٌ وأكفكف العبرات وهي جَوار
و أكف نيران الأسى ولربما غُلِبَ التصبّرُ فارتمت بشرار

ويستمر الشعراء السعوديون - موضوع الدراسة - في التحليق حول أغلب المضامين السابقة ، ومن بينهم ضياء الدين رجب الذي فقد إبنه الوحيد (حمزة)

---

(١) : ديوان ((الصنوبري)) الجزء الثاني : من حرف الراء إلى آخر القاف . تحقيق إحسان عباس ، بيروت. دار الثقافة (١٩٧١م) : ١٠٣ .
(٢) : السابق : ٣٤٣ .
(٣-٤) : السابق : ١٠٢ - ١٠٤ .
(٥) : ((ديوان التهامي)) شرح وتحقيق د . علي نجيب عطوي ، دار ومكتبة الهلال ١٩٨٦م : ٤٦١-٦٩.

- في حادث سيارة - [1] ورثاه بقصائد كثيرة أشار فيها إلى حرقته لفقد ابنه وصور فيها حالة بؤسه وكربه وأرقه - بعد الفاجعة - ، إلى جانب حديثه عن مجالدة الأسى ، وتقرح الأجفان ، ودموع المآقي ، وتذكّره في كثير من المناسبات - كما فعل الصنوبري - .. إلى غير ذلك من المضامين المطروقة التي تتبدى في مثل قوله من قصائد مختلفة :

- يا أبا الحلوتين ياحمزتي الغالي ... ويا تاركي لحرقة بعدك (٢)
- أي الهناءة بعد وجهك أجتلي ... ولمن أبوح بسر قلبي المقفل (٣)
- ياحمز هذا العيد أول مرة أحياه بؤسا
إني أعيش الكون بعدك كله ياحمز رمسا (٤)
- ياقرة العين هذا حجنا الثاني ... وأنت ناء وفي أحشائنا داني (٥)
- جاوزت فيك هوى نفسي فأثقلها ... عبءُ النوى غير مرجو ولاداني
وعنفوان الأسى لا الصبر يُخمده ... إلا التجمل في صمت وكتمان
فاجعل الصبرصبرالوجد مشتعلاً ... مقرّح الجفن لم يخضع لسلوان (٦)
- حبا كحبك لا تبلى مطارفه ... جديدة نسجتْ من دمع آماقي
في كل ثانية ذكرى مؤرقة ... يرف في ومضها ياحمز خفاقي (٧)
- إني وحقك لم أبرحك ثانية ... لكن أحاذر دمع المشفق الثكل (٨)

ويعبر حسين سرحان الذي فقد ابنته (مزنة) عن حزنه والنار التي تتوقد بقلبه ، وعدم قدرته على التأسي بمثل قوله من مرثية (دمية الحسن) [9] :

أريد أسلو فهل ذكراكِ مسعفتي ... ذكراكِ نارٌ تذيب القلْبَ حمراءُ
لكمْ تأسيتُ والتأساءُ ذاهبة ... سُدىً ، و لا تنفع المحزونَ تأساءُ

---

(١) : ((مقدمة ديوان ضياء الدين رجب)) : ١٩ .
(٢-٨) : ديوان : (ضياء الدين رجب) ومواضعها بالديوان على الترتيب : ٤٢٩، ٤٢٨، ٤٢٩، ٤٣١، ٤٢٥، ٤٣٠، ٤٢٣.
(٩) : ديوان ((أجنحة بلا ريش)) : ٥٩ .

كما يصوّر سوء حاله بعد فقدها قائلاً من قصيدة (تحياتي إليك)[١] :

أقلّي اللومَ بعدكِ لم أنادمْ ... ولم أشهد سوى وجهٍ وقاح
ويكشّر لي بأنيابٍ مراضٍ ... ويضحك لي بأشداقٍ صِحاح

و لا يختلف علي أبو العلا – في رثاء إبنه - عن جو مضامين بكائيات الأبناء الموروثة ؛ فيتحدث عن حزنه لفراق ابنه ، وجراح قلبه ، ودموع المآقي ، وكدر حياته ، وتوجعه .. بمثل قوله من مرثية ((من مجيري))[٢] :

أنت مني كيف احتملت فراقي ... قد طواك الردى فعزّ التلاقي
حسبي الله من جراح بقلبي ... جمّدت نارها دموع المآقي
هل يفيد البكاء بعدك إني ... قد برى الحزن قلبي الخفاق
هل لطعم الحياة بعدك عيش ... يُرتجى والفراق مرُ المذاق
يا لقلبي ولوعة الحزن أضحت ... ثورة في دمي وفي أعماقي

ومن المضامين التي تناولها شعراء هذا الطور في مراثي الأبناء : الحديث عن بعض الخصائص والصفات التي تبين منزلة الفقيد ، وتذكّر بحال الشاعر مع ابنه وحنينه إليها ، وهو نهج مألوف في بعض مراثي الأبناء القديمة.[٣] وجاء أكثر حديثهم عن الصفات الجسمية التي تتعلق بجمال هيئة المرثي ،

---

(١) : ديوان ((الطائر الغريب)) : ٥٠ .
(٢) : ديوان ((سطور على اليم)) : ٣١٣ ، ٣١٤ .
(٣) : ومن ذلك قول القاسم بن يوسف في رثاء إبنه :
وفتى يزيّن لُبّه ... أدب ورأي محصدُ
وعطافة وسماحة ... وطلاقة وتودّد
الصولي ، ((أخبار الشعراء)) المسمى ((كتاب الأوراق)) عني بجمعه ونشره : هيوران دن ، القاهرة ، مطبعة الصاوي ط الأولى : ٢٠٥ .
وقول مسرور مولى حفصويه في رثاء إبنه :
ماذا فعلت بوجهه ... وبسنه الغرّ العذاب
وبفهمه وذكاء قلب ... واتقاد كالشهاب
أبو تمام ، الوحشيات ((الحماسة الصغرى)) علق عليه وحققه عبد العزيز الراجكوني ، وزاد في حواشيه محمود شاكر . القاهرة ، دار المعارف (١٩٦٠م) : ١٥٢ .

ومن ذلك قول حسين سرحان في رثاء ابنته[١]:

فيا (مزناه) يا صنو الدراري تفيض النور في أبهى وشاح
ويا (مزناه) يا كبد اللآلي إذا انطلقت بألسنة فصاح
ألا يا جوهر الدر المصفى بَلَى يا زينة الفَلَك المتاح

وفي مرثية أخرى يصف السرحان حسن صورة ابنته وجمالها ثم يتناول سرعة غيابها وذبولها على نحو يذكر بشعراء قدامى تناولوا في رثاء أبنائهم كيف أحال المرض نضارتهم إلى ذبول ويبس - وبخاصة في حالة مرضهم - ، ومنهم ابن الرومي الذي يقول في رثاء إبنه[٢]:

ألح عليه النزف حتى أحاله إلى صفرة الجادي عن حمرة الورد
وظل على الأيدي تساقط نفسه ويذوي كما يذوي القضيب من الرند

كما يصف بشار ابن برد صورة ذبول ابنه الميت وتحول نضارته إلى ذبول بمثل قوله[٣]:

وكان كريحان العروس بقاؤه ذوى بعد إشراق الغصون وطيبِ

وفي ذلك يقول حسين سرحان واصفاً هيئة ابنته واللحظات التي سبقت موتها وكيف تحولت من رواء إلى جفاف[٤]:

يا دمية الحسن في أفياء وارفةٍ من الخمائل يجري حولها الماء
ما كنت أحسب أن الموت مرتقبٌ فيكِ الأوانَ إلى أن مسّكِ الداءُ
وأنت صامتة لا النفس جازعة وإن تأفف من بلواك أعضاءُ
و لا فؤادك خفاق و لا بدرت منه العواطفُ تزجيهنَّ ضراءُ

---

(١): ديوان «الطائر الغريب»: ٥٠.
(٢): ديوان «ابن الرومي» ٢: ٦٢٥.
(٣): ديوان «بشار بن برد» ١: ٢٧٩.
(٤): «أجنحة بلا ريش»: ٥٨.

وهـذه عينـك الشهـلاءُ سـاجيـة يزينها في مجال النـزع إغـْضـاءُ
واستضحكت شفتاهـا ثم قلصها جفاف ثـغـرٍ لـه مـن قـبـلُ إرواءُ

ومـن الصـفـات التي تـغنى بهـا ضـيـاء الديـن رجـب في رثـاء إبنـه (حـمزة) وتـنـاول فـهـا مـلامح إشـراق الـهيئـة ، مـا جـاء في مـثـل قـولـه :[1]

قد كنت لي قمراً يضيءُ وكنت لي يا حمز شمسا

وعلى نـحـو يـذكّـر بـالأمـاني التي كـان يـرجـوهـا بـشـار بن بـرد مـن إبـنـه الـراحـل قبل تـحقيقها عندمـا قـال :[2]

وقد كنتُ أرجو أن يكون محمدٌ لنـا كـافيـاً مـن فـارس وخـطـيب

يتـحـدث ضـيـاء الديـن رجـب عـن الأمـاني والأحـلام التي كـان يـرجـو أن يـحـوزهـا ابنـه بـمـثـل قـولـه :[3]

ذكرتك أستجلي المنى في ازدهارها أرجي لهـا نفسي وروحي وتـوأمي
ذكرت بـك الرحـمن مُـسْـبـغَ ظـلـّنـا بـمن أترجى ظـلـّـه ظِـل ضـيـغَـم
بـمن أتـــهـداه لـمـجـْـد مُـرحـّـب يـطيب بذكراه الـشـذيّ الـمـفـَغـّم
ألا إنـهـا يـا حـمـزُ نـفـحـــة والـدٍ ونجوى هزيع مُطيق الصمت مُلهم
ألا إنـهـا نجوى الهوى في رجـائـه ومـالـِيَ إلا عـــبـرتي وتـنـــدُّمي
ألا إنـهـا رجـوى الـمـسـيء ومَـالـَه سوى أمل المكروب في باب مكرم

ويتـنـاول علي أبـو الـعـلا بـعض صـفـات ابـنـه الـراحـل فـيـنـدبـهـا قـائـلاً :[4]

كنـت لي والـرضـى بـوجـهـك يـبـدو دائـم الـبـشـر طـافـح الإشـراق
حـسـن فـيـك حـيـن تـسـمـع نـصـحـي مـطـرق الـرأس طـيـب الأخـلاق

---

(١) : ديوانـه : ٤٢٩ .
(٢) : ديوان ((بشار بن برد)) ١ : ٢٧٩ .
(٣) : ديوان ((ضياء الدين رجب)) : ٤٢٠ – ٤٢١ .
(٤) : ((سطور على اليم)) : ٣١٤ .

ومن المعاني التي اقترب فيها اللاحق من السابق : تمنّي لقاء الإبن المتوفي ، وقديماً تمنى ابن الرومي الذهاب إلى عالم الأموات ليلتقي بابنه بمثل قوله :[1]

أود إذا ما الموت أوفد معشراً إلى عسكر الأموات أني من الوفد

ويتمنى حسين سرحان الأمنية ذاتها ؛ حيث تقرّ عينه برؤية ابنته ويلذ بلقائها .. فيقول :[2]

متى ألقاكِ حيث تقرُّ عيني وتورقُ في مقاديم الجناح

وعندئذ .. ألذ فإنّ عيشي لمجتاح المنى كلّ اجتياح

وكما استعان الشاعر القديم بالطيف في مرثية الابن ؛ على نحو استهداء ابن الرومي لطيف ابنه في مرثيته التي يقول فيها :[3]

ومن كان يستهدي حبيباً هدية فطيف خيال منكَ في النوم استهدي

أو مثل قول أبي صخر الهذلي في طيف ابنه (المرثي) داود :[4]

وقد هاجني طيف لداود بعدما دنت فاستقلت تاليات الكواكب

فقلت اغمّت مقلتيّ عماية لبثت وفارقتني غير عاتب

فإن الشعراء السعوديين تناولوا الطيف في رثاء أبنائهم ؛ ومنه حديث حسين سرحان في رثاء ابنته الذي يذكر فيه أن طيفها يلازمه في كل أحواله ، و لا يكاد يفارقه ، يقول موجهاً خطابه إليها بعد موتها بتسعة أعوام :[5]

ألمَّا تعلمي أنّ اغتباقي طيوفٌ من خيالك واصطباحي

وأني حيثما وجهتُ طرْفي أراكِ وإنْ تعددتِ السنّواحي

---

(١) : ديوانه ، ٢ : ٦٢٧ .
(٢) : ((الطائر الغريب)) : ٥١ .
(٣) : ديوانه ، ٢ : ٦٢٧ .
(٤) : السكري ((شرح أشعار الهذليين)) ٢ : ٩١٩ .
(٥) : ((الطائر الغريب)) : ٤٩ ، ٥٠ .

ويحول الطيوف إلى رؤى حقيقية يعيش معها وتعوضه عن البعد بمثل قوله من مرثية «مزنة»[١] :

أراكِ ، أراك في نومي وصحوي ... وفي بُعدٍ وفي قُربٍ قريبِ
أراك مـلأتِ أخيلتي وقلبي ... وأحلامي بكلّ سنى حبيبِ

كما يتحدث ضياء الدين رجب مع طيف ابنه حمزة قائلاً[٢] :

وقال طيفُكِ دَعْ ذكراي وابتهل ... فإن فُرْ قَتَنَا حقاً إلى أجل

ويشير إليه في مرثية أخرى بقوله[٣] :

هو الطيف إلا أنّ في العين ظِلَّهُ ... يناشدني السلوانَ لهفانَ ضارعا

ويعترف علي أبو العلا بطول البعاد - بينه وبين ابنه الراحل حسن - ولكن يجد التعويض في الطيف فيتمسك به قائلاً[٤] :

طيف ذكراك في منامي وصحوي ... رغم طول النوى يثير اشتياقي

ومن المعاني الإسلامية التي تناولها القدماء في رثاء أبنائهم الإحتساب والصبر إيماناً بقدر الله وقضائه ، وطمعاً في الأجر والثواب[٥] ، ولقد حافظ الشعراء - موضوع الدراسة - على هذه القيمة الإسلامية في مراثي الأبناء ، وفي ذلك يلجأ ضياء الدين رجب إلى عزاء نفسه بالأجر والثواب قائلاً في مرثية (إلى روح ولدي حمزة)[٦] :

---

(١) : السابق : ٣٩ .
(٢) : ديوانه : ٤٢٣ .
(٣) : السابق : ٤٢٤ .
(٤) : «سطور على اليم» : ٣١٤ .
(٥) : وفي مثل ذلك يقول بشار بن برد راثياً ابنه : «ديوانه» ١ : ٢٧٩ .
صبرتُ على خير الفتوّ رزيته ... ولولا اتقاء الله طال نحيبي
وما جزعي من زائل عم فجْعُهُ ... ومن وِرْدِ آباري وقصْدِ شعيبي
وفي كل يومٍ عبرة لا أفيضُها ... لأحظى بصبرٍ أو بحطّ ذنوبِ
(٦) : ديوانه : ٤١٩ .

فلنا الله ثم أنت احتسابا ... نترجّى عقباهُ يوماً فيوما
ولنا الله في اصطبار لقدْ ... عزّ ولكنه تشعشع نُعْمى
فالسعيدون من إليه أنابوا ... ورَضُوا أمرَهُ قضاءً وحكما
رُبّ صبرٍ للراحلين دعاءٌ ... نالهم سرُّهُ ثواباً وغُنْما

وحول هذه القيمة يقول علي أبو العلا في مرثية ابنه حسن :(١)

من مجيري غير الإله ليعطي ... نفسي الصبر من جوى واحتراق
ربّ رحماك أنت تعلم أني ... بالرضى منك أرتجي ما ألاقي

وقبل أن تطوي هذه الصفحات يشير الباحث إلى أثر شعر الحكمة في مراثي الأبناء خاصة عند شعراء هذا الطور ، فعلى نحو ما فعل القدماء في مراثيهم ،(٢) لجأ بعض الشعراء - في معرض رثائهم لأبنائهم - إلى شعر الحكمة المتصل بمصير الإنسان المحتوم ، ومن نماذج ذلك قول ضياء الدين رجب في رثاء ابنه :(٣)

فالثرى أمنا الرؤوم التي تعـ ... ـرفُ من فرّ من يدنيا إليها
كان ملءَ العيون ثم توارى ... وطوته فيمن طوتهم لديها
إنما نحنُ فوقَها ظِلُّ رُحَّلٍ ... والمصير المحتومُ ملكُ يديها

وغير بعيد عن فلسفة الموت المتصلة بالمصير المحتوم يقول أبو العلا ناهجاً نهج القدماء في مرثية ابنه :(٤)

هكذا العمر ينقضي في صراع ... دونه الموت ليس في الأرض باق
كل حي إلى الممات ولكن ... صدمة الحزن أحكمت بوثاقي

---

(١) : «سطور على اليم» : ٣١٦ .
(٢) : ومن مراثي الأبناء الشهيرة التي أفاض فيها الشعراء من شعر الحكمة مرثية أبي الحسن التهامي في ولده التي يقول فيها :

حكم المنية في البرية جار ... ما هذه الدنيا بدار قرار
بينا يُرى الإنسان فيها مُخبراً ... حتى يُرى خبراً من الأخبار
فالعيش نوم والمنية يقظة ... والمرءُ بينهما خيالٌ سار

«ديوان التهامي» بيروت (١٩٨٦) : ٤٦١ - ٦٢ .
(٣) : ديوانه : ٤٢٤ .
(٤) : «سطور على اليم» : ٣١٥ .

المبحث الثاني :

أثر الموروث في الموضوعات المستحدثة

وإلى جانب ما تضمنته دواوين شعراء هذا الطور من موضوعات قديمة ، يلحظ الباحث احتفاءها بأغراض جديدة فرضها العصر عليهم ؛ كالوطنية ، والسياسية ، والاجتماعية ، والوصف ، وشعر الطبيعة – كفن مستقل بذاته - ، وفي تناولهم لهذه الموضوعات وصلوا الماضي بالحاضر وأخذوا في تجاوز مرحلة استمرارية وضع الماضي قبل الحاضر ؛ وبدا تفاعلهم مع التراث من خلال توظيفه في الموضوعات المستحدثة ، واتخذت العلاقة بعداً جديداً وإن لم تتخل في كثير من الأحيان عن سمة المباشرة .

ولقد ألقت ثقافتهم التراثية بظلالها على تناولهم لهذه الموضوعات ؛ فمع أنهم يعالجون بالشعر السياسي والوطني موضوعات عصرية تتعلق بواقع حياتهم اليومية وما فيها من أحداث إلا أنهم ألبسوها – في بعض الأحيان - أثواباً ينتمي إهابها إلى الموروث الشعري القديم ؛ ويتبدى ذلك من خلال لجوء الشعراء إلى فخامة اللفظ ورصانته والامتياح من الذاكرة .. والاقتراب بهذه الموضوعات - المستحدثة - من الإطار العام لشعر الحماسة المعروف منذ القدم . وهنا يعرض الباحث بعض النماذج التي يستخدم فيها الشعراء بعض المفردات المنتزعة بدلالتها الأصلية من حقول الحماسة القديمة التي تدور أغلب معانيها حول التحفيز على الثأر والانتقام ، ويقدّم الشعراء من خلالها صوراً لا تفارق الخيال التراثي ، وتذكّر بأجواء الحماسيات القديمة . ومنها قصيدة محمد السنوسي (تأميم وتصميم) التي ترتد أغلب صورها إلى جانب لغة وعيدها إلى ما كان عند شعراء الحماسة ، ويلمح ذلك في مثل قوله :[1]

---

(١) : «الأعمال الكاملة» : ١٥٣ – ١٥٧ .

أثِرْهـا على المستعمرين وشنهـا لظى تشعل الأجواء والبر والبحرا
بأشبال غاب أقبلوا في كتائب تبيد العدى قتلاً وتحشرهم أسرا
تزف زغاريد الحسان لواءنا وتنفح في أعطافنا العطر والزهرا

ويصور الآلة الحربية الحديثة مستنداً إلى خياله التراثي ويصفها بأسلوب شعراء الحماسة ولغتهم قائلاً :[1]

وسرب من الفولاذ لاحت كأنها سحاب يُغطي الشمس والنجم والبدرا
تجرجر في الآفاق كالبزل صولة وتقذف من أفواهها الشهب والغمرا
صببنا عليها النار صباً فأجفلت تهاوى ورحنا نحصد الشرك والكفرا
بيوم أقمناه على الثغر نشوة (بِئْر سَعيد) نصنع النور والفجرا
ونهر على الوادي زرعنا ضفافه قنا وركزنا حوله البيض والسمرا

وتزدحم أغلب القصائد الوطنية والسياسية بالمفردات الدالة على معجم ألفاظ الحماسيات القديمة حيث يعمد الشعراء إلى استخدام الأساليب المعروفة في شعر الحماسة ، والتي لا تخرج في كثير من الأحيان عن إثارة الإنفعال ، ويركزون على ما يؤدي منها إلى جهارة الصوت وعلو الإيقاع ، كالأمر والنداء وغيرها ، إلى جانب اعتمادهم على قوة صياغة العبارة الشعرية واستعمال الألفاظ الفخمة الدالة على الإثارة المعهودة في نسيج شعر الحماسة القديم . ومن نماذج ذلك قول عبد الله بن خميس في مواضع متفرقة :

- الثأر الثأر جند الله فاستبقوا بوادر النصر لا ضعف و لا خور
دم العروبة يُذكيهم ويندبهم ألا اثأروا.. ومن الباغين قد ثأروا (٢)
- الثأر يوقظه الحسام المنتضى والحق - كل الحق - فيما قد مضى (٣)
- يا أبا تمام قلها للألى أشبعونا بكلام مسهب

---

(١) : السابق نفسه .
(٢-٣) : ديوان ((على ربى اليمامة)) : ٨٩ ، ٩٣ ، ٧٨ ، ١١٠ ، ١١١ .

ليس مثل السيف في أنبائه ... فخذوا بالسيف لا بالكتب (١)

- وسيوفهم درْعي ، وسُنّة أهلِها ... شرعي وصيحة حربهم إنشادي

مُرْهم فحباتُ القلوبِ قريحة ... كي يبرئوها والسيوفُ صوادي

وخيولُهم جُرْدٌ وفتيان الحمى ... مُردٌ وثاراتٌ البلادِ تنادي

لا تستكين عظامُهم في رمسها ... والثأرُ يصرخ والذحولُ بوادي

ويهود في أرض العروبة طَلْقة ... ومضارب الأبطال للأوغاد (٢)

وعلى نحو يذكّر ببائية أبي تمام (المشهورة) يعمد إبراهيم العلاف إلى استلهام الماضي وتمثله ومن ثم توظيفه في قصيدة «رزء العروبة» التي تقترب بإيقاعها وفخامة ألفاظها وصياغة عبارتها وجزء من صورها من مضمون الحماسة التي اشتملت عليه قصيدة أبي تمام في فتح عمورية وفي ذلك يقول اللاحق[٣] :

العزّ أحمر لا يبتزّه شغب ... و لااحتكام ولا رفض ولاغضب

لن يفلت الثأرَ مطعونٌ كرامتهُ ... فلا يغرَّ بطول العهد مغتصب

لله درُّ صناديدٍ بها اضطرمت ... نار الحميّة ، لم تقعد بها الرِّيَب

صاحت فلسطينُ واذلاه فاندفعت ... طيَّ السلاح بها الصحراء تضطرب

هَفَتْ إلى الروّع في شوق القطيم إلى ... عود الرضاع وما إن هالها الطلب

حتى كأن مُثار النقع إثمدها ... ومصعقَ النار في آذانها طرب

الحرب حرب دماء أو محاصرة ... يبري الحماسة فيها الغلُّ والسَّغَب

وكثيراً ما يعمد شعراء هذا الطور إلى لغة الوعيد التي تذكر بلغة الثأر والإنتقام الموروثة في شعر الحماسة القديم ومن ذلك قول العلاف في قصيدة (فلسطين)[٤] :

(١-٢) : السابق نفسه .
(٣) : «المجموعة الكاملة» : ٥٦ – ٥٨ .
(٤): السابق : ٣١٢ .

قسماً بالله : أنا ننقذ القدس الأبيا
إن حول النقب ثاراً عاصفاً ، يسري عثيا
وغداً بالنصر نزهوا نملأ الدنيا دويا

وقول حسين عرب في قصيدة (نداء الروح) :[1]

خُضْنا المعارك ، كي نُحرِّر أرضنا من عسف من ظلَمَ البلادَ ، وبدّدا
حربين خضناها لنصر قضيةٍ كُنا الوقودَ لها وكنّا المَوْقِدا
إنا صحونا اليومَ من إغفاءةٍ طالت علينا حين كُنّا رُقّدا
وسنحرق الخصم الشديدَ ونسحقُ الـ ـظلمَ العنيدَ ونمحقُ المتمردا
إن أضرمُوا للحرب ناراً مرة فسعيرُها يصلونَهُ متجددا

وفي قصيدة (قال الحكيم) يمزج التهديد والوعيد بالحكمة المعهودة عند شعراء الحماسة فيقول :[2]

ومن شكا لعدو ظلمه وَمضى يستلهم العدل منه ، فهو مُخْتَبل
أنشتكي وبأيدينا مقاتلهم ؟ وننشد العدل ، ممن ليس يعتدل
لا يحطم البأسَ إلا البأسُ يحطمهُ في مهده ، ولأم المشتكي الثكَلُ

ـ ومن الموضوعات المتجددة التي تناولها شعراء هذا الطور : شعر الطبيعة ، ولهذا الغرض علاقة مباشرة بشعر الوصف القديم ، الذي ظهرَ في شعر العباسيين وازدهر في شعر الأندلسيين ، واشتمل على الحديث عن الطبيعة وبرع فيه شعراء من أمثال : البحتري ، وابن الرومي ، وابن المعتز ، وابن خفاجة ، والصنوبري.. وسواهم ممن اهتم بوصف الطبيعة ورسخ أسسه وأسهم في تحديد معالمه .
وفي العصر الحديث تطور هذا الفن وأصبح مستقلاً بذاته ، وأفردت فيه القصائد الطوال بعد أن كان الشاعر القديم يعرض له خلال أغراض أخرى

---

(١): ((المجموعة الكاملة)) : ٢ : ٢٨٤ ، ٢٨٥ .
(٢): السابق : ٢ : ٨٨ .

كالمدح والغزل وغير ذلك ، وإن وجدت - في الشعر الموروث - بعض القصائد الخالصة في وصف الطبيعة إلا أنها اتسمت بالقِصَر وجاءت - في أغلب الأحيان - على شكل مقطعات قصيرة « وتكاد لا تتعدى الأبيات القلائل إلا نادراً »[١] .

ولقد عبّر الشعراء السعوديون - موضوع الدراسة - عن هذا الغرض بقصائد مستقلة تُعْنَى بوصف مظاهر الطبيعة من جبال ووديان وبحار ومتنزهات ومدن .. إلى غير ذلك من مظاهر الطبيعة الحية أو الجامدة . وغلب الوصف التقريري - المباشر - على تناول بعض الشعراء لهذا الفن ؛ حيث عمدوا في كثير من قصائدهم إلى الإقتراب من الجذور الأولى التي شكل عليها القدماء موضوع وصف الطبيعة ، وتابعوهم في المنهج الوصفي الذي يتخذ من مشاهد الطبيعة عنصراً من عناصر التعبير الشعري ، ويُعنى فيه الشاعر بنقل ما تراه العين ؛ فيوضحه بواسطة التشبيه الذي يقرّب بين شيئين في وجه من وجوه المحاكاة الحسية ، وغالباً ما يكون في المرئيات البصرية . وفي سياق تأثرهم بمنهج الوصف النقلي التقريري اختاروا بعض الألفاظ الخاصة بوصف الطبيعة كما رددوا بعض المعاني والتشبيهات القريبة التي دار حولها وصف الطبيعة منذ القدم ، ومن النماذج التي يقف بها الشاعر عند حدود الصور المألوفة في وصف الطبيعة و لا تتجاوز استحضار المشاهد المرئية بالنظر ، مع المحافظة على المادة التصويرية المعهودة في التراث الفني ؛ قصيدة (وادي جوراء) التي يصف فيها محمد العقيلي أحد أودية المنطقة الجنوبية ومنها قوله[٢] :

(جوراء) ما أحلاك في ناظري في أفق البدر وضوء الصباح

---

(١) : الحاوي ، إيليا «فن الوصف وتطوره في الشعر العربي» دار الكتاب اللبناني . بيروت ط ٣ (١٩٨٠م) : ٢٢٢ .

(٢) : « المجموعة الشعرية الكاملة » : ٥٩٤ .

ويا سواراً لولبياً على معصم وادٍ كوشري القراح
ومأوك الرقراق يجري على حصباء درٍ كعقود الملاح
تختال في خضراء موشية بالنبت والعشب وزهر الأقاح

وقصيدة (قصر الإمارة) التي لا تخرج عن طبيعة الأسلوب المادي التشبيهي الذي ركّز عليه أغلب الوصافين القدماء في وصف الدور والقصور[1] ، وفيها يتناول العقيلي نقل المشهد بحذافيره فيصف إضاءة القصر ومصابيحه وغرفه وشرفاته .. بمثل قوله[2] :

لاح كالبدر قد بدا من حجابه يتهادى الضياء ملء رحابه
ويجول الضياء في مشمخرٍ طاول الجو ضارباً في سحابه
تتدلى زهر المصابيح منه شهباً في بروجه وقبابه
شعل من تألق وبهاء ضربت هالة على أطنابه
غرف كالنجوم مؤتلقات زانها الجود غامراً في انسكابه
شرفات تناغي الأنجم الزهـ ـر وصرح يلي السماك ببابه
وزجاج كأنه الشفق الذائـ ـب في روعة المساء وانسكابه

ويعمد إبراهيم العلاف في قصيدة (النافورة) إلى استحضار المعجم الوصفي القديم في وصف الأزهار ؛ فيشبه حبات الماء المتساقطة من النافورة التي يتخللها الضوء بألوان الزهور المختلفة وصفاتها المعهودة ويكتفي بتقريب المشهد من الواقع ، وينقل صورة ذلك قائلاً[3] :

---

(١) : ومنه وصف البحتري لدار المتوكل التي يقول فيها :
في رأس مُشرفةٍ ، حصاها لؤلؤٌ وترابها مسكٌ ، يشاب بعنبر
مخضرة والغيث ليس بساكب ومضيئة ، والليل ليس بمقمر
ظهرت لمخترق الشمال وجاورت ظُلَلَ الغمام الصائبِ المستغزر
ملأت جوانبه الفضاءَ ، وعانقت شُرفاتُه قطع السحاب الممطر
انظر ديوان ((البحتري)) ١ : ٤٠ ، ٤١ .
(٢) : السابق : ٤٢٩ ، ٤٣٠ .
(٣) : ديوانه : ٢٨٨ .

وفـوارة بـالمـاء تـعـلـو فـيـطـفـر　　شـكـولا وألـوانـاً تـشـع وتـبـهـر
هـوالـزهـر يـسـتـهـويـك مـنـه انـتـشـاره　　نـديـاً ، بـحـبـات الـلآلـيء يـقـطـر
حـكـى بـاقـة لـلـورد فـيـهـا تـوهـج　　ولـلأقـحـوان الـغـض ثـغـر مـبـشـر
ولـلـنـرجـس الـهـيـمـان طـرف مـحـدق　　وفـيـهـا سـمـاوي الـبـنـفـسـج يـفـخـر

وفي قصيدة (متنزهات) يتناول وصف المطر ؛ ويسيطر الوصف التقريري على المشهد ، فينقله بحذافيره[1] ، ويستعين ببعض التشبيهات التي تساعد على تقريب اللوحة من الواقع وتثبيتها ، كما يستخدم التشخيص الذي يبعث الحياة في المشهد فالرعد يهذي و (البرق يبتسم) و (القطرُ يمزح) إلى جانب تحريك اللوحة بالتتابع السردي ، وهي عناصر مألوفة في وصف القدماء للطبيعة[2] ، وفي ذلك يقول العلاف :

ومـرّت بُـرهـة والـرعـد يـهـذي　　وللـبـرق ابـتـسـام لـلأثـيـر
ولـم نـلـبـث سـوى وقـت وجـيـز　　وراح الـقـطـر يـمـزح بـالـطـيـور
وشـيـئـاً ثـم شـيـئـاً قـد تـمـادتْ　　سـحـائـب كـالـدخـان الـمـسـتـطـير*
وقـد حُـجـبـتْ ذكـاء بـألـفِ سَـجْـف　　مـن الـغـيـم الـعـمـيـم كـألـف سـور

إلى أن يقول :

---

(١) : وهو نهج مألوف في أقدم النصوص التي تناولت وصف المطر ؛ ومن بينها مقطوعة امريء القيس التي يقول في أولها :

ديـمـة هـطـلاءُ فـيـهـا وَطَـفٌ　　طَـبَـقَ الأرضَ تَـحَـرّى وَتَـدِرْ

ويلمح فيها التتابع السردي الذي يبعث الحركة في المشهد الوصفي :

ساعـة ثـم انـتـحـاهـا وابـلٌ　　سـاقـطُ الأكـنـافِ وَاهٍ مُـنـهـمِـرْ
راح تَـمْـرِيـهِ الـصَّـبَـا ثـم انـتَـحى　　فـيـه شـؤبـوبُ جـنـوبٍ مـنـفـجِـرْ

((ديوان امريء القيس)) شرحه وضبط نصوصه الدكتور عمر فاروق الطبّاع . دار القلم، بيروت لبنان : ٤٩ ، ٥٠ .

(٢) : ((ديوان إبراهيم خليل العلاف)) : ٤٥٨ ، ٤٥٩ .

* يقول ابن المعتز في تشبيه السحب بالدخان :

كـأن الـرباب الـجـون والـفـجر سـاطـع　　دخـان حـريـق لا يـضـيءُ لـه جـمـر

وكفكفت السماء دموع حزن على غبراء تهفو للغدير*
و لا حت زرقة ، وصفا أصيل هداياه النسائم كالحرير

كما يلمح التشخيص الذي ترتد عناصره إلى المألوف في وصف الطبيعة في مثل قوله من القصيدة ذاتها (١) :

وللأغصان وشوشة وغنج وللنسمات فعل كالخمور
وللآبار تحنان لسُقيا وللأزهار عشق للسفور

ويلحظ الباحث في هذه القصيدة تأثر الشاعر بقدامى الشعراء في كثرة ورود أسماء الأماكن (٢) التي يتناولها – العلاف - على سبيل التذكر ؛ في مثل قوله :

وتلكم نزهة قد ذكّرتني بأشباه تَحنّ إلى النشور
فكم في (غامدٍ) خضنا انتعاشاً وفي (زهران) أو عُليا (عسير)
وفي(النصباء) أو(فِيقٍ) و(جَبْرٍ) وفي(الحمران) أو(شعف الظفير)
ووادي (الصدر) أو أقصى(نِعاشٍ) وفي(بطحان) ذي الزرع الوفير ...

وعلى النسق ذاته تغنى الشعراء بوصف مظاهر الطبيعة في المدن ؛ وفي بعض الأحيان يقف الشاعر بهذا النوع عند الوصف التقليدي المألوف الذي يتناول الظاهرة بشكل عام دون التعمق فيها ، ويكتفي بنقل ما تراه العين من مشاهد بعد ربطها بالذاكرة البصرية التي تنهض من خلالها بعض العناصر المستهلكة التي رددها الشعراء في المشاهد الطبيعية ، وإلى جانب ذلك يُلحظ حرص الشاعر على بعض المكتسبات الموروثة من شعر الوصف ؛ كوضوح الصورة واتساق التأليف وسلامة الديباجة . ويبرز مثل ذلك في

---

* ويقول في بكاء الديمة :
ألحت عليه كلُّ طخياء ديمةٍ إذا ما بكت أجفانُها ضحك الزهر
انظر ديوانه ، تحقيق وشرح كرم البستاني ، دار صادر ، بيروت : ١٩٩ ، ٢٠٠ .
(١): السابق : ٤٦٣ .
(٢): السابق : ٤٥٩ .

قصيدة (الطائف) لحسين سرحان ومنها قوله :[1]

هذي حدائقه وتلك ظلالهُ ... وسهوله قد شارفت وجبالُهُ
الطائف الميمون لا ينتابُه ... ذو طِيَّةٍ فيضيقُ عنه مجالُهُ
قد أينعت في فيئه أثماره ... وتحققت للمجتني آمالُهُ
أحيا به الرجعُ البُعاقُ مواتَهُ ... وهَمَى على فلواتِهِ هَطَّالُهُ
فإذا النبات مفوف بزهورهِ ... وإذا المياه قد اندفقن حياله
فالجو يستهوي النفوس صفاؤه ... والنور يسترعي العيون جمالُهُ
والقاع يرفل في غلائل وشيهِ ... ويميس في أبترادِه مختالُهُ
هذي الطبيعة واصلت وتبرّجت ... إن الحبيب ليستطابُ وصالُهُ

وقصيدة (تحية إلى أبها) لمحمد بن علي السنوسي التي يقول فيها :[2]

تنورتها من وراء السحاب ... وبي ولَهٌ نحوها وانجذابْ
فلاحتْ لعينيّ داراتها ... لآليء منثورة في الشعاب
تألقن والليل وحف الدجى ... وأشرقن والصبح كث الضباب
(وأبها) من وطني درة ... يفوق المدى قدرها والحساب
ترى الشمس في جوها لوحة ... وتحسبها صورة في كتاب
وتبدو الكواكب في أفقها ... على قاب قوسين من كل باب
تبرج فيها جمال السماء ... وألقى غلائله والنقاب
كأنك فيها على ربوة ... من النجم أو رفرف من سحاب

وكذلك في قصيدة (من وحي عسير) التي يقول فيها عبد الله بن خميس :[3]

فما أبهاك يا (أبها) جناباً ... وما أندك يا (أبها) هبوباً

---

(١) : «صوت الحجاز» العدد : ١٦٥ ، سنة ١٣٥٤ هـ السنة : الرابعة . ص : ٢ .
(٢) : «الأعمال الكاملة» : ٥١٠ ـ ٥١٢ .
(٣) : « على ربى اليمامة » : ٣٠٣ ، ٣٠٤ .

وما أحلى المروجَ الخضر تزهو ... عليها بُرْدُ نيسانٍ قشيبا
تُطرّزها الهضابُ كأن تِبْراً ... يُنمّقُ ذوبه الرَّبعَ الخصيبا
وتمتدُّ البطاحُ بهنّ حُمراً ... فتكتبُ فوقَها حسناً عجيبا
مسارحُ ربربٍ يَغنينَ حُسناً ... فما يبغينه حسنا خضيبا

هذا ويلحظ الباحث تأثر بعض قصائد هذا الفن بتشكيلات من المظاهر الوصفية الموروثة ، التي يزداد بمثلها امتداد ظل القديم في الجديد ؛ كأن يبدأ الشاعر قصيدته بذكر الربع ووصف المطر والنسيم الذي يذكّر بحديث الأسلاف في مقدماتهم الطللية التي تناولوا فيها وصف الريح ونسيم الصبا والمطر الذي يتوالى على الرواسم ، ومن أمثلة ذلك قول عبد الله بن خميس في مستهل قصيدته السابقة (من وحي عسير)[1] :

عِهادُ الغيث منهمراً سَكوبا ... مُلِثّاً يهضبُ الرّبْعَ الحبيبا
تغاديه السحائب مدجنات ... وتمنحُ طِيبَه المعهودَ طيبا
وتروي كلَّ سامقةٍ جلالاً ... وتنشدُ كلّ ناطقةٍ نسيبا
وتبعثُ كلّ ناسمةٍ أريجاً ... وتُبدي كلّ باسمةٍ شنينا

أو عن طريق الإستلهام المباشر للوقفة الطللية القديمة وتسجيلها في النص ، من قَبيلِ استعراض الثقافة التراثية واثبات المقدرة على المنافسة والتحدي ؛ كما فعل حسين سرحان في قصيدة (الطائف) التي يقول في نهايتها[2] :

الطائف الميمونُ لا تَعْدِل به ... شيئاً ، وإن كان الفريد مثالهُ
إن كنت تكلف بالطلول ونؤيها ... عجْ بالركاب فهذه أطلالُهُ
أوقف(بشبرة) و (العقيق) وشمهما ... ملءُ العيون رواؤها وجلالُهُ

---

(١) : السابق نفسه : ٣٠٣ .
(٢) : ((صوت الحجاز)) العدد ١٦٥ ، السنة الرابعة . ص : ٢ .

تجد الحياة كما تريدُ بسيطة نهراً صفا للشاربين زلالهُ
الريح ، لاهوجاء زفزف هيفُها ودوى الصدى واسترجعته تلالهُ
يسري النسيم يبث فيك بهمسِهِ روحاً ، وتهتاج الهوى أذيالُهُ

أو أن يعمد الشاعر إلى توظيف المكتسب الموروث في قصيدته الخاصة بوصف الطبيعة ، ومثال ذلك قصيدة (وقفة بوادي العقيق) التي بناها عبد القدوس الأنصاري على شكل موشح أندلسي يقول في مطلعه :(١)

وقف الشاعر في وادي العقيق في أصيل كالعقيق الذهبي
وإذا الشاعر يهمي بعقيق مسبل من ماطرات الحبب

وهو استثمار لوقفة البحتري بالعقيق التي يقول فيها :(٢)

وقفة في العقيق أطرَحُ ثقلاً من دموعي ، بوقفةٍ في العقيق

ومن المظاهر الوصفية القديمة التي ألقت بظلالها على شعر الطبيعة عند شعراء هذا الطور : التشخيص أو (الأنسنة) ؛ وهو « إسباغ الحياة الإنسانية على ما لا حياة له ، كالأشياء الجامدة والكائنات المادية غير الحية. »(٣) .
وهذا النهج مألوف في الشعر العربي القديم ، زاد شيوعه في شعر الوصف بالعصر العباسي ، ووسّع الشعراء الأندلسيون استعماله في وصفهم للطبيعة . ولقد ترك أثراً بارزاً في تعبير الشعراء السعوديين - موضوع الدراسة - عن وصف الطبيعة ؛ فخلعوا على أشياء الطبيعة كثيراً من الحالات والمشاعر الإنسانية التي أزال بها الأسلاف الحدود بين الطبيعة الجامدة والإنسان ، وأكثروا من استعمال هذه الحلية في قصائدهم ومن أمثلة ذلك قصيدة (وحي العقيق في يوم انهماره) لعبد القدوس الأنصاري ، حيث يعمد الشاعر

---

(١) : ديوان « الأنصاريات » : ١٣ .
(٢) : ديوانه ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت (١٤٠٣هـ) ٢ : ٤٥ .
(٣) : عبد النور ، جبور « المعجم الأدبي » دار العلم للملايين ، ط ١ (١٩٧٩م) : ٦ . نقلاً عن : رضوان الشهال « الشعر والفن والجمال » : ٤٥ .

فيها إلى البناء الوصفي المرتكز على التشخيص ، ويبدو ذلك بوضوح في مثل قوله منها[١] :

هذا العقيق وقد همى متبسماً ... طلق المحيا شادياً بسروره
تتكسر الأمواج فوق صخوره ... فتنن من تأثيره وعبوره
حراته السوداء أشرق وجهها ... وتهللت بقدومه ومروره
خفت تعانقه وتشكو بؤسها ... وشحوبها من هجره وحروره
والشمس تغضي طرفها مفتونة ... بجماله الخلاب في تصويره
حتى إذا ما استيأست من أسره ... سقطت معناة وراء بروره
فرناله بدر السما متطلعاً ... وأطل مشتاقاً للثم ثغوره

ويلاحق باستخدام التشخيص جزئيات الصورة من زوايا متعددة ، فيسبغ على كل منها حالة (إنسانية) مختلفة تدل على براعة التوظيف ، وإن أسرف في استخدامه ، ويواصل قائلاً[٢] :

هذا العقيق وقد بدا مترنماً ... يشدو لنا بقطينه وقصوره
هذا العقيق وقد همى متأرجاً ... يشدو لنا بحياته وشعوره
اسمعه في زفراته متلعثما ... وانظره في وثباته وعثوره
تجد الأسى مستجمعاً في صدره ... ويكاد ينفثه على معموره
هذا العقيق وقد همى متجهماً ... يحكي لنا مأساته بزفيره
هذا العقيق وقد همى متألماً ... يفشي لنا أسراره بزئيره ...

ومن أمثلة التشخيص المعهودة في وصف الطبيعة قول محمد السنوسي في قصيدة (ليلة الرابية)[٣] :

---

(١) : ((الأنصاريات)) : ٧- ١١ .
(٢) : السابق نفسه .
(٣) : ((الأعمال الكاملة)) : ٢٣٠ .

على الطبيعة بين الرمل والماء — أمضيت أحلى سويعاتي وآنائي
تألق البدر في آفاقها وسرى — يغازل الزهر في دل واغراء
وللنسائم والأزهار وشوشة — كهمسة الحب في آذان عذراء

وقوله من قصيدة (جبل فيفاء) [١] :

جبل تعشق النجوم مجا — ليه وتصبو إلى ذراه العوالي
يزحم النيرات منكبه الضخم — ويحتك بالسهى والهلال
مشرئب إلى السماء برأس — صلف في شموخه متعال

ويستخدم حسين سرحان التشخيص في وصف الجدول بقوله من قصيدة (خطرات على ضفاف جدول) [٢] :

رمى الناس والدنيا بنظرة ساخر — فما زال منها في نوىً وتنقُّل
إذا قرعته الشمس ينْدَى جبينه — بإشعاع نورٍ كالنُّضار المكلَّل

ويقول في قصيدة (جبل طارق) [٣] :

حُييتَ من جبل أشمٍ شاهق — من مُعجبٍ بك في جهادِك وامِق
يمتدُّ طولَ معاصم وسواعد — ويزيد عَرْضَ مناكب وعواتق
ويظلُّ في اشمخراره متحدّياً — جذلانَ قيدَ الشاطيء المتعانق

ويتتابع الشعراء على استخدام التشخيص في وصف الجبال ومنه قول حسين عرب في قصيدة (جبل طارق) [٤] :

ويا جبل الأطلنطِ ، حُيِّيتَ معقلاً — تكشَّفَ عن صَرْفِ الردَى للمُدَاهِم
جرى اليمُّ هداراً عليك ، ولم تزلْ — على اليم طوداً مستقرّ الدعائم

---

(١) : السابق : ٣٤١ .
(٢) : ((أجنحة بلا ريش)) : ٣٦ .
(٣) : ((الطائر الغريب)) : ١١٥ .
(٤) : ((المجموعة الكاملة)) ٢ : ٢٣٦ ، ٢٣٧ .

تُكافحُ أمواج المحيطاتِ ، سادراً وتسمو على تيارها المتلاطم
وتسخرُ من كرِّ السوافي وفرِّها إذا اعتصفت فيهن أحلامُ هاجم
صنعتَ لمجدِ العُرْبِ وثبة داعمٍ وأعطيت مجدَ الغربِ منَّة عاصِمِ

وإلى جانب استعمال التشخيص في وصف الجبال تتركز أغلب الصفات حول المعهود من الثبات والعلو والرفعة .. مع اختيار الأساليب الجزلة والألفاظ الفخمة التي تتناسب مع الموصوف ، يقول أحمد عبد الغفور عطار في وصف (جبل طارق)[1] :

يا رابضاً قهر الزمان بعزةٍ يعنو لها الزمن الذي لا يهرمُ
بدأ الزمان يشيب من هول الوغى والكون يحصده الفناء المرزمُ
وظللت يا رمز الثبات على المدى حيًّا يهول شبابه المتضرمُ
قرّت بصخرك من إرادة طارق روح شمخت بها وعزم مفعَمُ

ويقول عبد الله بن خميس في وصف (جبل طارق)[2] :

يا جاثماً بالكبرياء تسربلا هلا ابتغيتَ مدى الزمان تحوُّلا
ترنو إلى الأجيال حولك لاتني تترى على مرِّ العصور تداولا
وأراك معتدل المناكب سامقاً تبدو بك الشمُّ الرِّعانُ مواثلا

# # #

وبعد هذه الجولة التي تناول فيها الباحث أثر الموضوعات والمضامين التراثية في الأغراض الشعرية التي عالجها شعراء هذا الطور ، يتبين بوضوح مدى محافظتهم على الموضوعات التقليدية التي استمرت في جزء كبير

---

(١) : ((الهوى والشباب)) : ٣٠ .
(٢) : ((على ربى اليمامة)) : ٢٧٩ .

من نتاجهم بكل ما عرف فيها من معان ومضامين ، ويبرز فيها دور التراث الذي قدم للشعراء مادة خصبة أسهمت في إغناء مضامينهم الشعرية . كما تتبين ثمرة قراءة التراث - في عصوره المختلفة - في الجزء الذي عالجوا به الموضوعات الجديدة التي أقرّها تطور العصر ، وفيها أظهروا قدرتهم على الربط بين الماضي والحاضر من خلال استخدامات متفاوتة تراوحت بين استلهام بعض المضامين واستثمارها إلى جانب الإلتزام بالأداء التقليدي المتوارث .

الفصل الرابع :

أثر الموروث الشعري في الصور والأخيلة

المبحث الأول : الصور الجاهزة .

المبحث الثاني : تأثرهم بمفهوم القدماء للصورة الشعرية .

لقد عاصر شعراء هذا الفريق كثيراً من المذاهب والاتجاهات الشعرية الجديدة التي ظهرت في الأقطار العربية واطلعوا على ما عُرف فيها من جهود نظرية أو تطبيقية في تجديد مقومات الصورة الشعرية وتطوير بنائها ، **بدءاً** بمدرسة (الديوان) التي تزعمها - في العشرينات من القرن التاسع عشر الميلادي - العقاد وشكري والمازني ، وكانت ((نافذة أطلّ منها شعراء العربية على الشعر الأوربي إطلالة نظرية هدمت ما يحمي الصورة الفنية في الشعر العربي من تقليد الأساليب الشعرية الأوربية ، وأغرت الشعراء على أن يحوّموا حول هذه الأساليب في هذه الحقبة الزمنية ويتطلعوا إليها في كثير من التهيب والتردد .))[١] .

ومروراً بجماعة (أبولو) التي نادى بها - في الثلاثينات من القرن نفسه - أحمد زكي أبو شادي وأسندت رئاستها إلى خليل مطران بعد أحمد شوقي الذي توفي في أيامها الأولى[٢] . إلى جانب مدرسة المهجر بشطريها الشمالي المجدد والجنوبي المحافظ ، وما تفرع منها من مجموعات مثل مجموعة الرابطة القلمية في المهجر الشمالي ، والعصبة الأندلسية في المهجر الجنوبي[٣] ، **ووصولاً** إلى حركة الشعر الحر في مرحلتها أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات من القرن العشرين ، وحمل لواءها في العراق بدر شاكر السياب ونازك الملائكة ، وفي مصر صلاح عبد الصبور[٤] ، وما صاحب نظرة شعراء هذه الحركة - وما تلاها - من اعتدالٍ أو غلو في تجديد الصورة الفنية ؛ حين غلب على تجديد المعتدلين

---

(١) : البصير د. كامل حسن ((بناء الصورة الفنية في البيان العربي)) ١٤٠٧هـ : ٤٩١ .

(٢) : انظر : نشاوي د. نسيب ((المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر)) ١٤٠٠هـ : ٢١٢ – ٢٣٦ .

(٣) : انظر : الناعوري د. عيسى ((أدب المهجر)) ط٣ : ١٧ – ٤٠ .

(٤) : انظر : جيده د. عبد الحميد ((الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر)) ط١ ، ١٩٨٠ : ٢٩٣ – ٣٠١ .

- وتطويرهم للصورة الفنية - القدرة على التوظيف والمزج الواعي بين الموروث والأجنبي ، بعيداً عن تجاهل ما ينبغي أن يحمله تطوير الصورة الفنية العربية من أبعاد تعبّر عن مواقفها الفكرية والفنية واللغوية والذوقية الموصولة بنسيج موروثها وبيئتها . بينما تعثّر المغالون في تجديد الصورة بتقيّل خطى الأوربيين واستنساخ صورهم الفنية بتجاربها الذاتية وأدواتها اللغوية ومواقفها الفكرية والذوقية ومعاييرها الفنية (١) . وتأثرهم بالتقليد على هذا النحو حالَ دون إدراكهم لأصالة موروثهم ومن ثم زيّن لهم قطيعته والاستغناء عنه فكان أن تدابروا معه وسعوا إلى هدمه شعوراً منهم بنقصه وإمعاناً في الجهل بقيمته وأصالته .

ومع أن شعراء هذا الطور – في ديوان الشعر العربي السعودي - قد عاصروا زمنياً مثل هذه المدارس والاتجاهات وتعرّفوا – بطريق مباشر أو غير مباشر – على بعضها ، إلا أنهم في جانب الصورة الفنية ظلوا أوفياء لمفهوم الصورة الشعرية التي حملها موروثهم الشعري ، ولم يتجاوبوا مع مفهوم الصورة الفنية الحديث الذي بدأ ينمو في ظل تلك المدارس والاتجاهات التي تعرفت عليه بعد تفتحها على الأدب الغربي .

وهذا لا يتنافى مع وجود أثر ضئيل - لتلك المدارس والاتجاهات - يعثر عليه الدارس متناثرا بقلّة في نتاج بعضهم و لا يتجاوز - في أكثر الأحيان - نصوصاً أو أبياتاً معدودة ، لا تنهض بتصنيفهم في دائرة المتأثرين بهذه المدارس أو تلك الاتجاهات ، ومن ثم تعميم الحكم عليهم وتحديد انتمائهم الفني ، كما هو الحال عند بعض الدارسين (٢) .

---

(١) : انظر : هلال د. محمد غنيمي ((النقد الأدبي الحديث)) دار نهضة مصر : ٤٣٤ .

(٢) : من أمثال : أمين د. بكري شيخ ، إذ يبالغ كثيراً بقوله : ((و لا نغالي إذا قلنا : إن كثيراً من الشعر السعودي يبدو كأنه لشاعر مصري أو سوري أو لبناني ، وما ذلك إلا من شدة التقمص والتأثر والذوبان... إن صوراً كثيرة تتراءى في الشعر السعودي ليست وليدة الذاكرة والمحفوظات. كما أنها ليست وليدة البيئة والمناخ ، وإنما هي أثر من آثار الأدب المهجري ، ومدرسة أبولو ، والشعراء العرب المعاصرين .)) =

ويؤكد الباحث أن انحصار تلك الظاهرة في نصوص أو أبيات معدودة لا تشكل شيئاً من نتاج شعراء مكثرين من أمثال أحمد إبراهيم الغزاوي أو حسين سرحان أو محمد بن علي السنوسي أو غيرهم ما هو إلا صورة من صور اتصالهم بالنهضة الأدبية الحديثة التي وصلوا إلى عتباتها التجديدية متأخرين بعض الشيء عن رصفائهم من الشعراء الذين سبقوهم في بعض البلاد العربية كمصر والشام ، و لا يمكن أن يقال عنها - الظاهرة - أنها من قبيل التأثر والذوبان لأنها لا تلبث أن تتلاشى في بقية نتاجهم الذي تشير حقيقته إلى أنهم ظلوا أوفياء لرافد موروثهم الشعري القديم . ولعل بحث طبيعة الصورة الفنية - في نتاج هذا الفريق - سيؤكد هذه الحقيقة ، لدن الكشف عن علاقتهم بمفهوم الصورة القديم والتحقق من تأثرهم به . وقبل تلمس ذلك لا بد من التأكيد على أن شعراء هذا الفريق لم يحصروا أنفسهم على قراءة الشعر العربي في عصوره الأولى - كما فعل شعراء الفريق السابق لهم - بل كانوا على اطلاع واسع وإلمام كبير بالشعر العربي القديم في عصوره المختلفة ، لا سيما تلك التي تميز فيها الشعر بالقوة والازدهار ، وفي هذا إشارة إلى أن ثقافتهم الأدبية الخاصة تأسست على التوسع والتنوع في قراءة التراث العربي . وهنا يحاول الباحث استقصاء الأثر الذي تركه مخزون الثقافة الأدبية القديمة في جانب الصورة الفنية عند شعراء هذا الطور ، وقد جاء تأثرهم بالصور والأخيلة القديمة في سياقات واستخدامات متفاوتة تعبر بطرق مباشرة عن علاقتهم الوثيقة بالمفهوم التراثي لحدود الصورة :

= انظر (الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية) : ٤٢٤ .
وكذلك الدكتور عبد الله الحامد ، وهو أقل تعميماً من سابقه إذ يرى أن الشعر المهجري واضح في شعر أحمد الغزاوي وحسين سرحان ومحمد علي السنوسي ، انظر : ((الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية)) : ٤٦ ، ٤٧ .

المبحث الأول : أثر الصور الجاهزة

تتعدد أوجه الاستمداد من الموروث وتتفاوت نسبة المستمد ما بين القلة والكثرة . ومن تلك الأوجه استرفاد الصور القديمة التي أنجزها الأسلاف ، ويُعد ذلك من أبرز المظاهر الدالة على التأثر المباشر بمفهوم الصورة الشعرية القديمة .

ويأتي الاستخدام المقصود للصور المنجزة في الأبيات القديمة التي تجري مجرى الأمثال في مقدمة التأثيرات المباشرة التي انجذب إليها أكثر شعراء هذا الطور في مرحلة من مراحل نتاجهم الشعري ، وغالباً ما كانت في مراحلهم الفنية الأولى .

ويتبدى الأثر بوضوح من خلال أمثلة قليلة تابعوا فيها بعض الصور الناجزة التي أبدعها الأسلاف . ولابد من الإشارة هنا إلى أن هذه المتابعة التي تعني التكرار لم تكن مضطردة في نتاجهم بحيث تشكل ظاهرة ثابتة الملامح لها صفة الاستمرارية في شعرهم - كما هو الحال عند شعراء الطور الأول - .

ومن تلك الصور الجاهزة التي عمد بعض الشعراء إلى استجلاب قوالبها المحفوظة بخطوطها وألوانها وأشكالها في الذاكرة صورة العيس العطشى التي يقتلها الظمأ وهي تحمل الماء فوق ظهورها وفيها يقول الشاعر القديم :

كالعيس في البيداء يقتلها الظما
والماء فوق ظهورها محمول

يستمدها ابن خميس من المذخور فيكررها دون تغيير يذكر قائلاً :[1]

كالعيس تهلك في البيداء من ظمأ
وفوقها الماء يروي الهائم الجازي

---

(١) : ((على ربى اليمامة)) : ٤٩٤ .

ويبالغ الآشي في شرحها قائلاً :[١]

كالعيس في الصحراء يقتلها الظما

وتسير تجتاب الثرى وتجول

ومن الصور الجاهزة صورة الليل الذي يمتد تطاوله على المحزونين والمهمومين ، وهي من أقدم الصور المحفورة في ديوان الشعر القديم ، ومن أصولها المشهورة قول امرئ القيس :[٢]

وليل كموج البحر أرخى سدوله

عليّ بأنواع الهموم ليبتلي

وقول النابغة الذبياني :[٣]

كِليني لهمٍّ يا أميمة ناصبِ

وليلٍ أقاسيه بطيء الكواكبِ

تطاولَ حتى قلتُ : ليس بمنقضٍ

وليسَ الذي يرعى النجومَ بآيبِ

يكررها ضياء الدين رجب فيقول :[٤]

وليل كليل «النابغي» مؤرّقٍ

ثقالٍ مراسيهِ بطيء الكواكب

وينسج القالب عليها في مثل قوله :[٥]

---

(١): «شوق وشوق» : ٦٢ .
(٣): ديوانه . شرح : الطبّاع د. عمر فاروق ، دار القلم ، بيروت : ١٠٧ .
(٣) : ديوانه . تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ط٢ ، : ٤٠ .
(٤) : ديوانه : ١٨٥ .
(٥) : السابق : ٣٦ .

وليل كجوف الضعن دُكن سُجوفه

رمتني به طخياءُ غَور قرارُها

كما ينسج منها الآشي صورة ليله الممتد بالهموم فيقول :[1]

وليل أناخ الهم فيه بساحتي

وباعد ما بيني وبين منامي

قد اسودَّ فوداه فلا الأفق ظاهر

لعيني ، و لا غير الظلام أمامي

وخلت جناحيه سدولا تصبغت

بنفس قد امتدت على الآكام

ويطبع يحيى الألمعي من المنجز القديم صورته التي يقول فيها :[2]

ياليل إني قد ضجرت طويلا

وغدوت منك معذباً وعليلا

فلقد رأيت تطاولاً لا ينبغي

إن التطاول منك ليس جميلا

إن المريض تناله بمخافة

وتأوه قد كنت فيه مهيلا

وكذلك الولهان يسهر ها ئماً

ويراك عن صبح الفلاح ثقيلا

---

(١) : «شوق وشوق» : ٥٣ .
(٢) : «الألمعيات» : ٢٣ .

ومن الصور القديمة التي طالها التكرار صورة الوعل الأحمق الذي يُوهِي قرنَهُ بنطح الصخرة ، وهي صورة أنجزها الأعشى في بيت يجري مجرى الأمثال يقول فيه :[١]

كنَاطح صخرة يوماً ليفلقها

فلم يضرْهَا وأوهى قرنهُ الوعِلُ

ينقلها محمد السنوسي بحذافيرها ويحاول تفسيرها بقوله :[٢]

كناطح صخرة يوماً ليوهنها

من البلاهة. قطع الصلب بالخشب

ويسترجع ابن خميس من الذاكرة صورة المثل القديم فيثبتها قائلاً :[٣]

ناطحوا صخرة لكي يوهنها

فعلى متنها تشظّى القرونُ

ومن الصور الجاهزة التي يعمد بعض الشعراء إلى انتزاعها من المخزون التراثي بتركيبها اللغوي صورة السهران الذي يرعى النجوم و لا ينام ، ومنذ القدم أشار النابغة الذبياني إلى صورة هذا الراعي فقال :[٤]

تطاول حتى قلت : ليس بمنقضٍ

وليس الذي يرعى النجوم بآيب

كما يثبّت جرير هذه الصورة بقوله :[٥]

---

(١) : ((شرح ديوان الأعشى الكبير)) قدمه د. حنا ناصر الحتي ، دار الكتاب العربي . ط١ . بيروت : ٢٨٦ .
(٢) : ((الأعمال الكاملة)) : ٥٣١ .
(٣) : ((على ربى اليمامة)) : ٤٧٧ .
(٤) : ديوانه : ٤٠ .
(٥) : الصاوي ، محمد اسماعيل ((شرح ديوان جرير)) دار مكتبة الحياة ، بيروت : ٢٠٠ .

أرعى النجومَ ، وقد مضت غورية

عُصب النجوم كأنهن صِوارُ

ويكرر حسين عرب هذه الصورة الناجزة فيقول :[١]

يرعى النجومَ ، كأنما كلفتْ بها

عيناهُ ، أو كانت مناطَ طِلابهِ

كما يعمد حسين سرحان إلى استجلابها من مذخور الذاكرة في قوله :[٢]

أرعى النجومَ كما رعـــا

ها مُدلج في صَحْصحان

ومن الصور الجاهزة التي أبلاها الاستخدام صورة انهزام الليل أمام جيوش الفجر ، يكررها الآشي في قوله :[٣]

وما راعنا إلا دجى الليل هارب

أمام جيوش النور ، والطير تسجع

ويسترفدها حسين عرب قائلاً :[٤]

هاهو الأفقُ ، قد تبلّج بالأضـ

ـواء تغزو جحافل الدّيجور

وكذلك من الصور التراثية المشهورة صورة التفاف الماء التي شبهها ابن

---

(١) : ((المجموعة الكاملة)) ٢ : ٤٥ .
(٢) : ((الطائر الغريب)) : ١٠٧ .
(٣) : ((شوق وشوق)) : ٩٥ .
(٤) : ((المجموعة الكاملة)) ٢ : ١٣٠ .

خفاجة بالسوار في قوله :[١]

للهِ نـهـرٌ ، سـالَ في بـطـحـاء
أشـهـى ورودا من لـمـى الـحسنـاء

متـعـطـفٌ مـثـلَ الـسـوار ، كـأنـه
والـزهر يـكـنـفـه مـجرٌ سـمـاء

يلتقطها محمد العقيلي من المذخور فيقول :[٢]

يلتف حولك كالسوار وينثني
لـهـثـاً يـردد زفـرة حـرّاءَ

ومن الصور القديمة التي ظلت ملتصقة بخيال الشعراء صورة المنية التي شبهها الشاعر القديم بالوحش ذي الأنياب والأظفار ينقض على فريسته وفيها يقول أبو ذؤيب الهذلي :[٣]

وإذا المنية أنشبت أظفارها
ألفيت كل تميمة لا تنفع

يلتقطها ضياء الدين رجب ويزيد من قبح حيوانها الخرافي فيضيف إليه العمى والصمم ويجعله يدمدم بمثل قوله :[٤]

وحملقَ الموت تستشري مخالبه
أعمى يدمدم لا سمع و لا بصر

---

(١) : ديوانه ، تحقيق وشرح كرم البستاني ، مكتبة صادر ، بيروت : ١٢ .
(٢) : ((المجموعة الشعرية الكاملة)) : ٣٢٠ .
(٣) : السكري ، أبو سعد الحسن بن الحسين ((شرح أشعار الهذليين)) تحقيق عبد الستار ، أحمد فراج راجعه محمود شاكر ، القاهرة ، مطبعة المدني ، مكتبة دار المعرفة (١٩٦٥م) ١ : ٨ .
(٤) : ديوان ((ضياء الدين رجب)) : ٤٠٩ .

وأخيراً يشير الباحث إلى صورة تراثية نادرة أشار النقاد إلى حركتها الاهتزازية السريعة ، وهي التي انجزها جبار بن جزء بن ضرار في قوله :[1]

والشمس كالمرآة في كف الأشل

مقلدات القد يقرون الدغل

ثم بنى عليها من جاء بعده ومنه قول الشهاب التلعفري :[2]

ولاحت الشمس تحكي عند مطلعها

مرآة تبر بدت في كف مرتعش

ومع أن الشاعر عبد القدوس الأنصاري التقطها ببراعة في قوله :[3]

ترى الماء إذ ينساب في جنباته

كعقد من الألماس في كف مرعد

إلا أنها بقيت دالة على الأصل المحفور في ذاكرة التراث .

وتناولهم للصور الجاهزة على النحو السابق - وإن جاء محصوراً في أضيق الحدود - يؤكد اعجابهم وتأثرهم المباشر بجانب الصورة الشعرية التي علقت بالذاكرة أثناء استغراقهم وتلقيهم لميراث الأجداد ؛ وهي مرحلة انتقالية مر ويمر بها أكثر شعراء هذا الطور وغالباً ما تكون في بداياتهم التكوينية .

---

(١): ((أسرار البلاغة)) تحقيق هـ . ريتر ، دار المسيرة . بيروت ، ط٣ (١٤٠٣هـ) : ١٤٤ .

(٢) : العباسي ((معاهد التنصيص على شواهد التلخيص)) تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، عالم الكتب ، بيروت ، ٢ : ٣٠٣ .

(٣) : ديوان ((الأنصاريات)) : ٥٤ .

المبحث الثاني : تأثرهم بمفهوم القدماء للصورة الشعرية

سبقت الإشارة - في مبحث الصورة عند شعراء الطور الأول[(١)] - إلى ما انتهى إليه النقاد في حصر الصفات التي غلبت على طبيعة الصورة الشعرية القديمة . وسيتطرق الباحث إلى ما برز منها عند شعراء هذا الطور - موضوع الدراسة - من خلال الظواهر التالية :

أ- الوضوح وغلبة الاتجاه الحسي :

إن التأثر بمفهوم الصورة القديمة حقيقة ثابتة في معظم نتاج هؤلاء الشعراء ، وأول انطباع يؤكد ذلك هو اهتمامهم في التصوير بالجانب الحسي الذي تبدو فيه العلاقة بين الأشياء الحسية واضحة ومحدّدة وتمثل « المعنى الحقيقي والعملي لأشياء الوجود »[(٢)] وتؤدي إلى إمتاع الحواس سيما البصرية منها . ولقد اعتمدت صورهم على الاعتدال والوضوح وجاء أكثرها دائراً حول المحسوسات التي تتشابه فيها الأشكال بهدف التقريب المؤدي لمزيد من التوضيح ، وإلى جانب ذلك يعمدون إلى مصادر الصور التراثية - المختزلة في الذاكرة - فيلتقطون منها بعض المكونات القديمة في بناء الصورة البسيطة أو المركبة .

ويتبدى هذا الأثر بوضوح في أغلب الصور التي قدمها الشعراء السعوديون في هذا الطور ، ومنها : الصورة التقريرية المباشرة التي ينتزعها ضياء

---

(١) : انظر : الباب الأول ، المبحث الرابع : ١٩٣- ٢٢٩ .
(٢) : عساف ، د. ساسين «الصورة الشعرية» : ٨٨ .

الدين رجب من الذاكرة في قوله :[١]

ولقد نظرت البحر بين مَداره

ومَسَاره وكأنه الصحراءُ

خطّرت جواريه الحسان حَمَلْنها

عيْسٌ تماوَجُ تحتها البيداءُ

فالصورة السابقة حسية بصرية تدور في فلك التشبيه ، ومن خلالها يعرض الشاعر صورة ذهنية مادية منتزعة من البيئة التراثية (البحر كالصحراء الممتدة ، والسفن الجارية بما تحمله من حِسَان كالعيس وهي تحمل هوادج الحسان على ظهورها) و لا يخفى فيها ملمح التقريب والتوضيح . كما يظهر هدف التقريب والتوضيح في وصفه الحسي لطيف المحبوبة وفيه يقول :[٢]

ولمحت طيفاً كالسّنَا

كالبدر ما بين الغمائم

وتتراءى هذه النزعة في الصور التي يقدمها الشاعر حسين سرحان ومنها وصفه لاندفاع الماء في الجدول بصورة حسية تعتمد على البصر في قوله :[٣]

ومُندفع تياره في سهولة

كمانسابَ معسول اللمى في تمهّل

تمعّج مثل الأفعوان ، ووسعتْ

له الأرض من أكنافها كلَّ منزل

---

(١) : ديوانه : ٣٢٩ .
(٢) : السابق : ٣٣٩ .
(٣) : «أجنحة بلا ريش» : ٣٥ .

ويتبعها بأخرى سمعية قائلاً:[١]

وما من خرير غير همس تخالُهُ

كنجوى قديْمَيْ إلفةٍ وتَغزُّلِ

ويبالغ في تقريب الصورة وتوضيحها بالمحسوس البصري في مثل قوله:[٢]

البرق مثل السيف .. وهو مرصع

والسيف مثل البرق .. وهو ملمع

وقوله واصفاً جريان الماء في النهر:[٣]

إن مرّ سبقاً كالجوا

د ، وإن تلألأ كالحسام

كما يعمد الشاعر عبد الله بن خميس إلى توضيح الصورة وتوكيدها وذلك باستخدام الماديات المدركة بالحواس في مثل قوله يصف الإبل:[٤]

ضامراتٍ كأنهن العراجين

طواها بعد التموك النُّحولُ

وقوله مصوراً استدارة الأرض:[٥]

قوراء كالقرص استدارو حولها

لج من البعد السحيق حيالها

وكوصفه لآثار المرثي قائلاً:[٦]

---

(١): السابق نفسه.
(٢): السابق: ١١٤.
(٣): السابق: ٥٤.
(٤): «على ربى اليمامة»: ٦٣.
(٥): «الديوان الثاني»: ٤٧.
(٦): السابق: ٧٥.

آثاره كالشمس في رأد الضحى

فبأيها يتحدث الراوونا

وتدور الصورة عند الشاعر محمد العقيلي حول العلاقة بين المحسوسات ، ولا يكاد يتخلى عن مباشرة ما استقر بذاكرته من مكونات الصورة التراثية ، فيستمد منها كثيراً من العناصر المادية المدركة بالحواس وخاصة النظر ويحشدها في صوره الجزئية بقصد التقريب والتوضيح ومن ذلك تصويره الحسي لانشطار القنبلة الذرية وتحللها في الهواء إلى ما يشبه الهباءة بقوله :[1]

هباء من الأجرام طار تحللاً

كما طار في أفق الفضاء الجنادب

وكقوله معتمداً على مصدر الصورة القديم :[2]

كأنك شمس قد تجلت بأفقهم

يشع ضياء النورمن جرمها سكبا

وكغيره من شعراء هذا الطور يتابع العقيلي طرق القدماء التي سلكوها في التشبيه وباقي الوسائل البيانية التي شكلوا عليها أكثر صورهم الحسية ، ويكتفي بترديد أنماطٍ من الدلالات الواضحة التي توارد عليها الشعراء في بناء صورهم . ومنه تشبيه ممدوحه بالبدر الذي تحيط به النجوم وهي صورة قديمة يقول فيها العقيلي :[3]

كأنك البدر قد حفت بهالته

زهر الكواكب واحتاطت به خفر

---

(١) : «المجموعة الشعرية الكاملة» : ١٧٢ .
(٢) : السابق : ٢٢٦ .
(٣) : السابق : ٤٣ .

وتشبيهه بالليث في قوله[١]:

فصلت كالليث عن أوطانه غضباً
بالله معتمداً لله منتصر

وتشبيه ممدوحيه بالليوث والغيث والبدور في مثل قوله[٢]:

هم ليوث الحرب آساد الصدام
بل غيوث المحل بل صوب الغمام

بل بدور في سماء المجد قد
أشرقت تمحو أسارير الظلام

كما يستلهم من المذخور جملة من الأوصاف التراثية يقدم من خلالها صورة الجيش في قوله[٣]:

ورب جيش سرى والليلُ معتكرٌ
كلجة البحر أو كالسيل يندفق

كالوبل منهمرٌ والسيلُ منحدرٌ
والبحر مزدخرٌ والرعد يلتحق

و لا يختلف الحال كثيراً عند محمد السنوسي إذ تقوم أغلب صوره البسيطة والمركبة على المشابهات المدركة بالحواس وخصوصاً البصرية ، ويسمح بتسرب بعض الصور من الذاكرة كقوله[٤]:

كأنك فيه الشمس والشمس كوكب
أجلك يا مولاي عنها وأرفع

---

(١): السابق : ٤٥ .
(٢): السابق : ١٦٨ .
(٣) : السابق : ١٠٦ .
(٤): «الأعمال الكاملة» : ٢ .

وشبيهها في الشعر القديم قول النابغة الذبياني[1] :

فإنك شمس والملوك كواكب

إذا طلعت لم يبدُ منهن كوكب

كما يستدعي بعض عناصر الصور القديمة التي حددتها ممارسات المداحين الأوائل ، ويقيم عليها جملة من الصور البصرية يقول فيها[2] :

ملك أطل على الجزيرة عهده

إطلال عهد السادة الخلفاء

كالبحر في عمق الشعور عروبة

وصراحة كصراحة الصحراء

كالبدر في ألق البهاء جلالة

وجهارة كالهلّة البيضاء

كالليل في عظم الجلال مهابة

وصلابة كالصخرة الصماء

كالسيل في دفق العواطف رقة

وسماحة كالمزنة الوطفاء

ومن صوره التي يعود بها إلى البناء على المحسوسات المستلهمة من الذاكرة التراثية قوله في وصف سرب من الطائرات[3] :

وسرب من الفولاذ لاحت كأنها

سحاب يُغطي الشمس والنجم والبدرا

---

(١) : ديوانه . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم : ٧٤ .
(٢) : «الأعمال الكاملة» : ٨٩ ــ ٩٠ .
(٣) : السابق : ١٥٥ .

وعلى النمط ذاته يستدعي الدكتور زاهر الألمعي بعض عناصر الصور المألوفة منذ القدم ، ويحافظ على اتجاهها الدائر حول تصوير الحسيات التي تقوم فيها العلاقة على التشابه والتقريب كقوله في وصف المواكب العسكرية :[1]

هي كالجبال الراسيات شوامخ

تهفو لها الأرواح والأجساد

وقوله في وصف الحرب :[2]

إذا الحرب دارت كمثل الرحى

وحامت نسور على المرصد

وقوله في مدح أحد المرثيين :[3]

بطل المعاهد كنت في صحرائنا

كالغيث يمنأ بالمنى يتدفق

وقوله في وصف أزهار الربى :[4]

وأزهار الربى تهديك نشراً

كنفح المسك من خلل مواتي

هذا ويلحظ المتأمل في جانب كبير من مصادر تكوين الصورة ـ عند شعراء هذا الطور ـ استمراريتها في الدوران حول أبرز المصادر المألوفة التي اعتاد الشعراء منذ القدم استيحاءها لموضوعات صورهم التقليدية . ومع أن هذه المصادر ـ التي تتكون منها الصورة ـ من الموجودات الكونية المتجددة التي تشكل أمثلة عليا في صفاتها وتمد الشعراء على مختلف عصورهم بمواضيع صورهم ، إلا انهم غالباً

---

(١): ديوان «الألمعيات» : ٦٦ .
(٢) : السابق : ٦٥ .
(٣) : السابق : ١٣٠ .
(٤): السابق : ٥٦ .

ما وظفوها في موضوعاتهم غير بعيد عن الإطار العام الذي استخدمه القدماء في صورهم ويلمح ذلك بوضوح في الأمثلة السابقة التي أبقى فيها الشعراء على البان والورد والزهر والغصن والظبي والجؤذر والمها والرئم والغزال معادلاً لمعيار جمال المرأة ، ومصدراً من مصادر بناء الصورة . كما استمر الغيث والمزن والغمام والوبل المنهمر معادلاً للكرم .. وهكذا تتوالى بقية العناصر الحسية المستمدة من أشياء الوجود في تقابلها الذي أراد من ورائه القدماء مزيداً من وضوح الصورة وسهولتها وخطابها العقلي وتقريريتها المباشرة .

ومن أبرز مظان الصورة التي عوّل عليها أغلب الشعراء ـ موضوع الدراسة ـ في تكوين صورهم ما تبينه هذه القائمة وهي مستنبطة من مجموع الأمثلة التي أوردها الباحث في هذا الفصل . وتدل في مجموعها على الدوران حول أغلب العناصر البنائية التي شكّل عليها الأسلاف موضوعات صورهم التقليدية :

الأجرام السماوية	الأرض وطبيعتها	النبات	الحيوان	الزمان	الطقس ومتعلقاته	السلاح وغيره
البدر(البدور)	الجبال	غصن الأراك	الظبي	الليالي	الرعد	السيف
الشمس	الرياض	الرمان	الجؤذر	الظلام	البرق	الرماح
الكوكب	السيل	الورد	الأسد	الصبح	الفضاء	الحسام
النجم (النجوم)	الصحراء	الموز	الليث	الفجر	الغمام	الفولاذ
زهر الكواكب	البيداء	أزهارالربى	المها	الضحى	الغيث	القنى
الأجرام	الآكام	البان	الرئم	غسق الليل	المزنة الوطفاء	السهام
السماء	الصخرةالصماء	الغصن الأملد	الغزال	دجى الليل	الوبل المنهمر	الجيوش
(سنا البدر)	الغدير القراح		العيس	الدهر	الطيف	الجحافل
(أفق السماء)	البحر		الجنادب		السحاب	العقد
	الأرض		الجواد			الألماس
	المنزل		الأفعوان			السوار
	الثرى		الطير			المراسي

ب ـ الميل إلى البناء على الصور البلاغية :

لقد تأثر شعراء هذا الطور بالإطار التقليدي للصورة القديمة ، وجاءت أغلب صورهم تدور في فلك علم البيان ، من تشبيه واستعارة إلى كناية ومجاز ، وتراوح استخدامهم لهذه الفنون الموروثة بين الكثرة والقلة ، ولم يكن إكثارهم من استعمال الصنعة البيانية التي ترتكز على عناصر التشبيه والتمثيل والاستعارة بعيداً عن النزعة الحسية التقليدية المعهودة في صور الأسلاف ؛ ففي أحيان كثيرة أقاموا صورهم المادية على التشبيه القريب والاستعارة السطحية التي تسرب إليها – عن وعي ودون وعي - كثير من عناصر الصور التشبيهية المختزنة في ذاكرتهم التراثية . ويتبدى ذلك بوضوح من خلال الأمثلة التالية ، وفيها يُغرق الشعراء في تقديم الصور الحسية المبتذلة عن طريق الاستعارة القريبة التي فقدت قيمتها بعد أن تحوّلت مع الألفة وكثرة الاستعمال إلى حقيقة ؛ كاستعارة (**الظبي والبدر والغزال**) المرتبطة منذ القدم بالمرأة الجميلة ، في قول إبراهيم فوده :[1]

يا ظبية جنحت للصدّ نافرة

مهلاً أغرّك أن القلب يهواكِ

وقول الآشي :[2]

ألا ما لهذا الظبي يعرض نائياً

وينفر عني منعة وتحاشيا ؟

وقوله في موضع آخر :[3]

---

(١) : «مطلع الفجر» : ٧٩ .
(٢): «شوق وشوق» : ٤٠ .
(٣): السابق : ١٣٥ .

ظبيـة في الحي أصلت مهجتي

نـار وجـدٍ واشـتياق وحنين

يا لهـا ممشـوقـة القد رمـت

ليث غاب بسـهـام من عـيون

وفي قول حسين سرحان [١] :

أيهـا الظـبي تـه بـذاك دلالاً

قد ملكت الفؤاد ملكـاً عتيدا

وكذلك قول محمد العقيلي [٢] :

غزال حباه الحسن أوفر حلة

كأن عليه الدهر أصبح راضيا

وقول محمد السنوسي [٣] :

يـا ريـم قـد شـف قـلـبي

مـا شـف مـن ذلـك الـقـد

وقول زاهر الألمعي [٤] :

أنتِ بدرٌ يشع في غسق الليل

فـأرقـى إلـى سـنـاه وأسـري

وقول حسين عرب [٥] :

---

(١) : «أجنحة بلا ريش» : ١٠١ .
(٢) : «المجموعة الشعرية الكاملة» : ١٨٥ .
(٣) : «الأعمال الكاملة» : ٤٢٥ .
(٤) : «من نفحات الصبا» : ٨٩ .
(٥) : «المجموعة الكاملة» ٢ : ١٨٩ .

يـا ظـبيـة الرُّدَّفِ هـلا تَـفِي

بـالـوعـد للمشـتـاق أم لا تـفي

أو عن طريق التشبيه التقليدي المكرر الذي تنثال فيه عناصر التصوير الحسي من محفوظ الذاكرة التراثية ؛ ويلحظ ذلك في إصرار محمد السنوسي على تشبيه محبوبته بالقمر في قوله :[١]

سـوف تـبـقى حـبـيـبـتي

أبـداً تـشـبـه الـقـمـر

وتشبيه طلعتها بالشمس في قوله :[٢]

غادة في جبينها طلعة الشـ

ـمس ففي كل لفتة إشراقة

وتشبيهها بالظبية النافرة في قول ضياء الدين رجب :[٣]

شبهتها مثل ظباء الفلا

ضاقت بها وحشة أكناسها

كما يُلمح في عودة الشاعر عبد الله بن خميس بالصورة إلى إطارها التشبيهي وعناصرها المترسبة في محفوظ الذاكرة بقوله :[٤]

تراءت لنا كالرئم غير منفرٍ

تشيع علينا السحر من «بلكونها»

---

(١): «الأعمال الكاملة» : ٤٥٩ .
(٢) : السابق : ٣٥١ .
(٣) : ديوانه : ١٦٢ .
(٤) : «الديوان الثاني» : ٣٦ .

و لا يختلف حسين عرب عن سابقيه عندما يكرر الصورة التشبيهية في مثل قوله[١] :

ثم سارت كأنها ظبية الوا

دي ، ومرّت أمامنا في اختيال

وكذا تشبيه زاهر الألمعي المستمد من الصور المتراكمة بالذاكرة التراثية في نحو قوله[٢] :

وجيدك جيد الريم زهواً ورقة

وطاب صفاءً عبهرياً ورونقا

وعلى النمط ذاته يستدعي الشاعر علي أبو العلا عناصر الصورة الموروثة في مثل قوله[٣] :

فهي كالبان قامة

وهي كالغصن أملدْ

هذا ويتأكد للباحث في جانب من صورهم التي اعتمدت التشبيه أنهم قلدوا الشعراء العرب القدماء في بعض تشبيهاتهم ، واستمروا في الاهتمام بوضوح العلاقة بين وجهي الشبه ؛ وأنهم يكتفون في أغلب صورهم التشبيهية بالعلاقات التي تحدّدت سلفاً في ممارسات القدماء ، فلم يهتموا كثيراً بالبحث عن علاقات جديدة يتجاوزون بها حدود المقارنة الحسية بين الأشياء . وهذا يعني اعجابهم بجودة التشبيهات الموروثة ومداومة استلهام أنماطها وحقول الموضوعات التي انتُزعتْ منها . ويكفي لإثبات ذلك متابعة بعض تشبيهاتهم

---

(١) : «المجموعة الكاملة» ٢ : ٢٠٣ .
(٢) : «من نفحات الصبا» : ٥٨ .
(٣) : «سطور على اليم» : ٢٥٩ .

المستعملة في غرض الغزل ، فمن خلالها يتأكد للباحث أنهم أداروا كثيراً من صورهم الغزلية - المعتمدة على التشبيه - حول عناصر المحسوسات - البصرية منها على وجه الخصوص - التي استخدمها الغزلون القدامى في صورهم التشبيهية .

ويظهر أثر ذلك بوضوح في استلهامهم المباشر لتلك العناصر الجاهزة من الحقل الغزلي القديم الذي اقتصرت فيه علاقة الصور التشبيهية **على المقارنة الحسية بين المشبه والمشبه به** ؛ كتشبيه الوجه بالبدر ، وإشراقة المحبوبة بالصباح ، والشعر بالليل ، والخد بالورد ، والقد بالقنا وغصن الأراك ، والجيد بجيد الريم ، والأنف بالسيف والقنا ، والعيون بالمها .. وهو ما يلمح بجلاء في أكثر من موطن من شعر الآشي ومنها قوله :

- لم أنس إذ خطرت تدل بقامة
كالغصن تثنيه يد الأهواء

وكذاك لا أنسى نصاعة جيدها
إذ يلتوي ، والفرع كالظلماء (١)

- ووجه كالرياض حوى
مباهج تبعث الوجدا

وأنف زان نضرته
قنىً كالمنتضى حدا

وجيد كالصباح إذا
بدا يستوجب الحمدا

---

(١) : «شوق وشوق» : ٨٤ .

وفـرع فـاحـم كـالـلـيـ

ـل لا سـبـطـا و لا جـعـدا (١)

ومن أمثلة ذلك في شعر محمد العقيلي قوله :

- خـود كـإشعـاع الـضـحى

كـالـبـدر في إكـمـال سـعـده (٢)

- وهـيـفـاء كـالـشـمـس إطـلالـة

على منـكبيـهـا اسبـطـر الـشـعـر

وقـدٍ كـغـصـن نـضـير الـقـوام

تـرنّـحـهُ نـسـمـات الـسـحـر (٣)

- ممشوقة كـالـغصن في خدهـا

بـدر الـدجى في الـلـيـلـة الـصـائِفة (٤)

ومن أمثلة ذلك عند ضياء الدين رجب قوله :

- ولـيـلاي دعجاءُ المحاجر جؤذر

ولـيـلاك زرقـاءٌ مـطـهـمـة الـخـد

ولـيـلاك شقراءٌ ولـيلاي شعرُها

كـجنح الليالي فـارع الحسن مسود (٥)

- ولـمـحـت طـيـفـاً كـالـسـنـا

كـالـبـدر مـا بـيـن الـغـمـائـم (٦)

---

(١) : السابق : ١١٦ – ١١٧ .
(٢) : «المجموعة الشعرية الكاملة» : ٥٩٠ .
(٣) : السابق : ٤٠٨ .
(٤) : السابق : ٢٠٥ .
(٥): ديوانه : ٢٤٨ .
(٦) : السابق : ٣٣٩ .

- عـنـدمـا أشـرقـت عـليّ كـفـجـر

عـبـقـريٌ يـفـُلّ جـيـشَ الـظـلام (١)

- أشـرقـت كـالـفـجـر فـيـهم بـيـنمـا لـمـحـوا

في هالةالحسن بدراً يُرهب الأسدا (٢)

ومـن شـعـر حـسـين سـرحـان قـولـه :

- أخـدك أم ورد ؟ وشـعـرك أم دجـى

ووجـهك أم صـبـح ؟ وسـنك أم سـنـى (٣)

- ثـمَّ قـدٌ كـأنـه غـصـن مـوز

دبّ فـيـه الـرواء دبـاً فـريـدا (٤)

- أنـت كـالـصـبـح مـشـرقـاً وكـورود الـرو

ض نـفـحـاً وكـالـمـلاك بـهـيـا (٥)

- ومـقـلـةٍ كـأن فـي جـفـنـهـا

قـوسـاً يـريـش الـسـهم نـحـو الـفـؤاد (٦)

- أنـفـهـا كـالـسـيـف أمـا فـمـهـا

فـحـفـيـل بـالـرحـيـق الـسـلـسـبـيـل (٧)

كـمـا تـلـمـح الـعـنـاصـر الـمـسـتـدعـاة مـن حـقـل الـصـورة الـغـزلـيـة الـقـديـمـة في مـثـل

---

(١) : الـسـابـق : ٣٤٠ .
(٢) : الـسـابـق : ٣٠٩ .
(٣) : «أجنحة بلا ريش» : ١١٩ .
(٤) : الـسـابـق : ١٠١ .
(٥) : الـسـابـق : ٦٢ .
(٦) : الـسـابـق : ٩٦ .
(٧) : «الطائر الغريب» : ٨٥ .

قول الشاعر محمد السنوسي :

- تحيـة مني إلى غـادة
هيفاءَ لفّاءَ كعاب رداح

عينان . ما عين المها والظّبا
وقامة . ما البان ماذا الرماح

وسالفاً ماذا التماع السنا
على تجاليد الغدير القراحْ (١)

وقول الشاعر عبد الله بن خميس :

- مخصرة الأعطاف والجسم ناعمٌ
حكى قدُّها غصنَ الأراكة أو يربي (٢)

- كالظبي إلا أن في جسمه
مهفهف القدّ اللعوب الطروب (٣)

- وتشِفّ عن رمانتين كأنما
حملت فتيق الورد في عذباتها (٤)

- بقوامٍ كقضيب ناعمٍ
وبطرفٍ فاتر إمّا رنا (٥)

وإذا جاز لنا أن نتقبل التصويرات التي تقوم على الظواهر والحسيات المتجددة ، التي تشكل أمثلة عليا في صفاتها كالبدر والشمس والغمائم والطيف وإشراقة الصبح

---

(١) : «الأعمال الكاملة» : ٤٧٢ .
(٢) : «على ربى اليمامة» : ٤١١ .
(٣) : السابق : ٤٣٧ .
(٤): السابق : ٤١٥ .
(٥) : السابق : ٣١٤ .

والسنا .. وغيرها .
فإنه لا يمكن تسويغ أمثلة أخرى مثل التشبيه بالجؤذر والمها والظبي والبان والرماح التي قد لا يكون الشاعر رآها في حياته .

وهكذا تؤكد ممارسات الشعراء - موضوع الدراسة - في جانب الصورة الفنية وفاءهم لمفهومها القديم ، إلى جانب الكشف عن تأثرهم المباشر بأنماطها وعناصرها وحقولها القديمة المترسبة في أعماق المحفوظ في الذاكرة .

الفصل الخامس :

المعجم الشعري

المبحث الأول : العلاقة والموقف من اللغة .

المبحث الثاني : ملامح التأثير في المعجم الشعري

أ- المفردات .

ب- التراكيب .

المبحث الأول : العلاقة والموقف من اللغة

من المسلم به أن عنصر اللغة ينطوي على « أوضح دلائل استمداد التراث وقوة تأثيره »[١] . وعندما يستند الشاعر المتأخر على جانب كبير من موروث الشعر العربي القديم في سبيل بناء ثقافته الأدبية فإن عنصر اللغة – التي حملت ذلك الموروث الشعري وكانت بلامنازع أداته الأولى – يصبح ذا سيطرة قوية تجعل للماضي حضوراً حتمياً في الحاضر .

ويأتي شعراء هذا الطور المحافظ – موضوع الدراسة – في مقدمة الشعراء السعوديين الذين اهتموا بعنصر اللغة والحفاظ عليها . وكان لثقافتهم الأدبية الخاصة دور رئيس في ذلك ؛ إذ تميزت بثراء المحفوظ وتنوعه واتساعه ؛ فإلى جانب إحاطتهم بقدر كبير من أشعار الأوائل وأخبارهم ، واستظهارهم لكثير من دواوين الأسلاف – وسبقت الإشارة إلى ذلك[٢] - عكفوا على البحث في بعض تلك الدواوين وانكبوا على دراسة الأشعار القديمة . ومن المؤلفات الدالة على ذلك : كتاب « الشوارد »[٣] لعبد الله بن خميس ؛ ونهج فيه نهج كتب المختارات الشعرية المعروفة في تاريخ أدبنا العربي ، وجاء مجهود ابن خميس في هذه الشوارد أو المختارات معبراً عن تذوقه للشعر القديم واطلاعه على كنوز التراث الشعرية . وقريب من ذلك كتاب « مع الشعراء »[٤] لمحمد بن علي السنوسي ، وتناول فيه دراسة بعض الشعراء الأوائل من خلال ما استحسن من تراثهم الشعري . وكتاب « باقة الطرائف »[٥] لإبراهيم بن خليل علاف ، وهي مختارات من الطرائف الشعرية القديمة . وغير ذلك من كتب المختارات الشعرية التي برزت عند كثير من شعراء هذا الطور . أما الدراسات المعنية ببعض دواوين الأسلاف وشعرائها فمنها على سبيل المثال : ديوان « ابن المقرّب »[٦] تحقيق وتعليق ضياء الدين رجب . و « مقصورة ابن دريد »[٧] لأحمد عبد الغفور عطار .

---

(١) : بدوي ، د. صالح جمال «في خصوصية وحدة الأدب العربي » : ٦٠ .
(٢) : انظر البحث : ٥٢ - ٦٤ .
(٣) : طبعة دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر ، ١٩٧٤م الرياض .
(٤) : نادي جازان الأدبي . ١٣٩٧ م .
(٥): مطبعة الإمام ، القاهرة ، ١٣٨٠هـ .
(٦) : جريدة البلاد . العدد [١٢٦٤] في ١ / ١١ / ١٣٨٢ هـ : الحلقة الأولى .
(٧): دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٥٦م .

و « غرام ولادة »[١] و « جميل بثينة »[٢] لحسين سراج . و « الشاعر المحسن جران العود النميري » لإبراهيم أمين فودة . و « من شعراء الإسلام » و « كلثوم بن عمرو العتابي » للدكتور محمد بن سعد بن حسين .. وغير ذلك من الدراسات الشعرية التي تدل على مداومتهم وملازمتهم الطويلة للموروث الشعري الذي يشكل محوراً أساسياً لثقافتهم الأدبية ، ومصدراً مهماً يفخرون به ؛ كما في قول إبراهيم فودة : « وبمكتبتي من الدواوين الشعرية لفحول الشعراء في الجاهلية والإسلام ... ما يربوا على المائة **قرأتها ودرست** كل شاعر منهم إلى جانب (مختارات البارودي) التي أستطيبها وأزكيها لكل قارئ أو شاعر »[٣] .

وإزاء هذا الرصيد الثقافي الخاص ، إلى جانب ما يقتضيه العامل الديني الذي شرّف اللغة العربية بخصوصية الخلود والقداسة بوصفها لغة القرآن الكريم ، جاء موقفهم كاشفاً عن سر غيرتهم الشديدة على لغتهم الفصحى ، ولاهجاً بالدفاع عنها والفخار والاعتزاز بها ، ومفصحاً عن تمرسهم بأعلى المستويات اللغوية التي حفل بها الموروث . ومن ذلك افتخار الشاعر محمد بن علي السنوسي باللغة الفصحى وتأكيده على صلاحيتها للشعر والأدب والفن ، إذ يقول في مستهل رده على دعاة العامية والانحدار بالأسلوب العربي[٤] :

الألى حلقوا بأجنحة الضا ... د وطاروا بها على كل نيق
لغة لم تزل هي العصب الحسا ... س والوعي نابضاً في العروق
لغة تهضم اللغات وتجري ... طلقاً في جليلها والدقيق
طم تيارها وعم فما غا ... رت بغار ولا هوت بسحيق
هاتها في طرائق وأساليب ... كرام من الجديد العتيق
وارتفع بالشعور والفكر واحفظ ... آية الذوق في البيان الطليق
وتفنن مما تشاء من اللفظ ... رقيقاً مثل النسيم الرقيق
في شفيف من التراكيب رفا ... ف وجزل من الكلام الوثيق

(١- ٢) : دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٢م .
(٣) : «مطلع الفجر» : ٢١٦ .
(٤) : «الأعمال الكاملة» : ٢٤٧ ـ ٥٠ .

ودع الـرث والـغـثـاء وحـاذر دعـوات الفـسـاد والـتـلـفـيـق

كمـا يتـحدث الشـاعر إبراهيم خـليـل العـلاف عـن موقفه الـداعي إلى ضرورة التمسك باللغـة الفصحى والاعتـزاز بهـا في معـرض رده على أصـحـاب الدعـوات الهـدامـة التي تـهدف إلى بتـر الصلـة باللغـة القـديمـة وإلى تبـديـل الـذوق الـعربي ، فـيـقـول : « اللغـة العـربيـة لـغـة غـنيـة بالمـوسيقى والقـافـيـة والتـرادف ، وهي تـفـضـل اللغـات الأوربيـة مـن هـذه النـاحـيـة ، فإذا تبسط القـوم هنـاك ولجـأوا إلى الـشـعر الحـر أو المـرسـل فلأنهم مضـطـرون ، أمـا نحن فمـاذا يضـطـرنا لـتـقـلـيدهم ؟ مـع أن الأفضـل هـو إحـيـاء تقـالـيد لـغـتـنـا إذا لـم نستـطـع أن نضـيـف شـيـئـاً جـديداً ذا أهـمـيـة ، أمـا أن نـبـتـر صـلـتـنـا بهـا ونـتـنـكـر لمـاضـيـنـا فـهـو أمـر يبرأ منـه حـتى الـذين قـلـدنـا بـعـضـهـم مـخـتـارين ، مفـتـونـيـن ، فـإنـهم قـوم يعتزون بقـديمهم ، ويتـخـذون منه أسـاسـاً يبنـون عـلـيـه صـرح حضـارتـهم .. »[1]

ويشـير إلى مكـانتـهـا بمثل قـولـه[2] :

هي الـعـربـيـة الله اصـطـفـاهـا لإعـجـاز ، لـه خـشـع الـبـصـيـر

ويكشف عـن سر عـشـقـه لـهـذه اللـغـة التي حـملـت تـراث الأسـلاف قـائـلاً في قـصيدة (لغـة الفرقـان)[3] :

أهـواك منـذ الصبـا ، التـذ منسجـمـاً أحـس سحـرك يسـري فيَّ طـوفـانـا

فـكـم نعمتُ بـدنيـا الـشـعر منـدمجـاً بين الـدواوين أطـوي الليـل سهـرانـا

إلى أن يـقـول :

أفـديـكِ يـالـغـتـي أفـديـك زاخـــرة دقـيـقـة تُـبطِـنُ الإيـحـاء فتـانـا

تـغـلـغـلت في دمي حـتى إذا وجـدت مِنّي الـصفـاءَ اسـتـفـزتْ فيّ فـنّـانـا

ويستمـر أغـلب شـعـراء هـذا الـطـور في التـأكـيـد على مـوقـفـهم المـتـمسك بفـصـاحـة اللغـة

---

(١) : « المجموعة الكاملة » : ١١٢ .
(٢) : السـابـق : ٥٢٦ .
(٣) : السـابـق : ٤٢٥ – ٢٦ .

وسلامتها إلى جانب الدفاع عنها ، كما في قول عبد الله بن خميس من قصيدة (لا أملك القول)[١] :

جبلّتي عبقريُّ الضّاد يبهرُني ... وإن دعيتُ أصيلَ الشعر غرّيدا

متى تعود لنا الفصحى مهذّبة ... ومهدُها يستجيدُ القول معمودا ؟

وهي مجال فخرهم واعتزازهم كما في قول الدكتور محمد بن سعد بن حسين من قصيدة (تراث)[٢] :

لنا لغة يبلي الزمان شبابُها ... وأمجادها في زحمة العمر لا تبلى

لنا من جلال الضاد عِزٌّ ورفعة ... وتاريخنا في رفرف الضاد لايبلى

وفي اللحن عجزٌ وافتقارٌ ومنطق ... رخيص إذا رب المقال له أغلى

و لا يرتضون عنها بديلاً لأنها لغة الكتاب الذي نزل على محمد عليه أفضل الصلاة والتسليم وهي اللغة التي حملت الموروث كما في قول الشاعر ذاته من قصيدة (لغة الكتاب)[٣] :

لغة الكتاب وسنة الـ ... ـهادي وأقوال السلف

لا نرتضي منهما بديـ ... ـلاً في تصانيف الخلف

* * *

قامت بأعباء العلو ... م وبالفنون وبالأدب

ما قصرت يوماً عن الـ ... ـغايات أو أعيا الطلب

وهكذا يستمر هؤلاء الشعراء وغيرهم – من طبقتهم – في الكشف عن ارتباطهم الوثيق بلغة التراث وحبهم الأثير لها وغيرتهم عليها ، منطلقين في ذلك من موروث أدبي مثر ، أصّل فيهم الإنتماء إلى جذور الشعر العربي الموروث ، و ألقى بظلاله على معجمهم الشعري واقتدارهم اللغوي .

---

(١) : ((على ربى اليمامة)) : ٢٣١ .
(٢) : ((أصداء و أنداء)) : ٦٢ .
(٣) : السابق : ٨٨ – ٨٩ .

المبحث الثاني : ملامح التأثير في المعجم الشعري

أ- المفردات :

- انتقاء الألفاظ وتناسبها مع الموضوع والتوقف عند حد الدلالة اللغوية :

يدرك المتأمل في دواوين شعراء هذا الطور عمق تأثير مادة التراث اللغوي العربي الأصيل في رصيد المفردات التي تشكلت عليها لغتهم الشعرية . فلقد قادهم اطلاعهم الغزير وقراءتهم الواسعة في الشعر العربي القديم إلى امتلاك ثروة زاخرة بالألفاظ العربية الفصيحة ، إلى جانب حس لغوي ملتزم بضوابط اللغة ، فحافظوا على صحة اللغة في الألفاظ والتراكيب ، وانعكس أثر ذلك على معجمهم اللفظي الذي يبدو فيه بوضوح الميل إلى حسن انتقاء المفردة والتقيد بالصياغة (الصرفية) العربية القديمة لها .

وتشهد لغة دواوينهم على أنهم عمدوا إلى استيحاء كثير من مفردات المعجم اللفظي التي حفلت بها الموضوعات القديمة لا لمجرد التقليد وحسب بل للتأكيد على عمق ثقافتهم التراثية وما تكون لديهم من خبرات ومهارات لغوية مكنتهم من تمثل اللغة ودمجها بإحكام في نسيج صياغتهم . وأمثلة استهدائهم بألفاظ الموضوعات الموروثة كثيرة ومنها على سبيل الاستشهاد : المفردات المرتبطة بفن الغزل – منذ القدم – ويمكن ملاحظتها في أغلب نصوص هذا الفن لكل شاعر على حدة . وخشية من الإطالة يكتفي الباحث بالإشارة إلى ذلك في نموذج واحد لثلة من أبرز الشعراء السعوديين في هذا الطور ، والقصائد هي : (ابلغوه سلاميا)[1] لعبد الوهاب آشي ، (يامي)[2] لضياء الدين رجب ، (إغراء الحب)[3] لمحمد بن علي السنوسي ، (الليل يدفعني)[4] لحسين سرحان ، (فروض الحب)[5] لإبراهيم فوده ، (غزلان سير)[6] لعبد الله

---

(١) : « شوق وشوق » : ٤٠ .
(٢) : ديوانه : ١٦٤ .
(٣) : «الأعمال الكاملة» : ٣٤٥ .
(٤) : « أجنحة بلا ريش » : ٩٩ .
(٥) : «مطلع الفجر» : ٧١ .
(٦) : «على ربى اليمامة» : ٤٤١ .

ابن خميس ، (لوعة الوجد)[١] لزاهر الألمعي ، (حديث الحب)[٢] لحسين عرب .

فقد تردد في النصوص السالفة الذكر – وسواها في هذا الفن – جملة من المفردات المألوفة في التراث الغزلي ، وتوقف الشعراء باستعمالها عند حدود الاستعمال الموروث كما استمرت تشير إلى معانيها ودلالتها الأصيلة وحسب دون إضافة تذكر ، ويوضح الجدول التالي طائفة من تلك الألفاظ التي تنتمي إلى أصولها الرئيسة ومن خلالها يحقق الشعراء سمة الانتقاء إلى جانب تناسب الألفاظ مع الموضوع المطروق :

قصيدة حديث الحب	قصيدة أبلغوه سلاميا	قصيدة يامي	قصيدة إغراء الحب	قصيدة الليل يدفعني	قصيدة فروض الحب	قصيدة غزلان سير	قصيدة لوعة الوجد
الحسن- الجمال	الظبي	السنا	السنا	الخميلة	الحسن - الجمال	الغزال	المنى- الوصال
الصدود	الآرام	الطيف	الطيف	العطف		الجمال	
		المنى	المنى	المنى	الأماني	الحسن	البعد
البين	الهجران	القلب	القلب	الصب	الغرام	القلب	الهيام
النوى	القلا	المهجة			الشوق		الحرمان
البعد	العواذل	العاذلون	النجوى	لائم-حاسد	العذول	العاذل	العذول
الهجران	العذل	الجوى	الوصل	رقيب	القلب	طفلة	القلوب
صب- مدنف مستهام	الصبابة	الهيام	الحب	الحب،المحب	الحب	الصبابة	حبيبي
الوجد- الوصل	الوجد-الوصل	الوجد-الوصل	الصد	الوصل	الوجد-الصد	الوجد	الوجد
الصبر	الوداد	الحسن	الصبا	الهجر	الهجر	العيون	النوى
الهوى	الهوى	الهوى	الهوى	الهوى	الهوى	الهوى	الهوى

وهكذا يستمر أغلب شعراء هذا الطور في الدوران حول المفردات المشتركة والخاصة التي شكلت صلب المعجم اللفظي في مختلف الموضوعات الشعرية المطروقة منذ القدم ، مع احتفاظ المفردات بدلالاتها المعجمية .

---

(١) : «من نفحات الصبا» : ٧١ .
(٢) : «المجموعة الكاملة» ٢ : ١٨٢ .

ـ فخامة المفردة وجهارة الإيقاع :

هذا ويبدو أثر الموروث اللغوي بوضوح من خلال ميل أكثرهم إلى انتقاء الألفاظ الفخمة (الجزلة) ذات الإيقاع الجهري القوي الذي يذكّر بالديباجة القديمة ، وهذا لا يعني أنهم أخلّوا بتناسب الألفاظ مع الموضوع المطروق بقدر ما يعني أنهم يؤثرون الجزالة والمتانة في أساليبهم التعبيرية ، ويلحظ ذلك بكثرة في جانب كبيرمن الأشعار التي نظموها في المناسبات، وهنا يُلحظ تأنق الشاعر في اختيار الألفاظ ذات الجرس القوي الرنان الذي يملأ الفم ويقتحم الأذن ، رغبة منه في إثبات سعة ثقافته اللغوية . ومن ذلك على سبيل الاستشهاد قول محمد العقيلي في قصيدة (فيصل)[1] :

وأروع وضاح الجبين مبجل ... أغرّ نمته للمكارم وائل
تسنم أعلا هضبة المجد واعتلى ... صعاب المعالي للمكارم حامل
بلت منه أطواد السراة ضبارم ... وسطوة ضرغام إذا الخطب نازل
فراض بها الصعب الحرون فأسلست ... قياداً ودانت بالولاء القبائل
تألف منهم كل نافر وحشة ... وساكن قفر لم تطأه الصواهل

وقوله من قصيدة (القنبلة الذرية)[2] :

أصاخت له الأفلاك والدهر واجف ... وحارت له الأفكار والكون واجبُ
قوى طاقة «الذر» التي في اكتشافها ... تحقق من أسمى المطامح جانب
قوى من شعاع لا يقاس إذا دوت ... تزلزل من شم الجبال المناكب
إذا أطلقوها غيم الجو فجأة ... وسح رذاذ يغمر الأرض ساكب
وأظلم قرص الشمس وامتقع الضحى ... ومـاد الثرى قد أصهرته الكهارب

---

(١) : «المجموعة الكاملة» : ٦٠ .
(٢) : السابق : ١٧١ .

حيث عمد الشاعر في النص الأول إلى انتخاب مجموعة من الألفاظ الفخمة المصاحبة لموضوع المدح الممزوج بالفخر ، ولم يتزحزح عن دلالتها اللغوية الثابتة في أقدم تراث مدحي قالته العرب ، ولم يجد مفراً من استخدام (الضبارم ، الضرغام ، الخطب ، الحرون ، وحشة ، قفر ، الصواهل ، أروع ، وضاح ، أغر ..) .

كما يعوّل في النص الثاني على ذاكرته اللغوية ، فيستمد منها بعض الألفاظ الفخمة التي تزيد من قوة الإيقاع وجهارته مثل : (أصاخت ، واجف ، واجب ، دوت ، امتقع ..) .

ويستطيع الباحث القول إن صفة الحرص على انتقاء المفردة الفخمة ذات الإيقاع الجهري التي تزيد في تقريرية النص ورفع لغته الخَطَابية لازمت أغلب شعراء هذا الطور حتى في بعض الموضوعات التي تتطلب اللفظ السلس الرقيق ، مع تفاوت الشعراء في ذلك بقدر تمكنهم من السيطرة على مخزون الذاكرة اللفظي . وفي الأمثلة التالية تأكيد على هذا الحرص حيث يقول عبد الوهاب الآشي في قصيدة (حنين النائي)[1] :

أهيبوا بنا نحو العقيق نجيب ... وحيوا ربوعاً أمرهن عجيب
ربوع لها في القلب أشرف منزل ... وفي طية من وجدهن لهيب
فلي من هواها العمر أعظم قائد ... ففي الشمس منها زبرج مسكوب
علاني القنا وانتابني الوهن واعترى ... محيأي من برح الهموم شحوب
فواكبدي ممن ألاقى من النوى ... بها من لظاها حرقة وندوب
وما كنت قبل اليوم أعرف ما النوى ... وأسخر بالنائي بـــراه نحيب
وحتى تمنيت الحمـــام يبلني ... وهل قبل مفئود شفته شعوب ...

ويقول في قصيدة (نجوى مشتاق)[2] :

صرم القلب جفاك الأنكد ... أين من قلبك أين الجلمد
آه يا سلمى إذا الكاشح لم ... يدر ما يحوي فؤادي الموقد

---

(١) : «شوق وشوق» : ١٠١ .
(٢): السابق : ١١٤ .

ورمـــاني بـــالـــتي تـحـرجـــني

قـلـت مـا الـفـا في كـمـن لا يـرقـد

ويردد السنوسي بعض الألفاظ الفخمة التي تدل على مصدرها التراثي مثل : (تلـوب ، الغراء ، شـواظ ، العضب ، أشـاوس ..) في قـولـه مـن قـصيدة ((البيعة)) [1] :

نهضت وفي قـلـب العروبـة لـوعـة

تـلوب وفي جـفـن الجـزيـرة أدمـع

وفي كـبـد الغـراء من حـرقـة الأسى

شـواظ يُـدَمِّي أو لـهـيب يُـلـذِّعُ

وقيل استوى فوق الأريكـة ربـهـا

(سعود) وهب (الفيصل) العضب يقطع

يحـوطـك مـن أبـنـا أبـيك أشـاوس

وأنـت لهـم قـلـب وهـم لـك أضـلـع

ويسلك المسلك ذاته في قصيدة (القهر) ومنها قـولـه [2] :

يملئون الفضـاء قـصفـاً وعـصـفـاً

ويثـيرون قـســطـلاً وغـبـارا

والنـفـوس اللـئـام يبـطـرهـا الفضـ

ـل فجرد لـهـا القـنـا والـشـفـارا

ويوغل أحيـانـاً في طلب بعـض الألـفـاظ القديمـة التي لا يفهمهـا القـارئ العـادي دون الرجـوع إلى القـاموس مـثل : (رهج ، عجـاجة) في قوله من قصيدة ((العالم العربي)) [3] :

---

(١): ((الأعمـال الكـاملة)) : ٤ – ٥ .
(٢) : الـسـابق : ٢٠٨ .
(٣) : الـسـابق : ٨١ .

خلفت كيد الحاسدين ورائي

ونفضت من رهج الغبار ردائي

وتطايرت عن منكبي عجاجة

وعثاء من أثر الخطى الوعثاء

كما يلحظ أثر التراث اللغوي المحفوظ في معجم الألفاظ التي استخدمها ضياء الدين رجب في مثل قوله من قصيدة ((في القطار)) [١] :

تنورتها بين القطار فرقرقت ... قطار السّرى قطراً يرذ بنا رَذا

وزادت فجال الكف رخصاً معنماً ... يُعابثُ بدراً قد محا البدر أو بذا

ولما تَثنت بالقوام وزحزحت ... عباءة حسن لم يزل حسنُها فذا

ذكرنا رعابيب الحمى وجمالها ... وعفن القذى المصنوع في الصور الأقذى

وقوله من قصيدة ((جامعي يتوسل)) [٢] :

واستعبرَتْ : أهوى ما زلت تعلكه

ونحن خلفك في عشواء لخياء

نَغَصٌ بالماء نستحلي غَصَاصَتَه

وكم أسفنا على رجواك : لأواء

فكيف نعتاضُ عن علياءَ باسمةٍ

ببارق اللهو في أعطاف غيداء

وفي قصيدة ((اشتياق)) يؤكد ضياء الدين رجب عمق ثقافته اللغوية ، ويدلل على ثراء مخزونه اللفظي وتحكمه في استعمالات الألفاظ ومعرفته بتنوع دلالاتها إذ يقول [٣] :

---

(١) : ((ديوان ضياء الدين رجب)) : ٢٢٨ .
(٢) : السابق : ٢٨٨ .
(٣) : السابق : ٣٢٣ .

وسار مسير العجز ضَحْلٌ مُهَرّاً ... تلكّا زحّافاً على بطنه زحْفَا
وأي سموقٍ زاخر الفيض تلتقى ... عواطفه الحرّى إذا فقد العُنْفا
وأي هوى كالمزن عفّ مُصَفَّق ... يجول به هذا الهلامُ الذي جَفا
وأيُّ معالٍ كالذرى مشمخرة ... يعالجها من يملك القضْب والعَلْفا
وأي عراك في الميادين صاخب ... إذا لم يصفه في الوغى راعفٌ رعفا

وتتراءى جزالة اللغة ومتانة الأسلوب حينما يعمد الشاعر إلى الجمع بين ذوق اصطفاء المفردة والمعرفة اللغوية بأنماط الاستخدام والتركيب ، وهنا يظهر أثر التمرس باستعمالات ألفاظ المعجم اللغوي الأصيل والمعرفة بتنوع دلالة الألفاظ وما تنطوي عليه من إيماءات وتداعيات ، وتظهر معه قدرة الشاعر على توظيف المفردة (المنتقاة) في سياقها الصحيح مع محاولاته الجادة في دمجها بإحكام في نسيج صياغته دون أن يفقد صوته الخاص ؛ وتلمح مثل هذه القدرة الفنية في قول حسين عرب من قصيدة «جموح النفس»[1] :

فيا أيها الداجي بمسراه ، والنوى ... تقاذفَهُ ، من كل فجٍ فحيحُهَا
تقودكَ أحلامٌ ، وترميكَ همّة ... خسارتها وهمٌ ، ووهم ربيحها
لك الله من سارٍ ، إذا ما تماوجت ... به اللجّة الظلماءُ ، غاب وضيحها
تنوّرْ ، فقد تُهدِي لك النُّورَ نجمة ... من الأفق النائي ، ينِدُّ سنيحها

فمع أنه استعمل بعض الألفاظ التي تحمل صفة الجهارة والتقريرية مثل : (تقاذفه ، فحيحها ، اللجّة ، تنوّر ، سنيحها ...) إلا أنه استطاع دمجها في نسيج صياغته ، وبدت أكثر عمقاً وانسجاماً .

وخلاصة القول هنا ، أن هؤلاء الشعراء – ومن سار في ركابهم – أخلصوا لموروثهم اللغوي الأصيل ، فتمثلوا منه أكثر مفرداتهم الشعرية ، وبخاصة في الموضوعات التقليدية ، واستخدموها وفق ما تقتضيه دلالتها الشائعة في التراث اللغوي القديم .

---

(١) : «المجموعة الكاملة» ٢ : ٦٠ .

ـ استيحاء بعض المفردات الغريبة والمندثرة من صلب المعجم القديم :

يلحظ المتأمل في لغة شعراء هذا الطور أنهم قد سعوا في مجموعهم إلى الوصل بين المضمون والبناء اللغوي ، واعتمدوا في ذلك على قاموس لغوي ثري يحافظ على الأصالة في جانب الألفاظ ، وينأى عن اللفظ المبتذل ، ويحرص على الفصيح المنتقى ، دون تنكب للماضي أو انحباس فيه . وليس معنى هذا أنهم تخلصوا تماماً من التأثر المباشر بجزء من قاموس المفردات المندثرة التي تنضوي تحت ملمح الندرة والقلة في التداول والاستعمال . فقد وقع في جزء يسير من نتاجهم استعمال بعض الألفاظ التي لا تدرك معانيها إلا بالرجوع إلى المعاجم اللغوية ، ويرى الباحث أن أغلب ما جاء به من الألفاظ المعجمية الصعبة – على محدودية ذلك في نتاجهم – مما يُتوقع انثياله عفواً من المخزون الذهني من مادة التراث اللغوي ، ثم إن استعراض مخزون الثقافة اللغوية جعلهم يوغلون في استخدام المفردات الغريبة أحياناً ، فيستعيرون من القاموس القديم بعض المفردات الغريبة والمهجورة بهدف تدعيم تراكيبهم الشعرية بالجزالة والمتانة واثبات وعيهم وتمكنهم اللغوي .

ومع أن هدفهم من استعمال بعض الألفاظ المعجمية ليس لمجرد التقليد والتأثر الصرف كما هو الحال في جانب كبير من نتاج شعراء الطور الأول ، الذين قصدوا إليها قصداً حتى غلبت على شعرهم لغة البداوة ؛ حيث تعمدوا حشد عشرات الألفاظ الغريبة والمندثرة في سياق قصائدهم ، ـ مع ذلك – فإن وجود مثل هذا الأثر ـ مع قلته ـ في نتاجهم لا يخرج عن إطار تأثير السلب .

ولعل من المناسب هنا التأكيد على أن أغلب شعراء هذا الطور يتميزون بثقافة وخبرة لغوية خاصة مصدرها القراءة الجادة وطول البحث في متون اللغة

وشواهدها .[١] ومن هنا يمكن القول أن استعمالهم لبعض المفردات المعجمية غالباً ما يصدر عن خبرة لغوية يبدو من خلالها بوضوح مقصد استعراض الثقافة والوعي اللغوي .

ومن صور استعمالهم للألفاظ الغريبة المنتزعة من صلب لغة الشعر العربي القديم ، و لا يُفهم معناها إلا بالرجوع إلى القاموس ، ما جاء على لسان حسين سرحان حيث استعمل كلمة (السباريت) وهي جمع سبروت بمعنى الأرض القفر[٢] وذلك في قوله من قصيدة (الماء والنار)[٣] :

تطوي السباريت لا حر فتعلمه

كلا و لا أنت عن مثواك بالداري

ولفظة (يريغ) بمعنى يريد ويطلب .[٤] ولفظة (الذحل) بمعنى الوتر وطلب المكافأة ،[٥] في قوله من ذات القصيدة :

---

(١): من أمثلة ذلك :

☆ الشاعر : عبد القدوس الأنصاري ، له بحث لغوي مشهور طبع في كتاب بعنوان ((مع الواضح في اللغة للإشبيلي)) ، بالإضافة إلى كثير من المقالات اللغوية المنشورة في مجلة ((المنهل)) .

☆ الشاعر : حسين سرحان ، يقول عنه أحد دارسي شعره : ((حسين سرحان من المعنيين بمتن اللغة العربية وتصريفها ، وقد سمعت أنه حل مستغلق (لسان العرب) في أكثر من قراءة .)) انظر : الظاهري ، أبو عبد الرحمن بن عقيل ((الشعر في البلاد السعودية في الغابر والحاضر)) ط٢ ، الرياض (١٤٠٥هـ) ص : ٣٠ .

☆ الشاعر عبد الله بن محمد بن خميس ، له كتاب بعنوان ((الشوارد)) وهوعبارة عن نصوص شعرية قديمة يكثر فيها الغريب والنادر وما وأده الاستعمال . هذا إلى جانب جهوده في المجامع اللغوية .

(٢) : انظر : أحمد بن فارس بن زكريا ((معجم مقاييس اللغة)) تحقيق عبد السلام هارون ، ط٢ . القاهرة (١٣٩٠هـ) ٣ : ١٦٢ .

(٣) : ديوان ((الطائر الغريب)) : ٩٠ .

(٤) : ابن منظور ((لسان العرب)) ط١ . بيروت (١٤١٠هـ) ٨ : ٤٣٠ .

(٥) : السابق ١١ : ٢٥٦ .

كمن يُريغ ادراك الذحْل وهو فتًى
وشـــاب ، ثـم أفـــيتَتْ درك أوتـــار

وكلمـة (الصيهد) بمعنى الفـلاة التي لا ينـال مـاؤهـا[1] في قـولـه من قصيدة (هل ما مضى)[2] :

نَحـدو على أجمـالنَـا في الصَّيْهَدِ
و لا نـبـــالي بـالخـطـوب الرُصَّـدِ

ويستخدم كلمة (بَسَأتْ) في قولـه من قصيدة ((الشيب))[3] :

وقدْبَسَأتْ نفسي عن الشيء من ثرى
جَديبٍ ومـن روضٍ تـكـهَّلَ آرض

ويحس بصعوبتها فيذكر المعنى المدعوم بالشاهد اللغوي فيقول : ((بسأت : ألفَت . قال مؤرج السدوسي :

بسأت بالشيء ، حتى مـا أراع بـه
وبالمصـــائب في أهلي وخـلاني[4]))

ومع أن حسين سرحان حاول في الشواهد السابقة وصل المفردات المعجمية ببنائه اللغوي إلا أنه لم يستطع منحها عمقاً وانسجاماً مع سواها ، واستمرت على غرابتها مؤكدة حرص الشاعر على استعراض الثقافة الخاصة من خلال الموروث اللغوي . وقد أشار أبو عبد الرحمن بن عقيل الظاهري إلى شيء من ذلك في معرض دراسته للغة الشاعر فقال : ((حسين سرحان لم يستوح مفرداته من مشافهته في البادية ، وإنما كان يستحيي ما وأده

---

(١) : السابق ٣ : ٢٦٠ .
(٢) : ((الطائر الغريب)) : ١٢٩ .
(٣-٤) : ديوان ((أجنحة بلا ريش)) : ١٢٩ . ومعنى بسأ بالشيء : أي مَرَنَ عليه .انظر(لسان العرب) ١ : ٣٤.

الاستعمال وحفلت به المعجمات – إما عن بحث ، وإما من ذاكرته بعد قراءة جادة لمتون اللغة وشواهدها .. ولكنه لم يكن متقعراً يحشد عشرات الألفاظ الغريبة في صعيد واحد ، وإنما كان يتخول قراءه باللفظ الغريب الفصيح غير الحوشي ، ويعمي على الغرابة أحياناً بصياغته الأدبية الممتعه ..(١) » .

وهذا شاعر آخر من شعراء هذا الطور هو عبد الله بن خميس يحرص على اجتلاب بعض الألفاظ الغريبة ذات الطابع الحوشي للعربية القديمة ، فلا يجد مفراً من تكلف استعمال (اسبكرت) في قوله من قصيدة « ربع نجد »(٢) :

وزهى الشعر وازدهى واسبكرت في المجالي شئونه وشجونه

أو استعمال لفظة (طخياء) و (متلئب) في قوله من قصيدة « تحية الزبير »(٣) :

يموج في طخياء أفكاره لم يدرك الدنيا و لا الآخرة

وقوله في قصيدة « هذه الجزيرة »(٤) :

ولها في فم الزمان دَويٌّ مُتلَئِبٌ تحارُ فيه العقولُ

وفي هذه القصيدة - هذه الجزيرة - يبدو ابن خميس حريصاً على الغوص في أعماق الموروث اللغوي ، وانتشال بعض المفردات المندثرة التي تذكر بلغة القدماء من مثل : « الوخد - الذميل - التموك .. »(٥) في قوله :

---

(١) : « الشعر في البلاد السعودية في الغابر والحاضر » ط٢ ، الرياض (١٤٠٥هـ) : ٣٤ .
(٢) : « الديوان الثاني » : ٩ . و (اسبكر) بمعنى : امتد . انظر « مقاييس اللغة لابن فارس » ٣ : ١٦٣ .
(٣) : ديوان « على ربى اليمامة » : ١٦٢ . و (الطخياء) : شديدة الظلمة ، انظر « لسان العرب » ١٥ : ٥ .
(٤) : السابق : ٦٥ . والمتلئب : الممتد . انظر « لسان العرب » ١ : ٢٣٣ .
(٥) : السابق : ٦٣ . والتموك : المكتنز بالسمن . انظر « لسان العرب » ١٠ : ٤٠٦ .

تشهدُ العيس حُسّراً من وجاها شفّها الوخْدُ والسُّرى والذميلُ
ضامراتٍ كأنهنّ العراجينُ طواها بعد التموكِ النحولُ

ويتخفف شعراء من أمثال : محمد بن علي السنوسي ، محمد العقيلي ، ضياء الدين رجب ، حسين عرب .. من حدة هذا الأثر المباشر باستعمالهم لأقل القليل من الألفاظ المعجمية التي تتراوح بين الغرابة والندرة ، ومع وجودها في نتاجهم الشعري إلا أنها تنحصر في أضيق الحدود ، وتساقط مثل هذا الأثر المباشر في معجمهم اللفظي مما يمكن حمله على الاستجابة لطواعية المحفوظ واقتضاء الوزن .

ومن الأمثلة القليلة التي رصدها الباحث في معظم نتاج الشعراء السالف ذكرهم :

استعمال الشاعر محمد السنوسي للفظة ((سميدع)) في قوله من قصيدة (نداء)[١] :

ومن ضاق ذرعاً بالحياة فإنها تضيق به وهو الكريم السميدع

وكلمة ((جاحم)) في قوله من قصيدة (فارس الأحلام)[٢]:

وطريق المجد مشبوب اللظى جاحم الرمضاء ملغوم كؤود

ولفظتي ((كزازة)) و ((جران)) في قوله من قصيدة (صوفية شاعر)[٣]:

مستلذاً كزازة العيش في الو حدة والليل ضارب بجرانه

واستعمال ضياء الدين رجب للفظة ((خذروف)) في قوله من قصيدة (اشتياق)[٤]:

---

(١) : ((الأعمال الكاملة)) : ١٤ . السميدع : السيد الكريم الجميل الجسم وقيل هو الشجاع . انظر ((لسان العرب)) ٨ : ١٦٨ .
(٢): السابق : ١٣٩ . جاحم : شديد التوقد والالتهاب . انظر ((لسان العرب)) ١٢ : ٨٤ .
(٣): السابق : ٧٥ . الكزازة : بمعنى الغليظة والضيقة ((لسان العرب)) ٥ : ٤٠ .
(٤): ديوان ((ضياء الدين رجب)) : ٣٢٣ . أرقل : أسرع ((اللسان ١١ :٢٩٣)) . الخذروف : السريع في جريه ، والراء فيه زائدة ، وإنما هو من خَذف ، كأنه في جريه يتخاذف أي يتقاذف إذا ترامى ، والخذوف : السمينة . رفا ورفلّ بمعنى : المسكّن من الرعب . انظر ((مقاييس اللغة لابن فارس)) ٢ : ١٦٥ ، ٢٥٢ ، ٤٢٠ .

لقد فاتها لهوُ الصِّغار فأرقلت إليه بخذروف الوليد الذي رفا

كما تتبدى طواعية المحفوظ في استعماله للفظتي ((سجوفه)) و ((طخياء)) في قوله من قصيدة (ليل وهول)[1]:

وليلٍ كجوف الضعْن ذُكن سُجُوفه رمتني به طخياءُ غوْر قرارها

ومن الأمثلة القليلة التي وردت عند الشاعر محمد العقيلي استخدامه للفظة ((اسبطر)) في قوله من قصيدة (ملحمة فلسطين)[2]:

حتى إذا ما اسبطر الليل وانتصفت ساعاته ومضى من وقته هزَعُ

ولفظة ((الصلادم)) في قوله[3]:

زلزل الكونَ حادثٌ روع الدنـ ـيا ومادت له الرواسي الصلادم

ولفظة ((ذرٌّ)) في قوله[4]:

ولما ذرَّ قرنُ الشمس سرنا لصوب الشرق نبتدرُ ابتدارا

وتلحظ طواعية المحفوظ اللغوي في البيت الأخير حيث عمد العقيلي إلى استخدام اللفظة المعجمية بتركيبها الجاهز؛ حيث ورد في تفسير مادة (ذرّ) لابن فارس : ((ذرّت الشمسُ ذروراً ،إذا طلعت ، وهو ضوء لطيفٌ منتشر. وذلك في قولهم :لا أفعله ما ذرّ قرن الشمس.))[5].

---

(١): السابق : ٣٦ . أسجاف وسجوف جمع سجف وهو الستر ، واسجفت الستر أي أرسلته وأسبلته . انظر ((لسان العرب ٩ : ١٤٤)) .

(٢) : ((المجموعة الشعرية الكاملة لأشعار العقيلي)) : ٨٠ . اسبطر : أسرع وامتد . انظر ((لسان العرب ٤ : ٣٤٢)).

(٣) : السابق : ٢٥٩ . الصلادم : الشديد الصلب . انظر ((لسان العرب ١٢ : ٣٤٢)) .

(٥): السابق : ١٥٤ .

(٥) : ((مقاييس اللغة)) ٢ : ٣٤٣ .

وأخيراً يشير الباحث إلى سبعة ألفاظ مندثرة تتراوح بين الغرابة والندرة ، هي مجموع ما تساقط من مفردات معجمية في الجزء الثاني من «المجموعة الشعرية الكاملة» لحسين عرب ، وفي ذلك تأكيد على انحصار هذا الأثر المباشر في أضيق الحدود عند هذا الشاعر وأمثاله من طبقته :

- لفظة « نهابير » بمعنى المهالك والأمور الشديدة الصعبة [١] .. في قوله من قصيدة (جموح النفس) [٢] :

وكم قرّحتنا ، والليالي طويلة نهابيرُ ، تدمى في الحشايا قروحها

- لفظة « الشماريخ » بمعنى رؤوس الجبال [٣] . في قوله من قصيدة (الماضي والحاضر) [٤] :

تعنُو الشماريخُ للجُلّى ، إذا نزلت
بها ويندكُّ ، ما استعلى من الجبل

- لفظتا « الصُّوَى » وهي الأعلام من الحجارة الصلبة [٥] . و« جرانه » الجران باطن العنق وقيل : مقدّم العنق من مذبح البعير إلى منحره ، فإذا برك البعير ومد عنقه على الأرض قيل : ألقى جرانه بالأرض . وفي حديث عائشة رضي الله عنها : حتى ضرب الحق بجرانه ، أرادت أن الحق استقام وقرّ في قراره ، كما أن البعير إذا برك واستراح مدّ جرانه على الأرض أي عنقه [٦] .

وقد تضمنها البيت التالي من قصيدة (القلب المحزون) [٧] :

---

(١) : انظر : «لسان العرب» ٥ : ٢٣٩ .
(٢) : « المجموعة الكاملة » ٢ : ٦٠ .
(٣) : «لسان العرب» ٣ : ٣١ .
(٤) : «المجموعة الكاملة » : ٢ : ٩٦ .
(٥) : انظر : «مقاييس اللغة» ٣ : ٣١٧ .
(٦) : انظر : «لسان العرب» ١٣ : ٨٦ .
(٧) : «المجموعة الكاملة » ٢ : ١٥٩.

قفْ حيثُ أنتَ ، فقد بعُدت عن الصُّوَى

هَـذا السرابُ ، وأنتَ بين جـرانــه

أي أنــه ابتعـد عن الأعـلام التي يمكن الاهتداء بـها ، واستقر في قرار متشابـه من السـراب الممتد .

ـ لـفـظـة «سجـاف» بمعنى إسبـال شيء ساتر[1] . في قـولـه من قصيدة «أفـواف»[2]:

ولَـرُبَّ وجْـــهٍ يســتبـيكَ روَاؤُه

جـعـل الرَوَاءَ – لـمـا يـجِنُّ – سِجَافـا

ـ لـفظتـا «جاحم» وهـو المكـان الشديد الحـر ، مـن شدة التـوقـد[3] . و «مسْبطر» وهـو المسرع الممتـد[4] . وذلك في قـولـه مـن قصيدة «القـائد»[5]:

أجـــاحـــمٌ مـســتـبـدٌ أم عـــاصـــف لا يُـــرَدُّ ؟

أم جـحـفـلٌ مـسبـطِـرٌ يحـدوه ، بـرقٌ ورعـــدُ ؟

وهـكـذا تستمر استعمالات أغلب الألفـاظ المعجمية - عند هؤلاء الشعراء - في إطـار أداء وظائـفها الدلالـية ، دون استشراف لمـا يمكـن أن تـقوم بـه من دلالات إيحائية تسـاعد - أحـيـانـاً - على منح الألفـاظ المعجمية عمقاً مضـافاً وتجعلها منسجمة مع غيرهـا في النسيج الشـعري .

---

(١) : «مقاييس اللغـة» ٣ : ١٣٦ .
(٢) : «المجموعة الكاملة» ٢ : ١٧٣ .
(٣) : انظر «لسان العرب» ١٢ : ٨٤ .
(٤) : السـابق ٤ : ٣٤٢ .
(٥) : «المجموعة الكاملة» ٢ : ٢٥٤ .

ب - التراكيب :

لقد أخلص شعراء هذا الطور لتراثهم اللغوي الأصيل . فصنعوا لغتهم من لغته بعد قراءته وتذوقه ، والتمرس بمختلف أساليبه وتراكيبه . ووطنوا موهبتهم الشعرية على احترام نظام لغته العربية الفصحى في كل ما يتعلق بتركيبها النحوي والصرفي ، ولم يسمحوا لأنفسهم بالخروج عليها إلا في النادر الذي تسمح بمثله الضرورة الشعرية التي يحتّمها الوزن غالباً[1] .

وهذا لا يعني أنهم ينغلقون على محاكاة وتقليد الإرث اللغوي القديم دون وصل الماضي بالحاضر . إذ يدرك المتأمل في نسيج لغتهم الشعرية أن عمق ثقافتهم التراثية ساعدهم على تكوين خبرات ومهارات لغوية مكنتهم من تمثل اللغة ودمجها بإحكام في نسيج صياغتهم دون أن يفقدوا أصواتهم الخاصة ، أو يهبطوا عن مستوى اللغة في الفصاحة وأصالة الأسلوب . ويظهر مثل ذلك في طرائق استخدامهم لكثير من ظواهر التركيب اللغوي المألوفة في موروث الشعر من مثل : الاستفهام والتكرار وأسلوب الحوار ... وغيرها ، حيث أثبتوا - مع تفاوتهم في استخدامها بين مكثر ومقل – قدرتهم على توظيفها بإتقان في نسيج صياغتهم الشعرية ؛ وشواهد ذلك في نتاجهم مما يضيق عنه الحصر ، ومنه ما تضمنه قول حسين عرب من قصيدة ((الشعر الحر))[2] :

قال لي صاحبي : أفي الشعر شعرٌ ... غيرُ حُرٍّ ، وفيه شعر حُرٌ ؟
قلت : كلا ، وإنما الشعرُ فنٌ ... ذو بحور ، لهن مدٌ وجزرُ
قال : في وزنه يقولون : قيدٌ ... مستبدٌ ، وفي قوافيه حَجْرُ

---

(١) : من ذلك على سبيل الاستشهاد قول محمد السنوسي من قصيدة (هموم الحياة) : ((الأعمال الكاملة ٧٥٦ .))

أتراه إن جاع يأكل تبراً ... أو يعب النضار إن كان صادِ

حيث جاءت كلمة ((صادِ)) مكسورة لتوافق القافية ، ومثل ذلك تسمح به الضرورة الشعرية . والصحيح فيها ((صادياً)) خبر كان منصوب .

(٢) : ((المجموعة الكاملة)) ٢ : ٢٧٠ .

قلتُ : في وزنه جمالٌ وإيقاعٌ وأسرٌ ، وفي قوافيه سحرُ

حيث تبدو خبرة الشاعر ومهاراته اللغوية من خلال سهولة توظيفه لأسلوب الحوار – الإنشائي – المبني على جمل الاستفهام وجوابها وما اشتملت عليه من بنية إيقاعية صادرة عن صياغة التكرار المكثف .

وهذا الأخير – التكرار المكثف – ساعد على إحداث توازن صوتي مسموع في تركيب النفي الذي عوّل عليه محمد السنوسي في قوله من قصيدة «الشعر الحر »[1]:

لا العود عودي و لا الأوتار أوتاري
و لا أغاريدكم من شدو أطياري
من أين جئتم بهذا الطير و يحكمو
لا الريش ريشي ولا المنقار منقاري

كما ساعد على الامتداد بالفكرة في تركيب الاستفهام الإنكاري الذي استخدمه أحمد عبد الغفور عطار في قوله من قصيدة « حمار فوق الرؤوس »[2] :

يا صاح ما الصبر إن الصبر معجزة والصبر تعزية الواني ومن هانا
فكيف تنصحني بالصبر واعجبا أن تطري العجز يا من كنت بركانا
كيف التصبر والمأفون منتفخ رياً ويغدو العظيم الندب صَدْيانا
كيف التصبر والرعديد في شبع والقرم يطوي الليالي السود غرثانا
كيف التصبر والمملوك في حلل يختال فيها ويمشي الحر عريانا
كيف التصبر والظلّيم يحمده من كان بالأمس للظُّلام طعّانا

وإذا كان ما تقدّم – من شواهد في هذا المبحث وفصول سبقت – يشي بحرصهم على متانة التراكيب اللغوية وأصالتها ، ومقدرتهم على توظيفها في نسيج لغتهم الشعرية ،

---

(١) : «الأعمال الكاملة» : ٦٤٧ .
(٢) : ديوان « الهوى والشباب » : ٤٦ .

حتى بدا الحرص على الديباجة وسلامة العبارة وأصالة التركيب ملمحاً بارزاً في لغتهم الشعرية ، فإن المتأمل في شعرهم يستوقفه ميل جزء من النتاج الشعري إلى التخفف من التراكيب الجزلة ذات الألفاظ الفخمة ، ومن ثم الاقتراب من بساطة التركيب وسهولة العبارة ، على نحو يذكّرُ بالأساليب والتراكيب اللغوية السهلة التي عمد إليها المحدثون – منذ القرن الهجري الثاني – من أمثال بشار بن برد وأبي العتاهية .. وعلى نحو يذكّر أيضاً بما تردد في أسلوب (البهاء زهير) من بساطة تراكيبه واقتراب لغته من لغة الحياة اليومية في عصره .

ومن الأمثلة التي يلحظ فيها ميل الشاعر إلى اختيار الصياغة البسيطة والألفاظ السهلة التي تقرّب النص من الأساليب النثرية قول عبد الوهاب الآشي من قصيدة « لم أدر ماذا حل بي »[(١)] :

مضت شهور أربعة ... أمسيت فيها إمعهْ
مشرد الفكر كمنْ ... يبحث شيئاً ضيعه
بلى أضعت مأملي ... وكل أفراحي معه
لم أدر ماذا حل بي ... أضاع عقلي مضيعه

وقول عبد القدوس الأنصاري من قصيدة « الأديب والحرب »[(٢)]:

أجلْ أجل أين القلم ... أحيي به هذي الرمم
أجل أجل هات القلم ... لأملأ الدنيا كلم
حول النضال والحروب ... والحماس المحتدم

وقول محمد بن علي السنوسي في قصيدة « فرحة العيد »[(٣)] :

---

(١) : ديوان «شوق وشوق» : ١٦٣ .
(٢) : ديوان « الأنصاريات » : ٣٦ .
(٣) : « الأعمال الكاملة » : ٧٩٣ .

أهـلاً بـعـيـد الأمـــاني عـيـد الـهنا والتـهـــاني
لـكـــل قـــاص ودانـي في أرضـنـا الـعـربـيـة
الشـعـب هـــلـل وكـبر والكـون غـنى وأزهـــر
والـعيد في كـــل مـظـهر بـالنـهـضـة الخـالديـــة
في كـل قـلـب بـشـــارة وكـل ثـغـر عـبـــارة
تـلـــقـــاك في كـــل داره بـحـمـد رب الـبـريـــة

كما تلمح سهولة العبارة والتراكيب إلى جانب جودة السبك وحسن اختيار المفردة في قول حسين عرب من قصيدة ((سرب نعمان)) [1] :

وسرب مرّ بعد العصر من
نـعـمـــانَ يـنـســـربُ
وسـيـــاراتـــه وقـفـــت
بـبـاب الـخـيـف تـرتـقـبُ
فـأقـلـقـني ومـــزقـني
غـــزال فـيـــه منتـقـب
تـلـفـتَ حـين شـاهـدني
وأسـرعَ بـاسـمـاً يـثـــبُ

ومن المراث القليلة التي عمد فيها عبد الله بن خميس إلى التخفف من التراكيب القوية المتينة قوله من قصيدة ((من أرسلك)) [2] :

هـل لي يـا (إلـهـام) أن أسـألـكْ بفـتـنـة الـعـالـم مـن أرسـلـكْ
أبـدعـكِ اللهُ عـلـى صـــــورةٍ لـم يُعطـهـا إنسـانـة غـيرَ لـك
قد كتبَ الحسنُ بـهـا طـرّة : لـيست سوى حـوريـةٍ أو مـلـك
بـدريـة الـوجـه ولـكـنّـه مـوردُ الـخـدّ أنـيـق الـفـلـك

---

(١) : ((المجموعة الكاملة)) ٢ : ١٩١- ٩٢ .
(٢) : ديوان ((على ربى اليمامة)) : ٤٣٣ .

كما يحقق حسين سرحان قدراً من ذلك في مثل قوله من قصيدة « هموم »[1] :

يا طِيبَهَا تطردُ عني الكرى ... وتستدر الدمعَ حتى يَسيلْ
رُوحي وقُومي ، فاقذفي بي إلى ... متيهةٍ تضبحُ فيها الوعول
ورافقيني في منامي وفي ... صحوي وفي حُلمي وعند الرحيل

وقوله من قصيدة « الموظف الجديد »[2] :

أصبحْتَ في (قلم اللوا ... زم) كالغلام مسخرا
قد بِعْتَ أربحَ بيعةٍ ... وشَريتَ أغبنَ مشترى
يسعى الزمان إلى الأمَا ... م وأنت تسعى القهقرى

ويعيد ضياء الدين رجب إلى الأذهان بعض ما تردد في أسلوب (البهاء زهير) من خفة في اللفظ وبساطة في التركيب وعذوبة في الوزن إلى جانب استخدام لغة الحياة اليومية في قوله من قصيدة « صورة »[3] :

يا أجمل الغيد حُلّه ... وأحسنَ البِيض لُمّهْ
كالفيء حرّك ظِلّه ... في الأثل نجم ونجمه
قد حامَ يطفئُ غُلّه ... من الشعاع بلثمه
من الشَّفَا ؟ قال : « يالَهْ » ... في بُحّةٍ ذات نغمه
ما شُفْت : في الحي مثله ... كظبية عند قِمّه

إلى أن يقول في نهايتها :

أتى من الأمر حِلّه ... عمّي تلاقى وعَمّه
والمثلُ يَخطب مثله ... ونوّرت منه بسمه
فَصِحْتُ (ذالحين) : أحلى ... قالت من الغَدِ ثمّه

---

(١) : ديوان « أجنحة بلا ريش » : ٨٤ .
(٢) : السابق : ١٥٧ .
(٣) : ديوان « ضياء الدين رجب » : ٢٩٧ .

استمداد بعض التراكيب التراثية الجاهزة :

وفي سياق التأثر المباشر بالمعجم الشعري الموروث يلحظ المتأمل في نسيج لغة شعراء هذا الطور استخدام بعض التعابير التراثية المألوفة التي تنتمي إلى مختلف العصور . ويأتي ترديد بعض الصيغ والتراكيب اللغوية الجاهزة على ألسنة الشعراء - هنا - ليدل على تغلغل بنية التركيب اللغوي الموروث في نسيج معجمهم الشعري ، وصعوبة التخلص من سلطته .

يبدو ذلك من خلال بعض الصيغ التراثية التي حفل بها معجمهم اللغوي وحافظت على موضعها التقليدي الموروث في أوائل الأبيات مثل : يا ويح - ليت شعري - لعاً لك - لهف نفسي - يا رعا الله - يا سقا الله - رعياً - آها - هيهات - يا ويل نفسي - يا لنفسي - ويك - حنانيك - بأبي وأمي .. إلى غير ذلك من اللوازم اللغوية التي سنّها الأسلاف في مستهل البيت الشعري .

ويتضح ذلك في قول عبد الوهاب آشي في مواضع متفرقة :

- فواهاً علينا ما أضل نفوسنا — تساق إلى الجدوى وتأبى سوى الفقر
ألالعاً للفقر إذ فيه ذلة — وقد كان مرغوباً إذا الصول للحر (١)
- رعى الله في بطن الجزيرة أعظماً — لها ما يحير العقل من شامخ الفخر
سقى الله أرماساً حوتها وأطبقت — ثراها عليها وابل العطف والقطر (٢)
- آه خليلي لو أن الدهر أنصفني — ما كنت أخذل والأبطال تقتتل (٣)
- ويح قلبي الشجي يطعمه الوعد — من الغيد في الوصال حفيا (٤)
- ألا أيها العذال كفوا فقد كفى — وما عذلكم إلا مزيداً تصابيا
فيا ويل نفسي من جواها وماجنت — عيوني إذا كانت ترود المغانيا (٥)

---

(١): ديوان ((شوق وشوق)) : ٥٨ .
(٢) : السابق : ٥٧ .
(٣) : السابق : ٤٧ .
(٤) : السابق : ١٤٧ .
(٥) : السابق : ٤٠ ، ٤١ .

وفي مواضع مختلفة من شعر ضياء الدين رجب ومنها :

- رَعْيا لأيام الخيام وعهدها الحاء رعرع حُسنها والباءُ (١)
- ياليت سكرة زعفِهم ومجونِهم إنسانة يُغرى بها الندماء (٢)
- ألا يارعاك الله سوقاً كأنما يُنازع صهباء الدِّنان عنادَها (٣)
- يا سَقَا الله في رحاب القداسا ت طُيوفاً من الهوى المستكن
- يا رعى الله في الدموع الكريما ت مصابيح من جمالٍ وفنّ (٤)

ومن صور ذلك في شعر أحمد عبد الغفور عطار قوله :

- ليت شعري إلى متى يلعب الناس بالشررْ
- ليت شعري إلى متى نجزع الصاب والكدرْ (٥)
- وليت تضني وذكرها حُرَقٌ لعا لهذي المنى نخبِّلُها (٦)
- ياويح جسمي من روحي التي حملت من المصائب أعباء الرسالات (٧)

ومن الصيغ الموروثة التي استعملها حسين سرحان في مستهل الأبيات قوله :

- ألا ليت شعر الشعر مابالُ حلبْهِ سراباً ؟ وقِدْماً يَحْلب الماء والدّما (٨)
- يارب عاذلة وعاذل في حب خرساء الخلاخل
- بكرا يلوماني ويحتدما ن في جورٍ وباطل
- قالا : لعا لك جَدَّه ذا الدهرُ فيك وأنت هازل (٩)
- وَيْكَ تُيمتَ بالرشُوفِ الرَّصُوفِ وتولتكَ بالوصال العنيف (١٠)
- لَعَمْرُ أبي، ماأصلحوا شأن أرضهم فكيف لو احتلوا الكواكب خرَّدا (١١)

(١-٢) : ديوانه : ٣٢٨ .
(٣) : السابق : ٣٣٠
(٤) : السابق : ٣٠١ .
(٥) : «الهوى والشباب» : ١٠٢ .
(٦) : السابق : ١٤٣ .
(٧) : السابق : ٤٩ .
(٨) : «أجنحة بلا ريش» : ٣٨ .
(٩) : السابق : ١٨٤ .
(١٠) : السابق : ٩٨ .
(١١) : السابق : ١٢١ .

كما تأتي مفتاحاً للبيت في مثل قول إبراهيم أمين فودة :

- واهاً لماض كأيام الربيع قضى فيما مضى ، وتوارى حظّي الترفُ (١)
- لهف نفسي عليه أودى شباباً ريّق العمر مثلَ رطب الغصون (٢)
- ويح دهري . وكيف لي بالتأسي ؟ ما زماني من الزمان المؤسي (٣)

ويوافق حسين عرب سابقيه في نمطية التعبير بهذه الصيغ المحفورة في الذاكرة اللغوية عندما يقول :

- لَعَمْرُكَ ، ما الآلام ينساب جيشها على الحُر ، تُدْمِي مُقلتيه ضروبُها (٤)
- وَاهاً لِعُمْرِكَ، قد تصرَّم في رؤى خدّاعة ، تترى عليك جُزافا (٥)
- لَهَفي عليكَ، من الجهول معربداً أعْيا العقولَ ، جهالة وخِلافا (٦)

ومع أن السمة الغالبة على شعراء هذا الطور هي السعي إلى التخلص من أسر القوالب اللغوية القديمة ، إلا أن الباحث يلحظ – أحياناً – اتكاء معجمهم الشعري على بعض التراكيب الجاهزة ، التي أنجزها الأسلاف ، فيعمدون إلى استعارتها بقوالبها ، قاصدين إياها لذاتها ، ويرددونها وفق دلالتها الثابتة دون استشراف لما قد يتحقق في توظيفها من ظلال وايحاءات . واستعمالهم لبعض التراكيب الشائعة في الشعر العربي القديم على هذا النحو يدل على أنهم يستغرقون أحياناً في تقليد شيءٍ من صوت الماضي . وهو ما يلمح في استعمالهم لبعض التراكيب التقليدية الدالة على التجريد ومخاطبة الآخر بصيغة المفرد أو المثنى أو الجمع كما في قول حسين سرحان :

---

(١) : «مطلع الفجر» : ٧٤ .
(٢) : السابق : ١٨٤ .
(٣) : السابق : ١٣٩ .
(٤) : «المجموعة الكاملة» ٢ : ١٠ .
(٥) : السابق ٢ : ١٦٩ .
(٦) : السابق ٢ : ١٧٢ .

- يا خَليليَّ خليـاهُ لشـانِه سادرٌ في الهوى فلا تلحيانه (١)
- قولا لذات اللمى : هل جاءَها خبرٌ فإن صاحبها أودى به السفر (٢)
- ألا ارْبَعْ ، لست منكَ ولست منِي فلاَّ تُجلب عليّ و لا تُهنِّي (٣)

ويكثف عبد الله بن خميس في استعماله لصيغة التجريد وفق دلالتها الأصيلة بمثل قوله :

- ثم ارويا خبراً نلذ سماعه وتحدّثا عن وقعه وأعيدا (٤)
- بالمغاني مجلوة عللاني وابسطا لي من ذكرها واسقياني
وانشرالي سفر الخلود مجاجاً عبقاً عاطر الرؤى والبيان (٥)
- سلِ العلم عن أحباره وفحوله وقف بي على آثاره وطلوله
وقل : أين من كانوا حماة عرينه وفرسان ناديه ومبلغ سوله (٦)

وعلى ذات المنوال يستمر أغلب شعراء هذا الطور في استخدام مثل هذه التراكيب والسياقات التراثية الجاهزة . ويكتفي الباحث بالإشارة إلى بعض منها من خلال الجدول التالي :

عبد الوهاب آشي ((شوق وشوق))	محمد السنوسي ((الأعمال الكاملة))	محمد العقيلي ((المجموعة الكاملة))	حسين عرب ((المجموعة الكاملة ج٢))	د. محمد بن سعد بن حسين ((أصداء وأنداء))
التركيب وموضعه	التركيب وموضعه	التركيب وموضعه	التركيب وموضعه	التركيب وموضعه
قفا واسألا (١١١)	يا رفيقي (٦٥)	عدّ عن خل عنك (٥٧٦)	يا صاحبي (٦٣) فقل للألى (٢٤٨)	خليليّ كُفّا ، وانجدا (٦٤)
فدع عنك هذا(٣٦)	سلوا (٣٤٥)	دع عنك (١٨٧)	أقلوا (٢٤٨)	قفا (١٦١)
خليليّ (٤٥)	يا خليلي (٥٥٠)	خل عنك (١٨١)	دع ، خل ، اهجر(١٨١)	فيا صاحبي (١٦٦)
قفا بالمغاني واسألاها (١٢٢)	عدّ عن هذه الطريق (٦١٨)	ألاربع (٤٥)	أيا جارة الوادي (٥٩)	لا تعذليني (١٤٧)
لا تعذليني (٤٧)	فدع عنك (٥٥٧)	فاربع (١٨٤)	أيا جارتا لا تعذليني (١٠٥)	لحا الله (١٤٨)

---

(١) : ((أجنحة بلا ريش)) : ١٧٥ .
(٢) : السابق : ٢٥ .
(٣) : السابق : ٧٨ .
(٤) : ((الديوان الثاني)) : ٧٧ .
(٥) : السابق : ١٠٠ .
(٦) : ((على ربى اليمامة)) : ٤٥٧ .

هذا ويستوقف المتأمل في جانب من التراكيب الشعرية – عند هؤلاء الشعراء – استعمال بعض التعابير الشائعة في الموروث ، من مثل : المضاف والمنسوب والموصوفات التي تنتمي إلى مختلف عصور الموروث الشعري . ومن خلال ذلك يتابع الشعراء ترديد بعض الصيغ والقوالب الجاهزة التي تظهر من خلالها قوة الموروث وسيطرته على معجمهم الشعري[١] . ويبدو ذلك من خلال استعمالهم لصيغ من مثل : ((كؤوس الهوى[٢] – مغاني الأنس[٣] – ظبا وجرة[٤] – أسد الشرى[٥] – نفح الخزامى[٦] – مسارح ربرب[٧] – ملاعب أنس[٨] – ملهى الظباء[٩] – نسيم الصبا[١٠] – ظبية الوادي[١١] – غادة ضحوك[١٢] – الظبية النافرة[١٣] – مرعى الهوى[١٤] – مرابع الأيك[١٥] – شوك القتاد[١٦] – طائر البان[١٧] – أسد الشرى[١٨] – سيوف الهند[١٩] – عريسة الأسد[٢٠] – بيض الهند[٢١] – صبا نجد ..)) إلى غير ذلك من الصيغ والتراكيب التراثية الجاهزة التي توقفوا باستعمالها دون تجاوز الوظيفة الدلالية البحتة .

(١-٢) : انظر ديوان ((الهوى والشباب)) : ٥٨ / ١٣٤ .
(٣-٥) : انظر ديوان ((ضياء الدين رجب)) : ٢٤٣ / ٣٦٠ .
(٦-٩) : انظر ديوان ((على ربى اليمامة)) : ٣٠٤ / ٣٥٧ / ٤٠٧ .
(١٠-١٤): انظر ((المجموعة الكاملة)) ٢ : ٢٠٣ / ٢٠٤ / ٢٠٧ / ١٨٣ / ٢٦ .
(١٥) : انظر ((الأنصاريات)) : ٦٩ .
(١٦) : انظر ((مطلع الفجر)) : ٦٣ / ١٠٥ .
(١٧-٢١): ((المجموعة الشعرية الكاملة لأشعار العقيلي)) : ١٠٦ / ١٥٢ / ٢١٠ / ١٦٢ / ٢٨٠ .

الخـــاتمة

الخـاتمة

وبعد أن تناول البحث قضية أثر الموروث الشعري القديم في شعر المحافظين السعوديين بالدراسة والتحليل ، انتهى إلى تقديم صورة واضحة المعالم ، تكشف عن حقيقة شعراء تأصل فيهم الانتماء إلى جذور الشعر العربي الموروث ، وتفاوتوا بعد ذلك في طبيعة فهمهم له ، وحدود علاقتهم به ، كما اختلفوا في نسبة تأثره ، وكيفية تمثله ومعالجته وطرائق التعامل معه والتعبير عنه .

وتبين من خلال الدراسة أن موقف الشعر السعودي المحافظ من التراث الشعري يتمثل في نتاج طورين يختلفان في طرائق التأثر بالموروث الشعري الذي ينعكس مختلفاً في الشكل و المضمون لكل طور .

فالطور الأول : وأصحابه هم التراثيون الإحيائيون ، تشددوا في المحافظة على موروث الشعر العربي ، وكادت علاقتهم - التي لا تخرج في الغالب عن دائرة التأثر الصرف والاستمداد المباشر - أن تنحصر في عصور الشعر العربي الأولى ، فالتصقوا بها أكثر من غيرها ، وأداروا جلّ نتاجهم الشعري في فلكها ، وعادوا بالحاضر إلى الماضي وقنعوا بذلك ؛ وبدا أثر الاستمداد المباشر بوضوح في معالجتهم الشعرية سواء في الشكل أو المضمون .

فمن ناحية الشكل :

أثبتت هذه الدراسة أنهم تأثروا في جانب من شعرهم بهيكل القصيدة القديمة الذي يقوم على الأغراض المركبة ، فحافظوا على بناء القصيدة القديمة وترتيبها الموضوعي ، واتبعوا ذلك بالاستمداد المباشر لمقاطع النصوص القديمة واحتذاء معانيها والتأثر المباشر بمذهب العرب وطريقتهم في تأدية تلك الموضوعات . بهدف اظهار المقدرة على النظم في مثل ذلك .

كما أكدت الدراسة على أنهم تمثلوا موسيقى الشعر العربي القديم وهم يختارون أوزان شعرهم وقوافيه ، فتمسكوا بوحدة الوزن والقافية وتساوي الشطرين ، وتقيدوا بأحكام العروض والقافية وحددوها وصفاتها . ولم يلتفتوا إلى ما استحدث في عصور متأخرة من ضروب وزنية وفنون الأداء المحدث . وإلى جانب ذلك كشفت الدراسة عن تأثرهم المباشر بشيوع بعض الأوزان التي مال إليها القدماء وشكلت أكبر نسبة في أشعارهم مثل بحر الطويل والبسيط ، مما يؤكد قلة تنويع استعمال البحور عند شعراء هذا الطور .

هذا بالإضافة إلى إثبات تقاربهم في معاودة استدعاء موسيقى القصائد القديمة والنسج على منوالها في الوزن والقافية ، سواء كان ذلك في إطار معارضاتهم الصريحة أو الوزنية .

وفيما يخص الإيقاع الداخلي كشفت الدراسة عن أن شعراء هذا الطور لم يغادروا طرائق المتقدمين في التصريع والتقفية وفي تقطيع الكلام وتجنيسه والمزاوجة فيه والمطابقة.. وغير ذلك من التشكيلات الإيقاعية المعهودة. وشكل ذلك ملمحاً بارزاً في شعرهم ، وكثيراً ما قصدوا إليه قصداً وتكلفوا الإتيان به .

أما من ناحية المضمون :

فقد أثبتت الدراسة أنهم وافقوا القدماء في موضوعات شعرهم ، والتزموا بها فلم يخرجوا عن الأغراض التقليدية الموروثة، بل إن بعضهم التزم ببعض الأغراض الكبرى التي قام عليها الشعر العربي القديم كالمديح والرثاء دون سواها ، في حين

شكل هذان الغرضان نسبة كبيرة عند باقي الشعراء . ولم يقف الأمر بهم عند هذا الحد من الارتباط المباشر بموروث الشعر القديم بل تجاوزه إلى أبعد من ذلك حين رددوا معاني الموضوعات وأفكارها العامة إلى جانب المعاني الجزئية الخاصة التي رددها الشاعر العربي القديم ، مما يؤكد أن مفهومهم للشعر متوقف عند حدود النسج على منوال الأقدمين في تأليف الأغراض ومتابعة خطاهم في تناول المعاني والأفكار التي انطوت عليها .

وفي جانب الصورة كشفت هذه الدراسة عن تأثرهم المباشر بمفهوم الصورة الشعرية الموروثة من القدماء ، وعزوفهم بأكثرها عن التخلص من إسار الإطار التقليدي المتوارث عن الأجداد ، وأكدت على توقف معظم صورهم عند استمداد الصور الناجزة المستقرة بمحفوظ الذاكرة ومتابعة النسج على منوالها ، دون مخالفتها أو محاولة تطويرها .

ومجموع ما تقدم يشير بوضوح إلى أن شعراء هذا الطور من المحافظين السعوديين انجذبوا إلى كل شئ في الموروث الشعري القديم ولم يتمكنوا من رؤية غيره بعد أن نظروا إليه من الداخل ، وأدى ذلك إلى ذوبانهم فيه وعودة الحاضر إلى الماضي ليعيش في أجوائه ويعبر عن رؤيته وتصوراته .

أما الطور الثاني : وأصحابه هم(المحافظون المعتدلون) ؛ فقد ثبت من دراسة نتاجهم الشعري أنهم يمثلون مرحلة أخرى من التعامل مع موروث الشعر العربي القديم واستثماره . وتبين أن أغلب شعراءهذه المرحلةامتازوا بموهبة شعرية قوية إلى جانب سعة اطلاعهم على الموروث الشعري بمختلف عصوره وحسن الانتقاء من جيده ، كما ظهر بوضوح حرصهم على الانعتاق من سيطرة الموروث والخضوع له ، وابتعادهم عن الإطار التقليدي الخالص الذي اقتصرت فيه المهمة الشعرية عند من سبقهم من شعراء الطور الأول على مجرد المتابعة والمحاكاة واستعادة ماضي الشعر وحسب دون تجاوز ذلك إلى ما يمكن به الاستدلال على موقع الشعر من عصره . وبدا من خلال نتاجهم الشعري محاولاتهم الجادة في وصل الماضي بالحاضر وحرصهم على التوازي مع الموروث .

وخلصت دراسة نتاجهم إلى الكشف عن بعض الظواهر التي صاحبت استخدامهم للموروث ، وتأكد من خلالها وبوضوح اختلافهم عن سابقيهم – شعراء الطور الأول – في طرائق التأثر بالموروث ومن ثم الإفادة منه . وفيما يلي بعض أبرز النتائج التي أسفرت عنها دراسة معالجتهم للشكل والمضمون :

١ـ **الشكل :** أوضحت الدراسة ابتعاد نتاجهم عن التأثر ببناء القصيدة القديمة الذي يقوم على تعدد الموضوعات وترتيبها الهرمي . كما أثبتت تخففهم من تعدد الموضوعات داخل بعض الأغراض التقليدية كالمديح ، وميل أغلب نتاجهم إلى تحقيق الوحدة الموضوعية .

وفي جانب التأثر بموسيقى الشعر القديمة أكدت الدراسة محافظتهم على الموسيقى الشعرية التي ورثوا أوزانها وقوافيها عن أسلافهم من الشعراء العرب ، والتزامهم بها ودفاعهم عنها ضد كل من حاول الخروج عليها بدعوى قصورها عن مواكبة التجديد .

وإلى جانب ذلك رصد البحث تأثرهم بمختلف ظواهر التجديد الموسيقي التي عُرفت في الشعر العربي القديم ، وأثبت قدرتهم على تمثل ومجاراة تجديد القدامى في استخدام البحور

المجزوءة والمشطورة والقوافي المنوعة ، وبقدر ما يحمل هذا من إشارة تدل على موافقتهم لتجديد وتطوير الأسلاف فإنه يدل كذلك على أن التجديد في الموسيقى لا يمكن أن يتم إلا في نطاق المعهود في إرث الأسلاف .

أما من ناحية المضمون :

فقد دلت دراسة الموضوعات التي تناولها شعراء هذا الطور على عمق وتنوع المشارب التراثية الأصيلة التي نهلوا منها ، وأنهم لم يفعلوا كسابقيهم – شعراء الطور الأول – الذين قصروا نتاجهم على تأثربعض الموضوعات التقليدية ولم يخرجوا عليها، بل تجاوزوا ذلك وتوسعوا في اقتفاء آثار كثير من الموضوعات الشعرية التي حفل بها موروثهم المتميز بالثراء ، وإلى جانب محافظتهم على الركائز الأساسية التي تميزت بها أغراض الشعر التقليدية ظهر بوضوح اهتمامهم بتطوير المضامين بما يجعلها متواكبة مع عصرهم منطلقين إلى ذلك من تكوين ثقافي متشبع بأصالة التراث .

وإلى جانب ذلك رصدت الدراسة أثر الموروث في الموضوعات الجديدة التي فرضتها عليهم متطلبات العصر ؛ كالوطنية ، والسياسية ، والاجتماعية ، والوصف .. وتبين من خلال معالجتهم لهذه الموضوعات أنهم وصلوا الماضي بالحاضر وأخذوا في تجاوز مرحلة استمرارية وضع الماضي قبل الحاضر ، وأنهم يتفاعلون مع التراث من خلال توظيفه في الموضوعات المستحدثة ، واتخذت علاقتهم بالموروث بعداً جديداً وإن لم تتخل في كثير من الأحيان عن سمة المباشرة .

ومع أن كثيراً من شعراء هذا الطور حاولوا إظهار قدرتهم على الربط بين الماضي والحاضر من خلال استخدامات متفاوتة تراوحت بين استلهام بعض المضامين التراثية واستثمارها في الموضوعات المستحدثة إلا أنهم التزموا فيها بالأداء التقليدي ، واستمرت ثقافتهم التراثية تلقي بظلالها على معالجتهم الشعرية لتلك الموضوعات وسواها .

قائمة المصادر والمراجع

١ـ **الأبشيهي** ، شهاب الدين أحمد بن محمد : «المستطرف في كل فن مستظرف» ، تحقيق د. عبد الله الطباع ، دار القلم ، بيروت ١٤٠١هـ .

٢ـ **ابن الأثير** ، ضياء الدين نصرالله بن محمد :«المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر» ، قدم له وشرحه وعلق عليه د. أحمد الحوفي ، د. بدوي طبانة ، منشورات دار الرفاعي ، ط٢ ، الرياض ١٤٠٣هـ .

٣ـ **إسماعيل** ، د. عزالدين :«الشعرالعربي المعاصرقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية» ، دار الثقافة ، بيروت . « الأدب وفنونه» ، دار الفكر ، ط٦ .

٤ـ **الأصبهاني** ، أبي الفرج : «الأغاني» ، طبعة دار الفكر ، بيروت .

٥ـ **الآمدي** ، أبو القاسم الحسن بن بشر : «الموازنة بين الطائيين» ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ، القاهرة .

٦ـ **أمين** ، د. بكري شيخ : «الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية» ، دار صادر ، بيروت ، ١٣٩٢هـ ـ ١٩٧٢م .
: « مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني » ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ١٣٩٩هـ .

٧ـ **الأنباري** ، أبي البركات عبد الرحمن بن محمد : « اللمعة في صنعة الشعر» ، تحقيق د.صلاح الدين الهادي ، ط١، نادي المدينة المنورة الأدبي١٤١٤هـ.

٨ ـ **أنيس** ، د. إبراهيم : «موسيقى الشعر» ، دارالقلم للطباعة والنشر ، ط٤، بيروت ، لبنان .

٩ـ **بدوي** ، د. صالح جمال :«في خصوصية وحدة الأدب العربي/العوامل والمظاهر» ، مكتبة نهضة الشرق ، جامعة القاهرة .

١٠ـ **بركات** ، محمود محمد :«شعرابن عثيمين / دراسة في الشكل والمضمون» ، شركة كاظمة للنشر ، ط١ ، الكويت ١٤٠٥هـ .

١١ـ **البصير** ، د. كامل حسن : «بناء الصورة الفنية في البيان العربي» ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ١٤٠٧هـ ـ ١٩٨٧م .

١٢ـ **البغدادي** ، عبد القادربن عمر : «خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب» ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، ط١ ، القاهرة ١٤٠٦هـ .

١٣- **بكار**، د. يوسف حسين : «بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث» ، دار الأندلس ، ط٢ ، بيروت ، لبنان ١٩٨٢م .

١٤- **التطاوي** ، عبد الله : «قصيدة المديح بين البحتري وابن المعتز» ، جامعة القاهرة .

١٥- **أبو تمام** ، حبيب بن أوس : الوحشيات «الحماسة الصغرى» ، علق عليه وحققه عبد العزيز الراجكوني ، وزاد في حواشيه محمود شاكر ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٠م .

١٦- **الجرجاني** ، عبد القاهر : «أسرار البلاغة» ، تحقيق هـ . ريتر ، دار المسيرة ، ط٣ ، بيروت ١٤٠٣هـ .

١٧- **الجرجاني** ، علي بن عبد العزيز : « الوساطة بين المتنبي وخصومه» ، تحقيق وشرح محمدأبوالفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة.

١٨- **ابن جعفر** ، قدامة : « نقد الشعر» ، تحقيق كمال مصطفى ، ط٣ .

١٩- **الجمحي** ، محمد بن سلام : «طبقات فحول الشعراء» ، تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني ، القاهرة .

٢٠- **الجندي** ، علي بن السيد : «الشعراء وإنشاد الشعر» ، دارالمعارف بمصر ١٩٦٩م .

٢١- **الجوهري** ، إسماعيل بن حماد : « الصحاح / تاج اللغة وصحاح العربية» ، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار ، ط٢ ١٤٠٢هـ .

٢٢- **جيده** ، د. عبد الحميد : « الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر» ، ط١، ١٩٨٠م.

٢٣- **الجيلاني** ، محمد المرزوقي : «يا ليل الصب ومعارضاتها» ، الدارالعربية للكتاب ، تونس ١٩٧٦م .

٢٤- **الحامد** ، د. عبد الله الحامد : «الشعرالحديث في المملكة العربية السعودية خلال نصف قرن» ، دار الكتاب السعودي ، ط٢ ، الرياض ١٤١٣هـ .
: «نقد على نقد» ، إصدار نادي القصيم الأدبي ببريدة ، ط١ ١٤٠٨هـ .
: «الشعرفي ظلال دعوة الشيخ محمد بن عبد الوهاب» ، دار الكتاب السعودي ، ط١، ١٤٠٦هـ.
: «في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية» ، ط١ ، ١٤٠٢هـ .

٢٥- **الحاوي** ، إيليا : « فن الوصف وتطوره في الشعر العربي» ، دارالكتاب اللبناني ، ط٣ ، بيروت ١٩٨٠م .

٢٦- **حجاب** ، د. محمد نبيه : «روائع الأدب في عصور العربية الزاهرة » ، دار المعارف بمصر ، ط٢ ١٩٧٣م .

٢٧- **حسين** ، د. طه : « حديث الأربعاء » ، دار المعارف بمصر ، الطبعة الثالثة عشرة .

٢٨- **بن حسين** ، د.محمد بن سعد :«الشاعر الكبير محمد بن عبد الله بن عثيمين/ شعره ونثره» ط١ ١٤١٢هـ .

٢٩- **الحقيل** ، عبد الكريم بن حمد : «شعراء العصر الحديث في جزيرة العرب » ، ط٢، ١٤١٣هـ.

٣٠- **الحلو** ، د.عبد الفتاح محمد : «شعراء هجر » ، دار العلوم ، الرياض ، ١٤٠١هـ -١٩٨١م .

٣١- **الحموي** ، تقي الدين أبي بكر علي (ابن حجة) : « خزانة الأدب وغاية الأرب » ، شرح عصام شيخو ، دار ومكتبة الهلال ، ط٢ ، بيروت ١٩٩١م .

٣٢- **ابن خلدون** ، عبد الرحمن : «مقدمة ابن خلدون» ، دار إحياء التراث العربي ، ط٤ ، بيروت .

٣٣- **أبو داهش** ، د. عبد الله بن محمد : «المفقود من شعر علي بن محمد السنوسي» ، نادي جازان الأدبي ، ط١ ١٤٠٨هـ .

٣٤- **الرافعي** ، مصطفى صادق : « تاريخ آداب العرب » ، المطبعة التجارية ، القاهرة .

٣٥- **ريحان** ، موسى مرزوق : «شعر ابن عبد ربه» ، جمع وتحقيق ودراسة ، القاهرة ، ١٩٧١م .

٣٦- **زايد** ، د. علي عشري : «الرحلة الثامنة للسندباد/ دراسة فنية عن شخصية السندباد في شعرنا المعاصر» ، ط١ ، القاهرة ١٤٠٤هـ .
: «قراءات في شعرنا المعاصر » ، ط١ ، العروبة . الكويت ، ١٩٨٢م .
: « استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر » ، دار الفكر ، القاهرة .

٣٧- **الزوزني** ، أبي عبد الله الحسين بن أحمد : «شرح المعلقات العشر» ، المكتبة الشعبية ، بيروت ١٩٦٩م .

٣٨- **سالم** ، د. عبد الرشيد عبد العزيز : «شعر الرثاء العربي واستنهاض العزائم» ، وكالة المطبوعات ، ط١ ، الكويت .

٣٩- **السعافين** ، د. إبراهيم : «مدرسة الإحياء والتراث» ، دار الأندلس ، ط١ ١٤٠١هـ .

٤٠- **السكري** ، أبوسعد الحسن بن الحسين : «شرح أشعار الهذليين» رواية أبي الحسن علي بن عيسى النحوي ، تحقيق عبد الستار أحمد فرج ، راجعه محمود شاكر ، مكتبة دار المعرفة ، القاهرة : ١٩٦٥م .

٤١- **ابن سلام** ، أبي عبيد القاسم : « كتاب الأمثال» تحقيق د.عبد المجيد قطامش ، ط١، ١٤٠٠هـ .

٤٢- **ابن سلم** ، أحمد سعيد : «موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال ستين عاماً» ، نادي المدينة المنورة الأدبي .

٤٣- **السماعيل** ، د. عبدالرحمن اسماعيل : «المعارضات الشعرية / دراسة تاريخية ونقدية» النادي الأدبي الثقافي ، الطبعة الأولى ، جدة ، ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م .

٤٤- **ابن سناء الملك** ، هبة الله بن جعفر : « دار الطراز في عمل الموشحات» تحقيق جودت الركابي ، دمشق ١٩٤٩م .

٤٥- **السنوسي** ، محمد بن علي : «مع الشعراء/ دراسات وخواطر أدبية» نادي جازان الأدبي ، ط١ ١٣٩٧هـ .

٤٦- **ابن سورة** ، أبو عيسى محمد بن عيسى : « الجامع الصحيح وهو سنن الترمذي» تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر ، دار الكتب العلمية ، ط١ ، بيروت ، لبنان ١٤٠٨هـ - ١٩٨٧م .

٤٧- **السيد** ، د. إبراهيم محمد : « التصريع المستأنف داخل القصيدة العربية» ط١، القاهرة .

٤٨- **ابن الشجري** ، « مختارات شعراء العرب» تحقيق د. نعمان محمد أمين طه ، ط١ ، القاهرة ١٣٩٩هـ .

٤٩- **شيخو** ، لويس : «شعراء النصرانية في الجاهلية» ، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز ، القاهرة .

٥٠- **الصبان** ، محمد سرور: «المعرض» جمع وترتيب محمد سرور الصبان ، المطبعة العربية ، شارع المزين بالموسكي ، مصر .
: «أدب الحجاز» ، جمع محمد سرور الصبان ، ط٢ ١٣٧٨هـ .

٥١- **الصفدي** ، صلاح الدين خليل بن أيبك : «توشيع التوشيح» ، تحقيق البير حبيب مطلق ، دار الثقافة ، ط١ ١٩٦٦م .

٥٢- **الصولي** ، أبي بكرمحمد بن يحيى : «أخبارأبي تمام» ، تحقيق د. خليل عساكر ، د. عبده عزام، د. نظيرالإسلام الهندي ،مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٣٧م .
: «أخبارالشعراء المسمى كتاب الأوراق» عني بجمعه ونشره : هيوران دن ، مطبعة الصاوي ، ط١ ، القاهرة .

٥٣- **الضبيب** ، د. أحمد محمد : «على مرافئ التراث» ، دارالعلوم للطباعة والنشر ، ط١، الرياض ١٤٠١هـ .

٥٤- **الضبي** ، المفضل بن محمد بن يعلى : «المفضليات» ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر ، عبد السلام هارون ، دار المعارف ، ط٧ ، مصر .

٥٥- **ضيف** ، د. شوقي : «دراسات في الشعر العربي المعاصر» ، دار المعارف ، ط٦، مصر .
: «العصر العباسي الأول» ، دار المعارف ، ط٢ ، مصر .

٥٦- **الطاهر** ، د. علي جواد : « الشعر ومتغيرات المرحلة» ، دار الشئون الثقافية العامة بغداد ١٩٨٦م .

٥٧- **الظاهري** ، أبوعبدالرحمن بن عقيل « الشعرفي البلادالسعودية في الغابروالحاضر» ط٢ ، الرياض ١٤٠٥هـ .

٥٨- **العباسي** ، عبد الرحيم بن عبد الرحمن : «معاهد التنصيص على شواهد التلخيص» تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، عالم الكتب، بيروت .

٥٩- **عبد الدايم** ، د. صابر: «موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور» ، مكتبة الخانجي ، ط٣ ، القاهرة ١٤١٣هـ .

٦٠- **عبد الجبار**، عبد الله : «التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية» ، معهد الدراسات العربية العالمية ، ١٩٥٩م .

٦١- **آل عبد المحسن** ، إبراهيم بن عبيد : «تذكرة أولي النهى والعرفان» ، الطبعة الأولى ، الرياض .

٦٢- **ابن عبد الملك** ، أبي سعيد عبد الملك بن قريب : «الأصمعيات» تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر،عبد السلام هارون، دارالمعارف ،الطبعة الخامسة ، مصر.

٦٣- **عبد النور** ، جبور : «المعجم الأدبي» ، دارالعلم للملايين ، ط١، بيروت ١٩٧٩م .

٦٤- **عز الدين** ، د. يوسف «في الأدب العربي الحديث» الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

٦٥- **عساف** ، د. ساسين : «الصورة الشعرية» ، بيروت ١٩٨٥م .

٦٦- **العسكري** ، أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل : « الصناعتين ، الكتابة والشعر» تحقيق د. مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، ط١ ، بيروت ، ١٤٠١هـ - ١٩٨١م .

٦٧- **عصفور** ، د. جابر : « الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب» دارالتنوير ، ط٢ ، بيروت ١٩٨٣م .

٦٨- **العطوي** ، د. مسعد : « أحمد الغزاوي وآثاره الأدبية» ط١ ، ١٤٠٦هـ .

٦٩- **العقاد** ، عباس محمود: «أشتات مجتمعات في اللغة والأدب» ، دارالمعارف ، ط٥ ، مصر.
: «عيد القلم ومقالات أخرى» تحرير حسن عبد الله الحساني ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت .

٧٠- **العلوي** ، أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا : «عيار الشعر» ، تحقيق د. عبد العزيز بن ناصر المانع ، مكتبة الخانجي بالقاهرة .

٧١- **عليان** ، د. أحمد محمد : « أبو العتاهية / حياته وأغراضه وشعره» ، دار الكتب العلمية ، ط١ ، بيروت ١٤١١هـ .

٧٢- **الغرناطي** ، محمد بن يوسف الشهير بأبي حيان الأندلسي الغرناطي :«تفسير البحر المحيط» ، دار الفكر للطباعة والنشر ، ط٢ ، ١٤٠٣هـ .

٧٣- **ابن فارس** ، أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا :« معجم مقاييس اللغة» ، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، ط٢ ، ١٣٨٩هـ .

٧٤- **الفراهيدي** ، الخليل بن أحمد : « كتاب العين» لأبي عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي ، تحقيق د. إبراهيم السامرائي ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت .

٧٥- **فرج** ، نبيل : « مواقف تراثية» ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة .

٧٦- **الفوزان** ، د. إبراهيم بن فوزان : «الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد» مكتبة الخانجي ، ط١ ، القاهرة ١٤٠١هـ - ١٩٨١م .

٧٧- **ابن قتيبة** ، أبو محمد عبد الله بن مسلم : «الشعر والشعراء» تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر ، دار المعارف ، مصر.

٧٨- **القـــــرشي** ، حسن بن عبد الله : ((تجربتي الشعرية)) ، دار القرشي للنشر، ط٤ ، ١٣٩٣هـ .

٧٩- **القرطاجني** ، حازم : ((منهاج البلغاء وسراج الأدباء)) تحقيق وتقديم محمد الحبيب بن الخوجة ، ط٢ ، بيروت ١٩٨١م .

٨٠- **القزويني** ، الحافظ أبو عبد الله محمد بن يزيد : ((سنن ابن ماجة))مطبعة عيسى البابي الحلبي ، الطبعة الأولى ١٣١٣هـ .

٨١ - **القزويني** ، الخطيب : ((الإيضاح في علوم البلاغة)) تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب اللبناني ، ط٥ ، بيروت .

٨٢ - **القصيبي** ، د. غازي عبد الرحمن : ((سيرة شعرية)) ، ط٢، تهامة ، جدة ١٤٠٨هـ .

٨٣ - **القيرواني** ، أبي الحسن بن رشيق : ((العمدة في صناعة الشعر ونقده)) تحقيق وتعليق محمد محيي الدين عبد الحميد ، القاهرة ١٣٥٣هـ .

٨٤ - **مبارك** ، د. زكي : ((المدائح النبوية في الأدب العربي)) ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة .
: ((الموازنة بين الشعراء)) ، دار الجيل ، ط١ ، بيروت ١٤١٣هـ .

٨٥ - **المبرد** ، أبو العباس محمد بن يزيد : ((الكامل في اللغة والأدب)) ، مكتبة المعارف ، بيروت .

٨٦ - **المرزباني** ، أبو عبيد الله محمد بن عمران : ((الموشح)) تحقيق علي محمد البجاوي ، دار الفكر ، القاهرة .

٨٧ - **المرزوقي** ، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن : ((شرح ديوان الحماسة)) ، نشره أحمد أمين ، عبد السلام هارون ، دار الجيل ، ط١ ، بيروت ، ١٤١١هـ - ١٩٩١م .

٨٨ - **المصري** ، ابن أبي الإصبع : ((تحرير التحبير))تحقيق د. حفني محمد شرف ، القاهرة ، ١٣٨٣هـ .

٨٩ - **مصطفى** ، محمود : ((أهدى سبيل إلى علمي الخليل)) ، ط١٩ ، القاهرة .

٩٠- **ابن المعتز** ، عبد الله : ((طبقات الشعراء)) تحقيق عبد الستار أحمد فرج ، دار المعارف بمصر ، الطبعة الثالثة .

٩١- **المقري** ، أحمد بن محمد :((نفح الطيب)) ، تحقيق إحسان عباس ، دارصادر، بيروت ، ١٩٦٨م .

٩٢ - **ابن منظور**، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم : ((لسان العرب)) ، دار صادر ، ط١ ، بيروت ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م .

٩٣ ـ **ابن منقذ** ، أسامة : «البديع في نقد الشعر» ، تحقيق د. أحمد بدوي ، د. حامد عبد الحميد ، مكتبة مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة ١٣٨٠هـ .

٩٤ ـ **الميداني** ، أبي الفضل أحمد بن محمد : «مجمع الأمثال» ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، ط٣ ، ١٣٩٣هـ .

٩٥ ـ **نشاوي** ، د. نسيب : «المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر» ، مطابع الأديب ، دمشق ١٤٠٠هـ .

٩٦ ـ **ناصف** ، د. مصطفى : « الصورة الأدبية » ، دار الأندلس ، ط٣ ، بيروت ، لبنان ١٩٨٣م .

٩٧ ـ **الناعوري** ، د. عيسى : «أدب المهجر» ، دار المعارف بمصر ، ط٣ ، ١٩٧٧م .

٩٨ ـ **هارون** ، عبد السلام محمد : «التراث العربي» ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت.

٩٩ ـ **الهاشمي** ، السيد أحمد : «ميزان الذهب في صناعة شعر العرب» ، مؤسسة خليفة للطباعة .

١٠٠ـ **هدارة** ، د. محمد مصطفى : «مشكلة السرقات في النقد العربي» ، ط٣ ، ١٤٠١هـ ـ ١٩٨١م .

١٠١ـ **هلال** ، د. محمد غنيمي : «النقد الأدبي الحديث» ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، النجالة ، القاهرة .

١٠٢ـ **الهويمل** ، د. فهد بن حسن : «اتجاهات الشعر المعاصر في نجد» ، نادي القصيم الأدبي ببريدة ، ط١ ، ١٤٠٤هـ .

١٠٣ـ **هيكل** ، د. أحمد : «الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة» ، دار المعارف ، ط٦ ، مصر ١٩٧٧م .
: « دراسات أدبية » ، دار المعارف ، ط١ ، مصر .

١٠٤ـ **الورقي** ، د. السعيد :«لغة الشعر العربي الحديث/ مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية» ط٤ ، ١٩٨٤م .

١٠٥ـ **ابن وهب** ، « البرهان في وجوه البيان» المنشور بعنوان « نقد النثر» ، تحقيق طه حسين ، عبد الحميد العبادي ، طبعة دار الكتب المصرية .

١٠٦ـ **يوسف** ، د. حسني عبد الجليل : « موسيقى الشعر العربي» الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩م .

- الدواوين والأعمال الشعرية :

١- **الآشـــــــي** ، عبد الوهاب إبراهيم : ديوان ((شوق وشوق)) ، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون ، الرياض .

٢- **الأعشى الكبير** ، ميمون بن قيس : ((شرح ديوان الأعشى الكبير)) ، قدمه د. حنا ناصر الحتي، دار الكتاب العربي ، ط١ ، بيروت ١٤١٢هـ .

٣- **الألـــمـــعي** ، د. زاهر بن عواض : ديوان ((من نفحات الصبا)) ، مطابع الفرزدق التجارية ، ط١، الرياض .
: ديوان ((الألمعيات)) ، مطابع الفرزدق التجارية ، ط٣،الرياض ١٤٠٣هـ.

٤- **الألـــمـــعي** ، يحيى إبراهيم : ((عبير من عسير)) ، الطبعة الأولى ، الرياض .

٥- **امرؤ القيس** ، ابن حجر بن الحارث : ديوان ((امرؤ القيس)) ، شرحه وضبط نصوصه د. عمر فاروق الطباع ، دار القلم ، بيروت – لبنان .

٦- **الأنصاري** ، جمال الدين محمد بن هشام : ((شرح قصيدة كعب بن زهير في مدح سيدنا رسول الله ﷺ)) ؛ تحقيق د. محمود حسن أبو ناجي ، مؤسسة علوم القرآن ، الطبعة ٣، دمشق – بيروت ١٤٠٤هـ .

٧- **الأنصاري** ، حسان بن ثابت : ديوان ((حسان بن ثابت الأنصاري)) ، تحقيق د. وليد عرفات ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٧٤م .

٨ - **الأنصاري** ، عبد القدوس : ((الأنصاريات)) ، شعر عبد القدوس الأنصاري ، دار المنهل للصحافة والنشر، ط٣ ، جدة ١٤١١هـ .

٩- **البحتري** ، أبو عبادة الوليد بن عبد بن يحيى الطائي : ديوان ((البحتري)) ، دار صادر ، بيروت.

١٠- **ابن برد** ، بشار : ديوان ((بشار بن برد)) جمعه وشرحه الشيخ محمد الطاهر ابن عاشور ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، ١٩٧٦م .

١١- **ابن بليهد** ، محمد بن عبد الله : ((ابتسامات الأيام في انتصارات الإمام)) ، مطبعة السنة المحمدية ، القاهرة .

١٢- **البهاء زهير**، أبو الفضل زهيربن محمد : ديوان ((البهاء زهير)) ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، محمد طاهر الجبلاوي ، دار المعارف ، ط٢ .

١٣- **التبريزي** ، أبي زكريا المعروف بالخطيب : «شرح القصائد العشر» ، تحقيق وتعليق محمد محيي الدين عبد الحميد ، ط٢ – القاهرة ١٣٨٤هـ .

١٤- **أبو تمام** ، حبيب بن أوس الطائي :«شرح ديوان أبي تمام» ، تحقيق شاهين عطية ، دار الكتب العلمية ، ط١ ، بيروت .

١٥- **التهامي** ، أبو الحسن : ديوان «التهامي» شرح وتحقيق د. علي نجيب عطوي ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ١٩٨٦م .

١٦- **جدع** ، محمد إبراهيم : «المجموعة الشعرية الكاملة» النادي الأدبي الثقافي ، ط١، جدة .

١٧- **جرير** ، جريربن عطية : «شرح ديوان جرير» محمد إسماعيل عبد الله الصاوي ، مكتبة الحياة ، بيروت .

١٨- **جمال** ، أحمد محمد : «وداعاً أيها الشعر» ، نادي مكة الثقافي ، ط٢ ، ١٣٩٧هـ .

١٩- **جميل بثينة** ، جميل بن عبد الله بن معمر : «شرح ديوان جميل بثينة» ، شرحه وقدم له مهدي محمد ناصرالدين ، دارالكتب العلمية ، ط١، بيروت ١٤٠٧هـ .

٢٠- **ابن الجهم** ، علي : ديوان «علي بن الجهم» ، تحقيق خليل مردم بك ، لجنة التراث العربي ، ط٢ ، بيروت .

٢١- **حافظ إبراهيم** ، محمد حافظ بن إبراهيم فهمي : ديوان «حافظ إبراهيم» صححه وشرحه : أحمد أمين ، أحمد الزين ، إبراهيم الإبياري ، دار العودة ، بيروت .

٢٢- **حافظ** ، علي : « نفحات من طيبة» ، مطبوعات تهامة ، ط١ ، جدة .

٢٣- **ابن حسين** ، د. محمد بن سعد : «أصداء وأنداء» ، ط الأولى ، الرياض .
:« ملحق بقصائد ابن بليهد التي لم يحوها ديوانه المطبوع» ، ط١ ، ١٤٠٥هـ .

٢٤- **الحطيئة** ، جرول بن أوس : « ديوان الحطيئة» برواية وشرح ابن السكيت ، تحقيق د. نعمان محمد أمين طه ، مكتبة الخانجي ، ط١، القاهرة ،١٤٠٧.

٢٥- **الحلي** ، صفي الدين (عبد العزيز بن سرايا) : ديوان « صفي الدين الحلي» ، دار صادر ، بيروت ١٤١٠هـ .

٢٦- **ابن خفاجة** ، أبو اسحاق إبراهيم بن أبي الفتح : « ديوان ابن خفاجة » ، تحقيق وشرح كرم البستاني ، مكتبة صادر ، بيروت .

٢٧- **ابن خميس** ، عبد الله بن محمد : «على ربى اليمامة» ، ط٢ ، الرياض ، ١٤٠٣هـ .
: «الديوان الثاني» ، ط١ ١٤١٣هـ .

٢٨- **الخنساء** ، تماضر بنت عمرو بن الحرث : « ديوان الخنساء » ، المكتبة الثقافية ، بيروت .

٢٩- **الذبياني** ، النابغة : «ديوان النابغة الذبياني» ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، ط٢ .

٣٠- **ذي الرمة** ، غيلان بن عقبة : «ديوان ذي الرُّمة» غيلان بن عقبة العَدَوي ، عني بتصحيحه وتنقيحه : كارليل هنري هيس مكارتني ،عالم الكتب ، بيروت .

٣١- **رجب** ، ضياء الدين : « ديوان ضياء الدين رجب » ، دار الأصفهاني ، جدة .

٣٢- **الرضي** ، الشريف :«ديوان الشريف الرضي » ، صححه د. إحسان عباس ، دار صادر، بيروت ١٩٩٤م .

٣٣- **ابن الرومي** ، أبي الحسن علي بن العباس بن جريح :« ديوان ابن الرومي» ، تحقيق د. حسين نصار ، دار الكتب المصرية .

٣٤- **ابن زيدون** ، أبوالوليد أحمد بن عبد الله : «ديوان ابن زيدون» ، دارصادر ، بيروت .

٣٥- **سراج** ، حسين عبد الله : « غرام ولادة» ، مسرحية شعرية ، ط٢، تهامة،جدة ، ١٤٠٢هـ.
: « ديوان إليها» ، ط١، تهامة ، جدة ١٤٠٣هـ .

٣٦- **سرحان** ، حسين : ديوان «أجنحة بلا ريش» ، نادي الطائف الأدبي ، ط٢، ١٣٩٧هـ .
: ديوان«الطائر الغريب » ، مطبوعات نادي الطائف الأدبي ،ط١،١٣٩٩.
: ديوان «الصوت والصدى» ، نادي الطائف الأدبي ١٤٠٩هـ .

٣٧- **ابن سحمان** ، سليمان بن مصلح : «عقودالجواهرالمنضدة الحسان» ، صححه وعلق عليه : عبد الرحمن بن سليمان الرويشد ، منشورات مؤسسة الدعوة الإسلامية الصحفية ، مطابع الأهرام التجارية ، ١٩٧٧م .

٣٨- **ابن سحمان** ، صالح بن سليمان : « ديوان شعر الشيخ صالح بن سليمان بن سحمان» ، تحقيق د. إبراهيم فوزان الفوزان ، ط١ ، ١٤٠١هـ .

٣٩- **ابن سناء الملك** ، هبة الله بن جعفر بن محمد : «ديوان ابن سناء الملك» ، تحقيق محمد إبراهيم نصر، مراجعة د. حسين محمد نصار،الكتاب العربي . القاهرة .

٤٠- **السنوسي** ، محمد بن علي : «الأعمال الكاملة» ، منشورات نادي جازان الأدبي ، ط١،١٤٠٣هـ .

٤١- **شاكر** ، فؤاد : ديوان «وحي الفؤاد» ، ط٣ ، سنة ١٣٧٨هـ .

٤٢- **شوقي** ، أحمد : «الشوقيات» ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة .

٤٣- **الصنوبري** ، أبو بكر أحمد بن محمد : «ديوان الصنوبري» ، تحقيق إحسان عباس دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٧١م .

٤٤- **الضُّبعي** ، المتلمس : «ديوان المتلمس الضُّبعي صنع أبي الحسن الأثرم» ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ، معهد المخطوطات العربية ، القاهرة ، ١٣٩٠هـ .

٤٥- **العبيد** ، عبد الرحمن : «يا أمة الحق» ، نادي المنطقة الشرقية الأدبي ، ط١، سنة ١٤١٤هـ.

٤٦- **أبو العتاهية** ، اسماعيل بن القاسم :«ديوان أبي العتاهية» ، مطبعة الآباء اليسوعيين ، بيروت .

٤٧- **ابن عثيمين** ، محمد بن عبد الله : «العقد الثمين من شعر محمد بن عثيمين» ، جمعه ورتبه وشرح ألفاظه سعد بن عبدالعزيز بن رويشد، دار المعارف، مصر.

٤٨- **عرب** ، حسين :«المجموعة الكاملة» ، شركة مكة للطباعة والنشر، مكة المكرمة.

٤٩- **عطار** ، أحمد عبد الغفور : «الهوى والشباب» ، مكة المكرمة ، سنة ١٤٠٠هـ .

٥٠- **العقيلي** ، محمد بن أحمد : «المجموعة الشعرية الكاملة لأشعار العقيلي» ، ط الأولى ، جازان .

٥١- **أبو العلا** ، علي : «ديوان سطور على اليم» ، مطبوعات نادي مكة الثقافي الأدبي .

٥٢- **العلاف** ، إبراهيم خليل : «المجموعة الكاملة» ، مطابع الصفا ، ط١ ، مكة المكرمة ، سنة ١٤٠٩هـ .

٥٣- **أبو فراس** ، الحارث بن سعيد الحمدوني : «ديوان أبي فراس» ، رواية أبي عبد الله بن خالويه ، دار بيروت ١٣٩٩هـ .

٥٤- **الفرزدق** ، أبو فراس همام بن غالب بن صعصعة : «ديوان الفرزدق» ، دار صادر .

٥٥- **فطاني** ، حسين داود : ديوان «يا قبلة المجد» ، مطبعة المحمودية ، جدة .

٥٦- **فوده** ، إبراهيم أمين : « مطلع الفجر » ، مكة المكرمة ١٤٠٥هـ .
: « مجالات وأعماق » ، ط١ ، مكة المكرمة ١٤٠٥هـ .

٥٧- **كثير** ، كثير بن عبد الرحمن بن الأسود : «ديوان كثير عزة » ، شرح عدنان تركي درويش ، دار صادر ، ط١ ، بيروت ١٩٩٤م .

٥٨- **المتنبي** ، أبوالطيب أحمد : « شرح ديوان المتنبي » ، وضعه عبد الرحمن البرقوقي ، بيروت ١٤٠٧هـ .

٥٩- **مجنون ليلى** ، قيس بن الملوّح : « ديوان مجنون ليلى » ، جمع وتحقيق وشرح عبد الستار أحمد فراج ، مكتبة مصر .

٦٠- **ابن المعتز** ، عبد الله : «ديوان ابن المعتز » ، تحقيق وشرح كرم البستاني ، دار صادر ، بيروت .

٦١- **أبو نواس** ، الحسن بن هانىء : « ديوان أبي نواس » ، دار صادر ، بيروت .

٦٢- **ابن الوليد** ، مسلم : « ديوان مسلم بن الوليد » ، طبعة القاهرة ١٩٠٧م .

ـ الصحف والدوريات والمطبوعات الجامعية :

١ ـ **صحيفة** «أم القرى» : ، السنة السابعة ، العدد ٣١٦ ، (٦ / ٨ / ١٣٤٩هـ) .
: ، السنة التاسعة ، العدد ٤٣٥ ، (١٩ / ١٢ / ١٣٥١هـ) .
: ، السنة التاسعة ، العدد ٤٤٦ ، (٧ / ٣ / ١٣٥٢هـ) .

٢ ـ **صحيفة** «صوت الحجاز» : ، السنة الرابعة ، العدد ١٦٥ ، سنة ١٣٥٤هـ .
: ، السنة السابعة ، العدد ٣٠١ ، سنة ١٣٥٧هـ .

٣ ـ **مجلة** «فصول : مجلة النقد الأدبي» : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المجلد الثالث ، العدد الأول ، اكتوبر ١٩٨٢م .

٤ ـ **بحوث** «المؤتمر الأول للأدباء السعوديين» : ، مطبوعات جامعة الملك عبد العزيز، جدة ، المملكة العربية السعودية .

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
المقدمة :	أ – هـ
التمهيد :	١ – ٦٤
١- مفهوم التراث	٢
٢- موقف النقاد القدماء من التراث	٨
٣- موقف النقاد المعاصرين من التراث	١٦
٤- موجبات اتصال الشاعر العربي بالتراث	٢٩
٥- اتصال الشاعر السعودي بالتراث وموقفه منه	٣٩
الباب الأول : شعراء البعث والإحياء (طور التقليد المحض)	٦٥ – ٢١٠
الفصل الأول : تحرير تاريخي وموضوعي لحالات التصورات الكاشفة عن :	٦٨ – ٩٢
١- حالة الشعر في أقرب العصور إليهم	٦٩
٢- علاقتهم بموروث الشعر القديم	٧٥
٣- مفهومهم للشعر	٨١
الفصل الثاني : تأثير التراث الشعري القديم في نتاجهم	٩٣ – ٢١٠
١- التوقف عند الأغراض الكبرى للشعر العربي القديم	٩٤
٢- محاكاة مضامين الموضوعات القديمة :	١٢٠
أ- ملامح تأثير المضامين القديمة في قصيدتهم المدحية	١٢٢
ب- ملامح تأثير التراث في قصيدتهم الرثائية	١٦١
٣- تداخلهم موسيقياً مع الشعر القديم :	١٧٤- ١٩٢
أ- الإيقاع الخارجي (الأوزان والقوافي)	١٧٤
ب- الموسيقى الداخلية	١٨٠

٤- استلهام الصورة الفنية القديمة	١٩٣
الباب الثاني : شعراء التقليدية الحديثة (طور التجديد المحافظ)	٢١١ ـ ٢٥٥
الفصل الأول : موسيقى الشعر :	٢١٧
١- ملامح التأثر بالإيقاع الخارجي	٢٢٢
٢- ملامح التأثر بالإيقاع الداخلي	٢٤٧
الفصل الثاني : المعارضات	٢٥٦ ـ ٢٩٢
ـ المعارضات الصريحة (دراسة نموذج)	٢٥٩
ـ التتابع على معارضة النماذج المشهورة في الموروث	٢٨٣
الفصل الثالث : الأغراض والقيم المعنوية	٢٩٣ ـ ٣٤٩
ـ مظاهر التأثر بالأغراض القديمة	٢٩٥
ـ أثر الموروث في الموضوعات المستحدثة	٣٣٥
الفصل الرابع : أثر الموروث في الصور والأخيلة	٣٥٠ ـ ٣٧٧
ـ الصور الجاهزة	٣٥٤
ـ تأثرهم بمفهوم القدماء للصورة الشعرية	٣٦١
الفصل الخامس : المعجم الشعري	٣٧٨ ـ ٤٠٧
١- العلاقة والموقف من اللغة	٣٧٩
٢- ملامح التأثير في المعجم الشعري	
أ- المفردات	٣٨٣
ب- التراكيب	٣٩٨
الخاتمة	٤٠٨
قائمة المصادر والمراجع	٤١٢
فهرس الموضوعات	٤٢٧