

أُسُسُ الشَّعْرِ الْعَرَبِيِّ الْكَلَامِيِّ
الشَّعْرُ الْعَرَبِيُّ الْقَلَامِيُّ

ترجمة وتعليق
أ.د. سعيد حسن بحيري
كلية الآداب - جامعة عين شمس

تأليف
إيفالد وشاجنر

مؤسسة
المختار
للنشر والتوزيع

أَسْأَلُ شَجَرَ الْعَرَبِيِّ الْكَلاشِي
الشَّجَرُ الْعَرَبِيُّ الْكَلاشِي

اسم الكتاب : الشعر العربى القديم
(أسس الشعر العربى الكلاسيكى)
اسم المؤلف : إيفالد فاجنر
ترجمة وتعليق: الدكتور سعيد حسن بحيرى

الطبعة الثانية

١٤٣١ هـ - ٢٠١٠ م

جميع حقوق الطبع محفوظة للناسر

رقم الإيداع : ٢٥٥٠٨ / ٢٠٠٧
الترقيم الدولى : 977-382-136-6

مؤسسة المختار

الإدارة : ٦ ش عبد الحكيم الرفاعى - مدينة نصر - القاهرة

تليفون : ٢٢٧١٣٢٠٢ - ٢٢٧١٣٩٤٥

المكتبة : ٣٣ ش محمد عبده - خلف جامع الأزهر - القاهرة

تليفون : ٢٥١٠٥٨٩١

E-mail:mokhtar_est@hotmail.com

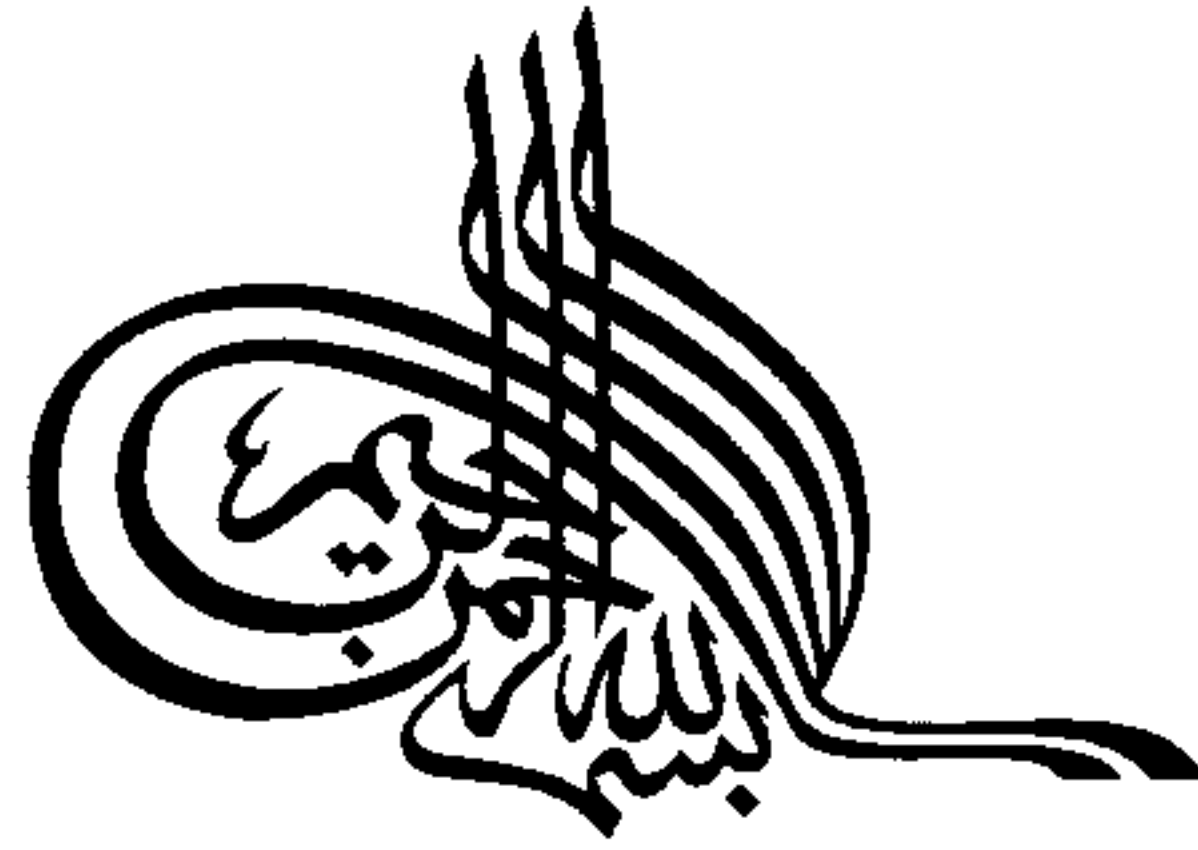
أُسُسُ الشَّعْرِ الْعَرَبِيِّ الْكَلَامِيَّةِ

الشَّعْرُ الْعَرَبِيُّ الْكَلَامِيَّةُ

تأليف
إيفالد شايجر

ترجمة وتعليق
أ. د. سعيد حسن بحيري
كلية الآداب - جامعة عين شمس

المختار
للنشر والتوزيع



هذه ترجمة عربية لكتاب:

Ewald Wagner

Grundzüge der klassischen arabischen

Dichtung GKAD

Band 1

Die altarabische Dichtung

1987

فهرس المحتويات

٩	فاتحة الكتاب
١٧	تمهيد
٢١	تنويه للكتابة الصَّوتية
٢٥	الفصل الأول: تاريخ البحث والوضع البحثي
٤٥	الفصل الثاني: الرواية وصحة الشعر العربي القديم
٧٥	الفصل الثالث: الأسباب الاجتماعية للشعر العربي القديم
٨٩	الفصل الرابع: لغة الشعر العربي القديم
٩٩	الفصل الخامس: الشكل في الشعر العربي
١٢٧	الفصل السادس: قطعة وقصيدة
١٦١	الفصل السابع: أجزاء القصيدة
١٦٣	١- النسيب
١٨٥	٢- البعير (الناقة/ الجمل)
١٩٨	٣- الجزء الختامي من القصيدة
٢٠٧	الفصل الثامن: قصائد الرثاء (المراثي)
٢٣٥	الفصل التاسع: "شعر الصعاليك"
٢٥٣	الفصل العاشر: بنية الشعر العربي القديم

٢٧٧	الفصل الحادى عشر: أجزاء القص، والحوارات فى الشعر العربى القديم
٣٠١	الفصل الثانى عشر: الواقع والخيال فى الشعر العربى القديم
٣١٩	فهرس المختصرات
٣٢١	١ - طبعات الدواوين
٣٢٥	٢ - مصادر عربية أخرى
٣٢٧	٣ - المراجع الثانوية
٣٣٣	٤ - المجلات
٣٣٥	فهرس المفردات والمصطلحات والأماكن والأعلام
٣٥٧	ترجمات أخرى للمترجم
٣٥٨	تحت الطبع

فاتحة الكتاب

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿سُبْحَانَكَ لَا عِلْمَ لَنَا إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنْتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ﴾ [البقرة: ٣٢].

عُني عدد كبير من المستشرقين منذ مرحلة مبكرة من مراحل الاستشراق بوضع تاريخ للأدب العربي على نسق تواريخ الأدب في لغاتهم، وبخاصة بعد أن توفرت لديهم النصوص الشعرية والنثرية التي أسهم في تحقيقها ونشرها أجيال متلاحقة من المستشرقين - فقد كانت تحول في بادئ الأمر دون تنفيذهم هذه الفكرة قلة النصوص الموثوق بها والتي يمكن الاعتماد عليها في الدراسة والتحليل واستخلاص النتائج. ومن أوائل المستشرقين الذين تصدوا لهذه المهمة الصعبة هانز فون بورجشتال (١٧٧٤ - ١٨٥٦) الذي ألف كتاباً في سبعة أجزاء في "تاريخ آداب العرب" حاول فيه أن يرسم صورة مجملة للشعر العربي الذي كانت ترجماته لعدد كبير من قصائده ونماذجه المختارة إلهاماً لكبار الشعراء الألمان وبخاصة جوته وروكرت.

وعلى الرغم من النقد الذي وجه إليه فيما بعد. إذ تحمل بورجشتال عبء المحاولة الأولى بكل ما تكتنفها من صعوبات، وما يشوبها من نواقص وبخاصة التعميم وعدم الدقة وغلبة الوصف على التحليل الدقيق إلى آخر ما وجه إلى

تلك المحاولة من نقد، فلم يتوقف المستشرقون عن محاولات متتالية تنشد فهمًا أعمق وتحليلًا أدق لنصوص اللغة العربية ولا سيما الشعر، وأسهم المستشرقون الألمان خاصة في ذلك بنصيب وافر. فآلفوا في دراسة الأدب العربي دراسات جادة ومهمة، ولا سيما ما قام به فراياتج وفلايشر وبلوخ وآلفارت وريشر وجولدتسيهر ونولدكه وهانريش وفون جرونيباوم وياكبو وبرينليش وتوربكه، وفي فترة أحدث دراسات ريناته يعقوبي وايفالد فاجنر.

ولا يتسع المقام في هذه المقدمة المختصرة تفصيل مسألة تأثير المؤلفين العرب منذ القرن التاسع عشر بهذا النهج، ومحاولات عدد كبير منهم وضع تاريخ للأدب العربي، ومن أولى هذه المحاولات محاولة حسن توفيق العدل في تاريخ آداب اللغة العربية، ومحاولة جرجي زيدان ومحاولة الرافعي وغيرهم. ومن العروض الحديثة للمستشرقين التي استحسنتها ذلك العرض الذي قدمه ايفالد فاجنر في كتابه "أسس الشعر العربي الكلاسيكي" ج ١، وج ٢ الذي حاول فيه أن يقدم تصورًا شاملاً لبعض قضايا الشعر العربي يبرز فيها وجهة نظره تجاه هذه القضايا المطروحة في الكتاب، ويلاحظ هنا أساسًا أنه لا يهدف إلى وضع مؤلف شامل في مراحل الأدب العربي يستقصى فيه جميع الشعراء والناثرين والكتاب وكل أشكال الإبداع في الأدب العربي منذ العصر الجاهلي مثلاً إلى العصر الحديث، بل أراد عرضاً يتوقف عند بعض القضايا والظواهر التي رأى يتوقف عندها وأن يدلى فيها بدلوه. ومن ثم فإنني أرى أن عرضه يتسم بخصوصيات معينة منها: اختياره أن يسير التاريخ وفق ترتيب زمني محدد صرح به منذ البداية، واختياره أن يتتبع بعض الأنساق الشكلية والمضمونية في الشعر خاصة، ويرصد تطورها عبر مراحل زمنية ممتدة، وتغليب الموضوعية والحياد ما أمكن ذلك في معالجة القضايا التي اهتم بطرحها للمناقشة، وعدم الاكتفاء بآراء

باسم من وراء حجاب حول الشعر العربي.

وقد قسم الجزء الأول إلى اثني عشر فصلاً، تناول في الفصل الأول (تاريخ البحث والوضع البحثي) نظرة المستشرقين إلى الشعر العربي ومحاولات تأريخ الأدب العربي والمعايير النقدية التي طبقت على الشعر العربي، واختياره تقسيم بلاشير الخماسي الذي يركز على وجهات نظر أدبية مع بعض تغييرات. وفي الفصل الثاني (الرواية وصحة الشعر العربي القديم) تناول بإيجاز آراء من أثار هذه المسألة وبخاصة نولدكه وآل قارت ومرجليوث وبروينليش وبلاشير، وطه حسين وفؤاد سزكين وناصر الدين الأسد، ونظرية الشعر الشفاهي لدى باري-لورد ومونرو وزويتلرن وبعد مناقشة دقيقة ومفصلة لهذه الآراء انتهى إلى رفض وصف الشعر العربي القديم، كما فعل مرجليوث وطه حسين، بأنه غير صحيح في مجمله. معللاً بذلك بأنه: لو لم يوجد مطلقاً شعر ما قبل الإسلام (الشعر الجاهلي) أو أنه ضاع كلية مع ظهور الإسلام لما كان لدى فقهاء اللغة الناحلين في العصر العباسي نموذج، يستطيعون أن ينحلوا على نسقه. كما أنهم احتاجوا إلى نموذج، يعكس زمن حياة البدو، وهو زمن لم يعد موجوداً زمن فقهاء الحواضر، وليس من الممكن أيضاً أن النحاة ومفسري القرآن قد اختلقوا عمداً شعراً بأكمله ليستجلبوا شواهد لهم.

وفي الفصل الثالث (الأسباب الاجتماعية للشعر العربي القديم) يؤكد أن الشعر العربي القديم في أصوله شعر بدوي. والتأثيرات الحضرية ثانوية والتأثيرات غير العربية مستبعدة، فهو أهم مصدر لنا عن حياة البدو العربية القديمة، ويعرض لمسائل مهمة تتعلق بموضوعات الشعر المتصلة بالحياة

الاجتماعية واختفاء موضوعات مهمة تتصل بالحياة الوثنية، وذكر أدوات الحضارة المادية والنزاعات القبلية ودور الشاعر فى القبيلة ومظاهر فردية الشاعر العربى.. إلخ. وفى الفصل الرابع (لغة الشعر العربى القديم) يبدأ بعرض تاريخى فيلولوجى مختصرة للغة العربية الشمالية، والموضوعات والمفردات التى تتردد فى النقوش، وأشار فيه إلى اختلافات شديدة بين لغة مجموعات النقوش العربية الشمالية ولغة الشعر العربى القديم، إذ يلحظ أن التنوع اللغوى الذى تظهره النقوش بشكل لافت للنظر يتناقض مع التوحد النسبى للغة الشعر العربى القديم والقرآن الكريم. وقد مس مسائل الإعراب والوزن والعروض وثراء لغة الشعراء واختلافها فى الدواوين وغير الدواوين... إلخ وفى الفصل الخامس (شكل الشعر العربى) تتبع مراحل تطور الأوزان العربية من السجع إلى الرجز إلى الأوزان البسيطة ثم الأوزان المركبة، ويوافق الباحثين السابقين فى أن الأوزان العربية كمية أساسًا، أى أنها تظهر تبادلاً ثابتاً للمقاطع القصيرة والطويلة، ويرى أن الرثاء كان الطريق المفضى من السجع إلى الرجز، ويقف عند الأوزان الأكثر شيوعاً فى الشعر العربى القديم ويناقش مسألة العلاقة بين العروض الكمية اليونانى والعروض العربى ويفند أدلة المؤيدين إقامة صلة بينهما، ويرى أن نظرية فايل وحدها هى الجديرة بالمناقشة لأنها تقوم أساساً على علم العروض العربى، وبخاصة لدى مؤسسة الخليل بن أحمد. ويبرز الربط بين بحور معينة وأغراض بعينها ويختتمه بإشارة إلى القافية والأشكال الجديدة. وفى الفصل السادس (قطعة وقصيدة) يحاول أن يبحث الفروق بينهما من ناحيتى الشكل والمضمون، وأن يقدم بعض الإيضاحات حول القصائد الأحادية الموضوع، والقصائد التى تتضمن موضوعات مختلفة، وأن يناقش الآراء التى أثرت حول الموضوعات الأولى التى دارت حولها القصائد ومراحل التطور اللاحق. وفى الفصل السابع (أجزاء القصيدة) يعنى بدرس أهم أجزاء أغلب

القصائد القديمة، فيبدأ بالنسب، ثم وصف البعير (الناقة)، ثم الجزء الختامي (الذي قد يكون فخراً أو مدحاً أو تهكماً أو تهديداً أو تحذيراً أو اعتذاراً أو حكمة.. إلخ). وفي الفصل الثامن (قصائد الرثاء (المراثي) عُنِي بتتبع بدايات نشأة قصيدة الرثاء وأغراضها والمضامين والظواهر المميزة لشعر الرثاء، والعلاقة بين الرثاء والنسب واتساع وظيفة الرثاء، وتحرر قصيدة العزاء من قصيدة الرثاء، واستمرار المراثية الجادة إلى جوار أشكال من الرثاء غير الجاد. وفي الفصل التاسع (شعر الصعاليك) عُنِي بتحديد مكانتهم الاجتماعية وقيمهم الأخلاقية، وإبراز الخصائص الشكلية والمضمونية لشعرهم وبخاصة لدى الشعارين تأبط شراً والشنفرى، وقدم نماذج طويلة لتوضيح ذلك مبرزاً أهم أفكار هؤلاء المبعدين أو الفارين ومشاعرهم منبهاً إلى أن شعرهم لم يقع - إجمالاً - من جهة الشكل والمضمون تحت إلزام العرف بقوة على نحو ما وقع شعر القصائد. وفي الفصل العاشر (بنية الشعر العربي القديم) ركز على تناول مشكلتين أساسيتين، الأولى تتعلق بتأليف القصيدة، أى توالى موضوعاتها، والثانية تتعلق بالبحث عن معنى عميق في تفسير النصوص إلى جانب المعنى السطحي، ويشير إلى افتقار اللغة إلى أدوات معينة تعين على التتابع المنطقي ولجوء الشاعر للتغلب على هذه المشكلة إلى استخدام وسائل نحوية وبعض وسائل شكلية لإنشاء أوجه الربط في البنية الصغرى، ويتوقف عند التضمين والتكرير والتوازي، ويختتمه بمناقشة نقدية تحليلية لبعض اتجاهات النقاد الأوروبيين والعرب في تفسير القصيدة، وفي الفصل الحادى عشر (أجزاء القصص والحوارات في الشعر العربي القديم) يبرز إخفاق محاولات تصنيف الشعر العربي القديم تحت مصطلحات مثل الغنائى أو الملحمى أو الدرامى، ويتوقف عند ظاهرتى القصص والحوار في الشعر العربي القديم مبرزاً بعض خصائص القصص في قصائد النابغة وأمية بن أبى الصلت وعدى بن زيد، واهتمام الشعراء بالحوار وأشكاله المختلفة، ويقدم أمثلة على

بوضع أرقامها فى الهوامش جهة اليسار حتى يفسر للقارئ أن يراجع أى موضع
يشاء. وها أنذا أقدم ترجمة جديدة بفضل الله وتوفيقه.. ويسعدنى كل السعادة أن
ألقى ملحوظات القراء وتوجيهاتهم لاستدراك ما فاتنى، بل إنى أأح على ذلك
لما فيه من فائدة ونفع كبيرين...

والله ولى التوفيق والهادى إلى سواء السبيل

سعيد حسن بحيرى

تهيد

/ ترجع "أسس الشعر العربي الكلاسيكى" إلى إيعاز من دور النشر في سنة ١٩٨٢ م. غير أن خطة عرض موجز للشعر العربي لم تتخذ أشكالا أكثر تحديداً إلا في ربيع ١٩٨٤ م، بعد أن كنت قد أتممت أعمالاً أخرى.

وظننت آنذاك أيضاً أنه يمكن أن يكتفى بحجم مجلد واحد للأسس، بيد أنه سرعان ما بدا أن ذلك ربما كان ممكناً فقط حين يُتَخلى كليةً عن توضيح العرض من خلال أمثلة مترجمة للنصوص، وفي الواقع قد يصعب ذلك كثيراً على فهم القارئ خاصةً. الذى ليس لديه مدخل مباشر إلى الأدب العربى. ومن ثم استشهدتُ قدر المستطاع على الظواهر المدروسة بقصائد وأبيات مترجمة، ولم أقدم "مواضع واراها للحد". وكانت النتيجة وجوب تقسيم المادة في مجلدين للأسس. ولذلك لا يعالج هذا المجلد الأول إلا الشعر العربى القديم، ويُعنى المجلد الثانى بالشعر العربى فى العصرين الأموى والعباسى. وفى الحقيقة لقد تُجوز أحياناً فى هذا المجلد حد فترة الشعر القديم إذا صحت الإشارة إلى التطور اللاحق للظواهر، التى بدأت فى الشعر العربى القديم. وعلى العكس من ذلك فسوف يُشار فى المجلد الثانى أيضاً إلى الجذور العربية القديمة للظواهر التى لم تنتشر إلا فيما بعد.

وعلى الرغم من التوسع بمجلد ثانٍ فإن المخطوطة الأصلية كان من

خاص كل المناقشات الفيلولوجية تقريبًا لتعليل الترجمات. وأوجز أيضًا الجدل مع أوجه فهم متاحة لمؤلفين آخرين إيجازًا شديدًا. وما بقى هو دَيْنٌ في الغالب، ويمكن للقارئ أن يُقدره دون إخلال بالسياق. ولقد اجتهدت بوجه عام من أجل مسار محافظ معتدل، لا يمنع عن القارئ أفكارًا جديدة، غير أنه لا يقدم أيضًا "بيضاء لم يفقس بعد" على أنه دجاجة مشوية جاهزة للتقديم" (*).

ولما كان يعوزني أنا نفسى شريان شعري فقد استندت عند الترجمة/ إلى النص العربى أحيانًا بشكل أقوى مما لو كان مناسبًا للغة ألمانية جزلة. ولذلك عدت في كل مكان لم يتوصل فيه إلى النص الدقيق إلى ترجمات شعرية، عدت إلى أكثر كفاءة منى للشعر. ولعل القارئ يحصل بذلك في بعض الحالات على معادل معين للانطباع الجمالى فى قصيدة عربية، ذلك الذى يمكن أن يختفى كليةً مع ترجمة حرفية. وفى حالات أخرى يمكن أن تقدم الانعطافات اللغوية الشديدة للشعراء الألمان إحساسًا بما جرَّ الشعراء العرب أحيانًا أيضًا إلى تلك الضرائر فى الوزن والقافية.

وتوجد كذلك بعض أمور فنية: تُقدّم المراجع المنقول عنها لمرة واحدة فقط بعنوان كامل فى موضع الاستشهاد. أما المؤلفات المنقول عنها بصورة أكثر شيوعًا فتذكر مختصرة. وتُحل المختصرات من خلال فهرس المختصرات. وبذلك لا يكون هذا الفهرس قائمة للمراجع. وبينما تورد المراجع الثانوية فى الهوامش غالبًا تقع مواضع العثور على الأبيات المترجمة قبل البيت بين أقواس فى النص. وتوجد التحقيقات هنا مع الرمز E (ت) مباشرة قبل اختصار اسم المحقق (الناشر) ثم الترجمات مع الرمز U قبل اختصار اسم المؤلف الذى توجد فيه

(*) أى أنها ناضجة غير خادعة، أمعن المؤلف فيها التفكير مليًا قبل أن يقدمها.

الترجمة. وإذا ضم التحقيق ترجمة في الوقت نفسه فلن يُشار إليه بصورة إضافية. ويُوضح الرقم الرومانى خلف اختصار العنوان الجزء (المجلد) (في حال سريان العدد وفق كل الأجزاء لا توجد معلومة عن الجزء).

ويذكر العدد العربى اللاحق الصفحة، حيث تعقبه فاصلة، ورقم القصيدة، حين تعقبه شرطة مائلة (/). وتلى الفاصلة فى الغالب معلومة عن الأسطر، والشرطة المائلة معلومة عن البيت (الأبيات). وإذا انتهج شئ آخر فأن S= الصفحة (ص) و Z= السطر (س). و NR.= رقم و V.= بيت. وقد حَدَّد اختيار تحقيقات (نشرات) الدواوين المستشهد بها ما هو متاح فى جيسن. واجتهدت بوجه عام فى أن أقدم التحقيق النموذج المنقول عنه فى الغالب فى المراجع الأقدم وتحقيقاً (نشرة) أو اثنين من التحقيقات المشرقية الحديثة. وفى الترجمات ذكرت بوجه خاص تلك التى تأثرتُ بها أو التى ساقَت الأبيات فى سياق نقدى مماثل لسياقى النقدى.

وفى الختام أريد أن أشكر أعضاء هيئة معهد جيسن للدراسات الشرقية لمعاونتهم. فقد شاركنى هؤلاء المعاونون فى أثناء فصل دراسى بحثى عن طيب خاطر فى النهوض بالتزاماتى العلمية. وأعاننى / أمين مكتبة المعهد السيد / ف. شاوم فى الحصول على المراجع الخارجية، وكتبت سكرتيرة المعهد السيدة / م. شميث صياغتين للمخطوطة. وأخص بالشكر السيد د. ت. زايد نشتيكر الذى ناقشت معه مشكلات كثيرة وأبياتاً مفردة كثيرة أيضاً. وساعدتنى كثيراً جداً معرفته الواسعة فى مجالات الشعر العربى وعلم المعاجم. وأشكر له أيضاً قراءته التصحيح.

ايڤالد ڤاجنر

١٩٨٦م

جيسن، يفينجستن

تنويه للكتابة الصوتية

/ تتطابق الكتابة الصوتية المستخدمة في هذا الكتاب بوجه عام مع الكتابة الصوتية للجمعية الألمانية للاستشراق، حيث تستخدم الرموز الآتية للأصوات غير الموجودة في الألمانية أو بقيمة صوتية معدولة عن الألمانية:

d (ذ) صوت مجهور احتكاكي ما بين أسناني مثل **th** في الكلمات الانجليزية **Father** و **that**.

d (ض) دال مفخم، ويرجع التفخيم إلى أن ظهر اللسان الخلفى في مقابل الحنك اللين يُرفع، وينشأ عن ذلك نطق مطبق.

g (ج) صوت مهموس شبه انفجارى حنكى أمامى (لثوى) مثل **g** الانجليزى فى كلمة **gentelman**.

g (غ) صوت مجهور احتكاكي حنكى (قصي) يشبه الـ **r** الألمانى اللهوى غير التكرارى

h (هـ) صوت مجهور احتكاكي حنجري مثل **h** الألمانى، ومع ذلك يُسمع أيضًا حين يكون الصوت الأخير في مقطع.

h (ح) صوت مهموس احتكاكي بلعومي ينتج من خلال تضيق لسان المزمار مع رفع الحنجرة في الوقت ذاته، يمكن أن يقارن بنباح الكلب تقريبًا.

q (ق) صوت مهموس انفجاري (انطباقي) حنكي أمامي. المقابل المطبق للـ (ك). حول الإطباق قارن (ض).

r (ر) صوت تكراري من مقدمة اللسان (لثوي، مجهور).

s (س) صفيري مهموس مثل صوت ss الألماني في كلمة müssen (وليس مجهورًا أبدًا كما في الكلمة sagen).

š (ش) صوت مهموس احتكاكي مثل صوت sch الألماني في كلمة schon.

ʃ (ص) س مفخم (لثوي مهموس احتكاكي). حول التفخيم قارن ض.

t (ث) صوت مهموس احتكاكي بين أسناني مثل th في الكلمة الانجليزية think.

t (ط) ت مفخم (أسناني لثوي مهموس انفجاري). حول التفخيم قارن ض.

w (و) صوت خلفي مستدير نصف حركة، شفوي (مجهور) مثل صوت w الانجليزي في with (وليس الصوت الشفوي الأسناني مثل الصوت الألماني w (ف)).

y (ي) صوت أمامي غير مستدير نصف حركة (حنكي مجهور) مثل صوت j الألماني في كلمة ja.

z (ز) صوت مجهور احتكاكي (لثوي) مثل صوت S في كلمة Gemüse.

ʒ (ظ) ز مفخم (مجهور احتكاكي بين أسناني). حول التفخيم قارن ض.

١٤ (ع) صوت مجهور احتكاكى بلعومى، المقابل المجهور لصوت h المهموس.
 a و i و u (ا.ى.و) تشير الشرطة فوق الحركة إلى نطق طويل (مطل) لها.
 ويشير التضعيف لأحد الصوامت إلى نطق ممتد له كما فى الإيطالية.

(*) ما ورد بين قوسين فهو تكملة منى، إذ إن المؤلف لم يذكر الوصف الصوتى لبعض الأصوات كاملاً. ولذا وجدت من المفيد إضافة ما تركه، ليتضح الوصف الصوتى للأصوات العربية بدقة.

الفصل الأول

تاريخ البحث والوضع البحثي

١. تاريخ البحث والوضع البحثي

/ ثمة سحر لا يوصف يحيط بشعر العرب المبكر، فإذا أنعمت
النظر في الإبداعات الرائعة لعبقريتهم مع هذه القصائد القديمة
فإنك تحيا كما كانت حياة جديدة.

فالمدن والحدائق والقرى وأثر الحقول أيضًا تُترك بعيدة عن
النظرة. وتدخل في مناخ الصحراء الحار، وتُطرح الشباك وأعراف
المجتمع المستقر جانبًا، وتتجول مع الشاعر عبر الفضاء المتغير
للطبيعة بكل نقائها وبساطتها وحريتها.
و. موير: الشعر العربي القديم، (*)

JRAS 40 (1879) 72

يبدو محل خلاف إذا ما كانت المتعة الجمالية التي تمنحها دراسة
الشعر العربي القديم جديرة بالمجهود الكبير الذي يجب أن يُبذل
لفهم تقريبي لمثل هذا الشعر.

ت. نولدكه في: المعلقات الخمس ١ / ١ (*)

(*) السير وليم موير (ت ١٩٠٥م): من كبار المستشرقين وأكثرهم عناية بتاريخ الإسلام. ولكن
كتاباتة كلها تسودها نزعة مسيحية تبشيرية شديدة التعصب، وهو اسكتلندي الأصل، من أهم
كتبه: شهادة القرآن على الكتب اليهودية والمسيحية (كتب أنبياء الرحمن)، وكتاب "حياة محمد
وتاريخ الإسلام". في ٤ مجلدات، وكتاب: الخلافة، نشأتها وانحلالها وسقوطها، وكتاب
"الممالك" أو دولة العبيد في مصر (نقطة إلى العربية الأستاذان محمود عابدين وسليم حسن)،
وكتاب "القرآن: تأليفه وتعاليمه". وكتاب "الجدال مع الإسلام"، وله أيضا عدة مقالات عن
شعراء العرب. (المترجم)

(*) تيودور نولدكه (ت ١٩٣١م): من كبار المستشرقين الألمان، له دراسات مفيدة في اللغة والأدب

العباسي المبكر، وعانى فيما بعد أيضًا من أن أنواعًا ملحمة محددة مثل الحكايات الخرافية والأساطير لم تجد مطلقًا الاستحسان الكامل من المثقفين^(١). ولذا افتُقد إلى المسرح كلفة^(٢). وكان على الموسيقى وفن التصوير أن يتصارعا مع التحريم الديني الذي لم يستطع حقيقة أن يحول دون الانجازات الرائعة، وبخاصة في مجال فن الرسم، غير أن التقويم العام قد أَصْرَبَهُ^(٣). وفي فن العمارة أمكن أن ننطلق الرغبة في التشكيل الفني/ بحرية. وهنا وقع العرب بقوة تحت تأثير أجنبي. أما الشعر على العكس من ذلك فقد عُدَّ دائمًا الإبداع العربي المحض.

العربيين، وأخرى في اللغات السامية (وبخاصة السريانية والعربية) والنحو المقارن لا نظير لها واهتم كذلك باللغة الفارسية، والشعر والنثر فيها وإن لم تخل كتبه من إشارات تنم عن هوى وتعصب وعدم حيطة يجب التنبه إليها. حصل على الدكتوراه الأولى سنة ١٨٥٦ برسالته عن "تاريخ القرآن" باللاتينية، ثم أعاد نشرها بالألمانية منقحة وموسعة بمعاونة تلميذه شقالي في مدلين، ثم نشر برجشتراسر وبرتزل الجزء الثالث منه، ومن كتبه في الشعر: أبحاث لمعرفة شعر العرب القدامى، ومن كتبه في النحو: في نحو العربية الفصحى، وله كتابات مهمان في النحو المقارن: أبحاث في علم اللغات السامية، وأبحاث جديدة في علم اللغات السامية، وله أيضًا كتاب قواعد اللغات السريانية وتاريخ الشعوب السامية، وأسهم في نشر تاريخ البلدان للطبري والمعلقات الخمس ترجمة وشرحًا، مع موجز لتاريخ الجاهلية، وديوان عروة بن الورد متناً وترجمة وله دراسات كثيرة منها: أمية بن أبي الصلت وأبي نواس السَّمُوأل وذو الرمة ولامية العرب والشعر الجاهلي.. إلخ.

(1) H.U.S Grotzfeld: die Erzählungen aus,, Tasuend und einer Nacht", Darmstadt 1984, 23 جروتسفلد: حكايات من ألف ليلة وليلة.

(2) بغض النظر عن مشاهد الآلام لدى الشيعة اللبنانيين والعراقيين في ذكرى شهداء كربلاء (تعزية).

(3) حول تحريم الصور قارن: R. Paret: Schriften zum Islam Volksroman, Frauenfrage, Bilderverbot, Stuttgart 1981, 213-217 ر. بارت: كتابات حول الإسلام. الحكاية الشعبية، وقضية المرأة، وتحريم الصور. وحول موقف السنة من الموسيقى: H. G. Farmer: a History of Arabian Music, London 1929, 20-38. فارمر: تاريخ الموسيقى العربية.

الشعر الشرقي بإدراك حدسي وسيطرة لغوية متفردة إلى أبيات ألمانية (فوك)^(١). بيد أنه قد صدر أيضًا تاريخ آداب العرب "لفون هامر بورجشتال" (١٧٧٤-١٨٥٦)^(*) المكون من سبعة أجزاء (فيينا ١٨٥٠ حتى ١٨٥٦)، "ذلك الخطأ الفادح" وربما المثال الأشد تشييطًا للجرأة السابقة لأوانها التي تظهر العمل التعليمي في السنوات المائة والخمسين الأخيرة". فقد بذلك هامر هنا محاولة غير مسؤولة ومبهرة تقريبًا لرسم صورة مجملة للشعر العربي... (فون جرونباوم). ومن المؤكد أن نشاط هامر الذي لا يكل والمستند كلية إلى الرومانسية قد أسهم إلى حد بعيد في ذبوع شعر شرقي^(٢)، وفي الواقع يجب أن يؤثر العيب المخيف في ترجماته في علماء وضعيين علّموا تعليميًا لغويًا مثل هـ. ل فلايشر (١٨٠١-١٨٠١).

تمامًا، والحماسة في مجلدين ١٨٢٦، وترجم سور وآيات مختارة من القرآن ١٨٨٨، كما ترجم بعض المعلقات شعرًا بالألمانية وترجم كذلك روائع من آداب الهند والشرق معًا، وألف عدة مسرحيات أيضًا، وذهب فوك إلى أن ترجمة روكرت لحماسة أبي تمام ومقامات الحريري يتناسب كلاهما إلى الأدب الألماني، لأنه صنع منهما تحفتين أدبيتين باللغة الشعرية الرفيعة. (المترجم)

(١) يقدم وصف جيد لترجمات روكرت المقدمة الجديرة بالقراءة، والتي تعد أيضًا مدخلًا إلى تاريخ التلقى الألماني للشعر الشرقي Schim Or Dich Ruck (مختصر يقصد به المؤلف كتاب أنا ماري شيمل: الشعر الشرقي في ترجمة روكرت، بريمن ١٩٦٣).

(*) فون هامر بورجشتال: مستشرق نمساوي غزير الإنتاج، أسس مجلة كنوز الشرق وجعل شعارها آية (قُلْ لِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ) البقرة/ ١٤٢ لنشر ما يتصدر عن الشرق من دراسات ونصوص عربية وفارسية وتركية. ففتح للأوربيين الباب لمعرفة الشرق وعلومه وأسدى خدمات جليلة للأدب الشرقية. وقد اعر تف بفضل جوته في "الديوان الشرقي للمؤلف الغربي". له مؤلفات عدة في ميدان التاريخ السياسي من أبرزها تاريخ الإمبراطورية العثمانية في عشر مجلدات ١٨٢٧-١٨٢٤م، وفي تاريخ الأدب، تاريخ الأدب العربي في سبعة أجزاء. فيينا ١٨٥٠-١٨٥٧، وفي تحقيق النصوص: أطواق الذهب للزنجشري، والترجمة إلى الألمانية: ديوان حافظ الشيرازي، ومختارات من شعر المتنبي، وألف كتاب صلوات وأدعية بالغتين العربية والألمانية. (المترجم).

(٢) قارن حول التأثير في جوته I. H. Solbrig: Harmer- Purgstall und Goethe, Bern 1973 زولبريج: هامر- بورجشتال وجوته.

(١٨٨٨)*، بل في / باحثين مناظرين لهامر أساسًا مثل ف. ألفارت (١٨٢٨-١٩٠٩) الرومانسي الأخير بين دراسي العربية (فوك)^(١)، تأثيرًا مزلزلاً إلى حد أنه قد وقع تحول كامل للمنهج، إذ تتطلب الآن معايير فيلولوجية شديدة الصرامة، بادی الأمر بدا من وجهة نظر أدبية للشعر العربي ضروريًا أن يفهم الشعر فهمًا صحيحًا، ويحتاج ذلك إلى دراسة دقيقة للغة العربية وبخاصة للشوة اللغوية، بل دراسة المحيط التاريخي والاجتماعي والثقافي أيضًا، الذي أنشئت فيه القصائد. بيد أن كل هذه المعارف كانت لا تُستقى بدورها إلا من النصوص ذاتها. ومن ثم فقد دعا ذلك بادئ ذي بدء إلى إصدار طبعات جديدة للنصوص بناءً على مخطوطات موثوق فيها. ويفيد ذلك إذن في الاستدلال على لغة العرب وثقافتهم. وعند ذلك فقط عرف المرء إلى أي مدى ما يزال بعيدًا عن فهم حقيقي للشعر العربي القديم^(٢).

(*) هـ. ل. فلايشر: مستشرق ألماني من تلاميذ دي ساسي، أسس الجمعية الشرقية الألمانية في هاله سنة ١٨٤٥ التي أصدرت مجلة باسمها zdmg في السنة ذاتها. وهي ما تزال من أشهر المجلات المعنية بنشر النصوص والدراسات المعنية بالشرق، عُرِف بدراساته اللغوية العميقة وتحقيقاته وترجماته. منها نشر القسم الخاص بالجاهلية من تاريخ أبي الفداء متناً وترجمة لاتينية وتعليقاً (لييزج)، وتاريخ العرب قبل الإسلام، وفهرس المخطوطات الشرقية في مكتبة درسدن الوطنية وفي مكتبة مجلس الشيوخ، وترجم ألف ليلة وليلة في تسعة مجلدات (١٩٤٣)، وتفسير القرآن للقاضي البيضاوي (١٨٤٦)، وعجائب المخلوقات للقزويني، وكانت له مراجعات قوية (نقدات) على ما كان يحققه المستشرقون. لقد عد بحق من مؤسسي الدراسات العربية المنظمة إلى جوار فرايتاج وفلوجل. (المترجم)

(١) قارن مثلاً إجابته المتحمسة على السؤال: ما قيمة الشعر لدى العرب: "منها أنه عماد الثقافة وأبهة المجد للشعب كله وأنه أكليل نبل الخلق وعقد الآلئ من البهاء والجمال، وبدونه تضيع الأحجار الكريمة للحكم، وتختفى نجوم السموم، ويتهدم صرح الفضل، وتُفقر آثار المجد، وتسقط أعمدة الشرف (النبل)...". Ahlw Poes. Poet 3 (مختصر يقصد به المؤلف كتاب ألفارت: حول الشعر وعلم الشعر عند العرب، جوتا ١٨٢٦).

(٢) يوجد في مقال الفريد بلوخ الشعر: العربي القديم شاهد على الحياة الفكرية للعرب قبل الإسلام Anthropol 37/ 40 (1942/ 45), 185- 204 Blach Zeug Geist ٢٠٠ هامش ٤١ مطابقة لآراء نولدكه الذي يعد على ما يظن ثاني من عنى بالشعر العربي.

بيد أنه مع التغير المنهجي في الدراسات العربية يقع أيضًا تحول في الإحساس الجمالي. فقد تساءل تيودور نولدكه (١٨٢٦-١٩٨٣) الذي كان قد تحمس في شبابه لقوة شعر الصحراء العربي وجماله ولروح الرجولة والفتوة التي تسرى فيه الأسيرة لنا^(١)، بعد خمس وثلاثين سنة: هل عُوِّضَ العناء في بحث هذا الشعر في أي وقت بزمان متعة جمالية. لم يكن نولدكه في النصف الثاني من القرن الماضي الوحيد الذي عبر في تحفظ عن القيمة الفنية للشعر العربي قياسًا على معايير غربية. فقد أصدر هـ. توربيكه^(٢) (*) حكمًا أكثر شدة:

/ "بقدر ما يعد ذلك الشعر البدوي ممتعًا مثل كل شعر طبيعي آخر، ومهمًا من جهة أخرى بوصفه المصدر الأساسي للمادة اللغوية العربية القديمة الحقيقية فإن مضمونه بعيد عن رؤانا، بل نستوحشه في الغالب إذ لا نستطيع أن نتوصل إلى حكم موفق إلى حد ما حولها (أي حول القيمة الفنية) إلا بعد دراسة طويلة لعقود، ومن ثم فإننا نفتق أثر العرب حتى ذلك الحين".
وهكذا لم تُعن الدراسات العربية ما يقرب من قرن إلا بإنجاز المادة تقريبًا.

(1) Nöldeker Poes. S. XIII مختصر يقصد به المؤلف كتاب نولدكه ص ٢٢ Beiträge zur Kenntnis der Poesie der alten Araber, Hannover 1864 بحوث في معرفة شعر العرب القدامى.

(2) في بحوث شرقية، الكتاب التذكاري لفلايشر، ليزج ١٨٧٥، ٢٢٨.
(*) هاينريش توربيكه (١٨٢٧-١٨٩٠) مستشرق ألماني تلميذ فلايشر عني بالتحقيق واللهجات، نشرة درة الغواص للحريزي ليزج ١٨٧١، وقصيدة الأعشى في مدح النبي (ليزج ١٨٧٥)، وكتاب الملاحن لابن دريد (هايدلبرج ١٨٨٢)، والجزء الأول من شرح المفضليات لابن الأنباري مع شرح المرزوقي مع حواش (ليزج ١٨٨٥). أكملها تشارلز ليال، ونشرها برمتها، اكسفورد ١٨٩٢. وعاون في نشر تاريخ الطبري (ليدن ١٨٧٦-١٩٠١)، وقد اهتم بميدان الشعر الجاهلي، فأصدر ديوان "عنتر" في ليزج ١٨٦٧.

الفصل الأول: تاريخ البحث والوضع البحثي

بترجمات روكرت، فقد كانت ترجمات حرفيه مصحوبه بشرح فيلولوجي طويل، وكانت معلومة لجمهور العلماء، وربما صعب أيضاً أن تُقَرَّب لغير الخبير القيم الجمالية للشعر العربي.

إن الحكم بأن الشعر العربي لا يناسب الذوق الغربي لم يرد غير معلن. ففي الواقع في الشعر العربي بعض خصوصيات اعتدنا أن نحكم عليها حكماً سلبياً^(١).

(*) جورج ياكوب مستشرق ألماني، مؤسس الدراسات التركية في ألمانيا وتلميذ فلايشر وآلفارت، عني بلغات الإسلام الثلاث الرئيسية، وهي العربية والفارسية والتركية، وله كتاب مشهور عن: تاريخ مسرح خيال الظل في الشرق والغرب ١٩٢٥، وآخرين "حياة البدو في الجاهلية بحسب المصادر الأصلية ١٨٩٧، وله بحث عن المعلقات، ونشر ترجمة له القصيدة لامية العرب للشنفرى إلى جانب ترجمة أستاذه رويس وترجمة الشاعر روكرت (قصيدة الصحراء للشنفرى الصعلوك ١٩١٣).

ونشر عددًا كبيرًا من المقالات والدراسات عن التركية، مجاله الرئيسي، عن اللغة التركية الشعبية والأدب الشعبي وفي مسائل ثقافية ودينية وأدبية تركية، وعنى كذلك بدراسة الوثائق التركية، ونشرها، والطرق الصوفية، ومن أبرز مؤلفاته أيضًا، تأثير الشرق في الغرب وبخاصة إبان العصر الوسيط (المترجم)

(1) حول الحكم على الشعر العربي وفق معايير غربية قارن مقال بلوخ السابق ذكره (هامش ٩) =

R. Blachère: un Jardin secret: la poesie arabe SI 9 (1958), 5-12 Blach An 223-

230 رز بلاشير: بستان الأسرار: الشعر العربي.

H. Brons: How does the Middle East literary taste differ from the European? In: st

udia كيف يتذوق الأوروبيون أدب الشرق الأوسط بشكل مختلف. وبخاصة ص ١١ R. P.

Scheindlin from and structure in the: orientalia 44 (1972), 194; From 1-2 scheind

poerty of al Mu ctamid ibn abbad, Leiden 1979. البنية في شعر المعتمد بن عباد

مختصر يقصد به المؤلف كتاب شندلين

للموضوعات والأفكار مع التصور الأوربي عن إبداع الشاعر. وقد قوى المذهب المحافظ للشعر العربى الذى يضطر الشعراء لقرون متأخرة أيضًا إلى التعبير باستمرار عن الموضوعات والأفكار القديمة، الانطباع بالثبات، والتطور غير المكتمل للشعر العربى، ومن الغريب بالنسبة لنا دومًا أن لا يتعلق الشعر دائمًا إلا بالأناء، ومع ذلك لا يصير الشاعر إلى الفردية^(١).

فما يعبر عنه الشعر يظل تعبير/ جماعته. ونشعر أحياناً أن اختيار موضوعات ضخمة في الفهم تُزيدها الترجمة، تلك لصعوبات تُعيق بشدة المتعة الجمالية. وتُعيق مسار الأفكار في الغالب مقارنات ضافية تُدرج فيها مقارنات أخرى إلى أن يضيع منا الاتصال. ويُشار في القصائد باستمرار إلى أحداث لا تُصور إطلاقاً تقريباً. ولذلك يجب أن تستوقف القراءة إطالة النظر في الشرح. وذلك ما أخذ إثارة الشعر بالنسبة للعرب، أي أن عبقرية الشاعر في إمتاع السامع بأفكار حميمة ومحبة في صيغ جديدة باستمرار في اللغة العربية الشديدة الثراء، تضيع عند الترجمة إلى حد بعيد^(٢). وتبين محاولة أجريت قبل بضع سنوات في انجلترا^(١) أن

(1) في رأى جرونباوم في كتابه Die Wirklichkeitweite: der früh-arabischen = Grün wirk Dichtung, Wien 1937 (مدى الصحة في الشعر العربي المبكر) يتبع ذلك التناقض العميق في الأدب العربي المبكر، وهو أن التركيز المتحجر على الذات على نحو لا يصدق عجز عن تقديم وسائل سير هذه الذات.

(2) على النقيض من الشعر العربي فإن الشعر الفارسي وبخاصة الملاحم الشعرية والرباعيات أعجب الجمهور الأوربي، والسبب هو أن الأنواع الفارسية المذكورة استأثرت مضمونها القلوب وليس الشكل، أما القصائد الفارسية التي لا تقدم الكثير من جهة المضمون مثل القصائد العربية فلم تلق في أوروبا إلا إعجاباً ضئيلاً أيضاً. قارن التقويم المتباين لكل من الشعر العربي والشعر الفارسي أيضاً لدى = Gabr AAr Dich F. Gabrieli: Die altarababische Dichtung. Bustan 1962, h. 1/ 2, 27-31 (جابريلي: الشعر العربي القديم).

هذه القائمة السلبية التي أفصح عن عناصرها المفردة كلها تقريباً في النصف الثاني من القرن الماضي، ما تزال إلى يومنا هذا أيضاً تصدق إلى حد بعيد على الجمهور غير المتخصص في العربية، ولكنه مثقف ثقافة أدبية، عُرض على مجموعة من طلاب الدراسات غير الشرقية الذين لم يتخرجوا بعد عددٌ من قصائد عربية قديمة مترجمة. فكان الانطباع الأول هو انطباع "عدم الرضا وخيبة الأمل" فقد بدت القصائد للطلاب "مضطربة ومربكة". ويبين ذلك بوضوح مدى صعوبة تقريب قصائد عربية لجمهور آخر (غير عربي).

وفي الوقت الذي استعملت فيه الدراسات العربية المادة خلف الأبواب الموصدة للحلقات الدراسية إن صح التعبير نشأت بوجه عام عروض مختصرة. يذكر هنا في المقام الأول كتاب كارل بروكلمان البارز Geschichte Der Arabischen Litteratur (تاريخ الأدب العربي)^(٢). ومع ذلك فقد اقتصر بروكلمان على / مرجع للسير والأعمال والإعلام رتب وفق فترات زمنية، لا يكاد يعالج مسائل أدبية محضة. وقد أثرت مؤلفات أكثر إيجازاً في تاريخ الأدب أعقبت الطبعة الأولى لكتاب بروكلمان، وهي مؤلفات نيكلسون وريشر وجب، العرض باختيارات للترجمة، ووضعت تطور الشعر في السياق التاريخي ولكنها استمرت في معالجة المشكلات الأدبية المحضة على الهامش فقط. وبدءاً من كتاب ر. بلاشير: R. Blachère: Histoire de la littérature arabe (تاريخ الأدب العربي) الذي يرجع إلى الأعوام من ١٩٥٣ - ١٩٦٦، والذي بقي

(1) R. Park: And heard a great argument . بارك: (وسمع حجة عظيمة، مقال في النقد العلمي للشعر العربي). JALI (1970). 49-69

(2) ظهرت الطبعة الأولى في فايمار ١٨٩٨ - ١٩٠٢ في مجلدين، استكملا في البداية بثلاثة ملاحق (ليدن ١٩٣٧ - ١٩٤٢)، أحلقت بعد ذلك بإعادة التنقيح للمجلدين الأساسيين (ليدن ١٩٤٣ - ١٩٤٩). وقد استكمل الكتاب بصورة موسعة للغاية من خلال كتاب فؤاد سزكين: تاريخ التراث العربي الذي ظهر منه حتى الآن ٩ مجلدات (ليدن ١٩٦٧ - ١٩٨٤).

للأسف غير مكتمل، اتجه في نطاق متزايد إلى المسائل الأدبية، غير أنه تمسك بتبويب تاريخي وحسب السير^(*).

وثمة عائق آخر في الطريق أمام النظرة النقدية للشعر العربي القديم وبخاصة النظرة المتعلقة بتاريخ الأدب، إلى جانب الجرد الذي لم يتم بعد^(١): وهو مشكلة صحة القصائد المروية التي لم توضح. وعليه سوف تعالج معالجة أكثر دقة (انظر ما يلي ص ١٢-٢٩ من الأصل).

وقد ورد تشجيع ضئيل من العالم العربي ذاته، فقد أنكر الكاتب المصري المشهور عباس محمود العقاد مثلاً على المستشرقين أى حق في حكم جمالي على الأدب العربي، إذ تعوزهم لذلك مؤهلات لغوية^(٢).

وعلى الرغم من وضع الانطلاق هذا فقد خاطر بعض المستشرقين في الثلاثينيات وبعدها بأن يخرجوا على الاستسلام وأن يطبقوا معايير نقدية على الشعر العربي أيضاً. وفي سنة ١٩٣٧ ظهرت المقالة الرائدة لبروينلش E. Bräunlich Versuch einer literargeschichtlichen

(*) قامت مجموعة من الباحثين بإشراف د. محمود فهمي حجازي بإكمال ترجمة كتاب بروكلمان (بعد الأجزاء التي ترجمها المرحوم د. النجار والمرحوم د. رمضان عبد التواب والمرحوم د. السيد يعقوب بكر في وهي ستة أجزاء صغيرة) في ١١ مجلداً طبع في الهيئة المصرية للكتاب. أما كتاب سزكين فقد ترجم د. حجازي بعض مجلدات منه وترجمة د. عرفة بعضاً آخر، ولكن ما يزال لم يترجم ترجمة كاملة.

(١) قارن على سبيل المثال حكم رودلف زهايم سنة ١٩٧١: إن الدراسات العربية في حال رصد (جرد).. فما تزال الطريق إلى نظرة أدبية جمالية للشعر العربي الكلاسيكي الثرى الموثوق فيه ما تزال بعيدة. LOZ 66 (1971). 171

(٢) استشهد به لدى ك. بتراتشيك في: K. Petràcek: La littérature arabe en fonction de la: communication sociale, travaux et Jours 39 (1969). 59 0 69, bes. 59
العربي في إطار وظيفة الاتصال الاجتماعي).

العربى المبكر).

وقد أكمل جرونباوم/ دراساته النقدية دون كلل فيما بعد^(١)، وأثر عبر دائرة تلاميذه تأثيرًا محفّزًا للغاية، وذلك في اتجاهين؛ الأول: آثار الاهتمام بالنقد الأدبى العربى من جديد حيث أسهمت فى ذلك حقًا الترجمة الرائعة التى نشرها هـ. ريتز سنة ١٩٥٩ لكتاب عبد القاهر الجرجاني *Geheimnisse der Wortkunst* (أسرار البلاغة). وفى العشر سنوات الأخيرة عنى كل من كمال أبو ديب، وس. أ. بونيكار، وى. ك. بورجل، وج. ي. هـ. فان جلدر، وف. فانيريش بالبحث فى هذا المجال. والثانى: بدأت فى السبعينيات مرحلة النظرة النقدية للشعر العربى. فإلى جانب المؤلف الأساسى لريناته يعقوبى R. Jacobi حول القصيدة^(٢)، تذكر هنا بوجه خاص أعمال أبى ديب وبتسون وهامورى ومولر، وشايندرلن وشولر. أما الموضوعات الرئيسية هذه البحوث فهى تساؤلات عن أنواع الشعر العربى وبنية القصيدة.

وفى الواقع ثمة مسألة أخرى للتوضيح بشكل تمهيد، وهى تدخل فى النقاش فى اللحظة الحالية أيضًا، وإن كانت فى الخلفية بصورة أشد: أعنى مسألة تقسيم الشعر العربى إلى مراحل فالعرب يقسمون شعراءهم بادئ الأمر إلى مرحلة (عصر) عاشوا فيها (فيه) قبل الحدث الحاسم فى تاريخهم: ظهور النبى محمد ﷺ،

(1) اختُصر إلى حد كبير فى كتاب Kritik und Dichtkunst, Wiesbaden= Grunkrit Dich 1955 (جرونباوم: النقد وفن الشعر).

(2) R. Jacobi: Studien zur Poetik der alten arabischen Qaside, Wiesba= Jac Stuol 1971 (دراسات فى شعر القصيدة العربية القديمة).

الشعر العربي القديم
بصورة غير مرضية، ابتدعت مجموعة بينية للمخضرمين الذين شهدوا كلا
العصرين. أما التقسيم التالى للشعراء المسلمين فقد جاء وفق الأسر الحاكمة،
الأمويين والعباسيين. وصُنِّف أولئك الذين وقعوا بين كلتا الأسرتين مرة أخرى
فى مجموعة خاصة لمخضرمى الدولتين. بيد أن المصطلح الأهم لنا من المصطلح
القائم على الأسرة الحاكمة "العباسيين" هو مصطلح "المحدثين"، لأنه يشير إلى
تطور أدبى داخلى. فالمُحَدَّثون مصطلح أطلق على أولئك الشعراء الذين اتجهوا
إلى الموضوعات الجديدة فى البيئات الحضرية، واستخدموا وسائل بلاغية جديدة
(البديع).

وفى البداية أخذ الاستشراق الأوربى بتقسيم العرب. فقد رأى نلودكه سنة
١٨٦٤^(١) على أساس التأثير الضئيل الذى أداه الدين سواء فى الشعر الوثنى أو
فى الشعر الإسلامى أنه ليس ظهور الإسلام، بل نهاية العصر الأموى نقطة
التحول الحقيقية فى الشعر. فمنذ ذلك الوقت أدى فى رأيه التغير التدريجى
فى اللغة ودخول أفكار وأشكال جديدة إلى تحول. وبعد التوجه إلى نظرة
نقدية ظهر حتمًا التقسيم إلى مراحل الذى توجهه أحداث دينية
وسياسية غير مرضى نهائياً. فكان المطلوب تقسيمًا وفق وجهات نظر أدبية^(٢).

(1) Nöld Beitr Poes, S. II كتاب نلودكه المشار إليه فيما سبق "إسهامات فى معرفة شعر العرب
القدامى".

(2) طرح هذا المطلب العلماء العرب المحدثون أيضًا، مثل مصطفى صادق الرافعى فى: "تاريخ
آداب العرب" القاهرة ٥ / ١ / ١٩٤٠، وفى الواقع حله الخاص للمشكلة مرض إلى حد ما، إذ
يرى فى القرآن الحدث الأدبى الفائق الوحيد. ومن ثم أدى تمسكه بعقيدة إعجاز القرآن إلى ألا
يقر إلا بفترتين لا تفصلان بدورهما إلا من خلال نقطة تحول مهمة دينيًا وسياسيًا أيضًا، قارن

مثل ذلك الذي قدمه ر. بلاشير سنة ١٩٦٦^(١). ففي رأيه وجدت إجمالاً خمس نقاط تحول:

١- سنة ٦٧٠ بعد الميلاد. لا توافق نقطة التحول الأولى هذه ظهور الإسلام، ولكنها وقعت بعد ذلك بنصف قرن تقريباً، لأنه وفق بلاشير استمر بادئ الأمر الشعر العربي القديم. وبدءاً من إنشاء الحاضرتين البصرة والكوفة في العراق توفر السبب لحياة جديدة ثقافية مخصصة لاتجاهات شعرية، كانت مرتبطة بإرث المركز الحضري في فترة ما قبل الإسلام: الحيرة، والبيشة البدوية للقبائل التي أسكنت في المعسكرين.

٢- سنة ٧٣٥ بعد الميلاد. نشأ قبل سقوط الدولة الأموية بربع قرن، مع نشر أدبي في الوقت نفسه، الشعر المحدث الذي انفصل نهائياً عن إرث (تقاليد) الصحراء.

٣- سنة ٩٢٥ بعد الميلاد. صار الشعر شعر المثقفين والأرستقراطيين. فقد حلّ الجمود.

٤- سنة ١٥١٧ حرم غزو العثمانيين للعالم العربي / الشعراء العرب من الأثرياء المشجعين للفنون المهتمين بلغتهم، وأدى ذلك إلى انحطاط الشعر.

٥- من ١٨٦٠: ١٨٨٤م نهضة اهتمام العرب بلغتهم وأدبهم بتأثير القومية المستجلبة من أوروبا.

حول ذلك: M. Peled: The Controversy over concepts of Arabic literary history, Asian and African Studies 10 (1974/ 45). 1-23 (م. بلد: خلاف حول مفاهيم تاريخ الأدب العربي).

(1) "Moments" tournants dans la littérature arabe, si 24 (1966). 5-18= blach an 145- 157. ("لحظات" تحولات في الأدب العربي).

وسوف آخذ بهذا التقسيم، غير أني أريد هنا أن أقدم بعض ملحوظات، لا تختص في الواقع إلا بنقطة التحول الأولى، إذ إن النقطتين الأخيرتين (٤، ٥) لا تقعان في فترة عرضي: إذا ما لوحظت المعلومات فإن المرء سوف يؤكد أنها لا تتوافق مع تغيرات زمنية تافهة، بل مع معلومات تاريخية: ففي سنة ٦٦١م بداية حكم البويهيين أو- ما قد يكون أهم في هذا السياق في ٩٠٥م بداية حكم الحمدانيين في الموصل، ومن ثم تفكك العراق إلى إمارات صغيرة، ويصير الاتفاق أكثر لفتاً للأنظار إذا ما اعتبر أن بعض المؤرخين أيضاً يحدد التحول الحقيقي من الامبراطورية البيزنطية الجديد في دمشق إلى الامبراطورية الساسانية في بغداد في سنوات بعد الفشل الكبير الأخير للأمويين أمام القسطنطينية (٧١٧م) ومع إصلاحات هشام الذي أقام في الشرق في الغالب (٧٢٤-٧٤٣)^(١). هذه الاتفاقات التاريخية لا تدهش لأن التطورات الاجتماعية المتماثلة التي أفضت إلى انقلابات سياسية قد أثرت - كما أكد بلاشير- في الشعر أيضاً. ولذا بين ج. شولر G. Schoeler^(٢) كيف أدى ظهور طبقة الموالي غير العرب، الذي كان سبباً من أسباب سقوط الأمويين، إلى نشوء أسلوب البديع في المجال الأدبي.

ويشير بلاشير إلى أن الانتقالات من مرحلة إلى مرحلة لا تتم بداهة بصورة مفاجئة، وإلى أن بعض نقاط التحول قد استغرقت أكثر من ٣٠-٤٠ عامًا. ولذا بينت ر. يعقوبي بمثال شاعرا هُتلى، وهو أبو ذؤيب، أن خواص محددة لشعر

(1) G. Wiet; L'Empire néo-byzantin des Omayyades et l'empire néo-sassanide des Ab-basides, Cahiers d'histoire mondiale I (1953). 63- 71. 63- 71. 63- 71 (الامبراطورية البيزنطية الجديدة في العصر الأموي والإمبراطورية الساسانية الجديدة في العصر العباسي).

(2) Schoe Wend مختصر يعنى عند المؤلف مقالة شولر: Ein Wendepunkt in der Geschichte der arabischen literatur. Saeculum 35, 305-293 (نقطة تحول في تاريخ الأدب العربي).

وجهة نظر تاريخ الأدب بلا مبرر تمامًا. وهكذا يجب علينا أن نأخذ فترات الانتقال هذه بعين الاعتبار باعتبار أنها تصلح لبحث بداية كل فترة رئيسية: إلى أى مدى مُهّد لتجديداتها المميزة الطريق في فترة سابقة.

وفي الختام ما تزال هناك كلمة يجب أن تُقال حول الحد الكلى للسمات الأساسية، إذ يختلف المستشرقون في استخدام كلمة "كلاسيكى" اختلافًا شديدًا^(٢).

فبالنسبة لبعضهم تشتمل على الأدب العربى فى العصور الوسطى كله. ويستخدمها آخرون للأدب "فى عصر ازدهار الثقافة العربية (فى القرون فى ٩-١١ ميلاديًا).

ويقصر بعض ثالث المصطلح على فترة شعر ما قبل الإسلام. وشعر العصر الأموى حتى وفاة ذى الرّمة (٧٣٥ / ٧٣٦م). لا أرغب هنا فى الدخول فى أى نقاش جديد حول المفهوم، بل فى الأخذ بالعنوان الذى اقترحته دار النشر

-
- (1) Jac Anf Gaz. Auf andere Veranderungen in dieser Zeit macht Jac Camsec aufmerksam. -aufmerk- sam. Nebst r. يعقوبى فى مقالة: The Camel- Section Of The panegyical Ode (جزء الجمل فى قصيدة المدح) إلى تغيرات أخرى فى هذا العصر، راجع مقالاتها: بدايات شعر الغزل العربى: أبو ذؤيب الهذلى، مجلة الإسلام ٦١ (١٩٨٤)، ٢١٨-٢٥٠.
- (2) Zwe Or Trad M. Zwettler. The oral Tradition of classical Arabic Poetry. Columbus 1978 يوجد تجميع لأوجه الأهمية لدى علماء فرادى فى كتاب زويتلر (الإرث الشفوى للشعر العربى القديم ص ٣٤ هامش ١ بوجه عام قارن حول مسألة إمكان استخدام مصطلح "كلاسيكى" للشعر العربى -W. Heirichs: "Manierismus" in= Hei Man 119- 122 der arabischen Literatur. Iseiamwissenschaftliche Abhandlungen f. M eir zum 60. Geburtstag. Wiesbaden 1874. 118. 128 (التكلف فى الشعر العربى).

الشعر العربى حتى سنة ١٠٠ بعد الميلاد. وبذلك يحول العرض قد تضمن نقاط التحول الثلاثة الأولى عند بلاشير، التى وصل تطور الشعر العربى فيها إلى نهاية مؤقتة. ولذلك أيضًا تمتنع معالجة الشعر المتأخر، لأنه ما تزال لا توجد فيه، بغض النظر عن بعض استثناءات، إلا بحوث ضئيلة. واحدة من هذه الاستثناءات الشاعر الفيلسوف أبو العلاء المعرى (توفى سنة ١٠٥٧م)، الذى ظل مستبعدًا عن عرضى، ولكن ذلك لا يبدو مسوغًا لأسباب تاريخية (زمنية) فحسب، فمن جهة يخرج شعر أبى العلاء بقوة عن الإطار العام، ومن جهة أخرى يصعب أن يعالج منفصلاً عن نثره. والاستثناء الثانى هو الشعر الصوفى عند العرب الذى كان قد بلغ ذروته بلا شك فى أشعار عمر بن الفارض (توفى سنة ١٢٢٥م) وابن العربى (توفى سنة ١٢٤٠م)، غير أنه لا يمكن أن توضح هنا إلا البدايات.

وقد أخذت بالتقسيم الجغرافى أيضًا إلى جانب التقسيم الزمنى، واقتصرت على شعر الجزء الآسيوى من العالم العربى. ومنه فى المقام الأول الشعر الأسبانى العربى، فقد تطور تطورًا خاصًا، لا تتفق فترات تقسيمها مع فترات تقسيم شعر المشرق. / أما الأجزاء الجوهرية فى الشعر الأسبانى - العربى (الأندلسى) فهو شعر المقاطع: الموشحات والزجل. استخدم الأخير منهما اللهجة. ولذلك لا يكاد يمكن أن يُضم إلى الشعر العربى الكلاسيكى لأسباب لغوية. وفضلاً عن ذلك فإن المشكلات المعقدة للعلاقات بين الشعر الأسبانى العربى وشعر التروبادور أيضًا تجعل عرضًا خاصًا للشعر العربى فى شبه الجزيرة الأيبيرية أمرًا ضروريًا.

وحيث أحافظ على التقسيم الزمنى أيضًا بوصفه تقسيمًا تقريبيًا، فإنى أرغب داخل هذا الإطار فى أن أبذل جهدى فى تقسيم المادة وفق وجهات نظر موضوعية، وفى الخروج على سرد شعراء مفردين. وسيكون نتيجة ذلك أن تظهر

باستمرار الأسماء ذاتها للشعراء في موضوعات مختلفة، وحتى نيسر على القارئ الترتيب التاريخي للشعراء، سوف تُقدَّم في نهاية الجزء الثاني قائمة مرتبة زمنياً للشعراء المذكورين في النص^(١). وحتى يمكن أن يُركز العرض على المشكلات الأدبية سوف أتخلّى أيضاً عن عرض مترابط للسياق الاجتماعي والثقافي والسياسي الذي نشأ الشعر فيه، غير أنه يُشار إلى اقتضاء تطورات تاريخية من خلال عوامل غير أدبية^(٢).

(١) لذلك تبدو قوائم منفصلة للأجزاء المفردة قليلة الفائدة لأنه يصعب أن يُحدد بدقة أغلب الشعراء العرب القدامى من الناحية الزمنية (انظر ما يلي ص ٢٧ في الأصل).

(٢) يقدم ك. كاهن C. Cahen معلومات موجزة عن التاريخ السياسي والاقتصادي والاجتماعي في مجلة الإسلام C. Cahen: Der Islam. I: Vom Ursprung bis zu den Anfängen des Osmanenreiches, Frankfurt A. M. 1968 (من المنشأ حتى بدايات الدولة العثمانية).
وحول التاريخ الثقافي G.H.V. Grunebaum: Der Islam im= Grun ISMit Mittelalter, Zurich 1963 (الإسلام في العصور الوسطى).

الفصل الثاني

الرواية وصحة الشعر العربي القديم

الفصل الثاني

٢. الرواية وصحة الشعر العربي القديم

/ كان أحد أصعب الموانع التي حالت دون نظرة أدبية علمية للشعر العربي القديم (وما يزال) مشكلة لم تحل حول صحة القصائد العربية فيما قبل الإسلام، وفي نطاق محدود في صدر الإسلام أيضًا. ويجب أن يتقدم إيضاح مسألة الصحة في ذاتها على أي تقويم للشعر. بيد أنه بما أنا لم نبعد كثيرًا، برغم وجود أطروحات منهجية مختلفة في هذه المسألة أساسًا، عما وصل إليه ألفارت (*) في منتصف القرن الماضي، فإنه يجب على المتخصص في الدراسات العربية الذي لا يرغب في

(*) ألفارت (Ahlwardt) هو المستشرق الألماني الكبير، فيلهام ألفارت (١٨٣٨ - ١٩٠٩) الذي لقب نفسه في تحقيقاته لعدد من دواوين الشعراء المهمة بوليم بن الورد البروسي فقد نشر ديوان طهمان الكلابي (ليدن ١٨٥٨)، وديوان أبي نواس (جرايفسفالد ١٨٦١)، والعقد الثمين في دواوين الشعراء الستة الجاهليين وغير ذلك. أما أضخم تحقيقاته فهو مجموع أشعار العرب في ٣ أجزاء مع ذيول تفسير وفهارس. وله كذلك تحقيقات أخرى مثل: فتوح البلدان للبلاذري بمعاونة دي خويه (جرايفسفالد ١٨٦٣ - ٦٨)، وكتاب الفخرى لابن الطقطقي (جرايفسفالد ١٨٦٠) والجزء الحادي عشر من أنساب الأشراف للبلاذري (جرايفسفالد ١٨٨٣). ومن أهم مصنفاته: شعر العرب وشاعريتهم (جوتنجن ١٨٥٦)، وذكر السبب في قول المعلقات واختلاف نسخها (لندن ١٨٧٠، باريس ١٩٠٢)، وملاحظات على صحة الشعر الجاهلي (جرايفسفالد ١٨٧٢) وهي التي يقصدها المؤلف، وقد ترجمها د. عبد الرحمن بدوي ضمن كتابه: دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط. أولى ١٩٧٩ م. (المترجم).

العزوف عنها عزوفًا تامًا أن يعيد إحياء هذه المشكلة. وهو ما يسرى على هذا العرض أيضًا.

فقد كانت رواية الشعر القديم حسب تصور العرب على النحو الآتي: نظم الشاعر قصيدته للإنشاد الشفهي على الملأ، إذ إنه كان يستطيع أن ينشدها هو نفسه أو أن يدع إنشادها للراوى (جمعها رواة)^(١). ويكون على الراوى ليس أن ينشد قصائد الشاعر الذى عمل له فحسب، بل أن ينقلها إلى الأجيال الخالفة. ويمكن أن يكون لشاعر واحدة عدة رواة، غير أنه يمكن أن يكون لعدة شعراء راوٍ واحد أيضًا، أى أن يعمل على سبيل المثال للقبيلة بأكملها.

وغالبًا ما صار الراوى هو نفسه شاعرًا. وفي هذه الحالات اتخذت العلاقة بين الشاعر والراوى صورة الصلة بين الأستاذ والتلميذ التى امتدت أحيانًا لعدة أجيال من الشعراء. ومن أشهر سلسلة الرواة سلسلة أوس بن حجر- زهير- كعب بن زهير- الحطيئة- هذبة بن (ال) خَشْرَم - جَمِيل (بثينة)- كثير (عزة)^(٢). وكما تبين نهاية هذه السلسلة حَافِظُ الرواة على أهميتهم فى العصر الأموى أيضًا. فقد نُقِلَتْ قصائد الخليفة الأموى الوليد بن يزيد عبر الرواة، حتى دَوَّنَهَا جامعو الأخبار التاريخية مثل المدائنى/ (المتوفى سنة ٨٥٠م)، وهشام ابن الكلبي

(1) وَجَدَتْ أيضًا مؤسسات يمكن مقارنتها بذلك لدى الصوماليين، وفي رواندا، وفي أيرلندا القديمة Mc Don Or Poet 24 مختصر يقصد به المؤلف مقالة م. ف ماكدونالد M. V. McDonald Orally Transmitted Poetry in pre- islamic Arabia and other pre- literate Societies. Lal9 (1978). 14-31.

(الشعر المنقول شفاهيًا فى جزيرة العرب قبل الإسلام ومجتمعات ما قبل الأدبية الأخرى).
(2) GAZ (تاريخ التراث العربى لفؤاد سزكين) ١٧٢ / ٢. وحول العلاقة بين جميل بثينة وكثير عزة، قارن أيضًا ف. جابريللى F. Gabrieli: Rapporti tra Poeta e rāwī: echi di Gamīl in (العلاقة بين الشاعر والراوى: أصداء جميل بثينة فى كثيرة عزة).

(المتوفى حوالى سنة ٨٢٠م) أو موسيقيون مثل اسحق الموصلى (المتوفى سنة ٨٥٠م)^(١).

وفى نهاية العصر الأموى ثار فى جنوب العراق اهتمام علمى بالشعر العربى القديم، فقد كانت الحواضر العربية قد فقدت الاحتكاك المباشر بماضيها البدى، وكان ذلك بوضوح هو علة دراساتها القديمة. ولم يُعد رواة الحضرة (أى كبار الرواة)^(*) يقتصرون على شاعر أو قبيلة، بل جمعوا كل ما أمكن أن يجمعه الرواة البدو. وكان من أشهر الرواة حماد الرواية (المتوفى حوالى سنة ٧٧٢م)، وخلف الأحمر (المتوفى حوالى سنة ٧٩٦م)، وأبو عمرو بن العلاء (توفى سنة ٧٧١ أو ٧٧٤م). واشتهر الأخير بوصفه نحويًا ومن قراء القرآن فى الوقت ذاته، ومثل بذلك مجموعة تالية من العلماء الذى عُنىوا بالشعر العربى القديم: النحاة، وعلماء المعاجم ومفسرى القرآن. وهم لم يُحْمَسهم مضمون القصائد، بل بحثوا عن الشواهد على كلمات مفردة وصيغ (أشكال) نحوية. ولذلك لم يرووا قصائد كاملة، بل أبياتًا مفردة، مجهول قائلها فى الأغلب للاستشهاد بها. وقد سار نشاطهم فى بادئ الأمر متزامنًا، غير أنه كان منفصلاً عن نشاط الرواة. ومن أوائل الشخصيات التى اجتمع فيها كلا العلمين شخصية أبى العلاء. وكان

(1) Blach Wat 115; De Wal48 مختصر للمؤلف يعنى به دراسة بلاشير: R. Blachère' Le Prince omayyade al- Walid II ibn Yazīd et son rôle littéraire, Mélanges Gaudetfroy Demombynes. Kairo 1935/ 45/ 103- 123= Blach An 379- 399.

(*) رجى بلاشير (ت ١٩٧٣م) هو المستشرق الفرنسى المعروف، من أهم أعماله كتبه بخلاف رسالتيه لدكتوراه الدولة فى (شاعر عربى من القرن الرابع الهجرى: أبو الطيب المتنبي)، و (ترجمة فرنسية لكتاب "طبقات الأمم" لصاعد الأندلسى، مع تعليقات وفيرة مفيدة). كتاب: تاريخ الأدب العربى منذ البداية حتى نهاية القرن الخامس عشر، فى ٣ أجزاء تنتهى عند ١٢٥هـ / ٧٤٢م توفى قبل أن يتمه، وترجمة "القرآن الكريم" إلى الفرنسية، مع مقدمة طويلة وتفسير موجز رتب من القرآن ترتيبًا، ظن أنه ترتيب نزول السور والآيات ثم عاد إلى الترتيب الأصلى للمصحف، ج ١ سنة ١٩٤٩، وج ٢ سنة ١٩٥٠ (المترجم).

ومن الناحية الزمنية نشأت في بادئ الأمر دواوين القبائل^(١)، التي كانت قد جُمِعت في العصر الأموي. واحتوت الإنتاج الشعري لقبيلة بأكملها متضمنة الشعراء المُقلّين، ويجب أن يكون قد وُجد فيما مضى عدد كبير من دواوين القبائل، إذ يحصى ابن النديم (المتوفى حوالى سنة ٩٩٥م) ٢٨ ديواناً، والآمدي (المتوفى سنة ٩٧٨م)^(*) ٦٠ ديواناً. وتراجع فيما بعد الاهتمام بدواوين القبائل، لأن القبائل فقدت أهميتها في الحياة الاجتماعية من جهة، ولأنه قد وُجدت في تلك الأثناء دواوين مفردة لأشهر الشعراء من جهة أخرى، كما أن أفضل أبيات الشعراء الآخرين كانت موجودة في مختارات. وهكذا لم يتبق لنا إلا ديوان قبيلة

(١) Goldziher. Some notes on the Diwāns of the arabic tribes. JRAS 1897. 325- 334

Go I Ges Schr IV 119- 128; GAS II 36- 46 مقالة جولد تسهر: بعد ملحوظات على

دواوين القبائل العربية.

(*) اجتنس جولد تسهر (١٩٢١م) المستشرق المجري الذى اشتهر بتحقيقه في تاريخ الإسلام وعلوم المسلمين وفرقهم وحركاتهم الفكرية تحقيقاً فريداً في باب، فعد من أعلام المستشرق، وأُعترف به بطول الباع وصدق النظر وإن كان في بعض كتاباته هوى وهفوات. ومن أشهر كتبه "الإسلام" بالألمانية الذى ترجم إلى الفرنسية، ومنها إلى العربية بعنوان، العقيدة والشريعة في الإسلام، ونشر ديوان الخطيئة بشرح السُكرى متناً وترجمة مع تعليق عليه (ليبزج ١٨٩٣) وكتاب المُعمرين للسجستاني (ليدن ١٨٩٩)، والقدرية والمعتزلة (١٨٩٦) وجزءاً كبيراً من كتاب المستظهرية في فضائح الباطنية، وفضائل المستظهرية للغزالي بمقدمة في ٨١ صفحة (ليدن ١٩٠٦)، ثم كَتَبَ عنه بالألمانية فصلاً في ١١٢ صفحة.

ومن أهم بحوثه: بحث فلسفى في فقه اللغة العربية بالألمانية في مجلدين (لندن ١٨٩٦) ومقالة من كتاب إسرائيلى في أسماء الله الحسنى (ليبزج ١٨٩٣)، وتفسير بعض أسماء الله السريانية التى وردت في القصيدة الجلاجوقية (دراسات شرقية ١٩٠٦)، والتقية في الإسلام، وديوان الخطيئة، والكتابة في الجاهلية وأمثال العرب.. إلخ (المترجم)

واحد، وهو ديوان الهذليين برواية (صنعة) متأخرة نسبياً للسُّكْرِي (المتوفى سنة ٨٨٨م).

/ أما الخطوة الثانية فقد كانت جمع قصائد مشهورة بصفة خاصة. وأقدم مجموعة من هذا النوع هي المعلقة^(١). فقد أبدى الخليفةتان الأمويان معاوية وعبد الملك بجلاء اهتمامهما بجمع القصائد الرائعة، وهو ما أستأنفه حماد الراوى. فقد اختار سبع قصائد، غير أن النحاة والمفسرين المتأخرين حسبوا عشر قصائد من المعلقة^(٢). وجمع المفضل الضبي (المتوفى ٦٨٠م أو بعد ذلك) أكثر المجموعات غزارة حقاً. وقد سُمِّيَتْ "المفضليات" باسمه، وتحتوى في شكلها الحالى على ١٢٦ قصيدة لـ ٦٧ شاعراً جاهلياً في الغالب. أما المجموعة الثالثة الباقية لنا فهي الأصمعيّات للأصمعي (المتوفى سنة ٨٢٨م)، وهى تضم ٩٢ قطعة لـ ٧١ شاعراً جاهلياً في الغالب أيضاً. لقد أدركنا مع الأصمعي عصر علماء القرن التاسع الميلادى (الثالث الهجرى)، الذين شُغِلُوا آنذاك بكبار الشعراء كلٌّ على حدة (فحول الشعراء)، وشرعوا في جمع أعمالهم في دواوين.

وعلى الرغم من أن معظم أوجه إنتاجهم في فترة توقدهم قد ضاع، فإن صيغة كثير من الدواوين التى بيد أيدينا ترجع إلى نشاطهم في تحريرها. ويجب أن يُذكر إلى جانب الأصمعي هنا بصفة خاصة ابنُ السكيت (المتوفى حوالى سنة ٨٥٨م)

(١) ظلت أهمية الكلمة برغم جهود مضاعفة غير واضحة. والقول بأن هذه القصائد خرجت منتصرة من منافسات بين الشعراء، ثم علقت على أستار الكعبة هو اختلاق متأخر للغاية:

A. F. L. Beestin. In Cam Hist Ar lit 113-111.

M. J. Kister: The Seven Odes. Some Notes on the compilation of the Mu'allaqāt, (2) rso44 (19 69). 2736.

(كيسر: القصائد السبع، بعض ملحوظات على جمع المعلقة).

M. B Alwan: is Hammād the collector of the Mu'allaqat? IC 45 (1971), 265-263; gas ii 53-46.

(علون: هل كان حماد هو جامع المعلقة؟ (تاريخ التراث العربى ج٢ / ٤٦-٥٣)

والشُّكْرَى (المتوفى سنة ٨٨٨م). وفي العصر ذاته تعيّن أيضًا التحديد الدقيق للأخبار حول الشعراء التي وَجَدَتْ مدخلًا لها في التصنيف الكبير لكتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني (المتوفى سنة ٩٦٧م). وأخيرًا نشأ آنذاك نمط جديد من المختارات، لم يعد يجمع قصائد مشهورة خاصةً جمعًا كاملاً بقدر الإمكان، بل يجمع وفق موضوعات قطعًا منظمة من القصائد. ومن أشهر هذه المجموعات الموضوعية (ديوان) الحماسة للشاعر أبي تمام (المتوفى سنة ٨٤٥م)، الذي سُمّي حسب الباب الأول التي يتناول الحماسة^(١). ويمكن أن يُذكر كذلك من بين/ دواوين الحماسة الكثيرة الأخرى حماسة تلميذ أبي تمام ومنافسه البُحْرَى (المتوفى سنة ٨٩٧م).

ويبرز من تاريخ الرواية أن الشعر العربي القديم، بدءًا من القرن التاسع الميلادي، قد رُوِيَ على نحو يحتمل أنه، باستثناء فقدان المادة، لم يعد توجد فيه أية تغييرات جوهرية.

وهكذا فقد كان بين نشوء النصوص وتثبيتها النهائي مابين قرنين وثلاثة قرون. فلا غرابة إذن أنه يمكن أن يقع شك في كون القصائد التي بين أيدينا قد ألفها فعلاً الشعراء الذين تُضاف إليهم، وفي كون المادة المروية صحيحة أصلاً. وكان من أوائل من أثار مسألة الصحة تيودور نولدكه Th. Nöldeke^(٢)،

(١) حول بنائه ومضمونه قارن مقالة كلاين فرانكه: F. Klein- Franke: (حماسة أبي تمام) The Hamāsa Of Abū Tammām, JAL 2 (19712), 142- 178
(٢) Nold Beitr Poes, S.A- Xxiv مختصر يقصد به المؤلف كتاب نولدكه: Beitrage zur Kenntniss dler Poesie der alten Araber. Hannover, 1861. S. -I XXIV zur

إسهامات في معرفة شعر العرب القدامى. وأما المقالة المقصودة التي عنوانها: Geschichte Und Kritik der altarabischen Poesie فقد ترجمها د. عبد الرحمن بدوي في الكتاب المشار إليه فيما سبق من ص ١٧ : ٤٠.

بمعنوان: من تاريخ ونقد الشعر العربي القديم.

وبعده بوقت قصير فيلهلم ألفارت^(١). وكان كلاهما مقتنعاً بأن قسماً كبيراً من الشعر قد وصل إلينا مَوْضُوعاً أو حتى مُتَّحِلاً، وبأنه من الممكن فى بضع حالات "إنشاء النظام الأصلى للأجزاء بوسائل فيلولوجية، واستبعاد هو منتحل وإرجاع الشكل القديم على وجه الإجمال، (نولدكه).

وقد ساد الموقف النقدى المعتدل لنولدكه وآلفارت حتى عزّا د. س. مرجليوث D.S. Margoliouth سنة ١٩٢٥ الانتحال إلى كل شعر العرب فيما قبل الإسلام^(٢). وقد قدّم طه حسين أفكار مرجليوث بعد ذلك بعام بصورة شديدة التفصيل، وبلهجة بلاغية مدرسية إلى حد ما للجُمهور العربى الأعزل^(٣). وقد أجبرت المناقشة الحامية التى أشعلها الكتاب طه حسين فى طبعة جديدة على أن يُخَفَّف من ادعاءاته شيئاً ما^(٤)، غير أنه ظل فى ذلك عند قوله^(٥):
إن بقية ربما تكون صحيحة من الشعر العربى القديم لا تفيد تأريخ الأدب بشئ^(٦).

ولا يجوز أيضاً أن يسخر الشعر لتفسير القرآن والحديث (ما

(1) Ahlw Echt مختصر يقصد به المؤلف مقالة ألفارت المشار إليها فيما سبق، وهى المقالة الثانية التى ترجمها د. بدوى فى كتابا السابق الذكرين ص ٤١- ٨٦ بعنوان: ملاحظات حول صحة القصائد العربية القديمة.

(2) Marg Or. مختصر يقصد به المؤلف مقالة مرجليوث: The Origins of Arabic Poetry. JRAS (1925). 417- 449.

وقد ترجمها د. بدوى فى كتابه السابق الذكر من ص ٨٧: ١٢٩ بعنوان: نشأة الشعر العربى.

(3) فى الشعر الجاهلى، القاهرة ١٩٢٦ م.

(4) HusAad مختصر يقصد به المؤلف كتاب طه حسين: فى الأدب الجاهلى، القاهرة ١٩٢٧ م.

(5) وهكذا يُعَدُّ قصائد أوس بن حجر إلى حد ما صحيحة، حيث يمكن للمرء أن يحدد فروقاً فى الأسلوب بينه وبين تلميذه زهير والنابعة.

(6) طه حسين: فى الأدب الجاهلى، ص ٦٤.

/ ولم يثر طرحُ مرجليوث طه حسين استياءً في الشرق فحسب، بل إنه قد رفضه أيضًا المتخصصون الغربيون في الدراسات العربية فقد قدم بروينلش E. Bräunlich خاصة أدلة ضد كل من مرجليوث وطه حسين^(٢).

ونُجمل هنا بإيجاز الأدلة والأدلة المضادة التي أدت دورًا في النقاش حول طرح مرجليوث وطه حسين. ١- لا توجد قصائد في نقوش العرب الجنوبيين الذين ارتقوا درجة سامقة في الثقافة أعلى من العرب البدو الشماليين. وإذا لم يكن لدى العرب الجنوبيين، شعر، مثل العرب الشماليين البدائيين! فإنه يمكن أن يُرد على ذلك بأنه من جهة ربما كان من الصعوبة بمكان أن تعكس (أو لا تكاد تعكس) النقوش النمطية شعرًا موجودًا، ومن جهة أخرى ثمة شواهد على وجود شعر لدى الشعوب "البدائية"^(*) أيضًا ٢- يجب أن تكون الرواية الشفهية

* يتساءل طه حسين في الشعر الجاهلي ص ٤١ قائلاً: أليس هذا الشعر الجاهلي الذي تثبت أنه لا يمثل حياة العرب الجاهليين ولا عقليتهم ولا دياناتهم ولا حضارتهم، بل لا يمثل لغتهم، أليس هذا الشعر قد وضع وضعًا، وحمل على أصحابه حملًا بعد الإسلام؟ (المترجم). (١) السابق ص ٦٦.

* يقول طه حسين في كتاب في الشعر الجاهلي ص ٩: نعم! وسيتهى بنا هذا الحديث إلى نتيجة غريبة، وهي أنها ينبغي أن يستشهد بهذا الشعر على تفسير القرآن وتأويل الحديث، وأنا ينبغي أن يستشهد بالقرآن والحديث على تفسير هذا الشعر وتأويله. انظر كذلك في الأدب الجاهلي ص ٦٧ (المترجم).

(2) Braun Echt = مختصر يقصد به المؤلف مقاله برونيلش:

Zur Frage der Echtheit der altarabischen Poesie. OLZ 29 (1926). 825- 833.

وقد ترجمها د. عبد الرحمن بدوي في كتابه السابق ذكره من ص ١٣٠- ١٤٢ بعنوان في مسألة صحة الشعر الجاهلي.

(*) أريش برونيلش مستشرق ألماني (ت ١٩٤٥) مهم، له دراسات جادة، مثل: البدر في بلا د العرب القديمة، والخليل وكتاب العين، ودراسات عن أبي ذؤيب، وغير ذلك. ومن أهم آثاره "فهارس الشواهد" وهي فهارس للقوافي والشعر الواردين في كتب الشواهد النحوية واللغوية العربية وما شابهها، بالتعاون مع أوجست فيشر، ليبزج ١٩٣٤ وما بعدها. (المترجم)

بعد أيضا^(*) (من ص ١٩ - ٢٥) تفصيلاً أكثر دقة

٣- إن تصور طه حسين^(١)؛ وهو أن قصائد صحيحة لا مرئ القيس يجب أن تكون قد نُظِمَتْ بالعربية الجنوبية القديمة، إذ إنه ينتمى إلى قبيلة عربية جنوبية (كِنْدَة)، خاطئ كلية، حيث تم الخلط هنا بين سلسلة النّسب واللغة. فعن علماء الأنساب العرب أيضاً تحدثت قبائل، تُحَسَّب من عرب الجنوب، العربية الشمالية (انظر فيما بعد ص ٣٨ - ٣٩).

٤- ثمة حجة لها وزن أكبر، وهى أن فى القصائد بالكاد فروقاً لهجية، وأن لغتها تتطابق مع لغة القرآن. وذلك وجب أن تكون قد أُلْقَتْ فيما بعد على غرار النموذج اللغوى للقرآن الكريم^(٢). بيد أنه أولاً يمكن للمرء مع ذلك أن يُبَيّن فروقاً لهجية محددة، وثانياً لغة الشعراء فى الثروة اللغوية خاصة أكثر ثراءً من لغة القرآن.

٥- يمكن للمرء أن يعارض الحجة القائلة بأن القصائد العربية القديمة يجب

(*) ديفيد صمويل مرجليوث (ت ١٩٤٠ م) هو المستشرق الانجليزى المشهور الذى نشر كتاب (فن الشعر) لأرسطوطاليس بترجمة متى بن يونس سنة ١٨٨٧ م، وترجمة قسم من تفسير البيضاوى سنة ١٨٩٤ م، وكتاب (محمد ونشأة الإسلام) سنة ١٩٠٥، وكتاب (الإسلام) سنة ١٩١١، غير أنه تسرى فيها روح غير علمية متعصبة، ومن أهم ما نشر معجم الأدباء لياقوت من (١٩٠٧ - ١٩٢٧ م)، ورسائل أبى العلاء المعرى، منشوار المحاضرة للتونخى، وترجمة قسم من تجارب الأمم لمسكويه. (المترجم).

(١) طه حسين: فى الأدب الجاهلى ص ٩١.

(٢) الكتاب السابق: ص ١٧، Marg Or 440 مقالة مرجليوث السابقة الذكر ص ٤٤٠.

أن يكون المسلمون قد انتحلوها، إذ نادرًا ما ذكر الدين الوثني فيها، بأنه في شعر صدر الإسلام أيضًا يبرز الدين بقوة في الخلفية^(١).

٦- يصعب أن ينظر إلى نمطية الشعر العربي القديم، حيث كانت أيضًا علامة مميزة لشعر ما بعد الإسلام، غير أنه من البدهي أنها سهلت الانتحال

١٧- أدى نزوع فقهاء اللغة إلى شواهد على مفردات نادر إلى أن يقدر الرواة الأعراب لها أبياتًا منتحلة لهذا الغرض^(٢).

ومن المؤكد هنا أنه قد أبدت حيلة تجاه أبيات مفردة لا يمكن البرهان عليها (أى على صحتها)^(٣) من جانب آخر.

٨- اتهم لغويون مثل حماد الراوية وخلف الأحمر من معاصريهم بالنحل على نطاق واسع. ويعترض بروينلش على ذلك قائلًا إن المرء لا يستطيع أن يسم القصائد التي رواها فقهاء اللغة بأنها منتحلة، بل أن يصف في الوقت ذاته مأخذ النحل التي قدمها فقهاء اللغة أنفسهم بسبب غيرة محتملة بين الأقران بأنها

(١) أخفى فقهاء اللغة المسلمون ذات مرة أبياتًا مستنكرة خاصة أكثر من كونهم قد اختلقوا أبياتًا جديدة. وكان ابن قتيبة (المتوفى سنة ٨٨٩م) في كتابه حول لعبة الميسر المحرمة ق شكًا من إخفاء أبيات

G. Lecomte

Une Notation peu remarquée sur le probleme de l'integrité de la poésie préislamique.

Ar 13 (1966). 86-85.

(2) R. Blachère: Les Savants irakiens et leur informatieuts bédouins aux II^e – iv^e siècles de l. Hegire, Mélanges offerts à w. Marçais, Paris 1950, 37- 48= Blach an 31-42.

علماء العراق والرواة الإعراب من القرن الثاني إلى القرن الرابع الهجري.

(3) وعلى العكس من ذلك فإن الصيغ التي يمكن الاستشهاد بها لغويًا من جانب آخر ليست سببًا لأن يعدّ بيت مروي في ديوان ما منسوبًا ULLRağ 45 (مختصر يقصد به المؤلف كتاب مانفرد أولمان: بحوث في شعر الرجز، فيسبادن ١٩٦٦).

صحيحة. ومع ذلك فالأمر ليس على هذا النحو تمامًا لأن مآخذ النحل قد كررها فقهاء اللغة الأكثر نقدًا في القرن التاسع الميلادي، الذين وقفوا أمام مشكلات الصحة ذاتها مثلنا. ومن ثم ينبغي علينا أن نحتاط حيطة بالغة تجاه قصائد صرح المسلمون بأنها منتحلة.

٩- ثمة قصائد لم ينحلها فقهاء اللغة فقط، ووجدت أسباب لذلك بدرجة كافية: (أ) حمل النزاع (الصراع) بين القبائل والأسر والجماعات فيما بينها على التغنى (التفاخر) بمجد الأجداد من خلال أبيات قديمة موضوعة^(١). (ب) أدى ظهور الوعي بالذات لدى غير العرب في بداية العصر العباسي (الشعبوية)

(1) وهكذا فإن من المؤكد أن طه حسين في كتابه: في الأدب الجاهلي ص ٢١٣ وما بعدها كان محقًا. حين عدّ قصيدة السموأل لامرئ القيس انتحالا لنسل السموأل، ولاسيما أ، أبا الفرج الأصفهاني قد عبر عن شك مماثل بناءً على حداثة لغة القصيدة (الأغاني ٨ / ٧٢ = الأغاني ط ٣ ، ٩ / ٩٧ = الأغاني ط ٤ ، ٩ / ٩٥) - استطاع و. عرفات بلا شك أن يثبت أن سلسلة القصائد التي يعزوها طه حسين إلى حسان بن ثابت في تقرّظ الأنصار (مؤازري النبي في المدينة) وقصائده في رثاء النبي لا يمكن أن تكون قد نُظمت إلا في زمن لم يعد للأنصار فيه سياسيًا أي دور، وصارت المدينة مضرًا غير مهم، أبي بعد وفاة حسان بزمن طويل ويعد أغلب قصائد حسان في رثاء الخليفة عثمان كذلك انتحالات متأخرة قارن: W. Araft: The Historical

Singnificance of later Ansàri Poetry. BSOAS 29 (1966), 1-11; 221- 232.

(الأهمية التاريخية لشعر الأنصار المتأخر)، وله أيضًا:

The Elgies on The Prophet In their historical perspective JRAS 1967, 15-21

(قصائد رثاء النبي من منظورها التاريخي)

وله أيضًا: The historical Background to the elegies on Uthmān b. 'Affān attributed to:

Hassān (الخلفية التاريخية لقصائد رثاء عثمان بن عفان المنسوبة إلى حسان بن ثابت)،

H. Thābit. Bsoas 33 (1970). -276 - 282.

وقارن كذلك ريجي بلاشير: R. Blachère

Influences héréditaires et problèmes posés par la recension de la poésie archaïque,

(الآثار الموروثة ومشكلات يثيرها نقد الشعر القديم).

Arabic and Islamic Studies in honor of H.A.R. Gibb, Leiden 1965, 146-141= Balch

An 49-43.

(ج) أحب القصّاص ورواة الأخبار التاريخية أن يتّوعوا عرضهم بقصائد. وأشهر مثال على ذلك السيرة النبوية لابن اسحق (المتوفى ٧٦٧م أو ٧٦٨م). وقد شك ابن اسحق نفسه، ومُهدّبها ابن هشام (المتوفى حوالى سنة ٨٣٤م) في بضع قصائد، غير أنها أورداها في النص^(٢).

لم يوفق مَرَجُليوث وطه حسين في أن يثبتا عدم صحة الشعر العربى القديم في مجملها غير أن نظريتهما لعلها بشكل مؤكد، وبخاص فيما يتعلق بنقد الراوية فيما بعد صدر الإسلام، توصى بحيلة بالغة الصرامة، بيد أنه قد حدث العكس من ذلك. فالمعالجة الأدبية للشعر العربى التى بدأت في الثلاثينيات احتاجت فعلاً

(1) HusAd 174-179 طه حسين: في الأدب الجاهلى وهكذا فقد ألف محمد بن حسين اليمانى كتابه (مضاهاة أمثال كتاب كليله ودمنة بما أشبهها من أشعار العرب (نشرة محمد يوسف نجم، بيروت ١٩٦١) يثبت فيها أن الأمثال التى تتضمنها مجموعة الحكايات الخرافية الفارسية، كليله ودمنة كلها وردت لدى الشعراء القدامى. ويؤكد ناشر الكتاب (ص ٨٦) أن الأشعار التى استشهد بها اليمانى لشعراء معروفين يصعب إثبات صحتها من جهة، وبذلك أجاز اليمانى النحل فيها لتمجيد العرب من جهة أخرى. ومن المعروف عمومًا (مثل المثال الأخير ص ٢٣ في الأصل) أن الأشعار لم تنتج إلا حسب نص، كليله ودمنة.

(2) W. 'Arafāt: An Aspect of forger's art in the early istamic poetry, BSOAS 28 (1965) 477- 482 (جانب من طريقة النحل في شعر صدر الإسلام)، وله أيضًا:

Early Critics of the authenticity of poetry of the sira, BSOAS 21 (1958), 453- 463.

مقال (النقده الأوائل لصحة شعر السيرة "النبوية")، الذى يمكن أن يبين كيف نظم الناحلون عند نزاع قصائد لكلا المتنازعين متزامنًا غالبًا. ويستنتج ذلك من البناء المطابق كلية والأسلوب ذاته للقصائد. وهى لا تتضمن حججًا متضادة (وهى فى الحقيقة ليست الحال دائمًا فى قصائد الهجاء أيضًا قارن ما يأتى ص ١١٢)، بل تصف فقط وفق مادة نثرية موجودة الواقعة ذاتها من وجهات نظر مختلفة، حيث اندست لدى الناحلين عناصر إسلامية (مثل المدينة بدلاً من يثرب)، كما هى الحال أيضًا لدى الشعراء الوثنيين.

صحة أكثر مما صنع كل منهما.

ويبدى ر. بلاشير R. Blachère مُجَدِّدًا موقفًا غاية في السلبية من مسألة الصحة، وهو أيضًا لم ينحرف كثيرًا من الناحية النظرية عن نولدكه وآلفارت، ووقف من إمكانية إعادة البناء- في حقيقة الأمر- موقفًا أشد تشككًا، وبخاصة أنه لم يُبقَ/ عند تطبيق النظرية في نقده لشعراء فرادى على شئ صحيح إلا نادرًا. فقد تكرر باستمرار كلمة "Pastische" (نحل / انتحال) (*). ويرى في الشاعر الأموى جرير أول شاعر عربى، لم يخلق الناحلون شخصية الشعرية بل كانت صحيحة^(١).

وفي الخمسينيات تلقى النقاش حول الصحة دفعة جديدة حين ظن كل من فؤاد سزكين، وناصر الدين الأسد أنهما بافتراض الكتابية Schriftlichkeit المبكرة للرواية قد عثرا على حجة قوية جديدة لصحة الشعر العربى القديم^(٢).

(*) كلمة pastische صيغة فرنسية للكلمة في اليونانية واللاتينية، وهى صيغة قديمة تعنى محاكاة أو تقليد لأسلوب مؤلف ما أو أفكاره، وهذا معنى إيجابى للكلمة ما يزال مستخدمًا إلى اليوم بمعنى معارضة أو تواليف. وهو معنى فيما رأى لم يقصده المتكلم، وإنما قصد المعنى السلبى للكلمة وهو النحل أو الانتحال أو التزييف أو التزوير. ومن ثم يقابل معنى الكلمة الألمانية المستخدمة هنا كثيرًا، أى Fälschung وهى أقوى من Entstellung (تحريف) و unterschieden (أى نَسَبَ أو زور) (المترجم).

(1) Blach Hist مختصر يقصد به المؤلف كتاب بلاشير الشهير: (تاريخ الأدب العربى) Histoire de la littérature arabe. Paris 1952- 64.

(2) ظهرت رسالة الدكتوراه لناصر الدين (التي نوقشت فى القاهرة سنة ١٩٥٥) سنة ١٩٥٦. (مصادر الشعر الجاهلى وقيمتها التاريخية، القاهرة ١٩٥٦). ويبدو أ، دراسة يوسف العُش: نشأة تدوين الأدب العربى، كتاب المحاضرات العامة للجامعة السورية لعام ٩٥١ / ٥٢، الذى كان قد انته بسبب قلة المادة إلى نتائج مشابهة- ظلت غير معروفة له. أما فؤاد سزكين فقد تبنى نظرية الكتابية فيما يتعلق بالشعر العربى فى سنة ١٩٧٥ فى كتاب تاريخ التراث العربى/ الجزء الثانى (Gasii)، برغم أنه كان قد قدم بادئ الأمر نظريات أقيمت على أبحاث مصادر البخارى فى: Buhari'n in Karynaklari arastirmalar. Istanbul 1956.

كان ف. كرنكور F. Krenkow^(١) قد جمع أخبارًا عن المعرفة بالكتابة لدى الشعراء العرب القدامى: فقد شبّه الشعراء آثار الطلل الدراسة بحروف الكتابة، وهو في الحقيقة لا يعنى أنهم يستطيعون قراءة هذه الحروف. وتحكى أخبار متفرقة عن تدوين القصائد وفي الواقع لا يكون ذلك في الغالب إلا حين ينبغي أن تتناقل هذه القصائد من قصائد المدح التي نُظِمَتْ فيه. وفي العصر الأموي صارت الأخبار عن تدوين قصائد أكثر شيوعًا وأصدق. ولكن ذلك كله لا يعنى إلا القليل حول إذا ما كانت معرفة بالكتابة قد استخدمت حقًا أيضًا لرواية الشعر، وإذا ما كان الرواة قد تناقلوه بناءً على أسس كتابية.

ومع ذلك فقد افترض كل من الأسد وسزكين الأمر الأخير مباشرة، حيث استعمل الأسد أسبابًا داخلية أيضًا: فربما لا يكون من الممكن أن تنظم القصائد الطوال (١٠٠ بيت تقريبًا)^(*) في الرأس، إذا كان على الشاعر أن يسجل ملحوظاته من وقتٍ لآخر.

(1) The use of writing for the

Preservation of ancient Arabic poetry, Oriental Studies presented to E.G. Browne

Cambridge 1922, 261-268 (استعمال الكتابة في حفظ الشعر العربي القديم).

(*) كرنكو هو الاسم المعروف له وإن كان اسمه الحقيقي فريتس كرنكوف لأنه مستشرق ألماني الأصل، نشر ضمن مطبوعات دائرة المعارف العثمانية بعض أعماله، ومن أهم الدواوين التي حققها ونشرها ديوان مزاحم العقيلي وديوان طفيل بن عوف الغنوي وديوان الطرمّاح بن حكم الطائي متناً وترجمة انجليزية، مع مقدمة وشروح واستدراكات وفهارس ومعجم لمفرداتها بالعربية والإنجليزية (لندن ١٩٢٨). وقصيدة كعب بن زهير في مدح النبي ﷺ وشرحها للإمام التبريزي وشرح عمرو بن كلثوم ويلييه شعر الحارث بن حلزة (بيروت ١٩٢٢م)، وكتاب المجتنى من المجتبى لابن دريد، وقد شوهه طابعوه (دائرة المعارف في حيدر آباد ١٣٤٢هـ)، وحامسة ابن الشجري، متناً وترجمة، وقد حذفت المطبعة شكله وحواشيه (حيدر آباد ١٣٤٥هـ) وكتاب ابن العميل: ما اتفق لفظه واختلف معناه، وكتاب الجماهرة لابن دريد في ثلاثة أجزاء (حيدر آباد ١٩٢٨م) وكتاب أخبار النحويين البصريين للسيرافي، وكتاب التيجان في تواريخ ملوك حمير لابن منبه، وفي ذيله ما بقى من رواية عبيد بن شريه عن الأم البائدة، نقلاً عن ثلاثة

ولعل القبائل والحكام كان لديهم اهتمام بالحفاظ على قصائد مدحهم مكتوبة^(١). وافترض الأسد وسزكين بالإضافة إلى ذلك بشكل مواز رواية شفوية أيضًا^(٢). / وأخيرًا يشير سزكين، كما أشار نولدكه^(٣)، وكرنكو من قبل، إلى أن بعض البدائل في القصائد لا يمكن أن تفسر إلا بأنها ناتجة عن أخطاء في الكتابة، وليس ناتجة عن أخطاء في السمع.

لا أريد هنا أن أناقش صحة نظرية "الكتابية" مناقشة مفصلة، إذ إنها يمكن بالكاد أن تسهم في مسألة الصحة حسب رأيي، حتى حين ينبغي أن تكون الرواية بأكملها قد وردت كتابة، فإن ذلك لا يخبر بشيء مطلقًا عن الصحة. فأوجه الانتحال المتعمدة ممكنة بسهولة من الناحية الكتابية مثلما هي كذلك من الناحية الشفهية، والنص المُحرَّف بالنسبة للناحل ليس غير موافق لهواه مثل شخص ذي معارف مُحَرَّفة. مثل ذلك يسرى على الفُقدان الكلي، فيمكن لمخطوطة ما أن تُتَلَف تمامًا قبل أن تُنسخ مثلما يمكن أن يموت الإنسان قبل أن ينقل علمه^(٤).

مخطوطات يمانية، ومعجم الشعراء للمرزباني، والدرر الكامنة لابن حجر العسقلاني، والمعاني الكبير لابن قتيبة، والأمل لليزيدي، والجمهر في معرفة الجواهر للبيروني، والمنظوم لابن الجوزي والمؤتلف والمختلف الآمدي والأفعال لابن القطاع وكتاب الجرح والتعديل لابن أبي حاتم، وغيرها من تحقيقات المخطوطات النادرة، كما أن له مقالات كثيرة ودراسات مفيدة وتعليقات نقدية قيمة وفهارس دقيقة لبعض الكتب الضخمة. اعتنق الإسلام وسمى نفسه (محمد سالم الكرنكوري). (المترجم).

(1) As Mas 621

(2) As Mas 621- 629; gasii 22

(3) Nold Beitr Poes 27- 28 (مختصر سبق توضيحه في هامش (٨)).

(4) من البدهي أنه ثمة اختلاف إلى حد ما حين ينتقل إرث (تقليد) ما كلية، ففي هذه الحال يمكن للكتابة أن تجتاز فضاءات زمنية طويلة، ولذا لم يحفظ لنا الأدب السومري الأكادي إلا من خلال الكتابة المسارية، ولكن لا يوجد انقطاع كهذا للأرث (تقليد) لدى العرب. لاشك أن الإسلام بداية لمرحلة معين، جعلت الاهتمام بالشعر يخبث، غير أن ذلك كان لفترة قصيرة جدًا تتيح

الكتابة العربية المبكرة، التي لا تعكس الوضع الصوتي للغة إلا بشكل ناقص للغاية^(١).

وقد عدَّ برويتلش^(٢) من حسن الحظ أن الشعر العربي / قد نُقِلَ شفهيًا حتى بعد إدخال صناعة الورق (سنة ٨٥١م) أيضًا، إذ إن الرواية "الكتابية" هي الوحيدة التي زادت بالتأكيد من تحريف النصوص زيادة كبيرة.

وهكذا لا تقدم نظرية "الكتابية" حسب معرفتي أى حل لمشكلة الصحة. ففي السبعينيات وَجَدَت نظرية الشعر الشفاهي Oral Poetry- Theorie مدخلاً إلى الدراسات العربية، ولم يكن الغرض الأساسى من هذه النظرية حل مشكلة الصحة، بل تفسير الالتزام الصياغى ومسائل أخرى فى بنية الشعر العربى. فإذا طُبِّقَت على الشعر العربى فسوف يتبين خطأ طرح مسألة الصحة، وربما أُقْصِيَت. ومن ثم فإنها يجب أن تتناول هنا، ويجب أن أفْصِّل الأمر هنا بعض التفصيل، إذ

انتقال الإرث كلية. ومن الجلى أن أوجه التبدد التى تقع لا تُجْتَاز عبر الكتابة، وإلا ما كان على الجمحى (طبقات الشعراء، تحقيقى. هـ، ليدن ١٩١٦، ص ١٠، وتحقيق محمد محمد شاكر، القاهرة ١٩٧٤، ص ٢٥) أن يشكو فقدان قصائد كثيرة فى أثناء حروب الفتوح. *
(1) As Mas 34- 41 ناصر الدين الأسد فى مصادر الشعر الجاهلى ينكر ذلك ويزعم أنه قد عُرف التنقيط قبل الإسلام، وفرق بذلك بين الحروف الكثيرة المتشابهة فى الكتابة العربية (مثل: ب=ت=ث=ن=ى؛ ح=خ=ج؛ ف=ق؛ ر=ز إلخ). وربما كان محققاً فى أنه وجدت فى وقت مبكر جدًّا فى حالات فردية إمكانات نظرية للتفريق بينها غير أ، كل الشواهد الباقية تدل على أن المرء كان بعيداً للغاية عن تطبيقها فعلاً بشكل عام، وحتى بعد أن أخل الخليفة عبد الملك (٧٨٥-٧٠٥) حروف الإعجام المستخدمة فى الوقت الحاضر فإنها لم تستخدم بأية حال بشكل متصل، قارن ج. اندرس فى Gr Ar Phil 174- 176 (الأساس فى فقه اللغة العربية) ترجمت المقالة بعنوان "الخط العربى" من ٧٦: ١١٣.

(2) Braun Echt 825- 826 = برويتلش: فى مسألة صحة الشعر الجاهلى.

تزعم النظرية، متجاوزين أيضاً مسألة الصحة، أنها يمكن أن يكون لها أهمية في فهم الشعر العربي.

في بادئ الأمر طور م. بارى M. Parry نظرية "الشعر الشفاهي" (*) منذ سنة ١٩٢٨م على لغة هومر، ثم منذ الخمسينيات نقلها تلميذه أ.ب. لورد A.B. Lord إلى تقاليد ملحمة أخرى وبخاصة إلى الملحمة اليوغوسلافية. ولذلك فهي تسمى أيضاً بنظرية بارى لورد. وفيما بعد ذلك تبناها عدد كبير من العلماء وطُبِّقت على آداب وأجناس أدبية شديدة التباين، ووجدت مدخلاً إلى الدراسات العربية من خلال مقالة لمونرو J.T. Monroe وكاب زويتلر M.Zwettler^(١).

ونظرية بارى لورد مفادها أن المنشد لا يستظهر القصائد الملحمية التي تُلقى إلقاءً شفهيًا، بل يُعيد صياغتها في كل مرة عند الإلقاء وفق حكاية سابقة لم تُمس. ومن ثم فإن كل إلقاء (إنشاد) هو نظم جديد، إذ يوجد تَوَحُّد بين المؤلف والمنشد. ولذلك ليس للملحمة في ذاتها مؤلف ولا نصي أصلي. ويكون التألف

(*) يرى زويتلر أنه ما تزال دراسة بارى "اللغة الهومرية بوصفها لغة شعر شفهي" تمثل الدراسة الأساسية في هذا الموضوع، فقد تتبع بارى في هذه الدراسة الأساسية تاريخ المحاولات القديمة والحديثة التي كانت تحاول تفسير المزيج التاريخي واللهجي الخاص الذي تكونت منه لغة الملاحم ومعجمها. انظر ترجمة د. حمزة المزيني للفصل الثالث (العربية) من كتاب مايكل زويتلر (التقليد الشفهي للشعر العربي القديم) ص ٢٦٢ ضمن كتابه المترجم (دراسات في تأريخ اللغة العربية) ١٤٢١هـ / ٢٠٠٠م، ولا يتسع المقام لمناقشة أفكار زويتلر، فربما يُتاح ذلك في وقت قريب بإذن الله في دراسة مستقلة عن تلك الترجمة الدقيقة الفريدة التي ذلت عسر الأفكار التي طرحت فيها. (المترجم)

(١) M on Or Comp und Zwe Or Trad مختصر يقصد به المؤلف دراستين؛ الأولى لمونرو، وهي: J. T. Monroe: Oral Composition in pre- Islamic poetry, HAL (1972) (التأليف الشفهي لشعر ما قبل الإسلام (الجاهلي))، والثانية لزويتلر، وي: M. Zwettler: The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry, Columbus 1978 (التقليد الشفهي للشعر العربي القديم).

الارتجالي لحكاية طويلة في كلام مترابط ممكنًا للمنشط المرتجل من خلال توفره على ثروة صياغية ضخمة، يمكن أن يستخدمها باستمرار. ويتميز أسلوبه كذلك بتجنبه جملاً متجاوزة نهاية البيت، أى التضمين (أو التدوير، وهو أفضل لاستخدام الأول للدلالة على معانٍ آخر) Enjambement^(*) وأخيراً يقتصر على موضوع نمطى.

/ ويجد مونرو وزويتلر الخصائص الثلاثة الأخيرة مرة أخرى في القصائد العربية القديمة (انظر ما يلي ص ٧١ وما بعدها من الأصل)، الجنس الأكثر نمطية وطولاً للشعر العربى القديم، ويستنتجان من ذلك على نحو معكوس أن القصيد يجب أن يكون "شعراً شفهيًا. بيد أن هذا القلب للنتيجة كما يَبَيِّن ج. شولر G. Schoeler^(١) غير جائز، لأن الالتزام الصياغى الخ يوجد أيضًا فى أدب مكتوب ليس غير، لا علاقة له بالشعر الشفهى". ويتضح كذلك أن الشروط التى تميز الملحمة الهوميرية أو اليوغوسلافية ليست كلها موجودة فى الشعر

(*) مصطلح Enjambement "التضمين أو التدوير" بمعنى عدم اتفاق نهاية الجملة مع نهاية البيت الشعرى أو امتداد الجملة إلى البيت التالى. و "التضمين" عند البلاغيين عيب من عيوب الشعر، ويقصد به أن يفتقر البيت فى معناه إلى البيت أو الأبيات التالية افتقارًا لازماً أو غير لازم - العمدة لابن رشيق ١ / ١٧١، يخل التضمين إذن باستقلال البيت بمعناه اقديم إخلالاً تاماً. وربما ينظر إلى التضمين العروضى على أنه يقوم بدور كبير فى تحقيق ترابط النص الشعرى فى تحليل الشعر فى ضوء نظريات إيقاعية معاصرة انظر كتاب التدوير فى الشعر، دراسة فى النحو والمعنى والإيقاع للدكتور أحمد كشك، دار غريب ٢٠٠٣ م. (المترجم).

(1) Schoe Anw Or Poel مختصر يقصد به المؤلف دراسة ج. شولر G. Schoeler:

Die Anwendung der Oral Poety- Theorie auf die arabische Literatur, Is/ 58 (1981).

205-236 (تطبيق نظرية الشعر الشفهى على الأدب العربى) ثمة حجج أخرى لى استقيت من

هذا الموقف النقدى تجاه زويتلر. وقد أدلى هـ. كلياترك H. Kilpatrick برأيه بشكل نقدى فى :

JAL, 13 (1982), 142- 148 وكان باتسون M.C. Bateson (Bat Struc Cont 33-36) قد

عارض قبل مونرو وزويتلر إمكانية تطبيق نظرية بارى لورد على الشعر العربى القديم.

العربي: ١- القصيدة ليس شعراً ملحمياً Epos، بل من الأخرى أن توصف بأنها شعر غنائي Lyrisch (انظر ما يلي ص ١٦١ من الأصل)، حين يراد استخدام المصطلح الغربي.

٢- طول القصيدة على أقصى تقدير مائة وعشرون بيتاً، وبذلك يمكن أن تستظهر بسهولة.

وهكذا لم تعد هناك حاجة إلى تأليف جيد عند الإنشاد

٣- للغالبية العظمى من القصائد العربية مؤلفون أفراد، ولذا فالجهل بالمؤلف الظاهر حتماً عن التأليف الجديد عند الإنشاد غير موجود.

٤- إذا قابل المرء بين التابع النمطي لموضوعات القصيدة وبين الحكاية في الشعر الملحمي فإنه ربما لا تكون قدسية الحكاية موجودة. بيد أن ذلك ربما أدى إلى لا معقولة جواز النظر إلى جميع القصائد المروية على أنها ليس سوى بدائل إنشاد لحكاية وحيدة.

٥- ليست القصائد العربية- على النقيض من بعض أجناس أكثر قصراً تأليف ارتجالية، بل تطلبت تهذيباً طويلاً لصياغاتها ولا يُبين ذلك الروايات الموافقة لذلك وحدها- فقد وصفت بعض القصائد بالحوليات، حيث قلب الشاعر النظر فيها طيلة عام^(١) بل يبينه أيضاً نص القصائد نفسه. وفي الواقع إن الموضوعات قد ثبتت، غير أنه كان على الشاعر لذلك أن يصب كل مقدرته في الصياغة اللغوية، وهو ما لم يكن يصنع، في الارتجال^(٢).

(1) Nöld Beitr Poes 22 مختصر سبقت الإشارة إلى المقصود منه أيضاً في الهامش رقم (٨).

(2) من الجلي أن الدارسين العرب بصفة خاصة متشككون في إمكانية تأليف قصائد ارتجالية، فالأسد (انظر ما سبق ص ١٩ من الأصل) يعد كذلك الملاحظات المكتوبة في أثناء النظم ضرورية، ولعل انحيازه للكتابة قد دفعه إلى ذلك. ولا يصدق هذا على م. عجمي ص ١١-١٢

M. Ajami= Aj Neckv 11-12

The Neckveins of wither. The controversy over natural and artificial poetry in medieval Arabic literary criticism, Leiden 1984.

/ من البدهي أن زويتلر لم ينظر أيضًا إلى كل ذلك. ومن ثم فقد قدّ ضم عمليًا كل الشروط التي كان قد اشترطها باري- لورد لنشأة "الشعر الشفهي"، وأصرّ فحسب على أن الشعر العربي القديم كان بالتأكيد للإلقاء الشفهي. غير أن تلك حقيقة واضحة وضوح الشمس، لم يجادل فيها مطلقًا أيُّ عالم في الدراسات العربية، وتصدق على نحو مماثل على الشعر العباسي المبكر الذي ينكر زويتلر عليه خاصية "الشعر الشفهي".

ما الموقف الآن من نتاج الرواية الشفوية التي عُرفت عن أتباع باري ولورد، أي الالتزام الصياغي، والتضمين، ونمطية الموضوعات؟ بلا شك أن نمطية الموضوعات قد قُدمت، بل، تتجاوز الفترة العربية القديمة إلى القرن التاسع عشر الميلادي. وهكذا فإنها غير مرتبطة "بالشعر الشفهي". وذلك يسرى أيضًا على التضمين (التدوير)، الذي يزداد شيوعه حقًا بمرور الوقت، غير أنه يرد أيضًا في الشعراء في القديم (انظر ما يلي ص ١٤٩-١٥١ في الأصل). إن أهم حجة لمونرو وزويتلر هي الثراء الصياغي للشعر العربي القديم. وحسب باري ولورد تُمكن الصياغات المنشدين المرتجلين من الإنشاد الارتجالي. وفي الواقع لا تكاد جُلُّ الصياغات التي كشف عنها مونرو وزويتلر في حد ذاتها تتحدد^(١). فما تزال هناك صياغات غير قليلة باقية لوصف الشعر العربي بأنه ملتزم صياغيًا.

(أوردة الشتاء، الخلاف حول شعر الطبع وشعر الصنعة في النقد الأدبي العربي في العصور الوسطى) الذي يتشكك في سياق مختلف تمامًا كذلك زعم ابن قتيبة في أن ابنى مطير (المتوفى ٧٧٨م) قد ارتجل قصيدة من ١٥ سطرًا عن المطر E'Aiw Nr.i = شعر الوليد بن يزيد، نشر ح. عطوان، عمان ١٩٧٩). إلى جانب كونها فنية؛ إلى أي مدى يجب أن يصد ذلك على قصائد طوال! ويتشكك ب. بن شيخ J. Benecheickh: Poétique arabe Paris 1975 Bench Poét في (الشعر العربي) بالنسبة للعصر العباسي في أن يتعلق الأمر بقصائد مرتجلة فعلاً مع القصائد المستشهد بها في الحكايات (النوادر) عبر إنشاد ارتجالي.

(١) فهي أحيانًا ليست شائعة بدرجة كافية لذلك الأمر، وأحيانًا مختصرة جدًا. ولذلك يصف الكلمة المكونة من مقطعين غير النادرة في الثر أيضًا "ذكرى" بأنها صيغة (ملتزم بها).

زويتلر قد نبّه إلى أن مونرو حاول أن يعثر على الصياغات العربية القديمة فقط في الشعر الأحداث. وربما لا توجد نتيجة قابلة للمقارنة إلا حين يُبحث بادی الأمر الالتزام الصياغی فی كلا المجالين بحثًا متزامنًا. وفي ذلك قد يُوجد في قصائد القنص والخمر العباسية/ ثراء صياغی، لا يقل عن الثراء الصياغی فی قصيدة ما قبل الإسلام (الجاهلية)^(٢).

ويمكن كذلك أن يُشار إلى جزئيتين في الالتزام الصياغی:

١- حين رأى مونرو^(٣) أن بحثًا للاستعمال الصياغی لدى الشعراء مفردین ربما یجیز تقرير خصوصیات أسلوبية فردية، ووضع تأريخ لأوجه التبعية الأدبية، فإنه بذلك يتناقض مع نظريته الخاصة، التي لا يمكن أن یوجد وفقًا لها شعراء مفردون.

٢- يعد زويتلر^(٤) نظريات باتسون، التي نرى في الصياغات وسيلة لدى الشاعر لبناء توليفته (انظرها یلی ص ١٥٢ من الأصل)، دليلاً على صحة نظرية "الشعر الشفهي". وفي رأیی أنه مما يتنافى بعضه مع بعض أن تستخدم

(1) Zwe Or Trad 48- 49 مختصر سبقت الإشارة إلى المقصود منه في الهامش (٣٤).

(2) ham art 73- 74 مختصر يقصد به المؤلف كتاب هاموري: A. Hamori: On the Art of Medieval Arabic literature, Princeton 1974 (حول طبيعة الأدب العربی فی العصور الوسطی)، يمثل هاموري كذلك وجهة النظر المضادة، حين يقول إن المضمون فقط فی الغالب قد صار عرفيًا فی شعر ما قبل الإسلام على أساس الثروة اللفظية الأكثر ثراء، وليس النص بتمامه، وعلى النقيض من ذلك فی شعر الخمر (الخمریات) العباسية فقد شاع الوصف العرفی "تقلص إلى قوالب بناء أساسية".

(3) Mon Or Comp 24- 41 مختصر سبقت الإشارة إلى المقصود منه في الهامش (٣٤).

(4) Zwe Or Trad 215 مختصر سبقت الإشارة إلى المقصود منه في الهامش (٣٤).

الصياغات من جهة لتشكيل بناء العمل تشكيلاً فنياً، وتستخدم من جهة أخرى لتيسير الإنشاد الارتجالي السريع. إن باتسون نفسه قد لاحظ هذا التناقض، ورفض بشدة نظرية "الشعر الشفهي".

ولا يبعد عن ذلك حمل مسألة: هل كان الشعر العربي القديم شعراً شفهيًا، بمقارنته بالشعر الشعبي (العامي) العربي الشفهي (الحديث) ⁽¹⁾، إذ يتضح في ذلك أنه بين البدو المعاصرين لا تُنظَّم ارتجالاً إلا قصائد قصيرة (بدعة)، أما القصائد (الطوال) فتؤلف بعناية وفي مدة طويلة. وفيما يتعلق بالرواية فإن أقوال المؤلفين تختلف فيما بينها. ففي رأى بيلي Bailey تُحفظ القصائد، ولا تكاد تخضع لتغيرات، وفي رأى علوية Alwaya يقع تأليف جديد بمفهوم نظرية- "الشعر الشفهي"، يطمس في الواقع المضمون الأصلي غالباً، وذلك حين تُسبك قصيدة من خمسة عشر بيتاً في بيتين.

ويبدو لي من كل ذلك الخلوص إلى أن الشعر العربي القديم لم يكن (شعراً شفهيًا). ولو كان (شعراً شفهيًا) حقاً بمفهوم باري ولورد لكان مونرو وزويتلر/ على حق بلا شك في أن مشكلة الصحة والبدائل وأوجه العزو المتناقضة إلى الشعراء قد حُلّت من تلقاء نفسها، إذ لم يعد يوجد لها عمق تاريخي.

(1) قارن كذلك س. علوية S. Alwaya: Formulas and themes in contemporary bedouin oral poetry, JAL8 (1977), 48-76

(صيغ الشعر الشفهي البدوي المعاصر وموضوعاته)، و

Rapports structuro- thématiques entre la poésie orale tunisienne et la poésie pré islamique, CT 26 (1978), 218-191

(علاقات تركيبية وموضوعية بين الشعر التونسي الشفوي وشعر ما قبل الإسلام)، و C. Bailey;

The narrative Context of the Beduin qastdah- poem, Falklore Rcsearch Center 3

(1972), 67-105

(السياق السردى لقصيد البدو).

فربما كانت كل قصيدة في الشكل الموجودة لدينا "أداء تأليف" composition - "performance" (الموضوع موجودة منذ مدة طويلة) من الزمن الذي دُونت فيه. ولا تمثل التبديلات (البدايل) إلا أوجه أداء مختلفة. ولم تعد هناك حاجة إلى محاولة إعادة إنشاء النص الأصلي، إذ لا يوجد أصل في "الشعر الشفهي".

ولما كانت صحة الشعر العربي القديم لم تثبت إلى الآن بأي منهج، بل يمكن بالتأكيد نفيها فإنه يطرح لكل عرض السؤال الآتي: كيف ينبغي أن يكون حال الصحة تجاه هذا الوضع؟. يمكن بادئ الأمر أن يُقال إنه يبدو من غير الممكن أن يوصف الشعر العربي القديم، كما فعل مرجليوث وطه حسين، بأنه غير صحيح في مجمله. فلو لم يوجد مطلقاً شعر ما قبل الإسلام (جاهلي) أو أنه قد ضاع كليةً مع ظهور الإسلام لما كان لدى فقهاء اللغة الناحلين في العصر العباسي نموذج يستطيعون أن ينحلوا وفقاً له، وهكذا فإنهم قد احتاجوا إلى نموذج، حيث يعكس شعر ما قبل الإسلام العلاقات الاجتماعية زمن البدو كليةً، الذي لم يُعد موجوداً زمن فقهاء الحواضر. وليس من الممكن أيضاً أن النحاة ومفسري القرآن قد اختلقوا عمداً شعراً بأكمله ليستجلبوا شواهد لهم. ولعل منهج أبيات الاستشهاد بأكمله لم ينشأ مطلقاً إلا حين لم يكن أساس معين من القصائد الصحيحة موجوداً، تلك (أى الأبيات) التي ربما كانت قوة إثبات حقيقية أو قَدِّمَتْ أوجه إعانة على الفهم. فلا يمكن أن تُزَوَّر شواهد منحولة إلا بعد نشوء المنهج.

وهكذا فإن ما بقي لنا هو قصائد صحيحة تارة، وقصائد منحولة وفق نموذج هذه القصائد الصحيحة. أما إمكاناتنا للفصل بينهما فمحدودة للغاية. فقد عمل الناحلون أحياناً بغير حرص، وقد نَدَّتْ عنهم أخطاء وبخاصة المفارقات

التاريخية Anachronismen^(١)، التي تجيز لنا/ إثبات عدم صحة قصيدة ما. وعلى النقيض من ذلك فإن الدليل العكسي، أى دليل أن القصيدة صحيحة، أصعب بكثير جدًا^(٢)، ولذا فإن أحكامًا مناسبة من طرف دارسى العربية لم تعط حتى

(١) فليس من الممكن أن يشير الأعشى في بعض أبيات ubi sunt qui ante nos "حينما يكون هؤلاء الذين قبلنا" EGey= E Hus 36/ 8ff قصائد ميمون الأعشى، تحقيق د. جابر، لندن ١٩٢٨ وديوان الأعشى ميمون، تحقيق م. حسين، القاهرة حوالى ١٩٦٠ إلى موت هرقل (٦١٠-٦٤٠م) إذا كانت الرواية على حق القائلة بأن الأعشى توفى بين ٦٢٥ و ٦٣٠م، وكذلك ذكر يوم سا آتيدمى (٦٢٧م) في عشرة أبيات غير ممكن إذا كانت القصيدة، كما يقول الشارح، قد وجهت إلى ملك الحيرة إياس بن قميصة (كذا!) (المتوفى على أكثر تقدير ٦١٣م) ربما يقصد البيت العاشر في قصيدة مدح إياس، وهو:

وهرقلا، يوم سا آتيدمى من بنى بُرجان في البأس رَجَع

فالأبيات إذن يجب أن تكون منسوبة، قارن ف. كاسل: W. Caskel: Ein sonderbarer Anonymus des ersten Jhdts. D. H., Oriens 16 (1963), 89- 98, (عمل متميز مجهول المؤلف في القرن الأول الهجرى) وبخاصة ص ٩١.

حول موضوعات أخرى لكاسل، قارن م. م. برافمان M. M. Bravmann: The Return of the hero, an early Arabmotif. Stud Or Brack 9-28 (عودة البطل، حافظ عربى مبكر):

(٢) يمكن أن يتبين بمثالين أنه من الممكن أحياناً أن يرد في مسألة الصحة شئ بشكل إيجابى أيضاً. T. Kowalski: A Contribution to the problem the authenticity of the Diwan of as Samau'al Ar Or 3 (1931) 165-161 (إسهام في مشكلة صحة ديوان السموأل)، يستطيع أن يثبت بالتأكيد أن أبيات السموأل 77, z. 3- 7 (ديوان عروة بن الورد والسموأل، بيروت ١٩٦٤) U Hir 7/9- 13 (ديوان السموأل بن عادياء، ترجمة شورش هير شبرج J.W (Hirschberg, Krakau 1931 لا ترجع إلى ناظم الديوان السموأل بن عادياء، إذ إنها تتعلق بوضوح بوقائع في يثرب قبل الإسلام بقليل. والشاعر على الأرجح هو سُميَّة اليربى السموأل بن القرظى. ويستطيع كولسكى أن يبين أيضاً أن الأمر في الأبيات يتعلق بإجابة (معارضة) لقصيدة لقيس بن الخطيم. وتبين هذه الإمكانية، وهى تصويب النسبة الخاطئة لعملاء اللغة (كما هى الحال غالباً مع السموأل الأشهر)، أن أبيات قيس وكذلك أبيات السموأل القرظى ليستا اختلاقاً لفقهاء اللغة لأنهم لو أرادوا نحلها لأجروا الأبيات كذلك على لسان من أرادوا أن ينحلوه إياها. ولذا يثبت أن النسبة إلى السموأل بن عادياء خاطئة، بيد أنه يصير من المؤكد أن الأمر يتعلق في كلتا القصيدتين بقصائد عربية قديمة- تبين قائمة المفردات التى اقترضاها عمر بن أبى ربيعة (المتوفى بين ٧١٢- ٧٢١هـ) من معلقة امرئ القيس التى جمعها

إحصائية، يحتاج المرء ابتداءً إلى مادة لغوية corpus من قصائد صحيحة بشكل مؤكد، يمكن أن تفسر (تطور) بناءً عليها المعايير. وقبل أن تكون كل أوجه إيراد

Gan Mu Imr (س. جاندز S. Gandz) معلقة امرئ القيس، ترجمة وشرح، فيينا ١٩١٣، أن المعلقة يجب أن تكون قد وجدت في زمن عمر حتى إن كانت، كما يفترض جاندز، جمعًا من أفكار قصائد أخرى لامرئ القيس. هذا الجمع لا يمكن أن يحدث على أي حال إلا في ورشة الرواة العباسيين الأوائل من نمط حماد الراوية (المتوفى حوالي ٧٧١م) أو خلف الأحمر (المتوفى حوالي ٧٩٦م).

(1) تشك العرب القدامى في صحة لامية العرب، وجعلوا الراوية خلف الأحمر مسؤولاً عن نحلها. ف. كرنكوف في : دائرة المعارف الإسلامية، ط ١ ج ٤ / ٣٣٤-٣٣٥، وبلاشير في كتابه المشار إليه سابقاً Blach Hist 285 انحاز إلى ذلك، وعلى النقيض من ذلك رأى الصحة كل من ج. ج. ياكوب g. Jacob في دراساته المختلفة للشعر، وف. جابريلي حول صحة "لامية العرب" F. Gabriel; Sulf Autenticita della, lamiyyat al "arab" RSO 15 (1935) S. P. Stetkevych: Arche ty and attribution in early arabic 358- 361, يرفض ستيتكيفتش 361- 358 Middle East studies 18 (198). 361- 90 (النمط الرئيسي والنسبة في الشعر العربي المبكر) تأليف خلف الأحمر لها، بل يعد مسألة المؤلف غير ذات أهمية، إذ يتعلق الأمر في القصيدة بالنمط الأساسي (عبور لم يتم) (انظر ما يلي ص ١٥٩)، كما أنه ربما صاغ رواة أخبار الشنفرى على النمط الأساسي لـ (عابر لم يعبر)، وبذلك تقترب للغاية من وجهة نظر أتباع نظرية "الشعر الشفهي". ويعد حكم ر. سويسى أيضا انطباعيا، برغم أنه ليس من المحتم أن يكون بسبب ذلك خاطئا، R. Souissi: Waddah al- Yaman, le Personnage et sa légende, ar 17 (1970). 252- 308, bes, 284 (وضاح اليمن الشخصية وأسطورتها)، إذ يعد قصيدتين للشارع الأموى وضاح اليمن صحيحتين بشكل مؤكد (بينما يمكن أن يتكون كل الأخريات منسوبة، إذ تبوح في التاريخ المستتبع لها بواقعية، لا تطابق النموذج الشعري، فهو يعنى بمحبوبته المصابة بالجذام، غير أنه يتركها بعد ذلك متوجهاً إلى نسوة أخريات. وربما كان النموذج الشعري موجوداً للتغنى بالشقاء.

أحياناً، وذلك حين تؤدي بناءً على فرضية عمل لم تثبت صحتها ابتداءً، إلى نتائج تتأكد الحاجة إليها فيما بعد في سياقات مختلفة. ومن هذه الناحية أعد بحوثاً، مثل التي أجراها ج.أ. فون جرونباوم حول تأريخ الشعر العربي القديم على أساس أنماط مختلفة للوصف^(٢)، مفيدة دون أدنى شك. غير أن النتائج ما تزال تبدو لي غير مؤكدة بدرجة كافية، وما تزال مبعثرة للغاية أيضاً، حتى يُكتب وفقاً لها تأريخٌ لتطور الشعر العربي القديم في ترتيب زمني موضوعي، فالترتيب الزمني الموضوعي يبدو لي أنا نفسي، لو كان كل ما بقي لنا صحيحاً، وكان من الممكن التأريخ لكل الشعراء، صعباً للغاية، إذ أنه من المؤكد أن جزءاً مهماً من الشعر العربي القديم قد ضاع، ولا يستطيع المرء أن يعرف مطلقاً إذا ما كانت ظاهرة استشهد بها للمرة الأولى على فترة متأخرة هي في الحقيقة ليست أقدم. ولذلك فإنني أريد مؤملاً أن تكون كل أوجه الانتحال قد صنعت بإتقان، وألا يتعكر صفو الصورة الكلية^(٣)، بحيث/ ينظر إلى الشعر العربي القديم على أنه وحدة،

(1) من هذه الناحية مطالبة ستيتكيفتش في StetkObs Ar Poet، وهي دراسة له بعنوان: Some Observations on Arabic Poetry JNES 26 (1967). 1-12 (بعض ملحوظات حول الشعر العربي) بأنه ينبغي على الدراسات العربية أن تتخلى في مسألة الصحة عن الإحساس (الانطباع)، وأن تطبق مناهج تاريخية ولغوية. وهو

(2) grun chron مختصر يقصد به المؤلف دراسة جرونباوم حول تأريخ الشعر العربي المبكر. Zur Chronologie der früh-arabischen Dichtung. Orientalia NS 8 (1939), 345-328.

(3) هذا لا يعني أنني سوف اعتمد بلا تمحيص على المادة المشكوك بقوة في نحلها. وإذا أمكن فلن أستقي شواهد من السيرة النبوية وأعمال مشابهة. ونستبعد كذلك قصائد آباء النبي وعلى .. إلخ، قارن حول ذلك كتاب بلاشير الذي سبقت الإشارة إليه Black Hist 174. وكذا ارتباطاً بهذا الغرض، تعرضت أيضاً شواهد مفسري القرآن والنجاة للنحل بقوة، قارن As Mas 632-634 كتاب ناصر الدين الأسد الذي سبقت الإشارة إليه. أما الطبقات النقدية للدواوين التي قام بها الأجيال الثلاثة الأولى من اللغويين فتبدو هي الأكثر صحة. وحيث لا يوج ديوان فسوف يعتمد على الرواية العربية في المجموعات الشعرية.. إلخ، ويجب أن يجري الأمر في ذلك مجرى

وَألا يحاول إعادة بناء تطور له إلا بناءً على معايير داخلية، حيث يمكن بوجه عام أن يكون الشاهد على مرحلة أقدم من ناحية تأريخ التطور هو أحدث موضوعياً من الشاهد على مرحلة أحدث.

ويجب أن يُنبه كذلك إلى أن القصائد، التي من المفترض أن تكون صحيحة، غير متاحة لنا أيضاً في صيغتها الأصلية، ويتبين ذلك في البدائل الكثيرة وتغير مواقع الأبيات وأسطر الشعر المتباينة وفي روايات عدة. ويمكن أحياناً أن تكون بعض الأبيات في قصيدة ما صحيحة، وبعضها الآخر غير صحيح بصورة مؤكدة^(١). ويمكن أن ترجع البدائل إلى الشاعر نفسه^(٢)، أو يكون منشؤها الرواية، فإذا نشأت البدائل من خلال الرواية فإن كبر عددها هو بالأحرى علامة على صحة قصيدة ما أكثر من نحلها، لأنها تشير إلى طريق طويلة من

آلياً كلية: وبعد استبعاد كل ما يلاحظ فيه كذلك سبب للخطأ فإن الاحتمال الأكبر هو ما تقوله أغلب المصادر مستقلة بعضها عن بعض، قارن الأسس التي وضعها كل من ر. فايبرت R. Weipert: Studien zum Dīwān des Ra'i, Freiburg 1977, 51- 67 (دراسات حول ديوان الراعي النميري)، وك. مولر K. Müller; kritische Untersuchungen zum Diwan des Kumait b. Zaid, Freiburg 1979, 15-31 (بحوث نقدية حول ديوان الكميت بن زيد).

(1) وهذا ما صنع عرفات احتمالاً في: W. Aragat: A controversial Incident and the related poem in the life of Hassan b. Thabil. BSOAS 17 (1955). 197-205 والقصيدة المنسوبة في حياة حسان بن ثابت؛ ذلك أنه في قصيدة من ١٢ بيتاً لحسان بن ثابت ٥ أبيات صحيحة، إذ إنها تظهر الواقعة التاريخية التي ترمز إليها، غير أنه بالتأكيد ليست صحيحة أبيات القصيدة ذاتها التي تتضمن وصية إلى ابن حسان الذي لم يكن قد ولد بعد وقت الواقعة.

(2) تنقيحات واضحة للشاعر تبينها مقالة ج. شولر G. Schoeler: Arabistische Literalurwis- senschaft und Textkritik, Is/ 55 (1978), 327- 339 (الأدب العربي ونقد النص) من خلال مثال الشاعر العباسي أبي نواس، ومقالة G. Schoeler: Die Anwendung der oral poetry-) Schoe Anw Poet 229 Theorie auf die arabische Literature, Is/ 58 (1981) 205-236

(تطبيق نظرية الشعر الشفهي على الأدب العربي) من خلال مثال لشاعر بدوي حديث.

الرواية، ومن ثم إلى ذروة القدم^(١). ويسرى الأمر ذاته على / رواية المقطوعة، والقصائد التامة بلا بدائل تحوم حولها الشبهات بسهولة بأوجه نحل قديمة وفق نموذج قصائد عادية مبتكرة^(٢).

وعلى الرغم من أن الحديث فيما تقدم لم يكن إلا عن الشعر العربي القديم فإن جزءًا كبيرًا مما قيل يسرى على الشعر المتأخر. وفي العصر الأموي تعرضت القصائد الرومانسية في الشعر العذري بوجه خاص النحل^(٣)، وفي العصر العباسي الأول أيضًا كان الأمر كذلك فالقصائد لم تجمع بشكل منظم إلا بعد موت الشاعر بزمن طويل^(٤). وفي داخل القصائد لا تكاد تكون غزارة البدائل أقل مما في الشعر العربي القديم^(٥). وبسبب هذا التشابه في المشكلات لن أتناول مرة أخرى مسألة الصحة عند معالجة فترات الأدب المتأخرة في المجلد الثاني.

(1) يمكن أحيانًا أن تنشأ بدائل غزيرة من خلال نحول أيضًا، قارن أ. فيشر A. Fischer: Ein angeblicher Vers des "Abīd b. al- Abraṣ (بيت منسوب لعبيد بن الأبرص) نظرة نقدية في ورشة اللغويين العرب. Mélanges Maspero, III, Kairo 1935/ 40 361- 375. ثمة جملة نثر ترجع فيما يزعم إلى عبيد، بدت مصادفةً مثل بيت غير كامل من المتقارب، جعلها اللغويون بمكملات غاية في التباين بيتًا كاملاً.

(2) Blach Hist 182 مختصر سبقت الإشارة إلى القصد منه في هامش (٢٥).

(3) بيد أنه يمكن أيضًا في أغراض أخرى أن تفترض نحول. يريد يوسف هل مثلاً في مقالته

J. Hell: Al- Farazdaks Loblied auf Ali ibn al- Husain, Festschrift E. Sachau, Berlin

1915, 386- 374 عن قصيدة للفرزدق في مدح علي بن الحسين أن يعد ثلاثة أبيات فقط

صحيحة من ٤٢ بيتًا، رويت في مصادر مختلفة كالراجعة إلى الشيعة المشهورين حول القصيدة.

(4) R. Blachère: Le cas Baššar dans le développememnt de la poésie arabe, Blach

An 583- 602, bes. 599-600 (حالة بشار داخل تطور الشعر العربي)

F. Wagner: Die Überlieferung des Abu Nuwas Diwan und seine Handschriften, Wiesbaden 1958.

(رواية ديوان أبي نواس ومخطوطاته).

(5) Schoe Anw Or Poet 231 مختصر سبقت الإشارة إلى القصد منه في هامش ٣٥، ٥١.

الفصل الثالث

الأسباب الاجتماعية للشعر العربي القديم

٣. الأسباب الاجتماعية للشعر العربي القديم

/ إن الشعر العربي القديم في أصوله هو شعر بدوى. وربما وُجِدَت تأثيرات حضرية لبلاط اللخمين في الحيرة وفي محيط أكثر ضالة في بلاط الغسانيين أيضًا في وقت مبكر جدًا، ولكنها بلا شك ثانوية، ولم تنشأ في بداية الشعر العربي. فإذا استُبعدت هذه التأثيرات الحضرية فإن الشعر العربي القديم يعكس وحده الحياة المادية، ومُثل البدو. ومن ثم يمكن أن يُعد الشعر العربي القديم إبداعًا خالصًا للعرب البدو، وليس هناك من سبب لافتراض تأثيرات غير عربية.

وإذا كان الشعر قد صاغته البداوة كليةً أيضًا، فإن المرء لا يستطيع أن يقول عكس ذلك، وهو أن الشعر يبلغنا حياة البدو كليةً، على الرغم من أنه يمكن أن يكون ذلك ظاهرًا بادی الأمر، لأن كل ما نعرفه عن البدو العرب القدامى تقريبًا يرجع إلى الشعر؛ فهو أهم مصدر لنا عن حياة البدو العربية القديمة. بيد أن هذا لا يجوز أن يخدعنا عن أن المستودع المحدود لموضوعات الشعر استبعد جوانب كثيرة للحياة، كانت موجودة بلا ريب أيضًا^(١). وهكذا لا تخبرنا القصائد بشيء

(1) NöldMo 13 = مختصر يقصد به: نولدكه، المعلقات الخمس، ونَبه ليشتنشتاتر في I.Li- chenstadter: Introduction to classical arabic literature, New York 1974, 21 (مقدمة إلى الأدب العربي الكلاسيكي) إلى أن شريحة من الحياة العربية القديمة التي يقدمها الشعر لنا ربما زاد في تضيقها اختيار فقهاء اللغة العرب. وربما كانت الصورة بوجه خاص متعددة الأشكال يقيًا لو حُفِظ لنا مزيد من دواوين القبائل.

بالسير عن السير إلى المرن واجمل والنص والحرب والموت والتار ومجلس
الشورى ومآدب بذخ للكرماء. ومما يميز طائفة من الشعر ما أخبر عن العلاقات
بين الإنسان. وفي النسيب، المقدمة الحزينة للقصيد (انظر ما يلي ص ٨٣- ١٠٠
من الأصل)، يذكر الشاعر شوقه المفعم إلى الأَجَبَةِ النائين ويتذكر في الأغلب/
ملذات الجوى السالفة. وعلى العكس من ذلك في الفخر صورت في بعض
الأحيان على نحو إباحي جدًا مغامرات ظاهرة مع نساء آخرين. أما العلاقة
الإيجابية بالمرأة الزوجة فقد نحيث تمامًا^(١). وتتجلى أحادية عرض علاقات الحب
أيضًا في أنها لا ترى باستمرار إلا وجهة نظر ذكرية للرجال، على الرغم من أنه

(١) حسب مؤلف جرونباوم 96 0 95 Grun Wirk: مدى الصحة في الشعر العربي المبكر، أنه قد
وُجد عن الزواج تعبيرى شعري لشجار بوجه خاص. فالشاعر الهذلي معقل بن خويلد هوى
بالسيف على يدي زوجته بطريقة دموية حين دهمها مع رجل آخر، ونظم في ذلك قصيدة شامته
Carmina Hudsailitarun. Ed. J. G. L. = Hud- Ekos 55/ 1-2) Kosegarten. I. London
1854 (أشعار الهذليين). 1-2. 387.v. = ear 387. كتاب شرح أشعار الهذليين. صنعة السكرى،
حققه عبد الستار أحمد فراج، ومحمد محمد شاكر، ثلاثة أجزاء القاهرة (١٩٦٥).

ألم تخشى خليلك أو تُجلى
أقصر العين أن حُرمت يداها
أباك هُضيبَ عن بعض الخطاب
وما إن تُحزمان على خضاب

ويصور حاجب بن حبيب نقاشاً مع زوجته حول بيع فرس (الترجمة أنظر ما يلي ص ٦٩: ٧٠ في
الأصل). واشتهر الشاعران جران العود والرخال بقصائد في زوجتيهما الشرستين Kin Gaz
336u. 353- 354 = خالد كنانى A. Kh. Kinany: The Development of
Gazal in Arabic literature. Damaskus 1951 (تطور الغزل في الأدب العربى).

وأخيرًا يمكن أن تظهر النساء لائحات، يلومن الشاعر على التهور وداء لعب الميسر والكرم المغالى
فيه. (انظر ما يلي ص ١١٠- ١١). ويصور الشنفرى في النسيب ذات مرة زوجة عفيفة. لكنها
ليست زوجته (المفضليات، ط. ليال ٢٠ / ١- ١٤).

قد وجدت بلا شك شاعرات، غير أنهن لم ينظمن شعر غزل، بل اقتصرن في الغالب على المراثية^(١).

ويجب أن يعاد النظر في هذا التقرير إذا افترض مع بعض المؤلفين أن العلاقة الموصوفة في النسب والمنتية برحيل المرأة تقدم نوعاً من الزواج وفق نظام الأمومة (عهد) تبقى فيه الزوجة داخل رباط الخيمة^(٢). وبسبب هذه الصلة التعاهدية لا تُفتضح المرأة بعلاقتها بالشاعر. / هذا الفهم تتعارض معه بوضوح قصائد كثيرة، تتحدث عن السر بين العاشقين، وتصور كيف يتسلل الشاعر سرّاً إلى المرأة المتزوجة أحياناً في مكان آخر. ولذلك يظن فاديه أن القصائد أنشئت في زمن انقلاب اجتماعي وقانوني.

فالقصاصد التي تصور فيها المرأة شريفة، نشأت عن علاقات شرعية أمومية، يكون الحديث فيها عن أسرار، أبوية.

(1) Licht Nas 72 03 = مقالة ليشتنشتاتر: النسب في القصيدة العربية القديمة. إسلاميكا ٥ (١٩٣٢)، ١٧-٩٦. وتُقدّم المراثية أحياناً أيضاً على النسب. ولكن ليس من النساء مطلقاً. الشيء الوحيد الذي أخذه من النسب كان باعث السُّهاد الذي عُلِّل بالحزن بدلاً من ألم الحب، Ehod N. Rhodokanakis: al- Hansâ' und ihre Trauer- = han 72

ieder, Wien 1904 (ن. رودوكاناكس: الخنساء ومرثياتها).

(2) J.C. Vadel: l'Esprit courtois en Orient dans les cinq premiers siècles = VadEspCou 49-50

Sieeles de i; hegie, paris 1968 (فادية: روح الغزل في الشرق في القرون الخمسة الأولى من

الهجرة) و G. Muller: Ich bin Labid und das ist mein ziel= Müllab 25-26

Wiesbaden 1981 (ج. مولر: أنا لبيد وهذا هدي) ويرتكز ما يسمى زواج الصديقة الذي نقله مولر

عن ف. ر. سميث W.K. Smith: Kinship and marriage in early Arabia. = Nes ed 1907.

Nachdr. Oosterhout 1966, 93 (النسب والزواج في بلاد العرب القديمة) بوضوح على تفسير

مبالغ فيه لموضع وحيد، وهو تفسير شوليون لرقم ١٩ في ديوان الهذليين Hud Ekos حيث لم يكن الكلام إلا عن أن رجلاً كانت له صديقة. زارها سرّاً كثيراً أو قليلاً، قارن حول ذلك أيضاً نولدكه في نقده للطبعة الأولى من عمل سميث 154 (1886) ZDMG، وهامش جولد تسيهر في الطبعة الجديدة لعمل سميث.

إنى أعُدُّ كل هذا غير ممكن إثباته بالدليل، إذ إنه لا يتحدث مطلقاً في أبيات الحب في القصائد عن مشكلات قانونية. فلم يكن انفصال المحبين أبداً مشكلة قانونية، بل هي باستمرار مشكلة عاطفية فقط. وحين استخدم تعبير قانوني مثل: عهد فإن ذلك قد حدث بشكل مجازي مثلما هي الحال حين يُوصف الحب بأنه رهن^(١)، إذ أودع المحب لدى المُحبّة. فلو دار الأمر مع العهد حول عقد زواج محدد زمنياً، لكان الشاعر الحق أن يشكو نقض العقد والخيانة عند الرحيل، إذ إن العقد كان قد نُفِّذ. وينطلق من ذلك أيضاً إلى أن الشعر العربي القديم ترك العلاقات بين الزوجين دون اعتبار إلى أبعد حد.

وقد ذُكِرت في الغالب عن الشعر العربي القديم أدوات الحضارة المادية: الأسلحة والملابس والحلى وأجزاء الخيمة والسروج وأدوات الطبخ والأطعمة. ولما كان الأمر يتعلق بشعر من البدو إلى البدو فقد افترض أن الأدوات معروفة وأن المقارنات أيضاً التي توجد فيها في الغالب مقارنات أساسية أو ثانوية، لا توضح إلا جانباً محدداً للغاية، وهو اللمعان، الحدة، الحجم. وهكذا فإننا فيما يتعلق بالشكل الدقيق وغرض الاستعمال غالباً ما نُوجِّه إلى معلومات لعلماء المعاجم والشرح المتأخرين المتبعدين عن حياة البدو إلى إلى المقارنة بالبداءة الحديثة.

ومع ذلك ينبغي هنا ألا تُصوّر الحضارة المادية للبدو، ولا علاقاتهم الاجتماعية على أساس الشعر، وقد أشارت إلى ذلك ر. يعقوبى وآخرون^(٢).

(1) Lieht Nas 36 = ليشتنشتاتر: النسيب في القصائد العربية القديمة، وما يلي ص ٩١ من الأصل ترجمة أبيات زهير.

(2) JacBedleb = مختصر يقصد به كتاب ياكوب: G. Jacob Altarabisches Beduinen, Berlin 1897 (حياة البدو العربية القديمة).

ومن ثم لا أرغب إلا في أن أقول بضع كلمات عن المكانة الاجتماعية للشاعر في القبيلة والوظيفة الاجتماعية للشعر.

تعني الكلمة العربية "شاعر" في الأصل "العارف". فالشاعر ŠĀ'IR يتلقى معرفته مثل الكاهن، متنبئ القبيلة، من خلال إلهام متجاوز البشر، وللشاعر/ شيطان أَوْجِنَّ يلهمه معرفته. وقد استمر تصور الإلهام من خلال جنى، الذي جمع عنه جولد تسهير Goldziher I.⁽¹⁾ مادة غزيرة، حيًا أيضًا في العصر الإسلامي بوصفه.. أكليشها أو نمطًا متكررًا، وحمل آخر الأمر الشاعر الأسباني (العربي) "الأندلسي" ابن شُهَيْد على أن يستخدم العلاقة بين شاعر- وجنى في محاكاة تهكمية⁽²⁾.

وأكسبت المعرفة فوق البشرية الشاعرَ مكانة⁽³⁾ مرموقة في القبيلة. وفي صيغة نبوءة قدّم توجيهاته عن رحلاته، وسُئِلَ النصيحة قبل الغزوات، واتخذ حكمًا. وقبل أي شيء كانت وظيفة الشاعر أن يجلب النصر لقبيلته قبل الحرب بالأسحار واللعنات ضد أن يُنظر إلى حكمة جيدة السبك لغويًا على أنها أكثر تأثيرًا من حكمة بسيطة الأسلوب.

ومن هذه الناحية لم يُفصل التقويم الفني للشعر فصلًا كاملاً عن الوظيفة السحرية.

(1) J. Goldziher: Abhandlungen = Go/ Abh ArPh 3-14 مختصر يقصد به كتاب جولد تسهير: zur arabischen Philologie, I' Leiden 1896 (مقالات في فقه اللغة العربية).

(2) The Treatise of familiar spirits and demons by Ibn Shunhaid, Introd., transl., and notes by J. T. Monroe, Berkeley 1971 (رسالة ابن شهيد في الأرواح والشياطين القرينة).

(3) M.V. Mac Donald: Orally = gol abh ar ph 14 ff مختصر يقصد به مقالة ماك دونالد transmitted Poetry in preIslamic Arabia and pre-literate societies, JAL g (1978), 14-31 (الشعر المروى شفاهيًا في بلاد العرب قبل الإسلام ومجتمعات قبل أدبية).

وقد جمع أ. بلوخ^(١) أبياتاً، تثبت التقدير الكبير لفن القول Redekunst لدى العرب القدامى. ولكن بمجرد أن صار لفن القول قيمة في ذاته، تمكن الشعر من جهة موضوعاته أيضاً أن ينفصل عن المضامين التي تتطلبها أغراض سحرية.

وكلما ازداد بروز الوظيفة الفنية للشعر إلى جانب الوظيفة السحرية أيضاً، ازدادت الحاجة إلى معارف إنسانية أيضاً إلى جانب الإلهام فوق الإنساني. ففي المقام الأول وجب على الشاعر أن يملك ناصية اللغة الشعرية المشتركة بين القبائل المنحرفة عن لهجات القبائل. ووجب عليه أيضاً أن يكون عارفاً بأنساب القبائل وتاريخها، ووجب عليه أخيراً أن يحفظ قصائد كثيرة للآخرين، حتى يكون ملماً بموضوعات الشعر وموازناته وثروته اللفظية. يكتسب الشاعر هذه المعارف حين يكون في بادئ الأمر راوياً Rāwī لشاعر آخر (انظر ما سبق ص ١٦ من الأصل).

واستمد الشاعر مكانته في القبيلة من شعره ليس غير. فلم يحتاج إلى أن يتبع مجموعة خاصة في التدرج القبلي. وقد أفاد سيداً (شيخ القبيلة) حين كان شاعراً في الوقت نفسه. فهذا يُعَلَى / سلطانه. وعلى العكس فإن ذلك لا يزيد شهرة الشاعر إذا كان سيداً^(٢). وكذلك حين انفصل الفن عن النبوءة والسحر واللعن حافظ الشاعر على وظيفته الاجتماعية في الحياة القبلية.

(1) Bol Zeug Geist 187-188 = مختصر يقصد به مقالة أ. بلوخ A. Bloch: Die altara Bische dichtung als zeugins für das Geistesleben der vorislamischen Araber, Anthropos 37/ 40 (1942/ 45), 186-204 (الشعر العربي القديم شاهداً على الحياة العقلية للعرب قبل الإسلام).

(2) Blach Hist 338 = مختصر يقصد به كتاب بلاشير: R. Blachère: Histoire de la littérature arabe, Paris 1952- 62 (تاريخ الأدب العربي).

وقد وصفتها ر. يعقوبى^(١) وصفًا حسنًا للغاية: "الشعر العربى فى جوهره محافظ، فهو يخدم إرث النظام القيمى والمعايير القانونية للارستقراطية القبلية. ويؤكد بذلك سيادته، وله بالنسبة للفرد - فضلًا عن ذلك وظيفة ثابتة. فالشاعر يشكل عالم حياة البدو، ويهبها من خلال لغته شكلًا مُلزمًا من الناحية الجمالية. وفى المواقف المتأسلة للنسيب (انظر ما يلى ص ٨٣- ١٠٠ من الأصل)، التى تركز على خبرة جمعية يكابد أزمة وجدانية، ويجد آخر الأمر إمكانية التغلب عليها. وفى ذلك يتحد معه سامعه دون وعى؛ فيعيشان الصراعات نفسها وحلها. ويعرفان من خلال ذلك راحة وجدانية. وهكذا فشاعر القبيلة فى أداء وظائفه قد وجه إلى مشاركة الجمهور وقبوله فمعرفة الهوية التى يتيحها لهم يجب أن تطابق إحساسهم بالحياة ونظامهم القيمى"^(٢).

حين قالت يعقوبى إن الشعر العربى القديم يُورث النظام القيمى للارستقراطية القبلية فإن الصلة أيضًا افترضت وسائل رفاهية عظيمة. وتوصف المحبوبة فى النسيب بأنها عريقة النسب وشريفة دأئها، وتمتلك ثيابًا وفيرة وحليًا كثيرة، وتتدلل من الترف، ولها خادמות عدة، ولا تحتاج هى نفسها

(1) jac anf gaz 24 6 = مختصر يقصد به مقالة ريناته يعقوبى: R. Jacobi: Die Anfänge der arabisehen Ġazalpoesie: Abū Du aib al Hudālī ISI 61 (1984). 218 0250 (بدايات شعر الغزل: أبو ذؤيب الهذلى).

(2) قارن أيضًا B ad Prim Sec Qas 7 = مختصر يقصده به مقالة م. بدوى ص M. M. V Badawi: From primary to secondary qasidas, JAL 11 (1980) 1-31 (من القصائد الأول إلى الثانى: "للقصيدة أكثر من وظيفة أدبية، فقد كانت طقسية، أكثر قربًا من التراجيديا اليونانية القديمة؛ إعادة تمثيل بسرد القيم المشتركة للقبلية مع تأثير تظهري مماثل، مؤكدًا دوافع الحياة، وممكننا القبيلة من أن تواجه بثبات أكبر قوى الموت التى تهدد ولا ترحم فى عالم عدائى.

للعمل^(١). ولا يمكن أن تنشأ فضائل الرجال التي مدحها الشاعر في نفسه أو في الآخرين إلا في وسط أرستقراطي.

ويُذكر إلى جانب الشجاعة في الحرب والنصائح الذكية في اجتماع الشيوخ الإسراف في الجود بوجه خاص. وكانت الأنشطة التي تفاخر الشاعر بها في مدحه لنفسه هي الحرب والرحلات الخطرة عبر الفياض،/ والقنص، ومغامراته مع النساء والتشبث بالشراب والابتهاج عند لعب الميسر. وهكذا يفتخر النابغة (E. Ahlw 23/12; EFais/ S/3 12, Elbr 6l/ 12) بأنه يحل محل اللاعبين الناقصين (العاجزين) في لعب الميسر ليتمم رهانهم^(*). ورُبما دان اسم الشاعر متمم بن نويرة لهذا السخاء بالفضل^(٢). إلا أنه من المؤكد أنه لم يكن كل الشعراء أغنياء. وهكذا قال طفيل عن نفسه (Ekren 5/9; UBIO : Qas 114)

إنى وإن قلّ مالى لن يفارقنى مثل النعامة فى أرساغها طول^(٣)

بيد أن قيم الارستقراطية كما تبين جملة الجواب في البيت صادقة على كل الشعراء. ولم يظهر الفقر إلا في قصائد الهجاء التي يجب أن تعدد فيها المثالب، أو مع أشخاص ليسوا على وفاق مع الشارع ولا مع المخاطب. فالصائد مثلاً الذى اصطاد الحمار الوحشى أو الظبى مقارنة بجَمَل الشاعر (انظر ما يلي ص ١٠٦ -

(1) Licht Nas 34- 35; 39: 48-52 = مختصر يقصد به مقالة ليشتشتاتر التى سبقت الإشارة إليها (النسيب في القصيدة العربية القديمة) Bad Esp Cour 43- 48 = مختصر يقصد به كتاب فاديه روح الغزل في الشرق في القرون الخمسة الأولى للهجرة).

(*) يقصد بذلك بيته:

إنى أتمم أيسارى وأمنحهم مثنى الأيادى، وأكسو الجفنة الأدوما

(2) تشارلز ليال Ch. Lyall في المفضليات، ٢، ص ٢٠

(3) قارن أيضًا علقمة (الفحل): الفارت: دواوين الشعراء العرب الست القدامى النابغون وعنترة، وطرفة، وزهير وعلقمة وامرئ القيس لندن ESOC 11/ 2; ESaq/ 4/2;

ÜResBeitr VII, II S. 29= app. 6/ 2.

١٠٧ من الأصل) يصور أنه يحمله على ذلك في الغالب الفقر، مثل الشاعر الهذلي
أمية بن أبي عائد (Hud Ekos 92/ 53- 54, E Far 597, V. 53- 54)

مُقيّتا مُعيّداً لأَكسل القنْي
له نِسوةٌ عاِطلات الصِدو

صِرْ ذا فاقَةَ مُلَحِّما للعيالِ
رُعُوجُ مَراضِيعُ مِثالِ السَّعاليِ^(١)

ونظرًا لأن الشعراء، وإن لم يصدورا عن الارستقراطية، قد توافقوا مع ايدولوجيا لا يمكن أن تنشأ إلا في الاستقراطية^(٢) فإنه لا يمكن أو يوصف الشعر العربى القديم بأنه شعر شعبى. ويضاف إلى ذلك أن صبغة الشعراء قد أضفى عليها أيضًا صبغة احترافية قوية للغاية، ولكن هذا لا يعنى أن الشاعر لم يتوجه إلا إلى جمهور ارستقراطى، لأن المعايير التى أنشئت فى الارستقراطية من المؤكد بوجه عام أنه قد اعترف البدو بأنها نموذجة، ومن هذه الناحية وجدت للبدوى غير المنتمى إلى الطبقة العليا/ إمكانية الاتحاد (التماهى). وهكذا يمكن من جهة التلقى التحدث عن شعر شعبى^(٣).

ولإمكانية الاتحاد (*) بالجمهور علاقة بفرديّة الشاعر. فالشعر العربي القديم

(1) المزيّد حول الصياد الفقير المحترف في موازنة الحمار الوحشي انظر في شرح قصائد الشمر دل بن شريك لزايد نشتيكر، إعادة نشر وترجمة وتحقيق فيسبادن ١٩٨٣، ١ / ٥٢ - ٥٣. ويوجد صياد فقير خارج موازنة الحمار الوحشي في المفضليات ٧ / ٦٣ - ٧٤.

(2) قارن أيضًا MüL Lab 45: = مختصر يقصد به الكتاب المشار إليه سابقًا لمولر: أنا لبيد وهذا هدى، فسادن ١٩٨١.

K. Petraček: Die Vorbereitungsperiode der arabischen Literatur. Orientalia (3) Pragensia 3 1964). 33 51 (مرحلة التمهيد في الأدب العربي) Pat. Quel Anf يتحدث بتراتشيك في مصادر الأدب العربي وبداياته عن نمط مميز للشعر الشعبي. ولكنه عرفه انطلاقاً بدرجة أكثر من الأسلوب والرواية.

(*) يشيع مصطلح التماهي في النقد الأدبي الحديث، ولكن مازال بعض الباحثين يجدون فيه غرابة ويعزفون عن استعماله، ولعل القارئ يستشعر هذه الصعوبة إذ يجدى استعمال مصطلحين ربما كان أولهما أقدم وأوضح (المترجم).

يعد من جهة ذاتيًا، متعلقًا بالأناء، ومن وجهة أخرى يتهم الشعراء العرب بقصور في الفردية. ويبدو ذلك بادی الأمر متناقضًا، غير أن هذا التناقض يزيله أن الشاعر وضع نفسه في قلب شعره، وهكذا فقد نظم على نحو ذاتي متعلق بالأناء بأن كانت نفسه ملتزمة للغاية بمثل الطبقة الاجتماعية وحياتها التي ينظم فيها إلى حد أنه لا يكاد يمكن أن تؤكد فرديته موضوعيًا بالنسبة لما هو في الخارج^(١) وما تزال هذه الصلة القوية للشاعر بالتقليد الشعري تؤكد هذا الانطباع. وقد أتاح ذلك القصور في الفردية في الشاعر أن يتماهى الجمهور معه^(٢).

وفي مقابل هذا الرأي عن قصور الفردية في الشاعر يؤكد ج. مولر^(٣) حديثًا فردية الشاعر العربي بدءًا من زمن محدد. فهو يتحدث عن "تحرر الفرد" ولا ينكر في ذلك الصلة الاجتماعية للشاعر على العكس من ذلك فهو يتحدث عن "تحرر الفرد"، ولا ينكر في ذلك الصلة الاجتماعية للشاعر، على العكس من ذلك فهو يظن أن الواقع ينعكس في زاوية موقف اجتماعي مميز برغم كل تقليد في عمل الشاعر المفرد. وهكذا فالسؤال بالنسبة لموهر هو: هل يكسو (أو يخفي) التقليد الفردية؟ ويحيب عن هذا السؤال بالنفي، وبالنسبة له من الأولى أن يطرح السؤال هكذا: هل يمكن أن يُتحدث عن موقف اجتماعي "مميز" للشاعر أم أن ثمة تبعية طبقية عامة تخفي هذا الموقف. يبدو لي أن الحال هي هذه الأخيرة: ففي

(1) Blach Hist . S. XII = مختصر يقصد به كتاب بلاشير المشار إليه فيما سبق (تاريخ الأدب العربي)، يقول في ص ١٢: وبالفعل فإن هذه الأعمال تبرز آنذاك، ولكن من خلال بُعد مغاير تمامًا: فهي ليست شهادة فردية بقدر ما هي تجسيد معبر عن طبقة اجتماعية أو عن جماعة تعكس الحياة والنموذج في آن واحد.

(2) M.C. Lyons: The Two Companions Convention, Islamic Philosophy and the classical tradition. Essays pres. To R. Walzer, Oxford 1972, 225- 234 (التقليداتن المصاحبان، الفلسفة الإسلامية والإرث الكلاسيكي) وُضع الشعر العربي مع إمكانية الاتحاد المباشرة في مقابل الشعر اليوناني والروماني.

(3) Mül lah = كتاب مولر السابق: أنا لبيد وهذا هدي وبخاصة ص ١٢ من المقدمة، وص ٣ و ٩.

ففى أغلب/ الحالات لم يعد يتضح موقف اجتماعى "مميز" وإذا قال مولر مثلاً: لذلك نشأ لدى ليبد التحدى العنيد من أجل حفاظ نشط على الذات، لأنه منذ ريعان الشباب كان ملماً بالدورة المميزة للقوم السافرة بالنسبة للمجتمع البدوى العربى القديم، وبخبرات السلب والقتل. ومجانباً بالحرب والطرء والجوع، فيمكن أن يسأل المرء: هل لم يسر هذا أيضاً على كل شعراء ما قبل الإسلام الآخرين؟

مولر نفسه يتحدث عن دورة مميزة للمجتمع البدوى العربى القديم. ومن البديهى أن يتعلق ارتيابى تجاه إمكانية أن تتضح مواقف اجتماعية مميزة، ومن ثم أوجه فردية الشاعر، بموقفى من مسألة الصحة.

ويمكن أن نفترض موقفاً اجتماعياً خاصاً لدى مجموعتين فقط من شعراء ما قبل الإسلام، لدى "الشعراء الصعاليك" الذين نبذتهم قبائلهم، ولدى شعراء البلاط الحضر. ولكن الأمر يتعلق هنا أيضاً بمجموعات وليس بأفراد، لم يكونوا إجمالاً ملتزمين بموقفهم الاجتماعى فحسب، بل كونوا أيضاً تقاليد جزئية خاصة ما داموا لا يحتذون أيضاً التقليد العام للشعراء البدو. وسوف تُتناول المجموعتان تناولاً خاصاً. (انظر ما يلى ص ١١٢-١١٤ و ١٣٥-١٤٤ من الأصل).

الفصل الرابع
لغة الشعر العربي القديم

٤. لغة الشعر العربي القديم

/ ترجع التعبيرات اللغوية التي رويت لنا عن عصر ما قبل الإسلام في شبه الجزيرة العربية على وجه مؤكد إلى ألف عام. وهي تنتمي إلى فرعين مختلفين من اللغات السامية؛ اللغة العربية الجنوبية (السبئية والمعينية.. إلخ)، واللغة العربية الشمالية. أما اللغة العربية الجنوبية التي هي أقرب إلى اللغات السامية في أثيوبيا في بعض الوجوه منها إلى العربية الشمالية، فلم تُعصر معروفة لنا منذ وقت قريب إلا من خلال نقوش ليست ذات محتوى شعري. ولذلك يمكن ألا توضع اللغة العربية الجنوبية القديمة في الاعتبار كلية فيما يأتي.

ومن اللغة العربية الشمالية أيضاً^(١) لم يبق لنا من عصر ما قبل الإسلام إلا آثار نقشية مكتوبة، تستخدم نظامين كتابيين مختلفين. وقد اشتق من الكتابة العربية الجنوبية القديمة أبجدية نقوش اللغة الشمودية (في غرب وسط شبه الجزيرة العربية وشماله، من القرن السادس قبل الميلاد حتى القرن الرابع بعد الميلاد)، واللغة اللحيانية (في ددان، اليوم تسمى العُلا في شمال غرب الجزيرة العربية، من القرن الخامس أو السادس قبل الميلاد حتى بداية القرن الميلادي الأول)، واللغة الصفوية "الصفاتية" (في حَرَّان جنوب شرق دمشق، من القرن

(١) ف. ف. مولر في: GrArPhit 17-36 مختصر يقصد به كتاب: الأساس في فقه اللغة العربية،

المجلد الأول فيسبادن ١٩٨٢م.

الأول قبل الميلاد حتى القرن الثالث بعد الميلاد)، والحسابية (في الحسا على الخليج العربي. الفارسي، من القرن الخامس حتى القرن الثاني قبل الميلاد). ويتعلق الأمر في الغالب بنقوش محفورة قصيرة، لا تقدم إلا القليل من ناحية المضمون. ويوجد في النقوش الصفوية فقط بضع موضوعات، تتردد في الشعر العربي القديم أيضًا، مثل الحزن على الميت، والشوق عند العثور على آثار أشخاص أقارب، والصيد^(١)، وغارات السلب. وتشير المجموعات النقشية العربية الشمالية من الناحية اللغوية إلى اختلافات شديدة فيما بينها ومع لغة الشعر العربي القديم، ولا تستخدم لغة قريبة للغاية من لغة الشعراء إلا بعض نقوش من منطقة ددان في كتابة الحيانية، والنقوش التي عثر عنها مؤخرًا في قرية الفاو (على بعد ٢٨٠ كم شمالي نجران) في كتابة عربية جنوبية قديمة، وذكّر في النقوش الأخيرة التي ترجع إلى القرن الرابع بعد الميلاد، ملوك كندة وقحطان ومذحج. وعلى الرغم من أن الأمر يتعلق هنا بقبائل تعد من ناحية الإنسان/ من عرب الجنوب، فإن اللغة عربية شمالية. ولعله قد أكد ذلك مرة أخرى في النقاش حول صحة الشعر العربي القديم (انظر ما سبق ص ١٦ من الأصل). وثمة مجموعة ثانية من القبائل العربية الشمالية استخدمت الخط الآرامي؛ وهما الأنباط (حول البتراء في الأردن، ظلت الدولة من سنة ٣١٢ قبل الميلاد حتى سنة ١٠٦ بعد الميلاد، ولكن النقوش بقيت حتى القرن الثالث بعد الميلاد) والتدمريون (في الميرا، تدمر، اليوم في الصحراء السورية، من القرن الأول قبل الميلاد حتى سنة ٢٧٣ بعد الميلاد)، الذين استخدموا لغات آرامية أيضًا. إلا أسماهم العربية وبعض تعبيرات. غير أن الخط النبطي قد استخدم إلى جانب ذلك للنقوش التي

(١) مارية هُفْنَر = M. Höfner: die Beduinen in den vorislamischen arabischen

Inschriften, L'antica Società Beduina, Rom 1959, 53- 68 (وبخاصة ص ٥٤ "البدو في

نقوش ما قبل الإسلام العربية".

العربية منه إلى خط الكتابة النبطية، فهي تبين أن الخط العربي قد تطور في زمن ما قبل الإسلام عن الخط النبطي، ويتناقض التنوع اللغوي الذي تظهره النقوش بشكل لافت للنظر مع التوحد النسبي للغة الشعر العربي القديم والقرآن. وبذلك ينشأ السؤال حول العلاقة بين اللغات المنطوقة ولغة الشعر والقرآن^(١).

إن لغة القرآن والشعر لغة تركيبية بصورة قوية، تعبر من خلال النهايات الحركية في الاسم عن الحالات الإعرابية، وفي الفعل عن الصيغ (الإعراب). وعلى النقيض من ذلك تسقط هذه النهايات في اللهجات الحديثة الممثلة للنمط العربي الحديث، وتُعبّر اللغة عن الحالات الإعرابية والصيغ بوسائل تحليلية، ولما كانت قواعد الكتابة والإملاء التي كتب بها القرآن والشعر أيضًا فيما بعد، لا تسجل النهايات، وذلك أيضًا حيث لم يكن الخط العربي برغم ما به من نقص يَقْصُر عن ذلك، فهناك ظن بأن قواعد الكتابة والإملاء قد قامت على اللغة السائرة^(*) الممثلة لنمط العربية الحديثة، في حين أن القرآن والشعر يستخدمان اللغة ذات النمط العربي القديم التي ماتت في الحياة اليومية. كانت هذه وجهة نظر ك. فولرز، وا. فيشر، وه. فير، وا. شيتالر، وعلى العكس من ذلك مثَّل ويُمثِّل علماء كبار آخرون، مثل ت. نولدكه، وي. فوك، وي. بلاو وجهة النظر

(١) يوجد ملخص للنقاش في كتاب ف. فيشر وأو. ياسترو:

W. Fischer u. O. Jastrow: Handbuch der arabischen dialekte, Wiesbaden 1980. 15.

19 (المرجع في اللهجات العربية).

(*) أقصد باللغة السائرة (Umgangssprache)، اللغة المستعملة الشائعة على ألسنة الناس، ولا يُقصد بها عامية محضة بل لغة خليط بين فصحي وعامية. (المترجم)

القائلة بأنه في زمن الرسول نُطق الإعراب كاملاً، وبدءاً من زمن ما بعد الفتوحات الكبرى اختفى الإعراب بتأثير الأعاجم الذين كان العدد الأكبر منهم آنذاك مجبراً على التحدث بالعربية. وهم في ذلك يتطابقون مع فقهاء اللغة العربية في العصر الوسيط، وتبين بحوث فينر ديم W. Diem⁽¹⁾ الأحدث حول أقدم قواعد للكتابة والإملاء في اللغة العربية أن المشكلة من هذا الجانب لم تحل. وبما أن مناهج أخرى أيضاً لم تقدم إلى الآن أية نتيجة واضحة فإنه يجب أن تظل زمن نشأة الازدواجية في اللغة العربية مفتوحة.

وإذا انطلق المرء من الازدواجية الموجودة من قبل في زمن العربية القديمة بين لهجات مختلفة ذات نمط عربى حديث بوصفها اللغة السائرة ولغة الشعراء الموحدة ذات نمط عربى قديم، فإنه يجب أن يصف لغة الشعراء بأنها "لغة فنية" ولا يُفهم مصطلح "لغة فنية" هنا على أنها قد ابتدعها شاعر أو عدة شعراء بصورة متعسفة.

الأرجح أن كل ظواهر هذه اللغة يجب أنها صارت في فترة نشوئها في مكان ما واقعاً لغوياً. ويصدق هذا على "الإعراب" أيضاً، حتى حين نفترض فقدانه الكامل في زمن محمد (ﷺ). لأن نظام "الإعراب" العربى له أوجه تطابق دقيقة في لغات سامية أخرى (وبخاصة في الأكادية)، ومن غير الممكن أن مبتدعى لغة فنية قد كونوا نظاماً تطابق بمحض المصادفة تطابقاً تاماً مع نظام لم يعد من الممكن الآن يعرفوا أى شئ عن وجوده السابق. ويتمخض عن ذلك نتائج تاريخية ليس بالنسبة لنشأة الشعر العربى فحسب، بل لنشأة الوزن الشعرى

(1) Untersuchungen zur frühen Geschichte der arabischen Orthographie III. (1) Orientatia NS 50 (1981) 332- 383 (بحوث في التاريخ المبكر لقواعد الكتابة والإملاء العربية).

(علم العروض) أيضًا. وفي الأوزان العربية حُدِّد كم المقاطع وعددها أيضًا تحديدًا دقيقًا (انظر ما يأتى ص ٥٠- ٥١ من الأصل). وقد غيّر سقوط حركات الإعراب بناء المقاطع فى العربية تغييرًا جذريًا. ومن ثم يُفترض أن أساس علم العروض العربى نشأ فى لغة ذات إعراب. وانطلاقًا من ذلك أثر فى هذه اللغة تأثيرًا محافظًا. وتحدد الرواية العربية القصائد العربية الأولى الباقية قبل سنة ٥٠٠ ميلاديًا بقليل. وهى من جهة المضمون والوزن مكتملة البناء، وتشترط تطورًا لا نستطيع أن نقول شيئًا عن مدته بسبب ضياع/ مصادر أدبية. فإذا ما حُدِّد الآن فقدان العام للإعراب فى زمن مبكر جدًا فإنه ينتج عن ذلك أن مرحلة تطور الشعر العربى يجب أن تكون قد وقعت فى زمن بعيد للغاية، ولا يمثل الشعر المعروف لنا إلا نهاية إرث أبعد. وعلى العكس من ذلك لو زُحزحت المهمة النهائية للإعراب إلى زمن الفتوحات الإسلامية لربما كان افتراض تاريخ بعيد طويل للشعر العربى أمرًا لم يعد ضروريًا. وفضلاً عن ذلك قد لا تصطدم نظريات متطرفة حول مسألة الصحة، تعامل شعر ما قبل الإسلام بأكمله على أنه اختراع فقهاء اللغة المتأخرين، بمشكلات لغوية كبيرة. وربما استمر إيضاح للمسائل اللغوية أيضًا فى مديد العون لتاريخ الأدب.

وعلى النقيض من ذلك إذا افترض حول ذلك أن الإعراب كان ما يزال يحدث فى زمن محمد (ﷺ) فى مكة وأجزاء متباعدة من شبه الجزيرة العربية، فإن ذلك يُهَوِّن من مشكلة الازدواجية إلى حد كبير، ولكنها تظل قائمة بشكل أساسى لأنه يتقابل عدد كبير من اللهجات فى اللغة اليومية مع لغة فنية موحدة للشعراء. ويلزم علاوة على ذلك أن يجاب عن السؤال الآتى: هل حصلت لهجة مفردة من خلال شهرة شعرائها على مكانة بارزة إلى حد أن شعراء قبائل أخرى استخدموا لهجتهم أيضًا، أو هل نشأت لغة خليط من خلال أخذ شعراء كل القبائل بالمادة (الثروة) اللغوية لأقرانهم أيضًا من قبائل أخرى، وهكذا صارت

إلى اسرى . . . وسى سين بسبب سرور من سرور . . . مناص
مناص أمام المرء من أن يفترض في الوقت نفسه استفادة هذه اللغة من المادة
اللغوية اللهجات أخرى، إذ لا يمكن أن يوضح جزء من ثراء لغة الشعراء
بالمتردافات إلا على هذا النحو.

وقد أكدت مرارًا فيما سلف "توحد" لغة الشعراء في مقابل تعدد اللهجات.

/ ويفهم هذا التعبير فهمًا مشروطًا cum grano salis (ليس حرفيًا تمامًا). وفي
لغة الشعراء أيضًا يلوح الأصل اللهجي للشعراء أحيانًا، وربما كانت الحال أقوى
لو لم يقيم اللغويون الذين جمعوا الدواوين هنا بالتوفيق. حسب قواعد العربية
الكلاسيكية (arabiya) التي قُنِّت (قُعدت) في تلك الأثناء. فالأبيات التي
رويت خارج الدواوين تشير في الغالب إلى بدائل لهجة في مقابل الشكل المروي
في الديوان. وفضلاً عن ذلك أدى تحديد اللغويين للغة إلى أن الشعراء الذين لم
يفوا بهذا المعيار لم يستشهد بهم (أو بشعرهم) إلا على مَضَض^(٢)، ومن ثم لم
يكونوا مشهورين. وهذا ما جعل صورة لغة الشعراء تبدو أكثر توحدًا.

(1) كارل فولرز K. Vollers: Volkssprache und Schriftsprache im alten Arabien, Sturassurg 1906, 184 (اللغة الدارجة ولغة الكتابة (رأى لهجة نجد واليامة). وحاييم رابين
Ch. Rabin: Ancient West- Arabian- London 1951, 3 (ترجم إلى العربية بعنوان:
اللهجات العربية الغربية القديمة) (نجد في منطقة الحدود لهجات شرقية وغربية)، والتهام
F. Altheim u. R. Stiel: die Araber in der Alten Welt, II Berlin 1965. 357- 369 (رأيا الحيرة).

(2) وهكذا فنادرًا ما استشهد على سبيل المثال بأبي دؤاد الإيادي لأن لغته كما يدعى لم تكن مطابقة
مع لغة الشعر العربي القديم.
Grun ADu'ad 96 = مختصر يقصد به مقال جوستاف فون جرونياوم: أبو دؤاد الإيادي في مجلة:
GAZII 168- 169. WZKM 51 (1948). 830105; 249- 349 تاريخ التراث العربي).

حدود اللهجات، ومنحت الشعراء انفسهم بشكل متساو مكانة اجتماعية مرموقة^(١). وكان الفهم العام لهذه اللغة وتوقيرها الأساس لأن يُوحى القرآن بهذه اللغة أيضًا^(٢)، وهذا بدوره ما حمل اللغويون العرب على جعل لغة الشعراء أساس تقعيدهم النحوى، وهذا هو القاعدة التى لم تتغير إلى اليوم - على الأقل من الناحية النظرية- لعربية صحيحة.

(١) ما يزال يصدق هذا في يومنا هذا على لغة الكتابة الحديثة في مقابل اللهجات، فيرنر ديم W. Diem: Hochsprache und Dialect im Arabischen, Wiesbaden 1974 (اللغة الفصحى واللهجة في العربية).

(٢) رأى فولرز وهو أن القرآن قد أوحى في بادئ الأمر باللهجة المكية ثم نقحه اللغويون وفق نموذج لغة الشعراء، لم يستطع أن يثبت برغم بعض محاولات من باول كاله لإعادة إحيائه، قارن على العكس من ذلك ت. نولدكه The Nöldeke: Neue Beiträge zur semitischen Sprachwissenschaft, Strabssurg 1910, 1-5 (إسهامات جديدة في فقه اللغات السامية).

الفصل الخامس

الشكل في الشعر العربي

٥. الشكل فى الشعر العربى

/ تختلف اللغة الشعرية العربية عن اللغة النثرية من خلال عنصرين شكليين: العروض (rūd) والقافية (qāfiya). فكلاهما لا يتغيران داخل القصيدة، ويقدمان لها من خلال ذلك وحدة شكلية. أما القصائد ذات القافية والعروض المتغيرين فهى تطور خاص متأخر. (انظر ما يأتى ص ٥٧- ٦٠ من الأصل)

إن العروض والثقافية مكتملا البناء فى القصائد الأقدم التى بين أيدينا إلى حد أننا لا يمكننا أن نعيد إنشاءها إلا على نحو نمطى، حيث إن الشواهد على الأنماط المبكرة من جهة التطور التاريخى هى فى الغالب متأخرة للغاية فى التأريخ الموضوعى لها، بالإضافة إلى أنها مشكوك للغاية فى صحتها، إذ إنها ترجع فى الأكثر إلى مصادر يشك بقوة فى انتحالها. بيد أنه يصدق هنا أيضاً أن الاختلافات لا يمكن أن تكون قد صنعت إلا وفق نماذج موجودة فى إرث حقيقى (قارن فيما سبق ص ٢٥ من الأصل).

وثمة رأى عام فى البحث الأوروبى الذى يتطابق فى هذا مع آراء العرب القدامى. وهو أن التنوع الموجود لدينا فى الأوزان قد تطور عن الرجز. وأن هذا الرجز قد تطور عن السجع، ويصدر المرء فى ذلك، دون أن تكون لديه أدلة، عن الفرض المقنع القائل إن ما هو بسيط يسبق ما هو معقد.

ويُفهم تحت سجع أو نثر مقفى تقسيم نص غير موزون إلى فقرات أقصر

تنتهى بقافية. وفي الغالب تشير الفقرات إلى جانب القافية إلى بنية تركيبية أو مضمونية متوازنة أيضًا. عنصرًا توازيًا، على نحو ما يوجد في الشعر العبري القديم وأيضًا قارن على سبيل المثال اللعنة التي أطلقتها امرأة من أُسَيْد في وجه قبيلة عُبر المعادية (حماسة أبي تمام: شرح التبريزي على ديوان أشعار الحماسة التي اختارها أبو تمام، بولاق ١٢٩٦هـ / ١٨٧٨م ٢ / ٥١ س ١٧، وشرح ديوان الحماسة للمرزوقي، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ١٧٥ / ٢ (الشرح) القاهرة ١٩٥١-١٩٥٣م، و ÜRük = الحماسة أو أقدم القصائد الشعبية العربية، ترجمة وشرح فريدريش روكرت، شتوتجارت ١٨٤٦م، رقم ١٦٨ الهامش):

تَغَسَّتْ عُبرٌ

ولا لَقِيَتْ ظَفَرٌ

ولا سُقِيَتْ المطرُ

وعَدِمَتْ النفر

/ في هذا المثال بُنِيَ الإيقاع الكلامي الثاني والثالث بشكل متوازٍ تمامًا. ومن المحتمل أيضًا أن يكون لدينا شاهد على مثل ذلك السجع مع عنصر توازي، قديم للغاية تاريخيًا أيضًا، حين فَسَّرَ ف. كاسكل^(١) فقرة من المخطوط اللحياني (JS70) تفسيرًا صحيحًا: sahama i lluh/ wa - zālagilluh (سَهَمَهُ إِلَهُ / وزَالَ عنه غِلُّهُ)^(*). فليس السجع المفرد بالأمر العارض.

(١) لحيان واللحيانية، كولونيا ١٩٥٤، ١٢٠، ويعتمد بتراتشيك أيضًا في: مصادر الأدب العربي وبداياته في مجلة: إيقاع كلامي 381- 406 (1968) ArOr36 على هذا الموضع. غير أن الحذر يبدو لي ضروريًا للغاية.

(*) التزمت بالمفردات التي وردت في الفقرة. وربما كانت حاجة لإيضاح معنى كلمتي سهم: تغير لونه عن حاله لعارض من هم أو هزال، مادة (سهم)، والإبل: الحقد والعداوة، مادة (إلى). (المعجم الوسيط). اهتم فيرنر كاسكل (١٨٩٦- ١٩٧٠م) بكل ما يكتشف من نقوش عربية

ولما كانت في اللغة العربية لأشكال نحوية متماثلة ووحدات معجمية تابعة للقسم الكلامي ذاته البنية المقطعية نفسها بصورة شائعة للغاية فإنه ليس من النادر أن تكون العربية كمية، أي أنها تظهر تبادلاً ثابتاً للمقاطع الطويلة والقصيرة (انظر فيما يأتي ٥٠-٥١ من الأصل). ونتج عن ذلك أن للجمل المبنية بشكل متوازٍ البنية الوزنية نفسها في الغالب أيضاً. وهذه هي الحال مثلاً مع الإيقاع الكلامي الثاني والثالث في المثال السابق (- ب - ب ب ب - ب) ^(١).

وهكذا أنشأت بطبيعة الحال الأقوال المسجوعة التي بها البنية الوزنية البسيطة جداً للرجز المتأخر (- ب - ب - ب). وقد جمع مانفريد ألمان M. Ulmann ^(٢) سلسلة من تلك الأشكال الانتقالية (لسان العرب لابن منظور ج٦ ص ٣٤١، سطر ١٧-١٩، مادة (كشش) وقيل لابنة الحسن:

أُيْلَقِحَ الرَّبَاعُ؟

فَقَالَتْ: نَعَمْ بَرُّحِبْ ذِرَاع

وهو أبو الرَّبَاع

قديمة، فله بحث بعنوان "اكتشافات في بلاد العرب (١٩٥٤م)، وآخر بعنوان "نقش النمارق رؤية جديدة (١٩٦٩م)، وثالث بعنوان "معنى النقش الذي عثر عليه في حصن الغراب (١٩٧٠م)، وقد عني بالفيلولوجيا العربية والشعر الجاهلي عليه في حصن الغراب (١٩٧٠م)، وقد عني بالفيلولوجيا العربية ولا شعر الجاهلي فكانت رسالته الأولى عن "الْقَدَرُ في الشعر العربي القديم"، والثانية عن "أيام العرب" وفيها دراسة لأمرء العرب في الجاهلية وللملاحم العربية الجاهلية أما عمله الرئيسي يتعلق بأنساب العرب في الجاهلية وصدر الإسلام (المترجم)

(١) تعني ب مقطعاً طويلاً و- مقطعاً قصيراً هنا وفيما يأتي. حول تحديد المقاطع القصيرة والطويلة في علم العروض العربي، أنظر ما يأتي ص ٥٠.

(٢) 9- 10 UiRağ = مختصر يقصد به كتاب أولمان دراسات في شعر الرجز، فيسبادن ١٩٦٦م. كما أني انقل الترجمات عنه أيضاً.

تكاشُّ من حسه الأفاع

/ كل الإيقاعات الكلامية الأربعة تبدأ-بتفعيلة رجز صحيحة.

وفي نداء سعد بن عبادة للحرب تتابع تفعيلات رجز ثلاثة. وفي نهاية القول فقط لا تناسب في الوزن (السيرة النبوية لابن اسحق بتهذيب ابن هشام، تحقيق ١. فوستنفلد ٨١٦، ١٥، والسير النبوية لابن هشام تحقيق مصطفى السقا، وإبراهيم الإبيادي وعبد الحفيظ شلبي ٣، ٤ ص ١٧-٨ = حياة محمد، ترجمة ١. جويلوم لسيرة رسول الله لابن اسحق، أعيد طبعها في لاهور (١٩٦٧)

اليومُ يومُ الملحمة

اليومُ تُسْتَحَلُّ الحُرْمَةُ

وقد نشأ وزن الرجز من خلال تثبيت تتابع المقاطع ربما وفق نموذج لقوله سجع مشهورة، لها بنية الرجز بشكل عرضي، فالرجز في رأى جولدتسيهر^(١) ليس في الأساس شيئاً سوى سجع منظم إيقاعياً. ويدلل على نشأة الرجز من السجع أيضاً أن بين الرجز ليس مثل الأوزان الأخرى يتكون من شطرين لا يكون مقفى منها إلا بالثاني، بل من أبيات قصيرة (ذات تفعيلتين ثلاثة تفعيلات)، كل منها مقفى في النهاية، وبذلك يتطابق بيت الرجز في طوله تقريباً مع الإيقاع الكلامي للسجع.

وفي الوقت الذي يعد علماء غرب متأخرون السجع من النثر يبدو أنه في عصر ما قبل الإسلام لم يُقم فصل حاد، وإلا لما كان من الممكن أن يعد خصوم

(1) GolAbhArPh 76 = مختصر يقصد به كتاب جولدتسيهر: مقالات في فقه اللغة العربية، ج١،

ليدن ١٨٩٦م.

ويدل على ذلك أيضا ان الانتقالات كانت من كلام مقفى فقط إلى كلام مقفى موزون انسابية بادئ الأمر.

ومن الجائز مضمونيًا أن الأمر قد تعلق مع السجع المبكر الذى صار بعد ذلك إيقاعيًا مع تطوره إلى الرجز بأقوال موجزة ذات مضمون سحرى طقسى. ويورد جولد تسيهر^(٣) أقوال سحرة ونبوءات ولعنات على الأعداء، تطورت عنها فيما بعد قصيدة الهجاء. / ويميل أولمان^(٤) أن يعد مقولة الحرب أقدم مضمون للسجع والرجز. ويمكن أن توجد في الفخر- كثيرًا ما يبدأ بالصياغات: "أنا كذا"، أو "نحن كذا" أو "سَل عنا!" أو في لعن الأعداء وفي هجوهم. ويذكر كيستر M.J. Kister^(٥) أيضًا عدة أدعية فيما قبل الإسلام وفي صدر الإسلام في صورة السجع والرجز. وأخيرًا كان الرثاء هو الطريق المفضى من السجع إلى الرجز (انظر فيما يأتى ص ١١٦-١١٧).

وبعد انتقال السجع إلى الرجز توسع مستودع موضوعات الأخير، واستمر

(1) أ. نيوفيرت 65-66 و 1981. A. Neuwirth: Studien zur Komposition der mekkanischen Suren, Berlin (دراسات حول تركيب السور المكية) يضع قيمة في فصل الفاصلة القرآنية عن الشعر والسجع أيضًا.

(2) Hölar Met 360 = مختصر يقصد به مقالة ج. هولشر: علم العروض العربى، في مجلة ZDMG 74 (1920) 359- 416.

(3) GolAb ArPh 68 ff = مختصر به يقصد به كتاب جولد تسيهر السابق ذكره.

(4) UllRağ 18- 24 = مختصر به يقصد به كتاب أولمان السابق ذكره، حيث عُرض تطور لاحق مع أمثلة كثيرة.

(5) ليك اللهم، ليك، القدس، دراسات في العربية والإسلام، (١٩٨٠)، ٢٣-٥٧، وبخاصة ٤١-٤٣.

الهجاء في فقد خاصيته السحرية، ولم يستخدم إلا في السخرية من الخصم. وحدث ذلك في الغالب من خلال صور للمجون (أو الفُحش). وظهرت أشكال نمطية متكررة مثل الحوار عند الجماع (بعد صيغة قلتُ) لامرأة الخصم (خاصةً).. قالت). ومن خلال ذلك اكتسب الرجز خاصية مؤلمة إلى حد أنه قد عرضت في الرجز مناظر ساخرة بريئة أيضًا.

وقصَّ الفقعسي مثلاً في الرجز كيف خدع مقرضاً فارسياً^(١). وصار الرجز أيضاً وزن أناشيد العمل، وبخاصة في الحداء والاستسقاء، وأخيراً أغاني الرقص (انظر ما يأتي ص ٦٢-٦٤) واللَّعب بالألفاظ وما أشبه.

ويمكن أن يذكر أيضاً أن جيورج ياكوب G. Jacob يرى التطور على نحو مخالف بعض الشيء عما عُرِضَ آنفاً. فهو يرى أنه قد وجد في البداية بشكل متجاور شعر مقفى غير موزون (أى السجع) استخدم في الهجاء وشعر موزون بلا قافية، ظهر ابتداءً في أغاني الحداء، حيث يجب أن يتصور أن الوزن نشأ عن صور نداء إيقاعية للبعير^(٢). وهكذا لا يتعلق الأمر معه بالانتقال من شعر مقفى

(1) Nöld Beitr Poes 198 0 199 = مختصر يقصد به كتاب نولدكه السابق ذكره.

والقصة هي أنه (كان بالكوفة رجل فارسي يبيع البز ويعامل الأعراب، يقال له سالم بن مهران، فأخذ منه رُديني بن عبس الفقعسي ثياباً، واستنظره في الثمن أياماً، فطالت المدة، ووقع للتاجر خبرٌ أنه قد دخل إلى الكوفة، فوافاه وجماعة من أهل سوقه فطالبه بحنه، فلواه به، وجحده، فاستحلفه بالطلاق، وخلي سبيله، وقال في ذلك:

لما أنا مـي سالمٌ بالطَّرسِ مبتكراً قبل طلوع الشمس (المترجم)

(2) Jac Bedleb 204-206 = مختصر يقصد به كتاب جيورج ياكوب: حياة البدو العرب القدامى، برلين ١٨٩٧ م. يعبر ياكوب عن ذلك بصورة متناقضة إلى حد ما. فهو يقول من جهة: إن الغناء والوزن يتبع بعضهما بعضاً. ويستشهد بموضع في كتاب المسعودي، وفقاً له تطور الغناء عن الحداء وتأوه زوجات البدو على الموتى. ومع ذلك يذكر أنه من الصعب أن يكون الوزن قد قرض في شعر الرثاء (على الرغم من أنه قد أنشد أضاً كما يرى)، إذ إنه كان فيما بعد أيضاً ما يزال غير موزون في الأغلب.

غير موزون "سجع إلى شعر موزون ومقفى" الرجز "بل / بنشأة منفصلة للقافية والوزن في جنسين مختلفين، لم يتلاقى إلا فيما بعد. ومن الصعب أن يقع فصل بأى فرض من الفروض يمكن أن يستحق إمكانية أكثر من غيره، إذ إننا لا نعرف هل وكيف جعل الحداة العرب القدامى حذاءهم إيقاعياً، قبل أن تُستخدم قصائد الرجز العادية (أو حتى القصائد)، التي رويت لنا وحدها^(١).

ويمكن أن تُتصور نشأة الأوزان الأخرى من الرجز على النحو الآتي؛ وهو أن الأوزان التي تطورت في البداية التي هي أقرب من الناحية الظاهرية إلى الرجز هي السريع والكامل. ولكن يمكن للمرء أن يفترض أيضاً أن الأوزان التي هي أكثر شيوعاً في الشعر العربي القديم كانت تلك التي نشأت بادئ الأمر إلى جانب الرجز. ثم تطور بعد ذلك الطويل والكامل والبسيط والوافر أولاً. ومن المؤكد أن النظام الكامل للوزان لم يتشكل إلا فيما بعد (انظر ما يأتي ص ٥١ من الأصل).

ينطلق عرضي الحالي مطابقاً للرأى الغالب لدى المستعربين من أن الأوزان العربية تطورت داخل العربية، ومع ذلك يفترض بعض المؤلفين أن ثمة تأثيراً خارجياً أيضاً قد شارك في نشأة الأوزان العربية. ويشيرى. تكاتش^(٢) Tkatsch إلى أن عروضاً كمياً مثلما يوجد في العربية لا يلقاه المرء في غير المحيط السامي. وهو يغرب في إرجاعه إلى العروض الكمي اليوناني، ولا سيما أن الشكل العادي لببيت الرجز يمكن أن يتطابق الوزن الايامبي الثلاثي التفعيلة لدى اليونانيين. ويمكن أن يقال ضد هذا أن البنية المقطعية للغة العربية تتطلب في الأقرب عروضاً كمياً هذا من جهة، ومن جهة أخرى الشعران اليوناني والعربي في كل

(١) قارن التشكل في كتاب جولدتسيهر السابق ذكره ص ٩٥، هامش ٢.

(٢) Die arabische Übersetzung der Poetik des Aristoteles. I. Wien 1928. 100- 101

(الترجمة العربية لكتاب "الشعر" لأرسطو).

وفضلاً عن ذلك لا يستطيع تكاتش ان يجعل من المقبول تماماً: من اى طريق وصل العروض اليونانى إلى العرب. فمن جهة التأثيرات الآرامية والفارسية التى أوردها إذا ما أمكن تاريخها فى زمن متأخر من القرن (السابع الميلادى)، ومن جهة ثانية تفتقر (التأثيرات) إلى أن النقلة أنفسهم لم ينقلوا العروض الكى لليونانيين.

أما تخمينات ا. بنفنيست، E. Benveniste^(١) وب. شفارتس P. Schwarz^(٢).

/ وجز فون جرونيباوم^(٣) يمكن أن تؤخذ مأخذاً أكثر جدّة؛ وذلك أن بحوراً محددة (وهى المتقارب والخفيف والرمل) يمكن أن ترجع إلى أوزان فارسية وسطى أو على الأقل استناداً إلى ذلك ربما تطورت عن أوزان عربية موجودة. ويدل على هذا الفرض أن الأوزان المذكورة (بخلاف الرَّمْل لدى امرئ القيس) نادرة نسبياً فى الشعر العربى القديم، وذلك سواء أظهر فى البداية فى الحيرة المتأثرة بالفارسية أو فى شعر الغزل الأموى فى الحجاز الذى ألفه مغنيون ومغنيات من فارس إلى حد ما. وقيل عكس ذلك وهو أن عروض الفارسية الوسطى ليس كمياً، كان يحسب بالمقاطع، وربما تكون مع نبر^(٤).

(1) Le Texte du Draxi asürik et la versification pehlevie, ja 217 (1930), 195- 225

bes. 244 (نص درخت أسوريك وطريقة نظم الشعر البهلوى).

(2) عمر بن أبى ربيعة e schw iv 176 = مختصر يقصد به: أمية بن أبى الصلت. مقطعات من القصائد رويت تحت امسه، جمعها وترجمه ف. شولتهس f. Shuethess، لينزج ١٩١١ م.

(3) Grun Adu'ād 102 = مختصر يقصد به مقالة جرونيباوم عن أبى دؤاد المشار إليها سابقاً. و

Grun Krit Dich 18 = مختصر يقصد به كتاب جرونيباوم: النقد وفن الشعر. فيسبادن

١٩٥٥ م.

(4) O. Klima in: j. Rypka: History of Iranian Literature, Dordrecht 1968, 49 ج.

روپكا: تاريخ الأدب الإيرانى

وقد نُوقِش في الدراسات العربية ما هو أشد من مسألة التأثير الأجنبي على علم العروض العربي؛ وهو هل كانت الأوزان العربية كمية فقط كما عرضها علينا واضعو النظرية العرب، وكما يُستنتج أيضًا من القصائد العربية ذاتها أو هل أدى النبر الزفيرى دورًا - ومن المحتمل دورًا حاسمًا أيضًا^(١).

ويفترض كل من هـ. ايفالد^(٢)، وم. هارتمان^(٣)، وج. هولشر^(٤)، وج. فايل^(٥) نبرًا زفيريًا. أما ر. جاير،^(٦) و. ا. بلوخ^(٧)، وف. سوتزر^(٨) فيتجهون وجهة

H.S. Nyberg: Ein Hymnus auf Zervan in Bundahisn, ZDMG 82 (1929), 217- 255
يعبر بشكل أكثر حذرًا "... يبدو أن أساس الوزن هو عدد المقاطع، في الوقت الذي يتراجع فيه كمها بدرجة أكثر حين يكون من المحتمل أيضًا ألا يكون بلا معنى كامل تمامًا. ويقرر تشابهًا مع إعادة تشكيل فارسي حديث للهجج العربي أى ليس تأثيرًا في التفعيلة العربية ذاتها. ويعدم م. بويس M. Boyce: The Parthian Gōšān and Iranian mistrel tradition JRAS 1957, 10- 45, bes. 40 في: الضغط القوي أمرًا حاسمًا: "إن النبر يحكمه بجلاء دون اعتبار للكم، ويختلف عدد المقاطع ير المنبورة من سطر إلى آخره".
(١) حول نظرية أخرى مقبولة بالكاد لجويار St Gugard تنطلق من إيقاعات موسيقية، قارن: beil 47 = gru met = مختصر يقصد به كتاب ج. فايل: أساس الأوزان العربية القديمة ونظامها، فيسبادن ١٩٥٨.

(٢) (أوزان القصائد العربية) De Metris carminum Arabicorum libri II, Brauschweig 1825.

(٣) Metrum und Rhythmus, Gie ssen 1896 (العروض والإيقاع).

(٤) Höl Ar Met - مختصر يقصد به مقالة هولشر: Arabische Metrik, ZDMG 74 (1920), 359- 416 (العروض العربي).

(٥) Weil Gru Met = مختصر يقصد به كتاب فايل السابق ذكره.

(٦) Gey Diiam S. Iv = مختصر يقصد به كتاب جاير: Altarabische Diiamben (الأوزان الدياميية "ذات الوحدة الإيقاعية المزدوجية" العربية القديمة).

(٧) Blo Vers Spr = مختصر يقصد به كتاب بلوخ: Vers und Sprache im Altarabischen, Basel 1946 (الشعر واللغة في العربية القديمة).

(٨) Observations on quantity in Arabic metrics JAL 13 (1982), 66- 75. مقالة سوتزر (بعض ملحوظات على الكم في علم العروض العربي).

مخالفة. ومن اللافت للنظر بادئ الأمر في هذه المناقشة أنها لم تجر إلا في محيط جرمانى تقريباً، أى بين علماء عرفوا من لغاتهم الخاصة عروضاً منبوراً فقط. / ومن المؤكد أيضاً أن ممثلى العروض المنبور باستثناء فايل لم يستخلصوا آراءهم من دراسة العروضيين العرب، بل إنهم ينطلقون من أفكار لها أصلها خارج النظام العروضى على نحو ما عرضه العرب (على سبيل المثال العلاقات في اليونانية، خطوة الجمل، الموسيقى).

وتقوم نظرية فايل وحدها على الطريقة التى وضح بها مؤسس علم العروض العربى "الخليل بن أحمد" (المتوفى حوالى ٧٨٠م) التفعيلات. ومن ثم يمكن هنا أن يُتناول هنا رأى فايل تناولاً أكثر دقة.

لا يتحدث الخليل أيضاً صراحة عن نبر، بل أنه لا يتحدث أيضاً عن المقطع الذى يؤدي بلا شك في العروض العربى دوراً كبيراً. وهكذا لا يستطيع المرء فى رأى فايل أن يستنتج من غياب مصطلح غياب الموضوع. لقد قسم الخليل التفعيلات - بدلاً من تقسيمها إلى مقاطع - إلى أسباب مكونة من حرفين (مفردها: سبب) مثل لك (ب ب)، وقَد (-)، وإلى أوتاد (مفردها: وتد) مثل: لَقَد (ب -) ووَقَتَ (- ب) (الحركات القصيرة لا تكتب في العربية).

ويرى فايل أن الخليل قد قام بالتقسيم إلى أسباب وأوتاد لأن المقاطع أو ضمائم المقاطع غير المنبورة (ب ب و -) وضمائم المقاطع المنبورة (ب - و - ب) أيضاً لا يُفرق بينها من الناحية الاصطلاحية^(١).

ثم ينظم الخليل الأسباب والأوتاد بعد ذلك إلى ثمانى تفعيلات بحيث لا يرد

(١) يفترض د. سماء D. Semah فى: The rhythmical Function of the watid and fasila jss: 321- 335 (1983). 28 نظاماً داخلياً بدرجة أكبر، وهو أن المصطلحات تعبر عن الفرق بين أجزاء من التفعيلة غير متغيرة وأجزاء خاضعة لتغيرات (زحافات). وفى الواقع تعزى لمصطلح فاصلة صغرى ب ب - أهمية جوهرية، غير أن هذا المصطلح لا يستخدمه إلا بعض العروضيين وبذلك يفقد فرض سماء مصداقيته.

في كل تفعيلة إلا وتد واحد، أى كما يقول فايل لا يرد إلا وتد منبور واحد. ويصف الخليل التفعيلات حسب طريقة النحاة العرب بالألفاظ معلمة مشتقة من الجذر "فعل". ويطلق على تفعيلة بـ -- مثلاً فعولن (هـ-هـ)، وعلى تفعيلة -- بـ - مستفعلن (هـ-هـ-هـ) (*) لأنه يتطابق في هذه الألفاظ المعلمة تتابع المقاطع القصيرة والطويلة مع تتابع التفعيلة الخاصة بها. ويرى فايل الآن أن الخليل أراد بهذه الألفاظ المعلمة أن يثبت في الوقت نفسه النبر على مقطع التفعيلة التي تقع في مصطلح النبر الطبيعي للكلمة، وهكذا يقع في أمثلتنا على النحو الآتي: بـ - و-- بـ أى أنه في القصيدة العربية يقع النبر في رأى فايل على مقاطع محددة في التفعيلات، وإن وقعت صور النبر الطبيعية للكلمة أيضاً على نحو مخالف، لأن حدود الكلمات لا تتطابق مع حدود التفعيلات.

وركب الخليل من التفعيلات الثمانية ستة عشر وزناً (كذا!!)، ثم نظم الأوزان الستة عشرة في خمس مجموعات، وكتب كل مجموعة من تفعيلتين إلى ست تفعيلات في دوائر تتوالى الطويلة والقصيرة منها بعضها تحت بعض، وحتى يمكن ذلك وجب/ أن يجعل كل وزن من الأوزان يبدأ في مكان مختلف في الدائرة. وتبدو الدائرة الأولى المتضمنة أوزان الطويل والبسيط والمديد، الموضوع على خط مستقيم كما يأتي (ii) يشير إلى بداية الوزن):

الطويل	بـ - بـ - بـ - بـ -
البسيط	بـ - بـ - بـ - بـ - بـ - بـ -
المديد	بـ - بـ - بـ - بـ - بـ - بـ -

(*) سوف أسجل الطريقة المألوفة لدى الدارس العربي لعلمى العروض والقافية إلى جوار الطريقة التي يستخدمها المستشرقون، فتيسر المقابلة الفهم، وربما تعمق استيعاب طريقة المؤلف. ولا سيما أن يؤثر نهج الخليل على كل ما سواه.

وفي رأى فايل إن الخليل لم يقم بتنظيم الدائرة فحسب ليصل إلى مقاطع طويلة وقصيرة متوالية بل ليقرر أيضًا مواضع النبر من خلال وقوعها في الدائرة متواليةً أيضًا. ولذلك يمكن أن يُعزى للأوزان الواقعة في الخارج على المحيط (في دائرتنا الطويل) وظيفة موجهة، لن تفعيلاًتها يمكن أن تُجزأ على نحو ما فقط إلى وتد وأسباب، وبذلك يتحدد النبر. أما الأوزان الأخرى فلها أيضًا تفعيلات ذات إمكانات تجزيئية عدة، مثل تفعيلة الكامل (بـبـبـ) متفاعِلن (ـ ـ ـ ـ هـ ـ ـ هـ) (الوتد بحروف كبيرة = هنا تحته خط) أو متى فاعـ ـ لن، بحيث يمكن أن تنتج إمكانيتان للنبر (بـبـبـبـبـبـ) و (بـبـبـبـبـبـ).

لقد بُنيت نظرية فايل بشكل منطقي للغاية، وتؤثر تأثيرًا جاذبًا جدًا، ولكنها تظل فرضيةً لأننا لا نعرف كيف أنشد العرب القدامى قصائدهم، ولا نعرف هل قال المنظرون حقيقة كلمة واحدة أيضًا عن النبر. يجب على فايل أن يفترض أن كل شيء لم يعبر عنه إلا تعبيرًا ضمنيًا، ومن ثم لن يؤخذ النبر في الاعتبار في العرض الآتي وسيعرض النظام العروضي العربي بوصفه كميًا محضًا.

ويقوم العروض الكمي للشعر العربي على بنية بسيطة للغاية للمقاطع في اللغة العربية. وتتكون المقاطع من مقاطع مفتوحة قصيرة (صامت + حركة قصيرة، مثل: بـ)، أو مقاطع مفتوحة طويلة (صامت + حركة طويلة، مثل: با) أو مقاطع مغلقة (صامت + حركة قصيرة + صامت، مثل: بَل) ولا توجد حركات طويلة في مقطع مغلق (مثل الكلمة الألمانية: zog^(١))، ولا صامت مزدوج في بداية المقاطع (مثل: trug) أو نهاية المقاطع (مثل: hart). وتعد المقاطع المفتوحة والقصيرة في العروض العربي قصيرةً، والمقاطع المفتوحة الطويلة والمقاطع المغلقة طويلةً.

(١) ويمكن هنا إلا توضع في الاعتبار حالات نادرة مثل: مارٌّ، إذ يمكن ألا ترد في القصائد أو يجب أن تتغير إلى (مارٌّ).

- - - | - uu - - | - uu - - | - - - | - uu - - | - uu - -

ومجزوءة (مكون من تفعيلتين Dimeter):

$\frac{1}{2}$ - 1 | $\frac{1}{2}$ - 1 | - 1 | $\frac{1}{2}$ - 1 | $\frac{1}{2}$ - 1

ويمكن أن يُكتَبَ هنا مثلاً عروضياً على ذلك بيتان من معلقة امرئ القيس:

(من الطويل: - = | - = | - = | - =)

$$\left| \begin{array}{c} 1 \\ 1 \\ 1 \\ 1 \end{array} \right| - \left| \begin{array}{c} 1 \\ 1 \\ 1 \\ 1 \end{array} \right| - \left| \begin{array}{c} 1 \\ 1 \\ 1 \\ 1 \end{array} \right| - \left| \begin{array}{c} 1 \\ 1 \\ 1 \\ 1 \end{array} \right|$$

فَعُولُنْ | مَفَاعِيلُنْ | فَعُولُنْ | مَفَاعِيلُنْ

ويلاحظ من ذلك أن حدود الكلمات لا يجب أن يتطابق مع حدود التفعيلات، ويمكن أيضًا أن يقع حد الكلمة داخل مقطع. ويلاحظ كذلك أن إمكانات التغيير (مثل) يمكن أن تدرك داخل القصيدة:

فَفَاضَتْ | دُمُوعَ الْعَيْ = | نِ مِنْى | صَبَابَةً | |

ب - - - | ب - - - | ب - - - | ب - - - |

ه - - - | ه - - - | ه - - - | ه - - - |

فعولن | مفاعيلن | فعولن | مفاعيلن | (العروض مقبوضة) (*)

عَلَى النَّحْ | رِ حَتَّى بَلْ | لَ دَمْعٍ = | يَ مَحْمَلِي | |

ب - - - | ب - - - | ب - - - | ب - - - |

ه - - - | ه - - - | ه - - - | ه - - - |

فعولن | مفاعيلن | فعولن | مفاعيلن | (الضرب مقبوض)

فَإِنَّ | شِفَائِي عَبْدٌ = | بَرَّةٌ مُدْ | هَرَاقَةٌ | |

ب - - - | ب - - - | ب - - - | ب - - - |

ه - - - | ه - - - | ه - - - | ه - - - |

فعولن | مفاعيلن | فعولن | مفاعيلن | (العروض مقبوضة)

فَهَلْ عِنْدُ = | دَرَسِمِ د. = | رَسٍ مِنْ | مُعَوَّلٍ | |

ب - - - | ب - - - | ب - - - | ب - - - |

ه - - - | ه - - - | ه - - - | ه - - - |

(*) القبض (زحاف) = حذف الخامس الساكن.

فعولن | مفاعيلن | فعولن | مفاعلن | (الضرب مقبوض)

ويعرف العروضيون العرب إجمالاً ١٦ وزناً لم يظهر بعض منها إلا في وقت متأخر جداً، بل إنها ما تزال نادرة جداً أيضاً (مثل المتدارك والمقتضب والمضارع). وهي تبدو كأنها من اختراع العروضيين. وعلى العكس من ذلك وجدت في زمن قديم أوزان أخرى وقعت ضحية عملية التنظيم المتأخرة^(١). ويفترض بلاشير Blachere^(٢) الحيرة مركز عملية التنظيم هذه.

وقد صيغت المصطلحات العروضية أيضاً في الشكل الموجودة لدينا في الوقت الحاضر على يد العروضيين. ويصد هذا على أسماء الأوزان (البحور) ومصطلحات أجزاء البيت أيضاً/: التي اشتقت جزئياً من ألفاظ بناء الخيمة (بيت، مصراع، وتد، سبب).

وكما بين بلاشير^(٣) لقد كان هناك من قبل بعض مصطلحات قليلة، ولكن في الغالب بلا معنى محدد بدقة.

وكما قيل كان شيوع^(٤) بحور مفردة مختلفاً للغاية. وفي كل الأزمنة كان

(1) على سبيل المثال لدى امرئ القيس وعبيد بن الأبرص ومرقس الأكبر. قارن ليال في المفضليات ٢، ص ٢٥.

(2) Blach Hist 363 = مختصر يقصد به كتاب بلاشير "تاريخ الأدب العربي" السابق ذكره.

(3) Deuxieme Contribution à l'histoire de la métrique arabe: notes sur la terminologie primitive. Ar 6 (1959). 132- 151 = Blach An 99- 119 r. Blachère: (1975) Analecra. Da- maskus (إسهام ثان في تاريخ العروض العربي، ملحوظات حول المصطلحات الأولية).

(4) صنع ج. ف. فرايتاج أول إحصاء حول شيوع البحور في كتابه:

Darstellung der arabischen Verskunst. Bonn 1830. 15. Anm.

(عرض فن الشعر العربي) على أساس ديوان الحماسة لأبي تمام. وتوجد معلومات أخرى حول الشعر العربي القديم في: Jac Bedleb 190 f = مختصر يقصده به كتاب جيورج ياكوب: حياة البدو العربية القديمة، برلين ط ٢، ١٨٩٧ م. وفاديه: J.C. Vadet: Contribution à

الطويل هو البحر الغالب استخدامه، فقد ألفت في عصر ما قبل الإسلام وصدر الإسلام ٤٠-٥٠٪ من كل القصائد في بحر الطويل. وانخفضت النسبة المئوية قليلاً في زمن متأخر عن ذلك، إذ ارتفع عدد البحور المستخدمة. وفي العصر المتأخر لم تستخدم في الحقيقة إلا أربعة بحور: فكانت بحور الكامل والوافر والبسيط إلى جانب الطويل، إذ نُظِمَ حوالي ٨٠٪ من مجموع القصائد في هذه البحور الأربعة. وتوجد نادرة بصورة ظاهرة بحور المتقارب والسريع والخفيف والرمل والمنسرح والمديد والهزج. أما البحور الأربعة المتبقية فلم ترد مطلقاً^(١). وقد اختلفت الصورة قليلاً بعد ٦٧٠م: فقد أثر شعراء الهجاء والمدح المشهورون مثل جرير والفرزدق والأخطل باستمرار الأوزان الأكثر شيوعاً في عصر ما قبل الإسلام (الجاهلي) أيضاً. وظل الطويل والوافر والكامل أثراً في شعر الغزل في الحجاز أيضاً. غير أنه اكتسبت أوزان أخرى إلى جانب ذلك، لعلها الأوزان التي نشأت بادی الأمر في الحيرة^(٢)، وهي الخفيف (لدى عمر بن أبي ربيعة والعرجي) والرمل (عمر بن أبي ربيعة) والمديد (العرجي)، قد اكتسبت أهمية متزايدة^(٣). وكثيراً جداً ما استخدم الشكل المجزوء من الكامل.

321-313. Ar 2(1955). l'histoire de la métrique arabe. (إسهام في تاريخ العروض العربي) و 1975. Poétique arabe. Paris 203-227. BenchPoet = مختصر يقصد به كتاب بن شيخ (الشعر العربي) مدَّ البحث إلى الشعر الأموي والعباسي. لا يدخل في الاعتبار في عرضنا الآتي الرجز بسبب مكانته الخاصة.

(1) يرى بلاشير Blach Hist 362: أنه لا يرد في الشعر العربي القديم إلا الطويل والوافر والكامل والبسيط والمنسرح والمتقارب وأن كل القصائد للشعراء القدامى في الأوزان الأخرى منسوبة إليهم.

(2) = مختصر يقصد به المؤلف مقالة جرونيياوم عن أبي دؤاد التي سبقت الإشارة إليها.

(3) Blach Hist 640u. 645 = مختصر يقصد به كتاب بلاشير حول "تاريخ الأدب العربي" المشار إليها سابقاً. بالنسبة لعمر بن أبي ربيعة قارن أيضاً eschw iv 175 = تحقيق شقارتس لديوانه. يدخل الخليفة الأموي الوليد بن يزيد أيضاً في إرث شعر الغزل الحجازي. ويُمثل لديه الرمل (٢١٪) والخفيف (١٤٪) تمثيلاً جيداً. Derwal 52-53 = مختصر يقصد به كتاب ديرنك d. D.

ب - - (- - - ه - ه = فاعلاتن). ومن الجدير بالملاحظة ألا يكون شاعر غزل بدوى صميم مثل جميل قد عرف إثارة البحور الحديثة. وعلى العكس من ذلك فقد استمر (وبخاصة مع الخفيف) لدى بشار بن برد، ولدى شاعر حضري مثل عمر بن أبي ربيعة. ويدل ذلك أيضًا على أنه لم يكن الموضوع، أي شعر الغزل، السبب الرئيسي لاختيار أوزان جديدة، بل استخدام القصائد للغناء الذي اعتنى به في أوساط حضرية.

وفي حوالى سنة ٨٠٠م وقع تغير أكثر من مرة، وصار لدى الشعراء المحدثين، مثل أبي نواس وأبي العتاهية آنذاك أيضًا السريع والمنسرح اللمفضل دائمًا، فمثلاً نظم أبو نواس ٢٧٪ من قصائده في الغزل و ١٨٪ من قصائده في الهجاء في بحر السريع، في حين لم ينظم في زمن الشعر العربي القديم سوى ١٪ من قصائده. ومن تلك البحور الأربعة للعروضيين غير الموجودة كليةً في الشعر العربي القديم اكتسب المجتث الذي ينبغى أن يكون قد استعمله الخليفة الوليد ابن يزيد (المتوفى ٧٤٤م) للمرة الأولى^(٢) حبًا معينًا. ونظم أبو نواس فيه ١٤٪ من

Dérenk: Leben und Dichtung des Omayyadenkalifen al- Walīd b. Yazīd, Freiburg

1974

(حياة الخليفة الأموي الوليد بن يزيد وشعره).

(1) Blach Hist 682- 683 = كتاب بلاشير في تاريخ الأدب العربي.

(2) BadPrim SeeQas 16 = مختصر يقصد به مقالة محمد بدوى M. M. Badwi: from primary

to secondary qaṣidas, JAL II (1980). 1-31 (من القصائد الأساسية إلى الثانوية). لا يظهر

في مجموعات المقطوعات إلا قصيدة مجتث وحيدة 102 = R átw NR. E Gabr Nr 96 تحقيق

ديوان الوليد بن يزيد لجابريلي وتحقيق شعر الحسين بن مطير الأسدي لمعطوان)، قصيدة هجاء

ماجنة في بنت هشام الباكية موت والدها. ويناسب هذا موضوعيًا استخدام المجتث في نقائض

أبي نواس ومجونه.

نقائضه، و ١٠٪ من قصائده في المجون. ويظهر المجتث أيضًا لدى بشار والعباس بن الأحنف وأبي العتاهية.

لم يقرض كل شاعر في جميع الأوزان المألوفة في عصره، فقد اقتصر أغلب الشعراء على أوزان قليلة. وقد صح ذلك من جوانب عدة خاصة في عصر امرئ القيس^(١)، والأعشى القديم بعشرة بحور لكل منهما (بها في ذلك الرجز) وفي عصر أبي نواس الأحداث بأربعة عشر بحرًا. وأظهر بعض الشعراء ميلًا قويًا لبحر مفرد، فقد استخدم كثيرًا الكامل في ثلثي قصائده، ولم ينظم ذو الرمة إلا في الطويل تقريبًا.

كان الحديث فيما تقدم أحيانًا عن استخدام بحور معينة لموضوعات معينة. فإذا/ وضعنا في الاعتبار العلاقة بين الوزن والمضمون فإننا يجب أن نفرق بين المستوى الأدنى لتأثير الوزن في اختيار الكلمات والمستوى الأعلى للعلاقة بين الوزن والغرض. فاللغة العربية لا تعرف إلا أنماطًا قليلة للكلمة التي لا تناسب أى وزن (انظر فيما سبق هامش ٢٧ حول بنية المقاطع في العربية). أما الأكثر قليلًا فهو عدد أنماط الكلمات التي لا تدخل في بحور المتقارب والهجج والرمل النادرة في الشعر القديم. وتنشأ أكبر صعوبة أمام الشاعر من خلال كون التابع الشائع في النثر المكون من ثلاثة مقاطع قصيرة لا يناسب إلا الرجز (المألوف هنا وحده) والسريع والبسيط والمنسرح. أما أربعة مقاطع قصيرة متتابعة فلا تدخل في أى وزن. ويفضى ذلك إلى وجود صعوبات في استخدام الأعداد في القصائد. ويضم ضمير الشخص الثالث (الغائب) المفرد المذكر مع الماضي متابعًا من ثلاثة مقاطع قصيرة (فَعَلَّ). ولو أنتج الأدب العربي ملحمة لتولدت عن ذلك

(١) لما كان شعر امرئ القيس خاصة قد تعرض للانتحال فيمكن أن يكون عدد الأوزان في القصائد الصحيحة أقل بشكل كبير.

مشكلات^(١). وعلى العكس من ذلك يكاد الوزن يتطلب صيغاً معينة. وهكذا تتناسب الصيغة الاسمية (فُعَاعِلُنْ) خاصة بشكل حسن في الرجز. وقد أغرى ذلك شعراء الرجز أن يبنوا في اللغة صيغاً فرعية غير موجودة في غيره وفق نمط (فُعَاعِلُنْ) لأسماء أخرى^(٢).

ولم يستطع فرايتاج أن يحدد أية علاقة بين الوزن والغرض. ربما يصدق ذلك على الشعر العربي القديم الفقير في الأغراض. ولكن كلما ازداد تطور الأغراض ازداد تجلّى ميل بعض منها لأوزان معينة. أما الأكثر وضوحاً فهو الربط بين الوزن والغرض في الرجز. ففي زمن مبكر للرجز رُبط بأغراض موجزة (انظر ما سبق ص ٤٥ و ٢٦ من الأصل). وفيما بعد نُظِمَت قصائد القنص (والطرد) وقصائد تعليمية في الغالب في وزن الرجز (انظر ما يأتي ص ٥٧ و ٥٨ من الأصل). وتوقف إيثارُ قصائد الغزل الحجازي لعمر بن ربيعة ومن جاء بعده الأوزان القصيرة الأحدث على صلاحيتها للغناء في المقام الأول. وكما بين أ. بلوخ A. Bloch^(٣) لقد قابل أسلوب قصائد الغزل الحديثة ومضمونها أيضاً استخدام أوزان أقصر. فقد اختفى الاهتمام بالموروثات العربية القديمة، ولم يعد وصفها بصفات كثيرة ضرورياً. وبذلك صارت الجمل أقصر واتسقت في أبيات من حوالي ٢٠ مقطعاً، بينما كان العدد في الأوزان القديمة يصل إلى ٢٨ مقطعاً. ويمكن أن يحدد لدى الشعراء "المحدثين" في العصر العباسي إيثار أوزان بعينها لموضوعات محددة.

(1) Blo Vers Spr- 5-10 = مختصر يقصد به كتاب بلوخ الذي سبقت الإشارة إليه وهو الشعر واللغة في العربية القديمة.

(2) Ull Rağ 64- 65 = مختصر يقصد به كتاب أولمان الذي سبقت الإشارة إليه وهو بحوث في شعر الرجز.

(3) Blokunst Wert = مختصر يقصد به مقالة بلوخ: القيمة الفنية لفن الشعر العربي القديم في مجلة: 20 7- 238 (1950/ 53) 21 Acta Orientalia (Kopenhagen).

/ وفي الوقت الذي استخدم فيه أبو نواس الطويل والكامل خاصة للمدح والثناء والعتاب فإن البسيط يمثل في قصائد الخمر نسبة تزيد على ٢٥٪ ومال إلى نظم قصائد الهجاء والغزل في بحر السريع. وتوجد قصائد النقائص والمجون بوجه خاص في المجتث (انظر ما سبق ص ٥٣ من الأصل) بل وفي بعض الأحيان أيضًا قصائد الغزل والهجاء. وثمة قسم كبير أيضًا من قصائد المجون في الرمل (١٠٪) والهزج (١٢٪)^(١).

أما السمة الثانية التي تفرق الشعر العربي عن النثر فهي القافية التي لا تتغير في القصيدة كلها (قافية واحدة). وأهم عنصر غير متغير في القافية هو صامت القافية (الروى). وتسمى القصائد باسمه، فيطلق مثلاً على قصيدة منتهية باللام لامية. ويمكن يكون صامت القافية (الروى) بلا حركة (تَجْرُهُ، تَذَرُّ، السَّفَرُ) أو يمكن أن تتبعه حركة طويلة (وَمُخَلَّقِي، المَتَقِي، تُخَلِّقِي أن بحتا، سرتا، كنتا) أو حركة قصيرة + لاحقة شخصية (بَقَرَهُ، ذُفِرَهُ، نُخِرَهُ أو مَنَاسِبَهَا، كَتَائِبَهَا، حَالِبِهَا، وفيما بعد مع الشخص الثاني (المخاطب): بِاسِكَ، رَاسِكَ، نُوَاسِكَ). هذه الأجزاء ثابتة أيضًا في القصيدة بأكملها.

ولكن لا يمكن أن يتصرف الشاعر قبل صامت القافية (الروى) أيضًا تصرفاً جزافياً. هنا يمكن أن يقع صامت (مَحَقًا، رِبَقًا، وَأَشَقِي) أو حركة قصيرة متغيرة (قارن ما سبق: تَجْرُ.. إلخ) أو حركة طويلة. ويمكن أن يتبادل الأخير بين u (و) و I (ي) (شُطُورُ، يُنِيرُ، زوروا)، ولكن لا يتبادلان مع a (١) (لباسُ، تُسَاسُ، أناسُ). ولا يتغير ألف المد أيضًا في القصيدة بأكملها، يفصله عن القافية صامت

(1) Wag A Nuw 217- 218 = مختصر يقصد به كتاب ايفالد فاجنر: (أبو نواس), Abū Nuwās,

Wiesbaden 1965

متغير مع حركة قصيرة (الحاشد، حاسد، والشاهد، قارن أيضًا ما سبق: مناسبتها الخ). وكان للقافية المستمرة نتائج بالنسبة لبنية القصائد، وكما يزعم بعض المؤلفين، بالنسبة لمضمونها أيضًا. ولما كانت الفونيمات الصامتة تقع في العربية في نهاية الكلمة في شيوع شديد التباين (اللام والميم والنون شائعة جدًا، أما الضاد والظاء والغين فنادرة للغاية)، فإن القصائد المنتهية ببعض الصوامت تبعًا لذلك أثيرة جدًا، والأخرى نادرة جدًا. بيد أن طول القصيدة أيضًا يحدده اختيار القافية. فالحد الأقصى للقصيدة حتى مع أشيع روى هو حوالي ١٢٠ بيتًا، حتى حين يسمح حسب النظرية بتكرير لفظ القافية (الإبطاء) بعد سبعة أسطر^(١).

/ ومن الخطأ بالتأكيد أن يُزعم أن القافية الواحدة قد حالت دون نشوء الملاحم الشعرية لدى العرب. ففي النثر أيضًا يميل العرب إلى القصص القصيرة، بل يمكن على العكس من ذلك أن يكون إثثار العرب للقصائد القصيرة قد جعل القافية الواحدة ممكنة. ولا أظن أيضًا أن نقص ألفاظ القافية قد قيّد دائرة موضوعات الشعر العربي، بل ربما احتاجت موضوعات جديدة ألفاظًا جديدة، ومن ثم يزيد عدد ألفاظ القافية. وأخيرًا من الخطأ بالتأكيد أن يُزعم أن القافية تشجع الميل إلى وضع أهم كلمة في الجملة في نهاية البيت بحيث يجب أن يُعبر عن فكرة ما بجملة تشتمل على عشر كلمات ولا تزيد عن اثنتي عشرة كلمة، ومتطابقة مع البيت^(٢).

أولاً: ليس من الشائع أن تقع أهم كلمة في الجملة بأية حال في القافية، وثانيًا:

(1) حول إحصاء شيوع صوامت القافية (أحرف الروي) (وشيوع الحركات أيضًا قارن BenchPoét 169 ff = مختصر يقصد به كتاب بن شيخ الذي سبقت الإشارة إليه.

(2) حول نفور نقاد الأدب العرب من جل تتجاوز البيت (التدوير enjambement) انظر ما يأتي ص ١٤٩-١٥٠.

لعل الحجة، لو كان ذلك صحيحًا، تصلح للقافية المتغيرة وللقافية الواحدة على حد سواء^(١).

لقد أحس نقاد غربيون بأن الوزن الثابت والقافية الواحدة مملين في الغالب. وفي مقابل ذلك أشير مع اربري A.J. Arberry^(٢)، وشندلين R. Scheindlin^(٣) إلى أن معرفة السامع بطول البيت ونهايته يولد فيه تشويقًا لا يزول في الحال، إذ يستعمل الشاعر لفظ القافية الواجب^(٤). ويتحدث شندلين هنا عن "نموذج التوقع الحل" الذي يظن أن يجده ليس في البناء الشكلي للشعر العربي فقط، بل في البناء المضموني له أيضًا.

لا تقع القافية عادة في البيت الأول من قصيدة ما إلا في النهاية، وينتهي الشطر الأول (المطلع) بصامت القافية (الروى). ولعل هذه القاعدة ترتبط أيضًا برغبة الشاعر في أن يبلغ السامع بالقافية في وقت مبكر قدر المستطاع وأن يزيد توقعه. ويرى جرونيباوم^(٥) أن قافية المطلع / لم تدخل في الشعر العربي إلا في وقت متأخر نسبيًا.

(1) قارن ليونز M.C. Lyons: The Effect of monorhyme on Arabic poetic production (تأثير القافية المفردة في الإنتاج الشعري العربي)، وإجابة كاشية P.Cachia على ذلك في مجلة JAL (1970) 3-13.

(2) (القصائد السبع) The Seven Odes, London 1957, 249.

(3) From and Structure in the = مختصر يقصد به كتاب شندلين: Scheind From 31- 36 poetry of al- 'mu tamid ibn 'abbād, Leiden 1974 (الشكل والبنية في شعر المعتم بن عباد).

(4) "هناك تأتي القشعريرة الكبرى للاكتشاف إذا كان الشاعر بارعًا في كيفية بناء كل مقطع شعري من المقطع الأول بالذات بحيث لا يكون لفظ القافية في نهايته مناسبًا فحسب بل محتتمًا.

(5) Gran Chron 336, AnmI = مختصر يقصد به مقالة جرونيباوم حول "تأريخ الشعر العربي القديم"، في مجلة: (1939) Grun Adūad 103. Orientalia NS8 = مقالة جرونيباوم عن أبي دؤاد المشار إليها فيما سبق.

وما دام تأريخ الشعر العربي القديم ما يزال غير مؤكد فمن الطبيعي أن يكون هذا الزعم واهياً ايضاً. بيد أن جرونيباوم كان محقاً في ان استعمال قافية المطلع كان له ارتباط تعليمي محدد. ومن اللافت للنظر على الأقل أن الشعراء الصعاليك لم يستخدموا قافية إلا نادراً جداً (انظر ما يأتي ص ١٤٤ من الأصل).

وبالنسبة للعصر الكلاسيكي كله للشعر العربي، الذي يهمننا، ظل الوزن غير المتغير والقافية الواحدة أمرين حاسمين. وعلى العكس من ذلك في وقت متأخر شهد بوجه خاص غرب المنطقة اللغوية العربية شكلاً جديداً للشعر: ازدهار قصيدة المقاطع (الموشح إذا نظمت القصيدة بالعربية الكلاسيكية، والزجل إذا نظمت باللهجة). وفي الواقع كان لقصيدة المقاطع إرهاصات (بدايات) محددة، وقعت في العصر الكلاسيكي ولذلك يجب أن تُتناول هنا.

لقصيدة المقاطع كاملة البناء في زمن متأخر مخطط معقد للقافية يتكرر من مقطع إلى مقطع مع قواف لازمة أو حزامية "زجلية" تتخلل كل المقاطع (مثل: أأ/ ب ب ب أأ/ ج ج ج أأ/ هـ هـ هـ أأ الخ). ويمكن للوزن أيضاً أن يتباهل داخل المقطع، غير أن الفارق الجوهرى بينها وبين القصيدة العربية الكلاسيكية كَمُن في التخلي عن القافية الواحدة. وثمة شكل مبكر للقصيدة كانت الحال فيها ما سبق هو شكل المزدوجة، هنا يقفى كل بيتين من الرجز معاً: أ أ ب ب ج ج الخ^(١). ويمكن للمرء أن يتحدث هنا عن مقاطع قصيرة من بيتين، ولا يمكن أن توجد قافية لازمة متكرر مع مقاطع من سطرين.

وكان الشاعر الذى أعاد المزدوجة للاختراق هو أبان اللاحقى (المتوفى حوالى

(١) فى أشكال نادرة للمزدوجة فى أوزان أخرى يقفى شطر البيت بصورة متتالية.

٨١٥م^(١). فقد نظم شعراً مجموعة القصص الخرافية الهندية الأصل "كليلة ودمنة" في مزدوجة من ١٤٠٠٠ بيت كما يقال.

واستخدم فضلاً عن ذلك هذا النمط من القصيد لقصيدة تعليمية طويلة حول الصيام والزكاة ولمضمون كوني، ولما كانت مادة المجموعة الخرافية وصلت العرب من فارس يريد فون جرونيباوم أن يفترض أن شكل المزدوجة أيضاً قد نقل عن الفرس.

ويُورد أولمان محققاً خلافاً لذلك/ أن أبان اللاحقى لم يكن لديه نموذج فارسي مطلقاً، بل نظم شعراً الترجمة الشرية العربية لابن المقفع^(٢). ولكن استنباط أولمان للأصل من التطور العام للرجز أيضاً يبدو لي أنه يرجي الارتباطات العلّية قليلاً. ففي رأيه وصل شعر الرجز الذي كان قد زاحم في عصر المخضرمين القصيدة في موضوعاتها أيضاً، مع رؤية بن العجاج (المتوفى ٧٦٢ أو ٧٦٤م) إلى قمة ازدهاره، ولكنه قد سيق بشكل غير منطقي في الوقت نفسه. فعبقري مثل رؤية فقط يستطيع أن ينظم قصيدة من ٤٠٠ بيت بقافية واحدة. ولكن ذلك صار لديه أيضاً غريباً. ويظهر هذا الشكل من القافية كأنه غير قابل للتنفيذ عملياً. وربما كانت قصيدة الرجز قد انقرضت إلا الخاتمة المختصرة لقصائد القنص والطرْد. ما لم تعدّل. إذ لا يستطيع المرء أن يستغنى عن

(١) شواهد قديمة كما يقال، قدم منها فون جرونيباوم في: G.E.V. Grunebaum: on the Origin and early development of Arabic muzdawij poetry JNES 3 (1944) (حول أصل شعر المزدوج العربي وتطوره المبكر) ستّة إجمالاً، غير مؤكدة إلى أقصى حد في نسبتها وتاريخها، قارن 46-50 ullrağ = مختصر يقصد كتاب جرونيباوم: بحوث في شعر الرجز الذي سبقت الإشارة إليه.

(٢) يورد كل من فون جرونيباوم وأولمان حججاً أخرى للأصل الفارسي للمزدوجة وها. ويبدولي بشكل إجمالي أن حجج أولمان هي الأكثر إقناعاً.

الوزن الإيامبي البسيط، بحيث قُصرت القافية على بيتين. وأظن بعض الشيء أنه قد وقعت عملية إنقاذ للرجز حين استوجبت الضرورة على الأرجح القصائد الطويلة للموضوعات الجديدة مثل مواد القص والتعليم، والبحث عن وسيلة لا تقيد عدد الأبيات في قصيدة ما باديئ ذي بدئ بسبب بلا افتقار إلى القوافي. وهكذا لجأ المرء إلى القافية المتغيرة التي تستعمل بشكل أكثر سهولة. ويرجع اختيار الرجز وزنًا في الوقت نفسه في عدد كبير من الحالات إلى سهولته. وهو ما يمكنه أيضًا على نحو أسهل من أوزان أخرى من الصمود عبر مئات أو آلاف الأبيات. ولو كانت الرغبة في الحفاظ على الرجز الباعث إلى التحول لكان من غير المعقول سبب إبعاده إلى موضوعات لم تعد من وجهة نظر النقاد العرب من الشعر مطلقًا.

وسرعان ما تطورت عن المقطعات الثنائية للمزدوجة مقطعات أطول من ثلاثة أسطر (مُثلثة) وأربعة (مُربعة) وخمسة (مُخمسة) وأسطر أكثر. ورويت خمسة عن أبي نواس (المتوفى حوالي ٨١٤م)^(١). يصور فيها كيف خدعته قوادة. فالقصيدة إذن ذات مضمون قصصي أيضًا^(٢).

/ ويمكن أن تستشهد على خطوة أخرى إلى جانب قصيدة المقاطع الكاملة لدى أبي نواس. فقد نَظُم قصيدة في الخمر مكونة من ١٤ مقطعًا وفق مخطط القافية: أ أ أ، ب ب ب أ، ج ج ج أ إلخ. وفي الواقع اختار الوحدات المقفاة قصيرة بحيث تقع أربعة منها دائمًا في بيت البسيط. وتمثل القصيدة إذن في

(1) لقد كشف النقاد العرب عن أن الخمسة المنسوبة إلى امرئ القيس مسولة IRaš 'Um I 182 مختصر يقصد به كتاب ابن رشيق = العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق محي الدين عبد المجيد جزءان، القاهرة ١٩٥٥م.

(2) Wag A nuw 168 - 172 = مختصر يقصد به كتاب ايفالد فاجنر عن أبي نواس فيسبادان ١٩٦٥.

الوقت نفسه قصيدة عادية بقافية واحدة أ أ أ إلخ، إذ يطابق كل مقطع من قصيدة الزجل بيتاً من قصيدة عادية (ديوان أبي نواس تحقيق ايفالد فاجنر، الجزء الثالث ٢٨٧ / ٤-٢، ايفالد فاجنر أبو نواس، ص ٢٢٩-٢٣٠):

سُلاَفَ دَنْ / كَشْمِسِ دَجْنِ / كِهَاءِ مُزْنِ / كَدَمَعِ جَفْنِ
طَبِيخُ شَمْسِ / كَلُونِ وَزْسِ / رَبِيبُ فُرْسِ / حَلِيفُ سَجْنِ
رَأَيْتِ عِلْجَا / بِيَا طُرُنْجَا / لَهَا تَوَجَا / فَلَمْ يُثْنِ

ويمكن للمرء أيضاً أن يتحدث عن قصيدة ذات قافية واحدة، تستخدم فيها الصورة البلاغية الترصيع، السجع داخل البيت، استخداماً مطرداً، بالغ الشيوخ، ويطلق آ. جارسيا غوميس E. García Gomez^(١) على القصيدة مصيباً ما قبل الموشح الذي يبين كيف يمكن أن تنشأ قصيدة الزجل من القصيدة ذات القافية الواحدة^(٢).

ويمكن أن نسجل أن البدايات الأولى لشعر المقاطع ترجع إلى زمن العربية الكلاسيكية. ومن المحتمل أنه بذلك قد صُنِعَ أصل مشرقى وعربى لذلك/

(1) Una "pre- muwassaha" atribuida a Abu Nuwas. And 21 (1956), 406- 414

(2) قارن أيضاً فاجنر: أبو نواس ص ٢٢٧-٢٣١. ولما كان الصولى أحد جامعى قصائد أبي نواس قد عَدَّ ما قبل الموشحة منسوبة، فإن تأليف أبي نواس لا يعلو فوق كل شك. ولكن لما كان أبو هفان من جانب آخر قد روى القصيدة بعد ٥٠ سنة من وفاة أبي نواس فإنه يجب أ، تكون أنشئت في القرن التاسع الميلادي. وهكذا تظل حقيقة أنه قد وُحِدَ في زمن العربية الكلاسيكية روادٌ لشعر المقاطع قائمة. ورويت قصيدة مشابهة عن شاعر آخر من العصر الأموي أو محدث هو خالد القناص. ولكن لما كانت هوية الشاعر من جهة غير واضحة (تاريخ التراث العربى ٢/ ٤٦٢-٤٦٣)، وقد حُكِنَ في أقدم ذكر منسوبة (تحقيق عباس إقبال A. Eghhal, London 1939 ص ٤١ "الملحوظات والبدائل")، فإن القصيدة غير مهمة في تاريخ الموشح، إذ إنه المحتمل أنها قد نسبت إلى أبي نواس في وقت مبكر عن ذلك.

الشكل المميز لأسبانيا (العربية) خاصة^(١)، لكن هذه البدايات لم تؤد دورًا مهمًا. فالأمر يتعلق إما بمقدمات أولية ضعيفة مثل ما قبل الموشحة أو بأشكال القصيدة مثل المزدوجة التي ازدهرت في مجالات الموضوعات فحسب، التي لم يعد لها العرب من الشعر خاصة. فقد غلب الوزن المستمر والقافية الواحدة على تيار الشعر الرئيسي.

(١) حول مناقشة النشوء الرومانسي والعربي لشعر المقاطع قارن ج. شولر: G. Schoeler: Die hispano- arabische Strophendichtung. Entstehung und Beziehung zur Troubadour- lyric. Actes du 8 me Congrees de l'UEAI. Aix- en- Provene 1978. 243- 266. (شعر المقاطع الأسباني العربي (الآندلسي)، نشأته وعلاقته بشعر التروبادور)، حيث فضل الأصل العربي أيضًا.

الفصل السادس

قطعة وقصيدة

٦. قطعة وقصيدة

/ إلى جانب تقسيم الشعر العربى إلى قصائد الرجز وقصائد فى البحور المتبقية (القريض) يُفرَّق بين قطع وقصائد. ويُعرَّف العرب القطعة والقصيدة إما من الناحية الشكلية حسب طول القصيدة: قطعة = قصيدة قصيرة، وقصيدة = قصيدة طويلة، وإما من الناحية المضمونية: قطعة = قصيدة ذات موضوع واحد، وقصيدة = قصيدة ذات موضوعات عدة^١. وتبين إمكانية التعريف المزوجة أن القصائد الأحادية الموضوع كثيراً ما كانت قصيرة، والقصائد المتعددة الموضوعات كثيراً ما كانت طويلة. ولكن ذلك لا يصدق دائماً بوجه عام. فقد وجدت أيضاً قصائد قصيرة عاجلت موضوعات عدة، وقصائد طويلة لم تتغنَّ إلا بموضوع واحد. وفى العصر الإسلامى بوجه خاص حين تطورت أنواع جديدة مثل قصائد الغزال أو قصائد الخمر لم يعد لقصائد طويلة بلا تبدل فى الموضوعات أية خصوصية. ومن ثم فإن التعريف حسب الطول تعرض إلى أن

(1) I.Gh. Ismail: The Arabic Qasida. Bagdad = Ism Qas 129-131 مختصر يقصد به كتاب: 1978

(القصيدة العربية)، وفان جلدري: G. I. H. Van Gelder: Brevity the long and the short of it in classical Arabic literary theory, Proceedings of the 9th congress of UEAI, Amsterdam 1978, Leiden 1981, 78-88, bes. 79-80 (الإيجاز، طوله وقصره فى نظرية الأدب العربى الكلاسيكى).

العرب لم يكونوا متفقين على عدد الأبيات التي تفرق القطعة عن القصيدة. فقد ذكر العدد بين ٣ و ٢٠، وتعلق الأمر بقصيدة من حيث انتهى الأخير. ومن ثم لم يتحدث الجاحظ (المتوفى ٨٦٨ / ٨٦٩ م)^(١) مطلقاً أيضاً عن قطع، بل عن قصائد قصيرة (قصار القصائد). هنا ينبغي أن يُفَضَّل التعريف المضموني، ولم يُستخدم مصطلح "قصيدة" إلا لقصائد متعددة الموضوعات. وسوف تحدد القصائد الأحادية الموضوع بقدر الإمكان حسب مضمونها، أي مثل قصيدة هجاء، وقصيدة رثاء، وقصيدة في الطرد وقصيدة في الخمر إلخ. ولا أستخدم مصطلح "قطعة" إلا حين يكون هو ذاته موضوع المناقشة.

في السابق كثيراً ما انطلق من أن القصيدة المتعددة الموضوعات قد نشأت في نهاية التطور الملموس للشعر العربي، وأن القصائد العربية القديمة المروية لنا المقتصرة على موضوع واحد لم تكن في الأصل إلا مقطوعات من قصائد كانت كاملة. / لقد رجع الأمر من جانب إلى كلمة قطعة التي يمكن أن تترجم بخلاف u cks المناسبة هنا بكلمة Bruchstück أو Teil أيضاً^(*) ومن جانب آخر يرجع الأمر إلى أن واحدة من المختارات التي كانت أول ما عرف في أوروبا، كانت حماسة أبي تمام التي تضم حقيقة في الغالب مقطوعات. ومع ذلك لا تحتاج هذه الأخيرة أن ترجع كلها إلى قصائد، بل يمكن أن تكون قد أُخِذَت من قصائد أحادية الموضوع^(٢).

أما اليوم فالرأي في الغالب أن القصائد الأحادية الموضوع يجب أن تكون قد

(1) Gāh Hay E Hārīl 198 = كتاب الحيوان للجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ٧/١، القاهرة ١٩٣٨-١٩٤٥ م.

(*) تعنى هذه المفردات جميعها قطعة أو جزءاً.

(2) Stetk Obs ArPoet3 = مختصر يقصد به مقالة ستكفيتش: J. Stetkevych some Observations on Arabic Poetry. JNES 26 (1967), 1-12 (بعض ملحوظات حول الشعر العربي).

موجودة من قبل. ولكن بعد نشوء القصيدة ايضا التي صارت بالغة العرفية بسرعة شديدة، ومن ثم صارت محدودة في إمكاناتها التعبيرية، استمر وجود قصائد أحادية الموضوع كان الشاعر فيها أكثر حرية بشكل واضح في اختيار الموضوعات والتعبير عن المشاعر^(١).

وقد اقترح ا. بلوخ A. Bloch^(٢) بالنسبة للقصائد الأحادية الموضوع تقسيماً أرغب هنا بادئ ذي بدء أن أتبعه: قصائد العمل أو المصاحبة للفعل؛ ٢- قصائد الرسالة والإبلاغ؛ ٣- مرثيات.

١- ويعد بلوخ من القصائد المصاحبة للفعل أو قصائد العمل بالمعنى الواسع التي نُظمت في الرجز غالباً، أقوال الحرب التي ضمت في الغالب فخراً (أنساب الأشراف للبلاذري، تحقيق جوتين ٥ / ٧٩ السطر ١٦- ١٧ اقتبسها أولمان في: بحوث في شعر الرجز ٢٠):

قَد عَلِمْتَ بِيَضَاءِ الطَّلَلِ
وَاضْحَةُ اللَّيْتَيْنِ قَعَسَاءُ الْكِفْلِ
وَرَوَى: (وَاضْحَةُ الْخَدَيْنِ عَجَزَاءُ الْكَفْلِ)
أَنْسِي غَدَاةَ الرُّوْعِ مِقْدَامَ بَطَلِ

قال أبو حَيَّة ودعان بن مُحَرِّز الْفَزَارِي (المختلف والمؤتلف للآمدي، تحقيق عبد الستار أحمد فراج ١٤٦، سطر ٤-٦، والترجمان في كتاب أولمان السابق ١٩):

(1) E. Bräunlich: Versuch = Bräunlit Betr 214- 215 مختصر يقصد به مقالة برونيش: - einer literargeschichtlichen Betrachtungsweise altarabischer poesien, II 24 (1937, 201- 269 (محاولة للنظر في الشعر العربي القديم خاصة بتاريخ الأدب).

(2) BloQas 116- 122 = مقالة بلوخ Qasīda (قصيدة) في 106- (1948). Asiatische Studien 2

أنا أبو حَيَّةَ واسمى ودعان
لا ضَرَعَ طفلاً ولا عودَ فان
كيف ترى ضربى رؤوس الأقران

وقال ناجية بن جندب في يوم خيبر (السيرة النبوية لابن اسحق بتهذيب ابن هشام تحقيق فوستنفلد ٧٧٣، ٥-٦، والسيرة النبوية لابن هشام، تحقيق مصطفى السقا وإبراهيم الإبياري وعبد الحفيظ شلبي ٣/٤، ٣٤٨، سطر ١٢-١٣، وترجمة جويلوم ٥٢١):

/أنا لَمَنْ انكرنى ابنُ جُنْدَبِ ياربُ قِرْنِ فى مَكْرَى أَكْبَرِ

طاح بِمَغْدَى أَسْرِ وتَغْلِبِ

وشجعت أبيات أخرى على الحرب. وقد وجهت الأبيات الآتية إلى فرس الشاعر (المفضليات للمفضل الضبي تحقيق ليال ١/٥ الشرح ص ٣١ سطر ٩-١٠، وترجمة بلوخ للأبيات في بحثه (قصيدة) ١١٦):

(كان عامر بن الطفيل لقي يومئذ رجلاً من بنى وائلة أو غاضرة بن صعصعة يقال له عيس بن حذار، وكان يُكنى أبا أُبى، وكان يدعى ذا العنق، وكان شجاعاً، وهو الذى قتل بشر بن أبى خازم الأسدى، فجعل يرتجز يومئذ، ويقول لفرسه:)

أَقْدَمُ قَدِيدُ لا تَكُنْ خُنُوسًا لأَطْعُنَنَّ طَعْنَةً قُلُوسًا
ذات رشاشٍ تَزَعُ الخُميسا من لا يقاتل لا يَكُنْ رَئيساً^(١)

ومن قصائد العمل قصائد الرقص^(٢). التى تراقص الأمهات بها أطفالهن.

(١) قارن أيضاً نداء الحرب فى السجع، ما سبق ص ٤٥ من الأصل.

(٢) جولد تسيهر I. Goldziher: Altarabische Wiegen- und Schlummerlieder (قصائد

وقد عبرت عن زهو الوالدين (أمالى القالى، تحقيق الأصمعى ط. ثانية ٢/ ١١٦ سطر ١١-١٢ وأشعار الترقيص عند العرب رقم ١٥ وترجمة فالتر في مقالته قوافي رقص الأطفال العربية القديمة ٢٤٤):

يا حَبِذا أُمُّ الحَكَم كانها رِيْمٌ أَحَمُ (منهوك الرجز)
يا بَعْلها ما ذا يَشَمُّ ساهَمَ فيها فَسَهَمَ

وكانت أثيرة أمانى مستقبل الطفل، وفي هذا الأسلوب أبدعت أيضًا أبيات ربما غُنيت للنبي وهو طفل^(*) (أ/ الى القالى ٢/ ١١٥ سطر ١١-١٢، وأشعار الترقيص عند العرب رقم ٨، وترجمة فالتر في مقالته السابقة ٢٢٧):

مُحَمَّد بن عَبْدَم عَشَتْ بَعِيشٍ أَنْعَمِ ودَوْلَةٍ وَمَغْنَمِ (منهوك الرجز)
في فِرْعِ عِزٍّ أَسْنَمِ مُكْرَمٍ مُعْظَمِ دَامَ سَجِيسَ الْأَزْلَمِ

أما القصائد التي تصاحب عمليات عمل حقيقية فلم ترو إلا نادرًا جدًا^(١).

المهددة والتنويم العربية القديمة (WZKM 2 (1888). 164- 167= Gol, Ges Schr 11 344- 325 ، ومجموعات أكثر غنى لدى: Walt KiTanr und Diw Tarq = مختصر يقصد به مقالة فالتر: W. Walther: Altarabische Kindertanzreime (قوافي رقص الأطفال العربية القديمة) StudO ssrock 217- 233 والديوجي: أشعار الترقيص عند العرب، بغداد ١٩٧٠، الأمثلة الإسلامية إلى حد ما، وترجع كلها إلى مصادر منحولة.

(*) النص المذكور قبل الشعر هو: قال: حدثنا أبو بكر: قال: حدثني عمي، عن أبيه، عن هشام بن محمد، قال حدثني رافع بن بكار ونوح بن درّاج، قالوا: دخل النبي صلى الله عليه وسلم على عمه الزبير بن عبد المطلب. وهو صبي. فأقعدته في حجره، وقال:.....(المترجم).

(1) نخبرنا المؤلفون العرب بوضوح أن مثل تلك القصائد قد وجدت. ومع ذلك فإن الأمثلة العشرة تقريبًا، التي بحثها المستشرقون الأوروبيون، لكي يعرضوا أخبار العلماء العرب يعيها جميعًا تقريبًا أنها نشأت عن موقف معين في أثناء العمل، وليس من المؤكد ما إذا صاحبت العمل باستمرار، أو أنها لم ترو لنا إلا شواهد على كلمات نادرة، وبذلك توجد إمكانية أن الأمر يتعلق بأبيات مفردة من قصائد أكبر ذات مضمون مختلف تمامًا، وأمثلي أيضًا ليست بريئة من هذه الشبهة.

إذا امتنعت النوق التي ترد الماء عن الشرب. وجب على المرء أن يحك ذنبها.
وينشد عند ذلك (النودار لأبي مسحل الأعرابي ٥١٢-٦-٧):

ألا اشربى قَنَواء! لا تُشكِّى
ألا اشربى من قبل أن تُحكِّى

وتنزع البدوية قطيعة بنت بشر - الماء) بدلو على إبل لها، وأنشدت (الأغاني
ط ١ / ١٣٤-٥، والأغاني ط ٣، ١ / ٣٣٥-١. والأغاني ط ٤، ١ / ٣١-١٤
حتى ٣١٥، ١):

ليس بنا فقرٌ إلى التَّشكِّى، جَرَبَةٌ كَحُمُرِ الأَبَكِّ، لا ضَرَعٌ فيها ولا مُذَكِّى، ثم
تقول:

عامان ترقيق وعامٌ تَمَمَّا لم يترك لحما ولم يترك دما
ولم يدع فى رأسٍ عَظْمٍ ملدما إلا رذايا ورجالا رُزَمَا
وأنشد ناجية بن جندب، وهو فى القلب يميح (ينزع الماء بدلو) على الناس:
قد علمتُ جاريةً يمانيةً أئى أنا المالح واسمى ناجيةً
وطعنة ذات رَشاسٍ واهيةً طعنُها عند صدور العادِيةً

وبرغم المصدر المنحول (فى السيرة النبوية) فإن هذه المقطوعة مهمة لأنها تبين
فى الخطاب إلى الجارية وفى الفخر إشارة قوية إلى قصائد الحرب. (انظر ما سبق
ص ٦٢ من الأصل).

٢- اتجهت قصائد الرسالة والإبلاغ إلى القبيلة الخاصة أو الغربية وتتضمن
اقتراحات، وصور للشكر، وتحذيرات وتبريرات وأشكال رفض للتهديدات
والنصر واللوم إلخ. وها هى بعض الأمثلة. (شرح التبريزى على ديوان أشعار
الحماسة التى اختارها أبو تمام ٢: ١٣٩-١٨، وشرح ديوان الحماسة للمرزوفى،

تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ٢٥٩ / ١-٤، وترجمة روكرت ٢٥٢ / ١-٤، ومقالة بلوخ "قصيدة" (١٧٧):

وُخْصَ إِلَى سَرَاةِ بَنِي النَّطَّاحِ	أَلَا أَبْلِغُ بَنِي دُهْلٍ رَسُولًا
عُبَيْدَةً مِنْكُمْ وَأَبَا الْجُلَّاحِ	/بَأْنَا قَدْ قَتَلْنَا بِالْمُتَشَّى
وإن تَابُوا فَأَطْرَافُ الرُّمَاحِ	فإن تَرْضَوْا فإنَا قَدْ رَضِينَا
تُتَرِّجُمَا جَمَا وَبَنَانٌ رَاحِ	مُقَوِّمَةٌ وَبَيْضٌ مُرْمَفَاتٌ

وشكر مَقَّاسُ العائِذِي بنى شيبان الذين كانوا قد طلب إليهم حمايته (المفضليات ٨٤ / ١-٤):

فَلَا يَكُ مِنْ لِقَائِكُمُ الْوَدَاعَا	أَلَا أَبْلِغُ بَنِي شَيْبَانَ عَنِّي
وَعِيشُ الْمَرْءِ يَهْبُطُهُ لَمَاعَا	بَعِيشٍ صَالِحٍ مَا دُمْتُ فِيكُمْ
فَزَادَ اللَّهُ أَلْكُمْ ارْتِفَاعَا	إِذَا وَضَعَ الْهَزَاهُزُ آلَ قَوْمِ
فَلَمْ أَرِ مِثْلَكُمْ حَزْمًا وَبَاعَا	فَقَدْ جَاوَرْتُ أَقْسَوَامًا كَثِيرًا

وحذر راشد بن شهاب اليشكري قبيلته بنى شكر من بنى شيبان الذين توجه إليهم عقب ذلك (عير قيس بن خالد الشيباني بالفرار) (المفضليات ٧ / ٨-١):

أَرَى حِقْبَةً تُيَدِي أَمَاكِنَ لِلصَّبْرِ	مَنْ مُبْلَغُ فِتْيَانٍ يَشْكُرُ أَتْنَى
هُمُ أَهْلُ أَبْنَاءِ الْعِظَائِمِ وَالْفَخْرِ	فَأَوْصِيكُمْ بِالْحَيِّ شَيْبَانَ إِنَّهُمْ
لِيَشْكُرُوا أَحْلَى إِنْ لَقِينَا مِنَ التَّمْرِ	عَلَى أَنَّ قَيْسًا قَالَ قَيْسُ بْنُ خَالِدٍ
صَدَدَتْ وَطَبَتِ النَّفْسُ يَا قَيْسُ عَنْ عَمْرٍو	رَأَيْتُكَ لَمَّا أَنْ عَرَفْتَ وَجُوهَنَا
شَايِبَ مِثْلَ الْأَرْجَوَانِ عَلَى النَّحْرِ	رَأَيْتَ دِمَاءَ أَسْهَلَتْهَا رِمَاحُنَا
عَلَى حَرْجِ تُؤَسَى كُلُّوْمُكَ فِي الْخَدْرِ	وَنَحْنُ حَمَلْنَاكَ الْمَصِيفَةَ كُلَّهَا

ويأمل قيس بن الخطيم أن يُبلغ الأعداء رسالة، النصر، الذى أحرزته قبيلة
الشاعر عليهم/ فى الحرب (ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق وترجمة كولسكى ٢٤
/ ١-٦ وتحقيق إبراهيم السمرائى وأحمد مطلوب= وتحقيق ناصر الدين الأسد
٢٣ / ٦١):

ألا أبلغا ذا الخزرجى رسالة	رسالة حقٍ لستُ فيها مُفَنِّدا
فإننا تركناكم لدى الرِّدْم غدوةً	فريقين مقتولاً به، مطردا
صبحانكم منا به كُلُّ فارسٍ	كريم النشايحى الذمارَ ليحمدا
أتذكر أمراً لم تنله وإنما	تناول سجلَ الحرب من كان أنجدا
فدُقْ غِبٌّ ما قدمت إنى أنا الذى	صحبتم فيه السَّمامَ ببرجدا
ونحن حماةُ الحرب ليست تُضيرنا	نسوق خميساً كالقطا متبددا

وليس نادراً أن أرسل الشعراء رسائلهم الشعرية فى مواقف وجب أن يشخوا
فيها أن يموتوا^(١). فقد حذر علقمة قبيلته (آلفارت، كتاب العقد الثمين فى
دواوين الشعراء الجاهليين ١٢ / ١، وقصائد علقمة الفحل، تحقيق وترجمة
سوسين ٧ / ١، وديوان علقمة النحل، تحقيق الصقال والخطيب ٢٥ / ١ وترجمة
ريشر فى مختصر تاريخ الأدب العربى ٧ و ٢ / ٣٢٢، بلوخ (قصيدة) ١١٨)

مَنْ رَجَلْ أَحْبُوهُ رَحْلَى وَنَاقَتَى يُبَلِّغُ عَنِ الشَّعْرِ إِذْ مَاتَ قَائِلُهُ
نذيراً.....

(١) ثمة أمثلة عدة لدى بلوخ فى مقاله (قصيدة) ١٨٨، ١١٩.

بيهان ٥ / ١١ والسرح ١٠ ، ١٠ ، وترجمه نودنه في إسهامات في معرفة الشعر العربي القديم ١٣٥ ، ومقالة بلوخ (قصيدة) ١٨٨ :

أبلغ أبا قيس إذا ما لقيته نعاماً أذننى داره فظلم
بأنه ذوو حد...

ويظن بلوخ^(١) أن المعلومات عن المكان ينبغي أن تدل الرسالة على الطريق. ومن ثم يفترض أن شكل بيت الرسائل ينبغي أن يستخدم الرسالة بوصفها دعامة للذاكرة، وأن هذا الغرض العملي كان أحد جذور الشعر العربي القديم.

ويبدو لي أن المعلومات عن المكان غير دقيقة بشكل كبير حتى يمكن أن يكون لها قيمة عملية وأن الرسائل شديدة العمومية/ عن جواز أن تكون تحديداً دقيقاً في نصها. فإذا ما أراد بلوخ أن يكون محققاً فإن ذلك ليس إلا بالنسبة للزمن الكائن قبل القصائد التي رُويت لنا، أما بالنسبة للقصائد التي بين أيدينا فإن خاصية الرسالة قد صارت عرفية بحيث يصعب أن تستخلص معلومة واقعية من استظهار (حفظ) ساع حقيقى.

٢- ويسم بلوخ بالمرثيات القصائد الطويلة إلى حد ما في الغالب التي لا يقف الشاعر فيها موقفاً من واقعة معينة، بل يتذكر مسرات الصبا وأفعاله التي خلّت، ويمدح نفسه أو قبيلته دون إشارة إلى فعل معين، ويقدم حكماً عن فناء الحياة وأشكال أخرى من الحكم.. إلخ^(٢). وتضم هنا أغلب قصائد المدح أيضاً. لأنها بوجه عام لم تبعث ع ليها واقعة معينة^(٣).

(١) السابق ص ١١٧-١١٩.

(٢) حول الحكمة بوجه عام قارن مقالة بلوخ: حول شعر الحكمة العربي القديم، فيسبادن ١٩٥٤.

(٣) بلوخ: قصيدة ١٢٢.

وتعد قصائد قيس بن الخطيم والأبيات المنسوبة إلى آخرين لها خصوصية في قصائد الحكمة (ديوان قبي بن الخطيم، تحقيق وترجمة كوالسكى ٢٣ / ٦-١، وتحقيق إبراهيم السمرائى وأحمد مطلوب ٢٢ / ٦-١، وتحقيق ناصر الدين الأسد ١٢ / ٦-١):

ومن يكُ غافلاً لم يلقَ بؤساً	يُنحُ يوماً بساحتِهِ القضاءُ
تناوله بنات الدهر حتى	ثُلْمَةٌ كما انثلم الإناءُ
وكل شديدة نزلت بحى	سيأتى بعسد شدتها رخاءُ
فقل للمتقى عَرَضَ المنايا	ثَوَقٌ وليس ينفعك الوقاءُ
فلا يُعطى الحريصُ غنىً لحرصٍ	وقد ينمى لذى العجزِ الثراءُ
غنىُّ النفسِ ما استغنى غنىُّ	وفقرُ النفسِ ما عَمُرَتْ شقاءُ

ونجد الفخر من إعادة التذكر لرجل هرم لدى عبد القيس بن خفاف (المفضليات ١١٧ / ١-٧، حماسة أبى تمام، طبعة بولاق ١٣١ / ٢، ١٤ حتى ١٣٢، ٦، وتحقيق أحمد أمين ٢٥١ / ٧-١، وترجمة روكرت ٢٤٥ / ٧-١):

صَحَوْتُ وَزَايَلَنى باطلَى	لعمر أبىك، زِيالاً طويلاً
وأصبحت لا نَزَقاً باللحاءِ	ولا للحوم صديقى أَكولاً
/ولا سابقى كاشحٍ نازحٍ	يدخل إذا اطلبتُ الدُّحولاً
فأصبحتُ أعددتُ للنائباتِ	عَرَضاً بريئاً وعَضْباً صقيلاً
ووقِعَ لسانٍ كحد السُّنانِ	ورُمحاً طويلَ القناةِ عَسولاً
وسابغةً من جياذِ الدُّروعِ	تَسْمَعُ للسيفِ فيها صليلاً
كماء الغدير زَفَتُهُ الدُّبُورُ	يَجُرُّ المدججُ منها فُضولاً

وتبدأ قصيدة تَذَكُّرُ لسان بي أبي حارثة (المفضليات ١٠١ / ٢-١):

إنْ أُمْسِ لَا أَشْتَكِي نَصْبِي إِلَى أَحَدٍ وَلَسْتُ مُهْتَدِيًا إِلَّا مَعَى هَادٍ
فَقَدْ صَبَحْتُ سَوَامَ الْحَيِّ مُشْعِلَةً رَهْوًا تَطَالِعُ مِنْ غَوْرٍ وَأَنْجَادٍ

وفي مقابل تقسيم بلوخ وفق السبب - أو في تعريفه للمرثية: وفق غياب السبب - يمكن بداهة أن يُقَسَّم وفق المضمون أيضًا. فلم يُفصل على سبيل المثال موضوع أثير مثل الفخر الذي يتكرر وروده لدى بلوخ في ثلاثة أنواع، وكذلك داخل القصيدة، ولكنَّ تقسيمًا مضمونيًا للأنواع أيضًا عند اختيار حر نسبيًا للموضوعات، سُمِح للشاعر في القصائد الأحادية الموضوع، لا يستوعب كل المضامين، ويصعب أن تُتَجَزَّ أنواع صغرى صارت عرفية، ومن ثم لا أريد هنا أن أقوم بتقسيم آخر، بل إيراد بعض القصائد التي لا تخرج عن إطار المستشهد به إلى الآن. في نقطة واحدة فقط أريد أن أختلف مع بلوخ، وهى: يعد بلوخ قصائد المراثى من قصائد الرسالة والإبلاغ، لأنها تمثل إجابة عن خبر الموت، فهو يفكر آنذاك في مداخل للقصيدة مثل مداخل طفيل العنوى (ديوانه، تحقيق كرنكو ١ / ٢-١):

تأوينى هَمٌّ مَعَ اللَّيْلِ مُنْصَبُ وَجَاءَ مِنَ الْأَخْبَارِ مَا لَا أَكْذِبُ
تَظَاهَرَنَ حَتَّى لَمْ تَكُنْ لِي رِيْبَةً وَلَمْ يَكْ عَمَّا أَخْبَرُوا مُتَعَقِبُ

/ بيد أنه يوجد إلى جانب ذلك قصائد رثاء تبدأ على نحو آخر ويبدل إلى أن شعر الرثاء في زمن مبكر جدًا كان نوعًا محدد المضمون ذا أعراف خاصة، ومن ثم أريد أن أعالجه كله ملحقًا بالقصيدة وأجزائها (انظر ص ١١٦ - ١٣٤ من الأصل).

ونورد هنا أيضًا قصائد أحادية الموضوع ذات موضوعات غير عرفية لنصور

اتساع الموضوعات على الأقل بقدر ضئيل: يخاطب رجل(*) لدغته حية، أخاه عند الموت (المفضليات ٦٥؟-٥):

ألا لستُ في شئ فرُّوحاً معاويا	ولا المشفقاتُ إذ تبعن الحوازيا
فلا خيرَ فيما يكذبُ المرءُ نفسه	وتقواله للشئ: ياليت ذالِيا
فطأ مُغرِضًا، إن الختوفَ كثيرةٌ	وإنك لا تُبقى بمالكٍ باقيا
لعمرك ما يدرى امرؤ كيف يتقى	إذا هو لم يجعل له الله واقيا
كفى حزنًا أن يرحلَ الحيُّ غُدوةً	وأصبحُ في أعلى إلهة ثاويا

وكذلك في موقف الموت يتخيل المُمزَّق(**) المريض دفنه مسبقًا (المفضليات ٨٠/١-٥):

هل للفتى من بنات الدهر من واق	أم هل له من حِمَامِ الموت من راقٍ
قد رَجَّلوني وما رُجِّلْتُ من شَعَثٍ	وألبسوني ثيابًا غيرَ أخلاقٍ
ورفعوني وقالوا: أيما رَجُلٍ	وأدرجونى كأننى طيٌّ مخراقٍ
وأرسلوا فتيةً من خيرهم حسبًا	ليُسندوا في ضريح الثُرب أطباقى

(*) هو صريم بن معشر بن ذهل التغلبى الملقب أفنون: لدغته حية في ساقه فقال لأخ معه اسمه معاوية: أحفر لي قبرًا فإنى هالك! ثم رفع صوته يقول هذه القصيدة. وهو ينعى نفسه في آخرها نعيًا حزينًا. (المترجم).

(**) هو شأس بن نهار العبدى، وقيل هو يزيد بن نهار، وقيل يزيد بن خذاق. وقيل إنه أول من ذم الدنيا. وهو في هذه القطعة يذم الدنيا ويأسف على نفسه، فيتخيل ما سيصنع به أهله بعد الموت. واستشهد المؤلف بخمسة أبيات، أما البيت السادس الذى لم يستشهد به فقد نص الأنبارى على أنه أولها في غى رواية المفضل.

وهو:

كأننى قد رمانى الدهر في عُرض
بنافذاتِ بلا ريشٍ وأفواق.

ويصور حاجب نب حبيب جواره مع زوجه التي تطلب منه أن يبيع فرسه
ثادق ليدفع عن أسرته الفقر بعض الشيء (المفضليات ١١٠ / ٥-١):

بأنت تُلومُ على ثادقٍ	لُشْرِى فقد جَدَّ عصيائها
الا إنَّ نَجْوَكَ فى ثادقٍ	سواءً على وإعلانها
/وقالت: أغثنا به إننى	أرى الخيلَ قد ثابَ أثمانها
فقلتُ: ألم تعلمى أنه	كريمُ المكسبةِ مبدائها
كُميتُ أمرُ على زُفرةٍ	طويلُ القوائم عُريائها

ويعقب ذلك خمسة أبيات أخرى فى وصف الفرس الذى نجده فى غير ذلك
أيضًا فى قصائد أحادية الموضوع^(١). والذى صار من بعدُ موضوعًا أثرًا فى
القصيدة (انظر ما يأتى ١٠٩-١١٠).

ويسخر عطية بن مخراق الهلالى من دائن قد خُدع (حماسة البحرى، تحقيق
لويس شيخو ١٤١٣ / ٥-١، وترجمة نولدكه فى "إسهامات فى معرفة شعر العرب
القدامى" ١٨٩-١٩٠)^(٢):

رَجَعْتُ بِهَا سُودًا وَبِيضًا كَثِيفَةً	وَصَلَّصَلْتُ الْأُورَاقُ فى كَفِّ سِرْبَالِي
وَضَمُّ عَلَى طَرَسٍ يُرَاعَى شُهُودَهُ	وَيَعْقُدُ بِالْكَفَيْنِ مَا اجْتَاخَ مِنْ مَالِي
لِيَأْخُذَهُ عِنْدَ انْقِضَاءِ مَحَلِّهِ	وَأَحْسَبُنَا لَا نَلْتَقَى بَعْدَ أَخْوَالِ

(١) على سبيل المثال: المفضليات ٣ / ٥-١ حديث تبدأ بسؤال عن الفرس.

(٢) وفيها كما فى غيرها أيضًا من القصائد التى أوردها البحرى حول هذا الموضوع لا يثبت أن زمن
التأليف ما قبل الإسلام.

وخطَّ عُبَيْدٌ طِينَةً وشهادةً وصكّا يؤديه إلى طول إعوَالِ
كذلك فعلى بالخبِيثين إننى رأيتُهُم عونا على الزمنِ الغالى

وقد نظم عبد القيس بن خُفاف وصية لابنه (جُبيل) (*) (المفضليات ١١٦ / ١ - ١٨) وقَرَضَ طفيل (الديوان بتحقيق كرنكو ١٩٠٩ / ٩) قصيدة مدح في بنى سعد يتصدرها دعاء. وهكذا فقد وجدت في وقت مبكر موضوعات كثيرة صار بعض منها عرفياً إلى حد أنه ممكن أن يُتَحَدَّثَ عن أنواع مضمونية ثابتة. ومن ذلك بلا شك الفخر. ثم في داخل الفخر توجد سلسلة من مفاهيم ثابتة، تتكرر باستمرار.

وكان أثيراً على سبيل المثال النصر على العدو، الذى يترك على أرض المعركة لتفترسه الصقور والضباع^(١). / ويمكن للشاعر أن يشكل في حرية موضوعات أخرى^(٢) واستمرت حرية التشكيل هذه في القصائد الأحادية الموضوع في العصر الإسلامى أيضاً. وإذا ما كان الحديث فيما يأتى عند عرض تاريخ نشأة القصيدة عن أن موضوعات محددة موجودة مستقلة من قبل وجدت مدخلاً إليها، فإن هذا لا يعنى أنها لم تتوقف بذلك عن الوجود بوصفها قصائد مستقلة. فقد وُجد إلى جانب القصائد باستمرار قصائد أحادية الموضوع وقصائد قصيرة. وقابلت القصيدة المتعددة الموضوعات القصيدة الأحادية الموضوع. وثمة

(*) القصيدة من أولها إلى غايتها سياسية رسمها الشاعر لابنة "جُبيل"، اقتبسها من خلق العربى ومن تجاربه هو وحنكته، أولها:

أَجْبِيلُ إِنَّ أَبَاكَ كَارِبٌ يَوْمُهُ فَإِذَا دُعِيتَ إِيْلَ الْعِظَائِمِ فَاعْجَلِ (المترجم)

(١) قارن ما سبق ص ٦٣ وما يأتى ص ١١١ وكذلك أمثلة كبيرة في : BloZeug Geist. 1990 200
مقالة بلوخ: الشعر العربى القديم شاهد على الحياة العقلية لعرب ما قبل الإسلام.

(2) Bräunlit Betr 215 = مقالة برونيش محاولة لنظرة في الأشعار العربية القديمة متعلقة بتاريخ الأدب.

حيرة كبيرة في تفسير المعنى الأصل للكلمة^(١). غير أنه لما كانت الصورة الموجودة لدينا للقصيدة في كل محاولات الاشتقاق قد حملت إلى داخل الكلمة فإننا لا نستطيع أن نقدم أية معلومة عن أصل "قصيدة". ولكن يمكننا خلاف ذلك أيضًا أن نتأمل فقط في السؤال الحاسم. إلا أنه قبل أتناول النظريات حول ذلك أريد أن أقدم قصيدتين كاملتين، فيتحصل للقارئ بذلك انطباع عن بنائهما. الأول لعلقمة، وهو شاعر يعد بحق من المتقدمين بوجه عام. وأقدم البداية في ترجمة شعر لريناته يعقوبى^(٢) (أعدتها كلها في الترجمة العربية إلى الأصل). أما الثانية فهي للأعشى الذى وقع تحت تأثير الشعر الحضري في الحيرة. وتقول قصيدة علقمة^(*) (آلفارت، كتاب العقد الثمين في دواوين الشعراء الستة الجاهليين رقم ١٣، وقصائد علقمة الفحل، تحقيق وترجمة سوسين: وديوان علقمة الفحل، تحقيق الصقال والخطيب، رقم ٢، والمفضليات رقم ١٢٠ وترجمة ريشر في كتابة إسهامات في الشعر العربى ٧، ٢ / ١٥-٦):

هَلْ مَا عَلِمْتَ وَمَا اسْتُودِعْتَ مَكْتُومٌ	أَمْ حَبْلُهَا إِذْ نَأَتْكَ الْيَوْمَ مَصْرُومٌ
أَمْ هَلْ كَبِيرٌ بِكَى لَمْ يَقْضِ عِبْرَتَهُ	إِثْرَ الْأَحْبَةِ يَوْمَ الْبَيْتِ مَشْكُومٌ
لَمْ أَدْرِ بِالْبَيْتِ حَتَّى أَزْمَعُوا ظَعْنًا	كُلُّ الْجَمَالِ قُبِيلَ الصَّبْحِ مَزْمُومٌ
رَدَّ الْإِمَاءَ جِمَالَ الْحَى فَا حْتَمَلُوا	فَكَلَّهَا بِالتَّزْيِيدِيَّاتِ مَعْكُومٌ
عَقْلًا وَرَقْمًا تَظَلُّ الطَّيْرُ تَتَبَعُهُ	كَأَنَّهُ مِنْ دَمِ الْأَجَوَافِ مَذْمُومٌ

(١) لا ينبغي أن يشار هنا إلى المناقشة غير المثمرة، قارن حول ذلك: Jac Stud Qaş: كتاب رناته يعقوبى: دراسات في شعرية القصيدة العربية القديمة.

(٢) Jac Stud Qaş 9 = كتاب رناته يعقوبى السابق. يتجاوز المرء عن الفرق الأسلوبى بين البيت ١٣ و ١٤.

(*) أثبت القصيدة كما وردت لدى آلفارت وليس كما وردت في المفضليات لأن بينهما فروقًا. وترجع الترجمة رجوع المؤلفة إلى نص آلفارت. (المترجم)

/يحملن أترجةً نضج العبير بها
 كأن قارة مسلك في مفارقها
 فالعين منى كأن غرب تحط به
 قد غرّيت حقة حتى استطف لها
 كأن غسلة خطوى بمشفرها
 قد أدبر العر عنها وهي شاملها
 تسقى مذائب قد زالت عصيغتها
 من ذكر سلمى وما ذكرى الأوان لها
 صفر الوشاحين ملء الدرع خرعة
 هل تلتقنى بأولى القوم إذ شخطوا
 تلاحظ السوط شزراً وهي ضامرة
 كأنها خاضب زغر قوائمه
 يظل في الحنظل الخطبان ينقفه
 فوه كشق العصا لأيا ثيئه
 حتى تذكربيضات وهيجة
 فلا تزيده في مشيه نفق
 يكاد منسمة يختل مقلته
 ياوى إلى خرق زعر قوادمها
 وضاعة كعصى الشرع جوجؤه
 حتى تلافى وقرن الشمس مرتفع
 كأن تطيابها في الأنف مشموم
 للباسط المتعاطى وهو مزكوم
 دهماء حاركها بالقستب مجزوم
 كتر كحافة كير القين ملوم
 في الخد منها وفي اللحين تلغيم
 من ناصع القطران الصرف ترسيم
 حذورها من أتي الماء مطموم
 إلا السفاه وظن الغيب ترجيم
 كأنها رشا في البيت ملزوم
 جلدية كاتان الضحل غلكوم
 كما توجس طاوى الكشح موشوم
 أجنى له باللوى شرى وتثوم
 وما استطف من التثوم مخدوم
 أسك ما يسمع الأصوات مصلوم
 يوم رذاذ عليه الريح مغيوم
 ولا الزفيف دوين الشد مشثوم
 كأنه حادر للنحس مشهوم
 كأنهن إذا بركن جرثوم
 كأنه يتناهى الروض غلجوم
 أدحى عرسين فيه البيض مركوم

يُوحى إليها بإنقاضِ وثَقْنَةٍ
/صَغْلٌ كَانَ جَنَاحِيهِ وَجُوجُهُ
تَحْفَهُ هِقْلَةً سَطْعَاءُ خَاضِعَةً
بَلْ كُلُّ قَوْمٍ وَإِنْ عَزَّوْا وَإِنْ كَثُرُوا
وَالْجُودُ نَافِيَةٌ لِلْمَالِ مُهْلِكَةٌ
وَالْمَالُ صُوفُ قَرَارٍ يَلْعَبُونَ بِهِ
وَالْحَمْدُ لَا يَشْتَرِي إِلَّا لَهُ ثَمَنٌ
وَالْجَهْلُ ذُو عَرَضٍ لَا يُسْتَرَادُّ لَهُ
وَمُطْعَمُ الْغَنَمِ يَوْمَ الْغَنَمِ مُطْعَمُهُ
وَمَنْ تَعَرَّضَ لِلْغَرَبَانِ يَزْجُرْهَا
وَكُلُّ بَيْتٍ وَإِنْ طَالَتْ إِقَامَتُهُ
قَدْ أَشْهَدُ الشَّرْبَ فِيهِمْ مِزْهَرُ رَيْمٍ
كَأْسٌ عَزِيزٌ مِنَ الْأَعْنَابِ عَتَقَهَا
تَشْفِي الصُّدَاعَ وَلَا يُوْذِيكَ صَالِبُهَا
عَانِيَةٌ قَرَقَتْ لَمْ تُطْلَعْ سَنَةٌ
ظَلَّتْ تَرَقُّقُ فِي النَّاوِدِ يَصْفَقُهَا
كَأَنَّ إِبْرِيْقَهُمْ ظَبْيٌ عَلَى شَرْفٍ
أَبْيَضُ أَبْرَزُهُ لِلضُّحِّ رَاقِبَةٌ
وَقَدْ غَدَوْتُ عَلَى قِرْنِي يُشْيِعُنِي
/وَقَدْ عَلَوْتُ قُتُوْدَ الرَّحْلِ يَسْفَعُنِي

كَمَا تُرَاطِنُ فِي أَفْدَانِهَا الرُّومُ
بَيْتٌ أَطَافَتْ بِهِ خِرْقَاءُ مَهْجُومٍ
تَجِيْبُهُ بِزَمَّارٍ فِيهِ تَرْنِيمُ
عَرِيفُهُمْ بِأَكْفَا فِي الشَّرِّ مَرْجُومُ
وَالْبَخْلُ مُبْقٍ لِأَهْلِيهِ وَمَذْمُومُ
عَلَى نِقَادَتِهِ وَافٍ وَمَجْلُومُ
تَمَّا تَضَنُّ بِهِ النُّفُوسُ مَعْلُومُ
وَالْحِلْمُ أَوْنَةٌ فِي النَّاسِ مَعْدُومُ
أَكْسَى تَوَجَّهَ وَالْمَحْرُومُ مَخْسُومُ
عَلَى سَلَامَتِهِ لَا بُدَّ مُشْوَمُ
عَلَى دَعَائِمِهِ لَا بُدَّ مُهْدُومُ
وَالْقَوْمُ تُصْرَعُهُمْ صَهْبَاءُ خُرْطُومُ
لِبَعْضِ أَرْبَابِهَا حَائِيَةٌ حُومُ
وَلَا يُخَالِطُهَا فِي الرَّأْسِ تَدْوِيمُ
يُجِنُّهَا مُذْمَجٌ بِالطِّينِ مَخْتُومُ
وَلَيْدٌ أَعْجَمَ بِالْكَتَانِ مَقْدُومُ
مُقَدِّمٌ بِسَبَا الْكَتَانِ مَلُثُومُ
مُقَلَّدٌ قُضِبَ الرِّيحَانِ مَقْفُومُ
مَاضٍ أَخُو ثَقَةٍ بِالْخَيْرِ مَوْسُومُ
يَوْمٌ تَجِيءُ بِهِ الْجُوزَاءُ مَسْمُومُ

حامٍ كأنَّ أوارَ النارِ شامِلُهُ	دونَ الثيابِ ورأسُ المرءِ مَعْمُومُ
وقد أقودُ أمامَ الحى سَلَهَبَهُ	يَهْدِي بِهَا نَسَبُ فِى الحى مُعْلُومُ ^(١)
لا فى شظاها ولا أرساغها عتبُ	ولا السَنابِكُ أَقْناهُنَّ تَقْلِيمُ
سَلَاءٌ كَعَصَى النُّهْدَى غُلٌّ بِهَا	ذو فَيْثَةٍ مِنْ نَوَى قُرَّانِ مُعْجُومُ
تَتَّبِعُ جُونا إِذا ما هُيِّجَتْ زَجَلَتْ	كَأَنَّ دُفَاً على عِلْيَاءٍ مَهْزُومُ
يُهْدِي بِهَا أَكْلَفُ الخَدِينِ مُخْتَبِرُ	من الجَمالِ كَثِيرُ اللحمِ عَيْثُومُ
إِذا تَزَغَمَ مِنْ حافِلَتِها رُبْعُ	حَنَّتْ شِغامِمْ فى حافِاتِها كُومُ
وقد أَصاحِبُ فُتيانًا طَعامُهُمُ	خُضِرُ المَزادِ ولَحْمٌ فىهِ تَنشِيمُ
وقد يَسْرَتُ إِذا ما الجُوعُ كُلفَهُ	مُعَقَّبٌ مِنْ قَداحِ النَبْعِ مَقْرُومُ ^(٢)
لو يَسْرُونَ بِخَيْلٍ قد يَسْرَتُ بِهَا	وكلَّمَا يَسْرَ الأَقْوامُ مَغْرُومُ

وأقدم قصيدة الأعشى فى ترجمة شعرية لجاير، برغم أنه من المؤكد أنها لا تكفى المطالب الفنية. ومع ذلك فقد حاول جاير Geyer أن يقلد قافية (الِ)، ووزن الخفيف. ومن الضروري للحافظ على هذه القافية فيما يزيد عن ٧٥ بيتاً أن تحدث فى الألمانية التواءات لغوية كبيرة. ويصدق ذلك بقدر أقل ضالّة على اللغة العربية أيضاً (ديوان الأعشى، تحقيق جاير، وديوان الأعشى بتحقيق محمد حسين ١/ ١ - ٧٥، وترجمة جاير = 19 Gey Zw Ges 27 فى: قصيدتان للأعشى، تحقيق وترجمة وشرح جاير ١، ٢ فىينا ١٩٠٥-١٩١٩).

ما بُكاءَ الكبيرِ بالأطلالِ	وسُؤالِ فهل تُردُّ سُؤالِ
دَمِنَةُ قَفْرَةٍ تعاورها الصيِّ	فُ بَرِيحِينَ مِنْ صَبَا وشَمالِ

(١) يمتطى الخيل أولاً فى المعركة، وقبل ذلك يهْدِي بها البعير بزمامها لصونها.

(٢) فى لعبة القداح "الميسر" لُعِبَ على قطع لحم الجمال.

لَاتَ هَنَا ذَكَرَى جُبَيْرَةَ أَوْ مَنْ
حَلَّ أَهْلَى بَطْنِ الْغَمَيْسِ فَبَادُوا
تَرْتَعَى السَّفْحَ فَالْكُثِيبَ فَذَاقَا
رُبَّ خَرْقٍ مِنْ دُونِهَا يُخْرِسُ السَّفْ
وَسِقَاءٌ يُوَكِّي عَلَى تَأْقِ الْمَلِ
وَادْلَاجٍ بَعْدَ الْمَنَامِ وَتَهْجِي
وَقَلْبِي أَجْنٍ كَانَ مِنْ الرِّدِ
فَلَنْ شَطْبُ بِي الْمَزَارِ لَقَدْ أَغْ
إِذْ هِيَ الْهَمَّتْ وَالْحَدِيثُ وَإِذْ تَعُ
ظَبِيَّةٌ مِنْ ظَبَاءٍ وَجُرَّةٌ أَذْمَا
حُرَّةٌ طَفْلَةٌ الْأَنَامِلِ تَرْتَدُّ
وَكَأَنَّ السُّمُوطَ عَكَّفَهَا السُّدَّ
وَكَأَنَّ الْخَمْرَ وَالْعَتِيقَ مِنَ الْأَسْفُذِ
بَاكَرَتْهَا الْأَغْرَابُ فِي سِنَةِ النُّو
فَاذْهَبِي مَا إِلَيْكَ أَدْرُكُنِي الْحِلْ
وَعَسِيرُ أَدْمَاءٍ حَادِرَةِ الْعَيِ
مِنْ سَرَاةِ الْهَجَانِ صَلَّبَهَا الْغُ
لَمْ تَعْطَفْ عَلَى حُورٍ وَلَمْ يَقْ
قَدْ تَعَلَّلْتُهَا عَلَى نَكْظِ الْمَيِّ
فَوْقَ دَيْمُومَةٍ تَغُولُ بِالسَّفْ

جَاءَ فِيهَا بِطَائِفِ الْأَهْوَالِ
لِي وَحَلَّتْ غُلُوبَةً بِالسُّخَالِ
رِفْرَوْضَ الْقَطَا فذَاتَ الرِّثَالِ
رَ وَمِيلٍ يُفْضِي إِلَى أُمِّيَالِ
وَسِيرٍ وَمُسْتَقَى أَوْشَالِ
رِ وَقَفٍ وَسَبَسَبٍ وَرِمَالِ
شِ بِأَرْجَائِهِ لُقُوطَ نَصَالِ
لِدُو قَلِيلِ الْهَمُومِ نَاعِمَ الْبَالِ
صَصِي إِلَى الْأَمِيرِ ذَا الْأَقْوَالِ
تُسْفُ الْكِبَاثِ تَحْتَ الْهَدَالِ
بُ سَخَامًا تَكْفُهُ بِخِلَالِ
كَ بَعْطَفِي جِيدَاءُ أُمِّ غَزَالِ
طَرِّ مِمَزُوجَةٍ بِمَاءِ زُلَالِ
مِ فَتَجْرِي خِلَالَ شَوْلِ السِّيَالِ
مُ عَدَانِي عَنْ ذِكْرِكُمْ أَشْغَالِي
مِنْ خَنُوفِ عِيرَانَةِ شِمْلَالِ
ضُ وَرَعْنِي الْحِمَى وَطُولُ الْخِيَالِ
طَعُ غُبَيْدُ غُرُوقِهَا مِنْ خُمَالِ
وَقَدْ خَبَّ لَامِعَاتُ الْآلِ
رَقْفَارٍ إِلَّا مِنْ الْأَجَالِ

مَرِحَتْ حُرَّةٌ كَقَنْطَرَةِ الرُّومِ
 /تَقْطَعُ الْأَمْعَزَ الْمَكْوَكِبَ وَخِذَا
 عَنْتَرِسٌ تَعْدُو إِذْ مَسَّهَا السَّوْ
 لَاحَةُ الصَّيْفِ وَالصَّيَالُ وَإِشْفَا
 مَلَمَعَ لَاعَةُ الْفَرَّادِ إِلَى حَجْجِ
 ذُو أَذَاةٍ عَلَى الْخَلِيطِ خَبَى الـ
 غَادِرَ الْجَحْشِ فِي الْغُبَارِ وَعَدَا
 ذَاكَ شَبَّهَتْ نَاقَتِي عَنْ يَمِينِ الـ
 وَتَرَاهَا تَشْكُو إِلَى وَقْدِ آ
 نَقَبِ الْخُفِّ لِلْسُرَى. فَتَرَى الْأَتِ
 أَثَرَتْ فِي جَنَاحِي كَارَانِ الْمِ
 لَا تَشْكِي إِلَى مِنْ أَلَمِ النَّسِ
 لَا تَشْكِي إِلَى وَاتَّجَعَى الْأَسْ
 فَرَعُ نَبْعٍ يَهْتَزُّ فِي غُصْنِ الْمَجْ
 عِنْدَهُ الْحَزْمُ وَالتَّقَى وَأَسَا الصَّرْ
 وَصَلَاتُ الْأَرْحَامِ قَدْ عَلِمَ النَّا
 وَهَوَانُ النَّفْسِ الْعَزِيزَةِ لِلدُّكْ
 وَعَطَاءٌ إِذَا سَأَلْتَ إِذَا الْعِدْ

م وَكَانَ السَّكَنُ مَا عَلَى الْعَرَابِ
 سِي تُفَرِّي الْهَجِيرَ بِالْأَرْقَالِ
 بِسِنَوَاجٍ سَرِيعَةِ الْإِيغَالِ
 طُ كَعْدُوِ الْمَصْلُصِ الْجَوَّالِ
 قُ عَلَى صَعْدَةِ كَقَوْسِ الضَّالِ
 شِ فَلَاهُ عَنْهَا فَبُئْسَ الْفَالِ
 نَفْسٍ يَرْمِي مَرَاغَهُ بِالنُّسَالِ
 هَا حَيْثُنَا لِصَوْتِ الْأَذْحَالِ
 رُغْنٍ بَعْدَ الْكَلَالِ وَالْأَعْمَالِ
 لَتِ طَلِيحًا تُحْدِي صُدُورَ النُّعَالِ
 سَاعَ مِنْ حِلِّ سَاعَةٍ وَارْتِحَالِ
 بَيْتِ غُولِينَ فَوْقَ عُوجِ رَسَالِ
 عِ وَلَا مِنْ حَفَا وَلَا مِنْ كَلَالِ
 وَدَ أَهْلَ النَّدَى وَأَهْلَ الْفِعَالِ
 غَزِيرُ النَّدَى شَدِيدُ الْمِحَالِ
 عِ وَحَمْلٌ لِمُضْلِعِ الْأَثْقَالِ
 سِ وَفَكَ الْأَسْرَى مِنَ الْأَغْلَالِ
 رِ إِذَا مَا التَّقَتْ صُدُورُ الْعَوَالِ
 رة كانت عطية البُخَالِ

ووفاء إذا أجرت فما غر
أرحي صلت يظل له القو
إن يعاقب يكن غراما وإن يغ
يهب الجلة الجراجر كالبس
والبغايا يركضن أكسية الأض
وجياد كأنها قضب الشو
/ والمكاكيك والصحاف من الفض
رب حى أشقاهم آخر الده
ولقد شبت الحروب فما غم
هؤلى ثم هؤلى كلاً أع
فأرى من عصاك أصبح مخذو
أنت خير من ألف ألف من القو
ولمثل الذى جمعت من العد
جندك التالد العتيق من الس
غير ميل ولا عواوير فى الهي
ودروع من نسج داوود فى الحر
جلبسات مثل الرماد من الك
لامرئ يجعل الأداة لرئب ال
كل عام يقود خيلاً إلى خي
هو دان الرباب إذ كرهوا الد

ت حبال وصلتها بحبال
م ركوردا قيامهم للهلل
ط جزىلا فأنه لا يبالى
تان تخنو لدردق أطفال
ريج والشرعى ذا الأذبال
حط تعدو بشكة الأبطال
والضامرات تحت الرجال
سر وحى سقاهم بسجبال
رنت فيها إذ قلصت عن حبال
طسيت نعالاً محدوة بمثال
لا وكعب الذى يطيعك على
م إذا ما كبت وجوه الرجال
ة تابسى حكومة المقتال
ادات أهل القباب والآكال
جى ولا عزل ولا أكفال
ب وسوق يحملن فوق الجمال
رة من خشية الندى والطلال
دهر لا مستند ولا زمال
ل دفاقا غداة غب الصقال
سن دراكا بغزوة صيال

شِ فَارَوَى ذُنُوبَ رَفْدٍ مُحَالٍ	ثُمَّ أَسْقَاهُمْ عَلَى نَفْدِ الْعَيْدِ
وَرِعَالاً مَوْصُولَةً بِرِعَالِ	فَخِمَةٌ يُلْجَأُ الْمَضَافُ إِلَيْهَا
يَلْبُونِ الْمَغْزَابَةَ الْمَغْزَالِ	تُخْرِجُ الشَّيْخَ مِنْ بَنِيَّةٍ وَتُلَوِي
كَغَذَابِ عُقُوبَةِ الْأَقْوَالِ	ثُمَّ دَأَيْتُ بَعْدَ الرُّبَابِ وَكَانَتْ
عَ شَتَاتٍ وَرِحْلَةٍ وَاحْتِمَالِ	عَنْ تَمَنٍّ وَطُولِ حَبْسٍ وَتَجْمِيدِ
سَاسٍ وَذُبْيَانٍ وَالْهَجَانِ الْغَوَالِي	مَنْ نَوَاصِي دُودَانَ إِذْ كَرِهُوا الْبِ
حِينَ صَرَفْتُ حَالَةَ عَنْ حَالِ	ثُمَّ وَصَّلْتُ صِرَّةً بِرَبِيعِ
مَ وَأَسْرَى مِنْ مَغْشَرٍ أَقْتَالِ	رُبَّ رَفْدٍ هَرَقْتُهُ ذَلِكَ الْيَوْمِ
وَنِسَاءٍ كَأَنَّهُنَّ السَّعَالِي	/ وَشُيُوخَ حَرَّتِي بِشَطْطِي أَرِيكَ
لِ وَكَانَا مُحَالَفِي إِقْلَالِ	وَشَرِيكِينَ فِي كَثِيرٍ مِنَ الْمَا
مَ فَأَبَا كِلَاهُمَا ذُو مَالِ	قَسَمَا الطَّارِفَ التَّلِيدَ مِنَ الْغُدِّ
تَ لَهُمَ خَالِدًا خُلُودَ الْجِبَالِ	لَنْ تَزَالُوا كَذَلِكَ ثُمَّ لَا زِلْ

تتناول قصيدة علقمة أربعة موضوعات: ذكريات الحب (النسي)، ووصف البعير مع مقارنة بالنعائم. وحِكْمًا في الحياة، وفخرًا. وقد وُضِعَت الموضوعات الأربع متجاورة دون نقلة. أما قصيدة الأعشى فتتكون من ثلاثة أجزاء: ذكريات الحب (النسيب): ووصف البعير مع مقارنة بالحمار الوحشي، والمدح (مدح الأسود بن المنذر اللخمي).

وتتربط الأجزاء الثلاثة بعضها ببعض بشكل منطقي: عدم جدوى التحسر على حب مضى جعل الشاعر يتوجه إلى الحاضر، إلى جملة، وكان للاجتياز الشاق للصحراء هدف، وهو أن الشاعر يريد أن يوصل إلى ولي نعمته الحسيب مدحه.

ويُطرح السؤال الآتي وهو: أي نمط أقدم، نمط مع ربط منطقي أو بدونه؟
يمكن للمرء أن يحتج بأن القصيدة شكلت في الأصل وحدة منطقية. وتُفسر القصائد دون انتقالات بين أجزائها من خلال أن القصائد قد شوهتها الرواية أو أن القصائد قد صارت شديدة العرفية في وقت مبكر إلى حد أن الربط المنطقي كان بلا شك واضحًا للسامع، حتى لو لم يعبر الشاعر عنه، لأنه قد عرّفه (سَمِعَهُ في الأصل؟) في قصائد كثيرة أخرى. ومن ثم يبدو لي أن الحجة الأولى غير محتملة لأن عدد القصائد دون ربط أكبر من إمكان افتراض أن بها جميعًا ثغرات في المواضع القريبة. أما الحجة الثانية فتواجه بصعوبة أن الموضوعات في قصائد كثيرة قد وضعت متجاورةً مما يمكن أن تترابط بسهولة بغير طريقة قصيدة الأعشى، ولعله يكون لدى المرء في حالة قصيدة علقمة صعوبات ربط وصف البعير بالحكمة^(١).

ومن ثم يُفترض أن التطور سار بشكل معكوس: / في البداية وضعت موضوعات مختلفة تمامًا، ترجع إلى أنواع مستقلة، في القصيدة بصورة متوالية، رُبطت من خلال القافية والوزن بعضها ببعض من الناحية الشكلية فقط^(٢). ولم يوفق كبار الشعراء في أن يشكلوا من هذا التوالى وحدة منطقية إلا فيما بعد.

ومن البديهي أن هذا الفرض ملزم بالإجابة عن الأسئلة الآتية: وهو لماذا أُدرجت في قصيدة موضوعات مختلفة بوجه عام من خلال القافية والوزن، لماذا ضُمّنت موضوعات معينة مثل ذكرى الحب (النسيب) دائمًا تقريبًا، ووصف

(1) وعلى العكس من ذلك يمكن أن يشتق الفخر في الضرورة من الحكمة: فكل ثراء، وكل سعادة لهما آخر الأمر نهاية، ولذلك أريد أن أتوجه الآن إلى التمتع بالحياة (carpe diem) وأخاطر بحياتي في الحرب بهدوء.

(2) كما في: Ahlw Poes Poel 8-9 = ألفارت: حول الشعر وشعرية الغرب، جوته ١٨٢٦، وحديثًا Jac Stud Qas 5-6 = ريناته يعقوبي: الكتاب المشار إليه فيها سبق (هامش ١٧).

البعير (الناقة) كثيرًا جدًا في القصيدة، ولا تتباين تباينًا أشد إلا الموضوعات الأخرى، ولماذا حوِّف على توالٍ معين في الغالب في أثناء تتابع الموضوعات؟

إن الدراسات العربية لم تستطع أن تجيب عن هذه الأسئلة بوضوح حتى الآن. ولا يوجد إلا بعض نظريات تُعرَض بإيجاز فيما يأتي، ولا أستطيع أن أضيف إليها من جهتي أى نظريات أخرى.

١- عزا جويدى Guidi^(١) لذكرى الحب (النسيب) الذى يتقدم المضمون الحقيقى ومن ثم المتنوع للقصيدة وظيفة مشابهة لوظيفة الابتهالات في الآلهة، التى يقدم بها المنشدون اليونانيون لملاحمهم. ولعل شعر الغزل كان لدى العرب هو الشعر فحسب، ولذلك لم يُسمَح بإسقاطه مطلقًا. وعلى العكس من ذلك يشير بلوخ Bloch^(٢) بحث إلى أن الابتهالات إلى الآلهة كانت لدى اليونانيين ذات مغزى لأن المنشدين اليونانيين أنشدوا ملاحمهم الدنيوية في حد ذاتها في أعياد الآلهة، التى وجدوا فيها الجمهور اللازم. وبهذه الطريقة صيرت الملاحم اليونانية مقدسة. ولعله لا تكون إثارة مطابقة تقدمها القصيدة ذات الجدوى إلا إذا كانت تنشد في الأغراض. بيد أنه لم يرو عن ذلك أى شئ. ويشير بلوخ أيضًا أن شعر الغزل لم يكن لدى العرب هو الشعر فحسب.

٢- ويفترض ج. ريشر G.Richter^(٣) أيضًا أن الأجزاء المفردة من القصيدة مثل قصيدة الغزل والفخر وقصيدة الهجاء وتصوير المعركة كانت قبل نشوء القصيدة موجودة بوصفها أنواعًا مستقلة، وأن دمج الأجزاء لم يحدث إلا في ظل اعتبار موحد: وهو الفخر بين يدي المحبوبة، فلعل القصيدة كانت إعلانًا

II. "nasib" nella qaside arabam, actes du xiv e congrès intern. des orientalistes, (1)

Alger 1905. III, 3, Sect. 1,8-12

(2) Bol Qaş 107-108 = بلوخ، في مقالته "قصيدة".

(3) حول تاريخ نشأة القصيدة العربية القديمة، مجلة 549-552 (1938), ZDMG 92.

يجب أن يضم لذلك جزءًا في الحب (الغزل) وجزءًا في الفخر أيضًا. ووصف البعير (الناقة) حيثُذ جزء من الفخر لأن امتلاك ناقة قوية تزيد الأحساس بقيمة الذات لدى العربى مثلما يزيد امتلاك سيارة بورشا (Porsche = سيارة فارهة سريعة) هذا الإحساس لدى الألمانى. ولذلك كانت مميزة للقصيدة بوجه خاص فى رأى ريشتر الأجزاء التى تخاطب المحبوبة، وتريد أن تحول دون الانفصال عنها من خلال الفخر. وجمع بلوخ^(١) لذلك عددًا كبيرًا من الأمثلة يُستشهد منها هنا بمطلع قصيدة ربيعة بن مقروم (المفضليات ٣٩ / ١-٤، وترجمة بلوخ فى مقالته (قصيدة) ١١١):

الا صَرَمَتْ مَوْدَتَكَ الرُّوَاغُ	وَجَدَّ الْبَيْنُ مِنْهَا وَالْوَدَاغُ
وقالت: إنه شيخ كبير	فَلَجَّ بِهَا، وَلَمْ تَرَعْ، اِمْتِنَاغُ
فإما أُمِرْ قَدْ رَاجَعْتُ حَلْمَى	ولاح على من شيب قَنَاغُ
فقد أصلُ الخليل وإن نَأْنَى	وغيَّبُ عدواتى كلاً جُدَاغُ

ويرى ريشتر أيضًا إشارة إلى صحة هذه الفرضية فى أن لبيد على سبيل المثال فى معلقته بعد مقارنة ناقتة بالحمار الوحشى رجع إلى مخاطبة الخليفة، وفى معلقة عنتره أيضًا ورد هذا الرجوع مرتين (تحقيق آلفارت للمعلقات الست ٢١ / ٤١-٤٢ / ٥٢).

ورد هذا الخطاب إلى امرأة هنا، كما رأينا (انظر ما سبق ص ٦٢ و ٦٤ من الأصل) كثيرًا أيضًا فى قصائد الحرب وقصائد الفخر الأحادية الموضوع، ويرى بلوخ فى ذلك انحرافًا لقوة الإثبات فى تلك المواضع، ولكن يمكن أن يرى المرء فى القصائد التى فيها خطاب إلى الخليفة بداهة شكلاً سابقاً للقصيدة أيضًا.

(1) Bol Qaş III ff. = بلوخ، فى مقالته المذكورة فيما سبق.

وثمة حجة أكثر ثقلًا في مقابل عموم سريان فرضية ريشتر تتراءى لى، وهى أن كثيرًا جدًا من أبيان الحب (النسيب) المتصدرة لا تعرض أى إعلان حسب الجوامع.

بل تستعيد ذكريات بصورة حزينة. فأغلب أبيات النسيب شديدة السلبية من جهة الإعلان. وكثيرًا ما توجه الشاعر عند الانتقال من النسيب إلى الفخر، إلى ذاته أكثر من اتجاهه إلى الخليفة. فهو ينزع نفسه من الأحلام، ويثوب إلى الواقع الذى يزيد إحساسه بقيمة الذات⁽¹⁾.

/ وإذا ما أراد المرء أن ينقذ فرضية ريشتر برغم هذا الاعتراضات فيجب أن يرى فى القصائد التى لم تعد تناسب مخططة تطورًا لاحقًا. وعلى نحو ما تكون فيما بعد فى العصر العباسى نسيبٌ يتعارض صراحة مع البكاء على آثار خيمة الخليفة، ويتجه بدلاً من ذلك إلى متع التردد على الحانات يمكن أن يكون قد وُجد فيها سبق تغير يفصل تذكر الخليفة المفارقة، بدلاً من استرجاعها بالفخر، لكى يتوجه إلى براعته الخاصة.

ولا أظن ذلك لأن أبيات النسيب ذاتها التى تصف يوم الظعن الذى ما يزال لدى الشاعر فيه من الناحية النظرية من خلال الفخر إمكانية أن يستبقى على الخليفة، تشترط دائماً أن الشاعر بذلك يكون مخففاً. ويمكن للمرء أن يتحدث بوجه عام عن قصائد إعلان حين يُقدم الإعلان أساسًا. وإن كان ذلك متأخرًا جدًا.

وتخالف ريشتر أيضًا كل القصائد الذى لا يعقب فيها النسيب أى فخر، بل موضوع آخر كما فى قصيدة الأعشى.

(1) Mül Lab 41- 42 = كتاب مولر: Ich bin Labid und das ist mein Ziel. Wiesbaden 1981 (أنا لبيد وهذا هدفى).

كانت القصائد في رأى بلوخ قصائد ترحال في الأصل. ففى معظم الحالات يتعلق الأمر برحلات (إبلاغ) الرسالة. لقد جمع بلوخ مجموعة كاملة من القصائد أحادية الموضوع بوصفها نوعاً من قصائد الرسالة والإبلاغ. ويعد هنا من تلك الرسائل الأجزاء الأخيرة من أغلب القصائد. وفي الواقع يتصدر بعضها بصيغ متشابهة، مثل تلك التى نعرفها من قصائد مستقلة للرسالة، وهكذا يورد قيس بن الخطيم بعد أن كان قد توجه بفخره بادئ الأمر إلى الخليفة (ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق وترجمة كوالسكى = تحقيق السمرائى ومطلوب ١٤ / ١٢ - ١٤ وتحقيق ناصر الدين الأسد ١٥ / ١٢ - ١٤) (*):

ألا أبلغ بنى ظفر رسولاً فلم نذل بيثرب غير شهر
خذلناه وأسلمنا الموالى وفارقنا الصريح لغير فقر
أبحنا المسبغين كما أباحت يمانونا بنى سعد بن بكر

وأرسل بشامة بن عمرو بعد النسيب ووصف البعير رسالةً إلى قبيلته سهم (المفضليات ١٠ / ٢٨ - ٢٩، ٥ / ٢٩ وترجمة بلوخ في "قصيدة" ١١٩):

وخبّرت قومى. ولم ألقهم أجدّوا على ذى شوّيس حُلولا
فإما هلكت ولم آتهم^(١) فأبلغ أمائل سَهم رسولاً

/ وفي رأى بلوخ أن جزء النسيب ووصف البعير قد أضيف لكى يؤنس السعاة في أثناء الرحلة. ولذلك يجب أن يتعلق الأمر بمادة تأسر الإنسان بوجه

(*) ثمة مثال آخر في القصيدة (٥) إذ يقول قيس بن الخطيم:

أبلغ بنى جحجنى وقومهم خطمة أنا وراءهم أنف
وأنا دون ما يسومهم الأعداء من ضيم خطة نكف

(١) حول التكليف بالرسالة في حالة موت الشاعر، قارن ما سبق ص ٦٦ من الأصل.

عام مثل الحب، وتأثر البدو بوجه خاص مثل البعير. ولما كان الأمر يتعلق بقصائد الرحلة فقد ربطت كلتا المادتين أيضًا بشكل أثير ببواعث الرحلة. فالشاعر يقابل في الرحلة المكان الذي كانت تسكنه الخلية من قبل، ويصوّر يوم رحيل الخلية. وتزور الشاعر صورة الخلية في الحلم عند الراحة في الليل. وتقدّم أسماء الأماكن في النسيب كما تظهر على سبيل المثال في مطلع المعلقة المشهورة (تحقيق ألفارت: العقد الثمين في دواوين الشعراء الجاهليين ٤٨ / ١-٢، وتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم لديوان امرئ القيس ١-٢، وترجمة جاندر لمعلقة امرئ القيس ١٠-٤^(١)):

قفا نبلك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل
فتوضّحَ فالمقراة لم يعف رسمها لِمَا نَسَجْتَهَا من جنوب وشمال

في رأى بلوخ بادئ الأمر طريق سفر الرسالة، غير أنا حوّرت إلى أماكن توقف خليلته، التي رحل إليها في الخيال. وبديهي أن هذا التفسير يشترط باستمرار أنه بدلاً من الشاعر صارت الرسالة هنا "أنا" في القصيدة.

ومع ريناته يعقوبى^(٢) يجب أن يكون لدى المرء شك في أن "العبث"^(٣) بالرسالة وحده يمكن أن يكون سبباً كافياً لأن يؤدي بالشعراء إلى مصاعب تلحق بهم. وكان بلوخ في مقابل تفسير ريشتر قد احتج بأن ليس كل القصائد

(١) في مكان آخر توجد في النسيب سلاسل أطول للأماكن. على سبيل المثال في نسيب الهذلي أمية بن أبي عائد (ديوان الهذليين، تحقيق كوزيجارتن ٩٠ / ٣-١، وتحقيق عبد الستار فراج ٤٨٧-٤٨٨، ٥ / ٣-١) أوفى معلقة لبید (تحقيق إحسان عباس ٤٨ / ٢-١، ١٧-١٩)، وقارن حول ذلك أيضًا ما يأتي ص ١٧٨-١٧٩ من الأصل، هامش ٧.

(٢) jac stud qas 3 = كاب ريناته يعقوبى السابق ذكره.

(٣) هكذا لدى بلوخ في مقالته "قصيدة" ص ١٣٢.

تضمنت فخراً. ويمكن كذلك أن يُعترض على تفسيره بأن ليس كل القصائد تتضمن رسائل. ويجب مع يعقوبى أن نتوقف عند إثبات أن العرب لأسباب غير معروفة لنا قد دمجوا في القصيدة موضوعات مختلفة، وثيقة خاصة بحياة البدو بواسطة القافية والوزن، ثم وجدوا فيما بعد طرقاً لبناء وحدات منطقية من ذلك، وحتى نعرف كيف حدث هذا، يجب أن نُعنى فيما يأتى بالأجزاء المفردة للقصيدة.

الفصل السابع

أجزاء القصيدة

٧. أجزاء القصيدة

١. النسيب

/ في كلتا القصيدتين اللتين عرفناهما حتى الآن كاملتين يتطابق موضوعان: النسيب وُصف البعير، وفي الموضوعات الأخرى تختلفان بعضهما عن بعض: فعلقمة يُتبع وصف البعير بأشكال للحكمة والفخر. أما الأعشى فيتبع وصف البعير بأبيات المدح. هذا مألوف. ومن ناحية محض إحصائية تبدأ أغلب القصائد الجاهلية وفي صدر الإسلام بالنسيب. ونادرًا جدًا أن يحل محله موضوع آخر وإن كان تابعًا أيضًا لمجال الذكرى. (انظر ما يأتي ص ٩٩- ١٠٠ من الأصل). وعلى العكس من ذلك يغيب وصف البعير كثيرًا جدًا دون عوض عنه، فإذا حل محله شيء فهو وصف شيء أيضًا، يزيد امتلاكه إحساس الشاعر بقيمة الذات. أما خاتمة القصيدة فهي أشد تنوعًا. هنا يمكن أن يتحدث عن موضوع واحد أو عدة موضوعات متعاقبة أو مختلطة بعضها ببعض. ويرد إلى جانب الحكمة والفخر والمدح، التهكم والتحذير والاعتذار وموضوعات أخرى. ويعد امتداد الموضوعات هنا أيضًا كبيرًا كما هي الحال في القصائد أحادية الموضوع.

ويقع النسيب عادة في مطلع القصيدة، ولذلك ينبغي أن يُعالج هنا أيضًا أولاً. ويوجد حول النسيب عرضان مفصّلان. فبينما يتوجهه ١. ليشتنشتر

I. Lichtenstadter^(١) قبل أى شئ إلى مضمون النسيب ويجمع الاكليشيهات المتفردة، تعالج ريناته يعقوبى داخل كتابها عن القصيدة فى باب النسيب^(٢)، بناءً النسيب خاصة وفى الأبواب اللاحقة إدخاله فى القصيدة بأكملها. ويعتمد عرضى إلى حد بعيد على هذين العاملين.

ويستنبط بلاشير من النسيب ومن الغزل الذى ازدهر بسرعة شديدة فى العصر الأموى بالنسبة للقرن السادس شعر الحب الأحادى الموضوع الذى/ خصّص النسيب والغزل^(٣). ويرى ياكوب^(٤) أن النسيب قد انبثق من الأغانى الحزينة لحادى البعير (الحداء). وتنطلق ريناته يعقوبى أيضًا من أن نسيب القصيدة كان فى الأصل قصيدة حب مستقلة، متكونة من شكوى الحب وامتداح جمال المحبوبة^(٥). وللأسف يدور الأمر فى كل ذلك مرة أخرى حول تخمينات فحسب، إذ لم ترو لنا قصائد حب مستقلة، فيها يكون من المؤكد أن الأمر لا يتعلق بقطع من قصائد فيما أرى، ويرجع بلاشير ذلك إلى خاصية الارتجال فيها.

ولما لم يثبت استقلال شعر الحب قبل اندماجه فى القصيدة يقطع أبقى عليها فقد حاول المرء أن يجعله أمرًا محتملاً على الأقل من أوجه تطابق مضمونية للنسيب مع قصائد حب مستقلة فى الآداب ذات القرابة. ويستعان فى ذلك بوجه

(1) Das Nasīb der alterabischen Qasīde, is =licht nas مختصر يقصد به مقال ليشتنشتر: Islamica 5 (1932) 17-96 (النسيب فى القصائد العربية القديمة).

(2) Jac Stud Qas 13-19 = مختصر يقصد به كتاب ريناته يعقوبى الذى سبقت الإشارة إليه.

(3) Blach Hist 373 = بلاشير: تاريخ الأدب العربى. على النقيض من بلاشير أظن بالأحرى أن الغزل قد تحرر من القصيدة أكثر من استمرار بقاء شعر الحب الجاهلى الأحادى الموضوع فيه.

(4) Jac Bed Leb 206 = جيورج ياكوب: حياة البدو العربية القديمة.

(5) Jac Stud Qas 106 = ر. يعقوبى فى كتابها المشار غليه فيما سبق.

خاص بنشيد الأناشيد^(١). بل بقصيدة الحب المصرية القديمة أيضًا^(٢). ويبدو لي أن التطابقات في التفصيلات التي تتعلق كلها تقريبًا بالوصف الطبيعي والأخلاقى للمرأة، تبين على الأكثر أن هذه الحضارات كان لها نموذج مشترك للمرأة^(٣)، وبالكاد أنه قد وجب وجود قصيدة حب مستقلة قبل النسيب.

وعلى الرغم من نقض الأدلة على وجود قصائد حب مستقلة قبل نشوء القصيدة يفترض أن تلك القصائد قد وجدت لما كانت الأجزاء الأخرى للقصيدة أيضًا/ موجودة بوصفها وحدات مستقلة في الأصل. وبينما يمكننا هناك أن نُكوّن بناء على قطع مروية تصورًا محددًا عن المضمون فإننا لا يمكننا في حالة شعر الحب أن نستنتج إلا من القصيدة. ولا ترد أبيات الحب في القصيدة في النسيب فقط، بل في الفخر أيضًا، حين يتفاخر الشاعر بمغامراته في الحب. تشترك كلتا المجموعتين في شيء واحد: وهو أنها تتحدث عن حب مضى فقط^(٤).

(1) جيورج ياكوب G. Jacob: Das Hohe Lied auf Grund arabischer und anderer Parallelen von neuem untersucht, Berlin 1902 (نشيد الأناشيد بُحِثَ من جديد بناءً على موازيات عربية وموازيات أخرى).

(2) Lich Nas 94-96 = مقال ليشتر في النسيب (انظر هامش ١).

(3) ينعكس هذا النموذج أيضًا فيما يقال في قائمة ساسانية للخواص السنوية التي كان ينبغي أن يختار الملوك الفرس وفقًا لها خطيباتهم. ولما لم ترو هذه القائمة إلا لدى كتاب عرب (كتاب الأغاني والطبري) فإنه يغلب الظن الذي عبر عنه ليشتر في مقاله عن النسيب ص ٨٩، أن القائمة قد جردت بشكل معكوس من النسيب - كيف يمكن أن يتشابه شعران ليس مضمونيا فحسب، بل من الناحية الشكلية أيضًا في إطار شروط ثقافية اجتماعية قابلة للمقارنة، لا يُظهران أى قرابة جينية، ولا أية إمكانية من إمكانات التأثير، قد بينه جونستون T. M. Johnstone في: Nasīb and Mansongur. JAL 3 (1972), 90-95 بمقارنة النسيب العربى بالمنسونجور الأيسلاندى القديم.

(4) صارت آمال الحب ومخاوفه التي لا ترد إلا في قصيدة الغزل موضوع القصائد. ويمكن أن نجد البدايات الأولى لآمال المستقبل في الواقع في الشعر العربى القديم، حين تساءل الشاعر لو أن ناقته أعادته إلى المحبوبة. فقد واصل حاجب بن حبيب بعد نسيب في بيتين (الترجمة فيما يأتى ص ٩٢، ٩٣) (المفضليات ١١١ م ٣) قوله:

هَلْ أَبْلَغْنَهَا بِمَثَلِ الْفَحْلِ نَاجِيَةً عَنِّي عُدَاْفَةً بِالرَّحْلِ مَذْعَانِ

ومع ذلك فبينما في الفخر يكون الحديث عن حب تم. ولا يخشى الشاعر من تصويره في مواقف ماجنة، يغلب في النسيب جو الاكتئاب، أما أشهر مثال على أبيات الحب في أثناء الفخر فهي أبيات من معلقة امرئ القيس، تقدم^(١) هنا في ترجمة حرة للغاية، ومعتمدة بشكل جزئي على نص آخر، للشاعر الألماني الكبير، جوته^(٢) (آفارت: العقد الثمين في دواوين الشعراء الجاهليين ٤٨ / ١٩٨، وتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم لديوان امرئ القيس ٩ / ١ - ١٩، وترجمة جاندز لمعلقة امرئ القيس ٢١ - ٣٤):

Allein nicht ewig. ¹¹ Wie viele Tage hast du
nicht in süßem Umgang mit den Schöne(n)
zugebracht. Doch keinen so süß als die
Stunden am Teiche Darat Juljul.
Ja immer werd ich mich des festlichen aanblicks erfreu(en)
Da ich die schönen Töchter im Bade zusam(men) fand.
Sie zürnten über den Unverschämt(en) und
Versöhnt(en) ihn und schlachtet(en) mein Junges
Camel da Speise gebrach und hohlten guten
Wein von meinem Sattel.
Geschäftig waren die Mädchen und halfen
einander bis Abend. Bereiteten d's Fleisch
und das köstliche Fett wie Franzen
von weiser fein gewobener Seide.
Sie waren fröhlich und dachten nicht daß sie
die Bürde des Thieres mit sich schleppen sollten.
An dem glücklichen Tage nahm mich die
Jungfrau die Schön(e) Onaiza mit aufs
Camel. sie rief weh mir du wirst
mich zwingen auch zu FUSE zu gehn.
Der Sattel bog sich über von unsrer
Last O rief sie Amriolkais steig herab
mein Thier kommt um.

ويشبه ذلك زهير (تحقيق آفارت للقصائد الستة ٧ / ١٠، وتحقيق لندبرج لديوانه ١٢٥، ١٠، وتحقيق أحمد ذكي العدوي للديوان ١٦٨، ١، وترجمة ريناته يعقوبي ٥٠)، والخطيئة، تحقيق جولدتسيهر لديوانه ٩ / ١٠. وجعل الشاعر المخضرم الشماخ المحبوبة تبلغ السلام (ديوانه بتحقيق صلاح الدين الهادي ٢٢ / ١٤، ومقالة جابر حول الأوزان الإيامية المزدوجة العربية القديمة ٤٨ / ١٤).

(1) J.W.V. Goethe: West-östliche Divan. 3. Paralipomena, Berlin 1952, 77, 78 ديوان

جوته الذي ترجمه د. عبد الغفار مكاوي باسم (الديوان الشرقي للمؤلف الغربي).

(2) أريد أن أبكى من أجل المحبوبة المذكورة في النسيب.

الفصل السابع: أجزاء القصيدة

von ihres Jahnungs Sorge dringend ab
 Sie gab mir nach und hub das Kind,
 Ganz leise von der Brust wo es
 Mit Amuletten wohl behangen schlief.
 Und wenn es dann zu ihren Häupten schrie
 Da wandte sie des schönen Körpers Hälfte
 Voll mütterlicher Sorg ihm zu
 Allein die andre Hälfte entzog sie nicht
 Dem liebevollen Drucke des umarmenden.
 Wie reizend war der Tag als mich Fatima
 Auf eines sandgen Hügels Gipfel erst verwarf
 Sie schwur und sie betheuerte den Schwur zu halten.
 Fatima sagt ich weg mit dieser Strenge
 Hast du auch gleich beschlossen fliehn
 Besinn(e) dich.
 Und ist mein Wesen me(ine) Art dir ungefällig
 Zerrei auf einmal den Mantel meines Herzens
 und trenn es von der Lieb zu dir.

أما النص العربي فهو (*):

ولا سيما يومَ بدارةٍ جُلجلِ	ألا ربَّ يومٍ صالحٍ لك منهما
فيا عجبى لرحلها المتحمّل	ويومَ عقرتُ للعذارى مطيتى
وشحم كهذاب الدّمقس المُقتل	فظل العذارى يرتمين بلحمها
فقلت لك الويلاتُ إنك مُرجلى	يوم دخلت الخدرَ خدرَ غُيزةٍ
عقرتَ بعيرى يا أمراً القيسِ فانزلِ	تقول وقد مال الغبيطُ بنا معا
ولا تبعدينى من جنالك المَعْلَلِ	فقلتُ لها سبرى وأرخى زمامه
فاليستها عن ذى تمائمٍ مُحولِ	فمثلكُ حُبلى قد طرقتُ ومُرضع

(*) جمعت هنا بين النصين الألماني والعربي، لأن النص الألماني نص إبداعى لشاعر الألمان العظيم (جوته)، يوازى النص العربى فى المعنى، وهو ليس ترجمة حرفية له، وحتى يستمتع القارئ بالنصين معاً. (المترجم)

إذا ما بكى من خلفها انصرفت له بشقٍ وتحتى شفقها لم يُحوّل
ويوماً على ظهر الكثيب تعدّرت على وآلت حلفاً لم تحلّل
أفاطم مهلاً بعض هذا التّدلّل وإن كنت قد أزمعت صرّمي فأجملّي
أغرّك منى أن حُبّك قاتلى وأنك مهما تأمرى القلب يفعل
فإن تك قد ساءتلك منى خليقة فسلى ثيابى من ثيابك تُسلى

تتكيف هذه الأبيات كلية مع نغمة سائر أوجه الفخر بحيث يمكن أن يُفسر نشوءها داخل هذا الضرب بوجه عام، ولا يحتاج إلى أن تُفترض قصائد مستقلة من هذا النمط خارج الفخر. وفي مقابل ذلك توجد الأبيات الحزينة للنسيب في البداية منعزلة في القصيدة. ولذلك فلاحتمال معها أكبر قليلاً من أنها كانت فيما مضى قصائد مستقلة.

وعلى النقيض من أوجه النسيب في الفخر التي يمكن أن توصف بحق بأنها شعر شهوانى^(*) الباعثُ الرئيسى/ للنسيب وهو ألم الحب. ومن ثم فمن المضلل أن يُوصف النسيب أحياناً بأنه مقدمة شهوانية للقصيدة^(١). في الصدارة يقع الحزن لفقد الحبيبة^(٢).

(*) المقصود بوصف (شهوانى) اللذة أو المتعة الحسية.

(1) نَبّه إلى ذلك أيضاً جب في Gibb Ar Lit g 30 = كتاب جب ولنداو: تاريخ الأدب العربى Arabische Literaturgeschichte Zürich 1968.

(2) جعل الجانب السلبي للنسيب هامورى (Hamori) الذى يعد القصيدة تعبيراً صار طقسياً للتوازن بين Kenosis (بمعنى التفريغ) و Plerosis (الامتلاء)، يسكن النسيب في جانب التفريغ.

فالمرأة رمز لحركة لا إرادية تجاه الفراغ عبر الزمان، والبعر حركة إرادية تجاه الفراغ عبر المكان" (Ham Art 19) = كتاب هامورى: On The Art of Medieval Arabic Literature (حول طريقة الأدب العربى الوسيط)، أما مولر في Mül Lab 41 فيجعل النسيب بوصفه اللاواقع، اللاشئ المتجلى، فقد الواقع في مقابل امتطاء البعر بوصفه إعادة صلة بالواقع.

وفي رأى ريناته يعقوبى نُظِّم مضمون النسيب، وهو ألم الحب وذكرى الحبيب ووصفها، في بواعث أُطرية مختلفة، يمكن في داخلها أن يظهر مرة أخرى في أماكن مختلفة. ويعبر الشاعر أحياناً عن ألمه في الحب أيضاً دون أن يدخله في موضوع إطار. أما البواعث الأُطرية فهي^(١):

(أ) يوم الفراق: يشهد الشاعر رحيل القبائل إلى منزل الربيع المشترك، ومن ثم الانفصال عن المحبوبة، وودى به ألم الفراق إلى تذكر جمالها مرة أخرى، بل وغدرها أيضاً.

(ب) مرور القافلة: يرى الشاعر في أثناء ركوبه قافلة مع طعائن النساء، فيتساءل هل مرت هناك بمحبوبته؟

(ج) مظهر (أو طيف) الخيال: يرقد الشاعر مؤرقاً ليلاً وسط رفاقه في الرحلة النائمين حيث تظهر له صورة محبوبته البعيدة (خيال) بجمالها.

(د) الشكوى (البكاء) عند الأطلال: يصادف الشاعر في الصحراء منزلاً دارساً (أطلال)، ويعرف أنه محل مجلس سعيد منصرم مع المحبوبة، ويستسلم لذكريات حزينة. ويمكن أحياناً أن ترد هذه البواعث الأُطرية في الوقت ذاته في النى، كما في معلقة لييد: الأطلال ويوم الفراق. ويُذكر في البواعث الأُطرية في الغالب اسمُ المحبوبة وسلسلة من أسماء الأماكن. وفي باعث يوم الفراق تشير إلى أين ترحل المحبوبة.

/ ويذكر مع مظهر صورة الحلم بالمحبوبة إما المكان الذى سلبت فيه المحبوبة من الشاعر سكون الليل. وإما وصف رحلتها. فإذا شكى (بكى) الشاعر عند مضاربها المهجورة فإن موضعها يُذكر^(٢).

(1) Jac Stud Qas 14-15 = كتاب رناته يعقوبى السابق استناداً إلى لتشتتتر وبلوخ.

(2) حول تفسير أسماء الأماكن بأنها طرق الرسول، انظر ما سبق ص ٨٢، وحول عملية اشتقاق أسماء الأماكن، انظر ما يأتى ص ١٥٨ من الأصل، وحول مضمونها الحقيقى، انظر ما يأتى ص ١٧٨-١٧٩ من الأصل أيضاً.

(أ) الباعث الإطاري ليوم الفراق، الذي يعرض لنا في نسيب قصيدة علقمة التي استشهد بها فيما سبق، لم يكن أشيع باعث إ"ارى للنسيب، إذ إنه لما كانت المحبوبة لديه ما تزال بادئ الأمر موجودة، ومن ثم يستطيع الشاعر أن يتحدث معها، وقعت هنا أغلب الحوارات مع المحبوبة. ويستطيع الشاعر أن يؤاخذها على غدرها، ويفعل ذلك بخاصة كأنه يحاول أن يقنع المحبوبة من خلال الفخر بأنه مرغوب باستمرار.

ولما كانت قصائد الفخر المستقلة في الغالب تضمن خطابًا إلى المحبوبة: "لم تدر ليلي أنى..)، فقد قُدِّم هنا انتقالٌ منطقي، إذا ما توالى ببساطة النسيب والفخر. وهكذا لعله في زمن ما حين شكل الفخر أو مدح القبيلة أهم موضوع في خاتمة القصائد، كان تصوير يوم الفراق في النسيب، على الأقل لدى الشعراء الذين سعوا إلى ربط منطقي لأجزاء القصائد، هو الأشيع كما يبين الإحصاء. (عشر حالات من ٥١ قصيدة من دواوين الشعراء العرب القُدمى (الجاهليين) الستة التي حققها ألفارت (f) (Ahlw Div) بدأت بالنسيب)^(١). أما أن الأمر قد تعلق في هذا الربط للفخر بباعث يوم الفراق، بوسيلة فقط لتركيب القصائد تركيبًا منطقيًا وليس حول استعادة المحبوبة حقيقة، فقد قيل (فيما سبق ص ٨١): الإخفاق الأساسي في استعادة المحبوبة يبين أن المحبوبة لم تكن آخر الأمر إلا مشجبًا للفخر.

ويبدو هذا الربط أكثر منطقية حين يلقي الشاعر الضوء على قدراته الشهوانية في مواجهة محبوبته. وكثيرًا ما بدأ الفخر إذن قبل أن يكون قد صَوَّر قدرات الشاعر في الحرب وفي محيط رفاقه الذكور في القبيلة، مع مغامراته الشهوانية، كما

(1) Jac Stud Qaş 27 = كتاب ريناته يعقوبى الذى سبقت الإشارة إليه.

(قصيدة ۱۱۲):

رَحَلْتُ سَمِيَّةَ غُدُوَّةَ أَجْمَالِهَا
 هَذَا النَّهَارُ بَدَالَهَا مِنْ هَمِّهَا
 سَفَهَا، وَمَا تَدْرِي سَمِيَّةٌ وَبِحَمَّا
 وَمَصَابِرُ غَادِيَّةٍ كَأَنَّ تَجَارَهَا
 قَدِيتُ رَائِدَهَا، وَشَاةَ مُحَاذِرِ
 فَظَلْتُ أُرْعَاهَا وَظِلَّ يَحُوطُهَا
 فَرَمَيْتُ غَفْلَةً عَيْنَهُ عَنْ شَاتِهِ
 حَفِظَ النَّهَارَ وَبَاتَ عَنْهَا غَافِلًا
 غَضِبِي عَلَيْكَ فَمَا تَقُولُ بَدَالَهَا
 مَا بِأَلْهَا بِاللَّيْلِ زَالَ زَوَالُهَا
 إِنَّ رَبَّ غَانِيَّةٍ صَرَمْتُ وَصَالَهَا
 نَشَرْتُ عَلَيْهِ بُرُودَهَا وَرَحَالَهَا
 حَذَرًا يُقْلِلُ بَعِينَهُ أَغْفَالَهَا
 حَتَّى دَنَوْتُ إِذَا الظَّلَامُ دَنَا لَهَا
 فَأَصَبْتُ حَبَّةَ قَلْبِهَا وَطَحَالَهَا
 فَخَلْتُ لِمَصَاحِبِ لَذَّةٍ وَخِلَالَهَا

ولم ينسَ قيس بن الخطيم أن يذكر عند افتخاره أنه برغم كثرة خليلاته لم يتعدَّ مطلقاً على نساء محرمات عليه (ديوانه تحقيق كوالسكي وتحقيق السمراي ومطلوب وتحقيق ناصر الدين الأسد ١/ ٢-١):

وَيَا نَت فَا مَسَى مَا يَنَال لِقَاءَهَا
وَلَا جَارَةَ أَفْضَتْ إِلَى حَيَاءَهَا

وتعد ريناته يعقوبي^(٢) هذه الصور جزءاً من النسيب على الرغم من أنه تركز

(1) أمثلة أخرى لدى Licht Nas 39 = مقال ليشتنشتتر: النسيب في القصائد العربية القديمة (راجع هامش (1)).

(2) Jac Stud Qaş 47-49 = كتاب ريناته يعقوبي الذي سقت الإشارة إليه.

على علاقات بالفخر أيضًا، التي تتضح بوجه عام في تطابق صيغ الصدارة: ورُبَّ، أو وقد. وأرغب أن أعد هذه الصور من الفخر وبخاصة أنها تظهر أحيانًا أيضًا في الفخر منفصلةً عن النسيب. فقد كانت المحاولة الناجحة لربط النسيب والفخر في القصائد ربطًا منطقيًا، تلك التي غاب فيها وصف البعير.

ووجدت إلى جانب ذلك أيضًا حالات لم يُربط فيها يوم الفراق بالفخر، بل بموضوعات أخرى أو يتقدم على الفخر باعث إطارى آخر. وكانت تلك أنماط نشأت من جهة التطور قبل الأنماط ذات الربط.

/ ويمكن أن تذكر الآن من وجهة نظر انتظام يوم الفراق في القصيدة ككل، الموضوعات المفردة التي يمكن أن يركب منها، في تتابع آخر إلى حد ما:

١- حان الوداع (يتقدم).

٢- الاستعدادات للرحلة.

٣- رحيل القوافل.

٤- توارى الظعائن بعيدا.

٥- طريق الرحلة.

٦- بكاء الشاعر.

٧- وصف المحبوبة^(١).

ويضم نسيب علقمة المستشهد به فيما سبق الموضوعات: ١، ٢، ٣، ٦، ٧، ويمكن أن يورد هنا أيضًا نسيب يوم الفراق لعبيد بن الأبرص الذي يصف بالتفصيل طريق الرحلة بوجه خاص الغائب لدى علقمة (ديوان عبيد بن الأبرص وديوان عامر بن الطفيل، تحقيق وترجمة تشارلز ليال، كيمردج ١٩١٣، ٢٢/١-٨، ١١-١٧):

(1) Jac Stud Qaş 30 = كتاب رلياته يعقوبى السابق.

بان الخليط الأولى شاقوك إذ شحطوا وفي الحدوج مهأ أعناقها غيط
ناطوا الرعاث لمهوى لو يزل به لا ندق دون تلاقى اللبّة القرط
هل الليالي والأيام راجعة أيام نحن وسلمى جيرة خلط
إذ كلنا ومق راض بصاحبه لا يتغى بدلاً فالعيسش مغتبط
والشمّل مجتمع ما اعتاقه قدم والدهر منه على الحيف والفرط
عهدي بهم يوم جزع القاع من رمق والصفح قد زال بالأحداج والغبط
والعيس مدبرة تهوى باركها كأنهن نعام نُفر مُعط

...

وعن أيامها الأطواء مسعدة وقد شارفوا فرج الأوتاد أو وسطوا⁽¹⁾
روض القطا من جنوب السدر من خيم فالمختبى فأجازوا الدوا أو هبطوا
يجتاب مهممة يهماء صملقة سكن الخلائق حاذى الأدم مغبط
مشمّر خلق سرباله مشق قاذورة فائل مغذمر قطط
يكلّف القول منها كل ناجية بعد الهجير / يارقال، ويلتبط
فظلت أثبعهم عينا على طرب إنسانها غرق في مائها معط
وكل مجتمع لأبد مفترق وكل ذى غمر يوماً ليغتبط

(يعقب ذلك الفخر)

وقد رأى الشعراء في غدر المحبوبة السبب في الانفصال، ولذا يشتكى زهير
بن أبي سلمى قائلاً (تحقيق ألفارت لدواوين الشعراء الستة الجاهليين ٩ / ٢-٣،
لاند برج

(1) أو هل "فرح الأوتاد اسم لمكان؟

تحقيق ديوان زهير Ii بشرح الأعلام ١١٤، ٢٢-١١٥، ١٢، وتحقيق أحمد زكي العدوى لديوان زهير ٣٣، ٨-٣٤، ٨، وترجمة ياكوب في مقالته (قصيدة ٤٠):

وفارقتك يرهن لافكاك له يوم الوداع فأمسى الرهن قد غلقا
وأخلفتك ابنة البكرى ما وعدت فأصبح الحبل منها وأهنا خلقا

وكثيراً ما كان عمر الشاعر هو الذى يدفع المحبوبة إلى هجرانه (انظر ما سبق ص ٨٠ من الأصل). وثمة مثال نموذجي لهذه القصائد لصناديد كبار (مُعَمَّرِينَ)، اشتكوا أمام خليلاتهم بادئ الأمر تولى شبابهم ليسبحوا في ذكرى رجولة مضت، هو لامية الشاعر الهذلي أبي كبير (عامر بن الحليس) الذى أدرج موضوع الماضي في نهاية الفخر مراراً بيت حكمة^(١). وهكذا يمكن بسهولة أن يلحق الفخر دفاعاً عن النفس بلوم المحبوبة. ومن ثم تظن رباته يعقوبى^(٢) أن هذا الباعث قد استقر في الأصل في الفخر، ومن هناك نُقل إلى الباعث الإطاري للوداع. ويتضح هنا أيضاً في كل الحالات أنه قد كان من الأسهل على شاعر الفخر أن يربط النسب والفخر بالباعث الإطاري للرحيل ربطاً منطقيًا.

وكان نادرًا جدًا أن يوجد الذى أنهى من تلقاء نفسه علاقته بالمحبة^(٣). فقد

(1) Hud E Far, S. 1069- 1080 = كتاب شرح أشعار الهذليين، صنعة السُّكْرَى، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، ومحمد محمود ذاكراً، وترجمة بايراكتارفيتش F. Bajraktarevič : لامية أبي كبير الهذلي في مجلة: JA 203 (1923), 59- 115.

البيت الذى يقصده في لامية أبي كبير هو:

فإذا وذلك ليس إلا حينه وإذا مضى شئ كأن لم يُفعل (المترجم)

(2) Jac Stud Qas, 41 = كتاب رباته يعقوبى الذى سبقت الإشارة إليه.

(3) ويظن جرونيباوم في مقالته حول تاريخ الشعر العربي القديم في مجلة Orientalia Ns 8 (1939) ص ٣٣٣-٣٣٧ أن هذه الصيغة للوداع تطور متأخر أعلن عن نفسه لدى علقمة، ولكنه بلغ أولاً في عصر الوثنية المتأخرة النضج. ويمكن إثباته بوضوح لدى المسيب وكثيراً لدى الأعشى.

أرَحَلْتُ مِنْ سَلَمَى بِغَيْرِ مَتَاعٍ	قَبْلَ الْعُطَاسِ وَرُغْتَهَا يَوْدَاعٍ
مَنْ غَيْرِ مَقْلِيَّةٍ وَإِنْ حَبَالِهَا	لَيْسَتْ بَارِمَامٍ وَلَا أَقْطَاعٍ
إِذْ تَسْتِيكَ بِأَصْلَتِي نَاعِمٍ	قَامَتْ لِتَفْتَنَهُ بِغَسِيرِ قِنَاعٍ
وَمَهَا يَرِفُ كَأَنَّهُ إِذْ دُقَّتْهُ	عَانِيَّةٌ شُجَّتْ بِمَسَاءٍ يَرَاعٍ
أَوْ صَوَّبَ غَادِيَةَ أَدْرَثَهُ الصَّبَا	يَبْزِيلُ أَزْهَرَ مُذْمَجٍ بِسَيَاعٍ
فَرَأَيْتُ أَنَّ الْحُكْمَ مَجْتَنِبَ الصَّبَا	وَصَحَوْتُ بَعْدَ تَشْوُقٍ وَرُوعٍ

(يعقب ذلك وصف البعير)

وإلى جانب تحميل المحبوبة الذنب والفراق ناتج عن قرار لها ينظر الشاعر أحياناً إلى الفراق ببساطة ايضاً على أنه قدر. وقد أشير إلى هذا في البيت الأخير من نسيب عبيد بن الأبرص (انظر ما سبق ص ٩١ من الأصل). وصدق مثل ذلك حين أعلن عن الفراق من خلال نُذْرِ شؤم. وكان أشيع رسول له سوء الحظ (الشؤم) هو غُرَابُ الْبَيْنِ. وقد وصفه عنتره قائلاً (تحقيق ألفارت لدواوين الشعراء الستة الجاهليين ١٣ / ١-٢، وترجمة رنباثة يعقوبى فى كتابها عن شعرية القصيدة العربية القديمة ٢٩):

ظَعَنَ الَّذِينَ فِرَاقَهُمْ اتَوَقَّعُ	وَجَرَى بَيْنَهُمُ الْغُرَابُ الْأَبْقَعُ
خَرِقُ الْجَنَاحُ كَانَ لِحْيَ رَأْسِهِ	جَلَمَانِ بِالْأَخْبَارِ هَشٌّ مُوَلَّعُ
فَزَجَرْتُهُ أَلَا يُفَرِّخُ عُشَّهُ	أَبْدًا وَيُصْبِحُ وَاحِدًا يَتَفَجَّعُ

ويمكن أن يوصف الأمر أيضاً بأنه قدرى، حين تُكره دسائس الوشاة على

الفراق^(١)، أو لكونه نتيجة لذيوع سر الحب. وقد اجتمع كلا الباعثين في نسيب حاجب ابن حبيب الآتي المكون من سطرين شعريين (المفضليات ١١١ / ١-٢):

اعلنتُ في حُبِّ جُمْلٍ أَىَّ إعلان وقد بدا شأنها من بعدِ كتمان
وقد سعى بيننا الواشون واختلفوا / حتى تجنّبُها من غيرِ هجران^(٢)

بيد أن هذين الموضوعين لم يشغلا مساحة واسعة إلا في شعر الغزل الحجازي والعباسي.

(ب) باعث القافلة المارة، التي يتساءل الشاعر عند رؤيتها، هل فيها محبوبته، كان نادرًا نسبيًا. وقد أُلّف بين ملامح يوم الفراق الذي راقب فيه الشاعر قافلة أيضًا، ولامح الوقوف عند مكان خيمة المحبوبة المهجور. وهنا كما هي الحال هناك يستطيع الشاعر أن يخاطب أخلاءه^(٣). أريد أن أقدم مطلع قصيدة عبيد بن الأبرص فقط مثالاً: (ديوانه، تحقيق ليال ١٠ / ١-٢):

تَبَصَّرْ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنِ سَلَكْنَ غَمِيرًا دُونَهُنَّ غَمُوضُ
وفوق الجمالِ الناعِجاتِ كَوَاعِبُ مَخَامِيسُ أَبْكَارٍ أَوَانِسُ بَيْضُ
وَبَيْتِ عَزَارَى يَرْتَمِنُ بِجَذَرِهِ دَخَلْتُ وَفِيهِ عَانِسُ وَمَرِيضُ

(ج) الباعث الإطاري لصورة الحلم بالمحبوبة، الذي يزور الشاعر في منزله الليلي في الصحراء، لم يكن شائعًا أيضًا بصورة مفرطة. وربما يرجع ذلك في رأي رنياه يعقوبي^(٤) إلى أنه من الممكن بسهولة إلى حد ما بعث ألم الحب فيه، إذ

(1) Jac Stud Qaş. 40-41 = كتاب رنياه يعقوبي عن شعرية القصيدة العربية القديمة.

(2) يعقب ذلك وصف للبعير، تُرجم منه في هامش ٩ السابق البيت الأول.

(3) Blo Qaş. 127 = مقالة بلوخ (قصيدة).

(4) Jac Stud Qaş. 35 = كتاب رنياه يعقوبي عن شعرية القصيدة العربية القديمة.

تعود إليه المحبوبة، وإن كان ذلك في الخيال فحسب. ويبين المثال الثانى من الأمثلة المستشهد بها فيما يأتى باستمرار أن الشعراء يمكنهم أن يثيرواها أيضًا إلى موضوع ألم الحب الذى بُعث من جديد. وبالنسبة لبلوخ^(١) الذى يفسر القصيدة بأكملها بأنها قصيدة رحلة كان باعث الخيال هو قصيدة استرخاء، إذ اشترطت دائمًا أن الشاعر رقد فى مكان استراحة وسط صحبه النائمين.

أما الموضوعات المفردة لل باعث الإطارى هذا فهى:

- ١- يرقد الشاعر مؤرقًا وسط صحبه النائمين.
- ٢- صورة الحلم (الخيال) تظهر له.
- ٣- بُعد سكن الحبيبة عن منزل الشاعر، مخاطر الطريق.
- ٤ / - إعادة بعث ألم الفراق.
- ٥- وصف المحبوبة^(٢).

ترجع الأبيات الآتية إلى طرفة بن العبد (تحقيق ألفارت لدواوين الشعراء الستة الجاهليين ٥ / ٨٤، وتحقيق سليجسون لديوان طرفة بشرح الأعلام الشنتمرى ٢ / ٤-٨، وترجمة ريناته يعقوبى فى كتابها شعرية القصيدة العربية القديمة ٣٥، ٣٦):

أرَّقَ العَيْنَ خَيَالٌ لَمْ يَقْرُ	طافَ والرَّكْبُ بصحراءٍ يُسْرُ
جَازَتْ البَيْدَ إِلَى أَرْحُلِنَا	أَخِرَ اللَّيْلِ بِسَيْفُورٍ خَلُرُ
ثُمَّ زَارْتَنِي وَصَحْبِي هُجَّعُ	فِي خَلِيطٍ بَيْنَ بُرْدٍ وَنَعْمِ
تَخْلُسُ الطَّرْفَ بَعِينِي بُرْغُزِ	وَبَخْدَى رَشْأِ أَدَمَ غُرُ

(1) Bol Qas, 128 = مقالة بلوخ السابقة.

(2) Jac Stud Qas, 37 = كتاب ريناته السابق.

ولها كَشْحًا مَهَاةٌ مُطْفَلٌ تَقْتَرِي بِالرَّمْلِ أَفْنَانَ الزَّهَرِ

(يستأنف وصف المحبوبة)

وتبدأ قصيدة الشاعر المخضرم سويد بن أبي كاهل اليشكري بوصف
المحبوبة ثم يمضي قائل (المفضليات ٤٠/٨-١٢، ١٦-١٧):

هَيَّجَ الشُّوقَ خَيَالٌ زَائِرٌ مِنْ حَبِيبٍ خَفِرَ فِيهِ قَدْعُ
شَاحِطٍ جَازٍ إِلَى أَرْحُلِنَا عَصَبَ الْغَابِ طُرُوقًا لَمْ يُرْعَ
أَنَسَ كَانَ إِذَا مَا اعْتَادَنِي حَالَ دُونَ السُّنُومِ مَنْى فَاْمْتَنَعَ
وَكِذَاكَ الْحُبُّ مَا أَشْجَعُهُ يَرْكَبُ الْهَوْلَ وَيَعْصِي مَنْ وَزَعُ
فَأَبَيْتُ اللَّيْلَ مَا أَرْقُدُهُ وَيَعِينُنِي إِذَا نَجْمٌ طَلَعَ

(يعقب ذلك ثلاثة أبيات في وصف الليل)

فَدَعَانِي حُبٌّ سَلَمَى بَعْدَمَا ذَهَبَ الْجِدَّةُ مَنْى وَالرَّيْعُ
خَبَّلْتَنِي ثُمَّ لَمَّا تُشْفَى فَفَوَّادِي كُلِّ آدِبٍ مَا اجْتَمَعَ

(يعقب ذلك بيتان في وسائل سلمى في الإغراء، ثم الفخر).

(د) الباعث الإطاري الأكثر شيوعاً في النسيب كان البكاء عند الآثار المتخلفة
عند مكان خيمة المحبوبة (الأطلال). فمن ٥١ قصيدة فيها نسيب، وهي التي
وردت في الدواوين الستة للشعراء العرب القدامى (انظر ما سبق ص ٨٨ م
الأصل)، يوجد فيها ٣٥ مرة بكاء على الأطلال^(١). أما الأقل شيوعاً فهو البكاء
على الأطلال في المفضليات. / فقد ذُكِرَت الأطلال في ٢٣ قصيدة من ٥٣ قصيدة

(١) السابق ص ٢٢.

فيها نسيب^(١). ومن المؤكد أن الباعث الإطاري - الأطلال لم يكن شائعاً في البداية هكذا. الأرجح أنه قد أمكن أن يزداد الشيوع لما غلب أن يأتي الشاعر على أساس مكانته الاجتماعية المتغيرة لما صار شاعر البلاط، بمدح جَوَاد جزءاً أخيراً في القصيدة، لأنه بواسطة الأطلال - النسيب من الأسهل أن تتكون القصيدة كوحدة منطقية: البعير الذي يوقفه المرء بادئ الأمر عند الآثار الدراسية حتى يستسلم للذكرى، قد نُحَى عن الآثار، وبذلك يوصل الشاعر إلى الممدوح^(٢). وعلى الرغم من أنه ما يزال في البداية محدوداً في شيوعه، فمن الجائز أن يكون باعث الأطلال قديماً للغاية، إذ أنه قد عكس خبرة حقيقة بحياة البدو. فتخبر نقوش صفوية عن أن المرء قد عثر على آثار أصدقاء وأقارب وشعر بالحنين والحزن (انظر ما سبق ص ٣٨ من الأصل). كانت أبيات الأطلال - النسيب المبكرة ما تزال حرة، يمكن أن تؤلف مع الأجزاء الأخرى للقصائد، ولا سيما حين يُتخلى كليةً عن بناء منطقي للقصيدة.

ويمكن للباعث الإطاري - الأطلال أن يتضمن الموضوعات المفردة الآتية، التي لم يثبت تابعها دائماً:

١- معرفة المكان.

٢- نداء المحبوبة والسؤال عنها.

٣- ذهاب الآثار وأسبابه:

(أ) استمرار الزمان المنصرم.

(ب) تأثيرات مناخية (المطر والريح).

٤- الإقفار (الوحش بدلاً من الإنسان).

(1) Ham Art 17 = كتاب هاموري الذي سبقت الإشارة إليه (هامش ١٣).

(2) Jac Stud Qas, 104 = كتاب ريناته يعقوبى المذكور كثيراً.

٥- بكاء الشاعر.

٦- وصف المحبوبة^(١).

أدرجت مضامين كحزن الشاعر ووصف المحبوبة^(٢) في الباعث الإطاري - الأطلال، مثلما في الباعث الإطاري ليوم الفراق والخيال. وفي الواقع تراجع وصف المحبوبة هنا غالباً في مقابل الباعث الإطاري. إذ إنه لم يعد يستخدم في سياق إبلاغ القصيدة في مدح الجواد^(٣). ويمكن أن يُقدم هنا جزء الأطلال من معلقة لبید، / الذي يضم عددًا من الموضوعات المذكورة آنفاً (شرح ديوان لبید، تحقيق إحسان عباس ٤٨ / ١-١٠، وترجمة مولر في (أنا لبید، وهذا هدفي ٣٢):

عَفَثَ الدِّيارُ: مَجَلُّها فَمَقامُها	بِمَنى، تَأَبَّدَ غَوْلُها فَرِجامُها
فَمَدافِعُ الرِّيانِ عُرِّيَ رَسْمُها	خَلَقًا، كما ضَمِنَ الوُحى سِلامُها
دَمَنٌ، تَجَرَّمَ بَعْدَ عَهْدِ أنيسِها	حِجَجٌ، خَلَوْنَ: حَلالُها وحَرامُها
رُزِقَتْ مَراييعُ النجومِ وصَابِها	وَذُقُ الرِّواءِ: جَوْدُها فَرِهامُها
مِن كُلِّ ساريةٍ وِغادٍ مُذجِنٍ	وعَشيّةٍ، مُتَجابِبٍ إِرْزامُها
فَعَلّا فُرُوعُ الأيْهُمانِ وأَطفَلَتِ	بالجَهْلَتينِ ظِباؤُها ونِعامُها
والعينُ ساكنةٌ على أَطلائِها	عُودًا تَأَجَّلَ بالفَضاءِ يَهاُمُها
وَجَلّا السُّيولُ عن الطُّلولِ كأنْها	زُبُرٌ تُجِدُّ مُتَوْنِها أَقلامُها
أَوْ رَجَعُ وِاشمَةٍ، أَسِفٌ نُؤورُها	كَفَفًا تَعَرَّضَ فوْقَها وشامُها

(١) السابق ص ٢٧.

(٢) الأخير على سبيل المثال في قصيدة الأعشى (انظر ما سبق ص ٧٥).

(٣) من المؤكد أنه ليس ضروريًا مع قصائد المدح المناقشة تلك أن يفترض الضياع المتأخر لوصف المحبوبة من خلال رواية سيئة، كما فعل ليشتنشتر في مقالته عن النسيب في القصيدة العربية القديمة ص ٣٧.

فوقفتُ أسألها وكيف سألنا صمًا خوالد ما يبين كلامها؟

إلى هنا ينتهى الحديث حول البواعث الأثرية (مضمون النسيب، أى تصور مظهر المحبوبة وسلوكها تجاه الشاعر، وألم الحب، وأسباب الفراق، مثل الوشاة وعمر الشاعر يمكن أن تقدم فى مواضع مختلفة من البواعث الأثرية. وتضم الأبيات المترجمة أمثلة كافية إلى حد أنه لا يجب هنا أن أتناول المضمون مرارًا. غير أنه ثمة جانب من المضمون فقط يجب أن يناقش هنا. فقد قُدمت فى مواضع مختلفة فرصة على نحو عرْفى لتشبيهات خارجة عن الموضوع، زائدة عن الحاجة أو كما قالت ريناته يعقوبى تشبيهاً مستقلاً. وقد وفق الشاعر بواسطة التشبيه فى إدخال باعث جديد غير تابع أساساً للموضوع. واستقل التشبيه فى حدث قائم بذاته. ومن هذه الناحية يعد مصطلح "تشبيه مستقل" موفقاً للغاية. ولم توجد التشبيهات المستقلة فى النسيب فقط،/ بل فى أجزاء أخرى من القصيدة أيضاً. وما زال من الواجب الرجوع للحديث إليها داخل تصوير البعير (انظر ما يأتى ص ١٠٦-١٠٨ من الأصل). وفى قصيدة علقمة قارن (أو شَبَّه) ^(*) الشاعر عينه التى تفيض بالدموع بدلو اغترف به للبعير ماءً من بئر (انظر ما سبق ص ٧٢ من الأصل). وقال زهيرٌ ما يشبه ذلك (تحقق ألفارت لدواوين الشعراء الستة الجاهليين ٩/ ١٠-١٦، وديوان زهير، تحقيق لاندبرج ١١٧، ٤-١١٩، ٤، وديوان زهير، صنعة ثعلب، تحقيق أحمد زكى العدوى ٣٧، ١٤-٤٠، وبشكل جزئى ترجمة Camhist ArtL it = تاريخ (كمبردج) للأدب العربى: I الأدب العربى حتى نهاية العصر الأموى ٥١):

كَانَ عَيْنِي فِي غَرْبِي مُقْتَلَةً من النواضح نَسْقِي جَنَّةً سَحُوقًا

(*) يلاحظ هنا أنى استخدم المقارنة هنا بمعنى التشبيه، إذ إن الاستعمال الأول الأقرب إلى الألمانى، والثانى الأقرب إلى العربية.

تَمْطُو الرِّشَاءَ فَتَجْرِي فِي ثَنَائِهَا مِنْ الْمَحَالَةِ ثَقْبًا رَائِدًا قَلِقَا
لَهَا مَتَاعٌ وَأَعْوَانٌ غَدَوْنٌ بِهِ قَتَبٌ وَغَرْبٌ إِذَا مَا أُفْرِغَ انْسَحَقَا
وَخَلْفَهَا سَائِقٌ يَخْدُو إِذَا خَشِيَتْ مِنْهُ اللَّحَاقُ تَمُدُّ الصُّلْبَ وَالْعُنُقَا
وَقَابِلٌ يَتَغَنَّى كُلَّمَا قَدَرَتْ عَلَى الْعِرَاقِي يَدَاهُ قَائِمًا دَقَقَا
يُحِيلُ فِي جَذُولٍ تَحْبُو ضَفَادِعُهُ حَبُو الْجَوَارِي تَرَى فِي مَائَةٍ نُطْقَا
يَخْرُجْنَ مِنْ شَرِبَاتٍ مَاؤَهَا طَحِلٌ عَلَى الْجَذْوَعِ يَخْفَنَ الْغَمُّ وَالْغَدَقَا

ويحلو أن يشبه ريق المحبوبة بالخمير، واستغل الأسود بن يعفر هذا لوصف تخزين الخمير وبيعه (المفضليات ١٢٥ / ٩-٦، وترجمة جابر لقصيدتين للأعشى (166):

كَأَنَّ رِيْقَهَا بَعْدَ الْكَرَى اغْتَبَقَتْ صَرَفًا تَخَيَّرَهَا الْحَانُونُ خُرْطُومَا
سُلَافَةُ الدَّنِّ مَرْفُوعًا نَصَائِبُهُ مُقْلَسَدَ الْفَقْرِ وَالرِّيحَانِ مُلْثُومَا
وَقَدْ ثَوَى نِصْفَ حَوْلٍ أَشْهُرًا جُدُّا بِبَابِ أَفَانٍ يَبْتَارُ السَّلَالِيمَا
حَتَّى تَنَاوَلَهَا صَهْبَاءٌ صَافِيَةٌ يَرِشُو التُّجَارَ عَلَيْهَا وَالتَّرَاجِيمَا

وكان تشبيه المحبوبة بلؤلؤة أثيرًا للغاية، وقدم ذلك للشاعر الدافع لأن يصور الغواص الباحث عن اللؤلؤ ومهنته الخطرة. / وكما هي عند مقارنة الدموع بدول الماء والرق بالخمير انطلق الشاعر هنا أيضًا على نحو مألوف^(١) من تشبيه انتقائية، ثم استمر في تطوير الحدث الجديد مستقلاً كليةً عن موضوع المقارنة الأول. ومع ذلك ففي حدث الغواص المشهور للأعشى يبدو أن الشاعر

(١) هكذا المسيب (ديوانه بتحقيق جابر ٩ / ٤-١٧) وأبو ذؤيب (دواوين هذلية جديدة، تحقيق وترجمة يوسف هل ١١ / ١٨-٢٢)، وديوان الهذليين (تحقيق عبد الستار أحمد فراج ومحمود محمد شاكر ١٣٣، ١٨ / ٥-١٣٤، و ٢٢ / ٥).

يساوى بين جهود الغواص من أجل اللآلئ وجهوده الخاصة من أجل محبوبته. وصار هنا من المقارنة الانتقائية رمزاً يحافظ عليه عبر أبيات عدة^(١). تقول أبيات الأعشى (ديوانه بتحقيق جابر، وتحقيق محمد حسين ٨٠/٩-١٧):

كَأَنَّهَا دُرَّةٌ زَهْرَاءُ أَخْرَجَهَا	غَوَاصٌ دَارِينُ يَخْشَى دُونَهَا الْغَرَقَا
قَدْ رَامَهَا حِجَجًا مُذْ طَرُّ شَارِبُهُ	حَتَّى تَسْعَسَعَ يَرْجُوهَا وَقَدْ خَفَقَا
لَا النَّفْسُ تُؤَسِّسُهُ مِنْهَا فَيَتْرُكُهَا	وَقَدْ رَأَى الرِّغْبَ رَأَى الْعَيْنَ فَاحْتَرَقَا
وَمَارِدٌ مِنْ غَوَاةِ الْجَنِّ يَحْرُسُهَا	ذُو نَيْقَةٍ مُسْتَعِدٌّ دُونَهَا تَرْقَا
لَيْسَتْ لَهُ غَفْلَةٌ عَنْهَا يُطِيفُ بِهَا	يَخْشَى عَلَيْهَا سُرَى السَّارِينِ وَالسَّرَقَا
حِرْصًا عَلَيْهَا لَوْ أَنَّ النَّفْسَ طَاوَعَهَا	مِنْهُ الضَّمِيرُ لَبَالَى الْيَمِّ أَوْ غَرَقَا
فِي حَوْمٍ لُجَّةٍ آذَى لَهُ حَدَبُ	مِنْ رَامَهَا فَارَقَتْهُ النَّفْسُ فَاغْتُلِقَا
مَنْ نَالَهَا نَالَ خُلْدًا لَا انْقِطَاعَ لَهُ	وَمَا تَمْنَى فَاضْحَى نَاعِمًا أَنْقَا
تِلْكَ الَّتِي كَلَّفَتْكَ النَّفْسُ تَأْمُلَهَا	وَمَا تَعْلُقْتَ إِلَّا الْحَيْنَ وَالْحَرَقَا

لقد كانت القاعدة بوجه عام في الفترة العربية القديمة كلها أن النسيب المتكون من ألم الحب قد تصدر القصيدة. وكانت الاستثناءات نادرة للغاية وكان النسيب أحياناً لدى الشاعر الهذلي المخضرم أبي ذؤيب/ غير مقتصر على مطلع القصيدة، بل وُزِعَ عبر القصيدة تتقاطع مع موضوعات أخرى^(٢). ومع ذلك فإنه لم

(1) Dalg Asp Em A'shā 102 = مقالة دلجلش K. Dalgleish في مجلة JAL4: بعض جوانب معالجة العاطفة في ديوان الأعشى، و jac anf gaz 200 هامش ٧ = مقالة ريناته يعقوبى: R. Jacobi في مجلة IS 161: بدايات شعر الغزل العربى: أبو ذؤيب الهذلي، ويريدا. الطيب (cam Hist Ar Lit 51) أيضًا أن يعد في أبيات زهيرة المستشهد بها أنفأ، ألم الضفادع وخوفهم من الغرب رمزاً لألم الشاعر من الحب وغرقه في الدموع. وأنا أعد ذلك استنتاجاً بعيداً
(2) Jac Stud Qas 13-19 = مختصر يقصد به كتاب ريناته يعقوبى الذى سبقت الإشارة إليه.

يصنع بذلك مدرسة لأنه قد بدأت في زمن متأخر القصيدة العادية مع النسيب. أما إحلال موضوعات أخرى محل ألم الحب في النسيب فقد كان على العكس من ذلك تطوراً مهماً للقصيدة المتأخرة، بدأ في فترة عربية قديمة. وفي الواقع لم يعد يرجع الشعراء المتأخرون إلى الموضوعات البديلة المماثلة، التي كان قد أدخلها الشعراء العرب القدامى، بل إن التخفيف الذي كان قد وُجدَ في فترة عربية قديمة، قد يَسَّر التطور بشكل مؤكد.

وفي بادئ الأمر استأنفت تغييرات الموضوعات باعث النسيب، ولكنها أعطته مضموناً آخر. فقد بكى عبيد بن الأبرص مثل شعراء نسيب آخرين فوق الأماكن الخربة، ولكن الأمر لا يتعلق بسكن هجرته المحبوبة، بل مكان قبيلته التي أبعدتها وقائع حربية (ديوانه بتحقيق ليال ١ / ٦-١):

أَقْفَرُ، مِنْ أَهْلِهِ، مَلْحُوبُ	فَالْقُطَبَيَّاتُ، فَالذُّنُوبُ
فَرَاكِسٌ، فَتَغِيلُ سَبَات	فَذَاتُ فِرْقَيْنِ، فَالْقَلْبُيبُ
فَعَرْدَةُ فَقَفَا حَبْر	لَيْسَ بِهَا، مِنْهُمْ، عَرِيبُ
وَبَدَلْتُ، مِنْ أَهْلِهَا، وَحُوشًا	وَغَيَّرْتُ حَالَهَا، الْخُطُوبُ
أَرْضٌ، تُوَارِثُهَا شُعُوبُ	وَكُلُّ مَنْ حَلَّهَا مَخْرُوبُ
إِمَّا قَتِيلًا وَإِمَّا هَالِكًا	وَالشَّيْبُ شَيْنٌ، لِمَنْ يَشِيبُ

وعلى نحو مماثل لم يبك الأسود بن يعفر، شاعر في بلاط اللخمين، فوق منزل المحبوبة الحَرْبِ، بل فوق قصور اللخمين المتهدمة (المفضليات ٤٤ / ١-٧٧)، وهو هذا لم يحل ربط النسيب بالمحبة فحسب، بل أحال القصور محمل منزل البدوى أيضاً.

وبدأ راشد بن شهاب اليشكري، كما هي الحال في الخيال - النسيب بالأرق،

الفصل السابع: أجزاء القصيدة

ولى حثيثاً وهذا الشيب يطلبه
لو كان يُدركه ركضُ اليعاقب
أودى الشبابُ الذى مجدّ عواقبه
فيه تَلَدٌ، ولا لذات. للشيب

كان إحلال البكاء على العمر محل النسيب ما يزال باقياً في العصر العباسي أيضاً.

وقد غاب النسيب في بعض قصائد كلية^(١). وقد وقع ذلك كثيراً بوجه خاص لدى الشعراء الصعاليك (انظر ما يأتي ص ١٤٣). وفي الواقع كانت القصائد برغم طولها أحادية الموضوع في الغالب، ومن ثم لا يمكن أن تعد طبقاً لتعريفى من القصائد.

٢. وصف البعير (الناقة)^(٢)

انتقلت قصائد عربية قديمة كثيرة مع تحفيز منطقي أو بدونه من النسيب مباشرة إلى الجزء الأخير من القصيدة، الذى كان موضوعه الأشيع الفخر. ويمكن أن يكمن الفخر في أن يصور أفعاله وما لاقاه، كما حدث عن عمد عقب باعثِ الفراق، حين أراد الشاعر أن يصد المحبوبة المعرضة عنه. غير أنه يمكن أن يُتوصل من خلال ذلك أيضاً إلى أن الشاعر وصف موضوعاً، يزيد امتلاكه

(١) على سبيل المثال دى الحُطَيْيئة (ديوانه بتحقيق جولد تسيهر رقم ٤٠) الذى بدأ بوصف البعير مباشرة، قارن مقالة ريناته يعقوبى: جزء البعير في قصيدة المدح في مجلة: JAL 13 (1982) ص ١٣.

(٢) حول هذا الجزء قارن بوجه عام ريناته يعقوبى Jac Cam Sec، في المقالة السابقة. لن يحال إلى هذه المقالة بالتفصيل. The Camel- Section of the Panegyric ode.

إحساسه بالذات، وهكذا تسلي الشاعر الهذلي المتنخل بقوسه متجاوزاً نهاية حبه. ويبدأ الوصف الطويل للقوس بقوله (دواوين جديدة للهذليين بتحقيق يوسف هل ٨٥، ٥، ٢٣ وكتاب شرح أشعار الهذليين، بتحقيق عبد الستار فراج ومحمود شاكر ١٢٥٩، ٥، ٢٣ وترجمة مولر في مقالته (أنا ليبد وهذا هذلي) (٤٥):

واسلُ عن الحبِّ بمضلوعةٍ تابعتها الباري ولم يعجّل

وصور المزرد أخو الشماخ (ديوانه بتحقيق خليل عطية، رقم ٢، والمفضليات رقم ١٧) بصورة متتابعة حصانة، وفرسه، ودرعه، وخوذته، / ومجّنه، وسيفه، ورمحه، ووصف سلمة بن خُرشب بعد خيال - نسيب، فرسه (المفضليات، رقم ٦). ولكن كان أكثر ما يمتلكه البدوي قيمةً هو ناقته. ومن ثم ذُكرت بصورة شديدة للغاية في الفخر.

وكان وصف البعير بادئ الأمر موضوع الفخر مثل أى موضوع آخر، ومن ثم لا حاجة لوقوعه في بداية جزء الفخر. ويقع وصف البعير لدى الأعشى مثلاً (ديوانه بتحقيق جابر = وتحقيق محمد حسين ٢٣ / ٢٥ حتى ٢٧) وسط الفخر المتبقى ويبدأ بواو رُبَّ^(١).

وهكذا لا يفرق عن الفخر المتبقى من الناحية الشكلية على الإطلاق. أما بشر بن أبى حازم (ديوانه بتحقيق عزة حسن ١٥ / ٤٤-٥٧، والمفضليات ٩٨، ٤٨٣٨)، وعلقمة (انظر ما سبق ص ٧٤ من الأصل) فيضعان أوصاف فرسيهما في نهاية قصائد هما. وقد بقيت هذه العادة، وهى وضع وصف المطية في

(١) وتوجد هذه الصيغة في مدخل وصف البعير لدى شعراء آخرين أيضاً، Jac Stud Qas 50 = ريناته يعقوبى في كتابها الذى سبقت الإشارة إليه.

النهاية، مدةً طويلة. وهى أثر بوجه خاص فى مدح الكميت لآل البيت^(١). ولدى شعراء متأخرين أيضًا، مثل المتنبى وحازم القرطاجنى توجد إعادة موضوع البعير فى نهاية القصيدة^(٢).

ولما لم يكن وصف البعير فى الأصل إلا باعثة للفخر ضمن بواعث أخرى فإنه يمكن بلا شك أن يغيب. وهكذا ليس لدينا إلا فى تحسين من قصائد دواوين الشعراء العرب القدامى الستة (انظر ما سبق ص ٨٨) وصف للبعير^(٣). وكان الشعراء الذين تحلّوا كليةً عن وصف البعير فى رأى ريناته يعقوبى هم زهير والنابغة وحسان بن ثابت، بل يغيب أيضًا لدى قيس بن الخطيم فى الأغلب^(٤). وباستثناء زهير كان هؤلاء الشعراء الذين أثروا فى المحيط الحضري (وهم النابغة فى الحيرة، وقيس وحسان فى المدينة)، الذى لم يكن للجمل فيه أهمية جوهرية كما هى الحال لدى البدو. وفى كل الحالات تبن الأمثلة أن وصف البعير كان فى بادئ الأمر من الفخر، ولم يكن جزءًا مستقلًا من القصيدة، وكان موقعه داخل الفخر حرًا. وبدايةً من استخدامه فى ربط النسيب/ ببقية الفخر ربطًا منطقيًا وجب أن يتزحزح إلى الصدارة. ويمكن أن يحدث ذلك من خلال

(1) ديوانه بتحقيق هوروفيتس ١/١-٢: نسيب، ٣-٩٤: مدح، ٩٥-١٠٣: جمل، ١/٢-٤: العمر وعدم الاكتراث بالحب، ٥-١١١: مدح، ١١٢-١٤٠: جمل، ١/٣-٣١: نسيب، ٣٢-٩٨: مدح، ٩٩-١٣٣: جمل: قارن أيضًا Ism Qas 190-193 = كتاب إسماعيل غانم: the Arabic Qasida، ص ١٩٠-١٩٣.

(2) قارن: Gel Grit Craf 29-30 = مقال فان جلدري: G. J. H. van Gelder: Critic and Crafts Man: Al-Qartājannī And The Structure Of The Poem (النقد والفنان: القرطاجنى وبناء القصيدة).

(3) Jac Stud Qas. 12-13, 49-50 = كتاب ريناته يعقوبى الذى سبق الإشارة إليه.

(4) انظر (ديوانه بتحقيق كوالسكى، رسم ١، ٣، ٤، ١٤، ٢٥: نسيب+ فخر، ورقم ١٠، ٢: نسيب+ هجاء، ٦: نسيب+ فخر+ هجاء) ويوجد على النقيض من ذلك وصف للبعير بنين النسيب والفخر، رقم ١٦ و ١٢.

رحلت بناقته (انظر ما سبق ص ٨٥ من الأصل، هامش ٩). ومع ذلك فإن هذا الانتقال كان مرتبطاً بالموضوع الإطاري ليوم الفراق ارتباطاً وثيقاً. وعلى العكس من ذلك كان الباعث السلوى في ارتباطه أكثر حرية، ويمكن أ، يتشكل التنوع أيضاً بصورة ثرية. وقد صدر امرؤ القيس وصفه للبعير بصيغة سلوى أثيرة هي "فَدَعَهَا" (دواوين الشعراء الستة الجاهليين بتحقيق آفارت ٢٨ / ٢٠، وتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ٢٥ / ٤، وترجمة ريناته يعقوبى فى كتابها السابق (٥١):

فَدَعَهَا وَسَلَّ الهمَّ عنك بِجَسْرَةٍ دُمُولِ إِذَا صَامَ النَّهَارُ وَهَجَّرا

ويرتبط باعث السلوى ارتباطاً حسناً للغاية بالباعث الإطاري لترك الآثار التى عَفَتْ، ويمكن أن تتبع هذه أيضاً منطقياً، وبخاصة حين ينبغى ألا يُستؤنف بالفخر، بل بمدح جواد. وفى الواقع يجوز لذلك نقل التوكيد داخل وصف البعير. ولم يكن لهذا فى الأصل إلا مهمة إبراز الخواص الطيبة للبعير. وكان صبر البعير عند عبور القفار الخطرة واحدة منها فقط. ومن ثم يمكن أن يغيب أيضاً. بيد أنه قد خطى بأهمية محمد حين أراد الشاعر أن يدرك محبوبته. وهكذا فقط خَصَصَ المُرْقَش الأكبر (المفضليات ٤٧ / ١٨٦)، الذى تاق إلى أن يجد محبوبته. ، الذى تاق إلى أن يجد محبوبته أسماء مرة أخرى، لوصف الصحراء والراحة فيها مساحة أكبر بكثير من تلك التى خصصها لوصف الناقة، ولم تَصِر الرحلة فى الفيافى ذات أهمية كبيرة إلا حين أراد الشاعر أن يصل بذلك إلى (الممدوح) الجواد. وقد عبّر النابغة عن هذا الربط بإيجاز شديد (دواوين الشعراء الستة الجاهليين بتحقيق آفارت ١٩ / ٨-١٠)، وديوان النابغة بتحقيق شكرى فيصل ٢٢ / ٨-١٠، وتحقيق أبو الفضل إبراهيم ٢٧ / ٨-١٠، وترجمة ريناته يعقوبى فى مقالاتها: جزء الجمل فى قصيدة المدح (٧):

فداءً لامرئٍ سَارتْ إليه بعذرةً ربّها عمّى وخالى

وصار الأعشى في القصيدة التي استشهد بها فيما سبق (ص ٧٤-٧٨ من الأصل) أكثر تفصيلاً سواء في وصف البعير أو في وصف الرحلة. فقد جاء الوصف المحض للجمل الآن في الخلف، واستمر دائماً في/ توسيع الرحلة^(١)، حيث تحول الوصف المحض للجمل إلى الصحراء. واندست أسماء الأماكن التي وجدت بادئ الأمر في النسيب، في أثناء التطور اللاحق في رحلة البعير.

وبذلك نشأت القصيدة الثلاثية الأجزاء، التي يعدها كثيرون ممزية. بيد أن أغلبية الشعراء لم تتبع مخططها مطلقاً. حتى في العصر الأموي حين شهدت قصائد المدح مع الرحيل توسعها الأشد، لم يُبنَ إلا حوالى الثلث من قصائد المدح حسب هذا المخطط، وتكون ثلث ثانٍ من مدح أحادى الموضوع، وثلث أخير من قصائد المدح حسب هذا المخطط. وتكون ثلث ثانٍ من مدح أحادى الموضوع. وثلث أخير من قصائد ذات جزئين (النسيب + المديح)^(٢). وفي العصر العباسي كسبت القصيدة ذات الجزئين بدون الرحيل مزيداً من الأرض: ٦٢٪ في مقابل ١٨٪ للمدح الأحادى الموضوع و ٢٠٪ للقصائد الثلاثية الأجزاء^(٣).

(1) Ham Art 13-17 = كتاب هامورى الذى سبق الإشارة إليه.

(2) الإحصاء قامت به ريناته يعقوبى في مقالتها Jac Cam Sec: جزء الجمل في قصيدة المدح ص ١٤ ، على دواوين الأخطل وجريرو والفرزدق.

(3) الإحصاء قامت به ريناته يعقوبى في مقالتها السابقة ص ١٩ على دواوين أبى تمام والبحترى والمتنبى. وقد نظّم البحترى في قمة إنتاجه بوجع خاص قصائد مدح كثيرة بدون النسيب والرحيل Bench Poet 135 = كتاب بن شيخ: الشعر العربى السابق ذكره.

ويلاحظ أيضًا أنه من الناحية النظرية داخل القصيدة أيضًا في موضع آخر تهيأت إمكانية وصف النوق (هنا في الجمع): عند وصف يوم الفراق داخل النسيب. ولم تُستغل هذه الإمكانية إلا في وقت متأخر نسبيًا، وكان مؤكدًا انتقال وصف الجمل الذي سُكِّل من قبل الفخر، إلى المكان الجديد. وصوّر الشاعر الهذلي مُليح بن الحكم الذي تضمن كل نسيبه تقريبًا باعث يوم الفراق، داخله بالتفصيل غالبًا النوق التي رحلت بها محبوبته^(١).

وبعد عرض تصور وصف الجمل ما زال هناك القليل الذي يمكن أن يقال حول مضمونه. فقد خلط كثير من الشعراء عرض خواص الجمل مثل القوة والسرعة والصبر بوصف الجسم اختلاطًا شديدًا. وأشهر وصف للجمل في معلقة طرفة أحاط على العكس من ذلك بوصف محكم للجسم من الذيل في أبيات تقع في البداية والنهاية حول خواص الجمل.

ونقدم هنا النص في / الترجمة الشعرية (للشاعر الألماني الكبير) روكرت^(٢) ruckert (دواوين الشعراء الستة الجاهليين تحقيق ألفارت ٤ / ١١-٣٩، وديوان طرفة بتحقيق سليجسون ١ / ١١-٣٩):

(١) على سبيل المثال، فلهاوزن، مختصرات وتمهيدات، i: جزء أخير من قصائد الهذليين ٢٧٤ / ١٣-٢٠، وشرح أشعار الهذليين، تحقيق فراج وشاكر ١٠٣٢، ١٣ / ٥-١٠٣٣، ٢٠ / ٥، وترجمة بروينلش لقصائد الهذلي مليح بن الحكم ٢٧٤ / ١٣-٢٠، وغير ذلك كثير أيضًا.

(٢) P. De lagarde: Symmicta, H. Göttingen 1877, 198- 199= Schim Or Dich Ruck (2) 279= 281 أنا ماري شيمل في كتابها: A. Schimmel: Orientalische Dichtung in der Übersetzung Friedrich Rückerts (الشعر الشرقي في ترجمة فريدريش روكرت). ويقدم ب، جايجر b. Geiger ترجمة شارحة مع البناء المنطقي في تغيير بارز لنظام بعض الأبيات التي نقلتها أيضًا ريناته يعقوبي في كتابها السابق 59- 61 Jac Stud Qas. في مقالته (معلقة طرفة) في مجلة: 37-80 (1906), 20 (1905), 323- 370, WZKM. وثمة ترجمة أخرى لمولر في مقالته (أنا ليبد وهذا هدي) ص ٥١-٥٤.

Doch ich scheuch eine Sorge, wo sie mir kommen mag,
 mit einer niemals müden, die nachts geht wie am Tag,
 verlässig wie die Bahre, mit einer Gerte leicht
 zu lenken auf der Straße, die streifgem Zeuge gleicht;
 hengstähnlich eine Stute, die trabt, als ob voraus
 im Lauf nicht lassen wolle die Straußin einen Strauß.
 Mit allen edlen Rennern sie renner um die Wette,
 und setzet Fers auf Ferse vor auf des Weges Glätte.
 Sie weidete am Bühel mit Müttern ihrer Art
 auf einer Au, die grüner vom Frühlingsregen ward.
 Da folgte sie dem Rufe der Stimm, und deckte sich
 mit dichtem Schweif, indem sie dem brünstgen Hengst entwich,
 mit einem Schweif, als säßen zu beiden Seiten ihm
 Aarflügel, in die Wurzel geheftet mit nem Pfriem.
 mit dem bald hinterm Reuter sie nun ist her, bald auch
 am eingeschrumpften Euter, gleich einem welken Schlauch.
 Sie hat zwei Hinterschenkel von massigem Gestell,
 den Pfosten gleich des Tores von einem Bergkastell.
 Und eine Rückenwölbung, von der die Ribben gehn
 wie Bogen, und die Buge fest an den Wirbeln stehn.
 Sie hat zwei Vorderkeulen, als ob sie gienge mit
 zwei Stunzen, die ein Schöpftmann vom Brunnen tragend schritt,
 der Brücke gleich des Griechen, von der ihr Bauherr schwor:
 „Sie soll von Stein gemauert, gewölbt sein ganz empor.“
 Die Striemen von den Riemen an ihrer Seitenwand
 gleich Wegen, die zum Brunnen gehn über Felsenrand,
 die hier zusammenlaufen, dort auseinandergehn,
 wie am gestruckten Hemde die weißen Spedel stehn.
 Schnell klopft das Herz im Leibe, von Ribben fest umjocht,
 als wie von Stein ein Hammer, der gegen Steine pocht
 Der Hals ist aufgerichtet wie eines Fahrzeugs Mast,
 das aufwärts trägt im Strome des Tigris seine Last.
 Der Schädel ist ein Amboß, an welchem ein Gewind
 von scharfen Nähten, ähnlich der Säge Zacken, sind.
 Die Backen sind wie syrisch Papier, der Lippen Schnitt
 jemanisch Leder, dessen Zuschneider fehl nicht glitt.
 Zwei Augen wie zwei Spiegel, geschirmt in einer Bucht
 gehöhlter Knochenfelsen, wie Wasser einer Schlucht,
 die ein unsaubres Stäubchen ausstoßen; jedes blickt
 schwarz gleich der Antilope, die für ihr Kalb erschrickt.
 Zwei Ohren, zu erlauschen auf nächstgem Reisegang
 ein heimliches Geflüster wie einen lauten Klang,
 gespitzt – woran den Adel du magst erkennen leicht –
 wie Löffel eines Elks, der bei Haumal einsam streicht.
 Und mit durchbohrtem Knorpel der Nase glatter Steg,
 dann fliegt sie doppelt, wann sie damit berührt den Weg.
 Und wenn ich's will, hebt über den Sattel sich ihr Haupt,
 dann schwimmt sie mit den Lenden, als wenn ein Strauß hinschnaubt
 Auf solchem Tiere ritt ich, wo mein Gefährte sprach:
 „O sah ich dich gerettet und mich vom Ungemach.“

أما النص العربي فهو:

ولأنى لأمضى الهمَّ عند احتضاره
أُمونٍ كالأواحِ الآرانِ نَسائِها
تُبَارِي عِتاقاً ناجياتٍ واثبَعَتْ
تَرَبَّعتِ القُفَّينِ في الشَّوْلِ تَرْتَعِي
تَريعُ إلى صَوْتِ المَهِيبِ وتَتَقِي
كَانَ جِناحِي مَضْرَجِي تَكَنَّفَا
فَطَوَّرَا بِهِ خَلْفَ الزَّمِيلِ وتَارَةً
لِها فَخِذانِ أَكْمِلَ النَّحْضُ فِيهِمَا
وَطَى مَحَالٍ كالحِزْيِ خُلُوفُهُ
كَأَنَّ كِنَاسِي ضَالَةً يَكْنُفَانِها
لِها مِرْفَقانِ أَفْتَلانِ كَأَنَّمَا
كَقَنْطَرَةِ الرُّومِي أَقْسَمَ رَبُّها
صُهايبَةُ العُثُنُونِ مُؤَجَّدَةُ القَرا
أَمِرتُ يداها فَتَلَ شَرَرٍ وَأَجْنَحَتْ
جَنوحُ دُفاقٍ عَنْدَلُ ثُمَّ أَفْرِعَتْ
كَأَنَّ غُلُوبَ النِّسْعِ فِي دَايَاتِها
تَلاقِي وَأَحْيائاً تَبِينُ كَأَنَّمَا
وَأَثْلَعُ نَهَّاضٍ إِذا صَعِدَتْ بِهِ
وَجُمُجْمَةٌ مِثْلُ العَلالَةِ كَأَنَّمَا

بَعَوْجاءِ مِرْقالِ تَروُحُ وتَغْتَدِي
عَلَى لاجِبٍ كَأَنَّهُ ظَهْرُ بُرْجِدٍ
وَضَيفاً وَظَيفاً فَوْقَ مَوْرِ مُعَبِّدٍ
حَدائِقُ مَولى الأَسْوَرةِ أَغْيَدٍ
بَدَى خُصَلِ رَوَعاتِ أَكَلَفِ مُلَبِّدٍ
حِفافِيهِ شُكَّاءُ فِي العَسِيبِ بِمَسَرِّدٍ
عَلَى حَشِيفٍ كَالشَّنِّ ذَاوِ مُجَدِّدٍ
كَأَنَّهُما بَاباً مُنِيفٍ مُمَدِّدٍ
وَاجِرَةٌ لُزْنٌ يَدَايِ مُنْضَدِّدٍ
وَأَطْرَقَسِي تَحْتَ صُلْبِ مُؤَيِّدٍ
أَمِراً بِسَلَمِي دالِجِ مُتَشَدِّدٍ
لِتُكْتَنَفَنَ حَتَّى تُشادَ بِقَرْمَدٍ
بَعِيدَةٍ وَخَدِ الرُّجْلِ مَوَّارَةِ اليَدِ
لِها عَضُدَاها فِي سَقِيفِ مُسَنِّدٍ
لِها كَتِفَاها فِي مُعالي مُصْعَدٍ
مَواردُ مِنْ خَلْقاءِ فِي ظَهْرِ قُرْدَدٍ
بُنائِقُ غُرِّ فِي قَميصِ مُقَدِّدٍ
كَسُكَّانِ بُوصِي بِدَجَلَةٍ مُصْعَدٍ
وَعَى المِلْتَقَى مِنْها إِلى حَرْفِ مِبْرَدٍ

وَعَيْنَانِ كَالْمَادِيَّتَيْنِ اسْتَكْنَتَا	يَكْهَفِي حِجَا جِي صَخْرَةٍ قَلْتِ مَوْرِدِ
طُحُورَانِ عَوَّارَ الْقَذَى فَتَرَاهُمَا	كَمْ كَحُولَتْنِي مَذْعُورَةٌ أُمَّ فَرَقْدِ
وَحَدُّ كَقَرطاسِ الشَّيِّ وَمِشْفَرٌ	كَسَيْتِ الْيَمَانِي قَدُّهُ لَمْ يُجَرِّدْ
وَصَادَقَتَا سَمْعَ التَّوَجُّسِ لِلْسُرَى	لِجَرَسٍ خَفَى أَوْ لِصَوْتِ مُنَدِّدِ
مُؤَلَّلَتَانِ تَعْرِفُ الْعِشْقَ فِيهِمَا	كَسَامِعَتِي شَاةٌ بِحَوْمَلٍ مُفَرِّدِ
وَأَرُوعُ نَسَبًا ضُّ أَحَدُ مُلَمَّلَمٍ	كَمِرْدَاةٍ صَخْرٍ مِنْ صَفِيحٍ مُصَمِّدِ
وَأِنْ شِئْتُ سَامَى وَاسِطَ الْكُورِ رَأْسُهَا	وَعَامَتِ بَضْبَعَيْهَا نَجَاءَ الْخَفِيدِ
وَأِنْ شِئْتُ لَمْ تُرْقِلْ وَأِنْ شِئْتُ أَرْقَلْتُ	مَخَافَةَ مَلُوءٍ مِنَ الْقَدِّ مُخْصَدِ
وَأَعْلَمُ مَخْرُوتٌ مِنَ الْأَنْفِ مَارِنٌ	عَتِيقٌ مَتَى تُرْجَمُ بِهِ الْأَرْضُ تَزْدَدِ
عَلَى مِثْلِهَا أَمْضَى إِذَا قَالَ صَاحِبِي	أَلَا لَيْتَنِي أَفْدِيكَ مِنْهَا وَأَفْتَدِي

ومن اللافت للنظر في تقنية الوصف هذه وبديهي أن هذا لا يسرى على أوصاف الجمل فحسب أنه ليست الصورة الكلية للجمل "هي التي فرضت على الشاعر الاهتمام ليس بشكلها في مجموعها المتناغم، بل بأن يظل الجمل بوصفه وحدة مستقلة بذاتها في الخلفية. ففي عدد كبير من سماته المميزة محللة يظهر الجمل موضوعاً مفتتاً، غير متواصل في ذاته، يرفض من نفسه انطباعاً كلياً جلياً. فلو أردنا أن ننظر إلى الأوصاف التفصيلية الحادة من الظاهر على أنها إرشادات تعكس ذلك الجمل بصورة كلية من الناحية الواقعية فإنها ربما كانت غير معينة لنا إلا بقدر ضئيل" (١)

والآن لم يحتج الشاعر من سامعيه أن يقولوا بداهةً، كيف يبدو الجمل، لأن

(1) MüllLab 49 = مقالة مولر "أنا لبيد وهذا هدفي"، وشييه بذلك كتاب، غانم إسماعيل. Ism Qas: القصيدة العربية ص ٣٠٦-٣٠٨.

ذلك قد عرفوا كما عرفه هو معرفة جيدة^(١). وإنما كان مهتمًا بعرض خواص خاصة للجمله (أو على الأصح ناقتة). فعل ذلك عادة من خلال مقارنات عُلِّقت في الغالب بمقارنة ثالثة فقط بحيث لم تعد تنمى الخصائص الأخرى للمقارنة الثانية تصور مظهر المقارنة الأولى. ويمكن من هذه العلاقة الانتقائية أن تفهم المقارنات (التشبيهات) التي استقلت أيضًا، التي عرفنا بعضًا منها في النسب (انظر ما سبق ص ٩٦-٩٨ من الأصل). ولما كان يجب أن توجد خاصية واحدة فقط من المقارنة الثانية في المقارنة الأولى فإن يمكن للمرء دون أن ينقض المقارنة أن يضيف خواص أخرى بارتياح مع المقارنة الثانية.

وفي وصف الجمل كانت المقارنة المستقلة قد صارت عربية على نحو أقوى مما في النسب. فعند مقارنة بالجمل يمكن أن يُوصف الظبي (والبقر الوحشي)، والحمار الوحشي (والأتان الوحشية)، والنعام والعقاب^(٢). وقد ورد في قصيدة علقمة تشبيه بالنعام (انظر ما سبق ص ٧٢ من الأصل)، وفي قصيدة الأعشى تشبيه موجز بالحمار الوحشي (انظر ما سبق ص ٧٦ من الأصل). وفي الغالب فُصِّل التشبيه بالحمار الوحشي تفصيلًا أكثر حيث أُدْخِلَ فيها منظر الطرد والقنص. وترد مناظر الطرد والقنص في الشعر العربي القديم في ثلاثة مواضع: في الفخر لتصوير إحدى الاهتمامات الأرستقراطية للشاعر، وفي قصيدة الرثاء لإيضاح أن أسرع حيوانات الصيد وأكثرها زهوًا تتعجل فيما مضى الموت، وفي مقارنة الجمل. وفي حين وجب أن يفوز الصائد في الحالتين الأوليين أساسًا، إذ كان يمتدح مهارته أو يألّم لفناء الوحش، فقد فاز في وصف الجمل بالحيوان

(1) Ham Art 24-27 = كتاب هاموري الذي سبقت الإشارة إليه. يتحدث هاموري عن قائمة يمكن افتراضها تنشئ الكمال من الخصائص الإحصائية، وهي ممكن افتراضها، لأن المحبوبة والجمل كانا موضوعين طقسين، عرف السامع خصائصهما من قبل.

(2) Jac Stud Qaṣ. 51-61 = كتاب ريناته يعقوبي الذي سبقت الإشارة إليه.

الفصل السابع: أجزاء القصيدة

١٩-٩، وتحقيق شكرى فيصل = محمد أبو الفضل إبراهيم ١/٩-١٩، وجزئياً
ترجمة ريناته يعقوبى فى كتابها السابق ٥٨-٥٩):

كَأَنَّ رَحْلَى وَقَدْ زَالَ النَّهَارُ بَنَا يَوْمَ الْجَلِيلِ عَلَى مُسْتَأْنَسٍ وَحَدٍ
مِنْ وَحْشٍ وَجَرَّةٍ مَوْشَى أَكَارِعُهُ طَاوَى الْمَصِيرِ كَسَيْفِ الصَّيْقَلِ الْفَرْدِ
أَسْرَتْ عَلَيْهِ مِنَ الْجُوزَاءِ سَارِيَةً تُزْجَى الشَّمَالُ عَلَيْهِ جَامِدَ الْبَرْدِ
فَارْتَاعَ مِنْ صَوْتِ كَلَابٍ قَبَاتَ لَهُ طَوَّعَ الشَّوَامِتِ مِنْ خَوْفٍ وَمِنْ صَرَدٍ^(٣)

(1) لدى الشاعر الهذلى المتأخر أمية بن أبى عائد تسقط الأتُن الوحشية فريسة للصائد، الحصان وحده يهرب (ديوان الهذليين بتحقيق كوزيمجارتن ٩٢/٦١-٦٢، وتحقيق فراج ٥١٠، ٥/٦١-٦٢).

(2) Bāš Tār 55- 68 = الباشا: شعر الطرد إلى نهاية القرن الثالث الهجرى). أدخل الشاعر فى رأى هامورى الحيوانات الوحشية فى وصف الجمل حتى يعبر عن التقابل بين الطبيعة الإيجابية ومصير البطل. وبقي الجمار الوحشى فى تقابل مع أبطال النسيب مع أنه. ولقد فرَّ الحيوان الوحشى أمام الصائد، فى حين لم يفر من قدر الموت (فى رأى هامورى أبلغت القصيدة العربية القديمة كلها موت الشاعر آخر الأمر). أعد هذا التفسير للبنية العميقة خاطئاً: الحيوانات كانت فائزة بسبب قوتها وسرعتها، كلتاها خاصيتان إيجابيتان للناقة.

ما أكثر ما أدت هذه التفسيرات للبنية العميقة إلى نتائج متضاربة، فى رأى المرء، حين يقارن شرح هامورى بشرح مولر. فالنسبة له الحيوان ليس رمزاً للمقابلة بالبطل، بل هو رمز للبطل نفسه: "كل هذه الحيوانات المتعرض لها فى نشاطاتها المميزة تعرض للشاعر بعد ثقة راسخة أمام العين، تضمن له حاضراً يتأخم فى توتر الخطر والإنقاذ باستمرار مستقبلاً مفعماً بالأمل"

(Müll Lab 55-56 مقالة مولر: أنا لبيد..). واستشعر بالطبيعة بأنها صورة من الإنسان (Müll Lab 77، قارن أيضاً ٧٢، ٧٣). بوجه عام حول توضيح البنية العميقة للقصيدة انظر ما يأتى ص ١٥٥-١٦٠.

(3) حرفياً: فى طاعة فى مقابل (آمال) الشامتين (عبر حالته هذه) (هكذا لدى ر. يعقوبى). أو: فى طاعة فى مقابل أرجله، أى بقى الليل كله من خوف أمام الصائد على أرجله (كما لدى ألفارت 93 Ahlw Aecht) فى مقالته/ ملحوظات حول صحة القصائد العربية القديمة). يقدم الشارحون كلتا إلا مكانتين.

فَبَثُّهُنَّ عَلَيْهِ وَاسْتَمَرَّ بِهِ صُمْعُ الْكُعُوبِ بِرِيَّاتٍ مِنَ الْحَرْدِ
وَكَأَنَّ ضُمْرَانُ^(٢) مِنْهُ حَيْثُ يُوزَعُهُ طَعَنَ الْمُعَارِكُ عِنْدَ الْمُحْجَرِ النَّجْدِ^(١)
شَكَّ الْفَرِيصَةَ بِالْمَذَرَى فَأَنْفَذَهَا طَعَنَ الْمَيْطِرَ إِذْ يَشْفَى مِنَ الْعَضْدِ
كَأَنَّهُ خَارِجًا مِنْ جَنْبٍ صَفَحَتِهِ سَفُودُ شَرْبٍ نَسُوهُ عِنْدَ مُفْتَادِ
فَظَلَّ يَعْجُمُ أَعْلَى الرَّوْقِ مُنْقَرِضًا فِي حَالِكِ اللَّوْنِ صَدَقَ غَيْرِ ذِي أَوْدِ
لَمَّا رَأَى وَاشْتَقَّ إِقْعَاصَ صَاحِبِهِ وَلَا سَبِيلَ إِلَى عَقْلِ وَلَا قَوْدِ
قَالَتْ لَهُ النَّفْسُ إِنِّي لَا أَرَى طَمَعًا وَإِنْ مَوْلَاكَ لَمْ يَسْلَمْ وَلَمْ يَصِدْ
فَرَتْلِكَ تُبْلِغُنِي السُّعْمَانُ إِنَّ لَهُ فَضْلًا عَلَى النَّاسِ فِي الْأَدْنَى وَفِي الْبَعْدِ

/ قدم منظر الطرد الذي كان قد أُدْخِلَ في المقارنة الفياضة بالثور أو الحمار الوحشى، فرصة لاستطراد آخر: ويمكن أن يصور قوس الصائد في صنعه وبيعه من كل مساومة على الثمن بشكل ممتد في آيات كثيرة، كما لدى المخضرم الشَّخَّاح^(*) (ديوانه بتحقيق صلاح الدين الهادى ٨/ ٢٠-٤٠ وترجمة بروينلش لقصيدة القوس ٧٩-٨٢)، ومن الواضح وفق نموذج الشاعر القديم أوس بن حجر (ديوان بتحقيق جابر ٢٩/ ١٤-٢٠، ٣١/ ١٧-٤٢، وتحقيق محمد يوسف نجم ٣٧/ ١٨-٢٤، ٣٥/ ١٧-٤٢)، الذى يقع لديه وصف القوس مباشرة في الفخر، وليس في تشبيه بالحمار الوحشى، وتُذَكَّرُ العلاقة الداخلية، التى يجنيه القوَّاس من عمله، بالغائص من لآلئه (انظر ما سبق ص ٩٨ من الأصل).

(١) البيت غير واضح بشكل كبير. أنا أقرأ (طعن) بالرفع. مع قراءة (طعن) يمكن أن يترجم مع ألفارت ويعقوبى: وضمران وجد أمامه حيث كان سيده قد صاد به، مثل المقاتل الذى هاجم عدواً محكم الاستتار.

(٢) الكلاب التى ذُكِرَتْ في منظر الطرد دائماً تقريباً بأسماء لها هى هنا ضمران وواشق.
(*) وتفسير المفردات هى: ضمران: اسم كلب، يُوزَعُهُ: يغريه بالثور ويحضه على الدنو منه والأخذ بمقاتله، والمعارك: المقاتل، والمُحْجَرُ: الملجأ المُدْرَك، والنَّجْدُ: الشجاع. (المترجم)

وثمة تشبيه مشهور آخر بين النافذة وحيوان وحشى هو التشبيه بالعقاب لعبيد
ابن الأبرص (ديوانه بتحقيق ليال ١ / ٣٥-٣٩، ٤١-٤٢، ٤٠، ٤٣-٤٥، ترجمة
جرونيباوم فيمقاله: Die Wirklichkeitweite der früh-arabischen Dichtung
(مدى الحقيقة في الشعر العربى القديم) ١٤٦-١٤٧، وكتاب جابريللى: Die
altarabische Dichtung (الشعر العربى القديم) ٢٩):

كَأَنَّهُا لِقَسْوَةٌ طُلُوبٌ	تَجَنُّ فِى وَكْرِهَا الْقُلُوبُ
بَاتَتْ عَلَى إِرَمٍ غَذُوبًا	كَأَنَّهُا شَيْخَةٌ رُقُوبُ
فَأَصْبَحَتْ فِى غَدَاةٍ قِرَّةٌ	يَسْقُطُ عَلَى رِيشِهَا الضَّرِيبُ
فَأَبْصَرَتْ تُغْلِبًا مِنْ سَاعَةٍ	وَدُونَهُ سَبَسَبٌ جَلِيبُ
فَنَفَضَتْ رِيشَهَا وَانْفَضَّتْ	وَهى مِنْ نَهَضَةٍ قَرِيبُ
يَدِبُّ مِنْ جِسِّهَا دَيْبًا	وَالْعَيْنُ حِمْلًا قَهَا مَقْلُوبُ
فَنَهَضَتْ تُخَوِّهِ حَيْثُ	وَحَرَدَتْ حَرْدَةً تَسِيبُ
فَاشْتَالَ وَارْتَاعَ مِنْ حَسِيرِهَا	وَفِعْلُهُ يَفْعَلُ الْمَذُوبُ
فَأَذْرَكَتْهُ فَطَرَحَتْهُ	وَالصَيْدُ مِنْ تَحْتِهَا مَكْرُوبُ
فَجَدَلَتْهُ فَطَرَحَتْهُ	فَكَدَحَتْ وَجْهَهُ الْجَبُوبُ
يَضْغُو وَمِخْلِبُهَا فِى دَفِّهِ	لَأَبْدُ حَيَزُومُهُ مَنُقُوبُ

وقد وصف الصحارى الذى تُرجمت منه من قبل مع قصيدة
الأعشى بعض أبيات منها (انظر ما سبق ص ٧٥ من الأصل) فرصة ضئيلة
لمقارنات مستقلة.

٣. الجزء الختامي من القصيدة

يمكن للجزء الختامي من القصيدة، الذي أُوتِرَ يصاغ في شكل رسالة، كما رأينا، أن تكون له مضامين شديدة التباين/: الفخر، والمدح، والتهكم، والتهديد، وعرض السلام والتحذير، والاعتذار، والحكمة. ويمكن كذلك أن يؤلف بين هذه الموضوعات.

وكانت هذه المضامين هي المضامين ذاتها التي ظهرت في القصائد الأحادية الموضوع أيضًا، والتي تعرفنا جزءًا كبيرًا منها هناك. ومن ثم ليس من الضروري أن نتناولها كلها هنا مرة أخرى. أريد فقط أن أثير الانتباه إلى بعض إمكانات توسيع أهم المضامين، التي لم ترد في الأمثلة الحالية.

لقد كان أشيع مضمون في الجزء الختامي من القصيدة في الفترة العربية القديمة هو الفخر، الذي يمكن أن يتعلق بشخص معين أو قبيلة محددة، فقد تفاخر الشاعر إلى جانب تفاخره بما يمتلكه، بشجاعته، وكرمه، ورزاقته في مجلس الشورى، وقدرته على التمتع بمباهج الحياة: النساء، والميسر، والخمر، والصيد من هذا المركب أريد أن أختار موضوعين اكتسبا أهمية خاصة في التطور اللاحق للشعر: هما تصوير الصيد، وظهور اللائمة التي تريد أن تمنع الشاعر من المبالغة في الجرأة والكرم.

ونقابل الصيد في التشبيه بالحمار الوحشي داخل وصف الجمل. هناك فاز الحمار الوحشي، وفي الفخر، على العكس من ذلك، فاز الصائد. وفي الفخر نادرًا ما يسلب مع كلاب، بل كان مظهر الصيد جزءًا من وصف الخيل، الذي يتقاطعه باستمرار جريان الصيد. أما الشاهد على أن علو قيمة الذات لدى

وفى ذلك يختلف منظر الصيد فى الفخر عن أراجيز الصيد الأحادية الموضوع المتأخرة، التى يُعنى فيه الشاعر وصحبه أنفسهم بالكلب أو الصقر أو فرس الصيد. ويمكن أن يقدم هنا منظر الصيد من معلقة امرئ القيس، حيث أوجز بشدة وصف الفرس (آلفارت: دواوين الشعراء الستة الجاهليين ٤٨/٤٧، ٥٢، ٥٨-٦٣، وديوان امرئ القيس بتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ١/٤٩، ٥٤، ٥٩-٦٤، وترجمة جاندز لمعلقة امرئ القيس ٧٥-٩٣):

وَقَدْ أَغْتَدَى وَالطَّيْرُ فِى وَكُنَاتِهَا بِمُنْجَرِدٍ قَبْدِ الْأَوَابِدِ هَيْكَلِ

.....

يُزِلُّ الْغَلَامُ الْخُفَّ عَنْ صَهَوَاتِهِ	وَيُلَوِّى بِأَثْوَابِ الْعَنِيفِ الْمُثْقَلِ..
فَعَنَّا لَنَا سِرْبٌ كَانَ نِعَاجَهُ	عَذَارَى دَوَارٍ فِى مُلَاءٍ مُذَلِّلِ
/فَأَذْبَرْنَ كَالْجَزَعِ الْمَفْصَلِ بَيْنَهُ	بِجِدِّ مُعَمٍّ فِى الْعَشِيرَةِ مُخَوِّلِ
فَالْحَقْنَا بِالْهَادِيَاتِ وَدُونَهُ	جَوَاحِرُهَا فِى صُرَّةٍ لَمْ تَزَلِ
فَعَادَى عِدَاءَ بَيْنِ ثَوْرٍ وَنَعْجَةٍ	دِرَاكًا وَلَمْ يَنْضَحْ بِمَاءٍ فَيُغْسَلِ
فَظَلَّ طَهَاءُ اللَّحْمِ مِنْ بَيْنِ مُنْضِجِ	صَفِيفٍ شَوَاءٍ أَوْ قَدِيرٍ مُعْجَلِ
وَرُحْنَا يَكَادُ الطَّرْفُ يَقْصُرُ دُونَهُ	مَتَى مَا تَرَقَّ الْعَيْنُ فِيهِ تُسَهِّلِ (تَسْفَلِ)

وتقدم اللائمة (انظر ما سبق ص ٣١ هامش ٢) التى تريد أن تصرف الشاعر من حياته التى فيها قتله لنفسه وإسرافه الشديد، فرصة له ليبرر موقعه تبريرًا أخلاقيًا، ويفصل عمله عن عمل الجبان والبخيل. وفى مقطوعة للسموأل أوضح الشاعر لللائمة (العاذلة) إخفاق عملها (ديوان عروة بن الورد

والسموأل، بيروت، ص ٨٤-٨٥، ٥ / ١-٣، ٦، وترجمة هيرشبرج، مقطوعة
١ / ٣-٦، وترجمة نولدكه في كتابه: إسهامات في معرفة شعر العرب القدامى ٦٢
-٦٣):

أَعَاذَلْتُنيَ أَلَا لَا تُعْذِلِينِي فَكَمْ مِنْ أَمْرِ عَاذِلَةٍ عَصَيْتُ
دَعِينِي وَارْشُدِي إِنْ كُنْتُ أَغْوِي وَلَا تُغْوِي زَعَمْتَ كَمَا غَوَيْتُ
أَعَاذَلْ قَدْ أَطْلَلْتَ اللُّومَ حَتَّى لَوْ أَلَيْ مِنْتِهِ لَقَدْ انْتَهَيْتُ

...

وَحَتَّى لَوْ يَكُونُ فَتَى أَنْاسٍ بَكَى مِنْ عَاذِلٍ عَاذِلَةٍ بَكَيْتُ

ويشير لييد إلى وضاعة الفعل الذي طلبته اللائمة منه (ديوان لييد، تحقيق
إحسان عباس ١٠ / ٣-٤، وترجمة مولر في مقالته (أنا لييد وهذا هو هدي) (٨٨):

فَلَوْ أَنَّنِي ثَمَّرْتُ مَالِي وَنَسَلْتُهُ وَأَمْسَكْتُ إِمْسَاكَ كَبُخْلٍ مَنِيْعٍ
رَضَيْتُ بِأَدْنَى عَيْشِنَا وَحَمْدِنَا إِذَا صَدَرْتُ عَنْ قَارِضٍ وَتَقِيْعٍ

أو (ديوان لييد بتحقيق إحسان عباس ٨ / ٢-٣، وترجمة مولر في مقالته
السابقة ٨٩):

أَعَاذَلْ لَا وَاللَّهِ مَا مِنْ سَلَامَةٍ وَلَوْ أَشْفَقْتُ نَفْسُ الشَّحِيحِ الْمُثْمَرِ
أَقْبَى الْعِرْضَ بِالْمَالِ التَّلَادِ وَأَشْتَرَى بِهِ الْحَمْدَ إِنْ الطَّالِبَ الْحَمْدَ مُشْتَرَى^(١)

/ وحافظت اللائمة كذلك في التطور اللاحق للشعر العربي على وظيفة
مهمة.

(١) أمثلة أخرى حول هذه الحكم الشائعة Blo Spruch D 197- 198 = مقالة بلوخ حول شعر
الحكمة العربي القديم.

ففى حين أنها قابعة فى الفخر فى الشعر العربى القديم، انتقلت فى العصر الأموى إلى قصائد الحب واضطلعت هنا بوظيفة مشابهة، وهى تعكير تواؤم المحبين، مثل الوشاة الذين كان لهم مكائهم فى النسب فى الفترة العربية القديمة (انظر ما سبق ص ٩٢-٩٣ من الأصل). وكذلك نفذت اللائمة إلى قصيدة الخمر (الخمرية)، حيث سمعت جاهدة إلى منع الشاعر من الشرب. هنا كانت وظيفتها مرة أخرى مشابهة للغاية لوظيفتها فى الفخر، لأن الشرب يعد حقاً من الأفعال التى مدحها الشاعر فى ذاتها.

وبرغم أن قصيدة الهجاء المنبثقة من لعن العدو تعد بشكل مؤكد من ناحية تأريخ التطور من أقدم المنظومات الشعرية للعرب (انظر ما سبق ص ٤٥-٤٦ من الأصل)، فإننا نجد الهجاء المحض بوصفه جزءاً ختامياً للقصيدة فى الفترة العربية القديمة نادراً نسبياً، بل ظهر، كما هى الحال فى قصيدة الرسالة الأحادية الموضوع أيضاً (انظر ما سبق ص ٦٤-٦٧ من الأصل)، مختلطاً فى الغالب بالفخر^(١). وفى بعض الأحيان يتضمن ذكر الواقعة الماثلة وذلك سواء أنظر إليها من زاوية خاصة أو مضادة، الفخر والهجاء. وذلك حين قال النابغة (دواوين الشعراء الستة الجاهليين، بتحقيق آفارت ١٠/٢٦ وديوان النابغة، بتحقيق شكرى الفيصل ١٢/٥٧، وبتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ١٠/١١، وترجمة ريناته يعقوبى فى مقالاتها عن القصيدة العربية القديمة ٧٨):

كما غادرت خيلنا منكم بمعترك
للخامعات أكفا بعد أقدام!

وحين، كما هى الحال فى هذا البيت، يخاطب الخصم، يمكن للمرء أن ينطلق من ذلك إلى أن الشاعر يضع نصب عينيه فى الأساس الانتقاص من الخصم. ولذلك يُصنف البيت من الهجاء. ولذا انتقل بشر بن أبى خازم بعد نسب من

(١) قارن أ. الحاوى: فن الهجاء وتطوره عند العرب، بيروت ١٩٦٠-١٠.

سبعة أسطر وتصوير يوم النَّسَار الذى أنزلت فيه قبيلة بشر بعامر بن صعصعة هزيمة (دموية) منكرة، إلى خطاب بنى عامر، وهجاهم بأنهم لم يستطيعوا حماية نسائهم، وهى وصمة من أكبر وصمات العار، التى يمكن أن تلحق قبيلة ما (ديوان بشر بن أبى خازم، تحقيق عزة حسن ٣/ ٢٠-٢١، ١٩، والمفضليات ٩٦ / ١٩-٢١، وترجمة بلاشير فى كتابه تاريخ الأدب العربى ٤٢١):

/بَنَى عامرٍ إِنَّا تَرَكْنَا نِساءَكمُ مِنْ الشَّلِّ والإِجفافِ تَدْمَى عُجُوبُها
عَضارَ يَطُنَّا مُستَبطِنو البِيضِ كالدُّمَى مُضَرَّجَةٌ بالزَّغْفَرانِ جُيُوبُها
تَبَيَّتُ النِّساءُ المُرَضَّعاتُ بِرَهْوَةٍ تَفَزَّعُ مِنْ خَوْفِ الجَنانِ قُلُوبُها

وفى عصر المخضرمين صار الهجاء سواء داخل القصيدة أو خارجها أشيع قليلاً. غير أنه لم يشهد ازدهاره إلا فى العصر الأموى الذى تطورت فيه النقائض عن الهجاء، التى ارتفع فيها الهجاء والهجاء المضاد إلى مسابقات هجائية. واستخدم المجيب فى ذلك كلاً من الوزن ذاته والقافية ذاتها التى استخدمها المهاجم. لقد تكون هذا التقليد فى الفترة العربية القديمة أيضاً^(١). ومع ذلك فمن النادر أن يتناول الخصوم، متجاوزين هذا الاتفاق الشكلى، حجج الآخرين. إنه تفاخر يواجه تفاخراً، وقذف يقابل قذفاً^(٢).

وإذا خُتِمت القصيدة بأبيات مديح، فإنها يمكن أن توجه إلى سيد القبيلة أو قبيلة أو المتولى شؤون الدولة. وفى الحال الأولى يعد الممدوح من طبقة اجتماعية

(١) قارن مثلاً الهجاء المتقابل (الأحادى الموضوع) بين الشاعرين الهذليين المخضرمين صخر الغى وأبى المثلّم، ديوان الهذليين بتحقيق كوزيمارتن رقم ٤-٩، وتحقيق فراج وشاكر ص ٢٦٢-٢٧٨.

(٢) 185 bloch zeu geist = مقالة بلوخ: الشعر العربى القديم شاهداً على الحياة العقلية للعرب قبل الإسلام.

على احوال داسا الى امدح بها في الفجر نفسه ايضا. وفي الواقع انضم حريك
محدد للتركيز إلى الوعي بالمسؤولية^(١). وإذا كان المدح قد وُجّه إلى الأمراء فقد
تغيرت الخواص الممدوحة، وعلاقة الشاعر بالممدوح أيضًا. وصيّر المكافئ (أو
المماثل) ملتصقًا يقابل مانحًا. ونجد هذه العلاقة في قصيدة الأعشى (انظر ما
سبق ص ٧٦- ٧٨ من الأصل) التي وجهت إلى الأمير اللخمي الأسود بن
المنذر، وكانت الشجاعة والكرم هنا أيضًا صفات جد مستحسنة، غير أن
الشجاعة يدعمها جيش عرمرم، تجلت ضخامته من خلال تعقب طيور جيفة
كثيرة له، تأمل في أعداء موتى^(٢)، والكرم لم يُستنفد في ذبح جمل للضيفان أو
الفقراء. فسرعان ما أهدى عددًا كبيرًا من كرام الجمال. وقد ذُكر العدد في
الغالب: فقد كانت مائة أو أكثر^(٣). وأضيف إليها إماء تتحلى بطيب المنبت،
وخيل كرام وأوانس من معادن نفسية. وبديهي أن هذا السرد يحدث في انتظار أن
يُمنح هدايا مماثلة. وإذا كان للشاعر مطالب أخرى من الممدوح، مثل الأعشى،
الذي أمّل العفو عن أسرى الحرب من بني أسد، فقد أبرزت أيضًا الفضائل
المناسبة: "فك الأسرى من الأغلال". ومع الممدوح الأمير يُؤثر أن تؤكد القوة
بالمقابلة بين قسوة عقوبته ولطف بره وإحسانه، وهو مفهوم تكرر باستمرار عبر
عصر الشعر العربي الكلاسيكي بأكمله.

وصار المديح في موضوعاته وتوسعه البلاغي عرفيًا بسرعة شديدة مثل

(1) Jac Stud Qas. 100 = كتاب ريناته يعقوبى الذى سبقت الإشارة إليه.

(2) السابق ص ٩٦.

(3) ثمة أمثلة كثيرة على ذلك وعلى هدايا أخرى Gey Zw Ged 154- 165 = جاير في (قصيدتان
للأعشى، تحقيق وترجمة وشرح)، وقارن أيضًا السرد المماثل تمامًا لسرد الأعشى من النابغة JAC
Stud Qas 98 = كتاب ريناته يعقوبى السابق ذكره.

القصيد ككل^(١). وكانت الصيغ الختامية النمطية لقصائد المدح جزءاً من العُرفية . ومنها كان الدعاء. وهكذا ختم النابغة (دواوين الشعراء الجاهليين، تحقيق ألفارت ٢١ / ٨، وديوان النابغة بتحقيق شكرى فيصل ٢٠ / ٢١، وتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ٢١ / ٧، وترجمة ريناته يعقوبى فى كتابها السابق ذكره ص ٩٩):

فألفيته يوماً يُبِيرُ عَدُوَّهُ وبحرَ عطاءٍ يستخفُّ المعابرا^(٢)
وكانت الإهداءات أيضاً أثيرةً، من خلالها أهدى الشاعر ممدوحه^(*) قصيدته.

فقد ربط النابغة هذه النهاية بخاتمة قصيدة شائعة أخرى، هى المبالغة (Hyperbel) (دواوين الشعراء الستة الجاهليين، تحقيق ألفارت ٤٤ / ٥ - ٤٩، وديوان النابغة، بتحقيق شكرى فيصل ٤٤ / ١ - ٤٨، ٥٠ وبتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ٤٤ / ١ - ٤٩، وترجمة ريناته يعقوبى فى كتابه السابق ذكره ص ٩):

فما الفراتُ إذا هبَّ الرياحُ له ترمى غواربه العُبرين بالزبد
/ يمدُّه كلُّ وادٍ مُترعٍ لَجِبٍ فيه رُكامٌ من ينبوتٍ والخضدِ

(1) Ham Art 21- 24 يتحدث هامورى فى كتابه السابق ذكره عن تحول طقسى. ففى رأيه تعرض القصيدة كلها تحولاً طقسياً فى حياة البدو. وقد حرم دخول الممدوح فى هذا الطقس من كل السمات الفردية. هو نفسه لم يضطرب من هذا التجريد للشخصية لأنه داخل هذا الطقس يُرتفع به إلى شخصية الماتح. قارن أيضاً س. سير: S. Sperll Silamic Kingship and Arabic panegyric poetry in the early 9th century, JAL 8 (1977). 20- 35, bes. 34 الملكية الإسلامية وشعر المديح العربى).

(2) ثمة بيت آخر يأمل فيه نزول بركة الله على الممدوح، يبدو كأنه إضافة إسلامية.

(*) البيت الذى يقصده المؤلف هو:

وَرَبُّ عَلَيْهِ اللَّهُ أَحْسَنَ صَنِيعِهِ وكان له على البرية ناصراً (المترجم)

يَظَلُّ مِنْ خَوْفِهِ الْمَلَاخُ مُعْتَصِمًا	بِالْخَيْزُرَانَةِ بَعْدَ الْأَيْسَنِ وَالنَّجْدِ
يَوْمًا بِأَجْوَدَ مِنْهُ سَيِّبَ نَافِلَةٍ	وَلَا يَحُولُ عَطَاءُ الْيَوْمِ دُونَ غَدِ
هَذَا الثَّنَاءُ فَإِنْ تَسْمَعْ بِهِ حَسَنًا	فَلَمْ أُعَرِّضْ أَبَيْتَ اللَّعْنِ بِالصَّفْدِ
هَإِنْ ذِي عِذْرَةٍ إِلَّا تَكُنْ نَفَعْتُ	فَإِنْ صَاحِبَهَا مُشَارِكُ النَّكَدِ

وازداد إيثار الإهداء في العصر العباسي المبكر (الأول)، وبدأ فيما بعد أيضًا على نحو أكثر شيوعًا خاتمة لقصائد المدح^(١).

في الأبيات المستشهد بها أخيرًا يُستشعر موضوع جديد لخاتمة القصيدة ينتج عن المكانة الاجتماعية المتغيرة للشاعر: الاعتذار. وكان الشاعر بوصفه متتميًا لمحيط القصر تابعًا في دخله لمزاج الحاكم. وإذا فقد حظوته فإنه لا يستطيع مثل شاعر بدوي أن يرد بهجاء أو فخر، بل يجب عليه ما دام يوجد أمل في الصلح أن يلجأ إلى اعتذار استسلامي. ويعد النابغة بين العرب بوجه عام مبدع قصائد الاعتذار. وقد قدم الاعتذار إمكانية ربط منطقية متميزة بالنسيب: وهي الألم، لفساد الأمر مع الممدوح، وتعرض نفسه للألم، وفقد الحبيبة^(٢). ووجد شعر الاعتذار أيضًا في بلاط الخلفاء امتدادًا له، وعُرف أبو نواس والبحري بوجه خاص باعتذارياتهما^(٣).

ويمكن أن نقرر باختصار أن القصيدة كان قصيدة متعددة الموضوعات ذات قافية واحدة ووزن واحد، بدأت في الحالات الأغلب بتذكر حب مضى (نسيب)، ويعقبه موضوع أو عدة موضوعات أخرى، وتقع هذه من النسيب المؤلم، الموجه إلى الماضي في علاقة تقابل متغيرة، إذ/ كان يجب أن يتوقع من

(1) Gel Crit Graf 30 = مقالة جلدري السابق ذكرها عن النقد والناقد: القرطاجني وبناء القصيدة.

(2) Jac Stud Qas. 87- 88 = كتاب ريناته يعقوبى السابق ذكره مع أمثلة عدة ترجع إلى النابغة.

(3) Wag A Nuw 333- 334 = كتاب إيفالد فاجنر: أبو نواس، فيسبادن ١٩٦٥،

العطية من خلال فخر أو مدح للمعطى أن تبرز الجوانب الإيجابية للحياة، التي تزيد الإحساس الراهن للشاعر بقيمة الذات. وإلا افتقرت بادئ الأمر إلى أى ارتباط منطقي بالنسيب. ولم ينشأ هذا إلا في وقت متأخر من خلال بواعث انتقال مختلفة، حيث أمكن ربط باعث يوم الفراق بالفخر على نحو أشد سهولة، ذلك الذى ينبغى أن يدفع المحبوبة إلى تغيير قرارها. وفي داخل الفخر شغل وصف الجمل بوصفه أهم ما يمتلكه البدوى مكاناً مهماً. فإذا ترحل إلى بداية الفخر فإنه يمكن أن يشكل سواء في يوم الفراق أو عند التوقف عند الآثار المتخلفة انتقالاً منطقياً إلى الفخر: وفي الحال الأولى يقدم الجمل إمكانية الركوب لتعقب المحبوبة الطاعنة، وفي الحال الثانية يمكن للمرء أن ينتزع نفسه من تعقب الآثار وأن يواصل بالجمل رحلته. وقد استخدم الانتقال الثانى بوجه خاص حين أراد الشاعر ألا يضيف الفخر، بل مدح المعطى، إذ استطاع الجمل أن يحمل الشاعر إلى الممدوح. وكانت نتيجة هذا الاستثمار لفقرة الجمل في واقع الأمر زحزحة التركيز من وصف الحيوان إلى ركوبه عبر الصحراء. وبذلك صارت فقرة الجمل، وهى ليست في الأصل سوى موضوع الفخر بين موضوعات كثيرة، بوصفها رحلة في الصحراء (رحيل) فقرة ثالثة مستقلة داخل القصيدة. ولم يجد هذا التطور تمامه الكامل إلا في العصر الأموى.

الفصل الثامن

قوائد الرشاء (المراشي)

٨. قصائد الرثاء (المراثى)

/ أفاض جولد تسيهر^(١) في شرح أن أصل شعر الرثاء كان نياحة النواحة (الندابة)، فقد كان لكل إنسان الحق فيه بعد موته، تمامًا كما هي الحال بالنسبة لدفنه.

وقد مضى الطريق من النياحة إلى مرثية كاملة البناء من الناحية الشكلية مشابهة تمامًا لتطور الأقوال السحرية- الطقسية إلى الفخر والهجاء: فقد بدأ بمنطوقات سجع موجزة، تحولت في الرجز إلى إيقاعية. ولما لم يعد يعهد بالمرثية إلى النواحة فحسب، بل إلى الشاعر- وفي الواقع إلى الشعراء على نحو شائع للغاية- فقد امتد محيطها، واستُخدمت إلى جوار الرجز أوزان أخرى أيضًا. وبالنسبة للمراحل الثلاثة: السجع والرجز ووزن القريض، يُقدم الرثاء المنسوب إلى أم تأبط شرًا لموت ابنها مثالاً لذلك (I: الجزء الأخير من قصائد الهذليين في كتاب فلهاوزن: مخططات وتمهيدات ٤٧، ١٦-٢٣، وكتاب شرح اشعار الهذليين، صنعة السكرى، تحقيق عبد الستار أحمد فراج ومحمود محمد شاكر ٨٤٦، ١٥-). ويرى المرء في ذلك أن ما يشكل نتيجة من جهة تاريخ التطور يمكن أن يكون كذلك في الوقت نفسه من جهة تاريخ الرواية. فحتى العصر الأموي

(1) Gol Trau Poes = مقالة جولد تسيهر I. Goldziher: Bemerkungen zur Arabischen Trauerpoesie, WZKM 16 (1902), 307- 339. (ملحوظات حول شعر الرثاء العربى).

حيث وجد منذ مدة طويلة شعر للرثاء كامل البناء، وردت باستمرار أيضًا
الصيغ المبكرة. ففي السجع ترثى أمُّ تأبط شرًا قائلة:

وابناء وابن الليل

ليس بزُميل

شروبو للقليل

رقود لليل

وواقدي ذي هول

أجزت بالليل

تضرب بالذيل

برجل كالثل

والرجز هو:

ويل أم طرفة غادروا يرخمان

بثابت بن غابر بن سفيان

/يُجدلُ القرن ويروى الندمان

ذو ماقطر يحمي وراء الإخوان

وقرئت في الوافر:

قتيل ما قتل بني قريم

فتى فهم جميعًا غادروه

إذا ضئت جمادى بالقطار

مقيم بالحريضة من ثمار

ويشير جولد تسيهر إلى أن هذه النياحات تضمنت بعض عناصر أسلوبية،

من بمرير صفات حسنة ، وما العجبية (فيل ما) . وبحرف دبت ايضاً ما بران
 في التطور التالى للنياحة إلى مرثية كاملة البناء وموسعة في نطاقها توسعاً شديداً،
 بعض خواص الزمن المبكر باقية، وهكذا تكون الأشر مقفاة في المراثى حتى
 وإن لم تعد تؤلف في الرجز، بصورة أثيرة، على سبيل المثال في السريع والمديد
 والهزج، وتذكر بالأصل الراجع إلى السجع القوافى الشائعة وسط الأسطر
 (الترصيع) التى ستتناولها بالتفصيل فيما بعد (انظر ما يأتى ص ١٢٠ من
 الأصل). أغلب أبيات الرثاء نظمتها الشاعرات وبذلك استؤنف تقليد وهو أن
 النياحة أيضاً كانت الأمر الغالب على النساء. وبرغم أن مؤلفات شعر الرثاء
 نسوة فنادرًا جدًا ما كانت النساء في العصر الجاهلى موضوعاً للرثاء. فلم يُبك
 على أمهات أو نساء أو بنات أو أخوات موتى^(٢). ولكن فيما بعد تغير ذلك الأمر
 (انظر ما يأتى ص ١٣٣-١٣٤ من الأصل).

(١) حول الفخر السلبى قارن رودو كناكس N. Rhodokanakis= Rhod Han 62- 6 7 Al
 Hansā' und ihre Trauerlieder (الخنساء ومراثيها)، حيث يتحدث عن تراكيب معقدة أيضاً،
 مثل: كما لو أنه لم يسلبه فرسان في يوم قط، أو: لم يكن المطر بأندى منك قارن بالنسبة للصيغة
 الأخيرة مثال متمم، انظر ما يأتى ص ١٨٤ فى الأصل.
 (2) Blach Hist 427 = كتاب بلاشير (تاريخ الأدب العربى). يورد الخطيب فى كتابه الرثاء فى
 الشعر الجاهلى وصدر الإسلام مثالين غامضين لبيتى رثاء للزوجات ص ١٧٨، نثلاً عن معجم
 الشعراء للمرزبانى، تحقيق عبد الستار أحمد فراج ص ٦٠ (عمرو بن قيس بن مسعود المرادى،
 جاهلى، قال يرثى امرأته:

سُعَيْدَ قَوْمِي عَلَى سُعْدَى فَبَكَّيْهَا فَلَسْتُ مَحْصِيَةً كُلِّ الَّذِي فِيهَا
 فِي مَاتَمِ كَطَبَاءِ الرُّوْضِ قَدْ قَرَحَتْ مِنَ الْبُكَاءِ عَلَى سُعْدَى مَا قَبِيهَا
 وص ١٦٤ (العوام بن كعب المزنى، لم يوصف بأنه وثنى). والنص هو: وماتت له امرأة فرثاها
 بقوله:

فَقُلْتُ لِقَلْبِي لَا تَبْكُ فَإِنَّهُ كَذَلِكَ اللَّيَالِي طَوَّلَهَا وَقَصِيرُهَا
 فَإِنِّي لِبَاكِ مَا بَقِيْتُ وَإِنَّهُ لَأَسْوَأُ عِبْرَاتِ الرِّجَالِ كَثِيرُهَا
 (المترجم)

/ وتتضمن المراثية المكتملة البناء جزءاً رئيساً هو الشناء على الميت كما يوجد في البداية في أبيات الرثاء الموجزة المستشهد بها فيما سبق. ومن هذه الناحية تطابقت المراثية في موضوعات كثيرة مع الفخر والمديح. ومثل تلك المراثية التي نظمها الشاعرة الخنساء لموت أخيها صخر تُورد هنا ابتداءً إن صح التعبير بوصفها مراثية عادية، قبل أن أتحدث عن الخواص التي يمكن أن تظهر في المراثية (ديوان الخنساء، تحقيق لويس شيخو (المسمى أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء) ١، ٤-٦، ٧، وترجمة جابريلي ١/ ١-١١):

يا عين مالِك لا تبكين تُسكابا؟	إذ رابك الدهر، وكان الدهر رباباً
فأبكى أخاك لأيتام وأرملّة	وابكى أخاك، إذا جاورت أجناباً
وابكى أخاك لخيّل كالقطا عُصَباً	فقداناً، لماثوى، سَيِّباً وأنهاباً
يعدو به سابح، نهّد مراكله	مُجَلَّبَبٌ بسواد الليل جلباباً
حتى يُصبح أقواماً، يحاربهم	أو يُسلموا، دونَ صَفِّ القوم، أسلاباً
هو الفتى الكاملُ الحامى حقيقته	مأوى الضُّرِّيك، إذا ما جاء مُنتاباً
يهدى الرعيلَ إذا ضاق السبيل بهم	نَهْدَ التليل لصعبِ الأمرِ ركاباً
المجد حُلَّتْهُ، والجود عِلَّتْهُ	والصدق حوزتُه إن قرنه هاباً
خطابُ محفلة، فراجُ مظلمة	إن هاب معضلة سَنَى لها باباً
حمالُ ألوية، قطاعُ أودية	شهادُ أنجية، للوترِ طلاباً
شُم العُدَاوِ، فكّاكُ العُناة إذا	لاقى الوغى لم يكن للموت هياباً

في هذه القصيدة مُدحت الشجاعة والكرم والزعامة في مجلس الشورى وفي غارات القيام بالثأرى وصور الاهتمام به، أى كل الفضائل التي ترد في الفخر/ بزعيم القبيلة ومدحه أيضاً.

ويستمر كذلك التوازي: فكا تفاخر شاعر الفخر أمام النساء بتفوقه فقد ذكرت للميت أيضًا وسائل جذب. فقد قال أبو ذؤيب يرثى نُشَيْبَةَ (دواوين هذلية جديدة، تحقيق وترجمة يوسف هل ١٣/١٣-١٦، وديوان الهذليين، بتحقيق عبد الستار أحمد فراج ١٢، ٥١-١٥٢، ١٨، وطبعة دار الكتب ١١٧/١٣-١٦):

وسرُّبُو يُطَلِّي بالعبير كأنه دماءٌ ظُلباءٍ بالبُخُورِ ذُبِيحُ
بذلتَ لهنَّ القولَ إنك واجِدٌ لما شئتَ من خلو الكلامِ مِلِيحُ
فأمكَنَّهُ مما يريدُ وبعضُهُم شَقِيٌّ لَدَى خيراتِهِنَّ نَطِيحُ

(تغير الأشخاص: قارن ما يأتي ص ١٧٢ من الأصل ٩)

ونازَعَهُنَّ القولَ حتى ارعوتُ له قلوبٌ تفادى مرةً وتُريحُ

من الناحية الشكلية نجد في قصيدة الخنساء ظواهر مميزة لشعر الرثاء لا نجدها في غيرها أيضًا. هناك يوجد ابتداءً التكرار لأربع مرات "فابكى أخاك" (أو فابكه)، (لا تبكين). هذه التكرارات هي بقية لنداءات الندابة المتكررة باستمرار^(١). وقد حُوفِظَ عليها حتى العصر العباسي، لدى أبي نواس أو في قصائد الرثاء الشيعية لنسل النبي ﷺ مثلاً^(٢). ويمكن أن تُستخدم على نحو أكثر ثراءً فنيًا مما في قصيدتنا. فقد بدأت الخنساء أحيانًا بيتًا بكلمة اختتمت بها البيت السابق بحيث تتشكل سلاسل. وتكمن إمكانية أخرى للتكرار في استخدام لفظ القافية ذاته عدة مرات في قصيدة.

(1) Gd Trau Poes 316 = مقالة جولد تسهير: ملحوظات حول شعر الرثاء العربي و HatRit

237- 251 كتاب الخطيب: الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام.

(2) Wag ANuw 440- 441 = كتاب فاجنر عن أبي نواس.

نحوية متوازية، كما في قصيدتنا:

خَطَّابُ مُحْفَلَةٍ، فَرَّاجُ مَظْلَمَةٍ، حَمَّالُ أَلْوِيَةٍ- قَطَّاعُ أَوْدِيَةٍ، شَهَّادُ أَنْجِيَةٍ^(١). وإذا لم يعاقب الشاعر الأجزاء المتكررة من الأبيات جميعها، بل يصدر بها- من خلال أبيات عدة منفصلة، فإنه يستطيع أن يصنع من وسيلة أسلوبية، وسيلة تأليف. ويمكن أن يقال أن القصيدة يمكن في مقاطع عدة أن يُتصدر بفقرة متقدمة في كل منها. ويجد المرء بدايات ذلك التفرغ لدى الشعراء الهذليين؛ أبرزهم أبو ذؤيب الذي صر في قصيدته المشهورة في الرثاء (انظر ما يأتي ص ١٢٥-١٢٧ من الأصل) كل منظر للحيوان بـ: والدهر لا يَبْقَى على حَدَثَانِهِ (بيت ١٦، و ٣٧)^(٢).

وتقدم قصيدتنا أمثلة للترصيع أيضًا؛ وهو القافية داخل الأسطر (انظر ما سبق ص ١١٨ من الأصل) حُلَّتْهُ عُلَّتُهُ حوزتُهُ، أَلْوِيَةٍ- أَوْدِيَةٍ- أَنْجِيَةٍ، العُدَّة، العُنَّة). وتقع القوافي أحيانًا متبادلة: ماضى الهوى مَرَسٌ حين القنا خُلَصَّ. ديوان الخنساء، تحقيق لويس شيخو (٥٤، ١٤)^(٣).

وفي المراثية المترجمة خاطبت الخنساء كما هو شائع جدًا في غير ذلك أيضًا في البداية عينها، ونفسها حتى تتحدث بعد ذلك عن الميت بضمير الغائب وليس نادرًا - مع ذلك - أن تُخوِّط الميت ذاته أيضًا، كما في عدد كبير من أبيات مُقطَّعات أبي ذؤيب (انظر ما سبق ص ١١٩ من الأصل). ومن الشائع أن

(١) أنماط أخرى للتكرار في مقالة رود وكناكس: الخنساء ومراثيها ٤٥-٥٦.

(٢) Bräun Lit Betr 240-241 = مقالة بروينليش حول وجهة نظر في الشعر العربي القديم.

(٣) أمثلة أخرى حول الترصيع، انظر مقالة Rhodhan 37-44 رودو كناكس عن الخنساء السابق ذكرها.

الفصل الثامن: قصائد المثناء (المراثي).

للميت (الديوان بتحقيق شيخو ١٠، ٦، وترجمة رودو كناكس ٧٣):

يا ابنَ الشريد، على تنائي بيننا حَيِّيتَ، غير مُقَبِّحٍ، مكبابٍ

وَتُبَلِّغُ قَتِيلَةَ بِنْتِ النضر تحيةً إلى أبيها (أخيها)، قتله محمد ﷺ صبراً، من خلال
رسالة (ديوان حماسة أبي تمام، ط. بولاق ٣/ ١٤، ٢٢- ٨، ١٥، وتحقيق أحمد
أمين ٣٣٢/ ١- ٤، وترجمة روكرت ٣٢٢/ ١- ٤):

O Reiter, nach Otheil gelangen kannst du wol,
am fünften Tag, wenn nichts dich unterbrochen.
Grüß einen Toten dort von mir! ihm tragen Gruß
stets Reitertruppe, deren Herzen pochen,
stets ihm von mir, mit Thränen, die dem schöpfenden
voll strömen, während andr' im Busen kochen.
Dich höre Nadr aldort, wo du ihn rufest an,
wenn je ein Toter gehört hat oder gesprochen.

أما النص العربي فهو:

يا راكِباً إِنَّ الْأَثِيلَ مَقْلَنَةٌ	من صُبْحِ خَامِسَةٍ وَأَنْتَ مُوَفَّقُ
بَلِّغْ بِهِ مِيتًا فَإِنْ تَحْيَةٌ	مَا إِنْ تَزَالَ بِهَا الرُّكَّابُ تَخْفِقُ
مِنِّي إِلَيْهِ وَعَبْرَةٌ مَسْفُوحَةٌ	جَادَتْ لِمَائِحِهَا وَأُخْرَى تَخْنُقُ
فَلْيَسْمَعَْنَّ النُّضْرُ إِنْ نَادَيْتَهُ	إِنْ كَانَ يَسْمَعُ مَيِّتٌ أَوْ يَنْطَلِقُ

(١) السابق ص ٥٨-٦٠.

(*) المقصود ما ورد في قصيدة لا تخذلاني (ط. صادر) بتحقيق كرم البستاني (٦٥-٦٦):

يا صخر! من لطراد الخيل إذا وزعت...

يا صخر كنت لنا عيشاً نعيش به..ز

يا صخر ماذا يوارى القبر من كرم... (المترجم)

وغالبًا ما يظهر في قصائد الرثاء الطلب من الموتى ألا يبعدوا. ورثت فاطمة بنت الأحجم موت/ إخوتها (ديوان الحماسة، ط. بولاق ٢/ ٢٢، ١٩٠، وتحقيق أحمد أمين ٣٩/ ١، وترجمة روكرت ٣٠٠/ ١):

Meine Brüder, o entfernt euch nie!
Doch, bei Gott, entfernt sie haben sich schon.

والنص العربي هو:

إخوتى لا تبعّدوا أبدًا ويَلَى والله قد بعّدوا

ويمكن أن يظهر الله أيضًا فاعل الصيغة، كما لدى الخنساء (ديوانها بتحقيق شيخو ٢٤١، ١٠):

ولا يبعّدن الله صخرًا فائمه أخو الجود يبنى للفعال العواليا

واستخدمت الصيغة أيضًا، حين كان الحديث عن الميت بضمير الغائب. فقد أنشد حفص بن الأحنف الكنانى قائلاً: (ديوان الحماسة، ط. بولاق ٢/ ١٨٧، ١٩٢، وتحقيق أحمد أمين ٣٠٦/ ١، وترجمة روكرت ٢٩٧/ ١):

Rabī'a b. Mukaddam möge nicht fern sein, und die Morgenwolken mögen
sein Grab mit Wassereimern tränken!

والنص العربي هو:

لا يبعّدن ربيعة بن مكدّم وسقى الغواذى قبره بذنوب

ويظن ت. كوالسكى T.Kowalski^(١) أن الصيغة استخدمت في الأصل

(١) لا تبعّد. انظر: Ungarische Jahrbücher 15 (1935), 4880 494

لإبعاد الميت الذى خشيه المرء، ويوضح النفى من خلال "أنه لدى العرب فى الصيغ المستملحة من الناحية السحرية تعنى الصيغ الخارجية فى الغالب عكس المعنى حقيقة". ويمثل محمد عبد السلام^(١) نظرة مخالفة لنظرة كوالسكى: فعلى النقيض من الشعوب الأخرى تمنى العرب القدامى للميت أن يبقى لديهم، إذ أمل المرء منه العون.

ولذلك كرر صوت الناعى اسم الميت باستمرار، ومن ثم أيضًا الطلب من الميت ألا يبعد^(٢). وربما كان التعبير الموجود لدى الخنساء (تحقيق شيخو ٦٦،٣، ١١٠، ١٩) تأكيدًا لفرضية كوالسكى وهو: فاذهب ولا تبعد، الذى هو فى الترجمة الحرفية له: "Geh dahin und entferne dich nicht!" متعارض. وعلى هذا النحو أيضًا يمكن أن يكون قد فهم القول فهمًا حرفيًا فى المراثيات الموجودة لدينا (فربما كان "اذهب" الجزء الذى صار غير مجدي فى الصيغة!).

وكان النعى باعثًا مهمًا فى شعر الرثاء^(٣). هذا الباعث دفع بلوخ إلى أن يصنف شعر الرثاء بأكمله تحت قصائد الرسالة والإعلان (انظر ما سبق ص ٦٨). ومع ذلك لا تفهم، كما تبين الأمثلة الحالية، كل قصائد الرثاء على أنها رد فعل لخبر الموت. فمن المؤكد أن قسمًا كبيرًا من قصائد الرثاء قد نشأ من/ نياحات النساء، التى تعد أيضًا من طقوس الموتى، إذا كان الميت قد توفى فى حضرة قريب له، وهكذا كانت الرسالة أمرًا إضافيًا. وفى الواقع يُقر بلوخ بأن خيال الشاعر يتقدم هناك فى الغالب أيضًا موقف الناعى، حيث لم يُقدم بصورة موضوعية. وهكذا

(1) M. Abdesslem: Le Thème de lamort dans la م. عبد السلام = AbdesMort 97-101

poésie arabe des origines à la fin du IIIe/ ix siècle, tunis 1977 (موضوع الموت فى

الشعر العربى فى نهاية القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى).

(2) ويريد الخطيب فى كتابه السابق ذكره Hat Rit 192- 1960 أن يفهم الصيغة فهمًا حرفيًا.

(3) Rhod Ham 56- 58 = كتاب رودو كناكس عن "الخنساء وقصائدها فى الرثاء (ومراثيها)".

نظمت الخنساء قصائد عدة في أخيها صخر الذي مات حسب الرواية بعد سُقم مدة طويلة، طبقاً لها تلتقى الإبلاغ عن الموت من خلال ناعى الموت. وأخبر قيس بن الرقيات أيضاً الذي عاش في العصر الأموي عن موت مصعب الذي سقط إلى جانبه. ولا شك أن الإبلاغ عن الموت كان وجهة نظر يمكن أن يفتح بها المرء قصيدة الرثاء، وهي إحدى ما كان قد صار عرفياً بقوة إلى حد أن المرء يمكنه أن يتجاهل معها الواقع. ومع ذلك فمن غير المحتمل أن مفهوم الإبلاغ قد وقع في بداية تطور قصيدة الرثاء، إذ لا تشير أقدم صور رثاء الموتى على الأقل إليه من الناحية الشكلية.

وقد بدأت الخنساء إحدى مرثياتها قائلة (ديوانها بتحقيق شيخو ١٥٩، ٣، وترجمة رودو كناكس في كتابه (الخنساء ومرثياتها) ٥٧، ونولدكه في كتابه (إسهامات في معرفة شعر العرب القدامى ١٧٥):

لقد صَوَّتَ الناعى بفقد أخى الندى نداءً لعمري لا أبالك يُسمَعُ

وليس من النارد أن قصيدة الرثاء ذاتها بمفهوم بلوخ كانت استجابة للإبلاغ من الموت. فقد بدأ سويد المراثد الحارثي قصيدة رثاء لنفسه (انظر ما يأتي ص ١٣٢ من الأصل) أو لِسَمِيٍّ له (ديوان الحماسة، ط. بولاق ١٦٥ / ٢، ٤-١، وتحقيق أحمد أمين ٢٧٤ / ٢-١، وترجمة روكرت ٢٦٨ / ٢-١):

Der den Tod Suweid's euch ansagt, läßt die Stimm' erschallen
laut, indem er ausruft: „Euer Ritter ist gefallen!“
Bote, ja! Er (Suwaid) war's, der sprach und tat, und nimmer stockte . .

لَعَمْرِي لقد نادى بأرفع صوته نَعَى سُوَيْدُ أَنْ فَارَسَكُمْ هَوَى
أجل صادقاً والقائلُ الفاعلُ الذى إذا قال قولاً أنبط الماءُ فى الثرى

وكان إلى جانب الشناء على الميت العزاء للعقب، وفي المقام الأول الشاعر ذاته أو الشاعرة ذاتها، هم قصيدة الرثاء. ويكفل الرثاء الدموى المنجز لعرب ما قبل الإسلام أفضل عزاء. وما دامت الناظرات نساء فإنه لا يستطعن إنجاز الرثاء الدموى بأنفسهن، ولذا يصير التحريض على الثأر الموضوع المحورى لبعض قصائد الرثاء، كما هي الحال لدى الخنساء (ديوانها بتحقيق شيخو ١٤، ١٠٦-١٠٧، ١١، وترجمة رودو كناكس في كتابه: "الخنساء ومراثيها" ٩٢):

أَبْنَى سُلَيْمٍ إِنْ لَقِيتُمْ فَقَعَا	فِي مَحْبَسٍ ضَنْكٍ إِلَى وَغَرِ
/فَالْقُوْهَمَ بِسِوْفِكُمْ وَرِمَاحِكُمْ	وَبَضْخَةَ فِي اللَّيْلِ كَالْقَطْرِ
حَتَّى تَقْضُوا جَمْعَهُمْ وَتَذْكُرُوا	صَخْرًا وَمِصْرَعَهُ بِلَا ثَارِ
وَفَوَارِسًا مَنَا هُنَاكَ قُتِلُوا	فِي عَثْرَةٍ كَانَتْ مِنَ الدَّهْرِ

وعلى العكس من ذلك تَعَهَّدَ "الشاعر الصعلوك" تأبط شرًا بالثأر لنفسه ولأقاربه. وأقدم هنا القصيدة كاملة في ترجمة جوته^(١) إذ إنها في الوقت نفسه مثال طيب "لشعر الصعاليك" الذي سيعالج في الفصل الآتي^(٢). (حماسة أبي تمام، ط. بولاق ٢/١٦١، ٩-١٦٤، ١، وتحقيق أحمد أمين ٢٧٣/١-٢٤، وترجمة روكرت ٢٦٦/١-٣٦):

Unter dem Felsen am Wege / erschlagen liegt er, / in dessen Blut / kein Tau
herabträuft.
Große Last legt' er mir auf / und schied. / Fürwahr diese Last / will ich
tragen.
„Erbe meiner Rache / ist der Schwestersonn, / der Streitbare, / der Unver-
söhnliche.

(١) أعمال جوته.

(٢) عزيت القصيدة، مثل قسم كبير من (شعر الصعلكة) إلى اللغوى خلف الأحمر أيضًا (انظر ص ١٣٥ من الأصل). ومن المحتمل أن يدخل وزن المديد النادر في عصر ما قبل الإسلام على هذا الغزو.

Stumm schwitzt er Gift aus, / wie die Otter schweigt, / wie die Schlange
 Gift haucht, / gegen die kein Zauber gilt.
 Gewaltsame Botschaft kam über uns / großen mächtigen Unglücks; / den
 Stärksten hätte sie / überwältigt.
 Mich hat das Schicksal geplündert, / den Freundlichen verletzend, / dessen
 Gastfreund / nie beschädigt ward.
 Sonnenhitze war er / am kalten Tag, / und brannte der Sirius, / war er
 Schatten und Kühlung.
 Trocken von Hüften, / nicht kümmerlich, / feucht von Händen, / kühn
 und gewaltsam.
 Mit festem Sinn / verfolgt' er sein Ziel, / bis er ruhte. / Da ruht' auch der
 feste Sinn.
 Wolkenregen war er, / Geschenke verteilend; / wenn er anfiel, / ein grim-
 miger Löwe.
 Staatlich [d. i. stattlich] vor dem Volke, / schwarzen Haares, langen Klei-
 des, / auf den Feind rennend, / ein magrer Wolf.
 Zwei Geschmäcke teilt' er aus, / Honig und Wermut, / Speise solcher
 Geschmäcke / kostete jeder.
 Schreckend ritt er allein, / niemand begleitet' ihn / als das Schwert von
 Jemen, / mit Scharn geschmückt.
 Mittags begannen wir Jünglinge / den feindseligen Zug, / zogen die Nacht
 hindurch, / wie schwebende Wolken ohne Ruh'.
 Jeder war ein Schwert, / schwertumgürtet, / aus der Scheide gerissen, / ein
 glänzender Blitz.
 Sie schlürften die Geister des Schlafes. / Aber wie sie mit den Köpfen nick-
 ten, / schlugen wir sie, / und sie waren dahin.
 Rache nahmen wir völlige. / Es entrannen von zwei Stämmen / gar wenige, /
 die wenigsten.
 Und hat der Hudseilite, / ihn zu verderben, die Lanze gebrochen, / weil er
 mit seiner Lanze / die Hudseiliten zerbrach.
 Auf rauhen Ruhplatz / legten sie ihn, / an schroffen Fels, wo selbst Kamele /
 die Klauen zerbrachen.
 Als der Morgen ihn da begrüßt', / am düstern Ort, den Gemordeten, / war
 er beraubt, / die Beute entwendet.
 Nun aber sind gemordet von mir / die Hudseiliten mit tiefen Wunden. /
 Mürbe macht mich nicht das Unglück. / Es selbst wird mürbe.
 Des Speeres Durst ward gelöscht / mit erstem Trinken. / Versagt war ihm
 nicht wiederholtes Trinken.
 Nun ist der Wein wieder erlaubt, / der erst versagt war. / Mit vieler Ar-
 beit / gewann ich mir die Erlaubnis.¹⁶
 Auf Schwert und Speiß / und aufs Pferd erstreckt' ich / die Vergünstigung. /
 Das ist nun alles Gemeingut.
 Reiche den Becher denn, / O! Sawad Ben Amre: / Denn mein Körper um
 des Oheims willen / ist eine große Wunde.
 Und den Todeskelch / reichten wir den Hudseiliten. / Dessen Wirkung ist
 Jammer, / Blindheit und Erniedrigung.

Da lachten die Hyänen / beim Tode der Hudseiliten. / Und du sahest
Wölfe / denen glänzte das Angesicht.
Die edelsten Geier flogen daher. / Sie schritten von Leiche zu Leiche. /
Und von dem reichlich bereiteten Mahle / nicht in die Höhe konnten sie
steigen.

أما النص العربى فهو: وقال تَابَّطَ شَرًّا:

وَذَكَرَ أَنَّهُ لَخَلْفِ الْأَحْمَرِ، وَهُوَ الصَّحِيحُ.

لَقَتِيلًا دَمُهُ مَا يُطَلُّ	إِنَّ بِالشَّعْبِ الذِّى دُونَ سَلْعٍ
أَنَا بِالْعِبَاءِ لَهُ مُسْتَقِلُّ	خَلْفَ الْعِبَاءِ عَلَى وَوَلَّى
مَصْعَعٌ عُقْدَتُهُ مَا تُحَلُّ	وَوَرَاءَ الثَّارِ مِنْى ابْنُ أُخْتِ
رَقٍّ أَفْعَى يَنْفِثُ السُّمَّ صِلُّ	مُطْرِقٌ يَرْشَحُ مَوْتًا كَمَا أَطْلُ
جَلُّ حَتَّى دَقَّ فِيهِ الْأَجَلُّ	خَبَرٌ مَا نَابَنَا مَصْنُوعٌ
بِأَبَى جَارُهُ مَا يُبْدَلُّ	بَزْنَى الدَّهْرِ وَكَانَ غَشُومًا
ذَكَرْتُ الشَّعْرَى فَبِرْدٌ وَظِلُّ	شَامِسٌ فِى الْقُرْ حَتَّى إِذَا مَا
وَنَدَى الْكَفَيْنِ شَهْمٌ مُدِلُّ	يَايَسُ الْجَنْسِينَ مِنْ غَيْرِ بُؤْسٍ
حَلُّ حَلِّ الْحَزْمِ حَيْثُ يَحُلُّ	ظَاعِنٌ بِالْحَزْمِ حَتَّى إِذَا مَا
وَإِذَا يَسْطُو فَلَئِنْ أَبْلُّ	غَيْثٌ مُزْنٌ غَامِرٌ حِينَ يُجْدَى
وَكَلَا الطَّعْمِينَ قَدْ ذَاقَ كُلُّ	وَلَهُ طَعْمَانٍ: أَرَى وَشَرَى
حَبَّةٌ إِلَّا الْيَمَانِى الْأَقْلُّ	يَرْكَبُ الْهَوْلَ وَحِيدًا وَلَا يَصْدُ
لَيْلَهُمْ حَتَّى إِذَا انْجَابَ حَلُّوا	وَفُتُّوا هَجَرُوا ثُمَّ أَسْرُوا
كَسْنَا الْبَرْقِ إِذَا مَا يُسَلُّ	كُلُّ مَاضٍ قَدْ تَرَدَّى بِمَاضٍ
ثُلُّوا رُعْتَهُمْ فَاشْمَعُلُوا	فَاحْتَسَوْا أَنْفَاسَ نَوْمٍ فَمَلَا

فلئن قلت هذيل شباة لربما كان هذيلاً يقل
وبما أبركهم فى مناخ جفجج ينقب فيه الأطل
صليت منى هذيل بخرق لا يمل الشر حتى يملوا
ينهل الصعدة حتى إذا ما نهلت كان لها منه عل
تضحك الضبع لقتلى هذيل وترى الذئب لها يستهل
وعتاق الطير تهفويطائنا تتخطاهم فما تستقل^(١)
حللت الخمر وكانت حراماً وبلاى ما ألت تحل
فاسقنيها يا سواد بن عمرو إن جسمى بعد خالى لحل

وقدم العزاء أيضاً معرفة بأن المرء لم يأل وحده، فقد نظمت الخنساء قائلة
(ديوانها بتحقيق شيخو ١٥٢، ٢، ترجمة رودو كناكس فى "الخنساء ومراثيها"
:٦٨):

ولولا كثرة الباكين حولي على إخوانهم لقتلت نفسى^(٢)

/ وقد عمم الهذليون العزاء الذى يمكن أن يوجد فى ألم آخرين بأن كل واحد
أخيراً مستسلم للموت، ويجب على المرء أن يرتضى هذا المصير^(٣)؟ واستخدمت
حيوانات الغابة، بل أناس أقوىاء أيضاً مثلاً على أن المنون يصيب أقوى
الكائنات الحية وأصعبها مثلاً. ويمكن أن تقدم هنا على نحو موجز فقط بسبب
طولها مرثية أبى ذؤيب التى تعبر عن هذه الأفكار (ديوان الهذليين، تحقيق

(١) كان تأبط شراً قد أقسم ألا يشرب ثانية إلا حين يأخذ بثأره:

(حللت الخمر وكانت حراماً وبلاى ما ألت تحل)

(٢) وعلى العكس من ذلك لا يمكن للألم أن يفض الحزن الخاص مرة أخرى. فقد تذكر صخر الغنى
عند الهديل الحزين للحمامة موت ابنه (قارن ما يأتى ص ١٧٤ و ١٨٤).

(٣) AbdesMort 65-68: كتاب م. عبد السلام عن موضوع الموت فى الشعر العربي السابق ذكره.

يوسف هل ١/ ١-٢؛ ٤-٦، ١٠، ١٣، ١٥، ١٧-٢١؛ ٢٧-٣٦؛ ٣٨؛ ٤٠-٤٤؛
٤٦-٤٩؛ ٥٥؛ ٥٨؛ ٦٢؛ ٦٣، وديوان الهذليين بتحقيق عبد الستار أحمد فراج
ص ٤-٤١، والمفضليات، رقم (١٢٦)^(١):

أَمِنْ الْمُنُونِ وَرَيْبِهَا تَتَوَجَّعُ وَالْدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتَبَرٍ مَنْ يَجْزَعُ
قَالَتْ أُمَيْمَةُ: مَا لَجَسْمِكَ شَاحِبًا مُنْذُ ابْتَدَلْتَ وَمِثْلُ مَالِكَ يَنْفَعُ

.....

فَأَجَبْتُهَا: أَمَّا لَجَسْمِي إِنَّهُ فَأَوْدَى بَنِيَّ مِنَ الْبِلَادِ فَوَدَّعُوا
أَوْدَى بَنِيَّ وَأَعْقَبُونِي غُصَّةً^(٢) بَعْدَ الرُّقَادِ وَعَبْرَةٍ لَا تُقْلَعُ
سَبَتُوا هَوًى وَأَعْنَقُوا لِهَوَاهُمْ فَتُخْرَمُوا، وَلِكُلِّ جَنْبٍ مَصْرَعُ
فَغَيَّرْتُ بَعْدَهُمْ بَعِيشٍ نَاصِبٍ وَإِخَالُ إِنْسِي لَا حَقَّ مُسْتَشِيعُ
وَلَقَدْ حَرَصْتُ بِأَنْ أَدَافِعَ عَنْهُمْ فَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَقْبَلَتْ لَا تُدْفَعُ^(٣)

...

والدهر لا يبقى على حدثانه جَوْنُ السَّرَاةِ لَهُ جَدَائِدُ أَرْبَعُ

....

أَكَلَ الْجَمِيمَ وَطَاوَعْتُهُ سَمَحَجٌ مِثْلَ الْقَنَاةِ وَأَزَعَلَتْهُ الْأَمْرُعُ

(1) قارن حول القصيدة: أيضًا إ. بروينايش E. Bräunlich: Abū Du'aib- Studien, IsI 18 1-23 (1929), (دراسات حول أبي ذؤيب).
(2) يُلاحظ التكرار المميز لشعر الرثاء، قارن ما سبق ص ١١٩ من الأصل.
(3) الخوف من شماتة العدو موضوع شائع في شعر الرثاء، انظر: Rhodhan 68-70 u.u.s. 129 رودو كناكس في كتابه (عن الخنساء ومراثيها).

/بقرارِ قيعانٍ سقاها وأبلُ
فلبثنَ حينًا يعتلجنَ بروضه
حتى إذا جَزَرَتْ مياهُ رُزُونِه
ويايَ حينِ مُلاوٍ تستقطعُ
واو. فاثجمَ بُرهةً لا يقلعُ
فيجدُ حينًا في العلاجِ ويشمعُ
ويايَ حينِ مُلاوٍ تستقطعُ

...

فشرغنَ في حَجَرَاتٍ عَذْبٍ باردٍ
فشرينَ ثمَّ سَمِعْنَ حسًا دونه
ونميمةً من قانصرٍ مُتَلَبِّبٍ
فنكرتهُ ونَقَرْنَ وامترستُ به
فرمى فأنفذَ من نَجْوٍ عائطٍ
فأبدهنَ حُسُوفَهُنَّ فهاربٌ
يعثرنَ في حَدِّ الظُّبَاتِ كأنما
حَصْبِ البطاحِ تغيبُ فيه الأكرعُ
شَرَفُ الحجابِ وريبُ قرعٍ يُقرعُ
في كَفِّه جَشَأُ أجشٍ وأقطعُ
سَطْعَاءُ هادِيةٍ وهادٍ جرشعُ
سهماً، فخرٌ وريشهُ متصمّعُ
بدمائِه أو بَارِكُ مُتَجَفِّعُ
شَبَبُ أفزته الكلابُ مروّعُ

...

ويُعوذُ بالأرطى إذا ما شَفَهُ
قَطَرٌ وراحتهُ بَلِيلُ زَعَزَعُ

....

فغدا يُشرقُ متنه فبدا له
فاحتاجَ من فزعٍ وسدَّ فُرُوجَهُ
أولَى سوابقها قريباً تُوزَعُ
غُبْرُ ضَوَارٍ وافيان وأجدعُ

...

فَنَخَا لَهَا بِمُذَلِّقِينَ كَأَنَّمَا
بُهُمَا مِنَ النَّضْخِ الْمُجَدِّحِ أَيْدَعُ

...

فَصَرَعَتْهُ تَحْتَ الْغُبَارِ وَجَنْبُهُ	مَتَّزِبٌ، وَلِكُلِّ جَنْبٍ مَصْرَعٌ
حَتَّى إِذَا ارْتَدَتْ وَأَقْصَدَ غُصْبَةً	مِنْهَا، وَقَامَ شَرِيدُهَا يَتَضَوُّعٌ
فَبَدَا لَهُ رَبُّ الْكَلَابِ بِكَفِّهِ	بِیَضِّ رَهَابٍ رِيشُهُنَّ مُقَزَّعٌ
فَرَمَى لِيُنْقَذَ فَرَّهَا فَهَوَى لَهُ	سَهْمٌ، فَأَنْفَذَ طُرَّتِيهِ الْمَنْزَعُ
فَكَبَا كَمَا يَكْبُو فَنِيقٌ تَارِزٌ	بِالْخَسْبَةِ إِلَّا أَنَّهُ هُوَ أَبْرَعُ
وَالدَّهْرُ لَا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ	مُسْتَشْعِرٌ حَلَقَ الْحَدِيدَ مُقَنَّعٌ

...

يُنَا تَعْنُقُهُ الْكَمَاءُ وَرَوْغُهُ	يَوْمًا أُتِيحَ لَهُ جَرِيٌّ سَلْفَعُ

...

مُتَحَامِينَ الْمَجْدَ، كُلُّ وَائِقٍ	بِبِلَائِهِ، وَالْيَوْمُ يَوْمٌ أَشْنَعُ

...

فَتَخَالَسَا نَفْسَيْهِمَا بِنَوَافِدِ	كِنَوَافِدِ الْعُبُطِ الَّتِي لَا تُرْفَعُ
وَكِلَاهُمَا قَدْ عَاشَ عَيْشَةً مَاجِدِ	وَجَنَى الْعَلَاءِ، لَوْ أَنَّ شَيْئًا يَنْفَعُ

لم تكن فكرة أن المنون يصيب، التي تلوح بصورة جد مؤكدة، ليست جديدة ولا توجد في شعر الرثاء فقط، فقد اعتذر عمرو بن قميئة لمحبوبته أمام أهلها بأنه لا يستطيع أن يفلت من الزمن مثلما لا يستطيع الحيوان أن يفر من الوقت المعلوم لموته (ديوان عمرو ابن قميئة، تحقيق وترجمة ليلا = ديوان عمرو بن قميئة، تحقيق حسن كامل الصيرفي ١١/٦، وترجمة مولر في مقالته "أنا لبيد وهذا هو هدي" ٩٩):

تُذَرِكُ التَّمَسُّحُ الْمُوَلَّعَ فِي اللَّجَّةِ ، وَالْعُصْنَمَ فِي رُؤُوسِ الْجِبَالِ

بيد أن الفكرة لم تصر موضوعاً سائراً في شعر الرثاء إلا على يد الشعراء الهذليين. فقد زاد صخر الغي من الدرامية بحيث إنه في مراثيه في أخيه الذي قتله لدغة حية لم يجعل من مجرد حجر (وجار) مصرعاً لصياد فحسب، وكان عليه أن يكفل أباه الجائع فحسب، بل وصف عقاباً (لقوة) أيضاً. كسر جناحه على صخر ناتئ في أثناء عودته إلى وكره، وسقط في الهاوية. وترك الفرخان في جوف وكرها جائعة (ديوان الهذليين، تحقيق كوزجارتن رقم ٢، وتحقيق فراج ص ٢٤٥-٢٥٣) (*). ومنذ الهذليين عُدَّت مناظر الحيوان من المستوى الثابت لشعر الرثاء بحيث إننا نجد لها ثانياً لدى شعراء عباسيين/ مثل أبي نواس وابن الرومي وابن المعتز^(١). وقد ذُكِر لدى أبي ذؤيب إلى الحيوانات الفارسة المدرَّع، يعني أمراً مستسلماً للقدر. وإذا سُمِّيت بدلاً من ذلك شخصيات معروفة في الزمن القديم، فيؤدى ذلك إلى الباعث المعروف من آداب كثيرة "ubi sunt qui ante nos" (حينما يكون هؤلاء الذين قبلنا) الذي نجهد مرة أخرى في الشعر العربي، مثلما لدى الشاعر المسيحي عدى بن زيد من الحيرة، الذي لم يضعه في قصيدة الرثاء، بل في نصيحة في شكل موعظة (ديوان عدى بن زيد تحقيق محمد جبار المعبيد ١٦ / ٢٢-٢٣، وترجمة بيكر في مقالته "حينما يكون هؤلاء الذين قبلنا a ٥٠٨):

(*) الأبيات التي يقصدها المؤلف هي:

لحية حُجِرٍ فِي وَجَارٍ مَقِيمَةٍ تَنَمَّى بِهَا سُوقُ الْمَنَا وَالْجَوَالِبِ

...

يُحَامِي عَلَيْهِ فِي الشِّتَاءِ إِذَا شَتَا	وَفِي الصَّيْفِ يَبْغِيهِ الْجَنَى كَالْمُنَاحِبِ
فَمَرَّتْ عَلَى زَيْدٍ فَأَغْنَتْ بَعْضَهَا	فَخَرَّتْ عَلَى الرَّجُلَيْنِ أَخِيْبَ خَائِبِ
تَصِيحٌ وَقَدْ بَانَ الْجَنَاحُ كَأَنَّهُ	إِذَا نَهَضَتْ فِي الْجَوِّ مَخْرَاقُ لَاعِبِ
وَقَدْ تُرِكَ الْفَرَخَانُ فِي جَوْفٍ وَكَرَهَا	بِئَلَّةٍ لَا مَوْلَى وَلَا عِنْدَ كَاسِبِ

(1) Wag A Nuw 355 = فاجنر، في كتابه "أبو نواس" السابق ذكره.

فقد وجدت بواعث أخرى أيضًا يُعثر في كلا الغرضين عليها: فالشاعر لم يقض ليلة موروقة في تفكير في محبوبته البعيدة فحسب، بل في تذكر الموتى أيضًا^(١). فاللائمة التي تريد في الفخر أن تمنع الشاعر من الجرأة والإسراف تظهر في مرثية أبي ذؤيب في صورة زوجته أميمة التي تريد أن تحول بينه وبين حزن مهلك للنفس (انظر ما سبق ص ١٢٥ من الأصل). وعاد باعث العمر مرة أخرى من حيث إن الحزن قد جعل الشاعر (أو الشاعرة) عجوزًا وأشيب^(٢). وفي أغلب هذه الحالات يمكن أن يُنشأ الباعث في القصيدة، ثم يُنقل إلى المرثية. وقد صارت البواعث الأخرى الواردة في كلا الغرضين، حتى باعث الحيوان الذي لم يبسط بسطًا تامًا إلا في المرثية، عرفية في القصيدة أيضًا بصورة أقوى مما في المرثية.

ويظهر الاتجاه من القصيدة إلى المرثية واضحًا تمامًا في النسيب. فلا يوجد في أقدم قصائد الرثاء التي نشأت عن النواح على الموتى، كما رأينا، نسيب. وكان النسيب في شعر الرثاء المتأخر أيضًا استثناء. غير أنه توجد سلسلة من المرثيات التي صدر الشاعر فيها نسيبًا، و صارت من خلال ذلك قصائد متعددة الموضوعات.

(١) بالنسبة للخنساء قارن رودو كناكس (الخنساء ومراثيها) ٧٢-٧٣، وبالنسبة لمتهم بن نويرة قارن نولدكه في (إسهامات في معرفة شعر العرب القدامى) ١١٠-١١١، وبالنسبة لأبي ذؤيب (قصائد هذلية جدلية تحقيق يوسف هل) ١٠ / ١-٣١، ٢ / ١-٢ وديوان الهذليين بتحقيق فراج ١٢٠، ٥ / ١-٢، ٢٢٥، ٥ / ١-٢، وبالنسبة لصخر الغي (ديوان الهذليين بتحقيق كوزجارتن ١٦ / ١، وتحقيق فراج ٢٨٧، ١ / ٥).

(٢) رودو كناكس (الخنساء ومراثيها) ٧٣.

/ هنا كان ضغط عرف القصائد فيما يبدو قوياً إلى حد أنه لم تُعد قصيدة بدون نسيب تُعدُّ قصيدة كاملة، وتقدم التفكير في المحبوبة قصائد الرثاء أيضاً. برغم أن الموضوعين لا يناسب كل منهما الآخر أساساً^(١). ونجد قصائد رثاء مع نسيب لدى زهير (ديوانه، تحقيق أحمد زكي العدوى ص ٣٨٢ وما بعدها)، ودريد بن الصمة (أمالى اليزيدي ٣٤-٣٨) وبخاصة لدى الهذليين^(٢). ثم استأنف كثير في العصر الأموي التأليف (ديوان كثير عزة، تحقيق هـ. بيرس H. Pérès رقم ١٢١، ١٢٢، وتحقيق إحسان عباس رقم ٥٢، ٥٤). ومن بين الهذليين وفق أبو ذؤيب في إنشاء ربط مثصر بين النسيب وأبيات الرثاء التي تعقبها، والتغلب هنا أيضاً على عدم تواصل تعدد الموضوعات: فقد وضع رثاء الموتى فوق ألم الحب (قصائد هذلية جديدة، تحقيق يوسف هل ١١ / ٢٩-٣٢، وديوان الهذليين بتحقيق عبد الستار أحمد فراج ١٣٧-١٣٨، ٥ / ٢٩-٣٢، وترجمة ريناته يعقوبى في مقالاتها (بدايات شعر الغزل العربى، أبو ذؤيب الهذلى ٢٢٨):

فإنْ تُصْرِمِي حَبْلِي وَإِنْ تَتَبَدَّلِي	خَلِيلًا وَمِنْهُمْ صَالِحٌ وَسَمِيجٌ
فإِنْنِي صَبَرْتُ النَّفْسَ بَعْدَ ابْنِ عَنَسٍ	وَقَدْ لَجَجْتُ مِنْ مَاءِ الشُّوْنِ لَجُوجٌ
لأَحْسَبَ جَلْدًا أَوْ لِيُنْبَأَ شَامَتٌ	وَلِلشَّرِّ بَعْدَ الْقَارِعَاتِ فُرُوجٌ
فذلِكَ أَعْلَى مِنْكَ فَقْدًا لَأَنَّهُ	كَرِيمٌ وَبَطْنِي بِالْكَرَامِ بَعِيجٌ ^(٣) .

(١) قارن الأسباب ضد النسيب في مطلع المراثية لدى IRas' Um 11, 152 = العمدة في محاسن الأشعار وآدابها ونقضها لابن رشيق القيرواني.

(٢) أبو ذؤيب (قصائد هذلية جديدة، تحقيق هل، رقم ٥، ٧، ٩، ١١، وديوان الهذليين، تحقيق فراج ص ٧٠-٨٧، و ٩٨-١٠٣، ١١٢-١١٩، ١٢٨-١٣٩، وريبعة بن الجحدر، ديوان الهذليين، تحقيق كوزجارتين، رقم ١٣١، وتحقيق فراج ص ٦٤١-٦٤٦.

(٣) ويشبه ذلك لدى أبي ذؤيب، في قصائد هذلية جديدة، تحقيق هل ٥ / ٢٧-٣١، وديوان الهذليين، بتحقيق فراج ٨٠-٨٢، ٥ / ٢٧-٣١.

وفي مرة أخرى (قصائد هذلية جديدة، تحقيق هل ٧ / ١٠-٨، وديوان الهذليين، تحقيق فراج ١٠١-١٠٢، ٥ / ١٠-٨) أنشأ أبو ذؤيب ربطاً بين النسيب أبيات الرثاء من خلال مقارنته آثار منزل الحبيبة الذى ظعنته بالنائحات، ووصل من هناك إلى رثائه الخاص. وبرغم هذا الدمج الموفق للنسيب في قصيدة الرثاء فإن الرثاء لم يستقر فيها، فظل شعر الرثاء غرضاً مستقلاً.

وفي فترات متأخرة اتسع النطاق الوظيفي لشعر الرثاء. وأدى ذلك إلى بعض تحولات. وكان من التوسع في الوظيفة تضمن الرثاء في الشعر / "الدينى" للشيعة. لقد وضعت كلمة "دينى" بين علامتى تنصيص، لأن شعر حزب عليٍّ ومعناه شيعة عليٍّ لا يتضمن موضوعات دينية حقة، بل ينحاز إلى نسل النبى فقط على نحو ما فعل ذلك الشاعر العربى القديم بالنسبة لقبيلته. وبذلك تَكُون القسم الأكبر من شعر الشيعة من قصائد مدح في آل على وقصائد هجاء في الأمويين والعباسيين. بيد أنه بقدر ما لم يوفق آل على سياسياً، ورثى الثائرون الشهداء أكثر فأكثر، شغل جانب الرثاء في الشعر الشيعى مساحة أكبر باستمرار^(١). ولدى الكميت في العصر الأموى كانت أبيات من الأبيات الآتية ما تزال أقل في مقابل مد آل على (هاشميات الكميت، تحقيق، وترجمة وشرح ي. هورفيتس ١ / ٧٣-٧٥؛ ٧٧):

وَقَتِيلٌ بِالطَّفِّ غَوْدِرَ مِنْهُ	بَيْنَ غَوَغَاءِ أُمَّةٍ وَطَفَامٍ
تَرْكَبُ الطَّيْرُ كَالْمَجَاسِدِ مِنْهُ	مَعَ هَابٍ مِنَ التَّرَابِ هَيَامٍ
وَتُطِيلُ الْمُرْزَأَاتُ الْمَقَالِيَتُ	عَلَيْهِ الْقُعُودَ بَعْدَ الْقِيَامِ ^(٢)

(1) 242- 244 = AbdesMort = كتاب م. عبد السلام عن موضوع الموت في الشعر العربى السابق ذكره.

(2) حول الوقوف على القبر = Gol Trau Poes 324 = مقالة جولد تسيهر: ملحوظات حول شعر الرثاء العربى، ص ٣٢٤، هامش ١، وشواهد أخرى لدى الشمردل بن شريك، تحقيق زايد نشكر ص ٤٧.

...

قَتَلَ الْأَدْعِيَاءُ إِذْ قَتَلُوهُ أَكْرَمَ الشَّارِبِينَ صَوْبَ الْغَمَامِ

وشغل الرثاء لدى دِعل (المتوفى سنة ٨٦٠م) مساحة أكبر. وحول ذلك بعض أبيات من تائيته المشهورة في آل النبي (ﷺ) (زولونذك: دعب بن علي الخزاعي، تحقيق على الدجيلي ٢/ ٥٦-٥٨، وتحقيق محمد يوسف نجم ٤٤ / ٢٠، ٢٢-٢٣، ٢٩):

قُبُورٌ بِكَوْفَاتٍ وَأُخْرَى بِطَيْبَةٍ وَأُخْرَى يَفْخُ نَالَهَا صَلَوَاتِي
وَقَبْرُ بَارِضِ الْجُوزْجَانِ مَحْلُهُ وَقَبْرُ بِيَاخْمَرِي لَدَى الْعَرَمَاتِ
وَقَبْرُ بَارِضِ بَغْدَادَ لِنَفْسِ زَكِيَةٍ مَطْمَنُهَا الرَّحْمَنُ فِي الْعَرَصَاتِ

...

تَقْسُمُهُمْ رَبُّ الْمُنُونِ فَمَا تَرَى لَهُمْ عُقْدَةً مَفْشِيَّةَ الْحُجُرَاتِ

ولم يؤدِ تقييد الشعر الشيعي بأغراض قائمة في شعر الرثاء أيضًا إلى أشكال أو موضوعات جديدة حقًا. ولذلك كان أهم تطور بلا شك تحرر قصيدة التعزية (الجمع تعازٍ) من / قصيدة الرثاء. فقد كان ذلك نتيجة اندماج الشعراء في محيط البلاط. فقد كان عليهم بوصفهم شعراء القصر ألا يحتفوا بالأمراء في الأحداث السعيدة من خلال التهاني (المفردة تهنة) فقط، بل التعزية أيضًا عند فقد قريب. وبذلك تقهقر الميث وشاعر الرثاء من مركز القصيد، إذ دخل فيه الآن الأمير الباقي. وكان مما يميز وسط البلاد بوجه خاص قصائد التعزية المعقودة بالتهاني. فقد أُنْشِدَتْ حين ألقى الشاعر على ولي العهد مع تعزية لوفاة الأب التهاني بتوليه الحكم في الوقت نفسه. أما أول من قد أنشد تلك القصيدة

فعله عبيد الله بن همام الصولي حين عزى يزيد في موت معاوية، ثم تبعه شعراء كل العصور^(١).

ويتضح تحرر التعازي الذي واكب تحرر التهاني بوجه خاص في تقسيمات دواوين الشعراء. فإذا كان في ديوان أبي نواس باباً واحداً لكل من المديح والرثاء فإنه قد ظهر لدى البحري بابان (المديح والتهاني)، و(المراثي والتعزية). وأخيراً لدى المتبني صار من ذلك أربعة أبواب: المراثي، وجمع بين التهاني والعيادات، والمدح، والتعازي^(٢).

أما التوسعات الأخرى لشعر الرثاء فيجب أن تفهم إلى حد ما على أنها صور من المحاكاة التكمية (باروديا). ويصير ذلك في غاية الموضوع حين حور ابن مقبل التأليف من النسب إلى أبيات الرثاء الذي بدأ فيه بادئ الأمر بمرثية في الخليفة عثمان رضي الله عنه، غيره أنه بدأ بصيغة: فدع ذا.. "انتقل معها الشعراء في غير ذلك من النسب إلى الفخر، الذي تداخل فيه النسب، إذ لم يُنسب قتلى قريش (الفاعل) النساء الطاعنات (المفعول)"^(٣) (٣)

(1) أمثلة لدى ابن رشيق القيرواني في العمدة ٢/ ١٥٥-١٥٦.

(2) Schoe Eint 35; 44; 47 = مقالة شولر: مدخل إلى الشعر عند العرب.

(3) هكذا في رواية لدى ابن رشيق في العمدة ٢/ ١٥٢، عرضت ابن مقبل للوم عنيف. ففي الديوان (تحقيق عزة حسن ٣/ ٣٨-٤٠) الأسلوب شديد اللطف: هناك لم تنسه الطعائن (الفاعل) قتلى قريش (المفعول)، ولا تقدم الصيغة (فدع ذا) على ذلك، بل تأتي في البيت التالي. ومع ذلك فمن جهة البناء التأليفى تعد رواية ابن رشيق أكثر منطقية.

(*) أظن أن السياق يحتاج إلى إيضاح، ومن ثم أثبت هنا رواية ابن رشيق الذي يقول: فأما ابن مقبل فمن جفاء أعرابيته أنه رثى عثمان بن عفان رضي الله عنه بقصيدة حسنة، أتى فيه على ما في النفس، ثم عطف فقال:

فدع ذا ولكن عُلِّقْتُ حَبْلَ عاشق	لإحدى شعاب الحَيْن والقتل أَرْنَبُ
ولم تنسني قتلى قريش طَعَائِنًا	تَحْمَلُنِ حَتَّى كَادَتِ الشَّمْسُ تَغْرِبُ
يَطْفَنُ بِغَرِيْبٍ يَعْلَلُ ذَا الصَّبَا	إِذَا رَامَ أَرْكَوْبُ الْغَوَايَةِ أَرْكَبُ
من الهيف ميدان ترى نَطَقَاتِهَا	بِمَهْلَكَةِ آخِرِ أَصْهَن تَذَبْذَبُ

والنسب في أول القصيدة على مذهب دُرَيْدٍ خَيْر مما ختم به هذا الجلف على تقدمه في الصناعة، إلا أن تكون الرواية "طعائن" بالرفع. (المترجم).

وتلقت قصيدة الرثاء قدرًا يسيرًا من الهزل إذا طلب أحد من الشاعر أن يرثيه في أثناء حياته. فقد صار ذلك مألوفًا في العصر العباسي، إذ نظم أبو نواس/ قصائد رثاء في خلف الأحمر بناءً على طلبه، وكتب سلم الخاسر أيضًا مرثياته قبل موت من يكلفه بذلك^(١).

وكانت حالة خاصة لقصيدة الرثاء في إنسان حي يرثى فيها نفسه. ومن المؤكد أنه وُجد أيضًا تغريبٌ، ومن ثم تأثير هزلي، انتقل بقوة إلى تهكم بالذات وسخرية مريرة Sarkasmus، حين صور الشاعر، وتلك كانت الحال لدى أبي نواس، سُقمه قبل الموت^(٢). وبناءً على ذلك لم يكن منشأ قصائد الحزن في ذاتها في تحول المراثية عن غرضها فحسب، بل في الفخر أيضًا الذي يتوقع فيه البطل موته في رضى في ساحة المعركة. أنشد متمم بن نويرة (المفضليات ٩/ ٣١-٣٤، وترجمة نولدكه في كتابه "إسهامات في معرفة شعر العرب القدامى" ١٤٥-١٤٦):

يا لهفَ من عرفاء ذات فليلة	جاءت إلى على ثلاثٍ تخمَعُ
ظَلَّتْ تُراصدني وتنظر حولها	وُيرِيها رَمَقٌ وأَنسى مُطْمَعُ
وتَظَلُّ تُنْشِطُنِي وتُلْجِمُ أَجْرِيَا	وسطَ العرينِ وليس حى يدفعُ
لو كان سيفي باليمين ضربتها	عَنى ولم أوكلَ وجنبي الأضيْعُ ^(٣)

(1) WagANuw. 354 = كتاب فاجنر عن أبي نواس السابق ذكره.

(2) الكتاب السابق ٣٥٨-٣٦٠.

(3) يشير الشعر العربي القديم إلى مواضع مستخدمة كثيرة (ربما كان بعضها غير صحيحة): امرؤ القيس، تحقيق ألفارت للدواوين الجاهلية، رقم ١٣، وتحقيق أبو الفضل إبراهيم ٤٦ (ربما منسوبة)؛ وقيس بن الخطيم، تحقيق كوالسكى = تحقيق ناصر الدين الأسد، رقم ٢٠، وتحقيق إبراهيم السمرائي، رقم ١٩ (قطعة قصيرة)، وشعبة بن غريد (في العصر الأموي)، كتاب نولدكه إسهامات في معرفة شعر العرب القدامى ٦٨-٧١، والشنفر، حاسة أبي تمام، ط، بولاق ٢/ ٢٤، ٢٥، ٢، وتحقيق أمين رقم ١٦٤، وترجمة روكرت رقم ١٥٧. وثمة جمع لقصائد الرثاء المبكرة أيضًا في النفس ذاتها، العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين ٣/ ٢٤٤-٢٥٠.

وقد وردت إلى جانب وصف موته ذاته في الفخر قصائد لموتى في الفترة العربية القديمة، يمكن أن تعد إرهابات لأبيات أبي نواس.

فقد وصف المَمْزَق على سرير الموت دفنه (انظر ما سبق ص ٦٩). وترجع قصيدة من أول القصائد (٥٨ بيتًا) في هذا النوع إلى الشاعر الأموي مالك بن الريب الذي مات في خراسان بعيدًا عن وطنه (ديوانه بتحقيق حمود القيسي رقم ٢٥، وتحقيق الطلباني رقم ٢١).

وربما انبثقت قصائد الرثاء في أطراف خاصة فُقدت في الحرب أيضًا من الفخر، تلك القصائد التي جَدَّت بوجه خاص في عصر الفتوحات الإسلامية المبكرة. فقد تفاخر المرء / بالشجاعة التي أثبتتها حين أصابه جُرح. وهكذا نظم ضريس القيسي (وعند آخرين عبد الله بن سبر) قصيدة رثاء في يده، يقول فيها (تاريخ الطبري، تحقيق دي خوريه ١ / ٢٤١٠، وتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ٣ / ٦١٢، ٢٠):

وإن يَكُنْ أرْطَبُونُ الروم قَطَعَهَا فقد تركتُ بها أوصاله قِطْعَا
يُضاف إلى ذلك باعث جديد، وهو بعض الشعراء أمَّلُوا أجرًا لأطراف الشهداء في الجنة^(١).

وانزلت المِثْلة كلها فيما هو هزلي حين صارت حيوانات^(٢) أو أشياء موضوعَ

(١) حول قصائد الرثاء في أطراف، انظر: Qādifut 251 = نعمان القاضي: شعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام.

(٢) G.E.V. Grunebaum: Greek Form Elements in the Arabian Nights JAOS 62 (1942) 277- 292, bes. 291, Anm . 135 (عناصر الشكل اليونانية في الليالي العربية). يعد جرونيباوم في مقاله السابق ممكنًا أن قصائد الرثاء في حيوانات قد نشأت بتأثير يوناني. وقد كان رثاء حيوانات ميتة لدى اليونانيين أيضًا هزليًا إلى حد ما. وفي الواقع ينبغي أن يكون قد ظهرت قصائد رثاء الحيوانات لدى العرب في وقت مبكر نسبيًا. فقد حزن الخطيئة على جملن، وحزن بدوى مجهول على شاة افترسها منه ذئب (كتاب الحيوان للجاحظ، تحقيق محمد عبد السلام هارون ٢ / ٢٧٧، ٤-١)، وقارن كتاب الخطيب: الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام ١٨٠- ٢٣٣

الرثاء^(١). ويمكن أن تفهم على أنها صور هذلية في المراثية، وقصائد هجاء في الوقت نفسه أيضًا، قصائد أبي نواس (ديوانه، تحقيق فاجنر ١٠٩/٢، ١٢-١٦، وترجمة فاجنر في كتابه أبي نواس ١٥٧) وقصائد ابن كاسب (الورقة لابن الجراح، تحقيق عبد الوهاب عزام وعبد الستار أحمد فراج ٩٩، ١٣-١٠٠، ٢) في أسنان أبي عباد النُميري التي فقدتها في شجار في أثناء نشوة الشراب. ثم إذا صارت في الواقع مبان تهدمت أو مدن أو بلدن موضوع الرثاء اكتست المراثية ملامح جادة مرة أخرى. ويمكن أن تُتذكر هنا فقط قصيدة البحترى في إيوان كسرى ومرثية ابن الرومي المشهورة في البصرة المتهدّمة^(٢).

ومن المؤكد أن قصائد الرثاء الأول في النساء (انظر ما سبق ص ١١٧) لم يقصد الشعراء منها هزلًا، غير أنه يحس أنها منعزلة عن محيطها. وكان جريج أول من بكى امرأته في أبيات، وقد عرضه ذلك لهجاء الفرزدق،/ الذي عاب عليه أنه بذلك قد مدح امرأته في أبيات. وقد عرضه ذلك لهجاء الفرزدق،/ الذي عاب عليه أنه بذلك قد مدح امرأة أمام الملاء. أما فيما بعد فلم تُعد قصائد الرثاء في الزوجة أو الحبيبة نادرة، فهي لدى الوليد بن يزيد (ديوانه، بتحقيق جابريلي، رقم ٥٦، وبتحقيق ح. عطوان، رقم ٥٤)، وبشار بن برد ومسلم بن الوليد^(٣).

١٨٢. وفي العصر العباسي كان القاسم بن يوسف (المتوفى بعد ٨٢٨م) الكاتب في بلاط المأمون مشهورًا بقصائد رثائه الحيوانات، قارن فاروق K.A. Fariq: An "Abbassid Sectetary- Poet who was inter ested in animals, Ic 24 (1950) , 267- 270 (قصيدة كاتب عباسي كان مهتمًا بالحيوانات).

(١) لدى الشاعر الحمداني كُشاجم قصائد رثاء في سكين مسروقة، وكأس مكسورة، وقماشة (ديوان بتحقيق خ.م. محفوظ، رقم ٨٠، ١١٦، ٤٧١).

(٢) حول الأول قارن الترجمة الجزئية لدى Grun Krit Dich 59 = كتاب جرونيباوم: النقد وفن الشعر، وحول الثاني الترجمة المقفاة لـ Germ IRumi 249- 250 = جرمانوس، فن اشعر لدى ابن الرومي في مجلة: Acta orientalia Acad. Scient. Hugaricae 6 (1956), 215-286.

(٣) = Abdes Mort 227- 232 م. عبد السلام في كتابه الذي سبق ذكره، وفقرات حول قصائد الرثاء في النساء لدى ابن رشيق في العمدة ١٥٦- ١٥٨، وفي الإماء لدى ابن عبد ربه في العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين ٢٧٨- ٢٨٢.

الفصل التاسع

شعر الصعاليك

٩. شعر الصعاليك

/ لقد أشرت في فصل "الشروط الاجتماعية للشعر العربي القديم" إلى أن الشعراء المسمّون بالصعاليك (مفردھا صُعلوك)، يشغلون بسبب المكانة الاجتماعية الخاصة التي عرضت لهم لاصطدامهم بقبيلتهم، موقعًا خاصًا بين الشعراء العرب القدامى (انظر ما سبق ص ٣٧ من الأصل). فقد استلزم موقفهم زحزحة معنية للقيم الأخلاقية التي امتدحوها في الفخر، بل في المديح النادر لديهم أيضًا. وبناءً على ذلك تُظهِر قصائدهم خصوصية شكلية محددة أيضًا. وبادئ ذي بدء قبل أن أتناول الخصائص المضمونية لشعر الصعاليك يمكن أن يشار مرة أخرى إلى أن ثمة خلاف حول صحة قصائد أشهر شاعرين من الشعراء الصعاليك: تأبط شرًا والشنفرى بوجه خاص، إذ جُعِلَ الراوية للغوى خلف الأحمر مسؤولاً عنها (انظر ما سبق ص ٢٦، هامش ٤٦ من الأصل).

في الأساس كان الصعلوك بدويًا أيضًا، ومن ثم تصدق عليه بادئ الأمر القيم الأخلاقية ذاتها التي تصدق على كل بدوى: الشجاعة، والكرم، وضبط النفس، والجلد^(١).

(1) A.S. Gamal; the ethical Values of the brigand poets in pre- Islamic Arabia, Bo 34

290- 298, (1977) (القيم الأخلاقية للشعراء الصعاليك في الجزيرة العربية قبل الإسلام). أثنى على الفضائل المذكورة باعتبارها مميزة للصعاليك، بل إنه ليس من الصعب أن توجد الأفكار ذاتها لدى شعراء عرب قدامى آخرين أيضًا. وفي الواقع من المسلم به أن الشاعر الصعلوك ركّز

وكان من نتيجة الانفصال عن القبيلة أن الفخر بالقبيلة قد تراجع وصار الفخر بالذات/ هو الموضوع الأول في شعر الصعلوك، وثمة مثال جيد على ذلك، وهو لامية العرب للشنفرى، التى يمكن أن تتجلى فيها بعض خصائص أخرى لشعر الصعلوك.

وترجع الترجمة الآتية (التى اختصرتها) إلى جيورج ياكوب (تحقيق شريف ص ٢٧-٦٥، وتحقيق الملوحي ص ٣: ١١ وترجمة جيورج ياكوب ص ١١-٢٣، وترجمة روكرت لحماسة أبى تمام رقم ١٥٧ أ):

- 1 Laßt eurer Dromedare Brust, ihr Brüder, sich erheben,
bei Streibern nicht von Menschen-Art verspür' ich Lust zu leben . . .
- 5 Ein glatter Panter, bunt von Fell, der Schakal, die Hyäne,
die garstige, sei mein Gesell, mir strupp'ger Nackenmähne!
- 6 Das ist die Sippe, die die Pflicht der Treue nie verraten
und geben preis der Rache nicht den Täter wilder Taten.
- 7 Sie blicken Trotz, doch wild're Glut loht mir im Blick dem strengen,
wenn es des Feindes Vorhut gilt vorstürmend zu zersprengen.
- 8 Und strecken hastend Hände aus nach Zehrung gier'ge Leute,
dann meide rastend ich den Schmaus, nicht neidend ihre Beute.
- 9 Das steht mir höher als um Gut zu werben um die Wette;
den Stolzen ehret Edelmüt, der Andern räumt die Stätte.
- 10 Bei Undankbarer Weideplatz das Zelt hab' ich geschworen.
und mir gesellet als Ersatz für das, was ich verloren.
- 11 drei traute Freunde, treu bewährt: das Schwert zum Streit gezogen.
mein Herz, das Fehde froh begehrt, den ockergelben Bogen.
- 12 den surrenden, aus hartem Holz geschnitten, das nicht splittert,
der in der Riemen schmucker Zier mein Wehrgehäng umzittert,
- 13 und, wenn der Pfeil vom Bogen schwirrt, mit seiner Sehne Klagen
stöhnt wie die Mutter schmerzverwirrt, der man den Sohn erschla-
gen . . .
- 15 Ich bin kein ? Trottel, feig und matt, der immer zu beraten,
verweilend bei dem Weibe, hat noch ungetane Taten:
- 16 kein Ducker wie der Strauß so scheu, daß Herz voll zitternd Zagen
der Lerche gleicht, die steigt und fällt, wann sie die Lüfte tragen:
- 17 kein Zaud'rer, der den Hof umschleicht, am Minnespiel sich labend,
kein Plaud'rer, der sich Salben streicht am Morgen und am Abend . . .
- 19 Kein Bangen kennt mein kühnes Herz beim wilden Nachtdurchreiten,
trägt treu mein Tier mich wüstenwärts zu wasserlosen Weiten . . .

بوجه خاص على الجلد وضبط النفس وحين تحدث أ. جمال على العكس من ذلك عن نولده
٧/١٥، وبتحقيق الملوحي ٣٠/٤-٤):

وإن جارتى ألوث رباح بيتها تَغَفَلْتُ، حتى يَسُرَّ البيتَ جَانِبُهُ

فإن الأمر لا يتعلق إلا بالموقف المقدن في ميثاق الشرف البدو بوجه عام تجاه الجارات والأقارب.
قارن حول ذلك بيت قيس بن الخطيم المستشهد به فيما سبق ص ٨٩.

- 21 Den Wunsch ertötend und als Mann Weg-Zehrung lang entbehrend
üb' ich des Willens festen Bann, selbst dem Gedanken wehrend:
- 22 Viel lieber mag der Erde Staub zum Hungermahl mir dienen,
als daß ein and'rer schaut herab auf mich mit Gönnermienen! . . .
- 25 Ich schnüre ausgedörrt Gedärm, will Hunger sich erheben,
gleich Schnurgeflecht der Weber, die mit Brettchen Bänder weben,
- 26 und brech vor Tagesanbruch auf, nach karger Kost zu schäuen,
dem Schakal gleich, der Wüstenein durchjagt, dem bläulich-grauen:
- 27 Fröhlich zieht er aus dem Morgenwind entgegen gierig witternd,
das Haupt gesenkt beim Schleudertrab im Hungertaumel zitternd,
schießt dann dem Falken gleich herab zum Talgrund, wo verbreitet
des Rinnsals schmale Felsschlucht sich zum Trockendelta weitet.
- 28 Entging ihm dort die Beute auch, die er gewöhnt zu stellen,
erweckt er wimmernd Wehgeheul der schwächlichen Gesellen,
- 29 die, silbergrau von Angesicht, dem Mond, dem schmalen, bleichen
und Pfeilen, die beim Meißirspiel der Spielwart schüttelt, gleichen . .
- 31 Sie weisen aus den Rachen, die wie keilgespalten gähnen,
feindselig blickend ein Gebiß von grimm gefletschten Zähnen.
- 32 Er winselt, und vom Widerhall der Einsamkeit getragen
ertönt ein Chor vom Hügelwall gleich fernen Totenklagen.
- 33 Er schweigt betrübt, die andern auch, die Augen halb geschlossen,
die Not des Darbers spendet Trost den darbenden Genossen.
- 34 Er heult, dann schweigt er horchend still, ihm folgt Geheul und
Schweigen, –
wenn Klage nicht mehr frommen will, dann heißt es Fassung zeigen.
- 35 Drum gibt er trabend das Signal zur Heimkehr, heimwärts kehrend,
und alle trolten ab, der Qual des Hungers tapfer wehrend.
- 36 Oft eil' ich graubeschwingtem Zug vorbei zur Frühtrunkstätte:
durch Zwiellicht schwirrt im Wellentlug des Flughuhns Fliegerkette.
- 37 Doch mir, der leicht vorausfliegt, bald ermattend unterlegen,
den langen Fittig sie, besiegt im Wettstreit, schleppend regen.
- 38 Zu der Zisterne Außenbord schießt, als ich kehre, nieder
ihr Schwarm und badet wimmelnd dort sich Kropf und Kehlgefieder.
- 39 Und im Getümmel wild bewegt sie um die Brüstung hasten,
der Karawane gleich, die schlägt die Zelte, um zu rasten.
- 40 Von fern in Völkern hergeeilt entscharen sich die Flügel,
so wie die Tränke sammelnd eint der Dromedare Züge.
- 41 Die Wasserlachen schlürfen sie in Hast und ziehen weiter,
wie mit des Frühlichts fahlem Schein Ohásas flücht'ge Reiter . . .
- 49 Und schaust du auch, o Mädchen, mich bei Mangel unverdrossen,
dem Strauß gleich, der dem Wüstensand, dem darbenden, entsprossen,
wann ich mit kahlem wunden Fuß, dem immer unbeschuheten,
Gefahr erspähend wandern muß durch Mittags Sonnengluten:
- 50 Ein Herz des Mischlings³, den erzeugt Hyänen und Schakale,
stiehlt mir Geduld als Panzerhemd und Starrsinn als Sandale.

- 51 Bald hab' ich Mangel, bald genug. Wer Reichtum will erwerben,
der wage fernen Beutezug, gerüstet zum Verderben.
- 52 Nicht hat die Armut meinen Trotz, den männlichen, gebeuget,
noch reichlich Gut je Übermut und Wahn bei mir erzeugt;
- 53 verwehn doch nie Besonnenheit mir Wirbel wilder Triebe,
noch sieht man, daß ich Heimlichkeit und Lasterrede liebe.
- 54 In eisig-kalten Nächten, wann, indeß das Unheil lauert,
nicht sparend Pfeil und Bogen man beim Feuerschüren kauert,
- 55 schlich oft ich durch das Nebelgraun, eh' Frührot mochte tagen,
Heißhunger war mein Fahrtgesell und fröstelnd Unbehagen,
- 56 erschoss den Vater manchem Kind und manchem Weib den Gatten,
entschwand dann unversehrt geschwind im Dunkel nächt'ger Schat-
ten.
- 57 War längst vom Sickerbrönnlein fort. Rast haltend hier geborgen,
als ängstlich man einander dort nach mir befrag am Morgen:
- 58 „Bei Nacht vernahmen wir genau das Knurren uns'rer Hunde:
'Hält ein Hyänlein Lagerschau, macht ein Schakal die Runde?'
- 59 'Nein, nur ein fernes Brausen ist verhallend ausgeklungen,
schon nickten träumend wieder ein die Kläffer schlafbezwungen.'
So dachten wir und hielten Rat und sprachen wahnbetört:
'Wird ein verflog'nes Flughuhn sein, ein Würgfalk horstgestört.'
- 60 Jedoch es war ein Dschinn, der fährt verderbend durch die Nächte,
denn solche Taten sind verwehrt dem menschlichen Geschlechte."
- 61 Oft, wann des Hundsterns Flammenglanz läßt Sommerhitze strahlen,
die Lüfte, die im Flimmertanz seltsame Bilder malen,
des Mittags schmelzend beben ob dem sonndurchglühten Schotter,
daß wälzend ringelt sich vom Stein versengt die Rasselotter,
- 62 scheu ich mich nicht, dem Sonnenstrahl mein Antlitz auszusetzen,
und ein gestreiftes Prunkgewirk umflattert mich in Ferzen.
- 63 Saust dann der Wüste Wind um mich beim ungestümen Reiten,
umwehet wirres Haargelock mein Haupt zu beiden Seiten,
- 64 das, nicht von Salbenduft verschönt, die Pflege missen mußte,
der Eibisch-Waschung längst entwöhnt, bald bildet eine Kruste.
- 65 Ich drang in der Zerklüftung Reich. vom Sturmlied wild umklungen.
zu Kuppen, Schildesbuckeln gleich, wohin kein Mensch gedrungen.
- 66 hielt weite Hochland-Überschau von schroffer Felsenspitze,
die ich erstieg, bald aufgereckt, bald hockend auf dem Sirze.
- 67 Rings in Behängen gelblich-graun Wildziegen weidend gehen
wie in Talaren Klosterfrau und bleiben sturzend stehen:
- 68 Mag ihnen, da der Tag verglimmt, dem Steinbock gleich erscheinen,
der schwergehört am Berghang klimmt mit weißgerupften Beinen.

أما النص العربي فهو:

- ١- أَقِيمُوا بَنَى أُمِّي صُدُورَ مَطِيِّكُمْ فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سَوَاكُمْ لَأْمِيلُ
- ٥- وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُونَ سَيِّدٌ عَمَلَسٌ وَأَرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَرْفَاءُ جَيَّالُ
- ٦- هُمُ الْأَهْلُ لَا مَسْتَوْدِعُ السَّرِّ ذَائِعٌ لَدَيْهِمْ وَلَا الْجَانِي بِمَا جَرَّ يُخَذَّلُ
- ٧- وَكُلُّ أَبِيِّ بَاسِلٌ غَيْرَ أَتْنَى إِذَا عَرَضَتْ أُولَى الطَّرَائِدِ أَبْسَلُ
- ٨- وَإِنْ مُدَّتْ الْأَيْدَى إِلَى الزَادِ لَمْ أَكُنْ بِأَعْجَلِهِمْ إِذَا أَجْشَعُ الْقَوْمِ أَعْجَلُ
- ٩- وَمَا ذَاكَ إِلَّا بِسِطَّةٍ عَنْ تَفَضُّلٍ عَلَيْهِمْ وَكَانَ الْأَفْضَلُ الْمُتَفَضِّلُ
- ١٠- وَإِنِّي كَفَانِي فَقَدْ مِنْ لَيْسَ جَازِيَا بِحُسْنِي وَلَا فِي قُرْبَةٍ مُتَعَلِّلُ
- ١١- ثَلَاثَةُ أَصْحَابٍ: فُوَادٌ مُشَيِّعٌ وَأَبْيَضٌ إِصْلِيَّتٌ وَصَفْرَاءُ عَنِيطُ
- ١٢- هَتُوفٌ مِنَ الْمُلْسِ الْمُتَوْنِ تَزِينُهَا رِصَائِعٌ قَدْ نِيَطَتْ إِلَيْهَا وَمَحْمَلُ
- ١٣- إِذَا زَلَّ عَنْهَا السَّهْمُ حَنَّتْ كَانُهَا مُرَزَّاةٌ تُكَلِّي ثُرْنٌ وَتُغْوِلُ
- ١٥- وَلَا جُبًّا أَكْهَى مُرَبِّ بَعْرَسِهِ يُطَالِعُهَا فِي شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ
- ١٦- وَلَا خَسْرَقٍ هَيِّقٍ كَأَنَّ فُوَادَهُ يَظْلُ بِهَ الْمُكَّاءُ يعلو وَيَسْقُلُ
- ١٧- وَلَا خَالِفٍ دَرَايَةَ مُتَغَزِّلٍ يَرُوحُ وَيَغْدُو دَاهِنًا يَتَكَحَّلُ
- ١٩- وَلَسْتُ بِمَحْيَارِ الظَّلَامِ إِذَا انْتَحَتْ هُدَى الْهَوَجْلِ الْعَيِّفِ بِهِمَاءُ هَوَجْلُ
- ٢١- أُدِيمُ مِطَالَ الْجُوعِ حَتَّى أُمِيتَهُ وَأَضْرِبُ عَنْهُ الدَّكْرَ صَفْحًا فَأَذْهَلُ
- ٢٢- وَأَسْتَفُ ثُرْبَ الْأَرْضِ كَيْلًا يَرَى لَهُ عَلَى مِنَ الطُّولِ امْرُؤٌ مُتَطَوِّلُ
- ٢٥- وَأَطْوَى عَلَى الْخَمَصِ الْحَوَايَا كَمَا خُيُوطُهُ مَارِي تَغَارُ وَتُقْتَلُ
- ٢٦- وَأَغْدُو عَلَى الْقُوتِ الزَّهِيدِ كَمَا غَدَا أَزَلُّ تَهَادَاهِ التَّنَائِفَ أَطْحَلُ
- ٢٧- غَدَا طَاوِيًا يُعَارِضُ الرِّيحَ هَافِيَا يَخُوتُ بِأَذْنَابِ الشَّعَابِ وَيَغْسِلُ

- ٢٨- فلما لواه القوت من حيث أمه دعا فأجابته نظائر نُحِّلُ
 ٢٩- مُهْلَهْلَةٌ شَيْبُ الوجوده كأنها قِداحٌ بِكَفَى يَاسِرٍ تَتَقَلَّقُ
 ٣١- مُهَرَّتُهُ فَوْهٌ كَانَ شُدُوقُهَا شَتُوقُ الْعِصَى كَالْحَاتٍ وَيُسَلُّ
 ٣٢- فَضَحَّ وَضَجَّتْ بِالْبِرَاحِ كَأَنَّهَا وَإِيَاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلِيَاءٍ تُكَلُّ
 ٣٣- وَأَغْضَى وَأَغْضَتْ وَأَتَسَّى وَأَتَسَتْ مَرَامِيلُ عَزَاهَا وَعَزَّتْهُ مُرْمَلُ
 ٣٤- شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْغَوَى بَعْدُ وَلِلصَبْرِ إِنْ لَمْ يَنْفَعِ الشُّكُوُ اجْمَلُ
 ٣٥- وَفَاءٌ وَفَاءَتْ بِأَدْرَاتٍ وَكُلُّهَا عَلَى نَكْظٍ مِمَّا يَكَاثُمُ مُجْمَلُ
 ٣٦- وَتَشْرَبُ أَسَارَى الْقَطَا الْكُدْرُ بَعْدَمَا سَرَتْ قَرِيًّا أَحْسَاؤُهَا تَتَصَلَّصَلُ
 ٣٧- هَمَمْتُ وَهَمَّتْ وَابْتَدَرْنَا وَأَسْدَلْتُ وَشَمَّرَ مِنِّي فَارِطٌ مُتَمَهِّلُ
 ٣٨- فَوَلَّيْتُ عَنْهَا وَهِيَ تَكْبُو لِعَقْرِهِ يُبَاشِرُهُ مِنْهَا ذُوقُونَ وَخَوْصَلُ
 ٣٩- كَانَ وَغَاها حَجَرَتِيهِ وَحَوْلَهُ أَضَامِيمٌ مِنْ سَفَرِ الْقِبَائِلِ تُزَلُّ
 ٤٠- تَوَافَيْنَ مِنْ شَتَّى إِلَيْهِ فَضَمَّهَا كَمَا ضَمَّ إِذْوَادِ الْأَصَارِيمِ مَنَهْلُ
 ٤١- فَعَبَّتْ غِشَاشًا ثُمَّ مَرَّتْ كَأَنَّهَا مَعَ الصُّبْحِ رَكْبٌ مِنْ أَحَاطِهِ مُجْفِلُ
 ٤٩- فِيمَا تَرِنِي كَابِنَةُ الرَّمْلِ ضَاحِيًا عَلَى رِقَّةٍ أَحْفَى وَلَا أَتَنَعَّلُ
 ٥٠- فَإِنِّي لِمَوْلَى الصَّبْرِ أَجْتَابُ بَزَّهُ عَلَى مِثْلِ قَلْبِ السَّمْعِ وَالْحَزْمُ أَفْعَلُ
 ٥١- وَأَغْدِمُ أَحْيَانًا وَأَغْنَى وَإِنَّمَا يَنَالُ الْغِنَى ذُو الْبُعْدَةِ الْمُتَبَدِّلُ
 ٥٢- فَلَا جَزَعٌ مِنْ خَلَّةٍ مُتَكَشَفٌ وَلَا مَرَحٌ تَحْتَ الْغِنَى أَتَخَيَّلُ
 ٥٣- وَلَا تَزْدَهِي الْأَجْهَالُ حَلْمِي وَلَا سَوْوَلًا بِأَعْقَابِ الْأَقَاوِيلِ أُنْمِلُ
 ٥٤- وَلَيْلَةٌ نَحْسٍ يَصْطَلِي الْقَوْسَ رَبُّهَا وَأَقْطَعُهُ اللَّاتِي بِهَا يَتَنَبَّلُ
 ٥٥- دَعَسْتُ عَلَى غَطَشٍ وَبَغَشٍ وَصُحْبَتِي سُعَارٌ وَارْزِيزٌ وَوَجَرٌ وَأَفْكُلُ

- ٥٩- فلم تك إلا نبة ثم هومت فقلنا: قطاة ريع ام ريع اجذن
 ٦٠- فإن يك من جن لأبرح طارقا وإن يك إنسا ما كذا الإنس تفعل
 ٦١- ويوم من الشغرى يذوب لعابه أفاعيه فى رمضائه تَمَلَمَلُ
 ٦٢- نصبت له وجهى ولاكن دونه ولا ستر إلا الاتحمى المرعبل
 ٦٣- وضاف إذا هبت له الريح طيرت لبائد عن أعطافه ما ترجل
 ٦٤- بعيد بمسر الدهن والفلى هذه له عبس عاف من الغسل مخول
 ٦٥- وخرق كظهر الترس قفر قطعتة بعاملتين ظهرة ليس يغمل
 ٦٦- وألحقت أولاه بأخراه موفيا على قنة أفعى مرارا وأمئل
 ٦٧- تُرود الأراوى الصخم حولى كأنها عذارى عليهن الملاء المذلل
 ٦٨- ويركدن بالأصال حولى كأننى من العضم أذى ينتحى الكئح أعقل

وتؤكد القصيدة مرارًا إرادة الاستقلال عن أناس آخرين (بيت/ ٨-١٠،
 ٢٢)، تلك التى عبر عنها عروة بن الورد أيضًا (نولدكه: قصائد عروة بن الورد
 ٢٨/٣، والملوحى: ديوان عروة بن الورد، شرح ابن السكيت ٤٢، ٦-٧):

فُرْغُمُ العيش، إلف فناء قوم وإن أسوك، والموت الرواح

/ وكان الشاعر مستعدًا من أجل الاستقلال أن يتحمل أشد العوز. ولكن
 الحياة الفقر الشديد التى استسلم لها الشاعر قد نتج عنها على العكس من ذلك
 أيضًا أن المجتمع تجنب كل صلة به، فقد نصح أهله امرأة بعدم الزواج من تأبط
 شرًا لأنه سوف يجعلها عن قريب أرملة. فأخذت بالنصيحة. وفى الأبيات الآتية

صور الشاعر حياته بحيث يفتن المرء إلى القرار (حماسة أبي تمام، ط. بولاق ٢/
٢٦، ١١-٢٨، ١٦، وبتحقيق أحمد أمين ١٦٥/١-١١، وترجمة روكرت ١٥٨/
١-١١، وترجمة ليال: أربع قصائد لتأبط شراً (٢١٨-٢١٩):

Sie sagen ihr: „Heirat' ihn nicht! Sein Leben steht zum Ziele
dem ersten Pfeile, wo er sich stürzt in den Feind zum Spiele.“
Und sie ist unverständlich gnug, und fürchtet daß sie werde
zur Witwen eines, der bei Nacht nie scheute Kriegsbeschwerde,
der selten kurzem Schlummer nickt, und des Gedanken wachen,
der Rache Blut zu fordern und an Schaaren sich zu machen,
weil jeder sich am Helden will beim Volke Ruhm verdienen,
doch ihn machts weiter nicht berühmt, haut er die Schädel ihnen,
der kargen Vorrat mit sich führt, das Leben hinzuhalten:
sein Hütbein ragt, und eingeschnürt sind ihm des Leibes Falten.
Er nachtet beim Gethier im Wald, es tut ihm nichts zu Leide,
und nie am Morgen hat er sie vertrieben von der Waide,
noch aufgelauret ihrem Gang, noch ausgespäht ihr Lager;
nur Kampf mit Männern lebenslang hat ihn gemacht so hager.
Und wer die Feinde hetzen muß, dem ist das Ziel gesteckt,
daß von des Todes Streckungen einmal ihn eine strecket.
Ihr Thiere sehet einen Mann, dem Jagd nicht ligt am Herzen;
und wenn ihr grüßen könntet, ja ihr grüßtet ihn von Herzen.
Der Milchkamele Herrn allein gedenkt er zuzusetzen,
die, einzeln bald und bald geschaart, bereit sind ihn zu hetzen.
Und wenn ich lebte nochso lang, ich wüßte doch, mir träfe
des Todes kahler Sper einmal mit einem Blitz die Schläfe.

أما النص العربي فهو:

- ١- وقالوا لها لا تنكحيه فإنه
- ٢- فلم ترمن رأي فتيلاً وحادث
- ٣- قليل غرار النوم أكبرهم
- ٤- يماصعه كل يشجع قومه
- ٥- قليل ادخار الزاد إلا تعله
- ٦- يبيت بمغنى الوحش حتى ألفه
- لأول نصل أن يلقى مجمعا
- تأيمها من لا بس الليل أروعا
- دم الثار أو يلقى كميا مسفعا
- وما ضربه هام العدى يشجعا
- فقد نثر الشرسوف والتصق المع
- ويصبح لا يحى لها الدهر مرتعا

- ٧- على غيرة أو جَهرة من مكانس
أطال نزال القوم حتى تسعسا
٨- ومن يُغر بالأعداء لابد أنه
سيلي بهم من مصرع الموت مصرعا
٩- رأين فتى لا صيد وحش يهه
فلو صافحت إنسا لصافحته معا
١٠- ولكن أرباب المخاض يشفهم
إذا افتقروه واحدا أو مُشيعا
١١- ولأنى وإن عمرت أعلم أننى
سألقى سنان الموت يبرق أصلعا

ويتجه الشاعر المطرود من الجماعة الإنسانية إلى الحيوانات الوحشية، الذى شعر معها مشاركة في المصير من جهة (الشنفرى بيت/ ٦-٧، وتأبط شر بيت/ ٦-٧، ٩) والتي قاس بها قواه من جهة أخرى (الشنفرى بيت/ ٣٦-٤١). ومن ثم من الملاحظ بالنسبة لشعر الصعلوك أن الحيوانات الوحشية هنا التى لا ترد فى بقية الشعر البدوي بغض النظر عن مناظر القنص والصيد فى الفخر- فى الغالب إلا فى المقارنة، تُوصف مباشرة، نعم فى المقارنة تتبادل المقارنة الأولى والمقارنة الثانية مكانهما: لم يشبه الجمل والحصان بحيوانات وحشية/ بل أسراب القطا البرية بقطع الإبل (الشنفرى بيت/ ٤٠).

ولم يحس الصعلوك بإحساس المشاركة فى المصير تجاه الحيوانات فقط، بل تجاه الغول والجن أيضا اللذين يجب أن تكون حياتهما أيضا فى الصحراء^(١). فقد قال تأبط شرا (الأغاني ط ١، جزء ١٨، ص ٢١٠، ٤-٢، والأغاني ط ٣، جزء ٢١، ص ١٢٨، ٨-١٠، والأغاني ط ٤، جزء ٢١، ص ١٤٥، ١٢-١٤):

فأصبحت والغول لى جارة
فيا جارتا أنت ما أهولا
وطالبتها بضعها فالتوت
بوجه تهول فاستغولا

(1) Hul Sa' 246-248 = يوسف خليف: الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى.

....

فَمَنْ سَأَلَ أَيْنَ ثَوَتْ جَارَتِي فَإِنَّ لَهَا بِاللَّوَى مَنَزِلًا

أو (الأغاني ط ١، جزء ١٨، ص ٢١٠، ١٦-١٩، والأغاني ط ٣، جزء ٢١، ص ١٢٩، ٨٥، والأغاني ط ٤، جزء ٢١، ص ١٤٦، ١٥-١٤٧، وترجمة جابريلي في مقالته: تأبط شرًا، والشنفرى، وخلف الأحمر ٤٥):

أَلَا مَنْ مُبْلَغُ فَتْيَانٍ فَهَمَّ	بِمَا لَا قَيْتُ عِنْدَ رَحَى يَطَّانِ
بَأْنَى قَدْ لَقِيتُ الْغُولَ تَهْوَى	بِسُهِبٍ كَالصَّحِيفَةِ صَخَصَحَانَ
فَقُلْتُ لَهَا: كَلَانَا نِضْوَانِ	أَخُو سَفَرٍ فَخَلَّى لِي مَكَانِي
فَشَدَّتْ شِدَّةً نَحْوِي فَاهْوَى	لَهَا كَفَى بِمِصْقُولٍ يَمَانِي

وبينما لا تشاطر الغول إحساس الواصل، فقد وقع حوارٌ مع الذئب. وفي الواقع يصعب أن يستدل على هذا الباعث هناك في الفترة العربية القديمة، برغم أنه يدخل في شعر الصعلوك كلية انطلاقًا من الموقف العقلي، بعد أن أثبت ما نفريد أولمان في دراسة^(١)، خصصت لهذا الموضوع أن خمسة أبيات نسبت إلى امرئ القيس وإلى تأبط شرًا أيضًا، تعد غير محددة القائل. وفي الشعر العربي القديم وجد هذا الباعث للمرة الأولى لدى المرقش الأكبر (المفضليات ١٢/٤٧ - ٩٤ حماسة أبي تمام، طبعة بولاق ٤/ ١٧١، ١٢-١٤، وترجمة روكرت رقم ٨٣٧ هامش، وترجمة ألومان في كتابه "المحادثة مع الذئب ٢٧-٢٨):

(1) UII Wolf - كتاب أولمان "المحادثة مع الذئب" - يشير ت. زايد نشكر إلى قصيدة عن الذئب غير موجودة لدى أولمان "الصعلوك" أموى، هو عبيد بن أيوب (قارن: QaiSu' Umi, s. 212 nr. 10/ 1-4 = القيسي: شعراء أمويون) T. Seidensticker: Die Lāmīya des 'U baid ibn Aiyūb (لامية عبيد بن أيوب) ظهرت في مجلة: (1988) ZDMG 138، يوجد هناك تفصيلات حول باعث الذئب لدى الصعاليك في العصر الأموى.

ولَمَّا أضأنا النارَ عند شوائنا عَرَّانا عليها أطلُسُ اللونِ بئسُ
/نبذتُ إليه حُرَّةً من شوائنا حياةً، وما فَحشي على من أجالسُ
(أى إلى الذئب المشارك لى المصير)

فأضَ بها جذلانَ ينفُضُ رأسه كما أبَ بالنهبِ الكَمى المُحَالِسُ

وقد جاء فى القصيدة المذكورة غير المحددة قائلها خطاب إلى الحيوان (امرؤ القيس، دواوين الشعراء الستة الجاهليي، بتحقيق ألفارت، ملحق ٢٦ / ٩-١٠، وتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ٣٧٢، ٨-٩، وترجمة أولمان فى كتابه السابق ٣٤-٣٥):

فقلتُ له لَمَّا عَوَى إنَّ شائنا قليلُ الغنى إن كُنتَ لَمَّا تَمَوَّلِ
كلانا إذا ما نسالَ شيئاً أفائهُ ومن يحترثُ حرثي وحرثكش يُهْزَلِ

وقد استؤنف الباعث باستمرار فى العصر الأموى والعباسى - جمع أولمان نصًا- فيها أجريت فيما بعد أيضًا حوارات بين شاعر وذئب^(١). ويؤكد أولمان^(٢) أن الشاعر قد صور فى هذه القصائد على نحو شبيه بما فى حكاياتنا "علاقة شخصية باطنية" بالحيوان، أنكرت^(٣) على الأدب العربى طالما لم يقع تحت تأثير أجنبى ويسرى حكم أولمان هذا أيضًا على بعض أبيات شعر الصعلوك التى لا تتضمن باعث - الذئب.

لم يجعل الإبعاد عن الجماعة الإنسانية الصعلوك يتخذ علاقات بالحيوانات

(1) حول المحادثة مع الحيوانات قارن أيضًا فيما يأتى ص ١٧٤.

(2) Ullwolf 138 = أولمان فى كتابه السابق ذكره.

(3) على سبيل المثال Wie Be Tier Me = فيدما فى مقالته: علاقات بين الحيوان والإنسان. وله أيضًا: مقالات حول تاريخ المعرفة العربى.

الوحشية فحسب، بل جعله أيضًا يمدح فضائل فيه هو نفسه، تَبِعَتْ في بقية الشعر في حالات استثنائية فقط (حين يوجد الشاعر في رحلات حافلة بالعوز أو في الغربة) مستودعَ الفخر. فقد تفاخر الصعلوك باستمرار بفقره وجوعه (انظر ما سبق ص ١٢٦ بيت ٨، وبيت ٢١، وما بعده، ص ١٣٧، بيت ٥١-٥٢، وص ١٣٩)، اللذين أفضيا إلى الإهمال الجسدي الكامل (انظر ما سبق ص ١٣٨، بيت ٦٢-٦٤). وأوضح عروة بن الورد (ديوانه بتحقيق نولدكه ١٣/١٩-٢١، ٦٢-٦٤) وبتحقيق الملوحي (٧٠، ٧٣-٤، ٤) ^(١) أن هذه الفقر للخارج على القانون "outlaw" في الحقيقة كانت له قيمة موقعية أخلاقية أخرى غير الفقر المُعَلَّل في مكانة اجتماعية دنيا:

لحاً لله صعلوكاً، إذا جنَّ ليله	مُصَافِي المَشَاشِ، أَلْفَا كلَّ مَجْزِرٍ
يَعُدُّ الغِنَى، من نفسه، كلُّ ليلة	أَصَابَ قِرَاهَا من صديقٍ مَيَّسِرٍ
ينام، عِشَاءً، ثم يصبح ناعِسا	يَحْتُ الحَصَى عن جنبه المتَغَفَّرِ
قليلُ التماسِ الزادِ، إلا لنفسه	إذا هو أمسى كالعرشِ المَجَوَّرِ
يُعِينُ نساءَ الحى، ما يستعنه	ويُمسى طليحاً كالبعيرِ المُحَسَّرِ
ولكن صعلوكاً، صفيحةً وجهه	كضوءِ شهابٍ القابسِ المُتَنَوَّرِ
مُطْلَأَ على أعدائه يزجرونه	بساحتهم، زَجَرَ المنيحِ المُشَهَّرِ

...

فذلك، إن يلقَ المنية يَلْقَاهَا حميداً، وإن يَسْتَغْنِ يوماً، فَأَجْدِرِ

يشيع وجود الفرار أمام العدو، الذي كان في غير ذلك من قبل موضوع شعر

(1) Grun Werk 44- 45: جرونيياوم في كتابه: مدى الحقيقة في الشعر العربي القديم. (Die

Wirklichkeitweite Der früh-arabischen Dichtung)

الهجاء، لدى الصعاليك في الفخر، إذ كان دليلاً على سرعتهم^(١)، التي تفاخروا بها في حد ذاتها في مكان آخر أيضاً، مثل الشنفرى حين قاس سرعته بسرعة أسراب القطا (انظر ما سبق ص ١٣٧، بيت ٣٦-٣٨). أريد أن أعرض الفخر مع الفرار الناجح في قطعة لتأبط شراً، وصف فيها كيف طوّقه النحل البرى حين صعد الجبل ليشتر العسل.

غير أنه نجا بنفسه بهبوطه من الجبل، ومن ثم القصيدة ممتعة لأنها تبرز قدرات الشاعر على صعود الجبل، التي أثر الصعاليك امتداحها في ذاتها^(٢). وربما يكمن ذلك في أن حياتهم في البرية أجبرتهم على تناول العسل البرى في قائمة طعامهم.

وللحصول عليه يحتاج إلى قدرة على التسلق. هذا ما توضحه أيضاً أوصاف النحل الأثيرة بوجه خاص لدى الهذليين^(٣). وقد وصف تأبط شراً هربه قائلاً: (حماسة أبي تمام، ط. بولاق ١/٣٨، ٧-٤١، وتحقيق أحمد أمين ١١/١-٩، وترجمة روكرت ١٠/١-٩، وترجمة ليال في أربع قصائد لتأبط شراً ٢٢٠-٢٢١، وجزئياً ترجمة بلوخ: شعر الحكمة العربي القديم ١٨٨، ٢٠٥):

/ إذا المرء لم يحتل وقد جدَّ جدُّه أضاع وقاسى أمره وهو مُذِيرُ
ولكن أخو الحزم الذي ليس نازلاً به الخطب إلا وهو للقصد مُبْصِرُ
فذاك قريع الدهر ما عاش حوّل إذا سدّ منه منخرٌ جاش منخرُ

(1) Hul Sa' 211-227: يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي.

(2) الشنفرى، ما سبق ص ١٣٨، بيت ٦٥-٦٨، وكذلك تأبط شراً (المفضليات ١/١٦-١٩) في قصيدة يتضمن فراراً أيضاً.

(3) على سبيل المثال أبو ذؤيب (تحقيق يوسف هل ٢٢/٤-٤، وديوان الهذليين بتحقيق عبد الستار أحمد فراج ١٨٠، بيت ١-١٨١، بيت ٤) قارن Grun Wirk 60 = جرنياوم: مدى الحقيقة في الشعر العربي القديم.

أَقُولُ لِلْحَيَانِ وَقَدْ صَفَرْتُ لَهُمْ وَطَائِي وَيَوْمِي ضَيِّقُ الْحَجَرِ مُغَوْرُ
هَمَا خَطَّتَا إِمَّا إِسَارًا وَمِئَنَةً وَإِمَّا دَمَّ وَالْقَسْتَلُ بِالْحَرِّ أَجْدَرُ
وَأُخْرَى أَصَادِي النَّفْسَ عَنْهَا وَإِنَّهَا لَمَوْرَدُ حَزْمٍ إِنْ فَعَلْتُ وَمَصْدَرُ
فَرَشْتُ لَهَا صَدْرِي فَزَلَّ عَنِ الصَّفَا بِهِ جُوجُؤُ عَيْلٍ وَمَثْنٌ مُخَصَّرُ
فَخَالَطَ سَهْلَ الْأَرْضِ لَمْ يَكْذَحِ الصَّفَا بِهِ كَذْحَةُ وَالْمَوْتُ خَزَيَانُ يَنْظَرُ
فَأُبْتُ إِلَى فَهْمٍ وَلَمْ أَكُ آيَبَا وَكَمْ مِثْلُهَا فَارَقْتُهَا وَهِيَ تَصْنَعُ

ولم يظهر الفخر بالفرار غير العادي إلا لصعاليك وحدهم. ونجد الموضوع أحياناً في مكان آخر أيضاً. فقد خُصَّص الباب الثامن عشر في حماسة البحترى للمعارف الصريحة حول الفرار^(١).

ولاتناسب أغلب قصائد الصعاليك المتطلبات الشكلية في القصيدة، فكل المقطوعات المترجمة هنا تخلو من النسيب. هذا هو المعتاد لدى "الشعراء الصعاليك"، ولكن ثمة استثناء. فقد بدأ تأبط شراً على سبيل المثال بقصيدة (المفضليات ١ / ٤ - ٤) بنسيب قصير لم يستخدمه في الحقيقة إلا لحفز فخره بمهارته في العدو: فإذا صار رباط الوصل ضعيفاً فإنه ينجو من الفتاة بأقصى سرعة^(*).

وعلى النقيض من القصيدة فإن أغلب قصائد الصعلوك أيضاً أحادية

(١) حماس البحترى، تحقيق لويس شيخو ص ٤١-٤٢، وقارن أيضاً Bloch SpruchD 214 كتب بلوخ "شعر الحكمة العربي القديم" السابق ذكره.

(*) ما يقصد المؤلف هو قول تأبط شراً:

إنى إذا خلّة ضنت بنائلها وأمسكت بضعيف الوصل أحداق
نجوت منها نجائى من بجيلة إذ ألقى ليلى خيت الرهط أرواقى

ولكن أظن أن بجيلة التى هرب منها قبيلة أرصدت له كميّاً وأخذته ثم دبر حيلة بارعة استطاع به امن النجاة عدواً على الأقدام.

البيت الأول (انظر ما سبق ص ٥٦- ٥٧ من الأصل). ومن ذلك أيضًا تشكّل قصيدة تأبط شرًا التي فيها النسيب استثناءً^(٢). ويمكن القول باختصار إن في قصائد الصعلوك تشيع سلسلة من الخصائص المضمونية والشكلية التي ترد في غيرها أيضًا، بحيث يبدو من المسوغ أن تعالج هذه القصائد معالجة خاصة. فمن الناحية المضمونية أُولى لبعض جوانب حياة الصحراء التي كانت لها بالنسبة للخارجين على القانون أهمية أكبر مما هو بالنسبة للبدو العاديين، اهتمام خاص، وقد عرّضت بعض ملامح الموقف العقلي للبدو الذي يتقهقر لدى البدو المندمجين في القبيلة، عرضًا شديد التركيز، وبإجمال لم يقع شعر الصعلوك - وهذا يصدق على الشكل أيضًا - تحت إلزام العُرف بقوة على نحو ما وقع شعر القصائد. غير أنه يصعب أن يُمد خط فصل واضح، فقد ظلت الانتقالات مناسبة.

(1) يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي السابق ذكره.

(2) حول غياب القافية المصرعة، قارن أيضًا: يوسف خليف في الكتاب السابق تحت (غياب التصريح).

الفصل العاشر

بنية الشعر العربي القديم

١٠ - بنية الشعر العربي القديم

/ تهتم الدراسات الحديثة حول بنية الشعر العربي بمشكلتين منفصلتين كل الانفصال من الأصل. فمن ناحية يدور الأمر حول مسألة تأليف أو بناء القصيدة، أى هل تتوالى الموضوعات والأفكار المفردة تواليًا منطقيًا ود الأوكيف. وإلى مدى تُحدث محيطات الفقرات الموضوعية والفكرية المفردة من خلال تناسباتها تأثيرًا إجماليًا. ولما لم يستطع العرب أن يُعلّموا بداية من الناحية الشكلية البناء المضمونى الموجودة اقتضاءً بسبب الوزن والقافية الموحدة المستمرين فى القصيدة بأكملها، فقد نشأ كذلك السؤال: هل من غير المحتمل أنه بسبب ذلك لم تتوفر لهم وسائل أخرى للشكل اللغوى مستقلة عن الوزن والقافية. أما المشكلة الثانية التى استخدم لها مفهوم "بنية" فهى السؤال: هل فى القصيدة إلى جانب المعنى الذى يظهر عند تفسير النص الموجود على السطح بوسائل لغوية عادية، معنى عميق أيضًا، من خلاله تلازم مضامين رمزية محددة للمفردات المستخدمة أو من خلاله تُنقل أسطورة ما إلى المحيط الواقعى للشاعر.

وتتلاقى مشكلتى البنية حتى لا ينتج مع النظرة السطحية فى قصيدة ما أى ارتباط دال من أحداث مقدمة بصورة متوالية، غير أن هذا الارتباط ينكشف حين يعرف المرء أن الأحداث هى كل التمثيلات الرمزية المختلفة للتصور العميق البناء ذاته.

وينبغي هنا بادئ ذي بدء أن يكون الحديث عن مسائل التأليف والبناء. ففي وقت مبكر كان من اللافت لنظر دراسي العربية أن قصائد عربية في الغالب تخلو من الارتباط الداخلي؛ موضوعات مختلفة غير مترابطة بشكل واضح، ومتجاورة بلا تعليل داخلي. ويبدو أنه لم يوجد بين أبيات مفردة داخل موضوع ما أيضًا في حالات كثيرة أي رابط منطقي. ويستطيع المرء في الغالب أن يترجم كل بيت مفرد، وألا يفهم القصيدة ككل. وقوي الانطباع بأن القصيدة تتألف من وحدات دلالية صغيرة مستقلة/ من خلال النقد الأدبي العربي الذي جعل في الحال العادية البيت المفرد فقط موضوع اهتمامه⁽¹⁾.

ومن ثم فقد تحدث ت. كوالسكي⁽²⁾ عن "البنية الجزئية" للشعر العربي القديم. وفي رأي كوالسكي أن الوضوح المثير للعجب للملاحظات المفردة، والاضطراب في تواليها ظاهرة تسم مجال الأدب العربي بأكمله.

"ففي الشعر الواصف أيضًا تلاحظ البنية الجزئية بقوة برغم العون الذي يُقدمه الموضوع ذاته، ويبدو كأن الشاعر العربي - مع كل حدة لحاسة بصره - لم يكن مستطيعًا أن يلاحظ في موضوعات الوصف شيئًا آخر غير الجزئيات البسيطة، ولكنها مهمة، حيث استنفد ذكاؤه البالغ الروعة في أن يجد الشكل اللغوي المناسب بعناية شديدة لتلك النظرات الجزئية.. وبذلك تكون رخاوة التأليف خاصية جوهرية من خصائص القصائد العربية القديمة".

(1) يـن جـلـدر في: G.J. H van Gelder: Beyond the line. Classical Arabic literary critics

on the coherence and unity of the poem. Leiden 1982. (خلف الخط، النقد الأدبي

العربي الكلاسيكي حول تماسك القصيدة ووحدتها) أنه يمكن أن توجد حقًا أمثلة على نظرة متجاوزة البيت في النقد العربي، ولكن يوجد بحق بوجه عان الانطباع الكلي المضاد.

(2) Próba charakterystyki twórczości arabskiej, RO 9 (1933). 1-21 أحوال إلى المقالة

البولندية 20-22 = HeiA Dich GrPoet هاينريكس: الشعر العربي وعلم الشعر اليوناني.

ويمكن أن يستخدم وصف الناقة في معلقة طرفة لتمثل رأى كوالسكى، إذ يلف الشعر. ومن ثم توجد باستمرار أقوال مشابهة فيما بعد- لدى مؤلفين عرب محدثين أيضًا^(١). وعلى العكس من ذلك ظهرت في العقدين الأخيرين أصوات متزايدة تؤكد التابع المنطقي للأبيات المفردة، والبناء الكلي لإبداعات شعرية عربية قديمة في إطار فكرة موحدة^(٢). هذه الآراء أيضًا ليست خاطئة. / فمما لاشك فيه أن القصائد العربية القديمة ليست أخلاطاً من أبيات، يمكن للمرء أن يغيرها كيفما شاء دون أن يُجَلَّ بكلية القصيدة. وقد حاولت فيما سبق وبخاصة في الفصل الخاص بالقصيدة، أن أبين ما الطرق المختلفة التي سلكها الشعراء بنجاح لكي يجعلوا من أجزاء ترجع إلى أغراض مستقلة في الأصل وحدةً تركيبية *eine kompositorische Einheit*. وهكذا فإن الوحدة الجمالية التي تصورها هذه الوحدة يعرفها ويحققها بلا شك كبار الشعراء العرب. ومع ذلك قبل أى شئ فقد تخلى شعراء متأخرون بعد أن صارت أنماط مختلفة في البناء المنطقي في يوم ما عرفية، من جهة أخرى عن أن يجعلوا أوجه الربط المنطقية ظاهرة، إذ يستطيع السامع العربي أن يستكملها من تلقاء نفسه. ويصدق ذلك نفسه على وحدات أقصر. قصصية بالذات: فقد كان لمنظر الصيد داخل مقارنة بالظبي باستمرار الجريان ذاته. ومن ثم لم يعد الشاعر يحتاج إلى إنشاء ربط منطقي بين الأحداث المفردة، غداً يستطيع السامع أن يجعلها مستقرة في الحال بطريقة صحيحة. فإذا قيل: لفَّ على شوكاته مثل.. فقد عرف، وإن لم يكن قد قيل شئ من قبل عن مهاجمة الكلاب، أنه كان يعنى بـ (هو) كلباً، وبـ (شوكاته)

(1) على سبيل المثال ا. إسماعيل في القصيدة العربية ٣٠٦-٣٠٨.

(2) وفي الواقع قام بروينليش في BräunLit Betr في مقاله (محاولة لنظرة في الشعر القديم) التي سبقت الإشارة بتقرير مشابه بالنسبة لأجزاء الشعر العربي القديم فقط حين أبرز وحدة المفهوم الشعري والتنفيذ المنطقي لدى بعض الهذليين في مقابل "تبليبل الأفكار المنفصل عن تتابع مكاني وزماني" لليد وعبيد بن الأبرص.

قرون الثور. وركز كامل اهتمامه على أى مقارنة أتى بها الشاعر "للف والدوران". وكان ذلك السبب أيضًا فى أن الناقد العرب المتأخرين يستطيعون بسهولة أن يستشهدوا بأبيات مفردة منتزعة من سياقها. هناك حيث أدى السياق الدور الأكبر، وذلك فى الأجزاء القاصة كان واضحًا بسهولة بالتحول العرفى. وكان معنى ذلك بالنسبة للشاعر أن عليه أن يوفق بين تتابع الأبيات وتتابع الأحداث، ولكن لم يحتج إلى أن يولى ربط الأحداث إلا اهتمامًا أقل من التوسيع العبرى للفكرة المفردة.

إن فقر اللغة العربية القديمة فى الأدوات التى تُعدّل أوجه الربط النحوى (مثل: حقًا إن، مع أن، حقًا، لعل (ربما) ^(*) والاستعمال المحدود لأدوات موجودة فيها (مثل: لكن، بل، مع ذلك، غير أن، إلا أن..) يجعلان الأفكار تبدو لنا قد وضعت متجاوزة بشكل مفاجئ فى الغالب أو حتى يناقض بعضها بعضًا. والقارئ العربى قادر هنا فيما يبدو على أن يحقق إنجازًا إدراكيًا أعلى مما نحقق، وأن يضع الأقوال فى علاقة صحيحة بعضها ببعض، حيث يعينه بداهة العرف عند/ اختيار إمكانات الفهم المطروحة من الناحية النظرية - إننا يجب علينا فى الترجمة أن نستكمل الأدوات حتى نربط الأقوال بعضها ببعض.

وبرغم أن اللغة العربية القديمة ^(١) قد صعبت على الشعراء التأليف المتناسك، وأعفاه العرف إلى حد ما من الالتزام بذلك فقد أحس شعراء عرب باستمرار بضرورة التغلب على البنية الجزئية. وبدا الالتزام بذلك بشكل قوى

(*) الأدوات التى أوردها المؤلف هى (zwar, doch, ja, wohl)، ولها فى الألمانية استعمالات كثيرة بعضها له مقابل فى العربية كما ورد فى الترجمة على سبيل التقريب، وبعضها لا مقابل لها فى العربية، ولكنها تستخدم لربط الجمل بطرائق مختلفة.

(١) لم يعد يسرى ذلك على العربية المتأخرة. فقد وجب على علماء الدين والقضاة والفلاسفة بوجه خاص أن يترجموا - مضطرين إلى حد ما - نصوصًا يونانية ترجمة مناسبة - فأوجدوا ذخيرة متدرجة بشكل جيد للتعبير عن علاقات نحوية - منطقية.

خاصة حين أرادوا إدخال موتيفات (بواعث) خيالية جديدة^(١) في الشعر. هكذا لاحظ ما نفريد أولمان^(٢) في موضوع "محادثة مع الذئب" الذي لم يوسع في الحقيقة توسيعاً كاملاً إلا في عصر ما بعد الإسلام (انظر ما سبق ص ١٤٠ - ١٤١ من الأصل) أن:

"تتابع الأبيات في مشاهد الذئب قد نُسّق بطريقة متوالية تنسيقاً كبيراً إلى حد أن مجريات الحدث قد حُدّدت، وأنه قد أسست في كل مكان خطة تأليف سديدة.

وبتتابع الأبيات وبالمفردات التي بها وصل إليها وحدهما يتم المعنى والتأثير الفني لهذه القصائد".

وإذا ما تركنا الآن بنية الأحداث المفردة، ونظرنا إلى القصيدة ككل! فإننا هن يجب أن نقرر أنه حتى القصائد التي وضعت تحت موضوع موحد - مثل لامية العرب للشنفرى (انظر ما سبق ص ١٣٦ - ١٣٨ من الأصل) تقريباً، والتي فيها بناءً على ذلك بناءً تأليفى واضح، مثل مرثية أبى ذؤيب الموزعة إلى مقاطع^(٣) بتكرار استعمالات شكلية تقريباً (انظر ما سبق ص ١٢٥ - ١٢٦ من الأصل)، تتكون في الغالب من جميع مشاهد متعادلة^(٤). فقد وصف الشنفرى في فقرات منفصلة جوانب مختلفة للحياة في الواحدة وللفضائل الناجمة عن ذلك؛ حيث يمكن أن يتبادل تتابع بضع فقرات بوجه عام، ولا يخل ترك فقرة أو إضافة فقرة

(١) إذا تعلق الأمر بحكايات من التاريخ العربى أو بأساطير مجلوبة فيمكن للشاعر ان يفترض من جهة أخرى أن الخرافة في الحكاية معروفة، ويمكن أن يقتصر على الرموز (انظر ما يأتى ص ١٦٢ - ١٦٣ من الأصل).

(٢) ullwolf 136-137 = أولمان في كتابه "المحادثة مع الذئب" السابق ذكره.

(٣) BräunLit Betr = بروينليش في مقالته (محاوّل لنظرة في الشعر القديم) السابق ذكرها.

(٤) GrunKrit Dich 139 = جرونيباوم في كتابه: "النقد وفن الشعر" السابق ذكره.

أخرى ببناء القصيدة^(١). / ولا يكاد استبدال منظر الحمار الوحشى والظبى أو إضافة حيوان آخر يحدث قطعاً. وهكذا يجب على المرء نفسه مع قصائد يمكن أن ينكر عليها الموضوع الموحد والتركيب المنطقية لل فقرات المفردة أن يقرر "رخاوة التأليف" التى تحدث عنها كوالسكى. ومن ثم لا عجب أن أعمالاً كثيرة حول بنية الشعر العربى تقتصر على النظر فى القطع أو أجزاء القصيدة^(٢).

ويمكن القول باختصار إن الشاعر العربى القديم قد عُنِيَ بلا شك بالبنية المضمونية لقصائده، ولكن ظل الانطباع العام "الجزئى" باقياً إلى حد بعيد.

ما الوسائل التى كانت لدى الشعراء العرب لإبراز التقسيم الفكرى للمضمون الذى جال بذهنهم للسامع؟ نعم القافية المفردة والوزن المستمر حرّمهم الإمكانية المنطقية فى ذاتها لفصل وحدات مضمونية من خلال قوافٍ وأوزان مختلفة بعضها عن بعض، فبقيت لهم وسائل نحوية وبعض وسائل شكلية للغة متجاوزة القافية والوزن.

واستخدمت وسائل نحوية لإنشاء أوجه الربط فى البنية الصغرى، فبواسطة الجمل الطويلة يستطيع المرء أن يتخطى حدود البيت، وهكذا تُجمل عدة أبيات فى وحدة فكرية. وفى الواقع أنكر نقاد الأدب فيما بعد هذا التضمين

(١) يؤثر بعض شراح أن يرى فقى خاتمة الفقرة صعود باعث الوحشة، وهكذا يُبين فى رأى جيورج ياكوب (الشنفرى، بترجمة له ص ٢٤) منظر الخاتمة على الجبل "الوحشة على نحو لم يقو فيه على الصعود" بينما افتقد رد هاوس نهاية مؤثرة للقصيدة. ويبين الحكم المتضاد أن المرء يصعب عليه هنا أن يخرج بانطباعات وجدانية.

(٢) على سبيل المثال عالج بتراتشيك فى مقاله: "البنية الدلالية لوصف المطر لدى امرئ القيس" قطعة يمكن أن تكون إلى حد كبير قطعة من قصيدة، وناقشت ريناته يعقوبى فى مقالتها "ابن المعتز: دير عبدون، تحليل بنيوى" الجزء الأول فقط من القصيدة. ولا ينسحب حكم أولمان الذى سبق تقديمه حول فقرات الذئب أيضاً إلا على هذه الفقرات ذاتها، وليس على تقسيمها فى كامل القصيدة.

entjambement إنكارًا شديدًا^(١). وسواء أكان تحريم التضمين / اختلاقًا متأخرًا للناقد أو عرفًا ضمنيًا للشعراء العرب القدامى فإن القصائد المترجمة في الفصول السابقة تبين أمثلة لا حصر له لم يحافظ فيه الشعراء على تحريم التضمين. وتشتمل المقارنات التفصيلية بطريق النفي وفق النمط: "أليس س أكبر من ص" على سبيل المثال على أبيات كثيرة على نحو شائع جدًا^(٢). وأجود مثال على ذلك وصف النابغة للفرات (انظر ما سبق ص ١١٣ - ١١٤ من الأصل). ويمكن أن يفترض كذلك أن الشعراء استخدموا "التضمين" بوعي لكل يبرزوا بناء قصائدهم بشكل أوضح. ولذا يوجد التضمين على نحو شائع خصوصًا لدى الشاعر ساعدة بن جؤية ومدرسته التي أولت تأليف قصائدها اهتمامًا خاصًا^(٣). ويبدو أن التضمين قد صار أكثر شيوعًا في الفترة ما بعد ٦٧٠ م^(٤). فقد استخدمه ذو الرمة في شعره استخدامًا واسعًا^(٥). وفي الواقع لا يجوز للمرء أن يبالغ أيضًا في أهمية التضمين بوصفه وسيلة للتأليف استخدمها الشاعر متعمدًا. فقد أجبر شيوع أوزان أقصر في وقت متأخر الشعراء الشبان بدرجة أشد من أسلافهم على أن يتخطوا بجملهم حدود البيت. وهكذا فالتضمين شائع خاصة في أبيات من الرجز شديد القصر^(٦). وعلى ذلك لم يستخدم الشعراء "التضمين"

(1) يظن شندلن 92 ScheindForm = في كتابه: الشكل والبنية في شعر المعتمد بن عباد أن الأمر يتعلق بالنسبة للناقد بمبدأ بيت = جملة بدرجة أقل مما يتعلق بجعل ألفاظ القافية لا تندمج داخل الجملة.

(2) حول هذا النمط قارن 220 Blokunst Wert هامش ١٥ = مقالة بلوخ: القيمة الفنية لفن الشعر العربي القديم، مع أمثلة أخرى "للتضمين" الزائد.

(3) BräunLit Betr 263 = مقالة بروينليش "محاوّل لنظرة في الشعر العربي القديم" السابق ذكرها.

(4) Blach Hist 555-556 = كتاب بلاشير: تاريخ الأدب العربي السابق ذكره.

(5) كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، موجز في الاستشراق، ج ١، مجلد ٣، ليدن ١٩٦٤، ٢٥٣ - ٣١٤، وبخاصة ٢٧٣.

(6) UllRağ 66 = كتاب أولمان: بحوث حول شعر الرجز.

للتأليف فحسب، بل وسيلة أسلوبية أيضًا. ومن المؤكد أن ج.ي. هـ. فان جلدري^(١) كان محققًا، حين فسر - على نقيض نقد النقاد العرب - "التضمين" الزائد في أبيات النابغة (دواوين الشعراء الستة الجاهليين بتحقيق ألفارت ١٦/٢٩ - ١٧، وديوان النابغة بتحقيق شكرى فيصل. وبتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ١٦/٢٣-١٧):

وَهُمْ وَرَدُّوا الْجَفَارَ عَلَى تَمِيمٍ وَهُمْ أَصْحَابُ يَوْمِ عَكَاظٍ، إِنِّي
شَهِدْتُ لَهُمْ مَوَاطِنَ صَادِقَاتٍ أَتَيْتُهُمْ بِوُدِّ الصَّدْرِ مِنِّي

/ فسر به بقصد الشاعر أن يبرز داخل الفخر بالقبيلة - الشخص ذاته من خلا ل موقع (إنّي) في القافية بوجه خاص. وفي وقت متأخر استخدام "التضمين" الزائد، وبخاصة حين يوقع الشاعر حد البيت داخل كلمة ما (وفق نمط: أى طائر ما يسمى جُعر / ان Was So ein Mai- Kafer für Ein Vogel Sei) لقد استعمل وسيلة أسلوبية ليحدث تأثيرات هزلية^(٢).

وتوفر لشاعر إلى جانب "التضمين" بغرض البناء وسائل لغوية أخرى مثل التكرار والبنية الموازية من وجهتي نظر شكلية ودلالية. فقد وظفها ضمن ما وظف ليوجز فقرات معنوية أكبر. وكان الحديث عن أن أبا ذؤيب من خلال تكرير صيغة: "والدهر لا يَبْقَى على حدثانه"، حقق تقسيمًا مضمونيًا للمقطوعات (انظر ما سبق ص ١٢٠). ولاحظ ف. كاسكل^(٣) أن لدى الشاعر

(1) Breaking rules for fun: making lines that run/ no. (1) الكلاسيكي On enjambment in classical Arabic Poetry the Challenge of the Middle East, Amsterdam 1982, 25 -3; 184-186.

(2) ثمة أمثلة كبيرة ناتجة عن صور للعبث إلى حد ما على ذلك لدى فان جلدري.

(3) Der Abschluss der Carmina Hudsaillarum, olz 39 (1936), 129 - 134, bes. 131 (نهايات قصائد ديوان الهذليين).

البيت خلف الإصافه مباشره دلمه من البيت المتقدم على الإصافه. بيد ان م. بتسون M.C. Bateson بداية قد قامت ببحث منظم لمثل هذه الوسيلة التركيبية بمساعدة خمس معلقات. وتشمل بحوثها الفونولوجيا والصرف والنحو^(١). وترى بتسون أنها تستطيع أن تثبت أن فقرات داخل قصيدة ما يُفصل بعضها عن بعض بوسائل لغوية بحيث إنه قد وَجِدَ داخل الفقرة بين الأبيات اتفاق لغوى أكثر مما كانت الحال مع الأبيات خارج الفقرة^(٢).

ومن الناحية الفونولوجية قصرت بتسون بحثها على الحركات. فهي تقرر هنا أن بعض فقرات تسود من خلال/ حركة معينة، ترد فيها بدرجات أكثر شيوعاً مما يمكن أن يُتوقع حسب متوسط ورود الحركات. أما فيما يتعلق بالمورفولوجيا (الصرف) درست بتسون بالنسبة لكل بيت إلى أى مدى يتكرر فيه ظهور المروفيمات ذاتها كما في البيت السابق له واللاحق له. ويتحصل كل انتقال بين بيتين من خلال ذلك على مؤشر أوجه الربط المورفولوجى التى تتجاوزه. ويتبين أن فى وسط فقرات المعنى مؤشر الربط أعلى مما فى حدود فقرات المعنى. وعلى المستوى النحوى تشكل الأبنية الموازية داخل فقرة معياراً لإرادة الشاعر أن يبرز التقسيم المضمونى بوسائل لغوية أيضاً. وعلى النقيض من المنهج الإحصائى الذى طبقته بتسون فى الفونولوجيا، والمورفولوجيا أيضاً- ولكن بشروط، لاحظت هنا كل حالة مفردة، واقتربت بذلك مرة أخرى بدرجة

(1) Batstruc Cont = كتاب بتسون: الاستمرار التركيبى فى الشعر.

(2) وقام أودبير ببحث مشابه لقصيدة مفردة لشاعر أموى فى: C. Audebert: Du Rôle de la rime dans un poème de 'Umar b. Abī rabi'a Hommages à la mémoire de SERGE sauneron, ii, le caire 1979, 2110 229 (دور القافية فى شعر عمر بن أبى ربيعة). فى رأى أدوبير استخدم عمر إمكانية تبديل حركة قصيرة قبل صامت القافية (حرف الروى) المقدمة فى العربية (مثل: a/i/uru) حتى يُعَلِّم فقرات المعنى. وتدعم هذه الوسيلة بوسائل لغوية أخرى مثل الصيغ إلخ.

أكبر من النهج الذاتى لمن سبقها، غير أن النهج الذاتى مكَّنها من معرفة ما يخرج عن مخطط التركيب أيضًا بوصفه وسيلة تأليف. وهكذا فهى محقة بالتأكيد حين تقرر أن امرئ القيس فى كلامه الموجه إلى "فاطمٌ" فى معلقته (انظر ما سبق ص ٨٦)، التى يتخللها حتى البيت الأخير أفعال فى القافية، يريد أن يُعلِّم من خلال هذا البيت الأخير الخارج كلية عن هذا التركيب، خاتمة الكلام المشكلة القمة. وتعبّر كلمتا "محقة بالتأكيد" فى الجملة السابقة عن أن تقديرى للفقرة - بداهة - ذاتى مثل تقدير بتسون تمامًا، هذه الذاتية تستبعد فى المنهج الإحصائى المطبق فى الفونولوجيا، ولكن يبدو لى أنه من المشكوك فيه للغاية أهمية النتائج المتوصَّلة إليها^(١).

السؤال من جهة هو: هل يمكن أن يُدرك السامع أيضًا الانحرافات التى يمكن أن تُسجل إحصائيًا كذلك؟ هذا يبدو لى أشد خلافية مع الوحدات الأشد قصرًا، وأشبه بالإيجاب مع وحدات طويلة، مثل تراكيب نحوية تشمل عدة مفردات. من المؤكد أن تُدرك تكرارات حرفية مترددة لصيغ أول تستخدم للبناء. والسؤال من جهة ثانية هو هلا لا يحدد المضمون فى الغالب شيوع الحركات وكلك شيوع المورفيمات.. وهكذا يجوز أن تنشئ فى المدح الشخصى اللاحقتان الكثيرتان "ى" (ياء المتكلم مع الاسم)، و "نى" (ياء المتكلم مع الفعل) استمرارًا للمورفيمات ويُعنى كذلك بغلبة الحركة (ى)، أى أن الشاعر لم يستخدم متعمدًا هذه الوسيلة اللغوية لكى يحدد الفقرة المعنوية تحديدًا لغويًا، بل إن شيوع الظواهر اللغوية ينتج عن المضمون فى ذاته. ومن جهة ثالثة - وهذا لا يسرى إلا على الفونولوجيا - قارنت بتسون فقط القيم الوسطى لشيوع الحركات

(١) إيفالد فاجنر - E. Wagner: War die kontinuierliche Vokalfrequenzabweichung ein

Stilmittel der altarabischen Dichter?, ZDMG 124 (1974), 15-32 (انحراف (تحول)

شيوع الحركة المستمر وسيلة أسلوبية فى الشعر العربى القديم).

فى الفقرة المعنوية المفردة. ويمكن عند ذلك أن تؤثر القيمة الوسطى العالية بالنسبة لشيوع الحركات من خلال شيوع بالغ العلو فى مطلع الفقرة، / فى حين أن الأبيات الأخيرة تبين شيوعاً عادياً إلى حد أن الحد مع الفقرة اللاحقة يظل من غير الممكن إدراكه تماماً.

وربما كان الأهم بكثير لجعل البنية ممكنة الإدراك لو ارتفع شيوع الحركة فى البيت الأخير فى فقرة ما ارتفاعاً أشد من البيت الأول فى الفقرة اللاحقة^(١). من هذه الجهة يبدو لى المنهج الذى طبقته بتسون بالنسبة للمورفولوجيا لوضع حد لكل بيت بدايةً بعلاقته بالأبيات المجاورة له، منهج مفيد للفونولوجيا أيضاً. وبناءً على ذلك يجب أن يوضح فى كل حالة مفردة هل تستخدم الظواهر اللاحقة للنظر بادئ ذى بدء للتعليم^(*) اللغوى للبنية حقاً، ولا يُتوقف على المضمون أو الشكل (الوزن والقافية)، وهل هى (بالنسبة لأذن عربية) مدركة بوجه عام. يمكن لذلك أن تكون مناهج شندلين ويعقوبى^(٢) التى تنظر بدرجة أقوى إلى

(١) يطرح السؤال هل الظهور المتكرر لظاهرة ما يُحدِّد حقيقة ومن ثم يسهم فى عملية البناء، فى مجال مورفولوجى أيضاً. فقد قرر هايدر H.Haydar فى مقاله "معلقة امرئ القيس، بناؤها ومعناها"، ٢٤٧/١ أن الوصف النفسى للمحبوبة فى معلقة امرئ القيس (دواوين الشعراء الستة الجاهليين بتحقيق ألفارت ٤٨ / ٢٩ - ٣٩) فى البداية والنهاية يحدد فى كل بيت (أى بيت رقم ٢٩، ورقم ٣٩)، فيها متوازيات عدة، أكثرها لفتاً للنظر بالتأكيد تكرار النفس بـ (غير) (بيت ٢٩: غير مفاضة، وبيت ٣٩: غير محال). غير أن هذا التركيب ما يلبث أن يرد داخل الفقرة مرة أخرى (بيت رقم ٣٦: غير مؤتل)، وخلف الفقرة بقليل أيضاً، أى أن التأثير المحدد يحول إلى الداخل وإلى الخارج أيضاً، ويضع محمد أبو الفضل إبراهيم (فى تحقيقه ٣١/١ - ٣٢) كلا البيتين المحددين فيما يبدو متعاقبين، وبذلك يلغى على كل حال التفكير (التأمل) بأكمله.

(*) تعليم هنا من علِّم أى وضع علامة، وهى ترجمة لمصطلح markieren أو kenntlich machen وقد لزم التنويه بذلك هنا حتى لا يختلط بالمعنى الشائع للكلمة فى الاستعمال غير الاصطلاحي.

(٢) مقالة شندلين السابق ذكرها، ومقالة ريناته يعقوبى عن دير عبدون لابن المعتذر السابق ذكرها أيضاً.

البيت المفرد وتراعى أيضًا البنية الصغرى - غير المطبقة حقيقة على الشعر العربي القديم - أكثر وعدًا بالنجاح^(١).

أما انطباعى فهو أن الشاعر العربي القديم لم يستخدم الوسائل الفنية الصوتية إلا على نحو مقتصد للغاية، وإذا استخدمها فهي أدنى من تكون وسائل أسلوبية لتعليم البناء التركيبى لقصيدة. وقد أدت الصوامت في ذلك دورات أهم دلالة من الحركات^(٢).

وقد أحب الأعشى خاصة أن يحقق من خلال تكرير صوامت متماثلة أو متقاربة/ تأثيرات حسنة الوقع على الأذان. مرة أخرى الأمر يتعلق بقوة بالإحساس الذاتى إذا من الممكن أن يُربط الإدراك الصوتى بالمعنى، على نحو ما وُفق ف. كاسكل بجلاء، حين قال^(٣): يجسد الصوت المعنى، فيجعل السامع يحس بالمعنى مباشرة. وهكذا تعلم في رأيه صوتُ العين المتكرر ثلاث مرات في (ديوان الأعشى بتحقيق جابر = بتحقيق محمد حسين ٧ / ٩):

.... يُغْنِيكَ وَاَعْمَدُ لغيرها بشعرك واعْلُبْ أنْفَ من أنت واسمُ

الانتقال من النسيب المغازل إلى أبيات الهجاء. وفي بيت (ديوان الأعشى بتحقيق جابر = بتحقيق محمد حسين ٣ / ٣ والترجمة فيما سبق ص ٨٩):

سفها، ولا تدرى سميةً ويحها أن ربَّ غانية صرمتُ وصالها

تقع الأصوات المنبسطة (الفتحة) و (ها) في السمع بالنسبة لكاسكل موقع

(1) May Mu 'Imr ii 68 ff = مقالة هايدر السابق ذكرها، يراعى في دراسته الإحصائية للحركات في معلقات امرئ القيس الأبيات المفردة، ولكن لا يقارن شيوع الحركات المفردة بعضها ببعض، بل يقارن قوى النطق التى تعد ضرورية لإنتاج الحركات في سطر، أى قيماً نفسية يبدو الأمر فيها بالنسبة لى موضع تساؤل، فهل يمكن إدراكها سمعياً وجمالياً.

(2) BräunLit Betr 252- 254; 262 = مقالة بروينليش السابق ذكرها: محاولة لنظرة في الشعر العربى القديم.. مع أمثلة من دواوين الهذليين وزهير.

(3) Cas MaiA' ša 798 = مقالة ف. كاسكل، ميمون الأعشى.

الفصل العاشر : بنية الشعر العربي القديم

توجد بلا شك كومة من الرءات لتحقيق تأثير حسن الوقع على السمع.
وسواء أخرج من أصوات الرء في الواقع فيما يشبه الريح الباردة، كما رأى
كاسكل أم لا فإننى لا أستطيع أن أقول ذلك^(١).

وليس نادرًا ألا يتعلق التكرار بأصوات مفردة، بل بجذور كاملة أو أجزاء
منها.

وفي هذه الحال يقع تجنب Paronomasie؛ وهو وسيلة أسلوبية استفادت
منها جدًا أجيال متأخرة من الشعراء، ووصفها علماء البلاغة العرب مع كل
الأشكال الخاصة.

بداية ثمة مثال على تكرير الجذر كله لأبى ذؤيب (ديوان الهذليين بتحقيق هل
١٥ / ٣، وبتحقيق عبد الستار أحمد فراج ١٦٠، بيت ٣):

تَوَقَّى بِأَطْرَافِ الْقِرَانِ وَطَرَفُهَا كَطَرَفِ الْحُبَارَى (*) أَخْطَأْتُهَا الْأَجَادُلُ

ويوجد اتفاق جزئى لدى ساعدة بن جوية (ديوان الهذليين بتحقيق هل ٣٧
بيت ٢٣، وبتحقيق فراج ١١٧٠، بيت ٢٣):

(١) جمع محمد النويى فى الغالب من شعراء متأخرين أمثلة على الانسجام بين الصوت والمضمون
فى: A Reappraisan of the relation between form and content in classical arabic
poetry, atti del terzo Congresso di studi arabi e islamici, Ravello 1966, Neapel
540- 519, 1967 (إعادة تقييم للعلاقة بين الشكل والمضمون فى الشعر العربى الكلاسيكى).
ويبدو لى الانسجام هنا أيضًا غير مدرك إلا فى بعض أمثلة.

(*) النص فى طبعة دار الكتب لا يتوافق مع ما ورد بالمتن إذ ورد فيها:
تَوَقَّى بِأَطْرَافِ الْقِرَانِ وَعَيْنُهَا كَعَيْنِ الْحُبَارَى أَخْطَأْتُهَا الْأَجَادُلُ

فَجَالَ وَخَالَ أَنَّهُ لَمْ يَقَعْ بِهِ وَقَدْ خَلَّهٗ سَهْمٌ صَوِيبٌ مُّعَرَّدٌ

/ وتبين الأمثلة أن ظواهر صوتية محددة، توجد بلا شك في الشعر العربي القديم، يمكن أن تُرتب بوصفها وسائل أسلوبية أسهل من ترتيبها تحت وسائل خاصة بتقنية التأليف. ويتم ذلك بوجه خاص في أنها تقتصر في لفتها النظر المدرك حسياً على بيت أو بعض أبيات في الغالب، بل إنها لا تشمل فقرة معنوية كاملة، وحتى توصف هذه (الظواهر أو الوسائل)، سخر الشعراء العرب بوجه خاص تكرارات لفظية لها خاصية الصيغ إلى حد ما. ففي الفخر صدور الجمل "وقد+ الفعل"، و "رُبَّ+ الاسم"، وفي شعر الرثاء لأبي ذؤيب (انظر ما سبق ص ١٢٥-١٢٧ من الأصل) الصيغة الواردة مراراً هي: "والدهر لا يَبْقَى على حدثانه".

واستطاع بروينليش أن يجمع من شعر زهير أمثلة عدة على ذلك. فهو يتحدث عن "تقسيم أقرب إلى المقطعي، متشابك تأليفاً إلى حد ما"^(١).

أما الاتجاه البحثي الثاني، المسمى "تحليل البنية"، فيسعى إلى أن يتساءل عن خلفية المعنى الظاهر، السطحي للقصائد، هل يكمن فيها تشكلات شعرية لطقوس أو أساطير أو لخبرات عامة بالحياة الإنسانية أو حياة البدو. هذه البنية العميقة شأنها أن تُوضح.

ولما كان هذا الفرع البحثي في الدراسات العربية ما يزال بكرةً نسبياً، فمن المفهوم أنه لم تخضع لتحليل البنية هنا إلا بعض قصائد.. وبرغم ذلك فإنه من المؤسف أن عدة ممثلين له قد أجروه باستمرار على القصائد ذاتها، وهي معلقة امرئ القيس، ومعلقة لبید، الأولى منها ثمة خلاف حول صحتها وروايتها غير

(1) Bräulit Betr 262 = مقالة بروينليش السابقة. للأسف قصائد زهير المهمة في هذا الجانب ظاهرة الانتحال.

موثوق بها خاصة. ومن جهة أخرى ييسر الأساس النصي الواحد إمكانيته المقارنة بين الدراسات. ويرغب عدة باحثين أن يدركوا أن الشعراء يريدون أن يعبروا عن التناقض بين جوانب إيجابية وجوانب سلبية للوجود الإنساني. ويتحدث أ. هايدر^(١) عن رؤية للحياة والموت. فهو يقسم الفقرات المعنوية المفردة للقصيدة إلى ثلاثة أنماط برمز متقدم للنفي والإيجاب:

- نقص (lack)، + إزالة النقص (lack liquidation) و + توسط بين الاثنين (mediation).

وينخفض التوتر المقابلة بين النفي والإيجاب / في رأى هايدر في مثال معلقة امرئ القيس آخر الأمر في إزالة نقص السيل:

آثار دراسة = -نقص - مغامرات مع نسوة

مختلفين = - نقص - لقاء مع امرأة موصوفة

بأنها بيضة = + توسط - منظر الليل ومنظر الذئب =

- نقص ← وصف الفرس = + توسط ← السيل =

+ إزالة النقص.

ويجد كمال أبو ديب^(٢) في قصيدته المفتاح، معلقة لبيد، وفي الرؤية الجنسية، معلقة امرئ القيس، صوراً للتوتر موجودة في كل مكان بين المتضادات الموت، والحياة، والنسبى / والمطلق، والجفاف / والنضارة، والعقم / والخصوبة، وغياب الحيوية / والحيوية، والتغير / والاستمرار، حين وجد الشاعران حلولاً مختلفة أيضاً.

(1) Hay Mu Lmr = مقالة هايدر: معلقة امرئ القيس، بنيته ومعناها.

(2) aDeeb Struc An = مقال كمال أبو ديب: "نحو تحليل تركيبى لشعر ما قبل الإسلام".

وبالنسبة لمولر^(١) يصف القصيدة بأنها توتر بين عالم غير موثوق به غاية في عدم التناسق، غير معبر، خاو (النسيب) وعالم موثوق به، ممكن إدراكه، متناسق (وصف البعير والفخر).

وبالنسبة لهاموري، القصيدة موجهة أساسًا إلى موت البطل (الشاعر) الذي يوازيه فقدان اختياري لتنازل بطريق الكرم غير^(٢) المحدود، تدرك إلى جانب ذلك أيضًا المقابلة بين ما هو إيجابي / وما هو سلبي في القصيدة التي وضعها تحت مصطلحي "plerosis" (ملء) و "kenosis" (تفريغ)^(٣).

ويُجرد من كل هذه التحليلات القول المشترك فقط، وهو أن الشعراء العرب القدامى يقابلون في قصائدهم بين أقوال إيجابية وأقوال سلبية. هذا من المؤكد أنه صحيح، بل إنه حقيقة واضحة وضح الشمس تصدق بالتأكيد/ على الشعر العربي القديم أيضًا. ويمكن للمرء أن يرتضى ذلك أيضًا حين يقع النسيب عادة في جانب السلب Minusseite^(٤)، إذ يُقيّم الانفصال عن المحبوبة بأنه حادثة

(1) MüllLab 29; 32 u.o = مقال مولر: "أنا لبيد وهذا هدفي" السابق ذكرها.

(2) Ham Art 3-30 = كتاب هاموري: "حول نهج الأدب العربي في العصر الوسيط".

(3) من المهم أنه ليس مثل هايدر ومولر يرى التقابل بين نسيب = ناقص، وجزء - الجمل = زائد، بل يفرق بشكل أكثر من ذلك: "أولاً، يصورون إعادة اختيار استعارى: فالمرأة رمز لحركة لا طوعية نحو فراغ عبر الزمان، والجمل رمز لحركة طوعية نحو فراغ عبر المكان.

ثانيًا، يصورون إحراز توازن في استعمال الثنائيات المتضادة: المرأة ترمز إلى حياة الدعة، والجمل يرمز إلى التوتر والإجهاد، الأول امتلاء لذيد والثاني ثقل وهزيل. ملء وتفريغ (Ham Art 19). ويركز سيرل في SpeMan 17-28 في كتابه: Mannerism in Arabic Literature "التكلف في الأدب العربي"، الذي ينطلق من قصيدة عباسية، على المقابلة بين طلال/ نسيب (سلبي)، وممدوح (إيجابي).

(4) تبني ريناته يعقوبي في مناقشة يوجهها اتجاهها لمولر في مقالته (أنا لبيد وهذا هدفي) إلى أنه توجد في النسيب أجزاء إيجابية أيضًا، مثل: بيئات طبيعية لطيفة، وهكذا ففي البنية الصغرى تقابلات يمكن أن تحل إلى حد ما تقابلات البنية الكبرى. (Jac Neu For Qas). بحوث جديدة في القصيدة العربية القديمة لريناته يعقوبي).

سلبية بالنسبة للشاعر، ووصف البعير في جانب الإيجاب Plusseite إذ إنه يزيد مثل أى فخر آخر الإحساس بقيمة الذات لدى الشاعر. بيد أن هذه هي تقارير تنتج بوضوح عن البنية السطحية عن أقوال الشعراء بالمعنى الحرفي. ومع ذلك فإذا اتبعت التحليلات المذكورة في تفصيلاتها فينتج عن ذلك تفسيرات مبالغ فيها مسرفة، مثيرة للضحك أحياناً. فهي تنشأ عن أن كل هذه التحليلات ألست مخططاً آتياً من الخارج غالباً (ليفى شتراوس وتيليش وجاستر وفرويد، ومان جنب) فوق القصيدة العربية القديمة، وهذه تفسير بذلك بدلاً من أن تشرح بداية من داخلها ذاتها.

ونذكر هنا بعض الأنماط الأكثر جرياناً للتفسير الخاطئ:

التقابلات التى تعد فى رأى أبو ديب^(١) السمة الغالبة فى معلقة لبىد (مادام يجب أن ينظر إلى التقابلات التى حصرت بـ ٢٣ تقابلاً كلها حقيقة على أنها متضادات، وليس حصراً لأشياء متماثلة) صورة أسلوبية عادية (مطابقة)، موجودة فى كل أنواع الشعر العربى، ولا يمكن أن تدل على شئ حول بنية هذه القصيدة المفردة أو جنس "قصيدة". وعلى ذلك يكون كثير من التقابلات مطابقات (كهلها وغلالمها، وحلالها وحرامها) التى يشعر بها من السامع بالتأكيد على أنها وحدة ("كل")^(٢).

ويجب أن يلاحظ من الآن أن التكرار الشائع لتركيب.. آلهـا وفـعالها يضطر إليه الوزن والقافية. ونظرة فى القوانين العامة للأسلوب واللغة تسلب ظواهر كثيرة قوة تأثيرها الخاص. إذ إن بعض المتقابلات تقع فى الطبيعة متجاورة، فإذا ذكر لبىد تجاور الغزال والنعامة فإن ذلك ليس لأنه، كما يرى كمال أبو ديب، يريد

(1) ADDeeb Struc Ant 167-168 = مقال كمال أبو ديب: "نحو تحليل تركيبى لشعر ما قبل الإسلام".

(2) قارن: Stetkstruc Int 87- 88 = مقال ستيتكفيتش: "تفسيرات بنيوية لشعر ما قبل الإسلام".

أن يبرز المقابلة بين حيوانات تضع كائنًا حيًا وحيوانات تبيض، بل لأنه يصف بدقة مثيرة للعجب ما يراه^(١).

وثمة طريقة أثيرة للمبالغة في التفسير؛ وهي أن يريد في كل شئ رمزية جنسية/، حيث يقابل الجنس بالموت والحياة. فإذا قابل المرء بين كل "في" والجماع، وكل موضوع يطول والذكر فإنه يمكن أن يفسر كل القصائد بأنها رؤى جنسية، ولا سيما القصائد العربية التي يجب أن يرد في مناظر الحرب الكثيرة فيها سيوف^(٢) وحراب بشكل اضطراري. ففي رأى أبى ديب^(٣) إحساس النفاذ (penetration sensation) في معلقة امرئ القيس ذو قيمة رمزية ذكرية بشكل صريح: فالسيف ينفذ في الجمل المذبوح. والشاعر يتسلل إلى الهودج، و هو يستخدم (طرقُ) في منظر مع المرأة لها رضيع، ويفصلها عن طفلها ويشقها نصفين، وتنفذ عين المرأة إلى قلبه، والشارع يتسلل إلى منزل القبيلة، وتقسم دبابيس الشعر الشعرَ إلى مجعد وأملس، وضوء مصباح الزاهد يشق الليل، والشاعر والذئب يصعدان التل، والبرق يشق الضباب.. إلخ^(٤). لا أريد بأية

(1) Jac Neu For Qas. 14 = مقالة ريناته يعقوبى: بحوث جديدة في القصيدة العربية القديمة.

(2) هكذا يرى ستكيفتش في مقالته: الصعلوك وقصيدته ص ٦٧٠، في السيف الذى قتل به تأبط شراً الغول (انظر ما سبق ص ١٤٠ من الأصل) رمزاً ذكرياً.

(3) ADeeh Struc AnII 47 = مقال كمال أبو ديب السابق ذكرها: نحو تحليل تركيبى..

(4) ويمكن كذلك أن تعد كلتا الفعلتين الأولين لماكس وموريتس بأنها رؤية جنسية: حظ الريشة بين المخدرات، بين الوسائد (إثارة جنسية)، وبلغ في نشوة (إثارة جنسية)، يلتهم كل واحد قطعة خبز، وترجع إلى منزلها، من خلال القضيب مع متعة (إثارة جنسية)، مشيت مع طبق، أرملة ذهبت إلى القبو. وتستمر هذه التفسيرات: ففي رأى أبى ديب لا تصف رؤية امرئ القيس الجنسية خلافاً لقصائد أخرى أية نباتات، بل حياة الحيوان، لأن "تخيل الحيوان يشع بالجنس". ويصدف ذلك نفسه على فيلهام بوش حيث يرد ديك ثم ثلاث دجاجات وكلب ولكن لا ترد إلا شجرة واحدة (الأخيرة كذلك في وظيفة سلبية لأن الدجاجات علقت عليها. أما الزاخر (أو المفعم) بالجنس خاصة فهو البيض (بيضة الخدر)، ولذلك تضع كل دجاجة بيضة على وجه السرعة.

ويعد اللعب بالمشتقات صورة أخرى من المبالغة في التفسير، وذلك حين يُدرك هايدر^(١) مقابلة بين أسماء الأماكن (الدخول) "الجماع"، و (حومل) "الحمل" من جهة وسقط (الإجهاض) واللوى (عُنة) من جهة أخرى.

ويبدو لي أيضًا حذر أشد تجاه محاولات قدمت لاستخلاص طقوس وأساطير في الشعر العربي القديم،/ فيفسر ج. تارتلر G. Tartler^(٢) معلقة امرئ القيس بأنها عرس مقدس بمفهوم/ رمزية هليينستية- مصرية، ينبغي أن يكون العرب القدامى أيضًا قد وقعوا تحت هذه الوحدة الثقافية. فمنظر الصيد بالنسبة لتارتلر هو انتقال من الحب البنيوي إلى زواج مقدس، إلى اتحاد كوني للعناصر. والوحش المقتول هو أضحية: فالثور رمز أوزيريس، يجسد "دفع المادة وشمسها، ويذر الأرض بالذهب الفلسفي"، والبقرة مصدر الطاقة المثمرة، ووصف العاصفة في نهاية القصيدة هو "ليس إلا نتيجة للعرس الكوني، للزواج المقدس الذي يؤكد خصوبة الأرض، وحين يتحد ننيل مع انليل يبدأ الثراء والمطر الجالب لحسن الحظ".

ويرى ستتيكفتش^(٣) - على العكس من ذلك- في القصيدة العربية القديمة طقس انتقال يجده المرء في طقوس الدخول في جماعة أيضًا: ١- الانفصال عن الجماعة الحالية (Separation) = الانفصال عن النسيب، ٢- وجود على هامش

(1) Hay Mu 'Imr 1238-239 = مقالة هايدر: معلقة امرئ القيس السابق ذكرها.

(2) Versuch einer Interpretation der Qaside von Imru-1- Qais, romano- arabica 1 (1974), 69- 76 (محاولة لتفسير قصيدة امرئ القيس).

(3) Stet Struc Int. = مقالة ستتيكفتش: تفسيرات بنيوية لشعر ما قبل الإسلام السابق ذكرها. ويشبه ذلك SpeMan 35-37 = مقالة سبزل: التكلف في الأدب العربي السابق ذكرها.

الجماعة (liminality) مع الخطر واختبارات للشجاعة في أثناء فترة الدخول = ركوب البعير عبر الصحراء الخطرة. ٣- إعادة الاندماج في الجماعة (reaggregation) = الفخر بالقبيلة.

وثمة حالة خاصة "passage manaque" (فقدان الاجتياز) يتخذ شعر الصعلوك، الذي لا يصل فيه إلى إعادة الاندماج، ويصير الوجود على هامش الجماعة الحال العادة^(١).

لما كان يُمثّل في المجال اليوناني "لفقدان الاجتياز" بأسطورة أوديب، يقارن ستكيفتش تأبط شرًا بأوديب حيث يساوى بين الغول وزبي الهول.

ويبدو لي تفسير ستكيفتش للقصيدة غير ممكن لأنه يتأكد ببحوث ريناته يعقوبي أن رحلة البعير بادئ ذي بدء لم تكن جزءًا مستقلًا في القصيدة، بل كانت في صورة وصف الجمل على الأكثر موضوعًا ضمن موضوعات أخرى داخل الفخر الشخصي. وهكذا لم يُقدّم التقسيم الثلاثي للقصيدة الذي يتطلب التقسيم الثلاثي للطقس. إن ستكيفتش يضع تطورًا متأخرًا في المقدمة.

وتبدو لي كل التحديدات التي تعد ضرورية لتفسير القصائد من شبه الجزيرة العربية القديمة الخالية^(٢) من أية أسطورة بأنها أساطير وطقوس، تبدو لي غير مقنعة، ومن جهة أخرى من العسير أن ينتج معنى جيد إذا تتبع المرء النص المحض. ومن البديهي فحسب أن الشاعر الذي يعتقد في الجن يواجه في ليل الصحراء الموحش إلى جانب الذئاب الغول أيضًا. فإذا أراد شاعر أن يبرز

(1) Stetk Su, 'Stelk Arch = ستكيفتش في مقالتيه: الصعلوك وشعره، والنمط الأصلي والنسبة في الشعر العربي المبكر: الشنفرى ولامية العرب.

(2) افتقر في العربية إلى مصطلح مطابق، قارن امالدي: - D. Amaldi Il Termine' "mito" in ara bo, La Bisacci dello sheikh, Omaggio ad A. Bausani, Venedig 1981, 121, 125 (مصطلح "خيالي" في العربية).

الحقيقة مع فتاة فإنه يقدم تفاخرًا، ويذبح ناقة. أما العاصفة والبرق والرعد فهي أحداث طبيعية لافتة للنظر في الصحراء، ومن ثم تُوصَف^(١).

/ ولا يمكن أن تُزال البقية الباقية من التجزئ التي ما تزال ملازمة للشعر العربي القديم بأن يدسها المرء في سترة الاضطرار الخاصة بأفكار الوحدة أو الأساطير والطقوس.

(١) يمكن للمرء على العكس من ذلك أن يوافق على التفسير الحذر لمنظر المطر لدى امرئ القيس - ليس لتفسير المعلقة - لدى Pet Sem Struk Reg بتراشيك في مقالته: حول البنية الدلالية لوصف المطر لدى امرئ القيس - "بأنه تصعيد مستمر للخطر، وعدم ملاءمة الطبيعة والظلمة، كلاهما يهدف جدليًا إلى العكس منهما، إلى أمان يفصل عن الخطر والكدر المتقدمين في وسط جلي وملائم" (الخضرة النابتة عقب المطر في نهار ساطع).

الفصل الحادى عشر

أجزاء القص والحوارات فى الشعر العربى القديم

١١. أجزاء القص والحوارات فى الشعر العربى القديم

/ لم تؤدِ محاولات مبكرة لتصنيف الشعر العربى القديم تحت المصطلحات الغربية: الغنائى، والملحمى، والدرامى، إلى أية نتيجة لا خلاف عليها، لأن الشعر العربى القديم لا يخضع من جهة لهذا التصنيف إلى أبعد حد، ومن جهة أخرى هذه المصطلحات ذاتها فى تطبيقها على الأدب الأوربى أيضاً قد اعتورتها على مر تاريخها تعريفات مختلفة، وبينما قرر مؤلفون قدامى مثل ليال. وبروينليش وليشتنشتتر فى الغالب أن يعدوا الشعر العربى القديم بسبب خاصية الأنا فيه بالتحديد غنائياً. أنركت ريناته يعقوبى^(١) التى استخدمت تعريف ستيجر E. Staiger للمقولات: غنائى، وملحمى، ودرامى، عليه الخاصية الغنائية إنكاراً تاماً، إذا إن الشاعر العربى القديم لم يفتقد أحوالاً أو تجرّفه أحاسيس. القصيدة فى رأيها ملحمة حين تصور أحداثاً أو تكون محض واصفة، ودرامية حين تصعد فى العنصر المؤثر. والأخيرة هى الحال فى الرسائل خاصة. وتكون ريناته يعقوبى موفقة فى استثمار تقسيمها بقدر ما يمكنها عزو الأشكال الأسلوبية فى كل مرة إلى مقولاتها، وهى الأسلوب الواصف والحدثى للملحمة، والأسلوب البلاغى للدراما.

(1) Jac Stud Qas 207-212 = ريناته يعقوبى: كتاب "دراسات حول شعرية القصيدة العربية القديمة".

وتصف ريناته يعقوبى الأسلوب الواصف الأكثر شيوعاً في الشعر العربي القديم، على النحو الآتى: "أهم سمة له هي نمط الجملة المصفوف الذى يدمج مجموعات من الأبيات، دون تحديد تسلسلها، وفى ذلك يدخل عنصر جديد فى السلسلة دائماً فى صدارة البيت أو الشطر. و ثمة بديل هو التوازي دون تبعية نحوية إما فى تتابع مباشر مع بيتين أو عدة أبيات أو فى صورة سلسلة ممتدة، عناصرها تمتد فى الغالب بوصفها مناظر صغيرة عبر بعض أبيات، وعناصر الأحداث متشابهة. ويكمن اتفاق محدد فى أسلوب الحوادث فى غياب صور الزخرفة وتأثيرات الوقع على الأسماع.. إلخ باستثناء زوج من الصفات المرصوفة التى تعد ماهية للوصف"^(١).

/ وتوجد أمثلة كثيرة على أسلوب الوصف فى ترجمات الفصل السابق. ويمتاز أسلوب الأحداث^(٢) بجمل قصيرة، وغياب كل الوسائل البلاغية تقريباً. ولا يتخللها من آن إلى آخر إلا مقارنات. وأدخلت أحياناً خطابات مباشرة "لتحفيز سلوك القائم بالحدث فى لحظة حاسمة تحفيزاً نفسياً". وتقابلنا الأحداث حتى الآن فى النسيب وفى مغامرات الحرب والصيد والحب فى الفخر، وفى مناظر الحيوان فى قصائد الرثاء وفى المقارنات المستقلة للمحجوبة (الباحث عن اللآلىء)، وللناقة (صيد الظبى والحمار الوحشى).

وتصف ريناته يعقوبى^(٣) الأسلوب البلاغى على النحو الآتى:

"على النقيض من البناء غير المحكم فى الحادثة والوصف يجد المرء تقسيماً متماسكاً، بناءً مختلفاً لجمل ذات تبعية تركيبية، تعالقاً واضحاً للجمل وعناصر

(1) السابق ص ١٧٨.

(2) السابق ١٦٩-١٧٢.

(3) السابق ١٧٩-١٨٢.

وخلافاً لإلحاق ريناته يعقوبى بأجناس أدبية عبّر ج. شولر G. Schoeler^(١) عن تأملات تعلل من ناحية الدراسات العربية بدرجة أقل مما هو تطور نظرية الأجناس الأدبية باستمرار داخل النقد العام، ولكنه يريد بالأحرى الرجوع إلى المفاهيم التى طورها المنظرون العرب فى العصور الوسطى: الوصف والمديح، والهجاء.. إلخ. لا أريد هنا أن أتابع النقاش، بل إنى لا أناقش فى هذا الفصل سوى ظاهرتين عارضتين فى الشعر العربى القديم مع بعض التفصيل: مادة القص الواقعة خارج الأحداث التى صارت عرفية. والحوارات.

وُجِدَت إلى جانب الأحداث التى أُدخلت على نحو عرفى فى القصيدة وقصيدة الرثاء خاصة إرهاصات فى الشعر العربى القديم لاستيعاب مادة خارجية للقص. ويدور الأمر فى ذلك حول روايات عربية قديمة، وحول الحكايات الخرافية^(٢) وحول قصص من الكتاب المقدس.

/ وفى أغلب الحالات تظهر هذه القصص فى المقارنة. وفى ذلك يفترض الشعراء أن مضمون القصص كأنه معروف فى الغالب، على نحو ما فعلوا فى

(1) Die Anwendung neuerer literaturwissenschaftlicher Methoden In der Arabistik, ZDMG Suppl, III,I (1977), 740-747, Bes . 742-743 (تطبيق المناهج النقدية الحديثة فى الدراسات العربى).

(2) حول الحكايات الخرافية قارن كارل بروكلمان C. Brockelmann: Fabel und Tiermärchen (الحكايات الخرافية وأساطير الحيوان فى الأدب العربى القديم) der alteren arabischen literatur, Islamica 2(1926), 96-128.

الفخر والهجاء بأحداث من تاريخ القبائل. ولذلك هم لا يحكون القصص بل ثمة رمز إليه فقط^(١).

وما دام الأمر يتعلق بحكايات خرافية فإنه ليس من النادر أن ينبثق عنها أمثال بحيث أن السامعين، حتى إن لم تكن القصة كلها معروفة لهم، فإنهم يستطيعون أن يستخلصوا من المثل المتعلق بها معنى الأبيات. وهكذا قارن الشاعر الهذلي المخضرم أبو العيال في قصيدة هجاء الشخص الذي توقع مدحاً ولكنه حصد لوماً بالنعامة التي ذهبت حسب حكاية خرافية تعليلية، ينبغي أن توضح فقد أذنها، لعلم قرون ولكن قطعت أذنها فقط (ديوان الهذليين بتحقيق كوزجارتن ٧٣ / ٦٥، وبتحقيق فراج ٤٢٢، البيتان ٦٥-٦٦):

أو كالنعامة إذ غدت من بيتها لُصاعٌ قرناها بغير أذنين
فاجتثت الأذنان منها فانتهدت صلماً ليست من ذوات قرون

المثل المتعلق بذلك هو: "ذهبت النعامة تطلب قرنين فاجتث أذناها"، ومعناه: تطلب عندي الخير بمنازعتك إياي فرجعت مجدوعاً. ويمكن أن تحكى الخرافة مزخرفة زخرفة أعمق للغاية.

فقد رمز أمية بن أبي الصلت في بيت (ديوانه بتحقيق شولتهس ١٢ / ٣٠ وبتحقيق السلطى ٧ / ٣):

بآية قام ينطق كل شئ وخاف أمانة الديك الغراب

إلى حكاية خرافية توضح خفارة الديك^(٢). تنادم وفقاً لها ديك وغراب، ثم

(1) Grun Wirk 210-213 = كتاب جرونيياوم: مدى الحقيقة في الشعر العربي المبكر، السابق ذكره.

(2) للبيت علاقة بمقطوعة، غير أن كلمة (بآية) تشير إلى أن أمية لم يستمر في حكي القصة في أبيات مفقودة.

انصرف الغراب وترك الديك لصاحب الحانة رهناً. ولما لم يرجع الغراب وجب أن يظل الديك لدى صاحب الحانة الذى استخدمه خفياً^(١).

/ بيد أنه هناك أيضاً حيث حاول الشاعر أن يقدم مضمون القصة عبر أسطر عدة، أى أنه من الواضح أنه هو نفسه يعتقد أنه ينبغى أن يحكى القصة. فقد أغفل مع ذلك معلومات كثيرة إلى حد أن أبيات مع فقدان مصادر أخرى ربما ظلت غير مفهومة، ويبدو أن الشعراء قد صارعوا جنس القصص الغريب عنهم، ولم يكونوا قادرين على بناء القصص بحيث يقدموا المعلومات كاملةً وفي تسلسلها الصحيح. ولذلك تهوى في حكايات مشككة في قصائد بالنسبة لإحساسنا من جهة الكم في الغالب، بقوة من إطار سائر القصيد إلى حد أن المستعربين الأوربيين كان لديهم شكك كبير في صحة هذه الفقرات. وهكذا عدّ ألفارت^(٢) قصيدة النابغة التى يتكون جزء كبير منها من إعادة حكاية الحية والإنسان^(٣) القصيدة غير الشعرية والأبرد إلى حد بعيد في كامل القصيدة، وصرح بأنها غير صحيحة (منحولة). ولا يحتاج ألفارت في ذلك بافتقارها للجودة. بل بالرواية السيئة أيضاً. أما الحجة المذكورة أخيراً فلا تُفند. وفيها

(1) F. Schultheess: Umajja b. Abi-s salt. Orientalische Studien th. Nöldeke

gewidmet, Giessen 1906, I, 71-89, bes. 82 (ديوانه بتحقيق شولتهس ٣٢/٣٧-٥١؛ وبحقيق السلطى ١٠١/٣٧-٢٢) مرة أخرى بصورة أكثر تفصيلاً، حيث يشير فقط إلى رهان الديك في الحقيقة، والغراب فضلاً عن ذلك يفر بستره الديك التى كان قد استعارها لرحلة الحج.

(2) W. Ahlwardt: Bemerkungen über die = Ahlw Aecht 48 مقالة ألفارت المهمة Aechtheit der alten arabischen Gedichte, Greifswald 1872

(ملحوظات حول صحة القصائد العربية القديمة).

(3) Vgl. A. Hausrath: Aesopische Fabeln, München 1944 S. 64-67= قارن هاوسرات

NR.54 (حكايات خرافية أسوبية). وينبه إلى الأصل اليونانى للحكايات الخرافية كل من

نولدكه في: E. Wiedemann: Beziehung zwischen Tier und Mensch= WiedBez tier

me 370 فيدمان: علاقات بين الحيوان والإنسان. وإحساس عباس في: ملامح يونانية في

الأدب العربى بيروت ١٩٧٧، ٧٣.

يتعلق بالجودة يجب في الحقيقة أن يضع المرء نصب عينيه أن النابغة لا يؤثر في غيرها أيضًا إلا تأثيرًا قليل الإقناع، حيث يحاول أن يركب في قصائده عناصر قص (بعد ألفارت هذه المواضع كلها في الحقيقة أيضًا منسوبة). وكان لدى شعراء آخرين كما سنرى الصعوبات ذاتها.

خاطبت قصيدة النابغة رفاقه في القبيلة، الذين يناصبونه العداوة على غير توقع

(دواوين الشعراء الستة الجاهلين بتحقيق ألفارت ١٥ / ٦ - ١٨، وديوان النابغة بتحقيق شكري فيصل ٤٧ / ٦ - ٩، ١١ - ١٦، ١٨ - ٢٠، وبتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ٢٨ / ٦ - ١٨)^(١)

وإني لألقى من ذرى الضغن منهم	وما أصبحت تشكو من الوجد ساهرة
كما لقيت ذات الصفا من حليفها	وما انفكت الأمثال في الناس سائرة
فقلت له: أدعوك للعقل وافيًا	ولا تغشني منك بالظلم بادرة
/ فوائتها بالله حين تراضيا	فكانت تديه المال غيبًا وظاهرة
فلما توفى العقل إلا أقله	وجارت به نفس عن الحق جائرة
تذكر أتي يجعل الله جنة	فيصبح ذا مال ويقتل وأثره
فلما رأى أن تمر الله ماله	وأل موجدًا وسد مفاقره
أكب على فأس يجد غرابها	مذكرة من المعاول بآثره
فقام لها من فوق حجر مشيد	ليقتلها أو تخطئ الكف بآدره
فلما وقاها الله ضربة فأسه	ولبر عين لا تغمض ناظره

(١) قارن حول القصيدة مقالة ألفارت: ملحوظات حول صحة الشعر العربي القديم " ص ١٣٢ -

ابى لى قسبر لا يزال مقابلى وضربة قاس فوق راسى فاقرة

فالخرافة يفتقر فيها إلى البداية: وهى أن حية كانت قد قتلت رجلاً، فقرر أخوه أن يأخذ له بالثأر، وذهب إلى الحية التى عرضت عيه أن تدفع له الدية.

ومما لا يقنع إلا بقدر ضئيل أيضاً هو عرض النابغة للنادرة عن حكاية خرافية بدوية رواها فى عجالة، الذى يبدو أنه هو نفسه لم يجيده (دواوين الشعراء الستة الجاهليين بتحقيق ألفارت ٥ / ٣٢-٣٦، وديوان النابغة بتحقيق شكرى فيصل ١ / ٢٧-١٣، وبتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ١ / ٣٢-٣٦):

احكُم كحكم فتاة الحى إذا نظرتُ	إلى حمامٍ شرّاعٍ واردٍ التُّمَدِ
يَحْفُهُ جانباً نيقٍ وتُتْبِعُهُ	مثلَ الزجاجة لم تُكحلْ مِنَ الرَّمَدِ
قالت: ألا لَيْتَما هذا الحَمَامُ لنا	إلى حمامتنا ونَصْرُهُ فَقَدِ
فحسبوه فألفوه كما حَسَبَتْ	تسعاً وتسعين لم تَنْقُصْ ولم تَزِدِ
/فكملتُ مائةً فيها حمامتها	وأسرعتُ حِسبةً فى ذلك العَدَدِ

ولم يصنع النابغة خطأ حسابياً فقط، إذ لم تظر إلى موضع الماء ٩٩ حمامة بل ٦٦ حمامة (س = ٦٦ : ٦٦ + $\frac{66}{2} + 1 = 100$)^(*). فقد أفسد بوجه خاص الملحّة أيضاً من خلال عدم جعل الفتاة تذكر المجموع النهائى ١٠٠، بل كلمت هى نفسها،

(*) حديث الحية والفأس من مشهورات أمثال العرب، والقصة موجزة فى المثل العربى السائر: كيف أعاودك وهذا أثرُ فأيسك.

(*) رأيت أنه من الأفضل للقارئ أن أعرب له المعادلة التى ذكرها المؤلف وهى:
($x + xz + 1 = 100; X = 66$) (المترجم)

ولكن ما دامت الفتاة لم تذكر المجموع النهائي، يظل عدد الحمام المرئي جزافياً، ولا يوجد عمل رائع. إنى أريد أن أرى في حيرة العرض إشارة إلى الصحة أكثر من إشارة إلى الانتحال، ولقد كان خطأ حسبة النابغة معروفاً لفقهاء اللغة المتأخرين. ومن الصعب أن يفترض أنها بثت في فمه عن عند شيئاً خطأً من جهة المضمون.

وحتى شاعر مثل أمية بن أبي الصلت الذي جرب باستمرار بحكايات خرافية ومواد من الكتاب المقدس، كان تمكنه من تقنية العد ناقصاً للغاية. فقد قدم أمية الحكاية الخرافية الموجودة لدى أرسطو فان (الطائر بيت ٤٧١ وما بعده) للهدهد الذي دفن قبل خلق العالم أمّه الميتة على رأسه، ولذلك كانت له رائحة سيئة، قدمها على النحو الآتي (ديوان أمية بن أبي الصلت، بت تحقيق شولتهس ٩٠٥ / ٢٥، وبتحقيق السطلي ٩٠٥ / ١٠):

غَنِمَ وظلماءٌ وغيثٌ سحابةٍ	أزمانَ كَفَنَ واسترادَ الهدُّهُدُ
ينعى القرارَ لأُمِّه لُجَيْنَها	فبنى عليها فى قفاهُ يَمْهَدُ
مَهْدًا وطيثًا فاستقلَ بحمله	فى الطيرِ يحملها ولا يتأوَّدُ
من أُمِّه فَجُزَى بِصالحِ حملها	ولداً وكلفَ ظهره ما يَعْقِدُ
فستراه يَدْلُح ما مشى بجنازةٍ	فيها ما اختلفَ الجديدُ المسندُ (*)

لم يقل أمية بادئ الأمر من الذى لفه الهدهد فى كفن، ولم يورد الأم إلا فى البيت التالى، ولم يذكر بما جُوزى الهدهد. لقد نقلت ذلك من حكاية نثرية

(*) أثبت هنا النص حسبما ورد فى تحقيق آخر وهو تحقيق د. سميع جميل الجبيل، فقد قرأ الأبيات بشكل فضل. كما أن ثمة حول القنزعة التى على رأس الهدهد، ف هى عند العرب ثواب من الله تعالى على ما كان من برّه لأُمِّه، لأن أُمِّه لما ماتت جعل قبرها على رأسه، فهذه القنزعة عوض عن تلك الوهدة.

للجاحظ^(١)، وقد أُورِدَتْ فى جملة^(٢) يصعب فهمه. ولم يذكر سبب، الحكاية الخرافية التعليلية أيضًا، الرائحة الكريهة للطائر. وفى الواقع من اللافت للنظر أن الرواية سيئة جدًا، وربما سقطت بعض أبيات، ويجب أيضًا أن يحسب المرء لذلك حسابًا عند صور إعادة مفهومة بالكاد دون معرفة الأصل لقصص من الكتاب المقدس على يد أمية (الخطيئة، نوح والسفينة، تضحية اسحق).

ونجد لدى الشاعر النصرانى عدى بن زيد الذى عاش فى بلاط اللخمين فى الحيرة بناءً أكثر وضوحًا فى قصصه المأخوذة من الكتاب المقدس. ولذلك يؤثر عرضه فى الحقيقة تأثير قص جاف إلى حد ما. ويقدم هنا بداية تاريخه للخلق (ديوان عدى ابن زيد بتحقيق المعبيد ١٠٢/ ١-١١، وترجمة جابر يللى فى مقالته عن عدى بن زيد شاعر الحيرة ٨٥-٨٦، وترجمة هيرشبيرج فى مقالته: الخطيئة فى الشعر العربى القديم، بشكل جزئى ٢٤):

اسمع حديثًا كما يومًا تُحدِّثُهُ	عن ظهر غيبٍ إذا ما سائل سألًا
أن كيف أبدى إلهُ الخلق نعمته	فينا وعرفنا آياته الأولا
كانت رياحًا ذا عُرَانية	وظلمة لم يدع فتقًا ولا خللا
فأمر الظلمة السوداء فانكشفت	وعزل الماء عما كان قد شغلا
ويَسَطُ الأرضَ بسطًا ثم قدرها	تحت السماء سواءً مثل ما فعلا
وجعل الشمسَ مصرًا لا خفاء به	بين النهار وبين الليل قد فصلا
قَضَى لستة أيام خليفته	وكان آخرها أن صور الرجلًا

(1) GähHay Ehär III. 510. 511 = الحيوان للجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون.

(2) تقوم ترجمة شولتهس على نص غير محتمل من ناحية الوزن. ولم تحل بعد أيضًا تصحيحات باور للنص كل المشكلات: E. Power: (The Poems of) Umayya b. Abi-ş salt MUSJ 1 (1912), 145-195, bos. 1680169 (1906). (قصائد أمية بن أبى الصلت).

دعاه آدم صوتاً فاستجاب له بنفخة الروح فى الجسم الذى جَلا
ثم أورثه الفردوسَ يغمورها وزوجهُ صنعةً من ضلعه جعلاً
لم ينهه ربه عن غير واحدة من شجر طيب: أن شم أو أكلا
فكانت الحية الرقشاء إذ خلقت كما ترى ناقةً فى الخلق أو جملاً

وبينما من المؤكد أننا مع القصص من الكتاب المقدس يجب أن نفترض أصلاً أجنبيًا، ومع الحكايات الخرافية من المحتمل ذلك، فإن الحكايات عن حياة القبيلة^(١) هي عربية خالصة. / وهكذا لم تكن مشكلة وجوب العمل بمادة أجنبية مطروحة هناك على الشعراء، وبرغم ذلك فقد كانت لديهم هنا أيضًا مصاعب، كما تبين قصة الفتاة البدوية لدى النابغة، وهكذا فقد كان فيما يبدو شكل القص هو الذى مهّد للمشكلات وليس المضمون الأجنبى.

وقارنَ طرفه حبه لسلمى بحب المرقش الأكبر سنًا لأسماء فقدم فى هذه المناسبة إعادة قاصرة لرواية المرقض التى لم تكن قد وجدت بعد فى زمن طرفه بالتأكيد التوسيع المتأخر^(٢)، بحيث يمكن ألا يؤخذ طرفه على التفصيلات المفقودة. على أية حال ربما كان يهم السامع أيضًا بالتأكيد حين تحكى تفصيلات بوجه عام، مثل لماذا ركب المرقش إلى سرو (وهو المكان الذى كانت قد تزوجت

(1) لقد جرب عدى بن زيد فى هذه الموضوعات أيضًا، كما فى قصة خضمية بن الأبرش وزنوبيا، جابريللى F. Gabrieh: Elementi epici nell' antica poesia araba, La Poesia epica e la sua formazione, Rome 1970 751- 758, bes. 755- 756 (عناصر ملحمية فى الشعر العربى القديم).

(2) معلومة عن المضمون فى resahr I 55-56 = ريشر: مختصر تاريخ الأدب العربى، R. Blachère: Remarques sur deux élégiaques arabes du VIe siècle j.- c., ar 7(1960), = 3040 (ملحوظات حول شاعرى رثاء عرييين فى القرن السادس الميلادى).

يظن بلاشير فى منتخباته أن بداية رواية المرقش لم تتجاوز لعصر الأموى وبعد أبيات طرفه منحولة.

فيه أسماء)، على أى نحو مات هناك. وتقول أبيات طرفة (دواوين الشعراء الستة الجاهليين بتحقيق ألفارت ١٢/١٣-١٩، ٢٢، وديوان طرفة، بتحقيق سليجسون ١٦/١٣-١٩؛ ٢٢، وترجمة جرونيباوم فى "مدى الحقيقة فى الشعر العربى المبكر ص ١١٧):

وقد ذهبت بعقلك كلسه	فهل غير صيدٍ أحرزته حباله
كما أحرزت أسماء قلب مرقش	بحب كلمع البرق لاحت محائله
وأنكح أسماء المردى يتغى	بذلك عوف أن تُصاب مقاتله
فلما رأى أن لا قرار يُقره	وأن هوى أسماء لأبد قاتله
ترحل من أرض العراق مرقش	على طرب تهوى سراعاً راحله
إلى السرو أرض ساقه نحوها الهوى	ولم يدرك الموت بالسرو غائله
فغودر بالفردين أرض نطية ^(١)	/مسيرة شهر دائب لا يواكله

.....

فوجدى بسلمى مثل وجد مرقش بأسماء إذ لا تستفيق عواذله

وفى رأى فون جرونيباوم حقق الشعر العربى القديم مرة واحدة فقط مستوى قصيد درامية حقيقية: فى قصيدة الأعشى فى السموءل الوفى بالعهد.^(٢) يتحدث كاسكل أيضاً عن قصيدة درامية^(٣). فهو لم ير فى الحقيقة القائلة إن الأعشى لم يُورد قائد الجيش المعادى له عن ظهوره، بل بعد ثلاثة أسطر عرضاً كخطاب فى كلام مباشر، ولم يعرف المرء إلا قبل النهاية بقليل أن السموءل لم يترك ابنه

(١) فى رواية المرقش ترك مرافق المرقش الشاعر المنهك من آلام الحب والرحلة انهاكاً تأمناً قبل بلوغ الهدف فى حفرة.

(٢) Grun Krit Dich 22 = جرونيباوم فى كتاب: النقد وفن الشعر، السابق ذكره.

(٣) Cas Mai A'gā 708 = كاسكل فى مقالته: ميم، ل الأعشى: السابق ذكرها.

ليموت بسبب المحتمى به، بل بسبب أسلحته (دروعه) فقط (*) - أية مهارة للشاعر بل عناصر واعية للجذب^(١) ولدى هنا شك قوى، بل يبدو لي أنه يوجد هنا ضعف في التأليف.

تقول أبيات الأعشى (ديونه بتحقيق جابر = وبتحقيق محمد حسين ٢٥ / ٥ - ١٤ ؛ ١٦ - ١٩، وترجمة بصورة جزئية لدى فرايتاج في أمثال عربية ٢ / ٨٢٩ - ٨٣٠):

كُنْ كالسموّل إذا سارَ الهُمَامُ له	فِي جَحْفَلٍ كَسَوَادِ اللَّيْلِ جَرَّارٍ
جارُ ابنِ حَيٍّ ^(٢) لِمَنْ نَالَتْهُ ذِمَّتُهُ	أَوْفَى وَأَمْنَعُ مِنْ جَارِ ابْنِ عَمَّارٍ
/بالأبلى الفرد من تيماء منزله	حِصْنٌ حَصِينٌ وَجَارٌ غَيْرُ غَدَارٍ
إذ سَامَهُ خُطَّتَى خَسْفٍ فَقَالَ لَهُ	مَهْمَا ثَقُلَتْهُ فَإِنْسَى سَامِعٌ حَارٍ
فَقَالَ: تُكَلِّ غَدْرًا أَنْتَ بَيْنَهُمَا	فَاخْتَرِ، مَا فِيهِمَا حِظٌّ لِمَخْتَارِ
فَشَكُّ غَيْرِ قَلِيلٍ ثُمَّ قَالَ لَهُ	اذْبَحْ هَدْيَكَ إِنِّي مَانِعٌ جَارِي

(*) واختار أن يحفظ وديعته من الدروع، حتى لا تكون سبة فيه، وكان لعهد وفياً غير غدار.
 (1) 133- 134 = Cas A' šā = مقالة كاسكل عن الأعشى رقم ٦٠٢٥ في دراسات استشرافية في تكريم ج. ليفي ديلافيرا، روما ١٩٥٦، ١ / ١٣٢ - ١٤٠
 (2) أترجم خلاف الرواية العربية بأكملها مع كاسل في مقاله عن الأعشى الذي يرى في الجار الحامي، السموّل وفي ابن حياّ المأمور بالحماية. ففي رأى كاسكل كان ابن حياّ يهودياً آخر، كان قد عهد بأسلحة إلى السموّل فقد جيش للحرب ضده لاسترجاعها القائد الغساني الحارث، وحاول أن يبتزه بالتهديد بقتل ابنه الموجود في محبس الحادث، ويفهم من الرواية العربية أن الجار هو المأمور بالحماية، ويتطابق ابن حياّ مع السموّل. وربما كانت الترجمة وفقاً لها هي:
 ومن نال عهد (ابن حيا) ولجأ إلى جواره، فهو أمين إلى منعه ووفائه أكثر من جوار ابن عمار. وربما كان المحامي الحياي وفقاً لها لم يذكر بالاسم. وقد أدخلت الرواية الثرية للقصيدة هنا فيما بعد امرئ القيس، الذي أودع في طريقه إلى القسطنطينية دروعه لدى السموّل وقد نحتل قصيدة لامرئ القسي في وفاء السموّل بعد ذلك أيضاً.

إِنَّ لَهُ خَلْفًا إِنْ كُنْتَ قَاتِلُهُ وَإِنْ قَتَلْتَ كَرِيمًا غَيْرَ غَوَّارِ
مَالًا كَثِيرًا، عَرِيضًا غَيْرَ ذَى دَنَسٍ وَإِخْوَةً مِثْلَهُ لَيْسُوا بِأَشْرَارِ
جَرَوْا عَلَى أَدَبٍ مَنِ بَلَا نَزَقٍ وَلَا إِذَا شَمَرَتْ حَرْبٌ بِأَغْمَارِ
وَسَوْفَ يُعْقِبُنِيهِ إِنْ ظَفَرْتَ بِهِ رَبُّ كَرِيمٍ وَبَيْضٌ ذَاتُ أَطْهَارِ

...

فَقَالَ تَقْدِيمَةً إِذْ قَامَ يَقْتُلُهُ أَشْرَفُ سَمَوَالٍ فَانْظُرَ لِلدَّمِّ الْجَارِ
أَقْتُلْ أَبْنَكَ صَبْرًا أَوْ تَجِئْ بِهَا طَوْعًا فَانْكِرْ هَذَا أَىْ إِنْكَارِ
فَشَكَ أَوْدَاجَهُ وَالصَّدْرُ فِى مَضَضٍ عَلَيْهِ مَنْطُوبًا كَاللَّذَعِ بِالنَّارِ
وَاخْتَارَ أَدْرَاعَهُ أَنْ لَا يُسَبَّ بِهَا وَلَمْ يَكُنْ عَهْدُهُ فِيهِ بِخَتَّارِ

وفى النهاية يجب أن نقر أن الشعر العربى القديم نادرًا فقط ما قام بمحاولة أن يعالج مواد القص، وأنه حيث يفعل ذلك لديه صعوبات كبرى مع تقنية النص، فإذا كان لأولئك النقاد الحق فى اعتبار كل الأمثلة التى أوردتها منسوبةً فإن اللوم بالحيرة لا يقع على الشعراء العرب القدامى بل على الناحلين لشعرهم بعد قرون أو قرنين وربما يعن ذلك أن العرب آنذاك أيضاً لم يكونوا قادرين على أن يعالجوا بصورة موضوعية مواد القص معالجة شعرية.

وفى العصر الإسلامى تزايدت الحكايات فى الشعر ببطء، فقد تزينت واستقلت مناظر الحب الموجودة من قبل فى الفخر على يد عمر بن أبى ربيعة ومن جاء بعده. وأشار إلى أنه فيما بعد أحياناً أيضاً حُوِّلت مواد ملحمية ذات أصل أجنبى فى الغالب إلى شعر/. وفى الواقع لزم أن نستخدم لذلك المزدوجة أو أية أنماط مقطعية أخرى للقصيدة، إذ لم تكن القافية الواحدة مناسبة للعروض الأطول (انظر ما سبق ص ٥٨ من الأصل). غير أنه لن يُتطرق هنا إلى شعر ملحمة يمكن أن يقارن بإنجازات اليونانيين أو الفرس.

في حوار بين الشاعر الأمازيغي وبياتريك بوجيه حارس
بهوى كبير.

وفي سياق الحوار يذكر باستمرار اسم عمر بن أبي ربيعة الذي لم يدع الحبيب والحبيبة يجريان أحاديث حية بعضه مع بعض فقال، بل الحبيبة أيضًا مع صاحباتها، والسعاة مع شريكى الحب، وبادئ الأمر ربما يكون هذا التقرير مثيرًا للدهشة، لأن الحوار جزء أساسى من القصص حقًا: إذ يخبر عبر حديث. ولكنه أعطى للشاعر فرصة أن يقسم خبرًا مستمرًا إلى وحدات صغرى، وأن تتخلله خاصة ردود فعل ذات مضمون ذاتى، بحيث يمكن أن تتضمن صور الكلام المفرد مرة أخرى تجاوزًا مشابهًا للأسلوب البلاغى والمشهدى (الحدثى)، على نحو ما كان الشاعر قد حصله من القصائد.

ولم يعرف الحوار ازدهارًا له إلا في العصر الأموى، ومع ذلك فإنه لا يخلو الشعر العربى القديم منه كلفة. وفي الواقع نادرًا فقط ما تطور حديث متبادل حقيقى. فقد كان الأكثر شيوعًا هو نمط الكلام والكلام المضاد، حيث كان الكلام فى الغالب قصيرًا، ويستخدم فقط فى إعطاء الشاعر الفرصة فى الكلام المضاد أن يعرض موقفه. من هذا النمط خاصة صور لوم الأعداء وعتاب الحبيبات وتأنيب اللاتيمات الشاعر وردودهم. ولا ينتهى الأمر فى ذلك دائمًا إلى حوار بالمعنى النحوى، بل يمكن أن تقع فى الاعتراض فى كلام مباشر الإجابة فى بقية القصيدة. هكذا أعطى اعتراض الخصم فى: "ليشكر أحلى إن لقينا من التمر" الفرصة للشاعر راشد بن شهاب الشكرى لأن يؤكد فقط من خلال

(1) حول الحوار قارن 162-163 Bench Poét = كتاب بن شيخ: الشعر العربى السابق ذكره.

الهجاء نصائحه إلى قبيلته يشكر (انظر ما سبق ص ٦٥ من الأصل). وبدأ ربيعة بن مقروم بناءً على كلمات الحبيبة: قالت: إنه شيخ كبير، فخراً دون أن يصرده بـ "فقلت" (انظر ما سبق ص ٨٠ من الأصل). ولم تكن قصائد الرثاء في النادر إجابات عن الكلام المباشر للساعى: سقط ن.ن (ميتاً) دون أن يوصف هو نفسه بأنه كلام مباشر / (انظر ما سبق ص ١٢٢١-١٢٢٢).

وشرح تأبط شراً فلسفته في الحب بناءً على نصيحة الأقرباء لمن اختارها: "وقالوا لها لا تنكحيه!" (انظر ما سبق ص ١٣٩ من الأصل). ويمكن أن يقدم اللوم كذلك بصورة غير مباشرة وتعقبه الإجابة مباشرة: حين بدا ذلك، وكأن ناقته أنت من الإجهاد، خاطبها الأعشى مباشرة: لا تشتكى إلى ألم النسع!" حتى يصور الهدف من الركوب، وهو المانح (أهل الندى) (انظر ما سبق ص ٧٦ من الأصل). ونجد كلا الجزئين في كلام مباشر في قصيدة رثاء لأبى ذؤيب لابنه، فعلى سؤال أميمة: ما لجسمك شاحباً منذ ابتذلت (في الحزن)؟" أجاب الشاعر ببقية القصيدة في كلام مباشر (فأجبتها: أما لجسمى أنه أودى بنى..). (انظر ما سبق ص ١٢٥-١٢٦ من الأصل). وذهب حاجب بن حبيب في نقاشه مع زوجته حول بيع فرسه خطوة أخرى أبعد، فقد انتهى فيه إلى تبادل أطول للكلمات (المرأة بصورة غير مباشرة- الشاعر بصورة مباشرة- المرأة بصورة مباشرة- الشاعر بصورة مباشرة)، قبل أن يُقدّم في كلامه الأخير همّه الخاص، وهو يصف الفرس / (انظر ما سبق ص ٦٩-٧٠ من الأصل).

وبينما كان تفسيري للحوار في الأمثلة الحالية أسلوبياً أساساً- يرى الشاعر فيه شكلاً لإدخال حواراته الذاتى يفسر ج.ى.ه. فان جلدري^(١) G.J, H. van Gelder الحواريات تفسيراً أقرب إلى التفسير النفسى: فالشاعر يخوض معارك داخلية،

(1) The abstracted Self in Arabic poetry, JAL 14 (1983). 22-30 (النفس المجردة في الشعر العربى).

ينقل فيها جزءاً من جدله إلى شخص آخر (اللائمة، المحبوبة، الصاحبين في مناظر الأطلال). وهكذا لا يقدم شخص واحد الرؤى المتعارضة. ويشرح فان جلدري على نحو مشابه التبادل الشائع بين الأشخاص (الالتفات) في الشعر العربي القديم: يريد أن يجزئ نفسه إلى ملاحظ وملحوظ (مشاهد ومشاهد). ولا أعد ذلك مستحيلاً أن هذا الباعث يؤدي كذلك دوراً في اختيار شكل الحوار. ومن المؤكد أن الشاعر يريد أن يجزئ أحاسيسه، حين يخاطب نفسه أو يجعلها تخاطبه^(١)، وفي الواقع انتهى الأمر في ذلك فيما مضى بالكاد إلى الحوار الحقيقي. فقد كانت القصيدة كلها أحياناً من جهة الشكل / خطاباً إلى النفس التي خوطبت في البداية بالنداء. وفي هذه الحال يستطيع الشاعر إما بعد طلب موجز إلى النفس ليعرف من الحزن والخوف... إلخ أن يقدم همه الخاص لي نحو معتاد كما فعل ذلك أوس بن حجر في قصيدة رثاء (ديوانه بتحقيق جابر، رقم ٢٠، وبتحقيق محمد يوسف نجم، رقم ٢٦). وإما أن يستطيع أن يوجه القصيدة من الناحية المضمونية أيضاً إلى النفس، كما فعل ذلك عبد الله بن رواحه، شاعر النبي (ﷺ) في طلب إلى النفس ألا تخشى الموت (ديوانه بتحقيق باجودة ٨٧، ١).

وخطا خطوة أخرى أولئك الشعراء الذين يتحدثون بادئ الأمر عن أنفسهم، ويبدأون بـ "قلت لنفسي" كلاماً مباشراً أقصر أو أطول، مثل عامر بن الطفيل حتى يعلل التخلي عن حرب لا أمل فيها (ديوانه بتحقيق ليال ١١ / ١١٩):

(١) قارن أيضاً جولد تسيهر I. Goldziher: Die Zurechtweisung der Seele Studies in Jweich literature issued in honor of K. Kohler, Berlin 1913 = Ges schr v 279- 284 جولد تسيهر: الأعمال الكاملة. وفي الواقع أبيات أمية التي أودرها I. Frand Kamenetetzky: Untersuchungen über das ver hälth is der dem Umajja b. Abī ṣ Ṣalt zugeschriebenen Gedicht zum Qorān; ki- rchhain 1911= Phil. Diss. Königsberg v. 1911, 48. (بحوث حول علاقة القصائد المنسوبة إلى أمية بن أبي الصلت بالقرآن) غير صحيحة أو مشكوك في صحتها.

وَيَخَاطِبُ أَبُو ذُوَيْبٍ قَلْبَهُ فِي قَصِيدَةِ غَزَلٍ (ديوان الهذليين بتحقيق يوسف هـل
٢/ ٥-٦، وديوان الهذليين بتحقيق عبد الستار فراج ٤٣، بيت ٥-٤، وبيت ٦،
وترجمة ريناته يعقوبى فى مقالتهأ: بدايات شعر الغزل العربى ص ٢٣٩):

عَصَانِي إِلَيْهَا الْقَلْبُ إِنِّي لِأَمْرِهِ سَمِيعٌ فَمَا أَدْرَى أُرْشِدُ طِلَابُهَا؟
فَقُلْتُ لِقَلْبِي: يَا لَكَ الْخَيْرُ إِنَّمَا يُدْلِكُكَ لِلْمَوْتِ الْجَدِيدِ حِبَابُهَا

صار الخطاب إلى النفس أثرًا جدًّا، فَوَضِعَ فَهْمُهَا المتبادل فى الغالب فى
الجملة الفرعية، فى قصائد فرقة الخوارج الإسلامية، أشهرها تشجيع قطرى بن
الفُجاءة لنفسه (إحسان عباس: ديوان شعر الخوارج ١١٤/ ١، ونولده:
مختارات من دواوين عربية قديمة ٩١، ٥، وحامسة أبى تمام ط. بولاق ١/ ٥٠، ١
وترجمة روكرت ١٣/ ١ وبلوخ: حول شعر الحكمة العربى القديم ص ٢١٤):

أَقُولُ لَهَا وَقَدْ طَارَتْ شَعَاعًا مِنْ الْأَبْطَالِ وَيَحْكُ لَنْ تَرَاعَى^(١)

ويجعل الشاعر الهذلى أبو صخر القلب يحيب ويسلم بالهزيمة أمام حجج
الشاعر. الأمر يدور هنا حول حالة من حالات قليلة للغاية فى بداية حوار
(فلهاوزون فى الجزء الأخير من قصائد الهذليين ٢٥٤/ ١١، ١٤-١٥، وديوان
الهذليين، بتحقيق عبد الستار فراج ٩٣٤، بيت ١، ٩٣٥، وبيت ١٤-١٥).

/ وكانت الحال المعكوسة، وهى أن النفس هى التى تبدأ الحديث، نادرة
للعناية، وتَعْقِلُ النفس لدى النابغة كلب الصيد من خلال كلماتها عن تهور مميت

(١) أمثلة أخرى بكلام وفق فعل القول، إحسان عباس ١٢٩/ ١-٢، ٢٠٤/ ٣، ٢٣١/ ١ وفى
النداء فقط ١/ ٥٢، ١٠٣/ ٨-٩، ١٠٩/ ١، ٢٦٣/ ١.

مثل: أقول لنفسى حين طال حصارها وفارقها للحادثات نصيرها

الملحق ٣٨ / ٣٢)، في حين يجعل زهير قلبه يبدأ الحديث، فصرفه بذلك عن التفكير في الحبيبة (ديوانه بتحقيق أحمد زكي العدوى ٢٩٦، ١).

وقد دخل حيوان أحياناً بدلاً من النفس. واستُخدم الحديث مع الحيوان بوجه عام لتأكيد الأحاسيس أكثر من عرض تضاربها. فقد تبادل الشاعر الهذلي صخر الغيّ في أبيات في تليد المتوفى (ابنه) مع حمامة أحاسيس الحزن (ديوان الهذليين بتحقيق كوزجارتن ١٧ / ١٠٥، وبتحقيق عبد الستار فراج ٢٩٣، بيت ٢٩٤ - ١ وبيت ٥):

وما إن صوت نائحة بليل	بسبّل لا تنام مع الهجود
تجهنا غادين فساءلتنى	بواحدها وأسأل عن تليدي
فقلت لها فأمّا ساق حُرّ	فبان مع الأوائل من ثمود
وقالت لن ترى أبداً تليداً	بعينك آخر العمر الجديد
كلانارّد صاحبه بياسر	وتأنيب ووحدان بعيد

ويظهر الحديث مع الحمامة أو طيور أخرى فيما بعد في شعر الغزل خاصة. الشاعر الأموي الخليفة الوليد بن يزيد طرح أمله، وخيبة أمله في حوار مع طائر (ديوانه بتحقيق جابريلي ٧٤ / ٦١، وشعر الوليد، تحقيق حسين عطوان ٦٧ / ٦١، وترجمة بلاشير في مقالته: الأمير الأموي الوليد الثاني بن يزيد ودوره الأدبي ص ١١٩، وكتاب زيرنك: حياة الخليفة الأموي الوليد بن يزيد وشعره ص ٥٨):

خبروني أن سَلَمَى	خسرت يوم المصلى

فإذا طيرٌ ملىحٌ	فوق غصنٍ يتفلى
قلتُ: من يعرفُ سلمى	قال: هائمٌ تعلّى
قلتُ: يا طيرُ ادنُ منى	قال: هائمٌ تدلى
قلتُ: هل أبصرتَ سلمى؟	قال: هائمٌ تولّى
فنكا فى القلبِ كلّما	باطنا، ثمّ تعلّى

(قالها الوليد حين بلغة أن سلمى بنت سعيد بن خالد خرجت فى يوم عيد).

وتقابل أمثلة الحوار الحالية التى تستخدم جميعها فى إعطاء الشاعر الفرصة أن يعرض أفكاره فى حوار ذاتى أو أن يجزئ أو يعكس أحاسيسه،/ تلك التى وظيفتها أساسًا القصص، وتقدم حديثًا بين فردين ليسا خالين فقط ونجد تلك المحادثات الحقيقية بوجه خاص فى مناظر الحب فى الفخر. ففى معلقة امرئ القيس ترد إجابة مباشرة للشاعر على قسم لفاطمة قدّم بصورة غير مباشرة وإجابة مباشرة للشاعر أيضًا على الكلام المباشر لعنيزة (انظر ما سبق ص ٨٦ من الأصل). وكانت مناظر حوار كهذه بلا شك المنطلق لحوارات فى شعر الغزل الأحادى الموضوع فى العصر الأموى.

وصارت أكثر شيوعًا لدى الشاعر الهذلى المخضرم أبى ذؤيب الذى أدى كما بينت ريناته يعقوبى، فى غير ذلك أيضًا دورًا حاسمًا فى تطور قصائد الحب (الغزل)^(١). وتعرض نهاية التطور قصائد فيها تبادل مستمر بين قلتُ، وقالت. مثل ما نُسب إلى وضّاح اليمن، ويعرض هنا فى ترجمة شعرية لريشر O.Rescher (الأغاني ط. ٦١ / ٣٥، ٢٢-٣١، وط. ٦٣ / ٢١٦، ٧-١٦، وط. ٦٤ / ٢٠٣، ١٩-٢٠٤، وترجمة ريشر فى كتابه:

(1) Jac Anf Gaz 234, 247 = ريناته يعقوبى: بدايات شعر الغزل العربى: أبو ذؤيب الهذلى.

مختصر تاريخ الأدب العربي (١٦٩-١٧٠)^(١):

Ich: Oh liebe Raudh, lass' dir von mir doch sagen:
 Ich kann der Lieb' zu dir mich nicht entschlagen.
 Sie: Wag's nicht, in unser Haus dich einzuschleichen!
 Des Vaters Eifersucht wahr' dich vor (kecken) Streichen.
 Ich: Er wird schon nicht zu jeder Zeit aufpassen.
 Tut's Not, kann ich mich auf mein Schwert verlassen.
 Sie: Es wehrt des Schlosses Zugang dir das Tor.
 Ich: So klimm' als kühner Klett'rer ich empor.
 Sie: Des Meeres Flut umspült die Zitadelle.
 Ich: So teile ich mit starkem Arm die Welle.
 Sie: Und sieben Brüder auf der Lauer liegen.
 Ich: Bin Mann's genug, sie alle zu besiegen.
 Sie: Auch lagert zwischen uns ein starker Leu.
 Ich: Ich selbst bin ja ein Löwe, meiner Treu!
 Sie: Es schaut ein Gott auf uns zu jeder Zeit.
 Ich: Gott ist ja gnädig und, hoff' ich, verzeiht.
 Sie: Nun setz' ich keinen Einwand mehr entgegen,
 weißt du ja alles mir zu widerlegen.
 Drum also komm', mein Lieber, in der Nacht,
 wenn Niemand mehr von unsern Leuten wacht!
 Fall über uns gleich einem linden Tau,
 wehrt ja dein Kommen weder Mann noch Frau!

أما النص العربي فهو:

يا روضُ جيرانك الباكر فالقلب لا لاء ولا صابرُ
 قالت ألا لا تلحن دارنا إن أبانا رجلٌ غائرُ

(١) يُذكر شكل التبادل بين قتلُ قالت بقصائد الهجاء الفاحشة في الرجز، التي تظهر نمط الحوار ذاته (انظر ما سبق ص ٤٦ من الأصل). وأشهر مثال على ذلك ينبغي أن يرجع إلى سنة ٦٤١ م للأغلب العجلي الذي سقط في معركة نهاوند، الذي هجا فيه مدعي النبوة الكذابين مسيلمة وسجاح، قارن أولمان شعر الرجز ص ٢٢، وإذا ما نسبت أبيات الحب المستشهد بها هنا إلى وضاح بالتأكيد أيضًا، فيمكن أن يفترض بناءً على أبيات الهجاء أن الحوار الطويل قد وسع تمامًا في نهاية عصر المخضرمين. ولكي بديهي أن صحة أبيات الأغلب لا تعلو على كل شك. ومن جهة تاريخ التطور يعرض حوار قلتُ قالتُ بالتأكيد نقطة النهاية. وحسبما تُوضع هذه النهاية يجب على المرء أن يستمر في زحزحة التطور المتقدم أو يمكنه أن يمدّه.

قلتُ فإنى طالبٌ غيرةً	منه وسيفى صارمٌ باترُ
قالت فإن القصرَ من دوننا	قلت فإنى فوقه ظاهرُ
قالت فإن البحرَ من دوننا	قلت فإنى سابحٌ ماهرُ
قالت فحولى إخوةٌ سبعةٌ	قلت فإنى غالبٌ ماهرُ
قالت فليثُ رابضٌ بيننا	قلت فإنى أسدٌ عاقرُ
قالت فإن اللهَ من فوقنا	قلت فربى راحمٌ غافرُ
قالت لقد أعييتنا حجةٌ	فأت إذا ما هجعَ السامرُ
فاسقط علينا كسقوط الندى	ليلة لا نساءٍ ولا زاجرُ

وغلى جانب مناظر الحب قُدِّمت أيضًا أجزاء النص فى الشعر العربى القديم - طالما يريد المرء أن يعدّها صحيحة - أحيانًا حوارات، كالحديث بين الحية وطالب الثأر لدى النابغة (انظر ما سبق ص ١٦٤ - ١٦٥ من الأصل) وبين السموأل والحارث لدى الأعشى (انظر ما سبق ص ١٦٩ - ١٧٠ من الأصل).

وقد وقع الحوار بوصفه شكلاً من أشكال التعبير الشعرى فى الزمن العربى القديم فى المطالع أيضًا، ولكن تبين نظرة فى العصر الأموى الذى قدم الأمثلة الأخيرة أنه سرعان ما استمر تطور البدايات العربية القديمة.

الفصل الثانی عشر

الواقع والخیال فی الشعر العربی القديم

١٢. الواقع والخيال في الشعر العربي القديم

/ يعد الشعر العربي القديم واقعياً بوجه عام. وثمة مسألة خلافية وهي هل وُجد فيه خيال أيضاً؟ في رأى فز هاينريش W. Heinrich^(١) أنه افتُقر إلى هذا في الشعر العربي. ويتجه ي.ك. بورجل C. Bürgel^(٢) اتجاهاً مخالفاً له. غير أن الأمر لا يتعلق في الخلاف كما سنرى بمضمون الشعر العربي الذى يتفق حوله كلا المؤلفين، بل بحد كلمة خيال.

بيد أنه يجب ابتداءً أن نتوقف قليلاً عند واقعية الشعر العربي القديم! فهو يوصف بأنه واقعى لأن الشاعر يصف في المقام الأول ما يمكن أن يدرك إدراكاً حسيّاً. ويركز الإدراك في ذلك بقوة على التفاصيل. وإذا ما عُرضت التفاصيل خاصة جاز ألا يكون تحليلها في هبة الملاحظة الحادة للعربى، بل في أن الموضوعات الموصوفة كانت معروفة للسامع البدوى أيضاً كما هي معروفة للشاعر بحيث إن الشاعر لم يستطع أن يقدم شيئاً جديداً إلا من خلال تفاصيل - معروضة ما أمكن بواسطة مقارنة قوية التعبير (انظر ما سبق ص ١٠٥). فإذا

(1) 5 6: 43- 46 Hei A Dich Gr Poet = كتاب هاينريش: الشعر العربي وعلم الشعر اليوناني، بيروت ١٩٦٩.

(2) نقد كتاب هاينريش Hei A Dich Gr Poet في مجلة 174-176 (1975) ZDMG 125: ومقالة بورجل: Bürg Best Dich Lüg 86: أحسن الشعر أكذبه في مجلة 7- (1974) Oriens 2314. 102.

الحدث ككل كان معروفاً للسامع أيضاً، ومن ثم كان التفصيل هنا أيضاً هو المهم.

ولا تعنى الواقعية الموصوفة فيما سبق أن الشاعر كان عليه أن يظل في إطار الواقعية التاريخية، أى لا يجوز له أن يصف إلا أحداثاً وقعت حقيقة، وموضوعات موجودة فعلاً بالشكل الذى وصفت به. وكان ن الممسوح له "الإبداع في محيط ما هو ممكن. والسؤال هو هل عايش شاعر مناظر الغزل أو الحرب التى عرضها حقيقة، وهل صدقت أوصاف الجمل التى عرضها على جملة كلها فعلاً؟ لا يجابُ عليه بتحديد واقعية الشعر العربى القديم. / ومما يشك فيه فى النسب بوجه خاص أن الشاعر أراد أن يصف أحداثاً صادقة.

وقد نُوقش فى الدراسات العربية هل يتعلق الأمر مع الأسماء المذكورة للحبيبات فى النسب بأسمائهن الحقيقية، وهل وقع حقاً فى الأماكن المذكورة فى النسب ما وصفه الشعراء. ويقابل ج مولر G. Müller⁽¹⁾ بين أسماء النساء الواردة فى الشعر العربى القديمة وأسماء النساء الواردة فى الشعر فى العصر الأموى الذى عد فيه من غير المستساغ أن تُفصح امرأة بذكر اسمها فى قصيدة الحب، بالنسبة لأسماء الحبيبات الحقيقيات. وقد قام غ. إسماعيل⁽²⁾ بدراسة إحصائية لأكثر أسماء الحبيبات شيوعاً.

فإذا ما قارن المرء قائمته التى يذكر فيها سلمى أو سلمى (يرد لدى عشرة شعراء) وأسماء / سُمَيَّة (لدى ستة شعراء)، بالأسماء الواردة فى قوائم النسب لابن الكلبي، فإنه يجب أن يقرر أن سلمى / سلمى (٣مرات)، وأسماء، سُمَيَّة (

(1) Müller 26 = مقالة مولر السابق ذكرها أنا لبيد وهذا هدفى.

(2) Ism Qas 274- 280 - كتاب غ. إسماعيل: القصيدة العربية.

٤ مارت) لا تقع هناك في المقدمة على الإطلاق. ويجعل العدد المنخفض الإحصاء يبدو كأنه يغر ذي دلالة خاصة.

ولكن يمكن مع ذلك أن يفترض مع إسماعيل أن الأسماء الواردة على نحو أكثر شيوعاً قد صارت عرفية في الفترة العربية القديمة. على الأقل قد فهمها العرب أنفسهم على هذا النحو فيما بعد، حين قال أبو نواس على سبيل المثال (ديوانه تحقيق ألفارت ٩/٤، وتحقيق آصف ٢٣٥/١، وتحقيق الغزالي ٦، ١٠، وتحقيق إيقالد فاجنر ٣، ٩/١ وترجمة فاجنر لديان أبي نواس (Ü wag A Nau):

لتلك أبكى، ولا أبكى لمنزلةً كانت تحلُّ بها هِنْدُ وأسماءُ
وقد عد النقاد العرب أيضاً مثل ابن رشيق^(١) الأسماء بأنها خيالية.

أما أسماء الأماكن في الشعر العربي القديم فقد اختيرت في العادة بحيث كانت دالة، أي أن متجولاً قد تخلف عن الركب ليصفها وصفاً دقيقاً^(*). ومن ثم يظن أو تليو^(٢) U. Thilo أنه بمساعدة أسماء الأماكن يمكن أن نجرى تغييرات في الأبيات وأن نحدد عدم صحة بيت ما. بيد أنه لم ينتج بعد عن أن أسماء الأماكن قد اختيرت اختياراً ذا دلالة أن الأمر يتعلق بأماكن توقف أو طرق تجوال حقيقية. فكل المؤلف الذين عزوا إلى أسماء الأماكن أهمية جوهريّة أو اشتقاقية يجب ألا يُسلّموا بذلك^(٣)

(1) I Ras Um II 121- 122 = كتاب ابن رشيق القيرواني (العمدة).

(*) هذه إضافة مني إلى النص لأن المؤلف استخدم تعبيراً: "dass Itinerar Auf Einer Steche lag" وهو يعني أن شخصاً ما تأخر عن ركوب مواصلة ما، فتوفرت لديه الفرصة ليرى المكان بدقة وإمعان.

(2) Die Ortsnamen In Der Altarabischen Poesie, Wiesbaden 1958, 12-13 (أسماء الأماكن في الشعر العربي القديم).

(3) كذا بلوخ الذي يرى في أسماء الأماكن في الأصل طريق رحلة الرسول الذي حوّر (أي الطريق) بشكل ثانوي بداية إلى أماكن توقف المحبوبة (انظر ما سبق ص ٨٢ من الأصل). ويمكن لكل

/ وحتى حين أقف من هذه التحويلات لأسماء الأماكن موقف المتشكك فإنني أريد مع ذلك أن أفترض أن بعض أسماء الأماكن لم تختَر إلا للوزن والقافية، حيث بذل الشاعر في الحقيقة جهداً في أن يدرج إمكانات جغرافية في أبياته^(١).

ويجب أن ننطلق من ذلك إلى أن العرف قد قيّد الشاعر بقوة داخل إمكانية تصوير ما عايشه حقاً، وأجبر العرف الشاعر على أن يصف الأشياء على نحو ما تطلبت. وهكذا وجب على الشاعر أن يبدى حزنه عن رؤية آثار الحبيبة، حتى وإن لم يشعر به. وفي قصائد المدح لم يُقدّر الممدوح لشخصه بل بوصفه مثلاً ذا خواص شخصية ثابتة^(٢). هذا الميل لتقديم أشخاص غير أحياء، بل اختصارهم في نموذج أرجع جارثيا جوميز E. Garcia Gomzs^(٣) سببه إلى أن الحديث عن

المؤلفين أيضاً الذين درسوا أسماء الأماكن دراسة اشتقاقية للبحث عن البنية العميقة للقصائد، ألا يروا في أسماء الأماكن أماكن التوقف الواقعية. قارن حول ذلك ما سبق ص ١٥٨ من الأصل

وكتاب ميقُل: A. Miquel: le Désert dans la poésie pré islamique: La Mu' allaqa de Labid, gt 23 (1975), 191- 211, bes. 208 (الصحراء في شعر ما قبل الإسلام: معلقة ليبد) الذي يقرر أن أسماء الأماكن في معلقة ليبد ليست لها في الغال بأهمية حقيقية.

(١) لم يحدث هذا إلا فيما بعد لدى شعراء أندلسيين، زينوا أبياتهم بأسماء أماكن في شبه الجزيرة العربية حتى يفوات بالعرف، قارن Gol Abh Ar Ph 18 = كتاب جولدتسيهر السابقة الذكر: مقالات حول فقه اللغة العربية.

(٢) يتحدث هاموري Ham Art 23-24 في كتابه السابق ذكره عن نقل الممدوح من الواقع إلى طقس شعري لكرم تاريخي. لقد كان شعراء المدح بلا شك على وعى بالواقع المفقود لتصويراتهم المثالية، ولذا تحدث ابن الرومي في إشارة إلى آية قرآنية عن كذب الشعراء (سورة ٢٦ الشعراء) (٢٢٤-٢٢٦) (ديوانه بتحقيق حسين نصار ١٨ / ٢-١):

يقولون ما لا يفعلون مسبةً من الله مسبوبةً بها الشعراء
وما ذاك فهم وحده بل زيادةً يقولون ما لا يفعل الأمراء

(3) Convencionalismoe insinceridad en La poesia arabe, And 5 (1940), 31= 43, bes. 33.

عدم صدق الشعر العربي (قال عنه النقاد العرب "الكذب). ومع ذلك فلم يكن البعد عن الحقيقة وليد النشاط الإبداعي للشاعر أو خياله، بل انبثق من عكس ذلك: ضرورة العرض بواسطة أنماط متكررة سابقة، يجب أن تستخدم أيضًا وإن لم تتطابق مع الحقيقة.

/ وأدت العُرفية إلى أن الشاعر كانت لديه صعوبات في أن يعبر أساسًا عن تجارب وقعت خارج إطار الموضوعات التقليدية. فقد كان الحديث في فصل: الشروط الاجتماعية للشعر العربي القديم (انظر ما سبق ص ٣٠-٣١ من الأصل) عن أن بعض مجالات الحياة لم يتطرق إليها الشعر العربي القديم^(١).

فثمة شعراء، اختلف مجال خبرتهم بالفطرة عن آخرين، كانوا مجبرين على أن يتظاهروا إلى أبعد حد بخبرات حتى يتواءموا مع العرف الذي قدم لهم بداهةً أيضًا مادة التظاهر. هكذا في قصائد الشاعر الضيرير بشار بن برد، الذي عاش في فترة الانتقال من الحكم الأموي إلى الحكم العباسي، فكان الحديث عما يرى والألوان الجميلة مثلما هو لدى شعراء آخرين، فلم يستخدم مقارنات بصرية أقل من أقرانه^(٢).

(١) قارن أيضًا Grun Wirk 106- 109 (أى كتاب جرونيباوم: مدى الحقيقة في الشعر العربي المبكر)، Grun IsI Mit 337- 338 (أى كتاب جرونيباوم: الإسلام في العصور الوسطى).

(٢) أ. رومان: A propos des Vers des yeux et du regard dans l'oeuvre du poète aveugle Baššār b. Burd, MUSJ 46 (1970/1). 419- 514 العيون ونظرة في أعمال الشاعر الضيرير بشار بن برد). وقارن أيضًا الأمثلة لدى أ. غديرة A. Ghedire: La Fréquence du mot'ayn/ oeil dans les poemes de Baššār L'aveugle, ar parle comme (شيوخ كلمة عيون في قصائد بشار الضيرير) 28 (1981), 1027, bes. 16: il un voyant" (يتحدث كشخص مبصر). ويمكن أن تُعَلِّم بمثال صارخ أيضًا من الأدب الفارسي المتأخر. فقد صار التغنى بحب الغلمان في العصر العباسي مألوفًا إلى حد أن المرء نفسه إذا قصد فتاة استخدم ضمائر المذكر (على التذكير) ليظل داخل العرف. قارن كتاب فاجنر عن أبي نواس ١٧٩ و ٣٠٩.

وسرت العرفية في المقام الأول على القصيدة. وكان الشاعر في القصيدة أحادية الموضوع أكثر حرية بعض الشيء (انظر ما سبق ص ٧٠-٧١ من الأصل). ولكن يمكن في القصيدة أيضًا أن تتضمن من وقت إلى آخر معاشة حقيقية ما دام يراعى ما قدمه العرف.

ولما كان العرف قد تطور آخر الأمر عما هو نمطى في حياة البدو، فإنه سوف تدور الحياة الحقيقية أيضًا في إطاره في الغالب، وقد تضمن بالتأكيد الفخر بوجه خاص بضع مناظر معاشة للحرب، بيد أنه يمكن ألا يكون هناك غناء في حالة فردية عن التأمل في أحداث تاريخية.

وعلى العكس من ذلك فقد قدم شكل الشعر العربي الإمكانية النظرية أيضًا، / لأن يشار إلى معاشة واقعية في مجال الإبداع الشعري، وذلك حين يضع ذلك في المقارنة. وهكذا يمكن أن يعايش حقيقة منظر الصيد الذي ورد في تشبيه للجمل بالحمار الوحشى، ولكن ظهر في قصيدة برغم تقنية الوصف الواقعية في مجال التخيل.

وبالنسبة للعرب تقع مسألة صدق (Wahrhaftigkeit) الشعر، وكذبه (Lügenhaftigkeit) في المقام الأول داخل البلاغة. ويتعلق الأمر بإلى أى مدى شُيِّع للشاعرة بالاستعارة (Metapher) والتخيل، والمبالغة (Hyperbel). ويدور الأمر هنا في الواقع حول الكذب لأن البطل الذى وُصِف في الاستعارة بأنه أسد ليس أسدًا حقيقة.

وأمكن للشاعرة الفارسية مَهْسَتَى (في القرن الثانى عشر الميلادى) أن تنظم تبعًا لجنسها أن تنظم دون شك قصائد غزل في الرجال. ومع ذلك حتى تصدع للعرف تتطلب أغلب قصائدها أن تكون رجلاً، يحب غلامًا. وهكذا فقد وجد من أجل العرف تغير مزدوج للواقع. قارن ماير: مهستى الجميلة: F. Meier: Die schöne Mahsate, I' Wiesbaden 1963, 98-9 وثمة أشياء أخرى عن العرف هناك ص ٩٣-٩٨.

و حين جعلت الخنساء الشمس تتكسف لموت أخيها^(١)، فإن الشمس لم تفعل ذلك بسبب الحزن، على نحو ما أجرى بطريقة خيالية، بل بسبب السُّحْب القادمة إليها. و حين يوصف الممدوح بأنه العدل. فمن المؤكد أنه قد وُجد في الحقيقة الأكثر عدلاً. وقد استحسّن النقاد العرب "كذب" الشعراء هذا بشكل مطلق. فقد تغاضوا عن اللوم الأخلاقي لكذب الشعراء في القرآن (سورة ١٦ (النحل) / الآيات ٢٢٤-٢٢٦) كما فعل الشعراء أنفسهم ذلك^(٢).

ومع الاستعارة والتخييل نكون قد جاوزنا مجال ما هو ممكن في الحقيقة؛ لأن الأسد لا يقود جيشًا والشمس لا تحزن. غير أن كليهما ليس إلا تعبيرين مجازين لما هو ممكن في الواقع: وهو قوة البطل وحجم الحزن، ولكن الآن كيف هي الحال مع تصوير مجريات الفعل وأشياء غير مجازية، غير ممكنة في مجال التجربة الإنساني؟ هنا ينبثق لدى هايرنيس مفهوم الخيال، في حين أن الخيال أيضًا بالنسبة لبورجل هو العرض الشعري للمتخيّل الذي يقع بلا ريب في مجال الممكن. إنه هنا ليس الموضوع الذي نقحم أنفسنا فيه في الخلاف (انظر ما سب قصص ١٧٧ من الأصل) حول مسألة التعريف غير أن الحد بين التعريفين يبين على نحو معقول الخط الفاصل بين ما يستطيع الشاعر العربي أن يصوره وبين ما لا يستطيع: ما صوره الشاعر العربي لا يجب أن يكون صادقًا، بمعنى أنه قد حدث من الناحية التاريخية، فهو يمكن أن يوجد، ولكن لا يجب أن يقع في مجال/ ما عايشه في عالمه. وعلى النقيض من ذلك لا يتجاوز إلا نادرًا الحد إلى التخيّل المحض، في عالم الخيال، الذي يحدث فيه ما هو غير ممكن في العالم الواقعي. هذا

(1) Rhod Jan 20 Ff = مقالة رودو كناكس: الخنساء ومراثيها السابق ذكرها.

(2) قارن: Bürg Bestpich Lüg = مقالة بورجل: أحسن الشعر أكذبه السابق ذكرها، وبخاصة مقالة ريناته يعقوبي R. Jacobi: Dichtung und Lüge in der arabischen Literaturtheorie, Ist 49 (1972), 85-99 (الشعر والكذب في النظرية الأدبية العربية).

١٥ سارقي أو مساحي / احساري في جان ما هو غير محسن). هذا لا حير له يرد
إلا لدى اليونانيين^(١).

هذا الخط الفاصل لا يثير الدهشة، لأن "اختلاق ما هو غير ممكن" موجود في
آداب أخرى، في الغالب في الأساطير والحكايات الخرافية، أى فقط في أنواع من
القصص التي افتقر إليها إلى أبعد حد في الشعر العربي (انظر ما سبق ص ١٧٠-
١٧١ من الأصل)^(٢). حتى حيث قدم، كما هي الحال لدى أمية بن أبى الصلت
أو عدى بن زيد، ما هو تخيلي في القصائد من جهة الموضوع، كان ذلك بالنسبة
للشاعر صاحب العقيدة حقائق تاريخية استقى مضمونها من الرواية، ولم يختلقه.
ولا يرجع إليه سوى إلباسه شكلاً شعرياً. ومع ذلك لم يفتقر أيضاً إلى الخيال
بمفهوم هاينريشس في الشعر العربي كليةً.

ويصدق ذلك بوجه خاص حين تشرع حيوانات في الكلام^(٣)، كما عرفنا ذلك
مراراً: الذئب مع صعلوك وحيد (انظر ما سبق ص ١٤١ من الأصل)، والحية

(1) W. Heinrichs: Arabische Dichtung und griechische Peotik = Hei Adich GrPoet 46; 65 (الشعر العربي وعلم اشعر اليوناني).

(2) من المحتمل أنه قد أضيف في العصر الإسلامي مانع آخر، فقد أنكر الإسلام على الإنسان
بخلاف البارئ أى قدرة على الخلق. قارن فون جرونيباوم: الأسس الجمالية للشعر العربي
Grunkrit Dich 130- 150، وله أيضاً Si 3 Idéologie Musulmane et esthetique Arabe, 5-23 Hei A Dich GrPoet 35-43 (91955) (العقيدة الإسلامية وعلم الجمال العربي)،
ويصدق هذا نظرياً على الشاعر أيضاً، ولكن إلى أى مدى تجعل العقيدة مسؤولة عن أن العرب
برغم محفزات من الفرس الذين لم تعيقهم العقيدة، ادراً ما تناولوا مضامين تخيلية في شعرهم،
أمر من اصعب بالتأكيد أن يتفق عليه. وقد جعل اللوم الأخلاقي للكذب في القرآن أيضاً في
إمكان الشعراء، كما رأينا، ألا يسجلوا إلا حقائق تاريخية.

(3) UIIWolf 137 = كتاب أولمان عن: الحديث مع الذئب، السابق ذكره.

بواسطة نقوش وضعت عليها.

(الموشى للوشاء، تحقيق برونوف ١٧٥، ٨٧، وترجمة روزنتال في: أربع مقالات حول الفن والأدب في الإسلام ٩٣-٩٥)^(١):

/ أنا مسنديلٌ مُجِبٌّ لم يزل ناشفاً بى من دموع مقلتيه
ثم أهدانى إلى محبوبة تمسحُ القهوة بى من شفتيه

حتى الآن كان الحديث عن تصوير حقائق وموضوعات تاريخية ممكنة، وغير ممكنة. ما هي الحال الآن في مجال الأحاسيس والمشاعر؟ في رأى ريناته يعقوبى^(٢) كان وصف الحالة النفسية في الشعر العربي القديم نادراً. فبدلاً من التصوير المباشر للطبيعة النفسية أُبرز أثرها. وهكذا وصف الشاعر الدموع، بدلاً من الحزن، والأرق والقلق في الليل، بدلاً من آلام الحب، وقد عرفنا أمثلة هذا النمط مراراً من قبل (انظر ما سبق ص ٧١-٧٢، و ٩٤، و ٩٧ من الأصل). وكان للغة الشعر العربي القديم إلى جانب أيضاً معجمٌ مفردات أيضاً يمكنها به أن تصف الأحاسيس وصفاً مباشراً. وبالنسبة للحب، والشوق، والحزن، والألم، والخوف، والعزاء، والكبرياء وجدت مفردات استخدمها الشعراء كثيراً. وكذلك عرف الشعراء الأعضاء بوصفها موطن الأحاسيس (القلب، والبطن، والصدر، والكبد، والنفس) التي ذكت في الغالب أيضاً، وقد جمع ك. دجلش

(1) هناك أبيات أخرى مشابهة.

(2) Jac Stud Qas 38-39 = كتاب ريناته يعقوبى: دراسات حول شعرية القصيدة العربية القديمة السابق ذكره، و Jac Cam Sec 18 = مقالاتها: جزء الجمل في قصيدة المديح، السابق ذكرها.

K. Dalgleish^(١) بالنسبة للأعشى مواضع كثيرة، يُقدم منها هنا موضعان هما:
(ديوانه بتحقيق جابر = ديوانه بتحقيق محمد حسين ١٢ / ٢):

وبانت وقد أورثت في الفؤاد صدعًا على نأيها مستطيرا

أو (ديوانه بتحقيق جابر = وبتحقيق محمد حسين ٦٤ / ٢):

وريعَ الفؤادُ لعِرفانها وهاجت على النفس أذكارها

وكانت الاستعارة أو التشبيه إمكانية أخرى للتعبير عن الأحاسيس وبالنسبة
للأولى يمكن أنى ستخدم "صدع في الفؤاد" في بيت الأعشى المستشهد به آنفًا،
وبالنسبة للثاني بيت عنتره (دواوين الشعراء الجاهليين بتحقيق ألفارت ٧ / ٢،
وترجمة ريشر في إسهامات في الشعر العربي ٨٠١، ص ٥٢، ٢١ - ٥٣،١ وريناته
يعقوبى: دراسات في شعرية القصيدة العربية القديمة ٣٨):

فمالت بى الأهواء حتى كأنما بزئدين فى جوفى من الوجوه قاذح

واستطاع الشاعر أيضًا أن يصور الموضوع أو الحدث المولد للإحساس
بكلمات محرّكة إلى حد أن السامع شاكره في إحساسه الداخلى^(٢).

/ وأخيرًا استطاع الشاعر أن يعثر على صورة عاكسة لأحاسيسه كان ذلك
نادرًا أيضًا بشكل واضح في الشعر العربي القديم. واستخدم مشهد الطبيعة
الموصوف من قبل الشاعر العربي القديم في المقام الأول في استثارة استنتاجات

(1) Dalg Asp EmA 'shā = مقالة دلجلىش: بعض جوانب تناول العاطفة في ديوان الأعشى.
(2) إلى أى مدى كانت تلك هى الحال بالتفصيل م الصعب أن يكون فى الإمكان أن يقرر ذلك لأنه
لم يبت فيه. ويستشهد جرونباوم فى 67-78 Grun Wirk مقالة مدى الحقيقة فى الشعر العربى
المبكر، ببعض قصائد متعلقة بالموضوع فى رأيه. ويتوقف الكثير هنا على الترجمة. فحين تترجم
كلمة: جميل إلى anmuting (لطيف) فإن ذلك يرتبط بأحاسيس أكثر مما لو ترجعت إلى
"schön".

خاصة بالخواص الأخلاقية للشاعر أو الأشخاص الممدوحين وليس بأحاسيسه. وكلما كانت حال الطقس سوءًا كانت اليد المبسوطة للممدوح أجدر بالثناء. وكلما كانت حفرة الماء التي نزل عندها الشاعر أكثر ملوحة، كان تقدير شجاعته المستدل عليها باجتياز القفار أعلى^(١). ونجد مداخل للتوازي بين الطبيعة والشاعر على مستوى الإحساس بادئ الأمر في التشبيه، ذلك حين اشتكى متمم بن نويرة قائلاً (المفضليات ٦٧ / ٤١، ٤٤، وترجمة نولدكه في كتابه: إسهامات في معرفة شعر العرب القدامى ١٠٩):

وما وَجَدُ أَظَارِ ثَلَاثِ رَوَائِمِ أَصْبَنَ مَجْرًا مِنْ حُوَارٍ وَمَصْرَعَا
بَأَوْجَدَ مِنْى يَوْمَ قَامَ بِمَالِكِ مُنَادٍ بِصِيرٍ بِالْفِرَاقِ فَأَسْمَعَا

وفي النسب نجد لدى عمرو بن كلثوم بيتًا شديد الشبه به في تركيبه (شرح التبريزي للقصائد العشر الطوال، تحقيق ليال، ١١، بيت ١٧، وشرح المعلقات السبع للزوزنى تحقيق حمد الله ٢٤٢، بيت ١٩، شرح القصائد السبع الطوال الأنباري، تحقيق عبد السلام محمد هارون ٣٩٤، بيت ١٥):

فَمَا وَجَدْتُ كَوِجْدِي أُمُّ سَقْبِ أَضَلُّتُهُ فَارْجَعْتُ الْحَيْنَا

ولم يعد يجعل التشبيه صريحًا، إذا ما وُضع سلوك الحيوان والإنسان ببساطة متجاورين، هكذا حين نادى الحمامة "ساق حُرّة"، وصخر الغي يدعو ابنه المتوفى تليدًا (ديوان الهذليين، بتحقيق كوزيمجارتن ١٦ / ٢٣، ٢٥؛ وتحقيق عبد الستار فراج ٢٩٢ بيت ٢٣ و ٢٥):

(1) Grun Wirk 179 = مقالة جرونيباوم عن مدى الحقيقة في الشعر العربي المبكر، السابق الذكر، و
grunkrit dich 29 = كتاب جرونيباوم: النقد وفن الشعر، السابق ذكره. و Hie A Dich
68 = GrPoet = كتاب هاينريشيس: الشعر العربي وعلم الشعر اليوناني، السابق ذكره.

وذكرنى بكأى على تليد / حمامة مَرَّ جاوبت الحماما
تُنَادى ساق حُرُّ وظلتُ أدعو / تليدًا لا تبينُ به الكلاما^(١)

/ ومن المؤكد أن الحيوانات المتوحشة التي صادفها الشاعر الصعلوك قد زادت من إبراز إحساس الوحدة أكثر من أنها كانت دليلاً على شجاعته (انظر فيما سبق ص ١٣٩-١٤١ من الأصل). وجعلت الأحاسيس في الأحاديث مع الحيوانات بوضوح أكثر قوة (انظر ما سبق ص ١٧٤ من الأصل). وعرف نقل الأحاسيس الخاصة إلى الطبيعة زيادة في التخيل، حين جعلت الخنساء الجبال تتصدع لموت أخيها، والأرض تتزلزل والشمس تتكسف^(٢). وفي الحقيقة لم تجد الخنساء في ذلك من يشابهه، ربما لأنه يمكن أن يُرى في ذلك انتهاك للمشاهد الأخروية في القرآن الكريم.

وفي العصر الإسلامي أدرج عالم النباتات أيضًا في وصف الأحاسيس، وتعد قصيدة مطيع بن إلياس (المتوفى سنة ٧٨٥م) الموجهة إلى نخلتى حلوان، قصيدة مشهورة، فيها وازى بين ألم الانفصال في المستقبل وألمه. وتقدم هنا في ترجمة روكرت (مقالة جرونيباوم: ثلاث قصائد عربية من العصر العباسي الأول ٧١ / ١-٦، ٩، وترجمة روكرت لحماسة أبي تمام، رقم ٢٧٣ الهامش):

(١) يشبه بوضوح بين بكاء الشاعر أو ندائه في عصر ما قبل الإسلام وهديل الحمامة، كما لدى النابغة، (دواوين الشعراء الجاهليين تحقيق ألفارت ٢٩ / ٥-٤، ودواوين النابغة بتحقيق شكري فيصل ٤٤ / ٥-٤، وبتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ٢٣ / ٥-٤) وطرفة بن العبد (دواوين الشعراء الجاهليين، تحقيق ألفارت ١١ / ١٤، وبتحقيق سليجسن ٦ / ١٤).

(2) Rhod Han 20-21 كتاب رودو كناكس عن الخنساء ومراثيها السابق ذكره، و Grun Krit dich 35 = كتاب جرونيباوم: النقد وفن الشعر السابق ذكره، قارن أيضًا فيما سبق ص ١٨١ من الأصل. ويوجد أيضًا إسقاط للأحاسيس الخاصة حين تبدو الأرض للشاعر مقفرة، ما دامت المحبوبة ليست هناك، قارن ريناته يعقوبى: Time and Reality in nasīb and ghazal JAL 1-17, (1985) 16 وبخاصة ص ٨ (الزمن والواقع في النسيب والغزل).

أسعداني يا نخلتي حلوان	وابكيا من ريب هذا الزمان ^(١)
واعلم ما أن ريبه لم يزل يفرق	بين الألاف والجيران
ولعمري لو ذقتما ألم الفرقة	قد أبكاكما الذي أبكاني
أسعداني وأيقنا أن نخلصا	سوف يلقاكما فتفترقان
كم رمتني صروف هذه الليالي	بفراق الأحباب والخلان
غير أني لم تلق نفسي كما لا	قيت من فرقة ابنة الدهقان
وبرغمي أن أصبحت لا تراها العين	منى وأصبحت لا تراني

Helft mir, o ihr beiden Palmen Holwan's²⁵,
helft mir weinen ob der Zeit Verdruß!
Wißt ihr nicht, daß die Zeit beständig
Leben und Lebendge trennen muß!
Fühlet ihr wie ich den Brand der Trennung,
euch wie mir auch flöße Thränenfluß.
Helft mir, und laßt für gewis euch sagen,
daß auch euch einst trennt des Schicksals Schluß.
Oft schon traf der Tage Lauf mit Trennung
mich von Freundesblick und Liebeskuss.
Doch nie traf mein Herz ein Schlag wie heute,
da das Pächterskind ich missen muß,
die, o Leid, mein Auge nicht kann sehen,
und sie kann nicht hören meinen Gruß.

في الأمثلة الحالية أسقط الشاعر أحاسيسه على الطبيعة، غير أن الطبيعة يمكن أن تثير الأحاسيس أيضًا. / ويمكن للمرء أن يرى مثل هذه الإثارة في تأثير آثار منازل المحبوبة في الشاعر في النسيب. بيد أن منظر الطبيعة في الأطلال لم يستثر الإحساس بشكل مباشر، بل إنه قد أحيا تذكر المحبوبة التي أيقظت من جهتها إحساس الألم. ولم يستخدم النباتات والحيوانات التي ت ظهر إلى جانب الآثار

(1) مخاطبة الشجر في غير هذه القصيدة أيضًا ليست نادرة.

إلا في الوصف الدقيق للمكان أيضًا. ويُحكم على الحنين إلى الأوطان على نحو مماثل، وهو الذي صار في فترة إسلامية بمكرة موضوعًا للشعر^(١). وهنا أيضًا أحيت الطبيعة في البداية تذكّر الوطن فقط، ثم استثار ذلك إحساس الشوق. ويوجد النهج ذاته حول التذكّر حين وهب الخليفة الأموي الوليد في أثناء الطرد الحياة لغزالة (أو أطلقها)، لأنها ذكرته بمحبوبته (ديوان الوليد بن يزيد، بتحقيق جابريلي ٢٤ / ٣-١ وتحقيق حسين عطوان ٢٠ / ١-٤، وترجمة جابريلي في مقالته: الوليد بن يزيد، الخليفة والشعر ٢٧، وديرك في كتابه: حياة الخليفة الأموي الوليد بن يزيد وشعره ١١٨):

ولقد صدنا غزالاً سانحاً	قد أردنا ذبحه لما سَنَحَ
فإذا شَبِهْكَ ما تُنْكِرُهُ	حين أزجى طرفه ثم لَمَحَ
فتركناه ولولا حُبُّكم	فاعلمى ذاك لقد كان انذبح
أنت يا ظبى طليقُ آمنُ	فاغدُ في الغزلانِ مسروراً ورح

ولم تصر الطبيعة المثيرة المباشرة للأحاسيس إلا فيما بعد بزمان طويل. ويأتى ج. شولر g. schoeler^(٢) ببعض أمثلة من ابن الرومي توتر فيها الريح وعبق الأزهار في أحاسيس الارتياح والسلوان، ويُقدم هنا أحدها (ديوان ابن الرومي، تحقيق د. حسين ن صار ص ٢٢٥٢ = رقم ١١٧٩ / ١-٤، ترجمة جرمانوس في مقالته فن الشعر عند ابن الرومي ٢٦٨، وكتاب شولر: شعر الطبيعة العربي (٢٢٦):

وشمالٍ باردةٍ النسيم	تشفى حزاراتِ القلوب الهيم

(1) Grun Krit Dich 39: كتاب جرونيباوم: النقد وفن الشعر السابق ذكره.

(2) Schoe Nat 226 ff: كتاب شولر: شعر الطبيعة العربي، بيروت ١٩٧٤.

إذا غدت فى الشارق المغميم	ألسوت عن الهموم بالهموم
ونفسته نفس المهموم	مشاءة فى الليل بالنميم
بين نشير الأرض والخيشوم	كانهما من جنة النعيم

وما يزال السؤال: إلى أى مدى تُطابق الأحاسيس الموصوفة بوسائل شديدة الاختلاف الأحاسيس الواقعية للشعراء، أصعب فى الحكم عليه من واقع/ الأحداث الموصوفة^(١). ويؤدى العرف هنا أيضًا دورًا كبيرًا، ولكن من البديهي أنه يمكن أن تُستخدم فى كل الثقافات وسائل أكثر عرفية أيضًا للتعبير عن أحاسيس حقيقية، ومن غير الممكن فى الغالب بالنسبة للملاحظ المحايد فقط أن ينظر خلف العرف. ويمكن كذلك على نحو أيسر أن نفترض أن الشاعر تحدث عن أحاسيس حقيقية إذا ما عرضت هذه الأحاسيس الصورة النموذجية للإنسان التى رسمها الشاعر لنفسه فى الفخر بوجه عام، وذلك حين صوّر خوفه. ونورد هنا قصيدة لشاعر صعلوك من العصر الأموى هو عبّيد بن أيوب العنبرى الذى ذكر خوفه فى أبيات أخرى أيضًا. فلدى الشعراء الصعاليك توجد حقًا بخلاف ذلك أيضًا انحرافات عن المعايير الأخلاقية لبداءة، وذلك حين يذكرون خوفهم. (نظر ما سبق ص ١٤٢-١٤٣ من الأصل). تقول أبيات عبّيد بن أيوب (القيسى: شعراء أمويون ١/ ٢١٦ = رقم ١٤ / ١-٤)^(٢):

لقد خفتُ حتى لو تمرّ حمامةٌ	لقلت: عدوّ أو طليعةٌ معشرٍ
فإن قيل: أمنٌ، قلت: هذى خديعةٌ	وإن قيل: خوفٌ، قلت: حقًا فشمّرٍ

(١) شكرى فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلامية ط. ثلاثة، بيروت ١٩٦٥، ص ٦٣ يعد أحاسيس شعراء ما قبل الإسلام حقيقية.

(٢) أمثلة أخرى لعبّيد لدى القيسى: شعراء أمويون I، ص ٢١٤ = رقم ١١ / ٢-١، و I، ص ٢٢٣-٤ = رقم ٢١ / ٢-١.

وخفتُ خليلي ذا الصفا ورابني وقيل فلانٌ أو فلانةُ فاحذرِ
فلله درُّ الغول أي رقيقة لصاحب قفرٍ خائفٍ مُتَقَتِّرِ

كان البيت الأول إكليشيًا (Topos) في الشعر العربي^(١)، ومع ذلك لم يوجهه شعراء آخرون إلى أنفسهم، بل لهجاء آخرين.

وكذلك كما هي الحال في الفصل السابق كان على في أغلب هذا الفصل أيضًا ألا تتجاوز الفترة العربية القديمة، لأنه قد تشكلت في القص والحوار وكذلك عند عرض المستويات المختلفة للحقيقة في الشعر العربي القديم بدايات لن يتم بسطها بسطًا تامًا إلا فيما بعد.

(١) مقالة بروينليش E. Bräunlich: Eine bildliche Darstellung der Furcht bei altarabischen Dichter, Islamica 3 (1927) 3250 330 (عرض بياني للخوف لدى شعراء عرب قدامى).