السمات الفنية للمعلقات في دراسات المستشرقين
بناء القصيدة مثالاً

أ.م.د. محمد احمد شهاب م.م. شيماء عبد الرحيم صالح
جامعة سامراء/ كلية العلوم الاسلامية وزارة التربية/ مديرية صلاح الدين

Technical Features of Hanging Poems in Orientalist Studies
Construct the poem as a sample

Ass. Dr. Muhammed Ahmed Shihab **Ass. Lec. Shaimaa Abdul-Rahim Salih**
University of Samarra **Ministry of Education**
Mx_122000@yahoo.com

ABSTRACT

The Arab literature acquires in poetry and prose attention of researchers, in past and present, especially in the modern time, which has developed a literary broad and fast in concept and procedure and extended this development; to witness the Arabs and orientalists care in reading the poetry of other new reading broke the horizon of expectation and was mixed in its presentation and direct, conduct and criticism; the exhausted (threads pendants) research and study and rated in the Arab Studies regard than that done poetic, and for that, it is the subject of this study entitled (Pendants in the orientalists Studies) represents a complementary rings Arab literature episode cast a shadow on the whiter the image so travel immortal vision orientalist.

The topic tries that simulates a large number of interesting orientalists such poems as the first representing the deeper vital to the finished pre-Islamic poetry, as well as its importance in the context of the admissibility of the old hair, and finally an anchor for Arab critics of the ancients and try subject to pick up those old and updated orientalists and stand then efforts ،and when spotted historical aspects and objectivity and artistry.

الملخص

مازالت المعلقات تشغل بال النقاد المحدثين عرباً ومستشرقين بوصفها أنموذجاً شعرياً حيوياً عبّر عن تطلعات المجتمع العربي قبل الإسلام حينما نهضت بمهمة قومية وفردية، وأسهمت في توضيح صورة الحياة العربية قبل الإسلام على نحو واضح ومفهوم.

وقد رصد القدماء أهميتها بوصفها مادة لغوية ونقدية، فضلاً عن جعلها أنموذجاً يحتذى عند اللاحقين من الشعراء العرب، وسجلوا افتتانهم بها، واقتفى هذا الاحتفال بها نفر كثير من العرب المحدثين وسبقهم الى هذا، أو عاصر بحثهم، كثير من المستشرقين الذين انقسموا في تناولهم إياها ما بين دراستها في ضوء معطيات التاريخ الادبي وتسجيل ملحوظاتهم فيما يتعلق بسيرة العرب قبل الاسلام واستكشاف جغرافيتهم وطباعهم وتاريخهم، وما بين مفتوّن بها من طريق وعي شعرائها بفضائهم الشعري و دقّة تسجيل مشاهدات أولئك الشعراء، فضلاً عن البحث في خصائصها الفنية الذي انفتح على نحو كبير عند المستشرقين المحدثين أمثال **ياكوبي وفان جيلدر ويباروسلاف استتكيفتش** وغيرهم.

وسجلت أقلام أولئك حشداً من الإعجاب ببنيتها الفنية، على الرغم من محاذير التناول في أفقها التاريخي والتوثيقي في أبحاثهم. وقد كانت من احتفائهم بها أنهم درسوها مجتمعة وفراداً، وحظيت بنصيب وافر من النشر والاهتمام والعناية وإن كنا نرجح أن البحث في هذه الموضوعات ارضاً خصبة وربما حينما تتوافر تلك الجهود الحبيسة في المكتبات الاوربية سوف نطّلع على تراث غزير.

السمات الفنية للمعلقات في دراسات المستشرقين – بناء القصيدة مثالاً

الحمد لله وكفى والصلاة والسلام على من اصطفى وعلى آله المستكملين الشرفا، وأصحابه أصحاب الصدق والوفا، ومن اهتدى بهديهم الى يوم اللقا.

أما قبل

مجموعة قصائد تنسب لبعض الفحول الجاهليين سرقت لبَّ القدماء والمحدثين، وسارت بها ركبان العرب والمستشرقين، إنها المعلقات التي حظيت باهتمام لافت من العرب القدماء والمحدثين ومن غير العرب، بوصفها أيقونة شعرية ذابت فيها صورة العرب ومثلت على نحو يشعر بالفخر والكبرياء ووضوح حماسة العرب وحيواتهم المختلفة فضلاً عن الإقبال على الحياة ومفاتنها.

ونال الشعر الجاهلي حظاً وافراً من اهتمام المستشرقين, ودارت حركة علمية غزيرة ودراسات عميقة شكلت أثرا بالغا في دراستهم للحضارة الإسلامية بعامة والشعر الجاهلي بخاصة، وكان لعشقهم للغة العربية وانبهارهم بأسرارها دورٌ فاعلٌ في إصدار عشرات الدواوين، ترجمة وعناية وفهرسة, وكتب التراث, ونفائس المخطوطات مما جاء من جهد المستشرقين أمثال: كرنكو, ولايل, وبيفان, ونيكلسن، وبلاشير وغيرهم, وما زالت تلك الدراسات تشكل مصدراً مهماً في قراءة التراث العربي من وجهة نظر استشراقية فيها من الجدة والعمق في التحليل, والتمحيص, والاستنباط وما يُثري أدبنا العربي المتمثل بالشعر الجاهلي من معطيات فكرية وثقافية، ولاسيَّما مما جاء من وقفتهم عند المعلقات وما دار حولها وفيها من دراسات كثيرة وأبحاث تباينت الآراء بدءًا من تسميتها وعددها وأصحابها وصحتها وروايتها الى رصد الجوانب الموضوعية فيها، وبعض الملامح الفنية في أبياتها.

وتُعَدُّ المعلقات نموذجاً شعرياً مميَّزاً، رفعت قائليها إلى مرتبة أشهر الشعراء في الجزيرة العربية في عصر ما قبل الاسلام على الرغم من عدم استعمالهم الكتابة عند نظمهم للقصائد، وهو ما ذهب إليه **بلاشير**، إذ كانوا شعراء بالفطرة, ومع جهلهم بالحروف، يجري الشعر على سجيَّتهم، مسرى الدم في عروقهم، فلهم حسٌّ إيقاعي، وملكة الوضوح، والتعبير المفعم بالحيوية عبر لغتهم الثرية الغزيرة، إلا أنهم كانوا يمتلكون سمة بارزة وهي ارتجال الشعر، ولها مقومات معينة، جعلت الشاعر العربي الجاهلي يحتفظ بتلك الميزة، ولعل ما فرضته الصحراء من بيئة نمَّت تلك القدرات الأدبية[1].

ولقد أقُرَّ المستشرقون بعد طول بحث واستقصاء بأنَّ مرجعية ارتجال الشعر كانت ظاهرة منتشرة جداً في الصحراء ومن هؤلاء **المستشرقين بلونت، ومونتان** إذ أيَّد ظاهرة الارتجال مما جاء من ملاحظاتهما الدقيقة والحديثة في هذا الصدد[2]، ولاسيما في مساجلات الزجل وسهولة القول عند الزجالين السوريين واللبنانيين، وهو ما ذهب إليه **(لوسرف)**[3].

ويأخذ حديث **المعلقات** اهتمام المستشرقين، فقد ذهبوا في دراساتهم الكثيرة ومنهم **(جاكوب)** إلى أن الشعر في العصر الجاهلي عند شعراء البدو والحضر **((**مصدره في الأصل الارتجال، وقد نقل إلينا المؤرخون المسلمون بروح مجاملة لا تخلو من سذاجة، طائفة من النوادر الدالة أن البدو في القرن السابع رجالاً ونساءً، كباراً وصغاراً، وعلى اختلاف أوضاعهم، كانوا يرتجلون الأبيات التي عُدت موضع إعجاب الأجيال المقبلة**))**[4]، فَعُدَّ خبر ارتجال الحارث بن حِلِّزة اليشكري في **معلَّقته الطويلة** والتي دُعِيَتْ باسمه ارتجالا مستحسناً[5]، وكان **بلاشير** ممن عَدَّ ذلك ضرباً من الحقائق المقررة[6].

وفي شأن قيمة النتاج الأدبي، وسبل إذاعته، ومحاولة إضفاء جاذبيته لدى المتلقي، وتأثيره في مشاعرهم، أكد المستشرقون أن كل نتاج أدبي، لابدَّ له أن يخضع لسلسلة خطوات ومراجعات ليست قليلة، تمنح تلك المدونة الأدبية، عمقاً في الدلالة والتأثير، في لفت انتباه متذوقي الأدب بعامة والشعر بخاصة، ومن هؤلاء المستشرق **موسيل** إذ ذهب إلى ذلك[7]، في عرض النتاج الأدبي ومراجعته وتقييمه وتهذيبه؛ ليكون أكثر دلالة، وأعمق نضجاً.

(1) ينظر: تاريخ الأدب العربي، بلاشير1/113-115.
(2) ينظر: المصدر نفسه، 114/1.
(3) ينظر: المصدر نفسه، 114/1،
(4) المصدر نفسه، 113/1-115.
(5) الشعر والشعراء، 197/1، وينظر: العمدة في محاسن الشعر 190/1.
(6) ينظر تاريخ الأدب العربي، بلاشير 114/1.
(7) ينظر: المصدر نفسه، 115/1.

وتابع **بلاشير** من سبقه في هذا المضمار، ورأى أن غاية الشاعر الجاهلي كانت هي البقاء لقصائده، وعُلُوق القصيدة في أذهان الناس، من دون إرادة صاحبها، وقد أورد اللغويون العرب أواخر القرن الثامن الميلادي خبرين مثيرين عن الشاعرين الجاهليين زهير والحطيئة[1]، إذ كان الأول يشرع في نظم شعره لحولٍ كامل قبل إذاعته على الناس، وأما الثاني فلسان حاله[2] يقول: ((خير الشعر الحوليُّ المحكَّك المنقَّح))[3]، وحيال ذلك قال بلاشير: ((إن هذه الطريقة هي وحدها معقولة في حال نظم القصائد الطويلة، وهي شبيهة بالطريقة المتبعة في أيامنا، فإن الشاعر البدوي في وقتنا الحاضر لا ينظم القصيدة الطويلة دفعة واحدة، بل يضع مجموعة عادة بعض الأبيات ثم يعرضها على أصحابه؛ لتثبيتها في أذهانهم، ثم يضع مجموعة أخرى من الأبيات يضيفها إلى الأولى إلى أن تتم القصيدة كلها، ناظراً في كل ذلك بعين الاعتبار إلى الملاحظات التي يبديها السامعون))[4]، وهو بهذا يقرر أن نضج الشعر العربي الجاهلي مرَّ بمراحل عدَّة حتى وصل إلى ما وصل إليه.

المعلقات سيرة تاريخية استشراقية

أثار عدد المعلقات وشعراؤها جدلاً واسعاً بين أوساط الباحثين والمهتمين بالشعر الجاهلي قديما وحديثا، وتباينت آراؤهم بشأن ذلك، وانبرى لهذا الأمر عدد غير قليل من المستشرقين، وجاء **رايسكة، وفون كريم** في مقدمة المستشرقين في تسليط الضوء على تراث العرب المتمثل بالمعلقات من حيث عددها، وتسميتها، ومجاميعها، ومن ثم تابعهما عدد من المستشرقين ممن جاء بعدهم، فاستوفوا كثيراً من جوانب هذا الموضوع، إذ نرى أن هذه المجموعات الشعرية كان لها صدىً تعدَّى زمن قولها بألفٍ وخمسمائة سنة، والتي عُرِفت عند القبائل وأودعتها مناقبها، وأخذت حيِّزاً كبيراً من اهتمامها.

وامتد الاهتمام بهذا المنتخب الشعري (المعلقات)؛ ليشمل البحث في عددها وتباين الآراء في ذلك أهي ست أم سبع أم أكثر؟ وتبع ذلك الترجيح العدد الأخير كونه يمثل ذلك المنتخب الشعري، ولعل عدد السبع عند الساميين بعامة، والعرب بخاصة، يمثل بعداً دينياً واجتماعياً، مما جعل كثيراً من المستشرقين يميل إلى هذا العدد، ويرجِّح عددها بالسَّبع[5] ناهيك عن أكثر ترجيحات القدماء من العرب، وفي مقدمتهم المفضل الضَّبِّي لرواية السَّبع[6]، واستطردت دراسات المستشرقين في بحوث مطولة عن عمل المجموعات الشعرية فذكرت (كتاب القصائد الست) للأصمعي وهو في عداد المفقود، ورجحت تلك الدراسات القديمة والحديثة أن يكون ذلك الكتاب شرحاً (للمعلقات الست)[7]، وتبع هذا المجموع الشعري الأنف الذكر مجموعاً شعرياً آخر موسوماً بـ(جمهرة أشعار العرب) لأبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي(أواخر القرن الثالث للهجرة)، أو (بداية القرن الرابع للهجرة) نُعِتَه **بلاشير** في أحد مصنفاته (بأنه عالم مجهول)[8].

ويبدو أن حملة التشكيك التي قادها **نولدكة** وغيره بدأت من طريق الاتكاء على رأي ابن سلام في طرح اسم حماد وخلف الأحمر، وبسبب بعض صنيعهم المشكوك فيه، وجَّه أولئك المستشرقين شكوكهم وعدم قبول رواية الثقات كالأصمعي وأبي عبيدة وغيرهما، ومن هنا يتضح مراد المستشرقين**(نولدكه) و(مرجليوث)** في التوجيه السلبي لمصادر الشعر العربي، **ويتحدَّث نولدكة** عن الشعر القديم(الجاهلي) بعامة، وشعراء **المعلقات** بخاصة، ونظرته هذه لا تختلف عن نظرته من التاريخ القديم، فهو لا يَقُرُّ بأن الأخبار التاريخية جاءت صحيحة _ سواء أوردها الطبري، أو ابن اسحاق، أو ابن الأثير أو غيرهم من دون اختبار حال صدقها الباطن...مع باقي الأخبار الأخرى, وأن الأبيات المفردة التي جاءت في القرن الثاني هي قديمة جداً[9].

(1) ينظر: المصدر نفسه، 115/1.
(2) ينظر: المصدر نفسه، 1 / 115.
(3) الشعر والشعراء، 1 / 17
(4) تاريخ الأدب العربي، بلاشير،115/1.
(5) ينظر: المصدر نفسه، 177/1.
(6) ينظر: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، 98.
(7) ينظر: الفهرست، 45، وتاريخ الأدب العربي، بلاشير177/1-178.
(8) ينظر: مقدمة ترجمة القرآن: بلاشير، 42، تاريخ الأدب العربي، بلاشير177/1-178.
(9) ينظر: ملاحظات حول صحة القصائد العربية ضمن كتاب: دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي: 72.

ويرفض **نولدكة** قبول الأشعار العربية على أنها صحيحة، فلابد من فحصها وتدقيقها لبيان صحتها من السياق الذي ترد فيه حتى لو نقلت إلينا من مصادر موثوقة وذكر اسم الشاعر الذي تنسب إليه فضلاً عن الاستعمال اللغوي لدى كل شاعر، وكل عصر وتنقصنا الوسائل التي تتعلق بالفروق بين اللهجات والألفاظ[1].

ويواصل **نولدكه** حديثه بشأن تسمية المعلقات إذ قال: ((إن مؤرخي العرب في القرون الوسطى يستعملون كلمة بمعنى: (العقد) أي: السمط، عنواناً لكتبهم وهذا ما جرى للمعلقات التي سُمِّيتْ بالسَّموط))[2]، أي: (القلائد) التي تُعَلَّق في النحور.

فنولدكه ألمح إلى أن تسمية **القصائد** بالسَّموط ليس غريباً، أو مبتكراً، أو من ابتداع الرواة، أو المؤرخين، بل إن ذلك يُعَدُّ شيئاً مألوفاً ومتعارفاً عليه عند العرب، ومتسامحاً فيه وذلك أن تشبيه **القصائد** "**بعقود اللآلئ**" ((مناسب جداً لطبيعة القصيدة العربية، وهو تشبيه محبوب، لدرجة أنه انتقل إلى الاستعمال اللغوي في النثر، إذ يوصف الكلام المترابط بأنَّه "**نظم**" بمعنى "**للآلئ**" منضَّدة، أمَّا اسم(**المعلقات**) فمن الصعب أن نجد مدلوله، وقد فكرت في أن هذه التسمية إنما هي مرادفة لـ"**السَّموط**" أو"**بعقود اللآلئ**"))[3].

وفنَّد **نولدكه** حديثاً لتسمية متأخرة **لقصائد عظيمة**، وقصد بذلك((خرافة"**المعلقات**" السَّبع **القصائد المعلَّقة** على الكعبة مكتوبة بالذهب على شيء ثمين؛ وعلى الرغم من تفنيد هذه الخرافة منذ زمن طويل، فإنها انتقلت من كتاب إلى كتاب))[4].

ويبدو أن تسميتها **بالمذهبات** دلالة مجازية على عظم قدرها، ولا غرو أن تؤول تسميتها بالمعلقات إلى هذا الأساس نفسه، من المحتمل جداً أن تعني هذه التسمية أن هذه **القصائد** سَمَتْ إلى درجة خاصة، وأن هناك اشتقاقاً آخر من المادة نفسها، وهي كلمة(عَلَقَ) ومعناها الشيء النفيس[5]، وأشار **نولدكه** بشأن خبر تعليقها إلى أن هذا الموضوع امتاز بخرافة التعليق على أستار الكعبة؛ لأنَّ كلمة (عَلَقَ) جاءت بمعنى(سَمَطَ) ويؤكد أنَّ هناك شكوكاً بذلك التعليق؛ لأنَّ المصادر القديمة عند العرب وأساطيرهم، لا نجد فيها خبر التعليق، ولم تذكر تلك "المسابقات" و"القصائد" في القرآن الكريم، ولا في الأحاديث الدينية؛ ((ولو كان هذا الخبر صحيحاً؛ لكان النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) قد أبدى رأيه في هذا الأمر؛ أعني أن تكون مثل هذه القصائد الدنيوية قد عُلِّقَتْ على أكبر حرم مقدس عند العرب، كذلك لا يذكره كتاب "الأغاني" أو أي كتاب آخر في تاريخ الأدب العربي القديم أو يستند إلى مصدر قديم، وأول كاتب معروف لنا ذكر هذه الأسطورة –ودون أن يذكر المصدر العربي الذي اعتمد عليه –بل إنه رفضها على أنها لا أساس لها مطلقاً هو أحمد بن النحاس"المتوفى سنة 338"))[6].

وتعرَّض **نولدكه** لقضية التعليق التي ذَكَرها ابن عبد ربه (ت328هـ) وهو أول من أشار إليها[7]؛ وقد ردَّت عليه؛ لأسباب أقواها أنَّهُ بعيد زماناً ومكانياً عن بيئة هذه القصائد، لأن لا أحد من علماء العرب ولاسيَّما من رواها أو شرحها ذكر خبر تعليقها[8].

وتابع **نولدكه** حديثه في إنكاره تعليق القصائد السَّبع، مستبعداً((أن يعتمد المرء على مثل هذه الشواهد الضعيفة لتقرير واقعة تختلف تماماً عن السلوك العربي القديم، ويناقضها أخبار محددة تستند إلى أسانيد أقوى؟ إن آخرين قد أشاروا إلى الصعوبة في اختيار هذه القصائد "السَّبع" أو "التسع" من بين القصائد العديدة))[9]، التي لا تقلُّ شأناً عن نظيراتها.

وعلى أية حال فإن **المعلقات** تُعَدُّ من أجود شعر العرب وأفصحه، وانمازت بطول نفسها الشعري، وجزالة الألفاظ، وثراء معانيها، وتنوع فنونها، وأفصحت عن شخصية ناظمها، ويرى ابن النحاس صراحة أنَّ حماداً الراوية قد اختارها، وبعد أن انتهى من شرح قصيدة

(1) ينظر: المصدر نفسه، 74.
(2) مقدمة كتابه محاولة في دراسة الشعر العربي القديم، المقدمة، **نولدكه**، نقلاً عن تأريخ الأدب العربي، **بلاشير**181/1
(3) من تاريخ ونقد الشعر العربي، **نولدكه**، من ضمن دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي: 38.
(4) المصدر نفسه: 34.
(5) ينظر: شرح المعلقات التسع لابن النحاس45/1، وشرح المعلقات السبع، للزوزني: 18، وشرح المعلقات العشر للتبريزي: 18.
(6) من تاريخ ونقد الشعر العربي، **نولدكه**، ضمن كتاب دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي: 35، ودُرَّة الغواص، 170.
(7) ينظر: العقد الفريد، 118/6
(8) ينظر: من تاريخ ونقد الشعر العربي، **نولدكه**، ضمن كتاب دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، 35-39.
(9) المصدر نفسه، 36.

عمرو ابن كلثوم قال: ((فهذه آخر **السَّبع المشهورات** على ما رأيت أهل اللغة يذهب إليه))[1]، وليست للعرب القدماء بل حماداً هو اختار القصائد السَّبع من بين مجموعة من القصائد التي لا تحصى وعدَّها أفضلها ووافقهما في ذلك الحكم والاختيار حكمان يُشْهَدْ لهما بالضبط والدقة وصدق الرواية هما: المفضل الضَّبي، وأبو عُبيدة، وهو ما دعا أبو زيد القرشي للقول في سبعيَّتهم وفي ترتيب طبقاتهم، وأول طبقاتهم[2]: أصحاب السَّبع معلقات[3].

ورجَّح **نولدكه** أن حماداً أطلق أسماء (السّموط) و(المعلقات)، والسُّموط هو اسمٌ مفهوم الذي يعني (العقد) المنظم، لأنَّ الكلام المترابط يسمى(نظماً) أما(المعلقات) فلا نجد لها تفسيراً لغوياً سوى أنها لنفاستها(رُفِعَتْ) لمكانة الشرف ((وعن التسمية نشأت "الأسطورة" كلَّها فسمِّيتْ القصائد في المقام الأول بـ"المعلقات" أولى من تسميتها بأي اسم آخر))[4].

فكان اسم (**المعلقات**) هو الأصح للقصائد بدلاً من الأسماء الأخرى، ((فأين يمكن إذن أن تُعلَّق في مكان أفضل من أسمى نقطة في جزيرة العرب، وأعني بها الكعبة لقد كان معروفاً أنه في العصر الاسلامي، وتبعاً للأسطورة "وربما لم تكن خالية من كل أساس" قبل ذلك أيضاً كانت الوثائق التي ينظر إليها بتقديس خاص، تعلَّق هنا، فلماذا لا يفترض المرء أن نفس الشيء حدث مع أفضل القصائد، خصوصاً وأنَّه –كما هو معروف–قد جرت مباريات شعرية في عُكاظ القريبة من الكعبة؟ لكن هذه القصائد لم تَعُدْ بعدُ في الكعبة، ووجدوا لهذا تفسيراً أيضاً بأن قالوا إن النبي محمداً قد طهَّر الكعبة من كلِّ آثار الوثنية، واستنتجوا من هذا أن القصائد هي الأخرى أُزيلت من الكعبة))[5]. وخبر التعليق هذا لا يمكن الاطمئنان اليه. فقد رجّح **هيوارث دن** أن سبب التسمية بالمعلقات ((أن العرب كانوا يجتمعون بعكاظ فيتناشدون الاشعار فإذا استحسن الملك قصيدة قال علقوا لنا هذه واثبتوها في خزانتي، ولم يذكر من هو الملك ولعله النعمان بن المنذر، وقد كان عنده ديوان مكتوب جمع فيه أشعار الفحول وأنه صار ذلك الى بني مروان او ما بقي منه على ما رواه ابن سلام في كتاب الطبقات))[6]

ورأى **نولدكه** أن ما قيل بشأن (**المعلقات**) من أخبار أضعفت شأنها، وأصابها شيء من التزييف والتدليس، وأخذدوره في((نصوص القصائد القديمة الجاهلية، ومهما تعرضت له روايتها لاضطراب، فإنَّه تفوح من هذه الشذرات روح منعشة تدلُّ على أن قوة الشعر العربي البدوي وجماله لم يضيعا، وكما أن أناشيد هوميروس، بالرغم من كلِّ ما أصابها من تغييرات، وبرغم كل غموض في معانيها، لايزال يرف منها ربيع الانسانية الوضاء، ... وكما أن قصائد بيوولف والنيبيلنجن الغامضة المحرَّفة تمكننا من النفوذ ببصرنا العميق إلى روح الوثنية الألمانية القديمة))[7].

وبالمقابل ذهب **نولدكه** إلى أن **القصائد العربية القديمة** ((صورة حيَّة للعرب القدماء بفضائلهم، وعيوبهم، بعظمتهم ومحدوديَّتهم، إنها ليست شعراً يسعى لتقديم صورة فوق حسيَّة، ويؤدي إلينا أساطير متفرقة أو دائرة غنية من الأفكار المعبَّر عنها بالشعر؛ وإنما هي شعر جعل مهمته الرئيسية هي وصف الحياة، والطبيعة، كما هما في الواقع، مع قليل من التخيلات))[8].

وتابع **نولدكه** حديثه عن "**المعلقات**"من خلال **القصائد العربية القديمة** فرأى أنه ((في نطاق حدوده عظيم وجميل، وتسري فيه روح الرجولة، والقوة، روح تهزنا هزاً مزدوجاً إذا ما قارناه بروح العبودية والاستخذاء التي نجدها في آداب كثير من الشعوب الآسيوية))[9]، ويشق العربي طريقه– بالشعر –وبتلك الكلمات إلى حياته اليومية، أو إلى منازلة الفرسان أو لقاء الحتف، متقلِّداً وسام

(1) شرح المعلقات التسع لابن النحاس 681/2.
(2) من تاريخ ونقد الشعر العربي، **نولدكه**، ضمن كتاب دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي: 35-39.
(3) ينظر: جمهرة أشعار العرب: 97-98.
(4) من تاريخ ونقد الشعر العربي، **نولدكه**، ضمن كتاب دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي: 38-39.
(5) من تاريخ ونقد الشعر العربي، ضمن كتاب دراسات المستشرقين، 39.
(2) الادب العربي وتاريخه في العصر الجاهلي، هيوارث دن، 120-121.
(7) المصدر نفسه، 39.
(8) المصدر نفسه، 40.
(9) المصدر نفسه، 40.

الشجعان، ومتسربلاً بالشجاعة وقوة الإرادة، التي نراها جليَّة في قصائد الأعراب القدماء ساكني الصحراء ؛ وبذلك يسجل ذلك الموقف شجاعة العربي، وقوة بأسه وعزم إرادته وما هو إلا صورة من صور كثيرة لحياته وواقعه.

السمات الفنية للمعلقات في دراسات المستشرقين

بناء القصيدة

يُعَدُّ بناء القصيدة الركن الأساس في العمل الشعري، ويعطي للشاعر مجالاً واضحاً لمعالجة القضية المطروحة أمامه، ويدلُّ في بعض أجزائه على جوانب الحياة العقلية والاجتماعية.

وتحدث النقاد القدماء عن نظام القصيدة، والتي تخضع لنظام محدد التزم فيه الشعراء الجاهليون، وأصبح تقليداً يجب السير عليه، وممن أولوا عناية بالقصيدة والحديث عن أجزائها وحدودها، وتصدّرَ البحث في شأن هذه القضية ابن قتيبة، إذ تحدَّث عن أجزاء القصيدة وحدودها، فقال: ((وسمعتُ بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدِمن والآثار، فبكى وشكى، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق؛ ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم عن ماءٍ إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان...))[1].

ثم أضاف ابن قتيبة: ((ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكى شدَّة الوجْدَ، وألم الفراق وفرط الصبابة، والشوق؛ ليميل نحوه القلوب، ويصرفْ إليه الوجوه؛ وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه؛ لأنَّ التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب؛ لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلِّقاً منه بسبب، وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره، وشكا النصبْ والسهر، وسرى الليل وحل الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حقَّ الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح فبعثه على المكافأة، وهزَّهُ للسماح، وفضلَّهُ على الأشباه، وصغر في قدره الجزيل، فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يُطِلْ فيُمَلُ السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد))[2] فهذا النص كان منطلقا للكلام عند نفرٍ غير قليل من المستشرقين.

إن مصطلح (بناء) أو(بنية) تعني التطور في مجال العمل الأدبي والشعري، وإن موضوع البناء وضع من أجل التأكيد على وجود(الوحدة الداخلية) في المشهد الشعري؛ إحكاماً لمعرفة سماته وصفاته الفنية، ويُعَدُّ الجانب الشكلي هو أوضح الدلالات الأدبية لتحديد مصطلح البناء في القصيدة، إذ من خلال الشكل يتميز البناء في النسيج[3].

ويظهر مصطلح بناء القصيدة من التباين القائم بين مدلول هذا المصطلح في النقد القديم ومدلوله في النقد الحديث، فقد كان هذا المصطلح في النقد القديم أقرب ما يكون إلى معنى البناء، وضمِّ الأجزاء إلى الأجزاء؛ بغية الوصول إلى القصيدة الكاملة، وقد بدأ واضحاً عند ابن طباطبا وغيره، الذين تطرقوا إلى بناء القصيدة وكما ينبغي أن تكون عليه، وبدا حديثهم كأنه حديث عن وجود مفترض وسابق لقصيدةٍ نمطية قائمة في أذهان النقاد[4]، ولم يرَ ابن قتيبة مسوِّغاً لمتأخر الشعراء في أن يخرج عن مذهب المتقدمين، وهنا لابدَّ من الإشارة إلى آراء الحاتمي حول القصيدة، والتي يمكن عدَّها إشارات مبكرة إلى وحدة القصيدة العضوية، وهذه القصيدة التي تشبه جسم الإنسان الذي يلحقه الضرر وتتعفى معالمه إذا طرأ خلل على أحد مكوناته وأجهزته[5]، ولم يرَ ابن قتيبة سببا لمتأخر الشعراء في أن يظهر عن مذهب المتقدمين، ولا أن نذهب إلى آراء الحاتمي حول القصيدة، والتي تتضمن موضوع بناء القصيدة العضوية ثم تابع

(1) الشعر والشعراء، 1/75-76، وينظر: جهود المستشرقين في دراسة النقد العربي حتى نهاية القرن الخامس للهجري، أُطروحتنا للدكتوراه، ، محمد أحمد شهاب: 128.
(2) الشعر والشعراء، 1/75-76.
(3) ينظر: جهود المستشرقين في دراسة النقد العربي حتى نهاية القرن الخامس، 129.
(4) ينظر: نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا، 287.
(5) ينظر: جهود المستشرقين في دراسة النقد العربي حتى نهاية القرن الخامس، 129.

قوله: ((فللشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيملَّ السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمآء الى المزيد))[1]

فابن قتيبة رصد في نصِه شكل القصيدة وبنيتها، اتكاءً على النموذج الشعري القديم، وبخاصة المكتمل منه، ولاسيَّما المعلقات حينما تصدر شعراؤها المشهد النقدي بشواهدهم الشعرية، المنتقاة من المعلقات.

وأباح ابن قتيبة تعدد أغراض القصيدة مع وجود تناسب بين الأغراض، فلا يغلب أحدهما على الآخر، ودعا إلى وحدة الموضوع، ونبَّه إلى وجود التمهيد للدخول إلى الغرض الرئيس في القصيدة، وأكَّدَ أن المديح إن ذُكِرَ في نصِّه إلَّا أنَّه يعتقد أن يكون المقصود من كلِّ غرضٍ في القصيدة لابد لها من تمهيد[2].

وهنا نعتقد أن ابن قتيبة كان يحلل حالة في الشعر العربي، لا يريد بها تعقيداً أو تفتيتاً، وهو لا ينقل رأيه وإنما ينقل ما سمعه من أهل الأدب يتحدثون به فلا تنسب له ذلك ؟ ولو كان المديح هو الغرض الرئيس في القصيدة، وما قيل قبله هو مجرد تمهيد، فلِمَ يلجأ ابن قتيبة الى المطالبة بأن لا يغلب موضوع على الآخر، وكيف يساوي الشاعر بين الموضوع الرئيس وبين التمهيد؟

وذهب ابن رشيق إلى ما ذهب إليه ابن قتيبة في قضية افتتاحية القصائد بالنسيب ((وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب؛ لما فيه من عطف القلوب، واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل، والميل إلى اللهو والنساء، وإن ذلك استدراج إلى ما بعده))[3]، وأوضح أن القدماء كانوا ((أصحاب خيام وكانت حياتهم تعتمد على الانتقال من مكان إلى آخر فنرى أن أشعارهم تبدأ بذكر ديارهم التي تختلف عن أبنية الحاضر، فلا معنى أن يذكر الحضري الديار إلا مجازاً))[4].

فالقدماء لحظوا أن أول لوحات القصيدة وهي المقدمة استغرقت بوصف حال الديار، وهذا يوحي بتماهي الشاعر مع البيئة بوصفها حاضنة له ولحيواناته.

وتأسيساً على ذلك شغلت المقدمة بوصفها أول أجزاء القصيدة "الشاعر" و"المتلقي" بأنواعه فخاض القدماء والمحدثون فيها ووضحت جهود القدماء في التركيز على تأثيرها في السامع بينما جهود المحدثين أنصبَّت على عدِّة تفسيرات وتأويلات، سنخوض في الآراء الاستشراقية فيما يتعلق ببناء المعلقات، وأما الآراء العربية سنأخذ منها ما تطلب الأمر لذلك.

وامتد ذلك الاهتمام وتلك العناية؛ لتنال القصيدة وما يتعلق بها قسطاً وافراً من اهتمام المستشرقين، فقد تحدث المستشرقون عن وحدة القصيدة بعامة، وكان لهم اهتمام واضح بها، ولاسيَّما في ما يتعلَّق بموضوع بناء القصيدة بخاصة، فكانت آراؤهم تكاد أن تكون متفقة على أنها أبيات متفرقة ولا يوجد وحدة فيها، وإنها تفتقد لعنصر الخيال، فتحدث **بروكلمان** من أن الشاعر العربي يشدُّ الأنظار ويلفت الانتباه بملاحظةٍ وتشبيهٍ قوي في البيت إلى المفرد، لكن في المقابل نجد الفن الكلامي لا يعطي القيمة الكاملة، إلَّا إذا وجد في وحدة أطول وأكبر هي "وحدة القصيدة"[5].

وأوضح **بروكلمان** غياب الوحدة في القصيدة العربية في الشعر العربي، فقال: ((لا نجد قصيدة ذات وحدة مستقلة، وترتيب متكامل عند قدماء الشعراء إلّا في أحوال جِدِّ نادرة))[6]، ونعتقد أن الندرة التي قصدها بروكلمان إنما هي تخصُّ المعلقات وهي أجود قصائد الفحول المختارة فيما درسوها كبنية واحدة متعددة اللوحات.

وتعني كلمة (موضوع) في الشعر العربي[7]، مجموعة صور أو استحضارات فكرية تكون مجتمعة لتشكيل موضوع عام، فعندما نتكلم عن موضوع الغزل، فإنَّه من الموضوعات الأكثر خصوصية؛ لأنَّه يستذكر الديار التي هجرتها الحبيبة ويستذكر ألم الفراق

(1) الشعر والشعراء 1/ 75-76.
(2) ينظر: المقاييس النقدية عند ابن سلام وابن قتيبة: 197، ووحدة القصيدة في الشعر العربي، 65.
(3) العمدة، 225/1.
(4) المصدر نفسه، 1/ 225.
(5) ينظر: تاريخ الأدب العربي، بروكلمان,57/1– 58.
(6) المصدر نفسه, 61/1.
(7) ينظر: تاريخ الأدب العربي, بلاشير,242/2.

واللقاءات الخفية، ويصف منه المحبوب ومحاولة الشاعر النسيان وهذه الموضوعات تشكل جانباً من التنغيم ويكمن جمالها في ترابطها وتنغيمها، فقد بقي وصف الفرس المذكور في القصائد الشعرية باسم امرئ القيس مجهولاً عند البدو في أواسط شبه الجزيرة، وأوضح الأصمعي إلى أن زهير لم يعطِ وصفاً كاملاً عند الفرس على الرغم من شيوع ذلك الوصف عند الشعراء الحضريين وبخاصة في مدرسة الحيرة وأهم تلك الموضوعات.

وحاز موضوع الغزل في الشعر الجاهلي حيِّزاً كبيراً لدى **شعراء المعلقات**[1]، على مكانة واسعة قبل الاسلام ولاشكَّ أن الغزل شكَّلَ موضوعه القسم الأعظم في النصوص المتداولة ولاسيَّما النسيب في مطالع القصائد، والقصائد الغنائية ومنها مثلاً معلقة امرئ القيس.

ويتألف الغزل من موضوعات ثانوية عدَّة، يعطي كل موضوع تحولات تبدأ من موضوع الرواسم نسبياً، وهذه الموضوعات الثانوية[2]، تنبثق من طبيعة الحياة البدوية متمثلة بالصحراء من خلال وقوفها وضعونها والفصل بين الجنسين، وكثرة ظاهرة الزواج من أبناء العمومة، والآلام والحسرات والتعصب والتفرد في القبيلة، والتي يبرزها فوز الرجل.

إن الجو السائد هو الشكوى، وأن الحب هو صوتٌ لا نداء له، ولا يمكن تحقيق الأحلام بسبب التصدي من قبل الناس، وما يخفيه القدر من أيام، فانبثقت التقاليد الشعرية مستجدة من الأفكار العامة موضوعات يندمج فيها الواقع بالخيال وتتوقف عبارة(الأنا) المتشوق عن الحديث عن نفسه خارج نطاقها.

ويرى **موسية** موضوع وقوف الشاعر على الأطلال الذي هو ماضيه الذي عاشه مع حبيبته مأخوذاً من حياته البدوية الصحراوية مما يولِّد في نفسيته الكآبة والإزعاج من خلال النظر لتلك الديار الفانية في وسط الفضاء الصحراوي الذي يرجع إلى عالم الصمت[3].

ويستذكر الشاعر الأماكن المليئة بالأطفال والنساء والدواب ورفع الخيام وحملها على ظهور الإبل، وصعود النساء على هوادجهن والسير، إلى أن تختفي وراء الأفق كلّ هذا يترك أثراً في نفسية الشاعر فلم يبقَ من معالم الصحراء في نظره إلَّا باعثاً على الاستخفاف[4]، ومن ذلك قول زهير[5]:

لِمَنِ الدِيارُ بِقُنَّةِ الحِجرِ أَقوَينَ مِن حِجَجٍ وَمِن شَهرِ
لَعِبَ الزَمانُ بِها وَغَيَّرَها بَعدي سَوافي المورِ وَالقَطرِ

وفي المعنى ذاته جاء قول النابغة الذبياني[6]:

يا دارَ مَيَّةَ بِالعَلياءِ فَالسَنَدِ أَقوَت وَطالَ عَلَيها سالِفُ الأَبَدِ
وَقَفتُ فيها أُصَيلاناً أُسائِلُها عَيَّت جَواباً وَما بِالرَبعِ مِن أَحَدِ
أَمسَت خَلاءً وَأَمسى أَهلُها اِحتَمَلوا أَخنى عَلَيها الَّذي أَخنى عَلى لُبَدِ

وتحدث المستشرقون عن بناء القصيدة العربية منهم((فاجنر))[7]، في موضوع قطعة وقصيدة من حيث إنها أما((مقطوعة أو قصيدة)) ذات موضوع واحد أو عدّة موضوعات، فمصطلح القصيدة لم يستخدم إلَّا لقصائد متعددة الموضوعات، أما القصائد الأحادية

(1) ينظر: المصدر نفسه، 245/2.
(2) ينظر: المصدر نفسه، 246/2.
(3) المصدر نفسه، 246/2.
(4) ينظر: تاريخ الادب العربي بلاشير، 247/2، ودراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية، 42، وجهود استشراقية معاصرة في قراءة الشعر العربي، 72، و94.
(5) شرح شعر زهير، 76.
(6) ديوان النابغة الذبياني، 14.
(7) ينظر: أسس الشعر العربي، 112، وتشكيل الخطاب الشعري، 14.

الموضوع فإنها تحدد حسب مضمونها مثل قصيدة هجاء، قصيدة رثاء، قصيدة طرد أو فخر، فالقصيدة المتعددة الموضوعات قد نشأت في نهاية التطور الملموس للشعر العربي، وأما ذات الموضوع الواحد فلم تكن في الأصل إلّا مقطوعات من قصائد كانت كاملة[1].

ويقدِّمُ **((فاجنر))** قصيدتين كاملتين الأولى لعلقمة والثانية للأعشى قبل أن يقدَّم أية معلومة عن أصل قصيدة في الشعر العربي القديم[2]، إذ قال علقمة [3]:

هَلْ ما عَلِمتَ وَمَا اِسْتَودِعَتْ مَكتومُ أَمْ حِبلُها إِذْ نَأَتكَ اليَومَ مَصْرُومُ

أما قصيدة الأعشى فمطلعها [4]:

مَا بُكاءُ الكَبيرِ بِالأَطْلالِ وَسُؤالِي فَهَل تَرُدُّ سُؤالِي

ويُبَيِّن أيهما أقدم نمطاً مع ربط منطقي من بدونه؟ فعلقمة احتوت قصيدته أربعة موضوعات النسيب، وصف الناقة، والحكمة، والفخر، أما الأعشى فكانت قصيدته في ثلاثة موضوعات: النسيب، وصف الناقة ومقارنة بالحمار الوحشي، والمديح، وتماسك الأجزاء الثلاثة مع بعضها بشكل منطقي في عدم فائدة التحسر على حبِّه الماضي، فتوجَّه الشاعر بذلك إلى الحاضر متخذاً ناقته الوسيلة في سيره للوصول إلى ممدوحه في حين أن علقمة بين أجزاء قصيدته متجاورة من دون تنقلات[5]، وكذلك نرى قصيدة زهير تتحدث عن تلك المواضع التي تكلَّم عنها **كوتة** واستوحى منها خصائص أحوال البدو، قال زهير[6]: **أَمِن أُمِّ أَوفى دِمنَةٌ...**

ويلحظ في قصيدة الحارث بن حلزة شدة الوجع لفراق حبيبته، وبكائه عليها، ويوضِّح أن حياة البدو هي فرار أبدي للبحث عن الماء والكلأ[7]، قال الحارث[8]: **آذَنَتنا بِبَينِها...**

واتخذ شعراء المعلقات في وقفاتهم الطللية، وذكر الديار، وذكر أسماء محبوباتهم مثل: يا دار أسماء، ويا دار ميَّة، يا دار عبلة، سمة، أو طريقة عند نظمهم، و بعضهم يستطرد بالحديث عن الخراب والدمار الذي حلَّ بديارهم فيتملكهم الألم والحسرة من ذلك الخراب ورحيل الأحبة[9]، كقول النابغة الذبياني[10]: **يا دارَ مَيَّةَ....**

ويستعرض لنا **فاجنر** عدة آراء حول إدخال عدِّة موضوعات مع استعمال الوزن والقافية في القصيدة مثل تذكر الحبيب، ووصف الناقة الذي يشغل مساحات كبيرة في القصيدة ومن تلك الآراء[11]:

1. إن السبب في الابتداء بالنسيب حسب رأي **جويدي** اختفاء المضمون المتنوع فيه، هي إحدى وظائف القصيدة، فضلاً عن تشابه وظيفة الشعارات الدينية للآلهة التي يقدِّمها المنشدون اليونانيون لملاحمهم، ولعل شعر الغزل كان عند العرب هو فحسب؛ ولهذا لا يمكن إسقاطه[12].
2. أما **بلوخ** فيختلف عن رأي **جويدي** فيرى أن الابتهالات اليونانية كان لها معنى؛ لأنَّ أصل الملاحم الدنيوية كانت تمثل أعياد الآلهة فحظيت بالقداسة، ويرى أن شعر الغزل لم يكن لدى العرب هو الشعر فحسب[13].
3. أما **ريتشر** فإنه يثير سؤالاً على أن الأجزاء المفردة من القصيدة: الغزل، الفخر، الهجاء كانت متواجدة قبل ظهور القصيدة لأنها تُعَدُّ أنواعاً مستقلة، وإن تجانس الأجزاء لم يكن إلَّا في الفخر بين يدي المحبوبة، فالقصيدة تعدُّ وسيلة إيصال، يجب أن تحوي الحب

(1) ينظر: دراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية78 وما بعدها.
(2) ينظر: أسس الشعر العربي، 125-128، وينظر: دراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية، 79، وما بعدها.
(3) ديوان علقمه الفحل، 50.
(4) ديوان الاعشى الكبير، 75.
(5) ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي، 125-132.
(6) شرح شعر زهير، 16.
(7) ينظر: دراسات في شعرية القصيدة العربية، 80.
(8) ديوان الحارث بن حلزة، 9.
(9) ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي، 125-138، ودراسات في شعرية القصيدة العربية42، وتشكيل الخطاب الشعري، 14.
(10) ديوان النابغة الذبياني، 14.
(11) ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي، 134-135.
(12) ينظر: المصدر نفسه، 135.
(13) المصدر نفسه، 135.

والفخر ووصف الناقة، تُعَدُّ جزءًا من الفخر؛ لأنَّ طبيعة العربي تكمن في امتلاكه لناقة قوية وسريعة[1]، ويتخذ بعضهم من الطلل، كأنَّه كائن حي يدرك ويحس والدعاء للطلل بالسلامة والحياة[2]، كقول عنترة[3]:

هَل غادَرَ الشُعَراءُ مِن مُتَرَدَّمِ أَم هَل عَرَفتَ الدارَ بَعدَ تَوَهُّمِ
أَعْيَاكَ رَسْمُ الدَّارِ لَمْ يَتَكَلَّمِ حَتَّى تَكَلَّمَ كَالأَصَمِّ الأَعْجَمِ
وَلَقَدْ حَبَسْتُ بِهَا طَوِيلاً نَاقَتِي أَشْكُو إلى سُفْعٍ رَوَاكِدِ جثَّمِ
يا دارَ عَبلَةَ بِالجَواءِ تَكَلَّمي وَعَمي صَباحاً دارَ عَبلَةَ وَاِسلَمي

وتبدو مخاطبة الشاعر لديار الحبيبة فقط أمراً لا يُلبِّي طموحه، وإنَّما يرجو أن تكلِّمه ويتوسل لذلك؛ لأنَّه يجد في حديثها تخفيفاً لمعاناته فنراه يشكو للحجارة السوداء التي أصبحت رمزاً للفناء، وإنها لحظة الحزن الانفعالي[4]؛ لأنَّ الشاعر لم يصف حال الديار، وإنَّما وصف حالته الانفعالية حينما وجد الديار أصيبت بالخراب والموت.

ويشعر الشاعر الجاهلي بأنَّ الدّيار هي من حياة الشاعر، وإن خرابها واندثارها هو إنذار بأن الحياة لها نهاية، ويتمنى لها أن تبقى وتسلم، ويعتقد الشاعر أن وقوفه على تلك الديار تخفف من معاناته وعجزه أمام هذا التغيير في الحياة التي تمسَّكَ وتعلَّق بها، لأنَّه جزء من حياته ووجوده[5]، يقول امرؤ القيس[6]:

أَلَا عِمْ صَبَاحاً أيّهَا الطّلَلُ البَالِي وَهَلْ يَعِمنْ مَن كَانَ فِي العُصُرِ الخَالِي
وَهَل يَنعِمَنْ إلا سَعِيدٌ مُخَلَّدٌ قَلِيْل الهُمومِ مَا يَبِيْتُ بَأَوْجَالِ

ثم انتقل إلى موضوع بنية الشعر العربي القديم[7]، الذي أخذ اهتماماً واسعاً في الدراسات الحديثة من حيث بناء القصيدة، وكيف تتوالى الموضوعات والأفكار داخل القصيدة وكيف يتم تلاحم أجزاء الموضوعات ببناء داخلي يضمُّ الوزن والقافية، وأن القصائد العربية كانت أول الأمر تفتقر للارتباط الداخلي بين موضوعاتها، وتكون متقاربة بلا سبب داخلي، ولا يوجد تماسك مما يسمح لكلِّ فرد أن يترجم كل بيت داخل القصيدة بمفرده، وأن القصيدة تتكون من وحدات دلالية صغيرة مستقلة من خلال النقد العربي، الذي جعل البيت المفرد موضع اهتمامه[8].

وتطرق **ت– كوالسكي** في الحديث عن **البنية الجزئية للشعر العربي القديم** قائلاً: ((ففي الشعر الواصف أيضاً تُلاحظ البنية الجزئية بقوة برغم العون الذي يُقدمه الموضوع ذاته، ويبدو كأن الشاعر العربي– مع كلِّ حدة لحاسَّة بصره – لم يكن مستطيعاً أن يلاحظ في موضوعات الوصف شيئاً آخر غير الجزيئات البسيطة؛ ولكنها مهمة، حيث اسْتُنْفِذ 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))[9]. فهو حاول أن يذوّب المعلقات في سياق الاحكام الكلية غير الخاضعة لقراءة شاملة لدواوين الشعراء الجاهليين.

(1) ينظر: المصدر نفسه، 134-138.
(2) ينظر: المصدر نفسه، 131-138، وتشكيل الخطاب الشعري، 16.
(3) ديوان عنترة، 182-183.
(4) تشكيل الخطاب الشعري، 16.
(5) ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي، 134-139، وينظر: تشكيل الخطاب الشعري، 17.
(6) ديوان امرئ القيس، 27.
(7) ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي، 235-254.
(8) ينظر: المصدر نفسه، 236.
(9) ينظر: المصدر نفسه، 236.

ويُعَدُّ هذا الرأي الاستشراقي مهماً على الرغم من حداثته إلَّا أنَّه استنتج ذلك من خلال تقويل الأجزاء وعدم الربط بين ما تحاول أن تقوله وصولاً الى المقولة المركزية للقصيدة، وكانت مخاطبة الديار لبعض الشعراء مصحوبة بالدعاء بالسلامة لتلك الديار والربع في حياة مضطربة بالحروب والقتل فكانت تحيتهم للديار تقترن بالدعاء لوقف الخراب والحفاظ عليها، يقول زهير[1]:

فَلَمّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبْعِهَا أَلا عِم صَبَاحاً أَيُّهَا الرَّبْعُ وَاسْلَمِ

يجد المتأمل في بيت زهير–هذا– حرص الشاعر الشديد، وغض النظر عن واقعه، وما أحدثه الدهر من ويلات، وخطوب ومحاولة رفضه لـ((عنصر الموت الذي يرده على الديار، فقد تراءى له أن هذه الديار لا تزال تنبض بالحياة وبعبارات أخرى يسيرة يعتقد أن الموت لم يأخذ طريقه إلى الربع فهو ما زال حياً، والحياة إذن من الممكن أن تنبثق–دائماً–إذا عنى بها الإنسان وأولاها مشاعره، وأخلص لها الصلاة، وكان قلبه مملوءاً بحبها والتفاني في سبيلها))[2].

ويمضي **قاديه** في تعليقه على بيت زهير، ويرى أن وقوف الشاعر الجاهلي عند أطلال حبيبته، وبكائه على هجرها لم يكن غريباً؛ لأنَّ الطلل هو جزء الحياة التي تهرم كلّما ذهب منه عضو، لا يمكن استرداده مهما حاول البكاء عليه؛ لأنَّه ذهب ولم يَعُدْ، فبدأ بالخراب فيأخذ بمخاطبة الطلل وإحساسه بالمرارة والحزن، ويعترف الشاعر **عنترة في معلقته** بأن الأماكن التي يعرفها هي من عمل التوهم؛ لأن التغيير كان خلال الأيام المفرحة، ويرى الآن أن تلك الأمكنة أصبحت صمَّاء وتذكاراً في عالم يسوده الأنس، فترى في تلك الأطلال "الغزال" التي تذكره بالمحبوبة وبجمالها، فكانت الأمكنة هي منازل المحبوبة وقبيلتها[3].

ورأى المستشرقون في حديثهم عن القصيدة العربية القديمة، ومنهم **بروكلمان**، أنها تفتقد الوحدة العضوية، وذهب هو –ومن شايعه من المستشرقين– على أن القصيدة العربية تمثل أبيات متفرقة وكثيرة، وتابع **بروكلمان** حديثه عن القصيدة العربية القديمة، فرأى أن الشاعر العربي يلفت الأنظار نحوه بالتشبيه، والملاحظة الصائبة الدقيقة، وما انفكت مدارس النقد الفني المتأخرة، تربط أحكامها في البيت المفرد، الذي يكون مجال الدراسة، لنظام القصيدة العام[4]. ومنه قول امرئ القيس [5]:

لَهُ أَيْطَلا ظَبْيٍ وساقا نَعامَةٍ وَإِرْخاءُ سِرْحَانٍ وَتَقْرِيبُ تَتْفُل

في هذا البيت تشبيه دقيق لخاصرتي الفرس، بالموازنة مع خاصرتي الظبي بجامع النحافة والضمر، ويستطرد الشاعر فيشبِّه ساقي فرسه بساقي النعامة والجمع بينهما الانتصاب والطول، وتأتي السرعة الفائقة في العَدْوِ قاسماً مشتركاً مع إرخاء الذئب، ويختتم تشبيهه فيشبِّه تقريبه بتقريب ولد الثعلب، فجاءت أربعة تشبيهات في نص شعري واحد.

ويستأنف **بروكلمان** ((أن الفن الكلامي لا يكتسب قيمته الكاملة إلَّا إذا ظهر في وحدة أطول وأكبر وهي وحدة القصيدة))[6].

ويتناول المستشرق **جب** الموضوع ويرى أن الشاعر العربي يسعى لإثارة المستمعين فيعتمد على عنصر الخيال؛ ليقرِّب السامع أو المتلقي إلى الحقيقة والواقع؛ ولجعل القصيدة محاور حديثهم واستنباط التخمينات في مجال شعره؛ لاستيفاء صورته أو مادته بأنفسهم[7]، ويرى **جب** في موضع آخر أن القصيدة العربية حلقة من الصور تحتوي على جوانب أو لقطات مختلفة[8]، وللشاعر الحرية في الانتقال وصولاً إلى الموضوع الرئيس متجاوزاً عدَّة خطوات ومراحل.

(1) شرح شعر زهير، 19.
(2) قراءة ثانية لشعرنا القديم61-62.
(3) ينظر: الغزل عند العرب، 1/ 66.
ويقول عنترة: **هَل غادَرَ الشُعَراءُ مِن مُتَرَدَّمٍ أَم هَل عَرَفتَ الدارَ بَعدَ تَوَهُّمِ**.
(4) تاريخ الأدب العربي، بروكلمان، 58/1.
(5) ديوان امرئ القيس، 21.
الأيطل والإطْل والإطل: الخاصرة، والظبي يجمع أظب وظباء، والإرخاء ضرب من عدو الذئب يشبه خَبَب الدواب، السرحان: الذئب، والتقريب: وضع الرجلين موضع اليدين في العدو، التتفل: ولد الثعلب.
(6) تاريخ الأدب العربي، بروكلمان، 58/1.
(7) ينظر: المدخل في الأدب العربي، 29.
(8) وحدة القصيدة، 131.

وحاول **هيوارث دن** أن يمازج بين الجوانب التاريخية والفنية للمعلقات عن طريق الترجمة لشعرائها وخلص الى أن ((القصائد السبع ممتازة عن سائر الشعر الجاهلي بأوليتها، وسعة قوافيها، وتلك الاغراض المتنوعة، وبهذا الاسلوب البدوي المشتمل على اثارة من الحسن في الجزالة والرقة مع المعاني الكثيرة والأدب الشعري الذي كانت هذه القصائد خير مثال منه مضى في اثره الشعراء من بعد))[1].

وبحث المستشرق **نيكلسون** في حيثيات القصيدة العربية، فوجد أن الشاعر الجاهلي قديماً يعملُ ما يشاء، وينظم ما يشاء، وحيال ذلك تأتي القصيدة العربية مفتقدة للتماسك والوحدة الموضوعية، ووحدتها عبارة عن سلسلة من لوحة قد رسمت بريشة واحدة، أو أنها أحجار ثمينة مختلفة الحجم والنوع منتظمة في عقد[2]، وللمستشرق **ليون جوتييه** دراسة عنوانها(المدخل لدراسة الفلسفة الإسلامية) فيتناول المقارنة بين الشعب العربي بوصفه من الجنس السامي وبين الجنس الآري، فرأى أن الشعب العربي يتميز بتفصيل الجانبين ويقرن الأضداد والمشابهات بالأولى والانتقال يكون من موضع إلى آخر فجائياً، ويرى أن القصيدة العربية((خالية تماماً من الوحدة، وتسير في غير نظام، بأنَّها تتكون من الإطارات أو التوسعات المقرون بعضها ببعض في غير رابطة منطقية))[3].

ومما سبق نرى أن **المستشرقين** لم يستطيعوا أن يحددوا وحدة القصيدة؛ لأنها ليست من الضروريات لديهم ولا حاجة لدراستها، وبعد انفتاح الشرق العربي على فنون الأدب لدى الغرب ازدادت دراسة النقاد حول موضوع وحدة القصيدة، مما أدَّى إلى انبثاق رؤية فنية تتجاوز المألوف في دراساتهم المهتمة بالجانب التاريخي والموضوعي فقط.

وَبَقِيَ موضوع بناء القصيدة من أولويات الشاعر العربي لأنَّه يعدُّ جزءًا مهماً للقصيدة، والذي يتوجب على الشاعر أن ينظر إلى القصيدة الجاهلية على أنها متكاملة البناء من خلال الوقوف على الأطلال ومناجاة بقايا الديار المهجورة والانتقال إلى النسيب وهجر المحبوبة وتركها للديار، ثم يأتي بعد ذلك وصف الناقة التي كانت له بمثابة رفيقة في المسير، وما يعتريه من مشاهدة حيوانات الصحراء المشابهة للناقة مثل البقرة الوحشية أو الحمار الوحشي، والتي تُعَدُّ معادلاً موضوعياً تكشف عن حالة الشاعر النفسية السيئة بسبب سفره الطويل الذي أدَّى به للمشقة والإرهاق، وينتقل إلى مقطع آخر وهو المديح أو الرثاء؛ ليبيِّن لناقته ما يصبو إليه تضامناً مع العقبات الصعبة التي تواجهه في الحياة، وأن هذه الوسائل تحتم على الشاعر القيام بها فلا يغلب عنصر على آخر ((ولم يُطلْ فَيَمِلَّ السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمآءٌ إلى المزيد))[4].

وعرضت **ريناتا ياكوبي** إلى موضوع وحدة القصيدة ورأت أنها كانت سطحية، ووظيفتها هي التفريغ الانفعالي للشاعر، بإحساسه بالفقد والهم؛ لأن الشاعر حاول أن يتحدث عن ديار حبيبته الصحراوية[5]، وخير نموذج لذلك مطلع معلقة النابغة الذبياني إذ قال[6]:

يا دارَ مَيَّةَ بِالعَلياءِ فَالسَنَدِ أَقوَت وَطالَ عَلَيها سالِفُ الأَبَدِ

والى جانب تلك المقدمات الطللية التي تراها في الشعر الجاهلي تطالعنا مقدمات أخرى تغنى فيها الشعراء والتي وجدت نتيجة الفراغ في المجتمع الجاهلي وهي المقدمات الخمرية إذ يعدُها العربي متعة مألوفة في ذلك الوقت فتغنى بها عدد قليل من الشعراء بوصفها ضرباً من اللهو والتسلية إذ لم يحرمها الإسلام مرة واحدة وإنما جاءت على مراحل من التدرج[7].

وترى في المقدمات الخمرية عدم وجود حديث أو وصف للوداع أو رحلة الظعائن أو رحلة الصحراء إذ تحل مكانها مجالس الشراب ونداماها وقيانها ومزاجها الطريف والإحساس بالحياة والحب ومصير الانسان في الحياة[8].

(6) الادب العربي وتاريخه في العصر الجاهلي، هيوارث دن، 145.
(2) ينظر: تاريخ العرب الادبي في الجاهلية وصدر الاسلام، 136.
(3) المدخل لدراسة الفلسفة الاسلامية، 63، وينظر: وحدة القصيدة، 131-132.
(4) الشعر والشعراء, 1/74-76.
(5) ينظر: جهود استشراقية، 71-76.
(6) ديوان النابغة الذبياني، 14.
(7) ينظر: الإتقان: 1/26، ودراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية82، ودراسات في الشعر الجاهلي، 155 وما بعدها.
(8) ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي، 161، وجهود استشراقية، 73.

وخير من يمثل ذلك معلقة عمرو بن كلثوم والتي تعَدُّ من أهم المقدمات الموجودة في الشعر الجاهلي إذ يطلب أن يكون يومه مليئاً بالحياة والإحساس المرهف، ولا يريد أن يقضي حياته في نوم طويل، بل لا يسمح لنفسه أن تمضي منه ساعة يضيعها في النوم فيطلب من الساقية أن تنهض مبكرة لتسقيه الخمر في كؤوسها وتجدد، في نفسه إحساسه بالحياة، ويريد أن يعيش حياته قبل موته والذي سيحرمه من ملذات الحياة وإن الموت لا مفرَّ منه[1]، فيقول[2]:

أَلا هُبّي بِصَحنِكِ فَاصبَحينا وَلا تُبقي خُمورَ الأَندَرينا

الرحـلة:

تمثل الرحلة للشاعر انطلاقة جديدة، يودِّع حيالها الأطلال، ويستشرف عالماً خارج تصوره، لم يعهده من قبل، فيفصح عن خياله الخصب في حديث ذي شجون، لتدخل في دائرة مخيلته عدَّة مشاهد تتسابق الواحدة تلو الأخرى لتنال حظاً وافراً من اهتمامه، ولعل مشهد الصيد، أو وصف الناقة، أو هيئة الركب الظاعن، وغيرها أولى الصور التي تأخذ مكاناً مهماً لديه، وهو يشق طريقه في رحلة ليست طويلة، وما يصحب ذلك من مشقة.

ويَعُدُّ كل ((ما جاوز نطاق الأطلال وأخذ يتنفس خارج ساحتها هو رحلة ورحيل وترحل وارتحال؛ لأنَّ الشاعر بدأ يرحل عن الديار ويتجاوز مراحلها إلى ساحة أرحب أفقاً، وأبعد غوراً، وأكثر جدة وخصوبة وحياة، إلى العالم الخارجي الذي يتجاوز حدود الحصر والذكر، متجاوزاً مرحلة الوقوف والذهول والبكاء والحيرة والشَّك؛ ليدخل في دائرة فلسفة الحياة وشتى شؤونها، مصوراً ما يتفاعل في نفسه ويستجد في يقينه، ومجسِّداً تجربة الإنسان ومعاناته في هذه الحياة))[3].

وارتبطت الرحلة ارتباطاً وثيقاً بحياة الشاعر وعالمه الداخلي، وخلجات النفس، ومن خلالها يقفز إلى عدة أغراض ومشاهد، مصوراً مشاعره وأحاسيسه، وهو يمضي عبر رحلة مع ظعائنه في سفرٍ طويل، وهو ما نلمسه جلياً لدى **شعراء المعلقات**، وهم يتركون الأهل والأحبة، ولم يبقَ سوى الذكرى، تتقد بين الفينة والأخرى فتثير شجونه المكبوتة التي طالما لاقى منها الأسى والألم((فكان قلب الشاعر يتحرق كلما تذكر هذه الرحلة التي لم يستطع نسيانها، وكيف ينساها وهي قيثارة شجوه صباح مساء؛ لأنَّ محبوبته لم ترحل وحدها، وإنما كانت ترحل بقلبه، فهو مرهون لديها أسير لطريقها، تتبع مساقطها كما يتتبع مساقط الغيث ليفك رهان الجدب الذي عقدته تجربة بيئته، وأوقدته عشقه من أثر الفراق، فعلَّق قلبه فيمن أحب حتى لم يستطع حفظ توازنه، أو أن يصحو على واقعه حين يبيِّن عنه خليطه ويرتحل، فقد سحبت "أسماء" قلب الحكيم "زهير بن أبي سلمى" فأصبح بين يديها مرهوناً، لا سبيل إلى فكاكه))[4]، قال زهير[5]:

إنَّ الخَلِيطَ أَجَدَّ البَيْن فانْفَرَقا وَعَلَّقَ القَلْبُ مِنْ أسماءَ ما عَلِقا

وفارَقَتْكَ برَهْنٍ لا فَكاكَ لَه يَوْمَ الوَداعِ فأَمْسَى رَهْنُها غَلِقَا

وكان **لعنترة** حضور في مشاهد الرحلة، فيرحل عن الديار بعد أن وقف على آثارها، مودِّعاً إياها ببكاء وأنين، ليس على آثارها، وإنما على من سكن تلك الديار، فما زالت النفس مرتبطة بمن تحب، أيقد شعلته، ووهَّج ناره، ذكريات ممتعة عاشها الانسان، متقلباً في نعيمها، ولم تلبث أن اخترقت الرحلة شغاف قلب "عنترة" الفارس القوي، وهزَّت كيانه، وروَّعته، حين لمس أن الإبل بدأت الرعي استعداداً للرحيل، قال عنترة[6]:

إنْ كُنْتِ أَزْمَعْتِ الفِرَاقَ فَإِنَّمَا زُمّتْ رِكَـابُكُـمْ بِـلَـيْلٍ مُظْلِـمِ

ما راعَني إلاّ حَمُولَةُ أهلِـها وَسْطَ الدِّيارِ تَسَفُّ حَبَّ الخِمخِمِ

(1) ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي، 161، وجهود استشراقية، 73.
(2) ديوان عمرو بن كلثوم، 307.
(3) خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة، 271.
(4) المصدر نفسه، 273.
(5) شرح شعر زهير، 38.
(6) ديوان عنترة، 188.

ومن الموضوعات الأسطورية التي تحدث عنها **ياروسلاف** في معرض حديثه عن القصيدة العربية –هو–الرحلة، ورأى أن الموضوعات الأساطيرية تمتلك موازاة واضحة بشكل كبير مع القصيدة، ففي القصيدة العربية تكون الرحلة كما هي: وليست استعارة أن الرحيل المادي هو يمتد ليحيط بالمطلب الأساطيري للبنية، وحينها يصبح البعد الخاص للتجربة كذلك هو يخضع في النهاية إلى عمل بِنْيَةٍ لنفسه، ويمتد ليشمل ثنائية تكافؤ المفاتيح السيميوطيقية التي أعلنت عن الرحلة–الهُمُوم/الهِمَّة –فتُعدُّ تقليصاً؛ لإمكانات اللغة المتعددة إلى نقطتَين دلاليتَيْنِ بُؤَرِتَّتَيْن للسعي الأساطيري، تعتمد إحداهما على الأخرى بصورة نهائية، وهو ما يدلل على أن الرحلة في القصيدة[1]، ولعل الموضوع الأساطيري الذي لهج به **ياروسلاف** له من الأهمية بمكان، بوصفه أداة يتكئ عليها فهي((تُمْنَحُ بما هي التجربة التشكيلية المركزية لأسطرة البداية البطولية والفردية، وضعها المتوازن بصورة شكلية))[2].

وأضاف **ياروسلاف** أن ((تقدِّم **الرحلة** أيضاً، في سعيها نحو الواقع التجريبي، وضوحاً غير متحفظ على نحو بارع وتوسطِيًّا، بين نقاط الانطلاق والوصول، وهو وضوحٌ لتوسطٍ يردفه من جانبيه السبب والهدف، إنها رحيل وانقطاع عن الأشياء التي في حدِّ ذاتها قد لا يكون لها، في طرف، أي وضوح ناهيك عن وضوح الفقد المغروس في أي مكان، بين الفوري والأصلي، ويمكن أن يقدِّم في الطرف الآخر، وصولاً إلى ذلك الذي لا يزال إمكاناً فقط أو أمنية، أي: المستقبل، إن التغيُّر الحقيقي الذي هو كذلك الوجود الحقيقي يقع في الرحلة))[3].

وتعطي **الرحلة** في أثناء عملها للوصول للواقع التجريبي وضوحاً، غير متحفظ ببراعة ومتوسط بين نقاط الانطلاق والوصول وهو((وضوحٌ لتوسطِ بردفة من جانبيه السبب والهدف إنها رحيل وانقطاع عن الأشياء التي في حدِّ ذاتها قد لا تكون لها في طرف، أي: وضوح ناهيك عن وضوح الفقد المغروس في أي مكان بين الفوري والأصلي، ويمكن أن يقدم، في الطرف الآخر، وصولاً إلى ذلك الذي لا يزال إمكاناً فقط أو أمنية، أي المستقبل، إن التغيير الحقيقي الذي هو كذلك الوجود الحقيقي يقع في **الرحلة**))[4].

ورأى **ياروسلاف ستيتكيفيتش** أن الشاعر يصوِّر–هنا–حالته المرتبطة بالأسى والهموم، والتي تصدر عن النفس ولكن الشاعر يحاول أن لا يتجاوز تلك المرحلة، إذ يستذكر الوقت الماضي والذي أصبح ذكرى إذ يُعَدُّها عملاً على أثر حالة أو نتيجة مما يولِّد التأثير القاسي؛ لنفسية الشاعر فيصور رحلته التي يبدأُها بالناقة وهي مطية تتميز بطبيعة ونوع معين حسب اعتقاد العرف الشعري[5].

فيتحدث عن رحلته الطويلة في الصحراء وما يصاحبها من قسوة الشمس الملتهبة، وسكون الليل المتمثل بالأصوات المرعبة حوله؛ نتيجة وجود الحيوانات المفترسة، والمختلفة وطبيعة تلك الصحراء، وما تحويه من أخطار من عواصف وأمطار وظلام الليل، وما يسمع حوله من أصوات مرعبة[6].

وتابع **ياروسلاف ستيتكيفيتش** حديثه بشأن نظرة الشاعر الجاهلي حيال الطبيعة الصامتة والمتحركة، ومنها الناقة التي تمثل له قيمة عليا، وهي أهم أدوات الرحلة في حلِّه وترحاله، فهو يحبُّ ناقته؛ لأنها واسطته الرئيسة والمهمة التي من خلالها يجتمع مع من يحبُّ، ويلهو ويتمتع برؤية من يحب، وإذا ما حصل امرٌ لا يحمد عقباه، أو لا يستطيع دفعه كأن يُمنع من رؤية المحبوبة، نرى الشعراء يعتزلون الناس إلى ناقتهم هرباً من آلامهم وأوجاعهم؛ وفي مثل قال الحارث[7]:

فَنَعْمَ بِجَدٍّ لاَ يَضْرِ كَ النُّوْكُ مَا أُعْطِيتَ جَدَّا
فَالنُّوكِ خَيْرٌ فِي ظِلاَ لِ العَيْشِ مِمَّنْ عَاشَ كَدَّا

(1) ينظر: صبا نجد، 106.
(2) المصدر نفسه، 106.
(3) المصدر نفسه، 106- 107.
(4) صبا نجد، 106.
(5) فيما يتصل بالاستقطاب النوعي الاجباري للناقة وراكبها في قصيدة ما قبل الاسلام، ينظر: مقالتي الاسم والنعت، 95-122، وما بعدها، وينظر: صبا نجد، 89.
(6) ينظر: صبا نجد، 89-122.
(7) ديوان الحارث بن حلزة، 20.

ولأنَّ بعض الشعراء وجدوا في البحث عن المكان الآمن هرباً من لوعة الحب[1]، ومنه ما جاء في معلقة الحارث بن حلزة، قال[2]:

ليس ينجي موائلاً من حذار رأس طود وحرة رجلاء

وإن شبَّه تلك الناقة بحمار الوحش، أو ثور الوحش فالعاطفة تكون كما هي والناقة في حياة العرب من الحيوانات العجيبة التي لها القدرة على السرعة والنهوض بالحمل الثقيل، وأراد الله لها أن تكون سفائن البر، ولها القدرة على تحمل العطش، وجعل الله أعناقها تتميز بالطول؛ لكي تنهض بالحمل الثقيل فنرى الشعراء يذكرونها في كثير من القصائد؛ لأنها تُعَدُّ من أوليات الشاعر العربي وبخاصة في الصحراء، لأنَّ البدوي يهلك من دونها ويموت؛ لحاجته النفسية إليها[3].

وتحدثت **ريناتا** عن الرحلة وترى أنها ((تمتد لتتناول مجرى حدث معين، وعلى النقيض من هذا فإن بعض الشعراء يبدأون الرحلة بأسلوب المفاخرة أي بواو رُبَّ، أو أنهم يدمجون الرحلة في المفاخرة))[4].

وأضافت **ريناتا** أن الرحلة تأخذ حيِّزاً واسعاً من اهتمام الشاعر، ولاسيَّما في ما يتعلَّق الحياة المتحركة((التي من خلالها مباشرة بوصف الناقة، بأنه قلَّما يقع دخول الصحراء وأخطارها في بؤرة اهتمام الوصف الشعري بالقياس إلى عظمة الراحلة، وفي الحقيقة فإننا نجد التأكيد على الرحلة الخطرة والمتعبة عندما توصف الرحلة من خلالها افتتاحها على أنها فخر بالذات فقط، والطبع فإنه يشار في وصف الحيوان دائماً إلى الإجهاد، الذي يجب أن تتحمَّله الراحلة وراكبها...إذ إن قطع الصحراء الذي يشكل مقدمة لوصف الرحلة يأتي بمعنى المفاخرة عادة، وقد اشتملت النصوص مرة واحدة على إشارة إلى الأخطار ضمن قصيدة المدح، إذ هدفها هو إثارة الممدوح))[5].

ومن أمثلة الرحلة التي ساقتها ريناتا وهي تتحدث الرحلة، قول امرئ القيس[6]:

وَدَوِّيَّةٍ لَا يُهْتدي لِفَلاتِهَا بِعِرْفَانِ أَعلامٍ وَلا ضَوْءِ كَوْكَبِ

تلاقَيتُها والبومُ يدعُو بها الصَّدَى وَقدْ أُلْبِستْ أفراطُها ثِنْىَ غَيْهَبِ

بِمُجْفَرَةٍ حَرْفٍ كَأَنَّ قُتُودَهَا عَلَى أَبْلَقِ الكَشْحَيْنِ لَيْسَ بِمُغْرَبِ

وحيال الأبيات –هذه– علَّقت **ريناتا** فقالت: ((ويتضمن البيت الأخير افتتاحية لتشبيه الحيوان من خلال عبارة نمطية، وإلى جانب الإشارات إلى المكان المقفر الذي يعنى الشاعر بقطعه على ناقته، فقلَّما تُذكر أسماء الطريق التي يسلكها الشاعر، أو قلَّما تتعلَّق الأماكن بالناقة كما هو الحال في معلَّقة عنترة))[7]، قال عنترة[8]:

شَرِبَتْ بِمَاء الدُّحْرُضَينِ فأصبحتْ زَوْراءَ تَنْفِرُ من حِياض الدَّيْلَمِ

ومن أمثلة الرحلة لشعراء **المعلقات** التي تمثلت بها **ريناتا**((ما جاء مرة واحدة وهو يشبه قصة النسيب، ومما هو لافت للنظر أنه جاء ضمن مفاخرة))[9]، وهو قول النابغة[10]:

وأَقْطَعُ الخَرْقَ بالخَرْقاء قد جَعَلَتْ بعد الكلال تَشَكَّى الأَيْنَ والسَّأَمَا

كَادَتْ تُساقِطُنِي رَحْلِي ومِيْثَرَتِي بِذِي المَجازِ وَلَمْ تَحْسُسْ بِهِ نَعَمَا

(1) ينظر: صبا نجد، 91 وما بعدها، ودراسات في شعرية القصيدة العربية60، وحياة الحيوان الكبرى، 1/16-17، وينظر: وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، 229.
(2) ديوان الحارث بن حلزة 12، الموائل: الذي يطلب موئلاً يهرب إليه، الرجلاء: الصلبة الشديدة.
(3) ينظر: صبا نجد، 91 وما بعدها، ودراسات في شعرية القصيدة العربية60، وحياة الحيوان الكبرى، 1/16-17، وينظر: وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، 229.
(4) دراسات في شعرية القصيدة العربية، 68.
(5) المصدر نفسه، 68.
(6) ديوان امرئ القيس، 383-384.
(7) دراسات في شعرية القصيدة العربية، 69.
(8) ديوان عنترة، 201.
(9) دراسات في شعرية القصيدة العربية، 69.
(10) ديوان النابغة الذبياني، 64.

مِنْ قَولِ حِرْمِيَّةٍ قَالَت وَقد ظَعَنوا هَل فِي مخَفِّيكُم مَنْ يَشْتَرِي أَدَما

علَّقت **ريناتا** على أبيات النابغة–هذه– ورأت أن الشاعر أخبر عن((إقامته الطويلة في ذي المجاز، ثم يبدأ بوصف الناقة، وحسبما تقدِّمه نصوصنا، فإن مثل هذا المشهد ليس نموذجياً بالنسبة للرحلة، لكن لا يستبعد أن يكون هذا المشهد نموذجياً في تقليد شعري آخر، يحتوي وصف الناقة على أربعة تشبيهات معيارية تُوسع إلى مشاهد قائمة بذاتها، وهي تمتلك تسلسلاً موتيفياً ثابتاً))[1].

ويطالعنا مشهد آخر من مشاهد الرحلة لطرفة في **معلقته، إذ قال**[2]:

عَلَى مِثلِها أَمْضِى إذا قالَ صاحِبِي أَلاَ لَيْتَنِي أَفدِيكَ مِنْها وأَفْتَدِي

وجاشَتْ إلَيْهِ النفسُ خوفًا وَخاله مُصَابًا وَلَوْ أمسَى على غيرِ مَرْصَدِ

وواصل **شعراء المعلقات** حديثهم عن **الرحلة**، فبعد الوقوف على الأطلال ووصف الديار، وبخاصة زوال آثارها ومعالمها، ورحيل أهلها واستحضار الماضي وذكرياته فيتهيأ للسفر مع الناقة، في مشهد آخر من مشاهد رحلة أخذت من الشاعر جهداً كبيراً ووقتاً كثيراً ومما جاء في **ذلك**[3]، ما قاله طرفة **معلقته**[4]:

أَمْسَتْ خَلاَءً وأَمْسَى أَهْلُهَا احْتَمَلُوا أَخْنَى عَلَيهَا الَّذِي أَخْنَى عَلَى لُبدِ

فَعَدِّ عَمَّا ترَى إذْ لا ارتِجاعَ لـه وانْمِ القُتُودَ على عَيْرانةٍ أُجُد

ترى **ريناتا ياكوبي** أن النابغة في البيت الثاني((يعود بوضوح إلى الديار الصحراوية، فالتعبير: عما ترى يشير فقط إلى تلك الآثار الدارسة التي وصفها قبل قليل، إن هذا يعني إن التخلص يتصل اتصالاً وثيقاً بالشعر السابق عليه، فالنابغة بهذا يختلف عن عبيد؛ فبينما نجد عبيداً يتكلَّم عن الهموم العامة التي تحتاج أن يسلوها بالارتحال، فإننا نجد النابغة يصل بين النسيب والرحيل بتلك الطريقة التي تشكل تتابعاً سردياً للأحداث))[5].

وفي نظرة متأملة لبيت النابغة ولاسيَّما في لفظة "تلك" نلحظ أنها تتضمن التصور الكامل لدى الشاعر، وبيان القصد من رحيله –وهو– الوصول إلى بلاط الحيرة، فذكر ذلك في ختام رحيله بواسطة التخلص[6]، فقال[7]:

فَتِلكَ تُبلِغُني النُعمانَ إنَّ لَهُ فَضلاً عَلى الناسِ في الأَدنى وَفي البَعَدِ

وتوضح **ريناتا** حسب دراستها أن لا وجود لرحيل الشاعر إلى الممدوح؛ لكنه تمكن من خلال التخلص أن يصل إليه، فلا وجود لترابط بين المقطع والمقطع الآخر[8].

وتعرضت وحدة القصيدة للكثير من الانتقادات التعسفية من قبل المستشرقين، **فريتشر**، ولم يقنع بما جاء به ابن قتيبة حول بناء القصيدة؛ لأنَّ شكلها ليس نهائياً، وأن الأبيات النهائية قد تكون مختلفة عن أوائلها، فضلاً عن وجود عناصر تختفي مثل مقطع **الرحلة**، كما في **المعلقات** على الرغم من أنها قصائد مشهورة، إلَّا أنَّها لم تسرِ على نهج ابن قتيبة[9]، كامرئ القيس الذي ابتدأ بنسيب رثائي عن الديار ووقف على أطلالها، ووصف عذاري القبيلة الراحلات، فقال[10]:

كأني غَداةَ البَينِ يَوْمَ تَحَمَّلـوا لدى سَمُراتِ الحيّ ناقِفُ حَنظل

(1) دراسات في شعرية القصيدة العربية، 69.
(2) ديوان طرفة بن العبد، 40.
(3) ينظر: جهود استشراقية73، ودراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية، 42-47.
(4) ديوان طرفة بن العبد، 16.
(5) جهود استشراقية، 72.
(6) ينظر: المصدر نفسه، 73.
(7) ديوان النابغة الذبياني، 14- 20.
(8) ينظر: دراسات في شعرية القصيدة العربية، 43.
(9) ينظر: الاستشراق الألماني المعاصر والشعر الجاهلي، موسى ربابعة، 14.
(10) ديوان امرئ القيس8-9، الدأبُ، بتسكين الهمزة وفتحها: العادة، وأصلها متابعة العمل والملازمة والجد في السعي، يقال مازال ذلك دأبك ودينك، أي: لقيت من هذه ما كنت تلقى من أم الحوريث، لقي، دأب يدأب دأبًا ودئابًا ودءوبًا، وأدأبت السير: تابعته. مأسَل، بفتح السين: جبل بعينه، ومأسِل، بكسر السين: ماء بعينه والرواية فتح السين، يقول: عادتك في حب هذه كعادتك من تينك، أي: قلة حظك من وصال هذه ومعاناتك الوجد بها كقلة حظك من وصالهما، ومعاناتك الوجد بهما، قوله: قبلها أي: قبل هذه التي شغفت بها الآن، ينظر: حاشية المحقق (8-9).

وُقوفًا بها صَحْبِي عَلَيّ مَطِيَّهُمْ يقولونَ لا تهلِكْ أسىً وتَجَمَّل
وإنَّ شِفائي عَبْرَةٌ مُهرَاقَـــــةٌ فهلْ عندَ رَسمٍ دارِسٍ مِنْ مُعَوَّل
كدأبكَ من أمِّ الْحُوَيْرِثِ قبْلها وجَارَتِها أم الرَّبابِ بِمَأسَل
إذا قامَتا تَضَوّعَ الْمِسْكُ مِنْهُمَا نسيمَ الصَّبا جاءت برَيّا القَرَنْفُل
ألا رُبّ يَومٍ لكَ مِنْهُنّ صَالِحٍ ولا سيَّمَا يومٍ بِدَارَةِ جُلْجُل
ففاضَتْ دُموعُ العَينِ مِنّي صَبَابَةً عَلَى النَّحرِ حتّى بلّ دمعيَ مِحْمَلي

ويتحدث الشاعر عمَّا يجولُ في خاطره بعبارات رقيقة يسودها التودد والحنين يوجهها إلى محبوبته أو زوجته التي تمثل له أنيسه، وسكنه، وموضع سرَّه وأمنه، فهو يترك كل موضع لا يذكِّرُه بها، أو لم تطأه قدمها، أو لا يشمُّ عطرها فيه، فينتقل **براحلته** باحثاً عم موضع يجدها فيه، وحيال ذلك تكون **رحلته** طويلة مستمرة، ويرى **ريشتر** في **معلقة لبيد** وفي هذا المقطع استعراض دعائي أمام المرأة، لما تمثله له من قيمة عليا، كانت السفر الطويل والانتقال من موضع لآخر أهم مشهد مؤثر فيها فضلاً في رحلة طويلة[1]، فيقول[2]:

أوَلم تكنْ تدري نَوَارُ بأنَّني وَصَّالُ عَقْدِ حَبَائِلٍ جَذَّامُهـــــا
تَرَّاكُ أمكنةٍ إذا لم أرْضَهَا أوْ يعتلقْ بعضَ النفوسِ حِمامُها

فيكشف لبيد في **معلقته** عن فخره بنفسه، واستعمال صيغ المبالغة(وصال) و(جذام) و(تَرَّاك)، ولكن هذا لا يفسر أنه فخر بالذات؛ لأنه يشير إلى الحزن والظلمة والدمار للديار والتي تمنى الشاعر أن تكون حيَّة.

النسيب

تكلم **توماس باور على أبيات افتتاحية القصائد، وجعل لذلك عنواناً رئيساً عنونه بـ(أبيات الافتتاح بالنسيب الصيغية وغير الصيغية)، وقرر** أن: ((إن الحكمة التي تقول: إن كل بداية صعبة تسري أيضاً وبشكل واضح على تأليف النصوص، وبخاصة النصوص ذات الطبيعة الأدبية، وإذا ما كانت بدايات النصوص الأدبية ذات أهمية خاصة فيظهر في الحقيقة أن بدايات النص لا تنجز كل المتطلبات التي تقتضيها الأجزاء الأخرى له، وإنما على هذه البدايات–علاوة على ذلك أن تقوم بوظائف متعددة أخرى))[3].

وواصل توماس حديثه عن القوالب الصيغية ووظائفها، فقال: ((هناك قوالب صيغية في الشعر الجاهلي لا تمتلك وظيفة أكثر من أن تكون عبارة عن إشارة إلى موضع في النص الشعري، وإن مثل هذه القوالب تكون موجزة جداً وتأتي دائماً في جزء من النص، أو أنها تأتي في بداية شريحة أو في بداية شريحة جزئية من النص، وبهذا يكون القالب الصيغي عبارة عن الكلمة الأولى أو الثانية من بداية البيت الشعري، ولهذا يمكننا أن نتحدث عن قوالب صيغية استهلالية))[4].

وتناول **توماس** القوالب الصيغية في مطالع النسيب، ووجد أنها ((تحتوي على وظيفة علامية، فإن هذه القوالب لا تخبر السامع عن افتتاحية نص أدبي لجنس محدد، وإنما تخبره "أكثر من ذلك" عن ثيمة النسيب التي تمَّ اختيارها...فهذه القوالب الصيغية أطول وأكثر تعقيداً من القوالب الصيغية الاستهلالية، فتوقعات المستمعين لا ينبغي أن تتجه إلى الجزء الذي سيتبع القالب الصيغي فقط، وإنما تتجه إلى شكل القالب نفسه))[5].

(1) ينظر: الاستشراق الألماني المعاصر والشعر الجاهلي، 19.
(2) شرح ديوان لبيد، 213، نوار: اسم لامرأة، وصّال: شديد الوصل، وجذّام: الضدُّ منها، أي الشديد القطع.
(3) كيف تبدأ القصيدة، ضمن كتاب مرايا الاستشراق الألماني المعاصر، 73.
(4) المصدر نفسه، 74.
(5) المصدر نفسه، 75.

وبيَّن **توماس أثر القوالب الصيغية** في **تشكيل الصورة** فقال: ((ففي كل مرة تأتي فيها مثل هذه القوالب الصيغية، تتشكل الصورة نفسها: أي أن جزءاً من البيت ذي القالب الصيغي يكون في كل المواضع متطابقاً، وتكون وظيفته الأساسية جعل السامع عارفاً، وهذا يعني إحالة السامع إلى صياغات أخرى لهذا القالب الصيغي، لكن بقية البيت" أي الأجزاء التي بعد أو بين العناصر ذات القالب الصيغي إذا ما اقتضى الأمر ذلك" تكون متنوعة))[1].

وحدد **توماس** "القوالب الصيغية" التي ترد كثيراً، فقال: ((القوالب الصيغية أو مجموعة القوالب الصيغية في مطالع أبيات النسيب الأكثر أهمية في الشعر العربي))[2]، ومنها:

لمن الديار، لمن، (طلل، دار).

ويرى **توماس** أن ((مثل هذا القالب الصيغي المجموعة الأكبر والأهم من القوالب الصيغية في مطالع النسيب من خلال واحد وأربعين بيتاً تبدأ بـ"**لمن**"))[3].

ووضع توماس إحصائية لصيغة (("لمن الديار" في بداية البحر الكامل، وهي الصيغة الأكثر أهمية للغالب الصيغي للبحر الكامل، الذي جاء في ستة عشر مثالاً))[4].

ومن زاوية أخرى يرغب الشاعر البدوي في أن يرى نفسه في الماضي البعيد بحسب ما يسمح له تراثه الأسطوري[5]، كما يقول زهير بن أبي سلمى[6]: **لِمَنِ الدِّيارُ بِقُنَّةِ الْحِجْرِ...**

فنرى أن البيت الافتتاحي من نسيب زهير بن أبي سلمى بمقدورنا أن ندخل في دائرة الشك الذي أبداه العالم اللغوي أبو عمرو بن العلاء في أن "الحِجْر" في بيت الشاعر هو ليس إلَّا حجر(قوم) ثمود شبَّه الأسطوريين مما ولد حالة كآبة بقرية، فضلاً عن أن زهير يضيف مأساة وكآبة إلى ذوقه وحسِّه الخاص، بالفقد من خلال السماح له بالاشتراك في(اسطورة لقمان العتيقة)، والتي تُعَدُ أسطورة عن الفشل في التمسك بالزمن، وعند هذه النقطة لابدَّ أنَّ ينتهي نسيب هذا الشاعر لتبدأ رحلته[7]، ومثل بيت زهير المتقدِّم، يأتي النابغة ببيت نسيب له يفتتح قصيدته، إذ قال[8]:

عَفَا ذُو حُسًى من فَرْتَنَى فالفَوارِعُ فَجَنْبَا أَرِيكٍ فَالتِّلاعُ الدّوافِع.

وظلَّ النسيب مرتبطاً مع الشاعر الجاهلي؛ لأنَّه امتداد لحالة الشاعر النفسية، وحزنه على الأهل الذين تركوا الديار، واستوقف أصحابه الوقوف معه والبكاء على ديار الأحبة، وكما نعلم أن القصائد الشعرية المبدوءة بالتقليد الشعري، والتي من خلالها يدخل الشاعر إلى الغرض الأساس، فنرى فيها صيغاً مختلفة وأساليبَ تتقدم القصيدة، ومنها ما يأتي بأسلوب الطلب، أو بطريقة الاستفهام، ومن تلك القصائد(لمن الطلل)؟ أو(لمن الديار)؟(أمن أم أوفى دمنة)؟ (أمن آل ميَّ)؟ والتي يصف بها بقايا الدِّيار التي اختفت معالمها وآثارها، بفعل التأثيرات الطبيعية، وخلوها من الأحبة فنرى بعض الشعراء يستعملون ألفاظاً مكررة[9]، ومنهم زهير بن أبي سلمى، فلا يطيل الوقوف على الطلل؛ لاهتمامه بممدوحه هرم بن سنان كقوله [10]:

لِمَن طَلَلٌ بِرامَةَ لا يَرِيمُ عَفا وَخَلا لَهُ حُقُبٌ قَديم

تَحَمَّلَ أَهلُهُ مِنهُ فَبانوا وَفي عَرَصاتِهِ مِنهُم رُسومُ

(1) المصدر نفسه، 75.
(2) المصدر نفسه، 79.
(3) المصدر نفسه، 79.
(4) المصدر نفسه، 80.
(5) ينظر: صبا نجد، 112.
(6) شرح شعر زهير بن ابي سلمى، 76.
(7) ينظر: صبا نجد، 120.
(8) ديوان النابغة الذبياني، 30.
(9) ينظر: بحوث المانية، 106-107.
(10) شرح شعر زهير، 152.

يَلُحنَ كَأَنَّهُنَّ يَدا فَتاةٍ تُرَجِّعُ في مَعاصِمِها الوُشومُ
عَفا مِن آلِ لَيلى بَطنُ ساقٍ فَأَكثِبَةُ العَجالِزِ فَالقَصيمُ
تُطالِعُنا خَيالاتٌ لِسَلمى كَما يَتَطَلَّعُ الدَينَ الغَريمُ
لَعَمرُ أَبيكَ ما هَرِمُ بنُ سَلمى بِمَلحِيٍّ إِذا اللُؤَماءُ لِيمُوا

ثم بدأ بمدح هرم فقال زهير[1]:

وَلا سَاهِي الفُؤادِ وَلَا عَيِيٍّ الـ... لِّسانِ إذا تشاجرتِ الخُصُومُ
وَلكِنْ عِصْمَةٌ فِي كُلِّ يَومٍ يُطِيْفُ بِهِ المُخَوَّلُ وَالعَدِيْمُ
مَتَى تَسْدُدْ بِهِ لَهَوَاتِ ثَغْرٍ يُشَارُ إليه جَانِبُهُ سَقِيْمُ
مَخُوفٍ بَأسُهُ يَكْلاكَ مِنْهُ يقَوِيٌّ لا ألفٌ ولا سَؤومُ
لَهُ فِي الذَّاهِبِيْنَ أَرُومُ صِدْقٍ وَكَانَ لِكُلِّ ذِي حَسَبٍ أَرُومُ
وَعَوَّدَ قَوْمَهُ هِرِمٌ عَلَيْهِ وَمِنْ عَادَاتِه الخُلُقُ الكَرِيْمُ

ومثله قال عبيد بن الأبرص[2]:

لِمَنِ الدِيارُ بِصاحَةٍ فَحَروسِ دَرَسَت مِنَ الإِقفارِ أَيَّ دُروسِ
إِلّا أَوارِيّاً كَأَنَّ رُسومَها في مُهرَقٍ خَلَقِ الدَواةِ لَبيسِ
دَارٌ لِفاطِمَةَ الرَبيعَ بِغَمرَةٍ فَقَفا شَرافِ فَهَضبِ ذاتِ رُؤوسِ

ولم يغب المستشرقون عن مشهد النسيب فقد خصَّ حديثه **ياروسلاف** عنه من خلال بنية القصيدة المثالية متمثلة عند **شعراء المعلقات** ومن هؤلاء النابغة الذبياني ومعلقة لبيد، فقد عدَّ **ياروسلاف**((إن نموذج "من جنب" السلوكي والقصيدة العربية الكلاسيكية يتناغمان شكلياً في حدودهما العامة، إلى درجة يمكن أن ينظر إليها فقط بوصفها اندماجاً لنموذج أصلي مضيء على نحو متبادل، وعلاوة على هذا، فوراء هذا المستوى من الائتلاف بين "ما هو "سلوكي" وما هو شعوري في البنية، ويوجد في القصيدة بمثل ما يوجد كذلك في المفهوم الانثروبيولوجي لطقوس العبور مستويات من الاندماج البنيوي للقرميد والملاط الذي يشحذ الصورة الأولية للنماذج الأصلية ويعقلها محولا إيَّاها إلى أشكال ذات تأثير))[3]

ومنه قول عمرو بن كلثوم[4]:

مُشَعْشَعَةً كَأَنَّ الحُصَّ فِيْهَا إِذَا مَا المَاءَ خَالَطَهَا سَخِيْنَا
تَجُوْرُ بِذِي اللَّبَانَةِ عَنْ هَوَاهُ إِذَا مَا ذَاقَهَا حَتَّى يَلِيْنَا
تَرَى اللَّحِزَ الشَّحِيْحَ إِذَا أُمِرَّتْ عَلَيْهِ لِمَالِهِ فِيْهَا مُهِيْنَا
وَإِنَّا سَوْفَ تُدْرِكُنَا المَنَايَا مُقَدَّرَةً لَنَا وَمُقَدِّرِيْنَا

ولا يكتفي الشاعر بمتعة الخمر لوحدها، وإنما يريد معه المرأة؛ فيتحدث عن تلك المرأة، فقال عمرو بن كلثوم[1]:

(1) المصدر نفسه، 153.
(2) ديوان عبيد بن الابرص، 67.
(3) صبا نجد، 111.
(4) ديوان عمرو بن كلثوم، 308.

قِفي قَبلَ التَفَرُّقِ يا ظَعينا نُخَبِّركِ اليَقينا وَتُخبِرينا

ويصف الشاعر المرأة الفاتنة ويتغنى بها في عدة مواضع، إذ قال عمرو بن كلثوم[2]:

تُريكَ إذا دَخَلتَ عَلى خَلاءٍ ذِراعَي عَيطَلٍ أَدماءَ بِكرٍ
وَساريَتَي بَلَنـــطٍ أَو رُخامٍ وَقَد أَمِنَت عُيونَ الكاشِحينا
هِجانِ اللَونِ لَم تَقرَأ جَنينا يَرِنُّ خُشـاشُ حَليِهِما رَنينا

وحيال هذا الأمر تحدَّثت **ريناتا** عن النسيب وأثره في القصائد المدحية، فلم يغيب النسيب عن فكر الشاعر وخياله، فقد شكَّل لديه موضوعاً رئيساً ولاسيما حديثه عن الديار الصحراوية، فقد رافق النسيب حياة الشاعر وما انفك يستعمله في قصائد المديح، فقد كان الجانب الموضوعي حاضرا في شعر المعلقات وغيره، ولاسيَّما في المواضع التي نزلت فيها القبائل الظاعنة[3]، ومنه قول زهير[4]:

عَفَا مِن آلِ فَاطِمَةَ الجِواءُ فَيُمنٌ فَالقَوادِمُ فَالحِساءُ

وظل الحنين للديار والوقوف على الأطلال لصيقاً لفكر الشاعر ومحفِّزاً لمشاعره، فنجده يخاطب شخصاً أو أكثر طالباً منه الوقوف على الطلل أو العوج عليه[5]، ومطلع معلقة امرئ القيس خير مثال على ذلك إذ قال امرؤ القيس[6]:

قِفا نَبكِ مِن ذِكرى حَبيبٍ وَمَنزِلِ بِسِقطِ اللِوى بَينَ الدَخولِ وَحَومَلِ

ويطالعنا موقفا **بلاشير وريناتا** وغيرهم إلى حدوث التجديد عند النابغة، ولاسيما التغيير في الموضوع[7]، كقوله[8]:

عُوجُوا فَحَيّوا لِنُعمٍ دُمنَةَ الدَارِ أَقوى وَأَقفَرَ مِن نُعمٍ وَغَيَّرَهُ
وَقَفتُ فيها سَراةَ اليَومِ أَسأَلُها مَاذَا تُحَيّونَ مِن نُؤيٍ وَأَحجارِ
هوجُ الرِياحِ بِهابي التُربِ مَوّارِ عَن آلِ نُعمٍ أَموناً عَبرَ أَسفارِ

وتحدث **بلاشير** عن العنصر الموضوعي الذي شغل شعراء المعلقات وأخذ حيزاً واسعاً في معلقاتهم، فعلى الرغم من التقدم الحاصل في أواخر العصر الجاهلي، فقد بدأت مرحلة التقليد عند عنترة الذي شهد حادثة داحس والغبراء في أواخر عصر ما قبل الاسلام، فَيَقِرُّ أن بذلك التقليد، من خلال معلقة عنترة في مقدمتها الطللية إذ يذكر أن القدماء لم يدعُ له شيئاً جديدا يأتي به[9]، مثال ذلك قوله[10]: **هَل غادَرَ الشُعَراءُ مِن مُتَرَدَّمِ أَم هَل عَرَفتَ الدارَ بَعدَ تَوَهُّمِ**

فأصبحت القصيدة الجاهلية منذ وقت مبكر، خاضعة لمعيارٍ أو منهجٍ ثابت عند أغلب الشعراء الجاهليين، إذ يبدأون بالطلل ثم يخرجون إلى وصف الرحلة في الصحراء، ويوصف ما يراه من حيوانات ثم ينتقل إلى الموضوع الأساس، ونرى أن هذا المنهج قد كثر في الشعر الجاهلي والذي تناول الموضوعات المختلفة ما عدا الرثاء الذي خرج على هذا التقليد فنرى أن القصائد الرثائية قد خلت من الوقفة الطلليَّة[11]؛ لأنَّ موضوع الرثاء يغلب عليه طابع الحزن لفراق الأهل والأقارب.

(1) المصدر نفسه، 311.
(2) المصدر نفسه، 312-316.
(3) تاريخ الأدب العربي بلاشير، 248/2، ودراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية، 42، وجهود استشراقية معاصرة في قراءة الشعر العربي، 72، و94.
(4) شرح شعر زهير بن ابي سلمى، 52.
(5) تاريخ الأدب العربي بلاشير، 248/2، ودراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية، 42-43، وجهود استشراقية معاصرة في قراءة الشعر العربي، 94.
(6) ديوان امرئ القيس، 8.
(7) تاريخ الأدب العربي بلاشير، 249/2، ودراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية، 42، وجهود استشراقية معاصرة في قراءة الشعر العربي القديم، 94.
(8) ديوان النابغة الذبياني، 202.
(9) ينظر: تاريخ الأدب العربي بلاشير، 246/2- 249، ودراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية، 42-45، جهود استشراقية معاصرة في قراءة الشعر العربي، 70- 73.
(10) ديوان عنترة، 182.
(11) ينظر: تاريخ الأدب العربي بلاشير، 246/2-249، وينظر: دراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية، 42-45، وينظر: جهود استشراقية معاصرة، 70-73.

ولقد تمسك الشعراء العرب على بدء القصائد بالغزل، والذي تمثل بالدِّيار والبكاء على الأطلال والآثار فغلب هذا النمط عندهم منظور مواطن البكاء والأسى والحزن، فقد جرت العادة على بدء الشعراء بقصائد النسيب وما يمثله من فخر أو مدح أو رثاء بسبب طبيعة حياتهم التي جعلت الشاعر يعبِّر عن حبه لحبيبته وهتافه باسمها في كل الأوقات؛ لأنه يراها نصفه الآخر وموطن حبه وألمه ووجدانه[1]، فنرى الشاعر الجاهلي يقف على تلك الديار باكيا وساكبا دموعه لرحيل حبيبته ويحن للقائهما، ولو تفحصنا أشعار **المعلقات** نلحظ أن أكثر قصائده تفتتح بالنسيب وبكاء الديار الخاوية والأحبة.

فنرى أن **شعراء المعلقات** ومنهم النابغة وزهير قد افتتحت قصائدهما بالنسيب فذكرا ((ألم الفراق والشوق ليميل نحوه القلوب كما جعل الله تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء فنرى عند الإصغاء والاستماع له عقب بإيجاب الحقوق))[2].

وقد اتكأ نفر غير قليل من المستشرقين على توجيه وتمثيل رأي ابن قتيبة الخاص ببنية القصيدة فمثله قدماء المستشرقين من قبل **بلاشير، نيكلسون، وفاجنر** بفهم سطحي أفاد من مقاييس القصيدة القديمة في موضوعاته المتعددة إلّا أن المستشرقين المحدثين فهموا الأمر بشكلٍ مغاير حينما عَدُّوا أن توجيه ابن قتيبة يتعلق بالقصيدة المدحية البلاطية حصراً كما ذهب **ياروسلاف ستنكوفيتش وفان جيلدر**[3].

واستوقفت المعلقات في مقدمتها المثيرة المستشرقين، فذهب **موسيه، وبلاشير، وريناتا**، إلى أن ثمة أمور اتفق عليها الشعراء بقصدٍ أو من دون قصد، وبتعمد أو من دون ذلك الى ان تذكر الربع، والخلان، والمحبوبة، وهي من المتعسر نسيانها؛ لأنها تمثل– بلا شك– واقع البدوي الذي عاشه وترعرع فيه، وها هو ذات الشاعر يقفُ على الأطلال واستذكاره الماضي واستلهام عاطفته نحو محبوبته جاءت من حياته الصحراوية، وشعوره بالحزن والكآبة لطلل مهجور في وسط الصحراء في عالم الصمت[4]، بعد أن كانت ملآى بصراخ الأطفال والنساء وهتافات الرجال، وأصوات الدواب، ويستذكر في شعره حال القبيلة عند طي الخيام ووضعها على ظهور الأبل وصعود النساء إلى هوادجهن المليء بالبسط ذات الألوان المختلفة، وابتعاد الركب وراء الأفق، وحيال ذلك يُحْدِثُ وقوف الشاعر عند الطلل في نفسيته بعداً، وأثراً كبيراً من الحسرة والألم والتحسر لفراق الأحبة[5]، ومثال ذلك قول زهير بن أبي سلمى في ذكر الديا[6]: **لِمَنِ الدِيارُ....**

وقول النابغة الذبياني[7]: **يا دارَ مَيَّةَ....**

وأشهر مقدمات هذه المرحلة من **شعراء المعلقات مقدمة** امرئ القيس في **معلقته**، والتي حددت المنهج العام **للمقدمات الطللية** في الشعر الجاهلي، إذ يطلب من صاحبيه أن يقفا معه؛ ليبكي حبه القديم، أو ليبكي على مجده المؤثل والمتمثل بكيان كندة المنهار[8]، تلك الأطلال التي ذهبت بفعل الرياح والرمال، لكنها بقيت واضحة المعالم والرسوم من آثار الرياح والظباء[9]، التي اتخذت من ساحاتها مراتع لها[10]، قال امرؤ القيس[11]: **قِفا نَبكِ مِن ذِكرى....**

يتذكر امرؤ القيس في مقدمته الطللية "أباً"، و"أهلاً" مزَّقتهم سيوف الأعداء، ويبكي ملكاً عظيماً كان سيؤول إليه لولا تغلُّب الأعداء عليه، وتترى الذكريات فتتشغل نفسه الحزينة بها، فلم يبكِ الشاعر على حبيبٍ أو يتغزّل به، ودليل ذلك لم يذكر اسم الحبيب

(1) ينظر: تاريخ الأدب العربي بلاشير، 2/246-249، وينظر: دراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية، 42-45، وينظر: جهود استشراقية معاصرة، 70-73.
(2) الشعر والشعراء، 20/1.
(3) ينظر: ابن قتيبة وما بعدها الأوجه البلاغية للرسالة، 12، ولتفصيل ذلك ينظر: جهود المستشرقين في دراسة النقد العربي القديم، 131. وما بعدها.
(4) ينظر: تاريخ الأدب العربي **بلاشير**، 2/247، ودراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية، 96- 98.
(5) ينظر: تاريخ الادب العربي **بلاشير**، 2/248، ودراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية، 96- 98، وجهود استشراقية معاصرة في الشعر العربي القديم، 67-69.
(6) شرح شعر زهير، 110.
(7) ديوان النابغة الذبياني، 14.
(8) ينظر: خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة149.
(9) ينظر: دراسات في شعرية القصيدة العربية، 86-98، وجهود استشراقية، 67-69.
(10) هذه أسماء مواضع في ديار بكر لاتزال باقية إلى اليوم، ينظر: معجم البلدان، 92/1.
(11) ديوان امرئ القيس، 8.

فهو على خلاف عادة الشعراء حيث بكى حبيباً مجهولاً هو(انهيار مملكة كندة) فلم يذكر اسمه زهير"أم أوفى"، والنابغة"ميَّة"، بل كانت ذكرى مُلك أبيه، وعزَّته وسيادته، وهو الحبيب المستقر في وجدانه، والذي مازج ذكراه شغاف قلبه، واختلط بدمه؛ لذلك كان لا يُسمِّي، وسرُّهُ أكبر من البوح به؛ لأنَّ عاطفته لا تتأثر، وتكمن قيمتها في تنكيرها ورمزيتها[1].

ورأت ريناتا أن بكاء الشاعر، له مسببات كثيرة، منها ما ذُكِرَ أعلاه، ومنها ما سبَّبه رحيل أصحابه عن تلك الديار، وهو واقف عند أشجار الحي الجافة الشائكة التي ظلت صامدة أمام الجفاف وظروف الطبيعة القاسية، شيء حزين ومفزع يبعث حياله الأسى، فظل يذرف الدموع فنرى صاحبيه يقومان بالتخفيف عنه ومواساته ودموعه ويطلبان منه الصبر لكن يبقى صراع في أعماقه يدفعه إلى البكاء؛ ليجد فيه راحة من ذكرياته وأحزانه وبين عقله الذي يقنعه ان البكاء على تلك الديار المهجورة لا فائدة منها[2]، فيقول[3]:

كَأَنّي غَداةَ البَينِ يَومَ تَحَمَّلوا لَدى سَمُراتِ الحَيِّ ناقِفُ حَنظَلِ

وُقوفاً بِها صَحبي عَلَـــيَّ مَطِيَّهُم يَقولونَ لا تَهلِك أَسىً وَتَجَمَّلِ

وَإِنَّ شِفائـــي عَبْرَةٌ إِن سَفَحْتُها وَهَل عِنـدَ رَسمٍ دارِسٍ مِن مُعَوَّلِ

وقد عَنِيَ المستشرقون **بالنسيب** في القصيدة الجاهلية في وقت مبكر، وقامت عدّة دراسات تعنى بالوقوف عند القصيدة الجاهلية من زاوية مختلفة، فحالت عدّة أسباب للنظر إلى القصيدة الجاهلية نظرة متكاملة، منها قضية النحل التي أخذت حيزاً واسعاً ودراسات كثيرة عند المستشرقين، منها الدراسات التي قام بها **نولدكه، ومرجليوث**، والسبب الآخر رؤية المستشرقين للشعر العربي الجاهلي، بأنَّه لا يناسب الذوق الأُوربي[4].

وكذلك حساسية اللغة وعدم فهم طبيعة الانسان العربي وعاداته وتقاليده وكذلك نظرة المستشرقين إلى القصيدة الجاهلية بأنها مفككة وغير مترابطة، وكان المستشرق **ناديوسيزكو فاليسكي** هو من هؤلاء الذين وجَّهوا الاتهام إلى الشعر العربي وحكموا عليه بأنَّهُ مفكك ومجَّزأ[5]، وغير متكامل تلك الأسباب دفعت المستشرقين إلى الغوص في بنية النص الشعري لكي يصلوا إلى حقيقة بناء النص بناءً متكاملاً، فكانت دراستهم تنصب على بعض الأجزاء وإهمال البعض الآخر، من دون دراسة العلاقات القائمة على أجزاء القصيدة مثلما فعلت **النيرة ليشتنشتيز** حينما درست موضوع النسيب، وفي مطلع السبعينيات من القرن الماضي أخذت **ريناتا ياكوبي** على عاتقها مسؤولية دراسة القصيدة الجاهلية دراسة متكاملة فأصبح الشعر الجاهلي يمثل أهمية كبيرة لدى المستشرقين فأخذوا ينظرون للشعر الجاهلي على أنه فن شعري [6].

فهنا لابدَّ من توضيح هذه المقدمة المختصرة ومعرفة نظرة المستشرقين للقصيدة العربية وكيف تناولوها، فكانت هناك كثير من الدراسات والبحوث فيما يخصُّ الأدب العربي بعامة، وفي مجال القصيدة العربية القديمة بخاصة، عند **ريناتا ياكوبي** فقد كان لها دراسات بارزة في أوساط المستشرقين والمختصين العرب، أخذت منحىً آخر في الدراسات وقدَّمت منهجاً جديداً في دراسة الشعر الجاهلي ومعالجته، على وفق آليات جديدة تنظر إلى النص بإمعانٍ على أنَّه وحدة فنية في ذاته وإلقاء الضوء عليه من هذه الزاوية، وغض النظر عمَّا تتمخض سياقاته من إفرازات، أي: دراسة القصيدة العربية متكاملة من حيث القراءة الفنية والجمالية فدرست أصول شكل القصيدة، **وسوزان ستتكيفتش**، ومن دراسات **ريناتا ياكوبي** المهمة والمؤثرة بحوثها "الناقة مقطعاً من قصيدة المديح"[7]، فأشارت إلى وجود تعارض بين المقاطع الرئيسية التي تتعلق بالمديح بين النسيب والناقة وغرض المديح نفسه؛ لأنَّ النسيب والمديح هما يشكلان

(1) ينظر: خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة، 149.
(2) ينظر: دراسات في شعرية القصيدة العربية، 86-100، وجهود استشراقية، 67- 71.
(3) ديوان امرئ القيس، 9.
(4) ينظر: دراسات في شعرية القصيدة، 85-99.
(5) ينظر: الاستشراق الألماني المعاصر والشعر الجاهلي، 9.
(6)الاستشراق الألماني المعاصر والشعر الجاهلي، 10، وينظر: وجهود استشراقية معاصرة في قراءة الشعر العربي القديم، 81.
(7) ينظر: كتاب جهود استشراقية معاصرة في قراءة الشعر العربي القديم، 22، والاستشراق الأماني المعاصر والشعر الجاهلي، د. موسى ربابعة، 4.

وحدتي بناء القصيدة وكأنَّ تغيير موضوع الناقة، أو الرحيل منذ العصور القديمة حتى العصر العباسي تغير جوهري فأخذ موضوع الناقة يختفي بالتدريج مع أنَّه كان أهم عنصر في القصيدة[1].

وتحدثت **ياكوبي** عن الناقة، بوصفها مظهراً مهماً من مظاهر الطبيعة المتحركة، وما تمثله من أثر بارز في الحياة البدوية للشاعر[2]، ويبدو ذلك جلياً في نصوص الشاعر الجاهلي فقد أخذ وصف الناقة لديه حيزاً كبيراً من شعره؛ وذلك لأنَّها في نظره المرأة الحبيبة والتي فقدها نتيجة تلك الظروف القاسية التي عاشها في الصحراء؛ لأنَّ الترحال هو السبب في فراق الأحبة وضياع الحب مع الترحال، فلا يمتلك الشاعر الجاهلي إلَّا الذكريات التي يتعلَّق بها فظلت الناقة هي الوسيلة الوحيدة له للتعبير عن حالته الشعورية والنفسية.

ويتطرق **كوته** إلى موضوع المعلقات ويؤكد أنَّها من الآثار المشهورة في الشعر العربي وهي أجود ما جادت به قريحة الشعراء[3].

وأضاف **كوته:** ((نجد عند العرب كنوز رائعة في المعلقات، وهي قصائد مديح نالت الجوائز في المباريات الشعرية، ونظمت في العصر السابق لمجيء الرسول(صلى الله عليه وسلم) وكتبت بحروف من ذهب، وعلِّقت على باب الكعبة في مكة، تعطي فكرة عن شعب بدوي، يعرف الرعي، محارب، تمزقه من الداخل النزاعات بين القبائل التي يصارع بعضها بعضا ويعبِّر عن التعليق الراسخ بأبناء القبيلة وعن شعور بالشرف والشجاعة والرغبة الجامحة في الثأر التي يوحي بها الحزن في العشق، والكرم والإخلاص بغير حدود))[4]، وأفاد[5]من **هارتمان كوته وهو** يتحدث عن مضمون القصائد في مراحله اللاحقة منها التغني بالجرأة والشجاعة وأعمال الحب ومفاخر الآباء والدعوة إلى التمتع بملذات الحياة، ومدح حسن الضيافة والكرم مع حشو الحكم والأقوال المأثورة، ثم يعود من جديد إلى النقطة الأولى البكاء على الحبيبة الغائبة، ثم بيَّن مقصده بوضوح فرأى أن: ((حياة العرب المتسمة بالبداوة، فحين تحط الإبل السائرة رحالها قرب بعضها، تتوطد أواصر الألفة العذبة بين العربي الشاب مع غادة جميلة في خيمة مجاورة، وحين ترحل الحبيبة مع قومها "وهذا ما كان يحدث فعلاً حين ترحل تأتي الإبل على كل العشب والنبت المتوافر لرعيها"، ولا يبقى للعربي العاشق سوى الشوق والحنين من دون أي أمل في وصال؛ لذا يرتبط مشهد المنازل التي رحلت عنها الحبيبة والرماد المتناثر فيها وأحجار مواقدها المسرودة مع آثار حفرها...ألخ بذكرى السويعات المفعمة بالسعادة الغامرة التي قضاها بجانبها، وهي تملأ قلبه بالحسرات وتدفعه مرة إلى بثٍّ أبلغ الشكوى لفراق الحبيبة، ومرة إلى وصف محاسنها الأنثوية بسيل من دافق الكلام))[6].

إن مخاطبة الشاعر للأطلال جعلت عواطف الإنسان تهز من أعماقه وأثرت في نفسه من خلال الصورة الإبداعية لعواطفه ومشاعره لمخاطبة تلك الأشياء من شجر وحجر ونهر وغيرها، بينما يجعل المتلقي ينسجم مع هذا الموقف فيحرك النفوس ويثير الشجون والوجدان، وعَبُّر **كوته** عن المعلقات بأنها قصائد لها نكهة محبَّبة[7]، وتتميز بأنَّها تعالج حالة من الحزن في العشق أو الحزن بعد فراق الحبيبة نتيجة ظروف الحياة البدوية التي تتميز بالترحال والمعاناة.

ويرى **كوته** أن معلقة امرئ القيس تحمل تلك الدوافع الموجودة في المعلقات وقام **وليم جونز** بدراسة مكثفة حول الشعر العربي ومنها المعلقات أو القصائد السبع التي كانت معلقة في الكعبة وترجمها إلى اللغة الانكليزية[8]، وترى فيها مواقع غريبة وأخرى جذابة منها افتتاحية معلقة امرئ القيس[1]:

(1) ينظر: دراسات في شعرية القصيدة، 86-101، وجهود استشراقية، 67-71.
(2) بحثها المعنون (**الناقة مقطعاً من قصيدة المدح**)، ينظر: دراسات في شعرية القصيدة، 86-101، وجهود استشراقية، 67-71.
(3) ينظر: كوته والمعلقات، 10.
(4) المصدر نفسه، 10.
(5) ينظر: المصدر نفسه، 18.
(6) المصدر نفسه، 18.
(7) ينظر: المصدر نفسه، 11.
(8) ينظر: المعلقات أو القصائد العربية المعلَّقة في الكعبة بمكة، ترجمة وشروح، وليم جونز، لندن، 1783، نقلاً عن: كوته والمعلقات، 12، وتابعت **ريناتا ياكوبي** عنايتها بالمعلقات فقامت بترجمة معلقة أشهر شاعر عالج الاطلال وهو امرؤ القيس، ينظر: جهود استشراقية، 122.

قِفا نَبكِ مِن ذِكرى حَبيبٍ وَمَنزِلِ بِسِقطِ اللِوى بَينَ الدَخولِ فَحَومَلِ
فَتوضِحَ فَالمِقراةِ لَم يَعفُ رَسمُها لِما نَسَجَتها مِن جَنوبٍ وَشَمأَلِ

وقف الشاعر على افتتاحيته–هذه– وهو يطلق عنان آهاته، وأحزانه على غياب حبيبته، وينفض حيالها حسرته المكبوتة لغياب من أحب، على الرغم من محاولته الجادة بعدم البوح بهذه المعاناة الخاصة.

ويأتي **ياروسلاف** متحدثاً عن النسيب وما يتعلَّقُ به فيرى أن "**دراما القصيدة الكلاسيكية العربية**" في فصله الأول الخاص ما لا بُدَّ أنه كان في وقت ما حالة تناغم جمعي، وأطلق على هذه القصيدة بالأسطرة، أو الموضوع الأساطيري، وبدأ يُفصِّلُ بحالات القصيدة العربية من وجهة نظره، وعدَّ لها حالتين، وإن الحالة الأولية منها فيطلق عليها بـ((التناغم والرضا التام، كما هو الأمر تماماً في بنية صنع الأساطير، لم تعد موجودة؛ ولكنها فحسب ذكرى حنينية، أو حالة تأمل، وتنقل القصيدة من خلال قسم النسيب فيها، الإحساس بالفقد في ذلك الإسقاط الأسطوري، أي السابق على الأساطيري لزمن الامتلاء الذي يبدو ما يزال صامداً، فالقصيدة تزوِّدنا بإطار لفصل أساطيري أوَّل أكثر وضوحاً وبالتأكيد أكثر تجذُّراً في البنية من الأمثلة المرنة الشكل و"المفتوحة" موضوعاتياً، والمتاحة **لهاري سلوخور**))[2]، إذ رجَّح **ياروسلاف** أن مصطلح الأسطرة تعود تسميته إلى **هاري سلوخور**

وترى **ريناتا** أن القصيدة الجاهلية كما هو معلوم تتألف من انتقالات رائعة أعطت تناغماً ووصفاً رائعاً، وأكدت مدى ترابط الأبيات، إذ ترى في معلقة طرفة أنه يفتتح معلقته بمقدمة طللية قصيرة، تميزت بتشبيه متميز[3]، وذلك بتشبيه رسوم تلك الديار وبقايا آثارها ببقايا الوشم في الذراع، إذ قال [4]:

لِخَولَةَ أَطلالٌ بِبُرقَةِ ثَهمَدِ تَلوحُ كَباقي الوَشمِ في ظاهِرِ اليَدِ
وُقوفاً بِها صَحبي عَلَيَّ مَطيَّهُم يَقولونَ لا تَهلِك أَسىً وَتَجَلَّدِ

ويفضي الشعراء من خلال معلقاتهم للتعبير عن خلجاتهم بألفاظ تمتاز بالغرابة والمهارة، فهو يصف الناقة وما عليها من آثار النسع في ظهرها، وعلى جنبيها، فقال طرفة [5]:

كأنّ عُلوبَ النِّسْعِ في دَأَيَاتِها مَوَارِدُ مِن خَلْقَاءَ في ظَهرِ قَردَدِ

ويأتي بيت امرئ القيس الذي يناجي الليل، من خلال معلقته، فيرى فيه حزنه وألمه مما يثير فيه تدهور الحالة النفسية لدى الشاعر، قال امرؤ القيس [6]:

أَلاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلاَ انْجَلِي بِصُبْحٍ وما الإِصْبَاحُ فيكَ بِأَمْثَل

أو كما جاء في **معلقة لبيد** إذا يقول [7]:

رُزِقَت مَرابيعَ النُجومِ وَصابَها وَدقُ الرَواعِدِ جَودُها فَرِهامُها
مِن كُلِّ سارِيَةٍ وَغادٍ مُدجِنٍ وَعَشِيَّةٍ مُتَجاوِبٍ إِرزامُها
وَالعَينُ ساكِنَةٌ عَلى أَطلائِها عوذاً تَأَجَّلُ بِالفَضاءِ بِهامُها

(1) ديوان امرئ القيس، 8.
(2) صبا نجد، 106.
(3) ينظر: دراسات في شعرية القصيدة العربية42-45.
(4) ديوان طرفة بن العبد، 23.
(5) المصدر نفسه، 35، العلوب: الأثر الباقي من الحزام الذي يُشَدّ عليها، فهو صفةٌ لازمَة فإما أن يكون من العَلْبِ الذي هو الشَّدّ، لسان العرب627/1، مادة(عِلْب)، الموارد: مفردها المورد وهو الماء، الخلقاء: الملساء مادة(خلق)، القردد: الأرض الصعبة الكثيرة الحصى، ينظر: لسان العرب مادة(قرد).
(6) ديوان امرئ القيس، 18.
(7) شرح ديوان لبيد بن ربيعة، 297.

وَجَلا السُيولُ عَنِ الطُلولِ كَأَنَّها زُبُرٌ تُجِدُّ مُتونَها أَقلامُها
فَوَقَفتُ أَسأَلُها وَكَيفَ سُؤالُنا صُمّاً خَوالِدَ ما يُبينُ كَلامُها

ويستطرد طرفة في الحديث عن نفسه مستعرضاً معاناته مع أخيه، ومسترسلاً بطولاته ومعاركه، والتي دافع بها عن قبيلته، فضلاً عن حديثه عن مغامراته وانغماسه في الملذات ؛ لأنَّه أيقن أن الدنيا ملك زائل، ولا خلود، إلا بخلود الذكر وإشباع رغبات الذات، فقال[1]:

أَلا أيُّها اللائمي أحضرَ الوغى وأنْ أشهدَ اللَّذَّات هلْ أنتَ مُخلدِي
فَإن كنت لَا تَسْتَطِيع دفع منيتـــي فذرني أبادرها بِمَا ملكـــت يـــدِي

وتأثَّر طرفة بموقف ظلم أقربائه ورؤساء القبيلة له، على الرغم من أنه كان المدافع عنها في كلِّ لحظة، ومشاركاً في كلِّ واجب، قال طرفة[2]:

وظُلْمُ ذوي القُرْبى أشَدُّ مَضَاضَةً على المرءِ من وَقْعِ الحُسامِ المُهنّدِ

ويرى **أ.م. فيلتنسكي** أن امرا القيس استطاع بإمكاناته الشعرية من جعل قصائده حسيِّة وصريحة، من خلال وصفه لمغامرته العاطفية ولقاء حبيبته وحواره معها ويتطرق أحياناً في قصائده؛ لبثِّ الحزن والشكوى ومرارة الحياة وظلمهم واستعداده للموت[3]، فقال[4]:

وقد طَوَّفْتُ في الآفاقِ، حَتى رَضيتُ، مِنَ الغَنيمَةِ، بالإيابِ
وأعلَـــمُ أنّني، عَمّا قَريبٍ سأنشَبُ في شَبا ظُفُرٍ ونابِ

أما **بلوخ** فتحدث عن بنية القصيدة، وعناصرها، ومنها **الرحلة**، ورأى أن **النسيب** لا يُشكِّلُ عنصراً أساسياً في القصيدة، على الرغم من وجود الأماكن بكثرة في النسيب، ووقوف الشاعر على الأطلال وبكائه، لأنَّ المكان هو جزء رئيس؛ وذلك لتعلقه بمعاناة الشعراء ونفسيَّتهم وتجاربهم الذاتية، فجاءت نظرته سطحية؛ لأنَّه يرى أن القصيدة العربية هي قصيدة رسالة، ولها حامل يحملها، ولكن الشعر الجاهلي، ليس شعر رسالة، لكن وجود الصيغ (ألا من مبلغ، أبلغ، أبلغا، بلِّغ، ومن مبلغ) قصائد رسالة، وأكد **بلوخ** قلقه من وجود رسائل تحتوي على رسالة لكنها لا تحوي نسيب أو رحلة[5]، مثل قول النابغة [6]:

أَلا مَنْ مُبْلِغٌ عَنِي خُزَيْماً وَزَبَّانَ الَّذِي لَمْ يَرْعَ صِهْرِي

وقوله أيضاً [7]:

أَبْلِغ بَنِي ذُبْيَانَ أَنْ لَا أَخَا لَهُمْ بِعَبْسٍ إِذَا حَلُّو الدِّمَاخَ فَأَظْلَمَا

وقال أيضاً[8]:

أَلَا أَبْلِغَا ذُبْيَانَ عَنِّي رِسَالَةً فَقَدْ أَصْبَحَتْ عَنْ مَنْهَجِ الحَقِّ جَائِرَه

وقال النابغة أيضاً[9]:

مَنْ مُبْلِغٌ عمرو بنُ هِنْدٍ آيَةً وَمِنَ النَّصِيْحَةِ كَثْرَةُ الأَعْذَارِ

(1) ديوان طرفة بن العبد، 45.
(2) المصدر نفسه، 52، ذوي القربى: الأهل، المضاضة: الحرقة والحزن، الوقع: الضرب. الحسام المهند: السيف المصنوع في الهند.
(3) ينظر: الأدب العربي، وانتقى **فيلتنسكي** أبيات الشاعر ولم يراعِ تسلسلها في الديوان 45.
(4) ديوان امرئ القيس، 99، الشَبا: الحدّ.
(5) ينظر: الاستشراق الألماني المعاصر والشعر الجاهلي، 19.
(6) ديوان النابغة الذبياني، 80.
(7) المصدر نفسه، 104.
(8) المصدر نفسه، ، 153.
(9) المصدر نفسه، 168.

وقول امرئ القيس [1]:

أَبْلِغ بَنِي زَيدٍ إذا مَا لَقِيْتَهُمْ وَأَبْلِغ بَنِي لُبْنَى وَأَبْلِغ تُمَاضِرَا

فالنسيب لا يجوز أن يصبح مجالاً للتسلية والترفيه؛ لأنَّه يرتبط في الجو العام للقصيدة. وتأتي **ريناتا ياكوبي** فترى أن نظرية **رتيش وبلوخ** لا تستند إلا على فرضيات لا يمكن قبولها بسهولة[2]، وأشارت **ريناتا** في حديثها عن رفضها لتفسير **ابن قتيبة**، اتجاه القصائد العربية؛ لأنَّه يلائم غرضاً واحداً من أغراض الشعر، وهو المديح، وترى أن القصيدة كانت في بادئ الأمر تتألف من موضوعات مرتبطة بالوزن، والقافية، ومع مرور الأيام قام الشعراء بخلق روابط بين الموضوعات، وقالت في **النسيب**: ((إن النسيب كان جزءًا قائماً بذاته أو قصيدة مستقلة تختص بوصف معاناة الحب، ومدح جمال المرأة))[3].

وهذا الرأي يفتقر للصحة؛ لأنَّ الواضح من طبيعة لوحة النسيب أنها جزء من قصيدة ولم تكن تتمتع بالاستقلالية.

وتابعت **ريناتا** حديثها أن آثار الديار ورحيل المحبوبة، وما آلت إليه نفسية الشاعر كان غرضاً قائماً بذاته[4].

وتطرق الدكتور محمد مندور لهذا المصطلح فقال: ((فليس صحيحاً أن الشاعر المادح هو الذي فكَّر في أن يبدأ بذكر الديار والحبيبة والسفر، وما إلى ذلك–ليمهد لمديحه–وإنما هي تقاليد الشعر الجاهلي التي استمرت حيَّة مسيطرة بعد أن دخل التكسب في الشعر، فأصبحت المدائح تتكون من جزئين منفصلين تمام الانفصال: القصيدة القديمة، كما نجدها عند الشعراء الجاهليين القدماء ثم – المدح– ولا أدّل على ذلك من أن نفكر فيما كان من الممكن، أن تكون عليه تلك المدائح، لو لم يوجد الشعر الجاهلي، الذي لا مدح فيه، ولو لم يطغ سلطانه على الشعراء اللاحقين))[5].

وتوصلت **ريناتا** في دراستها التي جاءت بها: ((أن النسيب عبارة عن قصيدة ذكرى؛ ولأن **ريناتا ياكوبي** حاولت أن تتبع دور النسيب في القصيدة، من غير ربطة بسياقه الاجتماعي والتاريخي، فلم تفدْ من هذه المقولة، ولم تتعمق في دراسة هذا التعاريض، وإنما اكتفت بالإشارة إليه))[6].

ويتطرق **بلوخ** إلى موضوع **النسيب** والبعير، فيرى أنهما قد أضافا للقصيدة متعةً وأُنساً من خلال الرحلة الطويلة التي تتطلب تخفيف معاناة الشاعر في الصحراء مثل مواضيع الحب وتأثر البدو بالبعير، فالشاعر يشاهد مناظر الديار الخالية، وهجر حبيبته، ويأتي الليل الطويل ويذهب في خيال الشاعر كل مذهب؛ في صور واقعية، وأخرى خيالية يتصورها في عالمه الباطن، ومن ضرب الخيال، ومنها رؤية حبيبته وهي تزوره في الحلم في مشهد مثير، ومن السمة البارزة في معلقات الشعراء ذكر أسماء الأماكن في النسيب[7]، كما جاء في افتتاحية شعراء المعلقات، ومنه قول امرئ القيس[8]: **قِفا نَبكِ...**، وقول لبيد بن ربيعة في افتتاحية معلقته[9]:

عَفَتِ الدِّيارُ مَحَلُّهَا فَمُقَامُهَا مِنَـــى تأَبَّدَ غَوْلُها فَرِجَامُـــهَا

فمُدافعُ الرَّيَّانِ عُرِّيَ رَسْمُها خَلَقاً كما ضَمِنَ الوُحِيَّ سِلَامُها

ويرى **فاجنر** أنه ((مع **ريناتا ياكوبي**[10] يجب أن يكون للمرء شك في أن"العبث" 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 تحتوي فخراً، ويمكن كذلك

(1) ديوان امرئ القيس، 348.
(2) تاريخ الاستشراق الألماني المعاصر، 24.
(3) المصدر نفسه، 24.
(4) ينظر: المصدر نفسه، 24.
(5) المصدر نفسه، 25.
(6) المصدر نفسه، 25.
(7) ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي، 138، والاستشراق الألماني المعاصر، 25.
(8) ديوان امرئ القيس 8.
(9) شرح ديوان لبيد، 297، عفت: أي درست واندثرت. المحل: مكان الحلول، والمقام: حيث طال المكوث. منىً: جبل أحمر عظيم يشرف على ما حوله من الجبال وهو قريب من طخفة في بلاد كلاب. الغول: اسم موضع، الرجام: جبل مستطيل بناحية طخفة وفي أصله ماء عذب تشرب منه بنو جعفر قوم لبيد، المدافع: مجاري الماء، الريان: وادٍ يقع بحمى ضاربة، الصدائر: جمع: صديرة، وهي كل ما صدر من الوادي. الوُحيّ: جمع: وحي، وهو الكتابة. السِلامُ: الحجارة.
(10) ينظر: المصدر نفسه, 138.

أن يُعْتَرض على تفسيره بأنَّ ليس كل القصائد تتضمن رسائل، ويجب مع **يعقوبي** أن نتوقف عند إثبات أن العرب لأسباب غير معروفة لنا قد دمجوا في القصيدة موضوعات مختلفة، وثيقة الصلة خاصة بحياة البدوي، بواسطة القافية والوزن، ثم وجدوا فيما بعد طرقاً لبناء وحدات منطقية من ذلك، وحتى نعرف كيف حدث هذا يجب أن نُعْنى فيما بالأجزاء المفردة للقصيدة))[1].

ويفهم من كلام **فاجنر** أن طبيعة شكل القصائد العربية ويعني بها –المعلقات–قد أخذت نظاماً متقارباً، من حيث تنوع موضوعاتها، وتشعب أفكارها، ولكنها تشكل وحدة موضوعية متكاملة، من خلال أمور عدة منها ما ذكر أعلاه، ومنها الفكرة، والمضمون، والعواطف، والأخيلة، فأضحت متكاملة بشكلها الموضوعي، والفني.

وتحاول **ريناتا** أن تفصِّل في ماهية **النسيب** ومرجعياته ومصادره، وعلاقته بالشعر الجاهلي بعامة، **والمعلقات بخاصة**، وذلك لارتباطه بمخيلة الشاعر ارتباطاً قوياً لا تكاد تنظم قصيدة، أو مقطوعة، إلا وكان **للنسيب** نصيباً موفوراً منها، فترى أنه نشأ من الأغاني الحزينة لحادي البعير(الحِداء) وهو بالأصل قصيدة (حب مستقلة)، تتألف من الشكوى في الحبِّ وامتداح جمال المحبوبة[2]، وكلها أمور تتعلق حول تخمينات، إذ لم نشاهد قصائد حب مستقلة فيها، على وفق ما تراه **ريتانة** ويرجع ذلك بحسب رأي **بلاشير** إلى خاصية الارتجال.

إن التقليد الشعري الذي لازم الشعراء الجاهليين في جعل **النسيب** المتكون من ألم الحبِّ هو المتصدر للقصيدة، أما استبدال موضوعات أخرى بدل الحب، في مقطع النسيب فهو على العكس يُعَدُّ تطوراً بارزاً في القصيدة المتأخرة ظهر في حقبة عربية قديمة، وإن الشعراء المتأخرين لم يرجعوا إلى الموضوعات البديلة المماثلة التي أدخلها الشعراء القدماء بل أن التحقيق الذي عُرِفَ في المراحل القديمة سهَّل هذا التطور[3].

واستمرت تغيرات الموضوع مشكلَّةً باعثاً للنسيب، ولكنه أوجد محتوى آخر كما في بكاء عبيد بن الأبرص على أماكن مهجورة، لكن لا يقصد بـه مكان محبوبته بل مكان قبيلته التي هاجرت بفعل الحرب[4] إذ قال [5]:

أَقفَرَ مِن أَهلِهِ مَلحوبُ فَالقُطَبِيّاتُ فَالذَنوبُ
فَراكِسٌ فَثُعَيلِباتٌ فَذاتُ فِرقَينِ فالقَليبُ
فَعَردَةٌ فَقَفا حِبرٍّ لَيسَ بِها مِنهُمُ عَريبُ
إِن بُدِّلَت أَهلُها وُحوشاً وَغَيَّرَت حالَها الخُطوبُ
أَرضٌ تَوارَثُها شُعوبُ وَكُلُّ مَن حَلَّها مَحروبُ
إِمّا قَتيلاً وَإِمّا هالِكاً وَالشَيبُ شَينٌ لِمَن يَشيبُ

وكانت القصائد العربية القديمة تنتقل من النسيب إلى الغرض الأخير، الذي يكون السائد والأشهر في القصيدة، وهو الفخر ويصوِّر الشاعر مغامراته، وسيره مع الناقة في الصحراء، أو فرسه؛ لأنه باعث للفخر فيربط النسيب بالفخر ويتصدر القصيدة[6]، وإن الانتقال كان مرتبطاً بالموضوع الإطاري ليوم الفراق ارتباطا وثيقاً، وعلى النقيض من ذلك كان باعث البهجة والصراحة أكثر حرية، فقد وصف امرؤ القيس بعيره بطريقة مسلية هي(فدعها)[7] فقال [8]:

فَدَعْ ذَا وَسَلَّ الهَمَّ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ ذَمُولٍ إِذَا صَامَ النَّهَارُ وَهَجَّرا

(1) المصدر نفسه، 138-139.
(2) ينظر: دراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية,106, وينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي, 144.
(3) ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي,164.
(4) ينظر: المصدر نفسه,164-165.
(5) ديوان عبيد بن الأبرص,10-11.
(6) ينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي، 164
(7) ينظر: المصدر نفسه,169.
(8) ديوان امرئ القيس، 63.

فارتبط مصدر السلوى ارتباطاً جيداً بالباعث الطارئ؛ لتذكر بقايا الآثار التي ذهبت، وهذا منطقي، فلا يبتدأُ بالفخر بل بمدح الناقة أو الفرس؛ لبيان صفاته من الصَّبر والتحمل في عبور الصحراء، ويُبْرزُ **آلفرت** أهمية الرحلة عبر الصحراء، إذا أراد الشاعر أن يتحمل مشاق السفر الطويل؛ ليصل إلى الممدوح، وعبَّر عن ذلك النابغة بإيجاز[1]، فقال[2]:

فَلَمّا أَن رَأَيتُ الدَّارَ قَفراً ... وَخالَفَ بَالُ أَهلِ الدَّارِ بَالِي
نَهَضْتُ إِلَى عُذَافِرَةٍ صَمُوتٍ ... مُذَكَّرَةٍ تَجِلُّ عَنِ الكَلالِ
فِداءٌ لِامرِئٍ سَارَت إِلَيهِ ... بِعِذرَةِ رَبِّها عَمّي وَخَالِي

وتحدَّث **كوزيجارتن** عن وصف الجمل بالطول والاتساع؛ لأنَّه يقترن بالتشبيه كتشبيهه بالحيوان الوحشي[3]، فجعل النابغة مقارنة الثور الوحشي بمشاهد القنص، فقال[4]:

كَأَنَّ رَحْلِي وَقَدْ زَالَ النَّهَارُ بِنَا ... يَومَ الجَلِيْلِ عَلَى مُسْتَأنِسٍ وَحِدِ
مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مَوشِيٍّ أَكَارِعُهُ ... طَاوِي المُصِيْرِ كَسَيْفِ الصَّيْقَلِ الفَرَدِ
أَسْرَتْ عَلَيهِ مِنَ الجَوزاءِ سَارِيَةٌ ... تُزْجِي الشَّمَالُ عَلَيهِ جامِدَ البَرَدِ

وتطرق **كوزيجارتن** إلى ولع الشعراء بالناقة، وقد شغلت تفكيرهم كثيراً، فذكر تشبيه عبيد بن الأبرص الناقة بالعقاب، وقال[5]:

كَأَنَّـــها لِـقـــوَةٌ طَلَـــــوبُ ... تُخـــزَنُ فـــي وَكـــرِها القُـــلوبُ
باتَـــت عَلـــى إِرَمٍ عَـــذوباً ... كَأَنَّهـــا شَـــيخَةٌ رَقـــوبُ
فَأَصـــبَحَت فـــي غَـــداةِ قِـــرَّةٍ ... يَســـقُطُ عَـــن ريشِـــها الضَـــريبُ
فَأَبصَـــرَت ثَعلَبـــاً مِـــن ســـاعَةٍ ... وَدونَـــهُ سَبسَـــبٌ جَـــديبُ
فَنَفَضَـــت ريشَـــها وَانتَفَضَـــت ... وَهـــيَ مِـــن نَهضَـــةٍ قَريـــبُ
يَـــدِبُّ مِـــن حِسِّـــها دَبيبـــاً ... وَالعَـــينُ حِملاقُهـــا مَقلـــوبُ
فَنَهَضَـــت نَحـــوَهُ حَثيثَـــةً ... وَحَـــرَدَت حَـــردَةً تَســـيبُ

ويمكن القول أن أكثر المستشرقين لم يؤمنوا بوجود وحدة فنية أو موضوعية في القصائد القديمة، بل إنها عبارة عن لوحات (طلل أو نسيب، موضوع رئيس أو موضوعات ثانوية، خاتمة، ولكن المشكلة في طرحهم أنهم نظروا الى اللوحة بتجرد من دون وعي بسياقها الذي يتشكل مع اللوحة التي تليها فكانت نظرتهم قاصرة عن فهم وعي الشاعر ومراد اللوحات التي بطبيعة الحال تؤثر بعضها في بعض وصولا إلى مراد الشاعر القابع خلف تلك اللوحات مجتمعة.

(1) ينظر: مقدمة **آلفارت** لديوان النابغة ضمن دواوين الشعراء الستة الجاهليين,1008/19, وينظر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي,169.
(2) ديوان النابغة الذبياني، 150.
(3) ينظر: مقدمة كوزيجارتن لديوان الهذليين، نقلاً عن أسس الشعر العربي، 175.
(4) ديوان النابغة الذبياني، 17-18.
(5) ديوان عبيد بن الابرص، 18-19.

المصادر والمراجع

أ/ الكتب

1. الإتقان في علوم القرآن، لجلال الدين السيوطي (ت911هـ) تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة المشهد الحسيني، مصر، ط1، 1967.
2. أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار، لأبي الوليد محمد بن عبد الله بن أحمد الأزرقي (ت نحو250هـ) حقَّقه وصححه وعلَّق عليه ووضع فهارسه: رشدي الصالح ملحس، المطبعة الماجدية، مكة المكرمة، ط1، 1352هـ.
3. الأدب العربي, أ.م. فيلتنسكي، ترجمه إلى العربية: كاظم سعد الدين، دار المأمون، بغداد، 2012.
4. الأدب العربي وتاريخه في العصر الجاهلي، هيوارث دن، مكتبة الثقافة العربية، (د.ط)، (د.ت).
5. الاستشراق الألماني المعاصر والشعر الجاهلي، موسى ربابعة، مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية، الأردن، ط1، 1999.
6. أسس الشعر العربي القديم الكلاسيكي، إيفالد فاجنر، ترجمة وتعليق: د. سعيد حسن بحيري، كلية الألسن، جامعة عين شمس، مؤسسة المختار، القاهرة، ط1، 2008.
7. بحوث لمانية في الأدب العربي القديم، بيتر هاينة وآخرون، ترجمة د. محمد فؤاد نعناع، دار البشائر، دمشق، ط1، 2008م.
8. تاريخ الأدب العربي، بروكلمان(ت1956م)، ترجمة: د. عبدالحليم النجار، د. السيد يعقوب بكر، مؤسسة دار الكتب الاسلامي، ط2، مؤسسة ستار، 2008م.
9. تاريخ الأدب العربي، بلاشير(1900–1973م)، ترجمة د.ابراهيم الكيلاني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1973.
10. تاريخ العرب الادبي في الجاهلية وصدر الاسلام، المستشرق رينولد نيكلسون(1868–1945م)، ترجمة: د. صفاء خلوصي، مطبعة المعارف، بغداد 1969.
11. تشكيل الخطاب الشعري، دراسات في الشعر الجاهلي، د. موسى ربابعة، دار جرير، عمان، ط1، 2011م.
12. جمهرة أشعار العرب الجاهلية والاسلام، لأبي زيد محمد بن أبي الخطاب القريشي (ت170هـ)، حققه وضبطه وزاد في شرحه: محمد البجاوي، دار النهضة، القاهرة، د.ت.
13. جهود استشراقية معاصرة في قراءة الشعر العربي القديم، ريناتا ياكوبي، ترجمة د. عبدالقادر الرباعي، دار جرير، عمان، ط1، 2008.
14. خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة، محمد صادق حسن عبد الله، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، د.ت.
15. دراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية، ريناتا ياكوبي، ترجمة د.موسى ربابعة، دار جرير، عمان، ط2، 2011.
16. دراسات في الشعر الجاهلي، يوسف خليف، دار غريب، عمان، 1981.
17. دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، ترجمة عبدالرحمن بدوي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1986.
18. درّة الغواص في أوهام الخواص، لأبي محمد القاسم بن محمد الحريري (ت516هـ)، تحقيق عرفان مطرحي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، د.ط، د.ت.
19. ديوان الأعشى الكبير، ميمون بن قيس صنعه أبو العباس يحيى بن ثعلب (ت291هـ) شرح وتعليق: د. محمد محمد حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، 1950م.
20. ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف، مصر، 1958.
21. ديوان الحارث بن حلزة اليشكري، حققه: هاشم الطعان، مطبعة الارشاد، بغداد، 1969.

22. ديوان طرفة بن العبد، شرحه الأعلم الشنتمري(410–476هـ)، تحقيق: دُريَّة الخطيب ولطفي الصَّقَّال، دار الفارس، عمان، ط2، 2000م.
23. ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق: حسين نصار، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ط1، 1957م.
24. ديوان علقمة الفحل، للأعلم الشنتمري، تحقيق: دُريَّة الخطيب، ولطفي الصَّقَّال، دار الكتاب العربي، حلب، سوريا، ط1، 1969.
25. ديوان عمرو بن كلثوم، تحقيق: د. أيمن ميدان، كتاب النادي الأدبي، جدة، 1992.
26. ديوان عنترة بن شداد، تحقيق محمد سعيد مولوي، مطبعة المكتب الاسلامي، بيروت، 1970م.
27. ديوان النابغة الذبياني، رواية الأصمعي (ت216هـ) تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف، مصر، 1977م.
28. شرح ديوان لبيد بن ربيعة، تحقيق: د. إحسان عباس، وزارة الارشاد، الكويت، 1962.
29. شرح السَّبع الطِّوال الجاهليات، لأبي الحسن بن كيسان (ت299هـ)، دراسة وتحقيق: محمد حسين آل ياسين، دار عمار، الأردن، 2009م.
30. شرح شعر زهير بن أبي سلمى، صنعة أبي العبَّاس ثعلب(ت291هـ)، تحقيق: د.فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1970.
31. شرح القصائد التسع المشهورات، صنعه: أبو جعفر أحمد بن محمد النحاس(ت338هـ)، تحقيق: د. أحمد خطاب عمر، بغداد، 1973م.
32. شرح القصائد السَّبع، لأبي عبدالله الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني(ت486هـ)، دار صادر، بيروت، د.ط، 1963.
33. شرح القصائد السَّبع الطوال الجاهليات، لأبي بكر محمد بن القاسم الإنباري(ت328هـ)، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، دار المعارف، ط5، 1963.
34. شرح القصائد العشر، لأبي زكريا يحيى بن علي التبريزي (ت502هـ) حقَّق أصوله وضبط غرائبه وعلَّق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط2، 1964.
35. الشعر والشعراء، لابن قتيبة(ت276هـ)، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، 1964.
36. صبا نجد، ياروسلاف ستيتكيفيتش، ترجمة د. حسن البنا عز الدين، مطبعة مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الاسلامية، الرياض، 2004م.
37. العقد الفريد، لأبي عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبد ربِّه المعروف بابن عبد ربِّه الأندلسي (ت328هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1404هـ.
38. العمدة في محاسن الشعر وآدابه، لابن رشيق القيرواني(ت463هـ)، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط4، 1972.
39. الغزل عند العرب، المستشرق: ك. فاديه، ترجمة: د. إبراهيم الكيلاني ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، 1979.
40. الفهرست، ابن النديم (ت385هـ)، تحقيق: يوسف علي الطويل، مطبعة: دار الكتب العلمية، بيروت، 2002م.
41. في القصائد العربية القديمة، فون كريمر(1828–1889م)، ضمن كتاب المستشرقين حول صحة الشعر، عبد الرحمن بدوي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979م.
42. في مسألة صحة الشعر الجاهلي، برونليش (1892–ت1945م)، ضمن كتاب المستشرقين حول صحة الشعر، عبد الرحمن بدوي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979م.
43. قراءة ثانية لشعرنا القديم، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، د. ت.

44. كوتة والمعلقات الاستشراق الألماني والشعر العربي القديم، كترينا مومسن، تعريب: د. يحيى منصور، مراجعة: د.نوري حمودي القيسي، المركز الاكاديمي للابحاث، بيروت، ط1، 2015.

45. كيف تبدأ القصيدة، توماس باور، (ت1974م)، ضمن كتاب مرايا الاستشراق الألماني المعاصر، ترجمة: د. موسى ربابعة دار جرير، عمان، ط1، 2011.

46. لسان العرب، لابن منظور لأبي الفضل جمال الدين بن مكرم الافريقي (ت711هـ)، دار صادر، بيروت، ط 1، د. ت.

47. المدخل في الأدب العربي، هاملتون جب(ت1971)، ترجمة: كاظم سعد الدين،مطبعة دار الجاحظ، بغداد، 1969.

48. المدخل لدراسة الفلسفة الاسلامية، المستشرق **ليون جوتييه**، ترجمة محمد يوسف موسى، مطبعة الرسالة، القاهرة، 1945م.

49. مرايا الاستشراق الألماني المعاصر والشعر العربي القديم، ترجمة: د. موسى ربابعة، دار جرير، عمان، ط1، 2011.

50. المستشرقون والشعر الجاهلي بين الشَّكِّ والتوثيق، د. يحيى الجبوري، مطبعة دار الغرب الاسلامي، ط1، 1997.

51. معجم البلدان، لأبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي(ت626هـ)، تحقيق: د. إحسان عباس، مطبعة دار الغرب الاسلامي، بيروت، ط1، 1993.

52. ترجمة القرآن، بلاشير(1900–1973م)، ترجمه إلى اللغة الفرنسية، مع مقدمة طويلة وتفسير قصير، في جمة طويلة وتفسير قصير، باريس، الجزء الأول سنة1949، والثاني سنة1950.

53. ملاحظات عن صحة القصائد العربية القديمة، آلفارت(1828–1909م)، من ضمن كتاب دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، جمع وترجمة، عبدالرحمن بدوي، مطبعة دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979.

54. من تأريخ ونقد الشعر العربي القديم، نولدكه(1836–1931م)، من ضمن كتاب دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، جمع وترجمة: عبدالرحمن بدوي، مطبعة دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979.

55. نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا، عبد السلام الحفيظ عبد العال، مطبعة دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت.

56. وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، حياة جاسم، دار الحرية للطباعة، مطبعة الجمهورية، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1972.

ب/ الدوريات والمقالات:

57. ابن قتيبة وما بعده: القصيدة العربية الكلاسيكية والأوجه البلاغية لها، ياروسلاف تيتكيفتش، ترجمة: مصطفى رياض، فصول: مجلة النقد الأدبي، مصر، المجلد6، ع2، ج2، 1986.

58. المقاييس النقدية عند ابن سلام وابن قتيبة، د.حكمة علي الأوسي، مجلة الأستاذ، كلية التربية ابن رشد، جامعة بغداد، المجلد 15، 1969م.

ت/ الرسائل الجامعية والأطاريح:

59. جهود المستشرقين في دراسة النقد العربي حتى نهاية القرن الخامس الهجري، اطروحة دكتوراه، محمد أحمد شهاب، كلية التربية، جامعة تكريت، 2012م.